ISSN: 2707-5508
EISSN :2708-5783

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية

تصدر عن كلية الآداب - جامعة ذمار

الترجمة الآلية إشكالات لسانية حاسوبية في الضمير والموصول والزمن النحوي

عتبات النص في نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ـ مقاربة سيميائية

البعد النّفسي في رواية رائحة الفحم لعبد العزيز الصقعبي

كينونة النص الأدبي الرقمي في ضوء (غرف ومرايا) لِلبِينَة خمّار ـ رؤية أنطولوجية

اتجاهات الدارسات السعوديات أثناء تعلمهن اللغة الإنجليزية بوصفها لغة ثانية نحو التواصل في القاعات الدراسية المختلطة في الولايات المتحدة

دراسة تحليلية للوقت والمظهر في اللغة العربية ومقارنتهما بمفهوم الوقت في اللغة الفرنسية

13

للدراسات اللغوية والأدبية

المجلة مفهرسة في المواقع الآتية:

موقع المجلة

موقع الجامعة

جامعة ذمار
THAMAR UNIVERSITY

Scientific Journal Impact Factor
TOGETHER WE REACH THE GOAL

AskZad

معامل التأثير العربي

دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

AraBase
قاعدة معلومات اللغة والأدب

I2OR

PUBLICATION IMPACT FACTOR PIF I2OR

معرفة
e-Marefa

Academic Resource Index
ResearchBib

الجمعية الدولية للمجلات العلمية الناشرة باللغة العربية

ADVANCED SCIENCES INDEX

Crossref

doi

Google Scholar

INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL

EuroPub

DRJI

SIS

CiteFactor
Academic Scientific Journals

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

الآداب مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

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

الإشراف العام:

أ.د. طالب طاهر النهاري

رئيس التحرير:

أ.د. عبدالكريم مصلح أحمد البحلة

نائب رئيس التحرير:

د. عصام واصل

مدير التحرير:

أ.م.د. فؤاد عبدالغني محمد الشميري

المحررون:

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

التصحيح اللغوي:

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

مجلة علمية فصلية محكمة
الآداب
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

الهيئة العلمية والاستشارية:

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

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

الآداب
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدر عن كلية الآداب

جامعة ذمار، ذمار،

الجمهورية اليمنية.

العدد (13)

مارس 2022م

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" العلمية المحكمة، عن كلية الآداب، جامعة ذمار، بالعربية والإنجليزية والفرنسية، وفقا للقواعد الآتية:

1- أن تتسم الأبحاث بالأصالة والمنهجية العلمية السليمة.

2- أن تخضع البحوث للتحكيم العلمي حسب الأصول العلمية المتبعة.

3- تكتب البحوث بلغة سليمة، وتراعى فيها قواعد الضبط ودقة الأشكال -إن وجدت- بصيغة (Word)، بحجم (14)، وبخط (Simplified Arabic) بالنسبة إلى الأبحاث باللغة العربية، وبخط (Times New Roman) للأبحاث بالإنجليزية والفرنسية، وتكون العناوين الرئيسة بخط غامق، وبحجم (16). على أن تكون المسافة بين الأسطر (1،5سم)، وهوامش (2،5سم) من كل جانب.

4- أن يصحح لغويًّا من قبل الباحث.

5- أن يُرفق معه ملخصان بالعربية والإنجليزية، على ألا يتعدى كل منهما الـ200 كلمة في فقرة واحدة، ويشتملان على العناصر الآتية: الموضوع، المنهجية، والنتائج، ويرفق معهما كلمات مفتاحية بحيث تتراوح بين 4-6 كلمات باللغتين.

6- أن يُرفق معه ترجمة لعنوان البحث، والوصف الوظيفي للباحث، والمؤسسة التي ينتمي إليها، والبريد الإليكترونى الخاص به.

7- لا يتجاوز البحث (30) صفحة، بما فيها الأشكال والجداول والملاحق، وفي حال الزيادة يدفع الباحث ألف ريال يمني عن كل صفحة.

8- توثق الهوامش في نهاية الأبحاث على النحو الآتي:

أ- **المخطوطات:** اسم المؤلف، عنوان المخطوط، مكان حفظه، رقمه، الورقة.

ب- **الكتب:** اسم المؤلف (المؤلفين)، عنوان الكتاب، بلد النشر، ومكانه، وتاريخه، الطبعة، الصفحة.

ج- **الدوريات:** اسم المؤلف، عنوان المقال، اسم المجلة، رقم العدد وتاريخه، الناشر، الصفحة.

د- **الرسائل الجامعية:** اسم صاحب الرسالة، عنوانها، القسم، الكلية، والجامعة، تاريخ إجازتها، الصفحة.

9- ترسل الأبحاث بصيغتي Word وPDF باسم رئيس التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة: info@jthamararts.edu.ye.

10- تتولى المجلة إبلاغ الباحث باستلام بحثه، وقرار المحكمين حول صلاحيته للنشر من عدمه، أو إجراء التعديلات، ورقم العدد الذي سوف ينشر فيه.

11- ترتب الأبحاث عند النشر حسب تاريخ ورودها إلى المجلة.

12- يدفع الباحثون من داخل اليمن أجور النشر البالغة (25000) ريال يمني، ومن خارج اليمن (150) دولارًا أمريكيًا أو ما يعادلها، في حين يدفع أعضاء هيئة التدريس في جامعة ذمار مبلغا وقدره (15000) ريال يمني، كما يدفع الباحث أجور إرسال النسخ الورقية من العدد.

13- تورد المبالغ إلى حساب رقم (211084) في البنك التجاري اليمني - فرع ذمار، الجمهورية اليمنية. ولا يعاد المبلغ إذا رُفض البحث من قبل المحكمين.

للاطلاع على الأعداد السابقة يرجى زيارة موقع المجلة عبر الرابط الآتي: http://jthamararts.edu.ye

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

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

المحتويات

- قراءةٌ في تركيب (لاسِيَّما) مع تحقيق رسالة "كَشْف العَما عن معاني لاسِيَّما" للمِزْجاجي (ت.1265هـ)
د. محمد عادل شوك.....7
- المشبّه بالمفعول به في استعمال بعض النحويّين
د. فهد بن عبد الله الخلف.....46
- الترجمة الآلية إشكالات لسانية حاسوبية في الضمير والموصول والزمن النحوي
د. يحيى بن أحمد عبدالله اللتيني.....62
- المعارضات الأدبية في مرآة النقد- قراءة في نموذج أدبي أندلسي
د. ليلى سالم البدراني.....83
- عتبات النص في نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب - مقاربة سيميائية
د. فاطمة بنت جابر المسهري.....108
- العتبات النصية في ديوان (دفتر من أرق) لعبد الرحمن العتل
د. أمل بنت محسن العميري.....138
- ثنائيّة البصر والبصيرة في ديوان (هوامش الذّات)
د. حمود بن محمد النقاء.....167
- جَمَالِيَّاتُ الأُسْلُوبِ فِي مِيمِيَّةِ عَمْرو بْنِ بَرَّاقَة الهَمْدَانِيّ
د. فَوَّازُبْنُ زَايِدٍ الشَّمَرِيّ.....207
- جماليات المكان في ديوان (يا دارمية) ليوسف حسن العارف
د. إبراهيم عمر علي المحائلي.....234
- البعد النّفسي في رواية رائحة الفحم لعبد العزيز الصقعبي
د. صالح بن سالم الحارثي، د. زياد محمود مقدادي.....277
- سيميائية الشخصية في رواية (ألف امرأة في جسدي)
أماني عبدالله عبدالرحمن القرني.....318
- تجليات التراث الشعبي في رواية (فئران أمّي حصة) لسعود السنعوسي
جراح بن أحمد بن راكان الشمري.....353
- توظيف قصص الأطفال في الأدب الرقميّ
د. أمل بنت محمد التميمي.....391
- كينونة النص الأدبي الرقمي في ضوء (غرف ومرايا) لِلَبِيْبَة خمّار- رؤية أنطولوجية
د. هدى عبدالرحمن الدريس.....424
- **اتجاهات الدارسات السعوديات أثناء تعلمهن اللغة الإنجليزية بوصفها لغة ثانية نحو التواصل في القاعات الدراسية المختلطة في الولايات المتحدة**
د. خلف نايف الحربي.....7
- **دراسة تحليلية للوقت والمظهر في اللغة العربية ومقارنتهما بمفهوم الوقت في اللغة الفرنسية**
د. طلال المرزوقي 31

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر
13
مـــارس 2022

قراءةٌ في تركيب (لاسِيَّما) مع تحقيق رسالة "كَشْف العَما عن معاني لاسِيَّما" للمِزْجاجيّ (ت.1265هـ)

د. محمد عادل شوك*

m.shouk@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/10/23م	تاريخ القبول: 2021/12/16م

الملخَّص:

يهدف هذا البحث إلى قراءة تركيب (لاسِيَّما)، مع تحقيق رسالة "كَشْفُ العَمَا عن معاني لاسِيَّما" لإبراهيم بن محمد بن عبد الخالق المِزْجاجيّ (ت 1265هـ)، ويسعى إلى تجلية القول في تركيب (لاسِيَّما)، من خلال أمور ثلاثة، هي: تحقيق رسالة أفردها أحد علماء زَبِيْد للحديث عن تركيب (لاسِيَّما)، جمع فيها ما ذكره النحاة من آراء عنها، فيما تسنّى له الوقوف عليه من المصادر، والوقوف على استعمالها عند العرب، وعلى آراء العلماء في تركيبها، ومعانيها. وبيان الآراء النحوية للشيخ المِزْجاجيّ التي ساقها في هذه المسألة، من خلال بيانه آراء العلماء، والترجيح فيما بينها، خلوصًا إلى رأي معيّن مال إليه تصريحًا أو تلميحًا. ولقد وقفتُ في هذا البحث على جملة من الفوائد، منها: تجلية القول عن الشيخ إبراهيم بن محمد بن عبد الخالق بن عليّ المِزْجاجيّ، المولود والمتوفَّى في مدينة زَبِيْد (1212- 1265هـ)، إذْ جاءت سيرته شحيحةً عند جلّ من تحدّث عنه، ولاسيّما في تحديد سنة وفاته. يرى الشيخ المزجاجي أنّ (لاسِيَّما) ليست من الاستثناء في شيء، فهي تركيب لغوي يفضي إلى معنى الاستثناء، وليست منه حقيقةً، وإنّما تُحمل عليه، وهي تأتي على جهتي: المبالغة والتفضيل، والاشتراط. تعدّ مسألة (لاسِيَّما) من أكثر المسائل النحوية، التي وقف عندها النحاة والعلماء، لقد جاء الحديث عن تركيبها، ومعانيها، واستعمالها في سبعة محاور، فصلنا القول فيها في الدراسة.

الكلمات المفتاحية: زبِيْد، المِزْجاجيّ، لاسيَّما، الاستثناء، كشف العَمَا.

* أستاذ النحووالصرف المشارك - قسم اللغة العربية - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-001

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

A Reading in the Structure of *Lasiyama* 'Especially' with the Investigation of the Message *Kashf Al-Amaa' an Ma'aany Lasiyama* 'Removing the Ignorance on the Meaning of Especially' by Al-Mazjaji (Died in 1265 AH)

Dr. Mohammed Adel Shouk*

m.shouk@hotmail.com

Received date: 23/10/2021	Acceptance date: 16/12/2021

Abstract:

This research aims to read the structure of "Especially", through investigating the message *Kashf Al-Amaa' an Ma'aany Lasiyama*' Removing the Ignorance on the Meaning of Especially 'by Ibrahim bin Muhammad bin Abdul-Khaleq Al-Mazjaji. The research seeks to clarify the saying in the structure of "Especially" through three matters: the realization of a message by one of the scholars of Zabid who talked about the structure of "Especially", and the statement of the grammatical views of Al-Mazjaji, and concluding with a specific opinion inclined to a statement or a hint. The research concluded that: The manifestation of the saying about Al-Mazjaji, who was born and died in the city of Zabid (1212-1265 AH), as his biography was scarce for most of those who talked about him, especially in determining the year of his death. Al-Mazjaji sees that "Especially" is not an exception in anything, as it is a linguistic structure that leads to the meaning of exception, and it comes in two directions: exaggeration and preference, as well as conditioning. The issue of "Especially" is one of the most common grammatical issues. The discussion of its structure, meanings, and use has come in seven sections discussed in the study.

Keywords: Zabid, Al-Mazjaji, *Lasiyama*, Exception, *Kashf Al-Amaa*.

*Associate Professor of Grammar and Morphology, Department of Arabic Language, Faculty of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

المقدمة:

الحمدُ لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فلقد تعدّدت آراء النحاة في (لاسِيَّما)، من حيث تركيبها ومعانيها واستعمالها، فمنهم من عدَّها من أدوات الاستثناء، ومنهم من أنكر ذلك، وثَمَّة فريق آخر رأى أنها تركيب لغوي يفضي إلى معنى الاستثناء، وليست منه حقيقةً، وإنّما تُحمل عليه، ومنهم من رأى فيها معنى التفضيل والمبالغة، والاشتراط، ومنهم من رأى أنها تركيب لغوي من (لا) النافية للجنس، و(سيَّ) التي بمعنى (مِثْل)، ومنهم من رأى غير ذلك كلّه.

غيرَ أنّه ما زال في القوس ثَمَّة منزع، إذْ يمكن لنا أن ندلي بدلونا في الموضوع؛ فيكون لنا في ذلك شرف السعي والاجتهاد، والنقل من كتب لم يتسنّ لكثير من الطلاب والمعنيين الوقوف عليها، ولاسيما ونحن في زمن الانصراف عن مسائل العلم، بصوارف لم تكن تخطر على البال.

فكان لنا ذلك من خلال السعي لتجلية القول في مفرداتها، بما ذكره النحاة القدماء، وبما أضافه المتأخرون والمُحدَثون، سواء بالاطلاع على ما نُشر من المصادر والمراجع، أو بما لا زال مخطوطًا، في انتظار أن يُنفض عنه غبارُ السنين.

إنّه في خوالي الأيام، هيَّأ الله لي أن أعمل رئيسًا لقسم اللغة العربية في كلية التربية في زَبِيْد (1995- 1999م)، فحدّثني طلّابي عمّا تذخر به مدينتهم من كنوز علمية، وكان فيهم تلميذي النجيب (أحمد الغُزّيّ)، الذي تفضل بإهدائي عددًا من صور المخطوطات، التي تحويها مكتبة والده (الشيخ محمد عبد الجليل الغُزّي) رحمَهُ اللهُ، وكان منها مصورة لرسالة تعدّ من أهمّ ما حوته المصادر عمّا ذكر العلماء في تركيب (لاسِيَّما).

ثُمَّ يسَّر اللهُ لي الاطلاع على نفائس من تَرِكة الشيخ سالم بن إسماعيل بازي الزَبِيْدي، محفوظة لدى إحدى حفيدات الشيخ إسماعيل بن محمد بن إبراهيم بازي، الذي حققنا له رسالة (الفوائدُ

المُهِمَّةُ الجامِعة في معرفةِ الحروفِ والحركاتِ النافعة)، في العدد الأول من مجلة تهامة/ مجلة جامعة الحُدَيْدَة، هي والدة د. بليغ قاسم الوصي، فوقعتُ على نسخة لهذه الرسالة، التي لا يدانيها نسخةٌ أخرى في النفاسة؛ لقرب زمانها من زمن التأليف فقد نسخت سنة (1256هـ)، بعد (ثماني) سنوات من تأليفها، ولكونها بخط الشيخ سالم بن إسماعيل بازي، الذي تجمعه بالمؤلف علاقة تَلْمَذة.

لقد عملتُ على نشر هذا المخطوط قبل عشرين سنة من الآن، أيام كنّا نعدّ النشر الورقي غاية المُنى؛ غيرَ أنّي قد رأيتُ أن يكون له نصيبٌ على (الشبكة العالمية للمعلومات)، بعد أن غدا النشر الإلكتروني ذائعًا، إلى درجة يكادُ فيها النشر الورقي يغادر المشهد العلمي على استحياء.

فوجدتُها فرصةً سانحة للنظر فيها ثانية، بعد هذه المدة الطويلة من الزمن، فأُعدّل وأقوِّم ما يمكن تقويمُه، ممّا استجدّ لي من معلومات، فأضيفه إليها، بما يثري البحث في مسألة (لاسِيَّما)، وبما وقفتُ عليه من الآراء النحوية للشيخ المِزْجاجيّ؛ كونه أحد الذين أفردوا هذه المسألة بالحديث تفصيلًا.

هذا فضلًا على أنّه من الضروري أن نُجلّي الصورة عن هذا الشيخ، فيُماطَ اللِّثام عن حياته وسيرته العلمية، التي يسَّر الله لي أن أطَّلع على مُستجِدَّات منها في جملة من الكتب، التي تُعنى بالترجمة لعلماء اليمن بشكل عام، وزَبِيْد على وجه الخصوص.

وقد زاد هذا الأمرَ ثراءً ما ذكره لي الأستاذ أحمد الغُزّيّ من معلومات وقف عليها في أثناء تحقيق كتاب والده عن تراجم علماء اليمن وزبيد في القرن الرابع عشر، تخصّ الشيخ المِزْجاجيّ، وعلماء آخرين ذكرهم المزجاجي في رسالته، التي سيكون تتويجُ هذا البحث بتحقيقها، إن شاء الله.

لقد جاء هذا البحث قد جاء في ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول/ المؤلِّف: حياته وسيرته العلمية، وآراؤه النحوّية في الرسالة.
- المبحث الثاني: أهمية الرسالة، ومنهج التحقيق.
- المبحث الثالث: تحقيق نصّ الرسالة.

المبحث الأول: المؤلِّف - حياته وسيرته العلمية، وآراؤه النحوّية في الرسالة

1/ 1: المؤلِّف

أ. حياته وسيرته العلمية

هو الشيخ العَلَّامَة ذو المؤلفات العديدة، مفيد الطالبين، ومربي السالكين، برهان الدين، إبراهيم بن محمد بن عبد الخالق بن عليّ المِزْجاجيّ[1]، المولود في مدينة زَبِيْد، سنة (1212هـ1797م)، تربى في حضن والده، وقرأ عليه القرآن حتى أتمَّه، وتيسر له حفظه استظهارًا، وجوَّده بشهر الصيام في قيام الليل، ثم تخرج على يد مشايخه الأعلام من آل المِزْجاجيّ، وغيرهم.

وبنو المِزْجاجيّ بيت مشهور في نواحي زَبِيْد بالعلم والفضل، وقد خرج فيهم علماء وفضلاء، كانوا يتصدرون للإفتاء في المذهب الحنفي، وكانوا يعرفون بـ(**بيت السُّنّيّ**)؛ لمَّا عرف عنهم من حفظ السُّنة النبوية الشريفة، ونشرها، ولاسِيَّما في المناطق الجبلية، التي كانت شبه محرومة من منهل السُّنَّة العظيم.

ولمَّا انتقل جدُهم محمد بن أبي القاسم إلى قرية (**المِزْجَاجَة**)، بأسفل وادي زَبِيْد، عرفوا بـ(**بيت المِزْجاجيّ**)، وكانت سكنى جدودهم قبل ذلك في قرية (**الهَرْمَة**) في وادي زَبِيْد، فخرِبَتْ وتفرَّق أهلُها.

وقد وَفَدَ عددٌ منهم فيما بعد إلى صنعاء، منهم: عبد الخالق بن الزَّيْن المِزْجاجيّ (جدُّ صاحب النص)، الذي تتلمذ عليه إمام السُّنَّة محمد بن إسماعيل الأمير الصَنْعانيّ، وهو فوق الخمسين، بينما شيخه المِزْجاجيّ في الثامنة والثلاثين من عمره، وبعض شيوخ آل المِزْجاجيّ ممن أجازوا إمام السُّنَّة محمد بن علي الشوكاني.

وقد كانت منازلهم محط رحال الأولياء والعلماء، منهم: الإمام المقرئ المشهور أحمد بن محمد الدِّمْياطيّ (ت.1117 هـ)، إذ ذكرَ أنه أكمل تأليف كتابه المشهور (**إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر**) في منازلهم، وأقام عند الشيخ الولي محمد باقي المِزْجاجيّ ثلاث سنين، وكان من مشايخ ولده الوَلِيّ الزَّيْن بن محمد باقي، في علم القراءات.

تلقّى الشيخُ إبراهيم العلمَ على يديّ عدد من العلماء، منهم: والده العَلَّامَة محمد بن عبد الخالق المِزْجاجيّ، والسيد العَلَّامَة عبد الرحمن بن محمد الشَّرَفي، والسيد العَلَّامَة عبد الرحمن بن سليمان الأهدل، والشيخ محمد عابد بن محمد عليّ السِّنْدِيّ الأنصارِيّ، والشيخ حسين بن محمد المِزْجاجيّ، والشيخ محمد بن محمد المِزْجاجيّ، والشيخ محمد بن أحمد المِشْرَع، والشيخ عليّ بن أحمد بن الشيخ الزّيْن بن عبد الخالق بن علي المِزْجاجيّ، والسيد محمد بن عبد الرحمن الشَّرَفي، والشيخ عبد الرحمن بن عبد الحميد سابور السِّنْدِيّ، وأخذ على الشيخ العَلَّامَة محمد بن الزّيْن بن عبد الخالق بن علي المِزْجاجيّ، أخذ عليه الخَبِيْص على الكافية، والمناهل الصافية، وشرح ابن زياد على المَدْخِل الكبير لابن الحاج (كتاب في الفقه المالكي، لمحمد بن محمد بن محمد العبدري الفاسي المالكي، ت.737هـ)، وشرح رسالة الوَضْع وشرح آداب البَحْث، وغير ذلك، وأخذ على الشيخ عبد الرحمن بن محمد النَّجْم، والشيخ سالم بن إسماعيل بازي، والشيخ محمد بن ناصر بن أحمد ناصر الفقير، والشيخ عبد الله بن عمر المِزْجاجيّ، والشيخ أحمد بن حسن الهندي، والعَلَّامَة محمد بن علي العَمْرانيّ الصَنْعانيّ، وغيرهم من سائر العلماء الأبرار.

ولمَّا توفي شيخه محمد بن الزّيْن، سنة (1252هـ)، قام هو بوظيفة التدريس في جامع الأشاعرة في زبِيْد، ونشر معارفه وعلومه ولطائفه مع سكينة ووقار، وكان معاصرًا للمؤرخ الكبير العَلَّامَة الحسن بن أحمد عاكش الضَّمَديّ (ت 1290هـ)، وأطلعَه على كتابه (روضُ الأذهان في المعاني والبيان)، فقرَّظه وأثنى عليه.

من أولاده: العَلَّامَة يحيى بن إبراهيم بن محمد بن عبد الخالق المِزْجاجيّ، وله فتاوى على المذهب الحنفي تُسمَّى "الدياجي في فتاوى ابن إبراهيم المِزْجاجيّ ".

توفي، رَحِمَهُ اللهُ، في زَبِيْد، سنة (1265هـ، 1849م)، عن عمر قاربَ الثالثة والخمسين سنة.

ب - نتاجه العلميّ

للشيخ إبراهيم عددٌ كثير من المؤلفات، التي تشهد على سعة علمه، ومدى فهمه، منها:

1- رسالةُ الاقتصاد في بحث مِرْصَاد.

2- روضُ الأذهان في المعاني والبيان.

3- كشفُ العَمَا عن معاني لاسِيَّما (وهي الرسالة موضوع الدراسة والتحقيق).

4- المنُّ والسَّلْوَى في عُموم (مَنْ، ومَا) للذَّكر والأُنثى.

5- تُحفَةُ أهلِ الله في ذِكْرِ لا إله إلَّا الله.

6- فَتحُ المَجيد في نَزْرٍ يَسيْرٍ من مسائل التَّقْلِيْد.

7- الدُّرَّة البَهْمَاء في مَسايْل الماء على مذهب إمام العلماء، أبي حنيفة النعمان، حررت سنة 1288هـ.

8- جَمْعُ التَّفرُّقات في تعارُض البينات.

9- إعانةُ المُبتدي الضَّعيف على فَهْم مقدمة التَّصريف.

10- إرشادُ الفَهيم إلى الحقِّ القديم في استحقاق الشُّرب للحادث إحياءً بعد القديم.

11- الفتحُ المُبِيْن في مسألة القضاء بشَاهِد ويَمِيْن.

12- المِسْكُ الأَذْفَر في طاعة وُلاة الأَمر فيما ليس بمُنْكَر.

13- بلوغُ الأماني وفَكُّ العَاني على حَلِّ أسئلة العَمْرانيّ.

14- زَهْرُ الكَمائِم في وَقْفِ الوَاقِفَة الحُرَّة عَمائم على الأمير إبراهيم باشا، وما وَقَفَتْهُ الوَاقِفَة المذكورة على الفقيه محمد وأخيه عبد الرحيم بن عبد الله التَّبْريزيّ وعلى موسى بن حسن التَّبْريزيّ، وولده محيي الدين وحسن بن حسين التَّبْريزيّ ثم على أولادهم من بعدهم.

15- الفتوحاتُ القُدسيَّة شرح متن السَّنوسيَّة.

16- مَدَدُ الفتّاح شرح أدعية المساء والصباح.

17- فتحُ الكريم فيما يتعلق بمكة من الفَضْل والتحريم.

18- عَجَبُ العُجاب من مسائل عن السُّنَّة والِكتاب.

19- فتحُ الخلَّاق في حُسْن الأخلاق.

20- كشفُ المُشكلات المُدْلِهمَّات الحِلاك عن السؤال الواقع في حكم التُّنْباك.

21- جواباتُ سؤال فيما يأخذُه الظَلَمَةُ من المال.

22- رسالةٌ في تعليم الصِّبيان القرآن.

23- الفوائدُ المُهِمَّة في حُكْمِ سَكَنِ أهلِ الذِّمَّة.

24- رفعُ الإشكال عن مسألة الحال.

25- إجابةُ رسالة في الوَقْف الكبير الزَبِيْديّ.

26- كتابُ الوسائل على الشمائل.

27- شرحُ مَتْنِ المَدْخِل في الفنون الثلاثة.

1/ 2: آراءُ الشيخ المِزْجاجيّ النحوّية في رسالته

سبق القول أنّه قد تعدّدت آراء النحاة في (لاسِيَّما)، من حيث معانيها ودلالاتها، فمنهم من عدَّها من أدوات الاستثناء، ومنهم من أنكر ذلك، فرأى أنها ليست من الاستثناء في شيء، وثَمَّة فريق آخر رأى أنها تركيب لغوي يفضي إلى معنى الاستثناء، وليست منه حقيقةً، وإنّما تُحمل عليه، ومنهم من رأى أنها تركيب لغوي من (لا) النافية للجنس و(سِيَّ) التي بمعنى (مِثْل)، ومنهم من رأى غير ذلك كلّه، فرأى أنها تأتي على جهتي: المبالغة والتفضيل، والاشتراط. وهو ما نقله الشيخ المِزْجاجيّ عن شيخه الجليل عبد الرحمن بن محمد الشرفيّ (ت 1251هـ).

ولقد جاء الحديث عن تركيبها في محاور عدة:

المحور الأول: آراء الذين رأوا إنَّها من أدوات الاستثناء.

المحور الثاني: آراء الذين رأوا أنَّها تركيب لغوي يشي بمعنى الاستثناء.

المحور الثالث: آراء الذين نفوا أنْ تكون من أدوات الاستثناء مطلقًا.

المحور الرابع: آراء الذين رأوا أنَّها شبيهة بالاستثناء.

المحور الخامس: آراء العلماء الذين رأوا أنَّها تركيب لغوي مكون من (لا) النافية للجنس، و(سِيَّ) التي بمعنى (مِثْل).

المحور السادس: آراء العلماء الذين رأوا أنَّ فيها معنى المبالغة والتفضيل، والاشتراط، لا الاستثناء.

المحور السابع: طبيعة الشواهد التي اعتمدها النحاة القائلون بأنَّها من أدوات الاستثناء، وأول من أدرجها في باب الاستثناء من نحاة العربية القدماء.

إنّ (لاسِيَّما) تركيب لغويٌّ مركب من (لا) النافية للجنس، و(سِيَّ) التي بمعنى (مِثْل)، وأول من ذكر أن (سِيَّ) في هذا التركيب بمعنى (مِثْل) هو الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ)، في جوابه عن سؤال سيبويه (ت 180هـ)، في قول العرب (ولاسِيَّما زيدٌ): " إنّه مثل قولك ولا مِثْلَ زيدٌ "[2].

وعلى العموم يمكن إجمال الحديث عنها في مسألتين:

أ. حقيقة (ما) المتصلة بها

للنحاة فيها مذاهب شتّى[3]: فهي إمَّا أن تكون اسمًا موصولًا بمعنى (الذي)، وإمَّا أن تكون زائدةً، وقد تكون نكرةً مبهمةً موصوفةً، وإعرابُ الجملة الواقعة بعد (لاسِيَّما) متعلّقٌ بنوع (ما).

ب. إعراب الاسم الو اقع بعدها

إنه مرهون أيضًا بنوعه إن كان معرفةً، أو نكرةً، فإن كان معرفةً فللنحاة فيه وجهان: الرفع، والجرّ.

أمّا الرفعُ فعلى أنه خبرٌ لمبتدأ محذوف تقديره: (هو)، وعندئذٍ تكون (ما) المتصلة بـ (لاسِيَّما) إمَّا موصولةً، وهي في محل جر مضاف إليه، وعليه تكون الجملة الاسمية لا محل لها من الإعراب؛ لأنها صلة الموصول. وإمَّا نكرةً موصوفةً، وهي أيضًا في محل جر مضاف إليه لـ (سِيَّ)، والجملةُ الواقعة بعدها تكون في محل جر صفة لـ (ما) النكرة الموصوفة. وأمَّا في حال الجر، فتكون (ما) زائدةً، والاسمُ المجرورُ الواقعُ بعد (لاسِيَّ) مضافًا إليه مجرورًا لـ (سِيَّ).

وأجاز بعضهم[4] وجهًا آخر للاسم المعرفة الواقع بعد (لاسِيَّما)، هو النصب على التمييز، ومنعَهُ جمهورُ النحاة، وحجتُهم في ذلك أنّ النصب على التمييز لا يكون إلَّا في النكرة، قال ابن هشام[5]: "وأمَّا انتصابُ المعرفةِ نحو: ولاسِيَّما زيدًا، فمنعه الجمهور"، وقال ابن الدَّهان: "لا أعرف لهُ وَجهًا".

وأمَّا المجيزون لانتصاب المعرفة على التمييز، فقد أوَّلوه على إضمار فعل تقديره: أعني؛ حملًا له على النكرة. فكما جاز نصب النكرة بعد (لاسِيَّما) أُجيز في المعرفة أيضًا؛ طردًا للباب على وتيرة واحدة، كذلك وجهُ نصب الاسم المعرفة على أنّ (ما) كافّة، وأنّ (لاسِيَّما) مُنزَّلةٌ مَنْزِلة (إلَّا) الاستثنائية.

وفيما يأتي بيانٌ لأهمّ الآراء التي ذهب إليها المؤلف في مسألة (لاسِيَّما) في رسالته، التي هي موضع التحقيق والدراسة في هذا البحث:

- **فيما يتعلّق بتركيبها**

يبدو أنّه يميل إلى تخفيف الياء، وحذف الواو، فهو بعد أن نقل رأي ابن هشام في كتابه المغني، الذي يذهب فيه إلى تشديد يائها، ودخول (لا) عليها، ووجوب دخول الواو على (لا)، يرى أنّه يجوز أن تخفّف الياء، وأن تحذف الواو، وذلك من خلال نقله رأيًا آخر، مخالفًا فيه رأي ابن هشام؛ بأنّه قد تُخفَّف الياء وتحذف الواو، كقول الشاعر:

فِهْ بالعقود وبالأَيمان لاسِيَما عقدٌ وفاءٌ به من أعظم القُرَبِ

- **فيما يتعلّق بإعراب الاسم الو اقع بعدها**

إنّه لا يؤيد ما يذهب إليه أبو علي الفارسيّ[6]، من نصبه على (الحال)، بتقدير (قام)، في مثل قولهم: قاموا لاسِيَّما زيدًا. أي: قاموا لاسِيَّما حالَ قامَ زيدٌ.

فلو كان كما ذكر؛ لامتنعَ دخول (الواو)، ولوجب تكرار (لا)، كما تقول: رأيتُ زيدًا لا مِثْلَ عمروٍ، ولا مِثْلَ خالدٍ.

إنّه يرى إعراب ما بعد (لا) اسمًا لها؛ لأنّها (لا) التبرئة (النافية للجنس) الناصبة للاسم بعدها، وليس كما يرى الفارسيّ أنّه (حال) منصوبة، على اعتبار أنّ (لا) نافية غير عاملة.

وبذلك فهو يذهب إلى نصب الاسم بعدها، حال كونه نكرة، ويكون على التمييز، كما في قوله تعالى: ﴿وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا﴾ [الكهف: 109]؛ فتكون (ما) كافّة عن الإضافة، والفتحة في (سِيَّ) للبناء وليست للإعراب، على اعتبار أنّ (لا) للتبرئة، وهي كما هو معلوم تعمل بشروط:

- أن يكون اسمها وخبرها نكرتين، مثل: لا مؤمنَ كاذبٌ، لا ماءَ في الصحراء.
- أمّا إذا جاء اسمها معرفة، فلا تعمل، ووجبَ تكرارُها، مثل: لا الماءُ في الصحراء، ولا النباتُ.

فالاسم بعدها على ما يرى، نكرةٌ مبنية في محل نصب اسمها، وهو يرى أنّه في النصب، لا يقع بعدها الاسم معرفة بتاتًا، وفي ذلك متابعة لجمهور النحاة.

وفيما عدا حالة مجيء الاسم بعد (لاسِيَّما) نكرة، فإنّه يكون معرفة، ويجوز فيه الرفعُ والجرُّ مطلقًا، وأنّ الجرَّ هو أرجحُهما، وهو على الإضافة؛ فتكون (ما) زائدة بينهما، كما قوله تعالى: ﴿قَالَ أَيَّمَا ٱلْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ فَلَا عُدْوَانَ عَلَيَّ﴾ [القصص: 28].

وأمّا الرفع فعلى أنّه خبرٌ لمضمَرٍ محذوف، و(ما) موصولةٌ، أو نكرةٌ موصوفة بالجملة، والتقدير: ولا مِثْلَ الذي هو يومٌ، أو: ولا مِثْلَ شيءٌ هو يومٌ.

وعلى هذين الوجهين: الرفع، والجرّ، تكون فتحة (سِيَّ) فتحة إعراب، وليست للبناء؛ لأنّه مضافٌ إلى الاسم بعد (لا) على اعتبار أنّ (ما) مضافة إلى (سِيَّ)، وليست كافّة عن الإضافة، كما في حالة مجيء الاسم نكرة منصوبة على التمييز.

- **فيما يتعلّق بمعانيها:**

لا يرى أن تُجعل (لاسِيَّما) للاستثناء، بجعل (ما) كافّة، و(لاسِيَّما) منزّلةً منزلة (إلّا) في الاستثناء؛ وذلك لأنّ المُستثنَى مُخرَجٌ، وما بعده داخلٌ من باب الأُولى.

وهو في ذلك يذهب إلى الأخذ برأي جده، الشيخ عبد الخالق المِزْجاجيّ، بأنّها ليست من كلمات الاستثناء حقيقة؛ فهي كما يرى ابن مالك أيضًا، للتنبيه على أولويّة ما بعدها بالحُكم، وليس هو استثناء ممّا قبله؛ فأنت لو قلت: جاء القومُ لاسيّما زيد؛ كان (زيدٌ) جائيًا.

وما دام أنها ليست للاستثناء، فهو يرى -تبعًا لما يرى الشيخ عبد الرحمن الشرفيّ- أنّها تستعمل على وجهين:

1- على جهة المبالغة والتفضيل.

2- على جهة الاشتراط.

فمن الأول قولهم: أَكرِمْ العلماءَ ولاسِيَّما من كان من ذرية النبيّ صلَّى اللهُ عليه وسلَّم.

ومن الثاني: إقْطَعْ يدَ السارق ولاسِيَّما إنْ كان من الحِرْز. فليس هذا على سبيل المبالغة لكلّ سارق؛ بل كان مشروطًا بأخذه من الحِرْز.

المبحث الثاني: أهمية الرسالة، ومنهج التحقيق

2/ 1: أهميّة الرسالة

(كَشْفُ العَمَا عن معاني لاسِيَّما) هذا هو اسم الرسالة التي بين أيدينا، وهكذا وسمت في النسختين اللتين اعتمدنا عليهما، وكذا ذُكر اسمُها في أثناء ترجمة المؤلّف عند الشيخ محمد عبد الجليل الغُزّيّ (ت 1980م)، وقد رسم المؤلِّف كلمة (العَمَا)، على خلاف الأصل (العَمَى)؛ لعلّه رغب في تناظر الرسم في العنوان، وليس عن جهلٍ منه؛ فهو أجلُّ من أن يقع في خطأ كهذا.

وهي رسالة تتناول مسألة من مسائل النحو العربي سها عن ضبط أوابدها كثيرٌ من المتحدثين والكُتّاب في العصور المتأخرة، بَلْهَ العصور المتقدمة؛ مِمَّا جعل سيبويه رحِمَهُ اللهُ، يُخطِّئ من يستعملها بغير ما استعملتها العرب، حسبما لاحظنا فيما نقل عنه في الحواشي والتعليقات على فقرات من هذه الرسالة.

وقد أدرك ذلك علماؤنا المتأخرون، ففصَّلوا القول في كثير من قضاياها، إلَّا أنّ الأمر ظلّ فيه ما يدعو للتساؤل والاستفسار؛ مِمَّا حدا بالشيخ أحمد بن قاسم الخمَّاشيّ، أن يطلب ممن وجد عنده أهلية للنظر في هذه المسألة -وهو الشيخ إبراهيم بن محمد بن عبد الخالق المِزْجاجيّ- أن يقوم بتجميع شتات هذه المسألة، ويستوفي الكلام عليها من الأطراف جميعها، حسبما جاء في مقدمة المؤلِّف.

فكان أن جمع المِزْجاجيّ ما كان نقله من قبل وظفر به لاحقًا من آراء ونقول حولها؛ فجاءت رسالته هذه مستوفية الأمر ومغنية عن قراءة غيرها من الرسائل والمؤلفات، التي يعزُّ وجودها بين أيدي الناس في عصرنا، ناهيك عن عصرهم، بسبب إعراض المطابع والناشرين عن طباعة الكتب الأمهات قليلة الربح والرواج، وميلهم في عموم الأمر إلى المؤلفات ذات الصفة التجارية؛ حاشا منها ما يلقى دعمًا ماديًا من إحدى الجهات الخيرة.

والحقُّ يقال: إنَّ هذه الرسالة على صغر حجمها لتبسط القول في مباحث (**لاسِيَّما**) التي تناثرت مسائلها في صفحات الكتب الطوال، فكان أن أشار إليها العلماء إشارات عامة، وعزَّ فيهم من تتبع شواردها، وهو ما قام به (المِزْجاجيّ)؛ فجاءت رسالته مستوفية الأمر، حتى أنه لم يدَع بعد ذلك تساؤلًا لمتسائل ولا حَيْرةً لطالب، ويدرك ذلك من يقرؤها ويمعن النظر فيها.

وكلُّ ذلك في عقد بديع وسبك لطيف، يخلو من الخطأ ويدعو للإعجاب والتأمل، يَنسِب فيها الرأي لأهله، ويُفنِّد ويناقش ما يستدعي الوقوف عنده من المسائل والآراء.

2/ 2: منهج التحقيق

أ. وَصفُ نُسْخَتَي الرسالة

قمنا في تحقيق ونشر هذه الرسالة بالرجوع إلى نسختين لها، مِمَّا تذخر به مكتبات بيوت زَبِيْد الخاصة.

الأولى: محفوظة لدى إحدى حفيدات الشيخ إسماعيل بن محمد بن إبراهيم بازي (ت. 1278هـ)[7]، الذي حققنا له رسالة (**الفوائدُ المُهِمَّةُ الجامِعة في معرفةِ الحروفِ والحركاتِ النافعة**)، في العدد الأول من مجلة تهامة/ مجلة جامعة الحُدَيْدَة، هي والدة د. بليغ قاسم الوصي، وهي من تركة الشيخ سالم بن إسماعيل بازي الزَبِيْدي، يعود تاريخ نسخها إلى يوم الأحد الموافق للثالث والعشرين من شهر رجب، لسنة 1256هـ، أي في عصر المؤلف وبعد تأليفها بـ(ثماني) سنوات، لأنهّا أُلِّفت سنة 1248هـ، وكان الفراغ من ذلك يوم السبت: السابع من شهر محرم، سنة 1256هـ، وناسخُها غير مذكور، وتقع في خمس ورقات ونصف، وفي كل ورقة صفحتان، وفي كل صفحة واحد وعشرون سطرًا، وفي كل سطر ما يقرب من تسع كلمات، ونظرًا لقدمها وجودتها جعلتُها أصلًا، وأشرتُ إليها بالرمز (س).

وأما الثانية: فهي من مقتنيات الشيخ محمد عبد الجليل الغُزِّيّ الزَبِيْدي، مكتوبة بخط يده، تقع في ثلاث ورقات ونصف، في كل ورقة صفحتان، وفي كل صفحة سبعة وعشرون سطرًا، وفي كل سطر ما يقرب من إحدى عشرة كلمة، يعود تاريخ نسخها إلى يوم الخميس: الأول من شهر رجب، سنة 1477هـ، أشرت إليها بالرمز (م).

وقد كتبت النسختان بخط مقروء وواضح، وخَلَتَا من الأخطاء، ما عدا النزر اليسير مِمَّا هو من طبع البشر، وليس ثَمَّة فروقٌ تميّز إحداهما عن الأخرى.

ب - منهجُ التحقيق

حتى يكون النص في أفضل صورة ممكنة فعلتُ الآتي:

1- النسخ والمقابلة بين المصوَّرين لتلافي الهفوات اليسيرة في النص فيهما.

2- تخريج الآيات وعزوها إلى سورها.

3- تخريج النصوص وعزوها إلى أصحابها ما وجدت إلى ذلك سبيلًا.

4- تخريج الأشعار على قلّتها وعزوها إلى قائليها.

5- توضيح الغامض من معاني الألفاظ، وضبط ما يستدعي منها بالشكل.

6- الترجمة للأعلام المذكورين بحسب ما يتوفر عنهم من كتب التراجم، ولاسِيَّما علماء اليمن وزَبِيْد.

نتائج البحث:

لقد وقفتُ في هذا البحث على جملة من الفوائد، منها:

1- تجلية القول عن الشيخ إبراهيم بن محمد بن عبد الخالق بن عليّ المِزْجاجيّ، المولود والمتوفَّى في مدينة زَبِيْد (1212- 1265هـ)، إذْ جاءت سيرته شحيحةً عند جلّ من أشار إليه، ولاسيّما في تحديد سنة وفاته.

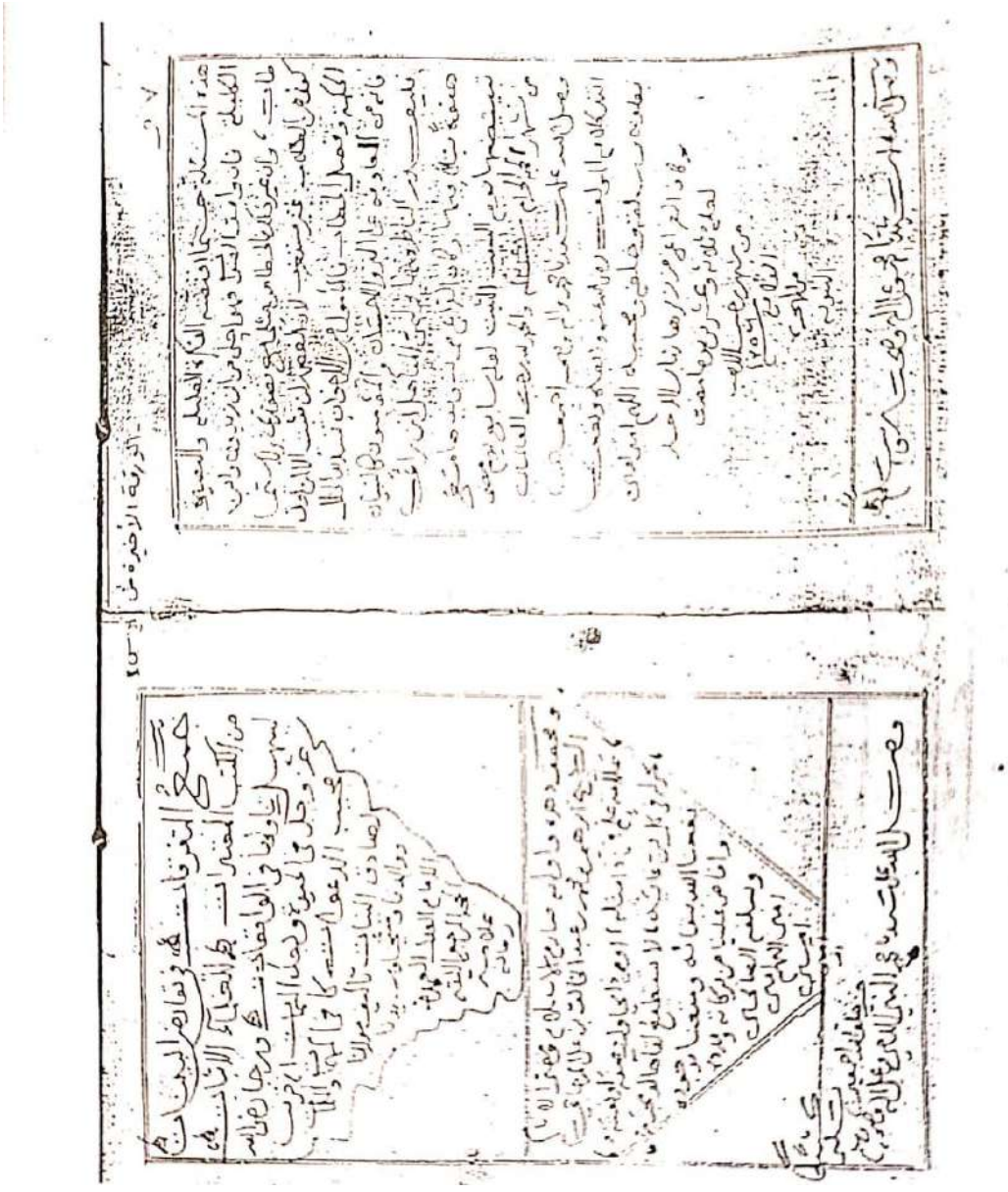
2- نفض الغبار عن التراث العلميّ الذي تذخر به اليمن، ولاسيَّما مدينة زَبِيْد (مدينة العلم والعلماء).

3- يرى الشيخ المزجاجي أنّ (لاسِيَّما) ليست من الاستثناء في شيء، فهي تركيب لغوي يفضي إلى معنى الاستثناء، وليست منه حقيقةً، وإنّما تُحمل عليه، وهي تأتي على جهتي: المبالغة والتفضيل، والاشتراط.

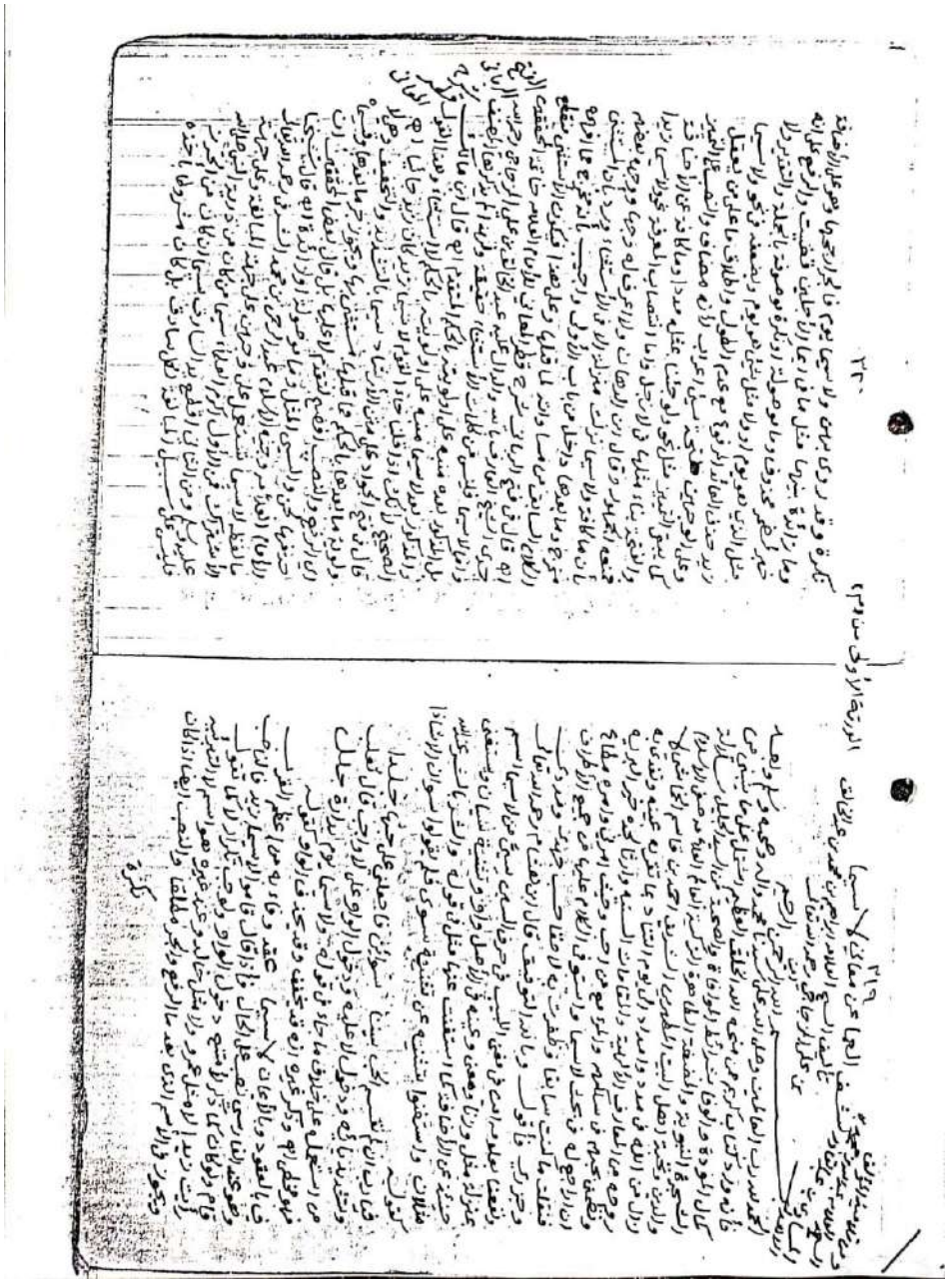
4- تعدّ مسألة (لاسِيَّما) من أكثر المسائل النحوية، التي وقف عندها النحاة والعلماء، لقد جاء الحديث عن تركيبها، ومعانيها، واستعمالها في سبعة محاور، فصلنا القول فيها في الدراسة.

الورقة الأولى من المخطوطة (س):

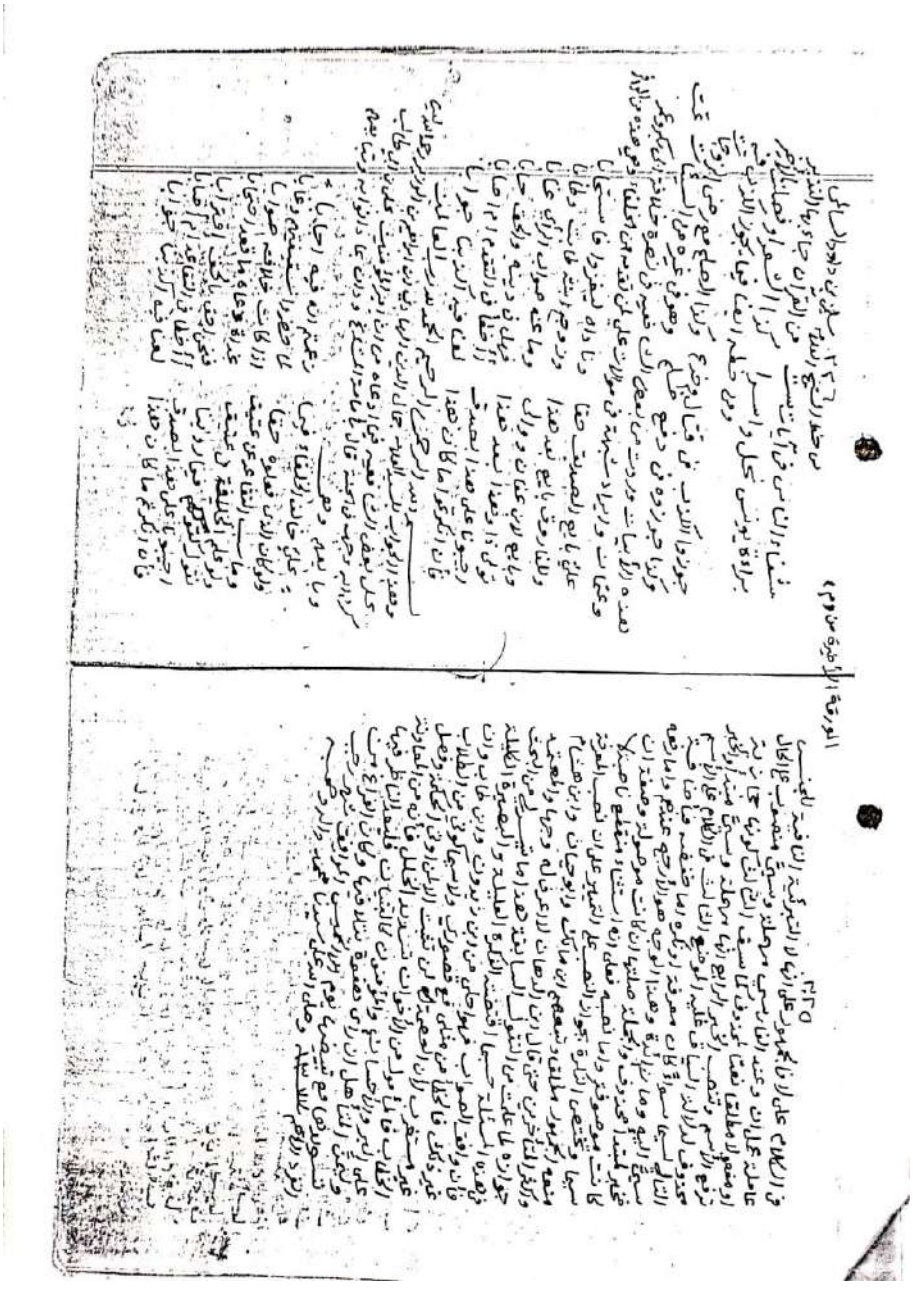
الورقة الأخيرة من المخطوطة (س):



الورقة الأولى من المخطوطة (م):



الورقة الأخيرة من المخطوطة (م):



المبحث الثالث: نصُّ الرسالة:

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين وصلَّى اللهُ على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، وسلَّم، وبعد:

فإنّه ورد كتاب كريم ممن منحه الله الخلق العظيم، اشتمل على ما ينبني من كمال المودة والوفاء بشرائط الموافاة والصحبة، من السيد الجليل سلالة الشجرة النبوية والمضغة الطاهرة الزكية، العالمِ العَلَّامَةِ صفيِّ الإسلام والدين، ونخبة أهل البيت المطهرين، الشريف أحمد بن قاسم الخمَّاشيّ[8]، لا زال من الله في مدد وإمداد إلى يوم التناد، بما تقرُّ به عينُه وتُفدَى به روحُه، من المعارف الإلهية والمقامات السَّنِيَّة، وارثًا لجدِّه خير البرّية، ونَظَمَني بحبهم في سِلْكِهم -والمرءُ مع مَنْ أحبّ، وحيثُ أمرني وأمرُه مُطاع- أن أراجع له في بحث (**لاسِيَّما**)، وأستوفي الكلام عليها من جميع الأطراف، فنقلتُ ما كنتُ نقلتُه[9] سابقًا وظَفِرتُ به لاحقًا، حسبَ جُهْدي، ومَدِّي وجَزْري، فأقول وبالله التوفيق:

قال ابن هشام رحمَهُ اللهُ تعالى، ونفعنا بعلومه / آمين، في مغني اللبيب في حرف السين[10]: "(سِيَّ) من لاسِيَّما، اسم بمنزلة (مِثْل) وزنًا ومعنى، وعينُه في الأصل واوٌ، وتثنيته[11] (سِيّان)، ويستغني حينئذٍ عن الإضافة، كما استغنت عنها (مِثْل) في قوله:

..... // والشرُّ بالشرِّ عندَ اللهِ مِثْلان[12]

واستغنوا بتثنيته عن تثنية (سَوَاء)[13]، فلم يقولوا (سَوَاءان)[14]، إلَّا شاذًا، كقوله:

فيا رَبُّ إنْ لم تقسمْ الحبَّ بيننا // سواءين[15] فاجعلني على حبّها جَلْدَا[16]

وتشديدُ يائه ودخول (لا) عليه، ودخول الواو على (لا) واجبٌ، قال ثعلب[17]: " من استعمله على خلاف ما جاء في قوله:

..... // ولاسِيَّما يومٍ بدَارةِ جُلْجُلِ[18]

فهو مخطئٌ ". انتهى.

وذكر غيرُه أنه قد يخفف، وقد تحذف الواو[19]، كقوله:

فِهْ بالعقود وبالأيمان لاسِيَما عقدٌ وفاءٌ به من أعظم القُرَبِ[20]

وهو[21] عند الفارسِيّ[22] نصبٌ على الحال[23]، فإذا قال: (قاموا لاسِيَّما زيد)[24]، فالناصب (قام)، ولو كان كما ذكرَ لامتنعَ دخول (الواو)، ولوجبَ تكرارُ (لا) كما تقول: (رأيت زيدًا لا مِثْلَ عمروٍ ولا مِثْلَ خالدٍ)، وعند غيره هو اسم (لا) التبرئة[25].

ويجوز في الاسم الذي بعد (ما)[26] الرفع والجر مطلقًا[27] والنصب أيضًا إذا كان نكرة، وقد رُوي بهن (ولاسِيَّما يومٌ)[28].

فالجر أرجحهما وهو على الإضافة، و(ما) زائدة بينهما، مثل (ما)[29] في قوله تعالى: ﴿أَيَّمَا ٱلْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ فَلَا عُدْوَٰنَ عَلَيَّ﴾ [القصص: 28]، والرفع على أنه خبر لمضمر محذوف و(ما) موصولة أو نكرة موصوفة بالجملة، والتقدير: (ولا مِثْلِ الذي هو يومٌ)، أو (ولا مِثْلَ شيءٍ هو يومٌ)[30]، ويضعِّفُه في نحو: (ولاسِيَّما زيدٌ) حذفُ العائد المرفوع مع عدم الطول، وإطلاق (ما) على من يعقل، وعلى الوجهين فتحة (سِيَّ) إعراب؛ لأنه مضاف، والنصب على التمييز، كما يقع[31] التمييز بعد (مِثْل) نحو[32] قوله تعالى: ﴿قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا﴾ [الكهف: 109]، و(ما) كافة عن الإضافة، والفتحة بناءٌ، مثلُها في (لا رجلَ)، وأما انتصاب المعرفة نحو (ولاسِيَّما زيدًا) فمنعه الجمهور، قال ابن الدهان[33]: "ولا أعرف له وجهًا"، ووجَّهه بعضهم بأن (ما) كافة، و(لاسِيَّما) نُزِّلَتْ منزلة (إلَّا) في الاستثناء، ورُدَّ بأن المستثنى /3ظ/ مُخرَج، وما بعدها داخل من باب الأولى[34]، وأجيب بأنه مُخرَج مِمَّا أفهمه الكلام السابق من مساواته لِمَا قبلها، وعلى هذا فيكون الاستثناء منقطعًا ". انتهى[35].

قال في فتح الرباني شرح قطر المعاني، للإمام العَلَّامَة خاتمة المحققين، جَدّي الشيخ العارف بالله والدالّ عليه، عبد الخالق بن علي المِزْجاجيّ[36]، رحمَهُ اللهُ تعالى[37] ونفعنا بعلومه آمين: "وأما (لاسِيَّما) فليس من كلمَّات الاستثناء[38] حقيقة؛ ولهذا لم يذكرها هذا المصنف[39]؛ بل المذكور بعده مُنَبَّهٌ على أَوْلَوِيَّتِه بالحكم المتقدم". انتهى.

قال ابن مالك[40]، رَحِمَهُ اللهُ تعالى ونفعنا بعلومه/ آمين: "والمذكور بعد (لاسِيَّما) مُنَبَّهٌ على أَوْلَوِيَّتِه بالحكم، لا استثناء[41]، وهذا القول الصحيح؛ لأنك إذا قلت: جاء القوم لاسِيَّما زيد، كان (زيدٌ) جائيًا". انتهى.

قال في فتح الجواد على متن الإرشاد[42]: "لاسِيَّما، بالتشديد والتخفيف، وهي لِأَوْلويَّة ما بعدها بالحكم مِمَّا قبلها، مُستثنَى بها، ويجوز جرُّ ما بعدها، وقسيماه، أي: الرفع والنصب[43]، والنصبُ أفصحُ[44]؛ لتقدم (لا) عليها. بل قال بعض المحققين[45] إنّ حذفَها لحنٌ، و(السِيّ: المِثْل)، و(ما) موصولة، أو زائدة"[46]. انتهى.

قال شيخنا الإمام العَلَّامَة وجيه الإسلام عبد الرحمن بن محمد الشَّرَفي[47]، أمتعنا الله بحياته، ونفعنا والمسلمين بصالح دعواته، ما لفظُه: "لاسِيَّما تستعمل على وجهين: على جهة المبالغة، وعلى جهة الاشتراط. فمن الأول: أَكرِمْ العلماءَ لاسِيَّما من كان من ذرِّية النبيّ صلى الله عليه وسلَّم، ومن الثاني: اِقطعْ يدَ السارق لاسِيَّما إن كان من الحِرْز. فليس على سبيل المبالغة /3و/ لكلِّ سارق؛ بل كان مشروطًا بأخذه من الحِرْز، بخلاف الأول فتأمل". انتهى من خط يده الشريفة المباركة.

قال الشلبيُّ[48]: "لفظُ (لاسِيَّما): (لا) لنفي الجنس، و(سِيَّ) مثل (مِثْل) وزنًا ومعنى[49]، اسمُها عند الجمهور أصله (سِوْيٌ) و(سِيْوٌ). والواقع بعدها إذا كان مُعرَّفًا أو مجرورًا مضافٌ إليه، و(ما) زائدة أو بدل من (ما)، وهي نكرة غير موصوفة، أي: لا كذا وكذا. أو مرفوع خبر مبتدأ محذوف، والجملة صلة إن جعلت (ما) موصولة، أو صفة إن جعلت (ما) موصوفة، والجرُّ أولى من هذا الوجه؛ لقلة حذف صدر الجملة الواقعة صلة أو صفة. صرح به الرَّضي[50] رَحِمَهُ اللهُ تعالى ونفعنا بعلومه/ آمين.

على أنّه لا يقدح في استطراد لزم إطلاق (ما) على ذوات من يعقل، وهم يأبونه على الوجهين. فحركةُ (سِيَّ) إعراب؛ لأنّه مضاف أو منصوب، على تقدير: أعني. أو على التمييز؛ إن كان نكرة، لأن (ما) بتقدير التنوين، وهي كافة عن الإضافة، والفتحة بنائية مثلها في (لا رجلَ)، وعلى التقادير كلِّها

خبرُ (لا) محذوفٌ، إلَّا عند الأخفش[51]، فعنده (ما) خبر (لا)، ويلزمه قطعُ (سِيّ) عن الإضافة من غير عوض". انتهى.

قال الشنشوري في شرح الرحبية[52] عند قوله (ولاسِيَّما): "وقد نحاهُ الشافعيُّ لاسِيَّما".

قال ابن الهمام[53]، رَحِمَهُ اللهُ تعالى، ونفعنا بعلومه/ آمين: "من أدوات الاستثناء[54] عند بعضهم، والصحيح أنه ليست منها؛ بل هي مضادة للاستثناء، فإنَّ الذي بعدها داخلٌ فيما دخل فيه قبلها، وشهودٌ بأنَّه أحقُّ بذلك من غيره". انتهى.

قال في المساعد، شرح تسهيل الفوائد[55]: "ومنهم من نظر إلى مخالفته بالأوْلوِيَّة، وعَدِّها /4 ظ/ من أدوات الاستثناء، وهم الكوفيون[56] وجماعة من البصريين، منهم الزجاج[57]، وأبو عليّ، ورُدَّ قولهم بدخول (الواو) فتقول: (ولاسِيَّما)، وبعدم وقوع (لا) موقعها؛ فإن جُرَّ ما بعدها فبالإضافة، و(ما) زائدة، فإذا قلت: (قام القوم لاسِيَّما زيدٌ)، فـ (لا) عاملة في (سِيَّ) اسمًا لها، و(ما) زائدة بين المضاف والمضاف إليه، وهو مطرد في هذا كما اطردت زيادة (ما) بعد (إذا)، ولم تتعرف (سِيّ)؛ لأنها بمعنى (مِثْل)، والخبر محذوف، والأصل (لا مِثْلَ قيامِ زيدٍ قيامٌ لهم)، ويجوز حذف (ما) تقول: (لا سِيَّ زيدٌ)، نصَّ على ذلك سيبويه[58]. وقد قيل: إن (لا) زائدة، وهو غريب. وإن رفع فخبرُ مبتدأ محذوف، و(ما) بمعنى (الذي)، فإذا قلت: (لاسِيَّما زيدٌ)، برفع (زيد) فـ(زيدٌ) خبر مبتدأ محذوف، والجملة صلة (ما)، إن كانت موصولة، والتقدير: (ولا سِيَّ الذي هو زيدٌ)، ويجوز كما قال ابن خروف[59]، كون (ما) نكرة موصوفة بالجملة، والتقدير (لا سِيَّ شخصٌ)، أو (سِيَّ هو زيدٌ). وما ذكره المصنف من الجر والرفع، يجوز مع المعرفة والنكرة، وتزيد النكرة بجواز النصب، ويروى قول امرئ القيس:

أَلَا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالحٍ ولاسِيَّما يومٍ بدارة جُلجُلِ[60]

بالأوجه الثلاثة، والنصب على التمييز لـ (ما)، وهي نكرة تامّة كافّة، فكأنّه قال: (ولا مِثْلَ شيءٍ)، وفسره بالنكرة، وقد توصل بظرف نحو (يعجبني الاعتكافُ لاسِيَّما عند الكعبة)، وقال الشاعر:

يَسُرُّ الكريمَ الحمدُ لاسِيَّما لدى شهادةِ مَنْ في خيره يتقلَّبُ[61]

أو جملة فعليّة / 4و / نحو (يعجبني كلامُك لاسِيَّما تَعِظُ)، وقال الشاعر:

فَوالِنا تُسَرُّ بالخير لاسِيَّما بِنَيْلِكَ عندَ الإلهِ الرضَى[62]

وقد يقال (لاسِيْما) بالتخفيف، حكاة الأخفش وغيره، ومن التخفيف قوله:

فِهْ بالعهود وبالأيمان لاسِيَما عقدٌ وفاءٌ به من أعظم القُربِ.

ونص الأخفش على جواز الخفض والرفع مع التخفيف، و(لاسِوَاما)، فتقول: (قام القومُ لاسِوَاما زيدٌ) بالرفع، وكلامه يقتضي جواز الرفع والجر بعدها، كما في (لاسِيَّما).

وحكى ابن الأعرابي[63] أنّ العرب تعامل (لا مِثْلَ) معاملة (لاسِيَّما) في المعنى، ورفعِ ما بعدها وجره". انتهى كلام شرح التسهيل، مع مزجه بشيء من المتن والاختصار على المقصود".

والعبارة بسيطة بخط بعض العلماء، رحمهم الله تعالى، قال السيد العَلَّامَة الخالص، زُبْدُة المحققين، محمد بن عنقاء الحَسَنيّ[64]، رَحِمَهُ اللهُ تعالى، ونفعنا بعلومه/ آمين، في (تشنيفُ السمع لشرح التثنية والجمع):

"فائدة مهمة: (لاسِيَّما)، ويقال فيها (ناسيَّما) بإبدال اللام نونًا، و(لاتِيَّما) بإبدال السين تاءً فوقية"، وقلَّ من أشبع الكلام عليها؛ مع أنه مهم لكثرة دورها.

وقد عدَّها الأخفش، وأبو حاتم السجستاني[65]، وأبو جعفر النحاس[66]، والزمخشري[67]، وكثيرون، من أدوات الاستثناء؛ حيث رأوا ما بعدها مخالفًا لِمَا قبلها بالأَوْلويَّة[68].

والأصحُّ أنَّها ليست من أدوات الاستثناء خلافًا لهم، وإنّما ذكرها سيبويه رَحِمَهُ اللهُ تعالى، في باب (لا) التبرئة[69]، /5ظ/ وأنّها لا تفيد أنّ ما بعدها مسكوت عنه، خلافًا لخطاب بن يوسف الماردي[70]؛ بل هي مُنَبِّهَةٌ على أنّ ما بعدها أولى بحكم ما قبلها؛ ولهذا قال أهل اللغة فيها معنى التعظيم.

و(الواو) قيل للحال، ويجوز حذفها على الأصح؛ لوجود الضمير الرابط بصاحب الحال في التقدير، وأمّا تأخيرها كما يقع في كلام الأئمة، يقولون: لاسِيَّما والأمرُ كذا، قال أبو حيان: " هو تركيبٌ غير عربي"[71].

و(لا) تبرئة تنصب الاسم وترفع الخبر، قال أبو حيان: "وحذفها إنّما يوجد في كلام الأدباء المولَّدين لا في كلام من يُحتَجّ به"[72].

و(سِيَّ) كـ (مِثْل) وزنًا ومعنى وماهيةً، اسمُ (لا) مبنيٌّ معها على الفتح؛ إن كانت (ما) كافّة[73]، أو خبرٌ لـ (لا)، وإلَّا فمُعرَبٌ مضاف، ويجوز كونه مبنيًا على إضافته إلى (ما)؛ لأنه مُبهمٌ كـ (مِثْل) و(غير) و(دون)، وقد أضيف إلى مبني؛ فيبنى لذلك جوازًا على الفتح، وأصله (سِوْيٌ) بكسر فسكون؛ لأنه من المساواة. فهو أجوف واويٌ، قلبت الواو ياءً، وأدغمت في الياء. ويجوز خلافًا لابن عصفور تخفيفها[74]. حكاه الأخفش، وابن الأعرابي، والنحاس، وابن جني[75]. فالمحذوفُ لامُها عند ابن جني، وعينُها عند أبي حيان[76].

والأَوْلى التفصيلُ: فإن سُكِّنَتْ الياءُ فلامُها المحذوفة؛ لأنّ السكونَ حقُّ العين. وإن فُتِحَتْ فعينُها؛ لأنّ الفتحَ حقُّ اللام.

ونصَّ الأخفش، وتبعوه: أنّ التخفيف والتثقيل سِيَّان، وهو الصحيح، وخبرُ (لا) ضميرٌ عائدٌ لصاحب الحال، محذوفٌ لدلالة المعنى عليه، كما هو الغالب في خبرها إذا عُلِم، بلْ تميم وطيّئ توجب حذفَه[77].

وقال /5و/ الأخفش: " (ما) اسمٌ موصول، خبرُ (لا)، وقضيته جواز قطع (سِيّ) عن الإضافة، وهو قبيح، بل باطلٌ؛ لأنّها تلازم الإضافة، ما لم تُكَفَّ بعِوَضٍ أو تُثَنَّ، وجوازُ كونِ خبرَ (لا) معرفةً الجماعةُ يأبونه"[78].

وقال الفارسِيّ: "(لا) مهملة، و(سِيّ) منصوب على الحال، أي: قاموا غيرَ مُمَاثِلِي زيدٍ. وقضيته أن (لا) اسم بمعنى (غير) ظهرَ إعرابُه فيما بعده، كما يراه الكوفي ومن تبعَهُ، وأن (الواو) زائدة. ويجوز على رأيه إهمال (لا) كون (سِيّ) مفعولًا مطلقًا، نعتًا لمحذوف. أي: قاموا قيامًا مِثْلَ ما زيدٍ؛ لكن يجب طرحه عند وجود (الواو)؛ لكونها لا تتعرض بين المصدر وعامله[79]؛ بل الجمهور على إنكار زيادتها مطلقًا، ويجوز كون (لا) حجازيةً، ترفع الاسم وتنصب الخبر، و(سِيّ) اسمُها مرفوعٌ بها؛ إلَّا أنه بُني على الفتح لِمَا مرَّ، من كونه مبهمًا مضافًا لمبنيّ، وخبرُها على ما تقدَّم، وحُذِفَ لفهمه كما هو الغالب في

خبرها، ولا يُشْكِلُ عملُها في (سِيّ)؛ مع أنّها لا تعمل في النكرة؛ لأنّ (سِيّ) من الأسماء المتوغلة في الإبهام، التي لا تستفيد بالإضافة للمعرفة سوى التخصيص، لا التعريف ". فافهَمْ".

ويجوز كون (لا) مهملة، و(سِيّ) مبتدأ، لكن بُني على الفتح لِما تقدم، وحُذِفَ خبرُه لدلالة السياق، وتاليها إنْ كان معرفة كـ (قام القومُ ولاسِيَّما زيدٌ)، فخفضُه بإضافة (سِيّ) إليه، وهو الأرجح عندهم، و(ما) عندهم زائدة، مثلُها في ﴿أَيَّمَا ٱلْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ فَلَا عُدْوَٰنَ عَلَيَّ﴾ [القصص: 28]، أي: ولا مِثْلَ زيدٍ. ويجوز حذف (ما) حينئذٍ؛ إذْ لا حاجة إليها، خلافًا للخضراوي[80]؛ زعمَها زائدة لازمة، ونسبَهُ لسيبويه. قال أبو حيان: "وهو وهمٌ منه؛ /6ظ/ فإنّ سيبويه قد نصَّ على جواز حذفها". انتهى[81].

ورفعه خبرًا لمبتدأ محذوف، و(ما) معرفة ناقصة، أي موصولة. ونقصانُها احتياجُها إلى الصلة، أي: ولا مِثْلَ الذي هو زيدٌ في قيامهم. ونصبُه على الاستثناء المنقطع عند أكثر من زعم أنّها أداة[82] استثناء، فهي الناصبة له؛ لتضمُّنها معنى (لا)، أو على الاختصاص عند قوم، فناصبُه فعلٌ محذوف وجوبًا، أي/ أخصُّ زيدًا. و(ما) لازمة؛ لكونها عوضًا عن المضاف إليه، ويجوز نصبه مفعولًا به لـ (سِيّ)، بتأويله باسم الفاعل. وفاعلُه محذوفٌ عند البصريّ، ومستترٌ فيه عند الكوفيّ، ومَنوِيٌّ[83] بعينه[84] عند أبي قاسم ابن الأبرش[85]، و(ما) كافّة. أي: ولا مساويًا زيدًا لهم في القيام. وهذا أقرب مِمَّا ذكروه في الوجهين وما وافق. فتأمَّل.

وإن كان تاليها نكرة تَجْرِ فيه هذه الأوجه، إلَّا أنّها تزيد النكرة بجواز النصب على التمييز لـ(ما)، وهي نكرة تامة بمعنى (شيء)، كأنّه قال: ولا مِثْلَ شيءٍ، ثم فسر (الشيء) بالتمييز".

هذا ملخص بعض ما أورده ابن عنقاء من بحثه البسيط في (لاسِيَّما)، وإيراده للمذاهب الجَمَّة، والاستطرادات المناسبة للبحث، لا يليق استيفاؤها في هذه النُّبذة، ومن أراد ذلك فليراجعه، فإنَه أشفى العليلَ وأروى الغليلَ في هذه المسألة، فجزاه الله خيرًا[86].

فتحصَّل وتلخَّص لنا من هذه النُّقولات، أنّ الكلام على هذا المبحث ينحصر في ثلاثة مواضع:

الموضع الأول: في الكلام على ماهية /و/ (ولاسِيَّما)، ففيها مذاهب:

- الأول: (ولا سِيَّما)، بالواو واللام والميم.

- الثاني: (لاسِيَّما)، بحذف الواو.
- الثالث: (لاسِيَّ)، بحذف الواو والميم.
- الخامس: (لاسِوْما)، بإبدال الياء واوًا.
- السادس: (ناسِيَّما)، بإبدال اللام نونًا[87].
- السابع: (لاتِيَّما)، بإبدال السين تاءً فوقية[88].

الموضع الثاني: في الكلام على (لا).

- فالجمهور على أنها (لا) التبرئة[89]، النافية للجنس، عاملة عمل (إنَّ).
- وعند الفارسِيّ مهملة، و(سِيّ) منصوب على الحال، أو مفعول مطلق نعتًا لمحذوف كما سبق.
- والثالث كونها حجازية، ترفع الاسم وتنصب الخبر.
- الرابع أنها مهملة، و(سِيّ) مبتدأ، والخبر محذوف؛ لدلالة السياق عليه.

الموضع الثالث: في الكلام على الاسم التالي لـ (لاسِيَّما)، سواء كان معرفة أو نكرة.

- أمَّا خفضُه: فبإضافة (سِيّ) إليه، و(ما) زائدة، وهذ الوجه هو الأرجح عندهم.
- وأمَّا رفعُه: فخبر لمبتدأ محذوف، والجملةُ صلتُها إن كانت موصولةً، وَصِفَةٌ إن كانت موصوفةً.
- وأمَّا نصبُه: فعلى أنّه استثناء منقطع، ناصبه (لاسِيَّما)[90]، وتختص النكرة بجواز النصب على التمييز، على أن نصب المعرفة منعه الجمهور مطلقًا، وتبعهم ابن مالك، وأبو حيان، وابن هشام، وأكثر المتأخرين؛ حتى قال ابن الدهان: " لا أعرف له وجهًا "، والمعتمد جوازه؛ لِمَا علمت من النقول السابقة.

هذا ما تيسر لي من البَحْث في /7ظ/، هذه المسألة، حسبما اقتضت الفكرةُ العليلة، والبصيرةُ الكليلة؛ فإنْ وافقَ الصوابَ فهو أحلى من ابن زيدون[91]، وابن طاب[92]، وإنْ غير ذلك فالخطأُ من

مثلي مع قصوري - ولاسِيَّما كوني من الطلاب - غيرُ مُستَغرب؛ لأنَّ العِصمة لن تثبت إلَّا لمن أوتي الحكمة وفصل الخطاب.

فالمأمول من الإخوان تسديدُ الخلل؛ فإنّه من المعاونة على البر والإحسان، والمؤمنون كالبنيان؛ فليَعْذُر[93] الناظرُ فيها، وليَمُنَّ المُتأهِّلُ إنْ رأى هفوةً بتلافيها.

وكان الفراغ من تسويدها مع تبييضها، يوم السبت الثبت، لعلَّه سابعُ يوم مضى من شهر الحجة الحرام، سنة (1248هـ)، والحمد لله رب العالمين، وصلِّ اللَّهُمَّ على سيدنا محمد، وآله وصحبه أجمعين.

انتهى كلامُ المؤلِّف، رضي اللهُ عنه، وأبقاهُ - ونفعَنا بعلومه - وسَلفَهُ وخَلَفَهُ ومُحبّيه، اللَّهُمَّ آمين، آمين.

وكان الفراغ من زَبْرِها نهارَ الأحد، لعلَّه ثلاثة وعشرون[94] يومًا، مضت من شهر رجب الأصمّ، الواقع سنة (1256) من الهجرة النبوية، وصلَّى اللهُ على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، وسلَّم.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر في ترجمته: الغُزِّي، عطيَّةُ الله المجيد، حَثْوةُ المزيد، الورقة:1/89،88 .الحضرمي، جامعة الأشاعر: 140، 155، 159 (لم نأخذ بما ذهب إليه عبد الرحمن الحضرمي في تاريخ وفاته، لما بينه وبين المترجمين الآخرين من اختلاف وعدم توثيق؛ إذ ذهب إلى أنه توفي سنة 1304هـ، وفي ذلك مخالفة ولاسيما للحسن بن أحمد عاكش، الذي ترجم للشيخ إبراهيم في كتابين له، وكان من جملة أصحابه). بعكر، كواكب يمنية في سماء الإسلام: 572، 575. ابن عاكش، حدائق الزهر: 244. ابن عاكش، عقود الدُّرَر: 208. زبارة، نَيْلُ الوَطَر: 1/ 37. الأكوع، هِجَرُ العلم ومعاقلُه: 4/ 2038.

(2) ينظر: سيبويه، الكتاب: 2/ 286، قوله: "وسألت الخليل رحمه الله عن قول العرب (ولاسِيَّما زيدٌ)، فزعم أنه مثل قولك (ولا مِثْلَ زيدٌ)، و(ما) لغو، وقال (ولاسِيَّما زيدٌ)، كقولهم (دَعْ ما زيدٌ) وكقوله تعالى (مثلًا ما بعوضة)، فـ (سِيَّ) في هذا الموضع بمنزلة (مِثْل)، فمن ثَمَّ عملت فيه (لا) كما تعمل (رُبَّ) في (مِثْل)، وذلك قولك (رُبَّ مِثْلِ زيدٍ)".

(3) ينظر في ذلك: ابن مالك، شرح التسهيل: 2/ 237. كذلك ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 2/ 724. الأستربادي، شرح كافية ابن الحاجب: 2/ 134. أبو حيان، ارتشاف الضرب: 3/ 1549. ابن هشام، مغني اللبيب: 1/ 186. ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: 1/ 166. الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: 1/ 529.

الأزهري، شرح التصريح على التوضيح: 172/1. الغلاييني، جامع الدروس العربية: 3/ 146. حسن، النحو الوافي: 1/ 402.

(4) ينظر في ذلك: الأستربادي، شرح كافية ابن الحاجب: 2/ 134. ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 2/ 724. ابن مالك، شرح التسهيل: 2/ 237. ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: 166/1. الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: 529/1. الصَّبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني: 247/2. حسن، النحو الوافي: 402/1.

(5) ابن هشام، مغني اللبيب: 187/1.

(6) ينظر: الفارسي، المسائل البغداديات: 318.

(7) هو الشيخ العلامة، شيخ القراء، إسماعيل بن محمد بن إبراهيم بازي، الحنفي، المولود في مدينة زَبِيْد، في سنة 1200هـ، ترك عددًا من المؤلفات النافعة، منها ما هو في علم التجويد، كرسالة (الفوائد المهمة الجامعة لمعرفة الحروف والحركات النافعة)، ومنها ما هو في علم الرسم والخط، وغير ذلك. ترجم له عددٌ من العلماء، منهم الشيخ محمد عبد الجليل الغُزِّي في كتابه (عطيَّةُ الله المجيد وحَثْوةُ المزيد لتراجم رجال القرن الرابع عشر من علماء اليمن وزَبِيْد)، الورقة 109 الجزء الأول، وكذلك العلامة من ناصر فقير، أحدّ طلاب الشيخ نفسه، الذي قال فيه: "كان شيخنا من أكابر العلماء المحققين والجهابذة المدققين، له اليد الطولى في جميع العلوم، حائزًا منطوقها والمفهوم، لا يمتري في فضله اثنان، ولا يجحد شأوه إنسان"، توفي ظهر الخميس: 6/ رمضان/ 1278هـ.

(8) لم أجد له ترجمة وافيه فيما حظيت به من تراجم علماء زَبِيْد ما عدا ما جاء عند أحمد بن أحمد النَّعِيمي الحَسَني (ت.1257هـ)، النعيمي ، حوليات النعيمي التهامية: 88، ذكره ضمن شخصيات وأحداث سنة 1243هـ.

(9) في (م) نقلت محذوفة.

(10) ابن هشام، مغني اللبيب: 1/ 186، وينظر: سيبويه، الكتاب: 2/ 286.

(11) في (م) تثنية

(12) البيت لحسان بن ثابت الأنصاريّ، شاعر الرسول صلى الله عليه وسلّم (ت.140هـ)، وهو من شواهد سيبويه، الكتاب: 435/1 وتمامه: مَنْ يفعلِ الحسناتِ اللهُ يشكرُها // والشرُّ بالشرِّ عندَ اللهِ مِثلان. ينظر ابن هشام، مغني اللبيب: 1/ 180.

(13) في النسختين (سوى)

(14) في النسختين (سوان)

(15) في (س): (سواين)

(16) ينسب هذا البيت لقيس بن معاذ ينظر: ابن منظور، لسان العرب: 455/5.

(17) هو أبو العباس أحمد بن يحيى بن زيد مولى بن شيبان، عالم باللغة والنحو له كتب من أهمها: المجالس، المصون في النحو، اختلاف النحويين، معاني القرآن (ت.291هـ) ينظر: القفطي، إنباه الرواة: 138/1، 151. السيوطي، بغية الوعاة: 1/ 172، 174. كحالة، معجم المؤلفين: 323/1.

(18) البيت لامرئ القيس، وتمامه: ألَا رُبّ يومٍ لك منهنَّ صالحٍ // ولاسِيَّما يومٍ بدَارةِ جُلْجُلِ ينظر: امرؤ القيس، ديوانه: 17.

(19) التبريزي، شرح القصائد العشر: 12، فيها تفصيل وافٍ للأوجه المحتملة لما بعد (لاسِيَّما)، وذكر للغات الواردة في (ولاسِيَّما).

(20) في النسختين (يحذف) بالياء، وعند ابن هشام، في مطبوع مغني اللبيب عن كتب الأعاريب (تحذف) بالتاء.

(21) في النسختين: (فِ) من غير هاء السكت، والبيت مجهول القائل، ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب: 1/ 180، وهو في عدد من المصادر التي عدنا إليها يرسم بهاء مرة وبدونها مرة أخرى.

(22) في النسختين (وهو)، وعند ابن هشام في مطبوع مغني اللبيب عن كتب الأعاريب (وهي). وأرى أن ما جاء في النسختين أصح؛ ولاسِيَّما أن السياق يناسبه التذكير كقوله "وتشديد بأنه، ودخول (لا) عليه..."، فالتذكير في (لاسِيَّما) مصرح به في النص لذلك أعرضنا صفحًا عمَّا هو في المغني.

(23) هو أبو علي، الحسن بن أحمد بن عبدالغفار الفسوي الفارسي، عاش في بغداد وظل مُتبِعًا مذهب البصريين في النحو (ت.377هـ)، له عدد من الكتب في اللغة والنحو، وشهرته في النحو أكثر من كتبه: الإيضاح في النحو، التكملة في الصرف، الحجة في علل القراءات السبع، المقصور والمدود، العلل المائة. ينظر: ابن النديم، الفهرست: 88. ذكر لي عبدالكريم مدلج نقلًا عن حاتم الضامن أنه تمّ تصحيح نسبة هذا الكتاب فهو للنديم نفسه، وليس لابنه، وكذا جاءت نسبته في طبعة طهران بتحقيق رضا تجدد بن علي بن زين العابدين الحائري المازندراني، سنة 1972م /1391هـ. وينظر: الحمويّ، معجم الأدباء: 9/3. الحديثي، المدارس النحوية: 282.

(24) ما ذكر في المصادر هو النصب على التمييز وليس على الحال، ولا أدري من أين له ذلك يقول الفارسي في التذكرة: "النصب عندي ليس بالسهل، ووجهه على هذا أي على التمييز ". ينظر: القرافي، الاستغناء في أحكام الاستثناء: 112.

(25) في الأصل (زيد) والصحيح المتفق والسياق (زيدًا)، ولعلَّ ذلك سهو من الناسخ ولاسِيَّما أن العلماء قد ذكروا أن الاسم إذا كان معرفة جاز فيه وجهان هما: الرفع والجر، ولا يجوز النصب لأن التمييز لا يكون معرفة. ويبقى النصب كما ذكر المؤلف بالفعل (قام)، وليس على التمييز بعد (لاسِيَّما).

(26) في (م) (التبرئية).

(27) كذا في النسختين، وعند ابن هشام في مغني اللبيب عن كتب الأعاريب (بعدها).

(28) كذا في النسختين، و عند ابن هشام في مطبوع مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تقديم للجر على الرفع.

(29) يشير بذلك إلى قول امرئ القيس المذكور في النص.

(30) كذا في النسختين، وعند ابن هشام في مطبوع مغني اللبيب عن كتب الأعاريب (و-ما- زائدة بينهما مثل في).

(31) كذا في النسختين، وعند ابن هشام في مطبوع مغني اللبيب عن كتب الأعاريب (أو لا مثل شيء) بحذف الواو قبل (مثل).

(32) في (م): (يبقى)، وهو وهم واضح.

(33) كذا في النسختين، وعند ابن هشام في مطبوع مغني اللبيب عن كتب الأعاريب (في نحو) بزيادة (في).

(34) هو سعيد بن المبارك عالم لغوي وأديب بغدادي ألف في التفسير والنحو والأدب (ت.569هـ)، من كتبه: الغرة في النحو والصرف، وهي شرح اللمع لابن جني، والشامل في شرح الإيضاح تفسير القرآن الكريم، كتاب الأضداد، العقود في المقصور والمدود، ينظر: القفطي، إنباه الرواة: 47/2 -51. كحالة، معجم المؤلفين: 868/1.

(35) كذا في النسختين، وعند ابن هشام في مطبوع مغني اللبيب عن كتب الأعاريب (من باب أولى).

(36) في النسختين خطأ نحوي وخطأ في الرسم، جاء فيهما (فيكون الاستثنى منقطع)، فيها (فيكون)، وعند ابن هشام في مطبوع مغني اللبيب عن كتب الأعاريب (يكون) من غير فاء.

(37) المتوفى سنة (1202هـ) ينظر: الحضرمي، جامعة الأشاعر: 140.

(38) في (م) (رحمة الله).

(39) في (س) (الاستثنى)، وهو خطأ في الرسم.

(40) يعني بذلك أن بن هشام لم يذكر (ولاسِيَّما) في باب الاستثناء، على غرار ما فعل غيره كالرضي الأستربادي في شرحه على الكافية في النحو، الذي وإن لم يرها استثناء حقيقة - إلَّا أنه بحثها مع الاستثناء. ينظر: ابن الحاجب، الكافية في النحو: 1/ 248. ولم يكن الرضي وحده في ذلك؛ بل ذهب إلى ذلك جماعة من النحاة منهم الأخفش، وأبو حاتم، والنحاس، وأعرض عن ذكرها في باب الاستثناء آخرون منهم: سيبويه، والمبرِّد، وأبو حيان. ينظر: أبو حيان، تذكرة النحاة: 298. وينظر: السيوطي، همع الهوامع: 291/2، حيث ذكر السيوطي أن الكوفيين ومعم جماعة من البصريين كالأخفش، وأبي حاتم، والفارسي، والنحاس، وابن مضاء، قد عدوا (لاسِيَّما) من أدوات الاستثناء؛ علمًا أن السيوطي نفسه لا يرى ذلك.

(41) ينظر نص ابن مالك عند: السلسيلي، شفاء العليل: 2/ 517. وابن مالك: هو محمد بن عبد الله بن مالك ولد في الأندلس، ثم انتقل إلى بلاد الشام والمشرق، (ت.672هـ)، له العديد من المؤلفات، وفي فنونٍ شتى، منها: إكمال الأعلام بمثلث الكلام، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد في النحو، مختصر للشاطبية في القراءات، سمّاه (حرز المعاني في اختصار حرز الأماني)، وعدد من المتون العلمية من أشهرها: الخلاصة الألفية في النحو، المشهورة بألفية بن مالك، ينظر: ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء: 180/2. السيوطي، بغية الوعاة: 130/1. الحديثي، المدراس النحوية: 440.

(42) في النسختين (لا استثناء)، والنص المطبوع عند السلسيلي في شفاء العليل (لا مستثنى).

(43) هو فتح الجواد بشرح الإرشاد للإمام ابن حجر الهيتمي (ت.974هـ) من أهم كتب الفقه عند الشافعية، وهو عبارة عن تلخيص لكتابه (الإمداد بشرح الإرشاد) الذي شرح فيه كتاب الإرشاد لابن المقرئ (ت.837هـ)، الذي هو مختصر لكتاب الحاوي الصغير لعبد الغفار القزويني (ت.665هـ)/، ابن حجر ، فتح الجواد: 1/ 230.

(44) ينظر: أبو حيان، تذكرة النحاة: 298؛ إذ نقل ما يخالف هذا القول "قال بن دُرَيْود في كتابه: إنّ في قولك (لاسِيَّما) لغتين: التثقيل والتخفيف، فمن خفَّف خفض بها، ومن ثقَّل رفع. وهو غلط؛ لأنها اسم مضاف في كلتا الحالتين، وإنَّما علة الخفض زيادة (ما)، وعلة الرفع كون (ما) بمعنى (الذي)، وقد صرح الأخفش في كتابه بإجازة الرفع والخفض في التثقيل من دون تفضيل، وهو الذي لا يجوز غيره في القياس".

(45) في (م) كلمة (النصب) الثانية، ساقطة.

(46) ينظر: أبو حيان، تذكرة النحاة: 298: "ولا يحوز حذف (لا) من (ولاسِيَّما)، وقد أولعت به العامة، ولا يوجد ذلك في شعر فصيح ألبتة، وإنّما يقول به المحدثون من الكتاب والشعراء وهو لحن".

(47) يرى سيبويه أنّ (ما) زائدة لازمة، وليست اسمًا موصولًا "ومن ذلك -أي في لزوم (ما) الزائدة في التوكيد- (ولاسِيَّما)، فرُبَّ توكيدٍ لازمٍ حتى يصير كأنّه من الكلمة". وهي وإن كانت زائدة إلَّا أنه لا يجوز حذفها خلافًا لما ذكر السلسيلي، والسيوطي، من أنَّ سيبويه نص على جواز حذفها. ينظر: سيبويه، الكتاب: 171/2، 286. وينظر: السلسيلي، شفاء العليل: 518/2، "ولا يجوز حذف (ما) نص عليه سيبويه"، والسيوطي، همع الهوامع: 292/3. وإلى عدم جواز حذفها؛ وإن كانت زائدة، ذهب بن هشام الخضراوي، كما ذكر سيبويه في معرض رده على من يرون ذلك محتجين بما نص عليه سيبويه حسب زعمهم.

(48) هو العلامة الحافظ عبد الرحمن بن محمد الشرفي، الحَسَنِي، الزَّبيدي، المولود في زَبيد سنة (1177هـ)، برع في جميع الفنون من النحو والصرف والقراءات وغيرها، حتى صار مفتيًا في زبيد، وهو أحد شيوخ الشيخ إبراهيم المزجاجي، (ت.1251هـ)، ينظر في ترجمته: ابن عاكش، حدائق الزهر: 100. ابن عاكش، عقود الدرر: 411. زبارة، نيل الوطر: 37/2.

(49) هو أبو العباس أحمد بن محمد بن أحمد بن يونس بن إسماعيل بن محمود السعودي المصري، المعروف بالشلبي، فقيه نحوي (ت.1021هـ)، من مؤلفاته: تجريد الفوائد السُّنّيّة على شرح المقدمة الأزهرية، الدرر الفرائد على شرح الأجرومية للشيخ خالد ينظر: حاجي خليفة، كشف الظنون: 1218/1، 1224، 1797، 1729. كحالة، معجم المؤلفين: 250/1.

(50) (سِيّ) وزنها فِعْل، وأصلها (سِوْي) أُعِلَّت كإعلال طَيّ ولَيّ، فهي كـ(مِثْل) وزنًا ومعنى، واختلف العلماء في الحرف المحذوف منها عند تخفيفها، فذهب بعضهم إلى أَنَّه اللام، وذهب بعضهم إلى أَنَّه العين، واختار الأول ابن جني، وذهب إلى أَنَّ اللام أُلْقِيَتْ حركتها على العين بعد حذفها، واحتجَّ بأَنَّ هذا ما يقتضيه القياس، فالحذفُ إعلالٌ، والإعلالُ في اللام شائعٌ كثير بخلافه في العين. واختار الثاني أبو حيان واحتجَّ بأَنَّه وقوفٌ مع ظاهر اللفظ، وبأَنَّ العين

ساكنة واللام متحركة، والمتحرك أقوى من الساكن، فكانت العين أولى بالحذف لضعفها، ولأنَّه لو كانت الثانية هي المحذوفة لوجب ردُّ الأولى إلى أصلها وهو الواو؛ لزوال موجب قلبها. وفي إجابة أصحاب القول الأول عن هذا بأَنَّ العين لم ترجع إلى أصلها لعدم الاعتداد بالحذف العارض تكلُّف لا موجب له. ينظر: القرافي، الاستغناء في أحكام الاستثناء: 124. أبو حيان، ارتشاف الضَّرَب: 1552/3. السيوطي، همع الهوامع: 295/3. السيوطي، الأشباه والنظائر: 89/1.

(51) ينظر: الأستربادي، شرح كافية ابن الحاجب: 249/1، قوله: " وأما (لاسِيَّما) فليس من كلمات الاستثناء حقيقة، بل المذكور بعده مُنَبَّهٌ على أولويته بالحكم المتقدم. وإنَّما عُدَّ من كلماته؛ لأن ما بعده مخرج عما قبله من حيث أولويته بالحكم، فإن جر ما بعده فبإضافة (سِيَّ) إليه، و(ما) زائدة، ويحتمل أن يكون نكره غير موصوفه، والاسم بعدها بدل منها. وإن رفع - وهو أقل من الجر فخبر مبتدأ محذوف، و(ما) بمعنى (الذي) أو نكره موصوفة بجملة اسمية، وإنما كان أقل لأن حذف أحد جزأي الجملة الاسمية التي هي صلة".

(52) الأخفش هو سعيد بن مسعدة عالم باللغة والنحو بصري من أهم كتبه (معاني القرآن)، ويلقب بالأخفش الأوسط، وإذا أطلقت كلمة الأخفش يراد بها هو (ت.215هـ)، ينظر: أبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين: 68. القفطي، إنباه الرواة: 36/2، 42. عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين: 769/1.

(53) هو عبدالله بن محمد بن عبدالله علي العجمي الشنشوري، (نسبة إلى شنشور من قرى المنوفية بمصر)، الشافعي الأزهري فرضي، حاسب، خطيب، محدث، أصولي، ولي خطابة بالجامع الأزهر، من مؤلفاته: بغية الراغب في شرح مرشدة الطالب لابن الهائم (في الحساب)، وخلاصة الفكر في شرح المختصر في مصطلح الأثر، وفتح القريب المجيب بشرح الترتيب في الفرائض، والفوائد الشنشورية في شرح فرائض الرحبية، ينظر: حاجي خليفة، كشف الظنون: 1650. كحالة، معجم المؤلفين: 285/2.

(54) هو سليمان بن موسى بن بهرام السمهودي، الشافعي، المعروف بابن الهمام، فقيه، أصولي، نحوي، مقرئ، عروضي، فرضي، شاعر، ولد في سمهود (من أعمال الغوضية، مصر) (ت.861هـ)، من آثاره: أرجوزة في العروض، ينظر: السيوطي، بغية الوعاة: 64. كحالة، معجم المؤلفين: 798/1.

(55) في (س) (الاستثنى)، بدلًا من (الاستثناء)، حيثما ذكرت.

(56) وينظر الهامش (43) ففيه تفصيل لموضوع عدها من أدوات الاستثناء، وما ذكر عليه من ردود.

(57) ينظر: الفراء، معاني القرآن: 22/1 و365.

(58) هو أبو إسحاق إبراهيم بن السري، عاش في بغداد، وظل متبعًا المذهب البصري في النحو (ت.316)، من مؤلفاته: معاني القرآن، الاشتقاق، العروض، خلق الإنسان، ما تكلمت به العرب على لفظ فَعَلْتُ وأَفْعَلْتُ، ينظر: القفطي، إنباه الرواة: 159/1، 166. السيوطي، بغية الوعاة: 179. كحالة، معجم المؤلفين: 27/1. الحديثي، المدارس النحوية: 278.

(59) ينظر الهامش (40) ففيه تفصيل لهذا الأمر، وفيه ردٌّ شافٍ على من ذهب إلى أنَّ سيبويه قد أجاز حذف (ما) بدعوى أنها زائدة، وهو وهمٌ كما أسلفنا.

(60) هو أبو الحسن علي بن محمد بن علي بن محمد الحضرمي، الأشبيلي الرندي النحوي الأصولي الأديب (ت.606هـ)، من مؤلفاته: شرحٌ لكتاب سيبويه، سماه تنقيح الألباب، وشرح لجمل الزجاجي، ينظر: القفطي، إنباه الرواة: 186/4. كحالة، معجم المؤلفين: 518/2.

(61) في النسختين (ألَا رُبَّ يومٍ صالحٍ لك منهما). وهذا خلاف ما عليه البيت في الديوان أو الكتب التي تستشهد به، ينظر على سبيل المثال: السيوطي، همع الهوامع: 293/3.

(62) هذا البيت مجهول القائل، ينظر: السيوطي، همع الهوامع: 293/3، الهامش (3).

