ISSN: 2707-5508
EISSN :2708-5783

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية

تصدر عن كلية الآداب - جامعة ذمار

الذّكاء الاصطناعيّ وإنتاج الشّعر العربيّ في ضَوء ضوابط عِلْمَي العَروض والنّحْو

حجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان (من أرض بلقيس) لعبدالله البردوني

خطاب المحتوى الأدبي لحساب وزارة الثقافة على منصة X ـ دراسة اتصالية بلاغية

بلاغة التشكيل اللساني والبصري في أزمة كورونا ـ نماذج مختارة من الشعارات والصور التوعوية لوزارة الصحة السعودية

بنية المتخيل في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان

المجلد 5 - العدد 3

للدراسات اللغوية والأدبية

المجلة مفهرسة في المواقع الآتية:

موقع المجلة

موقع الجامعة

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة – تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية - تصدر عن كلية الآداب

الإشراف العام:

أ.د. محمد محمد الحيفي

رئيس التحرير:

أ.د. عبدالكريم مصلح أحمد البحلة

نائب رئيس التحرير:

أ.م.د. عصام واصل

مدير التحرير:

أ.م.د. فؤاد عبدالغني محمد الشميري

المحررون:

أ.م.د. ألطاف إسماعيل الشامي (اليمن)	أ.د. خالد يسلم بلخشر (اليمن)	أ.م.د. علي بن جاسر الشايع (السعودية)
أ.د. أمين عبدالله محمد اليزيدي (اليمن)	أ.م.د. خضر محمد أبو جحجوح (فلسطين)	أ.م.د. علي حمود السمحي (اليمن)
أ.م.د. أمين علي أحمد الصلل (اليمن)	أ.د. عاطف عبدالعزيز معوض (مصر)	أ.م.د. محمد البركاتي (السعودية)
أ.م.د توفيق عبده سعيد الكناني (اليمن)	أ.د. عبدالحميد سيف الحسامي (السعودية)	أ.د. نعيمة سعدية (الجزائر)

التصحيح اللغوي:

القسم العربي	القسم الإنجليزي
أ.م.د. عبدالله علي الغُبَسي	د. عبدالله محمد خليل

الهيئة العلمية والاستشارية:

أ.د. إبراهيم محمد الصلوي (اليمن)	أ.د. سعيد أحمد البطاطي (اليمن)
أ.د. إبراهيم تاج الدين (اليمن)	أ.د. سليمان العايد (السعودية)
أ.د. أحمد علي الأكوع (اليمن)	أ.د. عادل العنسي (اليمن)
أ.د. أحمد مقبل المنصوري (الإمارات)	أ.د. عبدالحميد بورايو (الجزائر)
أ.د. إنعام داود سلوم (العراق)	أ.د. عبدالكريم إسماعيل زبيبة (اليمن)
Prof. Panchanan Mohanty (India)	أ.د. علوي الهاشمي (البحرين)
أ.د. جمال محمد أحمد عبدالله (اليمن)	أ.د. عمر بن علي المقوشي السعودية)
أ.د. حافظ إسماعيلي علوي (المغرب)	Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)
أ.د. حليمة أحمد عمايرة (الأردن)	أ.د. محمد أحمد شرف الدين (اليمن)
أ.د. حميد العواضي (أمريكا)	أ.د. محمد خير محمود البقاعي (السعودية)
أ.د. حيدر محمود غيلان (قطر)	أ.د. محمد عبدالمجيد الطويل (مصر)
أ.د. رشيد بن مالك (الجزائر)	أ.د. محمد محمد الخربي (اليمن)
أ.د. سعاد سالم السبع (اليمن)	أ.د. نصر الحجيلي (اليمن)
أ.م.د. سلال أحمد المقطري (اليمن)	أ.د. هاجد بن دميثان الحربي (السعودية)
	أ.د. هند عباس علي حمادي (العراق)

المسؤول المالي	الإخراج الفني
علي أحمد حسن البخراني	محمد محمد علي سبيع

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدر عن كلية الآداب

جامعة ذمار، ذمار،

الجمهورية اليمنية.

المجلد (5)

العدد (3)

سبتمبر 2023م

ISSN:2707-5508

EISSN: 2708-5783

الترقيم المحلي:
(2020 - 1631)

هذه الدورية إحدى دوريات الوصول الحر، تتاح محتوياتها جميعًا مجانًا بدون أي مقابل للمستفيد أو الجهة المنتمي إليها، ويسمح للمستفيد بالقراءة والتحميل والنسخ والتوزيع والطباعة والبحث ومشاركة النص الكامل للمقالات، واستعمالها لأي غرض آخر قانوني دون الحاجة إلى تصريح مسبق من الناشر أو المؤلف. بموجب ترخيص: Commons Attribution 4.0 International License.

قواعد النشر

تصدر مجلة "الآداب للدراسات اللغوية والأدبية" العلمية المحكمة، عن كلية الآداب، جامعة ذمار، الجمهورية اليمنية، وتقبل نشر البحوث بالعربية والإنجليزية والفرنسية، وفقًا للقواعد الآتية:

أولا: القواعد العامة لقبول البحث للتحكيم

- أن تتسم الأبحاث بالأصالة والمنهجية العلمية السليمة.
- أن لا تكون البحوث قد سبق نشرها أو تقديمها للنشر إلى جهة أخرى، ويقدم الباحث إقرارا خطيًا بذلك.
- تكتب البحوث بلغة سليمة بصيغة (Word)، وتراعى فيها قواعد الضبط ودقة الأشكال -إن وجدت-.
- تكتب البحوث بخط (Sakkal Majalla) وبحجم (15)، بالنسبة إلى الأبحاث باللغة العربية، وبخط (Sakkal Majalla) وبحجم (13) بالنسبة إلى الأبحاث باللغتين الإنجليزية والفرنسية، وتكون العناوين الرئيسة بخط غامق، وبحجم (16). على أن تكون المسافة بين الأسطر (1,5 سم)، ومسافة الهوامش (2,5 سم) من كل جانب.
- لا يتجاوز البحث (7000) كلمة، ولا يقل عن (5000) كلمة، بما فيها الأشكال والجداول والملاحق، ويمكن تجاوز الزيادة حتى (9000) كلمة.
- على الباحث أن يتجنب الانتحال أو اقتباس عبارات الآخرين أو أفكارهم، دون الإشارة إلى المصادر الأصلية.

ثانيا: إجراءات التقديم للنشر

يلتزم الباحث بترتيب البحث وفق الخطوات الآتية:

- تحتوي الصفحة الأولى على العنوان بالعربية واسم الباحث ووصفه الوظيفي، والمؤسسة التي ينتمي إليها، وبريده الإليكتروني، ومن ثم الملخص بالعربية.
- تحتوي الصفحة الثانية على ترجمة إلى اللغة الإنجليزية لمحتويات الصفحة الأولى (العنوان واسم الباحث ووصفه... إلخ، والملخص والكلمات المفتاحية).
- يحتوي الملخصان بالعربية والإنجليزية على العناصر الآتية: (هدف البحث، المنهجية، والنتائج)، على ألا يتعدى كل منهما 170 كلمة، ولا يقل عن 120 كلمة، في فقرة واحدة، ويرفق معهما كلمات مفتاحية بحيث تتراوح بين 4-5 كلمات باللغتين.
- **المقدمة**: يحتوي البحث على مقدمة يستعرض فيها الباحث: نبذة عن الموضوع، الدراسات السابقة، الجديد الذي سيضيفه البحث في مجاله، إشكالية البحث، أهدافه، أهميته، ومنهجه، وخطته (تقسيمه)، على أن يكون ذلك في سياق الكلام دون إفراد عناوين داخل المقدمة.

- **العرض**: يتم عرض البحث وفقًا للمعايير والأصول العلمية المتبعة، والمباحث والمطالب المشار إليها، وبشكل مترابط ومتسلسل.
- **النتائج**: يتم عرض النتائج بشكل واضح ومتسلسل ودقيق.
- **الهوامش والمراجع**

- توثق الهوامش في نهاية الأبحاث على النحو الآتي:

يكتفى في الهوامش بكتابة لقب المؤلف، عنوان البحث/الكتاب مختصرا، ومن ثم الجزء إن وجد فالصفحة. مثلا: المقري، نفح الطيب: 100/1. وإذا لا يوجد جزء يكتب رقم الصفحة مباشرة، مثلا: سوسور، علم اللغة العام: 100.

- توثق بيانات المصادر والمراجع على النحو الآتي:

أ- **المخطوطات:** لقب المؤلف، اسمه، عنوان المخطوط، مكان حفظه، رقمه. مثلا: العكبري، أبو البقاء عبدالله بن الحسين (ت.616هـ)، إعراب لامية العرب للشنفرى، مكتبة عارف حكمت، المدينة المنورة، السعودية، (أدب 77).

ب- **الكتب:** لقب المؤلف، اسمه، عنوان الكتاب، بلد النشر، ومكانه، الطبعة، وتاريخها. مثلا: المقري، أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، دار صادر، بيروت، ط5، 2008م.

ج- **الدوريات:** لقب المؤلف، اسمه، عنوان المقال، اسم المجلة، الناشر، البلد، رقم المجلد، رقم العدد، تاريخه. مثلا: الشامي، ألطاف إسماعيل أحمد، الاستثناء المنقطع في القرآن الكريم - دراسة دلالية، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، ع8، 2020م.

د- **الرسائل الجامعية:** لقب صاحب الرسالة، اسم صاحب الرسالة، اسمه، عنوانها، القسم، الكلية، والجامعة، تاريخ إجازتها. مثلا: النهمي، أحمد صالح محمد، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري - شعر الحرب والفخر أنموذجًا، أطروحة دكتوراه، قسم الدراسات العليا، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 2013م.

- ومن ثم يتم ترتيبها ألفبائيًا (هجائيًا)، على أن لا يدخل في الترتيب (أل، وأبو، وابن)، فابن منظور مثلا يرتب في حرف الميم.
- يقوم الباحث برومنة المراجع بعد اعتمادها وتدقيقها بشكلها النهائي من قبل هيئة تحرير المجلة.

- ترسل الأبحاث بصيغتي Word وPDF باسم رئيس التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة: artslinguistic@tu.edu.ye
- يتولى رئيس التحرير إبلاغ الباحث باستلام بحثه، وإجازته للتحكيم أو التعديل عليه قبل إجازته للتحكيم.

ثالثا: إجراءات التحكيم والنشر

- بعد إجازة البحث للتحكيم من قبل رئيس التحرير أو نائبه أو مدير التحرير تتم إحالته إلى المحكمين.
- تخضع الأبحاث المقدمة للنشر في المجلة لعملية مراجعة المحكمين المزدوجة المجهولة.
- يصدر قرار قبول البحث للنشر من عدمه بناء على التقارير المقدمة من المحكمين، وتكون مبنية على أساس قيمة البحث العلمية، ومدى استيفاء شروط النشر المعتمدة والسياسة المعلنة للمجلة. وعلى مبادئ الأمانة العلمية وأصالة البحث وجدته.
- يتولى رئيس التحرير إبلاغ الباحث بقرار المحكمين حول صلاحيته للنشر من عدمه، أو إجراء التعديلات الموصى بها.
- يلتزم الباحث بالتعديلات التي يوصي بها المحكّمون في البحث وفقًا للتقارير المرسلة إليه، خلال مدة لا تتجاوز 15 يومًا.
- يعاد البحث إلى المحكمين عندما تكون التوصيات جوهرية؛ لمعرفة مدى التزام الباحث بما طُلب منه. وتتولى رئاسة/إدارة التحرير متابعة التقييم عندما تكون التوصية بإجراء تعديلات طفيفة، ومن ثم يتم التحقّق النهائيّ، ويُمنح الباحث خطاب قبول بالنشر، متضمنا رقم العدد الذي سوف ينشر فيه وتاريخه.
- بعد التأكد من جاهزية المخطوطة بصورتها النهائية، يتمّ إرسالها إلى التدقيق اللغوي والمراجعة الفنية، ثم تحال إلى الإنتاج النهائي.
- يعاد البحث بصورته النهائية إلى الباحث قبل النشر للمراجعة النهائية وإبداء الملاحظات إن وجدت، وفق النموذج المعدّ لذلك.
- يتم نشر الأعداد إلكترونيًّا في موقع المجلة وفق الخطة الزمنية المحددة للنشر، ويُتاح تحميلها مجانًا ودون شروط فور نشرها.

رابعًا: أجور النشر

يدفع الباحثون الأجور المقررة على النحو الآتي:

- يدفع أعضاء هيئة التدريس في جامعة ذمار مبلغًا وقدره (15000) ريال يمني.
- في حين يدفع الباحثون من داخل اليمن (25000) ريال يمني.
- ويدفع الباحثون من خارج اليمن (150) دولارًا أمريكيًّا أو ما يعادلها.
- كما يدفع الباحثون أجور إرسال النسخ الورقية من العدد.
- لا يعاد المبلغ إذا رُفض البحث من قبل المحكمين.

للاطلاع على الأعداد السابقة يرجى زيارة موقع المجلة عبر الرابط الآتي:

https://www.tu.edu.ye/journals/index.php/arts

عنوان المجلة: كلية الآداب - جامعة ذمار، هاتف (00967509584).

العنوان البريدي: ص.ب (87246)، كلية الآداب - جامعة ذمار. ذمار، الجمهورية اليمنية.

المحتويات

- **تنحية الفصحى عن الاستعمال مواضعها وأسبابها وخطرها**

د. حسان بن نور بن عبدالقادر بتوا.....9

- **دور القواعد الكلية عند أبي البقاء الكفوي (ت.1094) في التذكير والتأنيث**

عبدالعزيز بن علي الشهري.....48

- **المسائلُ الصَّرفيَّة في كتاب (نتائج الفِكر في النَّحو) للسُّهَيلي**

منال فايز عبدالله البكري.....74

- **الذّكاء الاصطناعيّ و إنتاج الشِّعر العربيّ في ضَوء ضوابط عِلْمَي العَروض والنَّحْو**

د. فكري عبدالمنعم السيد النجار.....118

- **حجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان (من أرض بلقيس) لعبدالله البردوني**

د. محمد مقبل محمد صالح عامر.....148

- **المرجعية الفلسفية الوجودية في الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية**

أحمد شداد سمان.....177

- **شعر الإخوانيات في ديوان محمد خليل السمرجي (ت: 1181هـ/1767م)- دراسة أسلوبية**

د. محمد بن راضي بن نجا الشريف.....221

- **منهج سعد الجنيدل في تحديد الأماكن الواردة في المعلقات العشر**

د. عايض بن محمد القحطاني.....253

- **البكاء والدموع في شعر سليمان بن سليمان النهاني**

د. مروعي بن إبراهيم بن موسى المحائلي.....282

- **الرضا في الشعر العربي القديم - المفهوم والدلالة**

د. زكية بنت عوض بن يوسف الحارثي.....304

- **خطاب المحتوى الأدبي لحساب وزارة الثقافة على منصة X - دراسة اتصالية بلاغية**

د. أحمد بن عيسى الهلالي.....336

- **بلاغة التشكيل اللساني والبصري في أزمة كورونا - نماذج مختارة من الشعارات والصور التوعوية لوزارة الصحة السعودية**

د. نور بنت عويض الرفاعي.....377

- **بنية المتخيل في رو اية موت صغير لمحمد حسن علوان**

شيخه عبدالله سعيد الزعابي.....404

- **التعدد اللغوي وتعدد الأصوات في رو ايتي (لا تنس ما تقول) و(أنا أيضا) لشعيب حليفي**

د. خلود جرمان الدغيلبي.....429

- **الرؤية السردية في رو اية (عائدون) لمحمد علي محسن**

د. أديبة قايد صالح البحري.....456

- **العتبات النصية في أعمال عبده خال الرو ائية**

د. ياسر بن تركي آل مدعث.....480

- **عتبات القصة القصيرة في السعودية - دراسة سيميائية لنماذج مختارة من نتاجات عامي 2018- 2019م**

د. نوف سالم الشمري.....526

- **بناء الشخصية في رو اية سيرة حمى للرو ائي خالد أحمد اليوسف**

د. عمر عيضة حسين الحارثي.....561

- **الدلالات الاجتماعية والنفسية والفكرية في قصص علوي طه الصافي القصيرة والقصيرة جدًا**

عائشة عبدالله علي خواجي.....590

- **الفن داخل الفن: صناعة المسرح في السينما بين اشتراطات الفن وإكراهات الإنتاج -دراسة موازنة بين فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"**

د. حسام عبدالله المجلي.....616

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/04/09م
تاريخ القبول: 2023/06/05م

تنحية الفصحى عن الاستعمال مواضعها وأسبابها وخطرها

د. حسان بن نور بن عبدالقادر بتوا*

hnbatwa@ju.edu.sa

ملخص:

يهدف البحث إلى رصد حال اللغة العربية الفصحى اليوم، وذلك باستعمال المنهج الوصفي لرصد المواضع التي نُحّيت عنها الفصحى، وأُحلت محلها اللهجات المحلية، واللغات الأخَرُ كالإنجليزية والفرنسية وغيرهما، ويهدف كذلك إلى بيان أسباب تلك التنحية، وخطرها على الناس وعلى اللغة نفسها، وذلك في مقدمة وتمهيد وثلاثة مطالب، وينتهي إلى نتائج منها أن خذلان الخاصة والعامة للفصحى وزهدهم فيها هو السبب الجامع لمشكلاتها اليوم، وكان لذلك أثر في عدم فهم الواضح من نصوص الكتاب والسنة، وفي شيوع اللحن، والخطأ في الكلام لغةً ونحوًا وصرفًا، وإهمال غير قليل من الأسر العربية تعليم أبنائها العربية، ورداءة كثير من الشعر المعاصر؛ لغزو العامية إياه، مع ما فيه من إخلال بقواعد اللغة، وغير ذلك من النتائج، ويوصي الباحث بتكثيف الدراسات في هذا الميدان، والتحذير من خطر توغل العامية واللغات الأجنبية.

الكلمات المفتاحية: تنحية، الفصحى، الاستعمال، خطر.

* أستاذ النحو والصرف المساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الجوف - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: بتوا، حسان بن نور بن عبدالقادر ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 9-47.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 09-04-2023
Accepted: 05-06-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Exclusion of Classical Arabic from Use: A Study of Instances, Reasons, and Threats

Dr. Hassan Bin Noor Bin Abdulqader Btawa *

hnbatwa@ju.edu.sa

Abstract

The study aims to document the current situation of Classical Arabic language by using a descriptive method to identify the instances in which language has been excluded and replaced by local dialects and other languages such as English and French. It also attempts to highlight the reasons behind this exclusion and its threats to both individuals and the language itself. The study is divided into an introduction, and three sections and a conclusion. Results showed that the abandonment of Classical Arabic by both individuals and society was the reason for the current problems the language faces with regard to understanding Quran and Hadith clear texts, prevailing colloquial language, and errors in speech, grammar, and morphology. It was also revealed that neglect of Arabic language education among Arabs, the poor contemporary poetry quality due to the impact of local dialects and failure to adhere to language rules were among the key reasons for the Classical Arabic current reality. The study recommended further focused research in the field , warning of colloquial and foreign languages infiltration threats .

Keywords: Exclusion, Classical Arabic, Use, Threat.

* Assistant Professor of Arabic Grammar and Morphology, Department of Arabic Language in the Faculty of Arts Al- Jouf University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Btawa, Hassan Noor ABDULQADER, The Exclusion of Classical Arabic from Use: its instances, Reasons, and Dangers, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 2, 2023: 9 -47.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

المقدمة:

إنّ اللغة العربية الفصحى اليوم تشكو من خذلان أهلها، وتنحيتهم إياها عن كثير من المواضع التي لها، وانبهارهم بلغات الأممِ الأخَرِ، وتكلمهم بها، وإقحامهم العامية في كلامهم حتى في مواضع الاستعمال الرسمي، وصار الناس في نحو هذه المواضع يتكلمون بكلام فيه إخلال شنيع بالنحو والصرف واللغة الصحيحة.

ورأى الباحث أن يدرس شيئا من حال الفصحى اليوم، وذلك ببيان مواضع تنحيتها، وأسباب ذلك، وخطره.

وقد نُحّيت اللغة العربية عن كثير من الاستعمالات، وشاع اللحن والخطأ في الكلام لغة ونحوا وصرفا، فكان من المهم دراسة هذه المشكلة دراسة علمية.

وتكمن أهمية البحث في كونه يُعنى باللغة الفصحى، فهو يبين كثيرًا من المواضع المهمة التي تُركَ فيها استعمال اللغة الفصحى؛ وقد كان يجب في تلك المواضع ألا يُعدل فيها عن الفصحى إلى غيرها، ويبيّن البحث أسباب ذلك وخطره، وكيف أن تضييع اللغة الفصحى يؤدي إلى تضييع علومها معها كالنحو والصرف والإملاء وغير ذلك، ويحاول البحث تصحيح بعض المفاهيم والتصورات التي يتوهمها الناس.

ويرجو الباحث أن تكون هذه الدراسات وأمثالها مُعينةً على حل بعض مشكلات الناس مع الفصحى وقواعدها النحوية والصرفية.

وسيجيب البحث عن الآتي:

- كيف اعتنى العلماء الأوائل باللغة الفصحى؟ وبم تمتاز العربية عن غيرها من اللغات؟
- ما مواضع تنحية الفصحى عن الاستعمال؟
- ما أسباب تنحية الفصحى عن الاستعمال؟
- ما خطر تنحية الفصحى عن الاستعمال؟
- ما أثر ذلك على علوم العربية اليوم كالنحو وغيره؟

ومن أهداف البحث:

1- رصد حال اللغة العربية الفصحى اليوم.

2- بيان مواضع تنحية الفصحى وأسباب ذلك وخطره.

3- بيان أثر ذلك على النحو والصرف وغيرهما من علوم اللغة.

وقد درسَ بعض البحوث المشكلات التي تعاني منها الفصحى اليوم، ومن ذلك بحث بعنوان: "المؤامرة على الفصحى ورسالتها باسم التجديد"، للأستاذ الدكتور محمد عبدالعليم الدسوقي، وهو منشور بالمنتدى الإسلامي، العدد 310، مايو 2013م. وهو بحث مقتضب يقع في أربع صفحات، وتتبع فيه الباحث المؤامرات على الفصحى تتبعا أشبه ما يكون بالتتبع التاريخي، حيث تكلم كلاما موجزا عن بعض المؤامرات على الفصحى، ومنها مؤامرة الاستعمار والتبشير والاستشراق والشعوبية، فعملُ الباحث فيه مختلف عن هذا العمل.

ومن هذه البحوث كذلك بحث بعنوان: "بين اللغة والهوية وأزمة الاغتراب واقع اللغة العربية أنموذجا"، وهو للباحث: عبدالقادر طالب، والبحث منشور بمجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني، 2021م، وبحثَتْ هذه الدراسة العلاقة بين الهوية واللغة، ثم بينت حال اللغة العربية في التعليم، وأما بحثي فيدرس حال الفصحى في كثير من الأنحاء، لا في التعليم وحده.

ومن البحوث -أيضا- بحث بعنوان "أزمة اللغة العربية: الأسباب، المظاهر وسبل التجاوز"، وهو لِـ: وعلي بوجمعة، والبحث منشور بمجلة المستقبل العربي، لبنان، العدد 481، مارس 2019م، ومعظم ما في هذا البحث يدرس أزمة العربية في المملكة المغربية، وهو يفارق هذا البحث في مواضع كثيرة وإن التقى معه في بعض المواضع، فهذا البحث درس المشكلة دراسة عامة في بلاد العرب كلها، وذكر من المواضع ما لم يذكره البحث المغربي ولا غيره بحسب اطلاع الباحث، وجُلّ ما في هذه الدراسة قائم على اجتهاد الباحث في رصده المواضعَ رصدا ميدانيا، وما خرج من ذلك من ملاحظات، وكذا ذكر أسبابا لتنحية الفصحى لم تذكر في غير هذا البحث على ما وقف عليه الباحث، وبيّن خطر تلك التنحية تبيينا لم يقف عليه قبلُ.

ويبدأ البحث بمقدمة فتمهيد ثم ثلاثة مطالب بالتفصيل الآتي:

التمهيد: وفيه بيان بعض جهود النحاة واللغويين في العناية باللغة الفصحى، والاحتياط للمصادر التي أخذوا عنها اللغة، وفيه -أيضا- ذكر لبعض خصال الفصحى ومحاسنها.

ثم ثلاثة مطالب هي:

المطلب الأول: مواضع تنحية الفصحى عن الاستعمال.

المطلب الثاني: أسباب تنحية الفصحى عن الاستعمال.

المطلب الثالث: خطر تنحية الفصحى عن الاستعمال.

وينتهي البحث بخاتمة يُذكر فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

التمهيد:

عُني النحاة واللغويون باللغة الفصحى والمحافظة عليها، فقعّدوا لها القواعد مستشهدين بأدلة اللغة السماعية الموثوق بها، كالقرآن، وكلام العرب في الجاهلية، وفي زمن النبي –ﷺ- وبعده، حتى فسدت الألسنة والسلائق[1]، فاحتاط العلماء لذلك، فجعلوا آخر الحجج إبراهيم بن هرمة[2](ت 176هـ)[3]، ولم يحتجوا بكلام المولدين والمحدثين[4].

بل إنّ كثيرا منهم ترك الاحتجاج بشعر المتنبي، وهو من هو في الشعر، وما ورد في كتب النحو من شعر المتنبي كان معظمه للتمثيل والاستئناس، أو لبيان ما فيه من الخطأ واللحن[5]، وذلك كقوله[6]:

هذي برزتِ لنا فهِجْتِ رسيسا ثمّ انثَنَيْتِ وما شَفَيْتِ نَسِيسَا[7]

فهذا البيت ذكره ابن عصفور[8]، والمرادي[9]، وابن هشام[10] لبيان أنه لحن، وحاصله أن المتنبي حذفَ حرف النداء مع اسم الإشارة، والتقدير: يا هذي، وحذفُ حرف النداء مع اسم الإشارة غير جائز على مذهب البصريين[11].

وربما احتج بعض النحاة بشعر المتنبي، ومنهم ابن الشجري[12].

ومهما يكن من شيء فإن عدول جل النحاة عن الاستشهاد بأشعار المحدثين، واجتهادهم في تحديد زمن معين يكون زمنا للاحتجاج، يدل على إفراط عنايتهم بسلامة مصادر اللغة الفصحى، والاحتياط لها، وإن كان بعض من جاء بعد زمن الاحتجاج قد بلغ الذروة في معرفة اللغة، والغاية في الشعر، كالمتنبي وغيره.

وهم -وإن عينوا زمن الاحتجاج- لم يقبلوا من جميع العرب الذين عاشوا في ذلك الزمان، بل استثنوا منهم قبائل كانت لهم صلة بالأعاجم، أو كانت تسكن قريبا منهم، ونقل السيوطي في ذلك نص الفارابي المشهور، فإنه سمى القبائل التي لا يؤخذ منها وعيّنها، كلخم وجذام وقضاعة وغسان وإياد وغيرها، وكذا ذكر أنه لا يؤخذ عن الحضر ولا عن سكان البراري[13].

وكانوا يتأملون الشواهد مليًّا، ويمحصونها أشد تمحيص، فمتى ظهرت لهم أمارات الوضع والصناعة فيها عدلوا عنها، ونبهوا على ذلك[14].

وكان من شأنهم -أيضا- أنهم يمتحنون الرواة، فلا يأخذون عمن هو مُتّهم، و لا عمن ليس بثقة ولا عدل[15]، ولا عمن ليس مشهورا بالضبط والإتقان[16]، وكل ذلك من حرصهم على إصابة اللغة الفصحى، وألا يدخلها ما ليس منها؛ لأنهم يدركون أنه متى صحت مصادرهم اللغوية صحت قواعدهم النحوية والصرفية، فكانوا في سماعهم على غاية الحذر.

ولم يكن دليل السماع وحده هو الذي عوّل عليه النحاة في التقعيد، بل لهم مع السماع أدلّةٌ أخَرُ، ومنها القياس[17]، ونحن في استعمالنا العربية الفصحى اليوم نحاول أن نحذو بها حذو كلام العرب الفصحاء، وأن نقيس عليه؛ لأن ما قيس على كلام العرب فهو من كلامهم[18].

واللغة العربية الفصحى ليست لغة كلام فقط، بل هي لغة عبادة ودين، ولذلك فإنها تهم المسلمين جميعا، وقد كان أكثر النحاة أعاجم، بل إن شيخ النحاة سيبويه كان فارسيًّا. فاعتنى بهذه اللغة العلماء من الأعاجم؛ لأن العربية ليست لغة العرب وحدهم.

وفي هذه اللغة من السعة والجمال ما ليس في غيرها، وهي تعد من أقدم اللغات، ولها نظام صوتي مميز ثابت حيث لم تتبدل الأصوات فيها كما تبدلت في اللغات الأخَرِ، والنحو العربي يتميز بسعة أبوابه، ويتميز الصرف بوفرة الاشتقاق، ويساعد عليه وجود ميزان صرفي دقيق يسهّل تعلم العربية. وفي العربية ثروة ضخمة من الألفاظ لا تبلغها لغاتٌ أخَرُ كالإنجليزية والفرنسية، ومثل هذا

الثراء اللفظي في العربية يغطي جميع المعاني والأغراض، فلذا كانت العربية من أوسع اللغات وأغناها[19].

غير أن اللغة العربية الفصحى –مع ما تقدم لها من الخصال والمحاسن- تعيش اليوم حالا مؤسفة، فهي مُنحّاة عن كثير من مواضع الاستعمال، واقتُصِرَ استعمالها على مواضع قليلة، حتى هذه المواضع القليلة ليست هي فيها لغة فصيحة خالصة، بل غزتها الألفاظ العامية، واختلط بها الكلام الأعجمي. وهو ما سيُفَصَّلُ في البحث في مطالبه الآتية.

المطلب الأول: مواضع تنحية الفصحى عن الاستعمال

رصدَ البحث جملة من المواضع التي نُحّيت عنها الفصحى، وأُحِلّت محلها اللهجات العامية، أو اللغات الأُخرُ، ومن هذه المواضع:

1- دُور العلم: كالجامعات والمعاهد والمدارس وما في حكمها، وهذه المحالُّ ينبغي ألا يُسمع فيها غير اللغة الفصحى، سواء أكان ذلك في التدريس أم فيما يجري في هذه الأمكنة من المؤتمرات، والندوات، والمحاضرات، والمناقشات العلمية للرسائل، والاجتماعات الإدارية ونحوها، وغير ذلك من الأنشطة العلمية والإدارية، لكن الحاصل أنّ العامية هي الحاضرة في الغالب الأعم فيما يدور في فلك التعليم، والملامة في ذلك على أعضاء هيئة التدريس والمعلمين قبل أن تكون على الطلاب؛ إذ لا يُنتظر من الطلاب أن يتكلموا بالفصحى ومعلموهم لا يصنعون ذلك ولا يشجعون عليه.

ومما يحتج به غير أهل اللغة من أساتذة الجامعات والمعلمين أن اللغة العربية ليست تخصصهم[20]، فلذلك لا يتكلمونها في قاعات الدرس وغيرها من مقامات العلم والثقافة، وهذه حجة واهية، وذريعة لتسويغ الضعف اللغوي؛ لأن العربية لغة يُتكلم بها قبل أن تكون علمًا يُدرّس، فلو أنها قُدِرتَ حقّ قدرها، واستُعْمِلت على ما ينبغي لها لحصَّل الناس منها قدرًا صالحًا يعينهم على التكلم والخطاب.

وهذا الأمر لا يقتصر على هؤلاء وحدهم، فإنّ كثيرًا من المتخصصين في اللغة –أيضا- يُنحون الفصحى عن محاضراتهم وكلامهم العلمي، وصار من غير المستغرب أن يدخل المرء إلى قاعة فيها درس لغوي ويجد المتحدث يتكلم بغير اللغة الفصحى، ولم يعد غريبا –أيضا- أن يمر بأقسام اللغة العربية في الجامعات وأن يجد فيها كل شيء إلا اللغة العربية!

ومتى كانت اللغة يقتصر استعمالها على المتخصصين؟ أو يُتكلم بها في مقامات العلم وحدها؟ فإنه حين يَطلبُ بعض الغيارى الكلام بالفصحى في اجتماع إداري يُرد عليهم بأنّ هذا المقام ليس بمقام علم! وليتهم يتكلمون بالفصحى في مقام العلم! بل الأمر عندهم سواء.

ومما يتكدر له الخاطر أن تُنحى العربية جملة وتفصيلا في كثير من التخصصات العلمية في الجامعات، ويُدرّس فيها بغير العربية، ولهم في ذلك حجج مختلفة، منها احتجاجهم بأنهم يريدون أن يُتقن الدارسُ اللغة الأجنبية ليتعرف على اصطلاحات تلك العلوم، أو يكون مُطّلعا على جديدِ ما يُكتب فيها، وكل هذه الحجج لا ينهض منها شيء يسوّغ هذا الفعل الذي يضرب الهوية اللغوية في مقتل، ويمكن للدارس أن يحصِّل اللغة الأخرى بأن يتعلمها لغةً ثانيةً، فلسنا نمنع ذلك، بل إن تعلم اللغات الأُخَرِ أمر محمود، وإنما الممنوع إحلال هذه اللغات محل العربية تكلما وتعليما وتعلما.

وقد نجحت التجربة السورية[21] في تدريس الطب بالعربية، وما وجدنا الأطباء السوريين ضعافا، بل إنّ فيهم كثيرا من المهرة، ولم تزدهم الدراسة بالعربية إلا قوة، فوصل بعضهم إلى مناصب عالية في مستشفيات بلاد الغرب[22]، وقد أثبتت كثير من الدراسات أن التدريس باللغة الأم أنفع للدارس من اللغة الأجنبية[23]، وكانت هناك تجربة ليبية –أيضا- لتدريس الطب باللغة العربية[24]، وكذلك تجربة سودانية، ومما يُذكر فيها أنهم قسموا بعض الدفعات على مجموعتين، درسَتْ إحداهما الطب بالعربية، والأخرى بالإنجليزية، وانتهت هذه التجربة إلى أن الدارسين بالعربية كانت درجاتهم أعلى من الدارسين باللغة الإنجليزية[25]، فلا بد من الاستفادة من هذه التجارب.

2- مجالس القضاء: فالمرافعات تكاد تكون باللهجة المحلية، وهذا الحال لا تخفى على أحد، وبعض الجلسات القضائية في بعض دول العرب مسجل تسجيلا مرئيا، ومتاح للمشاهدة في مواقع التواصل، ومعظم ما يكون فيه من الحوار يكون باللهجة المحلية، ومن ذلك حديث القاضي، ومرافعة المحامي. ورجال القانون ينبغي أن يكونوا من أكثر الناس إلماما بالفصحى وضبطا لها؛ لما لهم من المنزلة والمكانة.

والأسهل على القاضي أو المحامي أن يستعمل الفصحى؛ لأنها الوسيلة المثلى لإيصال المراد، ذلك أن مجلس القضاء مجلس شرعي، فالمرافعات والأحكام تحتاج إلى استدلال علمي وفقهي، والفصحى وعاء ذلك كله، غير أن الفصحى لا تحضر إلا في مواضع يسيرة في القضاء، كالمرافعة المعدة

سلفا، أو منطوق الحكم، أما ما يُرتجل في الجلسة نفسها من الأسئلة والأجوبة بين القضاة والمحامين فإن أكثرها يكون باللهجة العامية.

3- **المؤسسات العامة والخاصة:** ومنها شركات الخدمات كالشركات التي تقدم خدمات الماء والكهرباء والمواصلات ونحوها، والمصارف، والمتاجر، والفنادق، والمطاعم، وغير ذلك، فهذه المؤسسات تعامل الجمهور من الناس، وفيهم المنتمون إلى قبائل شتى، والمقيمون العرب من غير أهل تلك البلاد، وكذا الأعاجم المستعربون، فمخاطبة الجمهور إذا كانوا متعددي اللهجات لا تحسن إلا بالفصحى، أما مخاطبتهم بالعامية فقد يفهم ذلك بعضٌ دون بعض، مع ما في ذلك من تهميش الفصحى، وتضييق لمواضع استعمالها، وكل ذلك له أثره على اللغة، وعلى الهوية العربية.

وكثير من هذه المؤسسات تستعيض عن الفصحى بالعامية، وذلك في إعلاناتها التجارية أو الوَظَفيّة، أو في حساباتها على مواقع التواصل، فلم يعد غريبا اليوم أن تعلن بعض هذه الشركات عن وظائف، وتصوغ الإعلان باللهجة العامية، أو تعلن بعض المصارف عن عروضها بغير الفصحى، وهو الأمر نفسه في كثير من الإعلانات التجارية.

واعتيادُ الجمهور اللهجةَ العاميةَ من هذه المؤسسات التي يكثر اتصالهم بها يُضعِف عندهم اللغة الفصحى، إذ إن إتقان اللغة سبيله الممارسة، وكثرة القراءة، غير أن سبل الفصحى صارت محدودة جدا.

وتدّعي هذه الشركات في استعمالها العامية أن ذلك يجعلها قريبة من الناس، ولا أدري متى كانت الفصحى تحول بين هذه الشركات وبين عملائها؟ فصاحب المتجر مثلا إذا أراد أن يعلن عن سرعة وصول السلعة من متجره للعميل فهل إعلانه لن يُفهم إلا إذا كتبه بالعامية فقال: "ما بتلقى أسرع منا" أو "دق علينا ونوصلك سريع"؟، وهل إذا كتب مثلا: "لا أحد أسرع منا"، أو " كلمنا نصِلْ إليك مسرعين" فلن يفهمه أحد؟

والفصحى لغة جميلة سهلة، وحين نطالب هذه المتاجر باستعمال الفصحى فليس المراد أن يستعملوا من الفصحى الكلمات الموحشة الغريبة، بل المطلوب أن يغترفوا من بحر العربية أعذب الألفاظ وأسهلها، ونستشهد هنا بوزارة التجارة والصناعة السعودية، فإنها تستعمل في كتاباتها للناس عبارات فصيحة، نحو العبارة التي صاغتها في تحذير الناس من كتابة الصك -وهو المسمى الشيك-

دون رصيد؛ لأن ذلك يؤدي بهم إلى السجن، فكتبَت: "حرَّرْتُه فقيَّدَني"[26]، وهي عبارة اجتمعت فيها مع الفصحى البلاغةُ، فاشتملت على الطباق، وهو ذكر الكلمة وضدها[27]. فهل مثل هذه العبارات الفصيحة البليغة ينكرها الناس أو لا يستحسنونها أو لا يفهمونها؟ ثم أليست هذه العبارة -ونحوها كثير- خيرًا مما يُكتب بالعامية؟

ومما تحتج به بعض مُدُنِ الألعاب والمطاعم والفنادق وغيرها مما يعمل في ميدان الترفيه أن الفصحى لا تناسب هذا الميدان، وهذه حجة مردودة عليهم، ذلك أن الفصحى لغة الجد والهزل، بل لغة الأغراض كلها، ولا نعرف ميدانا استعصى على الفصحى.

ويدل على ذلك أن مسلسلات الرسوم المتحركة مثلا ميدان ترفيهي محض، وهو مع ذلك ميدان الناشئة من الصغار، وما زالت لغة كثير من هذه المسلسلات هي العربية الفصحى، وما علمنا أن الناشئة لا يفهمون ما في هذه المسلسلات، بل إنهم يسرون بها أيما سرور، ويرتقبون حلقاتها، ويحرصون على مشاهدتها، وكانت هذه المسلسلات معينا ينهلون منه كثيرا من مفردات الفصحى، ومن هذه المسلسلات التي عُرضت قديما: مسلسل الأطفال المشهور (افتح يا سمسم)، فقد حظي هذا المسلسل بمتابعة واسعة في الخليج خاصة، والبلاد العربية عامة، وكانت لغته هي الفصحى، ولم تكن مانعا من اشتهار هذا المسلسل، وحفْظِ نشيد مقدمته الذي كان -أيضا- بالفصحى، وهذا مُشاهَد أيضا في كثير من المسلسلات التي يشاهدها الأطفال اليوم، فلم تمنعهم الفصحى من الإقبال على هذه المسلسلات.

فإذا كانت الفصحى مستساغة في ترفيه الأطفال، ومفهومة عندهم، أفلا تكون كذلك في ترفيه الكبار؟ ويؤيد ذلك أن كثيرا من المعلقين الرياضيين يستعملون الفصحى في الغالب الأعم من تعليقهم، خاصة أولئك الذين من بلاد المغرب العربي، وحظي هؤلاء المعلقون بإعجاب المتابعين، وكانت اللغة الفصحى التي يستعملونها من أسباب هذا الإعجاب، وسُمِع منهم كثير من العبارات التي استحسنها الناس، وشاعت بينهم، ومنها جملة المعلق الرياضي رؤوف خليف في تحذير اللاعب من البطاقة الحمراء بعد الصفراء في قوله: "إذا اصفرّت احمرّت"[28]، فهذا ميدان ترفيه، ولم تمنع الفصحى الناس من الإقبال على هؤلاء المعلقين، بل ربما كانت سبب تفضيلهم على غيرهم من المعلقين الذين يعلقون باللهجة العامية.

وأشد من استعمال العامية في كثير من الشركات والمتاجر أنك ربما دخلتَ بعض المتاجر فوجدت الأصناف والأسعار مكتوبة بالإنجليزية، أو ابتعتَ منهم شيئا وأخذت عليه وصلا أو فاتورة فوجدتها كُتِبت بغير العربية، أو أبرم معك الفندق عقد إيجار، وحين أردت قراءة العقد لم تفهم منه شيئا لأنك لم تجد فيه حرفا واحدا بالعربية، أو لم تستطع أن تقضي من المتجر حاجتك لأنك لا تجيد غير لغتك، أو احتجتَ إلى أن تصحب معك لبعض المتاجر أو الفنادق من يترجم لك الكلام، فيكون العربي في بلده غريبًا، وكثير من أسماء الشركات والمتاجر أسماء أجنبية مع كون أصحابها عربًا.

ومما يضيق به المرء ذرعا أنه إذا أجرى تحليلا طبيا، أو كتب له الطبيب دواء، أو أعد له تقريرا طبيا، فإنه يجده مكتوبًا باللغة الأجنبية، فيتعذر عليه فهم ما فيه إذا كان لا يجيد تلك اللغة.

ويجب في هذه الأوراق ونحوها أن تكون بالعربية؛ لأنها تتعلق بصحة الإنسان التي هي من أنفس ما يعتني به، ومن حق المريض على الأطباء وعلى المشافي والمختبرات الطبية ونحوها أن يقرأ عما يجده من علة بلغته، وأن يعرف ما كُتِب في تلك الأوراق، ليقف على حقيقة مرضه، ويعرف علاجه.

وشرْحُ الطبيب للمرض أو للعلاج لا يكفي ولا يغني عن المكتوب؛ لأن المريض قد ينسى ما قاله الطبيب، فيحتاج إلى أن يرجع إلى ما كتبه الطبيب، وقد يضطر إلى أن يستعين بمن يقرأ له تلك الأوراق، وقد يجد في ذلك حرجا إذا كان المكتوب لا يصلح أن يقرأه أحد غيره مع ما في ذلك من المشقة.

4- الإعلام: وكثيرٌ مما يُعرض في الإعلام يكون باللهجة العامية، وإن كان هذا المعروض مادة علمية، أو حوارا أدبيا أو ثقافيا، أو حلقة طبية، أو شرحًا تعليميا، كشروح المقررات الدراسية ونحوها، وغير ذلك من ميادين العلم والمعرفة، وهذا كله لا ينبغي أداؤه إلا بالفصحى؛ لأنها لغة العلم والثقافة، ولا ينازعها في ذلك أي لهجة من اللهجات التي ما هي إلا فروع عنها، والفروع أحط من الأصول[29]، ولا تقدر على ما تقدر عليه الأصول.

والكلام بالفصحى في الإعلام مهم جدا؛ لأن ما يُبثّ في الإعلام يتابعه الناس الذين هم من أعراق مختلفة، ولهجات متباينة، فقد يظهر الطبيب مثلا في الإعلام ليوصي بدواء، أو يحذر من مرض، أو يبين طرقا للوقاية منه، كما كان في جائحة كرونا، فإن تكلم بلهجته فربما أشكلت بعض

ألفاظه على الناس الذين لا يتكلمون تلك اللهجة، وإن تكلم بالفصحى كان النفع أعم. وعلى التسليم بأن ألفاظه العامية لا تشكل على أحد فليس له أن يتكلم العامية وهو الطبيب المعدود في صفوة الناس ونخبة المجتمع علما وثقافة، وعدم إجادة الفصحى مما يقدح في ثقافة المرء، ويعد من المآخذ عليه.

وقد تُجري بعض الصحف حوارا مع العامة، فتضع كلام العامي كما قاله بلهجته، والواجب في مثل هذا أن يُعاد صوغ الكلام بالفصحى.

وتنشر الصحف كذلك الشعر العامي، وهذا مكانه المجالس والمنتديات الاجتماعية، ولا ينبغي أن يُوسَعَ له كثيرا في الإعلام، حتى لا تزاحم العاميةُ اللغةَ الفصحى في المواضع التي ينبغي ألا يوجد فيها غير الفصحى، وما ضَعْفُ الشعر الفصيح اليوم إلا لحلول الشعر العامي محله في كثير من المناسبات.

5- الكتب: ونجد العامية تُقحَم في كثير من الروايات الأدبية، ومن ذلك مثلا الحوارات بين شخصيات الرواية، فتصاغ باللهجة العامية في العديد من هذه الروايات[30]. ولا يُعذر الروائيون بقولهم إنّ من شأن الرواية أن تنقل حال المجتمع الذي تدور أحداثها فيه، فهي تصوّر حياتهم الاجتماعية، ومن ذلك لهجتهم التي يتكلمونها، وهذا مردود؛ لأنّ الرواية قد تدور أحداثها في أمة أعجميّة، ولا يُصاغ ما فيها من الحوار بلغة تلك الأمة، بل باللغة الفصحى، فكذلك ينبغي أن يُصاغ الحوار بها إن كانت الرواية في مجتمع عامّيّ؛ إذ لا فرق بين الحالين، مع أنّ الرواية من المصادر المهمة التي يستقي الناس منها الفصحى، فينبغي ألا يكون فيها غيرها، وقد يقرؤها من لا يفهم اللهجة المحلية المكتوبة فيها، فيصير نفعُها محدودًا.

ولم نجد في الروايات التي التزمت الفصحى نقصًا أو خللاً، أو أنها لم تستطع أن تعطي تصورًا عن المجتمع الذي تروي عنه وتقص قصته، بل كانت روايات جيدة، فأقبل الناس عليها إقبالا واسعًا، وبعضها حصل على جوائز عالمية، ومن ذلك مثلاً رواية: "ساق البامبو" للكاتب الكويتي سعود السنعوسي، وقد فازت هذه الرواية بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) عام 2013م[31].

ومن الروايات التي التزمت الفصحى كذلك رواية (غيابت) للكاتبة السعودية أبرار بنت نور، ورواية (صغيرٌ ذو زَمَاع)، وكتبها سليمان العيوني أستاذ النحو والصرف السعودي المعروف، ونفِدت

هذه الرواية من بعض نقاط البيع، فهذا دليل على استحسان الناس إياها، وإقبالهم عليها، فلم يكن التزام الفصحى في جميع الرواية عائقًا عن تميز مثل هذه الروايات وغيرها.

وربما أُلّفت بعض الكتب بتمامها بالعامية[32]، ومنها ما يُوجَّه للصغار[33]، وفي هذا إفساد للغة النشء، وتقليل للمواضع التي يتلقون فيها الفصحى، فينشؤون نشأة لغوية هزيلة، وفيه مع ذلك تهوين للفصحى في نفوسهم، وربما حين يكبرون يسوّغون لأنفسهم التأليف بالعامية، ويدافعون عن ذلك؛ لأنهم نشؤوا على هذه المؤلفات.

6- مواقع التواصل: ليست مواقعُ التواصل مواقعَ اجتماعيةً فحسب، بل إنها تستوعب جميع أنواع العلوم، كالأدب والطب والثقافة والإعلام وغير ذلك، بما يكتبه فيها أصحاب هذه الفنون، وتتيح هذه المواقع موادّ مكتوبة ومسموعة ومرئية، ومن هذه المواقع موقع تويتر مثلا، فإنه يتيح التغريدات الكتابية، والمساحات الصوتية، ويتيح –أيضا- نشر المقاطع المرئية، غير أن الملاحظ أن العامية حاضرة في كثير من النواحي العلمية في هذه المواقع، وهذا لا يحسنُ البتة، ولا يستقيم بحال، فكوْنُ هذه المواقعِ اجتماعيةً في الأصل لا يبيح استعمال العامية فيها حين يكون الكلام عن العلم والمعرفة والأدب، وهذه المواقع مواقع عالمية، وتضييع الفصحى فيها يعني تضييع شيء من الهوية العربية التي ينبغي الاعتداد بها، وإظهارها أمام العالم.

وفي هذه المواقع كثير من الحسابات التي تتبع المؤسسات الرسمية، سواء أكانت مؤسسات إعلامية أم تجارية أم تعليمية أم رياضية أم غيرها، لكننا نجد كثيرا من هذه الجهات تتواصل مع الجمهور باللهجة المحلية، ولا ينبغي ذلك؛ لأن هذا نوع من التواصل الرسمي الذي يجب أن يكون باللغة الرسمية، وهي الفصحى.

7- **الحياة العامة:** تختفي العربية في كثير من مواضع الحياة العامة، وتحل محلها الكلمات الأعجمية، وهي كثيرة جدا، نحو: يس، وأوردر، ودلفري، ومن الاصطلاحات الفندقية: تشك إن، وتشك آوت، ولا أدري ما الذي يضير الناس لو قالوا: نعم، وطلب، وتوصيل، وتسجيل دخول، وتسجيل خروج، فيكون الكلام مشتملا على ألفاظ فصيحة، وتكون لغتهم هي الحاضرة في كلامهم شأنهم في ذلك شأن الأمم التي تعتد بلغاتها، ولا ترضى عنها بديلا، ولو كان ذلك في الحياة العامة.

والعجيب أن بعض الكلمات الأعجمية لا يعرف الناس له بديلا عربيًّا، ومن تلك الكلمات – مثلا-: (دَبَل)، وهو ضِعْفُ الشيء، أو المِثْلان منه، فاللغات الأجنبية حين غزت كلام العرب اليوم أماتت في الاستعمال كثيرا من مفردات لغتهم. ولو حاولْتَ اليوم أن تعرّبَ هذا اللفظ، أو تدعو الناس لاستعمال البديل المعرّب لاستحيوا من ذلك، وخشوا على أنفسهم أن يكونوا موضع استهزاء، فصار إظهار الثقافة العربية بين العرب أنفسهم أمرًا معيبًا يُستحيا منه، والله المستعان.

وربما أدى هذا الغزو اللغوي إلى أن يستعمل الناس الألفاظ الأعجمية ذوات الأصول العربية، أي أنه ربما كان أصل الكلمة عربيا، لكن أخذتها الأممُ الأخَرُ عن العربية، وغيّرت فيها، فتأثر العرب بهذا التغيير، فاستعملوه مكان اللفظ العربي الأصيل! ومن ذلك الشيك، وأصله الصك، وهو عربي، واستُعْمِل قديمًا بالمعنى المعروف اليوم، ففي تاريخ بغداد أن جحظة البرمكي قال: "صكّ لي بعض الملوك بصك فترددت إلى الجهبذ في قبضه"[34]، وهذا نقله الجبوري- أيضا-، وذكر أنّ الجهبذ بمعنى المصرف[35]. وربما أن الذي غير الصك إلى شيك هم الفرنسيون؛ لأن بعض المعاجم ذكرت أن الشيك كلمة فرنسية[36]، والناس اليوم تستعمل اللفظ الفرنسي، وتجهل أصله العربي، فقلّما يعرف أحد أن الشيك أصله الصك.

المطلب الثاني: أسباب تنحية الفصحى عن الاستعمال

من أسباب تنحية الفصحى الادعاء بأن اللغة وسيلة وليست غاية في نفسها، فهي في نظر هؤلاء المدعين لا تعدو أن تكون وسيلة للتواصل، فمتى حصل التواصل تمّ الغرض، ويستشهدون لزعمهم بكلام ابن جني في تعريفه اللغة بأنها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[37]، وهو استشهاد في غير موضعه، وفهْمٌ لا يصح لكلام ابن جني الذي ألف في النحو والصرف واللغة مصنفات انقطع دونها عمره، وهو في هذه المصنفات كان ينتحي كلام العرب الفصحاء كما قال هو نفسه في حد النحو حين عرفه بقوله: "هو انتحاء سمت كلام العرب"[38].

ويجهل هؤلاء أن اللغة تتعلق بالتراث والهوية، بل تتعلق بما هو أعظم من ذلك، وهو كتاب الله –تعالى- واللغة هي الوسيلة لفهم مقاصد الشريعة، وما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب، والإخلال في معرفة الفصحى إخلال بكثير من الواجبات، وحصْرُ اللغة في كونها وسيلة للتواصل لا يصدق على العربية.

ومن الأسباب -أيضا- الدعوى إلى العامية، ومن ذلك الدعوى التي ظهرت عام 1881م بمصر[39]، ونادى إليها رجال كانوا معدودين في أهل العلم والأدب، وتوالت الدعاوى إلى العامية بعد ذلك، وكانت هذه الدعاوى تدعو إلى التقعيد للهجات العامية، واتخاذها لغة للعلم والأدب، وكتابة العربية بالحروف اللاتينية[40]، وبعضها كان يدعو صراحة لهجر العربية، وترجمة القرآن للغة التركية والتعبد بهذه الترجمة، وتحريم تدريس العربية في غير معاهد دينية محدودة[41]، والمؤسف أن بعض الدعاوى للعامية وصل إلى مجمع اللغة العربية بمصر، ونوقش فيها زمنًا طويلا[42]، لكن تصدى الغيارى من علماء مصر وأدبائها لهذه الدعاوى، وأنكروها إنكارا شديدا[43]، فمصر كانت محضنا للعلم والعلماء، وما زالت كذلك. وظهرت مثل هذه الدعاوى في المغرب[44]، وفي سوريا -أيضا-، وهبّ المدافعون عن الفصحى في سوريا وفي غيرها من البلاد العربية لرد هذه الدعاوى[45].

ومما كان يذكره أصحاب تلك الدعاوى من الأسباب في الدعوى للعامية وتنحية الفصحى أن الاختلاف بين لغة الكتابة ولغة الكلام هو سبب تخلف العرب الثقافي، وأن اللغة الفصحى تصدُّ الناس عن التمدن والنجاح[46]، وأنها لغة ميتة، وقواعدها صعبة، وأن هذه اللغة يجب أن تتطور كما تطورت اللغات الأُروبية[47]، وأن العامية أحلى لفظا وأدق تعبيرا[48]، وهذه كلها أوهام مردودة على أصحابها، وكان مما حمَلَهُم على هذه الدعاوى إرضاء المستعمر، والتزلف له[49]، وقد مات أصحاب هذه الدعاوى، لكنهم تركوا أثرًا فيمن جاء بعدهم، وكان من هذا الأثر اقتحام العامية كثيرًا من ضروب العلم والثقافة اليوم.

وكان للاستعمار أثر في تنحية الفصحى عن كثير من المواضع الرسمية في بلاد العرب، واستعمال اللغاتِ الأخَرِ مكانها، كالإنجليزية والفرنسية والإسبانية[50].

ومن الأسباب فساد السليقة اللغوية، فاستوى عند هذه السليقة العامي والفصيح، والصواب واللحن، بل صار الكلام العامي عند كثير من الناس مقبولا تستسيغه الأسماع، والفصيح مرفوضا تنبو عنه النفوس.

ولو كانت السليقة سليمة ما رضيت بالكلام العامي في جميع ما ذُكِرَ من المواضع وغيرها، وقد رُوِيَ أن عمر بن الخطاب –ﷺ- جاءه كتاب من أبي موسى الأشعري فيه لحن، فكتب إليه أن قنّع

كاتبك سوطًا. ويُروى –أيضا- أن كاتِبَ المأمون كاتَبَهُ بكتابٍ فيه: "وهذا المال مالا يجب على فلان"، بنصب المال، فاشتد ذلك على المأمون، وكتب لكاتبه: أتكاتبني بلحن يا بنَ إسحاق؟[51]

وأنت ترى كيف أن السليقة الصحيحة لا تستسيغ الخطأ ولا تقبله، بل تشنّع على صاحبه، فيكون ذلك أدعى إلى أن يحذر من الوقوع في الخطأ مرة أخرى، وأما السليقة الفاسدة فيستوي عندها الأمران، فيطمئن اللاحن إلى أنه لن يجد من يرميه بالخطأ أو يشنع عليه ذلك، فيكثر اللحن وينتشر.

ونجد من يحاول أن يدعو إلى الفصحى يوصف بأبشع الصفات، كالتخلف والتعصب والجمود وعدم مسايرة التطور اللغوي، بل إن هناك دراسات انتهت إلى أن المصححين اللغويين مرضى نفسيون[52]، وهناك من قال إنهم متنمرون لغويا[53]، ولا يخفى ما في هذا الكلام ونحوه من تثبيط لمن بقيت فيه بقية من غَيرة على اللغة، وحميّة لها، وبعض هذا الكلام يأتي من أساتذة متخصصين، فيغتر الناس بكلامهم وينخدعون به.

ويُردد الناس في مثل هذه الأحوال –ومنهم أساتذة ومتخصصون- بعض العبارات التي ما هي إلا استمراء للخطأ، وتعدٍ على اللغة، ومنها مثلا: "خطأ مشهور خير من صواب مغمور"، و"خطأ شائع خير من صواب ضائع"[54]، وكان من آثار هذا الاعتقاد شيوع الخطأ واللحن، واعتياد ذلك، بل الظن بأن هذا الفعل هو الصواب، وأن التمسك بالصحيح من المفردات هو الخطأ، فصار الباطل حقا، والحق باطلا، وأدى ذلك إلى موت كثير من الفصيح الصحيح، واستهجان ما بقي منه حيًّا، حتى أدى ببعض الناس إلى تفضيل الخطأ على الصواب لئلا يكونوا موضع استهجان أو سخرية.

وقد يقرأ المرء معلومة علمية مكتوبة بالفصحى، ثم يلحظ فيها بعض الأخطاء النحوية أو الصرفية أو اللغوية، فينبهُ الكاتبَ إلى ذلك، غير أنّه لا يلقى القبول والرضا من الكاتب، بل لا يجد إلا الرد الفظّ، والكلام الذي من نحو: أتترك الفائدة التي في المنشور وتقف عند القشور؟! وكثيرا ما تسمع من الناس في نحو هذا المقام عبارة: "أنا أشير إلى القمر والأحمق ينظر إلى إصبعي". وهذا كله من أنواع التثبيط الذي يلقاه المصححون اللغويون، وقد يحمل بعضهم على ترك التصحيح.

ومادام المؤلفُ اختار اللغة الفصحى لتكون وعاء لعلمه فعليه أن يراعي قواعدها، فالعناية بالمادة العلمية ليست بأولى من العناية بسلامة اللغة، وصحة ضبطها، والتصحيح اللغوي ليس

بعيب، بل هو واجب، فكما أنّ أهل الإنجليزية مثلا لا يقبلون في لفظ (what) أن يُكتب هكذا (wat)، مع أنّ الحرف (h) حرف صامت ليس له أثر في هذا اللفظ، فكذلك نحن لا نرضى بالأخطاء الإملائية واللغوية في لغتنا، والخطأ أمر مرفوض في الفطرة السوية، ولا فرق في ذلك بين أن يكون الخطأ في السلوك، أو في الأخلاق، أو في اللغة، فالخطأ مخالف للطبيعة البشرية التي جُبِلت على رفضه، وعدم إقراره.

ومن الأسباب كذلك ضعف مناهج التعليم، وعدم العناية بمقررات العربية، لاسيما مقررات النحو والصرف، وعدم تشجيعِ الطلاب على التحدث بالفصحى، وتبيين منزلتها، وتعظيم قدرها في نفوسهم، وإلغاء حصص الإنشاء والتعبير، أو تقليصها، وضعف أساتذة اللغة العربية، وأدى هذا كله إلى عدم تأسيس الطلاب تأسيسًا لغويًّا صحيحًا.

وذكر بعض الباحثين في جملة أسباب أزمة اللغة العربية أن المناهج الدراسية لا تعين على تربية السلائق اللغوية للناشئة، ولا تنمي المهارات اللغوية، وتهمل الجانب الوظفي في استعمال اللغة[55].

ومن أسباب تنحية الفصحى في مواضع الحياة العامة تأخر مجامع اللغة ومؤسساتها في تعريب مسميات الأشياء، أو ما يستجد في حياة الناس من المخترعات ونحوها، والشيء متى دخل حياة الناس باسمه الأعجمي وجرى هذا الاسم على ألسنتهم فإنهم لن يستجيبوا لأي محاولة تعريب تأتي متأخرة بعد ذلك، فالواجب على هذه المؤسسات تعريب المسميات قبل أن تدخل لبلاد العرب بمسماها الأجنبي، أو قبل أن يعرّبه الناس بألفاظ عامية، فتقنية (الفار) مثلا في كرة القدم شاعت بهذا اللفظ وانتشرت، ولا أعرف لها تعريبا معتمدا من مجمع أو مؤسسة لغوية، فإذا جيء للناس بالبديل لم يستعملوه بعد أن أَلِفت ألسنتهم وأسماعهم اللفظ الأجنبي المستعمل.

والحق أن مجامع اللغة -وإن قُدِّرَ لها أن تُعرِّبَ المسميات قبل وصولها للعرب- لا تقدِرُ وحدَها على إشاعة التعريب بين الناس ما لم تُعاونها في ذلك القطاعاتُ الأُخَرُ، فالشيء إذا كان تجاريًّا مثلا فإنّه يحتاج مع تعريب المجامع إلى استعمال الجهات التجارية الرسمية والمتاجر ذلك التعريبَ؛ لأن هذه الجهات والمتاجر هي التي توصل المنتجات التجارية إلى عامة الناس، وتضع على الأصناف

التجارية مسمياتها، وتستعملها في إعلاناتها التجارية، فإن لم تستعمل المسمى المعرّب فإنه سيظل مهجورًا.

وإذا أراد المرء اليوم أن يعبر عن الآلة التي تثقب الجدار، وأن يستعمل هذا التعبير في كلام علمي أو أدبي فإنه لن يجد مفرًّا من أن يستعمل كلمة أعجمية أو عامية، فهو بين هذين الأمرين، فإما أن يستعمل (الدرِل) الأعجمي كما يستعمله كثير من الناس، وإما أن يستعمل بعض الألفاظ العامية التي يستعملها بعض عرب اليوم في تسميتهم هذا الجهاز، ومن هذه الألفاظ (الشنيور)، وهو اسم هذه الآلة عند الناس في بعض مناطق السعودية، وأخبرني بعض أهل العراق أنه يُسمى عندهم (المِزْرَب)، فالمؤلف هنا بين أعجمي وعامّي، فإذا أراد أن يستعمل اللفظ المعرّب له وهو المِثْقاب –كما جاء في بعض المعاجم المعاصرة[56]- لم يكن مراده مفهومًا؛ إذ لا يكاد أحدٌ يستعمله بهذا اللفظ، ولذا يجب أن تتعاون الجهات التجارية مع اللغويين في إشاعة مسميات المبيعات التجارية، وإلا تداولَها العامة بما ظهر لهم.

وقد حاول نفرٌ من المتخصصين تعريب (الويكند) مثلا، فعرّبه محمود تيمور إلى (عطلة الأسبوع)[57]، وعرّبه صالح العمري إلى (وجيزة)[58]، وسليمان العيوني إلى (الأجيزة)[59]، وفيصل المنصور إلى (السبتيّة)[60].

ونحن هنا أمام إشكالين، الأول منهما: عدم اتفاق اللغويين على لفظ معرّب واحد، ذلك أن اتفاقهم عليه يكون أدعى لاستعماله، وأما التعدد فيعني عدم الاستقرار، والمسمى إذا لم يستقر لم ينتشر.

والثاني من الإشكالين أنّ هذه الأسماء المعرّبة لن يُكتب لها الشياع ما لم تبثه جهات التعليم في الناس باستعمالها في تعاميمها، وخططها الدراسية، وتقويمها الدراسي، فإنها إن استعملتها في جميع ما يصدر عنها استعملها الإعلام كذلك تبعًا لاستعمالها، فتشيع بين الناس حينئذ، ولذا فإنّ جهود اللغويين والمتخصصين وحدها لا تكفي ما لم تساندها في ذلك جهاتٌ أخَرُ لها صلة بالشيء الذي يُراد تعريبه.

وليس المانع من استعمال (عطلة الأسبوع) أو (عطلة نهاية الأسبوع) طول العبارة، بل المانع من ذلك أنها لم تنتشر بين الناس كما انتشر (الويكند)، ألا ترى الناس في تويتر وغيره يستعملون

(الهاشتاق) عوضا عن لفظه المعرّب -وهو الوسم[61]- وما ذلك إلا لأن الهاشتاق أوسع انتشارًا، ولم يبالوا بثقل هذا اللفظ وطوله وغرابته، وخفة الوسم وقصره وجمال جرسه، ذلك أنّ تعريب هذا اللفظ كان يحتاج إلى تعاون من الإعلام ومشاهير تويتر في إشاعته، لكنّهم لمّا لم يُشيعوه لم يُستعمل، ولو أنّه قُدّرَ لِـ(عطلة الأسبوع) مثلا الشياع زمنًا طويلا ثم جيء بعد ذلك بلفظ (الويكند) ما استعمله الناس؛ لأنه سيكون حينئذ غريبًا غير مألوف، ويؤيّد هذا انتشار لفظ (الإجازة المطوّلة) في السعودية، وهي إجازة جديدة مستحدثة، لكن استعملتها وزارة التعليم بهذا اللفظ مذ أقرّتها، فانتشر بين الناس، واعتادوه، فلو جئتهم الآن بعبارة أخرى مثل: (لونج ويكند) ما شاعت عند كثير منهم، وبهذا يتبيّن لك أن مدار الأمر على الإلف والاعتياد في القبول، وعلى الاستيحاش والغرابة في الرفض، ولا يكون انتشارٌ واعتيادٌ إلا بأن تتضافر مع المجامع اللغوية الجهات المعنية بالشيء المراد تعريبه، فإن فعلوا ذلك كُتِبَ للفظ المعرّب الحياة والانتشار، وإلا فإن المعرّب سيُهجر ويموت، ويؤدي ذلك إلى تنحية الفصحى في مواضع مهمة جدًّا من مواضع الحياة العامة، وستحل محل المعرّب هذه الألفاظ الأعجمية أو العامية كما هو مشاهد اليوم.

ومن أسباب تنحية العربية -والفصحى منها خاصة- الانبهار بلغات الأمم الأخَرِ، والاعتقاد بأنّ التحدث بتلك اللغات مظهر من مظاهر الرقي والتحضّر والثقافة، وأن الكلام بالعربية الفصحى باعث على الحياء والخجل، وكثيرًا ما يُمزج الكلام العربي اليوم بألفاظ أجنبية، فتنشأ من ذلك لغة هجينة[62]، وهو أمر مسموع من كثير من الناس، لا سيّما من يُعد في المثقفين منهم، أو من كان عائدًا من الدراسة في الخارج، فيضيّعون الهوية اللغوية بهذا الكلام الهجين، ويجنون على تراثهم العربي الأصيل أعظم جناية، فإن كانوا يفعلون ذلك من قبيل ادعاء التحضر فتلك مصيبة، وإن كانوا يفعلونه لأنهم لا يعرفون المقابل العربي لذلك اللفظ الأجنبي فالمصيبة أعظم.

ومن الانبهار بالأمم الأخر لغويًّا ما نجده اليوم من ترجمة المصطلحات الأجنبية ترجمة لفظية بترجمة كل لفظ وحده دون النظر إلى المعنى المفهوم من المصطلح، وإن كانت هذه الترجمة اللفظية فيها إخلال، ومن ذلك تسميتهم الملحوظات أو التوجيهات التي تقوّم عملا ما بِـ: (التغذية الراجعة)[63]، وهو مترجم بلفظه في المصطلح الإنجليزي (feedback)، وانظر إلى فساد المصطلح العربي المترجم[64]، وغرابة معناه، فليس هذا كلام العرب، ولا يناسب طريقتهم وإن تُمُحّل له بطريق من البلاغة والمجاز،

ولَمْ يُراعَ في هذا المصطلح الغريب إلا الترجمة اللفظية من اللغة الأجنبية، وفي اللغة العربية من الأسماء الكثيرة ما فيه مندوحة عن مثل هذه الترجمة، فكان يجب ترجمة اللفظ بعموم معناه.

نعم، لا مشاحاة في الاصطلاح، لكن لمَ لا نصطلح على شيء خالص من لغتنا دون أن نكون متأثرين فيه باللغاتِ الأخَرِ فنترجم عنها؟ ويمكن مثلا الاصطلاح على هذا الأمر بِـ (التحسين) أو (التجويد) أو (التتميم) أو نحو ذلك. والحاصل أن العربية فيها من الثراء ما يغنينا عن (التغذية الراجعة) ونحوها مما تُرجِمَ بلفظه، وهذا الموضع ومثله لم تَسْلم فيه الفصحى من رائحة العجمة والتأثر بها.

ولا يغيب عن الباحث ما يذكره اللغويون المعاصرون[65] من الحديث عن الصراع اللغوي، وأن اللغات تتأثر بغيرها وتؤثر في غيرها، وأن لغة الأمم المتقدمة في العلم والحضارة تؤثر في لغات الأممِ الأخَرِ، لكن هذا كله لا يسوغ الحال الذي وصلت إليه اللغة العربية اليوم.

ويستطيع أهل العربية -إذا أرادوا- أن يتخلصوا من أي تأثير قد يكون للغاتِ الأخَرِ على لغتهم، فليس هذا التأثير مما تستحيل مقاومته، فإذا وجدت الغيرة على اللغة، والحَمِيّة لها، يئست اللغاتُ الأخَرُ من أن تجد مكانا لها على لسان متكلم العربية.

المطلب الثالث: خطر تنحية الفصحى عن الاستعمال

من أشد الخطر في تنحية الفصحى وعدم استعمالها أنّ كثيرا من الناس لا يتقنون قراءة القرآن الكريم؛ لأن الفصحى صارت كأنها لغة أجنبية عنهم، وذلك من شدة هجرهم إياها.

وليس هذا شأن العامة وحدهم، بل إنّ كثيرا من الخاصة أو المتعلمين يلحنون في قراءة كتاب الله –تعالى- وهذا ملاحظ ملاحظة واضحة حين يستشهد بعضهم في محاضرة أو ندوة بآيات قرآنية، فيلحن فيها، وذلك لأن الفصحى ليست لغة مألوفة عنده؛ لقلة استعماله إياها.

ومعرفة الفصحى من أهم طرق تدبر كتاب الله –تعالى- وفهم معانيه وتحصيل ما في ذلك من الأجر العظيم؛ لأنّ معرفة الفصحى تقرّب المرء من لغة القرآن، وإن كانت لغته أعلى وأرفع.

ونجد -أيضا- أنه يخفى على كثير من الناس بعض معاني الأحاديث الشريفة ذوات الألفاظ الواضحة القريبة، فعدم استعمالهم الفصحى أحدث انقطاعًا بينهم وبين فهم كثير من نصوص الكتاب والسنة.

وكذا نجدهم –أيضا- لا يفهمون كثيرا من الواضح في الموروث الأدبي القديم، بل لا يفهمون كثيرًا من الأدب المعاصر شعره ونثره، ويحتاجون في شرحه إلى المتخصصين. وكل ذلك جعل الناس في عزلة عن الأدب الفصيح، فقلّ الإقبال عليه، لا سيّما الشعر، ويظهر هذا واضحًا إذا قيس مثلا بالإقبال الواسع على الشعر العاميّ.

ومن الخطر أن اللغة العربية صارت عند الناس أسهل شيء يزهدون فيه، ويتولون عنه، فهم إذا أرادوا أن يرتحلوا إلى البلاد الأعجمية تعلموا لغة أهلها، وإذا جاء الأعجمي إلى بلادهم تكلموا لغته، وهيؤوا له أسباب التواصل بها، من إقامة المحاضرات والمؤتمرات العلمية بلغته، وغير ذلك، فالأجنبي لا يشعر بغربة لغوية في بلاد العرب، فإنه يجد لغته في كل مكان يزوره، لكن العربيّ ليس للغته وزن عند الأعاجم؛ لأنه هو نفسه لم يقم وزنا لها.

وقد ذكر لي بعض الأصحاب أنّ الأستاذ الألماني مثلا إذا حضر مؤتمرا في بلد يتكلم الإنجليزية فإنه لا يرضى أن يقدم ورقته باللغة الإنجليزية، ومن يقرأ في أخبار الأعاجم يدرك أنهم يعتدون بلغاتهم، ولا يعدلون عنها، فهم يؤلفون بلغاتهم، ويدرّسون بلغاتهم[66]، ولا يبدلونها أبدا، بل إنّ هناك أمما أقل شأنا من العرب، لكنهم يستعملون لغتهم في التدريس وفي غيره[67].

ومن خطر تنحية العربية ما يفعله كثير من الدارسين في الخارج من حرصهم على تلقي أبنائهم اللغة الأجنبية، ظنًّا منهم أن العربية سيتلقونها بعدُ إذا خالطوا الناس في بلادهم إذا رجعوا إليها، فهم يتصورون أن تعليمَ العربيةِ الصغارَ تحصيل حاصل سيكون عاجلا أم آجلا، وفي ذلك خطر عظيم على هؤلاء الصبية، وعلى اللغة نفسها، وذلك من وجوه، منها:

1- أنّ العربية لها حروفها التي تختص بها، أو لا توجد في غيرها إلا قليلا، مثل الحاء والخاء والصاد والضاد والظاء والعين وغيرها[68]، وهذه الحروف لها مخارجها، فإن لم ينطق الصبيّ هذه الحروف في نشأته فإنّ مخارجها ستتعطّل عنده، وسيشق عليه نطقها مستقبلا، وذكر عبدالمجيد الطيب أن بعض أصوات العربية تشكّل تحديا على دارسي العربية الذين ليست في لغتهم مثل هذه الأصوات، وربما استطاعوا أن ينطقوها بعد نوع من التمرين والممارسة[69].

ومهما يكن من شيء فإن نطق هذه الأصوات عسير على من لم ينطقها في نشأته، بل إنه قد يمتنع عليه نطقها، كما نلاحظ ذلك عند الأعاجم الذين يفدون للعمل عند العرب، ويحاولون التكلم

بالعربية، فلا يحسنون نطق هذه الحروف، وليس العاملون فحسب، بل كثير من الدارسين الأعاجم المتخصصين في علوم اللغة والشريعة يشق عليهم نطق هذه الحروف، فيقولون مثلا: أهمد، وكالد، ورمدان، وهم يريدون: أحمد، وخالد، ورمضان.

2- أن تعليم أي لغة يورث المرء كسلا، فإن أتقن هؤلاء الصبية اللغة الأجنبية ركنوا إليها، وتقاعسوا عن تعلم العربية، خاصة إذا التحقوا بالمدارس العالمية، فهم بذلك لا يحتاجون للعربية في المدرسة، ولا في المنزل –أيضا- لأنّ جميع أسرتهم يتقنون اللغة الأجنبية، ويتخاطبون بها، فيكاد الدافع إلى تعلم العربية ينعدم عندهم لأنهم يقضون حوائجهم بغيرها، غير أنه لا بد أن يأتي حين يحتاجون فيه إلى تعلم العربية، فيدركون حينئذ ما كانوا عليه من الخطأ العظيم، فيحاولون إدراك ما فاتهم، ولذا وجدنا بعض الشباب العرب التحقوا بمعاهد لتعليم العربية لغير الناطقين بها! وقد ذكر شيئا من ذلك بندرُ الغميز[70]، وهو دكتور في اللغويات التطبيقية بجامعة الملك سعود.

3- أننا وجدنا بعض أبناء العرب لا يستطيعون التصريح في الإعلام أو إجراء لقاء فيه بالعربية إلا في حضور الترجمان الذي يترجم كلامهم الأعجمي إلى العربية[71]، فقد استعجمت ألسنة هؤلاء، ولم يكن للعربية فيها حظ حتى احتاجوا للترجمان، مع كون أصولهم عربية خالصة. وكل ذلك من آثار الخطأ الذي ارتكبه أهلوهم، وهو ظنهم بأن أبناءهم سيتلقون العربية مستقبلا.

4- لا يخفى أنّ عدم اكتسابِ الصبيِّ اللغةَ العربيةَ في نشأته يضيع عليه كثيرًا من الفائدة، وأخطرها أنه يجعله في عزلة عن كتاب الله -تعالى- وأحاديث النبي -ﷺ- ويفوّت عليه تحصيل كثير من أمور دينه، وهذا خلل عظيم في التربية، وكذا يجعله بمعزل عن مجتمعه العربي، وثقافته العربية، وهويته اللغوية، فاللغة تحمل معها ثقافة المجتمع وعاداته[72]، ولا يجوز أن ينفصل الناشئة عن ذلك.

ومما يذكر في خطر تنحية الفصحى، بل هو من عجيب ما يُذكر في ذلك، أنك تجد في بعض ما يُعرض على التلفاز أن المتكلم يتحدث بلهجته العربية العامية، ويظهر مع كلامه نص بالفصحى يترجم ما يقوله! فهذا الفعل يقطع بأنّ هذا الموضع كان ينبغي أن يُؤدى بالفصحى، لكن نُحّيت عنه، ففزعوا إلى الترجمة لتعويض النقص الحاصل عند المتكلم بتنحيته الفصحى عن كلامه، وهذا يدلّ –أيضا- على ضعف الناس في الكلام بالفصحى حتى في المواضيع السهلة التي يمكن التعبير عنها بأيسر

العبارات، ويدلّ –أيضا- على أن العامية لا تفي بكثير من الأغراض، وإلا ما لجؤوا لترجمة الكلام العامي بالفصحى، فإنما فعلوا ذلك لأنهم يعرفون أن الفصحى هي اللغة المشتركة التي يفهمها جميع الناس، وليست باللغة الصعبة العسيرة كما يصور ذلك أعداؤها.

ومن خطر تنحية الفصحى أنك تجد كثيرًا من الباحثين من أساتذة الجامعات، وطلاب الدراسات العليا، وغيرهم، يدفعون ببحوثهم للمدققين اللغويين، ولا يليق بالباحث أن يصل إلى هذه الرتبة العالية من العلم ثم يعطي بحوثه مَن يدققها له، بل الواجب عليه أن يحيط بلغته، فمن أهم خصال الباحث أو طالب العلم أن يكون سليم اللغة، لا أن تكون لغته ركيكة تحتاج إلى مراجعة وتصحيح، وقد يقع هذا الفعل من المتخصصين في علوم العربية أنفسهم، فيعرضون أبحاثهم على المصححين! والأدهى أن كثيرا من المصححين يحتاجون إلى مصححين! فالضعف اللغوي مما عمت به البلوى حتى عند كثير ممن يدّعي أنه مدقق لغوي.

وإذا أراد المرء أن يستفتي أحدًا في مسألة نحوية أو صرفية فإنه ينبغي أن يكون المتخصصون من الأساتذة أو الطلاب هم المستفتون، كما أن المريض إذا اشتكى من مرض زار الطبيب، واستفتاه في علته، فإن لم يوجد في الناس الأطباء أدى ذلك إلى هلاكهم، غير أنّه عزّ اليوم في الناس من يُستفتى في اللغة فيفتي فيها، وهذا يعمّ كثيرًا من المتخصصين من أساتذة اللغة وطلابها، ولا يبعد عنهم من يسمون أنفسهم بالمدققين والمصححين، وقد كان علماؤنا إذا تعذر عليهم الجواب عن بعض مسائل النحو أو الصرف قالوا: "ليس كل داء يعالجه الطبيب"[73]، فكانوا -رحمهم الله- يعالجون أكثر الداء، والمتروك منه عند بعضهم كان يعالجه آخرون، لكن ما ظنك اليوم بالناس وقد فشت فيهم أدواء اللغة، وندر فيهم الطبيب المعالج!

ومرّ بنا أن اللحن يشيع في مرافعات القضاء فيما يكون منه بالفصحى، وقد مضت الإشارة إلى قلة مواضع الفصحى في القضاء، وهي مع قلتها لم تسلم من اللحن، ويمكن مشاهدة ما يبث في مواقع التواصل من الجلسات القضائية في بعض البلاد للوقوف على ما فيها من اللحن، وكذا لم تسلم صكوك الأحكام من الأخطاء واللحن.

ومن خطر تنحية الفصحى -أيضا- رداءة كثير من الشعر المعاصر، وغزو الألفاظ العامية إيّاه؛ وذلك لفقر خزانة الشاعر اللغوية، هذا مع ما يشيع في شعره من اللحن، والإخلال بقواعد اللغة نحوها وصرفها.

وهذا خطب جلل، وأمر خطير جدا؛ لأن الشعر أرقى أنواع الأدب، فينبغي أن يُنتخب للغة الشعر أحسن الألفاظ، وأفصحها، وأبلغها. فإذا كانت لغة الشعر ركيكة رديئة، ومُزج معها العامي، مع أن الشعر أشرف أجناس الأدب، وأعلاها منزلة، فما الذي يرجوه المرء من اللغة التي تُسمع في الكلام الذي هو دون الشعر؟

ومن الشعر الذي غزته الألفاظ العامية قصيدة (أجراس) للشاعر أحمد الدوخي[74]، وقال فيها:

هُمْ يَرْحَلونَ ورُكْنُ ظلِّكَ يَنْطرُ هُمْ يُشْمِسونَ وثَلْجُ وجْهِكَ يُمْطِرُ

فَ (ينطرُ) من العامية في كلام بعض أهل الخليج، وهو عندهم بمعنى (ينتظر). وقال كذلك في القصيدة نفسها:

قَدَمانِ في هذا الفراغِ تشيلُني ويَدٌ لآلافِ الدروبِ تُؤشِّرُ

ولم أجد نصًّا فصيحا استُعْمِلَ فيه الفعل (تشيل) بالمعنى الذي تستعمله العامة اليوم، وفي لسان العرب: شالتِ الناقة بذنبها تشوله شولاً، أي: رفعته[75]. فالمضارع (تشول) لا (تشيل)، وهو مع ذلك بمعنى الرفع لا بمعنى الحَمْل كما هو في استعمال العامة اليوم.

وكذلك قوله (تُؤشّر) هو من كلام العامة، والفصيح فيه: أشار يُشير، بزنة أَفْعَلَ يُفْعِلُ، أما أشَّرَ يُؤشِّرُ فهو فَعَّلَ يُفعِّلُ، فليس هو من الإشارة؛ لأن همزة الإشارة زائدة فكيف تستحيل فاء؟ ولم أقف على (أشَّرَ يُؤَشِّرُ) في كلام فصيح بهذا المعنى العامّي الذي استعمله الشاعر وفقا لاستعمال الناس اليوم.

وقال -أيضا-:

سَتَدوخُ في مدن البريدِ رسائلا صُفرًا تَمُرُّعلى البُيوتِ فَتَنْهَرُ

فلفظ (تدوخ) بهذا المعنى عامّي، وأما العرب فاستعملته بمعنى آخر، فقالت: داخَ يدوخُ دَوْخًا، أي: ذلَّ وخضَع[76].

ومن الأخطاء الإملائية ما كتبه الشريف محمد بن منصور في صدر هذا البيت[77]:

وعدتُ أنا كَحُرٍّقَدْ تساما

والصواب: تسامى. والأخطاء الإملائية تكون من قلة القراءة. ولمَّا كانت الفصحى منحاة عن كثير من المواضع قَلَّ أن يعتادها النظرُ، فإن المرء إذا اعتاد النظر إلى الكلمات أحسنَ ضبطَها وكتابتَها، لكن أين الكلمات المكتوبة كتابة صحيحة حتى يعتادها النظر؟ بل أين اللغة الفصحى في كتابات الناس؟ فإن أكثر المكتوب اليوم إنما هو بلهجة عامية، أو بلغة أجنبية، فكيف يعتاد النظر شيئا لا يبصره؟ فلذلك كثر الخطأ في الكتابة، واللحن في الكلام.

وأما الأغلاط النحوية في الشعر المعاصر فيخطئها العد، ومن ذلك قول حمود الصميلي[78]:

وضيائي في كُلِّ نادٍ نديمًا يَفْتَديهِ النُّهى وتَحْيَا القلوبُ

والصواب رفع (نديم)، ولا ضرورة تلجئه للنصب؛ لأن البيت لا ينكسر بالرفع، فهو خطأ نحوي محض، وكل هذا من هجران الفصحى، والنفور من نحوها وقواعدها.

حتى المسابقات اللغوية والشعرية لم تسلم من اللحن، ولم تسلم كذلك من الأخطاء النحوية والصرفية، ومثال ذلك ما وقع في مسابقة أمير الشعراء في عامه 2022- 2023م، وهي مسابقة تُعنى بالشعر الفصيح، وكانت هذه المسابقة مذاعة في الإعلام المرئي، ووقع فيها لحن شنيع في كلام بعض المقوّمين، وهم من الأساتذة المتخصصين في العربية، وتكرر هذا اللحن في المسابقة حتى خطّأ بعضهم متسابقا في مسألة نحوية، وكان المتسابق هو المصيب، والمصوّب هو المخطئ، فمثل هذه التخطئة التي ليست في محلها تدل على عدم تمكن هذا الأستاذ في قواعد اللغة، مع أنه من أساتذة اللغة المتخصصين. ولم يكن الخطأ في دقائق النحو، أو في مسألة اعتاصت على العلماء، وإنما كان الخطأ في عدم تمييز عضو التحكيم الفاعلَ من المفعول، وهو من بدهيات النحو التي لا تخفى على الناشئة فضلا عن الأساتذة.

وإذا ضاع النحو في مثل هذه المقامات اللغوية، وعند هؤلاء الأساتذة المتخصصين الذين هم مظنة صون اللغة وحفظها لا إفسادها وإضاعتها كان عند العامة أضيع، فإن العامة إذا لم يسمعوا إلا نحوا مختلا ضاع عندهم ما قد يكون من قياس فطري نحوي.

وأمثّل للقياس الفطري بما لحظته في كلام بعض أبنائي الصغار، فإني وجدتهم يأتون إلي بما انكسر من ألعابهم، ويقولون لي: خذه للصَّلَّاح. يريدون بذلك من يُصلح لهم هذه الألعاب. ولا يظهر أن

(الصلّاح) اشتقاق صحيح؛ لأن (صلح) فعل لازم[79]، وقلّ أن يأتي مثال المبالغة من الفعل اللازم[80]، لكنهم لمّا سمعوا مثله نحو: الطبّاخ، والخياط، والنجار قاسوا عليه، فقالوا: الصَلّاح.

فهم قاسوا قياسا غير صحيح، مع صحة المسموع المقيس عليه، والذي أردته من هذا أن أبيّن أن للسماع أثرًا في كلام الناس وأقيستهم، فهم يقيسون على ما يسمعونه، وما أكثر ما يُسمع خطأً اليوم، ومن ذلك مثلا أني وجدت كثيرا من طلاب المدارس عندنا يقولون في مادة (لغتي) المقررة عليهم: اللغتي! فيقولون مثلا: نسيت كتاب اللغتي، أو عندنا اختبار في اللغتي. ونبهتُ أبنائي إلى هذا الخطأ، وسألتهم: ألم ينبهكم الأستاذ عليه؟ فقالوا: إنّ الأستاذ نفسه يقول: اللغتي! فلم أملك إلا أن أقول ما قاله أبو علي الآمدي[81]:

تصدّرَ للتدريسِ كلُّ مُهوّسٍ بَليدٍ تَسمّى بالفقيهِ المُدَرّسِ

وهذا السماع الذي هو خطأ بيّن سيؤدي بكثير منهم إلى قياس غير صحيح، فكما أنهم يسمعون (اللغتي) وينطقونه فلا يبعد أن يقولوا بعدُ: أعطني الكتابي والقلمي، يريدون: أعطني كتابي وقلمي! فاللحن لا يجر إلا لحنًا.

وكذلك لا تسلم اللغة من أن يُلحنَ فيها في كثير من المواضع التي يكون اللحن فيها غير مغتفر البتة، وذلك في نحو الكلمات التي تقال في المناسبات اللغوية، كمناسبة اليوم العالمي للغة العربية!

وربما وجدتَ الألفاظ العامية في شعار بعض الحملات اللغوية التي ترغّب في العربية، وتحث عليها. ومن هذه الشعارات شعار مؤسسة جود الخيرية: "كلمني عربي" في حملتها اللغوية التي كانت عام 1443هـ- 2022م، واستمرت هذه الحملة ثلاثة أشهر، ويجب ذكر محاسن هذه الحملة، فهي استهدفت الأطفال والشباب لتشجيعهم على التمسك باللغة العربية والتكلم بها ونشرها في العالم وفي مواقع الشبكة العالمية[82]، ونحمد للحملة السعي في أمر شريف جليل كهذا، لكنّ إقحام العامية في مثل هذه المواضع لا يحسن البتة، وهو يناقض ما تدعو إليه مثل هذه المحاولات، فالدعوة إلى العربية لا يكون بالعامية.

ويبدو أنّ من صاغ الشعار اختلط عليه العامي بالفصيح، وظنّ مثل هذا الشعار فصيحا، فالعاميات لشدة توغلها في المقامات العلمية والرسمية تجوز على الناس حتى يظن كثير منهم أنها من

الفصيح، وكان الصواب في الشعار السابق أن يقال مثلا: كلمني بالعربية، أو تكلم العربية، وأما "كلمني عربي" فهو عامي، وليس لِـ(عربي) هنا تخريج صالح في الإعراب.

فانظر كيف بلغ خطر العاميات مبلغا عظيما حتى زاحمت الفصحى في أخصّ ما لها، ونحّتها عنه.

وقلما يصح للفصحى اليوم موضع سلِمَت فيه من اللحن، أو خلَصَت من شوائب العجمة، أو لم تختلط فيه بالعامية، وكل ذلك يرجع إلى تنحية الفصحى عن كثير من المواضع التي ينبغي أن تكون لها وحدها، فجهلها الناس، أو قلّ إلفهم لها، واعتيادهم إياها، حتى استصعبوها، وهجرها كثير منهم، والله المستعان.

النتائج:

خرج البحث بالنتائج الآتية:

1- ضعفُ الغيرة على اللغة من قبل الخاصة والعامة، وزهدهم فيها، هو السبب الجامع لكل مشكلات الفصحى اليوم، ولذلك نُحّيت عن كثير من مواضع الاستعمال الرسمي، ونُحّيت كذلك عن غالب مواقع التواصل، وعن كثير من مواضع الحياة العامة، بل إن العامية اقتحمت دور التعليم، والكتب المؤلّفة، وغيرها من المواضع التي ذكرها البحث.

2- ذكر البحث جملة من الأسباب التفصيلية لتنحية الفصحى، منها ما يذكره بعض المتخصصين من الآراء الواهية في كون اللغة ليست غاية في ذاتها. ومنها كذلك بعض الدراسات السقيمة التي تصف المدافعين عن اللغة بصفات توهن هممهم، وتُضعِف عزائمهم. ومن الأسباب – أيضا- الدعاوى إلى العامية، وتأخر التعريب، والانبهار باللغات الأجنبية، وضعف مناهج التعليم، وغير ذلك مما ذكره البحث.

3- لتنحية الفصحى خطر عظيم، فهو يؤدي إلى عدم فهم النصوص الدينية، وإلى الانسلاخ من الهوية والثقافة العربية، ويعزلُ المرء عن تراثه الأدبي، بل قد ينشأ جيل عربي معزول عزلة تامة عن العربية وعن كل ما يتعلق منها بسبب، أو في أخف الأحوال ضررا تكون الفصحى العربية غريبة بين العرب، فيكثر فيها الخطأ، ويشيع اللحن حتى عند الصفوة من المتخصصين والعلماء، بل وجدنا أرفع أنواع الأدب -وهو الشعر- لم يسلم من العاميات والأخطاء النحوية.

ومن الخطر –أيضا- أنه يكاد يستقر في الأذهان أن الفصحى لغة صعبة عصية لا يستطيعها إلا من كان ذا حظ عظيم من العلم، والفصحى بريئة من هذا التصور، والباعث عليه هو قلة تكلم الناس بها بعد أن نُحيت عن كثير من المواضع، وضُيّقت أمكنة استعمالها؛ لإحلال العامية محلها في تلك الأمكنة، أو للإقبال على اللغات الأعجمية.

4- الأخطاء النحوية والصرفية الشائعة اليوم هي من آثار تنحية الفصحى، فضاعَ عند الناس النحو والصرف، فمن لا يُتقن الفصحى فإنّه لن يُتقن نحوها وصرفها، ولن يُقبِلَ عليهما. والناظر في حال طلاب أقسام اللغة العربية يجد عجبًا، فهم يتخرجون من هذه الأقسام بعد أربع سنوات من الدراسة أو أكثر، ولا يكادون بعد تخرجهم يحملون من النحو والصرف شيئًا، بل لا يُحسنون كتابة خطابٍ لجهة توظيف، وإن فعلوا ذلك مع التكلف والمشقة جاؤوا بخطاب هزيل ركيك تشيع فيه الأخطاء النحوية والصرفية الشنيعة، فإذا كان هذا حال الطلاب المتخصصين في اللغة العربية فكيف بغيرهم؟ وهذا الضعف لا يقتصر على علمي النحو والصرف فقط، بل يشمل علومَ اللغة الأخَرَ، كالعروض والأدب والبلاغة، لأن هذه العلوم تُعنى باللغة التي لا يحسنها الطلاب، ولا يستطيعون التكلم بها، فكيف يستطيعون إتقان علومها؟

5- من آثار تنحية العربية شعور متكلمها اليوم بغربة لغوية، وذلك مثلا حين يزور بعض المتاجر أو الفنادق أو الأسواق في بعض بلاد العرب ولا يجد فيها من يتحدث العربية، فيشق عليه قضاء ما يريد إن كان لا يحسن لغة أخرى، لأن اللغاتِ الأخَرَ صارت هي المقدمة على العربية عند كثير من التجار ومُلّاك هذه الأماكن، بل صارت العربية كلها ملغاة عند كثير منهم، حتى يُخيّل للمرء أن ذلك المكان في بلد أجنبي، فكلما أراد أن يلتمس شيئا من العربية في ذلك الموضع لم يظفر بمطلوبه، فالموظفون أعاجم، واللغة المكتوبة على المحلات، والإعلانات، والمطبوعات، وأسماء السلع، وغيرها، لغة أعجمية.

6- الفصحى هي لغة الأغراض كلها، جدها وهزلها، وليس في الوجود غرض تستعصي على الفصحى العبارة عنه، والعامية ما هي إلا انحراف عنها، فلا حجة لمن يقول إن الفصحى ليست قريبة من الناس، أو إنها لا تناسب ميادين الترفيه ونحوها، وقد ردّ البحث هذه المزاعم وأبطلها.

7- ليس في الكلام بالفصحى في مواضعها التي لها ما يُستحيا منه، وليس في العدول عنها إلى غيرها رقي وتحضر كما يوهمنا بذلك أدعياء الثقافة، بل إن في ترك المرءِ لغتَه حطًّا من قدره، وقدحًا

في علمه وثقافته، وليس في الفصحى نقص حتى يُتمَّم بمزج الكلام الفصيح بغيره، بل إن النقص فيمن يتوهم ذلك.

8- بعض الأسر العربية المقيمة في الخارج ترجئ تعليم أبنائها اللغة العربية، وبذلك تتعطل عندهم مخارج الحروف التي تختص بها العربية، وفيه مع ذلك مخاطرُ أُخَرُ بيّنها البحث.

9- قد يترك بعض المؤلفين استعمال اللفظ المعرّب لأنه سيتعذر فهم مراده، فيضطر لاستعمال اللفظ العامي، أو الأعجمي، وهو أيضا من آثار تنحية الفصحى، وعدم إشاعة الألفاظ المعرّبة ممن يُرجى منهم إشاعته.

10- كل ما ذُكِرَ في هذا البحث لا يُتنبّأ معه بأن تتبوأ الفصحى منزلتها بين الناس ما لم يحاول العلماء واللغويون تصحيح الأفهام، ولذا يوصي الباحث بتكثيف الدراسات في هذا الميدان، والتحذير من خطر توغل العامية واللغات الأجنبية، وتنبيه الناس إلى أن هذه اللغات لها مواضعها، والفصحى لها مواضعها، ولكل مقام مقال، ويرجو الباحث أن تنهض مؤسسات التعليم والإعلام بالهمّ اللغوي، وأن تضاعف المؤسسات اللغوية جهودها، وأن يشاركها في ذلك من يستطيع أن يتمم هذه الجهود من المؤسسات العامة والخاصة.

الهوامش والإحالات:

(1) يُنظر: السيوطي، الاقتراح: 39.

(2) يُنظر: ابن كثير، البداية والنهاية: 580/13، 586، 587. السيوطي، الاقتراح: 59.

(3) يُنظر: ابن كثير، البداية والنهاية: 580/13، 586.

(4) يُنظر: السيوطي، الاقتراح: 58.

(5) يُنظر: العي، موقف النحويين من شعر المتنبي: 426.

(6) المتنبي، ديوان المتنبي: 58، وله في: ابن عصفور، المقرب: 177/1، والمرادي، توضيح المقاصد والمسالك: 1055/2، وابن هشام، مغني اللبيب: 495/6، والأخيران أنشدا الصدر فقط، والرواية في مقرّب ابن عصفور: (انصرفت) مكان (انثنيت).

(7) الرسيس هو ما رسّ من الهوى، أي ثبت، والنسيس بقية النفس بعد الهُزال والمرض، يقول: برزتِ لنا فحرّكتِ الهوى في قلوبنا ثم انصرفتِ ولم تشفي بقايا نفوسنا مما أبقيتِه لنا بالوصال. يُنظر: الواحدي، شرح ديوان المتنبي: 326/1، 327.

(8) يُنظر: ابن عصفور، المقرب: 177/1.

(9) يُنظر: المرادي، توضيح المقاصد والمسالك: 1055/2.

(10) يُنظر: ابن هشام، مغني اللبيب: 495/6.

(11) يُنظر: المرادي، توضيح المقاصد والمسالك: 1055/2.

(12) يُنظر: ابن الشجري، أمالي ابن الشجري: 1/7-10، 352، 431، 273/2، وغيره.

(13) يُنظر: السيوطي، الاقتراح: 47، 48.

(14) يُنظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 166/7.

(15) يُنظر: ابن فارس، الصاحبي: 34.

(16) يُنظر: السيوطي، الاقتراح: 60.

(17) يُنظر: نفسه: 21، 22.

(18) يُنظر: ابن جني، الخصائص: 357/1.

(19) يُنظر: الطيب، منزلة اللغة العربية: 255- 260.

(20) هذا مما سمعه الباحث منهم حين ناقشهم في هذا الشأن، ومثل هذه الحجج شائعة في كلام كثيرين.

(21) يُنظر: السيد، التجربة السورية: 17، 18.

(22) يُنظر: نفسه: 17.

(23) يُنظر: نفسه: 16. التكريتي، تعريب الطب: 28، 29.

(24) يُنظر: آل عبدالرحمن، تعريب التعليم الطبي:10، 11.

(25) يُنظر: نفسه، 12.

(26) يُنظر: تويتر، حساب توفيق الربيعة، وزير التجارة والصناعة حينذاك، وهو الآن وزير الحج والعمرة، ونُشِرت التغريدة بتاريخ 9 سبتمبر 2012، الساعة 06:34م، واستعملت العبارة كثيرا في منشورات الوزارة، رابط التغريدة: https://twitter.com/tfrabiah/status/244821003732135937?t=QZ-FtWL1LDnb0YZW68C5eg&s=19

(27) يُنظر: الهاشمي، جواهر البلاغة: 303.

(28) يستعملها كثيرا، ومن ذلك في تعليقه على طرد لاعب ريال مدريد سيرجيو رامُس في الدقيقة 82 من مباراته في الدوري الإسباني ضد برشلونة التي انتهت بفوز الريال 2-1 في 2 أبريل 2016م.

(29) يُنظر: الأنباري، أسرار العربية: 123، 185، 204.

(30) يُنظر مثلا: مراد، رواية الفيل الأزرق. وعباس، رواية حوجن.

(31) يُنظر : صحيفة الجزيرة السعودية، العدد 16977.

(32) يُنظر مثلا: هبة أحمد، كتاب السيرة النبوية بالعامية، وكتاب قصص الأنبياء بالعامية.

(33) يُنظر مثلا: توما، كتاب شو لون البحر ؟

(34) يُنظر: البغدادي، تاريخ بغداد: 105/5.

(35) يُنظر: الجبوري، تطور الدلالة المعجمية: 463/2.

(36) يُنظر: عبدالرحيم، معجم الدخيل: 137.

(37) يُنظر: ابن جني، الخصائص: 33/1.

(38) يُنظر: نفسه: 34/1.

(39) يُنظر: حسين، الاتجاهات الوطنية: 359/2.

(40) يُنظر: نفسه: 360/2.

(41) يُنظر: نفسه: 361/2.

(42) يُنظر: نفسه: 362/2- 363.

(43) يُنظر: نفسه: 360/2.

(44) يُنظر: بوجمعة، أزمة اللغة العربية: 94.

(45) يُنظر: حسين، الاتجاهات الوطنية: 372/2، 373.

(46) يُنظر: نفسه: 362/2، 363.

(47) يُنظر: نفسه: 365/2- 367.

(48) يُنظر: حسين، الاتجاهات الوطنية: 372/2.

(49) يُنظر: نفسه: 364/2.

(50) يُنظر: بو جمعة، أزمة اللغة العربية: 93-97.

(51) يُنظر: الصولي، أدب الكاتب: 129.

(52) دراسة نقلتها صحيفة الجزيرة السعودية، العدد رقم (16603).

(53) يُنظر: تويتر، حساب هنادا طه، ونُشِرت التغريدة بتاريخ 18 مايو 2023م، الساعة 08:43 صباحا، رابط التغريدة:

https://twitter.com/HanadaEducation/status/1659072158771957762?t=JLVthSHtSPxGWnjljf_pyQ&s=19

(54) الطيان، خطأ شائع خير منه صواب ضائع، شبكة الألوكة، نُشر في الشبكة بتاريخ 1444/3/5هـ الموافق 2022/10/1م، رابط المقال:

https://www.alukah.net/literature_language/0/157683/%D8%AE%D8%B7%D8%A3-%D8%B4%D8%A7%D8%A6%D8%B9-%D8%AE%D9%8A%D8%B1-%D9%85%D9%86%D9%87-%D8%B5%D9%88%D8%A7%D8%A8-%D8%B6%D8%A7%D8%A6%D8%B9/

(55) يُنظر: بو جمعة، أزمة اللغة العربية: 96، 97.

(56) يُنظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (ثقب).

(57) يُنظر: مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة: 128/14. ونقله عنه -أيضا- فيصل المنصور في حسابه في تويتر في تغريدة نُشرت بتاريخ 22 سبتمبر 2022م، الساعة 05:11م، رابط التغريدة:

https://twitter.com/faalmansour/status/1572951660754006016?t=x5VBZznUfwmZWO_BKymOCw&s=19

(58) ذكره في موقع ملتقى أهل اللغة، في المشاركة رقم 25، بتاريخ 2014/04/17م، ونقله عنه -أيضا- فيصل المنصور في التغريدة السابقة، رابط الصفحة:

http://www.ahlalloghah.com/showthread.php?t=8238&page=2.

(59) يُنظر: تويتر، حساب المفتي اللغوي الذي هو للأستاذ الدكتور سليمان العيوني، ونُشرت التغريدة بتاريخ 17 سبتمبر 2021م، الساعة 11:07م،ونقله عنه -أيضا- فيصل المنصور في التغريدة السابق، رابط التغريدة:

https://twitter.com/sboh3333/status/1438957901662535684?t=X-zRExYTn8hYiIa4EERWEA&s=19.ة

(60) يُنظر: تويتر، حساب فيصل المنصور، والتغريدة هي نفسها التغريدة التي نقل فيها رأي تيمور وغيره.

(61) يُنظر: تويتر، حساب عبدالله الغذامي، ونُشِرت التغريدة بتاريخ 17 أكتوبر 2012م، الساعة 08:53م، رابط التغريدة:

https://twitter.com/almajma3/status/258626915605295105?t=dY4PW_B7A3jZoyQW8PNvng&s=19

(62) يُنظر: الغامدي، العرنجية: 8.

(63) يُنظر: غانم، الوقت المناسب لإعطاء التغذية الراجعة: 1.

(64) هذا المصطلح مستهجن عند كثير، ومنهم أحمد الغامدي. يُنظر: العرنجية: 7- 8، 46.

(65) يُنظر: ماريو باي، أسس علم اللغة: 207، 208، أنيس، من أسرار العربية: 98، 99.

(66) يُنظر: طالب، بين اللغة والهوية وأزمة الاغتراب: 23.

(67) يُنظر: التكريتي، تعريب الطب: 69، 70.

(68) يُنظر: الخفاجي، سر الفصاحة: 56.

(69) يُنظر: الطيب، منزلة اللغة العربية: 124.

(70) يُنظر: تويتر، حساب بندر الغميز (حساب موثّق)، ونُشرت التغريدة بتاريخ 7 أكتوبر 2021م، الساعة 03:21م، رابط التغريدة:

https://twitter.com/BAlghmaiz/status/1446088168093233153?t=s1IXyr3acblX9bnWP6a6Yw&s=35

(71) ومن ذلك التصريح المنقول في تويتر، حساب شركة الرياضة السعودية، ونُشرت التغريدة بتاريخ 17 مارس 2022م، الساعة 09:05م، رابط التغريدة:

https://twitter.com/ssc_sports/status/1504519287662424064?t=RXCwPAzSrh51B4oktsgAQg&s=19

(72) يُنظر: ماريو باي، أسس علم اللغة، 206، 207.

(73) يُنظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 255/6. الشاطبي، المقاصد الشافية: 570/1.

(74) يُنظر: الدوخي، قصيدة أجراس: 24.

(75) يُنظر: ابن منظور، لسان العرب: مادة (شول).

(76) يُنظر: نفسه، مادة (دوخ).

(77) يُنظر: العبادي، ما هكذا يُكتب الشعر: 321/1، 322.

(78) يُنظر: نفسه، 228/1، 229.

(79) يُنظر: الجوهري، الصحاح: مادة (صلح).

(80) يُنظر: الأفغاني، الموجز: 198.

(81) يُنظر: الحموي، معجم الأدباء: 1062/3.

(82) يُنظر: جريدة الجريدة الكويتية، العدد 5056.

قائمة المصادروالمراجع:

1) أحمد، هبة بنة عبد الله، السيرة النبوية بالعامية، دار بداية، مصر، 2021م.
2) أحمد، هبة بنة عبد الله، قصص الأنبياء بالعامية، دار بداية، مصر، 2020م.
3) الأفغاني، سعيد بن محمد، الموجز في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، 2003م.
4) أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1966م.
5) الأنباري، عبد الرحمن بن أبي الوفاء، أسرار العربية، تحقيق: بركات بن يوسف هبود، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 1999م.
6) البغدادي، أحمد بن علي الخطيب، تاريخ بغداد، تحقيق: بشار معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2002م.
7) التكريتي، راجي بن عباس، تعريب الطب لماذا؟ ومتى؟ وكيف؟، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م.
8) توما، ندين، شو لون البحر؟ دار قنبز، لبنان، 2007م.
9) الجبوري، عبد الله، تطور الدلالة المعجمية بين العامي والفصيح (معجم دلالي)، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2006م.
10) جريدة الجريدة الكويتية، ع5056، السنة السادسة عشرة، الأربعاء1443/11/16هـ الموافق 2022/6/15م.
11) بو جمعة، وعلي، أزمة اللغة العربية: الأسباب، المظاهر وسبل التجاوز، مجلة المستقبل العربي، لبنان، ع481، 2019م.
12) الجوهري، إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد بن عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م.
13) الحموي، ياقوت بن عبد الله، معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993م.

14) حسين، محمد بن محمد، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984م.
15) أبو حيان، محمد بن يوسف، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، دار كنوز إشبيليا، الرياض، 1997م- 2013م.
16) ابن جني، عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، د،ت.
17) الخفاجي، محمد بن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.
18) ابن الشجري، هبة الله بن علي، أمالي ابن الشجري، تحقيق: محمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1991م.
19) الشاطبي، إبراهيم بن موسى، المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية، تحقيق: عبد الرحمن العثيمين وآخرين، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى، مكة، 2007م.
20) صحيفة الجزيرة السعودية، ع16603، الأربعاء 26 جمادى الآخرة 1439هـ الموافق 14 مارس 2018م. والعدد 16977، السبت 16 رجب 1440هـ الموافق 23 مارس 2019م.
21) الصولي، محمد بن يحيى، أدب الكاتب، تحقيق: محمد الأثري، المطبعة السلفية، مصر، المكتبة العربية، بغداد، 1341هـ.
22) السنعوسي، سعود، ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012م.
23) السيد، محمود بن أحمد، التجربة السورية في التعليم باللغة الأم، مؤتمر اللغة العربية والتعليم رؤية مستقبلية للتطوير، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، الإمارات، 2008م.
24) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، الاقتراح في أصول النحو، تحقيق: عبد الحكيم عطية، دار البيروتي، دمشق، 2006م.
25) طالب، عبد القادر، بين اللغة والهوية وأزمة الاغتراب واقع اللغة العربية نموذجا، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، الأردن، ع2، 2021م.
26) الطيب، عبد المجيد الطيب عمر، منزلة اللغة العربية بين اللغات المعاصرة دراسة تقابلية، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بالرئاسة العامة لشؤون المسجد الحرام والمسجد النبوي، السعودية، 1437هـ.
27) العبادي، علي بن حسن، ما هكذا يُكتب الشعر، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، الطائف، 2004م.
28) عباس، إبراهيم، حوجن،عصير الكتب، 2019م.
29) آل عبد الرحمن، خالد بن عبد الغفار، تعريب التعليم الطبي: رؤية واقعية وخطوات عملية، صحيفة عناية الصحية الإلكترونية، نُشر في الصحيفة بتاريخ 02/17/ 2010م.
30) عبد الرحيم، ف، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، دار القلم، دمشق، 2011م.
31) ابن عصفور، المقرّب، تحقيق: أحمد الجواري وعبد الله الجبوري، 1972م.
32) العي، صادق بن يسلم، موقف النحويين من شعر المتنبي، مجلة البحوث العلمية والدراسات الإسلامية الصادرة عن جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، ع10، 2015م.
33) العيوني، سليمان بن عبد العزيز، صغيرٌ ذو زماع، مركز الأدب العربي، عمّان، 2021م.

34) الغامدي، أحمد، العرنجية بلسان عربي هجين، تكوين للدراسات والأبحاث، 2022م.
35) غانم، محمود بن محمد، الوقت المناسب لإعطاء التغذية الراجعة في حالة المواد اللفظية ذات المعنى، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة الأردنية، الاردن، 1978م.
36) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: أحمد بسبح،دار الكتب العلمية، بيروت،1997م.
37) ابن كثير، إسماعيل بن عمر، تحقيق: عبد الله التركي، دار هجر، القاهرة، 2003م.
38) المتنبي، أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، 1983م.
39) مجلة القوافي الإماراتية، ع 46، يونيو 2023م.
40) مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج14، 1962م.
41) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، 1072م.
42) مراد، أحمد، الفيل الأزرق، دار الشروق، القاهرة، 2014م.
43) المرادي، حسن بن قاسم، تحقيق: عبد الرحمن سليمان، دار الفكر العربي، 2008م.
44) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق: اليازجي وآخرين، دار صادر، بيروت، 1414هـ.
45) نور، أبرار، غيابت، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2017م.
46) الهاشمي، أحمد بن إبراهيم، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م.
47) ابن هشام، عبد الله بن يوسف، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: عبد اللطيف الخطيب، الكويت، 2002م.
48) ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة: أحمد بن مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 1998م.
49) الواحدي، علي بن أحمد، شرح ديوان المتنبي، تحقيق: ياسين الأيوبي، وقصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت، 1999م.

Arabic references

1) Aḥmad, Hibat bnh ʿAbd Allāh, al-sīrah al-Nabawīyah bi-al-ʿāmmīyah, Dār bidāyat, Miṣr, 2021, (in Arabic).
2) Aḥmad, Hibat bnh ʿAbd Allāh, qiṣaṣ al-anbiyāʾ bi-al-ʿāmmīyah, Dār bidāyat, Miṣr, 2020, (in Arabic).
3) al-Afghānī, Saʿīd ibn Muḥammad, al-Mūjaz fī Qawāʿid al-lughah al-ʿArabīyah, Dār al-Fikr, Bayrūt, 2003, (in Arabic).
4) Anīs, Ibrāhīm, min Asrār al-lughah, Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1966, (in Arabic).

5) al-Anbārī, ʿAbd al-Raḥmān ibn Abī al-Wafā', Asrār al-ʿArabīyah, Ed. Barakāt ibn Yūsuf hbwd, Dār al-Arqam ibn Abī al-Arqam, Bayrūt, 1999, (in Arabic).
6) al-Baghdādī, Aḥmad ibn ʿAlī al-Khaṭīb, Tārīkh Baghdād, Ed. Bashshār Maʿrūf, Dār al-Gharb al-Islāmī, Bayrūt, 2002, (in Arabic).
7) al-Tikrītī, Rājī ibn ʿAbbās, taʿrīb al-ṭibb Li-mādhā? & matá? & kayfa?, Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfīyah al-ʿĀmmah, Baghdād, 1991, (in Arabic).
8) Tūmā, nadīn, Shū lawn al-Baḥr? Dār qnbz, Lubnān, 2007, (in Arabic).
9) al-Jubūrī, ʿAbd Allāh, Taṭawwur al-dalālah al-muʿjamīyah bayna al-ʿāmmī & al-faṣīḥ (Muʿjam dalālī), al-Dār al-ʿArabīyah lil-Mawsūʿāt, Bayrūt, 2006, (in Arabic).
10) Jarīdat al-Jarīdah al-Kuwaytīyah, I 5056, al-Sunnah al-sādisah ʿashrah, al'rbʿā'16/11/1443h al-muwāfiq 15/6 / 2022, (in Arabic).
11) Bū Jumʿah, & ʿAlī, Azmat al-lughah al-ʿArabīyah : al-asbāb, al-Maẓāhir & subul al-tajāwuz, Majallat al-mustaqbal al-ʿArabī, Lubnān, I 481, 2019, (in Arabic).
12) al-Jawharī, Ismāʿīl ibn Ḥammād, Tāj al-lughah & ṣiḥāḥ al-ʿArabīyah, Ed. Aḥmad ibn ʿbdālghfwr ʿAṭṭār, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1987, (in Arabic).
13) al-Ḥamawī, Yāqūt ibn ʿAbd Allāh, Muʿjam al-Udabā': Irshād al-arīb ilá maʿrifat al-adīb, Ed. Iḥsān ʿAbbās, Dār al-Gharb al-Islāmī, Bayrūt, 1993, (in Arabic).
14) Ḥusayn, Muḥammad ibn Muḥammad, al-Ittijāhāt al-Waṭanīyah fī al-adab al-muʿāṣir, Mu'assasat al-Risālah, Bayrūt, 1984, (in Arabic).
15) Abū Ḥayyān, Muḥammad ibn Yūsuf, al-Tadhyīl & al-takmīl fī sharḥ Kitāb al-Tas'hīl, Ed. Ḥasan Hindāwī, Dār al-Qalam, Dimashq, Dār Kunūz Ishbīliyā, al-Riyāḍ, 1997m-2013, (in Arabic).
16) Ibn Jinnī, ʿUthmān, al-Khaṣā'iṣ, Ed. Muḥammad al-Najjār, Dār al-Kutub al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, N D, (in Arabic).
17) al-Khafājī, Muḥammad ibn Sinān, Sirr al-faṣāḥah, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1982, (in Arabic).
18) Ibn al-Shajarī, Hibat Allāh ibn ʿAlī, Amālī Ibn al-Shajarī, Ed. Maḥmūd al-Ṭanāḥī, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1991, (in Arabic).

19) al-Shāṭibī, Ibrāhīm ibn Mūsá, al-maqāṣid al-shāfiyah fī sharḥ al-Khulāṣah al-Kāfiyah, Ed. ʿAbd al-Raḥmān al-ʿUthaymīn & ākharīn, Maʿhad al-Buḥūth al-ʿIlmīyah & Iḥyāʾ al-Turāth al-Islāmī bi-Jāmiʿat Umm al-Qurá, Makkah, 2007, (in Arabic).

20) Ṣaḥīfat al-Jazīrah al-Saʿūdīyah, I 16603, al-Arbiʿāʾ 26 Jumādá al-ākhirah 1439h al-muwāfiq 14 Mārs 2018. & al-ʿidad 16977, al-Sabt 16 Rajab 1440h al-muwāfiq 23 Mārs 2019, (in Arabic).

21) al-Ṣūlī, Muḥammad ibn Yaḥyá, adab al-Kātib, Ed. Muḥammad al-Atharī, al-Maṭbaʿah al-Salafīyah, Miṣr, al-Maktabah al-ʿArabīyah, Baghdād, 1341, (in Arabic).

22) al-Sanʿūsī, Saʿūd, Sāq albāmbw, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, 2012, (in Arabic).

23) al-Sayyid, Maḥmūd ibn Aḥmad, al-tajribah al-Sūrīyah fī al-Taʿlīm bi-al-lughah al-umm, Mu'tamar al-lughah al-ʿArabīyah & al-taʿlīm ru'yah mustaqbalīyah lil-Taṭwīr, Markaz al-Imārāt lil-Dirāsāt & al-Buḥūth al-Istirātījīyah, al-Imārāt, 2008, (in Arabic).

24) al-Suyūṭī, ʿAbd al-Raḥmān ibn Abī Bakr, al-Iqtirāḥ fī uṣūl al-naḥw, Ed. ʿAbd al-Ḥakīm ʿAṭīyah, Dār al-Bayrūtī, Dimashq, 2006, (in Arabic).

25) Ṭālib, ʿAbd al-Qādir, bayna al-lughah & al-huwīyah & azmat al-Ightirāb wāqiʿ al-lughah al-ʿArabīyah namūdhajan, Majallat Jāmiʿat al-Zaytūnah al-Urdunīyah lil-Dirāsāt al-Insānīyah & al-Ijtimāʿīyah, al-Urdun, I 2, 2021, (in Arabic).

26) al-Ṭayyib, ʿAbd al-Majīd al-Ṭayyib ʿUmar, manzilat al-lughah al-ʿArabīyah bayna al-lughāt al-muʿāṣirah dirāsah taqābulīyah, Markaz al-Baḥth al-ʿIlmī & Iḥyāʾ al-Turāth al-Islāmī bālr'āsh al-ʿĀmmah li-Shu'ūn al-Masjid al-Ḥarām & al-Masjid al-Nabawī, al-Saʿūdīyah, 1437, (in Arabic).

27) al-ʿAbbādī, ʿAlī ibn Ḥasan, mā Hākadhā yuktb al-shiʿr, Maṭbūʿāt Nādī al-Ṭā'if al-Adabī, al-Ṭā'if, 2004, (in Arabic).

28) ʿAbbās, Ibrāhīm, Ḥawjan, ʿṣyr al-Kutub, 2019, (in Arabic).

29) Āl ʿAbd al-Raḥmān, Khālid ibn ʿAbd al-Ghaffār, taʿrīb al-Taʿlīm al-ṭibbī : ru'yah wāqiʿīyah & khaṭawāt ʿamalīyat, Ṣaḥīfat ʿInāyat al-ṣiḥḥīyah al-iliktrūnīyah, nushr fī al-Ṣaḥīfah bi-tārīkh 17/02/2010, (in Arabic).

30) ʿAbd al-Raḥīm, F, Muʿjam al-Dukhayyil fī al-lughah al-ʿArabīyah al-ḥadīthah & lahjātuhā, Dār al-Qalam, Dimashq, 2011, (in Arabic).
31) Ibn ʿUṣfūr, almqrrb, Ed. Aḥmad al-Jawārī & ʿAbd Allāh al-Jubūrī, 1972, (in Arabic).
32) al-ʿUyy, Ṣādiq ibn Yaslam, Mawqif al-naḥwīyīn min shiʿr al-Mutanabbī, Majallat al-Buḥūth al-ʿIlmīyah & al-Dirāsāt al-Islāmīyah al-ṣādirah ʿan Jāmiʿat ibn Yūsuf ibn Khaddah, al-Jazā'ir, I 10, 2015, (in Arabic).
33) al-ʿUyūnī, Sulaymān ibn ʿAbd al-ʿAzīz, ṣghyrun Dhū zmāʿ, Markaz al-adab al-ʿArabī, ʿAmmān, 2021, (in Arabic).
34) al-Ghāmidī, Aḥmad, alʿrnjyh bi-lisān ʿArabī hjyn, takwīn lil-Dirāsāt & al-Abḥāth, 2022, (in Arabic).
35) Ghānim, Maḥmūd ibn Muḥammad, al-waqt almnāsb l'ʿṭā' al-taghdhiyah al-rājiʿah fī ḥālat al-mawādd al-lafẓīyah Dhāt al-maʿná, Risālat mājistīr, Kullīyat al-Tarbiyah, al-Jāmiʿah al-Urdunīyah, al-Urdun, 1978, (in Arabic).
36) Ibn Fāris, al-Ṣāḥibī fī fiqh al-lughah & masā'iluhā & sunan al-ʿArab fī kalāmihā, Ed. Aḥmad Basbaḥ, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1997, (in Arabic).
37) Ibn Kathīr, Ismāʿīl ibn ʿUmar, Ed. ʿAbd Allāh al-Turkī, Dār Hajar, al-Qāhirah, 2003, (in Arabic).
38) al-Mutanabbī, Aḥmad ibn al-Ḥusayn, Dīwān al-Mutanabbī, Dār Bayrūt, Bayrūt, 1983, (in Arabic).
39) Majallat al-qawāfī al-Imārātīyah, I 46, Yūniyū 2023, (in Arabic).
40) Majallat Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah, al-Qāhirah, V 14, 1962, (IN ARABIC).
41) Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah, al-Muʿjam al-Wasīṭ, Dār al-Daʿwah, al-Qāhirah, 1072, (in Arabic).
42) Murād, Aḥmad, al-Fīl al-Azraq, Dār al-Shurūq, al-Qāhirah, 2014, (in Arabic).
43) al-Murādī, Ḥasan ibn Qāsim, Ed. ʿAbd al-Raḥmān Sulaymān, Dār al-Fikr al-ʿArabī, 2008, (in Arabic).
44) Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram, Lisān al-ʿArab, Ed. al-Yāzijī & ākharīn, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1414, (in Arabic).

45) Nūr, Abrār, ghyābt, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, 2017, (in Arabic).

46) al-Hāshimī, Aḥmad ibn Ibrāhīm, Jawāhir al-balāghah fī al-maʿānī & al-bayān & al-badīʿ, Ed. Yūsuf al-Ṣumaylī, al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, Bayrūt, 1999, (in Arabic).

47) Ibn Hishām, ʿAbd Allāh ibn Yūsuf, Mughnī al-labīb ʿan kutub al-aʿārīb, Ed. ʿAbd al-Laṭīf al-Khaṭīb, al-Kuwayt, 2002, (in Arabic).

48) māryw Bāy, Usus ʿilm al-lughah, tarjamat : Aḥmad ibn Mukhtār ʿUmar, ʿĀlam al-Kutub, al-Qāhirah, 1998, (in Arabic).

49) al-Wāḥidī, ʿAlī ibn Aḥmad, sharḥ Dīwān al-Mutanabbī, Ed. Yāsīn al-Ayyūbī, & Quṣay al-Ḥusayn, Dār al-Rā'id al-ʿArabī, Bayrūt, 1999, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/03/11م
تاريخ القبول: 2023/05/20م

دور القواعد الكلية عند أبي البقاء الكفوي (ت.1094) في التذكير والتأنيث

عبدالعزيز بن علي الشهري *
aalalshehri@kku.edu.sa

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تعقب أثر القواعد من خلال تناول بعض القواعد الكلية المتفرقة، التي تتمثل في تحديد أجناس الألفاظ، وبيان ما اختص منها بالمذكر أو المؤنث، وتحديد أوزان المذكرات والمؤنثات القياسية، وتحديد الأحكام النحوية والصرفية المترتبة على القواعد الكلية عند أبي البقاء الكفوي، كما يقوم البحث بتحليل القواعد واستنباط الأحكام المترتبة عليها، ونظم البحث في مقدمة، وتمهيد عني بتعريف القواعد الكلية، والتذكير والتأنيث، وكتاب الكليات للكفوي، ومبحثين: المبحث الأول: يشتمل على القواعد الكلية العامة، والمبحث الثاني: يشتمل على القواعد الكلية الخاصة، وتوصل إلى أن القواعد الكلية التي أوردها الكفوي في كتابه والتي عنيت بالتذكير والتأنيث؛ قد أسهمت في تبسيط أحكام التذكير والتأنيث على الوجه العام فيما يتعلق بالتذكير والتأنيث في اللغة العربية، من خلال اختصار الأحكام العامة، وتحديد الضوابط اللازمة لها. وظهرت أحكام عامة وخاصة في القواعد التي أوردها الكفوي والتي تعنى بذكر مواضع وجوب التذكير أو التأنيث، أو امتناع كل منهما، أو جواز كل منهما حملًا على اللفظ أو المعنى.

الكلمات المفتاحية: التذكير والتأنيث، القواعد الكلية، تبسيط الأحكام، اللفظ والمعنى.

* طالب ماجستير لغويات - اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الملك عبدالعزيز - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الشهري، عبدالعزيز بن علي، دور القواعد الكلية عند أبي البقاء الكفوي (ت.1094) في التذكير والتأنيث، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 48-73.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 11-03-2023
Accepted: 20-05-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Abi Al-Baqaa Al-Kafawi's (d. 1094) Gender Marker (Masculine and Feminine) General Rules

Abdulaziz Bin Ali Al-Shahri*
aalalshehri@kku.edu.sa

Abstract:

This study aims to investigate and analyze the impact of some general word gender marker rules, specifying whether they are masculine or feminine, determining the standard forms for masculine and feminine nouns, and identifying the grammatical and morphological rules derived from those in the works of Abi Al-Baqaa Al-Kafawi. The study is organized into an introduction (providing an overview of the general rules, gender demarcation) and two sections. Section one focused on overall general rules. Section two dealt with specific general rules. The study concluded that general rules presented by in his work, which are concerned with gender determination Al-Kafawi's general rules contributed to simplifying the rules of gender marker demarcation in Arabic language by summarizing general rules and providing necessary guidelines. It was also revealed that general and specific rules were derived from Al-Kafawi's rules which concern context of obligatory, prohibited or permissible gender marker demarcation in terms of both form and meaning.

Keywords: Gender marker demarcation (masculine / feminine), General Rules, Rule Simplification, Form and Meaning .

*MA Student of Linguistics, Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, King Abdulaziz University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Shahri, Abdulaziz Bin Ali, Abi Al-Baqaa Al-Kafawi's (d. 1094) Gender Marker (Masculine and Feminine) General Rules, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 48 -73.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1558

المقدمة:

اعتنى الباحثون -القدماء والمحدثون- بدراسة التذكير والتأنيث، ومناقشتها في عدة جوانب علمية، تضمنت الجانب النحوي، والجانب الصرفي، والجانب الدلالي، والجانب المعجمي، فألفوا فيها الكتب والدراسات العلمية، لتحقيق أهداف علمية تمثلت في ضبط القضية، ودراستها وفق كل جانب من الجوانب السابقة، إلا أن الدراسات التي تناولت التذكير والتأنيث لم تولِ الجانب الكلي في القضية اهتمامًا كبيرًا، فأصبحت قضية التذكير أشدَّ غموضًا وأكبرَ تعقيدًا ممَّا هي عليه من قبل[1].

حاولت الدراسة إيجاد طرق مساعدة لفهم القضية، والوصول إلى طرق مناسبة لتسهيلها، من خلال توظيف القاعدة الكلية والاعتماد على أشكالها؛ مما سيسهم في حل المشكلة المعروفة عن التذكير والتأنيث، فاختير موضوع البحث لمعالجة المشكلة المتمثلة في اضطراب قاعدة التذكير والتأنيث، سواء أكانت القاعدة متعلقة بالقضية على الوجه العام الذي يشمل علامات التأنيث والمفردات اللغوية وأنواعها، أو على الوجه الخاص الذي يشمل القواعد النحوية والصرفية.

هذه الدراسة الموسومة بـ(دور القواعد الكلية عند أبي البقاء الكفوي في التذكير والتأنيث) تمثلت مشكلتها في الأسئلة الآتية:

- ما دور القاعدة الكلية في ضبط الأحكام العامة لقضية التذكير والتأنيث؟
- ما دور القاعدة الكلية في ضبط الأحكام الخاصة لقضية التذكير والتأنيث؟
- هل عالجت القاعدة الكلية الغموض المتعلق بالتذكير والتأنيث؟
- هل القواعد الكلية قدمت الأحكام المأمولة لضبط التذكير والتأنيث؟

أهداف الدراسة:

تسعى الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- بيان دور القاعدة الكلية من خلال كتاب الكليات في ضبط قواعد التذكير والتأنيث في الجوانب اللغوية المتنوعة.
- إظهار الأحكام المتعلقة بقواعد التذكير والتأنيث الكلية، وقياس مدى اطرادها في المسألة.
- تسهيل التذكير والتأنيث من خلال عرض بعض القواعد العامة والخاصة.

أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية الدراسة في بيان دور القواعد الكلية التي ذكرها الكفوي في معالجة التذكير والتأنيث، وإظهار الأحكام المترتبة عليها، وقياس مدى انطباقها على الجوانب اللغوية المختلفة.

الدراسات السابقة:

لقد سبقت هذه الدراسة دراسات أخرى تناولت كتاب الكليات، حيث اتفقت جميعها في ميدان البحث، إلا أنها تختلف عن الدراسة في مجالها البحثي، فقد تناولت جوانب أخرى لا تتعلق بالتذكير والتأنيث، ومن هذه الدراسات ما يأتي:

- الدراسة الأولى: **الأبنية الصرفية في كتاب الكليات لأبي البقاء الكفوي** (ت 1094ع-1683م) -جمعًا ودراسة-، رسالة دكتوراه، أعدها الباحث: علي حسانين فتحي، جامعة الأزهر بالقاهرة (2007م).

وهذه الدراسة لم يستطع الباحث الاطلاع عليها، إلا أن في مستخلصها بيان بمعرفة الأبنية الصرفية عند الكفوي، وبمعرفة الأسس العامة للمصطلحات في كتاب الكليات، وبمعرفة المصادر الثلاثية والرباعية والخماسية، سواء أكانت القياسية أم السماعية، والتعرف على أبنية الأسماء، والتعرف على أبرز القضايا الصرفية في الكتاب، وهي مختلفة عن موضوع هذا البحث.

- الدراسة الثانية: **الجهود النحوية والصرفية لأبي البقاء الكفوي**- دراسة في المنهج والمصطلح-، رسالة دكتوراه، أعدها الباحث: جابر محمد بيومي عوض، كلية الآداب بالمنوفية (2015م).

وهذه الدراسة لم يستطع الباحث الاطلاع عليها، إلا أن في مستخلصها بيان بعرض مدى اهتمام الكفوي بالآراء النحوية، من خلال عرض تلك الآراء أو ترجيحها أو الرد عليها، وبيان موقفه منها، كما بين المستخلص عرض اهتمام الكفوي بالقواعد الصرفية أيضًا، وقياس منهج الكفوي في الأخذ بتلك الآراء وتعامله معها، وهذه الدراسة تختلف عن موضوع هذا البحث.

- الدراسة الثالثة: **الفكر الاصطلاحي في معجم الكليات للكفوي(1094هـ)** -دراسة نقدية-، أعدها الباحثان/ محمد سالم سعد ولمياء حسين الهاشمي، جامعة الموصل -كلية التربية للعلوم الإنسانية-: مجلة التربية والعلوم، مجلد20، عدد4،(2013م).

وهذه الدراسة اعتنت بدراسة الفكر الاصطلاحي في معجم الكليات، من خلال بيان عناية الكفوي بالمصطلحات المستعملة، والتي قام بعرضها في كتابه، وإظهار طريقته المتبعة في تناول المصطلحات، وهذه الدراسة تختلف عن موضوع هذا البحث.

- الدراسة الرابعة: **موقف الكفوي من آراء سيبويه في معجمه الكليات** -دراسة نحوية-، بحث، أعده الباحث: رجب رشاد السيد محمد، جامعة القاهرة- كلية العلوم-: مجلة كلية دار العلوم، عدد122، (2019م).

وهذه الدراسة اهتم مؤلفها بإظهار منهج الكفوي في عرضه لآراء سيبويه، وطريقة تعامله معها، وقياس مدى صحة نسبتها لسيبويه، وهي دراسة تختلف عن موضوع هذا البحث.

- الدراسة الخامسة: **القواعد الكلية في مغني اللبيب لابن هشام(761هـ) ومعجم الكليات للكفوي (1094هـ)** -دراسة موازنة-، بحث، أعدته: هناء محمود إسماعيل، جامعة بابل: مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مجلد29، عدد1، (2021م).

وهذه الدراسة اهتم مؤلفها بعرض القواعد الكلية في كتابي مغني اللبيب والكليات، والمقابلة بينهما، وهي تختلف عن موضوع هذا البحث.

وهذه الدراسة اهتمت بإظهار القواعد الكلية المتعلقة بالتذكير والتأنيث من كتاب الكليات، وتبيين أثرها في الجوانب اللغوية المختلفة، وقياس مدى انطباق تلك القواعد على ما تضمنته من أحكام عامة، وأحكام خاصة.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على تطبيق المنهج الوصفي التحليلي في وصف القاعدة الكلية المتعلقة بالتذكير والتأنيث، وتحديد دورها من خلال عرض الأحكام العامة في إطار قضية التذكير والتأنيث، وعرض الأحكام الخاصة في بعدها النحوي الصرفي، وعرض الأدلة الممكنة لإثبات الأحكام أو نفيها، فيما يتم تناوله.

خطة الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة تقسيمها إلى مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع؛ أما **المقدمة** فتناولت فيها الإطار العام للدراسة والذي يشمل أهميتها ومشكلتها وأهدافها،

والدراسات السابقة لها، والمنهج المتبع فيها، والخطة البحثية المتبعة فيها، وأما **التمهيد** فتناولت فيه التعريف بالكفوي وكتابه الكليات، كما تناولت فيه التعريف بالمصطلحات البحثية والتي تشمل القواعد الكلية، والتذكير والتأنيث، وأما **المبحث الأول** فقد قصدت به دراسة القواعد الكلية العامة في التذكير والتأنيث، من خلال عرض بعض القواعد فيها، وبيان الأحكام المترتبة عليها، وإثبات أثرها في القضية أو نفيه، وأما **المبحث الثاني** فقد قصدت به بدراسة القواعد الكلية الخاصة، وتتمثل في القواعد النحوية والصرفية في التذكير والتأنيث، من خلال عرض بعض القواعد فيها، وبيان الأحكام المترتبة عليها، وإثبات أثرها في القضية أو نفيه، وأما **الخاتمة** ففيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث من خلال مباحثه، ثم انتهى البحث **بقائمة المصادر والمراجع** التي اعتمدت الدراسة عليها.

التمهيد:

أولا: أبو البقاء الكفوي[2]:

اسمه:

هو أيوب بن موسى الحسيني الكفوي[3]، القريمي[4]، الحنفي[5]، القاضي[6]، الحنفي، المفتي، ويلقب بأبي البقاء.

مولده ونشأته:

ولد أبو البقاء الكفوي في مدينة تسمى (كفا) عام (1028هـ)، وتقع تلك المدينة على ساحل البحر الأسود جنوب روسيا حاليًّا[7]، وقد تلقى الكفوي علمه فيها.

حياته:

نشأ الكفوي في مدية كفا، وبقي فيها حتى كبر، ثم تنقل في البلدان، وتولى عدة مناصب في حياته، أبرزها القضاء خلفًا لوالده، وولاية بلدة كفا.

وقد وقع له من المآسي والأحزان ما جعل حياته صعبة، لا سيما زمنه الذي عاصره، وما مر ببلاده من الحروب، إلا أن كل هذا لم يمنعه من تقديم نفع للعلم، حيث أولع بالعلم والاطلاع الواسع في علوم شتى، شملت العلوم الدينية، واختص منها بالجانب الفقهي، فألف فيه باللغة التركية، وإلى جانب العلوم الدينية فقد عني باللغة العربية وعلومها، فقدم في كتابه صورة جلية واضحة لعلمه الكبير باللغة العربية، فأسدى إلى المعجم جمعًا من الألفاظ، كما تناول النحو وقواعده، والصرف

وأبنيته، ولم يقتصر على هذه المعرفة فحسب؛ بل عني بتفسير مفردات من القرآن، إلى جانب علوم أخرى.

أكمل الكفوي حياته في تقلد المناصب كما سبق، إلى جانب عنايته بالكتب العلمية، الشرعية منها واللغوية، ولم تكن هذه العناية مجرد قراءة؛ بل كانت لهدف سامٍ أراد تحقيقه، للوصول إلى هدف رفيع في خدمة العلم، فوقع منه كتاب توصل به لحاكم زمانه، جمع فيه من كل شيء، وألف أخرى يهديها إلى كل من أراد الانتفاع، وينفع بها من كان بعده ممن لهم عناية بها، إلى أن قابل ربه في سنة1094هـ، في مدينة القدس، وقيل في إستانبول[8].

ثانيًا: القواعد الكلية

- القاعدة لغة

القاعدة في اللغة لفظ مشتق من الأصل (قَعَدَ)، وهي تدل على: الأساس؛ قال الفراهيدي: "والقواعد: أساسُ البيت"[9]، أي أصوله التي يبنى عليها، والمقصود بالقاعدة هنا: الأساس والأصل، فنقول: قاعدة الفعل أي: أساسه وأصله.

- القاعدة اصطلاحًا

القاعدة في الاصطلاح تعرف بأنها "قضية كلِّية منطبقة على جميع جزئياتها"[10]، كما أنها "أمر كلّي منطبق على جميع جزئياته عند تعرّف أحكامها منه"[11]، فهي الأمر العام الذي يندرج تحته أمور خاصة، وأمر عام يندرج تحته أمر خاص، وأمر يقتضي حكمًا لا يندرج تحته غيره، وباعتبارها أمرا عاما يشمل الخواص اقتضت لزوم الشمول والإحاطة، وباعتبارها أمرا اقتضى حكمًا لا يندرج تحته غيره فقد اقتضت الأصل والأساس، وخلاصة تعريفها أنها "هي الضابط الكلي الذي ينطبق على الجزئيات،... وتسمى أيضًا: الأصل"[12].

- الكلِّيَة لغة

الكلية في اللغة لفظ مشتق من (كلّ)، فهو "اسم مجموع المعنى ولفظه واحد"[13]، وتقتضي الدلالة على الجمع والمفرد، فهي تعرف بأنها "الحكم على المجموع"[14]، كما تعرف بأنها "الحكم على كل فرد"[15].

- **الكلِّية اصطلاحًا**

تعرف القاعدة الكلية بأنها "القانون العام الذي يمكن أن يندرج تحته جملة قواعد،... وتسمى أيضًا: الأصل والأصل العام"[16] فهي "قضية كلية من حيث اشتمالها بالقوة على أحكام جزئيات موضوعها، وتسمى فروعًا، واستخراجها منها تفريعًا"[17] وليس بالشرط اختصاصها بعلم دون غيره؛ بل هي مصطلح يطلق على القضايا الكلية في كل علم، تتضمن أحكامًا مختلفة، تصبح من خلالها القانون الكلي.

ثالثًا: التذكير والتأنيث

- **تعريف التذكير لغة**

التذكير لفظ مشتق من (ذكر)، ويعرف في اللغة بأنه "خلاف الأنثى"[18]، وعلى هذه التفرقة فإن التذكير يعرف بأنه خلاف التأنيث، كما عرف الذكر بأنه خلاف الأنثى.

- **تعريف التذكير اصطلاحًا**

لم تعن المؤلفات اللغوية القديمة بتعريف مصطلح التذكير عناية خاصة، حتى زاد غموض القضية من خلال غموض دوالِّها، إلا أن من ألف من علماء اللغة متأخرًا أشار إلى تعريف المذكر من الألفاظ، فعرف أبو البركات الأنباري لفظ المذكر بأنه "أصلٌ للمؤنث، وهو ما خلا من علامة التأنيث"[19]، والمقصود بالأصل أن المذكر في الألفاظ هو الأصل، والمؤنث فرع منه؛ لأن "الْأَصْل فِي اللَّفْظ الْخَالِي من عَلامَة التَّأْنِيث أَن يكون للمذكر"[20]، والمقصود بخلوه من علامة التأنيث؛ أن لفظ المذكر يلزم عدم وجود علامة تأنيث دالة على التأنيث في اللفظ، ومتى دلت على التأنيث فهو مؤنث باعتبار تلك العلامة، وضابط اللفظ المذكر هو "ما يصح أن تشير إليه بقولك: هذا"[21]، وإن كانت الإشارة مختلفة عمَّا سبق، فليس اللفظ بمذكر.

والمذكر باعتبار الحقيقة وغيرها "على ضربين: أحدهما حقيقي، والآخر غير حقيقي"[22]، فالحقيقي من المذكر "ما كان له فرج الذكر"[23]، وغير الحقيقي ما ليس له فرج، وهو يعرف بالضابط المذكور سابقًا.

- **تعريف التأنيث لغة**

التأنيث مأخوذ من المؤنث الذي يعود للجذر " أنث: الأنثى: خلاف الذكر من كل شيء"[24]، وهو الجنس المقابل للذكر.

- **تعريف التأنيث اصطلاحًا**

يعرف التأنيث اصطلاحًا بأنه "إضافة علامة للمذكر لجعله مؤنثًا"[25]، وفي سياق الكلام يعرف بأنه " ما يصح أن تشير إليه بلفظ: (هذه)"[26].

والتأنيث ينقسم إلى أربعة أقسام[27]:

- القسم الأول: المؤنث الحقيقي: وهو المؤنث الذي يكون له فرج الأنثى، فألفاظه مؤنثات حقيقية.
- القسم الثاني: المؤنث اللفظي: وهو المؤنث المقتصر على تأنيث لفظه دون معناه، نحو: (طلحة) فهو اسم لمذكر يحوي علامة تأنيث في لفظه، وقد يجيء المؤنث اللفظي مؤنثًا حقيقيًا نحو: (عائشة) فهذا اللفظ مؤنث حقيقي لفظي.
- القسم الثالث: المؤنث المعنوي: وهو المؤنث الذي يقتصر على معناه، ويكون حقيقي التأنيث، ولا يكون في لفظه علامة تأنيث، نحو: (مريم).
- القسم الرابع: المؤنث المجازي: وهو مؤنث غير حقيقي، ألحق بالحقيقي على سبيل المجاز، نحو: (نار).

المبحث الأول: القواعد الكلية العامة

تضمن كتاب الكفوي عددًا من القواعد الكلية، فكانت القواعد المتعلقة بالتذكير والتأنيث ظاهرة في الكتاب، حيث تضمنت قواعد عامة، وأخرى خاصة، فأما العامة فهي ما اشتملت على قواعد متعلقة بالتذكير والتأنيث بشكل عام، فتشمل أحكام أحرف التأنيث وألفاظه، وقواعد أخرى تتعلق بأحوال التذكير والتأنيث، ومن أبرز القواعد العامة التي لها دور في التذكير والتأنيث ما يأتي:

1- قاعدة امتناع هاء التأنيث من الأسماء الخاصة بالمؤنث:

قال الكفوي -رحمه الله-: "كل اسْم اخْتصَّ بالمؤنث مثل (أتان) و (عَناق) و (ضبع) فَإِن هَاء التَّأْنِيث لَا تدخل عَلَيْهِ"[28]، هذه القاعدة الكلية العامة في الأسماء الخاصة بالمؤنث، حيث ضمنها الكفوي حكم امتناع هاء التأنيث من دخولها في اللفظ الخاص بالمؤنث، ولما كان المؤنث فرعا والمذكر

أصلا، كانت العلامة للفرع لازمة، فتأتي علامة التأنيث للدلالة على تأنيث ما دخلت عليه؛ لعدم اللبس بين المذكر والمؤنث.

حاول الكفوي من خلال وضع القاعدة إظهار حكم اتصال علامة التأنيث بالأسماء المختصة بالمؤنث، وعرض بعضًا من الألفاظ التي لا تعرف إلا للمؤنث، وأدلى بحكم امتناع دخول علامة التأنيث عليها؛ وعلة الامتناع تتمثل في أن لفظ المؤنث مستغنٍ بلفظه عن العلامة، مما منع دخولها لعدم توفر ما يوجب إيرادها.

والقاعدة العامة المطردة في المؤنث تفيد بأن علامة التأنيث لا بد أن تدخل على اللفظ إذا أريد به التأنيث، وإن لم يرد به التأنيث فتلزم صورة التذكير التي تخلو من علامة التأنيث[29]، وحد لزوم العلامة إنما هو في اللفظ المشترك بين المذكر والمؤنث، والذي لا يمكن التفرقة فيه بين المذكر والمؤنث إلا بالعلامة، أما إن كان للمذكر ألفاظ خاصة لا يشركه المؤنث فيها؛ فإنه على هذا لا يقع لبس في اللفظ، فأتت القاعدة الكلية لتنص على أن اللفظ الخاص لا يتطلب دخول العلامة؛ لأنه خاص بالمؤنث، فكيف يمكن معرفة اللفظ الخاص بالمؤنث الذي لا يحتاج إلى علامة؟

الجواب: إن اللفظ الخاص بالمؤنث الذي يأتي بدون علامة يمكن معرفته من خلال السماع، أو من خلال القياس، أما السماع للألفاظ الخاصة، فيكون بمعرفة استعمال اللفظ في المعجم، بحيث يتم تحديد الجنس من خلال المعجم، فإن لم يُسمع عن العرب استعمال اللفظ لغير مؤنث فهذا يثبت اختصاص اللفظ بالمؤنث، وتبقى متعلقة به إلا أن يسمى بها مذكر، فحينها يستلزم حكمًا آخر.

من أمثلة الألفاظ المختصة بالمؤنث: (جَدْي، وعناق، ورَخْل، وأتان)، وكل هذه الألفاظ لم تعرف للمذكر قط، وإنما هي للمؤنث على وجه الخصوص، فلا يلزم دخول الهاء عليها؛ لعدم اشتباهها بلفظ المذكر، فلا يشترط وجود علامة تبين تأنيثها، كما أنه لا يعلم عند العرب من قال بها للمؤنث[30].

وهذه الألفاظ نجد أنها ترد في الكلام، فتؤدي معنى التأنيث بدون علامة باعتبار السماع، ومتى سمي المذكر بها لزمها علامة للفرق؛ لأن اللفظ لم يعد خاص بالمؤنث؛ بل اشترك معه المذكر في لفظه.

وقد تأتي الألفاظ المختصة بالمؤنث بالهاء، ولكن العلامة لا تقتضي التأنيث للفظ، وإنما هي لتأكيد التأنيث لا غير، فهي لا تفيد التأنيث بوجه خاص، ويدل على هذا أن حذفها لا يجعل اللفظ ملتبسًا بالمذكر، إلا أن من خصائص الهاء أن تجيء للتأنيث، "وتجيء أيضًا لتأكيد التأنيث، نحو: ناقة، وذلك لأن المذكر له لفظ يخصه، وهو جمل، فلو أسقطوا التاء لحصل الفرق، كما في جدي للمذكر، وعناق للمؤنث، فكانت التاء لتأكيد معنى التأنيث"[31].

وخلاصة ما سبق؛ أن اللفظ الذي يختص بالمؤنث لا يلزم دخول الهاء فيه؛ لأنه معنى التأنيث قائم في ذاته، ولا يتطلب بيان التأنيث من خلال العلامة، وإنما تلزم العلامة إذا كان هناك لبس في اللفظ، كأن يسمى مذكر بلفظ المؤنث، كما تبين -فيما سبق- دور القاعدة المتمثل في بيان حكم دخول العلامة على الألفاظ الخاصة بالمؤنث.

2- قاعدة جواز تذكير وتأنيث ما قرب من مكان أو نسب

إلى جانب الأحكام التي تفضي إلى وجوب التذكير أو التأنيث في الألفاظ، فقد ذكر الكفوي قواعد كلية تفيد جواز التذكير؛ حيث قال: "وكل مَا قرب من مَكَان أَو نسب فَإِنَّهُ يجوز فِيهِ التَّذْكِير والتأنيث"[32].

هذه القاعدة الكلية خصها الكفوي بحكم تذكير وتأنيث لفظ (قريب)، وهو لفظ له دلالتان، الأولى: أن يدل على قرب المكان والموضع، نحو: (محمد قريب من المسجد)، وهذا لما تضمن معناه المكان كما سبق، والثانية: أن يدل على قرب النسب، نحو: (محمد قريب علي)، أي: تتصل به قرابة نسب.

وهذه القاعدة وردت عند الزجاج بقوله: "كل ما قَرُبَ من مكان أوْ نَسَبٍ فهو جارٍ على ما يصيبه من التأنيث والتذكير"[33]، ويدل قول الزجاج على جواز تذكير اللفظ وتأنيثه بحسب ما يأتي على تقديره، ومن أمثلة هذا ما جاء في القرآن الكريم، من قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَحْمَتَ ٱللَّهِ قَرِيبٌ مِّنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٥٦﴾﴾ [الأعراف: 56]: في الآية الكريمة أورد الله عز وجل لفظ (رحمة) وهو لفظ مؤنث، وتأنيثه غير حقيقي، ومن حق المؤنث أن يخبر عنه بجنسه، ولا يجوز الخبر عنه بغير جنسه، لكن في الآية السابقة جاء لفظ (قريب) على وجه التذكير، واللفظ يتضمن معنى المكان والموضع، فلم يؤنث على تأنيث اسم (إن)؛ بل بقي على وجه التذكير، وهو دليل على جواز التذكير والتأنيث في هذا اللفظ، وأوجه الجواز يمكن تقديرها على عدة أوجه:

أ- الوجه الأول: أن لفظ (قريب) بمعنى مكان، وجاءت الآية بالتذكير لبيان أن مكان الرحمة قريب من المحسنين، وهو من حمل حكم التذكير والتأنيث على المعنى.

ب- الوجه الثاني: أن لفظ (رحمة) بمعنى الرحم، فجاء الخبر بالتذكير على ما تضمنه معنى اسم (إن)، من المعنى المذكر.

ج- الوجه الثالث: أن لفظ (رحمة) من المؤنثات غير الحقيقية، والقاعدة العامة في المذكر والمؤنث تجيز تذكير ما كان مؤنثا غير حقيقي وتأنيثه، فجاء تذكير (قريب) حملًا على هذا الحكم.

والكفوي من خلال قاعدته أسهم في بيان حكم تذكير لفظ(قريب) وتأنيثه، على اعتبار معناه أو لفظه، كما اعتبر تقدير معنى غيره، فكان دور القاعدة متثملا في بيان جواز التذكير والتأنيث، خاصة في لفظ(قريب).

وخلاصة ما سبق؛ أن الحكم المذكور في القاعدة إنما هو على تقدير المعنى، وإن قُصد معنى مؤنث لزم فيه التأنيث، وإن بقي على تقدير معنى(نسب) أو (مكان)، فإن هذا يجيز تذكير اللفظ مع المؤنث.

المبحث الثاني: القواعد الكلية الخاصة

تتنوع الأدوار المتعلقة بوضع القواعد الكلية، من خلال المستويات المستعملة فيها، وأبرز الأدوار التي شغلتها القواعد الكلية للتذكير والتأنيث هي ضبط القواعد الخاصة بها، فمن قواعدها الخاصة المتعلقة بالتذكير والتأنيث ما جاء في الجانب النحوي، والجانب الصرفي.

أولًا: الجانب النحوي، ومن قواعده ما يأتي

أ- دور القاعدة الكلية في الأبواب النحوية

شكلت القاعدة الكلية عند الكفوي وغيره دورًا هامًّا في تحديد أجناس الألفاظ، ولا سيما الأبواب النحوية بشكلها العام، واختصت بتحديد أجناس الأبواب النحوية، فخصص الكفوي لهذه الأبواب جملة من القواعد التي تبين جنسها، ومن أبرز تلك القواعد؛ قاعدة تذكير وتأنيث الجموع:

قال الكفوي -رحمه الله-: "كل جمع مؤنث وتأنيثه لَفْظِي، لِأَن تأنيثه بِسَبَب أَنه بِمَعْنى الْجَمَاعَة، وتأنيث الْجَمَاعَة لَفْظِي"[34].

عمَّ الكفوي بقاعدته الكلية أنواع الجموع، والتي تشمل جمع المذكر السالم والمؤنث السالم والتكسير[35]، وخصها بحكم التأنيث، وعلة الحكم مبنية على المعنى المقدر (جماعة)، وبنى الحكم على لفظ ما هو مقدر في الحكم.

يتبين أن وضع لفظ الجموع في سياق الكلام يظهر الحكم المؤثر في بناء الجملة؛ ففي المؤنث السالم -على سبيل المثال- يمكن القول: (هذه الفتيات مجتهدات)؛ حيث لزم تأنيث اسم الإشارة لتأنيث اللفظ المشار إليه، ولو استعمل (هذا) عوضًا من (هذه) لما استقام الكلام؛ لأن المؤنث يلزم التأنيث معه، لا سيما إن كان مؤنثًا حقيقي التأنيث، ولأن اللفظ محمول على تقدير جماعة، فحقه التأنيث مطلقًا.

وفي اتصال الضمير العائد على لفظ الجمع بالفعل، يلزم فيه المطابقة مع جنس ما عاد إليه، نحو: (الفتيات حضرنَ مبكرًا)؛ لأن المطابقة لازمة باعتبارين؛ الأول: جنس اللفظ الوارد؛ فهو لفظ مؤنث باعتبار أصله، وأصل اللفظ: (فتاة)، والثاني: باعتبار التقدير على المعنى، فيقدَّر التأنيث بالحمل على معنى (جماعة).

في مقابل جمع المؤنث السالم نجد أن جمع المذكر لا ينطبق عليه حكم التأنيث مطلقًا، ويبقى حكم التأنيث على وجه الإطلاق مخصوصا بالجموع عدا المذكر السالم؛ ويؤيد ذلك قول الكفوي: "كل جمع مؤنث إِلَّا مَا صَحَّ بِالْوَاو وَالنُّون فِيمَن يعلم، تَقول: جَاءَ الرِّجَال وَالنِّسَاء، وَجَاءَت الرِّجَال وَالنِّسَاء"[36].

إن امتناع تأنيث جمع المذكر السالم مبني على أصل اللفظ وتقديره، فأصل جمع المذكر السالم لا يكون إلا لمذكر عاقل؛ فيلزم تذكيره، وإذا كان الحكم مبنيًّا على ظاهر اللفظ فظاهره مذكر مطلقًا؛ لأن جمع المذكر السالم ما سلم فيه لفظ مفرده، وزيد عليه الواو والنون في الجمع، فكان حقه وجوب التذكير، ويؤكد هذا القول ما جاء عند التستري، حيث قال: "كل جمع سوى جمع بني آدم فهو مؤنث"[37].

واستثناء جمع المذكر السالم من التأنيث واجبٌ لأن الأصل التذكير فلا يُعدل عنه للتأنيث إذا كان اللفظ مذكرًا أريد به مذكر، وأن لفظه مذكر فلا يحتمل التأنيث على ظاهر لفظه، كما أن حمل اللفظ على المعنى لا يمكن أن يكون على غير المعنى (جمع) وهذا مذهب الجمهور[38].

وأما جمع التكسير فحكمه حكم السالم المؤنث إذا كان لغير العاقل؛ لأن العاقل يعرف بأنه حقيقي التذكير والتأنيث، فلا يمكن تغيير جنس لفظه كغير العاقل، فيلزم فيه اعتبار جنسه وعقله، أما إن كان لغير العاقل، فإن حمل على التأنيث فإنما هو على سبيل الجواز لا على الوجوب، بدليل قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ إِذَا جَآءَكَ ٱلْمُؤْمِنَٰتُ يُبَايِعْنَكَ ﴾ [الممتحنة: 12]، فذكَّر الفعل رغم تأنيث الفاعل على وجه الجواز، والأصل فيما كان ظاهره مذكرًا أن يلزم التذكير في إفراده وتثنيته وجمعه؛ لأن الظاهر من لفظه التذكير، وفي معناه التذكير أيضًا؛ ويخرج عمَّا سبق إذا قدر الجمع بمعنى (جماعة) فيعامل على ما قدر عليه.

وخلاصة القاعدة الكلية: أن جمع التكسير مؤنث، لتقديره بمعنى: (جماعة)، وحكم تأنيثه جائز مطلقًا، وأما المذكر السالم فيجب تذكيره لما ذكرنا؛ لأنه لا يقدر فيه إلا معنى: (جمع)، كما أن لفظه مذكر؛ فكان لزامًا تذكيره، وأما المؤنث السالم فيجب تأنيثه مطلقًا؛ لأن لفظه مؤنث بدليل تأنيث الفعل معه، وحقيقة التأنيث.

ويتمثل دور القاعدة فيما سبق، في ضبط حكم التذكير والتأنيث المتعلق بالجموع على اعتبار لفظها ومعناها، مما يسهم في تبسيط الحكم؛ حيث تحقق هذا بالنظر للألفاظ واعتبار ظاهرها، وما يمكن تقديرها عليه، فبينت القاعدة أن التذكير والتأنيث فيما عدا السالم من المذكر والمؤنث إنما هو على سبيل الجواز، وأما السالم من الجموع فكل جنس حكمه حكم جنسه.

ب- دور القاعدة الكلية في الأحكام النحوية

إلى جانب دور القاعدة الكلية في الأبواب النحوية فقد كان لها الدور في أحكام النحو بشكل عام، إذ جعلت القاعدة الكلية الحكم النحوي في صورة مبسطة، ومن أبرز القواعد الكلية في الأحكام النحوية المتعلقة بالتذكير والتأنيث: قاعدة مطابقة الفعل إذا أسند لظاهر اللفظ، وإذا أسند لمضمر:

قال الكفوي -رحمه الله-: "وكل مَا تأنيثه لَيْسَ بحقيقي فتأنيثه وتذكيره جَائِز، تقدم الْفِعْل أَو تَأَخّر، وَهَذَا فِيمَا إِذا أسْند إِلَى الظَّاهِر، وَكَذَا فِي صُورَة الْفَصْل، إِلَّا إِذا كَانَ الْمُؤَنَّث الْحَقِيقِيّ مَنْقُولًا عَمَّا يغلب فِي أَسمَاء الذُّكُور كـ(زيد) إِذا سميت بِهِ امْرَأَة، فَإِنَّهُ مَعَ الْفَصْل يجب إِثْبَات التَّاء، وَأما إِذا أسْند إِلَى الضَّمِير فالتذكير غير جَائِز لوُجُوب دفع الالتباس على مَا صرح بِهِ الرضي وَغَيره"[39].

هذه القاعدة تضمنت بعضًا من الأحكام النحوية، حيث نصت على حكم مطابقة الفعل في إسناده للظاهر، ونصت على حكم مطابقة الضمير لما تعلق به، وفي المسألة حكمان:

أ- الحكم الأول: وجوب المطابقة بين الفعل المسند إلى ظاهر المذكر والمؤنث الحقيقيين والمضمر:

إذا كان المسند إليه من المذكر والمؤنث على حقيقة جنسه، فحكمه وجوب المطابقة مطلقًا، فتكون المطابقة واجبة في الفاعل من المذكر الحقيقي، لأن الفاعل المذكر إذا أسند إليه الفعل فإنه يلزم مطابقة الفعل له في الجنس، فلا يجوز تأنيث الفعل مع الفاعل المذكر؛ لامتناع هذا في الأصل، ولأن الفاعل حقيقي التذكير الملزم للمطابقة بلفظه ومعناه، فنقول: (جاء محمدٌ، ومحمدٌ جاء).

كما تكون المطابقة لازمة بين الفعل والفاعل من المؤنث الحقيقي؛ وإنما كانت المطابقة لازمة لما رآه العلماء من عدم وقوع لبس في جنس اللفظ، فنقول: (جاءت الطالبة، والطالبة جاءت)؛ "فاحتاطوا في الدلالة على تأنيث الفاعل بوصل الفعل بالتاء المذكورة ليعلم من أول وهلة أن الفاعل مؤنث وجعلوا لحاقها لازما إذا كان التأنيث حقيقيا كتأنيث (امرأة) و(نعجة) ونحوهما من إناث الحيوان"[40]، فإن فصل بينه وبين الفعل بفاصل فالراجح الوجوب؛ لدفع اللبس المحتمل في اللفظ، فنقول: (حضرت القاضي امرأة) على تأويل: (حضرت امرأة القاضي) وإنما قدم القاضي لغرض التعظيم[41]، ومثله إذا سمي المؤنث باسم مذكر فيجب وضع علامة التأنيث؛ لأن الاسم انتقل من أصله إلى التأنيث، فلزم حكم المطابقة كما لزم في اللفظ المؤنث.

ب- الحكم الثاني: جواز المطابقة بين الفعل المسند إلى ظاهر المذكر والمؤنث غير الحقيقيين والمضمر:

ويبقى حكم التاء في الأفعال واجبة إذا كان فاعلها مؤنثًا حقيقيًا، متصلًا بفعله أو متقدمًا عن فعله، وأما إن كان من المؤنثات غير الحقيقية فحكمه الجواز؛ لقول السجستاني: "إذا قدمت فعل شيء مؤنث من غير الحيوان؛ فالتأنيث هو الواجب، والتذكير جائز"[42]، ومن أمثلة جواز التذكير والتأنيث ومجيء الفعل بالتذكير مع المؤنث غير الحقيقي ما جاء في قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ ٱلْبَيْتِ إِلَّا مُكَآءً وَتَصْدِيَةً﴾ [الأنفال: 35]، فجاء الفعل (كان) بغير تاء تأنيث مع الفاعل المؤنث، وكان على وجه الجواز، ولو جاءت في غير القرآن بالتاء لكان على الجواز أيضًا، وهذا على الراجح من الأقوال.

وفي مقابل الجواز فإن الأنباري لا يرى فيه سوى التأنيث[43]، وإن التذكير مع المؤنث الحقيقي وغيره قبيح عنده، والأصل في المسألة المطابقة، إلا أن المؤنث غير الحقيقي لا يضره التذكير إذا أمن اللبس، وإن لم يُؤمن اللبس، فيجب المطابقة على كل حال، وهذا الرأي ملازم للفاعل غير الحقيقي الذي يفصل بينه وبين فعله المقدم بفاصل، ويتقدم عليه المفعول به أو الجار والمجرور أو الظرف، وليس في الفاعل المضمر العائد على متقدم، وشرطه أن يُؤمن اللبس فيه، نحو قوله تعالى: ﴿فَٱلۡيَوۡمَ لَا يُؤۡخَذُ مِنكُمۡ فِدۡيَةٞ وَلَا مِنَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْۚ﴾ [الحديد: 15]، فلم يؤنث الفعل رغم إسناده للمؤنث، وجاز هذا في المؤنث غير الحقيقي كما سبق.

هذا فيما أفادته القاعدة الكلية؛ حيث اختصرت الأحكام التي سبق ذكرها، وجعلت لها ضوابط تمثلت في اتصال الفاعل بفعله، أو تقدم الفعل مع وجود فاصل بينه وبين فاعله، أو كون الفاعل ضميرا مستترا عائدا على متقدم، ومختصر الأحكام أن الحقيقي يجب معه المطابقة على كل حال، وأما غير الحقيقي فإن كان ضميرا متعلقا بمتقدم وجبت المطابقة، وإن كان ظاهرا متصلا جاز التأنيث والتذكير، وإن فصل بينه وبين الفعل بفاصل جاز فيه التذكير والتأنيث.

فيما سبق بينَّا دور القاعدة الكلية في ضبط أحكام التذكير والتأنيث في النحو، حيث تتمثل في التأثير على الأبواب النحوية، كما تضمنت جملة من الأحكام الخاصة المتعلقة ببناء الجمل خاصة فيما تعلق بالأفعال المسندة للظاهر الحقيقي وغير الحقيقي، كما بينت حكم التذكير والتأنيث في الأفعال المسندة إلى المضمر، في إطار أنواع المذكر والمؤنث، من خلال اتصالها وانفصالها، ومن خلال كونها حقيقية التذكير والتأنيث أو غير حقيقية، وأما ما اختص من القواعد الكلية بأبنية الألفاظ فسنبينه فيما يلي.

ثانيًا: الجانب الصرفي

سعى الكفوي من خلال وضع القاعدة الكلية إلى حصر الأبنية الخاصة بالمذكر أو المؤنث، وبيان حكم تذكيرها وتأنيثها من خلال أحرف التأنيث[44]، ومن أبرز قواعد الجانب الصرفي:

أ- قاعدة الأوزان المؤنثة من الألف المقصورة

قال الكفوي: "وكل ألف التأنيث فهي على (فعلى) مثلثة الفاء، ك (طُوبى) و(ذِكرى) و(مَرضى)"[45].

تتضمن القاعدة ثلاثة أبنية من أبنية المؤنث بالألف المقصورة، فالبناء الأول هو: (فُعْلَى)، والبناء الثاني: (فِعْلَى)، والبناء الثالث: (فَعْلَى).

جاءت المؤنثات على أبنية مختلفة، مما جعل منها أبنية خاصة لا تتعلق إلا بالمؤنث، وأخرى عامة يشترك فيها المذكر والمؤنث، فأما الخاصة فما نحن بصدده، من المؤنثات الثلاثية التي زيد فيها الألف للتأنيث؛ "والأبنية التي تلحقها ألف التأنيث المقصورة على ضربين: مختصة بها ومشتركة؛ فمن المختصة: (فُعْلَى)..."[46]، فمن الأبنية التي اختصت بالمؤنث ولا تشترك مع المذكر ما جاء على (فُعْلَى) مضمومة الفاء، ساكنة العين، مفتوحة اللام، وهو بناء خاص بالمؤنث على ما نص عليه أكثر العلماء.

وأمثلة ما جاء على بناء (فُعْلَى) من صفات المؤنث: قوله تعالى: قال تعالى: ﴿وَقَالَتْ أُولَىٰهُمْ لِأُخْرَىٰهُمْ فَمَا كَانَ لَكُمْ عَلَيْنَا مِن فَضْلٍ﴾ [الأعراف: 39]، فكلمة (أولى) و(أخرى) جاءت للمؤنث، لا يشركها فيه أحد، بدليل دخول تاء التأنيث الساكنة على الفعل، (حُبْلَى)، فلا يرى فيها إلا التأنيث.

وأما ما جاء على (فُعْلَى) من الأسماء فنحو: (بُهْمَى)، و(حُمَّى)، وهي أسماء لا ترد إلا للمؤنث، وحكمها وجوب التأنيث، لأن ألفها للتأنيث، كما أن معناها يتضمن التأنيث[47].

وأما (فَعْلَى) فإن كانت ألفها للتأنيث فيجب تأنيثها، وما جاء على وزنها فحكمه حكم المؤنث، وتجيء ألفها لغير التأنيث؛ لقول ابن سيدة: " أَمَّا فَعْلَى فتكون ألفها للإلحاق وللتأنيث؛ فمما جاء ألفه للإلحاق ولم يؤنث قولهم: الأَرْطَى فيمن قال: أديم مأروط، وانصرف في النكرة لأن ألفها لغير التأنيث؛ ولذلك قالوا: أرطاة، فألحقوا التاء، فلو كانت للتأنيث لم تدخله التاء"[48]، فيبقى حكم (فَعْلَى) متعلقا بنوع ألفها، فإن كانت للتأنيث فلا يجوز فيها غيره، وإن كانت لغير التأنيث فجائز فيها التذكير والتأنيث.

وأما (فِعْلى) فإنها مثل (فَعْلَى) في حكمها، فقد جاءت ألفها لغير التأنيث، مما لا يمكن أن تكون للتأنيث مطلقًا، قال ابن سيدة: "وأَمَّا ما جاء على (فِعْلَى) فإن ألفه يجوز أن تكون للإلحاق ويجوز أن تكون للتأنيث، فمما جاء ألفه للإلحاق ولم يؤنث: مِعْزًى، كلهم ينونه في النكرة: فيقول: مِعْزًى"[49].

وخلاصة ما سبق، أن القاعدة الكلية ساهمت في حصر المؤنث الثلاثي المزيد بالألف، وجعله مختصًّا بالمؤنث عن غيره، واعتمد الكفوي على ضابط دقيق في القاعدة، التي بنى عليها حكم

الاختصاص بالمؤنث؛ وهو أن الألف إذا كانت للمؤنث، وجاءت مثلثة الفاء ساكنة الوسط، مفتوحة اللام، مما كان ثلاثيًا مزيدًا بالألف فحكمه التأنيث مطلقًا، ومتى خالفت الأبنية هذا الضابط المترتب عليه الحكم؛ فإنه ينتقل من الوجوب إلى الجواز، لافتقار اللفظ لعلامة التأنيث الظاهرة.

ب- قاعدة الأوزان المذكرة والمؤنثة من الألف الممدودة

قال الكفوي -رحمه الله-: "كل صفة جاءت للمذكر على (أفعل) فهي للمؤنث على (فعلاء)"[50].

هذه القاعدة تتضمن حكمين من أحكام التذكير والتأنيث، فالأول: حكم تذكير ما جاء على بناء(أَفْعَل) الذي يكون وصفًا، والثاني: حكم تأنيث ما جاء على بناء (فَعْلَاء) الذي يكون وصفًا.

ويظهر من القاعدة أنها تحمل ضابطًا لغويًّا يمكن من خلاله بناء الحكم للمذكر والمؤنث، وهذا الضابط يقتضي أن يلزم البناءان الوصف، فإن لزمهما الفضل فإن المذكر والمؤنث فيها سواء.

فمما جاء للمذكر على وزن (أَفْعَل) قوله تعالى: ﴿وَلَا عَلَى ٱلْأَعْرَجِ حَرَجٌ﴾ [الفتح: 17]، فقوله: (الأعرج) إنما هو من أوزان المذكر، خاصة في صفاته.

ومما جاء للمؤنث على وزن (فَعْلَاء) قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ﴾ [البقرة: 69]، فلم يجئ على هذا الوزن مذكرٌ قط؛ فكان الضابط أن يكون البناء للوصف، فإن كان لغير الوصف فالمذكر والمؤنث فيه سواء، ولم يجئ المذكر إلا على هذا الوزن، وقد جاء المؤنث على وزن آخر، مشتق من (أَفْعَل)، يلزمه الوصف أيضًا، كما سبق ذكره.

والقاعدة التي ذكرها الكفوي تضمنت بيان حكمين من الأحكام المتعلقة بالمذكر والمؤنث، فجعلت حكم ما جاء على وزن(أَفْعَل) مذكرًا، وجعلت المؤنث منه على (فَعْلَاء)، وشرطهما الوصف، فإذا جاء وصف للمذكر على وزن(أفعل) فإن المؤنث منه يأتي على وزن (فعلاء).

وخلاصة ما ذكرنا أن الكفوي في قواعده الكلية سعى إلى حصر بعض من الأبنية الخاصة بالمذكر والمؤنث، من خلال وضعها في قواعد كلية، لضبطها وتسهيلها، وبيان أحكام التذكير والتأنيث فيها.

الخاتمة:

ختامًا، فقد توصلت من خلال البحث والدراسة إلى نتائج أهمها:

1- أن القواعد الكلية التي أوردها الكفوي في كتابه والتي عنيت بالتذكير والتأنيث؛ قد أسهمت في تسهيل أحكام التذكير والتأنيث على الوجه العام فيما يتعلق بالتذكير والتأنيث في اللغة العربية، من خلال اختصار الأحكام العامة، وتحديد الضوابط اللازمة لها.

2- تبين من خلال القواعد التي ذكرها الكفوي مساهمته في ضبط القواعد الخاصة التي شملت بعضًا من أبواب النحو والصرف، من خلال الاعتناء بالأحكام المتعلقة بالتراكيب والألفاظ النحوية، وما يترتب عليها في قضية التذكير والتأنيث، ومن خلال الاعتناء بالضوابط العامة المتعلقة بالأبنية الصرفية، وما يختص منها بالمذكر والمؤنث.

3- برز أثر القواعد الكلية في اختصار الشروحات المطولة التي تزيد من غموض قضية التذكير والتأنيث، وتجنبها للشاذ وعدم القياس عليه.

4- ظهرت أحكام عامة وخاصة في القواعد التي أوردها الكفوي والتي تعنى بذكر مواضع وجوب التذكير أو التأنيث، أو امتناع كل منهما، أو جواز كل منهما حملًا على اللفظ أو المعنى.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: برجشتراسر، التطور النحوي: 112، 113.

(2) ينظر ترجمته: زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية: 1147/3. سركيس، معجم المطبوعات العربية: 293/1، 294. باشا، إيضاح المكنون: 380/4. وأيضًا، باشا، هدية العارفين: 229/1. الزركلي، الأعلام: 38/2. كحالة، معجم المؤلفين: 31/3. السيد، التطور الدلالي: 1647-1650. السيد، موقف الكفوي من آراء سيبويه: 582، 583. بن صالح، أحكام الجمع: 6-9.

(3) عرف بالكفوي نسبة إلى مدينة مولده وهي مدينة (كفا) أو ما يسمى بـ(كفه)، وهي مدينة تقع على ساحل البحر الأسود؛ ينظر: حاجي خليفة، سلم الوصول: 249.

(4) نسبة إلى دولة قريم التي تشمل مدينة (كفا). ينظر: حاجي خليفة، سلم الوصول: 212/5.

(5) نسبة إلى المذهب الذي اهتم به، والذي ألف في مسائله كتابه تحفة الشاهان.

(6) نسبة إلى مناصبه التي تقلدها، فوصفته التراجم بها.

(7) ينظر: حاجي خليفة، سلم الوصول: 249/5.

(8) ينظر: كحالة، معجم المؤلفين: 31/3. زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية: 1147/3. بلوط، علي، و بلوط، أحمد، معجم تاريخ التراث الإسلام: 727.

(9) الفراهيدي، العين: 410/3.

(10) الجرجاني، التعريفات: 143.

(11) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون: 1295.

(12) التونجي، والأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة: 463.

(13) الجرجاني، التعريفات: 156.

(14) الكفوي، الكليات: 627.

(15) نفسه: 682.

(16) التونجي، والأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة: 463.

(17) الكفوي، الكليات: 613.

(18) ابن منظور، لسان العرب: 309/4. الزبيدي، تاج العروس: 442/6. السجستاني، المذكر والمؤنث: 36.

(19) الأنباري، البلغة: 63.

(20) الكفوي، الكليات: 103.

(21) يعقوب، المعجم المفصل في المذكر والمؤنث: 61.

(22) الأنباري، البلغة: 63.

(23) نفسه: 63.

(24) الفراهيدي، العين: 92/1.

(25) التونجي، والأسمر، المعجم المفصل في علوم اللغة: 147/1.

(26) نفسه، 541/2.

(27) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها. ينظر أقسام المؤنث في: عكاشة، المذكر والمؤنث بين اللفظ والمعنى: 10، 11. قاسم، معجم المذكر والمؤنث في اللغة العربية: 9، 10. الدقر، معجم قواعد اللغة العربية: 131، 132. يعقوب، المعجم المفصل: 63، 64.

(28) الكفوي، الكليات: 836.

(29) ينظر: الفراء، المذكر والمؤنث: 52.

(30) ينظر على سبيل المثال: المبرد، المذكر والمؤنث: 76. الأنباري، المذكر والمؤنث: 53/1.

(31) ابن عقيل، المساعد في تسهيل الفوائد: 294/3.

(32) الكفوي، الكليات: 691.

(33) الزجاج، معاني القرآن: 345.

(34) الكفوي، الكليات: 275.

(35) ينظر أقسام الجموع في: عبدالعال، جموع التصحيح والتكسير: 7.

(36) الكفوي، الكليات: 693.

(37) التستري، المذكر والمؤنث: 52.

(38) ينظر: السجستاني، المذكر والمؤنث: 92. المبرد، الكامل: 295. نفطويه، المذكر والمؤنث: 79.

(39) الكفوي، الكليات: 690.

(40) ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 595.

(41) السجستاني، المذكر والمؤنث: 98.

(42) نفسه: 97.

(43) الأنباري، البلغة: 210، 211.

(44) أحرف التأنيث هي علامات التأنيث، وهي ثلاثة: هاء التأنيث المتحركة، والألف الممدود، والألف المقصورة، والعلامة الخاصة بالمؤنث هي الألف الممدودة والمقصورة؛ ينظر علامات التأنيث: التستري، المذكر والمؤنث: 48. نفطويه، المذكر والمؤنث: 58، 59. ابن الأنباري، المذكر والمؤنث: 176/1. الكفوي، الكليات: 211.

(45) الكفوي، الكليات: 15.

(46)الزمخشري، المفصل: 253.

(47) ينظر بيان المسألة عند ابن يعيش: ابن يعيش، شرح المفصل: 384/3.

(48) ابن سيده، المخصص: 60، 61.

(49) نفسه، الصفحات نفسها.

(50) الكفوي، الكليات: 458.

المراجع:

1) ابن الأنباري، أبو بكر، المذكر والمؤنث، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، 1999م.
2) الأنباري، أبو البركات، البلغة في الفرق بين المذكر والمؤنث، تحقيق: رمضان عبدالتواب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2014م.
3) باشا، إسماعيل، إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993م.
4) باشا، إسماعيل، هدية العارفين، دار إحياء التراث الإسلامي، بيروت، 1951م.
5) برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، الخانجي، القاهرة، 1994م.
6) بلوط، على الرضا قرة، و بلوط، أحمد طوران قرة، معجم التراث الإسلامي في مكتبات العالم - المخطوطات والمطبوعات، دار العقبة، قيصري، 2001م.

7) التستري، سعيد إبراهيم، المذكر والمؤنث، تحقيق: أحمد عبدالمجيد هريدي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983م.
8) التونجي والأسمر، محمد وراجي، المعجم المفصل في علوم اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993م.
9) الجرجاني، الشريف، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004م.
10) خليفة، مصطفى عبدالله، سلم الوصول إلى طبقات الفحول، تحقيق: محمود عبدالقادر، مكتبة إرسيكا، إستانبول، 2010م.
11) الدقر، عبدالغني، معجم قواعد اللغة العربية، دار القلم، دمشق، 1986م.
12) الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس، تحقيق: علي شيري، دار الفكر، دمشق، 1424هـ.
13) الزجاج، إبراهيم بن السري، معاني القرآن وإعرابه، تحقيق: عبدالجليل عبده، دار عالم الكتب، بيروت، 1988م.
14) الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، 2002م.
15) الزمخشري، أبو القاسم محمود، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: إسماعيل حسان، مكتبة الآداب، القاهرة، 2014م.
16) زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013م.
17) السجستاني، أبو حاتم، المذكر والمؤنث، تحقيق: صالح الضامن، دار الفكر، دمشق، 1997م.
18) سركيس، يوسف إليان، معجم المطبوعات العربية والمعرَّبة، مطبعة سركيس، القاهرة، 1982م.
19) السيد، رجب رشاد، موقف الكفوي من آراء سيبويه في معجمه الكليات، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع122، 2019م.
20) السيد، ياسر، التطور الدلالي في كتاب الكليات لأبي البقاء الكفوي، مجلة كلية اللغة العربية، الزقازيق، مج2، ع32، 2012م.
21) ابن سيدة، علي بن إسماعيل، المخصص، تحقيق: دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث الإسلامي، بيروت، 1996م.
22) صالح، موسى محمد، أحكام الجمع الكلية النحوية والتصريفية في كتاب الكليات للكفوي، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، 2022م.
23) عبد العال، عبد المنعم سيد، جموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1976م.
24) ابن عقيل، بهاء الدين، المساعد في تسهيل الفوائد، تحقيق: محمد كامل بركات، دار المدني، جدة، 1984م.
25) عكاشة، محمود، المذكر والمؤنث بين اللفظ والمعنى، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2009م.
26) الفراء، يحيى بن زياد، المذكر والمؤنث، تحقيق: رمضان عبدالتواب، دار التراث، القاهرة، د.ت.

27) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.
28) قاسم، محمد أحمد، معجم المذكر والمؤنث في اللغة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، 1989م.
29) كحالة، عمر رضا، معجم المؤلفين، دار إحياء التراث الإسلامي، بيروت، د.ت.
30) الكفوي، أيوب بن موسى، الكليات، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2012م.
31) ابن مالك، جمال الدين، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1982م.
32) المبرد، محمد بن يزيد، المذكر والمؤنث، تحقيق: رمضان عبدالتواب، مطبعة المدني، القاهرة، 1996م.
33) المبرد، محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، السعودية، 1998م.
34) ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرون، دار صادر، بيروت، 1993م.
35) نفطويه، إبراهيم بن محمد، المذكر والمؤنث، تحقيق: عبدالجليل مغتاظ التميمي، جامعة سبها، ليبيا، 1995م.
36) يعقوب، إيميل بديع، المعجم المفصل في المذكر والمؤنث، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994م.
37) ابن يعيش، موفق الدين، شرح المفصل الزمخشري، تحقيق: إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.

Arabic References

1) Ibn al-Anbārī, Abū Bakr, al-Mudhakkar & al-mu'annath, E. Muḥammad ʿbdālkhālq ʿUḍaymah, Wizārat al-Awqāf, 1999, (in Arabic).
2) al-Anbārī, Abū al-Barakāt, al-Bulghah fī al-firaq bayna al-mudhakkar & al-mu'annath, Ed. Ramaḍān ʿbdāltwāb, Dār al-Kutub & al-Wathā'iq al-Qawmīyah, al-Qāhirah, 2014, (in Arabic).
3) Bāshā, Ismāʿīl, Īḍāḥ al-maknūn fī al-Dhayl ʿalá Kashf al-ẓunūn, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1993, (in Arabic).
4) Bāshā, Ismāʿīl, Hadīyah al-ʿārifīn, Dār Iḥyā' al-Turāth al-Islāmī, Bayrūt, 1951, (in Arabic).
5) Bergsträsser, al-taṭawwur al-Naḥwī lil-lughah al-ʿArabīyah, al-Khānjī, al-Qāhirah, 1994, (in Arabic).

6) Ballūṭ, ʿalá al-Riḍā Qurrat, wa Ballūṭ, Aḥmad ṭwrān Qurrat, Muʿjam al-Turāth al-Islāmī fī maktabāt al-ʿālam-al-Makhṭūṭāt & al-Maṭbūʿāt, Dār al-ʿAqabah, Qayṣarī, 2001, (in Arabic).
7) al-Tustarī, Saʿīd Ibrāhīm, al-mudhakkar & al-mu'annath, E. Aḥmad ʿAbd-al-Majīd Harīdī, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1983, (in Arabic).
8) al-Tūnjī wāl'smr, Muḥammad wrājy, al-Muʿjam al-Mufaṣṣal fī ʿulūm al-lughah, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1993, (in Arabic).
9) al-Jurjānī, al-Sharīf, Muʿjam altʿryfāt, Ed. Muḥammad Ṣiddīq al-Munshāwī, Dār al-Faḍīlah, al-Qāhirah, 2004, (in Arabic).
10) Khalīfah, Muṣṭafá Allāh, Sullam al-wuṣūl ilá Ṭabaqāt al-fuḥūl, E. Maḥmūd ʿAbd-al-Qādir, Maktabat Irsīkā, Istānbūl, 2010, (in Arabic).
11) al-Daqr, ʿAbd, Muʿjam Qawāʿid al-lughah al-ʿArabīyah, Dār al-Qalam, Dimashq, 1986, (in Arabic).
12) al-Zubaydī, Muḥammad Murtaḍá, Tāj al-ʿarūs, E. ʿAlī shyry, Dār al-Fikr, Dimashq, 1424h.
13) al-Zajjāj, Ibrāhīm ibn al-sirrī, maʿānī al-Qur'ān & iʿrābuh, E. ʿAbd-al-Jalīl ʿAbduh, Dār ʿĀlam al-Kutub, Bayrūt, 1988, (in Arabic).
14) al-Ziriklī, Khayr al-Dīn, al-Aʿlām, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 2002, (IN ARABIC).
15) al-Zamakhsharī, Abū al-Qāsim Maḥmūd, al-Mufaṣṣal fī ṣanʿat al-iʿrāb, E. Ismāʿīl Ḥassān, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah, 2014, (in Arabic).
16) Zaydān, Jirjī, Tārīkh ādāb al-lughah al-ʿArabīyah, Mu'assasat Hindāwī, al-Qāhirah, 2013, (in Arabic).
17) al-Sijistānī, Abū Ḥātim, al-mudhakkar & al-mu'annath, Ed. Ṣāliḥ al-Ḍāmin, Dār al-Fikr, Dimashq, 1997, (in Arabic).
18) Sarkīs, Yūsuf Ilyān, Muʿjam al-Maṭbūʿāt al-ʿArabīyah wālmʿrrabh, Maṭbaʿat Sarkīs, al-Qāhirah, 1982, (in Arabic).
19) al-Sayyid, Rajab Rashād, Mawqif al-Kaffawī min Ārā' Sībawayh fī muʿjamihi al-Kullīyāt, Majallat Kullīyat Dār al-ʿUlūm, Jāmiʿat al-Qāhirah, I 122, 2019, (in Arabic).
20) al-Sayyid, Yāsir, al-taṭawwur al-dalālī fī Kitāb al-Kullīyāt li-Abī al-Baqā' al-Kaffawī, Majallat Kullīyat al-lughah al-ʿArabīyah, al-Zaqāzīq, V 2, I 32, 2012, (in Arabic).

21) Ibn Sayyidat, ʿAlī ibn Ismāʿīl, almkhṣṣ, E. Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabī, Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-Islāmī, Bayrūt, 1996, (in Arabic).

22) Ṣāliḥ, Mūsá Muḥammad, Aḥkām al-jamʿ al-Kullīyah al-naḥwīyah & al-taṣrīfīyah fī Kitāb al-Kullīyāt llkfwy, Risālat mājistīr, Jāmiʿat al-Malik ʿAbd-al-ʿAzīz, Jiddah, 2022, (in Arabic).

23) ʿAbd al-ʿĀl, ʿAbd al-Munʿim Sayyid, Jumūʿ al-taṣḥīḥ wāltksyr fī al-lughah al-ʿArabīyah, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1976, (in Arabic).

24) Ibn ʿAqīl, Bahāʾ al-Dīn, al-musāʿid fī Tasʾhīl al-Fawāʾid, E. Muḥammad Kāmil Barakāt, Dār al-madanī, Jiddah, 1984, (in Arabic).

25) ʿUkāshah, Maḥmūd, al-mudhakkar & al-muʾannath bayna al-lafẓ & al-maʿná, al-Akādīmīyah al-ḥadīthah lil-Kitāb al-Jāmiʿī, al-Qāhirah, 2009, (in Arabic).

26) al-Farrāʾ, Yaḥyá ibn Ziyād, al-mudhakkar & al-muʾannath, E. Ramaḍān ʿbdāltwāb, Dār al-Turāth, al-Qāhirah, N. D, (in Arabic).

27) al-Farāhīdī, al-Khalīl ibn Aḥmad, Muʿjam al-ʿAyn, E. ʿAbd al-Ḥamīd Hindāwī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2003, (in Arabic).

28) Qāsim, Muḥammad Aḥmad, Muʿjam al-mudhakkar & al-muʾannath fī al-lughah al-ʿArabīyah, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1989, (in Arabic).

29) Kaḥḥālah, ʿUmar Riḍā, Muʿjam al-muʾallifīn, Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-Islāmī, Bayrūt, N. D, (in Arabic).

30) al-Kaffawī, Ayyūb ibn Mūsá, al-Kullīyāt, Ed. ʿAdnān Darwīsh & Muḥammad al-Miṣrī, Muʾassasat al-Risālah, Bayrūt, 2012, (in Arabic).

31) Ibn Mālik, Jamāl al-Dīn, sharḥ al-Kāfiyah al-shāfiyah, Ed. ʿAbd al-Munʿim Aḥmad Harīdī, Jāmiʿat Umm al-Qurá, Makkah al-Mukarramah, 1982, (in Arabic).

32) al-Mibrad, Muḥammad ibn Yazīd, al-mudhakkar & al-muʾannath, Ed. Ramaḍān ʿbdāltwāb, Maṭbaʿat al-madanī, al-Qāhirah, 1996, (in Arabic).

33) al-Mibrad, Muḥammad ibn Yazīd, al-kāmil fī al-lughah & al-adab, Ed. ʿAbd al-Ḥamīd Hindāwī, Wizārat al-Shuʾūn al-Islāmīyah & al-Awqāf & al-Daʿwah & al-Irshād, al-Saʿūdīyah, 1998, (in Arabic).

34) Ibn manẓūr, Jamāl al-Dīn, Lisān al-ʿArab, Ed. Allāh ʿAlī al-kabīr & ākharūn, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1993, (in Arabic).

35) Nifṭawayh, Ibrāhīm ibn Muḥammad, al-mudhakkar & al-mu'annath, Ed. ʿAbd-al-Jalīl Mughtāẓ al-Tamīmī, Jāmiʿat Sabhā, Lībiyā, 1995, (in Arabic).

36) Yaʿqūb, iymyl Badīʿ, al-Muʿjam al-Mufaṣṣal fī al-mudhakkar & al-mu'annath, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1994, (in Arabic).

37) Ibn Yaʿīsh, Muwaffaq al-Dīn, sharḥ al-Mufaṣṣal al-Zamakhsharī, Ed. iymyl Yaʿqūb, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2001, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/15م
تاريخ القبول: 2023/07/21م

المسائل الصَّرفيَّة في كتاب (نتائج الفِكر في النَّحو) للسُّهَيلي

منال فايز عبدالله البكري *
Noolie.31@hotmail.com

ملخص:

تتناول هذه الدراسة المسائل الصرفية التي وردت في كتاب "نتائج الفِكر"، لأبي القاسم عبدالرحمن السهيلّي، واقتصرت الباحثة فيها على جمع مختارات السهيلّي الصرفية في الكتاب، وتحليلها، ومناقشتها؛ بهدف الوقوف على جهوده وإسهاماته في علم الصرف، ومناقشة توجيهاته الصرفية، مقسّمة دراستها على: تمهيد، وفصلين، وخاتمة، شمل التمهيد ترجمة الإمام السهيلّي، والتعريف بعلم الصرف، وكان المبحث الأول بعنوان: أبنية الأسماء والمصادر، أما المبحث الثاني فجاء بعنوان: أبنية الأفعال، وتصلت إلى أن تناول السهيليّ للمادة الصرفيّة جاء ممزوجًا بالموضوعات النحويّة كعادة من سبقة من النحاة في العصور الأُول، كما أنه كان موافقًا في مذهبه وبعض آرائه وترجيحاته في المسائل الصرفية لمذهب البصريين، إضافة إلى ذلك اهتمامه بالأسلوبية ؛عند تعليله بعض صيغ دلالات الحروف والحركات.

الكلمات المفتاحية: الصرف، الكلمة، الاسم، الفعل، الأبنية.

* طالبة دكتوراه في اللغويات - قسم اللغويات - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: البكري، منال فايز عبدالله، المسائلُ الصَّرفيَّة في كتاب (نتائج الفِكر في النَّحو) للسُّهَيلي، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 74-117.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 15-05-2023
Accepted: 21-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Morpho-syntactic Issues in As-Suhaili's Book *Neta'at Al-Fikr Fi Al-Nahw* (Intellectual Output in Syntax)

Manal Fayez Abdullah Al-Bakri *

Noolie.31@hotmail.com

Abstract:

This study examines the morpho-syntactic issues in Abu Al-Qasim Abdulrahman Al-Suhayli's book "*Neta'at Al-Fikr*", with particular focus on analyzing and discussing some selected morpho-syntactic topics from the book, highlighting Al-Suhayli's efforts and contributions to the field of morphology and syntax. The study is divided into an introduction, two sections and a conclusion. The introduction included a translation of Imam Al-Suhayli's biography and an overview of the field of morphology and syntax. Section one was concerned with Noun and infinitive Structures. Section two dealt with Verb structures. The study revealed that Al-Suhayli's dealt with morphological and syntactic issues at the morpho-syntax interface, as was customary among earlier syntacticians. It was concluded that he adhered to the Basri school of thought in some of his opinions and preferences regarding morpho-syntactic matters, and showed a particular interest in stylistics when explaining certain forms, their meanings, letters, and diacritical marks.

Keywords: Morpho, Syntax, Word, Noun, Verb, Structures.

* PhD Student of Linguistics, Department of Linguistics, Faculty of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Bakri, Manal Fayez Abdullah, Morpho-syntactic Issues in As-Suhaili's Book *Neta'at Al-Fikr Fi Al-Nahw* (Intellectual Output in Syntax), Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 74 -117.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

مقدمة:

إنّ من علوم اللغة المهمّة التي أولاها العلماء عناية كبيرة: علم الصّرف، وقد قرنه علماء اللغة بعلم النحو؛ لما بينهما من ترابط؛ فالتصريف لمعرفة أنفس الكلم الثابتة، والنَّحو لمعرفة أحواله المتنقلة[1].

ويعدُّ كتابُ «نتائج الفِكر» للإمام أبي القاسم السهيلي، واحدًا من أهمِّ الكتب النّحوية التي عُنِيَت بفقه العربية، وأسرارها اللغوية، وعِلَلها النحوية، وظهر فيه نبوغ السُّهيلي وعلمه، شأنه في ذلك شأن مؤلفاته الأخرى، مثل: «الروض الأنف»[2].

وقد وجدت الباحثة في(نتائج الفِكر)مادة تستحق البحث والدراسة، فتفرغت لهذا المصنَّف القيِّم، وبعد قراءته خرجت بفكرة البحث، لسبب وجيه، وهو أنه كتاب يحتوي على معلومات صرفية مهمَّة، لم يشر السهيلي إلى معالجته إياها من الناحية الصرفية، وإنما تناولها في سياق أبواب النّحو، فعكفت الباحثة عليها واستخرجتها من أثناء الكتاب؛ لتعمَّ الفائدة. كما لم تعثر الباحثة على دراسة للقضايا الصرفية في الكتاب، ما حدا بها إلى دراستها وإيضاح كيفية معالجة السهيلي لها، وبيان الغامض منها.

ومن وجهة نظر الباحثة فإنّ لهذه الدراسة أهميتها، ولهذا الموضوع وجاهته ودواعيه وغاياته.

وتكمن أهمية الدراسة في التَّعرُّف إلى فِكْر السُّهيليّ، والوقوف على جانب من جوانب نبوغه، من خلال مناقشة المسائل الصرفية الواردة في كتابه «نتائج الفِكَر».

وأما مشكلة الدراسة فتتمركز حول الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1- ما المسائل الصرفية التي وردت في كتاب «نتائج الفِكَر» للسهيلي؟

2- كيف عرض السهيلي المسائل الصرفية في كتابه المذكور؟ وما اختياراته وتوجيهاته فيها؟

3- كيف أبرز كتاب «نتائج الفِكَر» نبوغ مؤلفه ومكانته في علوم اللغة، وخاصة علم الصرف؟

وتهدف الدراسة إلى جمع المسائل الصرفية الواردة في كتاب «نتائج الفِكَر» وتحليلها، ومناقشة اختيارات السّهيلي فيها، وتسليط الضوء على جهده العلمي، وتحديدا في علم الصرف. وقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، وفق خطوات: جمع المسائل الصرفية من كتاب «نتائج

الفِكَر»، فتقسيمها على أبواب الصرف، ثم دراستها وشرحها، ومناقشة عرض السهيلي لها واختياراته فيها. وإذن، فإنَّ حدود الدراسة هي: المسائل الصرفية المبثوثة في كتاب «نتائج الفكر في النحو» لأبي القاسم عبد الرحمن بن عبدالله بن أحمد السُّهيلي، وأشرنا ابتداء إلى الكلمات المفتاحية في الملخص، وهنا نشير إلى الدراسات السابقة؛ إذ وقفنا على دراستين في هذا الصدد:

الأولى: «بين نتائج الفِكَر للسهيلي وبدائع الفوائد لابن القيم»، وهو مقال بحثي للدكتور أيمن الشوا، بمجلة جامعة دمشق، المجلد24، ع(3،4)، 2008م،سلط فيه الضوء على تأثر الإمام ابن القيم بالإمام السهيلي، ونَقْل ابن القيّم في «بدائع الفوائد» عن كتاب «نتائج الفكر» واستفادته منه، وهذا رابط مقاله: http://mohamedrabeea.net/library/pdf/4fe2ead7-b381-407e-ab53-5db9fcf65eb7.pdf

والثانية: «تقويم الفكر النَّحوي للسُّهيلي من خلال كتابه(نتائج الفكر في النحو)في ضوء علم اللغة الحديث، دراسة تحليلية تأصيلية»، رسالة ماجستير، إعداد: ويزة أعراب، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012م. وموضوعها: دراسة كتاب نتائج الفكر في ضوء علم اللغة الحديث، اعتمادًا على النظرية الخليلية الحديثة.

والدراستان كلتاهما تختلفُ عن دراستنا؛ إذ إنَّ موضوع دراستنا صرفي، يتناول ما ورد في كتاب «نتائج الفكر» من مسائل صرفية فقط، ومناقشة اختيارات السهيلي في ضوء مدرستي البصرة والكوفة.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة توزيع خطتها على: تمهيد، وفصلين، وخاتمة. تضمَّن التمهيد ترجمة السهيلي والتعريف بكتابه، وتعريف علم الصرف. وكان الفصل الأول بعنوان: أبنية الأسماء والمصادر، وجاء في ثلاثة مباحث: المبحث الأول: المجرد والمزيد من الأسماء، وفيه ثلاثة مطالب: وزن كلمة «أَمْسِ»، الأسماء الجامدة والمشتقة، التصغير. والمبحث الثاني: جموع التكسير، وفيه ثلاثة مطالب أيضًا: تكسير الصفة، اسم الجمع، وزن "جزور". والمبحث الثالث: المصدر، ومطالبه ثلاثة: اشتقاق الفعل من المصدر، «الآفة» اسم وليست مصدرًا، الفرق بين: "فعُل فَعالًا" و"فَعُل فَعَالَةً".

ثم الفصل الثاني بعنوان: أبنية الأفعال، وجاء في ثلاثة مباحث أيضا: المبحث الأول: المتعدي واللازم، وفيه ثلاثة مطالب: اختلاف الأفعال في درجة لزومها للفاعل، أفعال المطاوعة، همزة التعدية.

والمبحث الثاني: إسناد الفعل إلى الضمائر، وفيه مطلبان: لغة «أكلوني البراغيث»، الأصل في الفعل الإفراد. والمبحث الثالث: أحكام تعمُّ الاسم والفعل، وفيه مطلبان: الإعلال، التذكير والتأنيث.

ثم خاتمة الدراسة ونتائجها وتوصياتها، وأخيرا قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد:

أولًا: ترجمة الإمام السُّهَيْلِيّ، والتعريف بكتابه «نتائج الفكر» في النحو

اسمه: عبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد السُّهيلي الخثعُمي. أبو القاسم، وأبو زيد، وأبو الحسن، محدِّث فقيه نحوي أصولي، والسُّهَيْلِيّ: نسبة إلى قرية سُهَيل، قرب مالقة، والخثعميّ: نسبة إلى قبيلة خثعم، وقد ورد أنَّه من ولد أبي رويحة الخثعميّ الذي عقد له الرسول ﷺ اللواء عام الفتح[3].

مولده ونسبه:

ولد بمالقة، عام 508هـ[4]، وعَمِيَ وسنّه سبع عشرة سنة. تبحَّر في العلوم وتصدّر الإفتاء والتدريس. وهو من أسرة عِلْمٍ. قال الإمام الذهبي: «ولدُ الخطيب أبي محمد بن الإمام الخطيب»[5]، وقال ابن دحية: «سمع الموطأ على خال أبيه الفقيه المحدّث الخطيب الظاهري أبي الحسن بن عياش»[6]، وجدّه أيضًا عالِمٌ، وهو مالكيّ المذهب.

وفاته:

توفي في شعبان، سنة إحدى وثمانين وخمسمائة[7].

شيوخه:

تتلمذ السُّهيليّ على يد عددٍ من العلماء، منهم:

1- ابن العربي(ت543هـ)[8]: أبو بكر، ابن الشيخ الفقيه أبي محمد الإشبيلي المعافري، ولد بإشبيلية، ورحل مع أبيه إلى الشام والعراق، ورجع لاحقًا إلى الأندلس. صنّف في علوم مختلفة[9].

2- سليمان بن يحيى بن داود القرطبي(ت540هـ):أخذ عنه السُّهيلي القراءات[10]، وهو مقرئ مصدر كان يُعرف بأبي داود الصغير[11].

3- ابن الطراوة(ت528هـ-): لازمه السُّهيلي بإشبيلية، وعنه أخذ لسان العرب[12]، وكان إمامًا في النحو، لم يكن أحد أحفظ منه لكتاب سيبويه[13].

4- ابن الرماك، أبو القاسم عبدالرحمن بن محمد(ت541هـ): أخذ عنه السُّهيلي فوائد في النحو[14]،وهو فقيه نحوي لغوي مشهور، أقرأ النحو والأدب، وكان مقدمًا فيهما[15].

5- شريح بن محمد الرعيني الإشبيلي(ت537هـ): أخذ عنه السُّهيلي القراءات[16]. قاضٍ محدث أديب فصيح بليغ[17].

6- أبو منصور بن الخير بن يعقوب الأحدب(ت526هـ):أخذ عنه السُّهيليُّ القراءات[18]. مقرئ كبير وعالم شهير.

7- ابن الأبرش، أبو القاسم خلف بن يوسف(ت532هـ):تلقَّى عنه السُّهيليُّ فوائد في النّحو[19]كان وحيد عصره في علم اللسان[20].

تلاميذه:

ممن تتلمذ على يد الإمام السُّهيلي:

1 - أبو سعيد، فرج بن عبدالله الأنصاري الإشبيلي، كان مقرئًا، ومجودًا لرواية الحديث، حيًا سنة 596هـ[21].

2 - أبو القاسم، ابن الملجوم(ت603هـ):أحد أعلام فاس، طاف بلاد المغرب طلبا للعلم، وأخذ عن علمائها، ورحل إلى الأندلس وجلس إلى مشايخها ومنهم السهيلي[22].

3- محيي الدين بن العربي الحاتمي(ت638هـ)[23]: أبو بكر محمد بن علي، المعروف بابن عربي والشيخ الأكبر وابن أفلاطون، ولد بمرسية عام560هـ-،وسكن إشبيلية وقرأ فيها القرآن بالسبع، وأخذ الحديث عن علمائها. استوطن دمشق سنة 629هـ-،وبقي بها حتى وفاته. له شيوخ في التَّصوُّف، ضمَّنهم كتابه روح القدس[24].

4- أبو الحسن سهل بن محمد الأزدي الغرناطي (ت639هـ أو 646هـ): محدث ضابط عدل ثقة[25].