(63) لم أُوفَّق في نسبته إلى قائله فيما بين يدي من المصادر.

(64) هو أبو عبد الله محمد بن زياد المعروف بابن الأعرابي، من أكابر أئمة اللغة (ت.231هـ)، له عدد من المؤلفات منها: (النوادر، الألفاظ، معاني الشعر) ينظر: السيوطي، بغية الوعاة: 42، 43. كحالة، معجم المؤلفين: 307/3.

(65) هو محمد بن الخالص بن عنقاء الحسيني المكي، اليمني، مؤرخ مشارك في عدد من العلوم الأخرى، من آثاره: الألواح في مستقر الأرواح، فرائد الدرر المنظم في التطفل على المصطفى صلى الله عليه وسلم، النشر الوردي في ملك بني عثمان والمهدي. ينظر: حاجي خليفة، كشف الظنون: 159، 1243. كحالة، معجم المؤلفين: 273/3.

(66) هو سهل بن محمد بن عثمان السجستاني، عالم باللغة والنحو والقراءات (ت.255هـ)، ينظر: الزَبِيْدي، طبقات النحويين واللغويين: 94، 96. كحالة، معجم المؤلفين: 803/1.

(67) هو أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس المرادي، المعروف بالنحاس، من نحاة مصر، عالم بالنحو والقراءات (ت.337هـ)، له عدد من المؤلفات منها: إعراب القرآن، ومعاني القرآن، والمقنع في اختلاف البصريين والكوفيين، والكافي في أصول النحو، وشرح المعلقات السبع، الناسخ والمنسوخ في القرآن الكريم. ينظر: الحموي، معجم الأدباء: 72/2. القفطي، إنباه الرواة: 101/1. السيوطي، بغية الوعاة: 362/1. كحالة، معجم المؤلفين: 251/1، 49/3.

(68) هو جار الله محمود بن عمر الزمخشري، عالم باللغة والنحو والتفسير، له عدد من المؤلفات (ت.538هـ)، منها: أساس البلاغة، تفسير الكشاف، المفصل في علوم العربية. ينظر: القفطي، إنباه الرواة: 265/3. كحالة، معجم المؤلفين: 822/3.

(69) للوقوف على هذا الرأي ينظر: السلسيلي، شفاء العليل: 518/2. السيوطي، همع الهوامع: 291/3. ينظر أيضًا: الرازي، مختار الصحاح: 362. ابن منظور، لسان العرب: 445/5، حيث ذهبا أيضًا إلى عدّها من باب الاستثناء، وأنها من الكلمات التي يستثنى بها.

(70) ينظر: سيبويه، الكتاب: 286/2، قوله: " وسألت الخليل رحمه الله عن قول العرب (ولاسِيَّما زيدٌ)، فزعم أنه مثل قولك (ولا مِثْلَ زيدٌ)، و(ما) لغو، وقال (ولاسِيَّما زيدٌ)، كقولهم (دَعْ ما زيدٌ) وكقوله تعالى (مثلًا ما بعوضة)، فـ(سِيَّ) في هذا الموضع بمنزلة (مِثْل)، فمن ثَمَّ عملت فيه (لا) كما تعمل (رُبَّ) في (مِثْل)، وذلك قولك (رُبَّ مِثْلِ زيدٍ)".

(71) هو أبو بكر خطاب بن يوسف بن هلال الماردي، أندلسي من ماردة له تصانيف في النحو منها: كتاب الترشيح، عارض به كتاب دريود في شرحه كتاب الكسائي (ت.450هـ)، وهو خطأ ظاهر بعد التثبت من المصادر التي عدنا إليها.

(72) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 3/ 1549.

(73) ينظر: أبو حيان، تذكرة النحاة: 298.

(74) هذا القول لأبي علي الفارسي، ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب: 1/ 180.

(75) ابن عصفور: هو علي بن مؤمن بن محمد بن علي، عالم أندلسي (ت.669هـ)، له عدد من المؤلفات النحوية والصرفية والفقهية، منها: الممتع في التصريف، وشرح جمل الزجاجي، والضرائر الشعرية. ينظر: ابن عصفور، المُقرَّب: 11. السيوطي، بغية الوعاة: 210/2. عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين: 537/2.

(76) تنظر هذه الآراء في: أبو حيان، تذكرة النحاة: 298. السيوطي، همع الهوامع: 259/3. "وأصل (سِيّ: سِوْيٌ) فعينه واو ساكنة، قلبت ياء لسكونها، وأدغمت في الياء. وقد سمع تخفيف الياء من (لاسِيْما)، حكاه الأخفش وابن الأعرابي وآخرون، ومنعه ابن عصفور؛ حذرًا من بقاء الاسم المعرب على حرفين إذا خففت". فقال ابن جني: "المحذوف لام الكلمة وانفتحت الياء بإلقاء حركة اللام عليها". وقال أبو حيان: "الأولى عندي أن يكون المحذوف (العين) وإن كان أقل من حذف اللام وقوعًا مع الظاهر؛ لأنه لو كان المحذوف اللام لردت (العين) (واوًا) لزوال الموجب لقلبها، فيقال (لاسِوْما). وقبل ذلك ينظر: الفارسي، المسائل الحلبيات: 57؛ إذ أشار أبو علي إلى ما ذهب إليه هؤلاء فيما يتعلق بأصل (سِيّ)، يقول: "فإن قال قائل إن العين مدغمة فيمن قرأ (رَيًّا) في قوله تعالى (هُمْ أَحْسَنُ أَثَٰثًا وَرِءْيًا) [مريم: 74]، واوٌ، قلبت للإدغام في الياء في مثل (قِيّ) و(سِيّ)، وهي من (القَوَاء: القَفْر)، كما أن (سِيَّ) من (السَّواء)، وتكون في (الرَّي) من (رَوِيَتْ).

(77) في (م) (حبان)، بواحدة من تحت، وهو تصحيف واضح.

(78) في النسختين (يوجب)، بياء تحتية، وهو تصحيف واضح.

(79) ينظر رأي الأخفش مفصلًا في: أبو حيان، تذكرة النحاة: 298.

(80) ينظر: أبو حيان، تذكرة النحاة: 299، فقد ذهب إلى مثل هذا الرأي (موضع لاسِيَّما) النصب على الحال، والواو واو الحال، وخبر التبرئة محذوف، تقديره (ولا مِثْلَ زيدٌ فيهم)، وتقدير الحال: جاؤوني مقصرين عن زيد في فضله أو في سرعته، وقد يجوز حذف الواو هنا من أجل العائد على القوم في الخبر.

(81) هو أبو عبدالله الأنصاريّ محمد بن يحيى الخزرجي الأندلسي، أديب، نحوي، ناثر، ناظم، ويعرف بابن البرذعي، ويذكر أيضًا بابن هشام الخضراوي (ت.646هـ)، له عدد من المؤلفات، منها: الإفصاح بفوائد الإيضاح، الاقتراح في

تلخيص الإيضاح، النقض على الممتع لابن عصفور، وفصل المقال في بنية الأفعال، والمسائل النُّخَب. ينظر: السيوطي، بغية الوعاة: 267/1. حاجي خليفة، كشف الظنون: 212/1، 1261/2. كحالة، معجم المؤلفين: 772/3.

(82) سبقت الإشارة إلى أن سيبويه يرى هذا الرأي، وأرى أن الخضراوي كان محقًّا فيما ذهب إليه؛ ولاسِيَّما أن كلام سيبويه لا يحمل على غير هذا الوجه. ينظر: سيبويه، الكتاب: 171/2؛ ولذلك فإن ما يذهب إليه أبو حيان، والسلسيلي، والسيوطي، وغيرهم، أمر فيه نظرٌ. ينظر للوقوف على آرائهم: السلسيلي، شفاء العليل: 518/2. أبو حيان، تذكرة النحاة: 298. السيوطي، همع الهوامع: 292/3.

(83) في النسختين (أدات) بتاء مبسوطة.

(84) في (م) (معنوي)، وهو تحريف لـ(مَنْوِيّ)، والصحيح ما أثبتاه لما هو مثبت في (س)، ولما يذكره النحاة حول هذه المسألة.

(85) في النسختين (بجنبه)، والصواب ما أثبته؛ كما عند النحاة.

(86) هو خلف بن يوسف بن فرتون أبو القاسم بن الأبرش الأندلسي، النحوي، الشاعر، توفي بقرطبة سنة (532هـ)، من آثاره: ديوان شعر. ينظر: حاجي خليفة، كشف الظنون: 763/1. كحالة، معجم المؤلفين: 676/1.

(87) لم أعثر على أثر لهذا البحث فيما عدت إليه من المظان، ويبدو أنه كغيره من الكنوز اليمانية، التي طالتها يد العبث والإهمال.

(88) من ذلك قولهم: (قام زيدٌ نا بَلْ عمروٌ)، أي: لا بَلْ عمروٌ، ينظر: أبو الطيب اللغوي، الإبدال: 401/2.
هذه لغة لقضاعة، ينظر: أبو الطيب اللغوي، الإبدال: 118/1، كما قالوا في النَّاس: النَّات، وبهذه اللغة قرئ قوله تعالى: "قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاتِ" [الناس: 1]، هذه قراءة حكاها أبو عمرو بن العلاء، ونسبها لقضاعة. ينظر: ابن خالويه، شواذ القرآن: 184.

(89) في (م) (التبرئية)، وهو تحريف واضح.

(90) في (س) (ناصبة لـ(لاسِيَّما)، وهو خطأ واضح لا ينسجم المعنى المراد.

(91) هو أبو الوليد، أحمد بن عبدالله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي الأندلسي، وزير، شاعر. ولد بقرطبة وتوفي بأشبيلية (463هـ)، من آثاره: ديوان شعر، ورسالة عرفت برسالة ابن زيدون. ينظر: حاجي خليفة، كشف الظنون: 278/1، 841. كحالة، معجم المؤلفين: 177/1.

(92) هو رجل مشهور في العرب، من أهل المدينة، كان عنده رُطَبٌ اشتهر به لطيبه؛ فيقال: رطب ابن طاب، وتمر ابن طاب، وعذق ابن طاب، وعرجون ابن طاب، وقد حملت شهرتُه النبيَّ صلى الله عليه وسلم، أن يذكره في حديث له. ينظر: موقع الدُّرر السَّنِيَّة، متاح على الرابط الآتي:

https://www.dorar.net/hadith/sharh/17402.

(93) في (م) (فليعد)، وهو خطأ واضح.

(94) في (س) (لعلَّهُ ثلاثة وعشرين)، وهو خطأ نحوي واضح؛ لأنّ ما بعد (لعلَّ) واسمها يكون خبرًا مرفوعًا.

قائمة المصادروالمراجع:

1) الأزهري، خالد بن عبد الله، شرح التصريح على التوضيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م.
2) الأستراباذي، محمد بن الحسن، شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق: يوسف حسن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1982م.
3) الأشموني، علي بن محمد بن عيسى، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.
4) الأكوع، إسماعيل بن علي، هِجَرُ العلم ومعاقلُه في اليمن، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق، ط1، 1995م.
5) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط3، 1969م.
6) بعكر، عبد الرحمن طيب، كواكب يمنية في سماء الإسلام، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1990م.
7) التبريزي، يحيى بن علي، شرح القصائد العشر، دار الجبل، بيروت، د.ت.
8) ابن الجزري، محمد بن محمد، غاية النهاية في طبقات القراء، نشره برجشتراسر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1982م.
9) ابن الحاجب، عثمان بن عمر بن أبي بكر ، الكافية في النحو، شرحها: رضي الدين محمد بن الحسن الأستربادي (ت.686ه)، دار الكتب العلمية، ط3، 1982م.
10) الحديثي، خديجة ، المدارس النحوية، جامعة بغداد، العراق، ط1، 1986م.
11) حاجي خليفة، مصطفى بن عبدالله، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد (طبعة مصورة)، د.ت.
12) ابن حجر، أحمد بن علي بن محمد، فتح الجواد بشرح الإرشاد، تحقيق: عبداللطيف حسن بن عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002م.
13) حسن، عباس، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط15، د.ت.
14) الحضرمي، عبدالرحمن عبدالله، جامعة الأشاعر، دار آزال، بيروت، ط1، 1985م.
15) الحمويّ، ياقوت بن عبد الله، معجم الأدباء، اعتنى به: مارجليوث، بيروت، ط2، 1923م
16) أبو حيان، محمد بن يوسف بن علي، ارتشاف الضَّرَب من لسان العرب، تحقيق: رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998م.
17) أبو حيان، محمد بن يوسف بن علي، تذكرة النحاة، تحقيق: عفيف عبدالرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986م.

18) ابن خالويه،الحسين بن أحمد، مختصر في شواذ القرآن من كتاب البديع، تحقيق: برجشتراسر، مكتبة المتنبي، القاهرة، 1911م.
19) الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، 1993م.
20) زبارة، محمد بن محمد، نَيْلُ الوَطَر من تراجم رجال اليمن في القرن الثالث عشر، تحقيق: مركز الدراسات والبحوث اليمنية، مركز الدراسات والبحوث، صنعاء، د.ت.
21) الزَبِيْدي، محمد بن الحسن، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، د.ت.
22) سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م.
23) السلسيلي، محمد بن عيسى، شفاء العليل في إيضاح التسهيل، تحقيق: الشريف عبدالله علي الحسيني البركاتي، دار الندوة، بيروت، والمكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط1، 1986م.
24) السيوطي، عبدالرحمن بن أبي بكر، الأشباه والنظائر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م.
25) السيوطي، عبدالرحمن بن أبي بكر، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964م.
26) السيوطي، عبدالرحمن بن أبي بكر، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق وشرح: عبدالعالم سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992م.
27) أبو الطيب اللغوي، عبدالواحد بن علي، مراتب النحويين، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1955م.
28) أبو الطيب اللغوي، عبدالواحد بن علي، الإبدال، تحقيق: عز الدين التنوخي، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1961م.
29) ابن عاكش ، الحسن بن أحمد الضَّمَدي ، حدائق الزهر في ذكر ألأشياخ اعيان الدهر، تحقيق: إسماعيل بن محمد البشري، جامعة عدن، عدن، ط1، 1992م.
30) ابن عاكش،الحسن بن أحمد الضَّمَدي، عقود الدُّرَر بتراجم علماء القرن الثالث عشر، تحقيق: عبدالحميد بن صالح آل أعوج، دار الجيل، صنعاء، ط1، 2013م.
31) ابن عصفور، المُقرَّب، مقدمة المحققين: أحمد عبد الستار الجواري، وعبد الله الجبوري، وزارة الأوقاف العراقية، العراق، ط1، 1971م.
32) ابن عقيل، عبدالله بن عبدالرحمن، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار التراث، القاهرة، دار مصر للطباعة، ط20، 1980م.

33) الغُزّي، محمد عبدالجليل، عطيّةُ الله المجيد، حَثْوةُ المزيد لتراجم رجال القرن الرابع عشر من علماء اليمن وزَبِيْد،ج1، محفوظ لدى ولده أحمد في مكتبته الشخصية، (يعمل ولده أحمد حاليًا على تحقيقه ونشره).
34) الغلاييني، مصطفى بن محمد، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا - لبنان، ط28، 1993م.
35) الفارسي، الحسن بن أحمد، المسائل الحلبيات، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ودار المنارة، بيروت، ط1، 1987م.
36) الفارسي،الحسن بن أحمد، المسائل المشكلة:المعروفة بالبغداديات، تحقيق: يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.
37) الفرّاء، يحيى بن زياد، معاني القرآن، تحقيق: أحمد يوسف النجاتي، محمد علي النجار، عبدالفتاح إسماعيل الشلبي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط1، د.ت.
38) القرافي، شهاب الدين، الاستغناء في أحكام الاستثناء، تحقيق: طه محسن، وزارة الأوقاف العراقية، ط1، 1982م.
39) القفطي، علي بن محمد، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب، مصر، 1955م.
40) كحالة، عمر رضا ، معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1993م.
41) ابن مالك، محمد بن عبد الله، شرح تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: محمد عبدالقادر عطا، وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.
42) ابن مالك، محمد بن عبد الله، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبدالمنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى، السعودية، ط1، د. ت.
43) ابن منظور، لسان العرب، اعتنى به وصححه: أمين محمد عبدالوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، د.د، د.ب، د.ت.
44) ابن النديم، محمد بن إسحاق، الفهرست، اعتنى به وعلق عليه: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1997م.
45) النَّعِيمي، أحمد بن أحمد الحَسَني، حوليات النَّعِيمي التهامية من تاريخ اليمن الحديث، تحقيق: حسين بن عبدالله العَمْريّ، دار الحكمة اليمانية صنعاء، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1978م.
46) ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمدالله، مراجعة: سعيد الأفغانيّ، دار الفكر، بيروت، ط5، 1979م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

المشبّه بالمفعول به في استعمال بعض النحويّين

د. فهد بن عبد الله الخلف*

falkhalaf@ksu.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/11/04م	تاريخ القبول: 2022/01/12م

الملخّص:

يهدف هذا البحث إلى مناقشة مشروعيّة استعمال النحويّين لتعبير (المشبّه بالمفعول به) الذي يرد في وظيفة التمييز ذاتها، وهي رفع الإبهام عمّا قبله، ولكنّه يختلف عنه في أنّه يرد معرفة، والتمييز يرد نكرة غالبًا، واستقراء استعمالات النحويّين لهذا التعبير الذي ورد في عدّة أبواب نحويّة تصنّف ضمن المنصوبات. وقد خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج لعلّ من أهمّها: لا يخضع المشبّه بالمفعول به لشروط صياغة المصطلح العلميّ؛ لأنّه يرد في عدّة أبواب في علم واحد، وقد ورد المشبّه بالمفعول به مرادفًا لعدد من المصطلحات النحويّة مثل: التمييز والحال والاستثناء وغيرها، أي إنّه ليس له مفهوم محدّد. ولعلّ منشأ تعبير المشبه بالمفعول به جاء عند بعض النحويّين مخرجًا مناسبًا لتوجيه إعراب ما لا تنطبق عليه شروط إعراب الأبواب المنصوبة. كما يجدر بالنحويّين أن يتخلّوا عن التوجيه الإعرابيّ النصب على التشبيه بالمفعول به، ويلحقوا شواهده بباب التمييز، فقد أجاز الكوفيّون تعريف التمييز؛ لذا ليس لباب المشبّه بالمفعول به ضرورة.

الكلمات المفتاحيّة: المشبّه بالمفعول به، التمييز، تعبير، رفع الإبهام، منصوبات.

* أستاذ اللسانيّات المساعد - قسم اللغة العربيّة وآدابها - كليّة الآداب - جامعة الملك سعود - المملكة العربيّة السعوديّة.

DOI: 10.53286/2118-000-013-002

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Semi-object in the Use of Some Grammarians

Dr. Fahad Bin Abdullah Al-khalaf*

falkhalaf@ksu.edu.sa

Received date: 04/11/2021	Acceptance date: 12/01/2022

Abstract:

This research aims to discuss the usability of the use of the expression (the semi-object), which comes in the function of *Tameeyz* itself, which is indefinite, but it clarifies what comes before it. The grammarians are classifying it as one of the accusatives. The research concluded with a set of results, the most important of which are: The semi-object is not subject to the conditions for formulating the scientific term; because it is contained in several chapters in one science. The semi-object comes as synonymous to a number of grammatical terms such as: *Tameeyz*, adverb, exception and others; meaning that it does not have a specific concept/term. Perhaps the origin of the expression "semi-object" came to some grammarians as an appropriate way to direct the parsing of what does not apply with the accusative case parsing conditions. It is also necessary for grammarians to abandon the syntactic directive accusative case on semi-object, and rather attach its evidence to the chapter on *Tameeyz*. Accordingly, semi-object can be deleted from Arabic Syntax, because it does not have any special faction.

Keywords: Semi-object, *Tameeys*, Expression, Demystification, Accusatives.

*Assistant Professor of Linguistics, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, King Saud University, Saudi Arabia.

المقدّمة:

يعدّ المشبّه بالمفعول به -بحسب استقراء استعمالات بعض النحويّين له- ملجأً يتمسّكون به في توجيه إعراب معمول الصفة المشبّهة باسم الفاعل المعرفة المنصوب؛ لكيلا يخرموا ما اشترطوه من كون التمييز لا بدّ أن يكون نكرة، وبخاصّة عند نحويّي البصرة كما سيتضح أثناء البحث، وباستقراء إطلاقات النحويّين للمشبّه بالمفعول به نجدّه متعدّدًا في استعمالاته وبخاصّة عند النحويّين المتقدّمين، وهذا ما ينفي عنه عدّه مصطلحًا علميًّا؛ لتعدّد إطلاقاته في علم النحو؛ لذا أصرّ الباحث على تسميته بتعبير المشبّه بالمفعول به لهذا الاعتبار، وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى عدّة مباحث هي: مفهوم تعبير المشبّه بالمفعول به عند النحويّين، وقضيّة جواز تعريف التمييز والشواهد عليه، وعدّ المشبّه بالمفعول تمييزًا، وهل المشبّه بالمفعول به يعدّ مصطلحًا نحويًّا؟

وتتجلّى إشكاليّة هذا البحث في تعدّد إطلاقات بعض النحويّين لتعبير (المشبّه بالمفعول أو المشبّه بالمفعول به) في عدّة أبواب نحويّة ممّا يجعله لا يصلح لِأنْ يكون مصطلحًا نحويًّا، وللجوئهم إليه فيما لا يحقّق شروط إعراب المنصوبات الشهيرة في النحو العربيّ، فهو تعبير يؤتى به لما لا يصلح لغيره من الأسماء المنصوبة، لذا اهتمّ الباحث به، وحاول أن يستقري استعمالاته عند النحويّين؛ ليخلص إلى فهم أعمق لأسباب لجوء النحويّين إليه.

وعليه فإن تساؤلات البحث هي:

الأوّل: هل تعبير المشبّه بالمفعول به يعدّ مصطلحًا نحويًّا؟

الثاني: ما حدود إطلاق النحويّين لتعبير المشبّه بالمفعول به؟

الثالث: ما أهمّ الأبواب التي يستعمل فيها هذا المصطلح عند النحويّين؟

الرابع: لماذا لجأ النحويّون إلى استعمال تعبير المشبّه بالمفعول به؟

الخامس: هل يمكن الاستغناء عن تعبير المشبّه بالمفعول به، ودمج شواهده مع شواهد باب التمييز؟

السادس: ما وجه المشابهة بين المفعول به، وما شُبّه به من أبواب نحويّة أخرى؟

وقد استقرى الباحث استعمالات النحويّين لتعبير (المشبّه بالمفعول به) في مدوّناتهم المشهورة، وغير المشهورة بغية الوصول إلى فهمٍ أعمقَ لتعاطيهم مع هذا التعبير، وصنّفها ضمن قضايا تعين على مقاربة الموضوع، ومناقشة جزئياته التي تندرج تحته، وكان من أهم مقاربات الدراسة: الوصف، والتحليل، والمقارنة.

واقتضت طبيعة هذا البحث الموجز أن يقسّم إلى مقدّمة ومباحث أربعة هي: الأوّل: مفهوم المشبّه بالمفعول به عند النحويّين، والثاني: قضيّة جواز تعريف التمييز والشواهد عليه، وعدّ المشبّه بالمفعول به تمييزًا، والثالث: هل المشبّه بالمفعول به يعدّ مصطلحًا نحويًّا؟ والرابع: ما مقاصد النحويّين في استعمال المشبّه بالمفعول به؟ ثم خاتمة تضمّنت أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث. وسيكون ذلك على النحو الآتي:

المبحث الأوّل: مفهوم المشبّه بالمفعول به عند النحويّين

"هو التمييز إذا وقع معرفة كقولك: الحسن الوجهَ والكريم الأبَ"[1]، يلحظ من تعريف ابن معطٍ، وتمثيله أنّ مصطلح المشبّه بالمفعول به خاصّ عنده بمعمول الصفة المشبهة إذا وقع معرفةً، وأصله التمييز ثمّ تحوّل إلى مشبّه بالمفعول به؛ بسبب تعريفه بعد أن كان نكرة، وفيه أيضًا أنّه لا فرق بين التمييز والمشبّه بالمفعول من حيث الوظيفةُ، بل الفرق بينهما من حيثُ التعريفُ والتنكيرُ.

ولكن باستقراء ورود هذا المصطلح عند النحويّين نلحظ أنّه يرد في أبواب نحويّة أخرى غير باب الصفة المشبهة مثل: باب ظرف المكان المختصّ[2]، وفي باب الإضافة عند الحديث عن مذاهب النحويّين في توجيه نصب كلمة (غدوة) ورد توجيه نصب (غدوة) بأنّها منصوبة على أنّها مشبّهة بالمفعول به[3]، وفي أحد الآراء في توجيه نصب الاسم المنادى أنّه نصب على أنّه شبيه بالمفعول به[4].

ويسمّي ابن بابشاذ، وابن هطيل اليمنيّ كلًّا من أبواب الحال والتمييز والاستثناء وخبر كان واسم إنّ والفعل المضارع: مشبهة بالمفعول به الحقيقيّ[5]، ونقل أبو حيّان الأندلسيّ أنّ خبر كان

نُصِبَ تشبيهًا له بالمفعول، وقال إنّه مذهب سيبويه وأصحابه[6]، ويطلق مصطلح المشبّه بالمفعول على الاسم المعرفة المعمول للفعل اللازم نحو قوله تعالى:

﴿ وَمَن يَرۡغَبُ عَن مِّلَّةِ إِبۡرَٰهِـۧمَ إِلَّا مَن سَفِهَ نَفۡسَهُۥۚ وَلَقَدِ ٱصۡطَفَيۡنَٰهُ فِي ٱلدُّنۡيَاۖ وَإِنَّهُۥ فِي ٱلۡأٓخِرَةِ لَمِنَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٣٠ ﴾ [البقرة، 130]، فقوله: "نفسه" مشبّه بالمفعول به عند بعض العلماء كما نقل أبو حيّان، والسمين الحلبي[7].

وقد يسمّى أيضًا منصوبُ اسم المفعول مشبّهًا بالمفعول به نحو: الورعُ محمودٌ المقاصدَ[8]. ويطلق الصيمريّ (ت. ق4ه) على إعراب تمييز (نعم وبئس)، وتمييز الصفة المشبهة تعبير المشبّه بالمفعول إذ يقول: "والنكرة المنصوبة بعد نعم مشبّهة بالمفعول؛ لأنّ في (نعم) ضمير فاعل، والفعل إذا اشتغل بفاعله وجب أن ينصب ما بعده"[9].

وقال الصيمريّ أيضًا في باب الصفات المشبّهة باسم الفاعل: الحسن وجهًا بالنصب على التشبيه بالمفعول به[10]، ويلحظ من إطلاق الصيمري هذا أنّه يسمّي التمييز مشبّهًا بالمفعول، فليس عنده المشبّه بالمفعول خاصًا بمعمول الصفة المشبّهة المعرفة. ويقرّر ابن السرّاج (ت316ه) أنّ الحال والتمييز يسميان مشبّهًا بالمفعول بشرط أن يكون العامل فيهما فعلًا حقيقيًّا، وسبب هذا التشبيه بالمفعول أنّهما جاءا بعد تمام الكلام، واستغناء الفاعل بفعله[11].

ويشرح ابن هطيل ذلك بقوله: "وجه المشابهة كون كلّ واحد منها فضلة أو ملحقًا بالفضلة لشبه عامله بالفعل المتعدي"[12]، وقال المنفلوطي: "أمّا شبه المفعول فإمّا في حركته كمنصوبات النواسخ، أعني اسم إنّ وخبر كان وأخواتها ومفعولي ظنّ وأخواتها، وإمّا في صفته، وهو ما كان فضلة بعد تمام الجملة، ووجد ذلك بالاستقراء في ثلاثة: الحال، والتمييز، والمستثنى بإلّا"[13].

ونختم هذا التطواف بإطلاقات بعض علماء النحو تعبير (المشبّه بالمفعول) على مجموعة من الأبواب النحويّة المنصوبة بما اعترض به مجموعة من العلماء على شرعية وجود هذا التعبير (مشبّه

بالمفعول) مثل: زكريا الأنصاريّ (ت٩٢٦هـ) الذي يقول: "مررتُ بزيد الحسن الوجه إذ في رفع الوجه قبح خلوّ الصفة من ضمير الموصوف، وفي نصبه تجوّز بإجراء وصف القاصر مجرى وصف المتعدّي، وفي جرّه تخلّص منهما"[14]، ومثل: شوقي ضيف الذي اعترض على إعراب معمول الصفة المشبّهة المعرفة بقوله: "أن تكون الصفة المشبّهة معرّفة بالألف واللام فتضاف إلى فاعلها مثل: محمّدٌ الحسنُ الفعلِ، وأجاز النحاة أن تنصب الفعل في هذا المثال على التشبيه بالمفعول به، وهو تشبيه خطأ؛ لأنّ فعل الصفة المشبّهة دائمًا فعل لازم، وليس معقولًا أن تصبح هي متعدّية دون فعلها"[15]، ومثل: محمّد محمّد شرّاب الذي يبدو لي أنّه قد اعترض على نصب معمول الصفة المشبّهة المعرفة، ورأى أن يعربه مفعولًا به دون الأخذ بالحسبان اشتقاقها من الفعل اللازم[16].

نستنتج ممّا سبق أنّ تعبير المشبّه بالمفعول به يطلق على جميع المنصوبات التي ورد ذكرها عند بعض النحويّين، وليس خاصّا بمعمول الصفة المشبّهة المعرفة، وأنّ من النحويّين المحقّقين، والدارسين المحدثين (زكريا الأنصاريّ، وشوقي ضيف، ومحمّد محمّد شرّاب) من رفض هذا المصطلح؛ لاشتقاقه من الفعل اللازم الذي فيه زيادة في عمل الفرع (الصفة المشبّهة) على عمل الأصل (الفعل اللازم الذي أخذت منه الصفة المشبهة). ولعلّ السبب الذي جعل بعض النحويّين يسمّي بعض الأبواب النحويّة المنصوبة مشبّهًا بالمفعول به ما أشار إليه المطرّزيّ (ت٦١٠هـ) بقوله:

"واعلم أنّ الرفع علم الفاعليّة، والنصب علم المفعوليّة، والجرّ علم الإضافة"[17]، ويفهم من هذا القول أنّ حالة النصب علمٌ على المنصوبات المتعدّدة من مفاعيل، وغيرها من المنصوبات، ويشرح المطرّزيّ ذلك بقوله: "والمفعول: ما أحدثه الفاعل، أو فعل به، أو فيه، أو له، أو معه، تقول: قمتُ قيامًا، وضربتُ زيدًا، وخرجتُ يومَ الجمعة، وصلّيتُ أمامَ المسجد، وضربتُهُ تأديبًا، وكنتُ وزيدًا"[18].وقال أيضًا: "والمفعول به هو الفارق بين اللازم والمتعدّي، وممّا ألحق به الحال وهي هيئة بيان الفاعل والمفعول، والتمييز نحو: طاب زيدٌ نفسًا، واشتعل الرأسُ شيبًا"[19].

وقد أشار المنفلوطي إلى ذلك أيضًا إذ قال: إنّ الشبه بالمفعول به إمّا أن يكون في الحركة الإعرابيّة نحو: اسم إنّ وأخواتها، والفعل، وخبر كان وأخواتها، ومفعولي ظنّ وأخواتها، وإمّا أن يكون

في الصفة التي يرد عليها الاسم المنصوب، وهي ما عبّر النحويّون عنه بالنصب بعد تمام الكلام، وقد تحدّدت مواضعه بالاستقراء في ثلاثة أبواب نحويّة منصوبة هي: الحال، والتمييز، والاستثناء[20].

وقد يصلح أن يعدّ من أسباب المشابهة أيضًا اشتراك هذه الأسماء المنصوبة بحركة الفتحة الموصوفة بالخفّة عند بعض النحويّين المحدثين، يقول إبراهيم مصطفى: "أمّا الفتحة فليست علامة إعراب، ولا دالّة على شيء بل هي الحركة الخفيفة المستحبّة عند العرب التي يراد أن تنتهي بها الكلمة كلّما أمكن، فهي بمثابة السكون في لغة العامة"[21].

المبحث الثاني: قضيّة جواز تعريف التمييز والشواهد عليه، وعدّ المشبّه بالمفعول به تمييزًا

ذكر طائفة من النحويّين أنّ التمييز قد ورد معرفة في بعض استعمالات العرب، وهذا قد يجعلنا نُدخل معمول الصفة المشبّهة المعرفة في هذا الباب الذي جاء به السماع، ونقل غير واحد من النحويّين عن علماء مدرسة الكوفة إجازة تعريف التمييز، قال ابن إياز البغداديّ: في نصب معمول الصفة المشبهة المعرفة أنه مشبه بالمفعول به عند البصريّين، وقال إنّ العبدي قد نقل عن أبي عليّ جواز كونه تمييزًا، والألف واللام زائدتان، ثم أورد ابن إياز رأيًا يقضي بأنّ الكوفيّين أعربوا منصوب الصفة المشبّهة المعرفة تمييزًا لجواز تعريف التمييز عندهم[22].

وقد صرّح بعض النحويّين أنّه لا فرق بين المشبّه بالمفعول به، والتمييز من حيث الدلالةُ بل الفرق يكمن في ظاهرتي: التعريف والتنكير فقط مثل: الهوّاري (ت. ق 8هـ) الذي قال: لا فرق بين المشبه بالمفعول به، والتمييز إلا بالتعريف[23]، ومثل: ابن عقيل (ت.769هـ) الذي قال: "نحو: هو حسنٌ وجهَه، فإنّ فيه ما في: هو حسنٌ وجهًا إلّا التنكير"[24].

يفهم من هذه النصوص أنّه لا فرق بين التمييز، والمشبّه بالمفعول من حيث إزالة الإبهام والغموض، وإنّما الفرق فقط في أنّ التمييز لا يكون إلّا نكرة عند نحويّي البصرة، وأنّ المشبّه بالمفعول يكون معرفة، ويجوز أن يعرب تمييزًا عند نحويّي الكوفة. وبعد ذلك سأنتقل إلى تعامل بعض النحويّين مع النصوص التي وجهوا إعرابها على أنّها مشبّه بالمفعول به، أو تمييز على جواز تعريف التمييز، أو على توجيه زيادة (ال) في التمييز.

قال الفرزدق:

هيهات قد سفهت أمية رأيَها واستجهلت سفهاؤها حلماؤها

فقيل في إعراب (رأيَها) تمييز[25]، وقال ابن هشام في توجيه إعراب (الدماء) في الحديث الشريف "أنّ امرأة كانت تُهَراق الدماء": إنّها تمييز على زيادة أل التعريف[26].

وقالت خرنق بنت هفّان:

النازلين بكلّ معترك والطيّبون معاقدَ الأُزُر

قال ابن السيد البطليوسيّ في توجيه نصب كلمة (معاقد): إنها "منصوبة على التشبيه بالمفعول، والكوفيّون يجيزون نصبها على التمييز؛ لأنّ التمييز عندهم يكون نكرة ومعرفة؛ لجواز الانفصال في المعرفة، ولا يجوز عند البصريّين أن يكون إلا نكرة"[27].

وقال رشيد بن شهاب:

رأيتك لما أن عرفت وجوهنا صددت رضيتَ وطبتَ النفسَ يا بكرُعن عمرو

وجّه البطليوسيّ إعراب كلمة (النفس) في هذا البيت على أنّها تمييز إمّا على زيادة (ال) التعريف وإمّا على جواز تعريف التمييز على رأي مدرسة الكوفة[28]، نلحظ من توجيه بعض النحويّين لهذه الأبيات أنّه يجوز توجيه المنصوب على المشبّه بالمفعول على أنّه تمييز أيضًا بزيادة الألف واللام أو بجواز تعريف التمييز على رأي نحويّي الكوفة كما نُقِلَ عنهم.

ونلحظ أنّ حدّ التمييز عند الأبّذيّ (ت.860هـ) الذي ألّف في مصطلحات النحويّين، لم يُذكر فيه أنّه يجب تنكيره، إذ يقول في حدّه: "هو الاسم المنصوب المفسّر لما انبهم من الذوات"[29].

والذي أميل إليه بعد مناقشة مسألة جواز تعريف التمييز عند الكوفيّين الذي وظّفه بعض النحويّين الذين ألّفوا في توجيه أعاريب بعض شواهد النحويّين أنّه يمكن توجيه إعراب الأسماء المنصوبة المعرفة التي تقع معمولة للصفات المشبّهة بأنّها تمييز، ولا يلزمنا اللجوء إلى حيلة المشبّه

بالمفعول به، وفي إعرابه تمييزًا اقتصاد في عدد التوجيهات الإعرابيّة، فليس يلزم أن يقال: إنّه تمييز إن كان نكرة، وإنّه مشبّه بالمفعول إذا كان معرفة. ثمّ يُفهم من قول الهوّاريّ، وابن عقيل، والأبّذيّ أنّ رفع الإبهام قد يكون بالنكرة والمعرفة، وليس خاصًا بالنكرة.

المبحث الثالث: هل المشبّه بالمفعول به يعدّ مصطلحًا نحويًّا؟

الذي لاحظته أثناء بحثي عن تعريف أو حدّ مصطلح (المشبّه بالمفعول به) أنّه لم تذكره كتب المصطلح النحويّ وحدوده، فقد أهمله الأبّذيّ (ت.860هـ)، والفاكهيّ (ت.972هـ)، فلو كان مصطلحًا نحويًّا معروفًا لما أهملاه، والأمر الثاني أنّه ليس بإطلاق خاصّ على مفهوم نحويّ خاصّ، بل هو متناثر في بعض الأبواب النحويّة كما أشرنا إلى ذلك في تعريفه، فتارة يطلق على التمييز كما عند الصيمريّ، وتارة يطلق على الحال، وتارة يطلق على المنصوبات بعد تمام الكلام، وغيرها؛ لذا فليس له معنًى محدّدٌ يصحّ معه أن يسمّى مصطلحًا علميًّا.

يقول عبد الصبور شاهين: إنّ "من خواصّ المصطلح أنه ذو معنى محدّد لا يدخل فيه الخيال إلا بقدر ما يحقق انتقال اللفظ من المعنى الأصلي إلى المعنى الاصطلاحي في حالة المصطلح المنقول، وقد كان القدماء يستعملون اللفظ الواحد في أداء عدّة معانٍ اصطلاحية تختلف باختلاف العلوم، وهو أمر مقبول حديثًا دون اختلافها أبواب العلم الواحد"[30].

وإطلاقات تعبير المشبّه بالمفعول به مختلفة الدلالات داخل العلم الواحد، وهو النحو. يقول أحمد عبد العظيم عبد الغنيّ: إنّ من أسس صناعة المصطلحات النحويّة أن تكون "موصوفة بالدقّة على نحو يدفع اللبس، ولا يدعو إليه، ينفي الغموض، ولا يستدعيه، يتجافى عن الخلط، ولا يسبّبه، ينأى عن التداخل، ولا يؤدّي إليه"[31]، ويقول عبد الله العبد: "إذا كان المفهوم محدّدًا، وواضحًا فإنّه سيوضع بإزائه مصطلح واحد؛ ليدلّ عليه، ولذلك فإنّه ينبغي للمصطلح في حدود النوع العلميّ الواحد ألّا يتعدّد مدلوله"[32]، ويقول أيضًا: وينبغي للمصطلح أن يكون ثابتًا ومطّردًا، فهو حينما يرد في سياق علميّ يحيل إلى مفهوم واحد فقط، وليس إلى مفاهيمَ عديدةٍ؛ لذا فالمصطلح يرتبط

بمنظومة التصورات التي ينتمي إليها[33]، وهذه الخصائص التي يجب مراعاتها في سكّ المصطلح العلميّ أعني الثبات، والاطّراد، وأحاديّة الإطلاق غائبة عن تعبير المشبّه بالمفعول به.

المبحث الرابع: ما مقاصد النحويّين من استعمال المشبّه بالمفعول به؟

لم يكن إطلاق النحويّين لتعبير المشبّه بالمفعول به عبثًا، بل كان وراءه مقاصدُ اتّضحت للباحث أثناء استقرائه لإطلاقات النحويّين، ومن أهمّ هذه المقاصد حرص النحويّين على المحافظة على اطّراد القواعد والضوابط التي صاغوها لأبواب الأسماء المنصوبة، فلمّا رأوا أنّ منصوب الصفة المشبّهة جاء معرفةً أطلقوا عليه مشبهًا بالمفعول به؛ لأنّهم يرون أنّ التمييز لا يكون إلّا نكرة، ورأوا أنّه لا يجوز إعرابه مفعولًا به؛ لأنّ الصفة المشبّهة مصوغة من الفعل اللازم الذي لا ينصب مفعولًا به.

ومن مقاصدهم عندما أطلقوا المشبّه بالمفعول به على أبواب منصوبة مثل: الحال والتمييز والاستثناء أن يلمحوا إلى أنّ هذه المنصوبات تندرج تحت وصف المنصوب بعد تمام الكلام، وهو خيطٌ ناظم يجمع هذه الأبواب النحوية الثلاثة.

ومن المقاصد أيضًا الإشارة إلى أنّ الإضافة ممتنعة في بعض الأبواب النحوية التي أشبهت المفعول به مثل: باب التمييز الذي يدلّ فيه التنوين على امتناع الإضافة؛ لذا وجب نصب التمييز بعد الأسماء المبهمة المنوّنة.

وهذه المقاصد جعلت وجود المشبّه بالمفعول به مشروعًا عند بعض النحويّين.

الخاتمة:

بعد مناقشة مدلولات تعبير (المشبّه بالمفعول به) في إطلاقات النحويّين له على معمول الصفة المشبّهة المنصوب المعرفة، وفي إطلاقاته على كثير من المنصوبات الشهيرة بمصطلحات أخرى مثل: التمييز، والحال، وخبر إنّ وأخواتها، وخبر كان وأخواتها، والاستثناء، ولفظ غدوة عند بعض النحويّين، وغير هذه الأبواب النحويّة، توصل البحث إلى مجموعة من النتائج، من أهمّها:

النتيجة الأولى: توصّل البحث إلى أنّ المشبّه بالمفعول به ليس مصطلحًا نحويًّا؛ لأنّه لا يخضع لشروط صياغة المصطلح العلميّ، فهو متعدد الإطلاقات في أبواب نحويّة متعدّدة، وبخاصة المنصوبات، وتعدّد إطلاقه في العلم الواحد ينفي عنه صفة المصطلح العلميّ.

النتيجة الثانية: لُوحِظَ بالاستقراء لبعض مدوّنات النحويّين أنّ المشبّه بالمفعول به ليس له مفهوم محدّد، وبخاصّة في مدوّنات بعض النحويين المتقدمين، فابن السرّاج يطلق المشبّه بالمفعول به على بابي الحال والتمييز، والصيمري يطلق على تمييز الصفة المشبّهة، وتمييز نعم وبئس تعبير المشبّه بالمفعول، والمنفلوطي يطلق مصطلح المشبّه بالمفعول على ما نُصب بعد تمام الجملة، وهو بالاستقراء عنده يشمل أبواب الحال والتمييز والاستثناء، والمقريّ يرى في توجيه نصب الاسم المنادى أنّه نصب على أنّه شبيه بالمفعول به، ونقل أبو حيّان الأندلسيّ، والسمين الحلبي أنّ معمول الفعل اللازم المنصوب المعرفة ينصب على أنّه مشبّه بالمفعول به، ففي هذا التعدّد في استعمال المشبّه بالمفعول به في عدّة أبواب لا يتّضح حدّ المشبّه بالمفعول به عند النحويّين.

النتيجة الثالثة: يبدو أنّ السبب الذي دعا طائفة من النحويّين إلى استعمال تعبير (المشبّه بالمفعول به) كان احتياجهم إلى توجيه إعرابيّ زائد يُلجَأ إليه عند تعذّر تحقّق شروط النصب في المنصوبات الشهيرة، فقد لُجِئَ إليه في توجيه النصب في معمول الصفة المشبّهة المنصوب المعرفة؛ لأنّ فيه رفعًا للإبهام مثل التمييز، ولكنّه معرفة وقد اشترط البصريّون، ومن تبعهم أن يكون التمييز نكرة.

النتيجة الرابعة: أظهر البحث إمكانيّة الاستغناء عن التوجيه الإعرابيّ المعبّر عنه بالمشبّه بالمفعول به؛ لأنّ وظيفته تتقاطع مع وظيفة التمييز في اشتراكهما في إزالة الإبهام عن الاسم المبهم قبلهما، وقد يعترض على ذلك بأنّ المشبّه بالمفعول به معرفة، والتمييز نكرة، ويمكن الإجابة عن ذلك بأنّ الكوفيّين قد أجازوا تعريف التمييز فيما نقل عنهم، ويمكن الإجابة أيضًا بصنيع بعض العلماء الذين وجّهوا إعراب الأسماء المعرّفة التي وقعت تمييزًا في بعض الشواهد الشعرية وفي حديث وفي آية

وردت الإشارة إليها في متن البحث، وذلك إمّا بجواز تعريف التمييز، وإمّا بالحكم على زيادة الألف واللام فيها. وفي الاستغناء عن التوجيه الإعرابيّ بالمشبّه بالمفعول به اقتصاد لغويّ يتمثّل في تقليل الأوجه الإعرابيّة، وبخاصّة ذات الوظائف الدلاليّة المتشابهة، فهو رافع للإبهام مثل التمييز. وفي استعمال التوجيه الإعرابي المشبّه بالمفعول به خلل من حيث إنّ في الفرع زيادة عن الأصل في العمل، فالصفة المشبّهة مأخوذة من الفعل اللازم الذي لا يعمل النصب، والصفة المشبّهة التي هي الفرع تعمل النصب. ولعلّ فيما ذهب إليه الصيمريّ من عدّ تمييز الصفة المشبّهة، وتمييز نعم وبئس مشبّهًا بالمفعول به ما يجسر الهوّة بين التمييز، والمشبّه بالمفعول به، فكلاهما نكرة عند الصيمريّ، وأيضًا وجّه بعض النحويّين إعراب كلمة (غدوة) على أنّها مشبّه بالمفعول به مع أنّها نكرة، وهذا ما يشجّع على إلغاء تعبير المشبّه بالمفعول به، وإلحاق شواهده بباب التمييز، ويجوز أن يكون التمييز نكرةً ومعرفةً.

النتيجة الخامسة: يبدو أن تعبير المشبّه بالمفعول به لم يتبلور، ولم يستقرّ استعماله عند بعض النحويّين، وهذا واضح من تعدّد إطلاقاته عندهم، فليس استعماله خاصًا بمعمول الصفة المشبّهة المعرفة، بل تجاوزه في الإطلاق على أغلب المنصوبات من الأسماء (الحال والتمييز والاستثناء واسم إنّ وأخواتها وخبر كان وأخواتها ومفعولي ظنّ وأخواتها)، والفعل المضارع المنصوب أيضًا.

النتيجة السادسة: كان سبب المشابهة بين المفعول به، وما شُبِّه به من أبواب نحويّة منصوبة هو إشارة بعض متقدّمي النحويّين إلى أنّ النصب علم على المفعوليّة، وكان وجه الشبه من جهتين هما: الحركة، وهي الفتحة غالبًا، والصفة التي تنتظم بعض المنصوبات، وهي النصب بعد تمام الكلام.

الهوامش والإحالات:

([1]) البغدادي، المحصول في شرح الفصول: 1/ 508.

([2]) ينظر: ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: 88/2.

(3) ينظر: ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: 33/3. الزبيديّ، كتاب ائتلاف النصرة: 73.

(4) ينظر المقري، التحفة المكيّة: 36.

(5) ينظر: الزبيديّ، شرح المقدّمة المحسبة: 568، 569. اليمني، شرح المقدّمة المحسبة في النحو الموسوم: 326.

(6) ينظر: أبو حيان، التذييل والتكميل: 116/4. وعدتُ إلى كتاب سيبويه، ولم أجد أنّه يسمّي خبر كان مشبّهًا بالمفعول.

(7) ينظر: أبو حيّان، تفسير البحر المحيط: 565/1. ينظر: الحلبيّ، الدرّ المصون: 122/2.

(8) ينظر: المنفلوطيّ، إعراب التعوُّذ والفاتحة: 227، 228.

(9) الصيمريّ، التبصرة والتذكرة: 275/2.

(10) ينظر: نفسه: 231/1.

(11) ينظر: ابن السرّاج، الأصول في النحو: 213/1.

(12) اليمني، شرح المقدمة المحسبة: 327.

(13) المنفلوطيّ، إعراب التعوُّذ والفاتحة: 155.

(14) الأنصاريّ، الدرر السنية: 673/2.

(15) ضيف، تجديد النحو: 227.

(16) ينظر: شرّاب، معجم الشوارد: 567.

(17) المطرّزيّ، المغرب في ترتيب المعرب: 408/2.

(18) نفسه، الصفحة نفسها.

(19) نفسه، الصفحة نفسها.

(20) المنفلوطيّ، إعراب التعوُّذ والفاتحة: 155.

(21) مصطفى، إحياء النحو: 55.

(22) البغدادي، قواعد المطارحة: 204، 205.

(23) ينظر: الهوّاري، شرح ألفية ابن مالك للشارح الأندلسي: 3/ 4، 5.

(24) ابن عقيل، المساعد على تسهيل الفوائد: 45/2.

(25) الموصلي، الانتخاب لكشف الأبيات المشكلة الإعراب: 18، 19.

(26) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: 574.

(27) البطليوسي، كتاب شرح أبيات الجمل: 13.

(28) نفسه: 243.

(29) الأبذي، حدود النحو: 84.

(30) شاهين، العربية لغة العلوم والتقنية: 122.

(31) عبد الغني، المصطلح النحوي: 3.

(32) العبد، المصطلح اللساني العربي: 32.

(33) نفسه: 35.

قائمة المصادروالمراجع:

1) الأبّذي، أحمد بن محمّد بن محمّد بن عبدالرحمن، حدود النحو، تحقيق: خالد فهمي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م.

2) الأنصاريّ، زكريا بن محمّد، الدرر السنية حاشية على شرح الخلاصة، تحقيق: وليد بن أحمد الحسين، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2011م.

3) البطليوسيّ، عبدالله بن محمّد بن السيد، كتاب شرح أبيات الجمل، تحقيق: عبدالله الناصير، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000م.

4) البغداديّ، ابن إياز، قواعد المطارحة، تحقيق: عبدالله بن عمر الحاج إبراهيم، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2011م.

5) البغداديّ، ابن إياز، المحصول في شرح الفصول، تحقيق: شريف النجّار، دار عمّار، عمّان، ط1، 2010م.

6) الحلبيّ، أحمد بن يوسف، الدرّ المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق: أحمد الخرّاط، دار القلم، دمشق، د.ط، د.ت.

7) أبو حيّان، محمد بن يوسف، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، د.ط، د.ت.

8) أبو حيّان، محمد بن يوسف، تفسير البحر المحيط، تحقيق: عادل أحمد عبدالموجود وآخرين، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ط، 2010م.

9) الزبيديّ، أحمد بن عثمان، شرح المقدّمة المحسبة، تحقيق: سعود الخنين، الصولتية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2015م.

10) الزبيديّ، عبداللطيف، كتاب ائتلاف النصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة، تحقيق: طارق الجنابيّ، عالم الكتب، بيروت، ط2، 2007م.

11) ابن السرّاج، محمّد بن سهل، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 2015م.

12) شاهين، عبدالصبور، العربيّة لغة العلوم والتقنية، دار الاعتصام، القاهرة، ط3، 1986م.

13) شرّاب، محمّد محمّد حسن، معجم الشوارد النحويّة والفرائد اللغويّة، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1990م.

14) الصيمريّ، عبدالله بن عليّ، التبصرة والتذكرة، تحقيق: فتحي أحمد مصطفى عليّ الدين، مركز البحث العلميّ وإحياء التراث الإسلاميّ بجامعة أمّ القرى، مكّة المكرّمة، ط1، 1982م.

15) ضيف، شوقي، تجديد النحو، دار المعارف، القاهرة، ط6، 2013م.

16) عبدالغني، أحمد عبدالعظيم، المصطلح النحوي - دراسة نقديّة تحليليّة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2014م.

17) العبد، عبدالله محمّد، المصطلح اللساني العربي وقضية السيرورة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2011م.

18) ابن عقيل، عبدالله بن عبدالرحمن، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الطلائع، القاهرة، ط2، 2009م.

19) ابن عقيل، عبدالله بن عبدالرحمن، المساعد على تسهيل الفوائد شرح التسهيل لابن عقيل، تحقيق: محمّد بن يوسف القاضي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2016م.

20) مصطفى، إبراهيم، إحياء النحو، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ط، 2014م.

21) المطرّزيّ، ناصر الدين، المغرب في ترتيب المعرب، مكتبة أسامة بن زيد، حلب، د.ط، د.ت.

22) المقري، شهاب الدين أحمد، التحفة المكيّة في شرح الأرجوزة الألفية، تحقيق: جمال عمراوي الجزائري، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2015م.

23) المنفلوطيّ، وليّ الدين أبو عبدالله، إعراب التعوُّذ والفاتحة، تحقيق: إبراهيم الحندود، نادي القصيم الأدبيّ، بريدة، ط1، 2018م.

24) الموصليّ، ابن عدلان، الانتخاب لكشف الأبيات المشكلة الإعراب، تحقيق: حاتم الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ط، 1988م.

25) ابن هشام، عبدالله بن يوسف، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار اللباب، إسطنبول، ط2، 2018م.

26) الهوّاري، محمّد بن أحمد بن عليّ، شرح ألفية ابن مالك للشارح الأندلسيّ، تحقيق: عبدالحميد السيد محمد عبدالحميد، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1، 2014م.

27) اليمني، علي بن محمد، شرح المقدّمة المحسبة في النحو الموسوم: عمدة ذوي الهمم على المحسبة في علمي اللسان والقلم، تحقيق: شريف النجار، دار عمّار، عمّان، ط1، 2008م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

الترجمة الآلية

إشكالات لسانية حاسوبية في الضمير والموصول والزمن النحوي

د. يحيى بن أحمد عبدالله اللتيني*

Yaabdullah@kku.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/09/11م	تاريخ القبول: 2021/10/28م

الملخص:

تناولتُ في هذا البحث موضوع الترجمة الآلية من جهتين: الأولى لسانية، والثانية حاسوبية في معالجة اللغات الطبيعية NLP في ثلاث مسائل ذات إشكالات معينة، وهي الضمير والاسم الموصول والزمن النحوي للأفعال والمشتقات. والهدف من البحث بيان الاختلاف اللساني بين العربية والإنجليزية في تلك المسائل خاصة، ثم بناء مدونات متوازية مصغرة لتلك الإشكالات في اللغتين، معتمدا على لغة Python التي تعد من أهم لغات البرمجة في معالجة اللغات الطبيعية. وقد قُسّم البحث إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث: الأول مسائل في الضمير، والثاني مسائل في الموصول، والثالث مسائل في الزمن النحوي. وخلص البحث إلى الكشف عن تلك الإشكالات والتمثيل لها من اللغتين، وبناء مدونات متوازية لكل مبحث يراعي توافر أمثلة على كل مسألة من تلك المسائل.

الكلمات المفتاحية: الضمير، الاسم الموصول، الزمن النحوي، معالجة اللغات الطبيعية، المدونات المتوازية.

*أستاذ اللسانيات الحاسوبية المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

أتقدم بالشكر والتقدير لجامعة الملك خالد على الدعم الإداري والمادي لهذا البحث.

DOI: 10.53286/2118-000-013-003

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Machine Translation

Relative, and the Grammatical Computational Linguistic Problems in the Pronoun, the Tense

Dr. Yahya Bin Ahmed Abdullah Al-Lateeni *

Yaabdullah@kku.edu.sa

Received date: 11/09/2021	Acceptance date: 28/10/2021

Abstract:

In this research, I dealt with the subject of machine translation from two sides, the first is linguistic and the second is computational in natural language processing (NLP) in three issues with certain problems: the pronoun, the relative pronoun, and the grammatical tense of verbs and derivatives. The aim of the research is to clarify the linguistic difference between Arabic and English in these issues, in particular, and then build parallel corpus blogs for those problems in the two languages based on Python, which is one of the most important programming languages in natural language processing. The research has been divided into an introduction, a preface, and three sections: the first is issues in the pronoun, the second is issues in the relative, and the third is issues in the grammatical tense. The research concluded by revealing these problems and representing them from the two languages, and building parallel corpus for each topic taking into account the availability of examples on each of those issues.

Keywords: Pronoun, Relative pronoun, Grammatical tense, Natural Language Processing, Parallel corpus.

* Assistant Professor of Computational Linguistics, Department Arabic Language, Faculty of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

المقدمة:

تعد الترجمة الآلية من أهم التطبيقات اللغوية في هذا العصر المتسارع، ويعتمد عليها كثير من الطلبة والباحثين في ظل تزايد الإنتاج العلمي باللغات المتعددة، وسهولة الحصول عليه عبر وسائل التواصل ومنصات البحث المتعددة، كما تعتمد عليها كثير من التطبيقات التجارية وتطبيقات السفر ومراسلات التواصل الفوري وغيرها. وبهذا صارت الترجمة الآلية من أهم ركائز الاقتصاد والصناعة لارتباطها بالتجارة الإلكترونية، فضلا عن ارتباطها ببرامج الذكاء الاصطناعي التي تتصيد العملاء من خلال منصات الإنترنت وتترجم مدخلاتهم البحثية إلى كل لغات العالم، ثم تعرض لهم كل السلع التي ارتبطت مسمياتها بسجلات تصفحهم.

ولذا فإن الترجمة وإن كانت فناً قبل أن تكون آلية فقد صارت حتمية وضرورة بعد ذلك؛ لارتباطها بمصالح عامة تشكلت بين ما هو علمي واقتصادي وسياسي وصناعي.

والترجمة الآلية - في صورتها اليوم- هي نقل معلومات الرسالة اللغوية من لغة المصدر إلى لغة الهدف دون تدخل بشري بالاعتماد على تقنيات الذكاء الاصطناعي. وللترجمة الآلية عدة أنظمة سواء أكانت عامة أم خاصة باللغة العربية منها وإليها[1]. وتتكون من مكونات لغوية لجهة المصدر ومكونات لغوية لجهة الهدف. ومن أبرز المكونات اللغوية قاموس المفردات (الجذور والجذوع) وقاموس الأبنية الصرفية، وقاموس التراكيب اللغوية، كما تتكون من آليات التحويل من المفردات الأساسية إلى المكونات النهائية وهي عمليات ذكية تحدث آليا؛ لذلك تحدث عمليات المطابقة بأنواعها المختلفة في برامج الترجمة الذكية اليوم مثل Google Translate بكفاءة عالية مثل مطابقة الشخص والتعيين والرتبة والزمن.

مشكلة البحث:

تعتري برامج الترجمة الآلية اليوم بعض المشكلات المتعلقة بمقابلة المكونات اللغوية في العربية واللغات الأخرى كالإنجليزية، ومن أهمها مسائل تتعلق بالضمير، والاسم الموصول، و(ال) التعريف، والزمن النحوي للأفعال، والمشتقات.

ويهدف هذا البحث إلى تقديم مقترحات علاجية لهذه الإشكالات، والوصول على كفاية ترجمية تجسّر هذه الفجوة بين اللغة العربية والإنجليزية على وجه الخصوص، معتمدا على أسس لسانية تراعي طبيعة تلك المكونات في اللغة العربية من جهة، وأسس حاسوبية تعتمد على المدونات الموازية والذكاء الاصطناعي من جهة أخرى، لتساعد في نقل الرسالة اللغوية بكفاءة عالية من العربية إلى الإنجليزية.

المنهج والإجراء:

سأعتمد في هذا البحث على المنهج الوصفي في وصف الإشكال اللساني في اللغتين العربية والإنجليزية في مسائل البحث الثلاث، ثم أتبع إجراءات تعلم الآلة تحت الإشراف، ببناء مدونات متوازية لتعليم الآلة التفريق بين الجمل المتعددة التي تحوي مسائل الإشكاليات المذكورة في الدراسة، وسأكتفي في هذا البحث بالتأطير النظري والتمثيل دون التوغل في برنامج تعليم الآلة.

الدراسات السابقة:

هناك العديد من الدراسات السابقة التي تناولت الترجمة الآلية وهناك دراسات تتقاطع مع البحث بشكل دقيق، مثل:

في اللغة والحاسوب: الترجمة وتدقيق الإملاء بين الإنسان والآلة، لداود عبده، تناول فيها نظريا بعض الإشكالات التي تقع في مناظرة اللغة العربية بالإنجليزية وأثر ذلك الاختلاف في أخطاء الترجمة الآلية. وقد أفدت من دراسته في التمثيل كما سأبين في بعض المواضع.

المعالجة الآلية للمدونات المتوازية واستخداماتها في تعليم اللغات وتدريب المترجمين، لهند بنت مطلق العتيبي، ضمن كتاب لغويات المدونات الحاسوبية تطبيقات تحليلية، الصادر عن مركز الملك عبدالله لخدمة اللغة العربية 2016م. وتناولَتْ في الفصل الخامس من الكتاب المدونات بالتعريف وبيان أنواعها وطرق الاستفادة منها في تعليم اللغات الثانية، وتختلف عن بحثي في كونه يركز على مسائل محددة بالتنظير، وكيفية التطبيق في حل تلك الإشكاليات التي أشرت إليها سابقا.

معاني (قد) في القرآن الكريم وترجماته إلى الإنجليزية، لمحمد صالح عبدالله، وهو بحث منشور في مجلة جامعة ذمار للدراسات والبحوث العدد 15 أكتوبر 2012م. وهو يتتبع ورود حرف (قد) في القرآن الكريم وأثره في تغيير دلالة التركيب، ويعد دراسة نظرية مهمة في هذا الجانب، وستضيف دراستي عدة مواضع أخرى لها علاقة بالزمن النحوي للأفعال من ناحية وللمشتقات من ناحية أخرى. كما سأبين كيفية بناء مدونة لغوية حاسوبية خاصة بذلك، لتعليم الآلة.

وينقسم البحث إلى ثلاثة مباحث:

أولا- مسائل في الضمير.

ثانيا- مسائل في الاسم الموصول.

ثالثا- مسائل في الزمن النحوي.

التمهيد:

تقوم الترجمة الآلية الذكية على عدة أدوات مختلفة، منها ما هو لساني ومنها ما هو حاسوبي، وقد سبق التعريف بالترجمة الآلية في المقدمة وهنا أضيف مفردة (الذكية) التي تعتمد تقنيات الذكاء الاصطناعي الذي يعتمد على تعلم الآلة والذي ينقسم إلى ثلاثة أقسام بحسب الهدف منه، وهي:

1- **التعلم بالإشراف** (Supervised Learning): وذلك بتقديم المدخلات والنتائج في الوقت نفسه وفق خوارزميات محددة بحيث تكون تلك المعطيات والنتائج أمثلة تتعلم الآلة من خلال تكرارها وتكوّن بذلك قاعدة معرفية تطبقها عند المدخلات الجديدة. وهو الذي سأعتمده في هذا البحث.

2- **التعلم دون إشراف** (Unsupervised Learning): وذلك بمقارنة المدخلات الجديدة للآلة بالمدخلات التي قرنت مع نتائجها فتقترح الآلة النتائج وفق القواعد المعرفية التي تعلمتها من النوع الأول، أو من الربط mapping الذي استنبطته من التكرارات التي تحدث بين المعطى والنتيجة.

3- **التعلم العميق** (Deep Learning): ويكون من خلال التعلم على نماذج محللة وموسمة في بيانات ضخمة جدا بواسطة الإحصاء وهو من أهم مجالات تعلم الآلة في معالجة اللغات الطبيعية.

المدونات الحاسوبية:

تعتمد طرق تعلم الآلة على المدونات الحاسوبية الموسمة وهي مجموعة من النصوص المجموعة والمصنفة آليا بطريقة تخدم أهداف التعليم. وهي تمثل منهجية اختبارية Empirical تشكل أنماطا لغوية فعلية وتؤدي إلى نتائج، بناء على تلك الأنماط[2]، وهنا سأبني المدونة بطريقة المدونات المتوازية مع مراجعة يدوية للمقابل في لغة الهدف وتصويب الخطأ.

المدونات المتوازية Parallel Corpus[3]:

وهي مدونتان متقابلتان بحيث يؤدي كل سطر معناه في اللغة الأخرى في سطر مقابل له وتبنى آليا بواسطة تقنيات Data Frame وتضطلع المدونات المتوازية بأهمية كبيرة في مجال الترجمة الآلية وتعليم الآلة عليها، بحيث تعتمد على تلك الجملة المتقابلة في طرفي المدونة كما سنرى. وتكمن أهميتها أيضا في الانتقال من المقابلة الآلية العادية التي تعتمد المقابلة بين مفردات المعاجم المعزولة إلى تقنيات تعلم الآلة بصورة شاملة بعيدا عن الترجمة المفرداتية إلى الترجمة النصية التي تأمل الوصول إلى الحس اللغوي Sense لا المعنى اللغوي المحدود.

المبحث الأول: مسائل الضمير

1- إشكالات لسانية

سأعرض مقارنة بين العربية والإنجليزية جعلت من بناء مدونة موازية تعتمد على قاموس المفردات أمرا غير ممكن، وسيؤدي إلى فشل الترجمة، وستكون المقارنة هنا بين الضمائر العربية والإنجليزية من حيث معلومات الضمير ومن حيث الصناعة التركيبية[4].

أ- معلومات الضمير

1- **العدد**: تقتصر الإنجليزية على المفرد والجمع وتميز بينهما في المتكلم والغائب ولا تميز بين المفرد والجمع في المخاطب You أما العربية ففيها المفرد والمثنى والجمع، وضمير التثنية في العربية يقتصر على المخاطب " أنتما " والغائب "هما "، والمتكلم ضمير واحد للمثنى والجمع (نحن).

2- **الجنس** في اللغة الإنجليزية ثلاثة أنواع: المذكر والمؤنث وغير العاقل. أما في العربية فكما يأتي:

أ- مذكر عاقل / غير عاقل.

ب- مؤنث عاقل / غير عاقل.

ج- مذكر / مؤنث في المتكلم المفرد أنا، والجمع نحن، والمخاطب أنتما، والغائب هما.

3- **الحالة الإعرابية:** وأعني به نوع الضمير حسب الحالة الإعرابية وهناك نوعان:

1) في حالة الرفع الضمائر: هو، أنت، أنا، نحن. وأخواتها.

2) في حالة النصب والجر: نوع واحد من الضمائر في الحالين لا يتغير سواء كان متصلا بفعل أم باسم أم بأداة، مثل: إنه /أكرمك / كتابك / منك /إنك/ أكرمه / كتابه / منه.

ولا يتغير إلا بدخول نون الوقاية مع الأفعال دون الأسماء، مثل: أعطاني.

وفي الإنجليزية يختلف ضمير الملكية Possessive عن الضمير الذي يقع بعد الفعل أو الأداة، ماعدا (her) فإنه لا يتغير.

مثل:

Give me my book.

Give hem his book.

With her.

Her book.

وللملكية في الإنجليزية صورتان:

أ) تقدم الضمير My book

ب) تأخره This book is min

ماعدا الضمير (his) فإنه يبقى على صورة واحدة

This is his book.

It is his.

4- ضمير جمع غير العاقل: العربية تعامل جمع غير العاقل معاملة المفرد المؤنث.

- وصلت السيارات الجديدة، هي هنا مع سائقيها.

وفي الإنجليزية يعامل معاملة الجمع.

-The new cars arrived. They are here with their drivers.

5- ضمير اسم الجنس الجمعي: العربية تعامل اسم الجنس الجمعي معاملة المفرد.

- أين النحل؟ هو في الخلية.

وفي الإنجليزية يعامل معاملة الجمع.

- Where are the bees? They are in the hive.

6- الضميرIt في الإنجليزية: يستعمل لغير العاقل بينما يقابله في العربية (هو، هي) وليس له مقابل في العربية يختص بغير العاقل.

- من الواضح أن

- It is clear that.

- يبدو لي

- It seen to me.

7- ضمائر الملكية في الإنجليزية: لها صورتان -كما سبق في (3)-

أما في العربية فبعد الاسم أو الأداة

- هذا كتابي، هو كتابي / هو لي.

- هذا كتابه، هو له.

8- ضمير one في الإنجليزية: في الإنجليزية يستخدم (one) ضميرا بينما لا يستخدم مقابله في العربية (واحد) ضميرا بل يقابله ضمير (هو) أو (هي).

- This is not your book. Your book is the one on the table.

هذا ليس كتابك، كتابك هو الذي على الطاولة.

ب- الصناعة التركيبية

1- الموقع: كما لاحظنا في رقم (3) من (أ) فإن ضمائر الملكية في الإنجليزية قد تقع قبل الأسماء وقد تقع بعدها. بينما في العربية لا تقع إلا بعد الاسم.

2- وجوب تكرار بعض الكلمات قبل الضمير في العربية بخلاف الإنجليزية. مثل:

- بيني وبينك: كررت كلمة (بين)

لم تكرر كلمة (between) في between you and me

3- جواز توالي ضميري (نصب) (مفعولين) في العربية، وعدم ورود ذلك في الإنجليزية.

أعطنيها .Give it to me

زوجناكها .We married her to you

وقد خصصها بالنصب وبالمفعولين، وفي الحقيقة أنه يجوز توالي ضميرين أولهما ضمير جر والآخر ضمير نصب مثل:

حُبّيك = حُبّي إياك[5].

4- جواز إضافة " إيّا " قبل ضمير النصب في العربية (المفعول الثاني) في مثل:

أعطني إياها.

أو عندما يسبق الضمير الفعلَ للتوكيد في مثل:

﴿إِيَّاكَ نَعۡبُدُ وَإِيَّاكَ نَسۡتَعِينُ ۝٥﴾ [الفاتحة، آية: 5].

وهذا يعني أن(إيّا) عماد وأن الكاف ضمير، وهذا مذهب الكوفيين وأبي الحسن وابن كيسان، أو على الإضافة النحوية وهذا مذهب الخليل حيث عدّ (إيا) اسما مبهما أضيف إلى الكاف، ويرى أبو إسحاق الزجاج أنه اسم مظهر خص بالإضافة إلى سائر المضمرات، وذهب المبرد الى أنه اسم مضمر أضيف للتخصيص[6].

5- حذف الاسم التالي للضمير في الإنجليزية، وجواز حذف الفعل أو الأداة السابقين للضمير وبقاء الضمير وحده، وذلك لا يجوز في العربية.

- Every teacher should do his/her duty.

- على كل معلم ومعلمة القيام بواجبه / واجبها.

ولا يجوز في العربية:

* واجبه / ها

- If I see him or her I will do let you knew.

- لو رأيته أو رأيتها فسأعلمك.

ولا يجوز في العربية (*رأيته أو ها)

والسبب واضح وهو أن الضمائر في الإنجليزية منفصلة عما قبلها وتقوم بذاتها نطقا، بينما لا يمكن ذلك في العربية.

6- حذف الضمير المعطوف في الإنجليزية ولا يجوز في العربية.

- I meet his brother and sister.

- قابلت أخاه وأخته.

نلاحظ في العربية إعادة الضمير (الهاء) ولم يعد his في الإنجليزية.

7- جواز أو وجوب حذف الضمير في العربية إذا وقع قبل الفعل ولا يرد ذلك في الإنجليزية؛ لأن الفعل في العربية يحتوي على علامات مطابقة تدل على الضمير وتغني عنه.

- Where did she go? When did she go?

- متى ذهبَتْ؟ أين ذهبَتْ؟

- ذهبت هي/ ذهبت إلى البيت.

ويجب الحذف في العربية نحو:

- تكتب الدرس.

8- ضمير الرفع في العربية، وهو ضمير منفصل (أنا، نحن هو، هي، هما، هم... إلخ) يتحول إلى ضمير متصل إذا تلا إنّ وأخواتها، مثل: إنهما، إنك...، أما في الإنجليزية فلا يتغير في هذه المواقع.

- She said that she will attend meeting but she did not attend it.

- قالت إنها ستحضر الاجتماع ولكنها لم تحضره.

وهذا الفرق بناءً على رأي الدكتور داود عبده في أن ضمائر الرفع هي المنفصلة فقط وأن الضمائر المتصلة مثل (تاء الفاعل، الف الاثنين، واو لجماعة) ليست إلا علامات مطابقة. كما يشير إلى تقديم فاعل على الفعل على مذهب الكوفيين، وأنه قد يكون منصوبا؛ فالفاعل عنده في "إنها ستحضر" (الهاء)، والفعل (ستحضر)، والأصل (ستحضر هي)، ولكن الضمير (هي) تقدم وتلا (إنّ) فتحول إلى متصل.

إضافة ضمير "الفصل" بين المبتدأ والخبر في العربية لبيان أن الجملة تامة، وليس لمجرد مكون جملي Constituent وهذا غير موجود في الإنجليزية. مثل:

- هذا هو الطالب الجديد.

- This is new student.

9- الضمير الذي يلي "أمّا" في العربية ضمير رفع، وفي الإنجليزية ضمير نصب/جر.

- أنت طالب، أمّا هو فليس طالبا.
- As for him، he is not a student.

وهناك أمثلة أخرى متشابهة ليست بعد (أمّا).

- هذا أنا It's me
- هو وزوجته. His wife and him
- أنت وأنا. You and me

10- الضمير العائد في العربية يظهر، لكنه لا يظهر في اللغة الإنجليزية.

هذا هو الطالب الذي قابلته .This is the student (whom) I met

ظهر مع (قابلته) ولم يظهر (met).

11- في الإنجليزية يسبق الضمير الاسمَ العائد عليه بخلاف العربية.

.سيارته جديدة. His is new car

وفي العربية يسبق الضمير الاسم العائد عليه إذا كان تأخره لفظا لا رتبه مثل:

(في بيته يؤتى الحكم). (على نفسها جنت براقش).

ومنه قوله تعالى: " فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِۦ خِيفَةً مُّوسَى" [طه: 67].

12- في الإنجليزية تحذف كلمات في البنية العميقة تحتوي أحياناً على ضمائر، ولا يجوز ذلك في العربية:

- Have you read this book ? Yes I have.
- هل قرأت هذا الكتاب؟ نعم. قرأته.

ثانيًا: بناء مدونة تعليم الضمائر

نضع كل مدونة في ملف CSV الأول: للجمل العربية، والثاني: للجمل الإنجليزية.

ثم بواسطة لغة بايثون نصمم برنامج التعليم.

استدعاء مكتبة الجدولة panda.

استدعاء مكتبة معالجة اللغات الطبيعية لتحليل المدونة.

الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

```
import pandas as pd
import nltk
from nltk import word_tokenize
```

تحميل ملفات المدونة.

```
Browse... 2 files selected.
Artext.log(n/a) - 916 bytes, last modified: n/a - 100% done
entexet.csv(application/vnd.ms-excel) - 756 bytes, last modified: n/a - 100% done
Saving Artext.log to Artext.log
Saving entexet.csv to entexet (2).csv
{'Artext.log': b'\xd8\xa7\xd9\x84\xd8\xb9\xd8\xb1\xd8\xa8\xd9\x8
 'entexet.csv': b"English;\r\nThis is his book;\r\nIt is his;\r\
```

جمع المدونتين العربية والإنجليزية

	English;	العربي
0	This is his book;	هذا كتابه
1	It is his;	كتابه
2	My book;	كتابي
3	this book is min ;	كتابي
4	The new cars arrived. They are here with their...	وصلت السيارات الجديدة ، هي هنا مع سائقيها.

المبحث الثاني: مسائل الموصول

الإشكالات اللسانية بين اللغتين:

يتوافر في الإنجليزية عدة مقابلات للموصول الواحد في العربية مثل: (الذي)

الموصول العربي	الموصول الإنجليزي
الذي	which لغير العاقل
	Who للعاقل في موضع الرفع
	Whose/ whom للعاقل في النصب والجر

وجود مقابلات عدة في العربية لكلمة واحدة في الإنجليزية:

الموصول العربي	الموصول الإنجليزي
الذي / التي / الذين... (مذكر / مؤنث / جمع... إلخ) للعاقل	Who

وجود اسم موصول في الجملة: يُحذف في الإنجليزية إذا كان الموصوف معرفة ولا يجوز حذفه في العربية.

الموصول في العربية	الموصول في الإنجليزية
قرأت الكتاب الذي استعرته منك	I read the book which I borrowed from you
*قرأت الكتاب استعرته منك.[7]	I read the book I borrowed from you

وجود اسم موصول في الجملة الإنجليزية بعد النكرة ولا يجوز ذلك في العربية:

الموصول في العربية	الموصول في الإنجليزية
* قرأت كتابا الذي استعرته منك	I read a book which I borrowed from you
قرأت كتابا استعرته منك	I read a book I borrowed from you

جواز حذف الموصوف قبل الاسم الموصول في العربية وعدم ورود ذلك في الإنجليزية.

الموصول في العربية	الموصول في الإنجليزية
الذي على الطاولة كتابك	The book which is on the table is yours.
الكتاب الذي على الطاولة كتابك.	* The on the table is yours.

اللغة العربية تعامل جمع التكسير عاقلا وغير عاقل معاملة المفرد المؤنث، وهذا الأمر ينطبق على الوصف بالموصول أو مع الضمير و الفعل.

الموصول في العربية	الموصول في الإنجليزية
وصلت الكتب التي طلبناها	The books which we ordered arrived.
تعرفت على الأبطال التي صالت وجالت	I got to know the heroes who prayed and toured.

ثانيا- بناء مدونة تعليم الاسم الموصول.

	English	العربي
0	I read a book I borrowed from you	قرأت كتابا استعرته منك
1	the book which is on the table is yours	الذي على الطاولة كتابك
2	the book which is on the table is yours	الكتاب الذي على الطاولة كتابك
3	The books which we ordered arrived	وصلت الكتب التي طلبناها
4	I got to know the heroes who prayed and toured	تعرفت على الأبطال التي صالت وجالت

المبحث الثالث: الزمن النحوي للأفعال والمشتقات

اعتمد النحاة العرب القسمة العقلية للأفعال إلى ثلاثة أزمنة كبرى هي: (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، والذي ينظر إلى الجملة العربية وخصائصها الزمنية يجد أن الأمر يمكنه أن يكون أوسع من ذلك، خاصة في ظل تعليم الآلة والحاجة إلى محاكاة العمليات الذهنية لدى الإنسان، ونقلها إلى الآلة بالمنطق الذي نفهمه، خاصة أن الحاجة إلى الكشف عن الصور الزمنية المتعددة للجملة العربية بات أمرا ملحا للوصول إلى كفاية ترجمية بين اللغة العربية وغيرها من اللغات.

وهو ما اتُفق على تسميته بالزمن النحوي الذي يتشكل من الفعل الكبير[8] في صيغته الصرفية ومما ينضم معه[9] من الأدوات الحرفية أو الفعلية أو العلامات، مثل: التنوين الذي يعد مورفيما زمنيا إذا ما اتصل بالمشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول[10].

وقد أضافت الدراسات اللسانية الحديثة مبحثَي المظهرية Aspect والجهية Modality معلومات تمييزية للأفعال بالإضافة إلى زمن الصيغة، فالمعاني المظهرية تصف البنى الداخلية للأفعال التي تضطلع بدور الزمن[11] مثل القطعية والاستمرار والشروع والإتمام، والمعاني الجهية مثل اليقين والاحتمال. وألفتُ الانتباه إلى أني سأتعامل في هذا البحث مع الحدث بوصفه منطبقا على الأفعال والمشتقات معا، فقد يترجم الفعل إلى اسم الفاعل، والعكس صحيح، كما في الجدول الآتي:

جاء الضيوف وأنا غارق في النوم	Guests came while I fell asleep.
هم ذاهبون إلى الجامعة	They are going to university.

واللغة العربية كسائر اللغات تتسم أحداثها بخاصية الانتشار الزمني (البدء والاستمرار والانتهاء) وبالبحث عن محققاتها في العربية نجد الأفعال الناسخة تقوم بهذا الدور[12]؛ لذا سأتعامل معها في هذا البحث باعتبارها أفعالا مساعدة auxiliaries verbs، كما في الجدول الآتي[13]:

وأضاف ريتشارد فولد الرئيس التنفيذي الذي فشل في إدارة شركة ليمان بروذرز وقتئذ قائلاً: 'إني استيقظ كل ليلة متسائلاً: ما الذي كان بإمكاني أن أفعله بطريقة مختلفة؟ لقد اتخذت تلك القرارات بناءً على المعلومات التي كنت أملكها	Failed Lehman Brothers CEO Richard Fuld added 'I wake up every single night thinking, what could I have done differently? I made those decisions with the information I had'
وعلى الرغم من هذه الأخبار السيئة، فإن والدي الذي كان يعمل جراحاً للعظام، ووالدتي التي كانت تعمل ممرضةً في القوات البحرية الأمريكية أدركا الوضع الراهن.	Although this was extremely shocking news, my father, a retired orthopedic surgeon, and my mother, a former Navy nurse, understood exactly what they had been told.

كما ستقابل بعض الأفعال المساعدة الإنجليزية أدوات جهية في العربية مثل: (قد، ولقد) اللتين تقابلان (has - had - have) لجهة التحقيق أو (may) لجهة الشك كما في الجدول الآتي:

لقد أضحى هذا التقييم جزءًا أصيلاً من ثقافة مختبر كورنليسون؛ بل صار الأمر، بحسب قول كورنليسون «أشبه بمباراة في معرفة الآخر «	He assessment has become part of the culture of the Cornelison lab. "It's like a getting-to-know-you game"
ولكن في المراحل الابتدائية للأزمة من الممكن أن لا ترى سوى طرف الجبل الجليدي، فالأمور قد تسوء إلى حد كبير .	But in its early stages, you may be looking only at the tip of the iceberg, and things may get a lot worse.

ومما قرره النحاة العرب أن نفي صيغة (فَعَل) (لم يفعل) بدلالة مظهرية الانتهاء، في حين أن نفي (قد فعل) (لما يفعل)[14] لجهة التقريب[15].

ويمكننا أن نتفق على أن نجمل هذه الأدوات تحت ما يسمى بالأدوات المظهرية للأفعال (Aspect tools) كما في الجدول الآتي[16]:

الزمن المنطقي Tense	المظهر Aspect	العربي	الإنجليزي
الماضي	البعيد المنقطع	كنت حفظت القرآن في سن العاشرة	I memorized the Qur'an at the age of ten
الماضي	القريب المنقطع	وبقي رالف ماسكًا البوق وليس معه أحد سوى بيغي الذي كان قد استعاد كامل أنفاسه	Ralph was left، holding the conch, with no one but Piggy. Piggy's breathing was quite restored.
الماضي	المتجدد كان	لم يعد يتحدث إلى أهل القرية، لأنه كان يعتقد أنهم يتهامسون بأشياء وراء ظهره	He stopped speaking to the villagers, for he believed they muttered things behind his back.
الماضي	المنتهي بالحاضر	سأكون قد أنهيت المحاضرة.	I will have finished the lecture

My salvation came from a totally unexpected source، which, at the same time, brought a new element into my life that has affected it to this very day.	جاءني الخلاص من مصدر غير متوقع على الإطلاق، وهو، أيضًا، ما أدخل عنصرًا جديدًا في حياتي ما زال يؤثر فيَّ حتى الآن	المتصل بالحاضر	الماضي
Demian had grasped the boy with one hand by the neck and squeezed until the boy went pale; afterwards,	قام دميان بإمساك الولد بقوة من عنقه، وبيد واحدة، وظل يشدّ قبضته حتى شحب وجه الولد.	المستمر ظل	الماضي
In the first century AD، Apollonius of Tyrana, another Greek ambassador, wrote of his journey through India	وفي القرن الأول ق.م .كتب أبولونيس تيرانا، مبعوث إغريقي آخر، عن رحلته إلى الهند...	البسيط فعل	الماضي
By repeating those words to myself over and over, I accomplished my tasks in a more efficient manner and I did my work without the confused and jumbled feeling that had almost wrecked me on the battlefield.	ما زلت أكرر ذلك حتى أصبح في وسعي أن أنجز أعمالي بمعزل عن القلق الذي كاد يحطمني في ساحة المعركة	المقارب كاد	الماضي
A fifty-five-year-old woman has become afraid to drive for fear that she will accidentally run over a pedestrian.	امرأة تبلغ من العمر 55 سنة بدأ يعتريها الخوف من قيادة سيارتها خشية الاصطدام بالمشاة دون قصد	الشروعي طفق	الماضي
Muhammad keeps working	يواظب محمد على عمله	العاديّ	الحاضر
If your child refuses food for a day, but he is taking plenty of fluids, check his temperature.	إذا رفض طفلك الطعام ليوم، ولكنه يتناول سوائل بكثرة، فتأكدي من درجة حرارته.	المستمر	الحاضر
He'll carry your bag for you.(17)	سيحمل حقيبتك من أجلك	البسيط	المستقبل
I'm about to book it	لقد أوشكت على الحجز	القريب	المستقبل

المستقبل	البعيد	سوف أنهي الدراسة الجامعية في عام 2030	I will finish college in 2030
المستقبل	المستمر	في أوراق العمل١،١ و ١،٣ في صفحة ١٢ و ١٦ ستظل تكتشف هذه المناطق في حياتك من خلال كتابة قوائم تحت كل من هذه الأصناف.	In Worksheets 1.1-1.3 on pages 12 and 16, you will be exploring these areas of your life by creating lists under each of these categories.

ثانيا- بناء مدونة تعليم الزمن النحوي.

	English	العربي
0	I memorized the Qur'an at the age of ten	كنت حفظت القرآن في سن العاشرة
1	Ralph was left, holding the conch, with no one...	...وبقي رالف ماسكًا البوق وليس معه أحد سوى بيغي ا
2	He stopped speaking to the villagers, for he b...	...لم يعد يتحدث إلى أهل القرية، لأنه كان يعتقد أن
3	I will have finished the lecture	.سأكون قد انهيت المحاضرة

النتائج:

وفي الختام أسجل أهم النتائج التي خلص إليها البحث في النقاط الآتية:

1- وجوب مراعاة الفروق اللغوية بين لغتي المصدر والهدف في الترجمة، ووجوب انعكاس ذلك على بناء المدونات المتوازية لتعليم الآلة.

2- ظهرت الفروقات اللغوية بين لغتي الهدف والمصدر في مسائل مثل الضمير والاسم الموصول والزمن النحوي.

3- وجوب مراعاة المطابقة بين الضمير والعائد في عدة مسائل بين لغتي المصدر والهدف.

4- وجوب مراعاة المطابقة بين الموصول وموصوفه في عدة مسائل بين لغتي المصدر والهدف.

5- أهمية مراعاة مسائل المظهرية والجهية في دراسة الحدث وأثرها في الدلالة.

6- أهمية دراسة الزمن في النحو العربي، بطريقة لسانية حديثة تبين القوالب الزمنية على مستوى التركيب.

7- أهمية بناء نموذج تعلم الآلة يدويا في كل المسائل المذكورة، وعدم الاعتماد على المدونات المبنية إلكترونيًّا.

8- عند الاعتماد على مشروع المدونة المتوازية (AEPC) لتعليم اللغة والترجمة ظهرت بعض الاختلافات ولم تراع الإشكالات اللسانية.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر مثلا: حمادة، المعالجة الآلية المشاكل والحلول: 262.

(2) ينظر، العصيمي، لسانيات المتون وعلوم اللغة: 37 -67.

(3) يعرفها سنكلير (Sinclair، 1995: 19) بأنها "نصوص اصلية وترجماتها بلغة أو لغات أخرى" كما يعرفها بيكر(Baker،1995) بأنها "مجموعة نصوص كتبت باللغة الأصل (أ) وترجماتها باللغة (ب) "نقلا عن العتيبي، لغويات المدونات الحاسوبية تطبيقات تحليلية: 171.

(4) عبده، في اللغة والحاسوب: 74.

(5) ومنه قول الشاعر: "لقد كان حبيك حقا يقينا" حيث جمع بين الضميرين المجرور (ياء المتكلم) والمنصوب (كاف) الخطاب. وهو هنا ضرورة لأن العامل اسم، الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: 94/1. وذكر ابن هشام أن الفصل أرجح للسبب ذاته، ابن هشام، أوضح المسالك: 110/1، والأرجح عنده (حبي إياك).

(6) الأنباري، الإنصاف: 695/2.

(7) علامة (*) تعني أن الجملة لاحنة حيثما وردت قبل الجمل.

(8) وأقصد به أفعال الأحداث (الحالات والأنشطة والإنجازات والإتمامات) وعكسها الأفعال المضمرة وهي الأفعال الناقصة الدالة على الزمن مثل كان وأخواتها وأفعال الشروع والمقاربة وأفعال الجهات كالنفي والشك واليقين. ينظر مثلا: التوكاني، لسانيات الجهة في اللغة العربية: 96.

(9) حسان، اللغة العربية معناها ومبناها: 241.

(10) وقد ذهب النحاة العرب القدماء إلى أن التنوين يخلص المشتق للمستقبل إلا أن الأمر عند النظر يخضع لنوع طبقة الحدث مع وموجهات معجمية ومظهرية فليست كل طبقات الأفعال تقل هذا المظهر مثل قولنا: محمد محبٌ هندا (*أمس/* غدا)؛ لأن (محب يرتبط بموجهات معجمية وطبقة الحالات لا تسمح بهذه الإحالة الزمنية. ينظر: الملاخ، الزمن في اللغة العربية: 358، 359.

(11) المسعودي، المعاني الجهية: 11.

(12) نفسه: 293.

(13) المثال من مشروع المدونة المتوازية (AEPC) لتعليم اللغة والترجمة، لهند العتيبي، تم الاسترجاع 1/ 10/ 2021م، متاح على الرابط الآتي:

http://aeparallelcorpus.net/index.php/content/about

(14) ينظر مثلا: سيبويه، الكتاب: 200/1.

(15) ينظر صالح، معاني (قد) في القرآن الكريم: 231.

(16) حسان، اللغة العربية معناها ومبناها: 250. الأمثلة وترجمتها من مشروع المدونة المتوازية (AEPC) لتعليم اللغة والترجمة، هند العتيبي، تم الاسترجاع 1/ 10/ 2021م:

http://aeparallelcorpus.net/index.php/content/about

(17) هذا المثال من موقع (EF)، تم الاسترداع بتاريخ: 18 /10 /2021م:

https://www.ef.com/sa/english-help/english-grammar/simple-future-tense /

قائمة المصادروالمراجع:

1) الأنباري، أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، دار الفكر، دمشق د.ت.
2) الأشموني، علي بن محمد بن عيسى، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1998م.
3) الأنصاري، أبو محمد جمال الدين ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،د.ت.
4) التوكاني، نعيمة، لسانيات الجهة في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع80، 81، سبتمبر/ أكتوبر، 1989.
5) حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994م.
6) حمادة، سلوى السيد، المعالجة الآلية المشاكل والحلول، دار غريب، مصر، 2006م.
7) سيبويه، أبي بشر عمرو، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط 3، 1989م.
8) صالح، محمد، معاني (قد) في القرآن الكريم وترجماته إلى الإنجليزية، مجلة جامعة ذمار للدراسات والبحوث، اليمن، ع15، أكتوبر، 2012م.
9) عبده، داود، في اللغة والحاسوب الترجمة وتدقيق الإملاء بين الإنسان والآلة، دار جرير، عمّان، 2010م.

10) العصيمي، صالح، لسانيات المتون وعلوم اللغة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد عبدالله، المغرب، ع19، 2013م.
11) المسعودي، عبدالعزيز، المعاني الجهية والمظهرية بحث لساني في المَقُوَلة الدلالية، منشورات جامعة منوبة، تونس، 2013م.
12) الملاخ، أمحمد، الزمن في اللغة العربية بنياته التركيبية والدلالة، دار الأمان، الرباط، 2009م.
13) العتيبي، هند بنت مطلق، لغويات المدونات الحاسوبية تطبيقات تحليلية، مركز الملك عبدالله لخدمة اللغة العربية، الرياض، 2016م.
14) العتيبي، هند بنت مطلق، مشروع المدونة المتوازية (AEPC) لتعليم اللغة والترجمة، تم الاسترجاع في: 1/ 10/ 2021م، متاح على الرابط الآتي:
http://aeparallelcorpus.net/index.php/content/about
15) موقع إدوكيشن فيرست، موقع (EF) تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/10/18م، متاح على الرابط الآتي:
https://www.ef.com/sa/english-help/english-grammar/simple-future-tense/

الآداب للدراسات اللغوية والأدبية | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

المعارضات الأدبية في مرآة النقد

قراءة في نموذج أدبي أندلسي

د. ليلى سالم البدراني*

R-L4EVER@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/09/02م	تاريخ القبول: 2021/11/28م

الملخَّص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن تلقِّي النُّقَّاد للمعارضات الأدبية في ضوء التلقي النقدي، من خلال استعراض نموذج أندلسي للدراسات التي تصدّت للمعارضات التي دارت حول شعر ابن زيدون وأدبه، وكيفية تلقيهم إيّاه، وطرق النقاد في تناولهم لتلك الدراسات في ضوء نظرية التلقي، وبيان مدى التأثير والتأثر في الأدب الأندلسي بصورة عامة، وأدب ابن زيدون بصورة خاصة؛ لما لأدب ابن زيدون، وخصوصًا شعره، من أهمية كبيرة في الوسط الأدبي والنقدي، فضلًا عن قيمته الفنية التي يمثلها في الأدب العربي في العصر الأندلسي؛ إذ مهد البحث بالحديث أولًا عن أهمية التلقي في النقد الأدبي، مركزًا على تلقي النقاد للمعارضات الأدبية في أدب ابن زيدون، ثم أبان عن حضور نونية ابن زيدون في المعارضات، موضحًا علاقتها بنونية البحتري، وأخيرًا أوضح ملامح التشابه بين الرسالة الهزلية ورسالة التربيع والتدوير، وأظهرت نتائج البحث أن هناك تأثرًا وتأثيرًا كبيرًا في معارضات ابن زيدون وخصوصًا نونيته؛ مما يدل على أهمية شعره وقيمته الفنية.

الكلمات المفتاحية: المعارضات، نقد النقد، شعر ابن زيدون، الأدب الهزلي.

* أستاذ الأدب القديم المساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والفنون - جامعة حائل - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-004

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Literary Pastiches in the Mirror of Criticism

A Reading in an Andalusian Literary Model

Dr. Laila Salem Al-Badrani*

R-L4EVER@hotmail.com

Received date: 02/09/2021	Acceptance date: 28/11/2021

Abstract:

This research aims to reveal the critics' reception of literary pastiches in the light of critical reception by reviewing an Andalusian model of studies that addressed the pastiches that revolved around Ibn Zaydun's poetry and literature. The research focuses how the critics received this type of literature and approached these studies in the light of the reception theory. It indicates the extent of the impact and influence on Andalusian literature in general, and Ibn Zaydun's literature in particular because of the great importance it possesses in the literary and critical milieu. The research began by talking about the importance of reception in literary criticism, highlighting the critics' reception of literary pastiches in Ibn Zaydun's literature, showing the presence of Ibn Zaydun's *Noniyya* 'Ode of Lamentable Separation' in the pastiches, and explaining its relationship with Al-Buhturi's *Noniyya*. Finally, the research clarified the features of the similarity between the comic literature and the literature of *at-Tarbea `wa at-Tadweer* 'squaring and rotating', The results of the research showed that there is a great impact and influence in Ibn Zaydun's pastiches, especially his *Noniyya* ; which indicates the importance of his poetry and its artistic value.

Keywords: Pastiches, Criticism of Criticism, Poetry of Ibn Zaydun, The Comic Literature.

* Assistant Professor Ancient Arabic Literature, Department of Arabic Language, Faculty of Literature and Arts, University of Hail, Saudi Arabia.

مقدمة:

يكشف هذا البحث عن تلقي النقاد للمعارضات الأدبية التي دارت حول أدب ابن زيدون وخصوصًا ما اشتهر من شعره، كنونيته الشعرية التي ذاع صيتها في المشرق والمغرب، وحازت اهتمام النقاد القدامى والمحدثين، كما يهتم بالكشف عن طرق النقاد في تصديهم لتلك الدراسات في ضوء نظرية التلقي، وركز البحث على تلك الدراسات التي عنيت بالمعارضات الأدبية لكثرتها، حتى عدّت ظاهرة لافتة دفعت الباحثة إلى إفرادها بالدراسة والتحليل؛ لمعرفة مدى حضورها وأهميته والفروق بينها وبين النماذج الأخرى التي عارضتها، وهنا تكمن مشكلة البحث.

وغاية الباحثة في ذلك هي الكشف عن تلك الدراسات التي اهتمت ببيان تأثر ابن زيدون بمن سبقه من جهة، وتأثيره فيمن جاء بعده أو عاصره من جهة أخرى، وجاء اختيار الباحثة لابن زيدون بصورة خاصة؛ نظرًا لتلك الأهمية التي يمثلها شعره في الوسط الأدبي والنقدي القديم والحديث، فضلًا عن قيمته الفنية التي يمثلها في الأدب العربي في العصر الأندلسي؛ إذ تبوأ ابن زيدون مكانة رفيعة في الأدب العربيّ في الأندلس، وفي الحركة النَّقديّة العربيّة بشكل عام قديمًا وحديثًا. وتندرج هذه الدّراسة ضمن الدراسات النقدية؛ مما يستدعي الاستعانة بالآليّات الإجرائية للتّلقِّي والتّأويل في الكشف عن كيفيّة تلقِّي النُّقاد لأدب ابن زيدون في تلك المعارضات بالاعتماد على أدوات نظرية التلقي، انطلاقًا من أن لكلّ ناقدٍ رؤيته ومنهجه الخاصّ؛ ومن ثم لا يلتقي النُّقاد في أفقٍ واحدٍ للتَّلقِّي.

أولًا: أهمية التلقي في النقد الأدبي

بالنّظر إلى واقع نظريات تحليل الأدب وتأويله في سياق مدارس النَّقد الغربي، نجد التباين الواضح في منطلقاتها رغم تعايش بعضها مع بعض، فنجد إحداها تؤرّخ للأدب بالتركيز على الأدباء أنفسهم من حيث حياتهم والعوامل الخارجيّة المؤثّرة فيهم، فضلاً عن دواخلهم ونفسياتهم، وأخرى تنظر إلى الأدب من زاوية أيدلوجيّة ترتبط بالبنية السائدة، ونظرية أخرى تلتفت إلى النّصّ الأدبي بوصفه كيانًا لغويًا أو بوصفه نشاطًا لغويًا مستقلاً بذاته، وتعلن موت المؤلف، ثم جاءت نظريات ما

بعد البنيوية لتعلن أهمية القارئ في العملية الإبداعية، والقول بلانهائية القراءة انطلاقًا من مصطلح العمل المفتوح. أما نظريّة التَّلقِي فهي إن كانت تتقاطع مع توجهات تلك النظريات، فإنها تمتاز عنها بكونها تُعنى ببناء المعنى وإنتاجه، وليس مجرد الكشف عنه أو الانتهاء إليه[1].

ولعلّ هذا التركيز على المتلقِّين (القرّاء) هو ردة فعل لإغفال النظريات التي سبقتها في العملية الإبداعية، فأصبح دور المتلقي بؤرة الاهتمام، والمهيمن على الساحة الأدبية، فلم يعد مجرد متلقٍ منفعل بالعمل، بل أصبح دوره فاعلاً؛ إذ عدّت نظريّة التَّلقِي النّصّ واقعًا في دائرة الجمود ما دام بعيدًا عن أيدي المتلقِّين، ولن يتحقق له وجوده الواقعي إلا بعد أن يصبح بين أيدي القراء والمتأولين[2]. ومن هنا فإن لكلّ ناقدٍ رؤيته ومنهجه الخاصّ به؛ بحيث لا يمكن أن يلتقي النُّقاد في أفقٍ واحدٍ للتَّلقِي.

ثانيًا: تلقي النقاد للمعارضات الأدبية في أدب ابن زيدون

تُعَدُّ قضية التأثُّر والتأثير في الأدب الأندلسي بصفة عامة، وربط هذا التأثر بالأدب المشرقي بصفة خاصة، من أهم القضايا الأدبية التي تناولها النُّقاد بالشرح والتحليل والبحث والتعليق، وتندرج ضمن المنهج التاريخي السِّياقي الذي لا ينظر إلى جماليات النص، ومن المعلوم أن قضية التأثير والتأثر تبحث في الدليل التاريخي الذي يثبت تأثر الثاني بالأول؛ ومن ثم تكون الأفضلية للأسبق.

وقد ورد تأثير ابن زيدون عن طريق المعارضات الشّعرية التي تحدث عنها النُّقاد، ومن هذه الدراسات دراسة عدنان محمد غزال في كتابه (معارضات قصائد ابن زيدون)، وقد كان هدف الدّراسة وطريقتها اختيار بعض قصائد الشّاعر الكبير ابن زيدون وما أثارته في تسعة قرون من أصداء شعرية على اتساع الأرض العربية، وجمعت القصائد الأصل، والقصائد الصدى في كتاب واحد؛ لتكون هذه القصائد باقة متناسقة أمام ناظر القارئ المتذوّق، فيقول: "وقد توخّينا في هذا الجمع هدفين: الأول أن نلفت نظر القارئ في عهد ما يدعى ما بعد الحداثة، كما يتوهم البعض؛ حيث

يصبح التراث كلمة ممقوتة لديهم، إلى أن التواصل هو سمة بارزة من سمات الشّعر العربي، وأن الشّعراء وعلى مرّ العصور، كانوا ينطلقون من التراث، ومن أصفى ينابيعه؛ لكي يؤسسوا منابع جديدة للشعر، وبذلك ندرك أنه لا يمكن لأي شاعر مهما أوتي من موهبة أن يلغي من حسابه هذا المخزون الهائل من الشّعر الذي خلّفه لنا الأسلاف وجسّدوا فيه قسماتهم، وأودعوه وصيتهم إلينا، وأن يبدأ من فراغ أو من تراث أمة أخرى؛ فالتراث ليس مادة محايدة، بل هو الأمة مجسّدة في كلمات، وأن إنكار هذا التواصل ليس عقوقًا للأجداد فحسب، بل هو حرف للمخيلة الشّعرية عن تطورها السليم"[3].

كما تحدث عدنان عن النونية وشهرتها عند النُّقاد والشّعراء قديمًا، وعن شهرتها في النَّقد الحديث ولدى الشّعراء المحدثين، وقد بدأ بذكر تأثر الأندلسيّين والمغاربة القدماء بالنونية، فذكر قول ابن بسام: "وقد عارضه فيها جماعة قصروا عنه"[4]. ويتساءل الدارس: "أين الشّعراء الذين عارضوا نونية ابن زيدون؟ إن ابن بسام يقول: "منهم ابن الملح"، ثم لا نجد لغيره ذكرًا في أثناء كتابه الذخيرة، وهذا حال ابن بسام، فما حال مؤرّخي الأدب الآخرين من الأندلسيين؟[5].

وللإجابة عن هذا السؤال؛ أخذ الدارس يتتبع معظم آثارهم، بَيْدَ أنه لم يقع على ما يشفي الغليل؛ ذلك بأنهم جميعًا لم يذكروا مَنْ عارضها ما خلا المقَّري الذي أشار إلى أبي بكر ابن الملح، وإلى دخول ابن الوكيل على أعجازها، ثم قال: "فهي وإن اشتهرت بالمشرق والمغرب لم يذكر جملتها إلا القليل، وقد كنت وقفت بالمغرب على تسديس لها لبعض علماء المغرب، ولم يحضرني منه الآن إلا قوله في المطلع:

مـا للعيـونِ بسـهمِ الغـنجِ تصـمينا وعـن قطافِ جنى الأعطافِ تحمينا

ثم ذكر بعد المقطع بيتين وثلاثة أبيات استحسنها في هذا التسديس[6].

وقد حظيت هذه القصيدة بعناية المشارقة الذين أعجبوا بها وبقائلها، وبدا لهم فيها أن يخمّسوها أو يدخلوا على أعجازها، أو يضمّنوا بعض أبياتها في قصائدهم، ولم يكتفوا بذلك، بل شرحوا رسائل صاحبها في مؤلفات أفردت لها خاصة.

ولقد وقف الدارس على عدد وافر من القصائد التي ماثلت النونية الزيدونية في حرف رويّها ووزن بحرها، وخالفتها في الموضوع، فطرحها، واكتفى بأربع قصائد، وموشحة واحدة لابن الوكيل، وكان أصحاب القصائد على وفق ترتيبهم في القسم: شمس الدين الكوفي، وصفي الدين الحلي، والصنعاني، وابن نباتة المصري.

ومن اللافت أن الدارس هنا قد تخير قصيدة الحلّي مع أنها تخالف النونية في الموضوع؛ حيث إنَّ موضوعها في الرثاء، وكان سبب التخير أنَّ الشّاعر المعارض قد خَمَّس هذه القصيدة، وعمله هذا فيه إشارة مؤكدة إلى أنه يحاكيها ويماثلها ويعارضها، "والشيء بالشيء يذكر؛ فإني اطّرحت قصيدة الصفدي التي دوّنها في كتابه تمام المتون؛ لأنها تخالف موضوع الزيدونية النونية، ولم يضمنها شيئًا مما جاء في هذه الزيدونية"[7].

وبعد ذلك تعرض الدارس لمعارضات شعراء القرنين التاسع عشر والعشرين شعرَ ابن زيدون "النونية نموذجًا"، ويقف في طليعة هؤلاء الشّعراء إبراهيم الأحدب الطرابلسي الذي كان مولعًا بابن زيدون وبشعره، فحاول تقليده ومحاكاته مستندًا إلى إعجاز نونيته في موشّحٍ مطلعه:

أجـــرى مآقينـــا بُعْـــدُ المحبّينَـــا ونـــابَ عَـــنْ طِيـــبِ لُقْيانَـــا تجافينَـــا
يـــا طِيـــبَ أوقـــاتي بســـفْحِ نعمـــانِ إذْ نِلْـــتُ لـــذَّاتي بوصْـــلِ نعمـــانِ[8]

وما كان يكفيه هذا الموشح للدلالة على مقدرته الفنية؛ فما كان منه إلا البحث عن وسيلة أخرى ترضي طموحه وما يجول في نفسه، فأخذ يصوّر في قالب مسرحي جميل صورة الوزير العاشق مع فاتنته الأميرة ولّادة بنت المستكفي، وما كان ليرضيه إلا لغة ابن زيدون الشّاعرية وصوت جرسه الذي شرع يوزعه على معظم أبطال مسرحياته، لا مسرحية ابن زيدون وحدها[9].

ثم يلي هذا الشّاعر شاعران: أولهما الشّاعر حسن حسني الطويراني التركي الأصل القاهري الدار والمنشأ، وله قصيدة خَمَّسَ فيها تسعة وثلاثين بيتًا من أبيات النونية الزيدونية، والآخر: الشّاعر عبدالله فريج الذي جاء بواحدٍ وعشرين بيتًا منها.

وبعد هذين الشّاعرين تخير الباحث مجموعة من قصائد الشّعراء الذين عاشوا في عصر أمير الشّعراء أحمد شوقي، وكانت قصيدته النونية في طليعة القصائد المتخيرة[10]، كما تخير الباحث مجموعة أخرى من القصائد التي شُهِرَ أصحابها بعد رحيل أميرهم، وكان من أبرزهم الشّاعر محمد مهدي الجواهري الذي ما فتئ يعزف أحلى القصائد في الشوق والحنين والفراق؛ حيث أمضى شطرًا كبيرًا من حياته غريبًا عن وطنه، وصارت نونية ابن زيدون معادلاً لموضوعه الدائم الذي آلى على نفسه حمله كلما خبت جذوة الحنين، وظلَّ وفيًا حتى آخر ساعة من حياته، ولم يكحل عينيه برؤية هذا الوطن الذي عشقه عشق الأحبة والمعذَّبين.

ولم تقتصر معارضات الشّعراء على نونية ابن زيدون رغم اشتمالها على النصيب الأكبر، فقد عارض الشّعراء قصائد أخرى لابن زيدون منها كافيته الشهيرة:

مـا للمـدامِ تـديرُهَا عينـاكِ فيميـلُ في سـكرِ الصِّـبَا عطفـاكِ؟

التي عارضها أحمد شوقي، وعلي الجارم، وعلي عبدالعظيم، وعمر اليافي[11].

وكذلك قصيدته:

ألمْ يأنِ أنْ يبكي الغمامُ على مثلي ويطلبَ ثأرِي البرقُ منصلتَ النَّصلِ[12]

كتب على منوالها علي عبدالعظيم مسرحية ذكرها الباحث في مصنفه.

وكذلك معارضتهم لقصيدة ابن زيدون:

إنّي ذكرْتُكِ، بـالزّهراءِ، مشـتاقَا والأفـقُ طلـقٌ ومـرْأَى الأرضِ قـدْ راقَـا[13]

ذكر معارضات لها عدّة، منها معارضة ناصر الدين الأسد، واستمرَّ الكاتب في ذكر قصائد ابن زيدون التي جرى معارضتها على وفق النَّسق الذي بيَّنه[14].

ونلاحظ على الباحث أنه اكتفى بسرد المعارضات والقصيدة الأصل، دون تبيان لأي تذوق جمالي وبلاغي للأبيات أو القصيدة بشكل عام، فقد جمع القصائد تاركًا للمتلقِّي -كما يقول- القراءة والتذوق، إلا أنه أثبت من تلك المعارضات التي ذكرها مدى تأثير ابن زيدون في الأدب العربي.

ومن الدراسات النَّقدية في مجال المعارضات ما ذكره عيسى السعدي في كتابه، "ابن زيدون شاعر الحب والشكوى"، فقد ذكر قصيدة ابن زيدون[15]:

هَـل تَـذكُرُونَ غَرِيبًـا عَـادَهُ شَـجَنُ مِن ذِكرِكُم وَجَفَا أَجفَانَهُ الوَسَنُ؟!

المعارضة لقصيدة المتنبي:

بِـمَ التّعَلُّـلُ لا أهْـلٌ وَلا وَطَـنُ وَلا نَـديمٌ وَلا كـأسٌ وَلا سَـكَنُ[16]

وقد سرد ملحوظات ومقارنات بين القصيدتين ليوحي بمدى التأثر والتأثير بينهما؛ فبنظرة إلى هاتين القصيدتين تجد ما يأتي:

أنَّ ابن زيدون عارض شاعر الحكمة بقصيدة قليلة الأبيات، فبلغت عشرة أبيات فقط، وقصيدة المتنبي بلغت خمسة وعشرين بيتًا، كما أنّ القصيدتين نُظِمَتَا على بحر واحد (البسيط) بتفعيلاته الواسعة والعريضة، والسلسة الغنّاء التي تتسع لكمٍّ هائل ومؤلم من مشاعر اللوعة والأسى والاغتراب والسجن، بكل ما تحمله موسيقاها من أنين وحنين ورجاء[17].

تلاقت معارضة ابن زيدون بِستٍّ من كلمات قافية المتنبي، وهي: (سكن، الوسن، حزن، مرتهن، يمتحن، الزمن) كما نجد أنَّ قصيدة ابن زيدون انتهت بالبيت نفسه الذي بدأ المتنبي قصيدته به، وتلاحظ أن هذه جميلة ومستحبة[18]، وربما تشير إلى مدى تأثر الشّاعر ابن زيدون، بشاعر الحكمة (المتنبي).

وبالنظر إلى مطلع قصيدة ابن زيدون[19]:

هَـل تَـذكُرُونَ غَرِيبًـا عَـادَهُ شَـجَنُ مِن ذِكرِكُم وَجَفَا أَجفَانَهُ الوَسَنُ؟!

وخاتمتها بالبيت:

بِـمَ التّعَلُّـلُ لا أهْـلٌ وَلا وَطَـنُ وَلا نَـديمٌ وَلا كـأسٌ وَلا سَـكَنُ

يبدو جليًا تكرار المعنى الذي حقّقه ابن زيدون، وجعله صلة بين مطلع قصيدته وخاتمتها، فقد كرَّر معنى الغربة وألم الوحشة والوَحْدَة، فجاء النّصّ بخاتمةٍ تذكّر بمطلعه[20].

حاول الناقد الوقوف على هذه المعارضة بالموازنة بين معاني القصيدتين وإظهار مدى تأثر ابن زيدون من حيث الألفاظ والإيقاع، فكانت المعارضات –حسب النُّقاد- أبرز تعبير عن التأثر والتأثير الذي سيأتي ذكره لاحقًا، وإن اختلفت الأشكال التي حوت هذا التأثير والتأثر، فإنها أثبتت ما لأدب ابن زيدون من قيمة وثقل في النَّقد والأدب العربيين.

ثالثًا: حضور نونية ابن زيدون في المعارضات

تكمن أهمية القصيدة النونية الخالدة لابن زيدون في أنه نظمها في عشيقته الأميرة ولَّادة بنت المستكفي، بعد ما جرى بينهما من قطيعة وتفرق، وقد قالها بعد فراره من السجن، فجاءت هذه القصيدة بعد تجربة عاطفية صادقة تذوق فيها الشّاعر مرارة الهجر والحرمان بعد الوصال، فأنشد نونيته التي نالت حظها من الذيوع والشهرة فكانت رمزًا للشعر الغزلي العفيف في الأندلس، وأكثر ما يلفت نظر المتلقِّي لهذه القصيدة هو النغم الموسيقي العذب، وتلك التناقضات في حال الشّاعر، والصور البديعية الآسرة في تناسق عجيب، والقصيدة من البحر البسيط؛ لبساطة تراكيبها، وسهولة أدائها. وعدد أبياتها في الدّيوان المحقَّق واحد وخمسون بيتًا، والنونية متنوعة المفردات والتراكيب؛ مما ينمّ عن قدرة الشّاعر الأدبية وتحكّمه في اللغة والأسلوب.

وسأعرض بعض آراء الدارسين والباحثين التي تناولت نونية ابن زيدون ومعارضاتها من ناحية معارضة ابن زيدون لغيره من الشّعراء وتأثره بهم في نونيته، والعكس، مع تبيان الشواهد التي أوردها الدارسون.

وهذه نونيته التي قال في مطلعها:

أضْحَى التّنائي بَديلاً مِنْ تَدانينَا ... وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانا تجافينَا
ألاّ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا ... حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا للحَيْنِ نَاعينَا
مَنْ مبلغُ الملبسِينا، بانتزاحِهمُ ... حُزْنًا مَعَ الدّهرِ لا يبلى ويُبْلينَا
أنَّ الزَمانَ الَّذي ما زالَ يُضحِكُنا ... أنْسًا بِقُربِهِمُ قَدْ عادَ يُبكِينا

غِـيظَ العِـدَا مِـنْ تَسـاقِينا الهـوَى ... بِـأن نَغَـصَّ، فَقَـالَ الـدّهرُ آمينَـا

فَانحَـلّ مـا كـانَ مَعقُـودًا بأنفُسِـنَا ... وَ انبَـتّ مـا كـانَ مَوْصُـولاً بأيْـدِينَا

وَقَـدْ نَكُـونُ، وَمَـا يُخشَـى تَفَرّقُنـا ... فـاليومَ نحـنُ، ومَـا يُرْجَـى تَلاقينَـا

يـا ليـتَ شـعرِي، ولـم نُعتِبْ أعـاديَكم ... هَـلْ نَـالَ حَظًّا مـنَ العُتبَى أعادينَا[21]

ينبغي أن نقف عند أهم الآراء النَّقدية التي تحدثت عن هذه القصيدة وأشادت بها، فمحقق الدّيوان، يشيد بها وكأنها كنز أدبي أنتجه ابن زيدون حتى دارت حولها الأساطير، فقال: "هذه القصيدة الخالدة التي نالت شهرة عظيمة، ولهج كثيرون بأنَّ إنسانًا لا يتم له الظرف ما لم يحفظها، وقد شغف بمعارضتها وتخميسها وتسديسها كثيرون، ولكنها ظلَّت سامقة في مكانها الرفيع"[22].

على أن القدماء افتتنوا بنونية ابن زيدون فقرروا "أنَّ مَنْ لَبِسَ البياض، وتختّم بالعقيق، وقرأ لأبي عمرو، وتفقه للشافعي، وروى قصيدة ابن زيدون، فقد استكمل الظَّرْف"[23]. وقد نسجوا حولها الأساطير؛ "فزعموا أنه ما حفظها أحدٌ إلا مات غريبًا، وحاول كثيرون وما زالوا يحاولون معارضتها؛ فيقصرون سواء منهم من عاصره ومن تلاه، ومن أشهر معارضيه أبو بكر بن الملح، وصفي الدين الحلي، وابن الوكيل، وابن حمديس، وقد عارضها في العصر الحديث إسماعيل صبري، وشوقي، وحافظ، وستظل مصدرًا للكثير"[24].

كما قال عنها حسن جاد حسن: "فهي أعظم قصائد ابن زيدون حظًّا من الذيوع والشهرة، وبعد الصِّيت، ولو لم يكن له سواها لأغنته بهذا الدويّ الذي أحدثته في البيئات الأدبية، وتلك المدرسة التي خلقتها من الشّعراء الكثيرين في كل عصر، الذين أعجبوا بها وعارضوها"[25]، وقال الصفدي: في حديثه عن قصائده: "... ومن ذلك قصيدته النونية التي سارت في البلاد وطارت في العباد..."[26]. ويقول ابن خاقان: "وهي قصيدة ضربت في الإبداع بسهم، وطلعت في كل خاطر ووهم، ونزعت منزعًا قصر عنه حبيب، وابن الجهم"[27].

هذه المكانة الأدبية العظيمة التي بلغتها النونية، وهذا الاهتمام الكبير الذي حظيت به من الدارسين لهما أسبابهما وميزاتهما التي أسهمت في أن تكون موضوع بحث لدى الكثير منهم قديمًا وحديثًا، فقد حاكوها وشرحوها وحلَّلوا أبياتها وتغنّوا بها.

"ولقد اشتهرت قصيدة ابن زيدون النونية اشتهارًا عظيمًا؛ وذلك لصدق عاطفتها، فقد قالها في ولَّادة حبيبة عمره، ولصدق العاطفة في هذه القصيدة كُتِبَ لها الخلود، وجعلها درة من الدرر النادرة في عالم الشّعر العالمي، ولا نقول في الشّعر العربي فحسب"[28].

وقد ذكر بعض الباحثين أنَّ قصيدة ابن زيدون جاءت متأثرة بقصيدة البحتري في مدح ابن طولون، وإن اختلف الغرض، فإنَّ الأربعة عشر بيتًا للمقدمة الغزلية التي جاء بها البحتري كانت سببًا كافيًا لأن يتأثر بها ابن زيدون ويكتب نونيته؛ فقد "نظر ابن زيدون إلى نونية البحتري في مدح خمارويه بن طولون فأعجبته، فعارضها بقصيدة خالصة في الغزل، ومن ثمَّ تأتي المعارضة مُنصبَّة على الجزء الأول من النّصّ النموذج، وليس هناك أدنى شك في أن تكون معاني الغزل التي حوتها مقدمة قصيدة البحتري الغزلية في أبياتها الأحد عشر مصدرًا لإلهام ابن زيدون بصوغ قصيدته في ولادة"[29].

فيقول البحتري:

يَكَـادُ عَاذِلُنَـا فـي الحُـبِّ يُغْرِينَـا ... فَمَـا لَجَاجُـكِ فِـي لَـوْمِ المُحِبِّينَـا

نُلْحَى عَلَى الوَجْدِ مِنْ ظُلْمٍ، فَدَيْدَنُنَا ... وَجْـدٌ نُعَانيـهِ أَولاَحٍ يُعَنِّينَـا

إِذَا زَرُودُ دَنَـتْ مِنَّـا صَـرَائِمُها ... فَـلاَ مَحَالَـةَ مِـنْ زَوْرِيُوَ افِينـا

بِتْنَـا جُنُوحًـا عَلَى كُثْـبِ اللِّـوَى فـأَبَى ... خَيَـالُ ظَمْيَـاءَ إِلا أن يُحَيِّينَـا

وَفـي زَرُودَ تَبيـعٌ لَـيْسَ يُمْهِلُنَـا ... تَقَاضِـيًا، وغَـرِيمٌ لِـيْسَ يَقْضِـينَا

مَنَـازِلٌ لَـمْ يُـذَمَّمْ عَهْـدُ مُغْرَمِنَـا ... فِيهَـا، ولا ذُمَّ يَوْمًـا عَهْـدُها فِينَـا

تَجَرَّمَـتْ عِنْـدَهُ أَيَّامُنَـا حِجَجًـا ... مَعْـدُودَةً وَخَلَـتْ فيهـا لَيَالِينَـا[30]

وذهب إلى هذا الرأي الصفدي؛ حيث قال: "وأظن أنَّ ابن زيدون عارض بها البحتري في قوله: يكاد عاذلنا..."[31].

وقد خمّس الشيخ صفي الدين الحلي قصيدة ابن زيدون المذكورة، وجعلها مرثيته في الملك المؤيد عماد الدين صاحب حماة، فأحسن ما شاء"[32].

ثم تحدث عن نفسه مشيرًا إلى تأثّره بها، فقال: "وكنت وأنا بزمن الشبيبة قد نظمت مرثية في بعض الأصحاب الأعزّة بصفد على وزن قصيدة ابن زيدون هذه ورويها، وهي:

تحكَّمَتْ بعدَكُم أيدي النَّوى فينا وقدْ أقامتْ بنادِينَا تُنَادِينَا

وجرَّعتنا كؤوس الحزنِ مترعةً مزاجها كان زقّومًا وغسلينَا[33]

وأشار شوقي ضيف إلى ذلك التأثير والمكانة التي حظيت بها النونية؛ مما "جعل كبار شعرائهم من همهم أن يعارضوا بعض قصيده، كي يظفروا ببعض أنغامه، فعارضه صفي الدين الحلي، والصفدي، وأخيرًا شوقي في نونيته الأندلسية؛ إذ صاغها على نمط نونية (أضحى التنائي بديلاً من تدانينا)، كما صاغ كافيته اللبنانية التي يغني مقطوعة منها عبدالوهاب على نمط كافيته (ما للمدام تديرها عيناكِ)، وقد عبَّر عن إعجابه به في قوله:

ابنُ زيدونَ عبقريُّ زمانِه قصَّرَ المحسنونَ عن إحسانِه

أخذَ الرّومُ في الجزيرةِ عنْهُ ومشَوا في خيالِه و افتنَانِه

وليس رُوم الأندلس وحدهم هم الذين أخذوا عنه لوعة فؤاده وعمق عشقه، بل أخذهما أيضًا في جنوب فرنسا جماعة التروبادور الذين تأثروا فيما بعد بأصحاب الموشحات والأزجال من الأندلسيين، فعمَلُهُ -أو بعبارة أدق غَزَلُه- كان أوسع التأثير بما فيه من عمق الهوى وعذاب الحب وحرقة العشق"[34].

وفي دراسة حديثة عرض الباحث مصطفى الضبع، أهم القصائد التي تأثرت بالنونية، جاعلاً من النونية نصًّا مفتوحًا امتدت منه نصوصٌ عدة، فهو يرى "النونية نصًّا مفتوحًا وضع ابن زيدون قالبه الأول، وجاء الشّعراء من بعده ليضيفوا رؤاهم، وقد منحهم ابن زيدون الزيت والشموع؛ ليضيء كل منهم شمعة تُضاف لمجموعة من الشموع السابقة، وعبر هذه الرؤية نتجاوز فكرة المقارنة بين النُّصوص إلى رؤية النص/ النُّصوص بوصفها نصًا ذا طبيعة ملحمية قادرًا على تجاوز الزمن، عابرًا العصور، منتشرًا عبر مساحة زمنية قوامها ثمانية قرون، خالقًا حضارة عربية موازية لتلك التي قامت في الأندلس يومًا"[35].

تعددت معارضات النونية أو القصائد المتأثرة بها، السائرة على نهجها آخذة منها بشكل مباشر أو مضمنة منها بعضًا من مفرداتها تخميسًا وتسديسًا، أو بعض صورها أو معانيها، أو طارحة قضايا تتماس مع كثير مما طرحته النونية الأولى، وقد جاءت المعارضات مرتبة زمنيًا بدأها الباحث الضبع بشمس الدين الكوفي623 - 675 هـ / 1226 - 1276م، وانتهى بشكر الله الجر 1907 -1975م[36].

إن بقاء النّصّ ثمانية قرون وهو ينتج نصوصًا أخرى، لَيؤكد الأثر الكبير الذي تركه ابن زيدون في الأدب العربي، "فما بَيْن أول الشّعراء المعارضين وآخرهم تمتد مساحة زمنية تقارب ثمانية قرون عاشها النّصّ على مستوى التَّلقِي الخاص، والتفاعل الشّعري مع النونية، تداولها الشّعراء على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم"[37].

ويخلص جامع ديوان ابن زيدون إلى القول: "وهكذا نرى نونية ابن زيدون قد نفذت إلى قلوب الشّعراء في عصره وما تلاه من عصور؛ فأثارت مشاعرهم، وحرّكت عواطفهم، وإن اختلفت الأزمان، وتعددت الأوطان، وتباينت البواعث والأشجان، والشّعراء المجيدون أبناء علات على اختلاف الظروف والملابسات"[38]. ويزاد على هذا التَّلقِي الخاص بالنَّقد أو الدراسات الأدبية التي قاربت أعمال ابن زيدون بعامة، والنونية بخاصة[39].

رابعًا: النونية بين ابن زيدون والبحتري

يحسن بنا أن نخص ما قاله الدارسون في تأثر ابن زيدون ومعارضته البحتري على وجه الخصوص بالحديث، والشّاعر مؤثِّر ومتأثِّر بعدة شعراء؛ ولكن ارتباط اسم ابن زيدون بالبحتري يجعلنا نحاول كشف أسباب هذه التسمية في نظر الباحثين، وما الذي جعل هذه التسمية ترافق ابن زيدون وتندرج على لسان النُّقاد القدامى والمحدثين؟ فهذا ابن بسام في ذخيرته يقول: "قال بعض أدبائنا إنَّ ابن زيدون بحتري زماننا"[40]، وقد وافقه المقَّري موضحًا سبب ذلك بقوله: "لحسن ديباجته وسهولة معانيه"[41].

ويقول محمد سلامة: "وأفاد شعراء الأندلس كثيرًا من مذهب البحتري، وعلى رأسهم ابن زيدون في سهولة الأسلوب وإشراق الديباجة؛ حتى لقبّه النُّقاد ببحتري الأندلس"[42]. ويقول محقق الدّيوان علي عبدالعظيم في حديثه عن موسيقى شعر ابن زيدون: "أما من ناحية ترتيب الألفاظ وتنسيق الجمل بحيث تنتظمها روح موسيقية واحدة؛ فإن شاعرنا كان حريصًا عليها كل الحرص، وقد استخدم لتنسيقها فنون الترصيع والمقابلة والطباق، فأمدته بأعذب الألحان، ولهذا كان يقسم عباراته في البيت الواحد إلى جمل متموجة تكاد كل موجة منها تعادل زميلتها وتلائمها كل الملاءمة، وهو يضارع البحتري في هذا التنغيم؛ ولهذا لقَّبه الرواة ببحتري الأندلس، وقد بلغ التنغيم الموسيقي عند كل منهما أوجه في الشّعر العربي، فأرقص القلوب وشنّف الآذان، استمع إلى قول شاعرنا:

يـــــا قاطعًـــــا حبـــــلَ ودّي وَوَاصِـــــلاً حَبْـــــلَ صَـــــدّي[43]

وكثيرة هي الآراء التي تقول بتشابه البحتري وابن زيدون في الأسلوب مؤكدة تأثر ابن زيدون بالبحتري؛ حتى إنَّ نونيته التي طارت في العباد جاءت متأثرة بقصيدة البحتري التي مدح فيها ابن طولون.

إنَّ هذه الآراء المتناثرة في كتب النُّقاد بحاجة إلى دراسات تطبيقية تبين أسباب هذا التأثر أو تقف عليه، ومن هذه الدراسات دراسة حديثة لعلي أحمد الحسبان، ففي بحثه الذي تناول تأثير

البحتري في الشّعر الأندلسي عامة، خص جزءًا منه لدراسة تأثر ابن زيدون بالبحتري ومعارضته له، يقول: "المتتبع لأشعار ابن زيدون يجد أن له أشعارًا ليست قليلة تصلح أن تكون نموذجًا ومجالاً لدراسة تأثره بالبحتري والأخذ منه، ولكنني آثرت اختيار قصيدة دون غيرها لتكون نموذجًا لتلك الدّراسة، وسبب هذا الاختيار يكمن في قافيتها ورويها المفارقين لقافية قصيدة البحتري المقابلة لها ورويها، وذلك أن اختلاف القافية والروي إحدى وسائل إخفاء الأخذ من الآخرين، حيث يَعْمِد الشّاعر إلى نقل معنى في موضوع ما إلى موضوع آخر، أو في تغيير القافية والروي في قصيدته، وذلك لأن ابن زيدون على حد تعبير ابن بسام "على كثير إحسانه كثير الاهتدام في النثار والنظام"؛ إذ يعْمِد إلى معاني الآخرين في موضوعات معينة، ويصوغها بألفاظ جديدة، ويخرجها إخراجًا مختلفًا، وتظهر بحُلَّة قشيبة، وكأنه لم يسبق إليها"[44]، وجاءت دراسته الفنية لهاتين القصيدتين لتوضح التقارب بين الأسلوبين.

فدرس قصيدة البحتري في رثاء أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري التي يقول فيها:

بـأيّ أسـًى تُثْنَى الـدّمُوعُ الهَوَامِـلُ وَيُرْجَى زِيَـالٌ مِـنْ جَـوًى لا يُزَايِـلُ؟[45]

وقصيدة ابن زيدون في رثاء أبي الحزم ابن جَهْوَر حاكم قرطبة:

ألـمْ تـرَ أنّ الشّـمسَ قـد ضـمّها القبرُ وأنْ قَدْ كفانا، فقدنَا القمرَ البَدرُ[46]

وقد حلل القصيدتين بالوقوف على الصورة والإيقاع الداخلي والخارجي، مبينًا أثر البحتري في ابن زيدون في تلك الإحصائيات والتحليل. والحق أنَّ الناقد أبدع في توضيح جماليات القصيدتين منتهيًا إلى تقرير مدى التشابه بين أسلوب ابن زيدون والبحتري في الإيقاع.

خامسًا: الرسالة الهزلية ورسالة التربيع والتدوير

ظهر تأثر واضح اتفق عليه بعض النُّقاد والدارسين بين رسالة ابن زيدون الهزلية، ورسالة التربيع والتدوير للجاحظ؛ حيث اتفقتا في الفكرة والأسلوب وبعض الصور الفنية، ولعلَّ من المهم أن

نورد بعض هذه الآراء النَّقدية التي تحدّثت عن هذا التشابه، ثم نحاول أن نخلص إلى أسباب هذا التشابه وملامحه في الرسالتين الأدبيتين.

تحدّث محقّق الدّيوان علي عبدالعظيم عن الرسالة الهزلية فقال: "والدارس لهذه الرسالة يرى ابن زيدون متأثرًا فيها برسالة التربيع والتدوير التي صاغها الجاحظ في السخريّة من أحمد بن عبدالوهاب الكاتب البغدادي، كما أنَّ فيها ملامح من رسالة أبي حيان في ثلب الوزيرين، والأغراض التي قصدها ابن زيدون في رسالته محدودة، ولكنه أسهب فيها إسهابًا مملاً في ذكر الأسماء والحوادث التاريخية بمناسبة وبغير مناسبة، حتى جاوزت السبعين اسمًا، خلط فيها مشاهير العرب بالعجم، والقدماء بالمحدثين، والمعروفين بالمجهولين، ونابغي فنٍّ بنابغي فنٍّ آخر، وبعض هذه الأسماء وهمية، وبعضها رمز إليه ولم يذكره، وبعضها مجهول غير محدد.

ولم يكتفِ بهذا، بل أكثر في رسالته من الاقتباس والتضمين، حتى كادت شخصيته تختفي وراء ما استجلبه من أساليب غيره، وبالغ في استعمال المترادفات مبالغة خرجت عن المألوف"[47].

كما تحدث عن هذا التأثُّر رضوان الداية، الذي تحدَّث عن هذا التشابه في الأسلوب والمنطق والموضوع، "وإذا كانت شخصية أحمد بن عبدالوهاب موضوع (رسالة التربيع والتدوير) للجاحظ، فقد كانت شخصية ابن عبدوس موضوع (الرسالة الهزلية) لأديب الأندلس ابن زيدون، وهي رسالة زاخرة بالفكاهة العذبة والسخريَّة اللاذعة، وقد لاحظ بعض النُّقاد تأثر ابن زيدون في هذه الرسالة بالجاحظ أسلوبًا ومنطقًا، بل وذهب بعضهم إلى أنه واقع تحت تأثير كتّاب مشارقة آخرين مثل أبي إسحاق الصابي، وبديع الزمان الهمذاني، وإنَّ قائمة الكتّاب العرب الساخرين حافلة بأسماء كثيرة لا تتسع لها هذه العجالة، أما الكتابة الشّعرية الساخرة فحديثها يطول"[48].

ثم يوضح أنَّ الازدواج في السجع هو احتذاء للطريقة الجاحظية، وأنَّ طريقته في الإكثار من الأمثال وحلّ الشّعر والتلويح بالإشارات إلى الأشخاص والأحداث لم تكن خاصة في ابن زيدون وتقليده للجاحظ؛ بل أصبحت سمة عامة لأكثر ضروب النثر الأندلسي في عصر ابن زيدون[49].

ويرى إحسان عباس في حديثه عن رسالة ابن زيدون أن "إيثاره للازدواج على السجع، هو إيثاره للطريقة الجاحظية، ولو أخذنا الرسالة الهزلية نموذجًا لوجدناها ذات أهمية في هذا المنزع، في تقليد رسالة التربيع والتدوير، وليس ابن زيدون منفردًا بالعناصر الثلاثة التي اعتمدها في رسائله، وهي الإكثار من الأمثال، وحلّ الشّعر، والتلويح بالإشارات إلى الأشخاص والأحداث، فقد أضحت هذه العناصر سمة عامة لأكثر ضروب النثر الأندلسي في هذا العصر، حتى تكاد تكون بعض الرسائل جمعًا لهذه الأركان جميعًا في نطاق واحد"[50].

ويشير بعد ذلك إلى تأثر عدد من كتاب الأندلس بكتاب المشرق،... ويخلص في إطار حديثه هذا إلى اتباع الكتاب الأندلسيين في العموم للمشارقة بقوله: "ظلوا متبعين للكتاب المشارقة في أساليب الكتابة، مع بعض الاستقلال في الجوانب البسيطة"[51].

وإن من يتصفح الرسالة يستطيع أن يرى بوضوح التشابه بينها وبين رسالة التربيع والتدوير للجاحظ، وقد تعرض الجاحظ لأحمد بن عبدالوهاب واتفق أن هذا الأديب كان قصيرًا مملوءًا، فنعته بأنه مربّع و مدوّر، وهناك من النُّقاد من يرى "أن ابن زيدون قرأ هذه الرسالة وأعجب بها، فحاول أن يصنع على مثالها هذه الرسالة الهزلية وهو يستهلُّها بذم ابن عبدوس،... واعتقد أن ابن زيدون قصد أن يحقق منها غايتين، الأولى: معارضة الجاحظ في رسالة التربيع والتدوير، والثانية: عرض معارضته ونواحٍ من ثقافته، وأنَّ شخصية ابن عبدوس لم تأتِ في هذه الرسالة إلا لخدمة هذين الغرضين، ولم يكن ابن زيدون يهتم كثيرًا -فيما أرى- بأن تجد الرسالة طريقها إلى الشخص المهجو فيها، وإنما كان يرسم أنموذجًا أدبيًّا يدل به على مقدرته واتساع معارفه؛ ولذلك بنى الرسالة على الإشارات التاريخية والاستشهاد بالمروي من الشّعر وحلّ الأبيات، وحشد ما حفظه من أمثال المشارقة، وما تلقّاه من أسماء ومصطلحات في ثقافته الفلسفية المنطقية: "وأن هرمس أعطى بلينوس ما أخذ منك، وأفلاطون"[52].

وإذا سمعنا ذلك حسبنا الجاحظ يتحدث بطريقته الأسلوبية التي تعتمد التنويع في سرد المتعاطفات دون إيثار للسجع.

أما أثر ابن زيدون فيمن تلاه من الأدباء فقد تحدثنا عمّن عارضه من الشّعراء، أما من عارضه في رسالته فنجده في قول إحسان عباس: "إن كثيرًا من الكتاب تأثروا به، ومن أشهرهم محيي الدين بن عبد الظاهر، فقد قلَّده في رسالته الجِدِّيَّة برسالة وجهها إلى الأمير ناصر الدين حسن بن شاور، في شخص تنقصه وأتبعها قصيدة جارى فيها قصيدة ابن زيدون يقول فيها:

العـــلا فـــي ارتشـــافِ دارِ العلـــومِ والحلـــى فـــي انتســـاخِ دارِ الحلـــومِ

وقد عارض الصفدي ابن زيدون وقلَّده في الاستشهاد بالأعلام والأحداث في ترجمته لأستاذه محمد بن يوسف بن علي أبي حيان في كتابه المخطوط أعيان العصر، وكما أولع القدماء بمحاكاة ابن زيدون في شعره ونثره أولعوا بشرح رسالتيه: الجِدِّيَّة والهزلية."[53]

ولعلي أقف عند أوجه التشابه بين الرسالتين التي عنيت بتناولهما من خلال:

دافع الرسالتين: كلتا الرسالتين كانت في هجاء شخصية، اتُّفِق أنها ذات سلطة، فهي في رسالة الجاحظ الكاتب أحمد بن عبدالوهاب، وفي رسالة ابن زيدون الوزير أبو عامر ابن عبدوس.

اعتمد الكاتبان على التهكم والسخرية في رسالتيهما، وقد استعملا أسلوب السخرية بشكل حجاجي، فهما يسوقان الحجج الدامغة بالوصف، والتصوير، والمحسنات البديعية، التي تقنع وتمتّع القارئ.

يقول الجاحظ: "من غريب ما أعطيت وبديع ما أوتيت، أنا لم نرَ مقدودًا واسع الجفرة غيرك، ولا رشيقًا مستفي الخاصرة سواك! فأنت المديد، وأنت البسيط، وأنت الطويل، وأنت المتقارب، فيا شعرًا جمع الأعاريض، ويا شخصًا جمع الاستدارة والطول!"[54].

فالجاحظ هنا يسخر من غريمه بطريقة أدبية؛ حيث أخذ من علم العروض صورة بديعة، صاغها على شكل استعارة، وجمع بين الحجة، وجمال الصورة، فإذا كان أحمد بن عبدالوهاب يعرف

بأنه طويلٌ ورشيقٌ وعريضٌ وقصيرٌ، فهو مثل الشّعر الذي جمع كل الأعاريض، وهو يثبت التناقض الذي لا يقبله العقل.

يقول ابن زيدون: "زاعمة أن المروءة لفظ أنت معناه، والإنسانية اسم أنت جسمه وهيولاه، قاطعة أنك انفردت بالجمال، واستأثرت بالكمال، واستعليت في مراتب الجلال، واستوليت على محاسن الخلال، حتى خلت أن يوسف عليه السلام حاسنك فغضضت منه..."[55].

فكلاهما تظهر أنها في صدد المدح، إلا أن المقصود ضده، وذلك بالمقارنة، وسرد الأعلام من العلماء.

ومن ذلك قول الجاحظ: " تستجهل النظّام، وتستبرد الأصمعي، وتستغبي قيس بن زهير، وتستخف الأحنف بن قيس، وتبارز أبا الحسن علي بن أبي طالب رضي الله عنه"[56].

وقول ابن زيدون: "والسليك ابن السلكة إنما عدا على رجليك، وعامر بن مالك إنما لاعب الأسنة بيديك، وقيس بن زهير إنما استعان بدهائك، وإياس بن معاوية إنما استضاء بمصباح ذكائك، وسحبان إنما تكلم بلسانك، وعمرو بن الأهتم إنما سُحِرَ ببيانك..."[57].

فاعتمد كلاهما على الأحداث التاريخية، والأمثال، وحل الشّعر، ومنه قول الجاحظ: "وخبرني أبقاك الله من كان باني ريام، ومن أنشأ كعبة نجران، ومن صاحب غمدان، ومن باني تدمر، ومن صاحب الهرمين، ومنذ كم بُنيت مأرب، وأين كان الأبلق الفرد من المشقر، وأين قصر النوبهار من قصر سنداد"[58].

وفعل ابن زيدون مثله: "وأن الصلح بين بكر وتغلب تم برسالتك، والحمالات بين عبس وذبيان أسندت إلى كفالتك، وأن احتيال هرم بن سنان لعلقمة، وعامر حتى رضيا، كان عن إشارتك، وجوابه لعمر وقد سأله عن أيهما كان ينفر وقع عن إرادتك، وأن الحجاج تقلد ولاية العراق بجدك..."[59].

وقوله: "فالنار ولا العار، والمنية ولا الدنية، والحرة تجوع ولا تأكل بثديها، فكيف وفي أبناء قومي"[60].

فكلاهما اعتمد على الازدواج والسجع، وسرد المتعاطفات، ومنه قول الجاحظ: "والمغرس الطيب، والنصاب الكريم، والطرف الناصع، واللسان البين، والنعمة البهجة، والمخرج السهل، والحديث المونق، مع الإشارة الحسنة، والنبل في الجلسة، والحركة الرشيقة، واللهجة الفصيحة، والتمهل في المحاورة، والهذ عند المناقلة والبديه البديع، والفكر الصحيح، والمعنى الشريف"[61].

وقول ابن زيدون: "وصل وقطع، وثنى وجمع، وأظهر وأضمر، واستفهم وأخبر، وأهمل وقيد، وأرسل وأسند، وبحث ونظر، وتصفح الأديان، ورجّح بين مذهبي ماني وغيلان، وأشار بذبح الجعد..."[62].

وهناك دراسات أخرى لم نتطرق إليها في هذا المجال؛ كونها تنحو المنحى نفسه الذي تناولناه سابقًا بالشرح والتحليل؛ ونكتفي بالإشارة إليها[63].

الخاتمة:

بعد هذه القراءة التحليلية الناقدة للدراسات التي تناولت معارضات ابن زيدون ومدى تأثرها وتأثيرها، يمكن الخروج بالنتائج الآتية:

-كشفت غالبية الدراسات عن أن التأثير في شعر ابن زيدون كان أكثر منه في نثره، وخصوصًا في نونيته المشهورة.

- اكتفت بعض تلك الدراسات بسرد المعارضات والقصيدة الأصل دون تبيان لأي تذوق جمالي وبلاغي للأبيات أو القصيدة المتناولة بشكل عام، تاركة للمتلقِي القراءة والتذوق، إلا أنها كشفت عن مدى تأثير ابن زيدون في الأدب العربي.

-كما وقفت بعض الدراسات على هذه المعارضات بالموازنة بين معاني القصائد المعارضة وإظهار مدى التأثر بالألفاظ والإيقاع، فكانت المعارضات –حسب النُّقاد- هي أبرز تعبير عن التأثر والتأثير، وإن اختلفت الأشكال التي حوت هذا التأثير والتأثر، فإنها أثبتت ما لأدب ابن زيدون من قيمة وثقل في النَّقد والأدب العربيين.

- أثبتت غالبية الدراسات التي تناولت المعارضات الشعرية لشعر ابن زيدون أن نونيته كانت أكثر تناولًا لدى النقاد والدارسين؛ مما يدل على المكانة الأدبية العظيمة التي بلغتها النونية، وهذا الاهتمام الكبير الذي حظيت به من الدارسين له أسبابه وميزاته التي أسهمت في أن تكون موضوع بحث لدى الكثير منهم قديمًا وحديثًا، فقد حاكوها وشرحوها وحللوا أبياتها وتغنوا بها؛ مما جعل النونية نصًّا مفتوحًا انبثقت عنه نصوصٌ عدة.

-أما من جهة التأثر فاقتصر ظهوره على تلك الدراسات التي دارت حول الآراء التي تقول بتشابه البحتري وابن زيدون في الأسلوب، مؤكدة تأثر ابن زيدون بالبحتري، حتى أنَّ نونيته التي طارت في العباد جاءت متأثرة بقصيدة البحتري التي مدح فيها ابن طولون.

- أما من جهة النثر فاتفق بعض النُّقاد والدارسين على أن هناك تأثرًا واضحًا بين رسالة ابن زيدون الهزلية، ورسالة التربيع والتدوير للجاحظ؛ حيث اتفقتا في الفكرة والأسلوب وبعض الصور الفنية، مبرزين أوجه التشابه وملامحه بين الرسالتين.

-أظهرت تلك الدراسات الكثيرة أهمية شعر ابن زيدون بشكل خاص وقيمته النقدية في الأدب العربي بشكل عام، وفي الأدب الأندلسي على وجه الخصوص، وفتحت آفاقًا واسعة لتلقي شعر ابن زيدون وتناوله بالبحث والدراسة بمختلف الأدوات والمناهج النقدية القديمة والحديثة.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: خضر، الأصول المعرفية لنظريّة التَّلقِّي: 121.

(2) ينظر: سلدن، النظريّة الأدبية المعاصرة: 158.

(3) غزال، معارضات قصائد ابن زيدون: 3.

(4) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: 362/1.

(5) ينظر: غزال، معارضات قصائد ابن زيدون: 4.

(6) ينظر: نفسه: 20.

(7) غزال، معارضات قصائد ابن زيدون: 22.

(8) البيطار، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر: 28.

(9) ينظر: غزال، معارضات قصائد ابن زيدون: 21، 22.

(10) ينظر: نفسه: 23.

(11) ينظر: غزال، معارضات قصائد ابن زيدون: 163. ينظر: ابن زيدون، ديوانه: 343.

(12) ينظر: ابن زيدون، ديوانه: 261.

(13) ينظر: غزال، معارضات قصائد ابن زيدون: 299. ينظر: ابن زيدون، ديوان ابن زيدون: 139.

(14) ينظر: غزال، معارضات قصائد ابن زيدون: 301.

(15) ينظر: السعدي، ابن زيدون شاعر الحب والشكوى: 162

(16) العكبري، التبيان في شرح الديوان: 233.

(17) ينظر: السعدي، ابن زيدون شاعر الحب والشكوى: 68.

(18) ينظر: نفسه: 68.

(19) البجاري، المعارضات في الشّعر الأندلسي: 153.

(20) نفسه: 68، 69.

(21) ابن زيدون، ديوانه: 141.

(22) نفسه: 88.

(23) نفسه: 88.

(24) نفسه: 108.

(25) عبدالعظيم، ابن زيدون عصره وحياته وأدبه: 216، 252.

(26) الصفدي، تمام المتون: 12.

(27) ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن العيان: 245.

(28) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله: 108.

(29) الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي: 10.

(30) البحتري، ديوانه: 826/4.

(31) الضبع، استواء الضوء وانكساره: 6.

(32) الصفدي، تمام المتون: 13.

(33) نفسه: 13.

(34) ضيف، ابن زيدون: 43.

(35) الضبع، استواء الضوء وانكساره: 6.

(36) ينظر: نفسه: 6.

(37) نفسه: 8.

(38) عبدالعظيم، آثار ابن زيدون في الأدب العربي: 366.

(39) ينظر: الضبع، استواء الضوء وانكساره: 10.

(40) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: 196/1.

(41) المقّرّي، نفح الطيب: 385/3.

(42) سلامة، الأدب العربي في الأندلس: 111.

(43) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون: 105.

(44) الحسبان، أثر البحتري في الشّعر الأندلسي: 253. والفقرة المنقولة عن: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: 355/1.

(45) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: 464.

(46) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله: 182.

(47) نفسه: 87، 88.

(48) الداية، تاريخ النَّقد الأدبي في الأندلس: 45.

(49) نفسه: 46، وما بعدها.

(50) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: 81.

(51) نفسه: 83.

(52) نفسه: 154.

(53) نفسه: 166.

(54) الجاحظ، التربيع والتدوير: 13.

(55) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله: 631،632.

(56) الجاحظ، رسالة التربيع والتدوير: 23.

(57) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله: 641.

(58) الجاحظ، رسالة التربيع والتدوير: 36.

(59) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله: 642، 643.

(60) نفسه: 666.

(61) الجاحظ، رسالة التربيع والتدوير: 61.

[62] ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله: 650، 651.

[63] ومن تلك الدراسات: نوفل، تاريخ المعارضات في الشّعر العربي: 101، 148، 207، 210، 222. السماعيل، المعارضات الشّعرية: 132، 133، 242، 243. التطاوي، المعارضات الشّعرية بين التقليد والإبداع: 240، 242، 249، 266، وبوذينه، نونية ابن زيدون أضحى التنائي ومعارضاتها.

قائمة المصادروالمراجع:

1) الآمدي، الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر وعبدالله المحارب، دار المعارف، مكتبة الخانجي، مصر، ط4، 1994م.
2) البجاري، يونس طركي، المعارضات في الشّعر الأندلسي - دراسة نقدية موازنة، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، 2008م.
3) البحتري، الوليد بن عبيد بن يحيى، ديوان البحتري، تحقيق: كامل الصيرفي، دار المعارف، بالقاهرة، ط3، د.ت.
4) ابن بسام، أبو الحسن علي، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1939م.
5) بوذينه، محمد، نونية ابن زيدون أضحى التنائي ومعارضاتها، منشورات محمد بوذينه، تونس، 1995م.
6) البيطار، عبدالرزاق، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، تحقيق: محمد بهجة البيطار، دار صادر، بيروت، 1993م.
7) التطاوي، عبدالله، المعارضات الشّعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة، القاهرة، 1988م.
8) الجاحظ، عمرو بن بحر، التربيع والتدوير، تحقيق: شارل بلات، المعهد الفرنسي، دمشق، 1955م.
9) الحسبان، علي، أثر البحتري في الشّعر الأندلسي، في القرن الخامس، مطبعة السفير، الأردن، ط1، 2017م.
10) ابن خاقان، الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي، قلائد العقيان ومحاسن العيان، تحقيق: حسين يوسف خربوش، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1989م.
11) خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظريّة التَّلقِّي، دار الشروق، عمان، 1997م.
12) الداية، رضوان، تاريخ النَّقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1993م.
13) ابن زيدون، أحمد بن عبد الله، ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق: علي عبدالعظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، 1956م.

14) سلدن، رامان، النظريّة الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م.
15) السعدي، عيسى إبراهيم، ابن زيدون شاعر الحب والشكوى، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، 2011م.
16) سلامة، علي محمد، الأدب العربي في الأندلس تطوره موضوعاته وأشهر أعلامه، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 1989م.
17) السماعيل، عبدالرحمن إسماعيل، المعارضات الشّعرية، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، 1994م.
18) الشناوي، علي غريب، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003م.
19) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبدالله، تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1969م.
20) الضبع، مصطفى، استواء الضوء وانكساره، قراءة في تداعيات أضحى التنائي، مجلة الشّعر، القاهرة، ع122، 2006م.
21) ضيف، شوقي، ابن زيدون، دار المعارف، القاهرة، ط11، د.ت.
22) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي - عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان، 1997م.
23) عبدالعظيم، علي، ابن زيدون عصره وحياته وأدبه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1955م.
24) عبدالعظيم، علي، آثار ابن زيدون في الأدب العربي، مجلة الكتاب، جهة الإصدار، البلد، 1975م.
25) العكبري، أبو البقاء عبدالله بن الحسين، التبيان في شرح الديوان، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، لبنان، ط1، د.ت.
26) غزال، عدنان محمد، معارضات قصائد ابن زيدون، مؤسسة البابطين للإبداع الشّعري، الكويت، ط1، 2004م.
27) المقّرّي، شهاب الدين أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المحقق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م.
28) نوفل، محمد محمود قاسم، تاريخ المعارضات في الشّعر العربي، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 1982م.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

عتبات النص في نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب
مقاربة سيميائية

د. فاطمة بنت جابر المسهري*
falmashri@kku.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/10/24م	تاريخ القبول: 2021/12/27م

الملخص:

درس البحث عتبات النص في "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب"، حيث شكلت هذه العتبات ظاهرة لافتة أظهرت اهتمام المؤلف بمطالع الفصول والأبواب، وفصلها في الرسم عن النصوص الأصلية، محاورا من خلالها مخاطبيه؛ لتمرير المقاصد التي تنضوي تحت البناء اللغوي الظاهر من خلال القراءة السيميائية. ورصد البحث في جانبه النظري أهم المفاهيم التي قام عليها، فقدم مفهوم العتبات النصية من وجهة نظر (جيرار جينيت) الذي تناوله من زاوية الماهية والوظيفة، مركزا على العنوان الأصلي كونه علامة لسانية تصنع علاقة تفاعلية مع محيطها الخارجي من جهة، والمتلقين من جهة أخرى، غير أن الدراسة لم تهمل العنوان الفرعي الذي جعلته كالعنوان الأصلي مع بعض الفروق التي تجعل العنوان الأصلي المتحكم الحقيقي في كثير من بنيات الكتاب، حتى في اختيارات الناشر لألوان الغلاف الخارجي ونوع الخط والصورة، كما تمتد الدراسة لتشمل المقدمة بوصفها نصا مكثفا يحاول رسم أهم خطوط التواصل العامة التي تتيح الانخراط في العملية التفاعلية بين الطرفين والبدء فيها. وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج؛ أهمها أن كتاب نفح الطيب تكوَّن من مجموعة من العناصر التي جاءت متنوعة في المربع السيميائي ما بين الحركة والثبات/ الثبات واللاثبات.

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية، النصوص الموازية، السيميائية، الأدب الأندلسي.

* أستاذ البلاغة والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم والآداب بمحايل عسير - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-005

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Thresholds of the Text in *The Fragrance of Perfume from the Andalusia Wet Branch* A Semiotic Approach

Dr. Fatima Bint Jaber Al-Mashari*

falmashri@kku.edu.sa

Received date: 24/10/2021	Acceptance date: 27/12/2021

Abstract:

The research is based on studying the thresholds of the text in the book *The Fragrance of Perfume from the Andalusia Wet Branch*. These thresholds constituted a remarkable phenomenon that showed the author's interest in the beginnings of chapters and sections, and how he marked them through separating them from the original texts, through which the author spoke to his interlocutors to pass the purposes that fall under the apparent linguistic structure through semiotic reading. In its theoretical aspect, the research monitored the most important concepts on which it was based on. It presented the concept of textual thresholds from the point of view of (Gerard Genet) who addressed it from the angle of essence and function, focusing on the original title being a linguistic sign that creates an interactive relationship with its external surroundings on the one hand, and the recipients on the other hand. The study reached several results; the most important of them is that the book *The Fragrance of Perfume* consisted of a group of elements that came in a variety of semiotic squares between movement and stability, stability and instability.

Keywords: Textual Thresholds, Parallel Texts, Semiotics, Andalusian literature.

*Assistant Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Science and Arts in Mahayel Asir, King Khalid University, Saudi Arabia.

المقدمة:

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من العناية الكبيرة التي أولتها الدراسات الحديثة لكل ما يحيط بالنص الأصلي من نصوص فرعية، إذ عدتها المفتاح الذي يمكِّن القارئ من الولوج إلى بنية النص العميقة، والقدرة على استيضاح معانيه المغلقة وكشف غموضها، كما تسهِّل عملية الظفر بالمقاصد والغايات، وبناء على ذلك يتناول البحث (عتبات النص في نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب)؛ ذلك أن تحديد العتبت يساهم في فهم النص وتفسيره[1].

أهداف البحث:

يهدف البحث بعامة إلى الكشف عن أهم التقسيمات المعتمدة في عتبات نفح الطيب ومدى ارتباط هذه التقسيمات بالشخصية أو المقاصد، كما يهدف بشكل خاص إلى دراسة عتبة العنوان، والتعرف على أهم الوظائف التي انبثق منها العنوان الأصلي والعناوين الداخلية المتفرعة عنه، وكذا يهدف إلى دراسة عتبة المقدمة على أساس العلاقة التي تربط الذات بالآخر، كما يدرس افتتاحيات الأبواب والفصول ومطالعها التي تتصدرها كونها نصوصا مفتوحة تتجلى في صورة تراكيب ودلالات تنهض بمهمة تهيئة خيال القارئ لتتبع الدلالات الشاردة التي تختزلها عتبات النص.

منهج البحث:

اختار البحث المنهج السيميائي في دراسة العتبات النصية؛ ذلك أن السيميائية الحديثة اهتمت «بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان، والإهداء، والرسومات التوضيحية، وافتتاحيات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أُطلق عليها (النصوص الموازية)، والتي تقوم عليها بنايات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلا في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصا صادما للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص»[2].

كما أن الدراسة السيميائية يفترض بها الكشف عن المتخفي والمستور في نسق التركيب الجمالي للنص حيث يتعالق البناء الداخلي الإبداعي مع عناصر العالم الدلالي، عالم الأفكار والأشياء والمفاهيم، كما أنها تعطينا أدوات يمكن من خلالها التعمق إلى داخل النص، وذلك باتخاذ السمات الشكلية مؤشرات للتأويل، والسيميائية تفكك بنية النص عبر إجراءات نسقية ترتهن إلى ما يملكه القارئ الناقد من رصيد معرفي يؤهله لتركيب أنساق النص في أنحاء جمالية، مسترشدا في ذلك بمنهج التأويل[3]، واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مقدمة اشتملت على أهمية البحث وأهدافه، ومنهجه، والتعريف بأهم مصطلحات البحث، وفرضت طبيعة كتاب نفح الطيب تقسيمه إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول: عتبة العنوان الأصلي.

المبحث الثاني: عتبة العناوين الفرعية (الداخلية).

المبحث الثالث: عتبة الغلاف.

المبحث الرابع: عتبة المقدمة.

وختم البحث بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصل إليها البحث، ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

عند الكشف عن الأبعاد اللغوية للعتبات النصية يُظهِر التناول اللغوي لمادة (عَتَبَ) الوظيفة العامة للعتبات؛ إذ تركز على ربط داخل النص بخارجه، وقد جاءت في لسان العرب مقررة لهذه الوظيفة، فالعتبة هي «أُسْكُفَّة الباب التي توطأ»[4]، وهي عند التهانوي «قطعة الخشب التي تثبت في الباب ويمر الناس من فوقها»[5]، فالتعبير بالوطء يوحي بمعنى الشمولية والتكثيف في معنى العتبة؛ ذلك أن توسطها بين الداخل والخارج، واختزال حدَّيها في مساحة ضيقة يدفعان الداخل أو الخارج إلى وطئها، كما أنها تعطي علامة أولية عن شكل البناء وهيئته؛ لأنها انعكاس عن الأصل، وجزء منه.

ويعد مصطلح العتبات الأكثر تداولا في الأوساط النقدية، حيث عرَّف (سعيد يقطين) العتبات بأنها «عبارة عن تلك البنية التي تشترك وبنية نصية أصلية في نظام ومقام معيشين، وتجاورها

محافظة على بنيتها كاملة مستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعرا، أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه»[6].

ونظر (محمد بنيس) إلى عتبات النص على أنها «تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آنٍ، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته»[7]، وسماه شعيب حليفي البداية وتعني: «الجملة العتبة الأولى Phrase seuil»[8].

ويمكن أن نعد تعريف (جينيت) للمناص في كتابه (عتبات) تعريفا وافيا ومفصلا للعتبات النصية، فالمناص عنده هو «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرَّائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه، وهو البهو الذي نتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل، لنتجنب هذه العتبات والمصاحبات»[9].

المبحث الأول: العنوان الأصلي

بالرغم من أن العنوان عبارة محدودة ومختصرة، لكنه يعد عبارة مكثفة تحمل خطابا أو نصا كاملا مستقلا بذاته، تؤدي «دورا في التدليل والمساهمة في فهم الدلالة؛ لأن العنوان، هو المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول إلى أغواره وتشعباته الوعرة»[10].

والأصل في العنوان «ما دل على الشيء»[11]، وهو في ذلك يشبه (الاسم) في الدلالة على مسماه، غير أن (ليو هويك) قدم تعريفا شاملا ودقيقا للعنوان، فهو عنده: «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيِّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[12].

ويبدو ظاهرا من التعريف أن العنوان يعد طرفا مهما من أطراف العملية التواصلية التي تهدف إلى صنع محيط تفاعلي بين أطراف الخطاب.

وقد قسم (جيرار جينيت) العنوان إلى:

- العنوان الرئيسي/الأصلي.
- العنوان الفرعي.
- عنوان التعيين الجنسي.

وجعل من أهم وظائف العناوين:

1-الوظيفة التعيينية، وتسمى وظيفة التسمية، فلا بد للكاتب أن يختار لكتابه اسما ليتداوله القراء.

2-الوظيفة الوصفية، يسعى العنوان فيها إلى بيان شيء عن النص وهي الوظيفة المسؤولة عن الإجابة عن الانتقادات التي يوجهها النقاد للعنوان؛ لأنها مفتاح تأويلي مهم.

3-الوظيفة الإيحائية، أراد الكاتب هذا أم لم يرده، وهي وظيفة مرتبطة بالوظيفة الوصفية، دمجهما جينيت معا، ثم فصلهما، فهما (أي الوظيفتان) تعتمدان على وصف الكتاب بأحد مميزاته إما موضوعاتية (هذا الكتاب يتكلم عن...) وإما خبرية تعلق بهذا الكتاب (هذا الكتاب هو...).

4-الوظيفة الإغرائية التي تغري القارئ المستهلك؛ لقدرة الشراء عنده وتحرك فضول القراءة فيه[13].

والعنوان ذو طابع حركي تفاعلي، فهو المحور الذي يتوالد ويتناص ويعيد إنتاج نفسه، فيقدم معرفة كبرى تأخذ على عاتقها ضبط انسجام النص والكشف عن الغامض منه، فهو يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته[14]، وهذا يعني أن العنوان الأصلي يعد البؤرة التي تتناسل منها العناوين الفرعية والنصوص، ويرتبط معها بعلاقة جدلية تستمر من بداية النص حتى نهايته، وهذا يجعل بنية العنوان تحضر علامة لسانية تصنع علاقة تفاعلية مع محيطها الخارجي من جهة، والمتلقين من

جهة أخرى، فالعلامة اللغوية تمرر رسالتها بوصفها أهم العلامات السيميائية، فهي تسد الثغرات التي تتركها العلامات الأخرى في الخطاب؛ ما يقلص حدود المعنى في الرسالة، ويحد من التأويلات الخاطئة من خلال «العلاقة التوافقية التي تربط الدال بالمدلول في العلامة اللسانية»[15].

ولا شك أن عتبة العنوان الأصلي جاءت لضبط سلسلة عائمة من المدلولات غير الأكيدة كما يقول (رولان بارت)، فهي تحارب رعب المدلولات غير الأكيدة فتجيب بطريقة مباشرة عن سؤال: ما هذا؟ فتكون نوعا من الإلزام الذي يمنع المعنى الإيحائي من التوالد ويقوده إلى معنى منتقى مسبقا، وهذه حالة من حالات الإرساء التي تعد أهم وظائف الرسالة اللسانية؛ لأنها تتعلق بلغة واصفة[16].

وجاء التركيب الوصفي للعنوان على النحو الآتي:

مسند إليه محذوف تقديره (هذا)+ مسند (نفح الطيب)+ جار ومجرور(من غصن)+ إضافة (غصن الأندلس)+ صفة (الرطيب).

وعليه، يمكن تصنيف العنوان من حيث التركيب اللغوي إلى العناوين الخبرية/ الإخبارية كما ذهب (جينيت)[17]؛ ذلك أن المسند إليه (الموضوعة/التيمة) جاء محذوفا بينما جاء المسند وهو الخبر الذي يقوله أو يخبر عنه ظاهرا مذكورا في الكلام.

إن اختيار المؤلف الجملة الاسمية للعنوان سببه الإشارة إلى ثبات الوصف واستمراره، كما يمكن تصنيف العنوان من حيث الأسلوب إلى العناوين التأويلية؛ ذلك أنه ينتهج الأسلوب البلاغي السائد الذي يعتمد على الأسجاع في صياغة العناوين في تلك الفترة.

إن الملاحظ في تفاعل العلامة اللسانية والشكل البلاغي هو استهدافها رسم علامة سيميائية محددة، وتوظيفها من خلال مدلول خاص يوحي به التركيب الوصفي للعنوان في ذهن المخاطَب؛ وهو مدلول مكثف في عبارة العنوان القصيرة التي تحضر عتبة نصية موازية مفتوحة على متعدد الدلالات والعلاقات، ما يجعل المؤلف يختار اقتصاص جزء من صورة الطبيعة الأندلسية متمثلا في صورة الغصن الرطيب، وهي علامة سيميائية تسهم في رسم تصور ذهني للغصن الندي الذي يرتوي باستمرار من أنهار الأندلس الجارية ومياهها الرائقة، كما ترسم صورة لونية تختار فيه اللون الأخضر

تمثيلا بصريا للمتلقي، فالغصن الندي لا شك مكتسٍ بالأوراق الخُضْرِ النضرة، وفي ذلك كناية عن غلبة الجنان والبساتين في الأندلس، فاللون لا يحضر عبثا في فضاء الكتاب؛ فللألوان أبعادها النفسية والجمالية المعتبرة.

وقد شعر المقَّري نفسه بأهمية الدلالات اللونية في النص، تجلى ذلك في تكراره للون الأخضر في وصف بساتين الأندلس وجناتها، وهذا يعكس علاقة النص الموازي بالنص الأصلي، فقد ظهرت هذه العلاقة واضحة في متن نفح الطيب، من ذلك ما نقله عن مروان بن عبدالله بن عبد العزيز ملك بلنسية في قوله:

كـــأن بلنســـية كاعـــب وملبســـها ســـندسٌ أخضـــرُ

إذا جئتهـــا ســـترت نفســـها بأكمامهـــا فهـــي لا تظهـــرُ[18]

وكثيرا ما يتعالق اللون الأخضر مع النفحة الزاكية العطرة، فيرتبطان فيما بينهما بعلاقة تماثُلٍ تتجسد في وصف الطبيعة الأندلسية باعتبارهما طرفين متلازمين؛ لأنهما نتيجة مسببة عن الارتواء؛ إذ يستحيل على الغصن الاخضرار ما لم ينله الارتواء، فهذا اللون بجميع أبعاده الحسية -البصرية والشميّة- يوظَف توظيفا سيميائيا، فتشعر أنه مقياس يقاس به كل نضر زكي، وهو ما تؤكده الصورة الفنية في البيت، حيث شبه (بلنسية) إحدى مدن الأندلس بالجارية الفتيّة الحييّة التي تغطي نفسها برداء أخضر ينسجم مع صباها ونضرتها وبهائها.

وقد حضرت هذه العلامة اللونية ببعديها البصري والشمي فيما نقله المقَّري عن الفتح حين أرسل رسالة للمتوكل يصف فيها بساتين قصره المسمى بالجعفري يقول: «وما أحسن ما كتب به الفتح إلى بعض الملوك يصف نزهة ببعض منتزهات الأندلس المونقة، ويذكر استضاءته فيها بشموس المسرة المشرقة [...] وما زلت أسايره حيث سار، وآخذ اليمين تارة وتارة اليسار، وكل ناحية تزهر لي عن لون خد أزهر، وعذار نبت أخضر، وترفل من الربيع في ملابس سندسيات، وتهدي إلينا نوافح مسكيات...»[19].

في هذا النص تحضر من جديد صورة الفتاة الفتية من خلال أحد أجزائها الذي يؤكد صباها وجمالها وارتوائها وهو الخد الأزهر، كما يحضر اللباس السندسي وهو اللباس من الحرير أو الديباج تيمة رئيسة في كتاب نفح الطيب، وقد لوحظ الارتباط الذهني بين هذا النوع من القماش واللون الأخضر؛ وسبب هذا الارتباط تكرار ضم بعضهما إلى بعض في مواضع كثيرة في القرآن الكريم، من ذلك قوله تعالى: ﴿أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ ۚ نِعْمَ ٱلثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾ [الكهف: 31]، وقوله تعالى: ﴿عَٰلِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ۖ وَحُلُّوٓاْ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَىٰهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا ﴿٢١﴾﴾ [الإنسان: 21]، وهذا التلازم بين اللون الأخضر والنعيم في الوصف القرآني يؤكد فضيلة هذا اللون، والأثر النفسي الذي يبعثه في النفوس.

وتظهر العلامة اللونية في النص السابق في لفظ (شموس)، فقد اقتبست المسرات من الشمس لونها الذهبي المشرق الباعث على النشاط والقوة، أما العلامة الشميّة فتظهر في لفظ (نوافح مسكيات)، حيث جعل للنفح رائحة مسكية طيبة تكمل رسم اللوحة النفسية في النص السابق وتحيلنا على عتبة العنوان فتقرره وتؤكده من خلال الجمع في لفظ (نوافح) مفرد (نفح) في عتبة العنوان.

ولا يخفى ما في النص من الحياة النابضة التي تبعث الروح في أجزاء هذه الطبيعة الصامتة فتجعل لها حواسا تشم بها وتبصر كالأحياء تتأثر بها وتؤثر فيها مثلهم تماما، فقد شبه الروض بالمرأة التي ترتدي بهاء الطبيعة وخضرتها، وتهدي من حولها جمال منظرها، وطيب ريحها.

ويغلب اللون الأخضر في نفح الطيب على الجمادات كذلك، إذ يجعله المقَّري باعثا للجمال والبهاء وشدة الحسن، من ذلك ذكره مائدة سليمان في وصف كورة طليطلة؛ لأنها كانت مصنوعة من الزمرد الأخضر، يقول في ذلك: «وفيها وجد طارق مائدة سليمان، وكانت من ذخائر أشبان ملك الروم

الذي بنى إشبيلية، أخذها من بيت المقدس كما مر، وقوِّمت هذه المائدة عند الوليد بن عبدالملك بمائة ألف دينار، وقيل: إنها كانت من زمرد أخضر»[20].

تظهر في هذا النص قيمة الأشياء من خلال ارتباطها بأمرين:

-المكان ويمثل هنا بيت المقدس وما تحف بهذه البقعة من قدسية متوارثة عند الأجيال من كافة الديانات.

-اللون حيث اختير لهذه المائدة الأثرية الثمينة اللون الأخضر المرتبط بالنعيم والنضرة كما سبق بيانه.

وبناء على ما سبق نجد أنفسنا أمام نوعين من العلامات:

- علامة لسانية تتمثل في البناء التركيبي للعنوان.

- علامة أيقونية يتفرع منها نوعان من العلامات:

- أيقونية لونية تتمثل في غلبة اللون الأخضر على الوصف التركيبي، كما تسمح بمساحة محدودة للون الرمادي متمثلا في الغصن.
- أيقونية شميّة تتمثل في نفح الطيب المنبعث من الغصن شديد الارتواء.

المبحث الثاني: عتبة العناوين الفرعية(الداخلية)

العناوين الداخلية هي «عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص، كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية...»[21].

والعنوان الفرعي كالعنوان الأصلي غير أن هناك بعض الفروق أهمها أن العنوان الأصلي موجه إلى عامة الجماهير، بينما العناوين الفرعية أقل منه مقروئية؛ ذلك أنها تحتاج إلى انخراط الجمهور الفعلي في القراءة والاطلاع على النص الأصلي/متن الكتاب، أو تصفح فهرس موضوعاته، كما يعد فرق الأهمية شرطا ظاهرا بين العناوين الداخلية والعنوان الأصلي؛ ذلك أنه يمكن الاستغناء عن

كتابة العناوين الداخلية، فحضورها ليس ضروريا أو إلزاميا في الكتاب بينما يستحيل فعل ذلك مع العنوان الأصلي[22]، ويمكن حصر أهم وظائف العناوين الداخلية فيما يأتي:

- تحضر العناوين الداخلية لتبين أجزاء الكتاب، وفصوله، ومباحثه.
- توضع العناوين الداخلية لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ.
- قد تحضر في الكتاب لضرورة تقنية طباعية عند الناشر، أو لداع فني جمالي عند الكاتب[23].

وبالعودة إلى كتاب نفح الطيب يلاحظ المتتبع لعناوينه الداخلية أمرين:

الأول: العناوين الداخلية الخاصة بأقسام الكتاب وأبوابه، فقد حضرت أشبه بافتتاحيات الفصول، إذ جاءت على هيئة جمل موصولة، وتراكيب وصفية طويلة للمتن، مهمتها تفصيل وشرح وإيضاح النصوص الطويلة في النص، ويدخل في هذا القسم جميع الأقسام والأبواب في نفح الطيب، من ذلك عنونته القسم الأول بقوله: «القسم الأول: فيما يتعلق بالأندلس من الأخبار المترعة الأكواب، والأنباء المنتحية صوب الصواب، الرافلة من الإفادة في سوابغ الأثواب، وفيه -بحسب القصد والاختصار، وتحري التوسط في بعض المواضع دون الاختصار- ثمانية من الأبواب»[24].

إن أهمية البداية أو الجملة العتبية تنبثق «من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة وبين المتلقي من جهة ثانية، وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأولية»[25]، وقد حاول المقري مد جسور التواصل مع المتلقي بتحفيزه على تخطي عتبة العنوان الداخلي إلى النص الأصلي، وذلك من خلال إطلاعه على مجمل ما يحويه الباب من موضوعات، فقد حدد المنطلقات الأولية في النص، وأبرم اتفاقا مسبقا مع المتلقي بالتزامه التحرك في دائرتها وعدم الخروج عن حدودها، وحاول تقرير هذه العلاقة معه عن طريق استعمال عدة أساليب بلاغية في صياغة العنوان.

فالملاحظ استعماله لأسلوب حذف المسند إليه «والبلاغيون يقولون: إن الأصل في العبارة كما يقتضي العقل والإعراب أن يذكر فيها المسند إليه لأنه الجزء الأهم الذي تنسب إليه الأحداث والصفات في الجملة، ولا يحذف إلا إذا كان هناك داع من الدواعي التي ذكرنا صورا منها، فالأصل أن

يذكر إذا لم يكن هناك مقتضى للعدول»[26]، والعدول عن الأصل جاء لدلالة السياق على المحذوف، هذا من جهة، وللاختصار والإيجاز كما صرح هو بذلك من جهة أخرى، والتقدير: (الحديث أو الكلام)، والأصل في الحديث أو الكلام أنه لا يكون إلا بين اثنين أو أكثر، وهذا يعكس قصد المؤلف من كتابة العناوين الداخلية، فهو يعد المتلقي شريكا مهما في العملية التخاطبية، لا تتحقق الغايات والمقاصد إلا من خلاله.

وقد سار على هذا النهج في عناوين الأقسام والأبواب من أول الكتاب إلى آخره، من ذلك ما وضعه المقَّري عنوانا للباب الأول بقوله: «الباب الأول: في وصف جزيرة الأندلس وحسن هوائها، واعتدال مزاجها ووفور خيراتها واستوائها، واشتمالها على كثير من المحاسن واحتوائها، وكرم بقعتها التي سقتها سماء البركات بنافع أنوائها، وذكر بعض مآثرها المجلوة الصور، وتعداد كثير مما لها من البلدان والكور، المستمدة من أضوائها»[27].

يتضح في هذا النص اعتماده على حذف المسند إليه في بداية العتبة النصية، والتقدير: (الحديث، أو الكلام)، كما يظهر محاولة المؤلف تدبيج هذه العناوين وتزيينها من خلال صياغتها صياغة بديعية، فاعتمد -كما هو الحال في العنوان الأصلي- على السجع، وهو بذلك يحاول تمييزها بهذه العلامات اللسانية عن النص الأصلي.

الآخر: العناوين الداخلية القصيرة المتفرقة في النص الأصلي، وقد حضرت ومضة لسانية خاطفة، تهدف إلى إيضاح جزئيات بسيطة من النص الأصلي، ولا تلتزم المحسنات البديعية في صياغتها كعناوين الأقسام والأبواب؛ لأن المقصد هو مطلق الإيضاح فقط، وهي كثيرة ومبثوثة في متن النص الأصلي من ذلك على سبيل المثال لا الحصر:

1- العناوين الفرعية في المقدمة

حنين إلى الوطن[28].

لا يخفى الوقع النفسي لتنكير (حنين) في مقابل تعريف (الوطن)، فقد جاء التنكير للتكثير متسقا مع الكم الممتد من هذا الشعور الذي لا يمكن حده بمقدار معين، وهذا يعكس وقوع الذات

تحت سلطة هذا الشعور واستسلامها له، ثم إن هذا الشعور ليس موجها لمجهول غير معلوم، بل جاء التعريف بأل ليكون موجها إلى الوطن، فاللام هنا تشير إلى معهود في ذهن المتكلم وذهن المخاطب وهو (الأندلس)، وقد عبر في هذه العلامة اللغوية بالوطن ولم يعبر بالعلَم الصريح (الأندلس)؛ لأن الوطن أكثر ارتباطا والتحاما بالإنسان، وأكثر تعبيرا عن هويته.

ركوب البحروبلوغ مصر[29].

من مهام السيميائية «الجمع البنائي بين مكونات عدة: لغوية، وصوتية، وتصويرية...على أننا نركز عنايتنا على المكون اللغوي كجزء طبيعي، دون جزئيات التواصل الصناعية الأخرى»[30]، ويمكن تبيُّن هذه العلاقة في هذه العتبة النصية حيث اتسق التعريف بالإضافة في (ركوب البحر) مع المعطوف (بلوغ مصر) الذي جاء معرفا بالإضافة كذلك، كما عكس المكون الصوتي المتمثل في حرف الراء صفة التكرار الذي يعكس عمق الرغبة الخفية المتطلعة إلى ركوب البحر؛ لأجل بلوغ مصر، وأن الركوب ليس فعلا واحدا دافعه الهجرة والمكث بل هو فعل ارتحال يتكرر كلما وقعت النفس تحت سلطة الاشتياق إلى مصر، ويأتي المكون التصويري ليكمل الدلالة حيث عمقت الاستعارة المكنية هذا المعنى حين شُبه البحر بالدابة فحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو الركوب.

زيارة مكة والمدينة[31].

لم تقتصر دلالة العطف على التجاور المكاني والجغرافي لهاتين البلدتين فحسب بل دل كذلك على القدسية التي تنقلهما من بعدهما الجغرافي القريب إلى أبعاد دينية بعيدة يختزلها هذان العلمان، كما جاء تقديم مكة على المدينة لغرض الأفضلية والأقدمية معا، فمكة منبع الرسالة الإسلامية الأول، وهي أهم الأماكن المقدسة التي تعاقب عليها أحداث عظيمة أو خارقة على مر التاريخ، وتأتي المدينة في المرتبة الثانية في الأفضلية؛ لأنها المكان الذي هاجر إليه الرسول صلى الله عليه وسلم، والمكان الذي سطعت فيه شمس الإسلام وانطلقت منه الفتوحات الإسلامية، وعبر بالزيارة ولم يعبر بغيرها كالذهاب وغيره لما في هذا اللفظ من معنى الإتيان لغرض أو غاية كزيارة الأشخاص للأنس أو زيارة الأماكن لاعتقاد وحاجة.

زيارة بيت المقدس[32].

راعى المقري في تقديمه وتأخيره للأماكن المقدسة الترتيب من حيث الأفضلية، فقدم مكة، ثم المدينة، ثم بيت المقدس أولى القبلتين ومسرى النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

عود إلى مصر ثم القدس[33].

نلحظ في هذه العتبة تكرار الأماكن والأمصار، والتكرار يعكس أهمية المكان بكل أبعاده الجغرافية والدينية والطبيعية في نفس المقري، فقد ألمح التكرار إلى ما لهذين المكانين من عمق نفسي وارتباط وجداني.

ابن شاهين يقترح على المؤلف تأليف كتاب عن لسان الدين[34].

تُظهِر هذه العتبة أحد أهم أغراض تأليف الكتاب، ففيها إشارة واضحة إلى سبب التأليف، حيث صرح المؤلف بأن السبب هو تحقيق رغبة ابن شاهين والامتثال لطلبه في تأليف الكتاب، ويلحظ تعدد الذوات في هذه العتبة إذ تقاسمتها ثلاث ذوات: (ابن شاهين، المؤلف، لسان الدين)، توسطت ذات المؤلف الذاتين؛ والتشكيل البصري لهذه العتبة دل على العلاقة المشتركة التي تجمع ذات المؤلف بهاتين الذاتين.

اعتزام المقري إجابة ابن شاهين إلى مطلبه[35].

في هذه العتبة تنتقل الفكرة الكامنة في الذهن إلى رغبة شعورية ينتج عنها الفعل الكتابي، وإذا كان التعبير عن الذات في العتبة الأولى جاء مبهما (المؤلف) فقد زال الإبهام عنها في هذه العتبة حين عُبِر بالعلم الصريح (المقري)؛ ما يدل على أن فعل الكتابة لم يكن دافعه الطلب الموجه لذات المؤلف فحسب، لكنها رغبة ذاتية من المقري نفسه.

2- العناوين الفرعية في الأقسام والأبواب:

- مقدمات عامة في مزايا الأندلس[36].
- مساحتها وأبعادها[37].
- الأمم التي استوطنت الأندلس[38].

- موقع الأندلس من الأقاليم[39].
- رجع إلى الأمم التي استوطنتها[40].

يلاحظ في العناوين السابقة التدرج في ترتيب الكتاب من العام إلى الخاص، فبعد الزيارات في البلدان والارتحال عن الأوطان التي لم تكن سوى مقدمة للحديث عن الموضوع المحوري في الكتاب وهو الحديث عن الأندلس، ذلك المكان الذي استحوذ على قلب المؤلف/الكاتب ووجدانه كما استحوذ على قلمه، يكتب عن مزاياها، ويصف مساحتها وأبعادها، ويعدد أممها ويحدد موقعها، وذلك لا يصدر إلا عن عالم نبت فيها كما تنبت البذرة في بساتين الأندلس، وعاشق التحم قلبه وعقله بالأندلس.

المبحث الثالث: عتبة الغلاف

إن أول ما نقف عنده ويلفت انتباهنا في الكتاب هو صفحة الغلاف الخارجي، فهو أولى عتبات النص المهمة؛ لأن إشاراته تساعدنا في اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له من صورة وألوان... إلخ[41].

وقد أشار حميد الحمداني إلى أن الغلاف يعد فضاء المكان؛ «لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، لأنه مكان تتحرك -على الأصح- فيه عين القارئ»[42].

وعلى الرغم من أن النص المحيط النشري بنوعيه النص المحيط، والنص الفوقي من غلاف، وجلادة، وكلمة الناشر، والإشهار، والحجم، والسلسلة... إلخ[43] في كتاب نفح الطيب هو مسؤولية الناشر ومعاونيه، ولا يد للمؤلف فيها، فإنها -لا شك- أخذت مشروعيتها من بنية العنوان ودلالته وسياقه، فلا يمكن إغفال العلاقة بين شكل الغلاف الخارجي ولونه وبين عنوان الكتاب، وهذا ما سوغ تأخير الحديث عن الغلاف الخارجي حتى يكتمل الحديث عن العناوين الفرعية والأصلية؛ ذلك أن وضع الغلاف الخارجي عملية متأخرة زمنيا عن وضع العناوين، فلا يمكن فهم علامات الغلاف الخارجي ما لم نُحِط بأبعاد العناوين الدلالية.

وعليه، يكون العنوان مسوِّغا قويا لاختيار الناشر طبعة دار صادر، بيروت (2008م) اللون الأخضر غلافا خارجيا للكتاب، فإذ كان المؤلف يوظف العنوان وظيفة إيحائية وصفية تأويلية، فإن الناشر يوظف الغلاف الخارجي وظيفة إيحائية تعتمد على الاتساق والانسجام مع العنوان الموحي، فحاول تحقيق وظيفة الانسجام والاتساق حتى في اختيار لون الخط الرمادي كتمظهر أيقوني في كتابة بيانات الصفحة، إذ يظهر هذا اللون محدودا في صفحة الغلاف؛ ليخدم الوظيفة الإيحائية في إشارة إلى غلبة اللون الأخضر مقارنة بغيره من الألوان بما ينسجم مع مدلول العنوان.

كما جاءت النقوش والزخارف المنتشرة على صفحة الغلاف باللون الرمادي منسجمة ومتسقة مع مدلولات العنوان من جهة، والتي تممت الصورة التي حاول رسمها المقَّري باللغة المكتوبة؛ إذ أشارت إلى تشابك الأغصان وكثافتها في بساتين الأندلس ورياضها، كما اتسقت مع خاصية التسجيع التي ظهر بها العنوان، فالاهتمام «بالسجع كخاصية فنية أولا، ثم كمقدرة لا بد للكاتب من تملكها لخلق انسجام موسيقي، وتآلف ثقافي»[44].

وبالاطلاع على طبعات أخرى للكتاب[45] يظهر أن دلالة الألوان مرتبطة بالخلفية الثقافية للناشر إضافة إلى معارفه السابقة عن الكتاب نفسه ومؤلفه وعنوانه وكل ما يدور في فلكه.

أول ما يلفتنا الحضور البارز للون الأخضر في أغلفة الطبعات المختلفة، فيأتي في مظهرين:

1- في الهوامش على شكل نقوش وزخارف عربية كأغصان أشجار الأندلس المتشابكة والملتفة حول نفسها.

2- في المركز مشكلا خلفية وأرضية واسعة المساحة كامتداد رياض الأندلس وبساتينها.

غير أن ما يبعث على التساؤل غلبة اللون الذهبي أو الأصفر على الخط المكتوب به عنوان الكتاب في أغلب الطبعات التي وقعت عليها[46]، فهذا اللون يكاد يكون اللون الموحد في خط الغلاف للطبعات.

ولهذا اللون قيمته الكبيرة لدى العرب ومكانة جعلته يغطي على كل الألوان الأخرى، فسموا الذهب: الأصفر والصفراء، وقالوا: الأصفران وأرادوا الذهب والزعفران... وهو مرتبط بالتحفيز والتهيؤ للنشاط، وهو أميل إلى الإيحاء منه على إثارة الانفعال[47].

إن أول ما يتبادر إلى الذهن هو ما يحيله عليه هذا اللون، فالشمس هي العنصر الأول في الطبيعة الصامتة، ببزوغها تبدأ الحياة دورتها اليومية وتعتمد عليها الأشجار والزروع في تمثيلاتها الغذائية لتحافظ على اخضرارها وبهائها، وبحضورها تكتمل لوحة الأندلس الفاتنة، فتغرد الأطيار، وتحط الفراشات الملونة على الزهور، وتهب نسائمها النهارية.

ولعل ذلك ما يفسر غلبة استعمال اللون الذهبي في الخط المستعمل للعنوان.

وإذا كنا نكثر الحديث عن اللونين الأخضر والأصفر في صفحة الغلاف فهذا لا يعني انفصالهما عن بقية الألوان، إنما الواقع اتصالهما بانسجام شديد مع بقية الألوان في متن الكتاب سواء من خلال حضور لفظ اللون مجردا، أم حضوره في صورة بيانية خلابة، أو حتى تشكله أيقونيا من خلال النقوش والصور.

إن فكرة الانسجام اللوني مستوحاة من القديم، يقول أرسطو: «إن الألوان ربما تتواءم كما تتواءم الأنغام بسبب تنسيقها المبهج»[48]، وهو ما أكدته كثير من الدراسات في أن انسجام الألوان يتحقق في حالتين:

- إذا كانت الألوان متشابهة أو متجانسة
- إذا كانت متكاملة أو في تضاد قوي[49] .

والملاحظ في بيئة الأندلس التي يصورها كتاب نفح الطيب وجود الحالتين السابقتين مجتمعة فيها؛ ما صنع انسجاما كبيرا في المشهد والصورة، مع اعتبار اللون الأخضر مركزا لجذب الانتباه والسيادة على الألوان الأخرى، وقضية المركز في الانسجام اللوني قضية مهمة، فـ« ليس من المستحب أن يتقاسم جزآن أو أكثر من أجزاء الصورة جذب انتباه الرائي، ففي ذلك تشتيت لذهنه وإضعاف لقيمة الصورة الجمالية»[50].

المبحث الرابع: عتبة المقدمة

تعد المقدمة نصا مكثفا يقوم على العلاقة التفاعلية بين المؤلف والمتلقي؛ إذ يحاول رسم أهم خطوط التواصل العامة التي تتيح الانخراط والبدء في العملية التفاعلية بين الطرفين، وهي عملية غايتها تحقيق عدة مقاصد يقصد إليها المؤلف، تبدأ من مجرد الإخبار والإبلاغ إلى مقاصد أخرى أكثر خصوصية بحسب ما يمليه السياق.

وتظهر المقدمة على مستوى المكان بوصفها أول مكتوب في المؤلَّف، لكنها على مستوى الزمان تكون آخر ما يكتبه، وتتأرجح ملفوظاتها بين ما قيل، وما يراد قوله، أو ما أنجز، وما يراد إنجازه، وهذا يعني أن المقدمة هي إجابة عن سؤال حقيقي أو متخيل موجه من جهة ما إلى المؤلف يطلب منه إما الانخراط فعليا في التأليف، أو التحريض عليه والدفع إليه[51].

وتعرَّف المقدمة بأنها «كل نص سابق عن متنه أو لاحق له، قصد تقديمه للقارئ ومده بمنهج صاحبه وخطته في التأليف وقصده منه، وكثيرا ما تدخل في علاقة مع المتن المقدم له»[52]، وهذا التعريف يحيلنا على أهم الأهداف العامة التي يهدف إليها المؤلف في كتابة مقدمته:

- الإعلان عن متن النص وتفاصيله وشروحاته.
- التعريف بمنهج المؤلف وشرح خطته في تناول الكتاب.
-التصريح أو التلميح بمقاصد المؤلف من تأليف الكتاب.

وقد اتخذت المقدمة في مؤلفات التراث العربي شكلا وبناء خاصين في كتابتها، ونالها التعديل والزيادة والحذف، فوصلت إلى المقَّري في صورة قواعد ثابتة في الصياغة والتأليف تعكس نظام عصره في قواعد التأليف التي لم يخرج المقَّري عنها، بل سار عليها والتزمها، فجأت مقدمة الكتاب على النحو الآتي:

1- سمى المؤلف مقدمة كتابه (خطبة الكتاب) مقتفيا في ذلك التقليد العام في تسميتها آنذاك[53]، فظهر مقلدا في هذا الجانب لا مبدعا.

2-استعمال ضمير الغائب في التعبير كعلامة لسانية لافتة؛ إذ هي عادة بنائية مشهورة في التراث العربي، تعكس التعدد الأصواتي في النصوص التراثية، وتقوم على تقاسم ذوات متعددة النص، هي:

المؤلف ويظهر في النص إما محايدا أو موافقا أو معترضا.

المتلفظ داخل النص تجري على لسانه عرض القضايا والأخبار والآراء والأفكار.

مخاطبون حقيقيون أو مفترضون داخل النص أو خارجه، يقيمهم المؤلف للتأييد أو الاعتراض والنقض.

وبهذا الشكل تظهر المقدمة كنص حواري تتجاذبه أطراف متعددة، يقف منها المؤلف عدة مواقف بحسب ما تمليه المقاصد والغايات.

وعادة ما تصاحب هذه الصياغة عملية واصفة للمؤلف ولجنس الكتاب، وتختلف التوصيفات من مؤلف لآخر بحسب غايات المؤلف ومقاصده، وبذلك تنتقل هذه الصياغة من حيز العلامة اللسانية إلى حيز العلامة السميائية؛ إذ تظهر وكأنها أيقونة خاصة تعطي للمؤلف وكتابه الخصوصية والتفرد، فتعكس بعض المقدمات الأنا المتعالية في صياغتها، أو الأنا المتواضعة كمقدمة المقري التي عكست تذللا واضحا، وتواضعا ملحوظا في قوله: «يقول العبد الفقير، الذليل المضطر الحقير، من هو من صالح الأعمال عري: أحمد بن محمد الشهير بالمقري، المغربي المالكي الأشعري، أصلح الله تعالى حاله، وجعل في مرضاته حله وترحاله، ومحا بغيث الطاعة والرضوان أمحاله، وأنجح ببلوغ آماله انتحاءه وانتحاله»[54].

شكل الفعل (يقول) مركز العملية التخاطبية في النص السابق، فحذفُ المسند إليه في الفعل المضارع مقصودٌ منه الدلالة على الغياب المفترض لذات المؤلف التي تتبنى معتقدات وأفكارا توجه ملفوظاته، هذا يعني أن التعبير بالغياب يلمح إلى الإعلان المسبق على أن النص المعروض نص يتصف بأعلى درجات الحياد والموضوعية في الطرح والتناول.

ويعد الفعل (يقول) علامة لسانية مركزية تناسلت منها أقسام الكلام الأخرى على النحو الآتي:

الأسماء الواصفة: (العبد، الفقير، الذليل، المضطر، الحقير)، وجاءت جميعها على التعريف لإبطال توهم اتصاف غير المؤلف بهذه الصفات، وحصرها عليه.

الأفعال الماضية: (أصلح، جعل، محا، أنجح)، جاءت هذه الأفعال في صورة دعاء، غير أن صياغتها بالمضي دلالة على تحققها في ذات المؤلف واتصافه بها على الحقيقة.

وبالرغم من أن المقري أعلن عن الحيادية والموضوعية بالتعبير بضمير الغائب، لكنه لم يلتزم بذلك فيما يبدو، فقد كان أمر الإعلان عن المذهب والمعتقد مهما عنده، فلم يكتفِ في عرض اسمه ونسبه بالوقوف عند لقبه (المقري)، بل أردفه بما يدل على انتمائه المكاني الجغرافي وانتمائه الفكري والمعتقدي في قوله: (المغربي، المالكي، الأشعري)، وذلك يعكس عدة دلالات:

استمرار الحراك المذهبي والعقدي في عصره.

أنه ينطلق في تأليف الكتاب من هذا المعتقد، ويتبنى مسائله وقضاياه.

دعوة لحوار الآخر، ومحاولة إقناعه.

3- بسط القول في الحمد والثناء على الله تعالى بما هو أهله سبحانه من الصفات والتوصل بها إلى الغرض المقصود، في قوله: «أحمدُ من عَرَّفَ من حُلى الأمصار وعُلى الأعيان، على تداول الأعصار وتطاول الأحيان، ما فيه ذكرى لأولي الأبصار، وإرشاد إلى معرفة الديان، واعتبارٍ بأخبار رَاعَ وصفها أو راق. وشرَّف من صَرَفَ المطامح والمطامع، إلى تفصيل ما أفاد لسان الدين من كلمٍ جوامع، وتحصيل ما أجاد من حكم بوالغ، سُحبُ بلاغتها هوامع، واقتناء ذخائر المهتدين التي تشنَّفت بدررها اللوامع الآذان والمسامع، من كل منحط عن رتبة البراعة أو راق، حتى توج الخطيب المجيد رؤوس المنابر بفرائد الكلام، وحلى الكاتب الأديب المجيد صدور المزابر من فوائد الأعلام، وكحل الحكيم الطبيب الأريب المفيد من إثمد المحابر بمراود الأقلام عيون أوراق.

وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له الذي ابتدأ الخلق من غير مثال وبرا، وقسم العباد إلى حاضر وباد وظاهر وخامل وقاصر وكامل تشير إليه بالأنامل أيدي الكبرا، وأبدى في اختلاف ذواتهم

وأعراضهم وتباين أدواتهم وأغراضهم وتغاير ألسنتهم وأمكنتهم وأزمنتهم وألوانهم وأكوانهم ومناصبهم ومناسبهم عبرا، وجعل الدنيا لمن أتيح صغرًا أو كبرًا، ولبس منهم مسوحًا أو حبرًا، وأخلد إلى الأرض أو صعد منبرًا، جسرًا إلى الآخرة ومعبرًا، وحكم - وهو الفاعل المختار - على الجميع بالموت فكان لمبتدئهم خبرا، فيا له من داء أعيا كل معالج أو راقٍ»[55].

في هذه المقدمة الطويلة من الحمد والثناء يقرر المقري طريقته في تقسيم النص إلى:

- ظاهر غير مقصود
- مضمر مقصود

فقد حاول المقري أن يتوصل بظاهر القول إلى مضمره الذي يقصده، ويستدرج ذهن المتلقي إلى أحد أسباب تأليف كتابه، من ذلك التصريح بالمعنى الحقيقي الذي هو الغاية من التأليف، بأن المطامح والمطامع من تأليفه الكتاب هي نيل شرف الحديث عن نتاج لسان الدين الخطيب الأدبي والفكري والأخلاقي، في قوله: " وشرَّف من صَرَفَ المطامح والمطامع، إلى تفصيل ما أفاد لسان الدين من كلمٍ جوامع، وتحصيل ما أجاد من حكم بوالغ، سُحبُ بلاغتها هوامع، واقتناء ذخائر المهتدين التي تشنَّفت بدررها اللوامع الآذان والمسامع،"، غير أنه استعمل التورية بعد ذلك في الثناء على لسان الدين الخطيب في قوله: "حتى توج الخطيب المجيد رؤوس المنابر بفرائد الكلام، وحلى الكاتب الأديب المجيد صدور المزابر من فوائد الأعلام، وكحل الحكيم الطبيب الأريب المفيد من إثمد المحابر بمراود الأقلام عيون أوراق"، فلفظ (الخطيب) لها معنيان، الأول قريب وهي صفة الخطيب التي تطلق على كل من اعتلى منبرا وخطب في الناس، وليس هذا المعنى مرادا من المؤلف، والمعنى الثاني البعيد وهو لقب لسان الدين الخطيب، وهذا هو المعنى المراد.

واستعمل المحسنات البديعية في المقدمة علامات سيميائية تجاوزت غاية التزيين والتحسين إلى محاولة التأثير في المتلقي، «فالجمال ليس صفة في الأشياء أو في الأعمال الفنية بل هو عبارة عن تجربة شعورية يمرّ بها السامع أو المتلقي»[56]، وهذا ما سوغ للمؤلف الاعتماد على فنين من فنون البديع هما (السجع، والطباق)، أما السجع فقد حاول مجاراة الكتاب والمؤلفين في عصره الذين

اعتمدوا هذا الفن في كتابة مقدماتهم، وأما الطباق فلأجل تقرير المعنى المراد وإيضاحه، فبالطباق تتمايز الأشياء وتتضح، ومن أمثلة ذلك قوله: (حاضر وباد، وظاهر وخامل، وقاصر وكامل)، فما حسن من الصفات فهي للسان الدين، أما ضدها فللآخر ممن هو دونه في الشرف والعلم.

ولوحظ اعتماد المقري على أسلوب الوصل في النص السابق، والتركيز على حرفين من حروف العطف هما (الواو، أو)، فالمقري يعمد إلى الوصل بالواو بين الجمل حين يسترسل في ذكر فضائل ومزايا لسان الدين الخطيب أو في الموازنة بين الصفات، ويغلب الوصل بأو في الجمل التي لا يمكن فيها الجمع بين صفتين لتضادهما كقوله: (وجعل الدنيا لمن أتيح صغرًا أو كبرًا، ولبس منهم مسوحًا أو حبرًا، وأخلد إلى الأرض أو صعد منبرًا)، وجميعها تستميل المتلقي، وتهيئه لاعتناق قناعات المؤلف ومعتقداته.

وغلبة المحسنات البديعية من سجع وطباق على المقدمة جميعها أمر ظاهر لا يخفى، سواء كان القصد الثناء على الخطيب أم الثناء على غيره، من ذلك قوله في الثناء على نبي الأمة -عليه السلام-: «وأصلي أزكى الصلاة والسلام، هدية لحضرة سيد الأنام، ولبنة التمام، من زويت له من الأرض المغارب والمشارق، وتم به نظام أنبياء الله ورسوله العظام، وأزاح نوره الضلال والظلام، حتى أضاءت بوسمه المساجد وازدانت باسمه المهارق، وألقى الموفق الموافق لدعوته بيد الاستسلام، وذلك شأن ذوي العقول الراجحة والأحلام، غير خائف من عتب ولا مترقب لملام، فأمن من الطوارئ والطوارق، وتمت كلمة الإسلام الذي اتضح برهانه لذي بصر وبصيرة لا يحتاج إلى زيادة الإعلام... وعلى آله وعترته... ورضي الله عن علماء أمته»[57].

وما من شك في أن هذه العلامات السيميائية في النص تقصد إلى عدة غايات غير التحسين والتزيين، فالسيميائية «تشتغل على المظاهر البديعية بوصفها علامات دالة ومقصودة إبداعيا، لا على أنها محسنات فارغة أو زخارف باهتة، يؤتى بها لغرض تحسين الكلام، وإنما بوصفها أساسا دلاليا مقصودا، يعمد إليه المتكلم لأداء معاني ضمنية وإيحائية مؤثرة في المتلقي»[58].

وهذا الكم الهائل من العلامات يحتاج قارئا يملك درجة معقولة من الفهم والمعرفة المشتركة تمكنه من تفسير هذه العلامات على النحو الذي يريده المؤلف، وهو ما يحيل إلى مستويات المخاطَب في نفح الطيب، والعلاقة التي تربط الذات بالآخر فيه، وعليه يمكن تقسيم العتبات النصية على أساسها إلى:

- العتبة النصية الموجهة للجمهور: وتبدو في العنوان والحوارات؛ لأن العنوان يمكن أن يرتحل على لسان أشخاص لم يقرؤوا الكتاب، فالعتبة النصية هنا تنفتح على مطلق المخاطبين بجميع مستوياتهم.

- العتبة النصية الخاصة: وتوجه إلى أفراد عاديين معروفين، أو غير معروفين، وفي نفح الطيب تظهر في النص الموجه إلى المخاطَب المشرقي والمغربي على حد سواء، ممن يملكون أدنى درجات الفهم.

النص الموازي الحميمي: وهو النص الأكثر خصوصية، الموجه والمقصود[59]، ويبدو في النصوص الخاصة بلسان الدين الخطيب.