5- ابن دحية (ت633هـ):ذو النسبين، يكنَّى أبا الخطاب وأبا الفضل وأبا حفص وأبا علي، يجعل نسبه إلى دحية، الصَّحابي شبيه جبريل عليه السلام، كما يرفع نسبه من أمه إلى الإمام الحسين. له مؤلفات عديدة[26].

6- عبدالله بن الحسن الأنصاري(ت611هـ):مالقي قرطبي الأصل، كان متدينًا زاهدًا ونحويًا ماهرًا[27].

7- أبو عبدالله الكاتب(ت607هـ):أصله من وادي آش، كان كاتبًا شاعرًا قرأ بمالقة على السُّهيلي، وتوفي بغرناطة[28].

مؤلفاته:

1- مسألة رؤية الله تعالى في المنام ورؤية النبي ﷺ[29].

2 - نتائج الفِكَر في علل النَّحو، ذكر فيه أن الإعراب مرقاة إلى علوم الكتاب، ورتبه على ترتيب أبواب كتاب الجمل. حققه: محمد إبراهيم البنا، ونشر في جامعة قاريونس، سنة 1398هـ[30]، وتعتقد الباحثة أن بناء السُّهيلي منهجية كتابه على وفق منهجية كتاب (الجُمَل) المنسوب للفراهيدي، واعتماده الترتيب نفسه، يعود إلى أنّ كتاب الخليل هو الكتاب المتداول بين طلاب العلم في تلك الحقبة، وأسلوبه هو الأقرب إليهم.

3- أمالي السهيلي، حققه: محمد إبراهيم البنا، طبع في القاهرة، سنة 1389هـ-/1969م.

4 - حلية النبيل في معارضة ما في السبيل.

5 - قصة يوسف عليه السلام، مخطوط في الخزانة العامة بالرباط، برقم (31427).

6- شرح الجُمَل للزجاجي في النحو.

7- كتاب الفرائض، وشرح آيات الوصية، حققه: محمد إبراهيم البنا.

8- القصيدة العينية.

9 - مسألة السّرّ في عور الدجال.

الحياة العامة في الأندلس:

الحياة السياسية:

فتح المسلمون الأندلس على يد طارق بن زياد وحكموها ثمانية قرون، من عام92هـ،إلى عام898هـ[31]، على مدار ثلاثة عهود، هي:

1- عهد الولاة المعيّنين من الدولة الأموية بدمشق: (92-138هـ) (عهد حروب وتأسيس).

2- العهد الأموي(الذي أسسه عبدالرحمن الداخل): (من138إلى422هـ) على مدى عصرَين:

- عصر الإمارة المستقلة (180عامًا).

- عصر الخلافة (240عامًا).

3- عهد ملوك الطوائف(422-898هـ): وفيه ظهرت دويلات، تنازعت وأفنى بعضُها بعضا.

الحياة الاجتماعية:

أنشأ المسلمون في الأندلس حضارة عظيمة، وتفاعلوا مع طبيعتها الخلّابة، فبنوا القصور، والمساجد، وشقوا الطرقات ورصفوها، وزرعوا الحدائق، وغير ذلك.

وامتزج العرب والبربر بالأندلسيين فتكوَّن مجتمع متسامح يحبُّ العلم والثقافة، قبل أن يشهد العهد الثالث الانهيار والفساد.

الحياة العلمية[32]:

انتشرت حلقات العلم في الأندلس، ووجدت مكتبات غنية بمختلف المعارف، وألَّف الأندلسيون في علوم القرآن والحديث والفقه، وشاع عندهم المذهب المالكي، كذلك ألَّفوا في اللغة وآدابها وفي المعاجم والتراجم والقضاء والتاريخ والطب والحساب والهندسة والفلَك والكيمياء والمنطق والملل والنحل والفلاحة والفلسفة والموسيقى...إلخ. وتشكَّلت الروح الأندلسية الخاصة، وظهر الشعور بالأندلسية، وبدا واضحًا في عنايتهم بجمع تراثهم، وكتابة تاريخ الأندلس، والترجمة لأعلامها في جميع الميادين.

اللغة:

مع تعدُّد الأديان في الأندلس، تعدّدت اللُّغات؛ فإلى جانب العربية السائدة حينها، وجدت لغة عجم الأندلس، الذين ظل عدد منهم على نصرانيتهم، وكانت العربية الفصحى اللغة القومية؛ ولأنها لغة ثقافة ووعاء حضارة، فلم تدخل لغة أخرى بشبه الجزيرة الأندلسية في صراع معها، ولأنها لغة القرآن، فقد فرضت نفسها لغة للإدارة أيضًا، وأصبحت لغة المثقفين، والصالونات الأدبية، والرسائل والوثائق الرسمية، والإبداع الأدبي والعلاقات، وكان التَّمكُّن منها والتفوق فيها أقرب الطرق إلى الوظائف العليا، فكان على الأندلسيين النبوغ فيها، فنجد شُبانًا من غير المسلمين شغفوا بحبِّها، يدرسونها ويتعلمونها. بها يتحدثون، ويكتبون، ويقولون الشعر. في هذه البيئة نشأ علماء الأندلس، وضاهت حضارتهم حضارة أهل المشرق الإسلامي. وممن نشأ في هذه البيئة العلمية "السهيلي".

ثانيًا: تعريف علم الصرف

الصرف والتصريف لغةً: التحويل والتغيير، إذ «الصاد والراء والفاء معظم بابه يدل على رجع الشيء. من ذلك صرفت القوم صرفًا وانصرفوا...»[33].

واصطلاحًا: "عِلْمٌ يبحث أبنية الكلمة العربية، وصيغتها، وبيان حروفها من أصالة أو زيادة أو حذف أو صحة أو إعلال أو إبدال...، إلى غير ذلك"[34]. أو هو: "علم يبحث في بنية الكلمة من حيث بناؤها ووزنها، وما يطرأ على تركيبها من تغيير"[35]. والتصريف "تَفْعِيل" من الصرف، وهو أن تصرف الكلمة المفردة، فتتولد منها ألفاظ مختلفة، ومعان متفاوتة[36].

ويختص علم الصرف بالأسماء العربية المتمكنة، والأفعال المتصرفة، فلا يبحث في الأسماء المبنية كالضمائر، ولا في الأسماء الأعجمية كيوسف، ولا في الأفعال الجامدة كعسى وليس، ولا في الحروف بأنواعها. ولا يوجد في كلمة تقل أحرفها عن ثلاثة في أصلها، فلا يقبل ما كان على حرف واحد، أو على حرفين إذا كان محذوفًا منه بعض أحرفه؛ وذلك لأنَّ أقلّ ما تبنى عليه الأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة ثلاثة أحرف، نحو: يد، قُل، ايم الله. والأصل: يدي، قول، ايمن الله[37].

المبحث الأول: أبنية الأسماء والمصادر

المطلب الأول: المجرد والمزيد من الأسماء

قال السُّهيليُّ متحدِّثًا عن الاسم، وأوزان الأسماء وأقسامها: «الاسم هو اللفظ الدال على المسمَّى. ومتى ذكر الخفض، أو النصب، أو التنوين، أو اللام، أو جميع ما يلحق الاسم من زيادة ونقصان، وتصغير، وتكسير، وإعراب، وبناء. فذلك كله من عوارض الاسم...إلى غير ذلك مما يذكر سيبويه وجميع النحويين»[38]. وأورد أقوال أهل اللغة في الأوزان التي تُبنى عليها الأسماء المتمكنة، وأن أقلَّ ما تُبنى عليه ثلاثة أحرف، وأقصى ما يزيد إليه الاسم المزيد سبعة أحرف[39]، وأيّد ذلك، على ما اشتهر من أنّ الاسم: مجرد ومزيد، كالتّالي:

1- المجرَّد: هو ما كانت جميع حروفه أصلية، ليس فيها شيءٌ من حروف الزيادة، وهو: ثلاثي، ورباعي، وخماسي.

فالمجرد الثلاثي، نحو: قُفْل، وعِنَب، وفَرَسَ، وكَبِد، وهي اثنا عشر وزنًا، تأتي من حصر صور حركات الحرف الأول...[40]، وأحد هذه الاثني عشر وزنًا، مهمل وهو وزن «فِعَل»[41].

والمجرد الرباعي أوزانه ستة:

1- فَعْلَلٌ: نحو: جَعفَر وعَنبَر، في الأسماء، وسَلهَب[42]، في الصفات.

2- فِعْلِل: نحو: زِبرِج وزِئبِر، في الأسماء، وزِهلِق[43]، في الصفات.

3- فُعْلُل: نحو: فُلْفُل في الأسماء، وجُرشُع، في الصفات.

4-فِعْلَل: نحو: درهم في الأسماء، وهِبلَع في الصفات.

5- فِعَلُّ: نحو: فِطَحْل في الأسماء. وهِزَبْر، في الصفات.

6- فَعْلِل: ولم يجئ منه إِلَّا طَحْرِبة[44].

والمجرد الخماسي أبنيته أربعة، هي:

1- فَعَلَّل: نحو: سفرجل وفرزدق، في الأسماء، وشَمردَل[45]، في الصفات.

2- فُعَلِّل: نحو: خُزَعْبِلة[46]، في الأسماء، وقُذَعْمِلة[47]، في الصفات.

3- فَعْلَلِل: نحو جَحْمَرِش، في الأسماء، ولم يجئ منه صفة.

4- فِعْلَل: نحو: قِرْطَعْب[48]، في الأسماء. وجِرْدَحْل في الصفات[49].

2-المزيد: هو ما زيد على حروفه الأصلية، وأقصى ما يصل إليه الاسم المزيد سبعة أحرف، بزيادة أحد حروف الزيادة التي تجمعها كلمة "سألتمونيها"[50].

وقد أورد أقوالهم في ما يدخل على الأسماء ويعتريها من الزيادة والحذف، حتى يكون بعضها ثلاثيًّا، وبعضها رباعيًّا، وبعضها خماسيًّا[51]،وتحدث عن الأسماء في مواضع، وسنتناول ذلك في ثلاثة أنواع: الأول: وزن كلمة "أمس"، والثاني: الأسماء الجامدة والمشتقة، والثالث: التصغير.

أولًا: وزن كلمة أمس

يذكر العلماء عن الخليل أنَّ كون(أمس)اسم جنس لما مضى من الزمان هو علة بنائها عندما تطلق على اليوم الذي يسبق؛ «لأنه يقال لليوم الذي قبل يومك الذي أنت فيه، وهو ملازم لكل يوم من أيام الجمعة، ووقع في أول أحواله معرفة، فمعرفته قبل نكرته، فمتى نكرته أعربته»[52].

والمشهور في(أمس)البناء على الكسر عند الحجازيّين؛ وسبب ذلك هو التخلص من التقاء الساكنَين، فحركوا السين بالكسر[53]،وعليه فوزن (أمس)«فَعْل»، من المجرد الثلاثي، وهو الصحيح المشهور، والله أعلم[54].فعلة بنائه تضمّنه "أل" التي للعهد؛ فالمراد به الأمس المعهود الذي يسبق يومك[55]، فإذا نُكّرَت أُعربت[56]. وجاء وزن «أَمْسِ» بلفظ الأمر حين أرادوا بناءه كما بني الماضي الذي صيغ من أجله، ولم يجئ بلفظ الفعل؛ لئلا يلتبس بالفعل الماضي، ولعله قد جاء، وليس ببعيد أن يكون قول الراجز:

لقد رأيت عجبًا مذ أمسا[57].

أراد به: أفعل.

وقد يجوز أنَّ علَميَّة "أمس"، بمنزلة العلَميّة في "أطْرِقَا" (اسم علم لمكان بلفظ الأمر)... فلعله سمِّي لقولهم: "أمسِ بخير"، و"أمسِ معنا"... كما سُمِّي ذلك المكان بقولهم: "أطْرِقا". فللسهيلي توجيه هنا إذْ يقول: "العلَميَّة فيه عندي ليست كهي في "زيد" و"عمرو"، ولكنها كهي في "أسامة"[58]

و"ثعالة"[59] اسم علَمٍ لا يختص به واحد من الجنس، أيّ الجنس كان فهو المسمى بذلك الاسم، كما أن "أمس" أيّ الأيام كان، إذا ولى يومك ماضيًا فهو (أمس)»[60]. فنجِدُ وزن أمس عنده: «أَفْعِلْ»، من أمر الربُّاعي، بحذف لام الفعل، لأنه يكون مبنيًّا، كالمكان المسمَّى «أطرقا»، لقولهم: إنه من فعل الأمر، وفيه ضمير علامته الألف كأنّ سالكه سمع نبوة فقال لصاحبيه: أطرقا، وقيل: كان ثلاثة نفر بالمكان فسمعوا أصواتا، فقال أحدهم لصاحبيه: أطرقا، فسمّي بذلك[61]. فأصل «أطرقا» فعل أمر، صار علمًا على المكان، فكذلك عند السُّهَيْلِيّ «أمسِ» صارت علمًا على الزمان الذي هو اليوم السابق.

ثانيًا: الأسماء الجامدة والمشتقة

الجامد: ما لم يؤخذ من غيره، ودلَّ عَلَى حَدَث أو معنى من غير ملاحظة صفة، كأسماء الأجناس المحسوسة، مثل: رجُل وشجَر، وأسماء الأجناس المعنوية، كنصْر وفَهْم وقيام وقعود وضَوء ونُور وزمان.

والمشتق: ما أخِذَ من غيره، ودلَّ على ذاتٍ، مع ملاحظة صفة، كعالِم وظريف.

ومن أسماء الأجناس المعنوية المصدرية يكون الاشتقاق، كفَهِم من الفهم، ونصرَ من النصر[62].

وقد بحث السُّهَيْلِيّ أصل الاشتقاق واختار مذهب البصريين في أنَّ المصدر هو أصله.

أما كلامه عن الأسماء الجامدة، فكان من حيث التوصل إلى الوصف بها؛ وعن أن «العرب جعلت الاسم الذي هو (الذي) (ذو) وصلة إلى وصف النكرات بالأجناس فقالوا: هذا رجل ذو مال، حيث لم يمكنهم أن يشتقوا من "المال" اسمًا وصفًا للرجل جاريًا عليه، كما أمكنهم ذلك في الفعل، حيث اشتقوا منه أسماء يصفون بها، ويضمرون فيها ما يعود على الموصوف..»[63].

ثالثًا: التصغير

التصغير في اللغة: التقليل، وعكسه التكبير، وعند النحاة: هو تغيير مخصوص يلحق الأسماء المعربة فيغيرها إلى صيغة(فُعَيْل)أو(فُعَيْعِل)أو(فُعَيعِيل)،نحو: نُهَيْر، دُرَيْهِم، مُنَيْدِيل، في تصغير: نَهْر، دِرْهَم، منْدِيل.

أغراضه:

للتصغير أغراض؛ كالاختصار؛ مثلا: "كتيب"، أخصر من "كتاب صغير"، وتقليل الذات نحو: "شجيرة"، وتقليل الكمية، نحو: "دريهمات". والتحقير نحو:"رجيل"، وتقريب المسافة الزمانية أو المكانية، نحو "قُرَيب" و"بُعيد"[64].

ولأن للعرب أغراضا ودلالات في التصغير، اختاروا له ما يناسب أغراضه، ويوضح دلالاته، وقد شرحَ السهيلي معنى التصغير، وحكمة مجيئه على هذه الصورة وكان كلامه على فقه هذه الأبنية وأسرار اختيار تلك الهيئة، ما يدلُّ على تدقيقه في اللغة وأسرارها وتراكيبها. إذ يقول: «التصغير عبارة عن تغيير الاسم؛ ليدل على صغر المسمى، وقلة أجزائه، إذ الكبير ما كثرت أجزاؤه، والصغير بعكس ذلك... فإن قيل: وما الحكمة في أن ضُمَّ أوله، وفُتِح ثانيه، وزيدت فيه ياء ثالثة، وقد كان يمكن في لفظ التصغير ضروب من التغيير غير هذا؟ فالجواب: أن التصغير هو تقليل أجزاء المصغر بخلاف الجمع"[65].

ويعلل لاختيار "الياء" في التصغير لإنبائها عن صفة واقعة على جملة المصغر، فلم تكن ألفًا؛ لأن الألف اختصت بجمع التكثير، وكانت به أولى كما كانت الفتحة التي هي أختها؛ لأن الفتح ينبئ عن الكثرة والسعة، ولذلك تجد الأعجم بطبعه إذا أخبر عن شيء كثير، فتح شفتيه، وباعد ما بين يديه. وإذا كان الفتح ينبئ عن الكثرة، فالضم ينبئ عن القلة، ولذلك تجد المقلل للشيء يشير إليه بضم فم أو يد، كما فعل رسول الله ﷺ حين ذكر الساعة التي في يوم الجمعة، وأشار بيده يقللها؛ وضم بين إبهامه وإصبعه ﷺ[66]... «أما "الواو" فلا معنى لها في التصغير لوجهين: أحدهما: دخولها في ضرب من الجموع نحو: "الفعول"، فلم يكونوا ليجعلوها علامة في التصغير؛ فيلتبس التقليل بالتكثير. والثاني: أنه لا بد من كسر ما بعد علامة التصغير إذا لم يكن حرف إعراب، كما كسر ما بعد علامة التكثير في نحو "مفاعل"، ليتقابل اللفظان كما تقابل المعنيان، وكثيرًا ما تفعل العرب ذلك...ألا ترى أن "عِلمًا على وزن "جهل"، و"روى" على وزن "عطش"، وشرف فهو شريف، على وزن وضع فهو وضيع؟»[67]... «فإذا امتنعت الواو، والألف قد اختص بها الجمع، فلم يبق إلا الياء، وجعلت مفتوحًا ما قبلها من أجل الضمة التي هي في أول الكلمة لئلا يخرج من ضم إلى كسر»[68].

المطلب الثاني: جموع التكسير

جمع التكسير: "ما دلّ على أكثر من اثنين مع تغيير صورة المفرد عند الجمع"[69]؛ "فالواحد فيه قد غُيِّر عما كان عليه فكأنه قد كسر؛ لأن كسر كل شيءٍ تغييره عمَّا كان عليه"[70]. ويسمّى «ما لا يجمع جمع سلامة»[71]، كما أطلق عليه السُّهَيْليّ في «نتائج الفكر»[72]، وذكر ثلاث مسائل من جموع التكسير، قسمناها على ثلاث ،الأولى: تكسير الصفة، والثانية: اسم الجمع، والثالثة: وزن "جزور".

الأولى: تكسير الصفة

الأصل في الصفات بأنواعها أن تجمع جمع سلامة، وجمعها جمع تكسير ضعيف؛ لمشابهتها للفعل، وهي في افتقارها إلى تقدم الموصوف، كالفعل في افتقاره إلى الفاعل. وهي مشتقة من المصدر، والفعل كذلك، فلمّا قاربت الصفةُ الفعلَ جرت مجراه، فكان القياس ألَّا تُجمع جمع تكسير، أمّا جمعُ السلامة، فإنّه يجري مجرى علامة الجمع من الفعل إذا قلت: "يَقُومُونَ"، و"يَضْرِبُونَ"، فأشبهَ قولك: "قائمون": "يقومون"[73].

وللسُّهَيْلِيّ هنا أربع مسائل:

المسألة الأولى: جمع الصفة التي على وزن «فَعْل»، فإن كانت مضاعفة نحو: «بَرّ» و«فظّ»، فإنها تجمع جمع تكسير، ويمتنع جمعها جمع سلامة؛ حتى لا تلتبس بـ"فعول"، فإذا جمعت «ثَطّ»[74] و«كَثّ» جمع سلامة فإنها تكون «كثون»، فيُظَنُّ أن النون أصلية فتلتبس بما جمع على فعول من غير المضاعف مثل: كهل، التي جمعها: كُهول على فُعُول، ولذلك قالوا في جمع نحو"كَثّ، ثَط": فُعْل، "كُثّ، وثُطّ"... أو فِعَال فيقال: كِثاث وثِطاط[75]. وما كان صفة على "فَعْل" من غير المضعف، يجوّزُ السُّهَيْلِيّ فيه جمعَي التكسير والسلامة؛ نحو: صعب، صعبون، ومؤنثه يجمع على صَعْبات، وجعد[76]،جعدون، ومؤنثه يجمع على جعدات، وجمع تكسيره على "فِعَال" وعلى "فعُول"، وجواز جمع السلامة فيها عنده؛ لعدم التباسها بالصيغة الأخرى.

المسألة الثانية: تسكين العين في جمع الصفة جمع سلامة بخلاف تحريكها في الاسم، فيقال في جمع الصفة نحو "صعْبة": صَعْبَات، بتسكين عين الكلمة في المفرد وفتحها في الجمع، بخلاف جمع الاسم فيقال في "جَفْنة": جَفَنَات، بتسكين عين الكلمة في المفرد وفتحها في الجمع، للفصل بين الصفة والاسم، وقد ساق السُّهَيْلِيّ هذه المسألة وأقوالهم فيها؛ ليستدل بها للمسألة الأولى، وهي جمع "فعل"

غير المضاعف جمع سلامة؛ عند عدم الالتباس، فإنه في المذكر السالم لا يلتبس، وخشية الالتباس في المؤنث؛ حركوا العين في الاسم دون الصفة[77].

المسألة الثالثة: جمع "فعيل" إذا كان وصفًا مشتقًّا جمع سلامة، وقد ساق هذه المسألة أيضًا تابعة للمسألة الأولى؛ إذ "فَعْل" غير المضعف يجمع جمع سلامة لعدم التباسه، فلماذا لم يجمع "فعيل" جمع سلامة رغم أنه لا يقع فيه الالتباس؟! جواب العلماء عن هذا بجواز جمعه جمع سلامة إلا أنه مستثقل لتوالي الكسرات مع الياء في حالتي النصب والجر، ولثقل الخروج من الكسر إلى الضم في حالة الرفع؛ فعدلوا عنه إلى جمع التكسير[78]، فقالوا: رُحَماء، وحُكماء على(فُعَلاء).

المسألة الرابعة: جمع شاعر على شُعَراء: وهذه المسألة متفرعة عن سابقتها، فإذا كان فُعلاء جمع فَعِيل كرحيم ورُحَماء، فلماذا قالوا في جمع شاعر: شُعَراء، وهي على(فَاعِل)لا(فَعِيل)؟والجواب هنا: أنهم تركوا استعمال "شَعِير"؛ لئلا يقع الالتباس، فاستخدموا اسم الفاعل، فقالوا: شاعر، فلمَّا جمعوا على الأصْلِ؛ جمعوهُ على فُعَلاء، فقالوا: شُعَراء، فخالفت(شاعِر)القاعدة، "فليس في(فَاعِل)جمع على(فُعَلاء)إلا شَاعِر وشُعَراء"[79].

الثانية: اسم الجمع

اسم الجمع: ما لا واحد له من لفظه كقوم ورهط[80]، فإن كان واحده بالتاء أو بياء النسب فهو اسم جنس.

وفرَّق بين مثال: "عدا" وما في معناها مما يدل على الجمع من جذرها، في أن «"العداة" جمع "عاد"، كما تقول: "دُعاة" في جمع "داع"[81]. و"أعداء" جمع... كما تقول: "أضلاع، في جمع "ضلع"، و"عِدى" ليس له واحد من لفظه، فهو اسم للجمع كقوم ورهط[82] و"عدو" يقع للواحد والاثنين والجمع؛ لأنه بمنزلة ما جرى من المصادر على فعول: كالولوع والقبول[83]،فلم يثنّ ولم يُجمع، قال سبحانه: ﴿ هُمُ ٱلۡعَدُوُّ فَٱحۡذَرۡهُمۡۚ قَٰتَلَهُمُ ٱللَّهُ﴾[المنافقون: 4] ويجوز أن يكون أعداء (جمعًا) لعدو، على تقدير حذف حرف زائد، فيكون كالثلاثي المجموع على أفعال، يقوي ذلك أنهم قالوا في المؤنث: عَدوَّة الله[84]. ولو كان مصدرًا ما ساغ فيه ذلك، و"عِدًى" عنده اسم جمع، مثل: قوم لجماعة الرجال، وإبل لجماعة الأباعر، ورأيه في عِدى يوافق رأي الجمهور في أنَّ العِدى والعُداة والأعداء كلها جمع لعدو[85]: فعند الخليل "يجمع العدوّ على الأعداء والعِدَى و العُدَى والعُداة والأعادي"[86]، وعند الجوهري:

العدو وصف ولكنه ضارع الاسم...وفعول إذا كان في تأويل فاعل كان مؤنثه بغير هاء، كرجل صبور وامرأة صبور..[87]. وعند المبرد جمع عدو على أعداء بحذف الحرف الزائد كظريف وظروف، فجاء مثل فلوس وأسود. وأعداء جاء على حذف الزيادة كقولهم: عضد وأعضاد، من دخول الجمع بعضه على بعض[88].

الثالثة: وزن "جَزُور"

أوْرَدَ توجيهه فيه فقال: «وأما "الجزر" فجمع "جزور" وهي فَعُول بمعنى مفعول»[89]؛ وكان قياسه كالحلوبة والركوبة، ولكنهم جعلوه اسمًا مخصوصًا بالإبل، فلم تدخله تاء التأنيث؛ إذ «لا يؤنث في الصفات إلا ضمائرها، ولا في الأفعال إلا فاعلوها»[90]. فتوجيهه هنا: أنها على فَعُول، وفَعُول يأتي بمعنى الفاعل وبمعنى المفعول، فإذا جاء بمعنى الفاعل، لم يدخله التأنيث، يقال: رجل كفور وامرأة كفور، ورجل غضوب وامرأة غضوب... أما إذا كان بمعنى مفعول فقياسه أن تدخله الهاء عند التأنيث، فيقال: حلوبة وظعونة[91] والشاهد أنه في بعض المواضع قد لا تدخل على فَعُول هاء التأنيث، ومنها عنده "جزور"؛ لتخصيصه بالإبل. ومن أحوال عدم دخولها في تأنيث(فَعُول):

1- عند إرادة الإبهام إذا لم يقصدوا واحدا بعينه؛ نحو قوله عزّ وجلّ:{فمِنْها رَكُوبُهُمْ}، ذكر رَكوبا لأَنَّه أَراد الإبهام.

2- حذف الهاء من "رَغوث"، لأنه وصف خاص بالمؤنث، فجرى مجرى حائض وطالق، ذُكرا في وصف المؤنَّث[92]، وقد يقال في توجيه مجيء "جزور" بغير هاء: إنها تقال في المؤنث، ولا يقال: للجمل جزور، كما ذكر ابن درستوريه[93]. وقيل: إنها تطلق على المذكر والمؤنث، إلا أن اللفظة نفسها مؤنثة[94]. وإذا أطلقت على غير الإبل دخلتها الهاء؛ قال أبو زيد: "يقول العرب: ما له قتوبة، ولا نسولة، ولا جزورة، فالقتوبة: التي تقتب إقتابا، وجمعها القتائب، والنسولة: التي تتخذ من نسلها، وجمعها نسائل، والجزورة: التي يجزر صوفها، وجمعها جزائر"[95].

المطلب الثالث: المصدر

تحدث السهيلي عن المصادر في مواضع من كتابه، وتناولناها في ثلاث فقرات: الأولى: اشتقاق الفعل من المصدر، والثانية: «الآفة» اسم وليست مصدرًا، والثالثة: الفرق بين "فَعُل فَعَالًا"، و "فَعُل فَعَالَةً".

أولًا: اشتقاق الفعل من المصدر

يقول السهيلي: «فائدة اشتقاق الفعل من المصدر، أن المصدر اسم كسائر الأسماء يخبر عنه كما يخبر عن سائر الأسماء، نحو قولك: "أعجبني خروج زيد"، "سرني قدوم بكر"[96]. فإذا ذكر هو وأخبر عنه، كان الاسم الذي هو فاعل له مخفوضًا مضافًا إليه، والمضاف إليه تابع للمضاف ومستحق للخفض...»[97] فتوجيهه أنهم «إذا أرادوا أن يخبروا عن الاسم الفاعل للحدث لم يمكن الإخبار عنه وهو مخفوض تابع في اللفظ لغيره، وحق المخبر(عنه)أن يكون مرفوعًا مبتدأ به للحكمة المذكورة في باب المبتدأ، فلم يبق إلا أن يدخلوا عليه حرفًا يدل على أنه مخبر عنه كما تدل الحروف على معان في الأسماء، وهذا لو فعلوه لكان الحرف حاجزًا (بينه) وبين الحدث في اللفظ، والحدث الذي هو حركة الفاعل في المعنى يستحيل انفصاله عن الفاعل كما يستحيل انفصال الحركة عن محلها، فوجب أن يكون اللفظ غير منفصل، لأنه تابع للمعنى.

ولما بطل جعل الاسم مخبرًا عنه مع بقاء لفظ الحدث على حاله، وبطل إدخال حرف يدل على كونه مخبرًا عنه، لم يبق إلا أن تشتق من لفظ الحدث لفظًا يكون كالحرف في النيابة عنه، دالًا على معنى في غيره، ويكون متصلًا اتصال المضاف بالمضاف إليه، وهو الفعل المشتق من لفظ الحدث، فإنه يدل على الحدث بالتضمين، ويدل على أن الاسم مخبر عنه لا مضاف إليه،(لاستحالة إضافة لفظ الفعل إلى الاسم) كما يستحيل إضافة الحرف؛ لأن المضاف هو الشيء بعينه، والفعل ليس الشيء بعينه ولا يدل على معنى في نفسه (وإنما على معنى في الفاعل، وهو كونه مخبرًا عنه)»[98] بمعنى أنَّ الاسم يدل على الحدث فاشتقوا منه الفعل الدال على الحدث مع الزمن، والفعل يدل على شيئين، وكما أن الواحد أصل الاثنين، فالمصدر أصل الفعل[99]، فما فيه معنى أقل يكون الأصل لما حوى معنى أكثر، وإذن: «ممّا يدلّ على أن المصادر أصلٌ وأنّ الأفعال مشتقةٌ منها أنّ الفعل يدلّ على الحَدَث والزمان، ولو كانت المصادر مشتقَّةً من الأفعال لَدَلَّتْ على ما في الأفعال من الحدث والزمان وعلى معنى ثالثٍ كما دلّت أسماءُ الفاعلين والمفعولين على الحدث وذاتِ الفاعل والمفعول، وكذلك كلُّ مشتقّ يكون فيه الأصلُ وزيادةُ المعنى الذي اشتُقّ له، فلمّا لم تكن المصادرُ كذلك عُلم أنها ليست مشتقّة من الأفعال»[100].

وإذن، فقد ذهب الكوفيون إلى أن المصدر مأخوذ من الفعل، وذهب البصريون، و وافقهم السهيلي، إلى أن الفعل مشتقٌّ من المصدر؛ لعدة أوجه، منها: التسمية؛ فالمصدر هو الموضع الذي

تصدر عنه الإبل، فلما سمي مصدرًا دلَّ على أنه صدر عنه الفعل، ومنها: أن المصدر يدل على زمان مطلق، والفعل يدل على زمان معين، فكما أن المطلق أصل للمقيد، فالمصدر أصل للفعل، ومنها: أن الفعل يدل على شيئين، والمصدر على شيء واحد، والواحد قبل الاثنين، فيجب أن يكون المصدر قبل الفعل، كذلك: المصدر اسم ويستغني عن الفعل؛ والفعل لابد له من اسم، وما يفتقر إلى غيره ولا يقوم بنفسه، أولى بأن يكون فرعًا مما لا يكون مفتقرًا إلى غيره[101].

ثانيًا: "الآفة" اسم وليست مصدرًا

الآفة: كل ما يصيب شيئًا فيفسده، من عاهة أو مرض أو قحط؛ يقال: آفة العلم النسيان[102]. وقولها: سمُّ العداةِ وآفة الجزر: تريد أنهم ينحرون الإبل لضِيفانهم؛ فهي تقول: إنهم شجعان أجواد يقتلون أعداءهم، وينحرون لضيفانهم[103]. ووزن آفة فَعَلَة من أيف، أو أوف، والقياس في هذا الفعل أن يكون مصدره «آفة»، فكل فعل ثلاثي مكسور العين غير دالٍّ على لون ولا مرض، فإن مصدره على «فَعَل»، نحو جزِع جزعًا، ومرض مرضًا[104]، قال ابن سيده: «آفَتِ البلادَ تَؤُوْفُ أَوْفًا وآفَةً وأُوْفًا»[105]. ويعقب السُّهَيْلِيّ: "الآفة اسم ليس بمصدر عندي، لأنه على وزن "فَعَلَة"، كالعظمة والحدبة وغير ذلك، وإن كان قد وجد في المصادر هذا المثال، كالعجلة والحركة. ولكن لما لم نجد منه فعلًا ولا اسم فاعل، حكمنا بأنه اسم غير مصدر. فإن قيل: فقد قالوا: "رجل مؤوف": إذا كانت به آفة، قلنا: باب "مؤوف"، كباب "محموم" و"مجنون"، والحمى ليست بمصدر...ولكن العرب قد تجعل ما فيه الشيء بمنزلة المفعول، وما له الشيء بمنزلة الفاعل وإن لم يكن له فعل"[106]. وعلق على "الآفة" في قول الخِرْنق بنت هفان من قيس بن ثعلبة[107]:

لا يَبعَدنْ قومي الذين هُمُ سَمُّ العُداةِ وآفةُ الجُزْرِ

ورأى أن آفة اسمٌ وليست مصدرا؛ لأنها لم يشتق منها فعل ولا اسم فاعل، وأما اشتقاق "مؤوف"، كقولهم: محموم، فقال عن الحمى: إنها ليست بمصدر، وإنما هي اسم[108]، فكذلك مؤوف لمن وقعت فيه الآفة"[109].

ثالثًا: الفرق بين "فَعُلَ فَعَالًا" و "فَعُلَ فَعَالَةً"

قال السُّهَيْلِيّ: "لزم مصدر "فَعُلَ"، الذي هو طبع وخصلة، وزن الفعل نحو: الجمال والكمال والبهاء والسناء والجلال والعلاء، هذا إذا كان المعنى عامًّا يشتمل على خصال ولا يختص بخصلة

واحدة، فإن اختص المعنى بخصلة واحدة صار كالمحدود ولزمته "هاء" التأنيث؛ لأنَّ هاء التأنيث تدل على نهاية ما دخلت عليه كالضربة من الضرب، وحذفها في هذا الباب، وفي أكثر الأبواب يدل على انتفاء النهاية، ألا ترى أن الضرب يقع على القليل والكثير إلى غير نهاية، وكذلك التمر والبر وسائر الأجناس، وإنما استحقت "الهاء" ذلك لأن مخرجها من منتهى الصوت وغايته فصلحت للغايات، ولذلك قالوا: علَّامة ونسَّابة، أي: غاية في صفتيهما"[110]:

فالجمال والكمال عنده كالجنس العام حيث لا "هاء" مخصوصة بالتحديد والنهاية. وأما قول: ملح ملاحة، وفصح فصاحة، على وزن: جمل جمالًا، كمل كمالًا، فلأن الفصاحة خصلة من خصال الكمال، فحددت بالهاء، لأنها ليست بجنس عام كالجمال، فصارت تشبه باب الضربة والتمرة من الضرب والتمر، لمكان التحديد والنهاية، وروي عن خالد بن صفوان -وقد قالت له عرسه-: "إنك لجميل"، قوله: "أتقولين ذلك وليس عندي عمود الجمال ولا رداؤه ولا برنسه؟ ولكن قولي: إنك لمليح ظريف"[111]. فجعل الملاحة خصلة من خصال الجمال، وهو ما استدل به السهيلي على رأيه، فقال: "على هذا قالوا: الحلاوة والأصالة والرجالة، وكذلك في ضد هذا المعنى، نحو: السفاهة والوضاعة والرذالة والحماقة، لأنها كلها خصال محدودة... وهذا الأصل في هذا الباب"[112] ويرى أنه لا يشرد عن قياسه شيء إلا ويمكن رده إليه، إلا الألفاظ التي أدخلت في الباب بوجه من المجاز، فمصادرها مخالفة لهذا الأصل في وزنها أو شيء من أحكامها، وذلك لنقلها بالاستعارة والمجاز عن أصل موضوعها، لقولهم: شرف الرجل شرفًا، ولم يقولوا: شرافًا، كقولك: جمالًا وكمالًا ولا: شرافة، كقولك: جلالة، لأنَّ الشرفَ رفعة في الآباء، والآباء شيء خارج عن محل الفعل، فهو مستعار من شرف الأرض، والشرف في الأرض كالهدف والعلم، فاستعير للرجل الرفيع في قومه.

فيقول: "استحق الاسم العام في هذا الباب الفَعَال؛ ليكون اللفظ بتوالي الفتح فيه موازيًا لانفتاح المعنى واتساعه، وكذلك اطّرد في الجمع الكثير، نحو: "مفاعل، و"فعائل"، وبابه، واطّرد في باب "تفاعل" نحو: تقاتل، وتخاصم، ونحو: تمارض، وتغافل، وتراقد، لأنه إظهار للأمر وانتشار له"[113].

وضمَّ إلى هذا الباب ما وافقه من وجه، وخالفه من وجه، نحو: "حلم"، ونحو: "كبر" و"صغر"، كما سنوضح.

و"فَعُل يَفْعُل"، خاصٌّ للطبائع وما شاكلها من الصفات، نحو: "كَمُلَ وسَهُلَ"، ولا يأتي إلا لازمًا؛ إلا ما رواه الخليل، وهو قول: رحبتكَ الدّار[114]. ومصدره يأتي على "فَعَال"، نحو: كَمُل كَمَالًا، و"فَعَالَة"، نحو: فَصُح فَصَاحَةً، وهذا أصل الباب، وتوجيهات السُّهَيْلِيّ فيه أنَّه: إذا كان معنى المصدر يدخل تحته عدة خصال؛ لم تدخل التاء، دلالة على إطلاقه؛ نحو: كَمُل كمالًا، وجمل جمالًا، وإذا كان مختصًّا بخصلة واحدة دخلته الهاء للدلالة على محدوديته؛ نحو فَصُح فَصَاحة، وملُح ملاحة، مستدلا بتفريقهم بين المصدر والمرّة بالتاء، فقالوا: ضرب ضربًا وضربة، وكذلك بين اسم الجنس وواحده بالتاء فقالوا: تمر وتمرة، فالتاء دلت على محدودية الضربة والتمرة.

فيعدُّ السهيلي، أنّ مصادر باب «فَعُل يَفْعُل» الدال على الطبائع، تدور على "فَعال وفَعالة"، وترد إليها على حَسب دلالتها على المعنى العام، أو المعنى المختص بخصلة واحدة، ولم يخرج عن هاتين الصيغتين، إلا ما يأتي:

1- ما أدخل فيه من باب المجاز؛ ومثّل لذلك بـ"شرف شرفًا"، فلم يقولوا: شرافًا؛ لأن الشرفَ رفعة في الآباء، والآباء خارج عن محل الفعل، فهو مستعار من شرف الأرض، والشرف في الأرض كالهدف والعلم، فاستعير للرجل الرفيع في قومه[115].

2- ما وافق الباب من وجه، وخالفه من وجه آخر، نحو: "حلم"، لأنه يدل على ثبات الصفة، فوافق ما قبله في الضم، وخالفه في المصدر مخالفته له في المعنى؛ لأنه صفة نفي، وليس بصفة عرضية معنوية، وإنما هو عبارة عن تملك المعاقبة ونفيها[116] وكذلك "كبر" و"صغر"، موافق لما قبله في ثبوت الفعل، فجاء على وزنه، وهو مخالف له في الحدث.

المبحث الثاني: أبنية الأفعال

المطلب الأول: المتعدي واللازم[117].

مقدمة:

الفعلُ قسمان: لازم، ويسمَّى قاصِرًا. ومتعدٍّ، ويسمَّى مُجاوزًا.

فاللازم: ما لم يجاوز الفاعل إلى المفعول به، كقعد محمد، وخرج علي.

والمتعدي: ما يُجاوز الفاعل إلى المفعول به بنفسه، نحو: حفظ محمد الدرس. وعلامته أن تتصل به هاء تعود إلى غير المصدر، نحو: زيد ضربه عمرو، وأن يصاغ منه اسم مفعول تامّ(غير مقترن بحرف جَرّ أو ظرف)،نحو: مضروب.

والمتعدي ثلاثة أقسام:

1- ما يتعدى إلى مفعول واحد، وهو كثير، نحو: حفظ محمد الدرس، وَفَهِمَ المسألة.

2- ما يتعدى إلى مفعولين، وهو نوعان:

الأول: ما يكون مفعولاه أصلهما المبتدأ والخبر، وهو ظنّ وأخواتها، نحو: ظَنَّ الطالب الدرسَ سهلًا.

الثاني: ما لا يكون مفعولاه أصلهما المبتدأ والخبر، وهو أعطى وأخواتها، نحو: أعطى زيدٌ عمرًا درهمًا.

3- ما يتعدى إلى ثلاثة مفاعيل، وهو باب أعلم وأرى، نحو: أعْلَمَ زيدٌ عمرًا الدرسَ سهلًا[118].

وقسمنا مسائل المبحث إلى ثلاث فقرات: الأولى: اختلاف الأفعال في درجة لزومها للفاعل، والثانية: أفعال المطاوعة، والثالثة: همزة التعدية.

أولًا: اختلاف الأفعال في درجة لزومها للفاعل

عرف السُّهَيْلِيّ الفعل اللازم، وبيَّن دلالة لزومه وأثره على لفظه ومصدره، وأن «الأفعال تتفاوت في درجة اللزوم»[119]، فالفعل غير المتعدي، لزم محله ولم يجاوزه إلى غيره، فهو فعل الفاعل في نفسه؛ ولذلك جاء مصدره مثقلًا بالحركات؛ إذ الثقل من صفة ما لزم محله ولم ينقل، خلاف المتعدية الواقعة بمحل غير الفاعل الحامل لها والمتصف بها، فكان خفة اللفظ في بابها موازيًا للمعنى الذي هو ضد الثبوت في محل الفعل، فما لزم مكانه فهو الثقيل، وما تجاوزه وتعداه فهو الخفيف لفظًا ومعنًى.

ورجَّح رأي سيبويه في أن: "دخلت البيت"، غير متعدٍ إلى مفعول؛ لأن مصدره الدخول، فهو كالخروج والقعود ونحوه، إلا أن الفعل منه لم يجئ على "فَعُل"؛ لأنه ليس بطبع في الفاعل، ولا خصلة ثابتة فيه، فإن كان الفعل عبارة عما هو طبع وخصلة ثابتة، ثقل بضم العين، كظرف وكرم، فهذا الباب ألزم للفاعل من باب "قعد"، فكان أثقل منه لفظًا، وباب "قعد" ألزم للفاعل من المتعدي إلى المفعول، فكان أثقل منه مصدرًا، وإن اتفقا على لفظ الفعل[120].

وربط بين لزوم الفعل وتعديته، وبين ثقل حركاته وخفتها، فدلالة اللزوم على الثقل؛ وارتباطه بقلة الحركة رافقها ثقل حركات الفعل اللازم، وفصّل هذا الثقل إلى ثلاث مراتب:

الأولى: أبنية الأفعال التي تدل على الطبائع، نحو: "كَرُم"، فهذه أثقلها في اللفظ، وألزمها للفاعل.

الثانية: باب "قعد"، وخرج، ونحوهما، فهذه أحرف من باب أبنية الطبائع، لكنها لازمة فكان ثقلها في المصدر.

الثالثة: المتعدي إلى مفعول، فهذه أخف من السابقتين في اللفظ والمصدر.

وبهذا التوجيه، يتضح ترجيح السُّهَيْلِيّ لقول سيبويه، في أنَّ الفعل "خرج"، لازم غير متعدٍّ؛ لمجيء مصدره على "خروج"، مثل "قعد ودخل" اللازمين، فمصدرهما "قعود ودخول"، وقد قرر سيبويه هذا في الكتاب فقال: «إذا قال: ذهب أو قعد؛ فقد عُلم أنَّ للحدث مكانًا، وإن لم يَذكره، كما عُلِم أنه قد كان ذهابٌ، وذلك قولك: ذَهبتُ المذهبَ البعيدَ، وجَلستُ مجلسًا حسنًا، وقَعدْتُ مقعدًا كريمًا، وقعدْتُ المكانَ الذي رأيت، وذهبتُ وجهًا من الوجوه. وقد قال بعضهم: ذهب الشامَ، يشبّهه بالمبهَم، إذ كان مكانًا يَقع عليه المكانُ والمذهبُ. وهذا شاذٌّ؛ لأنّه ليس في ذهبَ دليل على الشام، وفيه دليلٌ على المذهبِ والمكانِ. ومثلُ ذهبت الشامَ: دخلتُ البيت»[121]. وقد كان قول سيبويه بلزوم الفعل "دخل" من حيث دلالته على معناه بنفسه دون الحاجة إلى مفعول كنظائره، أما السُّهَيْلِيّ، فنظر إليه من حيث مشابهته لنظائره في البناء والمصدر.

ثانيًا: أفعال المطاوعة

المطاوعة: قبول تأثير الغير[122]، ولذلك تأتي أفعال المطاوعة لازمة؛ لأنها إخبار عمَّا تريده من فاعلها، ومن صيغها عندهم: انفعل، وتفعلل، وتفعَّل، وتفاعل[123]، و"تفعلل" نحو: دحرجته فتدحرج[124]، و"تفعّل" فهو مطاوع "فَعَّلت" نحو: "كسّرته فتكسّر، وقطّعته فتقطّع"[125]. وأما "تفاعل" فيأتي لمطاوعة "فَاعَلَ"، نحو: ناولته فتناول[126]، وقد يأتي لازمًا حين لا يراد به المطاوعة، وقد يأتي لغير المطاوعة[127].

وتكلم السُّهَيْلِيّ في مطاوعة غير المتعدي ومنه "انفعل"، كانطلق، ونحو: كسرته فانكسر، وشويته فانشوى،«فمن حيث كان فعل الفاعل في نفسه لم يتعدَّ، ومن حيث لم يقع من فاعله إلا بعد استدعاء وسبب، زيدت النون في أوله قبل الحروف الأصلية، وزيدت ساكنة؛ كيلا تتوالى الحركات، ثم وصل إليها بهمزة الوصل»[128].

وأما "تفعلل" عنده فلا يتعدى ألبتَّة؛ لأن التاء فيه مثل النون في انفعل، إلا أنهم خصُّوا الرباعي بالتاء، وخصُّوا الثلاثي بالنون فرقًا بينهما، ولم تكن التاء ههنا ساكنة كالنون، لسكون عين الفعل، فلم يلزم فيها من توالي الحركات ما لزم هناك، وأما "تفاعل" فقد توجد متعدية؛ لأنها لا يراد بها المطاوعة كما أريد بتفعلل، وإنما هو "فعل دخلته التاء زيادة على "فاعل" المتعدية، فصار حكمه إن كان متعديًا إلى مفعولين قبل دخولها أن يتعدى بعد دخولها إلى مفعول، نحو: "نازعت زيدًا الحديث"، ثم تقول: "ما تنازعنا الحديث". وإن كان متعديًا إلى مفعول لم يتعد بعد دخول "التاء" إلى شيء آخر، نحو: خاصمت زيدًا، وتخاصمنا"[129].

ثالثًا: همزة التعدية

من طرق تعدية الفعل: زيادة "همزة التعدية"، ووظيفتها أن تزيد في الكلام مفعولًا، فتدخل على الفعل اللازم فيصير متعديًا نحو: أذهب البأس، وتدخل على الفعل المتعدي إلى مفعول واحد، فينصب مفعولين نحو: أتبع السيئةَ الحسنةَ، وتدخل على الفعل المتعدي إلى مفعولين، فينصب ثلاثة مفاعيل، نحو: ربّ أرني الحقَّ حقًّا[130].

وهذا المتعدي نوعان:

الأول: ما يحصل للفاعل منه صفة في نفسه، ولا يكون اعتماده في الثاني على المفعول، فيجوز نقله، مثل: طعم زيد الخبز وأطعمته، وجرع الماء وأجرعته، ولبس الثوب وألبسته إياه.

والثاني: ما لا يحصل للفاعل منه صفة في نفسه؛ نحو: أكل وأخذ وضرب؛ فلا تنقل، لأن الفعل واقع بالمفعول، ظاهر أثره فيه غير حاصل في الفاعل منه صفة، فلا تقول: أضربت زيدًا عمرًا، ولا: أقتلته خالدًا[131].

وناقش السُّهَيْليّ اختلاف النحاة في تعدية الفعل اللازم بالألف، أهو قياس مطرد أم لا، وصحَّح مذهب سيبويه أنه غير مطّرد، لكنَّه وضع له قاعدة تجمع الباب؛ فقال: «ولكني أشير لك إلى أصل ينبني عليه هذا الباب، وهو أن تنظر إلى كل فعل حصل منه في الفاعل صفة ما، فهو الذي يجوز فيه النقل، لأنك إذا قلت: أفعلته، فإنما معناه: جعلته على هذه الصفة.

وقلما ينكسر هذا الأصل في غير المتعدي إذا كان ثلاثيًّا نحو: قعد وأقعدته، وطال وأطلته. وأما المتعدي فمنه ما يحصل للفاعل منه صفة في نفسه ولا يكون اعتماده في الثاني على المفعول فيجوز

نقله[132] مثل: طعم زيدٌ الخبزَ وأطعمته، وجرع الماءَ وأجرعته، وكذلك بلع وشم وسمع؛ لأنها كلها يحصل منها للفاعل صفة في نفسه غير خارجة عنه، وجاءت أو أكثرها على فَعِل؛ مشابهة لباب: فزِع وحذِر إلى غير ذلك مما له أثر في باطن الفاعل وغموض معنى فيه[133]، ومنه ما لا يجوز نقله، واعتمد القياس هنا، ففي: هذا "لبس" الثوب وألبسه إياه؛ الفعل وإن كان متعديًا فحاصل معناه في نفس الفاعل، كأنه لم يفعل بالثوب شيئًا، وإنما فعل بنفسه...[134]. و"أعطيته" منقول من: "عطا يعطو" إذ أشار للتناول، وليس معناه الأخذ...فنقل كما نقل غير المتعدي لقربه منه، فقالوا: أعطيت زيدًا درهمًا، أي: جعلته عاطيًا له[135].

و"أنلت" منقول من "نال" المتعدية، وهي بمنزلة "عطا يعطو"، لا تنبئ إلا عن وصول إلى المفعول دون تأثير فيه، ولا وقوع ظاهر به، ومنه قوله سبحانه:﴿ لَن يَنَالَ ٱللَّهَ لُحُومُهَا وَلَا دِمَآؤُهَا وَلَٰكِن يَنَالُهُ ٱلتَّقۡوَىٰ ﴾[الحج: 37]، فتخريجه عنده أنه: لو كان فعلًا مؤثرًا في مفعوله لم يجز هذا.... ومثله: "شرب" زيد الماء، فلم يقولوا فيه: أشربته، إلا أن تريد أن الماء خالط أجزاء من الشارب، وحصلت من الشرب صفة في الشارب، فيجوز، كقوله سبحانه: ﴿ وَأُشۡرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ ٱلۡعِجۡلَ ﴾ [البقرة: 93]. ويقيس السهيلي على هذه الأمثلة ما يناظرها.

المطلب الثاني: إسناد الفعل إلى الضمائر

ذكر السُّهَيْلِيّ من مسائل هذا المبحث مسألتين، وزعناهما على: لغة «أكلوني البراغيث»، والأصل في الفعل الإفراد.

المسألة الأولى: لغة «أكلوني البراغيث»

وهي لغة بني الحارث بن كعب، وهي أن الفعل إذا أسند إلى ظاهر مثنى أو مجموع، أُتي فيه بعلامة تدل على التثنية أو الجمع؛ فتقول: قاما الزيدان، وقاموا الزيدون، وقمن الهندات، فتكون الألف والواو والنون حروفًا تدل على التثنية والجمع، كما كانت التاء في قامت هند، حرفًا تدل على التأنيث عند جميع العرب، والاسم الذي بعد المذكور مرفوع به، كما ارتفعت هند ب-"قامت"، وسماها ابن مالك لغة: «يتعاقبون فيكم ملائكة»[136]. فإنه «قد تلحق العلامة الفعل للتثنية والجمع قبل ذكر الفاعلين، فليست حينئذٍ بضمير، إذ لم يتقدم مذكور يعود، ولكنها حروف لحقت علامة

للتثنية والجمع، حرصًا على البيان وتوكيدًا للمعنى، إذ كانوا يسمون بالجمع والتثنية نحو: فلسطين، وقنسرين، وكذلك: سلمان، وحمدان...مما دعاهم إلى تقديم العلامة في نحو قولهم: «أكلوني البراغيث»[137] وقد ورد في الصحيح، نحو قوله ﷺ: «يتعاقبون فيكم ملائكة»[138]. ويفسر أنه "كما أنَّ هذه العلامة ليست للفعل إنما هي للفاعلين فكذلك التاء في: ظفرت يداك وقامت هند، ليست للفعل"[139] والفعل لم يشتق من المصدر محدودًا وإنما يدل عليه مطلقًا، فالتاء حرف بمنزلة العلامة... إلا أنها ألزم... "إذ كل العرب تقول: قامت هند، ولا تكاد تقول: قاموا إخوتك، إلا قليل منهم"[140].

وفي إعراب الضمير في لغة أكلوني البراغيث ثلاثة أوجه للنحاة:

الأول: الضمير علامة على التثنية أو الجمع بمنزلة تاء التأنيث.

الثاني: "البراغيث" مبتدأ، و"أكلوني" خبر مقدّم، تقديره: «البراغيث أكلوني».

الثالث: الواو في "أكلوني"، ضمير على شرط التفسير، وهي الفاعل، "والبراغيث" بدل منه[141].

وقد اختار السُّهَيْلِيّ الوجه الأول.

المسألة الثانية: الأصل في الفعل الإفراد

عدَّ السُّهَيْلِيّ «الأصل في الفعل الإفراد»[142]، معللا ذلك أن التثنية والجمع معنى يطرأ، والإفراد أصل، ففعل الواحد مستغنٍ عن ظهور علامة الإضمار بعلم السامع أن له فاعلًا، وليس كذلك في التثنية والجمع، فإذا تقدم الفعل على الفاعل فإنه يلزم الإفراد دائمًا، سواءٌ أكان الفاعل مفردًا أم مثنى أم جمعًا؛ فتقول: حضر الرجل، حضر الرجلان، حضر الرجال، حضرت المرأة، حضرت المرأتان، حضرت النسوة إلا على لغة «أكلوني البراغيث»"[143].

فإذا أسند الفعل إلى مفرد لا يحتاج إلى ضمير؛ لدلالته على فاعل مطلق، أما إذا أسند إلى المثنى والجمع، فيحتاج إلى ما يدل على أحدهما؛ لمخالفته للأصل، فيقال: حضر الرجل ويحضر، الرجل حضر ويحضر، دون الحاجة إلى ضمير ظاهر...«فإذا أسندت إلى الضمير، لزم إظهاره، فتقول: الرجلان حضرا ويحضران، والرجال حضروا ويحضرون»[144].

المطلب الثالث: أحكام تعمُّ الاسم والفعل

جمعنا في هذا المبحث بعض الأحكام التي يشترك فيها الاسم والفعل معًا، وقسمناها على مسألتين: أولاهما: الإعلال، وثانيتهما: التذكير والتأنيث.

الأولى: الإعلال

الإعلال: تغيير حرف العلة بقَلْبه، أو نقله، أو حذفه[145].

والإعلال بالحذف نوعان:

أ- قياسي: وهو ما كان لعلة تصريفية غير التخفيف، كالتقاء الساكنين، والاستثقال. ومن صوره حذف ياء المنقوص، في نحو: "قاضٍ وداعٍ"، عند الإفراد والتنكير في الرفع والجر، والأَصْل فِيهِ: هَذَا قَاضِي، ومررت بقاضي[146].

ب- غير قياسي: وهو ما كان لغير علة تصريفية، ويعرف بالحذف الاعتباطي. مثل حذف الياء من كلمة: يد، ودم، فأصلهما: يَدَيٌ، ودَمَي[147].

وتحدث السُّهَيْلِيّ عن «الإعلال بالحذف»، من دون وضع عنوان(الإعلال) في سياق تناوله حذف اللام من كل ما كان على وزن "فعل" معتل اللام، ثم عبر به عن غير ما وضع له، فإنه وضع عن الحدث، فإذا زحزح عن أصل موضوعه وبقي فيه من المعنى الأول ما يعلم به أنه مشتق منه، فإن حذف لامه مطّرد، ليكون النقص في اللفظ موازنًا للنقص في المعنى، فلا يستوفي حروف الكلمة بأسرها إلا عند حصول المعنى بأسره. ومن ذلك: "غد" و"دم" و"يد".

وعلى ذلك فكل هذه الأسماء نقص من لفظها بحسب ما نقص من المعنى الذي عبر عنه بجملة حروف الكلمة، فهذا ما في "أمس" و"غد"...كما أشار إلى الإعلال غير القياسي، وسر هذا الحذف والحكمة منه، وهو أن النقص في اللفظ يقابله نقص في المعنى[148].

الثانية: التذكير والتأنيث

ناقش السُّهَيْلِيّ شيئا مما علل به النحاة تأنيث بعض المواضع وتذكيرها؛ ومما ناقشهم فيه:

1- أن الاسم المؤنث إذا كان تأنيثه حقيقيًّا، فلا بد من لحوق "تاء" التأنيث في الفعل، وإن كان تأنيثه مجازيًّا كنت مخيرًا في إثبات التاء وتركها.

2- أن "التاء" في قوله تعالى: ﴿قَالَتِ ٱلۡأَعۡرَابُ﴾ [الحجرات: 14] لتأنيث الجماعة، وتأنيث الجماعة غير حقيقي، وقد كان على هذا لحوق التاء في قوله تعالى: ﴿وَقَالَ نِسۡوَةٞ﴾ [يوسف: 30]: أولى؛ إذ تأنيث النسوة حقيقة.

3- أن الفعل إذا تأخر عن فاعله المؤنث، فلا بد من إثبات تاء التأنيث، وإن لم يكن حقيقة.

4- لم يذكروا فرقًا بين تقدم الفعل وتأخره. فإذا لحقت "التاء" لتأنيث الجماعة، فلم لا يجوز أن يحسن: (قالت الكافرون) و(قالت الظالمون)، كما حسن: (قالت الأعراب) و(ذهبت الأحقاد)، ونحوه؟.

وأنكر قولهم حول مراعاة اللفظ في الجمع السالم المذكر والمؤنث؛ فقال: «إن أحدًا من العرب لا يقول: الهندات ذهب، ولا: الجِمال انطلق، ولا: الأعراب تكلم، مراعاة للفظ الجمع، فدل على أن الأمور بخلاف ما ذكروه»[149].

وذكر بعد هذا ما يراه من توجيه صحيح وتعليل سليم لهذا الباب[150]؛ فقال: «والأصل في هذا الباب أن الفعل متى اتصل بفاعله، ولم يحجز بينهما حاجز؛ لحقت التاء علامة للتأنيث، ولا يبالى إذا كان تأنيث الفاعل حقيقة أم مجازًا؛ تقول: طالت النخلة، كما تقول: جاءت المرأة، اللهم إلا أن يكون الاسم المؤنث في معنى اسم آخر مذكر، كالحوادث والحدثان، والأرض مع المكان[151]،فقد جاء:

فإن الحوادث أودى بها[152].

ولا أرض أبقل أبقالها[153].

حمل الحوادث على الحدثان، وحمل الأرض على الموضع والمكان، مع أنه شعر، والشعر موضع ضرورة[154]. فإذا فصلت الفعل عن فاعله، فكلما بعد عنه قوي حذف العلامة منه... وفي القرآن: ﴿وَأَخَذَ ٱلَّذِينَ ظَلَمُواْ ٱلصَّيۡحَةُ﴾ [هود: 67] كما أنه إذا تأخر الفعل عن الفاعل وجب ثبوت التاء فيهما جميعًا، تقول: المرأة حضرت، كما تقول: الصيحة أخذتهم، والنخلة طالت، وإذا تقدم الفعل متصلًا بفاعله الظاهر، فليس مؤخر الاتصال كهو مع المضمر؛ لأن الفاعل الظاهر كلمة، والفعل كلمة أخرى، والفاعل المضمر والفعل كلمة واحدة، فكان حذف "التاء" في قامت هند، وطالت النخلة، أقرب إلى الجواز[155]، وفي مناقشاته هذه ما يكفي لتتجلى لنا آراؤه وتوجيهاته الصرفية.

النتائج والتوصيات:

ناقشت الباحثة في دراستها الناحية الصرفية في كتاب الإمام السُّهَيْلِيّ نتائج الفكر. حيث وقفت على آراء السُّهَيْلِيّ الدَّقيقة في القضايا الصرفية في الكتاب، وبعد تناول الباحثة لمعالجاته، توصلت إلى عدة نتائج، أهمها:

1- أن للسُّهَيْلِيّ -رحمه الله- آراء واجتهادات في توجيه المسائل الصرفية، تدل على تمكّنه من اللغة وإتقانه لقواعدها.

2- ذهب السُّهَيْلِيّ مذهب البصريّين في أن المصدر هو أصل الفعل، واختار في «الآفة» أنها اسم وليست مصدرًا.

3- علل السُّهَيْلِيّ عدة صيغ بموافقتها لدلالات الحروف والحركات، وهذا يدل على دقة فهمه لمعاني الحروف وصِفاتها ودلالاتها، سابقا بذلك "الأسلوبية" التي تُعنَى بدراسة الأصوات والكلمات والتراكيب.

4- حديث السُّهَيْلِيّ في التصغير دار حول فقه هذه الأبنية وأسرار اختيار تلك الهيئة، وهذا يدل على دقة نظره وغوصه في معاني اللغة وأسرار تراكيبها.

5- تقسيم السُّهَيْلِيّ للأفعال من حيث قوة لزومها للفعل إلى ثلاث درجات حسب ثقل اللفظ والمصدر. كان تقسيمًا موفقًا يدل على سعة علمه بالعربية.

6- مناقشة السُّهَيْلِيّ لمسألة الإعلال بالحذف لم يكن من باب دراسة الأبنية، وإنما من باب دراسة الدلالات والأسرار التي وراء ذلك الحذف.

7- ترجيحات السُّهَيْلِيّ لبعض أقوال سيبويه تدل على موافقته لآراء المدرسة البصرية.

8- كان السُّهَيْلِيّ يستطرد في كثير من المواضع لكي يثبت موضع الشاهد، مما يدلل على سعة علمه وإلمامه بعلم الصرف، وأنَّ علمه بالصرف لا يقل عن علمه بالنحو.

9- لم يفرد السُّهَيْلِيّ فصلًا في "نتائج الفكر" للمادة الصرفية، بل كان يتناولها من خلال حديثه عن النحو. لذا لا بد لمن أراد أن يتحدث عن الناحية الصرفية، أن يستخرجها من خلال النظر إلى الموضوعات النَّحْوِيّة.

10- وافق السهيلي عدة علماء، في قضايا مختلفة، ما يدل على أنه كان ينشد ضالته حيثما وجد داعيها العلمي.

التوصيات:

1- توصي الباحثة بتناول آراء السُّهَيْلِيّ في العلوم الأخرى، كالبلاغة والنحو من خلال كتابه «نتائج الفكر». وكتبه الأخرى.
2- توصي بدراسة فكر السُّهَيْلِيّ على وفق مناهج البلاغة الجديدة، كأن يناقش فكره ويقارن من خلال قواعد المنهج الأسلوبي.
3- تقترح الباحثة دراسة الفكر الصرفي عند علماء النحو العرب بوجهٍ عام.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: ابن جني، المنصف: 4.
(2) ينظر: الشوا، بين نتائج الفكر للسهيلي وبدائع الفوائد لابن القيم: 49، 50.
(3) ينظر: المراكشي، الإعلام: 60/8، وقد ذكر ذلك ابن دحية أنه أملى عليه نسبه.
(4) ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية: 340/11.
(5) ينظر: الذهبي، تذكرة الحفاظ: 1348. كنعان، وفيات الأعيان والمشاهير: 378.
(6) ينظر: ابن دحية، المطرب: 230.
(7) ينظر: ابن تغري بردي، النُّجوم الزاهرة: 92/6.
(8) ينظر: الدوادي، طبقات المفسرين: 272/2.
(9) ينظر: السيوطي، طبقات المفسرين: 38، وصنف ابن العربي في الحديث والفقه والأصول والأدب والتاريخ.
(10) مخلوف، شجرة النور الزكية: 156.
(11) ابن الجزري، غاية النهاية: 317، 318.
(12) المقري، نفح الطيب: 3/ 401.
(13) ينظر: الضبي، بغية الملتمس: 304.
(14) ابن دحية، المطرب: 232.
(15) الضبي، بغية الملتمس: 359.
(16) الذهبي، تذكرة الحفاظ: 4/ 1348، 1349.
(17) ابن الجزري، غاية النهاية: 1/ 324.
(18) الداودي، طبقات المفسرين: 272/1.

(19) ابن الجزري، غاية النهاية: 312/2.

(20) الضبي، بغية الملتمس: 289.

(21) الأوسي، الذيل والتكملة: 537/5، وفي قوله: "حيّا سنة ست وتسعين وخمسمائة"، إشارة إلى وفاته بعد هذا التاريخ.

(22) ينظر: الترغي، فهارس علماء المغرب: 601.

(23) السيوطي، بغية الوعاة: 2/ 491.

(24) التليدي، المطرب: 115.

(25) السيوطي، بغية الوعاة: 605/1.

(26) ينظر: ابن دحية، المطرب: 2، 3. ومن مؤلفاته: «شرح أسماء النبي عليه السلام»، «عصمة الأنبياء»، «نهاية السؤل في خصائص الرسول».

(27) ابن الخطيب، الإحاطة: 3/ 406.

(28) نفسه: 211/3، 212

(29) ينظر: ابن فرحون، الديباج المذهب: 246.

(30) ينظر: السهيلي، التعريف والإعلام: 23.

(31) ينظر: مؤنس، موسوعة تاريخ الأندلس: 1/ 15. 21

(32) ينظر: نفسه: 1/ 96.

(33) ابن فارس، مقاييس اللغة: 344/3.

(34) عبد الغني، الصرف الكافي: 19، 46-47.

(35) اليعقوب، المنهاجُ المختَصر: 12

(36) الجرجاني، المفتاح في الصرف: 26.

(37) ينظر: عبد الغني، الصرف الكافي: 19.

(38) السهيلي، نتائج الفكر: 31، ويظهر من كلامه تحيزّه إلى آراء سيبويه.

(39) ينظر: ابن القطّاع، أبنية الأسماء والأفعال: 93.

(40) ينظر: ابن عصفور، الممتع: 51.

(41) ينظر: عبد الغني، الصرف الكافي: 46،47.

(42) السَلْهَبُ من الخيل: الفرس الطويل على وجه الأرض. الجوهري، الصحاح: 149/1.

(43) الزهلق: الحمار الهملاج، وهو أيضا: الحمار السمين المستوي الظهر من الشحم. ابن سيده، المحكم: 456/4.

(44) يقال: ما على فلان طحربة وطحربة وطحربة، أي قطعة خرقة، وما في السماء طحربة، أي شيء من غيم، الجوهري، الصحاح: 171/1.

(45) الشمردل: السريع من الإبل وغيره. الجوهري، الصحاح: 1741/5.

(46) الخزعبلة: الفكاهة والمزاح. ابن منظور، لسان العرب: 205/11.

(47) القذعمل والقذعملة: الضخم من الإبل، وما في السماء قذعملة: أي شيء من السحاب. ابن سيده، المحكم: 470/2.

(48) يقال: ما عنده قرطعبة ولا قذ عملة ولا سعنة ولا معنة، أي شيء. الجوهري، الصحاح: 201/1.

(49) ينظر: ابن عصفور، الممتع: 56.

(50) ينظر: ابن جني، المنصف: 98. عبد الغني، الصرف الكافي: 48.

(51) ينظر: ابن عصفور، الممتع: 51.

(52) ابن السراج، الأصول: 2/ 143.

(53) ينظر: ابن السراج، الأصول: 141/2، 142. الحريري، درّة الغواص: 258.

(54) وفي إعرابها وبنائها لغات عند العرب. ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 137/3. السامرائي، معاني النحو: 208/2.

(55) ينظر: ابن بابشاذ، شرح المقدمة المحسبة: 183/1.

(56) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 106/4.

(57) صدر بيت، للعجاج، وعجزه: «عجائزا مثل السعالي خمْسا»، أنشده: الخليل، الجمل: 202، وذكره: سيبويه ،الكتاب: 285/3، الجوهري، الصحاح: 904/3، والشاهد فيه مجيء «أمسًا» مفتوحة مصروفة في ضرورة الشعر.

(58) أسامة: من أسماء الأسد. ينظر: الجوهري، الصحاح: 1861/5.

(59) ثعالة: من أسماء الثعلب. ينظر: نفسه: 1646/4.

(60) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 89.

(61) ينظر: الحموي، معجم البلدان: 218/1.

(62) ينظر: الحملاوي، شذا العرف: 56.

(63) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 136.

(64) ينظر: الثعالبي، فقه اللغة: 271. عبد الغني، الصرف الكافي: 225.

(65) السهيلي، نتائج الفكر: 71.

(66) السهيلي، نتائج الفكر: 71، والحديث أخرجه: البخاري، صحيح البخاري:3/2، كتاب الجمعة، باب الساعة التي في يوم الجمعة، حديث رقم (935). مسلم، صحيح مسلم:583/2، كتاب الجمعة، باب في الساعة التي في يوم الجمعة،حديث رقم (852)، من حديث أبي هريرةﷺ.

(67) السهيلي، نتائج الفكر: 71.

(68) نفسه: 70، 71.

(69) عبد الغني، الصرف الكافي: 307.

(70) ابن السراج، الأصول: 429/2.

(71) ينظر: السيرافي، شرح كتاب سيبويه: 368/2.

(72) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 125.

(73) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 250/3.

(74) يقال: "رجلٌ كَثُّ اللِّحْيَة"، و"قومٌ كُثٌّ"، والثط: خفيف شعر اللحية والحاجبين، وثقيل البطن البطيء. ينظر: ابن منظور، لسان العرب: 267/7. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: 95/1.

(75) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 250/3. أبو حيان، ارتشاف الضرب: 433/1.

(76) يقال: وجه جعد مستدير قليل اللحم، وبعير جعد كثير الوبر متجمعه، والبخيل اللئيم، يقال: فلان جعد اليدين، وجعد الأنامل، ورجل جعد القفا. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: 125/1.

(77) ينظر: ابن الأنباري، الإنصاف: 1/ 37.

(78) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 1/ 318.

(79) ابن خالويه، ليس في كلام العرب: 357.

(80) ينظر: الحلبي، شرح التسهيل: 9/ 4838.

(81) السهيلي، نتائج الفكر: 192.

(82) نفسه: 192.

(83) نفسه: 193.

(84) نفسه: 193.

(85) ينظر: الهروي، إسفار الفصيح: 855/2.

(86) الفراهيدي، كتاب العين: 216/2.

(87) ينظر: الجوهري، الصحاح: 2419/6

(88) ينظر: المبرد، المقتضب: 214/2، 215. ابن يعيش، شرح المفصل: 277/3.

(89) السهيلي، نتائج الفكر: 193.

(90) السهيلي، نتائج الفكر: 193. الجزور: الناقة التي تجزر، أي تقطع وتجزأ بعد نحرها، أو تكون معدة لذلك.

(91) ينظر: ابن الأنباري، الأضداد: 359.

(92) نفسه: 359.

(93) ينظر: ابن درستويه، تصحيح الفصيح: 282

(94) ينظر: ابن الأثير، البديع: 266/1.

(95) السرقسطي، الدلائل في غريب الحديث: 885/2.

(96) السهيلي، نتائج الفكر: 54.

(97) نفسه: 54.

(98) نفسه، الصفحة نفسها.

(99) ينظر: ابن الأنباري، الإنصاف: 191/1.

(100) ابن يعيش، شرح المفصل: 273/1.

(101) ينظر: الأنباري، أسرار العربية: 171- 173.

(102) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: 32/1.

(103) ينظر: السيرافي، شرح أبيات سيبويه: 33/2. والكلام المذكور شرح لقول الخرنق: لا يبْعدَنْ قومي الذين همُ ** سمُّ العداةِ وآفةُ الجزْرِ.

(104) ينظر: عبد الغني، الصرف الكافي: 146.

(105) ابن سِيدَه، المحكم: 549/10.

(106) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 192- 193. ومثّل له من أقوالهم: كقولهم في من له رمح رامح، ومن له نبل: نابل، وفيما فيه الحمى: محموم. ومكان مضبوب ومسبوع، من الضباب والسباع. ومنه: طعام مسوس ومدود.

(107) البيت في: الخليل، الجمل: 88. سيبويه، الكتاب: 57/2. ابن السراج، الأصول: 40/2، لخرنق بنت بدر بن هفان بن مالك البكرية العدنانية (توفيت نحو50 ق.هـ-574م) شاعرة جاهلية، أخت طَرَفَة بن العبد من أمّه. تزوجها بشر بن عمرو بن مرثد، سيد بني أسد الذي قتل يوم كلاب من قبلهم. كان أكثر شعرها في رثائه ورثاء من قتل معه من قومها. كما رثت أخاها طَرَفَة. لها ديوان شعر صغير.

(108) وذهب بعضهم إلى أنها مصدر، قال ابن سِيدَه: «وَعِنْدِي أَن الحُمَّى مصدرٌ كالبشرى والرُّجْعَى»، ابن سيده، المحكم: 553/2.

(109) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 192. الجوهري، الصحاح: 1333/4.

(110) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 250.

(111) تنظر القصة عند: الجاحظ، البيان والتبيين: 276/1. الدِّينَوَريّ، المجالسة: 216/7. الراغب الأصفهاني: محاضرات الأدباء: 2/ 305.

(112) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 251.

(113) نفسه: 251.

(114) ينظر: الفارابي، ديوان الأدب: 138/2.

(115)ينظر: السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 251.

(116) ينظر: نفسه: 251.

(117) ينظر في مفهوم اللزوم والتعدية: الحملاوي، شذا العرف: 38. عبد الغني، الصرف الكافي: 81-83.

(118) ينظر: الحملاوي، شذا العرف: 38. عبد الغني، الصرف الكافي: 81-83.

(119) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 249، 250.

(120) نفسه: 249، 250.

(121) سيبويه، الكتاب: 35/1.

(122) ينظر: الحملاوي، شذا العرف: 32.

(123) المبرد، المقتضب: 104/2.

(124) سيبويه، الكتاب: 66/4.

(125) ابن جني، المنصف: 91.

(126) سيبويه، الكتاب: 4/ 66.

(127) ينظر: ابن الأثير، البديع: 412/2.

(128) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 252.

(129) السهيلي، نتائج الفكر: 252، 253.

(130) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 414/4.

(131) ينظر: العكبري، اللباب: 258/1.

(132) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 253.

(133) نفسه: 254.

(134) نفسه، الصفحة نفسها.

(135) نفسه، الصفحة نفسها.

(136) ينظر: الجياني، تسهيل الفوائد: 44. ابن عقيل، شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك: 80/2.

(137) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 127.

(138) أخرجه: البخاري، صحيح البخاري: 115/1، كتاب مواقيت الصلاة، باب فضل صلاة العصر،حديث رقم (555). مسلم، صحيح مسلم: 439/1، كتاب المساجد ومواضع الصلاة، باب فضل صلاتي الصبح والعصر، حديث رقم (632)، من حديث أبي هريرة ﷺ.

(139) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 128.

(140) نفسه: 127، 128.

(141) ينظر: السيرافي، شرح كتاب سيبويه: 154/1.

(142) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 126.

(143) نفسه: 126، 127.

(144) نفسه: 127.

(145) عبد الغني، الصرف الكافي: 287.

(146) ينظر: ابن جني، اللمع: 14. العكبري، اللباب: 2/ 204. ابن الخباز، توجيه اللمع: 80.

(147) الجياني، إيجاز التعريف: 191.

(148)السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 90.

(149) نفسه: 128، 129.

(150) نفسه: 129.

(151) نفسه: 129، 130.

(152) عجز بيت للأعشى، وصدره «فإمّا ترَيْ لِمّتي بُدِّلَتْ»، أنشده: سيبويه، الكتاب: 45/2، 46. ابن السراج، الأصول: 413/2. ابن سِيدَه،المحكم: 252/3. الشاهد فيه: حذف التاء من "أودت" ضرورة، ودعاه إلى حذفها أن القافية مردفة بالألف، وسوغ له حذفها أن تأنيث الحوادث غير حقيقي، وهي في معنى الحدثان. ومعنى فأودى بها: ذهب ببهجتها وحسنها.

(153) عجز بيت لعامر بن جُوَين الطائي، وصدره «فلا مُزنةٌ وَدَقَتْ وَدْقَها»، أنشده: سيبويه،الكتاب: 46/2. المبرد ، الكامل: 207/2. ابن السراج، الأصول: 413/2، وغيرهم، والشاهد فيه: حذف التاء من "أبقلت" لأن الأرض بمعنى المكان، فكأنه قال: ولا مكان أبقل إبقالها.

(154) السُّهَيْلِيّ، نتائج الفكر: 130.

(155) نفسه: 131.

المراجع:

- **القرآن الكريم.**

1) ابن الأثير، المبارك بن محمد، البديع في علم العربية، تحقيق: طاهر الزاوي، ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، 1399هـ.
2) ابن تغري بردي، يوسف، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب، مصر، د.ت.
3) الأنباري، عبد الرحمن محمد، أسرار العربية، تحقيق: محمد مدكور، و وائل محمود سعد الباري، مجلة الوعي الإسلامي، الكويت، 1436هـ.
4) الأنباري، عبد الرحمن محمد، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النَّحْوِيّين البصريين والكوفيين، المكتبة العصرية، بيروت، 1424هـ.
5) ابن الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، الأضداد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1987م.
6) الأوسي، محمد بن محمد، الذيل والتكملة، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2012م.

7) ابن بابشاذ، طاهر بن أحمد، شرح المقدمة المحسبة، تحقيق: خالد عبد الكريم، المطبعة العصرية، الكويت، 1997م.
8) الترغي، عبد الله المرابط، فهارس علماء المغرب منذ النشأة حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، المغرب، 1420هـ.
9) التليدي، عبد الله بن عبد القادر، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، دار الأمان، 1424هـ.
10) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، مكتبة الهلال، بيروت، 1423هـ.
11) الجديع، عبد الله بن يوسف، المنهاجُ المختَصر في عِلمي النَّحو وَالصَّرف، مؤسَسَة الريَّان، بيروت، 1428هـ.
12) الجرجاني، أبو بكر عبدالقاهر، المفتاح في الصرف، تحقيق: علي توفيق الحَمَد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1407هـ.
13) ابن الجزري، محمد بن محمد، غاية النهاية في طبقات القراء، مكتبة ابن تيمية، السعودية، 1351هـ.
14) ابن جني، أبو الفتح عثمان، اللمع في العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، د.ت.
15) ابن جني،، أبو الفتح عثمان، المنصف، شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني، دار إحياء التراث، بيروت، 1373هـ.
16) الجوهري،إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عطَّار، دار العلم للملايين، بيروت، 1407هـ.
17) الجياني، محمد بن مالك، إيجاز التعريف في علم التصريف، تحقيق: محمد المهدي، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، 1422هـ..
18) الحريري، أبو محمد القاسم بن علي، درّة الغواص في أوهام الخواص، تحقيق: عرفات مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1418هـ.
19) الحلبي، محمد بن يوسف بن محمد، شرح التسهيل المسمى " تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، تحقيق: علي محمد فاخر وآخروت، دار السلام ، القاهرة، 1428هـ.
20) الحملاوي، أحمد بن محمد، شذا العرف في فن الصرف، تحقيق: نصر الله عبد الرحمن، مكتبة الرشد، الرياض، د.ت.
21) الحموي، ياقوت بن عبد الله، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1995م.
22) أبو حيان، محمد بن يوسف بن علي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: رجب عثمان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1418هـ.
23) أبو حيان، محمد بن يوسف بن علي، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، د.ت.
24) ابن خالويه، الحسين بن أحمد، ليس في كلام العرب، تحقيق: أحمد عطار،د. ن،مكة المكرمة، 1399هـ.

25) ابن الخباز، أحمد بن الحسين، توجيه اللمع، شرح كتاب اللمع لأبي الفتح ابن جني، تحقيق: فايز دياب، دار السلام، القاهرة، 1428هـ.
26) ابن الخطيب، محمد بن عبد الله ، الإحاطة في أخبار غرناطة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ.
27) الداودي، محمد بن علي بن أحمد، طبقات المفسرين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
28) ابن دحية، عمر بن حسن، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار العلم، بيروت، 1437هـ.
29) ابن دَرَسْتَوَيْه، عبد الله بن جعفر، تصحيح الفصيح وشرحه، تحقيق: محمد المختون، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1419هـ.
30) الدِّينَوَريّ، أبو بكر أحمد بن مروان، المجالسة وجواهر العلم، تحقيق: مشهور آل سلمان، دار ابن حزم، بيروت، 1419هـ.
31) الذهبي، محمد بن أحمد، تذكرة الحفاظ، دار الكتب العلمية، بيروت، 1414هـ.
32) الراغب، الأصفهاني، الحسين بن محمد، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، تحقيق: رياض مراد، دار صادر، بيروت، د.ت.
33) الزمخشري، محمود بن عمر، أساس البلاغة، تحقيق: محمد السود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1419هـ.
34) الزمخشري ،محمود بن عمرو بن أحمد، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، 1993م.
35) السامرائي، فاضل، معاني النحو، دار الفكر، الأردن، 1420هـ.
36) ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ت.
37) السرقسطي، قاسم بن ثابت، الدلائل في غريب الحديث، تحقيق: محمد القناص، مكتبة العبيكان، الرياض، 1422هـ.
38) السُّهَيْلِيّ، عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد، التعريف والإعلام فيما أبهم في القرآن من الأسماء والأعلام، تحقيق: عبد الله النقراط، كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، 1401هـ.
39) السُّهَيْلِيّ، عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد، نتائج الفكر في النحو، تحقيق: عادل عبد الموجود، علي معوّض، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م.
40) السُّهَيْلِيّ، عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد، الروض الأنف في شرح السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق: عمر عبدالسلام، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1421هـ.
41) ابن سِيدَه، علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

42) سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1408هـ.
43) السيرافي، يوسف بن الحسن بن عبد الله، شرح كتاب سيبويه، تحقيق: أحمد حسن مهدلي، علي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م.
44) السيرافي، يوسف بن الحسن بن عبد الله، شرح أبيات سيبويه، تحقيق: محمد هاشم، دار الفكر، القاهرة، 1394هـ.
45) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، بغية الوعاة في طبقات اللُّغَوِيّين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، لبنان، د.ت.
46) الشوا، أيمن، بين نتائج الفكر للسهيلي وبدائع الفوائد لابن القيم، مجلة جامعة دمشق، دمشق، مج24، ع3-4، 2008م.
47) الضبي، أحمد بن يحيى، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م.
48) عبد الغني، أيمن أمين، الصرف الكافي، راجعه: عبده الراجحي، وآخرون، دار التوفيقية، القاهرة، د.ت.
49) ابن عصفور ، علي بن مؤمن، الممتع الكبير في التصريف، مكتبة لبنان، بيروت، 1996م.
50) ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن، شرح إبن عقيل على ألفية إبن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، 1980م.
51) العكبري، عبد الله بن الحسين، اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: عبد الإله النبهان، دار الفكر، دمشق، 1416هـ..
52) الفارابي، إسحاق بن إبراهيم بن الحسين، معجم ديوان الأدب، تحقيق: أحمد مختار عمر، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، 2003م.
53) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1399هـ.
54) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، الجمل في النحو، تحقيق: فخر الدين قباوة، د.ن، د.ب، 1416هـ.
55) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مكتبة الهلال، د.ت.
56) ابن فرحون، إبراهيم بن علي، الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، تحقيق: حمد الأحمدي، دار التراث، القاهرة، د.ت.
57) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، غريب الحديث، تحقيق: عبد الله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، 1973م.
58) ابن القطّاع، علي بن جعفر، أبنية الأسماء والأفعال والمصادر، تحقيق: أحمد محمد عبد الدايم، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1999م.
59) ابن القيسراني، محمد بن طاهر، تذكرة الحفاظ، تحقيق: حمدي السلفي، دار الصميعي، الرياض، 1415هـ.

60) ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر، بدائع الفوائد، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
61) ابن كثير، إسماعيل بن عمر، البداية والنهاية، تحقيق: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، 1408هـ.
62) كنعان، محمد أحمد، وفيات الأعيان والمشاهير خلاصة تاريخ ابن كثير، دار المعارف، بيروت، 1998م.
63) المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عظيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ت.
64) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، د.ت.
65) مخلوف، محمد بن محمد بن عمر، شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، دار الكتب العلمية، لبنان، 1424هـ.
66) المراكشي، عباس بن محمد، الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الإعلام، المكتبة الملكية ، الرباط، 1993م.
67) المقري، أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1997م.
68) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414هـ.
69) مؤنس، حسين، موسوعة تاريخ الأندلس، تاريخ وفكر وحضارة وتراث، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1416هـ.
70) ناظر الجيش، محمد بن يوسف، تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، تحقيق: علي محمد فاخر، دار السلام، القاهرة، 1428هـ.
71) الهروي، محمد بن علي، إسفار الفصيح، تحقيق: أحمد قشاش، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، 1420هـ.
72) ابن يعيش، يعيش بن علي، شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ.

Arabic References

- **al-Qur'ān al-Karī, (in Arabic).**

1) Ibn al-Athīr, al-Mubārak ibn Muḥammad, al-Badīʿ fī ʿilm al-ʿArabīyah, ED. Ṭāhir al-Zāwī, & Maḥmūd al-Ṭanāḥī, al-Maktabah al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1399, (in Arabic).
2) Ibn tghry Bardī, Yūsuf, al-nujūm al-Zāhirah fī mulūk Miṣr & al-Qāhirah, Dār al-Kutub, Miṣr, N D, (in Arabic).
3) al-Anbārī, ʿAbd al-Raḥmān Muḥammad, Asrār al-ʿArabīyah, ED. Muḥammad Madkūr, wa Wā'il Maḥmūd Saʿd al-Bārī, Majallat al-Waʿy al-Islāmī, al-Kuwayt, 1436, (in Arabic).
4) al-Anbārī, ʿAbd al-Raḥmān Muḥammad, al-Inṣāf fī masā'il al-khilāf bayna alnnaḥwīyyn al-Baṣrīyīn & al-Kūfīyīn, al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, Bayrūt, 1424, (in Arabic).
5) Ibn al-Anbārī, Abū Bakr Muḥammad ibn al-Qāsim, al-aḍdād, ED. Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, Bayrūt, 1987, (in Arabic).

6) al-Awsī, Muḥammad ibn Muḥammad, al-Dhayl wāltkmlh, ED. Iḥsān ʿAbbās, Dār al-Gharb al-Islāmī, Tūnis, 2012, (in Arabic).
7) Ibn Bābashādh, Ṭāhir ibn Aḥmad, sharḥ al-muqaddimah almḥsbh, ED. Khālid ʿAbd al-Karīm, al-Maṭbaʿah al-ʿAṣrīyah, al-Kuwayt, 1997, (in Arabic).
8) al-Targhī, ʿAbd Allāh al-Murābiṭ, Fahāris ʿulamāʾ al-Maghrib mundhu al-nashʾah ḥattá nihāyat al-qarn al-Thānī ʿashar al-Hijrī, Manshūrāt al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah bi-Tiṭwān, al-Maghrib, 1420, (in Arabic).
9) al-Talīdī, ʿAbd Allāh ibn ʿAbd al-Qādir, al-Muṭrib bi-mashāhīr awliyāʾ al-Maghrib, Dār al-Amān, 1424, (in Arabic).
10) al-Jāḥiẓ, ʿAmr ibn Baḥr, al-Bayān & al-tabyīn, Maktabat al-Hilāl, Bayrūt, 1423, (in Arabic).
11) al-Judayʿ, ʿAbd Allāh ibn Yūsuf, almnhāju almkhtaṣr fī ʿilmy alnnaḥw wālṣṣarf, mʾsasah alryyān, Bayrūt, 1428, (in Arabic).
12) al-Jurjānī, Abū Bakr ʿbdālqāhr, al-Miftāḥ fī al-ṣarf, ED. ʿAlī Tawfīq alḥamad, Muʾassasat al-Risālah, Bayrūt, 1407, (in Arabic).
13) Ibn al-Jazarī, Muḥammad ibn Muḥammad, Ghāyat al-nihāyah fī Ṭabaqāt al-qurrāʾ, Maktabat Ibn Taymīyah, al-Saʿūdīyah, 1351, (in Arabic).
14) Ibn Jinnī, Abū al-Fatḥ ʿUthmān, al-Lumaʿ fī al-ʿArabīyah, ED. Fāʾiz Fāris, Dār al-Kutub al-Thaqāfīyah, al-Kuwayt, N D, (in Arabic).
15) Ibn Jinnī,, Abū al-Fatḥ ʿUthmān, al-Munṣif, sharḥ Kitāb al-taṣrīf li-Abī ʿUthmān al-Māzinī, Dār Iḥyāʾ al-Turāth, Bayrūt, 1373, (in Arabic).
16) al-Jawharī, Ismāʿīl ibn Ḥammād, al-ṣiḥāḥ Tāj al-lughah & ṣiḥāḥ al-ʿArabīyah, ED. Aḥmad ʿṭṭār, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1407, (in Arabic).
17) al-Jayyānī, Muḥammad ibn Mālik, Ījāz al-taʿrīf fī ʿilm al-taṣrīf, ED. Muḥammad al-Mahdī, al-Jāmiʿah al-Islāmīyah, al-Madīnah al-Munawwarah, 1422, (in Arabic).
18) al-Ḥarīrī, Abū Muḥammad al-Qāsim ibn ʿAlī, drrh al-ghawwāṣ fī awhām al-khawāṣṣ, Ed. ʿArafāt mṭrjy, Muʾassasat al-Kutub al-Thaqāfīyah, Bayrūt, 1418, (in Arabic).

19) al-Ḥalabī, Muḥammad ibn Yūsuf ibn Muḥammad, sharḥ al-Tasʹhīl al-musammá "tamhīd al-qawāʿid bi-sharḥ Tasʹhīl al-Fawāʾid, Ed. ʿAlī Muḥammad Fākhir wʾākhrwt, Dār al-Salām, al-Qāhirah, 1428, (in Arabic).

20) al-Ḥamalāwī, Aḥmad ibn Muḥammad, Shadhā al-ʿurf fī Fann al-ṣarf, ED. Naṣr Allāh ʿAbd al-Raḥmān, Maktabat al-Rushd, al-Riyāḍ, N. D. (in Arabic).

21) al-Ḥamawī, Yāqūt ibn ʿAbd Allāh, Muʿjam al-buldān, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1995, (in Arabic).

22) Abū Ḥayyān, Muḥammad ibn Yūsuf ibn ʿAlī, Irtishāf al-ḍarb min Lisān al-ʿArab, ED. Rajab ʿUthmān, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1418, (in Arabic).

23) Abū Ḥayyān, Muḥammad ibn Yūsuf ibn ʿAlī, al-Tadhyīl & al-takmīl fī sharḥ Kitāb al-Tasʹhīl, ED. Ḥasan Hindāwī, Dār al-Qalam, Dimashq, N. D. (in Arabic).

24) Ibn Khālawayh, al-Ḥusayn ibn Aḥmad, laysa fī kalām al-ʿArab, ED. Aḥmad ʿAṭṭār, D. N, Makkah al-Mukarramah, 1399, (in Arabic).

25) Ibn al-Khabbāz, Aḥmad ibn al-Ḥusayn, tawjīh al-Lumaʿ, sharḥ Kitāb al-Lumaʿ li-Abī al-Fatḥ Ibn Jinnī, ED. Fāyiz Diyāb, Dār al-Salām, al-Qāhirah, 1428, (in Arabic).

26) Ibn al-Khaṭīb, Muḥammad ibn ʿAbd Allāh, al-iḥāṭah fī Akhbār Gharnāṭah, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1424, (in Arabic).

27) al-Dāwūdī, Muḥammad ibn ʿAlī ibn Aḥmad, Ṭabaqāt al-mufassirīn, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, N. D. (in Arabic).

28) Ibn Diḥyah, ʿUmar ibn Ḥasan, al-Muṭrib min ashʿār ahl al-Maghrib, ED. Ibrāhīm al-Abyārī, Dār al-ʿIlm, Bayrūt, 1437, (in Arabic).

29) Ibn darastawayh, ʿAbd Allāh ibn Jaʿfar, taṣḥīḥ al-faṣīḥ & sharaḥahu, ED. Muḥammad al-Makhtūn, al-Majlis al-Aʿlá lil-Shuʾūn al-Islāmīyah, al-Qāhirah, 1419, (in Arabic).

30) alddīnawarī, Abū Bakr Aḥmad ibn Marwān, al-Mujālasah & jawāhir al-ʿIlm, ED. Mashhūr Āl Salmān, Dār Ibn Ḥazm, Bayrūt, 1419, (in Arabic).

31) al-Dhahabī, Muḥammad ibn Aḥmad, Tadhkirat al-ḥuffāẓ, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1414, (in Arabic).

32) al-Rāghib, al-Aṣfahānī, al-Ḥusayn ibn Muḥammad, Muḥāḍarāt al-Udabāʾ & muḥāwarāt al-shuʿarāʾ & al-bulaghāʾ, ED. Riyāḍ Murād, Dār Ṣādir, Bayrūt, N. D. (in Arabic).

33) al-Zamakhsharī, Maḥmūd ibn ʿUmar, Asās al-balāghah, ED. Muḥammad al-Sūd, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1419, (in Arabic).

34) al-Zamakhsharī, Maḥmūd ibn ʿAmr ibn Aḥmad, al-Mufaṣṣal fī ṣanʿat al-iʿrāb, ED. ʿAlī Bū Mulḥim, Maktabat al-Hilāl, Bayrūt, 1993, (in Arabic).

35) al-Sāmarrā'ī, Fāḍil, maʿānī al-naḥw, Dār al-Fikr, al-Urdun, 1420, (in Arabic).

36) Ibn al-Sarrāj, Abū Bakr Muḥammad ibn al-sirrī, al-uṣūl fī al-naḥw, Ed. ʿAbd al-Ḥusayn al-Fatlī, Mu'assasat al-Risālah, Bayrūt, N. D. (in Arabic).

37) al-Saraqusṭī, Qāsim ibn Thābit, al-Dalā'il fī Gharīb al-ḥadīth, Ed. Muḥammad al-Qannāṣ, Maktabat al-ʿUbaykān, al-Riyāḍ, 1422, (in Arabic).

38) alssuhayliī, ʿAbd al-Raḥmān ibn ʿAbd Allāh ibn Aḥmad, al-taʿrīf & al-Iʿlām fīmā abhm fī al-Qur'ān min al-asmā' & al-aʿlām, Ed. ʿAbd Allāh al-Nuqrāṭ, Kullīyat al-Daʿwah al-Islāmīyah, Ṭarābulus, 1401, (in Arabic).

39) alssuhayliī, ʿAbd al-Raḥmān ibn ʿAbd Allāh ibn Aḥmad, natā'ij al-Fikr fī al-naḥw, ED. ʿĀdil ʿAbd al-Mawjūd, ʿAlī mʿwwḍ, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1992, (in Arabic).

40) alssuhayliī, ʿAbd al-Raḥmān ibn ʿAbd Allāh ibn Aḥmad, al-Rawḍ al-unuf fī sharḥ al-sīrah al-Nabawīyah li-Ibn Hishām, Ed. ʿUmar ʿAbdussalām, Dār Iḥyā' al-Turāth al-ʿArabī, Bayrūt, 1421, (in Arabic).

41) Ibn sīdah, ʿAlī ibn Ismāʿīl, al-Muḥkam & al-Muḥīṭ al-Aʿẓam, ED. ʿAbd al-Ḥamīd Hindāwī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, N D. (in Arabic).

42) Sībawayh, ʿAmr ibn ʿUthmān, al-Kitāb, Ed. ʿAbd al-Salām Hārūn, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1408, (in Arabic).

43) al-Sīrāfī, Yūsuf ibn al-Ḥasan ibn ʿAbd Allāh, sharḥ Kitāb Sībawayh, Ed. Aḥmad Ḥasan Mahdalī, ʿAlī Sayyid ʿAlī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2008, (in Arabic).

44) al-Sīrāfī, Yūsuf ibn al-Ḥasan ibn ʿAbd Allāh, sharḥ abyāt Sībawayh, Ed. Muḥammad Hāshim, Dār al-Fikr, al-Qāhirah, 1394, (in Arabic).

45) al-Suyūṭī, ʿAbd al-Raḥmān ibn Abī Bakr, Bughyat al-wuʿāh fī Ṭabaqāt alllughawīyyn & al-nuḥḥāh, ED. Muḥammad Abū al-Faḍl, al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, Lubnān, N D. (in Arabic).

46) al-Shawwā, Ayman, bayna natā'ij al-Fikr llshyly & badā'iʿ al-Fawā'id li-Ibn al-Qayyim, Majallat Jāmiʿat Dimashq, Dimashq, V 24, I 3-4, 2008, (in Arabic).

47) al-Ḍabbī, Aḥmad ibn Yaḥyá, Bughyat al-multamis fī Tārīkh rijāl al-Andalus, Dār al-Kātib al-ʿArabī, al-Qāhirah, 1967, (in Arabic).

48) ʿAbd al-Ghanī, Ayman Amīn, al-ṣarf al-Kāfī, rājaʿahu: ʿAbduh al-Rājiḥī, & ākharūn, Dār al-Tawfīqīyah, al-Qāhirah, N D. (in Arabic).

49) Ibn ʿUṣfūr, ʿAlī ibn Mu'min, al-mumtiʿ al-kabīr fī al-taṣrīf, Maktabat Lubnān, Bayrūt, 1996, (in Arabic).

50) Ibn ʿAqīl, ʿAbd Allāh ibn ʿAbd al-Raḥmān, sharḥ Ibn ʿAqīl ʿalá Alfīyat Ibn Mālik, Ed. Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, Dār al-Turāth, al-Qāhirah, 1980, (in Arabic).

51) al-ʿUkbarī, ʿAbd Allāh ibn al-Ḥusayn, al-Lubāb fī ʿIlal al-binā' & al-iʿrāb, ED. ʿAbd al-Ilāh al-Nabhān, Dār al-Fikr, Dimashq, 1416, (in Arabic).

52) al-Fārābī, Isḥāq ibn Ibrāhīm ibn al-Ḥusayn, Muʿjam Dīwān al-adab, ED. Aḥmad Mukhtār ʿUmar, Mu'assasat Dār al-Shaʿb, al-Qāhirah, 2003, (in Arabic).

53) Ibn Fāris, Aḥmad ibn Fāris ibn Zakarīyā, Maqāyīs al-lughah, Ed. ʿAbd al-Salām Hārūn, Dār al-Fikr, Bayrūt, 1399, (in Arabic).

54) al-Farāhīdī, al-Khalīl ibn Aḥmad, al-Jamal fī al-naḥw, Ed. Fakhr al-Dīn Qabāwah, D. N, D. b, 1416, (in Arabic).

55) al-Farāhīdī, al-Khalīl ibn Aḥmad, al-ʿAyn, Ed. Mahdī al-Makhzūmī, Ibrāhīm al-Sāmarrā'ī, Maktabat al-Hilāl, N D. (in Arabic).

56) Ibn Farḥūn, Ibrāhīm ibn ʿAlī, al-Dībāj al-madhhab fī maʿrifat aʿyān ʿulamā' al-madhhab, ED. Ḥamad al-Aḥmadī, Dār al-Turāth, al-Qāhirah, N D. (in Arabic).

57) Ibn Qutaybah, ʿAbd Allāh ibn Muslim, Gharīb al-ḥadīth, Ed. ʿAbd Allāh al-Jubūrī, Maṭbaʿat al-ʿĀnī, Baghdād, 1973, (in Arabic).

58) Ibn alqṭṭāʿ, ʿAlī ibn Jaʿfar, abniyat al-asmā' & al-afʿāl & al-maṣādir, Ed. Aḥmad Muḥammad ʿAbd al-Dāyim, Dār al-Kutub & al-Wathā'iq al-Qawmīyah, al-Qāhirah, 1999, (in Arabic).

59) Ibn al-Qaysarānī, Muḥammad ibn Ṭāhir, Tadhkirat al-ḥuffāẓ, Ed. Ḥamdī al-Salafī, Dār al-Ṣumayʿī, al-Riyāḍ, 1415, (in Arabic).

60) Ibn Qayyim al-Jawzīyah, Muḥammad ibn Abī Bakr, Badā'iʿ al-Fawā'id, Dār al-Kitāb al-ʿArabī, Bayrūt, N D. (in Arabic).

61) Ibn Kathīr, Ismāʿīl ibn ʿUmar, al-Bidāyah & al-nihāyah, Ed. ʿAlī shyry, Dār Iḥyā' al-Turāth al-ʿArabī, 1408, (in Arabic).

62) Kanʿān, Muḥammad Aḥmad, wafayāt al-aʿyān wālmshāhyr Khulāṣat Tārīkh Ibn Kathīr, Dār al-Maʿārif, Bayrūt, 1998, (in Arabic).

63) al-Mibrad, Muḥammad ibn Yazīd, al-Muqtaḍab, Ed. Muḥammad ʿAẓīmah, ʿĀlam al-Kutub, Bayrūt, N D, (in Arabic).

64) Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah, al-Muʿjam al-Wasīṭ, Dār al-Daʿwah, al-Qāhirah, N D, (in Arabic).

65) Makhlūf, Muḥammad ibn Muḥammad ibn ʿUmar, Shajarat al-Nūr al-zakīyah fī Ṭabaqāt al-Mālikīyah, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Lubnān, 1424, (in Arabic).

66) al-Marrākushī, ʿAbbās ibn Muḥammad, al-Iʿlām bi-man ḥall Marrākush w'ghmāt min al-Iʿlām, al-Maktabah al-Malakīyah, al-Rabāṭ, 1993, (in Arabic).

67) al-Muqrī, Aḥmad ibn Muḥammad, Nafḥ al-Ṭayyib min Ghuṣn al-Andalus al-raṭīb, Ed. Iḥsān ʿAbbās, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1997, (in Arabic).

68) Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram, Lisān al-ʿArab, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1414, (in Arabic).

69) Mu'nis, Ḥusayn, Mawsūʿat Tārīkh al-Andalus, Tārīkh & fikr & ḥaḍārah & turāth, Maktabat al-Thaqāfah al-dīnīyah, al-Qāhirah, 1416, (in Arabic).

70) Nāẓir al-Jaysh, Muḥammad ibn Yūsuf, tamhīd al-qawāʿid bi-sharḥ Tas'hīl al-Fawā'id, ED. ʿAlī Muḥammad Fākhir, Dār al-Salām, al-Qāhirah, 1428, (in Arabic).

71) al-Harawī, Muḥammad ibn ʿAlī, Isfār al-faṣīḥ, Ed. Aḥmad Qashāsh, al-Jāmiʿah al-Islāmīyah, al-Madīnah al-Munawwarah, 1420, (in Arabic).

72) Ibn Yaʿīsh, Yaʿīsh ibn ʿAlī, sharḥ al-Mufaṣṣal lil-Zamakhsharī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1422, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/07/07م
تاريخ القبول: 2023/08/20م

الذّكاء الاصطناعيّ وإنتاج الشِّعر العربيّ في ضَوء ضوابط عِلْمَي العَروض والنَّحْو

د. فكري عبدالمنعم السيد النجار *
felnaggar@sharjah.ac.ae

ملخّص:

يهدف هذا البحث إلى بيان كيفيّة إنتاج قصائد الشِّعر العربيّ باستخدام إمكانات الذّكاء الاصطناعيّ كما نطلب منه إنتاج النّصوص النّثريّة والكتابات الإبداعيّة، ومن ثم عرض هذا الإنتاج على الضّوابط العَروضيّة والنّحويّة العربيّة، من خلال الاعتماد على المنهج الأسلوبيّ، مع الاستعانة بوصف النّصوص المنتَجة بالذّكاء الاصطناعيّ وتحليلها. واقتضت طبيعة الدّراسة تقسيمها إلى مقدمة، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وقد تناولت المقدمة أهمية موضوع البحث، ومشكلته، وأهدافه، والدراسات السابقة، وأشهر مصطلحاته، ومنهجيته، وجاء المبحث الأوّل تحت عنوان الحاسوب وإنتاج الشِّعر (الشِّعر الآليّ)، ودرس المبحث الثّاني مطابقة الشِّعر المنتَج بالذّكاء الاصطناعيّ لضوابط العَروض والنّحو العربيّين، وقارن المبحث الثالث بين شعر الشعراء والنصوص (الشعرية) المنتَجَة بالذكاء الاصطناعي. ولخّصت الخاتمة أهم النّتائج والتّوصيات. ومنها: ثبوت ضعف إمكانات الذّكاء الاصطناعيّ لإنتاج الشِّعر العربيّ الموزون المقفّى، وأنّه غير قادر على إنتاج نصّ شعريّ منضبط عروضيًّا باللّغة العربيّة. وشاع في إنتاج الذكاء الاصطناعي استعمال الجملة الفعليّة، في مقابل استعمال الجملة الاسميّة.

الكلمات المفتاحيّة: الذّكاء الاصطناعيّ ، الشِّعر العربيّ، العَروض والقافية، النّحو العربيّ، قصيدة النّثر.

* أستاذ النّحو والصّرف والعَروض المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلّيّة الآداب- جامعة الشّارقة- الإمارات العربيّة المتّحدة.

للاقتباس: النجار، فكري عبدالمنعم السيد، الذّكاء الاصطناعيّ وإنتاج الشِّعر العربيّ في ضَوء ضوابط عِلْمَي العَروض والنَّحْو، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 118-147.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1560

OPEN ACCESS
Received: 07-07-2023
Accepted: 20-08-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Artificial Intelligence and Arabic Poetry Composition in light of the rules of prosody and grammar

Dr. Fekry AbdelMoneim Al-Sayed Al-Najjar*

felnaggar@sharjah.ac.ae

Abstract:

This study aims to demonstrate how Artificial Intelligence technology helps in composing and generating Arabic poetry output in the same way ask it to produce creative prose texts and writings, and then measure up such output on Arabic grammatical and prosodic standard scale. Following the stylistic descriptive approach, the study was divided into an introduction, three sections, and a conclusion. The introduction dealt with the study significance, problem, objectives, previous studies, terms, and methodology. Section one dealt with computer and poetry production (automated poetry). Section two examined the conformity of AI-generated to the standard Arabic prosody and grammar benchmark. Section three compared between human-induced (poetic) texts and those produced by artificial intelligence. The study revealed the weak potential of artificial intelligence to produce rhymed metered Arabic poetry. It showed that artificial intelligence failed to produce an accurate compatible poetic text in the Arabic language, using mostly verbal sentences rather than e nominal ones.

Keywords: Artificial Intelligence, Arabic poetry, Prosody and Rhyme, Arabic grammar, Prose poem.

*Assistant Professor Grammar Morphology and Prosody, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, University of Sharjah, United Arab Emirates.

Cite this article as: Al-Najjar, Fekry AbdelMoneim Al-Sayed, Artificial Intelligence and Arabic Poetry Composition in light of the rules of prosody and grammar, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 118 -147.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

المقدّمة:

إنّ الحياة تتسارع وتتطوّر تطوُّرًا كبيرًا على مدار السّاعة، وربّما على مدار الدّقيقة، وتتقدّم التّقنيات الحديثة بصورة مذهلة، وتقفز إلى الأمام بصورة مخيفة، وقد فَرَض هذا التّقدّم التّقنيّ واقعًا جديدًا في حياتنا المعاصرة، وسيغيّر ذلك -لا محالة- من سلوكنا البَشريّ عبر استخدامنا مستجدّاتِ هذه التّقنيات الحديثة، ومن أبرزها اختراع الحاسوب، وما يتطلّبه من برامج وتقنيات، والاعتماد على الإنترنت، وأخيرًا الذّكاء الاصطناعيّ الّذي ملأ الدّنيا، وشغل النّاس. وقد وُصِفَ هذا القرن بأنه قرن الذّكاء الاصطناعيّ، فمنذ تطوير الشّبكة العصبيّة الاصطناعيّة في بدايات العقد الثّاني من القرن الواحد والعشرين التَحمت المكائن بالبَشَر، وتعرّفت إلى الأصوات والصُّوَر في آنٍ واحدٍ، وبدأ الذّكاء الاصطناعيّ يسهم في بناء المستقبل العلميّ والمجتمعيّ للبشريّة، بل إنّه يشبه الإعصار الّذي سيغيّر الأرض بصفة مستمرّة في كلّ مجالات الحياة.

ونتيجةً لذلكَ؛ فقدْ ظهَرَتْ مصطلحاتٌ جديدةٌ في الأوساط العِلْميّة على مستوى التّخصّصات كافّة، ومنها: مصطلح (الثّورة الصّناعيّة الرّابعة)؛ الّذي يشير إلى الاندماج التّكنولوجيّ الكامل بين العوالم: الماديّة، والرَّقْمِيّة، والبيولوجيّة؛ إذْ تُستَبْدَل الآلة الّتي تستطيع التّفكير والتّخاطب ببعض وظائف العقل البشريّ.

والدّراسات الإنسانيّة عمومًا، واللّغويّة (النّحويّة والصّرفيّة والعَروضيّة) ليست بمنأى عن هذه التّقنيات، ويجب على الدّارسين والباحثين في هذه التّخصّصات أن يقحموها في المجال التّقنيّ، وأن يسايروا التّقدّم العِلميّ السّريع والمتلاحق؛ لمواكبة التّطوّرات والمتغيّرات المصاحبة في سوق العمل، والإفادة منها على المستوى التّطبيقيّ؛ لذلك جاء هذا البحث ليكشف عن جانب من هذه الجوانب، ألا وهو الذّكاء الاصطناعيّ؛ وليكون مفتاحًا لبحوث أُخَر.

وتنبع أهميّة هذا البحث من حداثة موضوعه، وحاجة البحث العلميّ عمومًا، والدّرس اللّغويّ خصوصًا إلى مواكبة التّطوّرات التّقنية الّتي أصبحت سمة العصر، ونمطًا من أنماط الحياة، وخاصّة في مجالات: تعليم اللّغة العربيّة للأجانب، والتّرجمة الآليّة، والتّحليلات الصّوتيّة للكلام. كما تنبع هذه الأهميّة أيضًا من اختبار قدرة الذّكاء الاصطناعيّ على إنتاج الشِّعر العربيّ المتوافق مع الضوابط العَروضيّة والنّحْويّة والدّلاليّة وغيرها، ومحاولة تأطير هذه العمليّة من خلال تطبيقات تقنيّة

وحاسوبيّة أخرى، ومن ثَمَّ رفد المكتبة النّحويّة والعَروضيّة ببحث أو مرجع حديث يأنس به الباحثون في قابل الأيام.

وقد تمثّلت مشكلة البحث وإشكاليّته في ظهور مصطلح الذّكاء الاصطناعيّ على مسرح الحياة والبحث العلميّ بكثرة، وتردّده على ألسنة الباحثين، وقدرته على إنتاج الكتابات الإبداعيّة (القصّة، والشِّعر، والمقالات،...)، والإجابة عن الأسئلة، والتّعلُّم الذّاتيّ، خاصّة بعد ظهور التّطبيق التّفاعلي أو روبوت الدّردشة (Chat GPT)؛ واختبار مدى قدرة الذّكاء الاصطناعيّ على إنتاج الشِّعر، في ضوء قواعد النحو والعروض، فضلا عن الاتساق الدلالي، ومن هنا تبلورت إشكاليّة البحث في التّساؤل الرّئيس: هل يستطيع الذكاء الاصطناعي أن ينتج نصًّا شعريًّا صحيحًا: نحويًّا، وعروضيًّا، ودلاليًّا. وقد تفرّع عن هذا التّساؤل الرّئيس تساؤلات فرعيّة عدّة، منها:

1- ما مدى قدرة الذّكاء الاصطناعيّ على إنتاج الشِّعر العربيّ؟ وهل يقدر على التخييل في النص الشعري؟

2- ما مدى مطابقة الشِّعر المنتَج بالذّكاء الاصطناعيّ لضوابط العَروض والنّحو العربيّين؟

3- هل يتوافق الشِّعر العربي المنتج بالذّكاء الاصطناعيّ مع الشّعر العربي الذي أنتجه الشعراء؟

ويهدف البحث بشكل رئيس إلى بيان كيفيّة إنتاج قصائد الشِّعر العربيّ باستخدام إمكانات الذّكاء الاصطناعيّ مثلما نفعل في طلب إنتاج النّصوص النّثريّة والكتابات الإبداعيّة من هذا الذّكاء الاصطناعيّ، أمّا الأهداف الفرعيّة للبحث؛ فتفصيلها في الآتي:

1- التعرّف إلى مفهوم الذّكاء الاصطناعيّ.

2- محاولة توصيف الكلام (الشِّعر) الّذي ينتجه الذّكاء الاصطناعيّ، ونسبته إلى جنس أدبي شعريّ معروف.

3- بيان مدى إمكانيّة الذّكاء الاصطناعيّ، وقدرته على إنتاج نصوص شعريّة عربيّة صحيحة، وعرض هذه النّصوص على الضّوابط العَروضيّة والنّحويّة العربيّة.

وللوقوف على الدّراسات السابقة في هذا الموضوع؛ للاستفادة منها ومن نتائجها وتوصياتها تفحّص الباحث فهارس المكتبات العامّة الورقيّة، ومحرّكات البحث الإلكترونيّة، ولم يعثر على دراسات سابقة علميّة منهجية جادّة، عنوانها يشبه أو يقارب عنوان هذا البحث، إلّا ما كان من

بعض المقالات أو المحاولات القليلة المتناثرة في الشّبكة الدّوليّة للمعلومات "الإنترنت"[1]؛ وما ذاك إلا لحداثة الموضوع.

مصطلحات الدراسة:

من المهمّ في هذه المقدمة بيان بعض المصطلحات المعرفيّة، والمفاهيم الإبستيمولوجية للدراسة والإشارة إليها -مهما كانت شهرتها- لأهميّة ذلك في سائر فقرات البحث، وبيان نتائجه، ومن أهمّ هذه المصطلحات والمفاهيم:

1- **الذّكاء الاصطناعيّ**[2]: صار الذّكاء الاصطناعيّ (Artificial Intelligence = AI) كيانًا متواجدًا في شتّى مجالات العصر وتقنياته، وقد تطوّر تطوُّرًا ملحوظًا منذ مولده عام 1956م حتّى أصبح عِلْمًا قائمًا بذاته في العصر الحاليّ؛ فتجده في خدمات الإنترنت وتطبيقاته، وفي الحاسوب وتطبيقاته، وفي الطّبّ، والصّناعة، والزّراعة، والهندسة، والتّعليم، والاستخبارات الأمنيّة، والتّرجمة الآليّة، وغيرها من مجالات الحياة الحيويّة المختلفة؛ ممّا يبشّر بمستقبل تقنيّ مشرق للحضارة الإنسانيّة إن استُثمر الاستثمار الأمثل. ويُمَيَّز عِلْم الذّكاء الاصطناعيّ بأنه علم تعدّديّ، يشارك فيه علماء الحاسب الآليّ والرّياضيّات، وعلماء النّفس، وعلماء الأحياء، وعلماء اللّغة والفلسفة، وغيرهم[3]. ومصطلح (الذّكاء الاصطناعيّ) تركيب وصفيّ، يتكون من (الذّكاء، وهو القدرة على الفهم أو التفكير)، و(الاصطناعيّ، نسبة إلى الاصطناع، وهي كلمة تشير إلى شيء غير طبيعيّ، من صنع الإنسان). ومع صعوبة وضع تعريف شامل للذكاء الاصطناعيّ، فإنه يمكن تعريفه بأنه[4]: عِلْم صُنْع الآلات الّتي تقوم بأشياء تتطلّب ذكاءً إذا قام بها الإنسان. أو أنه طريقة لصنع حاسوب أو روبوت (إنسان آليّ) يمكن التّحكّم فيه بواسطة الحاسوب، أو برنامج يفكّر بذكاء، بالطّريقة نفسها الّتي يفكّر بها البَشَر الأذكياء[5]. ويرتبط الذّكاء الاصطناعيّ ارتباطًا وثيقًا بالخوارزميّات[6] (وهي إجراءات مرتّبة منطقيًّا للوصول إلى نتائج معيّنة)، وكما أنّ الدّماغ الواعي لا يعمل بدون الحِمض النّوويّ في الإنسان؛ فإن الذّكاء الاصطناعيّ لا يعمل بدون الخوارزميّات، وبناءً على ذلك تُصَمَّم برامج الذّكاء الاصطناعيّ وتطبيقاته من خلال دراسة كيف يفكّر العقل البشريّ، وكيف يتعلّم الإنسان، ويقرّر، ويعمل أثناء محاولة حلّ مشكلة، ومن ثَمَّ استخدام نتائج هذه الدّراسة في تطوير البرمجيّات والأنظمة الذّكيّة.

والذّكاء الاصطناعيّ نوعان[7]: النّوع الأوّل القويّ (Strong AI) وهو ذكاء عامّ صناعيّ، يحاكي السّلوك البشريّ الحقيقيّ، ويطبَّق على أيّ مشكلة، ويتّخذ القرارات، ويَحلّ المشكلات بشكل عام. والنّوع الآخَر الضّعيف (Weak AI) وهو ذكاء خاصّ محدّد صناعيّ، يحاكي جانبًا من جوانب العقل البشريّ، ويطبَّق على مشكلة محدّدة، ويتّخذ القرارات، ويَحُلُّ المشكلات في منطقة محدودة للغاية[8].

2- **(Chat GPT) أو: روبوت المحادثة:** هو عبارة عن تطبيق تفاعليّ، أو برامج دمج نصّيّة عالية الأداء، تمّ تدريبها على مجموعات كبيرة من البرامج النّصّيّة؛ لتقديم ردود تلقائيّة، أو الإجابة عن الأسئلة، فهو بمثابة مشغّل حوار ذكيّ يعتمد على نظام عصبيّ اصطناعيّ، أو روبوت دردشة يعتمد على تطبيقات الذّكاء الاصطناعيّ، أو قالب لغة قابل للتّوسيع باستخدام خوارزميّات لتحليل كمّيّات كبيرة من النّصوص؛ وعلى ذلك فهو مصدر قويّ للمعلومات في المجالات كافّة؛ ويسهم في توفير الجهد والوقت. وعلى الرّغم من ذلك فإنّه يقدِّم معلومات خاطئة أحيانًا، وتفتقر نصوصُه إلى الدّقّة النّحويّة في أحيان أخرى. وقد أُنْشِئَ روبوت المحادثة (Chat GPT) باستخدام تقنيّة (GPT-3) من قِبَل شركة (Open AI) المتخصّصة في أبحاث الذّكاء الاصطناعيّ في نُوفمبر عام 2022م، وجُهِّزَ بما يزيد عن ثمانية ملايين ملفّ، وعشرة بلايين كَلِمة؛ ليُجْرِيَ محادثات مع المستخدمين تشبه المحادثات اليوميَّة، ويجيب عن تساؤلاتهم المختلفة، ويشاركهم حلولاً واقتراحاتٍ لحلّ المشكلات التّقنية والرّياضيّة وتحليلها، ويبتكر -كذلك- أعمالاً فنّيّة وتصاميم، ثم طُوِّر بطريقة مشابهة للّغة البشريّة في السّرد، والالتزام بالقواعد المكتوبة[9].

3- **الشِّعر العربيّ**: الشِّعر العربيّ فنٌّ قديمٌ عميق الجذور في تاريخ أدبنا العربيّ، وفي تاريخ الجزيرة العربيّة، فقد عرف العرب الشِّعر منذ جاهليّتهم الغابرة، وكان كلَّ حياتهم، وزينةَ منتدياتهم؛ لما يحويه من ألحان عذبة وأنغام جميلة، كانوا يتغنّون بها، فتخفّف من حدّة حياتهم الصّحراويّة الجافّة؛ ولذلك عُرِف الشِّعر العربيّ بأنَّه شِعْر غنائيّ، ووُجِد أيضًا شِعر الملاحم، والشِّعر التّمثيليّ لدى الأوروبيّين[10]. ويوجز أحمد بن فارس (ت 395هـ) هذه الأهمّيّة في كتابه (الصّاحبي) قائلا: "والشِّعر ديوانُ العرب، وبه حُفِظت الأنساب، وعُرِفت المآثر، ومنه تُعلِّمت اللّغة. وهو حُجَّةٌ فيما أشْكَلَ من غريب كتاب الله -جلّ ثناؤه- وغريب حديث رسول الله -صلّى الله عليه وسلّم- وحديث صحابته والتّابعين"[11]. فالشِّعر ديوان

العرب، وديوان كلّ أمّة؛ لأنّه مستودَع الشّعور والحكمة والتّجربة قَبْل أنْ يكون مستودَع الأيّام والأخبار، أو كما يقول (كَلَمنت وودClement Wood): "الشِّعر تعبير عن الأفكار الّتي توقظ المشاعر العليا بكلمات مرتَّبَة"[12]. وهو أكثر تكيّفًا مع طبيعة الإنسان وفطرته؛ ولذلك جُعِلَ ديوانًا للعرب. ولبقاء هذا الشِّعر على مرّ الأيام والأزمان، فلا بدّ من بقاء موسيقاه الأصيلة وأنغامه المعروفة.

وهو أيضًا كلام عربيٌّ، ولكنه كلام مخصوص له سمات ومزايا، وله أوزان ذات قواعد، وقوافٍ ذات أصول، لا يُسمَح بتخطّيها، ولا بدّ من التزامها. وقد عرّف ابن فارس الشِّعر بأنه كلام موزون مقفّى، دال على معنى، ويكون أكثر من بيت[13]؛ لأنّه ربما يتّفق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشِّعر من غير قصد.

وقد حدَّ ابن رشيق القيرواني الشِّعر بأنه يقوم باللّفظ، والمعنى، والوزن، والقافية[14]. "والوزن أعظم أركان حد الشِّعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"[15]؛ فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشِّعر. ولا يُسمَّى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية.

وأمّا عن **المنهجيّة البحثيّة** المتّبَعة في هذا البحث، فقد اعتمد الباحث على المنهج الأسلوبيّ، مع الاستعانة بوصف النّصوص المنتَجة بالذّكاء الاصطناعيّ وتحليلها. واقتضت طبيعة الدّراسة تقسيمها إلى مقدمة، وثلاثة مباحث، وخاتمة على النّحو الآتي:

المقدّمة: وفيها بيان أهميّة موضوع البحث، ومشكلته، وأهدافه، والدّراسات السّابقة، وأشهر مصطلحاته، ومنهجيّته،

المبحث الأوّل: الحاسوب وإنتاج الشِّعر (الشِّعر الآليّ)

المبحث الثّاني: مطابقة (الشِّعر) المنتَج بالذّكاء الاصطناعيّ لضوابط العَروض والنّحو العربيّين

المبحث الثالث: مقارنة بين شعر الشّعراء والنّصوص (الشِّعريّة) المنتَجَة بالذّكاء الاصطناعيّ

الخاتمة، وفيها أهم النّتائج والتّوصيات.

قائمة المصادر والمراجع، وفيها تنوّع بين القديم والحديث؛ لتقوية الدّراسة، وإحكام نتائجها.

المبحث الأوّل: الحاسوب و إنتاج الشِّعر (الشِّعر الآليّ)

للحاسوب لغة يتحدّث بها، تسمّى (Language Model)، وهي قالب لغويّ إحصائيّ يعيّن قيمة محتملة لكل سلسلة من الكلمات عن طريق التّوزيع الاحتمالي، وتُستَخدَم هذه القوالب في العديد من

تطبيقات معالجة اللّغة الطّبيعيّة، مثل التّعرّف إلى الكلام، والتّرجمة الآليّة، وتحليل المعلومات واسترجاعها. وتُعَدُّ نظريّة تشومسكي لقواعد النّحو المدخلة نموذجًا مرجعيًّا في هذا المجال[16]، على الرّغم من الانتقادات الموجَّهة إليها. وهذه اللّغة الحاسوبيّة تُعد نقلة نوعيّة في عالم الذّكاء الاصطناعيّ؛ إذْ بها يتأهّل الحاسوب -من خلال المدخلات المخزَّنة فيه- للكلام والتّرجمة ومحاولة توليف نصّ نثريّ، أو (شِعْريّ) كما يراه العامّة، أو غير المختصّين في العَروض العربيّ، وذلك عن طريق (Open AI)، و(ChatGPT) تحت مظلّة الذّكاء الاصطناعيّ (Artificial intelligence)، وفيه طوّر إيلون ماسك "Elon Musk" مع آخرين نموذجًا لغويًّا يسمّى التّعلّم العميق (Deep Learning)[17] ليجعل جهاز الحاسوب ينتج نصوصًا بتقنية الـ(GPT-2)[18] كالّتي ينتجها العقل البشريّ، وهذه التّقنية هي تطوير لـ(GPT- 1) نتيجة جهود المبرمجين، ثم جاء التّطوير الأخير -حتّى تاريخ كتابة هذا البحث- وهو ما أطلق عليه (GPT- 3) الّذي يمكنه ابتكار الكلام بكفاءة عالية بدلا من تقليده؛ لأنّ المحتوى الّذي يمدّه بالمعلومات أصبح 45 تيرا بايت، وهو محتوى كبير جدًّا[19].

وابتكار الكلام هنا لا يتوقّف على النّثر فقط، بل تعدّاه إلى الشِّعْر، ولكنّه (شِعْر) آليّ يفتقر -كثيرًا- إلى الوزن والضّوابط العروضيّة، وأحيانًا النّحويّة؛ لأنّه يعتمد على مدخلات شعريّة ونصّيّة مسبقة (Scripts) مكتوبة بلغة برمجيّة معيّنة من نوع (scripting language، مثل لغة php، ولغة asp و perl و python وجافا سكربت وjsp وغيرها من اللّغات)، ولكي تقرأ الآلة هذه الحروف أو الرموز فلا بدّ من تحويلها إلى أرقام عن طريق ما يعرَف بمعالجة مسبقة للبيانات (Data pre-processing).

وهنا تثور قضية التخييل في النص الشعري، وفي هذا الإطار يأتي التساؤل: هل يستطيع الحاسوب التخييل في النص الشعري؟ وهل يعي الحاسوب -عند إنتاجه الشِّعرَ- البعدين الأساسيين لفن الشِّعر، وهما: الدلالة والموسيقى[20]؟ تلك الدلالة التي ترسمها الصور وألفاظ الشِّعر في ذهن المتلقي، بالإضافة إلى وحدة الوزن والقافية؛ لترتسم للشعر شخصيته التراثية المعهودة في قول قدامة بن جعفر: "إنه قول موزون مُقَفًّى يدل على معنى"[21]. أو في قول حازم القرطاجني: "الشِّعر كلامٌ موزونٌ مُقَفًّى من شأنه أنْ يحبّب إلى النّفس ما قُصِد تحبيبُه إليها، ويكرّه إليها ما قُصِد تكريهُه، لتُحملَ بذلك على طلبِه أو الهرَب منه، بما يتضمّن من حُسْن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحُسْن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكّد

بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتِها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[22].

وأودّ أن أشير هنا إلى أنّ هناك فرقًا بين (التخييل) و(المحاكاة) في نصّ حازم القرطاجنّي؛ فالمحاكاة وسيلة إلى التخييل، والتخييل أثرٌ للمحاكاة.

وإذا أردنا أنْ نبحث عن (شعر آليّ) يتعلّق بالحُبّ مثلا، فإننا سندخُل إلى (Open AI) وهي منظمة بحثيّة مكرّسة للنّهوض بالذّكاء الاصطناعيّ، ومن نتائجها تطوير (ChatGPT)، وستأتينا هذه النتيجة:

في غابةٍ من الحب تتفتح الورود
تنساب الأشواق بين قلوب العشاق
تنبت الأماني وترقص الأحلام
تتراقص النجوم وتعانق الأفق الشفاق

يا حبيبي الغالي، أنت نبض قلبي
أنت نور عيني، وروحي الحانية
أحلامي تتجلى في لمسة يديك
وفي قبلةٍ تنثرها شفتيك الجمانية

أنت رحلةُ العمر، وجنتي السرمدية
أعيش لحظاتي بين طيات حضنك الدافئ
أنت أغنيةُ الهوى، ولحن السعادة
وعطرُ الورد يتلألأ في خصلات شعرك الأنيق

أعشقك كما يعشق الورد الشمس
وأنا لك كما يكون الشاعر للكلمة
لا تحيد عني يا حبيبي الغالي

فقلبي ينبض بحبك العذب والحلومة

فلنمضي سويًا في رحلة الحب الجميلة
نبني قصر الأمان ونسافر في الأفق البعيد
فأنت عمري وأنت حياتي السعيدة
وبحبك أسكن في قلبك وأجد السكينة والنقا

فلنغرق في بحر العشق ونطفو على أمواجه
ونتنفس روح الحب ونرسم لوحة الغرام
فأنت رفيقي وأنت كل شيء في حياتي
أحبك للأبد، وهذا هو الحب الحقيقي والكلام.

ونلاحظ أنّ الحاسوب -بإمكانات الذكاء الاصطناعي- استطاع أن يرصف لنا كلامًا جميلًا، منسجمًا، متجانسًا، مرتَّبًا، عذبًا، له إيقاعه وجرسه ونسيجه الموسيقيّ الخاصّ، ويناسب موضوع (الحبّ) الّذي طلبتُه، ولكنّه يجنح إلى العمومية (كما تشير إلى ذلك جموع الكثرة في بداية النص، ومن هو "الحبيب الغالي"؟ ومن هو المخاطَب؟)، وتنقصه النّيّة وقصدية الحدث، أو (دلالة المقام) التي تعمل على تماسك النص مع محيطه الاجتماعي، ويخلو النص أيضًا من ضوابط العروض الخليليّ العربيّ، أو موسيقى الشِّعر العربيّ. ويمكننا -بسهولة- نسبته إلى ما يسمّى (قصيدة النَّثْر)، كما تنقصه نيّة قول الشِّعر؛ فهو جهاز مأمور، لا عاطفة له، ولا وجدان.

على أنّ ألفاظ هذا النصّ قد رسمت لنا صورة عامة للحبّ والحبيب من خلال الصورة الذهنية للحبيب، وكذلك التشبيهات والاستعارات التي تتخلل عروق النص، وأثّرت في المتلقي، وأحدثت (هزّة طربية)، أو انفعالا حينيًّا، أو دهشة معينة، وبذلك يتحقق جزء من التخييل، ولكنه تخييل ينقصه تحقق الوزن الموسيقى في النص.

ومن التخييل في النص تلك التشبيهات: (أنت نبض قلبي، أنت نور عيني، أنت رحلةُ العمر، أنت أغنيةُ الهوى، أعشقك كما يعشق الورد الشمس، وأنا لك كما يكون الشاعر للكلمة...)، وتلك الاستعارات: (تنساب الأشواق، وتنبت الأماني، وترقص الأحلام، تتراقص النجوم، نبني قصر

الأمان،...). والأخطاء النحوية واردة في هذا الشعر الآليّ، ومن ذلك: (وفي قبلةٍ تنثرها شفتيك، لا تحيد عني يا حبيبي، فلنمضي سويًا في رحلة الحب)

ولنعد إلى الحاسوب؛ لأطلب من الـ(ChatGPT) قصيدة شعريّة عن (الربيع)؛ لمواصلة البحث، فإذا به ينتج لي هذا النّصّ، المكوّن من عدة مقاطع:

في أحضان الطبيعة الخضراء
يستيقظ الربيع بنسمات هادئة
ترقص الزهور بألوانها المبهجة
والأشجار تمتلئ بالحياة والفرحة

في غناء العصافير المبتهجة
تنشد الأغاني الجميلة والمعزوفات
تطير الفراشات بأجنحتها الملونة
تملأ الحقول بالرقص والبهجة

تزهو الروضات بالورود الجميلة
تعانق الأنفاس عبق الزهور المتناثرة
تتسابق الأنهار في مجراها الصافي
تتراقص الشمس وتملأ السماء بالضياء

في كل مكان تسري حياة جديدة
والأمل يتسلل إلى قلوب الناس
تتفتح أبواب السعادة والسرور
وتنساب الفرحة في أرواح الأحباب

ها هو الربيع يمتزج بروحي
يملأ الدنيا بالجمال والحياة
فلنترك الأحزان والهموم جانبًا

ونستمتع بعبق الربيع ونبضه الرقيق

فلنتأمل في هذا الفصل الجميل
ونتغنى بحلاوة الحياة وروعتها
فالربيع يأتي ليذكرنا بأن الأمل قريب
وأن الحياة دائماً تعود لتزهو وتتجدد

المبحث الثّاني: مطابقة (الشِّعر) المنتَج بالذّكاء الاصطناعيّ لضوابط العَروض والنّحو العربيّين

أودّ أن أشير في بداية هذا المبحث إلى أن علاقة عَروض الشِّعر ببنائه النّحويّ[23] علاقة قوية ومتبادَلة؛ فإقامة البناء العَروضيّ للقصيدة يوجّه البناء النّحويّ توجيهًا خاصًّا لتحقيق وَزْنٍ عَروضيّ معيّن يتناسب مع عاطفة الشّاعر ودلالة النّصّ المبتغاة. والبناء النّحويّ بناء مِطواع لتحقيق متطلّبات البناء العَروضيّ؛ فالحذف، والتّقديم والتّأخير، والنّسخ، والتّوكيد، والإقحام، ووسائل الرّبط، وتعدّد الأساليب، وتنوّع حركة الضّمائر، وكلّ ما يتعلّق ببناء الجملة، وضرورات هذا البناء، ووسائل التّماسك النّصّيّ، وغيرها- كلّ هذه الوسائل تعين الشّاعر على تحقيق شعريّة النّص بتحقيق وزنه العَروضيّ الصّحيح، وحينئذٍ تتولّد الدّلالة المطلوبة والمعاني المرغوبة الّتي يتطلّع الشّاعر إلى تحقّقها في ذاتيّة المتلقّي.

وبتطبيق ضوابط العَروض والقافية على النّصّين السّابقين نجد أنهما خارج هذا النّطاق تمامًا، وخارج الإبداع الشِّعريّ الحقيقيّ، فلا وزن، ولا قافية. نعم، إنّه كلام جميل، ألفاظه موحية، ومفرداته تتّسم بالشِّعريّة، وربّما يكون فيه روح الشِّعر أو نفَسُه، لكنّ هذه الروح أو ذلك النَّفَس وحده لا يصنعان قصيدة. وأمّا تراكيبه النّحويّة فهي صحيحة، وطغى فيها استعمال الجملة الفعليّة، في مقابل استعمال الجملة الاسميّة، ونجد هذا شائعًا في إنتاج النّصوص بالحاسب الآليّ، وكأنّه يتوافق مع ما ذهب إليه المرحوم الأستاذ علي الجارم من أنّ (الجملة الفعليّة أساس التّعبير باللّغة العربيّة)[24] ومن ذلك:

الجملة الفعليّة	الجملة الاسميّة
يستيقظ الربيع بنسمات هادئة	والأشجار تمتلئ بالحياة والفرحة
ترقص الزهور بألوانها المبهجة	والأمل يتسلل إلى قلوب الناس

تنشد الأغاني الجميلة والمعزوفات	الربيع يمتزج بروحي
تطير الفراشات بأجنحتها الملونة	الربيع يأتي ليذكرنا بأن الأمل قريب
تملأ الحقول بالرقص والبهجة	وأن الحياة دائماً تعود لتزهو وتتجدد
تزهو الروضات بالورود الجميلة	
تعانق الأنفاس عبق الزهور المتناثرة	
تتسابق الأنهار في مجراها الصافي	
تتراقص الشمس وتملأ السماء بالضياء	

ويلاحظ في هذا الجدول مجيء الفعل مضارعًا في الجملة الفعليّة، وأن خبر الجملة الاسميّة جاء جملة فعليّة، فعلها مضارع أيضًا. "والتّعبير بالفعل المضارع يصنع تجسيدًا واضحًا، وتصويرًا حيًّا للصّورة الفنّيّة، واستمرارًا للمعنى"[25].

وإذا تتبّعنا (حركة الضّمائر) على سطح النّصّين الشّعريّين السّابقين، فسنجد تنوُّع هذه الضّمائر من متكلم، أو مخاطَب، أو غائب، وكثرتها في النّصّ الأوّل دون الثّاني. ففي المقطع الثّاني من النّصّ الأوّل تكرّر ضمير المخاطب (أنت) مرّتين، وفي الثّالث تكرّر مرّتين أيضًا، وفي المقطع قبل الأخير ورد مرّة واحدة، وفي الأخير تكرّر مرّتين. وهذا التّكرار يُحْدِثُ هزّة شعورية لدى المتلقّي؛ للتّنبيه على حالة شعوريّة معيّنة؛ ولإبراز الجانب العاطفيّ الّذي يناسب موضوع القصيدة، كما أنّه يساعد - أيضًا- على رفع وتيرة الإيقاع نتيجة تتابع التّكرار في النّصّ تتابعًا دلاليًّا، فضلا عمّا تقوم به الضّمائر - عمومًا- من التّماسك النّصّيّ.

وجاء تكرار ياء المتكلّم مع تكرار ضمير المخاطب، وقلّة ضمير الغائب؛ لإبراز الجانب العاطفيّ المتبادل بين الحبيبين في النّصّ الأوّل. وتنوُّع الضّمائر في النّصّ "يعطي مجالا آخر لتعدّد الأصوات في النّصّ؛ مما يُكْسِب النّصّ دراميّة خاصّة إذا اقترن تنوُّع الضّمائر بحوار في البِنية النّصّيّة؛ فإنّ هذا الحوار يضفي على النّصّ حيويّة وتدفُّقًا، وينفي عنه أحاديّة الصّوت الّتي قد تدفع إلى الملال..."[26].

وحين طلبتُ من الـ (ChatGPT) قصيدة شعريّة عموديّة عن (الرّبيع)، مكوّنة من شطرين، أنتج لي نصًّا آخر مكوَّنًا من فقرات، مثل الّذي سبق تمامًا:

في بستان الطبيعة الزاهرة

ترتقي أشجار الربيع بنسماته
تتراقص الورود في دوامتها
تشدو العصافير بألحانها العذبة

السماء تتلوّن بألوان الأمل
تنثر المزهريات أنوار الجمال
تملأ الحقول بأمواج الزهور
تعانق الشمس الأرض بحرارة ودّ

أصوات النهر تجري في همس
تغرق الروح في تراتيل الهدوء
تتطاير الفراشات بأجنحة الملونة
تلتقط العيون جمال الحياة

أشعة الشمس تغمر الوجوه بنورها
تلقي نسيم الربيع نغمة البهجة
الأرض تشع بالحياة والخضرة
تتفتح الزهور بين أيدي الرياح

في كل شبر من هذا الوجود
نجد الربيع يحكي قصص الجمال
في عيون الأزهار العابقة
وفي أصوات الطيور المبتهجة

دعونا نستقبل الربيع بفرحة
ونعبّر عن سعادتنا في قصيدة

ليعلن الربيع عن بداية جديدة
وينير دروبنا بنور الأمل الوافر

ويمكننا تحويل أربعة الأسطر الأولى من النّصّ الأوّل إلى شطرين:

في أحضان الطبيعة الخضراء يستيقظ الربيع بنسمات هادئة
ترقص الزهور بألوانها المبهجة والأشجار تمتلئ بالحياة والفرحة

مع الأخذ في الاعتبار أنَّ السّطر الأوّل سيكون الشّطر الأوّل، وأنّ السّطر الثّاني سيكون الشّطر الثّاني، وهكذا. وهذان (البيتان) متساوقان لغة لا وزنًا؛ فهما يبدآن بالسّبب الخفيف (/0)، وهذا السّبب تبدأ به البحور الآتية:

- الكامل: مضمر التّفعيلة الأولى (متْفاعلن /0//0/0)، وهما ليسا من الكامل.
- الرّجز، والبسيط، والمنسرح، أو السّريع، أو المجتثّ: مستفعلن (مستفعلن /0//0/0)، وهما ليسا من الرّجز، أو البسيط، أو المنسرح، أو السّريع، أو المجتث.
- الرّمل: (فاعلاتن /0//0/0)، وهما ليسا من الرّمل.
- المتدارك: (فاعلن /0//0)، وهما ليسا من المتدارك.
- الخفيف، المديد: (فاعلاتن /0//0/0)، وهما ليسا من الخفيف، أو المديد، سواء كانت التّفعيلة صحيحة أو مشعّثة، والتّشعيث (حذف أوّل الوتد المجموع)، فتصير: (فاعلاتن /0//0/0) إلى (فالاتن /0/0/0)
- المقتضب: (مفعولاتُ /0/0/0/)، وهما ليسا من المقتضب.

وفي كل الأحوال، فهذا الكلام ليس شعرًا بسبب عدم تحقق الوزن والقافية؛ ولا ينتمي إلى أيّ بحر من بحور الشّعر العربيّ الأصيل.

المبحث الثّالث: مقارنة بين شِعر الشّعراء والنّصوص (الشّعريّة) المنتَجَة بالذّكاء الاصطناعيّ.

ومما سبق، يتّضح أنّ إمكانات الذّكاء الاصطناعيّ ضعيفة جدًّا في إنتاج الشِّعر العربيّ الموزون المقفّى، وأنّه غير قادر على إنتاج نصّ شعريّ منضبط عروضيًّا باللّغة العربيّة. وأنّه لا يقارَن بالإنتاج البشريّ للشّعراء، وخذ -مثلا- قصيدة عن الرّبيع لأبي تمّام[27]، يقول فيها:

رَقَّت حَواشي الدَهرُ فَهْيَ تَمَرمَرُ وَغَدا الثَرى في حَلْيِهِ يَتَكَسَّرُ

نَزَلَــت مُقَدِّمَــةُ المَصــيفِ حَميــدَةً ... وَيَــدُ الشِــتاءِ جَديــدَةٌ لا تُكــفَرُ
لَــولا الّــذي غَــرَسَ الشِتــاءُ بِكَفِّــهِ ... لاقــى المَصــيفُ هَشــائِماً لا تُثمِــرُ

.....

مــا كانَــتِ الأَيّــامُ تُســلَب بَهجَــةً ... لَــو أَنَّ حُســنَ الــرَوضِ كــانَ يُعَمَّــرُ
أَوَلا تَــرى الأَشــياءَ إِن هِــيَ غُيِّــرَت ... سَــمُجَت وَحُســنُ الأَرضِ حــينَ تُغَيَّــرُ
يــا صــاحِبَيَّ تَقَصَّــيا نَظَرَيكُمــا ... تَرَيــا وُجــوهَ الأَرضِ كَيــفَ تَصَــوَّرُ
تَرَيــا نَهــاراً مُشمِســاً قَــد شــابَهُ ... زَهــرُ الرُبــا فَكَأَنَّمــا هُــوَ مُقمِــرُ
دُنيــا مَعــاشٌ لِلــوَرى حَتّــى إِذا ... جُلِــيَ الرَبيــعُ فَإِنَّمــا هِــيَ مَنظَــرُ
أَضــحَت تَصــوغُ بُطونُهــا لِظُهورِهــا ... نَــوراً تَكــادُ لَــهُ القُلــوبُ تُنَــوِّرُ
مِــن كُــلِّ زائِــرَةٍ تَرَقــرَقُ بِالنَــدى ... فَكَأَنَّهــا عَــينٌ عَلَيــهِ تَحَــدَّرُ
تَبــدو وَيَحجُبُهــا الجَمــيمُ كَأَنَّهــا ... عَــذراءُ تَبــدو تــارَةً وَتَخَفَّــرُ
حَتّــى غَــدَت وَهَــداتُها وَنِجادُهــا ... فِئَتَــينِ فــي خِلَــعِ الرَبيــعِ تَبَختَــرُ
مُصــفَرَّةً مُحمــرّة فَكَأَنَّهــا ... عُصَــبٌ تَــيَمَنَّ فــي الــوَغى وَتَمَضَّــرُ
مِــن فــاقِعٍ غَــضِّ النَبــاتِ كَأَنَّــهُ ... دُرٌ يُشَــقَّقُ قَبــلُ ثُــمَّ يُزَعفَــرُ
أَو ســاطِعٍ فــي حُمــرّة فَكَــأَنَّ مــا ... يَــدنو إِلَيــهِ مِــنَ الهَــواءِ مُعَصــفَرُ
صُــنعُ الّــذي لَــولا بَــدائِعُ صُــنعِهِ ... مــا عــادَ أَصــفَرَ بَعــدَ إِذ هُــوَ أَخضَــرُ

وهي قصيدة شعريّة منظومة على البحر الكامل التّام، وهو من أشهر البحور الشعرية في العربية وأعرقها، وأكثرها استعمالًا، قديمًا وحديثًا، وعند أبي تمام كذلك. وهو بحرٌ أُحاديُّ التّفعيلةِ، يرتكزُ بناؤه على تكرارِ (مُتَفَاعِلُنْ ///0//0) ستّ مرّات في صورته التّامّة، وأربع مرّات في صورته المجزوءة. وهذه التّفعيلة يطرأُ عليها زحافٌ واحدٌ وأربعُ عِلَلٍ. والقصيدة مستقيمة عروضيًّا، وكذلك نحويًّا ودلاليًّا. وكأني بالشاعر قد اختار هذا البحر لاكتمال الجمال في فصل الربيع. وقد تحقّق فيها التّخييل الشّعريّ بعنصريه: **الأوّل الدّلاليّ** النّابع من الألفاظ الشّعريّة الّتي جلبت أجمل التّشبيهات والاستعارات، ومن ذلك (يد الشّتاء، وغرَس الشّتاء، ولاق المصيف، والأيّامُ تُسلَب بَهجَةً، ونهارًا مشمسًا قد شَابَهُ زهر الرُّبا فكأنّما هو مُقْمِر،....). **والعنصر الآخر الموسيقيّ** النّابع من الوزن الواحد،

والقافية الموحّدة الّتي تنتهي بحرف الرّاء المضمومة، وهو صوتٌ جهوريّ مكرّر، وهذا التّكرار قد ولّد إيقاعًا جميلا يظهر في ارتفاع نسبة الجمال في فصل الرّبيع، وانخفاضه في سلب هذا الجمال في غير فصل الرّبيع، بالإضافة إلى كثرة التّضاد بين الألفاظ الّتي تعضّد ذلك (تُسلَب× يُعمّر، سَمُجَت × حُسنُ، بُطونُها ×ظُهورِها، وَهَداتُها × نِجادُها،...) والمقارنة بين جمال الدّنيا في فصل الرّبيع، وافتقاد هذا الجمال في غيره، وكأنّ الناس ينهمكون في العمل طوال العام، ولكنهم يتفرغون للاستمتاع بجمال الربيع حين يطل عليهم:

دُنيا مَعاشٌ لِلوَرى حَتّى إِذا جُلِيَ الرَبيعُ فَإِنَّما هِيَ مَنظَرُ

وكل هذا أدّى إلى انسجام الدّلالة بين الشّاعر والمتلقّي، فالشّاعر استطاع أن يعكس ما في نفسه من جمال واستمتاع بفصل الربيع على المتلقّي من خلال هذا (المعادل القولي/ النّصّ) والانسجام الدّلاليّ بين عاطفة حُبّ الجمال، ومفردات الطّبيعة الّتي تعكس هذا الجمال، ومن خلال البناء النّحويّ، وحركة الضّمائر، والحوار في هذه القصيدة الذي أحدث حيويّة فيها:

أَوَلا تَـــرى الأَشـــياءَ إِن هِـــيَ غُيِّـــرَت سَـــمُجَت وَحُســـنُ الأَرضِ حـــينَ تُغَيَّـــرُ
يـــا صـــاحِبَيَّ تَقَصَّـــيا نَظَرَيكُمـــا تَرَيـــا وُجـــوهَ الأَرضِ كَيـــفَ تَصَـــوَّرُ
تَرَيـــا نَهـــاراً مُشمِســـاً قَـــد شـــابَهُ زَهـــرُ الرُبـــا فَكَأَنَّمـــا هُـــوَ مُقمِـــرُ

وأتساءل: هل يستطيع الذّكاء الاصطناعيّ أن يُحدث هذا الأثر النّفسيّ النّابع من العاطفة على المتلقّي؟ أظنّ أنّ الإجابة واضحة، حين ندرك أنّ الآلة الحديديّة، أو مهما كانت مادة صنعها، لا يمكن أنْ تُحدِث هذا الأثر النّفسيّ في المتلقّي، فضلا عن عدم إدراكها الضّوابط العروضيّة والتّركيبيّة الصّحيحة للنّصّ الّذي تنتجه.

وبالتّأمّل في قصيدة الرّبيع لأبي تمّام، ومقارنتها بما أنتجه الذّكاء الاصطناعيّ في الموضوع نفسه، نجد أنّ قصيدة أبي تمّام مستقيمة عروضًا ونحوًا، وقد تحقّق فيها التّخييل الشّعريّ بعنصريه الدّلالي والموسيقيّ، وقد نتجتْ عن عاطفة صادقة محبّة للجمال، ورؤية شعريّة للطّبيعة في فصل الرّبيع، وقد أثّرت هذه العاطفة في البِنية اللّغويّة للقصيدة، على المستوى الصّوتيّ، والصّرفيّ، والنّحويّ، والدّلاليّ، والبلاغيّ، وهي مستويات التّحليل الأسلوبيّ للنّصّ، كما يأتي:

- **المستوى الصّوتيّ:** أسهمت البِنية الصّوتيّة في قصيدة أبي تمّام في خَلْق عالَم من التّناغم والانسجام عن طريق الحروف المكرّرة، ومنها الرّاء في البيت الأوّل الّذي تكرّر ستّ مرّات في:

(رقّت، والدّهر، وتمرمر، والثّرى، ويتكسّر)، وقد بيّنّا الأثر الموسيقيّ لهذا الحرف آنفًا. وتكرار حرف الدّال في البيت الثّاني خمس مرّات، وهذا التّكرار "يؤدّي دورًا بنائيًّا داخل بِنية النّصّ الشِّعريّ بوصفه يحمل وظيفة إيقاعيّة وتعبيريّة؛ الغرض منها الإعلان عن حركة جديدة تكسر مسار القراءة التّعاقبيّة؛ لأنّها توقف جريانه داخل النّصّ الشّعريّ، وتقطع التّسلسل المنطقيّ لمعانيه. وهذا كلّه يتطلّب البحث عن عمق الدّلالة النّفسيّة لأثر التّكرار في تحقيق جماليّة النّصّ وقوّته البلاغيّة"[28].

كما أنّ التّصريع في البيت الأوّل قد أحدث جرسًا موسيقيًّا أنتج شحنة إيقاعيّة تشدّ السّامع منذ بداية النّصّ، وتمهّد لميلاد قافية القصيدة؛ إذْ يجعل عَروض البيت الأوّل موافقًا لضربه. وبالنّظر في نصّ الذّكاء الاصطناعيّ لم نجد شيئًا من ذلك.

- **المستوى الصّرفيّ**: امتلأت قصيدة الرّبيع لأبي تمّام بالبِنى الصّرفيّة المصبوغة بصبغة عاطفة الإعجاب وحُبّ الجمال، وشكّلت لوحة فريدة للطّبيعة في فصل الرّبيع، جمعت بين اللّون والصّوت والحركة، فبدا اللون في (مشمسًا، نَوْرًا، مصفرّة، محمرّة، حمرة، أصفر، أخضر)، وسمعنا الصّوت في (يتكسّر، يا صاحبيّ، ترقرق)، ورأينا الحركة في (نزلت، تمرمر، غرس، تبختر، تبدو، تُحجَب، تَخَفَّرُ). وتنوعت الأفعال في القصيدة بين الماضي (رقّت، غدا، نزلت، غرس، لاق،...)، والمضارع (يتكسّر، تُكفَر، تثمر، تُسلَب، يُعَمّر، تُغَيَّر، تُصَوّر، تصوغ، تبدو،...)، والأمر (تقصّيا)، وقد كثر فيها الفعل المضارع لتجدد الجمال واستمراريته في فصل الربيع، كما نلاحظ افتتاح القصيدة بالفعل الماضي (رقّتْ)، ثم تنتقل إلى الفعل المضارع (تمرمر) في الشطر الأول، وبدأ الشطر الثاني بالماضي (غدا)، ثم تحوّل إلى المضارع (يتكسر)، وهذا التحوّل في زمن الفعل يدل على تحوّل الطّبيعة من القبح إلى الحُسن، ومن الخشونة إلى اللّين؛ ممّا يلفت النّظر، ويشدّ الانتباه.

وتنوّعت الألفاظ الّتي تدلّ على المفرد والمثنّى والجمع؛ لتنوّع الجمال في فصل الرّبيع. كما تنوّعت المشتقّات، وكذلك الأفعال المبنيّة للمعلوم والمبنيّة للمجهول لهذا السبب أيضًا، وللدّلالة على روعة الجمال حين يأتي بعد سلبه:

أَوَلا تَـــرى الأَشْـــياءَ إِن هِـــيَ غُيِّـــرَتْ سَـــمُجَتْ وَحُســـنُ الأَرضِ حـــينَ تُغَيَّـــرُ

وكل هذه الإمكانات الصّرفيّة قد تتوافر في نصّ الرّبيع المنتَج بالذّكاء الاصطناعيّ، ولكنّها لا تحقّق الأثر الدّلالي نفسه؛ لأنّها لا تنبع من عاطفة ووجدان وتأثّر وانفعال؛ ولذلك لا يوصف هذا النّصّ بأنّه نصّ شعريّ.

- **المستوى النّحويّ:** تنوّع بناء الجملة في قصيدة الرّبيع لأبي تمّام إلى:

1- جمل فعليّة: ومن ذلك (رقّت حواشي الدهر- غدا الثرى في حليه يتكسر- نزلت مقدمة المصيف حميدة- أضحت تصوغ بطونها لظهورها نورًا- غدت وهداتها ونجادها فئتين....)

2- وجمل اسميّة: ومن ذلك (هي تمرمر- يد الشتاء جديدة- دنيا معاش للورى...)

3- وجمل شرطية: ومن ذلك (لولا الذي غرس الشتاء بكفه، لاقى المصيف هشائمًا لا تثمر- ما كانت الأيام تُسلَب بهجة، لو أن حسن الأرض كان يعمَّر-... إن هي غُيِّرتْ سمُجتْ-... إذا جُلِيَ الربيع، فإنما هي منظر...)، وهذا التنوّع في بناء الجملة ربما يكون مقصودًا لذاته؛ لأنه يدل على تنوع الجمال في فصل الربيع؛ فضلا عن أنه يحقق السعادة بهذا الجمال؛ لأنّ تنوع الجملة يدفع السأم والرتابة والضيق والملل.

- **المستوى الدلالي:** فضلا عن الآثار الدلالية الّتي تحققت من خلال المستويات السابقة، فإن هناك بعض المفردات والتراكيب التي تضفي على هذه القصيدة رونقًا دلاليًّا خاصًّا، ومن ذلك (رقّت- حواشي- تمرمر- حَلْيه- يتكسر- جديدة- حُسْن- بهجة- زهْر- مقمِر- منظر- تنور...)؛ فهي توحي بالبهجة والرقة والمتعة والجمال. والفعل (نزل) يوحي بقداسة الربيع؛ فكأنه يتنزل من علٍ. والفعل (ترى) يوحي باستحضار الصورة في الذهن. ومثل هذه العناصر الدلالية يمكن أن تتحقق في نص الذكاء الاصطناعي، ولكن ينقصها تحقق الوزن والقافية ونيّة قول الشِّعر، وهذه النّيّة لا تكون إلا من البَشَر.

- **المستوى البلاغي (الجمالي):** وهو أكثر المستويات الأسلوبية بروزًا؛ بسبب تحقق عناصر التخييل في هذه القصيدة، وإسهامات المستويات الأخرى في تحقيقه. ومن مظاهر هذا المستوى تنوع الأسلوب بين الخبر والإنشاء (الاستفهام: أوَلا ترى...، والنداء: يا صاحبيّ...). وتعدد الاستعارات والتشبيهات والكنايات، ومن ذلك: (رقّت حواشي الدهر- فهي تمرمر- نزلت مقدمة المصيف- يد الشتاء جديدة- غرس الشتاء بكفه-لاقى المصيف- الأيام تُسلَب بهجةً- وجوه الأرض- زهر الربا فكأنما هو مقمر- فَكَأَنَّها عَيْنٌ- كأنها عُصَب- كأنها عذراء....)، وقوله:

(دنيا معاش للورى حتى إذا/ جُلِي الربيع فإنما هي منظر) كناية جميلة توحي بتفرّغ الناس من أعمالهم؛ للاستمتاع بجمال الدنيا في فصل الربيع....)

مما سبق يتبيّن أنّه لا يمكنُ للذّكاء الاصطناعيّ أن يحلّ محلّ الكتابة الإبداعيّة، وخاصّة إبداع الشِّعر العربيّ، ويبقى للشّاعر البشريّ فضل الإبداع فيه، على حين يمكن للذكاء الاصطناعي إنشاء نصّ بناءً على الأنماط المدخَلَة، وحسب الخوارزميّات المخزّنة فيه؛ فهو -بالطّبع- يفتقر إلى القدرة على فَهْم المشاعر والعواطف والأحاسيس والتّجارِب ووجهات النّظر البشريّة والتّعبير عنها حقًّا، والّتي تُعَدُّ ضروريّة للكتابة الإبداعيّة، وبخاصةٍ قولُ الشِّعر وإبداعه؛ فهو يتطلّب خيالاً وإبداعاً وعاطفة وخبرات شخصيّة لا يمكن أن تأتي إلا من كاتب بشريّ؛ فـ"الصعوبات الّتي تواجه معالجة اللّغات الطبيعية تنطوي على أنّ النّصّ المنشَأ باستخدام الكمبيوتر لا يُحتمل أن يكون ملائمًا ببراعة، كما أنّه قد لا يكونُ مقبولا"[29]، ويسبّب الغضب والإحباط أحيانًا، كما يحدث في الترجمة الآلية الغريبة.

ويمكن للذّكاء الاصطناعيّ المساعدة في عمليّة الكتابة والتّزويد بالأفكار، أو إعطاء شكْل أوّلي لبناء كتابيّ معيّن، قد يعتمد الكاتب جزءًا منه، وقد يهمله. ولكنّه لا يمكنه أنْ يحلّ محلّ اللّمسة الشّخصيّة الفريدة، أو اللّمحة الإنسانية الّتي يمكن للكاتب البشريّ أن يضمّنها كتاباته[30]، ويمكننا أنْ نصف أبا تمام، أو البحتريّ، أو أحمد شوقي، أو نزار قباني... بأنهم شعراء، ولكننا لا يمكننا وصف الـ(AI) بأنه (شاعر)؛ لأن الشِّعر من الشعور النابع من التجربة الإنسانيّة، وهو ما تفتقده الآلة مهما اتّصفَت بالذّكاء، فلا يمكن أنْ تقدّم تجربة إنسانيّة؛ لأنّها ليست إنسانًا!

يقول ابن رشيق القيروانيّ في كتابه العمدة: "وإنما سمّي الشّاعر شاعرًا؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشّاعر توليد معنى واختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجْحِفَ به غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرفُ معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشّاعر عليه مجازًا، لا حقيقة"[31]. "وللشّعر صناعة وثقافة، يعرفها أهل العِلم كسائر أصناف العِلم والصّناعات: منها ما تَثْقَفُه العين، ومنها ما تَثْقَفُه الأذُن، ومنها ما تَثْقَفُه اليد، ومنها ما يَثْقَفُه اللّسان"[32]، فأين التّقنية، وأين الذّكاء الاصطناعيّ الّذي لا يبصر، ولا يسمع، ولا يلمس، ولا يتذوق، من هذه المنظومة المعرفية المتنوعة؟ نعم، إنّها أجهزة أو تطبيقات أو برامج ذكيّة، ولكنها ليست واعية، إنه ذكاء اصطناعي، وليس وعيًا اصطناعيًّا.

وإذا تساءلنا: هل يحاكي الذّكاء الاصطناعيّ الشِّعر الجاهليّ أو الشِّعر العبّاسي، مثلا؟

في البداية سألتُ الـ (Chat GPT): أريد شعرًا عباسيًّا يحاكي شعر المتنبّي، فأنتج لي هذا النصّ:

في بداية الأمجاد والشموخ يا سادة
تلألأت بنيران القوة المتنبيّة
من فصلٍ طليقٍ في المجد مسافة
ما تساوت به الخلق إلا المكافية

أنا المتنبي الّذي أشعل الجبالا
بكلماتي العارمة والمقدسة
فالشِّعر لي شبحٌ يجول العالما
مثل نمرٍ ينهش فيه الفرس الأعداء

فأين المنافسون في هذا الزمانا
يهابون صوتي كالعواصف الرعدية
أنا البحرُ الّذي يجتاح الشواطئا
والجبال لي تثبت قوتي الزائدة

أشهرت شعري على لسان الملوكا
وتراقصت قلوب الأمراء العلوية
أنا الغزالُ الّذي تنحني له الغاباتا
ويسلم الأسودُ ملوكيته الراقية

إني عباسيٌ من الطراز الأصيلة
أزرع المجد في أرضي وفي الخليجا

ولا يخفى على قارئ هذا (الكلام) ما فيه من ركاكة الأسلوب والكلمات، وضعف الأفكار، والأخطاء النّحويّة، وإنْ أجاز النّقّاد للشّعراء ما لا يجوز لغيرهم؛ لأنّهم أمراء الكلام، يقصرون

الممدود، ويمدّون المقصور. ويقدّمون ويؤخرون، ويومئون ويشيرون، ويختلسون ويعيرون ويستعيرون، فأمّا لحن في إعراب أو إزالة كلمة عن نهج صواب، فليس لهم ذلك، ولا معنى لقول مَن يقول: إنّ للشاعر عند الضّرورة أنْ يأتي في شعره بما لا يجوز[33].

أقول: إن جاز للشّعراء ذلك، فهذا الـ (Chat GPT) ليس شاعرًا، وإنّما هو تقنية توصف بالذّكاء، ولا ينبغي له إنتاج أخطاء نحويّة، مثل: (في هذا الزمانا)، (على لسان الملوكا)، (تنحني له الغاباتا)، (وفي الخليجا)، وتأنيث كلمة (الطراز) عند وصفها بـ (الأصيلة).

فضلا عن أنّ هذا الكلام يفتقد إلى الضّوابط العَروضيّة، فهو لمْ ينتمِ إلى بحر شعريّ أو عروضيّ معيّنٍ. وإن أردنا تقطيعه عروضيًّا للوقوف على بحره: هل يُقرَأ بالتسكين؟ أم يقرأ بضبط آخره، وفي كلتا الحالّتين لن يستقيم عروضيًّا. ولو أخذنا السطر الأول -مثلا- في حالة التسكين:

1) **في بدايةْ** (/0/0//0) (فاعلاتن) (تفعيلة سليمة)، **الأمجادْ** (/0/0/00) (مفعولاتْ) (تفعيلة موقوفة؛ لتسكين السابع المتحرّك من مفعولاتُ)، **والشّموخْ** (//0/00) (فاعلاتْ) (تفعيلة مقصورة؛ لحذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله من فاعلاتن)، **يا سادة** (/0/0/0) (مستفعلْ) (تفعيلة مقطوعة؛ لحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله)

وفي حالة الوصل والإعراب (مع عدم الالتزام بالكتابة العروضية):

2) **في بدا** (/0//0) (فاعلن) (تفعيلة سليمة)، **يَةِ الأمجا** (//0/0/0) (مفاعيلن) (تفعيلة سليمة) أو (مفاعلْتن) (تفعيلة معصوبة؛ لتسكين الخامس المتحرك)، **دِ والشمو** (//0//0) (مفاعِلُن) (تفعيلة مقبوضة؛ لحذف الخامس الساكن من التفعيلة مفاعيلن) أو (متفعلن) (تفعيلة مخبونة؛ لحذف الثاني الساكن من مستفعلن)، **خِ يا سادةْ** (//0/0/0) (مفاعيلن) (تفعيلة سليمة).

فهذه التفعيلات -مع ما أصابها من تغييرات: الزّحافات، والعِلَل- لا تنتمي إلى بحر معيَّن، ولا إلى أي صورة من صور البحور الخليليّة.

وهذا الكلام: هل ينتمي إلى الشِّعر العموديّ؟ أم إلى شعر التّفعيلة؟ وإذا حاولنا تكوينه في صورة أبيات، كل بيت من شطرين -حسب نظام القصيدة العموديّة الغنائيّة- فلن يستقيم أمر القافية أيضًا، كما يأتي:

في بدايــة الأمجــاد والشــموخ يــا ســادة تـــــلألأت بنيـــــران القـــــوة المتنبيّـــــة

مـــن فصـــلٍ طليـــقٍ فـــي المجـــد مســـافة	مـــا تســـاوت بـــه الخلـــق إلا المكافيـــة
أنـــا المتنبـــي الّـــذي أشـــعل الجبـــالا	بكلمـــــاتي العارمـــــة والمقدســـــة
فالشِّـــعر لـــي شـــبحٌ يجـــول العالمـــا	مثـل نمـرٍ يـنهش فيـه الفـرس الأعـداء
فـــأين المنافســـون فـــي هـــذا الزمانـــا	يهـــابون صـــوتي كالعواصـــف الرعديـــة
أنـــا البحـــرُ الّـــذي يجتـــاح الشـــواطئا	والجبـــال لـــي تثبـــت قـــوتي الزائـــدة
أشـــهرت شـــعري علـــى لســـان الملوكـــا	وتراقصـــت قلـــوب الأمـــراء العلويـــة
أنـــا الغـــزالُ الّـــذي تنحنـي لـــه الغاباتـــا	ويســـلم الأســـودُ ملوكيتـــه الراقيـــة
إنـــي عباســـيٌ مـــن الطـــراز الأصـــيلة	أزرع المجـــد فـــي أرضـــي وفـــي الخليجـــا

وأظنّ أنّ الخلل في ذلك يرجع إلى الخلل في (النظم الخبيرة Expert Systems)، وهي[34] برامج تستخدم تقنية الذّكاء الاصطناعيّ من أجل محاكاة سلوك الإنسان، ولها مكوّنان: الأول هو القاعدة المعرفية (Knowledge Base) وهي مجموعة منظّمة من الحقائق حول نطاق النّظام، والآخر هو محرّك الاستدلال (Inference Engine) الّذي يفسّر ويقيّم الحقائق الموجودة في قاعدة المعرفة من أجل تقديم إجابة. فالقاعدة المعرفيّة تخلو من الضّوابط العروضيّة للشّعر العربيّ، ومن ثَمّ فإن محرّك الاستدلال لم ينجح في تقديم إجابة صحيحة عن الأسئلة الّتي تتعلق بإنتاج الشِّعر العربي المطلوب، سواء كان شعرًا قديمًا أم حديثًا، أم خاصًّا بعصر أدبيٍّ معينٍ أم محاكاة شاعرٍ معيّنٍ في عصر معيّن، وغير ذلك.

النتائج والتوصيات:

أولا: النّتائج

1- ثبت -حتى كتابة هذا البحث- أن إمكانات الذّكاء الاصطناعيّ ضعيفة في إنتاج الشِّعر العربيّ الموزون المقفّى، وأنّه غير قادر على إنتاج نصّ شعريّ منضبط عروضيًّا باللّغة العربيّة. وهذه النّتيجة يمكن أن تضاف إلى مجموعة عيوب الذّكاء الاصطناعيّ، ومنها: افتقار محتواه إلى الحيادية، والصّحّة اللّغويّة، وتقديمه معلومات خاطئة وغير دقيقة أحيانًا باللّغة العربيّة.

2- الذكاء الاصطناعي قادر على التخييل الشعري من خلال رصف ألفاظ لغوية -آليًّا- تحدِث هزة طربية في المتلقي، لا من خلال العاطفة والوجدان، ولكنه تخييل ينقصه الوزن الموسيقي كثيرًا جدًّا، والدقة النحوية أحيانًا.

3- شيوع استعمال الجملة الفعليّة، في مقابل استعمال الجملة الاسميّة في النّصوص المنتَجَة بالحاسب الآليّ.

4- لا يمكن للذكاء الاصطناعي أن يُحدِث الأثر النفسي العاطفي في المتلقي؛ لأن هذا الأثر مفقود في الآلة، وفاقد الشيء لا يعطيه، فضلا عن عدم إدراكه الضوابط العروضية والتركيبية الصحيحة للنص الذي ينتجه.

5- (شِعْرُ) الآلة مصدره الاختيارات والانتقاءات، أما شعر البشر فمصدره العاطفة والوجدان والأحاسيس.

ثانيًا: التّوصيات

من تمام الفائدة، وحُسن الختام، رأيت أنْ أُذيِّل النّتائج بهذه التّوصيات الآتية:

1- يوصي البحث بأن يزوِّد المختصون التّقنيّون خوارزميّات الذّكاء الاصطناعيّ بضوابط العروض العربيّ والقافية، وحينئذٍ ربَّما ينتج نصًّا شعريًّا، وينتمي بعد ذلك إلى (الأدب الرّقميّ أو أدب الذّكاء الاصطناعيّ).

2- استمرار دراسة مثل هذا الموضوع بين الحين والآخر؛ لحداثة التقدم التقني وتطوره المتسارع يومًا بعد يوم، وتنوُّع ذلك بين الشعر والفنون النثرية الأخرى.

الهوامش والإحالات:

(1) ومن ذلك: مقالة هلا كريّم (2023)، بعنوان: (الشِّعر والأدب والكتابة الإبداعيّة على طريقة الذّكاء الاصطناعيّ)، من الموقع الإلكترونيّ: https://cutt.us/2V5W5، الأحد: 2023/7/2م، السّاعة 11ص. وهي مقالة صحفيّة، أشارت فيها إلى أنّ الحاسوب يمكنه إنشاء نصّ بناء على الأنماط الّتي تعلّمها، وخوارزميّات لا تَمُتّ إلى الإبداع بِصِلَةٍ. ومقابلة تلفازيّة (17 يونيو 2023م)، بعنوان: (هل يمكن لبرامج الذّكاء الاصطناعيّ كتابة الشِّعر العربيّ العاطفيّ؟)، في الموقع الإلكترونيّ: https://cutt.us/vsiAd، الإثنين: 2023/7/3م، السّاعة 8م، وفيها لفت ضيوفها إلى أنَّ الذّكاء الاصطناعيّ لا يمكنه كتابة الشِّعر الّذي يحتاج إلى أسلوب خاصّ، وتعبير عن عاطفة الكاتب؛ فالشِّعر نظام إبداعيّ، وليس نظامًا حسابيًّا قائمًا على الرّياضيّات. كما أنّ تعامُل برامج الذّكاء الاصطناعيّ مع اللّغة العربيّة لم يحقق نتائج جيّدة؛ فالقَصص القصيرة الّتي أنتجها كانت مخيّبة للآمال. وما ذاك إلا لكَوْن برامج الذّكاء الاصطناعيّ مصمَّمة في الأساس للّغة الإنجليزيّة في هذه الفترة. وهذه الجهود تحمل أفكارًا مشابهة لفكرة هذا البحث؛ ولكن بحثي يختلف عنها في أمور كثيرة سيجدها القارئ للبحث.

(2) ينظر: موسى، وبلال، الذّكاء الاصطناعيّ: 16، 17.

(3) بونيه،الذّكاء الاصطناعيّ واقعه ومستقبله: 7.

(4) ينظر: موسى، و بلال، الذّكاء الاصطناعيّ: 20-24.

(5) Stephen Lucci and Danny Kopec., Artificial Intelligence in the 21St century: 4.

(6) ينظر: موسى، وبلال، الذّكاء الاصطناعيّ: 100- 104. البكّاء، الحاسوب لطلبة العلوم الإنسانيّة: 13، 14.

(7) Stephen ,and Danny., Artificial Intelligence in the 21St century: 10.

(8) ينظر: موسى، وبلال، الذّكاء الاصطناعيّ: 28- 30.

(9) ينظر: https://cutt.us/iNWwU الأحد: 2023/6/25م، السّاعة 11م.

(10) مندور، فنّ الشّعر: 10.

(11) ابن فارس، الصّاحبي: 212.

(12) .Wood, Clement, The complete Rhyming Dictionary: 3

(13)ابن فارس، الصّاحبي في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها: 211، 212.

(14) القيرواني، العمدة: 193.

(15) نفسه: 218.

(16) see: Chomsky, Noam, Aspects of the Theory of Syntax, Available at:
https://www.jstor.org/stable/j.ctt17kk81z.

(17) ينظر تفاصيله في: موسى، وبلال، الذّكاء الاصطناعيّ: 26.

(18) (GPT) هي اختصار للمصطلح: (Generative Pre- trained Transformer)أي: المحوّلات التوليدية المدرّبة مسبقًا، وهو تطبيق للدّردشة مع الذّكاء الاصطناعيّ وتوليد وتحويل النّصوص إلى الشّكل الّذي يعجب المستخدم. وقد أطلِق (شات جي بي تي) في شهر نوفمبر لعام 2022م.

(19) ينظر: https://cutt.us/tUWLN، الأحد: 2023/7/2م، الساعة 8م.

(20) ينظر: عيد، التخييل نظرية الشعر العربي: 7.

(21) ابن قدامة، نقد الشعر: 17.

(22) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 21.

(23) ينظر في ذلك: عبداللطيف، الجملة في الشعر العربي: 14-16. وكذلك: 217-220. وصقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي: 9-31. بُرَيْك، النحو والإبداع: 61- 78.

(24) الجارم، الجملة الفعليّة أساس التّعبير في اللّغة العربيّة: 347 - 350. مسترجع من:
https://archive.alsharekh.org/Articles/321/21802/497609

(25) عفيفي، اللغة بين الثابت والمتغير: 227.

(26) عبداللطيف، الإبداع الموازي: 179.

(27) أبو تمام، ديوانه: 117/1، 118.

(28) ينظر: https://cutt.us/vS5eS، الأربعاء2023/8/23م، الساعة 4م.

(29) بودين، الذّكاء الاصطناعيّ مقدّمة قصيرة جدًّا: 71. وعن الذّكاء الاصطناعيّ والعاطفة، ينظر: نفسه: 68، 69.

(30) ينظر كذلك: https://cutt.us/Bn6Lg، الإثنين 2023/6/26م، السّاعة 8 ص.

(31) القيرواني، العمدة: 185.

(32) نفسه: 190.

(33) ينظر: ابن فارس، الصّاحبي في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها: 213، 214.

(34) ينظر: ينظر: موسى، وبلال، الذّكاء الاصطناعي: 27.

المراجع:

أولًا: المراجع باللغة العربية

1) بُرَيْك، محروس، النحو والإبداع: رؤية نصية لتأويل الشعر العربي القديم، دار كنوز المعرفة، عَمَّان، 2018م.
2) البكّاء، محمّد كاظم، الحاسوب لطلبة العلوم الإنسانيّة (اللّغة العربيّة)، مكتبة الفلاح للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2005م.
3) بودين، مارجريت إيه، الذّكاء الاصطناعيّ مقدّمة قصيرة جدًّا، ترجمة: إبراهيم سند أحمد، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2022م.
4) بونيه، آلان، الذّكاء الاصطناعيّ واقعه ومستقبله، ترجمة: علي صبري فرغلي، سلسلة عالم المعرفة رقم (172)، الكويت، 1993م.
5) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام، قدَّم له: عبدالحميد يونس، وعبدالفتاح مصطفى، مكتبة محمد علي صبيح بمصر، 1361هـ.
6) الجارم، علي، الجملة الفعليّة أساس التّعبير في اللّغة العربيّة، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة، ج7، 1953م.
7) الجرجاني، علي بن محمّد، التّعريفات، مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1938م.
8) جرجور، مهى، و لبّس، جوزف، دليل مناهج البحث العلمي، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة اللبنانية، 2020م.
9) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمّد علي النّجار، المكتبة العلميّة، القاهرة، 1952م.
10) حجازي، أحمد عبد المعطي، قصيدة النّثر أو القصيدة الخرساء، كتاب دبي الثّقافيّة رقم (18)، مجلّة دبي الثّقافيّة، دبي، نوفمبر، 2008م.
11) حسن، عبّاس، النّحو الوافي، دار المعارف، مصر، 1993م.

12) حمادة، سلوى، المعالجة الآليّة للّغة العربيّة: المشاكل والحلول، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، 2009م.
13) السيّد، أمين علي، في علمي العروض والقافية، دار المعارف، القاهرة، 1999م.
14) السيد، صبري إبراهيم، علم اللّغة الحاسوبيّ، مكتبة الآداب، القاهرة، 2014.
15) الشّاطبيّ، إبراهيم بن موسى، المقاصد الشّافية في شرح الخلاصة الكافية، تحقيق: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، جامعة أمّ القرى، مكّة المكرّمة، 2007م.
16) صقر، جمال محمد، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، مطبعة المدني، القاهرة، 2000م.
17) عبد اللطيف، محمد حماسة، الإبداع الموازي: التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2001م.
18) عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990م.
19) عفيفي، أحمد، اللغة بين الثابت والمتغير: دراسات نصية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009م.
20) عيد، صلاح، التخييل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1993م.
21) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا، الصّاحبي في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في مسائلها، دار الكتب العلميّة، بيروت،1997م.
22) ابن قدامة، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.
23) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، توتس، 2008م..
24) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشِّعر ونقده، تحقيق. النّبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م.
25) مندور، محمّد، فن الشِّعر، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017م.
26) موسى، عبد الله، و بلال، أحمد حبيب، الذّكاء الاصطناعيّ ثورة في تقنيات العصر، المجموعة العربيّة للتّدريب والنّشر، القاهرة، 2019م.
27) مينو، محمّد محي الدّين، معجم مصطلحات العروض، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2014م.

Arabic References

1) Burayyik, Maḥrūs, al-Naḥw & al-ibdāʿ: ruʾyah naṣṣīyah lt'wyl al-shiʿr al-ʿArabī al-qadīm, Dār Kunūz al-Maʿrifah, ʿammān, 2018, (in Arabic).

2) al-Bkkā', Muḥammad Kāẓim, al-Ḥāsūb li-ṭalabat al-ʿUlūm al-Insānīyah (alllghh al-ʿArabīyah), Maktabat al-Falāḥ llnnshr wālttwzyʿ, al-Qāhirah, 2005, (in Arabic).
3) Bwdyn, mārjryt īha, al-Dhdhkā' al-āṣṭnāʿī mqddmh qaṣīrah jddan, tr. Ibrāhīm Sanad Aḥmad, Mu'assasat Hindāwī, al-Qāhirah, 2022, (in Arabic).
4) Bwnyh, Ālān, al-Dhdhkā' al-āṣṭnāʿī wāqiʿuhu & mustaqbaluh, tr. ʿAlī Ṣabrī Farghalī, Silsilat ʿĀlam al-Maʿrifah raqm (172), al-Kuwayt, 1993, (IN ARABIC).
5) Abū Tammām, Ḥabīb ibn Aws al-Ṭā'ī, Dīwān Abī Tammām, qaddama la-hu: ʿAbd-al-Ḥamīd Yūnus, wʿbdālftāḥ Muṣṭafá, Maktabat Muḥammad ʿAlī Ṣubayḥ bi-Miṣr, 1361, (in Arabic).
6) al-Jārim, ʿAlī, al-jumlah alfʿlyyh Asās alttʿbyr fī alllghh al-ʿArabīya, Mjllh Majmaʿ al-Llghh al-ʿArabīyah, al-Qāhirah, V 7, 1953, (in Arabic).
7) al-Jurjānī, ʿAlī ibn Muḥammad, alttʿryfāt, Maṭbaʿat ʿĪsá al-Bābī al-Ḥalabī & Awlāduh, Miṣr, 1938, (in Arabic).
8) Jarjūr, Mahá, & lbbs, Jūzif, Dalīl Manāhij al-Baḥth al-ʿIlmī, Qism al-lughah al-ʿArabīyah & ādābihā, al-Jāmiʿah al-Lubnānīyah, 2020, (in Arabic).
9) Ibn Jinnī, Abū al-Fatḥ ʿUthmān, al-Khaṣā'iṣ, Ed. Muḥammad ʿAlī alnnjār, al-Maktabah alʿlmyyh, al-Qāhirah, 1952, (in Arabic).
10) Ḥijāzī, Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī, qaṣīdat alnnthr aw al-qaṣīdah al-Kharsā', Kitāb Dubayy alththqāfyyh raqm (18), Mjllh Dubayy alththqāfyyh, Dubayy, Nūfimbir, 2008, (in Arabic).
11) Ḥasan, ʿAbbās, alnnḥw al-Wāfī, Dār al-Maʿārif, Miṣr, 1993, (in Arabic).
12) Ḥamādah, Salwá, al-muʿālajah al'ālyyh lllghh al-ʿArabīyah: al-mashākil & al-ḥulūl, Dār Gharīb llṭṭbāʿh wālnnshr, al-Qāhirah, 2009, (in Arabic).
13) al-Sayyid, Amīn ʿAlī, fī ʿAlamī al-ʿarūḍ & al-qāfiyah, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, 1999, (in Arabic).
14) al-Sayyid, Ṣabrī Ibrāhīm, ʿilm alllghh alḥāswbī, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah, 2014, (in Arabic).
15) al-Shshāṭbī, Ibrāhīm ibn Mūsá, al-maqāṣid alshshāfyh fī sharḥ al-Khulāṣah al-Kāfiyah, Ed. ʿAbd al-Raḥmān ibn Sulaymān al-ʿUthaymīn, Jāmiʿat amm al-Qurá, mkkh almkrrmh, 2007, (in Arabic).

16) Ṣaqr, Jamāl Muḥammad, ʿalāqat ʿarūḍ al-shiʿr bbnā'h al-Naḥwī, Maṭbaʿat al-madanī, al-Qāhirah, 2000, (in Arabic).
17) ʿAbd a-Laṭīf, Muḥammad Ḥamāsah, al-ibdāʿ al-muwāzī: al-Taḥlīl al-naṣṣī lil-shiʿr, Dār Gharīb lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, al-Qāhirah, 2001, (in Arabic).
18) ʿAbd al-Laṭīf, Muḥammad Ḥamāsah, al-jumlah fī al-shiʿr al-ʿArabī, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1990, (in Arabic).
19) ʿAfīfī, Aḥmad, al-lughah bayna al-Thābit & al-mutaghayyir: Dirāsāt naṣṣīyah, Dār Gharīb lil-Ṭibāʿah & al-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2009, (in Arabic).
20) ʿĪd, Ṣalāḥ, al-takhyīl Naẓarīyat al-shiʿr al-ʿArabī, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah, 1993, (IN ARABIC).
21) Ibn Fāris, Aḥmad ibn Fāris ibn Zakarīyā, alṣṣāḥby fī fiqh alllghh al-ʿArabīyah & masā'iluhā & sunan al-ʿArab fī msā'lhā, Dār al-Kutub alʿlmyyh, Bayrūt, 1997, (in Arabic).
22) Ibn Qudāmah, Qudāmah ibn Jaʿfar ibn Qudāmah ibn Ziyād, Naqd al-shiʿr, Ed. Kamāl Muṣṭafá, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1978, (in Arabic).
23) al-Qarṭājannī, Ḥāzim, Minhāj al-bulaghā' & sirāj al-Udabā', Ed. Muḥammad al-Ḥabīb Ibn al-Khūjah, al-Dār al-ʿArabīyah lil-Kitāb, twts, 2008, (in Arabic).
24) al-Qayrawānī, al-Ḥasan ibn Rashīq, al-ʿUmdah fī ṣināʿat alshshiʿr & naqdih, taḥqīq. alnnbwy ʿAbd al-Wāḥid Shaʿlān, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 2000, (in Arabic).
25) Mandūr, Muḥammad, Fann alshshiʿr, Mu'assasat Hindāwī, al-Mamlakah al-Muttaḥidah, 2017, (in Arabic).
26) Mūsá, ʿAbd Allāh, wa Bilāl, Aḥmad Ḥabīb, aldhdhkā' alāṣṭnāʿī Thawrat fī Tiqniyāt al-ʿaṣr, al-Majmūʿah al-ʿArabīyah llttdryb wālnnshr, al-Qāhirah, 2019, (in Arabic).
27) Mīnū, Muḥammad Muḥyī alddyn, Muʿjam muṣṭalaḥāt al-ʿarūḍ, Dā'irat alththqāfh & al-Iʿlām, alshshārqh, 2014, (in Arabic).

ثانيًا: المراجع باللغة الإنجليزية

1) Chomsky, Noam, Aspects of the Theory of Syntax, The MIT Press, Available at: https://www.jstor.org/stable/j.ctt17kk81z, 1965.

2) Lucci, Stephen and Danny Kopec., Artificial Intelligence in the 21St century. Library of Congress Control Number: 2015934535 Available at WWW.merclearning.com 232-0223. (2016).
3) Wood, Clement, The complete Rhyming Dictionary, Dell Publishing, New York, 1994.

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/06/22م
تاريخ القبول: 2023/08/13م

حجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان (من أرض بلقيس) لعبدالله البردوني

د. محمد مقبل محمد صالح عامر *
mohammed.amer@tu.edu.ye

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن حجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان (من أرض بلقيس) للشاعر اليمني عبدالله البردوني، بالاستعانة بأدوات تحليل البلاغة الجديدة (التداولية)، وجاء البحث في مقدمة وثلاثة مباحث بعد تمهيد نظري، جاء التمهيد متضمناً أربعة محاور : تناول المحور الأول مفهوم الحجاج وأهم المنظرين له، فيما تناول المحور الثاني مفهوم التكرار عند النقاد القدامى والمحدثين، وتناول المحور الثالث مفهوم التكرار الاستهلالي، فيما تناول المحور الرابع حجاجية التكرار الاستهلالي، وعلى مستوى المباحث فقد تناول الأول: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى العبارة، والثاني: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الكلمة، والثالث: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الأداة، وخاتمة تضمنت النتائج التي توصل إليها البحث. ومن أهم النتائج: تنوعت بنى التكرار الاستهلالي واستعمالاته ووظائفه. وأسهم التكرار الاستهلالي في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والوجودية بطريقة فنية مؤثرة في المتلقي وإقناعه بالقضايا التي تضمنتها قصائد الديوان؛ فجمع بذلك بين وظيفتي الإمتاع والإقناع.

الكلمات المفتاحية: الحجاج، التداولية، الشعر اليمني، البلاغة الجديدة.

* أستاذ البلاغة والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة ذمار - الجمهورية اليمنية.

للاقتباس: عامر، محمد مقبل محمد صالح، حجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان (من أرض بلقيس) لعبدالله البردوني، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 148-176.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1561

OPEN ACCESS
Received: 22-06-2023
Accepted: 13-08-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

The Argumentative Nature of Ingressive Repetition in Abdullah Al-Bardouni's *"Min Ard Bilqis"* (From the Land of Bilqis) Poetic Collection (Diwan)

Dr. Mohammed Muqbil Mohammed Saleh Amer*

mohammed.amer@tu.edu.ye

Abstract:

This study aims to demonstrate the argumentative ingressive repetition in Yemn's prominent poet Abdullah Al-Bardouni's "Min Ard Bilqis" diwan, utilizing the tools of the new rhetorical analysis (discourse analysis). The study consists of an introduction and three sections. The introduction included four aspects: the first one dealt with concept of argumentation and its most important theorists; the second explored the concept of repetition according to classical and modern critics; the third focused on the concept of ingressive repetition,; the fourth examined the argumentative nature of ingressive repetition. As for the study sections, section one discussed the argumentative nature of ingressive repetition at the level of expression. Section two explored argumentative ingressive repletion at word level. Section three investigated such repletion at the instrument and device level. . The study revealed that ingressive repletion structures and functions were diverse. It was also concluded that ingressive repetition helped in articulating psychological, social, and existential dimensions in an effective artistic manner, persuading the recipient of the issues in the poems of the diwan, thus merging both the functions of delight and persuasion.

Keywords: Argumentation, Discourse Analysis, Yemeni Poetry, New Rhetoric.

*Assistant Professor of Rhetoric and Literary Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Thamar University, Republic of Yemen.

Cite this article as: Amer, Mohammed Muqbil Mohammed Saleh, The Argumentative Nature of Ingressive Repetition in Abdullah Al-Bardouni's "*Min Ard Bilqis*" (From the Land of Bilqis) Poetic Collection (Diwan), Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 148 - 176.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

المقدمة:

تعد نظرية الحجاج من أبرز النظريات الحديثة في الدراسات النقدية، وذلك لما تحمل بين طياتها من تقنيات وآليات لدراسة الخطاب بصورة تواصلية لإقناع المخاطب والتأثير فيه، ومن هنا، يعد التكرار من أهم الوسائل المهمة في النظرية الحجاجية، بصفته أبرز الآليات في دراسة الخطاب، ذلك أن تكرار الصيغ اللغوية في الخطاب له دوره الفاعل في إقناع المتلقي والتأثير فيه.

وعليه؛ فقد تناول هذا البحث حجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان من أرض بلقيس، للشاعر عبدالله البردوني، حيث وظف البردوني هذه الظاهرة في شعره بوصفها تقنية حجاجية لغرض إقناع المتلقي والتأثير فيه لفهم القضايا التي ضمّنها في شعره، بيد أن ما نقصده هنا بالتكرار الاستهلالي، هو تكرار الصيغ اللغوية المتمثلة في تكرار العبارة، أو الكلمة، أو الأداة، بصورة متتالية من مجموعة أبيات، وهذا التكرار يسهم في تنبيه المتلقي وإقناعه باللفظ المكرر وفهم معناه.

وهناك عدد من الدراسات السابقة التي قاربت الحجاج في شعر البردوني، منها: العوامل الحجاجية أو بلاغة الحجاج في شعر البردوني: النفي نموذجًا، للباحثة ألطاف إسماعيل الشامي، وقد نشر البحث في مجلة كلية العلوم الإسلامية، مجلة علمية محكمة، تصدرها جامعة بغداد، العدد(43)ج1،30 أيلول،2015م، وبحث آخر بعنوان: حجاجية السؤال في شعر البردوني للباحثة نفسها، حيث نشر البحث في مجلة آداب المستنصرية مجلة فصلية محكمة، تصدر عن كلية الآداب في الجامعة المستنصرية، العدد(87) أيلول 2019م ، ركزت الباحثة في الأول على أسلوب النفي في شعر البردوني بصفته ظاهرة شائعة في شعره، وله وظيفته الحجاجية، وركزت في الآخر على أسلوب الاستفهام عند البردوني. ثم تأتي رسالة ماجستير بعنوان الحجاج اللغوي في شعر البردوني، للباحثتين: أحلام عقون، ومروى شافعي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي ،كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، جمهورية الجزائر،2020م وقد ركزت على الحجاج اللغوي من حيث الروابط الحجاجية، وآليات السلم الحجاجي، والحجاج القائم على البرهان والاستدلال ولم تتطرق إلى التكرار، ومن ثم فإن دراستنا هذه المعنونة بحجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان من أرض بلقيس للبردوني، تختلف عن الدراسات المذكورة آنفًا من عدة جوانب، من حيث:

إن بَحْثَيْ ألطاف الشامي يتناولان النفي والاستفهام في شعر البردوني بشكل عام، فيما يتناول هذا البحث التكرار كظاهرة لغوية حجاجية لها غاياتها ومقاصدها، وذلك في ديوان محدد هو من

أرض بلقيس، أما بالنسبة للحجاج اللغوي في شعر البردوني، للباحثتين أحلام عقون، ومروى شافعي، فقد عرضتا للحجاج اللغوي بشكل عام في شعر البردوني، وتقتصر دراستنا على التكرار في ديوان من أرض بلقيس، وهذا ما يميز دراستنا عن الدراسات السابقة كون التكرار يعد رافدًا أساسيًا في الحجاج، وعملية ملحة لتنبيه المتلقي إلى فهم الشيء المكرر.

وعن منهج الدراسة، فقد سلكتُ إجراءات المنهج التداولي معتمدًا في ذلك على الحجاج، في وصف الظاهرة المدروسة وتحليلها.

تعد مرحلة تقديم خطة البحث مرحلة مهمة، حيث تناولت في التمهيد مفهوم النظرية الحجاجية وما تحظى به من أهمية في دراسة النص الأدبي، في حين تناولت مفهوم التكرار عند النقاد القدماء والمحدثين، وما حظي به من أهمية نقدية، كما تناولت أيضًا؛ حجاجية التكرار بصفته آلية حجاجية تواصلية لها دورها الفاعل في إقناع المتلقي، ومن ثم قمت بعرض الشواهد وتحليلها في البحث، وأخيرًا الخاتمة التي حوت ما توصلت إليه من نتائج.

مفهوم الحجاج:

يشير الحجاج إلى "صنف مخصوص من العلاقات المودعة في الخطاب، والمدرجة في اللسان ضمن المحتويات الدلالية. والخاصية الأساسية للعلاقات الحجاجية، أن تكون درجيّة أو قابلة للقياس بالدرجات، أي أن تكون واصلة بين سلالم"[(1)]، في حين يؤكد (طه عبد الرحمن) على "أن المنطوق به الذي يستحق أن يكون خطابًا هو الذي يقوم بتمام المقتضيات الواجبة في حق ما يسمى بالحجاج، إذ حد الحجاج أنه كل منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة، يحق له الاعتراض عليها، فلا خطاب بغير حجاج، ولا مخاطِب من غير أن تكون له وظيفه المدعي، ولا مخاطَب من أن تكون له وظيفة المعترض"[(2)].

على أن (برلمان وتيتيكان) يقسمان الحجاج إلى قسمين بحسب نوع الجمهور، هما: الحجاج الإقناعي الذي يرمي إلى إقناع الجمهور الخاص، والحجاج الاقتناعي وهو حجاج يرمي إلى أن يسلم به كل ذي عقل"[(3)].

وتمثل اللغة المحور الأساس في تأصيل النظرية الحجاجية "فقد انبثقت نظرية الحجاج في اللغة من داخل نظرية الأفعال اللغوية التي وضع أسسها(أوستن) و(سورل)، وقد قام (ديكرو) بتطوير أفكار وآراء أوستن بالخصوص، إن الحجاج هو تقديم الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة

معينة، فهو يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، وبعبارة أخرى يتمثل الحجاج في إنجاز متواليات من الأقوال، بعضها هو بمثابة الحجج اللغوية، وبعضها الآخر هو بمثابة النتائج التي تستنتج منها"[4]، فالحجاج "مؤسس على بنية الأقوال اللغوية، وعلى تسلسلها واشتغالها داخل الخطاب"[5]، ومن هنا، "تهدف نظرية الحجاج اللغوي أو اللساني التي وضعها كل من (أنسكومبر anscombre)، (وأزوالد ديكرو o.ducro) إلى دراسة الجوانب الحجاجية في اللغة ووصفها انطلاقًا من فرضية محورية ألا وهي "أننا نتكلم عامة بقصد التأثير، أي تحميل اللغة في طياتها بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية تتجلى في بنية الأقوال ذاتها، صوتيًا وصرفيًا وتركيبًا ودلاليًا"[6]، ويضاف إلى ذلك "أن وظيفة اللغة الأساسية ليست هي الوظيفة التواصلية الإخبارية؛ بل هي الوظيفة الحجاجية"[7]، بمعنى: "أن الأقوال اللغوية تحمل في جوهرها مؤشرات لسانية ذاتية تدل على طابعها الحجاجي، ويعني هذا أن اللغة الإنسانية لغة حجاجية ومنطقية من داخل بنيتها اللغوية الداخلية"[8]، ونخلص إلى "أن موضوع نظرية الحجاج هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"[9].

التكرار:

يعرف ابن الأثير التكرار بأنه "دلالة اللفظ على المعنى مردداً، والتكرير ينقسم إلى قسمين: فأحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى، فكقولك لمن تستدعيه: أسرع، ومنه قول أبي الطيب المتنبي:

وكمْ أرى مِثْل جيراني ومثليْ لمثلي عند مثلِهمُ مقامُ

وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ، فقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة نهي عن المعصية"[10].

ويرى ابن حجة الحموي أن التكرار " هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف، أو المدح أو الذم، أو التهويل أو الوعيد، أو الإنكار أو التوبيخ، أو الاستبعاد، أو الغرض من الأغراض، فأما ما جاء منه للذم، فكقول مهلهل بن ربيعة، يرثي أخاه كليبًا:

يا لبكرٍ أنشروا لي كليبًا يا لبكرٍ أين أين الفرارُ

وأما ما جاء منه للمدح، فكقول كثير عزة في عمر بن عبد العزيز:

فأربح بها من صفقةٍ لمبايعٍ وأعظم بها وأعظم بها ثم أعظم

وكقول أبي تمام:

بالصريح الصريح والأروع الأروع منهم باللباب اللباب

ومنه ما جاء للتهويل، كقوله تعالى: ﴿ٱلْقَارِعَةُ ۝١ مَا ٱلْقَارِعَةُ ۝٢﴾(القارعة: ١ – ٢)، وكقوله تعالى: ﴿ٱلْحَآقَّةُ ۝١ مَا ٱلْحَآقَّةُ ۝٢﴾ (الحاقة: ١ – ٢).

وأما ما جاء منه للإنكار والتوبيخ، فهو تكرار كقوله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝١٣﴾ (الرحمن: ١٣)، فإن الرحمن ﷻ ما عدد آلاءه هنا إلا ليبكت بها من أنكرها على سبيل التقريع والتوبيخ، كما يبكت منكر أيادي المنعم عليه من الناس بتعديدها له، وأما ما جاء منه للاستبعاد فكقوله تعالى: ﴿هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ ۝٣٦﴾ (المؤمنون: ٣٦).

ومنه ما جاء في النسيب وهو في غاية اللطف فقول بعضهم:

يقلنَ وقد قيلَ إني هَجعت عسى أن يلمَ بروحي الخيالُ
حقيقٌ حقيقٌ وجدت السلو فقلتُ لهُنّ محالٌ محالُ[11]

يرى بعض النقاد أن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة "تشكل نظامًا خاصًا داخل كيان القصيدة، ويقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فاعليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرفة؛ لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معًا "[12]. على أن التكرار "لم يأخذ شكله الواضح إلا في عصرنا، فهو أحد أساليب تطور الشعر العربي في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وأن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة ما في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من سواها، فيسلط الضوء على نقطة حساسة فيها، كاشفًا عن اهتمامه بها، وفي هذا دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي "[13].

ومن هنا، فالتكرار في الشعر الحديث "يتميز بكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي"[14].

ويعد التكرار أهم ظاهرة موسيقية داخلية، إذ ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالإيقاع الخارجي، حتى أن (ريتشاردز) قرن الإيقاع الخارجي بهذا العنصر الموسيقي؛ بمعنى أن "الإيقاع والوزن يعتمدان على التكرار"[15]، ذلك أن التكرار يحدث "تشابكًا إيقاعيًا ودلاليًا في جسد النص ويؤكد أهمية المعنى"[16].

التكرار الاستهلالي:

لمعرفة التكرار الاستهلالي لا بد من إلقاء نظرة على مفهوم الاستهلال، فقد جاء في المعجم الوسيط: الاستهلال، وبراعة الاستهلال، بمعنى واحد وهو "أن يقدم المصنف في ديباجة كتابه أو الشاعر في أول قصيدته جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع كتابه أو قصيدته"[17].

وقد سمي عند المتقدمين بالابتداء وبراعة الاستهلال، حيث "اتفق علماء البديع أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها وألا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة"(18)، فهو "أن يبتدئ الشاعر في أول شعره، والكاتب في أول رسالته، بلفظ بديع مصنوع، ومعنى لطيف مطبوع، ويحترز من كلمات يتطير بها أو يكون فيها ركاكة، فإن المطلع أول ما يقرع السمع"(19).

وبناء على ما سبق، **يقصد بالتكرار الاستهلالي: تكرار العبارة أو الكلمة أو الأداة في بداية أبيات القصيدة بصور متتالية. وهو ملمح أسلوبي في شعر البردوني يدل على تمكنه من إحكام توظيفه؛** ذلك أن تكرار "كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة... لا ترتفع نماذجه إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب، يدرك أن المعوَّل في مثله لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة بحيث يكون المكرر متين الارتباط بالسياق"[20].

حجاجية التكرار الاستهلالي:

يعد التكرار بمستوياته آلية حجاجية إقناعية للمتلقي، إذ يوحي بعملية إلحاح لترسيخ الفكرة عند المتلقي، لغرض التأكيد والإقناع، حيث إن "من طرائق عرض الخطاب عرضًا حجاجيا اعتماد التكرار لإبراز حضور الفكرة المقصود إيصالها والتأثير بها "[21]، ذلك أن الإتيان بتكرار الكلمة في سياق معين يأتي لغرض تنبيه المخاطب بأهمية القول، وعليه فإن "الخطاب الحجاجي لما كان مرتبطًا دائمًا بالمقام الذي يقال فيه إنما يعمد إلى استخدام هذه الكلمة دون مرادفها في اللغة لكونها أنسب منه في ذلك المقام"[22].

ومن هنا، تكمن وظيفة التكرار الحجاجية في ترسيخ القول في ذهن المخاطب حيث "يؤتى به لتأكيد القول وتثبيته حينما يستلزم المقام ذلك"[23] فهو "ذكر الشيء مرتين أو أكثر لأغراض منها

التأكيد وتقرير المعنى في النفس، ومنها ملاينة المخاطب لقبول مضمون الخطاب.. ومنها قصد الاستقصاء والاستيعاب.. ومنها التنويه بشأن المتحدث عنه.. ومنها المبالغة في التوجع والتحسر"[24].

سيقوم الباحث بدراسة حجاجية التكرار الاستهلالي، **في ديوان من أرض بلقيس للبردوني** وفقا للبنى التي برز فيها في الديوان في بداية الأبيات بصورة متوالية في قصائد الديوان؛ وذلك في ثلاثة محاور: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى العبارة، حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الكلمة، حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الأداة.

أولًا: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى العبارة:

تعد ظاهرة تكرار العبارة عند البردوني من الظواهر المهمة في شعره، إذ بدأت بدفقة شعورية تعبر عن مشاعر الشاعر، ومن هنا، فالتكرار "يخلع على الكلام رونقًا وجمالًا ويضفي عليه بشاشة وبهاء ويضيف إليه ألوانًا من الأنغام المحببة، ويشقق منه صورًا جديدة، تحمل أطيافًا جديدة من المعاني والأخيلة، والصور والعواطف "[25]، وغالبًا ما يأتي إيذانًا بافتتاح فكرة أخرى، من خلالها تتجسد مدى رؤية الشاعر عن الشيء المكرر الذي يحمل بين طياته تقنيات الحجاج، ففي قصيدة (من أرض بلقيس) يفتخر البردوني بأرضه ومسقط رأسه أرض اليمن، فهي منبع الحضارة والفكر، لها تاريخها العريق بين الأمم، فيقول من (البسيط):

مِن هذه الأرض هذه الأغنياتُ ومن ... رياضِها هذه الأنغامُ تنتشرُ

من هذه الأرض حيث الضوءُ يلثُمها ... وحيث تعتنقُ الأنسامُ والشجرُ[26]

نرى الشاعر يكرر عبارة (من هذه الأرض) في مستهل كل بيت، ويتواشج التكرار مع بقية الكلمات في البيت الشعري، فالأغنيات تتوافد، والرياض والأنغام منبثقة من هذه الأرض، فالضوء مشع فيها بصورة لا نظير لها، ونسيم الربيع بجماله البهي أصبح (إنسانًا) يأتي ليعانق تلك الأشجار الزاهية، وذلك في إطار صورة استعارية تشخيصية، ومن هنا، فالتكرار الاستهلالي في عبارة (من هذه الأرض) التي تكررت مرتين له وظيفية حجاجية تكمن في تنبيه المتلقي وإقناعه ولفت انتباهه بأن أرض اليمن، هي يمن المحبة والسلام، يمن البهجة والجمال.

وفي قصيدة (بعد الحب) يصور البردوني حكايته مع الحب، طالبًا من المتلقي ألَّا يسأله كيف حدث ذلك اللقاء وكيف انتهى، إذ يقول (مجزوء الرمل):

لا تسلْ كيفَ ابتدينا ... لا ولا كيفَ انتهينا

لا تقلْ كيفَ انطوى الحبُ ولا كيفَ انطوينا
لا تسلْ كيفَ تناءى ينا ولا كيفَ التقينا
لا تقلْ كنا وكان الشّو قُ منا وإلينا[27]

يستهل البردوني القصيدة بتكرار العبارة القائمة على الجملة الفعلية وذلك بتكرار الفعلين (لا تسل، لا تقل) في مستهل كل بيت بصورة متتالية، والأبيات تصور معاناة الشاعر في النص وهي فراق من أحب لدرجة أنه لا يريد من المخاطب أن يسأله أو يذكره بأي صورة من صور الذكرى، ومن ثم كان طلبه من المخاطب الكف عن سؤال أو التلفظ عن أي حدث من أحداث حكاية ذلك الحب على نحو من التكرار في مستهل كل بيت ليؤدي وظيفة المبالغة في التحسر على ذلك الفراق، ليحمله على الاقتناع بمعاناته ويستجيب لطلبه في الكف عن سؤاله عنها أو الحديث عن كيف بدأت أو كيف انتهت.

وفي قصيدة (روح شاعر)، يصور مجد الأمة العربية بين الأمم، إذ تحفل بتاريخ عميق بين الأمم، وفي ذلك يقول من (الخفيف):

إنما العربُ أمةٌ وحدتُها لغةُ الضادِ والدمار العناصرْ
إنما العربُ أمةُ هزت الدُ نيا وشقتْ سودَ الخطوبِ العواكرْ
إنّ للعربِ غابرًا داس كسرى وتمشّى على رؤوسِ القياصرْ[28]

يكرر الشاعر عبارة (إنما العرب) في مستهل كل بيت على التوالي؛ إيذانا بذكر مجد أصيل للأمة العربية في كل بيت، ومن هنا تتجلى الوظيفة الحجاجية في تكرار عبارة (إنما العرب) ثلاث مرات بصورة متتالية للتعظيم وللتأكيد على المتلقي وتنبيه إلى الماضي العريق الذي عاشه الآباء والحضارة العريقة.

و في قصيدة (منبت الحب)، يقول (من الرمل):

منبتُ الحبِ دعانا للهنا فمضينا ننهبُ الصوفَ انتهابا
منبتُ الحبِ حوانا ظِلُه لحظةً وانقلبَ الظلُ التهابا[29]

يكرر عبارة (منبت الحب) في مستهل كل بيت، فقد صار الحب (إنسانًا)، وذلك في إطار التشخيص الاستعاري الذي يعرف بأنه " نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة، أو إلى أشياء لا

تتصف بالحياة.. كمخاطبة الطبيعة كأنها شخص تسمع وتستجيب في الشعر والأساطير"[30]، كما في قوله عن الحب (دعانا، حوانا)، ويحيلنا النص إلى رصد استعارتين في إطار التجسيم الاستعاري (نهب الصوف، انقلب الظل).

إن تلك الاستعارات قد جعلت الشاعر يعيش حياة الراحة والهناء لحظة مع الحب، وسرعان ما تحول ذلك الحب إلى لا شيء، كما في قوله: (وانقلب الظل التهابا)، والتكرار الاستهلالي في عبارة (منبت الحب) مرتين له وظيفة حجاجية تتجلى في السخرية وإقناع المتلقي بأن الحب الذي دعاه للهوى سرعان ما انقلب عليه، كذلك الأمر في الملفوظ الآخر (منبت الحب حوانا ظله) الذي سرعان ما انقلب إلى التهاب.

و في قصيدة (أنا) يصور معاناته النفسية التي يعانيها حيث يقول (مجزوء الكامل):

مـــا بـــين ألـــوانِ العنـــا ءِ وبـــــين حشـــــرجةِ المُنـــــى

مـــا بـــين معتـــرك الجـــرا ح وبـــــين أشـــــدافِ الفنـــــا

مـــا بـــين مـــزدحم الشـــرورِ أعـــيشُ وحـــدي هـــا هُنـــا[31]

تتكرر عبارة (ما بين) في مستهل كل بيت من الأبيات المتتالية كي يصور كل بيت لونا من الصراع في الحياة؛ لأن (ما بين) تشير إلى وقوع الذات بين طرفين مختلفين أو متناقضين ففي الأول معاناة وقوعه بين العناء والمنى، وفي الثاني وقوعه بين الجراح والفناء، وفي الثالث وقوعه بين الشرور، وبهذا جاء التكرار الاستهلالي بتتابعه في الأبيات متدرجا من الخاص إلى العام وقد كان لتأخير الذات إلى الشطر الثاني من البيت الثالث أثر في إحداث إبهام يدفع المتلقي لمتابعة هذه الألوان كي يعرف مَن هذه الذات التي تقع بين طرفي الصراع.

وهكذا استطاع البردوني أن يقنع المتلقي عبر هذا التكرار الاستهلالي بسعة المعاناة التي يعيشها وشمول امتدادها من الداخل إلى الخارج بأنه لا يدانيه أحد في حياة الشقاء، ويسند التكرار الاستهلالي الصور الاستعارية التجسيمية، التي تتمثل في أنها "نسبة صفات بشرية لما ليس بشريا.. أو تلك التي تضفي صفة مادية على ما هو تجريدي، أو تلك التي تضفي صفات حيوية، لما ليس حياتيا"[32]، فقد صارت الأشياء المعنوية عند البردوني أشياء حسية، (فللعناء ألوان، وللمنى حشرجة، وللفناء أشداق، وللشرور ازدحام)، وحياة بين تلك الألوان هي حياة تعيسة، ومن هنا تتجلى الوظيفة الحجاجية في تنبيه المتلقي وإثارته في الالتفات إلى معاناة الشاعر والتعاطف معه.

وفي قصيدة (من أغني) يستمر البردوني في تصوير معاناته وغربته النفسية، فيقول (من الرمل):

هـا هنُـا في المنزل العـاري الجـديبْ أحتســي الــدمعَ و أقتــات النحيــبْ
هــا هُنــا أشــكو إلــى الليــلِ وكــمْ أشــتكي والليــلُ فـي الصــمتِ الرهيــبْ
هــا هنــا يــا ليــلُ وحــدي والجــوى بــين أضــلاعي لهيــبٌ ولهيــبْ[33]

نرى الشاعر يكرر عبارة (ها هنا) في مستهل كل بيت، لرسم صورة إخبارية واضحة لحياته في منزله الكئيب، إذ نراه مخاطبًا الليل شاكيًا إليه آلامه وما يدور في داخله من جحيم ولهيب، وذلك في إطار صور استعارية تشخيصية، فقد صار الليل (إنسانًا) بقرينة الشكوى، ومن هنا، يمثل المكان (المنزل العاري) الحاضن الذي تتناسل فيه معاناة الذات؛ لذلك كرر في مستهل كل بيت اسم الإشارة إليه ب (هنا) المسبوق ب (ها)التنبيه ليضمن بقاء المتلقي على اتصال بهذا المكان في الزمان (الليل) وعلى استمرار تنبهه كي يستوعب في كل إشارة لونًا من ألوان المعاناة يقرع سمعه، ومن ثم يشكل التكرار حجاجًا بالتأثير إذ يتجلى للمتلقي في النهاية عبر هذا التكرار صورة كلية عن حجم المعاناة، تثبت في ذهنه وتدفعه إلى مشاركته في المعاناة والتعاطف معه.

وفي قصيدته (لست أهواك)، يصور جانبا من معاناة حياته العاطفية، حيث يقول (من الخفيف):

لســتُ أهــواكِ قــد خلعــتُ الهــوىَ واحتقــــرتُ الفتــــونَ والإغــــراء
لستُ أهواكِ قد صحوتُ من الحب ومزقــــتُ صــــبوتي والصــــباءَ
لســت أهــواك قــد نحــرتُ صــبابا تــي كمــا ينحــرُ القنــوطُ الرجــاءَ[34]

يكرر الشاعر عبارة (لست أهواك) في مستهل كل بيت، محاججًا من اختلف معها في حياة الحب؛ كونه لم يعد بحاجة إليها، ويتواشج هذا الرفض في إطار التجسيم الاستعاري، فقد صارت الأشياء المعنوية أشياء حسية، وذلك بقرينة (خلع الهوى، واحتقار الفنون وتمزق الصبابات ونحرها)، ومن هنا، نستطيع القول إن حياة الحب عند البردوني ما هي إلا صورة هيام في مخيلته، وكأنها عاهة أمامه لم يستطع تحقيقها؛ فلجأ إليها بالتعبير بالقبول تارة، وبالرفض تارة أخرى، على أن الوظيفة الحجاجية هنا تتجلى في تكرار عبارة (لست أهواك) ثلاث مرات بصورة متتالية لإقناع المتلقي والتأثير

فيه بأن البردوني قد خلع حب من يهواها، ويرغب بالوحدة، وتتجلى حجج الوحدة ما بين (خلع الهوى، وتمزق الصبا) وأخيرًا في نحر الصبابات، وهذا دليل على الوحدة ونزع الحب من جذوره.

وفي قصيدة (حيث التقينا) يعبر البردوني عن متعة اللقاء مع من يهواها، حيث يقول من (الرمل):

هـا هُنـا كـان يناجينـا الغـرامُ ... وينـــاجي المســـتهامَ المســـتهامُ
هـــا هُنـــا رف بقلبينـــا الّصـــبا ... وتبنانـــا التصـــافي والوئـــامُ
هـا هُنا غنى الهـوى الطفلُ لنـا ... وطـــواهُ هـــا هنـــا عنّـــا العظـــامُ[35]

يكرر الشاعر عبارة (ها هنا) في مستهل كل بيت، ويشكل الفعل الماضي (كان يناجينا..، رف، غنى..) إلى جوار التكرار طاقة حجاجية أخرى، لتصوير ذلك اللقاء ما بين مناجاة للغرام في قوله: كان يناجينا الغرام، وما بين اللقاء في قوله: رف بقليبنا الصبا، وما بين الحدث نفسه للراحة والأنس، كما في قوله: غنى الهوى، ويتواشج التكرار الحجاجي مع التشخيص الاستعاري، فقد صارت الأشياء المعنوية أشياء حسية، فـ(الغرام والتصافي والهوى)، صارت أناسًا بقرينة المناجاة، ومن هنا، فالتكرار الاستهلالي في عبارة (هاهنا) ثلاث مرات بصورة متتالية، له وظيفة حجاجية تتجلى في إثارة المتلقي وإقناعه بمدى روعة اللقاء في الماضي، وحالة الشوق والحنين لذلك اللقاء في واقعه المعاش.

وفي قصيدة (عندما ضمنا اللقاء)، يعبر البردوني عن مدى روعة اللقاء الذي أصبح مخلدًا في ذاكرته حيث يقول (من الخفيف):

كيـف أنسـى منـك الحـوار البـديعا ... واللقـــاءَ الغـــض والجمـــالَ الرفيعـــا
كيـــف أنســـى ولا نســـيتُ وعنـــدي ... ذكريـــاتٌ حـــرّى تُـــذيبُ الضـــلوعا
كيـــف أنســـى ولســـتُ أنســـى لقـــا ... ءً ضـــم قلبًـــا صـــبًا وقلبًـــا صـــديعا[36]

نرى الشاعر يكرر عبارة (كيف أنساك) في مستهل كل بيت بصورة متتالية، محاججًا من خلالها من يهواها وإقناعها بمدى مصداقيته في هذا الحب، فكيف له أن ينساها وأن يتخلى عنها، حيث تتدرج الحجج، في عدم نسيان اللقاء الذي ضم الحوار الجميل، والجمال الرفيع، والقلب المرهف، ومن هنا تتجلى الوظيفة الحجاجية أكثر في التكرار الاستهلالي لعبارة (كيف أنسى) ثلاث مرات؛ لإقناع المتلقي بعدم نسيان ذلك اللقاء فقد أصبح صورة مخلدة في ذاكرته.

ثانيًا: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الكلمة

تأتي ظاهرة تكرار الكلمة عند البردوني ظاهرة حجاجية أخرى، حيث تأتي الكملة مكررة بصور متتالية في بداية الأبيات، تحمل بين طياتها **طاقة** حجاجية، علمًا أن هذا التكرار الحجاجي يوحي بدفقة شعورية تلفت عناية القارئ للتأمل في عواطف الشاعر وما **يجيش** في خاطره، ذلك أن تكرار الكلمة "يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة، ويدق الجرس؛ مؤذنًا بتفريغ جديد للمعنى الأساس الذي تقوم عليه القصيدة"[37].

ففي قصيدة (نار وقلب)، يوظف الشاعر تقنية التكرار، مضفيًا من خلاله جمال الربيع وحسنه على جمال حبيبته ليس ذلك فحسب، بل أصبحت دماء تجري في شريانه، وهو ذلك البلبل المغرد في أغصان الربيع، فيقول من (الخفيف):

أنـــتِ فجـــرٌ معطـــرٌ وربيـــعٌ و أنـــا البلبـــلُ الكئيـــبُ المبلبـــلْ

أنـتِ في كـل نـابض مـن عروقي وتـــرٌ عاشـــقٌ ولحـــنٌ مرتـــلْ[38]

يكرر الشاعر ضمير المخاطب (أنتِ) في مستهل كل بيت تأكيدًا لمن يهواها، حيث يقارن جمال حبيبته ومكانتها في قلبه بجمال الفجر والربيع معًا، وذلك في إطار صورة تشبيهية فهي فجر مشع معطر بنوره البهي وربيع بسحره وجماله الخلاب، في حين تأتي الصورة التشبيهية الأخرى مناقضة لذلك، فالشاعر ذلك البلبل الكئيب المغرد في جمال الربيع، على أن كآبة البردوني لم تجعله يتناسى حبيبته فهي نبض شريانه، وتتجلى الغاية الحجاجية للتكرار الاستهلالي للضمير (أنت) بصورة متتالية في إثارة المتلقي وإقناعه بمدى مكانتها في قلب الشاعر وما يكنه لها من وحب وود.

وفي قصيدة (هائم) يعبر عن معاناته من الحب، وفي ذلك يقول من (الخفيف):

قلبُـــهُ المســـتهامُ ظمـــآن عـــاني يحتسـي الـوهمَ مـن كـؤوس الأمـاني

قلبُـــهُ ظـــامئ إليـــك فصـــبي فيـه عطـرَ الهـوى وظِـلَ التـداني[39]

فقد كرر الشاعر لفظ (القلب) في مستهل كل بيت، محاججًا في ذلك من يهواها، فهو ظامئ ومتعطش للقياها لممارسة حياة الحب، ونظرًا لعدم تحقق ذلك الحلم الذي لطالما بحث عنه، فقد استقى ذلك الحب وشربه من كؤوس الأماني، وذلك في إطار صور استعارية تجسيمية، فقد صارت الأشياء المعنوية أشياء حسية فـ (الأماني) صارت كؤوسًا من خلالها يشرب الحب، في حين أصبح

(الهوى) إنسانًا معطرًا من ذلك الحب، وتتجلى الغاية الحجاجية للتكرار الاستهلالي في إثارة المحبوبة وإقناعها بمدى شوقه وحنينه للقاء بها.

و في قصيدته (منبت الحب) ، يعبر عن معاناة الحب حيث يقول من (الرمل):

نحنُ ذقنا الحبَ فيه خمرةً وصحونا فوجدناهُ سرابا

نحنُ غنينا شبابينا هنا وتلفتنا فلم نلقَ الشبابا[40]

يأتي الضمير (نحن) مكررًا في مستهل كل بيت ويتواشج التكرار الاستهلالي مع الصورة الاستعارية التجسيمية، فقد صار (الحب) وهو شيء معنوي شيئًا محسوسًا مذاقًا، فهو وهمٌ أشبه بالسراب الذي لم يصبح شيئًا عند الوصول إليه، وتتجلى الغاية الحجاجية في التحسر بخيبة الحب الذي طالما حلم الشاعر بتحقيقه.

وفي قصيدة (منها واليها) أيضا، يقول من (الخفيف):

أنتِ يا كل من أحبُ وأهوى في حنيني شعروفي الصمتِ نجوى

أنتِ في كلِ دقة من فؤادي نغماتٌ من خمرة الحب نثرى[41]

يكرر الشاعر ضمير المخاطب (أنتِ) في مستهل كل بيت، متحدثا عن الحب فهو كغيره ممن يعايشون حياة الحب، إلا أن الحب عند البردوني أشبه بخمرة يتعاطاها، وذلك في إطار صورة استعارية تجسيمية، حيث أصبح الحب وهو شيء معنوي شيئًا حسيًا؛ كما في قوله: (خمرة الحب)، والتكرار الاستهلالي يحمل بين طياته تقنية حجاجية تتجلى في المتعة والإثارة للتغني بالمحبوبة.

و في قصيدته (سحر الربيع)، يصور الربيع، حيث يقول من (الرمل):

أنتَ فجرٌكلما ذرّالندى أنبتتْ من نوره الأغصانُ فجرا

أنتَ ما أنت جمالٌ سائلٌ لم يدع فوقَ بساطِ الأرضِ شبرا[42]

يأتي التكرار الاستهلالي للضمير (أنت) بداية كل بيت بوصفه تقنية حجاجية؛ لإثارة المتلقي بمدى حسن الربيع وجماله الزاهي، وتتجلى الغاية الحجاجية في الاندهاش بمحاسن الربيع وما يضفيه من جمال للطبيعة؛ لذا يتطلب من المتلقي المشاركة في الاحتفاء بهذا الربيع وما يحمله من بهجة وجمال.

وكذلك في قصيدته (ميلاد الربيع)، فيقول من (الكامل):

وبكـلِ سـفح عاشـقٌ متـرنم وبكـل رابيـةٍ لسـان قـاري
وبكـلِ منعطـفٍ هـديلُ حمامـةٍ وبكـل حانيـةٍ نشـيدُ هـزار
وبكـلِ روضٍ شـاعرٌ يـذرو الغنـا فـوقَ الربـا وعـرائس الأزهـار[43]

(بكل) في مستهل البيت الأول تؤكد شمول مظهر جمالي للربيع على السفوح، وفي مستهل البيت الثاني تؤكد شمول مظهر جمالي آخر على المنعطفات، وفي مستهل البيت الثالث تؤكد شمول مظهر ثالث على الرياض.

فأول مظهر هو شمول جمال الربيع في السفوح. ولو وقف الأمر عند ذلك ولم يكرر شمولا آخر لظن المتلقي أن جمال الربيع مقصور على ترنم العشاق في كل سفح فحسب، ولأن مظاهر جمال الربيع متعددة بتعدد الأمكنة وحتى لا يظن المتلقي أنها مقصورة على ذلك المظهر، يستحضر كل بيت شمولا جماليا آخر للربيع يتجلى في فضاء مكاني مختلف فيثبته في مستهل البيت التالي، وبالمثل في مستهل البيت الثالث.

وهكذا يواجه سمع المتلقي في كل بيت بمكان لأثر جديد؛ ليقتنع المتلقي بسعة شمول جمال الربيع. وعليه يمثل التكرار في مستهل الأبيات الثلاثة تأكيدا لشمول جمال الربيع جميع الأمكنة. فهذا التتابع المتدرج بتدرج الأمكنة من السفح إلى المنعطف إلى الروض غايته في النهاية إلى جانب الترابط البنائي الترابط الدلالي المتمثل في شمول أثر الربيع ونفي اقتصار أثره على جانب معين من الفضاء، وهو ما يمثل حجاجا الغاية منه حمل المتلقي على التسليم بشمول فتنة الربيع، في الوقت الذي ما كان له أن يقتنع إن اقتصر الخطاب على تأكيد شمول جماله في مستهل بيت كأن يقول في كل مكان للربيع سحر.

و في قصيدة (حين يشقى الناس)، يصور حياة الفقر والبؤس فيقول من (الرمل):

و أنـا يـا قلـبُ أبكـي إن بكـت مقلـةٌ كانـت بقربـي أو ببُعـدي
و أنـا أكـدى الـورى عيشًـا علـى أننـي أبكـي لبلـوى كـل مكـدي
و أنـا أخلـو بنفسـي والـورى كلهـم عنـدي ومـالي أي عنـدي[44]

في الأبيات السابقة يكرر الضمير (أنا) في مستهل كل بيت لإقناع المتلقي بحياة التحسر التي يعاني منها الشاعر ف (البكاء والكد والخلوة) ملازمات له في حياته، لدرجة أنه أصبح رمزًا للبؤس في الحياة.

و في قصيدته (أمي) يصور مأساته في فقدان والدته، يقول من (الرمل):

تركتني هاهُنا بينَ العذابِ ... ومضت يا طولَ حُزني واكْتئابي

تركتني للشقا وحدي هنا ... واستراحت وحدها بينَ التراب[45]

حيث يكرر جملة (تركتني) في مستهل كل بيت، فقد تركته للعذاب والشقاء ورحلت إلى الحياة الأبدية، والتكرار الاستهلالي هنا يؤدي وظيفة حجاجية هي إقناع المتلقي بحالة التحسر وخيبة الأمل من الحياة بعد والدته، التي لطاما أشفقت عليه كثيرًا بسبب فقده بصره.

وقصيدة (في الطريق) تعبير عن معاناته حيث يقول من (الخفيف):

وحدهُ يحملُ الشقا والسنينا ... لا معينُ و أين يلقى المُعينا

وحدهُ في الطريق يسحبُ رجليه ... ويطوي خلفَ الجراحِ الأنينا[46]

تأتي كلمة (وحده) في مستهل كل بيت على التوالي، وتتجلى الغاية الحجاجية للتكرار الاستهلالي في إثارة المتلقي وإقناعه بحالة الحرمان والبؤس في المجتمع، وذلك لما تنطوي عليه كلمة وحده من حمولة نفسية تكشف عن شدة المعاناة، ويتواشج في الكشف عن تلك المعاناة والتأثير على المتلقي الصور التجسيدية، تكمن الأولى في حمل الشقاء، فقد صار (الشقاء) وهو شيء معنوي شيئًا حسيًا محمولًا على الكتف، والأخرى في (طي الجراح)، فقد صارت الجراح شيئًا محسوسا أشبه بآلة تطوى، كما يؤكد ذلك المشهد الصورة الكنائية في قوله: يسحب رجليه، فهي كناية عن العجز والضعف.

وفي قصيدة (أنا) نرى البردوني مصورًا حياة التشرد والضياع والحرمان التي يعيشها في مجتمعه، حيث يقول (مجزوء الرمل):

أنا من أنا الأشواقُ والحر ... مانُ والشكوى أنا

أنا فكرةٌ ولهى معا ... نيها التضني والضنى

أنا زفرةٌ فيها بُكا ... ءُ الفقرِ آثام الغنى[47]

يكرر الشاعر الضمير الاستهلالي (أنا) في كل بيت، لما يحمله من الحرمان والشكوى، تارة، والتيه والضياع والفقر تارة أخرى، ويتواشج هذا التكرار مع الصورة الاستعارية التجسيمية فقد صارت (الفكرة) وهي شيء معنوي شيئًا محسوسًا، في حين صار (الفقر والغنى) وهي أشياء معنوية أشياء حسية حيث صارت أناسًا، وذلك لوجود القرائن: بكاء الفقر، وآثام الغنى، ومن هنا تتجلى الوظيفية الحجاجية في إقناع المتلقي والتأثير فيه وتنبيهه لحياة التحسر والضياع والغربة النفسية التي يعيشها الشاعر في مجتمعه.

وقصيدته (وحدي هنا) ؛ تعبير عما يجيش بداخله من حزن وكآبة، وفي ذلك يقول (مجزوء الكامل):

وحـدي هنـا يـا ليـل وحـدي ... مـــا بـــين آلامـــي وسُـــهدي
وحـــدي وأمـــواتُ المنـــى ... والـــذكرياتُ الســـود عنـــدي (48)

يكرر الشاعر كلمة (وحدي) في مستهل كل بيت على التوالي، إذ قُرن هذا التكرار بوحدة الشاعر مع الليل والموت، ويتواشج هذا التكرار مع الصورة الاستعارية التشخيصية في مناجاة الليل وجعله إنسانًا، يشكو إليه ما بداخله من حزن وبؤس، في حين يأتي تكرار كلمة (وحدي) في البيت الثاني إيذانًا بافتتاح فكرة أخرى للجراح، وذلك في إطار صور استعارية تشخيصية، فقد أصبحت المنى (إنسانًا) ميتًا، وهي دلالة على موت التفاؤل عند البردوني، ومن هنا تتضح الغاية الحجاجية للتكرار الاستهلالي في التأثير وتنبيه المتلقي للالتفات إلى حالة البؤس، والحرمان والشكوى التي يعيشها الشاعر.

ويستثمر قصيدة (الذكريات)، للتعبير عما يجول بداخله فيقول من (المتقارب):

دعينـي أنـمْ لحظـةً يـا همـوم ... فقـــد أوشـــك الفجـــرُ أن يطلعـــا
دعينـــي دعينـــي أنـــمْ غفـــوةً ... عســـى أجـــدُ الحُلـــمَ المُمتعـــا
دعينـي، أطـلَّ علـيّ الصـباحُ ... ومـــا زلـــتُ فـــي أرقـــي مُوجَعـــا (49)

تأتي كلمة (دعيني) مكررة في مستهل كل بيت حيث نرى الشاعر محاورا همومه وأحزانه راجيًا منها أن تدعه ليبحث عن حياة أفضل وحلم جميل، إذ يطلب من تلك الهموم أن ينام لحظة أو غفوة، وهذا دليل على ملازمة الهموم له بصورة مستمرة، يأتي ذلك في إطار صورة استعارية تشخيصية،

فقد صارت (الهموم) إنسانًا متمردًا على الشاعر، كما في قوله (لحظة يا هموم) في حين صار (الحلم) شيئًا حسيًا ضائعًا، وذلك في إطار صورة تجسيمية، فالشاعر لا يزال باحثًا عن الحلم الجميل، ومن هنا تتضح الغاية الحجاجية في إقناع المتلقي وحمله على معرفة حجم المعاناة من حياة البؤس والحرمان في المجتمع.

ثالثا: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الأداة:

تأتي ظاهرة تكرار الأداة عند البردوني محورًا أخيرًا في البحث نفسه، حيث حظي شعر البردوني بتكرار الأداة بصورة مكثفة في الديوان بصفتها تقنية حجاجية، لإقناع المتلقي والتأثير فيه لفهم القضايا التي ضمنها البردوني في شعره. كما في قصيدة (عودة القائد)، عبر التكرار الاستهلالي لاسم الاستفهام المسبوق بحرف الجر اللام نرى البردوني مصورًا ذلك المشهد العظيم الذي حظي به القائد فيقول من (الكامل):

لمـنِ الجمـوع تمـوجُ مـوجَ الأبحـر ... وتضـــجُ بـــين مُهلهـــلٍ ومُكبـــر
لمـنِ الهتـافُ يشـقُ أجـواز الفضـا ... ويهـــزُ أعطـــافَ النهـــارِ المُســـفر
ولمـنْ تجاوبـت المـدافعُ و انبـرتْ ... صـــيحاتُها كضـــجيجِ يـــوم الحشـــر
لمـنِ الطبـولُ تثرثـرُ الخفقـاتِ في ... ترنيمهـــــا المتهـــــدجِ المتكســـــر
ولمـــنْ تفـــيضُ حنـــاجرُ الأبـــواق ... مـــن أعماقهـــا بتـــرنم المُستبشـــر (50)

هدف التكرار الاستهلالي هنا إلى تصوير الدهشة من هذا القائد الذي تعددت مظاهر استقباله وتنوعت وسائل التعبير عن الفرحة بعودته، فكأن كل مظهر مختلف يتجه لشخص آخر لذلك كرر (لمن) في مستهل كل بيت ليناسب كل مظهر استقبال مختلف شخصا آخر غير الأول لكن المفارقة عندما تتجه هذه المظاهر المتعددة لشخص، فهو ليس شخصا بل شخوص، فعند ذلك يؤكد تكرر هذا الاستفهام التعجبي نقل التأثير إلى المتلقي ليشعر بعظمة هذا القائد، فإذا جاءت الجموع تهلل وأخرى تهتف، والطبول والأبواق تقرع، فهذا دليل على شمول ألوان الترحيب وتصوير مظاهر الفرح فكل سؤال تنبثق منه صورة لشكل من الترحيب والفرحة وهنا تتجلى الغاية الحجاجية في عظمة القائد، ولولا تكرار هذا الاندهاش لما اقتنع المتلقي بعظمة هذا الشخص.

في قصيدة (عروس الحزن)، يكرر الأداة (أم) الدالة على الاحتمال حيث يقول من (الرمل):

هـــل لهـــا قلـــبٌ ســـعيد ولهـــا ... غيـــرهُ قلـــبٌ شـــقيٌ فـــي الرزايـــا
أم لهـــا روحـــان: روحٌ ســـابحٌ ... في الفضـا الأعلى وروحٌ في الـدنايا
أم تلاقـــت فـــي حنايـــا صـــدرها ... صـــلوات وشـــياطينُ خطايـــا
أم تناجـــت فـــي طوايـــا نفســـها ... لحـــنُ عُـــرسٍ وجراحـــاتُ ضـــحايا
أم تراهـــا هـــدجت فـــي صـــوتها ... قطـــعَ القلـــب وأشـــلاءَ الحنايـــا
هـــل هـــي الـــدنيا التـــي تُحرمنـــي ... أم تراخـــت عـــن عطاياهـــا يـــدايا[51]

يطالعنا العنوان منذ أول وهلةٍ، حيث يحمل بين طياته صورة استعارية تشخيصية، فقد صار الحزن (إنسانًا) عريسًا، وذلك بقرائن (القلب، الروح، الصدر، المناجاة، الصوت)، ويتواشج هذا التشخيص مع تكرار الأدوات، (أم) في مستهل كل بيت من أبيات متتالية بصيغة السؤال الاستفهامي، ومن هنا تتجلى الوظيفة الحجاجية في إقناع المتلقي والتأثير فيه في أن البردوني لم يكتف في تعبيره عن حياة البؤس والحرمان التي يعيشها بصورة مباشرة، بل تعدت ذلك إلى ظاهرة الإسقاط الموضوعي على المعنويات، حيث أسقط الشاعر أحزانه وحرمانه على (عروس الحزن) بصفتها المتلقي الآخر لمشاركة الشاعر مشاعره وأحاسيسه.

و في قصيدة (فلسفة الجراح) يكرر أداة التشبيه كأن، حيث يقول من (الكامل):

وكـــأن روحـــي شـــعلةٌ مجنونـــةٌ ... تطغـــى فتضـــرمني كمـــا تتضـــرمُ
وكـأن قلبي في الضـلوع جنـازةٌ ... أمشـــي بهـــا وحـــدي وكلـــي مـــأتمُ[52]

يحيلنا العنوان إلى التشخيص الاستعاري فقد صارت الفلسفة (إنسانًا) بقرينة الجراح، لذلك نراه يكرر أداة التشبيه (كأن) في مستهل كل بيت على التوالي، ويتواشج التكرار الاستهلالي مع الصورة التشبيهية، حيث أصبح قلب الشاعر شعلة من نار، كما أصبح جنازة محمولة، ومن هنا تتضح الغاية الحجاجية في إقناع المتلقي والتأثير فيه في معرفة حياة اللهيب والحرمان التي يعيشها الشاعر.

وفي قصيدة (الربيع والشعر) يكرر أداة التنبيه نفسها، فيقول من (الكامل):

بـــدرٌ مطالعـــهُ القلـــوب ونـــورهُ ... يـــوحي إلـــى الأوطـــان أن يتقـــدما
فكأنّـــهُ فجـــرٌ يفـــيضُ أشـــعة ... جـــذلًا وفـــردوس يفـــيضُ تبســـما

وكأنّـــهُ وهـــجٌ إلهـــيُّ الســـنا ومنـــابرٌ تمحـــو ديـــاجير العمـــى
وكأنّـــهُ بفـــم الربيـــع نشـــيدةٌ خضـــراء نقشـــها الصـــباح ونمنمـــا
وكأنّـــهُ قلـــبٌ يـــذوبُ تأوهًـــا للبائســـين وسيســـتفيض ترحّمـــا[53]

فبما أن الربيع بوروده الزاهية ونسيمه الفواح يحل على المعمورة بحسنه وطلاوته، فإن شعر البردوني بمثابة ذلك الجمال الزاهي، كل ذلك في إطار صور تشبيهية ضمن عملية التكرار لأداة التشبيه (كأن) في مستهل كل بيت، بصفتها أداة حجاجية لإقناع المتلقي بحسن شعر البردوني الذي قرنه بجمال الربيع.

ففي البيت الثاني صورة تشبيهية للربيع فكأنه بدر مضيء، وفي البيت الثالث صورة تشبيهية فكأنه فجر مشع بنوره، وفي البيت الرابع صورة تشبيهية أخرى فكأنه وهج مضيء، ليس ذلك فحسب، بل إن جمال تلك الصور الحجاجية جاءت على لسان الربيع بجماله الزاهي، وذلك في إطار صورة استعارية تشخيصية فقد صار الربيع (إنسانًا) ناطقًا بشعر البردوني، كما في قوله: (بفم الربيع نشيدًا)، وتتجلى الغاية الحجاجية في إقناع المتلقي والتأثير فيه في أن شعر البردوني بحلاوة ألفاظه ومعانيه مُجارٍ للربيع بجماله الزاهي.

ويكرر في قصيدة (تائه) أداة التشبيه الكاف، فيقول من (مجزوء الرمل):

تائـــــهُ كـــــالجنون خلـــــف مـــــالا يكـــــونْ
تائـــــهُ كالرجـــــاء فـــــي زوايـــــا الســـــجون
كخيـــــال اللقـــــاء حـــــول وهـــــم الجفـــــون
كريـــــاح الضـــــحى فـــــي صـــــخور الحُـــــزون
كـــــأنين الشـــــتاءِ فـــــوق صـــــمت الغصـــــون
كطيـــــوف المســـــاء فـــــي متـــــاه العيـــــون[54]

يحيلنا العنوان إلى حياة التشرد والتيه التي يعيشها البردوني، فنراه موظفًا الصورة التشبيهية بصورة متتالية في بداية الأبيات، وتتواشج الصورة التشبيهية مع تكرار (الكاف) في مستهل كل بيت بصفتها أداة حجاجية لإقناع المتلقي بحالة البؤس لحياة الضياع والتشرد التي يعيشها البردوني مع أفراد مجتمعه، وتتواشج الصور بين التشبيه المعنوي والحسي، إذ يتمثل التشبيه المعنوي في المشبه به (الجنون، الرجاء، الخيال، الأنين) فيما يأتي التشبيه الحسي في المشبه به (كالرياح) ومن هنا

عكس النص صورة كلية لحياة التشرد والضياع، وتتضح الغاية الحجاجية في تنبيه المتلقي وإقناعه لمعرفة حجم الحسرة على مجتمع يعاني أفراده حياة التشرد والضياع.

وفي قصيدة (سحر الربيع) برز التكرار الاستهلالي بأداة النداء، و(كأن) التشبيهية ؛ حيث يقول: من (الرمل):

يـــا ربيـــعَ الحـــبِ لاقتـــك المنـى	تحتسي من جوّك المسحور سحرا
يـــا عـــروسَ الشـــعرِ صـــفق للغنـــا	وتـــرقص في ضـــفافِ الشـــعرِ كبرا
فكـــأنّ الجـــوَ عـــزفٌ مســـكرٌ	والحيـاة الغصـة الممـراح سـكرى
وكـــأنّ الـــروضَ فـــي بهجتـــه	شـــاعرٌ يبتكـــرُ الأنغـــامَ زهـــرا
وكـــأنّ الـــوردَ فـــي أشـــواكه	مهـجٌ أذكـى عليهـا الحـبُ جمـرا
وكـــأنّ الفجـــرفـــي زهـــر الربـــا	قُبلـةٌ عطريـة الأنفـاسِ حـرى[55]

كرر الشاعر (يا) النداء في مستهل بيتين ويتواشج التكرار مع التشخيص الاستعاري فقد صار الربيع والشعر أناسًا بقرينة المناجاة (يا ربيع الحب،يا عروس الشعر) احتفاء بجمال الربيع وحسنه، كما كرر (كأن) في مستهل أربعة أبيات لأنه يركز على رسم صورة كلية للربيع موزعة على مشاهده المتعددة؛ فكانت الصورة التشبيهية الأولى في البيت الأول للجو وفي الثاني للروض وفي الثالث للورد وفي الرابع للفجر وهذه الصور الأربع متساوية في بدئها بأداة التخييل (كأن) في مستهل كل بيت صورة تشبيهية، متدرجة تنازليا من المكان الكبير إلى الصغير (الجو الروض الورد) أو منتقلة من المكان إلى الزمان من (الجو) إلى (الفجر) ليدحض فكرة أن يكون مظهر الربيع مقتصرا على منظر واحد. وهنا يجتمع في التكرار (الحجاج)كما تبين، و(الإمتاع) إذ التكرار مرتبط بالصورة.

وفي قصيدة (أنا) يكرر حرف النفي لا، يقول من (مجزوء الكامل):

لا المـــوتُ يختصـــرُ الحيـــا	ةَ ولا انتهـــى طـــولُ البقـــا
لا القيـــدُ مزّقـــهُ الســـج	ـــنُ ولا الســـجينُ تمزقـــا[56]

كرر الشاعر الأداة (لا) في مستهل كلا البيتين مبالغة في تصوير حيرته في الخلاص من معاناته، للتأثير على القارئ من ثبات وضع معاناته في الحياة وإقناعه بشدة معاناته لدرجة أنه تمنى الموت بأي شكل، لكن لم يتحقق أمله بالموت ، ويزداد الإقناع في البيت الثاني المستهل بإعادة النفي بلا لتمثيل

حالة حيرته إزاء معاناته بحال الأسير في القيد لا أنه تحرر من قيده بنفسه ولا أن السجان مات، وعليه تتضح الغاية الحجاجية في حمل المتلقي على الاقتناع بما يعانيه الشاعر من غربة نفسية في المجتمع جعلته يتمنى الموت.

وفي قصيدة (أمي) نرى البردوني محاججًا المتلقي لإقناعه بمدى معاناته بعد فراق والدته فكرر حرف النفي لا وكم الخبرية التي تفيد التكثير، وفي ذلك يقول من (الرمل):

تركتني هاهُنا بينَ العذابِ ... ومضت يا طولَ حزني واكتئابي
تركتني للشقا وحدي هنا ... واستراحت وحدها بين التراب
حيثُ لا جورٌ ولا بغيٌ ولا ... ذرةٌ تبني وتنبي بالخراب
حيثُ لا سيفٌ ولا قنبلة ... حيثُ لا حربٌ ولا لمعُ خراب
حيثُ لا قيدٌ ولا سوطٌ ولا ... ظالمٌ يطغى ومظلومٌ يحابي
كم تمنينا وكم دللتني ... تحت صمتِ الليلِ والصمتُ الخوابي
كم بكت عيناك لما رأتا ... بصري يُطفا ويُطوى في الحجاب [57]

يكرر الشاعر الأدوات (حيث، لا، كم)، في مستهل كل بيت بصورة متتالية عن طريق التساؤل والإخبار، لتصوير معاناته جراء فقدان والدته التي طالما أشفقت عليه كثيرًا؛ نظرًا لعاهة العمى التي أحرمته من حقوقه في الحياة، ومن هنا تتجلى الغاية الحجاجية في إقناع المتلقي وحمله على معرفة الأسباب التي جعلت البردوني يفضل حياة القبر مع والدته، وهو ما تؤكده الملفوظات: (حيث لا جور، لا حرب، ولا قيد، ولا سوط)، في حين يأتي تكرار (كم) الخبرية التكثيرية في مستهل كل بيت، وهو ما يسهم في خلق حالة من الدهشة التأثيرية، إلى جانب ما ينطوي عليه هذا التكرار الاستهلالي من وظيفة حجاجية لإقناع المتلقي بحياة الدلال التي عاشها الشاعر مع والدته، ومشاركته ألمه وحزنه العميق تجاه والدته الراحلة.

وفي قصيدة (من أغني) يلجأ إلى محاورة نفسه مكررا أدوات الاستفهام يقول (الرمل):

فإلى من أنفث الشكوى إلى ... أيّ سمع أبعث اللحنَ الكئيبْ
وإلى من أشتكي الحبَّ إلى ... من إلى من إنني وحدي غريب
ولمن أشدو ومن أشدو فيا ... لجنوني من أغنّي بالنّسيب
ما لقلبي يعبث الحبُ به ... عبث الإعصارِ بالغصن الرطيب

مـــــن أغنـــي لا حبيبًـــا لا ولا لي مـن الـدنيا على الـدنيا نصـيب[58]

نرى الشاعر يكرر أداة الاستفهام(من) التي للعاقل -مسبوقة بحرف الجر (إلى) في مستهل البيتين الأولين، وبحرف اللام في الثالث- وفي الرابع ما الاستفهامية التي لغير العاقل، وفي الخامس من للعاقل لإقناع المتلقي بشقاء الحياة التي يعيشها، حيث لا يجد من يواسيه ويسمع شكواه من العقلاء للتنفيس عن معاناته مثل أي إنسان يعاني وهو ما يسهم في تصوير حياة الوحدة والغربة النفسية التي يعيشها في المجتمع، بصورة مؤثرة من ناحية ويحمل المتلقي على الاقتناع بمعاناته والمشاركة له في أحاسيسه وهنا تتجلى الوظيفة الحجاجية للتكرار الاستهلالي والإمتاعية.

وفي قصيدة (الحب القتيل) يكرر كم الخبرية، حيث يقول من (البسيط):

وكم بكيتُ من الحب العميق إلى أن ذاب دمعًـا فصـرتُ اليـوم أبكيـه
وكم شـدوت بواديه الوريـف وكـم أفعمـتُ كـأسَ القـوافي مـن معانيـه
وكـم أهـابَ بأوتـاري وألهمنـي وكـم شـربتُ الأغـاني البـيض من فيه[59]

كرر الشاعر الأداة (كم) في مستهل كل بيت، ليفصح ذلك عن مدى تساؤل البردوني عن مدى هذا الحب، ويتواشج هذا التكرار مع الصور الاستعارية التشخيصية، فقد صار الحب (إنسانًا) غائبًا، الأمر الذي جعل البردوني متسائلًا ومستفهمًا عنه بقوله: (كم بكيت من الحب، كم شدوت بواديه، كم أهاب بأوتاري)، في حين أصبحت (الأغاني والقوافي) شرابًا مسكرًا للبردوني مع جليسه الحب، وذلك في إطار صورة استعارية تجسيمية، كما في قوله: (كأس القوافي، شربت الأغاني)، ومن هنا فالغاية الحجاجية تتجلى في إقناع المتلقي وحمله على معرفة حنين الشاعر مع ذلك الحب الذي مارسه في يوم من الأيام.

في قصيدة (كيف أنسى) يكرر أداة النداء فيقول من (الكامل):

يـا مـن أناديهـا ويخنُقُني البكـاءُ ويكـادُ صـمتُ الـدمعِ أن يتكلمـا
يـا قلبي الـدامي وآه و أيـن مـن فاضـت علـيّ عواطفًـا وترحُمـا
يـا روعَ قلبي كيـف أنسـى روضـةً حضنت صبا عمري فرف منعما[60]

يكرر الشاعر أداة النداء (يا) في مستهل كل بيت، لتصوير ما يحمله في نفسه من ألم وحنين تجاهها، فطالما دللته كثيرًا وأشفقت عليه، فعند ذكرها يخنقه البكاء وقلبه يقطر دمًا، ومن هنا، تتجلى الغاية الحجاجية في إقناع المتلقي لمعرفة تحسر الشاعر وحزنه وندمه الشديد على والدته.

النتائج:

- شكل التكرار الاستهلالي ظاهرة بارزة في شعر البردوني عامة وفي ديوان (من أرض بلقيس) خاصة؛ لما وجد الشاعر فيه من طاقة تعبيرية وإيقاعية مؤثرة.

- ظهر التكرار الاستهلالي في قصائد ديوان من أرض بلقيس على مستويات متعددة؛ بدءا من العبارة فالكلمة فالأداة، وكان في كل مستوى يتوافق مع المضمون النفسي والاجتماعي والوجودي الذي تؤديه قصائد هذا الديوان.

- كشف التكرار الاستهلالي في ديوان من أرض بلقيس عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والوجودية التي احتوتها قصائد هذا الديوان بطريقة فنية غير مباشرة؛ أثرت على المتلقي بجعله يشارك الشاعر في أحاسيسه ويقتنع بأفكاره؛ وبهذا جمعت هذه التقنية بين وظيفتي الإمتاع والإقناع.

- أسهم التكرار الاستهلالي- بوصفه آلية حجاجية لترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي عن طريق تجديد تنبيهه في مستهل كل بيت - في الترابط الدلالي والبنائي لقصائد ديوان من أرض بلقيس التي اعتمدت هذه الآلية.

الهوامش والإحالات:

(1) الحباشة، التداولية والحجاج: 21.

(2) عبد الرحمن، اللسان والميزان: 21.

(3) صوله، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته: 301.

(4) العزاوي، اللغة والحجاج: 16.

(5) نفسه: 17.

(6) حمداوي، نظريات الحجاج: 32، 33.

(7) نفسه: 34

(8) نفسه: 34.

(9) صولة، في نظرية الحجاج: 13.

(10) ابن الأثير، المثل السائر: 3/3.

(11) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب: 361/1-363.

(12) عبيد، القصيدة العربية الحديثة: 183، 184.

(13) عيد، لغة الشعر: 60.

(14) الملائكة، قضايا الشعر: 263، 264.

(15) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي: 131.

(16) الجوبعي، إشكالية المعنى في الشعر العربي الحديث: 131.

(17) مصطفى، و آخرون، المعجم الوسيط: 2/ 922.

(18) ابن حجه الحموي، خزانة الأدب: 19/1.

(19) الرازي، روضة الفصاحة: 154

(20) السيد، التكرير بين المثير والتأثير: 278.

(21) صوله، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته: 318.

(22) نفسه: 320.

(23) عباس، البلاغة فنونها وأفنانها: 488.

(24)الكاعوب، و الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية: 335، 336.

(25) الجندي، البلاغة الغنية: 237.

(26) البردوني، من أرض بلقيس: 58.

(27) نفسه: 102.

(28) نفسه: 106.

(29) نفسه: 135.

(30) وهبة، و المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 102.

(31) البردوني، من أرض بلقيس: 135.

(32) عيد، فلسفة البلاغة: 395.

(33) البردوني، من أرض بلقيس: 141.

(34) نفسه: 145.

(35)نفسه: 155.

(36) نفسه: 161

(37) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: 284.

(38) نفسه: 66

(39) نفسه: 69.

(40) نفسه: 120.

(41) نفسه: 126.

(42) نفسه: 72.

(43) نفسه: 171.

(44) نفسه: 92.

(45) نفسه: 108.

(46) نفسه: 132.

(47) نفسه: 135.

(48) نفسه: 163.

(49) نفسه: 183.

(50) نفسه: 77.

(51) نفسه: 82.

(52) نفسه: 112.

(53) نفسه: 196.

(54) نفسه: 191.

(55) نفسه: 71.

(56)نفسه: 136

(57)نفسه: 180

(58) نفسه: 141

(59) نفسه: 164

(60) نفسه: 167

قائمة المصادر والمراجع:

1) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
2) البردوني، عبد الله، من أرض بلقيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة الإرشاد، صنعاء، 2009م.
3) الجندي، علي، البلاغة الغنية، مكتبه الأنجلو المصرية، القاهرة، 1966م.
4) الجوبعي، يحيى شايف، إشكالية المعنى في الشعر العربي الحديث: دراسة في المتن السيابي، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، 2006م.
5) الحباشة، صابر، التداولية والحجاج، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2008م.
6) ابن حجة الحموي، أبو بكر بن علي بن عبد الله ، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار مكتبة الهلال بيروت، 1987م.
7) حمداوي، جميل، نظريات الحجاج، شبكة الألوكة. د. ت.
8) الرازي، محمد بن بكر، روضة الفصاحة، تحقيق: خالد الجبر، دار وائل للنشر، 2005م.
9) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: إبراهيم الشهابي، وزارة الثقافة، دمشق، 2002م.

10) السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب للنشر، بيروت، 1986م.
11) صولة، عبد الله، في نظرية الحجاج: دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر، تونس، 2001م.
12) صوله، عبد الله، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف الخطابة الجديدة (لبرلمان وتيتيكاه)، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف: حمادي صمود، كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، د.ت.
13) العاكوب، عيسى علي، و الشتيوي، علي سعد، الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني، البيان، البديع)، الجامعة المفتوحة، 1993م.
14) عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، 1997م.
15) عبد الرحمن، طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998م.
16) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
17) العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، 2006م.
18) عيد، رجاء، لغة الشعر، قراءة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.
19) عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
20) ابن فارس، أحمد بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1999م.
21) مصطفى، إبراهيم، والزيات، أحمد، وعبدالقادر، حامد، والنجار، محمد، المعجم الوسيط، تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، القاهرة، د.ت.
22) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م.
23) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
24) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

Arabic references

1) Ibn al-Athīr, Ḍiyāʼ al-Dīn, al-mathal al-sāʼir fī adab al-Kātib & al-shāʿir, Dār Nahḍat Miṣr lil-Ṭibāʿah, al-Qāhirah, N D, (in Arabic).
2) al-Baraddūnī, ʿAbd Allāh, min arḍ Balqīs, al-Aʿmāl al-shiʿrīyah al-kāmilah, Maktabat al-Irshād, Ṣanʿāʼ, 2009, (in Arabic).
3) al-Jundī, ʿAlī, al-balāghah al-Ghanīyah, Maktabah al-Anjlū al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1966, (in Arabic).

4) al-Jwbʿy, Yaḥyá Shāyif, Ishkālīyat al-maʿná fī al-shiʿr al-ʿArabī al-ḥadīth : dirāsah fī al-matn al-Sayyābī, Ittiḥād al-Udabāʾ & al-Kuttāb al-Yamanīyīn, Ṣanʿāʾ, 2006, (in Arabic).
5) al-Ḥabāshah, Ṣābir, al-Tadāwulīyah & al-ḥijāj, Ṣafaḥāt lil-Dirāsāt & al-Nashr, Sūriyā, 2008, (in Arabic).
6) Ibn Ḥujjat al-Ḥamawī, Abū Bakr ibn ʿAlī ibn ʿAbd Allāh, Khizānat al-adab & ghāyat al-arab, Ed. ʿIṣām shqyw, Dār Maktabat al-Hilāl Bayrūt, 1987, (in Arabic).
7) Ḥamdāwī, Jamīl, naẓarīyāt al-Ḥajjāj, Shabakah al-Alūkah. N D, (in Arabic).
8) al-Rāzī, Muḥammad ibn Bakr, Rawḍat al-faṣāḥah, Ed. Khālid al-Jabr, Dār Wāʾil lil-Nashr, 2005, (in Arabic).
9) rytshārdz, Mabādiʾ al-naqd al-Adabī, tarjamat : Ibrāhīm al-Shihābī, Wizārat al-Thaqāfah, Dimashq, 2002, (in Arabic).
10) al-Sayyid, ʿIzz al-Dīn ʿAlī, al-takrīr bayna almthyr & al-taʾthīr, ʿĀlam al-Kutub lil-Nashr, Bayrūt, 1986, (in Arabic).
11) Ṣūlah, ʿAbd Allāh, fī Naẓarīyat al-Ḥajjāj : Dirāsāt & taṭbīqāt, Miskīliyānī lil-Nashr, Tūnis, 2001, (in Arabic).
12) Ṣwlh, ʿAbd Allāh, al-Ḥajjāj aṭrh & munṭalaqātuhu & taqniyātuh min khilāl Muṣannaf al-khaṭābah al-Jadīdah (lbrlmān wtytykāh), ḍimna Kitāb ahamm naẓarīyāt al-Ḥajjāj fī al-taqālīd al-Gharbīyah min Arisṭū ilá al-yawm, farīq al-Baḥth fī al-balāghah & al-ḥijāj, ishrāf : Ḥammādī Ṣammūd, Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʿat Manūbah, Tūnis, N D, (in Arabic).
13) al-ʿĀkūb, ʿĪsá ʿAlī, wa al-Shutaywī, ʿAlī Saʿd, al-Kāfī fī ʿulūm al-balāghah al-ʿArabīyah (al-maʿānī, al-Bayān, al-Badīʿ), al-Jāmiʿah al-Maftūḥah, 1993, (in Arabic).
14) ʿAbbās, Faḍl Ḥasan, al-Balāghah funūnuhā w'fnānhā, Dār al-Furqān lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Urdun, 1997, (in Arabic).
15) ʿAbd al-Raḥmān, Ṭāhā, al-lisān & al-mīzān aw al-Takawthur al-ʿaqlī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 1998, (in Arabic).
16) ʿUbayd, Muḥammad Ṣābir, al-Qaṣīdah al-ʿArabīyah al-ḥadīthah bayna al-binyah al-dalālīyah & al-binyah al-īqāʿīyah, Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, Dimashq, 2001, (in Arabic).

17) al-ʿAzzāwī, Abū Bakr, al-lughah & al-Ḥijāj, al-ʿUmdah fī al-ṭabʿ, al-Dār al-Bayḍā', 2006, (in Arabic).
18) ʿĪd, Rajā', Lughat al-shiʿr, qirā'ah al-Shiʿr al-ʿArabī al-ḥadīth, Munsha'at al-Maʿārif, al-Iskandarīyah, 1985, (in Arabic).
19) ʿĪd, Rajā', Falsafat al-Balāghah bayna al-Tiqniyah & al-taṭawwur, Munsha'at al-Maʿārif, al-Iskandarīyah, D, (in Arabic).
20) Ibn Fāris, Aḥmad ibn Zakarīyā, Maqāyīs al-lughah, Ed. ʿAbd al-Salām Hārūn, Dār al-Jīl, Bayrūt, 1999, (in Arabic).
21) Muṣṭafá, Ibrāhīm, wālzyāt, Aḥmad, wʿbdālqādr, Ḥāmid, wālnjār, Muḥammad, al-Muʿjam al-Wasīṭ, Ed. Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah, Dār al-Daʿwah, al-Qāhirah, D. t.
22) al-Malā'ikah, Nāzik, Qaḍāyā al-shiʿr al-muʿāṣir, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1983, (in Arabic).
23) Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram, Lisān al-ʿArab, Dār Ṣādir, Bayrūt, D, (in Arabic).
24) Wahbah, Majdī, & al-muhandis, Kāmil, Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-ʿArabīyah fī al-lughah & al-adab, Maktabat Lubnān, Bayrūt, 1984, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/03/08م
تاريخ القبول: 2023/05/13م

المرجعية الفلسفية الوجودية في الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية

أحمد شداد سمان*
zmmeg@yahoo.com

الملخص:

يهدف البحث إلى الكشف عن حضور المرجعية الفلسفية في صورتها الوجودية وآلية تمثلها في الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية. ولتحقيق هذا الهدف تم تقسيم البحث إلى مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، المبحث الأول: مستوى الرؤية، والمبحث الثاني: مستوى اللغة، وقد توصل إلى أن حضور المرجعية الفلسفية كان حضورا مهيمنا في خطاب الشعراء في المملكة العربية السعودية، عبر مستويين: الأول مستوى الرؤية، والآخر مستوى اللغة. فعلى مستوى الرؤية تبنت الذات الشاعرة رؤية الحرية والتمرد والرفض لما هو سائد، واستطاعت أن تصوغ هذه الرؤية المتمردة صياغة فنية على مستوى اللغة، من خلال المعجم حيث هيمنت الألفاظ الفلسفية على معجم الشعراء، ومن خلال بنية التراكيب، حيث مارس الشعراء نوعا من الحرية والعبث في تراكيبهم، فمنحوا الإضافة والصفة وظيفة مناقضة ومفارقة لوظيفتها في المرجعية اللغوية؛ فانتقل دورهما من الإيضاح إلى التعمية ومن التلاؤم إلى التضاد مستفيدين في ذلك من هذه المرجعية التي منحتهم حرية التعامل مع اللغة فعملوا على خرق القواعد والمقاييس المعدة مسبقا.

الكلمات المفتاحية: المرجعية الفلسفية، الشعر السعودي، الوظيفة المرجعية، الحرية، العبث.

* طالب دكتوراه في الأدب والنقد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد بابها - المملكة العربية السعودية..

للاقتباس: سمان، أحمد شداد، المرجعية الفلسفية الوجودية في الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 177-220.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 08-03-2023
Accepted: 13-05-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Existential Philosophy Reference in Saudi Arabian Poetic Discourse

Ahmed Shaddad Saman *

zmmeg@yahoo.com

Abstract:

This study aims to uncover the presence of existential philosophical reference and its representative mechanism in poetic discourse in the Kingdom of Saudi Arabia. The study is divided into an introduction, and two sections. The first section examined the visionary, while the second section explored the linguistic level. The study concluded that existentialist philosophy reference presence dominated the discourse of poets in the Kingdom of Saudi Arabia at two levels: vision and language. At the visionary level, poets adopted a vision of freedom, rebellion, and rejection of the prevailing norms. They were able to artistically articulate this rebellious vision through language, where philosophical terms dominated the poetic lexicon. Through the structure of compositions, poets exercised a degree of freedom and playfulness, introducing contradiction and paradox implications to the additions and style, contrary to their functional linguistic reference. Poets' role shifted from clarification to symbolism and from conformity to opposition, utilizing this reference for manipulating the language freely and violating its pre-established rules and norms.

Keywords: Existential philosophical reference, Saudi poetry, Referential function, Freedom, Playfulness .

* PhD Student of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, King Khalid University, Abha, Saudi Arabia.

Cite this article as: Saman, Ahmed Shaddad, Existential Philosophy Reference in Saudi Arabian Poetic Discourse, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 177 -220.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

المقدمة

إن القصيدة اليوم، وبفعل التكنولوجيا، والانفتاح الحضاري، وفي ظل التحول الثقافي والاجتماعي، باتت تتشكل من مرجعياتٍ مختلفةٍ ومتعددةٍ، حتى لقد صارت هذه المرجعيات تزاحم المبدع: فمرجعيةٌ تشدّه إلى واقعه التّاريخي، بتحولاته، ومرجعيةٌ تكسر الحدود الثقافية ليسهم الآخر في تشكّلات الأنا، ومرجعيّةٌ ذاتيّةٌ تنطلق به إلى عوالمه الخاصّة، إضافة إلى عالم الذّاكرة التّراثيّة التي ما فتئت تعيده إلى أسلافه من الشعراء.

ويعكس تمثيل هذه المرجعيات المختلفة، وإعادة إنتاجها، وصهرها في النّص الإبداعي العمق الفكري والوعي الثقافي لدى الشعراء الجدد. كما أن الاستعانة بمثل هذه المرجعيات، والانتقال من أحادية المنبع إلى تعدده، وتنوع مصادر هوية الإبداع، يثري النص ويجعله قابلا للتأويل، منفتحا على القراءات المتعددة التي تحكمها رؤى ومشارب مختلفة.

لقد أخذ الشاعر في رحلته الإبداعية التجاوزية ينفتح على حقول معرفية متعددة، ويسترفد بعضا من المرجعيات ذات النزعة التحررية؛ بحثا عن خطاب شعري مفارق لما هو متداول، حتى بدت لها "صفة الهيمنة على النص والكاتب"[1].

وتعد المرجعية الفلسفية في صورتها الوجودية من أبرز هذه المرجعيات التي اتكأ عليها الشاعر، وحضرت حضورًا مكينًا في قصيدته، في لحظة تعالقٍ بين الشعري والفلسفي، والمعرفي والجمالي؛ فهي تنطلق-في بنيتها المعرفية وخلفيتها التأسيسية- من فكرة الانعتاق والثورة على المستقر.

وفي صلة الشعر بالفلسفة يقول غادامير (Gadamer): "ربما كانت الفلسفة والشعر شديدي القرب من بعضهما لأن مجيئهما من أفقين مختلفين جعلهما يلتقيان"[2]، ويؤكد عبد الرحمن بدوي هذا الالتقاء بقوله: "الشعر والفلسفة صورتان للتعبير عن الوجود: إحداهما للتعبير عن الإمكان، والأخرى للتعبير عن الآنية. والوجود إمكان وآنية معا، ولهذا كان الشِّعرُ والفلسفةُ متكاملين، ولا غنى للواحد عن الآخر. ومع ذلك فلا يستأثر كل منهما بأحد الجانبين، بل يعمل في الواحد لحساب الآخر: فالشعر يعمل في الإمكان ليحيله إلى آنية، لكن في مملكة القول الموزون: والفلسفة تعمل في الآنية كيما تردها إلى ينبوعها في الإمكان، وهذا يتم كذلك في مملكة القول المنطقي. لذا يلتقيان معا في الوجود وهو يكشف عن ذاته من الإمكان إلى الآنية"[3].

ولقد كان الشعر أداة رئيسة لفهم الفيزيس/ الطبيعة عند الإغريق، فالإغريق لم ينطلقوا "مما هو طبيعي لفهم الفيزيس، بل على النقيض من ذلك. إن ما تم تحديده تحت اسم الفيزيس لم ينكشف لهم إلا على أساس تجربة أساسية للوجود بما هي تجربة شعرية"[4]، ويرى أدونيس "أن كِبَر الشاعر لا يتحدد بالخيال والعاطفة والشعور وإنما هو ذلك كله وشيء آخر. الشيء الآخر هو ما يمكن أن نسميه الفلسفة. فتأتي الحالة الشعرية ملتبسة مع الحالة الفكرية وتبطنهما المسحة الفلسفية وتختفي الفلسفة داخل التجربة الشعرية، وهذا ليس معناه أن تفكيره كشاعر هو نفسه تفكير فيلسوف"[5].

ولئن كان ثمة صلة بين الشعر والفلسفة فإنه يجب الحذر من الانزلاق خلف هذه العلاقة حتى لا تصبح القصيدة عبارة عن أفكار فلسفية بعيدة كل البعد عن روح الشعر الذي لا يقول الحقيقة؛ لأنه يتغذى على الخيال لذا كان الشعراء خارج أسوار المدينة الفاضلة[6]، يقول أدونيس: "هناك في الواقع شعراء يعبرون شعريا بطرق فلسفية، أو يعبرون فلسفيا بوسائل شعرية، هكذا يُنتَج شعر ليس فيه من الشعر غير شكله المنظوم، شعر يحمل آلة تبدو تحمل أفكارا. الشعر هنا يعنى بالأفكار من حيث هي أفكار والشاعر يتأمل العالم من خارج، كموضوع يلاحظه"[7].

وبانفتاح الشعراء على الذاكرة الغربية نجد أثرا واضحا للفلسفة على النتاج الشعري في المملكة العربية السعودية، فالبحث والتحليل للخطاب الشعري، يعني البحث فيما وراء النصوص من منطلقات معرفية ومن مبادئ كان لها دور كبير في عملية إنتاج النص الشعري، ونروم من هذا كشف الأصول التي استند عليها الشعراء.

إن استرفاد هذه المرجعية يأتي في إطار بحث الشاعر عن كل ما هو جديد ومتجاوز في عملية الخلق الشعري الذاكرة الأولى، في حالة صراع بين الإرادة والسلطة، إرادة المبدع في الانعتاق من سلطة النموذج.

وعند الولوج إلى مدونة البحث تتجلى التصورات الفلسفية التي يحولها الشاعر من المعرفة إلى الشعر، فنسمع صوت الأنا المفكرة عند ديكارت، والحرية والإرادة عند الوجودية، والتخلص من التصور المسبق عند الظاهراتيين، وقتل الأب الرمزي في فلسفة الأخلاق، وتهميش دريدا للمتعاليات، وتجليات الفردانية وتوظف الذات هذه الرؤى؛ لتثبت كينونتها في صراعها الدائم مع العالم المستلب.

وسينصب اهتمامي في دراسة المرجعية الفلسفية على الفلسفة الوجودية ليس لأنها الفلسفة الوحيدة التي تحضر في تجربة الشعراء محل الدراسة، ولكن بوصفها "أقرب الفلسفات إلى الشعر، والشعر أقرب الفنون إلى الوجود"[8]، ثم إن الوجودية تمنح المبدع إمكانية التمرد على السلطة، وهذا ما يرومه الشاعر الحداثي، إذ الشعر في بنيته العميقة تمرد وثورة على مرجعياته.

وترتكز الوجودية على "الحرية، الموقف الإرادي، المسؤولية، الإثم، الفرد، الاغتراب، الضياع، التمزق، اليأس، الاستلاب، الخيبة، الرفض، القلق، الموت، وكل ما يمت بصلة إلى مأساة الإنسان"[9].

وستركز الدراسة على مجموعة من الشعراء تجلّت لديهم هذه المرجعية، فهي لا تتغيا حصر جميع الشعراء ممن حضرت لديهم هذه المرجعية، إنما المقصود اختيار عينات دالة؛ للكشف عن حضور هذه المرجعية. كما حرصت الدراسة على أن تتنوع جغرافية العينة لتشمل مناطق مختلفة من مناطق المملكة العربية السعودية، تتفاوت نسب الاستشهاد والإحالة على نصوصهم بحسب ما تقتضيه مباحث الدراسة، تأتي هذه الدراسة المعتمدة على المقاربة التأويلية لتجيب عن السؤال التالي:

- كيف تجلت هذه المرجعيات داخل الخطاب الشعري؟

التمهيد:

إن المرجعية في أي إبداع هي "إعادة استخدام لمعارف ومدركات متراكمة اختزنتها ذاكرة المبدع وأفادت من إمكاناتها في لحظة الإبداع"[10] وهي الخلفية التي تتقاطع فيها التصورات والأفكار والرؤى، والقيم، وتتجلى في تجاربهم الإبداعية أو هي ذخيرته المعرفية بحسب مدرسة التلقي، وتحتم على القارئ "أن يعود إليها في تفسير الظاهرة النصية القائمة على علاقة الدال بالمدلول، وإدراك الصورة المرجعية متجلية مع صورة الدال وهو ينتج دلالة معينة من خلال تمثل صورة المرجع وحضوره في مشهد تكوين الدلالة"[11]، فالنص الأدبي "يقوم بتسريب إشاراته المرجعية، وهو ينتظر من قارئه الحصيف أن يفعل على مستوى القراءة والتأويل مثلما فعل المبدع على مستوى الإبداع والتوليد"[12] فالقراءة أصبحت حوارا فعالا ومثاقفة حضارية بين القارئ والنص، ثم إن نجاح العملية التواصلية وثيق الصلة بمعرفة مرجعيات النص المضمرة والصريحة.

وسأكشف عن حضور المرجعية الفلسفية في صورتها الوجودية في الخطاب الشعري في المملكة على مستويين:

المبحث الأول: مستوى الرؤية

تكمنُ قيمة أيِّ عمل إبداعي في الرؤية التي يمثلها والفلسفة التي ينطلق منها، ومن المسلَّم به أنَّ لكل فنان رؤيته الخاصة التي تكشف عن نظرته و"أفكاره ومواقفه وأحاسيسه واعتباراته للطبيعة والإنسان"[13] وتمثل تجليا للمرجعية التي ينتمي إليها.

وعند تأمل الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية نجد أنه يتكون من رؤى متعددة بفعل تنوع مرجعياته التي ساهمت في إفرازها بعض المتغيرات والظروف المختلفة، ومن أبرز هذه الرؤى: الرؤية الفلسفية.

يوظف الشاعر في المملكة العربية السعودية الرؤية الفلسفية الوجودية التي تؤكد حرية المبدع، وتعلي من "الوجود الفردي للإنسان"[14] وتمنحه إمكانيات التمرد على الأنظمة المتوارثة والسائدة، وهذا ما يجعله يشعر بالقلق المستمر جراء البحث عن المختلف.

وقد تجلت في عيّنة الدراسة كثير من أبعاد الرؤية الوجودية كالحرية، والرفض والتمرد والتجاوز والموت والقلق، وستمر بنا أثناء التحليل.

ويعدُّ التمرد من أهم مرتكزات الحرية عند الوجودية، فالوجودي عادة "يتمرد على الوضع القائم في مجالات كثيرة: كالسياسة، والأخلاق، والأدب ويناضل ضد السلطات التي يقبلها الناس"[15]، والشاعر في المملكة العربية السعودية يتوسَّل بمثل هذه الرؤية ويوظفها على المستوى الإبداعي لمساءلة المستقر ومناوشة الثابت.

تمر الذات بمرحلة أولى قبل تبنّيها لحالة الرفض والتمرد، وهي المرحلة التي يهيمن فيها إحساس الذات بالاغتراب والتشظي والتمزق؛ نتيجة الصراع مع القوى المهيمنة المتمثلة في سلطة السائد، فهذا الشاعر ناجي حرابة يعترف اعترافا صريحا بهذا الضياع:

أنا المغيب في جب من الألم
من فرط نزف مواجيدي احتسيت دمي
نسيت كيف تصوغ الشمس مشرقها
حيران إذ غرقت عيناي في الظلم
وعدت لكن ناجي لم يعد فمتى
أحظى بناجي الذي قد عاش في حلمي[16]

تعيش الذات الشاعرة في حالة اغتراب؛ مما جعلها تلجأ إلى الحلم بوصفه تقنية تساعد في الخروج على النموذج والتخلص من رقابته فالذات الشاعرة تنشطر إلى ذاتين، ذات ظاهرية تغيب في المجموع، وذات داخلية لا تعيش إلا في الحلم، وهي الذات التي يريد الشاعر أن يحظى بها بوصفها ذاتا تمارس ما تمارس بحرية كاملة، فهي بعيدة كل البعد عن شروط الواقع وهيمنته.

وهو ما يؤكده الصحيّح في قوله: (**بيني وبين طيوفي شبهة... فأنا مطوق وطيوفي دون أطواق**)[17] يفرق الشاعر بين ذاته المحاصرة، وطيوفه غير المقيدة في الإشارة إلى عالم الواقع/ الكائن، وعالم الطيف الممكن، فالعالم الأول تكون فيه الذات مستلبة بشروط ذلك الواقع، أما العالم الآخر فتكون فيه الذات مفارقة له، غير أنها لا تستطيع أن تظهره بفعل هيمنة العالم الأول؛ وبهذا يحصل التصادم بين العالم الداخلي والخارجي، فيصرخ الشاعر بأعلى صوته:

قلق أنا
كبح الزمان جماحي
أنا لا أطيق بأن تصد جماحي[18].

تكشف الذات عن معاناتها مع الذاكرة المرموز لها (بالزمان) الذي ينهض في أفق الصيرورة ما يعني ديمومة كبح جماح الذات الباحثة عن كينونتها، وتتأزم الذات عندما تكرر هذا الاعتراف وتزيد عليه:

قلق أنا قلق
حضنت هزائمي[19].

ظل هذا القلق يلازم الذات الشاعرة، حتى أصبح وسمًا لها وعلامة لا تنفك عنها؛ من هنا اختارت الصفة المشبهة لتحمل هذا الهم، والصفة المشبهة تأتي للدلالة على صفة يغلب في كثير من الأحوال أن تتطاول مع الزمان وتستمر:

...
غير أنّا
على غفلة من طموحاتنا
نتناهى إلى شرك
نصبته الحياة لنا في مداراتها

فوقعنا سدى!
وشيئا فشيئا
نساق إلى مسلخ باتساع الوجود
يحد سكاكينه والمُدى؟!
قطيع يلملم حملانه
والمراعي مشتتة في القفار
ويعوي على الأفق ذئب الردى
تترنح أقدامنا في العواء
وتكبو قوائمنا في الدماء
كأنا نموت
ونحن نحاول أن نولدا
وينشق عنا
خليط من الأصدقاء/ العدى!
أجل!
نحن لسنا سوى الأصدقاء/ العدى
نترسب في قاع ليلين
ليل يسوّد وجه النهار
وليل جلته حقيقته أسودا!!
وفي كل يوم تخوض الطبيعة
تجربة الضوء فاشلة..
لا النهار نهار
ولا الشمس شمس
فما زال مغربنا سرمدا!!
وحن هنا
في انتظار الصباح

يجدد ما بيننا الموعدا

ونبقى هنا

في انتظار الذي لا يجيء غدا!![20]

تعج القصيدة بالصور القلقة التي تكشف حالة الذات، وهي واقعة في شرك نصبته الحياة المادية التي تسعى إلى تحطيم الإنسان وتسلمه إلى الموت، وهو ما تكشفه الدوال: السلخ، السكاكين، المُدى، القفار، الذئب، الموت، وتعيش لحظة صراع وتأزم وجودي، وهو ما نتبينه من أسلوب الطباق بين العدى والأصدقاء، والموت والولادة، والليل الصباح، النهار المغرب... وتحاول الخروج من هذه الأزمة إلا أن الليل يحكم قبضته على كون الذات ليبقى سرمدا، وتبقى الذات في انتظار الصباح الذي لا يجيء، وكلما حاولت أن تطلق طيورها لتحلق في أفق الحرية وقعت في المصيدة[21].

وتتقوّى هذه الرؤية القلقة بإحالة النص على المسرحية العبثية في "انتظار جودو " لصاموئيل بيكيت، التي تصور عجز الإنسان عن تغيير واقعه، وتنطلق من "رؤية وجودية عدمية، ترى الحياة خواء موجعا وعبثا مؤلما، ويأسا مطبقا. فالذات وفق هذه الرؤية تنتظر خلاصا خارجيا قد لا يأتي أبدا؛ فيغدو الأمل وضعا لا يطاق بعبارة بيكيت؛ لأنه مصدر إحباطات متواصلة"[22] وقد تجلت الإشارة إلى هذه المسرحية عبر تكرار دال (الانتظار) مرتين لتصور تعلق الذات بأمل لا يجيء، وكأن الزمن في حالة جمود يُقصي كل محاولة لرؤية المستقبل، ليظل الماضي هو الحاضر والمستقبل.

وتسير الذات باتجاه الحيرة، كما قصيدة أحمد الملا:

لو تأكدت مبكرا

مما أحمل

لخففت من أوهامي

ولكان الطريق أقل عناء،

لكني جهلت

وتيقنت بثقله كل يوم،

ظننته اسمي الذي انتهت له مبكرا

وأوجعني تكراره على وجوه كثيرة مما أوهن ساعدي

ومن ثم عرفت أنه الزمن

ور افقني مثل صخرة تتدحرج من قمة حياتي
ولاحقا انتهت على أنه المكان
ومجازا يسمى القبر
وها هو مربوط بساقي، وتجرني صرختي إلى القاع[23]

تجسد القصيدة حالة الحيرة التي تمر بالذات معلنة شكواها من الزمان والمكان؛ فالزمان يسلمها إلى المكان الذي يتخذ إمكانية تجسيد المستقبل وبناء عالم جديد[24] إلا أنه مستقبل مبني على القلق، وعالم يسوده الخوف من المجهول؛ لأنها تسير باتجاه الموت المشار إليه بالمجاز المرسل في كلمة القبر، مما جعل الذات تتخيل ذاتها "سيزيف" الذي يعد أبرز رموز العذاب في التاريخ فقد حكمت عليه " الآلهة بأن يرفع صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل حيث تسقط الصخرة بسبب ثقلها ثانية. لقد ظنوا لسبب معقول أنه ليس هناك أبشع من العمل التافه الذي لا أمل فيه"[25]، وكأن الذات -ومن خلال تكرار سيزيف لهذا العمل العبثي- تشير -وإن من طرف خفي- إلى عبثية البقاء في قوالب فنية جاهزة، ليحتل الشاعر المُقلِّد مكان سيزيف ذي الموقف السلبي الذي ظل عاجزا عن الخلاص من الروتين المحكوم عليه، وهكذا ينتقل القلق الوجودي إلى قلق فني، فالشاعر "لا ينتج بحق إلا وهو متحرر من الضرورة سواء كانت مادية أو معنوية، حيث ينتج ويبدع بدافع حاجته للخلق وللتعبير الحر عن ذاته وعن رغبة في رؤية أفكاره وقد تجسدت أمامه"[26].

فسيزيف/ الشاعر يحتل العنصر المطاوع لا الفاعل -كما يقول أدونيس-، في مقابل الآلهة/ المجتمع التي تمتلك السلطة والعنصر الفاعل، بحيث تسقط معها كل محاولات التمرد.

وعندما يُضَيَّق على الذات الشاعرة، وتسلب إرادتها تجبر على إنتاج المنتج، وتكون صورة طبق الأصل لما هو موجود، حينها تصرح بعدميتها وعبثيتها وتفقد إنسانيتها؛ لأنها تفتقد إلى الحرية التي هي قوام إنسانية الإنسان لتدخل مرحلة التشيؤ، وهو "نوع من اغتراب الإنسان عن نفسه في ظل تحول الإنسان إلى شيء أو سلعة تباع وتشترى، هي قمة الاغتراب وفقدان الذات"[27]:

عدما كنت كالغبار
هباء في هباء
وها أنا أتشيأ[28]

وفي ضوء هذه الحالة يضيع صوت الذات، وتصبح ذاتا أخرى يبتلعها الجمعي:

لا تلمني إذا انتحلت القصيدة

أين وجهي أرى وجوها عديدة[29].

إن المؤسسة المشرعة للشعراء لا تؤمن إلا بأحادية الصوت والصورة والشكل، ولا تنفتح على المتعدد مما يجعل الشاعر يضيع بين أسلافه من الشعراء لذا يقول الشاعر:

لم يعد حزني كحزني ولا أنا

كأنا، هل كنت في يوم أحد[30].

تنتفي هوية الذات وتصل إلى ذروة تمزقها؛ لأنها مجبرة على قول الخارج لا الداخل، الجمعي لا الفردي الكلي لا الجزئي، ولأنها لا تتكئ على أرضية صلبة ظلت ريح القلق تعصف بها:

أنا القلق الموزع في الحنايا

خدين الريح من أرض لأرض[31].

تتخذ الذات الريح رمزا لحركة الصراع المستمرة بين كونها وبين ما يجب أن تكونه، بين رغبتها في التحرر من القيم التقليدية، وخوفها من ردة الفعل. إلا أن القلق الذي ينتابها يقودها نحو الابتكار[32]، والابتكار لا يكون إلا بإزالة موانعه، وتأتي السلطة التقليدية في مقدمة هذه الموانع، "فالقصيدة التي تختار العبور إلى حريتها تتحول إلى تهمة"[33] تعاقب عليها السلطة القامعة؛ لذا تدخل الذات في مواجهة مع هذه السلطة مواجهة سافرة بغية تقويضها؛ لتستعيد كامل إرادتها ولتحقق كينونتها. في هذه المرحلة يرمز الشاعر للشعرية السائدة بالأصنام، وهو في رحلة تحطيمها؛ لأن "فكرة المعرفة تبدأ بالتحطيم، الذي يتحقق برفض العالم القائم"[34]:

خذني بفأسك حطم الصنم الذي يحتلني

كي يستقيم بنائي

في جانحي سلالة وثنية

وكذا تكون سلالة الشعراء

تمتد من أقصى (الدخول فحومل)

وتهيم في الأبدية البيضاء[35].

تجعل الذات النموذج (صنما وسلالة وثنية) في لعبة حجاجية تمنح ذاتها شرعية تحطيمة، والخروج عليه وهذا التحطيم ليس اعتباطا، ولكنه هدم إزاء ما استقر من أجل البناء (كي يستقيم

بنائي) إن هذا النموذج يمتلك سلطة قوية تحتل الشاعر مما جعل ردة الفعل (خذني، حطم) تكون أكثر قوة من الفعل (يحتلني) في إشارة إلى قصة إبراهيم -عليه السلام- مع قومه عندما حطم الأصنام التي كانت تمنع الإنسان من التأمل في حقيقة دعوته، ويرمز الصنم في الأبيات إلى نظرية عمود الشعر في الشعرية العربية الذي يتربع على عرشها امرؤ القيس.

ولا يتفرد الشاعر إلا عندما يتمرد على شيخه، ويتجاوز سلطته؛ ليعبر عن رؤاه الخاصة، يقول جاسم الصحيح:

خلعتك شيخي..

هاهنا ينتهي الورد

فسر خلاصي

أنه مسلك فرد[36].

وعند تقويض هذه السلطة تستطيع الذات أن تدخل عوالم جديدة "تعتمد المتعدد والممكن، أي أنها تعتمد التحول"[37].

فخلعت عن كتفي بردتك التي

حجبت شعاع الشمس عن أعضائي

ما ذا أكون أنا إذا ولدت هنا

في الأرض قبل ولادتي آرائي

أنا في الحياة وليد ذاتي فكرة

بكرا، وآرائي هم أبنائي[38].

إن في نزع البردة نزوعا نحو الاستقلال، والظفر بهوية الذات، فالذات أصبحت تمتلك فعلها الوجودي لأنها؛ تمتلك المعرفة بعد أن امتنعت أن تكون "صورة مكررة وكاملة لنموذج ما منتهٍ ومكتمل سلفا"[39] فليست المطابقة من "مشاغلها الفنية"[40] هنا تعلن الذات انسحابها من عالم الآخر، وتدخل عالمها الخاص لتنتج المعرفة البكر التي تتجاوز ما أعد سلفا. فالشعرية الحديثة تقوم على بنية الاختلاف لا التماثل، "وتتموقع كممارسة حرة تكون أول أدوارها محاولة التخلص من الهيمنة والانصياع"[41].

وفي قصيدة (الخلاص) يكون هذا الإعلان بمثابة الانتقال من مرحلة إلى مرحلة، تحتل فيها الأنا المركز وتخلع عنها سلطة الجاهز، ويكون الخلاص شرطا من شروط ارتداد الذات إلى ذاتها في عملية إزاحة كل ما يحول بينها وبين حرية إبداعها:

أنا المتن من نصي...
وإن كان لي أب
أبي من حواشي النص..
والأم والجد[42].

تخرق الذات العلاقة الطبيعة بينها وبين السلطة، فتصبح هي المركز والمتن في نصها، والسلطة هامشا وحاشية في إشارة إلى الوعي بذاتها؛ مما جعلها تهمش الأب رمز النموذج كما تجلى في الأبيات، وكما يقول يعقوب"... **ليس لمعناي أب**"[43] وتمزق كل وصاياه **"كفرت بمن يجرعني الوصايا"**[44] وتعلن عقوقه "**لا الأرض أمي لا القبيلة والدي هل كان إثما أن نطقت بأف**"[45] تتجلى هنا جماليتا الكفر والعقوق، فالكفر إيمان بإمكانات الذات على الخلق الشعري، والعقوق بر بها في رحلتها الطويلة مع الإبداع.

وهكذا تتعالى الذات وتفارق عالم الآخر/ الغير الذي يسميه سارتر الآخر الجحيم، وتكرس خطاب الذات عبر الدعوة إلى التخفف من ثقل الآخر وإكراهاته وإعلان العصيان ضده:

ترجل يا حصان
ودع خيولي أنا
ترث الفرادة والقصيدا[46].

يرمز الحصان إلى حصان امرئ القيس رمز الشعرية القديمة الذي ألفاه الشاعر(مكتهلا) كما يرمز الحصان إلى أحد رموز الشعرية الحديثة محمود درويش في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا) يستدعي العبد الله عالم الشاعرين ثم يتجاوزهما في رحلة البحث عن الفردانية والعودة إلى عالم الذات واستثمار إمكاناتها المكبوتة:

وعدت إلي من غيري ومني
ومن شيخوخة الرؤيا وليدا[47]

إن القلق الوجودي "يضع الفرد في مواجهة مع ذاته ومع الغير، وهذا ما جعل الوجوديين يؤمنون بالفلسفات الفردانية التي ترى في الإنسان قلعة من الفردانية"[48] من هنا لا تكتفي الذات بمجاوزة الآخر، بل تتجاوز حتى ذاتها في ديمومة متلاحقة نحو المطلق؛ لتكون ذاتا إيجابية تخرج من سطوة الجاهز إلى ابتكار الجديد ومن عبودية الآخر إلى حرية الأنا ومن الجبرية إلى الاختيار ومن الثابت إلى المتحول، فالشاعر الجديد يحمل وعيا جديدا بذاته وبالعالم من حوله.

وتحتم الفردانية على الشاعر أن ينفي العادات "ويميل عن جاهزية النظر المألوف المؤدي إلى التصديق"[49]؛ لذا يتمرد أبو شرارة على المجموع:

لم يكن آدم أبي؛
حين جاؤوا كنت فردا
وما لغيري سجدت[50]

تحقق ثنائية النفي والإثبات -نفي عالم السلف والقدوة في ولادة الشاعر، وإثبات عالم الفردانية- كينونة الذات وتحررها من إكراهات الماضي وحواجزه، وتحضر الذات حضورا طاغيا في رؤية فردية تستهدف التأكيد على حريتها، وتتعمّد تغييب الآخر عن فضاءات الفعل والتأثير، "فالإنسان لن يحقق لنفسه الوجود ولن يناله إلا بعد أن يكون ما يهدف إلى أن يكونه."[51]

وتتأسس قصيدة النثر على هذه الرؤية، أعني الرؤية الرافضة لكل أنماط المألوف:

تخففنا من الأسلاف
طوينا كتبهم
في كهوف محرزة بالعقيق
وتحرسها النسور[52]

...

تتخفف الذات من أسلافها وذلك بطي كتبهم في كهوف، وترمز الكهوف إلى حالة الانفصال والعزلة بين العالم الداخلي والخارجي، وانقطاع حالة التأثير والهيمنة على الآخر الذي ينشد الحرية، ولا يبالي بالجماليات الموروثة، وإنما ينطلق في مغامرته الفنية من رؤاه الخاصة بعيدًا عن سلطة الأسلاف؛ لذا تصرح الذات بقولها:

في كل تيه

لا نبتغي أنبياء

ولا وصايا[53].

وهذا ما صنعه محمد خضر في قصيدة "استلاب":

يفصلون ثيابك

ربطة عنقك، كوفيتك، "غترتك"

وطريقة حلاقة ذقنك

مشيتك..حزنك.. وفنجان قهوتك

كل ما يمكن أن تطاله أيديهم

أنت أيها الطفل..

عليك أن تعود سالما إليك حين تكبر

لا تصدق ما علق برأسك

و"النقش في الحجر"..

إنها كذبة جاهزة

معدة لطابور طويل لا ينتهي

قم، و انفضك جيدا

عد سالما إليك[54].

تتبنى الذات خطاب التمرد، والانقلاب على الماضي، وعلى السلطة التقليدية، وترى أن الإبداع كامن في الحاضر- المستقبل، ولم يعد قائما في الماضي[55]، ولهذا تتوسل بفعلي المضارعة (تعود، تكبر) والأمر (قم، انفضك، عد) وتعود الذات إلى ذاتها؛ لتعيد ترميمها وتشكيلها من جديد وفق حرية الاختيار، فالحرية ضرورية -عند الوجوديين- لأنها "محور كينونة الإنسان والمحافظة على وجوده"[56].

وهكذا، تجلت المرجعية الفلسفية الوجودية في الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية على مستوى الرؤية، فقد" هيمنت بعض ممارسات المفاهيم الوجودية وسلطتها على تجارب الشعراء وعلى طباعهم وعبثهم ورؤى اللامعقول فيهم"[57]، وتبنت الذات المبدعة مرتكزات

الرؤية الوجودية: كالحرية والتمرد والرفض والتجاوز ؛ لتدخل الذات مع الآخر المتمثل في سلطة المرجع في حالة صراع وجدل، ومن ثم مجاوزته؛ لتحقِّق وجودها الخاص بعيدا عن إكراهاته.

المبحث الثاني: مستوى اللغة

سنرى كيف ينظر الشعراء إلى اللغة، من خلال تتبع استعمالاتهم لها داخل خطابهم الشعري محور الاشتغال.

تعد اللغة ركيزة أساسية في البناء الشعري، ولمكانتها ابتدأت الحداثة الشعرية مشروعها من داخل اللغة، وكان اشتغال الشعراء على تفجير أقصى طاقاتها؛ لتحمل تجربتهم الجديدة في ظل تجدد قضاياهم واشتغالاتهم، "فالشعر لا يكون فنا إلا بمقدار ما يدشن إمكانية اللغة ذاتها"[58]، هذا ما جعل جاسم الصحيح يؤكد على ضرورة تجديد اللغة في قوله:

لابد من لغة تجرد نفسها
وتثور- ضد نحاتها- وثّابه
لنعيد إعراب الوجود فإننا
لن نهتدي ما لم نُعِد إعرابه[59].

فالشاعر يدعو إلى ثورة وتمرد لغوي؛ ليعيد قراءة الوجود؛ فاللغة ليست في ماهيتها وسيلة يفصح بها الكائن العضوي عن نفسه، ولا هي تعبير عن الكائن الحي. إن اللغة هي الكيفية التي يكشف فيها الوجود عن ذاته، وبهذا تأخذ اللغة بعدًا أعمق من دلالاتها الصرفية والنحوية والمعجمية[60]، ويصرح الصحيّح أيضا في ديوانه "تضاريس الهذيان" بتدمير اللغة وتفجير إمكانيات التأويل:

وأكسر اللغة الوثقى لأطلقني
من قيدها، في احتمالات التآويل[61]

يسعى الشاعر إلى "تفجير مسار القول وأفقه، أضف إلى ذلك أن اللغة الشعرية أوسع وأعمق من أن تتحدد بالمفردات والعبارات والصيغ"[62] كما يعتمد الشاعر لغة الإشارة والإيحاء التي تقبل احتمالات التآويل بعيدا عن اللغة النموذجية التي لا تقبل إلا قولا واحدا. هذا ما جعل أبا شرارة يصرح بقوله:

نبوءتي لغتي العليا[63].

تؤكد الذات امتلاكها اللغة القادرة على كشف كينونتها، حيث تحضر (لغتي) خبرا في تركيب اسمي، وهذا الخبر (لغتي) موصوفا بالعليا، التي تقوم على أنقاض اللغة العادية هذه اللغة التي تستند إلى أشياء وصفات معهودة بينما اللغة الشعرية/ العليا تستند إلى أشياء غير معهودة[64]، **(كزناد البكاء)** في قول إياد حكمي: **(ثم أشد زناد البكاء)**[65].

وتستثمر الذات تقنية الانزياح عندما تريد بناء كون منزاح عن الكون المعروف باعتبار الانزياح" تعديلا يجريه المبدع على اللغة، من خلال استعماله لعناصرها استعمالا مغايرا للمألوف، خارجا عن المعتاد، قاصدا من وراء ذلك التعبير بلغة ملائمة عن موقفه ورؤيته"[66].

أرسم باللغة المنزاحة كونا لا يشبه هذا الكون

و أنفخ روح المخلوقات الشعرية[67].

لذلك تعمل الشعرية على تفريغ الكلمات من معانيها القديمة، وتحميلها مدلولات حديثة بحيث تغيب الدلالة المألوفة للكلمات:

كلماتي انقلبت علي

لم تعد أليفة مثلما التقيتها في كتاب المطالعة[68].

وهذا ما يقوله إبراهيم الحسين:

قد ترى كلمة تحث الخطى للخروج وهي تجمجم بأصوات غامضة وقد ترى أخرى تغتسل مما علق بها طوال الليل من المعنى وتنشف عريها منه[69].

فخروج الكلمة بخطى حثيثة وهي تجمجم بأصوات غامضة، واغتسالها مما علق بها في الزمن الماضي، تعد محاولة لتجاوز اللغة السائدة ولتأسيس علاقة جديدة بين الدال والمدلول تعمل على تقديم لغة الذات على لغة الجماعة، ولغة التجدد على لغة الثبات؛ من هنا يجيء تماهي محمد يعقوب مع لغته:

لغتي جنوب الروح..

ما بك لم تذق طعم الدوار..

و أنت تخرق مركبي

لا أشبه الورق العتيق[70].

تصبح اللغة جزءًا من الذات، وفي ضوء هذه العلاقة تستطيع الذات تشكيل لغتها من جديد خاصة، أنها تتحدث في سياق تجربتها الجديدة كما في قولها (لا أشبه الورق العتيق) ومن آيات التجديد اللغوي في هذا النص ما يسمى بالتراسل الحسي كما في قوله (ما بك لم تذق طعم الدوار) وتدخل الذات في حالة مغامرة لغوية، فخرق المركب هو خرق لقوانين اللغة، حيث ينهض النص في أفق المفارقة منذ المفتتح (**كم في الأبوة من ضلال طيب**)[71] كما أن خرق المركب هنا يذكر بخرق السفينة في قصة موسى والخضر -عليهما السلام- فهذا الخرق/أعني خرق السفينة يمثل مفارقة لموسى -عليه السلام- لذا لم يستطع عليه صبرا.

وهكذا، تتجلى وعود الشعراء في التجديد في اللغة، وتجاوز المرجعية اللغوية، متكئين في ذلك على المرجعية الفلسفية التي تمنحهم شيئا من الحرية في التعامل مع اللغة، وسنرى هل أنجزوا ما وعدوا به، وكيف.

وللإجابة عن هذين السؤالين سأركز على (المعجم والتركيب) في دراسة اللغة؛ بوصفهما عنصرين مهمين في بناء الخطاب الشعري، وسنرى كيف أثَّرت المرجعية الفلسفية في بنائهما.

أ- المعجم الشعري

يسهم المعجم في الكشف عن هوية الخطاب الشعري، وانتمائه الفكري والمعرفي، "فلكل خطاب معجمه الخاص به، فللشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه، والمعجم منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو المحاور التي يدور عليها"[72].

ويعرف المعجم بأنه "عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليا"[73] هذا الاستعمال الخاص والترتيب المعين للغة هو الذي يميز الشعر عن غيره من الخطابات، ويتجه المعجم إلى دراسة المفردة حال تغريبها عن دلالتها المعجمية؛ لتدخل في دلالات جديدة يكشفها السياق الشعري.

وفي تجربة الشعراء في السعودية، يتضح هيمنة المعجم الفلسفي الوجودي على تجربة الشعراء على اختلاف تياراتهم الشعرية، فمن خلال تأمل ألفاظ الشعراء نجد أنها تتشكل من دوائر دلالية ذات صبغة فلسفية وجودية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر السهان:

لقد أتاك يتيم في تصوره
أن البياض إذا جاروا سينصفه

فغاب عن ذريات الوهم
مغتربا
ما كان يعرف أن الوهم يعرفه
فعاد طفلا يتيما
ملء جعبته
يباس حلم رياح الشك تجرفه[74].

يتضح من خلال الألفاظ (اليتم، الوهم، الغياب، مغتربا، يباس، رياح، الشك) أن النص مشدود إلى المرجعية الفلسفية في صورتها الوجودية التي ترتكز على مفاهيم الاغتراب والضياع والقلق والشعور العميق بخيبة الأمل تجاه الواقع؛ لذا تقول الذات الشاعرة في قصيدة انكسار:

بكاء الهشيم
على عزف نار
يعلمني قصة الانكسار
وليلك هذا الذي تكرمين
كليلي
المضيع بالافتكار
حديثك عن نجمة الصبح يشبه
أغنية اليأس للانتظار
مخيف توجهنا للفنار
وأصعب منه
اختفاء الفنار
غفوت
ورحلتنا ألف حزن
ويقطع حلمي صهيل القطار
تشابه كل الحقائب
والراحلون

وكل الأماني قصار

غريب

كأمزجة الجن

سهل كدمعي

عصي كما الانتظار

غريب..

كأن المنافي حلفن

برب السموات أن لا قرار

كأن الليالي أبناء عم

أباحوا دمائي

والنوم ثار!!

خذي حلكة الصبح عن ثقب عيني

فما أنت إلا..

الفنا والفنار[75].

تشف الدوال عن سوداوية طاغية في النص ابتداء من الهشيم الذي يرمز إلى الضعف، مرورا باليأس الذي يوحي بالثبات وتوقف الزمن، وانتهاء بتساوي الأضداد بين الحقائب والراحلين، الحلكة والصبح، الفنا والفنار، وبهذا يصبح المعجم "ثورة كاشفة عن حالات نفسية. واتجاهات فكرية، ورؤى مسيطرة على النص"[76] وهذا ما جعل الذات الشاعرة تخاطب نفسها قائلة:

كن صورة (اللاشيء)[77].

وتعيش منعزلة في قبو الخيبة:

وحدي منعزل في قبو الخيبة...إلا مني!

حولي وحل، العمر، زجاجات العمر، زجاجات خواء، منفضة سعال ديكي، كتب العدميين، روايات المنسيين، قصائد تلسع ظهريقين الشك الفاجر[78].

تجيء الوحدات المعجمية (وحدي، الخيبة، وحل، زجاجات، خواء، العدميين، المنسيين، الشك)، في تركيب اسمي يوحي بتمكن حالة القلق من الذات الشاعرة. وفي اتكائها على كتب العدميين وروايات المنسيين...تشير إلى "بطلان الحياة وتجوف الأشياء"[79] حيث تقول:

"لا شيء1"
يا قارئ لا شيء لدي الآن
لماذا ترقبني؟!
افعل شيئا غير قراءة هذا الحزن
وهذا الكبت
وهذا الدمع المتناثر
"لا شي2"

.....

.....

.....

.....[80].

تتعاضد الوحدات المعجمية (لا شيء، الحزن، الكبت، الدمع) مع الصورة البصرية؛ لإيصال حالة العدمية واللاشيء والفراغ التي تحس بها الذات الشاعرة على المستوى الفني؛ لذا نجدها تكرر لفظة القلم بوصفه لازمة من لوازم الفن:

"إحباط 3"
لا صبح يراود مزلاج الليل
ودود الأرض يفكك تكوين شر ايبي
الباب المرسوم على السقف بلا مفتاح
والقلم انسكرت ريشته
في رسم الشباك العاشر
"إحباط 3"
ماذا أرسم؟

يوشك هذا القلم المعوج بأن يصبح ثعبانا
أو حوتا يبلع بحر الكون الهادر[81].

تحاول الذات الشاعرة مواجهة واقعها المرموز له (ببحر الكون الهادر) بالكتابة والإبداع، وبذلك يكون في الكتابة خلاص لها وهروب من حالة القلق الوجودي.

وكثيرا ما يحضر المعجم الفلسفي في قصيدة شعراء النثر، فهذا الشاعر صالح زمانان تجمع ملفوظاته في كثير من قصائده بين العدم والموت والهزيمة والفقد يقول في قصيدته "انتصار العدم"

بزغ طيف العدم
في فجر هزيمة الأطفال
لمّا فقدوا صبية تتنفس بصعوبة
ولم تعد إلى ساحة اللعب مجددا
أدركوا العدم لما كبروا
ولم يعرفوه
...
و انتظر العدم
حين ترك رائحته في الموسيقى
وحين خبأ يومياته عن تجهم الوجود
انتصر قبل أن نزور حدائقه
التي وعدنا بها خيال الهرب
...
انتصر العدم وأدركتنا الهزيمة
حين وقف أحبابنا الموتى
في صفه المهيب[82].

تصرح الذات الشاعرة بانتصار العدم مستخدمة تقنية التكرار بوصفها أداة فنية تبرز الحالة التي تلازم الذات، وكأنها تقول ما يقوله سارتر: "الضياع والقلق والمسؤولية تحاصرني"[83] وهذا ما يؤكده الخنيزي في قوله:

النهاية! النهاية! واللاشيء هو المبتغى[84].

يعد "العدم شرط الوجود"[85] والموت شرط الحياة، **(والحزن معطاء ومبارك جدا)**[86]، وتعيش الذات حيرة كبرى أمام أسئلة الوجود، وتحاول أن تخرج من الدائرة المأساوية إلا أن هذا الواقع يحكم قبضته عليها:

وجدناك عمدا في قصصنا القصيرة

ومصادفة في الطريق

في كل تلويحة

وفي قصائد كتبناها عن الفرح

أيها الحزن![87].

يهيمن فضاء الحزن على الذات الشاعرة، حتى وهي تكتب عن الفرح، ولا يقتصر هذا الحزن على الذات، بل يتحول من عالم الواقع إلى عالم اللغة أيضا:

أكتب.. و أنا محرج جدا

من غلبة الأحزان على اللغة..

من توزيع البياض على الجراح بالتساوي[88].

تحاول الذات أن تخرج من واقعها بعقد صفقة سرية مع الأحلام؛ لتنقلها من عالمها الكائن الموحش إلى العالم الممكن المشرق:

سأعقد صفقة سرية مع الأحلام

أن تدخل من النافذة[89].

إن الدوال (صفقة، الأحلام، النافذة) تشف عن محاولة جادة للذات للخروج من الحالات السوداوية التي كشفت عنها الوحدات المعجمية المهيمنة في الأبيات التي سبقت هذه الأبيات، فبالأحلام تستطيع الذات الانتقال إلى العالم الأكمل، وعبر النافذة تمتلك حرية الانفتاح على العالمين الخارجي والداخلي؛ لذا يقول السهان:

نعم حر

وكل منازلي حرة[90].

تستثمر الذات الجملة الاسمية؛ لتؤكد انتقالها من حقل الاستلاب والعجز إلى حقل الإرادة والحرية.

وهكذا، أسهم المعجم في الكشف عن هوية النصوص المحللة آنفا، حيث اتضح انتماؤها إلى المرجعية الفلسفية الوجودية ولسيطرة هذه المرجعية؛ تشكل المعجم الشعري من حقلين دلاليين هما: حقل الاستلاب، وحقل الإرادة.

ب- التركيب

تتحقق الشعرية عبر بنية التركيب من حيث استراتيجية ترتيبها في النص "فالجمالية ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزمان والمكان، التي تولد فضاء النص، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها، وأرضا يتحقق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه"[91] وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو قعد وجلس ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر"،[92] فخصوصية التجربة لدى الشاعر تتجلى في خصوصية التركيب وآلية التأليف بين عباراته، وهذا ما يعطي النص قيمة كبيرة؛ فالشاعر يعمد بألفاظه إلى وجه دون وجه من التركيب[93].

هذه الألفاظ عندما تدخل في نسيج النص الشعري فإنها تمتلك معاني تتجاوز معانيها في المعجم، ويتأسس أي نص لغوي على محوري الاختيار والتأليف، "وتتكون الوظيفة الشعرية من خلال إسقاط المحور الاستبدالي على التركيبي، وهذه أولى وظائف الشاعرية في حرف النص من مساره العادي إلى وظيفته الجمالية، من النفعي إلى الشعري، وهي عملية وصفها ياكبسون بأنها انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية"[94].

تحدثنا في الصفحات السابقة عن المرجعية الفلسفية على مستوى الرؤية، ورأينا كيف أن الذات انطلقت من رؤية تمردية، وهي تنشد الحرية في تشكيل خطابها الشعري، وسنرى كيف تجلت هذه الرؤية على مستوى التركيب، وما العناصر اللغوية التي حققت للذات الحرية المنشودة.

1- بنية الإضافة

يجيء المضاف إليه في بنية الإضافة بغرض التعريف بالمضاف، وإزالة الغموض عنه، إلا أن شعراء الحداثة منحوا الإضافة وظيفة مناقضة ومفارقة لوظيفتها في المرجعية اللغوية؛ فانتقل دورها

من الإيضاح إلى التعمية ومن التلاؤم إلى التضاد الذي يعد "مولّدًا أساسيًا للشعرية"[95] وأسلوبًا يكشف عن حركة مستمرة للنص الأدبي، وبه تتحقق للنص لذته كما يرى بارت "من بعض الانقطاعات أو من بعض التصادمات ينعقد الاتصال بين قوانين متنافرة (النبيل والمبتذل) مثلا..."[96] هذا التصادم سيربك عملية التأويل أمام القارئ لأن "المنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام، إنها تتحقق على المستوى السياقي"[97] من هنا سنكون أمام تراكيب لغوية تفارق المألوف والمستقر من التراكيب في الشعر الذي ينتمي إلى المرجعية التقليدية، وهذا ما قام به الشعراء في المملكة العربية السعودية في رحلة تجديدهم الشعري مستفيدين في ذلك **من المرجعية الوجودية.**

ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر السبهان في قصيدة "شرفة اليأس":

وصل،

وينبت في جدب المنى

...

يدق في شباك يأسي في المسا حجر

...

تفقدي الورد فجرا حين يطربني

شباك وعد

كفوف الوهم ترسمه[98].

بتأمل صور الإضافات في التراكيب (جدب المنى، شباك يأسي، شباك وعد، كفوف الوهم) نجد أنها تتشكل من علاقات غير مألوفة، فالجدب حالة يباس وموت بحاجة إلى مضاف محسوس قابل للرؤية كالحديقة مثلا، والشباك تحمل معنى الأمل والانفتاح على العالم الخارجي، إلا أن إضافتها إلى اليأس جعل العلاقة بينهما متنافرة دلاليا، وكذلك بالنسبة إلى (كفوف الوهم) كان من الطبيعي أن تضاف الكفوف إلى كائن حي محسوس، ولكنها أضيفت إلى الوهم ذي الصبغة التجريدية فغيبت الملاءمة بين المضاف والمضاف إليه.

وكقول الشاعر عبد اللطيف يوسف:

عيناك

بوصلة الضياع

فمن إلى
تاه الذهاب
فأين لي بإياب[99].

أضاف الشاعر في جملة (بوصلة الضياع) " البوصلة" إلى "الضياع" وهي إضافة غير مقبولة في مألوف الكلام، فكلمة البوصلة تحمل معنى إيجابيا يشترط أن تضاف إلى كلمة تحمل بعض سماتها كأن نقول بوصلة الاهتداء؛ بوصفها وسيلة مهمة من وسائل الاهتداء، أما الضياع فهو يحمل سمات دلالية تناقض سمات البوصلة. وكذلك بالنسبة إلى إسناد الفعل "تاه" إلى الفاعل "الذهاب" ففعل التيه يحتاج إلى فاعل من خصائصه أنه كائن حي يمتلك القدرة على الحركة.

وفي قصيدة "الأرض أجمل في الأغاني" لجاسم الصحيح تحضر مثل هذه التراكيب:

لا بد من عمل جمالي لوجه الأرض..
قد كثرت تجاعيد المكان
وهذه الجغر افيا الشمطاء لا تحنو على الغرباء..
نحن الآتون من أصلاب محنتنا
...
تدعو الحياة لأن تنقع نفسها من كل حشو بربري
كي تعود الأرض ناصعة البيان!
ها نحن في الصحراء ثانية
وها سكين غربتنا مسلطة على عنق الدروب
ولم نزل نمشي وتزفرنا المسافة
مثل أنفاس مقطعة بأحشاء المكان
نحن الأو اني المرمرية كاتمات الهم
...
ها نحن نبحث في مهب الوقت عن غدنا الشريد [100].

تثير هذه التراكيب (تجاعيد المكان، أصلاب محنتنا، ناصعة البيان، سكين غربتنا، عنق الدروب، أحشاء المكان، مهب الوقت) حيرة المتلقي فكيف تكون للمكان تجاعيد، وللأرض بيان ناصع،

وللغربة سكين، وللدروب عنق، وللمكان أحشاء، وللوقت مهب؟!، فمثل هذه التراكيب لا تقبلها المرجعية اللغوية التقليدية إلا أن الشاعر الحداثي في السعودية يعمد إلى خرق قوانين اللغة وكسر المألوف من تراكيبها لتتشكل منها صور غريبة تخفي أكثر مما تبدي، وتُغمض أكثر مما تفصح، كما في قول عبد اللطيف يوسف:

انظر لعاب الشمس سال
وما هنا غير السراب
الجدب مد دلاءه[101].

تتجاوز الاستعارة في قوله: (لعاب الشمس) النظرة التقليدية -التي تقول بضرورة المناسبة بين المستعار والمستعار له- بسبب انعدام التناسب بين المضاف (لعاب) والمضاف إليه (الشمس). لقد عمدت الذات إلى تجاوز المألوف من كلام العرب، وذلك بجمعها بين متنافرين في تركيب واحد، تنهض على خلق علاقات جديدة بين الكلمات، "فتركيب الصورة يقوم في القصيدة الحديثة في حدود مغايرة، في حدود تخولنا افتراض انعدام هوية هذا العنصر أو اختلاف سمته المميزة السابقة وولادة هوية أو سمة جديدة له"[102]، إن مثل هذه الاستعارة تكشف لنا عن صور للعالم غير معروفة وتسفر عن علاقات بين عناصره غير مألوفة. لقد رفض الشاعر الحداثي تصور البلاغيين للاستعارة واشتراطهم المقاربة والملاءمة والصحة فيها، يقول الآمدي: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه"[103].

وفي قصيدة أحمد الملا "حجر طائش" نجد بعضا من التراكيب التي مارس فيها الشاعر شيئا من تمرده بطريقة تتجاوز الحدود المنطقية:

حجر العشق
شمعة السائر بلا ضوء
حجر المجاز
يمشي وحيدا في الليل
رافعا ياقته
ومقتصدا في وقع نعاله
حجر الحزن

قطعة حية من الموت

تختلج في الصدر

مثل سمكة تلفظ الهواء

حجر الألم

شوكة تحرس

زهرة الليل[104].

تمنح هذه التراكيب الحجر صورة غرائبية أشبه بصور السرياليين، فيختلف عن الحجر الذي نجده في واقعنا المعيش، كما يختلف عن الحجر الذي تمناه تميم بن مقبل في قوله:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ تنبو الحوادث عنه وهو ملموم[105].

فالحجر عند ابن مقبل يمتلك إمكانية مقاومة الحوادث لذلك تمنى أن يكونه، إلا أن الملا يضيف الحجر (المحسوس) إلى دوال مجردة ويكسب بهذه الإضافة (الشعور والإحساس) ويحمل بعدا لم يكن متاحا له في معناه المعجمي، كما عمقت تراكيب الملا صور التنافر بين المضاف والمضاف إليه، لتنزاح ظاهرة الإضافة عن وظيفتها المتواضعة عليها، وهي التعريف والتخصيص إلى وظيفة التعمية والغموض؛" فلم يعد يشكل الوضوح الهدف الأساسي للخطاب، بل على العكس يسعى إلى تعتيم وتضبيب الرسالة عن طريق خلق الصيغ المضادة والملتبسة"[106].

ب- **بنية الصفة**

وفي السياق نفسه وظف الشاعر الصفة توظيفا مغايرا لما كانت عليه في المرجعية اللغوية؛ لتكشف عن الحرية التي تتبناها الذات الشاعرة، وانعتاقها من سلطة المرجع، ونورد مجموعة من الأمثلة على ذلك:

أحن إلى الهواء البكر

أحتاج دهشته

كما أحتاج خوفه

لأن دمي يموج بلا رصيف وجودي

أريد الآن رصفه[107].

تلعب الصفة دورًا مهما في توضيح الموصوف إلا أن إسناد (رصيف) الذي من خصائصه الجمود إلى (وجودي) الذي يعني انتماء شخص ما للفلسفة الوجودية يسهم في تعتيم الصورة، وإدخال المتلقي في حالة إرباك، وهو يحاول أن يمسك بدلالة هذا التركيب

وكقوله:

هلع ما يتمطى في دمي[108].

تنبني الصورة على قدر كبير من التباعد بين الصفة والموصوف، وتضيف الذات النعوت التي من شأنها أن تحيل اللفظ المجرد إلى تعبير عيني[109] فالهلع (المجرد) الذي يحمل سمات الفزع لا ينتمي إلى حقل التمطي (العيني) الذي يكشف عن حالة زهو وتبختر، مما أدى إلى تنافر على مستوى التركيب.

ويسند جاسم الصحيح في قصيدته "همسة العطر في أذن الياسمينه" صفات إلى موصوفات لا علاقة بينها:

جسدي قرية ثاكل

وشر ايينه طرقات حزينه

والمدى شفق ناحل الاخضرار

تدلى على شجرات السكينه[110].

إن الصفات ثاكل، وحزينه، وناحل تشترط على الموصوفات أن تكون عاقلة، إلا أنها في هذه التراكيب تأتي غير عاقلة فهي (قرية، وطرقات، وشفق)، ويؤلف الشاعر بين الصفة والموصوف دون أدنى نوع من الملاءمة لتنفتح العملية التأويلية ويجد المتلقي نفسه أمام تحدٍ صارخ للوصول إلى دلالة القصيدة، لقد أصبحت القصيدة " فاعلية لغوية تنطوي على استقلالها الذاتي الذي يجعل الشعر، أو الفن عموما متحررا دائما، متمردا دائما"[111] لقد استطاعت المرجعية التي تتكأ عليها الذات أن تمنحها حرية التعامل مع اللغة فعملت على خرق القواعد والمقاييس المعدة مسبقا.

وكقول الشاعر إياد حكمي:

يا طفل قل لي..

هل فَتاتُكَ؟ أم فُتاتُكْ؟

بتنا رؤى مجروحة

وقصيدةً عرجاءَ[112].

وكقول حاتم الزهراني:

البذاءة ألا تداعب سيدة في القطار:

- لشعرك ليل أليم/لعينيك صبح رخيم،

وها قد تجاذبت النظرات خيوط الكلام[113].

يبدو أننا أمام انهيار للعلاقات المألوفة في بناء الصفات، فالرؤى، والقصيدة، والليل، والصبح، جميعها موصوفات لا عهد لنا بها، وكأن الذات أرادت أن تخلع عنها دلالاتها القديمة، وتلبسها دلالات جديدة، فالرؤى مجروحة، والقصيدة عرجاء، والليل أليم، والصبح رخيم، يقوم الشاعر بتفريغ هذه الموصوفات من دلاتها، ويشحنها بدلالات جديدة، فالرؤى ليست الرؤى التي نعرفها، وكذلك الأمر في بقية الموصوفات، لأن "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"[114].

وكقول علي الحازمي في قصيدة "العقاب":

تحملني الريح في رحلة

لم أعد أتذكر منها سوى غربة

تتناسل في قفر روحي[115].

وهكذا، تزيد الصفات -التي يطلب منها أن توضح الموصوف-، الموصوف غموضا فالجملة الفعلية (تتناسل في قفر روحي) جاءت صفة للغربة، فأسند الشاعر التناسل الذي يستدعي كائنا حيا إلى دال مجرد مما أدى إلى غياب التلاؤم والانسجام، كما عمد الشاعر إلى إزالة صفة التجريد عن الغربة، وإضافتها إلى الحسية؛ لتعبر عن معاناة الذات المستمرة خاصة، وأن الصفة تجيء جملة فعلية تعطي معنى الاستمرارية، وهذا ينطبق على قول الشاعر أحمد الملا:

أبي لم يعهد بي إلى أحد

وأمي نسيت بين الإخوة

أن في جيبي حجرا

يكبر ويربك أحلامي[116].

وهكذا، وجدنا أن القصيدة تدور حول الحرية، حيث تجلت هذه الحرية بواسطة التراكيب اللغوية التي جمعت بين المتناقضات، وخصوصا بنيتي الإضافة والصفة، هاتان البنيتان اللتان من أخص خصائصهما التوضيح والتخصيص، فالصفة في الأصل "تتمة للموصوف وزيادة في بيانه"[117] والأصل في الإضافة تعريف المضاف، إلا أنهما مارستا نقيض ذلك، فكان هذا الخرق اللغوي وسيلة من وسائل الانعتاق والإرادة الحرة؛ وذلك أنه لما لم تستطع الذات تغيير الواقع عمدت إلى تغيير اللغة، "فمهمة الشعر تحقيق الممكن بواسطة اللغة"[118].

النتائج:

يتبين من خلال قراءة العينة المختارة من شعراء المملكة العربية السعودية الآتي:

1- أن الشاعر السعودي المعاصر قد استعان بالمرجعية الفلسفية الوجودية في سبيل تشكيل خطاب شعري مفارق للمألوف.

2- أن الشاعر السعودي قد تمكن من توظيف الفلسفي والمعرفي في صالح الشعري والجمالي.

3- أن تمثل مثل هذه المرجعيات يأتي نتيجة انفتاح الشعراء في المملكة العربية السعودية على التجربة العربية المعاصرة التي -بدورها- انفتحت على التجربة الغربية.

4- أن المرجعية الفلسفية -في صورتها الوجودية- قد حضرت حضورا جليا في بنية خطاب الشعراء، وتمثلوها بوعي على مستويين: على مستوى الرؤية، وعلى مستوى اللغة، فعلى مستوى الرؤية تبنت الذات الشاعرة رؤية التمرد والرفض لما هو سائد، واستطاعت أن تصوغ هذه الرؤية صياغة فنية على مستوى البنية.

5- أن الألفاظ الفلسفية الوجودية قد هيمنت على معجم الشعراء في المملكة، كما حضرت الصور الشعرية والتراكيب اللغوية بشكل مغاير للمألوف وللمقاييس المعدة سلفا فجمع الشاعر في خطابه بين ما لا يجتمع فوصف الموصوف بما لا ينسجم معه، وأضاف إلى المضاف ما ليس من جنسه في عملية تمرد وانعتاق على المرجعية التقليدية، مستفيدا في ذلك من المرجعية الفلسفية الوجودية التي منحته الحرية فبنى تراكيبه حسب رؤيته الخاصة.

الهوامش والإحالات:

(1) حسين، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية: 34.

(2) كرد، الشعر والوجود: 63.

(3) بدوي، الإنسانية والوجودية: 111.

(4) كرد، الشعر والوجود: 63.

(5) أدونيس، زمن الشعر: 174.

(6) يقول أفلاطون: " والآن ما دمنا قد عدنا إلى موضوع الشعر فسندافع عن قولنا السابق بوجوب طرد مثل هذا الفن الضار من دولتنا، بالقول إن هذا أمر يحتمه العقل، وحتى لا يتهمنا الشعر بالقسوة والجلافة، فلنقل له إن بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد، وما أكثر الشواهد على هذا العداء القديم" أفلاطون، الجمهورية: 546.

(7) أدونيس، زمن الشعر: 174

(8) بدوي، الإنسانية والوجودية: 111.

(9)سارتر، الوجودية: 16.

(10) عبد الوهاب، مستويات المرجعية: 16.

(11) علي، توظيف المرجعيات: 50.

(12) خرماش، مفهوم المرجعية: 65.

(13) الحلبي، شعر الرؤية: 17.

(14) عيد، كلمات من الحضارة: 248.

(15) ماكوري، الوجودية: 35.

(16) حرابه، شفة التوت: 107.

(17) الصحيح، أولمبياد الجسد: 149.

(18)الصلهبي، خائنة الشبه: 21. والباحث ملتزم بكتابة الأبيات الشعرية كما هي مثبتة في دواوين الشعراء.

(19) نفسه: 23.

(20) الصحيح، طيور تحلق في المصيدة: 67، 68.

(21) يلتقي عنوان هذه القصيدة (الشرك) مع عنوان المجموعة طيور تحلق في المصيدة، وكأن المجموعة تعالج قضية العلاقة بين الذات والوجود.

(22) حاج، قضايا المرجع: 350، 351.

(23) الملا، ما أجمل أخطائي: 3.

(24) أبو ديب، الرؤى المقنعة: 578.

(25) كامو، أسطورة سيزيف: 139.

(26) إسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر: 190.

(27) قطوس، السقوط في التشيؤ: 34.

(28) العبدالله، ترجل يا حصان: 83.

(29) الصلهبي، خائنة الشبه: 24.

(30) نفسه: 58.

(31) اليوسف، روي: 11.

(32) ينظر: عثمان، الانتهاك ومآلات المعنى: 128.

(33) كحلوش، الخطاب الشعري المعاصر: 27.

(34) يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة: 54.

(35) الصحيح، أولمبياد الجسد: 131.

(36) الصحيح، ما وراء حنجرة المغني: 49.

(37) بنيس، حداثة السؤال: 186.

(38) الصحيح، أولمبياد الجسد: 136.

(39) الطوانسي، شعرية الاختلاف: 12.

(40) حيزم، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات: 24.

(41) كحلوش، الخطاب الشعري المعاصر: 15.

(42) الصحيح، ما وراء حنجرة المغني: 50.

(43) يعقوب، الأمر ليس كما تظن: 42.

(44) يوسف، روي: 12.

(45) يوسف، لا الأرض أمي لا القبيلة والدي: 132.

(46) العبدالله، ترجل يا حصان: 93.

(47) نفسه: 93.

(48) يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة: 59.

(49) عثمان، الانتهاك ومآلات المعنى: 121.

(50) أبو شرارة، السماوي الذي يغني: 43.

(51) سارتر، الوجودية: 15.

(52) الملا، كتبنا البنات: 15.

(53) نفسه: 16.

(54) خضر، فراغ طابور طويل: 33.

(55) ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول: 282.

(56) حسين، الإبداع ومصادره الثقافية: 94.

(57) عناني، الوجود والحرية: 209.

(58) محمد، الشعر والوجود: 143.

(59) الصحيح، طيور تحلق في المصيدة: 79.

(60) ينظر: الورقي، لغة الشعر العربي الحديث: 64.

(61)الصحيح، تضاريس الهذيان: 34.

(62) كوهين، بنية اللغة الشعرية: 132.

(63) أبو شرارة، اعتراف في حضرة الأنا: 10.

(64) ينظر: كوهن، اللغة العليا: 12.

(65) حكمي، ظل للقصيدة: 78.

(66) محمود، الانزياح الأسلوبي: 35.

(67) أبو شرارة، السماوي الذي يغني: 78.

(68) الملا، إياك أن يموت قلبك: 21.

(69) الحسين، فم يتشرد في جهات الجمر: 45.

(70) يعقوب، الأمر ليس كما تظن: 15.

(71) نفسه: 13.

(72) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: 58.

(73) سليمان، خليل حاوي- دراسة في معجمه الشعري: 47.

(74) السبهان، تفاصيل أخرى للماء: 120.

(75) السبهان، يكاد يضيء: 82-85.

(76) رمضان، القصيدة العربية المعاصرة: 173، 174.

(77) الصحيح، تضاريس الهذيان: 81.

(78) أبو شرارة، السماوي الذي يغني: 77.

(79) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: 55.

(80) أبو شرارة، السماوي الذي يغني: 82.

(81) نفسه: 81.

(82) زمانان، عائد من أبيه: 58، 59.

(83) بن ذريل، الفكر الوجودي: 235.

(84) الخنيزي، اختبار الحاسة أو مجمل السرد: 48.

(85) بدوي، الإنسانية والوجودية: 121.

(86) السبهان، تفاصيل أخرى للماء: 140.

(87) خضر، فراغ في طابور طويل: 64.

(88) نفسه: 66.

(89) نفسه، الصفحة نفسها.

(90) السبهان، يكاد يضيء: 77.

(91) العيد، في القول الشعري: 127.

(92) الجرجاني، دلائل الإعجاز: 202.

(93) الجرجاني، أسرار البلاغة: 20.

(94) الغذامي، الخطيئة والتفكير: 25.

(95) الديوب، الثنائيات الضدية: 35.

(96) بارت، لذة النص: 116.

(97) كوهين، بنية اللغة الشعرية: 109.

(98) السبهان، تفاصيل أخرى للماء: 15-19.

(99) يوسف، روي: 35.

(100) الصحيح، ما وراء حنجرة المغني: 31-33.

(101) يوسف، روي: 124.

(102) العيد، في معرفة النص: 105.

(103) الآمدي، الموازنة: 266/1.

(104) الملا، علامة فارقة: 39، 40.

(105) تميم بن مقبل، ديوانه: 45.

(106) أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة: 17.

(107) العبدالله، ترجل يا حصان: 8.

(108) نفسه: 32.

(109) ينظر: بدوي، الإنسانية والوجودية: 134.

(110) الصحيح، أولمبياد الجسد: 81.

(111) عصفور، رؤى العالم: 351.

(112) حكمي، ظل للقصيدة صدى للجسد: 31.

(113) الزهراني، أحتفل بالمثنى في ييل: 42.

(114) أبو ديب، في الشعرية: 38.

(115) الحازمي، مطمئنا على الحافة: 37.

(116) الملا، الهواء طويل قصيرة هي الأرض: 23.

(117) ابن يعيش، المفصل: 249/2.

(118) بدوي، الإنسانية والوجودية: 128.

المراجع:

1) أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والابتداع - صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978م.
2) أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، 2006م.
3) استيتية، شريف سمير، اللسانيات - المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2008م.
4) إسكندر، نبيل، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988م.
5) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2003م.
6) أوكان، عمر، مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1992م.
7) باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م.
8) بارت، رولان، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سجان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م.
9) بدوي، عبد الرحمن، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، 1982م.
10) بن ذريل، عدنان، الفكر الوجودي عبر مصطلحاته، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985م.
11) بنيس، محمد، حداثة السؤال - بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988م.
12) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.
13) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2000م.
14) حاج، نور الدين، قضايا المرجع في تجربة محمود درويش الشعرية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2018م.
15) الحازمي، علي، مطمئنا على الحافة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009م.
16) حرابه، ناجي، شفة التوت، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، الخبر، 1431هـ.

17) الحسين، إبراهيم، فم يتشرد في جهات الجمر، مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، 2015م.
18) حسين، عدنان، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
19) حكمي، إياد، ظل للقصيدة صدى للجسد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2014م.
20) الحلبي، آن تحسين، شعر الرؤية - المتن الشعري القديم، ذو الرمة أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2019م.
21) حيزم، أحمد، من شعرية الذات إلى شعرية اللغة، قراءات في ضوء لسانيات الخطاب، دار الروافد الثقافية، بيروت، 2016م.
22) خرماش، محمد، مفهوم المرجعية وإشكالية تأويل النص الأدبي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، المغرب، ع12، 2001م.
23) خضر، محمد، فراغ طابور طويل، دار ميلاد للنشر والتوزيع، الرياض، 2019م.
24) الخنيزي، غسان، اختبار الحاسة أو مجمل السرد، دار الجديد، بيروت، 2021م.
25) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مطابع الهيئة المصرية، القاهرة، 1986م.
26) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م.
27) الديوب، سمير، الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالاته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، النجف، 2017م.
28) رمضان، علاء الدين، القصيدة العربية المعاصرة وتحولات النمط - التشكيل والدلالة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2015م.
29) زمانان، صالح، عائد من أبيه، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، 2015م.
30) سارتر، جان بول، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة: عبد المنعم الحنفي، مكتبة المنار المصرية، القاهرة، 1964م.
31) السبهان، سلطان، تفاصيل أخرى للماء، منتدى معارف، بيروت، 2015م.
32) السبهان، سلطان، يكاد يضيء، دار مدارك للنشر، دبي، 2016م.
33) سليمان، خالد، خليل حاوي - دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج8، ع1، 2، 1989م.
34) أبو شرارة، محمد، اعتراف في حضرة الأنا، لجنة إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والتراثية، أبو ظبي، 2015م.
35) أبو شرارة، محمد، السماوي الذي يغني، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2018م.
36) الصحيح، جاسم، أولمبياد الجسد، نادي الأحساء الأدبي، السعودية، 2001م.

37) الصحيح، جاسم، تضاريس الهذيان، دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، 2020م.
38) الصحيح، جاسم، طيور تحلق في المصيدة، صوفيا، الكويت، 2021م.
39) الصحيح، جاسم، ما وراء حنجرة المغني، الدار الوطنية الجديدة، الخبر، 2010م.
40) الصلهبي، حسن، خائنة الشبه، نادي أبها الأدبي، السعودية، 1424هـ.
41) الطوانسي، شكري، شعرية الاختلاف - بلاغة السرد في أعمال إدوار خراط، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2013م.
42) عبد الوهاب، سعاد، مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث، حوليات الآداب والعلوم الإنسانية، الكويت، ع23، 2003م.
43) العبدالله، حيدر، ترجل يا حصان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2016م.
44) عثمان، ياسر، الانتهاك ومآلات المعنى قراءة سيميائية في الخطاب الشعري الحديث، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، 2015م.
45) عصفور، جابر، رؤى العالم - عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008م.
46) علي، محمد، توظيف المرجعيات في شعر محمد مردان، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2013م.
47) عناني، محمد، الوجود والحرية بين الفلسفة والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010م.
48) عيد، منصور، كلمات من الحضارة، دار الجيل للنشر والطباعة، بيروت، 1995م.
49) العيد، يمنى، في القول الشعري - الشعرية والمرجعية، الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت، 2008م.
50) العيد، يمنى، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1985م.
51) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012م.
52) قطوس، بسام، السقوط في التشيؤ-الشعر في قبضة التشيؤ-، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2022م.
53) كامو، ألبير، أسطورة سيزيف، ترجمة: أنيس زكي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983م.
54) كحلوش، فتحية، الخطاب الشعري المعاصر وسلطة المرجعيات، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2019م.
55) كرد، محمد، الشعر والوجود عند هيدغر، أطروحة دكتوراه، قسم الفلسفة، جامعة وهران، الجزائر، 2012م.
56) كوهن، جون، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م.

57) كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م.
58) ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982م.
59) مبارك، حنون، دروس اليسميائيات، سلسلة توصيل المعرفة، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987م.
60) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005م.
61) الملا، أحمد، الهواء طويل قصيرة هي الأرض، دار مدارك للنشر، بيروت، 2014م.
62) الملا، أحمد، إياك أن يموت قلبك، منشورات المتوسط، ميلانو، 2018م.
63) الملا، أحمد، علامة فارقة، مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، 2014م.
64) الملا، أحمد، كتبنا البنات، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، والنادي الأدبي، الرياض، 2013م.
65) الملا، أحمد، ما أجمل أخطائي، مسارات للنشر والتوزيع، مصر، 2016م.
66) الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2009م.
67) يعقوب، محمد، الأمر ليس كما تظن، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 2013م.
68) ابن يعيش، المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.
69) اليوسف، عبد اللطيف، روي، دار مدارك للنشر، دبي، 2016م.
70) يوسف، عبد اللطيف، لا الأرض أمي لا القبيلة والدي، دار كلمات للنشر والتوزيع، الكويت، 2017م.

Arabic References

1) Adūnīs, al-Thābit & al-mutaḥawwil baḥth fī al-ibdāʿ & al-ibtidāʿ-ṣadmat al-ḥadāthah, Dār al-ʿAwdah, Bayrūt, 1978, (in Arabic).
2) Adūnīs, zaman al-Shiʿr, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2006, (in Arabic).
3) Istaytīyah, Sharīf Samīr, al-lisānīyāt-al-majāl & al-waẓīfah & al-manhaj, ʿĀlam al-Kitāb al-ḥadīth, Irbid, 2008, (in Arabic).
4) Iskandar, Nabīl, al-Ightirāb & azmat al-insān al-muʿāṣir, Dār al-Maʿrifah al-Jāmiʿīyah, al-Iskandarīyah, 1988, (in Arabic).
5) Ismāʿīl, ʿIzz al-Dīn, al-Shiʿr al-ʿArabī al-muʿāṣir-qaḍāyāhu & ẓawāhiruhu al-fannīyah & al-maʿnawīyah, al-Maktabah al-Akādīmīyah, al-Qāhirah, 2003, (in Arabic).

6) awkān, ʿUmar, madkhal li-Dirāsat al-naṣṣ & al-sulṭah, Afrīqiyā al-Sharq, al-Dār al-Bayḍā', 1992, (in Arabic).
7) bākhtīn, al-Mārkisīyah & Falsafat al-Lughah, tr. Muḥammad al-Bakrī, wymná al-ʿĪd, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍā', 1986, (in Arabic).
8) bārt, Rūlān, Ladhdhat al-naṣṣ, tr. Fu'ād Ṣafā & al-Ḥusayn sajjān, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍā', 1988, (in Arabic).
9) Badawī, ʿAbd al-Raḥmān, al-Insānīyah & al-wujūdīyah fī al-Fikr al-ʿArabī, Wakālat al-Maṭbūʿāt, al-Kuwayt, Dār al-Qalam, Bayrūt, 1982, (in Arabic).
10) ibn Dhurayl, ʿAdnān, al-Fikr al-wujūdī ʿabra muṣṭalaḥātuhu, min Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, Dimashq, 1985, (in Arabic).
11) Bannīs, Muḥammad, ḥadāthat al-su'āl-bi-khuṣūṣ al-ḥadāthah al-ʿArabīyah fī al-Shiʿr & al-Thaqāfah, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 1988, (in Arabic).
12) al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir, Asrār al-balāghah fī ʿilm al-Bayān, taḥqīq: ʿAbd al-Ḥamīd Hindāwī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2001, (in Arabic).
13) al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir, Dalā'il al-iʿjāz fī ʿilm al-maʿānī, al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, Ṣaydā, Bayrūt, 2000, (in Arabic).
14) Ḥājj, Nūr al-Dīn, Qaḍāyā al-Marjiʿ fī tajribat Maḥmūd Darwīsh al-Shiʿrīyah, Dār ru'yah lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2018, (in Arabic).
15) al-Ḥāzimī, ʿAlī, mṭm'nā ʿalá al-ḥāffah, Riyāḍ al-Rayyis lil-Kutub & al-Nashr, Bayrūt, 2009, (in Arabic).
16) ḥrābh, Nājī, Shaffat al-tūt, al-Dār al-Waṭanīyah al-Jadīdah lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Khubar, 1431, (in Arabic).
17) al-Ḥusayn, Ibrāhīm, Fam ytshrd fī Jihāt al-jamr, Masʿá lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Manāmah, 2015, (in Arabic).
18) Ḥusayn, ʿAdnān, al-ibdāʿ & maṣādiruh al-Thaqāfīyah ʿinda Adūnīs, al-Dār al-ʿArabīyah lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2000, (in Arabic).
19) Ḥakamī, Iyād, ẓill lil-qaṣīdah Ṣadá lil-jasad, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, 2014, (in Arabic).

20) al-Ḥalabī, Ān Taḥsīn, shiʿr al-ruʾyah-al-matn al-Shiʿrī al-qadīm, Dhū al-Rummah anmūdhajan, Dār Ghaydāʾ lil-Nashr & al-Tawzīʿ, ʿAmmān, 2019, (in Arabic).

21) Ḥayzam, Aḥmad, min shiʿrīyah al-dhāt ilá shiʿrīyah al-lughah, qirāʾāt fī ḍawʾ Lisānīyāt al-khiṭāb, Dār al-Rawāfid al-Thaqāfīyah, Bayrūt, 2016, (in Arabic).

22) Kharmāsh, Muḥammad, Mafhūm al-marjiʿīyah & ishkālīyat Taʾwīl al-naṣṣ al-Adabī, Majallat Kullīyat al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah, Jāmiʿat Sīdī Muḥammad ibn Allāh, al-Maghrib, ʿ12, 2001, (in Arabic).

23) Khiḍr, Muḥammad, farāgh Ṭābūr Ṭawīl, Dār Mīlād lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Riyāḍ, 2019, (in Arabic).

24) al-Khunayzī, Ghassān, ikhtibār alḥāsh aw Mujmal al-sard, Dār al-jadīd, Bayrūt, 2021, (in Arabic).

25) Abū Dīb, Kamāl, al-ruʾá al-muqniʿah-Naḥwa Manhaj binyawī fī dirāsah al-Shiʿr al-Jāhilī, Maṭābiʿ al-Hayʾah al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1986, (in Arabic).

26) Abū Dīb, Kamāl, fī al-Shiʿrīyah, Muʾassasat al-Abḥāth al-ʿArabīyah, Bayrūt, 1987, (in Arabic).

27) al-Dayyūb, Samīr, al-Thunāʾīyāt al-ḍiddīyah, baḥth fī al-muṣṭalaḥ & dalālātuhu, al-Markaz al-Islāmī lil-Dirāsāt al-Istirātījīyah, al-Najaf, 2017, (in Arabic).

28) Ramaḍān, ʿAlāʾ al-Dīn, al-qaṣīdah al-ʿArabīyah al-muʿāṣirah & taḥawwulāt al-namaṭ-al-tashkīl & al-dalālah, al-Hayʾah al-ʿĀmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah, al-Qāhirah, 2015, (in Arabic).

29) Zamānān, Ṣāliḥ, ʿĀʾid min Abīh, Ṭuwá lil-Thaqāfah & al-Nashr & al-Iʿlām, Landan, 2015, (in Arabic).

30) Sārtar, Jān Būl, al-wujūdīyah madhhab insānī, tr. ʿAbd al-Munʿim al-Ḥanafī, Maktabat al-Manār al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1964, (in Arabic).

31) alsbhān, Sulṭān, tafāṣīl ukhrá lil-māʾ, Muntadá Maʿārif, Bayrūt, 2015, (in Arabic).

32) alsbhān, Sulṭān, ykād yuḍīʾu, Dār Madārik lil-Nashr, Dubayy, 2016, (in Arabic).

33) Sulaymān, Khālīl, Khalīl Ḥāwī-dirāsah fī muʿjamihi al-Shiʿrī, Majallat fuṣūl, al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, V 8, I 1, 2, 1989, (in Arabic).

34) Abū Sharārah, Muḥammad, iʿtirāf fī ḥaḍrat al-anā, Lajnat Idārat al-Mahrajānāt & al-barāmij al-Thaqāfīyah & al-Turāthīyah, Abū Ẓaby, 2015, (in Arabic).
35) Abū Sharārah, Muḥammad, al-Samāwī alladhī yughannī, Mu'assasat al-Intishār al-ʿArabī, Bayrūt, 2018, (in Arabic).
36) al-ṣaḥīḥ, Jāsim, Ūlimbiyād al-jasad, Nādī al-Aḥsā' al-Adabī, al-Saʿūdīyah, 2001, (IN ARABIC).
37) al-ṣaḥīḥ, Jāsim, Taḍārīs al-hadhayān, Dār tashkīl lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Riyāḍ, 2020, (in Arabic).
38) al-ṣaḥīḥ, Jāsim, Ṭuyūr tuḥalliqu fī al-Maṣyadah, Ṣūfiyā, al-Kuwayt, 2021, (in Arabic).
39) al-ṣaḥīḥ, Jāsim, mā warā' ḥanjarat al-Mughnī, al-Dār al-Waṭanīyah al-Jadīdah, al-Khubar, 2010, (in Arabic).
40) al-Ṣalhabī, Ḥasan, khā'nh al-shubah, Nādī Abhā al-Adabī, al-Saʿūdīyah, 1424h.
41) al-Ṭawānisī, Shukrī, shiʿrīyah al-Ikhtilāf-Balāghat al-sard fī aʿmāl Idwār Kharrāṭ, Dār al-ʿIlm & al-Īmān lil-Nashr & al-Tawzīʿ, Dasūq, 2013, (in Arabic).
42) ʿAbd al-Wahhāb, Suʿād, mustawayāt al-marjiʿīyah & tajalīyātuhā al-turāthīyah fī al-Shiʿr al-Kuwaytī al-ḥadīth, Ḥawlīyāt al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah, al-Kuwayt, ʿ23, 2003, (in Arabic).
43) alʿbdāllh, Ḥaydar, trjl yā ḥiṣān, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, 2016, (in Arabic).
44) ʿUthmān, Yāsir, al-intihāk & ma'ālāt al-maʿná qirā'ah sīmiyā'īyah fī al-khiṭāb al-Shiʿrī al-ḥadīth, Dār Nīnawá lil-Dirāsāt & al-Nashr, Dimashq, 2015, (in Arabic).
45) ʿUṣfūr, Jābir, Ru'á al-ʿālam-ʿan ta'sīs al-ḥadāthah al-ʿArabīyah fī al-Shiʿr, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 2008, (in Arabic).
46) ʿAlī, Muḥammad, Tawẓīf al-marjiʿīyāt fī shiʿr Muḥammad Mardān, Manshūrāt Ḍifāf, Bayrūt, Manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazā'ir, Dār al-Amān, al-Rabāṭ, 2013, (in Arabic).
47) ʿInānī, Muḥammad, al-wujūd & al-ḥurrīyah bayna al-falsafah & al-adab, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 2010, (in Arabic).
48) ʿĪd, Manṣūr, Kalimāt min al-Ḥaḍārah, Dār al-Jīl lil-Nashr & al-Ṭibāʿah, Bayrūt, 1995, (in Arabic).

49) al-ʿĪd, Yumná, fī al-Qawl al-Shiʿrī-al-Shiʿrīyah & al-marjiʿīyah, al-ḥadāthah & al-qināʿ, Dār al-Fārābī, Bayrūt, 2008, (in Arabic).

50) al-ʿĪd, Yumná, fī maʿrifat al-naṣṣ, Manshūrāt Dār al-Āfāq al-Jadīdah, Bayrūt, 1985, (in Arabic).

51) al-Ghadhdhāmī, ʿAbd Allāh, al-khaṭīʾah & al-tafkīr min al-binyawīyah ilá altshryḥyh Naẓarīyat & taṭbīq, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2012, (in Arabic).

52) Qaṭṭūs, Bassām, al-suqūṭ fī altshyʾ-ālshʿr fī qabḍat altshyʾ-, Dār Faḍāʾāt lil-Nashr & al-Tawzīʿ, ʿAmmān, 2022, (in Arabic).

53) Kāmū, Albīr, usṭūrat Sīzīf, tr. Anīs Zakī, Manshūrāt Dār Maktabat al-ḥayāh, Bayrūt, 1983, (in Arabic).

54) kḥlwsh, Fatḥīyah, al-khiṭāb al-Shiʿrī al-muʿāṣir & sulṭat al-marjiʿīyāt, Markaz al-Kitāb al-Akādīmī, ʿAmmān, 2019, (in Arabic).

55) Kurd, Muḥammad, al-Shiʿr & al-wujūd ʿinda Hīdghar, uṭrūḥat duktūrāh, Qism al-falsafah, Jāmiʿat Wahrān, al-Jazāʾir, 2012, (in Arabic).

56) kwhn, Jūn, al-lughah al-ʿUlyā, tr. Aḥmad Darwīsh, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Qāhirah, 2000, (in Arabic).

57) Kūhīn, Jūn, Binyat al-lughah al-Shiʿrīyah, tr. Muḥammad al-Walī & Muḥammad al-ʿUmarī, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍāʾ, 1986, (in Arabic).

58) mākwry, Jūn, al-wujūdīyah, tr. Imām ʿAbd al-Fattāḥ Imām, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah & al-Funūn & al-Ādāb, al-Kuwayt, 1982, (in Arabic).

59) Mubārak, Ḥannūn, Durūs alysmyāʾyāt, Silsilat Tawṣīl al-Maʿrifah, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Maghrib, 1987, (in Arabic).

60) Miftāḥ, Muḥammad, taḥlīl al-khiṭāb al-Shiʿrī-istirātījīyah al-Tanāṣṣ, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2005, (in Arabic).

61) al-Mullā, Aḥmad, al-hawāʾ Ṭawīl qaṣīrah hiya al-arḍ, Dār Madārik lil-Nashr, Bayrūt, 2014, (in Arabic).

62) al-Mullā, Aḥmad, Iyyāka an Yamūt qalbak, Manshūrāt al-Mutawassiṭ, mylānw, 2018, (in Arabic).

63) al-Mullā, Aḥmad, ʿallāmat fāriqah, Masʿá lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Manāmah, 2014, (in Arabic).

64) al-Mullā, Aḥmad, ktbnā al-banāt, & al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', & al-Nādī al-Adabī, al-Riyāḍ, 2013, (in Arabic).

65) al-Mullā, Aḥmad, mā Ajmal akhṭā'ī, Masārāt lil-Nashr & al-Tawzīʿ, Miṣr, 2016, (in Arabic).

66) al-Waraqī, al-Saʿīd, Lughat al-Shiʿr al-ʿArabī al-ḥadīth-muqawwimātuhā al-fannīyah wṭāqāthā al-ibdāʿīyah, Dār al-Maʿrifah al-Jāmiʿīyah, al-Iskandarīyah, 2009, (in Arabic).

67) Yaʿqūb, Muḥammad, al-amr laysa kamā taẓunn, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī bi-Jiddah, al-Saʿūdīyah, 2013, (in Arabic).

68) Ibn Yaʿīsh, al-Mufaṣṣal, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2001, (in Arabic).

69) al-Yūsuf, ʿAbd al-Laṭīf, ruwiya, Dār Madārik lil-Nashr, Dubayy, 2016, (in Arabic).

70) Yūsuf, ʿAbd al-Laṭīf, lā al-arḍ ummī lā al-qabīlah Wālidī, Dār Kalimāt lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Kuwayt, 2017, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/22م
تاريخ القبول: 2023/07/26م

شعر الإخوانيات في ديوان محمد خليل السمرجي (ت: 1181هـ/1767م)
دراسة أسلوبية

د. محمد بن راضي بن نجا الشريف *
smr314@hotmail.com

الملخص:

يرصد البحث شعر الإخوانيات في ديوان الشاعر محمد خليل السمرجي الجدواي، وتم تقسيمه إلى مقدمة ومدخل يتناول سمات وخصائص شعر الإخوانيات، وثلاثة مباحث يتناول الأول التعريف بالشاعر وإخوانياته، ويرصد المبحث الثاني بواعث كتابة شعر الإخوانيات في ديوان السمرجي التي تتمثّل في الإطراء والثناء والاشتياق والمراسلة والتهاني والاستنجاز والعتاب، ويختص المبحث الثالث بالسمات الفنيّة في إخوانيات السمرجي حيث الوزن والقافية والمقدمة الغزلية والتكرار والاعتذار عن قصور ما كتبه الشاعر والحرص على الصنعة اللفظية، وخلص البحث إلى أن شعر الإخوانيات في أدب ما عرف بأدب الدول المتتابعة يعدّ ميزة وعلامة فارقة قمينة بأن تدرس في سياق تاريخ الأدب؛ لتبرز دراسته علاقة الشعر بالجانب الاجتماعي ودوره في مد أواصر الصداقة والألفة بين الشعراء، فالشاعر يعتمد في كتابة قصيدته الإخوانية الأدوات الفنية الشائعة من جناس وتاريخ شعري ومبالغة وتوجيه؛ ليبرز مقدرته الشعرية أمام شاعر أو عالم يقدّر الشعر الجيّد ويتذوّقه، كما تبرز قصائد الإخوانيات طبيعة العلاقة بين أدباء العصر، وتبيّن عمق العلاقة القائمة على الاحترام المتبادل، والإحساس بحاجة الشاعر إلى نظرائه، لبث همومه ومدّ يد العون إليهم بطريقة راقية مهذّبة.

الكلمات المفتاحية: الإخوانيات، المباسطات، السمات الفنية، الدول المتتابعة.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك - قسم اللغة العربية - كلية التربية والآداب - جامعة الحدود الشمالية/ عرعر - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الشريف، محمد بن راضي بن نجا، شعر الإخوانيات في ديوان محمد خليل السمرجي (ت: 1181هـ/1767م)- دراسة أسلوبية ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 221-252.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 22-05-2023
Accepted: 26-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Ikhwaniyat (Fraternal)Poetry in Muhammad Khalil Al-Samarji's Diwan (d. 1181 AH/1767 CE)

A Stylistic Study

Dr. Mohammed Bin Radi Bin Naja Al-Sharif*

smr314@hotmail.com

Abstract:

This study examines the fraternal Al-Ikhwaniyat poetry in Muhammad Khalil Al-Samarji Al-Jadawai's diwan. The study is divided into an introduction (on Al-Ikhwaniyat poetry features) and three sections. Section one introduced the poet and his Ikhwaniyat poems. Section two explored the motives behind writing Al-Ikhwaniyat poetry in Al-Samarji's diwan, which include praise, admiration, yearning, correspondence, congratulations, apology, and admonishment. Section three focused on the artistic features of Al-Samarji's Ikhwaniyat poems, such as meter, rhyme, romantic prelude, repetition, apologizing for any shortcomings in the poet's writing, and emphasizing verbal craftsmanship. The study concluded that Al-Ikhwaniyat poetry in the literature of what is known as the literature of successive dynasties was a distinctive feature worth of study in the context of literary history, highlighting the relationship between poetry and social aspects, as well as its role in strengthening bonds of friendship and affinity among poets. Artistic tools, such as genre, historical references, exaggeration, and direction were employed to demonstrate the poetic abilities. Ikhwaniyat poems revealed the the relationship among contemporary writers, showcasing the depth of mutual respect and the poet's sense of need to counterparts to share his concerns and extend a helping hand to them.

Keywords: Al-Ikhwaniyat, Motives, Artistic Features, Successive Dynasties.

* Associate Professor of Literature and Criticism - Department of Arabic Language - College of Education and Arts - Northern Borders University/Arar - Kingdom of Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Sharif, Mohammed Bin Radi Bin Naja, Ikhwaniyat (Fraternal)Poetry in Muhammad Khalil Al-Samarji's Diwan (d. 1181 AH/1767 CE) A Stylistic Study, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 221 -252.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1563

المقدمة:

يلفت نظر المتصفّح لدواوين الشعراء في عصر الدول المتتابعة - عصر الشاعر محمد خليل السمرجي (ت1181هـ/1767م)، وحتى بداية العصر الحديث في القرن العشرين- كثرة شعر الإخوانيات في دواوين شعراء ذلك العصر، ولعل هذا الاحتفال بهذا النوع من الشعر من قبل هؤلاء الشعراء يعود إلى أن دائرة متذوقي الشعر العربي الفصيح قد ضاقت بسبب غلبة اللهجات العامية التي ابتعدت بعامة الناس الأميين عن فهم وتذوق هذا النوع من الشعر، مما أدى إلى انحصار الشعر الفصيح وتذوقه في طائفة بعينها من الشعراء، مثل شاعرنا السمرجي الذي لجأ في بعض الأحيان إلى النزول إلى العامة بقصائد اشتهرت إحداها حتى اليوم عبر غنائها موسيقيًّا[1].

وتأتى أهمية البحث من الانتماء المكاني والزماني للشاعر فهو من مدينة جدة بوابة مكة المكرمة والمدينة، ذات الأهمية التاريخية، كما أن عصر الشاعر يعدّ ضمن حقبة زمنية لحقها الكثير من الإهمال والغمط، وأطلقت الأحكام عليها بشكل تعميمي غير واضح الملامح دون تمحيص هذا الشعر وإظهار قيمته، التي قد لا تكون فنية بحتة، فهو بمثابة وثيقة ومرآة تكتنز الكثير من الملامح لعصرها، فديوان الشاعر الكبير نسبيا ما زال مخطوطا لم يحقق.

وجاء الحديث عن شعر الإخوانيات مقتضبا ضمن دراسات تناولت شعر العصر، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

1- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني للدكتور بكري شيخ أمين.
2- الشعر الحجازي في القرن الحادي عشر الهجري للدكتور عايض الردادي.

وهناك بعض المؤلفات التي اعتنت بشعر الإخوانيات من باب جمعه وتقديمه للمتلقي دون أن تتعمق في دراسته وبحثه.

يهدف البحث إلى ما يلي:

1- التعريف بالشاعر بوصفه نموذجا للعصر.
2- رصد شعر الإخوانيات في ديوان الشاعر.
3- فحص هذا الشعر وتأكيد خصوصيته ومغايرته لشعر المديح.
4- استنطاق النماذج الشعرية لمعرفة البواعث والظروف التي أدت إلى كتابته.
5- تحليل هذا الشعر للوقوف على سماته الفنيّة.

ويسعى البحث إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

1- ما الخصائص المميزة والسمات الفارقة لشعر الإخوانيات؟
2- كيف استطاع الشاعر من خلال علاقته بالآخر أن يوظف موهبته الشعرية لمد أواصر الصداقة؟
3- ما السمات الفنية التي اصطبغ بها هذا الشعر؟
4- ما هي الأدوات التي استخدمها الشاعر لكتابة شعر الإخوانيات؟

يتبع البحث المنهج الأسلوبي؛ وهو المنهج الذي استدعته طبيعة الموضوع، ويساعد على الإجابة عن التساؤلات المطروحة ويحقق أهداف الدراسة، فالمنهج الأسلوبي من المناهج النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي، معتمدة على التفسير والتحليل، وهي مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي[2].

وجاء هذا البحث مستهلا بمدخل يلقي الضوء على شعر الإخوانيات من حيث السمات والخصائص، ثم ثلاثة مباحث يعرّف الأول بالشاعر وإخوانياته، ويختص الثاني ببواعث كتابة شعر الإخوانيات في ديوان السمرجي، بينما يتناول الثالث السمات الفنيّة في إخوانيات السمرجي، لينتهي بخاتمة حيث النتائج والتوصيات ومن ثم قائمة بمصادر ومراجع البحث.

مدخل:

شعر الإخوانيات – السمات والخصائص:

يطلق (شعر الإخوانيات) على ذلك النوع من الشعر الذي يمثل علاقات الشعراء الاجتماعية مع غيرهم، الذين ينتمون إلى مستواهم الاجتماعي، حيث يوجّه الشاعر قصيدته إلى هذا الصديق الزميل، وهو غالباً ما يكون شاعراً أو صديقاً أديباً.

وإدراج هذا الشعر ضمن شعر المديح يحتاج إلى مراجعة متحفّظة؛ لأن المديح يوجّه في العادة إلى شخصية لها مكانة اجتماعية مرموقة، أو منصب سياسيّ في الدولة، ولا ينتظر الشاعر من وراء قصيدته تلك أن يرد عليه الشخص الممدوح، بل يكون مُرادُهِ أن يَتَقَرَّبَ منه فقط وينال رضاه ومكافأته. لذلك تصبح الصداقة متينة بين الشاعر والشاعر الآخر اللذين امتدت بينهما أواصر

الشعر والعلم، حتى أصبح الشعور الأخوي المتبادل بينهما وثيقا، ومصدر القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر، وأساساً للحكم عليه نقديًّا.

فشاعر الإخوانيات يطرق هذا الميدان بضربٍ شِعري مختلف عمّا يعهد في الأغراض التقليدية الأخرى، بل يختلف حتى عن تعاطيه مع غرض المدح الذي تتشابه أدواته ومراميه مع هذا الغرض، كما أشرنا أعلاه؛ ذلك أن موقف شاعر القصيدة الإخوانية النفسي يتدثر بمشاعر الإخاء، فالمواقف الرسمية ذات طبيعة تختلف عن المواقف الإخوانية؛ إذ يدور الشعر الإخواني في دائرة هموم شاعره الخاصة لا يتعدَّاها إلى هموم اجتماعية عامة إلا قليلاً، وتدور معانيه حول مقتضيات كالشوق، والتهنئة، والعتاب، والاعتذار، وتقريظ الكتب، واستعارتها، وبث الهموم، والشكوى، وطلب الحاجات، ونحو ذلك مما يدور في حياة الأصدقاء والخلان[3].

وتنبع أهمية شعر الإخوانيات من دلالته المهمة على روح الشعر لدى شعراء هذا العصر؛ فهذا المشرب الشعري تكاد تختفي فيه نبرة التزلف والمجاملة المفرطة، ويعتمد على أريحية الصداقة التي تجافي التكلُّفَ والحذر في التعامل. وتدفق الشاعر في قصيدته من لدن سجيته، دافعه الرغبة في تعبير صادق عما يجوس في نفسه ويختمر في باطنها من معانٍ أخوية أصيلة، دون رغبة أو رهبة تكمن عادة وراء أنماط شعرية أخرى، باستثناء رغبة سامية تمليها حقوق الولاء والوفاء لشخص متكافئ في أخوّته وإنسانيته وثقافته.

فشاعر الإخوانيات يتأنّق ويختار جزل اللفظ، ويحشد مهاراته الإبداعية وإمكاناته اللغوية خلاف ما ينتظر أن يكون عليه خطاب من صديق إلى صديقه؛ حيث ترفع الكلفة والتصنّع، ويتسلسل القول ليتماهى مع ما تمليه روابط الصداقة من شفافية وتبسيط للأمور وكسر للحواجز.

وإذا أمعنّا النظر في الموضوع وقلبناه على مختلف وجوهه ودققنا باحثين عن دواعي ذلك وجدنا أن الشاعر حين يبعث بقصيدته إلى صديقه الشاعر يبعثها إلى ذات أخرى شاعرة تنشد الإبداع، فهو وإن كان صديقه فالشعر هو القاسم المشترك الأكبر بينهما، فلا غرو أن تحظى مسألة الإبداع وإثبات التفوّق اللغوي والفني بنصيب كبير لدى أولئك الشعراء.

"إنّ تطور الحياة على الأصعدة كافة، وتغيّر أنماط الحياة، والثورة الهائلة التي حصلت في وسائل الإعلام والفضاء الرقمي ووسائل الاتصال الضاربة في قوتها واندفاعها وانتشارها وتداولها، أدت إلى انحسار الكثير من الأشكال الأدبية ومن أبرزها شعر الإخوانيات، فقد أصبح التلفزيون

والجوال والإيميل وغيرها من وسائل الاتصال الحضارية الجديدة المدهشة سبيلاً آخر للتعبير عن العواطف والمشاعر الإخوانية بين الناس، وانعدمت تقريباً ظاهرة المجالس والصالونات الأدبية التي تتيح فرصاً واسعة لمثل هذا النشاط الشعري.

ونتيجة لسرعة الحياة الآن لم تعد للناس عموماً فرص واضحة وحقيقية للقاء الطويل، كل شيء بدأ يخضع للسرعة، واللقاءات بين الناس صارت برقية وخاطفة وخالية من المشاعر تقريباً، وانعكس هذا على الأحاسيس والعواطف التي أصبحت تستجيب للمصالح والوجبات السريعة في الأكل والثقافة والعاطفة والحب وكل شيء، على النحو الذي أصبح فيه مفهوم (الإخوانيات) أصلاً غير ذي قيمة، فضلاً على أن الاهتمام بالشعر انحسر إلى أضيق مدى ممكن، بحيث لا تجد من يقرأ الشعر ويحفظه ويردده ويستمتع به إلا القليل النادر، وفي دائرة المتخصصين فقط، وهو ما جعل شعر الإخوانيات في خانة بعيدة جداً عن دائرة الاهتمام"[(4)].

أولا) - الشاعروإخوانياته

أ - الشاعر: هو الجَمَال محمد بن خليل السمرجي الجداوي نسبة إلى جدة (ت: 1181هـ/ 1767م)، وصفه جامع ديوانه بقوله: "إنه نظم في كل الفنون، وشارك في جميع الشؤون، وأبرز من البديع السر المكنون، واستخرج من البيان الرمز المصون، وجال في كل مجال، وأذعنت له فحول الرجال، وسافر إلى اليمن الميمون، فوجد نفس الرحمن، كما قال الأمين المأمون، وشاعَر البلغاء أجمعين، بكلمات يجدها الناظر في هذا العقد الثمين، فظلت أعناقهم لها خاضعين، وعاد إلى دهليز البلد الحرام، مسقط رأسه حيث يجب الإحرام، وانتقل منها إلى بيت بلد الله الحرام، ولم يزل أحد الأعيان، المشار إليه بالبنان في البيان، بل أول من تعقد عليه الخناصر وأفضل من أنتجته مقدمات العناصر مع الزهد في المراتب الدنيوية وإيثار الخمول على ما يتخيل من المناصب العلية، مع عرضها عليه وإعراضه عنها، وبذلها لَوْمه ونفوره منها، حتى اخترمته المنية، في بندر جدّة المحميّة، وخلف من الأشعار ما استوجب به الرحمة والأذكار.

وقد جمعت من شعره هذا الديوان بعد أن تفرقته أيدي سبأ، ولم أجد عند أحد من أكثره نبأ، فجمعت ما تحصّل من نظمه ونثره، وجلوت ما تسهّل من مخدَّرات فكره، ورتّبتُه على أنحاء شتى

وطرائق لا عوج فيها ولا أمتا؛ ليتيقّن الناظر إليه علوَّ شأنه، وأنه لم يترك فنًّا من الفنون إلا جاء بأفنانه، فمن الإلهيات ما يعجز عنه أرباب الإشارات، ومن مدح الرسول ﷺ ما ينال المتوجّه به غاية المأمول، وتأمّلْه تجده خيرا مما نقول، ومن مدائح الأولياء ما تتصفّى به الأصفياء، ويكلّ عن أدناه أعلى الأذكياء، ومن منهج أهل الطريقة ما يدركه من ذاق شراب أهل الحقيقة، ويسكر من له نفس مشوقة، ويقضي لبانات المجذوب وحقوقه، ومن مدائح الأئمة والوزراء والأمراء ما يعجز عنه البلغاء بلا مراء ولا امتراء ويستنزل به الرخاء، وإن كان المخاطب ليس من ذوي السخاء، فقف عليه تنظر عجباً وتسمع أدبا، ومن مدائح المعاصرين من المشايخ والسادة المتصوفين ما لم يطنّ في صماخ السنين، ومن مناسبة الوقت والحين، فإنما البلاغة في المقال المطابقة لمقتضى الحال، ومن فنون التهاني ما لا تدركه الأماني، ومن المراثي والمديح ما لا يبلغ إليه إلا ثاقب الفهم الصحيح، ومن الغزل والحميني ما يستخرج المخدرات من خدورها، ويبرز المصونات عن شعورها، ويستجذب القلوب حتى تذهل عن جميع العيوب، وأما المواعظ والحماسة والحكم فقد تحكّم في فنونها وأحكم، وحلّ وأبرم ونثر ونظم وأهمل وأعجم وأبدع فيما تكلّم"[5].

وقد ذكره البيطار في كتابه حلية البشر في معرض ترجمته للقاضي محمد بن أحمد مشحم، حيث أورد قصيدة للقاضي مجيبا بها السمرجي، يصفه فيها بالفاضل الأديب وينسبه إلى جدة. كما ذكر الدكتور عبد الله الحامد في كتابه الشعر في الجزيرة في قرنين أن السمرجي من شعراء أواخر القرن الحادي عشر وممن أدركوا القرن الثاني عشر، وأن له ديوان شعر مخطوط في مكتبة عارف حكمت عدد أوراقه 215 ورقة أي: 430 صفحة تقريبا[6].

ب - إخوانيات السمرجي

بلغت قصائد الإخوانيات في ديوان السمرجي ست عشرة قصيدة تنوّعت وتعددت مشاربها الإخوانية، فمنها ما أنشئ للتهنئة بوصول كتاب أو بعِيد أو مولود، ومنها ما كان لبث مشاعر الشوق أو لتسطير المديح والثناء للصديق، أو ما كتب عتابا أو استنجازا لوعد، أو ردا على قصيدة إخوانية.

كما يحفل ديوان السمرجي بقصائد المديح التي لم نعدّها من الإخوانيات حيث لا تنطبق عليها شروط شعر الإخوانيات التي ذكرناها.

ثانيا) - بواعث الشعر الإخواني في ديوان السمرجي

يكتب شاعر الإخوانيات قصيدته استجابة لموقف أو لمناسبة، فتتنوّع بذلك هذه القصائد

تبعا للمناسبة أو الموقف، فمن رغبة في إطراء الصديق وامتداحه والاشتياق إليه ومراسلته، إلى تهنئته أو استنجاز موعدته أو عتابه.

لن تتسع مساحة البحث لإيراد القصائد كاملة؛ وسيكون من المحتّم إيراد الشواهد طويلة ومسهبة نسبيا؛ لأن ديوان الشاعر ما زال مخطوطا وغير متداول، وسيُقتصر على ما يخدم البحث، وحسبك من القلادة ما أحاط بالعنق.

ومن بواعث شعر الإخوانيات لدى السمرجي ما يلي:

أ- الإطراء والثناء

تجاوز شعراء العصر الحد في المبالغة خاصة في غرض المدح، وهي وإن كانت حلية بلاغية فالإكثار منها أخرجها عن حد القصد كشأن المحسنات البديعية والبيانية الأخرى التي جاوز الشعراء في حشدها الحدّ حتى أصبحت محط ازدراء واستهجان من قبل دارسي الأدب ونقاده، والسمرجي على مذهب شعراء العصر، نجده يبالغ أيما مبالغة في إطرائه هؤلاء الأصدقاء، ويحاول أن يحشد في قصيدته الإخوانية كمًّا هائلا من الفضائل والصفات التي يوفّرها معجم المديح العربي. يقول:

عـــينُ الكمـــال كمالُـــه إنســـانُه ... إنســـانُ عـــينِ المجـــدِ عـــينُ ســـمائه

نـــدبٌ لَـــوَ انَّ الفخـــر جـــاراه إلـــى ... أمـــدٍ لقصّـــر عـــن مـــدى علوائـــه

فهـــمٌ يســـابق للمعـــاني طرفَـــه ... فيكـــاد يســـبقه إلـــى إملائـــه

تفـــد القـــوافي إن رمـــت أقلامـــه ... شـــأوا قـــوافي ســـيرها وحدائـــه

طبْـــعٌ لـــو أن الكـــرْم عاصـــر خلْقَـــه ... لـــم ينـــزل التحـــريم فـــي صـــهبائه[7]

وكذلك نجد مديحه وإطراءه لأحمد رضوان:

وزيـــرا كســـا ثـــوبَ الـــوزارة رونقـــا ... وطـــرّزَ ثـــوبَ الملـــك بـــالفخر والمجـــد

فأصـبح عطـفُ الـرمح يـرقص فرحـةً ... لدولتـه والسـيفُ يضـحك فـي الغمـد

تبسّـــمت الـــدنيا لنـــا بوجـــوده ... فمـا جعفـر؟ مـا البرمكـيّ؟ ومـا المهـدي؟

فيا أحمد العليا وأغنى كرامها ... وأعلمهم في الأمر بالحَلِّ والعقد
لأنت عروسُ الخيل يوم طرادها ... تفرّج عمّن قال يا أزمة اشتدي
وأنت يمينُ الملك إن مدّ زنده ... لبطشٍ وهل بطشُ اليمين بلا زند
ويا من غدا بالجود والسيف منجدا ... لمن جاء يستدعي نداه ويستعدي[8]

وكذلك مديحه للشيخ صالح الحبّاب:

عمادُ المعالي بل عمودُ صباحها ... ومن بالمعاني والعلوم امتيازه
وبحبوحةُ الفضل الذي بَهَرَ العلى ... بخطِّةِ فخرٍ لا يرام اجتيازه
أراش جناح الحق من بعدما عفا ... وأكبر دهرا في النفوس ابتزازه
إذا ما قفا أشقى المريد انتهاره ... وأشقى مريد الحق منا انتهازه
وسبّاق غايات به عرف الهدى ... وألقى إليه كنزه وركازه[9]

والسمرجي يركز في امتداحه لصديقه- كما هو حال شعر الإخوانيات- على الامتداح بالعلمية والشاعرية والكرم وشرف النسب وعلوّ المرتبة، فنجده في قصيدة إخوانية يوجهها للشاعر المدني جعفر البيتي يقول:

فات الشموس مكانه فلو انه ... رام الهبوط لكان مهبطه ارتقا
قوم هم الدنيا فإن ولّوا فلا ... إشكال في فضل الفناء على البقا
لبسوا جلابيب الجلالة واغتدوا ... درّ الرسالة ما ألذّ وأعبقا
أو ليس منهم جعفر بن محمد ... الطاهر الجيب الأغر المنتقى
من لا يبارى في المقال تبحّرا ... من لا يجارى في النوال تدفّقا
أما العلوم فليس أعلم منه في ... علماء أقطار البسيطة مطلقا

هـــذا الـــذي قـــد صـــحّ عنـــه بأنـــه سـبق الفحـــول محققـــا ومـــدققا[10]

وهناك قصيدة إخوانية لا ينص فيها على اسم الصديق الموجهة إليه، عند التقديم للقصيدة، لكنه يصرّح باسمه في ثنايا القصيدة فهو أحمد نجل زين العابدين، وفيها يحشد صفات الإطراء حيث كرم الأرومة وكرم السجايا، يقول:

عجـزت عـن المـدْح المطـوّق بالشـكر فهـل بقبـولِ العفـو تصـفح عـن عـذري
ومـن لـي بمـدحٍ فيـك يبلـغُ بـي إلى مرامـي ولـو وافيـتُ بالكوكـب الـدرّي
وحـقّ أياديـك التـي رهنـت فمـي على حسن ذكراك الذي جلّ عن ذكري
لقـد وَقَـرَتْ في القلـب منـك محبّـةٌ يهـيم بهـا وجـدًا فـؤادي في صـدري
فيـا بحـرَ علْـمٍ يشـبهُ البحـرَ إنّـه لديـه سـرابٌ لا يسُـوغُ ولا يُمْـري
ويـا واحـد العصـر الكـريمُ أرومـةً ويـا فخـره أكـرمْ بمجـدك مـن فخْـر
لـك الخير قلبي من فراقك قد غدا تقلّبـه أيـدي الزفيـر علـى الجمْـر
ولـو كـان غيـر الـروح هـان فراقـه ولكـن فـراق الـروح مـن أصـعب الأمـر
فيـا سـائلي عـن أحمـد الحبـر إنـه كـريم السـجايا واضـح الشّـيم الغـر
متـى تلقـه تلـق الهـدى مـتهلّلًا بوجـه سُـقي مـاء السـماحة والبشـر
كمـالٌ بـلا نقـصٍ وصـدقٌ بـلا افتـرا ورشـدٌ بـلا غـيٍّ وعـزٌّ بـلا كبْـر
أخـي نَجْـلُ زيـن العابـدين ومـالكي ورُبَّ أخٍ أشـهى لقلبـي مـن عمـري[11]

وأسلوب الإطراء والتبجيل الذي انتهجه الشاعر يحاول من خلاله التأثير في المتلقي، الصديق الموجهة إليه القصيدة في المقام الأول، والتأثير في المتلقي عموما لإثبات تمكّنه من الأدوات الشعرية.

ب- الاشتياق:

من أبجديات شعر الإخوانيات ولوازمه الاشتياق، فالسمرجي يصرّح في قصيدة موجهة لأحمد رضوان بشوقه، حيث يقول:

فأمسيت لا الذكرى تعيد الذي مضى ولا كبدي الحرّى تفيق من الوجد

وكنت خليّا فاستفزّني الهوى بما زادني ذكراه وقْدا على وقْد

والاشتياق الحميمي من لدن الشاعر يجسّد رغبته في موافاة الجماعة والخروج من العزلة التي قد تمر بالشاعر في محيطه لعدم مشاكلة من حوله، وهو أسلوب شعري ينتهجه الشاعر للخروج من الذاتية والانفرادية إلى رحابة الجماعة التي يرى الشاعر انسجامه معها. يقول:

ويا ليتني كفّرت عن عهدي الذي حرمت به كأس الصفا من بني ودّي

وقد كنت سيّالا بطبعي فما الذي دهاني إلى أن صرت كالحجر الصلد

فوا أسفي إن لم ترقّ طبائعي وإن لم أراعيهم[12] على الغي والرشد

وأرفا الذي شقّيت[13] معتذرا ولا أشق على صحبي وألحم ما أسدي

فإن هبطوا غورا ففي الغور منزل وإن صعدوا نجدا حللت ربا نجد

وماذا على مثلي وهم خير ما أرى ودادا إذا ما كان ودّهم ودّي

وكما أن الفرد يخرج من عزلته الذاتية ليكوّن لحمة مع الآخر/ الآخرين نجد الجماعة تنسج لحمتها حول قطب واحد تؤهله صفاته الجاذبة وأريحيته ليكون بؤرة هذا التكتل الذي يتحوّل بسبب هذا التناغم والانسجام إلى جسد واحد، يقول بعد الأبيات السابقة:

على أننا نأوي جميعا وننتحي إلى واحد كالألف في رتبة العدّ[14]

ويقدّم السمرجي لقصيدة إخوانية يصف فيها اشتياقه لصديق بحديث إخواني أقرب للشعر بل ربما تفوّق على بعضه، يقول: "ومما قلته مستدعيا لخدن: وشقيق هو لروضة الأدب شفيق، في روض تلفّع ببرد غيم رفيق، وابتسم زهره عن در طل أنيق، وتقنطر شاذروانه على جسر الأمواه، واغتدت أنابيبه فاغرة الأفواه، والشمس تارة تبدو من حلل السحاب كالمرآة في كف الأشل، فتعتصر بكف الشعاع ما بأذيال الغصون من البلل، وتارة يجمع ضوؤها في بردته، ويبدد فريد الدر من عقود مزنته"[15]:

لعمـــر العلـى مـــا الـــدهر إلا كريمـــه ... ومـــا العـــيش إلا صـــفوه ونعيمـــه
وشـــرخ شـــباب أرقـــص الزهـــو عطفـــه ... ورنّحـــه نشْـــر الصَّـــبا ونســـيمه
عـــداك مـــن الأيـــام إلا محجّـــل ... أغـــرّ يغـــرّ الخطـــب وهـــو لطيمـــه
ومـــن غـــرر الأتـــراب إلا مهـــذّب ... حليـــف الوفـــا طلْـــقُ الـــوداد قســـيمه
رضـــيعي مـــن ثـــدي هـــو الأدب الـــذي ... ينكـــب عنـــه الغـــر وهـــو فطيمـــه
إلـى مـــا التصـــابي فـي إســـار وشـــملنا ... شـــتيت وأبهـى الـــدر حســـنا نظيمـــه
هلـــم بنـــا لا زلـــت نَحْسُـــو ســـلافة ... هـــي الملـــك لا مـــا يدّعيـــه زعيمـــه
ســـــلافة آداب تـــــدار كؤوســـــها ... مـــلاءً كمـــا يســـقي النـــديم نديمـــه
علـى ســفح روض حـل فـي أفـق الحيـا ... عُـــرى مزنـــه حتـــى اســـتطار شـــميمه
وبـــرد ظـــلال قـــد أســـالت بـــه ذكـــا ... لُعـــابَ ضـــياء يســـتطاب حميمـــه
وبركـــة مـــاء ألبســـتها ســـماؤها ... قبـــاء مـــن الفيـــروز قُـــدّ أديمـــه
يـــزفّ الصـــبا مـــن مـــاء شـــاذروانها ... ذوائـــب درّ ســـرّحتها نســـيمه

والسمرجي وإن لم يصرّح بلفظ الاشتياق في التقديم للقصيدة، يعتمد في أسلوبه لغة خاصة تحقق مفرداتها غايته، فكلمة الاستدعاء تعد لازمة من لوازم الاشتياق، وإردافها بالخدن يدل على عمق العلاقة، واستبطان الودّ لصديق كريم مهذّب، وهذا الاستدعاء الذي جاء نتيجة الاشتياق يدعو إلى احتساء سلافة الآداب على سفح روض وبرد ظلال، ويلاحظ قبل ذلك تأكيد الشاعر على النسب الذي يربطه بهذا الصديق، فهي أخوّة رضاعة سببها ثدي الأدب.

ج- المراسلة:

يقوم شعر الإخوانيات وخاصة بين الشعراء على تبادل القصائد وقد نعت هذا النوع من الشعر عند بعض الدارسين بشعر المراسلات، فالرد على قصيدة موجهة من شاعر صديق من

أدبيّات شعر الإخوانيات، وقد يضطر من وُجّهت له القصيدة الإخوانية إلى الاستعانة بشاعر صديق يسطر قصيدة عنه، حيث يجعلها على لسانه ويتقمّص مشاعره إذ ذاك.

يرد السمرجي على العلامة الأديب الأريب - كما ينعته- السيد حسين بن السيد محمد عشيش عن أبيات كاتبه بها في قافيتها، يقول بعد مقدّمة طويلة:

مولاي نظمك وهو أعلى رتبة ... من أن يقاس[مدىً] على نظرائه[16]

وافى سفيرا بين صبّك والجوى ... يطوي الحسا سفرا إلى حوبائه

فأهاج لي شوقا ولا برق سوى ... قلم يسحّ من المداد بمائه

وأعاد لي ذكر الحمى فأبان لي ... ولناظري ما بان من جرعائه

شكرا لمرآة الزمان وربّها الـ ... ـمهدي الزمان بأرضه وسمائه

مولاي يا فخر الكرام وخير من ... ألقى البديع له زمام ولائه

من للحسين بأن يفدّيك ابنه ... بأجلّ نسل من بني آبائه

لا تعرضنّ بنات فكرك إنه ... لم يلق عندي كفؤ بعض إمائه

فلتحمد الأفكار فكرك إنما ... إنشاؤها كلٌّ على إنشائه[17]

د- التهاني

تمثل التهاني واسطة عقد شعر الإخوانيات، إذ بها يتفاعل الشاعر مع صديقه في فرحته، فالشاعر حين يكتب قصيدة التهنئة يبرهن على عمق العلاقة مع صديقه واهتمامه به ومتابعة أخباره، ويستغل لذلك المناسبات الاجتماعية لكتابة قصيدته، فتكون ثمّة مشاركة للفرحة والنجاح مع الآخر وفرصة يمارس فيها شاعريته طمعا في توطيد العلاقة مع هذا الصديق القديم، أو بناء علاقة مستحدثة مع صديق جديد.

1- التهنئة بعقد نكاح

يستغل الشاعر مناسبة عقد نكاح لصديق ينعته بالوجيه عبد الرحمن بن علي الحمّال، حيث جرت العادة أن تدبّج فيها خطب الإملاك، فيمتدح فصاحة هذا الصديق كما، يمتدح من تزوّج منهم وينعتهم بالفضل والتقى، يقول:

طـــاب عقـــدٌ قضـــا المهـــيمن فيـــه ... بـــــالعلا للمهـــــذب النحّـــــال
النجيـــب الـــذي يفـــوق بهـــاء ... وكمـــالا بـــدر الـــدجى فـــي كمـــال
راح عبـــد الـــرحمن منـــه بعقـــد ... حســـدت جيـــده عليـــه الأوالـــي
أي عقـــد فيـــه ملائكـــة الـــله ... شـــهود علـــى شـــهود الحـــال
مـــلأ الأرض والســـماوات والأيـــام ... عطـــرًا شـــميمه والليـــالي
مشـــرق اللفـــظ كـــاد ينثـــر منـــه ... فـــي رؤوس المـــلا نثـــار اللآلـــي
وكفـــاه فخـــرا بـــأن نـــال فخـــرا ... وســـموا لخطبـــة المفضـــال
حمـــزة الخيـــر منبـــع العلـــم حقـــا ... وحليـــف التقـــى بـــلا إشـــكال
وبعـالي الجنـاب أعني عليّ القـدر والاسـم (م) ذا الجنـــــــاب العـــــــالي

2- التهنئة بكتاب

تظهر هذه التهنئة مدى عمق العلاقة بين الأدباء والمثقفين ومشاركة بعضهم بعضا من خلال هذه الأشعار؛ فالسمرجي هنا يهنئ أستاذه عليًّا القناويّ بوصول كتاب له من أستاذه محمد الحفني، وهذا يظهر مدى الاحترام المتبادل بين الأستاذ وتلميذه، ومدى رقيّ هذا التواصل والاحتفاء به؛ فوصول كتاب من أستاذ لتلميذه عُدّ مناسبة تستحق الاحتفاء والتهنئة، يقول:

أهـــلّ بمنشـــور الكمـــالات طـــالع ... وهـــلّ بأســـرار الجـــلالات طـــابع
وبشّـــر بالبشـــرى وأنجـــز باللقـــا ... مطـــالع منـــه بالســـعود طوالـــع
وعـــن قمـــر الأقمـــار بانـــت أهلّـــة ... فكانـــت لأســـرار القبـــول طلائـــع
حـــروف هنـــا جـــاءت ومجرورهـــا المنـى ... إليـك بماضـي الوصـل فهـو مضـارع

تذكّر نشر السرّ من طيّ طيّها عبيق عبير الوصل والوصل يانع
هنيئا لك البشرى بها ولك الهنا لها ولك الزلفى فما ثَمّ مانع
لئن نشرت من مصر رايات شوقها إليك وأبدت ما تحنّ الأضالع
فما خفقت إلا بأعلام قطبها فمن خفقها في الخافقين لوامع
وألقت عصاها في ذراك وأودعت إليك من السرّ البديع ودائع
فشاهد بعين القلب عين حضورها فخلف حجاب العين للغور لامع
فلله من خطّ شريف ترنّحت به الروح وارتاحت إليه الطبائع
تطالعه روحي بروحي فينجلي يصوره في نفس روحي طابع
ويظمأ قلبي كلما كرّ ناظري لتكريره شوقا فتجري المدامع
فأنت مرام القصد بل غاية المنى وسدّتك اللاتي إليها المراجع[18]

تظهر الأبيات مدى خصوصية العلاقة بين هؤلاء الأصدقاء الزملاء، فوصول كتاب من أستاذ أو شيخ له الفضل، ممن شاع ذكرهم، قد لا يقدّره ويهتمّ له الناس العاديّون، لكنه أمر ذو بال عند أهل العلم والأدب.

فهي ليست رسالة فحسب، بل بشرى ورايات تنشر، وهي رسالة قمينة أن تشاهد بعين القلب وتستجليها الروح.

3- التهنئة بالعيد لصديق لم يذكر اسمه:

لمثل ذا وأفاض الله نعمته عليك في رتبة تعنو لها الرتب
تستوهب الله شكرا في بقاك لها صلاتك الغر والأشعار والخطب
ولهنك اليوم عيدا قد رفعت به شعائر الدين تنويها بما يجب
لم تخلُ منك ليالي الصوم من قرب والعيد لم يخْله من فضلك الحسب

ما زلت تبذل والأملاك شاهدة والأجر يثبت والرحمن يحتسب
حتى دعاك لسان الملك مفتخرا يا مطلبا ليس لي في غيره أرب
وأنشدتك المعالي يا ابن بجدتها إليك آلَ التقصّي وانتهى الطلب[19]

والأبيات تعبّر عن تهنئة لصديق له مكانة ورتبة، بالرغم من عدم ذكر اسم الصديق الموجّهة إليه.

3- التهنئة بمولود

يحاول السمرجي في هذه التهنئة التي لم يُنصّ على الصديق الموجّهة له أن يخرج عن القاموس التقليدي للتهاني، يقول:

لقد نبعت من دوحة الملك نبعة تفرع من أغصانها للندى زهر
أضاء به أفق النبوة غرسنا هلال تسامى للكمال به البدر
وشنّف أذن الخافقين بشائرا تبسم عن ثغر التهاني به البشر
فأصبح حدّ السيف يحمر نشوة وترقص زهوا في أنابيبها السمر
بمولد من وفّى به المُلك نذره كما شاءت العلياء والنهي والأمر[20]

ويهنئ عبد الرحمن المفتي بمولود، ويستطرد بعد التهنئة مبرزا فضائل ومزايا هذا الأب المُهنّأ، حيث الديباجة المعهودة التي لا تخلو من خصوصية تفرضها نسبة الشخص الأسرية، وهيئته الاعتبارية، إذ نجده هنا منتسبا لأبي بكر الصديق، فضلا عن أنه صاحب علم:

أقبلت دولة أيام السعاده وبدا كوكب أفلاك السياده
وشدا طير الأماني ساجعا بالتهاني حسْب تخصيص الإراده
وغدا الإقبال والسعد على جيد مولود الهنا أبهى قلاده
والمسرّات توالت والرضا لوجيه الدين قاموس الإجاده
صفوة الصدّيق من تثني على مجده الألسن حبًّا وَوَدَاده

نظر الله له بلّغه ربه الحسنى وأعطاه الزياده
نضّر الله زمانا لم يزل لك يا أوحده يثني الوساده
أيها المشهود بالفضل له بين أعلام وسادات وقاده
عادة الرحمن عادت بالهنا لك والخير وكم لله عاده
فتقبل وافد السعد الذي خص بالإقبال من قبل الولاده
يا له من وافد سوف ترى غرر الأحكام منه مستفاده[21]

وقد وجد الشاعر موضوع التهاني بمناسباته المتنوعة فرصة لمدّ أواصر الصداقة باعتماد أسلوب محايث يختلف عن الأسلوب التقليدي للقصيدة الإخوانية المباشرة، إذ يزاوج الشاعر بين التهنئة وإطراء الصديق المهنّأ.

هـ- الاستنجاز

طلب الحوائج واقتضاؤها موضوع اجتماعي له أصول وأدبيات، حيث يتعيّن على الشاعر إذ ذاك أن يختار الظرف المناسب والشخص الذي يُتوسّم فيه تلبية طلبه وقضاء حاجته، والاقتضاء الحسن المهذّب يسميه القدماء لطيف الاستمناح، ويرون أنه سبب النجاح في تحقيق المطالب، وقد أفردت أمهات الكتب أبوابا خاصة لهذا المعنى [22].

ففي قصيدة لامية للسمرجي يجعل مقدمتها نسيبا يتماهى مع الغرض الأصلي وهو الاستنجاز، إذ جعله معادلا موضوعيا يمرر من خلاله أحاسيسه ويصف مدى إخلاصه وتعلقه بالمحبوبة، وذلك هو حال الشاعر مع صديقه المرجو عطاؤه، القصيدة مرسلة إلى القاضي محمد بن مشحم يستنجزه، يتوسّل الشاعر بالمعاني التي يبثها الحبيب إلى حبيبته في لغة الغزل التقليدي، حيث العذاب من الصدود وطلب الوفاء بالعهد والوعد، وأداء الحقوق التي يوجبها الحب، يقول:

ما على المحسنين في الجود خلّه لو شفوا غلّة الفؤاد بنهله
وأذاقوا حلاوة الوصل صبًّا سكب الدمع قلّةً بعد قلّه

شـــهد الله مـــا ســـلوت ولا أذْ نَبْـــتُ ذنبـــا ولا أتيـــت بزلـــه
وأرى الأمـــر واضـــحا واضـــطراري عجبـــا لاختيـــار هـــذى الأدلّـــه
أتلظّـــى بنـــار وجـــدي هيامـــا بـــالموالي ومـــا ظفـــرت بخُلّـــه
وحقـــوقي أكيـــدة مـــع أن الـــ ـــغير يَـرْوى ومـا شـفت لـيَ غلّـه
يـــا لجـــرم ســـوى تَخَلُّـــف حـــظٍّ عقلتـــه نوائـــب الـــدهر ضـــلّه
أترانـــي أســـأت فـــي حســـن ظنّـــي بكـــمُ والوفـــاء فـــيكم جبلّـــه
والمحـــبّ المحـــبّ إن رام أمـــرًا لـــم ينـــل مـــن نجاحـــه غيـــر مهلـــه
ســـادتي ســـادتي حنانـــا وعطفـــا بمحـــبٍّ مضـــنى الفـــؤاد مدلّـــه
لي فـيكم أجلى المـذاهب في الحبـ ـــب وأعلـى الأديـان فـيمن تألّـه
يـا إمـام الهـدى ومـن عقـد الملـ ـــك عليـه مـن الخلافـة ظلـه
أنـت في الملـك أم على الفلـك الأطلـ ـــس أم في الشـموس أم في الأهلّـه
أنـت في الكـون أم على العـالم العلـ ـــوي إمـــام وللملائـــك قبلـــه
حـــار فهمـي فـي كنـه ذاتـك والأو صـاف ضـاقت مكانـه ومحلـه[23]

ذلك نجده يستنجز القاضي يحي السحولي لقضاء أغراض لوالده، فيقول منتهجا الطريقة السابقة نفسها من حيث استغلال غرض الغزل ليلج إلى غرضه فالجامع بين الغرضين الحب والغرام:

أحســـن المحســـنون يـــا عـــزّ جملـــه فبكـــائي علـــى الأســـى منـــك ضـــلّه
وأرى الحـــق لازمـــا لـــي وغيـــري يتقاضـــاك خلّـــة بعـــد خلّـــه
وأرانـــي إذا تقاضـــيت أمـــرا صـــدّني مـــن شـــريعة الحـــب مهلـــه

ما لذنب لكنّما حاجة الصبّ ... ترى صعبة وإن هي سهله
في سبيل الغرام قلب محبّ ... في هواكم قامت عليه الأدلّه
ما تعودت منكمُ ذا التجني ... والتجني في شرعة الود مُثْلَه
ما تبدلت عنكم بسواكم ... أأروم الهدى وأجنح ضلّه
حبكم مذهبي ومعنى هواكم ... لي أنّى اتّجهت دين وملّه
أي عذر بعد انتصارك للإسـ ... ـلام في سدّ خلتي وتعلّه
نال منا ذا الدهر حتى لكدنا ... بعد عز الغنى نصير أذله
وتمنى منى الأُطيفال واليا ... فع والشيخ موتة مشمعلّه
ليس هذا شأن الكرام ولكن ... خَلّةُ الحظ لا تسد بخُلّه
يا عماد الهدى وأي عماد ... أنت للدين في الأنام وظله
قد تضربت في أموري فهلا ... تصطنعني يا ابن السراة الأهله
فأعدني بفرحة فبقلبي ... من ثنائي الخليل أعظم شغله[24]

و- العتاب

تستغرق مقدمة تبدو للوهلة الأولى غزلية ثلثي قصيدة إخوانية يوجهها السمرجي إلى القاضي يحيى السحولي، إذ يضفي العتاب الغزلي على هذه المقدمة، وهو تقليد معروف يعتب فيه الحبيب على حبيبته، لكن العتاب هنا ينبي عن عتاب مبطّن لهذا الصديق، لم يشأ أن يبرزه السمرجي بل عمّى عليه وألبسه ثوب الغزل التقليدي:

بـرّدت مضـجع أشـواقي مـن الحُـرَقِ ... بسلوة عنك لم يسمح بها خلقي
ودَكَّ طـور اصـطباري منـك يـا كبـدي ... نـور التجلّي فلم أصعق من الفرق

فلِـمْ تَصـدّ ولـمْ أُذنـب ولِـي وَلَهـي ... وَلَـمْ تـرقّ ولِـمْ تَجْفـو ولَـمْ أُطـق
سـل الـدجى غيـر مـأمور يجبـك بمـا ... أسـر مـن نـار أشـواقي ومـن حرقي
واستخبر النجم عن مضناك هل عثرت ... أقدامـه فـي السـرى إلا علـى حـدقي
أرعـى الكواكـب كـي تحنـو وغايـة مـا ... يرضـيك إحـراج صـدر الشـيّق القلـق
كـن كيـف شـئت فـإني قـد صـبأت على ... حبّي لمـا شـئت واعـذرني على خلقي
وألـبس الـنجم محمّـر المطـارف مـن ... نجيـع دمعـيَ مصـفرا مـن الأرق
والآن يـا مـن دمـوعي فيـه أرسـلها ... مطـرودة كطـراد الخيـل للسـبق
عطفـا علـى مهجـة ذابـت علـيّ أسـى ... لا تسـتقر علـى حـال مـن القلـق
ومقلـة مـا انثنـت إلا إليـك بكـا ... إلـى خـداع تمنّـى الطيـف بـالأرق
فاصـدع بـأمرك لا خلـق أحـق بإصـ ... ـفائي سـواك ورب المنظـر الأنـق
العـالم العامـل الحبـر الـذي انتظمـت ... بـه العلـوم انتظـام الـدر في نسـق[25]

وفي قصيدة تشي قافيتها وحرف رويّها بباعث نظمها حيث الشين والواشي، أرسلها – كما يذكر- إلى صاحبه أبي بكر معبد سنة 1163هـ، يقول في مطلعها:

رويـدك لا تكـن أذنـا لواشـي ... فتقنـع والقناعـة للمواشـي

ثالثا) - السمات الفنيّة في إخوانيات السمرجي

تتداخل مستويات التحليل الأسلوبي، وترتبط بالأسلوب اللغوي، ولكن ليس على أساس فهم اللغة، وإنما على أساس فهم كيفية استخدام اللغة في النص الإبداعي، حيث النظر من منطلق التحليل الأسلوبي إلى الأساليب البلاغية التي تتضمن الصوت والدلالة لمعاينة النصوص الأدبية والأثر الذي تتركه في المتلقي[26].

أ- الوزن والقافية

يعدّ الإيقاع ركيزة هامة من ركائز القصيدة العمودية؛ لذلك جاءت أوزان القصائد الإخوانية في ديوان السمرجي على بحور متنوعة، فهي على: الطويل والبسيط والكامل والمديد والرمل والوافر، وتراوح طول القصائد بين الطويلة نسبيا والمقطوعة التي لم تتجاوز العشرة أبيات حسب موضوع القصيدة، فبعضها يحتاج إلى البسط والإطناب بينما هناك ما لا يحتمل ذلك، وقد تنوع الروي على حروف عدّة مما يطرقه الشعراء عادة باستثناء حرفي الشين والزاي، ويظهر تنوّع البحور العروضية وأحرف الرويّ عناية الشاعر بالوزن والقافية، وإدراكه لأهميّة ذلك في البناء الشعري إلى جانب الأدوات الفنيّة الأخرى.

ب- المقدمة الغزلية

المقدّمة الغزليّة لقصيدة الإخوانيات غالبا ما تنزاح بمعناها عن المقدّمة الغزلية المعهودة في الشعر العربي، وإن أوهمت لوهلة أنها غزلية صرفة، إذ يتوسّل الشاعر بالغزل - على طريقة شعراء الصوفية- ليجعله حبا واشتياقا للأخ الصديق، والسمرجي يثبت بصنيعه هذا إدراكه تميّز القصيدة الإخوانية وخصوصيتها، حيث أتت المقدمة الغزلية منزاحة عن المقدمة الغزلية التقليدية، متميزة بنفس أسلوبي مغاير.

ترتكز المقدمة الغزلية على ثنائية الطيف والخيال، وهو تقليد عريق في الغزل العربي، أُلفت فيه كتب:

طيف أَلَمَّ به فنبّه شَوْقَه ... لمّا أَلَمَّ وكان في إغفائه

ولعله لمّا تنبّه قام عن ... طيف الخيال نيابة عن رائه

فصحا لينظر ما ألمّ فلم يجد ... إلا خيال الشوق في أحشائه

لا تشج قلب الصب إن جفونه ... شرقت بوابل دمعها من مائه

أظننت أن سلوّه عن أرضه ... من أرضه أو من ظليل سمائه

أني وقد دارت عليه ولم تقف ... في كف لاعجه رحى برحائه[27]

وهناك مقدمة غزلية تراعي التقليد العربي المعروف، لكنها كما أسلفنا مغايرة تتغنى بمحاسن الممدوح/ الصديق، يقول فيها السمرجي مادحا صاحبه أحمد بن رضوان:

ليالي الهنا لا زلت صادقة الوعد ... لدينا وحيّا الله عهدك من عهد
يمينا لقد حركت سلسلة الهوى ... عليّ وأبديت الذي لم أكن أبدي
هوى كان في ذيل الشبيبة والصبا ... طرازا وعصرا كان أحلى من الشهد
وكنت خليّا فاستفزّني الهوى ... بما زادني ذكراه وقدا على وقد
فللصحب واد عزّ عنّي سلوكه ... لعذر وأشجاني ولي شجن وحدي
فما حزن محزون على فوت فائت ... بأعظم من حزنٍ على فوت ما عندي
فما لي عباد الله والفضل واسع ... أيست على أن الرجا شيمة العبد
وماذا عسى ذنبي وقد وسع الورى ... ميادين عفو الله مستوجب الحمد[28]

وقد تخال المقدّمة الغزلية نسيبا صرفا حتى تصل إلى بيت التخلّص للمديح، فتلفي أن الشاعر مزج بين معاني الغزل ومعاني المديح، إذ يزاوج السمرجي بين الغرام والمجد، فيؤكّد أنه يرتاح للغرام وينحاز للمجد الذي يتمثّل في هذا الصديق، وما الغرام عن هذا الصديق الممدوح ببعيد لاسيما والقصيدة إخوانيّة، يقول:

بباهر حسن يزدهيني طرازه ... وصفحة خدٍّ نقطة الخال لازُه
وبالثغر يزهو باللآلئ حقيقة ... إذا افترّ في الأصداف منه حجازه
أجرني من فتك الصدود بمهجتي ... فصدك ما لا يستطاع برازه
وما أنا من يقوى بمعترك الهوى ... ولحظك يسطو في القلوب حرازه
حمى السحر هاتيك الجفون وصانها ... وضاعف لين القد منك انغمازه

ودار نطاق اللين منك بمعطف ... إذا دبّ فيه الزهو راق اهتزازه
وحقك ما سرّ الغرام بذائع ... وذلك أمر يستحيل جوازه
ولكن طرفي بارتجال مدامعي ... ليشعر عما في الضمير ارتجازه
له الله صبّ بالغرام ارتياحه ... وللمجد أنّى يستطيل انحيازه
وإن يعن مجدا غير مجد ابن صالح ... فتبا لرأي قد عداه احترازه
عماد المعالي بل عمود صباحها ... ومن بالمعاني والعلوم امتيازه[29]

وعلى شاكلة هذه المقدّمة الغزلية استهل السمرجي إخوانيته في صاحبه أبي بكر معبد، وقد سبق ذكر هذه المقدمة في مبحث سابق يتحدّث عن باعث العتاب، يقول:

رويدك لا تكن أذنا لواشي ... فتقنع والقناعة للمواشي
فتقنع بالسلوّ عن التصابي ... وتسلو عن حبيبك بالمعاش

وفي مقدمة قصيدة إخوانية موجهة للشاعر جعفر البيتي يستعين الشاعر باسم سعاد ليوظفه رمزا للسعادة التي تخامر الشاعر عندما يخطر بباله ذلك الصديق، يقول:

خطرت سعاد فماج بالسحر النقا ... أفعوذةٌ تغني المتيّم أم رقى
وتبسّمت فاهتزّ عطف الغور من ... طرب وكاد بأن يطير إلى النقا
أفرايد تلك الفرائد تبتغى ... طيب الورود وأين منك المستقى
اغنم مسالمة الهوى وتوقّ من ... طرف يصيب خطاه شاكلة التقى
واحذر قواما لا ترى من بعده ... شطرا زها في الروض إلا ملحقا
واقر السلام على السلامة في الحمى ... مهما بدا لك أن ترق وتعشقا
فهناك من زبر الحديد عصابة ... فلقوا الحديد مضاعفا والفيلقا[30]

ج- التكرار

يعد التكرار في الشعر من الأساليب ذات الأهمية الكبيرة، فبه يتم تعميق الإيقاع داخل البيت الشعري، وبه يكتسب النسيج الشعري قدرا كبيرا من التنغيم والجرس، كما أنه يمنح التعبير الشعري زيادة في الدلالة.

يعتمد السمرجي أسلوب التكرار في إخوانياته إدراكا منه بأهمية ذلك؛ لذا يوظفه في قصيدته الإخوانية، فمن أحب شيئا لهج بذكره، ففي الأبيات التالية نجده يكرر ألفاظ (المحبّ، سادتي، أنت)؛ مما يؤكد صدق المشاعر كما يضفي على الأبيات جمالية أسلوبية:

والمحـــــبّ المحـــــبّ إن رام أمـــــرًا ... لـــم ينـــل مـــن نجاحـــه غيـــر مهلـــه

ســـــادتي ســـــادتي حنانـــــا وعطفـــــا ... بمحـــــبٍّ مضـــــنى الفـــــؤاد مدلّـــــه

أنـــت فـــي الملـــك أم علـــى الفلـــك الأطلـــ ... ـــس أم فـــي الشـــموس أم فـــي الأهلّـــه

أنـــت فـــي الكـــون أم علـــى العـــالم العلـــ ... ـــوي إمـــــام وللملائـــــك قبلـــــه[31]

ونجد أسلوب التكرار حاضرا في قصيدة يجيب بها عبد الملك القلعي على قصيدة السمرجي التي أنشأها على لسان أحمد زين العابدين زادة؛ مما يدلّل على أن اعتماد أسلوب التكرار في شعر الإخوانيات موظّف وبارز في القصائد الإخوانية، حيث تكرر حرف الجر (إلى) في مستهل ثمانية أبيات:

أهـــدي ســـلاما كســـحيق المســـك ... أو كالـــدراري نظمـــت فـــي ســـلك

مـــع عـــرائس التحيـــات التـــي ... يفـــوق لطفهـــا الصـــبا إن هبـــت

إلـــى قبـــاب المجـــد والتعظـــيم ... إلـــى جنـــاب العـــز والتكـــريم

إلـــى مقـــام دونـــه الأفـــلاك ... تضـــيء مـــن أنـــواره الأمـــلاك

إلـــى الإمـــام العـــالم العلامـــة ... إلـــى الهمـــام الفيصـــل الفهامـــة

إلـــى قريـــع الفخـــر والســـيادة ... إلـــى رفيـــع القـــدر ذي الإفـــادة

إلـــى اللبيـــب والأريـــب الألمعـــي ... إلـــى الأديـــب والنجيـــب اللـــوذعي

إلـــى المثيـــل الماجـــد الرشـــيد ... إلـــى النبيـــل الحـــاذق المجيـــد

إلى الصديق الصادق الوداد إلى الرفيق السامي العماد
إلى ربيب المجد والعلياء لا زال في معزة قعساء[32]

كذلك تكرار (أم) في ثلاثة أبيات من القصيدة نفسها:

فما دريت يا شقيق الروح أشرقت الشمس بهذا السوح
أم سطعت بطرسك البدور أم كان فيه اللؤلؤ المنثور
أم روضةٌ أريفة غناء قد دبجت أزهارها الأنواء
أم النجوم نضدت في سمط أم غادة من البها في مرط[33]

د- الاعتذار عن قصور ما كتبه الشاعر:

من أدبيات شعر الإخوانيات إظهار الشاعر تواضعه، وتأكيده تفوّق صديقه الشاعر، واستماحته العذر على التقصير في الرد، وطلب قبول الرد على علاته، والأمر ليس كذلك فشاعر الإخوانيات قد بذل كل ما لديه من أدوات لتجويد شعره، حيث المحسنات البديعية، والمزاوجة بين الإطراء والمديح والغزل، لكن هذا الأسلوب خصيصة لدى الشاعر الإخواني، فالعلاقة إخوانية حميمية يناسبها التواضع ليتحقق المراد، وليس ثمة ندّية أو تفوّق، من ذلك قوله ردًّا على السيد حسين عشيش:

لا تعرضنّ بنات فكرك إنه لم يلق عندي كفؤ بعض إمائه
فلتحمد الأفكار فكرك إنما إنشاؤها كلٌّ على إنشائه[34]

وكذلك إخوانيته الموجهة لأحمد رضوان:

إليك مديحا من محبٍّ تقاصرت به خطوات المدح من رتبة الحمد
فإن صادفت منك القبول فحسبها وإلا فحسبي أنها منتهى جهدي[35]

كذلك قوله مخاطبا أبا بكر معبد:

وعفوا عن زمانك أن تجارى وجارى الباز جهلا باخشاش
ولو أوتيت فهما من ذكاء لما نمّقت ما أنا فيه خاشي

فشـــعرك لا يقـــاس بـــه نظـــامي وما الأهـرام مـن هـرم العشـاش(36)

وفي نهاية إخوانيته لجعفر البيتي نجده يعتذر كذلك:

هـــذا مقـــام العائـــذ الراجـــي علـــى تقصـــيره أن لا تـــراه الأحمقـــا

وإليكهـــا ابنـــة فكـــرة حامـــت علـــى تقبيـــل كفّـــك بـــالقريض تسـلّقا

لكنـــاء[37] أقســـمت الفصـــاحة أنهـــا رجحـــت بباقـــل فـــي الفهاهـــة منطقـــا

فانسـج لهـا سـتر الرضـا المنسـوج مـن إحســـان طبعـــك مـــا أرق وأشـــفقا

وإذا عثـــرت بظلمـــة فـــي لفظهـــا فـــاختر لهـــا بـــدلا كبيتـــك مشـــرقا[38]

د- الحرص على الصنعة اللفظية

1- الجناس

للجناس البديعي النصيب الأوفر بين المحسنات البديعية التي أكثر من حشدها شعراء ذلك العصر، فنجد الجناس التام بين (قلة) بمعنى الجرّة و(قِلّة) بمعنى القليل، يقول:

وأذاقـــوا الحـــلاوة الوصـــل صـــبًّا ســـكب الـــدمع قُلَّـــةً بعـــد قِلَّـــه[39]

ونجد جناسا ناقصا بين (واشي، مواشي) في قوله:

رويـــدك لا تكـــن أذنـــا لواشـــي فتقنـــع والقناعـــة للمواشـــي[40]

وبين (أعدائه، أعضائه) في قوله:

مهـــلا فـــإن المـــوت مـــن أعدائـــه وترفّقـــا فالســـمع مـــن أعضـــائه[41]

وبين (غشاء، غواشي) في قوله:

منـــى الأقمـــار أن تلقـــي[42] عليـــه غشـــاء والشـــموس تـــرى غواشـــي[43]

وبين (الملكي، الملك) و(مولائي، ولائي) و (مفلّج، مفرّج) و(إنسان، إنسان) وذلك في قصيدة يجيب بها على القاضي عبد الملك القلعي نيابة عن أحمد زين العابدين زادة:

علامـــة الأعـــلام فـــي الأنـــام وشـــيخ الِاســـلام بـــلا كـــلام

ذي الحلم والطبع الشريف الملكي مولاي فخر الدين عبد الملك
نعم ولا يخفى على مولائي ومالكي ومن له ولائي
وصول مرسومكم الكريم غلطت بل عقد النهى العظيم
من كل لفظ ثغره مفلج يزهو بمعنى خده مفرج
فلو وفا دهري وفاء حظي ما ضاع في تسليم أيدي الحفظ
إذ الجواب خبر لمبتدا وكل صوت ليس يخلو من صدا
ووالدي أكرم به إنسانا صار لعين دهرنا إنسانا[44]

والجناس بأنواعه المختلفة له شأن كبير في عصر السمرجي، فهو من أبرز وأهم أدوات الشاعر لإثبات تفوّقه في نظم الشعر، شأنه شأن المحسنات البديعية الأخرى.