- فصل الخطاب، وتتمثل في قوله (أما بعد)[60]، وتمثل بؤرة القصد، فهي انتقال من هامش موضوع الكتاب إلى مركزه؛ إذ يعد الغاية الأولى من تأليف الكتاب، ولشدة أهميته يجعله المقري بعد عنوان فرعي فيقول: «[حنين إلى الوطن]

أما بعد حمد الله مالك الملك، والصلاة على رسوله المنجي من الهلك، والرضا عن آله وصحبه الذين تجلت بأنوارهم الظلم الحلك، وعن العلماء الأعلام، الخائضين بحار الكلام، المستوين من البلاغة على الفلك - فيقول العبد الحقير، المذنب الذي هو إلى رحمة ربه الغني فقير، المقصر المتبرئ من الحول والقوة، المتمسك بأذيال الخدمة للسنة والنبوة، وذلك بفضل الله أمان وبراءة، الضعيف الفاني، الخطّاء الجاني، من هو من لباس التقوى عري، أحمد بن محمد بن أحمد الشهير بالمقري، المغربي المالكي الأشعري، التلمساني المولد والمنتشإ والقراءة... إنه لما قضى الملك الذي ليس لعبيده في أحكامه تعقب أو رد، ولا محيد عما شاءه، سواء كره ذلك المرء أو رد، برحلتي من بلادي، ونقلتي عن محل طارفي وتلادي، بقطر المغرب الأقصى، الذي تمت محاسنه لولا أن سماسرة الفتن سامت

بضائع أمنه نقصا، وطما به بحر الأهوال فاستعملت شعراء العيث في كامل رونقه من الزحاف إضمارًا وقطعًا ووقصًا:

قطـــــركـــــأن نســـــميه نفحـــات كـــافورومســـك

وكـــــأن زهـــــرريـاضـــــه درهـــوى مـــن نظـــم ســـلك

وذلك أواخر رمضان من عام سبعة وعشرين بعد الألف، تاركًا المنصب والأهل والوطن والإلف:

بلـد طـاب لي بـه الأنـس حينًـا وصـفا العـود فيـه والإبـداء

فسـقت عهـده العهـاد وروت منـه تلـك النـوادي الأنـداء

وما عسى أن أذكر في إقليم، تعين لحجة فضله التسليم:

أضـواؤه طبـق المنى، وهـواؤه يشـتاقه الولهـان في الأسـحار

والطبع معتدل فقل ما شئته في الظـل والأزهـاروالأنهـار

محل فتح الكمائم، ومسقط الرأس وقطع التمائم:

بـه كان الشـباب اللـدن غضًـا ودهـــري كلـــه زمـــن الربيـــع

ففـــرق بيننـــا زمـــن خـــؤون لـــه شـــغف بتفريـــق الجميـــع

لم أنس تلك النواسم، التي أيامها للعمر مواسم، وثغورها بالسرور بواسم، فصرت أشير إليها وقد زمت للرحيل القلص الرواسم:

ولنـا بهاتيـك الـديار مواسـم كانـت تقـام لطيبهـا الأسـواق

فأباننـا عنهـا الزمـان بسـرعة وغـدت تعللنـا بهـا الأشـواق

وأنشد قول غيلان:

أمنزلتـــي مـــي ســـلام عليكمـــا هل الأزمن اللائي مضين رواجع؟»[61]

يمكن حصر الوظيفة الأساسية للنص السابق في الوظيفة التعيينية؛ إذ يتضح أن مؤلف الكتاب قصد بهذا النص تعيين مضمون الكتاب، والإشارة إلى أهم موضوعاته وهو أمر الارتحال

قسرا من بلد المولد والمنشأ ومن المغرب عامة إلى المشرق، ومن ثم يمكن اعتبار لفظة (حنين) علامة لسانية ترتبط بالعنوان الأصلي بعلاقة الجزئية، فقد استشهد المؤلف بأبيات تتكرر فيها العلامات السيميائية الشمية والبصرية في قوله:

قطركأن نسيمه نفحات كافورومسك

وكأن زهررياضه درهوى من نظم سلك

ما يعني أنه يمكن حصر العلامات السيميائية الأساسية في الكتاب في ثلاث علامات:

بصرية/ذوقية تتمثل في لفظة (قطر)، وقد أشرنا إلى هذا العنصر في حديثنا عن الغصن الندي الذي ارتوى من ينابيع الأندلس وأنهارها.

شمية تتمثل في (نفحات كافور ومسك)، وهنا نلحظ تكرار لفظة (نفح) لتقرير مقاصد العنوان ومدلولاته.

بصرية/ شمية تتمثل في الرياض الخضراء وما يضوع من زهره من نفحات زكية عاطرة.

ويمكن التوصل بهذه العلامات السيميائية إلى معنى مضمر ينضوي تحت العبارات الماثلة، وهو أن المؤلف يقابل بين الرياض المزهرة في فصل الربيع، ومرحلة شبابه، وأنَّ ألمَ فَقْدِ الأندلس يشبه إلى حد ما ألمَ فقدِ الشباب، يتضح ذلك في استشهاده:

به كان الشباب اللدن غضًا ودهري كله زمن الربيع

ففرق بيننا زمن خؤون له شغف بتفريق الجميع

واستعمال المؤلف لفظة (التفريق)؛ دلالة على مدافعة بين ندين، إذ كانت الغلبة للآخر الذي بسط نفوذه وسيطرته، ومن ثم طرد الأنا وأخرجها قسرا وقهرا، وقد استعمل المجاز العقلي في تقرير هذا المعنى في قوله: (ففرق بيننا زمن خؤون له شغف بتفريق الجميع)، فأسند فعل التفريق إلى الزمن، مع أن الزمن لا يفعل فعل التفريق حقيقة، بل يسند فعل التفريق حقيقة إلى الإنسان.

الخاتمة:

أظهر التحليل السيميائي لكتاب نفح الطيب أنه مكون من مجموعة من العناصر التي جاءت متنوعة في المربع السيميائي ما بين الحركة والثبات/الثبات واللاثبات، فيظهر الماء في نفح الطيب عنصرا متحركا من جهتين:

- من جهة الطبيعة الفيزيائية للماء نفسه؛ إذ طبيعته الجريان المستمر والتدفق الدائم.
- من جهة وظيفة الماء المنساب في جوهر المخلوقات مخلفا الحياة والحركة والنمو والازدهار.

ويظهر عنصر الخصب ثابتا قارا في مكانه، فرياض الأندلس وجنانها لم ترتحل مع المؤلف بل ظلت ثابتة في ثلاثة أمور يتعاقب عليها أجناس البشر:

-المكان.

-الذاكرة.

-القلب.

وكان المؤلف أهم العناصر المتحركة في العتبات النصية، فهو في حركة مستمرة وانتقال دائم من خلال الهجرة والارتحال الحقيقي من المغرب إلى المشرق، وارتحال المتخيل بالانتقال من وإلى العناصر الأخرى في العتبات النصية، في علاقة تواصلية اعتمدت على الإعمال الذهني المتمثل في ثلاثة أفعال شعورية وعقلية:

- الحنين.
- التذكر.
- الاستدعاء.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: حمداوي، السيميوطيقا والعنونة: 96.

(2) العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات: 13.

(3) ينظر: عمار، السيمياء المفهوم والآفاق: 60.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (عَتَبَ).

(5) التهانوي، كشاف اصطلاحات العلوم والفنون: 1164.

(6) يقطين، انفتاح النص الروائي: 49.

(7) بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية): 76.

(8) حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية: 105.

(9) بلعابد، عتبات جيرار جينيت: 44.

(10) حمداوي، السيموطيقا والعنونة: 90.

(11) الكلاعي، أحكام صنعة الكلام: 51.

(12) بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: 67.

(13) ينظر: نفسه: 68.

(14) ينظر: مفتاح، دينامية النص: 72.

(15) بو طيب، آليات الخطاب الإشهاري: 312.

(16) ينظر: بارت، قراءة جديدة في البلاغة القديمة: 167.

(17) قسم العناوين من حيث المضمون إلى: أ- العناوين الموضوعاتية، وهي التي تعتمد على الموضوعة/ التيمة أو المسند إليه وهو المعطى أثناء الكلام، ب- العناوين الخبرية/الإخبارية تعتمد على ما يخبر عنه المسند أو يقوله. ينظر: بلعابد، عتبات جيرار جينيت: 77.

(18) ابن المقري، نفح الطيب: 180/1.

(19) نفسه: 659/1 وما بعدها.

(20) نفسه: 161/1.

(21) بلعابد، عتبات جيرار جينيت: 124.

(22) ينظر: نفسه: 125.

(23) ينظر: نفسه: 125.

(24) ابن المقَّري، نفح الطيب: 124/1.

(25) حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية: 85.

(26) أبو موسى، خصائص التراكيب: 217.

(27) ابن المقري، نفح الطيب: 125/1.

(28) نفسه: 13/1.

(29) نفسه: 1/ 33.

(30) بن عتو، الإشهار بنية خطاب وطبيعة سلوك: 112.

(31) ابن المقري، نفح الطيب: 1/ 39.

(32) نفسه: 1/ 54.

(33) نفسه: 56/1.

(34) نفسه: 1/ 69.

(35) نفسه: 80/1.

(36) نفسه: 125/1

(37) نفسه: 127/1.

(38) نفسه: 133/1.

(39) نفسه: 136/1.

(40) نفسه: 137/1.

(41) ينظر: حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية: 148.

(42) الحمداني، بنية النص السردي الأدبي: 124.

(43) بلعابد، عتبات جيرار جينيت: 45.

(44)حليفي، النص الموازي للرواية: 86.

(45) طبعة دار الفكر المنشورة 27 رمضان 1038هـ 1629م، طبعة دار الحبيب المنشورة في 2005، طبعة دار صادر المنشورة في 1388، 1968.

(46) طبعة دار الفكر المنشورة 27 رمضان 1038هـ 1629م، طبعة دار الحبيب المنشورة في 2005، طبعة دار صادر المنشورة في 1388، 1968.

(47) ينظر: عمر، اللغة واللون: 74 -229.

(48) ينظر: نفسه: 136.

(49) ينظر: نفسه: 137.

(50)نفسه: 142.

(51) ينظر: بلال، مدخل إلى عتبات النص: 42.

(52)نفسه: 37.

(53) ابن المقري، نفح الطيب: 1/ 1.

(54)نفسه: 1/ 1.

(55) نفسه: 1/ 1.

(56) أ. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والنقد والشعر: 26، 27.

(57) ابن المقري، نفح الطيب: 1/3-5.

(58) حميدي، السيميائية والأسلوبية والتداولية، تم الاسترجاع بتاريخ: 25 Mar 2018، متاح على الرابط الآتي: https://alantologia.com/blogs/7469 /

(59) ينظر: بلعابد، عتبات جيرار جينيت: 55.

(60) ينظر: الكلاعي، أحكام صنعة الكلام: 59.

(61) ابن المقري، نفح الطيب: 14/1 وما بعدها.

قائمة المصادروالمراجع:

- القرآن الكريم.

1) أ. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والنقد والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.
2) بلعابد، عبدالحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
3) بلال، عبدالرزاق، مدخل إلى عتبات النص - دراسة في مقدمات النقد العربي، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2000م.
4) التهانوي، كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996م.
5) حليفي، شعيب، النص الموازي للرواية - إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، ع 46، 1992م.
6) حليفي، شعيب، وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، ع61، خريف 1999م. حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية - بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ت.
7) حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، ع3، يناير/ مارس 1997م.
8) الحمداني، حميد، بنية النص السردي الأدبي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000م.

9) حميدي، خالد كاظم، السيميائية والأسلوبية والتداولية - المفهوم والاشتغال، منشور في مدونة "الحداثة وما بعد الحداثة"، تم الاسترجاع بتاريخ: بتاريخ: 25 Mar 2018، متاح على الرابط الآتي:
https://alantologia.com/blogs/7469 /
10) ابن عتو، عبدالله أحمد، الإشهار بنية خطاب وطبيعة سلوك، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ع 18، 2002م.
11) العدواني، معجب، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، 2002م.
12) عمار، شلواي، السيمياء المفهوم والآفاق، ضمن أبحاث الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، الجزائر، ع1، 2014م.
13) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2 ، 1997م.
14) الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبدالغفور، أحكام صنعة الكلام، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1966م.
15) مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
16) ابن المقّري، أحمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، دار صادر، بيروت، ط5، 2008م.
17) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار المعارف المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.
18) أبو موسى، محمد محمد، خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط8، 2009م.
19) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992م.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
العدد الثالث عشر
13
مـــارس 2022

العتبات النصية في ديوان (دفتر من أرق) لعبد الرحمن العتل

د. أمل بنت محسن العميري*

amomirey@uqu.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/12/19م	تاريخ القبول: 2022/01/11م

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى رصد العلامات السيميائية للعتبات النصية في ديوان (دفتر من أرق) للشاعر السعودي عبدالرحمن العتل؛ إذ تمثل هذه العتبات مفاتيح إجرائية تساعد المتلقي في الولوج إلى أغوار النص وفك شفراته، ومن ثم الوقوف على دلالاته وأثرها عليه وعلى تأويله. وقد وقع اختياري على ديوانه (دفتر من أرق) للكشف عن هذه العتبات ودلالاتها وأثرها على النص الشعري في الديوان، وقد استعانت الدراسة بالمنهج السيميائي، وتم تقسيمها إلى ثلاثة محاور تسبقها مقدمة وتليها خاتمة، تطرق المحور الأول لعتبة العنوان. في حين تطرق المحور الثاني لعتبة الغلاف. وناقش المحور الثالث عتبة الإهداء. وتوصلت الدراسة إلى أن العنوان (دفتر من أرق) قد جاء عتبة مهمة ربطت خارج الديوان بداخله من النصوص، كما جاء الغلاف بنوعية الأمامي والخلفي عتبة جمالية جذبت المتلقي لقراءة ما في الديوان، وجاء الغلاف بقسميه الأمامي والخلفي معبرا عن مضمون الديوان بلوحته التشكيلية في الغلاف الأمامي، وبوضع نص شعري من نصوص الشاعر في الغلاف الخلفي وصورة فوتوغرافية بجوار النص من أجل العلاقة التعريفية والإشهارية الدالة على الشاعر، كما جاء الإهداء من النوع الخاص وُجِّه لعائلة المبدع، وكأنه يشير إلى أهمية العائلة في خروجه من أزمته (الأرق).

الكلمات المفتاحية: الشعر السعودي، دفتر من أرق، العنوان، الغلاف، الإهداء.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك - قسم الأدب - كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-006

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Text Thresholds in *Daftar Min Araq 'A Notebook of Insomnia'* Diwan, by Abdulrahman Al-Atl

Dr. Amal Bint Mohsen Al-Amiri*

amomirey@uqu.edu.sa

Received date: 19/12/2021	Acceptance date: 11/01/2021

Abstract:

This study investigates the semiotic signs of the textual thresholds in *Daftar Min Araq 'A Notebook of Insomnia'*, collection of poems by the Saudi poet Abdulrahman Al-Atl. These thresholds represent procedural keys that help recipients access the depths of the text, decipher its codes, and fathom their implications, impact and interpretation of the content. I chose this Diwan to unravel the thresholds and their implications and impact on the poetic text in it. The study uses the semiotic approach, and is divided into three sections preceded by an introduction and followed by a conclusion. The sections address the thresholds of the title, cover, and dedication respectively. The study concludes that the title *A Notebook of Insomnia* came as an important threshold that links the outside of the texts with the inside content. The front and back covers, however, came as an aesthetic threshold that attract the recipients to read the content. The front and back sections of the cover express the content with its painting on the front cover. A poetic text and a photograph of the poet are placed on the back cover for publicity purposes. Finally, the dedication threshold was unique, addressing the poet's family's role in helping him to overcome his crisis (insomnia).

Keywords: Saudi poetry, *Daftar Min Araq*, Title, Cover, Dedication.

*Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Literature, Faculty of Arabic Language, Umm Al-Qura University, Saudi Araibia.

المقدمة:

يعد مصطلح العتبات النصية من المصطلحات الحديثة التي لقيت رواجًا واهتمامًا عند كثير من النقاد والباحثين المحدثين؛ فأفردوا له دراسات عديدة ومتنوعة تتحدث عن أهميته في عمليتي الإبداع والتلقي، فقراءة العتبات والوقوف عليها -بلا شك- تساعد في قراءة العمل الإبداعي وفهم المحتوى النصي؛ إذ تساعد في التعرف على مختلف تفاصيله الدقيقة التي تؤثر في طبيعة التأويل التي تساعد -فيما بعد- في بلورة التفاعل النصي.

ولما للعتبات -بما فيها العنوان، والغلاف الأمامي والخلفي، والإهداءات، واللوحة المصاحبة للغلاف- من أهمية في فهم النص في الدراسات الحديثة، فقد التفت إليها عدد من الباحثين بالدرس والبحث الأدبي، سواء كان النص المدروس شعرًا أم نثرًا.

وقد وقع اختياري في دراسة العتبات النصية على ديوان الشاعر السعودي عبد الرحمن العتل[1] (دفتر من أرق)؛ لما وجدته من مساحة خصبة لهذا الموضوع، إذ أظهرت صياغة العتبات النصية فيه شيئًا من عناية الشاعر في اختياره للعتبات لهذا الديوان، فقد وجدت بعد التأمل فيه أن هذه العتبات اختيرت بعناية لتؤدي غرضًا ما، وفيها من الدلالات شيء كثير ساعد المتلقي على الوقوف عليها ابتداء من العنوان، ثم الغلاف، والصورة، والألوان، والإهداء؛ مما يحفز المتلقي للولوج في أعماق النص ومحاولة فهمه عبر هذه العتبات التي وظفها الشاعر.

فجاء عنوان البحث موسومًا بـ(العتبات النصية في ديوان دفتر من أرق لعبد الرحمن العتل)، في محاولة للوقوف على دراسة هذه الظاهرة الحداثية عند الشاعر السعودي عبد الرحمن العتل الذي لم تسبق دراسة مدوناته الشعرية -على حد علمي- فضلًا عن تناول هذا الموضوع عنده.

راجية أن تكون هذه الدراسة إضافة في مجالها ومسهمة في كشف هذه الظاهرة وأهميتها، ودلالاتها لدى الشاعر العتل، وآملة أن تضيف هذه الدراسة جديدًا إلى الدراسات السعودية الأدبية، وأن تكون مجيبة عن بعض التساؤلات من مثل: ما مفهوم العتبات النصية؟ وما أبرزها في ديوان

(دفتر من أرق)؟ وما دورها في صناعة دلالات النصوص الشعرية المتضمنة في الديوان المعني بالدراسة؟ وهل وفق الشاعر العتل في توظيف هذه العتبات في الديوان المطروح للدراسة؟

كل هذه الأسئلة وغيرها، يحاول البحث الإجابة عنها عبر منهج سيمائي.

وقد جاء البحث في ثلاثة محاور يسبقها مقدمة وهي على النحو الآتي:

1. عتبة العنوان.
2. عتبة الغلاف.
3. عتبة الإهداء.

مفهوم العتبات النصية لغويًا واصطلاحيًا:

المفهوم اللغوي:

تعددت مفاهيم العتبة في اللغة، من بينها ما وجدناه في لسان العرب إذ ورد فيه: "العتبة: أسكُفّة الباب توطأ، وقيل: العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة السفلى، والجمع عتب وعتبات، والعتب: الدرج، وعتبت عتبة: اتخذتها، وعتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة"[2].

وفي القاموس المحيط جاءت لفظة عتبة بالمعنى ذاته: "العتبة (محركة): أسكُفَّة الباب، أو العليا منهما، والشدة، والأمر الكريه"[3].

وفي المعجم الوسيط نجد العتب في "عتب البعير ونحوه: مشى على ثلاث قوائم كأنه يقفز."[4]

ومجمل القول إن أغلب المعاجم اللغوية تكاد تتفق ولا تخرج عن المفهوم اللغوي الذي أشرنا إليه سابقًا الذي يعني أن العتبة هي أسكفة الباب، وهي ذلك المكان المرتفع عن الأرض، وتسمى أيضًا مرقاة.

المفهوم الاصطلاحي:

أما عن المفهوم الاصطلاحي، فهو مفهوم يتمحور حول معناه اللغوي، حيث نجد أنها تعرف بأنها "فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من عناوين رئيسية، وعناوين فرعية، وتداخل العناوين، ومقدمات، وذيول، وصور، والتمهيد، والتنبيه والتقديم، وكلمات الناشر، والتعليقات الخارجية"[5].

ويعرفها عبد الرازق بلال بقوله: "العتبات في النص هي مجموع اللواحق أو المكملات المتممة لنسيج النص الدال؛ لأنها خطاب قائم بذاته، له ضوابطه وقوانينه التي تفضي بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص"[6].

ولأهمية العتبات في النص يرى عبد الحق بلعابد أن النص لا يمكنه الاستغناء عنها؛ لأن "النص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرًا ما يظهر النص عاريًا عن عتبات لفظية، أو بصرية... والمناص هو كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره"[7].

ومن غير شك فإن العتبات "تشكل مدخلًا في إضاءة النصوص... وتكشف عن مغاليقها، والإشكالات التي تستعصي على المتلقي، كما أنها تأخذ بيد القارئ لاستنباط المتون، وتقليبها وتفكيك رموزها، وأبنيتها المحكمة لتفتح بصورة أكثر وضوحًا كما لو كانت مجردة من أي عتبات"[8]، فعتبات النص قد "تصبح هي الكاشفة في أحايين كثيرة عن المسكوت عنه في بنى النص"[9].

والعتبات النصية في ديوان (دفتر من أرق) تمثل عناصر مهمة في عملية تحفيز المتلقي لاقتناء الديوان ومن ثم قراءته والتعمق في نصوصه؛ لفهم قصائده الشعرية.

هذا وقد وجدنا كثيرًا من العتبات المميزة فيه التي تتمثل في العنوان، والغلاف، والإهداء، وغير ذلك من العتبات، جميعها لها اتصال بالمحتوى النصي للمدونة تمنح المتلقي تفاعلًا جيدًا مع النص للتأويل واستقباله ومن ثم تحليله وفق رؤيته لهذه العتبات وصلتها بالنص.

أولًا: عتبة العنوان

يعد العنوان "علامة تضطلع بدور الدليل، دليل القارئ إلى النص سواء على المحتوى الإشاري، أو التأويلي فـ(العلم) شيء ينصب في الفلوات تهتدي به الضالة"[10].

ويعرفها مؤسس علم العنونة (ليو هوك) بقوله: هي "مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن توضع على نص ما لتعيّنه، وتشير إلى محتواه العام، وتجذب القارئ"[11].

ويرى بسام قطوس أن "العنوان نظام سيميائي، ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية، وهو كالنص أفق، قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ، وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلقٍ ممكنة تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته، مستثمرًا ما تيسر من منجزات التأويل"[12].

والعنوان عتبة بصرية تأخذ بيد المتلقي إلى أن يلج عالم النص ويقتحم أسواره؛ فهو يشكل مصيدة للمتلقي، تشده إلى تناول النص وقراءته، وعليه فإن هناك علاقة جدية بين هذه المحاور الثلاثة: النص - المؤلف - المتلقي/ العنوان[13].

وبما أن العنوان هو عتبة الوصول المبتغاة إلى النص، فقد سعى الشعراء إلى العناية بعناوين دواوينهم والتعبير عنها بلغة قد تكون رمزية أو غامضة، وقد تكون عفوية وواضحة.

وأظن أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من القصدية؛ فهي ليست اعتباطية الاختيار، ومن هذا المنطلق فإن الشاعر عبد الله العتل قد اختار لديوانه عنوان (دفتر من أرق)، فما دلالة العنوان؟ وما أهميته بوصفه عتبة بصرية يقع عليها بصر المتلقي في أول ما يلقى الديوان ويقع تحت يديه؟

بالنظر في ديوان (دفتر من أرق) نجد أن الشاعر اختار تكوين عنوانه على نمط الجملة الكاملة التي تحمل معنى تامًا يفهمه المتلقي، جملة تتكون من ثلاث مفردات (دفتر، من، أرق).

أما عن مفردة (دفتر): فهي تعني "جماعة الصحف المضمومة"[14]، وهي "الكراسة"[15].

ومن: حرف جر.

و(أرق): هو "ذهاب النوم بالليل، وذهاب النوم لعلة"[16].

ويلحظ أن العنوان المختار هو عنوان شاعري، مليء بالشحنات العاطفية والانفعالات الوجدانية، ولكنه واضح لا غموض فيه؛ بيد أني أراه جاذبًا، يجذب اهتمام المتلقي للخوض في غمار نصوصه لمعرفة ما الأرق الذي يتحدث عنه الشاعر، ولماذا هو يشعر بالأرق الذي نتج عنه هذا الدفتر/ الديوان؟

وإذا كان العنوان واضحًا فإنه يتميز بقدرته على توليد الدلالة في ذهن المتلقي، ويرسم خطوط التفاعل والتأثير لديه، إذ حقق العنوان "لافتة ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أولي لا بد منه لقراءة النص"[17].

وهذه الوظيفة التسموية للعنوان (دفتر من أرق) حققت التماسك النصي عن طريق المرجعية اللفظية في القصيدة المعنونة بهذه العبارة، كما تحققت المرجعية المعنوية ذاتًا ومعنى في العناوين الفرعية التي تضمنها الديوان.

فبعد الدراسة المتأنية للعناوين الفرعية لقصائد الديوان (دفتر من أرق) وجدت أن اختيار الشاعر للعناوين اختيار واعٍ، يعبّر بدقة عن المعنى والمحتوى الذي يريد الشاعر إيصاله في نصوصه، وبعضها له علاقة قوية بالعنوان الرئيس (دفتر من أرق) من مثل: نص (دفتر من أرق) الذي اختاره الشاعر عنوانا لديوانه، ونص (وحدي مسكون بالصمت) الذي يمتلئ بالوحشة والانكسار والانتظار، إذ تقبع الذات في صمتها؛ عَلَّ صرخة تنقذها من هذا الصمت الذي يدعوها إلى الأرق والتوجس، ومن ثم الحزن المتشكل في نص(حزين)، المؤدي إلى الشعور بالقلق كما في نص (قلق وسهد) الذي يقول فيه[5]:

على قلق كأن السهد تحتي

يقلبني جنـوبا وشمالا

أداريه فيمعن في التمادي

وأدعوه فيشتعل اشتعالا

كل هذه العناوين المشار إليها سابقا تقود إلى العنوان الرئيس المختار للديوان، وتعبر عن مضمونه، وكلها يحمل معاني الأرق بمفهومه الواسع الذي يقود المرء في النهاية إلى عدم الراحة، ومن ثم عدم التمكن من النوم أو العيش بطمأنينة إزاء أمر جلل يؤرقه ويقضّ مضجعه؛ لذا ترك العنوان الرئيس -كما أراه- تأثيراته على بعض القصائد التي شكلت دفترًا من أرق كتبها الشاعر في حالات أرقه وقلقه، ونتوءات ذاته الغارقة في بحر من التشظي والتوتر.

ومن هنا يتبين لنا أن الشاعر العتل قد وعى "الآلية المنتجة للعنوان بمستوياته: الرئيسي، الفرعي، الثانوي"[18] إذ جعل من العنوان الرئيس (دفتر من أرق) مشتركًا دلاليًا بين أغلب قصائده، فهذا العنوان "يمثل الكائن الرئيس، وهو أساس وركيزة علمية في العنونة ذاتها"[19].

وبما أن العنوان هو أول ما يلفت انتباه القارئ فقد كان عنوانه في الغلاف الأمامي من الضرورة بمكان، وقد جاء عنوان (دفتر من أرق) في الغلاف الأمامي متموضعا في وسط الورقة من أعلاها بخط سميك وباللون البرتقالي، مما يوحي بالرغبة في الظهور، والسطوع، وممارسة عملية الجذب والانتباه للقارئ.

والملاحظ على عتبة العنوان أنها تتكون من جملة اسمية حذف مبتدؤها؛ مما يوحي بالاستمرارية والثبات والتجدد، فهو في أرق مستمر لا يكاد يتوقف، وفي المدونة المدروسة نجد كمية من الأرق والانفعالات غير المريحة التي خلص إليها الشاعر في تكوين هذا الديوان بما فيها من أزمات أقضّت مضجعه وأبت عليه أن ينام بسهولة؛ لذلك اختار الشاعر (دفتر من أرق) عنوانًا رئيًسا له؛

فضلًا عن كونه عنوانًا فرعيًا لإحدى نصوصه في الديوان، ليخبرنا بأن هذه القصيدة وما فيها من عنوان ودلالات هي المقصودة والمعنية وهي التي تربطه ببعض النصوص الأخرى من الديوان التي تعبر لنا عن أزماته وانفعالاته التي سببت له الأرق.

واختيار اللون البرتقالي لونًا للعنوان هو نوع من ممارسة سحر اللون على المتلقي؛ ليلفته إليه ويعطي انطباعًا أوليًا لدى المتلقي عما في داخل الديوان من نصوص؛ ليقرر ما إذا كان سيقتنيه، أو لا.

كما يعطي صورا عن نفسية الشاعر وما سيلحظه في الديوان من انفعالاته، فاللون البرتقالي لون يجمع بين اللونين الأصفر والأحمر، ويرى بعضهم أن اللون الأصفر "يدل على الخريف والحزن والموت والقحط والبؤس والذبول والألم والشحوب، والانقباض، والأحمر يشير إلى النشوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة"[20].

فإذا جُمعا معًا شكّلا اللون البرتقالي الذي يجمع بين بعض معاني اللونين الأصفر والأحمر، وبما أن الشاعر قد اختار عنوانه الرئيس (دفتر من أرق) واختار له هذا اللون الممزوج وأصبح لونًا برتقاليًا فإني -أراه- قد وفق في ذلك الاختيار الملائم للعنوان والدال على مضمونه، فالأرق ما هو إلا علّة يصاب بها الإنسان تمنعه من النوم بسبب بعض الأمور الحياتية التي ظلت مسيطرة على عقله تشغله، ومن ثم أعاقته عن النوم بما سببته من أرق.

وبالنظر إلى اللونين الأصفر والأحمر اللذين يجمعان ما بين الألم والحزن والانقباض في الأصفر، والحياة الصاخبة والغضب في اللون الأحمر نجد أنهما يتفقان مع الأرق كثيرًا، وبالتأمل في المدونة المدروسة وما فيها من عناوين فرعية نجد أن نصوص الشاعر في مجملها تعبر عن هذه المعاني التي تدل عليها بعض معاني اللون البرتقالي الجامع لمعاني اللونين الأصفر والأحمر، فقصيدة (دفتر من أرق) التي هي لب الديوان، يذكر فيها الشاعر معاناته مع الحب قائلًا في بعض منها[21]:

وتسقط من مقلتي دمعتان

دمعة فرح

ودمعة خوف

يبث رسائله القاسيات

وينذرني آن آن الأوان

ودربك لن تستقيم خطاه

فكن أنت أنت

سينقطع الدرب فلقتين

فواحدة لست من أهلها

وأخرى ستنحرفي كونها الأمنيات

فكن أنت أنت

واكتب بدفترسهدك

أن اشتعال هواك استحال رمادًا

وطارت به الريح بعيدًا

ولن يستعاد.

فالنص تغلفه نبرة الحزن والأسى على فقد ذلك الحب الذي ظل مشتعلًا حتى قرر أن يتوارى وراء الأفق كنجم آفل، وقد تيقن الشاعر أن هذا الحب ليس له، بعد أن سكب الدمع وأعلن الخوف من الفقد فكان ما كان.

وفقدان الحب والتيقن بعدم جدواه وعدم فاعليته بعد أن توقد في القلب كان مدعاة ليصيب الشاعر بالأرق؛ فيكتب حروفه الشعرية معبرًا عن الألم والحسرة والدمع في دفتر من سهاد، ودفتر من أرق.

وفي قصيدته (ذكريات في زمن الوحدة) نجد أن الذكريات قد أرّقت الشاعر ومنعته النوم، والذكرى مؤرقة لمن يعيشها بمفرده، فصورة الأحبة لا تكاد تغادره وخيالاتهم لا تنفك عنه، وقد قدّم الشاعر لنصه بقوله: "الوحدة التي عاشها الشاعر كانت سببًا في نزف هذ النص"[22] فنلحظ مفردات: (الوحدة) و(الشاعر) و(نزف) أنها استحضار من الشاعر؛ ليؤكد معاني الوحدة التي سيطرت عليه، والتي بدورها ساعدت على استحضار الذكريات التي جلبت له الأرق، ومن ثم نزف هذا النص[23]:

خيالــك يــأتيني فمــا أنــا فاعــلُ ... وصــوتك يــدعوني فمــا أنــا قائــلُ
وعينــاكِ لــي كــونٌ جميــلٌ أجوبــه ... وهــا أنــا فيــه هــانئ ثــمّ ثامــلُ
بــذرتك فــي قلبــي ربيعًــا عشــقته ... فأشــرق فــي زهــوٍ وطالــت ســنابلُ
حبيبــة قلبــي لا تكــوني بعيــدةً ... فــإني لا أقــوى وبُعــدك قاتــلُ
أناديــك والأصــداء حــولي حزينــة ... ودمــع حجير اتــي طــريٌّ وســائلُ

إن الوحدة أزمة الشاعر التي فاضت بها الذكريات ومن ثم الأرق[24]:

وذكــرى وذكــرى فــي فــؤادي نديــة ... وشــوق إلــى لقيــاك ريّــان ذاهــلُ
فــلا تتركينــي للهمــوم ووحــدتي ... وليــلٍ أقاســيه وحــزنٍ يصــاولُ
تعــالي ففــي عينيــك أغتــال وحــدتي ... وتنــدحر الأحــزان والليــل آفــلُ
تعــالي ففــي لقيــاك تختــال أقمــر ... وتبتســم الــدنيا وتشــدو بلابــلُ

إنها الخاتمة في محاولة لإسدال الستار على السهاد والأرق بمناداة الحبيبة لتأتي ومعها الفرح، فيندحر الألم والحزن، ويتغلب على الأرق؛ فينام قرير العين.

وإذا تتبعنا العنوان الرئيس ومواضع ظهوره فإننا سنجده في ثلاثة أماكن، هي:

1. على ظهر الغلاف، الواجهة الأمامية، حيث يتوسط الموقع من أعلى الصفحة، فاحتل مكانة واسعة بخط سميك تزيد من قوة حضوره على الصفحة الأولى للغلاف؛ ليستفز المتلقي ويجذبه إليه بقوة.
2. ورد في الصفحة الواحدة والثلاثين عنوانًا لقصيدة من قصائد الديوان.
3. جاء في صفحة الغلاف، على جانب الكتاب لوضعه في الرفوف وبيان العنوان عند التفتيش عنه بسهولة ويسر، وكأنه بذلك يرسم خطة لحضور العنوان في كل الاتجاهات رغبة في الجذب والتسهيل والترتيب.

ثانيًا: عتبة الغلاف

يعد الغلاف "العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي؛ لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية"[25].

وقد قيل: "إن الغلاف هو الوعاء الذي يحفظ ويصون ما بداخله، وهو فضاء مكاني يتشكل عبر مساحة الكتاب وأبعاده، وعنصر أساسي في امتلاكه الحيز الفيزيقي؛ فضلًا عن السمة المؤثرة والمسهمة في منحه عددًا من الاعتبارات الثقافية والاقتصادية"[26].

كما أن عتبة الغلاف "أيقونة إعلامية وكوة نصية تسلط الضوء على ما يقوم بحمايته، كما هو الحال في خلفية المسح في الدراما المسرحية؛ فهو أول ما تقع عليه العين، وآخر ما يتبقى في الذاكرة عند الانتهاء من النظر إليه"[27].

وبما أن للغلاف هذه الأهمية في العملية الإبداعية؛ فإن العناية به هي عناية مقصودة من قبل الشعراء؛ لأنها عامل مهم يساعد المتلقي على إعطاء إشارة لمحتوى الديوان، ومن ثم مساعدته على

التفاعل معه، ولزيادة التفاعل نجد الاهتمام ينسحب على الصورة المنتقاة على الغلاف بوصفها مؤثرا بصريا سيميائيا، يكشف عن مفهوم العنوان الرئيس وبعضٍ مما داخل الديوان من قصائد. وكذلك الأمر بالنسبة للألوان المنتقاة للصورة.

وبالنظر في ديوان (دفتر من أرق) يمكننا الحديث عن الغلاف الأمامي والخلفي والأنماط المستخدمة فيهما:

1. الغلاف الأمامي

بمثابة العتبة الأمامية للكتاب، حيث تقوم هذه الأخيرة بعملية "افتتاح الفضاء الورقي"[28].

وهو أول ما يصافح بصر المتلقي ويلتقي به بعينيه، وبعضهم قد لا يقتني الديوان إلا من خلال الغلاف الأمامي؛ لذا عني الشعراء المحدثون به كثيرًا وبالصورة المصحوبة عليه التي تعد بمثابة مرجعية بصرية للمتلقي "ومن عوامل تحقق دواوين الشعر المعاصر -في الغالب- استقطاب فنانين يستوحون من عناوينها ومتونها ما يخدم أخيلة لوحاتهم، رادمين بهذه الهوة بين الشعر والفن التشكيلي"[29].

وبما أن الغلاف هو العتبة الأمامية التي تقوم بوظيفة عملية افتتاح الفضاء النصي، فإننا نجد الغلاف الأمامي لديوان (دفتر من أرق) قد استخدم فيه الشاعر نمط اللوحة التشكيلية، ونمط اللوحة التشكيلية يقوم "على وضع لوحة تشكيلية -مختارة بعناية- على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، وقد انتشر هذا النمط مع الدواوين الشعرية المفردة بشكل خاص؛ بهدف تحفيز المتلقي وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن الشعري"[30].

وما من شك في أن للأدب علاقةً ووشائجَ ورحماً ببعض العلوم والفنون، وعلاقة الشعر بالرسم علاقة وثيقة؛ فما الشعر إلا رسم وتلوين بالكلمات والمجازات والاستعارات والمحسنات، وما اللوحة الفنية إلا رسم بالريشة والألوان، وكلاهما تعبير فني عن ذات القائم بها وعليها، شاعرًا كان أم رسامًا.

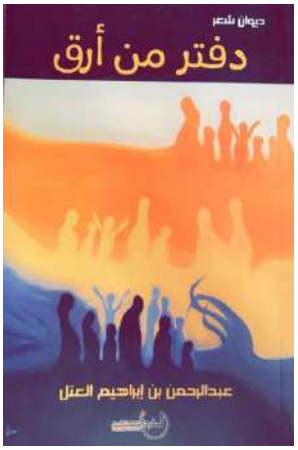
والصورة هي "اللغة البعدية، التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة. هي لغة بالغة التركيب، كما أنها لغة تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى؛ لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل، والخط، واللون، والظل، والملامح، والاتساق البصري، والتنوع؛ لتضعها في سلم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك عبر تحريك وإعمال العقل ومهاراته"[31].

وإذا كانت هناك قراءات فنية وجمالية للنصوص الشعرية؛ فهناك أيضًا قراءات فنية للوحات التشكيلية، وإذا كان الشاعر الجيد يستطيع رسم دواخله وانفعالاته بنص يبهر فيه متلقيه؛ فإن الرسام الجيد أيضًا يستطيع أن يبهر مشاهدي لوحاته برسمه وخطوطه وألوانه، ومن هنا يمكننا أن نؤلف بين نص شعري ولوحة فنية إذا التقيا على جسر من معانٍ متحدة، والسفر بين اللوحة والقصيدة سفر بين لغتين: لغة الكتابة ولغة الصورة، فـ "الشعر قد استوحى الرسم أكثر مما استوحى غيره من الفنون"[32] في إيصال رؤيته ومعانيه، وذلك من خلال التكامل بين لغة الكتابة، ولغة الصورة.

وبالنسبة إلى الغلاف الأمامي في المدونة المدروسة، نجد فيه مجموعة من العتبات النصية وهي: عنوان الديوان (دفتر من أرق)، والمؤشر الجنسي (ديوان شعر)، واسم الشاعر (عبد الرحمن إبراهيم العتل) الذي تساعده هذه العتبة على إثبات نسبة الديوان إليه، وتحقق له الملكية الأدبية، ودار النشر (دار المفردات) وقد كتبت باللون البرتقالي عدا المؤشر الجنسي (ديوان) فإنه كتب باللون الأبيض، ودار النشر باللون الأحمر، وكلها كتبت على خلفية لوحة تشكيلية متنوعة الألوان.

هذه اللوحة من عمل ابنة الكاتب كما هو مدون في الغلاف الداخلي (لوحة الغلاف: هنادي عبد الرحمن العتل)، وفي هذا مساحة أوسع للشاعر في التدخل واختيار المناسب لديوانه، فاللوحة عبارة عن رسم لعدد من الأشخاص لا تظهر عليهم ملامح سوى أجساد متشكلة بين الأحجام الكبيرة والصغيرة والمتوسطة، لا تدرك هل هم رجال أو نساء، هذه الأجساد متنوعة كذلك بين الوقوف والجلوس، بين الصمت والسكون، ورفع اليد التي تعطي دلالة على الرغبة في الدعاء والابتهال وطلب الخلاص.

ولعل الشاعر قد تعمد اختيار عدم ظهور ملامح هؤلاء الأشخاص؛ ليعطي تعبيرًا وبعدًا عن حالة الأرق التي يعاني منها في أوضاعه المختلفة، وكأنه ذات انشطرت إلى ذوات متعددة بين وقوفٍ وجلوسٍ وانحناءٍ جسديٍ، ورفعٍ لليدين في حركات متقاربة، ولعل هذه الحركات المتنوعة فيها دلالة على تقلبات الشخص الذي يعاني من الأرق ويحاول جاهدًا الخلاص منه، ولعل رفع اليدين عند بعض الشخصيات في اللوحة محاولة للدعاء والابتهال إلى الله ليخلصه من ذلك الأرق الذي يكاد يقضي عليه.



واختلاف أحجام الشخوص في اللوحة قد يدل كذلك -كما أرى- على إحساس الشاعر بهذا الأرق، فأحيانًا يتضاءل أمامه ويعجز عن السيطرة عليه، وأحيانًا يقاومه ويعلو عليه.

ولعل الألوان المستخدمة تعطينا دلالات أعمق، فدراسة دلالات الألوان من الدراسات الحديثة التي استعملها وتحدث عنها كثير من الباحثين المحدثين "فاللون له قدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، واختيار الإنسان للون بعينه دال على الكشف عن شخصيته، فاللون له دلالات ومفهومات، وتقوم الألوان مجتمعة بإضاءة الغلاف، وإثارة المتلقي ذهنيًا ومعرفيًا ووجدانيًا، وتجسيد ما يوجد في الديوان الشعري من عواطف وانفعالات"[33].

واللوحة المصاحبة للغلاف في الديوان المدروس قد جاءت على أشكال وخطوط بألوان متباينة داكنة تعلوها ألوان براقة، من الأسفل إلى الأعلى جاءت الألوان من الأسود ثم الرمادي، ثم الأصفر ثم البرتقالي ثم الرمادي الفاتح ثم الأسود.

وهذه الألوان المتباينة جاءت بشعرية دلالية تجسد رؤية الشاعر للواقع المادي والنفي الذي يعيشه ويؤثر فيه.

إنها ألوان متدرجة ارتآها الشاعر للوحته؛ لأنها تعبر بشكل كبير عن مشاعره المختلطة التي أدت إلى حدوث الأرق له، فكان دفترًا من أرق، فاللون الأسود جاء في أول وآخر الصفحة وكأنه يخبرنا بالحزن الذي يلتف حول الشاعر وأنه محاصر به، وقد عبر عن حزنه في أكثر من نص، ومن ذلك قوله في نص (حزين)[34]:

لبستُ من الحزن ثوبًا جديدًا

وجئت إليك وحيدًا وحيدًا

فكنت حزينًا كنبت الصحارى

يموت انتظارًا ظمينًا بعيدًا

على مقلتيه خداع السحاب

وفي راحتيه التراب صديدًا

أما اللون الرمادي الداكن فيأتي بعد الأسود، والرمادي الداكن أو الغامق يوحي بالحزن والكآبة، وهذا يدل على نفسية الشاعر المكبوتة ذات المشاعر المتأزمة والمتوترة التي تضطره للوحدة والعزلة.

هذا وقد جاء اللون الرمادي في تدرج لوني بين العمق والوسطية، فاللون الأفتح قليلًا في لون الجسوم أو الهيئة الإنسانية الذين يرمزون للمعاناة والرغبة في الخلاص، لكن الرمادي الداكن يحاصرهم في شكل موج عالٍ، وفي هذا إشارة إلى عمق الأزمة وأنه مهما حاول التخلص منها فإن الأرق يكاد يغرقه وينال منه، كما يرمز إلى الخوف من المجهول، وإلى بعض الغموض والحيرة والتساؤل عن كيفية الخروج من شرنقة الأرق.

وجاء اللون الأصفر دالًّا على الذبول والتعب الذي وصل إليه الشاعر بسبب أرقه، ثم اللون البرتقالي الذي مثّل الجزء الأعلى من اللوحة وشكل امتلاءً لفضائها وعاكسًا لامتداد الأرق، وصورته

وفاعليته عليه وعلى نصوصه الشعرية فيما بعد، ثم تلاه الرمادي الفاتح الذي أراه مشيرًا إلى الحلم بالخلاص ومحاولة دحر ذلك الأرق بطرده بالأمل وبعض أوراق من السعادة المخبأة في دفتره، التي يعيشها الشاعر بين أحبته وزوجه وأولاده.

لكن اللون الأسود عاد مجددًا؛ ليحاصر اللوحة من الأعلى ومن الأسفل؛ ليشعرنا بأن ذلك الأمل ما زال محاصرًا ومقيدًا.

وبذلك حققت اللوحة بألوانها -فيما أرى- الفاعلية بين الألوان والعنوان الرئيس.

كما أرى علاقات دلالية بين هذه الألوان وعناوين القصائد داخل الديوان التي تحكي أرق الشاعر وأزمته النفسية مع الحياة والشعور بالحزن والفقد لبعض الأحبة، كنص (حزين)، و(وحدي مسكون بالصمت) الذي يشير إلى شعور الشاعر بالوحدة والبؤس والإحساس بالموت الذي يرمز إليه اللون الأسود فنسمعه يقول[35]:

حدقت بمرآة الصمت

طالعت يبابًا

لامست جدارًا

مكسوًّا تائهًا بالموت

ونص (قلق وسهر) الذي يرمز إليه اللون البرتقالي في اشتعاله وامتداد الأرق في ذاته، فنقرأ له قوله[36]:

على قلق كأن السهد تحتي

يقلبني جنوبًا أو شمالًا

أداريه فيمعن في التمادي

وأدعوه فيشتعل اشتعالًا

كأني قد غدوت له عدوًا

فأنشب في نواظره النصالا

إلى غير ذلك من النصوص التي دلت عليها اللوحة في الغلاف الأمامي والألوان المصاحبة لها.

ويمكننا القول بأن ابنة الشاعر (هنادي) في رسمها وتصميمها للوحة الغلاف واختيار الألوان قد وظفت علامات متنوعة تكاملت بعضها مع بعض -كما أرى- وتقاطعت الألوان بعضها مع بعض فجاءت متحدة؛ لتوحي بمعاناة والدها مع الأرق وهي بذلك قد وفقت في فهمها لمعاني الديوان، وتأثرت بما فيه؛ فكانت تلك اللوحة بخطوطها وألوانها شاهدًا على ذلك، كما يدل الأمر على وعي الشاعر بأهمية الغلاف واللوحة المرفقة في الوصول لذهن المتلقي وبصره.

2- الغلاف الخلفي

يعد "العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية إغلاق الفضاء الورقي، كما أن الغلاف الخلفي هو الجزء المكمل لأيقونة الغلاف الكلية"[37]، وهو آخر صفحة، لا تقل قيمة محتوياتها عن قيمة محتوى الغلاف الأمامي؛ "فهو امتداد طبيعي له ولمحتوياته"[38].

وعلى العموم فقد سادت ثلاثة أنماط من الغلاف الخلفي في دواوين الشعراء، هي:

1. نمط التعريف.
2. نمط الشهادات.
3. نمط النص.

نمط التعريف: ويقصد به التعريف بالشاعر من ناحية الاسم، ومكان الميلاد، والمؤهل العلمي والعملي، أو التعريف بالديوان وبمحتواه وبمتنه الشعري.

ونمط الشهادات: ويعني أن يقوم الشاعر باختيار مقتطفات دالة على دراسات نقدية، أجريت على نصوص مؤلفه، وهذه "تصدر غالبًا عن نقاد لهم مكانتهم العلمية التي تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة تجاهه"[39].

أما الأخير فهو (نمط النص)، وفيه يقوم الشاعر بوضع جزء دال من نص من نصوص المجموعة -مختار بعناية- على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي، هدفه حفز المتلقي إلى الأساس الدلالي للبنية الكلية للديوان[40].

وقد اختار الشاعر عبدالرحمن العتل في الغلاف الخلفي لديوانه موضوع الدراسة نمط النص، إذ اختار نصًا من ديوانه وهو نص (الأحمر) مع وضع صورة فوتوغرافية له للتعريف بشخصه؛ لتساعده على وظيفة تعيينه وإشهاره، وقد اختار اللون الأسود بنيةً أساسيةً لنصه، واللون البرتقالي للعنوان، ومقدمة قصيرة للنص (الأحمر إليها وقد تزينت بثوبها الأحمر) وأيضًا اللون البرتقالي، ثم وضع النص كاملًا مع تاريخ كتابته (14428/11/18هـ) باللون الأبيض، وكذلك الأمر بالنسبة لاسم المطبعة، ورقم الردمك بخط أبيض صغير جدًا.

وأرى أن الشاعر قد أخفق في اختيار النص الذي ارتضاه للغلاف الخلفي، فهو لا يتناسب مع عنوانه الرئيس في الغلاف الأمامي (دفتر من أرق)، ولعلنا نجد له مخرجا وهو أنه أراد أن يخرج من شرنقة الأرق التي يعاني منها، ومن الأزمة التوترية إلى عالم مليء بالحب والطاقة، باعتبار ذلك نوعا من مرحلة الانعتاق والتحرر من هذا الأرق الذي لا يجلب إلا العناء والتعب النفسي.

ولعله أراد أن يظهر جانبًا آخر من حياته؛ فإذا كانت حياته فيها بعض الخسارات، والخيبات وبعض الأوجاع والقلق التي تثير فيه أزمة الأرق، فإن فيها أيضًا عالماً من الحب والسلام الذي رمز إليه باللون الأبيض في كتابة النص، وفيها كذلك من الطاقة الذي رمز إليه باللون البرتقالي في بعض حالاته.

إن هذا كله يجده في ثوب الحبيبة التي وجه لها نصه، كما أن عنوان (الأحمر) فيه الشعور بالرغبة لحياة أخرى بعيدة عن التوجس والقلق والأرق، وهذا لن يكون إلا في ثوب وروح الحبيبة التي وهبته الحب والطاقة الإيجابية نحو الحياة ومنحته فرحًا وبهجة، إذ يقول في نص الأحمر[41]:

قيـــــدني حبـــــك فـــي أســـــرٍ	**مـــا أحلـــى أســـرك يـــا عمـــري**
يمنحنـــي غيمًـــا مـــن فـــرح	**يرســـمني حفـــلًا مـــن زهـــرِ**
ينســـجني حلمًـــا مـــن شـــغف	**ديو انًـــا مـــن غـــزل عـــذري**
ومـــدائن شـــتى مـــن نـــور	**ومرافـــئ مـــن رمـــل تبـــري**
أنســـــاني حبـــــك آلامـــــي	**أحيـــا لـــي شـــيطان الشـــعرِ**

إننا نلحظ من النص أن الحبيبة قد منحته غيمًا من فرح، ورسمت حقله بالزهر فأنساه حبها كل آلامه وأحزانه، وقلقه وأرقه، فعاد للسفر بروح جديدة مليئة بالحب، وكأنه يوصل رسالة للمتلقي بأن خلاصه من مرض الأرق لن يكون إلا بالحب والإحساس بمن حوله.

ثالثًا: عتبة الإهداء

الإهداء عتبة نصية لها دلالتها، أو هو نص مواز آخر، كما "أن عتبة الإهداء تحدد خصوصية ونوعية المرسل إليه؛ متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر، وتعكس عينة الإهداء نوع العلاقة بين المهدي والمهدى إليه"[42].

ويعرفه (جيرار جينيت) بقوله: "الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصًا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)"[43].

وللإهداء دور مهم لا يقل أهمية عن عتبة العنوان؛ فهو "عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان، أو اسم المؤلف، أو غيره من عتبات النص، فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان، أو النص، أو المؤلف"[44].

كما "ينقسم الإهداء إلى نوعين: الإهداء الرسمي، أي المكتوب بصفة رسمية، فمن طباعة الديوان الشعري، والإهداء الشخصي، وهو الذي يقوم بكتابته الكاتب أثناء تقديم كتابه، إلى المتلقي شخصيًا، وبهذا يكون الإهداء خاصًا لأشخاص مقربين من الكاتب، أو عامًا للمؤسسات والهيئات العامة"[45].

هذا وللإهداء وظيفة تداولية تربط المُهدي بالمهدى إليه، ووظيفة دلالية؛ لمعرفة عناصره البنائية، وتحديدا لهذه العلاقة الإهدائية، لذا يجب تحديد شخصية المهدى إليه.

هذا وقد يحضر الإهداء، وقد يغيب، بيد أنه في ديوان (دفتر من أرق) قد حضر، إذ خصص الشاعر العتل صفحة كاملة للإهداء لأناس مقربين منه جدًا، وهم أهله: زوجه أم فارس وأبناؤه من الذكور والإناث، إذ قال فيه[46]:

"إلى رفيقة الدرب الحبيبة أم فارس التي شهدت ميلاد أكثر قصائدي، وإلى أولادي: هنادي، وشمّاء، وفارس، وربى، وليلى، وعبد الله أهدي هذا الديوان".

وأرى أن هذا الإهداء فيه إشارة إلى أن عائلته هي حاضن ألمه وحزنه، وهم بقعة الضوء من الفرح التي تمده بالنور والضياء؛ فبوجودهم لن يستمر الأرق طويلًا، وإن كان بعض أرقه من أجلهم، ولن يتخلص منه إلا في أحضانهم، فهم مصدر الراحة، ومهما بلغ القلق عليهم من حوادث الحياة، فإنهم هم دائرته التي تخلق له السعادة وتخلصه من أوجاعه وقلقه تجاه الحياة والضغوطات.

وقد وجدنا إهداءات أخرى داخل الديوان مصاحبة لبعض النصوص التي تخص -في مجملها- عائلته؛ مما يؤكد أن دائرة العائلة عند الشاعر هي الدائرة الأولى في حياته، كقصيدته (فرحة المطر)

إذ قال في إهداء هذا النص: "إلى أولادي وهم يلعبون تحت غيمة ماطرة"[47]، وقصيدته (ليته كان بعيني) التي أهداها إلى ابنته شماء بعد عارض صحي أصاب عينها[48]، وكان فيها يكابد مشاعر القلق من أجل ابنته الذي أسلمه بدوره إلى الأرق وعدم الشعور بالراحة أو النوم من أجلها، فنقرأ له في بعضها قوله[49]:

بعينـيّ لا عينيــك يــا فلــذة الكبــد ... ويــا ريــح أمـي مــا أصــابك مــن جهــدِ
بعينــيّ مـــا تبكـــين حزنًـــا لأجلـــه ... بعينيّ مـا تشـكين مـن عاصـفٍ صـلد
بعينيـــك لـــونٌ أحمـــرٌ متعـــرجٌ ... أحـس بـه في القلـب وقـدًا على وقـدِ
تئنـــين والتســـهيد أرخـــى ســـدوله ... ومـــا عرفـــت عينـــاك مـــا لـــذة الرقـــد
وأرقـــب فـي حـــزنٍ محيـــاك ناعسًـــا ... وعينـك لُفّـت لا تـرى موضـع الوخـد

وهناك نص (ستبقين كالنبت) أهداه لابنته الكبرى (هنادي)، فقال: "إلى كبرى بناتي (هنادي) وهي تخطو خطواتها الأولى في الجامعة، وبالأمس كانت تقفز لاعبة ضاحكة قرب ألعابها"[50].

ونص (أحبك أنت) أهداه إلى زوجه ورفيقة دربه (أم فارس)[51]، ونص (في انتظار عبد الله) أهداه إلى ولده (عبد الله) آخر العنقود وأجمله كما علق ذلك[52]، وقصيدة (أرنب ربى) أهداها إلى ابنته (ربى) في سنتها الثالثة[53]، ونص (ليلى والماء) أهداه إلى ابنته (ليلى) قائلًا: "إلى ابنتي ليلى وهي تلعب في المطر"[54].

كل هذه النصوص تعطي دلالة على أهمية العائلة عند الشاعر عبد الرحمن العتل، فلا غرابة أن يحتلوا المركز الأول عنده، ولهم يهدي هذا الديوان الذي يشعر فيه بالقلق عليهم، وعلى بعض الأحداث من حوله، وفي الوقت ذاته يرى أنهم مسكن حبه وأمانه، ومهما فعل فهم يستحقون الأفضل والأجمل منه، وبذلك يتضح للقارئ "أهمية عتبة الإهداء، وارتباطها بعتبة المؤلف، وإسهامها في الكشف عن مكنون النص تناصيًا، ودلاليًا"[55].

كما وجدنا إهداءات أخرى في المدونة المعنية بالدراسة لبعض الأصدقاء، وبعضها الآخر للوطن العربي إثر بعض أزماته، وبعضها إلى شخصيات رمز إليها بحروف دون ذكر للاسم كاملًا، كنص (صباحات مبعثرة) الذي أهداه إلى شخصية، ويبدو واضحًا أنها امرأة، ولعله اختار الرمز وكان قاصدًا عدم الإفصاح، فرمز إليها بـ(إلى م . ح)[56]، وكذلك نصه إلى صديقه (ت . ع)[57] اختار رمزًا حرفيًا دون ذكر الاسم الكامل، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الصديق (غ . ت)[58]، وهناك من صرح باسمه كنصه الموجه إلى صديقه د. أحمد آل مريع[59].

ومن الإهداءات الخاصة بالوطن العربي قصيدته الموجهة إلى غزة وقد قال في الإهداء: "إلى غزة الصابرة رغم تخاذل المسلمين عن نصرتها"[60]، وكذلك الإهداء "إلى محمد الدرة الذي قُتل أمام عيوننا المغمضة ذلًا"[61]، كما عبر عن ذلك وعبرت قصيدته.

وهناك بعض الإهداءات ذكرت بدون تحديد اسم أو رمز، غير أنها تفهم من خلال كلمات الإهداء إلى أي جنس موجهة، كقصيدته (قالت أحبك) التي ذكر أنها "إهداء: إليها وقد صدحت بكلمة الحب"[62]، ونصه (هدوء الحمام) وقال قبل النص: (إليها)[63]، فالإهداء لها، ولم يذكر لنا من (إليها).

وهذا يظهر لنا مدى اهتمام الشاعر العتل بالإهداءات في النصوص الداخلية مما يعطي إشارة إلى وعي الشاعر بهذه الإهداءات التي تهدف إلى جذب المتلقي لقراءة النص وسبر مساراته.

الخاتمة:

تعد العتبات مادة ثرية للدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، فهي عملية تساعد على كشف النص وترصد التوقعات حوله، كما تثري دلالاته وتسهم في سبر أغواره، وتعطي تفاعلًا جيدًا عندما ينفثها الشاعر بين نصه والمتلقي.

ولعل أهم ما خرجت به الدراسة حول العتبات النصية في ديوان (دفتر من أرق) للشاعر السعودي عبد الرحمن العتل مجموعة من النتائج نجملها فيما يأتي:

1. تعد العتبات النصية في كثير من المواضع معادلًا موضوعيًا للنص، يمكننا قراءته وتأويل علاماته.
2. يعد العنوان من أهم العتبات النصية، التي يمكن أن نعبر من خلالها إلى النص، وكأنه جسد ممتد بين المحكي والمسكوت عنه، وأيقونته تحمل دلالات كثيرة توصلت -غالبًا- إلى مضمون النصوص داخل الديوان، ومنه كان عنوان ديوان (دفتر من أرق) عتبة ربطت خارج الديوان (العنوان) بداخله من النصوص، ومنه انطلقنا إلى فحوى الديوان؛ فالعنوان كان دالة أحالت القارئ إلى ماهية النصوص.
3. الغلاف عتبة جمالية دلالية تجذب المتلقي إلى متن الديوان، وكان الغلاف لدى ديوان (دفتر من أرق) مقسمًا إلى قسمين، غلاف أمامي وغلاف خارجي؛ وكان الغلاف الأمامي عبارة عن لوحة تشكيلية من تصميم ابنته (هنادي) التي أبدعت في تصميمها وقاربت في خطوطها وألوانها مضمون العنوان الرئيس؛ فضلًا عن بعض العناوين الفرعية داخل الديوان، وبذلك حققت إثارة وتشويقًا للمتلقي.
4. الغلاف الخارجي اختار فيه الشاعر نمط النص، فأورد نصًا من ديوانه كان بعيدًا عن عنوانه الرئيس للمدونة الشعرية، ولعله أراد به الخروج من عائق الأرق إلى عالم مليء بالحب والفرح، كما وجدناه يضع له صورة فوتوغرافية بجوار النص من أجل العلاقة التعريفية والإشهارية الدالة عليه.
5. جاء الإهداء للديوان من النوع الخاص، إذ وجهه الشاعر إلى عائلته القريبة من ذاته وروحه، وكأنه يشير إلى أهمية عائلته في الخروج من أزمته (الأرق)، فهي حاضن أمنه وأمانه.
6. وجدنا كمًّا من الإهداءات الداخلية لكثير من النصوص داخل الديوان متنوعة وموجهة لعدة أشخاص بين مصرح باسمه، ومرموز إليه؛ ولعل هذه الإهداءات المتنوعة توحي بوعي الشاعر بأهمية الإهداءات في حياته وفي عمله الشعري.

هذا ويوصي البحث بدراسة أعمال الشاعر عبد الرحمن العتل الباقية دراسةً نصيةً، كما أن لديه جوانب موضوعية جديرة بالدراسة، كحضور الأسرة في شعره بشكل مكثف وبارز.

الهوامش والإحالات:

(1) عبدالرحمن بن إبراهيم بن عبد الرحمن العتل، شاعر سعودي، من مواليد الرياض، حاصل على دكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب جامعة الملك سعود، عضو لجنة الشعر بنادي الرياض الأدبي سابقًا، عضو مؤسس لنادي الشعر بجامعة الملك سعود، صدر له ستة دواوين شعرية مطبوعة وهي: (دفتر من أرق)، و(خفق الكلمات)، و(غيابة الكهف)، و(لأني أحب)، و(رجفة الوجد)، و(وحدها هند). ينظر: العتل، دفتر من أرق: 121.

(2) ابن منظور، لسان العرب: مادة (عتب).

(3) الفيروز آبادي، القاموس المحيط: مادة (عتب)

(4) المعجم الوسيط: مادة (عتب).

(5) إبراهيم، سيمائية العتبات النصية: 2.

(6) بلال، مدخل إلى عتبات النص: 16.

(7) بلعابد، عتبات: 44.

(8) الأحمدي، الهوية في الرواية النسائية السعودية: 160.

(9) المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه: 5.

(10) حسين، نظرية العنوان: 65.

(11) بخيت، وبزرك، سيمائية العنوان في قصيدتي: 23.

(12) قطوس، سيمياء العنوان: 6.

(13) درمش، عتبات النص: 42/61/16.

(14) ابن منظور، لسان العرب: مادة (دفتر).

(15) الرازي، مختار الصحاح: مادة (دفتر).

(16) ابن منظور، لسان العرب: مادة (أرق).

(17) العلاق، الشعر والتلقي: 173.

(5) العتل، ديوان دفتر من أرق: 80.

(18) حسين، نظرية العنوان: 35.

(19) نفسه: 79.

(20) اليافي، تطور القصيدة الفنية في الشعر الحديث: 221.

(21) العتل: ديوان دفتر من أرق: 32.

(22) نفسه: 10.

(23) نفسه: 10.

(24) نفسه: 10.

(25) جيلالي، وزنيني، مدخل إلى عتبات النص: 12.

(26) القحطاني، العتبات في شعر جاسم الصحيح: 191.

(27) إسماعيل، عتبات النص: 221.

(28) الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: 120.

(29) نفسه: 199.

(30) نفسه: 135.

(31) سعدية، إستراتيجية النص المصاحب: 227.

(32) مكاوي، قصيدة وصورة: 13.

(33) الشامي، سيميائية العتبات النصية في الخطاب الشعري: 656.

(34) العتل، ديوان دفتر من أرق: 38.

(35) نفسه: 39.

(36) نفسه: 80.

(37) الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: 137.

(38)الرمادي ، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة: 193/7.

(39) الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: 137.

(40) نفسه: 138.

(41) العتل: ديوان دفتر من أرق: 88 من متن الديوان، وهو النص المختار للغلاف الخارجي.

(42) الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: 135.

(43) بلعابد: عتبات: 93.

(44) الدرديسي، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله: 76.

(45) نفسه: 73.

(5) ينظر: الشامي، سيميائية العتبات النصية في الخطاب الشعري: 685.

(6) العتل: ديوان دفتر من أرق: 5.

(47) نفسه:25.

(48) نفسه: 28.

(49) نفسه: 28.

(50) نفسه: 46.

(51) نفسه: 54.

(52) نفسه: 70.

(53) نفسه: 75.

(54) نفسه: 91.

(55) الشامي، سيميائية العتبات النصية في الخطاب الشعر: 690.

(56) العتل، ديوان دفتر من أرق: 55.

(57) نفسه: 59.

(58) نفسه: 51.

(59)نفسه: 27.

(60) نفسه: 64.

(61) نفسه: 73.

(62) نفسه: 30.

(63) نفسه: 45.

قائمة المصادروالمراجع:

1) إبراهيم، سامان جليل، سيمائية العتبات النصية في البنى المتناغمة عموديًا - قراءة في المجموعة القصصية (عصا الجنون) لأحمد خلف، مجلة جامعة كريمات، قسم اللغة العربية، كلية اللغات والعلوم الإنسانية، العراق، مج5، ع4، 2018م.

2) الأحمدي، أسماء، الهوية في الرواية النسائية السعودية روايتا (الفردوس اليباب) و(الرقص على أسنة الرماح)، المؤتمر الدولي السادس للغة العربية، الإمارات العربية المتحدة، 2017م.

3) إسماعيل، عزوز، عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيمولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013م.

4) بخيت، فاطمة، بزرك بيكدلي وآخرون، سيمائية العنوان في قصيدتي (شب كير) لأحمد شاملو، و(ليل يفيض من الجسد) لمحمود درويش دراسة مقارنة، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، لبنان، ع20، 2013م.

5) بلعابد، عبدالحق، عتبات - جيرار جينات من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
6) بلال، عبدالرزاق، مدخل إلى عتبات النص - دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000م.
7) جيلالي، إبتسام بن حاج، وزنيني، زهرة، مدخل إلى عتبات النص في رواية (أنثى السراب) لواسيني الاعرج، رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي بو نعامة، الجزائر، 2016م.
8) حسين، خالد، نظرية العنوان - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، 2007م.
9) درمش، باسمة، عتبات النص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج16، ج61، 2007م.
10) الرازي، زين الدين محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، ط5، 1999م.
11) الرمادي، أبو المعاطي خيري، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة - تحت سماء كوبنهاغن أنموذجًا، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورفلة، ع7، 2014م.
12) الشامي، هانم محمد حجازي، سيميائية العتبات النصية في الخطاب الشعري - السندباد وديمومة الإبحار أنموذجًا، مجلة كلية دار العلوم، مصر، مج26، ع122، 2019م.
13) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، والمركز الثقافي العربي، بيروت، 2008م.
14) العتل، عبدالرحمن بن إبراهيم، ديوان دفتر من أرق، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 2013م.
15) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997م.
16) الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005م.
17) القحطاني، نورة علي، العتبات في شعر جاسم الصحيح، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي للنشر، 2017م.
18) قطوس، بسام موسى، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2001م.
19) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر، ط4، 2004م.
20) المغربي، حافظ، عتبات النص والمسكوت عنه، قراءة في النص الشعري، مجلة قراءات، مختبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، 2011م.

21) مكاوي، عبدالغفار، قصيدة وصورة - الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، الكويت، ع119، 1987م.

22) ابن منظور، لسان العرب، طبعة جديدة عني بتصحيحها: أمين عبدالوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط3، 1419هـ.

23) نعيمة، سعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية - الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزاكي، للطاهر وطار أنموذجًا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 5، مارس 2009م.

24) الدرديسي، ياسمين فايز، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله - دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، 2015م.

25) اليافي، نعيم، تطور القصيدة الفنية في الشعر الحديث، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، ط1، 2008م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

ثنائيّة البصر والبصيرة في ديوان (هوامش الذّات)

د. حمود بن محمد النقاء*

Hmoo.d@hitmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/11/20م	تاريخ القبول: 2022/01/27م

الملخص:

ينظر هذا البحث في أحد النماذج الشعرية المعاصرة للشعراء المكفوفين، وهو ديوان الشاعر السعودي الراحل محمد بن سعد بن حسين، من خلال ديوانه الأخير "هوامش الذات" الصادر في عام 2008م، وسيكون هذا النظر محددًا بثنائيّة البصر والبصيرة، وسيتتبّع البحث حركة هذه الثنائية وعلاقتها بالشاعر والزمن، وما يطرأ على هذه العلاقة من تبدلات، يكون لها أثرٌ في تعبير الشاعر بوجه عام، وتعبيره عن العمى بوجه خاص. وتعتمد هذه الدّراسة على منهجيّة تستهدف رصد أهم تجليات هذه الثنائية، وتحليلها بالقدر الذي يكشف عن جوانب من هذا الوعي، وأثره في التجربة الشعرية. ويتكون البحث من ثلاثة مباحث، يتناول المبحث الأول منها أثر العمى، في حين يتناول المبحث الثاني البصر، وأما المبحث الثالث فيتناول البصيرة، وقد توصل البحث إلى أن ثنائية البصر والبصيرة تعدّ مكونًا مهمًا في تجربة ابن حسين، وعليها رتّب الشاعر الكثير من أفكاره ومعانيه، كما أنها ذات أثر واضح في معجمه وصوره الشعرية، وارتبطت هذه الثنائية ببعض ملامح تجربته الشعرية، من مثل ارتباط البصيرة بالسلوك التعويضي، وأثر العمى في غياب الوصف الخلّاق، وارتباط الحديث عن العمى والبصر بالتعبير عن الحزن والقلق، وفي المقابل ارتباط الحديث عن البصيرة بالتعبير عن قوة الذات وتميزها.

الكلمات المفتاحية: الشعر السعودي، السلوك التعويضي، البصر، البصيرة.

* أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية - جامعة القصيم - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-007

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Duality of Sight and Insight in the Diwan of *Margins of the Self*

Dr. Hamoud Bin Mohammed Al-Naga*

Hmoo.d@hitmail.com

Received date: 20/11/2021	Acceptance date: 27/01/2022

Abstract:

This research exclusively traces the duality of sight and insight in the poetry of the late blind Saudi poet Muhammad bin Saad bin Hussein, through his latest collection of poems *The Margins of the Self*, (2008 AD). It focuses on the relationship between the changes in the poet's life on his poetry, especially of blindness. This study relies on a methodology that aims to monitor the most important manifestations of this duality, analyzes it to the extent that reveals aspects of awareness, and traces its impact on Ibn Hussein's poetic experience. The research consists of three sections, the first section deals with the effect of blindness, the second one deals with sight, and the third section deals with insight. It concludes with the following findings: Sight and insight are important components around which Ibn Hussein arranged his poetic ideas and meanings. This duality has a clear impact on his lexicon, poetic images; and the absence of creative description. There is a direct link between this duality of sight and insight and Ibn Hussein's expression of sadness, anxiety, strength and distinction of the self.

Keywords: Saudi Poetry, Compensatory Behavior, Sight, Insight.

*Associate Professor of Contemporary Literature, Department of Arabic Language, Faculty of Arabic Language and Social Studies, Qassim University, Saudi Arabia.

المقدمة:

شكّل شعر المكفوفين مدوّنة مستقلّة استقطبت أقلام عدد من الباحثين والنّقاد، وهي مدوّنة ثريّة من حيث الكم، ومتنوّعة من حيث الاتجاهات والتّجارب الأدبيّة.

وقد كنتُ مهتمًّا منذ زمن بمطالعة نماذج من هذا الشعر، القديم منه والحديث، وعدد لا بأس به من الدّراسات التي اهتمّت به، وفي هذا السياق كان اهتمامي الخاص بشعر الشاعر السعودي الدكتور محمّد بن سعد بن حسين بوصفه أحد الشعراء المكفوفين البارزين في الأدب السعودي، ولكثرة نتاجه الشّعري، واهتمامه بأدب المكفوفين وأحوالهم بوجه خاص، وبتجربتهم الشعرية بوجه عام، ومن ثم فإنه ينطوي على وعي بالكتابة الشعرية من هذه الجهة، وبالجانب المتعلّق بالعمى من الجهة الأخرى، وهذا يجعل التعاطي مع تجربته الشعرية بمثابة القراءة الواسعة لحالة من الوعي المركب بهذه العاهة: وعي أدبي ونّقدي ونفسي واجتماعي.

من هنا اخترت أن يكون المدخل إلى قراءة هذه التّجربة ثنائيّة البصر والبصيرة، تلك الثنائيّة الأقدر -من وجهة نظرنا- على كشف وعي الشاعر بهذه العاهة، وإحساسه العميق بها؛ إذ لا معنى لقراءة العمى في الشّعر مجرّدًا من النظر إلى ركنيه البارزين، وهما انعدام البصر، وثبات البصيرة.

ونظرًا إلى كثرة نتاجه الشعري -كما أسلفت- فقد رأيت تحديد هذه الدراسة بديوانه "هوامش الذّات"، ذلك أنّه يشبه -إلى حدّ بعيد- المجموعات الشعرية التي جمعت عددًا كبيرًا من النّصوص، إضافةً إلى أنّه جاء في آخر حياته، وهذا مظنّة نضج التّجربة، أو على الأقل مظنة نضجها من ناحية وعيها بهذه العاهة (العمى) تحديدًا، والوعي هنا يشمل التفكير والتأمل والتعبير.

ولا بدّ من التأكيد على أنّ هذه الدّراسة لا تتغيّا تتبّع مواطن الأدبية في ديوان "هوامش الذّات"، ولا تُعنى بقراءة البعد الفني فيها، وإنّما تستهدف الأبيات التي عبّر فيها الشاعر عن ثنائية البصر والبصيرة، سواء وردت تلك الأبيات في نص يمتاز بمستوى جيد من الأدبيّة، أو وردت في نص

أقل من ذلك؛ لذا فإنّ هذا البحث لا يشتغل في التّجربة الأدبية بوصفها نصًا منجزًا، وإنّما يركّز النظر في منطلقات تلك التّجربة ومولداتها، فكأنّه يتناول منطقة ما قبل النص، وعليه يمكن أن نقول إنّ الوعي بالعمى هو الأساس الأول في هذا البحث، إذ إنّه أحد العوامل المهمّة التي نفترض أنّ لها أثرًا ملحًّا في تجربة ابن حسين، وهذا يجعلنا -مرة أخرى- نستبعد الأدبيّة بوصفها معيارًا لاختيار النماذج المدروسة.

وقد تأسست الدراسة على مقدمة، وثلاثة مباحث، حيث عرض المبحث الأول منها لأثر العمى، وأما الثاني فتناول أثر البصر، في حين تناول المبحث الثالث أثر البصيرة، بعد ذلك جاءت الخاتمة؛ لترصد أبرز النتائج، ثم ثبت بمصادر الدراسة ومراجعها.

وستعتمد هذه الدّراسة -من خلال قراءة هذه الثنائيّة- على منهجيّة تستهدف رصد أهم التّجليات، ثم محاولة تحليلها، علمًا بأنّ التّحليل سيتوسّل بكثير من المقولات والمفاهيم الإجرائيّة المتّصلة بعدد من المناهج النّقدية -وخاصة المنهج النفسي- التي يمكن أن يحكمها إطار الوصف والتّحليل.

المبحث الأول: أثر العمى

يعتمد المرء في إدراكه لما يحيط به على مجموعة من الحواس، ومن ثمّ فإنّ أيّ خلل قد يعتريها يمكن أن يؤثّر سلبًا في العمليّة الإدراكيّة للإنسان، بمعنى أنّ مستوى الإدراك الحاصل مع فقد حاسّة بعينها، يجعل الفرد في مستوىً إدراكيّ منخفض، إذا ما قورن بغيره من الأسوياء، كما يؤثر -أيضًا- في تواصل الفرد وتفاعله مع المجتمع المحيط به.

وتعدّ حاسّة البصر وسيلة مهمة، إذ من خلالها يميّز الفرد بين الأشياء والأشخاص والألوان، ويحصل -بواسطتها- إدراك كل ما يقع ضمن الوسط الطبيعي الذي يُعاش فيه، كما أنّها تعزّز قدرة الإنسان على فهم ما يدور حوله، ومن ثم تمكّنه من المشاركة فيه والتفاعل معه.

وإذا كان للبصر هذه الأهميّة البالغة في حياة الإنسان، فلا شكّ أنّ فقده يترك أثره البالغ في النفس، كأن يولّد لديه الشعور الدائم بالقلق، والضعف، والحرمان، إضافة إلى ما يصاحب ذلك من الاكتئاب، والإحساس بالألم والحزن؛ نتيجة هذه العاهة.

وبالنظر إلى ديوان الدّراسة (ديوان هوامش الذّات)، نجد أثر العمى متجلّيًا في كثير من نصوص الديوان، وبالأخص حين يحاول الشاعر الاعتماد على حواسه الأخرى في نقل مشاعره وأحاسيسه، وفي مقدمة تلك الحواس حاستا السمع والشّم، في مثل قوله:

واليـوم يـا أبهـا أتيتـك شاعـرًا أُصغي إلى همس الخيال وأُطرق[1]

على الرغم من كثرة المناظر الطبيعية الخلّابة التي حبا الله -تعالى- بها مدينة أبها، وتنوّعها من بين جبال، وأشجار، وأودية تضم بين جنباتها مشاهد تسحر الأعين وتخلب الألباب، وكل ذلك مما يدرك بالبصر -بطبيعة الحال-، فإنّ الشاعر ركّز على ما يمكن إدراكه بالحواس التي يمتلكها، فكانت الأذن وسيلة لسماع همسات الخيال دون إصدار أدنى حديثٍ أو كلام؛ ولذلك عضد كلمة "أُصغي" بـ"أُطرق"، حيث الاقتصار على السكوت والاستماع فقط.

وكثيرًا ما يعمد الشاعر إلى التعبير بمفردات الغناء (أغني، أغنيك، غنيته، يغنيك،.. إلخ)؛ لأنّ ذلك يقع في أذن المتلقي، فتكون هذه الحاسّة مشتركة بينه وبين الشاعر، ومن نماذجها قول ابن حسين في قصيدة نظمها بمناسبة اليوم الوطني لهذه البلاد:

ويا موطنا غنيته الحبّ صادقاً تحيـة مـن أمسـى محبًّـا متيّمـا[2]

فالتعبير بالغناء -هنا- أسهم في نقل مشاعر ابن حسين تجاه وطنه إلى المتلقي، حيث إنّ هذا الحبّ القائم على الصدق، جعل الشاعر يتوسّل بحاسّة السمع؛ ليشنّف آذان الوطن ومحبيه بقصيدة كان منها البيت السابق، الذي يعكس ما يعتمل في نفس الشاعر من أحاسيس التعلّق والوفاء لهذا الوطن.

ومع أنّ الغناء يمثّل متنفّسًا للشاعر، إلّا أنّه قد ينكره أحيانًا، وخصوصًا حين يعتريه شيء من الحزن؛ نتيجة بعض التصرفات التي تُشْعر بشيء من عدم الاهتمام أو اللامبالاة، وهذا ما نجده في قوله:

لمن تغنّي وما في الأيك من أحد ... إنّي أحسّ الأسى في لحنك الطرب
لمــن تغنّـي ولــلآذان منصــرفٌ ... عمّـا تغنّي بـه فـي مربـع خـرب[3]

ولعل قلّة الاهتمام تتجلّى في قوله: "للآذان منصرف عمّا تغنّي به"؛ ولذا فلا فائدة من غنائك، الذي ربما كان يوحي بشيء من أقوال الشاعر أو آرائه أو نحوهما، وهنا يجدر بنا أن نلفت النظر إلى أنّ كثرة التساؤلات التي يثيرها الشاعر في ديوانه "هوامش الذّات"[4]، ربما تكون مرتبطة بفقد البصر، فالضرير دائم التساؤل، ودائم الشّك، ذلك أنّ الإلحاح على السؤال وتكراره، يدل على الشّك وانعدام القناعة[5].

ولعلي أشير هنا إلى تأثير العمى في صياغة المعنى البعيد لدى شاعرنا، فالمعنى البعيد الذي يرمي إليه المقتطف السابق يتجاوز حالة الشعر في اللحظة التي كتب فيها النص، إلى الحالة التي يشعر بها في زمنه، وهي حالة مدارها على المرئي أكثر من غيره، وعلى المادة أكثر من المعنى، وعلى المحسوس أكثر من الإحساس، في واقع لا بد أن له أثرًا ثقيلًا في نفس الشاعر الكفيف، فهو لا يبصر في عالمٍ لم يعد يحفل بشيء مثل احتفاله بالصورة، أو بما يراه، وهذا المعنى، وإن كان بعيدًا، يؤكد أهمية هذه الثنائية، وسيطرتها على المعاني التي يمكن أن تفضي بنا إليها هذه التجربة الشعرية.

وفي مجمل الديوان نلحظ الارتباط الوثيق بين الغناء والغزل، يقول ابن حسين:

غنيت للهاء بعد الميم لو فقهت ... إذًا لهـانت على قلبي التناكيـد
غنيت للميم ثم الهاء فانتظمت ... مشـاعر الـود لـو يدريـه مـودود
حرفان من شـقوة قد أُتبعا ألفًا ... لو حزتها لم تذب قلبي التناهيد[6]

فالحرفان اللذان يغني لهما الشاعر هما الميم والهاء، وقد أُتبعا حرف الألف (مها)، وهذا الذي جعل نار الهوى تضرم سعيرها في وجدان الشاعر، حين حُرم من (مها).

وهكذا فإنّنا نلحظ أنّ الشاعر يستعين بحاسّة السمع؛ لتعوّض انعدام البصر، ولتكون معينةً في نقل ما يجول بخاطره ووجدانه إلى الآخرين، والحديث عن الغناء كثير في شعر ابن حسين[7].

وبجانب الغناء نجد أيضًا -ممّا يُتلقّى بالأذن- التغريد، ومن أمثلته في شعر ابن حسين قوله:

فغرّد إذا ما شئت، أونُح فقد مضت عهود بها كانت كمنتظم العقد[8]

فالشاعر -هنا- يخاطب نفسه مُخيّرًا لها بين التغريد أو النّواح على أزمنة مضت، جمعت بين الأفراح التي تبعث على التغريد، والأتراح التي يناسبها النّواح والعويل.

ويقول كذلك:

إذا غـرّدت في الأيـك سـاجعة الضـحى بكيـت كمـا يبكي الوليـد إذا ضـرا
تـذكرني روضـاً علـى حـرّ نبتـه مشيت وقد أحييت في ليله المسرا
جـرى مـا جـرى ثـم انتهينـا لغربـة تُرى كبدانا من لظى نارها حرّا[9]

فالشاعر يشبّه حاله حين يستمع إلى تغريد حمامة الأيك، بحال الطفل الذي يبكي عندما يحسّ بشيء يؤذيه، فكلاهما يبكي بدافع الألم، على أنّ دافع الألم الحاصل للشاعر بسماع تغريد الحمامة مبعثه استدعاء الشاعر لذكرياته مع من يحبّ، تلك الذكريات التي سرى فيها ليلًا للقاء محبوبته -كما توحي بذلك الأبيات-، ثم كان الوصال الذي تبعه فراق ألهب القلوب والأكباد.

ويرد التغريد ومفرداته -من مثل: غرّد، والتغريد، تغريدي، غرّدت، ونحوها- في شعر ابن حسين كثيرًا، حيث يرى فيه وسيلة للتخفيف والترويح عن نفسه[10].

ولا يقف أثر السمع عند الغناء والتغريد فقط، بل نرى الشاعر يصغي إلى همس النسائم في مثل قوله:

أصـيخ إلى همـس النسـائم باحثًـا ومستنطقًا أصداء همس شكاتي[11]

فالشاعر من خلال هذا الإصغاء يستهدف الوقوف على أصداء همس شكواه، فكأنّه بذلك يريد أن يوصل إلى المتلقي أنّه ليس ممن يرفع صوته ويولول عند نزول أمر يزعجه، أو حلول مصيبة تحزنه، بل الهمس ونبرة الصوت المنخفضة ديدنه في مثل هذه الأحوال.

وإذا كان ابن حسين يصغي إلى أصوات النسائم المنخفضة، فهو -أيضًا- يستمع لأحاديث الأزهار التي تحثّه على الخروج من إطار الذكريات، ومعايشة الواقع:

وتـروي لـي الأزهـار-وهـي منـادمي- أحاديـث مـا لـم أروه بلسانـي
تقـول إذا حانـت لأمسـك لفتـة أتيـت تناجينـي بكـل حنـان
دع الأمـس، إن الأمـس أمسـى خر افـة وعـش يومـك الآتـي بغيـرتو انـي[12]

وبجانب حاسّة السمع نجد أثرًا -كذلك- لحاسّة الشّم، في مثل قول الشاعر:

سـلوا روضـة التنهـات هـل أورق الرنـد وهـل نـوّرالزهـرالـذي أطلـع الرنـد
شـذاه إذا مـا نثّـه فـي بكـوره جثـا دونـه الريحـان و انطفـأ النّـد[13]

فالصورة-هنا- تقوم على التّشخيص المتمثّل في جثو الرّيحان، حين تفوح رائحة زهور الرّند، فرائحة عبقها، وانتشار أريجها يفوق الرّيحان والنّد، وبذا نلحظ كيف أنّ حاسّة الشّم أسهمت في تبلور هذه الصورة.

وقد يمزج الشاعر بين حاستي السمع والشّم في رسم صوره الشعرية، ومن ذلك قوله:

لحـن يـرفّ كأنسـام الصّبـاح مضـى همسًـا على مثله يغفو المعاميد[14]

فاللّحن يُسمع والأنسام تُشمُّ، ثم إنّ هذا اللّحن لجماله تغفو عليه عيون العشّاق المعاميد، الذين أرّقتهم تباريح الهوى وآلمتهم الصّبابة وحرارة الشّوق.

وانطلاقًا مما سبق، فإنّنا نلحظ أنّ ابن حسين يعوّل على حواسّه الأخرى في صناعة معانيه الشعرية، ورسم صوره الفنيّة، وهذا ما يُعرف في علم النّفس بالسّلوك التعويضي[15]، حين يعمد المكفوف إلى الحواس الأخرى، كحاسّتي السّمع والشّم، فيوظّفها لإكمال جوانب النقص المتأتّي من

فقدان حاسّة البصر، ومن ثم فإننا نلحظ -كذلك- أن ابن حسين قلّما يستخدم الألفاظ التي تدل على الرؤية بشكل مباشر من مثل: أراك، ورأيتك، وأرى، ونحوها، وهذا سببه فقد بصره.

وإذا ما تجاوزنا هذا الأثر المتجلّي في توظيف الشاعر لحاستي السمع والشّم في شعره، باحثين عن آثار أخرى للعمى في شعر ابن حسين، فإنّنا نجد ما يُشْعرنا بوجود نزعة مبعثها قلق الشاعر، وخوفه الذي ينتابه بين الفينة والأخرى، ولا شكّ أنّ هناك تلازمًا بين القلق والخوف، إذ إنّ القلق في المنظور النفسي يعدّ معادلًا موضوعيًّا للخوف المزمن[16]، وقد يكون لفقد حاسّة البصر أثرها في ذلك، إذ تشير الدراسات النفسيّة إلى أنّ فقد بعض الأعضاء، أو وجود قصور فيها مما يُشْعر بالقلق، وانعدام الأمان[17]. كما تؤكّد -كذلك- على أنّ القلق من أكثر الأمراض العصابيّة انتشارًا لدى المعاقين بصريًّا[18].

ومن هنا فإنّ القلق يُحدث عند الفرد شيئًا من الاضطراب الذي يتنازعه في لحظات الفرح أو الحزن، فهو يسعد ويغتبط بالأحداث المفْرحة، ثم ما يلبث إلى أن يتحوّل من السعادة إلى نقيضها، وربما يكون في أبيات ابن حسين الآتية ما يدل على ذلك، حيث يقول:

أغنيك؟ أم أبكيك؟ ما عدت عارفًا ... أنوحٌ قصيدي؟ أم غناء وتطريب
تلمُّ بي الذكرى فأطرب للذي ... مضى ثم يأويني فراق وتغريب
فلا أنا بالماضي إذا ما ذكرته ... سعيد ولا عهدي يمنيه تقريب[19]

فالأبيات السابقة توحي بحالة قلقيّة يعيشها الشاعر -وهذه الحالة ترتبط بالمحيط الذاتي، والظروف الخاصّة بالشاعر[20]، التي في مقدمتها فقده لبصره- وهي في هذه المقطّعة تراوح بين الماضي والحاضر، فالماضي -كما يدل البيت الثاني- يُشيع الفرح والابتهاج، في حين أنّ حاضر الشاعر يبعث على الحزن والألم.

ولعل من المُسلّم به القول إنّ جلّ المشكلات النفسيّة التي يتعرض لها الفرد في حياته الطبيعية، مُولّدها الرئيس هو القلق، وهذا يقال في شأن الإنسان السليم، فكيف بالإنسان الذي أُبتلي بإعاقة ما، إذ لا ريب في أنّ قلقه سيزداد، وقد تصاحبه بعض مظاهر الاكتئاب؛ بسبب كثرة الضغوط

النفسية، فالاكتئاب غالبًا ما يكون استجابة لضغط نفسي مسبوق بأحداث وكوارث وخسائر على المستويين المادي والبشري[21]، وربما تكون السخرية والاستهزاء من أقسى المواقف التي يواجهها الكفيف -بشكل عام- إذ تزيد من شعوره بالظلم، وقد تكون وراء انبعاث الإحباط في ذاته[22]، ومن أبيات ابن حسين التي تتضمّن شيئًا مما سبق، قوله:

يقولون أعمى يبتغي نزل مبصر بصائرهم عُمي من الحقدات
تراهم إذا ما خاطبوني تصايحوا مبالغة في الهزء والغمزات[23]

فالأبيات تدلّ على تألّم من تلك الممارسات التي تُشْعره بإعاقته، وأنّه في منزلة دون منزلة الأسوياء جسديًّا، ولذلك نراه يصرّح بأنّه يدرك ما يغيب عن بصره من الغمز والإشارة التي تحاول الانتقاص من قدره[24]، وهي -بحسب تعبير الشاعر- منطلقة من حقد وكراهية وبغضاء تسيطر على نفوس أولئك المتنقّصين له، على أنّه من الجدير في هذا الصّدد التأكيد على أنّ إشعار المكفوف بمظاهر الإشفاق، ومحاولة مساعدته دون طلب منه، كل ذلك مما ينمّي الضغوط النفسيّة لديه[25].

وقد يكون للقلق أثره في توليد بعض الآثار النّفسيّة التي من شأنها أن تحقّق شيئًا من الشعور بالغربة، وهذا ما نلحظه في بعض نصوص ابن حسين، من مثل قوله:

غريب أنا والأهل حولي وصحبتي كتابي وأوراقي، فهن خدينـي
غريب أناجي في مرافئ غربتي أماني لم تبرح تجوب سنيني[26]

فالأبيات تعبّر عن غربة متسلّلة إلى نفس الشاعر، وهذه الغربة جعلته يعتزل الأهل ويصحب الكتب والأوراق؛ علّه يجد فيها ما يخفّف أثر تلك الغربة ويطفئ ما يكون من لهيبها، وقد أشار البيت الثاني إلى شيء من أسباب تلك الغربة التي يعيشها الشاعر، وذلك حين تقف ظروف الحياة المختلفة دون تحقيق أماني النفس، فتبقى تلك الأماني تجول في خاطر الشاعر مستوطنة وجدانه، ولا سبيل إلى تحقّقها؛ ولذا فإنّ النفس تتألّم وتتعب حيال انعدام سُبل الوصول إلى تلك المُنى، وقد قال المتنبي:

وإذا كانت النفوس كبارًا تعبت في مرادها الأجسام[27]

وإيراد بيت المتنبي هنا؛ لأنّنا ندرس شعر شخصية مكفوفة البصر، ومع ذلك ظلّت تكافح في طريق العلم إلى أن وصلت إلى درجة الأستاذية في تخصص الأدب والنقد، مما يدل على امتلاك الشاعر لنفس دؤوبة تعمل بجدّ، دون كلل أو ملل، وهذا المعنى نراه في قصيدة له، حيث عنون لها بـ"غربة"، ومنها قوله:

لذا عشت أيامي دؤوبًا ومن يكن كمثلي يحيا ما يكل له دأب
على أنني في غربة سرمدية أُدافعها أو يقطع الرحلة الأوب[28]

فالشاعر يعترف بأنّه يمتلك عزيمة لا يعرف الكلل إليها طريقًا، ولا يُضْعفها التعب ولا الإعياء، ومع ذلك لم تُفلح جهود تلك العزيمة في إخراجه من غربته التي وصفها بالسرمدية، فهو -بحسب تعبيره- في رحلة غربة دائمة دون انقطاع، وهو في حالة مدافعة مستمرة لها، ولكن ذلك لم يُجدِ نفعًا، ومن ثم فلا سبيل إلى الخروج من تلك الغربة إلّا بالرجوع وقطع الرحلة، فغربة الروح تُثْقل كاهل الشاعر؛ ولذا نراه يلحّ عليها دائمًا في مثل قوله:

فغربة الروح يا (لمياء) موجعة آه لغربة روح بعد لم تئب[29]

ولعل مراد الشاعر بالإياب -في المقتطفين السابقين- وهو المعادل لقطع الرحلة، يتمثّل في انفراجة في بعض شؤونه الخاصة، التي ربما كانت وراء بعض الأبيات الحزينة التي تطالعنا في عدد من صفحات الديوان، وقد يكون لفقد البصر أثر في صياغتها، ومن ذلك قوله:

فدعني وهمّي يا أُخيّ فإنّني أخو شجن جارت عليه خواطره[30]

وقوله:

أمسي أسير الشّجن لا شيء غير الحزن
يطوي عليه الزمن في واقع من وهن
ما فيه حسّ جديد[31]

فألفاظ الهمّ والحزن واليأس واللّوعة والأسى مما يصادفنا بشكل لافت في صفحات ديوان "هوامش الذات"، ما يجعلنا نعتقد أنّ عدم تحقّق بعض آماله وأمانيه، كانت سببًا لذلك، إذ نراه يقول في إحدى مقطّعاته:

لمـــن أغنـــي وكلـــي لوعـــة شـــرقت مـــن دمعهـــا العـــين مـــن راق ومنســـجم
غفـــت علـــى اليـــأس آمـــالي محطمـــة مـــن بعـــدما أفلســـت مـــن كـــل مغتـــنم[32]

وفي مقطّعة أخرى يقول:

واليـــوم تقتـــات آمـــالي مرارتهـــا آلام نـأي شجتني بعـد تغريـدي[33]

تشفّ الأبيات السابقة عن حالة من اليأس وخيبة الأمل التي عاشها الشاعر في فترة من فترات حياته، حين اصطدم بتعثّر آماله، فوجد فرقًا بين ما يؤمّله ويتطلّع إليه، وبين ما هو متحقّق في واقعه، ولا شكّ أنّ هذا سيترك أثره الواضح في أحاسيس الشاعر وعواطفه، ولذا نرى تعبيرات الشاعر تكتسي بلون من الحزن والأسى، فكلّها لوعة، وهي شارقة بالدموع؛ لأنّ الآمال تحطّمت ونامت في أحضان اليأس، بعد إفلاسها من أي مغنم، ثم هي -في النموذج الثاني- تقتات المرارة، وتكتوي بآلام البعد التي أعقبت القرب والوصال.

المبحث الثاني: البصر

يلاحظ القارئ لديوان "هوامش الذّات" حضورًا للبصر في شعر ابن حسين، وهذا الحضور يأخذ أشكالًا متعدّدة، فهو أحيانًا يتحدّث عن غياب البصر، وأحيانًا أخرى يشير إلى حضوره، سواء كان هذا الحضور متعلّقًا به، أم كان خاصًّا بالآخرين، كما نجد لديه ذكرًا للوازم الإبصار، وأعني حاسّة العين بالدرجة الأولى، وهكذا فإنّ التعبير عن البصر موجود في أشعار ابن حسين، وأخص منها هذه المدوّنة التي نشتغل عليها في هذا البحث.

ولانعدام تجربة الإبصار عند ابن حسين، فقد كان من الطبيعي أن يشير إليها في شعره، بوصف البصر حاسّة مفقودة، وهذا يجعلنا نقول: إنّ الحديث عن المفقود يجعله موجودًا، بمعنى أنّه يشغل حيّزًا في شعره، ومن النماذج التي أشار فيها الشاعر إلى غياب البصر، قوله:

يقولـون أعمى يبتغي نـزل مبصـر بصـائرهم عُمـي مـن الحقـدات
إذا عميـت عيني فمـا ذنـب مسـمعي تكـال التحايـا فيـه بالصـرخات (34)

يعكس المقتطف السابق تلك الحالة النفسيّة التي تعْرض لكلّ مكفوف -والشاعر واحد منهم- حين تمرّ به بعض المواقف التي تحاول الانتقاص من ذاته والتقليل من قدره، من خلال مقارنته بالمبصرين، وكيف أنّه في منزلة دون منزلتهم؛ بسبب هذه العاهة، ومن هنا نراه يعمد إلى بصائرهم؛ ليصفها بالعمى، فهم وإن كانوا مبصرين بأعينهم التي سلمت من العمى، فإنّ بصائرهم عمياء بسبب الحقد، وهذا ينطوي على أمرين، الأول: أنّ ظاهر البيت الأول يُشعر بأن ابن حسين يحاول تقليص المسافة التي بينه وبين أولئك الشامتين، فهم سليمو البصر، مكفوفو البصيرة، وهو عكسهم تمامًا، والثاني: أنّ العمى وإن أصاب عينيه فأفقدهما البصر، فإن الحقد قد أصاب قلوب الشامتين فأفقدها البصيرة.

ثم إنّ الشاعر يشير -في البيت الثاني- إلى تصرّف آخر يزعجه، ألا وهو رفع الصوت عند مخاطبته والحديث معه، إلى الحدّ الذي تتحوّل معه التحيّة إلى صراخ، وهنا يأتي تساؤله "ما ذنب مسمعي"، ولماذا تُرفع الأصوات عند الحديث معي؟ ففقد بصري لا ينسحب على حواسّي الأخرى، وخصوصًا حاسّة السمع بوصفها إحدى وسائل التواصل بجانب البصر.

ويعتقد الباحث أنّ ابن حسين -من خلال المقطع السابق- لا يرى أنّه في منزلة مساوية للمبصرين فقط، بل يرى أنّه في منزلة تبزّهم وتتجاوزهم، فالبصر -الذي يمتلكه الآخرون- ليس سوى وسيلة لرؤية الأشياء، في حين أنّ البصيرة -التي يمتلكها الشاعر- هي الرؤية الحقيقية، وهي القيمة السّامية، بل إنّها في نظر ابن حسين معادلة للحياة، ومن ثم ففقدها يعني فقد الحياة بأكملها.

وكثيرًا ما يُعلي شاعرنا من مكانة البصيرة، وأنّها الممثّلة للرؤية الصادقة التي لا يشوبها زيف ولا يكتنفها ضلال، وهذا متجلٍّ في عدد من نصوصه الشعرية، سواء ما كان ظاهرًا في الأبيات السابقة، أم في غيرها كقوله:

صحبت العمى دهرًا فكيف أملّه ... وكيف أريد اليوم غيررفيقي
يقولون أعمى، والعمى ببصائر ... تظن العمى قيدًا وصكّ رقيق
وما هو إلّا شحذة لبصيرة ... تُمدّ من المولى بكل عميق[35]

تعبّر هذه الأبيات عن حالتين، الأولى: حالة ثابتة في ذات الشاعر الذي رافق العمى ولازمه، ثم تكيّف معه، فصار له بمنزلة الرفيق الذي لا يُملّ ولا يُضْجر منه، والحالة الثانية: حال الآخرين (المبصرين) الذين يرون في العمى عائقًا ومعرقلًا لحياة الإنسان، فالمرء في حال فقد بصره، كالعبد الذي شُدّ وثاقه وقُيّد نتيجة رقّه، فكلاهما واقع في الأسر، فالمكفوف أسير فقد بصره، والعبد أسير الرّق.

لكن الشاعر يلحُّ على أنّ العمى الحقيقي هو عمى البصيرة، حين يعمى القلب عن إدراك الحقائق، وتضعف فطنة الجنان فلا يميّز بين الحق والباطل، ولا يقدّر الأمور حقّ قدرها، وبهذا يكون فقد البصر أهون من فقد البصيرة، على أنّ فقد البصر (العمى) -بحسب تعبير الشاعر- ليس إلّا إثارة واستنهاضًا وتنشيطًا لملكة البصيرة، التي يمدّ بها الله -جلّ شأنه- فاقدي البصر؛ لتكون عوضًا عن أعينهم التي أذهب العمى بصرها، وإذا كان إبصار العين يوصف بالظاهر والسطحي؛ لأنّه يُريك ظاهر الأشياء، فإنّ إبصار البصيرة يتّصف بالعمق؛ لأنّه يُجلّي لك حقائق الأشياء، محاولًا النفاذ إلى أعماقها.

وهذا يجعلنا -من خلال ما سبق- أمام ما يمكن أن نسميه بثنائية السطح والعمق، فالشاعر يُنزل البصر في طرف السطح؛ لأنّه يساعد في رؤية الأشياء من الخارج، أما الرؤية الداخلية المقترنة بالتّدقيق والتحليل، والمتّصفة بالعمق، فلا تتمّ إلّا بواسطة البصيرة.

ولا يكاد ابن حسين يعرض للعمى وفقد البصر، إلّا ويذكر في المقابل وجود البصيرة، التي تعمل عمل البصر في حياة المكفوفين، ومن هنا فإنّ الأبيات الآتية -التي اقتطعناها من قصيدة نظمها مشيدًا بقصيدة للشاعر معيض البخيتان- تندرج تحت مظلّة الإعلاء من شأن البصيرة، ورفع منزلتها، يقول ابن حسين:

غـــرّد فتغريـــد الشـــجيّ حياتـــه حتـى وإن حفّـــت بـــه الحيّـــات
وأراك مثلـــي غيـــر أنّـــي فـــيهم أعمى يـروض، فتنفـر الحـيلات
قـالوا كـذا، قلـت الحقيقـة أنّهـم عُمي البصـائر حسـنهم عـورات[36]

نلحظ في هذا المقتطف مساحة من الحزن "تغريد الشجيّ"، التي قد تمتدّ إلى حدود التشاؤم "حفّت به الحيات"، وربما كان ذلك نتيجة لبعض المواقف التي عايشها الشاعر، واتّصفت بشيء من التخاذل والتقصير تجاهه، إلّا أنّ ما يهمنا هنا هو وصف الشاعر لنفسه بالأعمى، حيث جاء هذا الوصف من قبل الشاعر بداية الأمر -على عكس النماذج الشعرية السابقة التي كانت تجعل هذا الوصف (أعمى) منبعثًا من الآخر- وإن كان في البيت الثالث أشار إلى صدوره من الآخرين، لكنه قدم هذا الوصف عند مقارنته لذاته بالشاعر معيض البخيتان في بعض المناحي النفسيّة، والمواقف الخاصة المشتركة بينهما؛ ليشعرنا بأنّه يعيش حالة من الرضى بتلك العاهة التي قد تكون سببًا لتندّر الآخرين به أو سخريتهم منه، الأمر الذي جعله يعبّر بـ"قالوا... قلت".

فقالوا هنا تصف نظرتهم إليه، وكيف أنّه فاقد للبصر ومع ذلك يحاول أن يروض نفسه، بمعنى يمرّنها ويدربها، لكن حيله في الوصول إلى مبتغاه ومراده تهرب منه وتعرض عنه، أما قلت فهي تمثّل الرّد الملجم على تلك الأقوال والأفعال التي تتغيّا الحطّ من قدره والتقليل من مكانته، حيث نرى فيها شيئًا من القسوة التي تعكس شدّة وقْعها في نفسه، فأبصارهم عمياء؛ لأنّها تبدي لهم حُسْنًا مزيّفًا، هو كالعورة التي يجب سترها، وهنا يأتي دور البصيرة التي تجعل صاحبها يتأنّى ويتريّث فلا ينخدع بظواهر الأشياء التي يجلّيها له البصر.

وربما أشعرنا ذلك بوجود ثنائية متفرّعة عن ثنائية البصر والبصيرة، وهي ثنائية النقص والاكتمال، فالشاعر حين اعترف بفقدان حاسّة البصر الموجودة عند الآخرين، فإنّ ذلك لا يعني نقصه واكتمالهم، ولذا نراه يسعى -شعريًّا- إلى تشويهه وإلى إعاقته، بل وإلى إبراز النقص فيما يتصوّرونه كمالًا.

ويظلّ فقد البصر مؤرّقًا لشاعرنا، ومولّدًا لكفاحه في هذه الحياة، وهذا ما تجلّيه لنا الأبيات الآتية، التي تقوم على حوار بين الشاعر ومدينته إذ يقول:

مـدينتي عشـت فيـك العمـر أكتبـه ... مـــن الكفـــاح أحاديثًـــا وأشـــعارا
أطـوي بـك العمـر أيامًـا أجالـدها ... أجتـــاز معضـــلها عزمًـــا وإصـــرارا
مـــدينتي عشـــت أيـــامي أزخرفهـــا ... كيمـا يـرى النـاس فيهـا الشـوك أزهـارا
هـل تـذكرين الفتى الأعمى تجاذبـه ... آلامـــه، والمنـــى توليـــه أغـــدارا
يجـوب فيـك الليـالي وهـي حالكـة ... كحلكـة الصـبح مهـدي الكـون أنـوارا[37]

يستعيد الشاعر -من خلال ذاكرته- بعض التجارب الحياتية التي مرّت به، وهنا لا بدّ من القول إنّ قوة الذاكرة من أبرز مقومات الفعالية الذهنية، التي يحتاجها الكفيف بشكل كبير؛ من أجل مزج إحساساته الآنية بخبراته وتجاربه السالفة، وبهذا تصبح الذاكرة عونًا للشاعر الكفيف على استثارة مخزوناته السابقة؛ لتوليد استجابة شعورية تسهم في خلق الإبداع وظهوره[38].

وهذا ما عبّر عنه المقتطف السابق، فالشاعر بعد أن عرض لمعاناته في هذه الحياة، وكيف أنّه سعى وكافح بكل جهده وطاقته، وجالد الأيام، واجتاز المعضلات، لكي يستقرّ في أذهان الآخرين أنّ حياته لم تتأثّر بآفة العمى، وأنّه يعيش حياة طبيعية تملؤها السعادة ويعطّرها أريج الأزهار - تحوّل إلى خطاب مدينته، يذكّرها بسالف عهده المكتظ بقسوة الآلام، وانعدام المنى وغدرها، حيث وصف نفسه بـ"الفتى الأعمى"، والفتى مما يناسب ماضيه من حيث المرحلة العمريّة، وأما الأعمى فهو وصف يشفّ عن حالة من الحزن القارّة في ذات الشاعر، يؤيّد ذلك اندفاع الآلام، والليالي السوداء

الحالكة، وغدر المنى، فالشاعر هنا يشير إلى أثر العمى الثقيل في مستهل حياته، وكيف أن غياب البصر حجب الرؤية المعنوية أيضًا، المتمثلة في الأمل والحلم والتطلع إلى المستقبل.

ولأنّ الليل والنهار متساويان في عيني الشاعر فكلاهما سواد حالك، فقد عبّر في البيت الأخير عن استشعاره ذلك، فهو يقطع الليالي في مدينته سيرًا على الأقدام، مع أنّ السير يكون عادة -لمن هو في مثل حالته- في النهار، لكنه اختار الليل؛ لأنّه في ظلمته وسواده مساوٍ للنهار في عين الشاعر، ولأنّ السير في الليل يأخذ بُعْدًا أصعب وأشقّ من السير في النهار، فالظلام تنعدم فيه الرؤية، كما أنّه أيضًا مظنّة الضياع والتيه.

وهذا يوحي بأنّ الشاعر يرى في الليل معادلًا موضوعيًّا لحياته التي يعيشها، فالمقابلة بين "الليالي وهي حالكة"، و"الصبح مهدي الكون أنوارا"، تتضمّن مقابلة بين حياته بسوادها الشديد، وحياة غيره -من المبصرين- بنورها الذي يبدّد المخاوف وينشر الطمأنينة، وهذا دليل -ضمن مجموعة من الأدلة المعضودة بشواهد الشعر- على أنّ فقد البصر قد ترك جرحًا غائرًا في وجدان الشاعر[39].

وإذا كانت النماذج السابقة تعبّر عن غياب البصر بشكل مباشر، فإنّ في أشعار المدوّنة التي بين أيدينا ما يعبّر عنه بشكل غير مباشر، وربما كان منها البيتان الآتيان:

إذا سـجعت ورقـاء فـي دوج منزلـي وغـرّد عصـفور بأفنانهـا الملـد

تمنيّـت لـو أنّـي طليـق كمثلهـا أجـول كمـا أهـوى وأعبـث بـالورد

فهذان البيتان يشعران بإحساس الشاعر المصبوغ بالحزن والأسى؛ نتيجة فقد بصره، وهو ما لم يستطع الشاعر التصريح به؛ بسبب انتصاره الدائم للبصيرة ضدّ البصر، ولم يستطع -كذلك- كتمانه؛ حيث جاء منطلقًا من تجربة شعورية، كانت إلى منطقة اللاشعور أقرب منها إلى منطقة الشعور.

وحين نتجاوز الحديث عن غياب البصر، إلى الحديث عن وجوده الفعلي، فإنّنا نعثر في أشعار المدوّنة التي بين أيدينا (ديوان هوامش الذّات) على ما يدل على ذلك، حيث نرى ابن حسين يشير إلى الوجود الحقيقي للبصر، ولكنه وجود مستقل عن ذات الشاعر، يقول عن حادثة الإسراء والمعراج:

إذ أبصر المصطفى من آي خالقه ... ما لم يرَ الرسل والأملاك في الطور
بالقرب من جنّة المأوى وقد بصرت ... عين الرسول بلا زوغ وتغرير
حقيقة لم يلدها طيف أمنية ... كلّا ولا نومة تُجلى بتفسير[40]

فالشاعر هنا يتحدّث عمّا رآه الرسول -صلى الله عليه وسلم- في رحلة الإسراء والمعراج، ولا ريب أنّ الرؤية هنا رؤية بصريّة حقيقية، حينما شاهد الجنة وشاهد النار، ورأى الأنبياء في كل سماء، كما شاهد الملائكة، إلى غير ذلك من المشاهد والمرئيات الثابتة في تلك الرحلة، والشاعر هنا حين عبّر عن البصر، عمد إلى إيراد العضو الخاص به وهو العين؛ لكي لا يتبادر إلى الذهن أنّها رؤية قلبية (بصيريّة)، ثم عضد ذلك بلفظة "حقيقة"، نافيًا الطيف والحلم، فلا علاقة للخيال ولا لأحلام النوم بهذه المشاهد، وإنّما هي مرئيات حقيقية وصادقة تمّت في حال اليقظة.

وفي موضع آخر نرى ابن حسين يذكر البصر، في معرض حديثه عن هجرة الرسول -عليه الصلاة والسلام- من مكة المكرّمة إلى المدينة المنوّرة، فيقول:

وفي الغار والصّديق يرقب ثلّة ... من القوم مستهدي طريقا مفارقه
أضلتهمو -قال الحفيّ وقلبه ... على وجل- لو يخفض الرأس حاذقه
لأبصرنا، قال النبي مطمئنًا ... رعاية عين الله تُعمي حواذقه[41]

يعرض المقتطف السابق، لحال -الرسول صلى الله عليه وسلم- مع صاحبه أبي بكر الصّديق -رضي الله عنه-، حينما اختبآ في غار ثور -أثناء مسيرهما إلى المدينة المنوّرة- وظلّا فيه حتى هدأ طلب قريش لهما، ثم تابعا الرحلة إلى أن وصلا المدينة، وما يهمنا في هذا الصّدد هو التعبير بـ "أبصرنا"، حيث إنّ الإبصار هنا إبصار حقيقي صادر عن عيون الأعداء، وقد أورده الشاعر لبيان عناية الله -

عزّ وجلّ- ولطفه بنبيّه وصاحبه[42]، وهذا يُشْعر بأن البصر لا يخرج من قيد البصيرة، ويصبح حاسة محايدة مجردة من العاطفة التي توجّهه، إلا حين يُسند إلى ذات أخرى، أي إن البصر/ الإبصار لا يأخذ شكل حاسة فقط، إلا حين يأخذ مسافة كبيرة من ذات الشاعر.

ولأن العين أداة حاسة البصر بما تحويه من حدقة وقرنيّة وملتحمة، وغيرها، فقد ذكرها الشاعر في مواضع متعدّدة من ديوانه "هوامش الذّات"، ومن ذلك قوله:

غنّيتهـا كـل لحـن مطـرب فبكـت عيني دماءً وقد جفّت من الكُرب[43]

جاء هذا البيت في قصيدة اشتكى فيها الشاعر من صدود محبوبته، وهجرانها، رغم محاولاته المستمرّة في استجداء القرب والوصال، ولكن دون جدوى، حتى بكت عيناه دمًا بدلًا من الدموع، وذلك مبالغة في ديمومة البكاء وتواصله، إلى أن جفّت من توالي الكُرب، واستمرار الحزن والضيق واشتدادهما، وقد جاء استخدام العين هنا على الحقيقة، وفي وظيفة تتعلّق بها، وهي البكاء، على أنّ الشاعر قد يستخدم لفظة العين على سبيل المجاز، في مثل قوله:

أرى الناس قد أُنسوا مصائرلم تزل تـر اقبهم منهـا عيـون لهـا رصـد[44]

فالبيت السابق جاء خاتمة لقصيدة بعنوان "نصح"، حذّر فيها الشاعر من الشّبهات والمتاهات التي تعرض للعقل البشري، فيقع في بعض الأحيان فريسة لها، مذكّرًا بأنّ عين الموت ترقبهم، فليستعدوا لذلك المصير، ولا شكّ أنّ العيون هنا جاءت على سبيل المجاز، ومثلها قوله:

عـين الزمـان التي كانـت لنـا أمـلًا نامت على غيرمأمول من الماضي[45]

فالشاعر وصف عين الزمان بالنوم (الإغماض)، ولعل في هذا تعبيرًا عن إحساس الشاعر بأهميّة البصر، وأنّه بمثابة الحياة، ولذلك -في المقابل- حين كان الزمان هو الزمان الآني، والناس يعيشونه ويعيشون فيه، كانت عين الزمان مستيقظة، أي مبصرة، وهذا ما نراه كثيرًا في شعر ابن حسين حيث يربط نقص الحياة، أو توقّفها بهذا المعنى المرتبط بحالة العين أثناء انعدام الرؤية، أو توقّف الإبصار(إغماض العين، أو نومها).

ولعل القارئ لأشعار ابن حسين عامة، وأشعاره في هذه المدوّنة خاصة (هوامش الذّات) يدرك أنّ مثل هذا المعنى لا يظهر بشكل مباشر وصريح في شعره، وإنّما يأتي عند طريق المجاز، ويحتاج إلى ملاحظة من القارئ؛ لأنّه مطمور في شعره تحت تحيّزه الدائم والمعلن والمكشوف للبصيرة على حساب البصر، على أنّ الإشارة إلى العيون في مدوّنة (هوامش الذّات) تحضر بشكل لافت، وهو حضور يراوح بين الحقيقة والمجاز[46]، كما تحضر بعض متعلقات العين، من مثل الجفون[47] ونحوها، ويحضر البكاء بشكل كبير في أشعار ابن حسين في مثل قوله متغزّلًا:

نبكي فـلا تسـمع الأيـام أنّتنـا ممّا بنا بعدما فتنا محبينا[48]

وقوله كذلك في قصيدة تقطر وجدًا، وتفيض بتباريح الهوى، وألم الصّبابة، ومعاناة العشق:

كفى أنّ لي في حبّك الـدهر قصـة أحـــدّثها والوجـــد فيـــك طويـــل
بكيتـك حتى مـازج الـدم أدمعـي وطــال نــواحي، وهــو فيــك قليــل
إذا مـا بكى الأحبـاب يومًـا متـيّمٌ فمـن دون مـا عنـدي ينـوح خليـل[49]

ربما يقول قائل إنّ موضوع الغزل في حياة المكفوف أمر يبعث على الدهشة والاستغراب، فإدراك الجمال والتأثّر به أمر منوط -فيما يُظن- بالعين الباصرة، ولذا فمن العجب أن يعشق كفيف البصر، إلّا أنّ هذا القول يتلاشى حين نعلم أنّ المكفوف يوظّف حواسّه الأخرى لإدراك الجمال، فالجمال عنده الذي ينهض على انفعال داخلي، يولّد المتعة ويجلب الانشراح إزاء كل إحساس بالشيء الجميل، وهذا الانفعال تسهم فيه حواس المكفوف الأخرى، وقد تكون في مقدمتها الأذن التي لها وظيفتها في إدراك المحسوسات على اختلافها، ثم الحكم لها أو عليها بالجمال أو القبح[50]، ففي عالم المكفوفين تحلّ دقائق الصّوت ونبراته ومخارجه، محلّ قسمات الوجه، وملامح الطبيعة[51].

وفي قصيدة بعنوان "نفثة سحر"، نراه يتحدّث عن بعض ذكرياته التي تثير أشجانه كلّما خطرت بباله:

أفـــرّط فـي أمـــرو أبكـي فو اتـــه فيا ويح قلبي كلما عنّت الذكرى[52]

إلى غير ذلك من النماذج التي يرد فيها البكاء[53]، والبكاء مقترنٌ بالدموع، ومن ثم فسيكون حضورها كبيرًا؛ لاتصالها بالبكاء واقترانها به، ومن نماذجها في "هوامش الذّات"، قوله:

مـن ذا يكفكـف دمعًـا مـات حابسـه مـن بعـدما كان منّي محـو إرهـاقي[54]

وقوله:

أغنّيـه حتى يمـزج الـدّمع بالدِّمـا وأرويه حلمًا بات وهمًا أسـامره[55]

ونماذج الشعر الذي فيه إشارة إلى الدّمع والدّموع في ديوان "هوامش الذّات"، كثيرة، وهي تأتي مصاحبة للبكاء، كما تأتي بدونه أيضًا[56]، وهنا يجدر بنا أن نشير إلى الحضور الواضح للبكاء وللدّموع في المدوّنة التي بين أيدينا، مما يُشعرنا بأنّ لفقد البصر أثرًا مباشر وغير مباشر في كثرة ورودها.

بقي أن أشير هنا إلى كثرة ورود اللّون الأبيض في مدوّنة "هوامش الذّات"[57]، وخصوصًا عند الحديث عن الذّكريات التي تصدر -غالبًا- تحت تأثير حالات نفسيّة تمتزج فيها أحاسيسه ومشاعره الداخليّة بالتأثيرات الخارجيّة[58]، وكثيرًا ما يصف هذه الذّكريات بالبيضاء، على أنّ الوصف هنا ليس وصفًا للّون الذي يدرك بالبصر، وإنّما وصف للّون الذي يدرك بالمعنى، أي معنى البياض المرتبط بالصّفاء والنّقاء، والمرتبط كذلك بالحكمة، والمعبّر عن النّور الدّاخلي في الذّات البشريّة[59]، يقول ابن حسين:

لـئن كنـتِ قـد ضـيّعت عهـدًا حفظتـه فواديـكِ قـد أزرى بـه القحـط والجـدبُ
ومـــا عـــدت مهـــوى للفـــؤاد و إنمـــا هي الذكريات البيض والمربع الخصبُ[60]

فجلّ ما يربطه بتلك المحبوبة هو ذكريات جميلة، ولجمالها فقد وصفها الشاعر بالبيض، وهذا من حفظ العهد مع الحبيبة التي ضيّعت عهود الودّ، وأهملت مواثيق المحبّة، وهنا نجد للمقابلة أثرها في تصوير أحاسيس الشاعر تجاه حبيبته، فهي مضيّعه، ولذلك فواديها (وجدان الحبيبة) قد

أجدبت أرضه وأصابها القحط، في حين أنّ الشاعر حافظ للعهد، ولا يزال في فؤاده مربع خصب، وإن حاول إنكار ذلك، إلّا أنّ بياض الذّكريات يوحي بأنّ نبع الحبّ لم ينضب بعد، على أنّ هذه الذّكريات الموصوفة بالبياض، قد تكون مؤلمة للشاعر، ولكن نبله وسمو أخلاقه يأبيان عليه إلّا التّجاوز إلى المناطق المضيئة، وعدم التّوقّف عند سقطات المحبوب، ومن هنا نراه يقول مشيرًا إلى بعض ما تنطوي عليه "الذّكريات البيض" أحيانًا:

هي الذكريات البيض تضحك تارة وتُبكيك تارات فتدمي ولا تبرا[61]

ولا بدّ من التأكيد على أنّنا لا نتعامل مع اللّون الأبيض هنا على أنّه مُدْرك بصري فقط، وإنّما نتعامل معه على أساس دلالاته الرّمزيّة، التي هي إرث جماعي، ومن ثمّ فهو يحضر بقيمته المعنويّة وليست الماديّة، فاللّون وإن كان مُدْركًا بصريًّا من حيث هو، إلّا أنّ الثّقافة ترمّز هذه الألوان وتمنحها معانيَ متعدّدة، ولذا فارتباط الذّكريات عند ابن حسين بالبياض، ليس ارتباطًا بالمُدرك البصري، وإنّما ارتباط بمعنى ارتبط بهذا المُدرك البصري، وممّا يؤيد ما ذهبنا إليه، قوله في أحد الحوارات التي أُجريت معه: "فالزهرة مثلًا تثير في نفسي الفرح، لأن خيالي رسم لها صورة مرحة قد تصل إلى حد يعجز عن إدراكه إبصار المبصرين"[62].

وقد أردنا من هذا الإشارة إلى أن حضور البصر أو ما يدرك به يعزّز غيابه، فإن لم يكن بمعنى ينص عليه الشاعر، فهو بمعنىً يتشكل فنيًا، بحكم أن التجربة الفنية مقرونة بالتجربة الشعورية.

المبحث الثالث: البصيرة

حين نطالع الأشعار التي تتناول البصر في ديوان الدّراسة (ديوان هوامش الذّات)، نجدها دائمًا مقترنة بالبصيرة، ونجد -كذلك- أنّ الشاعر ينتصر لها بشكل مطلق، وكأنّ فقد البصر لا يعني لابن حسين شيئًا مع وجود البصيرة، وهذا السّلوك من أشهر الأنماط السلوكية التي تسيطر على المكفوف، وتوجّه تصرفاته، ويعرف عند علماء النفس بالسلوك الإنكاري الذي ينهض على إنكار الكفيف لعاهته، ومحاولته التركيز على البصيرة، بوصفها عوضًا عن البصر[63].

ويعدّ هذا السلوك من أبرز الحيل اللاشعورية التي تشيع لدى المكفوفين، وربما كانت دليلًا على العجز عن التكيّف مع عاهة العمى والتعايش معها[64]، ومن هنا فإنّ الكفيف يرى في البصيرة وسيلة دفاعية نفسية وتعويضية، فهي تمثل إثباتًا لذاته، وتأكيدًا لشخصيته الفردية، كما أنّها تقوي الروح المعنوية لديه، وتخفف من آثار التوتر والانفعال[65].

وقد يكون للموقع الذي تنطلق منه البصيرة أثر في تقوية الاعتداد بها عند المكفوف، فهي تنبع من القلب؛ لتكون هادية ومرشدة للكفيف في تصرفاته الحياتية، في أنّ منبع البصر هو العين.

وحتى لا يطول الحديث في الجوانب النظرية المرتبطة بالبصيرة، فإنّني أتحوّل إلى النماذج الشعرية التي أشرت إليها في ديوان "هوامش الذّات"، ولا شك أنّها ستتسيّد الموقف حين يُقارَن بينها وبين البصر، بوصفها ملاذًا للشاعر الذي لاحظنا -فيما سبق من نماذج- انحيازه الواضح وانتصاره البيّن لكل ما هو متعلق بالبصيرة ومرتبط بها ، ومن ثم فإذا كان البصر هو القناة التي يصل من خلالها الإنسان السوي أو المكتمل إلى كل ما في هذه الحياة، فالبصيرة بديل للبصر عند المكفوفين، ولذلك تحضر في نصوصه الشعرية، بل إنّها تحضر بشكل دائم وملحّ عند ابن حسين، الذي يرى أنّه مستغنٍ بها عن البصر، فهو -على حدّ تعبيره- فاق المبصرين وتجاوزهم بنعمة البصيرة، وفي ذلك يقول:

لكنني لـم أزل أفـري الظـلام بمـا — أولاه ربـي ومـا أسـدى ومـا اختـارا
بصـيرة جـزت كـلّ المبصـرين بهـا — فضـل مـن الله أحيـا فيـه شـكّارا[66]

يدل هذان البيتان على حالة من الرضى والتسليم بقضاء الله وقدره، فالشاعر يرى في كفّ البصر اختيارًا إلهيًّا، وأنّ الخالق -جلّ وعلا- حين أفقده بصره، منحه بصيرة تفري الظلام وتبدده؛ لتكون بمثابة البصر، وهذا فضل رباني يستحق دوام الشكر، ولذلك عبر الشاعر عن حاله مع هذه النعمة بـ"شكّارا"، وهي صيغة مبالغة، تدل على كثرة الشكر وديمومته، وهذا ما نراه في نماذج أخرى لابن حسين، من مثل قوله في قصيدة بعنوان "بين العُمي والمبصرين":

كـل أعمى تضـيء فيـه البصـيرة ... مـا تمنـاه مـن بعـينٍ بصـيرة

هكـــذا الله إن يـــواري طريقًـــا ... يفـتح الطـرق للعقـول المنـيرة[67]

جاء تعبير الشاعر هنا صريحًا ومباشرًا، فعين الكفيف بصيرته، كما أنّ للإنسان السليم عينًا للبصر، ومن ثم فهما -بحسب اعتقاد الشاعر- متوازيان في الجانب الحسّي، الذي يقوم على مدركات الحواس، بل ربما فاقت البصيرةُ البصرَ من حيث إنّ توجيهها ينطلق من القلب والعقل في آن واحد، وهذا ما يمكن أن يوحي به البيت الثاني في قوله: "هكذا الله إن يواري طريقًا"، وهو البصر من خلال حاسّة العين، "يفتح الطرق للعقول المنيرة"، أي يفتح العقول لتنطلق منها البصيرة، التي تقع في منطقة مشتركة بين القلب والعقل -وهذا ما سنراه في بعض النماذج الآتية-، وفي مختتم القصيدة، يحاول الشاعر أن يحطّ من قدر البصر، وأنّ أصحابه قد حُرموا نعمة البصيرة، ولذا يقول مشيدًا بالمكفوفين:

هكـذا العُمي معشـر قـد تسـاموا ... واسـتهانوا بكـل دعـوىً خطيـرة

جهـل النـاس أمـرهم فاسـتخفوا ... إنهـم لـو علمتَ عُمي البصيرة[68]

فالشاعر يشيد بمكفوفي البصر، وأنّهم يتمتعون بعزيمة قوية وبأس شديد، تجعلهم لا يكترثون للمخاطر التي يكترث لها غيرهم، إلّا أنّ ما يهمنا هنا هو ما انطوى عليه البيت الثاني من اتهام للآخرين -من المبصرين- بعمى البصيرة، فكأنّه يقول: على المبصر أن لا يتباهى ببصره، فقدْ فقدَ ما هو أثمن وأجلّ منه، ألا وهو البصيرة، التي تتجاوز ظواهر الأشياء إلى بواطنها، فتستطيع بدقة إحساسها، وقوة إدراكها أن تتجاوز عقبات الحياة، وتتخطّى مصاعبها، وهذا ما يشير إليه البيتان الآتيان:

و إني امرؤ أغفت عن الضوء عينه ... وفي دربـه جـدّت لـه العقبـات

فأعطـاه مـن نـور البصـيرة مُـنعم ... مواهـب فيهـا تشـرق البسـمات[69]

إذا كان الممتعون بأعينهم يرون أنّ البصيرة تقع في منزلة تالية للبصر، فهي تتشكل من مُدخلات الحواس الأخرى، أي أنّ البصر وغيره من الحواس تجلي الظواهر، ثم تأتي البصيرة؛ لتدقق الأمور وتمحصها، فإنّ الكفيف يرى أنّ بصيرته تتشكل بمدّ إلهي، يسانده تطوير المرء الدائم لقدراته ومهاراته المختلفة، وهو ما عبّر عنه ابن حسين في المقطع السابق، حيث أخذ انفعال الشاعر مسارًا تصاعديًّا، من خلال ترتيب الصعوبات والعراقيل التي تكتنف حياة الشاعر، فذهاب البصر يمثّل مشكلة أولى، تليها وجود العقبات والمصاعب ونشوء العوائق في حياته، وهي المشكلة الثانية، ثم يأتي بعد ذلك فرج الخالق ولطفه -جلّ شأنه- المتمثّل في نعمة البصيرة التي تذلل العقبات، وتتغلّب على الصعاب، فتزيل العراقيل، ليحصل السرور مقترنًا ببسمات الثغر وانشراح الصدر.

وعلى الرغم من قلّة النماذج الشعرية -في ديوان "هوامش الذّات"- التي يعبّر فيها الشاعر عن الرؤية بشكل مباشر من مثل أرى، وأراه، وأراك، وهذا مبعثه العمى بالدرجة الأولى -وقد أشرت إلى ذلك في المبحث الأول-، فإنّه يستعيض بالبصيرة، لتحلّ محل البصر في مثل قوله متذكّرًا شيئًا من ماضيه:

أرى كلّ شيء لم يعد مثل ما أنا — عهدت بماضي العمر وهو ربيع
فيا ليتني أنسى وينساني الهوى — إذا لم يكن للسالفات رجوع[70]

فالرؤية في المقتطف السابق رؤية عامة، أي إنها رؤية اعتقادية، لا رؤية بصرية، فهي لا تعطي فعل الإبصار المنطلق من العين، وإن أوحت برؤية بصرية، فالشاعر يقول إنّني أرى الأشياء قد تغيرت، وهذا التغير شامل، بمعنى أنّه يتسع لتغير الأشياء التي تدرك بالعين، والأشياء التي تدرك بالأذن، من خلال مسموعه من الآخرين وهم يتحدثون، فليمس قلقهم وخوفهم وتوجسهم، إلى غير ذلك، ومن هنا فلم تكن الأشياء كسالف عهده بها حينما كان شابًّا في ربيع العمر.

وفي هذا ما يدل على انسجام الشاعر مع بصيرته وتوافقه معها، حيث جعلها تمنحه رؤية قلبية، تشابه في ظاهرها الرؤية البصرية التي يتمتّع بها المبصرون، وقد يكون للمدركات بالبصر مكان

فيها لكنها بلا شك عبر وسيط، مما يسمعه من الآخرين وهذا الأمر يظهر في غير موضع من ديوان "هوامش الذّات" من مثل قوله في قصيدة يمتدح بها الملك عبدالله بن عبدالعزيز -يرحمهما الله- حين كان وليًّا للعهد، ويعبّر تحديدًا عن أثر البصيرة، وكيف أنّها تنقل له المشاهد، وتجعلها ماثلة في وجدانه:

أراه بالقلــب نــورًا يستضــاء بــه إن أبصر الناس مرآه بأحداق[71]

تحضر الرؤية هنا منطلقة من القلب، لتجعل الممدوح في عين الشاعر الذي كفّ بصره، كالنور الذي يضيء الظلمة، ويجلب الراحة والطمأنينة، ولا شك أنّ تعبير الشاعر قد جاء موفقًّا، ذلك أنّ النور والضياء محبب للإنسان المبصر، الذي يتمتّع به صباح مساء، فكيف بالكفيف الذي فقده وحرم منه، وهنا نلحظ التوازي بين البصر والبصيرة في نظر الشاعر من خلال تعبيره بـ "أراه... أبصر"، و"بالقلب... بأحداق"، لذا نراه في عدد من النماذج الشعرية يلحّ على أنّه يرى مثلما يرى المبصرون، مع اختلاف وسيلة الإبصار بين العين والقلب، ومما يؤيد ذلك قوله في قصيدة وسمها بـ "ذكريات"، مخاطبًا الدار، ولعله يريد بلدته القديمة (عودة سدير) أو داره التي كان يسكنها في صغره:

قد كنت فيك مع الجمال منعّمًا كـل الســعادة أن أزور حمــاكِ

وأراكِ في شــوق إليّ ولــم أكــن إلا المشــوق لأن أنــال رضــاكِ[72]

إنّ التعبير بـ "أراكِ" في البيت الثاني ينهض على الإحساس الداخلي للشاعر، فالإحساس باشتياق الدار (الجماد) يتعذّر إدراكه على كل حواس الجسم، ومن هنا يأتي دور البصيرة لتنقل ما يتعذر على غيرها نقله، ولترتفع في منزلتها ومقدرتها على باقي الحواس التي تدرك ظواهر الأشياء، فالشاعر حين عبّر بـ "أراكِ في شوق"، فإن شوق الأمكنة وتلهف الأزمنة مما لا يدرك إلا بالمزاج وبالحالة النفسية، وعليه فإن الفعل (أرى) هنا لا يعبر إلا عن رؤية قلبية، أو هي البصيرة كما نتحدث عنها.

ولعل من المناسب هنا أن أشير إلى أن ابن حسين يبدو مستقرًا من الناحية النفسية حين تتسع المسافة بين زمن النص وزمن كتابته، في حين نلحظ التوتر في قرب الزمنين، وبشكل يكاد يكون حادًا حين يتطابقان، فيكون زمن النص هو زمن كتابته، وفي الحالة الثالثة يتولّد التعبير عن البصيرة بوصفها حالة انعتاق من ضغط اللحظة الزمنية، وهذا ما نراه في القصيدة السابقة، حيث بدا الشاعر في حالة استقرار وهو يعبّر عن صباه بالنعيم والسعادة، وعن علاقته بالمكان بالشوق والرضا، في حين نجد في كل نص يتطابق فيه الزمنان ما يعبر عن حالة مضطربة، وعن تبرّم من الواقع مكانًا وزمانًا.

ونلحظ في النماذج الثلاثة السابقة أنّ الشاعر يوسّع من معنى الرؤية، فمع أنّها في بعض الشواهد السابقة قد تتّسع لتشمل كل ما يدرك بالبصر، وما يشعر به الإنسان ويحسّ به، أي إنّها لا تقف عند المعنى الضيق للرؤية (الإبصار)، إلّا أنّ الشاعر يستبعد كل الأفعال التي قد تعبر عن هذا المعنى، ويلجأ إلى الفعل "أرى"، وهذا امتداد للفعل التعويضي الموجود في تجربة ابن حسين الشعرية.

فكما أنّه يرفع من شأن البصيرة على حساب البصر، وهو أمر إجرائي -بطبيعة الحال- فإنّه يحرر الفعل "أرى" من معناه الضيق المرتبط بالبصر، ويجعله مرتبطًا بالبصيرة القائمة على الشعور والإحساس والإدراك والتوقع وما إلى ذلك، ومثله -أيضًا- قوله في قصيدة بمناسبة عودة أسرته من أداء مناسك العمرة:

أنـي لأرقـب مقـبلًا مـن أمـركم ... أرنـو بثاقـب فكـري الوثّـاب
مترقبًـا مسـتوفزًا متهيّـأ ... أرجـو بخيـر عـودة الأحبـاب[73]

فالفعلان "أرقب" و"أرنو" يرتبطان بالبصر، إلّا أنّ الشاعر يستعملهما بمعنى أوسع، يتجاوز حدود البصر إلى رحابة البصيرة، ويجعل ترقّبه ورنوّه ينطلق من بصيرته لا بصره، فالبصيرة هي وسيلته لرؤية الأشياء في محيطها الإدراكي، ولذا نجده يؤكد على ذلك بقوله:

إن أبصـر النـاس الجمـال بـأعين تنسى، وتسلو الحسن حين تفرقوا

فأنـا الـذي يحيـا الجمـال حقيقـة طـيّ المشـاعر حـرّة لا تخفـق[74]

وهنا نلحظ الإلحاح على ثنائية ترتبط بثنائية البصر والبصيرة، وهي ثنائية الكمال والنقص - وقد أشرنا إليها من قبل- وهذه الثنائية تحضر بوصفها مرتكزًا تعويضيًا للشاعر، حيث يسلّي بها ذاته، ويخفّف من وقع الألم النفسي الذي يعتريه بسبب هذه العاهة، ومن هنا نجد التأكيد على أنّ ما يراه الآخرون نقصًا، يراه الشاعر كمالًا، والعكس صحيح.

فعين المبصر لا تنفذ إلى الجمال الحقيقي -بحسب تعبير الشاعر-، ناهيك عن أنّها تنسى هذا الجمال، وتتلاشى صوره من ذهنه، بعكس المكفوف الذي تختزن بصيرته هذا الجمال، وتعيشه بأشكال قد تماثل الواقع وتحاكيه، وقد تخالفه وتزيد عليه، فتصبح -والحالة هذه- في عمليّة خلق دائم ومتجدّد.

ولا ريب أنّ حديث الشاعر عن فقد البصر، وذكره في مواضع عدة من ديوانه "هوامش الذّات"، يشعرنا بأنّ هناك حالة تصالحٍ -إلى حدّ ما- مع هذه العاهة، ذلك أنّ من الشعراء من لا يشير إليها لا تصريحًا ولا تلميحًا[75]، مما يجعل بعض النقاد يرى في ذلك شعورًا قويًّا بهذا النقص، وضيقًا شديدًا بهذه العاهة، ولذلك يلجؤون إلى التجاهل والنسيان[76].

ولعل من المناسب -قبل أن أتجاوز هذا المقتطف الذي نظمه الشاعر ضمن قصيدة بعنوان "أبها"، وفيها تحدث عن جمال طبيعتها، وروعة مناظرها الساحرة الخلابة، حيث ضمن هذه القصيدة طائفة من الصور البصرية المتنوعة، وأساس هذا التنوع راجع إلى أنّ هذه الصّور قد تأتي مرتكزة على حاسّة البصر وحدها، وقد تأتي ممتزجة بصورة سمعيّة، أو ذوقية، لكن منطلقها الأساس هو البصر، إلّا أنّ البصر -أحيانًا- لا يسعف الشاعر للاسترسال في حيثيات الصورة، فيستعين بالسمع أو الشم؛ لكونهما عنصرين مهمين يسهمان في اكتمال الصورة عند الشاعر الكفيف- لعل من المناسب قبل أن أتجاوز ذلك كله، أن أوكد على أنّ المعنى عند الشاعر المكفوف لا يمكن أن ينفصل

عن المرئيّات انفصالًا تامًّا، ومن ثم فلا غرابة أن نجد في نصوصه بعض المعاني والصور الشعرية التي تقوم على ما يُبْصر بالعين.

وإن كان ثمّة اختلاف بين الشاعر المبصر والشاعر الكفيف في هذه الزاوية تحديدًا، فهو اختلاف يقوم على أنّ المرئي لا يكون ملحًّا في أشعار المكفوفين، بحيث لا يحضر بشكل قوي ومكثف في نصوصهم، ولا يمثل ركنًا أساسيًا في تشكيل الصورة أو المعنى في شعرهم، وهذا هو الاختلاف الأول.

أما الاختلاف الثاني فهو أنّ المكفوف يصل إلى المرئيات عن طريق وسيط، وهذا الوسيط يتجلى فيما يسمعه الشاعر في المجالس المختلفة التي يحضرها من جهة، كما يتجلى كذلك في ثقافته وقراءاته المتنوعة وما يتحصّل عليه من معارف متنوعة من جهة أخرى، ولذلك فمن الطبيعي أن يؤثر هذا الوسيط في تجربة المكفوفين الشعرية، فيحدث لديهم الرغبة في صناعة صور قد لا يصلون فيها إلى مستويات المبصرين، ولكن المهم هنا هو الشعور بجوهر تلك الأشياء المصورة، والتعبير عنها انطلاقًا من رؤى ذاتية، وإيصالها إلى المتلقي بعد أن تنبض بأحاسيس قائلها، وتنطبع بمشاعره ووجدانه[77].

ولأنّ البصيرة تحتل منزلة رفيعة في وجدان ابن حسين -فهي تعادل عنده كل شيء- فقد استدعاها في أغلب الأغراض الشعرية التي طرقها، سواء كان ذلك غزلًا أم وصفًا أم حنينًا، أم غير ذلك، ومما يؤكّد قيمتها السامية مقابل البصر، أنّه جعلها معنىً من المعاني التي التفت إليها في قصائده المدحية، حيث يقول في مديح الملك فهد بن عبدالعزيز -يرحمهما الله-:

مليك إذا ما المعضلات تناوحت ... بأفكار قوم خلّفت فكرهم شذرا
رماها بفكر ثاقب وبصيرة ... ورأي أضاء الأفق والبحر والبرا[78]

فابن حسين -من خلال المقطع السابق- يركّز على البصيرة، بوصفها حلًّا للمشاكل والمعضلات، ولذا يمتدح الملك فهد بأنّه يمتلك فكرًا ثاقبًا وبصيرة ورأيًا، والفكر والبصيرة والرأي مرتبطة بعضها ببعض، فجميعها في نظر المكفوف قد خرجت من رحم البصيرة، ولأنّ للبصيرة ما لها

في وجدان الشاعر فقد عبر عن قدرتها على جلو الأمور وإضاءة الكون (جوًا وبحرًا وبرًا)، وما ذاك إلّا لأنّه يرى أنّ بمقدوره الوصول إلى الأشياء وإدراكها بواسطة البصيرة، وبهذا يمنح ابن حسين البصيرة استقلالًا عن بقية الحواس، كأنّها يمكن أن تقوم بعملها بمفردها، دون احتياج إلى الحواس الأخرى، ومن ثم فإنّ ضلالها وغوايتها يجر على المرء صنوف المصائب، وفي هذا يقول الشاعر:

إذا الله أعمى معشرًا عن رشادهم فلا مرشد يهدي وإن كان أمجدا[79]

نلحظ هنا أنّ البصيرة متعلقة عند ابن حسين بأهم ما في الوجود وهو الهداية، فالرشد ليس عينًا ترى، ولا أذنًا تسمع، ولا يدًا تتحسس، بل هو معنىً وقيمة مرتبطان بالعقل والحكمة، واتساع الإدراك ونحوها، وهذا كله مرتبط -بشكل أو بآخر- بالبصيرة، بل حتى ما يدركه الإنسان عن طريق البصر، يظلّ رهين توجيه البصيرة، التي إما أن تسنده فيصل إلى الرشد، أو أن تتخلى عنه فيتحول إلى طريق الغي والضلال.

ولعل من المناسب أن أشير إلى أنّ البصر لا بد أن يكون له حضور في التجربة الشعرية بشكل عام، ولكننا حين ننظر -بشكل مجمل- في النتاج الشعري لمحمد بن سعد بن حسين، فإنّنا نجد أنّ البصر يكاد يكون غائبًا فيه بين الاضطرار والاختيار، فالبصيرة لم تحضر بشكل كبير في بدايات تجربة ابن حسين الشعرية، وهذا ما نلحظه من خلال تصفّح سريع لديوانه "أصداء وأنداء"، لكنها حضرت، أو لنقل حضرت بقوة في أواخر تجربته الشعرية، وأعني هنا مجموعة النصوص الشعرية التي بين أيدينا (ديوان هوامش الذّات).

وهذا يعني أنّ البصر غاب اضطرارًا في بدايات التجربة، والغياب -هنا- يتوجّه إلى حاسة البصر بوصفها صانعة للمعنى الشعري، وصانعة -كذلك- للصورة الشعرية، لكن آخر تجربة ابن حسين الشعرية تقول شيئًا آخر، وهو أنّ حاسة البصر غائبة -أيضًا- لكن غيابها جاء اختياريًا، إذ بإمكانه في أواخر تجربته أن يستخدم حاسة البصر في بناء المعنى الشعري أو الصورة الفنية، اعتمادًا

على ما يسمعه من الناس، وما قرأه في المدونات الشعرية، فتكون صوره متأسّسة على مشاهداته عبر الوسيط/الآخر، إلّا أنّه آثر أن يكون مُكتفيًا ببصيرته عن البصر حتى لو عاد إليه، فقد توطدت علاقته بالعمى وترسخت، وأَنِسَ كلٌّ منهما بالآخر، وهذا ما عبّر عنه الشاعر صراحة في قصيدة بعنوان "ماذا لو كنت مبصرًا"، ومنها قوله:

صحبت العمى دهرًا فكيف أملّه ... وكيف أريد اليوم غيررفيقي
سعينا معًا خمسين عامًا ونيّفًا ... ونسعى مدى الآتي بكل طريق
ونبقى على طول المدى عبرصحبة ... على خير ما يهوى أخ لشقيق
فلا هو مقلاء ولا أنا مبعد ... كلانا صديق حافظ لصديق
كفاني الوجوه الكالحات بظلمة ... كست كل أبصاري كل شروق[80]

لقد وصف الشاعر علاقته بالعمى بأنّها أشبه بالصحبة والرفقة[81]، وهذا الوصف يوحي بانعدام المخاوف، وشيوع الراحة والسكينة، ثم استرسل مبينًا طول المساحة الزمنية التي جمعت الصديق بصديقه، ومعللًا -كذلك- حرصه على دوام هذه العلاقة واستمرارها بأنّ العمى صرف عنه تلك الوجوه العابسة التي ربما لو رآها لزاد حزنه وطال شقاؤه.

ومما يدل على حالة الرضى التي قد لا نراها عند كثير من المكفوفين، تلك الألفاظ التي تعبر -في المقتطف السابق- عن متانة العلاقة بين الشاعر وعاهته، من مثل: صحبت، رفيقي، أخ، شقيق، صديق، وغيرها من الألفاظ التي حوتها بقية أبيات القصيدة.

ولعل مما تجدر الإشارة إليه، ونحن نتحدث عن البصيرة في شعر ابن حسين، أنّه يعتمد عليها في بناء صوره الفنية، وهو بناء ينهض على وسيط متمثل في السماع والقراءة، ولذا فقد جاءت صوره تقليدية وسطحية، تقوم في غالبيتها العظمى على التشبيه[82]، بوصفه أفضل شكل بلاغي يمكنه أن يحقق أركان نظرية المحاكاة تحقيقًا دقيقًا[83]، ومن أمثلة ذلك قوله:

كأنّ شمس الضحى من وجهها قبست ... والليل من فاحم في الرأس مضفور[84]

ولعل تقليدية الصورة وسطحيتها جلية واضحة، فوجه الحبيبة كأنّه الشمس، وشعرها كأنّه الليل، ولا تبتعد بقية الصور عما سبق، إذ يقول مشبهًا حرارة حصى الروض في فصل الصيف بالجمر:

وروض إذا مـا جئـت والقـيض لاهـب كأنّ الحصـا مـن حـرّه جمـر موقـد[85]

وقوله في مديح الملك عبدالعزيز -يرحمهما الله-:

مشـيتَ كاللّيـث لا تخشـى مفاجـأة ففي ثيابك جيش جائش لجب[86]

وهكذا، فإنّ جلّ الصور الشعرية عند ابن حسين لا تختلف عن النماذج السابقة من حيث التقليدية، وهو أمر طبيعي عند شاعر كُفّ بصره، لاسيما إذا علمنا أنّ الصورة الفنية ابنةٌ للخيال الشّعري المتميز[87]، وهذا الخيال محدود جدًا في عالم المكفوفين، إلى الحدّ الذي يمكن وصفه بالنضوب، ومن هنا فإنّنا نستطيع القول إنّ نصيب الجدة في صور المكفوفين الشعرية -وابن حسين واحد منهم- ضيق جدًا، كما أنّ التصوير البصري المرتبط بالمرئيات محدود إلى درجة كبيرة؛ لأنّه يعول على حاسة البصر وحدها، دون أن تشترك معها بقية الحواس[88].

وهذا ما يتجلى لمن يطالع صفحات ديوان "هوامش الذّات"، إذ يلحظ أنّ أغلب القصائد التي نظمها ابن حسين لا يوجد فيها أثر للبصر، وتحديدًا في جانب التصوير، ومن ثم نستطيع القول إنّنا في الغالبية العظمى من نصوص ابن حسين أمام نصوص كفيفة، كما أنّ بقية النصوص التي استخدم فيها حاسة البصر في شعره، لم يستخدمها بوصفها حاسة بصر خاصة بالمبدع، إذ لا نجد تشبيهات تتّسم بانتمائها إلى البيئة الخاصة بابن حسين، وحتى لو برزت حاسة البصر في تشكيل بعض الصور القليلة عند ابن حسين، وهذا هو المستثنى -إذ الأصل انعدامها- فإنّنا نقلل من قيمة هذا الاستثناء؛ لأنّ الشاعر فيها لم يعتمد على حاسة بصره الخاصة، بل اعتمد على ذاكرة عامة، وهذه الذاكرة تشكّل فيها الجانب البصري من المسموع الذي تحصل عليه من الآخرين، أو من الثقافة العالِمة التي تحصل عليها مما قرأه في دواوين الشعر، وكتب الأدب والنقد، ونحوها.

ومن هنا فإنّنا نحكم بضيق مساحة البصر في تجربة ابن حسين الشعرية مقابل البصيرة، فحضوره يتصف بالمحدودية والضعف، وهو أمر طبيعي يعكس الواقع الحقيقي للشاعر، وبعيدًا عن أي أحكام فنية لصالح شعر ابن حسين أو عليه، فإنّ هذه الدّراسة تؤكد انسجام تجربته الشعرية مع تجربته الحياتيّة.

الخاتمة:

عرضت هذه الدراسة لثنائية البصر والبصيرة في شعر محمد بن حسين، موضحة أثر العمى في شعره، ومُبرزة أثر كل من البصر والبصيرة في تجربته الشعرية، ولعل من أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة ما يأتي:

- تعدّ ثنائية البصر والبصيرة مكونًا مهمًا في تجربة محمد بن سعد بن حسين، وعليها رتّب الشاعر الكثير من أفكاره ومعانيه، كما أنها ذات أثر واضح في معجمه وصوره الشعرية، وقد بدا البصر حاضرًا في منطلقات تجربته الشعرية، في حين كانت البصيرة حاضرة في التّجربة الشعرية نفسها.

- عبّر ابن حسين عن العمى والبصر والبصيرة، وجلّى أثر كل واحد في نفسه، وقد لاحظ الباحث أن الحديث عن العمى والبصر يستدعي التعبير عن الحزن والقلق، في حين يستدعي الحديث عن البصيرة التعبير عن القوة والتميز، إلى حد الاعتماد عليه في الفخر بالذات.

-كما لاحظ الباحث أنه كلما تطابق زمن النص وزمن الكتابة أو اقتربا كان تعبير الشاعر منحازًا إلى الحزن والأسى، وأتاح المجال لظهور مفردة البصيرة بوصفها حالة انعتاق من ضيق اللحظة، وكلما ابتعدا جرّ هذا إلى الاستقرار النفسي، وفي هذا السياق لاحظ الباحث كيف أن الشاعر عبّر عن طفولته أو صباه بما يعبر عنه الشعراء عادة من الشوق والحنين، في تجاهل شبه تام للعمى وأثره الذي لا بد من أن يكون كبيرًا في نفس الطفل أكثر من الرجل الكهل.

- ترتبط البصيرة بالسلوك التعويضي، ومن ثم فإن الشاعر حين يعبّر بالفعل (أرى) فإنه يعوّل على بصيرته، وعلى الرؤية المنطلقة من القلب.

- كان للعمى أثر في غياب فعل الوصف الخلاق، إذ لا يوجد أثر لحاسّة البصر في صناعة المعنى أو في صناعة الصورة الشعرية عند ابن حسين، عدا استثناءات محدودة، وحتى هذه الاستثناءات جاءت حاسّة البصر فيها من خلال ذاكرةٍ قد تشكّلت من أمرين، الأول: وسيط مسموع متمثّل فيما يسمعه الشاعر في المجالس المختلفة التي يحضرها، والممتدّة على مساحة زمنية تقارب الثمانين عامًا، والثاني: يتجلّى في الثقافة العالِمة، أي من خلال المدونات التي قرأها، ولذا فمن الطبيعي أن تتشكّل لديه جملة من الصور التي يتصوّرها هو على نحو ما، ومن هنا فإنّ البصر لم يكن سببًا في ظهورها، ولم يشارك في بلورتها بالقدر الذي شارك فيها السماع، وشاركت فيه القراءة، ولعل من نافلة القول أن نذكّر بأنّ محمد بن حسين، قد عمِل أستاذًا جامعيًا لفترة تزيد على أربعين سنة، وقد تحصّل على درجة (أستاذ) في الأدب والنقد الحديث، كما أنّ له العديد من المؤلفات التي جُلّها في مجالي الأدب والنقد، وهذه المؤلفات في مجملها تقترب من الخمسين مؤلَفًا.

- إذا عرفنا أنّ محمد بن حسين شاعر مكثر، -ويكفي أن ندلّل على ذلك بديوانه الذي بين أيدينا (هوامش الذّات)، وأنّه يزيد في صفحاته على تسعمائة صفحة- فإنّ هذا يدل دلالة ضمنية على قناعة الشاعر بأنّه مكتفٍ بما لديه من حواس، وأن فقد البصر لا يؤثر فيه، إلى الحدّ الذي يجعل المتلقي يحسّ -مع هذا الكم الشعري الكبير- أنّه أمام شاعر مُمَتَّعٍ بجميع حواسه، مع أنّ الحاسة التي تعطلت عنده هي أهم الحواس التي يعوّل عليها الشّعراء في تشكيل تجاربهم الشعرية، لكنها حين انطفأت تضخّم شعره مقارنة بغيره.

- بعيدًا عن أيّ أحكام فنيّة لصالح شعر ابن حسين أو عليه، فإنّ هذا البحث يؤكد انسجام تجربة ابن حسين الشعرية مع تجربته الحياتية، وهذا عكس ما نجده عند بعض الشعراء الذين نرصد في شعرهم تفاوتًا بين تجربتهم الشعرية والحياتية.

- بقي أن أشير إلى أنّ هذه الدّراسة تقف إلى جانب كثير من الدّراسات التي أكّدت وجود أثر لفقدان حاسّة البصر في التّجربة الشعرية، وهو أثر ملموس واضح، ولعل هذا ما تسعى دراستنا إلى تأكيده، وإذا كان جلّ الباحثين السابقين يؤكدون أنّ الشاعر المكفوف اعتمد على حواسّ أخرى في بناء صوره ومعانيه، فإنّ هذه الدّراسة ترى أنّ غياب البصر أو تغييبه في تجربة ابن حسين الشعرية جاء اختياريًّا، إذ لو أراد أن يوظف حاسّة البصر في شعره لاستطاع اعتمادًا على المدوّنة التي قرأها في الشعر العربي، واعتمادًا على ما يصل إليه عبر السّماع والتخيّل.

الهوامش والإحالات:

(1) آل حسين، هوامش الذّات: 530/2.

(2) نفسه: 537/2.

(3) نفسه: 1/ 100.

(4) تكثر النماذج الشعرية التي تحوي شيئًا من التساؤل والاستفهام في ديوان "هوامش الذّات"، وهذا التساؤل وذلك الاستفهام قد يأتي على حقيقته، وقد يأتي على سبيل المجاز، ومن الأمثلة ما يأتي: 1/ 65، 82، 98، 103، 129، 132، 140، 147، 159، 167، 193، 194، 201، 204، 237، 243، 278، 283، 290، وغيرها كثير.

(5) ينظر: مشوّح، الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني: 296.

(6) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 124.

(7) ينظر: نفسه، 1/ 135، 140، 143، 149، 170، 176، 189، 192، 198، 204، 213، 216، 217، 218، 224، 232، 236، 238، 246، 247، 249، 264، 266، 275، 282، 299، 302، وغيرها كثير جدًا.

(8) نفسه: 1/ 135.

(9) نفسه: 1/ 157.

(10) للاستزادة من النماذج التي حوت لفظة التغريد أو بعض مفرداتها، ينظر: نفسه: 1/ 169، 240، 269، 286، 290. 493/2، 502، 521، وغيرها.

(11) نفسه: 1/ 118.

(12) نفسه: 349/1.

(13) نفسه: 404/1.

(14) نفسه: 867/2.

(15) ينظر: حمزة، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات: 133.

(16) ينظر: الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة: 75.

(17) ينظر: يوسف، دراسة في الإعاقة وذوي الاحتياجات الخاصة: 140.

(18) ينظر: سيسالم، المعاقون بصريا: 73.

(19) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 98.

(20) ينظر: السيد، ابن حسين بين التراث والمعاصرة: 190.

(21) ينظر: صبحي، فرحة المراهقة: 40.

(22) ينظر: أحمد، الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف: 283.

(23) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 24.

(24) نجد إشارة إلى مثل هذه الممارسات في كتاب "تجديد ذكرى أبي العلاء"، حيث يقول طه حسين: "والمكفوف إذا جالس المبصرين أعزل... فقد يتندّرون عليه بإشارات الأيدي، وغمز الألحاظ وهز الرؤوس". حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء: 112.

(25) ينظر: خير الله، سيكولوجية الطفل الكفيف وتربيته: 90.

(26) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 343.

(27) البرقوقي، شرح ديوان المتنبي: 2/ 277.

(28) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 235.

(29) نفسه: 2/482.

(30) نفسه: 1/ 160.

(31) نفسه: 1/ 271.

(32) نفسه: 1/ 324.

(33) نفسه: 2/ 502.

(34) نفسه: 1/ 24، 25.

(35) نفسه: 1/319.

(36) نفسه: 2/ 690.

(37) نفسه: 1/ 147.

(38) ينظر: السقطي، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري: 83.

(39) يمكن أن نشير إلى عدد من النماذج التي تحدّث فيها ابن حسين عن غياب البصر في ديوانه "هوامش الذّات" - غير ما أشارنا إليه في متن هذه الدراسة-، ومنها على سبيل المثال: 1/ 244، 339، 369، وفي: 2/ 530، وغيرها.

(40) نفسه: 1/ 56.

(41) نفسه: 1/ 72.

(42) ومن النماذج التي أشار الشّاعر فيها إلى حضور البصر -غير ما أثبتنا في متن هذه الدراسة-، ينظر: نفسه: 43/1، 94، وغيرهما.

(43) نفسه: 1/ 103.

(44) نفسه: 1/ 37.

(45) نفسه: 1/ 65.

(46) ينظر: نفسه: 1/ 62، 69، 188، 202، 324، 331، 368، 428. 2/ 524، 526، 560، 647، 666، 738، 772، 782، وغيرها.

(47) ينظر: نفسه: 1/ 202، 205. 715/2، وغيرها.

(48) نفسه: 130/1.

(49) نفسه: 1/ 197.

(50) ينظر: الدوغان، الخيال والتصوير في شعر المكفوفين من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسي: 97، 98.

(51) ينظر: هنري، حياة المكفوفين: 61.

(52) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 146.

(53) للاستزادة من الأشعار التي ورد فيها البكاء في ديوان "هوامش الذّات"، وهي كثيرة جدًّا، ينظر: نفسه: 1/ 103، 148، 155، 157، 165، 181، 205، 214، 227، 259، 265، 289، 331، 342، 357، 427، 441. 2/ 511، 518، 527، 541، 543، 666، 669، 680، 713، 769، 771، 777، 791، 795، 799، 867، وغيرها.

(54) نفسه: 1/ 396.

(55) نفسه: 1/ 446.

(56) للاستزادة من الأشعار التي ورد فيها الدّمع أو الدّموع في ديوان "هوامش الذّات"، ينظر: نفسه: 1/ 69، 140، 188، 197، 205، 223، 259، 289، 412، وغيرها.

(57) للاستزادة من النماذج الشّعريّة التي ورد فيها اللّون الأبيض في ديوان "هوامش الذّات"، ينظر: 1/ 33، 41، 89، 159، 175، 178، 200، 214، 217، 223، 264، 328، 357، 370، 427. 2/ 763، 781، وغيرها.

(58) ينظر: السيد، ابن حسين بين التراث والمعاصرة: 148.

(59) ينظر: السبيعي، معاني الألوان بين العلم والمعتقدات: 111.

(60) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 367.

(61) نفسه: 1/ 59.

(62) محمد، حوارات في الأدب والثقافة: 29.

(63) ينظر: حمزة، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات: 133.

(64) ينظر: خير الله، سيكولوجية الطفل الكفيف وتربيته: 48.

(65) ينظر: العلي، شعر المكفوفين في العصر العباسي: 153.

(66) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 147، 148.

(67) نفسه: 1/ 301.

(68) نفسه: 1/ 301.

(69) نفسه: 1/ 369.

(70) نفسه: 1/ 175.

(71) نفسه: 2/ 626.

(72) نفسه: 1/ 195.

(73) نفسه: 2/ 659.

(74) نفسه: 2/ 530.

(75) كالشّاعر المصري أحمد الزين، ينظر: الشرباصي، في عالم الكفوفين: 202.

(76) ينظر: نفسه: 202.

(77) ينظر: مشوّح، الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني: 275.

(78) آل حسين، هوامش الذّات: 2/ 517.

(79) نفسه: 814/2.

(80) نفسه: 319/1.

(81) أشار ابن حسين في عدد من المقابلات والحوارات التي أجريت معه، بأنّه لا يشعر بالضيق من فقد البصر، وأنّه متعايش معه. ينظر: محمد، حوارات في الأدب والثقافة: 21، 39، وغيرهما.

(82) يكثر التّشبيه في أشعار ابن حسين عامّة، وفي المدوّنة التي بين أيدينا (هوامش الذّات) خاصّة، ويمكننا أن نشير إلى عدد من الصفحات التي حوت هذا الفن البلاغي، ينظر: نفسه: 1/ 25، 30، 40، 97، 99، 106، 117، 133، 137، 138، 145، 146، 150، 151، 157، 164، 170، 187، 259، 327، 445. 2/ 476، 499، 506، 508، 510، 523، 526، 530، 532، 551، 586، 615، 702، 786، وغيرها.

(83) ينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية: 155.

(84) آل حسين، هوامش الذّات: 1/ 143.

(85) نفسه: 1/ 432.

(86) نفسه: 2/ 470.

(87) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري: 85.

(88) ينظر: الدوغان، الخيال والتصوير في شعر المكفوفين: 201.

قائمة المصادروالمراجع:

1) أحمد، لطفي بركات، الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.
2) آل حسين، محمد بن سعد بن محمد، هوامش الذّات، دار عبدالعزيز آل حسين للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2008م.
3) البرقوقي، عبدالرحمن، شرح ديوان المتنبي، راجعه وفهرسه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2013م.
4) الجسماني، عبدالعلي، سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2000م.
5) حسين، طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1982م.
6) حمزة، مختار، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، دار المعارف، القاهرة، 1956م.
7) خير الله، سيد، سيكولوجية الطفل الكفيف وتربيته، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1967م.
8) الدوغان، محمد بن أحمد، الخيال والتصوير في شعر المكفوفين من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2003م.
9) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984م.
10) السبيعي، بداح بن فهد، معاني الألوان بين العلم والمعتقدات، ط1، 2011م.
11) السقطي، رسمية موسى، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، مطبعة أسعد، بغداد، 1968م.
12) السيد، طلعت صبح، ابن حسين بين التراث والمعاصرة، دار عبدالعزيز آل حسين للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2011م.
13) سيسالم، كمال سالم، المعاقون بصريا - خصائصهم ومناهجهم، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997م.
14) الشرباصي، الشيخ أحمد، في عالم المكفوفين، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1956م.

15) صبحي، سيد محمد، فرحة المراهقة، مؤسسة ميديا للطباعة والنشر، القاهرة، 2009م.
16) العلي، عدنان عبيد، شعر المكفوفين في العصر العباسي دراسة نفسية وفنية في أثر كف البصر، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 1999م.
17) محمد، حسين علي، حوارات في الأدب والثقافة مع محمد بن سعد بن حسين، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.
18) مشوّح، وليد، الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني، كتاب الرياض، العدد 84، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، نوفمبر، 2000م.
19) هنري، ب، حياة المكفوفين، ترجمة: جمال بدران وطلعت عوض أباظة، دار النهضة العربية، مصر، 1964م.
20) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983م.
21) يوسف، محمد عباس، دراسة في الإعاقة وذوي الاحتياجات الخاصة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر
13 مـــارس 2022

جَمَالِيَّاتُ الأُسْلُوبِ فِي مِيمِيَّةِ عَمْرو بْنِ بَرَّاقَة الهَمْدَانِيّ

د. فَوَّازُبْنُ زَايدٍ الشّمَرِيّ*

dr.fauwaz@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/10/11م	تاريخ القبول: 2021/12/25م

مُلَخّص:

يدرس هذا البحث جَمَالِيَّات الأُسْلُوبِ فِي مِيمِيَّةِ عَمْرو بْنِ بَرَّاقَة الهَمْدَانِيّ، وقد رصد مجموعة من الخصائص الموضوعيّة، والفنّيّة، الّتي توافرت عليها القصيدة. وابتدأ ببيان: مفهوم الأسلوب لغةً، واصطلاحًا، وكذلك مفهوم الأسلوبيّة في النّقد الغربيّ الحديث، والنّقد العربيّ (القديم، والحديث). ثمّ توقّف عند: المحاور الرّئيسة، الّتي اشتملت عليها القصيدة، وجماليّات الأسلوب، والصّورة الشّعريّة، والإيقاع الخارجيّ، والدّاخليّ. وخلُص إلى جملة من النّتائج، منها: اتّسام لغة القصيدة بالوضوح، والبعد عن الغريب، والحوشيّ. ومناسبة الإيقاع الخارجيّ، والدّاخليّ للجوّ العامّ الّذي دارت حوله القصيدة. وقد عبرت الصورة الشعرية عن تجربته الشّعوريّة، والشِّعريّة بصدق، وعكست واقع الحياة المعيشة القائمة على الغزو، والسّلب. وجاء الإيقاع الخارجيّ متناغمًا مع غرض الحماسة، والفخر، وكشف عن عالم الشّاعر المفعم بالشّدّة، والقوّة، وقد خدم الإيقاع الدّاخليّ، المعاني، والأفكار، وعبّر عنها بأسلوب غير مباشر.

الكلمات المفتاحيّة: عمرو بن برّاقة، الأسلوب والأسلوبيّة، الإيقاع الخارجيّ، الإيقاع الدّاخليّ.

* أستاذ الأدب والنّقد المشارك - قسم اللغة العربية - كليّة الآداب والفنون - جامعة حائل - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-008

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Aesthetic of Style in Amro Bin Barraga Al-Hamdani's *Mimiyah*.

Dr. Fauwaz Bin Zayed Al-Shammari*

dr.fauwaz@gmail.com

Received date: 11/10/2021	Acceptance date: 25/12/2021

Abstract:

The study examines the esthetics of style in Amro Bin Barraqa Al Hamdani's *Mimiyah* (a poem rhyming with the letter *meem* 'M' in Arabic). It has identified a set of objective and artistic characteristics of the poem. The study begins by explaining the concept of stylistics on both the linguistic and idiomatic level. It further highlights the concept of stylistics in modern Western criticism and Arabic criticism (old and modern). The research then addresses the principal axes in the poem including the esthetics of style, imagery, and the exterior and internal rhythms. The findings of the study show that the diction employed in the poem is lucid and the musical tune is melodious. The study besides shows the compatibility of the internal and external rhythm to the general atmosphere of the poem, and it demonstrates that the poem is at distance from the odd and the quaint. The vivid poetic imagery used has expressed the poet's emotional and poetic experience genuinely, and it has reflected the reality of life which is based on invasion and pillage. The external rhythm is in harmony with the theme of enthusiasm and pride, and it reveals the poet's world overwhelmed with intensity and strength. The internal rhythm, on the other hand, has served both meanings and ideas, and expressed them in an indirect manner.

Keywords: Amro Bin Barraga, Style and Stylistics, External Rhythm, Interior Rhythm.

*Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, University of Hail, Saudi Arabia.

المُقدِّمة:

سعى هذا البحث إلى استبطان مواطن الجمال من النّاحية الأسلوبيّة، الّتي انطوت عليها هذه القصيدة، سواء أكان ذلك من ناحية المحتوى/ المضمون، أم من ناحية الشّكل.

ويعود سبب ذلك إلى أنّ هذه القصيدة -في حدود علم الباحث، واطّلاعه- لم تدرس من قبل، ولم تتناولها أيدي النّقّاد، والباحثين، سوى ما كان من شروحات على هذه القصيدة، لم تتجاوز شرح، وتفسير المفردات، ومضمون الأبيات.

واتّكأت هذه الدّراسة على المنهج الأسلوبيّ، الّذي يدرس البنية التّركيبيّة، والموسيقيّة، والتّصويريّة...، ووظائفها الجماليّة، والفنّيّة. وكانت حدودها قصيدة عمرو بن برّاقة الهمدانيّ كما جاءت في كتاب (منتهى الطّلب من أشعار العرب) لابن ميمون محمّد بن المبارك البغدادي (ت. 597).

وفيما يتعلّق بالدّراسات السّابقة، فلم يعثر الباحث -بعد التّحريّ، والتّدقيق- على أيّ دراسة علميّة عالجت هذه القصيدة من ناحية أسلوبيّة. أمّا الدّراسات الموازية، فكثيرة، ومن أبرزها:

1- عيد، رجاء: البحث الأسلوبيّ، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ط1، 1993م.
2- فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998م.
3- الحربيّ، فرحان بدري: الأسلوبيّة في النّقد العربيّ الحديث: دراسة في تحليل الخطاب، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2003م.

واختلفت دراسة الباحث عن بعض هذه الدّراسات السّابقة في أنّها قد أولت الجانب التّطبيقيّ عنايتها المباشرة، دون الخوض في الجوانب النّظريّة، فجاءت دراسة تطبيقيّة على قصيدة بعينها، مبرزة أهمّ جماليّاتها الأسلوبيّة، والفنّيّة.

وتكوّنت الدّراسة من:

مقدّمة تناولت: هدف الدّراسة، وسبب اختيارها، ومنهجها، وحدودها، والدّراسات السّابقة، وهيكلة الدّراسة. ومهاد نظريّ، وعرض لمفهوم الأسلوب لغةً، واصطلاحًا، وكذلك مفهوم الأسلوبيّة في النّقد الغربيّ الحديث، والنّقد العربيّ(القديم، والحديث). وجانب تطبيقيّ وتوقّف عند المحاور

الرّئيسة، الّتي اشتملت عليها القصيدة، وجماليّات الأسلوب، والصّورة الشّعريّة، والإيقاع الخارجيّ، والدّاخليّ. وخاتمة لخّصت النّتائج، وتوصية للباحثين في هذا المجال. وثبت بالمصادر والمراجع. والمُلخّص باللّغتين العربية والإنجليزية.

المِهَادُ النّظَرِيُّ (مفهوم الأسلوب، والأسلوبيّة):

أوّلًا: مفهوم الأسلوب لغةً، واصطلاحًا

ينبغي تحديد مفهوم الأسلوب لغةً واصطلاحًا قبل الولوج إلى تعريف الأسلوبيّة؛ لأنّ ذلك يُعدّ الانطلاقة الأولى في الدّراسة الأسلوبيّة، وسيحاول الباحث -في هذه العُجالة- أن يقدّم أبرز التعريفات. فلفظة أسلوب (Style)، مشتقة من الجذر اللّغويّ الثّلاثيّ (سَلَب)، يقال: سَلَبَت الشّجرة، وأَسلبتْ، أي ذهب حَمْلُها، وتَسَلْسَبُوا في الطَّريق: اختلفوا فيه، والأُسْلُوب: الطّريق والمذهب، ومنه أَساليب الشِّعر ومذاهبه.[1] ويقول الزّمخشريّ (ت538ه): "...، وسلك أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة".[2] ويقول ابن منظور (ت 711ه): "...ويقال للسّطر من النّخيل: أُسلوب. وكل طريق ممتدّ، فهو أُسلوب، والأسلوب: الطّريق، والوجه، والمذهب، ويجمع على أساليب، والأسلوب: الطّريق تأخذ فيه، والأسلوب الفنّ، أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه"[3].

ويتبدى -مما سبق- أن لفظة الأسلوب -من النّاحية اللّغويّة- لا تخرج عن كونها الطّريق الممتدّ، والوجهة، والمذهب، والفنّ. فبين هذه "المعاني المحسوسة والمجرّدة صلة متينة؛ تتمثّل في انتماء دلالتها الجزئيّة إلى حقل دلاليّ مشترك، فوراء معنى الأسلوب معاني التّأليف المفضي إلى الانسجام، والنّسق...، ويتحقّق بموجبه معنى الفنّ"[4].

أمّا الأسلوب من النّاحية الاصطلاحيّة فلم يرد لدى البلاغيّين والنّقّاد العرب القدامى، ولكنهم تركوا في مصنفاتهم، ومدوناتهم ما يلمح إلى ذلك، ولا سيّما عندما عالجوا قضايا اللّفظ والمعنى، وقضايا النّظم والإعجاز، وما شابه ذلك. ولعلّ أقرب إشارة إلى التّعريف الاصطلاحي الحديث ما أورده ابن خلدون (ت 808 ه)؛ إذ يقول: و"الأسلوب عند أهل الصّناعة ... عبارة عن المنوال، الّذي يُنسج فيه التّراكيب، أو القالب، الذي يُفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى،

وإنّما يرجع إلى الصورة الذّهنيّة للتّراكيب المنظّمة كليّة باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصّورة ينتزعها الذّهن من أعيان التّراكيب، وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب، أو المنوال، ثمّ ينتقي التّراكيب الصّحيحة عند العرب باعتبار الإعراب، والبيان، فيرصّها فيه رصًّا كما يفعله البنّاء في القالب، أو النسَّاج في المنوال"[5].

فهو يرى أن الأسلوب طريقة في صياغة التّراكيب، وسبكها سبكًا محكمًا، وأنّ مُنشئه يتطلّب معرفة قواعد الكلام، سواء أكان ذلك مما يتعلّق بالبنية السّطحيّة أم بالبنية العميقة، ومن ثمّ الاهتمام بمتلقي النّصّ، الّذي تتأثّر درجة قبوله بمدى إحكام الرّسالة ورصّها رصًّا متينًا معنىً، ومبنىً.

أمّا النّقّاد العرب المحدثون، فقد تحدّثوا بإسهاب عن الأسلوب والأسلوبيّة، فأحمد الشّايب، يرى "أنّ تعريف الأسلوب ينصبّ بداهة على ... العنصر اللّفظيّ، فهو الصّورة اللّفظيّة الّتي يُعبّر بها عن المعاني، أو نظم الكلام، وتأليفه؛ لأداء الأفكار، وعرض الخيال، أو هو العبارة اللّفظيّة المنسّقة لأداء المعاني"[6]. فهو ،إذن، الطّريقة الّتي تصبّ فيها المعاني في الألفاظ؛ حيث لا يُتصور أحدهما دون الآخر، ووفقًا لذلك يتمّ تحليل، وتفسير النّصّ، وتمييز نصّ عن آخر، مع عدم إهمال العناصر الأخرى المكوّنة له، كالعاطفة، والخيال... إلخ.

وتأثر محمد عبد المطلب في تعريفه للأسلوب بما قدمه ياكبسون، ولا سيّما في محوري الاختيار والتّوزيع [7]، فالأسلوب لديه "تطابق لجدول الاختيار على جدول التّوزيع"[8]، من خلال مفهومي: "الإفراد"، و"التّركيب"[9]، وقد توقف عند ظواهر أسلوبيّة عديدة، مثل: التّكرار، والتّوازي، وغيرهما[10].

ويذهب المسدّي إلى أنّ "الأسلوب ذو مدلول إنسانيّ ذاتي، وبالتّالي نسبيّ (Style ique)، واللّاحقة (ique) تختصّ بالبعد العلمانيّ [العلميّ] العقليّ، وبالتّالي الموضوعيّ، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحيّ إلى مدلولَيه بما يطابق علم الأسلوب (Science du style)؛ لذلك تُعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[11].

ويرى منذر عياشي أنّ: "الأسلوب حدث يمكن ملاحظته؛ لأنّ اللّغة أداة بيانه. وهو نفسيّ؛ لأنّ الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي؛ لأن الآخر ضرورة وجوده، وإذا كان هو كذلك، فإنه يستلزم نوعين من النشاط، الأوّل: يتعلّق بالمرسل، والثّاني: يتعلّق بالمرسل إليه. أمّا النّشاط نفسه، فقد يكون علميّا"؛ بمعنى أنّه يقف عند حدوث البحث في ظاهرة من الظّواهر بشكل موضوعيّ...، وقد يكون غير ذلك، فيدخل القصد إليه حينئذٍ رغبة في إدهاش المرسل إليه، والتّأثير فيه، وذلك كما في المؤلّفات الأدبيّة".[12]

ويتّضح - ممّا تقدّم- أنّ الأسلوب يركّز على الطّريقة الّتي يُقدّم بها المعنى، فللشِّعر طريقته، وللنّثر طريقته كذلك، علاوة على أنّه يحدّد ويميّز شخصيّة المبدع، أو الأديب، ويشمل كذلك المرسل، الّذي يمارس عمليّتي الاختيار، والتّوزيع، والرّسالة الّتي تتمتّع بدرجة عالية من الالتحام، والتّماسك، والمرسل إليه، أو متلقي الرّسالة، الّذي يتأثّر بالرّسالة، حسب خصائصه النّفسيّة والاجتماعيّة، والفكريّة... إلخ.

ثانيًا: الأسلوبيّة لدى النّقّاد الغربيّين

ويعود الفضل في ظهور الأسلوبيّة بوصفها مصطلحا علميّا، ومنهجا تجريبيّا، إلى العالم اللّغويّ السّويسريّ دي سوسير (Ferdinand de saussure)، ثمّ عمّق هذا المفهوم، ووسعه – من بعده – شارل بالي (Charles bally)، وكذلك ريفاتيير (Revatir Michel)، وغيرهما من النّقاد الغربيّين.

فشارل بالي يعرف الأسلوبيّة، بقوله: هي "دراسة لوقائع التّعبير اللّغويّ من زاوية مضمونها الوجدانيّ كما تدرس فعل الوقائع على الحساسية"، وليس بخاف هنا أنّه يربط الأسلوبيّة بالجانب العاطفيّ للّغة؛ بمعنى مدى تأثّر المخاطَب بكلام المخاطِب، ودرجة تأثّره فيه، ووقع الكلام عليه، ومن ثمّ استجابته له.

أمّا ميشال ريفاتيير، فيقول: "الأسلوبيّة علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبيّة، دراسة موضوعيّة، تنطلق من اعتبار الأثر الأدبيّ بنية ألسنيّة، تتحاور مع السّياق المضمونيّ تحاورًا خاصًّا؛ أي دراسة

النّصّ في ذاته، ولذاته، وتفحص أدواته، وأنواع تشكّلاته الفنّيّة، وتمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنّيّ إدراكًا نقديًّا مع الوعي؛ لما تحقّقه تلك الخصائص من غايات وظائفيّة[13].

ويركّز ريفاتيير -هنا- على الخطاب اللّغويّ، ودراسة أدواته وتشكّلاته الفنّيّة دراسة موضوعيّة جادّة، بعيدة عن الذّاتيّة والانطباعيّة. وكذلك يولي المخاطَب عناية مهمّة، بصفته الجهة المقابلة للمخاطِب، أو المتكلم، وما يتحقّق فيه من تأثير، ودرجة عالية من المقبوليّة.

ويعرّف مشال أريفي (Michel arrive) الأسلوبيّة؛ حيث يرى أنّها: "وصف للنّصّ الأدبيّ حسب طرائق منتقاة من اللّسانيّات"[14]، فهي فرع من اللّسانيّات العامّة، تدرس النّصّ الأدبيّ بمجمله، وتسعى إلى تتبّع الظّواهر اللّغويّة فيه، وسبر أغوارها، أو الوقوف عند ظاهرة لغويّة بعينها، واستبطان خصائصها الأسلوبيّة، وطرق تشكّلها.

ثالثًا: الأسلوبيّة لدى النّقّاد العرب المحدثين

تلقّف النّقّاد العرب المحدثون مصطلح الأسلوبيّة، وتوسعوا في الحديث عنه تنظيرًا، وتطبيقًا؛ حتّى غدت الأسلوبيّة على أيدي هؤلاء النّقّاد رائدة المناهج النّقديّة المعاصرة، ومن هؤلاء النّقّاد -مثلًا- : عبد السّلام المسدّي، ومنذر عيّاشيّ، والهادي الطّرابلسيّ. فالمسدّي يرى أنّ الأسلوبيّة: "علم تحليليّ، تجريديّ، يرمي إلى إدراك الموضوعيّة في حقل إنسانيّ عبر منهج عقلانيّ0(عقليّ) يكشف البصمات الّتي تجعل السلوك الإنسانيّ ذا مفارقات عموديّة."[15]

فالأسلوبيّة تسعى إلى إظهار ما يمتاز به الخطاب اللّغويّ من خصائص، ومميّزات تجعله متفرّدًا عن غيره من جهة، وإلى ما يميّز فنًّا عن سائر الفنون الأخرى من جهة ثانية، وبما يضمن – كذلك - عنصري الإبلاغ، والتّأثير.

بينما يرى عيّاشيّ أنّها: "علم يدرس نظام اللّغة ضمن نظام الخطاب، ولكنّها –أيضًا- علم يدرس الخطاب موزّعًا على مبدأ هوية الأجناس؛ ولذا، كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات،

مختلف المشارب، والاهتمامات، متنوّع الأهداف، وما دامت اللّغة ليست حكرًا على ميدان إيصاليّ دون آخر، فإنّ موضوع علم الأسلوبيّة ليس حكرًا – هو أيضًا – على ميدان تعبيريّ دون آخر"[16].

فميدان الأسلوبيّة اللّغة في مختلف الأجناس الخطابيّة، ومن ثمّ فكل كلام فنّيّ مكتوب يصلح لأن يكون موضوع علم الأسلوب.

ويذهب الهادي الطّرابلسيّ إلى أنّ الأسلوبيّة: "ممارسة قبل أن تكون علمًا، أو منهجًا. أساسها البحث في طرافة الإبداع، وتميّز النّصوص، وطابع الشّخصيّة الأدبيّة لكلّ مؤلّف مدروس لا تغني فيها الشّواهد المتفرّقة، ولا التّحاليل الجزئيّة، ولا التّجارب المتقطّعة، فلا بدّ فيها من فحص للنّصوص، وتمثّل لجوهرها، وإجراء التّحليل في نماذج بيانيّة تختار منها قواعد ثابتة؛ لتكوّن للدّارس صورًا واضحة، وكليّة عن النّصوص المدروسة، ومسائل الإبداع فيها"[17].

فهي تبحث عن الطّريف والمتميّز في النّصّ المدروس، ولا تكتفي بجزء منه؛ حتّى تكوّن صورة متكاملة، ناجعة، وناجحة أيضًا، ومن ثمّ تستطيع تسجيل مظاهر الإبداع، والتّميّز فيه.

- **الجانب التّطبيقيّ**

أ- المحاور الرّئيسة

وتدور هذه القصيدة حول ثلاثة محاور، هي:

أوّلًا: حياة الصّعلكة، الأبيات: (1-6).

ثانيًا: الحرب، ورفض الصّلح، الأبيات: (7-16).

ثالثًا: الصّبر على المولى، ونصرته، الأبيات: (17-18).

يقول عمرو بن براقة الهَمْدانيّ[18]

في المقطع الأوّل من [الطّويل]:[19]

تَقُــولُ سُلَيمَــى لَا تَعَــرَّض لِتَلْفَــةٍ ... وَلَيلُكَ عَــنْ لَيـلِ الصَّعَالِيــكِ نَـائِمُ

وَكَيـفَ يَنَــامُ اللَّيــلَ مَـنْ جُـلُّ مَالِـهِ ... حُسَــامٌ كَلَـوْنِ المِلْـحِ أَبَـيضُ صَـارِمُ

غَمُـوضٌ إذَا عَـضَّ الكَرِيهَـةَ لَـمْ يَـدَعْ لَـهُ طَمَعـــاً طَـــوعُ اليَمـينِ مُـــلازِمُ
أَلَـمْ تَعلَمِـي أَنَّ الصَّعَـــاليكَ نَـومُهُم قَليـــلٌ إِذَا نَـامَ الخَلـــيُّ المُسَـــالِمُ
إِذَا اللَّيـــلُ أدجى وَاكْفَهـرَّ ظَلامُـهُ وَصَـــاحَ مِـــنَ الأفْـرَاطِ بُـومٌ جَـواثِمُ
وَمَـــالَ بأَصحَـــابِ الكَـــرَى غَالِباتُـهُ فَإِنِّـــي عَلـــى أَمْـــرِ الغَوايَـةِ حَـــازِمُ

تبدأ هذه الأبيات بتحذير سُليمى صاحبه الشّاعر من تعريض نفسه للهلاك، والتّلف، وتطلب منه الابتعاد عن حياة الصّعاليك، الّذين لا ينامون كما ينام الخليّ المسالم، ولكنّه أجابها: بأنّ مَن يملك سيفًا صارمًا لا ينام اللّيل، وإنّما ينطلق به للغزو، والحرب، فهو من الطّائفة الّتي رفضت الوضع الاجتماعيّ الذّليل، "وأبت أن تعيش تلك الحياة السّاقطة التّافهة المهنية، ووجدت في القوّة؛ قوّة النّفس، وقوّة الجسد وسيلة تشقّ بها طريقها في الحياة"[20]. فهذه الطّائفة تعتمد على قوّتي النّفس، والجسد في البحث عن الغنائم خلال اللّيل؛ ولذا لا قيمة للحياة في ظلّ الفقر، والعوز، والحاجة.

ويمضي الشّاعر في الحديث عن سيفه الذي يعد وسيلته في تحقيق الغنى، والثّراء، فسيفه حادّ، قاطع، يحقّق في الضّرب أقصى ما يمكن. أمّا ليله فهو ليل الشّاعر الصّعلوك، مصدر للفخر، وميدان لإبراز قوّة النّفس، ورباطة الجأش، فهو يسير، وينطلق في أرجاء الصّحراء إذا أتى اللّيل. واستخدم صورة دقيقة بيّن لنا من خلالها مدى هول اللّيل، ووحشته، مقابل شجاعته، وقوّة قلبه، فعبّر بإذا الفجائيّة الشّرطيّة في قوله: " إذا اللّيل أدجى"، "وكأنّه تجاوز كلّ مراحل مجيء اللّيل من بداية غروب الشّمس إلى زوالها تمامًا، وكأنّ اللّيل زائر يظهر فجأة، ومن دون مقدّمات، وذلك ممّا يظهر لنا مدى ثقل هذا اللّيل على الجاهليّ بصورة عامّة."[21]

فإذا ما جاء اللّيل، وأطبقت الظّلمة، وخلد النّاس إلى النّوم، ومالوا إلى الدّعة، والرّاحة، فإنّه يجدّ لذّة في الغزو، والطّعن؛ إذ لا يقبل الذّل في سبيل لقمة العيش.

أمّا المقطع الثّاني، فيقول فيه:

كَـــذَبْتُمْ وَبيْـــتِ اللهِ لا تَأخُـذُونَهـــا ... مُـــراغَمَةً مَـــا دَامَ للسَّيْـــفِ قَـائِمُ
تَحَـــالَفَ أَقْـــوامٌ عَلَـــيَّ لِيَسْلَمُـــوا ... وَجَـــرُّوا عَلَـــيَّ الحَـــرْبَ إذْ أَنـا سَـالِمُ
أَفَالْيَـــوْمَ أُدْعَـــى لِلهـــوادَةِ بَعْـدَما ... أُجِيـلَ عَلَـى الحَيِّ المَذَاكِـي الصَّـلادِمُ
فـــإنَّ حَرِيْمـــاً إنْ رَجَـــا أَنْ أَرُدَّهـــا ... وَيَـذهبَ مَالِـــي يـا ابْنَـةَ القَيْـلِ حَـالِمُ
مَتـَــى تَجْمَـعِ القَلْـبَ الـذَّكِيَّ وَصَـارِمًا ... وَأَنْفـــاً حَمِيَّـــاً تَجْتَنِبْـــكَ المَظَـــالِمُ
مَتَـــى تَطْلُـبِ المَـــالَ المُمَنَّـعَ بِالقَنَـــا ... تَعِـــشْ مَاجِـدًا أَوْ تَخْتَرِمْـكَ المخَـــارِمُ
وَكُنْـــتُ إِذَا قَـــوْمٌ غَزَوْنِـــي غَـــزَوْتُهُمْ ... فَهَـــلْ أَنَـا فِـــي ذَا -يَـا لَهَمْـدَانَ- ظَـالِمُ
فَـلَا صُـلْحَ حَتَّـى تُقْـرَعَ الخَيْـلُ بِالقَنَـــا ... وَتُضْـرَبَ بِـالْبِيضِ الخِفَـــافِ الجَمَـاجِمُ
وَلَا أَمْـنَ حَتَّـــى تَغْشِـمَ الحَـرْبُ جَهْـرَةً ... عُبَيْـــدَةَ يَوْمـــاً وَالحُـــرُوبُ غَواشِـمُ
أَمُسـتَبْطِئٌ عَمْـرُو بْـنُ نُعْمَـانَ غَـارَتِي ... وَمَـا يُشْـبِهُ اليَقْظَـانَ مَـنْ هُـــوَ نَـائِمُ

يُقسم الشّاعر ببيت الله تعالى؛ إيمانًا منه بأنّ هذا البيت قد اكتسب صفة القداسة من قداسة الله ربّ البيت، بأنّ آل حريم لن يستطيعوا سبي ماله عنوة ما دام سيفه قائمًا بيده، ويغلب على صيغة القسم ببيت الله أن يكون قبلها فعل التّكذيب، وقد اجتمعوا عليه للخلاص منه، وهاجموه، وكان مسالمًا لهم.

ويتساءل الشّاعر، باستنكار، فيقول: كيف يطلبون منه اللّين والحِلم الآن، بعد أن كان من أمر تلك الغارة، وما بذله من جهد، وشجاعة؛ لإخضاع ذلك الحيّ؟! فهم (آل حريم) واهمون، وحالمون إنْ رجوا أنْ أردّ لهم مالهم بعد ما فعلته من جهد، ومعاناة في سبيل الحصول عليه.

ويذهب إلى أنّ الإنسان إذا كان لديه السّيف، والبأس، وعزّة النّفس، فإنّ أحدًا لن يجرؤ على ظلمه، والاعتداء عليه. وليس للفارسِ طالبِ الغنى إلّا أن يسعى بشجاعته، وبأسه، فإمّا أن يفلح، فيعيش ماجدًا، أو يموت كريمًا.

وينفي عن نفسه الظّلم؛ لأنّه لا يغزو إلّا من يغزوه؛ ولذا يرفض الصّلح؛ حتّى يأخذ بثأره، ويعمل الطّعن في الخيل، والسّيوف في الرّؤوس، وعند ذلك يشعر بالأمن، فلا أمن دون أن تُقرع الخيل بالقنا، وتكبح بالبيض الخفاف، وتنال- أيضًا- من الجاني.

ونلحظ -في هذا المقطع- الحديث عن السّلاح بصفته "الوسيلة الطّبيعيّة للدّفاع عن النّفس عند الصّعاليك، وهو يشكّل مع قوّة قلوبهم، وقوّة أرجلهم ثالوثًا يتكامل في الفرد؛ ليكون قويًّا شجاعًا، ويحقّق أهداف الغزو، والسّلب"[22] فلا يمكن أن نتصوّر أحدًا من الصّعاليك دون سلاحه، فهم يعتزّون بسلاحهم اعتزازًا شديدًا، وأسلحتهم هي أسلحة الفارس الجاهليّ من: سيف، ورمح، وترس، وقوس...إلخ.

وفي المقطع الثّالث يختم الشّاعر قصيدته بحكمة، فيقول:

إِذَا جَـــرَّ مَـــوْلانَا عَلَيْنَـــا جَريـــرَةً صَبَـــرْنا لَهَـــا إِنَّـــا كِـــرَامٌ دَعَـــائِمُ

وَنَنْصُـــرُ مَوْلانَـــا وَنَعلَـــمُ أَنَّـــهُ كَمَـا النّـاسُ مَجْـرُومٌ عَلَيْـهِ وَجَـارِمُ

ومفاد هذه الحكمة هو: الصّبر على أذى ابن العم، والجار، والحليف، ويُعدّ ذلك من شيم الكرام، وعماد السّيادة، والرّيادة. وكذلك الأمر في نصرته، فالنّاس بين أمرين: إمّا مجروم، (مجنيّ عليه) أو جارم جانٍ.

ب- جماليّات الأسلوب

يمتاز شِعر الصّعاليك في الجاهليّة، والإسلام – بصورة عامّة- بالغرابة، والصّعوبة، والبعد عن الوضوح، ولكنّ هذه القصيدة -في مجملها- تتّسم بوضوح ألفاظها، وإلفها؛ إذ لا تحتاج إلى معرفة معاني هذه الألفاظ، والوقوف على دلالاتها إلى معجم من معاجم اللّغة العربيّة، إلّا في القليل النّادر.

وهذه اللّغة قريبة من نفسيّة الشّاعر، وصادقة في تمثيل تجربته الشِّعريّة، والشّعوريّة، فهي لغة نقلت العاطفة الحرّى، والشّعور المرهف، والانفعال الحادّ، والإحساس النّابع من القلب، فضلًا عن أنّها قد نقلت ما جال في فكره، وخلده من أفكار، ومعانٍ، فالقصيدة وسيلة جماليّة مرهفة،

ودقيقة؛ للتّعبير عن الأفكار، والمشاعر، والانفعالات، وهي- أيضًا- صياغة جماليّة للواقع، وتجريدًا له، لها قانونها الخاص، الّذي يعني انحرافًا، أو انزياحًا عن القواعد العامّة للغة[23].

ويُعدّ الأسلوب من أهمّ مقوّمات العمل الفنّيّ، وطبيعة التّجربة الفنّيّة التي تملي على المبدع نوع الأسلوب، الّذي ينبغي أن يستخدمه، وقد وظّف الشّاعر بعضًا من الأساليب اللّغويّة، الّتي مكّنته من التّعبير عن هذه التّجربة، ومنها:

أوّلًا: الحوار

يلحظ أنّ هذه القصيدة تقوم على الحوار بين عمرو بن برّاقة، وصاحبته سُليمى، وقد ابتدأت بالأسلوب الحواريّ.

تَقُـــولُ سُلَيمَـــى لَا تَعَـــرَّض لِتَلْفَـــةٍ وَلَيْلُـكَ عَـنْ لَيـلِ الصَّعَـالِيـــكِ نَـائِمُ

وَكَيْـفَ يَنَـــامُ اللَّيـــلَ مَـنْ جُـلُّ مَالِـهِ حُسَـــامٌ كَلَـوْنِ المِلْـحِ أَبْـيَضُ صَـارِمُ

****

أَلَمْ تَعلَمِي أَنَّ الصَّعَـالِيكَ نَومُهُم قَلِيـلٌ إِذَا نَامَ الخَلِـيُّ المُسَـــالِمُ

فالحوار الشّعريّ؛ من أفضل أساليب التّعبير عن الأفكار، وهو: تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، ونمط تواصل؛ يتبادل الأشخاص فيه الإرسال، والتّلقيّ[24].

والحوار – هنا- حوار خارجيّ، وجّه فيه الشّاعر كلامه مباشرة إلى متلقّ مباشر، وهو صاحبته سُليمى، بغضّ النّظر عن كونها حقيقيّة، أم متخيلة، فقد نصحته ألّا يُعرّض نفسه للهلاك، والموت، والابتعاد عن حياة الصّعلكة، الّتي تكتنفها المخاطر، والمهالك، ولكنّه أجابها بأنّ مَن جلّ ماله السّيف الصّارم القاطع، لا ينام اللّيل، ولا يتوانى عن الغزو، والحرب، والإغارة؛ طلبًا للرّزق، ودفعًا للحاجة، والفقر.

فالصّعاليك بما يملكون من قوّة نفس، وجسد، وسرعة عَدْوٍ، وغير ذلك من الصّفات النّفسيّة، والجسديّة، لا ينامون ليلًا، ولا يهدأ لهم بال نهارًا. ومن – هنا- فقد توسّل الشاعر عَبْرَ

تقنية الحوار إلى تقديم رؤيته للحياة، وبخاصّة حياة الصّعلكة. فمن خلال هذا الأسلوب حرّك السّاكن لدى المخَاطَب، وأثّر فيه، وأقنعه بفكرته، فضلًا عن تبرير فعلته، وتعزيز شجاعته، وشدّة بأسه، وتمرّسه في الحروب، ومنازلة أنداده من الفرسان.

ثانيًا: الاستفهام

وقد استخدم الشّاعر الاستفهام الاستنكاريّ: "وكَيفَ يَنَامُ اللَّيلَ مَنْ جُلُّ مَالِهِ...؟"؛ ليؤكّد قيمة السّيف، والسّلاح عامّة في تحقيق الغنى، ونيل المطالب، واجتناب المظالم، ودفع الجور من جهة، وليؤكّد- أيضًا- أنّه من أبناء اللّيل، الّذين لا يفارقهم السّيف، وهذا يعني أنّ الشّاعر فارس، شديد الجرأة، والبأس، يعتزّ بسيفه من جهة أخرى.

وقد وظّف الاستفهام التّقريريّ في قوله: "أَلَم تَعلَمي أنَّ الصّعَالِيكَ نَومُهُم...؟"؛ ليؤكّد المعنى السّابق بطريقة أخرى، فالصّعاليك يبحثون عن غناهم، وأرزاقهم ليلًا، في الوقت، الّذي يخلد فيه الخليّ المسالم.

وعندما يُدعى إلى السّلم، والهوادة، واللّين، والحِلْم؛ يتساءل مستنكرًا، ومتعجبًا: "أَفَاليَوم أُدْعَى لِلهوادَةِ بَعدَما...؟"، أي: فمن كان يظنّ ذلك، فهو واهم حالم، فأنا لست بنائم عن محاربته، والإيقاع به، وإن أبطأت عليه، فأنا مُعدّ له، يقظان في محاربته. أمّا الاستفهام الاستنكاريّ التّعجبيّ في قوله: "فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يا لَهَمْدَانَ ظَالِمُ؟!"، فيفيد أنّه لا يغزو إلّا مَن غزاه، ومن ثمّ، فهو غير ظالم لنفسه، أو لغيره.

ثالثًا: الشّرط

ويفيد الشّاعر من أسلوب الشّرط الجازم، وغير الجازم في تبرير سلوكه، وتأكيد شجاعته وقوّته، ودفع الفقر عنه بقوّة السّيف، ونفي الظّلم عن نفسه، والتّجاوز عن جناية ابن العمّ، والجار، والحليف، ونصرته إن لزم الأمر. ومن ذلك قوله:

غَمُوضٌ إِذَا عَضَّ الكَرِيهةَ لَمْ يَدَعْ لَهُ طَمَعـاً طَـوْعُ اليَمِيـنِ مُـلازِمُ
أَلَمْ تَعلَمِي أَنَّ الصَّعَـالِيكَ نَومُهُم قَلِيـلٌ إِذَا نَامَ الخَلـيُّ المُسَـالِمُ

فقد جاء بالجملتين الشّرطيّتين إذا عَضَّ الكَريهةَ/ لم يَدعْ.../ إذا نَامَ الخليُّ المسالم/ قَامَ الصّعاليك يبحثون عن غناهم خلال اللّيل/؛ ليصف إدمانه على إمساكه بالسّيف، والضّرب به، فهو طوع يده، وأنّه سريع الطّعن، والضّرب من جهة، وأنّه قليل المال، كثير الأعداء، من جهة أخرى؛ فكيف يسوغ له النّوم.

وفي قوله: "إذا اللّيل أَدْجَى/ واكْفَهرَّ ظَلامُهُ/ وصَاحَ مِن الأَفْرَاطِ بُومٌ جَواثِمُ/ وَمَالَ بأَصحَابِ الكَرَى غَالِباتُهُ = فإنّي عَلى أَمْرِ الغَوايَةِ حَازِمُ" يمكن تلمّس دلالة القوّة، والشّجاعة، وشدّة البأس، ولذّة الغزو، والطّعن بخاصّة في اللّيل، والنّاس نيام، والظّلمة مطبقة.

أمّا توظيف أسلوب الشّرط في قوله:

مَتَى تَجْمَعِ القَلْبَ الذَّكيَّ وَصَارِمًا وأَنْفـاً حَمِيَّـاً تَجْتَنِبْكَ المَظَالِمُ

مَتَى تَطْلُبِ المَـالَ المُمَنَّعَ بِالقَنَـا تَعِشْ مَاجِدًا أَوْ تَخْتَرِمْكَ المَخَارِمُ

فقد برّر الشّاعر من خلاله إشهار السّيف في وجه الظَّلَمَة، ودفع الظّلم عن النّفس، فمن من لديه السّلاح، والبأس، وعزّة النّفس، فلا أحد يجرؤ على ظلمه، والاعتداء عليه. وأنّه ليس للفارس طالب الغنى، إلّا أن يسعى وراء غناه بشجاعته، وبأسه؛ فإمّا أن يفلح فيعش ماجدًا، أو يموت عزيزًا كريمًا.

رابعًا: جماليّة الصّورة الشّعريّة

تُعدّ الصّورة الشّعريّة جوهر العمل الشّعريّ، وأهمّ وسائله في التّعبير عن عواطف الشّاعر الحرّى، وعواطفه العميقة، وأفكاره، ومواقفه تجاه الحياة، والإنسان، والكون. وأبسط تعريفاتها أنّها: "رسمٌ قوامه الكلمات... المشحونة بالإحساس، والعاطفة"[25]، ووظيفتها تكثيفيّة شموليّة[26] من النّاحيتين اللّغويّة، والدّلاليّة، وقد تكون ذاتيّة، كما تكون موضوعيّة"[27] تتغيّا إقناع المتلقّي، والتّأثير فيه، فضلًا عن أنّها أداة يعبّر بها الشّاعر عن تجربته الشّعريّة، والشّعوريّة، ومقياس دقيق للمفاضلة بين الشّعراء، ومثير للانفعال، والوجدان، وانزياح عن اللّغة المباشرة، الّتي تتوخّى إعادة صياغة

الواقع جماليًّا، فهي بذلك طريقة من الطّرق الإقناعيّة، والحجاجيّة، الّتي تخاطب العقل، والعاطفة معًا، وتحقّق المتعة الذّهنيّة، والعاطفية في الآن ذاته.