2- التوجيه

يعدّ التوجيه مؤشّرا على براعة الشاعر وسعة اطّلاعه، ولا غرو في ذلك، فالشعراء جلّهم من العلماء الذين يجيدون اللغة العربية الفصحى؛ لذلك تجدهم يمررون من خلال التوجيه البلاغي أسماء الأعلام والكتب والمصطلحات العلميّة؛ لذلك نجده حاضرا في ديوان السمرجي في قوله:

حروف هنا جاءت ومجرورها المنى إليك بماضي الوصل فهو مضارع[45]

حيث وجّه بمصطلحات نحويّة، والتوجيه بمصطلحات النحو شائع عند شعراء العصر، إذ يُعدّ علم النحو والإلمام به دالا على فصاحة الشخص وابتعاده عن اللحن.

3- التاريخ الشعري

التاريخ الشعري المعتمد على حساب (الجُمّل) يعد عند شعراء هذا العصر موضع تفوّق وإجادة، نجده في آخر قصيدة له يقول:

هاك بيتا ضم تاريخا حوى غاية العز بمولود السعاده
بأبي بكر تهنا يا وجيـ ـها حباك الله فينا بالسياده[46]

فالبيت الثاني بيت التاريخ، وهو ما يوافق بحساب (الجمّل) سنة 1078هـ.

والتاريخ الشعري كما المحسنات البديعية الأخرى يعدّ علامة تفوّق وإجادة؛ لذا حرص الشاعر على التفنن في صياغته، ذلك التفنن الذي يستنزف جهد الشاعر على حساب الصياغة الشعرية الأصيلة.

4- التشخيص

يشخص السمرجي الفخر فيجعله يجاري ممدوحه السيد حسين عشيش، لتنتهي المجاراة بفوز هذا الممدوح علوّا:

نـــدب لـــو انّ الفخـــر جـــاراه إلـــى أمـــدٍ لقصّـــر عـــن مـــدى غلوائـــه[47]

ويشخّص الليل في قوله:

والليـــل يشـــكو النـــوى مثلـي فَيُحْزِنُني فراقـــه لجـــواري الزهـــر فـي الأفـــق[48]

ويشخص النسيم والروض، فيجعلها تشكر وتثني:

يشـــــكره النســـــيم فـــي الأســـــحار والـــروض يثنـي عـــن فـــم الأزهـــار[49]

وقوله وقد جعل للفظ ثغرا وأسنانا مفلّجة:

مـــــن كـــــل لفـــــظ ثغـــــره مفلـــــج يزهـــــو بمعنـــــى خـــــده مفـــــرج[50]

ومن الملاحظ أن طبيعة شعر الإخوانيات الفنية تصطبغ بطبيعة العصر وإن كان لهذا الشعر خصوصيته التي حاول هذا البحث مقاربتها وإبرازها، فالاحتفال بالمحسنات البديعية وحشدها يعدّ سمة بارزة في شعر العصر بعامة، بل يعدّ مؤشرا على الإبداع والإلمام بالأدوات الشعرية.

النتائج:

- لم تف مساحة هذه الورقة لبسط البحث المستقصي المتعمق لشعر الإخوانيات في هذا العصر، إذ اقتصر على شاعر واحد بوصفه عينة تبرز ماهيّة هذا الشعر وأدواته، فشعر الإخوانيات في أدب ما عرف بأدب الدول المتتابعة كثير تتوفر عليه دواوين جل الشعراء، وهو ميزة في شعر هذه الفترة وعلامة فارقة قمينة بأن تدرس في سياق تاريخ الأدب، ولتبرز دراسته علاقة الشعر بالجانب الاجتماعي ودوره في مد أواصر الصداقة والألفة بين الناس.

- يستثمر الشاعر في كتابة قصيدته الإخوانية الأدوات الفنية الشائعة من جناس وتاريخ شعري ومبالغة وتوجيه؛ ليبرز مقدرته الشعرية أمام شاعر أو عالم يقدّر الشعر الجيّد ويتذوّقه.
- تبرز قصائد الإخوانيات طبيعة العلاقة بين أدباء العصر، وتبيّن عمق العلاقة القائمة على الاحترام المتبادل، والإحساس بحاجة الشاعر إلى نظرائه، لبث همومه ومدّ يد العون إليهم بطريقة راقية مهذّبة.

التوصيات:

- المبادرة ببذل الجهد لتحقيق دواوين الشعراء المخطوطة على شاكلة ديوان السمرجي، وهي كثيرة تقبع في المكتبات؛ لتتاح للمهتمين والدارسين.
- دراسة هذه الدواوين دراسة متعمقة تجلّي هذا الشعر؛ ليأخذ هذا الشعر نصيبه من الإبراز والدراسة، لسد الفراغ القائم في تاريخ الأدب العربي.
- الاهتمام بشعر الإخوانيات بوجه خاص لبروزه وكثرته في دواوين شعراء هذه الفترة، والبحث عن منطلقاته وبواعثه، وتحديد سماته الفنية.

الهوامش والإحالات:

(1) للشاعر قصيدة عامية وردت في ديوانه، غنّاها كثير من الفنانين مطلعها: قال المعنّى علينا للهوى ألف طاعه وللحبيب الأغنّ.

(2) ينظر: تومي، ظاهرة التكرار في الشعر العربي القديم: 5.

(3) ينظر: الردادي، الشعر الحجازي في القرن الحادي عشر: 371.

(4) حواس محمود، الشعر الإخواني: نسق شعري متوار، المجلة العربية مجلة شهرية -العدد (557) فبراير 2023 م- رجب 1444 هـ.

http://www.arabicmagazine.net/arabic/ArticleDetails.aspx?id=1684

(5) لوحة :(2/ب).

(6) البيطار، حلية البشر: 1208/3. الحامد، الشعر في الجزيرة العربية خلال قرنين: 85. كحالة، معجم المؤلفين: 289.

(7) لوحة:(27/ب).

(8) لوحة:(36/ب).

(9) لوحة:(39/ب).

(10) لوحة:(42/أ).

(11) لوحة:(39/أ).

(12) الصواب لم أراعهم، لكن به يضطرب الوزن، ولعل الشاعر تجاهل الجزم لذلك.

(13) الصواب : الذي شققت، وشقيت استعمال عامي.

(14) لوحة(36/ب).

(15) لوحة(145/أ).

(16) هكذا في الديوان، ويظهر أن هناك كلمة سقطت ولعل صوابه ليستقيم الوزن (من أن يقاس [مدىً] على نظرائه).

(17) لوحة:(27/أ).

(18) لوحة: (24/ب).

(19) لوحة:(121/ب).

(20) لوحة:(123/أ).

(21) لوحة:(122/أ).

(22) ينظر: الخطيب، أدب الاقتضاء واستنجاز الحوائج: 88.

(23) لوحة:(45/ب).

(24) لوحة:(45/ب).

(25) لوحة:(42/ب).

(26)ثابت، الدراسات الأدبية وتفعيلها في دراسة النص الأدبي: 342.

(27) لوحة:(27/أ).

(28) لوحة:(36/ب).

(29) لوحة:(39/ب).

(30) لوحة:(42/أ).

(31) لوحة:(45/ب).

(32) لوحة:(118/أ).

(33) لوحة:(119/أ).

(34) لوحة:(27/ب).

(35) لوحة:(36/ب).

(36) لوحة:(40/أ).

(37) اللكنة : أن عجمة في اللسان وعيّ. لسان العرب (لكن).

(38) لوحة:(42/أ).

(39) لوحة:(45/ب).

(40) لوحة:(40/أ).

(41) لوحة:(27/أ).

(42) الفعل منصوب لكن ظهور الفتح يخلّ بالوزن.

(43) لوحة:(40/أ).

(44) لوحة:(117/أ).

(45) لوحة:(40/ب).

(46) لوحة:(122/أ).

(47) لوحة:(27/ب)، وفي الديوان (علوائه) والصواب: غلوائه.

(48) لوحة:(42/ب).

(49) لوحة:(117/أ).

(50) لوحة:(117/أ).

المراجع:

1) البيطار، عبد الرزاق، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، تحقيق: محمد بهجة البيطار، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1961م.

2) تومي، أمين محمد، و بو شارب، محمد، ظاهرة التكرار في الشعر العربي القديم- دراسة أسلوبية في شعر مهلهل بن ربيعة، رسالة ماجستير، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2016م.

3) الحامد، عبد الله، الشعر في الجزيرة العربية خلال قرنين1150 - 1350هـ، دار الكتاب السعودي، الرياض، 1993م.

4) حواس، محمود، الشعر الإخواني: نسق شعري متوار، المجلة العربية مجلة شهرية -العدد (557) فبراير 2023 م- رجب 1444 هـ.

5) الخطيب، بشرى محمد علي إسماعيل، أدب الاقتضاء واستنجاز الحوائج- مدلولاته الخلقية في الشعر الأموي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، ع43، 1997م.

6) الردادي، عائض، الشعر الحجازي في القرن الحادي عشر، مكتبة المدني، جدة، 1984هـ.

7) الشاعر، عزة محمود عبد الرحيم، الإخوانيات في سقط الزند، مجلّة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، مصر، مج94، 2016م.

8) شيخ أمين، بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار العلم للملايين، بيروت، 1989م.

9) كحالة، عمر بن رضا، معجم المؤلفين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1957م.
10) محمد، خليل، ديوان السمرجي، مخطوط، مكتبة عارف حكمت، رقم (387)، المدينة المنورة.

Arabic References

1) al-Bayṭār, ʿAbd al-Razzāq, Ḥilyat al-bashar fī Tārīkh al-qarn al-thālith ʿashar, Ed. Muḥammad Bahjat al-Bayṭār, Maṭbūʿāt Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah, Dimashq, 1961, (in Arabic).
2) Tūmī, Amīn Muḥammad, & Bū Shārib, Muḥammad, Ẓāhirat al-Takrār fī al-shiʿr al-ʿArabī alqdym-dirāsah uslūbīyah fī shiʿr Muhalhil ibn Rabīʿah, Risālat mājistīr, Maʿhad al-Ādāb & al-lughāt, Qism al-lughah & al-adab al-ʿArabī, al-Jazā'ir, 2016, (in Arabic).
3) al-Ḥāmid, ʿAbd Allāh, al-shiʿr fī al-Jazīrah al-ʿArabīyah khilāl qrnyn1150-1350h, Dār al-Kitāb al-Saʿūdī, al-Riyāḍ, 1993, (in Arabic).
4) Ḥawwās, Maḥmūd, al-Shiʿr al-Ikhwānī: nasaq shiʿrī mtwār, al-Majallah al-ʿArabīyah Majallat Shahrīyat-al-ʿadad (557) Fabrāyir 2023 m-Rajab 1444, (in Arabic).
5) (5al-Khaṭīb, Bushrá Muḥammad ʿAlī Ismāʿīl, adab al-iqtiḍā' wāstnjāz alḥwā'j-mdlwlāth al-khuluqīyah fī al-shiʿr al-Umawī, Majallat al-Ādāb, Jāmiʿat Baghdād, I 43, 1997, (in Arabic).
6) (6al-Raddādī, ʿĀ'iḍ, al-shiʿr al-Ḥijāzī fī al-qarn al-ḥādī ʿashar, Maktabat al-madanī, Jiddah, 1984, (in Arabic).
7) al-shāʿir, ʿAzzah Maḥmūd ʿAbd al-Raḥīm, al-Ikhwānīyāt fī Saqṭ al-zand, mjllh Kullīyat Dār al-ʿUlūm, Jāmiʿat al-Qāhirah, Miṣr, V 94, 2016, (in Arabic).
8) Shaykh Amīn, Bakrī, Muṭālaʿāt fī al-shiʿr al-Mamlūkī & al-ʿUthmānī, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1989, (in Arabic).
9) Kaḥḥālah, ʿUmar ibn Riḍā, Muʿjam al-mu'allifīn, Dār Iḥyā' al-Turāth al-ʿArabī, Bayrūt, 1957, (in Arabic).
10) (10Muḥammad, Khalīl, Dīwān alsmrjy, makhṭūṭ, Maktabat ʿĀrif Ḥikmat, raqm (387), al-Madīnah al-Munawwarah, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/06م
تاريخ القبول: 2023/07/20م

منهج سعد الجنيدل في تحديد الأماكن الواردة في المعلقات العشر

د. عايض بن محمد القحطاني *

Aiban1434@gmail.com

الملخص:

جاء هذا البحث ليكشف عن منهج الجنيدل في تحديد الأماكن الواردة في المعلقات العشر. وقد اقتضت خطة البحث أن يشتمل على مقدمة، وتمهيد و التعريف بالجنيدل، ومنهجه في كتابه، وأربعة مباحث، هي: المبحث الأول: تحديد المكان بالمواضع التي يقترن بها في الشواهد الشعرية، والمبحث الثاني: تحديد المكان بأقوال العلماء، والمبحث الثالث: تحديد المكان باتجاه حركة السحاب، والمبحث الرابع: تحديد المكان بالوقوف الميداني عليه. وتوصّل البحث إلى نتائج، من أهمها: تُعدّ الشواهد الشعرية، وأقوال العلماء والمؤرخين في وصف الديار والبلاد، المصدر الأول الذي يعتمد عليه الباحث في تحديد الأماكن، وتعيين مواضعها، ويلزم لتحديد المكان بدقة، تقصّي كلِّ الأماكن في القصيدة؛ لأنّها يُحدّد بعضُها بعضًا، ومن أهم القرائن التي يُستدّل بها لتحديد الأماكن، ما يُذكر مقرونًا بها، وأكثر ما يذكر الشعراء في قصائدهم، الأماكن التي تقع في ديارهم.

الكلمات المفتاحية: المعلقات العشر، تحديد المكان بما يقترن به، الوقوف الميداني، حركة السحاب.

* دكتوراه في اللغويات - مكتب التعليم بخميس مشيط - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: القحطاني ، عايض بن محمد، منهج سعد الجنيدل في تحديد الأماكن الواردة في المعلقات العشر، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع2، 2023: 377-406.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 06-05-2023
Accepted: 20-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Saad Al-Janidil's Approach in Identifying Locations in the Pre-Islamic *Ten hanging Odes (Mu'allaqat)*

Dr. Ayyad Bin Mohammed Al-Qahtani*

Aiban1434@gmail.com

Abstract:

This study aims to demonstrate Saad Al-Janidil's approach in place dimension identification in the Pre-Islamic ten hanging odes. The study consists of an introduction (on Al-Janidil and his methodology) and four sections. Section one focused on site or place identification based on the contextual references in the poetic evidence. Section two examined place identification in line with scholars statements. Section three explored the identification of locations based on cloud movement direction. Section four discussed place association through field exploration. The study findings revealed that poetic evidence and scholars and historians statements in describing places and space were the primary reliable sources for scholars to identify place and locate it accurately. To pinpoint the place precisely, it was necessary to thoroughly investigate all the locations mentioned in the poem, as they often help in defining one another. Furthermore, one of the key indicators used to identify place is their mention in conjunction with other elements, and poets often mention the places located in their own homelands.

Keywords: *Mu'allaqat/ Ten Hanging Odes*, Reference-Based place identification, Field exploration, Cloud movement.

*PhD. in Linguistics, Education Office in Khamis Mushait, Saudi Arabia.

Cite this article as Al-Qahtani, Ayyad Bin Mohammed Saad Al-Janidil's Approach in Identifying Locations in the Pre-Islamic Ten hanging Odes *(Mu'allaqat)*, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 377 -406.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

مقدمة:

اهتم العلماء -قديمًا- بتحديد الأماكن؛ من جبال وأودية وموارد، وما حولها من داراتٍ وقرىً ومدنٍ، فألفوا في ذلك مؤلفاتٍ ومعاجمَ. درسوا فيها هذه الأماكن، فضبطوا أسماءها، وحدّدوا مواقعها، ووصفوا معالمها، وفرّقوا بين ما اتفق منها وافترق، وسمّوا القبائل التي تسكنها، وذكروا أيامها، وأخبار فرسانها وأعلامها.

ومن هذه المؤلفات والمعاجم: التعليقات والنوادر للهَجَري، وصفة جزيرة العرب للهمداني، ومعجم ما استعجم للبكري، ومعجم البلدان للحموي، وغيرها مما يدلّ على اهتمام علماء المسلمين بدراسة الأماكن، حتى كادت هذه المؤلفات وغيرها على مر العصور، تستقصي الديار والبلدان، رغم اتساع المساحة، وطول الرحلة، وبُعد الشُّقة.

وإنّ من أهمّ ما اعتمد عليه هؤلاءِ العلماءُ، واستشهدوا به في تحديد الأماكن، الشعرَ العربيَّ؛ لأنَّ من عادة الشعراء في تعبيرهم عن معاناتهم وتجاربهم الشعرية، أنهم يربطونها بالمنازل والديار والأوطان، فجاءت مادةُ الأماكن في الشعر وافرةً وثريةً.

وتُعدّ المعلقاتُ العشر من أقدم ما وصل إلينا من الشعر العربي؛ لأنها قيلت في العصر الجاهلي، ولِما تتميز به من مميزات عديدة، قد بيّنها العلماء في كتبهم، وما يهمّنا هنا، هو كثرة ذكر الأماكن فيها، ووصف الشعراء للديار والأوطان. وقد اعتنى العلماء والأدباء-قديمًا وحديثًا- بهذه المعلقات، فشرحوها، وفسّروا غامضها، وجمعوا رواياتها المتعددة، وحدّدوا الأماكن الواردة فيها، ومن الأدباء المعاصرين الذين اجتهدوا في تحديد الأماكن الواردة فيها، الشيخ الأديب سعد الجنيدل -رحمه الله- إذ بذل جهدًا كبيرًا في دراسة هذه الأماكن، في كتابه (معجم الأماكن الواردة في المعلقات العشر) واجتهد في ترجيح الرواية الصحيحة من بين الروايات المتعددة لبعض الأبيات، بناء على التحديد الجغرافي للمكان، أو توصيف معالمه، أو الوقوف الميداني عليه، مع مناقشة ما طرأ على أسماء الأماكن القديمة من تغيير أو تحريف، ومعالجة تغلّب بعض المسميات الجزئية على الكل، بعد اطلاعه الواسع على شروح المعلقات، وأقوال العلماء في تحديد هذه الأماكن.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت جهود سعد الجنيدل؛ دراسة مسعود بن فهد المسردي (سعد الجنيدل عالية نجد ونجد العالية)، لكنّ دراستي تختلف في أنها تدرس منهج سعد الجنيدل -رحمه الله- في تحديد الأماكن الواردة في المعلقات العشر.

ويهدف البحث إلى أهداف منها:

1- إبراز منهج سعد الجنيدل في تحديد الأماكن الواردة في المعلقات العشر.

2- حصر أسماء المواضع التي حدّد سعد الجنيدل أماكنها.

3- بيان موقف سعد الجنيدل من الروايات المتعددة لبعض الأبيات.

ويعتمد البحث على المنهج التحليلي، من خلال تتبّع الأماكن التي حدّدها سعد الجنيدل، مع إيراد أقوال البلدانيين قديمًا وحديثًا، باختصار وإيجاز.

وقد اقتضت خطة البحث أن يشتمل على مقدمة وتمهيد وأربعة مباحث، وهي على النحو الآتي:

1- التمهيد، ويشمل:

أ- التعريف بسعد الجنيدل.

ب- التعريف بمنهج الجنيدل في كتابه معجم الأماكن الوارد في المعلقات العشر.

2- متن البحث، ويشمل:

المبحث الأول: تحديد المكان بالمواضع التي يقترن بها في الشواهد الشعرية.

المبحث الثاني: تحديد المكان بأقوال العلماء.

المبحث الثالث: تحديد المكان باتجاه حركة السحاب.

المبحث الرابع: تحديد المكان بالوقوف الميداني عليه.

3- النتائج.

التمهيد:

أ- التعريف بالجنيدل[1]:

اسمه:

سعد بن عبدالله بن إبراهيم بن جنيدل، ولد عام 1343هـ في بلدة الشعراء في عالية نجد.

شيوخه:

بدأ حفظ القرآن على يد عمه الشخ صالح بن إبراهيم الجنيدل، ثم أكمله على يد ابن عمه عبدالرحمن بن صالح بن جنيدل، ثم أخذ عنه الفرائض والنحو ومبادئ العقيدة والفقه الإسلامي،

وأخذ عن الشيخ سعد بن يحيى اللغة والنحو والشعر، ومن الشيوخ الذين تتلمذ لهم، الشيخ عبدالله مهنا، والشيخ عبدالله الدوسري، والشيخ محمد بن مهيزع، والشيخ محمد البصيري.

مؤلفاته:

1- كتاب عالية نجد- المعجم الجغرافي للبلاد السعودية، 3 أجزاء.

2-بلاد الجوف أو دومة الجندل.

3- من أعلام الأدب الشعبي.

4- ديوان بين الغزل والهزل.

5- تحقيق ديوان هويشل الهويشل.

6- معجم الأماكن الواردة في القرآن الكريم.

7- معجم الأمكنة الوارد ذكرها في صحيح البخاري.

8- معجم التراث، 8 أجزاء.

9- بلاد العرب في المعاجم القديمة وبحوث المتأخرين.

10- شعراء العالية.

11- خواطر ونوادر تراثية: نصوص تاريخية وجغرافية واجتماعية.

12- الساني والسانية.

13- من أعلام الأدب الشعبي.

وفاته:

توفي رحمه الله بالطائف يوم الثلاثاء الرابع والعشرين من جمادى الأولى عام 1427هـ، وصُلّي عليه بعد عصر الأربعاء، في الحرم المكي، وعمره يناهز الرابعة والثمانين، ودُفن في مقبرة الشرائع بمكة.

ب - التعريف بمنهج سعد الجنيدل في كتابه:

سلك الجنيدل في كتابه(معجم الأماكن الواردة في المعلقات العشر) طريقةً تختلف عن طريقته في كتابه(معجم عالية نجد) إذ كانت النصوص الشعرية ترد فيه كشواهد على تحديد المواضع، أما في(معجم الأماكن الواردة في المعلقات العشر) فإنّ الشواهد الشعرية هي الأساس الذي

يرتكز عليه البحث، وقد رتّب هذه المواضع ترتيبًا هجائيًا، وجعل شرح الخطيب التبريزي قاعدة ينطلق منها إلى شروح المعلقات الأخرى، وكتب الأدب، ودووين الشعراء.

وقد تميّز منهجه في(معجم الأماكن الواردة في المعلقات العشر) بخصائص منها:

1-عنايته بالنصوص والشواهد الشعرية، نحو قوله: "ومن النصوص المتقدمة والشواهد يتضح أنّ"[2]، وقوله: "تفيد النصوص المتقدمة"[3]، ولا يقتصر في دراسته على مواطن الاستشهاد في الشواهد الشعرية، بل يدرس كل ما يتعلق بها في القصيدة، يقول منتقدًا منهج بعض أصحاب المعاجم الجغرافية: "ويلاحظ فيما تقدم من شواهد الشعر العربي أن أصحاب المعاجم الجغرافية-رحمهم الله-إنما يأخذون من القصيدة البيت الذي فيه ذكر الموضع، وقلّما يأخذون معه غيره مما قبله أو بعده"[4].

2- يحاول الجمع بين النصوص التي ظاهرها التعارض ما أمكنه ذلك، ومن الأمثلة على ذلك، قوله: "قلت: مما تقدّم يتضح أنّ هناك موضعين يُسمّى كلٌ منهما بهذا الاسم، أحدهما واقع في منطقة حائل شمال غرب مدينة حائل، وقد حدّده حمد الجاسر تحديدًا واضحًا، والثاني في بلاد غطفان، وقد حدّده ووصفه محمد بن بليهد في حديثه"[5]، وأكثر ما يكون الجمع إذا ورد عند المتقدمين موضعان يحملان الاسم نفسه، وقد عبّر عن معنى الجمع بين الأقوال بصيغ مختلفة منها: "لا تنافي بين هذه الأقوال"[6]، و"يمكن الجمع بين القولين"[7]، و"كل الأقوال المتقدمة لا تعارض بينها"[8]، و"هي أقوال متفقة في مفهومها، وبعضها يكمل بعضًا"[9].

3-إذا كان اسم المكان يطلق على مسمّيات متعدّدة، أو ورد اسم المكان عند شعراء من قبائل مختلفة، فإن المعتبر في تحديد المكان، ما كان في ديار الشاعر، نحو: (الرِّداع)، اسم لموضعين؛ الأول: في اليمامة، وهو الوارد في شعر الأعشى، والثاني: في بلاد بني عبس، وهو الوارد في شعر عنترة [10].

4-لا يأخذ بتشابه الأسماء، إلا بشاهدٍ قوي، أو نصٍ صريح، أو قرينةٍ يُستدل بها، كالشبه بين اسم المكان(الجَلْهَة)، و(الجِله)، فرغم تطابق أوصاف(الجلهة) مع صحراء الجِلْه فإنه استبعد أن يكون الموضع الذي أراده لبيد ﷺ؛ لأن المؤرخين لم يذكروا موضعًا بهذا الاسم في حمى ضرية[11].

5- لا يُحدّد من المواضع إلا ما توفّر فيه أحد أمرين: الأول: أنْ يُحدّد القدماء الموضع أو يصفوه، الثاني: وجود موضع في هذا العهد يحمل الاسم القديم، وهو موضع معروف عند الناس.

6- يعتمد في دراسة الروايات المتعددة في البيت الواحد على أقدمها، يقول بعد أن اختار رواية الأصمعي، لبيت امرئ القيس التي نقلها الشنتمري(كأنّ أبانا في أفانين ودقه): "وعلى هذا فينبغي البحث في أقدم الروايات وأصحها، في رواية شعر امرئ القيس"[12].

7- يورد أقوال المتقدمين والمعاصرين في تحديد المواضع، ثم يبدي رأيه، بإحدى الطرائق التي سنتعرف إليها في المباحث القادمة إن شاء الله، مع مناقشة أقوال العلماء قبله، وكثيرًا ما كان يخالف من المتقدمين ياقوتًا الحموي، ومن المعاصرين ابن بليهد، مع التعليل لذلك، وأحيانًا يتعذّر عليه تحديد الموضع، إما لاختلاف أقوال المؤرخين حوله، نحو موضع: (الحيارين)، ومثل قوله: "وهكذا نجد أنّ المتقدمين من المؤرخين لم يأتوا بتحديد كافٍ لموضع (الوفاء)، وهو المواضع التي تغيّرت أسماؤها، فلم تعد معروفة بها في هذا العهد"[13] أو أنّ الموضع غير معروف لديه، مثل موضع(الخال)[14].

8- يحرص على ذكر القبائل القديمة والمعاصرة التي يقع الموضع في ديارها وحماها، مثل قوله:"سكانه من قبيلة هذيل قديمًا، وفي هذا العهد"[15]، و"هذه البلاد قديمًا كانت لبني بكر بن كلاب، أما في هذا العهد فإنها لقبيلة عتيبة"[16]، و"قد نشأت فيهما هجرتان عامرتان لقبيلة مطير"[17]، وإذا اختلف القدماء في هذه القبائل، فإنّه يحاول الجمع بين ما اختلفوا فيه، مع مراعاة جغرافية المكان، مثل قوله: "قلت: من استقراء ما تقدم من أقوال العلماء يتضح لنا أنّ بعضهم قال: إنّ (يذبل) لبني قشير، وأرجح أقوالهم أنها لباهلة، ولعلّ هذا الاختلاف ناشئ عن التصاق بلاد بني قشير ببلاد باهلة"[18].

9- إذا اقترن اسم المكان بمواضع مختلفة عند الشعراء، فهو اسمٌ يطلق على مسمّيات متعددة، يقول: "نلاحظ فيما تقدم من الشواهد أنّ الحارث بن حلزة قرن ذكر (فتاق) بذكر عدد من المواضع في مواضع مختلفة، أما الأعشى فإنه ذكره مقرونًا بـ(أبلق)، وذكره الراعي مقرونًا بـ(ثهمد)، وذكره الأعشى -أيضًا- مقرونًا بـ(عوانة)، ومن هنا يتبادر للذهن أنّ (فتاقًا) اسم لعدد من المواضع المتفرقة"[19].

10- يذكر ما يطرأ على اسم المكان من تحريف أو تغيير، نحو قوله:"وقد أصبحت (كُتيفة) الواقعة في أعلى هذا الوادي تُسمّى (كتيفان) بصيغة المذكر"[20]، وقوله:"جبل بأعلى (مهل)، في بلاد عبدالله بن غطفان، وكان قديما يُسمّى (مهل الأجرد)، كما ذكره الأصفهاني، أما في هذا العهد فإنّه

يُسمّى (المحلاني)[21]، وقوله: "أما (العناب) فإنه كان يُسمّى قديمًا (ساق العناب)، وفي هذا العهد يُسمّى (سويقة)"[22].

11- لا يقتصر تصحيحه على الروايات الشعرية، بل يتجاوز ذلك إلى تصحيح ما قد يقع في أقوال العلماء من خطأ أو وهم، نحو قوله: "قلت: وهذه العبارة فيها خلل؛ لأن السيّ وحضن الواقع عنده بعيدان عن أرض باهلة، وصحة العبارة: لجشم"[23]، وقوله: "قلت: قوله: شماليّ وادي الرّمة، صحته قبلة وادي الرّمة"[24]، وقوله مصححًا قول الجاسر: "و(ذات فرقين) هذا جبل عظيم يقع شمال (السليّلة): الواقع أن صحة العبارة: جنوب السلّيلة"[25].

12- لايعتدّ باختلاف المتقدمين في تحديد الموضع، إذا اتفقت أقوالهم في تحديد الناحية والجهة، ولم يقترن الموضع بغيره من المواضع البعيدة، إذ هي عنده موضع واحد، يقول عن الموضع(كثيب):"ويبدو لي أنّه هو الذي قال عنه ياقوت: بلد قريب من ذي قار، وقيل: موضع بين الكوفة والشام، وقيل: وادٍ لبني تغلب. ويبدو لي أنّ هذه الأقوال كلها تعني موضعًا واحدًا"[26].

13- قد يستشهد بالشعر النبطي، على التغيير الطارئ على اسم الموضع، نحو اسم المكان (العسجدية)، يقول: ومما يدل على أن (العسلجيات) التي في كشب هي (العسجدية) التي ذكرها الأعشى أنّك تجده قرنها بـ(الخال)، وجبال(الأبلاء)، و(العسلجيات) اليوم واقعة بينها. قال شاعر حديث، يقال له مخلد القثامي من قصيدة له نبطية:

لي صاحبٍ في سد هاك المراقيب عسلج وضلع هدان وأكباد وأنياب[27].

هذه بعض الخصائص التي تميّز بها منهج الجنيدل-رحمه الله- على أن هناك ملاحظاتٍ لا تُقلّل من جهود الشيخ، ولا من قيمة كتابه، منها:

1- توسّعه في دراسة بعض المواضع التي بدأ بها كتابه، فيذكر تاريخها، وأخبارها، مثل (تبالة) فقد شغلت أربع عشرة صفحة، و(تيماء) ثنتي عشرة صفحة، و(الجبلان)سبع صفحات، ولمّا قصَر دراسته على هدفه من الكتاب، وهو تحديد الأماكن الواردة في المعلقات، ودراسة أقوال العلماء في ذلك، جاءت دراسته لأغلب المواضع في صفحتين.

2- يورد قولًا لبعض العلماء في موطن من الكتاب، ثم يتبنّاه في موطن آخر، دون الإشارة إلى ذلك، يقول عن(العقيق)، في حديثه عن موضع (الشخصان):"ويرى العبودي أنّ (عقيق القنان)، هو الوادي المعروف في هذا العهد باسم (الفويلق) تصغير (فالق)"[28]، ثم قال الجنيدل عن

موضع(العقيق):"غير أنّ (العقيق) قد تغيّر اسمه في هذا العهد، فأصبح يُسمّى (الفويلق)، تصغير (فالق)"، ولم يشر إلى قول العبودي الذي أورده في الموطن الأول[29].

3- يقف في معالجة بعض الأقوال على ظاهر اللفظ، فيحملها على التناقض، يقول معقبًا على البليهد رحمه الله: "قلت: فيما قاله شيء من التناقض، فبينما قال: موضع معروف، ختم حديثه، بقوله: وأنا لا أعرف موضعًا بهذا الاسم"[30]، مع أنه يمكن حملُ كلام البليهد على أنه لا يوجد موضع في هذا العهد يحمل هذا الاسم.

4- يغفل عن احترازات الأقوال، فيسبق إليه إنّ في القول خطأ أو وهمًا، نحو قوله:"ولعلّ ما ذكره محمد بن بليهد حيث ذكر أنه لا يزال معروفًا باسمه وهمٌ منه -رحمه الله- أو أنه اعتمد على بعض الرواة الذين لا يتثبّتون في نقل الخبر، إذ اسم (الثلبوت) متغيّر منذ سنين مديدة"، مع أنّ البليهد -رحمه لله-قال عن(الثلبوت، والثليبيت): "وهما باقيان بهذا الاسم إلى هذا العهد، يعرفهما بعض سكان قرى الجوى، وقد أخذ هذا الاسم يذهب عند أكثر أهل نجد"، وتحديد البليهد -رحمه الله- السابق، للقلّة الذين يعرفون الاسم، وترك أكثر أهل نجد استعمال هذا الاسم، تدفع عنه الوهم[31].

5- لا يرتّب أقوال المتقدمين التي يوردها بحسب العصور التاريخية، فقد يقدّم قول البكري على الهَجَري، وقول ياقوت على الهمداني، أمّا مع المعاصرين، فإنّه يبدأ بقول البليهد رحمه الله؛ لأنّه أوّل مَن اعتنى ببحث الأماكن الواردة في المعلقات العشر، يقول الجنيدل في مقدمة كتابه:"أما ما يخص مواضع المعلقات العشر فإنّها وردت في كتب المؤرخين القدامى متفرقة دون أن يهتمّوا بها اهتمامًا خاصًا، ويمكن القول أنّ أول من اعتنى ببحثها بحثًا مقصودًا هو محمد بن بليهد في كتابه (صحيح الأخبار)، وبصرف النظر عما في كتابه من أخطاء في تحديد المواضع، فإنه يمكن القول إنّه هو الذي مهّد الطريق لمن جاء بعده من الباحثين، ووفّر لهم جهدًا كبيرًا في تقريب البحث، والتعريف بكثير من المواضع، إلى جانب المعلومات التاريخية القيّمة التي تضمنها كتابه"[32].

6- يورد أقوال بعض العلماء، دون الإحالة إلى المصدر، خاصة الأقوال التي ينقلها من معجم البلدان.

المبحث الأول: تحديد المكان بالمواضع التي يقترن بها في الشواهد الشعرية

1- (بُرْقَةُ ثَهْمَد)

بالفتح: جبل أحمر فارد من أخيلة الحمى، حوله أبارق كثيرة في يار غنيّ"[33].

وقال البكري وياقوت: (برقة ثهمد)، هضبة حمراء، حولها أبارق كثيرة، وهي في أرض سهلة، في بلاد غنيّ[34].

قال الجنيدل عن (ثهمد): "وأكّدت الشواهد قربه من (النِّسار)، ومن (البَدِي)، كما ذكروا قُربه من هضبة (سُوَيقة)، وبما أنّ (ثهمدًا) أصبح من المواضع التي تغيّرت أسماؤها، وأنّه لا يُعرف في (نجد) موضع بهذا الاسم، فإنّ الوصف الجغرافي، والتحديد الذي تقدّم في وصف وتحديد (جبل ثهمد)، ينطبق تمام الانطباق على هضبة(شِرْثة)، وهي هضبة حمراء"[35].

ثم ذكر أنّ هذه البلاد قديما كانت لـ(غنيّ)، ثم أصبحت في هذا العهد لقبيلة الروقة من عتيبة، التابعة لإمارة الدوادمي، واستدل على أنّ (ثهمد) القديم، هو(شِرْثة) في هذا العهد؛ لأن (ثهمد) اقترن بالموضعين (النِّسار)، و(البدي)، يقول الجنيدل:"ومما يؤيد القول أنّ هضبة (شرثة) هي (ثهمد)، ويدل على قربه من (النِّسار)، و(البَدِي)، كما أسلفت، قول ابن مقبل[36]:

فأمسيتُ شيخًا لا جميعًا صبابتي ولا نازعًا عن كل ما رابني يَدا

تزوّد رَيًّا أم سلم محلّها فروع النِّسار فالبَدِيّ فثهمدا"[37]. وبناء على ما سبق من اقتران (ثَهمَد)، بـ(البَدِي)، و(النّسار)، الذي قال عنه الجنيدل:"وادي النِّسار أصبح في هذا العهد يُسمّى وادي المياه، أما قراه فإنّها ما زالت عامرة، ومعروفة بأسمائها،" فقد صحّح الجنيدل موضع (السِّتار) الوارد في بيت الأعشى[38].

هل تذكرين العهدَ يا ابنةَ مالكٍ أيامَ نَرْتَبِعُ (السِّتار) فثهمدا

إلى (النِّسار)، فقال:"قلت: يبدو لي أنّ صحة بيت الأعشى (نرتبع النِّسار فثهمدا)؛ لأنّ النِّسار قريبة من ثهمد، وكثيرًا ما تُذكر مقرونة بها، أما (السِّتار) فإنّه لا يوجد في بلاد غنيّ ولا قريبًا منها موضع يُدعى (السِّتار)"[39].

2-(الخَال)

قال الزمخشري: "جبل تلقاء الديثنة"[40]. ويرى البكري أنّ (الخال) واقع في بلاد غطفان، وقال ياقوت بعد أن ذكر هذا القول:"والخال -أيضًا- موضع في شق اليمن"[41].

غير أنّ الجنيدل ردّ القولين السابقين؛ لأنّ الموضع الذي في بلاد غطفان، ما يزال معروفًا باسمه، وهو مرتفع في عالية نجد، وأبعد منه ما كان في شق اليمن، ويرى أنّ (الخال) الوارد في شعر الأعشى واقعٌ في بلاد اليمامة دون شك، قريبٌ من المواضع التي وردت معه في شعره (نُمار)، و(العسجديّة)، و(الأبواء)[42].

واستطاع الجنيدل تحديد البلاد التي يقع فيها (الخال) بالمواضع التي اقترن بها، ووردت معه في الشعر؛ لأنّها مواضع معروفة في بلاد اليمامة، لكنّه تعذّر عليه تحديد مكان الموضع؛ لعدم توفّر أحد الشرطين اللذين اشترطهما لتحديد المواضع، ولم يذكرهما في مقدمة كتابه، وهما: الأول: تحديد القدماء للموضع، الثاني: وجود موضع في هذا العهد يحمل الاسم القديم، يقول:"ورغم ورود (الخال) الواقع في بلاد اليمامة في شعر الأعشى، واستشهاد المؤرخين بهذا الشعر على المواضع التي وردت فيه مع (الخال)، وتحديدهم للمواضع الواردة معه في الشعر، فإنني لم أطّلع له على تحديد فيما بين يديّ من المراجع لهذا الموضع، وهو غير معروف باسمه هذا في هذا العهد"[43].

3-(رُخام)

أورد الجنيدل لياقوت في تحديد هذا الموضع قولين، الأول في جبال طيئ، وهو ما ذهب إليه حمد الجاسر رحمه الله، والثاني بأقبال الحجاز، وهو ما ذهب إليه محمد البليهد رحمه الله[44]. وقد جمع الجنيدل رحمه الله بين القولين، فقال: "قلت: مما تقدّم يتضح أنّ هناك موضعين يُسمّى كلٌ منهما بهذا الاسم، أحدهما واقع في منطقة حائل شمال غرب مدينة حائل، وقد حدّده حمد الجاسر تحديدًا واضحًا، والثاني في بلاد غطفان، وقد حدّده ووصفه محمد بن بليهد في حديثه، وهذا يتفق مع ما ذكره ياقوت حيث قال فيما سبق: موضع في جبال طيئ، وقيل: موضع بأقبال الحجاز، أي الأماكن التي تلي مطلع الشمس، فالموضع الذي في جبال طيئ، هو الذي حدّده الشيخ حمد الجاسر، والموضع الذي بأقبال الحجاز هو الذي تحدث عنه محمد بن بليهد"[45].

وما سبق مثال تطبيقي على كيفية تعامل الجنيدل -رحمه الله- مع الأقوال المتعارضة. والجمع بين الأقوال أحد خصائص منهجه الذي سلكه في كتابه، ولا يتوقف رأيه على الجمع، بل يبحث عن أي قرينة يمكن الاستدلال بها، ومن أهمّ القرائن في تحديد المواضع عند الجنيدل -رحمه الله-، اقتران بعضها ببعض في الشواهد الشعرية، يقول: "وما زال (رُخام) الذي بأقبال الحجاز معروفًا باسمه، وبالقرب منه جبل آخر يُسمّى (رُخيمًا) تصغير (رُخام)، غير أنّ الموضع الذي ورد في شعر لبيد هو الموضع الذي في بلاد طيئ، الذي حدّده الشيخ حمد الجاسر؛ لأنّه مقرون بذكر (الجبلين)، و(مُحَجّر)، و(فَرْدة)، وهذه الأعلام معروفة في بلاد طيئ"[46].

4-(الرَّيَّان)

قال الزوزنيّ: "الرَّيان: جبل معروف"[47]. وقال البكري: احتفر بعض بني حسر بالحمى وبشاطئ (الرَّيان) في غربي طخفة، وسمّى تلك العين (المشقَّرة)، وهي اليوم في أيدي ناس من بني جعفر، وبين هذه الحفيرة، وبين حمى ضرية ثلاثة عشر ميلًا"[48].

أورد الجنيدل لياقوت غير الموضع الذي بالحمى، ثمانية مواضع كلها باسم الرَّيان، ويرى أنّها مواضع متباعدة، وأنّ ما عناه لبيد ﷺ في قوله[49]:

فمدافع الريان عُرِّيَ رسمها خلَقًا كما ضَمِن الوُجِيَّ سِلامُها

هو الواقع في حمى ضَرِيّة، واستدل على ذلك بأمور منها:

1- اقترن بالموضعين (مِنَى)، و(غَوْل)، وهما موضعان معروفان بهذين الاسمين قديمًا وحديثًا، في حمى ضريّة.

2- يقع هذا الوادي في بلاد الشاعر، إذ أعلاه لبني الضِّباب، وأسفله لبني جعفر[50].

وقد حدّد الجنيدل -رحمه الله- وادي (الرَّيّان)، بالوادي الذي تغيّر اسمه في هذا العهد إلى وادي (هُرْمُول)، يقول: "وكان هذا الوادي يُعرف قديمًا باسم (الرَّيّان)، ومَن شاهد معالم هذا الوادي، وتأمّل صفاته الجغرافية، واطّلع على ما كتبه المؤرخون في وصف (الريان)، وتحديده، لا يبقى عنده شك في أنّ وادي (هُرْمُول) هو وادي (الرّيّان)"[51].

وردّ الجنيدل على الشيخ محمد العبودي، إذ يرى أنّ وادي (الرَّيان)، هو وادي(مهل)، ولعلّ تحديده هذا مبني على رأيه بأنّ (سُوَيقة) في بطن وادي (مُهل)، يقول:"والواقع أنّ (سُوَيقة) ليست في

بطن وادي (مُهل)، ولا في أعلاه، ولا قريبة منه، بل هي في بطن وادي (هُرْمُول)، (الرَّيان) قديمًا في أعلاه"[52].

ومن القرائن التي استدلّ بها الجنيدل، على وجود منهل قديم في وادي (الريان) اسمه (هَرَامِيت)، ولا يَستبعد أنّ العامة استبدلت اللام بالتاء فتغير إلى (هَرَامِيل)، ثم لحاجة الناس للماء، وأهميته في حياتهم، أطلقوا اسم هذا المنهل على الوادي كله، فغلب عليه، ومفرد (هَرَامِيل): (هُرْمُول)[53].

5- (الشُّرْبُب)

قال ابن الأعرابي: "هو اسم واد بعينه"[54]، وحدّده البكري بأنّه جبل في ديار بني ربيعة بن مالك بن مناف، واستشهد على ذلك بقول الشاعر عبدة بن الطبيب[55]

وما أنت أمّا ذكرُها رَبَعِيّة تَحُلّ بـ (إِيْرٍ) أو بأَكْناف شُرْبُبِ

وقول الحارث بن حلّزة[56]

فرياض القطا فأودية الشُّر بُب فالشعبتان فالأبلاءُ

وقال في موضع (يثرب):"قال النابغة الجعدي[57]

وقلـــن لحـــى اللهُ ربُّ العبـــاد جنـــوبَ السِّـــخال إلـــى يثـــربِ

لقـــد شـــطّ حـــيٌّ بجِـــزع الأغَ رِّ حيًّـــا تربّـــعَ بالشُّـــربُبِ[58]

وقد جمع الجنيدل بين هذه الشواهد فقال:"قلت: ومن الملاحظ أنّ (الشُربُب) ورد في شعر الحارث بن حلزة مذكورًا مع مواضع في عالية نجد، وفي شعر عبدة بن الطبيب ورد مع ذكر (إِير)، وفي شعر الجعدي ورد مقرونًا بـ (الأغر)، وهذه المواضع متفرقة في البلاد ومتباعدة، ويبدو لي مما تقدم أنّ (شُرْبُب) اسم لموضعين: أحدهما: وادٍ في بلاد بني سليم، كما جاء في معجم البلدان، والثاني: في بلد بني ربيعة بن مالك بن زيد مناة بني تميم، كما ذكر البكري، ولكن هذا الاسم قد تغيّر، فلم يعد معروفًا في هذا العهد، وبلاد بني سليم واقعة في عالية نجد، مما يلي الحجاز، أما بلاد بني ربيعة من تميم، فإنّها واقعة في أسفل نجد"[59].

أما (شُرْبُب) الذي عناه الحارث بن حلّزة، فإنّ الجنيدل يرى أنّه الوادي الواقع في ديار بني سليم؛ للمواضع التي اقترن بها[60].

6- (صُوائق) بضم الصاد

أورد الجنيدل اختلاف البكري، وياقوت في تحديد هذا الموضع، فقال البكري: "بلد باليمن، واستشهد بقول الشاعر[61]:

لقد عصّبت أهل العرج منهم بأهل صُوائق إذ عصّبوني"

وقال ياقوت: "اسم جبل بالحجاز، قرب مكة لهذيل، واستشهد بقول لبيد[62]

أقوى وَعُرِّيَ واسطٌ فَبرَامُ من أهله فصُوائق فَحَرام"[63].

وقد جمع الجنيدل بين القولين، فقال: "قلت: مما تقدّم نرى أنّ (صُوائق) اسم لموضعين، أحدهما: جبل قرب مكة لهذيل، والثاني: في بلاد مذحج، وبلادهم في أعالي تثليث وسراة عبيدة، وقد ذكره لبيد مرتين، مرة مقرونًا بـ(طِلحام)، و(القهر)، ومرة مع (بَرام). وهذه المواضع معروفة في تلك الناحية. وقد ورد بعضها في شعر عمرو بن معد يكرب، وهو من أهل تلك الناحية، وبعضها ما يزال معروفًا باسمه"[64].

أما البليهد فقد تبع ياقوتًا، إذ يرى أنّ (صُوائق) تقع في الحجاز، وردّ الجنيدل عليه، واستدل لذلك بالمواضع التي وردت في شعر عمرو بن معد يكرب ﷺ، وهي: (بَرام)، و(القَهْر)، و(حَبَونن)، و(خليف صفح)، و(نخل)، يقول:"فمما تقدّم ندرك أنّ (صُوائق) التي وردت في شعر لبيد يمانية قرب المواضع التي تحدث عنها، (طِلحام)، و(بَرام)، و(القهر)، وغيرها، وليست (صُوائق) حجازية"[65].

المبحث الثاني: تحديد المكان بأقوال العلماء

1- (سِقط اللوى)

قال التبريزي: السقط: ما تساقط من الرمل، وفيه ثلاث لغات: سَقط، وسِقط، وسُقط، و(اللوى) حيث يسترق الرمل فيخرج منه الجراد، ودخول وحومل موضعان، وكان الأصمعي يروي البيت: (بين الدخول وحومل)؛ لأنه لا يقال المال بين زيد فعمرو، وإنّما يقال: بين زيد وعمرو. ومن رواه: فحومل بالفاء، فإنّ الموضعين (الدخول، وحومل) يشتملان على مواضع، كأنّك تقول: بين (مواضع الدخول)، و(مواضع حومل)[66].

وفرّق الجنيدل بين (اللَّوِي) الوادي الذي ما يزال معروفًا باسمه، و(اللِّوى) الذي ذكره امرؤ القيس في معلّقته، وهو موضع يقع بين جبل (حومل)، وبين هضب (الدخول)، في بلاد بكر بن كلاب قديمًا، وهو سناف بنيّ اللون، له متن مشرف، يمتد من الشرق إلى الغرب، تكتنفه برقة كثيفة من

جانبيه مغطية أطرافه، يبدأ طرفه الشرقي من (الدخول) شمالًا، ثم يمتد غربًا، وتنتهي رملة برقته قريبًا من جبل (حومل)، ويسمّى في هذا العهد (مشرفا)[67].

قال البليهد:" أما الذي عناه امرؤ القيس، في قصيدته فهو (سناف)، يقال له اليوم (مشرف)، واسمه في الجاهلية (شَرَاف)"[68].

وقد رأى الجنيدل أنّ (سقط اللوى)، هو (مشرف)، بناء على تحديد البليهد، ووصفه، يقول:" قلت: يبدو لي أنّ ما ذكره محمد بن بليهد في تحديد (سقط اللوى) على جانب من الصواب، إذ الوصف الجغرافي، والتحديد لهذا السناف وبرقته، ينطبقان على (سقط اللوى)، كما يفهم من شعر امرئ القيس"[69].

2- (سُواج)

قال السمهودي: "بالضم. آخره جيم، من جبال ضريّة تأويه الجن، ويقال له: سُواج طخفة"[70]. و(سُواج) من المواضع التي تغيّر اسمها فصعب تحديده، وقد رأى الجنيدل بالنظر في أقوال العلماء وأوصافهم، أنّ (سُواج)، هو الجبل المعروف في هذا العهد بـ(الأَطولة)، يقول: اسم (سُواج) قد تغيّر مع الزمن، وتعاقب القبائل المختلفة، وكذلك اسم (القُطَبيّة)، غير أنّ وصفه وتحديده الذي ذكره المؤرخون باقٍ لم يتغيّر، واضح في جبل (الأَطْوَلَة)، وهو تحديد منطبق على هذا الجبل[71].

3- (القَلِيب)

قال البكري عن بيت الشاعر ابن مقبل[72]:

سل الدار من جنبي حبر فواهب إذا ما رأى هضب القليب المضيّح

وهضب (القَلِيب) لبني قنفذ من بني سليم، وهناك قتلت بنو قنفذ المقصّص العامري[73].

وقال الأصفهاني: "هضب (القَليب): بلاد منقطعة لعمرو بن عبدالله بن كلاب، وناحية منها لبني سليم"[74]، وقال ياقوت: هضب (القَليب) علم فيه شعاب كثيرة، قال الأصمعي: هضب (القَليب) بنجد جبال صغار، والقَليب في وسط هذا الموضع، يقال له ذات الإصاد، وهو من أسمائها، وعنده جرت داحس والغبراء، وقال أبو زياد: وبنو وبر بن الأضبط بن كلاب لهم من المياه هضب (القَليب)، و(القَليب) ماء لهم، ولهم هضب كثير[75].

وقد جمع الجنيدل بين أقوال العلماء في تحديدِهم هضبَ (القَليب)، ووصفِهم له، خاصة بما جاء عند أبي زياد من أنّه لبني الأضبط؛ لأنّ هذه الديار التي حدّد العلماء فيها هذا الموضع هي بلاد بني الأضبط، فرأى أنّه الهضب المعروف في هذا العهد بهضب (طَخْفة)، وهو غير هضب (طَخْفة) الواقع في الحمى؛ لأنه ما يزال معروفًا بهذا الاسم من قديم، أما هضب (طَخْفة) الذي يرى أنه هضب (القَليب)، فهو هضب أحمر يقع غرب شعب (العسيّبيات) في بلاد بني الأضبط قديمًا، يقول:"أما في هذا العهد فإنه في بلاد الروقة من عتيبة، ولم أر لهذا الهضب ذكرًا فيما اطّلعت عليه من المعاجم، وكتب التاريخ. ومما يؤيد القول أنّ هضب (طَخْفة)، هو هضب (القَليب): أنّ تحديد موقع هضب (القَليب)، ووصفه ينطبقان عليه"[76].

المبحث الثالث: تحديد المكان بوصف السحاب

1- (البَدِّي)

قال التبريزي: "قال ابن الأنباري: البديّ: وادٍ لبني عامر"[77]. أورد الجنيدل: قول البكري بأنّ (البَدي والكُلاب) واديان لبني عامر، وقول ياقوت بأنّه من قرى هجر، وقول الهمداني بأنّه موضع يُنسب إليه كثرة الجن، ولا يكاد يُعرف، ثم جمع بين ما سبق، ورأى أنّ (البَدي) يطلق على موضعين، أحدهما قرية من قرى البحرين قديمًا واقعة في منطقة الأحساء، عدّه ابن الفقيه من قرى بني محارب بن عبد القيس، وقال نصر: قرية من قرى هجر. والثاني وادٍ من أودية عالية نجد، وهو الذي عناه لبيد في شعره"[78].

ثم قال: "وقد أصبح هذا الوادي في هذا العهد معمورًا بالقرى وموطن الاستقرار، وهذه القرى للعوازم، والحزمان، والغبيات، وكلهم من قبيلة الروقة من عتيبة، وأصبح يسمّى وادي (جهام)، وقد تغلّب عليه هذا الاسم في زمن متأخر. ويبدو لي أنّ (جهاما) اسم مُحرّف من (جَهْم) الموضع المعروف بكثرة الجن"[79]. ورأى أن الرواية الصحيحة لبيت لبيد الذي أورده البكري[80]:

فدعدعا سرة الركاء كما دعدع ساقي الأعاجم الغربا

هي:

فدعدعا سرة الرشاء[81]. وهذا ما رآه الشيخ حمد الجاسر، ونقله عنه الجنيدل؛ لبعد (الرَّكاء) من (البَدي)[82]. وقد استدل الجنيدل لبعد(الرَّكاء) من (البَدي)، بأبيات لبيد ﷺ يصف السحاب[83]

فجـــاد رهـــوًا إلـــى مناجـــل فالصـــ خـــــرة أمســـــت نعاجـــــه عصـــــبا

فحـــدّر العصـــم مـــن عمايـــة للســـ هـــل وقضـــّى بصـــاحةَ الأربـــا
فالمـــاء يجلـــو متـــونهن كمـــا يجلـــو التلاميـــذ لؤلـــؤًا قَشِـــبا
لاقـــى البـــدي الكـــلاب فاعتلجـــا مـــوج أتيتهمـــا لمـــن غلبـــا
فدعـــدعا ســـرة الرشـــاء كمـــا دعـــدع ســـاق الأعـــاجم الغربـــا
فكـــل واد هـــدّت حوالبُـــه يقـــذف خضـــر الـــدَّباء فالخشـــبا
مالـــت بـــه نحوهـــا الجنـــوب معـــا ثـــم ازدهتـــه الشـــمال فانقلبـــا
فقلـــت صـــاب الأعـــراض ريّقـــه يســـقي بـــلادا قـــد أمحلـــت حقبـــا

يقول الجنيدل شارحًا الأبيات السابقة: "ذكر أنّ السحاب أمطر في البداية على (مناجل) و(الصخرة)، وهذه واقعة في جنوب بلاد عقيل، ثم امتد صوبه شمالًا، فغمر (صاحة) و(عَماية)، ثم مالت ريح جنوبية، فساقته إلى الشمال، حتى غمر وادي (البدي) ووادي (الكُلاب)، وهما بعيدان شمالًا من (عَماية) و(صاحة)، ومعروف أنّ بطن (الرِّكاء) يحف بـ(عَماية) من الجنوب، وما زال معروفًا باسمه، ويحفّ بـ(صاحة) من الشمال. فلبيد قد رتّب المواضع من الجنوب إلى الشمال ابتداء من (مناجل) و(الصخرة)، إلى (البَدي) و(الكلاب) حسب سير السحاب، وحركة الريح، ثم قال: ثم (ازدهته الشمال فانقلبا)، يعني: السحاب ازدهته ريح شمالية فانقلب عائدًا صوب الجنوب، حتى صاب (الأعراض) ريّقه. وبهذا لا يبقى مجال للشك في بعد (الرِّكاء) من (البَدي)، و(الكُلاب)"[84].

يلاحظ مما سبق أنّ الجنيدل رحمه الله في تحديده لوادي (البَدي)، صحّح رواية بيت لبيد، واستدل لذلك بوصف السحاب، وحركتها التي أثبت معها بُعد وادي (الرِّكاء) من وادي(البَدي).

2-(ثَيْتَل) بفتح أوله، وثالثه

قال أبو عبيدة: "النباج، وثيتل موضعان متدانيان، بينهما دوح، ينزلهما اللهازم من بني بكر"[85].

وقد حدّد الجنيدل موضع (ثيتل)، و(النباج) بأنهما قريتان في بلاد تميم، الواقعة شرق الدهناء، وقد هاجر إليهما أحياء من مطير، وعمروها، وما زالتا عامرتين[86]. ثمّ صحّح الجنيدل رواية من روى بيت امرئ القيس بـ (وأيسره على الستار فيذبل)، برواية الأصمعي السابقة، وعلّل لذلك بحركة السحاب الممطرة التي كان امرؤ القيس يرقبها، و(ثيتل)، و(النباج) واقعتان تحتها، قال امرؤ القيس[87]:

أصـــاح تـــرى برقًـــا أريـــك وميضـــه كلمـــع اليـــدين فـــي حـــبيّ مكلـــل
يضـــيء ســـناه أو مصـــابيح راهـــب أهـــان الســـليط بالـــذبال المفتـــل

قعـدت لـه وصـحبتي بـين ضـارج ... وبـين العـذيب بُعـدَ مـا متأمـل
عـلا قطنًـا بالشـيم أيمـن صـوبه ... وأيسـره علـى النبـاج وثيتـل
ومـر علـى القنـان مـن نفيانـه ... فـأنزل منـه العصـم مـن كـل منـزل
وتيمـاء لـم يتـرك بهـا جـذع نخلـة ... ولا أطمًـا إلا مشـيدًا بجنـدل
كأنـا أبانـا فـي عـرانين وبلـه ... كبيـر أنـاس فـي بجـاد مزمـل
كـأنّ ذرى رأس المجيمـر غـدوة ... مـن السـيل والغثـاء فلكـة مغـزل
وألقـى بصـحراء الغبـيط بعاعـه ... نـزول اليمـاني ذي العيـاب المحمّـل
كـأنّ مكـاكيّ الجـواء غديـة ... صـبحن سـلافا مـن رحيـق مفلفـل

وشرح الجنيدل رحمه الله وصف امرئ القيس، فقال: هذه المواضع التي جادها السحاب بمائه ابتداء من (قطن) غربًا، إلى صحراء (الغبيط)، و(النباج)، و(ثيتل) شرقا كلها تمثّل امتدادًا واحدًا من الغرب إلى الشرق، وكلها واقعة في أعالي وادي (الرمة) أو في روافده الشمالية، أو شمالًا منه، وبعضها شرقًا منه. إضافة إلى أنّ (يذبل) تبعد جنوبًا عن هذه المواضع المذكورة في رواية الأصمعي، مسافة لا تقل عن أربع مئة كيل، فهي بعيدة عن اتجاه سير السحاب، الذي يسير عادة من الغرب إلى الشرق[88].

المبحث الرابع: تحديد المكان بالوقوف الميداني عليه

1- (الشَّامَات)

أورد الجنيدل قول الشيخ حمد الجاسر رحمه الله بأنّ: (الشامات)، جمع شامة، وهي أرض جلدة بين جبال الدهناء، صخرية تنبت العرفج، كما تنبت أنواع العشب، وأشهر الشامات، هي:

1- شامة (زَرُود)، وفيها منهل (زرود)، و(الوسيط)، و(الهاشمية)، وتمتد بامتداد عرق (لزّام)، حتى تقف عند منهل (تربة)، وامتدادها طولًا نحو 30 كيلًا، وعرضًا 10 أكيال في أوسع اتساعها.

2- شامة(مغيليث)، وتقع بين عرق (لزّام) وعرق (المظهور)، ويتّصل بها شامة (أكباد)، وهي قور في غربيّها، واحدها كبد، و(عُنَيْتيت) يقع في غربيّها أيضًا[89].

أما أصحاب المعاجم، فقد تحدّثوا عن شامة (زرود)، وحدّدوها لشهرتها، قال الحربي: و(زرود) قبل (الخُزَيميَّة) بميل ونصف، وهي لبني أسد، وبني نهشل أيضا، وفيها من الآبار العامرة والمندفنة نحو من عشرين بئرا، ماؤها غليظ، وبها قصر وحوانيت، وبركة ماء وحوض على بئر كبيرة، قال الشماخ بن ضرار الأسدي[90]:

وراحت رواحًا من زرود فنازعت ... زُبالة جلبابًا من الليل أخضر

و(الخُزَيميَّة) لبني نهشل وأسد، ويقال لبني مجاشع، وبينها وبين الأجفر عشرون ميلًا ونصف، ومن المنتصفة إلى شامة زرود خمسة أميال[91]:

قال الجنيدل معلقًا على بيت عمرو بن كلثوم[92]:

وأنزلنا البيوت بذي طلوح إلى الشامات ننفي الموعدينا

"قلت: هذا البيت أورده الزوزني، ولم يورده التبريزي في شرحه. وقد مررت بها في رحلتنا عام 1395هـ والشيخ حمد الجاسر، ومحمد العبودي، وشاهدنا معالمها، بعد خروجنا من هجرة(الأجفر)، متجهين صوب الشرق مع طريق الحج القديم، قطعنا عرق (الأبيتر)، ثم هبطنا في (خب الحسك)، وهو صحراء مستوية، ثم قطعنا عرق(الأشعلي)، وهبطنا في شامة (زرود)، وفيها ماء (زرود)، ووسيط ماء(الهاشمية)، ثم قطعنا عرق(لزّام)، وبعده شامة(مغيليث)، وتتصل بشامة (أكباد)، ثم هبطنا من (المظهور)، وهو أوسع العروق، ومنه تهبط على ماء (البدع)؛ (الثعلبية) قديمًا[93].

يظهر من الكلام السابق أنّ الشامات عند الجنيدل -رحمه الله- ثلاث شامات، هي: شامة(زرود)، وشامة(مغيليث)، وهاتان ذكرهما الجاسر، والثالثة شامة(أكباد)، وقد وقف عليها ميدانيًا.

2- (رَاكِس)

قال البكري: موضع في ديار بني سعد بن ثعلبة من بني أسد، قال النابغة الذبياني[94]:

أتاني ودوني راكسٌ فالضواجعُ

وقال عبيد بن الأبرص[95]:

أقفر من أهله مَلْحُوبُ فالقُطَّبِيَّاتُ فالذنوبُ
فراكسٌ فثُعيلباتٌ فذاتُ فِرْقَين فالقَليبُ
فَعَرْدةُ فَقَفَا حِبرٍّ ليس بها منهمُ عريبُ

هذه كلها في ديار بني سعد من أسد المذكورين[96].

وقد وقف الجنيدل -رحمه الله- ميدانيًا على موطن (راكس)، ورد على ياقوت بأنّه جبل، وليس واديًا، يقول:"قلت ذكر ياقوت أنّ(راكسًا) واد، والواقع أنّه جبل أسود معترض من الجنوب إلى الشمال، غير مرتفع، تعلوه برقة واسعة من جانبيه، لذلك يقال له: (أبرق راكس) في هذا العهد، وهو واقع شمال جبل (عاج) قريبًا منه، وشرق هجرة (بلغة)، في بلاد قبيلة حرب، غرب بلاد القصيم، وقد

زرته عام 1395هـ، وهو الذي تنطبق عليه حدود (راكس)، كما ورد في الشعر القديم، وأقوال المؤرخين"[97].

3- (ضَرْغَد) بفتح الضاد والغين المعجمة

قال الهمداني:"ضرغد: حرة بأرض غطفان"[98]. وقال ياقوت: وقيل ماء لبني مرة بنجد بين اليمامة وضرية[99].

جاء في شعر طرفة، إذ قال[100]:

فذرني وخُلْقي إنّني لك شاكرٌ وأرحل بيتي نائيًا عند ضرغدِ[101]

وحدّد البليهد موضع (ضرغد)، فقال: "أما (ضرغد)، فأنا أعرفه يقينًا، يقال له اليوم (ضرغط)، أبدلوا داله طاء، به قصر ومزارع، واقع في جبال سوداء منيعة، يلتجئ إليها المجرم، يقع بين قرية (المستجدة) الواقعة جنوبيّ جبل(رمان)، وشرقيّ بلد (الحائط)، التي كانت تُسمّى في الزمن القديم (فدك)"[102].

وقد ردّ الجنيدل على هذا التحديد، فقال: "قلت: يلاحظ على ما قاله أمران: أولًا: حدّد (ضرغد)، بين قرية (المستجدة)، وشرق بلد (الحائط)، وهذا التحديد غير واقعي، وأعلامه متباعدة. ثانيًا: قال: وحرة (ضرغد) تقع غربه، والواقع أن (ضرغط) داخل في طرف الحرّة، فهو جزء منه"[103].

ثم دلّل على قوله بما يلي:

1- وقوفه الميداني، يقول: "وقد زرت هذه النواحي زيارتين، الأولى: أثناء جولة تفتيشية على مدارس منطقة حايل عام 1393هـ وقد دوّنت كثيرًا من معالمها، والثانية: أثناء مرافقتي للشيخ حمد الجاسر في رحلتنا في شمال المملكة عام 1395هـ"[104].

2- تحديد الشيخ حمد الجاسر لـ(ضرغط)، يقول:"وقد تحدّث الشيخ حمد عن (ضرغط) حديثًا وافيًا، ووصفه فقال بعد أنْ أورد ما تقدّم من النصوص: وأقول: كل الأقوال المتقدمة متقاربة إنْ لم تكن متّفقة، فالاسم يُطلق على حرة، وهي جبل، كما يُطلق على وادٍ ذي نخل، وهو في بلاد غطفان، ثم بني مُرّة منهم؛ ولقربه من جبال طيئ أضيف إليها. و(ضرغد) لا يزال معروفًا، بلد فيه نخل، في وادٍ يقع في الجانب الشمالي الشرقي من حرّة خيبر(حرّة فدك) المعروفة بحرّة(هُتيم)، ويُطلق على تلك الناحية من الحرّة الآن حرّة (اثنان)، وتُعرف قديمًا أيضًا بحرّة (ليلى)، وبحرّة (ضرغد)،

وبلابة (ضرغد)، ويقع (ضرغد) شمال الحائط (فدك) قديمًا، وشرق جبل (حبّران)، وغرب جبل(أول)، وهذا يبعد عنه بما يقارب 30 ميلًا. والطريق من (ضرغد) إلى حائل يمر بمنهل (أول)"[105].

4- (فَرْقَين) بفتح الفاء وكسرها

قال الحربي: والضبة وادٍ يُسرة عن الطريق مربعة، وإلى جانبها بئر فيها ماء كثير وبناء خرب وهو (المُتعشا)، والجبل الذي قبالته يقال له (فَرْقَين)[106].

ويرى الجنيدل بعد أنْ أورد بيت عمرو بن كلثوم[107]:

فراكسٌ فثُعيلباتٌ فذاتُ فِرْقَينِ فالقَليبُ

أنّ (فَرْقَين) اسم لثلاثة مواطن؛ الأول: واقع في ملتقى بلاد مطير ببلاد حرب، وهو الذي ورد في شعر عبيد بن الأبرص مقرونًا بـ(رَاكِس)[108].

وقد وقف الجنيدل عليه ميدانيًا، يقول: "وهذه الأعلام: (عاج)، و(رَاكِس)، و(فَرْقَين)، يرى بعضها من بعض، وقد شاهدتها أثناء زيارتي لتلك البلاد عام 1395هـ"[109]

الثاني: ما أورده الحربي، وقد وقف الجنيدل عليه ميدانيًا، يقول: "وقد تأكّدت من ذلك أثناء زيارتي لهذه المواضع، أنا وشيخنا حمد الجاسر عام 1395هـ"[110].

الثالث: واقع في جنوبي بلاد القصيم، بين هجرة (دُخنة)، وهجرة(الشبيكية)، يُرى من هجرة (الشِبِيْكيَّة) بالبصر[111].

5-(طُوَيْلع) بضم أوّله وفتح ثانيه[112]

جاء ذكر (طُويلع) ضمن أقوال العلماء في (النِّباج)، و(ثَيْتَل)، ثم أورد الجنيدل رأي البليهد في أنّ (طُويلعًا) هو إحدى القريتين (النِّباج)، و(ثَيْتَل)[113].

وقد رد الجنيدل على البليهد فيما ذهب إليه، بعد وقوفه الميداني على الموضع، فقال:"قلت: هذا الوصف الجغرافي الواضح الذي ذكره الأصفهاني، وهذا التحديد لـ(طُويلع) لا ينطبقان على موضع (قرية). وقد زرت تلك البلاد في شهر جمادى الثانية عام 1398هـ أثناء الرحلة التي كنت رافقت فيها الشيخ حمد الجاسر؛ للتّعرف على مواضع تلك الناحية، والتأكد من موضع (طُويلع)، على ضوء وصفه وتحديده في كتب المعاجم، فاتضح لنا من خلال ذلك أنّ (طُويلعًا) هو الموضع الذي يُعرف في هذا العهد باسم (الضَّبعِيَّة)، والبعض يقولون(الضَّبعِيَّات)، جمع ضبعِيَّة، وهو بعيد من قرية العليا"[114].

النتائج والتوصيات:

أولا: النتائج

من أهم النتائج التي توصّل إليها البحث:

1- تُعدّ الشواهد الشعرية، وأقوال العلماء والمؤرخين في وصف الديار والبلاد، المصدرَ الأول الذي يعتمد الباحث عليه في تحديد الأماكن، وتعيين مواضعها.

2- يلزم لتحديد المكان بدقة، تقصّي كلِّ الأماكن في القصيدة؛ لأنّه يُحدّد بعضُها بعضًا.

3- من أهم القرائن في تحديد الأماكن للاستدلال بها، اقتران بعضها ببعض.

4- أكثر ما يَذكر الشعراء في قصائدهم، الأماكن التي تقع في ديارهم.

ثانيًا: التوصيات

ويُوصي البحث بما يلي:

1- دراسة مناهج البُلدانيين المعاصرين، مثل: الشيخ محمد بن بليهد، والشيخ حمد الجاسر، والشيخ محمد العبودي.

2- الأخذ بترجيحاتهم للروايات المتعدّدة في شعر المعلقات، وتضمينها في المناهج الدراسية.

3- إفراد رحلاتهم الميدانية بدراسة خاصة؛ لقيمتها العلمية، وفوائدها التربوية.

الهوامش والاحالات:

(1) العساف، سعد الجنيدل عالم البلدانيات: 5.

(2) بن جنيدل، معجم الأماكن: 469.

(3) نفسه: 195.

(4) نفسه: 38.

(5) نفسه: 221.

(6) نفسه: 457.

(7) نفسه: 147.

(8) نفسه: 473.

(9) نفسه: 479

(10) نفسه: 224.

(11) نفسه: 133.

(12) نفسه: 38.

(13) نفسه: 502.

(14) نفسه: 175.

(15) نفسه: 445.

(16) نفسه: 456.

(17) نفسه: 391.

(18) نفسه: 443.

(19) نفسه: 432.

(20) نفسه: 357.

(21) نفسه: 159.

(22) نفسه: 326.

(23) نفسه: 399.

(24) نفسه: 338.

(25) نفسه: 399.

(26) نفسه: 338.

(27) نفسه: 359.

(28) نفسه: 265.

(29) نفسه: 365.

(30) نفسه: 287.

(31) نفسه: 108.

(32) نفسه: 8.

(33) ابن شمائل، مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع: 303/1.

(34) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 46، 47.

(35) نفسه: 48.

(36)ابن مقبل، ديوان ابن مقبل: 63.

(37) نفسه: الصفحة نفسها، عالية نجد: 348.

(38) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير: 58.

(39) نفسه: 47.

(40) الزمخشري، الجبال والأمكنة والمياه: 125.

(41) البكري، معجم ما استعجم: 284/1.

(42) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 175.

(43) نفسه: الصفحة نفسها.

(44) نفسه: 220، 221.

(45) نفسه: 222.

(46) نفسه: الصفحة نفسها.

(47) الزوزني، شرح المعلقات التسع: 171.

(48) البكري، معجم ما استعجم: 863/3.

(49) ابن ربيعة، ديوان لبيد: 297.

(50) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 223-235.

(51) نفسه: 234.

(52) نفسه: 237.

(53) نفسه: 234.

(54) الحموي، معجم البلدان:3/ 332.

(55) ابن الطيب، شعر عبدة بن الطيب: 93.

(56) ابن حلزه، ديوان الحارث بن حلزة: 9.

(57) الجعدي، ديوان النابغة الجعدي: 44.

(58) البكري، معجم ما استعجم:3/ 790، 1388/4.

(59) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 268.

(60) نفسه: 270.

(61) الهذيليون، ديوان الهذليين: 90/3.

(62) ابن ربيعة، ديوان لبيد: 44.

(63) نفسه: 297.

(64) نفسه: 298.

(65) نفسه: 307.

(66) التبريزي، شرح القصائد العشر: 50

(67) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 252.

(68) ابن بليهد، صحيح الأخبار1-16.

(69) ابن جنيدل، معجم الأماكن، 253.

(70) السمهودي، وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى: 94/4.

(71) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 413.

(72) ابن مقبل، ديوان ابن مقبل: 37.

(73) نفسه: 421، 422.

(74) الأصفهاني، بلاد العرب: 141-142.

(75) الحموي، معجم البلدان: 407/5.

(76) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 422.

(77) التبريزي، شرح القصائد العشر: 168.

(78) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 34.

(79) نفسه: 33.

(80) ديوان لبيد: ص32.

(81) نفسه: 34.

(82) نفسه: 43.

(83) ديوان لبيد: ص30.

(84) نفسه: 43.

(85) الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار: 572.

(86) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 116-117.

(87) امرؤ القيس، ديوانه: 24.

(88) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 117-118.

(89) نفسه: 262.

(90)الشماخ، ديوانه: 31.

(91) الحربي: مناسك الحج وأماكن طرق الحج ومعالم الجزيرة: 299-300.

(92) ابن كلثوم، ديوانه: 320.

(93) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 262.

(94)النابغة الذبياني، ديوانه: 122.

(95) ابن الأبرص، ديوانه: 19.

(96) البكري، معجم ما استعجم: 627/2.

(97) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 213.

(98) الهمداني، صفة جزيرة العرب: 177.

(99) الحموي، معجم البلدان: 456/3.

(100) ابن العبد، ديوانه: 27.

(101) الحازمي، الأماكن ما اتفق لفظه وافترق مسماه: 616.

(102) ابن بليهد، صحيح الأخبار: 1-167.

(103) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 317.

(104) نفسه: الصفحة نفسها.

(105) نفسه: 317-318.

(106) الحربي، المناسك وأماكن طرق الحج: 331، 332.

(107) ديوان عمرو بن كلثوم: ص 19.

(108) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 398.

(109) نفسه: 399.

(110) نفسه: 399.

(111) نفسه: 399.

(112) القطيعي، مراصد الاطلاع: 898/2.

(113) ابن جنيدل، معجم الأماكن: 474.

(114) نفسه: 476.

المراجع:

1) ابن الأبرص، عبيد بن الأبرص بن حنتم، ديوانه، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414هـ.
2) الأصفهاني، الحسن بن عبد الله، بلاد العرب، تحقيق: حمد الجاسر، وصالح العلي، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، د.ت.
3) الأعشى، ميمون بن قيس، ديوانه، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1996م.
4) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، القاهرة، 1377هـ.
5) البكري، عبد الله بن عبد العزيز، معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، عالم الكتب، بيروت، 1403هـ.
6) ابن بليهد، محمد بن عبد الله، صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار، دار عبد العزيز بن محمد آل حسين للنشر والتوزيع، السعودية، 1418هـ.
7) التبريزي، يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محي الدين، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، د.ت.
8) الجعدي، عبد الله بن قيس، ديوانه، تحقيق: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، 1998م.

9) ابن جنيدل، سعد، معجم الأماكن الواردة في المعلقات العشر، مركز حمد الجاسر الثقافي، جدة، 1425هـ.
10) ابن جنيدل، سعد، المعجم الجغرافي للبلاد السعودية: عالية نجد، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، 1398هـ.
11) الحازمي، أبوبكر محمد، ما اتفق لفظه وافترق مسماه من الأمكنة، تحقيق: حمد الجاسر، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، 1415هـ.
12) الحربي، إبراهيم بن إسحاق، المناسك وأماكن طرق الحج ومعالم الجزيرة، تحقيق: حمد الجاسر، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، د.ت.
13) ابن حلزة، حارث، ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، تحقيق: هاشم الطعان، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1969م.
14) الحموي، ياقوت بن عبد الله، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1995م.
15) الحميري، محمد بن عبد المنعم، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، 1980م.
16) الذبياني، زياد بن معاوية، ديوانه، دار الكتاب العربي، بيروت، 1411هـ.
17) ابن ربيعه، لبيد بن ربيعة، ديوانه تحقيق: إحسان عبّاس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962م.
18) الزمخشري، محمود بن بن عمرو بن أحمد، الجبال والأمكنة والمياه، تحقيق: أحمد عبد التواب، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1319هـ.
19) الزوزني، حسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1423هـ.
20) السمهودي، علي بن عبد الله، وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1419هـ.
21) الشعراء الهذليون، ديوان الهذليين، تحقيق: محمد محمود الشنقيطي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385هـ.
22) ابن شمائل، عبد المؤمن بن عبد الحق، مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع، دار الجيل، بيروت، 1412هـ.
23) الشماخ، الشماخ بن ضرار، ديوانه، مطبعة دار السعادة، مصر، 1327هـ.
24) ابن الطبيب، عبدة، شعر عبدة بن الطيب، تحقيق: يحيى الجبوري، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 1971م.
25) ابن العبد، طرفة، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م.
26) ابن مقبل، تميم بن مقبل بن عجلان، ديوانه، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، 1416هـ.
27) الهمداني، الحسن بن أحمد بن يعقوب، صفة جزيرة العرب، مطبعة بريل، ليدن، 1884م.

Arabic References

1) Ibn al-Abraṣ, ʿUbayd ibn al-Abraṣ ibn ḥntm, Dywānuh, Dār al-Kitāb al-ʿArabī, Bayrūt, 1414, (in Arabic).
2) al-Aṣfahānī, al-Ḥasan ibn ʿAbd Allāh, bilād al-ʿArab, Ed. Ḥamad al-Jāsir, & Ṣāliḥ al-ʿAlī, Dār al-Yamāmah lil-Baḥth & al-Tarjamah & al-Nashr, al-Riyāḍ, N D. (in Arabic).
3) al-Aʿshá, Maymūn ibn Qays, Dywānuh, Dār al-Fikr al-Lubnānī, Bayrūt, 1996, (in Arabic).
4) Imru' al-Qays, Dywānuh, Ed. Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, 1377, (in Arabic).
5) al-Bakrī, ʿAbd Allāh ibn ʿAbd al-ʿAzīz, Muʿjam mā astʿjm min Asmā' al-bilād wālmwāḍʿ, ʿĀlam al-Kutub, Bayrūt, 1403, (in Arabic).
6) Ibn Bulayhid, Muḥammad ibn ʿAbd Allāh, Ṣaḥīḥ al-akhbār ʿammā fī bilād al-ʿArab min al-Āthār, Dār ʿAbd al-ʿAzīz ibn Muḥammad Āl Ḥusayn lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Saʿūdīyah, 1418, (in Arabic).
7) al-Tabrīzī, Yaḥyá ibn ʿAlī, sharḥ al-qaṣā'id al-ʿashr, Ed. Muḥammad Muḥyī al-Dīn, Maktabat Muḥammad ʿAlī Ṣubayḥ & Awlāduh, al-Qāhirah, N D, (in Arabic).
8) aljʿdy, ʿAbd Allāh ibn Qays, Dywānuh, Ed. Wāḍiḥ al-Ṣamad, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1998, (in Arabic).
9) Ibn Junaydil, Saʿd, Muʿjam al-amākin al-wāridah fī al-Muʿallaqāt al-ʿashr, Markaz Ḥamad al-Jāsir al-Thaqāfī, Jiddah, 1425, (in Arabic).
10) Ibn Junaydil, Saʿd, al-Muʿjam al-jughrāfī lil-bilād al-Saʿūdīyah: ʿĀliyah Najd, Dār al-Yamāmah lil-Baḥth & al-Tarjamah & al-Nashr, al-Riyāḍ, 1398, (in Arabic).
11) al-Ḥāzimī, abwbkr Muḥammad, mā ittafaqa lafẓihi wāftrq msmāh min al-amkinah, Ed. Ḥamad al-Jāsir, Dār al-Yamāmah lil-Baḥth & al-Tarjamah & al-Nashr, al-Riyāḍ, 1415, (in Arabic).
12) al-Ḥarbī, Ibrāhīm ibn Isḥāq, al-manāsik & amākin Ṭuruq al-ḥajj & maʿālim al-Jazīrah, Ed. Ḥamad al-Jāsir, Dār al-Yamāmah lil-Baḥth & al-Tarjamah & al-Nashr, al-Riyāḍ, N D, (in Arabic).
13) Ibn Ḥillizah, Ḥārith, Dīwān al-Ḥārith ibn Ḥillizah al-Yashkurī, Ed. Hāshim al-Ṭaʿʿān, Maṭbaʿat al-Irshād, Baghdād, 1969, (in Arabic).
14) al-Ḥamawī, Yāqūt ibn ʿAbd Allāh, Muʿjam al-buldān, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1995, (in Arabic).

15) al-Ḥimyarī, Muḥammad ibn ʿAbd al-Munʿim, al-Rawḍ almʿṭār fī khabar al-aqṭār, Ed. Iḥsān ʿAbbās, Muʾassasat Nāṣir lil-Thaqāfah, Bayrūt, 1980, (in Arabic).
16) al-Dhubyānī, Ziyād ibn Muʿāwiyah, Dywānuh, Dār al-Kitāb al-ʿArabī, Bayrūt, 1411, (in Arabic).
17) Ibn rbyʿh, Labīd ibn Rabīʿah, Dywānuh Ed. Iḥsān ʿAbbās, Wizārat al-Irshād & al-Anbāʾ, al-Kuwayt, 1962, (in Arabic).
18) al-Zamakhsharī, Maḥmūd ibn ibn ʿAmr ibn Aḥmad, al-jibāl & al-amkinah & al-miyāh, Ed. Aḥmad ʿAbd al-Tawwāb, Dār al-Faḍīlah lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 1319, (in Arabic).
19) al-Zawzanī, Ḥusayn ibn Aḥmad, sharḥ al-Muʿallaqāt al-sabʿ, Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabī, Bayrūt, 1423, (in Arabic).
20) al-Samhūdī, ʿAlī ibn ʿAbd Allāh, Wafāʾ al-Wafāʾ bi-akhbār Dār al-Muṣṭafá, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1419, (in Arabic).
21) al-shuʿarāʾ alhdhylwn, Dīwān al-Hudhaylīyīn, Ed. Muḥammad Maḥmūd al-Shinqīṭī, al-Dār al-Qawmīyah lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, al-Qāhirah, 1385, (in Arabic).
22) Ibn Shamāʾil, ʿAbd al-Muʾmin ibn ʿAbd al-Ḥaqq, Marāṣid al-iṭṭilāʿ ʿalá Asmāʾ al-amkinah & al-Biqāʿ, Dār al-Jīl, Bayrūt, 1412, (in Arabic).
23) al-Shammākh, al-Shammākh ibn Ḍirār, Dywānuh, Maṭbaʿat Dār al-Saʿādah, Miṣr, 1327, (in Arabic).
24) Ibn al-Ṭabīb, ʿAbdah, shiʿr ʿAbdah ibn al-Ṭayyib, Ed. Yaḥyá al-Jubūrī, Dār al-Tarbiyah lil-Ṭibāʿah & al-Nashr & al-Tawzīʿ, Baghdād, 1971, (in Arabic).
25) Ibn al-ʿAbd, Ṭarafah, Dywānuh, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2000, (in Arabic).
26) Ibn Muqbil, Tamīm ibn Muqbil ibn ʿAjlān, Dywānuh, Ed. ʿAzzah Ḥasan, Dār al-Sharq al-ʿArabī, Bayrūt, 1416, (in Arabic).
27) al-Hamadānī, al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn Yaʿqūb, Ṣifat Jazīrat al-ʿArab, Maṭbaʿat Brīl, Līdin, 1884, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/03/03م
تاريخ القبول: 2023/04/19م

البكاء والدموع في شعر سليمان بن سليمان النبهاني

د. مروعي بن إبراهيم بن موسى المحائلي *

dr.marwaie@outlook.sa

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة البكاء والدموع في شعر سليمان بن سليمان النبهاني، التي لازمته طيلة حياته، وقد اعتمد على المنهج الأسلوبي لدراسة هذه الظاهرة وإظهار جمالياتها وأبعادها الفنية والدلالية. وتم تقسيم البحث إلى مقدمة وخمسة مباحث، تطرق المبحث الأول إلى البكاء والدموع على الأطلال، ودرس المبحث الثاني دموع الفراق، في حين تناول المبحث الثالث دموع الشوق، واشتغل المبحث الرابع على دموع الندم، وناقش المبحث الخامس دموع الرثاء، وقد استطاع البحث الكشف عن أشكالٍ من البكاء والدموع التي وظفها النبهاني في شعره، ويعود هذا التوظيف إلى عدة عوامل جاءت منسجمة مع الذات كما عبرت عنها النصوص، التي كانت صدًى لها، إذ جاءت زفرات الحزن ناطقة عنها.

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي، الشعر العماني، ظاهرة الدموع، دموع الشوق، دموع الندم.

* أستاذ الأدب المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم والآداب - فرع جامعة الملك خالد بمحايل عسير - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: المحائلي، مروعي بن إبراهيم بن موسى، البكاء والدموع في شعر سليمان بن سليمان النبهاني، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 282-303.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1565

OPEN ACCESS
Received: 03-03-2023
Accepted: 19-04-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Theme of Tearfulness Phenomenon in the Poetry of Sulaiman bin Sulaiman Al-Nabhan

Dr. Marwai Bin Ibrahim Bin Musa Al-Muhaili*
dr.marwaie@outlook.sa

Abstract:

This study aims to investigate the phenomenon of weeping and tears in the poetry of Sulaiman bin Sulaiman Al-Nabhan. A stylistic approach was adopted to study this phenomenon and highlight its aesthetic and artistic dimensions. The study is organized into an introduction and five sections. The first section dealt with tears over ruins, while the second section focused on tears of separation. The third section examined tears of longing, and the fourth section looked at tears of regret. The fifth section discussed tears of mourning. The study revealed that tears were manifested and utilized in Al-Nabahani poetry in various forms, and that such utilization was attributed to several personal factors, echoing the poet's persona and articulating his sad emotions in vividly expressed verse.

Keywords: Arabic literature, Omani poetry, Tears phenomenon, Tears of longing, Tears of regret.

*Assistant Professor of Literature, Department of Arabic Language, Faculty of Science and Literature, King Khalid University, Mahayel Asir Branch, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Muhaili, Marwai Bin Ibrahim Bin Musa, Theme of Tearfulness Phenomenon in the Poetry of Sulaiman bin Sulaiman Al-Nabhan, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 282 -303.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

المقدمة:

يتناول هذا البحث البكاء والدموع في ديوان سليمان بن سليمان النبهاني، وهو أحد أشهر شعراء عُمان في فترة حكم النباهنة، وهو شاعرٌ مشهور[1]. وُلِدَ "في النصف الأول من القرن التاسع الهجري (الرابع عشر للميلاد) وتوفي سنة (915هـ) (1510م)"[2]. وكنيته "أبو علي"[3]. ينتمي شاعرنا إلى قبيلة آل نبهان أو النبهانيين أو النباهنة، وهي قبيلة تعود في أصولها إلى قبيلة أكبر، وهي قبيلة الأزد[4]. وهو "آخر سلاطين بني نبهان العمانيين"[5]. ومن المعروف أنه "كان حاكمًا قويًا"[6].

وقد أشاد به أحمد درويش فقال: إنه "كان شاعرًا فحلًا"[7]. وهو "شاعر النباهنة الكبير وأحد ملوكهم"[8]. ويضيف أحمد درويش: إن قصائد النبهاني "تُزاحم المعلقات السبع فصاحة وبلاغة"[9]. ويعده محقق ديوانه " في مقدمة الشعراء العمانيين، ومن أفخر شعراء العرب"[10]. ويقول عزالدين التنوخي: إن شعر النبهاني "يمتاز بجزالته، وجلجلة ألفاظه، وتراكيبه وقوة فخره، ورقة تغزله"[11]. ويضيف: إنه "ليس في شعراء عصرنا مَن يحاكيه في أسلوبه الشعري الذي يذكرنا بالعصر الجاهلي"[12]. ويقول نورالدين السالمي: إن سليمان بن سليمان بن مظفر النبهاني "هو صاحب الديوان الغزلي الحماسي. أنبأ فيه عن فصاحته وأبان فيه عن بلاغته"[13]. و"يمتاز شعر النبهاني، بفخامة المعاني، وجزالة الألفاظ وروعة الخيال، وحسن الأسلوب، وتأدية المعنى الصحيح"[14].

إن البكاء والدموع هما نتاج شعور داخلي ينتاب الإنسان سواء كان الباعث لهذا الشعور حزنًا أم فرحًا، فالإنسان يحاول التنفيس عما في خلجات نفسه . أحيانًا . بواسطة الدموع أو البكاء، وهما من الوسائل المهمة التي اعتمد عليها سليمان النبهاني في تعبيره عما يجيش في نفسه، حتى أنهما . أي: البكاء والدموع . يمثلان ظاهرة بارزة في شعر النبهاني.

و"توظيف البكاء بهذه الصورة ... يؤكد أنه لم يأتِ عفو الخاطر أو لاشعوريًا فقط، إنما كان واعيًا لذلك في كثير من المواقف؛ فهو يبكي في مواطن مختلفة "[15]. وهو في ذلك يقوم بذات الدور الذي يقوم به الشاعر الذي يملك عاطفة جياشة وقلبا رقيقا[16].

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن أسلوب النبهاني في استعمال هذه الظاهرة، ويمكن تحديد أهمية هذا البحث في أنه أول دراسة تتناول ظاهرة البكاء والدموع في شعر النبهاني. وقد اعتمد البحث على المنهج الأسلوبي.

والجدير بالذكر أنه قد واجهتني صعوبات في هذا البحث تتمثل في قِلة الدراسات التي تفردت بدراسة الشاعر سليمان بن سليمان النهاني وشعره. فلا يوجد سوى ثلاث دراسات تناولت الشاعر سليمان بن سليمان النهاني وشعره بالدراسة، هي:

تحقيق عزالدين التنوخي لديوان الشاعر بعنوان "**ديوان النهاني**"، نشرته وزارة التراث والثقافة بسلطنة عُمان، ط3، 2017م.

ودراسة لعلي جواد الطاهر بعنوان "**سليمان بن سليمان النهاني: شاعر من عصر النباهنة في عمان**" وهو كتاب مطبوع في دار الحوار للنشر والتوزيع بسوريا، عام 1995م. ويتكون هذا الكتاب من مقدمة وخمسة مباحث هي: مبحث حياة الشاعر في التاريخ، ومبحث حياة الشاعر في ديوانه، ومبحث المفاخر، ومبحث راوية وموذية، ومبحث الفن الشعري.

وبحث لمروعي بن إبراهيم المحائلي بعنوان "**الحيوان في شعر سليمان بن سليمان النهاني**" منشور في مجلة جامعة الوصل بدولة الإمارات العربية المتحدة. يونيو 2023م، العدد66، وقد تتبع الحيوانات الموجودة في شعر الشاعر. وقد قسم الباحث هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة مباحث وهي: مبحث الحيوانات المفترسة، ومبحث الحيوانات الأليفة، ومبحث الطيور والحشرات، وخاتمة.

وقد تم تقسيم بحث البكاء والدموع في شعر سليمان بن سليمان النهاني إلى خمسة مباحث، وهي: المبحث الأول: البكاء والدموع على الأطلال، المبحث الثاني: دموع الفراق، المبحث الثالث: دموع الشوق، المبحث الرابع: دموع الندم، المبحث الخامس: دموع الرثاء، وستتم دراستها على النحو الآتي:

المبحث الأول: البكاء والدموع على الأطلال

من الشعراء والعشاق من يسكب الدموع الغزيرة على الأطلال الدارسة[17]، ومنهم النهاني، فهو يرسم صورة لدموعه التي يقوم بإراقتها مستمدًا هذه الصورة من عالم الطبيعة (السحاب/ المطر)، وهي صورة تحمل دلالة الكثرة، فالشاعر يقف على أطلال ربع حبيبته (راية). ويستعمل الشاعر أسلوب الكناية (أريق سما جفني) للدلالة على البكاء في قوله:

وَقَفْتُ على رَبْعٍ لِرَايَةَ نَاقتي ... أُرِيقُ سَما جفني بِهِ وَأُسَائِلُهْ

وَكيفَ يَردُ الرَّجعَ رَبعٌ مخلَّدٌ ... بحيثُ الغَضَا أَقوَت سِنِينًا مَنَازلُهْ

عَفَا غَيرَ سُفْعٍ كالحَمَائِمِ جُثَّمٍ ... وَأورَق بَادٍ في الخصاصاتِ جَائِلُهْ[18]

ويقف النهاني ويستوقف أقرانه بلوى الأرائك[19] ليقوموا بإلقاء التحية والسلام على دار محبوبته (راية). ولا يكتفي بالوقوف على الأطلال وإلقاء التحية على تلك الأطلال بل يحث من معه بسكب الدموع في هذا الموضع وأن هذه الدموع مهما بلغت فلن تشفي ما أصابه من الغرام. ثم يبرر ذلك بأسلوب الاستفهام في البيت الثالث. وهذا الاستفهام بمثابة تبرير كثرة دموع الشاعر على أطلال محبوبته، وذلك في قوله:

قِفَا بِلِوى الأَرَائك من سحام ... نحيي دار راية بالسلامِ

وعُوجا نسفح العبرات فيها ... وإن لم نشف تبريح الغرام

وهل يبكي المعالمَ غيرُ صبٍ ... هَيُومٍ بالتذكر مستهام[20]

ويصور النهاني مشهدًا جميلًا يحمل كثيرًا من الذكريات في ذهنه، وهذا التصوير يمر بثلاث لوحات، وهي: اللوحة الأولى: تصوير الطلل الذي هجره أهله وما فيه من أثافي ورماد وأوتاد الخيام. واللوحة الثانية: بدأها الشاعر بعبارة "أنكرته" وهي عبارة تدل على حالة الشاعر النفسية المُنكرة للواقع الذي صارت إليه منازل محبوبته، ولكن الشاعر لا يستمر في حيرته طويلًا ليهتدي إلى المكان عن طريق حاسة الشم بعد أن تبدلت حالة المكان بعد فراق أهله له. وهذه الصورة الشمية للتراب تشابه "فتيت العنبر" الذي يملأ المكان. واللوحة الثالثة: وهي قائمة على الفعل ورد الفعل بأسلوب تشخيصي فالطلل ينادي الشاعر ورد فعل الشاعر أو جوابه لهذا النداء (الدموع) والشاعر يرسم صورة تشبيهية لغزارة هذه الدموع بأنها "كمنصلت الخليج المخلج"، وذلك في قوله:

سلم على طلل الحبيبِ ولا تكُنْ ... حلف الصبابةِ كالخلي المثلجِ

أقوى وأقفر غير سفعٍ جُثمٍ ... هجن الهمومَ وأورقٍ ومشججِ

أنكرتُه لولا شذى بترابه ... يحكي فتيت العنبر المتأرج

ولقد دعا فأجابه لما دعا ... دمعٌ كمنصلت الخليج المُخلج[21]

وبيَّن الشاعر حال أطلال حبيبته (موذية)، فهي أطلال قد هجرها أهلها منذ سنين طويلة فهي بالية، حتى أنها قد أجدبت أرضها وجال بها السراب. وأنه يخشى على معالم هذه الأطلال من الاحتراق وهذه الخشية تدفع الشاعر إلى توكيد أنه سيسقي هذه الأطلال المجدبة لـ(بخل الغمام) وهي كناية عن انقطاع المطر أو القحط، وهذه السُقيا ستكون عن طريق دموع الشاعر فدموعه لكثرتها أصبح

لها ذات الأثر الناتج عن المطر من رغد العيش وعودة الحياة لهذه الأطلال وربما عودة الحبيبة. فالدمع هنا رمز لعودة الحياة.

ثم يسأل الشاعر وينادي شخصًا مقدرًا "يا هذا هل رأيت برقًا لمع باتجاه جبال رامة والبراق". والشاعر لا ينتظر جوابًا بل يذكر أثر هذا البرق اللامع في ظُلمة الليل في نفسه فقد حرك مشاعره مما دفعه إلى تكرار كلمة "أرقت" في بداية بيتين متتاليين بعد هذا السؤال، فالشاعر يؤكد أن هذا البرق أصابه بالأرق أو السهر بينما أصحابه ينعمون بالنوم. فأخذ يراقب ويتأمل لمعانه، وذلك لأن الشاعر يجد بين لمعان البرق وابتسامة محبوبته (موذية) في وقت الوصل تشابهًا، وذلك في قوله:

عفت أطلالُ موذيةٍ سنينًا ... وطاف بها السراب معًا وحاقا
وحالفها البلى والمحل حتى ... خشيتُ على معالمها احتراقا
فإن بخل الغمامُ ولم يجدها ... سقيتُ رسومها الدمعَ المُراقا
ويا هل شمتَ برقًا مرّ وهنًا ... يؤم جبال رامةَ والبُراقا
أرقت له وهوَّم عنه صحبي ... فهيّج موهنًا وجدي وشاقا
أرقت أشيمه وأميل شوقًا ... إليه وبات يأتلقُ ائتلاقا
ذكرت به لموذيةَ ابتسامًا ... إذا ما الوصل حق لنا عناقا[22]

ويرسم النهاني صورة لأطلال محبوبته (موذية) مستمدة من عالم الأقمشة، فهذه الدار بالية كالثياب اليمانية البالية غير الممزقة، وهذه الأطلال قد بليت إلا ما بقي من المكان الذي تُربط فيه الخيول، فآثار السواد والرماد في كل مكان.

ثم يرسم صورة ثالثة لهذا الطلل عندما يُشبه البقايا الظاهرة من هذا الطلل بكتابات ونقوش الكاتب المتألق، ثم يستعمل أسلوب التجريد في قوله: (تصابيت) فهو يخاطب نفسه ويلومها لأنها تتصرف كما يتصرف الصبيان من عدم القدرة على ضبط دموعه عندما شاهد آثار دار حبيبته. ثم ينتقل إلى أسلوب الحوار القائم على السؤال والجواب، فهو يسأل نفسه (أتبكي) ثم يجيب مباشرة عن السؤال (وما أبكاك غير معاهدٍ) فهو يؤكد أن سبب البكاء هو الوقوف على أطلال ديار محبوبته (موذية).

ثم يصور لنا حال هذه الأطلال بعد أن غيرتها يد الزمان بعد فراقهما بأن أبلتها ودمرتها. ومن الملاحظ أن الشاعر استعمل ألفاظ البكاء متصلة بكاف المخاطب (دمعك المترقرق، وما أبكاك) وفي المرة الثالثة يستعمل أسلوب الاستفهام للسؤال عن البكاء في قوله: (أتبكي) وهذه المرة اتصلت كلمة (تبك) بياء المخاطبة. والشاعر باستعمال هذه الضمائر يرفع عن نفسه حرج سفح الدموع ليجعلها في المخاطب بعد أن جرده من نفسه، وذلك في قوله:

أَمِـــنْ رَسْـــمِ دَارٍ كاليمـــاني المخلَّـــقِ ... تَهَلَهَـــــلَ إلَّا أَنَّـــــهُ لـــــمْ يُشـــــبرَقِ
عَفَـــى غيـــرَ آري وأَشـــعَثَ مُفـــرَدٍ ... وَسُـــــفعٍ يَحَـــــامِيمٍ وَأَطحَـــــل أورقِ
كـــأن مُحَيَّـــا رَبعـــه رَقَشَـــت بـــه ... سُـــــطُورُ يَمِـــــينِ الكَاتِـــــبِ المتـــــألقِ
تَصـــابَيْتُ حتَّـــى بـــل ممـــا وَجدتُـــهُ ... نَجَـــادَكَ جَـــارِي دَمعُـــكَ المُتَرقـــرِقِ
أَتَبكِـــي وَمَـــا أَبكَـــاكَ غَيـــرُ مَعَاهِـــدٍ ... كـــأن بَقَايَـــا رَسْـــمُهَا سَـــحقُ يَلمُـــقِ
لُموذيـــةٍ أَقـــوَتْ سِـــنِينًا وغَيَّـــرتْ ... مَعَاهِـــدَهَا أيـــدي البِلـــى والتفـــرُّقِ[23]

ويقوم النبهاني برسم صورة تجسد حالة الحزن عندما وقف بأطلال محبوبته (راية) معتمدًا على أسلوب الحوار بينه وبين خِله أو صاحبه. ويستهل الشاعر صورة الحزن بالوقوف على أطلال حبيبته ويذكر سبب الوقوف "أبكي أسى وصبابة"، وهذا الوقوف يشبه وقوف قوم كثر قد شغف الحب قلوبهم، أي أنه أمرضها وأحرقها من الهيام.

وهذا الإسراف في البكاء وإهراق الدموع في هذا المكان دفع خل الشاعر إلى تعنيفه "فعنفني إذ ذاك خِلي وصاحبي" وهذا التعنيف جعله يتذكر تقوى الرحمن، وكان الشاعر موفقًا باستعمال اسم الجلالة (الرحمن) لما فيه من رحمة، فخليله يذكره برحمة الله ثم ينصحه بأن يستشعر التقى ثم ينصحه ثالثة: "وصبرًا"، وهذا النُصح المتكرر كان مبعثه شدة الكآبة والأسى التي يكابدها الشاعر، ثم يقوم خله بتحقير هذا الطلل، ثم يذكر الشاعر البكاء بأن هذا التصرف ليس من صفاته فهو "ربيط الجأش ماضي العزائم"، فيأتي الرد على خله أو صاحبه بأسلوب حازم فمرة يسميه (لائما) ومرة أخرى يسميه (عاذلا)، مكررًا هذه الكلمة مرتين.

فالشاعر يصور حالته عندما رد على صاحبه "ونار الشوق تأتج في الحشا" ولا يكتفي بذكر المشاعر التي يحس بها بل يذكر ما يمكن أن يراه صاحبه من عينين تسكبان الدموع معتمدًا على

أسلوب التشبيه، فالشاعر يشبه عينيه بالسحب، ونجد هنا ملمحًا جميلًا وهو استعمل الشاعر لكلمة (السحب)، وهي جمع لسحابة وهي كلمة تحمل دلالة الكثرة، وهو ما يعادل كثرة دموع الشاعر، ويؤكد هذه الدلالة بكلمتين هما "الهوامي السواجم"، ليصف بهما غزارة دموعه وكثرتها.

وبعد أن صور الشاعر حالته قام بمناداة صاحبه بأداة النداء (الهمزة) ثم يبرر لصاحبه الذي يقوم بلومه بأنه لو شعر ببعض ما يشعر به الشاعر لانثنى عن لومه ولام من يلومه. ثم يدعو الشاعر صاحبه بأن يكف عنه ويدعه يكابد الكآبة والأسى ويتلذذ بحرقة العشق، ثم يقول: "فما حازمٌ عند الغرام بحازم" وهو شطر يحمل شيئا من الحكمة، فالغرام يهذب الروح ويزيل الشدة والحزم من قلب العاشق.

ثم يختم صورة البكاء على الأطلال بذكر سبب بكائه، وهو رؤية الشاعر لمنزل محبوبته (راية) وقد أقفر من أهله، ويحدد هذا المنزل بأنه يقع في مكان بين الدوى والصرائم بالقرب من مدينة أبو ظبي، وذلك في قوله:

وقفتُ بـه أبكي أسىً وصبابةً ... وقوف كئيب شاعف القلب هائم
فعنفني إذ ذاك خِلي وصاحبي ... على هرق دمعي بين تلك المعالم
وقال اتق الرحمن واستشعر التقى ... وصبرًا فإن الصبر أسنى المقاسم
أتبكي على عهدٍ تقادمَ عهده ... وأنت ربيط الجأش ماضي العزائم
فقلت ونار الشوق تأتج في الحشا ... وعيناي كالسحب الهوامي السواجم
ألائمُ لو كابدت بعض صبابتي ... إذًا عُجتَ عن لومي ولمت لوائمي
أعاذِلُ دعني والكآبةَ والأسى ... فما حازمٌ عند الغرام بحازم
أعاذلُ أبكاني لراية منزلٌ ... تأبد عصرًا باللوى فالصرائم[24]

يبدأ النهاني المشهد الباكي بسؤال من مجهول مع ملاحظة عدم استعمال أداة استفهام. والتقدير (هل) أثار حزنك ربعٌ بالصحيفة . وهو منتزه للشاعر شرقي مدينة بُهلى . قد زال ودرست معالمه. وهذا الربع قد لزمه البلى زمنًا طويلًا حتى أن الرياح تتحرك فيه وتُصدر أصواتًا، والشاعر يستعمل أسلوب التشخيص في رسم الصورة الصوتية للرياح، فهي نوائح، فالرياح تصيح كالنساء على فقد شخص عزيز، فهذه الرياح تشارك الشاعر الحزن، أو أن هذا الحزن مبعثه صوت الطائر

الذي يقف على غصن مياس، فصوت الطائر أشعل حزن الشاعر فقام بمشاركة الطائر نوحه دون شعور.

ثم توقف الشاعر عن مشاركة الطائر نوحه ولكن الحزن الذي يريد أن يخفيه الشاعر واضح. وهذا التناغم بين الطير والشاعر كان في أول المساء، ويذكر الشاعر أن هذا الصوت أسهم بشكل قوي ومؤثر في تحريك شغاف قلبه. ثم يذكر في بداية هذا المقطع (نعم) التي تؤكد موافقة الشاعر لما ذكره أصحابه عن سبب حزنه، فالحمائم التي تنوح على الغصون بسبب فراق وليفها، وكذلك مشهد غزلان رامة والمها بقفار توضح، ومشهد حركة الغصون، وكذلك السحاب المبتعدة، وهذا النغم أو الإنشاد الذي يحمل معاني الفراق، كلها تُشعر النهاني بالاكتئاب الشديد، وذلك في قوله:

أشـــجاك ربـــعٌ بالصـــفيحة مـــا ئـــحُ ... عـــافٍ فـــدمعُك فـــوق خـــدك ســـافحُ
ربـــعٌ أرب بـــه البلـــى وتناوحـــت ... فـــي ملعبيـــه مـــن الريـــاح نـــوائحُ
أم صـــوتُ صـــادحةٍ علـــى مياســـةٍ ... صـــدحتْ فنازعهـــا النياحـــةَ صـــادحُ
ناحـــت فنحـــتَ ومـــا أخالـــك ممعنًـــا ... ثـــم انثنيـــتَ وسِـــرّ وجـــدك بـــائحُ
هـــدءًا ســـجعن فهجـــن شـــوقًا كامنًـــا ... بتـــرنحٍ لشـــغافِ قلبـــي قـــادحُ
نعـــم اصـــطباني بالغصـــون حمـــائمٌ ... ناحـــت مـــن البـــين المشـــت نـــوائحُ
وتشـــوقني آرامُ رامـــة والمهـــا ... بقفـــارِ توضـــح والغـــرامُ الفاضـــحُ
ويروقنـي مـيسُ الغصـون علـى النقـا ... ويهـيجُ أشـواقي السـحابُ الـرائحُ
وإذا تـــنغم أو تـــرنم مُنشـــدٌ ... بـــالبين ســـاورني اكتئـــابٌ فـــادحُ[25]

يستعمل النهاني أسلوبا جميلا وهو التجريد، حيث جرد من نفسه شخصًا يسأله ويلح عليه بالسؤال - بأداة الاستفهام (ما) - عن الدموع الكثيرة التي يشبهها في غزارتها وجريانها المستمر على خده بالأنهار، والجمع هنا في لفظ (أنهار) يحمل دلالة الغزارة والكثرة؛ وهو تشبيه مفرط في المبالغة. أو أن هذه الدموع، مثل: (ماء حنانة) أي السحابة ذات الرعد.

ثم يكرر السؤال بأسلوب مختلف بأداة الاستفهام الهمزة (أمن تذكر أحبابٍ) متبوعة جملة الاستفهام بتكرار (أم المعادلة) التي تفيد الاستفهام (أم نوح فاتخةٍ تبكي أليفتها) أي: أم تبكي لبكاء

الحمامة على أليفتها (أم هاج شوقك من مكتومةٍ طللٌ) أي: أم أن سر دموعك هو رؤيتك لأطلال دار محبوبتك (مكتومة). وبعد هذه الجملة من الاستفهامات يأتي رد الشاعر بلفظ (نعم) ويسترسل في الجواب بعدها مؤكدًا أن سبب دموعه هو ما صارت إليه منازل الحبيبة، وهو أيضًا ما أسهم في حيرة الشاعر جراء تبدل أحوال هذا المكان، وسبب هذه الحيرة هو تذكر الشاعر لحال هذه الديار قبل رحيل محبوبته (مكتومة) عنها وبعد رحيلها وما طرأ على هذا الطلل من خراب وزوال معالمها إلا من (النؤي)، وهي حفرة تكون حول الخيمة تمنع وصول الماء إلى داخل الخيمة. بالإضافة إلى مكان الحطب وبعض الأحجار. وذلك في قوله:

ما بالُ عينك منها الدمع مدرارُ ... كأنما فيضها في الخد أنهارُ
أو ماءُ حنانةٍ وطفاءَ حل بها ... رعدٌ من الجانب الغربي مهدارُ
أمِن تذكر أحبابٍ بهم شحطت ... عنكَ العشية طِياتٌ وأسفار
أم نوح فاختةٍ تبكي أليفتها ... لها من النوح ترجيعٌ وتكرارُ
أم هاج شوقك من مكتومةٍ طللٌ ... تكشفتْ منه آياتٌ وآثارُ
نعم هو الربعُ أبكاني وحيرني ... وفي المعاهد للمشتاق تذكارُ
معالم الحي أبلى ثوبَ جدتها ... بعد الأحبة أرواحٌ وأمطارُ
يبدو لعينك منها بعد ما مصحت ... نؤيٌ ومحتطبٌ بالٍ وأحجارُ[26]

ويلاحظ أن سليمان بن سليمان النهاني قد اعتمد في صورته البكائية على أسلوب التجريد، فهو يجرد من نفسه شخصا أو أشخاصا يحاورهم ويسألهم ويسألونه. كما يلاحظ اعتماد الشاعر على عنصر الطبيعة (الماء) لتشبيه غزارة الدموع سواء كان هذا الماء ناتجًا عن المطر أو السحاب وهو الأكثر في تصويره غزارة الدموع، أم عن الأنهار والآبار وعيون الماء وهي قليلة في شعره.

المبحث الثاني: دموع الفراق:

إن أكثر العشاق حرقة ولوعة هم الشعراء الذين يذرفون الدموع عند فراق من يحبون[27]. ومنهم النهاني فهو يستهل صورة الفراق بخبر عودة النياق إلى مراحها، وأن هذا الفعل هو إيذان بقرب رحيل المحبوبة (موذية) وأهلها، ويستعمل النهاني اللفظ "أُهيل" وهو تصغير أهل وفي ذلك دلالة على قلة أهلها أو هو تصغير تمليح وتحبب.

وهذا المشهد أثار هموم الشاعر وجعله يسامر "النسرين" وهما نجمان يُقال لأحدهما الطائر والآخر الواقع. وفي هذه المسامرة يسكب الشاعر دموعه، وبينما الشاعر على هذه الحال كان أهل موذية يضعون الرحال على ظهور النياق المحبسات، ثم يذكر الشاعر مجموعة من أوصاف هذه النياق مثل: ذعاليب، ومواجيف، ودفاق[28]. وجميعها تحمل شيئًا من طرائق السير السريع، وذلك في قوله:

أراحَ أهيـــل موذيـــة النياقـــا كـــأن فـــريقهم عزمـــوا الفراقـــا
فبـــتُ أســـامر النســـرين همًـــا ودمـــعُ العـــين ينـــدفقُ انـــدفاقا
وبـــاتوا يحـــدجون محبســـاتٍ ذعاليبًـــا مواجيفًـــا دفاقـــا[29]

ويسكب النهاني الدموع وذلك عند مشاهدته لاستعداد القافلة التي تحمل حبيبته للرحيل، فمشهد شد الرحال وصورة الإبل القوية والسريعة التي تُطِير بأخفافها حجر المرو في الطرقات، وهي كناية عن قوة وسرعة هذه الإبل تثير مشاعر الشاعر وتجعله يسكب الدمع. ويشبه دموعه المنسكبة على فراق محبوبته بدموع الخنساء عند وفاة أخيها صخر في المعركة. وهو عندما جعل من الخنساء مثالًا في سكب الدموع جعل من محبوبته في فراقها معادلًا لفراق الخنساء، وذلك في قوله:

وليلـــةَ زمـــوا للفـــراق أيانقًـــا يُطيـــرن بالأخفـــاف مـــرو المخـــارم
بكيـــت بكـــا الخنســـاء جُـــدل صـــخرها بمخلوجـــةٍ فـــي المـــأقط المـــتلاحم[30]

ويتشاءم النهاني من منظر الغراب ويخاطب هذا الغراب بأسلوب السؤال: أتعلم يا غراب بأنك نذير شؤم؟ فأنت تنذر بمصيبة، ثم يدعُو على الغراب بأسلوب التمني بألّا يحمل جناحًا. ثم يصور الشاعر حالته بعد الفراق فيصور حسرته على الأحبة، فيقول: "تركت بخدي وابلًا مسحاحا" وهي كناية عن كثرة الدموع، وذلك في قوله:

أتـــرى علمـــتَ بـــأي خطـــبٍ فـــادحٍ نبـــأت ليتـــك مـــا حملـــتَ جناحـــا
كلِـــفَ الفِـــراقُ بنـــا فيـــا لـــكِ حســـرةً تركـــتْ بخـــدي وابـــلًا مســـحاحا[31]

ابتعدت الناقة بمحبوبة الشاعر (موذية) فتاهَ عقلُه وهو ينظر لهذا المشهد فصور حالته في لحظات الفراق فهو يودع القافلة وقلبه ونحره يفيضان من كثرة الدموع، وذلك في قوله:

نـــأت بموذيـــة القـــود المراســـيلُ عنـــي فقلبـــي فـــي الأظعـــان متبـــولُ
ودعـــتهم وفـــؤادي يـــوم بيـــنهم والنحـــر منـي بفـيض الـــدمع مبلـــول[32]

ويلاحظ أن النهاني قد لجأ لاستحضار صورة الخنساء بفقد أخيها صخر فاستلهم حزنها وحاول أن يوظفه، فمثل هذا الاستدعاء وتوظيف رثاء الخنساء لأخيها صخر جعل النهاني يعكف عليه ليشير لعظم المصيبة. وهي محاولة منه لأن يُشارك المتلقي بصور أكثر حسية، فكأن حاله في فقد محبوبته يوازي حال الخنساء في فقد أخيها.

ومثل هذه الموازنة تستدعي من المتلقي أن يبحر في عمق الدلالة والإحساس والشعور، لأن حزن الخنساء على أخيها كان الأعظم والأكثر أثرًا في النفس ولعل الشاعر يلفت النظر إلى أن فقده وحزنه يوازي حزن الخنساء أو يفوقه. كما نرى الشاعر متشائمًا سواء بعودة الإبل استعدادًا لسفر محبوبته أم بوجود الغراب.

المبحث الثالث: دموع الشوق:

وللشوق في ميدان الشعر العماني دور كبير، فهو الباعث لكثيرٍ من مغامرات الحب، والنهاني في هذا الجانب يصور مشهدًا من مغامراته الغرامية، فهو يزور حبيبته البيضاء "والليل خضر كلاكله" كناية عن أول الليل، فحيته محبوبته بعبارة "أبيت اللعن"، وهي عبارة تحث فيها المخاطب (الشاعر) على تجنب ما يستحق اللعن عليه، وهي عبارة تقولها العرب لملوكهم عند التحية.

ثم تؤكد على أن زيارته لها في هذا الوقت بمثابة الفضيحة. فكان رد الشاعر على كلامها بفعل وليس بكلام فالتقبيل وجذب المحبوبة تجاهه هو ما يعكس شوق الشاعر لمحبوبته، فما كان من المحبوبة إلا أن ذرفت الدمع الغزير؛ وهذا الدمع هو مزيج من الخوف من أن يفتضح أمرهما وإشفاقًا على هذا العاشق. وتُعاتبه بأن غيابه عنها لخمسة أيام جعلها تعلل ذلك بأنه لم يعد يحبها، وذلك في قوله:

وبيضـــاء كالبيضـــاء بكـــرًا طرقتهـــا وأترابهـــا والليـــل خضـــر كلاكلـــه
فقالـــتْ أبيـــت اللعـــن إنـــك فاضـــحي بـــزورك لـــي والحـــي لـــم يغـــف غافلـــه
فقبلـــتُ فاهـــا هاصـــرًا بقرونهـــا ومـــدمعها يســـقي المـــورد هاطلـــه
حـــذارًا وإشـــفاقًا وقالـــتْ بِزفـــرةٍ علـــى وجـــلٍ والـــدمعُ يســـتن هاملـــه

تجنبتنـــا خمسًـــا فقلنـــا لعلـــه صـــحا قلبـــه عنـــا وأقصـــر باطلـــه
فقلـــتُ معـــاذ الله أنســـاكِ والهـــوى يقـــود الفتـى طوعًـــا إليـــكِ سلاســـله[33]

ويعاتب النبهاني حبيبته لأنها أطاعت من يلومونها في حبها له، وهو يعد ذلك خيانة لعهود الحب التي بينهما، فهو لم يستجب لمن يلومه في حبها. ومن الملاحظ أن الشاعر جعل أبياته في عدد من اللوحات، فالبيت الأول يمثل لوحة العتاب، فهو يعاتب المحبوبة التي استجابت لمن يلومها في حب الشاعر. واللوحة الثانية لوحة البكاء، فالشاعر يبكي من الحب ويصرح بأن اللائمين يدفعونه بلومهم إلى الجهالة، ويذكر أن الجهالة قد تصدر من الرجل الحليم في وقتٍ ما.

واللوحة الثالثة لوحة الحنين، فالشاعر يصور حنينه وشوقه لمحبوبته بالاعتماد على أسلوب التجسيد، وذلك عندما شبه حنينه وولهه وشوقه لمحبوبته بشوق الطفل المفطوم حديثًا لثدي مرضعته. واللوحة الرابعة لوحة الثنائيات (ثنائية الوصل والصد) فالوصل بينه وبين حبيبته يقارب طيب الفردوس ونعيمه، بينما صدها يقارب في أقل درجاته الجحيم عند الشاعر. ونجد الشاعر هنا يستعمل مصطلحات إسلامية (الفردوس، الجحيم) وهو ما يمنح هذه اللوحة شيئًا من القداسة.

وفي اللوحة الخامسة يستعمل النبهاني أسلوب الاستفهام الإنكاري، فهو ينكر قدرته على نسيانها، فهو كلما تذكر وصلها في الزمن الماضي زاد إخلاصًا لها. ويستعمل الشاعر كلمة (يهيم) بمعنيين الأول: بمعنى الهيام فيكون معنى البيت أنه لا يستطيع نسيانها فكلما تذكر وصلها في الزمن الماضي هام بها وشغف بها حبًا. والثاني: بمعنى الخروج على وجهه وهو لا يدري أين يتجه. وإذا حملناها على المعنى الأخير فإن ارتباط هذا البيت بالبيت الذي يليه يكون أكثر قوة. فالعاشق الهائم على وجهه "يطربه التغزل بالبوادي، وتشجيه المعالم والرسوم". في لوحة العتاب الأخيرة:

أطعـــتِ اللائميـــكِ فخنـــتِ عهـــدي ولمـــا أصـــغِ فيـــكِ لمـــن يلـــومُ
بكيـــتُ صـــبابةً فاســـتجهلوني وقـــد يُســـتجهلُ الرجـــل الحلـــيمُ
أحـــن إليـــكِ مـــن ولـــهٍ وشـــوقٍ كمـــا قـــد حـــن للثـــدي الفطـــيمُ
فوصـــلكِ دونـــه الفـــردوسُ طيبًـــا وصـــدكِ دون أبـــرده الجحـــيمُ
وهـــل ينســـاكِ مهيـــومٌ إذا مـــا تـــذكر وصـــلكِ الماضـــي يهـــيمُ
ويطربـــهُ التغـــزل بـــالبوادي وتشـــجيهِ المعـــالمُ والرســـومُ

إذا أنـــا لـــم ألمـــكِ وأنـــتِ حبـــي علـى هـــذا الصـــدود فمـــن ألـــومُ[34]

ويصور النهاني حالة الحزن التي يعيشها جراء شوقه لمحبوبته فهو مصاب بالأرق من كثرة البكاء ومن سجع الحمام الذي يثير مشاعر الشوق عنده ويحرمه لذة النوم. ويصور لنا دمع شوقه بأن عينه ذات دمع يسيل على الخد هامل كالمطر المستمر.

ثم ينتقل إلى أسلوب الحوار بينه وبين عاذله الذي وجه له سؤالين: "ماذا البكا؟ كيف ياذا الغلام؟" ليأتي جواب الشاعر مبررًا هذه الدموع بأنه مريض ويحمل الهم في قلبه، وفي قلبه نار تشتعل نتيجة شوقه لمحبوبته. ثم يطرح الشاعر العاشق سؤالا إنكاريا فكيف يمكنه النوم وفي القلب هم وكرب دفعا بالشاعر إلى أن يجاري الحمام في البكاء.

ثم يذكر الشاعر العاشق سبب هذه الدموع وهي فتاة لها رموش "كأطراف سمر القنا والسهام". وقد استعمل الشاعر الكل (ألحاظ) وأراد الجزء (الرموش) ثم يسترسل الشاعر بوصف محبوبته فيذكر أن محبوبته ذات شعر كثيف وطويل يمتاز بشدة السواد وهي كناية عن الشباب والحيوية، وذلك في قوله:

أرقـــتُ لســـجع البكـــا والحمـــام وحرمـــت طيـــب الكـــرى فـــي المنـــام
ولـــي مقلـــة دمعهـــا هامـــل علـــى الخـــد منســـجم كالرهـــام
فجـــاوبني عـــاذلي ثـــم قـــال: مـــاذا البُكـــا؟ كيـــف يـــا ذا الغـــلام؟
قلـــتُ ســـقيم وفـــي فـــؤادي غيـــر مـــوزون هـــمٌ وفـــي القلـــب نـــار الضـــرام
فكيـــف أبيـــت وفـــي القلـــب هـــمٌ وكـــرب تركنـــي أبـــاكي الحمـــام
رمتنـــي فتـــاةٌ بألحاظهـــا كـــأطراف ســـمر القنـــا والســـهام
بفـــرعٍ لهـــا عـــامرٍ راجـــحٍ طويـــل صـــقيل كجـــنح الظـــلام[35]

ويلاحظ أن النهاني استعمل ثنائية الوصل والصد للدلالة على حالته النفسية المضطربة، كما استعمل مصطلحات إسلامية، مثل: الفردوس والجحيم.

المبحث الرابع: دموع الندم:

والندم من الموضوعات البارزة في الشعر العماني، وهو موضوع يكشف من خلاله الشاعر عن شدة لوعته، وها هو النهاني يزور محبوبته وهو متنكر فلم تعرفه فيدور حوار بينها وبين صاحباتها،

فسألت: مَن أنت؟ فكان جوابه تعريفًا له باسمه وصفاته، فما كان منها إلا أن انثنت وهي كناية عن الخضوع، وهي تتنهد من الحزن والندم لأنها لم تعرفه من أول وهلة، ثم قامت ودقت صدرها بيمينها، وهو تَصَرُّف تُعَبِّرُ من خلاله عن الندم والحسرة، وبالإضافة إلى هذا الفعل فقد سكبت الكثير من الدموع التي بللت النحر والصدر ثم أبدت حسرتها واعتذارها للشاعر، وذلك في قوله:

فجاءت وقالت ما اسمه قلن ذو الوفا ... سليمانُ يعني البدر والبحر والدهرا
سليلُ سليمان بن نبهان فانثنت ... تنهدُ من حُزنٍ وتستعظمُ الأمرا
وقامت ودقت صدرها بيمينها ... وأذرت دموعًا بلت النحر والصدرا
وقالت ألا واحسرتا وافضيحتا ... لقد جئتُ شيئًا في مليكِ الورى إمرا[36]

وتسكب الفتاة الجميلة ذات الجفن الفاتر الدموع على خدها الشديد الاحمرار، وهي دموع الندم، ثم بدأت بالندم بالقول ثم بررت جهلها بأنه قدم إليها بهيئة متنكرة ثم تؤكد بأن خطأها عظيم لأنها لم تعرفه وهو سيد مُنعِم، وذلك في قوله:

وأذرت من الأجفُن الفاتراتِ ... دموعًا على وجنةٍ كالدمِ
وقالتْ جُعلتُ فداءَ الهُمامِ ... سُليمانَ من سيدٍ مُنعِمِ
لقد جئتَ في جيةٍ منكرًا ... وذنبي العظيمِ فلم أحلمِ[37]

ويلاحظ أن دموع الندم في شعر النبهاني هي دموع الآخر . المحبوبة . وكأني بالشاعر قد قابلهن بعد أن تبدل الحال، وفقد سلطانه.

المبحث الخامس: دموع الرثاء:

من المعلوم أن حياة النبهاني في الحكم كانت عبارة عن سلسلة من الحروب بينه وبين أخيه (حسام) تارة، وبينه وبين خصومه من الأئمة تارة أخرى[38]. ومن المواقف التي تسكب فيها أصدق الدمعات، هي مواقف العزاء والرثاء، فسليمان النبهاني يسكب الكثير من دموع الحزن، على فراق أخيه (حسام)، و"المواقف الصعبة التي تفتضح فيها عزيمة كل ماضي العزائم، وتذوب قوة كل ذي بصيرة، وتسكب عين كل جمود"[39]. هي مواقف الحزن والرثاء، فالشاعر يستهل مرثيته بالدعاء على ذلك اليوم المشؤوم (يوم قُتِلَ أخوه حسام على يده) في قوله: "سحقًا ليومكَ" ثم يستعمل (كم) الخبرية التي تفيد الكثرة، فالشاعر يرغب في إخبارنا عن كثرة الدماء التي أريقت في ذلك اليوم.

ثم يذكر أن هذا الأثر لم يقتصر على الأيام فقط بل تجاوز ذلك إلى قلب الشاعر الذي خالف طبيعته، فقلب الشاعر لم يجزع إلا في ذلك اليوم. ثم يستعمل الشاعر (ما) النافية التي تشي بالاضطراب النفسي لدى الشاعر وعدم تصديقه لما وقع، ثم إنه يُشبه أخاه (حساما) بالطود.

ثم يستمر الشاعر في عدم التصديق بمقتل (حسام) باستعمال (لا) النافية في قوله: "لا كان يومك يا ابن أم"، ثم يؤكد باستعمال أداة التوكيد (إن)، ثم يرسم صورة ليوم مقتل (حسام) بالاعتماد على حاسة التذوق عندما استعمل كلمة (أمر) فهذا اليوم لدى الشاعر أشد قسوة من "قضاء الموت وقدره"[40]. وكان علي جواد طاهر يشير بقوة إلى مقدرة النهاني على مجاراة أمهات القصائد الرثائية في التراث العربي، وكأنه يلمح صدق العاطفة وقوة العبارة وجمال اللفظ والأسلوب وقوة التعبير[41].

ويقول النهاني في رثاء أخيه حسام:

سحقًا ليومكَ كم أراقَ وكم شَجا دمعًا وقلبًا قبله لا يجزعُ
ما خلتُ أن الطودَ يُحمل قبل ذا حتى يمر عليَّ نعشكَ يُرفعُ
لا كان يومكَ يا ابن أُمّ فإنه يوم أمرُّ من الحِمام وأفجعُ[42]

يتوعد النهاني خصومه (آل صعب) بالقتل وجعل نسائهم يندبنهم، ويصور حالة النساء اللاتي يسكبن دموع الرثاء على فقيدهن (صعب) فلهن من الحزن عويل، وذلك في قوله:

سأتركُ إن عُمرتُ نساءَ صعبٍ لهن عليه من حزنٍ عويلُ[43]

ويرسم النهاني صورًا متعددة لبكائه محبوبته (موذية) يبدأها بعتاب صاحبات حبيبته، ويؤكد بأنهن لا يعينَ الخطاب، فالشاعر هو الأحق بالرثاء؛ لأنه هو الميت بموت محبوبته. فلو وعين الخطاب لنحن كما ينوح هو بحرقة، ثم يبين أنه لم يكتف بصب الدمع صبًا رفيقًا، وهو يؤكد بأن سبب غضبه وشوقه وحنينه هو محبوبته (موذية).

ثم يذكر في اللوحة الثانية: الدموع، فهو يؤكد أنه أراق على الخدود تلك الدموع المترقرقة في عينيه، مع ملاحظة أن الشاعر استعمل لفظة (الخدود) أي خدود صاحبات (موذية) فكلامه لهن دفعهن لسكب الدموع المترقرقة في أعينهن على خدودهن، ثم يؤكد أن كل تلك الدموع لم تقنعه فهو ما يزال يرغب في سكب المزيد من الدموع.

وفي اللوحة الثالثة: يؤكد أنها . أي: موذية . هي المحرك الوحيد لمشاعره فهي مَن تدخل السرور والفرح إلى قلبه، وهي أيضًا مَن تدفعه للحزن ولا غرابة إذًا فهي تارة في صورة الحمائم المغردة، وهي لوحة مرتبطة بالطبيعة في مشهدين الأول: مشهد الفرح فالشاعر يتجاوب مع شدو الحمائم فوق الغصون فهذه الأصوات مبعث فرح للشاعر تدفعه لرفع الصوت بالغناء. أما المشهد الثاني فهو مشهد الحزن المرتبط بالغمام أو السحاب الأسود، وهذا السحاب ذو اللون الأسود يحمل دلالة الحزن المنبعثة من اللون، ويحمل دلالة الكثرة، لأن السحاب الأسود كثير المطر. وهذا المطر أو كما أسماه الشاعر (بكاءً) يثير لديه مشاعر حزينة تدفعه للتفاعل معه والبكاء، وذلك في قوله:

لـــو كـــنّ يفقهـــن الخطـــا ... ب رثـــينَ لـــي ممـــا رثيـــتُ
ولـــنُحنَ ثـــم كمـــا أنـــو ... حُ ولا شـــتفين كمـــا اشـــتفيتُ
دمـــعٌ يرقـــرقُ فـــي الخـــدو ... دِ أرقـــتُ ثمـــت مـــا اكتفيـــتُ
لـــولاكِ مؤذيـــةَ النفـــو ... سِ لمـــا غضـــبتُ ولا صـــبوتُ
فـــإذا شـــدت فـــوق الغصـــو ... ن حمـــائمٌ غـــردٌ شـــدوتُ
وإذا بكـــا جـــونُ الغمـــا ... مِ بمعهـــدٍ بـــالٍ بكيـــتُ[44]

ويستعمل النبهاني (رُبّ) التي تحمل دلالة التكثير، فشاعرنا الفارس قد اصطدم بكثير من الجيوش العظيمة التي تلتهم كل شيء، وقد واجهها بعزمٍ قوي كان نتيجته أن قتل هذه الجيوش العظيمة فقامت الثواكل يبكينَ قتلاهن.

ومن الملاحظ أن الشاعر استعمل حرف العطف (الفاء) للدلالة على الترتيب والتعقيب فعقب أن صدم النبهاني الجيش العظيم قامت الثواكل يبكين قتلاهن دون وجود فاصل زمني بين بداية المعركة وبكاء النساء، وذلك في قوله:

تجنبتنـــا خمسًـــا فقلنـــا لعلـــهُ ... صـــحا قَلبُـــه عنـــا واقصـــر باطلـــه
فقلـــتَ معـــاذ الله أنســـاك والهـــوى ... يقـــود الفتـــى طوعًـــا إليـــك سلاســـله
فلمـــا انثنـــى الـــديجور أعقبـــتُ راجعًـــا ... أرايـــتُ ســـعيي تـــارة وأعاجلـــه
فيـــا رُب جـــيشٍ كاللهـــام صـــدمته ... بعزمـــي فقامـــت بالبكـــاء ثواكلـــه[45]

ويُلاحظ أن دموع الرثاء في شعر النهاني هي دموع حقيقية تصدر عن مشاعر صادقة سواء دموع الشاعر على فقد أخيه (حسام) أم فقد حبيبته (موذية). أم دموع الآخر الثواكل من نساء (آل صعب) أو من غيرهن.

النتائج:

من خلال تقصي ظاهرة البكاء والدموع في ديوان النهاني لاحظت كثرة توظيف الدموع والبكاء في هذا الديوان، وهذا التوظيف عائد لعدة عوامل سيطرت على نفس الشاعر فجاءت هذه العوامل منسجمة مع ذات الشاعر نفسه، كما عبرت عنها أشعاره، فهو ذو نفس بسيطة مشاعرها صادقة ملامسة للطبيعة الإنسانية سريعة التأثر والإحساس حيث يتبادر إلى الذهن سريعًا الحالة النفسية التي لازمت الشاعر وسيطرت عليه.

ولما كانت الحالة النفسية للشاعر مرآة صادقة لأشعاره ومعانيه وجدنا النهاني يعبر بصياغة مباشرة عن إحساسه، يلفت الانتباه فيها كمية المشاعر الصادقة الحزينة التي لازمته وحاول أن يبثها للمتلقي فجاءت موضوعات العناوين وتقسيماتها منسجمة مع تركيز الشاعر وحالته النفسية.

فهو في مبحث دموع البكاء على الأطلال اتكأ على الموروث الشعري القديم الذي اتخذه أسلوبًا ونهجًا. أما في مبحثي دموع الفراق ودموع الشوق فيظهر من خلالهما النهاني عاشقًا ظهرت ملامح صدقه العاطفي في ألفاظه ومعانيه. أما مبحث دموع الندم فلا يخفى على متتبع أشعار النهاني حالة الندم التي يصورها في شعره من خلال دموع الآخر . وأما مبحث دموع الرثاء فقد أظهر جليًا الحالة النفسية التي اتسمت بها أشعاره وبخاصة في رثائه لأخيه (حسام) ومحبوبته (موذية) ليعبر عن حالة الحزن العميق التي لازمت نفسه.

وكل هذا يوضح بعمق الأثر الذي جعل البكاء والدموع تظهر بصورة واضحة وجلية في ديوان النهاني، لأن معاني الديوان وألفاظه كانت صدى لنفس الشاعر، فجاءت زفرات الحزن تنطق ويعبر عنها بألفاظ الشاعر وأسلوبه.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: السيابي، الوسيط في التاريخ العماني: 106.

(2) النهاني، ديوانه: 10.

(3) ينظر: الطاهر، سليمان بن سليمان النهاني: 43.

(4) نفسه: 11. وينظر: النهاني، ديوانه: 10.

(5) ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات: 140.

(6) السيابي، الوسيط في التاريخ العماني: 121.

(7) درويش، تطور الأدب في عمان: 15.

(8) نفسه: 41، 42.

(9) درويش، مدخل إلى دراسة الأدب في عمان: 39.

(10) النهاني، ديوان النهاني: 10.

(11) نفسه: 15.

(12) النهاني، ديوان النهاني: 15.

(13) السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان: 326.

(14) نفسه: 10.

(15) مقدادي، البكاء والدموع في شعر المتنبي: 305.

(16) ينظر: القرني، إمبراطور الشعراء: 102.

(17) ينظر: مبارك، مدامع العشاق: 23.

(18) النهاني، ديوانه: 164.

(19) لوى الأرائك: وهو موضع بوادي قريات، والنهاني هنا يحدد المكان بدقة عندما حدد موضع هذا الوادي الذي يقع في منطقة (سحام) وهي منطقة بين (أمطي) و(الوادي الغربي) من عُمان.

(20) النهاني، ديوانه: 222. هيوم: متحير. والمستهام: الهائم.

(21) نفسه: 60

(22) نفسه: 152

(23) نفسه: 160.

(24) نفسه: 235.

(25) نفسه: 66.

(26) نفسه: 104.

(27) ينظر: مبارك، مدامع العشاق: 21.

(28) ينظر: المحائلي، الحيوان في شعر سليمان النهاني: 350.

(29) النهاني، ديوانه: 151.

(30) نفسه: 236.

(31) نفسه: 72.

(32) نفسه: 196.

(33) نفسه: 168.

(34) نفسه: 242. الصباية: رقة قلب الصب. فاستجهلوني: فعدوني جاهلاً. المهيوم: مستهام حائر.

(35) النهاني، ديوانه: 271 (هذا البيت غير موزون، وهكذا كتب في الديوان).

(36)النهاني، ديوان: 115. وا حسرتا: تندب نفسها لحسرتها وفضيحتها، ويقال: شيء إمر بكسر الهمزة أي عجيب منك، وهذه الأبيات تدل دلالة واضحة على أن راية كانت خليلته ال حليلته.

(37) النهاني، ديوانه: 244.

(38) ينظر: ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات: 140.

(39) ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والآلاف: 87.

(40) المعجم الوسيط، مادة (ح م م).

(41)الطاهر، سليمان بن سليمان النهاني: 48.

(42) النهاني، ديوانه: 139. يجب الرجوع إلى كتاب (سليمان بن سليمان النهاني): 47، 48.

(43) النهاني ديوانه: 171. إن عمرت: إن أبقاني الله فإني سأترك أهل صعب من النساء يندبنه بعويل وحزن طويل.

(44) النهاني، ديوانه: 48. يرقرق: يصب صبًا رفيقًا، و (أرقت) صببت. جون الغمام: أسوده وهو كثير المطر.

(45) النهاني، ديوانه: 168 169. قالت له محبوبته: هجرتنا خمس ليال، فقلنا: لعل قلبه صحا من سكر الهوى وكف عن باطله ولهوه. فقلت لها: معاذ الله أن أنساك والهوى يقودني إليكِ طوعًا بسلاسله. الديجور: الظلام، رجعت بعد زواله أتربث تارة وأعاجل رجوعي تارة أخرى. اللهام الجيش العظيم يلتهم كل شيء، صدمته فقامت الثواكل يندبن قتلاهن.

المراجع:

1) درويش، أحمد، تطور الأدب في عمان، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
2) درويش، أحمد، مدخل إلى دراسة الأدب في عمان، دار الأسرة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
3) السالمي، عبد الله بن حميد، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، مكتبة الإمام نور الدين السالمي، سلطنة عُمان، 2000م.
4) السيابي، أحمد بن سعود، الوسيط في التاريخ العماني، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، سلطنة عُمان، 2015م.
5) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية العراق إيران، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

6) الطاهر، علي جواد، سليمان بن سليمان النبهاني: شاعر من عصر النباهنة في عمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1995م.
7) القرني، عائض، إمبراطور الشعراء، مكتبة العبيكان، الرياض، 2007م.
8) مبارك، زكي، مدامع العشاق، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014م
9) المحائلي، مروعي بن إبراهيم، الحيوان في شعر سليمان بن سليمان النبهاني، مجلة جامعة الوصل، الأمارات العربية المتحدة، ع66، 2023م.
10) مقدادي، زياد محمود، البكاء والدموع في شعر المتنبي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، الأردن، مج15، ع1، 2018م.
11) النبهاني، سليمان بن سليمان، ديوان النبهاني، تحقيق: عز الدين التنوخي، منشورات وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان، 2017م.

Arabic References

1) Darwīsh, Aḥmad, Taṭawwur al-adab fī ʿAmmān, Dār Gharīb lil-Ṭibāʿah & al-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 1998, (in Arabic).
2) Darwīsh, Aḥmad, madkhal ilá dirāsah al-adab fī ʿAmmān, Dār al-usrah lil-Ṭibāʿah & al-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 1998, (in Arabic).
3) al-Sālimī, ʿAbd Allāh ibn Ḥamīd, Tuḥfat al-aʿyān bi-sīrat ahl ʿAmmān, Maktabat al-Imām Nūr al-Dīn al-Sālimī, Salṭanat ʿumān, 2000, (in Arabic).
4) al-Sayyābī, Aḥmad ibn Saʿūd, al-Wasīṭ fī al-tārīkh al-ʿUmānī, Maktabat al-Ḍāmirī lil-Nashr & al-Tawzīʿ, Salṭanat ʿumān, 2015, (in Arabic).
5) Shawqī Ḍayf, Tārīkh al-adab al-ʿArabī ʿaṣr al-Duwal & al-Imārāt: al-Jazīrah al-ʿArabīyah al-ʿIrāq Īrān, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, N. D, (in Arabic).
6) al-Ṭāhir, ʿAlī Jawād, Sulaymān ibn Sulaymān al-Nabhānī: shāʿir min ʿaṣr al-Nabāhinah fī ʿAmmān, Dār al-Ḥiwār lil-Nashr & al-Tawzīʿ, Sūriyā, 1995, (in Arabic).
7) al-Quranī, ʿĀ'iḍ, imbrāṭwr al-shuʿarā', Maktabat al-ʿUbaykān, al-Riyāḍ, 2007, (in Arabic).
8) Mubārak, Zakī, Madāmiʿ al-ʿushshāq, Mu'assasat Hindāwī lil-taʿlīm & al-Thaqāfah, Miṣr, 2014m

9) al-Mḥā'ly, mrwʿy ibn Ibrāhīm, al-ḥayawān fī shiʿr Sulaymān ibn Sulaymān al-Nabhānī, Majallat Jāmiʿat al-waṣl, al'mārāt al-ʿArabīyah al-Muttaḥidah, ʿ66, 2023, (in Arabic).

10) Miqdādī, Ziyād Maḥmūd, al-bukā' wāldmwʿ fī shiʿr al-Mutanabbī, Majallat Ittiḥād al-jāmiʿāt al-ʿArabīyah lil-Ādāb, al-Urdun, V 15, I 1, 2018, (in Arabic).

11) al-Nabhānī, Sulaymān ibn Sulaymān, Dīwān al-Nabhānī, Ed. ʿIzz al-Dīn al-Tanūkhī, Manshūrāt Wizārat al-Turāth & al-Thaqāfah, Salṭanat ʿumān, 2017, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/22م
تاريخ القبول: 2023/07/10م

الرضا في الشعر العربي القديم
المفهوم والدلالة

د. زكية بنت عوض بن يوسف الحارثي *
zalharthy@ksu.edu.sa

ملخص:

يهدف البحث إلى الوقوف على الرضا بمفهومه وألوانه في الشعر العربي ومعرفة دلالاته المختلفة، فكان تناوله للرضا رحبا لاسيما في مجالي الرضاء بالقضاء والقدر، واسترضاء المرأة، وأصحاب السلطة، حتى لنعده موضوعا من موضوعاته وغرضا من أغراضه. وقد قسم البحث إلى أربعة مباحث: المبحث الأول: الرضا بمعنى التسليم والاقتناع والخضوع. المبحث الثاني: الرضا بمعنى الحب، والصفح، والعفو. المبحث الثالث: الرضا بمعنى الاختيار والانتقاء. المبحث الرابع: الرضا بمعنى الإعطاء حتى الاقتناع. وتوصل البحث إلى عدد من النتائج منها: أن الرضا بمعنى الحب والصفح والتجاوز غالبا ما يرتبط باسترضاء الأدنى منزلة للأعلى منزلة: اجتماعية أو سياسية أو علمية أو غيرها. حازت المرأة قدرا كبيرا من موضوع الرضا في الشعر العربي، حيث سعى الشعراء إلى خطب ودها واسترضائها، واستعانوا في سبيل ذلك بكل الوسائل وسلكوا كل السبل؛ كونها المطلوبة والمعشوقة. كان الشعراء يستعينون بأدوات فنية ووسائل بلاغية لتأكيد ما يذهبون إليه، ومن ذلك أنهم غالبا ما يختتمون حديثهم عن الرضا بما يشبه المثل أو الحكمة؛ ليكون ذلك أشد تأثيرا في نفس المتلقي.

كلمات مفتاحية: دلالة الرضا، الشعر العربي، القضاء والقدر، التسليم والاقتناع، الاسترضاء.

أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الملك سعود - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الحارثي، زكية بنت عوض بن يوسف، الرضا في الشعر العربي القديم- المفهوم والدلالة ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 377-406.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 22-05-2023
Accepted: 10-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Consent (alrida) in Ancient Arabic Poetry: Concept and Significance

Dr. Zakia Bint Awad Bin Yusuf Al-Harthy *
zalharthy@ksu.edu.sa

Abstract:

This study aims to explore the concept and various manifestations of consent (al-rida) in Arabic poetry and understand its different connotations, ranging from those of accepting fate, pleasing women, and appeasing those in power, considering it as a subject and purpose within poetic themes. The study comes in four sections. Section one dealt with the concept of consent as surrender, conviction, and submission. Section two examined the term al-rida as love, forgiveness, and pardon. Section three focused on consent as choice and selection. Section four delved into consent as giving until acceptance. The study concluded with important findings. It revealed that consent in the sense of love, forgiveness, and transcendence was often associated with appeasing someone of higher social, political, intellectual, or other standing. Women occupy a significant place in the theme of consent and acceptance in Arabic poetry, as poets sought to praise and please them, utilizing various artistic tools and rhetorical devices to achieve their goals. Poets often concluded their discussions on consent and contentedness with proverbs or wisdom, enhancing the impact on the recipient.

Keywords: Consent connotations, Arabic poetry, Fate and destiny, Surrender and conviction, Appeasement.

*Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Harthy, Zakia Bint Awad Bin Yusuf, Consent (alrida) in Ancient Arabic Poetry: Concept and Significance, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 377 -406.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1566

المقدمة:

لا شك أن المعنى يؤثر بمجمله في التفكير الإبداعي واللغوي الذي يتأثر بدوره بعوامل نفسية واجتماعية وثقافية، ولذا فلا عجب أن نرى العديد من الألفاظ ذات الدلالة المتعلقة بالرضا لا يكاد يخلو منها موضوع من موضوعات الشعر العربي القديم. هكذا بدت لفظة (الرضا) في الشعر العربي؛ إذ شغلت حيزا منه، وحازت مساحة باذخة من فكر الشاعر العربي، كما يعد أحد موضوعاته التي نالت اهتمام الشعراء منذ العصور الأولى، باعتباره أحد القضايا الإنسانية التي تتعلق بالفكر البشري.

وقد ترددت معانيه في سياق الشعر العربي بصيغها الصرفية المختلفة مشبعة بدلالات القناعة والتسليم بما يشغل فكر الإنسان ويقض مضجعه من أحزان اليوم وهموم الغد، وقد تناولته النصوص على أنه سلوك قويم ممدوح، يمارسه الإنسان السوي، كما عالجته من خلال دلالته المعجمية والنحوية والبلاغية.

جاء هذا البحث نتيجة لما وجدناه من إغفال لموضوع "الرضا في الشعر العربي" في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية، وذلك بعد أن بحثنا عن تناول حقيقي لهذا الموضوع فلم نقع على دراسة وافية أو بحث قد أُفرد له؛ فقد كانت دراسته أدبيا ضمن بعض المؤلفات في إشارات عبر صفحاتها، كالذي نجده في "أحسن ما سمعت" للثعالبي، أو "بهجة المجالس وأنس المجالس" للقرطبي أو "صيد الأفكار" لحسين بن محمد المهدي، أو "الزهد في الشعر العربي" لسراج الدين محمد. على أنها مجموعات تقتصر في كثير منها على الجمع والترتيب دون الشرح، والتحليل.

ومن ثم فإن أهمية البحث تأتي من أهمية الموضوع الذي يتناوله، وهو: الرضا في الشعر العربي (المفهوم والدلالة)، إذ إن هذا الموضوع من الموضوعات الجديدة التي لم تُدرس من قبل –بحسب علم الباحثة- ولذا فإن المراجع الحديثة في هذا الموضوع غير متوافرة.

لذا سيتطرق هذا البحث لدراسة موضوع "الرضا" ودلالاته في الشعر العربي، متخذا من بعض آليات المنهج الأسلوبي مسلكا له يمكن من خلاله تتبع صورة الرضا في الشعر العربي، والوقوف على مفهومه وألوانه ودلالاته؛ مما فرض بعض التساؤلات التي سيحاول البحث الإجابة عنها، والوقوف عليها وهي كالتالي:

- ما هي الأشكال التي وردت فيها صورة الرضا في الشعر العربي القديم؟

- ما هي الدلالات التي يحملها مفهوم الرضا في الشعر العربي القديم؟

فكُتبت هذه الدراسة منتظمة في مدخل وأربعة مباحث وخاتمة، وبيانها كالتالي:

المدخل: عُرض فيه مفهوم الرضا لغة، واصطلاحا من منظور الدراسات النفسية والدينية، وكذا مفهومه في الشعر العربي من خلال نماذج على ذلك.

المبحث الأول: الرضا بمعنى التسليم والاقتناع والخضوع.

المبحث الثاني: الرضا بمعنى الحب والصفح والعفو.

المبحث الثالث: الرضا بمعنى الاختيار والانتقاء.

المبحث الرابع: الرضا بمعنى الإعطاء حتى الاقتناع.

الخاتمة: وفيها ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج.

مدخل:

تناولت المعاجم العربية لفظة الرضا بمقابلها: السخط. والسخط: الكراهية للشيء، وعدم الرضا. يقال: رَضِي يرْضَى رِضًا ورُضًا ورِضْوانًا ورُضْونًا فهو راضٍ من قوم رُضاة، وارتضيته، فهو مرضي[1]، وفعله يتعدى بحرفي الجر: (عن) و(على)، بيد أنهم استحسنوه بـ (على)؛ لأنه لما كان الفعل رضيت ضد سخطت عُدِّي رضيت بـ (على)؛ حملا للشيء على نقيضه[2]. فالرضا مصدر: رضي يرضى رضىً، وأصل يائه واو، لأن مادته: ر ض و ، فنقول: الرضوان، وهو خلاف السخط[3]. ومن ثم فإن من معاني الرضا[4]:

-الاختيار والقبول: رضِيه صديقًا/ رضِي به صديقًا/ رضِي عليه صديقًا/ رضِي عنه صديقًا: اختاره وقبِله.

-التسليم والاقتناع: رضِي بحكم الله: سلَّم واقتنع- رضِي بما آتاه اللهُ: قنع.

- الاختيار والمناسبة: رَضِي فلانٌ فلانةً زوجةً له: اختارها ورآها أَهْلًا له، مناسِبة له.

-الاكتفاء: رَضِي منه كذا: اكتفى به.

-الحب: رضِي عن فلان: أَحبَّه.

ويخرج معناه الاصطلاحي من رحم نظيره المعجمي؛ إذ الرضا: "سكون القلب تحت جريان القضاء، وسرور القلب بمُرّ القضاء"[5]، وهو "سكون القلب تحت مجاري الأحكام، وألا يتمنى المرء خلاف حاله"[6]، فدلّ على أنه من أعمال القلوب، بيد أن مردوده بائن ظاهر في الجوارح؛ إذ لما كانت

مقتضياته توجب التسليم بالقضاء، و"ارتفاع الجزع في أي حكم كان"[7]، فقد أوجب سكون الجوارح لسكون القلب، ولو جزع لبدا الجزع على الجوارح، قال رسول –ﷺ –: "ألا إنّ الغضب جمرةٌ توقد في جوف ابن آدم، ألا ترون إلى حُمرة عينيهِ، وانتفاخ أوداجه؟ فإذا وجد أحدكم شيئا من ذلك فالأرضَ الأرضَ، ألا إنّ خير الرجالِ من كان بطيء الغضب سريع الرضا، وشرّ الرجال من كان سريع الغضب بطيء الرضا."[8]

أما عن حقيقة الرضا فقد ذهب ابن قيم الجوزية إلى أنه من جملة الأحوال التي ليست بمكتسبة، بل هو موهبة محضة[9]، بينما ذهب ابن الأعرابي إلى أنه مكتسب من الانطراح والتسليم لما يجريه الله[10]، وعلى مطلق الأحوال الثلاثة فمن المفترض أن يكون الرضا هدفا أساسيا لكل إنسان؛ فالرضا مفتاح الانفتاح على الحياة، والشعور بالرضا متطلب مهم للشعور بالتفاؤل والسعادة. والإنسان الراضي هو الذي يقيّم حياته بجميع أبعادها المختلفة ومنها ذاته، فيعدل فكره وسلوكه من خلال تجاربه في الحياة؛ فـ"الرضا يتمثل في معتقدات الفرد عن موقعه في الحياة وأهدافه وتوقعاته واهتماماته في ضوء المنظومة الثقافية والقيمية السائدة في المجتمع الذي يعيش فيه."[11]

تذهب الدراسات النفسية إلى إمكانية تحقيق الرضا من خلال توافر حاجات النفس البشرية كأن "يكون معافى في بدنه ومشبعا لحاجاته الفسيولوجية وملبيا للمتطلبات الاجتماعية مع الآخرين، وحسن السيرة بين الناس وناجحا في عمله، وقادرا على أداء المهمات الصعبة، كما يجب أن يمارس هواياته المحببة، ومستمتعا بالمناظر الطبيعية، وأن يكون صحيح الفكر وسليم الاعتقاد، وأن يكون راضيا عن ذاته"[12]، على أن هذه المتطلبات قد تختلف باختلاف الأفراد حسب توجهاتهم وقيم مجتمعاتهم وبيئاتهم، وقد تختلف باختلاف المرحلة العمرية وأولوية هذه الأهداف[13].

والحقيقة أن تحقق هذه المتطلبات غير مُجدٍ في تحقيق الرضا سوى عند قلة من الأفراد؛ فالنفس البشرية مجبولة على حب الكثرة والتطلع إلى المستقبل، وتحقيق الطموحات والآمال لاسيما الشباب، فإن بلغ الفرد مرامه في وسطه الاجتماعي وضع نفسه في مقارنة مع المجتمعات الأخرى بل والدول المختلفة، وما تم تحقيقه وإنجازه على مستواه الشخصي، فلا ينفك في الإقبال على الكثرة منه والبحث عما يشبع رغباته ويحقق ذاته، لذا فمفهوم الرضا بهذا المنظور سيكون مستحيلا عند عامة الناس، إلا أننا كثيرا ما نجد الرضا عند الفقراء، أما الزّهاد والأنبياء والعُبّاد فقد أصبحوا مضرب المثل في الرضا بكل ما كتب لهم.

أما في الشعر العربي فقد نُظر إلى الرضا نظرة موضوعية تجمع بين الواقعية والمثالية في حيز مفهومه المعجمي والاصطلاحي؛ فقد تناول الشعراء العرب الرضا على أنه من جملة المقامات ومثالية الأحوال، هذه النظرة الشمولية تنم عن وعي بمفهومه ومقتضياته؛ فقد شغل حيزا لا بأس به من دواوين الشعر العربي، واختلط بجُلّ أغراضه، فكثير من قصائده اتخذت من الرضا في مطلعها قاعدة تنطلق منها إلى غرضها، فإن لم يكن ففي ختامها الذي جرت العادة أن يوشح بالحكمة.

وبما أن الرضا موضوع نفسي فإن محاولة تقديمه في درس أدبي يعد أمرا فيه نوع من الصعوبة، لأن ذلك سيجعل الكلام مزيجا من الأدب وعلم النفس، مما سيؤدي في الأخير "إلى ممارسة نوع من الخطاب يصعب تصنيفه ضمن علم النفس، بقدر ما يصعب تصنيفه ضمن الدرس الأدبي"[14].

غير أننا سنحاول ربط مفهوم الرضا بالمشاعر النفسية والأحاسيس الوجدانية والعاطفية للفرد وتحليلها تحليلا أدبيا وفنيا، فالرضا انعكاس حقيقي لما يدور في النفس البشرية، وهو صورة مصدرها المشاعر والعواطف، وآلية تنبض بالأحاسيس الذاتية تجاه ما يلاقيه الشاعر، فيصوغه في قالب شعري بأسلوب بياني بديع[15].

تناول الشعر العربي الرضا بمفهومه المباشر وغير المباشر؛ للتعبير عن المعاني المختلفة بطرق شتى؛ ذلك أن "أهم ما يميز لغة الشعر، صدق التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء، فالشعر خلق لغوي جمالي ممتع، يبتعد عن التعبير المباشر وعن لغة التقرير"[16]، فتارة نجد الشاعر يصرح به بصيغة المصدر، وتارة بصيغه الصرفية المختلفة، كما أنه -في أحايين كثيرة- تناوله بمفاهيم متشابهة ومرادفات قريبة كالقناعة واليقين والتسليم، كما تناوله من خلال أضداده، فيعرفه من خلال التعريض بالسخط والتذمر والغضب، وكلها تلتقي حول مفهوم واحد هو التسليم وترك الاختيار وسكون القلب للقضاء.

فمن التعبير عن الرضا بالمصدر قول أبي العتاهية[17]:

وبالرضى والتسليم ينقطع الـ ـهمّ، وبالكبر يكثر العطبُ
وفي جميل القنوع ينخفض الـ ـعيشُ وبالحرصِ يعظمُ التعبُ
إن الغنى في النفوسِ، والعـ ـزُّ تقوى الله لا فضةٌ ولا ذهبُ

في هذه الأبيات يتحدث أبو العتاهية عن مفهوم الرضا في بعض صوره، وهو تسليم المرء واقتناعه بما كُتب له من خير أو شر، إذ عطف التسليم على الرضى، وهذا من باب عطف الشيء على مرادفه، الذي يزيد المعنى قوة ووضوحا.

ومن التعبير عن الرضا باسم الفاعل، قول الصلتان العبدي وقد حكّمه جرير والفرزدق بينهما[18]:

فـــإن كنتمـــا حكّمتمـــاني فأنصـــتا ولا تجزعـــا وليـــرضَ بـــالحكم قـــانعُ
فـــإن تجزعـــا أو ترضـــيا لا أقِلكمـــا وللحـــق بـــين النـــاس راضٍ وجـــازعُ
فأقســـم لا آلـــو عَـــنِ الحـــق بيـــنهم فـــإن أنـــا لـــم أعـــدل فقـــل أنـــت ظـــالعُ

أما التعبير عن الرضا بالفعل فمثاله قول يحيى بن معاذ الرازي[19]:

رضـــيتُ بســـيّدي عِوَضًـــا وأنسًـــا مِـــنَ الأشـــياء لا أبغـــي ســـواهُ
فيـــا شـــوقا إلـــى ملـــكٍ برانـــي علـــى مـــا كنـــت فيـــه ولا أراهُ

وقول بشر بن الحارث[20]:

قطـع الليـالي مـع الأيـام فـي خلـق والنـوم تحـت رواق الهـمّ والقلـقِ
أحـرى وأعـذر لـي مـن أن يقـال غـدًا إنـي التمسـت الغـنى مـن كـفّ مختلـقِ
قـالوا قنعـت بـذا قلـت القنـوع غنـى لـيس الغنـى كثـرة الأمـوال والـورقِ
رضـيت بـالله فـي عسـري وفـي يسـري فلسـت أسـلك إلا أوضـح الطـرقِ

وأما التعبير عن الرضا بمرادفاته، كالقنوع، والقناعة، والتسليم فمنه قول أبي العتاهية:[21]

إنّ الغنِـيّ هُـوَ القَنُـوعُ بعينـهِ مـا أبْعَـدَ الطّمِـعَ الحـرِيصَ مـنَ الغِنـى
لا تَشْـغَلَنَّكَ، لـوْ وَنِيـتَ عـنِ الّـذي أصـبَحْتَ فيـهِ، لا لعَـلَّ، ولا عسـَى

فالغني هو غنيّ النفس وإن قل ماله؛ لأنه قنع بما عنده، ولذا فقد اقترنت لفظة الرضا بالقناعة، وشاع تعريف الراضي بالقانع، "فَالْقَانِعُ: السَّائِلُ؛ وَسُمِّيَ قَانِعًا لِإِقْبَالِهِ عَلَى مَنْ يَسْأَلُهُ،... ويقولون: قنع قناعة إذا رضي، وسميت قناعة؛ لأنه يُقبل على الشيء الذي له راضيا"[22]. يقول الإمام علي[23]:

فـــاقنع ففـــي بعـــض القناعـــة راحـــةٌ واليـــأس ممـــا فـــات فهـــو المطلـــبُ
وإذا طمعـــت كُســـيت ثـــوب مذلـــة فلقـــد كُســـي ثـــوبَ المذلـــة أشـــعبُ

ويقول علي بن الجهم[24]:

مـــا كـــل مـــا فـــوق البســـيطة كافيـــا فـــإذا قنعـــت فكـــل شـــيء كـــافي

ويلخص أبو العتاهية رؤيته السابقة لمفهوم الرضا، بقوله[25]:

ربّمـــا ضـــاق الفتـــى ثـــم اتّســـع وأخـــو الـــدنيا علـــى الـــنقص طُبِـــعْ
إن مـــنْ يطمـــع فـــي كـــل مُنَـــى أطْمعتـــهُ الـــنفسُ فيـــه لَطَمِـــعْ
وقُنُـــوعُ المـــرء يحمـــي عرضـــه بـــل قريـــر العـــين إلاّ مـــن قنِـــعْ
وســـرور المـــرء فـــي مـــا زاده وإذا مـــا نقـــص المـــرء جـــزِعْ
عِبـــرُ الـــدنيا لنـــا مكشـــوفة قـــد رأى مـــن كـــان فيهـــا وسـمِعْ
وأخـــو الـــدنيا غـــدًا تصـــرعه فبـــأي العـــيش فيهـــا ينتفِـــعْ
واعتقـــاد الخيـــر والشـــر أســـىً بعضـــنا فيهـــا لـــبعض مُتّبِـــعْ

المبحث الأول: الرضا بمعنى: التسليم والاقتناع والخضوع

إن الرضا بمعنى التسليم والاقتناع والخضوع مصطلح متعدد الصور والأوجه، فقد يكون تسليما بقضاء الله وقدره، أو بصروف الزمان، وقد يكون تسليما بقلة الرزق، كما قد يكون تسليما بما يحصل للمرء من هجر محبوبه، أو تسليما من المغلوب بما فرضه عليه الغالب، وهذا لا يكون إلا إذا كان الراضي هو الأضعف، والأدنى منزلة، إذ ليس أمامه إلا التسليم والرضا، بل والتصبر على ما حل به، فقد يكون التسليم والرضا باقتناع، مثل اقتناع الزهاد والعباد، وقد يكون غير ذلك، كما سنبينه فيما يأتي.

لعل مسألة الرزق كانت أبرز المسائل وأكثرها التصاقا بمفهوم الرضا؛ لشمولية مدلوله وشدة التصاقه بفكر الإنسان؛ فالقوة رزق، والمال رزق، والزوجة رزق، والولد رزق، والصاحب رزق...إلخ، وقد اقترن الرضا في الشعر العربي بهذه المفردات، فإذا قنع الإنسان بقسمته منها كان راضيا، وإن سخط كان هلعا جزعا، يقول أبو العتاهية[26]:

ولـــئن قنعـــتَ لتظفـــرنّ بمـــا فيـــه الغنـــى والراحـــة الكبـــرى
ولـــئن رضـــيتَ علـــى الزمـــان، فقـــد أرضـــى وأغضـــب قبلـــك النـــوكى
والـــرزق قـــد فـــرضَ الإلـــهُ لنـــا منـــه، ونحـــن بجمعـــه نعنـــى
حقـــا لقـــد ســـعدتْ ومـــا شـــقيتْ نفـــسُ امـــرئ رضـــيتْ بمـــا تُعطـــى

فالشاعر هنا ينظر إلى الرضا بما كتبه الله للإنسان من رزق نظرةَ الزاهد الورع، الذي لا يلهث وراء ملذات الحياة، ولذا فهو يرى أن الرضا بذلك سبب يؤدي إلى السعادة، والسخط على ذلك طريق يؤدي إلى الشقاء والحسد، مع أن ذلك لن يغير من الواقع شيئا.

وقد عزز الشاعر فكرته من خلال اتكائه على المقابلة بين المتضادات، مثل: (أرضى- أغضب، سعدتْ- شقيتْ)، فالمقابلة بين المتضادات تعمل على إبرازهما، ذلك أن المقابلة بالأضداد أفضل منها بدونها[27]، قال السكاكي: المقابلة أن تجمع بين شيئين متوافقين فأكثر، ثم إذا شرطت هناك شيئًا شرطت هناك ضده[28]. كما عزز ذلك من خلال الشرط المقترن بالقسم: (لئن، ولئن)، وكذلك من خلال استعمال حرف التحقيق (قد) ثلاث مرات، وهي أساليب بلاغية تقوّي ما يذهب إليه وتؤكده.

لقد كان هذا مذهب أبي العتاهية، وديدنه، فهو شاعر الزهديات الذي انصرف عن الدنيا، وسما إلى التنسك والتقشف، ومن ذلك قوله[29]:

مـــا لـــي علـــى فـــوت فائـــت أســـفُ ولا ترانـــــي عليـــــه ألتهـــــفُ
مـــا قـــدَّر الله لـــي فلـــيس لـــه عنـــي إلـــى ســـواي منصـــرفُ
فالحمـــــد لله لا شـــــريك لـــــه مـــا لـــي قـــوت وهمـــي الشـــرفُ
أنـــا راض بالعســـر واليســـار فمـــا تـــــدخلني ذلـــــة ولا صـــــلفُ

يبرز الشاعر رضاه بما قدره الله له بطرق متنوعة، ويمهد للرضا بممهدات تحمل المعنى ذاته ولكنها بصيغ مختلفة، فهو يستعمل النفي (ما لي، لا تراني، فليس له) أداة لدفع أي توهم في أنه يطمع في غير ما هو له، كما يستعمل جملة الدعاء (الحمد لله) التي توحي بزيادة رضاه، بل وإيمانه بأن ما يملكه هو أكثر مما كان يطمح إليه، أو يستحقه، وهذا منتهى الرضا والقناعة، ثم يختم ذلك بالجملة الاسمية (أنا راض) الدالة على الثبوت والدوام[30]، أي دوام رضاه بما قدره الله له طوال حياته، وهذا أبلغ من التعبير بالجملة الفعلية التي تدل على التقلب والتغير من حال إلى حال.

ويقول الشافعي[31]:

وما كنتُ أرضى مِنْ زماني بما ترى ولكنني راضٍ بما حَكَمَ الدهْرُ
فإنْ كانتِ الأيَّامُ خانتْ عُهودنا فإنّي بها راضٍ ولكنَّها قَهْرُ

إذا كان الرضا عند أبي العتاهية رضا مقرونا بالقناعة، وطيب الخاطر؛ كونه كان زاهدا في الحياة، فإن الرضا هنا ليس رضا عن قناعة، ولكنه رضا بالمقسوم والمكروه الذي لا يمكن دفعه، أو الخلاص منه، فهو رضا من نوع آخر، بدلالة النفي في قوله: (وما كنت أرضى)، والتصريح بلفظ القهر والغلبة في قوله: (ولكنها قهر)؛ إذ لو استطاع الفكاك من حظه هذا لفعل، ولكنه عاجز عنه، وليس أمامه إلا الصبر والتحمل.

ومثلما كان الرضا بالمقسوم من الرزق قد تبدى كثيرا في الشعر العربي، فإن الرضا قد اقترن بموضوعات أخرى، ليس لها علاقة بالرزق، أو القضاء والقدر، ومن ذلك قول المتنبي يصف حال ملك الروم بعد أن هزمه جيش سيف الدولة[32]:

رضينا والدُّمُسْتُقُ غيرُ راضٍ بما فعلَ القواضبُ والوشيجُ

فالشاعر يبدع في تصوير الهزيمة التي لحقت بملك الروم من جيوش المسلمين، من خلال التركيز على حالة الغضب والسخط والغليان التي تعتلج في نفس الدمستق، ملك الروم، وهو سخط وغضب من جيش المسلمين الذي نكل به وبجيشه، والذي أشار إليه بـ(القواضب والوشيج)، أي: السيوف والرماح، ويتضح ذلك أكثر من خلال المقابلة بين رضا المنتصر (المتكلم) "رضينا"، وسخط المهزوم (الغائب) "والدمستق غير راض"، ومن خلال الاستعارة المكنية (فعل القواضب والوشيج)؛ فكأنها هي التي قتلتهم من تلقاء نفسها؛ زيادة في تصوير امتثالها لأوامر حاملها، فـ"الصورة باعتبارها أنواعا بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة؛ لعلاقة مشابهة، كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها، أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان، كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل"[33].

ويقول أبو العلاء المعري في الشكوى من الزمان، والدنيا[34]:

منك الصدود ومني بالصدود رضا من ذا عليّ بهذا في هواك قضى؟
بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت من الكآبة أو بالبرق ما ومضا
إذا الفتى ذم عيشًا في شبيبته فما يقول إذا عصر الشباب مضى؟

وقـــد تعوضـــت عـــن كـــلٍّ بمشـــبهه فمـــا وجـــدت لأيـــام الصـــبا عوضـــا
جرّبـــت دهـــري وأهليـــه فمـــا تركـــت لـــي التجـــارب فـــي ودِّ امـــرئ غرضـــا

يخاطب الشاعر الدنيا معاتبا لأنها صدت عنه، وأقبلت على غيره ممن هو أدنى منه، ولكنه لم يسخط من صدودها وهجرانها إياه، بل العكس فقد قابل ذلك راضيا قانعا بما معه، زاهدا عنها وعما في أيدي الناس، ولعله بردة فعله هذه قد أسخطها، حيث لم تسخطه، ثم يتساءل متعجبا: من الذي قضي عليّ بهذا في هواك؟! فالاستفهام هنا ليس استفهام مستفسر، إنما هو استفهام مشفق على نفسه؛ لأنَّه يعلم أنَّ حُبَّ الدنيا مما جبلت عليه النفس البشرية.

ولما كان رافضا لها -كما كانت رافضة له- فإنه قد أكد ذلك الرفض والصد بأكثر من مؤكد، ومن ذلك: النفي الدال على الرفض (ما طلعت - ما ومضا - ما وجدت - ما تركت)، ومنه أيضا الشرط المقرون جوابه بالنفي، وقد استعمله لإفحام الدنيا، وإقامة الحجة عليها بأن طالبها لا يلقى منها إلا المهالك والردى.

ومن دلالات الرضا على القبول والتسليم والخضوع قول الشاعر واصفا جمال امرأة على ألسنة بعض زينتها: السوار والخلخال والوشاح[35]:

وذات تـــــاج رصّـــــعوا دوره فـــزاد فـــي لألائهـــا بـــاللآلْ
كأنّهـــا شـــمسٌ وقـــد توّجـــت بـــأنجم الجـــوزاء فـــوق الهـــلالْ
قـــد اشـــتكى الخلخـــال منهـــا إلـــى ســـوارها فاشـــتبها فـــي المقـــالْ
وأجريـــا ذكـــر الوشـــاح الـــذي لمّـــا يـــزل مـــن خصـــرها فـي مجـــالْ
فقـــال: لـــم أرض بمـــا نلتـــه وليتنـــي مثلكمـــا لا أزالْ
أغـــصّ بالخصـــر وأعيـــا بـــه كغـــصّ ظمـــآنٍ بمـــاء زلالْ
وإنّمـــا الـــدهر بغيـــر الرضـــى يقضـــي فكـــلٌّ غيـــر راضٍ بحـــالْ

لم يقتصر موضوع الرضا على الأمور الجدية والحقيقية التي يعيشها الإنسان، بل تجاوز ذلك إلى الخيال المحض، ذلك أن للخيال فاعلية تتمثل في إعادة "تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقة فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"[36]، وهو -كما يرى كولريدج- طاقة حية وعامل رئيس في كل إدراك إنساني، وتكرار لعملية الخلق الخالدة في الـ "أنا" غير المتناهي[37].

فقد أجرى الشاعر هنا مناظرة وحوارا قصصيا بين أدوات زينة المرأة، وهي مناظرة الغرض منها وصف جمال تلك المرأة وأنوثتها ورقتها، فقد اشتكى خلخالها إلى سوارها مما يلقاه من نعومة جسمها، ولين ملمسه، فرغم ملامسته لرِجْلها فإنه لا يظفر منها بشيء مما يظفر به العاشق (الرَّجُل)، فوقع ذلك من السوار موقعا مناسبا، إذ إنه يعاني من الأمر ذاته، فالتفتا إلى الوشاح لينصفهما؛ ولكنه كان أشد منهما سخطا مما يلاقيه منها، فإذا اشتكيا وهما في الرجل واليد، فكيف به وهو الذي يحتضن خصرها، موطن جمالها، ورمز أنوثتها؟!

ويختتم الشاعر حوارهم بحكمة على لسان الوشاح، مفادها أن المرء مهما حصَّل في هذه الحياة، ومهما امتلك من أشياء، فإنه يظل ساخطا غير مقتنع، وتظل نفسه تطمح للمزيد: "وإنّما الدهر بغير الرضى... يقضي فكلٌّ غير راضٍ بحال".

المبحث الثاني: الرضا بمعنى: الحب، والصفح، والعفو

من الدلالات التي يحملها "الرضا" في الشعر العربي: الدلالة على الحب، والتجاوز عن الزلة، والصفح عن الإساءة، وهذا يعد من شيم الكرام، ونبلاء القوم وعليتهم، ومن يحملون هموما أكبر من فكرة الانتقام من الآخرين الذين أساؤوا إليهم، أو خذلوهم، إذ الحقد من طبيعة الضعفاء والعاجزين، ومن ذلك قول أبو فراس الحمداني[38]:

ولما تخيرت الأخلاء لم أجد ... صبورا على حفظ المودة والعهدِ
سليما على طي الزمان ونشره ... أمينا على النجوى صحيحا على البعدِ
ولما أساء الظن بي من جعلته ... وإياي مثل الكف نيطت إلى الزندِ
حملت إلى ضني به، سوء ظنه ... وأيقنت أني بالوفا أمة وحدي
وأني على الحالين في العتب والرضى ... مقيم على ما كان يعرف من ودّي

يُظهر أبو فراس سخطه على الناس من خلال نثر تجاربه مع البشر؛ فلطالما عايشهم فما وجد فيهم خليلا صبورا أمينا على سره، ولا حافظا لعهده حريصا على مودته، حتى فقد الثقة في كل الناس، لذا فقد اعتزل صحبتهم.

وعلى الرغم مما ناله منهم، فإنه لم يعاملهم بالمثل، فيقطع صلته بهم، ولكنه ظل على عهده، مبقيا على وده لهم، كما لو كان راضيا عنهم، فهو يقول عن نفسه: إنه سيظل حاملا لهم مشاعر الود

والوفاء في جميع أحواله، سواء كان عاتبا عليهم أم راضيا عنهم، فيستوي عنده سخطه ورضاه؛ لما يحمله من صفات القيادة، وأخلاق الفرسان.

وهذا النوع من الرضا هو رضا الأعلى مكانة -اجتماعية أو سياسية أو علمية أو غيرها- عمن هو دونه في تلك المنزلة؛ لأن الفعل منه يتعدى -غالبا- بحرف الجر (عن) الذي يفيد التجاوز والانتقال[39] من حال إلى حال. وهذا المعنى يطابق معنى الرضا هنا، إذ إنه يفيد الحب والتجاوز عن الزلل. وقد كثر هذا النوع من الرضا في شعر أبي فراس، إما في تعامله مع من دونه، أو في استرضائه سيف الدولة لافتدائه من أسر الروم. ومن ذلك قوله -أيضا- في محبسه[40]:

وكم لي على بلدتي ... بكاء ومستعبرُ
ففي "حلب" عدتي ... وعزي، والمفخرُ
وفي "منبج"، من رضا ... ه، أنفس ما أذخرُ
ومن حبه زلفة ... بها يكرم المحشرُ

بدا الشاعر الفارس مرغما على قبول وضعه في الأسر، راضيا بالسجن بدلا من وصمة العار التي قد تلحقه إن أظهر جزعه في محبسه، بيد أن هذا الجزع يصعب إخفاؤه؛ فهو لا ينفك يجزع ويتقلب في قلقه وخوفه، يتحسر على ما فاته في "منبج" من لذة أيامه الخالية، فحزنه متجدد لا ينقضي، ودمعه متصل لا يتوقف، لا يثنيه عن البكاء وإظهار الجزع سوى خوف قول الوشاة إنه غير صابر على ما أصابه، معزيا نفسه بأن سيف الدولة لن يتوانى عن افتدائه، وفي سبيل ذلك يتوسل إليه ويتلطف، ويخبره بأن رضاه عنه هو أغلى وأنفس ما يملك، وغاية ما يرجو. ويؤيد هذا الرأي توسله إلى سيف الدولة؛ رجاء فك أسره، بقوله[41]:

لأي عذر رددت والهة ... عليك، دون الورى معولها؟
جاءتك تمتاح رد واحدها ... ينتظر الناس كيف تقفلها
إن كنت لم تبذل الفداء لها ... فلم أزل في رضاك أبذلها
تلك المودات، كيف تهملها؟ ... تلك المواعيد كيف تغفلها؟
تلك العقود التي عقدت لنا ... كيف وقد أحكمت تحللها؟

إذا كان أبو فراس في القطعة الأولى يكشف عن رضاه عمن يظن أنهم دونه، وهم أصدقاؤه الذين لم يفوا له بعهد، فإنه في هاتين المقطوعتين يدرك الفرق بينه وبين مَخاطَبِهِ، وهو الأمير سيف

الدولة، فيصور نفسه في منزلة الضعيف المستكين الطامع في رضا سيده وابن عمه؛ بغية أن ينقذه من سجنه لدى الروم. وقد اعتمد الشاعر على المبالغة؛ طلبا للإبانة، وطمعا في إثارة مشاعر سيف الدولة وإقناعه، وهي مبالغة قد تكون مصطنعة، لاضطرار الشاعر إلى ذلك[42].

وقد استعمل أبو فراس صورتين من صور استرضاء سيف الدولة، ففي القطعة السابقة يذكر أن رضا الأمير أغلى وأنفس ما يملك، وهذا كان في بداية سجنه، ولكن لما طالت مدة السجن، تنازل عن شيء من كبريائه وبذل في رضا سيف الدولة (أمَّه) التي ذهبت لسيف الدولة تترجاه في فك أسر ابنها، وافتدائه، ولكنه خيّب ظنها، حيث لم يفعل شيئا!

وقد صور الشاعر تهاوُن سيف الدولة في تلبية طلب والدته بعدة وسائل فنية، منها الاستفهام المكرر أربع مرات، والذي خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى بلاغي آخر هو الإنكار والاستغراب، إذ أنكر على سيف الدولة مماطلته في فك أسره، واستغرب أن يكون ذلك التصرف صادرا منه؛ نظرا لقربه منه فهو ابن عمه، وأخو زوجته، فأنكر نسبة تلك الأفعال إلى سيف الدولة عن طريق الاستفهام؛ "ليكون أشد لنفي ذلك وإبطاله، فإنه إذا نُفِي الفعل عما جُعل فاعلا له في الكلام، ولا فاعل له غيره، لزم نفيه من أصله"[43].

إن هذا اللون من الاسترضاء نلمسه -أيضا- في قول بكر بن النطاح الحنفي[44]:

عَرَضْتُ عليها ما أرادَتْ مِن المُنى ... لِترضَى فقالتْ: قُمْ فَجِئني بكوكبِ
فقلت لها: هذا التَّعَنُّتُ كلُّهُ ... كمَنْ يَتشهَّى لحمَ عَنقاءَ مُغْرِبِ

قدم الشاعر كل سبل الاسترضاء لتلك المحبوبة المتمنعة من أجل رضاها عنه، ولهذا كان رضاها غاية قدم لها الأسباب مشروطة بشرطها (ما أرادت من المنى)، بيد أن النتيجة جاءت صفرا، فكأن رضاها غاية لا تدرك؛ تقول له: (قُمْ فَجِئني بكوكبِ)، كأنها تطلب المستحيل. هذا التعنت يشبهه الشاعر بمن يشتهي لحم العنقاء وهو ضرب من المستحيلات في الوجود، فكيف بصيدها والتقرب بلحمها؟!! على أن رضاها لن ينقص من قدرها ولن يضرها، فلترحم قلبا براه حبها، يقول[45]:

ما ضرّها لوْ كَتَبَتْ بالرّضا ... فَجَفَّ جَفْنُ العينِ أو غَمَضَّا
شفاعَةٌ مردودةٌ عِنْدَها ... في عاشِقٍ تنْدمُ لوْ قدْ قَضَى

ما زال يترضّاها ويتوسل إليها من خلال تكرار لفظة (الرضا) التي هي غايته ومبتغاه منها، فلا تنفك ترده مغاضبة ساخطة، ولو مات كمدا من قِلاها وصدها لندمت على معشوق وَفَى وأخلص في حبه لها. هذه الصورة التي رسمها (بكر بن النطاح) لمعشوقته يختمها بقوله[46]:

غَضبى وَلا وَاللهِ يا أَهلَها لا أَشرَبُ البارِدَ أو ترْتضَى

لقد حرّم على نفسه البارد من الشراب حتى ترضى عنه، وهي صورة تبلغ في رسم صد المحبوبة وتمنّعها منتهاها؛ فكأن رضاها غاية مستحيلة لا تدرك.

من خلال أبيات بكر بن النطاح يتبين أن الاسترضاء هدف وغاية يسعى إلى تحقيقها الأدنى منزلة كما مر بنا سابقا، كما يسعى إليها الطالبُ لاسترضاء المطلوب، والمُحِبُ لاسترضاء المحبوب، والعاشق لاسترضاء المعشوق، وهذا هو شأن الرجل في علاقته بالمرأة.

فالمرأة لها سلطة قوية على الرجل؛ كونه الطالب لودها، وهي المطلوبة والمتمنعة -حتى لو كانت عاشقة له-، وبرغم هذا فإن سلطة المرأة قد تتجاوز الحد أحيانا، فيدعوها غرورها إلى المماطلة، وطلب المستحيل، فيظل الرجل عاجزا عن تحقيق رضاها عنه وعما يقدمه لها، وإقناعها، مهما بذل، كحال بكر بن النطاح.

وإذا كان استرضاء الرجل للمرأة فطرة وغريزة، بحكم تكوين كل منهما، وما جبلت عليه المرأة من الحياء في إبداء رغبتها، ودلالها على الرجل، في الأعم الأغلب، فإن الأمر في علاقة عنترة بن شداد بمحبوبته عبلة يختلف قليلا، ويزيد عليه، فهو يحاول استرضاءها لأنها غير راضية عنه بسبب سواد لونه؛ لذا فإن إحساسه بالنقص بسبب سواده قد استفزه ليقول[47]:

دعني أجِدّ إلى العلياء في الطلب وأبلغ الغاية القصوى من الرتبِ
لعل عبلة تضحي وهي راضية على سوادي وتمحو صورة الغضبِ

يدرك الشاعر جيدا أن محبوبته غير راضية عنه؛ نظرا لسواد بشرته الذي ارتبط بالوضاعة والدونية في المجتمع الجاهلي، وما يحمله ذلك من التخلي عنه حتى لو كان قريبا لها، وتربطه بها رابطة الدم والنسب، فقد "أطلقوا على هؤلاء السود اسما خاصا تمييزا لهم من سائر إخوانهم الهجناء، فسموهم "الأغربة" تشبيها لهم بذلك الطائر البغيض المشئوم في لونه الأسود، ونسبوهم في أكثر الحالات إلى أمهاتهم"[48]؛ ولذلك فقد سعى جاهدا إلى نيل رضاها عنه، ولم يجد سبيلا إلى ذلك إلا

السعي إلى بلوغ المجد، والبحث عن التفرد بالقيم والمثل العليا، والسيادة، فلعل ذلك يغير من نظرتها إليه، ويبدل السخط عليه إلى رضًا عنه، والجفوة إلى وصل، والكره إلى حب يعوضه عما فات.

المبحث الثالث: الرضا بمعنى: الاختيار، والانتقاء

يتمحور الرضا في هذا المبحث حول الدلالة على الاختيار، والانتقاء، فالشاعر قد يختار لنفسه أو لغيره شيئا ما، يراه مناسبا لمكانته، أو لمكانة غيره، وهذه الدلالة ترتبط في الغالب بالاعتزاز بالنفس، والاعتداد بها، كون الرضا هنا يتم بدون إكراه أو إجبار، وإنما يكون طواعية، ومن ذلك قول الوراق[49]:

إني رأيت الصبر خير مُعوّل ... في النائبات لمن أراد معوَّلا
ورأيت أسباب القنوع منوطة ... بعرا الغنى فجعلتها لي معقلا
فإذا نبا بي منزل لا يُرتضى ... جاوزته واخترت عنه منزلا

يتحدث الشاعر هنا عن نفسه العزيزة الأبية التي لا تقبل الضيم ولا الهوان، مصورا لها بصورة مفعمة بالكبرياء والشموخ، فهو لا يحل أو يسكن إلا حيث يُكرم ويُجل، وقد عبر الشاعر عن رفضه الذل والهوان بنفي رضاه عن ذلك (لا يُرتضى)؛ لأنه ارتبط بالمنزل الذي ينبو بالشاعر، أي المنزل الذي يرفضه، والمعنى: المنزل الدنيء الذي لا يناسب مقامه، فهو لا يختاره ولا يقبل به، وإنما يبحث عن مكانه اللائق به وبقدره.

إنه الاعتداد بالذات، والانتصار لها من أن تُنزل في غير منزلها المناسب، وقد مهد الشاعر للرضا بأسبابه التي تؤدي إليه حتما، فالصبر في النوائب، والعمل بالأسباب المؤدية إلى الغنى كلها عوامل تجعله راضيا عن نفسه، فإذا لم يجد نفسه في مكان ما، تركه وجاوزه إلى غيره، بحثا عن أسباب القنوع المرتبطة بالغنى.

لقد وظف الوراق مفهوم الرضا في سياق الشرط الذي جاء نتيجة لرؤيته للحياة، وقد رأى أن متاعها سراب خادع، وظل زائل، لا يبقى منه إلا ما أُنفق في وجوه البر والإحسان، فعلام الرضا بمنزل لا يرتضيه وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى -كما يقول الشنفرى-[50]:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى ... وفيها لمن خاف القلى متعزَّلُ
لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ ... سرى راغبا أو راهبا وهو يعقلُ

وفي تبدل الأصحاب، وتغير الخلان، وعدم أهليتهم بالثقة التي منحهم إياها الشاعر، يقول امرؤ القيس[51]:

إذا قلت هذا صاحب قد رضيته وقرت به العينان بدلت آخرا
كذلك حدِّي، ما أُصاحِبُ صاحبًا من الناس إلاَّ خانني وتغيَّرا

يبدي الشاعر انزعاجه وتبرمه من عدم وفاء الأصحاب، وسرعة تغيرهم وتبدلهم، فهو يقول: كلما اصطفيت لي صاحبا وقرت به عيني، وظننت أني قد أحسنت الاختيار، سرعان ما أتركه، وليس هذا بسببي أنا، ولكن لأنه ينكث العهود، ولا يرعى حرمة الصحبة، فيخون ويتغير عليه دون سبب.

فمفهوم الرضا هنا يحيل إلى الاختيار والاصطفاء، وهو اختيار بمحض الإرادة وليس جبريا، ولكنه اختيار غير موفق، فكأن الشاعر ينعى على نفسه سوء اختياره، وثقته المفرطة في الناس. وقد استعمل الشاعر الشرط بـ(إذا) التي توحي بتكرار الاختيار، ومعاودته مرة تلو أخرى؛ لأنها بمعنى (كلما) التي تفيد تكرار الجواب بتكرر الشرط. وهذا مثل "قوله تعالى: (وقالوا لإخوانهم إذا ضربوا في الأرض)، كأنه قال: كلما ضربوا، أي: لا تكونوا كهؤلاء، إذا ضرب إخوانهم في الأرض"[52].

ومن ألوان الرضا في الشعر العربي الرضا بالحب والمحبوبة بصفته أحد أسس الحياة ومقوماتها؛ فقد شغلت المرأة -زوجة كانت أو محبوبة أو مجرد متخيل تستدعيه فنيات بناء القصيدة- حيزا كبيرا من اهتمام الشاعر العربي، وقد ظهرت في موضع المطلوب لا الطالب، ولذا فهي دائمة التمنّع، يترضّاها المُحبّ فلا ترضى، ويستميلها فلا تميل، يقول أبو تمام[53]:

تقي جمحاتي لست طوع مؤنبي وليس جنيني، وإن عذلت بمصحبي
فلم توفدي سخطا إلى متنصل ولم تنزلي عتبا بساحة معتب
رضيت الهوى والشوق خدنا وصاحبا فإن أنت لم ترضي بذلك فاغضبي

عبر أبو تمام عن اختياره الشوق والحب والهوى دأبا وديدنا ومنهجا لحياته بديلا عن الصحب والأخدان من خلال إثبات الفعل (رضيت) بصيغة الماضي المسند إلى الأنا الشاعرة، وعبر عن تمسكه بهذا المنهج من خلال الفعل نفسه منفيا، ليحدث طباق السلب حالة من التناقض يزيد المعنى قوة ووضوحا، فنجده يخاطب عاذلته، بقوله: عذلك لا يجدي نفعا؛ فلن يثنيني عن هذا الحب الذي أذاب قلبي وبرى جسدي شيء، حتى وإن كان غضبك وسخطك.

وقال جعفر السراج في عتابه لمحبوبته التي لم تنصفه، وإنما جارت عليه بحكمها[54]:

يـــا مـــن إذا رضـــيته حكمـــا جـــار علينـــا فـــي حكمـــه وســـطا
قـــد مـــدح الله أمـــة جُعلـــت فـــي محكـــم الـــذكر أمّـــة وســـطا

يبدي الشاعر أسفه من الجور الذي لحقه من معشوقته، فهو يعاتبها عتابا ليّنًا يوحي بالضعف والاستسلام، فيناديها مناداة الغائب (يا من)، صونا لاسمها من أن يُذكر، وتعريضا بجورها عليه، لا تصريحا به؛ تأدبًا وتلطفا معها، فيصف رضاه بها حَكَمًا عليه بأنه كان اختيارا وتفضيلا لها عمن سواها، وليس قسرا، ولكنه بعد ذلك وقع في حبائلها فأصبح لا يطيق فكاكا منها، وبرغم هذا فقد جارت عليه، وبغت، وسطت، وبطشت به.

وقد استعمل الشاعر أدوات بلاغية ساعدت على إبراز معاناته من محبوبته، بسبب اختياره واصطفائه لها وتفضيلها على غيرها، ومن تلك الأدوات الشرط بـ(إذا) الذي يدل على قصر المدة بين اختياره لها، وجورها عليه، فما إن اصطفاها ورضي بها، حتى بطشت به، وتنكرت له، ومن ذلك اقتباسه من القرآن تفضيل التوسط في الأمور، في إشارة إلى تفضيل الله تعالى لأمة النبي صلى الله عليه وسلم في قوله: ﴿وَكَذَٰلِكَ جَعَلۡنَٰكُمۡ أُمَّةٗ وَسَطٗا لِّتَكُونُواْ شُهَدَآءَ عَلَى﴾ [البقرة: 143]، كما اعتمد على الجناس التام المفروق[55] بين جملة (وسطا) المكونة من واو العطف، والفعل "سطا" الذي يعني البطش والقهر والغلبة، وبين لفظة (وسطا) التي بمعنى الوسطية والاعتدال.

ومن ذلك قول خديجة بنت أحمد بن كلثوم المعافرية[56]:

أبغـــي رضـــاك بطاعـــة مقرونـــة عنـــدي بطاعـــة ربـــي القـــدوسِ
فـــإذا زللـــت وجـــدت حلمـــك ضـــيقًا عـــن زلتـــي أبـــدا لفـــرط نحوســـي
ولقـــد رجـــوت بـــأن أعـــيش كريمـــة فـــي ظـــل طـــود دائـــم التعـــريسِ
ببقـــاء عـــزك، لا عـــدمت بقـــاءه فـــإذا أنـــا أصـــلى بحـــرّ شـــموسِ
يـــا ســـيدي مـــا هكـــذا حكـــم النهـــى حـــق الـــرئيس الرفـــق بـــالمرؤوسِ
فـــإذا رضـــيت لـــي الهـــوان رضـــيته وجعلـــت ثـــوب الـــذل خيـــر لبـــوسِ

يبلغ الخضوع بالشاعرة حدا يصل إلى قبولها واختيارها الذل والهوان إذا رضيه معشوقها أو رئيسها، أو ممدوحها، وهي مرحلة لا يصلها أحد إلا إذا كان لذلك الممدوح سلطة قوية ومطلقة على الشاعر أو المادح: سلطة مادية تتمثل في القدرة على رفعه أو خفضه، قتله أو العفو عنه، وبمعنى آخر: القدرة على التحكم في مصيره، أو سلطة معنوية قائمة على الحب والعشق، فالمحبوب -ولا

سيما المطلوب: رجلا أو امرأة- له سلطة نافذة على محبه، حتى أنه ليبذل كل ما يملك من أجل كسب رضاه.

فهي تستعمل المقارنة بين أنا الشاعر (ضمائر المتكلم): أبغي، عندي، ربي، زللت، زلتي، رجوت... إلخ ، وذات المخاطب (ضمائر الخطاب): رضاك، حلمك، عزك، رضيتَ؛ لتبدي ضعفها أمامه، بدلالة الألفاظ الدالة على التذلل والخضوع: زللت، رجوت، سيدي، وبدلالة قرنها طاعته بطاعة الله عز وجل، وقبولها ما يختاره لها في تحديد مصيرها.

إن الرضا -بمعنى الاختيار- في الشعر العربي لا يأتي في كل الأحوال اختياريا، ولكنه قد يكون إجباريا حين يوازن المرء بين ما يزينه وما يشينه، فقد يرضى بالأمر المؤلم إذا كان ذلك يزينه، ويرفض الأفضل إذا كان ذلك يحط من قدره، من ذلك قول أبي فراس الحمداني في رضاه بالسجن تفضيلا له على الهوان وذل الفرار [57]:

تحملت، خوف العار، أعظم خطة ... وأملت نصرا كان غير قريبِ
وللعار خلى رب "غسان" ملكه ... وفارق دين الله غير مصيبِ
ولم يرتغب في العيش "عيسى بن مصعب" ... ولا خف خوف الحرب قلب حبيبِ
رضيت لنفسي: "كان غير موفق" ... ولم ترض نفسي: "كان غير نجيبِ"

تبدو صورة الرضا في هذه المقطوعة ضبابية يكتنفها الشك في حقيقة هذا الرضا؛ فطباق السلب في البيت الأخير يعطينا انطباعا عن أن الشاعر كان مرغما على هذا الرضا، فالسجن ليس بالوضع المقبول لأي أحد، وإذا حالف السجنُ الأسرَ لفارس أمير تعقد الموقف.

لقد تركت مرحلة السجن في نفس أبي فراس أثرا بالغا وجرحا عميقا انعكس على طباعه ونفسه الراضية، فأضحى رضاه تظاهرا لا حقيقة، وهي نتيجة طبيعية للظروف العصيبة التي عايشها، فإذا هو كالأسد المقنوص أسيرا خلف قضبان الحديد بعد أن كان القانص ذا الصولات والجولات.

المبحث الرابع: الرضا بمعنى: الإعطاء حتى الإقناع

تتمحور فكرة الرضا -بمعنى الإعطاء حتى الإقناع-، في معظم الأحيان، حول العطاء المادي الصرف؛ لأن الإعطاء في أصله متعلق بما يخرج من يد المُعطِي إلى يد المُعطَى، ولأن النفوس جبلت على

حب المال، والاستزادة منه، ولذلك فقد تنبه الشعراء والحكماء إلى ذلك، وأصبح شعرهم في هذا الموضوع سائرا بين الناس وجاريا مجرى الحكمة، وفي هذا المعنى يقول الإمام علي -كرم الله وجهه-[58]:

واحـــذر مصـــاحبة اللئـــام فـــإنهم منعـــوك صـــفوَ ودادهـــم وتصـــنّعوا
أهـــل التصـــنع مـــا أنلـــتهم الرضـــى وإذا منعـــت فسُـــمُّهُم لـــك مُنقـــعُ

يأتي الرضا في هذين البيتين بمعنى الإعطاء حتى الإقناع، فقوله: أنلتهم الرضى معناه: أنلتهم المال حتى رضوا بذلك وقنعوا به، وقد اتضح من البيتين أن الرضا بالمال يجعل اللئام من الناس يداهنونك ويتصنعون ودهم لك، ولكنهم بخلاف ذلك إذا ما مُنعوا العطاء، فقد يكون قربهم منك سمًّا زعافًا، وثقتك بهم هلاكا لك، ولذلك فقد حذر منهم.

وهذان البيتان على إيجازهما قد جريا مجرى الحكمة والمثل؛ لما انطويا عليه من خلاصة تجربة، ولما يحملانه من خبرات متراكمة تبين حقيقة الناس، وتبايُن معادنهم، واختلاف أخلاقهم.

وإذا كان الرضا يأتي كثيرا في الشعر العربي القديم بمعنى الرضا الإيجابي، وهو الإعطاء حتى الإقناع، فإنه قد يرد بمعناه السلبي، أي عدم الاقتناع بالعطاء مهما بلغ، وهذا النوع لا يكون إلا في سياق الحسد، ومن ذلك قول محمود الوراق في بعض حساده[59]:

أعطيـــتُ كـــل النـــاس منـــي الرضـــا إلا الحســـــودَ فإنـــــه أعيـــــاني
لا أنَّ لـــــي ذنبًـــــا إليـــــه علمتُـــــه إلا تظـــــاهُرَ نعمـــــة الـــــرحمنِ
يطـــوي علـــى حنـــقٍ حشـــاه لِأن رأى عنـــدي كمـــالَ غنـــىً وفضـــلَ بيـــانِ
مـــــا إنْ أرى يُرضـــــيه إلا ذلَّتـــــي وذهـــــابُ أمـــــوالي وقطـــــعُ لســـــاني

فالحاسد لا يقتنع بما أُعطي من المحسود، مهما كان ذلك العطاء، ولا يقنعه إلا زوال النعمة عن المحسود، وقد عقد الشاعر مقارنة بين الناس الأسوياء وهم عامة الناس، وبين الحسود، فرغم كثرة العامة فقد استطاع أن يرضيهم، ورغم فردية الحسود فإنه لم يستطع أن يرضيه، إذ تنطوي جوانحه على نار تضطرم وجحيم يستعر، ولا يطفئها إلا ذهاب النعمة، فإرضاء هذا النوع من الناس ضرب من المستحيل، ونوع من العبث، وفي هذا المعنى يقول معاوية بن أبي سفيان: "كل الناس قادر أن أرضيه، إلا حاسد نعمةٍ لا يرضيه إلا زوالها"[60].

وفي هذا المعنى يقول شاعر[61]:

وكيـــف يـــداري المـــرء حاســـد نعمـــة إذا كـــان لا يرضـــيه إلّا زوالهـــا؟

فيقف الشاعر هنا متسائلا، لا يبحث عن إجابة عن كيفية مدارة الحاسد، ولكنه يستفهم استفهاما غرضه النفي، إذ إن النفي بالاستفهام أبلغ منه بأي أداة من أدوات النفي الحقيقية.

ويقول شاعر في وصف سيف، معجبا بمضائه[62]:

إنـــي لبســـت لحـــربكم فضفاضـــةً كـــالنّهي رقرقـــه ريـــاح شـــمالِ
ومهنّـــدًا كـــالملح لـــيس لحـــدّه عهـــدٌ بتمويـــهٍ ولا بصـــقالِ
ترضـــيك هزّتـــه إذا مـــا شِـــمته وتقـــول حـــين تـــراه: لمعـــة آلِ

في هذا المقطع لا يقع الإرضاء من عاقل، أو من كائن حيّ، ولكنه إرضاء من السيف الذي يتقلده الشاعر في حرب خصومه وأعدائه، وهنا يستعين الشاعر بالاستعارة المكنية لتوضيح الصورة التي يرسمها للسيف في ميدان المعركة، فهو يقع حيث يريد حامله، ويمضي في جسد العدو ولا ينبو، ولشدة صفائه ولمعانه فهو شفاف وكأنه سراب بقيعة، وهذا اللمعان طبيعة فيه ونحيزة، لا بفعل الصقل والتمويه، وقد قرب صورة هذا المشهد تشبيهه بالملح، نصاعة وبياضا.