ومن الصّور الشّعريّة -في هذه القصيدة- قوله:

"وَلَيلُكَ عَـنْ لَيـْلِ الصَّعَـاليكِ نَائِمُ."

فقد جعل الفعل للّيل مجازًا؛ فشبّه اللّيل بإنسان نائم، على سبيل الاستعارة المكنيّة؛ حيث حذف المشبّه به، وأبقى على شيء من لوازمه (نائم). وتشي هذه الصّورة بأنّ الصّعاليك هم من أبناء اللّيل، الّذين يجوسون خلال الظّلمة، ويسهرون ليلهم في النّهب، والسّلب، والإغارة؛ بينما ينعم المترفون المسالمون بالرّاحة، والنّوم، والهدوء. فكلمة (الصّعاليك) هنا لم تخرج عن مدلولها الأصليّ؛ المتمثّل في: الغزو، والإغارة، والنّهب، والسّلب.

ومن ذلك -أيضًا- قوله في وصف السّيف:

حُسَـامٌ كَلَوْنِ المِلْحِ أَبْيَضُ صَارِمُ

فقد شبّه سيفه بلون الملح، من حيث البياض، علاوة على أنّه قاطع صارم، والتّشبيه مرسل مجمل؛ أي ذكرت فيه الأداة، وحذف منه وجه الشّبه، والحديث عن السّيف لدى الشّعراء الصّعاليك يدلّ على أنّه معادل موضوعي للحياة، والوجود، ولذلك تعدّدت صوره، وأسماؤه، وتشبيهاته، وقد استغنى الصّعلوك بأسلحته -وخاصة السّيف- عن النّاس، والأهل، والأصحاب، ومن ثمّ، فهو أقدم سلاح ظهر ارتباطه بالبطولة، ولا سيّما عند الصّعاليك، والجاهليّين، وغيرهم بِعامّة[28]. فسيفه جُلّ مَالِه، لا يفارق يمينه، بل هو طوع أمرها، وأحد الأركان، الّتي يعتمد عليها لتجنّب المظالم.

ومن الصّور الشّعريّة -كذلك- قوله:

إِذَا اللَّيـــلُ أَدْجَـى وَاكْفَهـرَّ ظَلَامُـهُ وَصَـاحَ مِـنَ الأَفْـرَاطِ بُـومٌ جَـوَاثِمُ

وَمَـالَ بأَصْحَـابِ الكَـرَى غَالِباتُـهُ فَإِنِّـي عَلَـى أَمْـرِ الغَوايَـةِ حَـازِمُ

حيث أسند الفعل "أدجى" إلى غير فاعله الحقيقيّ "اللّيل"، على سبيل الاستعارة المكنيّة، وكأنّ اللّيل زائر يظهر فجأة، دون مقدمات، وهو ليس مظلمًا فحسب، بل مظلم غائم متراكم، مفرط في الظّلمة، تخترقه أصوات البوم، ويصحبه نوم السّاهرين؛ ممّا زاده وحشة، وخوفًا. "وجعل الشّاعر الفعل متعدّيًا بالهمزة؛ ممّا يدلّ على أنّ الفعل هذا إنّما هو حاصل من اللّيل، فكأنّ اللّيل هو شخص أدجى، وأظلم، وهذه اللّفظة تدلّ على حالة التّحول، الّتي انتابت اللّيل، وفي تعبيره بالفعل (أدجى) (دلالة) على الثّبات، فهذا السّواد لم يَزُل، بل هو موجود متفشٍ في أرجاء الصّحراء"[29].

ويستعير الظّلم للحرب، فيشبّهها بالإنسان الغاشم الشّديد الظّلم، وذلك في قوله:

وَلا أَمْنَ حَتَّـى تَغْشَمَ الحَـرْبُ جَهْرَةً عُبَيـدَةَ يَوْمـاً والحُـرُوبُ غَواشِمُ

وسميت الحرب غشوم، لأنّها تنال غير الجاني[30]، والمراد " لا يأمنني العدوّ؛ حتّى أوقع به، وأنتقم منه، أو لا يأمن المحارب؛ حتّى يردع عدوّه بالإيقاع به، والنّهد له"[31] وتشي هذه الاستعارة المكنيّة بطبيعة الحياة الجاهليّة القائمة على القوّة، والشّدّة، والبأس؛ إذ لا سبيل لدفع المظالم إلّا القوّة، ولا طريق لإثبات الوجود إلّا بالحرب، والغزو.

خامسًا: جماليّات الإيقاع الخارجيّ، والدّاخليّ

يُعدّ المدخل الإيقاعيّ من أهمّ المداخل، الّتي يلج المتلقّي من خلالها إلى فنّيّة النّصّ الشِّعريّ فهو "الوسيلة، الّتي تجعل اللّغة شِعرًا، وينبغي أن ندرسه على أنّه كذلك"[32]، فالإيقاع خاصيّة من الخصائص الشِّعريّة الأساسيّة، وقد يؤدي ما تعجز المعاني، والألفاظ عن تأديته، ويتضافر الإيقاع - بصورة عامّة- مع غيره من عناصر تشكيل النّصّ الشّعريّ؛ ليقوم بوظيفة جماليّة، تفضي إلى المتعة، والتّأثير في المتلقّي. ويتألف الإيقاع -في النّصّ الشِّعريّ- من:

1- **الإيقاع الخارجيّ**

ويتمثّل في: الوزن، والقافية، فإذا "أراد الشّاعر بناء قصيدة يمخّض المعنى، الّذي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يلبسُه إيّاه من الألفاظ، الّتي تطابقه، والقوافي الّتي توافقه،

والوزن الّذي يسلس له القول عليه، فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى، الّذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيقٍ للشِّعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلّق كلّ بيت يتّفق له نظمه، على تفاوت ما بينه، وبين ما قبله"[33].

وبالعودة إلى قصيدة عمرو بن برّاقة، يُلاحظ أنّها قد بنيت على وزن البحر الطّويل، وهو من البحور الشِّعريّة المركّبة، وأكثرها شيوعًا، واستعمالًا في الشِّعر العربيّ؛ لإمكاناته المتّسقة، الّتي تتيح للشّاعر توظيفه في شتّى الموضوعات، الّتي تحتاج إلى طول النّفس؛ "كونه سخيّ النّغم، يقع في ثمانية وأربعين صوتًا، وهذا الكمّ من الأصوات يتراوح بين متحرك، وساكن؛ ليعطي الشّاعر حريّة التّصرف؛ للتّعبير عمّا يجول في رؤياه من قوالب إيقاعيّة تمنحه إحساسًا موسيقيًّا، لا يكتمل في ذهنه إلّا عندما تتآلف عناصر المحتوى: الشّكل بألفاظه، وتراكيبه، والمضمون بمعانيه، وأفكاره"[34] وكل ذلك يتيح للشّاعر إمكانات فنّيّة، وإيقاعات موسيقيّة غنيّة، يتمظهر فيها -في الغالب- أصوات الفخر، والحماسة، والمديح، والهجاء.

وقصيدة عمرو بن برّاقة تندرج في غرض الحماسة، ومنظومتها الصوتيّة تنسجم مع هذا الغرض، متماوجة النّغم بين التّفعيلات، حتّى لا تجعل الإيقاع رتيبًا، فيلائم غرض الحماسة، وفخر الشّاعر بنفسه، ومن ثمّ تكشف عن عالم مفعم بالشدّة، والبأس، والقوّة، والاعتزاز بالنفس، والجسد معًا.

كما أنّ المقاطع الصّوتيّة المشبعة بفاعليّة الإيقاع المتكرّر، تتنقل إلى أُذن المتلقّي المرهفة، حيث تشعره بتدفّق، وانسياب المعنى إلى ذهنه، وقلبه في الآن ذاته. فالموسيقى "في القصيدة محسوسة، بحيث نشعر أنّ لها كافّة خصائص المادّة المجسّمة"[35].

أمّا قافية هذه القصيدة، والمتمثّلة في "ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك، الّذي قبل السّاكن"[36]. كما في: نائم/ صارم/ ملازم/ مسالم/ جواثم/ حازم/ قائم"...إلخ. وهي بنية صوتيّة فاعلة، ومهمّة في جسد القصيدة، ولها نغمات موزونة، وجرس مؤثّر في جلب الأسماع، ولفت الانتباه، فضلًا عن التّعبير عما جاش في نفس الشّاعر، وعقله من مشاعر، وأحاسيس،

وأفكار، وخواطر، فالجرس الموسيقيّ المحكم، واللّطيف للقوافي أسرع، وأسهل وصولًا للمتلقّي؛ ولذا ينبغي أن ينظر الشّاعر إلى أيّ القوافي أشدّ اطّرادًا مع الغرض، الّذي يرومه[37].

وبذلك تُعدّ هذه القافية وسيلة من وسائل إبلاغ المعنى للمتلقّي، وشدّ اهتمامه إلى ما هو جدير بالاهتمام، وهي ملائمة، ومناسبة للغرض الّذي قصده الشّاعر؛ حيث تمظهرت فيها القوّة، والفخامة، والفخر، والاعتزاز، والاستخفاف، والتّحقير للخصم.

فهذه الموسيقى الشّعريّة، والمتمثّلة في الوزن، والقافية لا يمكن -بأيّ حال من الأحوال- أن نفصلها عن تجربة الشّاعر الشّعريّة، والشّعوريّة؛ إذ تحمل -هذه التّجربة- في طيّاتها معاني الفخر، والاعتزاز بالذّات... فاختيار الشّاعر للبحر الطّويل؛ جاء من أجل التّعبير عن هذه المعاني، وأعتقد أنّ هذا البحر من أنسب البحور، وأكثرها ملاءمة للغرض، الّذي صاغ فيه الشّاعر معانيه، وأفكاره، ورسم فيه صوره الفنّيّة، وأفرغ فيه عواطفه، وأحاسيسه.

ومن الملاحظ -أيضًا- أنّ تفعيلات هذا البحر تسير على نحو منتظم، حيث لم ترد فيه الزّحافات غير المستملحة، أو القبيحة، فقد استخدم الشّاعر زحافًا حسنًا في تفعيلة (فعولن)، فكانت تأتي -كثيرًا- بصورة (فعول)، ولم يحذف فاء هذه التّفعيلة؛ فتصير (عولن)، فتنقلب إلى (فعلن)، فهذا الزّحاف لم يرد في هذه القصيدة.

وأمّا التّفعيلة الثّانية (مفاعيلن)، فكان الشّاعر يستخدم -أحيانًا- "القبض"؛ فتأتي على وزن (مفاعلن)، وهذا الزّحاف ورد – كثيرًا- في هذه القصيدة. أما زحاف "الكفّ" وهو تحويل (مفاعيلن) إلى (مفاعيل)، وهو من الزّحافات غير المستحبّة، فلم يرد- كذلك- فيها.

وكان العروض على ضرب واحد هو (مفاعلن)، وكذلك الضّرب؛ ممّا أحدث نغمة موسيقيّة منسجمة. وأمّا تخيّر حرف الرّوي/ صوت/ (الميم) المضمومة؛ وهو صوت مجهور، فيتناغم مع الموضوع العامّ الّذي دارت حوله القصيدة، وانسجم مع الحوار الّذي جرى بينه وبين صاحبته، فهذا تطلّب أن يرفع الشّاعر عقيرته، ويعلي صوته؛ ليرد على صاحبته، وكذلك ليفحم خصمه بأنّه مهيب الجانب، ذكي القلب، شامخ الأنف.

2- الإيقاع الدّاخليّ

الموسيقى الشّعريّة، هي: "تتابع من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[38]، ولها دور مهمّ في بناء القصيدة، فالمستوى الصوتيّ -في القصيدة- "يجذب الانتباه، ومن ثمّ، فإنّه يمثّل جزءًا لا يتجزّأ من التّأثير الجماليّ"[39]، ويتأتّى هذا النّوع من الموسيقى عن طريق ألوان البديع؛ بحيث تأتي دون تكلّف، أو قصد، فتؤثّر على حاسّة السّمع، وتنعكس آثارها على الحالة الوجدانيّة، والفكريّة لدى المتلقّي.

وتتأسّس الموسيقى الدّاخليّة على أنظمة صوتيّة أخرى غير الوزن، والقافية، مثل: "التّرصيع، والتّجنيس الدّاخليّ، والتّقسيم، والمقابلة، والمطابقة، إلى جانب بعض الظّواهر الصّرفيّة."[40]، وكذلك التّكرار بكلّ ضروبه، وأصوات المدّ، والجهر، والهمس.

وقد انبعث جمال الإيقاع الدّاخليّ -في هذه القصيدة- من جمال ألفاظها، وعدم وعورتها، وحسن جرسها، وتنظيم حروفها. فالألفاظ واضحة معبّرة عن المعاني، علاوة على عدم صعوبتها، ووقعها الموسيقيّ العذب، المؤثّر في الأسماع، فقد اختار الكلمات ورتّبها؛ بحيث تشدّ السّمع.

أمّا أشكال البديع، الّتي ظهرت في النّصّ دون تكلّف، وأضفت عليه عنصر التّلوين الصّوتي، وانتظام الإيقاع الدّاخليّ، فمنها الجناس، ولا سيّما جناس الاشتقاق، مثل: (نائم/ ينام/ نام/ نومهم)، وهذه الكلمات جميعها راجعة إلى أصل واحد، أي مشتقّة من (نام) على مذهب الكوفيّين، أو من (النّوم) على مذهب البصريّين، وكذا الحال في (ليسلموا/ سالم)، و(تغشم/ غواشم)، وقد أحدث هذا التّجانس من النّاحية الصّوتيّة تكرارًا منتظمًا للأصوات، وفي الوقت ذاته تضمّن معاني جديدة.

وظهر الطّباق كذلك بين لفظتي (اليقظان/ نائم)؛ ليؤكّد المفارقة الرّحبة بين اليقظان، والنّائم، وما تحمله من دلالة على أنّه ليس بنائم عن محاربة خصمه، والإيقاع به، وإن أبطأ عنه قليلًا. وأما الطّباق بين المفردتين (جارم/ مجروم)، فجاء بهما؛ ليبيّن أن الإنسان يخطئ، ويصيب، وأنّه يصفح عن خطأ المولى، ويغفر جرمه. ويظهر كذلك التّقسيم في قوله:

مَتَـى تَطْلُبِ المَـالَ المُمَنَّعَ بالقَنَا تَعِـشْ مَاجِدًا أَوْ تَخْتَرِمْكَ المَخَـارِمُ

فطالب المال، والسّاعي وراءه بشجاعته، وبأسه، وسلاحه، إمّا أن يعيش ماجدًا، أو يموت كريمًا، ولا ثالث لهما.

وأمّا التّكرار -في هذه القصيدة- فيعدّ ملمحًا أسلوبيًّا له حضوره الجليّ، وفاعليّته الكبيرة، الّتي أثْرَتْ النّصّ من النّاحيتين الإيقاعيّة، والدّلاليّة، وقد تكون النّفسيّة ثالثتهما؛ لكونها تفيد في تحليل نفسيّة منشئ النّصّ، وتكشف الشّعور المتراكم في نفسه.

وسيقتصر الحديث -هنا- على تكرار المفردة، أو اللّفظة، بصفتها أكثر دقّة -في نتائجها- من دراسة الأصوات، أو الحروف.

تَقُــولُ سُلَيمَــى لا تَعَــرَّضْ لِتَلْفَــةٍ وَلَيلُــكَ عَــنْ لَيــلِ الصَّعَــالِيكِ نَــائِمُ
وَكَيْـفَ يَنَــامُ اللَّيــلَ مَـنْ جُـلُّ مَالِـهِ حُسَــامٌ كَلَــوْنِ المِلْـحِ أَبْـيَضُ صَـارِمُ
إِذَا اللَّيــلُ أَدْجَــى وَاكْفَهــرَّ ظَلَامُــهُ وَصَــاحَ مِــنَ الأَفْــرَاطِ بُــومٌ جَــوَاثِمُ

فقد كرّر الشّاعر لفظة: ليلك/ اللّيل/ اللّيل/ ثلاث مرّات؛ لتحمل دلالات عديدة، منها: ارتباط اللّيل بالصّعاليك، فاللّيل لدى الصّعلوك ميدان الحركة، والحياة والتّنقّل، والسّلب، والنّهب، والإغارة، في الوقت، الّذي يكون ميدان السّكون، والرّاحة، والخلود إلى النّوم.

كما يجسّد الفخر، والاعتزاز بالنّفس، ورباطة الجأش، والقوّة، والشّجاعة، وقوّة النّفس، والجسد، نظرًا لما يمثّله اللّيل من الوحشة، والخوف، والقلق، والمخاطر، والمهالك، والعرضة للفناء. ورغم كلّ ذلك لا تحلو للشّاعر الفارس لذّة الغزو، والإغارة، والسّلب إلّا في اللّيل، الّذي أدجى، واكفهرّ ظلامه، أمّا تكرار لفظة الصّعاليك - الّتي تكرّرت مرتين- في قوله:

تَقُــولُ سُلَيمَــى لا تَعَــرَّضْ لِتَلْفَــةٍ وَلَيلُــكَ عَــنْ لَيــلِ الصَّعَــالِيكِ نَــائِمُ
أَلَــمْ تَعلَمِــي أَنَّ الصَّعَــالِيكَ نَــومُهُم قَلِيــلٌ إِذَا نَــامَ الخَلــيُّ المُسَــالِمُ

فتؤكّد حالة الصّعلكة القائمة آنذاك، والّتي كان دافعها- في الغالب- الفقر، فالغارة وسيلة للتّغلب على الفاقة، والعوز، وأيضًا مناهضة الوضع الاجتماعيّ الطّبقي الحاصل بين الأغنياء،

والفقراء، والخروج على القيم الاجتماعيّة، والتّمرد على الانتماء القبليّ، والاغتراب النّفسي المبرّر، ممّا دفع هذه الفئة/ الصّعاليك/ إلى السّلب، والنّهب، وشنّ الغارات بخاصّة في اللّيل، والنّاس نيام؛ ممّا جعل الصّعاليك مصدر فزع، وخوف، وموضع إعجاب، وتقدير، ولا سيّما مَن كان يقسّم غنائمه بين الفقراء، والمحتاجين.

وفي تكرار لفظة السّيف، ومرادفاتها؛ يتبدّى اعتزاز الشّاعر الصّعلوك بسلاحه، وهو سيفه الصّارم القاطع؛ لأنّه مصدر تحصيل رزقه، والتّغلب على الفاقة، والجوع من جهة، ودفع الظّلم، والجور عن نفسه من جهة أخرى، يقول:

تَقُـولُ سُلَيمَـــى لا تَعَـــرَّضْ لِتَلْفَـةٍ ... وَلَيلُـكَ عَـنْ لَيْـــلِ الصَّعَـالِيكِ نَـائِمُ
كَـذَبْتُم وَبيْـتِ اللهِ لَا تَأخُـذُونَهَـــا ... مُـــراغَمَةً مَـــا دَامَ لِلسَّيْـــفِ قَـائِمُ
مَتَـى تَجْمَعِ القَلْبَ الذَّكِيَّ وَصَـارِمـاً ... وَأَنْفـــاً حَمِيَّـــاً تَجْتَنِبْـــكَ المَظَـالِمُ
فَلَا صُلْحَ حَتَّـى تُقْرَعَ الخَيْلُ بِالقَنَـا ... وَتُضْرَبَ بالبِيْضِ الخِفَـافِ الجَمَـاجِمُ

ويوظف تقنية التّكرار؛ لينوّه بشأن المذكور(مَـوْلانَا)، وذلك في قوله:

إذا جَـــرَّ مَـــوْلانَا عَلَيْنَـــا جَرِيـرَةً ... صَبَـــرْنَا لَهَـــــا إِنَّـــا كِـــرَامٌ دَعَـــائِمُ
وَنَنْصُـــرُ مَوْلانَـــــا وَنَعلَـــمُ أَنَّـــهُ ... كَمَـا النَّـــاسُ مَجْـــرُومٌ عَلَيـهِ وجَـارِمُ

ويريد أنّ الإنسان يخطئُ ويصيب، فنحن نصفح عن خطأ المولى، ونغفر جرمه، فابن العَمّ وما شابهه من الدّعائم الّتي يستند عليها المرء، ويقوى به على غيره من الأعداء.

الخاتمة:

خلصت هذه الدّراسة إلى مجموعة من النّتائج، أبرزها ما يأتي:

1- لقد اتّضح الفرق جليًّا بين مصطلحي الأسلوب، والأسلوبيّة، سواء أكان ذلك في الدّراسات الأسلوبيّة الغربيّة، أم العربيّة؛ نتيجة للتّطوّر الّذي شهده الدّرس الأسلوبيّ الحديث. فالأسلوب - في الأدب- أصبح يعني الطّريقة في التّعبير، في حين أنّ الأسلوبيّة أضحت علمًا، أو

منهجًا ينصبّ اهتمامه على لغة النّصّ، أو -على الأقلّ- استهداف ظاهرة أسلوبيّة تستحقّ الدّرس جماليًّا وفنّيًّا، وتبيّن -كذلك- أنّ النّقّاد العرب المحدثين نظروا إلى الأسلوبيّة من زوايا متباينة، فرأى بعضهم أنّها علم تجريديّ، ومنهج عقليّ، يبرز ما يمتاز به الخطاب اللّغويّ عامّة. ورأى آخرون أنّها علم ينصبّ اهتمامه على اللّغة في أيّ نظام لغويّ، في حين عدّها آخرون ممارسةً، وتطبيقًا أكثر منها علمًا، ومنهجًا؛ تبحث فيما يجعل النّصّ اللّغويّ متميّزًا، ومتفرّدًا عن غيره، علاوة على أنّها تتعامل مع النّصّ بمجمله، وعدم الاكتفاء بالشّواهد المتفرّقة هنا، أو هناك، أو الاستغناء بالتّحاليل الجزئيّة عن معالجة النّصّ كاملًا.

2- أوضحت هذه الدّراسة بعض مواطن الجمال، الّتي انطوت عليها القصيدة؛ من حيث مضمونها الّذي تناول حياة الصّعلكة، وما يعترضها من مخاطر، ومهالك، وما تجسّده من واقع اجتماعيّ سيّئ معيش؛ يتمظهر فيه الفقر، والحاجة، والجوع من جهة، والتّمرّد على هذا الواقع الاجتماعيّ، ورفضه من جهة أخرى.

3- اتّسمت لغة هذه القصيدة بوضوح ألفاظها، وعمق دلالاتها، وتعبيرها الصّادق عن نفسيّة الشّاعر، وعواطفه، وبعدها عن الغريب، والحوشيّ.

4- ومن حيث الأسلوب، فقد جاء الحوار الخارجيّ للدّفاع عن تصرّفات الشّاعر، وتبرير أفعاله، وتصوير قوّته النّفسيّة، والجسديّة، وتقديم رؤيته للواقع، والحياة معًا. كما وظّف الشاعر الاستفهام الإنكاريّ، والتّقريريّ، وكذا أسلوب الشّرط؛ لبيان قيمة السّيف، ودوره في تحقيق الغنى، ودفع الظّلم.

5- أما صوره الشِّعريّة، وإن كانت مألوفة، غير جديدة، فإنّها عبّرت بصدق عن تجربته الشّعوريّة، والشِّعريّة، وعكست واقع الحياة المعيشة القائمة على الغزو، والسّلب.

6- وجاء الإيقاع الخارجيّ المتمثّل في البحر الطّويل متناغمًا مع غرض الحماسة، والفخر، وكشف عن عالم الشّاعر المفعم بالشّدّة، والقوّة، كما انسجم حرف الرّويّ المجهور؛ الميم المضمومة

مع الجو العامّ، الّذي دارت حوله القصيدة، علاوة على أنّه ناسب الحوار، الّذي دار بين الشّاعر، وصاحبته سُلَيْمَى.

7- وفيما يخصّ الإيقاع الدّاخليّ، المتمثّل في ألوان البديع من: طباق، وجناس اشتقاق، فقد خدم المعاني، والأفكار، وعبّر عنها بأسلوب غير مباشر؛ ممّا زادها حسنًا، وتأثيرًا في المتلقّي، وقبولًا لديه. ويلحظ- أيضًا- أنّ الشاعر قد أحسن توظيف تقنية التّكرار؛ فكرّر لفظة اللّيل؛ لأنّها مناط الشّجاعة الجسديّة، والنّفسيّة لدى الصّعاليك، وكذا تكراره للفظة الصّعاليك؛ لما تمثّله من وسيلة مهمّة للتّغلب على الفقر، والجوع، ولمناهضة للوضع الاجتماعيّ الطبقيّ آنذاك، وكذلك تكراره للفظة السّيف؛ لأنّه أهمّ مصادر رزق الصّعلوك، ودفع الظّلم عن نفسه.

وتوصي الدّراسة الباحثين بضرورة الإكثار من الدّراسات الأسلوبيّة، ولا سيّما في الجانب التّطبيقيّ؛ لتكون بمثابة ضوء يهتدي بها الباحثون، ومحاولة لتأصيل علم أسلوبيّ عربيّ، يفيد من جهود النّقّاد، والبلاغيّين العرب القدامى، ويفيد- أيضًا- من جهود الدّراسات الغربيّة الحديثة.

الهوامش والإحالات:

([1]) ينظر: الصّاحب بن عبّاد، المحيط في اللّغة: 8/ 327.

([2]) الزمخشري، أساس البلاغة: 304.

([3]) ابن منظور، لسان العرب: 3/ 2058.

([4]) أبو العدوس، الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق: 20.

([5]) ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون: 2/ 397.

([6])الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية: 46.

([7])عبابنة، اتّجاهات النّقّاد العرب: 227.

([8]) المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب: 96.

([9]) ينظر: عبدالمطّلب، جدليّة الإفراد والتّركيب: 84.

([10]) ينظر: عبدالمطّلب، قراءة أسلوبيّة في الشِّعر الحديث: 13، 14.

(11)المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب: 34.

(12) عياشي، مقالات في الأسلوبيّة: 37، 38.

(13) ينظر: الحربيّ، الأسلوبيّة في النّقد العربيّ الحديث: 15.

(14) خفاجيّ ، وآخرون، الأسلوبيّة والبيان العربيّ: 23.

(15) المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب: 37.

(16) عيآشيّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب: 25.

(17) الطّرابلسيّ، تحاليل أسلوبيّة: 7.

(18) هو: عمرو بن الحارث بن مُنَبِّه... الهَمْدَانِيّ؛ شاعر جاهليّ، أدرك الإسلام؛ فهو من الشّعراء المعمَّرين المخضرمين. ينظر: الآمديّ، المؤتلف والمختلف: 88. البكريّ، سمط اللّآلئ: 2/ 749.

(19) تنظر القصيدة في: ابن ميمون، منتهى الطّلب من أشعار العرب: 4/199- 203.

(20) خليف، الشّعراء الصّعاليك في الجاهليّة: 34.

(21) عقيليّ، المتغيّر الأسلوبيّ: 266.

(22) سرباز، الصّعاليك وشعرهم في العصر الجاهليّ: 50.

(23) ينظر: كوهن، بنية اللّغة الشِّعريّة: 176- 202.

(24) ينظر: علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة: 78.

(25) لويس، الصّورة الشِّعريّة: 22، 23.

(26) ينظر: كوهن، النّظريّة الشِّعريّة: 380.

(27) عبّاس، فنّ الشِّعر: 92.

(28) ينظر: العجميّ، صورة البطل عند الشّعراء: 136-139.

(29) عقيليّ، المتغيّر الأسلوبيّ: 266.

(30) ينظر: ابن منظور، لسان العرب: 5/ 3260.

(31) الشّنتمريّ، شرح حماسة أبي تمّام: ا/ 353.

(32) كوهن، النّظريّة الشِّعريّة: 74.

(33) ابن طباطبا ، عيار الشّعر: 11.

(34) الخريشة، جماليّة التّشكيل العروضيّ: 41/ 788.

(35) اليوسف، مقالات في الشِّعر الجاهليّ: 73.

(36) الأخفش، كتاب القوافي: 8.

(37) ينظر: الحاتميّ، الرّسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطّيب المتنبّي وساقط شِعره: 42.

([38]) ويليك، ووآرن، نظريّة الأدب: 213.

([39])نفسه، الصفحة نفسها.

([40]) موافي، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة: 118.

قائمة المصادروالمراجع:

1) الآمديّ، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت.370)، المؤتلف والمختلف، تحقيق: عبدالسّتّار فرّاج، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ط1، 1961م.

2) الأخفش، سعيد بن مسعدة (ت.215ه)، كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النّفاخ، مطابع دار القلم، بيروت، ط1، 1974م.

3) البكريّ، عبدالله بن عبدالعزيز بن محمّد، سمط اللّآلئ، تحقيق: عبدالعزيز الميمنيّ، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ط، د.ت.

4) الحاتميّ، محمّد بن الحسن (ت. 388ه)، الرّسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطّيب المتنبّي وساقط شِعره، تحقيق: محمّد يوسف نجم، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1965م.

5) الحربيّ، فرحان بدريّ، الأسلوبيّة في النّقد العربيّ الحديث - دراسة في تحليل الخطاب، المؤسّسة الجامعيّة للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2003م.

6) الخريشة، خلف خازر، جماليّة التّشكيل العروضيّ والإيقاعيّ للبحر الطّويل، مجلّة دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجامعة الأردنية، عمّان، مج41، ملحق2، 2014م.

7) خفاجيّ، محمّد عبدالمنعم وآخرون، الأسلوبيّة والبيان العربيّ، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، ط1، 1992م.

8) ابن خلدون، عبدالرّحمن بن محمّد (ت.808ه)، مقدّمة ابن خلدون، تحقيق: عبدالله محمّد الدّرويش، دار البلخيّ، دمشق، ط1، 2004م.

9) خليف، يوسف، الشّعراء الصّعاليك في الجاهليّة، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

10) الزّمخشريّ، أبو القاسم، محمود بن عمر (ت.538ه)، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط1، 1979م.

11) سرباز، حسن، الصّعاليك وشعرهم في العصر الجاهليّ، مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة، طهران، ع25، 1988م.

12) الشّايب، أحمد: الأسلوب - دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991م.

13) الشّنتمريّ، أبو الحجّاج، يوسف بن سليمان بن عيسى (ت. 476ه)، شرح حماسة أبي تمّام، تحقيق: عليّ المفضل حمّودان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1992م.

14) الصّاحب بن عبّاد، إسماعيل (ت.385ه)، المحيط في اللّغة، تحقيق: محمّد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1994م.

15) ابن طباطبا، محمّد أحمد العلوي (ت.322ه)، عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عبّاس عبدالسّاتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2005م.

16) عبابنة، سامي، اتّجاهات النّقّاد العرب في قراءة النّصّ الشِّعريّ الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردنّ، ط1، 2004م.

17) عبّاس، إحسان، فنّ الشِّعر، دار الثّقافة، بيروت، ط3، د.ت.

18) عبد المطّلب، محمّد، جدليّة الإفراد والتّركيب في النّقد العربيّ القديم، الشّركة المصريّة العالمية للنّشر-لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.

19) عبد المطّلب، محمّد، قراءة أسلوبيّة في الشِّعر الحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995م.

20) العجميّ، خالد محمد راشد الصّغير، صورة البطل عند الشّعراء الصّعاليك في الجاهليّة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 2008م.

21) أبو العدوس، يوسف، الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق، دار الميسرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمّان، الأردنّ، ط1، 2007م.

22) عقيليّ، إنتصار أحمد يعقوب، المتغيّر الأسوبيّ (اللّيل) في شِعرالصّعاليك، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، مج11، ع1، 2019م.

23) علّوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، ط1، 1980م.

24) عيّاشيّ، منذر، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2015م.

25) عيّاشيّ، منذر، مقالات في الأسلوبيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1990م.

26) كوهن، جون، بنية اللّغة الشِّعريّة، ترجمة: محمّد الولي، محمّد العمريّ، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، 1986م.

27) كوهن، جون، النّظريّة الشِّعريّة (اللّغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط1، 2000م.

28) لويس، سيسل دي، الصّورة الشِّعريّة، ترجمة: أحمد نصيف وآخرون، مراجعة: عناد غزوان، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، ط1، 1982م.

29) المسدّي، عبدالسّلام، الأسلوبيّة والأسلوب، دار سعاد الصّباح، الكويت، ط4، 1993م.

30) ابن منظور، محمّد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق: عبدالله عليّ الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

31) موافي، عبدالعزيز، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

32) ابن ميمون، محمّد بن المبارك، منتهى الطّلب من أشعار العرب، تحقيق: محمّد نبيل طريفي، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1999م.

33) وليك، رنيه، ووآرن، آوستن، نظريّة الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المرّيخ للنّشر، الرّياض، ط1، 1992م.

34) اليوسف، يوسف، مقالات في الشِّعر الجاهليّ، دار الحقائق، دمشق، ط1، 1975م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

جماليات المكان في ديوان (يا دارمية) ليوسف حسن العارف

د. إبراهيم عمر علي المحائلي*

ibalmhaily@kku.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/10/01م	تاريخ القبول: 2021/12/11م

ملخص:

يهدف البحث إلى الكشف عن جماليات المكان في ديوان (يا دارمية) ليوسف العارف، متخذا من المنهج الأسلوبي وسيلة للدراسة، وقد تم تقسيم البحث إلى مقدمة وستة مباحث؛ راصدًا المرجعية التاريخية للتراث الشعري العربي الذي تناول ظاهرة المكان تناولا فنيا؛ بغية بيان التأثير والتأثر بين القديم والحديث، ثم تطرق الباحث إلى رصد التوجهات الفكرية للعارف وعلاقتها بالعاطفة المسيطرة عليه إبان نظمه للأبيات ، وقد اقتضت الضرورة الاستعانة بألوان البلاغة العربية من بيان ، وبديع ، ومعانٍ؛ من أجل تفهم الجماليات الفنية التي قصد إليها الشاعر في ديوانه، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، أهمها: إبراز جماليات المكان في شعر يوسف العارف، عبر دراسة جماليات المكان من حيث ارتباطها بفنون أخرى.

الكلمات المفتاحية: جماليات المكان، الشعر السعودي، شعرية الأمكنة، يوسف العارف.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها كلية العلوم والآداب بمحايل عسير- جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-009

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

The Aesthetics of Place in the Diwan of *Ya Dar Maiya* by Youssef Hasan Al-Aarif

Dr. Ibrahim Omar Ali Al-Mahaili *

ibalmhaily@kku.edu.sa

Received date: 01/10/2021	Acceptance date: 11/12/2021

Abstract:

The research aims at revealing the aesthetics of place in the Diwan of *Ya Dar Maiya* 'O, Maiya's Home' by Youssef Al-Aarif, using the stylistic approach as a means of study. The research was divided into an introduction and six sections, observing the historical reference to the Arab poetic heritage, which dealt with the phenomenon of place in an artistic way, in order to show the impact and influence between the old and the modern. The researcher touched on monitoring Al-Aarif's intellectual tendencies and their relationship to the emotion that dominated him during his recitation of verses. It was necessary to use the colors of Arabic rhetoric such as figures of speech, stylistics, and semantics in order to make the artistic aesthetics that the poet intended in his poetry understandable. The study concluded with a set of results, the most important of which are: highlighting the aesthetics of the place in the poetry of Youssef Al-Aarif, by studying the aesthetics of the place in terms of its association with other arts.

Keywords: Aesthetics of Place, Saudi Poetry, Poetic Places, Youssef Al-Aarif.

*Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Science and Arts, Mahayel Asir, King Khalid University, Saudi Arabia.

مقدمة:

أضفى المكان على الشعر العربي جماليات من الصور الشائعة قديمًا وحديثًا؛ وذلك لما يمتلكه المكان من دلالات قادرة على التأثير المباشر في نفس الشاعر، الذي بات دافعًا للتعبير عن قضايا وهواجس متعددة تنوّعت ما بين الاجتماعية والسياسية والدينية وغيرها، وقد أكّد العديد من الدراسات السابقة العلاقة الرابطة بين المكان والإنسان بعامة، والمبدع بخاصة الذي استطاع التخلّص من القيود الهندسية وظرفيتها المكانية؛ للوصول إلى الفضاء الدلالي للمكان، وقد برهن العارف في يا دار ميته على قدرة المكان على إيجاد عوالم من الإبداع، بات الوقوف عليها بالدرس والنقد أمرًا ضروريًّا، وإغفالها تفريطًا في الأمانة العلمية؛ الأمر الذي دفع الباحث إلى إفراد دراسة ناقدة لديوان العارف المعنون بـ(يا دَارَمَيَّة .. قصائد ونصوص شعرية).

وحرص الباحث في هذه الدراسة على التطرُّق لإبراز إنتاج الشعراء الذين تناولوا ظاهرة المكان في أشعارهم قديمًا وحدثيًا؛ بغية بيان التأثير والتأثر بين الأجيال المتعاقبة في مجال الشعر، كما حرص الباحث على بيان التوجهات الشعرية التي دفعت الشاعر إلى اختصاص أماكن بعينها دون غيرها بالنظم والبيان.

ويأتي هذا النهج البحثي بغية بيان جماليات شعر المكان عند العارف في دارميته، والتي انحازت في أغلبها إلى الإعلاء من التراثية الشعرية والهوية القومية العربية.

وتناوُلُ ظاهرة المكان في أشعار العارف من الأمور التي ألزمتنا بالتطرّق إلى العديد من الروافد الفكرية؛ ومن هنا جاءت أهمية تقصي الحقيقة عبر التعريج على التجربة الشعرية التي لازمت نظمه المختص بمكان بعينه، ومحاولة إبراز الرمز في أشعار العارف، وأثر ذلك في الصورة المنبعثة عنه.

واستقر الباحث في دراسته لديوان (يا دار مية) على اختيار المنهج الأسلوبي في استظهار الجماليات، عبر جمع الصور الفنية للمكان في الديوان، وتحليلها، وبيان أثر المكان فيها، لاسيما أن

الدراسة هدفت إلى الكشف عن صورة المكان في شعر العارف، والتّعرُّف على أهم الصور الفنية ودلالاتها وأبعادها الشعرية من خلال دراسة تفصيلية لشعره في ديوان (يا دار مية).

"فالمكان أكثر التصاقًا بحياة الإنسان، وإدراك الإنسان للمكان إدراك حسي ومباشر، ويستمر مع الإنسان طوال عمره"[1].

وأدرك الإنسان البدائي بفطرته أهمية المكان، وسر انجذابه إليه، وتعلّقه به، فقد عاش في أماكن مختلفة؛ جعلته ينجذب نحو المكان، ويظلّ متعلقًا به؛ لكن "مواقف الحضارات القديمة في معالجتها للمكان كانت معالجة حسية موضوعية؛ إذ لا يستطيع الإنسان البدائي إدراك المكان إلا من خلال أشياء ملموسة وحسية، فالتفكير الحسي للمكان هو السائد في تفكيرهم"[2].

هذا فضلًا عن كون المكان هو المرجعية التاريخية لذاكرة الإنسان؛ لاسترجاع ما هو فائت من أحداث تحمل بين طياتها مشاعر تُحرّك وجدان المستهام والرائي، وهذا الاستخدام اليومي هو ما أكسب المكان أهمية خاصة؛ "لأنه يؤدي دورًا يُسهم مع عناصر أخرى كالشخصية والبيئة الاجتماعية - الثقافية في تكوين السلوك الإنساني"[3].

وليس أدل على أهمية المكان في العمل الفني من قول "باشلار": "العمل الأدبي حين يفتقد المكانية؛ فإنه يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[4].

وكأن "باشلار" اعتمد المكان شرطًا رئيسًا للعمل الفني؛ الأمر الذي ربما يكشف أثر المكان في التوجّهات الشعرية في أشعار العارف، ويضيء الطريق لتفهّم الأسباب والمبررات التي دفعت العارف إلى نظم ديوان تقوم قصائده على المكان؛ لتُعبّر عن تجربة شعرية انفعل معها.

ومن الأسباب التي دفعت الباحث لاختيار هذا الموضوع هو عدم تطرق أحد من الباحثين والدارسين -على حد قراءتي- للمكان في أشعار العارف؛ لتكون الدراسة التي بين أيدينا أول عمل تطرق إلى جماليات الجمال في ديوان العارف (يا دار مية).

المبحث الأول: المرجعية التاريخية للمكان في العمل الفني

شغل المكان أفكار الكثير من المبدعين والمنتجين للعملية الإبداعية، على نطاق النثر والشعر؛ لما له من ارتباط وثيق بالتجربة التي ينفعل بها المبدع لإنتاج عمله الأدبي، وعلى الإطار النثري فقد كان للـ"مكان" دور مهم في بناء الرواية، وكثيرًا ما لفت إلى دور المكان في الحبكة القصصية، وتحدّث عن هذا التصوّر بشكل واضح "باشلار"،حيث تناول المكان وعلاقته بالإنسان، مبينًا أن "المكان" الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا، ولا مبنيًا بذات أبعاد هندسية... إننا ننجذب نحوه؛ لأنه يُكثّف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصورة[5].

ويكشف الحديث عن المكان في الشعر العربي القديم والحديث عن ضغط العاطفة والوجدان الذي يؤثّر إيجابا في مخيال الشاعر؛ فيكسبه دلالات رمزية بعد شحنها بمعانٍ ذاتية تُعبّر عن إحساس الحب والوفاء والولاء.

احتلّ عنصر المكان في الشعر العربي بخاصة مرجعية فنية لا يمكن إغفالها؛ الأمر الذي لفت أنظار الباحثين والدارسين إليه تنقيبًا عن الجمال في العمل الفني بعامة والشعر بخاصة، وقد تحدث النقاد وأطالوا الحديث عن تفكّك بناء القصيدة الجاهلية، وتعدد أغراضها، ولم يفطن أحد منهم إلى هذا العجز الذي يسبّب الانصراف.

لقد التزم الشاعر الجاهلي بذكر المكان في أشعاره، راضيًا بالقسمة التي قُسمت له، "أما الشاعر الحديث فقد ألحّ في طلب توظيف المكان، ولكن إلحاحه لا يعود عليه بطائل"[6].

فالأبيات الشعرية التي سجّلها ديوان الشعر حلّت فيه الظرفية المكانية محلًا رئيسًا في هذه الأبيات، لاسيما أن الشاعر اعتمد في تقسيماته لأغلب القصائد وعنونتها على مسمى مكاني، لافتا إلى أهمية المكان الذي كان له عظيم الأثر في إثارة قريحة الشاعر؛ إذ لعبت على أوتارها أسباب وروابط اجتماعية مع شخوص أو روابط عقدية دينية تعلّق بها الشاعر؛ ليصير الشعر في نظر الشاعر أشبه

ما يكون بالهاله التي يعيش الشاعر بداخلها وفق المرجعيات الاجتماعية أو الزمانية أو الحدث وملابساته.

وقد اتسم الشعر الجاهلي بحتمية أن يكون للمكان محل من الإعراب، ولعل ذلك يرجع إلى الطبيعة الاجتماعية التي جعلت من الارتحال والتنقّل سببًا في البقاء، خاصة أن الطبيعة البيئية غلب عليها الطابع الصحراوي؛ فكان انتقال القبيلة من مكان إلى آخر متوقفًا على توافر المياه أو ندرتها في محل إقامته؛ الأمر الذي رافقه البكاء على الأطلال وبقايا الديار وما ارتبط بها من ذكريات الماضي، وهذا ما فرض على الشاعر العربي (الجاهلي) نهجًا بنائيًّا لقصيدته، ويمكن تتبع هذا ورصده بالاستشهاد بأشعار ذلك العصر، وبخاصة التي أصّلت لمفهومية المكان وأهمية في البناء النظمي للقصيدة.

فطرفة بن العبد أحد أبرز الشعراء الذين رسموا هيكل القصيدة وبناءها في عصره، وأسهم في تحديد معالمها بحتمية الاستعانة بعنصر المكان في القصيدة حيث البكاء على الأطلال، أطلال دار الحبيبة، وخير دليل على ذلك تصدير قصيدته بها:

لخولـــة أطـــلال ببرقـــة ثهمـــد تلـوح كبـاقي الوشـم في ظـاهر اليـد

وقوفًـا بهـا صـحبي عليَّ مطـيهم يقولـون لا تهلـك أسًـى وتجلَّـد (7)

فيصف مشاعر نفسه الوالهة بعفة واحتشام، دون أن يبخس الحبيبة حقها، ودون أن يخدش الحياء.

وهذا النابغة الذبياني يترجى صَحبه وقد مروا قريبًا من الديار التي سكنوها يومًا ثم رحلوا عنها، أن يعطفوا على ديار الحبيبة؛ ليلقوا عليها التحية، حيث شدّه الحنين إلى الديار وذكرياته فيها، فيمضي يخاطب الأطلال، ويمتدح الحبيبة قائلًا:

عُوْجُـوا فحَيّـوا لـنُعْمٍ دمنـة الـدار مـاذا تحيّـون مـن نـؤي وأحجـار؟

وقفــت فيهــا سَــراة اليــوم أســألها عــن آل نعــم أمُوْنــا عبــر أســفار

فاســتعجمت دار نعــم مــا تكلمنــا والــدار لــو كلمتنــا ذات أخبــار[8]

وإن يمتدح حسنها وجمالها، فإنه أيضا يُطرِي حسن خلقها وطهر سلوكها:

بيضاء كالشمس و افت يوم أسعدها لـم تـؤذِ أهـلا ولـم تُفْحِـش على جـار

صوّر شعراء الجاهلية بوقوفهم على الأطلال والديار - يبكون ويستبكون - مدى الحنين، وعمق المشاعر لها ولساكنيها، ومهما عاب بعض النقاد والشعراء المتأخرين على الشعر الجاهلي وقوفهم الباكي على الأطلال "فإن أحدًا لا يستطيع أن يغفل براعتهم وشبُوب عاطفتهم، وطرافة وصفهم لمشاعر الحنين، ورسم لوحات مائزة نادرة للحب والجمال والوفاء"[9].

وفي عصور النهضة الإسلامية عبّر الشاعر عن جمال الربيع، المرتبط بتقاطع الظرفية الزمانية والمكانية في آن، كقول أبي تمام:

يــا صــاحبي تقصــيا نظريكمــا تريــا وجــوه الأرض كيــف تصــور

تريــا نهــارا مشمســا قــد شــابه زهــر الربــا فكأنمــا هــو مقمــر[10]

يعني أن النبات من شدة خضرته مع كثرته وتكاثفه؛ قد صار لونه إلى السواد، فنقص من ضوء الشمس؛ حتى صار كضوء القمر، ساعيًا صوب توصيف البيئة المكانية التي اتسمت بالخضرة والازدهار، بوصفها إحدى الملازمات البيئية المعبرة عن النهضة الحضارية في عصره، الذي انطلق بمشاعره وإحساسه من خلال المكان ليكون خير ترجمان لما يجيش في نفسه عبر نظم شعري.

وأما في العصور الأدبية الحديثة فقد انطلق الشعر مندّدًا بالتوجّهات السياسية السالبة للأوطان، فهذا أحمد شوقي يعبر عن تجربة ذاتية عامة تجاه وطنه، الذي عبر فيه وبرر سر نضاله الوطني من أجله، قائلًا:

وطــني لــو شُــغلت بالخلــد عنــه نــازعتني إليــه في الخلــد نفســي[11]

معبرًا عن حبه الشديد لوطنه -الظرفية المكانية- عبر مضمون مجازي؛ لافتًا إلى التطورات الظرفية الزمنية التي لم تحُلْ دون تذكر وطنه الذي عاش فيه أفضل الأيام والذكريات.

كما مثّل المكان مرجعية فنية عند الشعراء من خلال الحنين إلى مواطن الذكريات، ويمكن التمثيل لذلك بالتوجّهات الضمنية لأشعار مدرسة أبولو، ومثّل ذلك محمود حسن إسماعيل في أغاني الكوخ قائلًا:

ضـــمت حواشـــيه علـــى عابـــد محرابـــه مـــن فاقـــة دائـــر

ينعـى عليـه تحـت جـنح الـدجى شـيخ الليـالي بومهـا الصـافر[12]

وكان لشعراء المهجر أيادٍ على الشعر العربي، من خلال الإعلاء من فلسفة المكان في أشعارهم، وذلك بالحنين إلى الوطن في أرض الغربة، وها هو الشاعر حسني غراب الحمصي المولود عام 1899 يتحدّث عن وطنه أجمل حديث كأنه كلام منتزع من سويداء القلب:

أبعـد "حمـص" لنـا دمـع يـراق علـى... منـازل أم بنـا مـن حادثـات هلـع؟

دارنـــحنّ إليـــها كلـــما ذكـــرت... كأنمـــا هـــي مـــن أكبادنـــا قطـــع

وملـــعب للصـــبا نـــأسى لـــفرقته... كأنـــه مـــن ســـواد العـــين منتـــزع

وقد عني الباحث بالإشارة إلى دور المكان في الشعر العربي عبر العصور؛ بغية تأكيد مكانته في بناء القصيدة العربية المُعبرة عن عاطفة ناظمها.

المبحث الثاني: التوجّهات الفكرية لأشعار العارف تجاه المكان

حرص الباحث على التعرض إلى التوجهات الفكرية للشاعر، في محاولة لتفهم ملامح التجربة الشعرية التي أثرت على الشاعر لنظم أبياته؛ إذ إن الفكر والعاطفة ركنا التجربة الشعرية التي هي أساس العمل الفني.

ويجدر قبل الولوج إلى (دارمية) العارف بالدراسة والتحليل، أن ننقّب في شخصيته الشعرية، والوقوف على الروافد الثقافية التي أثرت في توجّهاته الفكرية لإنتاج عمله الفني؛ إذ إن الفن مرآة لمبدعه، وقد قاد الباحث إلى هذه النتيجة جملة من الشواهد والدلائل، يأتي في مقدمتها ميل الشاعر -العارف-إلى التعظيم من (الأنا) الشعرية العربية، والمدقّق في أشعاره لا يكاد يلحظ خلوها من ترابط المكان بالعلاقات الاجتماعية والتاريخية الملازمة له، حيث استعار معاني المكان لقيمة اجتماعية، كما في نظمه:

سـلام أيهـا البلـد الحـرام سـلام لا يماثلـه سـلام
وفجـر صـادق الإشـراق حـي وليـل بـالغ الإقمـارتـام
بـدت فيـه الرسـالة مـن "حـراء" فـزال الجهـل و انـدحر الظـلام [13]

من الأبيات السالفة يتضح أن الشاعر وظّف بعض الكلام في أبياته الشعرية بما هو متفق مع ملابسات المكان من الناحية المعنوية والدلالية؛ مبرزا العلاقة الرابطة بين المكان و الزمان، فـ"مكة" هي البلد الحرام ومهبط الإسلام، وقد كان انطلاق نوره من غار "حراء"، الذي كان يتعبّد فيه محمد - صلى الله عليه وسلم - رافضًا الانصياع لما هو سائد مجتمعي آنذاك من عبادة للأوثان والأصنام، وقد دلّل على ارتباط المكان "مكة" بالدين الإسلامي باستخدامه كلمة "سلام"، الباعثة في نفس المتأمل الرابط ما بين المكان ورسالة الإسلام المباركة.

وأما في قصيدته الواصفة لمدينة القاهرة، فقد عبر الشاعر عما تجيش به عواطفه وتجلى ذلك باعتماده على ألفاظ تبرز قيمة المكان (القاهرة) التاريخية، ومظاهر ترابطها الاجتماعي، يقول[14]:

وبعينها يشيخ العندليب
وعليها يسفح النيل الغروب
هي ذي القاهرة[15].

اعتمد الشاعر في بناء قصيدته النظمية على النهج التوصيفي- البرانسي، وكأنه يحمل آلة تصوير يرصد بها أصالة تلك المدينة وعراقتها عبر الأزمان.

والشاهد هنا أن الشاعر استعان بألفاظ تحيل الانتباه إلى "العندليب" المعبر عن المغني المصري (عبد الحليم)، الذي ذاعت شهرته في العالم العربي؛ وهذا ما يؤكد أن الشاعر اعتمد في أشعاره على ألفاظ وتعبيرات مكانية تتقاطع مع المجرد الذي يُقرّب أفهام المتلقين إلى مراد أشعاره، ويضيف جمالًا على شعره، بإشراك المتلقي معه في العملية الإبداعية، عبر الاتفاق على ما توصّل إليه الشاعر، من ربط بين المكان، وملازماته المُتعارف عليها بين العوام، والخواص.

ويمكن مما سلف التطرّق إلى التوجّهات الفكرية للشاعر، التي قد تُسهم في فهم الأسباب والعلل التي جعلته يفرد ديوانًا شعريًّا اختص بـ"المكان"، مُعبرًا عن تجربته الشعرية، والمتعمق في ديوان (يا دارمية) يجد انبعاثًا خاصًّا لمفهوم المكان، من خلال رصد التوظيف الدلالي لرمزيته، التي لا تنفصل عن التعظيم لمكانة تلك الأماكن وفق مقاصد فلسفية قصد إليها الشاعر، فالمكان بشكله وملامحه المادية والمعنوية يعطي طابعًا للهوية الذاتية[16]، وهذا ما يمكن تفصيله فيما هو آتٍ:

المطلب الأول: تعمّق روح الوطنية

دلت أشعار العارف في أكثر من موضع على إعلائه من الروح الوطنية، ومثال ذلك قوله:

وإن كـان فـي القلـب المتـيم دعـوة ... فـإلى " خلـيص " تشـوّقا وحنانـا

هـذي الوجـوه نحبهـا وتحبنـا ... ويضَـمُّنها وطـن بـه سـلوان[17]

فالعاطفة المسيطرة على الشاعر هنا تحرّكها روح الوطن والانتماء؛ تقريبًا للمكانة العالية التي تمثلها مدينة "خليص".

كما دعا الشاعر إلى توحّد أركان الوطن وعدم الانفصال بين أطرافه المترامية، يقول:

إلـى أرض الشـمال شـددت رحلـي ... و أيقظـت النـوارس فـي ارتحـالي

هتفـت لهـا بـأني سـاحلي ... وعشـقي في الصحارى والـتلال[18]

داعيًا إلى الوحدة بين أجزاء الوطن، وهذا التوجه أحد الروافد الداعية إلى الوحدة الوطنية؛ رغبة في جعل الوطن جسدًا واحدًا لا تنفصل أجزاؤه، وجاءت هذه الأبيات في أثناء تجربة شعرية تُعبّر عن التحية إلى أهل عرعر ورفحا في منطقة الحدود الشمالية.

وقد عني ديوان العارف بالإعلاء من الهوية الوطنية، التي امتدت من حدود الوطن الأصغر الممثّل في المملكة العربية السعودية إلى الوطن الأكبر الممثّل في الوطن العربي؛ فأفرد قصيدة لمدينة الشارقة تحت عنوان "عشت يا الشارقة!!" كما نظم أشعارًا عن مدينة الفيوم تحت عنوان "الفيوم والحب السامي!!"[19]،ثم جاء نظمه لأبيات عن مدينة القاهرة تحت عنوان "هي ذي القاهرة"[20].

ويجد الباحث أن المكان العربي يستوعب هموم الشاعر وقضايا الأمة التي بعثرتها الحدود، حيث يلمها في خريطة أشعاره وطنًا واحدًا، وهدفًا موحدًا؛ تجسيدًا لحلم كل عربي يأمل في توحيد الدول العربية.

المطلب الثاني: المرجعية الدينية

برزت المرجعية الدينية للعارف من خلال الآثار النفسية التي تُفضي بها أشعاره، لاسيما المختصة بالأماكن الدينية المُقدّسة، فقد يكون للمكان أبعاد نفسية تؤثر في الذات البشرية سلبًا وإيجابًا، وفقًا لما يُثيره من مشاعر وأحاسيس؛ إذ يقترن هذا المكان "في البيئة الذهنية للكائن بحزمة من الدلالات الإيجابية والسلبية"[21].

يتخذ المكان بعدًا نفسيًّا؛ فيكون محور الاهتمام والعناية عند توظيفه في العمل الفني، فـ" المكان الذي يُثير مقدارًا ما من التعاطف أو التنافر، طالما استحوذ على اهتمام الفنان. وإضفاء البُعد النفسي أو الشعوري على المكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفني"[22]. والتوجّهات الدينية والعقدية من الركائز الموجّهة لميول الإنسان ورغباته؛ فقد نظم العارف العديد من الأبيات الشعرية ذات المرجعية الدينية منها قصيدة "تجليات...في أرض النبوة "؛ حيث قال:

فتَّشت أوردتي..

فلم أجد إلا الحبيب المصطفى ،

ينثال عطرًا أحمديًّا..

نكهة الفردوس

بابان نحو سعادة الريان..

والحوض المتوج بالنبوة[23].

فالدلالة الملازمة للمكان "المدينة المنورة" كانت مبعثًا لاستهلال الشاعر بالثناء على النبي صلى الله عليه وسلم وتبرز المكنون الديني والعقدي المهيمن على الشاعر، وفي ثنائه لمدينة "خليص" عمد الشاعر إلى إكساب صورته الفنية دلالة قدسية يمكن الاستدلال عليها من خلال نظمه:

سـكبت مفاتنهـا علـى اسـتحياء وتجمّلـت بالمـاء فـوق المـاء

أملـودة صـنع الزمـان بهاءهـا وتأنّقـت كالبـدروالجـوزاء

واعشوشـبتْ هـذي الـديارفنالهـا مـن مـاء زمـزم حصـة الإنمـاء[24]

اعتمد العارف في هذه الأبيات على الصور الخيالية التي أسهمت في إكساب المكان -محل النظم- علوا في المكانة والمنزلة، وقد عضد لهذا التوجه استعانته في بالألفاظ: (البدر - الجوزاء) محاولا أن يكسب الأبيات دلالة دينية من خلال الاعتماد على الألفاظ ذات المرجعية الدينية: (ماء زمزم).

المطلب الثالث: اعتزاز الشاعر بالأنا الشعرية

برزت شخصية العارف المعتدة بالأنا الشعرية، ويأتي ذلك في معرض نظم الشاعر لأبيات شعرية تصف مكان "عكاظ":

مهفهفـة القـوافي سـاطعات تزيـد مـن التغـنج والعتـاب

تقـول " أبيـت شـعري " هـل طـو اني مـن الأحـداث مـا زاد التصـابي؟[25]

يحمل البيتان الشعريان دلالة معلية من الأنا الشعرية، كعادة الشاعر العربي الكلاسيكي في نظم أبياته، وقد عُضِد هذا المفهوم في أكثر من موضع في أشعار العارف، ففي نظمه لمدينة "خليص":

وحملـت في عقلي نبـوءة شـاعر يزهـو على حلك الظلام الموثق[26]

وفي نظمه:

ويقـول شـعرًا "عـارفي " المسـتوى في غـادة مـن حسـنها لا توصـف[27]

افتخر العارف بذاته بإضافة "ياء" النسب إلى كنيته، فرسم صورة فنية تكشف عن مكنون تراثي يعلي من مكانة الشعر والشعراء. والمدقق في أشعار العارف لا يكاد يجد خلوًّا من لفظة "القافية" وملازماتها، ويمكن الاستدلال على ذلك بقوله:

لـ(طيبة) في خافقي هاتف
يجود عليّ بما أعرف
فتهمي الحروف وفي وقدها
تمور القوافي ولا تأنف[28].

ويجد الباحث في اعتزاز الشاعر بشاعريته وقريحته الشعرية القادرة على النظم والبناء الشعري طيفًا من ألوان التمسّك بالهوية العربية والقومية؛ إذ إن الافتخار بالشعر والقدرة على نظمه خير شاهد ودليل على ولائه للهوية العربية، بوصف الشعر ترجمانًا حقيقيًّا للعربية، ومُعبرًا عن أصالته.

المطلب الرابع: الانحياز إلى الكلاسيكية الشعرية

إذا كان الشاعر قد انحاز إلى تسمية ديوانه بـ(يا دارمية)، اقتباسًا من بيت شعر للنابغة الذبياني:

يـا دارَمَيَّـةَ بِالعَليـاءِ فَالسَـنَدِ أَقـوَت وَطـالَ عَلَيهـا سـالِفُ الأَبَـدِ

فإن هذا يلفت إلى إيمانه بقيمة التراث واعتزازه به، وربما فسّر عنايته بالجانب التراثي، الذي بات له أثر بيّن في جل أشعار ديوانه؛ بل وصار المحرك الرئيس في توجّهاته الشعرية؛ فبدا شعر العارف في كثير من المواضع كلاسيكي النزعة، عارفًا بالحقيقة المطلقة، وكأن العالم يدور في فلك معرفته، واستعان على هذا المراد بتوظيف عنصر المكان توظيفًا دلاليًّا يتفق ومقصده، يقول:

"الطـائف" المـأنوس رمـز حضـارة وشـموخ علـم وارتقـاء مكـان[29]()

ويقول في وصفه لـ"جدة":

غنيت "جدة" فاهتف أيها الشادي

وغنّ مثلي، فهذا عيد ميلادي

وهذه "جدة " الفيحاء غانية.

لم يغفل الشاعر أهمية المكان تاريخيًّا وحضاريًّا؛ إذ يُحمّل كل مكان ما يصنع تاريخيته ويُخلّده على أرض الواقع، ويعتمد الشاعر على اللغة التراثية، رغم تخليه عن القالب الشعري الكلاسيكي، ومن هذه الألفاظ (الشادي والفيحاء)، وقد وجد الشاعر ضالته من خلال توصيف "تنومة" -أحد أماكن المملكة العربية السعودية- بقوله:

"تنومة" يا شفا النفس العليلة

ويا شرف المكانة والوسيلة

ويا ألق الفصاحة مذ عرفنا تواريخ القبائل والقبيلة[30].

حيث برز المكوّن الثقافي للشاعر من خلال شطري (الشعرية والتاريخية)، محلًّي الاعتزاز والفخر والآلة البيانية التي سعى إلى ترسيمها صورة فنية تعظّم الظرفية المكانية التي بنى عليها مادته الشعرية على اختلافها وتعددها.

وفي معرض نظمه:

يقولون :" لوكي لوما"..

أقول: بياض من التاريخ ، مسته

يد "حوراء"[31].

و"لوكي لوما" هو الاسم الروماني لمدينة "أملح" محل النظم الشعري، وإحدى محافظات تبوك، وتعني المدينة البيضاء، فالرؤية التاريخية فرضت نفسها على الشاعر، مؤكدة أن المرجعية التاريخية تعدّ أحد المضامين الشعرية التي اعتمدها الشاعر في أبياته؛ إمتاعًا وإقناعًا للمتلقي.

المبحث الثالث: تقاطع المكان مع الزمان

إن المدقق في أشعار العارف يجد تلاحمًا قويًّا بين المكان والظرفية الزمنية، التي دفعته إلى نظم أبياته الشعرية فيه، حيث تداخلت علاقات المكان والزمان في جدلية لا تنتهي من التأثير والتأثر، فكلاهما وجه للكون، وبهما يكتمل، ويؤثر الزمان في المكان تأثيرًا واضحًا، بحيث يفرض قوته عليه؛ لأن المكان يقع ضحية للزمان، وقد يؤدي إلى تغييرات ربما تكون جذرية فيه[32].

والواقع العيني نفسه يشهد أنه لا انفصال للزمان عن المكان أو للمكان عن الزمان[33].

ومن هذا المنطلق، نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء والوصف بينهما يرتبط فيه الزمن بالأفعال (الأحداث)[34].

وقد حرص العارف على الإشارة إلى التجربة الشعرية الدافعة إلى رصد العلة وراء نظم أبياته الشعرية، ففي قصيدته المعنونة بـ"يا بنت مكة" نجده أفرد مدخلًا مُصدرًا بقوله: أنشدني الصديق العزيز الأستاذ/ سعد الحارثي، مساعد المدير العام للشؤون الإدارية والمالية بتعليم جدة البيتين الأولين من هذه القصيدة التي نظمتها ذات يوم ولم يستطع إكمالها.

فقلت له: إن القصيدة قد تكون من البيت الواحد أو البيتين، وليس شرطًا أن يطول عدد أبياتها. فالنص الشعري الحقيقي هو الذي يولد في التو والحال، وما تبع ذلك فهو النظم والصنعة.

يا أخي -سعد- أنت كتبت النص/ القصيدة.

وأنا أضفت النظم والصنعة.

ويبدو أن القصيدة بذلك تكتمل.

أهديها بكل الحب والاحترام.

واستهل نظمه بقوله:

"نـاران، نـارهـوي ، ونـاررصـاص قـذفتهما الحسـناء صـوب الرائي

لتطيـب إمـا جسـمه أوروحـه والنصـرفي الحـالين للحسـناء"

يـا بنـت مكـة والحجـيج إلى منى يـدعو الغفـوربذلـة وصـفاء[35]

تتجلى المرجعية النظمية عند الشاعر من خلال الرجوع إلى ذكريات الماضي، عبر استحضار الظرفية الزمانية والمكانية، التي تخلّق العملية الإبداعية عندها، مؤكدًا أن مصدر شعره تجربة شعرية صادقة.

وقد تكون التجربة الشعرية ذات مرجعية اجتماعية عاشها الشاعر وكانت دافعة لنظم أشعاره، ففي القصيدة المعنونة بـ"وداعية: عروس البحر.. البلد الحرام" أهدى الشاعر قصيدة إلى زملاء التدريب، عبّر من خلالها عن روابط اجتماعية أثارت في قريحته حفيظته الشعرية قائلًا:

سلام رفقة التدريب حتى

يحل عليكم ألقًا سلامي

لكم أهديت شعري والقوافي

مكللة بآفاق الغمام

تزينها معاني الحب حبّا [36].

فالمرجعية الإبداعية ناتجة عن تقاطع المكان مع ظرفيته الزمانية، ويمكن الاستدلال على ذلك بنظمه لقصيدة "عروس الأربعين"، التي أهداها إلى جامعة الملك عبد العزيز في يوم تخريج دفعة جديدة من طلابها الثلاثاء 1428/4/7هـ، واستهلها بقوله:

حسـناء ترفـل في الجمـال، تهزنـي تقتـات مـن قلبي يقـين العـارفين

تنـداح فـي زمنـي ربيعـا مورقـا وتؤول في لغتي قصيد الناسكين[37]

ولعل المُلابسات الاجتماعية الملازمة للظرفية المكانية، تعدُّمن أبرز المحركات الإبداعية لدى الشاعر، لاسيما إذا كانت مُكلّلة بالقيمة التاريخية والحضارية، التي كانت محكًّا أدبيًّا لدى العارف، وفي القصيدة المعنونة بـ"تحية إلى ديار العرضية"، صدّر الشاعر قصيدته بمقدمة نثرية أبرز فيها الأسباب الدافعة إلى نظمها، حيث قال: "وأنا أقرأ كثيرًا مما يكتبه مؤرخ العرضية الأستاذ/ عبد الهادي بن محني؛ أحسست بالقيم الحضارية والتاريخية والأصالة الاجتماعية لهذه المحافظة الجديدة، ومن معرفتي بكثير من شباب ورجالات هذه المحافظة الذين يبثّون ويستقطبون الثقافة المحلية قلت هذه الأبيات، واسمحوا لي في العرْضية إلى العرَضية" ناظمًا:

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا ديارًا سميت بـ"العرَضية"

أبيضا.. ذا أمان نرجسية[38].

فالظرفية المكانية الممهورة بالهوية التاريخية والحضارية؛ تعدُّ من أبرز الآليات الدافعة لنظم الأشعار لدى العارف، والدافعة إلى استحضار أمجاد الماضي، وقد دلل على ذلك نظمه:

أنت في الدار التي أنجبت

زمر الأبطال والروح النقيهْ

من رباها ظهر المجد الفتيا

فوق أنفاس وهامات عليّهْ

صنع الله على الأرض جمالا

وعلى الإنسان أن يثري البقيهْ[39].

أكد العارف صدق التجربة الشعرية لأشعاره من خلال التعبير عن انفعالاته الذاتية المتراكمة تجاه (المكان)، مستدعيًا ملابسات (الزمان) من ثقافته التاريخية المنحازة إلى الهوية الوطنية.

التجربة الشعرية في ديوان (يا دارمية):

عبّرت أشعار العارف عن تجربة شعرية ذاتية من خلال الانطلاق من الظرفية المكانية، بوصفها المحرك الرئيس لقريحته الشعرية، فالمكان ليس المعطى الخارجي المحايد الذي يغيره دون أن يأبه له، وإنما المكان حياة ومبعث الذكريات لديه، وركن ركين يعتمد عليه في تجربته، ليس بوصفه مقيدًا بقيود الظرفية فحسب؛ ولكن لأن أحداثا ومشاعر قادرة على تخليق العملية الإبداعية لدى الشاعر تحفُّه؛ ولهذا لم يلتزم العارف بقالب شعري محدد، بل ترك العنان لتجربته الشعرية في العملية الإبداعية؛ إذ إن الشعر عنده وليد التجربة الآنية، ولهذا فإن المتفحّص في أشعاره يتضح له التنوع في ألوانه الشعرية المُتعارف عليها، المتنوّعة ما بين الكلاسيكية الشعرية والعامية والنبطية، والشعر النثري، ففي قصيدته المعنونة بـ"جنوبيون حتى" قال:

فاتحة: "جنوبيون...

حتى ينتفي المنفى..

وحتى ينتهي التاريخ في التاريخ"[40].

(2) موال:

وأصب من جسد الربابة..

لحنها الفضي !!

أمزجه بلهجة جارنا "الشهري"..

أُعتقه مواويل الصبابة..

"حتى ينتفي المنفى

وحتى ينتهي التاريخ في التاريخ"[41].

تحرّر العارف من القالب الشعري الكلاسيكي، منحازًا إلى الصدق الشعوري، الذي هو مصدر إلهام الشاعر وإبداعه، وتارة يعتمد في التعبير عن مكنونه الشعري على القالب الشعري المقيّد بقيود الوزن والقافية، ففي نونيته المعنونة بـ"نجران... يا عروس الجنوب.. وروضة الصحراء!!" قال:

"نجـران" و انبثقـت حـروف خمسـة أبـدا.. تشـير إليـك يـا "نجـران "

تتعـانق الأمجـاد فـي عرصـاتها وتحفهـا الأنـوارواالألـوان

سار الشاعر على قافية واحدة تتوافق مع الظرفية المكانية محل النظم الشعري "نجران"، مقتربًا إلى القالب الكلاسيكي للشعر العربي؛ لتكون القريحة الشعرية هي المحرك الرئيس لتوجّهات الشاعر، منحازًا إلى الصدق في أشعاره، متجردًا عن القيود المُلزمة لقالب شعري بعينه، التي قد تحيد بالشاعر عن إبداعه.

وأما في قصيدة "نحن الخوبة... وأنت سماء الوطن!!"، فيبدو لغير المدقق أن الشاعر وكأنه صانع يصوغ إبداعه الشعري حينما قال:

خاء

واو..

وياء..

وهاء

(خ – و– ب –ه)

رُبطت في نياط الفؤاد..

فهي حرزوهناء !!(خـ و..ب..ه)

والمدى موغل في الظلام..

فهي ما بين حرب وعناء!!

إنها الشوق للموت..

والشوق لآتي..

وهي توق للحياة[42].

كما يجد الباحث في أشعار العارف نمطًا شعريًّا منثورًا كما في قوله:

"... عشت يا شاعرا / ينبض بالشعر / ويتلو بينات القول / مشفوعا بقامات السنابل!!"[43].

وجاءت هذه المقطوعة الشعرية نتاج موقف بين العارف وصديقه الشاعر خضران السهيمي، الذي حيّاه بنص شعري وهو على مشارف نظم قصيدة "العرضية"؛ لإقامة الأمسية الشعرية بدعوة من اللجنة الثقافية.

ولعل هذه الشواهد الشعرية التي استعان بها الباحث تؤكد أن التجربة الشعرية هي المُسيّرة لأشعار العارف، غير مكترثٍ بنمط شعري يقيد إبداعه الشعري أو يحدّ منه؛ إذ لم يكن منحازًا إلى توجه شعري بعينه؛ بل إنه تناول المدارس الشعرية القديمة والحديثة وهضمها هضمًا، وانحاز إلى التعبير عن التجارب الشعرية الدافعة إلى أشعاره؛ ومن ثمّ فالشعر عنده تعبير صادق يُعبّر من خلاله عما يجول في خاطره من أفكار تكشف عن عواطفه وأحاسيسه المتولّدة في لحظة الإبداع.

المبحث الرابع: الخيال عند العارف في دارميته

يمكن الإشارة إلى الجانب الجمالي في أشعار العارف عبر الولوج إلى المحاور البحثية الآتية:

المطلب الأول: الطابع الرمزي في أشعاره

الخيال نابع من الاستخدام المجازي للفظ، ومن أبرز الآليات التي تسبّبت في إبداع الخيال بأشعار العارف استعانته بالطابع الرمزي، الذي وظفه توظيفًا دلاليًّا كالآتي:

- الأول: توظيف الطابع الرمزي للأعلاء من مقصد تاريخي

يتناسى النص الفكرة التي يؤمن بها الشاعر قبل دخوله حرم الشعر، ويقدّم الذات عارية أمام السؤال الأزلي، ويتحوّل الطلل إلى رمز، ولعل هذه الآلية الشعرية من الركائز التي فطن إليها رواد الشعر العربي - لاسيما شعراء العصر الحديث- التي بانت ملامحها مع ظهور مدرسة أبولو الشعرية،

ورسّخت معالمها الشعرية مدرسة المهاجر، التي كان لها صدى كبير في الشارع العربي، وصارت إحدى الركائز الرئيسة في شعر التفعيلة والواقعية بعد ذلك.

واللافت للانتباه أن الرمز على الرغم من كونه أحد الأسباب والملازمات التي قد تُضفي على الشعر طابعًا من الغموض؛ فإنه يعدّ أحد الآليات الجاذبة لمتلقيه، بوصفه أحد الفواعل العقلية الملازمة للشعر الحديث، والمبرهن على أن والج هذا الباب الأدبي لا بد أن يكون مُسلّحًا بجميع ألوان الثقافة التي تؤهله للوصول إلى مراد الشاعر/الناظم ومقصده

ومن يُبحر في أشعار العارف يتبيّن له أنه اعتمد على الرمز في العديد من المواطن الشعرية، على الرغم من أنها تسعى إلى كشف المقاصد بالتنويه عن مراد اللفظة في هامشها؛ ويكشف هذا عن رغبة الشاعر في الوصول بأشعاره إلى أفئدة العامة والخاصة. كما أن المدقق في الرمز عند العارف يتضح له أنه قصد لأهدافٍ رجا من خلالها بيان الأصالة والتحضّر للأماكن المقصودة بالنظم، ففي قصيدته المعنونة بـ" أدوماتو...!!"[44]، يقول:

أدوماتو...

أدوماتو...

أدوماتو...

وتنتفض التواريخ البهيجات.

ولعل الشاعر هنا حاول الكشف عن قوة الشعر المعبرة والمفجّرة لتابوهات المعرفة التي استقر عليها الإنسان، من خلال تكرار لفظة غير مألوفة للعوام؛ بغية لفت الانتباه وتأكيد أهميتها الظرفية لا المكانية المؤطرة بالحدود والترسيمات، فتلك اللفظة تعني "دومة الجندل" بمنطقة الجوف، وهي اللفظة ذاتها التي تُعبّر عن قيمتها التاريخية والحضارية، ودلّ على ذلك عبارة (تنتفض التواريخ البهيجات).

وكان للرمز عند العارف دلالة تاريخية كذلك، وهذا ما يمكن تأكيده عبر التعرُّض لنظمه (ماثل بين يدي... " لوكي لوما ")[45]، الذي صدّره بقوله:

يقولون : "لوكي لوما"...

أقول: بياض من التاريخ، مسته

يد "حوراء"...

فانتعش القصيد!!

انحاز الشاعر هنا إلى لفظة أعجمية في شعره وهي لفظة "لوكي لوما"، التي تعدّ في مصاف الرمز الذي قصد الشاعر إليه، حيث حملت معنى اسم روماني لمدينة "أملج" إحدى محافظات منطقة تبوك، وتعني: المدينة البيضاء -كما سبقت الإشارة- لافتًا إلى المكانة التاريخية لتلك المدينة بما يدلّ على حضارتها واشتمالها على مضامين تاريخية تعلي من مكانتها وشأنها.

والرمز عند العارف محفوف بهالة تاريخية ومرجعية حضارية، ولعل ذلك يؤكد تأثره بدرس التاريخ في تناوله لفن الشعر، وقد بات أحد الركائز المُشكّلة لشخصيته في فنه.

المطلب الثاني: توظيف الطابع الرمزي للإعلاء من طابع فني شعري

تكون شعرية المكان رمزية دلالية، ولا تحتمل أحداثًا تجري، ولا شخوصًا تتحرّك، بل هو رمز يحتضن أحداثًا، وأزمانًا، وأساطير، وأفكارًا، فالشاعر يجسّد المكان بواسطة الصورة واللغة والإيقاع، كما يظهر جمال المكان في القصيدة عبر التفاعل الشديد والمعقّد بينه وبين فلسفة العصر ورؤيا الإنسان، لاسيما إذا عرفنا أن الشحنة الجمالية للصورة الفنية اليوم لا تكون مقبولة إلا إذا حملت تواريخ عديدة: خفية ومعلومة، آتية إلينا عبر فعل المخيلة النشط[46].

والمتأمل في أغلب القصائد الشعرية التي نظمها العارف؛ يجد تعظيمًا للأنا الشعرية، كعادة الشاعر العربي بعامة والكلاسيكي بخاصة، الذي كان يرى في نفسه عبقرية فكرية قادرة على تخليق وإبداع عوالم شعرية تدور في فلكها الأحداث والأسباب، ففي القصية المعنونة بـ"القنفدة والقصيدة الخالدة"[47] نجده قد مهر "القنفدة" بوصفها المكان محل النظم والتجربة الشعرية بعبارة "القصيدة الخالدة"، وهي عبارة مطاطة تحمل في طياتها تخليدًا للقصيدة المنظومة في القنفدة، كما يرافقها

دلالة معظّمة للمكان، بوصفه في جماله وبهائه عملًا فنيًّا رائعًا يتجاوز حدود المعروف والمُقدّس من الجمال، عبر توصيفه بـ"القصيدة الخالدة"، وقد دل على هذا المراد قوله في القصيدة نفسها:

ذكراهم التاريخ والأدب الذي

يرقى، ويفتح كل باب موصدة

هي في الأماكن غادة محبوبة[48].

فالتاريخ والأدب دعامتا الجمال والجودة عند العارف، وهو في توصيفه للمكان محل النظم "القنفدة" عبّر عنها بقيمة جمالية عليا ممثّلة في الأدب والتاريخ، وهما الركنان والدعامتان اللذان بنى عليهما الشاعر ثقافته الفنية.

وقد تجلى الرمز عند الشاعر بالقصيدة ذاتها في قوله:

هي من (حروف سبعة) قد سجلت

آيًا من الفن الجميل تعدّده[49].

والأحرف السبعة من العبارات المطاطة لدى المتلقي؛ حيث إنها قد تكون محيلة إلى المرجعية الدينية المتأصلة في أشعار الشاعر، بوصفها الأحرف السبعة التي أصّلت للهجات النص القرآني المبارك؛ وهو بذلك يُرسّخ مضمونًا جماليًّا للمكان ممثّلًا في القدسية الملازمة للأحرف السبعة. كما أنها تحمل دلالة عدد الحروف المكوّنة للمادة اللغوية للفظة القنفدة المكوّنة من سبعة أحرف؛ وكل ذلك يُسهم فيتأكد اعتزاز الشاعر باللغة العربية، بوصفها اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، والتي تعلي من مكانة ناطقيها والناظمين بها.

وقد برز دور الأدب في بيان ميل الشاعر إليه في توصيف القيمة الجمالية العليا، ففي معرض نظمه للقصيدة المعنونة بـ"أبها.. البهاء!!" قال:

البحيرة:

على شرفة قرب ماء "البحيرة "

جاء "لامارتين" مبتسمًا.

أيقظت صحوة شمس الظهيرة..

جاء منتعلًا أفقه...

والسماء!!.

استعان الشاعر بـ"لامارتين"- أحد أهم شعراء الفرنسية، الذي تتلمذ على يديه أحمد شوقي- وقد أعلى العارف من الرمزية في أشعاره؛ بغية لفت انتباه المتلقي إلى المنزلة الجمالية العالية التي تمتّعت بها مدينة (أبها)، والقادرة على جذب رواد الشعر في العالم آنذاك؛ ويدلّ هذا على أن مقياس الجمال عند الشاعر محفوف بمفهومية الشعرية وإبداعها.

المبحث الخامس: الصورة في (يا دارمية)

بيّنت الصورة الفنية للمكان تجسيد الشاعر للمكان، فالمكان المتخيّل هو الجغرافيا الذاكرة والمخيلة، وهو يختلف عن المكان الطبيعي؛ لأن فيه الانتقاء والخيال، فالمكان الفني ينفصل عن المكان الطبيعي؛ لأن الفنية تعتمد على آليات ذهنية، ربما تكون غير موجودة على أرض الواقع؛ إذ يُلزم عددًا من الآليات لإنجاز عمل فني معين، فالتعامل مع المكان الطبيعي تعام خيالي ذهني يكسب المكان أبعادًا فنية[50].

يقول عبد القاهر الجرجاني: إن الصورة هي "تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، أو جمع الصورة واللون"[51].

كما يمكن تعريف الصورة الفنية بأنها "تشكيل لغوي مكوّن من الألفاظ والمعاني العقلية والعاطفة والخيال"[52].

جاءت الصورة في أشعار العارف مبدعة، لاسيما أنه مزج في صورته الخيالية بين الصورة الكلية التي تُعبّر عن مضمون الوحدة العضوية الناتجة عن تجربته الشعرية الصادقة، والصور الجزئية التي تُعبّر عن لقطات منفصلة تعكس عاطفة الشاعر عبر مشاهد عنقودية متصلة، وهذا ما يمكن الإشارة إليه كالآتي:

المطلب الأول: الصورة الكلية

قد يعتمد الشاعر في ترسيم صوره الخيالية على الصورة الكلية التي تحلُّ مسلكًا للتعبير عن صدق العاطفة التي سيطرت على الشاعر؛ إذ إن الصورة الكلية تعدّ أحد الروافد التي اعتمدها العارف في نظمه خلفًا للصورة الجزئية، التي تنفصل بانفصال الغرض الشعري في كل بيت من القصيدة الواحدة، ففي قصيدة (أوبة وتوبة)[53] اعتمد الشاعر على خيوط فنية ثلاثة:

صوت: حيث اعتمد على ألفاظ تحمل دلالة الصوت، ومنها ألفاظ: (الجو - الكلم - اسكب - أدعوك).

لون: اعتمد الشاعر على ألفاظ تحمل دلالة اللون (صفا - روضة - يضيء - اسودت).

حركة: اعتمد الشاعر على ألفاظ تحمل دلالة الحركة كما في ألفاظ (اكتب - احمل - اسكب- يلتئم).

وهذه الخيوط الفنية هي التي أفاضت على النص تماسكًا عضويًّا؛ ليؤكد صدق العاطفة المسيطرة على الشاعر.

المطلب الثاني: الصورة الجزئية

من أبرز الألوان التصويرية التي تجلّت في أشعار العارف استعانته بالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل؛ وهذا ما كان له دور بارز في تجسيد الصورة وجعلها شاخصة أمام المتلقي، ويمكن الاستدلال على ذلك بقوله:

جهّزركابك و اتجه للقنفدة
فهناك أهل يسكنون الأفئدة
ذكراهم التاريخ والأدب الذي
يرقى ، ويفتح كل باب موصدة
هي في الأماكن غادة محبوبة[54].

والمدقق في الأبيات السالفة يجد أنها واحة وارفة بالصور الخيالية، حيث اعتمد العارف في قوله: (يسكنون الأفئدة)، على المعنى المجازي؛ بوصفه دلالة دامغة على مدى حب الشاعر لأهل "القنفدة"، وأما قوله: (يفتح كل باب موصدة)، ففيه تشخيص للقوة الثقافية لأهل القنفدة، بالقدرة على تجاوز الصعاب والشدائد، وقد برهن على ذلك وصفه (باب) بـ(موصدة).

وفي معرض قصيدة العارف التي يصف فيها (أبها)، وعنونها بـ"يا نجمة الطهر أبها" يقول[55]:

يعالج آلامي...

وأسقامي !!

ردي عليَّ فؤادًا صار مستلبًا /

استعان الشاعر بالاستعارة المكنية لوصف أبياته من خلال تشخيص مهارته الشعرية بـ(طبيب يعالج القلب ويداويه).

وفي معرض نظمه لقصيدة (فرسان يا محبوبة الجزر)[56] استعان بالعديد من الصور الخيالية، التي تنقل ما تجيش به مشاعره، يقول:

إنـي أعـود وقلـبي اليـوم مغتـبط بمـا لقيـت ومـا شـاهدت مـن صـور

يحمل البيت الشعري مشاعر المحبوب والحنين إلى المدينة محل النظم، وقد أكّدت الصورة الشعرية هذا المراد، والاستعارة النابعة من قوله: (قلبي اليوم مغتبط) فيها تشخيص للقلب بإنسان سعيد، حيث تكشف عن عاطفة الحب المسيطرة على الشاعر تجاه ذلك المكان؛ وهذا ما يدفع الباحث إلى التنقيب في أشعار العارف عن المكان، وماهيته وارتباطه به، وتلاحمه معه، ويجعلنا نصل إلى نتيجة قوامها: أن التصوير الفني أثّر فيها في أشعاره وتأثرت به ؛ بل صار المكان هو الحدث الرئيس الذي يأتي من خلاله الشاعر لتلبية حاجاته الشعرية، وما أراد الوصول إليه عبر تصويره للمكان السعودي بخاصة والعربي بعامة، وقد تجلى ذلك في أشعاره التي عنيت بالتوجّهات الوطنية والقومية؛ الأمر الذي كشف عن علة انحيازه إلى الأماكن بمدلولها التاريخي غالبًا ورمزيتها التراثية الحضارية الدافعة إلى ترسيخ المنزلة العالية لتلك الأماكن في نفوس المتلقي.

المطلب الثالث: الأطر الوصفية في (يا دارمية)

وقد أخذ توصيف (التصوير) المكان أطرًا مجازية تقرّب المدلول الوجداني إلى المتلقي، فقد وصف الشاعر المكان بالعديد من التوصيفات المجازية، ومنها:

1- وصف المكان بالحديقة أو الروضة

من أبرز الأطر الوصفية التي اعتمدها العارف في نظمه توصيف المكان بالمكان؛ رغبة في تقريب الصورة إلى المتلقي الذي لم يشهد المكان محل النظم؛ ففي معرض قصيدته "أوبة وتوبة" وصف المكان المقدس بأنه روضة، فقال:

صفا لك الجو.. فاكتب أيها القلم

فأنت في روضة قد حفها الحرم

أمامك الكعبة الغراء شامخة

يضيء ما حولها الآيات والكلم[57].

ولعل هذا الأسلوب المجازي أضفى جمالًا بصريًا إلى مكانتها المقدسة، وعمل هذا التوصيف على إنتاج صورة فنية ترغب في هذه الأماكن؛ إقبالًا على زيارتها.

وقد أثارت الأماكن المقدسة قريحة العارف - خاصة مكة- حيث دفعته إلى توصيفها بالعديد من الصفات الكاشفة عن خيال شاعر حالم يتسع بتشخيص المكان وتجسيده بحسب التجربة الشعورية التي سيطرت عليه، وهذا ما لاحظه الباحث من خلال نظم الشاعر أبيات في (مكة).

وإذا كانت (مكة) مهوى أفئدة المسلمين قاطبة قد ألهبت خيال الشعراء والكُتّاب في العالم؛ كشفًا عن تجلياتها وعبقريتها مكانًا، فما بالنا بشعراء الجزيرة الذين تفيأوا ظلالها وطنًا. وعن مكة المكرمة في رؤى المبدعين بوصفها مكانًا له طبيعته الخاصة يقول د. منصور الحازمي: "أما مكة المكرمة فلا تعني هنا سوى المكان الذي يجمع إلى قدسيته البيئة والموقع والسكان، باعتبارها مهادًا طبيعيًا للفكر والأدب"[58].

2-وصف المكان بالمرأة

ومن الآليات المجازية التي استعان بها الشاعر في توصيف المكان اعتماده على تشبيه المكان بالمرأة، بوصف تلك الآلية من الآليات المعتمدة في الشعر العربي بعامة، والكلاسيكي بخاصة في بناء القصيدة العربية، من خلال طرق غرض الغزل، الذي صار ركنًا رئيسًا من أركان القصيدة العربية، فضلًا عن كون المرأة موطن الحنان والأمان للعربي، ففي قصيدة " يا بنت مكة " يقول:

"ناران "نارهوى، ونارارصاص قذفتهما الحسناء صوب الرائي
لتصيب إما جسمه أوروحه والنصر في الحالين للحسناء
يا بنت مكة والحجيج إلى منى يدعو الغفوربذلة وصفاء (59)

وفي قصيدته المعنونة بـ"وداعية: عروس البحر.. والبلد الحرام"، قال واصفًا مدينة أبها:

هنا "أبها" وتحتبس المعاني
لأن جمالها فوق الكلام
وفوق الوصف/ من يسطيع وصفا
لوجه حبيبتي خلف اللثام؟!(60)

وفي قصيدة "عروس الأربعين"، قال واصفًا جامعة الملك بن عبد العزيز:

حسناء ترفل في الجمال تهزني تقتات من قلبي يقين العارفين
تنداح في زمني ربيعًا مورقًا وتؤول في لغتي قصيد الناسكين
غراء ينحبس البهاء بوجهها وتضيء غرتها فينبجس اليقين (61)

3- وصف المكان بالبدر

وفي قصيدته المعنونة بـ"يا جارة الحرمين" يقول:

سكبت مفاتنها على استحياء وتجملت بالماء فوق الماء
أملودة صنع الزمان بهاءها وتأنقت كالبدروالجوزاء (62)

وأما عن استعانة العارف في توصيف المكان المعني بالنظم بالبدر فجاء على سبيل المخزون المعرفي لدى العربي إذا جرى العرف في التوصيف العربي الاستعانة بالبدر والقمر (المشبه به) في أشعارهم دلالة على الجمال والرقي ، وهذا ما حاول الشاعر إثباته من خلال أبياته السالفة.

4-وصف المكان بمكان (واحة)

ومن أبرز التوصيفات التي لجأ إليها الشاعر في قصائده، حرصه على توصيف الأماكن بالواحة الوارفة المأهولة بالخير، ففي وصف "أملح" في قصيدته المعنونة بـ"ماثل بين يدي"، و"لوكي لوما" قال:

يا أيها الأبيض المنشود..

في واحات من الطهر المعتق..[63].

ربط الشاعر توصيف "لوكي لوما" بالجمال المقدس الذي يعلي من منزلة المكان المعني بالتوصيف، وذلك باستدعاء الرمزية القدسية في توصيف المكان؛ وهذا ما يضفي جمالًا ورفعة للمكان.

5- وصف المكان بـ (نجمة)

وفي القصيدة المعنونة بـ"يا نجمة الطهر "أبها"[64] قال:

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا ديارا سميت بـ"العرضية"

يا ديارات حل فيها خافقي[65].

تتجلى عبقرية التصوير في الأبيات السالفة في توصيف المكان بالمرأة، بوصفها إحدى الآليات الدلالية المعبرة عن الحب الذي يربط بين قلوب البشر، لا بوصفها جندرية صريحة صارخة؛ ولكن بوصفها معنوية، فالمرأة هي الأم والحبيبة والابنة، وقد سلك الشاعر مسلك توصيف المكان بالمرأة، الذي يعدّ أحد البراهين المُعبّر من خلالها عن منزلة المكان المعني بالنظم في قصيدته، وعبرت عنها

الدلالات الهامشية للألفاظ، بديلًا عن النظم اللفظي الحقيقي للكلم؛ للدلالة على مكانتها العالية وجمالها؛ إذ إن البدر يستخدم مجازًا للدلالة على الجمال، وكذلك الجوزاء للدلالة على العلو والارتفاع؛ ومن ثم فإن المكان يتجاوز حيزه الجغرافي كمكان هندسي مغلق؛ ليصبح مكانًا قائمًا في المجموعة الشعرية للشاعر، وتتحدد ملامحه وردود أفعال الشاعر تجاه المكان وعلاقاته.

المبحث السادس: الأسلوب عند العارف في دارميته

المتفحص لأسلوب الشاعر في الدارمية؛ يجد براعة أسلوبية موظفة لإعلاء القيمة الدلالية للمكان المعني بالتعبير عن عاطفة العارف، ويمكن التدليل على ذلك بالآتي:

المطلب الأول: الاعتماد على الأسلوب الإنشائي (النداء)

عمد الشاعر إلى إكساب الأماكن المعنية بالنظم الشعري خاصية التشخيص والتفاعل؛ لتأكيد العلاقة الرابطة بينه وبين تلك الأماكن، وقد استعان على هذا المراد بأسلوب إنشائي - خاصة النداء- الذي زخرت القصائد به، ليس لكونه يُسهم في ترسيم صورة ذهنية لدى المتلقي؛ ولكن لكونه أحد آليات إثارة الذهن وجذب انتباه المتلقي، وإذا ما دققنا النظر في القصيدة المعنونة بـ(سلام أيها البلد الحرام):

ســـــلام أيهـــــا البلـــــد الحـــــرام ســـــــلام لا يماثلـــــه ســـــــلام[66]

نجد أن الشاعر اختص (البلد الحرام) بالنداء؛ بغية إكساب المكان منزلة العلو والارتفاع.

وقد عمد الشاعر إلى هذا البناء النظمي في مفتتح الفقرات الشعرية على طول القصيدة؛ لتكون إشارة إلى المضمون سالف الذكر، فضلًا عن كونه مدخلًا لفظيًّا ييسّر سير الكلام والنظم للمضمون ذاته، المؤكد صدق التجربة الشعرية التي سيطرت على الشاعر، كون القصيدة من أولها إلى آخرها تضمّنت موضوعًا واحدًا هو الحديث عن (البلد الحرام) ذي الدلالة القدسية، وقد برهن على هذا المراد استعانة الشاعر بأسلوب النداء في جل الفقرات الشعرية الممثّلة للقصيدة على النحو الآتي:

ســـــلام أيهـــــا البلـــــد الحـــــرام ســـــــلام لا يماثلـــــه ســـــــلام

ثم قوله:

ســـــلام أيهـــــا البلـــــد الحـــــرام ســـــــلام لا يماثلـــــــه ســـــــلام

ثم قوله:

ســـــلام أيهـــــا البلـــــد الحـــــرام ســـــلام والفـــــؤاد لـــــه اهتمـــــام

والقصيدة التي نظمها الشاعر جاءت على النسق الكلاسيكي، المحافظ على القالب الشعري القديم المتمثّل في الالتزام بوحدة الوزن والقافية (م)، التي دفعته إلى الالتزام بالعبارة الشعرية (سلام أيها البلد الحرام) في صدر كل مقطع شعري، لتيسّر نظم الأبيات، وتكون مساعدة على تخليق العملية الإبداعية المتوافقة مع ذلك اللون الشعري؛ رغم وقوعه تحت تجربة شعرية صادقة.

والشاعر حاول من خلال أسلوبه الربط بين البناء النظمي ومقصده الشعري؛ إذ إن المعاني والألفاظ لم تنظم في أشعار العارف بغية الإثارة ولفت الانتباه بلا مقصد شعري، بل كانت موظفة توظيفًا دلاليًّا، ويمكن التدليل على ذلك من خلال توظيف المكان من حيث الحضور والغياب، حيث أكسب الشاعر المكان دلالات هامشية عبر توظيفه للضمير في أشعاره.

المطلب الثاني: المكان من حيث الحضوروالغياب

وظّف الشاعر المكان من حيث الحضور والغياب توظيفًا متباينًا؛ بغية إكساب المعاني مدلولات تتوافق والمقصد المراد:

أ-توظيف المكان على سبيل الغياب

تارة يأتي المكان على سبيل الغياب في أشعار العارف؛ بغية إكسابه دلالة تُعلي من مكانته، ففي قصيدة (مكة وتجليات الخمسين!!) قال:

"لمكـــة" قـــد هفـــت نفســـي وروحـــي وفـــي جنباتهـــا أطلقـــت بـــوحي

شـــبابًا كنـــت فـــي أوج التصـــابي ولكنـــي كســـرت اليـــوم لـــوحي

ســـكنت مشـــارف الخمســـين واهـــا ففـــي الخمســـين قـــد زادت جروحي

أقـــول لهـــا وقـــد مـــرت ســـراعًا رويـــدك لـــم أزل عنـــد الســـفوح

ومـــا نلـــت المشـــارف والأعـــالي وقـــد كانـــت لنـــا فـــتح الفتـــوح[67]

آثر الشاعر الحديث عن مكة بضمير الغائب (ها)؛ لإشعار المتلقي بأنها في منزلة عالية يصعب الوصول إليها؛ بوصفها البلد الذي كرمه الله ﷻ، وقد دلّ على ذلك قوله في القصيدة ذاتها:

فجـــاوزت الثريـــا وهـــي مجـــد وعانقـــت الســـها يـــوم النـــزوح

فلفظة "الثريا" تدلّ على علو المكانة، وقد وظّفها الشاعر دلاليًّا عبر توصيف البلد الحرام - مكة- بجرم الثريا؛ تشريفًا لها، وقد أكد هذا المراد من خلال التناسق اللفظي الكائن في قوله:

فيـــا أرض القداســـة كـــل شـــعري تخلّـــق فـــي تر ابـــك فاســـتريحي[68]

ليتضافر البناء النظمي في أشعار العارف مع توجّهه الشعري ومقصده.

- **توظيف المكان على سبيل المتكلّم**

اعتمد العارف على توصيف المكان بضمير المتكلم كما في قصيدة (هنا... عكاظ)، حيث قال:

فتيهـي يـــا ابنـــة الشـــعر احتفـــالًا وقـــولي حـــيهلا إنـــي عكـــاظ [69]

عبّر الشاعر عن المكان باستخدام الحضور الممثّل في ضمير (ياء المتكلم)، الذي يوحي بالتآزر والامتزاج؛ تفاعلًا وتأييدًا لكل ما يأتي من توصيف للمكان (عكاظ). فضلًا عن كونه يُكسب المعاني دلالة حية تُشخّص المكان، ويتم من خلالها إحالة المعاني المجردة إلى صور شاخصة تتفاعل مع الشاعر والمتلقي إيجابًا وسلبًا.

ج- توظيف المكان على سبيل المخاطب

من الآليات التي اعتمدها الشاعر في توصيف المكان بأبياته الشعرية استناده على ضمير المخاطبة؛ بغية إكساب المعنى صفة الحضور والمشاهدة أمام الرأي، وإكساب الصورة روحًا حية يتفاعل معها المتلقي، ويمكن التدليل على ذلك بقوله في قصيدة (بنت مكة):

هــلا رحمــت فــؤاد صــبٍّ هــائمٍ مــن ســحر عينيــك اكتــوى بالــداء

هــاتي يــديك فنــار حبــك محرقي والمــاء فيهــا غاســل رمضــائي [70]

هذا على الرغم من استهلال القصيدة ذاتها بضمير الغائب في توصيفه للمكان، في قوله:

"نــاران" نــار هــوى، ونــار رصــاص قــذفتهما الحســناء صــوب الرائــي

لتصــيب إمــا جســمه ، أو روحــه والنصــر في الحــالين للحســناء [71]

فالانتقال من ضمير الغائب إلى المخاطب؛ كان بغرض الالتفات إلى إثارة المتلقي، وإكساب نصه الشعري رونقًا مُغلّفا بعنصر من عناصر إثارة الذهن والتشويق. وأما عن سير القصيدة في توصيفه للمكان بضمير المخاطب، فكان للدلالة على استحضار الصورة وإعمالها في ذهن المتلقي بحسب الطاقة الفكرية لكل متلقٍ على حدة.

المطلب الثالث: اللغة

للغة دور بارز في أشعار العارف، تكشف عن جماليات المكان، وقد بنى العارف مكانه، وحمل أفكاره وآراءه اعتمادًا على اللغة المُعبرة عن المعاني والأفكار المقصودة، وتجلى ذلك من خلال أسلوبه الذي برز عبر اللغة الأدبية الموظفة، وهنا تكمن براعة الشاعر بتوظيفه لها توظيفًا مميزًا، وهذا يؤكد دور اللغة الحقيقي، ليس في ذاتها فحسب؛ ولكن فيما تشف عنه من عناصر أخرى هي قوام العمل الشعري، ففي القصيدة الشعرية تشغلنا اللغة في ذاتها؛ لأنها على نحو ما وصفها بعض النقاد، كالزجاجِ الذي ينظر من خلاله إلى غيره [72].