فلجودة هذا السيف وصلابة معدنه فإنه طوع بنان صاحبه، فما إن يشير به حتى يهوي على عدوه ماضيا في جسده، وكأنه إنسان عاقل يعي ما يراد منه، وقريب من هذا المعنى قول المتنبي يصف فرسه[63]:

رجـــلاه فـــي الـــركض رجـــلٌ واليـــدانِ يـــدٌ وفعلُـــه مـــا تريـــدُ الكـــفُ والقـــدمُ

وقال رجل يصف الخضاب بعد أن نصحته زوجته بتخضيب شعره الأبيض، ويصف علاقته بالمرأة بعد أن غزا الشيب رأسه[64]:

بكـــرتْ تُحسّـــن لـــي ســـواد خضـــابي لكـــــأنّ يعيـــــدني لشـــــبابي
وإذا أديـــــم الوجـــــه أخلقـــــه البلـــــى لـــم ينتفـــع فيـــه بحســـن خضـــابِ
مـــــاذا تـــــرى يجـــــدي عليـــــك ســـــواده وخـــلاف مـــا يرضـــيك تحـــت ثيـــابي
مـــا الشـــيب عنـــدي والخضـــاب لواصـــف إلّا كشـــــمس جلّلـــــت بســـــحابِ
تخفـــي قلـــيلا ثـــم يقشـــعها الصّـــبا فيصـــير مـــا ســـترت بـــه لـــذهابِ

يتعلق الرضا هنا بالعلاقة بين الرجل والمرأة/ الشباب والمشيب، علاقة بين تمويه الظاهر وحقيقة الباطن، فالشاعر يعترف بعجزه عن إرضاء المرأة، بسبب تقدم سنه، وضعف قوته، فيبدي لها اعتذاره عن قبول ما طلبته منه، وهو تخضيب شعره الأبيض بالخضاب الأسود؛ لكي يبدو شابا أبدا، ويزيل عن نفسه مظهر المشيب، معللا ذلك بأن الخضاب لا يغير من الحقيقة شيئا، فجسمه المخفي تحت ثيابه قد وهن، وقوته قد خارت، فلم يعد قادرا على مجاراة سواد شعره.

وقد دعم قوله هذا بتشبيه يجري مجرى الحكمة، أو المثل، فهو يشبه الشيب والخضاب بالشمس المغطاة بالسحب، والسحب سريعة التحرك، دائمة التغير، إذ لا تلبث أن تنقشع وتظهر الشمس من جديد، وهو تشبيه تمثيلي، يتضمن مشاهد حركة الشمس والسحب، وانقشاعها، ثم ظهور الشمس من جديد، وبسرعة، وقد ناسب بياض الشمس لون الشيب، وسواد السحب الخضاب، وسرعة انقشاع السحب واضمحلالها سرعة امّحاء الخضاب؛ وكل هذا زاد من قيمة الصورة الفنية التي تؤكد عدم قدرة الشيخ المسن على إرضاء المرأة، حتى تقتنع.

النتائج:

- يعد الرضا بمعناه المطلق أحد أبرز موضوعات الشعر العربي؛ تردد مفهومه صراحة وضمنا في تضاعيف دواوين الشعر العربي التي تنوعت دلالته المعجمية بين التسليم بالقضاء والقدر، والقناعة بما قسمه الله للإنسان من حظوظ الحياة، والحب والصفح والتجاوز، والاختيار والانتقاء، والإعطاء حتى الاقتناع.
- ترددت لفظة الرضا في سياق النصوص الشعرية بصيغها الصرفية المختلفة، وظفها الشعراء حسب مقتضيات النص، وربما استعاض عن لفظها المباشر بآخر يحمل الدلالة ذاتها، كما وظفها منوعة بين الخبر والإنشاء، فتارة يسوقها في التقرير وتارات في الطلب؛ لترسيم صورة الرضا ودلالته.
- حازت صورة الرضا عن عطاء الله النصيب الأكبر من ألوان الرضا في الشعر العربي لاسيما الرضا عن الرزق، وقد جاءت ألفاظه مسندة إلى الأنا الشاعرة بصيغ الفعل (رضيت- أرضى)، واسم الفاعل (أنا راض)؛ إقرارا من الشعراء بخوض تجربة الرضا التي بدت عسيرة يصعب تقبلها في جل صورها.

- أن الرضا بمعنى الحب والصفح والتجاوز غالبا ما يرتبط باسترضاء الأدنى منزلة للأعلى منزلة: اجتماعية أو سياسية أو علمية أو غيرها.
- حازت المرأة قدرا كبيرا من موضوع الرضا في الشعر العربي، حيث سعى الشعراء إلى خطب ودها واسترضائها، واستعانوا في سبيل ذلك بكل الوسائل وسلكوا كل السبل؛ كونها المطلوبة والمعشوقة.
- كان الشعراء يستعينون بأدوات فنية ووسائل بلاغية لتأكيد ما يذهبون إليه، ومن ذلك أنهم غالبا ما يختتمون حديثهم عن الرضا بما يشبه المثل أو الحكمة؛ ليكون ذلك أشد تأثيرا في نفس المتلقي.

الهوامش والإحالات:

(1) ابن منظور، لسان العرب: 323/14.
(2) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس: 19 /465.
(3) ابن فارس، مقاييس اللغة: 2/ 402.
(4) عمر، وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة: 2/ 903.
(5) الجرجاني، التعريفات: 111.
(6) الحافظ أبو بكر، الرضا عن الله: 34.
(7) ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين: 177.
(8) ابن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل: حديث رقم (10716).
(9) ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين: 177.
(10) ابن الأعرابي، الزهد وصفة الزاهدين: 32.
(11) علوان، الرضا عن الحياة وعلاقته بالوحدة النفسية: 475.
(12) نفسه: 478.
(13) سليمان، الرضا عن الحياة وعلاقتها بتقدير الذات: 121.
(14) الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: 167.
(15) ينظر: البصير، بناء الصورة الفنية: 83، 84.
(16) جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث: 552.
(17) أبو العتاهية، ديوانه: 57.
(18) ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 1/ 491.

(19) محمد، الزهد والتصوف في الشعر العربي: 65.

(20) نفسه: 67.

(21) أبو العتاهية، ديوانه: 26.

(22) ابن فارس، مقاييس اللغة: 33/5.

(23) ابن أبي طالب، ديوانه: 27.

(24) ابن الجهم، ديوانه: 198.

(25) أبو العتاهية، ديوانه: 258.

(26) نفسه: 24.

(27) ينظر: الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب: 132.

(28) ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم: 424.

(29) ابن أبي طالب، ديوانه: 70.

(30) ينظر: الميداني، البلاغة العربية: 99/2.

(31) الشافعي، ديوانه: 81.

(32) المتنبي، ديوانه: 310.

(33) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي: 10.

(34) المعري، سقط الزند: 208.

(35) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: 399/3.

(36) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي: 13.

(37) ينظر: كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر: 240.

(38) أبو فراس، ديوانه: 106.

(39) ينظر: ابن جني، اللمع في العربية: 73.

(40) الحمداني، ديوانه: 166

(41) نفسه: 264.

(42) ينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي: 243، 245.

(43) الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح: 263/2.

(44) الحنفي، ديوانه: 7.

(45) ابن النطاح، ديوانه: 25.

(46) نفسه: 25.

(47) ابن شداد، ديوانه: 36.

(48) خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: 111.

(49) الوراق، ديوانه: 165.

(50) الشنفرى، ديوانه: 58.

(51) امرؤ القيس، ديوانه: 69.

(52) المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني: 370-371.

(53) أبو تمام، ديوانه: 87.

(54) السيوطي، المحاضرات والمحاورات: 309.

(55) ينظر: الميداني، البلاغة العربية: 2/ 490.

(56) السيوطي نزهة الجلساء في أشعار النساء: 51.

(57) الحمداني، ديوانه: 54.

(58) ابن أبي طالب، ديوانه: 67.

(59) الوراق، ديوانه: 197.

(60) الوطواط، غرر الخصائص الواضحة: 601.

(61) ابن الخطيب، روض الأخيار المنتخب من ربيع الأبرار: 260.

(62) التوحيدي، البصائر والذخائر: 7/ 181.

(63) المتنبي، ديوانه: 332.

(64) ابن عبد ربه، العقد الفريد: 2/ 265، 366.

المراجع:

1) الأسدي، عبيد بن الأبرص، ديوانه، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994م.

2) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، ديوانه، تحقيق: محمد حسين نصار، مكتبة الآداب، القاهرة، 1987م.

3) البحتري، أبو عبادة الوليد الطائي، ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

4) بدوي، عبده، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.

5) ابن برد، بشار بن بهمن، ديوانه، تحقيق: محمد الطاهر عاشور، الثقافة العربية، الجزائر، 2007م.

6) البصير، كامل، بناء الصورة الفنية في البيان العربي: موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، 1987م.

7) التوحيدي، أبو حيان، البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، 1998م.

8) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
9) جرادات، رائد وليد، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج29، ع1-2، 2013م.
10) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984م.
11) الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م.
12) ابن جني، اللمع في العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، د.ت.
13) ابن الجهم، علي، ديوانه، تحقيق: مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980م.
14) ابن حجر، امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1958م.
15) حسان بن ثابت، تيم الله بن ثعلبة، ديوانه، ضبط وتصحيح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1987م.
16) الحمداني، أبو فراس، ديوانه، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1944م.
17) الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار البحار، بيروت، 2004م.
18) الحنفي، بكر بن النطاح، ديوانه، تحقيق: حاتم صالح، مطبعة المعارف، بغداد، 1975م.
19) الخطيب التبريزي، يحيى بن علي الشيباني، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م.
20) ابن الخطيب، محمد بن قاسم، روض الأخيار المنتخب من ربيع الأبرار، دار القلم العربي، حلب، 1423هـ.
21) خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
22) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، مكتبة الحياة، بيروت، 1988م.
23) ابن رباح، نصيب، ديوانه، تحقيق: داود سلوم، مكتبة الإرشاد، بغداد، 1967م.
24) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، ديوانه، تحقيق: حسين نصار، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2003م.
25) الرياحي، سحيم بن وثيل، ديوانه، تحقيق: محمد فليح حسن، دار رند للطباعة والنشر، الأردن، 2011م.
26) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني الواسطي، تاج العروس من جواهر القاموس. دراسة وتحقيق: علي شيري، دار مكتبة الحياة، لبنان، د.ت.
27) السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م.

28) ابن أبي سلمى، زهير، ديوانه، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988م.
29) السلمي، خفاف بن ندبة، ديوانه، جمع وتحقيق: نوري حمودي، مطبعة المعارف، بغداد، 1968م.
30) سليمان، عادل محمود، الرضا عن الحياة وعلاقتها بتقدير الذات لدى مديري المدارس الحكومية ومديرات محافظات فلسطين الشمالية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية. نابلس، 2003م.
31) السليمي، عباس بن مرداس، ديوانه. جمع وتحقيق: الجبوري، يحيى، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1991م.
32) السيوطي جلال الدين، نزهة الجلساء في أشعار النساء، مكتبة القرآن، د.ت.
33) السيوطي، جلال الدين، المحاضرات والمحاورات، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1424هـ.
34) الشافعي، محمد بن إدريس، ديوانه، تحقيق: محمد خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1985م.
35) ابن شداد، عنترة، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992م.
36) الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، مكتبة الآداب، 2005م.
37) الطائي، حاتم بن عبد الله بن سعد، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م.
38) ابن أبي طالب، الإمام علي، ديوانه، مكتبة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1988م.
39) طرفة، عمرو بن العبد بن سفيان، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 2002م.
40) العبسي، عروة بن الورد، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994م.
41) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1404هـ.
42) أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1986م.
43) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992م.
44) علوان، نعمات، الرضا عن الحياة وعلاقته بالوحدة النفسية، دراسة ميدانية على عينة من زوجات الشهداء الفلسطينيين، مجلة الجامعة الإسلامية، فلسطين، ع16، 2006م.
45) عمر، أحمد مختار وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، 2008م.
46) عوني، حامد، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ت.
47) ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1979م.
48) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ.
49) كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة ذاتية، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، 1971م.

50) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوانه، دار بيروت، لبنان، 1983م.
51) محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990م.
52) محمد، سراج الدين، الزهد والتصوف في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، لبنان، 1999م.
53) المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م.
54) المعري، أبو العلاء، اللزوميات، مطبعة المحروسة، مصر، 1895م.
55) المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دار صادر، بيروت، 1957م.
56) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر ، بيروت، 1977م.
57) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت. د.ت.
58) الميداني، عبد الرحمن، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، 1996م.
59) الوراق، محمود، ديوانه، تحقيق: وليد قصاب، مؤسسة الفنون، عجمان، 1991م.
60) الوطواط، برهان الدين محمد بن إبراهيم، غرر الخصائص الواضحة وعرر النقائض الفاضحة، ضبطه وصححه وعلق على حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م.

Arabic References

1) al-Asadī, ʿUbayd ibn al-Abraṣ, Dywānuh, Dār al-Kitāb al-ʿArabī, Bayrūt, 1994, (in Arabic).
2) al-Aʿshá al-Kabīr, Maymūn ibn Qays, Dywānuh, E. Muḥammad Ḥusayn Naṣṣār, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah, 1987, (in Arabic).
3) al-Buḥturī, Abū ʿUbādah al-Walīd al-Ṭā'ī, Dywānuh, E. Ḥasan Kāmil al-Ṣayrafī, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, N. D, (in Arabic).
4) Badawī, ʿAbduh, al-Shuʿarā' al-Sūd & khaṣā'iṣuhum fī al-shiʿr al-ʿArabī, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 1988, (in Arabic).
5) Ibn Burd, Bashshār ibn Bahman, Dywānuh, E. Muḥammad al-Ṭāhir ʿĀshūr, al-Thaqāfah al-ʿArabīyah, al-Jazā'ir, 2007, (in Arabic).
6) al-Baṣīr, Kāmil, binā' al-Ṣūrah al-Fannīyah fī al-Bayān al-ʿArabī: muwāzanah & taṭbīq, Maṭbaʿat al-Majmaʿ al-ʿIlmī al-ʿIrāqī, al-ʿIrāq, 1987, (in Arabic).

7) al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān, al-Baṣā'ir & al-dhakhā'ir, E. Widād al-Qāḍī, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1998, (in Arabic).
8) al-Jāḥiẓ, Abū ʿUthmān ʿAmr ibn Baḥr, al-Bayān & al-Tabyīn, E. ʿAbd al-Salām Hārūn, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, N. D, (in Arabic).
9) Jarādāt, Rā'id Walīd, Binyat al-Ṣūrah al-fannīyah fī al-naṣṣ al-shiʿrī al-ḥadīth (al-Ḥurr): Nāzik al-Malā'ikah anmūdhajan, Majallat Jāmiʿat Dimashq, Sūriyā, V 29, I 1-2, 2013, (in Arabic).
10) al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir ibn ʿAbd al-Raḥmān, altʿryfāt, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1984, (in Arabic).
11) al-Jamḥī, Muḥammad ibn Sallām, Ṭabaqāt Fuḥūl al-Shuʿarā', Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1998, (in Arabic).
12) Ibn Jinnī, al-Lumaʿ fī al-ʿArabīyah, E. Fā'iz Fāris, Dār al-Kutub al-Thaqāfīyah, al-Kuwayt, N. D, (in Arabic).
13) Ibn al-Jahm, ʿAlī, Dywānuh, E. Mardam Bik, Dār al-Āfāq al-Jadīdah, Bayrūt, 1980, (in Arabic).
14) Ibn Ḥajar, Imru' al-Qays, Dywānuh, E. Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Dār al-Maʿārif, Miṣr, 1958, (in Arabic).
15) Ḥassān ibn Thābit, Tayyim Allāh ibn Thaʿlabat, Dywānuh, ḍabṭ & taṣḥīḥ: ʿAbd al-Raḥmān al-Barqūqī, Dār al-Andalus lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, Bayrūt, 1987, (in Arabic).
16) al-Ḥamdānī, Abū Firās, Dywānuh, al-Maṭbaʿah al-Kāthūlīkīyah, Bayrūt, 1944, (in Arabic).
17) al-Ḥamawī, Ibn ḥujjat, Khizānat al-adab & ghāyat al-arab, E. ʿIṣām shqyw, Dār & Maktabat al-Hilāl, Bayrūt, Dār al-biḥār, Bayrūt, 2004, (in Arabic).
18) al-Ḥanafī, Bakr ibn alnṭāḥ, Dywānuh, E. Ḥātim Ṣāliḥ, Maṭbaʿat al-Maʿārif, Baghdād, 1975, (in Arabic).
19) al-Khaṭīb al-Tabrīzī, Yaḥyá ibn ʿAlī al-Shaybānī, sharḥ Dīwān al-Ḥamāsah, E. Gharīd al-Shaykh, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2000, (in Arabic).
20) Ibn al-Khaṭīb, Muḥammad ibn Qāsim, Rawḍ al-akhyār al-Muntakhab min Rabīʿ al-abrār, Dār al-Qalam al-ʿArabī, Ḥalab, 1423, (in Arabic).
21) Khulayyif, Yūsuf, al-shuʿarā' al-ṣaʿālīk fī al-ʿaṣr al-Jāhilī, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, N. D, (in Arabic).

22) al-Rāghib al-Aṣfahānī, Muḥāḍarāt al-Udabā' & muḥāwarāt al-shuʿarā' & al-bulaghā', Maktabat al-ḥayāh, Bayrūt, 1988, (in Arabic).
23) Ibn Rabāḥ, Naṣīb, Dywānuh, E. Dāwūd Sallūm, Maktabat al-Irshād, Baghdād, 1967, (in Arabic).
24) Ibn al-Rūmī, Abū al-Ḥasan ʿAlī ibn al-ʿAbbās, Dywānuh, E. Ḥusayn Naṣṣār, Dār al-Kutub & al-Wathā'iq al-Qawmīyah, al-Qāhirah, 2003, (in Arabic).
25) al-Riyāḥī, Suḥaym ibn Wathīl, Dywānuh, E. Muḥammad Fulayḥ Ḥasan, Dār Rand lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, al-Urdun, 2011, (in Arabic).
26) al-Zubaydī, Muḥammad Murtaḍá al-Ḥusaynī al-Wāsiṭī, Tāj al-ʿarūs min Jawāhir al-Qāmūs. dirāsah & E. ʿAlī shyry, Dār Maktabat al-ḥayāh, Lubnān, N. D, (in Arabic).
27) al-Sakkākī, Miftāḥ al-ʿUlūm, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1987, (in Arabic).
28) Ibn Abī Salmá, Zuhayr, Dywānuh, sharḥ & taqdīm: ʿAlī Ḥasan Fāʿūr, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1988, (in Arabic).
29) al-Sulamī, Khaffāf ibn Nudbah, Dywānuh, jamʿ & E. Nūrī Ḥammūdī, Maṭbaʿat al-Maʿārif, Baghdād, 1968, (in Arabic).
30) Sulaymān, ʿĀdil Maḥmūd, al-Riḍā ʿan al-ḥayāh & ʿalāqatuhā bi-taqdīr al-dhāt ladá mudīrī al-Madāris al-ḥukūmīyah & mudīrāt Muḥāfaẓāt Filasṭīn al-Shamālīyah, Risālat mājistīr ghayr manshūrah, Kullīyat al-Dirāsāt al-ʿUlyā, Jāmiʿat al-Najāḥ al-Waṭanīyah. Nābulus, 2003, (in Arabic).
31) al-Sulaymī, ʿAbbās ibn Mirdās, Dywānuh. jamʿ & E. al-Jubūrī, Yaḥyá, Mu'assasat al-Risālah, Bayrūt, 1991, (in Arabic).
32) al-Suyūṭī Jalāl al-Dīn, Nuzhat al-julasā' fī ashʿār al-nisā', Maktabat al-Qur'ān, N. D, (in Arabic).
33) al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn, al-Muḥāḍarāt & al-Muḥāwarāt, Dār al-Gharb al-Islāmī, Bayrūt, 1424, (in Arabic).
34) al-Shāfiʿī, Muḥammad ibn Idrīs, Dywānuh, E. Muḥammad Khafājī, Maktabat al-Kullīyāt al-Azharīyah, al-Qāhirah, 1985, (in Arabic).

35) Ibn Shaddād, ʿAntarah, Dywānuh bi-sharḥ al-Khaṭīb al-Tabrīzī, Dār al-Kitāb al-ʿArabī, Bayrūt, 1992, (in Arabic).

36) al-Ṣaʿīdī, ʿAbd al-Mutaʿāl, Bughyat al-Īḍāḥ li-talkhīṣ al-Miftāḥ, Maktabat al-Ādāb, 2005, (in Arabic).

37) al-Ṭā'ī, Ḥātim ibn ʿAbd Allāh ibn Saʿd, Dywānuh, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2002, (in Arabic).

38) Ibn Abī Ṭālib, al-Imām ʿAlī, Dywānuh, Maktabat Muṣṭafá al-Ḥalabī, al-Qāhirah, 1988, (in Arabic).

39) Ṭarafah, ʿAmr ibn al-ʿAbd ibn Sufyān, Dywānuh, Dār Bayrūt lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, Bayrūt, 2002, (in Arabic).

40) al-ʿAbsī, ʿUrwah ibn al-Ward, Dywānuh, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1994, (in Arabic).

41) Ibn ʿAbd Rabbih, Aḥmad ibn Muḥammad, al-ʿIqd al-farīd, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1404, (in Arabic).

42) Abū al-ʿAtāhiyah, Ismāʿīl ibn al-Qāsim, Dywānuh, Dār Bayrūt lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, Lubnān, 1986, (in Arabic).

43) ʿUṣfūr, Jābir, al-Ṣūrah al-fannīyah fī al-Turāth al-naqdī & al-balāghī ʿinda al-ʿArab, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 1992, (in Arabic).

44) ʿAlwān, Niʿmāt, al-Riḍā ʿan al-ḥayāh & ʿalāqatuhu bi-al-waḥdah al-nafsīyah, dirāsah maydānīyah ʿalá ʿayyinah min Zawjāt al-shuhadā' al-Filasṭīnīyīn, Majallat al-Jāmiʿah al-Islāmīyah, Filasṭīn, ʿ16, 2006, (in Arabic).

45) ʿUmar, Aḥmad Mukhtār & ākharūn, Muʿjam al-lughah al-ʿArabīyah al-muʿāṣirah, ʿĀlam al-Kutub, al-Qāhirah, 2008, (in Arabic).

46) ʿAwnī, Ḥāmid, al-Minhāj al-Wāḍiḥ lil-balāghah, al-Maktabah al-Azharīyah lil-Turāth, N. D, (in Arabic).

47) Ibn Fāris, Maqāyīs al-lughah, E. ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Dār al-Fikr, Bayrūt, 1979, (in Arabic).

48) Ibn Qutaybah, al-shiʿr & al-shuʿarā', Dār al-ḥadīth, al-Qāhirah, 1423, (in Arabic).

49) kwlrydj, al-naẓarīyah alrwmāntykyh fī al-shiʿr, sīrat dhātīyah, tarjamat : ʿAbd al-Ḥakīm Ḥassān, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, 1971, (in Arabic).

50) al-Mutanabbī, Abū al-Ṭayyib Aḥmad ibn al-Ḥusayn, Dywānuh, Dār Bayrūt, Lubnān, 1983, (in Arabic).

51) Muḥammad, al-Walī, al-Ṣūrah al-shiʿrīyah fī al-khiṭāb al-balāghī & al-naqdī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', Bayrūt, 1990, (in Arabic).

52) Muḥammad, Sirāj al-Dīn, al-zuhd & al-taṣawwuf fī al-shiʿr al-ʿArabī, Dār al-Rātib al-Jāmiʿīyah, Lubnān, 1999, (in Arabic).

53) al-Murādī, al-Janá al-Dānī fī ḥurūf al-maʿānī, E. Fakhr al-Dīn Qabāwah, & Muḥammad Nadīm Fāḍil, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1992, (in Arabic).

54) al-Maʿarrī, Abū al-ʿAlā', al-Luzūmīyāt, Maṭbaʿat al-Maḥrūsah, Miṣr, 1895, (in Arabic).

55) al-Maʿarrī, Saqṭ al-zand, Dār Bayrūt lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, Bayrūt, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1957, (in Arabic).

56) al-Muqrī, Nafḥ al-Ṭayyib min Ghuṣn al-Andalus al-raṭīb, E. Iḥsān ʿAbbās, Dār Ṣādir, Bayrūt, Ṭ1, 1977, (in Arabic).

57) Ibn manẓūr, Abū al-Faḍl Jamāl al-Dīn, Lisān al-ʿArab, Dār Ṣādir, Bayrūt. N. D.

58) al-Maydānī, ʿAbd al-Raḥmān, al-balāghah al-ʿArabīyah, Dār al-Qalam, Dimashq, al-Dār al-Shāmīyah, Bayrūt, 1996, (in Arabic).

59) al-Warrāq, Maḥmūd, Dywānuh, E. Walīd Qaṣṣāb, Mu'assasat al-Funūn, ʿAjmān, 1991, (in Arabic).

60) al-Waṭwāṭ, Burhān al-Dīn Muḥammad ibn Ibrāhīm, Ghurar al-Khaṣā'iṣ al-wāḍiḥah & ʿurar al-naqā'iḍ al-fāḍiḥah, ḍabaṭahu & ṣaḥḥaḥahu & ʿallaqa ʿalá ḥawāshīhi: Ibrāhīm Shams al-Dīn, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2008, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/02م
تاريخ القبول: 2023/07/13م

خطاب المحتوى الأدبي لحساب وزارة الثقافة على منصة X
دراسة اتصالية بلاغية

د. أحمد بن عيسى الهلالي *
Alhelali.a@gmail.com

ملخص:

تهدف هذه الدراسة البينية إلى استجلاء خطاب محتوى وزارة الثقافة الأدبي على منصة X (تويتر سابقا)، في بُعديه الاتصالي والبلاغي، منذ تأسيس الحساب حتى نهاية يونيو 2023م، عبر النظر في محتوى الحساب مستعينة بالمنهج التدوالي، لمعرفة مدى إفادة القائم بالاتصال من تقنيات الخطاب في مستوييه الإبلاغي والبلاغي، وتأتي الدراسة في مبحثين، يهتم الأول بتوصيف محتوى الحساب، ويركز الثاني على جانبي التأثير والإقناع. وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، أهمها: اعتماد الحساب على نظرية ثراء الوسيلة الإعلامية، ما أفاده في توسيع دائرة التلقي، وكذلك استثماره لإمكانات منصة X في إنشاء المنشورات باللغة والوسائط والوسوم، وحرص القائم بالاتصال على استثمار تقنيات الاتصال والتقنيات البلاغية في تشكيل خطاب محتواه الأدبي والتأثير في المتلقين وإقناعهم برسالته، في حدود استراتيجيات الوزارة ورؤيتها ورسالتها وأهدافها المنبثقة عن رؤية المملكة العربية السعودية 2030م.

الكلمات المفتاحية: وزارة الثقافة، بلاغة الخطاب، الاتصال، المنشور، الحِجاج.

* أستاذ الأدب والبلاغة المشارك - قسم اللغة العربية - جامعة الطائف - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الهلالي، أحمد بن عيسى، خطاب المحتوى الأدبي لحساب وزارة الثقافة على منصة X -دراسة اتصالية بلاغية ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 336-376.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1567

OPEN ACCESS
Received: 02-05-2023
Accepted: 13-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Informative Content Discourse of the Ministry of Culture's Account on Platform X: A Rhetorical Communicative Study

Dr. Ahmed Bin Isa Alhelali*

Alhelali.a@gmail.com

Abstract:

This study aims to investigate the communicative and rhetorical dimensions of literary content discourse of the Ministry of Culture's account on Platform X (formerly Twitter), from the account creation until the end of June 2023. Using the discursive approach, the study examines the account's content to find out the extent to which the communicator benefits from the discourse techniques in its informative and persuasive levels. The study consists of two sections. Section one focused on describing the account's content, while section two dealt with aspects of influence and persuasion. The study revealed that the account's relied on the theory abundant media medium theory, contributing to recipient's circle expansion. It was concluded that the account utilized to maximum X platform potentials such as creating posts with language, media, and hashtags. The communicative techniques and rhetorical strategies were utilized to shape its informational discourse, influencing the recipients, and persuading them of its message in line with the ministry's strategies, vision, mission, and the Kingdom's Vision 2030 objectives.

Keywords: Ministry of Culture, Rhetorical discourse, Communication, Post, Arguments.

* Associate Professor of Literature and Rhetoric, Department of Arabic Language, Taif University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Alhelali. Ahmed Bin Isa, Informative Content Discourse of the Ministry of Culture's Account on Platform X: A Rhetorical Communicative Study, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 336 -376.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

مقدمة:

شاع استعمال مصطلح (الإعلام الجديد)، واصطلح عليه النقاد بوصفه ما يُطلق على: "وسائل الإعلام التي تعتمد على الحاسب الآلي في إنتاج وتخزين وتوزيع المعلومات، وتقدم ذلك بأسلوب ميسر وبسعر منخفض، وتضيف التفاعل المباشر، وتستلزم من المتلقي انتباها، وتدمج وسائط الإعلام التقليدية"[1]، ويكتسب جدته من ظروف العصر وملابسات التصورات الحديثة في سياقاتها، وتُعد منصة X إحدى أهم منصات الإعلام الجديد، وقد أُطلقَت فعليا في يوليو عام 2006م. ونالت شعبية عالمية كبيرة، إذ تضمنت تقارير إحصائيات عام 2022م أن "عدد المشتركين في تويتر 1.3 مليار حساب، و229 مليون مستخدم نشط يوميًا، و465 مليون مستخدم نشط شهريًا... وتعتبر المملكة العربية السعودية الأولى عربيًا والتاسعة عالميًا في استخدام تويتر، حيث يبلغ عدد مستخدمي تويتر في السعودية 14.5 مليون مستخدم نشط. مقارنة بحجم السكان بعمر 13 عامًا أو أعلى، فإن السعودية هي الرابعة عالميًا في معدل استخدام تويتر حيث يقوم 51.6% من السكان باستخدام تويتر"[2].

ونشر المركز السعودي لاستطلاعات الرأي، في 7 يونيو 2023م[3] أن نسبة 68% من السعوديين يتابعون الأخبار عبر منصة منصة X ، وهو ما يؤيد ارتباط "تويتر بشكل بارز بالصحافة في كل من التغييرات في الممارسة الصحفية، وتسهيلاته لصحافة المواطنين، ومن مظاهر تويتر الهامة وظيفته كموقع يحتوي على الأخبار المحيطة بنا، وكمساحة دائمة الأخبار"[4]، ولأنها المنصة الفضلى لديهم فإن معظم القطاعات الرسمية والخاصة لها حسابات فعالة على منصة X ، تنشر من خلاله أخبارها، ومبادراتها وبرامجها، فهو إحدى منصات الإعلام الجديد التي أثبتت فعاليتها، وحظيت بثقة الباث والمتلقي في المملكة العربية السعودية، ومن ضمن تلك الجهات وزارة الثقافة السعودية، وجميع الهيئات والمبادرات المرتبطة بها.

دشنت وزارة الثقافة السعودية حسابها الرسمي @MOCSaudi باللغة العربية على منصة X في أكتوبر 2018م. ومصطلح الحساب على مواقع التواصل الاجتماعي، هو المعرّف الفريد الذي يميز مستخدم الموقع سواء أكان فردا أم مؤسسة، ويسمى اسم المستخدم User name، ويسمى على منصة X Handle، حيث يأتي مصحوبا بإشارة @، يتجاوز عدد متابِعيه 1.7 مليون متابع، والحسابُ لا يتابع سوى 21 حسابا، أولها حساب خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان، ثم وزير الثقافة، ثم

رؤية السعودية 2030، وحساب نائب الوزير، والمتحدث الرسمي، ثم حسابات الهيئات والمعارض والمبادرات المرتبطة بالوزارة، وجميعها حسابات موثقة، وتبعا لتلك الحسابات المرتبطة بالوزارة يتنوع محتوى الحساب[5]، ولها حساب آخر باللغة الإنجليزية @mocsaudi_en يتابعه 34 ألف متابع، لكنه خارج حدود هذه الدراسة.

وقد أنشأت وزارة الثقافة 11 هيئة، لكل هيئة تخصصها وحدودها، وجاء الأدب واحدا من الموضوعات الثقافية التي تعنى بها وزارة الثقافة، وقد خُصصت له هيئة الأدب والنشر والترجمة، ويحضر في منشورات (تغريدات سابقا) حسابات الوزارة إلى جوار الموضوعات الثقافية الأخرى التابعة لهيئات مختلفة، وغاية هذه الدراسة أن تقف على حضور الأدب في منشورات الوزارة، بكافة أنواعه، وكيفية ذلك الحضور ومضامين خطابه، من تاريخ تأسيس الحساب إلى نهاية شهر يونيو 2023م، ولهذه الغاية عمدت الدراسة إلى البحث في الحساب بخاصية البحث التي تتيحها المنصة من خلال استخدام الصيغة (كلمة البحث: FROM: MOCSaudi) وكلمات البحث تتنوع بتنوع الأنواع الأدبية واشتقاقاتها المختلفة.

كما أن لوزارة الثقافة السعودية رؤية حديثة، مبنية على رؤية المملكة 2030، فقد انبثقت عنها رؤيتها ورسالتها وأهدافها، ثم بنت الوزارة استراتيجياتها على ذلك، ومن خلال وسائل الإعلام المختلفة عمدت الوزارة إلى تسويق برامجها ومنتجاتها وأخبارها ومبادراتها، وأفادت من منصات التواصل الاجتماعي، ومنها منصة X ، وبتأمل المحتوى الأدبي لحساب الوزارة نشأت الأسئلة الآتية:

- كيف تشكلت صورة خطاب محتوى حساب وزارة الثقافة الأدبي؟
- ما مستهدفات منشورات حساب الوزارة ؟ ولماذا تركزت عليها؟
- ما هي النظرية الاتصالية التي استعان بها القائم بالاتصال لترويج محتوى الحساب؟
- ما التقنيات الاتصالية والبلاغية، التي استعان بها باث خطاب محتوى وزارة الثقافة الأدبي على منصة X ؟

الدراسات السابقة:

الدراسات الاتصالية، وتحليل المحتوى على مواقع التواصل الاجتماعي كثيرة، وكذلك دراسات تقنيات الخطاب، ولم أجد دراسة تعنى بخطاب وزارة الثقافة السعودية على منصة X أو على غيرها

من المنصات، ولا دراسة تعنى بمحتوى الحساب الأدبي، كذلك لم أجد دراسة بينية قريبة من موضوع هذه الدراسة. حسب اطلاعي. عدا الدراسات الآتية:

1. تقنيات الخطاب الإقناعي في الإعلام الجديد، تويتر أنموذجا، آمال يوسف المغامسي، مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، الجامعة الإسلامية، المجلد 3، ص 289 . 324، وهي دراسة عامة لم تتخصص في حساب بعينه، ونماذجها التطبيقية عشوائية من حسابات مختلفة ليست محددة بحساب جهة أو فرد، وليس لها ضابط معين.
2. نحو بلاغة إقناع رقمية تنظيرا وتطبيقا: تويتر نموذجا: دراسة في ضوء نظرية أرسطو، مشاري الموسى، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع6، 2016م، وتدور حول مقومات الإقناع، وركّز على حجج الإيتوس والباتوس واللوغوس وتجلياتها من خلال الواجهة التي يختارها المرسل لحسابه، والحضور البشري للمرسل على تويتر، وللمؤلف دراسة أخرى تدور في الموضوع ذاته بعنوان:
3. الحجج والتمثلات في الخطاب الرقمي لوزارة الصحة السعودية في مواجهة انتشار وباء كورونا، مشاري الموسى، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، جامعة الكويت، ع 181، 2021م.
4. كتاب الأشكال الأدبية الوجيزة في فضاء تويتر، د. نوال السويلم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2017م، ويدور اهتمام الكتاب حول مدى إفادة النص الإبداعي من تقنيات منصة تويتر.

ومعظم الدراسات الأخرى -وإن تخصصت في حساب جهة معينة- لها وجهاتٌ أخرى، وغالبا ما تكون دراسات مسحية كالدراسات الآتية:

5. مشاركة الجمهور في وسائل التواصل الاجتماعي أثناء كوفيد 99: حساب وزارة الصحة السعودية في تويتر أنموذجا، ميسون السباعي، المجلة الجزائرية لبحوث الإعلام والرأي العام، م4: ع1، 2021م.
6. اتجاهات معلمي التعليم العام في السعودية نحو وسائل التواصل الاجتماعي كمصادر للأخبار والمعلومات: تويتر أنموذجا دراسة وصفية مسحية، أحمد قران الزهراني، المجلة الجزائرية لبحوث الإعلام والرأي العام، م4: ع1، 2021م.

7. توظيف مواقع التواصل الاجتماعي في تسويق القيم .دراسة تحليلية لصفحتي وزارة الثقافة والسياحة والآثار ووزارة العمل والشؤون الاجتماعية على الفيس بوك، عقيل كريم الموسوي، وفاطمة الربيعي، جامعة بغداد، مجلة الباحث الإعلامي، ع 53، 2021م.
8. الرسالة الصحية عبر مواقع التواصل الاجتماعي، دراسة تحليلية لعينة من صفحات الفايسبوك، أمينة مزيان، وبدر الدين زواقة، جامعة الحاج لخضر باتنة، مجلة المعيار، م25: ع53، 2021م.

وتجدر الإشارة بعد كل ما تقدم، إلى أن الدراسة تزمع استجلاء خطاب حساب وزارة الثقافة في بعديه الاتصالي والبلاغي، فهي دراسة إعلامية تعتمد على تقنيات الاتصال من جهة، وبلاغية تبحث في ملامح الخطاب عن مقومات الإقناع والإثراء، ويجتمع اتجاها الدراسة في تلمس التأثير في المتلقي، وهي إضافة إلى ما سبق دراسة تداولية، تنظر في مستويات الخطاب اللسانية والأيقونية، في مبحثين يستجليان البعدين الاتصالي والبلاغي.

المبحث الأول .توصيف محتوى الحساب

الاتصال قديم قِدم الوجود الإنساني، وتلعب أنواعه المختلفة دورا كبيرا في حياة الإنسان، وهو أساسي لا يمكن أن نتصور حياتنا بدونه، شغل المنظرين والعلماء والباحثين، واستمرت جهودهم في توصيفه وبيان أهميته ورسم حدوده، وله تعريفات كثيرة ومختلفة باختلاف زوايا نظر الباحثين، واصطفت الدراسة منها أن الاتصال هو "العملية الاجتماعية التي يتم بمقتضاها تبادل المعلومات والآراء والأفكار في رموز دالة، بين الأفراد أو الجماعات داخل المجتمع، وبين الثقافات المختلفة، لتحقيق أهداف معينة"[(6)].

وللاتصال أنواعه المختلفة التي تبدأ من الاتصال الذاتي (داخل الفرد) وتتدرج حتى تبلغ الاتصال الجماهيري، كما أن له عناصره واجبة التوفر في كل عملية اتصال، ولعله من المناسب أن نربط ذكر العناصر بحساب وزارة الثقافة السعودية على منصة X، كما يلي:

- الباث (المرسِل): حساب وزارة الثقافة.
- الرسالة: محتوى المنشور (اللساني/ والأيقوني).
- المتلقي (المُرسَل إليه): جمهور المتلقين لمنشورات الحساب من متابعين وغير متابعين.

- القنوات (الوسائل): منصة X.
- رجع الصدى: تفاعل المتلقين.
- الأثر: ما ينعكس على المتلقي والقائم بالاتصال (حساب الوزارة).
- السياق (المقام): الثقافة.

وعلى هذا النموذج نلمس توفر كافة عناصر الاتصال بين حساب الوزارة والمتلقين بجميع فئاتهم، وقد غضت الدراسة الطرف عن عنصر (التشويش)؛ لأنه لا مكان له في هذه العملية، ولا مبرر لوجوده بصفته الميكانيكية، أما بصفته الدلالية فالحساب حريص على وضوح رسالته وسلامتها من اللبس ودواعي التأويل.

نظرية ثراء الوسيلة الإعلامية:

فتح عصر الإنترنت آفاقا جديدة للإعلام فشاع مصطلح الإعلام الجديد، خاصة بعد ظهور شبكات التواصل الاجتماعي، التي باتت محاضن لكمٍ هائل، وحجم لا محدود من المعلومات الخبرية والترفيهية والمعرفية بجميع مستوياتها وأشكالها، وانضافت بفعلها نظريات جديدة إلى نظريات الإعلام وعلوم الاتصال، منها نظرية التحول الرقمي، ونظرية ثراء الوسيلة الإعلامية، وفي هذه الدراسة تهمنا الثانية، فلا يختلف اثنان على ثراء مواقع التواصل الاجتماعي، لكننا بصدد دراسة حساب مؤسسة ثقافية، ويجدر التأكد من ثرائه من خلال النظرية.

تهتم نظرية ثراء وسائل الإعلام بفعالية الاتصال، وترى أنها "تعتمد على القدر الذي تُستخدم به الوسيلة، وتركز النظرية بشكل أكبر على الأشكال التفاعلية للاتصال في اتجاهين بين القائم بالاتصال والجمهور المستقبل للرسالة"، وبناء على ذلك فنظرية ثراء الوسيلة الإعلامية تتجه إلى قياس ثراء الوسيلة عبر معاينة محتواها، وتفاعلها من خلال فرضيتين أساسيتين:

الأولى: أن الوسائل الإعلامية والتكنولوجية تمتلك قدرا كبيرا من البيانات والمعلومات، بالإضافة إلى تنوع المضمون المقدم من خلالها ومن ثم تستطيع هذه الوسائل التغلب على الغموض والشك الذي ينتاب الكثير من الأفراد عند التعرض لها.

الثانية: هناك أربعة معايير أساسية لترتيب ثراء الوسيلة الإعلامية من الأعلى إلى الأقل من حيث درجة الثراء الإعلامية وهي: سرعة رد الفعل. قدرتها على نقل الإشارات المختلفة باستخدام

تقنيات تكنولوجية حديثة مثل الوسائط المتعددة. التركيز الشخصي على الوسيلة. واستخدام اللغة الطبيعية[7].

إن حساب وزارة الثقافة السعودية على منصة X حساب مليوني عملاق، يحوي آلاف المنشورات، دائب على نشر المحتوى في حدود الإطار التخصصي للوزارة، وينهض بمهمتين في آن واحد:

المهمة الأولى: إخبارية، تتجلى في الإخبار (الإعلان) عن برامج وفعاليات ومبادرات الوزارة والهيئات التابعة، وتلك الإعلانات تتضمن عنوان الخبر المباشر، وموقعه وزمانه، وكل التفاصيل التي يراها القائم بالاتصال ضرورية لاكتمال الرسالة، ولا يكتفي الحساب بما تعلنه الهيئات المتخصصة، ولا بإعادة تدوير منشوراتها، بل يبادر غالبا إلى إنشاء منشورات خاصة تعيد الترويج لتلك الأخبار.

المهمة الثانية: معرفية، من خلال صياغة منشورات تحمل مضامين معرفية عن حقل من الحقول الثقافية، سواء أكانت حول تاريخ أو أنواع أو سمات الحقل، أو عن أعلام الحقل ومنجزاتهم، وصلته بتاريخ وجغرافيا المملكة العربية السعودية.

أما الطابع العام لمنشورات الحساب، فيظهر ثراء الحساب حسب النظرية، فهو يعتمد كليا على سمات أساسية تتكرر في كل منشور، هي:

1 . المكون اللساني للمنشور، وغالبا ما يكون في جمل قصيرة تميل إلى المباشرة، وينحو بعضها إلى الأدبية أحيانا، ويظهر التركيز على وضوح دلالتها وبعدها عن التعقيد اللغوي.

2 . المكون الأيقوني، وينقسم إلى نوعين:

أ. الصور الثابتة: نشر صورة مع كل منشور، بتصميم خاص يحوي مكونا لسانيا وأيقونيا يتصل اتصالا وثيقا بالمكون اللساني، ويمتاز أيضا بالوضوح.

ب . تقنية الفيديو: وهي سمة أساسية في الحساب، تتناوب هي والمكون الأيقوني، وإن كانت قليلة قياسا بالمكونات السابقة، لكنها تحضر وتنهض بمهمتها الاتصالية والبلاغية التي صممت من أجلها.

3. مكون الوسم، تقترن كل منشور بوسم #وزارة_الثقافة إضافة إلى الوسم المناسب لمحتوى المنشور.

إن تعدد الهيئات الثقافية أدى إلى تنوع محتوى حساب وزارة الثقافة، ويحضر الأدب بصفته مكونا أصيلا من مكونات المحتوى، لكن ذلك الحضور لا يُعد مقنعا للأدباء في رأيي؛ ذلك أنه لا يأتي على كثير من الأنواع الأدبية، وحسب تقنية البحث في منصة X، التي لا تدعم تصريف الكلمة واشتقاقاتها، فقد جربتُ البحث بأسماء كثير من الأنواع الأدبية، كالرواية والقصة والسرد والنثر وكانت النتائج شحيحة جدا أو معدومة، ولم أجد تحت البحث بكلمة (أدب) مجردة من التعريف سوى منشور واحدة فقط، كان محتواها يعرّف بأدب السيرة، أما حين أضفت ال التعريف فظهرت 17 منشورا، لم يكن ظهور جلها لمحتواها الأدبي، بل ظهرت لأنها تحوي اسم (هيئة الأدب والنشر والترجمة) في نص المنشور، أما كلمة (أديب) فلم أجد شيئا عنها، وكلمة (الأديب) فأظهرت ست منشورات فقط، ولم أعثر على نتائج حين أنّثتها في حالتي التعريف والتنكير، أما الجمع (أدباء) فعثرت على منشور إعلاني عن فعالية (أطباء أدباء) وحين عرفتها (الأدباء) عثرت على نتيجة واحدة فقط عن تعريف هيئة الأدب والنشر والترجمة وعلاقتها بالأدباء، ولم أجد شيئا عن جمع المؤنث السالم (أديبات) في حالتي التعريف والتنكير.

ولعل الدراسة لا تتجاوز ملمح الأدب قبل أن تحصي المنشورات التي حظي بعض الأدباء فيها بالذكر إلى جانب رموز الفنون الثقافية الأخرى، فقد أطلقت الوزارة وسم #وجوه_ثقافية تعرّف من خلاله بالرموز الثقافية السعودية في الموضوعات الثقافية بأنواعها، الأدب والتاريخ والتعليم والمسرح والغناء والرسم والخط والسينما وغيرها من المجالات، وذُكر تحت هذا الوسم ثلاثة عشر أديبا، هم:

محمد الثبيتي.	.حمد الجاسر.	.عبدالله عمر بلخير.
.غازي القصيبي.	.سعد الصويان.	.محمد العبودي.
.إبراهيم خفاجي.	.عبدالله الزيد.	.عبدالله عبدالجبار.
.طاهر زمخشري.	.عبدالكريم الجهيمان.	.محمد العثيم
.عبدالله بن خميس.		

ولم يُذكر الأديب عبدالمقصود خوجة تحت هذا الوسم، بل ذكر في أربعة منشورات خلت من الوسوم عدا وسم #وزارة_الثقافة؛ ربما لأنها كانت في مقام تكريم الراحل، كما نلمس في الأسماء المذكورة أن نصفها -على الأقل- أسماء بارزة في الشعر، ولأن الشعر العربي متصل بالجزيرة العربية اتصالا أعمق من أي نوع أدبي آخر، ولأنه الوحيد من بين الأنواع الأدبية الذي أعلنته الوزارة أحد

القطاعات الفرعية الستة عشر، فقد حظي بحضور واسع، ونال ما لم تنله الأنواع الأدبية الأخرى، ثم ازدادت حظوته بـ "موافقة مجلس الوزراء برئاسة الملك سلمان بن عبدالعزيز على تسمية عام 2023م بـ(عام الشعر العربي)"[8].

لذلك عمد الحساب إلى تكثيف منشوراته عنه تحت وسم #عام_الشعر_العربي 2023 مذيلا بهذه العلامة المميزة، التي اتخذتها الوزارة هوية بصرية للاحتفاء بعام الشعر العربي، ولا يمكن بحال أن نقارن بين كثافة منشورات الوزارة عنه قياسا بهيئة الأدب والنشر والترجمة فلم تزد منشورات الأخيرة تحت وسم عام الشعر عن 13 منشورا، وأنشأت الوزارة أيضا منصة خاصة وتصاميم واشتراطات لكل الجهات الراغبة في إشهار المناسبة في فعالياتها ومنتجاتها الثقافية والإعلامية، وحرصا من الوزارة على تفعيل عام الشعر عمدت إلى اختياره صورة لترويسة صفحة حسابها على منصة X، وكذلك صفحات حسابات جميع الهيئات التابعة لها:

وبتأمل منشورات الحساب عن الشعر نجده مندرجا تحت المهمتين الإعلامية والمعرفية، فمن جهة يعلن الحساب عن الفعاليات والمبادرات المتصلة بعام الشعر، ومن جهة أخرى يبث الحساب منشورات تعرّف بالشعر وأنواعه، ورموزه من القدماء والمحدثين، وصلته الوثقى بجغرافيا المملكة العربية السعودية منذ عصور ما قبل الإسلام، وتعرّف كذلك بسمات الشعر خلال عصوره المتعاقبة، ثم تخصه كذلك بمحتوى مرئي يندرج تحت المهمة المعرفية للحساب، وربما يخرج بعضها إلى مهمة معرفية إقناعية.

لم يتوقف الحساب على الشعر الفصيح، بل كان الحساب منفتحا على الثقافة الشعبية، فكان يبث منشورات متنوعة عن الشعر النبطي، يمزج شواهده بالفصيح في بعضها، وبعضها مخصوصة تحوي أبياتا شعرية لأحمد السديري، وخالد الفيصل، وريم الصحراء، ونورة الحوشان، وبعضها لتعريف بعض فنون الشعر الشعبي كالمحاورة.

ولأننا في ضوء نظرية ثراء الوسيلة الإعلامية؛ تجدر الإشارة إلى أن حساب وزارة الثقافة من النموذج الخطي أحادي الاتجاه Linear Model، وهو من النماذج الأولى في دراسات الاتصال منذ أرسطو وأفلاطون في نظرهما إلى الخطابة، وتحضر فيه جميع عناصر الاتصال، عدا رجع الصدى، ولهذا النوع ثلاث وظائف اتصالية ذكرها هارلد لاسويل في نموذجه الاتصالي، هي:

- مراقبة البيئة والإشراف عليها.
- الترابط بين عناصر المجتمع: فكل شيء يصدر من المجتمع يؤثر فيه.
- الانتقال الثقافي بين الأجيال[9].

وتتبدى أحادية الاتجاه في حساب وزارة الثقافة في مظهرين:

الأول: بث المحتوى في هيئتيه الإخبارية والمعرفية دون إيحاء بتفاعل المتلقي، فلم يحو الحساب طلبات يتفاعل معها المتلقون مباشرة كاستخدام صيغ الأسئلة، أو استطلاعات الرأي، أو طلب المشاركة الفعلية في إثراء محتوى موضوع معين.

الثاني: لا يمارس القائم بالاتصال الرد على المتابعين والمعلقين، وربما يكتفي بالقراءة.

وهذا الملمح من جهة يضعف إحدى ركائز نظرية ثراء الوسيلة الإعلامية في جانب (ردة الفعل السريع)، فإن تبدت في جانب الاهتمام بالموضوعات الثقافية في إطار تخصص الوزارة، وتفاعلها مع المستجدات خبريا ومعرفيا، إلا أننا نلمس ضعف الركيزة في جانب التفاعلية بين المتلقي والباث، أما من الجهة الأخرى فإنه يقلل التغذية الراجعة، التي من خلالها يستطيع الباث تلمس حاجات المتلقي وإشباعها عبر صناعة المحتوى.

ونتيجة لكل ذلك، فإننا نلمس ضعف التفاعل مع الحساب حسب أدوات منصة X (المشاهدات، وإعادة النشر، والإعجاب، والرد، والاقتباس) فقياسا بعدد المتابعين الذي يفوق 1.7 مليون، تبدو الأرقام متواضعة في هذا الجانب، وإن تذرعنا برسمية الحساب، ومشابهته لحسابات وزارات وهيئات أخرى، أو تذرعنا بجدية بعض المحتوى، إلا أن كل تلك الحجج لا تصمد أمام تقصير القائم بالاتصال في ركيزة مهمة من ركائز نظرية ثراء الوسيلة الإعلامية، ولا مناص من مراجعة ذلك لتنهض الوسيلة الإعلامية (الحساب) بالدور الذي صُنعت من أجله.

المبحث الثاني: خطاب المحتوى الأدبي

تحدثت الدراسة في المبحث الأول عن نهوض حساب الوزارة بمهمتي الإخبار والمعرفة، أما في المبحث الثاني فنحن أمام مهمتين أخريين تتجليان في لغة الخطاب، فالمهمة الإخبارية والمعرفية تندغمان معا لتصبحا إبلاغية، أما المهمة التأثيرية للخطاب فهي بلاغية، فالخطاب الإعلامي حتى وإن نحا إلى البساطة والسهولة بفعل توجيهه إلى جميع الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها، فإنه يحمل على عاتقه مهمة التأثير، ولا مناص من اعتماده على البلاغة للتأثير في المتلقين وإقناعهم برسالته.

وعند الحديث عن خطاب حساب وزارة الثقافة على منصة X يجدر أن نقف أولا على رؤية الوزارة ورسالتها وأهدافها، فهي إحدى المخرجات الأساسية لرؤية المملكة العربية السعودية 2030، وهي المسؤول الأول عن كل ملامح وموضوعات الثقافة السعودية، وتنص رؤية 2030 على أن "يساهم قطاع الثقافة بدور مهم ومباشر في تحقيق الركائز الاستراتيجية الثلاث لرؤية المملكة 2030، والمتمثلة في بناء مجتمع حيوي، واقتصاد مزدهر، ووطن طموح".

لذا كثفت الوزارة رؤيتها ولخصت مسؤولياتها في "أن تزدهر المملكة العربية السعودية بمختلف ألوان الثقافة، لتثري نمط حياة الفرد، وتسهم في تعزيز الهوية الوطنية، وتشجع الحوار الثقافي مع العالم"، ثم صاغت رسالتها في "أن نمكّن ونشجع القطاع الثقافي السعودي بما يعكس حقيقة ماضينا العريق، ويساهم في سعينا نحو بناء مستقبل يعتز بالتراث ويفتح للعالم منافذ جديدة ومختلفة للإبداع والتعبير الثقافي"[(10)].

وبعد الوقوف على رؤية الوزارة ورسالتها، واستجلاء ملامح الاهتمام والمسؤوليات، فإن هذه المقاربة تفتح عين الدراسة على وجهة الخطاب ومراميه، لذلك من المهم استحضار نصوص الرؤية والرسالة في أثناء تناولات خطاب الحساب، ولعل من المناسب قبل ذلك استجلاء مفهوم الخطاب وبلاغته خاصة في الوظيفة الإبلاغية (الخطاب الإعلامي) ودور البلاغة في أداء مهمته التأثيرية في المتلقي.

ارتبط الخطاب في الثقافتين العربية والغربية قديمها وحديثها بالحقل اللساني، ومعظم التنظيرات والرؤى تربطه بداهةً بهذا الحقل، وليس من اهتمام الدراسة إعادة الحديث عن كل ذلك،

بل تكتفي بالإلماح إلى بعض تعريفات الخطاب الحديثة، لا سيما عند ميشال فوكو، الذي أولى الخطاب عناية خاصة، وحدّه بتعريفات تركز على ربطه بالمنطوق، فيراه مرة "مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية... وهو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شرط وجودها"[11]، ويعرّفه مرة أخرى بأنه "تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض"[12]، وفي هذا السياق يجدر أن نتوقف عند ما خلص إليه سعيد يقطين بعد استعراضه تعريفات الخطاب عند هاريس، وبنفنست وغيرهما من المهتمين بالخطاب، فخرج بملحوظتين مهمتين حوله:

"1.تعدد مجالات تحليل الخطاب ناتجة عن تعدد دلالات الخطاب وعلى هذا الأساس تتداخل التعريفات وتتقاطع وأحياناً يكمل بعضها الآخر.

2 . لتحديد الخطاب علينا أن نحدد الاتجاه الذي ينتمي إليه والمجال الذي نشتغل فيه وفق أسئلة إبستمولوجية محددة"[13].

وإذا اتجهنا إلى الحقل الإعلامي وجدنا اتساعا في النظر إلى الخطاب، يفوق تصور اللسانين، وقد تعدى مفهوم تحليل الخطاب المعاصر تحليل العلامات اللغوية إلى غير اللغوية، فكانت "الروابط القوية بين السيميائية وتحليل الخطاب التي وصلت إلى حد التداخل والاختلاط، انعكاسا لتشابك العلامات في الخطابات الإنسانية المعاصرة"[14]، لذا فإن ديان مكدونيل ترى أن "الخطاب يشمل جميع العلامات الكلامية وغير الكلامية، وأية ممارسة رسمية أو أية تقنية يتحقق فيها وعبرها الإنتاج الاجتماعي للمعنى"[15]، ويتحدد مفهومه من وجهة نظر اتصالية، فيصبح الخطاب بمعنى "الرسالة من حيث موضوعاتها وعناصرها وكافة مكوناتها الظاهرة والمستترة بما تنطوي عليه من معان ودلالات وأهداف في سياقها الزمني والمؤسسي والمجتمعي"[16].

وعلى ما سبق من نظر عام إلى الخطاب، يجدر أن تشير الدراسة إلى مفهوم الخطاب الإعلامي، بوصف حساب وزارة الثقافة على منصة X حسابا ينهض بالمهمة الإعلامية على منصة من منصات الإعلام الجديد، فيكون الخطاب الإعلامي منتوجا لغويا إخباريا منوّعا، "في إطار بنية اجتماعية ثقافية محددة، وهو شكل من أشكال التواصل الفعالة في المجتمع، له قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي وإعادة تشكل وعيه، ورسم رؤاه المستقبلية، وبلورة رأيه، بحسب الوسائط التقنية التي

يستعملها، والمرتكزات المعرفية التي يصدر عنها"[17]. وبناء على ما تقدم سيكون الخطاب حسب الرؤية الإعلامية والاتصالية هو المناسب في نظر الدراسة إلى خطاب حساب وزارة الثقافة السعودية، ذلك أن خطابها . كما مر سابقا . لا يقتصر على المحتوى اللساني، بل يوظف الوسائط الثابتة والمتحركة، البصرية والسمعية، ويستثمر طاقاتها في بناء خطابه، إلى جوار المكون اللساني الأساسي في بناء الرسالة، وستستعرض الدراسة ملمحين أساسيين في خطاب الحساب في إطار المحتوى الأدبي، على النحو الآتي:

ملامح الخطاب الاتصالية:

بعد الوقوف على مفهوم الخطاب في الدراسات اللسانية، ومفهومه في حقلي الاتصال والإعلام، فإن الدراسة تعنى بالركيزة الاتصالية في الخطاب، فإذا علمنا أن الإعلام يتمثل في نقل الأخبار والمعلومات المختلفة من المرسل إلى المرسَل إليه، فإننا نعلم "أن الاتصال يتجاوز الوظيفة النقلية الإخبارية إلى الوظيفة التفاعلية بين المتخاطبين"[18]، وقد عرضت الدراسة للنموذج الاتصالي، وكذلك عرضت في نظرها عبر نظرية ثراء الوسيلة الإعلامية لبعض ملامح القصور في ركيزة التفاعلية، عازية ذلك إلى خطية النموذج الاتصالي أحادي الاتجاه لحساب وزارة الثقافة، وليست هنا بصدد إعادة الحديث عن ذلك، بل للنظر في اللغة الاتصالية التي اعتمد عليها الحساب في حمل خطابه إلى جمهور المتلقين، وفي حسبان الدراسة كذلك أن الحساب طبّق ركائز نظرية الثراء فحضرت مكونات الاتصال في استخدام اللغة والصورة الثابتة والمتحركة والأصوات، فنهضت اللغة والوسائط بمهمة خطابه الاتصالي.

إن إصرار القائم بالاتصال على استثمار الوسائط البصرية الثابتة والمتحركة في أغلب منشورات الحساب يكشف قيمة تلك الوسائط في نظر الباث، لأن الصورة المرئية تشكل خطابا تواصليا بين المنشئ والمرسل، وهو "خطاب متحرك يتعلق بقدرة العين الباصرة على تحليل مكونات هذا الخطاب، وتصور غاياته؛ لذا فإن الوظائف الإنتاجية لهذه الصورة مرتبطة بما تكتسبه العين من مشاهد متوالية بلا توقف"[19]، وبالنظر إلى الخصائص العامة لجميع الصور الثابتة، نجدها جميعا تشترك في احتوائها على المعلومات الأساسية في الأسفل من اليمين (وزارة الثقافة . هيئة الأدب والنشر والترجمة) ومن اليسار حسابات الوزارة على مواقع التواصل الاجتماعي، أما من الأعلى فجميع الصور تحمل (عام الشعر العربي 2023)، أما المحتوى فهو متغير، وهذا يجعلنا نتأول أن القائم

بالاتصال يرغب أن يتبادل المتلقون هذا المحتوى الذي أنجزه ونشره، كأن ينشروها على حساباتهم، أو يشاركوها على منصات تواصلية أخرى، لكن مع ضمان نسبة المحتوى إلى صانعه الأساسي وزارة الثقافة.

وبعد، فإن ملامح الخطاب الاتصالية توجب إنعام النظر في مكونات الخطاب على النحو الآتي:

المكوّن اللساني:

أحد المكونات الأساسية لخطاب الحساب، وهو أساسي في كل منشورات دون استثناء، فلم يمر بالدراسة منشور واحد في حدود المحتوى الأدبي يخلو من المكون اللساني، ذلك أن القائم بالاتصال يعي جيدا قيمة المكون اللساني في خطابه إلى المتلقين، فكان حضور اللغة حضورا متنوعا، تمظهر في أشكال متعددة على النحو الآتي:

- مقدمة للمنشور: وغالبا ما تكون شارحة للمكون الأيقوني المصاحب، مثل:

العصر الأموي..

عصر بات فيه الشعر عزوة وعتاداً قوي التأثير والمهابة.

ورد هذا المكون اللساني في منشور يعبّر عن أبرز سمات الشعر في العصر الأموي، وكانت السمات مكتوبة على مكوّن أيقوني (صورة)، تتحدث عن الغزل/ والنقائض/ وأبرز شعرائها، وجاء المكون اللساني مقدمة للمنشور قبل الصورة، بدأ السطر الأول بالعنوان (العصر الأموي)، ثم نظرة موجزة في السطر الثاني عن ذلك العصر، وكيف كان الشعر فيه، ثم في منشور ثانٍ:

لماذا تُعد المعلقات من أشهر ما كتب الشاعر العربي؟

لمشاهدة الحلقة كاملة:

هذا السؤال جاء مقدمة لمنشور تضمن مقطع فيديو لمدة 01:47 ثانية، يظهر فيه الدكتور سعد البازعي عبر بودكاست 1949، وهو مقطع مجتزأ من حلقة كاملة منشورة على موقع يوتيوب، أضاف الحساب رابطها بعد السؤال السابق، وكذلك في منشور آخر:

قيل في تسمية الذبياني "بالنابغة" أربعة أقوال، ومنها أنه بلغ الغاية وأشرف على النهاية في إجادة الشعر من غير إرث سابق.

لمشاهدة كامل الحلقة ضمن #بودكاست_1949:

وهذه المقدمة سبقت مقطع فيديو لمدة 01:53 ثانية، يتحدث فيه الدكتور فيصل الشهراني عن النابغة الذبياني، وهو مقطع مجتزأ من حلقة كاملة منشورة على موقع يوتيوب، أضاف الحساب رابطها بعد العبارة السابقة، ومثل ذلك أيضا في منشور رابع:

غازي القصيبي؛ الأديب الدبلوماسي.

سيرة حافلة ومحطات مضيئة في ميادين عدة.

جاءت بعدها صورة ثابتة، تحمل معلومات سيرية موجزة ومركزة عن حياة ونتاج الأديب القصيبي، ومثل ذلك مقدمة الحساب قبل فيديو لمدة 01:46 ثانية عن أدب السيرة الذاتية:

السيرة الذاتية في الأدب السعودي؛ إنتاجات توثق اللحظة وتقتنص المعنى.

لو أعدنا النظر في تلك المقاطع المتنوعة من منشورات الحساب التي جاءت مقدمات للمكونات الأيقونية حاملة لب المنشور ورسالته الأساسية لوجدناها مكونات لسانية تشترك في السمات الآتية:

- الإيجاز.
- اللغة الإعلامية القريبة من جميع شرائح المتلقين.
- اتصالها المباشر بالمكون الأيقوني اللاحق.
- توجيهية دالة على المحتوى المرفق.

وهذه السمات كلها جلية في استخدام المكون اللساني في جل منشورات الحساب خارج المحتوى الأدبي، فلم يحظ المحتوى الأدبي بلغة خاصة تميّزه عن الحقول الأخرى ضمن اختصاصات الوزارة المتعددة، ما يوحي بارتباط الخطاب الاتصالي بقيمة أساسية في رسالة الوزارة تتصل بتعزيز الهوية الوطنية، ولمسنا وعي القائم بالاتصال أن خطابه الاتصالي ليس موجها إلى شريحة الأدباء، بل إلى جميع الشرائح الاجتماعية، وهذا المسعى يؤكد اتصال الحساب بالإعلام، فاللغة الإعلامية تجنح إلى السهولة والوضوح، والإعلام "يستأنس للمألوف من اللغة ويكرّسه؛ لأنه يهدف إلى تقديم المعلومات دون مؤثرات لغوية كثيرة، ويهمه بالدرجة الأولى أن وسيلته التعبيرية لا تثير أية إشكالات، أو تأويلات تعتبر تشويشا على الرسالة الإعلامية"[20].

- التضمين: وهو المكون اللساني الذي يتضمنه المكون الأيقوني، سواء أكانت صورة ثابتة، وداخلها شروحات لسانية كتعريف الشعر، أو تعريف العصور الشعرية، أم كانت في فيديو يعرض لبعض أبيات الشعر أو أعلام الشعر العربي.

التعبير بالأيقونة سمة أساسية في كل منشورات الحساب، فلا يمكن أن يمر بك منشور دون صورة ثابتة أو فيديو إلا نادرا، ومعظم الصور الثابتة تتضمن محتوياتها المكون اللساني، كما في صورة سيرة الأديب عبدالكريم الجهيمان:

تحوي الصورة نقاطا بارزة من سيرته الثقافية نهض بها المكون اللساني، وتحوي أيضا رسما لصورته الشخصية، كما تظهر في الخلفية رسومات صغيرة مستوحاة من كتابه (أساطير شعبية)، ونلمس في الصورة طغيان المكون اللساني، وكأننا أمام قصاصة من صحيفة، ومثلها أيضا الصورة التي تحوي معلومات معرفية عن أشهر أنواع الشعر العربي:

الصورة تنتمي إلى البيئة السعودية، يظهر ذلك من رسومات الكائنات الحية (الجمل/ الصقر/ النبات) وهي من أبرز ثيمات الهوية البصرية لعام الشعر العربي؛ فالغاية هي الاعتزاز بالهوية الوطنية، والتأكيد على انتماء الشعر العربي وصلته الوثقى بجغرافية المملكة العربية السعودية منذ ما قبل العصر الإسلامي، وتعميق هذه الصورة في أذهان الأجيال، ثم جاء المكون اللساني للنهوض بالجرعة المعرفية حول أشهر أنواع الشعر العربي وذكر:

قصيدة النثر، الموشح، الشعر الحر أو التفعيلة، العمودي، قصيدة الومضة (الهايكو)، والشعر العامي أو النبطي، وذكر تعريفا مقتضبا لكل نوع، ومثل ذلك يظهر أيضا في صورة الإعلان عن منحة أبحاث الشعر العربي:

أيضا ينهض خطاب الصورة بهوية عام الشعر العربي، وينهض المكون الأيقوني بإظهار الهوية السعودية من خلال النخلتين، والمباني، والنقوش التراثية الظاهرة على منصة الإلقاء، ثم صورة الرجل والمرأة، وينهض المكون اللساني المضمَّن بوظيفته الإعلانية عن منحة أبحاث الشعر العربي، وخروجا عن تلك الهوية البصرية تظهر صورة تحوي بيت شعرٍ عامي للشاعر خلف بن هذال:

ينهض المكوّن الأيقوني بدلالاته، فيظهر الشاعر خلف بن هذال على منصة الإلقاء، وغالبا ما كان يُلقي قصائده مساءً في مهرجان الجنادرية، بزيّ الحرس الوطني العسكري، الذي يحافظ على ارتداء الشماغ والعقال على الزي العسكري المعروف، ثم بالمكون اللساني ينكتب البيت الشهر:

يا وِطَنّا لا تِزَعْزَعْ وِحِنّا لكْ جُنُودْ البَلَا، نُصُبْ فُوقَهْ مِقَابِيْسَ البَلَا

وهذا المكون اللساني يؤكد حرص الوزارة على خدمة جميع أنواع الأدب السعودي، فقد اعتاد السعوديون أن الشعر الفصيح يحظى بالتقديم الرسمي، والعناية من المؤسسات الثقافية والأكاديمية، لكن الوزارة تصطحبه مكونا أساسيا من مكونات الهوية الثقافية السعودية، وتوليه اهتماما كغيره من الأنواع الشعرية والأدبية، ولأول مرة نجد الحساب يضع الحركات على الكلمات، وذلك لوعي القائم بالاتصال بالتنوع الديموغرافي السعودي، وتنوع اللهجات، ثم لوعيه بأن قرَّاءً من خارج المملكة يتلقون خطابه الاتصالي.

وحظي الفيديو أيضا باستصحاب المكون اللساني، غير ذاك الذي يظهر في بعض الفيديوهات بتعريف اسم المتحدث وصفته، فقد شارك حساب الوزارة فيديو عن التراث[21]، يحوي أبياتا من الشعر العامي، للإمام تركي بن عبدالله، راكان بن حثلين، خالد الفيصل، خلف بن هذال، محمد الثبيتي، وبدر بن عبدالمحسن، يتكون الفيديو من وسيط سمعي بموسيقى هادئة متصلة، ثم مشاهد بصرية مختلفة من بيئة المملكة، تظهر فيها السيف، الصحراء، الخزامي، الصقر، القهوة السعودية، الخيل، النخل، والعادات والقيم، ومع كل مشهد بيت من الشعر العامي مع اسم الشاعر، عدا بيتين من الشعر الفصيح للشاعر محمد الثبيتي، في تلازم بين جميع مكونات الفيديو للنهوض بدلالة تراث المملكة العربية السعودية ووعي أهلها به، من خلال أبيات الشعر السائرة على ألسنتهم منذ القدم، وربما يأتي ضعف الفيديو من اختيار الوسيط السمعي الذي لا يعبر عن تراث السعودية كما عبر المكونان البصري واللساني.

والتجربة ذاتها تكررت في فيديو بمناسبة #اليوم_العالمي_للمرأة[22]، تكون الفيديو من وسيط بصري لفتاة تسير إلى جوار مبنى زجاجي في محافظة العلا، وتتحدث بلغة فصيحة عن المرأة، ومع حديثها يتحرك الوسيط البصري لتظهر الجبال، ثم تتضبب الصورة فيناسب حديث الفتاة عن الفقد ظهور بيت شعر للخنساء عن فقد أخيها صخر، يليها بيتان عن الحب لليلى العامرية، يناسبان

حديث الفتاة عن الحب، وعند حديثها عن الفخر يظهر بيتان للشاعرة العامية بشاير المقبل، ثم يظهر بيت عامي للشاعرة نورة الحوشان عند حديثها عن الحكمة، وعن حزن الفراق يظهر بيت للشاعرة بخيتة المري، أما الخلفية الموسيقية فهي أيضا كالفيديو السابق لا أظنها تمتُّ للتراث الموسيقي السعودي بحبل وصال.

- الوسم: وهو تقنية (الهاشتاق) الذي يحرص القائم بالاتصال على الاستعانة بها في كل منشور، مثل استخدام وسم #وزارة_الثقافة مع كل منشور، أو وسم #وجوه_ثقافية أو وسم #عام_الشعر_العربي، وغاية هذه الوسوم تتجه إلى توحيد الموضوع، وأن يصبح الوسم عنوانا تنتظم تحته المنشورات المنتمية إلى الحقل ذاته، ولا تضيف إلى المنشور دلالات أخرى أكثر من ذلك.

وختاما، بالنظر إلى مكونات المنشور الثلاثة، يظهر أن ثقل محتوى حساب وزارة الثقافة هو في الوسائط البصرية والسمعية المرفقة، أما المقدمات اللسانية في المنشورات فهي مقدمات توجيهية محفزة تتصل بالمحتوى، وتدفع إلى تلقيه لكنها ليست جزءا أصيلا منه، وأما الوسوم فهي تنظيمية تنهض بدورها التصنيفي، وترشد المتلقي إلى سلاسل موضوعية معينة.

بلاغة الخطاب الإقناعي:

عند الحديث عن بلاغة الخطاب يتبادر إلى الذهن تعريف أبي هلال العسكري للبلاغة أنها "كل ما تبلّغ به المعنى قلبَ السامع، فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك، مع صورةٍ مقبولةٍ ومعرِضٍ حسن"[(23)]، ولا يبتعد ذلك عن تعريف بول ريكور للبلاغة، حين يعتبر الفن البلاغي "فن الخطاب الفعال والمؤثر... فالخطيب يسعى إلى الحصول على رضا مستمعيه ودفعهم إن اقتضى الحال إلى التصرف في الاتجاه المرغوب فيه، وبهذا المعنى تكون البلاغة إنجازية وتأثيرية في وقت واحد"[(24)]، وكلا التعريفين يتجه إلى أن التأثير والإقناع هما مدار البلاغة، ومهمة الدراسة استجلاء ملامح خطاب وزارة الثقافة في بعديه البلاغي والإقناعي.

وقبل الخوض في استجلاء ملامح الخطاب، تجدر الإشارة إلى أن اللغة قُسّمت إلى ثلاثة مستويات: المستوى الأدبي، والعلمي، والتواصلي المستخدم في الحياة اليومية، وزاد عليها أساتذة الصحافة والأدب بعد ظهور الصحافة العربية نوعا رابعا، هو عندهم "يقف في منتصف الطريق بين لغة الأدب المستوى الأول، ولغة التخاطب اليومي المستوى الثالث، فله من المستوى العادي ألفته

وسهولته الشعبية، وله من الأدب حظه من التفكير وعذوبة التعبير"[25]، واصطُلح على تسمية هذا المستوى الجديد مصطلح اللغة الإعلامية، وهي "الأداة التي يقوم الإعلاميون من خلالها بتحويل المعلومات، والأفكار إلى مادة مقروءة، أو مسموعة، أو مرئية يمكن تلقيها، وفهم واستيعاب ما تحمله من مضامين توضع في أشكال فنية معينة"[26].

ولغة الحساب حتى وإن كانت من المستوى الرابع واعتبرناها لغة إعلامية، فإنها لم تخل من لمسات يحاول القائم على الاتصال من خلالها التأثير في المتلقي، وهي لمسات لا تتجاوز بعض الملامح الجمالية من البلاغة القديمة، كاستخدام السجع والجناس، واستخدامات مقننة للغة المجازية في بعض المنشورات، إلا أن الدراسة لن تتوقف عندها باعتبارها ظواهر بلاغية أو أسلوبية، بل ستستعرضها لاحقا بوصفها جزءا من تقنيات الخطاب في ضوء حجاجية خطاب الحساب، وسعيه إلى التأثير في المتلقي، حيث إن الحجاج "يندرج بشكل واضح في المثلث التقليدي (مرسل، رسالة، متلقٍ) الذي تدرسه علوم التواصل"[27].

كذلك يجدر أن نعرض لمفهوم الحجاج، فإذا كان الخطاب يركز على العملية الاتصالية، كما يظهر في تعريف بنيفنست حين يقرنه بالتأثير، فيرى أن كل تلفظ يستلزم "وجود متكلم وسامع، فيحاول المتلفظ أن يؤثر على الآخر بشكل من الأشكال"[28]، فإن الحجاج أيضا عند بيرلمان يرتبط بالتأثير، أو نفاذ الخطاب والاقتناع الفعلي، فهو "بحث من أجل ترجيح خيار من بين خيارات قائمة وممكنة، بهدف دفع فاعلين معيّنين في مقام خاص إلى القيام بأعمال إزاء الوضع الذي كان سائدا"[29]، ومن جهة أخرى يرى بيرلمان أنه "جملة من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفة تحفز المتلقي على الاقتناع بما تعرضه عليه، أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع"[30].

وثمة من يعدُّ الحجاج خطابا "ذا إقناعية تروم دفع المتلقي إلى تغيير اعتقاداته، وتبني ثقافة وسلوكات وتصرفات منشودة، انطلاقا من حجج ملائمة لثقافة المتلقي المفترض وتمثلاته... ويتخذ الحجاج بُعدا تواصليا ينهض على أنواع من التبادل الاجتماعي بوساطة أنساق سيميائية متنوعة ذات أبعاد ثقافية مخصوصة"[31]، ويهدف هذا الخطاب إلى "استعراض الآليات التي يشتغل بها الحجاج في خطاب ما... ويعني هذا أن الهدف من هذا الخطاب هو استجلاء مختلف الأدوات والروابط والاستراتيجيات التي ينبني عليها الخطاب الحجاجي في إيصال رسائل المتكلم إلى السامع للتأثير عليه أو إقناعه سلبا أو إيجابا"[32].

ونلحظ من جملة التعريفات السابقة تقاطعها جميعا حول (التأثير/ والإقناع)، فهما جناحا العملية الاتصالية للوسيلة الإعلامية، كما كانا جناحا البلاغة عند العسكري وريكور، وبذلك يصبحان هدفًا أساسيا من أهداف حساب وزارة الثقافة على منصة X، فكل تلك الجهود المبذولة على تغذية الحساب بالأخبار والمعلومات المختلفة تهدف إلى التأثير في المتلقي وإقناعه برسالة الوزارة ؛ لأن تقنيات الخطاب من شأنها أن "تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يُعرض عليها من أطروحات، أو أن تَزيد في درجة ذلك التسليم"[33]، وعلى ذلك ستستعرض الدراسة التقنيات البلاغية في عينة من منشورات الحساب في إطار حدود الدراسة.

تقنيات الإقناع في خطاب الحساب:

إن البلاغة الجديدة "تتمحور أساسا حول تحليل (تقنيات الحجاج)، وهذه التقنيات يتم بسطها حول محورين كبيرين، من جهة محور الخطاب ذاته... ومن جهة أخرى محور تأثير الخطاب على المتلقي"[34]، وبالعودة إلى رؤية ورسالة وزارة الثقافة وأهدافها فإن قرار اتصال الوزارة بجمهور المتلقين من خلال حسابها، وحسابات الهيئات والمبادرات المتصلة بها، على منصة X وغيرها من المنصات والقنوات الأخرى، يسعى إلى التأثير في المتلقين وإقناعهم بتوجهات الوزارة وبرامجها وخططها وسياساتها، وكل الخطابات المبثوثة عبر تلك الحسابات تسعى إلى تلك الغاية، سواء فيما يتعلق بالمحتوى الأدبي أو غيره من المحتويات الواقعة في حدود اختصاص وزارة الثقافة وهيئاتها، وعلى ذلك تصبح هذه الغاية هي مدار الجهود الاتصالية للحساب، ومهمة الدراسة تتركز على استجلاء التقنيات الإقناعية التي استخدمها الحساب:

أولا: حجج شبه منطقية

وهي حجج تستمد قوتها الإقناعية من مشابهتها للطرائق المنطقية والرياضية والشكلية في البرهنة، ويكمن اختلافها في أنها ليست ملزمة كالاستدلال المنطقي، الذي تكون حججه قطعية ملزمة، "وتبقى الحجج شبه المنطقية تعتمد البنى المنطقية مثل التناقض والتماثل التام أو الجزئي"[35] ومنها:

- **حجة السلطة**: تظهر هذه القيمة الحجاجية (شبه المنطقية) للحساب من خلال رسمية الحساب، وتخصصه، باعتباره حسابا لوزارة الثقافة السعودية، الجهة الاعتبارية التي تنفذ سياسات

الدولة في كل ما يتعلق بالشأن الثقافي السعودي، ومن خلال هذه الصفة يكتسب الحساب الموثوقية في كل ما يبثه إلى جمهور المتلقين، وحجة السلطة هي "حجة تستمد قوتها الإقناعية من النفوذ الذي يمتلكه مصدرها، فأعمال أشخاص معينين أو أحكامهم قد تكون حجة دامغة على صحة أطروحة ما"[36]. كذلك فإن حجج السلطة "تغطي كل الطرائق التي ترتكز على حشد سلطة إيجابية أو سلبية مقبولة من المتلقي"[37].

ويمكن أن تظهر هذه الحجة في الاتجاه الاتصالي للحساب، فهو أحادي الاتجاه، ما يدل على أن القائم بالاتصال يشعر بأن مهمته محصورة في البث، ولا حاجة إلى التلقي بالطريقة الاتصالية التقليدية، فهو حساب مؤسسي لديه . قطعا . نوافذ أخرى للتلقي، من خلال جهات وأجهزة ولجان وأنظمة يصنع من خلالها قراراته وقراءته للواقع الثقافي السعودي، واحتياجات المجتمع والحالة الثقافية، فتنحصر مهمة الحساب في الإبلاغية، لكنها إبلاغية مشروطة بالتأثير.

وبناء على ما سبق فإن الحساب يستخدم تقنيات استشهادية أخرى، فإن كان الحساب منفتحا على كافة المتلقين دون تمييز، فإنه يستمد سلطة الموثوقية أيضا من اختيار المتخصصين للحديث عن برامج الوزارة ومبادراتها، فعلى سبيل المثال حين أراد القائم بالاتصال إقناع المتلقين بأهمية مبادرة عام الشعر العربي، عمد إلى الاستعانة بمتخصصين موثوقين يتحدثون عن أهمية الشعر العربي، مضيفا سلطتهم إلى سلطة الحساب، ومن ذلك منشورات الحساب عن المحاضرة التي قدمها الدكتور سعد البازعي، عبر بودكاست 1949 بعنوان عام الشعر العربي، وبثت الحلقة كاملة عبر تطبيق يوتيوب، ولأنها تقوي حجة الحساب، فقد أشار إلى اللقاء في أربعة منشورات على النحو الآتي:

1- منشور بتاريخ 21 مارس 2023م[38] "منذ القدم والشعر العربي يحتل مكانة بارزة وأهمية بالغة في الثقافة العربية.. احتفاءً بـ #اليوم_العالمي_للشعر ندعوكم إلى الاستمتاع بمحطات تاريخية شعرية في حلقة جديدة من #بودكاست_1949." ثم أرفق رابط اللقاء كاملا على يوتيوب، وصورة تعريفية باللقاء.

2- منشوران بتاريخ 29 مارس 2023م[39] الأول سؤال: "لماذا تُعد المعلقات من أشهر ما كتب الشاعر العربي؟" أرفق معها رابط اللقاء على يوتيوب، ثم مقطعا مجتزأً مدته 01:47 ثانية من اللقاء،

يليه منشور ثانٍ جاء ردا على المنشور الأول، نصه: "بإمكانكم الاستماع إلى حلقة (عام الشعر العربي) ضمن #بودكاست_1949" ثم أرفق رابط اللقاء على موقع بودكاست هذه المرة، وظهرت صورة اللقاء العامة من خلال الرابط المرفق.

3- منشور رابع في 2 إبريل 2023م، "للمؤسسات الثقافية والأفراد أدوار أساسية في العناية بالشعر وإبراز أهميته وجمالياته من خلال #عام_الشعر_العربي_2023" ثم أرفق رابط اللقاء على يوتيوب، ومقطع فيديو لمدة 00:50 ثانية يتحدث فيه الدكتور البازعي عن دور المؤسسات في العناية بالشعر العربي.

ومثل هذه المنشورات نجدها أيضا تكررت في حديث الدكتور فيصل الشهراني عن الشاعر النابغة الذبياني عبر بودكاست 1949[40]، وكذلك استشهد الحساب بالشاعر جاسم الصحيّح متحدثا في لقاء بعنوان (الشعر بين القديم والجديد)[41]، وهذه الاستشهادات بالأعلام المتخصصين تؤكد حجة السلطة، فيدرك المتلقي (العام) أنه أمام خطاب علمي موثوق، تقدمه شخصيات متخصصة معروفة، عبر حساب رسمي موثوق، فيتلقى الخطاب باطمئنان، وتصديق تام، يفضي إلى اقتناعه.

ومن جهة أخرى، فإن التكرارات التي ذكرتها الدراسة حول لقاءي البازعي والشهراني، يكمن معطاها الحجاجي في تأكيدها على أهمية العنصر المكرر، فيمكن أن يكون المكرر لفظيا على مستوى النص، لكن على مستوى الخطاب الممتد، كخطاب حساب وزارة الثقافة، المؤطر بالمحتوى الأدبي، لم يكن التكرار لفظيا دقيقا، بل كان تكرار تلك المنشورات موضوعيا، تدور كل التكرارات حول موضوع واحد، وهذا يفي بحجاجية الخطاب؛ لأن غاية القائم بالاتصال من التكرار هي التأكيد على أهمية الموضوع وترسيخه.

كما يمكننا أن نستقرئ التكرار الموسّع أو الواسع، حين يكون التكرار مرتبطا بالوسم، لأن الوسم يحاول أن يبني وحدة موضوعية، كوسم #وجوه_ثقافية أو #عام_الشعر_العربي أو #يوم_الشعر_العالمي فكل المنشورات تتجانس وتجمعها وحدة موضوعية مسببة عن الوسم، فتكون للوسم حجاجيته الدائرة في فلك التكرار والتشاكل.

- **حجة الشاهد**: وهي حجة (شبه منطقية) يستثمر الباث تقنياتها في خطابه لإقناع المتلقي بموضوع الخطاب، ولعل أول المنشورات اللافتة للدراسة في هذا السياق منشور اعتمد على الحجاج التام في بناء فكرته، وفي تنفيذها "ولا يقتصر الحجاج حسب بيرلمان وتيتكا على الألفاظ المنزاحة عن اللغة العادية، فلهذه الأخيرة كذلك قيمة حجاجية، ولذلك فلا وجود لأي اختيار محايد، بمعنى ألا وجود لخطاب وصفي خال من الحجاج، فكل كلام محمّل، وهكذا فحتى في التعبير العادي، هناك غالبا اختيار للألفاظ ومخطط للحجاج"[(42)] فقد نشر الحساب بعد أيام من إطلاق مبادرة عام الشعر العربي:

الشعر، صوت الكلام إن عبّرعن معناه

ولحن الحرف إن غرّد مغناه

فتخيل.. كيف تكون الأيام بدونه؟

وقد استهل المنشور بتعريف الشعر من وجهة نظر الباث، وجاء التعريف مدعما بالمحسّنات البديعية، فاشترك الجناس الناقص والسجع في (معناه/ ومغناه)، ولتحريك ذهن المتلقي إلى فضاءات الشعر؛ جاءت المقدمة زاخرة بعلاقة الشعر الضمنية بالكلام، والتعبير، والمعاني، واللحن، والغناء، ثم توجه الباث إلى المتلقي بالجملة الإنشائية (فعل الأمر) بعد الرابط الحجاجي فاء العطف (فتخيل..)، فالخيال هو بوابة الشعر الكبرى، ولأنه كذلك دعا المتلقي إلى التخيل، ثم أضاف مسافة فاصلة بين الجملتين الإنشائيتين.

لم يترك الباث المتلقي لخيالاته، بل صنع له واقعا إقناعيا، مهمته تقييد خيال المتلقي، وإقناعه بصعوبة الحياة دون الشعر، فأرفق وسيطا دراميا مرئيا مدته 02:32 ثانية، يحوي مشاهد تمثيلية متخيلة تبرز أهمية الشعر في حياة الناس، بدأ المشهد برجلين في سيارتهما يتوقفان في زحمة السير، ويستمعان إلى الإذاعة، استوقفتهما إذاعة خبر موافقة مجلس الوزراء على تسمية عام 2023 بعام الشعر العربي، لتبدأ المشاهد بقول أحد الممثلين باللغة العامية: (تخيل.. لو الحياة بدون شعر) ثم تتوالى المشاهد التي تركز على تأثر المواقف بغياب الشعر، واختفاء الدواوين من المكتبات، وتأثر (التعبير عن الحب/ والشكر/ والتعليق/ والاستشهاد/ والتعليم/ والمجالس) وتعود الكاميرا إلى

الممثلَين، ليقول أحدهما: ليست الوظائف والمجالات المهمة، بل حتى (السوالف) ستكون فيها فراغات بغياب الشعر.

وحجة الشاهد أيضا تظهر بصيغة أخرى في منشورات الحساب حول الشعر، فقد استشهد بالكثير من الأشعار العربية القديمة، واستحضر أمثله من الشعر السعودي، في منشورات مختلفة، لكن بطرائق مختلفة جاءت على النحو الآتي:

- كتابة بيت الشعر في مقدمة المنشور: مثل قول الشاعر النابغة في وصف الجيش:

"إذا ما غزوا بالجيشِ حلّق فوقهم عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ!"

عن الرمزية العبقرية في شعر النابغة الذبياني من #بودكاست_1949

وبعد هذه المقدمة دعا الحساب إلى مشاهدة حلقة البودكاست وأضاف الرابط، وأرفق فيديو لمدة 01:33 ثانية يتحدث فيه الدكتور فيصل الشهراني عن النابغة، ويذكر البيت الشعري السابق ضمن حديثه، فكان اختيار البيت السابق من بين أبيات أخرى تحدث عنها المقطع يفصح عن غايات جذب المتلقي إلى المحتوى المرئي، لاعتبارات كثيرة من وجهة نظر الباث، تتمثل في شهرة البيت، وجمال الصورة الشعرية، ووضوحها بفضل قرب ألفاظ البيت من جميع شرائح المتلقين، وهذا ما يحرص عليه الحساب.

ومثل ذلك الاستشهاد بجزء من بيت شعري للشاعر طاهر زمخشري، فقد نشر الحساب في مناسبة الحج تحت وسم عام الشعر العربي، فكان منشوره يصب في سعيه إلى إقناع المتلقي بحضور الشعر في كافة المناسبات، ثم أرفق صورة تحوي أبياتا من قصيدة شهيرة للشاعر طاهر زمخشري عن مناسبة الحج، لكن مقدمة المنشور كانت: "(إلى المروَتَين) حيث طاف الحنين بالأفئدة"[43]. وهذا الاستشهاد يستدعي في ذهن المتلقي شهرة القصيدة التي تغنى بها الفنان طارق عبدالحكيم، ويؤكد حضور الشعر في كل المناسبات.

ويستشهد الحساب بالكثير من الشعر في منشورات مختلفة، لكن معظمها تكون في وسائط ثابتة أو متحركة، وكل هذه الاستشهادات تدور في غاية الحساب إلى تبيان مكانة الشعر العربي، وأصالته المتجذرة في أرض وإنسان المملكة العربية السعودية، انطلاقا من رؤية ورسالة الوزارة.

ثانيا: حجج بلاغية

وهي الحجج المعتمدة على التقنيات البلاغية المعروفة في علمي البيان والمعاني، فالصور البلاغية تلعب دورا في فاعلية الحجاج؛ لأنها "ليست مجرد زخارف أو تنميقات تزيّن الخطاب، فمن شأنها أن تؤثر في المواقف وتغيرها، لذلك انتهى بيرلمان في إمبراطورية البلاغة إلى الإقرار (إذا لم تدمج هذه الوجوه في بلاغة إقناع، فإنها لا تصبح وجوها بلاغية بل حذلقات)"[44] ومنها:

- **حجة التمثيل**: وهي حجة بلاغية يستثمر الباث من خلالها طاقات التشبيه والاستعارة، والتمثيل "يشكل أداة حجاجية؛ لأنه يقوم على إبراز تشابه العلاقات"[45]، وقد نشر الحساب تحت وسم اليوم العالمي للشعر بمنشور اختار قالب الاستعارة حاويا لمقدمته المكتوبة:

تأوي المشاعر إلى بيت القصيد

تتوسد الحرف وتحتضن المعنى.

ثم أرفق معها الصورة الآتية:

إذا تأملنا الجزء المكتوب من المنشور، سنجده من حيث الشكل يشبه بيت الشعر العمودي في تتابع شطريه، لكن قراءته تخرجه عن ذلك، فيأخذنا نظم مفرداته إلى فضاء الاستعارة، حين جسد المشاعر (تأوي/ وتتوسد/ وتحتضن)، ثم جاءت الصورة المرفقة متممة، وقد احتوت صورة

الشاعر محمد الثبيتي، وبيته الشهير من قصيدة بوابة الريح، في امتزاج تام بين اللساني والأيقوني على مستوى المنشور كاملا، وعلى مستوى الصورة التي جمع محتواها الأيقوني واللساني.

ومثل ذلك جاءت منشورات أخرى، تبرز التمثيل في تمثل المشاكلة بين الشعر الملقى، والتمثل البصري للمناسبة، فقد جاء منشور بمناسبة اليوم العالمي للشعر[46] ينهض محتواه اللساني والمرئي والمسموع بحجاجية تتجه قصديتها إلى أهمية الشعر ودوره في حياتنا، بداية من استثمار التقنيات البلاغية في مقدمتها المكتوبة:

من لحظة الوجود إلى خطى الغياب

نداء الشعور.. بالشعر قد أجاب.

نلمس التضاد المعنوي بين (الوجود/ والغياب)، ونزعة القائم بالاتصال إلى استثمار تقنية السجع بين الغياب وأجاب، وهي نزعة تتغذى على رغبة القائم بالاتصال في جذب المتلقي والتأثير فيه، إضافة إلى مشاكلة تعبير المقدمة لمحتوى الوسيط المرئي المرفق في المنشور ومدته 03:20 ثانية، تضمن عشرة مشاهد تمثيلية على النحو الآتي:

1- بدأ الفيديو بالتعبير عن الذات الشاعرة في بيت الشاعر محمد الثبيتي:

قصائدي أينما ينتابُني قلقي ومنزلي حيثُ ما أُلقِي مفاتيحي

2- مشهد أسرة رُزقت بمولود جديد، يقف الأب حاملا المولود، وزوجته على سرير المستشفى، فينشد بيت قيس بن الملوح:

فأنتمْ منى قلبي وسؤْلِي وبُغيتي و أنتم ضِيَا عيني اليمينِ ونورُها

3- مشهد لرجل مسنٍّ وامرأته، يجلسان في فناء الدار ويشربان القهوة والذكريات، وصوت بيت قيس الملوح يتردد: **صغيرَينِ نرعَى البَهْمَ يا ليتَ أنّنا إلى اليومِ لم نكْبُرولم تكْبُرِ البَهمُ**

4- مشهد حفل زفاف الابن، والأب يهم بالمشاركة في الرقصة الشعبية، فيردد قول الشاعر العامي وصل العطياني: **الأيّامْ دوّارَهْ ما تِبْقَى على حَال يِشِيْلَكْ وَلَدْكْ اللّي مِن اوَّلْ تِشِيْلَهْ**

5- مشهد احتفال نسائي، يظهر فيه عدد من النساء جالسات، وعدد من الفتيات الصغيرات يرقصن، وصوت غناء نسائي في الخلفية الصوتية، يفوقها صوت إلقاء امرأة بصوت بدوي أصيل لبيتين من الشعر العامي للشاعر مساعد الرشيدي:

مِنْ يِعَلّمْ مِسْتِرِيْحْ الرّيْحْ عَنْ فَوْضَى شَعَرْهَا الحريـــرْ اللّـــي كَسَـــا هَـــاْكَ المُتُـــوْنْ العَسْـــجَدِيّةْ
عَلّمُـوْهْ اِنْ مَـازَحَ الغُـرّةْ وِنَشّـدْ عَـنْ قُمَرْهَـا لا يَخَـــافْ اِنْ شَـــأفْ لُـــهْ ظَلْمَـــاْ وِشَـــأفْ الشّـــمْسْ حَيَّـــةْ

6- مشهد شهير مؤثر، انتشر قريبا لطفل رافق أختيه من المدرسة، فحمل حقيبتيهما إضافة إلى حقيبته، تفاعل السعوديون مع المشهد على وسائل التواصل الاجتماعي، فتمثله الحساب، وظهر في المشهد الأطفال الثلاثة، والشاعر الشعبي نايف أبو العون وهو يقول:

كَـــأنْ مَـــاْ بِـــيْ خَيْـــرْوِشْ قِيْمَـــة حَيَـــاتِي مِـــنْ يِجِـــبْ المَرْجَلَـــةْ يِـــدْفَعْ ثِمَنْهَـــا
فَـــوقْ حِمْلِـــيْ شِـــلْتْ مُسْـــتقْبَلْ خَـــوَاتِي كُـــلْ وَحْـــدَةْ مِـــن خَـــوَاتِي شِـــلْتْ عَنْهَـــا

7- مشهد بيت الشَّعَر، يجلس فيه الوالد وأبناؤه، وهو يوجههم إلى إبقاء باب البيت مفتوحا للأضياف، متمثلا بأبيات شهيرة للشاعر الشعبي محمد بن شلاح المطيري:

اِمْلَا الْوِجَارْوَخَلُّواْ الْبِاْبْ مَفْتُوْحْ خَوْفْ المِسَيّرْيِسْتِحِيْ مَا يِنَادِيْ

8- مشهد تمثيلي لشاب يقلد الشاعر خلف بن هذال العتيبي وهو يلقي قصيدة وطنية في حضرة الملك، ويقول من قصيدته الشهيرة:

يَـــا وِطَنّـــا يَـــا وِطَنّـــا عَمَـــتْ عَـــيْنْ الْحَسُـــوْدْ مَـــا تِهِـــزّكْ لا زُو ابِـــعْ وَلَا غَـــدْرْاِعْمَـــلَا
يَـــا وِطَنّـــا لا تِزَعْـــزَعْ وِحِنّـــا لَـــكْ جُنُـــوْدْ الـــبَلَا، نُصُـــبْ فُوقَـــهْ مِقَـــابِيْسَ الـــبَلَا

9- مشهد لرجل في الصحراء يترجل من سيارته، ويفك الغطاء عن عيني طائر الصقر، ثم يودعه وهو يحرره من أسره، على مضض فراقه، متمثلا بأبيات شهيرة للشاعر عبدالله بن عون:

لَـــوْكَـــأنْ مَـــا عِنْـــدِيْ فُر اقَـــكْ بِهَـــاِين حِنّـــا عِـــزَازْولا نِهِـــينْ العَزِيْـــزِيْنْ
خلّـــكْ تُـــرُوْحْ وِلا تُشُـــوفْ الغَبَـــاِينْ شَـــأمِلْكْ عَفْـــوٍ مِثْـــلْ عَفْـــوَ المِسَـــاجِينْ

10- مشهد أخير، لرجل يمشي، حاملا حقيبة صغيرة، ثم تظهر لوحة صالة المطار (المغادرون) في رمزية إلى رحيل الشاعر غازي القصيبي، والصورة تحاول أن تتمثل هيأته الجسمانية، ثم يتردد بيتان من قصيدته الشهيرة (الغروب):

ويـــا بِـــلادًا نـــذرْتُ العُمْـــرَ.. زَهْرتَـــهُ لعِزّهـــا، دُمـــتِ، إنّـــي حـــانَ إبحـــاري

تركـــتُ بـــينَ رمـــالِ البيـــدِ أُغنِيَتـــي وعنـــدَ شـــاطِئِكِ المســـحورِ.. أســـماري

يتجلى التشاكل الواعي والتماثل الدقيق في كل المشاهد السابقة، بين الأشعار والمشاهد التمثيلية، فكأن أحدهما تعريف للآخر، فهو تماثل تام "مداره على التعريف من حيث هو تعبير عن التماثل بين المعرَّف والمعرِّف، وليس المعرَّف تمام المعرِّف على الحقيقة، لهذا سمي الحجاج من هذا القبيل حجاجا شبه منطقي"[47]، وقد استعان القائم بالاتصال بالدراما لتمثل وتجسيد معاني الأبيات الشعرية، وهذا تمثيل حجاجي يؤكد على أهمية الشعر، وحضوره في كل شؤون حياتنا من لحظة الولادة إلى لحظة الموت والمغادرة، مرورا بكل مناسباتنا وحالاتنا الشعورية، ثم إن حجاجية التمثل تظهر في اختيار القائم بالاتصال للأبيات الشعرية القريبة من وجدان شرائح واسعة من المجتمع، بين الشعر الفصيح قديمه وحديثه، وكذلك الشعر العامي قديمه وحديثه، وكذلك اختيار القائم بالاتصال لموضوعات شعرية مختلفة، في تنوع المناسبات، والأعمار والأجناس، وكل هذه الاعتبارات تحاول توسيع تلقي الرسالة.

ومثل ذلك أجراه القائم بالاتصال في منشور عن الخيل العربية في الشعر[48]، ابتدأه بمقدمة:

في مهابة الخيل وجماله؛ سطّر الشعراء العرب بديع القصائد.

ثم أرفق وسيطا مرئيا مدته 01:18 ثانية، عمد إلى التمثل عبر الدراما بتقنية الرسوم الكرتونية المتحركة، بكيفية مميزة تستحضر الصور الشعرية في رسم كرتوني واضح، فالوسيط الصوتي موسيقى عربية، ثم مؤثرات صوتية للصهيل وركض الخيل، وأبيات شعرية بصوت امرأة تجيد الإلقاء، أما الوسيط البصري فيظهر شعار الوردة المتحركة دائريا الرامزة إلى مناسبة عام الشعر العربي في خلفية المشهد، وأمامها فضاءات البيئة العربية في جزيرة العرب، الصحراء والجبال والنخل والنار، ورجل بملابس عربية قديمة، ثم جواد أدهم، تبدأ الحركة بمؤثر بصري يمزج الرجل بالجواد ويرتفعان معا وهما يلتفان بعضهما حول بعض ثم يعودان إلى الأرض والرجل يمتطي الجواد

مسرعا، والمرأة تردد أشعارا مختلفة، ومع كل ترديد تظهر الأبيات مكتوبة، ويظهر اسم الشاعر في ركن الفيديو الأسفل من جهة اليمين، وهم: (المتنبي/ ابن نباتة السعدي/ ابن الزقاق البلنسي/ امرؤ القيس/ النبهاني).

ومن المزايا التي أجراها القائم بالاتصال أنه جسد الصور الشعرية في الرسوم المتحركة، فحين ذكر العنقاء في أبيات البلنسي؛ صوّر طائرا ملتهبا يطير خلف الجواد، وحين ذكر بيت امرئ القيس (مكر مفر...) صور فضاء المعركة والسيوف والرماح، وحين بلغ (جلمود صخر) صور صخرة عظيمة تتدحرج من أعلى.

حجاجية التمثلات، والتوسلات بالدراما الحقيقية والكرتونية، تفصح عن رغبة القائم بالاتصال العميقة في تعزيز حضور الشعر العربي، وبيان أهميته في حياة إنسان الجزيرة العربية، وصلته الوثقى بأرض المملكة العربية السعودية وإنسانها، وكل ذلك في ضوء رؤية الوزارة ورسالتها.

وتمثلات القائم بالاتصال كثيرة، وجميعها تدور في فلك استقطاب المتلقي، وتوسيع عملية التلقي، ولفت انتباه جميع الشرائح إلى رسالة الوزارة في موضوع المحتوى الأدبي، الذي هيمن عليه الشعر، لتزامن الدراسة مع عام الشعر العربي، وما يزال الحساب زاخرا باللمسات الحجاجية البلاغية، فإن تحدثنا سابقا عن اللغة المجازية وبعض استعمالات البديع، فإن أكثر ما يلفت الانتباه في مقدمات المنشورات المتعلقة بالأدب، نزوع القائم بالاتصال إلى المحسنات البديعية في بعض تلك المقدمات، ولنتأمل ذلك في نزوعه إلى السجع، وهو أحد المقومات البلاغية "ونادرا ما يستخدم في وسائل الإعلام إلا لغرض الدعاية... ويستخدم السجع والإشارات الضمنية غالبا في الإعلانات؛ كي يجعل المنتج صعب النسيان"[(49)]، ولنتأمل المنشورات الآتية:

لنا فيه ديوان.. ولعامنا هو العنوان.

والضميران (الهاء/ هو) يعودان على الشعر، الذي استغنى عن ذكره بعد أن تقدم في وسم عام الشعر العربي، وكذلك في منشور آخر:

كيفما كان الاتجاه..

أشار الشعر إلى معناه.

ومثل ذلك في منشور عن شعر الغزل في العصر الأموي:

حرك الحب قرائح شعراء العصر الأموي فنظموا قصائد غزل عذبة؛ تغنياً بالمحبوب وتباهياً بعمق المحبة.

وكذلك في منشور عن أدب القصة الشعبية:

السبحونة[50]؛ ارتحالٌ في خيال.. واستقرارٌ في ذاكرة أجيال.

ومثل ذلك في منشور عن أدب السيرة:

في أدب السيرة الذاتية صفحات وحكايات.. واستحضار للذكريات.

وكل هذه اللمسات البلاغية البديعية ليست عفوية ولا اعتباطية، بل مقصودة؛ لأن "استعمال نوع معين من الألفاظ يبقى مشروطا بالمقام المناسب تجنبا لأي أثر معاكس، وهكذا فإن اختيار الألفاظ في الخطاب والانتقاء بينها وتبني مرادفات بعينها ليس قضية شكلية، بل هو ترجمة دائما لمقصدية حجاجية محددة ولشروط المناسبة المقامية"[51]، وهي بلا ريب لا تخرج عن رغبة القائم بالاتصال. كما أسلفنا. في لفت انتباه المتلقي وجذبه بالتقنية البلاغية إلى تلقي رسالة الحساب الإبلاغية، لتحقيق الأهداف والرؤى التي تدفع الوزارة بجهودها نحو تحقيقها، بكل ما تملك من أدوات وهيئات وقدرات مادية وبشرية.

النتائج:

بعد تطواف الدراسة في فضاءات حساب وزارة الثقافة السعودية على منصة X، واستجلاء خطاب الحساب في حدود موضوع الأدب في بعديه الاتصالي والبلاغي تخرج الدراسة بالنتائج الآتية:

1. وعي القائم بالاتصال برسالة الحساب الإبلاغية، وغايته إلى توسيع دائرة التلقي، جعلته يختار اللغة الإعلامية الواضحة، والقريبة من أفهام المتلقين بكافة شرائحهم، سواء في مقدمات المنشورات، أو في المحتوى البصري والسمعي المرفق، فاعتمد على نظرية ثراء الوسيلة الإعلامية، وأفاد من كافة معاييرها الأربعة، ولم يختل منها سوى معيار سرعة رد الفعل، الذي غاب بفعل ابتعاد القائم بالاتصال عن عنصر (رجع الصدى) في العملية الاتصالية، ما جعل الحساب أحادي الاتجاه، يرسل من خلاله الباث، ولا ينتظر رجع

الصدى، باعتباره حساب مؤسسة لديها نوافذها وطرائقها الخاصة لاستقراء احتياجات الساحة الثقافية السعودية.

2. اعتمد القائم بالاتصال على استثمار طاقات الوسيلة الإعلامية (منصة X)، فجاءت رسائله الإعلامية في جميع الأشكال المتاحة، حيث حوت المنشورات (اللغة المكتوبة في مقدمات المنشورات / والوسائط البصرية الثابتة والمتحركة/ وتقنية الوسم)، وكل واحدة من هذه العناصر كانت تنهض بدلالتها الخاصة، وتؤدي رسالتها الاتصالية في خطاب الحساب إلى المتلقين، وفي الوقت ذاته تتعاضد لإنتاج خطاب المنشور الكلي.
3. استثمر الحساب تقنيات الخطاب البلاغية، في سعيه إلى جذب المتلقي والتأثير فيه، وإقناعه بخطابه الثقافي، فاعتمد على الحجج شبه المنطقية، منطلقا من موثوقية الحساب باعتباره يمثل كيانا وزاريا ينفذ سياسات الدولة في الشأن الثقافي، فاستثمر حجة السلطة المتضمنة، ثم أضاف إليها سلطة المتخصصين، كما استثمر حجة الشاهد بكل إمكاناتها التي حشدها خطابه.
4. أفاد الحساب في تدعيم خطابه من التقنيات البلاغية، فاستثمر اللغة المجازية، لكن باقتصاد حتى لا يخرج عن غاية توسيع دوائر التلقي، ثم أفاد من حجة التمثيل للتأثير في المتلقي وإقناعه برسالته، مازجا بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي، وكذلك متوخيا التأثير في كافة الشرائح الاجتماعية وكافة الأعمار.
5. كان توجه القائم بالاتصال منسجما مع رؤية الوزارة ورسالتها وأهدافها المنبثقة من رؤية المملكة 2030، فكان خطابه في شقيه الاتصالي والبلاغي يدور في فلك توسيع دوائر التلقي، والتأثير في المتلقين وإقناعهم بدور الأدب والثقافة في تعزيز الانتماء الوطني، وصلة الأدب الوثقى بجغرافيا وإنسان المملكة العربية السعودية، وأهميته في حياتنا.

وختاما، توصي الدراسة بمزيد من الدراسات لحسابات وزارة الثقافة والهيئات والمبادرات التابعة لها، في تخصصات أخرى، كما توصي بتوجه الباحثين إلى هذا النوع من الدراسات البينية للخطاب في الحقل الإعلامي؛ لتعدد المنصات الإعلامية، واختلاف خصائصها وأدواتها.

الهوامش والإحالات:

(1) المحارب، الإعلام الجديد في السعودية: 28.

(2) صحيفة نافذة مصر، في ديسمبر 2022م، تاريخ الزيارة (16يونيو 2023م) على الرابط:
https: //egyptwindow.net/article/4865800

(3) المركز السعودي لاستطلاعات الرأي: https: //twitter.com/SCOP_SA/status/1666467692314865669?s=20

(4) ميرثي، التواصل الاجتماعي في عصر تويتر: 76.

(5) حساب وزارة الثقافة السعودية: https: //twitter.com/MOCSaudi

(6) عبدالحميد، نظريات الإعلام: 21.

(7) القعاري، نظريات الاتصال: 343.

(8) وكالة الأنباء السعودية: https://sp.spa.gov.sa/viewfullstory.php?lang=ar&newsid=2422303

(9) ينظر: المزاهرة، نظريات الاتصال: 97، 98.

(10) جميع الاقتباسات السابقة من موقع وزارة الثقافة السعودية بتاريخ 17 يونيو 2023م، على الرابط:
https://www.moc.gov.sa/ar

(11) فوكو، حفريات المعرفة: 78.

(12) نفسه: 111.

(13) يقطين، تحليل الخطاب الروائي: 17.

(14) عبد اللطيف، تحليل الخطاب: 510.

(15) مكدونيل، مقدمة في نظرية الخطاب: 67.

(16) عبد العزيز، مناهج البحث الإعلامي: 302.

(17) إبرير، الصورة في الخطاب الإعلامي: 4.

(18) إبرير، استثمار علوم اللغة العربية في تحليل الخطاب الإعلامي: 92.

(19) شعر الله، التواصل الثقافي للصورة المرئية: 33.

(20) علي، اللغة العربية الإعلامية: 165.

(21) المنشور: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1648388422770348032?s=20

(22) المنشور: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1633424902639304707?s=20

(23) العسكري، الصناعتين: 10.

(24) الأمين، الحجاج في البلاغة المعاصرة: 110.

(25) العضيب، مستويات اللغة الإعلامية: 1/ 131.

(26) خليل، إنتاج اللغة في النصوص الإعلامية: 20.

(27)بروتون، الحجاج في التواصل: 20.

(28) حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة: 44.

(29) طلبة، مفهوم الحجاج عند بيرلمان: 57.

(30) الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم: 21.

(31) لحويدق، الأسس النظرية: 336.

(32) حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة: 43.

(33) صولة، الحجاج: 299.

(34) بروتون، تاريخ نظريات الحجاج: 46.

(35) صولة، في نظرية الحجاج: 42.

(36) عادل، بلاغة الإقناع: 94.

(37) بروتون، الحجاج في التواصل: 61.

(38)المنشور: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1638137898645045249?s=20

(39)المنشور: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1641048297933619202?s=20

(40) المنشور: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1659182047049691140?s=20

(41)المنشور: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1670779423430172672?s=20

(42) عادل، بلاغة الإقناع: 90.

(43) المنشور: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1673009406848671749?s=20

(44)عادل، بلاغة الإقناع: 92.

(45) نفسه: 94.

(46) المنشور: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1638158640812027904?s=20

(47) صولة، في نظرية الحجاج: 44.

(48) التغريدة: https://twitter.com/MOCSaudi/status/1629459382567309312?s=20

(49) لونق، الدراسات الإعلامية، النصوص والمعاني الإعلامية: 79.

(50) هي القصة الشعبية سواء أكانت لشخصيات حقيقية أم غير حقيقية، تقال لغايات تربوية. رابط المنشور:
https://twitter.com/MOCSaudi/status/1642260544634642432?s=20

(51) عادل، بلاغة الإقناع: 90.

المراجع:

1) إبرير، بشير، استثمار علوم اللغة العربية في تحليل الخطاب الإعلامي، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع23، 2009م.
2) إبرير، بشير، الصورة في الخطاب الإعلامي، الجزائر، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2008م.
3) الأمين، محمد سالم، الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد، لبنان، 2008م.
4) الأمين، محمد سالم، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، مجلة فكر ونقد، الكويت مج28، ع3، 2000م.
5) بروتون، فيليب، الحجاج في التواصل، ترجمة: محمد مشبال، وعبدالواحد التهامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013م.
6) بروتون، فيليب، الحجاج في التواصل، ترجمة: محمد مشبال، وعبدالواحد التهامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013م.
7) بروتون، فيليب، وجوتييه، جيل، تاريخ نظريات الحجاج، ترجمة: محمد صالح الغامدي، مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبدالعزيز، السعودية، 2011م.
8) حساب المركز السعودي لاستطلاعات الرأي، متاح على الرابط:
https://twitter.com/SCOP_SA/status/1666467692314865669?s=20
9) حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014م.
10) خليل، محمود، إنتاج اللغة في النصوص الإعلامية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.
11) الدريدي، سامية، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرني الثاني للهجرة: بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008م.
12) الزهراني، أحمد قران، اتجاهات معلمي التعليم العام في السعودية نحو وسائل التواصل الاجتماعي كمصادر للأخبار والمعلومات: تويتر أنموذجا دراسة وصفية مسحية، المجلة الجزائرية لبحوث الإعلام والرأي العام، الجزائر، مج4، ع1، 2021م.
13) السباعي، ميسون، مشاركة الجمهور في وسائل التواصل الاجتماعي أثناء كوفيد 19، حساب وزارة الصحة السعودية في تويتر أنموذجا، المجلة الجزائرية لبحوث الإعلام والرأي العام، الجزائر، مج4، ع1، 2021م.
14) السويلم، نوال، الأشكال الأدبية الوجيزة في فضاء تويتر، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2017م.
15) شعر الله، محمد سالم، التواصل الثقافي للصورة المرئية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2009م.

16) صولة، عبد الله، الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته ، ضمن كتاب الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب منوبة، تونس، د.ت.
17) صولة، عبد الله، في نظرية الحجاج: دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر، تونس، 2011م.
18) عادل، عبد اللطيف، بلاغة الإقناع في المناظرة، الرباط، دار الأمان، 2013م.
19) عبد الحميد، محمد، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، عالم الكتب، القاهرة، 1997م.
20) عبد العزيز، بركات، مناهج البحث الإعلامي: الأصول النظرية ومهارات التطبيق، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2012م.
21) عبد اللطيف، عماد، تحليل الخطاب بين بلاغة الجمهور وسيميائية الأيقونات الاجتماعية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع83، 2012م.
22) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، 1998م.
23) العضيب، أحمد، مستويات اللغة الإعلامية، مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، مج1، 2019م.
24) علي، فودة، اللغة العربية الإعلامية وتطبيقاتها العملية، مكتبة المتنبي، الدمام، 2018م.
25) فوكو، ميشال، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1968م.
26) القعاري، محمد، نظريات الاتصال، رؤى فلسفية وتطبيقات عملية، مكتبة الرشد، الرياض، 2019م.
27) لحويدق، عبد العزيز، الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنصوص الحجاجية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010م.
28) لونق، باول، و وول، تيم، الدراسات الإعلامية، النصوص والمعاني الإعلامية، القاهرة، ترجمة: هدى عبد الرحيم ونرمين عبد الرحمن، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، 2017م.
29) المحارب، سعد، الإعلام الجديد في السعودية، دراسة تحليلية في المحتوى الإخباري للرسائل النصية القصيرة، جداول، الرياض، 2011م.
30) المزاهرة، منال، نظريات الاتصال، دار المسيرة، عمّان، 2018م.
31) مزيان، أمينة، وزواقة، بدر الدين، الرسالة الصحية عبر مواقع التواصل الاجتماعي، دراسة تحليلية لعيّنة من صفحات الفايسبوك، مجلة المعيار، جامعة الحاج لخضر، باتنة، مج25، ع53، 2021م.
32) المغامسي، آمال، تقنيات الخطاب الإقناعي في الإعلام الجديد، تويتر أنموذجا، ، كتاب مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، الجامعة الاسلامية، المدينة المنورة ،مج3، 2019م.
33) مكدونيل، ديان، مقدمة في نظرية الخطاب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001م.

34) الموسوي، عقيل، والربيعي، فاطمة، توظيف مواقع التواصل الاجتماعي في تسويق القيم: دراسة تحليلية لصفحتي وزارة الثقافة والسياحة والآثار ووزارة العمل والشؤون الاجتماعية على الفيس بوك، مجلة الباحث الإعلامي، جامعة بغداد، العراق، ع53، 2021م.

35) الموسى، مشاري، الحجج والتمثلات في الخطاب الرقمي لوزارة الصحة السعودية في مواجهة انتشار وباء كورونا، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، جامعة الكويت، الكويت، ع181، 2021م.

36) الموسى، مشاري، نحو بلاغة إقناع رقمية تنظيرا وتطبيقا: تويتر نموذجا: دراسة في ضوء نظرية أرسطو، مكة المكرمة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، السعودية، ع6، 2016م.

37) ميرثي، ديراج، التواصل الاجتماعي في عصر تويتر، ترجمة: محمد عبد الحميد، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014م.

38) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997م.

39) صحيفة نافذة مصر:

https://egyptwindow.net/article/4865800

40) موقع وزارة الثقافة السعودية:

https://www.moc.gov.sa/ar

41) وكالة الأنباء السعودية:

https://sp.spa.gov.sa/viewfullstory.php?lang=ar&newsid=2422303

Arabic References

1) Ibryr, Bashīr, Istithmār ʿulūm al-lughah al-ʿArabīyah fī taḥlīl al-khiṭāb al-Iʿlāmī, Majallat al-lughah al-ʿArabīyah, al-Majlis al-Aʿlá lil-lughah al-ʿArabīyah, al-Jazā'ir, I 23, 2009, (in Arabic).
2) Ibryr, Bashīr, al-Ṣūrah fī al-khiṭāb al-Iʿlāmī, al-Jazā'ir, al-Multaqá al-dawlī al-khāmis, al-sīmiyā' & al-naṣṣ al-Adabī, Jāmiʿat Baskarah, al-Jazā'ir, 2008, (in Arabic).
3) al-Amīn, Muḥammad Sālim, al-Ḥajjāj fī al-balāghah al-muʿāṣirah, baḥth fī Balāghat al-naqd al-muʿāṣir, Dār al-Kitāb al-jadīd, Lubnān, 2008, (in Arabic).
4) al-Amīn, Muḥammad Sālim, Mafhūm al-Ḥajjāj ʿinda byrlmān & taṭawwuruh fī al-balāghah al-muʿāṣirah, Majallat fikr & naqd, al-Kuwayt, V 28, I 3, 2000, (in Arabic).
5) Brwtwn, Fīlīb, al-Ḥajjāj fī al-tawāṣul, tarjamat : Muḥammad Mashbāl, wʿbdālwāḥd al-Tuhāmī, al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah, al-Qāhirah, 2013, (in Arabic).

6) Brwtwn, Fīlīb, al-Ḥajjāj fī al-tawāṣul, tr. Muḥammad Mashbāl, wʿbdālwāḥd al-Tuhāmī, al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah, al-Qāhirah, 2013, (in Arabic).
7) Brwtwn, Fīlīb, wjwtyyh, jīl, Tārīkh naẓarīyāt al-Ḥajjāj, tarjamat : Muḥammad Ṣāliḥ al-Ghāmidī, Markaz al-Nashr al-ʿIlmī, Jāmiʿat al-Malik ʿAbd-al-ʿAzīz, al-Saʿūdīyah, 2011, (in Arabic).
8) ḥisāb al-Markaz al-Saʿūdī lāstṭlāʿāt al-raʾy, (in Arabic), Lnk https://twitter.com/SCOP_SA/status/1666467692314865669?s=20, (in Arabic).
9) Ḥamdāwī, Jamīl, min al-Ḥajjāj ilá al-balāghah al-Jadīdah, Afrīqiyā al-Sharq, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2014, (in Arabic).
10) Khalīl, Maḥmūd, intāj al-lughah fī al-nuṣūṣ al-Iʿlāmīyah, al-Dār al-ʿArabīyah lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2002, (in Arabic).
11) al-Duraydī, Sāmiyah, al-Ḥajjāj fī al-shiʿr al-ʿArabī al-qadīm min al-Jāhilīyah ilá al-Quranī al-Thānī lil-Hijrah : binyatuhu & asālībuh, ʿĀlam al-Kutub al-ḥadīth, al-Urdun, 2008, (in Arabic).
12) al-Zahrānī, Aḥmad Qirrān, Ittijāhāt Muʿallimī al-Taʿlīm al-ʿāmm fī al-Saʿūdīyah Naḥwa wasāʾil al-tawāṣul al-ijtimāʿī ka-maṣādir llʾkhbār & al-Maʿlūmāt : tūwītar anmūdhajan dirāsah waṣfīyah masḥīyah, al-Majallah al-Jazāʾirīyah li-Buḥūth al-Iʿlām & al-raʾy al-ʿāmm, al-Jazāʾir, V 4, I 1, 2021, (in Arabic).
13) al-Sibāʿī, Maysūn, Mushārakat al-jumhūr fī wasāʾil al-tawāṣul al-ijtimāʿī athnāʾ kwfyd 19, ḥisāb Wizārat al-Ṣiḥḥah al-Saʿūdīyah fī tūwītar anmūdhajan, al-Majallah al-Jazāʾirīyah li-Buḥūth al-Iʿlām & al-raʾy al-ʿāmm, al-Jazāʾir, V 4, I 1, 2021, (in Arabic).
14) al-Suwaylim, Nawāl, al-ashkāl al-adabīyah al-Wajīzah fī faḍāʾ tūwītar, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Maghrib, 2017, (in Arabic).
15) Ṣaḥīfat Nāfidhah Miṣr: https://egyptwindow.net/article/4865800
16) Shiʿr Allāh, Muḥammad Sālim, al-tawāṣul al-Thaqāfī lil-ṣūrah al-marʾīyah, ʿĀlam al-Kutub al-ḥadīthah, al-Urdun, 2009, (in Arabic).
17) Ṣūlah, ʿAbd Allāh, al-Ḥajjāj: aṭrh & munṭalaqātuhu & taqniyātuh, ḍimna Kitāb al-Ḥajjāj fī al-taqālīd al-Gharbīyah min Arisṭū ilá al-yawm, Jāmiʿat al-Ādāb & al-Funūn & al-ʿUlūm al-Insānīyah, Kullīyat al-Ādāb Manūbah, Tūnis, N D. (in Arabic).
18) Ṣūlah, ʿAbd Allāh, fī Naẓarīyat al-Ḥajjāj: Dirāsāt & taṭbīqāt, Miskīliyānī lil-Nashr, Tūnis, 2011, (in Arabic).

19) ʿĀdil, ʿAbd al-Laṭīf, Balāghat al-Iqnāʿ fī al-Munāẓarah, al-Rabāṭ, Dār al-Amān, 2013, (in Arabic).

20) ʿAbd al-Ḥamīd, Muḥammad, naẓarīyāt al-Iʿlām & ittijāhāt al-ta'thīr, ʿĀlam al-Kutub, al-Qāhirah, 1997, (in Arabic).

21) ʿAbd al-ʿAzīz, Barakāt, Manāhij al-Baḥth al-Iʿlāmī : al-uṣūl al-naẓarīyah & mahārāt al-taṭbīq, Dār al-Kitāb al-ḥadīth, al-Qāhirah, 2012, (in Arabic).

22) ʿAbd al-Laṭīf, ʿImād, taḥlīl al-khiṭāb bayna Balāghat al-jumhūr wsymyā'yh al'yqwnāt al-ijtimāʿīyah, Majallat fuṣūl, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, I 83, 2012, (in Arabic).

23) al-ʿAskarī, Abū Hilāl, al-ṣināʿatayn, Ed. ʿAlī al-Bajāwī, & Muḥammad Abū al-Faḍl, al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, Bayrūt, 1998, (in Arabic).

24) alʿḍyb, Aḥmad, mustawayāt al-lughah al-Iʿlāmīyah, Mu'tamar al-Iʿlām al-jadīd & al-lughah al-ʿArabīyah, al-Jāmiʿah al-Islāmīyah, al-Madīnah al-Munawwarah, V 1, 2019, (in Arabic).

25) ʿAlī, Fawdah, al-lughah al-ʿArabīyah al-Iʿlāmīyah & taṭbīqātuhā al-ʿamalīyah, Maktabat al-Mutanabbī, al-Dammām, 2018, (in Arabic).

26) Fūkū, Mīshāl, Ḥafrīyāt al-Maʿrifah, tarjamat : Sālim Yafūt, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 1968, (in Arabic).

27) alqʿāry, Muḥammad, naẓarīyāt al-ittiṣāl, Ru'á falsafīyah & taṭbīqāt ʿamalīyat, Maktabat al-Rushd, al-Riyāḍ, 2019, (in Arabic).

28) lḥwydq, ʿAbd al-ʿAzīz, al-Usus al-naẓarīyah li-binā' Shabakāt qirā'īyah lil-nuṣūṣ al-ḥijājīyah, ʿĀlam al-Kutub al-ḥadīth, Irbid, 2010, (in Arabic).

29) lwnq, bi-awwal, wa wwl, Tayyim, al-Dirāsāt al-Iʿlāmīyah, al-nuṣūṣ & al-maʿānī al-Iʿlāmīyah, al-Qāhirah, tr. Hudá ʿAbd al-Raḥīm wnrmyn ʿAbd al-Raḥmān, al-Majmūʿah al-ʿArabīyah lil-Tadrīb & al-Nashr, al-Qāhirah, 2017, (in Arabic).

30) al-Muḥārib, Saʿd, al-Iʿlām al-jadīd fī al-Saʿūdīyah, dirāsah taḥlīlīyah fī al-muḥtawá al-ikhbārī lil-rasā'il al-naṣṣīyah al-qaṣīrah, Jadāwil, al-Riyāḍ, 2011, (in Arabic).

31) almzāhrh, Manāl, naẓarīyāt al-ittiṣāl, Dār al-Masīrah, ʿAmmān, 2018, (in Arabic).

32) Mizyān, Amīnah, wzwāqh, Badr al-Dīn, al-Risālah al-ṣiḥḥīyah ʿabra mawāqiʿ al-tawāṣul al-ijtimāʿī, dirāsah taḥlīlīyah lʿyynh min Ṣafaḥāt alfāysbwk, Majallat al-Miʿyār, Jāmiʿat al-Ḥājj Lakhḍar, Bātnah, V 25, I 53, 2021, (in Arabic).

33) al-Mughāmsī, Āmāl, Tiqniyāt al-khiṭāb al'qnāʿy fī al-Iʿlām al-jadīd, tūwītar anmūdhajan,, Kitāb Mu'tamar al-Iʿlām al-jadīd & al-lughah al-ʿArabīyah, al-Jāmiʿah al-Islāmīyah, al-Madīnah al-Munawwarah, V 3, 2019, (in Arabic).

34) mkdwnyl, Dayān, muqaddimah fī Naẓarīyat al-khiṭāb, tr. ʿIzz al-Dīn Ismāʿīl, al-Maktabah al-Akādīmīyah, al-Qāhirah, 2001, (in Arabic).

35) al-Mūsawī, ʿAqīl, wālrbyʿy, Fāṭimah, Tawẓīf mawāqiʿ al-tawāṣul al-ijtimāʿī fī Taswīq al-Qayyim : dirāsah taḥlīlīyah lṣfḥty Wizārat al-Thaqāfah & al-Siyāḥah & al-āthār & Wizārat al-ʿamal & al-Shu'ūn al-ijtimāʿīyah ʿalá al-fīs Būk, Majallat al-bāḥith al-Iʿlāmī, Jāmiʿat Baghdād, al-ʿIrāq, I 53, 2021, (in Arabic).

36) al-Mūsá, Mashārī, al-ḥujaj & al-tamaththulāt fī al-khiṭāb al-raqmī li-Wizārat al-Ṣiḥḥah al-Saʿūdīyah fī muwājahat intishār wabā' kwrwnā, Majallat Dirāsāt al-Khalīj & al-Jazīrah al-ʿArabīyah, Jāmiʿat al-Kuwayt, al-Kuwayt, I 181, 2021, (in Arabic).

37) al-Mūsá, Mashārī, Naḥwa Balāghat iqnāʿ raqmīyah tanẓīran & taṭbīqan : tūwītar namūdhajan : dirāsah fī ḍaw' Naẓarīyat Arisṭū, Makkah al-Mukarramah, Majallat Jāmiʿat Umm al-Qurá li-ʿUlūm al-lughāt & ādābihā, al-Saʿūdīyah, I 6, 2016, (in Arabic).

38) myrthy, dyrāj, al-tawāṣul al-ijtimāʿī fī ʿaṣr tūwītar, tarjamat : Muḥammad ʿAbd al-Ḥamīd, Dār al-Fajr lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2014, (in Arabic).

39) Yaqṭīn, Saʿīd, taḥlīl al-khiṭāb al-riwā'ī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 1997, (in Arabic).

40) Mawqiʿ Wizārat al-Thaqāfah al-Saʿūdīyah, (in Arabic): https://www.moc.gov.sa/ar

41) Wakālat al-Anbā' al-Saʿūdīyah, (in Arabic): https://sp.spa.gov.sa/viewfullstory.php?lang=ar&newsid=2422303

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/04/17م
تاريخ القبول: 2023/06/03م

بلاغة التشكيل اللساني والبصري في أزمة كورونا
نماذج مختارة من الشعارات والصور التوعوية لوزارة الصحة السعودية

د. نوربنت عويض الرفاعي *
noor.alrefaei2030@gmail.com

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن بلاغة التشكيل اللساني والبصري في نماذج مختارة من الشعارات والصور التوعوية التي أطلقتها وزارة الصحة للحد من انتشار فايروس كورونا وأثرها على المتلقين من خلال تحليليها ومعرفة دلالتها ومطابقتها للحال ودورها في الإبانة وتوضيح المعنى، فارتأت هذه الدراسة إلقاء الضوء على الخطاب الإعلامي المقدم من وزارة الصحة، وذلك بدراسة الشعارات التوعوية وبعض الصور بوصفها خطابًا إعلاميًا مؤثرًا في المتلقي، من خلال تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة مباحث: المبحث الأول: بلاغة الخطاب الإعلامي، المبحث الثاني: بلاغة التشكيل اللساني في شعارات وزارة الصحة. والمبحث الثالث: بلاغة التشكيل البصري في الصور التوعوية لوزارة الصحة. وقد توصل البحث إلى أن الخطاب الإعلامي كان من أهم الخطوط الرئيسة التي استخدمتها وزارة الصحة لمواجهة جائحة كورونا (كيوفيد - 19)، فقد نجح في تعزيز علاقته بالجمهور ونقل الحدث بكل شفافية ووضوح، وتحقيق التأثير والإقناع لدى المتلقين.

الكلمات المفتاحية: البلاغة، الخطاب الإعلامي، شعارات وزارة الصحة، كورونا.

* أستاذ البلاغة والنقد المشارك - قسم اللغة العربية - كلية اللغات والترجمة - جامعة جدة - المملكة العربية السعودية..

للاقتباس: الرفاعي، نور بنت عويض، أ بلاغة التشكيل اللساني والبصري في أزمة كورونا - نماذج مختارة من الشعارات والصور التوعوية لوزارة الصحة السعودية، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 377-403.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 17-04-2023
Accepted: 03-06-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Linguistic and Visual Formation Rhetoric during COVID-19 Crisis: A study of Selected Slogans and Awareness Posters by Saudi Health Ministry

Dr. Noor Bint Awaid Al-Rafaie *

noor.alrefaei2030@gmail.com

Abstract:

This study aims to explore, analyze and elucidate the linguistic and visual composition rhetoric in selected slogans and awareness images released by the Ministry of Health in combating coronavirus pandemic, high ting such rhetoric impact on the recipients. With media discourse adopted by Health Ministry at its thrust, the study focuses on slogans and awareness slogans and posters as influential forms of media communication to the recipients. The study is divided into an introduction and three sections: Section one dealt with the rhetoric of media discourse. Section two discussed the linguistic structure rhetoric in the Ministry of Health slogans. Section three addressed the visual formation rhetoric in awareness posters released by Saudi Health Ministry. The study concluded that media discourse was one of the main strategies used by the Ministry of Health to respond to the COVID-19 pandemic. It succeeded in strengthening its relationship with the public, interacting with the event with transparency and clarity through impactful persuasion among the recipients.

Keywords: Rhetoric, Media Discourse, Ministry of Health slogans, COVID-19.

* Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Languages and Translation, University of Jeddah, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Rafaie Noor Bint Awaid, Linguistic and Visual Formation Rhetoric during COVID-19 Crisis: A study of Selected Slogans and Awareness Posters by Saudi Health Ministry, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 377 -403.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1568

المقدمة:

يعيش الإعلام انفتاحا كبيرا بعد الثورة التقنية التي تصدرت أساليب الاتصال، وأصبح من أهم ثمرات العصر؛ نتيجة للحاجة الإنسانية إلى التواصل مع الجمهور، والتأثير فيهم وإقناعهم. ولأهمية الخطاب الإعلامي وحيويته؛ بوصفه خطابا جماهيريا عند علماء الدراسات اللغوية الاجتماعية، وللصلة القوية بين اللغة العربية والخطاب الإعلامي من تبادل التأثر والتأثير، ودوره البارز في التأثير على المجتمعات من خلال الفرد، قاعدة المجتمع الأولى، ونظرا لما اكتسح العالم من جائحة غيرت من أحوال المجتمعات على جميع المستويات؛ فقد حرصت على دراسة دور الإعلام في مكافحة انتشار هذه الجائحة ومنعها في المملكة العربية السعودية.

ويقوم هذا البحث على دراسة نماذج من الشعارات والصور التي أطلقتها حملة وزارة الصحة التوعوية في المملكة العربية السعودية من خلال وسائل الإعلام عن جائحة كورونا التي تهدف إلى بيان القيم والمعاني التي نادت بها وزارة الصحة؛ **وتحليلها من** منظور سيميائي يرتئي الوصول إلى استكناه أبعاد الصورة الفنية في العلامات اللغوية وغير اللغوية على حد سواء وبيان أثرها على المتلقي، فلا يكتفي بدراسة العلامات اللغوية، بل يتجاوزها إلى العلامات الأيقونية والبصرية التي تتآزر جميعا في تشكيل الخطاب الإعلامي لوزارة الصحة، وتحقيق هويته الخاصة وتفرده وتميزه.

فكل خطاب يمتلك هويته الخاصة وأسلوبه المميز الذي لا يسمح للقارئ بفك رموزه ما لم يمتلك الأدوات الصحيحة لذلك. فهذا القارئ لا بدأن يكون قارئا نموذجيا[1] يمتلك السنن الثقافي الخاص بهذا الخطاب، والذي لا يقتصر في تكوّنه على اللغة وحدها، ولا يحقق غايته بالكلمة وحدها، بل يتوسل بالصورة البصرية، واللون والرسومات والأشكال والخطوط وغيرها من الدوال والرموز في تقصّي جوانب المعنى[2].

وتعد دراسة التشكيل اللساني والبصري من الدراسات التي استندت على أهم مبادئ السيميائية والتي تنص على أن دلالة الوحدة اللغوية ليست ناتجة فحسب عن حروفها التي تتكون منها، أو عن تعالقها مع غيرها من الوحدات اللغوية، بل هي نتاج كل ما يحيط بها من علامات أو رموز أو أشكال أو أي نسق تعبيري متزامن معها؛ لما لهذا النسق التعبيري الآخر من دور في تعميق دلالتها أو تغييرها أو نقلها من حقل دلالي إلى آخر. وليس غريبا أن تركز الأبحاث السيميائية اهتمامها على

دراسة العلامة باعتبارها دعامة التواصل الإنساني. فمصطلح السيمياء يعنى بكل ما يمكن اعتباره إشارة، ويتضمن كل ما ينوب عن شيء آخر من منظور سيميائي[3]، حيث تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء. وهذا النظام العلامي الكلي هو ما تستقي منه الدراسة مرجعيتها العلمية لعناصر التشكيل البصري وأشكال حضوره في الخطاب الإعلامي للجائحة. فالمسلك الذي تسلكه هذه الدراسة يرتكز على ربط اللغة المكتوبة بالتشكيل الذي ترد فيه، لتقديم توصيف دقيق لتقنيات هذا الخطاب.

ومن هنا تكتسب دراسات التشكيل البصري أهميتها ومشروعيتها، فلم تعد اللغة المصدر الوحيد لإنتاج المعنى، أو الطريق الوحيد في التأثير في القارئ، وتشكيل فهمه ووعيه؛ ذلك أن القارئ لا يقرأ النص المكتوب وحده دون أن يتوزع بصره على كامل الصفحة ويدركه ضمن الطرق المختلفة التي يُعرض بها أو يتجلى فيها. وبالرغم من أهمية هذه الدراسات في فهم أبعاد الخطاب الأدبي، فإنها لم تحظ بالعناية نفسها التي حظيت بها دراسة العلامات اللغوية إلا فيما ندر[4].

ووفقا لما سبق قُسم البحث إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: بلاغة الخطاب الإعلامي.
المبحث الثاني: بلاغة التشكيل اللساني في شعارات وزارة الصحة.
المبحث الثالث: بلاغة التشكيل البصري في الصور التوعوية لوزارة الصحة.

ولأن البحث يعالج موضوعا استجد على العالم أجمع، فقد كان محط مواكبة عالمية لا سيما في مجال الأبحاث والدراسات المتخصصة التي تنوعت في تناولها لهذا الخطاب من نواحٍ مختلفة، والتقت -معظمها- عند بيان قدرة الدرس البلاغي واللغوي والأدبي على تناول أثر هذه الجائحة في أبحاث ودراسات تثري المكتبة العربية، وتسهم في الكشف عن تفاصيل في غاية الأهمية تتعلق بالمقاربات النقدية بلاغيا ولسانيا وتداوليا بل وإبداعيا.

ولأن دراسة هذا الموضوع تعد من المستجدات البحثية المواكبة لأحداث العصر لاسيما في مجال الدراسات الأكاديمية فقد تناوله الباحثون وفق مناهج متعددة وإجراءاتٍ تقارب الموضوع تلتقي في بعضها وتتقاطع في أخرى[5]. ومن هذه الدراسات:

(الحجج والتمثلات في الخطاب الرقمي لوزارة الصحة السعودية في مواجهة انتشار وباء كورونا)[6] وهي تلتقي مع هذه الدراسة في المحتوى التطبيقي لخطابات وزارة الصحة السعودية في أزمة كورونا، إلا أنها تفترق عنها في المنهج المتبع، لاختصاص هذه الدراسة بالجانب البلاغي من الخطاب الإعلامي، وكذلك في تحليل الشعارات التي أطلقتها الوزارة، حيث تناول البحث شعارات لم تتناولها الدراسة المذكورة.

وهناك دراسة بعنوان: (بلاغة الاستفهام في خطاب التوعية بجائحة كورونا الرسائل النصية القصيرة لوزارة الصحة السعودية أنموذجا)[7]، وتلتقي مع الدراسة في التناول البلاغي لخطابات وزارة الصحة السعودية؛ لكنها تدرس أسلوب الاستفهام في الرسائل النصية القصيرة أثناء جائحة كورونا من جهة بلاغية، من حيث وقوفها على أسلوب الاستفهام الذي يعد من أهم أساليب الإقناع والتأثير ويختص بمنصة محددة هي الرسائل النصية القصيرة، بينما يدرس هذا البحث نماذج مختارة من الشعارات التي أطلقتها منصة وزارة الصحة في حملتها التوعوية في معظم وسائل التواصل الاجتماعي النصية، والرقمية، والمرئية، وتحليلها وفقا لآليات الخطاب البلاغي تركيبيا وصوتيا وتصويريا.

المبحث الأول: بلاغة الخطاب الإعلامي

يعد الخطاب طريقة معينة للتحدث عن الواقع وفهمه، فهو يتشكل من الممارسات الاجتماعية والنصوص بما في ذلك هويتنا، والخطاب يكون ثابتا ومتحركا مستخدما اللغة المنطوقة والمكتوبة، بالإضافة إلى أنواع أخرى من النشاط العلاماتي كالصور الفوتوغرافية والصور المرئية والرسوم البيانية والأفلام وغيرها[8]، أما الإعلام، فهو: "نشر للحقائق والأخبار والأفكار والآراء بوسائل الإعلام المختلفة"[9].

وللإعلام بوسائله المختلفة دور كبير في إرشاد وتوجيه المجتمع بفئاته المختلفة للسلوكيات الرشيدة والعادات الحسنة؛ وتنفيره من العادات والسلوكيات الخاطئة، ومثال على ذلك: «الحملات التوعوية المختلفة» التي تقوم بها وسائل الإعلام تحت إشراف وزارة الصحة للتحذير من أخطار آفات معينة مثل {التدخين -المخدرات – فايروس كورونا وغيرها}، وهذه الحملات هدفها توعية المجتمع؛ لضمان بقاء أفراده من مواطنين ومقيمين في صحة وعافية.

لقد تطور الإعلام في مختلف العالم؛ ودخلت وسائله من صحف وتلفاز وإذاعة وإنترنت كل منزل، وخاطبت كل فئاته بمختلف أعمارهم وثقافتهم، بحيث يجد كل فرد في وسائل الإعلام بغيته مما يناسب تفكيره ويلبي حاجته. فالخطاب الإعلامي منتج لغوي إخباري منوع في إطار بنية اجتماعية ثقافية محددة وهو شكل من أشكال التواصل الفعالة في المجتمع وله قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي وإعادة تشكيل وعيه ورسم رؤاه المستقبلية وبلورة رأيه بحسب الوسائط التقنية التي يستعملها والمرتكزات المعرفية التي يصدر عنها فمن هنا **نجده شكلا تواصليا مركبا ومتشابكا**، وصناعة تجمع بين اللغة والمعلومة ومحتواها الثقافي والآليات التقنية لتوصيلها[10].

ومن هنا أصبح الخطاب الإعلامي أداة للتأثير والتوجيه والإقناع سواء من خلال الكلمة أو الصورة، فلغة الإعلام تتوزع على نمطين: الكلمة المسموعة والمكتوبة، والصورة بأنواعها وأشكالها المختلفة، بسبب ما تميزت به وسائل الإعلام في العصر الحديث من حيث فعاليتها، وقوة تأثيرها على أفراد المجتمع، وما يترتب من انعكاس ذلك على اتجاهاتهم وقيمهم ومبادئهم.

للإعلام دور مهم في بيان مستوى الوعي وتحديده لدى الفرد والمجتمع على حد سواء؛ ونظرا لصلة الإعلام الوثيقة بثقافة المجتمع وعاداته وتقاليده وقيمه، وما يتمتع به من قوة سياسية واقتصادية واجتماعية مهمة، فقد كان له الأثر والدور الرئيسي في تشكيل الرأي العام.

فالخطاب الإعلامي يتكون من مرسِل ومرسَل إليه (المتلقي) ورسالة، وتختلف مضامين الرسالة، فقد تكون نصا سياسيا أو اقتصاديا أو توعويا أو ترفيهيا أو غير ذلك؛ فالخطاب الإعلامي وسيلة ودعوة إلى تلقي أمر ما ومحاولة التأثير في المتلقي وإقناعه بصدق ما يحتويه من معلومات، من خلال استخدام اللغة بكيفية خاصة في جملها وتراكيبها وأفكارها وأساليبها لمخاطبة العقل والعاطفة.

ومن ثم فإنه شكل تواصلي مركب ومتشابك، وصناعة تجمع بين اللغة والمعلومة ومحتواها الثقافي والآليات التقنية؛ لتوصيلها[11]، وهو ما يعرف بـ (علم التواصل) أو باستراتيجيات التواصل كما عرفها جاكبسون[12]، وصاغها في نموذجه التواصلي، ووضع فيه العناصر الأساسية لعملية التواصل اللساني، والتي ترتكز عليها أيضا البلاغة العربية، فلم تعد البلاغة تهتم بالرسالة أو النص فقط. بل اهتمت. أيضا. بالمتلقي، فوظيفة البلاغة في وقتنا الحاضر دراسة الإقناع والتأثير بواسطة اللغة المنطوقة والمكتوبة وغير ذلك[13].

من هنا نرى أن المادة البلاغية توسعت من خلال الإعلام بوسائله المتنوعة؛ فقد فرضت على البلاغة أن تعتني بالنص والمتلقي، ورصد استجابته من إقناع وتأثير وتأثر. فالإقناع: عملية إيصال الأفكار والاتجاهات والقيم والمعلومات إما بطريقة الإيحاء أو التصريح عبر مراحل معينة في ظل حضور شروط موضوعية وذاتية مساعدة، عن طريق عملية الاتصال.

ويرتبط بمفهوم الإقناع مفهوم آخر، هو التأثير، ويكاد هذان المفهومان يكونان متلازمين. فظاهر لفظ التأثير يشير إلى عملية تبدأ من المصدر لتصل إلى المستقبل مع توفر إرادة ذلك، في حين أن مصطلح التأثر يشير إلى الحالة التي يكون عليها الفرد بعد التعرض لعملية الإقناع واستقبال الرسائل وتفاعله معها فهو نتيجة للتأثير[14]، فهدف الخطاب الإقناعي إقناع المتلقي وحمله على الاعتقاد بالرأي والتأثير عليه من خلال تقديم الدلائل والبراهين الموثقة والقراءات الصحيحة المناسبة للمقام والتي تدعم الحالة الموجودة.

وتتشكل العملية الإقناعية في الخطاب الإعلامي من مجموعة من عناصر التواصل، وهي:

1) المرسل: ونقصد به الإعلامي أو المؤسسة التي تريد أن تؤثر في الجمهور أو المتلقين.
2) الرسالة: وهي الفكرة أو النص أو المادة التي يريد المرسل نقلها وتوصيلها للمتلقي لإقناعه والتأثير فيه.
3) المتلقي: وهو المستقبل والمستهدف من تلقي الرسالة الإقناعية ومدى تأثره بها.
4) الوسيلة.: أو الوسيط الذي يتم من خلاله نقل الرسالة سواء كانت الوسيلة مرئية كالتلفاز، أو مسموعة كالمذياع، أو مكتوبة كالصحيفة أو غير ذلك.
5) المقام: مجموعة الظروف أو الأحداث التي تلقى الرسالة فيها[15].

وتُعد البلاغةُ فنَّ الخطاب الإقناعي الفعال، فهي تعرَّف في الدراسات المعاصرة بأنها "علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع أو هما معا إيهاما أو تصديقا"[16]، ومن هنا نلحظ أن البلاغة تؤثر في جميع الخطابات، ومنها الخطاب الإعلامي لما لها من قدرة على الإقناع والتأثير، وهذا ما نلاحظه عند بداية ظهور فيروس كورونا والتزام الناس بالحجر المنزلي؛ للوقاية والمحافظة على أنفسهم وذويهم، فمن أهداف البلاغة الجديدة: دراسة وسائل التأثير في المخاطبين بمختلف

مستوياتهم، وإبراز البعد التأثيري والإقناعي للغة، والذي لا يظهر في البنية الصورية لنسقها الداخلي فقط، وإنما في القيم الخطابية المشحونة بواسطة الاستعارة والإطناب والإيجاز وغيرها من الأشكال البلاغية التي تمارس فعاليتها الاجتماعية، ووظيفتها الإقناعية التي تدفع إلى القيام بالفعل"[17]، فجمهور الخطاب الإعلامي جمهور متنوع الفئة العمرية والجنس والثقافة والتعليم وغير ذلك.

من هنا نلحظ أن الخطاب الإعلامي الجديد لم يعد مقتصرا على اللغة وحدها، بل تجاوزه إلى وسائل وتقنيات حديثة مزج فيها بين التشكيل اللساني والبصري متوسلا بجماليات وتقنيات التصوير والألوان والأشكال، فأصبح متطورا في تقنياته ومتعددا في أشكاله ووسائله ومتاحا لجميع أفراد المجتمع بمختلف ثقافاتهم.

فالخطاب في أبسط تعريفاته هو طريقة للتحدث عن الواقع وفهمه، كما يتضمن أنواعا أخرى من النشاط العلاماتي مثل الصور المرئية -الصور الفوتوغرافية والأفلام والفيديو والرسوم البيانية- والاتصال غير الشفوي مثل حركات الرأس أو الأيدي، فنخلص إلى أن الخطاب هو واقعنا الاجتماعي[18].

المبحث الثاني: بلاغة التشكيل اللساني في شعارات وزارة الصحة

كان للإيجاز دورٌ بارزٌ في توصيل الفكرة بأقصر عبارة فهو وسيلة تؤثر في أفراد المجتمع بجميع فئاته؛ يقول الجرجاني عنه: هو "أداء المقصود بأقلّ من العبارة المتعارفة"[19]، وفي معجم المصطلحات العربية: "التعبير عن المعاني الكثيرة باللفظ القليل"[20]، فالإيجاز عند البلاغيين اندراج المعاني الكثيرة تحت اللفظ القليل مع تحقق المراد مع الإبانة والإفصاح.

وللتمثيل على هذا النوع من بلاغة الخطاب الإعلامي الموجز؛ نعرض أمثلة من العبارات التي تبث وتنشر، كعناوين محذرة وواصفة ومعبرة عن الجائحة التي عصفت بالعالم أجمع دون استثناء؛ نحو: (**خليك في البيت**). عبارة موجزة تحمل في طياتها لغة إرشادية للمكوث في المنزل، وعدم الخروج منه إلا للضرورة القصوى بعد أخذ الإذن من الجهات المسؤولة؛ مما يدل على خطورة هذا الفايروس، وما يترتب على الخروج من البيت والاختلاط بالآخرين من إضرار بصحتهم.

والتعبير بالفعل: (خليك) المضاف إلى كاف الخطاب دون غيره؛ نحو: (لا تخرج)، أو فعل الأمر: (احذر)؛ لبيان أن الأمر خطير جدا، وأن كل إنسان مخاطب بالبقاء في البيت، واستعمال اللفظ

بمعنى آخر غير معناه الموضوع له في أصل اللغة هو تجوُّز يبيحه الاستعمال للغة؛ لعلاقة قائمة بين المعنى الأصلي، والمعنى المتوسع له، فكلمة: (خليك) تعبير دارج بمعنى البقاء في المكان؛ ولكثرة استعمالها ومن خلال السياق أعطت معنى البقاء والجلوس في البيت، فالخطاب الإعلامي يحرص على اختيار الألفاظ المتداولة بين الناس، والتي يتلقاها المتلقي بطريقة مباشرة؛ لما في ذلك من كسب ثقة الجمهور وإقناعه والتأثير فيه. لاسيما أنها جاءت بصيغة مدلول فعل الأمر: (خليك) بمعنى: (ابق) بلغة لطيفة وبصورة وعظية تحمل معنى الحب والحرص على الغير بنفس درجة الحرص على النفس، من باب محبة الخير للغير كحبه للنفس.

لفظ: (البيت) يشعرنا بالطمأنينة والأمان، ويمثل الأنس فهو الحصن الذي يمنع عنا الأذى، ومكان الألفة والانتماء، وأحد العوامل التي تشعرنا بالانتماء والحماية، وفيه يمارس الإنسان سلطته دون تدخل أي سلطة أخرى؛ لفرض سيطرتها أو وجودها، فالبيت مكان الأسرة التي هي اللبنة الأولى والأساس في المجتمع، فإذا كانت الأسرة سليمة قوية انعكس ذلك على **سلامة المجتمع وقوته**.

وعبارة: (خليك في البيت) أولى العبارات التي استخدمت في الخطاب الإعلامي في جميع المجتمعات والدول بمختلف اللغات؛ للتأكيد على أهمية الأسرة، وأنها اللبنة الأولى في سلامة المجتمع وقوته، فإن صلحت الأسر واستقامت استقام المجتمع وقويت شوكته، فهذه العبارة هي خط الدفاع الرئيس الأول لمكافحة تفشي هذا الوباء، وانتشاره وقد فرضته جميع الدول صغيرها وكبيرها، فقيرها وغنيها.

وعندما استفحل الأمر وانتشر الوباء وتوسعت دائرته جاء الحرص الشديد من الجهات المسؤولة على سلامة أفرادها، فيوجه الإعلام رسالة أخرى للمجتمع بصيغة:

(كلنا مسؤول): عبارة موجزة ومختزلة للأوضاع والتغيرات التي طرأت على المجتمع من خلال انتشار المرض بين فئات المجتمع، ففي العبارة الأولى: (خليك في البيت) كان الخطاب موجها لرب الأسرة أو للمسؤول عن الأسرة، فهو صاحب السلطة الأقوى؛ للحفاظ على أفراد أسرته من بالغين وأفراد. أما عبارة (كلنا مسؤول) فوسعت المساحة، وجعلت المسؤولية على الجميع من مواطنين ومقيمين، وآثر التعبير بصيغة (كل) دون (جميع)؛ لأن (كل) أفادت العموم، وتدل على الاستغراق والشمول، كما تفيد وقوع الحكم الّذي تطلقه على الاسم الّذي يليها وقوعًا تامًّا، وينطبق هذا الحكم

على جميع الأفراد أو الفئات؛ فالمسؤولية تقع على جميع أفراد المجتمع بمختلف فئاته العمرية وجنسياته، وإضافة كل إلى الضمير (نا الدالة على الفاعلين) أعطت العبارة توكيدا على أهمية توخي الحذر، وأخذ الحيطة، وتطبيق الاحترازات المعلنة من وزارة الصحة للحد من الإصابة بالمرض وانتشاره، وكلمة (مسؤول) من المسؤولية، وتُعرّف لغةً بأنّها التزام الشخص بما يصدر عنه من قول، أو فعل[21]، واصطلاحا: هي قدرة الشخص على تحمّل نتائج أفعاله التي يقوم بها باختياره، مع علمه المسبق بنتائجها، كما أنّها شعور أخلاقي تجعل الفرد يتحمّل نتائج أفعاله، سواء كانت أفعالاً جيّدة، أم أفعالاً سيّئة، فهي ما يكون به الإنسان مسؤولا ومطالبا عن أمور أو أفعال أتاها[22]؛ ولأن المسؤولية ليست قاصرة على الفرد بل هي لعموم المجتمع فقد حرص الإعلام على نشرها في مختلف وسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعي.

والتعبير بالجملة الاسمية للتأكيد على أهمية الموضوع؛ وإفادة الثبوت، فالتأكيد والتثبت من خطورة هذا الفايروس، ومن سرعة انتشاره بين الأفراد، وعدم وجود علاج له أمر مطلوب؛ لذلك فالكل مسؤول عن الحد من انتشار هذا الوباء؛ فالأمر جلل، ولا مجال فيه لتهاون أو تفريط من الفرد أو المجتمع.

وعبارة (كلنا مسؤول) تحمل في مضمونها قوله ﷺ: "كلُّكم راعٍ، وكلُّكم مسؤولٌ عن رعيَّتِه، فالأمير راعٍ، والرجل راعٍ على أهل بيته، والمرأة راعية على بيت زوجها وولدِه، فكلُّكم راعٍ، وكلُّكم مسؤول عن رعيَّتِه"[23]، متفق عليه، فعمَّمَ صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ في أوَّلِ الحديثِ، ثمَّ خصَّصَ، وَقسَّم الخُصوصيَّةَ إلى جِهةِ الرَّجُلِ وجِهةِ المَرْأةِ، وهَكَذا، ثمَّ عمَّمَ آخِرًا تَأْكيدًا لِبَيانِ الحكْمِ أوَّلًا وآخِرًا، وهذا ما نادت به وزارة الصحة، من خلال إشراكها المواطن وتعريفه بالمستجدات من خلال المؤتمر الصحفي اليومي بالتعاون مع الوزرات المختلفة، فالكل مسؤول في مجاله ومحيطه، وأن الأضرار المترتبة على الإخلال بالمسؤولية لا تقتصر على محيط الفرد أو الأسرة فقط بل تتعداه إلى المجتمع لذلك فرضت الدولة العقوبات المختلفة على كل من يتهاون في الالتزام بالإجراءات الوقائية.

وبعد مضي فترة من ظهور الجائحة وانتشارها بين أفراد المجتمع، وبعد النداءات التحذيرية المتكررة من وزارة الصحة؛ لتوخي الحذر والحفاظ على النفس البشرية، وأخذ التدابير والاحترازات الوقائية؛ لمنع هذا المرض من الانتشار؛ ولرفع عجلة الاقتصاد في البلاد، والتعايش مع هذا الوباء، والعودة للحياة الطبيعية فقد أطلقت الجهات المسؤولة شعار (نعود بحذر).

إنها جملة تحمل بريق أمل وتفاؤل مشروطا بحذر وتعليمات احترازية؛ ولأن الأمر فيه خطورة تمَّ اختيار الفعل (نعود) دون (نرجع)؛ لما في معنى العودة من تكرار الفعل [24]، وعودة الشيء أو الإنسان إلى ما كان في سابق عهده، ولكن هذه العودة ستكون مشروطة ومقيدة بلفظ: بحذر، وإجراءات احترازية، عبر بالجملة الفعلية؛ للدلالة على الاستمرار؛ فعودة الحياة إلى طبيعتها مستمرة وإن تغيرت فيها بعض العادات.

وتتوالى التحذيرات، وتقل نسبة الإصابة وتبدأ الحياة بالعودة إلى طبيعتها شيئا فشيئا، وتعود الحركة في الطرقات والمحلات ودور العمل بحذر، مع ضرورة الالتزام بأخذ الاحترازات، ويبدأ المنحنى بالنزول، ولكن للأسف فإن عدم الالتزام والتهاون من البعض دفع وزارة الصحة لإطلاق حملة توعوية تحت شعار: (نتعاون وما نتهاون). إنها دعوة صريحة إلى التعاون، والتمسك بالتعاليم من: لبس الكمامة، والتباعد الاجتماعي؛ لتحقيق الهدف المنشود، ومكافحة الوباء، وصيغة الجمع في الفعل تدل على أن هذا الفعل لا بد أن يقوم به الجميع، والجناس غير التام بين الكلمتين جمع بين دفتيه مظهرين (صوتيين) وهما السجع والتكرار؛ فالسجع يظهر من خلال تطابق الحرفين الأخيرين.

أما التكرار فنجد أن أغلب حروف الكلمتين مكررة عند الجناس مما حقق نوعا من الإيقاع الصوتي؛ ولأن العبارة خصصت للتحذير من حدث هز مشارق الأرض ومغاربها جاء بالجناس غير التام الذي أحدث نغمة صوتية أطربت الأذن، واهتزت لها أوتار القلب، وأضفت على المعنى شعورا قويا بالمسؤولية. وكذلك نلحظ بين اللفظين تضادا، مع أن عدم التهاون ليس ضد التعاون، ولكن الخطاب الإعلامي استخدمها؛ لأنها من الألفاظ الدارجة بين أفراد المجتمع، والقريبة من قاموسهم اللغوي، وفيها حث على الالتزام بالإجراءات الوقائية للحد من انتشار الفايروس.

واللطيف في هذه العبارة أنها بدأت بالتعاون أولا ثم عدم التهاون؛ لأن النفس البشرية مجبولة على حب الخير، ونشر الطمأنينة والأمن والأمان، والتوزان في المعاني. ومراعاة الترتيب جعلت العبارة أكثر وضوحا وتلاؤما مع الحدث، واختيار لفظ التعاون، انتقاء موفق، ولا غرو فكلمة التعاون ذات دلالة عميقة؛ لأنها من القيم التي دعا إليها الإسلام، قال تعالى:" ﴿ وَتَعَاوَنُواْ عَلَى ٱلۡبِرِّ وَٱلتَّقۡوَىٰۖ وَلَا تَعَاوَنُواْ عَلَى ٱلۡإِثۡمِ وَٱلۡعُدۡوَٰنِۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَۖ إِنَّ ٱللَّهَ شَدِيدُ ٱلۡعِقَابِ ٢ ﴾ " [المائدة: 2].

وهذه التركيبة الثنائية من اللفظين جعلت المتلقي يشعر ويحس بالمعنى الذي نفذ إلى قلبه وعقله، ويسارع إلى تنفيذ ما فيه من أمر.

ويستمر الخطاب الإعلامي من وزارة الصحة في توظيف بلاغة الإيجاز أو الاقتصاد اللغوي كما يسميه البعض في عبارة (سند لهم) التي تستهدف الأشخاص المؤثرين بصورة مباشرة في الفئات الأكثر تأثرًا بمضاعفات فيروس (كورونا) وأبرزهم (كبار السن، وأصحاب الأمراض المزمنة)؛ بهدف حثهم على الالتزام بالإجراءات الوقائية من لبس الكمامة، والتباعد الاجتماعي، وأخذ اللقاح، لاسيما في هذه الأوقات الحرجة مع تزايد نسبة الإصابة، فبلاغة إيجاز العبارة أدى إلى توصيل الفكرة بأقل جهد.

واختيار لفظ: (سند) التي بمعنى: المعاضدة اختيار موفق، فساندت الرجل مساندة أي عاضدته وكانفته[25]، فالعضد: القوة والعون؛ قال تعالى: ﴿قَالَ سَنَشُدُّ عَضُدَكَ بِأَخِيكَ﴾ [القصص: 35] ، أي: سنعينك بأخيك، والكنف بمعنى: الحفظ والإحاطة وحجز الأذى عنه[26]، فلفظ: (سند) جمعت بين العون والحفظ بالإضافة إلى الرحمة، فوزارة الصحة توجه خطابها؛ لمساندة كبار السن وأصحاب الأمراض المزمنة؛ وإحاطتهم بالعناية إحاطة تامة، ومنع اختلاطهم بأفراد المجتمع إلا في نطاق ضيق كما حددته وزارة الصحة مع اتباع وأخذ جميع التدابير الوقائية.

وجاء التعبير بالسند دون عضد؛ لأن صوت السين من الأصوات التي تتميز بالليونة، والسهولة في أكثر أحواله، ولما فيه من دلالة على الصفير؛ ليظهر واضحا عند النطق بالعبارة، وينتبه إليها المتلقي، فالصوت له قيمة كبيرة تؤثر في المعنى المراد إيضاحه، ولعل في هذه الجملة تذكيرا للأبناء بضرورة مجالسة كبار السن وتبادل الأحاديث معهم، ومشاركتهم حتى لا يشعروا بالوحدة أو انشغال الآخرين عنهم وأنهم محور اهتمام المجتمع.

ومجيء الجملة اسمية؛ للتأكيد على أهمية هذه الشريحة **ومكانتها** في المجتمع، وأن الحفاظ عليهم ورعايتهم واجب على الجميع، فرعاية كبار السن والمرضى من الثوابت التي نادي بها الدين الإسلامي؛ قال تعالى: ﴿وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا ٢٤﴾ [الإسراء: 24]، وقال ﷺ: "مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم كمثل الجسد الواحد؛ إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسّهر والحمّى"[27]، وتنكير لفظ (سند)؛ ليفيد العموم من الجنس

فكل من عنده كبار في السن أو مرضى بأمراض مزمنة هو المسؤول الأول عنهم وعن رعايتهم وحفظهم من هذا الوباء.

من هنا نلحظ أن الخطاب الإعلامي يتماشى مع العصر، ومع الوضع الراهن في دول العالم، ومع المتغيرات والثورة التكنولوجية فإننا نجد أنه يقلص ويوجز من الكم اللفظي؛ ليكون التأثير في المتلقين أقوى، فالعبارات الموجزة من الخطاب الإعلامي إذا طال نشرها وكثر تداولها وتكرارها بين الحين والآخر، كان لها تأثيرٌ على المتلقي، ولأهمية الموضوع؛ سخرت وزارة الصحة جميع أشكال الإعلان: الإعلان المكتوب، والإعلان المرئي والمسموع، باعتباره أداة للتواصل بينها وبين أفراد المجتمع.

فالإعلان شكل من أشكال الاتصال الجماهيري يهدف إلى نشر الرسائل الواقعية للمتلقين مهما اختلفوا فيما بينهم، ونقصد بالرسائل الواقعية كل ما تبثه وزارة الصحة من معلومات ومؤتمرات ولقاءات صحفية؛ لشرح كل ما يخص جائحة كورونا، والتي يترقبها الجميع بكل تفصيلاتها، فهو خطاب دالٌّ له خصوصية وأهمية بالغة في وعي الفرد والمجتمع والتأثير فيهم؛ ولنجاح ذلك، ولتحقيق الفائدة المطلوبة؛ حرص الإعلام على تكرار عرض الإعلانات الخاصة بتثقيف وتوعية أفراد المجتمع من مقيمين ومواطنين؛ فالتكرار يعمل على **تأكيد المعلومات وتثبيتها** في ذهن المتلقي.

وكذلك فقد حرصت وزارة الصحة بالتعاون مع جميع الوزارات والوحدات والشركات والمؤسسات الحكومية والخاصة على ضرورة الاستمرار في نشر العبارات الإرشادية، والتعاون فيما بينها للقضاء على هذا الفايروس.

المبحث الثالث: بلاغة التشكيل البصري في الصور التوعوية لوزارة الصحة

جمعت لغة الخطاب الإعلامي المكونات اللغوية بالإضافة إلى مكونات حسابية وصوتية وتصويرية؛ لتقديم المعلومة بشكل يثير انتباه المتلقي ويشده، وما يعنينا هنا هو: المستوى التصويري، فقد استخدم الإعلام الصورة، والتي هي: أداة تعبيرية اعتمدها الإنسان؛ لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس.

ولقد ارتبطت وظيفتها، سواء كانت إخبارية، أو رمزية، أو وثائقية أو ترفيهية، بكل أشكال الاتصال والتواصل، وهي واقع متحقق في حياتنا؛ فهي بنية بصرية دالة، وتشكيل تتنوع في داخله الأساليب والعلاقات والأمكنة والأزمنة.

إنها بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة[28]؛ لذا حرص الخطاب الإعلامي في مكافحة هذه الجائحة على استخدام الصورة؛ لما تعطيه من أهمية ومصداقية؛ وكذلك للدور الكبير الذي تؤديه في توضيح الفكرة الأساس للموضوع والتأثير المباشر على المتلقي لدى الجمهور، فالصورة خير شاهد لوصف الحدث للمتلقين على اختلاف فئاتهم العمرية، وأكثر تأثيرا وتصويرا للحدث.

ويستعمل مصطلح الصورة في كل المجالات العلمية والمعرفية والثقافية؛ فنجد الصورة الأدبية والبلاغية والصورة السينمائية والصورة الإعلامية، وتنبع أهمية الصورة وخطورتها من مدى ارتباطها بالخيال والوعي واللاوعي والإدراك والمعرفة وغير ذلك، فالصورة لها جوانب لغوية وجمالية وتربوية، ونفسية وحضارية وقد زاد الاهتمام بموضوع الصورة وأنماطها[29]، لاسيما الصور الإعلامية التي تنقسم بحسب الوسيط إلى نوعين: فإن كان الوسيط ثابتا كالصحف والمجلات تكون الصورة الإعلامية ثابتة، وإن كان الوسيط سمعيا بصريا كالتلفاز وغيره، فستكون الصورة الإعلامية متحركة أو ثابتة وتأتي في أشكال منها:

الصورة الإشهارية، ونعني بها: الصوة الإعلانية والإخبارية التي تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا والتأثير عليه حسيا وحركيا، وتحريك عواطفه؛ لدفعه لاقتناء بضاعة أو منتج تجاري ما[30].

الصورة الخبرية، وهي: الصورة التي تعطي المتلقي تفاصيل الخبر، ولا تجعله يبحث أو يستفسر عن صحة الخبر من عدمه؛ لأن ما تظهره الصورة أحيانا قد تعجز عنه الكلمات، والصورة الخبرية تمثل حدثا وقع في زمن ومكان معين[31].

وقد يأتي البعد البصري مؤازرا للبعد اللساني فيقوم برفد دلالاته وتشكيلها بصريا كما في بعض الشعارات التي أطلقتها وزارة الصحة، ففي الشعار (نعود بحذر)، الذي سبق أن ناقشناه ضمن مبحث بلاغة التشكيل اللساني، نجد أن الخطاب الإعلامي لم يكتف بقوة هذه العبارة الموجزة، بل سعى إلى استخدم مؤثرات الألوان وتدرجاته، على النحو الآتي:

فبدأت العبارة باللون الأزرق من اليمين الذي يمثل العودة، فاللون الأزرق هو لون الماء والسماء والحياة، ثم انتقلت في تدرج الألوان إلى الأزرق الغامق الذي يدل على المسؤولية والإيمان برسالة يمكن تأديتها فالبنفسجي الذي يرتبط بحدة الإدراك والحساسية النفسية ، ثم الأحمر الذي له دلالات مختلفة منها الدم والقتل والضحية والحب، لتنتهي في اليسار باللون البرتقالي الذي يحمل معنى جذب الانتباه والتحذير، فكأن وزارة الصحة في استخدامها للألوان عند صياغة الشعار تذكر الجميع من خلال دلالات الألوان بأهمية وخطورة الحدث.

وينطبق ذلك على الشعار السابق: (كلنا مسؤول)، فقد استخدمت الحملة تأثيرات اللون وحجم الخط والإطار كما يلي:

فكان لحجم الخط تأثير دلالي واضح. فاستخدام الخط المضعف (Bold) لكلمة (كلنا) دون كلمة (مسؤول) تدل على أهمية تعاون جميع أفراد المجتمع بكافة فئاتهم العمرية والثقافية وتضافر جهودهم في تحمل المسؤولية، بوصف هذا التعاون شرطا أساسيا للقضاء على الجائحة. وقد ارتبط اللون الأخضر المستخدم في هذه الصورة عبر تاريخه الطويل بدلالات الحياة لوجوده في الزرع والنبات والحدائق والجنان، فاللون الأخضر إشارة إلى العودة إلى الحياة بعد شبه انقطاع دام لفترة طويلة بسبب ما نتج عن الجائحة من ركود اقتصادي وانقطاع في التواصل الاجتماعي يشبه الموت، حتى تأطير العبارة لم يخرج أيضا عن هذا اللون، بما يشير إلى أن العودة للحياة مشروطة بما في داخل هذا الإطار من إحساس واع وعميق بتكافل جميع أفراد المجتمع في تحمل مسؤولية القضاء على الجائحة، وأهمها التمسك بالتباعد.

وخير شاهد على دلالة الصورة الأيقونية الإعلامية وكيف يأخذ التشكيل البصري بعدا تأثيريا قويا فيها صورة: الحرم المكي، وخلوه من الزوار والمصلين والمعتمرين، وهي صورة هزت مشاعر

المسلمين في كل بقاع المعمورة، وأكدت على خطورة الأمر، وأن ما يُعلن عنه من خطر الفايروس، وسرعة انتشاره أجبر السلطات في المملكة العربية السعودية على إغلاق الحرم المكي والمدني من أجل الحفاظ على النفس البشرية من مواطنين ومقيمين ووافدين، ولعل رسالة خطورة هذا الوباء من خلال هذه الصورة وصلت لكل أنحاء المعمورة؛ لمعرفتهم بقدسيَّة هذا المكان وأهميته في نفوس المسلمين، وأن منعهم من أداء المناسك أو الصلاة فيه تنفطر منه القلوب، وتذرف له الدموع.

واستخدام الصورة البصرية لبيان خطورة المرض، وسرعة انتشاره بين الأفراد أمر جيد؛ فالبصر من أهم الحواس وكان الرسول ﷺ يسمي العينين: (الحبيبتين)، وهما أكثر استخداما في اكتساب المعلومات، وكسر حاجز اللغات، فالعينان تخاطبان جميع الناس باختلاف الجنسيات والفئات العمرية؛ فهما تعطيان الرسالة للمتلقي دون بذل جهد ذهني. ولأن صورة الحرم المكي صورة حية مباشرة؛ فقد منحت تأثيرا قويا وتأكيدا لدى العالم أجمع عن ضراوة هذا الفايروس الذي يفتك بالبشرية، فأول بيت وضع للناس ويغلق عن الصلاة والزيارة والعمرة هو أمر مستغرب بل مستحيل عند الجميع، ولكن لما اقتضته المصلحة العامة؛ ولحفظ النفس البشرية من الهلاك تم إغلاقه، فالمسلمون بمختلف أعمارهم يترقبون أوقات الصلاة أملا منهم في عودة الحياة إلى طبيعتها، كذلك العالم بجنسياتهم وديانتهم المختلفة شعروا من خلال صورة الحرمين الخالية من مرتاديهما بخطورة الأمر وأن هذا الفايروس مهلك، ويفتك بالبشرية، فأصبحوا يتابعون الإعلام، ويطبقون الإجراءات الاحترازية المعلن عنها؛ لضمان سلامتهم وسلامة مجتمعاتهم.

ثم يرسل الإعلام صورا ومقاطع لأطباء وممارسين صحيين لا يستطيعون معانقة فلذات أكبادهم أو حتى الاقتراب منهم، فنشاهد دموعا منهمرة وألما وحرقة، فإن كان الطرف الآخر إنسانا عاقلا واعيا ومتعايشا مع الأوضاع يعذر ويسامح ويزداد يقينا بخطورة هذا الأمر، وإن كان الطرف الآخر طفلا صغيرا فإنه يستغرب ويقع في حيرة ويظن أن هذا جفاء أو غضب فيتساءل عن الأسباب، ويبدأ في محاسبة نفسه وعتابها، لاسيما وأن القادم إليه يترك مسافة بينهما ويغطي وجهه بيده ويمنعه من الاقتراب منه، فهنا يأتي دور الأسرة؛ لبيان خطورة المرض، وكيفية حماية نفسه والآخرين من خلال شرح الموقف الذي صار معه بطريقة سهلة محاطة بالطمأنينة والشعور بالأمان، وأن له دورا أساسيا في حماية أسرته من خلال الحفاظ على نفسه، واتباع الاحترازات الوقائية والتعليمات الصادرة له، مثل: غسل اليدين، والتباعد الاجتماعي، وعدم مخالطة الآخرين بأعداد كبيرة، ولاسيما من لديهم إصابة بالفايروس؛ فشريحة الأطفال من أهم الشرائح التي تهتم بها الدولة؛ لضعف مناعتهم ولأنهم قادة المستقبل الذين تقوم عليهم نهضة البلاد؛ لذلك حرصت حكومتنا الرشيدة على ضرورة المحافظة عليهم، ومشاركتهم الحدث من خلال تحول التعليم من التعليم الميداني، والذهاب إلى المدارس إلى التعليم الإلكتروني عبر المنصات التعليمية (التعلم عن بُعد)، وهو التعلم الرقمي كما تم منعهم من الذهاب إلى دور الترفيه أو مرافقة الراشدين إلى مراكز التسوق أو الأماكن العامة كل ذلك يعكس من الحكومة الرشيدة والقيادة السديدة حرصا سجله التاريخ لهذ البلد المعطاء الذي جعل مصلحة المواطنين والمقيمين والتأكيد على سلامتهم في المقام الأول؛ لأنهم اللبنة الأولى في بناء الأسرة والمجتمع. والإنسان هو الثروة الحقيقية.

كلا الصورتين حشدت تعاطف المجتمع، وكشفت لنا عن خطورة الفايروس، وسرعة انتشاره. من هنا نلحظ دور الصورة، ومدى أهميتها في تجسيد المعاني والأفكار، وفي التأثير في الآخرين

وإقناعهم، فنجد أن الصورة رسالة مرئية تستهدف نقل المعلومات إلى جمهور معين مُحْدِثةً تأثيرا في سلوك المشاهدين، فالجزء المرئي من النص التلفزيوني له تأثير، ويساعد في تفسير النص وفهم المطلوب وهو ما تسعى إليه وزارة الصحة، فالصور لها معان ضمنية ثرية، وإن قوة الصورة وقدرتها على الإقناع تعتمد على ما تملكه من دلالة خاصة[32].

وينقل الإعلام صورة أخرى تحمل بين طياتها أملا وتفاؤلا بعد اكتشاف لقاح يخفف من وطأة الألم، ليؤكد للعالم قول المصطفى ﷺ: «ما أَنْزَلَ اللَّهُ داءً إِلَّا أَنْزَلَ له شِفاءً»[33].

جاءت الصورة واقعية ظهر فيها الحضور الإنساني لفئة يهتم بها المجتمع الإسلامي ويحرص على سلامتها وهي فئة كبار السن، الصورة تتكلم عن مضمونها فهي تعبر عن بدء حملة التطعيم لمكافحة هذا الوباء، ويظهر هنا أول المتلقين وقد ارتسمت على محياه البشاشة والرضا والإصرار على محاربة هذا الوباء ومكافحته، وهي صورة تنقل للجمهور دلالات أيديولوجية بطريقة أسهل ومباشرة مما يؤثر على المتلقي بشكل كبير، ويجعله يستجيب للرسالة التي تحملها، من ضرورة المبادرة إلى أخذ اللقاح للحفاظ على سلامة الإنسان، فالمشاهد يشاهد رجلا تلقى التطعيم بكل حب وراحة عكستها ابتسامته وإشارة إبهامه التي دلت على الرضا وعلى تمام الأمر وانتهائه بتشجيع من الطبيبة التي تقف إلى جانبه مؤيدة ما قام به بنفس إشارة الأصبع.

فبفضل تقدم الحياة الرقمية وأهمية الصور والأشكال وقدرتها على توصيل الأفكار والمعلومات وظفت وزارة الصحة بالتعاون مع وزارة الإعلام تفعيل الصور وإظهارها للمشاهد، فالصورة وسيلة مهمة في خلق عناصر التفاعل الثقافي، وجذب اهتمام المتلقين حسبما تقتضيه

الثقافة البصرية، إضافة لذلك فهي تمثل نقلة نوعية لصناعة الوعي الثقافي وتشكيله وتوجيهه بما يتلاءم مع أهدافها ومقاصدها[34].

ولأن النفس البشرية قلقة مترددة خائفة لاسيما فيما يخص هذا الفايروس الذي لم يعرف له دواء حتى عند أكبر الدول والشركات العظمى؛ فقد جاءت الصورة لتؤكد أن اللقاح موجود لدى وزارة الصحة في منطقة معينة وفق ضوابط ومعايير ودرجات حرارة محددة كفيلة بحفظه واستمرار صلاحيته، فشعار وزارة الصحة الموجود في الصورة أشار إلى الجهة المسؤولة عن صرف وإعطاء اللقاح، فصرف اللقاحات وأخذ التطعيمات من صلاحيات وزارة الصحة، وتعطى من قبل فئة مختصة من الأطباء، وبنسب معينة.

وكما يأتي البعد البصري مؤازِرا للشعارات التعبيرية ومكثِّفا لدلالتها اللسانية، كما رأينا في شعار: (نعود بحذر)، نجد بالمقابل أن الصورة الإعلامية تتوسل هي الأخرى بالجانب اللساني أحيانا لتكثيف دلالتها البصرية، فبجانب الصورة أعلاه باعتبارها نسقا أيقونيا يوجد النسق اللساني وهو الآتي: (بدء حملة تطعيم كوفيد 19 بجدة وهذا أول المتلقين) كتبت بخط سميك باللون الأبيض أسفل الصورة وكأنه عنوان للخبر الإعلامي، فيظهر هنا التفاعل بين الصورة واللغة باعتبارها وسيطا تواصليا.

فالقصد من وراء هذه الصورة الحية هو تحريك مشاعر المتلقي ليدرك أهمية أخذ اللقاح، وجذب انتباهه وتشويقه للتوجه للجهات المعنية بصرف اللقاح، كما أن في محتويات الصورة معلومات وأخبار من وزارة الصحة تود تبلغها للجمهور وإفادتهم بكل المستجدات والتطورات حول كوفيد 19.

وقد استخدمت وزارة الصحة الصورة لتؤكد مصداقيتها وحرصها على سلامة النفس الإنسانية بمختلف مراحلها العمرية وتدعم مادتها الكتابية أسفل الصورة، فالصورة بمضمونها عبرت عن الرسالة التي تود وزارة الصحة توصيلها للمتلقين، لاسيما أن الصورة لا يمكن تزييفها أو تغييرها فهي تنقل الحدث على حقيقته.

فلكل عصر أدواته المستخدمة في التواصل بين أفراده، ولأن عصرنا هو عصر الصورة الحاضرة في أغلب المجالات، لما لها من تأثير مباشر وغير مباشر في تحديد المواقف وتبليغ المتلقي

بالأخبار الحية والساخنة حرصت وزارة الصحة على الاستفادة من استخدام الصورة لتكون وسيلة توعوية.

وبعد، فقد حرص الناطق الإعلامي لوزارة الصحة على حسن تركيب الجمل النحوية والبلاغية المستخدمة في الخطاب الإعلامي للتحذير من كورونا.

ولم يقف الخطاب الإعلامي على الاقتصار على توظيف الإيجاز فقط، بل وظف كذلك التكرار، فالتكرار من كرر، وَكَرَّرَ الشَّيْءَ وَكَرْكَرَهُ: أَعَادَهُ مَرَّةً بَعْدَ أُخْرَى[35]، وعند البلاغيين فإن التكرار "هو: أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف، أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[36]، وتكرار ظهور العبارات في جميع وسائل الإعلام وحتى على السلع التجارية وغيرها وتنوع محتواها وطريقة عرضها؛ دليل على أهمية هذا الأمر وخطورته.

وعندما يصر الإعلام على تكرار شعارات وزارة الصحة وكذلك تثبيتها على الشاشات؛ ليرسل رسالة تأكيد وإقناع للمشاهدين بالعمل والالتزام بما تنص عليه هذه العبارات، فالأمر جلل يؤثر على المجتمع من جميع النواحي.

النتائج:

من خلال ما سبق نجد أن الخطاب الإعلامي كان من أهم الخطوط الرئيسة لمواجهة جائحة كورونا (كوفيد - 19)، فقد نجح في تعزيز علاقته بالجمهور ونقل الحدث بكل شفافية ووضوح، ورفع من مكانة المملكة قيادة وريادة طبيا وأمنيا فلله الحمد والشكر، أثناء أزمة الوباء العالمي، وأن وزارة الصحة نجحت إعلاميا في التوعية الدائمة للحد من انتشار الفايروس في كافة الوسائل الإعلامية؛ لتحقيق رسالتها الطبية والتوعوية.

ففي بداية ظهور الفايروس استخدم الخطاب الإعلامي:

- التعبير بالجمل الإسمية؛ للتأكيد على أهمية الأمر، ومدى خطورته على جميع المستويات، ثم الانتقال إلى الجمل الفعلية؛ للدلالة على تجديد التحذير، واستمرارية أخذ الحذر، والحفاظ على سلامة الجميع.
- استخدام الصور الحية المعبرة؛ لأنها أكثر إقناعا وتأثيرا في المتلقيين بمختلف الفئات.

- استعمال الخطاب الإعلامي عبارات بديعية أسهم في تعميق الدلالة، وإيضاح المعنى والمطلوب، من خلال الترغيب في التعاون للحد من انتشار الفايروس، والترهيب من التهاون وما يترتب على ذلك من أخطار على الفرد والمجتمع من جميع النواحي.
- لم يخل الخطاب الإعلامي من التنويع الأسلوبي والبلاغي فهو ينقل الخبر من لغته المتخصصة إلى لغة يفهمها المتلقي بمختلف مستوياته الثقافية والتعليمية، فلغة الخطاب الإعلامي تلتقي مع البلاغة؛ فالصياغة البلاغية تفرضها بلاغة الإقناع، وهو ما يقوم عليه الخطاب الإعلامي بوصفه خطابا يمتلك صنعة قصدية للتأثير والإقناع.
- لجأ الخطاب الإعلامي إلى توظيف بلاغة الإيجاز والاختزال اللغوي بهدف توصيل الفكرة بأقصر عبارة وأقل جهد، فالإيجاز يعمل على استرجاع المعلومة، والتأثير في المتلقي الذي بذل جهدا ذهنيا لفهم المطلوب، فقد استخدمت الجمل البسيطة سريعة الفهم والاستيعاب والمستوحاة من الحياة اليومية التي تهدف إلى التأثير والإقناع.

الهوامش والإحالات:

(1) هو القارئ الذي يرجع إلى الكفايات الموسوعية الثقافية التي يرجع إليها المؤلف نفسه، لذلك فكل مؤلف يستشف "قارئ نموذجي" جدير بتأويل نصه بالطريقة التي يراها المؤلف نفسه ملائمة. ينظر: إيكو، القارئ في الحكاية: 68.

(2) ينظر: إيكو، سيميائية الأنساق البصرية: 103-109.

(3) تشاندلر، أسس السيميائية: 45.

(4) من أمثلة هذه الدراسات التي اهتمت بظاهرة التشكيل البصري في النصوص الأدبية:

- الماكري، محمد، الشكل والخطاب، ومدخل لتحقيق ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991م.

- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985م.

(5) من هذه الدراسات على سبيل المثال:

- كردي، زينب عبداللطيف، خطاب الإقناع في تغريدات وزارة الصحة السعودية في جائحة كورونا ١٤٤٢هـ، مؤتمر البلاغة وخطابات الحياة اليومية، مراكش، 2021م،

- مشبال، محمد، خطاب الجائحة شاهدا حجاجيا، مجلة العلوم الشرعية واللغة العربية، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، السعودية، مج 7، ع2، 2022م.
(6) الموسى، الحجج والتمثلات في الخطاب الرقمي لوزارة الصحة السعودية في مواجهة انتشار وباء كورونا: 19-49.
(7) القحيز، بلاغة الاستفهام في خطاب التوعية بجائحة كورونا: 587.
(8) ينظر: شومان، تحليل الخطاب الإعلامي: 25.
(9) إمام، الإعلام والاتصال بالجماهير: 12.
(10) ينظر: إبرير، استثمار علوم اللغة في تحليل الخطاب الإعلامي: 92-95.
(11) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.
(12) ينظر: الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل: 23-25.
(13) ينظر: عبداللطيف، البلاغة العربية الجديدة مسارات ومقاربات: 387.
(14) ينظر: مصباح، الإقناع الاجتماعي: 17، 18.
(15) ينظر: صويلح، بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي: 259. مصباح، الإقناع الاجتماعي: 25، 26.
(16) العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول: 6.
(17) ينظر: ناصر، الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي: 17.
(18) ينظر: شومان، تحليل الخطاب الإعلامي: 25.
(19) الجرجاني، التعريفات: 41.
(20) وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 162.
(21) ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: سأل.
(22) ينظر: معلوف، المنجد في اللغة والأعلام: سأل.
(23) أخرجه البخاري، حديث رقم (2554)، ومسلم، حديث رقم: (1829).
(24) ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: عاد.
(25) ينظر، ابن منظور، لسان العرب: سند.
(26) ينظر: نفسه: كنف.
(27) مسلم ، صحيح مسلم، حديث رقم،(2586).
(28) ينظر: حميدة، سلطة الصورة: 18، 19.
(29) ينظر: العزاوي، الخطاب والحجاج: 101.
(30) ينظر: رقيق، التقنيات البلاغية في الصور الإشهارية الثابتة: 259.
(31) صويلح، بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي: 296.
(32) ينظر: إبرير، تحليل الخطاب الإعلامي: 62.

(33) البخاري، صحيح البخاري، حديث رقم(5678).

(34) ينظر: إبرير، الصورة في الخطاب الإعلامي: 160.

(35) ابن منظور، لسان العرب: مادة (كرر).

(36) ابن ابي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: 3/ 375.

المراجع:

1) إبرير، بشير، استثمار علوم اللغة في تحليل الخطاب الإعلامي، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع23، 2009م.

2) ابن أبي الأصبع، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، د. ت.

3) إمام، إبراهيم، الإعلام والاتصال بالجماهير، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1969م.

4) إيكو، أمبرتو، سيميائية الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي، دار الحوار، اللاذقية، 2008م.

5) إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996م.

6) البخاري، محمد بن اسماعيل، صحيح البخاري، دار الفكر، بيروت، 1981م.

7) تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008م،

8) الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.

9) حميدة، مخلوف، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الأيدولوجيا، دار سحر للنشر، تونس، 2004م.

10) رقيق، أمينة التقنيات البلاغية في الصورة الإشهارية الثابتة، مجلة الباحث، الجزائر، العدد، 12، أبريل 2013م.

11) شومان، محمد، تحليل الخطاب الإعلامي: أطر نظرية ونماذج تطبيقية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،2007م.

12) الطلبة، محمد سالم محمد الأمين، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008م.

13) عبد اللطيف، عماد، البلاغة العربية الجديدة مسارات ومقاربات، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2021م.
14) العزاوي، أبو بكر، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، 2010م.
15) العسكري، الحسن بن علي، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952م.
16) العمري، محمد، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005م.
17) الغزالي، عبد القادر، اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2003م.
18) القحيز، ريم بنت زيد، بلاغة الاستفهام في خطاب التوعية بجائحة كورونا الرسائل القصيرة لوزارة الصحة السعودية أنموذجا، مجلة العلوم الشرعية واللغة العربية، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، الرياض، مج7، ع2، 2022م.
19) القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.
20) كردي، زينب عبد اللطيف، خطاب الإقناع في تغريدات وزارة الصحة السعودية في جائحة كورونا 1442هـ، مؤتمر البلاغة وخطابات الحياة اليومية، مراكش، 2021م.
21) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004م.
22) مسلم، مسلم بن الحجاج القشيري، صحيح مسلم، تحقيق: محمد عبدالباقي، دار الفكر، بيروت، 1983م.
23) مشبال، محمد، خطاب الجائحة شاهدا حجاجيا، مجلة العلوم الشرعية واللغة العربية، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، السعودية، الرياض، مج7، ع2، 2022م.
24) مصباح، عامر، الإقناع الاجتماعي، خلفيته النظرية وآلياته العملية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006م.
25) معلوف، لويس، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 2003م.
26) ابن منظور، محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
27) الموسى، مشاري عبد العزيز، الحجج والتمثلات في الخطاب الرقمي لوزارة الصحة السعودية في مواجهة انتشار وباء كورونا، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، جامعة الكويت، ع181، 2021م.
28) ناصر، عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجيه للخطاب الفلسفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.

29) الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2010م.

30) وهبه، مجدي، و المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، د.ت.

31) هشام صويلح، بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي: دراسة في ضوء البلاغة الجديدة، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، الجزائر، ع8، 2011م.

Arabic References

1) Ibryr, Bashīr, Istithmār ʿulūm al-lughah fī taḥlīl al-Khiṭāb al-Iʿlāmī, Majallat al-lughah al-ʿArabīyah, al-Majlis al-Aʿlá lil-lughah al-ʿArabīyah, al-Jazā'ir, I 23, 2009, (in Arabic).

2) Ibn Abī al'ṣbʿ, ʿAbd al-ʿAẓīm ibn al-Wāḥid ibn Ẓāfir, taḥrīr al-Taḥbīr fī ṣināʿat al-shiʿr & al-nathr & bayān Iʿjāz al-Qur'ān, Ed. Ḥifnī Muḥammad Sharaf, al-Majlis al-Aʿlá lil-Shu'ūn al-Islāmīyah, Miṣr, N D, (in Arabic).

3) Imām, Ibrāhīm, al-Iʿlām & al-Ittiṣāl bi-al-jamāhīr, Maktabat al-Anjlū, al-Qāhirah, 1969, (in Arabic).

4) Īkū, Umbirtū, sīmiyā'īyah al-ansāq al-baṣarīyah, tr. Muḥammad al-Tuhāmī, Dār al-Ḥiwār, al-Lādhiqīyah, 2008, (in Arabic).

5) Īkū, Umbirtū, al-qāri' fī al-ḥikāyah: altʿāḍd alt'wyly fī al-Nuṣūṣ al-ḥikā'īyah, tr. Anṭwān Abū Zayd, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, Bayrūt, 1996, (in Arabic).

6) al-Bukhārī, Muḥammad ibn Ismāʿīl, Ṣaḥīḥ al-Bukhārī, Dār al-Fikr, Bayrūt, 1981, (in Arabic).

7) Tshāndlr, Dānyāl, Usus alsymyā'yh, tr. Ṭalāl Wahbah, Markaz Dirāsāt al-Waḥdah al-ʿArabīyah, Bayrūt, 2008, (in Arabic).

8) al-Jurjānī, ʿAlī ibn Muḥammad ibn ʿAlī al-Zayn al-Sharīf, Kitāb altʿryfāt, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1983, (in Arabic).

9) Ḥamīdah, Makhlūf, Sulṭat al-Ṣūrah, baḥth fī Īdiyūlūjiyā al-Ṣūrah & ṣūrat al-aydīyūlūjiyā, Dār Saḥar lil-Nashr, Tūnis, 2004, (in Arabic).

10) Raqīq, Amīnah al-Tiqnīyāt al-balāghīyah fī al-Ṣūrah al-ishhārīyah al-thābitah, Majallat al-bāḥith, al-Jazā'ir, al-ʿadad, 12, Abrīl 2013, (in Arabic).

11) Shūmān, Muḥammad, taḥlīl al-Khiṭāb al-Iʿlāmī: uṭur Naẓarīyat & namādhij taṭbīqīyah, al-Dār al-Miṣrīyah al-Lubnānīyah, al-Qāhirah, 2007, (in Arabic).
12) al-ṭalabah, Muḥammad Sālim Muḥammad al-Amīn, al-Ḥajjāj fī al-balāghah al-muʿāṣirah, Dār al-Kitāb al-jadīd al-Muttaḥidah, Bayrūt, 2008, (in Arabic).
13) ʿAbd al-Laṭīf, ʿImād, al-balāghah al-ʿArabīyah al-Jadīdah Masārāt & muqārabāt, Dār Kunūz al-Maʿrifah, al-Urdun, 2021, (in Arabic).
14) al-ʿAzzāwī, Abū Bakr, al-Khiṭāb & al-ḥijāj, Mu'assasat al-Riḥāb al-ḥadīthah lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, Bayrūt, 2010, (in Arabic).
15) al-ʿAskarī, al-Ḥasan ibn ʿAlī, Kitāb al-ṣināʿatayn al-kitābah & al-shiʿr, E. ʿAlī Muḥammad al-Bajāwī, & Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, ʿĪsá al-Bābī al-Ḥalabī, al-Qāhirah, 1952, (in Arabic).
16) al-ʿUmarī, Muḥammad, al-balāghah al-Jadīdah bayna al-takhyīl & al-tadāwul, Afrīqiyā al-Sharq, al-Maghrib, 2005, (in Arabic).
17) al-Ghazālī, ʿAbd al-Qādir, al-lisānīyāt & naẓarīyat al-tawāṣul, Dār al-Ḥiwār lil-Nashr & al-Tawzīʿ, Sūriyā, 2003, (in Arabic).
18) alqḥyz, Rīm bint Zayd, Balāghat al-istifhām fī Khaṭṭāb al-tawʿiyah bjā'ḥh kwrwnā al-rasā'il al-qaṣīrah li-Wizārat al-Ṣiḥḥah al-Saʿūdīyah anmūdhajan, Majallat al-ʿUlūm al-sharʿīyah & al-lughah al-ʿArabīyah, Jāmiʿat al-Amīrah Nūrah bint ʿAbd al-Raḥmān, al-Riyāḍ, V 7, I 2, 2022, (in Arabic).
19) al-Qazwīnī, Muḥammad ibn ʿAbd al-Raḥmān ibn ʿUmar Abū al-Maʿālī Jalāl al-Dīn, al-Īḍāḥ fī ʿulūm al-balāghah, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2003, (in Arabic).
20) Kurdī, Zaynab ʿAbd al-Laṭīf, Khaṭṭāb al-Iqnāʿ fī Taghrīdāt Wizārat al-Ṣiḥḥah al-Saʿūdīyah fī jā'ḥh kwrwnā 1442h, Mu'tamar al-balāghah & khiṭābāt al-ḥayāh al-yawmīyah, Marrākush, 2021, (in Arabic).
21) Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah, al-Muʿjam al-Wasīṭ, Maktabat al-Shurūq al-Dawlīyah, Miṣr, 2004, (in Arabic).
22) Muslim, Muslim ibn al-Ḥajjāj al-Qushayrī, Ṣaḥīḥ Muslim, E. Muḥammad ʿAbd-al-Bāqī, Dār al-Fikr, Bayrūt, 1983, (in Arabic).

23) Mashbāl, Muḥammad, Khaṭṭāb aljā'ḥh shāhidan ḥjājyā, Majallat al-ʿUlūm al-sharʿīyah & al-lughah al-ʿArabīyah, Jāmiʿat al-Amīrah Nūrah bint ʿAbd-al-Raḥmān, al-Saʿūdīyah, al-Riyāḍ, V 7, I 2, 2022, (in Arabic).

24) Miṣbāḥ, ʿĀmir, al-Iqnāʿ al-ijtimāʿī, khalfiyatihi al-naẓarīyah & ālīyātuhu al-ʿamalīyah, Dīwān al-Maṭbūʿāt al-Jāmiʿīyah, al-Jazā'ir, 2006, (in Arabic).

25) Maʿlūf, Luwīs, al-Munajjid fī al-lughah & al-aʿlām, Dār al-Mashriq, Bayrūt, 2003, (in Arabic).

26) Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram Abū al-Faḍl Jamāl al-Dīn, Lisān al-ʿArab, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, N D, (in Arabic).

27) al-Mūsá, Mashārī ʿAbd al-ʿAzīz, al-ḥujaj & al-tamaththulāt fī al-Khiṭāb al-raqmī li-Wizārat al-Ṣiḥḥah al-Saʿūdīyah fī muwājahat intishār wabā' kwrwnā, Majallat Dirāsāt al-Khalīj & al-Jazīrah al-ʿArabīyah, Jāmiʿat al-Kuwayt, ʿ181, 2021, (in Arabic).

28) Nāṣir, ʿImārah Nāṣir, al-falsafah & al-balāghah muqārabah ḥjājyh lil-khiṭāb al-falsafī, Manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazā'ir, 2009, (in Arabic).

29) al-Hāshimī, Aḥmad, Jawāhir al-balāghah fī al-maʿānī & al-bayān & al-badīʿ, Ed. Yūsuf al-Ṣumaylī, al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, Bayrūt, 2010, (in Arabic).

30) Wahbah, Majdī, wa al-Muhandis, Kāmil, Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-ʿArabīyah fī al-lughah & al-adab, Lubnān, N D, (in Arabic).

31) Hishām Ṣuwayliḥ, Balāghat al-Iqnāʿ fī al-Khiṭāb al-Iʿlāmī: dirāsah fī ḍaw' al-balāghah al-Jadīdah, Majallat al-Khiṭāb, Jāmiʿat Mawlūd Muʿammarī, al-Jazā'ir, I 8, 2011, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/03/12م
تاريخ القبول: 2023/05/09م

بنية المتخيل في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان

شيخه عبدالله سعيد الزعابي*
shaikha.alzaabi@sharjah.ac.ae

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة بنية المتخيل في رواية (موت صغير) للروائي السعودي محمد حسن علوان، وقد اعتمدت الدراسة على المنهج السِّيميائي، وقُسِّمت إلى مقدمة ومبحثين ونتائج، على النحو الآتي: المبحث الأول : رمزية الخطاب السردي للرواية بين التاريخ والتخيل، والمبحث الثاني: سيميائية الدوال بين الخطابين الصوفي والسردي، وقد انتهت الدراسة إلى جملة من النتائج، من أهمها: أن بنية المتخيل في رواية موت صغير تتأسس على أن العديد من صور الذات في الرواية غير مقصودة في ذاتها، وإنّما صيغت سرديا ورمزيا بوصفها وسيطا للدلالة على معانٍ ودلالات أخر، فالرواية في تبنيها لتقنية التخييل السردي تؤشر على العديد من المفاهيم والقضايا الإنسانية التي لا تمس ذات ابن عربي فحسب بوصفه راويا، بل تمس كل ذات، لأنها تعبر رمزيا عن عديد من القضايا الإنسانية (سياسية، اجتماعية وفكرية) .

الكلمات المفتاحية: المتخيل، الحب الإلهي، الخطاب الرمزي، الخطاب الصوفي.

* محاضر النحو والصرف - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة.

للاقتباس: الزعابي ، شيخه عبدالله سعيد، بنية المتخيل في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 404-428.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1569

OPEN ACCESS
Received: 12-03-2023
Accepted: 09-05-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Imaginary Structure in Mohammed Hassan Alwan's Novel "*Mawt Sagheer*" (Sagheer Death)

Sheikhah Abdullah Saeed Al-Zaabi*
shaikha.alzaabi@sharjah.ac.ae

Abstract:

This study aimed to investigate the imaginary construct in Mohammed Hassan Alwan's, Saudi novelist, "*Mawt Sagheer*" (Sagheer Death). Adopting a semiotic approach, the study is divided into an introduction, two sections, and a conclusion. The first section explored the symbolism of narrative discourse in the novel, bridging history and imagination. The second section examined the semiotics of symbols between Sufi and narrative discourses. The study findings revealed that the imaginary structure in Alwan's novel "*Mawt Sagheer*" was based on the fact that many self-images in the novel were not intentional in themselves but were formulated narratively and symbolically as a means to signify other meanings and connotations. By adopting the technique of narrative imagination, the novel indicated numerous human concepts and issues that did not only concern the Ibn Arabi as a narrator but also resonated with every individual, as they symbolically represent various human (political, social, and intellectual) issues.

Keywords: Imagination, Divine Love, Symbolic Discourse, Sufi Discourse.

*Lecturer of Morphology and Syntax, Department of Arabic Language and its Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Sharjah, United Arab Emirates.

Cite this article as: Al-Zaabi, Sheikhah Abdullah Saeed, Imaginary Structure in Mohammed Hassan Alwan's Novel "*Mawt Sagheer*" (Sagheer Death), Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 404 -428.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1569

مقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل بنية المتخيل في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان، وهي رواية تندرج ضمن سرد الآخر، أو الروايات التاريخية، وقد اعتمد الكاتب محمد حسن علوان على المزاوجة بين المدونة التاريخية المتمثلة في مخطوطات ابن عربي وأقواله، وبين المتخيل الروائي الذي هو من فعل الكاتب، ويمثل أهم خصائص الخطاب السردي عنده، ومن هنا كان لتحليل بنية المتخيل في الرواية التاريخية باعتبار هذه المزاوجة بين الحقيقي والمتخيل أهمية كبيرة في الوقوف على طريق بناء الحكاية وكيفية صياغتها.

وقد كشفت الدراسة عن تشكيل الكاتب لبنية المتخيل في الرواية وأحداثها المتخيلة من خلال التحليل الجامع بين اللساني والسيميائي لثلاث علاقات سردية، وهي:

العلاقة الأولى هي علاقة العتبات النصية للرواية بالمحور الدلالي العام لبنية المتخيل فيها، ويكمن تحليل هذه العلاقة في دراسة علامات الخطاب النصية المتمثلة في عنوانها والتصدير الذي افتتحت به، وهيمنة دلالة العنوان بمساراتها السردية وتعالقاتها النصية على حبكة الأحداث وترابط مراحلها، وبناء السيرة الذاتية لابن عربي بالاعتماد على اللغة الرمزية والمجازية. وذلك عبر صور ومراحل متنوعة من التنامي السردي للذات المتخيلة، وتدرج وعيها شيئا فشيئا مع تدرج البناء الروائي، سواء بنفسها أو بالعالم.

أما العلاقة الثانية فهي التي تكشف عن مزج الكاتب محمد حسن علوان بين الحضور الأيديولوجي التاريخي، والحضور التخييلي لشخصية ابن عربي، ومن هنا فقد استند البحث إلى مراعاة التمييز في تتبع شخصية ابن عربي في الرواية بين كونه فاعلا تاريخيا من واقع الأحداث الحقيقية في تشكيل الحدث السردي، وكونه شخصية متخيلة من قبل الكاتب في تشكيل هذا الحدث، حيث تسرد الرواية سيرة شيخ الصوفية "محيي الدين بن عربي"، ويجعل الكاتب حياته محورا للأحداث، ساردا إياها بضمير المتكلم لابن عربي نفسه، داعيا القارئ لاكتشاف عالم المتصوفين، وأفكارهم، وتفاصيلها المليئة بالغرابة، والترحال، والرؤى والمنامات، والعشق، والحب الإلهي، والجذبة، والحياة، والموت.

وفي العلاقة الثالثة يحاول البحث أن يرصد علاقة المزاوجة بين الخطاب الصوفي المميز لشخصية ابن عربي الحقيقية، والخطاب الرمزي المميز للنصوص الروائية، حيث زاوج الكاتب محمد حسن علوان هنا بين تجليات المعاني الصوفية في خطاب ابن عربي بوصفه من أقطاب الصوفية الكبار، وبين المعاني الرمزية التي أراد من خلالها التعبير عن هذا الخطاب الصوفي عبر بنية متخيلة تربط بين الدلالة والفكرة، ومن هنا فقد كانت بنية المتخيل في الرواية هي المعادل الرمزي للخطاب الصوفي لأفكار شخصية ابن عربي الحقيقية.

وتكمن إشكالية البحث عن موضوع (**بنية المتخيل في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان**) في الإجابة عن سؤال رئيس مفاده: ما أبرز عناصر **بنية المتخيل في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان**؟ وكيف ارتبطت فيما بينها في علاقات سردية متنوعة؟

ويندرج تحت السؤال الرئيس أسئلة فرعية، هي:

1) ما أبرز مكونات بنية المتخيل في رواية موت صغير؟ وكيف يتم توزيعها في الخطاب؟
2) كيف استطاع الكاتب محمد حسن علوان الجمع بين السرد التاريخي والسرد المتخيل؟
3) كيف عبرت عتبات النص في الرواية عما يصرح به الخطاب أو يضمره؟
4) كيف وظف الكاتب المكان والزمان في خطابه الروائي؟
5) ما أهم العلامات السيميائية التي شكلت بنية المتخيل عند الكاتب؟
6) كيف تحلل اللغة الحوارية في خطاب الرواية وفق الجمع بين المعنى الصوفي والمعنى السردي؟

ومما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع أسباب متعددة لعل أهمها:

7) جدة الموضوع وإثراء مجالات البحث فيه؛ بوصفه حقلا خصبا من حقول تحليل الخطاب الروائي.
8) ما يتمتع به الروائي محمد حسن علوان من مكانة كبيرة في الخطاب الروائي العربي الحديث.
9) التعرف عن قرب على الآليات اللسانية والسيميائية والسردية للخطاب الروائي عند محمد حسن علوان.
10) الشهرة الواسعة التي نالتها رواية موت صغير؛ كونها تجمع بين السيرة التاريخية الحقيقية، والسرد الروائي المتخيل.

وتأتي أهمية هذا الموضوع مما يلي:

11) الكشف عما لتحليل بنية المتخيل من أهمية كبيرة في الوقوف على طريق بناء الرواية وكيفية صياغتها.

12) الوقوف على أبرز عناصر بنية المتخيل لرواية موت صغير.

13) الكشف عن الزمن السردي للخطاب في رواية موت صغير؛ أي دراسة العلاقات القائمة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، التي تتجلى في (الترتيب الزمني، وإيقاع السرد، والتواتر).

14) الدراسة السيميائية للدوال التي اعتمدتها الرواية في سرد الأحداث؛ مثل: الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب الصوفي.

15) رصد العلاقة بين الراوي ابن عربي، والسرد المتخيل من جانب الكاتب.

تكمن أهداف البحث في النقاط الآتية:

16) تسليط الضوء على فاعلية العتبات النصية ممثلة في العنوان ومقدمات الرواية في تأسيس مركزية الدلالة.

17) التمييز بين حضور الجانب الصوفي في شخصية ابن عربي، وحضور الجانب الإنساني الذي غلبت عليه اللغة الرمزية.

18) الكشف عن استراتيجية السرد التصاعدي لأحداث الرواية وأثر ذلك في البنية الدلالية.

19) رصد العلاقة السردية بين الخطاب الصوفي للغة الحوار، والخطاب الرمزي لها.

20) تحديد أهم الدوال السيميائية التي تشكل المحاور الدلالية لبنية المتخيل في الرواية.

وقد سبقت هذه الدراسة مجموعة من الدراسات التي تناولت بنية المتخيل لرواية موت صغير لمحمد حسن علوان من خلال وجهات قرائية وتحليلية متنوعة، ولعل من أبرز ما وقفت عليه من هذه الدراسات ما يلي:

الدراسة الأولى:

21) منال بنت عبد العزيز العيسى (2017م)، الخطاب الصوفي في رواية "موت صغير" لمحمد حسن علوان، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد 47.

هدفت الدراسة إلى الوقوف على سمات الخطاب الصوفي السردي في رواية موت صغير، بوصفه يشكل الثيمة الأبرز في الرواية، حيث رأت الباحثة أن هذا الخطاب يتمظهر بشكل سردي

تخييلي روائي، ومن ثم فقد سعت نحو الوقوف على ما يبرز العلاقة بين السارد ومظاهر البنية السردية للخطاب الصوفي، والتي من أبرزها: عتبات النص- المكان- الشخصيات- الرؤية- التبئير- وجهة النظر.

الدراسة الثانية:

22) عبد الرحمن بن أحمد السبت (2019م)، جماليات الفضاء الروائي في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد 13- العدد الثاني.

سعت الدراسة إلى إبراز جماليات الفضاء الروائي في رواية موت صغير لمحمد حسن علوان، وتقديم النتاج الروائي الذي يحمل دلالات إبداعية وفنية إلى المتلقين بصورة جمالية.

الدراسة الثالثة:

23) أوراس سلمان السلامي (2020م)، الأنساق الثقافية في رواية موت صغير، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، الجامعة الإسلامية، العراق، العدد 57.

تناولت الدراسة الأنساق الثقافية في رواية موت صغير، فخصصت مبحثا للحديث عن الأنساق الدينية، متمثلة في أنساق الأنا والذات والآخر. أما المبحث الثاني فقد خصص للحديث عن الأنساق الاجتماعية؛ متمثلة في علاقة الرجل بالمرأة، والعنونة.

الدراسة الرابعة:

24) طارق بن محمد المقيم (2020م)، أنواع التناص والخطاب الميتاسردي في رواية "موت صغير" لمحمد حسن علوان، مجلة الآداب، جامعة الملك سعود- كلية الآداب، المجلد 32- العدد الأول.

يناقش هذا البحث الخطاب الميتاسردي الذي تشكل في إطار رواية موت صغير، وعلاقته بمتن الرواية "الرواية الرئيسة"، والأسباب الداعية لضرورة هذا الخطاب في تناول شخصية تراثية لها شهرتها الواسعة في الثقافة العربية والعالمية، وأثر ذلك الخطاب في بناء الرواية.

وقد لاحظ الباحث أن التناص كان حاضرا بأشكال عدة في الخطاب السردي للرواية، وقسمه على ثلاثة اتجاهات؛ الأول: مدى تقارب هذا النص الروائي مع نصوص المؤلف السابقة، والثاني: تناص هذه الرواية مع الروايات المعاصرة التي تناولت التراث الصوفي بصورة عامة، وتراث ابن عربي

بصورة خاصة، والثالث: التناص المباشر مع مؤلفات "ابن عربي" والنصوص التراثية الأخرى، ومدى نجاح مؤلف الرواية في استدعاء تلك النصوص في روايته، وتوظيفها في رؤيته الخاصة، وإبداعه الفني.

الدراسة الخامسة:

25) حمدة بنت خلف بن مقبل العنزي (2022م)، سيميائية الإشارات الصوفية في البنية السردية للرواية العرفانية: موت صغير لمحمد حسن علوان أنموذجا، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد 15- العدد الثالث.

هدفت الدراسة إلى تحليل الخطاب الصوفي في رواية موت صغير من خلال وقوف الباحثة على تحليل عَتَبَاتِ النَّصِّ لأَهَمِيَّتِهَا الدلالية، وتَتَبَّعتِ الإشارَاتِ في البِنيَةِ السَّرْدِيَّةِ؛ مِن إشارَاتِ الزَّمانِ بتِقنيَاتِهِ: كالخُلَاصَةِ، والحَذْفِ، والمشهَدِ الحِوَاريّ، والوَقَفاتِ الوَصْفِيَّةِ. ووقفَتْ، أيضًا، أمام إشاراتِ المكَانِ؛ وإشارات الأحداث، واللغة السردية، واللغة الحوارية.

تعقيب على الدراسات السابقة:

بالنظر إلى أهداف الدراسات السابق ذكرها فقد اتفقت معظمها مع أهداف دراستنا الحالية في جوانب تحليلية عديدة في بنية المتخيل لرواية موت صغير لمحمد حسن علوان؛ مثل العنوان واللغة الحوارية، والشخصيات والمكان والزمان، والخطاب الصوفي.

غير أن ما تختلف فيه دراستنا عن هذه الدراسات يكمن في منهجية البحث التي تعتمد على التكامل بين الاتجاهات السيميائية في تفكيك دوال بنية المتخيل للرواية لبناء محاورها الدلالية الأساسية، فضلا عن الاهتمام بالجانب اللساني للعلاقات السردية داخل بنية المتخيل للرواية القائم على اللغة الصوفية، مما يسمح لنا بدراسته من خلال التحليل الرمزي للشخصيات والأماكن والدوال.

وبالنظر إلى طبيعة الموضوع، وبما يتناسب مع غرض البحث وهدفه؛ فقد ارتأت الباحثة الاعتماد على المنهج السِّيميائي، لما له من قدرة على تحديد العلاقات بين الدال والمدلول لفهم الخطاب، وتحديد المعنى من خلال الرّبط بين البنية السّطحيّة والبنية العميقة له. كما يُعيننا المنهج

السِّيميَائِيّ في قِراءَةِ عَتَبَاتِ النَّصِ، وتتبُّع الإشارات الصُّوفيّة التي شكلت بنيتهِ السّرديَّةِ، لبِنَاءِ محور دلالي عام يمثل البؤرة السردية للرواية.

وسوف تستنير الدراسة بمناهج التأويل وتفكيك شفرات الخطاب إلى دوال مركزية، لتأويل الأحداث والشّخصيّات والعناصر السّرديّة واللغويّة.

وقد تجلت خطة البحث في مبحثين ويليهما خاتمة ونتائج وتوصيات. ويشتمل المبحثان على مطالب على النحو الآتي:

المبحث الأول : رمزية الخطاب السردي للرواية بين التاريخ والتخيل

المطلب الأول: رمزية الشخصيات

المطلب الثاني: رمزية الأماكن

المبحث الثاني: سيميائية الدوال بين الخطابين الصوفي والسردي

المطلب الأول: دال الرحلة

المطلب الثاني: دال المرأة

الخاتمة وتتضمن النتائج والتوصيات

1. رمزية الخطاب السردي للرواية بين التاريخ والتخيل

إن تسريد شخصية ابن عربي كما صاغ علوان سيرتها "تجمع بين المتخيل التاريخي والتحويل الروائي، فضلا عن تشكلات اللغة وبناءات الحوار والصور السردية"[1]. من جهة أن صياغة السيرة كانت قراءة في تجربة ذات تبحث عن الأسرار الإلهيّة في الكون، أسرار الحياة والموت، والنّفس والرّوح، والعقل والقلب، وتكشف عن العلاقة بين الذّات الفرديّة، والذّات الكلّية للمطلق، وتختبر فيها الانفصال عن عالم الأرض والإنسان، والاتّصال بعالم السّماء والذات الإلهية.

وعلى ذلك فإن محمد حسن علوان يبدو أنه كما يقول ميخائيل باختين: " يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره، ليس فقط داخل السارد وداخل خطابه ولغته، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد، فوراء محكي السارد نقرأ محكيا ثانيا؛ هو محكي

الكاتب."[2]. فإن تسريد سيرة ابن عربي هي تجربة قرائية مكتوبة -إن صح التعبير- لاحظ علوان فيها أن الذات المسرودة قد تنامى داخلها الإحساس العميق بالاغتراب عن العالم، والشعور الدائم بالنقص، ففي رحلة عودة الذات إلى قرطبة في الأندلس أحس بالضيق مما آلت إليه أحوالها، فعبر قائلا: "أدنيت على وجهي عمامتي، وأغمضت عيني وكأني أريد أن أهرب من هذا العالم"[3]. إنه يؤسس لتجربة حياة في عالم ذاتي وروحي، هائل التّفرد والاختلاف، فهي تجربة غير حسّية، وفي الوقت نفسه لم يكن أمامها سوى المحسوس للتّعبير عن نفسها.

إن التخييل الذي تسرد من خلاله الذات يعتمد على التركيز السردي على المحكي التخييلي أكثر من المحكي الروائي، وذلك بواسطة الاستعانة بآليات مجازية تساعد في صوغ المادة الواقعية المقروءة في أسلوب تخييلي مكتوب، ولعل في عدم تذييل العنوان بعبارة (سيرة ذاتية لابن عربي)، بوصفها صيغة تدل على جنس النص يوحي بأن الكاتب لا يقدم الرواية بوصفها ذات طابع تاريخي كأنه وثيقة، لأن قصدية الكاتب تحمل تعمدا لإخفاء ابن عربي تاريخا وسيرة، واستحضار ابن عربي الذي يعيش في الوعي الحاضر للكاتب بوصفه فكرا لا يعبر عن ماض غابر قد انتهى، وإنما فكر يشكل وعي الحاضر ويستشرف المستقبل؛ لأن الدافع -فيما تظن الباحثة- عند علوان ليس مجرد نقل لغوي لمحكي واقعي، بل الدافع هو الاجتهاد في إخفاء هذا المحكي الواقعي من أجل بروز المحكي التخييلي، فلا يحجم نفسه في نقل واقع في شكل سردي، وإنما يقدم للقارئ خلاصة معايشته لسيرة حياة، حياة ابن عربي المتخيل الذي سافرت مخطوطات سيرته بطول الأمكنة والأزمنة، لتتجلى مع كل شأن يصيب حاضر الأمة؛ لتستقر أخيرا مع الباحثة المسيحية التي أسلمت لتؤشر بذلك على الدلالة المرادة، وهي اللحظة التي يلتقي فيها دين محمد مع روح المسيح لينتجا معا شريعة الحب والسلام والتعايش، تلك البديهيات الإنسانية التي لا مناص من أن تسود حتى يعود الإنسان إلى إنسانيته.

ولعل هذا ما كان يقصده شمس التبريزي وتد ابن عربي الرابع حين قال له: "إن ديننا هو دين الحب، وجميع البشر مرتبطون بسلسلة من القلوب"[4]، فالكاتب في إنتاجه للنص الروائي حول الحب لا ينشئ سيرة ذاتية، وإنما سيرة إنسانية تلامس وعي كل إنسان، بل يمكنها أن تكون سيرة لواحد آخر غير صاحبها ابن عربي. ويبدو هذا التأويل مقبولا إذا وضعنا في الاعتبار ثيمة الحب بمعناه الإنساني الشامل الذي يختلج نفوس البشر دون تفريق بين معتقد وآخر، إذ هو المذهب الإنساني الذي تعتنقه الإنسانية جمعاء. "فلا تعود الذات الفردية هي التي تتكلم بل الذات الكبرى الكونية

الكامنة فيها، وإذن لا ذاتية في هذه اللحظة الإبداعية الكبرى، بل الذات هي نفسها الموضوع، من حيث إنها الآخر والكون، أو من حيث إن العالم الأكبر ينطوي فيها"[5].

1.2 رمزية الشخصيات

لقد وظف الكاتب محمد حسن علوان الشخصيات لتظهر في صورة رمزية في خطابه المتخيل من خلال دالين، هما:

أولا: دال السلطة

نلحظ في سرد الرواية أيديولوجيتين متصارعتين هما الأيديولوجيا السياسية والدينية السائدة، والأيديولوجيا الصوفية بتجربتها المتفردة، حيث تحاول الأولى منهما تهميش الثانية وإقصاءها، وتسعى إلى اجتثاثها من جذورها. وهو ما يتجلى في قوله: " كل يوم يدخل علينا في الخانقاه من يسبنا ويسفه كلامنا، ومن يدعي أنه منا ليتجسس علينا وينقل كلامنا إليهم. ومن يحاول أن يعظنا ويأخذ على أيدينا وكأننا ضالون. سبحان الله! ماذا نقموا منا إلا حبنا الإلهي. عجزت عقولهم عن إدراك الباطن فأخذونا بالظاهر"[6].

وقد ارتبط دال السلطة لدى الذات الساردة بمشاعر الألم والحزن، وهي مشاعر لم يتوقف ابن عربي عن الإحساس بها، لأنها احتلت موقعا سرديًّا يكشف بدلالته عن وعي الذات بذاتها ضد عوالم الشر التي رأتها وعايشتها أينما كانت، وكيفما ظهرت وتجلت؛ سواء من خلال عنف السلطة السياسية ضد العلماء، أو من خلال نظرة سلطة الفقهاء للتجربة الصوفية، وذلك بعد أن أيقن أن هذه المشاعر ما هي إلا صورة من صور التجلي الحقيقي للذات الروحانية، وذلك عندما تقابل مع وتده الرابع التبريزي الذي أكد له أن الحب لا يكتمل إلا بالألم[7].

- **السلطة العقلية**

وكان اصطدامه الأول بالسلطة الدينية العقلية عند ابن رشد فأسس دلالة التعريض به في قوله: عند أبي كان ابن رشد مثالا لمن جمع المجد من أطرافه، عالم وقاض وجليس الخلفاء، هذا كل ما يطمح إليه أبي في حياته[8].

وعندما أرغمه أبوه على زيارة ابن رشد في بيته تجلت الدلالة الرمزية في وصفه للبيت؛ ففي ظاهر القول كان الوصف يحمل دلالة حرفية لشكل بيت عادي، غير أن التمعن في الوصف يلمح إلى دلالة رمزية يتبدى فيها أن الوصف يتجه صوب ابن رشد ذاته، أو لنقل صوب ما يتبناه من أيديولوجيا العقل والفلسفة، وتفسير الأشياء بالقانون والعلة، ففي نظر ابن عربي: "بيته أصغر مما ظننت، كثير الأشجار على غير عادة بيوت قرطبة، ملتصق بالبيوت التي تليه. فلا يمكن أن تدور حول فنائه دورة كاملة"[9].

تنبني الدلالة الرمزية على التهكم والتعريض في هذا المتخيل السردي؛ إذ "تنحو الأعمال التي تستخدم أسلوب القصة المجازية (الأليغوريا) -لا على نحو عارض- بل بوصفه وسيلة سردية أساسية، إلى أن تكون قصصا تعليمية أو تهكمية"[10]. فالبيت يشير إلى العقل الذي وصفه تهكما بصيغة اسم التفضيل الأصغر، وكثرة الأشجار تدل على كثرة فروع العقل وتفرعاته ومقاييسه وبراهينه، والتصاق البيت بالبيوت التي تليه يشير إلى معنى أنه قريب من العامة ولصيق بالخلفاء، وهذا يعني أن منتهى علمه هو ما يتعلق بالخلفاء والعامة؛ أي علم الدنيا، أما فناء البيت الذي لا تدور فيه دورة كاملة فهو حصيلة الفكر الفلسفي الذي يعتمد العقل فقط في تنظيره؛ فهو فكر ناقص.

- **السلطة السياسية والدينية**

وكان اصطدامه الثاني بالسلطة السياسية وسلطة الفقهاء، وقد كانت أشد الصراعات ضراوة أمام تجلي الذات بوعيها؛ ذلك أن سلطة الفقهاء كانت ذات بُعدين؛ بُعد سياسي بوصفهم مقربين من الخليفة، ومتحكمين في القرار السياسي، والبعد الثاني هو البعد الاجتماعي المتعلق بأثر الفقهاء في العامة والمجتمع، إذ إن مجال سلطتهم السياسية إنما ينبع في الأصل من سلطتهم على العامة. وقد تبدت شرارة هذا الصراع في تصريح الذات قائلة: " ماذا تبقى لنا لنقرأه من كتب الظاهرية التي لا تحرك قلبا ولا عقلا"[11]. لتكون تلك المقدمة الشارحة للصورة الرمزية لإشبيلية والتي تلي العبارة السابقة: " أصبحت إشبيلية لا تطاق فعلاً. الأسواق جامدة. الناس خائفون. النفوس مضطربة. عراك متكرر بين فتيان نصارى ومسلمين"[12].

إن الدلالة الحرفية لوصف إشبيلية يبطن داخله وصفا رمزيا لعلم الفقهاء، حيث وظف الكاتب الرمز على لسان الذات الساردة في سياق التعريض بالواقع السياسي والفقهي الذي عايشه والتلميح إليه، مكونا من عناصر شكل الطرق والأسواق وعراك النصارى مع المسلمين، فالأسواق الجامدة التي تعج بالعامة إشارة إلى مجالس العلم الظاهرية، وخوف الناس، واضطراب النفوس إشارة إلى أن هذا العلم يورث في نفس المرء الخوف الدائم والاضطراب في فهم روح الدين، مما يمّحي معه أي أثر للتعايش الإنساني بين مختلفي العقيدة.

فمن خلال تلك الصورة تنتج الدلالة الرمزية التعريضية، وتكشف عن يأس الراوي من الأفكار والعقائد التي تسود رغم ما أصابها من العقم، الذي أدى إلى انغلاق الفكر وانتهاك الحريات، حتى استبدت الوحشة بالمكان وامّحى السلام والحب في أرجائه.

حتى عندما نال الذات من السلطة السياسية والدينية في القاهرة ما نالها، وأودعوه السجن حضرت الصورة الرمزية بوصف ضيق السجن، معرضا بضيق أفق هذه السلطة[13]، بل واسترسل في اتساع الصورة الرمزية ليصوغها في مادة أسطورية خرافية؛ كما جاء في هذا السرد الخرافي: " كلما أظلم الليل أرسلت قلبي إلى من شاء أن يكون في حضرته تلك الليلة حياً كان أم ميتا. التقيت بكل شيوخي الذين أحب لقاءهم. السهروردي في بغداد. والكوميّ في سلا، والسبتي في مراكش، والغوث في تلمسان"[14].

فظاهر المعنى هو ملاقاة من يحب ممن يشاركونه المحبة الإلهية، أما المعنى الرمزي المقصود فهو اتساع الرؤية في تجربته الذاتية بالمقارنة بضيق الرؤية لسلطة الفقهاء، فأرسل قلبه إلى من يشاركونه التجربة أحياءً أو أمواتًا، وتحدث إليهم حتى تنكشف غمة السجن، وينتهي عذاب الألم والضيق في ذاته، بل إنه يؤكد من طرف خفي على أن انكشاف الغمة والضيق في السجن (رمز السلطة السياسية والدينية) لن يكون في يد العقل ممثلا في ابن رشد، ولا في يد العلم الديني ممثلا في الغوث، وإنما في العلم الروحاني ممثلا في الكومي والجبائي؛" رفعت حضرتي الغيبية تلك الليلة إلى ابن رشد وحدثته عما أشعر فاختفى في الضباب. حاولت أن أطرق باب الغوث أبي مدين فلم يفتح لي، بحثت عن الكومي في المنازل السماوية فوجدته يصلي، ثم أشار إلي فمه وقال: ما ودعك ربك وما قلى"[15]. كان الكومي في إشارته تلك يؤذن باستدعاء البعد الأسطوري بوصفه عالمًا آخر مضادًا لعالم الضيق والخوف؛ عالمًا نورانيًّا تحركه ثيمة الحب فيهفو القلب شوقا لرؤيته، فيراه في المنام تارة، ويراه

في الحقيقة تارة أخرى، كما حدث مع وتده الثاني أبي الحسن الجبائي " كأن بساطا رقيقا غير مرئي من الهواء يحمله من الأرض وهو يحرك رجليه ليبدو وكأنه يمشي"[16]. ليخلصه من ضيق السجن بعد أن جاءه من عالم الموت.

2.2 دال الأسطورة

وظف الكاتب المادة الأسطورية بشكل يتناص مع نصوص دينية ترتبط في ذهن القارئ بمعجزات قرآنية دالة على عناية الله بأنبيائه وأصفيائه في مواجهة قوى الشر والكفر، ويتضح هنا في استثمار الكاتب للمادة الأسطورية أنه يجعل هذه النصوص تحيل على الذات المتخيلة بدلا من أن يحيل على الذات الحقيقية، وهو ما ينمي لدى الكاتب توظيفه للتخييل في صوغ المادة الواقعية المقروءة في أسلوب خيالي مكتوب، فالخطاب الروائي يتشكل " بتماس مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى، مستمدا بعض عناصرها ووحداتها، ومدمجا لأكثر من جنس أدبي وغير أدبي داخل بنيته"[17].

وهو ما يظهر في تسريد رحلة الذات عبر البحر إلى وهران، حيث تلحظ الباحثة سردا تخييليا تسرد فيه الحال التي تكون فيها الذات قد وصلت إلى قمة الانشطار الذاتي، فإذا بها ترى رجلا يمشي على الماء دون أن تبتل قدماه، مستحضرا حكاية النبي موسى وقد انشق له البحر نصفين ليكمل رحلته النبوية المقدسة[18]، ففي هذا السرد: "بينما أنا في هذه الحال إذ شعرت بوجع في بطني وظننت أني سأتقيأ، فقمت من مكاني والناس في المركب قد ناموا لأتقيأ من حافة المركب، نظرت إلى البحر الممتد أمامي سادرا فرأيت شخصا على بعد في ضوء القمر كأنه يمشي على وجه الماء باتجاهي... بلغ حافة المركب ورفع قدمه اليمنى أمامي فنظرت إليها فإذا هي جافة بلا بلل، ثم رفع اليسرى فإذا هي كذلك، ثم سلم عليَّ وأولاني ظهره وانصرف ماشيا على الماء كما جاء. وكان يقطع قرابة الميل الواحد في خطوة أو خطوتين"[19]. لا يمكن أن نعد الأسطورة هنا مجرد صورة مجازية؛ لأن القارئ لا يمكن أن يخرج منها بدلالة لفكرة مجردة أو يحيلها إلى واقع ملموس، بل أقصى ما يستطيع القارئ أن يستخلصه من سردية هذه المادة الأسطورية أنها ترصد التحولات التي تصيب الذات، وتغليب حضور الذات الصوفية على حضور الذات الإنسانية، فهو تحول في الوعي بالذات في تجربتها المخصوصة، والتي بدأت مع لقاء ابن عربي بفاطمة بنت المثنى لتدله على زاد رحلته الروحية في عبارة (طهر قلبك).

3.2 رمزية الأماكن

ارتبطت الصورة الرمزية أيضا بالمكان وتجليه السردي بوصفه " المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي تقيمه الكلمات انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجته. "[20]. فيتحول المكان بفعل الرمز من مجرد خلفية مادية تقع فيها أحداث الرواية، إلى عنصر تشكيلي من عناصر البناء التخييلي للسرد، أو " قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها"[21]. ولذلك كانت الصورة الرمزية لبغداد وهي تستقبل دخول الذات أسوارها كالعاشق الذي ينتظر معشوقته، "قليلة هي المدن التي تجوز أسوارها أول مرة فتشعر أنها كانت تنتظر وصولك. تلقي على خطواتك الأولى عتابا مشوبا بالحنين، وشوقا محفوفا بالرضا. هكذا استقبلتني بغداد"[22].

فعلى وفق الحالة النفسية للذات يتم تسريد الرحلة من مكان إلى مكان، فالمكان يمكث فيه إذا كان آمنا، ويرحل عنه إذا ساورته أحاسيس القلق والخوف، فمن خلال الصورة الرمزية للأندلس يبرر لنفسه استحالة العودة إليها: "صارت كبشا ينهشه الفرنجة من الشمال، والبرتغاليون من الغرب، والموحدون من الجنوب، والموريقيون من الشرق"[23].

فلم يكن القلق والخوف إلا قنطرة يعبر من خلالها للاطمئنان النفسي والداخلي عن طريق الرغبة في الترحال، ولذلك كان يرى في القلق والخوف أن السالك يبتليه الله عز وجل ليتعرف على طريقه: "قال الموحدون لا دروس لك، والأيوبيون أودعوني السجن، والحلبيون استاؤوا من ديواني. ومكة أقفلت أبوابها أمام قلبي في منتصف العشق. يريد الله أن يبتلي السالك حتى يرى طريقه والعارف حتى يذوق إيمانه، ويقلبني الله بين إصبعيه في المكان والزمان، حتى أعرف قدر نفسي فلا أعدو عنها"[24].

فالرحلة عبر المدن المختلفة كانت تمثيلا رمزيا لتلك الذات الواعية بذاتها والمتمركزة حول عالمها الخاص، تكني بها الذات عن ضرب من التجربة الروحية أو المجاهدة الصوفية التي تستهدف الانفصال عن محدودية جغرافية المكان شوقا إلى الاتصال بالمطلق المكاني ولانهائية جغرافيته. يقول: "دبت الأربعون في عروقي مثل قافلة طويلة أولها في مرسية وآخرها في أفق غامض لا أعرف منتهاه"[25].

فالرمز الحسي ينقل إلينا تلك الصورة للقافلة التي تمثل علاقة المحسوس (الرحلة) والمجرد (الغموض والمجهول)، في إنتاج الدلالة الرمزية المعبرة عن الانشطار الذاتي بين الحضور الإنساني

والحضور الصوفي. تمثل فيها الحضور الإنساني بالصورة المترهلة للقافلة. وقد تجلى القلق رمزيا في صورة مجازية سردية رفيقا ذميما كالقرد الذي يطارد الذات أينما حلت، فلا تهنأ بموضع ولا تطمئن في مكان، فتم توظيف القرد معادلا رمزيا للقلق الذي يعبر عن الانشطار بين بعدي الذات.

2. سيميائية الدوال بين الخطابين الصوفي والسردي

لقد تجلت دلالة الحب الإلهي بوصفها الدلالة المركزية للخطاب السردي لرواية (موت صغير) كمدلول سردي ترتد إليه الدوال المشكلة للبناء الروائي، حيث تناول الكاتب دوالا موضوعية، لا بوصفها موضوعات خارج الذات، بل بوصفها صورا لاسترسال المعنى المركزي للحب الإلهي والمعبر عنها في العنوان، وهيمنتها الدلالية على كل الخطابات السردية المشكلة للمحكي السيري في الرواية. إذ تتبدى هذه الدوال سرديا وتفتح فضاءات من التجلي (الوجودي) للذات، وهذا ما يجعل البعد السردي في الرواية مغلفا بإمكانات شاعرية تخييلية.

1.3 دال الرحلة

إن دال الرحلة لم يتراءى للذات إلا بوصفه تعويضا نفسيا عن غياب المكان في ذاته، المكان ليس بحدوده الجغرافية وإنما بصورته الوجدانية والروحية التي تمثله وطنا للنفس، وطنا للحب، أو كما يقول في عنوان أحد فصول الرواية: السفر قنطرة إلى ذواتنا[26]. ليتمثل المكان الجغرافي دالا رمزيا يحيل إلى مدلولات واقعية ورمزية معبرة عن المقام الصوفي بوصفه محطات يرتقيها السالك في رحلته الروحية إلى طريق المحبة الإلهية.

كان دال الرحلة حاضرا في صورته الرمزية المعبرة عن رحلة القلب بحثا عن تجليات الحب الإلهي مرتبطا بالذات وعلاقتها بالآخر، كما نلحظ في البحث عن الأوتاد الأربعة، فصار السفر إليهم رحلة حب شاقة، يقول عن الأوتاد: "انتظارهم يفتك بي وهذا الترقب مر قاتل"[27]. فهو يصور لقاءه بوتده الأول الكومي وكأن نفسه سافرت في ملامحه بحثا عن الراحة والطمأنينة، فيقول: "سافرت في ملامحه مثل حمامة لم تعرف أكثر أمانا من وجهه، ولا روحا أكثر رحابة من روحه"[28].

وفي رحلة بحثه عن وتده الرابع تعرف على إسحاق التركي قائد الحجيج الذي سيعود بهم إلى تركيا حيث يتواجد وتده الرابع، فيصف هذا التعارف بقوله: فور أن نظرت إلى وجه قائد حملة حجيج قونية وقر في قلبي له حب عاجل. صافحني وهو يهز رأسه باحترام كبير وابتسامة

متلطفة ويبقي يدي في يده ويميل برأسه ميلا يجعله يطل على وجهي من أدنى، غيرت بصعوبة من ملامحي التي ما زالت مأخوذة من فيض هذا الحب الإلهي الذي جمع بيننا في اللحظات الأولى[29]. ثم يقول بعد أن تعمقت معرفته به: "وتعانقنا روحا لروح، وتآخينا في الحب الإلهي الذي يجمع أولياءه من مشرق الأرض ومغربها"[30].

ويتم توظيف الرمز هنا لتصوير تجربة الذات المخصوصة التي تشعر بالانشطار بين تجليها الإنساني الحياتي وروحانية تشدها إلى عالم سماوي خارج حدود العقل والمحسوس، إلى عالم يتأسس بالانفصال عن الواقعي الحياتي والاتصال بالأوتاد الأربعة. كما عبر عن هذا قائلا: "ثمة أسير في صدري يريد أن ينطلق، شمس تنتظر أن تشرق، قافلة تتوق لأن ترحل"[31]. فالتعبير هنا مشحون بدلالة رمزية تحيل إلى رغبة عارمة في الحرية من الانعتاق من القيود، ولكن ثمة دلالة تؤسس لهذا الرحيل وهي عبارة (في صدري) إنه القلب، فالحرية والانطلاق هنا هو غاية القلب، فالرحلة ليست بالجسد وإنما بالقلب، وليست في جغرافيا المكان، وإنما في جغرافيا القلب. وتظهر الدلالة الرمزية في تشكيل صورة القلب؛ فهو أسير، وشمس تنتظر أن تشرق، قافلة تتوق لأن ترحل. فالأسر والشمس والقافلة صور محسوسة لرغبة الانفصال عن القيد والاتصال بالحرية، والسباحة في عالم روحاني دليله ومرشده فيه هو القلب.

إن المعنى الحرفي الذي يتبدى في النسيج السردي لدال الرحلة إنما يحيل إلى دلالة أخرى مجازية تتجاوز الترحال عبر جغرافيا المكان المحسوس والمحدود إلى جغرافيا الذات والقلب اللامحدودين. حتى أن رموز الصورة السردية للرحلة التي تكشف عن مشاقها ومتاعبها ومخاطرها للوصول إلى الغاية، إنما هي معنى حرفي تتخفى وراءه دلالات تمس قلق الذات وشوق الروح للوصول إلى المحبة الإلهية. "فالرحلة الصوفية في عمقها هي طقس عبور من المكان إلى اللامكان، ومن المحسوس إلى اللامحسوس. غير أن الطقس لا يتحقق ولا يتم إلا من خلال الواقع والمكان الطبيعي الجغرافي الذي يبدأ من الذات (الجسد) باعتبارها كينونة مكانية متجسدة"[32].

فتحيل الذات الرحيل المكاني إلى رحيل قلبي، وتحيل فيها السفر في المسافات وركوب البحار واجتياز المدن إلى مكابدات الذات وتدرجها في المقامات الصوفية. ولذلك عبر في رحلته إلى مراكش بقوله: " أفاض الله علي من علمه اللدني معارج عقلية ما صعدتها من قبل، ومقامات روحانية ما بلغتها قط، ومراتب علية أضاءت طريقي مثلما تضيء الشمس أرجاء الكون"[33].

2.3 دال المرأة

لم تكن علاقة (ابن عربي) بالمرأة علاقة جدلية للذات مع الآخر، بل كانت علاقة اندماج وتماهٍ، حيث كان يلون تلك العلاقة بلون الذات، ويرى ذاته ويكتشفها في ضوء رؤيته للمرأة[34]، فالمرأة هي من أهم مكونات تجلي الذات ورسم ملامحها باحثة عن رؤية لنفسها وللعالم. وإذا جاز للباحثة التعبير: كانت المرأة الصورة الرمزية المثلى من بين الصور المتعددة التي ظهر فيها مدلول الحب كفعل سردي مركزي في النص الروائي. حيث أخذ دال المرأة مدلولا آخر فوق مدلوله الحرفي. ويعود هذا المدلول الثاني إلى الصورة الرمزية المجسدة لمضمون الحب الإلهي، إذ أضحت المرأة من خلاله وسيطا جماليا معبرا عن الجمال المطلق الذي خلقه الله، أي أنها (أي الصورية المثالية للمرأة) تنطلق من المحسوس المتمثل في المرأة، إلى غير المحسوس والمتمثل في محبة الله.

ولا تلمّح الرمزية في دال المرأة إلى واقع محدد، أو تحيل إلى فكرة مجردة من خلال مادة محسوسة، وإنما يوظفها الكاتب بوصفها تعبيرا مجازيا في سياق تخيلي، أي تستعمل لذاتها ولغايتها الجمالية، وهو التعبير الذي يسميه تودوروف بالخطاب المكثف؛ أي "الخطاب المغطى بعدد كبير من الرسوم والصور التي لا تكشف عما وراءها، فهو لغة لا تحيل إلى أية حقيقة، وهي مكتفية بذاتها"[35].

ويبدو أن علة ذلك تكمن في أن الحب هو المدلول الأكثر ارتباطا بدال المرأة، فكأنه يفرض على بنية السرد صورتها البلاغية التي يشير من خلالها إلى دلالات تتصل بدلالة الحب، فيخرج التعبير السردي عن اللغة التقريرية، ويجنح إلى التعبير المجازي. لأن استدعاء الرمز هنا كأسلوب تعبيري لا يعود إلى طبيعة الموضوع الذي تباشره الذات فحسب، ولا إلى حاجة الكاتب إلى إقناع القارئ بوجهة نظره في هذا الموضوع، بل يعود في المقام الأول إلى التخييل السردي وقدرته على تشخيص الموقف العاطفي وتجسيد المعاني المجردة، وتجسيم المشاعر والأحاسيس، وعرض ذلك كله في أمثلة حسية وأفعال ملموسة. فالتفسير الرمزي دائمًا ما يتسم بالتجاوز؛ لأنه لا يتعامل مع اللغة في جانبها الحرفي، وإنما يتجاوزه إلى الجانب المراوغ الذي يتيح طبقات دلالية متنوعة تنوع البناء المجازي الذي تكون عليه البنية اللغوية نفسها " فليس الفهم مجرد تكرار للواقعة الكلامية في واقعة شبيهة، بل توليد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى"[36].

ففي الوقت الذي بدأ فيه حبه لنظام، كانت قصة حبه لمريم زوجته في نهايتها؛ فعبر عن تلك الحال في صورة رمزية فقال: "شعرت أن في قلبي أشْيَبَ يحتضر وطفلاً يولد. سكرات وصرخات. لحد ومهد. شمس تشرق وأخرى تغرب"[37].

إن القلب الذي يحتضر هو الحب في صيغته الإنسانية أو بمعناه الإنساني، وهو الحب المنقوص الذي يكلل باتصال العاشقين برباط الزواج، وهو رباط حسي ينتهي بنهاية زمانه، أي أنه رهين زمانية ومكانية الإنسان، في حين يمثل الطفل تجسيدا رمزيا للحب الآخر؛ حب نظام بنت زاهر الأصفهاني، ذلك الحب الذي يتبدى في صيغته الروحية حتى يصل إلى المحبة الإلهية، ولذلك قال عن نظام: " أول امرأة أشعر معها باكتمال الحب"[38].

وبين الحب المنقوص والحب المكتمل يتجلى دال المرأة في شكل تعبير سردي رمزي، وذلك من خلال رموز؛ هي: (الماء - الباب- الأسطورة).

- **رمز الماء**

يتشكل رمز الماء داخل البنية الرمزية عن طريق تجسيد علاقة الذات بزوجته مريم بنت عبدون، وبنظام بنت شيخه زاهر الأصفهاني، فتارة باستعارة النافورة التي ينضب ماؤها في مكة كمثال حسيٍّ يجسد فعل القطيعة بينه وبين مريم، لأن الحب الذي يسعى إليه ليطهر قلبه لم يكن عند مريم، ومن ثم فقد ولد في الأندلس ومات في مكة، ولذلك كان حب مريم منقوصا، أو كما قال: "بعض الحب لا ينمو إلا في بلاد بعينها، ولا يعيش في بلاد أخرى، وحبنا كان نافورة لا يجري ماؤها إلا في الأندلس"[39]. وتارة باستعارة نهر دجلة في تسريد لحظة انفصاله عن نظام، وكأن في وصالها "تجمع دجلة وصب نفسه في عروقي"[40]. وما إن تيقنت الذات من الفراق حتى "تراجع دجلة الذي كان في عروقي وراح يجف بسرعة هائلة كأنه فوق مرجل ضخم"[41].

وتتجلى الصورة التخيلية للماء لتشير إلى دلالة جريانه واتساع فيضانه، كالحب الذي يجري في عروق الذات ويفيض.

- **رمزية الباب**

ويحضر الباب رمزيا ليشخص القطيعة بينه وبين نظام فيقف عائقا ليؤذن بفراقهما الأبدي؛ "ظلت نظام واقفة على الباب وأنا خارجه، دائما هناك باب وعتبة في حبنا، عند باب فخر النساء،

باب بيتها في مكة، والآن باب الرباط في بغداد، أبواب فتحت لي لأدخل وظلت مفتوحة لأخرج، أبواب طيبة وظالمة، سخية وشحيحة، ولكنها تفسر كل شيء في علاقتي بها، حب ذو أبواب"[42].

فظاهر ملفوظ الباب يحيل إلى المعاني الحسية التي يعيشها العاشق الولهان، وباطنه يُحيل إلى الأزمة النفسية التي تعانيها الذات جرّاء الفجوة التي بينه وبين مقصوده. وتشخيص الباب هنا يتم بأن خلعت عليه صفات إنسانية محضة، فهو باب طيب وسخي حين اتصال الحب، وظالم وشحيح في وقت الفراق، ولم يكن الباب يرمز إلا للقلب؛ قلب نظام الذي إذا طرقته الذات "ففتحت فهذا لا يعني أنك ستدخل، وإذا دخلت فهذا لا يعني أنك ستبقى، وإذا خرجت فهذا لا يعني أنك ستعود"[43].

- **رمزية الأسطورة**

لقد كان الانفصال عن حب مريم ونظام إيذانا بالاتصال بالحب الحقيقي الذي تتغياه الذات وهو الحب الإلهي، وترمز هنا المادة الأسطورية إلى وقائع محكية في شكل تخيلي يعبر عن دلالتها الرمزية المتمثلة في الخروج من مرحلة الحب الإنساني، والاتصال بالحب السماوي، كما في تلك الرؤيا: "وفي منامي رأيت تنوراً يتأجج بالنار وأنا أقترب منه حتى وقفت عليه. ثم اتسعت فوهته فوجدتني داخله دون أن يحرقني. ثم رأيت صدري ينشق فتخرج منه قطعتا ثلج كبيرتان بحجم ثمرة إجاص لم تلبثا أن ذابتا في حرارة التنور، ثم خرجت من التنور وتحسست صدري فوجدت قميصي مثقوباً في موضع القلب والناس من حولي يتعجبون من هذا الثقب ويشيرون إليه وبعضهم يسخر منه ويضحك حتى بلغت بيتي وهرعت لأستبدل قميصي بآخر، فلما خلعته وألقيت به على الأرض نهض القميص فجأة وتشكل على هيئة امرأة عانقتني"[44].

تتضافر في هذا السرد التخييلي عدة رموز؛ فأول ما يلفت النظر في المتن المحكي فيه أنه يحيل إلى متن ديني ويتناص معه، وهو قصة النبي إبراهيم مع النار، وخروجه منها سالما بعد أن أصبحت بردا وسلاما على جسده، وما تدل عليه من رعاية الله له في مواجهة قومه الكافرين[45]، وهي الدلالة ذاتها التي تحوم الرمزية حولها في هذا السرد، وذلك من خلال جزئيات الصورة المتضافرة؛ فالتنور المتأجج بالنار هو العالم الحسي بما فيه من شر وعنف، وتبدو رعاية الله للذات وسلامتها من النار في عبارة: ثم اتسعت فوهته فوجدتني داخله دون أن يحرقني. فالعالم الحسي مهما اتسع ومهما شهد من أحداث فالذات لا تتأثر به؛ لأنها في عالم آخر فوق المحسوس والمدرك، أما قطعتا الثلج الكبيرتان

الذائبتان في التنور فهما قلباه اللذان تعلقا (بنظام ومريم) تعلقا حسيا؛ كونهما من عالم المحسوس، وهذه الإذابة تعني خروج هذين القلبين خروجا تاما من وعي الذات، أما الناس المتعجبون والساخرون فهم دلالة على موقف الآخرين ممن ليسوا من الصوفية من هذه التجربة الروحية التي يعرج فيها إلى عالم آخر غير عالمهم الحسي، عالم لا يمكن لأحد أن يرتقي إليه إلا إذا أذاب قلبه المتعلق بالمحسوس وعوضه بقلب خالصٍ لمحبة الله، تلك المحبة التي تمثلت في امرأة قامت وعانقته دليلا على تجلي الجمال والحب الإلهيين في المرأة.

فطهارة القلب من كل ما هو حسي أو عقلي يشير إلى المعنى الرمزي المستكن داخل هذه الحكاية الأسطورية، لأنها الطريق إلى معرفة الحب. ولأن " المعرفة الحقيقية هي معرفة الشيء من داخل، ذلك أنها تلغي المسافة بينه وبين العارف، وتتيح للعارف تحقيق ذاته"[46]. وهذه المعرفة لا تكون إلا بتجرد الذات العارفة من إرادتها بوصفها خارجا أو ظاهرا حياتيا مندرجا في الآن اليومي، هذه الإرادة الذاتية هي الإحساس بالأنا والفردية " فلا يدرك الوجود حقا إلا بتجاوز هذه الأنا، حيث يزول الوعي بها، زوال هذا الوعي هو ما تسميه الصوفية بالفناء"[47].

النتائج:

إن بناء العتبة النصية - العنوان والتصدير – على مقولات نصية مأخوذة من عبارات لابن عربي، إنما يعبر عن غاية الكاتب في بناء ذاتٍ أيديولوجية لابن عربي تنازع ذاته المسرودة في المتن السيري للرواية، وذلك من خلال تناص هذه النصوص المستلخصة من التجربة الروحية الفعلية لابن عربي وملامح رؤيته الصوفية لتتدخل في إنشاء مختلف مقومات الحبكة السيرية وخطابها الصوفي، فتصبح الذات المسرودة ذات بعدين في التجلي الروائي: (البعد التخييلي بوصفه راويا للسرد، والبعد الأيديولوجي بوصفه ذاتا لها أيديولوجيتها الخاصة التي تلون النصوص السردية بلون تلك الأيديولوجيا) وهذا يعني أن الذات وإن كانت تخيلية في رؤية الكاتب على مستوى السرد الروائي، فإنها ظلت تناوشه بأيديولوجيتها الصوفية، التي فرضت رؤاها الصوفية فاتخذت موقع الفاتحة النصية للمحكي السردي.

"طهر قلبك" هي العبارة التي تمثل منطلق رحلة البحث عن الذات من التوبة إلى المحبة الإلهية، من خلال بحث الذات عن الأوتاد الأربعة. ومن هنا كان الحب الإلهي إطارا عاما للسرد الحكائي للرواية، بكونه الثيمة الأساسية لتجلي الذات، ونهاية رحلتها الروحية نحو المعرفة والتثبت.

يتعامل التخييل السردي من قبل الكاتب مع الشخصية الرئيسية في الرواية – ابن عربي- بوصفها ذاتاً تخيلية معبرة عن رؤية نفسية وفلسفية وعرفانية صوفية، حيث يضعها التخييل السردي في تجارب ومواقف متنوعة ومتداخلة، ويدفعها إلى عديد من الصور الحياتية الإنسانية، مختبرا قدرة هذه الذات على تحقيق حالة السمو المعرفي والسلام النفسي. ومن ثم كانت العديد من صور الذات في الرواية غير مقصودة في ذاتها، وإنّما صيغت سرديا ورمزيا بوصفها وسيطا للدلالة على معانٍ ودلالات أخر؛ هي دلالات المحب الذي يبحث عن تطهير قلبه ليقبل كل شيء، ودلالات الحر الذي تتنازع نفسه مع ما يتبنّاه الآخرون حوله من أفكار، فيلجأ إلى دال رمزي؛ وهو الفضاء المكاني المتمثل في المقبرة؛ التي تشير إلى دلالات المثالية والتعالي على الواقع، فالكاتب يتحول عن الخطاب المباشر إلى الرمز بوصفه شكلا من أشكال المجاز والتلميح.

إن الرواية في تبنيها لتقنية التخييل السردي تؤشر على العديد من المفاهيم والقضايا الإنسانية التي لا تمس ذات ابن عربي فحسب بوصفه راويا، بل تمس كل ذات، لأنها تعبر رمزيا عن عديد من القضايا الإنسانية (اجتماعية وسياسية وفكرية)، حيث يتم توظيف الرمز والتلميح المجازي لإظهار تلك المفاهيم؛ إما بشكل مقصود من قبل الكاتب، أو بشكل غير مقصود ليتولى القارئ تأويلها من خلال تحميلها تلك الدلالات الإنسانية.

إن دال الرحلة عند ابن عربي يبدأ بالتوبة، وينتهي بالمحبة الإلهية، وهو ما أظهره محمد حسن علوان في سرد المتن الحكائي لأسفار ابن عربي المتنوعة. فالذات مع دال الرحلة تقوم بتحميل هذا الدال بحمولة دلالية رمزية، إذ تنقل فيه المفردة الدالة على الرحلة الحسية ومغادرة المكان بدلالات جديدة تمثل رحلة داخلية وغربة نفسية تعيشها الذات في تجربتها، إذ تنفصل عن العالم الخارجي بتفاصيله الواقعية إلى الاتصال بالمعاني المجردة التي تمثل مقاماتها الروحية ومجاهداتها العرفانية. وفي هذا الاتصال تكمن أسباب السفر والترحال، والتي بها يتزيا دال الرحلة الجغرافية بالشكل الرمزي فيتحول إلى الرحلة الروحية.

التوصيات:

ضرورة البحث بشكل أكثر تفصيلا في بنية المتخيل لرواية موت صغير، بحيث تكشف الأبحاث عن الدلالات الرمزية التي تشكلت منها هذه البنية، بما يثري من دلالتها التي تعبر عن عديد من قضايا العصر.

أوصي بأن يكون للروائيين من أمثال محمد حسن علون محاضرات وندوات دورية في الجامعات، بصحبة أعضاء هيئة التدريس، لمناقشة أعمالهم الإبداعية في حضور الطلبة.

الهوامش والإحالات:

(1) طاحون، المحكي السيري وتشكلات اللغة الروائية: 191.

(2) باختين، الخطاب الروائي: 83.

(3) علوان، موت صغير: 237.

(4) نفسه: 538.

(5) أدونيس، الصوفية والسوريالية: 167، 168.

(6) علوان، موت صغير: 557.

(7) نفسه: 536.

(8) نفسه: 126.

(9) نفسه: 126.

(10) لودج، الفن الروائي: 163.

(11) علوان، موت صغير: 148.

(12) نفسه: 148.

(13) نفسه: 395.

(14) نفسه: 397.

(15) نفسه: 399.

(16) نفسه: 401.

(17) برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين: 18.

(18) إشارة إلى قوله تعالى في سورة الشعراء: 63. "فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ".

(19) علوان، موت صغير: 192.

(20) الضبع، استراتيجية المكان: 251.

(21) عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 95.

(22) علوان، موت صغير: 409.

(23) نفسه: 237.

(24) نفسه: 409.

(25) نفسه: 354.

(26) نفسه: 295.

(27) نفسه: 205.

(28) نفسه: 90.

(29) نفسه: 343.

(30) نفسه: 344.

(31) نفسه: 107.

(32) ميلود، جدلية المدنس والمقدس في الخطاب الصوفي: 274.

(33) علوان، موت صغير: 173-174.

(34) ينظر على سبيل المثال الوصف الرمزي لنظام في تشبيهها بالمصباح: "أشعلت نظام في صدري مصباحًا رأيت على ضوئه زوايا في هذا القلب لم أرها من قبل؛ أركانًا موحشة، غرفًا موصدة، سراديب تراكمت فيها مشاعر لم يتسنَّ لها أن تخرج إلى الحياة التي أعيشها.". علوان، موت صغير: 312. فلقد تمثلت الرمزية عند الكاتب في صورة سردية غنية وصادقة، فالمصباح هنا هو الحب في إشارة دلالية إلى قيمته الإنسانية في حياة الإنسان، حيث يفتح له أبعادا من الرؤى الإنسانية التي تبلغ بروح الإنسان عوالم من السمو الذاتي يعلو بها على مطالب الجسد والعقل. وكذا الصورة الرمزية لزوجته مريم في تشبيهها بالشجرة المورقة، "أقبلت عليَّ بكل ما في قلبها من شجر يورق للتو، أطعمتني رضا وسقتني سلاما وأفرشتني طمأنينة وراحة، ما كنت لأطيق إشبيلية لو لم تكن فيها.". علوان، موت صغير: 164. فقلبها كالشجرة التي تثمر حبا يتجدد يوما بعد يوم، وطعامها وشرابها يستكن فيهما معنى الرضا والسلام، وفراشها (بدلالته الحسية الخالصة) طمأنينة وراحة. تلك هي الصورة الأليغورية لموقع المرأة من الذات، حيث تتحول إلى منبع لكل مظاهر الحياة، بل هي معنى الحياة الإنسانية.

(35) تودوروف، الأدب والدلالة: 100.

(36) ريكور، نظرية التأويل: 122.

(37) علوان، موت صغير: 315.

(38) نفسه: 334.

(39) نفسه: 315.

(40) نفسه: 428.

(41) نفسه: 429.

(42) نفسه: 427، 428.

(43) نفسه: 428.

(44) نفسه: 439.

(45) إشارة إلى قوله تعالى في سورة الأنبياء ﴿ قَالُواْ حَرِّقُوهُ وَٱنصُرُوٓاْ ءَالِهَتَكُمۡ إِن كُنتُمۡ فَٰعِلِينَ ٦٨ قُلۡنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرۡدٗا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبۡرَٰهِيمَ ٦٩ وَأَرَادُواْ بِهِۦ كَيۡدٗا فَجَعَلۡنَٰهُمُ ٱلۡأَخۡسَرِينَ ٧٠ ﴾ [الأنبياء: 68-70].

(46) أدونيس، الصوفية والسوريالية: 40.

(47) نفسه، الصفحة نفسها.

المراجع:

1) أدونيس، علي أحمد سعيد، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، د.ت.
2) باختين، ميخائيل ، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م.
3) برادة، محمد، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج11، ع4، 1993م.
4) تودوروف، تزيفتيان، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996م.
5) ريكور، بول، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.
6) الضبع، مصطفى، إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2018م.
7) طاحون، بيومي محمد، المحكي السيري وتشكلات اللغة الروائية - رواية موت صغير لمحمد حسن علوان أنموذجاً، مجلة كلية الآداب، جامعة قناة السويس، مصر، ع13، 2018م.
8) عثمان، بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، 1986م.
9) علوان، محمد حسن ، موت صغير، دار الساقي، بيروت، 2016م.
10) لودج، ديفيد، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002م.

11) ميلود، عزوز، جدلية المدنس والمقدس في الخطاب الصوفي، مجلة القلم، جامعة وهران، الجزائر، ع23، 2012م.

Arabic References

1) Adūnīs, ʿAlī Aḥmad Saʿīd, al-Ṣūfīyah wālswryālyh, Dār al-Sāqī, Bayrūt, N D. (in Arabic).
2) bākhtīn, Mīkhā'īl, al-khiṭāb al-riwā'ī, tarjamat : Muḥammad Barādah, Dār al-Fikr lil-Dirāsāt & al-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 1987, (in Arabic).
3) Barādah, Muḥammad, al-riwāyah afqā llshkl & al-khiṭāb al-mutaʿaddidīn, Majallat fuṣūl, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, V 11, I 4, 1993, (in Arabic).
4) twdwrwf, tzyftyān, al-adab & al-dalālah, tarjamat : Muḥammad Nadīm Khashfah, Markaz al-Inmā' al-ḥaḍārī, Ḥalab, 1996, (in Arabic).
5) rykwr, Būl, Naẓarīyat al-ta'wīl, al-khiṭāb & fā'iḍ al-maʿná, tr. Saʿīd al-Ghānimī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', al-Maghrib, 2003, (in Arabic).
6) al-Ḍabʿ, Muṣṭafá, istirātījīyah al-makān, dirāsah fī Jamālīyāt al-makān fī al-sard al-ʿArabī, al-Hay'ah al-ʿĀmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah, al-Qāhirah, 2018, (in Arabic).
7) Ṭāḥūn, Bayyūmī Muḥammad, al-maḥkī al-Sīrī wtshklāt al-lughah al-riwā'īyah-riwāyah Mawt Ṣaghīr li-Muḥammad Ḥasan ʿAlwān unmūdhajan, Majallat Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʿat Qanāt al-Suways, Miṣr, I 13, 2018, (in Arabic).
8) ʿUthmān, Badrī, binā' al-shakhṣīyah al-Ra'īsīyah fī Riwāyāt Najīb Maḥfūẓ, Dār al-ḥadāthah lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, Bayrūt, 1986, (in Arabic).
9) ʿAlwān, Muḥammad Ḥasan, Mawt Ṣaghīr, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2016, (in Arabic).
10) lwdj, Dīfīd, al-fann al-riwā'ī, tr. Māhir al-Baṭṭūṭī, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-mashrūʿ al-Qawmī lil-Tarjamah, al-Qāhirah, 2002, (in Arabic).
11) Mīlūd, ʿAzzūz, Jadalīyat al-mudannas & al-muqaddas fī al-khiṭāb al-Ṣūfī, Majallat al-Qalam, Jāmiʿat Wahrān, al-Jazā'ir, I 23, 2012, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/28م
تاريخ القبول: 2023/07/01م

التعدد اللغوي وتعدد الأصوات في روايتي (لا تنس ما تقول) و(أنا أيضا) لشعيب حليفي

د. خلود جرمان الدغيلبي *
k.aldeghailbi@psau.edu.sa

الملخص:

يهدف البحث إلى الكشف عن التعدد اللغوي وتعدد الأصوات في روايتين للكاتب شعيب حليفي هما رواية: أنا أيضا- تخمينات مهملة (2010)، ورواية: لا تنس ما تقول (2019)، وذلك من خلال تتبع أهم تجليات حضور هاتين التقنيتين، المتمثلة في التهجين والتعالق اللغوي والأسلوب الهزلي وتعدد الرواة والرؤى السردية، وغيرها من التقنيات. وتم تقسيم البحث إلى قسمين، قسم نظري تأطيري، قمنا فيه بتأطير عام لسياق الروايتين موضوع الدراسة، وقدمنا فيه تعريفا مجملا للحوارية وأهم مفاهيمها وآليات عملها في الرواية، ثم تتبعنا في الجانب التحليلي توظيف تقنيتي التعدد اللغوي وتعدد الأصوات في الروايتين. وتوصلنا إلى مدى غنى الروايتين تعددا في اللغات والأصوات، غنى قصد إليه شعيب حليفي عن وعي بأهمية المبدأ الحواري في الرواية الحديثة، مستثمرا في ذلك تجربته باعتباره ناقدًا أدبيًّا؛ إذ جاءت الرواية عنده تعبيرًا عن تعددية المجتمع من خلال تعدد لغاتها وتعدد الإيديولوجيات المتصارعة داخلها.

الكلمات المفاتيح: الحوارية، الرواية، التعدد اللغوي، تعدد الأصوات، الإيديولوجيا.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالأفلاج - جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الدغيلبي، خلود جرمان، التعدد اللغوي وتعدد الأصوات في روايتي (لا تنس ما تقول) و(أنا أيضا) لشعيب حليفي، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 429-455.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 28-05-2023
Accepted: 01-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Multilingual Diversity and Polyphony (Multiplicity of Voices) in Shu'aib Hulayfi's Novels "Don't Forget What You Say" and "Me Too"

Dr. Kholoud Garman Al-Deghailibi*

k.aldeghailbi@psau.edu.sa

Abstract:

The study aims to identify the multilingual diversity and polyphony and /or multiple voices in Shu'aib Hulayfi's two novels: "Me Too - Neglected Guesses" (2010) and "Don't Forget What You Say" (2019), tracing the significant manifestations of these two techniques including hybrid linguistic interplay, humorous style, multiple narrators, narrative perspectives, and other techniques. The study is divided into two sections: a theoretical framework, where the context of the two novels and the subject matter of study are outlined, providing a general definition of dialogism and its main concepts and mechanisms in the novel. In the analytical aspect, the second section investigated the employment of language diversity and polyphony in the two novels. The study revealed the linguistic richness and narrative voices multiplicity tShu'aib Hulayfi's two novels purposefully employed by the writer, being aware of the importance of the dialogic principle in modern novels and drawing on his experience as a literary critic. The novels served as an expression of societal pluralism through the multiplicity of languages and conflicting ideologies within them.

Keywords: Dialogism, Novel, Multilingualism, Polyphony, Multiple Voices, Ideology.

*Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Science and Humanities, Aflag Branch, Prince Sattam bin Abdulaziz, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Deghailibi, Kholoud Garman, Multilingual Diversity and Polyphony (Multiplicity of Voices) in Shu'aib Hulayfi's Novels "Don't Forget What You Say" and "Me Too", Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 429 -455.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1570

مقدمة:

شكلت الرواية، هذا النوع الأدبي الحديث الذي تصدر قائمة الأنواع الأدبية منذ بداية القرن العشرين إلى الآن، موضوعا مفضلا للكثير من النقاد، وتأسست عليه كثير من المفاهيم والنظريات، ومنها النظرية التي أسسها الناقد الروسي ميخائيل باختين، والتي كان أهم ما جاء فيها أن الرواية هي النوع الذي تتجلى من خلاله تعددية في اللغة وفي الأفكار باعتبار هذه الأخيرة أصواتا تعبر بها كل شخصية عن رأيها، أو إيديولوجيتها.

إن مؤسس فكرة التعدد اللغوي في الرواية، ميخائيل باختين، "ينفي قيام الرواية على لغة واحدة ووحيدة، ذلك أن خطاب المتكلم يتفاعل مع ملفوظات الغير، باختلاف فئاتهم، بحيث لا يمكن للمتحدث أن يستغني عن التعدد اللغوي الذي يحيط به"[(1)].

وفي طليعتهم الروائيون المغاربة كان الروائي والناقد المغربي محمد برادة الذي كتب رواياته وفق نموذج تجريبي، يقتفي آثار هذه النظريات، وهو الذي قدم نظرية باختين من خلال ترجمته لبعض مؤلفات هذا الناقد في الكتاب الذي عنونه: نظرية الرواية، وترجم بعض فصوله بعنوان: الخطاب الروائي.

لهذه الاعتبارات فضلنا أن نقترب من نظرية باختين ومن مفاهيمها الإجرائية من خلال دراسة هذه المفاهيم في روايتين للروائي شعيب حليفي وهما روايتاه: أنا أيضا: تخمينات مهملة (2010م)، ولا تنس ما تقول (2019م)، فأهمية معرفة التعدد اللغوي والصوتي في الرواية ينعكس على جودة بنية الرواية المغربية فنيًا ولغويًا؛ كما يتيح لنا قياس مستوى هذا التعدد والتنوع.

من المفاهيم الأساسية التي جاء بها باختين، مفهوم الحوارية، وهو مفهوم يقابل كلمة: Dialogisme باللغة الفرنسية التي ترجم عنها محمد برادة بعض أعمال باختين، في حين نجد أنه قد تمت مقابلته في اللغة العربية، لدى النقاد العرب، بمفاهيم كثيرة، منها: تعدد اللغات، الديالوجية، وغيرهما.

المفهوم الثاني الذي يعد محوريا لدى باختين هو مفهوم: تعدد الأصوات Polyphonie وهو كذلك مفهوم تمت مقابلته بمفاهيم بعيدة أو قريبة من بعضها، ولكننا في هذه الدراسة سنعتمد المفاهيم التي جاءت في ترجمة محمد برادة.

في بداية الدراسة، سنحلل المفهومين المشار إليهما أعلاه (الحوارية وتعدد الأصوات)، ثم نبحث عن تجلياتهما في الروايتين موضوع هذه الدراسة، وذلك من أجل البحث في طرق حضورهما في الرواية المغربية من خلال النموذجين المدروسين، وأثر هذا الحضور على بنية الرواية الفنية واللغوية. هذا هو الهدف الأساس لهذه الدراسة. وسنستعين بمجموعة من الدراسات التي تناولت هذين المفهومين في دراستها لمدونات عربية، وسنقارن ما نتوصل إليه بما قدمته هذه الدراسات لتوسيع دائرة نظرنا إلى كيفية تعامل الروائيين العرب مع هذه التقنيات التي جعلها باختين هي المميزة للرواية الحديثة. وهذا المعطى هو الإشكالية الرئيسية في هذه الدراسة، ويمكن أن نصوغها كما يلي:

- هل يمكن اعتبار الرواية العربية الحديثة رواية حوارية ؟
- وإذا كان الجواب بنعم، فكيف استلهمت الرواية العربية التعدد اللغوي وتعدد الأصوات؟
- وما هي التقنيات التي وظفتها في ذلك ؟

ولمعالجة هذه الإشكالية سندرس مدونة من روايتين مغربيتين للكاتب المغربي شعيب حليفي، وإن كنا لا ندعي تمثيلية هاتين الروايتين للمتن الروائي العربي أو المغربي على الأقل، فإن هذه المدونة يمكن أن تساعدنا في التقرب من حضور مبادئ الرواية الحوارية التي جاء بها ميخائيل باختين على مستوى الرواية المغاربية، مما يمكننا من إبراز هذه المبادئ وتفاوت ظهور بعضها على بعض في روايتي شعيب حليفي، كنموذج للرواية المغربية.

لا يمكن دراسة "حوارية الرواية"، واستكشاف التعدد اللغوي وتعدد الأصوات في أية رواية دون الإحالة على مؤسس هذه النظرية، إن صح أن نسميها نظرية، ولذلك لا يمكن أن نعثر على دراسة في هذا المجال دون العودة إلى ما جاء به ميخائيل باختين حول هذه المفاهيم.

من جانبنا، سنتخذ من المنهج الوصفي التحليلي أساسا لدراستنا؛ فسوف نعرّف بكل المفاهيم الإجرائية التي سنوظفها في التحليل، وذلك بالعودة إلى مصدرها الأصلي كما تقدمه لنا الترجمات العربية والتي نجد في مقدمتها كتاب: الخطاب الروائي، الذي ترجم فيه الباحث محمد برادة فصولا من كتاب باختين حول نظرية الرواية، وكذلك كتاب: الكلمة في الرواية (1988م) الذي ترجمه يوسف حلاق. ونتيجة لتعدد هذه الترجمات، وتعدد الدراسات حول الموضوع، فإن بعض المفاهيم قد تخلق

غموضا كبيرا لدى القارئ، لذلك سنعمل على توضيح ما وجب توضيحه، والتنبيه إلى المفهوم الذي سنعتمده خلال التحليل.

سنستقصي هذه المفاهيم من خلال الترجمتين المشار إليهما، ومن خلال بعض الدراسات التي سنشير إليها في إطار حديثنا عن الدراسات السابقة، ثم سنتتبع حضور هذه المفاهيم والآليات الإجرائية في المدونة التي سندرسها، وننهي الدراسة بذكر أهم النتائج التي نتوصل إليها.

الدراسات التي تتناول موضوع حوارية الرواية، في العالم العربي، كثيرة، ويمكن أن ننظر إليها من زاويتين: الأولى تتعلق بالدراسات النظرية التي تقدم مفاهيم الحوارية للقارئ العربي كما جاء بها مؤسسها ميخائيل باختين، والثانية تتعلق بالدراسات التي طبقت هذه المفاهيم على مدونات عربية.

من أهم الدراسات النظرية التي تتبعت مفاهيم النظرية الحوارية، وحاولت تعريفها، نذكر العمل الذي قام به الناقد محمد بوعزة بعنوان (2016م): حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، وهي دراسة اعتمدت بالأساس الترجمة التي قام بها محمد برادة، إلا أن أهميتها تكمن في توضيح بعض المفاهيم وتقديم وجهات نظر متعددة حول إمكانيات استثمارها، وهذا هو الجانب الذي جعلنا نعتمد هذه الدراسة فيما اعتمدناه، وفي نفس النوع نذكر كذلك الدراسة القيمة التي قدمها الباحث: الحسيب عبد المجيد، بعنوان: حوارية الفن الروائي (2017م). وجل هذه الدراسات النظرية عبارة عن مقالات.

أما الدراسات التطبيقية التي تتبعت مفاهيم النظرية الحوارية في الرواية العربية، فهي كثيرة كذلك، نذكر منها على سبيل التمثيل، مما اطلعنا عليه:

- محمد صالح الشنطي، معالم الحوارية في الرواية السعودية، في: مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد: 43، عدد:1، يناير 2002.
- منال بنت عبد العزيز العيسى، التعدد اللغوي في الرواية العربية (قضايا ونماذج)، في مجلة: اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد: 14، عدد: 1، 2017.
- مأمون عبد الوهاب، التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية من خلال تقنيات (التهجين، الأسلبة، التنضيد والمحاكاة الساخرة - رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض – في المجلة الأكاديمية للأبحاث والنشر العلمي، العدد: 15، 2020.

إلا أننا لم نعثر على أية دراسة تقربنا من مفاهيم النظرية الحوارية في روايات شعيب حليفي الذي ندرس روايتين له في هذه الدراسة. ونقدم فيما يلي تعريفا بالروايتين قبل دراستهما.

تقديم المدونة:

أ- رواية: أنا أيضا – تخمينات مهملة

عنوان هذه الرواية، وحده، قادر على البوح ببعض أسرار هذا العمل الإبداعي، وهو أن الكاتب يريد أن يكتب عن نفسه سيرته الذاتية، أو ما يشبه السيرة الذاتية. وقد نجد في تاريخ الإبداع الأدبي الكثير ممن كتبوا سيرهم الذاتية بهذا العنوان، نكتفي بالإشارة إلى عباس محمود العقاد الذي له كتاب: أنا، وهو عبارة عن سيرة ذاتية مختلفة، يصور فيها الكاتب نفسه كما يراها هو.

يقول شعيب حليفي في بداية روايته:

«فأنا أيضا أعي بأنني أبيع الأوهام وأساهم في صنعها، محاولا، إلى جانب غيري، إيهام الآخرين أننا نؤسس لأفكار جديدة وللمستقبل، وكل ما نشتغل فيه كتابة وقولا هو بناء منطقي متصل عموديا وأفقيا بكل ما سبق... حتى نضمن للأنا وضعها الاعتباري ونبرر وجودنا، كما يبرره المحاربون»[2].

وهذا النص كاف ليطلعنا على أن الكاتب لا ينوي تقديم سيرته الذاتية بكل واقعية، ولكنه يكتب مزيجا من الحقيقة والخيال حول الذات، وهو ما يسميه البعض تحت جنس السيرة الروائية، وهي الرواية التي تجمع بين التخييل وإيراد أحداث شخصية تخص ماضي حياة الكاتب.

يمكن أن نقول إن هذه الرواية تتألف من ثلاثة فصول، سمى الروائي كل فصل منها رواية، فسمى الفصل الأول كما يلي: **الرواية الأولى: ارتياب المطمئن**، وضمّن هذا الفصل عشرين عنوانا فرعيا، أولها: لست أنا، وآخرها: قالت الجمجمة. أما الفصل الثاني فجاء عنوانه: **الرواية الثانية: هتاف الغروب**، وتحته ثمانية عناوين فرعية، والفصل الثالث: الرواية **الثالثة: آثار العتمة**، وبه أربعة عناوين فرعية فقط.

وهكذا ينهج شعيب حليفي منطقا مختلفا في تبويب روايته، إلا أن الأكيد هو أنه يتحدث فيها عن مواضيع متنوعة، يجمع بينها أنها كلها كانت عبارة عن أوراق سبق للمؤلف كتابتها وإهمالها إلى أن عاد إليها في هذه المحاولة ليجمع شتاتها. يقول عن ذلك:

«إن الملفات التي رابتني، كانت ولسنوات مشروع رواية، لم تبدأ ولم تكتمل، وإنما نمت في حوافها ومن تراتيل أفكارها، نصوص أخرى وخطابات، فقررت إمعانا في إهمال المهمل تجميع كل شيء، كما يعن لي ضمن تخمين أكبر يسمى حاليا رواية»[3].

تعتبر رواية: أنا أيضا - تخمينات مهملة، من أهم الروايات التي ألفها شعيب حليفي، وذلك لأن الكاتب حاول فيها صيغا تجريبية متعددة، منها أنه جمع فيها بين لغات متعددة تعود كل منها إلى فترة زمنية مميزة من حياة الكاتب، أو من تصوراته. والرواية بهذا المعنى شكلت مجالا خصبا لتجريب تقنية تعدد اللغات والأصوات.

ب- رواية: لا تنس ما تقول

فازت هذه الرواية بجائزة المغرب للكتاب في دورة 2020[4]، وهو ما جعلها إحدى الروايات المنتشرة كثيرا في الوطن العربي، وشكلت موضوعا للكثير من المقالات الصحفية وبحوث نيل الإجازة وغيرها.

إن ما يميز هذه الرواية هو انطلاقها من بيئة محلية لكي تستعيد تاريخا عريقا لإحدى المناطق بالوسط المغربي بجهة الشاوية، مسقط رأس الكاتب شعيب حليفي. جل الشخصيات الرئيسية، وعلى رأسها شخصية شمس الدين الغنامي، تنحدر من منطقة قروية تسمى عموما "تامسنا"، وهي منطقة جغرافية توجد وسط المملكة المغربية، يعود بنا الكاتب إلى تاريخها العريق حيث كانت تسمى بمدينة الصالحية.

مدينة الصالحية "لها سبعة أبواب، ستة منها معلومة، بينما الباب السابع مجهول تحُفُّه الأسرار"، وبها درس شمس الدين الغنامي حتى حصل على الشهادة الابتدائية، فكان جده يذهب به إلى قبر مؤسس هذه المدينة: بويا صالح، الذي تقدمه الرواية بهالة قدسية تجعل الرواية تجمع بين الواقعي والمتخيل، بين المعيش اليومي للشخصيات والبعد الصوفي لهذه الشخصيات.

يذهب الكاتب إلى أن بلاد "تامسنا" تعرضت لحملات كثيرة من دول حكمت المغرب مثل المرابطين والموحدين، ولم يبق من أبناء سلالة من يسميه الكاتب "بويا صالح" إلا طفل واحد، واسمه عبد السلام. وهذه الشخصية هي التي ستعود لإعادة الحياة لهذه المنطقة.

يتنقل الكاتب في هذه الرواية بين معطيات التاريخ وبين الواقع اليومي الذي يعيشه أبناء منطقته، متنقلا في ذلك بين عالم عجائبي يستمد أحداثه من التاريخ المنسي، وعالم واقعي حاول أن يسبغ عليه الكثير من المعالم الروحية والصوفية.

إن هذا الانطلاق من اللغة المحلية، والتصورات الضيقة لأبناء منطقة ريفية منسية إلى معانقة التاريخ العالمي الموغل في القدم، والتطلع إلى آفاق العالم الجديد بكل التكنولوجيا التي يوفرها، هو ما يخلق تعددا في اللغات المتجاورة في هذه الرواية، وتعددا في آراء وإيديولوجيات شخصياتها.

أولًا: الرواية الحوارية وتعدد اللغات والأصوات

الرواية الحوارية مفهوم نحته الناقد ميخائيل باختين جاعلا من هذا النوع من الروايات هو البداية الأصلية للرواية الحديثة بعدما كانت الرواية مجرد تعبير عن رأي واحد بلغة واحدة، وهي التي تسمى بالرواية المونولوجية Monologique أي الرواية ذات البعد الواحد، أو ذات الصوت الواحد Monophonique التي تعبر عن إيديولوجية واحدة.

وهذه الأنواع من الروايات هي التي كانت سائدة منذ العصر الكرنفالي Carnavale، إذ من المعلوم أن الرواية في بداية نشأتها ارتبطت بالتعبير عن الفئات الهشة في المجتمع بلغة وصفها النقاد آنذاك بأنها لغة مبتذلة وسوقية لا تستحق أن تنشر بين الناس، ويرى باختين في هذا الصدد أنه "لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا من وقت جد قصير، فكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية جنسا شرعيا مستقلا، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغية المختلطة"[(5)]. بينما هي -كما ينظر إليها ميخائيل باختين- بداية لنشأة النوع الروائي الحقيقي، وجعل من هذا النوع امتدادا للرواية الشعبية ذات الطقوس الاحتفالية التي كانت سائدة في العصور الوسطى في الأوساط الشعبية.

إن الرواية الحوارية لا تفهم إلا في علاقتها بالرواية المونولوجية ذات الصوت الواحد، فقد "عرض باختين منظورا جديدا لرؤية خاصة حول العمل الروائي، لا سيما تمييزه لشكلين مختلفين من الرواية أحدهما خص به الأشكال التقليدية وأطلق عليها الرواية ذات الصوت الواحد أو الرواية

المونولوجية، أما الثانية فهي تصف الرواية المتعددة الأصوات التي وسمها بالرواية الديالوجية وهي الأكثر حداثة"[6].

وقد ربط باختين نشأة هذا النوع الحديث (الرواية الحوارية) ب «دوسوفسكي» الذي يعد مبدع هذا النوع من الروايات حسب باختين، فهو يرى "أن الرواية المونولوجية هي الشكل الروائي الذي طبع سيرورة الخطاب الروائي الأوروبي قبل«دوستويفسكي»، وجعلته سجين رؤية المؤلف، كمنتج لإيديولوجيا النص"[7]. ولذلك فإن الرواية الحوارية هي نقيض الرواية الوحيدة الصوت، أو الرواية التقليدية التي "في إغفالها للطبيعة التعددية للجنس الروائي، وفي فصلها بين الأسلوب والنوع الأدبي، تتجاهل الطبيعة الاجتماعية للأسلوب الروائي، وتكتسب هذه الخاصية الاجتماعية أهمية قصوى في فهم الأسلوب الروائي باعتباره مزيجا من أساليب متعددة ولغات متنوعة. لذلك يتعذر علينا أن ندرك الخصوصية التعددية لأسلوب الرواية بالاقتصار على التحليل الأسلوبي التقليدي"[8].

والنص التالي لباختين يبين بوضوح نظرته إلى الرواية، يقول: "إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات[9] مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه، ونبراته). ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخليا وعند كل لحظة من وجودها التاريخي. نتيجة لهذا التعدد اللغوي وما يتولد عنه من تعدد صوتي، فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال، ملاءمة مشخَّصة، ما هي إلا الوحدات الدلالية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية"[10].

كما أن تعدد اللغات يتولد عنه بالضرورة تعدد للأصوات، كما يشير باختين إلى ذلك في النص السابق. ولهذا نجد أن المفهومين يتقاطعان بشكل كبير ويحيل أحدهما على الآخر، وهو ما يمكن أن يفهم كذلك من إشارة باختين إلى أنه «بالإضافة إلى ذلك فإن الأسلبة والباروديا "والمحكي المباشر" هي، كما أوضحنا من قبل، ظاهرات ثنائية الصوت ومزدوجة اللغة»[11].

إن الرواية هي النوع الأدبي الذي تتجاور داخله كثير من اللغات لأنه يعبر عن تعددية المجتمع، ويعبر عن تضارب الآراء والإيديولوجيات، فالرواية ليست نوعا خاصا بطبقة اجتماعية معينة، ولكنها تعطي الحق لكل الشخصيات في الكلام.

ثانيًا - التعدد اللغوي عند شعيب حليفي:

أ – التعدد اللغوي عبر التهجين

التهجين هو المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، أو حضور وعيين مفصولين بفارق زمني أو اجتماعي أو هما معا، إلا أنه مشروط بالقصدية ليحضر وعي اللغة المشخَّصة واللغة المشخِّصة داخل نفس الملفوظ، لأن "صورة اللغة بوصفها هيمنة قصدية؛ هي قبل كل شيء هُجْنَة واعية، بخلاف الهُجنة التاريخية العضوية الغامضة لسانيا. إنها بالضبط ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر ويمكن لصورة لغة أن تنبني فقط من جهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها معيار»[(12)].

يميز باختين بين نوعين من التهجين: إرادي وغير إرادي، حيث نجد أن "الروائي يقصد إلى التهجين إراديا بينما يقع التهجين عادة بين اللغات في كلام الناس اليومي المألوف، ولكنه لا يكون إراديا، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد"[(13)]. ويبقى النوع اللاإرادي من التهجين غير ذي بعد جمالي على الإطلاق، وقد سبق أن أشرنا إلى أن التهجين يجب أن يكون قصديا؛ لأن اللغات لا تتحاور بطريقة إبداعية جمالية إلا داخل الفن الروائي الذي يكون فيه التهجين إراديا.

كتب الروائي شعيب حليفي رواياته وكأنه يستحضر هذه المعطيات النظرية التي قدمها باختين، ولعل هذا الأمر حاضر بكثرة فيما أنتجه بعض الروائيين المغاربة مثل الروائي والناقد محمد برادة الذي يعتبر من الأوائل الذين قدموا نظرية باختين إلى القارئ العربي كما أشرنا إلى ذلك في المقدمة.

يرسم لنا حليفي في كل رواية من الروايتين موضوع هذه الدراسة، عالمين متباعدين تاريخيا، فرواية "أنا أيضا" ترسم واقعا منظورا إليه من خلال وعيين هما وعي الذات بحاضرها ورغبتها في استحضار ماضيها عبر مجموعة من الأوراق التي كتبت في فترات متفرقة من حياة الشخصية

الرئيسية في الرواية. أما رواية "لا تنس ما تقول" فإنها ترسم هذه المسافة التاريخية بالمزاوجة بين تاريخ منطقة "تامسنا" واستحضار البعد العجائبي والصوفي في تصرفات بعض الشخصيات مثل الشخصية الرئيسية التي تنسب إليها أحداث تعود لزمن غابر (زمن مدينة الصالحية المندثرة) وأحداث راهنة مثل دراسة هذه الشخصية بالجامعة.

وبين الزمنين يعبر الروائي، عن قصد، فيما يمكن أن نسميه تهجينا إراديا، عن وعيين متناقضين، الأول يقوم على كل ما هو عجائبي مما يتمثل في كرامات تنسب إلى شمس الدين الغنامي (الشخصية الرئيسية في رواية: لا تنس ما تقول)، ووعي واقعي يلتصق باللحظة المعيشة ويأخذ بأسباب وعلل الأحداث.

وهكذا تعود بنا روايات شعيب حليفي إلى حقب غابرة انطلاقا من اللحظة الراهنة، والشخصية الواحدة يمكن أن تسافر عبر الزمن، من الآن إلى ماضي الأجداد، فهذا شمس الدين الغنامي، يعيش عالمين، عالم الواقع المعيش بكل تفاصيله اليومية، وعالما خرافيا يسافر من خلاله إلى روحه:

"لم يعد يفتش عن شيء يفني حياته في البحث عنه، فلديه حياة صممها لتسير كما يعتقد، مع بعض الارتجاج الذي يفاجئ سير الزمن. يعيش زمنين مختلفين، يتكاملان في روحه ويحققان له الاطمئنان".

يعيش شمس الدين الغنامي واقعين: الواقع الذي يعرفه عنه كل الناس، ويعيش في صورة أخرى لا يعرفها إلا هو وأبوه، فهما يرحلان إلى قبر الولي، ويمكثان ثلاث ليال لا يعرف عنهما الناس شيئا، وهناك يتحدث الغنامي لغة صوفية خالصة.

من صور التهجين في رواية أنا أيضا، المزج بين لغة الكاتب الروائي، ولغة الناقد الأدبي، فالمؤلف كاتب وناقد في نفس الوقت، ويجمع في الملفوظ الموالي بين لغة النقد ولغة التخييل:

«وما حفزني على هذا هو الثأر من الكتابة عموما، ومن هذا النص وأفكاره وشخصياته والدفع بالأوهام العامرة والخاوية الحية إلى مأزق حقيقي مع النوع الأدبي وأفق التلقي ».

وسنجد نمطا آخر من أنماط التهجين، نستخلصه من قراءتنا لروايات هذا الكاتب بصفة عامة، ويتجلى في تداخل زمنين متباعدين في الملفوظ الواحد، فهو يتحدث عن اللحظة مستحضرا وقائع تاريخية بعيدة، ومستشرفا واقعا مستقبليا كذلك، فمنطقة تامسنا، حاليا، هي مدينة الصالحية التي أتى عليها المرابطون والموحدون، وهي نفسها التي يريد لها الكاتب أن تستعيد مجدها.

أما في رواية: أنا أيضا، فإن الأوراق التي عاد الكاتب للنظر فيها وتقديمها كرواية، هي أوراق كتبت على مراحل متفرقة من حياة الكاتب، وتعددت المواضيع التي عالجتها. وهي الأخرى تستحضر وعيين متناقضين لكل شخصية من شخصيات الرواية تقريبا، فالأوراق التي أعاد ترتيبها الراوي (إن لم نقل الكاتب) في هذه الرواية، والذكريات والأحداث التي تخلدها هذه الأوراق، تعبر عن وعي مزدوج للشخصية، في حالة وعي إزاء الكتابة، وفي حالة غياب عن الوعي بفعل تعاطي المخدرات، مثل شخصية الأركيولوجي الذي يعيش في سطح برفقة جماجمه المحنطة، أو شخصية فاطمة جسرين كما سنوضح.

من صور التهجين العودة إلى الحديث عن فعل الكتابة، فنجد أن الروائي في المقطع التالي يقوم بتعرية الفعل الذي يقوم به، ليس كشخصية من شخصيات الرواية، ولكن هذه المرة بصفته هو المؤلف، ويتحدث عن فعل التأليف نفسه فيقول:

«وفي الساعة العاشرة وإحدى عشرة دقيقة، رغم أني أكره السهر على شيء مثل الكتابة، وخصوصا كتابة الرواية، من يوم السبت الرابع والعشرين من يوليوز 1994، سجلت خطاطة أولى للرواية، وضعت لها عنوانا: رائحة الملائكة، ثم سجلت ما يلي:

سمير الزعفراني مستخدم بالمحافظة العقارية.

البشير سيف الحق: باحث أركيولوجي».

هذا الفعل يبدو حقيقيا، فقد يكون الكاتب قد خطط لشخصيات روايته، والتي هي شخصيات بعضها واقعي، وبعضها من صنع خياله، إلا أن المقطع يقدم هذه المرة هذه الشخصيات كما تصورها المؤلف قبل تقديم الرواية في قالبها الإبداعي الذي يوهمنا بالواقع.

قد تكون مثل هذه المقاطع التي يتحدث فيها الكاتب عن تجربته الروائية، وعن علاقته بالكتابة، تعبيرا عن أحداث حقيقية ولحظات عاشها الكاتب بالفعل، وهذا ما يجعل من أعماله

أعمالا قريبة من السيرة الذاتية، أو سيرا روائية كما يسميها البعض. إلا أن هذا المعطى ليس بديهيا، إذ يمكن أن يكون اللجوء إلى هذا التمويه إيهاما بالواقع، فالرواية نوع أدبي قائم على محاكاة الواقع كما هو في تعدده.

ب - الأسلبة (أو التعالق اللغوي)

إذا كان التهجين يخص مزج لغتين تنتميان لفئتين اجتماعيتين مختلفتين، أو تحمل كل منهما وعيا مغايرا للأخرى، فإن الأسلبة تعني، بكل بساطة، التقاء لغتين مختلفتين، زمانيا، مثل أن تعود لغة إلى ما هو معاصر، والأخرى إلى زمان غابر، أو لغة محلية بلغة أجنبية، وهكذا، فقد تكون إحداهما مباشرة وتستحضر لغة ضمنية[14]، إذ في التهجين تحضر اللغتان في نفس الملفوظ بنفس القوة، بينما تهيمن اللغة المباشرة على اللغة الضمنية في الأسلبة. ولهذا فإن إحدى اللغتين تتعلق بالأخرى وتبقى مرهونة بها، فهي التي تستدعي حضورها.

إن الأسلبة بدورها تستدعي وعيين مختلفين، أو تقتضي حضور صوتين مختلفين، بتعبير باختين. إن الأسلبة نمط من أنماط التعالق اللغوي داخل الرواية، حيث "يتميز هذا النمط الأسلوبي القائم على تعالق اللغات في إطار حوارية متبادلة، عن التهجين القصدي، في كون هذا التعالق لا ينهض على مزج مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما ينهض على لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا أنها مقدمة في ضوء لغة أخرى، تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا"[15].

تفترض الأسلبة حضور لغة تقوم بأسلبة لغة أخرى، يعني أنها تستحضرها وتخضعها لمنطقها هي، بحيث يعمد الكاتب إلى أسلبة بعض الملفوظات كي تتلاءم مع لغته وخطابه بما في ذلك الآراء والإيديولوجيا الحاضرة في هذه اللغة التي تتم أسلبتها، "فكل الطرق التي يسلكها نحو الموضوع وفي كل الاتجاهات، يصادف الخطاب موضوعا آخر أجنبيا لا يستطيع أن يتجنب تفاعلا حيا، قويا معه فالخطاب مجبر أحيانا، إن لم نقل دوما، على أن يتفاعل مع موضوعات أجنبية عنه ويؤسلبها ويتعايش معها، ومع الوعي القصدي المحملة به، فالخطاب لا يستطيع أن يقاوم موضوعه"[16].

تحضر في ملفوظات الكاتب شعيب حليفي لغتان، إحداهما تؤسلب الأخرى وتستحضرها لتعلق عليها أو تدعو الكاتب ليعيد النظر فيها أو يفهمها على نحو خاص. وفي الملفوظ التالي، يتبرأ المؤلف من نسبة الأحداث إلى شخصه الواقعي، وإن كان عنوان الرواية هو "أنا أيضا" فإن المؤلف

يجعل هذه الأنا غير مرتبطة به بالضرورة، وإنما يجرد من نفسه ذاتا أخرى هي التي تكتب هذه الأحداث.

«ولست بالضرورة المؤلف، وإنما هي ترتيبات تقنية من إغراء نهر التخييل الجارف، بل لست أنا بالتأكيد »[17].

على عكس ما أشرنا إليه في التهجين، فإن هذا الملفوظ قد يكون الغرض من ورائه هو إيهام القارئ بأن ما يكتبه هذا الروائي بعيد عن حياته الخاصة، فعوضا عن أن يلجأ إلى تقنية الإيهام بالواقع، لجأ إلى تقنية عكسية، وهي إيهام القارئ بكون ما يكتبه مجرد تخمينات متخيلة. إن هذه اللغة التي يكتب بها مثل هذا المقطع لغة موضوعها هو الأحداث التي تعبر عنها الرواية، والتي يتبرأ الكاتب من نسبتها إليه على هذا النحو من النفي والأسلبة. كما أن هذا التجريب في صيغ الكتابة، وتنويع طرائق السرد هو الذي يخلق تعددا في الرؤى واللغات والتصورات لدى شعيب حليفي.

يجمع الكاتب في الملفوظ الموالي بين عالمين، عالم الطب الحديث المبني على قناعات علمية، وبين عالم الخرافة والشعوذة، بين المصحات الخاصة والعامة، وبين الولي الصالح: بويا عمر، الذي يقصده الناس للتداوي. وفي الملفوظ لغتان متناقضتان:

«لعلك الآن لا تنساها وتتذكر في لحظات الغفوة المراكشية.. الحب الماراطوني في الصيف والشتاء حتى علمت أو سمعت أو تخيلت أنها جنت ودخلت المصحات النفسية الخاصة والعامة، وحملوها إلى بويا عمر، فأعاد لها الفقهاء هناك حيويتها بالليل إلى أن انتفخ بطنها، وذات صباح قيل إنها انتحرت، ولكنها لم تسترح بعد، داخل مساحات نسيانك الفصيح، فالكوانين الكلسية تصلب وتقوى كلما كانت النار ألهب»[18].

في النص المقتطف من رواية "أنا أيضا" سخرية واضحة مما يحدث داخل الأضرحة والأماكن التي يقصدها الناس للتداوي عن طريق الشعوذة، فقوله: فأعاد لها الفقهاء هناك حيويتها بالليل إلى أن انتفخ بطنها، إشارة إلى ما يقوم به بعض الدجالين داخل الأضرحة حيث يعبثون بالضحايا ويمارسون عليهم الشذوذ.

يمكن النظر إلى هذا المقطع على أنه يمثل نوعا مما يسميه باختين ب: "الكرونوتوب" حيث يضع اللغة الفردية في إطارها الاجتماعي العام، ويضع الفرد داخل جماعته[19]. ويرى جل النقاد أن

هذا التعدد اللغوي الذي يطبع الرواية هو "شيء طبيعي لأن المجتمع يعيش دوما صراعا بين لغتين على الأقل: لغة آمرة تدافع عن الإيديولوجيا السائدة، ولغة للإقناع والحوار، وهي التي تلتقط الأفكار والمشاعر الجديدة عندما تكون قيد التخلف والتشكل في أحضان ما هو سائد »[20].

إن الرؤية السائدة والوعي المهيمن هو أن ما حصل لهذه الشخصية التي يسميها الروائي "الشقراء ذات الخمسة عشر عاما" من وحي الكرامات، إلا أن الروائي يبعد القارئ عن هذا الفهم الضيق فيلمح إلى فهم أكثر تحررا من سلطة الخرافة.

ج- الحوار المباشر

الحوار مكون أساسي من مكونات كل عمل سردي، فالرواية لا تخلو من حوارات داخلية تدور بين الشخصيات، وقد تكون هذه الحوارات بين الشخصية ونفسها في شكل حوار ذاتي، أو ما يعرف بالمونولوج، وهذان الشكلان من الحوار الجلي في الرواية هما ما يسميه باختين الحوارات المباشرة أو الخالصة، و"يقصد باختين بالحوارات الخالصة، ما يسمى في السرديات «بالحوار» الذي يتخلل سيرورة الحكي، سواء أكان في شكل حوارات مباشرة بين الشخوص الروائية، أو في شكل مونولوج ذاتي"[21].

وتبرز الحوارات الداخلية كشكل بارز في الرواية، على اعتبار أن الحوار هو شكل من الأشكال السردية، وعلى اعتبار أن الحوار هو الشكل الحقيقي لوجود الأفكار، فالحقيقة لا تظهر إلا من خلال اتصال الناس بعضهم ببعض، فالحوار بدوره تصادم بين أنماط الوعي والإيديولوجيات المختلفة، وهو مساهم بذلك في تغذية تعدد لغات النص، وأصواته، ودلالاته لأن الكاتب عادة ما يترك هامشا واسعا لشخوصه وساردیه وحتى أفكارهم دون أن يخنقها أو يكبح حركتها، وقد تحدث "باختين" كعادته عن الحوارات المباشرة بأكثر من صيغة، فهو يسميها تارة "الحوارات الدرامية الخالصة" وتارة أخرى "حوار الرواية"، ويسميها في بعض الأحيان "حوار الشخصيات المباشر في الحكي" وهو يقصد نفس الشيء، ألا وهو الحوار الخالص، أو ما أطلق عليه "أفلاطون" المحاكاة المباشرة (...)"[22]، إن الحوارات داخل الرواية هي التي تساعد الكاتب على مواجهة الشخصيات فيما بينها، ومواجهة الوعي بوعي مخالف، وهي وسيلة لتعدد اللغات والأصوات، إذ تعبر عن "تصارع أنماط الوعي"[23] داخل الرواية.

إن الروائي لا يقتصر على نوع واحد من الأنواع السابقة وإنما ينتقل من نوع إلى آخر، وهذا ما يسميه باختين بمبدأ التنويع، أي الانتقال من التهجين إلى الأسلبة والعكس، حيث لا "تكون الأسلبة خالصة في عمل روائي بكامله، فقد تتنوع الأشكال الحوارية كأن ينتقل المبدع من الأسلبة إلى التهجين أو العكس"[24]، ولذلك لم ندرج "التنويع" بصفته عنصرًا منفردًا ومستقلا بذاته كما فعل مجموعة من الباحثين.

يعد الحوار آلية ضرورية تساعد على التعدد اللغوي والتعبير عن تضارب الآراء داخل الرواية، ولا تكاد تخلو رواية حديثة من حوارات بين الشخصيات أو بين الشخصية ونفسها. والنموذج التالي من رواية "أنا أيضا":

- **« هل ما زلت تحب فاطمة؟ قلت لك.**
- **دائما ومثلما أحببت الجميع.**
- **أتعرف لماذا احمروجهي واضطربت حينما جئت عندك أول مرة ؟**
- **لأنك حينما ولدت، سقطت بين يدي مثل المطر، ولأنك امرأة خليط من المراكشيين والإغريق... ألم تقولي لجدتك الصحراوية بأنكن أنتن النساء تحببن الذهب والرقص في الأعراس، و أقلام الملونات، والألبسة الجميلة التي تجعل منك مشهدا من مشاهد الطفولة الدائمة».**
- **لماذا تحتفظ بالأقلام الكثيرة... وكل هذه الكتب ؟**
- **من أجل أن أقرأ لك ما قاله المتنبي ولوركا وعبد الرحمن المجذوب**[25].

يحاور سمير الزعفراني فاطمة جسري، ولكل من الشخصيتين منظور مختلف للحياة، فإذا كان سمير يحب القراءة ولا يفارق الكتب، فإن فاطمة تستغرب ذلك، ولكل عالمه الخاص رغم كل ما يجمع بينهما من ذكريات.

في كل حوار، في الروايتين، تنويع في اللغة التي تتحدثها كل شخصية، فقد كان الروائي شعيب حليفي حريصا على الجمع بين شخصيات عامية أو أمية، لا تعرف القراءة والكتابة، وتعيش غالبا في بيئات قروية، وبين شخصيات تنتمي إلى عالم الفكر والسياسة. ويخلق هذا الجمع بين شخصيتين تنتميان إلى عالمين مختلفين، بيئة وفكرا، تعددا في اللغات.

إن الحوار الذي أوردناه أعلاه يبين تنوع المشارب الثقافية للشخصيات: المراكشيين، الإغريق، ويحضر هذا التعدد كذلك على مستوى طبيعة الأفعال المعبر عنها: الرقص في الأعراس – الكتب والأقلام.

د- الباروديا (الأسلوب الهزلي)

الأسلوب الهزلي من أكثر الأساليب استحضارا لتعدد اللغات، لأننا نجد أن باختين يعود بنشأة الرواية كنوع أدبي إلى ما كان يعرف قديما بالرواية الهزلية أو الباروديا، لذلك، و"بحسب باختين فإن التعدد اللغوي تحقق في شكله الأكثر وضوحا والأكثر أهمية تاريخيا في نصوص الرواية الهزلية وممثلوها الكلاسيكيين (...)، ففي الرواية الهزلية الإنجليزية نجد استحضارا ساخرا (باروديا) لمجموع (تقريبا) مستويات اللغة الأدبية المكتوبة المتحدث بها. لقد كانت هذه الرواية بمثابة مستودع يضم أشكالا متنوعة من اللغة الأدبية (لغة البرلمان، والصحف، لغة رجال الأعمال، الأسلوب المتحذلق للعلماء، الأسلوب النبيل الإنجليزي، لغة المواعظ، ولغات الفئات الاجتماعية..."[26].

تحضر في روايات شعيب حليفي لغات متعددة، أبرزها لغته الخاصة التي يعبر بها من داخل الرواية بصفته كاتبا، فيكون موضوعها هو فعل الكتابة، ويسلط من خلالها الضوء على بعض الأحداث التي يسخر منها، أو يؤولها وفق منظوره الخاص ككاتب حامل لرؤية فكرية معينة. وتتجلى هذا الرؤية في سخريته من الخرافة والشعوذة مثلا، وفي محاولته تقريب بعض الأفكار العالمية من عامة الناس، وخصوصا ما ارتبط منها بالتاريخ المحلي. ومن ذلك محاولة ربط شخصية "شمس الدين الغنامي"، في رواية لا تنس ما تقول، بالتاريخ العريق للمدينة المنسية "الصالحية" وبشخصية "بويا عمر".

إن الرواية، هذا النوع الجديد الذي أصبح هو النوع الأدبي المهيمن، قادرة على امتصاص كل اللغات التي يتكلمها المجتمع، وأكثر من ذلك، فهي قادرة على التعبير بكل الأنواع الأدبية وغير الأدبية الأخرى، وهذا ما يسميه باختين ب"الأنواع المتخللة" داخل الرواية، وهي بدورها، تخلق تعددا على مستوى اللغات والأصوات.

تتعدد آليات التعدد اللغوي داخل الرواية، ولعل أهم ما جاء به باختين في ذلك:

- "صورة اللغة"، وهي[27] كل الطرق والأشكال التي يبدع بها الروائي لغته داخل الرواية، ومن أهمها: التهجين، تعالق اللغات القائم على الحوار، ثم الحوارات الخالصة.
- الأجناس المتخللة: حيث نجد أن الرواية هي النوع الأدبي الذي تتداخل فيه مجموعة من الأنواع الأخرى، مثل الشعر والخاطرة، والقصة، والمثل، وغيرها من الأنواع. وتداخل هذه الأنواع حاضر كثيرا في الروايتين، فنجد أن الكاتب شعيب حليفي قد مزج في مجموعة من المقاطع بين خواطر شعرية وشذرات فلسفية، إضافة إلى تداخل العجائبي والواقعي.
- أقوال الشخصيات: و"يتعلق الأمر بإدخال لغات الشخصية الروائية، عبر قناة الحوار أو قناة المونولوج. هذا الشكل من إدخال التعدد اللغوي مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء، لكن بدرجات متفاوتة"، كما يوضح الباحث محمد بوعزة[28].
- ومنها: الأسلوب الهزلي (أو الباروديا كما يسميها البعض)، وهو مرتبط بتوظيف لغة ساخرة داخل الرواية، تعبر بها إحدى الشخصيات عن وجهة نظرها، أو تقدم بها نظرتها إلى المجتمع.

وتتداخل هذه المكونات المتنوعة لتخلق وحدة متجانسة داخل الرواية فتنصهر في بعضها وفق ما يسبكه الروائي، حيث "تكمن الخصوصية الأسلوبية للرواية في تجميع وتنسيق تلك الوحدات الأسلوبية والمستقلة والمتنوعة في نظام أدبي، يسميه باختين «الوحدة العليا للكل»[29]، فنجد أن "هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج، عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقا أدبيا منسجما، وتخضع لوحدة عليا تتحكم في الكل".

ثالثًا: الحوارية وتعدد الأصوات عند شعيب حليفي

أشرنا سابقا إلى أن التعدد اللغوي وتعدد الأصوات يفترض أحدهما وجود الآخر، ووقفنا عند نص لميخايل باختين يشير فيه إلى العلاقة الجدلية بين التعدد اللغوي وتعدد الأصوات (التعدد اللغوي وما يتولد عنه من تعدد صوتي)[30]، ويقدم جل الباحثين هذا المفهوم (تعدد الأصوات) تحت مسمى: البوليفونيا Polyphonie)، وهو مفهوم كان معروفا في مجال الموسيقى، وخصوصا الموسيقى

الكلاسيكية (السمفونيات مثلا)، حيث تتجاور وتتحاور أصوات الآلات الموسيقية المختلفة، لكل آلة صوتها ولحنها فتخلق كلا منسجما.

يرى باختين أن دوستويفسكي هو مبدع هذا النوع من الروايات، وأن الرواية متعددة الأصوات لم تكن معروفة قبله، وهي نقيض وتجديد للرواية الكلاسيكية أحادية الصوت، والتي كان يرويها راو واحد بصوت واحد، ولغة وحيدة، فهي لا تفسح المجال للشخصيات للتعبير عن آرائها، وإنما نجد فيها صوتا واحدا هو صوت المؤلف.

تحقق الرواية هذه الخاصية من خلال مجموعة من التقنيات، نذكر منها: تعدد الرواة، تعدد الرؤى السردية، تعدد صيغ الحكي، وغير ذلك.

الرواية التقليدية رواية يحكيها راو واحد، غالبا ما يكون عالما بكل أسرار الشخصيات، ويقدم الأحداث من وجهة نظر واحدة، أما الرواية متعددة الأصوات فيتناوب على سردها رواة كثيرون يختارهم المؤلف، فيكون أحدهم رئيسيا والآخرون ثانويين، "فالراوي الذي يقدم السرد كاملا وبشكل رئيس (...) هو الراوي الرئيس، أما الرواة الآخرون فهم رواة ثانويون"[31]، وهناك نظريات كثيرة تتحدث عن طبيعة الراوي في العمل السردي ليس هذا مجال الخوض فيها.

إن كل شخصية، في الرواية الحوارية، تروي أحداثها بنفسها، أو ينوب عنها راو خاص يقدم نظرتها ويصفها ويتحدث عن أفعالها، ولكل شخصية، أو جماعة، لغة خاصة بها، فاللغة التي يتحدث بها شخص مثقف ليست هي اللغة التي يتحدث بها عامة الناس، ولكل حرفة لغتها كذلك. إن الرواية ملتقى لآراء كثيرة، لذلك سماها باختين بالرواية متعددة الأصوات، فلا يطغى عليها صوت أو إيديولوجية واحدة، ولكن الشخصيات تتحدث بحرية عن آرائها، وتعبر عن مواقفها.

إن تعدد الرواة آلية أساسية من آليات التعدد اللغوي وتعدد الأصوات في الرواية؛ لأن كل راو قد يتكلم لغته الخاصة، ويعبر عن وجهة نظره الخاصة كذلك. وقد قدم الكاتب شعيب حليفي رواياته على لسان رواة متعددين، حتى أن كل شخصية، في غالب الأحيان، تروي قصتها بنفسها وبصوتها، وعلى لسانها.

الكاتب شعيب حليفي روائي وناقد متميز، له دراية كبيرة بقضايا الرواية الحديثة، واشتغل في بحثه لنيل دبلوم الدراسات العليا على الرواية الفانتاستيكية، وهو في كل رواياته يجرب تقنيات

الرواية، ومن هذه التقنيات التي جربها "تعدد الأصوات" فهو يعمل على أن تكون رواياته متعددة الأصوات عن قصد، والمقطع التالي، من رواية "أنا أيضا" يبين ذلك:

"استفاق من تأملاته، ثم شرع في الكتابة بصوت فاطمة جسري..

هل أنت متأكد من أن فاطمة جسري هي التي تحكي الآن؟ أم صورة لكل شخصياتك التي كتبتَ عنها؟"[32].

يعرف الكاتب أن كل شخصية لها صوتها الخاص، ولها لغتها التي تتكلمها، والإيديولوجيا التي تحاول تمريرها، وهو يحاول، بطريقة تجريبية، أن يتقمص صوت شخصية "فاطمة جسري"، ويتساءل عن مدى تمكنه من ذلك.

لقد عمل شعيب حليفي في رواياته على إعطاء الكلمة للشخصيات لكي تتحدث عن نفسها فيما يعرف بتعدد صيغ السرد، فزاوج بين العرض (الحوار) والسرد المشبع بالوصف، ولكنه، في إطار التجريب وكشف آليات اشتغاله كروائي، كان دائما ينبه قارئه إلى هذه التقنيات السردية كي يتسلح بالأدوات اللازمة لتأويل المكتوب. فهو لا يجد حرجا في تسمية بعض الأمور بمسمياتها، إذ يعمد إلى توظيف بعض المفاهيم النقدية التي وظفها منظرو الرواية مثل باختين، فنجده يجعل لكل شخصية لغة وصوتا.

في رواية "أنا أيضا" تتلاقى كل الأصوات: أصوات الشارع، أصوات مرتادي المقاهي من المشعوذين ولاعبي القمار والعلماء، وغيرهم. كل الأصوات حاضرة في الرواية، وفي المقطع التالي، يقدم شعيب حليفي بعض هذه الأصوات بطريقة لا تخلو من سخرية، شخصية بشير التي رسمها لعالم مهووس بدراسة الجماجم، ويزعم أنه من خلال تجاربه ستنطق هذه الجماجم بتاريخ طويل، وهي شخصية ماجنة، يقول الكاتب:

"بشير. كما ورد في الخطاطة الأولى . مهووس بعمله ومهنته، ففي غرفته بالسطح كان يسهر الليل في شرب الخمر وتأمل الجماجم والحجارة التي جمعها، بالإضافة إلى ما حذفته من مجون فاضح»[33].

أصوات أخرى لشخصيات تمثل عامة الناس، تصدق ما يقوله سمير، فيوهم ضحاياه بالكثير من الوعود الكاذبة، فجماجمه قادرة على فك لغز العقم لدى النساء:

«أخذ ثلاثة جماجم، معلقة بورقات كارتونية صغيرة مشدودة بسلك رقيق، كتبت عليها أرقام وحروف ورموز، أشار بأصبعه إلى الجمجمة الأولى وسرد عليهم أنها لامرأة ولدت117 طفلا ذكرا، عاشت قبل سبعمائة سنة وكانت ولية بدون اسم أو مكان.

وأي امرأة عاقر تريد الإنجاب، الذكور تحديدا، تحضن الجمجمة في صدرها عارية لليلة واحدة ثم تنام مع زوجها قبل الفجر... فيتحرر رحمها من العقم »[34].

من بين التقنيات التي تعبر عن تعدد الأصوات داخل الرواية، تعدد الشخصيات وتنوع مشاربها الثقافية واهتماماتها السياسية أو مهنها، وغير ذلك مما يرسم معالم هذه الشخصيات. وكثيرة هي الشخصيات التي قدمها شعيب حليفي في روايته الأخيرة: "لا تنس ما تقول"، وذلك لأن "الشخوص داخل الرواية – باعتبارهم متكلمين – غالبا ما يتحدثون بأساليب متعددة، تبعا لاختلاف أنماطهم وانتماءاتهم الاجتماعية والفكرية. وعندما يدخل هؤلاء في علاقات متشابكة، تتشابك تبعا لذلك لغاتهم داخل الرواية"[35].

ومن أهم شخصيات هذه الرواية شخصية **شمس الدين الغنامي**، بطل الرواية، ولعل هذه الشخصية لوحدها، تمثل وعيين مختلفين داخل هذه الرواية، فهو يرمز للحاضر، كما يرمز للماضي السحيق، وللمستقبل كذلك. جاء عنه في الرواية:

"لم يعد يفتش عن شيء يفني حياته في البحث عنه، فلديه حياة صممها لتسير كما يعتقد، مع بعض الارتجاج الذي يفاجئ سير الزمن. يعيش زمنين مختلفين، يتكاملان في روحه ويحققان له الاطمئنان"[36].

ينسج شمس الدين الغنامي علاقات متشعبة مع مختلف شخصيات الرواية، فهو طالب جامعي مناضل، وهو ابن الصالحية، هذه المنطقة الريفية من المغرب، زاهد ومتعلق بالحياة في نفس الوقت. يختفي فجأة، ما يجعلنا مع خطاب عجائبي هذه المرة، ولا أحد يكشف سر اختفائه، هذا الاختفاء كان بمثابة عودة هذه الشخصية إلى الرحم الأول كما يسميه الكاتب:

"تسللت الخيوط الأولى لشمس ما بعيد الفجر إلى الخيمة، تتلمس العيون النائمة فتلثمها. قام جعفر مذعورا يبحث عن شمس الدين فلم يجده، يبحث خارج الخيمة وفي القبة ثم عاد

يجري وصاح في النائمين المرتمين، والذين قاموا هلعين: أيها الفقراء المسالمون. أيها الرفاق، لا تنسوا ما تقولوا، لقد اختفى شمس الدين وعاد إلى الرحم الأول"[37].

أما باقي الشخصيات التي تدور في فلك هذه الشخصية الرئيسية (شمس الدين الغنامي)، فإننا نجد لكل واحدة منها صوتها الذي تعبر به عن رأيها، فهناك أبوه سليمان، وأمه طامو، اللذان يعبران عن رؤية مرتبطة بالنشأة الأولى لهذه الشخصية، أما أصدقاؤه وصديقاته، من الطلبة وغيرهم، فلكل انتماؤه السياسي وصوته الإيديولوجي الذي جعله الكاتب ناطقا به. ومن أهم هذه الشخصيات:

الوعدودي وعشيقته ريم، ثم جعفر المسناوي الذي تربطه بالاثنين علاقة صداقة بالجامعة، ومن بينها كذلك شخصية صفاء، وهي أستاذة جامعية للغة الإسبانية، ارتبط بها شمس الدين كثيرا.

النتائج:

التعدد اللغوي وتعدد الأصوات خاصيتان مرتبطتان بعضهما ببعض، جعلهما ميخائيل باختين الخاصية المميزة للرواية الحديثة التي تعبر عن حداثة المجتمع، وتفسح المجال للشخصيات بالتعبير عن آرائها بلغاتها الخاصة فيما عرف بالرواية الحوارية. ويعود باختين بنشأة الرواية الحوارية إلى ما كتبه دوستويفسكي باعتباره رائد هذا النوع من الروايات التي حلت محل الرواية الكلاسيكية التي كانت تعبر بلغة واحدة وصوت واحد هو صوت المؤلف.

لقد كان الروائي شعيب حليفي واعيا بتقنية تعدد الأصوات في الرواية، وقد عمل على توظيفها في رواياته مثل جل الروائيين العرب. وقد وظف في ذلك جل التقنيات التي تحدث عنها ميخائيل باختين في تنظيره للرواية الحوارية، ساعده في ذلك كونه ناقدا أدبيا، وباحثا في مجال النقد الروائي. وقد اشتغلنا على روايتين من رواياته الكثيرة، رواية: أنا أيضا- تخمينات مهملة، ورواية: لا تنس ما تقول، فوقفنا عند أهم ما يميزهما كروايتين حواريتين وظف فيهما الكاتب مفهوم الحوارية بمختلف الصيغ الممكنة.

وظف الروائي تقنية التهجين، فجمع في الملفوظ الواحد بين لغتين تنتميان إلى زمنين متباعدين، وكان ذلك بارزا في رواية: لا تنس ما تقول، وخصوصا، مع شخصية شمس الدين الغنامي ذات البعدين الواقعي والأسطوري، وفيها كذلك نلمس بكل وضوح تعددا في أصوات الشخصيات التي

ينتمي بعضها إلى فئة الفلاحين وعامة الشعب، وبعضها الآخر إلى الطلبة بمختلف انتماءاتهم الفكرية والإيديولوجية، والباحثين في مختلف العلوم واللغات.

من التقنيات التي تحضر بقوة في روايات شعيب حليفي، تقنية الأسلبة، فهو يعقب على لغات بعض الشخصيات وآرائها بلغة أخرى تنبه القارئ إلى طبيعة أراء هذه الشخصيات، ووظف في ذلك أسلوبا ساخرا، وخصوصا في رواية: أنا أيضا- تخمينات مهملة، حيث مثلت شخصية سمير شخصية باحث ماجن يعيش وسط الجماجم، ويوظف ذلك في الضحك على ضحايا من عامة الناس يبيع لهم الوهم والخرافة.

الهوامش والإحالات:

(1) بلعزوق، آليات التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند ميخائيل باختين: 3263.

((2)) حليفي، أنا أيضا: 9.

(3) نفسه: 9.

(4) موقع قريش، لا تنس ما تقول لشعيب حليفي.. تنال جائزة الرواية بالمغرب، تاريخ الزيارة 18 يناير 2023م، متاح على الرابط: "لا تنسَ ما تقول" لشعيب حليفي.. تنال جائزة الرواية بالمغرب – قريش (qoraish.com)

(5) باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية: 230.

(6) شامخ، أحلام، الحوارية في رواية بياض اليقين لعبد القادر عميش: 4.

(7) بو عزة، حوارية الخطاب الروائي: 100.

(8) نفسه: 29.

(9) رطانات في هذا النص ترجمة لكلمة Jargons الفرنسية، وهناك من يترجمها بكلمة: أرغات.

(10) باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية: 33.

(11) نفسه: 189.

(12) عبدالمجيد، حوارية الفن الروائي: 36.

(13) لحميداني، أسلوبية الرواية: 86.

(14) نفسه: 88.

(15) بو عزة، حوارية الخطاب الروائي: 42.

(16) باختين، الخطاب الروائي: 90.

(17) نفسه: 9.

(18) حليفي، أنا أيضا: 17.

(19) تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، عن مقدمة المترجم: 9، 10.

(20) نفسه: 69.

(21) بو عزة، حوارية الخطاب الروائي: 45.

(22) لحميداني، أسلوبية الرواية: 89، 90.

(23) نفسه: 91.

(24) نفسه: 89.

(25) حليفي، رواية أنا أيضا: 57.

(26) بو عزة، حوارية الخطاب الروائي: 56.

(27) نفسه: 39- 41.

(28) نفسه: 50.

(29) نفسه 28.

(30) نفسه: 33.

(31) باختين، الخطاب الروائي: 24، 25.

(32) نفسه: 54.

(33) حليفي، أنا أيضا: 30.

(34) نفسه: 62.

(35) بوعزة، حوارية الخطاب الروائي: 31.

(36) حليفي، لا تنس ما تقول: 8.

(37) نفسه: 175.

المراجع:

1) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1987م.
2) باختين، ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م.
3) باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988م.
4) بلعزوق، إبراهيم رحيم ومحمد، آليات التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند ميخائيل باختين، مجلة المدونة، الجزائر، مج08، ع03، 2021م.
5) برادة، محمد، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، 2004م.

6) بو عزة، محمد، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016م.
7) بو عزة، محمد، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، 2010م.
8) تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.
9) حليفي، شعيب، أنا أيضا: تخمينات مهملة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م.
10) حليفي، شعيب، لا تنس ما تقول، انادي القلم المغربي، الدار البيضاء، 2019م.
11) شامخ، أحلام، الحوارية في رواية بياض اليقين لعبد القادر عميش، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر، 2018م.
12) الشنطي، محمد صالح، معالم الحوارية في الرواية السعودية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر، مج43، ع1، 2002م.
13) عبد اللطيف، محفوظ، صيغ التمظهر الروائي: بحث في دلالة الأشكال، منشورات كلية الأداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، المغرب، 2011م.
14) عبد المجيد، الحسيب، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2007م.
15) عبد الوهاب، مأمون، التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية من خلال تقنيات التهجين، الأسلبة، التنضيد والمحاكاة الساخرة - رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض، المجلة الأكاديمية للأبحاث والنشر العلمي، الجزائر، ع15، 2020م.
16) العيسى، منال بنت عبد العزيز، التعدد اللغوي في الرواية العربية: قضايا ونماذج، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، الأردن، مج14، ع1، 2017م.
17) لحميداني، حميد، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، منشورات دراسة سال، الدار البيضاء، 1989م.
18) لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م.
19) لحميداني، حميد، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية: رواية "المعلم علي" نموذجا، منشورات الجامعة، المغرب، 1984م.
20) موقع قريش، لا تنس ما تقول لشعيب حليفي.. تنال جائزة الرواية بالمغرب، تاريخ الزيارة 18 يناير 2023م، متاح على الرابط: "لا تنسَ ما تقول" لشعيب حليفي.. تنال جائزة الرواية بالمغرب – قريش (qoraish.com).

Arabic References

1) Bakhtin, Mikhail, al-Khiṭāb al-Riwā'ī, tr. Muḥammad Barādah, Dār al-Amān lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Rabāṭ, 1987, (in Arabic).
2) Bakhtin, Mikhail, Dostoevsky's lattice, tr. Jamīl Naṣīf al-Tikrītī, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Maghrib, 1986, (in Arabic).
3) Bakhtin, Mikhail, The word in the Novel, tr. Yūsuf Ḥallāq, Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, Dimashq, 1988, (in Arabic).
4) Blʿzwq, Ibrāhīm Raḥīm & Muḥammad, ālīyāt al-Taʿaddud al-lughawī wḥwāryh al-Khiṭāb fī al-Riwāyah ʿinda Mīkhā'īl bākhtīn, Majallat al-Mudawwanah, al-Jazā'ir, mj08, ʿ03, 2021, (in Arabic).
5) Barādah, Muḥammad, Faḍā'āt riwā'īyah, Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, al-Maghrib, 2004, (in Arabic).
6) Bū ʿAzzah, Muḥammad, Ḥiwārīyah al-Khiṭāb al-Riwā'ī, al-Taʿaddud al-lughawī wālbwlyfwnyh, Dār ru'yah lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2016, (in Arabic).
7) Bū ʿAzzah, Muḥammad, taḥlīl al-naṣṣ al-Sardī : Tiqniyāt & mafāhīm, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, Dār al-Ikhtilāf, al-Jazā'ir, 2010, (in Arabic).
8) Todorov, Tzvetan, Mikhail Bakhtin: al-Mabda' al-Ḥawwārī, tr. Fakhrī Ṣāliḥ, al-Mu'assasah al-ʿArabīyah lil-Dirāsāt & al-Nashr, 1996, (in Arabic).
9) Ḥalīfī, Shuʿayb, Anā ayḍan : takhmīnāt muhmalah, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, 2010, (in Arabic).
10) Ḥalīfī, Shuʿayb, lā Tunis mā taqūl, anādy al-Qalam al-Maghribī, al-Dār al-Bayḍā', 2019, (in Arabic).
11) Shāmikh, Aḥlām, al-ḥiwārīyah fī riwāyah Bayāḍ al-Yaqīn li-ʿAbd al-Qādir ʿUmmayish, Mudhakkirah li-nayl shahādat almāstr fī al-lughah & al-adab al-ʿArabī, Jāmiʿat Muḥammad al-Ṣiddīq ibn Yaḥyá, al-Jazā'ir, 2018, (in Arabic).
12) al-Shanṭī, Muḥammad Ṣāliḥ, Maʿālim al-ḥiwārīyah fī al-Riwāyah al-Saʿūdīyah, Majallat al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah, Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʿat al-Minyā, Miṣr, V 43, I 1, 2002, (in Arabic).

13) ʿAbd al-Laṭīf, Maḥfūẓ, Siyagh al-Tmẓhr al-Riwā'ī: Baḥth fī Dalālat al-ashkāl, Manshūrāt Kullīyat al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah bi-Namsīk, al-Maghrib, 2011, (in Arabic).

14) ʿAbd al-Majīd, al-Ḥasīb, ḥiwārīyah al-Fann al-Riwā'ī, Manshūrāt majmūʿah al-bāḥithīn al-Shabāb fī al-lughah & al-Ādāb, Kullīyat al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah, Miknās, 2007, (in Arabic).

15) ʿAbd al-Wahhāb, Ma'mūn, al-Taʿaddud al-lughawī wḥwāryh al-Khiṭāb fī al-Riwāyah min khilāl Tiqniyāt althjyn, al'slbh, al-Tanḍīd & al-muḥākāh al-Sākhirah-Rubāʿīyat al-dam & al-Nār li-ʿAbd al-Malik Murtāḍ, al-Majallah al-Akādīmīyah lil-Abḥāth & al-Nashr al-ʿIlmī, al-Jazā'ir, I 15, 2020, (in Arabic).

16) al-ʿĪsá, Manāl bint ʿAbd al-ʿAzīz, al-Taʿaddud al-Lughawī fī al-Riwāyah al-ʿArabīyah: Qaḍāyā & namādhij, Majallat Ittiḥād al-Jāmiʿāt al-ʿArabīyah lil-Ādāb, al-Urdun, V 14, I 1, 2017, (in Arabic).

17) Laḥmīdānī, Ḥamīd, Uslūbīyah al-Riwāyah: madkhal naẓarī, Manshūrāt dirāsah Sālim, al-Dār al-Bayḍā', 1989, (in Arabic).

18) Laḥmīdānī, Ḥamīd, Binyat al-Naṣṣ al-Sardī min manẓūr al-Naqd al-Adabī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 1991, (in Arabic).

19) Laḥmīdānī, Ḥamīd, min ajl taḥlīl swsywbnā'y lil-riwāyah: Riwāyah "al-Muʿallim ʿAlī" namūdhajan, Manshūrāt al-Jāmiʿah, al-Maghrib, 1984 (in Arabic).

20) Mawqiʿ Quraysh, lā Tunis mā taqūl lshʿyb Ḥalīfī.. tunālu Jā'izat al-Riwāyah bi-al-Maghrib, Tārīkh al-ziyārah 18 Yanāyir 2023, (in Arabic), Link: "لا تنسَ ما تقول" لشعيب حليفي.. تنال جائزة الرواية بالمغرب – قريشqoraish.com

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/02/26م
تاريخ القبول: 2023/05/10م

الرؤية السردية في رواية (عائدون) لمحمد علي محسن

د. أديبة قايد صالح البحري*

adeeba81@gmail.com

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على مستويات حضور الراوي وموقعه داخل المتن الروائي في رواية (عائدون) لمحمد علي محسن، والكشف عن الرؤية السردية فيها. وتم تقسيمه إلى مقدمة ضُمِّن فيها ملخص بالرواية وتمهيد نظري ومبحثان المبحث الأول: (الراوي) والمبحث الثاني: (الرؤية السردية)، وخاتمة. وقد استعمل هذا البحث منهج السردية البنيوية. وتوصل إلى أننا نتلقى رواية (عائدون) من خلال صوتين سرديين مختلفين: راوٍ (مشارك/ ذاتي) في إحداث الرواية (جمال صابر)، وراوٍ (مشارك/ داخلي)، تختلف الرؤية والموقع الذي نتلقى عبره الرواية حسب تموضع هذين الصوتين وحسب طبيعة المادية المحكية. يتموضع الراوي (المشارك) داخل العالم الروائي، ويجسد شكل (الرؤية مع) بحكيه عن نفسه (الفاعل الذاتي) وبحكيه عن غيره (الفاعل الداخلي).

الكلمات المفتاحية: الرؤية السردية، الراوي، السرد، تعدد الرواة.

* أستاذ الأدب العربي الحديث المساعد - قسم اللغة العربية- كلية التربية عدن- جامعة عدن- الجمهورية اليمنية..

للاقتباس: البحري، أديبة قايد صالح، الرؤية السردية في رواية (عائدون) لمحمد علي محسن ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 456-479.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1571

OPEN ACCESS
Received: 26-02-2023
Accepted: 10-05-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Narrative Vision in Mohammed Ali Mohsen's Novel *Returnees*

Dr. Adeeba Qaid Saleh Al-Buhairi *

adeeba81@gmail.com

Abstract:

This study aims to identify the narrator's presence and position within the narrative text in Mohammed Ali Mohsen's novel *Returnees* and to uncover the embedded narrative vision within it. The study is organized into an introduction with the synopsis of the novel, a theoretical preface, and two sections. The first section dealt with the issue of "The Narrator". The second section focused on "The Narrative Vision," followed by a conclusion. For the study purpose, the structural narrative approach was used. The study concluded that Mohammed Ali Mohsen's novel *Returnees* communicates ideas through two different narrative voices: a narrator (co-narrator /intrinsic) in the narrative events (Jamal Saber), and a narrator (co-narrator/internal) with a different vision and position through which we receive the novel, depending on the positioning of these two voices and the nature of the narrative material. The narrator (participant) is situated within the fictional world and embodies the form of "narrative with" in his storytelling about himself (the self-actor) and about others (the internal actor).

Keywords: Narrative vision, Narrator, Narration, Multiple narrators.

* Assistant Professor of Modern Arabic Literature, Department of Arabic Language, Faculty of Education, Aden University, Aden, Republic of Yemen.

Cite this article as: Al-Buhairi, Adeeba Qaid Saleh, Narrative Vision in Mohammed Ali Mohsen's Novel *Returnees*, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 456 -479.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1571

المقدمة:

يسعى الروائي اليمني محمد علي محسن من خلال أعماله الروائية إلى تجريب أدوات السرد الحديثة من خلال تعدد الأساليب والتقنيات السردية؛ لتقديم نصوصه الروائية بطريقة مختلفة سواء في خطّه الزمني أو في البنية التركيبية للنص، ومن هنا يتضّح أهمية متن رواية (عائدون) لمحمد علي محسن، من خلال سعيه إلى تقديم نصٍّ تجريبي يقوم على اشتغالٍ مركّز في آليات الخطاب السردي، وتنويع العرض بما يكسر من الرتابة في بنية الرواية التقليدية، وتقديم نص روائي تتضح ملامحه الفنية من خلال الرؤية السردية.

وتتضح أهمية هذا الموضوع من حيث إنه يكشف تعدد الأصوات والرؤى السردية التي وظفها الكاتب محمد علي محسن في روايته (عائدون) بغية تقديم نصه الروائي بطرق مختلفة، وكذا من خلال رغبتنا في الاستفادة من الدراسات السردية المعاصرة في دراسة وتحليل الأعمال الإبداعية. وبهذا تتضح الجدّة في موضوع بحثنا هذا. ويرجع سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى الاهتمام بموضوع الرؤية السردية من جهة، ولاهتمامنا بدراسة نص روائي يمني معاصر يحملُ مرجعيةً تاريخيةً وسرديةً واقعيةً في آن واحد.

ويهدف البحث إلى الكشف عن تمظهرات الراوي ومستويات الرؤية السردية في رواية (عائدون)من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما هي حالات الراوي والمو اقع التي يحتلها داخل متن رو اية (عائدون)؟

- ما هي الرؤية السردية التي تبناها الراوي في الرو اية؟

ومن خلال البحث عن الدراسات السابقة، لم نقف على دراسة علمية أو بحث أكاديمي تناول هذه الرواية سوى بحثنا هذا. وحتى يستقيم بحثنا ويُؤسَّس على دعامة معرفية متينة استعان بمجموعة من المصادر والمراجع أهمها: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير) لسعيد يقطين، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحمداني، الراوي الموقع والشكل ليمنى العيد، وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق لآمنة يوسف. وقد قسم البحث إلى مقدمة حوت ملخصا لرواية (عائدون)، وتمهيدا نظريا ومبحثين:

تناول **المبحث الأول:** (الراوي) بيّنا فيه أهمية الراوي، وتعريفه، والفرق بينه وبين الكاتب، وعلاقته مع بقية العناصر المكونة للخطاب الروائي. كما تتبعنا تمظهرات الرواة في رواية (عائدون)

بالتركيز على موقع الراوي فيها، وكذا بالتركيز على مستوى حضوره ومشاركته داخل المتن الحكائي في رواية (عائدون).

فيما تناول في **المبحث الثاني:** (الرؤية السردية في رواية عائدون لمحمد علي محسن) وإيضاح الرؤية السردية التي استندت إليها الرواية. وقد استعمل البحث منهج السردية البنيوية للوصول إلى أهدافه. وقد ختمت البحث بمجموعة من النتائج التي توصلت إليها، وثبت بالهوامش والمصادر والمراجع.

ملخص الرواية

إن العلاقة بين الرواية والتاريخ شديدة الصلة، ويشكل التاريخ اليمني المعاصر وأحداثه السياسية المادة الأساسية للخطاب الروائي اليمني، حيث يمنح متخيله الروائي -من مرجعية- تاريخية. وغنيّ عن البيان أن معظم الروايات اليمنية المعاصرة تلتمس التجارب الخاصة لكاتبها، وتقترب في أكثر الأحيان من السيرة الذاتية لمؤلفها، وذلك يفسر الاحتفاء بالتاريخ وأحداثه المرتبطة بالتجارب الشخصية، حيث يتداخل الخاص الفردي بالعام الجماعي فيصبح المتخيل الروائي مجالاً للتداخل[1]. وتتخذ رواية (عائدون) التي صدرت مؤخراً من التاريخ موضوعاً لها، وهي الرواية الثالثة للكاتب اليمني محمد علي محسن، فقد صدرت له روايتان الأولى: (حقل الفؤاد)، صدرت في العام2007م، والثانية (الشرق أشجان) التي صدرت في العام2009م.

ويناقش الكاتب فيها عدداً من القضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية والثقافية في مجتمعه اليمني، الذي تتوالى فيه الحروب والصراعات السياسية، من خلال تجسيد معاناة بطل الرواية (جمال) وأصدقائه، ويتخذ من (الاسترجاعات/ذكريات وأحداث الماضي) محاولة لإبراز محنة جيله، وقد استعانت الرواية ببعض التقنيات وعناصر البناء الروائي الحديث، كاعتمادها على تقنية الاسترجاع والرسائل والاستجوابات المونولوج والاعترافات والتناص وغيرها.

التمهيد:

تعد الرؤية السردية مكوّنًا من أهم المكونات السردية التي كثرت الدراسات حوله وتضاربت آراء النقاد والباحثين في التعامل معه، ويرجع السبب في ذلك إلى " الارتباط والتداخل الشديد بين الرؤية السردية وأهم مكون من مكونات الخطاب السردي وهو الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى

العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا- في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[2].

وقد أولى الناقد الإنجليزي **"هنري جيمس"** الرؤية السردية أهمية كبرى، ودعا إلى ضرورة التخلي عن وجود السارد العليم بكل شيء، وإلى ضرورة أن يتخذ الكاتب **وجهة النظر يُعبر فيها عن أحداث السرد**، فمن خلالها تنتفي السلطة المطلقة للسارد[3].

واعتبر الناقد **"بيرسي لوبوك"** الرؤية السردية من أهم العناصر التي تميز عملا روائيا عن آخر في بنائه العام وصياغته، وفي ذلك قال: "وفي مجال حرفة الرواية فإني أرى أن وجهة النظر هي التي تحكم مسألة المنهج الدقيق، مسألة وضع الراوي من القصة، إنه يرويها هو في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع، وقد تُرى القصة بحيوية يُنسى معها وجود الراوي، ويتجسد المشهد حيا بشخصيات الرواية"[4].

كما أكّد الناقد "نورمان فريدمان" أهمية الرؤية السردية في تحديد أفكار المؤلف، والشخصيات، والفصل بينهما وتقييمها؛ ذلك لأن وجهة النظر هي الضابط الذي يستطيع المؤلف من خلاله أن يقوم بعملية فصل بين تحاملاته وأفكاره المسبقة، وبين تحاملات شخصياته وأفكارها "[5]، فمن خلال الرؤية السردية يمكن للمؤلف "أن يقيم تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها"[6]. ومن ثم تعاقبت الدراسات والأبحاث التي تمحورت حول الراوي وزاوية رؤيته ورؤيته السردية.

أولا: الراوي

يعد الراوي الطرف الأول من العملية التفاعلية لقناة الاتصال في النص الروائي بوصفه الوسيط الذي يتبنى عملية توصيل المروي إلى المروي له، فـ"الروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوض راويا تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص يطلق عليها النقاد الأنا الثانية للكاتب"[7]، وهو من أهم وأقدم التقنيات التي وظفت في مجال السرد "فبدون سارد لا وجود للرواية"[8]، إذ لا يقوم نص روائي مهما كانت طبيعته إلا بوجود سارد يقدم الأحداث، ويعتمد الروائي على الراوي في "تأسيس عالمه الحكائي وتمرير خطابه الأيديولوجي، وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروي"[9]، وعليه يمكن وصف الراوي بأنه "منتج أيديولوجيا يقدم وجهة نظر خاصة عن العالم"[10].

وتميز النظريات النقدية الحديثة بين الكاتب والراوي "فالروائي هو الذات المبدعة التي تنتج النص وتوظف الراوي؛ ليتكفل بنقل المروي ويمكنه من عكس التمييز الذي عاشه الكاتب بين الوجود اليومي والوجود الآخر الذي يعد به نشاطه الخيالي ويسمح بحدوثه"[11]، فهو "خالق العمل المتخيل وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات، والبدايات والنهايات، كما اختار الراوي، لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي"[12].

أما الراوي فإنه شخصية "متخيلة يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيات الرواية"[13]، فهو "كائن من ورق يقوم بالسرد، ويكون شاخصا فيه، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي بنفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرود لهم، أو لمسرود له واحد بذاته"[14].

وبناء على ما سبق يمكننا القول، إن الراوي ما هو إلا قناع من أقنعة الكاتب التي يبثها داخل لعبته السردية، لذلك فهو تقنية سردية مثله مثل الشخصيات والزمان والمكان. وإن للكاتب وجوده خارج بنية السرد، إنه يستتر خلف الراوي المتمثل في شخصية سردية، ولعله من المفيد استخلاص هذه الآراء من تعريف "رولان بارت" القائل: "إن السارد والشخصيات أساسا كائنات من ورق، ولا يمكن الخلط بين المؤلف المادي للمحكي وسارد هذا المحكي"[15]، فالراوي شخصية من شخوص الرواية وله الصدارة؛ لأنه يقوم بسرد الأحداث وتوجيهها، وهو غير المؤلف.

ولا يمكن تحديد نوع الراوي دون النظر إلى موقعه داخل المتن، والمسافة التي تفصله عن القصة "فموقع الراوي داخل السرد يتحدد من خلال علاقته بمستوى القصة ومستوى السرد، فما كان منتسبا إلى هذا المتن عد داخليا، أما ما هو غير منتسب عد خارجيا، ويمثل درجة أولى يقع في مستوى آخر غير مستوى عملية السرد الذي هو ناتجها"[16].

وعليه يقسم الرواة بالاعتماد على جانبين مهمين هما: مستوى حضوره ومشاركته في الأحداث، وكذا من حيث موقع الراوي داخل المتن السردي.

أ- الراوي من حيث المشاركة

تتحدد نوعية الراوي في الخطاب الروائي بحسب حضوره داخل النص الروائي أو غيابه عنه، الذي يتمخض عنه الأنواع الثلاثة من الرواة وهي: الراوي الغائب، والراوي الحاضر: وحضوره يكون على نوعين: حضور الشاهد. وحضور المشارك.

1- **الراوي (الغائب)**

وهو "الذي يسوق خبرا لم يكن حاضرا فيه بأي شكل من الأشكال، عدا حضور الوهم والخيال، ولا وجود له البتة في الإطار الزمكاني للحدث"[17]، فهذا الراوي يكون بعيدا عن الشخصيات، ينظر إليها نظرة الراصد الملاحظ لأفعالها من بعيد، وناظرا لأخبارها فقط، فإنه في هذه الحالة "يتحدث كذات منفصلة عن المتن، يتحدث عنه كشخصية مهمة أو معروفة تنقل أفعالا وهيئات لها صلة"[18].

2- **الراوي (الشاهد)**

وهو الذي ينقل حكاية جرت أحداثها أمام سمعه وناظره، ويكون حضوره لأحداثها غير فاعل ولا مؤثر، لأنه لا يتمتع بأي دور فيها، "هذا الراوي يقوم بسرد الوقائع كما هي عليه، وعمله أقرب ما يكون إلى العمل التوثيقي التحليلي؛ فهو يروي ما شاهده حقيقة وما تم أمام حواسه بالفعل؛ هذا الراوي يحضر زمانيا- مكانيا من الخارج"[19].

3- **الراوي (المشارك)**

ميزة هذا الراوي أنه يقوم بسرد لوضع أو حدث شكّل هو أحد عناصره، أو كان أحد أطرافه الفاعلة، ويكون الراوي مشاركا "إذا اقترب من الشخصيات فيتخذ معها في الزمان والمكان فيصبح واحدا منها فيشاركها في صناعة الأحداث" [20]، فعندما يكون الراوي ممثلا في الحكي أي مشاركا في الأحداث كمشاهد أو كبطل "يمكن أن يتمثل في سيرورة الأحداث بعض التعاليق أو التأملات تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون معمرة ومتداخلة مع السرد، بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلا"[21].

ب- الموقع

إن الراوي بوصفه عنصرا سرديا يتموضع في مواقع عدة تختلف قرباً وبُعداً من الأحداث والشخصيات والانتقالات الزمكانية، ويؤثر ذلك بالضرورة على نوعية الراوي، فقد يكون خارجياً يناظر الأحداث الروائية من الخارج ويتحول إلى عدسة لاقطة تلتقط الأحداث وتقدمها إلى المروي له، وقد يكون داخليا يشارك في الأحداث في هيئة شخصية من الشخصيات.

ويقول حميد لحميداني: "هناك حالتان: إما أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو إذا راو متمثل داخل الحكي، وهذا التمثيل له مستويات

فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، يشمل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في هذه الأحداث وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة"[22]. وعليه فإن الراوي يقسم من حيث موقعه إلى قسمين هما:

1- راو داخلي

يكون الراوي إحدى الشخصيات أو هو (البطل)، يروي قصته، ويستعمل ضمير المتكلم، أي أن السرد -هنا- يكون سردا ذاتيا، فلا تظهر الأشياء في وجودها الخارجي الموضوعي فقط، بل تظهر بوصفها ظلالا أو أطيافا مرسومة على صفحة العقل الباطن للراوي أو لإحدى الشخصيات أو لعدد منها، "لعل أهم أثر يحدثه وجود الراوي الداخلي في الفن القصصي هو التعبير الذي يصيب البناء اللغوي، فمع هذا الراوي تصبح اللغة القصصية لغة شفافة شعرية"[23].

2- الراوي من الخارج

في هذا النوع يكون الراوي غير مشارك في الأحداث، يروي باستعمال ضمير الغائب، ويكون السرد في هذا النوع سردا موضوعيا، يهتم الراوي فيه بالظاهر من الأفعال للشخصيات، فيذكر فقط ما تقع عليه عيناه أو تسمعه أذناه، فيتحول الراوي إلى مجرد واصف للأحداث أو معلق عليها، فتتحول القصة إلى ما يشبه المسرحية إذا دخل إلى أعماق النفس البشرية لا يكون ذلك إلا بربطها بالظاهر من الأفعال والهيئات الخارجية "ولذلك فإن الروائي الذي يستخدم مثل هذا الراوي الخارجي لا يمكنه أن ينشئ رواية مأساوية"[24].

بعد أن تم -في الجزء السابق من البحث- تقديم مهاد نظري يعرِّف بالراوي وبشكله الذي يتمظهر به، والمواقع التي يمكن له أن يحتلها داخل المتن السردي، فسوف يتم -في هذا الجزء من الدراسة برصد وتتبع تمظهرات الراوي في رواية (عائدون) من خلال التركيز على جانبين مهمين هما: حضور الراوي ومشاركته (مشارك وغير مشارك)، وكذا من حيث موقع الراوي (داخلي وخارجي)، معتمدين في ذلك على قول (جيرار جينيت): تحدد منزلة الراوي في جميع القصص بتحديد موقعه في المستوى، وفي الآن ذاته، موقعه في صلته بالمتن المروي[25].

بالنظر إلى بنية السرد في رواية (عائدون) نجد أن الكاتب محمد علي محسن قدم روايته من خلال صوتين سرديين هما: ضمير (المتكلم/ين) تارة، وضمير (الغائب) تارة أخرى، وهذه المراوحة بين هذين الصوتين السرديين تتم لغايات فنية وجمالية.

يتجلى الصوت الأول بوضوح في الرواية من خلال خطاب الراوي (المشارك الذاتي) والذي نجد أنه يحتل مساحة واسعة من النص الروائي، وهو خطاب يتكئ على الذاكرة وهذا النوع من الصيغ السردية "يستعملها الراوي مركزا على ذاته" [26]، فالرواية تحتفي– منذ الافتتاحية- بالسرد الذاتي، تكفَّل فيه الراوي المشارك (جمال) في الرواية بسرد الأحداث الروائية، فهو الشخصية الرئيسة، فهو يروي تفاصيل حكايته -تجربته الشخصية ومعاناته- وقد فرض عليه هذا الموقع- من الداخل- أن يتخذ ضمير المتكلم (الأنا) وسيلته للسرد، التي أسهمت في تقديم حكايته وإيضاح مواقفه الخاصة للأحداث وللواقع من حوله، ومن أمثلته في الرواية: "أعوام ما بعد الحرب كانت قاسية علي، وعلى رفاقي الشباب ممن لا ناقة لهم ولا جمل في الحرب أو الصراعات العنيفة"،[27] ونمثل له –أيضا- بـ:"أيام لا تنسى عشتها في قريتي المتشحة بالخوف والوجوم والحيرة والموت، فمنذ غادرها الفرح والأمل والحب صارت الحياة فيها بلا معنى أو غاية نبيلة. عدت وليتني لم أعد.. نجوت بجلدي من رصاص الموت، فيا ليتني قُتلت بقذيفة أو طلقة رصاص أو شظية فهي أرحم من رؤية الانكسار في عيون أهلي وجيراني ورفاقي"[28]، وقول الراوي: "أنا ورفاقي لم نطلق رصاصة، ولم نذهب إلى جبهة قتال، وهذه نعمة يحسدنا عليها كثير من أولئك الذين لطُخِّت أياديهم بدماء الأبرياء ممَّن حصدتهم آلة الحرب، أو صنعت منهم جيشًا من المعاقين بدنيًّا ونفسيًّا. فمن يصدِّق أننا سنعود إلى القرية بدلاً من الذهاب إلى جبهة الحرب المستعرة أوارها! كنتُ ساذجًا إلى حدِّ فقدان التمييز بين الصواب والخطأ، بين أن أكون منحازًا للحق والخير والسلام، وبين أن أكون بيدقًا ينبغي أن يهلكَ في سبيل أن يبقَى الملك"[29].

تكشف لنا الأمثلة السردية السابقة عن حضور الراوي المشارك في القصة، فهو شخصية رئيسة فيها يحكي قصته بواسطة ضمير المتكلم (أنا).

كما يتخذ الراوي المشارك في الرواية– أيضا- شكلا يسرد فيها حكايته ورفاقه باستعمال ضمير المتكلم/ين (نحن) ونمثل له: "عدنا أنا وإخوتي وأصدقائي حتَّى عمومتي: إبراهيم ويوسف وعبده الصنعاني. عادوا معنا إلى ديارنا العتيقة إلى القرية الرابضة في ذرى الجبل المنيف. توقفت دانات المدفعية، وبدأت السكينة تدب في المكان، شرع النَّاس يحزمون أمتعتهم بتؤدة ويتسللون إلى مساكنهم" [30]، وقوله: "كنت أنا وأشجان والطفلان من هؤلاء العائدين، أخذنا أشياءنا وعدنا

إلى البيت، رأيت الجذل يكسو وجوه الصغار العائدين بشوق ولهفة بريئة. حاولت أن أخفي عن أشجان ما يجري في صدري؛ فلكم رمقتني بنظراتها الوجلة عليّ"[31]، ومثل هذا المقطع السردي: "ذات مساء جاءني صلاح ومحسن ومدين وأحمد، أخبروني أنهم قرَّروا الرحيل، سألتهم بعفويَّة: لماذا نرحل وإلى أين، وماذا فعلنا كي نترك ديارنا وأهلنا؟!"[32].

تكشف الشواهد السردية- السابقة- أن موقع الراوي- داخل القصة- قد أتاح له الكشف عن رؤيته الخاصة حول الأحداث التي تجري حوله، كما أن المناجاة الداخلية مكنته من الإفصاح عن هواجس نفسه ومخاوفها وتساؤلاتها؛ وتجلى ذلك في: "غالبًا ما سألت نفسي: لماذا حدث ما حدث؟ ولماذا علي أن أثبت انتمائي وإخلاصي بعد كل نازلة وكارثة؟ حاولت مراراً إيجاد إجابة شافية علَّها تساعدني في استعادة روحي المحطمة"[33]، وأيضا مثل هذا (المنولوج): "طالما تساءلت: أي حاكم هذا الذي يعاقب فتياناً في مقتبل ألقهم وأحلامهم؟ وأي قاتل هذا الذي يقتل الأمل في نفوسنا؟ وأي حاكم جاهل وسافل هذا الذي يبني مجده الخاص وعلى حساب شعبه؟"[34]، فهذه الحوارات الداخلية تُظهر موقع الراوي الداخلي من خلال تجسيد حيرة الذات وقلقها في رحلة بحثها عن العدل والسلام والإنسانية.

كما نطالع استعمال الروائي ضمير (المخاطب)- مذكرا ومؤنثا- وخاصة في حوار الشخصيات الروائية، ومن أمثلة السرد بضمير المؤنث (أنتِ) المقطع الحواري الذي دار بين (جمال) و(ليود ميلا): "عرفتكِ وكنتِ حينها طالبة جامعية، ويمضي الزمان ويضطرب ويتبدل، وبقيت أنتِ كزهرة الياسمين تعطين شذاك للعابرين بسخاء، في الأوقات المتعبة أجدك مثل شجرة الصندل حين تمنح فأس الحطَّاب عطرها الزكي(...)، ليودميلا.. كم هو وجهك نقيًا ساطعًا كبلورة كريستال؟ ابتسامتك مثل اسمك الدال على صفاء الروح في لغة أجدادك السافيين. أنت غيمة مطر في نهار صيفي، تهدي الخير، مثل فيض الغيث الهاطل من السماء، كي يرسم نشوة الفرح في أرض عطشى"[35].

كما نمثل أيضا لسرد الراوي بضمير المخاطب المذكر(أنتَ) بهذا المقطع الحواري بين (راحيل) و(جمال): "تماثل والدك في صخبه وتمرده ورفضه العودة إلى الأزمنة والأفكار العتيقة الغامطة للعقل والمنطق. قلت: كانوا ينادونني بابن المصرية، أما وقد عدت لهم بـ"راحيل" فقد صاروا يدعونني بابن اليهودية. ضحكت.. أحسست أنها صدحت لحنًا شجيًّا أخذ يتضوع في أرجاء المكان، وظل عالقًا في

صميم سمعي مثل صدى ترنيمة ناي"[36]، توضح هذه الأمثلة النصية أن الكاتب قد مزج بين عدة أشكال سردية (أنتَ، أنتِ، هو، هي، أنا).

وتنفتح الرواية على ضمائر سردية أخرى يسلم السارد فيها زمام السرد لشخصيات أخرى تقدم السرد من الداخل باستخدام ضمير (أنا الشخصية)؛ وذلك عندما يتنازل الراوي الرئيسي (جمال) عن مهمة السرد للشخصية ويخولها القيام بوظيفة السرد بوصفها الفاعل الذي يدور حوله الحدث؛ ليروي مصيره من مواقع الأحداث التي تخصه، نمثل له من المتن الروائي بهذا المشهد السردي الذي يروي فيه الراوي (راحيل) حادثة مقتل زوجها من زاوية رؤية داخلية باستعمال ضمير (المتكلم أنا): "هنا سقط صريعًا، حاولت أن أوقفه، لكنه قذف بجسدي النحيل بعيدًا، أراد إذلالي وفي لحظة مجنونة غير واعية، لقد رحل عنا وبقيت ذكراه مؤلمة لا تزول أبدًا"[37]. وكقول (علي عبد الكريم): "أنا لم أعد كي أخرج الطلاب من قاعات التعليم، كما لم أعد كي أثأر أو أنتقم، لهذا السلطان لم يعجب هؤلاء الذين أرادوني منتقما"[38].

نتبين من خلال المثالين السابقين- أعلاه- أن الراوي الرئيس (جمال) قد أفسح المجال للشخصية الروائية (راحيل، وسلطان لحج) أن تسرد الأحداث بوصفها الفاعل الذي يدور حوله الحدث. فالبنية السردية حين تتعامل مع الضمائر المتنوعة تعد بنية مرنة[39]. كما توضح رؤية الراوي (المشارك) -جمال- الخاصة للواقع والأحداث من حوله.

ويقترب الراوي المشارك من الأحداث والشخصيات، فهو الشخصية الرئيسة التي تدور الرواية حولها؛ وينتج عن ذلك تفاعل المتلقي بشكل أكبر معها نظراً لأن "درجة قرب الراوي من الشخصيات والأحداث، أو بعده عنها يؤثر في رؤيتنا لها، وفي أسلوب تقديمها"[40].

أما شخصيات الرواية الأخرى التي تتعاضد مع (جمال صابر) في النهوض ببنية الحدث في الرواية، فنجد أن الراوي يقدمها من الداخل –أيضا- متحدثاً عنها بضمير الغائب (هو- هي)، فعلى سبيل التمثيل يحكي الراوي (جمال) عن شخصية (يوسف): "العم يوسف الثائر الزاهد الذي كافأه رفاقه بالنفي، فلم يتسن له مشاركتهم فرحة الاستقلال، فمن زنزانة سجنه في المنصورة نقله الصليب الأحمر إلى القاهرة، وبرغم خيبة أمله في رفاق دربه لم يرضخ أو ينكسر، على متن أول طائرة عسكرية مصرية عاد إلى الحُديدة ومن ثم جبل عيبان في صنعاء ذائدًا عن الجمهورية"[41]، وكحديثه عن الطيار (صلاح الدين): "كان شغوفًا بمعانقة النجوم، وشاءت الأحداث أن يترك طائرته السوخوي

رابضة في مهبطها، وعاد لقريته التي غادرها قبل عشرة أعوام. اضطرته الحياة لأن يشتغل في مهن عدة انتقصت من مكانته كطيار حربي كان يروم زيارة الزهرة وزحل"[42]، ومن أمثلة السرد بضمير الغائب (هي) قول السارد: "هذه المخلوقة جميلة ونقية من عالم آخر، وما أروع أن يلتئم الجمال والنقاء في امرأة، إنها جديرة بحب والدي، بل وكل إنسان"[43].

تبين النماذج النصية–السابقة- أن ضمير الغائب قد أتاح للراوي الداخلي إضاءة جانب من جوانب الشخصيات الروائية (يوسف، صلاح الدين، وراحيل...)، كما توضح أن الراوي كان فاعلا داخليا وليس محايدا، فهو يحسن استغلال تقنية لعبة الضمائر، لكونه يختفي وراء ضمير الغائب، من خلال صيغ فعلية كثيرة، صاحبت هذه المقاطع الروائية، وبذلك فهو يؤكد على أنه مدرك لما يعتري هذه الشخصيات من حزن وألم جراء الظلم والإقصاء والمعاناة لسنوات طويلة.

إن تعدد الضمائر السردية في رواية (عائدون) قد سمح "بانتقال السرد من هيمنة الصوت الأحادية للراوي/الروائي، إلى نوع من السرد تتداخل وتتنوع فيه العديد من الضمائر السردية. والحق أن هذا البناء المتنوع أضفى على السرد نوعا من التنوع في أساليب السرد وصيغه، خاصة أن سرد المتكلم للذات يتداخل ويشترك مع سيرة الشخصيات، وإن كان هو الشخصية المؤهلة للاضطلاع بأدوار سردية مهمة تخرج الرواية من رتابة التاريخ. إن رواية "عائدون" تعد إدانة صريحة لحقبة مظلمة من تاريخ اليمن المعاصر، أظهرت العمل كسيرة لضحايا وطن منكوب، تسرد تجاربهم مع الواقع وقصة معاناتهم الطويلة.

ثانيا: الرؤية السردية

استعمل النقاد تسميات كثيرة حول مصطلح (الرؤية السردية) مثل: وجهة النظر، الرؤية، وزاوية الرؤية، البؤرة، المنظور، التبئير، لكن مصطلح الرؤية السردية هو الأكثر ذيوعا بالرغم من أن كل تلك التسميات "تركز في معظمها على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بشخصياته وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها- أيضا- في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[44]. ولهذا السبب- نتفق مع "يقطين"- فنستعمل مصطلح (الرؤية السردية).

إن الرؤية السردية- في مجال النقد- تختص "بالعلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية"[45]، في حين أن مصطلح الرؤية السردية– عموما- يعني فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي

أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية، "بالأسلوب الذي ينتهجه الراوي في التعبير عن الأبعاد الأيديولوجية الخاصة به، ومدى سماحه لوجهات النظر الأخرى بالظهور في العمل الروائي"[46].

تتحدد الرؤية السردية بالاعتماد على وضعية الراوي إزاء ما يرويه، وقد عدت دراسات **"هنري جيمس"** حول شكل الرواية البدايات الأولى للاهتمام بالرؤية السردية في العملية السردية؛ فقد حاول أن يضبط للرواية شكلا خاصا بها[47]؛ ومن ثم تعاقبت الدراسات والأبحاث حول علاقة الراوي بمرويه وتعددت التصنيفات حولها. فمثلا **"جون بويون"** في دراسته (الزمن والرواية) قدم تصورا أكثر نضجا ووضوحا عن موقع الراوي (زاوية النظر) وأسلوبه (وجهة النظر) فعلاقة الراوي بمرويه عنده تقيّم حسب كمية المعلومات التي يمتلكها الراوي وشخصياته[48]:

- الراوي يعرف أكثر من الشخصية ويطلق عليها الرؤية المجاورة.
- الراوي يساوي الشخصية في المعرفة وهي الرؤية المصاحبة.
- الراوي يعرف أقل من الشخصية فتكون رؤيته خارجية.

أما **"جيرار جينيت"** فيستخدم مصطلح (التبئير) لضبط حدود العلاقة بين الراوي ومرويه فهو عنده على ثلاثة أنواع[49]:

- التبئير في درجة الصفر ويعادل اللاتبئير.
- التبئير الداخلي.
- التبئير المحايد.

في حين أن "تودروف" عدَّ مجموع زوايا الرؤيا مجرد مظاهر للحكي ويقنن علاقة الراوي بالمروي بناء على مقدار معرفة الراوي بالشخصية الحكائية[50]:

- الرؤية من الخلف: وفيها تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصية.
- الرؤية مع: ويتعادل فيها مستوى معرفة الراوي مع مستوى علم الشخصية.
- الرؤية من خارج: ولا يعرف الراوي فيها إلا القليل مما تعرفه الشخصية الحكائية.

وبالنظر إلى أهمية الرؤية السردية لا بد من الإشارة إلى دراسة **"أوسبنسكي"** حول مستويات المنظور في البناء القصصي فقد قسمها إلى[51]:

- وجهة النظر الإيديولوجية.

- وجهة النظر النفسية.
- وجهة النظر التعبيرية.
- وجهة النظر القائمة على مستوى الزمان والمكان.

وسنتعامل في بحثنا هذا مع الرؤية السردية تصنيف الناقد الفرنسي "جون بويون"- ونتبناه - لأنه يعد أكثر التصنيفات دقة واختزالا- من منظورنا- فهو يصنفها إلى ثلاثة رؤيات هي:

- الرؤية من الخلف
- الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة
- الروية من الخارج.

1. (الرؤية من الخلف)

يستخدم السرد الكلاسيكي هذه الصيغة- غالبا- وفي هذه الحالة يعرف الراوي أكثر من الشخصية الروائية، ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة، وقد يتجلى تفوق السارد علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى الشخصيات الروائية، وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائي بمفردها[52]، وهنا "تبدو الشخصيات محكومة وتابعة لمنطق الراوي، وتظهر للقارئ عن طريق موقعه"[53].

2. (الرؤية مع)

هذا الشكل الثاني واسع الانتشار في الأدب، وخاصة في العصر الحديث، وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يمكنه أن يقدم لنا تفسيرا للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها. أي أن السارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، واستخدام ضمير المتكلم المفرد هو الشيء الذي يبرز هذه الطريقة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية الروائية معرفة[54]. وفي هذه الحالة تنعدم المسافة بين الراوي والروائي، ويسمي "توماتشيفسكي" هذا السرد بالسرد الذاتي، والراوي هنا إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة فيها تقوم برواية الأحداث"[55].

3. (الرؤية من الخارج)

في هذه الحالة يعرف السارد أقل مما تعرف أي واحدة من الشخصيات الروائية، ولا يصف سوى ما يراه أو يسمعه... إلخ، لكنه لا ينفذ إلى ضمير من الضمائر[56]، أي أنه لا يستطيع أن يتجاوز

ذلك إلى ما هو أبعد كالحديث عن وعي الشخصيات مثلا. وهو يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات[57].

بالنظر إلى بنية السرد في رواية (عائدون) نلاحظ أن غالبية الرواية جاءت على شكل استرجاعات زمنية يتذكر البطل **(جمال صابر)** أثناءها أحداثا وقعت في ماضيه وشخصيات جمعته بها الحياة والمجتمع والقرية في طفولته وشبابه ومن خلال السرد –سرد الراوي لذكريات الماضية– قدم لنا الراوي رؤيته الخاصة. نحددها بالشرح والتمثيل فيما يلي:

نتعرف على أغلب الأحداث التخيلية من خلال **راوٍ مشارك** يقوم بوظيفة السرد في الرواية، يكون فيها ساردا وشخصية من شخصيات العالم الروائي في الوقت ذاته، يشارك في أحداثه، يتفاعل ويتحاور مع شخصياته، ويقدمها وينقل أقوالها وأحداثها ويسرد الأحداث بصوته، فيتحدد بذلك شكل (الرؤية مع)، التي يقوم فيها الراوي (جمال صابر) بوظائف السرد والتخييل، ويعبر عن منظوره بصوته دون وسيط، ينقله بأسلوب مباشر إلى المتلقي كما يستعمل ضمير المتكلم.

يؤثر هذا المنظور في سير السرد عن طريق سرد بعض الأحداث والكشف كما يجول في ذات البطل (جمال صابر) من حوارات وصراعات، كما يقوم الراوي (جمال صابر) إزاءه بتقديم بعض الشخصيات التي عرفها في ماضيه وحاضره وبوصف الفضاء. أما بالنسبة لسرد الأحداث فنورد المثال الآتي: "عدنا أنا وإخوتي وأصدقائي حتَّى عمومتي...عادوا معنا إلى ديارنا العتيقة إلى القرية الرابضة في ذرى الجبل المنيف"[58]، وذلك بعد أن "توقفت دانات المدفعية، وبدأت السكينة تدب في المكان، شرع النَّاس يحزمون أمتعتهم بتؤدة ويتسللون إلى مساكنهم"[59].

يساهم البطل في تقديم بعض الشخصيات فينطبق عليه مصطلح (الفاعل الداخلي)، يتجلى ذلك واضحا في الرواية من خلال تبئير جمال صابر شخصية صديقه (صلاح الدين) وتقديمها مباشرة إلى المتلقي، والأمر نفسه يحصل مع بقية الشخصيات الأخرى نحو "العم يوسف" و"محمود" والعمة "راحيل" و بقية الشخصيات الأخرى.

يمتلك جمال صابر المقومات التي تمكنه من تقديم هذه الشخصيات تقديما صحيحا ومقنعا، باعتباره عاصرها وعاش معها وشاطرها الهم والمكان ذاته، فهو يعرفها تمام المعرفة لأنها من أهله و أصدقائه ورفاقه ومن أبناء قريته وبلدته، يقدم جمال هذه الشخصيات خارجيا فيكون راويا من الخارج، كما يقدمها أحيانا من الداخل فيكون راويا من الداخل.

يقول في تقديمه شخصية (محمود): "محمود رجل مشاكس ولا يحلو له العيش دون صخب وعنف، ربما سنوات طفولته كانت سببًا في قسوته في حياته. كان طالبًا متوسط الذكاء في تعليمه الابتدائي والثانوي، لكنه يمتلك قلبًا صلبًا لا يلين لنعومة، فما من مشكلة عادية إلّا ومحمود حاضر فيها، وما من عراك خشن وعنيف إلا والفتى بطله بلا منازع. لديه نزعة للعنف أين ذهب وحل، فلا يرغب بالسكينة والهدوء التام، فهذان الأمران لا يوافقان طبعه الخشن. لهذا لم يستطع إتمام دراسته الثانوية، إذ التحق بالكلية العسكرية في صلاح الدين"[60].

يقدم جمال صديقه محمود وكذا العلاقة الوطيدة التي ربطتهما لنتعرف على هذه الشخصية من منظور جمال صابر السارد، يقدمها لنا داخليا (لم يكترث لشيء/قلبه كأنه قطعة صماء من صخر/غير آبه بشيء) كما يقدمها أيضا من الخارج (مشاكس، عنيف، قاسٍ، صلب، لا يلين، خشن، يحب النزاع متوسط الذكاء، لا يحب الهدوء والسكينة)، يتميز جمال بقدرته على تقديم هذه الشخصية وبكفاءة في رسم ملامحها للمتلقي لأنه يملك مؤهلا هاما يمكنه من إنجاز ذلك بطريقة مقنعة، فهو صديق محمود وزميل دراسته، ورفيق دربه، إذ تمنحه كل هذه الأمور مصداقية التقديم.

يقدم الراوي جمال صابر من جهة أخرى شخصية (راحيل) فيقول: "للوهلة الأولى حسبتها واحدة من نساء المدينة؛ إذ كان جلبابها الأسود وحجابها سببًا للشَّك، لكن ما إن اقتربت منها حتى بدت ملامح راحيل بارزة، فبرغم أن عمرها نيف عن الخمسين عامًا إلَّا أنها لم تفقد نضارة وجهها، أو يشوه الزمن رشاقتها."[61]. بُئرت راحيل من خلال هذا النموذج من الخارج فوصف جمال ملامحها ورشاقة جسمها وقامتها وملابسها، أما الوصف الداخلي فيظهر من خلال قوله: "هذه المخلوقة جميلة ونقية من عالم آخر، وما أروع أن يلتئم الجمال والنقاء في امرأة، إنها جديرة بحب والدي، بل وكل إنسان"[62]. قدم الفاعل الداخلي (جمال صابر) الشخصية (راحيل) من خلال هذا النموذج تقديما داخليا ركز فيه على طهر ونقاء روحها ليظهر صفاء باطنها وطيبه.

يصف الراوي المشارك (الفاعل) الفضاء الخارجي وينفعل به. ومن الفضاءات التي قدمها الراوي (جمال صابر) فضاء مدينة عدن، يقول: "في عدن رأيت وجوه الناس وقد تبدلت، الوجوم والهلع بادٍ للعيان، خيل لي أن الناس كبرت وبعضهم هرم وشاخ، فخلال شهرين فقط تغيرت معالم المدينة فجدرانها الساطعة البيضاء في وجه الشَّمس صارت تزفر سخامًا أسود"[63]، فعدن جاءت هذا النموذج كمعادل موضوعي للشخصية، فجمال في وصفه لمدينة عدن يعكس أحاسيسه، ويبث

حمولاته الفكرية والنفسية، حيث يصف السارد المدينة بأبشع صورها البائسة، التي تجلت فيها فضاء معاديا وموحشا، ووظف بعض المشاهد لتعكس لنا الحياة وإيقاعها. يبدو الراوي موضوعيا يصف ما تقع عليه عينه في المدينة، لكن سرعان ما ينفعل بذلك فيعكس الفضاء المعتم على ذاته ليسرح بخياله وتصوراته التي حركتها، يقول: "الأمكنة التي اعتدت الفرار إليها باتت ضائقة بي، غريبة لا تعرفني، ترمقني بنظرات ازدراء واستنكار... عدت كمن عاد من الموت"[64]. يبدو منظور السارد تجاه ما يجري في المدينة من أحداث طارئة وممارسات عسكرية واضحا من خلال آخر عبارة: "عدت كمن عاد من الموت" والتي تحمل موقفا سلبيا يستنكر فيه ما يحدث في المدينة.

يظهر الراوي جمال صابر من جهة أخرى في هيئة (الفاعل الذاتي) مشكل (الرؤية مع) بصورة مختلفة لنكون أمام شكل (الرؤية الداخلية الذاتية) نجد هذه الرؤية في حوارات جمال الداخلية مثل قوله: "لماذا حدث ما حدث؟ ولماذا علي أن أثبت انتمائي وإخلاصي بعد كل نازلة وكارثة... حاولت مرارًا إيجاد إجابة شافية علَّها تساعدني في استعادة روحي المحطمة. مرَّات ومرَّات، وأجيال تتلوها أجيال، والقتل يحصد خيارنا، وهذا الخراب يعم وطننا، وهذا البؤس يكسو وجوهنا، وهذا القهر يسحق كرامتنا، وهذه الضغينة تمزِّق وشائجنا، وهذا الظلام يدجو نهار حاضرنا ومستقبلنا. لا شيء تبدَّل أو يستحقُّ الثناء، فكل فئة تأتي لتلعن التي قبلها، تقيء على ما بقي لها من إرث أو ذكرى. قوم يرحلون أو ينفون، وقوم يعودون أو يتوطنون"[65]. ومثل قوله: "طالما تساءلت: أي حاكم هذا الذي يعاقب فتيانًا في مقتبل ألقهم وأحلامهم؟ وأي قاتل هذا الذي يقتل الأمل في نفوسنا؟ وأي حاكم جاهل وسافل هذا الذي يبني مجده الخاص وعلى حساب شعبه؟؟"[66] وأيضا قوله: "أسأل نفسي وبوجع وحُرقة:ماذا فعلنا وماذا نفعل؟؟ سؤال عفوي، لكنني لا أعثر له على إجابة شافية"[67]. تطغى على هذه النماذج وباقي النماذج الأخرى التي تتضمن حوار البطل مع ذاته صيغة السؤال التي تدل على الحيرة والعجز عن تفسير ما حدث ويحدث، وعلى القلق من الحاضر الذي يعيشه، في عالم ملبد، ممزق، متناحر خال من الحب والسلام وقيم التسامح والتعايش والمودة. كما تظهر مدى شعوره بالألم والقهر، وغربته في وطنه، الذي يعاني فيه المواطن أزمة الثقة، والتشكيك في ولائه ووطنيته.

نلاحظ أن الراو ي -في هذه الحالة- يبئر ذاته التي تكشف عن إحساسه بالغربة في وطن تغير فيه كل شيء، وطن يحس فيه المرء بالاغتراب الحقيقي...الاغتراب الداخلي"[68]، أي أن السار -هنا- هو جمال والمنظور منظوره والموضوع (المبأر) هو ذات جمال وحالته النفسية. يمكن أن نلحظ دواخل

البطل ومشاعره أيضا من خلال وصفه فضاء حقل الفؤاد بعد سنوات الحرب يقول:"وجدنا أنفسنا في خضم أزمات بلا منتهى، فلا وظيفة شاغرة لنا أو أن هناك من يرحب بنا، فكل السبل ضاقت، فما من وظيفة، أو كبرياء، أو كرامة، أو حلم إلا وتم سلبه منَّا. أعوام مرَّت كئيبة رتيبة؛ فلأوَّل مرَّة أحس بالاغتراب الحقيقي على الرغم من أنّي أعيش في وطني وبين أهلي وأصدقائي الذين شاطروني قساوة الاغتراب الداخلي"[69] وأيضا يقول: "وما كان سيحدث لهم ولي لو أن هناك من فطن وأدرك معنى أن يكون الإنسان منفيًّا في وطنه، فيكفي أن ينتزع منه الأمل أو يسلب منه الحُلم؛ فأمكر القتلة و أخطرهم ليس أولئك الذين يصوبون رصاصهم إلى رأسك؛ بل أولئك الذين يسلبونك حلمك ويئدون أملك في الحياة"[70]. يعتمد الراوي **جمال صابر** ضمير المتكلم الذي يتجلى من خلال العبارات الآتية: (وجدنا/ أنفسنا/ لنا/ بنا/منّا/ أحسُ/ وطني/ أهلي/أصدقائي/شاطروني).

النتائج:

نستخلص أن رواية (عائدون) لا تعتمد على شكل سردي واحد فقط من البداية حتى النهاية، بل يختلف أسلوب السرد فيها كلما دعت إلى ذلك حاجة العالم الحكائي؛ وأن الرواية قد قدمت من خلال صوتين سرديين مختلفين: راو مشارك في أحداث الرواية (جمال صابر)، وراو (شاهد) على الأحداث. و يتموضع الراوي (المشارك) داخل الحكاية، مجسدا شكل (الرؤية مع) حين يحكي عن نفسه (الفاعل الذاتي) وبحكيه عن غيره (الفاعل الداخلي). فمثلا يعتمد الراوي المشارك (شكل الرؤية مع) عندما يحكي عن نفسه ويكون الراوي في هذه الحالة هو بطل الرواية، وكذلك حين يحكي الراوي قصص بقية الشخصيات الروائية، أو يعرّف بها، وينقل كلامها وأقوالها، بواسطة ضمير الغائب فيشكل حينها ما يسمى بالفاعل الداخلي حيث يكون موقع الراوي داخل القصة- أيضا- وتكون رؤيته -أيضا- مساوية لرؤية الشخصيات (رؤية مع).

الهوامش والإحالات:

(1) يُنظر: باقيس، ثمانون عاما من الرواية: 77، 78.

(2) يقطين، تحليل الخطاب الروائي: 284.

(3) ينظر: التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: 13.

(4) لوبوك، صنعة الرواية: 215.

(5) سمعان، دراسات في الرواية العربية: 103.

(6) نفسه: 103.

(7) صغير، تقنيات الخطاب السردي: 20.

(8) العلام، من يحكي الرواية: 117.

(9) بو طيب، مفهوم الرؤية السردية: 69.

(10) باختين، المتكلم في الرواية: 105.

(11) بيوتور، بحوث في الرواية الجديدة: 66.

(12) قاسم، بناء الرواية: 131.

(13) جاب: مقتضيات النص السردي الأدبي: 46.

(14) برنس، المصطلح السردي: 158.

(15) جاب، مقتضيات النص السردي الأدبي: 93.

(16) جويدة، بناء الشخصية: 31.

(17) سويدان، أبحاث في النص الروائي: 186.

(18) لحميداني، بنية النص السردي: 49.

(19) ينظر: سويدان، أبحاث في النص الروائي: 186.

(20) العيد، الراوي الموقع والشكل: 69.

(21) لحمداني، بنية النص السردي: 49.

(22) لحمداني، بنية النص السردي: 48.

(23) الكردي، الراوي والنص القصصي: 132.

(24) نفسه: 129.

(25) ينظر: جينيت، خطاب الحكاية: 264-266.

(26) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي: 133.

(27) محسن، عائدون: 18.

(28) نفسه: 10.

(29) نفسه: 9.

(30) محسن، عائدون: 9.

(31)نفسه، الصفحة نفسها.

(32) نفسه: 12.

(33) نفسه: 17.

(34) نفسه: 18.

(35) نفسه: 68، 69.

(36) نفسه: 36.

(37) نفسه: 30.

(38) نفسه: 37.

(39) ينظر: برلين، كتابة الرواية: 72.

(40) الكردي، الراوي والنص القصصي: 21.

(41) محسن، عائدون: 23.

(42) نفسه: 19.

(43) نفسه: 35.

(44) يقطين، تحليل الخطاب الروائي: 284.

(45) بو الطيب، مفهوم الرؤية السردية: 70.

(46) يوسف، تقنيات السرد: 33.

(47) ينظر: البنية السردية في روايات الربيعي: 12.

(48) ينظر: نفسه: 289، 290.

(49) ينظر: جينيت، خطاب الحكاية:201.

(50) ينظر: لحميداني، بنية النص السردي: 47- 48.

(51) ينظر: أوسبنسكي، شعرية التأليف: 63.

(52) ينظر: تزفيتان، مقولات السرد الأدبي: 58.

(53) العيد، الراوي الموقع والشكل: 83.

(54) ينظر: تزفيتان، مقولات السرد الأدبي: 58-59.

(55) لحميداني، بنية النص السردي: 48.

(56) ينظر: تودوروف، الأدب والدلالة: 77.

(57) لحميداني، بنية النص السردي: 48.

(58) محسن، عائدون: 9.

(59) نفسه، الصفحة نفسها.

(60) نفسه: 14.

(61) نفسه: 28، 29.

(62) نفسه: 35.

(63) نفسه: 12.

(64) نفسه، الصفحة نفسها.

(65) نفسه: 17.

(66) نفسه: 18.

(67) نفسه: 51.

(68) نفسه: 18.

(69)نفسه، الصفحة نفسها.

(70)نفسه، الصفحة نفسها.

المراجع:

1) باختين، ميخائيل، المتكلم في الرواية، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5، ع3، 1985م.

2) برلين، جون، كتابة الرواية، ترجمة: مجيد ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م.

3) برنس، جيرالد، المصطلح السردي لمعجم المصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.

4) بورنوف، رولان، وروبال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991م.

5) بوريس، أوز بنسكي، شعرية التأليف وجهة النظر على المستوى النفسي، ترجمة: ناصر حلاوي، مجلة العرب والفكر العالمي، لبنان، مج18، ع17، 1992م.

6) بيوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1982م.

7) تزفيتان، تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992م.

8) التلاوي، محمد نجيب، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000م.

9) تودوروف، تزفيتان، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1996م.

10) ثامر، فاضل، البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية، مجلة الأقلام، بغداد، ع5-6،1997م.

11) جاب لينتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، 1992م.

12) جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفي فاسي: مقاربة في السرديات، منشورا ت الأوراس، الجزائر، 2001م.

13) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية - بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.

14) سمعان، إنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م.

15) سويدان، سامي، أبحاث في النص الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986م.
16) صغير، أحمد العزي، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية - دراسة موازنة، إصدارات وزارة الثقافة، صنعاء، 2004م.
17) بو طيب، عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج11، ع4، 1993م.
18) بو عزة، محمد، البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي، بيروت، سنة 17، ع83، 1996م.
19) العلام، عبد الرحيم: من يحكي الرواية - السارد في رواية لعبة النسيان، دار العين للنشر، القاهرة، 2013م.
20) العيد، يمنى، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، 1999م.
21) العيد، يمنى: الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986م
22) قاسم، سيزا، بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للباعة والنشر، بيروت، 1985م.
23) باقيس، عبد الحكيم - ثمانون عاما من الرواية في اليمن "قراءة في تاريخية تشكيل الخطاب الروائي اليمني وتحولاته"، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، اليمن، 2014م.
24) الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996م.
25) لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م.
26) لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام، بيروت، 1981م.
27) محسن، محمد علي، عائدون، مطابع دبي، الضالع، 2002م.
28) بنت محمد المري، نورة، البنية السردية في الرواية السعودية، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 2008م.
29) وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، 1994م.
30) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م.
31) يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، اللاذقية، 1997م.

Arabic References

1) Bakhtin, Michael, al-Mutakallim fī al-Riwāyah, tr. Muḥammad Barādah, Majallat fuṣūl, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, V 5, I 3, 1985, (in Arabic).
2) Birlīn, Jūn, kitābat al-Riwāyah, tr. Majīd Yāsīn, Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfīyah al-ʿĀmmah, Baghdād, 1993, (in Arabic).
3) Barnas, jyrāld, al-Muṣṭalaḥ al-Sardī li-muʿjam al-Muṣṭalaḥāt, tr. ʿĀbid Khazindār, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Qāhirah, 2003, (in Arabic).

4) Bwrnwf, Rūlān, wrwyāl aw'ylyh, ʿĀlam al-Riwāyah, tr. Nihād al-Takarlī, Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfīyah, Baghdād, 1991, (in Arabic).
5) Bwrys, Awz Bnsky, Shiʿrīyah al-Ta'līf wijhat al-Naẓar ʿalá al-Mustawá al-nafsī, tr. Nāṣir Ḥalāwī, Majallat al-ʿArab & al-Fikr al-ʿĀlamī, Lubnān, V 18, I 17, 1992, (in Arabic).
6) Bywtwr, Mīshāl, Buḥūth fī al-Riwāyah al-Jadīdah, tr. Farīd Anṭūniyūs, Manshūrāt ʿUwaydāt, Bayrūt, 1982, (in Arabic).
7) Zvetan, Todorov, Maqūlāt al-Sard al-Adabī, ḍimna Kitāb Ṭarā'iq taḥlīl al-Sard al-Adabī, tr. al-Ḥusayn Saḥbān, & Fu'ād Ṣafā, Manshūrāt Ittiḥād Kitāb al-Maghrib, al-Rabāṭ, 1992, (in Arabic).
8) al-Tillāwī, Muḥammad Najīb, wijhat al-naẓar fī Riwāyāt al-aṣwāt al-ʿArabīyah, Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, Sūriyā, 2000, (IN ARABIC).
9) Zvetan, Todorov, al-Adab & al-Dalālah, tr. Muḥammad Nadīm Khashfah, Markaz al-Inmā' al-ḥaḍārī, Sūriyā, 1996, (in Arabic).
10) Thāmir, Fāḍil, al-Binyah al-Sardīyah & taʿaddud al-Aṣwāt fī al-riwāyah al-ʿArabīyah, Majallat al-aqlām, Baghdād, I 5-6, 1997, (in Arabic).
11) Jāb lyntflt, muqtaḍayāt al-Naṣṣ al-Sardī al-Adabī, tr. Rashīd Binḥadw, ḍimna Kitāb Ṭarā'iq Taḥlīl al-Sard al-Adabī, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-Maghrib, al-Rabāṭ, 1992, (in Arabic).
12) Juwaydah Ḥammāsh, binā' al-Shakhṣīyah fī Ḥikāyat ʿAbdū & al-jamājim li-Muṣṭafá Fāsī: muqārabah fī al-Sardīyāt, manshūrā t al-Ūrās, al-Jazā'ir, 2001, (in Arabic).
13) Jynyt, Jīrār, Khaṭṭāb al-ḥikāyah-baḥth fī al-Manhaj, tr. Muḥammad Muʿtaṣim & ākharīn, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Qāhirah, 1997, (in Arabic).
14) Samʿān, Injīl Buṭrus, Dirāsāt fī al-Riwāyah al-ʿArabīyah, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 1987, (in Arabic).
15) Suwaydān, Sāmī, Abḥāth fī al-Naṣṣ al-Riwā'ī, Mu'assasat al-Abḥāth al-ʿArabīyah, Lubnān, 1986, (in Arabic).
16) Ṣaghīr, Aḥmad al-ʿIzzī, Tiqniyāt al-khiṭāb al-Sardī bayna al-Riwāyah & al-Sīrah al-Dhātīyah-dirāsah muwāzanah, Iṣdārāt Wizārat al-Thaqāfah, Ṣanʿā', 2004, (in Arabic).
17) Bū Ṭayyib, ʿAbd al-ʿĀlī, Mafhūm al-Ru'yah al-Sardīyah fī al-khiṭāb al-Riwā'ī bayna al-I'tilāf & al-Ikhtilāf, Majallat fuṣūl, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, V 11, I 4, 1993, (in Arabic).

18) Bū ʿAzzah, Muḥammad, al-Būlīfūnīyah al-riwāʾīyah, Majallat al-Fikr al-ʿArabī, Bayrūt, sanat 17, ʿA / 83, 1996, (in Arabic).
19) al-ʿAllām, ʿAbd al-Raḥīm: min yaḥkī al-Riwāyah-al-sārid fī Riwāyah Luʿbat al-nisyān, Dār al-ʿAyn lil-Nashr, al-Qāhirah, 2013, (in Arabic).
20) al-ʿĪd, Yumná, fī maʿrifat al-Naṣṣ, Dār al-Ādāb, Bayrūt, 1999, (in Arabic).
21) al-ʿĪd, Yumná: al-Rāwī al-Mawqiʿ & al-Shakl, Muʾassasat al-Abḥāth al-ʿArabīyah, Bayrūt, 1986.
22) Qāsim, Sīzā, bināʾ al-Riwāyah-dirāsah muqāranah fī Thulāthīyat Najīb Maḥfūẓ, Dār al-Tanwīr llbāʿh & al-Nashr, Bayrūt, 1985, (in Arabic).
23) Bāqys, ʿAbd al-Ḥakīm-Thamānūn ʿāman min al-Riwāyah fī al-Yaman "qirāʾah fī Tārīkhīyah Tashkīl al-Khiṭāb al-Riwāʾī al-Yamanī & taḥawwulātih", Dār Jāmiʿat ʿAdan lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, al-Yaman, 2014, (in Arabic).
24) al-Kurdī, ʿAbd al-Raḥīm, al-Rāwī & al-naṣṣ al-qiṣaṣī, Dār al-Nashr lil-Jāmiʿāt, al-Qāhirah, 1996, (in Arabic).
25) Laḥmīdānī, Ḥamīd, Binyat al-naṣṣ al-Sardī min manẓūr al-naqd al-Adabī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, Bayrūt, 2000, (in Arabic).
26) Lubbock, Byrsy, Sanʿat al-riwāyah, tr. ʿAbd al-Sattār Jawād, Wizārat al-Thaqāfah & al-Iʿlām, Bayrūt, 1981, (in Arabic).
27) Muḥsin, Muḥammad ʿAlī, ʿĀʾidūn, Maṭābiʿ Dubayy, al-Ḍāliʿ, 2002, (in Arabic).
28) Bint Muḥammad al-Murrī, Nūrah, al-Binyah al-Sardīyah fī al-Riwāyah al-Saʿūdīyah, Uṭrūḥat Duktūrāh, Qism al-lughah al-ʿArabīyah, Jāmiʿat Umm al-Qurá, al-Saʿūdīyah, 2008, (in Arabic).
29) Wādī, Ṭāhā, Dirāsāt fī Naqd al-riwāyah, Dār al-Maʿārif, Miṣr, 1994, (in Arabic).
30) Yaqṭīn, Saʿīd, taḥlīl al-khiṭāb al-riwāʾī (alzmn-alsrd-altbʾyr), al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, Bayrūt, 1997, (in Arabic).
31) Yūsuf, Āminah, Tiqniyāt al-Sard fī al-naẓarīyah & al-taṭbīq, Dār al-Ḥiwār lil-Nashr, al-Lādhiqīyah, 1997, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/22م
تاريخ القبول: 2023/07/18م

العتبات النصية في أعمال عبده خال الروائية

د. ياسر بن تركي آل مدعث*
yshawan@kku.edu.sa

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة العتبات النصية في أعمال عبده خال الروائية، وقد اعتمدت على المنهج السيميائي بوصفه منهجاً يطرح ضرورة اكتشاف المعاني وتقصيها في أشكال نظامها التعبيري السطحي والعميق. وقد جاء البحث في تمهيد، ومبحثين، وخاتمة. فكان التمهيد عرضًا لمفاهيم العتبات النصية. ثم تناول المبحث الأول العتبات الخارجية كالعنوان والأغلفة والصور. وفي المبحث الثاني العتبات الداخلية، كالإهداء والتقديم والنصوص الاستهلالية. وتوصل البحث إلى أن العتبات لدى عبده خال شكّلت شبكة من التقنيات التشكيلية البصرية والفنية، ساعدته لغته الجمالية على إدخال المتلقي إلى عوالم النص الروائي، كتعدد البنى في العناوين، وحسن انتقاء ألفاظها، وإيقاع تراكيبها، مما يجعلها تعيش في ذاكرة المتلقي. والأغلفة التي لم تخل من دلالة رمزية إيحائية تتناغم مع عناوين الروايات، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمتن سواء من حيث تكرار العنوان لفظًا، أو من حيث الإبلاغ وتلخيص محتوى النص، والإهداءات التي شكلت أيقونة إعلامية إخبارية إنسانية، وأخيرا بالاستهلال الذي تنوعت أنماطه ما بين الوظيفي والوصفي والانفعالي والإبلاغي الإعلامي.

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية، المنهج السيميائي، الرواية السعودية، التقنيات البصرية.

* أستاذ الأدب الحديث ونقده المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: آل مدعث، ياسر بن تركي، العتبات النصية في أعمال عبده خال الروائية ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 480-525.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1572

OPEN ACCESS
Received: 22-05-2023
Accepted: 18-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Textual Thresholds in Abduh Khal's Novels

Dr. Yasser Bin Turki Al Madaith *

yshawan@kku.edu.sa

Abstract:

This study aims to investigate the textual thresholds in Abduh Khal's novels. For the purpose of identifying and analyzing meaning in both surface and deep structures, the semiotic approach was employed. The study is divided into an introduction, two sections, and a conclusion. The introduction reviewed the concept of textual thresholds. Section one dealt with external thresholds such as titles, covers, and images. Section two discussed internal thresholds, including dedications, prefaces, and introductory texts. The study revealed that Abduh Khal's textual thresholds formed a network of visual and artistic techniques coupled with aesthetic language, immersing his works receptors into the world of the narrative text. These thresholds included title diverse structures, careful selection of words, and their rhythmic compositions, making it more reader-friendly and memorable. Novel covers, which carry symbolic and suggestive connotations, came in harmony with the novel titles, closely interconnected with the content of the text through repetition or communicating and summarizing its essence. The dedications served as informational and humanistic icons, while the introductory texts varied in their functional, descriptive, emotional, and informative roles.

Keywords: Textual thresholds, Semiotic approach, Saudi novel, Visual techniques.

* Assistant Professor of Modern Arabic Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al Madaith, Yasser Bin Turki, Textual Thresholds in Abduh Khal's Novels, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 480 -525.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1572

مقدمة:

تشكل العتبات النصية استراتيجية فاعلة في فهم النص وإضاءة عوالمه وإدراك هويته ووجوده، وعلى هذا الأساس شغلت حيزًا كبيرًا من الدراسات النقدية العربية المعاصرة، نظرًا لما تحمله من غايات قرائية ذات أبعاد تأويلية في قراءة الأثر الأدبي والكشف عن دلالته الجمالية، وقد اهتم الأدباء بالعتبات المصاحبة للنص في كتاباتهم الشعرية والنثرية على السواء، بدءًا باختيار العناوين بدقة وتصميم الغلاف بصوره الأيقونية الإبداعية وألوانه الدلالية المعبرة، مرورًا بالإهداء والمقدمة والاستهلال وغيرها، فهذه "المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل النص وتتممه"[(1)] نتيجة لتكثيف البنية اللغوية التي تحيط بالنص لتمنحه أبعادًا دلالية، وفي الوقت ذاته تعد خطابات مستقلة لها وظائفها ودلالاتها.

ومما لا شك فيه، أن هذه الاستراتيجية تحمل جانبين: الأول ظاهري يرتبط بالتشكيل اللغوي ومدى اختيار الكلمات والعناوين بالدقة التي تنسجم مع موضوع النص. والثاني خفي يتعلق بالمعنى العميق الذي تحيل إليه تلك العتبات، بوصفها بنيات نصية ذات علامات سيميائية دالة تجذب القارئ وتدفعه إلى قراءة النص الإبداعي لاكتشاف أسراره، ومن ثم إنتاج معانيه وتشكيل دلالته.

ويعد جيرار جنيت من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات، وذلك في معرض مقترحاته حول موضوع الشعرية، المشروع "الشعري الضخم الذي كرس له "جنيت" حياته العلمية والمعرفية، بحيث يحتاج منا الكثير من التدبر القرائي، والصبر العلمي لتأمله، وأرضنة مفاهيمه ومصطلحاته في المؤسسة النقدية العربية"[(2)]، حيث حاول من خلاله تطوير آلياته النقدية الإجرائية؛ وذلك بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل.

والسيميائية بوصفها منهجًا يطرح ضرورة اكتشاف المعاني وتقصيها في أشكال نظامها التعبيري الظاهر، فإن إجراءات تحليلها ومقترحاتها لم تنظر إلى النص الأدبي على أنه مدونة خاضعة لمقاربة معرفية واحدة؛ بل يمكن أن يكون تجليًا لكل ما ينتمي إلى معارف التجربة الإنسانية العامة.

وبناء عليه، تعتبر السيمياء العتبة عنصرًا لا يمكن الاستغناء عنه؛ حفاظًا على هوية النص، وضمان حسن تلقي النص الرئيسي، وتوجيه المتلقي نحو أفق محدد من القراءة. فهي لاعتنائها بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان والغلاف والصور والإهداء والتقديم والجملة المفتاحية

أو الاستهلال إلخ، وغير ذلك، مما أُطلق عليه "النصوص الموازية"، التي تقوم عليها بنيات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلًا في نقل مراكز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص المغلقة.

لذا حاولت من خلال هذه الورقة دراسة العتبات النصية والكشف عن تمظهراتها الدلالية في أعمال عبده خال الروائية معتمدًا على المنهج السيميائي، في محاولة لتتبع دور العتبات عند أحد الروائيين السعوديين، من خلال طرح عدة تساؤلات أوجزها فيما يلي:

- هل كان للعتبات أهميتها الاستراتيجية عند المبدعين السعوديين؟
- هل كان لها دورها الفاعل الحيوي في العملية الإبداعية؟ أم أنها كانت من قبيل الترف الفكري والزخرفة اللفظية؟
- هل أدرك عبده خال مدى أهميتها، ومدى إسهامها في تشكيل أعماله الروائية؟

وقد جاء هذا البحث في مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة.

في **التمهيد** إضاءة مفاهيمية للعتبات النصية.

المبحث الأول: العتبات الخارجية:

المطلب الأول: استراتيجية العنوان.

المطلب الثاني: الأغلفة والصور.

المبحث الثاني: العتبات الداخلية

المطلب الأول: الإهداء والتقديم.

المطلب الثاني: النصوص الاستهلالية.

ثم تأتي **الخاتمة** وفيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث، وأهم الأفكار التي نوقشت في هذا البحث.

تمهيد: إضاءة مفاهيمية للعتبات النصية:

يعد جيرار جانيت من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات، في مشروعه النقدي المتميز حول المتعاليات النصية في كتبه: "مدخل إلى النص الجامع" الصادر عام 1979م، و"أطراس" عام 1982م، و"عتبات" عام 1987م، ساعيًا إلى الكشف عن حدوده وضوابطه المعرفية، وذلك باهتمامه الكبير بالشعرية وتوسيع مفهومها الذي لا يقتصر على معمار النص فحسب، أي البحث عن الصيغ القولية

وأنماط الخطاب والأجناس الأدبية الموجودة في النص، بل من خلال تعالق وتداخل هذا الأخير بصورة مباشرة أو ضمنية مع نصوص أخرى، محدثًا انتقالًا واضحًا من الاهتمام بشعرية النص إلى شعرية المناص[3]، ليعرف هذا الأخير عنده بأنه "كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (لوي بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منّا دخوله أو الرجوع منه"[4].

فعتبة النص شبيهة بعتبة الدار التي لا يمكن تجاهلها عن الدخول، وعليه لا يمكن الولوج لعوالم النص دون المرور على عتباته التي تعد مفتاحًا إجرائيًا لتحليل الخطاب، وتتجلى قيمتها المعرفية في الكشف عن مسالكه وأسراره، فهي كالبهو "الذي ندلف منه إلى دهاليز النص لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي والمتخيل داخل فضاء تكون إضاءته خافتة، والحوار قائم على شكليه العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة"[5].

صنف جيرار جنيت المتعاليات النصية في خمسة أنماط تظهر في[6]:

- التناص: أي تداخل النصوص فيما بينها بصورة جزئية أو كلية عبر آليات الاجترار والامتصاص، الاستدعاء، الحوار والتفاعل، باعتبار النص شبكة لغوية متعالقة ومتداخلة تحمل العديد من الخبايا التي تجعله مدارًا للتأويل وقابلًا لأكثر من قراءة.

- المناص: الذي يتجلى في العلاقة القائمة بين النص وما يحيط به من عتبات تشكل فضاءه كالعناوين، العناوين الفرعية، الإهداء، الاستهلال، المقدمة... إلخ.

- الميتانص: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أو يستحضره، ويقوم على أساس النقد والمعارضة.

- النص اللاحق: وهو نوع من التماهي والترابط الذي يحدث بين نصين، أي العلاقة الكلية التي تربط النص اللاحق بالنص السابق وتمظهره في ثلاثة أشكال: المحاكاة، والمعارضة الساخرة، والتحويل.

- النص الجامع (معمارية النص): هو النمط الأكثر تجريدًا وتضمنًا، يحدد نوعية النص الأدبي (شعر، رواية، قصة...)، وهو علاقة صماء يأخذ بعدًا مناصيًا.

مما سبق، نرى أن العتبات النصية تلعب دورًا مركزيًا في تشييد النص ومعرفة نوعيته وطبيعة خصوصيته، وعليه أصبحت هذه العتبات "تشكل في الوقت الحاضر نظامًا إشاريًا ومعرفيًا لا يقل

أهمية عن المتن [...] لأنه لا يمكن أن يقدم عاريًا من هذه النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تحدد بمتنه وداخله، بل أيضًا بسياجه وخارجه"[7]، كما أن العتبات لا تتحدد أهميتها وقيمتها إلا من خلال تعالقها مع النص وهذا ما ذهب إليه عبدالفتاح الحجمري مؤكدًا على العلاقة الكلية بينهما؛ حيث "تبرز عتبات النص جانبًا أساسيًا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب لعام للحكاية وأشكال كتابتها، بيد أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، وبمعزل أيضًا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية"[8].

نخلص مما سبق، إلى أن العتبات تمثل الإطلالة الأولى للمبدع على المتلقي؛ ليساعده للولوج إلى المتن؛ لذا فهذه الإطلالة تأتي مرتبة مدروسة من قبل المبدع وذلك للأسباب التالية:

1. العتبات تعكس الوعاء المعرفي والثقافي والخبرات المختزلة ورؤية المبدع للعالم والآخر.
2. العتبات تدشن ميثاق الشرف الفني بين المبدع والمتلقي، وتومض العتمة معلنة بداية الإيهام الفني.
3. العتبات توطد علاقة التواصل بين المبدع والمتلقي من ناحية، والمتلقي والنص من ناحية أخرى.
4. العتبات تعين المتلقي على فهم خصوصية النص الفني، والوصول إلى مقصديته.

المبحث الأول: العتبات الخارجية

يقصد بالعتبات الخارجية صفحة الغلاف الخارجية وتسبق بداية النص، وفي هذه الصفحات يوجد العديد من العناصر، التي تختلف من نص إلى آخر، منها: التذكير باسم النص، ونوعه، واسم المبدع، وصفحة الإهداء والاستهلال، والتقديم من صاحب النص أو من شخصية اعتبارية أو نقدية، وغيرها من العتبات التي تعبر عن خصوصية النص وصاحبه. وقد تشكل الخطاب الموازي من عتبات عدة في روايات خال، منها التذكير باسم الرواية مرة أخرى، واسم المبدع والناشر، ورقم الطبعة، مع ذكر تواريخ الطبعات السابقة.

وسيكون الحديث عما تميزت به روايات خال، وسجلت حضورًا مهما على صعيد الروايات السعودية، وهو: الإهداء والتقديم، والمقدمات الاستهلالية.

المطلب الأول: إستراتيجية العنوان

في فعل الحكي تولد الذات في صوت الراوي،" تولد في فعل الشخصيات، تولد في العالم المتخيل الذي يوازي عالمنا ويقاطعه، يدانيه ويفارقه، يحاكيه فيحرره حينما يضعه في مدى الرؤية العينية والذهنية. واختيار العنوان بصفة خاصة يرجع إلى الخطورة الفنية للعنوان في مخاطبة مواطن الحس والذوق والجمال والعقل عند المتلقي، ومن ثم السيطرة عليه، وتأهيله للانخراط في فتنة النص الروائي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لفت الانتباه إلى جانب من تحليل النص الروائي لا يزال في الظل"[9].

ولما للعنوان من أهمية بالغة للدلالة على متن العمل أيًا كان ذلك العمل، "إلا أنه أُهمل كثيرًا سواءً من قبل الدارسين العرب أم الغربيين قديمًا وحديثًا، باعتباره هامشًا لأنهم اعتبروا العنوان هامشًا لا قيمة له وملفوظًا لغويًا لا يقدم شيئًا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص"[10].

وأهمية العنوان تتطلب أن تفرد له الدراسات الخاصة، التي تكشف وتحلل العلاقة بين العنوان والعمل الفني، كونهما طرفين يكمل أحدهما الآخر، ويتجلى ذلك في عملية التلقي إذ يبدأ التلقي من العنوان مستقلًا عن العمل على نحو من الأنحاء، ويحظى العنوان بقدر متفرد من التأمل العميق للوقوف على أبعاد مدلوله من ناحية، والمضي على طريق التماس الصلات التي تجمعه بالعمل من ناحية أخرى.

ففي العنوان يحتاج المبدع إلى شفرة خاصة،"تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين العالم الفني من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، هذا هو الباب الفاصل بين الواقع والفن، وخلف هذا الباب يتشكل العمل الروائي من تقاطع وتداخل وتلاقٍ وتماس بين مستويات بنائية متعددة: (أشخاص/ أحداث/ أيديولوجيا.....)، لكل منها عناصره التي تحكم بناءه، وتحدد علاقته بغيره من مستويات هذا العالم؛ كي تتشكل صورة ذهنية من التجربة الإنسانية عبر تكوين لغوي خاص، تضيف إلى رصيد الصور الذهنية لدى المتلقي والمستقبل لهذه الصور رغبة حميمة وفضولا لا ينتهي"[11].

وقد حاولت من خلال هذا الفصل الكشف عن صلة العناوين عند عبده خال بالمتن الروائي، وذلك أن العنوان يمثل العتبة الأولى التي يتلقاها القارئ وتجذبه لمعرفة مضمون النص من خلال

تأويل تلك الرسالة اللغوية المشفّرة التي تختصر في بضع كلمات تحمل معاني عميقة تحدد هويته، وهو بحسب جيرار جنيت "فاتحة الفواتح النصية لاحتلاله الواجهة المركزية للغلاف، باعتباره نصًا موازيًا يندرج ضمن النص المحيط"[12].

ووضع العنوان على الواجهة يستوجب الدقة في انتقائه، لما له من تأثير كبير على المتلقي مما يدفعه إلى قراءته وإنتاجه من جديد، وهذا ما ذهب إليه لو هويك في كتابه "سمة العنوان" حين لاحظ " أن العناوين التي نستعملها اليوم لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين"[13]، وعلى هذا الأساس يعرفه بأنه "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[14].

ويعتمد بشكل خاص على خصوصية المبدع النفسية، وقدراته اللغوية والتخيلية التصورية، التي يصوغ وفقها عالمه الفني. فالعنوان يعلن تدشين النص من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص، يجري التوقيع عليه بين الكاتب والمتلقي، هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفية تلقي النص الأدبي، والتعامل معه في مستوى القراءة والتأويل؛ ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة في النسق المعرفي العام للنص، الذي يشكل العنوان أحد مداخله الأساسية، والبوابة الرئيسية لفهم النص. فلا شك أن العنوان يغري بولوج النص، ويعين جنسه، ويوحي ببعض غاياته، ويصف بعض محتواه، والعنوان – على قصره وإيجازه بالمقارنة بالنص – يعكس الخلفية الثقافية والسياق التاريخي الذي يصدر عنه.

وثمة زاويتان نرصد عبرهما علاقة العنوان بالملتقي؛ هما التأثير الجمالي الذي يحدثه العنوان، ومدى قدرته على الإثارة والجذب والتشويق من ناحية، ودوره في الكشف عن الجوانب المختلفة في النص من ناحية أخرى، أو بمعنى آخر دوره في إضاءة النص.