واللغة الشعرية كانت الجانب الأكبر الذي شغل اهتمام الشاعر، فابتعد بالمفردات عن معانيها المعجمية إلى الإيحاء، وابتدع العلائق بين الألفاظ، فـ"لغة الشعر هي لغة إيحائية إشارية، لا تُعيّن الأشياء أو المعاني مباشرة، وإنما الرموز، وتنفر من تسمية المعنى وتحديده؛ بل تتعالى على التسمية والتحديد، فهي لغة تتعامل مع الوجود؛ لكن دون أن تسميه، وتسمّي أشياءه ومن دون أن تفسّره، بأنها تواريه، وتوريه في الوقت نفسه أو تواريه من خلال توريته: أي توحي به مخفيًا"[73].

وأقصد باللغة هنا الملاءمة التي استعرناها من أرسطو[74]، فتتبلور الصياغة التي يوكل إليها تحديد موقف الفنان من موضوعه، وتحديد عمق النظرة إليه، وقد انحاز الشاعر إلى لغة عبّرت عن ثقافته التراكمية المكونة من ولعه بالشعر بجميع مدارسه الأدبية، واستيعابه لعلم التاريخ، التي بدت جليّة في أشعاره.

لقد كانت بعض المشاهد المكانية أشبه بلوحة شفافة الألوان والخطوط؛ لتلونها بالألفاظ الرقيقة التي اختارها الشاعر لإحداث الأثر التواصلي بينها وبين المكان، كما كان لانحيازه إلى الهوية العربية وحضارتها أثره الكبير، وهذا ما يمكن الإشارة إليه بقوله:

هي ذي القاهرة....
من ضياء الشمس قامت تستحم
وبعينيها اكتسى باليم يم
وتباهت...
فإذا القاصي...
أب، خال، وعم
هي ذي القاهرة[75].

أبدع الشاعر مقطوعة شعرية تُعبّر عن روح مصر، بوصفها كيانًا له سمته وشخصيته المميّزة عن الأجناس العربية الأخرى، وقد تسربل العارف اللباس ذاته، وكأنه مصري الهوية والجنسية؛ مؤكدًا أن الهوية العربية يجب أن تكون كالجسد الواحد الذي لا تنفصل أجزاؤه، راسمًا للمكوّن المكاني صورة معنوية من خلال (الشمس واليم)؛ ليُعبّر من خلال اللغة عن صورة صادقة عن المكوّن المكاني، كما أن تلك الألفاظ ودلالتها الهامشية تتفق وشموخها مع شخصية مصر، وقد برهن على ذلك من خلال مقطوعته الشعرية بقوله:

هي ذي القاهرة...

طرقات من عيون الفقراء

وعمارات بكد التعساء

وجياع وعراة ونساء.

والمتمعن في الألفاظ الموظّفة في المقطوعة الشعرية؛ يجد لها دور البطولة في تشخيص الصورة أمام المتلقي؛ إذ إن المكوّن الأيكولوجي المصري غلب عليها في الكثير من مكوّناته الظرفية، وقد عبّر الشاعر عن هذه الصورة من خلال (طرقات- الفقراء- التعساء- جياع- عراة)، التي تتداخل معها صورة المكوّن البشري المصري القادر على التغلب والتغيير، فهو الرافع لمكانة مصر بوصفه الباني لها والمحافظ عليها؛ رغم التغيرات الظرفية التي قد تصيب البلاد، وبرهن على ذلك بتوظيفه اللفظي (عمارات- كد- التعساء).

وهذه الصور المتداخلة هي التي عبّرت عن شخصية المكوّن البيئي المصري، الذي يُظهر فيه الشاعر الشعب وكأنه المعبر الحقيقي عن دولة مصر، فهو الذي يدافع عن الأرض، وهو الذي يتحمّل الصعاب، وهو الذي يرفع شأن البلاد.

كما كان للفظ توظيف في أشعار العارف، فمنها ما أثار الصخب والصوت العالي، كقوله:

إليكم من عروس البحر شعري قصيدًا عار في الارتجال

وأهديها محجلة القوافي إلى كل العرائس في الشمال

وظّف الشاعر الألفاظ توظيفًا يتفق والمراد المقصود والداعي إلى الفرح والجهر به، بدلالة (عروس- عرائس)، وما يلازم كلا اللفظتين من الفرحة والبهجة والسرور، الذي يتوافق مع المراد الشعري الذي بنى عليه الشاعر نظمه في توصيفه للمكان. وكذلك لفظتي (قصيد- القوافي) المتوافقتين مع التوجّه الفكري للشاعر، والمُعبّر عن الاعتزاز بهويته العربية، التي كان فيها الشعر أحد ركائزه الثقافية، وقد توافق مع هذا المشهد المبهج توظيفه للفظة (أهديها)، التي استهل بها الشطر الأول من البيت الثاني (محل الاستشهاد).

كما وظّف العارف الألفاظ توظيفًا داعيا إلى الحيوية والحركة، كقوله:

إلى أرض الشـمال شـددت رحـالي و أيقظـت النـوارس فـي ارتحـالي

هتفـــت لهـــا بـــأني ســـاحلي وعشـقي في الصحارى والـتلال[76]

الصورة في البيتين نابضة تحرّكها الدلالات الهامشية للألفاظ، عبر توظيف شعري متقن؛ حاملًا دلالة قومية لا تحدّها حدود وفواصل المكان، داعيًا إلى وحدة وطنية قوامها الكل لا الاجتزاء، وقد برهن على ذلك التوظيف اللفظي (شدد- رحالي- ساحلي)؛ لتبعث صورة نابضة بالحركة من خلال التوظيف اللفظي (رحالي- هتفت- الصحارى- التلال).

وقد حاول العارف جاهدًا إحالة اللفظة من دلالتها الثابتة (الحقيقة) إلى دلالة متحركة نابضة، يبدع من خلالها صورة متحركة ينفعل من خلالها المتلقي إيجابًا مع مقاصده؛ وكل ذلك أسهم في إبراز حالة التفاؤل التي دعا إليها الشاعر في إيجاد مكوّن بيئي جديد خارج حدود الظرفية الزمنية؛ ليكون وطنًا مأمولًا يُعبّر عن هويته العربية المتماسكة والحاملة لمآثر التراث الجليل، وقد كشف عن هذا المراد توظيف الشاعر للألفاظ في أكثر من موضع نظمي، وهذا ما يمكن الإشارة إليه بقوله:

صباح النور...

يا هذا الصباح !!

صباح تورق الأفكار فيه...[77].

فروح البشر والتفاؤل هي الركيزة الرئيسة في نظم العارف، وقد دلّ على ذلك المقطوعة الشعرية السالفة من خلال التوظيف اللفظي (صباح- النور- تورق)، التي تبعث في النفس روح التفاؤل والبِشر والدعوة إلى التفكّر والتدبر، ذلك التوظيف الذي لم ينفصل عن التوجّه الفكري الذي تبناه الشاعر في (دارميته) عبر توظيف المكان في أشعاره.

واللفظ عند العارف لم يوظّف من أجل إعلاء القيمة الجمالية للعمل الفني فحسب؛ بل صار مطية جمالية فكرية تتفق ومقصد الشاعر الأيديولوجي المُعلي من مفهوم الهوية الوطنية. ولعل روح

التفاؤل المتغلغلة في قريحة الشاعر هي التي دفعته إلى أن يوظّف اللفظ توظيفًا يبعث في نفوس المتلقي حالة من التحدي والمثابرة ضد كل شر، وقد برز ذلك في قوله:

نامي على جسد القصيدة..

و افتحي كل النو افذ..

فالشموس حطت ضوءها -الآن-

لا الليل يسكب السواد...

ولا "القبور" توحي بالنهايات(78).

والمقطوعة الشعرية تأتي في أثناء قصيدة معبرة عن مكان استأثر بقلوب أبناء العربية بعامة؛ لما له من مكانة قدسية أُغتصبت؛ فأوقعت في القلوب نيران الآلام وهي مدينة (القدس). وقد عبر الشاعر عن هذا المضمون القاتم من خلال التوظيف اللفظي (الليل- السواد- القبور)، غير أنه أجاد إبداع صورة مضادة داعية إلى التفاؤل وعدم الاستسلام أو اليأس، عبر نفي القائم، ليدعو من خلال هذا البناء اللفظي إلى حالة من التفاؤل والدعوة إلى العمل من أجل استعادة ما سُلب؛ ليحلّ التوظيف اللفظي مع المراد المرجو من القصيدة، بإعلاء منزلة المكان وقدسيته في القلوب، وليتوافق مع حالة التفاؤل التي بنى عليها الشاعر مادته الشعرية مواكبة للتوجّهات القومية المتغلغلة في أيديولوجية الشاعر.

النتائج:

- يعدّ التراكم الثقافي والمعرفي المحرك الرئيس للتوجّهات الفكرية والفنية للعارف.
- تعدّدت الدلالات المكانية وأبعادها عند العارف ما بين: الدينية، والتراثية، والحضارية؛ انعكاسًا لثقافته التراكمية التي عبّرت عن عروبته واعتزازه بالعربية.
- استخدام الشاعر المكان للتعبير عن أحواله النفسية التي غلب عليها روح البِشر والتفاؤل والتحدي، بما يتفق بشكل أو بآخر مع اهتمامه بفكرة القومية والوطنية.

- ارتكز الجانب الجمالي في أشعار العارف في (يا دارمية) على الصورة المُعبّرة عن المكان، والتوظيف اللفظي الذي وظّفه الشاعر ليعبّر عن توجّهه الفكري الداعي إلى الاعتزاز بالهوية الوطنية والقومية.
- استوعب المكان العربي هموم الشاعر، وقضايا الأمة التي بعثرتها الحدود، حيث جمعها العارف في خريطة أشعاره وطنًا واحدًا، وهدفًا موحدًا، تجسيدًا لحلم كل عربي يأمل في توحيد الدول العربية.
- صار المكان هو الحدث الرئيس الذي يلبي الشاعر من خلاله حاجاته الشعرية، بتصويره للمكان السعودي خاصة والعربي عامة، وقد تجلى ذلك في أشعاره التي عنيت بالتوجّهات الوطنية والقومية.
- شغلت الأماكن المقدسة فكر العارف - خاصة مكة- حيث دفعته إلى توصيفها بالعديد من الصفات الكاشفة عن خيال شاعر حالم يتسع بتشخيص المكان وتجسيده بحسب التجربة الشعورية التي سيطرت عليه.
- تتجلى عبقرية التصوير في توصيف المكان بالمرأة، بوصفها إحدى الآليات الدلالية المعبرة عن الحب الرابط بين قلوب البشر، لا بوصفها جندرية صريحة صارخة، فالمرأة هي الأم والحبيبة والابنة، وسلك الشاعر مسلك توصيف المكان بالمرأة، الذي يعدّ أحد البراهين المعبر من خلالها عن منزلة المكان المعني بالنظم، وعبرت عنها الدلالات الهامشية للألفاظ بديلًا عن النظم اللفظي الحقيقي للكلم.
- لم يوظّف اللفظ عند العارف من أجل إعلاء القيمة الجمالية للعمل الفني فحسب؛ بل صار مطية جمالية فكرية تتفق ومقصد الشاعر الأيديولوجي المُعلي من مفهوم الهوية الوطنية، ولعل روح التفاؤل المتغلغلة في قريحته هي التي دفعته إلى أن يوظف اللفظ توظيفًا يبعث في نفس المتلقي حالة من التحدي والمثابرة ضد كل شر.

الهوامش والإحالات:

(1) إبراهيم، خصوصية التشكيل: 49، 50.

(2) العبيدي، نظرية المكان: 1718.

(3) الشريف، الزمان والمكان: 49.

(4) الرباعي، الصورة الفنية: 212.

(5) ينظر: باشلار، جماليات المكان: 31.

(6) ينظر: العبيدي، نظرية المكان: 44.

(7) طرفة بن العبد، ديوانه: 19.

(8) النابغة الذبياني، ديوانه: 18.

(9) ينظر: المقرمي، الوقوف على الأطلال عند الشاعر والسياسي، استرجع بتاريخ: 11/31/ 2019م، متاح على الرابط الآتي: https://www.alsahwayemen.net/p34010

(10) أبو تمام، ديوانه: 265.

(11) شوقي، ديوانه: 274.

(12) إسماعيل، المختار من أغاني الكوخ: 35.

(13) العارف، يا دارمية: 18.

(14) نفسه: 191.

(15) نفسه: 190.

(16) حسين، شعرية المكان: 70-73.

(17) العارف، يا دارمية: 59.

(18) نفسه: 167.

(19) نفسه: 187.

(20) نفسه: 190.

(21) الدلهوني، مقالات في الأدب الكويتي المعاصر: 15.

(22) صالح، قضايا المكان الروائي: 55.

(23) العارف، يا دارمية: 51.

(24) نفسه، 64.

(25) نفسه: 45.

(26) نفسه: 60.

(27) نفسه: 75.

(28) نفسه: 56.

(29) نفسه: 38.

(30) نفسه: 107.

(31) نفسه: 66.

(32) الناصري، الزمان والمكان: 24.

(33) إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة: 155.

(34) محمود، بناء المكان: 192.

(35) العارف، يا دار مية: 22.

(36) نفسه: 24.

(37) نفسه: 31.

(38) نفسه: 83.

(39) نفسه: 84.

(40) مطلع لم يكتمل للشاعر عبد الله الخشرمي.

(41) العارف، يا دارمية: 147، 148.

(42) نفسه: 134.

(43) نفسه: 85.

(44) نفسه: 171.

(45) نفسه: 66.

(46) ابن بغداد، شعرية المكان: 55- 58.

(47) العارف، يا دارمية: 79-81.

(48) نفسه: 79.

(49) نفسه: 80.

(50) نفسه: 60.

(51) الجرجاني، أسرار البلاغة: 75.

(52) فالح، الصورة المجازية: 30.

(53) العارف، يا دار مية: 17.

(54) نفسه: 79.

(55) نفسه: 113.

(56) نفسه: 133.

(57) نفسه: 17.

(58) الشطي، موسوعة الأدب العربي: 52.

(59) العارف، يا دار مية: 22.

(60) نفسه: 25.

(61) نفسه: 31.

(62) نفسه: 64.

(63) نفسه: 66.

(64) نفسه: 112.

(65) نفسه: 83.

(66) نفسه: 19.

(67) نفسه: 15.

(68) نفسه: 15.

(69) نفسه: 43.

(70) نفسه: 23.

(71) نفسه: 22.

(72) عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان: 52.

(73) نفسه: 44.

(74) مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي: 40.

(75) العارف، يا دار مية: 191.

(76) نفسه: 167.

(77) نفسه: 161.

(78) نفسه: 159.

قائمة المصادروالمراجع:

1) إبراهيم، نبيلة، خصوصية التشكيل الجمالي في أدب طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990م.

2) إسماعيل، محمود حسن، المختار من أغاني الكوخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.
3) إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، 1968م.
4) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987م.
5) ابن بغداد، أحمد، شعرية المكان في الشعر الجاهلي - المعلقات العشر أنموذجًا، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، الجزائر، 2015- 2016م.
6) أبو تمام، حبيب الطائي، ديوانه، نظارة المعارف العمومية، مصر، د.ت.
7) الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1991م.
8) حسين، خالد، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمان، الرياض، 1421هـ.
9) الدلهوني، رقية، مقالات في الأدب الكويتي المعاصر، دار المشرق للطباعة والنشر، للكويت، 2008م.
10) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1995م.
11) الشريف، باسم، الزمان والمكان - دراسة سيميائية، دار المعارف، القاهرة، 2017م.
12) الشطي، إبراهيم، موسوعة الأدب العربي الكويتي الحديث - نصوص مختارة ودراسات، 1990م.
13) شوقي، أحمد، ديوانه، دار صادر للنشر، بيروت، 2007م.
14) صالح، صلاح، قضايا المكان الروائي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.
15) طرفة بن العبد، ديوانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الثقافة والفنون، بيروت، 2009م.
16) العارف، يوسف حسن، يا دارمية - قصائد ونصوص شعرية، د.ط، جدة، 2019م.
17) عبد مسلم، طاهر، عبقرية الصورة والمكان - التعبير، التأويل، النقد، وكالة المطبوعات، الكويت، 2003م.
18) العبيدي، حسن، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، الشؤون الثقافية العامة، مصر، 1987
19) فالح، جليل رشيدي، الصورة المجازية في شعر المتنبي، جامعة الملك محمد بن سعود، الرياض، 1984م.
20) محمود، حسني، بناء المكان في سداسية الأيام الستة لأميل حبيبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، السعودية، مج 10، ع 34، شعبان 1420هـ.
21) المقرمي، محمد عبدالملك، الوقوف على الأطلال عند الشاعر والسياسي، تم الاسترجاع بتاريخ: 2019/11/31م، متاح على الرابط الآتي: https://www.alsahwa-yemen.net/p-34010

22) مونسي، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ت.

23) النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1996م.

24) الناصري، فهد رجيل، الزمان والمكان وعلاقتهما في الشعر الحديث، المطبعة الهاجرية، البحرين، 2008م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

البعد النّفسي في رواية رائحة الفحم لعبد العزيز الصقعبي

د. صالح بن سالم الحارثي*
abo.nzar.11@hotmail.com

د. زياد محمود مقدادي**
zmmeg@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2021/10/13م | تاريخ القبول: 2021/12/05م

الملخص:

تتبعت هذه الدّراسة رواية رائحة الفحم للكاتب السعودي عبدالعزيز الصقعبي، وسعت إلى مقاربتها مقاربة نفسية وفق ما قدمته بعض دراسات حقل علم النّفس ونظرياته، وتمّ تقسيم الدّراسة إلى مدخل ومبحثين، عُني المبحث الأوّل بتتبع الأبعاد النّفسيّة الإيجابية، والمبحث الثّاني وقف على الأبعاد النفسية السلبيّة لشخصيات الرواية. وتوصّلت الدراسة إلى أنّ رواية رائحة الفحم عمل إبداعي اعتمد فيه الراوي على الأبعاد النفسيّة لشخصيات الرواية، وأنّ هذه الأبعاد تنوعت بين عدد كبير من المشاعر والانفعالات، واشتملت الرواية على عدد كبير من المشاعر والانفعالات والسلوكيات النفسية، ما يؤكّد أنّ شخصياتها تتمثل بالتنوع والتعدد الواضحين، وهو تنوع يرتبط بأحداث الرواية ويُسهم في ترتيب الوقائع بما يضمن بناء الرواية بناء متكاملاً، ومثّلت شخصية سعيد محورًا أساسيًا اعتمد عليه الرّاوي فأكسبه أبعادًا نفسية متعددة، كالخوف، والحزن، والحبّ، والفضول، والاكتئاب والسوداوية...، واقتصر ظهور بعض الأبعاد النفسية في الرواية عند شخصية واحدة، كالانتقام الذي ظهر في شخصية عم سعيد، والاكتئاب والسوداوية اللذين ظهرا في شخصية سعيد.

الكلمات المفتاحيّة: الرائحة، عبدالعزيز الصقعبي، رائحة الفحم، الأبعاد النّفسية.

* أستاذ الأدب ونقده المساعد - قسم اللّغة العربيّة - كلية العلوم والآداب - جامعة نجران - المملكة العربية السعودية.

** أستاذ الأدب ونقده المساعد - قسم اللّغة العربيّة، كلية العلوم والآداب بمحايل - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-010

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Psychological Dimension in the Novel of *The Smell of Coal* by Abdulaziz Al-Saqabi

Dr. Saleh Bin Salem Al-Harthy[*]
abo.nzar.11@hotmail.com

Dr. Ziyad Mahmoud Miqdadi[**]
zmmeg@yahoo.com

Received date: 13/10/2021 | **Acceptance date: 05/12/2021**

Abstract:

This study traced the novel *The Smell of Coal* by the Saudi writer Abdulaziz Al-Saqabi, and sought to deal with it applying the psychological approach, according to what was presented by some studies in the field of psychology and its theories. The study was divided into an introduction and two sections, the first section was concerned with the positive psychological dimensions, whereas the second section was concerned with the negative psychological dimensions of the characters of the novel. The study concluded that *The Smell of Coal* is a creative work. The narrator relied on the psychological dimensions of the characters of the novel. These dimensions have varied between many feelings and emotions. The novel included many feelings, emotions, and psychological behaviors, which confirms that its characters are represented by the clear diversity and plurality; a diversity associated with the events of the novel that contributes to the arrangement of facts in a way that ensures the construction of the novel in an integrated building. The multiple psychological dimensions, included fear, sadness, love, curiosity, depression, and melancholy. The appearance of some psychological dimensions in the novel was limited to one character, such as revenge, depression and melancholy which appeared in the character of Saeed's uncle.

Keywords: Smell, Abdulaziz Al-Saqbi, *The Smell of Coal*, Psychological dimensions.

[*]Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Sciences and Arts, Najran University, Saudi Arabia.

[**]Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Sciences and Arts in Mahayel, King Khalid University, Saudi Arabia.

المقدّمة:

يتمحور الفنّ الروائي - كغيره من الأجناس الأدبية - على عدد من المرتكزات التي تكسبه خصائص إبداعية، تشدّ المتلقي وتجعله مهتمًا بهذا الإبداع، ليصل إلى درجة عالية من التفاعل مع هذا العمل ومعرفة ما يرمي إليه المبدع، ومن هذه المرتكزات الجوانب النّفسية التي تبرز في العمل الإبداعي.

ويمثّل البعد النّفسي في العمل الروائي منطلقًا مهما يُمكن الاعتماد عليه في قراءة الرواية؛ لكشف الملامح الداخلية للشخصيات الروائية، وما ينتابها من شعور داخلي، ومن ثم تحديد أثرها في بناء أحداث العمل الروائي وتطورها.

ويظهر البعد النّفسي للشخصيات بشكل جلي في رواية رائحة الفحم لعبد العزيز الصقعبي، ما يستدعي مقاربتها بالدرس والتحليل، وتأتي أهمية هذه الدراسة من خلال تركيز الرّاوي على الأبعاد النفسية لشخصيات الرواية من ناحية، ومن ناحية ثانية فإنّه يعزّز الدراسات النقدية لبعض الروايات السعودية الحديثة التي لم تُعنَ بها الدراسات السابقة من خلال دراسة زاوية مهمة وهي زاوية توظيف الأبعاد النفسية لشخصيات العمل الروائي.

وتهدف هذه الدراسة إلى عدة أمور، منها:

- الوقوف على أحد أعمال الروائي السعودي عبد العزيز الصقعبي.
- مقاربة العمل الروائي مقاربة نفسية.
- إيجاد مدخل مناسب لقراءة نفسيات بعض شخصيات رواية رائحة الفحم وتحديد أبعادها النفسية.

واشتمل البحث على مقدمة ومدخل ومبحثين، حدّدت المقدمة مشكلة الدراسة، وأهميتها، وأهدافها، والمنهج المتبع للدراسة، وتناول المدخل عرضًا موجزًا لسيرة كاتب الرواية، وتلخيصًا لأحداث

الرواية، وإيجازًا لعلاقة الأدب بعلم النّفس، ووقف المبحث الأوّل على الأبعاد النفسيّة الإيجابية لشخصيات رواية رائحة الفحم، وأُفرد المبحث الثاني للأبعاد النفسية السلبية لشخصياتها.

وستتبع الدراسة المنهج النفسي لتحليل شخصيات الرواية ومقاربة أبعادها النفسية وفق ما قدمته دراسات علم النفس.

المدخل:

- عبد العزيز الصقعبي: لمحة موجزة عن حياته وسيرته

هو عبدالعزيز بن صالح بن عبدالعزيز الصقعبي[1]، ولد في الطائف عام 1377هـ، تخرج في قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود، قاصٌّ وروائيٌّ سعودي، عمل في النادي الأدبي بالطائف، وكان عضوًا في جمعية الثقافة والفنون في الطائف، أصدر عددًا من الروايات، منها: رواية حالة كذب، ورواية اليوم الأخير لبائع الحمام، وله عدد من المجموعات القصصية، منها: مجموعة لا ليلك ليلى ولا أنت أنا، ومجموعة الحكواتي يفقد صوته، وأحاديث مسائية، وغيرها.

- توصيف الرو اية

رواية رائحة الفحم هي التجربة الروائية الأولى لعبد العزيز الصقعبي، وقد صدرت طبعتها الأولى عام 1988م، أما الطبعة الثانية فصدرت عام 2012م في مدينة الدمام السعودية، وتقع في نحو مائة صفحة. تكشف الرواية جوانب مهمة من حياة شخصياتها التي تومئ بواقعيتها من خلال الأحداث التي تظهرها، ومن خلال الانعكاس المباشر لرؤية كاتبها، وتتمحور هذه الرواية حول شخصية البطل سعيد الذي ترتبط به الشخصيات الأخرى، وأهمها شخصية خالته سكون، ويرسم الرّاوي ملامح شخصية سعيد الذي يعاني مأساة حقيقية بدءًا من ولادته حتى نهاية أحداث الرواية، إذ صوَّره الرّاوي شخصًا يبحث عن ذاته في مدينة سرابية، وسعى لتحقيق ذاته من خلال أهداف رسمها لنفسها، أهمها إثبات أنّه شخص فاعل في المجتمع، وإظهار رغبته في الارتباط ببعض الفتيات

اللائي ظهرن في أحداث الرواية، حرصه الشديد لإثبات طهارة خالته سكون، إلى جانب تميّزه عن الشخصيات الأخرى بثقافته المتنوعة التي ظهرت بقراءاته المستمرة للأعمال الأدبية المختلفة التي أشار إليها الرّاوي في الرواية.

وعلى الرّغم ممّا سبق فإنّ الرّاوي جعل المآسي والأحزان مصيرًا حتميًا يواجهه سعيد، بدءًا من وفاة أمه، وعدم تقبل أبيه له، وإرساله إلى خالته (سكون)، ثم طرده من المدرسة، ثم زواج ابنة عمه (هدى) التي أحبها، ووفاة خالته (سكون) بعد أن احترقت في منزلها، إلى أن أخبره عمّه الذي رفضته سكون زوجًا بأنّها كانت حاملاً، على الرغم من أنّها كانت دون زوج عندما ماتت محترقة.

ويستمر الرّاوي في كشف العقبات التي تلاحق سعيدًا، فقد أحبّ الممرضة (ليلى)، ثم اكتشف أنّها متزوجة، ليتعرّف بعد ذلك على فتاة مغنية وراقصة اسمها عفيفة فيتزوجها، ويعود بها إلى الحي الذي ولد فيه، فتقوم بالغناء والرقص في الحي متقمصةً شخصيّة خالته (سكون) في زيّها وغنائها، فكانت مثار دهشة الجميع، حتى ظنوا أنها سكون المتوفاة، وما لبثت عفيفة أنّ أظهرت للنّاس الحقيقة فبيّنت أنها ليست (سكون)، وإنما زوجة سعيد ابن أخت سكون، فتعود الأحداث بالتوتر ويتحول الجميع إلى سعيد بالضرب والصراخ، ويصفونه بأنّه قد جلب العار لهم.

- الأدبُ وعلم النّفس

إنّ الوقوف على علاقة الأدب بعلم النّفس مجال توسّع فيه الدارسون والنقاد من قبل، والذي يهم في سياق هذه الدّراسة الإشارة إلى أنّ بعض الدارسين يقاربون الفنّ الأدبي مقاربة نفسية، بالاعتماد على نظريات علم النفس وتطبيقاتها، وهو منهج يتعامل مع الأدب لفهمه فهمًا دقيقًا، "فقراءة الجوانب النفسية وتطبيقها على تلك الأعمال يمثّل نافذة واضحة الرؤية للمتلقي"[(2)].

وهذا يفرض تطبيق طرائق علم النّفس على النصوص الإبداعية المدروسة، وقد حدّد ذلك سيجموند فرويد، فقال: "إنّ ما يتميّزُ به التّحليلُ النّفسيّ، من حيثُ هو علمٌ من العلومِ هو طُرقُهُ في

البَحثِ، لا المادّة التي يتناولها، وهي طرقٌ يمكنُ تطبيقُها - دونَ أنْ نجورَ على طبيعتِها الجوهريّة - في دراسةِ تاريخِ الحضارةِ وعلمِ الأديانِ وعلمِ الأساطير، كما تطبّقُ في دراسةِ الأمراضِ النّفسيّةِ"[3].

ويظهر في رواية رائحة الفحم أنّ حركة شخصياتها وأفكارها جاءت استجابة لمشاعرها وتوتراتها وأفكارها الباطنية، وهذه نقطة مهمة تساعد على اكتناه أسرار هذه الرواية، إذ إنّ كثيرًا من الأحداث التي وقف عليها الرّاوي كشفت تأثير اللاشعور على الشخصيات التي وظّفها في عمله.

ومن المهم القول: إنّ بعض المبدعين قادرون على نقل حالة اللاشعور في تجربتهم الإبداعية، وذلك بعد تعايشهم مع الواقع وتأثرهم بأفكاره وعاداته وتقاليده، فيأتي تعبير الأدب مباشرًا عن رغبات الأديب وأفكاره، التي هي صورة لرغبات المجتمع وأفكاره في كثير من الأحيان، "والأدب رمزٌ للرغبات المكبوتة في اللاشعور، ولا منطقية هذا اللاشعور تنشئ علاقاتٍ جديدةً بين الرّموز، وهذه العلاقات الجديدةُ يجب أن يلتفتَ إليها عند محاولة تفسير الأدب، فالرّمز ذاته صورةٌ مجسمةٌ للمعنى الكامن في النّفس والعلاقات الجديدة بين هذه الرّموز ليست مقصودةً لذاتها، وإنما هي صورةُ التّلوين النّفسي"[4].

واهتم كثير من علماء النّفس بالعمل الروائي، مركزين في تحليلاتهم النفسية على الشخصيات الروائية التي يوظفها الروائيون؛ "لأنّها تجسّد قوى اللاشعور الكامنة في الإنسان"[5]، "وهي ركيزة مهمّة من ركائز العمل الروائي"[6]، ونستطيع الإفادة عند تلقي العمل الروائي بعد فهم شخصياته، وهذا يستدعي الوقوف على أهم الجوانب النّفسية التي رسمها عبد العزيز الصقعبي لشخصياته في رواية رائحة الفحم، وذلك بدراسة انفعالاتها وطبيعة تفكيرها وتحديد أهم المشاعر التي تنتابها سواء أكانت ضمن منطقة الشعور أم منطقة اللاشعور لهذه الشخصيات.

- الأبعاد النفسية لشخصيات رواية رائحة الفحم

ترتبط قراءة العمل الروائي بجوانب متعدّدة، لعل من أهمها تحليل الشخصيات، والوقوف على صفاتها التي وصفها بها الراوي، "والشخصية ذات كثافة سيكولوجية، تستقطب جميع مظاهر

الصراع حولها، سواء أكان صراعًا داخليًا أم خارجيًا، وتتكشف أيديولوجية النص بالوقوف على مقومات هذه الشخصية وسبر أغوارها، وصولا إلى سماتها وأفكارها وانفعالاتها"[7].

وتشتمل رواية رائحة الفحم لعبد العزيز الصقعبي على أبعاد نفسية متعددة، وهي أبعاد مثّلت مشاعر وانفعالات مختلفة، انعكست على شخصيات الرواية، ويمكن تقسيم هذه الأبعاد إلى قسمين رئيسيين: أبعاد إيجابية، وأبعاد سلبية، وهذان القسمان أساس هذه الدراسة:

المبحث الأوّل: الأبعاد النّفسية الإيجابيّة

يندرج تحت هذا المبحث عدد من الأبعاد النّفسية لشخصيات رواية (رائحة الفحم)، وهي أبعاد يمكن وصفها بأنّها ذات أثر (إيجابي) على نفسية الشخصيات، ومن أهمها:

أوّلاً: الفُضول

وردت كلمة الفضولي ودلّت على: "المشتغل بما لا يعنيه"[8]، وأشار أمبرتو مانغويل إلى أنّ كلمة الفضول: "تحمل معنى إيجابيًا؛ لأنّ الشخص الفضولي يعامل الأشياء بأدب، ومعنى سلبيًا؛ لأنّه يكابد في تمحيص أشياء مخبوءة ومكتومة في معظمها"[9].

والذي يجده المتلقّي أنّ الفضول في رواية رائحة الفحم صفة ظهرت عند عدد من الشخصيات، وأغلبها شخصيات ثانوية لا وظيفة لها في أحداث الراوية سوى البحث عن دقائق الأمور، ومعرفة ما الذي يجري هنا وهناك، وهذا يؤكّد نجاح الراوي في شد انتباه المتلقي من خلال إعطاء هذه الشخصيات وظيفتها الفاعلة في النّص.

وسلّط الصقعبي الضوء في الرواية على هذا السلوك، وبرز بداية الأمر عندما سعى عدد من الأشخاص لمعرفة ماذا حصل لسعيد عندما شُجَّ وجهه، **"لا أدري لماذا تجمعوا داخل سيارة الإسعاف معي... لم أكن مقتنعًا تمامًا بهذا الكم الهائل الذي حشر نفسه داخل سيارة الإسعاف، لدي قناعة بأنّ دافع الفضول مسيطر على أغلبهم..."**[10]. يبدو أن الرغبة المفرطة في معرفة الأمور

عند هذه الشخصيات هي محفّزهم لركوب السيارة، فما حصل لسعيد دفعهم لمتابعة الموقف، وقد شدّ انتباهه هذا الأمر حتى بات مستغربًا، فالجرح (الشجّ) الذي أصيب به أثار فضولهم، ولم يقتصر فضول شخصيات الرواية على الشج الذي في وجه سعيد لحظة إصابته به، وإنما أصبح مدعاة للفضول عندهم فيما بعد، **"كان هذا الشجّ هو الذكرى الأولى الشاحبة التي عرفت من خلالها كيف أكون مثارًا للفضول"**[11].

وحاول الراوي أن يبيّن الأثر النفسي الذي يخلفه الفضول على الشخصيات التي تعاني من أصحاب هذا السلوك ومراقبتهم لهم، **"شوق أوصتني بإغلاق الباب في أثناء التطيب بالبخور، حتى لا تنبعث رائحته خارج المنزل ويكون ذلك مدعاة للفضول.."**[12].

لا شكّ أنّ هذا الفضول فضول اجتماعي، كونه سلوكًا عند فئة غير محددة من المجتمع الذي يرسمه الصقعبي في روايته، وهذا الفضول -أي الاجتماعي- "أمر تستهجنه كلّ المجتمعات عبر ثقافاتها المختلفة، لكونه يعني تدخل الشخص في شؤون الآخرين الخاصة"[13]، ولذلك فإنّ سكون استهجنته كما استهجنه سعيد من قبل.

وحرص الراوي على الإشارة إلى الفضول مباشرة، ولعل ذلك يرتبط برفضه لهذا السلوك الذي يصنف في كثير من المرات على أنّه سلوك غير مرغوب فيه.

وعانى سعيد من هذا السلوك منذ أنّ كان صغيرًا وأثّر في حياته بشكل واضح، إذ قاده الفضول إلى متابعة ما يقوم به الطلبة في مشاكاساتهم لحارس المدرسة، **"صدقوني مجرد فضولي متطفل.. أنا رأيتهم... فقط كنت أتابع حركاتهم... يا لهذا الفضول..."**[14]. انعكس هذا الفضول سلبًا على سعيد في هذا الموقف، فأدى إلى فصله من المدرسة وحرمانه من التعليم.

والذي يميّز فضول سعيد أنّه كان إيجابيًا في مواقف أخرى، **"ذات يوم شعرت برغبة للذهاب إلى المقهى القابع في وسط الحي... حملت معي قلمًا وبعضًا من الأوراق وبدأت أرصد جنسيات من أراهم وما ألحظه من تصرفات... قد لا يكون لدي الاقتناع التام بها"**[15].

كانت رغبة الاستكشاف هي الدافع الذي جعل سعيدًا يتابع تحركات الأشخاص الآخرين، وهي رغبة لم تتوقف عند حد المعرفة والاطلاع فقط، بل نراه حريصًا على أن يرصد تحركات الآخرين وتصرفاتهم ويقوم بتدوينها لمعرفة ثقافاته هؤلاء؛ لأنّهم يمثلون تنوعًا عرقيًا فهم من جنسيات مختلفة في المجتمع الذي تنتمي إليه شخصية سعيد، وهذا النوع من التتبع الفضولي سلوك مرغوب فيه؛ كونه يسعى إلى التزود بالمعرفة والثقافة.

وهكذا، يتبيّن أنّ صفة الفضول صفة شبه لازمة عند كثير من شخصيات رواية رائحة الفحم، لا سيما الشخصيات الثانوية التي اقتصرت وظيفة كثير منها على ممارسة سلوك الفضول في هذه الرواية، وهذا بدوره يساعد على تأزيم أحداث الرواية وتنامها.

ثانيًا: الاعتزاز بالذات

يرتبط الاعتزاز بالذات بمفهوم الثقة بالنفس: "وهي تدلّ على نوع من الاطمئنان المدروس إلى إمكانية تحقيق النجاح والحصول على ما يريده الإنسان من أهداف"[16].

وظهر الاعتزاز بالذات مظهرًا من مظاهر الشخصية عند سعيد، فعندما قرّر مدير المدرسة فصله من المدرسة ظنًا أنّه الذي افتعل المشكلة ورمى الحجارة على حارس المدرسة، عندئذٍ بدأ سعيد يتوسّل، مخاطبًا المدير: **"تفوّقي ألا يكون شفيعًا؟"**[17]. وسبب تذكير سعيد بتفوّقه يهدف إلى عدم إيقاع العقوبة، لكنّه في الوقت نفسه مبني على الاعتزاز بالذات، فالتفوّق الدراسي يدعو الطالب إلى الاعتزاز بنفسه.

ورسم الراوي سعيدًا شخصية تنظر إلى التجديد والإبداع، فعند حديث صديقه إليه عن كتابة ما مرّ به في حياته بعمل مسرحي، اقترح عليه صديقه بعض التسميات لتكون عنوانًا لعمله، لكنّه رفضها بحجة أنّها مستخدمة لأعمال أدبية لكتاب آخرين، وقال: **"ما أريده هو الجِدَّة في كلّ شيء حتى العنوان"**[18]. ويمكن وصف موقف سعيد من الإبداع بأنّه شكل من أشكال الإدراك، كونه

عايش تجارب نفسية متعددة، واطلع على أعمال إبداعية مختلفة -كما صوّرته الرواية- وأنه راغب في الكتابة عن تلك التجارب، وهذا مرتبط بالإدراك، "وحدّد النفسانيون بعدين للأدراك، أحدهما حسيٌّ يرتبط بالإحساس، والآخر معرفي يرتبط بالتفكير"[19]. وهذا ما نجده في شخصية سعيد.

ووصف سعيد نفسَه بأنّه فنان، وأنّ هذه الموهبة بتأثير من موهبة أمه وخالته سكون، **"أحنّ إلى الكلمات... عرفني الجميع بالفنان... صوتي هو امتداد لشوق أو لسكون... هاجس يلح علي بذلك... أشعر بحاجة إلى أن أصطاد النغمة من بين طيّات الصمت"**[20].

ويجب الانتباه إلى أنّ سعيدًا في هذا السياق يتحكم بذاته ليحقّق لها ما يريد، والذي يساعده على هذا الأمر شعوره بتفوّقه وحسّه الفنّي، "والإنسان بطبعه يولد ولديه ميول لتحقيقِ ذاتِهِ، وهذا الميولُ هو الذي يوجه سلوكَه"[21].

وكان سعيد يصف نفسه بأنّه من الشخصيات المهمة في الحي، وقد حدّث عفيفة ذات مرة عن إنجازات نفسه، **"أنا كنت من رجالات هذا الحي المشهورين ذهبت أبحث عن الرزق وهأنذا أعود ثريًا"**[22].

ويبدو أنّ الراوي لم يوفق في هذا الموقف عندما وصف شخصية سعيد بالثراء والغنى، كونه خرج من الحي ضعيفًا بسبب الظروف التي مرّت عليه، ولأنّه لم يظهر ثريًا في فترة اغترابه، وإنما كان يعمل عاملاً في منجرة، حسبما أظهرته أحداث الرواية، وهذا يتناقض مع الثراء الذي يمدح سعيد نفسه بسببه.

وظهرت شخصية سكون معتزّة بذاتها، **"الليلة يريدني الجميع أن أكون قمرًا يشع .. يجب أن أكون أجمل... لا بأس من وضع شيء من البخور على الفحم.."**[23]، وعلى الرغم من أنّ (سكون) تشعر بإعجاب رجال الحي بجمالها فإنّها كانت تسعى لأن تبدو أكثر جمالاً، وهذا يرتبط بثقتها بنفسها واعتزازها بذاتها.

ويبدو أنّ طبيعة أحداث الرواية التي يغلب عليها الحزن أثّرت في عدم إضفاء هذه الصفة النفسية على كثير من شخصيات الرواية.

ثالثًا: الرغبة

الرغبة في اللغة مأخوذة من قولهم: "رَغِب يَرغُب رغبَةً: إذا حرص على الشيء، وطمع فيه"[24]، وفي علم النّفس: "نزعة تلقائية واعية تهدف إلى غاية معلومة أو متخيلة، وهي شوق وتشوق للشيء لأنه مرغوب للنفس"[25]. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا البُعد تم إدراجه ضمن الأبعاد النّفسية الإيجابية للشخصيات؛ كونه يتعلق بإشباع حاجات نفسيّة.

وتعدّ الرغبة في المرأة من أهمّ مظاهر الرغبة التي ظهرت في الرواية، كونها مثّلت مظهرًا بارزًا عند بعض الشخصيات، لكنّ الراوي ركّز بشكل خاص على رغبة (عم سعيد) في المرأة سكون (خالة سعيد)، وظهرت هذه الرغبة صراحة في غير موضع من الرواية.

"- وماذا تريد من سكون؟

- **كنت أرغب فيها... مجرد نزوة..**
- **لتستمع إليها وهي تغني .. بإمكانك أن تقف خلف الستار بعيدًا عن أعين زوجاتك وتستمع إليها..**
- **ستغني هذه الليلة.**
- **وترقص"**[26].

يصرّح عمّ سعيد في هذا السياق برغبته في سكون، وهي رغبة مرتبطة بجسدها، فإشارته إلى صوتها ورقصها يؤكّد ذلك، وتكرر ذكر هذه الرغبة في سياق آخر.

"- من منا يقدر على خطفها هذه الليلة؟

- أستشف التحدي من أسلوبك.

- أنا لا أتحدى ولكن كونها أرملة وحيدة يدفعني إلى أن أفكر في ذلك."[27].

ويبدو من سياق الأحداث أنّ شخصية عمّ سعيد تسعى جاهدة لأن تتزوج (سكون).

"أنا لم أتزوج بعد... سأغادر هذا الحي.. كل ما أطلبه منك مر افقتي.

- إلى أين؟

- اختاري أي مكان ترغبين وسألبي طلبك ... كل ما أريده أن تو افقي على الزواج مني.

- وماذا تريد من أرملة؟"[28].

ومع شدة حرص عمّ سعيد على الزواج من سكون فإنها تصر على الرفض؛ لأنّها ترى أنّ رغبته إليها ليست بدافع الحبّ وإنما قائمة على الرغبة في جسدها، وهذا ما أشارت إليه بقولها: **"مأساتي أنني حلم كل رجال الحي حتى بعد زواجي"**[29].

إنّ إدراك سكون لهذه الحقيقة يرجع إلى طبيعة عملها في الحي، فهي مغنية وتؤدي الرقص في حفلات أعراس الحي، ولأنّها تؤدي ذلك أمام الرجال في بعض الحفلات فمن الطبيعي أن تلفت أنظارهم إليها، كونهم غير معتادين على مثل هذا العمل -أي وجود مغنية من بنات الحي-.

ولم تقتصر الرغبة على عمّ سعيد ورجال الحي فحسب، إذ نجد أنّ الراوي نقل هذا الشعور إلى شخصية سعيد بعد أنْ رأى المغنية عفيفة.

"- أأعجبك صوتها؟

- كثيرًا.

- تدعى عفيفة... لمحتها من بعيد أذهلني جمالها... لولا خوفي من العيب لتزوجتها"[30].

ويمكن القول: إنّ رغبة الرجل في المرأة في هذه السياقات رغبة مبنية على حاجة الرجل لجسد المرأة وحسب، وقد كان الراوي حريصًا على الإشارة إلى ذلك من المواقف التي وصف فيها شخصية

(سكون) عندما كانت تغني في حفلات الحي، وعزّز تأكيد هذا البعد النفسي عندما انتقل إلى وصف رغبة سعيد في (عفيفة) الراقصة، وهي رغبة ظهرت على الرغم من حالته الحزينة نتيجة الظروف التي ألمت به في مراحل حياته المختلفة.

رابعًا: الحبّ

تقترن لفظة الحبّ بالمودّة، ففي اللّغة: "حبّ فلانًا: ودّه"[31]، وفي الاصطلاح: "يحمل مفهوم الحبّ أبعادًا فلسفية ونفسية وبيولوجية واجتماعية ودينية وحضارية. وهو متعدد الأنواع والأصناف: حب الذات، وحب الوالدين، والحب الرومانسي، وحب الوطن، وحب البشرية، وحب الله، وغيرها"[32].

وتشتمل رواية رائحة الفحم على عدد من المشاعر التي تنتاب شخصياتها، ومنها مشاعر الحبّ، ويجد المتلقّي أنّ الصقعبي سلّط الضوء على حب الرجل للمرأة، أكثر من غيره من أنواع الحبّ، وقد برز هذا النوع من الحب بشكل أساسيّ في شخصية سعيد، وقلّ ظهوره عند الشخصيات الأخرى.

ويبدو من خلال هذه الرواية أنّ سعيدًا وضع صورة متخيلة للفتاة التي يريد أن يحبّها، **"سيدتي تعشق الربيع، القوافل المهاجرة، في أفلام رعاة البقر.. طائر اللقلق عندما يخفي إحدى قدميه ويقف على قدم واحدة... الزهور البيضاء... الحديث الهامس في المساء. سيدتي يا لهذا العبق المترع بوهج نجم فسفوري مضمّخًا برائحة ورد... ها هو ذوبان الثلج نديًا من عينين تشعّان بريقًا.. تحتل سيدتي الجزء الأكبر من ذاكرتي... أتخيلها .. أراها..."**[33].

ويمكن أن يفسّر موقف سعيد من الحب بأنّه شكل من أشكال التعويض النفسي، والتعويض "هو الميكانيكيّةُ التي يخفي بها الإنسانُ ضعفًا أو نقصًا"[34]. فلو تتبعنا شخصية سعيد لوجدنا أنّه يعاني؛ بسبب الأحداث التي مرّت عليه في حياته، وهي أحداث تمثل مأساة حقيقية -كما تمت الإشارة سابقًا-، وهنا وجد سعيد نفسه محتاجًا لمن يقف إلى جانبه ويعوّضه عن النقص الذي يعاني منه،

فكان حبّ المرأة سبيله الوحيد، وقد رسم الراوي صورة متخيَّلة، تساعد سعيد على إثبات نفسه وتعويض النقص الذي يشعر به.

وقد حدّد بعض الدارسين أثر الحبّ في إيجاد الذات، "فهو يزود الفرد بطاقة عالية في وجوده المستقل، ويربطه بتيار من العلاقات الانفعالية مع شخص آخر، ويحقق صيغة الوجود التي يريدها لنفسه"[35].

وجعل الراوي سعيدًا تائهًا في ربط الشخصيات بعضها ببعض، متسائلاً عن علاقات الحبّ، محاولاً تفسير علاقات الحب التي رآها شائكة، **"هذا وجه امرأة... قد يكون وجه سكون.. هذه رسمة لقلب.. تعبير خاص عن حبّ خاص.. من يحبّ من؟.. من يحب من؟.. في هذا الحي هل يعي أحد الحب؟.. هل يحبّ عمي زوجاته الثلاث؟... مَن مِن رجال الحي أحبّ سكون؟.. من يجرؤ على حبّها..؟؟ ابنة عمي هدى.. هذا الطعم اللذيذ... أتحبني... وما الفرق بين أن تحبني كأخيها أو كزوجها... هل ثمة فرق..؟ الحب واحد. وليلى ذلك الطيف الرائع... هل شعرت بحبي لها... من مِن نساء الحي أحبت سعيدًا؟ ذلك الرجل المجنون الملتحي الباحث عن الحقيقة... مِن أحبّ مَن... مَن... مَن... مَن..."**[36].

إنّ هذه التساؤلات حول الحبّ وأطرافه تعكس ضياعًا نفسيًا يشعر به سعيد، وعندما حاول التعويض والتخلّص من هذا الشعور وجد نفسه غير واعية لشبكة علاقات الحبّ التي تمر في خاطره -والمقصود حبّ الرجل للمرأة- سواء حبّ الآخرين بعضهم بعضًا أم حبّه هو بعض شخصيات الرواية، مع ضرورة التنبيه إلى عدم إغفال أنواع الحبّ الأخرى التي ظهرت في الرواية كحب الأخ أو حب الخالة، وغيرها.

وفرض تطور الأحداث على سعيد في الرواية تجارب حبّ عاشها في مراحل مختلفة من حياته، وأولى هذه التجارب شعوره بانجذاب نحو ابنة عمه هدى، **"كنت أحلم بابنة عمي... كانت أكبر مني بسنوات.. دائمًا تضحك... دائمًا تهتمّ بي..."**[37].

لا شكّ أنّ باعث الحبّ في نفس سعيد في هذا السياق هو اهتمامُ هدى به، إذ جعله هذا الأمر يحلم بها زوجةً، متجاوزًا فارق السن بينهما، ويرجع ذلك إلى حاجة الإنسان لمكمل يُشعره بإنسانيته، "والرابطة المباشرة والطبيعية الضرورية للإنسان هي علاقة الرجل بالمرأة... وفي ضوء هذه العلاقة يمكن للمرء أن يصدر حكمًا عن درجة التطور الكلي للإنسان... والعلاقة بين الرجل والمرأة هي الرابطة الأكثر طبيعية بين مخلوق بشري وآخر، لذلك فإنّها تُظهر إلى أي مدى يصبح فيه الجوهر الإنساني في الإنسان جوهرًا طبيعيًا"[38].

وتتوافق رغبة سعيد باستمرارية رؤية ابنة عمه هدى مع هذا التفسير، إذ كان يلح على بقائها معهم، إلى جانب إعجابه باهتمامها به "**- ابنة عمي تريديني أن أصبح من الآن رجلاً أنيقًا.**

- هدى تهتم بالجميع.

- لماذا لا تسكن معنا؟

- ألا يكفي زياراتها المتكررة لنا؟

- أفضّل بقاءها"[39].

ومقابل هذا النوع من الحبّ عند سعيد نجد حبّه القائم على الإعجاب، فقد أحبّ الممرضة ليلى بمجرد أن رآها في المستشفى عندما ذهب للعلاج، وانعكس هذا الحبّ على شخصيته بصورة جعلته مولعًا بها، ودائم التفكير بها، حتى أصبح يحاكي طيفها، **"لا أدري كيف أصف مقدار حنيني إليك، فمنذ أن عرفتك شعرت برغبة لأن أصل إليك... حاولت أن أراك... توهمتك طيفًا... كنت ذاك الصمت الذي أقضّ مضجعي... أتعودين... وتعدينني بأن تكملي تلك الكلمات التي خفتُ أن تمزق وجهك حرارتها... لا تخافي، فهذا الصمت بوح لكل المشاعر..."** [40].

ولكن يبقى التساؤل: لماذا جعل الراوي شخصية سعيد تغرق في حبّ ليلى بهذه الصورة؟

قد يرتبط ذلك بحاجة سعيد إلى مكمل يساعده على إيجاد ذاته وتعويض ما يشعر به من نقص في حياته، ومن الممكن أنّ تكون صورة ليلى أداته في تحقيق ذلك، مع يقينه التام بأنّها باتت حلمًا بعيدًا.

"- تشبهان ليلى؟

- لا أدري تمامًا ماذا تريد... ليلى حلم...

- أريد زوجة تحمل ملامح ليلى"[41].

يبدو أنّ حب سعيد لليلي قائم على انفعال شعوري تجاهها، وقد فسّر بعض علماء النفس الحبّ بـ"أنّه تركيب انفعالي ذو قوة دائمة مصحوب بحماس وشدة، وفيه تركيز وانتباه نحو شيء معين"[42]. وتركيز سعيد على شخصية ليلى يتوافق مع هذا التفسير، حتى أنّه بعد زواجه من عفيفة عاد إلى ذكراها، **"فُتح الباب... كنت قد أغمضت عيني... فتحتهما بهدوء.. رأيت رجل الأمن عاد إلى مكانه بالقرب من الباب وممرضة تقترب مني تحمل بيدها حقنة صغيرة... رأتني أنظر إليها... ابتسمت... يا لهذا البياض... لقد واجهتني تلك الابتسامة من قبل... أجل إنّها هي... صرخت بأعلى صوتي (ليلى)"**[43].

ويمكن القول، بعد هذا الحدث الذي خُتمت به الرواية: إنّ مشاعر سعيد تجاه ليلى فاقت مشاعره تجاه النساء الأخريات، فثمة ارتباط نفسي بها يفسر حاجته لامرأة تكون في حياته لتعوّض نقصًا عانى منه منذ طفولته بعد أن فقد أمه.

لقد مثّلت مشاعر الحبّ عند سعيد ظاهرة نحو عدد من الفتيات، هدى، وعفيفة، وليلى، ولكنّ هذا الحبّ ليس حبًّا متكاملاً؛ لأنّه حبّ متقطع، فنجد أنّه أحب ليلى، ثم التقى بعفيفة وأحبها وتزوجها، بعد ذلك التقى بليلى مرة ثانية، وتاقت نفسه لها.

المبحث الثّاني: الأبعاد النّفسية السّلبيّة

أمّا هذا النّوع من الأبعاد النّفسية لشخصيات رواية (رائحة الفحم)، فإنّها ذات أثر (سلبي) على نفسية الشخصيات، ومن أهمها:

أولاً: الخوف

ورد الخوف عند ابن منظور بمعنى: "الفزع"[44]، وفي اصطلاح علماء النّفس تعددت النواحي التي ركز عليها السيكولوجيون في تعريف الخوف وإن كانت تتفق في معناه العام، فعرّفه بعضهم بأنّه: "حالة انفعالية داخلية طبيعية يشعر بها الإنسان في بعض المواقف، ويسلك فيها سلوكًا يبعده عادة عن مصادر الضرر"[45]، وبتتبع رواية رائحة الفحم يجد المتلقّي أنّ هذا الشعور – أقصد الخوف – ظهر من مطلع الرواية واستمر حتى نهايتها،"**... لم يجد لي والدي مكانًا بين هذا الجمع فوضعني في حضنه، ولفّ نصف رأسي بغترته البيضاء التي تسربلت بذلك الدّم مما أثار الرعب في صدر والدي خوفًا من أن تكون العين تفصّدت كقطع الدّم التي تنزّ من بين خيوط (الغترة) التي كانت بيضاء**"[46].

إنّنا أمام خوف الأب على ابنه، خوفه على صحته ومستقبله، ونجد أنّ حدّة الخوف ازدادت مع مشهد الدّم الذي ينزف من الابن، "ومنظر الدّم في حدّ ذاته قوة تأثيريّة معينة بغض النظر عن ملابسات الموقف، بحيث يرتعد الشخص وتنهار قواه لمجرد رؤيته للدم"[47]. وعلى الرّغم من تركيز الرّواية على إظهار والد سعيد بعيدًا عن أبنائه فإنّ هذا الموقف يُظهر خوفه على ولده سعيد حينما كان طفلاً صغيرًا، إذ تكررت الإشارة إلى هذا الخوف في موضع آخر من الرواية.

"بقي السؤال بدون إجابة.. سألت أختي ذات يوم:

- **هل كنت شؤمًا على أبي؟!**
- **لماذا؟**

- **لأنّني أتيت ورحلت أمّي.**
- **ولكنّ أبي تزوّج.**
- **قد يكرهني!**
- **لماذا؟**
- **للسبب ذاته.**
- **ألم ترَ خوفه عليك عندما كادت الزجاجة أن تفقدك عينك؟"**[48].

يتّضح من الحوار السّابق أنّ الراوي ركّز على مسألتين، أولاهما الإشارة إلى عاطفة الأبوة التي حرّكت مشاعر الخوف تجاه ابنه، وثانيتهما لامبالاته بأبنائه كونهم يعيدونه إلى ذكرى تبعث الألم في نفسه، وهي ارتباطه بأمّهم التي فارقت الحياة، وهذا الارتباط لم يكن مَرْضيًا عنه عند الآخرين ويعد عيبًا في نظر المجتمع كما أظهرته أحداث الرواية فيما بعد.

ولم يظهر في الرواية موقف آخر يعكس خوف الأب على ابنه سوى هذين الموقفين. ومن أشكال الخوف التي ظهرت في الرواية الخوف من العقوبة، وقد تجلى ذلك عندما فُصل سعيد من مدرسته.

"فوجئتُ عندما أمسك الحارس بي بعنف.

- هذا هو.

كنت أصرخ: .. لا ... لا.

كان فناء المدرسة مملوءًا بالطلبة، والمدير يصرخ بهم"[49].

ومثلُ هذا الخوف مرتبط بالشعور، فسعيد واعٍ للموقف ومدرك نتائجه جيدًا؛ لذلك تولّد في نفسه هذا الشعور بالخوف.

ووقف الراوي على خوف شخصيات الرواية من الغيبيات، ومثّل لذلك بخوف سعيد من المقبرة، **"كانت المقبرة الخوف الأكبر.. لذلك كنت أحاول جاهدًا ألا يكون طريقي يمرّ بالقرب منها في المساء ولو كان ير افقني كل أهل الحي... عقدة الخوف هذه ولّدت إحساسًا خاصًا بالضعف المتناهي تجاه الأشياء الغيبية"**[50].

وكما يظهر فإنّ الراوي عبّر عن خوف سعيد من الغيبيات تعبيرًا مباشرًا، وهو بذلك يعتمد على "طريقة من طرق التعبير عن الخوف أشار إليها علم النفس"[51]. وهي طريقة ترتبط بثقافة المجتمع وطبيعة تفكيره، وهذا انعكاس مباشر لناحية واقعية يريد الراوي توظيفها في روايته.

ومن مظاهر الخوف التي ظهرت في الرواية خوفُ سعيد من الفحم، وهو بذلك يمثل انعكاسًا لحادثة أليمة مرّت عليه وعلى أهل الحي جميعًا، **"كنت متخوفًا تمامًا من الفحم.. فتحت باب الغرفة والنافذة وأشعلت الفحم في موقد حديدي وضعته في وسط الغرفة... تسربت رائحته لأنفي.."**[52].

يعكس الراوي على لسان شخصية سعيد الخوف من الفحم، وهو خوف انفعالي مرتبط بمنطقة اللاشعور، كونه يرتبط بحادثة احتراق (سكون) بالفحم عندما كانت تجهز نفسها للرقص في حفلة إحدى عرائس الحي، ومن المؤكّد أنّه ارتباط ذو دلالات عميقة في نفوس هذه الشخصيات؛ لأنّ موتها مثّل صدمة لهم جميعًا، "والإنسان يمرّ بعوامل مختلفة تؤدي إلى انفعال الخوف"[53].

وإلى جانب مظاهر الخوف هذه فقد ظهرت مظاهر أخرى كالخوف من الزوجة والخوف من الذات، ولكنّ المظهر الذي شكل ظاهرة في هذه الرواية هو الخوف من العيب أمام المجتمع، إذ إنّ الراوي كان حريصًا على توظيف هذا النوع بشكل واضح وفي مواضع مختلفة من الرواية، واللافت في هذا النوع أنّه مثل شعورًا عند أكثر شخصيات الرواية، وأوّل ما يطالعنا هذا الخوف عندما نسبه الراوي إلى والد دنيا وسعيد.

"لا تغضبي يا دنيا... وما العيب في أن تكوني ابنة شوق وأن تكون خالتك سكون... ما العيب في أن تموت أمك و أنت طفلة، ويهرب منك والدك خوفًا من ذكرى أليمة مرّبها..."[54].

الإشارة واضحة إلى خوف الوالد من سلطة المجتمع، إنه خوف من أن يشار إليه بارتكاب ما يوجب العيب في نظر المجتمع الذي يعيش فيه؛ لذلك قرر التخلي عن أبنائه الذين يربطونه بشوق وأختها سكون.

ونجد أنّ هذا الخوف قد انعكس على شخصية شقيق والد سعيد، -أي عمّه- وهو شخصية كانت ترغب في الزواج من سكون، ولكنّه يخاف من العيب.

"- أتعلم بأنّ خالتك سكون عُثرعليها ميتة في منزلها؟!

- **علمت ذلك وهذا الذي جعلني آتي إلى هنا.**
- **لقد أفاد الطبيب الشرعي بأنّها كانت حاملاً عندما وجدت ميتة.**
- **ولكن هي لم تتزوج... لا أصدّق هذا...**
- **التقريرلدي... لم أشأ أن يطلّع عليه أحد غيرك خوفًا من العار"**[55].

يصرّح الراوي بالخوف من العار (العيب) أمام المجتمع، وهو خوف مرتبط بسمعة (سكون) خالة سعيد، ويظهر خوف العمّ مرة ثانية في سياق آخر:

"ومَن تلك المرأة التي تُغني؟

- **زوجتي.. زوجتي عفيفة.**
- **(ألا زلت مصرًا على جلب العيب لعائلتنا)؟"**[56].

ظهر خوف عم سعيد من العيب مرة ثانية، ولكنّ مصدر هذا الخوف مختلف هذه المرة، مصدره الفتاة الجديدة (عفيفة) التي تزوجها سعيد، فالعمّ يرى أنّ هذه الفتاة ستسبب لهم عيبًا في المجتمع كونها مغنية وراقصة.

ولا يكتفي الراوي بربط الخوف من العيب بأقارب سعيد وحسب، فنجد أنّ شخصيات أخرى عكسته في مشاعرها.

"حدجتني إحدى النساء بنظرة رثاء عندما كانت تشتري بعض الأواني المنزلية... سألتها: أتعرفين سكون؟

- مستورة.. ادعُ لها بالرحمة.

- رأيتها تُغني ... ترقص؟

- كثيرًا.

- ما علاقتك بها؟

- جارة.

- خافت أن يكون هنالك بعض الأعين المتلصصة والآذان المتصنتة"[57].

لقد برع الرّاوي في رسم مشهد الخوف على هذه المرأة التي تمثل فردًا من أفراد المجتمع، وهي شخصية تخاف من العيب، إذ إنّ ذكر اسم سكون يعد عيبًا في نظرها.

ولو أردنا تحليل مصدر هذا الخوف لوجدنا أنّه مرتبط بشيء خارج هذه الشخصية، فهي تدرك في ذاتها أمرًا يفسر هذا النوع من الخوف أو الشعور به، إنّه ذكر اسم سكون، "فالشعور هو دائمًا شعور بشيء ... مرتبط بأشياء خارجية، هي موضوعات ذلك الإدراك"[58].

وسعى الرّاوي إلى نقل رؤيته لواقع يشعر به بصفته مبدعًا إلى طرف آخر (المتلقّي)، فكان حريصًا على نقل الخوف من العيب من دائرة الفرد إلى دائرة المجتمع.

"... ولكن أنت تُعيد ذكرى أليمة يحاول أن ينساها البعض.

- سأسميها سكون وليكن ما يكون.

- **إذن لا مكان لك في هذا الحي.**
- **وهل أصبح ملككم؟**
- **لا. ولكن لا نريد أن يتفشى العيب في حيِّنا.**
- **عالم مجنون... تلك المرأة لم تسئ إلى أحد... لم ترضخ لنزوة أحدكم... ماذا تريدون منها حتى بعد موتها؟"**[59].

يظهر الحوار أنّ إحياء اسم سكون بعد موتها مرفوض في المجتمع، وهنا نجد تأثير البيئة واضحًا على شخصية المبدع، فانعكس هذا التأثير على روايته، "فالشخصية تتكون من حالات متغيرة للكائن الحي ككل خلال تفاعله، مزودًا بخبرته التفاعلية مع بيئته بطريقة فريدة"[60].

إنّ الأمر الذي يجب الانتباه إليه أنّ كاتب الرواية عكس نظرة المجتمع تجاه ما يعرف بالعيب الاجتماعي، مع ضرورة الانتباه إلى أنّ الكاتب نشأ في مجتمع محافظ، ما يؤكّد أنّه يؤيد الخوف من العيب الذي ظهر عند شخصيات الرواية، وهو خوف مرتبط بوجود مغنية في البيئة التي تعيش فيها هذه الشخصيات، وهي بيئة افتراضية رسمها الصقعبي ليؤكّد صحة رؤيته التي تعكس رؤية مجتمعه.

ونجد في سياق الرواية أنّ (سكون) نفسها باتت مدركة هذا النوع من الخوف، ففي حوار بينها وبين عم سعيد بعد أن طلب منها الزواج تفصح عن هذا الخوف، وهو انعكاس لحالة شعورية للمجتمع الذي تعيش فيه هذه الشخصية.

"ما أجمل أحلامك... ولكن أخاف.

- **ممن؟**
- **منك.. أقصد أخاف عليك... ألا تخشى العيب؟"**[61].

لقد وضع الصقعبي المتلقي أمام ثقافة مجتمع يرفض وجود امرأة مغنية أو راقصة، فالفعل الذي تؤديه هذه الشخصية غير مقبول ومرفوض في كثير من المجتمعات المحافظة، "وعلم النفس

الثقافي لا يعير اهتمامه للتصرف بل للفعل الذي هو تصرف يمليه قصد أو حالات واعية قابلة للاستدعاء أو للحضور في التعبير، وهذا الفعل يسمى الفعل الموضع؛ لأنّه يتحقق ويرتبط بوسط اجتماعي وثقافي خاص"[62].

ولم يكتف الصقعبي بجعل الخوف من العيب شعورًا عند المجتمع الذي يرفض شخصية المغنية سكون، بل عكس هذا الخوف على شخصية سعيد، الذي فكر بالزواج من المغنية عفيفة.

"- تدعى عفيفة... لمحتها من بعيد.. أذهلني جمالها... لولا خوفي من العيب لتزوجتها.

- ألم تتزوج بعد؟

- لا أظن أنّ مثلها يتزوج"[63].

في هذا الحوار يتجلى خوف سعيد من العيب، فهو معجب بعفيفة، ولكنه متردد خشية أن يلحقه العيب بسبب هذا الزواج، لكونها مغنية فقط، ويظهر هذا الخوف عندما يشير إلى أنّ مثيلاتها لا يتزوجن، قاصدًا بذلك زواجهنّ من أبناء المجتمعات المحافظة.

وهكذا نلحظ أنّ الخوف الذي ساد أكثر من غيره في الرواية هو الخوف من العيب، وهو مرتبط بثقافة المجتمع التي يعبّر عنها الراوي، إذ انبثق هذا النوع من الخوف من نقطة اللاشعور للراوي.

ثانيًا: الحزن

قال ابن منظور: "الحُزْن والحَزَن: نقيض الفرح، وهو خلاف السرور"[64]، وفي علم النّفس يعرّف بأنّه: "ردّ فعل إنساني ينتاب الناس في مختلف المجتمعات عندما يأتي بسبب فاجعة أو موقف مؤلم..."[65].

ويكشف تتبع أحداث رواية رائحة الفحم أنّ الشعور بالحزن ملمح ظاهر في كثير من أحداثها، وهو نتيجة طبيعية للمواقف التي مرّت بها شخصيات الرواية، وقد بدا الحزن ظاهرًا في مواقف متعدّدة، فها هي هدى تظهر حزينة على أخيها أحمد.

"أحيانًا تبكي عندما تتذكر أخاها الذي كان يلعب معي، والذي تحوّل إلى كومة لحم تحت شاحنة..."[66].

وفي مشهد آخر:

"- إنّ كلّ ركن في هذا البيت يذكّرها بأحمد.

- **كنت ألعب معه ذلك اليوم.. كانت هدى هنا .. وكنت خارج المنزل عندما أستأذَنّا لنلعب بالخارج.**
- **ألم ينتبه للشاحنة؟!**
- **كانت مسرعة... دخلت المنزل باكيًا... قابلتني مفجوعة تصرخ .. أحمد .. أحمد.."**[67].

يُظهر هذا الموقف كيف حزنت هدى على أخيها أحمد الذي دهسته شاحنة مارة بالشارع، فكان الحزن نتيجةً طبيعية تولّدت بسبب فاجعة الموت التي حلت بأخيها، وقد صوّر الرّاوي ذلك بعبارات مباشرة تؤكّد صدق تفاعله مع هذا الموقف.

وركّز الرّاوي على إظهار شخصية سعيد وهي تعاني من الحزن نتيجة الأحداث والمواقف التي مرّت به، حتى صوّر نفسه رمزًا لمأساة أسطورية، **"عندها أجد أنّني مجرد بطل أسطوري يصلح لمأساة مسرحية..."**[68]. **"إيه يا قلبي لا تحزن... يا لهذا القلب كيف يحبُ وكيف يكره..."**[69].

بات سعيد مدركًا حالة الحزن التي يمرّ بها، ويظهر إبداع الرّاوي حينما استخدم أسلوب التشخيص فجعل سعيدًا يخاطب قلبه طالبًا منه الكف عن الحزن، وهذه حالة تكشف شدة معاناته وألمه مما يدور في نفسه من مواقف وأحداث سببت له الضيق والحزن.

وربط الرّاوي الحزن بمواقف نفسية مختلفة دفعت الشخصيات نحوها وجعلتها متأثرة بها، وهذا نشاط لاإرادي تمرّ به الشخصيات، ويقصد به: "السلوك أو تلك الاستجابات التي تترتب على نشاط الجهاز العصبي المستقل والغدد الصماء"[70].

ولو نظرنا في الصورة النفسية الآتية لوجدنا أنّ استجابة الذات للشعور بالحزن استجابة طبيعية: "...**ثمة طريق مؤد إلى شمس مشرقة... مدينة سرابية تقف في وجه الشمس... رائحة الفحم... الدوار... الشمس تغرق خلف الحائط... الحائط يطلى بالسواد ... الباب موصد ... النوافذ موصدة... البرد مهيمن في الخارج... رائحة الفحم تنبعث بين مسام الباب... الأزقة ضيقة...**"[71].

استسلمت شخصية سعيد لمواقف متعددة دفعتها للشعور بالحزن، بدأها الرّاوي من العام وانتقل إلى الخاص، المدينة السرابية التي يحلم بها سعيد تمثل فشلاً له، ثم رائحة الفحم الذي كان سببا في وفاة خالته سكون.

إن هذه الحالة -حالة الحزن- دفعت الرّاوي إلى رسم صورٍ خاصة تعبّر عن شدّة هذا الحزن وأثره على الشخصية، فالشمس محتجبة خلف حائط والحائط ذو لون أسود والباب مغلق والنوافذ موصدة... إنّها صور مفردة تتواشج مع بعضها مركّبة صورة كليّة متماسكة ذات دلالات عميقة تعبّر عن الحالة الحزينة التي تمرّ بها شخصية سعيد.

ومن المؤكّد أنّ ربط هذه الصور بعضها ببعض يعطي العمل الإبداعي جمالاً فنيًا، وكما قال أيزر: "ترابطُ الجملِ بشتى الطرقِ يشكّل وحداتٍ دلاليّةٍ من مستوًى عالٍ"[72].

وكما تمت الإشارة سابقًا فإنّ الحزن ظهر بوصفه حالة دائمة في شخصية سعيد دون أن يقترن بموقف ما، سوى موقف حزنه على فراق أمه وبُعده عن أبيه، "**حزن هو هذا الحصار الأبدي لطفل فقد حنان الأمومة ونسي أنّ له أبًا**"[73].

وهذا الموقف لا يختلف فيه المتلقي مع المبدع، فكيان الإنسان ووجوده يبدآن في أسرته الصغيرة مع أبيه وأمّه، فعندما يفقد المرء هذين الركنين من حياته فمصيره الضياع، وهذا ما جعل المبدع يصوّر لنا شخصية سعيد المحزونة في مختلف أحداث الرواية، وكأنّ المبدع في هذا السياق

يستحثّ المتلقّي على التفاعل مع الحالة النفسية الحزينة لشخصيات الرواية والتشارك معها، "وسواء أكانَ المشارك هنا المؤلفَ أم المتلقّي، فإنّه ينهمكُ في عملية حواريةٍ نفسيّة، تتمُ بعيدًا عن النّشاط الاجتماعي بل في مواجهته"(74).

وقد ظهر حزن سكون على زوجها باعتباره مظهرا من مظاهر الحزن في الرواية، **"... مات.. مات أهو الموت الذي يحول دون الفرح؟**

- عندما لا يعرف وجهك الحزن تكونين أكثر إغراء أكثر جمالا بالسواد.. هل الموت خيانة؟

- تركني وحيدة ... أتجرع مرارة الحزن والفراق... أتعذب ... كفاني بكاء"(75).

وبسبب فاجعة الموت ظهرت شخصية (عم سعيد) حزينة على سكون، **"سكون يا زينة نساء الحي... لماذا تتجاهلين طلبي... كنت صادقًا عندما رغبت في الزواج منك... أهذه نهاية الرحلة التي تريدينها"**(76).

وهكذا، فإنّ الحزن تولّد في نفسية شخصيات الرواية نتيجة مواقف أهمها الموت والبعد عن الأحبة، وهذه نتيجة طبيعية كونها تمثل استجابة لموقف يبعث في نفس الشخصيات الحزن والألم، وشكّلت هذه العاطفة ظاهرةً عند كثير من شخصيات الرواية.

ثالثًا: ألم الفراق

وردت كلمة الألم في اللغة بمعنى: "الوجع"(77)، أمّا الفراق: "فهو عكس الاجتماع"(78). وبالربط بين هذين المعنيين يتبيّن أنّ التفرق يولّد ألما في النفس، وهذا الربط يتوافق مع تعريف الألم النفسي الذي يصفه علم النّفس بأنّه: "يكتسب معنى خاصًا بالنسبة لكل إنسان، معنى يتشكل من خلال الموقف المؤثر، من خلال الشخصية وتاريخها"(79).

وبالبحث في رواية رائحة الفحم تتجلى لنا مواقف متعددة تُظهر ألما نفسيًا عانته بعض الشخصيات نتيجة الفراق، من ذلك ما ظهر على شخصية سعيد عند فراق الممرضة ليلي.

"- أنا و اثق من نفسي.. كانت معك تلك الليلة... كانت تحاول أن تخفف وطأة الألم.

- أوه.. تذكرتها...ولكنّها رحلت..

- رحلت.

يا لهذا البرود... هكذا رحلت.."(80).

وتظهر ردّة فعل سعيد ومفاجأته بعد أن عَلِم برحيل ليلى، فسبب له ذلك ألما في قرارة نفسه، فهو قد أُعجب بهذه الممرضة (ليلى)، وأحبها، فكان فراقها سببًا للشعور بالوجع والتألم النفسي، وهو فراق مادي ومعنوي، وحينما يجتمع الفراق النفسي والمعنوي معًا فإنّ هذا يعد من أصعب أنواع الفراق على المرء.

وفي موضع آخر:

"بعيدة هي كنجمة ... الخوف يحاصرني... لا أعي تمامًا المسافة بين الوهم والو اقع... رأيتها ذات مساء... كنت شبحا أحلق في سماوات الألم... هل رأت كيف كنت مستسلما لحقنة التخدير.."(81).

وإذا كان الصقعبي يريد من المتلقي التفاعل مع سعيد في مثل هذا الموقف فلأنّه واع بحال سعيد ومدرك مشاعره، سواء أكانت شخصية سعيد محاكاة لشخصية واقعية أم شخصية غير واقعية، وقد وصف هويسمان الشعور الفنّي بقوله: "الشعور الفنّي مألوف لدى الخالق أكثر منه لدى المتلقي"(82).

واللافت أنّ الفراق الذي ركّز عليه الرّاوي في الرواية فراقُ الرجل للمرأة في أكثر المواضع، وعانى سعيد من فراق آخر من هذا النوع، فنراه متألمًا لفراق ابنة عمه هدى.

"غادرت حيّنا الصغير ذات صيف.. وعندما عدت قالوا إنّها رحلت بعد أن وجدت نصفها الآخر..

أحقًا رحلت.. رحلت.. أخاف من الرحيل.. كنت سأرحل إلى عالم آخروتبقين أنت بلا نصف ولكن ها أنت رحلت... أتعودين يا نصفي الرائع؟"[83].

يتضح من حوار سعيد مع نفسه شدة ألمه على فراق هدى، إذ يكشف عن أمل كان يرجوه في داخله، إذ كان يؤمل الزواج منها، لكنها تزوجت شخصًا آخر، ولعل هذا ما سبب له الألم، فالفراق المادي اقترن بفراق معنوي، إذ بات من غير الممكن أن يقترن بهدى بعد أن تزوجت، وقد مثل هذا الشعور مظهرًا واضحًا في شخصية سعيد في هذا الموقف؛ حتى عبّر عن الخوف من الفراق تعبيرًا مباشرًا.

والتركيز على فراق الرجل والمرأة يكشف حاجة الرّاوي لتأكيد ألمه من مثل هذا النوع من الفراق، وهذا الأمر يرتبط بصورة مباشر بمنطقة اللاشعور للأديب، وهي منطقة أعمق من منطقة الشعور، "واللاشعور هو الأساسُ العامُّ للحياةِ النّفسيةِ. فاللاشعورُ هو المجال الأكبرُ الذي يضمُّ بين جوانبه المجال الشّعوريَّ الأصغرَ"[84].

وبعيدًا عن فراق الحبيب حبيبته فإنّ الرواية تكشف أنّ وفاة أم سعيد سببت له ألما، كذلك فراقه أخته عندما تزوجت.

"وأختك.

- **وجدت نصفها الآخرورحلت معه بعيدًا.**
- **أعلم كل هذا"**[85].

يتبيّن ممّا سبق أنّ الرّاوي ركّز على نوع خاص من الفراق وهو فراق قائم على ثنائية الرجل والمرأة، ويفسّر ذلك بما للمرأة من أثر على نفسية الرجل، سواء أكانت أمًا أم أختًا أم محبوبة، فهي مصدر العطف والحنان والاستقرار.

رابعًا: الاكتئاب

وردت الكآبة في لسان العرب بمعنى: "سوء الحال، والانكسار من الحزن، وتغير النفس بالانكسار من شدة الهمّ والحزن"[86]، وعرّف علم النفس الاكتئاب بأنّه: "حالة من الحزن الشديد المستمر تنتج عن الظروف المحزنة الأليمية، وتعبر عن شيء مفقود، وإن كان المريض لا يعي المصدر الحقيقي لحزنه"[87].

ويكشف مفهوم الاكتئاب أنّه حالة شعورية أشدّ وقعًا على النّفس من الحزن، أي إنّها قد تكون تطورًا للحزن الشديد الذي يعاني منه الشخص، وفي رواية رائحة الفحم ظهر الشعور بالاكتئاب لدى شخصية البطل (سعيد)، وهو شعور ممتد لحالة الحزن التي عاني منها؛ نتيجة الظروف التي مرّت عليه، حتى أصبح الآخرون يلاحظون ذلك في تصرفاته وطباعه.

"- عفوًا تبدو أكثر اكتئابًا هذا اليوم.

- أتذكر تلك الأغنية التي سمعناها سويًا مساء أمس.

- أي أغنية؟"[88].

وبلغ الاكتئاب في ذات شخصية سعيد حدًا كبيرًا جعله يُسقطه على ما يحيط به، حتى بدأ يشعر أنّ ما حوله يوحي بالاكتئاب، **"سأغادر هذه الغرفة الكئيبة... سأترك مجموعة الكتب تلك لكم لتقرأوها... تذكروا أن عينيَّ مرّتا على كل سطر فيها..."[89]**، يؤكّد وصف الغرفة بالكآبة عمق أثر الظروف الخارجية في نفس سعيد، وهي ظروف أدت إلى هذا الشعور السلبي وانعكست على تصرفاته، وقد حدّد علماء النفس أسبابا مختلفة للاكتئاب منها "الأسباب الخارجية، ويقصد بها ضغوط الحياة والعوامل النفسية، وهي أحداث ضاغطة تسبق أول نوبة لاضطراب الوجدان، ويرى بعض الدارسين أنّ هذه الظروف تلعب دورًا رئيسيًا في هذا الشعور"[90].

وصرّح سعيد بأنّ حالته هذه جاءت نتيجة ظروف ماضية يتذكرها بين حين وآخر، **"أعجبني هذا البيت الطيني.. كآبته أعجبتني.. انزواؤه... كونه ذكرى لأشياء لا أعيها ولا أنتمي إليها جعلتني أزداد إعجابًا به... يحتضنني صمته... يعرفني الجميع بالغريب"[91]**.

ونلحظ فيما سبق أنّ الرّاوي أظهر الاكتئاب عند سعيد بطريقة مباشرة من خلال ذكر ما يدل عليه، وعمد في حالات أخرى إلى الإشارة إليه بطريقة غير مباشرة، ومن ذلك إشارته إلى أتعاب الغربة وآلامها واستمرار الحزن الذي يشعر به دائمًا. **"هذا القادم الحامل في جسده كلّ تفاصيل الأرق والغربة والحزن سيحفر في ذاكرتكم أوجاعه... سيتحدّث كثيرًا ويغنّي"**[92].

إنّ الاكتئاب الذي تعاني منه شخصية سعيد هو (اكتئاب عصابي)؛ كونه جاء استجابة لمواقف خارجية مرّت عليه، "وهذا النوع يسمى في علم النفس اكتئابًا استجابيًا؛ لأنّه يتولّد نتيجة لبعض الأزمات الخارجية كفقدان قريب أو صديق أو نتيجة أداء عمل أو مهنة أو علاقة اجتماعية وثيقة للشخصية المكتئبة"[93]، وبتتبع أحداث الرواية لا يخفى على المتلقّي حدّة الظروف التي عانت منها شخصية سعيد، بدءًا بوفاة أمّه، وانتهاءً بترك أبيه إياه، وفصله من المدرسة، ثم اغترابه عن حيّه، وتعلّقه ببعض الفتيات وعدم اقترانه بهنّ، إلى وفاة خالته سكون... .

خامسًا: السوداوية

تعود كلمة السوداوية في اللغة إلى الجذر (سود)، ومنه السواد، "وهو نقيض البياض"[94]، وتطلق في علم النّفس على: "كلّ شخص يعاني حالة من المرض النفسي المزمن، ميزتها الحزن، والغم الدائم، مما يجعلها مناقضة لحالة الانتشاء غير الطبيعي"[95].

ويرى بعض الدارسين أنّ السوداوية نوع من الاكتئاب، ولكنّ هذه الدراسة وقفت على الشعور بالسوداوية وارتأت أنّه مصطلح مستقل عن الاكتئاب؛ لتحديد بعض المواقف التي أظهرت شخصيات رواية رائحة الفحم متشائمة.

"بقي السؤال بدون إجابة.. سألت أختي ذات يوم:

- هل كنت شؤمًا على أبي؟!

- لماذا؟!

- لأنّني أتيت ورحلت أمي.

- ولكن أبي تزوج"[96].

يتَضح أنّ سعيدًا يرى وجوده في هذه الحياة سببًا لوفاة أمّه، وهذا شعور سلبي مردّه الحزن الدائم والغمّ الذي يعانيه في هذه الحياة، حتى بات يرى الأمور المشرقة على عكس صورتها، ومن ذلك أنّ لون البياض ينقله إلى التفكير بالموت.

"(كل هذا البياض يذكرني بالكفن).

لا أدري لماذا بقيت هذه الكلمات تحاصرني.."[97].

إنّ الشعور بانتهاء الحياة والاقتراب من الموت عرضٌ من أعراض السوداوية، ومثل هذه الأعراض لا تأتي إلا بفعل قوّة صادمة أثّرت على نفسية الشخصية. ووصف علماء النفس هذه الحالة بأنّها نوع من أنواع العصاب، معتمدين في ذلك على تصنيف فرويد للآليات الثلاث "انقلاب المشاعر الوجدانية، ونقلها (الوساوس)، وتحولها: (العصاب، والقلق، والسوداوية)"[98].

وهذا ما نجده في نظرة سعيد لموجودات الحياة، فكل ما يراه مؤلمٌ، **"هذه النافذة تصرّ على توديع الشمس وداعًا مؤلمًا لاستقبال ليل طويل"**[99]، إذ يرى سعيد أنّه لا أمل له في هذه الحياة، حتى أنّ غياب النّهار سيطول، ليعيش ساعات الليل التي تُشعره بالأرق والحزن المستمرين.

واقتصر الشعور بالسوداوية على شخصية سعيد، كونها الشخصية الرئيسية التي ترتبط بباقي شخصيات الرواية من ناحية ولأنّها الشخصية التي تأثرت بأحداث الرواية الحزينة أكثر من غيرها، وهذا ما جعل الشعور بالتشاؤم مظهرًا بارزًا عنده.

سادسًا: الانتقام

ورد في لسان العرب: "نَقَمْت الأمر ونَقِمْتُه إذا كرهته، وانتقم الله منه أي عاقبه، وانتقمت إذا كافأته عقوبة بما صنع"[100]، ويعرّف في علم النّفس بأنّه: "مجموعة من السلوكيات التي تهدف إلى إيذاء شخص أو مجموعة من يُنظر إليه على أنه مذنب أو مسؤول عن الأذى الذي يلحق بالآخرين"[101]. ويتّضح من المعنيين اللغوي والاصطلاحي أنّ الانتقام يقوم على عقوبة من تسبب بإيذاء الآخرين.

وبتتبع رواية رائحة الفحم يظهر سلوك الانتقام بشكل لافت في شخصية عم سعيد، وهي الشخصية الوحيدة التي عبّرت عن حرصها على الانتقام في هذه الرواية. **"لن تذوقي طعم الاستقرار في حياتك يا سكون"**[102]. يمثّل الوعيد في هذا السياق السّلوك الانتقامي لدى الشخصية، وهو وعيد يضمر عداءً نحو شخصية أخرى يصرّ على تنفيذه في المستقبل.

ولم تخفِ شخصية عم سعيد حرصها على الانتقام من سكون، إذ نجده يصرّح بذلك ويعلنه أمام الآخرين.

"- وماذا تريد من سكون.

- **كنت أرغب فيها... مجرد نزوة..**
- **أتنسى العيب؟**
- **هذه الليلة سيكون لي شأنٌ معها"**[103].

أمّا السبب الذي دفع عم سعيد للرغبة في الانتقام من (سكون) فهو رفضها الزواج منه، ما أدى إلى اضطراب داخلي في ذاته فتولّد في نفسه تجاهها هذا السلوك العدواني.

"- أين هي؟

- **ماذا تريد منها؟**
- **سيكون لي شأن معها هذه الليلة.**
- **ألا زلت تكرهها؟**
- **أصبحتُ هزءًا أمام جميع نسائي بسببها.**
- **ألأنّها رفضتك؟"**[104].

واجتهد الرّاوي في أنْ يشدّ المتلقي نحو التهديدات المستمرة على لسان عمّ سعيد، وهذا يجعل المتلقّي يتفاعل مع الموقف ويبحث عن وظيفةِ هذه الشخصية في التخطيط للإساءة لسكون بعد أن

احترقت بالفحم، وهنا تظهر براعة الصقعبي في شدّ انتباه المتلقي لأحداث الرواية، "وإذا كانَ الأدبُ تواصلاً فهو نشاطٌ فكريٌ متصلٌ بنظريّةٍ أكثرَ شمولاً وهي نظرية الاتصال"[105]. وتجلى هذا الموقف عندما كشف العمّ وجود تقرير من الطبيب الشرعي يفيد أن (سكون) كانت حاملاً.

"- أتعلم بأنّ خالتك سكون عثر عليها ميتة في منزلها؟!

- **علمت ذلك وهذا الذي جعلني آتي إلى هنا.**
- **لقد أفاد الطبيب الشرعي بأنّها كانت حاملاً عندما وجدت ميتة.**
- **ولكن هي لم تتزوج... لا أصدق هذا...**
- **التقرير لديّ... لم أشأ أن يطلع عليه أحد غيرك خوفًا من العار"[106].**

وحول إثارة مسألة حمل (سكون) دون أن تكون متزوجةً نجد أنّ الصقعبي أثار المتلقي ليتساءل: هل وصف سكون بأنّها كانت حاملاً جاء نتيجة لدوافع الانتقام عند شخصية عم سعيد؟ أم إنّه أمر واقعٌ أراد إيصاله إلى ابن أختها، كي يتعرّف حقيقة خالته؟

وعلى كلّ حال فإنّ المهم من الوقوف على سلوك الانتقام في هذه الرواية هو التأكيد على أنّه سلوك فردي ظهر في تصرفات شخصية واحدة، دون أن يتجاوزها إلى الشخصيات الأخرى في الرواية، ما يؤكّد عدم تعميم هذه الصفة السلبية بصفتها ظاهرةً في البيئة التي يريد الصقعبي رسمها في روايته سواء أكانت بيئة واقعية أم متخيلة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأبعاد السابقة أبعاد نفسية ظهرت في شخصيات رواية رائحة الفحم، ولكن ليست هي الأبعاد جميعها فثمة أبعاد أخرى ظهرت في الرواية كالتهويل، والكره، وغيرها.

والذي لا بدّ من ذكره أنّ الرّاوي عمل على ذكر أغلب الأبعاد النفسية لشخصيات الرواية، وذلك عندما مرت بسعيد حالة وعي إدراكي لكثير من المواقف التي مرّت عليه في حياته، **"فتحت عيني، جرح مكان الألم السابق، الوجوه تغيرت، كانت الأرض زرقاء... أحاول أن أسترجع ملامحها، تبقى الابتسامة بيضاء، وهج أبيض يشع، لا أرى، لا أعي"[107].**

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، التي يمكن إجمالها بما هو آت:

- تشتمل رواية رائحة الفحم لعبد العزيز الصقعبي على عدد كبير من المشاعر والانفعالات والسلوكيات النفسية، ما يؤكّد أنّ شخصياتها تتميز بالتنوع والتعدد الواضحين، وهو تنوع يرتبط بأحداث الرواية ويُسهم في ترتيب الوقائع بما يضمن بناء الرواية بناء متكاملاً.
- مثّلت شخصية سعيد محورًا أساسيًا اعتمد عليه الرّاوي فأكسبه أبعادًا نفسية متعددة، كالخوف، والحزن، والحبّ، والفضول، والاكتئاب والسوداوية.
- أثّرت بعض الأبعاد النفسية على الشخصيات فتولدت منها أبعاد أخرى جديدة، فألم الفراق أدى إلى الحزن، والحزن أدى إلى الاكتئاب، وجاءت السوداوية نتيجة للاكتئاب.
- ظهرت بعض الأبعاد النفسية في الرواية عند شخصية واحدة، كالانتقام الذي ظهر بعدًا بارزًا في شخصية عم سعيد، والاكتئاب والسوداوية اللذين ظهرا لدى شخصية سعيد.
- لجأ الرّاوي في كثير من المواقف إلى التعبير عن الأبعاد النفسيّة لشخصيات الرواية تعبيرًا مباشرًا، كالفضول، والخوف، والوحدة، والحبّ.

وتوصي الدّراسة ببعض التوصيات، لعل أهمها:

- حثّ المهتمين والمتخصصين على عقد دراسات بينية متخصصة بين حقلي النقد الأدبي وعلم النفس.
- دراسة الأعمال الروائية الحديثة للروائيين السعوديين، وفق المناهج النقدية المختلفة.
- العناية بالروايات الحديثة وكتّابها على حدّ سواء -لا سيّما- تلك التي تفتقر إلى البحث والدرس النقديين، وعدم الاقتصار على الأسماء المألوفة من الروائيين والروايات.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: المشوح، البناء الفنّي للقصّة القصيرة: 7-12.

(2) مقدادي، تلقي شعر التراث: 90.

(3) فرويد، محاضرات تمهيديّة في التّحليل ا لنّفسي: 430.

(4) إسماعيل، الأدب وفنونه: 82، 83.

(5) بحراوي، بنيئة الشكل الروائي: 300.

(6) ينظر: كلر، البنيوية وبناء الشخصية في الرواية: 73.

(7) رحيّل، البناء الفني للشخصية المحورية: 43.

(8) ينظر، الزبيدي، تاج العروس: مادة (فضل).

(9) ينظر، مانغويل، الفضول: 25.

(10) الصقعبي، رائحة الفحم: 40.

(11) نفسه: 7.

(12) نفسه: 39.

(13) العمر، الفضول العلمي والفضول الاجتماعي: 82.

(14) الصقعبي، رائحة الفحم: 25.

(15) نفسه: 11.

(16) ينظر: كارول، قوة الثقة بالنفس: 6.

(17) الصقعبي، رائحة الفحم: 26.

(18) نفسه: 21.

(19) الزغول، علم النفس المعرفي: 112.

(20) الصقعبي، رائحة الفحم: 81.

(21) الشّناوي، نظريّات الإرشاد والعلاج النّفسي: 278.

(22) الصقعبي، رائحة الفحم: 88.

(23) نفسه: 39.

(24) ينظر: ابن منظور، لسان العرب: مادة (رغب).

(25) ينظر: حنا، الرغبة والفلسفة: 21.

(26) الصقعبي، رائحة الفحم: 31.

(27) نفسه: 32.

(28) نفسه: 35.

(29) نفسه: 34.

(30) نفسه: 85، 86.

(31) ينظر، أنيس، المعجم الوسيط، مادة: (حبب).

(32) نظمي، الحب الرومانسي: 21.

(33) الصقعبي، رائحة الفحم: 85، 86.

(34) أبو الرّضا، الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربي: 35.

(35) Benda, The Image of Love: 5.

(36) الصقعبي، رائحة الفحم: 77.

(37) نفسه: 10.

(38) Marx, Economic and Philosophic Manuscripts of 1844: 101.

(39) الصقعبي، رائحة الفحم: 18، 19.

(40) نفسه: 8.

(41) نفسه: 50.

(42) الجواري، الحبّ العذري: 4.

(43) الصقعبي، رائحة الفحم: 97، 98.

(44) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (خوف).

(45) القوصي، أسس الصحة النفسية: 317.

(46) الصقعبي، رائحة الفحم: 7.

(47) أسعد، سيكولوجية الخوف: 175.

(48) الصقعبي، رائحة الفحم: 16.

(49) نفسه: 25.

(50) نفسه: 83، 84.

(51) أسعد، سيكولوجية الخوف: 255.

(52) الصقعبي، رائحة الفحم: 73.

(53) سليمان، مشكلة الخوف عند الأطفال: 103.

(54) نفسه: 29.

(55) نفسه: 62.

(56) نفسه: 91.

(57) نفسه: 67.

(58) زيدان، في النفس والجسد: 135.

(59) الصقعبي، رائحة الفحم: 45.

(60) باترسون، نظريات الإرشاد والعلاج النفسي: 103.

(61) الصقعبي، رائحة الفحم: 35.

(62) تروادك، علم النفس الثقافي: 28.

(63)الصقعبي، رائحة الفحم: 85، 86.

(64) ينظر، ابن منظور، لسان العرب: مادة (حزن).

(65) ينظر، الزبيدي، الحزن المرضي وعلاقته ببعض المتغيرات: 97.

(66) الصقعبي، رائحة الفحم: 10.

(67) نفسه: 19.

(68) نفسه: 30.

(69) نفسه: 7، 8.

(70) عبدالحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي: 235.

(71) الصقعبي، رائحة الفحم: 40.

(72) أيزر، فعل القراءة: 58.

(73) الصقعبي، رائحة الفحم: 59.

(74) هولب، نظريّة التّلقي: 177.

(75) الصقعبي، رائحة الفحم: 28.

(76) نفسه: 42.

(77) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ألم).

(78) ينظر، نفسه: مادة (فرق).

(79) ينظر، صادق، الألم النفسي والعضوي: 20.

(80) الصقعبي، رائحة الفحم: 9.

(81) نفسه: 85، 86.

(82) هويسمان، علم الجمال: 130.

(83) الصقعبي، رائحة الفحم: 10.

(84) فرويد، تفسير الأحلام: 679.

(85) الصقعبي، رائحة الفحم: 13.

(86) ينظر: ابن منظور، لسان العرب: مادة (كأب).

(87) زهران، الصحة النفسية: 514.

(88) الصقعبي، رائحة الفحم: 17.

(89) نفسه: 60.

(90) ينظر: عُكاشة، الطب النفسي المعاصر: 413.

(91) الصقعبي، رائحة الفحم: 81، 82.

(92) نفسه: 87.

(93) ينظر: إبراهيم، الاكتئاب واضطراب العصر الحديث: 45.

(94) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة: (سود).

(95) زرمان، السوداوية: 304.

(96) الصقعبي، رائحة الفحم: 87.

(97) نفسه: 87.

(98) ينظر: كليمان، التحليل النفسي: 80، 81.

(99)الصقعبي، رائحة الفحم: 79.

(100) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة: (نقم).

(101) الرغبة في الانتقام- ما هو حقًا وكيف نحار بها، متاح على الرابط الآتي: https://ar.warbletoncouncil.org/deseo-de-venganza-5206

(102) الصقعبي، رائحة الفحم: 28.

(103) نفسه: 31.

(104) نفسه: 40.

(105) ينظر: أحمامة، القارئ وسياقات النّص: 7.

(106) الصقعبي، رائحة الفحم: 40.

(107) نفسه: 22، 23.

قائمة المصادروالمراجع:

أولا: المراجع باللغة العربية

1) إبراهيم، عبدالستار، الاكتئاب واضطراب العصر الحديث - فهمه وأساليب علاجه، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1988م.

2) أحمامة، لحسن، القارئ وسياقات النّص، دار الثقافة، المغرب، 2005م.
3) أسعد، يوسف ميخائيل، سيكولوجية الخوف، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة، د.ت.
4) إسماعيل، عزّالدّين، الأدب وفنونه - دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1958م.
5) أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط2، 1972م.
6) أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني، وجلال الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 2000م.
7) باترسون، س. هـ، نظريات الإرشاد والعلاج النفسي، ترجمة: حامد عبدالعزيز الفقي، دار القلم، الكويت، 1981م.
8) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009م.
9) تروادك، برتران، علم النفس الثقافي - هل النمو المعرفي متعلق بالثقافة؟، ترجمة: حكمت خوري، وجوزف بو رزق، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2009م.
10) الجواري، أحمد عبدالستار، الحبّ العذري - نشأته وتطوره، دار الكتاب العربي، مصر، د.ت.
11) حنا، محمد آيت، الرغبة والفلسفة مدخل إلى قراءة دولوز وغوتاري، دار توبقال للنشر، ط1، 2020م.
12) رحيّل، ديانا، البناء الفني للشخصية المحورية، صحيفة الرأي الأردنية، 2017م، تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/09/28م، متاح على الرابط الآتي: http://alrai.com/article/10375248
13) أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربي - أصوله وقضاياه، مكتبة المعارف، الرّياض، 1981م.
14) الرغبة في الانتقام- ما هو حقًا وكيف نحاربها، تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/09/30م، متاح على الرابط الآتي: https://ar.warbletoncouncil.org/deseo-de-venganza-5206
15) الزبيدي، محمد بن محمد الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، 1965م.
16) الزبيدي، هيثم أحمد، الحزن المرضي وعلاقته ببعض المتغيرات - دراسة ميدانية لمدينة بغداد أنموذجًا، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العراق، ع2، مج4، 2009م.
17) زرمان، حسان، السوداوية - المصطلح والمفهوم، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع47، 2017م.
18) الزغول، رافع، و الزغول، عماد، علم النفس المعرفي، دار الشروق، الأردن، د.ت.

19) زهران، حامد عبدالسلام، الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط4، 2005م.

20) زيدان، محمود فهمي، في النفس والجسد - بحث في الفلسفة المعاصرة، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية، 2001م.

21) سليمان، سناء محمد، مشكلة الخوف عند الأطفال، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2005م.

22) الشّناوي، محمد محروس، نظريّات الإرشاد والعلاج النّفسي، دار غريب للطباعة والنّشر، الفجالة، 1974م.

23) صادق، عادل، الألم النفسي والعضوي، تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/09/30م، متاح على الرابط الآتي:
https://www.ariib.com/book/download/9399/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%81%D8%B3%D9%8A-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B6%D9%88%D9%8A-%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84-%D8%B5%D8%A7%D8%AF%D9%82

24) الصقعبي، عبدالعزيز، رائحة الفحم، أثر للنشر والتوزيع، السعودية، ط2، 2012م.

25) عبدالحميد، شاكر، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1992م.

26) عُكاشة، أحمد، الطب النفسي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 2003م.

27) العمر، عبدالعزيز، الفضول العلمي والفضول الاجتماعي، موقع العربية، تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/09/30م، متاح على الرابط الآتي:
https://www.alarabiya.net/saudi-today/views/2020/09/21/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B6%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%85%D9%8A-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B6%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%8A-

28) فرويد، سيجموند، تفسير الأحلام، ترجمة: عبدالمنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996م.

29) فرويد، سيجموند، محاضرات تمهيديّة في التّحليل ا لنّفسي، ترجمة: أحمد عزت راجح، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط3، 1987م.

30) القوصي، عبدالعزيز، أسس الصحة النفسية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1982م.

31) كارول، أرنولد، قوة الثقة بالنفس، مكتبة الهلال للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت.