فالعنوان ذو تأثير فعال على المتلقي. كل نص له مفتتحه الذي يتسلط على المتلقي تسلطًا لا يستطيع الفكاك منه. فالعنوان يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ. وطبيعة العلاقة بين الطرفين – العنوان والمتلقي – تحيل العنوان مفتاحًا للنص، وتأتي المشابهة بين العنوان والمفتاح في الوظيفة، فكما أن المفتاح تلك الأداة الصغيرة التي تمكنك من فتح الباب الضخم، والولوج إلى

البيت، ولولاه لتعذر ذلك، وأصبح البيت حصنا منيعًا يصعب اقتحامه، كذلك العنوان يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولًا شرعيًا.

والمنطلق الذي يحكم تحرك المتلقي صوب الدلالة اعتمادًا على العنوان، هو قدرة العنوان على أن يثير في الملتقي كمًا هائلًا من التحفز الاستطلاعي، الذي يتبلور في أبسط صورة في تساؤلات: ماذا يقصد المبدع بهذا العنوان؟ لماذا اختار هذا العنوان بالتحديد؟ وما صلته بالنص؟ هذه التساؤلات تمثل أولى مراحل النظر المتأمل للنص، الذي لا يكتفي منه القارئ بالوقوف على ظاهر ما يهبه النص، بل يطمح إلى التفكير في أعماقه وأبعاده.

إن استراتيجية العنونة لدى أي مبدع تعتمد على رؤاه الفكرية، وعلى مرجعيته الأيديولوجية، فالعنوان هو الوعاء المعرفي والأيديولوجي الذي يختزن ويختزل رؤية المبدع، وموقفه تجاه الآخر، وتجاه المجتمع الذي يعيش فيه. "وصدور العنوان عن قصدية المبدع أمر يحيلنا إلى ارتباط هذه القصدية بدورها برؤية المبدع للواقع المحيط به، إن العنوان بوصفه قصدًا للمرسل يؤسس:

أولًا: لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعًا اجتماعيًا عامًا أو سيكولوجيًا.

ثانيًا: لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضًا، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل على ضوئها كاستجابة مفترضة تشكل العنوان لا كلغة ولكن كخطاب"[15].

وعبده خال بوصفه أحد المبدعين السعوديين الذين تمرسوا بالإبداع الروائي لمدة ليست بالقصيرة، لا يبتعد عن واقعه وبيئته، فإنتاجه الإبداعي عامة والروائي بصفة خاصة، صورة واقعية، ومرآة صادقة لهذه البيئة ما دامت هي المكون للمخزون الثقافي.

لهذا فالمبدع يعول في إبداعه على ما اختزنه وجدانه من قيم ومفاهيم وأعراف شكلتها البيئة، فالبيئة شاخصة واضحة جلية في إبداعه الروائي من خلال عناوينه الروائية:

(فسوق - ترمي بشرر - الموت يمر من هنا - الطين - مدن تأكل العشب - نباح). هذه المنظومة أصيلة متغلغلة في أعماق خال.

وإذا كان للعنوان هذه الأهمية في الخطاب الأدبي عامة، فإنه أكثر أهمية في الخطاب الروائي خاصة، فهو البنية المركزية المكثفة، والخيط الذي ينساب فيشكل الخطاب الروائي، والتشكيل

المستقر في الذهن أثناء استقبال الخطاب، وبعد عملية التلقي، ومن ثم فهو الذي يجعل للخطاب الروائي حضورًا مستمرًا في وعي الملتقي، وفي السياق الثقافي.

وعنوان الرواية هو عتبة الدخول إليها، أو الشفرة الخاصة التي تنقل المتلقي في رفق من عالم الواقع إلى رحاب التجارب الفنية، ومن ثم فهو لا يمثل حلقة منفصلة عن النص، بل يعد جزءًا من استراتيجية النص، ونسيجًا من أنسجته الإبداعية والفكرية والتكنيكية، فالعنوان يحمل الدلالة الكلية للنص، فهو يشكل الرؤية العامة التي يسعى المبدع إلى بثها لدى الملتقي، وهو سلطة النص، وواجهته الإعلامية، يكشف عن طبيعته، ويسهم في فك غموضه، ويعين مجموعه، ويكشف محتواه.

فالعنوان هو فاتحة الفاتحة النصية، واختصار الاختصار، فطبيعة التلقي للنص الروائي تضاعف أهمية العنوان في دراسة هذا النص؛ فهو نص مكتوب، وثمة غياب كامل لسياق الموقف، بل لا وجود له أساسًا في الاتصال الكتابي، حيث تنكسر الدائرة الاتصالية لنصبح بإزاء جزأين يقوم كل منهما تقريبًا بذاته؛ وهما المرسل - الرسالة - المستقبل، وتخلق هذه الدائرة المكسورة الشروط اللازمة لمسافة فضائية وزمانية وثقافية..... إلخ بين المرسل ومتلقيه[16]. وبالنظر إلى عناوين عبده خال موضوع دراستنا، فهي علاوة على كثافتها الدلالية، تتمحور حول ثلاثة أنواع أساسية هي ما يأتي:

البنية الأحادية، والبنية الثنائية، والبنية الثلاثية. وقد تنوعت هذه البنى بين العناوين المباشرة مثل: (فسوق، ونباح، الطين)، ومجازية مثل: (الموت يمر من هنا، ومدن تأكل العشب)، أو بنية تناص مثل: (ترمي بشرر).

العناوين الأحادية:

وهي البنية الغالبة على استراتيجية خال الروائية، فقد بلغ عدد الروايات التي عُنونت بكلمة واحدة خمس روايات، وجاءت عناوينها على النحو الآتي: (الطين – فسوق – نباح – أنفس – الصهريج).

تعرف الكلمة بأنها "وحدة لغوية بسيطة، تتميز باستقلال تام، وتقبل الإضافات، وتتمتع بوجود في المعجم، أي أنها تفيد معنى"[17]، وهي التي تحمل رسالة المبدع إلى المتلقي، ولها دورها الكبير في إنتاج الدلالة؛ لأنها تحوي أنماطًا من التفكير، وطبقات من تصور الإنسان للأشياء، "وليست دلالة الكلمات على شيء كدلالة الدخان على النار، أو السحاب على المطر، فهذه خارجية ينفصل فيها الدال عن المدلول، أما دلالة الكلمة على الشيء فكامنة فيها، مبناها على تصور الإنسان للأشياء،

فالدوال الطبيعية تقتصر على محض الإشارة، والدلالة اللغوية مثقلة بالفكر الذي ينقله القائل على المخاطبين عن الشيء"[18]، فالكلمة من أهم وسائل المبدع في إبداعاته، بوصفها المجسد المادي لكل المعاني لتي تختلج في صدره، وهي الصورة التي تتمتع بمرونة فائقة، وتكون منطوقة ومقروءة، ومسموعة، ويتغير موقعها، وليس أدل على أهميتها من أننا عندما نقرأ أي معنى نفسره بالكلمة، أي أن كل لغة تعتمد على العلاقات اللغوية سواء في التواصل، أو عندما تنحرف وتخرج عن المعيارية، لتؤدي الوظيفية الشعرية، كما نراها هنا عند عبده خال في إبداعاته لعناوينه الأحادية.

يقوم الاسم بدور التعيين والتمييز والتخصيص. لذا فالعنوان في الرواية هو ما يميزها وما يخصها، فلكل رواية عنوان، وعليه فإن كل رواية مختلفة ومتميزة عن الأخرى؛ لذا لزم عند تعيين العنوان أن يكون دالًا عن محتوى الرواية، ويمكن عده مصطلحًا "إجرائيًا ناجحًا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحًا أساسيًا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها"[19].

ومن هنا فإن الأسماء بالنسبة للإعلام تختلف عن العناوين بالنسبة للروايات، ذلك أن أسماء الأعلام في الحياة اليومية لا علاقة لها بمسمياتها إلا بشكل اعتباطي في حين أن العلاقة بين العناوين والروايات هي علاقة مسند ومسند إليه. وقد وضح (جون كوهن) هذا الأمر حينما اعتبر العنوان مظهرًا للإسناد والوصل، فذكر أن "طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعها المشترك وغالبًا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميًا كان أم أدبيًا، يتوفر دائما على عنوان"[20] يقصد من ورائه مزيدًا من الدلالات والإضاءات التي تسهم في فك رموز نصوصه سواء أكان ذلك في صياغتها وتركيبها، أم في دلالاتها وتعالقها بالنصوص اللاحقة.

ففي رواية "**الطين**" يرشدنا هذا العنوان إلى طبيعة العالم الذي تبحر هذه الرواية في فضائه، فبطل الرواية إنسان غريب في تشكيله النفسي، كالطين تمامًا، غريب في لزوجته وصلابته، وتشكله وثباته، ووجوده وعدمه. ولد من رحم الموت، ولم يأتِ من نطفة، ولم يعايش رحم أمه. يعيش حياتين معًا: حياة واقعية، وحياة أخرى يصرُّ -بطل الرواية- على وجودها، تسير الحياتان متزامنتين في خطٍ متوازٍ، يجعلنا أمام نمط جديد من هذا الجنس الروائي، لتقدم سرًا جديدًا من أسرار الحياة مع ولادة هذا الطين، فيقول:

"هاتان الصورتان (لي ولمريضي) هما اللتان كانتا تتقابلان في ظلمة النفس، وكل منهما تحاول زحزحة الأخرى من موقعها (...) الغريب والمقلق في آن أنه حينما كان يتحدث عن بيئته وحياته الأسرية كان ثمة شيء يُلتَقَطُ من أغوار ذاكرتي ويلامس جوانحي. شيء ما يؤكد لي أن ما يتحدث عنه إنما رجع صدى لحياة عشتها في زمن ما لا أستبينه. كان يتحدث عني بشكل ما. هذه أولى الكوارث التي أحسست بها، فالأب هو الأب، والأم هي الأم، كل شيء كان متطابقًا مع حياة عشتها في زمن ما"[21].

أما عنوان الرواية التالية "**فسوق**" التي تعكس التلاحم بين العنوان والمتن الروائي، وتحكي عن عالم يعيش هامش العالم، عن شفيق حارس المقبرة، التي وقعت داخل أسوارها حادثة هروب الفتاة جليلة من قبرها، فهو يصور لنا عالم الفسوق، وما قيل في هذه الحادثة من الأقاويل المختلفة، وحركة المجتمع في رأيه العام، ليتبين أخيرًا أن شفيقا نبش قبرها وسرق جثتها ليضعها في جهاز التبريد.

لقد وظف خال أحداث الرواية وشخصياتها لخلق دائرة اجتماعية، تحلّقت حول عنوان الرواية، ليكون الفسق هو مصدر أفكار وآراء مجتمع الرواية، فيقول: "نُعتت بعد موتها بأوصاف لا تليق بعاهرة، وكلٌ ناعت جَدَّ في البحث في سيرتها عما يدلل به على صدق نعته. لم تكن لدى أحد منهم بيِّنة تحمل صدق الشمس، لكن الأقاويل تحتاج مفاتيح احتياطية مزورة"[22].

وفي راوية "**أنفس**" يصور لنا العنوان حالة من تعدد الرواة، واختلاط ما تبوح به أنفسهم، فتظهر لنا شخصية "وحي" الحاضر الغائب في الراوية، فهو شخصية سرمدية غامضة كالطين تمامًا، يصعب الإمساك به فهو غريب في لزوجته وصلابته، تشكله وثباته، وجوده وعدمه. رغم أنه الشخصية المحورية. رواية تخلط بين عوالم متعددة، يشارك في سردها علماء نفس واجتماع وتاريخ وفيزياء وشعر وسحرة ودجالون.

تعد الرواية بحثًا مضمنًا في كثير من مفردات حياتنا اليومية لتتحول إلى كابوس يجعلنا نعيد التفكير في حقيقة وجودنا البشري.

وفي رواية "**نباح**" يمثل العنوان عتبة مهمة تلخص أحداث الراوية، التي تدور حول خيبات الحب والحرب، هزائم متعددة للذات والوجود، فقد كُتبت الراوية بعد ثلاثة عشر عامًا من غزو العراق للكويت، والراوية تعد من الأعمال النادرة – عربيًا – بتسليطها الضوء على موضوع الغزو وإفرازاته، حيث صورت الرواية دور الغزو وأثره في الانقسامات ونمو بذور الأحقاد والفرقة التي عانتها المنطقة العربية، وقد دارت أحداث الراوية بين جدة في المملكة العربية السعودية وعدن اليمنية.

فكان تعيين موضوع الراوية إسقاط على الأصوات الظاهرة في تلك الفترة، وعدم الاستقرار السياسي في المنطقة العربية، الذي مما لا شك فيه أنه كان عدوانًا واضحًا ومباشرًا.

الروايات ذات العناوين الثنائية:

شكلت هذه البنية الثنائية حوالي ثلاث روايات، تمثلت في كل من: (لوعة الغاوي، وصدفة ليل، ووشائج ماء).

يمعن خال في المحافظة على البقاء في وعي المتلقي عبر عناوين ثنائية سهلة التردد على الألسنة، وسهلة التذكر، ومن ثم يضمن لها الشيوع والشهرة، والرواج والقبول لدى المتلقي.

والعنوان بوصفه عتبة مباشرة تحقق تلك الغاية، وترتكز عناوين خال الثنائية على الوصف، وباعتبار خال أحد أبناء هذه البيئة العاشقة للوصف، عكست إبداعاته الروائية حالة التماهي والانسجام بين عناوين رواياته، التي تفيض باللوحات التشكيلية، فتحقق هذا التوافق الدقيق بين الروايات ومفاتيحها، فهو الرسام الذي يمزج بين الوصف الحسي والابتكاري، حين يغوص في أعماق شخصياته الإنسانية.

ففي رواية "**لوعة الغاوية**" يصور معاناة "جبرانة" في رحلة بحثها عمن يغض الطرف عن عيبها الخلقي، في قوله: "تتبسط جبرانة مع الرجال ويتبسطون معها، فهي تبحث فيهم عمّن يغض الطرف عن عيبها الخلقي ويعمق النظر إلى شغفها برجل يأوي إلى حضنها كطائر ملت أجنحته من الخفقان طوال اليوم. رغبتها في إيواء رجل بين أحضانها تأجّجت وتجاوزت مخيلتها إلى التفكير في كيفية تنفيذ تلك الرغبة"[23].

(وشائج ماء / صدفة ليل / لوعة الغاوية) هذه العناوين المكونة من البنيات المجازية، تعكس التلاحم بين العنوان والمتن القصصي، بمعنى أن المتن يكون الإطار الموسع للعنوان، وإدراك العنوان على هذا الأساس يؤدي بالضرورة إلى إدراك المتن، ومن الممكن هنا أن ننظر إلى العنوان بوصفه إشارة محدودة، لكنها إشارة تمتلك القدرة على استحضار المتن كدلالة الاسم على المسمى، والدال على المدلول، فنجد العنوان في رواية "لوعة الغاوية" يحيل إلى انعكاسات شخصية "جبرانة" التي لم تجد مبتغاها بسبب عيبها الخلقي، فـ"رجال الحيّ يشيحون بنظرهم عن وجهها متحاشين رؤية فكها السفلي المعوج والكاشف عن لهاتها المدلاة والمبللة برذاذ فمها المتجمع بين فرجات أسنانها المبعثرة على فكيها وعدم انطباقهما. ذلك الانحناء المشين تسبّب بانزواء وانكماش عينها اليمنى"[24].

إن هذا الوصف الدقيق لوجه الشخصية، يعيدنا إلى العنوان الذي يحدد توجهها الأخلاقي، وانجرافها تجاه أي رجل مهما كانت حالته، فـ"مُضي الوقت وانتظارها الطويل حرّضاها على الإفصاح عن مكنونات صدرها، فعرضت قبول أيّ رجل حتى وإن كان راحلًا إلى قبره أو نائمًا بين ثلاث زوجات. ومع عروضها المبذورة في كل بيت لم تفسق أي بذرة منها فأعادت ترتيب خططها مستهدفة اقتناص الغرباء"[25].

ينقل خال المتلقي في رفق من العالم الواقعي إلى رحاب عالم الراوية حيث تجري الأحداث، فالعنوان كان العتبة المؤدية إلى المتن، ليكشف مضمونها، ويبلور أحداثها؛ ذلك أن المبدع هنا يكاد يحصر همه في إبراز شخصية "جبرانة"، ووصف هيئتها وانفعالاتها وطريقة تفكيرها التي تتسم مع الإغواء الذي تمارسه.

ولا شك أن عنوان الراوية الوصفي له خصوصية في تشكيل النص، حيث إنها الرواية الوحيدة لخال المتسمة بالطابع الوصفي، فكان العتبة الأولى، أو المدخل الذي يعبر من خلاله المتلقي إلى بنية العمل الإبداعي، فهو يعطي الانطباع الأول في نفسه قبل القراءة، ولا نبالغ إذا قلنا هو الذي يدفع المتلقي دفعًا ويجذبه للتواصل مع العمل الروائي، لذلك عمد خال إلى شحذ أدواته، وتركيز رسالته في بنية العنوان، ذلك أنه يتضمن المعنى الكلي لنص الرواية، ويتضمن المطابقة أيضًا بين التشكيل الوصفي للنص، والشفرة الوصفية للعنوان، والتي بمقتضاها ينفتح النص على العنوان، ويسهل التواصل معه، وبمقدار ما يكون الوصف نافعًا للعنوان، ملقيًا عليه شيئًا من الضياء، فإنه يمكن العنوان من الاتصاف بالجمال الفني، بحيث يأخذ صبغة لوحة جميلة من الوصف القائم على اصطناع لغة غالبًا -وبحكم الطبيعة والوظيفة معًا- ما تكون جميلة أنيقة.

بنية العنوان الوصفية في رواية "**لوعة الغاوية**" تنتمي إلى البنية الاسمية، حيث تعد خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته، وتكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة، لثبات دلالة الاسمية على المسمى، وهذا ما يوفر المقصدية من العنوان، فالبنية الاسمية تبرز قيمة المعنى وهي أكثر تمكنًا، وهذا التوجه الوصفي في استراتيجية العنونة عند خال عبارة عن "إجراء أسلوبي يسعى إلى تبيان صفات الموصوف عبر نص أدبي كيما يغتدي بديعًا يشبه اللوحة الفنية الزيتية الجميلة، تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية، يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية"[26].

فالتصوير أداة تشكل صورة المكان، فكأن عناوينه بنكهتها التجسيدية التصويرية تمثل نقطة الصمت، أو لحظة التأمل التي تفجر بعدها أصوات الشخصيات، ويرتفع ضجيج القرى والمدن والبيوت، فالتصوير يجسد الشخصيات والأماكن، فتصبح قريبة منا، وكأننا نعايشها ونتعايش معها وفيها، بعدما كانت خيالًا، فجمالية العناوين الروائية عامة، والعناوين المصورة للحيز والمكان خاصة تتمثل في الإيحاء والتكثيف، دون الإطناب، فكأنها تتكفل بالتصريح بنصف ما تريد بثه، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، ويتم التضافر والشراكة والتماهي بين المبدع والمتلقي.

يشرك خال المتلقي في التجربة الإبداعية من خلال المباشرة في هذين العنوانين، فهذه المركزية المكثفة بخيوطها التي تنساب منها، توضح مدى قدرتها على الإضاءة أو التعتيم للنص الروائي، وتكشف عن التشكيل المستقر في العقل الجمعي أثناء استقبال العنوان، وبعد عملية التلقي له، ومن ثم فهو الذي يجعل للعنوان حضورًا مستمرًا في وعي المتلقي، وفي السياق الثقافي.

ففي رواية "**وشائج ماء**" في قوله: "عندما نكبر نقف على اكتشافات وجودنا الأول، شذرات من المرويات نقتنصها من أفواه آبائنا وأمهاتنا، وأحيانًا تلفق حكايات على أنها حقيقة تواطأت الأسرة على غزل خيوطها، وصك عملة دُمغت بالرضا، وعلقت على مسامعنا كأقراط من الذهب الخالص"[27].

وفي رواية "**صدفة ليل**" يصور مدى شقاء بطله بقوله: "كان ذلك في منتصف أغسطس العابسة بقيظها وسمومها اللاهبة حينما وصل البيشي بسيارته الأجرة إلى أولى محطات الوقود في مركز ظلم. كانت سمته التباطؤ لنشوء خصام بين رغبتين: المكوث أو المواصلة. كانت نزعته الأولى التزود بكمية كافية من الوقود توصله إلى مركز الحوية، ونازعته خاطرة الكشف على علّة محرك سيارته الذي أظهر إعياءً غير معهود، فصفح عن عهدٍ كان قد قطعه على نفسه بزيارة صديق قطن في قرية وادي النمل جمعتهما رحلات الذهاب والإياب قاطعين المسافات الطويلة في طريق شاخ عبر ملايين المسافرين ولم يترحموا على ذكراه في مرحلة شيخوخته"[28].

ونخلص من وراء ذلك إلى أن التوجه الوصفي في عناوين خال الثنائية ليس مقصودا لذات العناوين، وإنما بما تحمله من دلالات خاصة وشفرات وإسقاطات جوهرية على مجتمعه، فالوصف مجرد أداة أو تقنية، انتقاها المبدع بعناية كي يكون المسرح الخصب الذي يصلح للتعبير والترويج لأفكاره وقيمه التي يود بثها إلى المتلقي، وليس الوصف هو الغاية في حد ذاته بل هو أحد وسائل المبدع الفنية، وإحدى استراتيجيات خال الجمالية.

الروايات ذات العناوين الثلاثية:

تنحصر هذه البنية عند خال في ثلاثة عناوين: "**الموت يمر من هنا - مدن تأكل العشب - الأيام لا تخبئ أحدًا**". ولعل طول العنوان يثير حفيظة القارئ، وتكثر تساؤلاته الذهنية حول دلالاته، مما يدفعه إلى قراءته، ومحاولة تفسير طبيعة النص، وأعتقد أنه تمهيد للمتلقي لقراءة النص والولوج في عوالمه.

ففي رواية "**الموت يمرُّ من هنا**" يأتي العنوان محملًا بالبؤس ونظرة التشاؤم عند الكاتب، فالموت يخيم في داخل الرواية، يتخطف أرواح الشخصيات واحدة تلو الأخرى، دون أن يمس الجبروت أو الظلم أو يدنو منه، ولعل خال نجح في استقطابنا من خلال تعيين هذا العنوان المثير، فالرواية تقع في 512 صفحة، ولكنه وظف عنصر التشويق بدءًا من عنوان الراوية، حتى نهايتها المأساوية. فرواية "الموت يمر من هنا" تصور طيف الموت الكبير، والقريب، الماثل أمام العيان.

وفي رواية "مدن تأكل العشب" نجدها تسيل من ذاكرة التيه المشبعة بالاغتراب، يكون وقودها الناس وأوهامهم المشروعة في زمن عانوا فيه من ويلات الجوع، والخوف، والحرب. فيحيى بطل الراوية يعبر عن حالته التي يمر بها، فيقول: "فجأة وجدت نفسي وحيدًا تائهًا وسط وجوه تائهة. كلنا كنا غرباء تجمعنا الدهشة وحلم صغير بالعودة السريعة. ويهرب ذلك الحلم كلما أوغلنا في المسير"[(29)]. فتظهر ذاكرة البطل المغترب "يحيى الغريب" متأزمة ثقافيًا، إثر علاقتين واهمتين، كانتا السبب في اغترابه الشديد، العلاقة الأولى بجدته التي استعجلت إنضاجه ودفعه إلى الرجولة، والعلاقة الثانية بجمال عبدالناصر الذي تلاعب بمشاعره وقلبه من خلال خطاباته القومية التي أنتجت حربًا مدمرة في اليمن.

يفتح العنوان آفاقًا واسعة، ويمنح المتلقي في عتبته الأولى فرصة التعامل من منطلقات وزوايا مختلفة مع النص، مما يجعله متلقيًا فعالًا يسهم في إنتاج الدلالات والرؤى المتعددة.

ويأتي عنوان رواية "**الأيام لا تخبئ أحدًا**" للكشف عن الحياة البائسة، في مكان كانت المكاشفة فيه ألزم ما تكون، في (السجن)، فلا أحد يختبئ من خيباته في ذلك المكان، حيث يلتقي الراوي بشخصيتين هما: أبو مريم، وأبو حية. ليستدر منهما شذرات مبعثرة من حياتهما، ليخرج الراوي من السجن، ويبدأ بلملمة أحاديث وروايات أهل الحارة عنهما، ممن عايشوهما، في محاولة لربط هذه المِزق بعضها ببعض. وبدلًا من أن يسرد لنا حكايته -كما كان ينوي- وجد أن "حكاية هذين البائسين

أحرق وأشد لوعة"، فراح يبحث في ماضيهما لعله يجد تفسيرًا لكل ما جرى لهما، رغم إدراكه أن الماضي "غرف مغلقة على حرائق بالية"، ورغم معرفته بأن الأماكن المغلقة تزيّف ما تقع عليه العين.

المطلب الثاني: الأغلفة والصور

يمثل الغلاف الأمامي العتبة الأولى التي تواجه المتلقي، وربما كانت سببًا لدى المتلقي إلى الولوج في عالم النص، أو طرحه جانبًا. ويمكن عدّ الغلاف الأمامي اللحظة الأولى الفعلية لالتقاء المتلقي بالنص، وهنا تكمن أهميته، إذ يحصل الانطباع الأول عن النص. ولقد أولى النقد الغربي المعاصر النص المصاحب اهتمامًا بالغًا، واعتبر الوقوف عنده عملًا ضروريًا ينبغي القيام به؛ لتسهيل الولوج إلى عالم النصوص ولا سيما المعاصرة منها، بما يحكمها من تداخل، وما يكتنفها من تعقيدات شتى في طرائق الكتابة، بوصفها أكثر النصوص استدعاءً لكم هائل من المصاحبات النصية الجامعة بين المكتوب والمرسوم، وبين المقروء والمرئي بكيفية لا تخلو من مقصدية - بمعنى أن هذا الجمع ليس مجرد حلية خارجية، بل خادم للنص بنية ودلالة - تحدد كيفيات تلقينا لمتن يحكمه التعدد والاختلاف والتضاعف، تشي بذلك عتباته، وتفصح عن طبيعته قبل الولوج داخله[30].

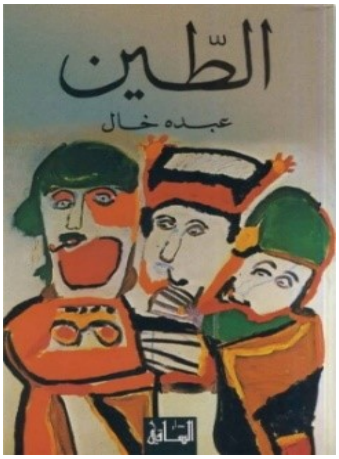
لا شك أن الغلاف بشكل ما يومئ إلى رؤية الفنان التشكيلي للعوالم الفنية التي تموج بها روايات عبده خال، فهناك علاقة تواصل وتفاهم وانسجام من نوع رفيع بين المبدع والفنان التشكيلي؛ كي يعيش ويعايش الحالة الفنية التي وصل إليها المبدع، ومن ثم يستطيع الفنان انتقاء الخطوط والألوان والظلال الملائمة لهذه التجربة أو تلك. وكل هذا يدفعنا إلى الاقتناع التام بل والتسليم بالعلاقة الوطيدة بين اللوحة التشكيلية واللوحة اللغوية. يؤكد ذلك نبيل منصر الذي يرى أن "للرسم الحديث وشائج قوية تشده إلى البيان كممارسة خطابية مخصوصة، تروم تفكيك مؤسسة الرسم، وإعادة بنينة قيمتها الأستطيقية، وتوسيعها باجتراح قيم أخرى مستمدة من تفاعل إبداعي مع الزمنية الثقافية الكبرى للعصر"[31].

الغلاف في اللغة: جاءت لفظة غلاف في لسان العرب من الفعل غلف، والغلاف: الصوان وما اشتمل على الشيء كقميص القلب، وغلاف السيف، فقميص القلب هو ما يغلف القلب، وعليه فإن لفظة الغلاف هي تغليف الشيء ورعايته وصونه[32].

الغلاف في الاصطلاح: يقصد به هنا اللوحة التشكيلية المرسومة على الصفحة الأولى للكتاب، والتي تشي من قريب أو من بعيد بالعالم الفني الذي يموج به. ولا شك أن لوحة الغلاف عبارة عن تواصل بصري يترجم واقع العمل الفني الداخلي عند كثير من المدارس الفنية التشكيلية، ولا بد أن

نعترف بأن العين تستحوذ على القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية، ولاسيما في حالة فاعليتها ونشاطها وتركيزها ورصدها؛ لذا فالصور أو الغلاف أقرب للنظر من الخط المكتوب، فالرسمة أسرع في الوصول إلى المتلقي من العنوان، فهي تطبع وتختزل على صفحة العقل؛ لكي تُستدعى في أي وقت، بينما يُنسى العنوان، ويُطوى من الذاكرة، فلا غرو أن نرى البدايات الأولى للكتابة لدى بعض أهل الحضارات القديمة تتمثل في الصور كما هو الحال في الحضارة الفرعونية. وإذا توقفنا عن أغلفة الأعمال الروائية عند عبده خال، وجدناها حافلة بالنصوص المحيطة المهمة، يأتي العنوان في مقدمتها من حيث الأهمية، وقد تحدثنا عن ذلك في المبحث السابق.

والعتبة الثانية التي نطالعها على صفحة الغلاف الأمامية، تمثلت في اللوحات التشكيلية الموجودة على الروايات، فكل رواية لها لوحة تمثلها وتعبر عما بين طياتها، فاللوحة الموجودة على غلاف رواية "الطين" للفنانة التشكيلية المغربية الشعيبية طلال الهزليون[33]. هي صورة لثلاثة أشخاص هم: رجلان وامرأة. متباينون في الهيئات والأزياء، يركز الرجلان نظريهما في المرأة.

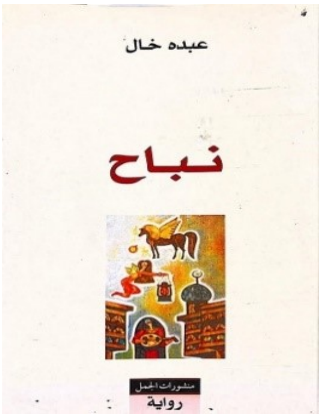


رُسمت هذه اللوحة بناء على أسس مدرسة "الفن الفطري"[34]. فنلحظ في الصورة الضبابية المخيمة عليها، ونقص التفاصيل، مما يؤثر على المنظور الهندسي للوحة، مع تناسب أجزاء اللوحة والخلفية لونًا وحجمًا وبعدًا.

ولعل الهدف الأول من اختيار هذه اللوحة هو البساطة، والعودة إلى أصل الأشياء؛ لذا نلحظ تقاطع اللوحة مع عنوان الرواية ومحتواها. وقد جاءت ألوان اللوحة متناسقة منسجمة، نقسّم اللوحة إلى قسمين: هيئة الشخصيات، والخلفية.

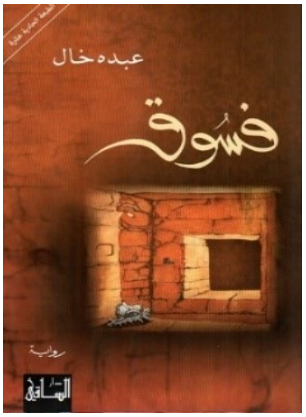
إذا ما نظرنا إلى هيئة الأشخاص، وجدانا أن نظر الرجلين متوجه إلى المرأة بزاوية جانبية، تحمل نظراتهما دهشة واستغرابا وتأملا عميقا، مع شيء من الإعجاب. والمرأة يافعة جاءت بثلثي جسدها الأعلى، مشبكة يديها على صدرها، تحمل ملامح باردة، تلبس زيًا أحمر، وبقع حمراء متفرقة على وجهها. مع اتسام الخلفية المباشرة للأشخاص بإضاءة أكثر من بقية الخلفية على امتداد الغلاف.

وفي رواية "نباح" يظهر الغلاف دون تدوين اسم الفنان التشكيلي القائم بتصميم هذا الغلاف، وقد كان عبارة عن خلفية فاتحة اللون على امتداد الغلاف، مع صورة صغيرة الحجم متوسطة في الثلث الأسفل من الغلاف، حوتها خلفية من ألوان متعددة: الأخضر الفاتح المائل إلى الذهبي، وتميل إلى البياض في الجزء الأيسر الأعلى من الصورة. مع احتوائها لمجموعة من المكونات التي تحمل معالم إسلامية وأساطير إغريقية هي: مبنى وقبة إسلامية تحمل هلالًا، وامرأة تعزف على آلة العود الموسيقية، وامرأة أخرى على هيئة ملاك بجناحين تطير حاملة فانوسًا، وحاصانًا مجنحًا[35] في أعلى هذه المكونات، يتصل برقبته قرص منير متجه للأسفل.



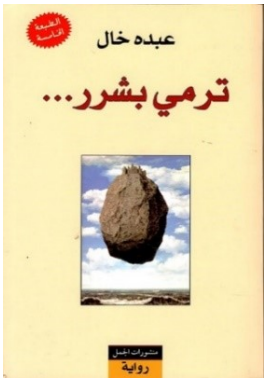
يتضح من الغلاف إبهام الصور غير المتناسقة بمكوناتها، ولعل ذلك يعود إلى محاولة مبدئية لفتح عوالم النص للقارئ، ومحاولة جذبه إلى ما بداخل الراوية، واختلاط الأصوات بعضها ببعض، حتى أشبه النباح. وبالنظر إلى الصورة نجدها تحمل من عمق الدلالات والمعاني الشيء الكثير، فالمتأمل لهذه الصورة لا يعدم عنصر الحركة متمثلًا في طيران عنصرين (الخيل - المرأة حالمة الفانوس)، وعنصر الحركة الثاني المرأة التي تعزف على آلة العود. هذا التداخل في عناصر الصورة من ألوان وحركة ربما يعكس تعدد الأفكار وتنوعها في نصه الروائي.

وفي رواية "**فسوق**" جاء الغلاف باللون الممزوج من الأحمر والبرتقالي على كامل الغلاف، بما فيه من سوداوية وكآبة، من تصميم الفنانة التشكيلية "أوريدا منيمنة" ربما كان هذا اللون من الألوان الدالة على العذاب، ويعكس قصة شفيق مع محبوبته.



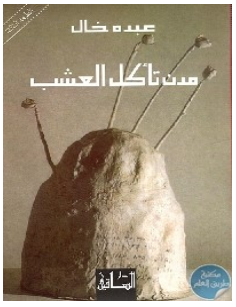
داخل هذا اللون نافذة لمبنى من الحجر ثلاثي الأبعاد، يظهر عليه أثر العمر المديد، يقع تحت الزاوية اليسرى من النافذة صدفة بحرية. هذا التشكيل الفني لألوان الغلاف، أو هذا الهارموني البديع يعكس قدرة الفنان التشكيلي على رسم هذا الإيهام الفني للمتلقي، فإذا كان المضمون هو جوهر الرؤية الفنية، فإن فعل الفن ذاته يتجسد في الشكل، وذلك الشكل ينبني على تنظيم لعلاقات الإيقاع والتناسب والتباين بين العناصر الجمالية المشكلة للوحة والمضمون الفني[36].

جاء الغلاف في رواية "**ترمي بشرر**" أصفرَ موحّدَ اللون على كامل الغلاف، تتوسطه في الجزء الأسفل منه صورة فوتوغرافية، لمنظر مهيب، عبارة عن أرض ممتدة، فوقها سماء زرقاء ملبدة بالغيوم، ويتعلق بين السماء والأرض صخرة عظيمة، يعلوها قصرٌ عظيم.



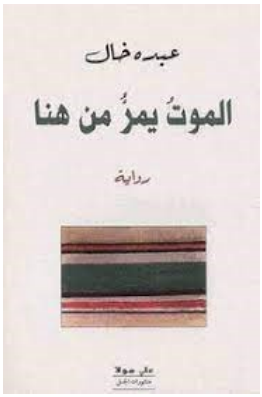
ولعل الرواية تبرر بروز القصر في اللوحة التشكيلية، فيقول خال في وصف القصر: "من أي جهة تدخل إلى المدينة يظهر القصر، ويستطيع أي شخص أن يراه من بعد إلا أن رؤية صاحب القصر يحظى بها قلة قليلة من البشر، ويعدون من المحظوظين لنيلهم هذا الشرف"[37]. يسعى خال من خلال لوحته التشكيلية المختارة إلى أن يفتح للمتلقي نافذة على شخصيات الرواية وأحداثها، الغارقين في دوامة القصر المنيف، مثيرًا بهذه اللوحة التشكيلية أسئلة ملحّة لا يتوانى المتلقي عن طرحها حين تلقّي الغلاف للمرة الأولى: فمن هو صاحب هذا القصر؟ ولماذا هذا الارتفاع الشاهق والبعد عن الأرض؟ يجعلنا الغلاف نمضي وقتًا طويلًا للتأمل في ماهيته، ولكن مع التوغل في النص، لا يدعنا الراوي نمضي وقتًا طويلًا في التفكير، إذ سرعان ما يكشف لنا الستار عن شخصية السيد؛ رجل فاحش الثراء، يبحث طوال اليوم عن إشباع رغبات لا تعرف لإشباعها سبيلًا، وإنما تنمو وتتعاظم كلما استغرق السيد في تجربتها واحدة تلو الأخرى، حتى لو بلغ به الأمر إلى سفك الدماء.

وفي رواية "**مدن تأكل العشب**"[38] يظهر الغلاف عملًا واقعيًا للفنان التشكيلي المعاصر "سي تومبلي"[39]. حيث ظهر فيه تل صغير من الطين، تعتليه أربعة براعم، يعلو كل برعم وردة مفعمة بالحياة، مع وجود كتابات على جانب الشكل الطيني. في اهتمامٍ بالأصل الطبيعي، ورؤيته من زاوية هندسية.



غلاف الراوية جاء في معظمه باللون الرمادي الفاتح، خاليًا من الألوان الأخرى، ولعل وجود هذه البراعم دلالة على رغبة تغيير واقع الراوية، إلا أن اكتساح اللون الرمادي المخيم على كامل الغلاف يعكس مآلات الأحداث ومأساويتها. وقد جاء اسم المبدع أعلى الغلاف في وسطه باللون الأبيض، وبخط أصغر من العنوان، ربما يعكس تواضع المبدع أمام عنوان روايته، الذي أخذ الحيز الأكبر من الغلاف، ولا نبالغ إذا قلنا إنه استحوذ على أعلى الغلاف، "ويقصد بعد الاصطلاح سيطرة الخطوط بدلًا من سيطرة الكتلة في تحديد الشكل"[40]. وجاء اسم دار النشر بخلفية سوداء أسفل الغلاف، داخل إطار صغير.

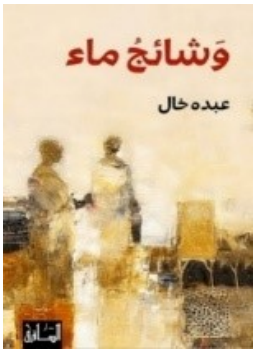
وجاء غلاف رواية "**الموت يمر من هنا**" موحدًا باللون البيج، تتخلله خطوط أفقية بمقاسات متعددة، شبه ضبابية، ويتوسط الغلاف في ثلثه الأسفل لوحة تشكيلية، عبارة عن خطوط أفقية بألوان متعددة: البيج، والأسود، والأحمر، والأخضر الغامق، والأزرق، بمستويات عرض مختلفة. دون ذكرٍ لاسم الفنان التشكيلي، ولعل هذه السمة -عدم توثيق اسم المبدع التشكيلي- اختصت بها منشورات الجمل دونًا عن غيرها من ناشري أعمال المبدع.



وفي رواية "**الأيام لا تخبئ أحدًا**" يأتي الغلاف بلون قريب إلى الصفار موحد ممتد على طيلة الغلاف، يتوسط في ثلثه الأسفل لوحة تشكيلية لمنزل يكون بؤرة التركيز، يخرج منه عناصر مختلفة، فهناك امرأة خارجة من إحدى نوافذ المنزل بطريقة تكاد تقع من شرفتها، وطاووس زاهي الألوان، وديك متجه إلى السماء، ووعاء مزخرف على طرف المنزل من الأعلى، وقط يخرج من خلفه، والعنصر الوحيد المنفصل عن المنزل كان رجلا عربيا يعزف على آلة العود الموسيقية. ويأتي عنوان الرواية بلون أحمر، ويحتل رقعة كبيرة من صفحة الغلاف، ويأتي اسم المبدع في أعلى الصفحة باللون الأسود، ولكن ببنط أصغر من العنوان.

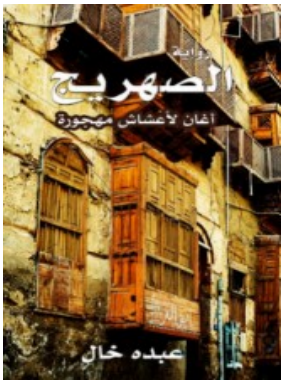
وفي رواية "**وشائج ماء**"[41] تأتي صفحة الغلاف بلوحة زيتية، وبخلفية لونية مائلة إلى اللون الرمادي الفاتح، يتوسطها في الجزء السفلي صورة ضبابية لشخصين متقابلين، يأتي خلفهما أثاث

عتيق، حيث تتموج الصورة حتى تصبح صعبة الملامح في آخر صفحة الغلاف، مطبوع في يسار الغلاف من الأسفل علامة دار النشر. ويأتي العنوان متوسطا مائلًا إلى اليمين في أعلى الصفحة باللون الأحمر، واسم الكاتب بحجم أصغر تحت العنوان مباشرة بلون أسود.



ويأتي غلاف رواية "**أنفس**"[42] بخلفية الرمادي الفاتح، يتوسطها في الثلث الأسفل لوحة تشكيلية زيتية، لثلاثة أشخاص باللون الأزرق، خلفهم غيمة متدرجة الألوان، وقد جاء اسم المبدع أعلى الصفحة، وأسفل منه مباشرة عنوان الراوية باللون الأحمر.

وفي رواية "**الصهريج**" (2020) يأتي الغلاف عبارة عن صورة لمبنى أثري قديم، امتازت به منطقة الحجاز قديمًا، وأصبح رمزًا تاريخيًا لها، ثم جاء العنوان باللون الأبيض، يعلوه تعريف بالجنس الأدبي للعمل الإبداعي، ويأتي بعده نص مواز للعنوان، ثم يأتي اسم المبدع في أسفل الصفحة باللون الأبيض.



وفي رواية "**صدفة ليل**" تأتي صفحة الغلاف بشكل مختلف عن جميع أعمال المبدع، حيث جاءت الصفحة في شطرين بشكل طولي، جاء في الشطر الأول صورة تعبيرية لرجل، وجاء الشطر الثاني بخلفية بيضاء كاملة، يعلوها اسم المبدع، ثم عنوان الراوية، ثم الجنس الأدبي، وأخيرًا اسم دار النشر.

ونخلص من عرض هذه المعطيات إلى أن الغلاف في روايات خال يساعد القارئ في الغوص إلى أعماق تجربته الروائية، الذي يقتضي منه الاستحضار الذهني لجميع هذه المكونات المادية، من أجل استكشاف عالم الرواية الإبداعي.

المبحث الثاني: العتبات الداخلية

يقصد بالعتبات الداخلية الصفحات التي تلي صفحة الغلاف وتسبق بداية النص، وفي هذه الصفحات يوجد العديد من العناصر، التي تختلف من نص إلى آخر، منها: التذكير باسم النص، ونوعه، واسم المبدع، وصفحة الإهداء والاستهلال، والتقديم من صاحب النص أو من شخصية اعتبارية أو نقدية، وغيرها من العتبات التي تعبر عن خصوصية النص وصاحبه.

وقد تشكل الخطاب الموازي من عتبات عدة في روايات خال، منها التذكير باسم الراوية مرة أخرى، واسم المبدع والناشر، ورقم الطبعة، مع ذكر تواريخ الطبعات السابقة، وفي هذا تأكيد على

احتفاء الناشر بهذا العمل الإبداعي. وسيكون الحديث عما تميزت به روايات خال، وسجلت به حضورًا مهما على صعيد الروايات السعودية: الإهداء والتقديم، والمقدمات الاستهلالية.

المطلب الأول: الإهداء والتقديم

أولًا: الإهداء

الإهداء في **اللغة**: الإهداء من الجذر اللغوي (هدى)، وتدور دلالاته في اللغة حول المعاني الآتية: جاء في المعجم الوسيط: هدى الهديَّة إلى فلان، وله: بعث بها إكرامًا له. ويقال أهدى العروس إلى بعلها: زفَّها. (هادى) فلانٌ فلانًا: أرسل كل منهما هديّة إلى صاحبه. - وفلانةُ فلانةَ: جاءت كل منهما بطعامها وأكلتا في مكان واحد[43].

من التعريف السابق يتضح أن دلالات مادة هدى تمحورت في بداية استخدامها عند العرب حول الهدية المادية الحسية التي تقدم للآخر لإسعاده، أو التعبير له عن الحب، وربما لاستمالة الآخر أو مهادنته، كالهدية من بلقيس ملكة سبأ لسيدنا سليمان عليه السلام. ثم ارتقت الدلالة من المعنى الحسي المادي إلى المعنوي الأدبي؛ لتعبر عن خالص التقدير والاحترام والامتنان تجاه الآخر، الذي ربما سانده في حياته العلمية، أو شجعه ودعمه، أو أسدى إليه النصائح المخلصة التي تثبته على الدرب.

والإهداء في **الاصطلاح**: هو إعلان المؤلف أو المبدع على الصفحات الأولى لكتابه، ربما بعد صفحة الغلاف، أنه يهدي هذا الكتاب إلى صديقه المقرب إليه، أو إلى زوجته، أو إلى أولاده، أو إلى شخصية اعتبارية أثرت في حياته، ففيه معنى التقدير والامتنان والعرفان، وقد يكون الإهداء إلى كيانات مجتمعية تولي الكتاب رعايتها، وقد يخرج الإهداء من الداخل إلى الانفتاح على أبناء وطنه، وفي هذه الحالة ينتقل إلى الولاء الكبير، ومن ثم تتضح التأويلات والإشارات، وهذا ما فعله خال.

فهو لا يحلق بإبداعه في سماء الأحلام والمثالية، وإنما ينطلق من واقعه، ويوظف إبداعه للارتقاء بهموم وقضايا مجتمعه، ومن ثم نستطيع أن نتوقع من الإهداء المفاهيم والقيم العليا والمُثل التي يود بثّها فيه عبر سرده الروائي، لا سيما وقد بدأ مسيرته الفنية مع بداية نهضة هذا الجنس الأدبي في المملكة العربية السعودية، فكان على المثقف السعودي أن ينبري لدوره في إرساء القواعد الأخلاقية والقيمية بعيدًا عن النصح المباشر أو الوعظ الذي ربما لا يأتي بثماره المرجوة، ومن هنا ربما كان الإهداء أحد مفاتيح التواصل مع النص، وفهم بعض أسراره التي ربما يجود بها للمتلقي

المستنير الذي يحسن استشراف السرد، ومن ثم فإن مساءلة عتبة الإهداء من الأهمية بمكان؛ لمعرفة مدى تعالقها وتماسكها مع الجوهر السردي من خلال النسق الفكري الرابط بينها.

لقد أُهملت هذه العتبة وتجاهلها الكثير من الأدباء والنقاد؛ حيث يعتقد البعض "أنه حلية شكلية لا أهمية لها في فهم النص وتفسيره"[44]، ويطلق عليه مصطفى سلوى مصطلح (العتبة الفارغة) لأنه يرى أنه "إذا غاب من الكتاب لا يكون لغيابه أثر سلبي سواء من الناحية العلمية أو الجمالية الشكلية أو التجارية"[45]. معنى ذلك أن وجوده في الكتاب ليس ضرورة ملحة على المؤلف، وإنما لهذا الأخير حرية الاختيار في وضعه، كون خلو العمل الإبداعي من الإهداء لا يؤثر عليه.

لكن مع التطور الذي شهدته الدراسات النقدية المعاصرة، أُعيد له اعتباره وأصبح "ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطَبًا معينًا، ويشدّد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، وعلى هذا الأساس فإن الإهداء لا يخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه أو اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته"[46]، فإذا ما وجد في الكتاب فإنه لا يقل أهمية في دلالته عن اسم المؤلف أو العنوان، فهو عنصر مساعد في اقتحام عوالم النص، وعتبة من عتبات الولوج إلى داخل المتن.

إن مقصدية الإهداء عند عبده خال تكمن في لفت انتباه المتلقي وإثارته، لا سيما الأجيال المتأخرة المثقفة المعنية برقي المجتمع السعودي، وصقل ذوقه من خلال ما يقدمه من إهداءات تنم عما يختلجه المبدع، وما قد يؤديه عمله الإبداعي من دور إيجابي وفاعل للفنون الراقية، التي يعد عمله السردي من ضمنها، حيث يعد فن السرد من أحب الفنون لدى هذه البيئة بعد الشعر؛ لذلك نجده تارة يوجه كلمته إلى أصدقائه الأدباء، حيث وجه إهداءه إلى صديقه الكاتب هاشم عبده هاشم، في رواية "مدن تأكل العشب"[47]:

"إلى رجل يمد قلبه للآخرين بالحب فتقاسمناه ليغدو قلوبًا ننبض به...

إلى هاشم عبده هاشم.

عبده"

والإهداء -بحكم وظائفه المتعددة- يمثل عنصرًا مساعدًا للولوج إلى داخل النص الإبداعي، وإن كان لا يحمل أهمية ومرتبة العتبات الأخرى الموازية مثل العنوان والغلاف، فإن له أهمية محتّمة؛ نظرًا لأهمية المهدى إليهم؛ بحكم العلاقة التي تجمع بين المهدي والمهدى إليهم، ففي رواية "الموت يمر

من هنا"[48] يقدم إهداء الرواية لمجموعة من الشخصيات والأمكنة التي تهمّ المبدع نفسه، ولشيء يحمله في نفسه من مشاعر حب وامتنان، ونلحظ تقسيم خال للإهداء إلى قسمين: قسم خص به أربع فتيات، وقسم خص به قريته التي يحن إليها. فأهدى إلى كل من الفتيات والقرية أنينه الذي لا ينتهي:

"لحنان... ووشل... ومعد وعذب
تلك الزهرات اليانعات في حوض العمر
وللقرية البعيدة
أكتب هذه الأنين
عبده"

يأتي الإهداء السابق كبوابة حميمية دافئة من بوابات النص الأدبي، حيث ورد محملًا بالمشاعر الجياشة، وكأن المبدع يشعر ببعد وجداني تجاه المهدى إليهم.

وفي رواية "ترمي بشرر"[49] يأتي الإهداء محملًا بالإسقاطات التي قد لا يفك شيفراتها إلا المبدع نفسه، مع شي من الوشي المباح به، والظاهر للقارئ، ولعل إهداء كهذا يفتح آفاق القارئ للتساؤلات الممكنة وغير الممكنة في رواية تحمل كل هذا العذاب:

"التلويحة شارة للبعد، للغياب..
و(هنو) لم ترفع يدها أبدًا..
فأي خيانة اقترفتها حينما لم تلوح من بعد؟!
لها، ولبقية من عصفت بهم في طريقي، ينداح هذا البوح القذر.
طارق فضل"

ويأتي إهداء رواية "صدفة ليل"[50] ليعزز هذا الاتجاه لدى خال، فانطلاقًا من إحساسه بذاته بوصفه أحد رواد فن الرواية، وشهرته في هذا الفن، ومكانته الأدبية والثقافية على الساحة السعودية، نجده يطل علينا بإهداء إلى أسماء ثقافية مبدعة، تجمعهم به وشائج وعلاقة خاصة من نوع رفيع، حيث نلحظ دفء الكلمات، وطيب المشاعر تجاههم:

"أخي محمد مكي الصائغ:
نحن سلالة رحم واحدة، بقيت أنت مظلتنا الكبيرة؛

فكم هي الكلمات غزيرة -يا محمد- وكم هو الامتنان العميق!

وإلى ابنتي آمال هاشم الجحدلي

تأتين مع الصبح شجية فيفيض بك القلب بهجة ويستزيد..."

وفي رواية "فسوق"[51] يقدم مبدعنا إهداءً يوحي للقارئ بأهمية المهدى إليه، الذي نلمس منه توأمة بين المهدي والمهدى إليه، والأرضية الواحدة التي تجمع بينهما، منطلقا منها إلى اقتسام الإيجابيات والسلبيات المحيطة بهما:

"إلى هاشم الجحدلي: نقف معًا

في مكان رثّ لنستنشق هواءً فاسدًا"

وهناك بعض الإهداءات التي نلمس فيها صداقات الطفولة المستمرة، المليئة بالدفء والحنان للماضي، والتمني لطيب الود واللقاء الدائم، حيث يهدي المبدع رواية "الأيام لا تخبئ أحدًا"[52] إلى مجموعة من الأصدقاء:

"إلى شلة تطلب الله:

صالح - حسن - جمال - عمر - عثمان - محمد - علي - باوزير - وعبده حلم شاخ في الأوردة، وضحكة تسري بيننا كلما مضى بنا العمر

عبده".

في رواية "الطين"[53] يأتي الإهداء الوحيد الذي يختص بمكون رئيسي في حياة خال، والممهد لحياته، الذي شكّل شخصيته الأولى، نتحدث هنا عن والدته، ورحيلها الذي جعله وحيدًا هائمًا، لا يعرف كيف يتخلص من براثن الأعداء ونباحهم. أمام هذا الإهداء نجد أنفسنا أمام إهداء خاص ومميز، لم نعهد مثله في أعماله الأخرى:

أمي:

منذ أن رحلت لم أركِ بتاتًا...

أنا وحيدٌ من غيرك...

كلُّهم يقفون للنباح في طريقي، وابنُك الصغيرُ،

نسي الدمعَ، وهو ينتظرك.

فكيف يتخلّصُ من كل هذا النباح؟

حين نقرأ إهداء خال في روايته "نباح"[54] نجد أنفسنا أمام إهداء خاص ومتميز غير تقليدي، لم نعهد مثله في أعماله الأخرى، لا من حيث طبيعته، ولا من حيث وظيفته، إذ جرت العادة أن يهدي المؤلف إما إلى مهدى إليه/ إليهم خاص، سواء أكان هذا المهدى إليه شخصية معروفة أو غير معروفة لدى العموم، لأن دافع الإهداء هو تلك العلاقة الودية التي تربط بين المهدى والمهدى إليه، سواء كانت علاقة صداقة أو قرابة أو غيرها... وإما أن يهدي المؤلف كتابه إلى شخصية أكثر أو أقل شهرة يبدي المؤلف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات ربط عمومي ثقافي وفني أو سياسي، ولكن الخال هنا صاغ إهداءه إلى طغاة العالم، وكأنه يهيدهم هذا النباح، والأزمات التي ولدت نباحهم، ثم ختم الإهداء باسمه كاملًا في خطاب موجه من ند إلى ند، يلعنهم فيه مقابل ما قدموه من ألم للبشرية:

لكل أوغاد العالم.. لعنة كبيرة

عبده خال

وفي رواية "وشائج ماء"[55] يأتي الإهداء إلى شخصية مبهمة، لم يذكر منها إلا اسمها الأول، واصفًا إياها بالعشق، وهي صفة تحمل الوفاء، إلا أنها مهملة من الطرف الآخر:

إلى سلطان

عاشقًا مهملًا

وفي رواية "الصهريج"[56] يأتي الإهداء إلى شخصية مهمة في حياة المبدع، حيث يهديها هذه الرواية، إهداءً يحمل الكثير من الأسى والحزن معلنًا عن رحيله:

أسمهان: بقينا غصنين وحيدين..

سأغدو بعيدًا فلا تحزني.

عبده

وفي رواية "أنفس"[57] يقودنا الإهداء إلى متن الرواية التي تدور حول هذه الأنفس:

إلى امرأة تسللت من بين لجج الطين لتكون هي الحياة.

وحي... د بن ظاهر

وفي رواية "لوعة غاوية"[58] يقدم خال الإهداء لنفسه المجهدة، وهي الرواية الوحيدة من رواياته التي جاءت بهذا الإهداء، وكأنه نادم على ما فرط في الأيام الخوالي، وعاتبًا على الزمن الذي أنهكه:

إلى قلب عبده...

أجهدتك كثيرًا، فهل تقبل اعتذاري؟

نلحظ في مجمل الحديث عن إهداءات خال في أعماله الروائية، أن هناك علاقة تكاملية بين العنوان والإهداء، حيث نجد أن العنوان يمد جسرًا إلى الإهداء في غالب أعماله الروائية، فهذا التآلف بين الألفاظ، وهذه الحميمية بين العتبات؛ توفر لدى القارئ فرضية ألفة وحميمية نابعة من داخل النص السردي.

وتتعدد مواقع النصوص الإهدائية في روايات عبده خال، وتتنوع وتتلون، وتختلف من رواية إلى أخرى، ولكن القاسم المشترك بينها أن كل إهداء يحمل بشكل أو بآخر مسحة حزن عميق وشكلًا من أشكال الأسى، كما لاحظت أن أغلب الإهداءات تجنح إلى الاختصار أكثر من الطول، فتأتي كل كلمة في مكانها المخصص لها، فيحس المتلقي أنه ليس بإمكانه أن يستبدلها أو أن يغير مكانها، كأن يقدمها أو يؤخرها، فهي تؤدي وظيفتها في سياق النص الإهدائي محددة في الإطار الذي حدده لها المبدع.

ثانيًا: التقديم

المقدمة في **اللغة**: المقدمة من الجذر اللغوي قدم، والمقدمة من كل شيء: أوله. ومن الجيش: طائفة منه تسير أمامه. ومنه يقال: مقدمة الكتاب، ومقدَّمة الكلام. وما استقبلك من الجبهة والجبين[59].

المقدمة في **الاصطلاح**: "هي نص يتصدر الكتاب، يكتبه المؤلف أو شخص آخر، ويتوجه الكلام فيه إلى القارئ"[60]. وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب تعرف المقدمة بأنها: "الفصل الأول من كتاب يتناول بشيء من الإجمال الأسس التي يقوم عليها الكتاب، والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط التأليف"[61].

ويكون هذا في الكتب العلمية، التي يأتي فيها الإجمال بعد التفصيل، وفيها المنهج الذي ارتضاه المؤلف لكتابه، وفيها الهدف من تأليف الكتاب، إلخ. أي أن المقدمة خريطة للكتاب تستطيع أن تستشف منها ما يدور في هذا الكتاب، فالمقدمة هنا مطية للمتلقي للتجوال داخل أروقة الكتاب؛ للوصول إلى الرواق المطلوب الذي يعن للمتلقي البحث عن مآرب فيه.

بينما المقدمة في الأعمال الإبداعية تختلف في كثير من الأحيان عن مقدمات الكتب، فمقدمة الأعمال الإبداعية تقوم بفعل الإغراء للمتلقي، ولا تكشف عن أسرار العمل الفني حتى لا يفقد فعل القراءة المتعة التي هي لب عمله الفني؛ ولكن عليه التَّماسّ مع ما يحمل هذا العمل من قضايا جوهرية، والكشف عن رؤية المبدع للعالم الذي يعيش فيه، وموقفه من الآخر، ومدى قبوله له، بل موقفه من الحياة ومدى إقباله عليها أو إدباره عنها، بطريقة تستثير الجوانب الجمالية والوجدانية لدى المتلقي، وتهيئه للتواصل مع النص الفني.

"إن المقدمة باعتبارها نصًا موازيًا للعمل هي أداة أيديولوجية للوصول إلى العمل نفسه، حيث تسعى لتكون جانبًا محملًا بالتأويلات والإشارات على العمل فيصبح نص المقدمة متعالقًا مع النص المؤلف وحاملًا للعديد من القرائن الموجهة للقراءة، والمساعدة على الفهم والاستيعاب"[62].

يبدأ خال في مقدمة روايته "الأيام لا تخبئ أحدًا" بأغنية مضى عليها نصف قرن من الزمان، وما زالت حية في القلوب والآذان، من كلمات الشاعر الأمير عبدالله الفيصل، جالت في وجدان الشعب السعودي لأعوام طويلة، بسبب مقامها الجميل (الراست)، وإيقاعها الراقص، ولحنها الجميل، الذي جعلها تناجي في أرواحهم الحب، مرتبطة بمكان تاريخي عميق بمرجعيته لقبيلة ثقيف المشهورة:

"يا ريم وادي ثقيف لطيف جسمك لطيف
ما شفت أن لك وصيف في الناس شكلك ظريف
غناء طارق عبدالحكيم

بعد أن خرجت من السجن كان لزامًا عليّ أن أستمع إلى هذه الأغنية، فحين كنا ندس أحزاننا بين ممرات الدهاليز الطويلة كان يصلنا صوته حارقًا مترنمًا ملتاعًا يردد مقاطعًا منها. قيل أنه ترنم بها في بداية غرامه"[63].

ثم يُلحق بهذه الأغنية الجميلة التي أضفت سعادة على القارئ، مقطعًا تراجيديًا يذهب بنا إلى بؤس السجن، وأحزانه، ألا إنه سماع مقاطع من الأغنية أحيا فيهم الأمل وبعث فيهم الحياة.

وفي رواية "مدن تأكل العشب" يخاطب الناشر القارئ بشكل مباشر؛ ليوضح له أمرًا مهمًا في صياغة إدارية، وفي ذلك إيهام للقارئ قائم على المفارقة؛ ليكشف الناشر في آخر مقدمته أنها بدعة

مستحدثة محاولًا إضفاء الغموض والغرابة على أحداث الرواية، باستدراج المتلقي إلى مكامن واقعية العمل الإبداعي من خلال إشراكه في هذا الخبر المهم:

"عزيزي القارئ:

ستجد في هذه الرواية أصواتًا متعددة ومتداخلة، ورأينا وجوب تنبيهك إلى أمرين مهمين، فهذا العمل يمثل روايتين متداخلتين، إحداهما لمؤلف مجهول وجدت فصول روايته بطريقة ما، فقمنا بدمجها مع عمل آخر لتكامل العملين بصورة متطابقة، أما الأمر الآخر فنحن نود أن نسجل اعتذارنا للمؤلف ولك على هذه البدعة المستحدثة.

الناشر"[64].

تحمل مقدمة رواية "أنفس"[65] مرجعية دينية مهمة، تمثلت في آيتين من القرآن الكريم، ألا وهي تجنب الشحّ، مخبرة عن حال الزوجين، تارة في حال نفور الرجل عن المرأة، وتارة في حال اتفاقه معها، وتارة في حال فراقه لها. ويرتبط هذا التقديم بعنوان الراوية ارتباط النفس بأطباعها:

أنفس شُحّ

﴿وَأُحۡضِرَتِ ٱلۡأَنفُسُ ٱلشُّحَّۚ وَإِن تُحۡسِنُواْ وَتَتَّقُواْ فَإِنَّ ٱللَّهَ كَانَ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرًا﴾ [النساء: 128].

﴿وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفۡسِهِۦ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡمُفۡلِحُونَ ٩﴾[الحشر: 9].

وفي رواية "الموت يمر من هنا" يقدم خال روايته بحكاية منسوبة للعجوز نوار، يلتحم فيها الواقع بشيء من الخيال، مجسدًا فيها بؤس:

"أرض يابسة وقف عليها غراب.. بقرها فتقيحت رجالًا

ونساء، وعشش الغراب على رؤوسهم، وعندما تعب

التقمهم واحدًا واحدًا، وطار.. حط على نبع قد شاخ

وحين غنى هطلت دماؤهم من فمه وفار الماء.

من حكايات العجوز نوار"[66].

المطلب الثاني: النصوص الاستهلالية

الاستهلال في **اللغة**: تدور دلالات الاستهلال في اللغة حول المعاني الآتية: استهلّ الصبي: رفع صوته بالبكاء وصاح عن الولادة. والشهر أهلّ. ويقال: استهللنا الشهر: ابتدأناه، أو رأينا هلاله[67].

من الدلالات السابقة في المعجم الوسيط يتضح لنا أن دلالات الاستهلال تتمحور حول رفع الصوت ولفت الانتباه، وتهلل الوجه وإشراقه، وحسن الابتداء في الكلام. وهذه الدلالات لا تبتعد عن استهلال الأعمال الفنية التي تهدف إلى حسن وجمال الابتداء من أجل جذب انتباه المتلقي لقراءة هذا العمل الفني.

والاستهلال في **الاصطلاح**: هو بداية التّماسّ بين المبدع والنسيج الأول لعالمه الفني من ناحية، ومن ناحية أخرى بداية اللقاء بين المبدع والمتلقي؛ لذلك يستجمع المبدع كل ما لديه من أدوات فنية، بهدف جذب المتلقي موظفًا التشويق والإثارة والإبهار والجذب والغموض، لأخذ المتلقي من أول وهلة إلى قراءة النص الإبداعي.

يشكّل الاستهلال أحد أهم العتبات التي تحيط بالنص الأدبي ومدخلًا أساسيًا للولوج إلى عالم الرواية، فيتوجه به الروائي إلى القارئ المتلقي، الحائز الفعلي على الرواية بقصد تهيئته لخوض مغامرة القراءة، فهو "مفتاح إجرائي وتوجيهي لتقديم الكتابة العامة، وفهم النص وتقييمه من طرف القارئ على وجه الخصوص"[68].

فوظيفة الاستهلال المركزية هي ضمان القراءة الجيدة للنص انطلاقًا من السؤال: كيف تقرأ؟ لذا يؤسس للعمل الروائي من خلال تجهيز الفضاء قبل الحكي، بما يكفي من الكثافة والعمق ليكون للقصة ماض، ونقاط تثبيت وإحالات تضمن الإمساك بالقارئ.

لذلك يشكل الاستهلال الأرضية التي يقف عليها القارئ قبل سبر أغوار عملية القراءة مما يؤهله إلى الاضطلاع بوظائف تتمثل أساسًا في تقديم عالم الرواية التخييلي، وتأطيرها، وحبكها حدثيًا وسردية ومقصدية، إضافة إلى تحفيز القارئ بإثارته وتشويقه، إلى جانب طرح فرضيات الرواية وأطروحتها الدلالية، ومن ثم فهو يعمل على مستويين: "توجيه مسار القراءة والاختزال، وأيضًا احتواء جانب من تصورات المؤلف للكتابة/ الرواية، أو على مستوى اختزال (وأيضًا تلخيص) منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة"[69]، فهو يكشف مجموعة من المكونات، منها: إبراز الشخصيات الروائية الرئيسية والثانوية، وتحديد معالم الفضاء الروائي زمانًا ومكانًا، والتمهيد للحدث الرئيسي الذي ستتمحور حوله الرواية.

وقد اهتم اللغويون والبلاغيون والنقاد منذ القدم بتجويد الاستهلال وإتقانه، واستنّوا فيه سننًا تخص الجانب الفني والبلاغي، كي يكون مثيرًا وقوي الشأن[70]، فاختلفت الأشكال التي يفتتح بها

العمل الروائي بين صيغ سردية، ودرامية، كما يمكن أن تتخذ شكلًا شعريًا، بحسب ما يقتضيه الخط السردي ومهارة الكاتب في نقل القارئ من عالم الواقع إلى عالم الرواية التخييلي، وقدرته على منحه خصوصية تجعله حاضرًا في ذهن القارئ مرافقًا له خلال عملية القراءة، موجهًا وممثلًا للمضمون والفكرة الرئيسية للمتن، وهذا ما يجعله محفزًا مركزيًا لعملية القراءة والتلقي.

وقد تميزت أعمال خال بأكثر من علامة استهلالية ينشئ بها أعماله الروائية، بوضع رموز الاتصال السردي، أي أننا نستطيع أن نميز أنساقًا معينة للاستهلال عند خال منها ما يأتي حسب غزارة هذه الأنساق:

1. الاستهلال الوظيفي: يتمحور هذا النوع من الاستهلالات حول ابتدائه بالفعل الماضي أو المضارع مباشرة، أي أن البداية تكون فعلية تدل على الأحداث مباشرة دون تقديم أو تهيئة، فينقلك المبدع من الواقع إلى داخل ساحة الأحداث مباشرة، وهذا ما نسميه بالاستهلال الوظيفي، حيث تحقق هذه البداية (الوظائف الدرامية)، فأي حكاية تستمد وجودها المتميز من خلال تراكم أحداث معينة، لكل حدث بنيته الفعلية المرتبطة ببنية الحدث التالي؛ ليتشكّل من مجموع الأحداث المرتبطة بنية كلية للمضمون الروائي، يستطيع المحلل من خلالها الكشف عن الطريقة التي يتم بها إنتاج الدلالة في الرواية كونها وحدة لغوية كلية شاملة ذات نظام خاص في تكوين الدلالة وإنتاج المعنى.

ففي "فسوق" يأتي الاستهلال محملًا بالحدث الرئيسي للرواية، وهو قصة هروب فتاة من قبرها، ولعل خال هنا وفق كثيرا في استهلاله، حيث حشد الحدث الرئيسي والمشوق:

"- هربت من قبرها!

وجد أهل الحي هذه الجملة قريبة من أفواههم لتسعفهم في ترتيب أقاويل ملائمة لما حدث، ولتؤكد السيرة السيئة التي تحلت بها الميتة الشابة"[71].

وفي رواية "نباح" يأتي الاستهلال بالفعل الماضي، مشيرًا إلى فعل شنيع لا يعلم القارئ ما مكنونه، يحاول فيه المبدع من جذب انتباه القارئ:

"ها هي الطائرة نفسها تقلع في طريق العودة، ومدينة عدن تنام ملتحفة برداء البحر كعذراء سلبت بكارتها، فلاذت بجمع ثيابها الممزقة لستر عورتها المستباحة"[72].

وفي رواية "لوعة الغاوية" يأتي الاستهلال بالفعل الماضي واصفًا حدثًا مهمًا:

"الفصل الأول

دلف للحي غريبًا، ووقف أمام مخبز سليمان مروعي سائلًا عن سكن يضم غربته.

طقطقة صاجات الخبز المقذوفة بعضها فوق بعض، وصياح الخبازين لإبعاد المتجمهرين عن لهب الفرن واختلاطها بضوضاء المتهافتين لالتقاط أقراص خبز ساخنة، وصرخات آخرين بالمحاسب"[73].

وفي راوية "أنفس":

"60 = ف

ظهرت عارية تمامًا...

... عارية كأنها جذع شجرة أخصب أغصانًا مخضرة هبطت من الجنة.

لم يكن عريها متناسقًا مع البيئة المحافظة التي ظنّ أهلها أنّهم أمام إناء من عسل، الكل مدعو لارتشاف رحيقه"[74].

فنلحظ في النماذج السابقة أن الوظيفة تمثل الفعل بعد تجريده من الشخص الذي يقوم به، فمن الطبيعي إذن أن تكون الجملة الفعلية هي أكثر الوحدات اللغوية الدالة على الوظائف في العمل الروائي[75]؛ لتأتي بعد ذلك القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق. وفي حالات كثيرة يقدم هذا النمط بضمير المتكلم، حيث نلمح ذلك من خلال رسم المبدع لبعض أبعاد شخصيات أبطاله.

2. الاستهلال الإبلاغي الإعلامي: يتسم هذا النسق من الاستهلال بأن تبدأ القصة بالإبلاغ والإعلام عن البطل، ومجموعة الصفات التي يتميز بها، ومكان الحدث وزمانه، وكأن المبدع يروج لنصه الروائي عبر تثبيت دعائم المسرح الذي سينطلق فوقه الأحداث، وذلك لإدخال القارئ في حالة من الإيهام لتغريه وتجذبه تجاه النص الفني؛ وعليه فقد رصدتُ روايتين في أعماله افتتحت بهذا النوع من الاستهلال:

في رواية "وشائج ماء" جاء الاستهلال بالإعلام عن مكان الشخصية ووصفها:

"في غرفة رطبة، جاهدت مروحة السقف تبديد الضيف المحشور بين الثنايا فلم تفلح في إزالة أو تخفيف نتح العرق المتصبب.

جسد ممتلئ بكل شيء إلا الصحة، استسلم لرقدته، كأنه صخرة رسبت في قاع بحر ساكن. لم يستجب لأي مؤثرات حوله، ظل يبتعد في غيبوبته تاركًا كراماته سفنًا راسية"[76].

وفي رواية "مدن تأكل العشب" جاء الاستهلال صراحة، بذكره شخصيتين: شخصية عامة معروفة تعبر عن رمز سياسي، والأخرى جدته التي لا يعرفها القارئ، وفي هذه المقارنة براعة من المبدع لجذب القارئ:

استهلال

أنا لا أعرف جمال عبدالناصر وأنتم لا تعرفون جدتي.

جمال رفع شعار الوحدة العربية، وفشل، وجدتي رفعت شعار إغاثة الملهوف وفشلت؛ والاثنان أحمل لهما حقدًا دفينًا وأحملهما مسؤولية ضياعي"[77].

وجاء الاستهلال في رواية "ترمي بشرر":

عتبة أولى

خسئت روحي، فانزلقت للإجرام بخطى واثقة.

ووقفت في غرفة التعذيب، أتامل جسدي العاري الملطخ بآثار آثامه؛ جسد خاض عشرات المهمات التعذيبية، والتأديبية المنتصرة والمهزومة، الفاشلة والمتقنة. كنت أقدم على تعذيب ضحيتي بهمة وإتقان من غير أن تثيرني الصرخات أو الاسترحام المنطلق من أفواه الضحايا"[78].

الملاحظ فيما سبق من الاستهلالات الإبلاغية تكوّن السرد من حكاية بمستويين من الوحدات، مستوى الوظائف، ومستوى القرائن، حيث يرتكز النسق الإعلامي على وصف المكان والشخصية بشكل مفصل وشيق.

3. الاستهلال الوصفي: يتشكل هذا النوع من الاستهلال بوصفٍ للمكان والزمان، وذلك ما نراه في رواية "الصهريج": "أفاق أهل الحي على فجر ارتوى بالاستغاثة، وكلما أفصح الليل عن عجمته، ظهرت كوامن تلك الصرخات عن فجيعة، فتخب الأقدام راكضة، وينتشر في الفضاء زفير صدور لاهثة، وعلى مقربة من مرمى النفايات تجمهر الأهالي لرؤية أحشاء مبثوثة لمولود استباحت الكلاب المتوحشة جثته، وقد ولغت في مائه باشتهاء، وكلما أوغلت في النهش، تريثت تتشمم الهواء الرطب بعواء فترت نشوته، لم تكن ساكنة، فتحسبها أن اقتراب أحد باتجاهها يجعلها في حالة قلق، ومع تلك الحالة المرتبكة، استطاعت تمكين

مخالبها من تقليب الجثة، ونبش أمعائها غارسة قوائمها الأمامية بانفراجة واسعة، ونتش ما تصل إليه أنيابها من لحم غض"[79].

وفي رواية "**الموت يمر من هنا**" يأتي الاستهلال واصفًا الطريق المؤدي لقرية السوادي، في محاولة لإيهام القارئ وإقناعه بخطورة المكان: "الطريق إلى قرية (السوداء) يحتاج إلى مغامرة وشجاعة متناهية فهي تقع في ركن منزو من أرض غبراء انتشرت بها الفاقة، والأمراض الفتاكة، وقبلها أحراج لا يمكن تخطيها إلا لمن وضع عمره على راحة يده وأقدم على الموت مختارًا. فهي قرية -كما يقول كبار السن- اختارها السيد الصالح لتحميه من أعدائه دون سائر القرى، وآخرون يؤكدون أنها كانت أرضًا بلقاء غبراء، وحين سكنها قيّض الله لها من الماء والشجر ما جعلها عسيرة المنال سهلة المسكن، وقد ظل الوادي يخترق جنباتها غدقًا وفيرًا حتى إذا تفاقم القحط غدا المجرى ضامرًا يتلوى تاركًا للريح أن يجتث ترابه ويلقيه بين تلك الحقول الممتدة باستسلام"[80].

4. الاستهلال الانفعالي: في هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد الراوي للحكاية بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة محققًا الوظيفة الانفعالية للغة، وذلك من خلال صيغ وأساليب التعجب والتفضيل والمدح والذم.

ومن ذلك ما ورد في رواية "**الأيام لا تخبئ أحدًا**":

" – يا اااالله الطف بها

خرجت دعوته مجلجلة ومفتتحة صمتًا وخيمًا سرى في أذهان الكثيرين، كان كل شخص يخمن، ينازعه سؤال ملح، يردده بينه وبين نفسه:

-ماذا حدث لها؟

كنا ندور حول بيتها كنحل يطوف بزهرة اختبأت وغم علينا مكانها، دوران محموم، لا أحد يحدث من يصادفه نلتقي كنمل ونتعرج في تلك الأزقة من غير أن يلتفت أحدنا إلى الآخر، كلنا يعرف سبب هذا الدوران وإن كان كل منا يفتعل مبررًا لدورانه"[81].

لا شك في أن صيغة التعجب تعبر عن انفعال المرسل أو المبدع، هذا الانفعال الذي يود المبدع أن يشرك القارئ فيه؛ كي يعيش اللحظة الفنية التي يعيشها.

النتائج:

إن بنية العنوان عند عبده خال لها أنماطها المتعددة والمتنوعة بين العناوين الأحادية، مثل: الطين، ونباح، وفسوق، وأنفس، والصهريج. والبنية الثنائية، مثل: وشائج ماء، وترمي بشرر، ولوعة

الغاوية، وصدفة ليل، والبنية الثلاثية، مثل: الموت يمر من هنا، والأيام لا تخبئ أحدًا، ومدن تأكل العشب.

يحمد لخال تنوع البنى، وحسن انتقاء ألفاظها، وإيقاع تراكيبها، في إثارة الخيال، وقدرة هذه العناوين على العيش في ذاكرة المتلقي، بتشكيله الجمالي، فالعنوان عند خال يحقق وظائف متعددة، ويثير أكثر من دلالة، ويفتح للقارئ آفاقًا تأويلية.

ونلحظ أن عناوين خال كانت في غالبها جسرًا مؤديًا للنص الروائي، حيث يبدو العنوان عتبة تربط الخارجي بالداخلي، والواقعي بالمتخيل، فمكنت القارئ من مقاربة النص السردي، فهو – في غالبه – صورة مصغرة عن محتوى الرسالة التي يحتضنها العمل، تتلخص فيه دلالات ووظائف بارزة.

ثم وقفت على عتبات الأغلفة، فحللت الصورة الخارجية للغلاف، نظرًا إلى ما تقدمه من مفاتيح القراءة، التي لم تخل من دلالة رمزية إيحائية تتناغم مع عناوين الروايات، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمتن سواء من حيث تكرار العنوان لفظًا، أو من حيث الإبلاغ وتلخيص محتوى النص.

ووقفت بعد ذلك على الإهداء عند خال، الذي شكل أيقونة إعلامية إخبارية إنسانية، لإثبات حقوق المبدع الفكرية والأدبية من ناحية، ومن ناحية أخرى تثبت حضوره الإنساني والاجتماعي والثقافي.

وبالنظر إلى مقدمات أعمال خال الروائية، نجدها قد حققت معظم الوظائف التي حددها جانيت من التعليق على النص، والالتفاف حوله من كل الجوانب بصورة تؤكد على العمق الكامل لهذه الأعمال الإبداعية.

وقد تنوعت أنماط الاستهلال عن خال بين الوظيفي والوصفي والانفعالي والإبلاغي الإعلامي.

نخلص في هذه الدراسة إلى حقيقة مؤداها أن العتبات لدى عبده خال شكلت شبكة من التقنيات التشكيلية البصرية والفنية، ساعدته لغته الجمالية على إدخال المتلقي إلى النص الروائي.

الهوامش والإحالات:

(1) عبيد، والبياتي، جماليات التشكيل الروائي: 13.

(2) بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص: 27.

(3) نفسه: 25، 26.

(4) نفسه: 44.

(5) حمداوي، شعرية النص الموازي: 52.

(6) يقطين، انفتاح النص الروائي: 97.

(7) بلال، مدخل إلى عتبات النص: 16-22.

(8) الجحمري، عتبات النص والدلالة: 19.

(9) كوينه، العتبات ودورها في التشكيل القصصي: 1756.

(10) حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، متاح على الرابط: https://cutt.us/c7coE

(11) كوينه، العتبات ودورها في التشكيل القصصي: 1756.

(12) بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص: 65.

(13) نفسه: 66.

(14) نفسه: 67.

(15) الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: 21.

(16) ينظر: ماريا، نظرية اللغة الأدبية: 94.

(17) شعان، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق: 56.

(18) عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب: 67.

(19) حمداوي، السيموطيقا والعنونة: 97.

(20) المنادي، النص الموازي: 17.

(21) خال، الطين: 8.

(22) خال، فسوق: 7.

(23) خال، لوعة الغاوية: 8.

(24) نفسه: 9.

(25) نفسه: 9.

(26) مرتاض، في نظرية الرواية: 285.

(27) خال، وشائج ماء: 22.

(28) خال، صدفة ليل: 10.

(29) خال، مدن تأكل العشب: 23.

(30) ينظر: المصعبي، الكتابة والتناص: 69.

(31) منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: 92.

(32)ابن منظور، لسان العرب: مادة غلف.

(33) الشعيبية طلال الهزليون (1929 – 2004) فنانة تشكيلية مغربية، ولدت بجماعة إثنين اشتوكة بالقرب من مدينة أزمور بإقليم الجديدة. وهي أشهر رسامة مغربية استطاعت أن تحقق شهرة عالمية بفضل لوحاتها التي تنتمي

إلى ما يعرف بـ"الفن الفطري"، حيث عُرضت اللوحات في أشهر المتاحف والمعارض في باريس ونيويورك وفرانكفورت وجنيف، وقد اكتشف موهبتها الناقد الفرنسي المعروف بيير كودير والرسام الألماني فيرنر كيردت، وأقامت أول معرض للوحاتها عام 1966م، ولها ابن وحيد هو الفنان التشكيلي الحسين طلال. راجع: https://cutt.us/nt73b

(34) مصطلح يطلق على أعمال فنية ذاتية التعلم، غالبًا في نطاق الفن التشكيلي، مع اهتمام بالالتزام بالبساطة في الأداء، واسترسال في خيال الصورة. راجع: https://cutt.us/Kc4At

(35) بيغاسوس أو بِغَسُس، وهو الحصان الأسطوري المجنح في الميثولوجيا الإغريقية، أنشأه بوسيدون، وكان له دورًا كبيرًا في الأساطير. حيث ذكره بيجاسوس في أسطورة هرقل بن زيوس، تروي الأسطورة أنه خُلق من جسد ميدوسا بعد أن قطع بيرسيوس رأسها، وأنه ما أن ولد حتى طار إلى السماء. تذهب الروايات المتأخرة إلى أن بيجاسوس كان مطية للشعراء، ولكن يقال أن بيجاسوس ضرب الأرض بحافره فانبثقت "نافورة هيبوكريني" التي أصبحت مصدرًا للإيحاء لكل من يشرب من مياهها، وأن هذه الصلة الوحيدة التي تربط بيجاسوس بالشعر. الجدير بالذكر أن "هيبوكريني" تعني: نافورة الحصان. راجع: https://cutt.us/I6AXt

(36) ينظر: بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث: 29.

(37) خال، ترمي بشرر: 24.

(38) نفسه، الصفحة نفسها.

(39) فنان وخطاط ورسام أمريكي شهير. يعد تومبلي من أكثر الرسامين الأمريكيين شهرة بين أبناء جيله، عُرف برسوماته التي تعتمد على أسلوب الجرافيتي (الرسومات والكتابات على الجدران) وأعماله التجريدية التي يُستخدم فيها الزيت أو القلم الرصاص أو أقلام الشمع ليخلق خطوطًا متكررة أو خربشات على قماشة اللوحة، حتى اعتبره الكثيرون الوريث الفعلي للرسام الشهير جاكسون ولوك، أحد أبرز ممثلي اتجاه التعبيرية التجريدية في الفن الحديث. راجع: https://cutt.us/xPBTD

(40) بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون: 210.

(41) نفسه، السفحة نفسها.

(42) خال، أنفس: 7.

(43) مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، مادة هدى: 978.

(44) بوغنوط، شعرية النصوص الموازية: 49، 50.

(45) سلوي، عتبات النص: 255.

(46) أشهبون، عتبات الكتابة: 199.

(47) نفسه، الصفحة نفسها.

(48)نفسه، الصفحة نفسها.

(49)نفسه، الصفحة نفسها.

(50)نفسه، الصفحة نفسها.

(51)نفسه، الصفحة نفسها.

(52)نفسه، الصفحة نفسها.

(53)نفسه، الصفحة نفسها.

(54)نفسه، الصفحة نفسها.

(55)نفسه، الصفحة نفسها.

(56)نفسه، الصفحة نفسها.

(57)نفسه، الصفحة نفسها.

(58)نفسه، الصفحة نفسها.

(59) مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، مادة قدم: 720.

(60) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 156.

(61) وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 380.

(62) الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة: 43.

(63) خال، الأيام لا تخبئ أحدًا: 7.

(64) خال، مدن تأكل العشب: 6.

(65) نفسه، الصفحة نفسها.

(66) خال، الموت يمر من هنا: 7.

(67) مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، مادة هلل: 992.

(68) أشهبون، عتبات الكتابة: 118.

(69) الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة: 31.

(70) بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص: 114.

(71) نفسه: 7.

(72) نفسه، السفحة نفسها.

(73)نفسه، السفحة نفسها.

(74)نفسه، السفحة نفسها.

(75) كوينه، تجليات الإبداع السردي: 157.

(76) خال، وشائج ماء: 11.

(77) خال، مدن تأكل العشب: 7.

(78) خال، ترمي بشرر: 7.

(79) نفسه: 11.

(80) نفسه، السفحة نفسها.

(81)نفسه: 7، 8.

المراجع:

1) أشهبون، عبد الملك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2009م.
2) بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون. دار الكتب المصرية، القاهرة، 1991م.
3) بسيوني، فاروق، قراءة اللوحة في الفن الحديث: دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، 1995م.
4) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النثر العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000م.
5) بلعابد، عبدالحق، عتبات: جيرار جانيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
6) الجزار، محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998م
7) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحرير عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
8) الحجمري، عبدالفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996م.
9) حمداوي، جميل، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج3، 1997م.
10) حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، دار الريف للنشر والطبع الإلكتروني، المغرب، 2020م.
11) حمداوي، جميل، لماذا النص الموازي؟، مجلة دروب، 2023/2/11م، متاح على الرابط: https://cutt.us/b8wjm
12) خال، عبده، الأيام لا تخبئ أحدًا، منشورات الجمل، كولونيا، 2002م.
13) خال، عبده، الصهريج، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع، الدمام، 2020م.
14) خال، عبده، الطين، مج2، دار الساقي، بيروت، 2006م.
15) خال، عبده، الموت يمر من هنا، منشورات الجمل، كولونيا، 2007م.
16) خال، عبده، أنفس، دار الساقي، بيروت، 2019م.
17) خال، عبده، ترمي بشرر، منشورات الجمل، كولونيا، 2009م.
18) خال، عبده، صدفة ليل، دار الساقي، بيروت، 2016م.

19) خال، عبده، فسوق. مج5، دار الساقي، بيروت، 2007م.
20) خال، عبده، لوعة الغاوية، دار الساقي، بيروت، 2012م.
21) خال، عبده، مدن تأكل العشب، مج2، دار الساقي، بيروت، 2008م.
22) خال، عبده، نباح، منشورات الجمل، كولونيا، 2007م.
23) خال، عبده، وشائج ماء، دار الساقي، بيروت، 2022م.
24) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، 2002م.
25) سلوي، مصطفى، عتبات النص: المفهوم - الموقعية – الوظائف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، 2003م.
26) شعبان، هويدي، علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1993م.
27) الشعيبية طلال، 2023/2/11م، متاح على الرابط: https://cutt.us/nt73b
28) عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا، دار المريخ للنشر، الرياض، 1409هـ.
29) بو غنوط، روفيه، شعرية النصوص الموازية في دووان عبدالله حمادي، جامعة منتوري، قسطنطينة، 2007م.
30) كوينه، زكريا، تجليات الإبداع السردي، النادي الأدبي بالباحة، الباحة، 2017م.
31) ماريا، خوسيه، نظرية اللغة الأدبية، تحرير حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992م.
32) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
33) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، مادة قدم، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول، 1972م.
34) المصعبي، ضحى، الكتابة والتناص في (كتاب الحب) لمحمد بنيس، مج2، دار الساقي، بيروت، 2008م.
35) المنادي، أحمد، النص الموازي: آفاق المعنى خارج عتبات النصوص، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، 2004م.
36) منصر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007م.
37) وهبة، مجدي، والمهندس،كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.
38) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001م.

Arabic References

1) Ashhabūn, ʿAbd al-Malik, ʿAtabāt al-kitābah fī al-riwāyah al-ʿArabīyah, Dār al-Ḥiwār lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Lādhiqīyah, 2009, (in Arabic).

2) Badawī, Aḥmad Zakī, Muʿjam muṣṭalaḥāt al-Dirāsāt al-Insānīyah & al-Funūn. Dār al-Kutub al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1991, (in Arabic).
3) Basyūnī, Fārūq, qirāʾah al-lawḥah fī al-fann al-ḥadīth: dirāsah taṭbīqīyah fī aʿmāl bykāsw, Dār al-Shurūq, al-Qāhirah, 1995, (in Arabic).
4) Bilāl, ʿAbd al-Razzāq, madkhal ilá ʿAtabāt al-naṣṣ: dirāsah fī muqaddimāt al-nathr al-ʿArabī al-qadīm, Afrīqiyā al-Sharq, al-Maghrib, 2000, (in Arabic).
5) Bilʿābid, ʿbdālḥq, ʿAtabāt: Jīrār Jānīt min al-naṣṣ ilá almnāṣ, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, Manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazāʾir, 2008, (in Arabic).
6) al-Jazzār, Muḥammad Fikrī, al-ʿUnwān wsymwṭyqā al-ittiṣāl al-Adabī, al-Hayʾah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 1998, (in Arabic).
7) Ibn Jaʿfar, Qudāmah, Naqd al-shiʿr, taḥrīr ʿAbd al-Munʿim Khafājī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt,N D, (in Arabic).
8) al-Ḥajmarī, ʿbdālftāḥ, ʿAtabāt al-naṣṣ al-binyah & al-dalālah, Manshūrāt al-Rābiṭah, al-Dār al-Bayḍāʾ, 1996, (in Arabic).
9) Ḥamdāwī, Jamīl, alsymwṭyqā wālʿnwnh, Majallat ʿĀlam al-Fikr, li-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah & al-Funūn & al-Ādāb, al-Kuwayt, mj3, 1997, (in Arabic).
10) Ḥamdāwī, Jamīl, shiʿrīyah al-naṣṣ al-muwāzī, ʿAtabāt al-naṣṣ al-Adabī, Dār al-rīf lil-Nashr & al-Ṭabʿ al-iliktrūnī, al-Maghrib, 2020, (in Arabic).
11) Ḥamdāwī, Jamīl, Li-mādhā al-naṣṣ al-muwāzī?, Majallat durūb, 11/2 / 2023m, Link: https://cutt.us/b8wjm, (in Arabic).
12) Khāl, ʿAbduh, al-Ayyām lā tukhabiʾ aḥdan, Manshūrāt al-Jamal, kwlwnyā, 2002, (in Arabic).
13) Khāl, ʿAbduh, alṣhryj, Markaz al-adab al-ʿArabī lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Dammām, 2020, (in Arabic).
14) Khāl, ʿAbduh, al-ṭīn, mj2, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2006, (in Arabic).
15) Khāl, ʿAbduh, al-mawt yamurru min hunā, Manshūrāt al-Jamal, kwlwnyā, 2007, (in Arabic).
16) Khāl, ʿAbduh, anfas, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2019, (in Arabic).
17) Khāl, ʿAbduh, tarmī bshrr, Manshūrāt al-Jamal, kwlwnyā, 2009, (in Arabic).
18) Khāl, ʿAbduh, Ṣudfah Layl, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2016, (in Arabic).

19) Khāl, ʿAbduh, fswq. mj5, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2007, (in Arabic).
20) Khāl, ʿAbduh, Lawʿat al-ghāwiyah, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2012, (in Arabic).
21) Khāl, ʿAbduh, Mudun ta'kulu al-ʿushb, mj2, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2008, (IN ARABIC).
22) Khāl, ʿAbduh, Nubāḥ, Manshūrāt al-Jamal, kwlwnyā, 2007, (in Arabic).
23) Khāl, ʿAbduh, wshā'j Mā', Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2022, (in Arabic).
24) Zaytūnī, Laṭīf, Muʿjam muṣṭalaḥāt Naqd al-riwāyah, Dār al-Nahār lil-Nashr, Bayrūt, 2002, (in Arabic).
25) Salwá, Muṣṭafá, ʿAtabāt al-naṣṣ: al-mafhūm-almwqʿyh – al-waẓā'if, Kullīyat al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah, Wajdah, 2003, (in Arabic).
26) Shaʿbān, Huwaydī, ʿilm al-dalālah bayna al-naẓarīyah & al-taṭbīq, Dār al-Thaqāfah al-ʿArabīyah, al-Qāhirah, 1993, (in Arabic).
27) alshʿybyh Ṭalāl, 11/2 / 2023, Link: https://cutt.us/nt73b, (in Arabic).
28) ʿAbd al-Badīʿ, Luṭfī, al-tarkīb al-lughawī lil-adab: baḥth fī Falsafat al-lughah wāl'stṭyqā, Dār al-Mirrīkh lil-Nashr, al-Riyāḍ, 1409, (in Arabic).
29) Bū ghnwṭ, rwfyh, shiʿrīyah al-Nuṣūṣ al-muwāzīyah fī dwwāyn Allāh Ḥammādī, Jāmiʿat Mintūrī, qsṭṭynh, 2007, (in Arabic).
30) kwynh, Zakarīyā, Tajallīyāt al-ibdāʿ al-sardī, al-Nādī al-Adabī bi-al-Bāḥah, al-Bāḥah, 2017, (in Arabic).
31) Māriyā, José, Naẓarīyat al-lughah al-adabīyah, taḥrīr Ḥāmid Abū Aḥmad, Maktabat Gharīb, al-Qāhirah, 1992, (in Arabic).
32) Murtāḍ, ʿAbd al-Malik, fī Naẓarīyat al-riwāyah, ʿĀlam al-Maʿrifah, al-Kuwayt, 1998, (in Arabic).
33) Muṣṭafá, Ibrāhīm, & ākharūn, al-Muʿjam al-Wasīṭ, māddat qaddama, al-Maktabah al-Islāmīyah lil-Ṭibāʿah & al-Nashr & al-Tawzīʿ, Istānbūl, 1972, (in Arabic).
34) almṣʿby, Ḍuḥá, al-kitābah & al-tanāṣṣ fī (Kitāb al-ḥubb) li-Muḥammad Bannīs, mj2, Dār al-Sāqī, Bayrūt, 2008, (in Arabic).
35) al-Munādī, Aḥmad, al-naṣṣ al-muwāzī: Āfāq al-maʿná khārij ʿAtabāt al-nuṣūṣ, Rābiṭat al-Udabā' fī al-Kuwayt, al-Kuwayt, 2004, (in Arabic).

36) Manṣar, Nabīl, al-khiṭāb al-muwāzī lil-qaṣīdah al-ʿArabīyah al-muʿāṣirah, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍā', 2007, (in Arabic).

37) Wahbah, Majdī, & al-muhandis, Kāmil, Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-ʿArabīyah fī al-lughah & al-adab, Maktabat Lubnān, Bayrūt, 1984, (in Arabic).

38) Yaqṭīn, Saʿīd, Infitāḥ al-naṣṣ al-riwā'ī: al-Naṣṣ & al-siyāq, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 2001, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/09م
تاريخ القبول: 2023/07/15م

عتبات القصة القصيرة في السعودية
دراسة سيميائية لنماذج مختارة من نتاجات عامي 2018- 2019م

د. نوف سالم الشمري*
n.alshamari@uoh.edu.sa

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة العتبات النصية في عدد من القصص التي نشرتها هيئة الأدب والنشر والترجمة السعودية لأدباء سعوديين بين عامي 2018 و2021، وتحليلها وفق المنهج السيميائي واستكناه ما فيها من وشائج ودلالات وإيحاءات؛ إذ تنفرد كل عتبة فيها بهندسة تميزها عن سائر أخواتها من حيث العناصر والتشكيل. ويسلط البحث الضوء على كيفية تعالق كل عتبة مع متن القصة التي تتصل بها. يضم البحث تمهيدًا يؤصل للعتبات في ضوء المنهج السيميائي ومبحثين تناول أولهما العتبات الخارجية وما اشتملت عليه أغلفتها الأمامية والخلفية من لوحات وأيقونات وألوان وعناوين وعبارات نشرية، ثم درس المبحث الثاني أهم العتبات الداخلية ممثلة بعناوين القصص القصيرة المختارة دون باقي العتبات الداخلية الأخرى. وخلصت الدراسة إلى أن العتبات كانت متنوعة من حيث شكلها ودلالاتها، كما عكست البيئة السعودية بمختلف مكوناتها الثقافية والجغرافية.

الكلمات المفتاحية: القصة السعودية، العتبات النصية، التناص، المنهج السيميائي.

* أستاذ البلاغة والنقد المشارك - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والفنون- جامعة حائل - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الشمري، نوف سالم، عتبات القصة القصيرة في السعودية- دراسة سيميائية لنماذج مختارة من نتاجات عامي 2018- 2019م، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 526-560.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1573

OPEN ACCESS
Received: 09-05-2023
Accepted: 15-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Saudi Arabian Short Story Thresholds: A Semiotic Study of Selected Works from 2018-2019

Dr. Nuf Salim Al-Shamari *
n.alshamari@uoh.edu.sa

Abstract:

This study aims to examine the textual thresholds in a number of short stories published by the Saudi Literature, Publishing, and Translation Authority in the period between 2018 and 2019. Adopting a semiotic approach, the study analyzes these thresholds, each distinguished by its unique composition and structure, exploring their implications and meanings, and illustrating how each threshold interacts with the narrative it is associated with. The study is divided into an introduction (focusing on the concept of thresholds in semiotic approach terms), and two sections. The first section examined the external thresholds, including the front and back covers with their illustrations, icons, colors, titles, and promotional phrases. The second section dealt with the significant internal thresholds manifested in the titles of the selected short stories, excluding other internal thresholds. The study concluded that the thresholds varied in terms of their form and meanings, reflecting the Saudi environment with its diverse cultural and geographical components.

Keywords: Saudi short story, Textual thresholds, Intertextuality, Semiotic approach.

* Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Design, Hail University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Shamari, Nuf Salim, Saudi Arabian Short Story Thresholds: A Semiotic Study of Selected Works from 2018-2019, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 526 -560.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

المقدمة:

يولي الكُتّابُ عتبات النص اهتمامًا خاصًا كونها تمثل أبرز علامات العمل الإبداعي التي يلتقطها المتلقي -قارئًا أو ناقدًا- فيفتح بها أبواب النص، ويسترشد بها في طريقه إلى مكامن الطاقة الشعورية والوجدانية والفكرية التي يتوفر عليها العمل، فيتذوق جماله وينفعل بتفاصيله ويستوعب رسالته. لذا فإن هذا البحث يتلمس تلك العلامات في قصص سعودية مختارة، ويتتبع سبلها ويرصد تعالقاتها مع متونها. وتكمن أهمية البحث في كون العتبات تحظى بحضور خاص في الأدب الروائي السعودي.

ويهدف البحث إلى دراسة العتبات في ثلاث مجموعات قصصية سعودية هي: مجموعة (قرية سعودية) ومجموعة (قصص من السعودية) اللتين اختارتهما هيئة الأدب والنشر والترجمة السعودية ونشرتهما عام 2018 والمجموعة الثالثة التي حملت أيضًا عنوان (قصص من السعودية) ونشرتها الهيئة عام 2019.

وقد جرى اختيار هذه المجموعات كونها تمثل باكورة سلسلة قصص أطلقتها هيئة الأدب والنشر والترجمة السعودية بهدف رصد مختارات مما كتب داخل النطاق الجغرافي السعودي، ونشرها سنويًا.

أما القصص المختارة من المجموعات المذكورة فإنها تمثل التنوع والتطور القصصي في السعودية وتوثق التغير الذي طرأ في المجتمع السعودي.

تناولت الدراسة القصص القصيرة الآتية: (الصورة) لحسن حجاب الحازمي، (الزافر) لعبد الله ساعد المالكي، (فارس أحلام الفزاعات) لمنصور العتيق، (الدلافين) لأميمة الخميس، (أساطير البيت) لظافر الجبيري، (شجرة النيم) للعمرو العامري، (الرسائل لا تعبر الإسفلت) لوفاء الحربي، (يافطة نيون فوق رأسي) لهبة القاضي، و(لم يبق شط إليه ترجع السفن) للبنى الثقيل.

وقد توسل البحث في دراسة العتبات النصية وسبر جمالياتها وإبراز ما تحمله من دلالات وإحالات بالمنهج السيميائي إلى جانب الإفادة في التأويل من جماليات التلقي التي تمنح القارئ مساحة لاستنباط الدلالات وتفسيرها.

كما أفاد البحث من عدد من الدراسات السابقة التي عنيت بمختلف عناصر العتبات. ومن هذه الدراسات:

- رسالة ماجستير لخولة القنيبط بعنوان (عتبات القصة القصيرة السعودية: دراسة في تحليل الخطاب) التي سعت لاستجلاء خطاب العتبات، وبخاصة عتبتي العنوان والإهداء؛ كونهما من العتبات التي تشد انتباه القارئ لاقتناء الكتاب، أو إتمام قراءته، وتُمَيز الكتاب عن نظائره، وقد انبرت الباحثة لتحليل عتبات القصص السعودية، وتناولت مفاهيم وخصائص كلٍّ من العتبات، وتحليل الخطاب، والقصص السعودية، واعتمدت في جانبها التطبيقي على التحليل اللغوي التداولي، وطبقته على عينة بلغت عشر قصص سعودية حديثة. وخلصت دراسة القنيبط إلى أن العتبات تزخر بالإيحاء والرمز ومع ذلك فهي تتسم بالسهولة والمعاصَرة، وبينت أن العتبات تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الإحالة والعطف اللذين يحققان لها الإيجاز المطلوب، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه بحثنا.
- بحث فواز بن عبد العزيز اللعبون بعنوان (العتبات النصية في المجموعة القصصية "وغدًا يأتي" للقاصة شريفة الشملان) سعى البحث لمقاربة الخصائص العامة للعتبات النصية في المجموعة، وكشف الوظائف التي قامت بها هذه العتبات، ومعرفة المدى الذي تمكنت فيه من تكثيف الدلالات، وأفادت الدراسة من السيميائية وناقشت تفاعل العتبات والمتلقي. ويلتقي هذا البحث مع بحثنا في مسألة أن التفاعل مع المتلقي هو أبرز ما تشتغل عليه العتبات.
- بناء القصة القصيرة عند جار الله الحميد، لخالد حمود الشمري، حيث أفرد الباحث فيها فصلًا للعتبات في مجموعات الحميد، وألمح إلى عتبة العنوان، والإهداء، واسم الكاتب، والغلاف.
- دراسة أبي المعاطي خيري الرمادي: (العنوان في الرواية السعودية المعاصرة: مقاربة سيميائية (الحمام لا يطير في بريدة) نموذجًا. سعت هذه الدراسة من خلال التطبيق على رواية " الحمام لا يطير في بريدة " لـ يوسف المحيميد إلى الوقوف على مدى اهتمام الرواية السعودية المعاصرة بالعناوين كأيقونات خالقة لنصوص موازية

تساهم في تشعب دلالات المتن، وفك شفراته، والإجابة عن أسئلته، كما تسعى الدراسة إلى البحث عن إجابات لعدة أسئلة، لعل أهمها: هل الغلاف إعلان إشهاري محفز للقراءة؟ وهل العنوان يدخل في حوار مع المتلقي؟

- سيميائية العتبات النصية في رواية "أحلام نازفة" لهيفاء بيطار: دراسة في النقد الأدبي الحديث. محمد أبو عدل. عني البحث بتطبيق المنهج السيميائي في دراسته العتبات النصيةَ القريبة متمثلةً بـ(العنوان، الافتتاحية، الإهداء) في رواية (أحلام نازفة) لهيفاء بيطار، فابتدأ بمقاربة العنوان الخارجي وفق سيميائية الفيلسوف الأمريكي (شارل ساندرس بيرس Ch. S. Perice) التي تُعنى بثلاثة أبعاد، هي: البعد التداولي، والبعد الدلالي، والبعد التركيبي. كما جرى اختبار مدى مطابقة العناوين الداخلية لمعنوناتها بوصفهن دالات ومدلولات.
- دراسة فيروز رشام بعنوان (ما تقوله العتبات النصية). تناولت الدراسة موضوع العتبات النصية أو النص الموازي بنوعيه المصاحب النصي والمحيط النصي حسب رؤية جيرار جينيت مع التركيز على عرض عتبات المصاحب النصي المتمثلة في اسم المؤلف، العنوان، المقدمة، التصدير، الإهداء، الغلاف، الصور والرسومات، الطبع والإخراج.

مسار الدراسة:

اشتملت الدراسة على مقدمة فيها بيان أهمية الموضوع وهدفه ومنهجه ثم مساره بالإضافة إلى الدراسات السابقة ذات العلاقة. وتناول التمهيد العتبات تعريفًا وتأصيلًا، وعرض أبرز ما ورد من آراء في شأنها، ثم بيان سبب اختيار المقاربة السيميائية. وناقش المبحث الأول من الدراسة التطبيقية العتبات الخارجية في المجموعات القصصية موضوع البحث، ثم حلل المبحث الثاني مقتطفات من العتبات الداخلية التي اشتملت عليها تلك القصص.

تمهيد:

لئن كان مصطلح العتبات قد تبلور عام 1987 وأضحى قارًّا في حقل الاشتغال النقدي على يد جيرار جينيت (G. Genette)[1]، فإن مفهومه ضارب في القِدم. فقد أشار رولان بارت (R. Barthes) للجهود البلاغية لقدماء اليونان في بحثهم عن حسن البدايات والنهايات،

والافتتاحيات والإغلاقيات[2]، ومن قبله أشار المقريزي (ت845 هـ) إلى جهود العرب وغيرهم في هذا الأمر بقوله: "اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[3].

كذلك أورد التهانوي كلامًا مماثلًا إذ قال:"..."[4]، وهناك الكثير من الإشارات في التراث النقدي العربي للعتبات وأقسامها مما عده البلاغيون العرب في البديع من براعة الاستهلال، وحسن الابتداءات، وحسن الاختتام[5].

كذلك كان للعتبات النصية نصيب من الاهتمام والبحث لدى النقاد الغربيين في العصر الحديث؛ فقد تحدث جاك دريدا (J. Derrida) في كتابه (التشتت) عن الاستهلالات والمقدمات والديباجات والافتتاحيات التي تؤدي دور تقدمة النص لعين المتلقي قبل أن ينخرط في قراءته[6]. وتعرض فيليب لوجون (1975) لحواشي النص أو أهدابه التي تلعب دور الموجّه للقراءة[7]. وتحدث غيرهم الكثير عن العتبات وأقسامها، لكن جيرار جينيت يعد المنظّر الأبرز الذي أطّرها وصنّفها وأسس لها رسميًا حقلها الخاص في الدرس النقدي.

نجد مما سبق ذكره أن مختلف الدراسات التي تناولت العتبات تحدثت عن العناصر النصية أو العلامية أو الشكلية التي تحيط بالنص السردي داخل محيط الكتاب ابتداء من تصميم الغلاف بما يكون عليه من صور وأيقونات ورسوم وألوان وأنواع خطوط، ونوع الورق وحجمه، والعنوان الرئيس والعنوان الفرعي والإهداء والتصدير والتنبيه والمقدمة والحاشية والهوامش والعناوين الداخلية والملحق النقدي ومقدمة الناشر والرسوم والتعريف بالمؤلف وعنوان السلسلة الأدبية وقائمة أعمال المؤلف وآراء النقاد والمشاهير وجلادة الكتاب[8] وما قد يضعه الكاتب أو الناشر من ملحقات توضيحية كالإسطوانات المضغوطة أو الملصقات أو حتى الكِمامات كتلك التي وجدناها داخل غلاف مجموعة أربعة عشر يومًا التي تتحدث عن أدب العزلة أيام الحظر الذي سببته جائحة كورونا.

كما تضم العتبات اللقاءات الصحفية، والإذاعية والتلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذلك المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، إلى جانب التعليقات الذاتية التي تكون

من طرف الكاتب نفسه حول كتبه. ولا تقتصر وظيفة هذه العناصر على التعريف بالمؤلف وتحديد تاريخ الكتاب وظروف طبعه وإصداره بل تتعدى ذلك إلى تحديد انتماء النص الأجناسي وتحفيز المتلقي وإبرام ميثاق قراءة معه.

ما فعله جيرار جينيت أنه فصّل هذه العتبات تفصيلًا دقيقًا وقسمها إلى فئتين رئيستين هما النص المحيط والنص الفوقي، وقسم النص المحيط إلى مجموعتين إحداهما تخص دار النشر والثانية تخص المؤلف، إذ ينضوي تحت النص المحيط النشري كل من الغلاف والجلادة وبيانات الناشر وكلمته وبيان السلسلة، أما النص المحيط التأليفي فيضم اسم المؤلف والعنوان الرئيس والعناوين الفرعية والداخلية والاستهلال والتصدير وغيره مما يخص الكاتب.

كذلك جعل من النص الفوقي ما هو نشري يضم الإشهار وقائمة المنشورات والملحق الصحفي لدار النشر، وما هو تأليفي عام يشمل اللقاءات مع الكاتب على وسائل الإعلام المختلفة والندوات التي تعقد حول أعماله، وتأليفي خاص يشمل المراسلات الخاصة والمدونات الشخصية.

أما في النقد العربي الحديث فقد بدأ الاهتمام بالعتبات بعد ترجمة أعمال جيرار جينيت، وعلى غرار ما تشهده المصطلحات المحدثة فقد تشعبت المفاهيم والشروحات المتعلقة بالعتبات مع اختلاف الترجمة وفق اجتهاد كل ناقد. فكانت عند سعيد يقطين تارة مناصصات في كتابه القراءة والتجربة[9] وتارة مناصًا كما في كتابه انفتاح النص الروائي[10]، وكانت عند وليد خشاب (محيطية النص)[11]، أما خالد حسين فوضع (النص الموازي) ترجمة للمصطلح[12] وهي الترجمة الأكثر رواجًا لدى النقاد أمثال محمد بنيس وجميل حمداوي وحميد لحمداني وبسام قطوس وغيرهم، ومن النقاد من فضل مصطلح (النص المصاحب للمتن)[13]. لكن رغم اختلاف الترجمات فإنها تدور حول المفهوم الذي أصَّله جيرار جينيت.

تدرس السيميائية علامات التواصل اللغوية وغير اللغوية، وهي مقاربة تتميز بفاعلية كبيرة في قراءة النصوص وبيان وجوه الدلالة الكامنة في كل علامة. إن التحليل السيميائي يفتح النصوص على سيل من المعارف المتنوعة، لأنه بالغ التنوع، ويحيل على معارف وأفكار

وبنى ثقافية مختلفة، يستوعب هذا كله ويضعه ضمن استراتيجياته. وكما هو الحال في الكثير من المصطلحات النقدية تتعدد المفاهيم والتفسيرات الخاصة بالسيميائية لكنها -على تنوعها- تجتمع على فكرة أن ما تدركه حواسنا من مفردات الكون وما نقوم به من نشاط لغوي أو غير لغوي كل ذلك علامات لها دلالاتها وأغراضها التواصلية، وهذا ما يعنينا في بحثنا بعيدًا عن تفصيل الاختلافات المفاهيمية والإجرائية بين المدارس والنقاد حول السيميائية، إذ يمكن الرجوع إلى ذلك في مظانه.

المبحث الأول: العتبات الخارجية للمجموعات القصصية

- **الغلاف**

تتكئ العتبات الخارجية في المقام الأول على الخطاب البصري، فتحشد له كل الأدوات الممكنة وتصوّبها نحو عين المتلقي بهدف تحقيق المعادلة البلاغية الأصعب وهي إحداث أكبر تأثير في أسرع وقت. لذا فإن تصميم غلاف الكتاب أو الرواية أصبح يحظى بعناية خاصة لدى المؤلفين ودور النشر كونه أولى العتبات التي تضطلع بمهمة تحقيق جلب الانتباه، ثم يتولى العنوان - بوصفه العنصر الغلافي الأبرز - المهمةَ لتحريك الفضول وخلق الاهتمام ثم إثارة القلق التأويلي لدى المتلقي.

لقد تحول تصميم الغلاف وجلادته – كما العنوان – إلى صناعة بحد ذاته. ومع أن النقاد يعدون الغلاف ضمن العتبات النشرية فإن هذا لا يمنع إسهامَ المؤلف في تصميمه ووضع لمساته الخاصة عليه. تؤدي عتبات الألوان ولوحة الغلاف وأيقوناته وتشكيل الخطوط وتوزيع المساحات أدوارًا سيميائية متضافرة ومرسومة بوعي وقصد من أجل تشكيل الهوية البصرية التي تحمل على عاتقها -كما أسلفنا- تمييز الكتاب وجلب الانتباه إليه دون سواه بكل ما تحمله مكوناتها من وشائج تناصية وفيوض دلالية وإيحاءات تسهم في توجيه عملية التلقي بوصفه نشاطًا تشاركيًا له دوره المحوري في تشكيل الخطاب المراد.

يسعى المؤلفون ودور النشر لاختيار لوحات أغلفة كتبهم ورواياتهم اختيارًا دقيقًا يتناسب مع مضمون العمل. وقد جرت العادة مؤخرًا على اختيار لوحة من الفن التشكيلي لوضعها على غلاف الرواية أو المجموعة القصصية، وتكون هذه اللوحة محملة بالإشارات

والإيحاءات والرسائل البصرية التي تحيل على متن العمل الإبداعي. وقد تمثل اللوحة لقطة مكثفة تختزل العمل برمته أو تومئ إلى جانب منه ذي أهمية خاصة. وقد تذهب اللوحة في التجريد بعيدًا بحيث لا تظهر علاقتها بالمتن ظهورًا واضح المعالم، بيد أنها تحثّ المتلقي على التأمل، وتحفز ملكة التأويل لديه إن حققت جذب نظره ابتداءً. ولعل ميزة هذه اللوحات تكمن في أنها توفر إمكانية قراءتها وتذوقها في مستويات متعددة تحقيقًا لجمالية التلقي القائم على التفاعل بين العمل الفني ومتلقيه.

ولئن كان الغلاف الأمامي هو صاحب الحظوة في العناية وحسن التصميم وحشد الرسائل الموجهة إلى عين المتلقي وقلبه، فإن للغلاف الخلفي أهمية من نوع خاص؛ إذ إن فيها تعريفًا نشريًا موجزًا لمحتوى الكتاب أو القصة أو المجموعة القصصية، والغرض منها، وبيان ما تحتويه من قيمة يلمسها المتلقي من خلال قراءة المحتوى.

تحتوي لوحة غلاف مجموعة (قرية سعودية) القصصية على رسم لشجرتي نخيل، وعدد من البيوت المتلاصقة، ودلة قهوة وإبريق شاي، وفي خلفية الصورة يظهر قرص الشمس وسط زرقة السماء.

تتسم لوحة غلاف هذا الإصدار الخاص بالوضوح والبساطة، لكنها حافلة بالمثيرات البصرية المحملة بالمعاني الجمالية، وهي علامات ورموز لها جذور في التمثلات الاجتماعية والفكرية التي تجسدها القرية؛ فالألوان المستخدمة قليلة وبسيطة كما هي الحياة في القرية.

أبرز ما تظهره اللوحة توزيع المساحات اللونية، إذ خصصت المساحة الكبرى للون زرقة السماء، وقد خلت اللوحة من وضع إطار لها فأضحت مفتوحة الأفق، تعكس ما يحمله فضاء القرية من متضمنات سعة الفكر والنفس والانشراح والهدوء.

تصور اللوحة بيوتًا مجتمعة ومؤتلفة، ملامحها واحدة، تتقاسم الشمس والنخيل فيغمرها الدفء والعطاء، وتُشكل دلة القهوة وإبريق الشاي لبِناتٍ أساسية في معمارها، فالكرم والسماحة وحسن الضيافة خصال متأصلة ومجبولة فيها ومكون جوهري في يوميات أهلها. هذه هي القرية السعودية على اختلاف مواقعها وهكذا هم أهلها.

تحفل حياة القرية بالكثير من الأحداث التي تظل صورتها ملتصقة في الذاكرة وخاصة ما يتعلق بالعادات والتقاليد وبعض الطقوس التي كان يمارسها أهل القرية، وقد جاءت قصة (الصورة) لتؤكد استمرار حضور ما اختزنته الذاكرة من تلك العادات. كذلك فإن الزافر مكون معماري مألوف في العديد من القرى السعودية ومقترن بالأعراف التي يحافظ عليها أهل القرية. أما صورة النخيل فتربطنا بالحياة الزراعية في القرية، ومن الشائع وضع فزاعة داخل المزرعة لإبعاد الطيور عن المحاصيل. من هنا جاء اختيار القصص الثلاث الأولى لارتباطها بأجواء القرية السعودية.

تظهر في أعلى يسار صفحة الغلاف الأمامي عتبة نشرية حول الطبعة تفيد بأن هذه المجموعة التي بين أيدينا هي (الطبعة الثالثة). إن وجود مثل هذه العتبة يعني نفاد جميع نسخ الطبعتين الأولى والثانية في السوق، وأن الناس لا تزال تطلب المجموعة، فصدرت الطبعة الثالثة لتلبية رغبة القراء وإتاحة فرصة وصول العمل الإبداعي إلى قراء آخرين.

ومن العتبات الداخلية اللافتة نص يحمل شعار مجلس رعاية الغابات وشهادة تؤكد بأن هذا الكتاب قد طبع على ورق صديق للبيئة في إشارة إلى درجة المسؤولية العالية التي تتمتع بها الجهة الناشرة تجاه البيئة والموارد الطبيعية. كذلك تمنح هذه الإفادة القارئ شعورًا مريحًا يدعمه ما يلمسه القارئ من جودة الورق ولونه المريح للنظر وخط النصوص الواضح الذي يساعد على قبول العمل والإقبال على قراءته.

ومن العتبات المهمة أيضًا تلك التي تبين حقوق الطبع. فقد نصت العتبة على أن وزارة الثقافة هي صاحبة الحقوق، وهذه العتبة تكشف أن الكتاب يحظى بالرعاية والدعم الرسميين، ويبين ما تضطلع به وزارة الثقافة من مهام نشر الأدب والثقافة.

وقد بيّن الغلاف الخلفي للإصدار خصوصية القرية السعودية وسبب اختيار موضوعها لهذا الإصدار فذكر فيه أن "للقرية السعودية -باختلاف مواقعها الجغرافية- هوية متشابهة بقدر التشابه في الطبيعة الإنسانية التي تبحث دائما عن الانتماء للمجموعة والذي كان الدافع الأساسي لتكوين تلك القرى، أو الرغبة في الخروج منها طلبًا لحياة مغايرة ومجتمعات أكبر. وهي أيضا هوية مختلفة بقدر تنوع ببيئتها وتضاريسها المشكلة لطباع سكانها وعاداتهم ومحددة لسبل عيشهم. في هذه المجموعة عشر قصص قصيرة جرت أحداثها في قرى سعودية، لتنقل وتوثق عادات وتقاليد وقيما وأطرا ذهنية قد لا تتكرر كما كانت في زمنها. لنكتشف من خلال هذه المجموعة كيف تسكنهم قراهم حتى وإن لم يسكنوها"[14].

صدرت المجموعة القصصية الثانية تحت عنوان (قصص من السعودية: مجموعة قصصية 2018 م). ضم غلاف هذه المجموعة صور مآذن البيت الحرام ومجمع أبراج البيت وساعة مكة ثم برج الرياض، وتمثل هذه الصور بعض المعالم التي تميز الهوية السعودية.

نرى كيف أن الغلاف قد دمج في لوحة واحدة البعد الروحي الضارب في عمق التاريخ مع أحدث ما تم تشييده من صروح وفق معادلة يتماهى فيها القديم والحديث، ثم يتحقق بها التوازن بين غذاء الروح وما يقتضيه من تهذيب النفس والتمسك بالمبادئ السامية، وفي الوقت ذاته الحث على العمل لعمارة الأرض والإبداع والتميز.

مع التقدم العمراني والتجاري أصبح الترفيه مكونًا جوهريًا في حياة المدينة، ويعد استعراض الدلافين أحد الأنشطة الترفيهية التي لا يستغرب وجودها في المدن، فجاءت قصة (الدلافين) متوافقة مع أجواء لوحة الغلاف. كذلك نجد أن وجود مفهوم (أساطير البيت) يفرض مفارقة مع متضمنات ومظاهر التقدم التي تجسدها اللوحة على صعيد العنوان، أما سياق القصة فيبين كيف أن حياة المدينة ومشاغلها استلزمت استقدام الخادمات، وهيأت البيئة لأحداث وعلاقات ارتبطت بوجودهن في البيوت.

أما المجموعة الثالثة (قصص من السعودية: مجموعة قصصية 2019م) فقد ظهر على غلافها لوحة تمثل الحداثة ومظاهر الحياة العصرية، إذ تُظهر اللوحة أحد الطرق السريعة المعبدة التي تربط بين المدن السعودية وقد انتشرت أعمدة الإنارة وشبكات الاتصالات على جانبيها، ونرى مركبة تعبر الطريق السريع. كذلك تتضمن اللوحة ما يرافق مظاهر التقدم هذه من وسائل المواصلات ومعدات التواصل بين الناس والأماكن وانتشار الخدمات المختلفة من مطاعم ومقاهٍ وهواتف محمولة.

وقد جرى اختيار قصة (الرسائل لا تعبر الإسفلت)[15] من هذه المجموعة للقاصة وفاء الحربي لأنها تحاكي أحد الجوانب التي تعبر عنها عن لوحة الغلاف بما تحتويه من شبكات اتصال وإنارة وطريق سريع ومظاهر تطور كان لها انعكاساتها على تواصل الناس وعلاقاتهم.

كذلك لا يخفى ما تضمنته الحياة العصرية من انشغال الناس وتباعدهم وكثرة تنقلهم بين أماكن العمل والإقامة وشعور الكثيرين بالغربة وسط زحام المدينة، فكان اختيار قصة (لم يبق شط إليه ترجع السفن)[16] للبنى الثقيل. ولا يكاد يخلو شارع في المدينة من لوحات إعلانية مضاءة تحمل كل واحدة منها رسالة ما لها دلالاتها، وهذا سبب اختيار قصة (يافطة نيون فوق رأسي)[17] لهبة قاضي.

- العنوان الرئيس

يتبوأ العنوان مكانة خاصة في الدراسات النقدية الحديثة والأعمال الإبداعية باعتباره الرسالة الأولى التي يرسلها الكاتب للمتلقي والعتبة الأبرز التي ترتبط بعلاقات جمالية ووظيفية وتأويلية مباشرة مع النص. والعنوان هو المدخل الرئيس لقراءة العمل، لذا فإنه ينفرد بموقعه الاستراتيجي على الغلاف. وقد ظهرت بحوث ودراسات حديثة تعالج العنوان وتدرس جوانبه التركيبية والتداولية والسيميائية وتتناول مختلف أنماطه واستعمالاته ووظائفه، وأفادت هذه الدراسات من السيميائية وتحليل الخطاب، إذ تستند أبحاث العنونة إلى حقيقة أنه لا يمكن عزل العنوان عن سياقه وعلاقاته التناصية والقصد من اختياره.

وحتى لو كان ظاهر العنوان يبدو اعتباطيًا فما ذاك إلا مخاتلة تحفز على مزيد من التأويل والتفاعل. كذلك حين نبحث في عنوان ما فإننا ندرس خصائصه التركيبية واللغوية، ونتأمل طبيعته الاسمية، إذ نعلم مدى العلاقة الوثيقة بين العنوان والاسم؛ فكما يعرف كل شخص باسمه فكذلك النص تعرف هويته من خلال عنوانه الذي هو كالرأس للجسد.

تعتمد استراتيجية العنونة على ما يُعرف بنظرية الأُطُر[18] إذ يكفي ذكر كلمة في العنوان لتُحضِر إلى أذهاننا مجموعة من المعارف والمعلومات المختزنة والمفردات المتعلقة بإطار الكلمة، بالإضافة إلى إثارة توقعات معينة تتسق مع الإطار العام لتلك الكلمة. كذلك يشتغل الخطاب على الأمر ذاته تأسيسًا وتوجيهًا، بدءًا من صناعة العنوان ومرورًا بجميع

مكونات العمل الإبداعي. والأمر ذاته ينطبق على صورة الغلاف؛ فحينما يتلقى أي منا صورة ما، فهو يجري عدة عمليات سريعة عبر ذهنه قبل أن يتعرف على ما يراه من موضوعاتها إذ إنه مزود بما يمكن أن نسميه (معجمًا) تفسيريا لما يرى. يتكون هذا المعجم من حصيلة ما استنسخه من صور بصرية سابقة تم تخزينها في ذاكرته لتشكل ثقافته البصرية، حيث يعمل على استدعائها ومقارنتها بما يرى. ثم يستدعي ما تخزن لديه من صور ذهنية تساعده على تصنيف مواضيع الصورة التي يراها [19].

صدرت المجموعات على ورق من القطع الصغير سهل الحمل والتداول ويتوخى منه أن يشجع على القراءة. جرى تمييز الربع السفلي في الغلاف الأمامي لكل مجموعة قصصية باللون الأبيض وتخصيص بلاطته لكتابة العنوان. لقد جاء التباين اللوني منسجمًا مع عناصر الغلاف وداعمًا للمكون الأبرز وهو العنوان الذي ظهر واضحًا ومستقلًا وجاذبًا للانتباه:(قصص من السعودية)، عبارة حددت جنس العمل الإبداعي بأنه ينتمي للقصة، وبيّن العنوان أن العمل المنشور ليس قصة بل مجموعة قصص. وجاء حرف الجر (من) ليفيد ابتداء الغاية للمكان الذي حدده العنوان في السعودية حصرًا، وهذا الحصر يفيد الإبانة والتمييز فلا يشكل على أحد أن المجموعة قد تضم أعمالًا من بلاد أخرى.

حملت الأغلفة الخلفية لأغلب المجموعات القصصية التي بين أيدينا ديباجة واحدة تنص على الآتي: "احتفاء بالقصة القصيرة وكتابها، تطلق هيئة الأدب والنشر والترجمة سلسلة (قصص من السعودية). والتي تهدف من خلالها إلى رصد مختارات مما كتب بأقلام داخل النطاق الجغرافي السعودي بشكل سنوي، توثيقًا للتنوع والتطور القصصي في المملكة، وتعريفًا بالأسماء التي تميزت في هذا المجال، وتجديدا للاهتمام بأحد أهم الأجناس الأدبية. في هذه المجموعة عشر قصص قصيرة كتبت خلال عام 2018م".

اختارت هيئة الأدب والنشر والترجمة أن تبدأ باكورة مجموعاتها القصصية بإصدار خاص يحتفي بالقرية السعودية، فوضعت للمجموعة عنوانًا رئيسًا هو (قرية سعودية: مجموعة قصصية 2018م (إصدار خاص). ولأنه إصدار خاص فقد جاء غلاف الإصدار الأمامي كباقي مجموعات السلسلة من حيث توزيع المساحات، فحمل لوحة فنية احتلت ثلاثة أرباع مساحته، وخصص الربع الأبيض لعنوان المجموعة (قرية سعودية).

أما بخصوص التوظيف البلاغي لعتبة هذه المجموعة فقد ظهر العنوان بهيئة التنكير للدلالة على الشيوع وعدم اختصاص قرية بعينها دون سواها بما تسرده القصص، فصورة القرية، بأهلها وبيوتها وأزقتها وثقافتها وعاداتها، نموذج لحياة عامة القرى في السعودية.

إن مفهوم القرية في اللغة مأخوذ من القاف والراء والحرف المعتل، وهو أصل صحيح يدل على جمع واجتماع[20]. وتجمع على قرى وتطلق بإطلاقين هما:1. المصدر الجامع، 2. مكان اتصلت به الأبنية واتخذ قرارًا. فيقولون: قريت الماء في المقراة: جمعته، وذلك الماء المجموع قري، والمقراة الجفنة، سميت لاجتماع الضيف عليها، أو لما جمع فيها من طعام[21]. وقرية الثمل مجتمع تُرابها... وقرية الأنصار: المدينة والمقرى والمقراة: كل ما اجتمع فيه الماء، واستقرى وافترى وأقرى: طلب ضيافة. ومن هنا يلحظ أنها سميت بهذا الاسم –قرية- لاجتماع الناس فيها.

ما إن تقع عين القارئ على العنوان (قرية سعودية) حتى تحضر في ذهنه مختلف الصور والمعارف والأفكار التي تختزنها ذاكرته حول القرية[22]: مكان يعيش فيه مجتمع قليل من الناس، بيوت متقاربة ومعمار بسيط، أهل يغلب عليهم الالتزام والتدين، ما تزال تحكم سلوكهم التقاليد والأعراف التي ورثوها عن آبائهم، وهم ذوو زرع ونخيل وفواكه وشاء كثير وإبل[23]. إن كل فكرة تستدعيها صورة القرية تقابلها صورة معاكسة تمثلها المدينة؛ فأجواء الهدوء والراحة والهواء النقي العليل والعلاقات والتمسك بالتقاليد، وغير ذلك من الصفات المرتبطة بالقرية، تستمد طاقات دلالية إضافية مما يقابلها من صور عكسية مرتبطة بالمدينة حيث الازدحام والسرعة والضوضاء والهواء غير النقي وما إلى ذلك.

المبحث الثاني: العتبات الداخلية (عناوين النصوص القصصية)

اختارت الباحثة دراسة عتبة العنوان تحديدًا في القصص المختارة دون سائر العتبات الداخلية رغم أهميتها، وذلك بسبب تركيز كتاب القصص السعودية على العنوان تركيزًا كبيرًا يهيمن على غيره من العتبات الداخلية.

يضم فهرس المجموعة القصصية الأولى (قرية سعودية) عشرة عناوين ظهرت بالخط الغامق والواضح، منها ما يحيل إحالة مباشرة على مفردات بيئة القرية وعاداتها وتقاليدها

كعنواني (الزافر) و(فارس أحلام الفزاعات)، ومنها ما اتخذ طابعًا عامًا لا ترتبط دلالته بأجواء القرية إلا من خلال النص وسياق القصة كعنوان(الصورة).

- **الصورة** [24]

جاء عنوان هذه القصة(الصورة) معرفًا ب(ال) التعريف ليضعنا أمام افتراضين لكل منهما دلالته ومقتضياته التأويلية، إذ يرتبط الافتراض الأول بمفهوم الصورة العام المعروف لدى المتلقي والمرتبط بالواقع المحسوس على اعتبار أن الصورة المقصودة هي الصورة الفوتوغرافية أو المرسومة التي نراها إما معلقة على جدار، أو محفوظة في ثنايا ألبوم صور، أو في الهاتف المحمول. وهذا الافتراض هو الذي يتبادر إلى الذهن ابتداءً مستدعيًا حصيلة من التوقعات لما قد تحتويه الصورة، فقد تضم رسمًا لشخص تدور حوله حكاية ما، وقد تكون لمكان يرتبط به الكثير من الذكريات، وربما احتوت رسمًا فنيًا محملًا بالدلالات والتداعيات. أما الافتراض الثاني فيحيل على الصورة الذهنية العالقة في الذاكرة من أحداث محفورة في أعماق النفس تأبى المفارقة رغم مرور السنين.

أما الفيصل في هذا فهو نص الحكاية الذي يوضح أن الصورة التي بين أيدينا هي صورة الحزن العالق في القلب والمستوطن في الذاكرة، والذي يفتك بالمشاعر كلما جرى استرجاع شريط الأحداث الصعبة والمؤلمة التي عصفت بالشخصية ذات محطة على جادة الحياة وتركت جرحًا يأبى الشفاء مهما تطاول عليه الزمن: " هكذا تأتي الصورة، ثلاثون عامًا وهي تأتي وحدها رغمًا عني، ولا تغيب"[25] إنها صورة من الواقعية الاجتماعية التي تجمع ما في القرية من بساطة وطيب ومعان جميلة وسامية: " كان بيتنا، وبيوت أعمامي تعج بالضيوف، من كل ناحية... وأبي يرقص فرحًا... يرحب ويذبح"[26] لكنها في الوقت ذاته تسلط الضوء على مكامن الخلل الفكري والاجتماعي والتطرف السلوكي الذي يترتب عليه عواقب مأساوية:

- علي بلغ، ولا بد من ختانه.

قلت لا بأس المستشفى قريب، والأمور أحسن من قبل.

انتفض أبي كأنما مسه طائف من الجن:

- ما هو؟ ولدي أنا يتعلى سادح ومبنج؟!! والله، والله ما يتعلى ولدي إلا في اموادي، وقدام الناس كلهم"[27].

يستمر تصعيد الحدث مع إصرار الوالد على ختان ابنه بالطريقة التقليدية دون مراعاة الشروط الصحية لينتهي المشهد نهاية مأساوية بموت الصبي:

"كان عليّ لا يزال ممسكا السيف بوضعه ذاك، وأنا أحمله من الجهة اليمنى، وأبي يحمله من الجهة اليسرى، وعيناه شاخصتان لا ترمشان، والدم يتسرب بغزارة، وأبي يكاد يطير؛ لأن عينيّ علي لم ترمشا، حتى حين وصلنا إلى البيت، ونام علي على نفس «القعادة» لم ترمش عيناه، وكان لا بد أن أبكي وأنا أغلقهما بيدي"[28].

مع ذلك، فإن إظهار الجوانب السلبية ليس هدفًا لذاته بقدر ما هو دعوة للإفادة من التجارب الصعبة في سبيل إعادة بناء الحياة بعيدًا عن تلك السلبيات.

- **الزافر**[29]

جاء العنوان هنا معرفًا أيضًا للدلالة على أن الزافر معروف في مناطق سعودية عديدة، إلا أن القاص عبد الله المالكي لم يترك الاسم مبهمًا على القراء من بقية المناطق التي لم تألف هذا الاسم، فوضع إحالة تفسيرية مباشرة أسفل الصفحة مفادها أن الزافر هو "العمود الرئيس للدار"[30]. هذه الإحالة رفدت صورة الزافر بكل ما جمعته من قيم سامية متجذرة في وجدان العربي وتراثه، فالزافر - أو الواسط - يعني الكثير للعربي؛ فكما أن واسطة القلادة هي أنفس درّها، ووسط الوادي هو خير مكان فيه، وأوسط القوم خيارهم[31] فكذا واسط البيت، وهو الذي يعلق عليه العربي أدوات الفروسية والمقتنيات الثمينة التي تمثل معه رموزًا للمنعة والعز والشرف.

أما دخول الملهوف المستجير إلى حمى البيت ملتمسًا هذا الواسط فيعني التجاءه لأعز موضع يدرك فيه أن طلبه مجاب مهما كان: "انطلق كسهم عبر الباب المشرع نحو الزافر[32] "ويتأكد عزم المستجير على صاحب البيت -إن كان موجودًا- بعقد طرف شماغه فلا يفك إلا بعد إجابة الطلب: "ألقى عليه السلام وبرك بجواره، وشرع يحل عنه وثاقه بينما الرجل يتمنع بوضع كفه مضمومة فوق العقدة التي عقدها... ويكرر (أنا دخيلك) بينما أبي يحاول فك

العقدة، ويبعد قبضته الممسكة بها بإحكام ويردد على مسامعه: أبشر، أبشر"[33]. فإن لم يكن المجير موجودًا ربط الملهوف نفسه إلى الزافر خير أعمدة البيت متمثلًا العادات التي تميز العربي وتتصل بالكرم والشجاعة والنخوة وإجارة الملهوف: "أسند ظهره إليه متربعا، وتناول عمامته، فردها بخفة، ثم برمها كحبل، وأحاط بها ذاته موثقا جسده النحيل إلى العمود الأخرس"[34].

"... نهض إلى الكمر... استخرجه... نثر محتوياته أمام عيني الرجل، فتناثرت الدراهم الورقية من مختلف الأحجام والألوان... لمّها الرجل بخفة... وقد افترّ ثغره الأهتم عن ابتسامة رضا، ثم نهض"[35].

هكذا رأينا كيف استدعت مفردة الزافر -بوصفها عتبة العنوان- مختلف الصور والقيم والمرجعيات المرتبطة بها، ومن خلالها أنشأ القاص علاقة تفاعلية حية مع القارئ، بثه بها ما أراد من رسائل متكئًا على حصيلة المعارف المختزنة لدى المتلقي.

- **فارس أحلام الفزاعات**[36]

يقيم القاص منصور العتيق مفارقة عجائبية عبر هذا العنوان الذي صهر به المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف في بوتقة بلاغية تقوم على ضم طرفي نقيض يوحي أحدهما بالإيجابية ومتضمناتها ويوازيه الثاني بما يمثله من دلالات مشحونة بالسلبية. لقد وظف القاص في عنوان قصته أسلوب الانزياح البلاغي اللافت الذي أضفى التشخيص على الفزاعة فجعل منها كيانًا يماثل البشر، فتتخذ فارس أحلام يشغل قلبها ويحرك فيها الأمنيات والآمال. ومما يعمق مأساة في هذه المفارقة البلاغية تلك الهوة أو فجوة التضاد التي يحدثها التراكم الدلالي في الطرف الإيجابي المتمثل بمفهوم فارس الأحلام وإحالاته التي تشكل قاموسًا ورديًّا بهيًا وحافلًا بمفردات الأمل والأمنيات العزيزة والمستقبل المشرق، وأجواء الحب والمودة والدفء والأمان التي تجسدها أغاني مقرن:" (هجينيات) مقرن جعلت القرية تتنفس الشعر، وتثق به. عادت القرية تعرف دموع الرثاء، وقيمة المديح. النساء أجلن رغبات أزواجهن على قارعة الحديث، وتذوقن ببريق العيون لذة الغزل. مقرن (يتغزل) بقلبه. علّم القرية أصول تذوق الحديث"[37] إذ يصطدم بكلمة الفزاعات وأبعادها المغرِقة بالسلبية ومعاني الخوف

والرعب وفقدان الأمان: "خفت عليه من الريح، من المزارع التي يلجأ إليها شمال القرية، من فزاعات الحقول... صارت أكتاف الفزاعات تتأهب لعصافير الشعراء"[38].

تكتمل دلالة العنوان في سياق القصة التي تُلمح إلى حقبة زمنية كانت فيها شريحة من المجتمع ترسم صورة نمطية للمرأة عبّر عنها العنوان بتوظيف مفهوم الفزاعة بوصفه معادلًا موضوعيًا لتلك الصورة التي سعت تلك الشريحة لتكريسها خلافًا للثابت الثقافي:"الشيخ بسام وحده هو الفاعل دائمًا، وهو من يبدي رأيه في كل شيء دائما. يرسل إلى الكواليس أولئك الذين يعتقد أنهم قاموا بدورهم كاملًا. ويرسل إلى ما خلف الشمس أولئك الذين يعتقد بأن أدوارهم لا تحتاجها القرية"[39] الذي يؤمن بأن المرأة هي سكن الروح وموئل القلب وشريك المودة والرحمة، وأنها هي التي تستحق أن تقال فيها أجمل القصائد، وبدونها يظل الشعر جافًا ومتصحرًا.

- **الدلافين** [40]

عتبة العنوان مرة أخرى معرفة لتدفع إلى المتلقي أكبر قدر من الصور المختزنة في الذاكرة الجمعية حول الدلافين وما يرتبط بها من استحضار زرقة الماء ورائحة البحر، ومفردات المرح والبهجة واللقاء والمودة والضحكات: "ملأت رائحة البحر حجرات صدري، غمر الزبد وجهي، وتناثر الرذاذ المالح فوق شحوب الظهيرة، بينما ازدحمت صالة منزلي بصفير الدلافين وصياح النوارس. الدلافين وجلدها الفضي الصقيل، وزعانفها المصفقة بالضحكات، تنزلق في رغوة الموج، ثم ترتد مع المد وقد نبتت على زعانفها الأشرعة والأصداف"[41].

توظف أميمة الخميس عبر عتبة العنوان أسلوب الصعود التدريجي إلى قمة التفاؤل، ثم الهبوط السريع – سردًا – إلى درك القلق الوجودي. وذلك من خلال بذر التوقعات القائمة على المشترك العرفي، وريّها بما يكفي من الزخم ودفعها لتصل إلى ذروة التفاؤل والآمال العريضة ثم تهوي بها لتصطدم بما يلغي كل تلك التوقعات، ويستبدل بها واقعًا وجودي السمات كئيب الملامح، بدأت نذر حدوثه مبكرًا باستحضار عبارات مثل "طرف الصحراء... الظلمة الخاملة... تسورت ستائره بساتر... نسوا ثرثرتهم فوقها وغادروا..."[42]، ثم

تكرس رسم الصورة الوجودية من خلال وصف المكان: "أسوار إسمنتية... ممرات اصفرَّ عشبها...الجو المرتخي...وخطواتهم المنهكة المتبرمة...مبنى مستطيل مغلق بلا نوافذ... بوابة صدئة... نساء يرقبن المشهد بخدر"، لتبلغ قتامة هذه الصورة أوجها حين تقول الراوية: "أحسست بالوحشة... بالضمور... أخذت أبحث عن باب الخروج... لأفر من متنزه يقبع مستوحشًا على طرف الصحراء"[43].

يعزو سياق القصة المفارقة الساخرة بين التوقع والخيبة إلى ثيمة تشترك بها قصة الدلافين مع قصص هذه المجموعة وأخواتها ألا وهي تصوير حقبة زمنية مر بها المجتمع السعودي وعاش تداعياتها، وقد وكان لها أثر واضح في مختلف نواحي حياة الناس وأنشطتهم وعلاقاتهم: "رائحة الكلور ذكرتني بالمسابح وسربت لي شهوة القفز والابتلال؛ لكن استوقفنا بعد بضع خطوات من البوابة الصدئة رجل صدئ أيضا، شفتاه مبرومتان كحبل متهرئ وأسنانه فوقها خطوط صفراء رفيعة، وأشار إليّ بأصبعه إلى مقاعد النساء فوق المدرجات الحديدية، وبذقنه دون أن يتحدث أشار لزوجي للجهة المقابلة حيث مقاعد الرجال... لم يكن حولي فوق مدرجات الحديد سوى بضع نساء يرقبن المشهد بخدر من خلف طمأنينة النقاب... أخذت أبحث عن باب الخروج الخاص بالنساء"[44].

- **أساطير البيت** [45]

ورد في معنى الأساطير أنها قصص تمتزج فيها مبتدعات الخيال بالتقاليد الشعبية وبالواقع، وأنها الأحاديث العجيبة والملفقة التي لا أصل لها[46]. جرى توظيف أسلوب الحذف في عتبة العنوان لتهيئة المتلقي وإقناعه بأن كل ما سيرد في ثنايا القصة ينضوي تحت المبتدأ المحذوف المتمثل باسم الإشارة (هذه).

من المعلوم أنه لا يكاد مجتمع يخلو من الأساطير، لكن العنوان هنا قد حصر فضاء الأساطير بين جدران البيت ونسبها إليه للدلالة على أن مضمون القصة يمكن أن يحصل في كثير من البيوت.

لكنّ ظافرًا الجبيري وظف عتبة العنوان توظيفًا أخفى به حيلة منطقية لطيفة؛ إذ دمج النتيجة بالمقدمة فجعل منهما مادة حكم مسبق على السياق، يتعين على المتلقي التسليم به، مقاربًا بذلك ما يُعرف بالمصادرة على المطلوب[47].

وقد استخدم الجبيري الحدث المركزي في سبيل ذلك استخدامًا مخاتلًا يداعب به القارئ محاولًا إقناعه بأن مجريات القصة هي أدلة على أنها محض أساطير، وذلك من خلال العرض الساخر لما قامت به الزوجة الغيورة من إجراءات تتحرى بها صحة ظنونها: " وذات مرة، سمعها الرجل تنطق اسمها إيروس، فناداها به، لكن ربة البيت استرابت من التغيير بدون مشاورتها، ولم تكتف بذلك، بل قالت ما قالت عن نبرة صوته، وهو ينادي المحجبة الآسيوية، وبعد التفتيش في جيوبه وجواله، انتقلت إلى الشبكة العالمية للبحث، لم تتعب من بحث طويل أوصلها إلى معترك الأساطير الإغريقية، واصلت البحث و(دعبست) في مملكة الشكوك"[48].

ثم يستمر الراوي في محاولة إقناع المتلقي - مسبقًا - بأن ما يجري ليس سوى أوهام وشكوك لا أساس لها، ويصور ذلك تصويرًا أكثر سخرية بقوله: "وسألت نمّامات جمهورية الظن!"[49] بينما نجد أن كل ما أورده في هذا السياق هو في الواقع إعادة صياغة للعنوان تُوهم بثبوت دعواه؛ وما ذاك إلا من قبيل الكوميديا الخفيفة التي تحمل رسالة تعاطف جميل ودفاع منحاز إلى شريحة من الرجال ممن يمرون بمثل هذا الموقف.

- **شجرة النيم**[50]

تمثل شجرة النيم مصدرًا للظل في قائظ الأيام، والدرع الذي يصد الرمال[51]، إذ تتحمل التقلبات المناخية وتبقى صامدة جزلة العطاء وشاهدة على كل ما يدور حولها. نقرأ في هذه القصة كيف وظف القاص شجرة النيم كناية عن سيدة البيت، حتى لتكاد تتماهى معها وبخاصة حين تتشاركان البداية في مكان واحد: "عادت تتذكر الشجرة التي أحضرها هو (زوجها) في بداية حياتهما وانتقالهما إلى البيت"[52] كل ما في البيت من معالم الحياة يغدو مرتبطا بسيدة البيت وعائلتها - أو بشجرة النيم الضاجة بأصوات العصافير - لا فرق؛ إذ تغدو مع الأيام محور كل شيء في يوم العائلة"[53] تعرف كيف سيكون بيتنا وحياتنا وعصارينا ومقيلنا دونها...؟"[54].

والتساؤل الذي تطرحه به عتبة القصة حين يرى الأب - الذي لم يعتد "أن يشاور أمي في شيء، ليس لأنه مستبد أو متسلط؛ ولكن هكذا اعتاد الرجال أن يفعلوا، وهكذا اعتادت

النساء أن يقبلن، وهكذا اعتادت الحياة أن تمضي"[55] - أن الشجرة قد " كبرت واستطالت" و"أصر هو" على قطعها: هل يتسع العمر لزراعة شجرة غيرها وانتظارها؟[56].

شجرة النيم – كما سيدة البيت تمامًا – لا تحتمل إلا وضعًا واحدًا؛ إما حبًا واهتمامًا يمدها بالحياة فتورق أغصانها ويستظل بها المحبّون وتأوي إليها العصافير، أو جحودًا يأتيها بريح عقيم يُسقط أوراقها فتهجرها العصافير ولا تجد ردًا لجميل العِشرة سوى فأس الحطاب.

- **الرسائل لا تعبر الإسفلت** [57]

وظف عنوان هذه القصة لوفاء الحربي ليناقش آثار التطور الذي شهدته المدن السعودية وانعكاس تلك الآثار على حياة الناس وعلاقاتهم.

مع أن لوحة المجموعة القصصية تحاكي مضمون هذه القصة فإن عتبة العنوان هنا يمكن أن تكون حمّالة أوجه دلالية، إذ نلحظ الوجه الأول وهو يشير إلى بعض الآثار السلبية للتقدم، كتقسيم القرية المتماسكة إلى نصفين بسبب عبور الطريق السريع في وسطها، وكيف جرى نقل البيوت والدكاكين إلى أطراف القرية، وما أحدثه هذا التقسيم من تباعد الناس وعزلتهم: " عدت بعد غياب دام سنة وتسعة أشهر قضيتها في التجنيد للخدمة العسكرية، فوجئت بقريتي الصغيرة المتماسكة وقد قسمت إلى نصفين! حيث عبرها من المنتصف طريق إسفلتي سريع بمسارين... هدمت الكثير من البيوت والدكاكين... بت أنا من سكان النصف الجنوبي، واثنان من أصدقائي الذين عادوا معي أصبحا من سكان النصف الشمالي. ولخطورة الانتقال اليومي بين القسمين بسبب الطريق السريع الذي لا يهدأ، بدأت أولى مراحل الانعزال؛ إذ لم يعد من المتاح شراء الخبز من المخبز القديم؛ لذا فتح جدي مخبزا خاصا للقسم الجنوبي، وهكذا توالت مراحل العزلة... حتى صرنا قريتين منفصلتين، لم يعد يجمعنا سوى المركز الصحي بعد أن كنا نقيم الصلوات كلها جماعة في مسجد واحد"[58]. لكن في المقابل يطرح الوجه الثاني إيجابية هذا التقدم من حيث تطور خدمات الاتصالات وتوفر الإنترنت والهواتف الذكية والمواصلات السريعة ووصول الكهرباء وانتشار فروع المطاعم والمقاهي:

"على الرغم من كل هذا لم يدخل طريق الإسفلت قريتنا فارغا؛ فقد أحاطنا بالأهمية. امتدت أبراج الهاتف المحمول والإنترنت لتشملنا، وأنشأت مطاعم الوجبات السريعة والمقاهي فروعها على جانبي الطريق"[59].

ثم يحاول الوجه الثالث الجمع بين الوجهين إدراكًا لحقيقة أن لا بد لكل دواء من بعض الآثار الجانبية التي يتعين معايشتها للإفادة من هذا الدواء، وأن التقدم ضرورة حتمية حتى وإن ترتب عليه بعض السلبيات.

نعم، هي رسائل لا تعبر الإسفلت بسبب التباعد النفسي بين طرفي الاتصال والحواجز التي نشأت بينهما وانغلاق كل واحد على نفسه[60]، وقد لا تعبر الإسفلت لعدم حاجتها لعبوره في ضوء ثورة الاتصالات وسهولة التواصل بين الناس. كذلك ربما تمثل هذه العتبة حالة التناقض التي بات يعيشها إنسان عصر التكنولوجيا؛ إذ رغم كل ما أتيح له من وسائل التقدم والاتصال لكنه أصبح أسير شاشة الجوال متقوقعًا وسط عالم افتراضي وعلاقات رقمية لا يملك حيالها سوى التحسر على أيام خلت كانت فيها العلاقات الجميلة تستمد دفئها من الشمعة، ويتدفق مدادها في قلم الحبر الجاف فينهمر مشاعر ودّ ومحبة تزهر على الورق الذي لا يمكن أن توازيه شاشة الهاتف المحمول.

- **يافطة نيون فوق رأسي**[61]

حين تستقي العتبة أدواتها من دارج الكلام ومفردات الحياة اليومية فإنها تؤكد أولًا أن القاص لا يعتلي برجًا عاجيًا منعزلًا، بل يعيش الواقع بتفاصيله، ويدرك طبيعة العلاقات بين الناس بمدها وجزرها كونه فردًا منهم[62]. تشير العتبة إلى أن أحداث القصة تعالج على الأرجح موضوعًا من عامة القضايا الاجتماعية التي قد يمر بها أي منا؛(يافطة نيون فوق رأسي) عتبة تكثف بلاغة الوظيفة الإشهارية ودلالتها التي تستلزم وجود أمر يلفت النظر أو يراد به التنبيه إلى أمر يستوجب الاهتمام[63]. ويعزز هذه الوظيفة الإشهارية لون النيون المتوهج واللافت[64]. ثم إن اليافطة بهذا التشكيل تقتضي اشتمالها على خطاب مفتوح موجه للناس جميعًا دونما استثناء، بمعنى أن الخطاب الأدبي لم يعد نخبويًا، بل إنه يكتسب قيمة إضافية كلما اتسعت مساحة جمهوره المستهدف واقترب من قضاياه المختلفة. وكون اليافطة

فوق رأس الراوي -بما تشتمل عليه من خطاب[65]- فإنها بذلك تمثل عنوانًا لذات الراوي يختص به[66]، وهذا يطرح سؤال الهوية من جهة ورؤية الآخر والعلاقة معه من جهة أخرى. وحول هذا السؤال المحوري تدور أحداث القصة.

نرى كيف أن الراوي يصنف الآخرين بناء على أحكام شخصية مسبقة محصورة في زاوية نظره هو دونما اعتبار لما قد يكونون عليه في الحقيقة: " كل الاندفاعات التي اندفعها لمجرد الحمية أو التحزب دون أدنى معلومات أو تحقق. كل الأحكام الضمنية القاسية والمسميات والألقاب الجارحة التي أطلقها على آخرين من نساء ورجال بناء على المظهر أو وفقا لما يعتقده هو صحيح أو خاطئ"[67].

وتقرر القصة أن هذا التصنيف هو في صورة من صور الاعتداء على الآخر، لذا فقد ظل الراوي يرى يافطة (معتدي) فوق رأسه، ولم تختف هذه اليافطة إلا بعد أن عرف خطيئة إصدار الأحكام المسبقة على الآخرين واعتدلت نظرته للآخر وانتهج الموضوعية في تقييمه: " دخل المنزل وقد انقشعت عن صدره غمامة سوداء وحل محلها غيمة سارحة من الفهم والوعي. مر أمام المرآة بسرعة وهو يحاول التهرب من يافطة خطيئته التي يشعر بها كخنجر يغرز نصله في وسط صدره... أخيرا وقف وبَحْلَقَ في انعكاسه في المرآة. اختفت اليافطة... اختفت الخطيئة التي كانت تصمه... اختفت فضيحته... دخل عليهم وانفرجت أساريره وانتعش قلبه بمرآهم كمن يرى هلال العيد. لا يافطات، لا نيون، ولا كلمات، ولا خطايا، ولا عيوب. فقط أهل وأحباب واجتماع لا مكان للأحكام والتصنيفات فيه. أجل، هكذا تصالح مع نفسه ونقّى فكره فلم يعد يرى على الآخرين يافطات من وحي أحكامه الشخصية، لذا لم تعد ثمة يافطة من أي نوع فوق رأسه هو.

- **لم يبق شط إليه ترجع السفن**[68].

تتناص عتبة عنوان هذه القصة مع قصيدة عارض بها الشاعر السوري حذيفة العرجي بقصيدة مطلعها: "لم يبق شط إليه ترجع السفن ولا مطارٌ إليه يرجع الشجن"[69] نونية المتنبي التي مطلعها "بم التعلل لا أهلٌ ولا وطنٌ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكن "[70].

تجسيدًا لمأساة الرحيل الذي استنفد محطات الرجوع، وتعبيرًا بلسان حال كل من تغرب عن أهله ووطنه:" كان كل شيء يأخذها للحزن دون تخطيط، محطات القطار، محطات الحافلات، رصيف الميناء، مواقف السيارات عند باب المطار، سيارات الأجرة الصفراء، طرق السفر البرية، غرف الانتظار... كل تلك الأماكن كانت مصنفة لديها كمحطات رحيل، انفصال، فراق، هرب.."[71].

إن في هذا التناص إشارة إلى تماثل الظروف وتقاسم مشاعر الحسرة بين الراوي وحال المتنبي في سياق نونيته، وعدم القدرة على نسيان الملمات أو إشغال النفس وإخراجها مما يكتنفها من الهم والحزن والأسى، إذ لم يعد ثمة وطن ولا سكن ولا نديم: "تتذكر بين الحين والآخر مصطلحات كالأمان والحب والعائلة، العشاء الدافئ، السهرات الطويلة مع الأصدقاء، لكنها لم تعد تفهمها"[72]. وما عاد في الأفق سوى محطات رحيل وفراق وفقدان استقرار.

عتبة من شطر بيت تلخص رحلة تيه تلو أخرى في مراكب فقدت بوصلتها وليس في خرائطها شاطئ تؤوب إليه. إنها رحلة اللاعودة التي قُدِّر لها أن تظل هائمة في بحر تتقاذفها أمواجه ويأبى عليها أن ترسو: "لطالما كانت حياتها كعجلة دفعت من أعلى منحدر.. تتدحرج سريعًا... تستمر بالتدحرج بحدة.. متمنية الوصول للقاع.. أيا كان شكله... لم تنطفئ إشارات الطوارئ في حياتها منذ اليوم الذي أخرجت فيه عنوة من أرضها"[73].

النتائج:

تمثل العتبات خطابًا رئيسًا له دلالاته التي تسعى إلى تأويل النصوص، والولوج إليها، من خلال تفسير بنية اللغة، وما تؤول إليه من مؤشرات بصرية، وإغرائية تعكس بؤرة النص إذ إنها البداية فتكشف توقعات النص، وتثري دلالاته.

حاولت هذه الدراسة مقاربة بعض العتبات النصية في ثلاث مجموعات قصصية نشرتها هيئة الأدب والنشر والترجمة السعودية لعدد من كتاب القصة في السعودية، هي (قرية سعودية - 2018م) و(قصص من السعودية – 2018م) و(قصص من السعودية – 2019م)

توصلت الدراسة إلى أن العتبات الخارجية للمجموعات القصصية المختارة قد اتسمت باشتمالها جميعًا على لوحات تمثل مختلف مظاهر الحياة السعودية سواء في القرية أو المدينة، وقد

كانت عناصر اللوحات بعيدة عن الغموض، بل تضمنت إحالات مباشرة على مختلف القضايا التي عالجتها القصص القصيرة التي احتوتها تلك المجموعات. إضافة إلى ذلك تضمنت العتبات الخارجية إشارة إلى الهوية الأجناسية للنصوص وتعيين مضمونها.

أما العتبة الداخلية ممثلة بعناوين النصوص القصصية فقد اتسمت بعض عناوين القصص المختارة بالإيجاز وذلك اشتمالها على كلمة واحدة كـ(الصورة) و(الدلافين) و(الزافر) أو كلمتين كـ(شجرة النيم) و(أساطير البيت)، بينما جاء بعضها الآخر على شكل جملة كاملة مكونة من عدة كلمات مثل (الرسائل لا تعبر الإسفلت) و(لم يبق شط إليه ترجع السفن).

أما من حيث وظائف العتبات النصية، سواء الخارجية أو الداخلية ممثلة بعناوين النصوص القصصية فقد جاءت بسيطة ومباشرة تهدف إلى إحالة المتلقي على مضامين النصوص إحالة مباشرة رغم ما تحمله من دلالات ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحياة السعودية.

الهوامش والإحالات:

(1) بلعابد، عتبات.: 19.

(2) بارت، قراءة جديدة لبلاغة قديمة: 72-74.

(3) المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار: 9.

(4) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون: 11.

(5) المصري، تحرير التحبير: 168 و616.

(6) Derrida, Jacques, la Déssémination: 9

(7) لوجون، السيرة الذاتية: 14.

(8) القاضي، وآخرون، معجم السرديات: 461.

(9)يقطين، القراءة والتجربة: 208.

(10) يقطين، انفتاح النص الروائي: 97.

(11) الخشاب، دراسات في تعدي النص: 17.

(12)حسين، شؤون العلامات: 45، 46.

(13) مونغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب: 84.

(14) قرية سعودية.

(15) الحربي، الرسائل لا تعبر الإسفلت.

(16) الثقيل، لم يبق شط إليه ترجع السفن.

(17) قاضي، يافطة نيون فوق رأسي.

(18) Minsky, Marvin. *Society of mind*.: 259 -264

(19) بنكراد، سيمائيات الصورة الإشهارية: 55، 56.

(20) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة: 5/ 78.

(21) نفسه، الصفحة نفسها.

(22) العزاوي، العنوان والإطار: 83-91.

(23) الزيود، مفهوم القرية ودلالاتها في القرآن الكريم: 2، 3.

(24) الحازمي، الصورة.

(25) نفسه: 8.

(26) نفسه: 9.

(27) نفسه: 8.

(28) نفسه: 19.

(29)المالكي، الزافر.

(30) نفسه: 32.

(31) ابن منظور، لسان العرب: مادة (ز.فزر).

(32)المالكي، الزافر: 32.

(33) نفسه: 36.

(34) نفسه: 32.

(35) نفسه: 38، 39.

(36) العتيق، فارس أحلام الفزاعات.

(37) نفسه: 88.

(38) نفسه، الصفحة نفسها.

(39) نفسه: 86، 87.

(40) الخميس، الدلافين.

(41) نفسه: 8.

(42) نفسه: 8، 9.

(43) نفسه: 9 -12.

(44) نفسه: 11، 12.

(45) الجبيري، أساطير البيت.

(46) ينظر: مسعود، معجم الرائد: 72.

(47) عبد الواحد، مغالطة المصادرة على المطلوب: 1686.

(48) الجبيري، ظافر: 26.

(49) نفسه: 27.

(50) العامري، شجرة النيم.

(51) الإدارة المركزية للإرشاد الزراعي والبيئة (2014) نشرة شجرة النيم، وزارة الزراعة، القاهرة، مصر https://kenanaonline.com/users/Caaes/posts/607225

(52) العامري، شجرة النيم: 40.

(53) نفسه: 41.

(54) نفسه: 39.

(55) نفسه: 38.

(56) نفسه: 42.

(57) نفسه، الصفحة نفسها.

(58) الحربي، الرسائل لا تعبر الإسفلت: 8، 9.

(59) نفسه: 9.

(60) خليل، دور العالم الافتراضي في نشر مظاهر الاغتراب الاجتماعي: 433، 450.

(61) قاضي، يافطة نيون فوق رأسي.

(62) المنقري، محمد بين العامية والفصحى يتجدد الجدل، مجلة عربيات الدولية، 25مارس، 2010. http://www.arabiyat.com/content/cultureissues/824.html

(63) بنكراد، سيمائيات الصورة الإشهارية: 39.

(64) قطب، وقاسم، والشرع، تصميم الإعلان: 422.

(65) حسين، سيمياء العنوان: : 353-356.

(66) نفسه، الصفحة نفسها.

(67) قاضي، هبة: 40.

(68) الثقيل، لم يبق شط إليه ترجع السفن.

(69) العرجي، ما لم يقله المتنبي. مدونات الجزيرة https://www.aljazeera.net/blogs/2017/1/15

(70) المتنبي، ديوانه: 471.

(71) الثقيل، لم يبق شط إليه ترجع السفن: 98.

(72) نفسه: 99.

(73) نفسه: 98، 99.

المراجع

1) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.
2) الإدارة المركزية للإرشاد الزراعي والبيئة (2014) نشرة شجرة النيم، وزارة الزراعة، القاهرة، مصر https://kenanaonline.com/users/Caaes/posts/607225
3) بارت، رولان، قراءة جديدة لبلاغة قديمة، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994م.
4) بلعابد، عبد الحق، عتبات: جيرار جينيت من النص الى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، 2008م.
5) بنكراد، سعيد، سيمائيات الصورة الإشهارية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006م.
6) التهانوي، محمد علي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، د. ت.
7) الثقيل، لبنى، لم يبق شط إليه ترجع السفن، قصص من السعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2019م.
8) الجبيري، ظافر، أساطير البيت، قصص من السعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2018م.
9) الحازمي، حسن حجاب، الصورة، قرية سعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2018م.
10) حسين، خالد حسين، سيمياء العنوان: القوة والدلالة. مجلة جامعة دمشق، مج21، ع3-4، 2005م.
11) حسين، خالد، شؤون العلامات: من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2008م.
12) الخشاب، وليد، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، مصر، د.ت.
13) خليل نزيهة، دور العالم الافتراضي في نشر مظاهر الاغتراب الاجتماعي من خلال مواقع التواصل الاجتماعي مجلة الباحث في العلوم الانسانية و الاجتماعية، الجزائر، مج13، ع02، 2021م.
14) الخميس، أميمة، الدلافين، قصص من السعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2018م.
15) رشام، فيروز، ما تقوله العتبات النصية، مجلة معارف، الجزائر، مج11، ع21، 2016م.
16) الرمادي، أبو العطا خيري، العنوان في الرواية السعودية المعاصرة - قراءة سيميائية - (الحمام لا يطير في بريدة) نموذجًا، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، ع 24،ج 1، مصر، 2011م.
17) الزيود، حازم حسني، مفهوم القرية ودلالاتها في القرآن الكريم، مجلة الجامعة العربية الأمريكية للبحوث، فلسطين، مج2، ع2، 2016م.
18) الشمري، خالد حمود، بناء القصة القصيرة عند جار الله الحميد، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، السعودية، 2016م.

19) صحيفة الجزيرة، عرفات غدا غابة طبيعية خضراء من شجر النيم. الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ع13640، بتاريخ 2010/2/1م. http://www.al-jazirah.com/2010/20100201/ln5.htm
20) العامري، عمرو، شجرة النيم، قصص من السعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2018م.
21) عبد الواحد، إيمان بنت عبد الله، مغالطة المصادرة على المطلوب دراسة نظرية تطبيقية، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مج38، ع4، 2018م.
22) العتيق، منصور، فارس أحلام الفزاعات، قرية سعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2018م.
23) عدل، محمد، سيميائية العتبات النصية في رواية "أحلام نازفة" لهيفاء بيطار: دراسة في النقد الأدبي الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين، مج33، ع6، 2019م.
24) العرجي، حذيفة (2017) ما لم يقله المتنبي. مدونات الجزيرة https://www.aljazeera.net/blogs/2017/1/15
25) العزاوي، أبو بكر، العنوان والإطار: مقاربة معرفية. فكر العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع6، المغرب، 2007م.
26) العنزي، منى خلف، العتبات النصية في روايات محمد حسن علوان، النادي الأدبي الثقافي بالحدود الشمالية، السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2021م.
27) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979م.
28) القاضي، محمد، وآخرون، معجم السرديات. دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م.
29) قاضي، هبة، يافطة نيون فوق رأسي، قصص من السعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2019م.
30) قرية سعودية، مجموعة قصصية، إصدار خاص، وزارة الثقافة، الرياض، 2018م.
31) قطب، ميسون محمد، وقاسم، لمياء عبد الكريم، والشرع، علاء جميل، تصميم الإعلان بين البلاغة البصرية والمعرفة البصرية، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، القاهرة، مج2، ع11، 2018م.
32) القنيبط، خولة محمد، عتبات القصة القيرة السعودية: دراسة في تحليل الخطاب، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1439هـ.
33) الحربي، وفاء، الرسائل لا تعبر الإسفلت، قصص من السعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2019م.
34) اللعبون، فواز بن عبد العزيز، العتبات النصية في المجموعة القصصية "وغداً يأتي" للقاصة شريفة الشملان، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، الآداب والعلوم الإنسانية، السعودية، مج28، ع3، 2020م.
35) لوجون، فيليب، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي. ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
36) المالكي، عبد الله ساعد، الزافر، قرية سعودية، وزارة الثقافة، الرياض، 2018م.

37) المتنبي، أحمد بن الحسين، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.
38) مسعود، جبران، معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، 1992م.
39) المصري، ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1963م.
40) المقريزي، تقي الدين أبو العباس، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1987م.
41) المنقري، محمد (2010) بين العامية والفصحى يتجدد الجدل، مجلة عربيات الدولية، 25مارس، 2010. http://www.arabiyat.com/content/cultureissues/824.html
42) مونغونو، دومينيك، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
43) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001م.
44) يقطين، سعيد، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001م.

Arabic References

1) Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram, Lisān al-ʿArab, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2003, (in Arabic).
2) al-Idārah al-Markazīyah lil-Irshād al-zirāʿī & al-bīʾah (2014) nashrah Shajarat alnym, Wizārat al-zirāʿah, al-Qāhirah, Miṣr https://kenanaonline.com/users/Caaes/posts/607225
3) bārt, Rūlān, qirāʾah jadīdah li-balāghat qadīmah, tr. ʿUmar awkān, Ifrīqiyā al-Sharq, al-Maghrib, 1994, (in Arabic).
4) Bilʿābid, ʿAbd al-Ḥaqq, ʿAtabāt : Jīrār jynyt min al-naṣṣ ilá almnāṣ, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, Dār al-Ikhtilāf, al-Jazāʾir, 2008, (in Arabic).
5) Bingarād, Saʿīd, symāʾyāt al-Ṣūrah al-ishhārīyah, Afrīqiyā al-Sharq, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2006, (in Arabic).
6) al-Tahānawī, Muḥammad ʿAlī, Kashshāf iṣṭilāḥāt al-Funūn, Dār Ṣādir, Bayrūt, N. D, (in Arabic).
7) Althqyl, Lubná, lam ybq shaṭṭ ilayhi tarjaʿ al-sufun, qiṣaṣ min al-Saʿūdīyah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2019, (in Arabic).
8) al-Jubayrī, Ẓāfir, Asāṭīr al-Bayt, qiṣaṣ min al-Saʿūdīyah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2018, (in Arabic).

9) al-Ḥāzimī, Ḥasan Ḥijāb, al-Ṣūrah, Qaryat Saʿūdīyah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2018, (in Arabic).

10) Ḥusayn, Khālid Ḥusayn, Sīmiyāʾ al-ʿUnwān: al-qūwah & al-dalālah. Majallat Jāmiʿat Dimashq, V 21, I 3-4, 2005, (in Arabic).

11) Ḥusayn, Khālid, Shuʾūn al-ʿalāmāt : min al-Tashfīr ilá al-taʾwīl, Dār al-Takwīn lil-Taʾlīf & al-Tarjamah & al-Nashr, Dimashq, 2008, (in Arabic).

12) al-Khashshāb, Walīd, Dirāsāt fī taʿaddī al-naṣṣ, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Iskandarīyah, Miṣr, D, (in Arabic).

13) Khalīl Nazīhah, Dawr al-ʿālam al-iftirāḍī fī Nashr maẓāhir al-Ightirāb al-ijtimāʿī min khilāl mawāqiʿ al-tawāṣul alājtmāʿy Majallat al-bāḥith fī al-ʿUlūm al-Insānīyah & al-ijtimāʿīyah, al-Jazāʾir, V 13, I 02, 2021, (in Arabic).

14) al-Khamīs, Umaymah, aldlāfyn, qiṣaṣ min al-Saʿūdīyah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2018, (in Arabic).

15) rshām, Fayrūz, mā tqwlh al-ʿatabāt al-naṣṣīyah, Majallat Maʿārif, al-Jazāʾir, V 11, I 21, 2016, (in Arabic).

16) al-ramādī, Abū al-ʿAṭā Khayrī, al-ʿUnwān fī al-riwāyah al-Saʿūdīyah al-muʿāṣirah-qirāʾah sīmiyāʾīyah- (al-ḥamām lā yaṭīr fī Buraydah) namūdhajan, Majallat Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʿat Banhā, I 24, Miṣr, 2011, (in Arabic).

17) al-Zayyūd, Ḥāzim Ḥusnī, Mafhūm al-qaryah & dalālātuhā fī al-Qurʾān al-Karīm, Majallat al-Jāmiʿah al-ʿArabīyah al-Amrīkīyah lil-Buḥūth, Filasṭīn, V 2, I 2, 2016, (in Arabic).

18) al-Shammarī, Khālid Ḥammūd, bināʾ al-qiṣṣah al-qaṣīrah ʿinda Jār Allāh al-Ḥamīd, Risālat mājistīr, Qism al-lughah al-ʿArabīyah, Kullīyat al-lughah al-ʿArabīyah & al-Dirāsāt al-ijtimāʿīyah, Jāmiʿat al-Qaṣīm, al-Saʿūdīyah, 2016, (in Arabic).

19) Ṣaḥīfat al-Jazīrah, ʿArafāt Ghadan ghābat ṭabīʿīyah Khaḍrāʾ min Shajar alny, (in Arabic). al-Jazīrah lil-Ṣiḥāfah & al-Ṭibāʿah & al-Nashr, ʿ13640, bi-tārīkh 1/2 / 2010, (in Arabic). http://www.al-jazirah.com/2010/20100201/ln5.htm

20) al-ʿĀmirī, ʿAmr, Shajarat alnym, qiṣaṣ min al-Saʿūdīyah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2018, (in Arabic).

21) ʿAbd al-Wāḥid, Īmān bint ʿAbd Allāh, mghālṭh al-muṣādarah ʿalá al-maṭlūb dirāsah Naẓarīyat taṭbīqīyah, Majallat al-Dirāsāt al-ʿArabīyah, Kullīyat Dār al-ʿUlūm, Jāmiʿat al-Minyā, V 38, I 4, 2018, (in Arabic).

22) ʿAdl, Muḥammad, sīmiyā'īyah al-ʿatabāt al-naṣṣīyah fī riwāyah "Aḥlām nāzifah" lhyfā' Bayṭār : dirāsah fī al-naqd al-Adabī

23) al-Ḥadīth, Majallat Jāmiʿat al-Najāḥ lil-Abḥāth (al-ʿUlūm al-Insānīyah), Filasṭīn, mj33, ʿ6, 2019, (in Arabic).

24) al-ʿArjī, Ḥudhayfah (2017) mā lam yaqulhu al-Mutanabbī. mudawwanāt al-Jazīrah https://www.aljazeera.net/blogs/2017/1/15

25) al-ʿAzzāwī, Abū Bakr, al-ʿUnwān & al-iṭār : muqārabah maʿrifīyah. fikr al-ʿUlūm al-Insānīyah & al-Ijtimāʿīyah, ʿ6, al-Maghrib, 2007, (in Arabic).

26) al-ʿAnzī, Muná Khalaf, al-ʿatabāt al-naṣṣīyah fī Riwāyāt Muḥammad Ḥasan ʿAlwān, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī bālḥdwd al-Shamālīyah, al-Saʿūdīyah, Mu'assasat al-Intishār al-ʿArabī, Bayrūt, 2021, (in Arabic).

27) Ibn Fāris, Aḥmad ibn Fāris ibn Zakarīyā, Muʿjam Maqāyīs al-lughah, taḥqīq : ʿAbd al-Salām Hārūn, Dār al-Fikr, Bayrūt, 1979, (in Arabic).

28) al-Qāḍī, Muḥammad, & ākharūn, Muʿjam al-Sardīyāt. Dār Muḥammad ʿAlī lil-Nashr, Tūnis, 2010, (in Arabic).

29) Qāḍī, Hibat, yāfṭh nywn fawqa ra'sī, qiṣaṣ min al-Saʿūdīyah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2019, (in Arabic).

30) Qaryat Saʿūdīyah, majmūʿah qiṣaṣīyah, iṣdār khāṣṣ, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2018, (in Arabic).

31) Quṭb, Maysūn Muḥammad, & Qāsim, Lamyā' ʿAbd al-Karīm, & al-sharʿ, ʿAlā' Jamīl, taṣmīm al-Iʿlān bayna al-balāghah al-baṣarīyah & al-maʿrifah al-baṣarīyah, Majallat al-ʿImārah & al-Funūn & al-ʿUlūm al-Insānīyah, al-Jamʿīyah al-ʿArabīyah lil-ḥaḍārah & al-Funūn al-Islāmīyah, al-Qāhirah, V 2, I 11, 2018, (in Arabic).

32) alqnybṭ, Khawlah Muḥammad, ʿAtabāt al-qiṣṣah alqyrh al-Saʿūdīyah : dirāsah fī taḥlīl al-khiṭāb, Risālat mājistīr, Jāmiʿat al-Imām Muḥammad ibn Saʿūd al-Islāmīyah, al-Riyāḍ, 1439, (in Arabic).

33) al-Ḥarbī, Wafā', al-rasā'il lā taʿabbir al'sflt, qiṣaṣ min al-Saʿūdīyah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2019, (in Arabic).

34) al-Laʿbūn, Fawwāz ibn ʿAbd al-ʿAzīz, al-ʿatabāt al-naṣṣīyah fī al-Majmūʿah al-qiṣaṣīyah "wghdan ya'tī" llqāṣh Sharīfah al-Shamlān, Majallat Jāmiʿat al-Malik ʿAbd al-ʿAzīz, al-Ādāb & al-ʿUlūm al-Insānīyah, al-Saʿūdīyah, V 28, I 3, 2020, (in Arabic).

35) lwjwn, Fīlīb, al-sīrah al-dhātīyah : al-mīthāq & al-tārīkh al-Adabī. tr. ʿUmar Ḥillī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, Bayrūt, 1994, (in Arabic).

36) al-Mālikī, ʿAbd Allāh Sāʿid, alzāfr, Qaryat Saʿūdīyah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Riyāḍ, 2018, (in Arabic).

37) al-Mutanabbī, Aḥmad ibn al-Ḥusayn, dīwānih, Dār Bayrūt lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, Bayrūt, 1983, (in Arabic).

38) Masʿūd, Jubrān, Muʿjam al-Rā'id, Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Bayrūt, 1992, (in Arabic).

39) al-Miṣrī, Ibn Abī al-Iṣbaʿ, taḥrīr al-Taḥbīr, Maṭābiʿ Sharikat al-Iʿlānāt al-Sharqīyah, al-Qāhirah, 1963, (in Arabic).

40) al-Maqrīzī, Taqī al-Dīn Abū al-ʿAbbās, al-mawāʿiẓ & al-iʿtibār bi-dhikr al-Khiṭaṭ & al-āthār al-maʿrūf bālkhṭṭ al-Maqrīzīyah, Maktabat al-Thaqāfah al-dīnīyah, al-Qāhirah, 1987, (in Arabic).

41) al-Minqarī, Muḥammad (2010) bayna al-ʿāmmīyah & al-fuṣḥá ytjdd al-jadal, Majallat ʿArabīyāt al-Dawlīyah, 25mārs, 2010.
http://www.arabiyat.com/content/cultureissues/824.html

42) mwnghwnw, Dominique, al-muṣṭalaḥāt al-mafātīḥ li-taḥlīl al-khiṭāb, tr. Muḥammad yḥyātn, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, Manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazā'ir, 2008, (in Arabic).

43) Yaqṭīn, Saʿīd, Infitāḥ al-naṣṣ al-riwā'ī : al-naṣṣ & al-siyāq. al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 2001, (in Arabic).

44) Yaqṭīn, Saʿīd, al-qirāʾah & al-tajribah : ḥawla al-tajrīb fī al-khiṭāb al-riwāʾī al-jadīd bi-al-Maghrib, Dār al-Thaqāfah, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2001, (in Arabic).

ثانيًا: المراجع الأجنبية

1) Derrida, Jacques, la Dissémination, ed. Du seuil, paris, 1972.
2) Minsky, Marvin. *Society of mind*. Simon and Schuster, 1988.

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/03/03م
تاريخ القبول: 2023/04/19م

بناء الشخصية في رواية سيرة حمى للروائي خالد أحمد اليوسف

د. عمر عيضة حسين الحارثي *
omarha2007@hotmail.com

ملخص:

يهدف البحث إلى تحليل بناء الشخصية، في رواية سيرة حمى للروائي السعودي خالد أحمد اليوسف بأبعادها المختلفة والأساليب المتبعة في تقديمها، وعلاقة الشخصية بمكونات الرواية الأخرى. على وفق المنهج البنيوي. وقد تكون من مقدمة ومدخل ومبحثين، فجاءت المقدمة متناولة أهمية البحث، وأهدافه، وتساؤلاته، والدراسات السابقة. وقد تناول المدخل الرواية وطريقة السرد فيها ووصف أحداثها إجمالًا. وجاء المبحث الأول: متناولًا الشخصية وطبيعتها وأساليب بنائها، فيما تناول المبحث الثاني: علاقة الشخصية بكل من المكان، والزمان، والحدث. وتوصل البحث إلى أن رواية سيرة حمى رواية شخصية لتمحورها حول شخصية الدكتور خزيمة التي لا تتمتع شخصية في الرواية بوجودها المستمر مثل شخصيته؛ لذلك وسمت بالرئيسة، بينما بقية الشخصيات كان ظهورها مؤقتا، ثم تتوارى؛ لذلك صنفت في البعد المقابل من ثنائية بنية الشخصية بوصفها شخصيات ثانوية. وقد امتد تأثير هذه الشخصية وتلاحمت علاقتها بالحدث والزمن والمكان.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الشخصيات، المكان، الزمان، الحدث.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الحارثي، عمر عيضة حسين، بناء الشخصية في رواية سيرة حمى للروائي خالد أحمد اليوسف، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 561-589.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 03-03-2023
Accepted: 19-04-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Character Development i Khaled Ahmed Al-Yousef's Novel "*Seerat Hama"*

Dr. Omar Ayed Hussein Al-Harithi *

omarha2007@hotmail.com

Abstract:

The purpose of this study is to analyze the development of characters in the Saudi novelist Khaled Ahmed Al-Yousef's novel "*Seerat Hama*", exploring the various dimensions and techniques of presenting a structuralist-based character in relation to other elements of the novel. The study consisted of an introduction, a prelude and two sections. The introduction discussed the study importance, objectives, questions, and previous studies. The prelude provided an overview of the novel, its narrative style, and a general description of its events. The first section focused on the nature of the characters, their development methods. The second section examined the relationship between the characters, the setting, time, and events. The study concluded that "*Seerat Hama*" is a character-driven novel, revolving around the personality of Dr. Khuzaima, whose continuous presence distinguished their character, leading to their classification as the main character. In contrast, other characters had temporary appearances before fading away, thus categorized as secondary characters in terms of character development. The influence of Dr. Khuzaima's character extended and intertwined with the events, time, and setting.

Keywords: Novel, Characters, Setting, Time, Events.

* Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Harithi, Omar Ayed Hussein, Character Development i Khaled Ahmed Al-Yousef's Novel "*Seerat Hama*", Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 561 -589.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1574

مقدمة:

إن الرواية فنٌّ مركَّب يسمح للأديب بأن يصنع عالمًا فريدًا، يبوح فيه بمكنون النفس الإنسانية، أو يرصد واقعًا بدقة وشغف ساحر، ويملأه بالألوان والأصباغ والأماكن ويدير فيه عقارب الدقائق والأيام، وتدخله الشخصيات كبيرة وصغيرة وعلى يديها تجري الأحداث.

ورواية سيرة حمى للروائي خالد أحمد اليوسف تتميز بسمات فنية على مستوى الرؤية والبناء، بشكل عام، وتعد الشخصية محورية في هذه الرواية، لدرجة أنه يمكن القول: إنها رواية شخصية، فضلًا عما تمتاز به من تنوع وإحكام في التوظيف. لذلك اخترتها للدراسة في ضوء المنهج البنيوي الذي " يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا"[(1)].

ويهدف البحث إلى التعريف بمفهوم الشخصية. والتعرف على طبيعتها وأساليب بنائها. وإبراز علاقتها بالمكان والزمان والحدث.

وتسعى الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما طبيعة الشخصية في رواية سيرة حمى؟
- ما أساليب بناء الشخصية في رواية سيرة حمى؟
- ما علاقة الشخصية بالمكونات الروائية الأخرى في رواية سيرة حمى؟

الدراسات السابقة:

هناك بعض الدراسات السابقة في موضوع البحث، منها:

- (بناء الشخصيات في روايات خالد بن أحمد اليوسف)، لمجد بنت سعد بن منصور عسيري، ماجستير، جامعة الملك خالد، 2023م.

وقد تناولت الباحثة بناء الشخصية في ثلاث روايات للكاتب هي:(وديان الإبريزي) و(نساء البخور) و(وحشة النهار). ويختلف هذا البحث في أنه يدرس بناء الشخصية في رواية سيرة حمى للروائي خالد أحمد اليوسف، وهي رواية جديدة لم تكن ضمن دراسة العسيري.

- (الذات والموضوع في روايات خالد اليوسف)، وهي رسالة ماجستير، لخلود بنت مناور المخلفي، قُدّمت إلى جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ونوقشت عام: 1442هـ.

ويختلف هذا البحث عنها في أمرين: الأول أنه تناول رواية سيرة حمى التي لم تكن ضمن دراسة المخلفي، الثاني في المنهج فالمنهج المتبع في دراسة المخلفي هو المنهج السيميائي بينما منهج هذا البحث هو المنهج البنيوي.

- (تشكل الزمن الروائي في روايات خالد اليوسف)، وهي ورقة بحثية تقدم بها: محمد بشيرالمطيري، لجامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية، تناول فيها الكاتب ظاهرة الزمن الروائي، والتمييز بين زمن الخطاب وزمن القصة في تشكيل الزمن الثابت، وطريقة بناء تخطيب الزمن في روايات خالد اليوسف.

وقد جاء بحثي في مقدمة ومدخل ومبحثين:

مدخل تحدّثتُ فيه عن الرواية بشكل عام، نوعها، وطريقة السرد فيها، ووصف أحداثها إجمالا، وزمن الرواية وأشهر أماكنها.

المبحث الأول: الشخصية طبيعتها وأساليب بنائها.

المبحث الثاني: علاقة الشخصية بمكونات الرواية، عبر المحاور الآتية:

1- الشخصية والمكان.

2-الشخصية والزمان.

3- الشخصية والحدث.

ثم الخاتمة وفهرس المراجع.

مدخل عام عن الرواية(سيرة حمى):

سيرة حمى هي رواية عن شخصية هي(الدكتور خزيمة) عالم الآثار، تدور حول رحلاته التي يرويها بنفسه، وهي ثلاث رحلات، رحلتان قام بهما مع رفقائه، ورحلة أخرى قام بها منفردًا، تبدأ برحلة للدكتور خزيمة عالم الآثار وهو شخص مفتون بالطبيعة وخاصة الصحراء[2]، والرحلة كانت إلى (أرض الصُّمَّان) ومدتها يومان.

ثم رحلة أخرى قام بها الدكتور وحده إلى خارج الرياض، وفي هذه المرة قضى يومين وحيدًا ثم عاد إلى الرياض، في أثناء انتشار كورونا في أنحاء البلاد؛ إذ حدث وهو في الرحلة، وعند عودته وفي نقطة تفتيش(بنبان) أوقفته الشرطة ولما عرفت أنه دكتور يخرج لجمع المعلومات عن المناطق أعطاه الشرطي خطابًا لكي لا توقفه نقاط تفتيش أخرى، مما جعل الدكتور خزيمة يستغل الفرصة للتجول في أنحاء الرياض التي هدأت فيها الحركة الصاخبة مما سمح له بالتجول ومشاهدة الأماكن الأكثر ازدحامًا بكل هدوء، قبل أن يصل إلى بيته الذي أقام به بعض الوقت مع أبنائه.

بدأ الدكتور خزيمة هذه المرة في كتابة عمل طويل، وبدا له أن يشارك صديقه حاتمًا هذا العمل ليبدي رأيه فيه، فأرسله إليه ليقرأه.

ثم بدأ يذكر ما كتبه في هذه القصة الطويلة التي عنونها بـ(حدَّثنا المسعودي قال)، وذكر فيها أحداث كورونا وما حلّ بالبلاد والعباد، وما تم فيها من إغلاق للمحال التجارية والاقتصار على الضروريات وإغلاق الحرم ومباعدة المصلّين في الصلاة وإيقاف الجمع والجماعات، وذكر بعض ما دبّجه الشعراء عن كورونا. وذكر بعض الأوبئة التاريخية كالجدري الذي فتك بكثير من الناس. ثم ما جرى من تخفيف الإغلاق مع الاحتراز وما جرى من التسابق لتخزين السلع، والمبالغة من البعض في إجراءات الاحتراز أو من إهمال الإجراءات. وتضمنت القصة التي يرويها أبو الهيثم بعض القصص الصغيرة منها(قلق من يوبي) و(الهاجرة) و(الحمى) و(بكاء الجدران).

أما الرحلة الثالثة فكانت مع صديقه حاتم إلى جدة، وقد تحركا عصرًا ليسيرا ليلًا هربا من شدة حر النهار، وكان حاتم قد أحضر ملفًا ورقيًا به القصة الطويلة التي بعث بها د. خزيمة ليستشيره فيها، ولتكون محل نقاش في أثناء سفرهما، وقد توقفا للصلاة عند مدينة(القويعية) ومرا بأرض(حلبان)، وتوقفا بمحطة في مدينة(ظلم) وتزودا بالطعام والوقود، ثم مرا بمدينة الطائف وقد اتفقا على البقاء فيها قليلًا، وقد نزلا في فندق في وسط المدينة، وزارا بعض معالم المدينة كمسجد (العباس) والسوق القديم، وجبال(الشفا) وقصر(البوقري) وقصر(الكاتب) وقصر(الصيرفي). كان حاتم قد عاش قدرًا من طفولته وشبابه في هذه المدينة التي عمل أبوه فيها مدة من الزمن، ولا يزال لهم منزل فيها وقد زاراه.

وفي منطقة ممتلئة بالبساتين جلسا يشربان الشاي فجاء شخص وقاطعهما وتعرفا عليه وتعرف عليهما وتناول معهما القهوة، وكان صاحب مزرعة فدعاهما للعشاء، وفي المساء ذهبا إليه وتعرفا على والده وإخوته وتناولا العشاء معهم.

وفي طريق العودة من بيت مضيفهما صرّح حاتم للدكتور خزيمة بما يشعر به من أعراض يبدو أنها تتشابه مع ظواهر الاشتباه بالكورونا، وذهبا إلى أقرب مركز طبي وقاما بالإجراءات الطبية معا والتزما بتعليمات الطبيب من ذهاب للفندق والعزل وإخبار إدارة الفندق لاتخاذ الإجراءات إلى أن تظهر النتيجة والتي أكدت إصابتهما بالكورونا.

اتصلت إدارة المستشفى بالرجل صاحب المزرعة ليخضع هو وأبناؤه وكل من تعامل مع د. خزيمة وحاتم للفحص، ومع ذلك فقد اتصل صاحب المزرعة بالفندق والدكتور خزيمة للاطمئنان عليه وتلبية أي طلب له، وأحضر لهما بعض المستلزمات من مشروبات مفيدة وغيرها.

بدأ الصديقان في تناول العلاج والشراب الساخن، والتزام الحجر في حجرتيهما، وأبلغا زوجتيهما بالأمر، ولما كانت زوجة حاتم من الطائف فقد أرسلت أخاها للاطمئنان على زوجها وصديقه وينظر في طلباتهما.

مكث الصديقان معًا يتناولان المشروبات الساخنة ويسيران على نهج العلاج ويتذكران وثاقة الصداقة بينهما وكان كل منهما ينادي صديقه بأخي أبي أيمن، وأخي أبي سعد، وكل منهما يتحامل على نفسه ليخدم صديقه في هذا المرض الذي شاء الله أن يصابا به في وقت واحد آملين أن يشفيا منه قريبا.

وفي كل رحلة يصف د. خزيمة المشاهد من جبال وأودية ودُحُول، منها دحل(هيت)، وآبار ونباتات وأشجار مثل السدر. ويصف كذلك إعداد أماكن المبيت وأنواع الطعام والشراب ككبسة الأرز مع اللحم، والقرصان واللحم والخضار، والشاي والحليب الممزوج بالزنجبيل والقرفة، وطبعًا القهوة العربية والتمر المرافق للرحلة، إنه يغطي الرحلة بكل تفاصيلها الهامة، ولا ينسى أن يؤكد أن أبا خزيمة عالم راصد يصور بالصورة الفوتوغرافية أحيانًا، والفيديو أحيانًا، كل المعالم التي في رحلاته.

أما زمن الرواية فيبدأ في بداية أكتوبر حيث بداية الرحلة الأولى من الرواية، والرحلة الثانية التي كان فيها الدكتور خزيمة وحده، كانت أثناء الحجر وقد نزل بلاء كورونا بالعالم، وهذا يعني أننا في نهاية العام 2019م وبداية 2020م، وحين بدأ الصيف كانت رحلتهما الأخيرة إلى الطائف.

أما أماكن الرواية فالرحلة الأولى كانت من الرياض إلى الصُّمَّان، والثانية كانت في صحراء قريبة من الرياض، والثالثة كانت من الرياض إلى جدة؛ لكنها انتهت في الطائف، فبيئة الرواية هي بيئة عربية خالصة بل بيئة سعودية محضة.

المبحث الأول: الشخصية طبيعتها وأساليب بنائها

تختلف الشخصيات في الروايات حسب أساليب بنائها وتوظيفها، فقد يختار عدم تقديم وصف جسماني لبعض شخصياته، أو قد يغفل المستوى التعليمي أو الاهتمامات... إلخ، فهو يقدم شخصيته بقدر ما يوظفها في السرد.

تعريف الشخصية: تتنوع نظرة النقاد إلى مفهوم الشخصية في العمل السردي، وفيما يلي بعض هذه التعريفات:

يرى سعيد يقطين أن الشخصية هي: "العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[3]. كما أن "الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"[4].

وتعرف الشخصية "بأنها "نتاج عمل تأليفي " يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم (علَم) يتكرر ظهوره في الحكي"[5]. وفضلًا عن ذلك يرى رولان بارت "أن التصنيف التقليدي لأنماط الشخصية لم يكن مقنعا لاعتماده المفرط على منح الامتياز لنوع معيَّن من الشخصية(الذات) subject. واتساقا مع تودوروف وغريماس يقترح بارت إفراغ فكرة الشخصية من ملابساتها الإنسانية لصالح المفهوم الوظيفي لـ الفاعل agent أو العامل actant"[6].

و"الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف"[7].

أما(فلاديمير بروب) و(غريماس) فقد "حاولا معًا تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها، دون النظر عن العلاقة بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص"[8].

إن اختلاف آراء النقاد حول مفهوم الشخصية أكسبها عمقًا أكبر، ومفهومًا واسعًا، وقد تطور هذا المفهوم حيث يتم ربط الشخصية بالزمان، أو المكان، أو الحدث.

وتتضح أهمية عنصر الشخصية من دورها الذي تقوم به داخل العمل الروائي، أو القصصي؛ إذ ستبقى في ذهن المتلقي حتى بعد الانتهاء من قراءة الرواية.

إن الشخصية في عمومها: ذات إنسانية لها دور وصفات جسمانية أو معنوية تؤهلها للقيام بدورها داخل النص بشكل مناسب. لأن النص الروائي هو حياة تتشكل من الأشخاص، والأماكن، والأزمان، والأحداث. "ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ؛ لأنه هو الذي يكوّن بالتدريج -عبر القراءة- صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبار ثلاثة:

- ما يخبر به الراوي.
- ما تخبر به الشخصية ذاتها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات"[9].

ويقوم الروائي بتقديم صفات شخصياته في الرواية بالشكل الذي يراه مناسبا، فليس عليه أن يجمع كل صفات الإنسان في شخص ما، أو يقدم تصوراً استقصائيًّا لتلك الصفات.

بنية الشخصية:

إن الشخصيات في الرواية تدرس عن طريق عدة متقابلات، وليس شرطًا أن تتوفر هذه السمات كلها، فلكل نص طبيعته، فالشخصية رئيسية أو ثانوية، بسيطة أو مركبة، نامية أو مسطحة[10]. ويفضّل أن يستنطق الدارس شخصية الرواية ويلمَّ بصفاتها ووظيفتها في النص ومن ثم يكشف عن حقيقة الشخصية.

ومن يطالع رواية سيرة حمى يجد أنها تتألف من شخصية الرحال الدكتور خزيمة، ثم الشخصيات التي يفرضها السير في طريق الرحلة، وهو ما يمكّن من تصنيف شخصيات هذه الرواية إلى هذه البنية الثنائية: رئيسة وثانوية:

الشخصية الرئيسة:(الدكتور خزيمة):

الشخصية الرئيسية "هي الشخصية التي يدور عليها محور الرواية أو المسرحية، وليس شرطًا أن تكون بطل العمل الأدبي، إنما يشترط أن تقود العمل الأدبي وتحركه بشكل لولبي تظهر فيه"[11].

لا تتحقق بلورة خلفية دالة عن هذه الشخصية إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية؛ ومن يقرأ رواية سيرة حمى يمكنه إجمال أبعاد شخصية الدكتور خزيمة على النحو الآتي:

البعد الفكري والنفسي للشخصية الرئيسة

أولا البعد الفكري: يتضح هذا البعد في الآتي:

-الدكتور خزيمة شخصية نخبوية، تنتمي إلى النخبة الجامعية، تأكد ذلك من خلال وظيفته الأكاديمية فهو "دكتور متخصص في الآثار"[12].

وبحكم هذا التخصص فهو دائم السفر والترحال في أماكن خاصة بحثا وتنقيبًا، ورحلاته الاستكشافية في الصحراء، يقول د. خزيمة عن نفسه: "تقرأ عن الصحراء في الكتب جميعها والكتابات المتناثرة في الدوريات المختلفة"[13].

تخصصه العلمي فرض عليه القيام برحلات علمية مختلفة برزت في الرواية في ثلاث رحلات، الأولى: إلى(الصمان) والثانية رحلة قصيرة خارج الرياض، والأخيرة إلى جدة لكنها انتهت في الطائف[14].

ويظهر البعد العلمي حين يستحضر د. خزيمة بعض الحوادث التاريخية فقد نص على ما أورده السيوطي في كتابه تاريخ الخلفاء من أنه كانت هناك زلزلة هائلة بـ(الرملة) خربتها حتى طلع الماء من رؤوس الجبال، وهلك من أهلها خمسة وعشرون ألفا[15].

- الثقافة العامة: تبرز في معرفته بالنجوم والكواكب والأبراج، فكثيرًا ما يؤرخ بها، وكذلك يشرح لغيره ما يتعلق بها[16].

-إلى جانب المعرفة العلمية والثقافة العامة في شخصية الدكتور خزيمة، فهو شخصية مثقفة بثقافة أدبية وذات مخزون شعري برز في استحضار الأشعار في مواضع متفرقة، منها بيتان للشاعر عبد الله بن خميس(ت 2011م) اللذان قالهما في دحلٍ نزل إليه مع أصدقاء له وخرجوا منه بصعوبة وببعض الإصابات، يقول:

وردتُــك أســتقِي فكَلَمْــتَ جســمي فمــا أقســاكَ يــا دَحْــل الهشــامِي

تقاضــي الــواردينَ دَمًــا بمــاءٍ رمــاك بثاقــبِ الأفــلاك رامِ[17]

ومن ذلك قصيدة الشاعر أبي عنان راشد آل عيسى(رسالة إلى السيد كورونا) ومنها:

أيُّهذا الكورونا العفيف.. العفيف

يا مدرِّب خَطْوِي على السجنِ في غرفةٍ ضيقة،

وعلى أنْ أقولَ وداعًا لمستقبل الحلم والزنبقة،

وعلى رَمْيِ عمرِي بظلمةِ وادٍ مخيف![18]

وقصيدة للشاعر أبي محمد حسن الزهراني، بعنوان(فنجان ابن ووهان)، وفي مطلعها:

أنا و(المعري)

على(مكتبي) بعد منتصف(الحظر)،

في نشوةٍ وسرور،

بيننا(الشاذلية) بالهيل والزنجبيل المصفَّى تفور.

الجانب الإبداعي: إلى جانب حبه للأدب، فهو كاتب موهوب في القصة، ومبدع أنتج ثلاث مجموعات قصصية، ونصا أدبيا مطولا بعنوان:(حدثنا المسعودي قال) ذكر لنا منه قدرًا كبيرًا احتوى قصصًا وشعرًا داخل(سيرة حمى)[19].

ويتصل بالجانب الإبداعي أمران، الأول: أنه أصر على أن تكون مكتبته ذات تصميم خاص، وكان على خلاف مع المهندس الذي صمم بيته بسبب هذا، ولكن لاحقا أصبح المهندس يمتدح هذا

التصميم وهو فكرة د. خزيمة[20]. الثاني: أنه أضاف كرسيا خشبيا وسط الكرسي الخلفي لسيارته في رحلته مع صديقه حاتم ليحولها إلى صالة جلوس صغيرة، وهو ما أعجب صديقه[21].

البعد النفسي:

يبرز في البعد الإنساني في شخصية الدكتور خزيمة، ممثلا في:

- الرفق بالحيوان: فمع أنَّ رفيقًا من رفقاء الرحلة الأولى (محمدًا) بارعٌ في صيد الطيور وهي هوايته فإنّه نزل عند رغبة الدكتور خزيمة بعدم اصطياد الطيور في أرض الصمان[22]، فلا داعيَ لإزعاج هذه الطيور المهاجرة، وكذلك لما أمسك (نادر) بثعبان كبير، وقد أراد د. خزيمة نقله لأغراض بحثية، فلما وجد أن الأمر غير مُجدٍ أطلقوا سراحه في الصحراء، ويعكس ذلك حبًّا للكائنات ومسالمة واضحة تبتعد عن الإيذاء غير المبرر.
- حب الصحراء والاستمتاع بها يملك على الدكتور خزيمة لبَّه لكن شريطة الحذر والحفاظ على النفس، ولذا رفض الدخول إلى أحد الدحول، وقال: "أرجوكم أرجوكم هذه مخاطرة غبية لسنا بحاجة لها ولسنا بحاجة إلى الإضرار بأحد منا"[23].
- علاقته بالصحراء علاقة عشق، يخاطب د. خزيمة نفسه: "ها أنت في قلق دائم أمام معجزة الصحراء التي فتنت بها خصوصا بعد زياراتك المتكررة لأراضي(الصمان) الساحرة كما تصفها، يسكنك ربيعها وأشجارها ونباتاتها الموسمية ومشاهد قطعان الرعي في مسيرات متواصلة من روضة إلى أخرى، وتشدُّك الإبل بألوانها المثيرة... تأسرك بيوت الشعر السوداء المتناثرة بين الأعشاب"[24].

البعد الاجتماعي: يتضح في الآتي:

- أن الدكتور خزيمة صديقٌ محبٌّ لأصدقائِه وفيٌّ لهم يظهر ذلك من علاقته بصديقه حاتمٍ خاصة في الوقت الذي أصيبا فيه بالكورونا، ومشاركته إياه شغف الرحلات والأدب، يقول عن رحلته الثانية: "وتمنيتُ لو أنَّ صديقي حاتمًا كان معي! خصوصًا أننا على اتفاقٍ دائمٍ في اهتماماتنا كلِّها بما في ذلك عشقنا للتصوير"[25].
- يتمتع بالتواضع وتقدير الآخرين، فقد رفض أن يكون ضيفًا على "راضي" وأصدقائه الذين ردَّدُوا على مسامعه: "لا تتعب نفسك يا دكتور"، لكنه أصرَّ أنْ يساعدَهم ويشارك في إعداد

الطعام وكلِّ ما يفعلونه.

ويمكن القول إن شخصية الدكتور خزيمة كما رسمها الكاتب تمثل ذلك الأستاذ الجامعي النموذجي المثالي محب العلم والفكر والأدب، وقد جاءت في الرواية متناسقة مع دورها.

شخصيات ثانوية:

الشخصية الثانوية هي التي تكتفي بوظيفة مرحلية[26]، تَبْقَى على حالها من بداية القصة إلى نهايتها فلا تتطور؛ فهي تلعب دورًا ثانويًا، كما أنها ثابتة الفكر والسلوك لا تتغير طوال السرد[27].

وتختلف الشخصيات الثانوية في رواية(سيرة حمى) فهناك شخصيات ثانوية أكثر أهمية من غيرها، وهناك شخصيات مساعدة لها تأثيرٌ في الأحداث، ودورٌ واضحٌ في سيرِ السرد الروائي، وشخصيات أخرى لم تكن موجهة لأحداث معينة.

ومن أهم الشخصيات الثانوية:

راضي أبو فهد:

البعد الفكري والنفسي:

راضي هو ابن عم د. خزيمة، وقريبه وصديقه ورفيق الرحلة الأولى، وقد وصفه د. خزيمة بأنه "رحالة لا يفتأ ينتقل من مكان إلى آخر"[28].

وراضي شخص مثير للإعجاب، قال عنه د. خزيمة: "حيث إن إعجابك به لا حدود له"[29].

ودوره في الرواية وصفه د. خزيمة بقوله: "ثم تطلب منه أن تكون الزيارة والمشاهدة بمساعدته وبتخطيط منه، حيث إن إعجابك به لا حدود له"[30].

فهو الذي نظَّم الرحلة الأولى إلى أرض(الصمان)، التي يعرفها جيدا، وأشرف عليها، ويمتاز بحسن الإعداد للرحلة، فقد أحضر سيارة ملائمة للرحلة "اللاند كروزر تويوتا، وقد أعدها قريبك أبو فهد لتتحمل الطرق الوعرة الصعبة، والمسافات الطويلة مع تجهيزها بكل ما تتوقع أن تحتاجه في الصحراء وما لا تتوقع"[31].

ويتمتع راضي بمعرفة واضحة بأرض الصمان وأشجارها وآبارها[32].

البعد الاجتماعي:

كما أنه أدار بلباقةٍ الحوارَ والنقاشَ حول موضوعات شتى أثناء السفر، يقول د. خزيمة: "لم يكن الصمت رفيقا لكم منذ خطواتكم الأولى في شوارع الرياض، بل إنك وجدت في قريبك راضي حسن إدارة الحوار والنقاش حول موضوعات شتى"[33].

صديقا راضي:

يقول د. خزيمة: "فترى شخصين لا تعرفهما، لكنك تخمِّن من هيئتهما أنهما من رجال الصحراء"[34].

الأول: نادر:

البعد النفسي والفكري:

وهو عسكري متقاعد من جنوب الرياض، يشوب بشرته لون السواد القاتم[35] رجلٌ قياديٌّ وشجاعٌ، وكان تقاعده المبكّر، وخروجه من العسكريّة كانا لعدم مقدرته على تحمّل الأوامر من رؤسائه؛ لأنه قيادي بالفطرة ويفضل أن يأمر نفسه بنفسه[36]، وهو مدمنُ اكتشاف البراري، ومتخصصٌ في الدُّحُول[37]، ومن عاشقي الرحلات، ويجيد التعامل مع الزواحف الخطيرة وصيد الثعابين، وقد تعاون مع الفرق المتخصصة لصيد الثعابين للمختبرات الجامعية[38].

الثاني: محمد:

البعد الفكري والنفسي:

هو مدني ريفي هاجر من إحدى قرى جبال السراة إلى الرياض مبكرًا، مقيمٌ بالرياض[39]، يعمل في التجارة، وتعاونه زوجته[40]. وهو أكثر عشقًا من نادر للرحلات في الأماكن كلها، يحب صيد الطيور، وله معرفةٌ بأشجار الصحراء، متدين تديّنًا نقيًّا وكان يؤذن للصلاة ويوقظهم لصلاة الفجر[41].

وعمومًا يجمع الأربعة (خزيمة وراضي ونادر ومحمد) حب الصحراء والرحلات والاستكشاف، وقد اتفقوا أنه "من حقنا أن ننسى الصخب والإزعاج يومين أو ثلاثة"[42].

ودورهما في الرواية: رفيقان للدكتور خزيمة وابن عمه راضي في الرحلة الأولى، ومساعدان بما يمتلكان من صفات ومواهب في الرحلة ومتطلباتها.

البعد الاجتماعي:

يبرز في شخصية نادر ومحمد الود الاجتماعي، يقول د. خزيمة: "فيتقدمان نحوك ويصافحانك مصافحة حارة"[43].

ويمتازان أيضا بحسن الحديث، "لقد كنت مستمعا لهم، ولاستطرادهم ولحديثهم المملوء بالمواقف التي تدل على النخوة والشهامة"[44].

وكذلك التواضع والتعاون في القيام بالأعمال المطلوبة أثناء الرحلة من طعام وغيره[45].

حاتم صديق د. خزيمة:

البعد النفسي والفكري:

ولحاتم مكانة خاصة في الرواية فهو ليس فقط رفيق درب الرحلة إلى الطائف، بل إن الدكتور خزيمة قدَّمه بشكل خاص يقول: "وأخبرت صديقك حاتمًا بكل ما جرى فيها... ثم جاء إليك فرحًا مستبشرًا بما لديك؛ لأنه يشاركك الميول منذ سنواتكما الأولى في الجامعة، لكنه يحاول جذبك إلى القراءات الأدبية التي هي حياته، ومستقر روحه حتى أدخلك حيِّزَ الكتابة الأدبية"[46]. فهي صداقةٌ وزمالةٌ، وميولٌ مشتركةٌ.

وحاتم من الرياض، ينشر للدكتور خزيمة بعض الكتابات، فهو شخصية نخبوية ثقافية أيضا ويعمل أستاذا جامعيا، وأقنعه د. خزيمة بجمال الرحلات البرية وبمتعة الخروج إلى الصحراء، وخرجا معا مع زوجتيهما إلى بعض الرحلات في أوقات الربيع النجدي الممتع، فهناك صداقةٌ على مستوى الأسرتين.

وكانت لعودة حاتم إلى الطائف أثر في نفسه، "حيث إنه عاش في طفولته وبعض شبابه في أوقات الصيف في هذه المدينة"[47]. كما أن زوجته من الطائف، يقول: "تعرفت عليها وهي ابنة الجيران، وكان والداي يعلمان بأمر هذا الحب وبالعلاقة العفيفة التي امتدت لسنوات طويلة إلى أن تزوجنا"[48].

ولحاتم معرفة أيضا بأنواع الطعام، فبعد أن اشترى وجبة سليق طايفي مع اللحم، "أخذ حاتم يخبرك عن الفرق بين سليق أهل نجد وسليق الطائف"[49].

ودوره في الرواية: ظهر حاتم بصورة أساسية رفيقًا في الرحلة الثالثة التي كانت بعد رفع الحظر من وباء كورونا وانتهت في الطائف، وقد كان قائد رحلة الطائف لدرايته بها وبمعالمها، كما أنه يمثل صورة الصديق وزميل الدراسة ورفيق الدرب.

البعد الاجتماعي:

تشكل الصداقة والعلاقة الوطيدة بعدا اجتماعيا في شخصية حاتم، وكذلك د. خزيمة، وقد عبر عن ذلك قائلا: "ومع ذلك فهو يؤكد لي دوما على الإخلاص في كل ما أقوم به، من هنا كانت رحلاتنا معا مختلفة عن غيرنا، نحن نتسابق في خدمة بعضنا بعضا... تصرفاتي معه تختلف عن تصرفاتي مع الآخرين... لقد أصبح خزيمة مع مرور الزمن أقرب الناس إلى نفسي"[50].

كما أنه وسيلة د. خزيمة لنشر إبداعه الأدبي.

وهكذا تمت صياغة الشخصيات المساعدة بدقة؛ لتناسب دورها في الرواية، فنادر العسكري لديه مهارة التعامل مع الحيوانات ولذلك اصطاد ثعبانا رغب د. خزيمة في أن يمسكه لأغراض بحثية، ومحمد الرجل النقي المتدين هو من يوقظهم دائما للصلاة، والشرطي الذي أعطى د. خزيمة خطابا كي لا توقفه دوريات الشرطة في وقت الحظر أعطى للدكتور خزيمة المبرر والحافز لرؤية المدينة الصاخبة في هدوئها غير المعتاد.

شخصيات أخرى:

هناك شخصيات كثيرة جاءت في الرواية، بعضها يمثل جزءًا من العائلة التي لا بد لها من مكانة في حياة الفرد، وجاء ذكرها وصفا لتعلق الفرد بأسرته، ومنها:

زوجة د. خزيمة وأبناؤه (سعد – سعاد – سمية - فهد). وقد وصفها بأنها: ذكية، وقد أفادت من شبكة الإنترنت عن طريق الأقمار الصناعية واستطاعت تحديد مكانه وإحداثياته طوال رحلة أرض الصمان[51].

زوجة حاتم، صديقه، وأبناؤه، وهي من الطائف.

زوجة محمد صديق ابن عم خزيمة وهي من الرياض، وهي زوجة نجدية أصيلة.

وتتمتع المرأة في رواية سيرة حمَّى بالصفات العربية الأصيلة فهي زوجة وفيّة، مسئولة، دائمة الحرص على شريك حياتها والاطمئنان عليه، داعمة مساندة وراقية ومخلصة، وإلا فلن يتأتى

للدكتور خزيمة أن يذهبَ في رحلاتٍ هو وأصدقاؤه خاصةً حاتمًا، وهو رجلٌ ذو بيت ومسئوليات، إلا إذا كانت الزوجة قادرة على تحمل المسئولية ومتفهمة لطبيعة عمله ورحلاته التي يمتزج فيها الشغف بالمهام العلمية، والتعليمية، والتأليف، والإبداع. وكذلك ظهرت صورة زوجة محمد التي هي داعمته وشريكته في النجاح وفي تجارته واستقراره في الرياض هذا هو السياق الذي جاءت فيه الزوجة، وإن كان حيزها في الرواية قليلًا.

المبحث الثاني: علاقة الشخصية بمكونات الرواية

أولا: الشخصية والمكان

يُعرف المكان الفني بأنه "المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، وهذا المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي، بل بكل ما في الخيال من تحيز"[(52)]. ولا يراد بكلمة المكان الفني في الرواية تلك البقعة الجغرافية، وإنما الدلالة الواسعة للمكان وهي تشمل البيئة بأرضها وأحداثها وسكانها، وهمومها وتطلعاتها، وتقاليدها وقيمها، فالمكان الروائي كيانٌ زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثر ويتفاعل مع الشخصيات وأفكارها. ويعد المكان من مكونات الرواية المهمة إلى جانب الزمن؛ فهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات.

وفي ضوء ما سبق فإن ثمة ارتباطا بين المكان والشخصية الروائية؛ فكما نجد اتصالا بين الإنسان والعالم الحقيقي نجد كذلك علاقة بين الشخصية والمكان الروائي، فالشخصية مكون فني ينتمي إلى بيئة مكانية يتحرك فيها، وينتقل منها وإليها. ويستطيع المكان الروائي أن يعبر عن آلام الشخصيات وآمالها؛ فالشخصية المقيمة في مكان واسع ليست مثل الشخصية المقيمة في مكان ضيق، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر تفسر طبيعة المكان حياة الشخصية التي تقيم في المكان ذاته. كما يمكن للقارئ أن يعرف الحالة النفسية للشخصية من خلال تواجدها في المكان الذي يبرز شعور الشخصية المقيمة فيه إقامة اختيارية أو إجبارية.

كما أن المكان الروائي يساعدنا على فهم الشخصية القصصية، يقول أحد النقاد العرب: " إن الفضاء المكاني بامتداداته ومكوناته يساعدنا على فهم الشخوص التي تقطنه، ووضعها الاجتماعي، وتكوينها السياسي والفكري والإيديولوجيا المعرفية التي تتبناها، ومن ثم يمكننا من أن نفهم مجمل

الأوضاع السياسية والثقافية والاقتصادية لمجتمع من المجتمعات، أو مدينة من المدن، فالفضاء المكاني لا يتشكل إلا عبر رؤية ما، ويمكن القول بأن الحديث عن المكان هو حديث محور عن رؤية ذلك المكان وزاوية النظر التي يتخذها الراوي عند مباشرته له. فالرؤية التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"[53].

وفي رواية سيرة الحمى تتضح علاقة الشخصية بالمكان، في ذلك الشغف لدى الدكتور خزيمة بالأماكن فكأن بينه وبين المكان امتزاجا عجيبا في شخصيته، ويتجلى ذلك في أنه على الرغم من تعدد الأماكن بين الرياض المدينة والصحراء ومع تباينها بين المفتوح والمغلق فإن الصحراء هي أهم مكان يمكن فيه التماس علاقة الشخصية بالمكان:

فتخصص الدكتور خزيمة في الآثار، عمّق اتصاله بمكان خاص هو الصحراء، فقد كشفت عن خبرته وعلمه بذلك المكان فعينه راصدة توثق وتصف الأماكن، ويمكن للقارئ -خاصة إذا لم يكن على علم بما تم وصفه في الرواية- أن يخرج بصورة واضحة عن الأماكن التي زارها د. خزيمة، بل وبالطرق التي سار فيها ومعالمها. ومن ذلك يقول: "استمتاعك برؤية جبال الرمال التي مررتم بها، وما زالت شامخة عن يمينك، وعن شمالك، وهي التي تسمى (الطعوس) لأنها عالية الارتفاع بالنسبة لسلسة رمال (الدهناء) كما أنها تمتد على طول الجزيرة العربية لتربط (النفود الكبير) شمالا ورمال (الربع الخالي) جنوبا"[54].

لكن ما الذي يربط الدكتور خزيمة بالطبيعة الصحراوية، وقد طرح هذا السؤال على نفسه، وأجاب عنه، يقول: "ثم ماذا بعد قضاء يومين في الصحراء التي أشغلتَ نفسكَ فيها؟ ماذا وجدت فيها؟ وبماذا خرجت من هذه الرحلة؟... وتخاطب عقلك الباطن قائلا: ألا يكفي أن أعيش في متعة الحرية الطبيعة؟ ألا يكفي أن أكون في نقاوة وفي صفاء وفي انشراح؟ ألا يكفي أن أستنشق هواءً عليلًا لا عبث في مكوناته وفي طهارته؟ ألا يكفي أن أكون مع رجال لهم تجربة حياتية صلبة لا نعرفها إلا في مثل هذه المواقف؟"[55].

"هناك بناء فوقي يأتي من حركة الشخصيات في المكان ذهابًا وإيابًا، وسفرًا واستقرارًا، وهذه الحركة لها دلالة هامة، حيث إن الرحلة تمثل موضوعا بني حولها العديد من النصوص القصصية...

فإن الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية... فالرحلة من مكان إلى مكان مستمدة من أسطورة البحث، أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فإن هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي"[56].

وكان للمكان أثر في نفسية الشخصية وجعلها شخصية مغامرة، تحب السفر رغم ما تلاقيه من مخاوف الصحراء ليلًا، فإذا رافق ذلك حديث عن الجن مثلًا دبّت المخاوف في النفوس، وهو ما حدث للدكتور خزيمة[57].

وبالنظر إلى علاقة الشخصية بالمكان في ظل الثنائية التقابلية في الرواية بين المكان المفتوح الصحراء والمكان المغلق يتضح أن ما تتمتع به الصحراء بوصفه مكانا مفتوحا باعثا على الحرية والانطلاق، والصلابة، كان وراء موقفه من البيت في أثناء كورونا: "إن البقاء في البيت لأطول وقت بسبب عدوّ لا يرى هو الخوف نفسه"[58]. فهذا الانقباض الناتج عن تقييد الحركة مضاد تماما لما توحي به الصحراء من حرية وانفتاح.

ثانيا: الشخصية والزمان

الأحداث لا تقوم بها الشخصيات خارج وقت محدد أو زمن، فـ"لا بد للسرد الروائي من أن يستوي في متوالية زمنية، أجل يمكن له أن يستغني عن المكان، لكنه لا يستطيع الاستغناء عن الزمن؛ يقول جيرار جينيت: "من الممكن أن نقصَّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث، ولو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد"[59].

وهناك فرق بين "الزمن الروائي والزمن الطبيعي، فهذا الأخير خطي يسير وفق عقارب الساعة، أما زمن السرد فبإمكان الروائي أن يحوله بتقنية الاستباق حينا، وبتقنية الاسترجاع حينا آخر، كما أن بإمكانه أن يتدرج مع صيرورته على نحو يقارب الزمن الطبيعي"[60].

والأحداث التي قام بها الدكتور خزيمة جرت في زمن وباء هو وباء كرونا، الذي أطلّ على العالم في نهاية 2019م وتم الاعتراف به عالميا. وقد كان لهذا الزمن أثر على الشخصية تلك التي ارتبطت بحكم تخصصها العلمي بالآثار بكثرة الترحال؛ إذ استوجب البقاءَ في البيوت، ومنعَ التجوال، وهو ما نال الشخصية في أثناء عودتها من البحث في الصحراء في أثناء العزلة. كما أن العزلة التي فرضها هذا

الوباء قد استغلها في البقاء بالمكتبة، وتوجيه قراءته في الأوبئة من حيث طبيعتها وتاريخها وأسبابها، وأماكن انتشارها، وأساليب الوقاية، والعلاج.

كما أن طبيعة عمله في الصحراء ورحلاته الاستكشافية بقدر ما شكلت له زمنا من الاستمتاع، عرّضته للبقاء مدة زمنية في الخوف، فهو في الصحراء بين زمنين زمن الراحة والمغامرة والمتعة العلمية، وزمن الخوف من الحيوانات والجن، يقول: "مرَّت عليَّ ثلاثة أشهر لا يمكن أن أتخيلها نهائيا"[61].

وكان لنوع من الزمن في رواية(سيرة حمى): هو الزمن النفسي، وهو " زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة"[62]، كان له أثر في الكشف عن نفسيته الداخلية من خلال التداعيات الشخصية وذكرياتها ومكنوناتها الداخلية: "ما حدث معي في هذه الرحلة مختلف للغاية! فقد حمدت الله على أن مستلزماتها كانت كافية من الماء، والأكل، والطاقة، حيث بت يومين وحيدًا، وكنت سأمكث حتى اليوم الثالث، طمعًا في الوصول إلى المزيد من المتعة، والاكتشاف، لولا أن ساورني القلق ليلة البارحة، وشعرت بحركة مزعجة في المكان، من غير بشر أو دواب، لكن الجن لا يعرفون الحركة إلا في الليل، خصوصا وأن مكاني أرض لهم"[63].

فالزمن في المقطع السابق زمن نفسي دار في باطن وعي الشخصية، وكشف لنا عن تداعيات قلق الشخصية في المكان الذي نزلت فيه، وتأثرها بالموروث الشعبي عن حكايات الجن.

والميل إلى الاسترجاع الذي يناسب ذكريات الصحراء ورحلات الشخصية إليها ومن تلك الاسترجاعات في الرواية "مضى ما بقي من النهار القصير في تحركاتٍ سيرًا على الأقدام من قبل الجميع، وكنتم تسيرون بعضكم مع بعض، بينما نادر يحدثكم عن بعض مواقفه الصعبة التي مر بها أثناء عمله العسكري، كنت تتأمل جسده المفتول المتناسق في طوله وعرضه، الذي يؤكد مدى قوته وصلابته مع بعض ما يسرده لكم من بعض ذكرياته، وكأن قناعتك تنمو إلى تصديق أن كثيرا مما يقال حول ذوي الأجسام السوداء صحيح "[64].

فالاسترجاع الخارجي في المقطع السابق أضاء العملية السردية ببعض الثغرات، وتجلى من خلال إنصات الجميع لنادر الذي قص مواقف بطولية عاشها في حياته العسكرية، ومن خلال استرجاع الماضي وإلقاء الضوء على بعض الجوانب النفسية والفكرية والاجتماعية لشخصية نادر،

وهذه الجوانب أشار إليها الراوي من خلال تأمل خزيمة لجسد نادر وبنيانه القوي الذي جعل بطولاته المروية عنهم مقبولة(كنت تتأمل جسده المفتول المتناسق في طوله وعرضه، الذي يؤكد مدى قوته وصلابته مع بعض ما يسرده لكم من بعض ذكرياته، وكأن قناعتك تنمو إلى تصديق أن كثيرا مما يقال حول ذوي الأجسام السوداء صحيح).

وإذا كان ما سبق استرجاعا خارجيا فإن للاسترجاع الداخلي حضورا في خطاب الشخصية وهي تروي ما عاشته في زمن رحلتها في الصحراء: "مرت ليلتكم الثانية بحال غير عادية، بعد عودة نادر برفقة صديقه، وقريبك راضي مرهق، متعب، متعكر المزاج، بعد أكثر من ثلاث ساعات من الطرب والرقص والغناء! لم تكن تتوقع أن غناء السامري يحدث شيئا عند عشاقه، وأن ضرب الدفوف في ليل أسود بهيم سيحرك السمَّار الذين لا صلة لهم به، خصوصًا وأنت تتابع نادرا وهو يردد: تبتُ إلى الله، تبتُ إلى الله "[65].

فالمقطع السابق استرجاع داخلي لحدث حصل بعد زمن بدء الرواية، حيث كان الجميع يجلسون حول أباريق القهوة والشاي والحليب الممزوج بالقرفة والزنجبيل، يستمعون إلى إيقاعات غناء يتردد صداها عبر الهواء، ثم ذهبوا إلى مكان صوت الغناء الذي بدا كأنه صوت السامري، وجلسوا في جلسة سمر وشعر وطرب وغناء[66].

ثالثا: الشخصية والحدث

عرف يان مانفريد الحدث بقوله: "هو سلسلة أفعال ووقائع، أو هو مجموع الوقائع، تكوِّن خط القصة على مستوى الفعل السردي"[67].

ويرى جيرالد برنس أنه "سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، نظام نسقي من الأفعال... وحدثان يؤلفان حدثا أكبر... وفي مصطلح بارت فإن الحدث مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل، فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف تشكل الحدث الذي نسميه مطلبا"[68].

وبهذا تتضح العلاقة بين الشخصية والحدث في الرواية فالشخصية صانعة الحدث، وعبرها تتوالى أحداث الرواية في أزمنتها وأماكنها، وتتمتع الشخصيات عمومًا بمحددات ساعدت في قيام كل منها بدورها.

وفي رواية سيرة حمى يمكن تلمس هذه العلاقة من خلال شخصية الدكتور خزيمة فقد انصب الاهتمام عليه بوصفه عالم آثار والشغل على الآثار يفرض عليه أدوارا في الحياة بعينها وهي أن يكون متنقلا بين موقع عمله ومواقع الآثار، وذلك وجّه أحداث الرواية وجهة معينة هي القيام بمغامرة الرحلة أو هيمنة حدث الرحلة على أحداث الرواية. فالرواية في مجموعها تتضمن ثلاث رحلات للدكتور خزيمة: الأولى إلى(الصمان) والثانية رحلة قصيرة خارج الرياض، والأخيرة إلى جدة لكنها انتهت في الطائف[69].

إن الأحداث الرئيسة للرواية تدور حول د خزيمة وتتمثل في:

الرحلة إلى الصحراء.

العودة إلى المنزل.

حدث الوباء

التفرغ للتأليف، وإنتاج نص(حدثنا المسعودي قال).

الرحلة إلى جدة التي انتهت في الطائف.

الإصابة بكورونا.

وهذه الأحداث / الرحلات كان لها تأثير على الشخصية إما بخلق تلك المتعة من الاستكشاف وإما بجعلها تعيش حالة من الخوف من الحيوانات والجن.

ولا يمكن إغفال أن لحدث مثل (وباء كورونا) توجيها واضحا لسير الدكتور خزيمة، فقد فرض الحظر بسبب الوباء العالمي عليها البقاء في المنزل، وكان البقاء وراء حدث كتابته نصًا بعنوان (حدثنا المسعودي قال) ويدور حول فكرة الأوبئة والخوف منها وتعامل الناس معها، والمشكلات الناتجة وكيفية معالجتها، مع نظرة تاريخية على ماضي الأوبئة الفتاكة التي ينتمي إليها وباء الكورونا.

ومع أن وباء الكورونا أصبح الآن جزءا من تاريخ البشرية في عصرنا الحالي فقد استطاع الكاتب أن يمزج هذا التاريخ في روايته، وأن يبرز تأثيراته الاجتماعية والفردية على الناس بشكل سلس داخل روايته، كما أبرز أيضا طريقة التعامل مع هذا الوباء والخلاف في نظر أبناء المدينة مع أبناء المناطق النائية (أسرة الرجل الذي استضافه في الطائف).

وختمت الرواية بالرحلة غير المكتملة، والمصير المفتوح غير المحسوم إلا بالأمل، فأصل الرحلة كان توجه د. خزيمة وصديقه حاتم إلى جدة، لكن رحلتهما حطت رحالها في الطائف، فكذا رحلة حياة الإنسان، خاصة في زمن الوباء، فإنه قد يحط رحاله قبل مراده وآماله، لكن يبقى الأمل، أمل الأخوة، والصداقة، والشفاء، والاستمرار. حيث جاءت نهاية الرواية على لسان حاتم، يقول: "سأبقى وفيًا مخلصًا له، متحاملًا على نفسي؛ لخدمته في مرضنا الواحد، ويشاء الله أن نمرض في وقت واحد، وفي حالة واحدة، وسنشفى منها قريبا بإذن الله"[70].

النتائج:

في ختام هذا البحث يمكن إيجاز أهم النتائج على النحو الآتي:

- رواية(سيرة حمَّى) للكاتب خالد أحمد اليوسف رواية شخصية، تدور حول شخصية الدكتور خزيمة ذلك الأستاذ الجامعي المتخصص في الآثار، الذي يسكن شغفه في وظيفته، ووظيفته في شغفه.
- لا تتمتع شخصية في الرواية بوجودها المستمر والدائم إلا شخصية الدكتور خزيمة، لذلك وسمت بالرئيسة، بينما بقية الشخصيات مؤقتة لها ظهور محدد، ثم تتوارى؛ لذلك صنفت في البعد المقابل من ثنائية بنية الشخصية وهو أنها شخصيات ثانوية.
- ركزت الرواية في بناء شخصية الدكتور خزيمة على بعدين هما البعد الفكري والنفسي يليه البعد الاجتماعي، وكان البعد الأول نابعا من طبيعة عمله العلمي والبحثي وتكوينه الروحي الداخلي، بينما البعد الآخر استدعاه احتكاكه بالآخرين سواء في أثناء رحلاته العلمية أم في أثناء حدث وباء كرونا. وتمت صياغة الشخصيات المساعدة بدقة؛ لتناسب دورها مع الشخصية الرئيسة في الرواية.
- كان للمكان تأثير على الشخصية تبدَّى في شغف د خزيمة بالصحراء، وبالمقابل أثرت الشخصية في المكان كما في تصميم المنزل والمكتبة.
- تتضح علاقة الشخصية بالحدث لاسيما حدث الرحلة في ذلك التأثير الذي ولَّده الترحال في نفسية الشخصية إما بخلق تلك المتعة من الاستكشاف وإما بجعلها تعيش حالة من الخوف من الحيوانات.
- كان لزمن الرواية تأثير في سلوك الشخصية أو وضعها النفسي؛ فزمن الوباء كان وراء بقاء

الشخصية في البيت، وزمن البقاء أتاح لها فرصة لكتابة رواية بالقدر الذي أدى ثقل التزام المنازل في أثناء الوباء إلى ضغوط نفسية وقلق وتضييق على حرية التنقل.

الهوامش والإحالات:

(1) حمودة، المرايا المحدبة: 159.

(2) يقول الشخصية الرئيسة في الرواية د. خزيمة: "ها أنت في قلق دائم أمام معجزة الصحراء التي فُتِنْتَ بها خصوصا بعد زياراتك المتكررة لأراضي(الصمان) الساحرة كما تصفها" اليوسف، رواية سيرة حمى: 6.

(3) يقطين، قال الراوي: 87.

(4) عزام، شعرية الخطاب السردي: 11.

(5) نفسه: 11.

(6) أونيجا، وغارثيا، السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية: 65،66.

(7) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 113.

(8) لحمداني، بنية النص السردي: 50.

(9) نفسه: 51.

(10) ينظر: مرتاض، في نظرية الرواية: 87.

(11) التونجي، المعجم المفصل في الأدب: 547/2.

(12) ينظر: اليوسف، سيرة حمي: 9.

(13) نفسه: 7.

(14) الرحلة الأولى استغرقت من أول الرواية إلى ص 36، والثانية من ص 39 إلى ص 52، والثالثة من ص 126 إلى نهاية الرواية ص 207.

(15) ينظر: اليوسف، سيرة حمي: 86. وينظر: السيوطي، تاريخ الخلفاء: 300 وكذلك ما كان من زيادة نهر دجلة بالعراق، ينظر: نفسه: 301.

(16) ينظر مثلا: 18، 19 حيث شرح لراضي وصديقه ما يعرفه عن الأبراج والنجوم، وكذلك تأريخه بالأبراج والأنواء على لسان أبي الهيثم المسعودي، ينظر على سبيل المثال: 60.

(17) ينظر: اليوسف،سيرة حمي: 23.

(18) ينظر: اليوسف،سيرة حمي: 69.

(19) استغرق هذا النص من: 60 إلى: 125.

(20) ينظر: نفسه: 53.

(21) ينظر: نفسه: 126.

(22) ينظر: نفسه: 15.

(23) ينظر: نفسه: 23.

(24) نفسه: 6.

(25) نفسه: 40.

(26) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي: 215.

(27) ينظر: شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة: 33.

(28)اليوسف،سيرة حمى: 7.

(29) نفسه، الصفحة نفسها.

(30)نفسه، الصفحة نفسها.

(31) نفسه، الصفحة نفسها.

(32) ينظر: نفسه، 13.

(33) نفسه: 11.

(34) نفسه: 9. ووصف الكاتب شخصية نادر ومحمد: 9، 10.

(35) نفسه: 10-14.

(36) نفسه: 11.

(37)نفسه: 22.

(38)نفسه: 27.

(39)نفسه: 12.

(40) ينظر: نفسه: 20.

(41) ينظر: نفسه: 19، 21.

(42)نفسه: 36.

(43)نفسه: 9.

(44)نفسه: 11.

(45) ينظر: نفسه: 22.

(46)نفسه: 37. وفي رحلة د. خزيمة الثانية تمنى لو أن حاتما معه. ينظر: 39.

(47)نفسه: 136.

(48)نفسه: 202.

(49)نفسه: 136.

(50) ينظر: نفسه: 206، 207.

(51) ينظر: نفسه: 37.

(52) باشلار، جماليات المكان: 31.

(53) يونس، أهم مكونات الفضاء: 39.

(54) اليوسف،سيرة حمى: 12.

(55)نفسه: 35.

(56) ينظر: قاسم، بناء الرواية: 107. وينظر: القرشي، تحولات الرواية: 214.

(57) ينظر سيرة حمى: 39.

(58) نفسه: 59.

(59) بوعزة، ماهية الرواية: 51.

(60) نفسه: 52.

(61) نفسه: 59.

(62)مندلاو، الزمن والرواية: 137.

(63) اليوسف،رواية سيرة حمى: 39.

(64) نفسه: 27.

(65) نفسه: 31.

(66) ينظر: نفسه: 28.

(67) مانفريد، علم السرد: 101.

(68) برنس، المصطلح السردي: 19.

(69) الرحلة الأولى استغرقت من أول الرواية إلى: 36، والثانية من: 39 إلى: 52، والثالثة من: 126 إلى نهاية الرواية: 207.

(70) اليوسف،سيرة حمى: 207.

المراجع:

1) إبراهيم، سيد، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

2) أونيجا، سوزانا، وغارثيا،خوسيه، السرديات من البنيوية إلى مابعد البنيوية، ترجمة: السيدإمام، شهريار، العراق، 2020م.

3) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م.
4) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت.
5) برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003م.
6) بروب، فلاديمير، مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للطباعة والنشر، دمشق، 2006م.
7) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1986م.
8) بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية، جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009م.
9) تايسون، لويس، النظريات النقدية المعاصرة، ترجمة: أنس عبد الرازق مكتبي، جامعة الملك سعود، السعودية، 2014م.
10) التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999م.
11) جنيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبدالمجيد الأزدي، وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.
12) حمودة، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
13) رزوق، أسعد، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
14) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002م.
15) السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، 2004م.
16) شريبط، أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧م .١٩٨٥م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.
17) الضبح، مصطفى، الرواية والمعرفة، مجلة سرديات، قطر، ع1، 2020م.
18) عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
19) عسيري، مجد بنت سعد بن منصور، بناء الشخصيات في روايات خالد بن أحمد اليوسف، رسالة ماجستير، جامعة الملك خالد، السعودية، 2023م.
20) قاسم، سيزا، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004م.
21) القرشي، عالي، تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2013م.
22) الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006م.
23) لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت.

24) لودج، ديفيد، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.
25) مانفريد، يان، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، 2011م.
26) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
27) مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997م.
28) النصير، ياسين، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986م.
29) همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000م.
30) وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، 1994م.
31) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001م.
32) اليوسف، أحمد خالد، سيرة حمي، مركز الأدب العربي، الدمام، 2021م.
33) يونس، محمد عبد الرحمن، أهم مكونات الفضاء المكاني في الخطاب الروائي العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع538، 2016م.

Arabic references

1) Ibrāhīm, Sayyid, Naẓarīyat al-riwāyah: dirāsah li-manāhij al-Naqd al-Adabī fī Muʿālajat Fann al-qiṣṣah, Dār Qibāʾ lil-Ṭibāʿah & al-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 1998, (in Arabic).
2) Awnyjā, Sūzānā, wghārthyā, José, al-Sardīyāt min al-binyawīyah ilá mābʿd al-binyawīyah, tarjamat : alsydʾmām, Shahrayār, al-ʿIrāq, 2020, (in Arabic).
3) Bāshilār, Gaston, Jamālīyāt al-makān, tarjamat : Ghālib Halasā, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1992, (in Arabic).
4) Baḥrāwī, Ḥasan, Binyat al-shakl al-riwāʾī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, (in Arabic).
5) Barnas, jyrāld, al-Muṣṭalaḥ al-Sardī, tr. ʿĀbid Khazindār, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, Miṣr, 2003, (in Arabic).
6) Brwb, Vladimir, Mūrfūlūjiyā al-Qiṣṣah, tr. ʿAbd al-Karīm Ḥasan, wsmyrh ibn ʿAmmū, Shirāʿ lil-Ṭibāʿah & al-Nashr, Dimashq, 2006, (in Arabic).
7) Bwtwr, Mīshāl, Buḥūth fī al-Riwāyah al-Jadīdah, tr. Farīd Anṭūniyūs, Manshūrāt ʿUwaydāt, Bayrūt, 1986, (in Arabic).

8) Būqirrah, Nuʿmān, al-Muṣṭalaḥāt al-Asāsīyah fī Lisānīyāt al-Naṣṣ & taḥlīl al-khiṭāb: Dirāsah muʿjamīyah, Jadārā lil-Kitāb al-ʿĀlamī, ʿAmmān, 2009, (in Arabic).

9) Tāyswn, Luwīs, al-Naẓarīyāt al-Naqdīyah al-Muʿāṣirah, tr. Anas ʿAbd al-Rāziq Maktabī, Jāmiʿat al-Malik Saʿūd, al-Saʿūdīyah, 2014, (in Arabic).

10) al-Tūnjī, Muḥammad, al-Muʿjam al-Mufaṣṣal fī al-adab, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1999, (in Arabic).

11) Jnyt, Jirar, Khaṭṭāb al-ḥikāyah baḥth fī al-manhaj, tr. Muḥammad Muʿtaṣim, wʿbdālmjyd al-Azdī, & ʿUmar ḥulá, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Qāhirah, 1997, (in Arabic).

12) Ḥammūdah, ʿAbd al-ʿAzīz Ḥammūdah, al-marāyā almḥdbh : min al-binyawīyah ilá al-tafkīkīyah, ʿĀlam al-Maʿrifah, al-Kuwayt, 1998, (in Arabic).

13) Razzūq, Asʿad, Mawsūʿat ʿilm al-nafs, al-Mu'assasah al-ʿArabīyah lil-Dirāsāt & al-Nashr, Bayrūt, 1979, (in Arabic).

14) Zaytūnī, Laṭīf, Muʿjam muṣṭalaḥāt Naqd al-riwāyah, Maktabat Lubnān Nāshirūn, Bayrūt, 2002, (in Arabic).

15) al-Suyūṭī, Tārīkh al-khulafā', Ed. Ḥamdī al-Dimirdāsh, Maktabat Nizār Muṣṭafá al-Bāz, 2004, (in Arabic).

16) Sharaybaṭ, Aḥmad Sharaybaṭ, Taṭawwur al-binyah al-fannīyah fī al-qiṣṣah al-Jazā'irīyah al-muʿāṣirah 1947m 1985m, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, Dimashq, 1998, (in Arabic).

17) al-Ḍbḥ, Muṣṭafá, al-Riwāyah & al-Maʿrifah, Majallat Sardīyāt, Qaṭar, I1, 2020, (in Arabic).

18) ʿAzzām, Muḥammad, shiʿrīyah al-khiṭāb al-sardī, Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, Dimashq, 2005, (in Arabic).

19) ʿAsīrī, Majd bint Saʿd ibn Manṣūr, binā' al-shakhṣīyāt fī Riwāyāt Khālid ibn Aḥmad al-Yūsuf, Risālat mājistīr, Jāmiʿat al-Malik Khālid, al-Saʿūdīyah, 2023, (in Arabic).

20) Qāsim, Sīzā, binā' al-riwāyah, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 2004, (in Arabic).

21) al-Qurashī, ʿĀlī, Taḥawwulāt al-riwāyah fī al-Mamlakah al-ʿArabīyah al-Saʿūdīyah, Mu'assasat al-Intishār al-ʿArabī, Bayrūt, 2013, (in Arabic).

22) al-Kurdī, ʿAbd al-Raḥīm, al-sard fī al-riwāyah al-muʿāṣirah, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah, 2006, (in Arabic).
23) Laḥmidānī, Ḥamīd, Binyat al-naṣṣ al-sardī min manẓūr al-naqd al-Adabī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', (in Arabic).
24) lwdj, Dīfīd, al-fann al-riwā'ī, tr: Māhir al-Baṭṭūṭī, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Qāhirah, 2002, (in Arabic).
25) Mānfrīd, Yān, ʿilm al-sard : madkhal ilá Naẓarīyat al-sard, tarjamat : Amānī Abū Raḥmah, Dār Nīnawá, Dimashq, 2011, (in Arabic).
26) Murtāḍ, ʿAbd al-Malik, fī Naẓarīyat al-riwāyah, ʿĀlam al-Maʿrifah, al-Kuwayt, 1998, (in Arabic).
27) Mndlāw, al-Zaman & al-Riwāyah, tr. Bakr ʿAbbās, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1997, (in Arabic).
28) al-Naṣīr, Yāsīn, al-riwāyah & al-makān, Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfīyah al-ʿĀmmah, Wizārat al-Thaqāfah & al-Iʿlām, Baghdād, 1986, (in Arabic).
29) Hmfry, Robert, Tayyār al-Waʿy fī al-Riwāyah al-ḥadīthah, tr. Maḥmūd al-Rubayʿī, Dār Gharīb, al-Qāhirah, 2000, (in Arabic).
30) Wādī, Ṭāhā, Dirāsāt fī Naqd al-Riwāyah, Dār al-Maʿārif, Miṣr, 1994, (in Arabic).
31) Yaqṭīn, Saʿīd, Infitāḥ al-Naṣṣ al-Riwā'ī: al-Naṣṣ & al-Siyāq, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍā', 2001, (in Arabic).
32) al-Yūsuf, Aḥmad Khālid, sīrat Ḥamī, Markaz al-adab al-ʿArabī, al-Dammām, 2021, (in Arabic).
33) Yūnus, Muḥammad ʿAbd al-Raḥmān, ahamm Mukawwināt al-faḍā' al-makānī fī al-khiṭāb al-riwā'ī al-ʿArabī al-muʿāṣir, Majallat al-Mawqif al-Adabī, Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, Dimashq, I538, 2016, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/02/12م
تاريخ القبول: 2023/05/09م

الدلالات الاجتماعية والنفسية والفكرية في قصص علوي طه الصافي القصيرة والقصيرة جدًا

عائشة عبدالله علي خواجي *
Aisha.kh1414@gmail.com

الملخص:

تناول البحث المجموعات القصصية: (مطلات على الداخل)، و: (أرزاق يا دنيا أرزاق) و: (كنت في الطائرة المخطوفة) للقاص السعودي علوي طه الصافي، التي يكشف فيها عن خبايا نفسه ومجتمعه، واستيائه من بعض العادات السلبية السائدة فيه. وقد تم تقسيم هذا البحث إلى: مقدمة، وتمهيد تلاهما ثلاثة مباحث، كانت على التوالي: الدلالة الاجتماعية، والدلالة النفسية، ثم الدلالة الفكرية. وخُتمت الدراسة بخاتمة تضمنت أبرز النتائج، منها: أسهم علوي طه الصافي في التعبير عن قضايا مجتمعه؛ كقضايا الفقر، وقضايا صراع الأجيال، والمشكلات الناتجة عن التطور الاجتماعي الذي شهده المجتمع في تلك الفترة. حظيت المرأة بالنصيب الأكبر من قضايا المجتمع، حيث ناقش قضية تفضيل الذكر على الأنثى، وقضية تزويجها في سنّ مبكرة، كما دعا إلى منحها العديد من حقوقها التي سلبت منها، كحق التعليم، وحق اختيار الزوج، ومساواتها بالرجل. يحمل الكاتب بعدا إيديولوجيًا وفكريًا؛ حيث شكلت القضية الفلسطينية هاجسًا وموضوعًا متكررًا في العديد من قصصه التي صور من خلالها آلام المواطن العربي، ومعاناته على يد العدو الذي تمكن من الاستيلاء على أرضه وماله.

الكلمات المفتاحية: القصة القصية، القصة القصيرة جدا، القصة السعودية، القضايا الاجتماعية.

* ماجستير في الأدب والنقد - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: خواجي، عائشة عبدالله علي، أ الدلالات الاجتماعية والنفسية والفكرية في قصص علوي طه الصافي القصيرة والقصيرة جدًا، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 590-615.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 12-02-2023
Accepted: 09-05-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Social, Psychological, and Intellectual Implications in Alawi Taha Al-Safi's Short and Very Short Stories

Aisha Abdullah Ali Khawagi *
Aisha.kh1414@gmail.com

Abstract:

This study examines Alawi Taha Al-Safi's short story collections: "*Prospects into the Inside,*" "*Fortunes, O World, Fortunes*," and "*I Was on the Hijacked Plane*", voicing the author's innermost self-workings, his society norms,, and his dissatisfaction with certain prevailing negative customs. The study is divided into an introduction and three sections covering social significance, psychological significance, and intellectual significance. The study concluded with some significant findings. It revealed that Alawi Taha Al-Safi's contributions were evident in addressing social issues such as poverty, generational conflicts, and the problems resulting from the social changes witnessed by the community during that period. Women occupied a key position in Safi's social issues, including the males' superiority over females and early marriage. The author strongly advocated granting women the rights they were deprived of such as the right to education, the right to choose a spouse, and gender equality. It was also revealed that the writer's ideological and intellectual advocacy for the Palestinian issue was a recurring concern in many of his stories, depicting the suffering and struggles of Arab citizens at the hands of the enemy who seized their land and possessions.

Keywords: Short story, Very short story, Saudi story, Social issues.

* MA in Literature and Criticism, Saudi Arabia.

Cite this article as: Khawagi, Aisha Abdullah Ali, Social, Psychological, and Intellectual Implications in Alawi Taha Al-Safi's Short and Very Short Stories, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 590 -615.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1575

مقدمة:

مرت القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بمراحل عديدة حتى اتضحت ملامحها، وقد شهدت خلال هذه المراحل تطورًا كميًّا وفنيًّا ألحقها بمصاف زميلاتها في الوطن العربي، كما ارتبطت نشأتها بالتحول الحضاري والاجتماعي الذي شهدته المملكة العربية السعودية.

ومما لا شك فيه أنّ القصة القصيرة في منطقة جازان جزء من القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، فقد تزامنت بدايتها مع المرحلة الثانية من مراحل تطور القصة القصيرة فيها.

ونظرًا للتراكم الإبداعي القصصي في منطقة جازان وقع اختياري على مجموعات علوي طه الصافي القصصية، وهي:

1- (مطلات على الداخل)، إصدار النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1980م.

2- ومجموعته (أرزاق يا دنيا أرزاق)، إصدار الصافي للثقافة والنشر - الرياض، ط1، 1989م.

3- ومجموعته (كنت في الطائرة المخطوفة) إصدار دار الصافي للثقافة والنشر - الرياض، ط1، 1990م.

ولذلك وسمت بحثي بـ: (الدلالات الاجتماعية والنفسية والفكرية في قصص علوي طه الصافي القصيرة والقصيرة جداً).

وتتمثل **إشكالية البحث** في الكشف عن بنية الحكاية وطرائق الكتابة عند علوي طه الصافي، وتتفرع عن هذه الإشكالية تساؤلات عدة، منها:

1- ما الرسائل الاجتماعية والنفسية والفكرية المستنبطة؟

ومن أهم الأسباب التي حفزتني على اختيار هذا الموضوع ما يلي:

1- الوقوف على أبرز القضايا الاجتماعية التي عالجها علوي طه الصافي في قصصه.

2- التعرف على العادات التي كانت منتشرة في المجتمع، والتي لا يزال بعضها موجودًا إلى الآن.

3- التعرف على مدى تطور المجتمع حيث كتبت بعض هذه القصص في أوقات مختلفة.

وسأعتمد في دراستي هذه على المنهج البنيوي السردي؛ أي التحليل السردي للمضمون من حيث بنية الحكاية.

وتسعى الباحثة من خلال دراسة هذا الموضوع لتحقيق جملة من **الأهداف** التي تتلخص في الآتي:

1- التعريف بعَلَم من أعلام السرد السعودي من خلال دراسة أعماله.

2- الكشف عن طرق الكتابة، والجانب الفني عند علوي طه الصافي.

3- التعرف إلى الأبعاد الاجتماعية، والنفسية، والفكرية، وملامح التجديد عند علوي طه الصافي.

أما الدراسات السابقة، فإنّه -حسب علم الباحثة- لا توجد دراسات علمية نقدية مستقلة تناولت أعمال علوي طه الصافي في القصة القصيرة، أو درست البنية والدلالة في قصصه، ولكن هناك دراسات ومقالات تناولت بعض مجموعاته القصصية ضمن محاورها، ومن هذه **الدراسات**:

1- بتول حسين حمود مباركي: القصة القصيرة في منطقة جازان منذ ظهورها حتى نهاية عام 1427هـ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2014م.

2- طلعت صبح السيد: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية، نادي الطائف الأدبي، ط1، 1988م.

3- محمد صالح الشنطي: القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية، دار المريخ للنشر، ط1،1987م.

4- محمد قطب: السرد في مواجهة الواقع؛ فصول في القصة السعودية، مركز الحضارة العربية – القاهرة، ط1، 2001م.

ومن هذه المقالات أيضا:

1- (مطلات على الداخل) وتجربة القصة القصيرة جدًا في السعودية، جريدة الشرق الأوسط، ع3137، 1407/11/5هـ.

تمهيد:

يعدّ الأدب موروثًا ثقافيًا لا يمكن الاستغناء عنه، وعن كلّ مظاهره التعبيرية؛ فهو مرآة عاكسة لحياة الشعوب بكل طبقاتها وفئاتها[1]؛ لكونه يميل إلى التعبير عن هموم الوطن والمجتمع الذي ينبع منه، ولأنّ لكلّ مجتمع خصائصه التي تميزه عن غيره؛ فإنّ "التّعرض لأحد أشكاله وتناولها ودراستها، هو دراسة للشعب وكشف عن شخصيته، لأنّه يؤدي بنا إلى استكشاف كلّ المظاهر والدّلالات المتعلقة بمجتمع ما، وكلّ تناقضاته وتعقيداته، فهو بذلك يعدّ الذاكرة الحية للشعوب، ينتقل من جيل إلى جيل ويخلّد، ويعكس ثقافته وواقعه بمختلف مستوياته (الثقافية، الاجتماعية، الاقتصادية...)"[2].

وبما أنّ القصة القصيرة جزء من هذا الأدب؛ فهي تزخر بالعديد من التّجارب التي تعبّر عن هموم النّفس، وآلامها، وآمالها، وطموحاتها؛ حيث تعد القصة سجلًا حيًّا يدوّن فيه الكاتب آمال مجتمعه، وآلامه، وطموحاته، وعاداته، وتقاليده، ومراحل تطوره، وقد يعبّر فيها عن رأيه، وموقفه تجاه بعض القضايا، بالإضافة إلى ما تحتويه القصة من أبعاد، ودلالات رمزية، وصريحة تكشف عن مختلف مظاهر الحياة العامة، والسائدة في مجتمع ما، وتعبر عن هموم الأوطان، والمجتمعات، وتجارب الإنسان العميقة.

وعلم الدلالة مصطلح فنيّ يستخدم في الإشارة إلى دراسة المعنى، وقد أُطلقت عليه عدة أسماء؛ أشهرها كلمة (Semantics)، أما في اللغة العربية فيسمى علم الدلالة، في حين يسميه البعض علم المعنى، وينبه أحمد مختار عمر من استخدام صيغة الجمع، وقول: علم المعاني؛ لأنه فرع من فروع البلاغة.

ويعرف علم الدلالة بتعريفات عدة، منها: أنه العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز، حتى يكون قادرًا على حمل المعنى[3].

حيث إنّه لكلّ كلمة معانٍ إشارية تكتسبها من خلال كونها أجزاء من جمل، وتستمد الجملة معناها من مجموع معاني الكلمات، وحين "تتوالى الجمل عبر مسار خطيٍّ مشكلةً سياقًا كلاميًا ذا معنى في نص أدبيّ، يمكن القول عن هذا النص: إنّه موضوع انسجام خطيّ عندما تحيله جملة

واحدة بعد الأخرى على وقائع مترابطة، فيما بينها (بعلاقة شرطية خاصة). إنّ هذه العلاقات بين الوقائع تُصاحب في الغالب بعلاقات بين أشياء، أو خصوصيات، أو أشخاص، أو أعمال تنتمي إلى وقائع تؤدي إلى بلورة معانٍ تفتح المجال واسعًا أمام المتلقي، ليقوم بعملية تأويل للنص المقروء، وذلك باختيار عناصر، تبدو مهمة حاسمة، لتشكل بنية نصية دالة"[4].

وفي هذا البحث ستتناول الباحثة الأبعاد والدلالات في قصص علوي طه الصافي من خلال ثلاثة عناصر، هي: الدلالة الاجتماعية، الدلالة النفسية، الدلالة الفكرية.

المبحث الأول: الدلالة الاجتماعية

يحظى العنصر الاجتماعي بنصيب وافر من بنية القصة، فهي كما يقول القاص: "بعض شرائح اجتماعية.. وحالات نفسية، كنت قد كتبتها في فترة من الفترات دون أن أخطط لها، أو أضعها في إطار شكل محدد من الأشكال الفنية، فكانت (مطلات) على أعماق النفس، والمجتمع...على كل حال هي أضواء على جوانب من حياة فرد، أو جماعة تعيش بيننا"[5].

وقد سلّط القاص الضوء على قضايا، وعادات اجتماعية عدة، وكان للمرأة النّصيب الأكبر من هذه القضايا؛ حيث تظهر في عدة صور لدى الكاتب، ناقش فيها قضاياها، وحاول الكشف عن همومها الحياتية.

ولمعرفة كيفية إسهام العنصر الاجتماعي في تشكيل العالم الدّلالي في قصص علوي طه الصافي القصيرة، يمكن أن نصنّف الدّلالة الاجتماعية من خلال مواضيع متكررة في المجتمع في تلك الفترة التي كانت تشكل مفارقة إنسانية، وهي مسألة:

1- المفاضلة بين الذكر والأنثى

ففي قصة (ولد أم بنت) ناقش القاص قضية تفضيل الذكر على الأنثى، واتخذ من الحلم وسيلة للتعبير عنها، "ويحدث ذلك على وجه الخصوص عندما تكون غاية القاص معالجة بعض الأوضاع الاجتماعية غير العادلة، والفوضى، والانقلاب في المعايير، مما يثقل على نفسه ويرهق مشاعره. فإنه لما يقف تجاهها تستولي عليه الرغبة في التعبير عنها وصياغة رؤيته حولها، ويستولي عليه – أيضًا – الحرج في طريقة احتوائها وعرضها فنيًا؛ لأنها لا تخصه وحده بقدر ما تخص مجتمعًا

هو جزء منه. وليس الفراغ من تصوير قضيته هو ما يشغله بقدر ما يشغله التّمكن من التّأثير في المجتمع وإقناعه. فيشعر بالحاجة إلى طريقة تحظى بقبول المجتمع، وتهز شغافه؛ ليعبر من خلالها عما يريد، ومن هنا يقع اختياره على الحلم"[6].

يبدأ الحلم الذي يراه البطل في المستشفى؛ حيث يقف خارج غرفة الولادة بانتظار ولادة زوجته، لتطول عملية الولادة فيعيش فترة رهيبة يعاني فيها من الخوف والقلق من إنجاب زوجته بنتًا؛ فيحاول تهدئة نفسه، "طالت عملية الولادة.. لا شك أنّه ولد.. ولادة الرجال صعبة.. تفو على البنات ما أسهل ولادتهنّ.. لكن ما أصعب تربيتهنّ.. إنهنّ بلاء"؛ فيعود الخوف إليه من جديد "ماذا.. لو كان المولود بنتا؟

فضيحة اجتماعية لا يقوى على مواجهتها"[7]؛ فقد سئم من تلقيب القبيلة له (أبو البنات)؛ لذلك فهو يرى أنّ حصوله على ولد سيغير هذه الوصمة، فيعيش صراعًا داخليًا بين خوفه من إنجاب زوجته بنتًا، ومعايرة قبيلته له، ويبدأ صبره بالنفاد؛ فيسأل بهوس أولد أم بنت؟ ويكرر سؤاله إلى أن يجيبه الطبيب: "قرد.. قرد.. قرد (حتى الحيطان تصيح قرد!!)"[8].

وربما اختار القاص القرد ليدل على قبح هذه العادات، وقبح المجتمع الذي يفضل الذكر على الأنثى، وليدلّ على الجهل والتخلف، وأنّ هذه التقاليد، والعادات لا تمتّ للإسلام بأي صلة؛ ولذلك فهو يستدعي مفردات جاهلية، يقول: "يا يوم داحس والغبراء.. يا غبار البسوس، كلّ التّاريخ جيش يضطرب.. يغلي.. يريد الثّأر.. الشّرف الرّفيع.. الدّم"[9].

فاستدعاء هذه الحروب الطاحنة التي أزهقت فيها الأرواح، وسفكت فيها الدماء؛ بسبب ناقة وفرسين؛ وهذه العبارات الجاهلية تدلّ على جهل، وتخلف هذه العقول التي تفضِّل الذكر على الأنثى، وترى أنّ الأنثى عار، ومصدر للفضيحة.

ولم يتوقف هذا الجهل والتّخلف عند هذا الحدّ؛ بل نجد البطل يتجرد من كل مشاعر الأبوة؛ فبدلا من أن يفرح بقدوم مولود جديد، يفكر في طلاق زوجته إذا أنجبت له بنتًا؛ "لو عملتها أحد أمرين: إما أن أرحل من هذه المدينة.. وإما.. أن.. أن.. أن.. أطلقها!!

لا.. لن أطلقها.. سأتركها لتربية البنات.. مجرد خادمة.. وأتزوج غيرها، فكرة رائعة!!"[10].

ومن خلال هذا الموقف يتنكر البطل لزوجته؛ ليس لشيء؛ وإنما لعدم إنجابها ولدًا ذكرًا؛ فيقرر الزواج بأخرى، وترك زوجته لتربية البنات، وفجأة يستيقظ من نومه ليجد زوجته بجواره "على سرير النوم.. وأنا أصرخ.. هي تحاول أن تهدئ من غضبي.. وحين هدأت نظرت إلى عينيها المنكسرتين على جيش النمل.. نظرتي سقطت على بطنها المنفوخ.. أرخيت رأسي المثقل على الوسادة واستغرقت في نوم عميق!!"[11].

2- قضية تعليم المرأة

وهي من القضايا الاجتماعية المهمة في الفترة التي عاشها القاص؛ حيث شكّل هاجس تعليم المرأة في فترة من الفترات مطلبًا اجتماعيًا مهمًا تعارض مع عادات، وتقاليد بعض المجتمعات، وقد طرح هذه القضية القاص علوي طه الصافي في بعض قصصه.

ففي قصة (عمياء)؛ ناقش القاص قضية تعليم المرأة؛ حيث نجد البطلة مريم تحلم بالتعليم كباقي الفتيات، وتحاول جاهدة إقناع والدها، إلا أنّ كلّ محاولاتها باءت بالفشل؛ لتمسك والدها بالعادات، والتقاليد؛ لتكون ضحية الجهل، وتسلط التقاليد؛ "قلعة قديمة صامدة لا تسقطها الغارات.. مدينة مغلقة لا تزورها الأشياء الجديدة"[12]، بسبب التخلف، والتعصب، وضيق التفكير، والإغراق في الجهل؛ "ليس عندي بنات يذهبن إلى المدرسة.. البنت للبعل.. أو للقبر"[13]، وذلك لخوفهم من أن يسهّل التّعليم للمرأة أسباب الفساد، والسقوط![14].

وعلى الرغم من رغبة البطلة الشديدة في التعليم، نجدها تستسلم في نهاية القصة لهذه القيود التي فرضها عليها المجتمع؛ فليس لها أحقية في اختيار ما تريده؛ فحياتها مرهونة بالزوج، لذلك يريدها والدها بارعة في المطبخ، وأمور المنزل، "قال لها: إنني أشعر بصداع.. أحتاج إلى فنجان من الشاي.

وضعت المجلة على الصفحة التي كانت تحدّق فيها.. وجرت إلى المطبخ.. سحب المجلة.. نظر إلى الصفحة.. شعر بأنّه أعمى كان على الصفحة صورة لمجموعة من الفتيات.. وأمامهنّ كتبهنّ.. يستمعن إلى مدرستهنّ الواقفة أمام (السبورة).

أعاد المجلة إلى مكانها حين سمع وقع أقدامها.. قدمت له فنجان الشاي.. رشف منه.. ثم رفع صوته: رائع ماهرة أنت في صنع الشاي!!

لكنني عمياء.. عبارة خشي أن تقولها، ولكنها صمتت.. كان صمتها جيشًا من القهر!!"[15].

ومن خلال هذا المقطع يلاحظ أنّ القاص لم يصف البطلة بالعمياء فقط؛ بل وصف والدها أيضًا بالعمى في قوله: "شعر بأنّه أعمى"، وقوله: "انتفض كالمذبوح.. أحس أنه هو الآخر أعمى"[16]؛ مما يدلّ على معارضة الأب في داخله لهذه التقاليد والقيود التي فرضها المجتمع، ولكنه يستسلم هو الآخر أمام هذه التقاليد، وأمام هذا الواقع الذي فرض عليهما.

فوصف القاص للأب وابنته بالعمى؛ يدل على جهل الفتاة بالقراءة والكتابة، وجهل الأب بهذه الرؤية المظلمة، وعدم قدرته على رؤية الطريق الصحيح؛ فهو في قرارة نفسه معارض لهذه التقاليد، ولكنه لا يملك الشجاعة الكافية لمواجهتها "الجهل عمى.. هذا صحيح.. لكنّه هو الآخر ألقى بكل أسلحته أمام صرامة أبيه.. كان وجهه حديديا.. لم يفلح في كل محاولاته"[17].

وقد طرح القاص هذه الفكرة منذ زمن؛ معبرًا بذلك عن رأيه المساند لتعليم المرأة، ولا شك أنّ هذه القضية أسالت أقلاما عديدة، بين مؤيد ومعارض حينها، ولذلك فقد أسهمت القصة في طرح هذه القضايا الاجتماعية، وعارضتها بأسلوب سردي يبيّن فضل العلم على الجهل، ولا شك أنّ علوي طه الصافي من أولئك الذين جاهدوا من أجل نصرة قضية تعليم المرأة.

3- زواج المرأة في سن مبكرة

أيضًا تطرق علوي طه الصافي إلى قضية زواج المرأة في سنّ مبكرة بمن يكبرها بعشرات السنين، ومنعها من الاختيار؛ سواء أكان ذلك من أجل المال كما في قصة (الربيع والخريف)، أم من أجل الصداقة كما في قصة (زفوها.. زوجوها).

ففي قصة (الربيع والخريف)؛ يقرر الأبوان تزويج ابنتهما الشابة من رجل مسنّ؛ طمعًا في المال، متجاهلين بذلك رغبة ابنتهما، وفارق السنّ الكبير بينهما، رغم أنّ الإسلام قد كفل للمرأة حقها في اختيار شريك حياتها، على أن يقتصر دور الوالدين على التوجيه والنّصح، إلا أنّ التقاليد في بعض المجتمعات أدت إلى حرمان المرأة من هذا الحق.

وبذلك وقفت البطلة عاجزة أمام رغبة والديها، وطمعهما في الحصول على المال، وأمام التقاليد الظالمة التي لا تمنح المرأة حق الرفض أو الاختيار؛ "كلهم فرحون.. أمي رقصت ليلتها حتى

الإغماء.. كانت رقصة زار.. وأبي قبض الثمن.. كان النيل الهرم يفيض بمائه.. فيزفون إليه أجمل نساء مصر"[18].

ترى البطلة أنها لم تكن سوى وسيلة يتقرب بها والداها من الزوج للحصول على المال، "مثلها مثل باقي الفتيات اللاتي حرمن من حياتهن في تلك (الأسطورة القديمة)[19] التي ترجع إلى تاريخ بعيد، موغل في القدم، وهو دفع الكثير من الفتيات لنهر النيل، ورميهنّ في أعماقه، من أجل التقرب إليه، ونيل بركاته"[20].

واستدعاء القاص لهذه الأسطورة يدلّ على الجهل، والتقليد الأعمى لهذه التقاليد، والعادات الظالمة؛ فتستسلم الفتاة الشابة لمصيرها، وتزف إلى هذا المسنّ طواعية "سحب غطاء وجهي.. نحيته عني في خفر حانق.. استلقى على الأرض وسال من فمه شيء أحمر.. فأغمي علي"[21].

ويدلّ اللون الأحمر على جرح الفتاة العميق الذي لن يلتئم؛ لاستمرار هذه التقاليد، وعلى القتل، قتل شبابها؛ حيث كان هذا العجوز كالخريف الذي يحلّ على الربيع – الفتاة – فيؤدي إلى جفاف أزهاره، وأشجاره، وتساقطها؛ ليطوي صفحة الربيع بما فيه من جمال؛ فتنتهي القصة بإغماء الفتاة إشارةً إلى الضعف، والاستسلام، والأحزان، والحياة القاسية التي ستعيشها البطلة.

ومثله ما نجده في قصة (زفوها.. زوجها)؛ حيث تدور القصة حول فتاة تبلغ من العمر عشر سنوات؛ يقرر والدها تزويجها من صديقه، وشريك عمله، ليلقي بها في تجربة زواج لم تدرك معناه، ومطالبه بعد، "كان ذلك اليوم مشؤومًا حين وافق والداها[22] على تزويجها من صديقه وشريك عمله.. هذا الرجل كانت تناديه يا عمّ احترامًا للأربعين عامًا"[23].

ويدلّ قول القاص: "حين وافق والدها" على أنّ هذا القرار تم اتخاذه من طرف الأب فقط، دون الالتفات لرأي الفتاة.

ويأتي اليوم الموعود، ويبدأ الجميع في تجهيز مريم للعرس؛ فيلبسونها ملابس جديدة، وأنواعًا من الحليّ؛ "ثم يجلسونها على منصة مرتفعة.. وحولها صويحباتها.. وهي تتلفت إليهنّ يمنة ويسرة وعلى ثغرها ابتسامة كالشفق البكر"[24]، أخذ المنزل يمتلئ بالنساء اللاتي ضاقت نفوسهنّ بعد رؤيتهنّ لفارق السنّ الكبير بين الطفلة والزوج؛ فبدا الامتعاض على وجوههنّ.

بعد ذلك تساق الطفلة إلى منزل زوجها، وهي جاهلة بما يحدث حولها، وبخلاف بطلة قصة (الربيع والخريف) لم تستلم مريم لهذا المصير؛ فتقرر الهرب من بيت زوجها، والعودة إلى والديها.

4-عدم المساواة بين الرجل والمرأة

في قصة (العدل المفقود) تتعرض زينب للوم لعدم إنجابها؛ فهي في العام الثالث من زواجها دون أن تنجب طفلًا، كانت زينب تحلم بمولود يزيد من بهجة البيت، ولكن لم تتصور أنّ عدم إنجابها سيكون سببًا في طلاقها من شريك حياتها، أو سببًا في قرار زوجها الزواج بأخرى.

ومع مرور الأيام بدأت تظهر مشاعر أهل زوجها، وزوجها الذي راح يذكرها بعدم إنجابها؛ "أصبح عبارة عن دمية ضعيفة في يد أهله.. يردد ما يسمعه منهم!!

يردده في القيلولة.. في فترات السعادة.. ولحظات النشوة بلا حياء ولا استحياء.. لقد كان مسلوب الإرادة!!"[25].

والمسكينة تحاول أن تجد حلًا لهذه المشكلة؛ "فهي زوجة.. والزوجة لا تقبل أن يشاركها أحد في سلطة البيت.. لا تقبل أن يستأثر أحد بحبّ وعطف واهتمام شريك الحياة!!

حتى الطلاق رأت فيه مذلة.. وعملية تدمير وتحطيم إذا كانت هذه مسبباته"[26].

هذا الخوف دفع زينب إلى الذهاب والاستعانة بالعجوز (عتوة) لتعمل لها حرزًا علّه يكون سببًا في حلّ مشكلتها، ذهبت زينب وهي تقدم رجلًا، وتؤخر أخرى، لتفشل كل محاولاتها، "والجميع ينظرون إليها ببلاهة.. لم يقف أحد إلى جوارها يواسيها في محنتها.. كانوا ينظرون إليها بشماته.. يسمعونها اللاذع من الكلام.. يتندرون بمصيبتها.. يشيعونها بين الجميع بلذة غريبة!!"[27].

وبعد كل هذه المعاناة التي عاشتها زينب، وتحملها لذنب لم تقترفه، تنفك العقدة "وتعود المياه في منزل الزوجية إلى مجاريها.. وتلقى زينب العناية.. وتحظى بحبّ، واهتمام الجميع.. وتشعر بالمواساة!!"[28].

ويدلّ عنوان القصة (العدل المفقود) على عدم المساواة بين الرجل والمرأة؛ فعندما تتأخر المرأة في الإنجاب تصبح هي المذنبة، والمسؤولة الأولى عن هذه المشكلة؛ مع أنّ ذلك مردّه إلى قدر الله ﷻ.

فعندما لا تنجب المرأة، أو تتأخر بالإنجاب، تتحول هذه القضية من قضية خاصة (تخص الزوجين)، إلى قضية يشترك فيها المجتمع الذي تعيش فيه، وتكون هي الملامة الوحيدة لعدم الإنجاب، ويؤدي ذلك في معظم الأحيان إلى الطلاق، أو الزواج بأخرى، ولا يقتصر الأمر على ذلك فقط، بل إنّ طريقة التعامل مع الزوجة مرتبطة بإنجابها للأبناء، في حين يتعامل المجتمع مع الرجل الذي لا ينجب بصورة مغايرة.

المبحث الثاني: الدلالة النفسية

تتجاذب في قصص علوي طه الصافي القصيرة ثنائية التفاؤل والتشاؤم، إلى جانب بعض المعتقدات التي كان لها تأثيرها النفسيّ على بعض أفراد المجتمع؛ كالسحر، والشعوذة؛ فهذه المعتقدات تبقى "خبيئة في صدور النّاس، فهي لا تلقن من الآخرين، ولكنّها تختمر في صدور أصحابها، وتشكل بصورة مبالغ فيها، أو مخففة، ويلعب الخيال الفردي دورًا مهمًا، ويعطيها طابعًا خاصًا، ولا يمكن أن تقترن بطبقة دون أخرى، فهي موجودة عند كافة الطبقات والمستويات، ولكن بدرجات متفاوتة"[29].

أولًا: الشعوذة

الشعوذة لغة: هي "خفة في اليد وأخذ كالسحر يُري الشيء بغير ما عليه أصله في رأي العين، والشعوذة: السرعة، وقيل: هي الخفة في كل أمر"[30]، "وسميت الشعوذة بالسحر الكاذب؛ لأنها تعتمد على الدجل، والحيلة، والغش، والخداع، وخداع البصر، وخفة اليد"[31].

وهذا النوع من السحر منتشر ومعروف بين النّاس؛ حيث يمارس أصحابه الدجل، والحيلة، وخداع الناس، من خلال اعتمادهم على السرعة، لإيهام النّاس بقدرتهم على عمل ما لا يقدر عليه غيرهم، من أجل الحصول على المال؛ فيلجؤون إليهم عندما تضيق بهم السبل، ويعجزون عن إيجاد الحلول؛ لاعتقادهم بأن لهم قدرة على النّفع، والضّر من دون الله سبحانه وتعالى.

وهو ما حدث مع زينب بطلة قصة (العدل المفقود) عندما قرر زوجها الزواج من أخرى لإنجاب طفل، بسبب مرور ثلاث سنوات من زواجهما دون إنجابها، وهو ما كانت تخشاه زينب، فهي لا تريد أن يشاركها أحد في حبّ، واهتمام شريك حياتها.

وقفت زينب عاجزة أمام رغبة زوجها في إنجاب الأطفال، وقراره الزواج؛ فهي إما أن تجنب له الأبناء لتعود حياتها إلى ما كانت عليه، أو يتزوج بأخرى؛ فتحولت حياتها إلى جحيم، "عاشت بين فحيح الهمز.. ونقيق اللمز والغمز"[32]، الجميع يرى أنّها سبب عدم الإنجاب، أصحبت تعيش كالمتهم دون أن ترتكب أي ذنب، ضاقت بها الدنيا، لم تعرف ماذا تفعل، فلجأت إلى العجوز (عتوة) لتعمل لها حرزًا، عله يكون سببًا لخلاصها مما هي فيه.

ذهبت زينب للعجوز (عتوة) مرة، واثنتين، وثلاثا حتى أنفقت كل ما تملك من جواهر، وأشياء ثمينة تعتز بها دون جدوى؛ لتعود زينب بعد ذلك إلى الله سبحانه وتعالى، فيشاء الله تحقيق الحلم "وتلقى زينب العناية.. وتحظى بحبّ واهتمام الجميع.. وتشعر بالمواساة!!"[33].

وفي لجوء زينب للعجوز (عتوة) دلالة على شدّة الألم النفسي الذي عانته، وشدة الضغط الذي تعرضت له من المجتمع عامة، والزوج وأهله خاصة؛ بسبب عدم الإنجاب، مما دفعها للجوء لطرق أخرى مخالفة لشرع الله، رغم أنها كانت راضية مؤمنة بقضاء الله وقدره، كما أنّ في اعتقادها بقدرة العجوز (عتوة) على نفعها، وتحقيق رغبتها في إنجاب طفل من دون الله سبحانه وتعالى؛ دلالة على الجهل، وضعف الوازع الديني؛ فالقاص أراد من خلال هذه القصة إبراز هذه القضية النفسية التي ما زالت قابعة في معتقدات العديد من النّاس.

ثانيًا: التفاؤل

إنّ الفأل وحسن الظن بالله من الأمور التي أوصى بها النبي ﷺ، حيث يقول: "**لا عدوى، ولا طيرة، ويعجبني الفأل: الكلمة الحسنة، الكلمة الطيبة**"[34]؛ فالتفاؤل يمنح الإنسان دافعًا لمواصلة العمل، والتّقدم إلى الأمام، وتحمل مشاقّ الحياة ومتاعبها، وهو ما يتمتع به بطل قصة (دروب البؤساء)؛ فعلى الرغم مما عاناه البطل في الماضي؛ حيث فقد أهله وهو ما زال صغيرًا، وعاش وحيدًا مشردًا، كما عانى خلال هذه الفترة من الجوع والفقر؛ الأمر الذي اضطره للانتقال من قريته إلى قرية أخرى، كان وما زال يعيش فيها هذه الحياة البائسة، فهو الآن يعمل حفارًا للقبور، "يقتات من أحزان الناس.. وموت الآخرين مصدر رزقنا وسعادتنا.. فأنا لا آكل إلا حين يموت النّاس.. والحليب لا يعرف طريقه إلى معدة ابني إلا حين أدعى إلى دفن ميت"[35]، كما أنّ زوجته الحبيبة ليلى تعاني من مرض مزمن أفقدها حيويتها.

وعلى الرغم من كل ذلك كان ينظر للحياة نظرة ملؤها التفاؤل؛ حيث نجده يطمئن زوجته المريضة بأنّها سوف تتعالج، وستعود أفضل حالًا مما كانت عليه، ورغم فقره وصعوبة معيشته نجده يعدها بشراء ثوب جديد تغار منه نساء القرية، فهو يأمل أن يتجاوز هذه العقبات والمحن، ليكون حاله في المستقبل أفضل مما هو عليه الآن، وأن يمنح عائلته الصغيرة حياة أكثر إشراقًا؛ ليعوضهم من خلالها عن كل ما فاتهم في الماضي.

ثالثًا: التطير

وبعكس التفاؤل نجد التّطير (التشاؤم) متمثلًا في قصة (زوجتي الغجرية)؛ حيث عانى بطل القصة من تطير أهل القرية منه، وذلك بسبب موت زوجاته الثلاث؛ حيث أصيبت زوجته الأولى بمرض الطاعون؛ فكان سبب وفاتها، أما زوجته الثانية فقد نطحتها بقرة وهي حامل فشقت بطنها، وأما زوجته الثالثة فقد جرفها السيل؛ فغرقت هي، ونجت الأخريات، كلّ هذه الأحداث رسخت في أذهان أهل القرية، وتطورت بشكل مبالغ فيه، فأخذوا يربطون كل موت يحدث في القرية بمرور البطل، أو برؤيتهم له، فتحوّل البطل في أذهانهم من شخص عادي إلى شخص (نحس) على الآخرين، حتى أنه قد يكون سببا في وفاتهم!!

"وجودي مقبرة للقرية!!

واحدة داهمتها الحمى الشوكية فماتت.. أشيع في القرية أنني مررت ليلتها بمنزلهم.

ثانية.. أفاق أهلها في الصباح.. وجدوها جثة يابسة.. قالوا لا شك أنها رأتني في المنام!

ثالثة.. أجهضت.. لأنها سمعت عن اسمي!!"[36].

أراد الزواج بأخرى ولكن لم تقبل به واحدة من نساء القرية، إلى أن قدمت غجرية إلى قريته، ولكونها لا تؤمن بهذه الخرافات قررت الزواج منه، فأنجب منها العديد من الأولاد والبنات، "داهم مرض الجدري القرية.. مات نصف نساء القرية.. زوجتي الغجرية لم تمت!!"[37].

إنّ تطير أهل القرية بالبطل دلالة على التخلف، والجهل، والانغلاق الفكري، وهو ما لا تتمتع به الغجرية التي أصرت على الزواج منه، وأثبتت خلاف ما كان يعتقده أهل القرية، وعلى كلّ فالتطير

عادة جاهلية، وقد نهى عنها النبي ﷺ في قوله: "لا عدوى ولا طيرة"[38]، ولكنّ القاص أراد أن يبرز للقارئ بعض القضايا النّفسية في المجتمع في تلك الفترة.

المبحث الثالث: الدلالة الفكرية

شغلت القضية الفلسطينية العرب منذ القدم؛ إذ "يعتبرونها قضية العرب جميعًا، كما يعتبرونها قضية وطنية تمس عروبتهم"[39]؛ لذلك فهي تحتل مساحة كبيرة من الأعمال القصصية السردية.

وقد أخذت هذه القضية نصيبها الوافر في قصص علوي طه الصافي القصيرة؛ إذ عبّر عن أفكاره، ورؤيته السياسية، والنقدية إزاء هذه القضية، محاولًا من خلالها إظهار حق الشعب الفلسطيني في أرضه، وإبراز معاناته، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من خلال استخدام الرموز والإيحاءات.

ففي قصة (الوفاق البشري)؛ يسخر القاص من سعي البشر إلى بناء عالم يسوده الأمن والسلام في الفضاء، وفي الأرض يقومون بخلاف ذلك، "والتحمت (سيوس) الروسية.. بـ (أبوللو الامريكية).. ونجحت التجربة.. كانت لحظة تاريخية ترمز إلى الوفاق البشري!

امتدت يده إلى المذياع.. وصمت المذيع!

(إنهم يضحكون على النّاس.. يقتلونهم على الأرض.. ويتعانقون خارج الجاذبية.. إنهم يستغلون العلم لخداع الانسان وقتله!!)"[40].

يعدّ مشروع أبوللو سيوز التجريبي أول مشروع علمي في الفضاء مشترك بين الولايات المتحدة وروسيا، أكدّوا من خلاله على أنهم "سيشاهدون من الفضاء الخارجيّ مدى روعة الأرض، واتساع الكوكب للجميع، وإمكانية التعايش السلمي بين الشعوب بعيدًا عن التهديدات النووية"[41]؛ بينما كانوا على الأرض سببًا في انقسام العديد من الدول، مما أدى إلى نشوب العديد من المعارك بين الجزء الشمالي والجنوبي من الدول المنقسمة، ومن ضمن هذه الدول المنقسمة دولة فلسطين التي انقسمت بعد موافقة أمريكا وروسيا على تقسيمها لقيام دولة إسرائيل.

وقد ناقش القاص قضية الأرض المسروقة (فلسطين) في قصته (كنت الطائرة المخطوفة) التي تعكس معاناة الشعب الفلسطيني على يدّ العدو الصهيوني، الذي تمكن من الاستيلاء على أرضه وماله؛ وذلك من خلال توظيفه لعنصر الحلم الذي يعيشه البطل.

تبدأ أحداث القصة بلحظة إعلان مضيف الطائرة عن اختطاف الطائرة من قبل أحد الركاب، "الطائرة الآن تسير بأوامر خارجة عن إرادة القيادة.. أوامر صارمة.. أحد الركاب احتلها.. هناك مشاورات تجري بين الراكب الخاطف وقائد الطائرة!!"[42].

ثم ينتقل بعد ذلك لبيان الوضع الحالي الذي يعيشه الركاب، مبرزًا الوصف النفسيّ الخارجيّ: "زاغت العيون.. انتحرت الابتسامات على الشفاه الراعشة.. كل الوجوه صارت زرقاء.. وصفراء.. الأيدي تشبثت ببعضها بعنف.. امرأة أغمي عليها حين سمعت الخبر فسقط وليدها الذي رفع عقيرته بالصراخ.. وامتدت يد أبيه لتحتضنه في حنان خائف!!

كان الجو لاهبًا.. تحول جوف الطائرة إلى فرن أو منجم"[43].

وربما أراد القاص في هذه القصة الإشارة إلى لحظة إعلان قيام دولة إسرائيل، حيث كان الشعب الفلسطيني آمنًا مطمئنًا في وطنه، وفجأة يتم الإعلان عن قيام دولة إسرائيل، واحتلال العدو لجزء كبير من وطنهم، فيصف مشاعر الفلسطينيين لحظة سماعهم عن قيام دولة إسرائيل؛ حيث أدى ذلك إلى نشوب عدة معارك بين الفلسطينيين العرب والإسرائيليين، تحولت بها أرض فلسطين إلى فرن لاهب، ممّا دفع العديد من الفلسطينيين للهجرة إلى البلدان المجاورة خوفًا من هذه المجزرة.

فالطائرة هنا ما هي إلا رمز للأرض المسروقة، والخاطف رمز للعدو الصهيوني، والرّكاب رمز للشعب الفلسطيني، الذي أصبح يعمل " في هذا الفرن أو المنجم بالإكراه"[44].

ويحاول القاص من خلال حوار البطل مع أحد الركاب أن يظهر حقّ الشعب الفلسطيني في أرضه، وأنّ من حقه أن يعيش في أرضه بسلام؛ كما يدعو العرب إلى عدم الاستسلام، والاستمرار في التصدي للعدو بكل الطرق والوسائل، يقول: "العرب في حالة حرب مع إسرائيل، وهذه الحالة تعطيهم الحق في استعمال كل وسائل الحرب المادية والمعنوية.. مثلما أنّ لك الحق في أن تعيش.. وأن تحب.. وأن تنتظرك حبيبتك بالمطار"[45]؛ فالوطن في نظر القاص بمثابة الحبيبة والأهل، لذلك يدعو

العرب إلى الإسراع في الدفاع عنها، قبل أن يستحوذ عليها العدو بالكامل "إنها ستموت لو لم تصل الطائرة في موعدها.. ألم تقل ذلك بنفسك؟"[46].

وبسبب تقاعس العالم العربي والإسلامي عن المساعدة، وعجزه عن التّصدي لزحف العدو، واصل العدو استمراره في الاستيلاء على أراضي الشعب الفلسطيني، واستغلاله، وفرض ضرائب باهظة على المواطنين والتجار.

وقد عبّر القاص عن هذه القضية في قصته (المؤجر النملة)؛ حيث تدور أحداث القصة حول معاناة البطل من انتشار النّمل في كل أنحاء شقته، رغم محاولاته المتعددة للقضاء عليه والتي باءت كلّها بالفشل، رغم استعانته بالعديد من المبيدات الحشرية؛ "هذه علبة الفليت الرابعة خلال أسبوع.. والنّمل ما زال يتجول في كل مكان في الشقة.

ماذا يجد النمل في جنبات التعاسة؟

يقولون إنّ النّمل يحبّ السكر.. ويقبل على الأشياء الحلوة"[47].

ثم يبدأ البطل بالتساؤل عن سبب احتلال النّمل لمنزله بالرغم من فقره، لماذا لم يحتل منزل الأغنياء، هل لقوتهم وقدرتهم عن الدفاع، ولضعف الفقراء، وعدم قدرتهم على حماية ممتلكاتهم "سألت أحد أصدقائي الموسرين.. أيوجد نمل في منزلكم؟

ضحك في وجهي.. سؤال مجنون.. كأنني نملة!!

لنفسي قلت: لماذا يحب النّمل سكر الفقراء؟!"[48].

لتنتهي القصة بتخصيص البطل جزءًا من نقوده لمحاربة النمل الذي احتل منزله بعد فشل محاولاته المتعددة في القضاء عليه، "في آخر كل شهر خصصت جزءًا من دخلي لمحاربة النمل"[49]؛ حيث تدلّ هذه العبارة على عدم الاستسلام، والاستمرار في محاربة العدو والتّصدي له، وربما تدل على استغلال العدو الصهيوني للشعب الفلسطيني، الذي لم يكتفِ باحتلاله أرضهم، بل أخذ يفرض عليهم ضرائب باهظة الثمن؛ "مثله مثل الجزء الذي يأخذه المؤجر من المستأجر لمحاربة جشعه"[50].

وتتجلى دلالة هذا السياق في انتشار العدو الصهيوني في دولة فلسطين، واستحواذهم على أراضيهم، ومزارعهم، وفرض الضرائب عليهم، رغم محاولات الشعب الفلسطيني المتكررة، والحركات العديدة التي قاموا بها من أجل الوقوف في وجه العدو الصهيوني.

حيث لم يقف الشعب الفلسطيني مكتوف الأيدي أمام هجمات العدو الصهيوني، بل حاول التصدي له بشتى الطرق، والوسائل الممكنة، ويشير القاص في قصته (وتبقى فلسطين) إلى شجاعة الشعب الفلسطيني، وإصراره على الوقوف في وجه العدو الصهيوني والتصدي له؛ للتحرر من ذل العبودية من خلال العمليات الانتحارية التي قاموا بها لتحرير وطنهم، واسترجاع أرضهم من العدو، رغم عدم وجود قائد يقودهم، يقول: "(جيش طارق بين موتين.. موت الغرق.. وموت القتال).

إنني الجيش.. لكن بلا طارق.. دون قائد!!

تقدم أيها الجيش إذا كان لا بدّ من الموت.. فليمت رجلا.

(البحر من ورائك.. والعدو أمامك)

الموت غرقا.. للرجال.. وأيضا للأطفال.. والنساء.. والمقعدين!! الموت في الحرب للرجال الأشداء.. الرجال.. الرجال!!

(هذا أوان الشدّ فاشتدي..)

قدم (أبو ياسر) نفسه.. رئيسا لفرقة الانتحار"[51].

يستدعي القاص في هذه القصة شجاعة طارق بن زياد وجيشه في فتح الأندلس؛ فعندما حاصرهم البحر الذي تركوه وراءهم، والعدو الذي كان يزحف باتجاههم، ولم يكن لهم سبيل للخلاص، وكان الموت يحيط بهم من جميع الجهات، لم يكن ثمة معين لهم إلا سيوفهم، ولم يكن أمامهم سوى الصبر، والثّبات في مواجهة العدو.

ويمثل جيش طارق هنا الشعب الفلسطيني ولكنهم بلا قائد، بلا طارق، ومع ذلك لم يرضخ هذا الشعب للعدو؛ بل وقف في وجهه، لا معين لهم، ولا سند سوى أحجارهم، وعملياتهم الفدائية التي يقومون بها، فهم يرون أنّ الموت يكون للجميع؛ للأطفال، والنساء، والرجال حتى المقعدين! لذلك اختاروا الموت بكرامة، ويمثل أبو ياسر الفرق الفدائية التي ضحت بحياتها في سبيل تخليص وطنهم من العدو الصهيوني، وتحريره من ذلّ العبودية، ليكون مصيره كمصير غيره من الشباب الذين ضحوا بحياتهم من أجل استرجاع وطنهم، وكرامتهم.

وعن طريق المذياع الذي كان يذيع أخبار العمليات الفدائية، تتفاجأ أم ياسر باستشهاد زوجها "صوت فلسطين.. حققت فرقة أبو ياسر الاستشهاد.. والكرامة.

صوت (أم ياسر) يرتفع داخل المخيم بالزغاريد...

مرة أخرى.. زغردة طويلة تطلقها أم ياسر.. ثم يغمى عليها...

ذهب وبقيت فلسطين.. لقد قال لي إنه سيسقي كرمة بيتنا بدمه.. وفاء الرجال بالوعد.

سقطت أم ياسر.. والنساء ترشها بالماء!!"[52].

لتنتهي القصة بإغماء أم ياسر بعد أن سمعت خبر استشهاد زوجها، مما يدل على تلاشي حياة الشعب الذي ضحى في سبيل وطنه؛ فقد ذهبوا وبقيت فلسطين كما هي، مملوءة بحياة الشقاء، والمعاناة، والبؤس، والألم.

وتتجلى دلالة القصة في شجاعة الشعب الفلسطيني، ومحاولاتهم المتعددة في التصدي للعدو، رغم عدم وجود سند، ومعين لهم، إلا أنّ ذلك لم يثبط من همتهم، بل نجده يستمر في مقاومته للعدو الصهيوني، رافضًا الذلّ والهوان، إلى أن نشأت ما تسمى بالانتفاضة الفلسطينية.

وفي قصة (الأحناش تأكل بعضها) الرمزية يُظهر القاص حق الشعب الفلسطيني في أرضهم، ومحاولتهم الحفاظ عليها، ومقاومتهم للاحتلال الصهيوني من خلال ما سمي وقتها (بالانتفاضة الفلسطينية)؛ حيث وقف الشعب في مواجهة العدو، واتخذوا من الحجارة أداة للهجوم والدفاع، لتطاول العدو ومحاولته الاستيلاء على أرضهم، ووطنهم، ومالهم.

تبدأ القصة باستيقاظ البطل في غرفته المعتمة للذهاب للعمل؛ ليتفاجأ بوجود برص في سقف الغرفة، "وحين وضع قدميه على أرض الغرفة شعر أن شيئًا كالحبل قد التف حول قدميه.. نفض قدمه بعنف إلى الأعلى.. فإذا بحنش كالحبل يرتفع إلى سقف الغرفة فيلتهم البرص ثم يسقطان معًا إلى الأرض!!

دقق النظر فإذا هو فعلًا حنش.. لكنه لا يدري من أين جاء؟

ماذا سيجد عنده غير الأوراق؟

ربما هرب من حرارة الجو في الخارج.. لاجئًا إلى برودة الغرفة!!

نظر إلى باب الغرفة فإذا حنش ثان يتلوى في إصرار للدخول إلى الغرفة ومشاركة الحنش الأول الغنيمة، البرص.. أسرع واقفًا على سريره.. دخل الحنش الغرفة.. عين مركزة عليه، والأخرى على الحنش الأول.. قامت معركة حامية الوطيس بينهما.. والبرص نصفه داخل الحنش الأول، ونصفه الآخر يتدلى ليغري الحنش الثاني بالاقتتال"[53].

وبالرغم من أنّ البرص كان من حق الحنش الأول لحصوله عليه أولًا، فإنّ الحنش الثاني حاول بإصرار أخذ ما ليس من حقه، إلى أن استطاع الحنش الأول ابتلاع البرص، ومع ذلك لم يتوقف الحنش الثاني عن مهاجمة الحنش الأول، بل زاد من حدة الصراع بينهما، إلى أن قرر الحنش الأول الاستسلام بعد أن أصبح شبه مغمى عليه، ولكن لم يوقف ذلك الحنش الثاني بل "كان من حين لآخر ينقض على الحنش الآخر المستسلم حتى يبدو أنّه تأكد من القضاء عليه!!"[54].

يصور القاص من خلال هذه القصة الحركة التي قام بها الشعب الفلسطيني في محاولة منهم للحفاظ على أرضهم؛ بسبب زحف العدو، ومحاولاته المستمرة السيطرة على الشعب الفلسطيني، والاستيلاء على أرضهم، في ظل تخاذل العالم العربي والإسلامي، ووقوفهم لمشاهدة هذه المعارك دون مشاركة الشعب الفلسطيني في الدفاع عن حقهم المسلوب.

ويدلّ على ذلك اكتفاء البطل بالمشاهدة رغم تأخره عن عمله؛ فهو لم يحاول تخليص الحنشين من بعضهما للذهاب إلى العمل، بل كان يقف على سريره وهو يفكر في طريقة للخروج من الغرفة دون أن يكون فريسة للحنشين.

ولكون البطل جزءًا من مكان عمله، وينتمي إليه، فإن مكان عمل البطل يمثل العالم العربي الذي استمر في عيش الحياة، والاستمتاع بها، دون الاهتمام بما يحدث حوله، ويتجلى ذلك بوضوح في قوله: "وفي اليوم التالي حين ذهب إلى عمله وجد أمامه صورة قرار بحسم يوم واحد عليه جزاء الحنشين!!

قال في نفسه: الدنيا في واد.. وإدارته في واد آخر.. العالم يتجه في طريق.. وإدارته تتجه في طريق مخالف!!"[55].

ومن خلال ما سبق تتجلى دلالة السياق في تخاذل العرب، وعجزهم عن إعلان الحرب على العدو لتنتهي القصة بـ"صوت فيروز يصرخ: ما في حدا لا تندهي ما في حدا"[56].

ويظهر من خلال ما تقدم أنّ القضية الفلسطينية قد شكلت هاجسًا وموضوعًا متكررًا في العديد من قصصه، مما يدل على أنّ القضية شغلت فكره ووجدانه، وأنّ القاص يحمل فكرًا سياسيًا، ويؤمن بحرية الشعوب، وحقها في تقرير مصيرها، كما يكره الاعتداء والظلم.

النتائج:

توصل البحث إلى النتائج الآتية:

1- أسهم علوي طه الصافي في التعبير عن قضايا مجتمعه؛ كقضايا الفقر، وقضايا صراع الأجيال، والمشكلات الناتجة عن التطور الاجتماعي الذي شهده المجتمع في تلك الفترة.

2- حظيت المرأة بالنصيب الأكبر من قضايا المجتمع، حيث ناقش قضية تفضيل الذكر على الأنثى، وقضية تزويجها في سنّ مبكرة، كما دعا إلى منحها العديد من حقوقها التي سلبت منها، كحق التعليم، وحق اختيار الزوج، ومساواتها بالرجل.

3- يحمل الكاتب بعدا إيديولوجيًا وفكريًا؛ حيث شكلت القضية الفلسطينية هاجسًا وموضوعًا متكررًا في العديد من قصصه التي صور من خلالها آلام المواطن العربي، ومعاناته على يد العدو الذي تمكن من الاستيلاء على أرضه وماله.

التوصيات:

يعدّ علوي طه الصافي رائدًا من رواد الأدب والصحافة في المملكة العربية السعودية، كما أنّ له العديد من الإسهامات في مجال القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدًا، وقصص الأطفال، وأدب الرحلات، والصحافة، ومن هنا توصي الباحثة بـ:

1- تقديم دراسات نقدية تتناول الجانب الصحفي لدى الكاتب علوي طه الصافي؛ لكونه يعد من أهم الأسماء التي لمعت في الوسط الصحفي، إلى جانب تأسيسه لإحدى أهم المجلات في الوطن العربي.

2- يعد علوي طه الصافي من الأوائل الذين كتبوا القصة في المملكة العربية السعودية لذلك يجب تقديم المزيد من الدراسات النقدية لقصصه، مع التركيز على القضايا المرتبطة بالتطور؛ فهو أمر ملموس في قصصه، فهو دائمًا ما يشير إلى التغيرات والفروقات بين الماضي والحاضر.

3- تقديم دراسات نقدية لقصص علوي طه الصافي من خلال مناهج نقدية مختلفة.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: عابي، الدلالات الاجتماعية في الأمثال الشعبية: 1.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: عمر، علم الدلالة: 11.

(4) أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله: 336، 337.

(5) الصافي، مطلات على الداخل: 9.

(6) المبرك، في أعماق الروح الحلم في القصة القصيرة السعودية: 104، 105.

(7) مطلات على الداخل، قصة ولد أم بنت: 16.

(8) نفسه: 19.

(9) نفسه، الصفحة نفسها.

(10) نفسه: 16.

(11) مطلات على الداخل، قصة ولد أم بنت: 19-20.

(12) المصدر السابق، قصة عمياء: 28.

(13) نفسه، الصفحة نفسها.

(14) ينظر: مباركي، القصة القصيرة في منطقة جازان: 100.

(15) مطلات على الداخل، قصة عمياء: 29، 30.

(16) نفسه: 28.

(17) نفسه، الصفحة نفسها.

(18) مطلات على الداخل، قصة الربيع والخريف: 87.

(19) احتل فيضان نهر النيل مكانة عالية في نفوس المصريين القدماء؛ حيث كان يدل الفيضان على الخضرة، والزراعة، والنماء، حتى وصل بهم الأمر إلى تقديسه، فخصصوا يومًا للاحتفال فيه بوفاء النيل، وفي هذا اليوم يقدمون الفتيات الجميلات كقربان؛ لنيل بركاته، والتقرب منه، وهو ما أنكره فيما بعد أحمد منصور، حيث

يقول: "إنّ القصة المتداولة بأنّ المصريين القدماء كانوا يلقون بناتهم في النيل هي أكذوبة لا صحة لها، ومغالطة تاريخية كبيرة..."، ينظر: جريدة الشرق الأوسط، ع: 14142، داليا عاصم، مصريون يحتفلون بوفاء النيل في القرية الفرعونية، الخميس/ 24 ذو القعدة 1438هـ، 17 أغسطس 2017م، متاح على الرابط الآتي:
https://aawsat.com/home/article/1000546

(20) مباركي، القصة القصيرة في منطقة جازان: 120.

(21) مطلات على الداخل، قصة الربيع والخريف: 87.

(22) هكذا في المصدر، والصواب: والدها.

(23) الصافي، أرزاق يا دنيا أرزاق: 27.

(24) نفسه: 29.

(25) الصافي، كنت في الطائرة المخطوفة، قصة العدل المفقود: 101.

(26) نفسه: 104.

(27) نفسه: 106.

(28) نفسه، الصفحة نفسها.

(29) الجوهري، علم الفلكور: 58.

(30) ابن منظور، لسان العرب: 495/3.

(31) عيفاوي، الدلالة الاجتماعية في الحكاية الشعبية: 140.

(32) كنت في الطائرة المخطوفة، قصة العدل المفقود: 101.

(33) نفسه: 106.

(34) مسلم، صحيح مسلم: 1746/4، كتاب السلام، باب الطيرة والفأل وما يكون فيه من الشؤم، حديث رقم (2224).

(35) كنت في الطائرة المخطوفة، قصة دروب البؤساء: 60.

(36) مطلات على الداخل، قصة زوجتي الغجرية: 66، 67.

(37) نفسه: 67.

(38) مسلم، صحيح مسلم:1746/4، كتاب السلام، باب الطيرة والفأل وما يكون فيه من الشؤم، حديث رقم (2224).

(39) بتول مباركي، القصة القصيرة في منطقة جازان: 190.

(40) مطلات على الداخل، قصة الوفاق البشري: 88.

(41) رمضان، أول مصافحة بالفضاء جاءت لإنهاء الحرب الباردة، 8/20/ 2019م، متاح على الرابط الآتي:
https://www.alarabiya.net/ar/science/2019/07/20

(42) كنت في الطائرة المخطوفة، قصة كنت في الطائرة المخطوفة: 49.

(43) نفسه، الصفحة نفسها.

(44) نفسه، الصفحة نفسها.

(45) نفسه: 54، 55.

(46) كنت في الطائرة المخطوفة، قصة كنت في الطائرة المخطوفة: 55.

(47) مطلات على الداخل، قصة المؤجر النملة: 80.

(48) نفسه، الصفحة نفسها.

(49) نفسه: 81.

(50) نفسه، الصفحة نفسها.

(51) نفسه، قصة وتبقى فلسطين: 72.

(52) مطلات على الداخل، قصة وتبقى فلسطين: 73.

(53) كنت في الطائرة المخطوفة، قصة الأحناش تأكل بعضها: 17.

(54) المصدر السابق: 20.

(55) كنت في الطائرة المخطوفة، قصة الأحناش تأكل بعضها: 21.

(56) المصدر السابق: 22.

المراجع:

1) أحمد، مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.

2) الجوهري، محمد، علم الفلكور، دار المعارف، القاهرة، 1957م.

3) رمضان، طه عبد الناصر، أول مصافحة بالفضاء جاءت لإنهاء الحرب الباردة، العربية، 20 يوليو 2019م، متاح على الرابط: https://www.alarabiya.net/ar/science/2019/07/20/

4) الصافي، علوي طه، مطلات على الداخل، النادي الأدبي، الرياض، 1980م.

5) الصافي، علوي طه، أرزاق يا دنيا أرزاق، دار الصافي للثقافة والنشر، السعودية، 1989م.

6) الصافي، علوي طه، كنت في الطائرة المخطوفة، دار الصافي للثقافة والنشر، المملكة العربية السعودية، 1990م.

7) عيفاوي، سليمة، الدلالة الاجتماعية في الحكاية الشعبية بمنطقة القصور، رسالة ماجستير، جامعة المسلية، الجزائر، 2009م- 2010م.

8) عابي، غنية، الدلالات الاجتماعية في الأمثال الشعبية: منطقة أولاد عدي لقبالة أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسلية، الجزائر، 2015- 2016م.

9) عاصم، داليا، مصريون يحتفلون بوفاء النيل في القرية الفرعونية، جريدة الشرق الأوسط، ع 14142، الخميس/ 24 ذو القعدة 1438هـ - 17 أغسطس 2017م، متاح على الرابط:
https://aawsat.com/home/article/1000546
10) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 2009م.
11) مباركي، بتول حمود، القصة القصيرة في منطقة جازان منذ ظهورها حتى نهاية عام 1427هـ: دراسة تحليلية نقدية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، نادي جازان الأدبي، السعودية، 2014م.
12) المبرك، تهاني، في أعماق الروح الحلم في القصة القصيرة السعودية (1400-1420هـ/1979-2000م): دراسة نقدية، مؤسسة المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 2009م.
13) مسلم، مسلم بن الحجاج القشيري، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991م.
14) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ت.

Arabic References

1) Aḥmad, Murshid, al-Binyah & al-Dalālah fī Riwāyāt Ibrāhīm Naṣr Allāh, al-Mu'assasah al-ʿArabīyah lil-Dirāsāt & al-Nashr, Bayrūt, 2005, (in Arabic).
2) al-Jawharī, Muḥammad, ʿilm al-Flkwr, Dār al-Maʿārif, al-Qāhirah, 1957, (in Arabic).
3) Ramaḍān, Ṭāhā ʿAbd al-Nāṣir, awwal muṣāfaḥat bālfḍā' jā'at li-inhā' al-ḥarb al-bāridah, al-ʿArabīyah, 20 Yūliyū 2019, Link: https://www.alarabiya.net/ar/science/2019/07/20/, (in Arabic).
4) al-Ṣāfī, ʿAlawī Ṭāhā, mṭlāt ʿalá al-dākhil, al-Nādī al-Adabī, al-Riyāḍ, 1980, (in Arabic).
5) al-Ṣāfī, ʿAlawī Ṭāhā, arzāq yā Dunyā arzāq, Dār al-Ṣāfī lil-Thaqāfah & al-Nashr, al-Saʿūdīyah, 1989, (in Arabic).
6) al-Ṣāfī, ʿAlawī Ṭāhā, Kuntu fī al-ṭā'irah almkhṭwfh, Dār al-Ṣāfī lil-Thaqāfah & al-Nashr, al-Mamlakah al-ʿArabīyah al-Saʿūdīyah, 1990, (in Arabic).
7) ʿYfāwy, Salīmah, al-Dalālah al-Ijtimāʿīyah fī al-ḥikāyah al-shaʿbīyah bi-Minṭaqat al-Quṣūr, Risālat mājistīr, Jāmiʿat almslyh, al-Jazā'ir, 2009-2010, (in Arabic).
8) ʿĀbī, Ghunyat, al-Dalālāt al-Ijtimāʿīyah fī al-Amthāl al-shaʿbīyah: minṭaqat Awlād ʿAdī lqbālh anmūdhajan, Risālat Mājistīr, Jāmiʿat Muḥammad Būḍyāf, almslyh, al-Jazā'ir, 2015-2016, (in Arabic).

9) ʿĀṣim, Dāliyā, Miṣrīyūn yḥtflwn bi-wafā' al-Nīl fī al-Qaryah al-Firʿawnīyah, Jarīdat al-Sharq al-Awsaṭ, ʿA 14142, al-Khamīs / 24 Dhū al-Qaʿdah 1438h-17 Aghusṭus 2017, Link: Https://aawsat.com/home/article/1000546, (in Arabic).

10) ʿUmar, Aḥmad Mukhtār, ʿilm al-Dalālah, ʿĀlam al-Kutub, al-Qāhirah, 2009, (in Arabic).

11) Mubārakī, Batūl Ḥammūd, al-qiṣṣah al-qaṣīrah fī minṭaqat Jāzān mundhu ẓuhūrihā ḥattá nihāyat ʿām 1427h: dirāsah Taḥlīlīyah Naqdīyah, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, Nādī Jāzān al-Adabī, al-Saʿūdīyah, 2014, (in Arabic).

12) al-Mbrk, Tahānī, fī aʿmāq al-rūḥ al-ḥulm fī al-qiṣṣah al-qaṣīrah al-Saʿūdīyah (1400-1420h/1979-2000m): dirāsah Naqdīyah, Mu'assasat al-Mufradāt lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Riyāḍ, 2009, (in Arabic).

13) Muslim, Muslim ibn al-Ḥajjāj al-Qushayrī, Ṣaḥīḥ Muslim, Ed. Muḥammad Fu'ād ʿAbd al-Bāqī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 1991, (in Arabic).

14) Ibn Manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram, Lisān al-ʿArab, Dār Ṣādir, Bayrūt, N. D, (in Arabic).

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/05/11م
تاريخ القبول: 2023/07/18م

الفن داخل الفن: صناعة المسرح في السينما بين اشتراطات الفن وإكراهات الإنتاج
دراسة موازنة بين فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"

د. حسام عبدالله المجلي *
halmujal@gmail.com

الملخص:

يهدف البحث إلى الكشف عن الكيفية التي صورت بها السينما العلاقة الجدلية بين اشتراطات الكتابة للمسرح ومتطلبات الإنتاج/التمويل في صناعة المسرح من خلال فيلمين: الفيلم الأمريكي "شكسبير عاشقًا" والفيلم البريطاني "توبسي ترفي". واستعمل الباحث منهج تحليل الخطاب الفيلمي نقديًا ومنهج الموازنة علميًا. وقُسِم البحث إلى مقدمة، وأربعة مباحث: عن صناعة المسرح، ومدخل للفيلمين والكتابة والاقتصاد في الفيلمين، وموازنة بينهما، وخاتمة فيها نتائج الدراسة وأهمية الموازنة بين الحرية الفنية والاستقرار المالي والحاجة إلى التعاون المستمر والابتكار. وتوصل البحث إلى عدد من النتائج، منها: عدم اكتمال كتابة المسرحية أثناء استعداد الممثّلين لتأدية أدوارهم قبل يوم العرض، والترابط بين الكتابة (الكاتب المسرحي) والاقتصاد (الممول المالي) في صناعة المسرح، وأهمية التمويل الحكومي لبعض المسارح حتى لا تفلس، وتأكيد فهم أثر السياقات التأريخية والثقافية في الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح، كما أن الفيلمين يمثلان سيرا ذاتية لحياة ثلاثة كان لهم أثر مهمّ في المسرح البريطاني: شكسبير وجيلبرت وسوليفان.

الكلمات المفتاحية: الكتابة المسرحية، الإنتاج/التمويل، صناعة المسرح، الفيلم.

* أستاذ الأدب المقارن المساعد – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية – جامعة الملك سعود – المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: المجلي، حسام عبدالله، الفن داخل الفن: صناعة المسرح في السينما بين اشتراطات الفن وإكراهات الإنتاج: دراسة موازنة بين فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع3، 2023: 616-646.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1576

OPEN ACCESS
Received: 11-05-2023
Accepted: 18-07-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Art within Art Evidenced in Artistic Requirements and Production Constraints of Cinema Theatre Industry :A Comparative Study of the Films "*Shakespeare in Love*" and "*Topsy-Turvy*"

Dr. Hussam Abdullah Almujalli*

halmujal@gmail.com

Abstract:

This study aims to demonstrate how cinema portrayed controversial connection between theatre industry writing requirements and the production/financial demands with reference to the two films: the American film *"Shakespeare in Love*" and the British film "*Topsy-Turvy.*" The critical analytic film discourse and balanced approach was used. The study is divided into an introduction and four sections, and a conclusion. It overviewed theater production, introduced the two films, discussed their writing and economic aspects, and compared both the films, highlighting the importance of striking balance between artistic freedom and financial stability as well as continuous collaboration and innovation. The study revealed that drama writing during actors' preparations ahead of performance was incomplete. It was also concluded that there was a close interconnectedness between writing (playwright) and economics (financial funding) in the theater industry, that government funding proved significant to prevent theatre industry bankruptcy, and that affirmation of understanding the impact of historical and cultural contexts on writing and economics in the theater industry was essential. The two films under study represented autobiographical accounts of the lives of three individuals who had a significant influence on the British theater: Shakespeare, Gilbert, and Sullivan.

Keywords: Drama writing, Production/Financial aspects, Theater industry, Film.

*Assistant Professor of Comparative Literature, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Almujalli, Hussam Abdullah, Art within Art Evidenced in Artistic Requirements and Production Constraints of Cinema Theatre Industry :A Comparative Study of the Films "Shakespeare in Love" and "Topsy-Turvy", Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 3, 2023: 616 -646.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1576

المقدمة:

إنّ التفاعل بين الكتابة المسرحية وإنتاج المسرحيات والأفلام جانبٌ مهمٌ، وقد حظي بعناية بعض كتّاب الأفلام والمنتجين؛ لتوضيح طريقة كتابة المسرحية وتمثيلها للجمهور. هذه الأفلام ليست مجرد طريقة إيضاح كتابة المسرحيات وإنتاجها فحسب، بل تتضمن قصص صناعة كل مسرحية من هذه المسرحيات، وكيفية الكتابة وعملية الإنتاج والفنّ، وروح العرض المسرحي والتمويل المالي وغير ذلك.

تعدّ صناعة المسرح أمرًا معقدًا وديناميكيًا يتطلب توازنًا دقيقًا بين الرؤية الفنية والجدوى الاقتصادية، وتتضمن الإنتاجات المسرحية جهدًا تعاونيًا بين الكتّاب والمخرجين والممثِّلين والمنتجين، حيث يؤثِّر كل فرد من هؤلاء تأثيرًا بالغًا في العملية الإبداعية؛ لذا، تظهر أهمية العلاقة بين الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح؛ لأنّ نجاح الإنتاج يعتمد على عدة أمور، منها: جودة النصّ، وقدرته على جذب الجماهير، وتوفير الإيرادات.

ويركّز هذا البحث على آلية العمل في المسرح وما يحدث خلف المسرح لإنتاج المسرحية في الفيلم الأمريكي "شكسبير عاشقًا" (*Shakespeare in Love*)[1] المنتج عام 1998م، والفيلم البريطاني "توبسي ترفي" (*Topsy-Turvy*)[2] المعروض عام 1999م، وكلاهما مختصّ بطريقة التجهيز للمسرحية، ومن ثم عرضها للجمهور. وقد حرص الباحث على اختيار الفيلمَيْن المتّحدين في اللغة وهي اللغة الإنجليزية، والمتنوعّين في الإنتاج، فأحدهما من إنتاجات الولايات المتحدة الأمريكية والآخر من إنتاجات المملكة المتحدة؛ ليخرج البحث بصورة أشمل لطريقة عمل المسرح من خلال الأفلام السينمائية الممثلة باللغة الإنجليزية. كما حرص الباحث على تنوّع الحقبة الزمنية الممثلة في الأفلام في عصر إليزابيث الأولى (1558- 1603م) في فيلم "شكسبير عاشقًا"، وعصر فيكتوريا (1837- 1901م) في فيلم "توبسي ترفي".

والغرض من هذا البحث هو دراسة تصوير السينما للعلاقة الجدلية بين فن كتابة المسرحية ومتطلبات الإنتاج في صناعة المسرح في ضوء فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"، والإجابة عن الأسئلة الآتية:

1- كيف يصوّر فيلما "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي" دور الكتابة في صناعة المسرح؟

2- كيف يرسم هذان الفيلمان الواقع الاقتصادي لصناعة المسرح خلال المدة الزمنية المُمَثل عنها؟

3- ما جوانب الالتقاء والافتراق بين الفيلمين في تصوير صناعة المسرح؟

ويهدف البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف، منها:

1. تحليل تصوير الكتابة في فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"، وتحديد كيفية تأثيرهما في السرد والشخصيات.
2. دراسة وصف الحقائق الاقتصادية في صناعة المسرح في الفيلمين، كالتمويل والميزانية والإيرادات وغيرها.
3. التعرّف على الطرق التي تتقاطع بها الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح، والنظر في كيفية تطوير هذه العلاقة بمرور الوقت.
4. الموازنة بين الفيلمين في العلاقة الجدلية بين اشتراطات الكتابة للمسرح ومتطلبات الإنتاج/التمويل في صناعة المسرح.

ويعتمد الباحث على منهج تحليل الخطاب الفيلمي نقديًا ومنهج الموازنة علميًا في دراسة الفلمين دراسة مركزة على موضوعي الكتابة والاقتصاد.

وهناك دراسات سابقة متصلة بموضوع هذا البحث، منها ما تناول موضوعات الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح، ومنها ما تناول أهمية فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي". ويستفيد منها الباحث في كتابة موجزة عن صناعة المسرح؛ لفهم السياق الذي أُنتِج فيه الفيلمان، وفي تقديم لمحة عن الفيلمين وأهميتهما، وإبراز موضوعي الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح؛ لتوضيح العلاقة المعقدة بين الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح من خلال الفيلمين، والحديث عن طرق تأثير الكتابة والاقتصاد على العملية الإبداعية والمنتج النهائي، وفي المبحث الرابع عند الموازنة بين الفيلمين في الكتابة والاقتصاد. ومن تلك الدراسات :

1- كتاب "حول الممثِّلين وفنّ التمثيل" (*On Actors and the Art of Acting*) لجورج هنري (Henry Lewes) المطبوع سنة 1880م من أوائل الكتب الحديثة حول الكتابة الجيدة في صناعة المسرح، وعلاقتها المهمة بنجاح المسرحية، وقد كشف فيه هنري عن العوامل الاقتصادية التي تؤثّر في عملية الكتابة المسرحية، مثل: القيود المالية التي يفرضها مديرو المسارح على الكتّاب[(3)].

2- كتاب "فنّ الكتابة المسرحية: أساسها في التفسير الإبداعي للدوافع البشرية" (*The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*) للمؤلف

لاجوس إجري (Lajos Egri) المنشور عام 1972م، فيه قدّم إجري رؤى للإستراتيجيات الإبداعية التي يستخدمها الكتّاب المسرحيون الناجحون، ويعدّ هذا الكتاب من الأعمال الرئيسة في توضيح خطوات الكتابة الإبداعية في المسرح، وقد حظي بتلقٍ واسع من النقّاد والمهتمين بالمسرح، ولا يزال مصدرًا مهمًا للكتّاب المسرحيين[4].

3- كتاب "كيف تصنع المسرحيات" (*How Plays Work*) لديفيد إدغار (David Edgar) الصادر عام 2009م وهو أحد الأعمال البارزة في موضوع الكتابة المسرحية؛ حيث يقدّم تحليلًا عميقًا للعناصر المختلفة التي تشكل مسرحية ناجحة، والعلاقة بين الكاتب المسرحي والجمهور، وهيكل المسرحية، ودور الشخصية والحوار في عملية الكتابة المسرحية[5]. وأشاد بعض النقّاد بعمل إدغار؛ لوضوحه وانتشاره، مما جعله مرجعًا مهمًا للكتّاب المسرحيين ذوي الخبرة والمبتدئين[6].

وظهرت في السنوات الأخيرة الدراسات المهتمة بدور التقنية الرقمية في صناعة المسرح، وأثرها في تغيّر المشهد الاقتصادي للمسرح، وإحدى هذه الدراسات التي تجمع بين الاهتمام بمسرحيات شكسبير في الأفلام وأثر التقنية في تلك المسرحيات:

4- كتاب "تحليل شكسبير على الشاشة" (*Interpreting Shakespeare on screen*) لهيستر برادلي (Hester Bradley). قدم برادلي تحليلًا مهمًا لمختلف مسرحيات شكسبير الممثلة في الأفلام - ومنها فيلم "شكسبير عاشقًا"- مبينًا طرق منتجي الأفلام في تكييف مسرحيات شكسبير على الشاشة، كما درس المؤلف طريقة مخرجي الأفلام في جعْل مسرحيات شكسبير ملائمة للمشاهد المعاصر، مثل: اختيار المخرج الأسترالي باز لورمان (Baz Luhrmann) عام 1996م في مسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير في فيلم "روميو + جولييت لويليام شكسبير" لمدينة حديثة[7]. بالإضافة إلى أنّ المؤلف بحث الطرق التي اتخذتها شركات المسرح المعاصرة لتكييف مسرحيات شكسبير مع الجماهير المعاصرة، بما في ذلك الإضافات التقنية الرقمية، وغيرها، وحلّل المؤلف العلاقة بين شكسبير وصناعة المسرح من خلال عرض الأساليب التي تُنتج بها مسرحيات شكسبير، وأدائها في سياق صناعة المسرح الإليزابيثي، كما كشف برادلي عن تأثير مسرحيات شكسبير المعروضة في الأفلام على الثقافة الشعبية والمجتمع عبر استخدام شخصيات مسرحيات شكسبير للحديث عن بعض القضايا المعاصرة، مثل: قضايا العرق والهوية، واستخدام أعماله لنقد السلطة السياسية والأعراف الاجتماعية[8].

5- من الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع هذا البحث كتاب "كامبريدج المصاحب لتاريخ المسرح" (*The Cambridge Companion to Theatre History*) المنشور عام 2012م حول السياق التأريخي للأشكال المسرحية، ويتضمن الكتاب عددًا من البحوث التي تدرس تأريخ المسرح من بداياته إلى العصر الحديث مقدمًا نظرة ثاقبة لتطور المسرح الفني، وعلاقته بالسياقين السياسي والاجتماعي[9]، وهذا السياق التاريخي وثيق الصلة بصناعة المسرح في فيلم "توبسي ترفي" الذي تقع أحداثه في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، ويكشف التحديات التي يواجهها الكاتب المسرحي البريطاني ويليام إشونك جيلبرت (William Schwenck Gilbert) (1836- 1911م) والموسيقي البريطاني آرثر سوليفان (Arthur Sullivan) (1842- 1900م) أثناء استعدادهما لإنتاج مسرحية "الميكادو" (The Mikado).

6- كتاب "فنّ التمثيل السينمائي: دليل للممثِّلين والمخرجين" (*The Art of Film Acting: A Guide for Actors and Directors*) للمخرج جرمياه كومي (Jeremiah Comey) المنشور عام 2012م وهو من الكتب المتعلقة بدراسة العملية الإبداعية في الأفلام، حيث يوضّح المؤلف التقنيات التي يستخدمها الممثِّلون في الفيلم، ويطبّق العديد من التقنيات المذكورة على المسرح أيضًا، والتي تتطلب من الممثِّلين في المسرح والفيلم الجمع بين المهارة والتقنية[10]، وهذا الكتاب مرتبط بهذا البحث في دراسة أداء الممثِّلين في فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"؛ لأن كلا الفيلمين يعرض ممثِّلين موهوبين يمثِّلون الشخصيات تمثيلًا جيّدًا.

7- كتاب "تجربة الجمهور: تحليل نقدي للجمهور في الفنون المسرحية" (*The Audience Experience: A Critical Analysis of Audience in the Performing Arts*) لجينيفر رادبورن (Jennifer Radbourne) وهيلاري جلو (Hilary Glow) وكاتيا جوهانسون (Katya Johanson) المطبوع عام 2013م وهو من الدراسات المتعلقة بتجربة الجمهور في المسرح والسينما، ويقدّم الكتاب رؤية حول الطرق التي يتفاعل بها الجمهور مع العروض الحيّة، واستجابته لها[11].

ويستفيد الباحث من هذا الكتاب عند دراسة فيلم "توبسي ترفي"، الذي يبرز التحديات التي تواجه الشخصيتين الرئيستين جيلبرت وسوليفان أثناء محاولتهما جذب الجمهور. يمكن لمنتجي المسارح والأفلام فهم تجربة الجمهور، واختيار عروض مناسبة له، وكيفية تسويق المسرحية والفيلم للجمهور.

8- كتاب "كوينتين تارانتينو: شاعرية وسياسة الخطاب الواصف السينمائي" (*Quentin Tarantion: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction*) لديفيد روش (David Roche) المنشور عام 2018م. قدم روش تحليلًا لأفلام المخرج وكاتب السيناريو والمنتج والممثل الأمريكي كوينتن نارانتينو (Quentin Tarantion) مركزًا على تقنية الميتافكش[12] في أفلامه التي تركز على قصص أخرى يظهر فيها التمثيلات الثقافية والجمالية والسياسية للإبداع وإعادة تشكيله أو الفشل في ذلك[13].

إنّ الدراسات المتعلقة بالمسرح والفيلم كثيرة جدًا، وتغطي موضوعات متنوعة فيهما من أهمية الكتابة الجيّدة للمسرحية إلى تأثير التقنية الرقمية على صناعة المسرح، إلا أنّ الباحث قد اكتفى باختيار الدراسات السابقة التي تقدّم نظرة عامة شاملة حول تأريخ المسرح، وصناعة المسرح، والعملية الإبداعية وراء الإنتاج المسرحي والسينمائي، وتجربة الجمهور، وتكييف مسرحيات شكسبير لمواكبة العصر، وهذه الدراسات تساعد في اكتساب رؤى حول الطرق التي يتعامل بها منتجو المسرح والأفلام، بالإضافة إلى السياقات الاجتماعية والثقافية التي طوّرت المسرح والفيلم، كما تساهم هذه الدراسات في فهم ديناميكيات العلاقة المعقّدة بين الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح.

المبحث الأول: صناعة المسرح

لصناعة المسرح تأريخ طويل يمتد لقرون، وكانت جزءًا مهمًا لعدد من الثقافات في العالم من المآسي اليونانية القديمة إلى المسرحيات الموسيقية الحديثة في برودواي (Broadway musicals) في مدينة نيويورك في الولايات المتحدة.

لقد وفّر المسرح منصة لسرد القصص والتعبير الثقافي والابتكار الفني إلّا أنّ صناعة المسرح لا تخلو من التحديات التي يكون في مقدمتها الاقتصاد والاستدامة[14].

إنّ الأعمال المسرحية تتطلب استثمارات كبيرة في الوقت والمال والموارد، كما إنّ النجاح فيها غير مضمون، وتشمل العوامل الاقتصادية للإنتاج المسرحي: التمويل، والتسويق، ومبيعات التذاكر، وهوامش الربح؛ لذا، يصعب إنتاج مسرحيات عالية الجودة وجذب الجماهير بدون استقرار مالي للمسرح، ويزداد الأمر صعوبة إذا قلق المستثمرون من هذه المخاطر المالية أو كانت قدرتهم الإنتاجية محدودة ماديًا. وتستمر صناعة المسرح في الازدهار والتطور على الرغم من هذه التحديات؛ لأنه رُكِز في السنوات الأخير على الابتكار والتعاون مع إدخال العناصر التقنية المعززة لتجربة صناعة المسرح،

وأتاح ظهور خدمات البثّ والتوزيع الرقمي فرصًا جديدة للإنتاج المسرحي للوصول إلى جمهور أوسع[15].

وتختلف الأعمال المسرحية في اعتمادها على التمويل الاقتصادي للإنتاج المسرحي الناجح، فبعض المسرحيات يعتمد اعتمادًا كليًا على التمويل الحكومي، وبعضها الآخر يرتكز على الرعاة التجّار أو المستثمرين، وفي الوقت ذاته توجد مسرحيات أخرى تتّكل على بيع التذاكر. فلا يوجد نهج واحد يناسب الجميع لتمويل الإنتاج المسرحي الناجح ودعمه، فعمليات الإنتاج المسرحي المختلفة تتطلب طرق تمويل متنوعة اعتمادًا على مجموعة من العوامل، مثل: نوع الإنتاج، والجمهور المستهدف، والموقع، وغير ذلك[16].

وتأثرت صناعة المسرح بلا ريب بالتغيّرات الثقافية والمجتمعية مع مرور الوقت، وظهر ذلك في تطوّر الإنتاج المسرحي. إنّ التمويل الحكومي قد يكون مصدرًا مهمًا لدعم صناعة المسرح، على سبيل المثال: خضعت المسارح لرقابة شديدة من الحكومة والكنيسة في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، وأدّى ذلك إلى الحدّ من الموضوعات التي يمكن أن تمثل في المسرح، ويقابل ذلك توفير دعمٍ ثابتٍ لهذه الصناعة. ومن هنا يكون التمويل الحكومي مهمًا للمسارح الصغيرة، التي تكافح لتأمين التمويل من الرعاة التجّار أو المستثمرين[17].

ويجب أن يكون كتّاب صناعة المسرح ومخرجوه مرنين وقابلين للتكيّف مع الكتابة، والتمويل والتقنية، والتعاون؛ للخوض في تجربة طرق تمويل جديدة، واحتضان التقنية الرقمية مع الحفاظ على تجربة المسرح الحيّ، وإيجاد طرق تمويل حكومي مستقرّ، وتحقيق التوازن بين الرؤية الإبداعية للكاتب والواقع التجاري للداعم، مما يساهم في صناعة مسرح ناجح مزدهر، وتزويد الجماهير بتجربة فريدة، ورفع قيمة المسرح الحيّ[18].

إن الأفلام التي تركز على إنتاج المسرحيات لا تركز على حياة كُتاب المسرح فحسب، بل تظهر تفاصيل الإنتاج المسرحي الضخم، مثل: تصميم الأزياء، وكيفية توظيف الأشخاص لوظائف المسرح، وطريقة الاهتمام بالحسابات المالية، وكيفية اتخاذ قرارات الاختيار، وتدريبات العرض[19]. فالفيلم الأمريكي "الرجل الطائر" (*Birdman*) الذي أُنتج عام 2014م يظهر تفاصيل الاستعداد للإنتاج المسرحي من حياة الممثلين، والأزياء، وتجارب العرض، وافتتاح مسرحية العرض[20].

ويوضّح فيلما "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي" صناعة المسرح في مُدد زمنية مختلفة من خلال عدسات متنوعة، حيث يحكي فيلم "شكسبير عاشقًا" قصة مكافحة الشاب ويليام شكسبير لكتابة مسرحيته الشهيرة "روميو وجولييت"، بينما يتابع فيلم "توبسي ترفي" حياة جيلبرت وسوليفان أثناء تأليفهما أوبريتهما الشهير "الميكادو"، ويقدّم كلا الفيلمين رؤى مهمة حول العملية الإبداعية والتحديات التي تواجه الإنتاج المسرحي.

المبحث الثاني: مدخل لفيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"

يعدّ فيلما "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي" من الأفلام المهمة التي تظهر دور التمثيل السينمائي في صناعة المسرح للمشاهدين. وقد ساهم نجاح فيلم "شكسبير عاشقًا" في الاهتمام بشكسبير والعصر الإلزابيثي (Elizebethan era) (1558- 1603م)، كما لفت فيلم "توبسي ترفي" الأنظار لجيلبرت وسوليفان والعصر الفكتوري (Victorian era) (1837- 1901م). ويتميز كلا الفيلمين بتوضيح أثر طريقة العملية الإبداعية والإنتاج المسرحي، واهتمامهما الدقيق بالأحداث التأريخية، واستخدامهما لأزياء تناسب الحقبة التي مثّلت عنها مما ساهم في استمرار شعبيتهما بين عشّاق المسرح ونقّاد السينما معًا[21].

أ- فيلم "شكسبير عاشقًا"

أُنتج فيلم "شكسبير عاشقًا" في شهر ديسمبر في عام 1998م من إخراج جون مادن (John Madden)، وبطولة جوزيف فينيس (Joseph Fiennes) الذي مثل دور ويليام شكسبير. وهذا الفيلم قصة خيالية لحياة شكسبير، وإلهامه لكتابة مسرحيته "روميو وجولييت"، ويعرض الفيلم العملية الإبداعية للمسرحية الشهيرة من خلال سلسلة من المشاهد المؤثرة في المتابعين، وقوة الإلهام وأثره البالغ في صناعة المسرح موضوع رئيس من موضوعات الفيلم، ويكافح الكاتب شكسبير في الفيلم -أو (ويل) كما يسمى في الفيلم اختصارًا لاسمه الأول-، ويأخذ إلهامه من حبّه للفتاة فيولا دي ليسيبيس (Viola de Lesseps) التي تمثلها جوينيت بالترو (Gwyneth Paltrow)؛ ليكتب مسرحيته "روميو وجوليت"، ويحقّق ناجحاً باهراً. وتتنكر حبيبة شكسبير فيولا في لباس رجل؛ لتجربة أداء في مسرح مخصص لتمثيل الذكور في مشهد يربط فيولا بالمسرح كشكسبير. بالإضافة إلى موضوع أثر المسرح في المجتمع الذي يظهر في الفيلم من خلال اجتماع الناس للحديث عن قصصهم وتجاربهم ونقدهم

الاجتماعي. وقد عرضت المسرحية أمام الملكة إليزابيث الأولى في مشهد يظلّ عالقًا لدى كثيرٍ من المشاهدين[22].

إنّ فيلم "شكسبير عاشقًا" من الأفلام المهمة في صناعة المسرح؛ للجوائز الفنية التي حصل عليها، حيث حصل على عدد من الجوائز، منها: سبع جوائز أوسكار (Academy Awards) لأفضل صورة، وأفضل ممثّلة، وأفضل ممثّلة مساعدة، وأفضل سيناريو مكتوب، وأفضل موسيقى كوميدية، وأفضل إخراج فني، وأفضل تصميم أزياء، وثلاث جوائز غولدن غلوب (Golden Globe Awards) متضمنة أفضل فيلم موسيقي، وأفضل ممثّلة، وجائزتا نقابة ممثّلي الشاشة (Screen Actors Guild Awards)، وأربع جوائز أكاديمية بريطانية (British Academy Film Awards)[23].

علاوة على ذلك، فإنّ موضوع الحبّ هو من الموضوعات الرئيسة لفيلم "شكسبير عاشقًا"، فشكسبير فقير، ويجد فتاة مخطوبة، ثم تتزوج من رجل نبيل. ويصوّر الفيلم أنّ هذا الرجل يعدّ نبيلًا بالاسم فقط، فعائلته كانت تملك المال سابقًا، لكنهم خسروه، كما أنّ هذا الرجل لا يتصرف تصرُّفًا نبيلًا، فهو عسكري، مرة يائس وأحيانًا عنيف في تعامله مع الآخرين. أما شكسبير في الفيلم فهو نبيلٌ بروحه دون منزلته الاجتماعية. وليس الفيلم عن شكسبير ومحبوبته كما يوحي غلاف الفيلم وعنوانه فحسب، بل يتضمن الفيلم طريقة كتابة المسرحية وعملية إنتاجها المسرحي، ويعطي صورة لما يحدث خلف المسرح؛ حيث يظهر الفيلم أنّ الإنتاج المسرحي مرتبط بأمرين اثنين: الدعم الاقتصادي، وطريقة تقديم العرض للجمهور.

ب- فيلم "توبسي ترفي"

ينتهج الفيلم البريطاني "توبسي ترفي" الذي أُنتج في شهر ديسمبر في عام 1999م نهجًا مختلفًا لاستكشاف صناعة المسرح في تقديم نظرة لما يحدث خلف الستار المتضمن للعملية الإبداعية وتحديات إحياء الإنتاج المسرحي. وهذا الفيلم من تأليف وإخراج مايك لي (Mike Leigh)، وبطولة جيم برودبنت (Jim Broadbent) الذي مثّل دور جيلبرت (Gilbert) وآلان كوردنر (Allan Corduner) الذي مثّل دور سوليفان (Sullivan)، وهما من أشهر مؤلفي المسرح الموسيقي في عصرهما.

ويحكي الفيلم قصة إبداع "الميكادو"، الذي يعدّ أشهر أوبريت يقدّمه جيلبرت وسوليفان اللّذان يعملان معًا عملًا إبداعيًا؛ للتغلّب على العقبات التي تواجههما في تجهيز عرض "الميكادو" في المسرح. لقد ساعد تعاون جيلبرت وسوليفان لإنتاج أكثر مسرحيتهما على نجاح عرض "الميكادو".

ويقدّم الفيلم موضوعًا رئيسًا في أهمية التعاون والعمل الجماعي في صناعة المسرح، ويظهر ذلك جليًا في الخلافات حول التمثيل والنقاش حول المخاوف المالية وغيرهما.

وجيلبرت وسوليفان فنّانان يتجاوزان العقبات بالابتكار والتجريب في صناعة المسرح، ويستكشفان أنماطًا وموضوعات جديدة، ورغبتهما للتجربة والابتكار تعدّ مجازفة، وهي سمة من سمات إنتاجهما المسرحي التي أدّت إلى شعبيتهما، كما عُنِي الفيلم بأدقّ التفاصيل في إظهار لندن في العصر الفيكتوري[24].

حظي فيلم "توبسي ترفي" باحتفاء النقّاد به، إذ رُشِّح لعدد من الجوائز، منها أربعة ترشيحات لجوائز الأوسكار، وفاز بجائزتي: أفضل تصميم أزياء، وأفضل مكياج. وأكسب تصوير الفيلم الرائع العملية الإبداعية والتحديات التي يواجهها الفنانون في عرض أعمالهم على المسرح صدى لدى المشاهدين، وجعل له مكانة تقليدية تصوّر لهم طريقة صناعة المسرح في العصر الفيكتوري[25].

وصفوة القول أنّ أهمية هذين الفيلمين لا تكمن في الجوائز التي حصلا عليها فحسب، بل تظهر أهميتهما في الطريقة التي ساهما بها في صناعة المسرح وتقديره من خلال عرض الأحداث التأريخية والإبداعية والاقتصادية التي لا تظهر لمشاهدي المسرح باختيار أشهر مسرحيتين: "روميو وجولييت" و"الميكادو". وهذان الفيلمان أعادا الوهج للمسرح باعتباره فنًا من الفنون المهمة خاصة لممثّلي المسرح وعشّاقه.

المبحث الثالث: بين اشتراطات الكتابة المسرحية وإكراهات الإنتاج/التمويل في صناعة المسرح في فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"

يبرز للناقد في فيلم "شكسبير عاشقًا" ما يحدث وراء الكواليس في تطوير العمل المسرحي الإبداعي؛ إذ تواجه الشخصيات التي تحاول تحقيق أعمالها الخاصة صعوبات عدة، منها التحديات الاقتصادية. ويظهر الصراع في الفيلم -في كثيرٍ من الأحايين بصورة هزلية- مع التقاليد والشعر، إذ يتخذ الفيلم سمة (المسرحية داخل المسرحية) التي تظهر في مسرحيتي شكسبير: "هاملت" (*Hamlet*) التي مثّلت أوّل مرّة عام 1602م، ومسرحية "حلم ليلة منتصف الصيف" (*A Midsummer Night's Dream*) التي عُرِضت أوّل عرض في عام 1605م. وهاتان المسرحيتان محملتان بالفنتازيا (*fantasia*)[26]، التي يعالج فيها الكاتب الواقع بطريقة غير مألوفة، معالجة مليئة بالتلميحات والاقتباسات من أشعار شكسبير[27].

أما فيلم "توبسي ترفي" فيقدّم نظرة مهمة للجوانب الكتابية والاقتصادية لصناعة المسرح في العصر الفيكتوري، وفي الفيلم كثيرٌ من مصطلحات المسرحية الموسيقية التي كانت من ابتكارات الكاتب جيلبرت والموسيقي سوليفان، إذ كانا يشتركان معًا في بعض الأعمال المسرحية، وهما البطلان الرئيسان لفيلم "توبسي ترفي"، ومثّلا عمق الحياة القاسية في لندن في العصر الفيكتوري[28].

إنّ الفيلمين يتفقان في الصراع بين الفنّ والاقتصاد والإبداع والتمويل. إلى جانب اتخاذهما فكرة المسرح عملًا اقتصاديًا، ويتناول هذا المبحث مدى اعتماد الأعمال المسرحية التي عُرِضت في كلا الفيلمين على التمويل المالي.

أ- الكتابة

تولّد عملية الكتابة المسرحية الأفكار الإبداعية، والفكرة الإبداعية هذه تختلف عمّا يقوم به بعض الكتّاب في الكتابة قبل اكتمال الفكرة ثم كتابتها، وفكرة أنّ الكتابة هي وسيلة للأفكار مهمة في بعض النواحي. يكتب الكتّاب المسرحيون في فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي" مسرحيتهم في موقع الحدث في المسرحين، ويستجيبون للأحداث التي تحدث في أوقات الكتابة، وعندما يفكّر الكتّاب في كثيرٍ من الأحيان في الكتابة، فإنهم يفكّرون في النصوص على أنها قطع كتابية مكتملة، ومع ذلك فإنّ المفهوم من عملية الكتابة عند الكتّاب لا يتوقف على التفكير في شكل النصوص عند الانتهاء من كتابتها فقط، بل يتضمن أيضًا الإستراتيجيات التي قد يستخدمونها لإنتاج تلك النصوص، ولكن معرفة ما يكتبه شكسبير وجيلبرت وسوليفان تكتمل عند فهم الإجراءات المعقدة التي اضطروا إلى اتخاذها في كتابة مسرحيتهم بسبب الضغوط المادية[29].

إنّ إحدى النقاط الرئيسة التي تظهر في فيلم "شكسبير عاشقًا" هي الحالة غير المحددة للفكرة الإبداعية في عقل المؤلف، ويشير إلى ذلك شكسبير عندما طُلب منه كتابة المسرحية قائلًا: "كلّ شيء مغلق هنا بأمان"، ويشير بـ"هنا" إلى عقله[30]، وهنا يستحسن أن يتضح للمتلقي الدافع وراء هذا السؤال، فالسائل عن إمكانية كتابة المسرحية قبل الانتهاء من تمثيلها من عدمه هو صاحب مسرح صغير في لندن يعاني من الديون؛ حيث ظنّ أنه سيفقد حياته في بداية الفيلم؛ لأنّ الدائن لم يجد معه مبلغ الدين في ذلك الوقت، ثم يقنع صاحب المسرح الدائن بمشاركته تجاريًا في العمل في المسرح، في تحوّل كوميدي للأحداث في الفيلم بعد وعدٍ قدّمه إليه شكسبير بنجاح المسرحيات التي ستعرض في المسرح. وهكذا يصبح العمل في المسرح محفوفًا بالقلق خوفًا من الخسارة، ومن ثَمّ

غضب الدائن على صاحب المسرح وشكسبير؛ حيث يصارع شكسبير لكتابة السيناريو؛ لأنه يشعر بأنّ المال أصبح يهمين عليه أكثر من رغبته الإبداعية[31].

ويظهر فيلم "شكسبير عاشقًا" العملية الكتابية للمسرح في عدة صور، فالفيلم يقدّم سردًا خياليًا لكيفية كتابة شكسبير لمسرحيته "روميو وجولييت" مقدّمًا عملية الكتابة على أنها تجربة شخصية وعاطفية مكثفة لشكسبير، الذي يجد مصدر إلهام مسرحيته من خلال علاقة حبٍّ مع فيولا. وأنّ الفيلم يسلّط الضوء على أهمية التعاون في عملية الكتابة، حيث يسعى شكسبير للحصول على تعليقات زملائه أعضاء المسرح؛ لتطوير كتابته المسرحية[32].

وهناك تكافؤ غريب بين الرغبة الإبداعية والحبّ العاطفي في فيلم "شكسبير عاشقًا"، ويبدو للناقد التوازن الذي يعمل عليه شكسبير جاهدًا في الفيلم بين الإنتاج الفني والحبّ. وتحلّل أستاذة اللغة الإنجليزية ودراسات الأفلام كورتني ليمان (Courtney Lehmann) بجامعة المحيط الهادئ (University of the Pacific) في الولايات المتحدة شخصية شكسبير في الفيلم من خلال بحثه غير المجدي عن رفيقة روحه وعالم يباع فيه الحبّ، وتربط الباحثة إخفاقات شكسبير الشخصية والمهنية بشكل من أشكال المقاومة؛ لتنفير القوى المالية التي تسعى إلى إفساد فنّه وحياته مقابل المال.[33] والحبّ والإبداع مرتبطان بفنّ كتابة شكسبير، ولكن هل يمكن ربطهما بعالم الاقتصاد؟ ستأتي الإجابة عن هذا التساؤل في القسم القادم -إن شاء الله-.

ومن المشاهد التي تصور رأي فيولا في كتابة شكسبير المسرحية مشهد الشرفة الذي يجمع فيولا والممرضة وشكسبير، وهذا جزء من الحوار :

فيولا: من هناك؟

شكسبير: إنه أنا شكسبير.

تخاطب فيولا الممرضة للإسراع لشكسبير، وهي تقول له: هل أنت شكسبير الكاتب المسرحي الرائع؟

يرد شكسبير: نعم، للأسف.

فيولا: لماذا للأسف؟

شكسبير: لأني كاتب مسرحي مبتدئ.

فيولا: للأسف، أنا أعتقد أنك أفضل كاتب مسرحي شاعري يأسر قلبي.

شكسبير: أوه، هذا الكاتب أنا[34].

كما يظهر مشهد الختام الحزين أثر الكتابة المسرحية في تقبل شكسبير وفيولا عدم رؤية بعضهما بعضا بعد نهاية المسرحية، ويكتب بعد ذلك مسرحيته الشهيرة "الليلة الثانية عشرة" والمسماة كذلك بـ"كما تشاء" (*Twelfth Night*) (*What You Will*)[35].

لقد سيطر التفكير المالي على قلب الكاتب المسرحي في فيلم "شكسبير عاشقًا" لدرجة عدم استطاعته الالتفات لمشاعره العاطفية مع فيولا، ويبرّر شكسبير عدم استطاعته ممارسة بعض مشاعره الداخلية العاطفية تجاه فيولا بنقص الإبداع عنده؛ لذا فإنّ العجز المالي قد يؤدي أحيانًا إلى الحرمان في عدة أمور، ومنها: الحرمان الإبداعي، والإشارة إلى ذلك واضحة في الفيلم، فشكسبير لا يستطيع الكتابة أحيانًا بسبب الموارد المالية.

وكتبت الصحفية الأمريكية جانيت ماسلين (Janet Maslin) المختصة بدراسات الأفلام ونظرية الأدب مقالًا عام 1999م حول فيلم "توبسي ترفي" في صحيفة نيويورك تايمز (New York Times)، وأثنت في مقالها على الفيلم في تشكيله لمزيج بين سعة الاطلاع وإعطاء فرص للتمثيل، والفيلم يتفق في ذلك مع فيلم" شكسبير عاشقًا"، كما أكدت ماسلين عمل جيلبرت وسوليفان الدؤوب للتحكّم في العمل في المسرح الموسيقي، والسيطرة عليه[36].

إنّ جيلبرت وسوليفان بحاجة إلى النجاح بعد خسائر مسرحيات سابقة؛ للاستمرار في إنتاج المسرحيات للجمهور. تحضر زوجة جيلبرت عرضًا مسرحيًا يابانيًا، وتعطيه بعض الأفكار الجديدة التي تجمع بين عناصر الملهاة المضحكة التي يفضّلها، ورغبة سوليفان في تقديم عروض موسيقية جادّة. ويشبه إنتاج فيلم "توبسي ترفي" إنتاج مسرحية جلبرت وسوليفان، فالفيلم يجمع بين الفيلم الشعبي والفيلم المستقل معًا بطريقة سوليفان في تحويل هذا الفيلم إلى مسرحية داخل مسرحية.

يتجلى تعاون جيلبرت وسوليفان في ابتكارهما أوبريتهما "الميكادو" من خلال كتابة جيلبرت لنصّ المسرحية، وتأليف سوليفان للموسيقى. ويصور الفيلم التحديات الكتابية التي تواجه جيلبرت وسوليفان في ابتكار مسرحية جديدة، إذ يقول جيلبرت لسوليفان في أحد المشاهد: لم أتمكن من كتابة النص المسرحي حتى عودتك من رحلتك في أوروبا[37].

كما يظهر الفيلم جانبًا آخر مهمًا للكتابة وهو دور الرقابة في العصر الفيكتوري، حيث فرض مكتب اللورد تشامبرلين (Lord Chamberlain) الرقابة على العروض المسرحية، وكان جيلبرت

وسوليفان يتأكدان من عدم مخالفتهما لقواعد الرقابة؛ لضمان أداء أعمالهما، ويسلط هذا المشهد الضوء على التحديات التي تواجه كتّاب المسرح في العصر الفيكتوري، وأهمية الرقابة في العمل المسرحي[38].

من المشاهد التي تظهر أهمية العمل المسرحي حوار دار بين جيلبرت وسوليفان:

جيلبرت: كل عرض مسرحي هو ابتكار بطبيعته.

سوليفان: نعم، لكن قد تتكون أجزاء القطعة الفنية من موقف مصطنع وغير مصدق[39].

يصف فيلم "توبسي ترفي" أهمية تلقي الجمهور للإنتاج المسرحي عبر حرص جيلبرت على معرفة رأي الجمهور عند تسلّله إلى أماكن جلوسهم؛ ليعرف ردّ فعل الجمهور على إنتاج المسرحية، وهذا المشهد يؤكّد أهمية فهم توقّعات الجمهور وتلبيتها في صناعة المسرح[40]. وأشاد آلان فيشلر (Alan Fischler) بتميُّز مسرحية "الميكادو" باحتفاظها ببعض النبل حتى بعد إنزال الستارة[41]، وأنّ شخصية كوكو (Ko-Ko) تجسّد معًا تطلّعات سوليفان الأرستقراطية ومبادئ جلبرت البرجوازية، عندما يعيّن ضابطًا قانونيًا، وينفّذ حكم الإعدام في تيتيبو (Titipu)، وهذا الحكم بالإعدام على هذا الرجل النبيل يفضي إلى إرضاء الشعب، ويعطي هذا الحدث صورة للشعب تتمثل في أنه لا أحد فوق القانون حتى النبلاء[42].

ب- الإنتاج المسرحي ومتطلباته الاقتصادية

المقصود بمصطلح (الاقتصاد) هنا المفهوم الذي قصده الناقد والفيلسوف الألماني الأمريكي هربرت ماركيوز (Herbert Marcuse) (1898- 1979م) المرتكز على الصعوبات التي تواجه المنظمة للترويج لمصالح معينة، مثل: مصالح الرجال العقلاء، فتصبح الاحتياجات السياسية للمجتمع احتياجات فردية، ورضاهم يعزّز الأعمال الاقتصادية والصالح العام؛ تجسيدًا للعقل. ويمكن فهم الاقتصاد على أنه الجانب الكمي للعلاقات البشرية[43]. وهذا النوع من التوازن القسري، الذي يمثّله الرمز (=) واقع في الصراعات في كلا الفيلمين "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"، وفي الأسطر التالية بيان وجوب الموازنة بين الكتابة والاقتصاد في مثل هذه الصراعات الدراماتيكية في صناعة المسرح.

تختلف الجوانب الاقتصادية لصناعة المسرح التي صُوِّرت في فيلم "شكسبير عاشقًا"؛ إذ يصوّر الفيلم الحقائق الاقتصادية لصناعة المسرح في أواخر القرن السادس عشر الميلادي، ويظهر كيفية تمويل المسرح من قِبَل الحكومة ورعاة أثرياء قدّموا الدعم المالي مقابل التأثير على المحتوى

وقرارات الاختيار، ويضاف إلى ذلك أنّ الفيلم يكشف عن كيفية جلب المسرحيات الناجحة لعوائد مالية كبيرة للمسرح، في حين أنّ فشل المسرحية يؤدّي إلى خسائر مالية، ونتيجة لذلك يعلن المسرح إفلاسه(44).

لقد ناضل شكسبير كما يصوره فيلم "شكسبير عاشقًا" في سبيل الحصول على الدعم المادي لمسرحية "روميو وجولييت"، وكان قلقًا من الكتابة في موضوع قد لا يرضي الرعاة الأثرياء الذين يقدمون المال، وهذا الصراع الداخلي لشكسبير يبيّن أنّ المال ضروريٌّ لدعم الفنّ، لذا كافح شكسبير من أجل التوازن بين الكتابة والاقتصاد لتنجح مسرحيته الشهيرة.

يُلاحظ في قصة شكسبير مع محبوبته جمعُها بين الحبّ والثروات المالية، فهي حلٌّ لمشكلات شكسبير المتمثلة في تنشيط خياله الإبداعي من جهة، وحلٌّ لمشكلاته المالية من جهة أخرى. بينما يرى شكسبير في حبه لمحبوبته جمعها بين الجمال والأمان المالي؛ حيث تعدّ رمزًا للمكانة التي يرغب شكسبير في الدخول إليها، المتضمنة للراحة والامتياز تحت ستار المشاعر الرومانسية العاصفة، وعلى هذا تكون علاقة شكسبير بمحبوبته سلسلة تبدأ من الحبّ الرومانسي والإمكانيات الإبداعية المرتبطة به وتنتهي بالتمويل المالي، وهكذا يركّز الفيلم على حقيقة الطبقية، وكيفية تغذيتها التوتّر الدراماتيكي في الفيلم وتأثير الاقتصاد على الإنتاج المسرحي(45).

يعاني المسرح الذي يكتب له شكسبير معاناة مالية؛ لذا يجب أن تنجح المسرحية التي يكتبها شكسبير نجاحًا ماليًا. وكل هذه المعطيات يفترض أن تقود شكسبير ليكتب مسرحية ملهاة كوميدية (A comic play) ترضي الجماهير، وعلى الرغم من ذلك فإنّ شكسبير لا يكتب تحت تأثير حبّه مسرحية مأساة فقط، والتي هي أنبل من مسرحية الملهاة، بل يكتب مسرحية مأساة تعكس كثيرًا من جوانب الحياة اليومية التي يعيشها من خلال صراعه بين الحبّ والمال(46).

ومن هنا يبرز السؤال عن سبب الانقسام بين الحياة التي يعيشها شكسبير في الواقع والعرض المسرحي، ويبدو للباحث أنّ العرض المسرحي يمثّل رغبات شكسبير التي لا يستطيع تحقيقها في الحياة الواقعية؛ لذا كتبها لتمثَّل على المسرح، والذي يحدّ من هذه الرغبات في حياة شكسبير الحقيقية هو العنصر المادي، فهو يعيش في مجتمع يعاني فيه من الطبقية، ولكل طبقة قيمة مختلفة عن الطبقة الأخرى، ولزيادة التوضيح فإنّ النظر في جماليات شعر شكسبير المنتشر في كثيرٍ من أجزاء الفيلم يجعل المتلقي يشعر بأنّ شكسبير سيستطيع تحقيق رغباته التي يريدها إذا توفّر له

العنصر المادي، بيد أنه يحتاج إلى تحويل هذه الرغبات إلى كونها قابلة للتسويق عن طريق إنتاج مسرحي ناجح، وعلى أي حال فقد أعدّ شكسبير مسرحية مأساة لتمثّل، لكن حياته الشخصية في الفيلم ظلّت بلا شكل وغير مكتملة[47].

أما الباحث فإنه يعتقد أنّ شكسبير في الفيلم يعبّر عن وعيٍ يمزج الظواهر، حيث إنّ مسرحية الملهاة (الكوميدية) لا تناسب وقت العرض؛ لذا، يحرص شكسبير في مسرحية "روميو وجولييت" على إحضار وعي العلاقات التي يتجاهلها المجتمع عادة، أو العلاقات التي يكون الربط بينها صعبًا من خلال مسرحية المأساة (التراجيديا)، وإنّ جوّ القلق واضح لمشاهد الفيلم في الشخصيات، خاصة شكسبير، كما يلحظ أنّ التركيز في هذه المدة الزمنية على العمل المسرحي يأتي في الدرجة الأولى، وأنّ كتابة المسرحية في الدرجة الثانية، ويظهر ذلك جليًا في تغيير شكسبير المستمرّ لأحداث المسرحية؛ تلبية لرغبات السياسة ومالكي المسرح وداعميه الماليين؛ لضمان حضور الجمهور للمسرح، والإعجاب بالعرض المسرحي، والعودة مستقبلًا للمسرح نفسه.

وأقف عند المشهد الأخير في فيلم "شكسبير عاشقًا"، حيث يصوّر المشهد قرار الملكة الحاكمة في تلك المدة الزمنية (الملكة إليزابيث) حضور عرض مسرحية "روميو وجولييت"، وهذا القرار أدّى إلى تغيير كتابة شكسبير للمسرحية من عمل شعبي مرتبط بالعمال إلى عمل نبيل يهتم بالمعاني الفنية والأفكار الإبداعية. حضور الملكة للمسرحية قاد شكسبير إلى تغيير أجزاء في المسرحية وإكمالها، وللملكة يد طولى في تغيير المسرحية والاقتصاد الإنجليزي، وهذا يؤكّد ارتباط المسرح ارتباطًا وثيقًا بالاقتصاد والسياسة.

يعطي كريستوفر تايلور (Christopher Taylor) لمحة عن إنجلترا في عهد الملكة إليزابيث. إذ احتكرت الملكة عددًا من التمويلات التجارية، ولم يتبع مجلس الملكة برنامجًا اقتصاديًا مخططًا له، ولكن المجلس مارس أمورًا كثيرة لإنجلترا، مثل: استقبال السفراء الأجانب، والتعامل مع الدعاوى القضائية، وإعطاء تعليمات للوكلاء الإنجليز في الخارج، والإشراف على إعداد الجيش الإنجليزي، والمساهمة في الحرب والسلام[48].

وفي المقابل لم يعطِ المجلس اهتمامًا لرفع مستوى المعيشة وتحسينها، فلم يكن -على سبيل المثال- في إنجلترا رجال إطفاء، وانتشرت أعمال السطو والعنف، ولم يكن للعامة خدمة بريدية، بالإضافة إلى تحويل بعض الأماكن الدينية القديمة إلى مستشفيات، مثل: سانت بارثولوميو (St.

Bartholomew) وسانت توماس (St. Thomas). إنّ الفوائد التي حصل عليها الشعب الإنجليزي في هذه المدة في عرض صورة الحكومة الخارجية كانت على حساب بعض الخدمات المقدمة للشعب[49]، وإنّ شخصية الملكة إليزابيث فيها جميع ما سبق، فهي تجسيد درامي للإنجازات والإخفاقات.

وقد يظنّ البعض أنّ معرفة شكسبير وصاحب المسرح بحضور الملكة إليزابيث ساهم في إنتاج المسرحية الجيّدة، والواقع هو أنّ أهمية المسرحية ليست في حضور الملكة فحسب، بل برمزيتها المتعلقة بالاقتصاد والسياسة وتأثيرهما على كتابة مسرحية شكسبير وإنتاجها.

ومن أكثر العبارات تأثيرًا في مسرحية "روميو وجولييت" في فيلم "شكسبير عاشقًا" عبارة "العناق الأخير"، حيث يكون الحبّ في القصة تحت ضغط المسرحية، لكن في المسرحية يكون حبهما نتاج الوقت، والوقت هو المال في الفيلم.

وإنّ صورة المسرحية وصنع الإنتاج المسرحي المكوّن من عملية تدريجية داخل الفيلم تهدف بشكل أساس إلى تحقيق دافع مالي معيّن، يمثّل ثقلًا موازنًا للوعي البشري للوقت، والذي يعدّ من الأمور المحددة، ولكن بعد ربط المسرحية بهذه الطريقة، يلحظ أنها تحتوي على نوع من المراوغة بين روميو وجولييت التي تمثّل محادثاتهما صورة للحياة اليومية.

كتب توم درايفر (Tom Driver) مقالة عن الساعة الشكسبيرية " The Shakespearean Clock" قسّم فيها مراحل الوقت في "روميو وجولييت" إلى أربع مراحل: اثنتين سريعتين واثنتين بطيئتين، المرحلة الأولى هي مرحلة روزالين، والحركة في هذه المرحلة بطيئة مثل قمر روميو، والمرحلة الثانية تمثّل سرعة الأحداث في تصوير باريس كزوج، وتظهر مراحل توقف مؤقتة بعد ذلك من خلال الحبّ والتودّد والزواج حتى يحصل حدث قتل تيبلت (Tybalt) قتلًا مروعًا، وينتظر الجمهور هنا مع جولييت ليروا ماذا سيحدث، وينصح الراهب لورانس (Laurence) روميو بالتحلّي بالصبر حتى يتمكن من إيجاد وقت لتصحيح الأمور، وهذه الوقفة المؤقتة تمثّل مرحلة صغيرة مهمة من الوقت الحقيقي، وهي وقفة نفسية ودرامية معًا، ثم يسرّع شكسبير الحدث مرة أخرى في المشهد الرابع من الفصل الثالث بإدخال مشهد يجذب الجمهور العاشقين، حيث يرتّب فيه كابوليت (Capulet) مع باريس (Paris) زواج جولييت، وبعد ذلك يدور مشهد قصير مكوّن من خمسة وثلاثين سطرًا حول وقت إقامة الزواج، وهذه السرعة هي المرحلة الأخيرة من المسرحية[50].

لا يمكن عدّ شكسبير معاديًا لمفهوم الاقتصاد، إذ يتضمن الاقتصاد عند لشكسبير الأخلاق التقليدية، وهذا الاقتصاد حرٌ يشترك فيه الخير والشر معًا. إنّ مسرحية "روميو وجولييت" تمثّل العلاقات التي تُعزّز عبر مواجهة الاقتصاد والأعمال التجارية، ووجود المأساة يتمثل في صورة العالم المادي الذي كان شكسبير على دراية به، وإنّ مسرحية "روميو وجولييت" -كما يصورها الفيلم- تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الأعمال التجارية والاقتصاد.

ويصوّر فيلم "توبسي ترفي" التحديات الاقتصادية التي واجهت جيلبرت وسوليفان في العصر الفيكتوري، وذلك بتسليط الضوء على المخاطر المالية التي ينطوي عليها عرض الإنتاج المسرحي، خاصة في وقت اشتدّ فيه التنافس بين المسارح؛ لجذب انتباه الجمهور. ويظهر في المشهد الافتتاحي عرض مسرحية (Gondoliers) في مسرح سافوي (the Savoy Theatre)[51]، وعدم تأديته بشكل جيد يؤدّي إلى تعرُّض المسرح لخسائر مالية، وهذا المشهد يصوّر الضغط على الكتّاب المسرحيين وقلقهم؛ لضمان نجاح إنتاج مسرحياتهم.

ويظهر فيلم "توبسي ترفي" التكلفة المرتفعة لعرض مسرحية "الميكادو" وتشمل توظيف الممثّلين، واختيار مكان العرض، وتكلفة الأزياء، كما يبرز الفيلم أهمية إيجاد طرق لتوفير المال أثناء إنتاج ذي جودة عالية، على سبيل المثال يقع سوليفان المؤلف الموسيقي في مأزق دفع التكاليف العالية لعازف الأوركسترا، لذا يقرر أداء الأوركسترا بنفسه، وإنّ هذا المشهد يسلِّط الضوء على القيود المالية التي يواجهها جيلبرت وسوليفان، وأهمية إيجاد طرق لتوفير المال دون التأثير على جودة الإنتاج[52].

ويصف فيلم "توبسي ترفي" أيضًا دور المموّلين في صناعة المسرح خلال العصر الفيكتوري، إذ يبيّن الأثر البالغ لرعاية الأثرياء في المموّلين للإنتاج المسرحي. وصوّرت شخصية ريتشارد (Richard D'Oyly Carte) مموّل إنتاج مسرحية "الميكادو" بثرائه، وتكفُّله بتمويل إنتاج المسرحية، ووجود هذه الشخصية يلفت الانتباه لأهمية وجود راعٍ مموّلٍ في صناعة المسرح، ومدى تأثيره على نجاح العرض المسرحي أو فشله[53].

ويناقش فيلم "توبسي ترفي" أيضًا تأثير الاقتصاد على إخفاء العمل الإبداعي، فسوليفان يشعر بأنّ عقد العمل الذي أبرمه مع جيلبرت للعمل على إنتاج المسرحية يمنعه من تحقيق رغباته الإبداعية، ويتّضح ذلك عندما يريد سوليفان تأليف سيمفونية (symphonies)[54]، وهي مؤلف

موسيقي كلاسيكي غربي يتكوّن من حركة واحدة أو أكثر، ولا يريد عرض مسرحيات لغرض اقتصادي بحت، وسوليفان ملزم بعقد مع جلبرت، حيث ينصّ العقد على أن يعملا معًا.

ويناقش ناقد الأفلام الأمريكي جون كارتر تيبيتس (John Carter Tibbetts) إنتاج المسرحية الضخم في فيلم "توبسي ترفي" المحمل بالطبقية الإنجليزية والتحيّزات والتمييزات، فمسرح سافوي (savoy) يجمع البذخ المفرط للطبقة العليا والفقر المدقع للطبقة السفلى. ويظهر المسرح الفروق بين الطبقتين قبل العرض في غرف الملابس[55].

وتظهر في هذا الفيلم فجوة واضحة بين حياة الشخص الخاصة وشخصيته العامة، والعامل الوسيط بين الشخصيتين هو الاقتصاد الذي يشركهما معًا؛ لذا يحرص جيلبرت وسوليفان على وضع ميزانية لتكلفة إنتاجهما، والممثّلون الذين يعملون عندهما غير راضين عن رواتبهم، ويرون أنها غير كافية، لكن الذي يُقلق هو طريقة تشكيل الاقتصاد لبنية حياة الأشخاص المشاركين في مسرحية "الميكادو" في الفيلم، وإنّ طريقة إنتاج هذه المسرحية تعطي صورة واضحة عن إنتاج المسرحيات في العصر الفيكتوري.

إنّ الجانب الاقتصادي في فيلم "توبسي ترفي" يعطي المسرحية طابعًا غير واقعي؛ لأن أبطال العرض المسرحي للمسرحية غير مرتبطين بالحياة الواقية، بل يضيفون إليها عناصر خيالية، مثل: وضع التاج فوق رأس المتسوّل. وعلى صعيدٍ آخر، يحاول جلبرت وسوليفان التعامل مع بعضهما البعض؛ لأنهما متعاقدان لإنتاج عمل مسرحي، وتستمر حتمية الالتزام بهذا التعاقد طوال الفيلم وتصل بهما في نهايته إلى الشكل النهائي للعرض المسرحي. ويرتبط بهذا معرفة اضمحلال القوة العسكرية والاقتصادية لبريطانيا في العصر الفيكتوري وقت عرض مسرحية "الميكادو"؛ ولهذا أقبل كثير من الجمهور على شراء تذاكر المسرحية؛ هروبًا من الواقع الذي يعيشون فيه.

ويركّز فيلم "توبسي ترفي" على القمع، وكيفية دخول الاقتصاد في بعض المجالات عن طريق استغلال الحرب المشار إليها إشارة غير مباشرة في الفيلم، ومع ذلك، فإنّ تأثير غياب المدنية الإنجليزية المركزية كان واضحًا في إنتاج مسرحية "الميكادو".

ويشير مخرج الفيلم مايك لي إلى إحساس طاقم العمل بنقل حقيقة المدة الزمنية التي يعرضونها للمشاهدين؛ لأن ذلك سيحفز أصحاب أفلام أخرى للقيام بعمل مقارب لهم، كما يؤكّد على أهمية تحري الدقة في كيفية السماح للأحداث العامة بإيصال الحدث[56].

وفي حين أنّ الشخصيات في مسرحية فيلم "شكسبير عاشقًا" -ومنهم البطل شكسبير- مرتبطة بالاقتصاد وأثره على المسرح، فإنّ الشخصيات في فيلم "توبسي ترفي" -الذي يمثّل آخر العصر الفيكتوري- تنبئ بعصر يحمل أمورًا كثيرة مختلفة عن الفيلم الأول، إذ يتّضح للمشاهد عزلة الشخصيات وبُعْد بعضهم عن بعض في الفيلم، وهذه السمة تمثّل الانحطاط الأخلاقي في العصر الفيكتوري، ومن ثَمّ تقود إلى الانقسام الحادّ الواضح بين الحياتين العامة والخاصة.

إنّ ما يحدث في الفيلم خلف الستار المغلق هو ما تعيشه الشخصيات في حياتها الحقيقية، ومن صور ما يحدث خلف الستار المغلق: علاقة جيلبرت العاطفية مع زوجته المنفصلة عنه، وذهاب سوليفان إلى بيت دعارة باريسي، وهذه العلاقات خارج المسرح تمثّل جوهر الشخصيات التي تدير المسرح كتابة وإنتاجًا في ذلك الوقت. وقد شهدت المدة الزمنية لفيلم "توبسي ترفي" تطوّرًا سريعًا في الآلات، مما أدّى إلى ارتفاع البطالة في الطبقة العاملة بسبب الاعتماد على هذه الآلات، ونتيجة لهذه الظروف القاسية، عملت بعض النساء في دور الدعارة[57].

إنّ نجاح مسرحية "الميكادو" في "توبسي ترفي" أدّى إلى تخلّص جلبرت وسوليفان من الضغط النفسي والمادي، وأصبحا مشهورين وثريَّيْن بعد أن كانا قريبين من الفشل والفقر.

وكشفت نتائج تحليل الجوانب الكتابية والاقتصادية التي رسمها فيلما "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي" عن تصوُّرَيْهما أهمية وجود الدعم المادي للمسرح، وهذا لا يعني أن يكون الدعم المادي هو القوة الوحيدة الدافعة للإنتاج المسرحي، بل يجب أن تكون الكتابة المسرحية الفنية هي التركيز الأساس في صناعة المسرح، مع اعتبار التأمين الاقتصادي وسيلة دعم للفنّ. ومحصلة الكلام في نهاية هذا القسم أنّ تأثير التمويل المالي في إنتاج الإبداع المسرحي تأثيرٌ ملحوظٌ.

المبحث الرابع: الموازنة بين فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"

يواجه منتجو المسرحيات تحديات في صناعة المسرح، وقد أظهر الفيلمان كيفية تجاوز الجوانب الفنية الكتابية والاقتصادية المالية لإنتاج مسرحيتي "روميو وجولييت" و"الميكادو"، ويتفق الفيلمان في عددٍ من العناصر، ويختلفان في أخرى، وهما لا يصوِّران ما يحدث حول المسرح فحسب، ولكنهما يتضمنان نظرة عميقة للتفاصيل التي ينطوي عليها إنتاج مسرحية مأساوية ومسرحية موسيقية.

ومن الجوانب التي يتفق فيها الفيلمان تبيين أنّ الكتابة عنصر أساس في صناعة المسرح، إذ تدور حبكة "شكسبير عاشقًا" حول كتابة مسرحية "روميو وجولييت"، إذ يرى الجمهور عملية كتابة المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، ويظهر في حوار الشخصيات في الفيلم أهمية الكتابة الجيّدة، والتحديات التي تواجه شكسبير في كتابة مسرحية جديدة، كما أنّ فيلم "توبسي ترفي" يبرز أهمية تعاون جيلبرت وسوليفان في كتابة مسرحية "الميكادو" نصًا وموسيقىً التي تنجح في تحقيق ربح مادي، وهذا الجهد التعاوني بين جيلبرت وسوليفان والداعمين المموّلين يشير إلى أهمية الجمع بين الكتابة الفنية والاقتصاد التجاري في صناعة المسرح لإنتاج ناجح.

كما أنّ للسياقات التأريخية والثقافية أهمية في فهم دور الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح في الفيلمين، حيث يصف فيلم "شكسبير عاشقًا" الأحداث في إنجلترا في القرن السادس عشر الميلادي في وقت مهم لرعاية المسارح اقتصاديًا، إذ يموّل البلاط الملكي أو الأثرياء المسارح في ذلك الوقت[58].

وأظهر الفيلمان أهمية وجود الجهد التعاوني بين الكتّاب والمموّلين في صناعة المسرح، وأهمية مراعاة السياقات المجتمعية والثقافية المتغيرة في إنتاجات ناجحة تدعم الكتابة الفنية والاستقرار المادي. ويبدو واضحًا في الفيلمين أنّ للتمويل الحكومي للمسارح أهمية كبيرة في العصر الإليزابيثي والعصر الفيكتوري، وأنّ للدعم الحكومي تأثيرًا مهمًا في ضمان استقرار صناعة المسرح استقرارًا ماليًا.

ويشير العمل الاقتصادي في كلا الفيلمين الممثّلين في لندن في عصر إليزابيث في "شكسبير عاشقًا" والعصر الفيكتوري في "توبسي ترفي" إلى التسليع[59]، حيث يتمّ التعامل على أنّ كل شيء مجرد سلعة، فالعرض المسرحي هو هدف كلا الفيلمين، ويبرز التوتُّر في العرض بسبب الفروق الدقيقة بين الفيلمين في عرض الإنتاج المسرحي، وقد يؤدّي ذلك إلى اختزال الرغبة أو تحويل الفكرة إلى هدف محدّد يمكن توظيفه تحت حقل الفنّ[60].

إنّ ممارسة الأعمال التجارية في لندن في عصري إليزابيث وفيكتوريا متشابه تشابهًا كبيرًا، وقد كافح شكسبير لكتابة مسرحيته الرومانسية المأساوية الذائعة "روميو وجوليت"، وكذلك اجتهد جيلبرت وسوليفان في إنتاج مسرحيتهما الموسيقية "الميكادو"، فكلتا المسرحيتين تشكّل إنتاجًا إبداعيًا يجب أن يجذب الجمهور للمشاهدة، والحصول على المقابل المادي.

وشكسبير لم يستطع أن يجعل الجانب التسويقي لعمله المسرحي جزءًا من حياته الشخصية، ويظهر ذلك في المحادثات بينه وبين الآخرين، وتحويل تجاربه الشخصية إلى فنّ، ويتفق فيلم "توبسي ترفي" مع فيلم "شكسبير عاشقًا" في هذا الجانب، حيث يوافق سوليفان على تقديم العرض المسرحي بعد تردد بسبب تداعيات انخفاض الميزانية لإنتاج المسرحية[61].

ويظهر في الفيلمين التفاصيل الدقيقة للحياة في المسرح وخارجه في لندن في العصرين، كتصميم الأزياء، وطريقة توظيف الشخصيات لكل دور، وكيفية الاهتمام بالحسابات المالية، وأهمية اتخاذ القرارات المصيرية، ووجود شخصيات تتدرّب باستمرار لتنجح وقت العرض أمام الجمهور، فهناك شخصيات تؤدي دورًا أو أكثر، وأخرى تعمل في أعمال المسرح كالإضاءة ونحوها، وتصبح جميع الشخصيات عائلة تقضي وقتًا طويلًا معًا في الاستعداد والتدرّب حتى يحين وقت العرض، فالفيلمان يصوران العالم غير المألوف لبعض المشاهدين في لندن والمشكلات والرذائل الموجودة، وتكافح الشخصيات كما أشار المؤرخ السينمائي الأمريكي ويلر ديكسون (Wheeler Dixon) للعيش مع كثير من الرذائل، مثل: إدمان المخدرات، وشراء البغايا، والإجهاض، والتشرّد، وغيرها[62].

يبدو أنّ الفيلمين يمثّلان سيرة ذاتية لحياة ثلاثة كان لهم أثر مهمّ في المسرح البريطاني في لندن في عصري إليزابيث الأولى وفيكتوريا، إذ يتّضح فيهما ما يحدث خلف الستار في حياة كلٍّ من شكسبير وجيلبرت وسوليفان، ويمتاز الفيلمان أيضًا بوضوح السرد وسهولته خاصة في وضوح المشكلات التي بين شكسبير ومالك المسرح وبين سوليفان وجيلبرت، فسوليفان يريد إنتاج مسرحيات جادة وتقليدية، في حين أنّ جيلبرت يفضل الاستمرار في إنتاج الملهاة المضحكة للجمهور، وهنا موضع التقاء الكتابة بالاقتصاد وتأثّر أحدهما بالآخر.

لقد حضر الشعر في الإنتاج المسرحي في فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي"، وحضوره قاد إلى دخول الخيال في هذين الفيلمين، والأكاديمي بيتر بروكر (Peter Brooker) المتخصص في دراسات الثقافة والأفلام يقول في هذا الموضوع: إذا كان كل شيء خيالًا أو سردًا أو تمثيلًا خياليًا، ولم تكن هناك حقائق، فلا يوجد عندئذ جدال ولا احتجاج ولا نهاية، كما لو كنّا على محيط من القصص، ولا توجد أرض واضحة للنظر، ويطلق على هذا المحيط اسم (النسبية)، ونحن جميعًا على متن السفينة الجيدة (التسامح الليبرالي)، والحلّ الوحيد المتاح هو (الاختلاف)، والاختلاف يعطي دفعة قوية.

إن السرد موجودٌ في كل مكان، ولكن يتخلّله اختلافات في الخطاب والقصد، وهنا تظهر مهمة الكاتب الجيّد في ابتكار الواقع[63]. والذي أودّ الإشارة إليه هنا هو الطريقة التي يأخذ بها الإنتاج الخيالي مكانًا ضمن إنتاج خيالي أكبر (المسرحية داخل الفيلم)، وكيف يكون موضوع الاقتصاد والتوازن مع الكتابة مهمًا في تحديد كيفية ظهور العمل المسرحي.

تبدو ضغوط التمويل المالي كبيرة على شكسبير في فيلم "شكسبير عاشقًا"، ويؤدّي ذلك إلى عدم قدرته على إدراك حبّه في الحياة بالرغم من أنّ مسرحيته الرائعة "روميو وجولييت" تنبع من تجربته في الحبّ. ويظهر التناقض أيضًا بين الواقع والعمل المسرحي في اختيار شكسبير لمسرحية مأساة مع أنّ حياته التي تلهم العمل ملهاة. وأمّا التمويل المالي في فيلم "توبسي ترفي" فغير مباشر، ويكون ظهوره فيما يتعلق بالحرب، وكان بطلا الفيلم جيلبرت وسوليفان يدركان أنّ إنتاج المسرحية يمكن أن يكون شكلًا من أشكال الإلهاء؛ إذ يقدمان الحقائق السياسية في المسرحية تقديمًا مقلوبًا.

إنّ من الاختلافات عند الموازنة بين الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح بين فيلم "شكسبير عاشقًا" وفيلم "توبسي ترفي" أنّ فيلم "شكسبير عاشقًا" يقدّم وجهة نظر أكثر رومانسية ومثالية معبرة عن صناعة المسرح، ويظهر عملية الكتابة على أنها رحلة عاطفية وتعاونية، ويعرض المكافآت المالية المحتملة لإنتاج مسرحية ناجحة، وفي المقابل، يصرّح فيلم "توبسي ترفي" بانحطاط الأخلاق ويربطه بعملية الكتابة في بعض مشاهد الفيلم.

ويتّضح عند الموازنة بين الفيلمين أنهما يؤكدان بصورة عامة على أهمية الكتابة المسرحية والإنتاج/التمويل في صناعة المسرح، ويركّزان على التوازن بينهما لنجاح عمل المسرح؛ لأنّ الإنتاجات المسرحية الناجحة تتطلب مزجًا بين الرؤية الإبداعية والفطنة التجارية والاستعداد لتحمّل المخاطر، فالراعي للمسرح يتأكّد من خبرة كاتب المسرحية وجودة أدائه قبل تقديم دعمه المادي لإنتاج المسرحية، مع الأخذ بالاحتياطات اللازمة لضمان نجاح المسرحية.

ويركّز كلا الفيلمين على أهمية الاعتبارات المالية في صناعة المسرح؛ إذ يصوّران الاقتصاد على أنه ضروريٌّ لدعم فنّ المسرح، فالشخصيات الرئيسة شكسبير وجيلبرت وسوليفان تكافح لتأمين التمويل للمسرحية، والاستمرار فيه، والحرص على الكتابة الجيّدة للمسرحيات.

النتائج:

توصّل الباحث إلى عدة نتائج، منها:

أ- أنّ الفيلمين أبرزا أهمية الكتابة في صناعة المسرح، فيصف فيلم "شكسبير عاشقًا" كفاح الكاتب المسرحي شكسبير من أجل كتابة مسرحيته الرائعة "روميو وجولييت"، ومواجهته لعقبات مختلفة يتعلق جزء منها بالكاتب، وبعضها بالمموّلين، وثالثها بالعلاقات الشخصية، كما يظهر فيلم "توبسي ترفي" الجهود المشتركة بين جيلبرت وسوليفان في الكتابة والموسيقى لإنتاج مسرحية ناجحة.

ب- كشف الفيلمان عن اتجاهات اقتصادية مختلفة في صناعة المسرح، فيصوّر فيلم "شكسبير عاشقًا" أهمية الاعتبارات المالية في دعم فنّ الكتابة المسرحية لإنتاج مسرحية ناجحة، وعلى الطرف الآخر، يرسم فيلم "توبسي ترفي" النضالات المالية لجيلبرت وسوليفان لإنتاج مسرحية ناجحة تتضمن الإبداع الكتابي والفني المسرحي.

ج- صور الفيلمان العلاقة الجدلية بين الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح، إذ يعتمد نجاح المسرحية على جودة الكتابة وإتاحة الموارد المالية لدعم إنتاج المسرحية.

د- تجلى أثر أهمية التمويل الحكومي للفنون المسرحية في زمن كل فيلم مشاهد من الفيلمين.

التوصيات:

يوصي الباحث بتوجيه الدراسات إلى المجالات التي يمكن أن تُدرس كأثر السياسة في فنّ المسرح، واستجلاء وجهات نظر الممثّلين والمهنيين المسرحيين في البلدان العربية؛ لأن ذلك سيساهم في تقديم رؤى مختلفة غير سائدة في البلدان الناطقة باللغة الإنجليزية عن دور الكتابة والاقتصاد في صناعة المسرح، وتأثير جائحة كورونا (COVID-19) على صناعة المسرح، حيث كان للوباء تأثير كبير على العديد من المسارح، وتأثير التقنية على صناعة المسرح في الأفلام أثناء جائحة كورونا، حيث كيّفت بعض المسارح إنتاجاتها مع المنصات الرقمية وخدمات البث، ولهذه التغييرات آثار دائمة على صناعة المسرح.

كما يوصي الباحث بإعداد دراسات عربية للأفلام العربية التي تحدثت عن المسرحيات، وتدريس مقرر في كليات الفنون والمسرح عن الأفلام التي فكرتها الرئيسة هي المسرح وما يحدث خلف المسرح.

وفي الختام، يأمل الباحث أن يكون هذا البحث قد أسهم إسهامًا ولو بسيطًا في مجال دراسات الأفلام، والمسرح، وكتابة المسرحية، والاستثمار في المسرح، والدراسات الثقافية.

الهوامش والإحالات:

(1) see:Shakespeare in Love. Directed by John Madden, performances by Gwyneth Paltrow, Joseph Flennes.

(2) see: Topsy-Turvy. Directed by Mike Leigh, performances by Allan Corduner, Jim Broadbent.

(3) see: Lewes, On Actors and the Art of Acting.

(4) see: Egri, The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives.

(5) see:Edgar, How Plays Work.

(6) see: Waters, How to Describe an Apple: A Brief Survey of the Literature on Playwriting: 137-148.

(7) see:William Shakespeare Romeo and Juliet.

(8) see: Bradley, Interpreting Shakespeare on Screen.

(9) see: Wiles and Dymkoswski, The Cambridge Companion to Theatre History, Cambridge.

(10) see: Comey, The Art of Film Acting: A Guide for Actors and Directors.

(11) see: Radbourne, Glow, and Johanson, The Audience Experience.

(12) يترجم محمد عناني الميتافكشن (metafiction) بـ(قصة عن القصة) أو (ميتاقِصة)، انظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، ص ٥٤. يظهر تمحور السينما حول نفسها في مناقشة فن المسرح وقضاياه في فيلمي "شكسبير عاشقًا" و"توبسي ترفي" لطريقة كتابة مسرحية "روميو وجولييت" و"الميكادو"، وتمثيلها، وطرق تمويلها، وإنتاجها، وعرضها.

(13)see: Roche, Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction.

(14)see: Segal, Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text, 1966.

(15)see: Scheff, and Kotler, Crisis in the Arts: The Marketing Response: 28-52.

(16)see: Throsby, The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics:1-29.

(17)see: Cavanaugh, A Fire Strong Enough to Consume the House: The Wars of Religion and the Rise of the State: 397-420.

(18)see: Bennett, Theater Audiences.

(19)see: Dixon, Mike Leigh, Topsy-Turvy and the Excavation of Memory.

(20)see: Birdman. Directed by Alejandro Gonzalez Inamitu, performances by Michael Keaton and Zach Galifianakis.

(21)see: Brode, Shakespeare in the Movies: From the Silent Era to Shakespeare in Love.

(22)see: Franssen, Shakespeare's Life on Film and Television: 101-113.

(23)see: Steinke, "Travelling through the Centuries: 59-77.

(24)see: Crowther, Every Performance is a Contrivance: Art and Truth in Topsy-Turvy: 61-78.

(25)see: Watson, The Cinema of Mike Leigh: A Sense of the Real.

(26)الفنتازيا: نوع من أنواع التخييل الأدبي، مستوحى غالبًا من الأساطير والفولكلور. انظر:

Clude and Grant, The Encyclopedia of Fantasy.

.(27)see: Brode, Shakespeare in the Movies

(28)see: Leonard, Topsy-Turvy Victoriana: Locating Life and Death in Corpse Bride: 27-41.

(29)see: Sharp, Acts of Writing: A Compilation of Six Models That Define the Processes of Writing: 77-90.

(30)"It is all locked safe in here." نص قول شكسبير في الفيلم:

.(31)see: Brode, Shakespeare in the Movies

(32)ibid.

(33) see: Lehmann, Shakespeare in Love: Romancing the Author, Mastering the Body: 125-145.

(34)Shakespeare in Love.

(35)ibid.

(36)see: Maslin, Topsy-Turvy: Gilbert and Sullivan Get Back to the Drawing Board.

(37)Topsy-Turvy.

(38)see: Crowther, "Every Performance Is a Contrivance.

(39)Topsy-Turvy.

(40)ibid.

(41)see: Fischler, Dialectics of Social Class in the Gilbert and Sullivan Collaboration: 248.

(42)ibid.

(43)see: Marcuse, One-dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society.

(44)see: Brode, Shakespeare in the Movies.

(45)see: Bloom, Shakespeare on Love and Friendship.

(46)see: Bradley, Interpreting Shakespeare on Screen.

.(47)see: Brode, Shakespeare in the Movies

(48)see: Ponko, "The Privy Council and the Spirit of Elizabethan Economic Management, 1558-1603: 1-63.

(49)see: Duncan Taylor, Living in England: The Elizabethan Age.

(50)see: Driver, The Shakespearian Clock: Time and the Vision of Reality in Romeo and Juliet and the Tempest:363–370.

(51)نمط مسرح سافوري من أنماط الأوبرا الكوميدية التي ظهرت في العصر الفيكتوري في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وكان من أشهر منتجي هذا المسرح جلبرت وسوليفان. ينظر:

A inger, Gilbert and Sullivan: A Dual Biography.

(52)see: Crowther, Every Performance Is a Contrivance.

(53)see: Boyd, A Cunning and Altogether Modern Master of Men: The Pursuing Women in 1910s Feature Comedy: 55-80.

(54)see: Kennedy, The Concise Oxford Dictionary of Music.

(55)see: Tibbetts, "The American Historical Review: 1063.

(56)see: Porton and Leigh, "Entertainment and Empire: An Interview with Mike Leigh:36.

(57)see: Gilmour, The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature: 1830-1890.

(58)see: Dobson and Watson, England's Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy.

(59)التسليع (commodification) هو تحويل كل شيء إلى سلعة سواء أكان إنسانًا أم حيوانًا أم فكرة أم طبيعة أم غير ذلك، وينتج عن ذلك إمكانية التبادل، ويكون لكل شيء قيمة اقتصادية، ينظر:

Maloney, The Commodification of Human Beings.

(60)see: Lehmann, Shakespeare in Love.

(61)ibid.

(62)see: Dixon, Mike Leigh, Topsy-Turvy and the Excavation of Memory.

(63)see:Brooker, The Postmodern Story: 84.

المراجع:

أولًا: المراجع باللغة العربية

1) عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، 2003م.

Arabic References

2) ʿInānī, Muḥammad, al-Muṣṭalaḥāt al-Adabīyah al-Ḥadīthah: Dirāsah & Muʿjam injlyzy-ʿArabī, al-Sharikah al-Miṣrīyah al-ʿĀlamīyah llnshr-Lūnjmān, al-Qāhirah, 2003, (in Arabic).

ثانيًا: المراجع باللغة الإنجليزية

3) Ainger, Michael, *Gilbert and Sullivan: A Dual Biography*, Oxford, United Kingdom: Oxford University ,Press, 2002.

4) Bennett, Susan, *Theater Audiences*. London, United Kingdom: Routledge, 2013.

5) *Birdman*, Directed by Alejandro Gonzalez Inamitu, performances by Michael Keaton, Zach Galifianakis, Edward Norton, Andrea Riseborough, Amy Ryan, Emma Stone, and Naomi Watts, Regency Enterprises, New Regency, M Productions, Fox Searchlight Pictures, 2014.

6) Bloom, Allan, *Shakespeare on Love and Friendship*, Chicago, IL, the United States: University of Chicago Press, 2000.

7) Boyd, Megan, A Cunning and Altogether Modern Master of Men: The Pursuing Women in 1910s Feature Comedy, *Film History,An International Journal*, 33:4 ,2021.

8) Bradley, Hester, *Interpreting Shakespeare on Screen*, London, United Kingdom: MaCmillan Press Ltd, 2000.

9) Brode, Douglas, *Shakespeare in the Movies: From the Silent Era to Shakespeare in Love*, Oxford, United Kingdom: Oxford University ,Press, 2000.

10) Brooker, Peter,The Postmodern Story, *Critical Survey* ,9:1, 1997.

11) Cavanaugh, William, A Fire Strong Enough to Consume the House: The Wars of Religion and the Rise of the State, *Modern Theology* ,11:4 ,1995.

12) Changsong, Wang, Kerry, Lucyann, and Farady, Rustono, Film Distribution by Video Streaming Platforms across Southeast Asia during COVID-19, *Media, Culture & Society*, 43:8, 2021.

13) Clude, John, and Grant, John eds, *The Encyclopedia of Fantasy* New York, NY, the United States: Maomillan, 1999.

14) Comey, Jeremiah, *The Art of Film Acting: A Guide for Actors and Directors*. Woburn, MA, the United States,Taylor & Francis, 2012.

15) Crowther, Andrew, Every Performance is a Contrivance: Art and Truth in Tospy-Turvy, in *Devised and Directed by Mike Leigh*, eds, Bryan Cardinale-Powell and Marc DiPaolo, New York, NY, Bloomsbury, 2013.

16) Dixon, Wheeler Winston, Mike Leigh, *Topsy-Turvy* and the Excavation of Memory, Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema, 37, 2005.

17) Dobson, Michael and Watson, Nicola, *England's Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy*,Oxford, United Kingdom, Oxford University Press, 2002.

18) Driver, Tom F,The Shakespearian Clock: Time and the Vision of Reality in Romeo and Juliet and the Tempest, *Shakespeare Quarterly*, 15:4, 1964.

19) Edgar, David, *How Plays Work*, London, United Kingdom, Nick Hem, 2009.

20) Franssen, Paul,Shakespeare's Life on Film and Television: Shakespeare in Love and A Waste of Shame, in *Adaptation Intermediality and the British Celebrity Biopic*, eds, Marta Minier and Maddalena Pennacchia, London, United Kingdom, Routledge, 2014.

21) Gilmour, Robin, *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*, London, United Kingdom, Routledge, 2014.

22) Kennedy, Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, United Kingdom, Oxford University Press, 2004.

23) Lehmann, Courtney, Shakespeare in Love: Romancing the Author, Mastering the Body, *Spectacular Shakespeare: Critical Theory and Popular Cinema* , 2002.

24) Leonard, Kendra,Topsy-Turvy Victoriana: Locating Life and Death in Corpse Bride, *Aether*,7 ,2011.

25) Lewes, Henry,*On Actors and the Art of Acting*, New York, NY: Henry Holt and Company, 1880.

26) Maloney, Lauren,The Commodification of Human Beings, *Northeasterm University Law Journal* ,2015, available at: http://nulawreview.org/extralegalrecent/the-commodification-of-human-beings.

27) Marcuse, Herbert, *One-dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London, United Kingdom: Routledge, 1964.

28) Maslin, Janet,Topsy-Turvy: Gilbert and Sullivan Get Back to the Drawing Board,*The New York Times* ,17 ,1999.

29) Ponko, Jr., Vincent,The Privy Council and the Spirit of Elizabethan Economic Management, 1558-1603, *Transactions of the American Philosophical Society*, 58:4 ,1968.

30) Porton, Richard, and Leigh, Mike,Entertainment and Empire: An Interview with Mike Leigh, *Cinéaste*, 25:2, 2000.

31) Radbourne, Jennifer, Glow, Hilary, and Johanson, Katya,*The Audience Experience: A Critical Analysis of Audience in the Performing Arts*, Chicago, IL, the United States: Intellect, 2013.

32) Roche, David,*Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction*. University, MS, the United States: University Press of Mississippi, 2018.

33) Scheff, Jonanne and Philip Kotler,Crisis in the Arts: The Marketing Response, *California Management Review*, 39:1,1996.

34) Segal, Chaarles. *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca, NY, the United States: Cornell University Press, 1966.

35) Sharp, Laurie, Acts of Writing: A Compilation of Six Models That Define the Processes of Writing, *International Journal of Instruction*,9:2 ,2018.

36) *Shakespeare in Love*. Directed by John Madden, performances by Gwyneth Paltrow, Joseph Flennes, Geoffrey Rush, Colin Firth, Ben Affleck, and Judi Dench. The Bedford Falls Company, Miramax Films, Universal Pictures, 1998.

37) Steinke, Carolin Crespo,Travelling through the Centuries: The Intertextual Relationship between Shakespeare in Love, Moliere and Young Goethe in Love, *English Text Construction* ,10,2017.

38) Throsby, David,The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics, *Journal of Economic Literature* ,32:1,1994.

39) Taylor, Duncan, *Living in England: The Elizabethan Age*, Philadelphia, PA, the United States, Roy Publishers, 1968.

40) *Topsy-Turvy*. Directed by Mike Leigh, performances by Allan Corduner, Jim Broadbent, Timothy Spall, Lesley Manville, and Ron Cook. Thin Man Films, Pathe Distrbution, 1999.

41) Waters, Steve,How to Describe an Apple: A Brief Survey of the Literature on Playwriting, *Contemporary Theatre Review ,23*:2,2013.

42) Watson, Garry, *The Cinema of Mike Leigh: A Sense of the Real*. London, United Kingdom: Wallflower Press, 2004.

43) Wiles, David and Dymkoswski, Christine, The Cambridge Companion to Theatre History. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2012.

44) William Shakespeare Romeo , Juliet, Directed by Baz Luhrmann, performances by Leonardo DiCaprio, Claire Danes, Brian Dennehy, John Leguizamo, Pete Postethwaite, Paul Sorvino, and Diane Venora. Bazmark Productions, 20th Century Fox, 1996.

- **Informative Content Discourse of the Ministry of Culture's Account on Platform X: A Rhetorical Communicative Study**

  Dr. Ahmed Bin Isa Alhelali.....336

- **Linguistic and Visual Formation Rhetoric during COVID-19 Crisis: A study of Selected Slogans and Awareness Posters by Saudi Health Ministry**

  Dr. Noor Bint Awaid Al-Rafaie.....377

- **Imaginary Structure in Mohammed Hassan Alwan's Novel "*Mawt Sagheer*" (Sagheer Death)**

  Sheikhah Abdullah Saeed Al-Zaabi.....404

- **Multilingual Diversity and Polyphony (Multiplicity of Voices) in Shu'aib Hulayfi's Novels "Don't Forget What You Say" and "Me Too"**

  Dr. Kholoud Garman Al-Deghailibi.....429

- **Narrative Vision in Mohammed Ali Mohsen's Novel *Returnees***

  Dr. Adeeba Qaid Saleh Al-Buhairi.....456

- **Textual Thresholds in Abduh Khal's Novels**

  Dr. Yasser Bin Turki Al Madaith.....480

- **Saudi Arabian Short Story Thresholds: A Semiotic Study of Selected Works from 2018-2019**

  Dr. Nuf Salim Al-Shamari.....526

- **Character Development i Khaled Ahmed Al-Yousef's Novel "*Seerat Hama"***

  Dr. Omar Ayed Hussein Al-Harithi.....562

- **Social, Psychological, and Intellectual Implications in Alawi Taha Al-Safi's Short and Very Short Stories**

  Aisha Abdullah Ali Khawagi.....590

- **Art within Art Evidenced in Artistic Requirements and Production Constraints of Cinema Theatre Industry :A Comparative Study of the Films "*Shakespeare in Love*" and "*Topsy-Turvy*"**

  Dr. Hussam Abdullah Almujalli.....616

Contents

- **Exclusion of Classical Arabic from Use: A Study of Instances, Reasons, and Threats**
  Dr. Hassan Bin Noor Bin Abdulqader Btawa.....9
- **Abi Al-Baqaa Al-Kafawi's (d. 1094) Gender Marker (Masculine and Feminine) General Rules**
  Abdulaziz Bin Ali Al-Shahri.....48
- **Morpho-syntactic Issues in As-Suhaili's Book *Neta'at Al-Fikr Fi Al-Nahw* (Intellectual Output in Syntax)**
  Manal Fayez Abdullah Al-Bakri.....74
- **Artificial Intelligence and Arabic Poetry Composition in light of the rules of prosody and grammar**
  Dr. Fekry AbdelMoneim Al-Sayed Al-Najjar.....118
- **The Argumentative Nature of Ingressive Repetition in Abdullah Al-Bardouni's *"Min Ard Bilqis*" (From the Land of Bilqis) Poetic Collection (Diwan)**
  Dr. Mohammed Muqbil Mohammed Saleh Amer.....148
- **Existential Philosophy Reference in Saudi Arabian Poetic Discourse**
  Ahmed Shaddad Saman.....177
- **Ikhwaniyat (Fraternal)Poetry in Muhammad Khalil Al-Samarji's Diwan (d. 1181 AH/1767 CE) A Stylistic Study**
  Dr. Mohammed Bin Radi Bin Naja Al-Sharif.....221
- **Saad Al-Janidil's Approach in Identifying Locations in the Pre-Islamic *Ten hanging Odes (Mu'allaqat)***
  Dr. Ayyad Bin Mohammed Al-Qahtani.....253
- **Theme of Tearfulness Phenomenon in the Poetry of Sulaiman bin Sulaiman Al-Nabhan**
  Dr. Marwai Bin Ibrahim Bin Musa Al-Muhaili.....282
- **Consent (alrida) in Ancient Arabic Poetry: Concept and Significance**
  Dr. Zakia Bint Awad Bin Yusuf Al-Harthy.....304

Third: Peer-review and Publication Procedures

- After the paper is approved for the peer-review by the editor-in-chief, his deputy or the managing editor, the concerned paper is referred to the peer-reviewers.
- Papers submitted for publication in the journal are subject to an anonymous double review process.
- The decision to accept the paper for publication or rejecting it is made based on the reports submitted by the peer-reviewers and editors. They are based on the value of the scientific paper, the extent to which the approved publishing conditions and the declared policy of the journal are met, and on the principles of scientific honesty, originality and novelty of the research.
- The editor-in-chief informs the researcher of the peer-reviewers' decision regarding its eligibility to be published or not, or the requirement for further recommended amendments.
- The researcher shall abide by the amendments recommended by the peer-reviewers and editors to be made in the paper according to the reports sent to him/her, within a period not exceeding 15 days.
- The paper is returned to the peer-reviewers when the recommendations are substantive; to know the extent of the researcher's commitment to fulfill the necessary amendments. The editorial presidency/management is responsible for following up on the evaluation when the recommendations for amendments to be done are minor. Then, the final verification is to be done, and the researcher is given a letter of acceptance to publish, including the number and date of the issue that the paper will be published in.
- After making sure that the manuscript is ready in its final form, it is sent for linguistic proofreading and technical review; then it is forwarded for the final production.
- The paper is returned in its final form to the researcher before publication for final review and comments, if any, according to the form prepared for this.
- Issues are published electronically on the magazine's website according to the specific time plan for publication. Once they are published, they are made available for downloading for free without conditions.

Fourth: Publication Fee

Researchers pay the prescribed fees as follows:

- Faculty members at Thamar University pay an amount of (15,000) Yemeni riyals.
- Researchers from inside Yemen pay (25,000) Yemeni riyals.
- Researchers from outside Yemen pay $150 or its equivalent.
- The researchers also pay for sending hard copies of the issue.
- The amount will not be refunded in case the paper is rejected by the peer-reviewers.

Note: For having a look on the previous issues of the journal، please viit the journal's website as follows:

ps://www.tu.edu.ye/journals/index.php/artshtt

Jornal Address: Faculty of Arts، Thamar University، Tell: 00967-509584

P.O. pox. 87246، Faculty of Arts، Thamar University، Dhamar، Republic of Yemen.

- **Results**: The results shall be displayed clearly, sequentially and accurately.
- **Margins and references**:

- The margins at the end of the paper shall be documented as follows:

In the margins, it is enough to write the author's family name, the title of the research/book in brief, and then the volume, if there is any in the same page. For instance: Al-Muqri, *Nafh Al-Tayeb*: 1/100. If there is no volume, the page number is written directly. For instance: Saussure, *General Linguistics*: 100.

- The sources and references data shall be documented as follows:

a. Manuscripts: The author's surname, The author's first name, the title of the manuscript, its place of preservation and its number.

For example: Al-Akbari, Abu Al-Baqa'a Abdullah Ibn Al-Hussain (616 AH), *E'rab Lamiat Al-Arab Lil Shanfari*, A'arif Hikmat Library, Medina, Saudi Arabia (Literature, 77).

b. Books: The author's surname, The author's first name, the title of the book, the country of publication, its place, the edition, and its date.

For example: Al-Muqri, Ahmed Bin Mohammed, *Naful Teeb Min Qusn Al-Andalus Al-Rateeb*. Dra Sader, Beirut. V. 5, 2008.

c. Periodicals: The author's surname, The author's first name, article title, journal, publisher, country, volume number, issue number, date.

For example: Al-Shami, Altaf Esmail Ahmed, "The cut-off exception in the Holy Qur'an - A Semantic Study", Arts Journal for Linguistic & Literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V. 8, 2020.

d. Theses: The author's surname, The author's first name, department, Faculty, university, date of approval.

For Example: Al-Nihmi, Ahmed Saleh Mohammed, "Stylistic Characteristics in the Poetry of Enthusiasm between Abu Tammam and Al-Buhturi - The Poetry of War and Pride as a Model," PhD Thesis, Department of Postgraduate Studies, Faculty of Arabic Language, Umm Al-Qura University, Saudi Arabia, 2013.

- Then, they shall be all arranged alphabetically, provided that (al, abu, and ibn) are not included in the arrangement. Example: "ibn Manthur" is arranged under the letter "*mem* 'M'".
- The researcher Romanizes the references after they are reviewed and approved in their final form by the journal's editorial board.

- The paper should be sent in Word and PDF formats in the name of the editor-in-chief to the journal's e-mail address, i.e.,: artslinguistic@tu.edu.ye
- The editor-in-chief informs the researcher of the receipt of his/her paper and its approval for the peer-review or amendments before its approval for the peer-review.

Publication Rules

The peer-reviewed scientific journal *Arts for Linguistic & Literary Studies* is issued by the Faculty of Arts, Thamar University, Republic of Yemen. It accepts publishing papers in Arabic, English as well as French, according to the following rules:

First: General rules for papers to be accepted for peer-review:

- The paper should be characterized by originality and sound scientific methodology.
- The paper should not have been previously published or submitted for any publication to another party, and the researcher has to submit a written undertaking for that.
- Papers should be written in a sound language, taking into account the rules of punctuation and accuracy of forms - if any - in (Word) format.
- Papers shall be written in (Sakkal Majalla) font, size (15), for papers in Arabic; and in (Sakkal Majalla) font, size (13) for papers in both English and French. The headlines are in bold, size (16). The space between the lines is (1.5 cm), and the margins are (2.5 cm) on each side.
- The paper shall not either exceed (7000) words, or be less than (5000) words, including figures, tables and appendices. Any excess required maybe allowed up to (9000) words.
- The researcher must avoid plagiarism or quoting others' statements or ideas without referring to the original sources.

Second: Procedures for Applying for Publication:

The researcher is obligated to arrange the submitted paper according to the following steps:

- **The first page** contains the title in Arabic, the researcher's name and title, the institution to which he/she belongs, his/her e-mail address, and then the abstract in Arabic.
- **The second page** contains an English translation of the contents of the first page (title, name and description of the researcher etc., abstract and keywords).
- **The abstract**, in Arabic and English translation, contains the following elements each: (research objective, methodology, and results), provided that each of them should not exceed 170 words, and not less than 120 words, in one paragraph, and both should also be included keywords ranging between 4-5 words.
- **Introduction**: The paper contains an introduction in which the researcher reviews: an overview of the topic, previous studies, the new contribution that the research will add in its field, research problem, research objectives, research importance, research methodology, and research plan (research sections), providing them in the context without separating titles within the introduction.
- **Presentation**: The paper is presented in accordance with the adopted scientific standards and principles, and the referred to parts and sections, in a coherent and sequential manner.

Arts

for Linguistic & Literary Studies

A Quarterly Peer Reviewed Journal

Issued by the Faculty of Arts,

Thamar University, Dhamar,

Republic of Yemen,

(Volume. 5)

(Issue. 3)

September: 2023

ISSN: 2707-5508
EISSN: 2708-5783
Local No:
(1631- 2020)

This is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles, or use them for any other lawful purpose, without asking prior permission from the publisher or the author. under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Scientific and advisory board

Prof. Ibrahim Mohammed Al-Solwi (Yemen)	Dr. Saeed Ahmed Al-Batati (Yemen)
Prof. Ibrahim Tajaldeen (Yemen)	Prof. Suliman Al-Abed (Saudi Arabia)
Prof. Ahmed Ali Al-Akwa'a (Yemen)	Prof. Adel Abdulghani Al-Ansi (Yemen)
Prof. Ahmed Moqbel Almansori (UAE)	Prof. Abdul Hamid Bourayou (Algeria)
Prof. Inaam Dawood Sallom (Iraq)	Prof. Abdulkareem Ismail Zabiba (Yemen)
Prof. Panchanan Mohanty (India)	Prof. Alwi Al-Hashemi (Bahrain)
Prof. Gamal Mohammed Ahmed Abdullah (Yemen)	Prof. Omar Bin Ali Al-Maqushi (gh jks)
Prof. Hafiz Ismaili Alawi (Morocco)	Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)
Prof. Halima Ahmed Amayreh (Jordan)	Prof. Mohammed Ahmed Sharaf Aldeen (Yemen)
Prof. Hamid Al-Awdhi (America)	Prof. Mohammed Khair Mahmoud Al-Beqai (Saudi Arabia)
Prof. Hayder Mahmoud Ghailan (Qatar)	Prof. Mohammed Abdulmajeed Al-Taweel (Egypyt)
Prof. Rasheed Bin Malek (Algeria)	Prof. Mohammed Mohammed Al-kharbi (Yemen)
Prof. Suad Salem Al-Sabaa (Yemen)	Prof. Nasr Mohammed Al-Hogaili (Yemen)
Prof. Salal Ahmed Al-Maktari (Yemen)	Prof. Hajid Bin Demethan Al-Harbi (Saudi Arabia)
	Prof. Hind Abbas Ali Hammadi (Iraq)

Financial Officer	Technical Output
Ali Ahmed Hassan Al-Bakhrani	Mohammed Mohammed Subia

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Arts
for Linguistics & Literary Studies

Quarterly Peer Reviewed Scientific Journal for linguistics and literary studies issued by the Faculty of Arts

General Supervision

Prof. Muhammed Muhammed Al-Haifi

Editor-in-Chief

Prof. Abdulkareem Mosleh Al-Bahlah

Deputy Chief Editor

Dr. Esam Wasel

Editorial Manager

Dr. Fuad Abdulghani Mohammed Al-Shamiri

Editors

Dr. Altaf Ismail Al-Shami (Yemen)	Prof. Khaled Yaslm Blakhsher (Yemen)	Dr. Ali Bin Jasser Al-Shaya (Saudi Arabia)
Prof. Amin Abdullah Mohammed Al-yazedi (Yemen)	Dr. Khader Muhammad Abu Jahjouh (Palestine)	Dr. Ali Hamoud Al-Samhi (Yemen)
Dr. Amin Ali Ahmad Al-Solel (Yemen)	Prof. Atef Abdulaziz Moawadh (Egypt)	Prof. Mohammed Al-brkati (Saudi Arabia)
Dr. Tawffeek Abdou Saeed Al-Kinani (Yemen)	Prof. Abdulhameed Saif Al-Hosami (Saudi Arabia)	Prof. Naima Sadia (Algeria)

This version is corrected by:

English Part	Arabic Part
Dr. Abdullah Mohammed Khalil	Dr. Abdullah Al-Ghobasi

Arts

ISSN: 2707-5508
EISSN :2708-5783

for Linguistic & Literary Studies

A Quarterly peer Reviewed Scientific Journal for Linguistic & Literary Studies

**Published by the Faculty of Arts,
Thamar University**

Artificial Intelligence and Arabic Poetry Composition in light of the rules of prosody and grammar

The Argumentative Nature of Ingressive Repetition in Abdullah Al-Bardouni's "Min Ard Bilqis" (From the Land of Bilqis) Poetic Collection (Diwan)

Informative Content Discourse of the Ministry of Culture's Account on Platform X: A Rhetorical Communicative Study

Linguistic and Visual Formation Rhetoric during COVID-19 Crisis: A study of Selected Slogans and Awareness Posters by Saudi Health Ministry

Imaginary Structure in Mohammed Hassan Alwan's Novel "Mawt Sagheer" (Sagheer Death)

Volume.5 Issue.3