32) كلر، جونثان، البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة: محمد درويش، مجلة الأقلام العراقية، العراق، ع6، 1986م.

33) كليمان، كاترين، التحليل النفسي، ترجمة: محمد سبيلا، وحسن أحجيج، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط2، 2014م.

34) مانغويل، أمبرتو، الفضول، ترجمة: إبراهيم قعدوني، دار الساقي، بيروت، ط1، 2017م.

35) المشوح، محمد بن صالح أحمد، البناء الفنّي للقصّة القصيرة عند عبدالعزيز الصقعبي، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، السعودية، 2013م.

36) مقدادي، زياد محمود، تلقي شعر التراث في النقد العربي الحديث - من بشار إلى المتنبي أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2012م.

37) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

38) نظمي، فارس كمال، الحب الرومانسي بين الفلسفة وعلم النفس، دار ناراس للطباعة والنشر، العراق، ط1، 2007م.

39) هولب، روبرت، نظريّة التّلقي مقدمة نظريّة، ترجمة: عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، 2000م.

40) هويسمان، دني، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1983م.

ثانيا: المراجع باللغة الأجنبية

41) Benda, C. E, The Image of Love, The free press of glencoc, Inc, New York, 1961.

42) Marx, Karl, Economic and Philosophic Manuscripts. Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1844.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

سيميائية الشخصية في رواية (ألف امرأة في جسدي)

أماني عبدالله عبدالرحمن القرني*

Sardd2015@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/05/22م	تاريخ القبول: 2022/01/12م

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة (سيميائية الشخصية في رواية ألف امرأة في جسدي، لرحاب سعد)، وتم تقسيمه إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث، أما التمهيد فقد تناولت فيه التعريف بالسيميائية مفهومها ونشأتها، وموضوعها، وأهدافها. وجاء المبحث الأول بعنوان (سيمياء الشخصية: الأنواع والوظائف)، أما المبحث الثاني فقد جاء بعنوان (أنماط الشخصية في رواية ألف امرأة في جسدي). وقد توصل البحث إلى: أن مدلول الشخصية من جانب الصفات والأقوال والأفعال قد أظهر الشخصيات مكتملة من جميع جوانبها الجسمية والاجتماعية والنفسية. وأن دال الشخصية قد تراوح بين توافق أسماء الشخصيات مع مدلولها ومع واقع شخصياتها، وبين التعارض مع أسماء بعض الشخصيات. وأن الأوصاف الداخلية والخارجية للشخصيات كان لها تأثير على سلوكها داخل الرواية.

الكلمات المفتاحية: السيميائية، المنهج السيمائي، سيمياء الشخصية، الخطاب السردي.

* طالبة دكتوراه أدب ونقد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-011

الآداب مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

The Semiotics of the Character in the Novel: *A Thousand Women in My Body*

Amani Abdullah Abdulrahman Al-Qarni*

Sardd2015@hotmail.com

Received date: 22/05/2021	Acceptance date: 12/01/2022

Abstract

This research aims to study the character semiotics in the novel *A Thousand Women in My Body* by Rehab Saad. It has been divided into an introduction, a preface and three chapters. The preface included the definition of semiotics: its concept, origin, subjects, and objectives. The title of the first section is: Semiotics of the Character: Types and Functions, in which the semiotics of the names and features of these characters is being analyzed. As for the second section, it was titled: Characters Patterns in the Novel *A Thousand Women in My Body*. The research concluded that the significance of the character in terms of traits, sayings and actions showed the characters as complete in all their physical, social and psychological aspects. The character indicator ranged between the compatibility of the names of the characters with their meanings, the reality of their characters, and the contradiction with the names of some of the characters. The internal and external descriptions of the characters had an impact on their behavior within the novel.

Keywords: Semiotics, Semiotic Method, Character Semiotics, Narrative Discourse.

*PhD Student in Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

المقدمة:

تعد السيميولوجيا العلم الذي يدرس العلامات وحياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية[1]، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه هذه العلامات، وعلى القوانين المادية والنفسية التي تحكمها. وتتمثل مهمة السيميائيات السردية "برصد البنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب، وتهدف إلى تحديد قواعد وظائفية للسرد"[2]، وهو "ما يجعل السردية تتحقق في أي عمل حكائي مهما كانت الأداة التي يتوسل بها في عملية التواصل والحكي"[3].

وقد جاء اختيار هذا البحث الموسوم بـ(سيمائية الشخصية في رواية ألف امرأة في جسدي، لرحاب سعد) للحاجة إلى دراسة نتاجات الرواد في تشكيل الرواية السعودية "صياغة ودلالة". ولأن هذه الرواية زاخرة بالقيم الفنية والدلالية.

ولسعة القيم الفنية في هذه الرواية فقد اقتصر البحث على تناول الشخصية، هادفا إلى الإجابة عن: كيف تشكلت سيميائية الشخصيات في رواية ألف امرأة في جسدي؟ مستعينا في التحليل بآليات المنهج السيميائي التي اقترحها فيليب هامون، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يتكون من: مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة.

يعرّف التمهيد بالسيميائية مفهومها نشأتها، وموضوعها، وأهدافها. ويتناول المبحث الأول سيميائية الأسماء والملامح في الرواية ابتداء بدال الشخصية، وانتهاء بمدلول الشخصية، حيث سنركز على المقياس النوعي.

وأما المبحث الثاني: فيتناول أنواع الشخصية من منظور فيليب هامون، مقسما إياها إلى مرجعية، وواصلة، وتكرارية. ومن ثم تستعرض الخاتمة أبرز النتائج التي توصل إليها البحث. وسيكون ذلك على النحو الآتي:

التمهيد:

منذ أن وجد الإنسان في هذا الكون، كانت العلامة محور تأمله وقلقه وتفاعله، من أجل تفسيرها وتأويل دلالتها لتحقيق الاستئناس والاجتماع، من حيث كونها نزعة إنسانية، تلك النزعة التي

تقتضي وجود نظام اصطلاحي يتكون من شبكة من العلامات الدالة، فاللسان يعد الإطار العام لتشكل العلامات اللسانية بوصفه نسقا متكاملا، وهذا النسق يمتلكه كل فرد ينتمي إلى مجتمع له خصوصيات ثقافية وحضارية متجانسة، ذلك النسق الذي يتكون أساسا من عناصر دالة تكون بنيته الجوهرية لتحقيق العملية التواصلية، ومن هنا بدأ التفكير في طبيعة العنصر الدال من حيث نمطه السيميائي، فكانت العلامة نواة المجال الإجرائي للسيميائية نظرا لطبيعتها الدلالية، فأصبحت العلامة إذ ذاك مركز اهتمام لدى الدارسين في رحاب معارف إنسانية مختلفة، كالفلسفة، والمنطق، والبلاغة، وعلم النفس، والطب واللسانيات[4].

إن تاريخ السيميولوجيا يعود إلى بداية الميلاد، أي إلى ألفي سنة مضت، ويرى إيكو أن الرواقيين، هم أول من قال بأن العلامة: دال ومدلول، وأن السيميائيات المعاصرة، ارتكزت في فلسفتها وبعدها الفكري على اكتشافات الرواقيين، وأن العلامة هي كل أنواع السيميائيات، أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية.

وفي بداية القرن الماضي بشر عالم اللسانيات السويسري فردناند دي سوسير بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم "السيميولوجيا"، هذا العلم الذي ستكون له مهمته، كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته، وهي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، ولقد كانت الغاية المعلنة والضمنية للسيميولوجيا هي تزويدنا بمعرفة جديدة تساعدنا لا محالة، على فهم أفضل لمناطق مهمة من الإنساني والاجتماعي ظلت مهملة لوجودها خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية[5].

ويحدد السيميائيون موضوع بحثهم بدقة، ويمثل "المحتوى" انطلاقا من العلامة السردية وفق رؤية يلمسليف للعلامة في اللسانية المشكلة من دال (التعبير)، ومدلول (المحتوى). وباختيارهم للمدلول (المحتوى) يلغون وبشكل آلي الدال (التعبير) من دائرة اهتمامهم، ويؤكد ذلك "شميث" بقوله: إن المهمة الأساسية للسرديات هي تحليل المحتوى بصفة عامة[6].

إن الموضوع الرئيس للسميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميائي السميوز (semiosis) والسيموز في التصور الدلالي الغربي هي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها. إنها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة[7].

المبحث الأول: سيمياء الشخصية: الأنواع والوظائف

أولا: تحليل الشخصية عند فيليب هامون (تأطير نظري)

أ-دال الشخصية ومدلولها

اعتبر هامون "الشخصية مدلولا لا متواصلا قابلا للتحليل والوصف وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلفظ بها الشخصية أو يتلفظ عنها، وتعتبر مجموعة أوصاف الشخصية ووظائفها ومختلف علاقاتها (معايير كمية) المكون الأساسي لمدلول الشخصية"[8].

ولكي يتم التعرف على الشخصيات دلاليا يقترح فيليب هامون مقياسين أساسيين:

الأول: المقياس الكمي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية. والثاني: المقياس النوعي: وينظر في مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو على طريقة غير مباشرة، عن طريق التعليقات التي تصدر عن الشخصيات الأخرى أو المؤلف؟[9].

وبهذا نستطيع أن نميز بين طريقتين في تقديم الشخصيات الروائية وهي:

الأولى: التقديم الغيري: إن الطريقة التي يتبعها المحدثون في تقديم شخصياتهم السردية وتحليلها، ورسم ملامحها، وطباعها النفسية تختلف اختلافا واضحا عن طرائق المتقدمين، فقد كان الناظمون للملاحم البطولية، والسير الشعبية يقدمون شخصياتهم بطرق مباشرة، عن طريق الراوي الذي يتحدث عنها ويعرفنا بها، ويذكر لنا أفعالها البطولية، إلا أن السرد الحديث قد تجاوز تلك الطرق التقليدية، وأصبح الروائي يبتعد عن المباشرة في التقديم، ويقدم لنا معلومات في أطر جديدة، من خلال حوار الشخصيات، وأفعالها، واتباع ما يعرف بالمنولوج الداخلي، وما يعرف باسم تيار الوعي[10].

وهذا يتضح عندما قدم السارد شخصية هيا عن طريق المنولوج الداخلي بقوله: " تقول في نفسها كل شيء متوفر لك أيها النوم وقد هيأت لك كل ما تحتاجه، لمَ أبيت المبيت في غرفتي؟ هل أنت غيور لهذه الدرجة؟ هل شعرت بالغيرة لتواجده معي؟"[11].

ولم تكتف رحاب بتقديم السارد للشخصية الروائية وإنما استندت إلى شخصيات أخرى كشخصية هيا وهي بطلة الرواية قدمت شخصية عهود في قولها: "كان مشهودا لها بأناقتها ورقتها في أصداء الجامعة.... رغم كل ما فعلت من تطبيق الموضات الشهيرة إلا أن قلبها ظل بكرًا وعاطفتها الجياشة تفرغها بأبيات من الشعر المرهف... وبدأت تصاحب من هن معروفات بالاجتهاد، والمذاكرة، فطبيعي أن أصبحن ينعتنها بـ(الأنانية صاحبة المصالح)"[12].

الثانية: التقديم الذاتي: إن الشخصية وفق هذا المبنى تقدم ذاتها بذاتها، مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يعزى إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي، حيث تعرض نفسها، وتعبر عن ذاتيتها، وتحدد أفكارها وطموحاتها، وبذلك تبلور موقعها الخاص في منظومة الحكي[13].

فإذا نظرنا في رواية ألف امرأة في جسدي وجدنا أن هيا قدمت نفسها قائلة: "رميت بنفسي على فراشي الأرضي ليس بينه وبين الأرضية الإسمنتية سوى سجادة لا وبر لها متهالكة، احتارت دموعي ما بين السقوط أو الكبرياء"[14] وفي شاهد آخر: "كنت سعيدة جدًا لذهابنا إلى المدينة للتبضع وأخبر كل بائع بأنني عروس وأريد الأفضل، بينما أمي ترفض ذلك لكي لا يزيد سعر البضاعة علينا، ناسية أن هذه المتاجر ثابتة السعر"[15].

ب - مستويات وصف الشخصيات

يرى هامون أنه "إذا اعتبرنا الشخصية علامة ومورفيما لا متواصلا مثلا فإننا سنصنفها بوصفها تكميلية أو مركبة. إن هذا التحديد يستدعي مقولة (مستويات الوصف)"[16]، ووقوف هامون عند مستويات وصف الشخصية يهدف إلى استنباط نموذج عاملي لكل مقطع سردي في النص[17]، ويتم تفعيل هذا النموذج عن طريق تحديد العامل أولا.

ثانيا: الجانب التطبيقي

1- دال الشخصية من حيث علاقة المدلول اللغوي بمدلول التسمية في الرواية

"يتم تقييم الشخصية من خلال دال لا متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمته، فهامون يرى أن مختلف الدوال هي في العموم الأوصاف والنعوت وأسماء العلم والضمائر وغيرها من البدائل فالاسم الشخصي علاقة لغوية بامتياز، فيه يحدد اعتباطيا ودرجة الاعتباطية بين الدال والمدلول في مقولة الشخصية أقل منها في اللسانيات"[18].

ويوحي الاسم بجزء من صفات الشخصية النفسية والجسدية، كما أنه يحدد الشخصية ويعرفها بهوتها وطراز تكوينها أو نموذج صياغتها، خصوصا أن ثمة روابط منطقية تربط الشخصية بالاسم الدال عليها[19]. وهذا يعني أن ثمة دافعا وراء اختياره، فاختيار الأسماء "يحقق للنص مقرؤيته وللشخصية احتماليتها ووجودها"[20].

وسنتعرف على المعاني اللغوية لأسماء الشخصيات ودلالتها داخل الرواية من خلال تصنيفها على طريقة هامون، أما الشخصية عند فيليب هامون فهي " كيان فارغ، أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات فيها، وهو منطلق تلقيها أيضا"؛ "فيدرس الشخصية من منظور لساني نحوي قائم على ثنائية الدال والمدلول، فهو يتوقف عن وظيفة الشخصية من الناحية النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في السردية لتسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية"[21].

"فمفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية ومن هذه الناحية، يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها (كمورفيم) فارغ في الأصل، سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص"[22].

شخصية هيا:

الشخصية هنا هي حالة وقضية اجتماعية تأتي لخدمة العنوان (ألف امرأة في جسدي) والتي تحكي حال الفتاة عند بعض الأسر العربية وكيف يتم ازدرائها والنظر إليها بنظرة دونية من قبل أسرتها.

اختار المؤلف شخصية ذات مرجعية اجتماعية كما صنفها فيليب هامون تتمثل في شخصية (هيا) تلك الفتاة التي عانت من أسرتها جرّاء إهانتها وفق عاداتهم وتقاليدهم وتفضيل الذكور عليها. هذه الفتاة بالرغم من أنها أعلى مؤهلًا: "رغم تفوقي عليه بالشهادة الجامعية إلا أنني أظل فتاة لا تعلم مصلحتها ولا تفقه من أمور الحياة إلا الأمور النسوية"[23]، فرغم تفوقها فإن أخاها هو المتسلط والمسيطر على قرارتها المصيرية ولا يحق لها إبداء رأيها بالقبول أو الرفض فما عليها سوى طاعة ذكور أسرتها حتى لو لم يكن هذا القرار صائبًا ابتداءً بتزويجها من رجل يكبرها سنًا بمثل عمر أبيها:

"زواجها من أبي مناحي أفضل من جلستها في المنزل، رأيه أصبح منهاجًا مقتبسًا لدى أمي، فهو رجلها وبطلها الذي أنجبته من بطنها وإنجازها في حياتها القاسية مع والدي، فترى الصحة بأقواله وأفعاله وإن كانت تعلم في سريرتها عكس ذلك"[24]، وكان ذلك مقابل مبلغ مالي مغرٍ فكانت الزوجة الثالثة له ثم استقرارها في منزله المتهالك وصبرها على ما يصب عليها من ألوان العذاب ثم تأتي لوالديها شاكية فيعيدونها لزوجها وهكذا لأن انفصالها عنه في نظرهم عيب وعار.

بعد ذلك استخدمت هيا حكمتها بطلبها من زوجها أن يدبر لها أمر وظيفتها حتى تستطيع أن تساعده بالمال وتشارك بالنصف فأصبحت مفتشة في المطار على المسافرات حتى جاء اليوم المشؤوم على أبي مناحي، اليوم الذي طفح فيه الكيل ونفد فيه صبرها على تعذيبه، فاستجمعت قواها ولملمت شتاتها وأمتعتها ذاهبة إلى بيت أهلها لتحمل لقب مطلقة بمساعدة من المحكمة، بعد أن رفض زوجها أن يطلقها بشكل ودي.

هكذا تشكلت هيا بألف وجه تعصف بها رياح أسرتها كيفما تشاء. "ارحموا من حولكم بإتاحة مجرى لدموعهم، اصغوا لصمتهم ففيه الكثير من الأنين.. أعطوهم الأمان فالأيام دول وستحتاجون أكفهم لتغطية خيباتكم وويلاتكم أمام أنفسكم.. أعطني امرأة وسأعطيك ألف وجه.. نحن هنا من أجلنا ولأجلنا.. إن كانت امرأة واحدة تظهر لكم فبالداخل نساء يشكون ويلات الأسر"[25].

اسم هيا في اللغة:

يأتي مدلوله من أنه اسم يجمع بين الحسرة والتعجب؛ يقول " الْكِسَائِيُّ: يُقَالُ يَا هَيَّ مَا لِي؛ مَعْنَاهُ التَّلَهُّف والأَسى؛ وَمَعْنَاهُ: يَا عَجَبا مَا لِي، وَهِيَ كَلِمَةٌ مَعْنَاهَا التَّعَجُّبُ، وَقِيلَ: مَعْنَاهَا التأَسف عَلَى الشَّيْءِ يَفُوتُ"[26] وقد توافق معناها اللغوي مع دلالتها داخل الرواية في هذا المقطع السردي: "نزل الخبر علي كجبل صخري كل صخرة هشمت جزءا من عظامي وأحلامي، نظرت لأمي الحاملة لجعبة مليئة بالأمراض فلم تستطع أن تشجعني بكلمة وقد ألجمتها المفاجأة فهي لا ينقصها خبر يشل أمنياتها المتبقية التي طالما تمنت ابنتها أن تحققها بدلًا عنها"[27].

اسم عهود في اللغة:

العَهْدُ: كُلُّ مَا عُوهِدَ اللَّهُ عَلَيْهِ، وكلُّ مَا بَيْنَ العبادِ مِنَ المواثِيقِ، فَهُوَ عَهْدٌ[28]. وعهود في الرواية توافق فيها المعنى اللغوي مع معناها ودلالتها داخل الرواية. فهي تتميز بطهارتها وعفتها وعزمها وصبرها ووفائها بالعهود والمواثيق وإيمانها وثقتها بالله تعالى.

يظهر ذلك في هذه المقاطع السردية: "هل تصدقين يا عهود أنت أول فتاة طاهرة أعرفها؟ لم أكن مصدقًا أن معرفتك بي هي الأولى في علاقاتك ولطالما لمّحت لك بأمور خبيثة ولكن باب براءتك كان رادعًا لي"[29]، "واستسلمت عهود لعل المزيد من انتظارها يحل أزمتها فمن انتظر تسع سنوات قادر على انتظار المزيد من الشهور ولكن الشهور أصبحت سنين أخرى تلوكها لوعتها"[30]، "وتمر سنون أخرى ولم تتوقف عهود في وصل آمالها آمالًا أخرى تستشفها من بين كلمات صالح الذي بدأ يتسلل القنوط لقلبه وعقله"[31].

اسم صالح في اللغة:

"صَلَحَ: الصَّلاح: ضِدُّ الْفَسَادِ؛ وَرَجُلٌ صَالِحٌ فِي نَفْسِهِ مِنْ قَوْمٍ صُلَحاء ومُصْلِح فِي أَعماله وأُموره، وَقَدْ أَصْلَحه اللَّهُ"[32] وقد توافق معناه داخل الرواية في اعترافه لمحبوبته عهود مع صلاح نيته وصدق نصحه لها، فهو لا يريدها أن تسلك طريق العلاقات المحرمة المشبوهة لا يريد أن تربطها به علاقة من هذا النوع: "ها أنا صارحتك اليوم. فقد عرفت فتيات لا تستطيعين حصرهن. برغم صغر سني إلا أن إخوتي كانوا يتباهون بتصرفاتي كرجل فتي، وبما أن والدي توفي وأنا صغير فكانوا يأخذونني معهم في سفراتهم التي لا تخلو من المجون، واعتقدت أنك إحدى الفتيات التي سيعجبها الحديث عن مغامراتي، وترضي غروري، ولكن كبرياء شرفك أرضخ ما بعقلي من مخططات دنيئة، فاذهبي بعيدًا عن هذا الطريق وعيشي كما أنتِ وأشكري أهلك على تربيتك وقبلهم أشكري الله تعالى لحفظه لك"[33].

اسم مساعد في اللغة:

"الإِسْعاد: الْمَعُونَةُ. والمُساعَدة: المُعاونة. وساعَدَه مُساعدة وسِعادًا وأَسعده: أَعانه"[34] لكن معناه اللغوي تناقض مع دلالته داخل الرواية فلم يكن معينا ولا سندا لأخته. يتضح ذلك في هذا المقطع: "زواجها من أبي مناحي أفضل من جلستها في المنزل"[35].

اسم رقية في اللغة:

ورَقِيَ فلانٌ فِي الْجَبَلِ يَرْقَى رُقِيًّا إِذَا صَعَّدَ. وَيُقَالُ: هَذَا جبَل لَا مَرْقَىً فِيهِ وَلَا مُرْتَقىً. وَيُقَالُ: مَا زَالَ فلانٌ يَتَرَقَّى بِهِ الأَمرُ حَتَّى بَلَغ غايتَه. ورَقِيتُ فِي السُّلَّم رَقْيًا ورُقِيًّا إِذَا صَعِدْت[36].

ويتناقض المعنى اللغوي مع دلالته داخل الرواية في هذا المقطع السردي: "دخلت زوجة أخي وكأنها تحمل خبرًا سعيدًا، تلهث جراء حركتها بوسط القاعة بين الرقص والتحية، تستعرض فستانها المقارب لقيمة فستاني الأبيض"[37]، "ولم ينقصني نظرات زوجة أخي الشامتة ولطالما أرادت أن تكون

الأفضل.. مسكينة هي إنها من النساء التي تقاتل من أجل الجلوس في المقعد الأمامي في السيارة، وأن تركن أمي بالجلوس في المقعد الخلفي رغم صعوبة ذلك عليها.. مسكينة هي لملء وقت فراغها القاتل كانت تراقب أحداث يومنا الراكدة والسعي في العبث والبحث في الأكياس التي نخلفها وراءنا.. مسكينة هي التي تحوز سيناريو المسلسلات التي نتابعها يوميًا للترفيه على أنها كلمات موجهة لها، فتظل تبرر وتوبخ على أحداث المشاهد التي تجعلها تشعر بالبطحة التي فوق رأسها.. تملك وجهين أحدهما أمام أخي والآخر خلفه ولذلك أطلق عليها بيني وبين أمي العملة"[38].

اسم متعب في اللغة:

"التعب: شدة العناء، ضد الراحة. تعب يتعب تعبا، فهو تعب: أعيا"[39] ويتوافق معناه اللغوي مع دلالته داخل الرواية، يتضح في هذا المقطع: "حينما يطبطب على كتفي بعد إعطائه جرعات أدويته قبل النوم ثم يتدثر ببطانية مديرا لي ظهره معلنا بذلك انتهاء يومي الشاق، معه لا ينتابني منه سوى صوت شخيره العالي الذي يقلق ليلي كما نهاري"[40]، "حاولت مرارا أن أحقق واحدا من أحلامي وهي أن أتناول مع شريك حياتي عشاءا فاخرا على ضوء الشموع.. حتى هذه لم تتحقق، كما لم يتحقق فارس الأحلام بل إلى جلاد، صراخ بالنهار وشخير بالليل"[41].

اسم طرفة في اللغة:

"طرف: الطَّرْفُ: طرْفُ الْعَيْنِ. والطَّرْفُ: إطْباقُ الجَفْنِ عَلَى الجفْن. والطَّرْفُ: إصابَتُك عَينًا بِثَوْبٍ أَو غَيْرِهِ. يُقَالُ: طُرِفَتْ عينُه وأَصابَتْها طُرْفَةٌ وطَرَفَها الحزنُ بِالْبُكَاءِ. وَقَالَ الأَصمعي: طُرِفَتْ عينُه فَهِيَ تُطْرَفُ طَرْفًا إِذَا حُرِّكَتْ جُفونُها بِالنَّظَرِ"[42].

وقد توافق المعنى اللغوي مع دلالته داخل الرواية: "امرأة فظيعة لها عينان كما جهاز الكاشف الذي تحمله، وأذنان تسمعان دبيب النمل، تبحث في تفاصيلي، يوميًا تسأل عن كل شاردة وواردة، عجزت أن أمزج رؤيتي ورؤيتها بموقف واحد، تعلم كم خسست أكثر من الميزان الذي أقف عليه كل صباح"[43].

اسم شهاب في اللغة:

"الشِّهابُ: شُعْلَةُ نارٍ ساطِعَةٌ، وَالْجَمْعُ شُهُبٌ وشُهْبانٌ وأَشْهَبُ"[44] لكن معناه اللغوي تناقض مع دلالته داخل الرواية فقد كان ذا شخصية غامضة مغمورة: "كانت رسائل شهاب غامضة كما هي شخصيته لا إجابة لأسئلتي مهما حاولت أدخل معه في أحاديث، أغلب أصدقائه المضافين كان يعرفهم على أرض الواقع"[45].

اسم جابر في اللغة:

"الجبار المتكبر الذي لا يرى لأحد عليه حقا "، "ومنه جبر الرجل على الأمر يجبره جبرا وجبورا وأجبره: أكرهه"[46] لكن دلالته داخل الرواية تناقضت مع معناه في اللغة فجابر كان أخا متسلطا ومسيطرا على قرارات إخوته المصيرية حتى في مسائل الزواج، كان كاسرا لرغباتهم وقلوبهم ولم يكن جابرا لها يوما ما، يتضح ذلك في هذا المقطع السردي:

"كل ذلك في انتظار رضى جابر الذي لم يفكر في قلب أخيه بل كان يستمتع بأخذ حقوق شهواته بينما إخوته يتضورون حرمانًا، كيف يهنأ من كان على شاكلته وقد ذرف أناس الدموع وعانوا ألم الحرمان وتشرد الأحلام ومجاعة المشاعر.

يخاف نظرة العباد أشد من المعبود! أم مرض العظمة التي غطت عيون فرعون، وجعلت منه جبارًا متكبرًا، لينحني الجميع له، وينتهي غريقًا في بحر غروره، ولا ينجو حتى ببدنه"[47].

اسم أحمد في اللغة:

اسم يجمع كل ما هو محمود من قول أو فعل: "حمد: الحمد نقيض الذم ويقال: حمدته على فعله، ومنه المحمدة خلاف المذمة"[48] وقد توافق معناه اللغوي مع دلالته داخل الرواية فالطبيب أحمد كان شخصا لطيفا يظهر ذلك في بشاشة وجهه: "عدت إلى ذلك الطبيب، أو لما دخلت عليه قابلني بلطف محياه"[49]، شخصية الطبيب أحمد تظهر بطابع رمزي فهو طبيب متغرب وظروفه

تطابق ظروف مريضته هيا، كلاهما يشعر بمشاعر الوحدة والفراغ: "أعلم ما يشعر به ويعاني، لا يوجد شعور كشعور الوحدة"[50].

وهما يستأنسان بالحديث فيما بينهما: "وقد كنت على تواصل مع الطبيب أحمد الذي كان يرحب بتساؤلاتي حتى طلب مني يومًا مستأذنًا الاتصال بي هاتفيًا، علمت فيه بأنه يستأنس بأي اتصال حيث إنه يعيش بعيدًا عن زوجته التي لا تريد العيش في المملكة وأولاده الثلاثة"[51]. وكان يرغب بالزواج من مريضته هيا: "جاء اليوم الذي استجمع الدكتور أحمد فيه شجاعته ليصارحني برغبته في الزواج مني، حيث ظروفه مناسبة جدًا لظروف حياتي"[52].

شخصية الأب (العادات والتقاليد):

وهي من الشخصيات التي قُدمت بطابع رمزي فشخصية الأب شخصية رمزية للعادات والتقاليد البالية التي حاصرت هيا، وجعلتها شخصية ضعيفة، ذلك الأب الذي يسير مذعنًا خلف عاداته وتقاليده حتى لو كان على حساب حياة ابنته: "لا يوجد لدينا نساء تحدث الرجال.. ولكن بعد عقد القران سيكون حلالا.

- حينها لا فائدة.
- وهل تريدينا أن نكون لبانًا في أفواه الناس؟!! هل نسيت عاداتنا وتقاليدنا؟!
- ولكن..
- اسكتي قبل أن ألطمك وأعلمك كيف تتبجحين أمامي.. قال أكلمه قال"[53].

شخصية الأم (الضعف):

شخصية والدة هيا شخصية تحمل طابعا رمزيا فهي شخصية ترمز للضعف والانهزام والانكسار فلم تكن تدعو لابنتها، ولم تكن سندًا تتكئ عليه، يظهر ذلك في حوارها مع هيا لحظة خطبتها من أبي مناحي: "وهل تعجبك حياتنا هذه؟ انظري لوالدك فقد ركن في منزله الآخر مع زوجته

ينفق عليها وعلى أبنائها ونحن لا نأخذ منه سوى الأوامر وثمن كسوة الصيف والشتاء، أم تعجبك عيشتنا تحت رحمة رقية زوجة أخيك التي لا تعلم من واجبات المنزل التي تقومين بها أنتِ ليس لنا فقط بل حتى لأبنائها؟ "[54].

اسم مها في اللغة:

المَهْوُ مِنَ السُّيُوفِ: الرَّقِيق؛ قَالَ صَخْرُ الْغَيِّ:

وصارِمٍ أُخْلِصَتْ خَشِيبَتُه أَبْيَض مَهْوٍ فِي مَتْنِهِ رُبَدُ

وَقِيلَ: هُوَ الْكَثِيرُ الفِرِنْد، وَزْنُهُ فَلْعٌ مَقْلُوبٌ مِنْ لَفْظِ مَاهٍ؛ قَالَ ابْنُ جِنِّي: وَذَلِكَ لأَنه أُرِقَّ حَتَّى صَارَ كَالْمَاءِ. وَثَوْبٌ مَهْوٌ: رَقِيق، شُبِّهَ بِالْمَاءِ [55] وقد تناقض معناه اللغوي ودلالته داخل الرواية ففي اللغة يرمز للقوة بينما داخل الرواية يرمز للضعف والهوان، يتضح ذلك من حوارها مع هيا بأنها صابرة على حياتها مع أبي مناحي، الذي اعتادت على تعنيفه لها واعتبرته من المجانيين المرفوع القلم عنهم، فذلك أهون من الفقر في بيت والديها:

"نار أبي مناحي ولا جنة فقر أهلي، فقد اعتدت على توبيخات أبي مناحي ومد يده علي أيضًا، فأعتبره من المرفوع القلم عنهم"[56]، وقد وضحت سبب عدم غيرتها بزواج زوجها أبي مناحي منها وذلك لأن أبا مناحي سينشغل عنها بضحية جديدة يمارس عليها ألوان وفنون تعذيبه، "وقد عرفتِ يا هيا لمَ لمْ أغر ليلة زفافك واعذريني لفرحي بأن هناك ضحية أخرى ستكون لأبي مناحي غيري"[57].

2- أبعاد الشخصية (المدلول الفني)

قدم جليفور تعريف أبعاد الشخصية بقوله: "إن كل سمة من سمات الشخصية تتضمن فروقا بين الأفراد ويعني كل فرق من هذه الفروق اتجاها. ومفهوم بعد الشخصية مفهوم مجرد بطبيعة الحال فهو ببساطة تخطيط رمزي يساعدنا على فهم الشخصية"[58].

1- البعد الفيسيولوجي: هذا البعد " تحدد فيه الملامح والصفات الخارجية للشخصية، حيث نجد الجنس بنوعيه: الذكر والأنثى، وشكل الإنسان من طوله أو قصره، وحسنه ووسامته أو

دمامته"[59]، فللبعد الفيزيولوجي أهمية كبرى في توضيح ملامح الشخصية، فهو مجموعة الصفات والسمات الخارجية الجسمانية التي تتصف بها الشخصية سواء كانت هذه الأوصاف بطريقة مباشرة من طرف الكاتب "الراوي" أم من إحدى الشخصيات أم من طرف الشخصية ذاتها عندما تصف نفسها، أم بطريقة غير مباشرة ضمنية مستنبطة من سلوكها، أو تصرفاتها[60].

2- البعد السوسيولوجي: هذا البعد "يهتم بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه"[61] كما يصور الروائي البعد السوسيولوجي للشخصية من خلال مكانتها الاجتماعية "حيث تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وأيديولوجيتها وعلاقتها الاجتماعية المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل، الطبقة المتوسطة، برجوازية، إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير، غني، أيديولوجيتها: أرسمالي، أصولي، سلطة..."[62].

3- البعد السيكولوجي: إن الشخصية من أصعب معاني علم النفس تعقيدا وتركيبا، لأنها تشمل الصفات الجسمية والوجدانية، والخلقية في حالة تفاعلها مع بعضها البعض لشخص معين، يعيش في بيئة اجتماعية معينة[63] ويظهر البعد السيكولوجي في تقديم الشخصية من خلال العلاقة بين الشخصية وغيرها من الشخصيات[64].

فهو "المحكي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام، إنه يكشف عما تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي نفسها"[65] كما تتضمن الرواية أوصافا داخلية "يبرع السارد الخارجي في تقديمها بناء على قدرته على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية وأعماقها"[66].

"أما المونولوج غير المباشر فيتسم بحضور الراوي وتدخله بين الشخصية الروائية والقارئ، وكذلك مناجاة النفس فهي عملية نقل ما يجري في النفس بصورة أقرب إلى الموضوعية، وتكون الشخصية هي المرسل والمتلقي في الآن نفسه، إن مناجاة النفس رصد لتفاعل النفس مع حدث ما أو مشهد ما، حيث تقوم الذات بتقليب الحدث على كافة الوجوه من أجل اتخاذ قرار أو موقف إزاء الحدث أو المشهد"[67].

أبعاد الشخصية:

1- شخصية هيا

البعد الفسيولوجي: تتسم شخصية هيا في هذا البعد بكونها ذات شعر أسود يظهر ذلك عبر التقديم الغيري الذي نهض به السارد الخارجي في وصفه هيا كما في المقطع: "ارتمت في أحضان وسائدها وامتلأ سريرها بشعرها الأسود"[68] وأن هذا الشعر الأسود ناعم كالحرير "نهضت وتغطت بوشاح شعرها الحريري"[69] كما يصفها السارد الخارجي بأنها امرأة بدينة وأن ذلك يعود لحالتها النفسية فهي أشبه بالسجين في منزل والديها "حاولت أن أنزل من وزني، ولكن نصيحة أمي بأن الرجل يفضل المرأة السمينة أراحت ضميري في التهام الطعام فرحة لخروجي من سجن منزلنا[70]".

البعد السوسيولوجي: تتسم شخصية هيا في هذا البعد بكونها أعلى مؤهلا من أخيها مساعد إلا أن أسرتها تنظر لها بنظرة السفيه المعتوه الذي لا يعلم مصلحة نفسه، يظهر ذلك عبر التقديم المباشر الذي نهضت به الشخصية ذاتها في وصفها لنفسها: "بالرغم من تفوقي عليه بالشهادة الجامعية إلا أنني أظل فتاة لا تعلم مصلحتها ولا تفقه من أمور الحياة إلا الأمور النسوية"[71].

كما قدمت نفسها في موضع آخر من الرواية، يظهر ذلك عند حصولها على وظيفة مفتشة على النساء المسافرات في الجمارك، هذه الوظيفة التي كانت عن طريق زوجها أبي مناحي: "بعد طول انتظار وصبر يجر صبرا حصلت على الوظيفة التي أوجدها لي أبو مناحي، وخاصة أنني كنت أنتظر في طابور المنتظرات للحصول على وظيفة تعليمية، وبدل أن أقف في الطابور أصبحت أفتش على طابور المسافرات في نقطة الجمارك"[72].

البعد السيكولوجي: تتسم شخصية هيا في هذا البعد بتمنيها بعد طلاقها من زوجها الأول أبي مناحي أن يكون شهاب زوجًا لها، يظهر ذلك في حوار الشخصية هيا مع ذاتها أي في حوارها الباطني: "ليت شهاب يكون زوجًا لي! نعم، لم لا؟ فنحن متشابهان وقد خضنا تجربة سابقة فاشلة من حقنا أن نصلح ما تبقى من حياتنا، بمَ أهذي؟ يجب أن أستسلم للنوم فالعمل ينتظرني باكرًا"[73].

2- شخصية عهود

البعد الفيسيولوجي: يتضح هذا البعد لدى هذه الشخصية عبر التقديم الغيري الذي نهض به السارد الخارجي، إذ ركز فيه على ملمحين من المظهر الخارجي: ملمح كلي، وملمح جزئي، فالكلي بتصوير الجسد عامة، والجزئي بالتركيز على العين "وأنا أنظر لبريق عينيها التي عكست لون قميصها الأزرق"[74].

وعليه، فعهود في الإطار العام: شخصية أنيقة "كان مشهودا لها بأناقتها ورقتها في أصداء الجامعة"[75] "وهي صاحبة ذوق باختيار ملابسها المتناسقة وهي بدينة إلى حد ما "أحيانًا تكتسب بعض الوزن الزائد"، وللزمن أثره على جسد عهود، يتضح ذلك من خلال وصف السارد أثره على عينيها:

"وأحيانا تكون نظراتها المولعة ذابلة، تتساقط بعض الشعيرات لتغير من شكلها الجذاب"، ومع ما للزمن من تأثير على جسدها كما تجلى في وصف السارد لعينيها، بوصف الجزء الذي يدل على الكل، فإنه- أي مرور الزمن -بالمقابل يزيدها جمالا، و"عوامل تعرية السنين عليها تزيدها جمالًا ومحافظة " ولأنها شخصية (محافظة) فإنها "تخفي آلامها الجسدية التي دكتها سنوات الانتظار"[76].

ومن خلال وصف السارد الخارجي العليم يُستنتج أنها شخصية (عانس) وهنا يتضح تأثير البعد الخارجي متمثلا بتغير ملامح الجسد بمرور السنين على البعد النفسي (إخفاء آلامها الجسدية).

البعد السيسولوجي:

تتسم شخصية عهود في هذا البعد بأنها أثناء دراستها الجامعية كانت معروفة بالجد والاجتهاد مما جعل قريناتها يصفنها بالأنانية، وصاحبة مصالح، وظهر ذلك عبر التقديم الغيري الذي نهض به السارد الخارجي في وصفه لعهود:

"وبدأت تصاحب منهن معروفات بالاجتهاد والمذاكرة، فطبيعي أصبحن ينعتنها بـ(الأنانية صاحبة المصالح)"[77].

كما أن هذا البعد يظهر في التقديم المباشر أي في تقديم عهود لذاتها في حوارها مع صالح الذي كان غير مبالٍ في أمر دراسته وعمله بينما هي أنهت المرحلة الجامعية في انتظار صالح ليتقدم لخطبتها:

"هل نسيت عندما أنا بالمرحلة الجامعية، كنت أنت بالمرحلة المتوسطة متأخرًا دراسيًا، وقد انتظرتك، لم تبذل حتى جهدًا لتنجح وتتقدم سنوات من أجلي، دخلت المرحلة الثانوية ليلًا، حتى أنهيت دراستي الجامعية.. فلم تكن شهادتك بالبكلوريا هديتي بل ورقة انسحاب من الدراسة نهائيًا، وأنا بين داعمة ومنتظرة، وأنت تترنح بين وظيفة وأخرى..، وكلما نهرك مديرًا عزّت عليك كرامتك عاطلًا شهورًا.. وأنا انتظر.. وأواسي..، يطرق بابي راغبو الزواج وأبحث عن الحجج لأرهن نفسي لك حتى أصبحت وقفًا لذنوبك"[78].

البعد السيكولوجي: تتسم شخصية عهود في هذا البعد النفسي بمشاعر الألم والوحدة بعد فراقها لصديقاتها وقطتها، فلم تجد ملاذا إلا عند صالح تقضي معه أغلب وقتها: "بعدما فارقت أجمل فترة في عمرها وهي زهرة شبابها الوردي والبريء، وبعدما فارقت فرحتها باستقبال أجمل الأيام، لأنها تذكرها بألمها بالبعد عنه، وبعدما فارقت قطتها المدللة (سويتي) التي تملأ عاطفتها العطشة لطفل، وبعد فراقها لصديقاتها؛ لطرقهن سبل الحياة لم يبق لها سواه.. تعيش به وليس معه، تتنفسه ولا تتذوقه، تسمعه ولا تراه"[79].

كما يظهر هذا البعد في حوار عهود مع ذاتها فكم تتمنى أن يصبح صالح زوجا لها فهو مناسب لها من حيث النسب والشكل "كلمات جعلتها تردد في نفسها، معقول، سأتزوج باختياري ومن أريد؟! نعم إنه فارس أحلامي، شكلًا ونسبًا، ويبقى أمر واحد فقط وهي الشهادة والعمل المرموق"[80].

3- شخصية متعب

البعد الفيسيولوجي: يتسم هذا البعد الجسمي في بنية متعب (أبي مناحي) الجسمية فهو بدين وكبير في السن لدرجة أنه لون شعره باللون الأسود كما أن وجهه مليء بالتجاعيد التي هي علامة

لتقدم سنه، يظهر ذلك من خلال التقديم الغيري الذي قام به السارد الخارجي: "دخل أبو مناحي رجلًا مربوعًا، كرشه هي أول إطلالته، أخفى شيب شعره باللون الأسود المزرق، ولكن لم يستطع أن يخفي تجاعيد وجنتيه أو تحت عينيه المنتفخة"[81] البعد السيسيولوجي: يظهر هذا البعد في حوار هيا معه حيث اكتشفت بعد زواجها منه أنه رجل فقير غارق في الديون "ظننتك مقتدرًا! ولو بالقليل وأنا كذلك ولكن الديون ألحقت بي الضرر"[82].

البعد السيكولوجي: يظهر هذا البعد النفسي في شخصية متعب من خلال معاملته لزوجتيه هيا ومها، إذ يتضح أنه رجل سيئ التعامل والأخلاق "تلقيت ضرباته العنيفة وكانت تزيد لأنني قابلتها بنظرات فضحه لعجزه حتى أوسم جسدي بلكماته الحانقة"[83]، "قد اعتدتُ على توبيخات أبي مناحي ومد يده علي أيضًا فأعتبره من المرفوع القلم عنهم"[84]. وبعد أن طفح الكيل ونفد صبرها طرقت هيا أبواب المحاكم فاستسلم حينها وعاد إليها مالها "استسلم للأمر وأتى حبوا لمنزلنا ومعه نقودي المسلوبة وكل ما يخصني ثمنا لسكوتي عن قوامته المزعومة فقد ترك رجولته على أعتاب المحكمة وتركت براءتي عند أعتاب منزله"[85].

4- شخصية صالح

البعد الفيسيولوجي: يظهر هذا البعد الجسمي لدى شخصية صالح في أنه شاب في عمر الزهور وذو ملامح حادة جميلة، ظهر ذلك من خلال التقديم الغيري الذي نهض به السارد الخارجي في وصفه لصالح: "وقد تجسد لها بهيئة شاب وسيم ذي ملامح حادة"[86].

البعد السيسيولجي: ظهر هذا البعد الاجتماعي لدى شخصية صالح في أنه بدوي وبعض عادات وتقاليد البدو لا تسمح له بالزواج من امرأة حضرية، ظهر ذلك من خلال السارد الخارجي في وصفه لمكانة صالح الاجتماعية: "ولكن أنتم أصلكم بدوي وهم حضر، أنا لا أقلل من مكانتهم، ولكن لم يسبق لعائلتكم مصاهرة أحد من منطقتنا!"[87].

البعد السيكولوجي: يظهر هذا البعد النفسي في حواره مع عهود بوصف شعوره تجاهها، وأنه وقع حقا في غرامها: "قد ذبت شوقا ولهفةً لك، كلما حاولت النظر إلى غيرك يعمي حبك عينيّ، ماذا عساي أن أفعل وقد وقعت في الهاوية، لا أنا في وادي قبليتي ولا أنا في ودك موصول"[88].

5- شخصية شهاب

البعد السيكولوجي: يظهر هذا البعد في ابتسامة شهاب التهكمية وأسلوبه الغليظ الجلف: "شهاب الذي لا يستطيع أحد أن يأخذ منه حقا ولا باطلا صاحب الأسلوب الجاف والابتسامة الساخرة"[89]، وكذلك يظهر هذا البعد في غموض ومراوغة شخصية شهاب فلا أحد يستطيع النيل منه "كانت رسائل شهاب غامضة كما هي شخصيته لا إجابة لأسئلتي مهما حاولت أدخل معه في أحاديث"[90].

وفي مقطع آخر يكشف لنا مدى غموض شخصية شهاب "استمر بغموضه فلا أحد يستطيع أن يمسك عليه ممسكًا"[91]، كما ظهر هذا البعد النفسي لدى شهاب على يد السارد الخارجي بعد زواجه من هيا وعاد إلى ما كان عليه قبل الزواج: "عاد شهاب لطبيعته الذكورية.. ونسي بعضا من وعوده لي لأن أنانية الرجل تجعله أصم الأذنين عند مشاعر المرأة"[92]، كما ظهر هذا البعد على يد الشخصية ذاتها في حواره مع هيا واعترافه بالذنب وما ارتكبه من خطأ أثناء غيابه المفاجئ: "أعلم ما فعلته في حق نفسي وأستحق منك أي عقاب.. أنا معك.. أعترف بذنبي ولك ما تريدين"[93].

البعد السيسيولوجي: ظهر هذا البعد في وصف السارد لحياة شهاب المنفصل عن زوجته وأبنائه بأنه يعيش حرية مطلقة وبلا قيود زوجية وروابط تحكمه: " لطالما حسد خليلٌ ومنصورٌ شهابًا على حياته الحرة لأنه منفصل عن زوجته دون أبناء"[94]، كما ظهر هذا البعد على لسان شهاب حين يعلل سبب غيابه عن هيا وأن ذلك كان بسبب مرض والدته وانشغاله بسداد ديون والده ومشاكل أخيه مع أهل زوجته:

"عدت لمنزلي لأجد أبي غارقا في ديونه وأمي تعاني الأمراض وتقاسي الآلام إلى أن يأتي موعدها في المشفى الحكومي، وأخي الذي يعاني مشاكل مع أهل زوجته، وجدت نفسي في بئر لا قرار له، فالمال الذي جمعته لكي أستقر أنا وأنت اضطررت لأن أسدد به ديون أبي وأعالج أمي ثم أقنعت والدي وأخي على بيع أرضنا وأخذ نصيبنا منها في حياة والدي، وعلى مرأى منه أفضل لحل مشاكلنا جميعًا"[95].

3-مستويات الوصف: تظهر مستويات وصف الشخصية في رواية ألف امرأة في جسدي تحديدا في شخصية هيا/ تلك الشخصية المحافظة التي كادت أن تنحرف بسبب سوء معاملة أهلها لها فظروفها الأسرية كادت تجرفها إلى العلاقات المشبوهة أثناء عملها في المطار حيث الاهتمام والكلام المعسول والحرص المزيف عليها من زملاء العمل، يظهر ذلك في هذا المقطع السردي:

"كان هناك شيء في نفسي يخبرني ألا أصرح بأن هذه المأكولات من صنع والدتي، ربما لعطشي لإطراءات لم أسمعها تخص شكلي فعلى الأقل تخص صنع يدي"[96] فقد كانت هيا تقدم لهم الأطباق الشهية لتروي عطش عاطفتها المهملة من قبل أسرتها "ولطالما تتسابق خطواتي لهم لتقديم طبق الحلوى لأنال بعضا من الكلمات المتعطشة لها التي لم أسمعها لا من أبي مناحي ولا أبي ولا أخي"[97].

شخصية عهود وصالح/ والعلاقة بينهما علاقة حب طاهر عفيف، فالتواصل بينهم لم ينقطع يوما لكنه تواصل يحمل معنى الحب الحقيقي الراقي، ولم يحمل نوايا سيئة أو مصالح زمنية، "رسائل متقطعة تكرر بعض الكلمات المتداولة بينهما لإثارة غضب أو غيرة أو ضحكة يشتاقون لسماعها من بعضهما.. وإذا أذنب بهما الشوق جرهما بحباله إلى اللقاء في الأماكن العامة، نظرات متبادلة من بعيد، تمسك بهاتفها الخلوي وتحادثه وكأنها معه "[98].

شخصية مساعد / هذا الرجل الذي لم يساعد ويعين أخته هيا يوما ما بل كان يحملها ما لا تطيق من مسؤولية بيته وأطفاله ويعفي زوجته من مهامها المنزلية، فتقوم بها هيا بدلا منها، حتى أنه سلم أخته لزوج بمقام أبيها ولم يأبه لها، ولم ينصت لقرارها، "زواجها من أبي مناحي أفضل من جلستها في المنزل"[99].

لكن (مساعد) بعد حادثة السطو التي تعرضت لها هيا في منزلها القريب من مقر عملها ومساعدة شهاب لها وإنقاذ حياتها من ذلك اللص استطاع أن يقنع والده بزواج هيا من شهاب، ليس حبا في هيا وإنما كان يخشى كلام الناس فكيف لفتاة أن تعيش في منزل بمفردها فجاءت هذه المساعدة في محلها وإن لم تكن نيته سوية، يظهر ذلك في حواره مع أبيه في سبيل إقناعه.

"- أعلم أن (هيوان) قد أتعبتك.

- لا بارك الله فيها من بنت.

- إن أردت رأيي زوّجها لمن جاءها وارتاح منها.

- كيف؟! أنت من يقول هذا الكلام؟ وأنت تعرف سلكنا؟ بدل أن تكسر رأسها.

- أبي.. هل سكن (هيا) وحدها في المدينة من سلكنا؟

- وماذا بعدها؟ قريتنا صغيرة و(هيا) مطلقة... وهي صاحبة مشاكل فلن تجد لها زوجا مناسبا، فسيتهمونها إما بالجنون أو أن بلاء أصابها، لذلك عادت، خاصة بعدما حدث لها، زوّجها من هذا الشاب؛ سترا لها، وكف الحديث عن ذهابها وإيابها وحدها، ويكفي آخر ما حدث لنا"[100].

نخلص مما سبق إلى أن الشخصيات في رواية ألف امرأة في جسدي لرحاب سعد تعددت أبعادها وأوصافها الفيسيولوجية والسيكيولوجية والسوسيولوجية وكيف تلونت هذه الشخصيات وتحولت مستويات وصفها حسب أحداث الرواية.

المبحث الثاني: أنماط الشخصية

تعد الشخصية "ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها؛ فالشخصية من المقومات الرئيسية لرواية الرواية بقولهم: الرواية شخصية"[101]، "فهي محور أساس في الرواية ومركز الحدث فيها، بل هي المكون الأكبر للنص الروائي كما أنها عوامل مساهمة في هذا التشكيل الفني"[102].

اعتمد فيليب هامون في تصنيفه للشخصيات الروائية على ثلاث فئات:

الشخصيات المرجعية: وهي حسب فيليب هامون "شخصيات تحمل علامات مرجعية وإحالية مثل شخصيات تاريخية (نابليون الثالث في "ريشيليو" عند ألكسندر دوما) وشخصيات أسطورية (فينوس، زوس) وشخصيات مجازية (الحب، الكراهية) وشخصيات اجتماعية (العامل، والفارس، والمحتال) تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما. كما تحيل على أدوار وبرامج، واستعمالات ثابتة. إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها) وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا، الأكليشيهات أو الثقافة، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل"[103].

مرجعية دينية: من الشخصيات ذات المرجعية الدينية شخصية عهود؛ إذ إنها "تحمل فكرا عقائديا وتأخذ دور المرشد والمنقذ داخل العمل الروائي ويتحدد ذلك من خلال اللغة التي تتحدث بها والفكر الذي تدعو إليه ويكون لها دور في تقدم الحدث"[104].

عهود في الرواية تتميز بطهارتها وعفتها وعزمها وصبرها ووفائها بالعهود والمواثيق وإيمانها وثقتها بالله تعالى، يظهر ذلك في هذه المقاطع السردية: "هل تصدقين يا عهود أنت أول فتاة طاهرة أعرفها لم أكن مصدقًا أن معرفتك بي هي الأولى في علاقاتك ولطالما لمّحت لك بأمور خبيثة ولكن باب براءتك كان رادعًا لي"[105]، "واستسلمت عهود لعل المزيد من انتظارها يحل أزمتها فمن انتظر تسع سنوات قادر على انتظار المزيد من الشهور ولكن الشهور أصبحت سنين أخرى تلوكها لوعتها"[106]، "وتمر سنون أخرى ولم تتوقف عهود في وصل آمالها آمالًا أخرى تستشفها من بين كلمات صالح الذي بدأ يتسلل القنوط لقلبه وعقله"[107]، "يقال إن الدعاء يغير القدر، صالح انهض انهض، أرجوك، فكل غفلة بعدها صحوة فلا تدع الصحوة تأتيك بعد فوات الأوان، ارحم وضعنا أرجوك"[108]، "سجدات وكفوف مرفوعة في أوقات الإجابة تبذلها عهود راجية لطف ربها بحالها ونذور قطعتها على نفسها لكي تسد بها باب اليأس المتربص بها"[109].

مرجعية اجتماعية:

شخصيات تكون مرجعيتها اجتماعية

شخصية الطبيب أحمد، فالطبيب أحمد كان طبيبا بشوشا مرحا يخفي آلام الغربة والوحدة التي يعيشها "وقد كنت على تواصل مع الطبيب أحمد الذي كان يرحب بتساؤلاتي حتى طلب مني يومًا مستأذنًا الاتصال بي هاتفيًا علمت فيه بأنه يستأنس بأي اتصال حيث إنه يعيش بعيدًا عن زوجته التي لا تريد العيش في المملكة وأولاده الثلاثة"[110]، "جاء اليوم الذي استجمع الدكتور أحمد فيه شجاعته ليصارحني برغبته في الزواج مني حيث ظروفه مناسبة جدًا لظروف حياتي"[111].

شخصية هيا: ظهرت الشخصية ذات مرجعية اجتماعية في بطلة الرواية هيا كمفتشه في المطار، تظهر في هذا المقطع السردي "بعد طول انتظار وصبر يجر صبرا حصلت على الوظيفة التي أوجدها لي أبو مناحي وخاصة أنني كنت أنتظر في طابور المنتظرات للحصول على وظيفة تعليمية وبدل أن أقف في الطابور أصبحت أفتش على طابور المسافرات في نقطة الجمارك"[112].

1- الشخصيات الواصلة أو الإشارية: تعد الشخصيات الواصلة حسب فيليب هامون دليلا "على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، والمحدثون السقراطيون، وشخصيات عابرة، ورواة وما شابههم، واطسون بجانب شارلوك هومز، وشخصيات رسام، وكاتب، وساردون، ومهذارون، وفنانون، إلخ"[113].

ومن خلال قراءتنا لرواية ألف امرأة في جسدي يتبين لنا أن هناك تنوعا في الشخصيات الواصلة فأول شخصية تصادفنا هي شخصية الراوي والسارد الشاهد "لا يحلل إنه يروي من خارج عن مسافة بينه وبين ما يروى عنه"[114]، وهذا الراوي نجده واضحا في أول سطور الرواية:

"ارتمت في أحضان وسائدها وامتلأ سريرها بشعرها الأسود لطالما استقت هذه الوسائد من دموعها تشد قبضتها على أطراف نمارقها بينما يتراقص جوالها اهتزازًا على الطاولة الصغيرة بقربها،

نهضت وتغطت بوشاح شعرها الحريري، امتدت يدها إلى قارورة الماء بجانب جوالها الراقص، شربة ماء لا تستطيع بلَّ حلقها المليء بالمرارة، ظلت يدها ترتعش بين عقلها وقلبها وغلب قلبها إرادة العقل كعادته تنير الإضاءة بأن هناك رسالة معلقة وربما أكثر"[115]، "اليد اليمنى تحمل كوبًا ضخمًا معبئًا بالحليب بنكهة القرفة واليد الأخرى تحمل جهاز التحكم بالقنوات"[116].

أما بقية الرواية فترويها شخصية هيا البطلة التي أخذت دور السارد الذي امتطى ضمير المتكلم، فالشخصية هنا تعرّف بنفسها بدون وسيط، فالسارد البطل هو من يكون "ملتحمًا بالحدث، كما يكون الحديث منصبًا عليه في مجمل فصول الرواية عن طريق الإضاءة، وإقناع المتلقي، مستعملًا جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعية مزعومة وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم النفسي والعقلي"[117]. يظهر ذلك في سردها لخبر انتشار أمر خطبتها في القرية وكيف تهافتت عليها رسائل المباركة:

" علمت القرية بأمر خطبتي، وتهافتت رسائل المباركة على هاتفي الخلوي الذي أحضره لي أخي فترة دراستي الجامعية في المدينة، لم يكن مهري باهظا ولكنه لم يكفِ ما كنت أحلم به من جهاز، كنت سعيدة جدًا لذهابنا إلى المدينة للتبضع وأخبر كل بائع بأنني عروس وأريد الأفضل، بينما أمي ترفض ذلك لكي لا يزيد سعر البضاعة علينا، ناسية أن هذه المتاجر ثابتة السعر"[118].

كما ظهرت في شخصية أخيها مساعد الذي هو بمقام المستشار الأكبر للأسرة الآمر الناهي، يتضح ذلك في هذا المقطع "زواجها من أبي مناحي أفضل من جلستها في المنزل"[119]، كما ظهرت في شخصية رقية زوجة مساعد الشامتة بعثرات هيا في حياتها، خاصة في زواجها من رجل بمقام أبيها وكونها زوجة ثالثة حتى في ليلة زواجها لم تسلم هيا من سلاطة لسانها بل قامت بالواجب فقدمت مها زوجة أبي مناحي الثانية لتسلم على هيا، "همست لي رقية: قد أنهكت نفسها من الرقص هي وابنتها حتى خشيت عليها الإغماء"[120].

كما ظهر هذا النوع من الشخصية على لسان أبي مناحي في موقفه الذي يوحي بتعففه عن الأخذ من أموال النساء لكنه في الحقيقة طمع في مال هيا برغم قلته: "ها أنتِ تعرفين كيف تفكرين،

لا بأس إن كانت هذه رغبتك مع أنني لا أفضل أبدًا أخذ مال من امرأة ولكن أنتِ غالية علي ولا أريد أن أردك ولكن لا تخبري مها أو غيرها بذلك"[121].

أيضا في شخصية عهود بعد وقوعها في غرام صالح: "لقد أصبحت أستمع للأغاني القديمة بعدما كنت أشعر بأن أم كلثوم تبعث الملل في نفسي، وأصبحت أنفذ كل ما تأمرني به محبة لا إكراهًا، شديدة السرحان، أحرص على مذاكرتي لكي أرفع رأسك عاليًا"[122].

وفي شخصية صالح الذي بدأ يصف مشاعره تجاه عهود ويبين مكانتها في قلبه فهي لم تكن أنثى كغيرها من الإناث اللائي يعرفهن بل كانت مختلفة فريدة في نوعها، فقد وصلت إلى قلبه قبل عقله يظهر ذلك في هذا المقطع السردي: "أنتِ لست أنثى فقط بل أنتِ عالمي ودنياي الرقيق الذي أحيا معه بساعات ترحم شقائي غير المنتهي حتى لو لم أعرفك لما تزوجت؛ لأن تركيبة نساء من أعرفهم من ذويّ لا تتوافق أبدًا مع ذوقي، فأنتِ وصلتِ إلى جزء مني لم أعرفه قط, فكنت رجلًا فريدًا معك, لا تظني بأني نادم على معرفتك ولم يقدر لنا أن نختار من نكون، فإن كان عمري أقضيه كله انتظارًا سأفعل وأنا ماض في ذلك فعلًا ولا حاجة لي بنساء الأرض إن لم يكن أنتِ"[123].

2- الشخصيات التكرارية أو الاستذكارية: "ما يحدد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير، بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، الكلمة، الفقرة). وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات وغيرها. إن الحلم التحذيري، ومشهد الاعتراف والتمني، والتكهن، والذكرى، والاسترجاع، والاستشهاد بالأسلاف، والصحو، والمشروع، وتحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، وأفضل الصور الدالة لهذا النوع من الشخصيات"[124]. ويظهر هذا النوع من الشخصية الاستدراكية في الراوية في شخصية صالح في اعترافه لمحبوبته عهود: "هاأنا صارحتك اليوم. فقد عرفت فتيات لا تستطيعين حصرهن، برغم

صغر سني إلا أن إخوتي كانوا يتباهون بتصرفاتي كرجل فتي وبما أن والدي توفي وأنا صغير فكانوا يأخذونني معهم في سفراتهم التي لا تخلو من المجون واعتقدت أنك إحدى الفتيات التي سيعجبها الحديث عن مغامراتي وترضي غروري ولكن كبرياء شرفك أرضخ ما بعقلي من مخططات دنيئة، فاذهبي بعيدًا عن هذا الطريق وعيشي كما أنتِ وأشكري أهلك على تربيتك وقبلهم أشكري الله تعالى لحفظه لك"[125]. كما ظهرت في شخصية عهود في محاورتها لصالح عندما " عادت بذاكرتها لذلك اليوم:

- عهود أريد مقابلتك فورًا.

- لا أستطيع.

- لا تخشي معي شيئا فقط أريد أن أراك.

- أمم.. كيف؟

- سآتي إلى الجامعة وأُقلك من هنا ونذهب إلى أي مطعم.

ولكن أخشى أن يرانا أحد أو يشك بنا رجال الحسبة.

قلت لك لا تخشي شيئا، أستطيع تدبر الأمر، فقط وافقي"[126].

كما ظهر هذا النوع من الشخصية في هذا المقطع السردي: "حلم حلمت به منذ أن كنت بالمرحلة المتوسطة، انتظرت سنين ليكون يقينًا، وكل يوم وأنا معك أقول هل تحققت تلك الرؤيا، رؤيا أردتها أن تكون في حياتي واقعًا.. رؤيا عاطفتي التي لم أرها من قبل"[127].

أيضًا ظهرت في شخصية البطل هيا في حوارها مع خليل في صفحتها همسة ناعمة في برنامج الكيك، بقوله: "أحب الفتاة الممتلئة، في نفسي أقول: أين كلامك السابق؟ ماذا تشعرون عندما تقللون من شأن امرأة لم تسئ إليكم وقابلتكم بكل معروف؟"[128] وفي اعترافها "رغم أنني لم أشعر بشيء في قلبي يميل إلى خليل"[129].

"لم نتكلم في موضوع الزواج من قبل وقد نسي وعده المبطن بين كلماته بأنه قد وجدني كنزا، وهو يبحث عنه ولا بد من زواجه لإصلاح حاله"[130].

"غططت في حلم جديد من أحلامي اليقِظة، رأيت نفسي في عربة سندريلا وأنني وصلت لحفل الزفاف المهيب، تلفني أنظار المدعوين المعجبة بي، وفي آخر الممر ينتظرني ليس بالضرورة يكون أميرا، يكفي أن يكون عريسا طويلا، عريض المنكبين، جميل المحيا، يبتسم لي ويمد لي يده"[131].

نخلص مما سبق إلى أن الشخصيات في رواية ألف امرأة في جسدي لرحاب سعد تعددت وظائفها، منها ما تكون شخصيات ذات مرجعية دينية كشخصية عهود، أو اجتماعية كشخصية الطبيب أحمد، ومنها ما تكون شخصيات استدراكية تظهر في الاعترافات والمنامات كشخصية عهود وشخصية صالح، ومنها ما تكون شخصيات إشارية واصلة تأخذ دور السارد كشخصية بطلة الرواية هيا.

الخاتمة:

توصل البحث إلى عدة نتائج متعلقة بسيميائية الشخصيات في رواية ألف امرأة في جسدي أهمها ما يأتي:

- أن مدلول الشخصية من جانب الصفات والأقوال والأفعال قد أظهر الشخصيات مكتملة من جميع جوانبها الجسمية والاجتماعية والنفسية.
- تراوح دال الشخصية بين توافق أسماء الشخصيات مع مدلولها ومع واقع شخصياتها، وبين التعارض مع أسماء بعض الشخصيات.
- إن شخصيات الرواية من حيث أنماطها وأشكالها مستوحاة من واقع المجتمع، وكأنها أحداث واقعية تحكي فيها قصة هيا وأفراد عائلتها المتسلطة.
- الأوصاف الداخلية والخارجية للشخصيات كان لها تأثير على سلوكها داخل الرواية.

الهوامش والإحالات:

([1]) سوسور، محاضرات في الألسنية العامة: 17.

([2]) إبراهيم، من وهم الرؤية إلى وهم المنهج: 124.

(3) روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي: 2.

(4) حساني، مباحث في اللسانيات: 37.

(5) قدور, سيميائية الصورة: 45، 46.

(6) شرشار, تحليل الخطاب السردي وقضايا النص: 92، 93.

(7) بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها: 33.

(8) ينظر: قسومة، طرائق تحليل القصة: 74.

(9) هامون, سيمولوجية الشخصيات الروائية: 55.

(10) إبراهيم, بنية النص الروائي: 177.

(11) سعد، ألف امرأة في جسدي: 8.

(12) نفسه: 26- 32.

(13) نقلا عن: بنيني، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان: 87.

(14) سعد، ألف امرأة في جسدي: 15.

(15) نفسه: 20.

(16) هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية: 40.

(17) نفسه: 48.

(18) هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية: 15، 17.

(19) صابر، والبياتي، جماليات التشكيل الروائي: 172.

(20) بحراوي، بنية الشكل الروائي: 247.

(21) جميل، مستجدات النقد الروائي: 222.

(22) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(23) سعد، ألف امرأة في جسدي: 17.

(24) نفسه: 17.

(25) نفسه: 197.

(26) ابن منظور، لسان العرب: 375/15.

(27) سعد، ألف امرأة في جسدي: 14.

(28) ابن منظور، لسان العرب: 310/3.

(29) سعد، ألف امرأة في جسدي: 28.

(30) نفسه: 67.

(31) نفسه: 79.

(32) ابن منظور، لسان العرب: 516/2.

(33) سعد، ألف امرأة في جسدي: 29، 30.

(34) ابن منظور، لسان العرب: 214/3.

(35) سعد، ألف امرأة في جسدي: 17.

(36) ابن منظور، لسان العرب: 330/14.

(37) سعد، ألف امرأة في جسدي: 2.

(38) نفسه: 14، 15.

(39) ابن منظور، لسان العرب: 231/1.

(40) سعد، ألف امرأة في جسدي: 36.

(41) نفسه: 43.

(42) ابن منظور، لسان العرب: 213/9.

(43) سعد، ألف امرأة في جسدي: 125.

(44) ابن منظور، لسان العرب: 508/1.

(45) سعد، ألف امرأة في جسدي: 95.

(46) ابن منظور، لسان العرب: 113/4.

(47) سعد، ألف امرأة في جسدي: 67، 68.

(48) ابن منظور، لسان العرب: 155/3.

(49) سعد، ألف امرأة في جسدي: 74.

(50) نفسه: 75.

(51) نفسه، الصفحة نفسها.

(52) نفسه: 104.

(53) نفسه: 19.

(54) نفسه: 16.

(55) ابن منظور، لسان العرب: 297/15.

(56) سعد، ألف امرأة في جسدي : 46.

(57) نفسه: 47.

(58) هلال، النقد الأدبي الحديث: 573.

(59) أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي: 23.

(60) نصير، المثقفون والصراع الأيديولوجي: 84.

(61) شريبط، تطور البنية الفنية في القصة: 49.

(62) بوعزة، تحليل النص السردي: 40.

(63) الميلادي، الشخصية وسماتها: 25.

(64) شريبط، تطور البنية الفنية في القصة: 26.

(65) جنيت، نظرية السرد: 108.

(66) مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله: 68.

(67) ينظر: مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية: 121.

(68) نفسه: 7.

(69) نفسه، الصفحة نفسها.

(70) نفسه: 20.

(71) سعد، ألف امرأة في جسدي: 17.

(72) نفسه: 55.

(73) نفسه: 124.

(74) نفسه: 115.

(75) نفسه: 26.

(76) نفسه: 78.

(77) نفسه: 32.

(78) نفسه: 108.

(79) نفسه: 39.

(80) نفسه: 42.

(81) نفسه: 32.

(82) نفسه: 24.

(83) نفسه: 57.

(84) نفسه: 46.

(85) نفسه: 58.

(86) نفسه: 39.

([87]) نفسه: 62.

([88]) نفسه: 192.

([89]) نفسه: 61.

([90]) نفسه: 95.

([91]) نفسه: 99.

([92]) نفسه: 194.

([93]) نفسه: 177.

([94]) نفسه: 60.

([95]) نفسه: 176.

([96]) نفسه: 59.

([97]) نفسه: 60.

([98]) نفسه: 78.

([99]) نفسه: 17.

([100]) نفسه: 187، 188.

([101]) التوتجي، المعجم المفصل: 456، 457.

([102]) سلامة، الشخصية الثانوية: 32.

([103]) هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية: 36.

([104]) نادر, الشخصية الروائية: 50.

([105]) سعد، ألف امرأة في جسدي: 28.

([106]) نفسه: 67.

([107]) نفسه: 79.

([108]) نفسه: 94.

([109]) نفسه: 79.

([110]) نفسه: 75.

([111]) نفسه: 104.

([112]) نفسه: 55.

([113]) هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية: 36.

([114]) العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: 100.

([115]) سعد، ألف امرأة في جسدي: 7.

([116]) نفسه: 9.

([117]) خليفي, مكونات السرد الفانتاستيكي: 75.

([118]) نفسه: 20.

([119]) سعد: ألف امرأة في جسدي: 17.

([120]) نفسه: 22.

([121]) نفسه: 37.

([122]) نفسه: 41

([123]) نفسه: 171.

([124]) هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية: 37.

([125]) سعد، ألف امرأة في جسدي: 29، 30.

([126]) نفسه: 39.

([127]) نفسه: 66.

([128]) نفسه: 85.

([129]) نفسه: 89.

([130]) نفسه: 89.

([131]) نفسه: 22.

قائمة المصادروالمراجع:

1) إبراهيم، عبدالله، من وهم الرؤية إلى وهم المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، ع67، 68، 1988م.
2) بارت، رولان، مبادئ علم الدلالة، ترجمة: محمد البكري، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1986م.
3) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2009م.
4) بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012م.
5) بنيني، زهيرة، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان - مقاربة بنيوية، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2007م.

6) بوعزة، محمد، تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.
7) التوتجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م.
8) جنيت، جيرار، نظرية السرد - من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ط1، 1989م.
9) حساني، أحمد، مباحث في اللسانيات، سلسلة الكتاب الجامعي، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، ط2، 2013م.
10) حمداوي، جميل، مستجدات النقد الروائي، د.ن. د.ب، ط1، 2011م.
11) خليفي، شعيب، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج11، ع4، 1993م.
12) خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.
13) دي سوسير، فرديناند، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف الغازي، ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986م.
14) روابنية، الطاهر، سرديات الخطاب الروائي المغاربي (مقاربة نصانية - نظرية تطبيقية - في آليات المحكي الروائي)، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، الجزائر، 1999، 2000م.
15) سعد، رحاب، ألف امرأة في جسدي، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2016م.
16) سلامة، محمد علي، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007م.
17) شرشار، عبدالقادر، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005م.
18) شريبط، شريبط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009م.
19) أبو شريفة، عبدالقادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، عمان، ط4، 2008م.
20) الصادق، قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 2000م.
21) عبدالخالق، نادر أحمد، الشخصية الروائية علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني - دراسة موضوعية فنية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2010م.
22) عبدالله ثاني، قدور، سيميائية الصورة - مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م.

23) عبيد، صابر، والبياتي سوسن، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008م.
24) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010م.
25) مرشد، أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011م.
26) مفقودة، صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، ط1، 2003م.
27) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط1، 1990م.
28) مولاي، علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي - الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
29) الميلادي، عبدالمنعم، الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د.ط، 2006م.
30) نصير، فاطمة، المثقفون والصراع الأيديولوجي في رواية أصابعنا التي تحترق لسهيل إدريس، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2007م.
31) نيا، علي باقر، وشبستري، معصومة، والعامري، محمد، سيميائية شخصية يوسف القرآنية - قراءة بنيوية سيموطيقية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران، جامعة تشرين، سوريا، ع24، 2017م.
32) هامون، فيليب، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، اللاذقية، ط1، 2013م.
33) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، 2001م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر
13 مـــارس 2022

تجليات التراث الشعبي في رواية (فئران أمي حصة) لسعود السنعوسي

جراح بن أحمد بن راكان الشمري*
jarrahalrakan@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/09/07م	تاريخ القبول: 2022/01/29م

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة التراث الشعبي العربي في رواية "فئران أمي حصة" للروائي الكويتي سعود السنعوسي؛ للنظر في تجليات هذا التراث وأنواعه وكيفيته، ومعرفة هل للتراث دلالات في الرواية؟ وما دور استثمار التراث في بناء الرواية؟ وقد اختيرت هذه الرواية؛ نظرًا لغزارة التراث العربي فيها. وقد استفاد البحث من آليات التحليل السردي عند ميخائيل باختين، وغيره من نقاد السرد المحدثين، وفق منهجية خصصت للكشف عن التراث الشعبي المتمثل في الرواية ضمن أربعة مباحث، وهي: الأمثال، والثقافة الشعبية، والحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية. وقد توصّل البحث إلى نتائج عدّة من أبرزها: أن السنعوسي عزّز طاقات الرواية وعوالمها -من خلال انفتاح البنية السردية- بتنويعات تراثية من التراث الشعبي كشفت عن تأثر الراوي بالموروث الشعبي والاستفادة منه في البناء السردي الروائي؛ بحيث أدى توظيف التراث الشعبي في الرواية إلى توسيع دلالاتها، وإضفاء -بحسب باختين- نوع من الحوارية في الخطاب الروائي.

الكلمات المفتاحية: التراث، الأمثال، الثقافة الشعبية، الحكايات الشعبية، الأغاني الشعبية.

* إدارة التعليم بحفر الباطن، وزارة التعليم، المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-012

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Manifestations of Folklore in Saud Al-Sanousi's novel My *Mother Hassa's* Mice

Jarrah Bin Ahmed Bin Rakan Al-Shammari*

jarrahalrakan@gmail.com

Received date: 07/09/2021	Acceptance date: 29/01/2022

Abstract:

This research aims to study Arab folklore in the novel *My Mother Hassa's Mice* by the Kuwaiti novelist Saud Al-Sanousi; to look at the manifestations of this heritage and its types and quality, and to find out whether the heritage has connotations in the novel, and what is the role of heritage investment in building a novel. This novel was chosen due to the richness of Arab heritage it contains. The research adopted the descriptive analytical approach, taking advantage of the narrative analysis mechanisms of Michael Bakhtin and Gérard Genet and other modern critics of narration, according to a methodology devoted to revealing the folklore represented in the novel in four sections, namely: proverbs, popular culture, folk tales, and folk songs. The research reached several results, most notably that Al-Sanousi enhanced the energies of the novel and its worlds, through the openness of the narrative structure, with traditional variations of folklore, which revealed the narrator's influence on the popular heritage and making use of it in the narrative construction of the novel. The employment of folklore in the novel led to the expansion of its connotations and, according to Bakhtin, imparting of narrative techniques to its narrative structure.

Keywords: Heritage, Proverbs, Popular Culture, Folk Tales, Folk Songs.

*Department of Education in Hafr Al-Batin, Ministry of Education, Saudi Arabia.

المقدمة:

التراث الشعبي مصطلح متشابك مع مصطلحي الفولكلور والمأثورات الشعبية؛ حيث يرى بعض الدارسين أن التراث الشعبي يعني تلك الرواسب الثقافية التي ضمتها كتب التراث، ولم تعد فاعلة[1]. صحيح أن عملية التدوين تميز المصطلح عن مصطلحي الفولكلور والمأثورات الشعبية[(2)]؛ لهذا انتخب البحث مصطلح التراث الشعبي لدراسة منجز مدون، ولكن عدم فاعلية التراث الشعبي في واقع الأفكار المعيشة أمرٌ لا يراه الباحث؛ بل يأخذ المصطلح بشموليته التي تطلق على العالم المتشابك: "من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولبة التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، كما يضم الفولكلور العربي في البيئات العربية المختلفة، سواء كان الفولكلور القولي أم الفولكلور النفعي أم الفولكلور الممارس، وسواء ظلَّ على لغته الفصحى أم تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات"[(3)].

ويأخذ الباحث في الحسبان أن ثمة تصنيفات عدة للتراث الشعبي عند المهتمين بدراسة التراث الشعبي، وقد مرت بمرحلتين: الأولى: التصنيف السداسي، على النحو الآتي[(4)]:

1- العادات الشعبية. 2- المعتقدات الشعبية.
3- المعارف الشعبية. 4- الأدب الشعبي.
5- الفنون الشعبية. 6- الثقافة المادية.

وبعدما تضافرت جهود المشتغلين في هذا الميدان، توصلوا إلى تصنيف رباعي لعله أكثر دقة وشمولًا، وذلك على النحو الآتي[(5)]:

1- المعتقدات والمعارف الشعبية. 2- العادات والتقاليد الشعبية.
3- الأدب الشعبي. 4- الثقافة المادية والفنون الشعبية.

ولكل قسم تفريعاته، وقد أخذ البحث بعضًا من قسمي: (المعتقدات والمعارف الشعبية)، وَ(الثقافة المادية والفنون الشعبية)؛ ليصدرهما بعنوان الثقافة الشعبية؛ وهذا لقلة استثمار القسمين في الرواية، أما قسم الأدب الشعبي، فقد أفرغ البحث بعضه على ثلاثة أقسام، وهي:

(الأمثال، الحكايات الشعبية، الأغاني الشعبية)؛ إذ آلت المباحث التي اشتمل عليها هذا البحث إلى الآتي: (الثقافة الشعبية، الأمثال، الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية)، وهذا؛ لأنها أبرز ما تجلى في الرواية.

المبحث الأول: الأمثال

الأمثال جمع مثل، وهو فن قولي تعليمي مأثور، وتعبيراته مجازات تمتاز بجودة السبك والإيجاز، وهي من خلاصات التجارب الإنسانية[6]، المستقاة من الحياة اليومية عبر ملاحظة الطبيعة، ويقال إن المَثَل: "حكمة المجموع وفطنة الواحد"[7]، ويعرف العسكري الأمثال في الجمهرة بقوله: "لما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جل أساليب القول أخرجوها في أقواها من الألفاظ؛ ليخفَّ استعمالها، ويسهل تداولها؛ فهي من أجلّ الكلام وأنبله، وأشرفه وأفضله، لقلة ألفاظها، وكثرة معانيها، ويسر مَئُونتها على المتكلم، مع كبير عنايتها، وجسيم عائدتها. ومن عجائبها أنها مع إيجازها تعمل عمل الإطناب، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب؛ والحفظ موكل بما راع من اللفظ، وندر من المعنى"[8].

وإن أبرز ما يمتاز به المثل عن غيره من الأجناس الأدبية، أنه إنتاج فردي مجهول المصدر، صار ملكا لمجموعة ثقافية معينة؛ لأنه يحوي القيم "التي تؤمن بها الثقافة وتسعى إلى تثبيتها عبر الأجيال"[9]، بتداول شفوي، ويشكل عبر تداوله أثرًا فاعلًا في حياة الأفراد والمجتمعات، حيث إن وظيفته التأثير والإقناع[10].

إن الرواية اعتمدت على استثمار أكبر قدر ممكن من الأمثال الشعبية؛ لاستثمار طاقاتها، وقد جاءت الأمثال على ثلاثة أقسام:

1- ما استثمر في بنية تيمة/ موضوع الرواية

إن واقعية الرواية فرضت حضور جل الأمثال على لسان الجدّة (حصة)، لا سيما فيما استثمر في بنية الموضوع، وبما أن الجدة طاعنة في السن، فإنها تمتاز بخبرة حياة ومعرفة واقع، ويزعم الباحث أنه توصل إلى كيفية استثمار الأمثال داخل الرواية، وجعل النتيجة أقسامًا، ويمكن

بسط القول في أن الباحث خلص إلى أن أحد الأمثال (النار ما تورث إلا الرماد) استثمر في بناء الروح العامة للخطاب الروائي، إذ إن عنوانات فصول الرواية الداخلية جاءت على النحو الآتي: (شرر، لظى، جمر، رماد) وهي مراحل تكوين النار، إضافة إلى تصاعد أحداث الرواية التي تشبه نشأة النار حتى تغدو رمادًا؛ لذلك بيّن الباحث تصاعد الأحداث في هذا القسم المعنون بـ(ما استثمر في بنية تيمة/ موضوع الرواية).

كما خلص الباحث إلى استثمار آخر للأمثال، وهو تلك الأمثال التي استثمرت لتوضح موقع كل شخصية في الخطاب الروائي ومستواها الثقافي؛ لذلك عنون القسم الثاني بـ(ما استثمر في التعبير عن الشخصيات).

أما القسم الأخير المعنون بـ(ما استثمر في الإيهام بواقية حوارات النص المحلية) من الأمثال فلم يستثمر بقدر القسمين الأول والثاني، فوظفت الأمثال بصفتها ذات طاقة موضعية لا تتجاوز في كثير من الأحيان كونها عوضًا عن الإجابات المقولبة، فاشتغل الباحث على بعض ملامح ذلك التوظيف.

ولعل الباحث يضيف هنا تعليقًا يسيرًا، وهو أن هذا التقسيم لم يكن موضوعاتيًا بالنظر إلى الأمثال، بل جاء التقسيم بناءً على كيفية استثمار المثل في الخطاب الروائي.

ولتفضيل قسم ما استثمر في بنية تيمة/ موضوع الرواية جاء المثل الآتي:

- **"النار.. ما تورث إلا الرماد"**[11].

يضرب المثل في مواضع عدة، منها ما يأتي على سبيل المدح، فالأب نار وأبناؤه رماد، بمعنى أن الأبناء لن يبلغوا من مجد أبيهم شيئًا، فالأب على هذا النحو (أشهر من نار على علم). ويضرب أيضًا بحق الأفكار الموروثة الضالة، التي لا ينتج عنها سوى الخراب، والضرب الأخير ما أخذت به الرواية.

وأوجدت الرواية علاقة ما بين المثل والسبَّة الشعبية: **"يا شَبَّاب النار"**[12]، والسبة تقال فيمن أراد أن يُوْقع ما بين شخصين أو أكثر، استثمرتها الرواية في إيجاد علاقة بينها وبين المثل، فكانت (النار) مشتركًا لفظيًّا، ثم إن المثل ينقصه فاعل، فأصبحت العلاقة على النحو الآتي: "يا شباب النار،

النار.. ما تورث إلا الرماد"، ولم تكتف الرواية بهذه العلاقة فحسب، وإنما أضافت حديث النبي -ﷺ- عن (نافخ الكير)، حيث جاء مستبدلًا بـ: (**خيشة فحم**)[13]، على لسان والدة (كتكوت).

إن شبّاب النار لقب منحته الجدة (حصة) لـ(كتكوت)، ومنذ صغره يعلم أنها تمنح ألقابًا يصعب الفكاك منها، ومن تلك الألقاب: "الست الناظرة، قط المطابخ، الساحرة، زوج الأمريكية"[14] وأخيرًا (شباب النار)، كما أن والدة (كتكوت) لم تجد بدًا من حث ابنها على الابتعاد عن أصدقائه واصفة إياهم بـ(خيشة فحم) التي لا بد أن تترك أثرًا على ثوب حاملها، لكن الوالدة لم تدرك أن ابنها (الشبّاب) والمشبوب (أصدقاؤه/ خيشة فحم).

ويظهر استثمار الرواية للمثل في بناء الفئران وتصاعد أحداثها، حيث جاءت على النحو الآتي:

عنوان الرواية: إرث النار			
عنوانات الرواية	مصدرة بقصيدة لـ	مطلعها	الصفحة
الفأر الأول: شَرَرْ.	أحمد مشاري العدواني.	لا تقدح شررا...إلخ	15
الفأر الثاني: لَظى.	خليفة الوقيان.	في فمي جرعة الماء تنمو، تزيد، وعلى جانبيّ لظى النار يصرخ...إلخ	149
الفأر الثالث: جمر.	سعاد الصباح.	سيصير الرمل جمرا..، ويصير البحر نارا.	265
الفأر الرابع: رماد.	علي السبتي	كلهم سفله، القتيل ومن.. قتله...إلخ	403

تصاعد التقسيم الفأري على شكل مراحل تكوين النار الحقيقية؛ إذ يبدأ بقدح الأفكار الضالة المركبة الموروثة عن الأسلاف، حيث الشرر: فاعل من شَرَّ، الذي يؤدي بالوارثين إلى اللظى:

لهب النار الخالص لا دخان فيه، ويؤدي اللظى إلى الجمر: نار خمد لهيبها، ويؤدي الجمر إلى الرماد: ما تبقى من جمر الفحم بعد احتراقه، ولا يليها سوى انخماد النار وموتها[15].

وقد تصاعدت الأحداث على النحو الآتي: الفأر الأول شرر، الراوي فيه ساذج التعامل مع الإرث التاريخي الذي لا يعرف عنه شيئًا. الفأر الثاني لظى، الراوي فيه دائم التساؤل عن مجريات ذلك الإرث التاريخي، وصيغت أسئلة مثل (لمَ، وكيف) التي تحيل المفاهيم الفطرية إلى مفاهيم مسيّسة. الفأر الثالث جمر، الراوي فيه يكاشف نفسه والمجتمع عما ساقهم إلى ذروة الاحتقان. الفأر الرابع رماد، الراوي فيه يقف على شفا دولة، حيث رائحة الموت التي أخذت صديقه، وكل من برّ بـ(ورثه).

أخيرًا، إن مجموع تلك العنوانات المنتخبة لأقسام الرواية تتكون من المثل الشعبي (النار.. ما تورث غير الرماد)؛ لهذا لم يعد المثل عابرًا في الرواية، بل أصبح ثقافة واعية مستثمرة، وتكاد تكون أحداث الرواية مبنية عليها سلفًا.

2- ما استثمر في التعبير عن الشخصيات

- **"من خاف سلم!"**[16].

شخصية والدة (كتكوت): إن والدة الشخصية الرئيسة دائمًا ما تضرب المثل: (من خاف سلم)، والمثل إجابة مقولبة للتخلص من تساؤلات ابنها عن الشؤون العقائدية، وقد استثمر المثل في التعبير عن شخصيتها التي دائما ما تظهر بعيدة عن أحداث الرواية، شاءت الرواية أن تجعل من المثل مصدر علاقة الأم بابنها، فبدلا من أن تكون الأم مؤثرة في ابنها تحولت علاقة (الأمومة، والبر) إلى سذاجة في التعامل، حيث انتقل التأثير بثقافة (كتكوت) الصغير من والدته إلى البيت الذي كان يرتاده ويلعب فيه، حيث الجدة (حصة)، فلقد استمد ثقافته منها وآمن بها؛ لأن الأولى تبحث عن السلامة، في حين تعارض الأخرى، فهي تكره (الخوافين)، فنتج عن ذلك أن "سلمت الأولى. ماتت الأخيرة"[17].

- "**من صادها عشّى عياله**"[18].

شخصية والد (كتكوت): والد (كتكوت) شخصية انتهازية لا تعجب ابنه، وهو دائما ما يقول: (من صادها عشّى عياله)، يضرب المثل للتحفيز على انتهاز الفرص وقتما سنحت، حتى وإن لم تكن بطريقة مشروعة، جاء المثل ليعبر عن شخصية والد (كتكوت) التي لا تتورع في التصريح عن شخصيته الطماعة، ويَضرب المثل لتسويغ جشعه، ولقد استثمرت الرواية طاقة المثل السلبية لإبعاد الشخصية عن الأحداث، فشخصية الراوي (كتكوت) لا تتلاءم مع شخصية والده؛ لذا أبعد الوالد عن الأحداث، ولم يظهر إلا قليلًا وإن بدا مقولبًا.

- "**يجيب الله مطر**"[19].

شخصية (ضاري/ ضاوي): شخصية (ضاوي) تغلب عليها الصبغة الدينية، وسمة الشخصية أنها دائمًا ما تعقد آمالها بالله -سبحانه-، وهو دائمًا ما يضرب المثل: (يجيب الله مطر)، ويضرب المثل للتصبّر والتصبير، ويعني أن الخير كل الخير عند الله -سبحانه-، وبما أن شخصية (ضاوي) متوكلة على الله -سبحانه-، فقد استثمرت الرواية طاقة المثل في الكشف عن مدى تقوى شخصيته في جل الأحداث، بالإضافة إلى أن الرواية أوجدت علاقة بين هذا المثل وإحدى الأغاني الشعبية التي تختم بعبارة (المطر عند الله).

- "**آه من بطني.. وآه من ظهري**"[20].

شخصية (أم عباس): الجدة (زينب) شخصية متشظية الهوية، حائرة ما بين دين وأصل في الحرب العراقية الإيرانية، فهي شيعية المذهب، وعراقية الأصل، وعند سؤال (كتكوت) لها مع أيهما تقف؟ أجابت: (آه من بطني.. وآه من ظهري)، ويضرب المثل في التأسف والحسرة، ولأنها تؤمن بدينها وليس لها أن تنكر أصلها تحسّرت، أما الحروب فليس لها أن تنظر في أحوال البشر، وتجلى المثل لتستثمر طاقته في التعبير عن ازدواجية الهوية المكونة لشخصية الجدة زينب.

- "**معاهم معاهم، عليهم عليهم!**"[21].

شخصية (أبو فهد صالح): شخصية (صالح) متقلبة لا رأي لها سوى التقليد، وقد وصفته أمه (حصة) بالمثل: (معاهم معاهم، عليهم عليهم)، ويضرب المثل في الشخص الإمّعة الذي لا يثبت على شيء، الحائر بين التردد والموافقة، وقد استثمرت الرواية المثل للتعبير عن شخصية (أبي فهد) الذي يناصر الثورة الإيرانية تارة، ويناصر العراق في حربها مع إيران تارة أخرى، ويُبَرْوِز صورة الرئيس (صدام حسين) بجانب صورة الرئيس المصري (جمال عبدالناصر) في بيته، وبعد الغزو العراقي للكويت، يزيل تلك الصور؛ لأنها حرام، وتتسبب في طرد الملائكة من البيت. وقد ضرب المثل للتعبير عن شخصية (صالح) التي لا تستقر على حال بسبب تأثرها بالظروف المحيطة.

- "**آنا وأخوي على ابن عمّي.. و آنا و ابن عمّي على الغريب**"[22].

شخصيتا (أبي فهد) و(أبي صادق): (صالح) و(عباس) شخصيتان ورثتا أحداثًا تاريخية تعود إلى زمن الخلفاء الراشدين، فالأول سني والثاني شيعي، وهما في عداء وبغض مستمرين، إذ يحرضان أبناءهما على بغض الآخر، وسرعان ما تلاشت البغضاء إبان الغزو العراقي للكويت، وبعد تحرير الكويت، عاد البغض، ويسوغان الموقف المتناقض بضرب المثل: (آنا وأخوي على ابن عمّي.. وآنا وابن عمّي على الغريب)، ويضرب المثل لحث الإخوة على التآخي والوقوف ضد ابن العم أو غيره من الأقرباء، ولحث أبناء العمومة على الوقوف ضد الغريب، حتى لو وُقف ضد الحق، ومضمون المثل يقرُّ العصبية ويدعو إليها، وهذا ما يخالف حديث النبي -ﷺ-: "انصر أخاك ظالما أو مظلوما..."[23]، وقد استثمر المثل ليبين أن ذلك الإرث ليس إلا وهمًا مركبًا، أزيل عند أول محنة ألمت بالوارثين.

3- **ما استثمر في الإيهام بو اقعية حوارات النص المحلية**

ثمة أمثال لا يشكّل حضورها غير الإيهام بواقعية الحوار، فاستخدمت بصفتها ذات طاقة موضعية لا تتجاوز في كثير من الأحيان كونها عوضًا عن الإجابات المقولبة، وهذه القولبة ليست يسيرة وإنما تدل على دراية عميقة في انتخاب تلك الأمثال من الأدب الشعبي؛ لتثبت من خلالها ثقافات شخصيات الرواية وانتماءاتها، ولإضفاء جمال فني على مضمون الحوارات.

انتخب الباحث بعض الأمثال ووقف على شرحها لثلاثة أسباب: الأول: اشتراكها اللفظي مع بنية التيمة/ الموضوع. والثاني: كونها الأكثر استثمارًا موازنة ببقية أمثال القسم الثالث. والثالث: توغلها في عمق الثقافة الشعبية. أما بقية الأمثال فثُبتت بلا شرح خشية الإطالة دون جدوى، والأمثال المنتخبة هي الآتية:

السبب الأول:

- "**أنجس من ذيل فأر!**"[24].

يضرب المثل في شخص أو فكرة على حد سواء، فيقال إن فلانًا أو الفكرة الفلانية أنجس من ذيل فأر، أو قد يُذكر شخص أو فكرة فيجيب السامع بالمثل: (أنجس من ذيل فأر)، وضارب المثل ينشد المبالغة في وصف الدنس؛ لإثارة الاشمئزاز، والمثل في الثقافة المحلية أشنع من إثارة الاشمئزاز وأعمق، وهذا بسبب ما مرت به الكويت منذ سنوات خلت وهي سنة تسمى: (سنة الطاعون)[25]. وقد تجلى المثل في الرواية على لسان الجدة (حصة)، لتصف الحرب التي وقعت ما بين العراق وإيران، حيث تباينت أحوال الشعوب، واستثمار الرواية للمثل في بنية التيمة/ الموضوع لم يظهر جليا سوى في مفردات العنوان الرئيس: (فئران أمي حصة) حيث اشتركا في فأر يحمل دلالة الفتنة.

السبب الثاني:

- "**يفوتك من الكذاب صدق كثير**"[26].

يضرب المثل لتنبيه العقلاء إلى تكذيبهم كل ما نطق به الكذَبة، فالكاذب يكذب حتى يكتب عند الناس كذابًا، على الرغم من أنه قد يصدق، والمثل يبالغ في تنبيهه للعاقل واصفًا صدق الكذاب بالكثرة، فعلى العاقل أن يمحص مزاعم الكذاب. وقد استثمرت الرواية طاقة المثل في استكشاف نوايا شخوصها، وفي غفلة استقرائهم للواقع.

تجلى المثل على لسان الجدة (حصة) التي تكشف به خفايا سياسات الدول ورؤسائها، وذلك بمعرفتها للحياة وأسرار التعاملات بطريقة بدائية محضة، وتجلى مرة أخرى للتعبير عن غفلة استقراء الواقع، حيث كابر أعضاء (جماعة أولاد فؤادة) على تفشي الطاعون الفكري في بلادهم،

وتضخم مآلاته، إذ كانوا يبثون أغاني وطنية عبر الأثير، مثل: (هذي بلاد تطلب المعالي)، ويقول (كتكوت)، وهو على شفا دولة: "كذبنا. ولأن من الكذاب يمر صدق كثير، تمنينا لو أننا نصدق في هذي وحسب"[27].

السبب الثالث:

- "**الدنيا تدور!**"[28].

للمثل صيغة شعبية لم ترد في الرواية، وهي: (الدنيا دوارة)، ويضرب المثل للتعبير عن تحول الأحوال وتقدير الأقدار، وأن الإنسان في الدنيا ليس بمقدوره إلا قبول ما جد، وقد جاء المثل على لسان والدة (كتكوت) محذرة ابنها من أن الغزو العراقي للكويت لن تتركه الأقدار سدى، بل إن الأقدار تجود تارة وتمنع أخرى، فالعاقل عليه أن يدرك ما جاد عليه، وفي ذات الوقت يتذكر المنع قبل أوانه.

- "**إذا دَلَق سهيل لا تأمن السيل!**"[29].

يضرب المثل للتحذير من أي شيء تسبقه بواكيره، والمثل مؤشر على معرفة واعية بالطبيعة، حتى لو بدت معرفة بدائية، ويعني المثل إذا ما ظهر نجم سهيل فلا تؤمن مجاري مياه الأمطار، والمثل يعبر عن مدى عمق الثقافة الشعبية، وقد تجلى على لسان الجدة (حصة) في أحد أيام الغزو العراقي للكويت، عندما امتلأت السماء بطلقات نارية، صاحت فيمن معها تنذرهم: (إذا دلق سهيل لا تأمن السيل).

- "**الكلب اللي عَضَّك.. طَقّيناه!**"[30].

يضرب المثل لإخبار شخص ما ممتنع عن أي شيء، بأن ما منعك قد أزيل، وهذا لتوطيد العلاقة مع الممتنع، وإن المثل نابع من عمق الثقافة الشعبية، حيث كان الناس في الماضي يربون الكلاب للحراسة، وعند استضافتهم لشخص غريب على الكلب، يهاجمه، فيمتنع الضيف عن

استضافته لاحقًا، فيقال لإرضائه: (الكلب اللي عضك.. طقيناه)، وربما يكون للمثل قصة شعبية طريفة لم يتوصل إليها الباحث. ولقد تجلى المثل في الرواية حينما امتنع (كتكوت) عن زيارة بيت الجدة (حصة) بعد توسله إليها أن تقنع والدته بإبقائه في الكويت، فرفضت، وبعد حين أبلغت الجدة حفيدها (فهد) أن يخبر (كتكوت): (الكلب اللي عضك.. طقيناه)، أي أنها أقنعت والدته.

أخيرًا، وعلى الرغم من أهمية بقية الأمثال الآتية، فإن تجليها في حوارات الرواية لا يمثل سوى الإيهام بواقعية الحوارات، فمن تلك الأمثال، وهي كثيرة: (كل على ليلاه يغني)[31]، و(الحكي لك يا جارة)[32]، و(تسوي من الحبة قبة)[33]، و(زد الطين بلة)[34]. و(ما أردى من المربوط إلا المفتلت)[35]، و(شَلُّوح مَلُّوح.. اِللي يدّل بيتهْ يروح)[36]، و(هذا ثمركم يا زرْع السبخة)[37]، و(عشنا وشفنا)[38]. و(دهننا في مكبَّتنا)[39]، و(لسان يلوط الآذان)[40]، و(الخِبل ما ينسى سالفته)[41]، و(رَبْعُك عزوَتُك)[42]، و(الحي يقلب)[43]، و(من تَرَك داره قَلّ مقداره)[44]، و(كُلْ ما يعجبك والبس ما يعجب الناس)[45]، و(أصابعك ماهي سوا)[46]، و(يطلع/ يخرج من بطنك دودٍ يأكلك)[47]، و(كلُّ بلدٍ بعين أهله مصر)[48].

وليست جميع الأمثال المحصورة محدثة، بل بعضها قديم، نحو: (زد الطين بلّة)، كقول الشاعر[49]:

فقيـــــل شـــــيخٌ خَضِـــــيبٌ قـــــد زاد فـــي الطـــين بِلَّـــهْ.

المبحث الثاني: الثقافة الشعبية:

إن الثقافة الشعبية نمط حياة يعيشه شعب من الشعوب، يشمل جميع أشكال الإبداعات الفنية والسلوكيات والمعتقدات والتصورات الشعبية والعادات والتقاليد وطرق التعبير اللغوية والممارسات اليدوية...إلخ، وتمتاز الثقافة الشعبية بالطابع الروحي المخزن في الذاكرة الجماعية، ودارسوا الثقافات الشعبية يشترطون اشتراك (الشريحة/ الفئة) المدروسة بالوحدة التاريخية واللهجة المشتركة والوحدة النفسية والترابط الاجتماعي والأرض المشتركة[50].

وعادة ما تنطلي على الثقافة الشعبية معتقدات بدائية، تختزن في الذاكرة الجمعية، ويترجمها الوارثون فهمًا للواقع، وقد يشترك الإنسان في معتقدات تأخذ صفة العالمية؛ بسبب تلاقح ما أنتجه الإنسان، أو ما ورثه عن الأديان، وينتج بفعل التوارث بعض التحويرات والإضافات في ذات الموروث، وعلى سبيل المثال -لا الحصر-، إن ما يحيط بشجرة السدرة من إشعاع روحي مقدس، له أصول في القرآن الكريم، وباقي الديانات السماوية، والموضوعة، ولكن معظمها حُوِّر في معتقدات الأميين، حتى أصبحت السدرة تيمة تتناقلها الشعوب، وإذا ما بُحث عن السدرة في معتقدات الشعوب، فسيجد الباحث أنها خرافة عالمية من حيث الكائن، أي كيان السدرة ذاتها، وفي الوقت ذاته سيجد أن لكل ثقافة خرافاتها بشأن السدرة؛ بسبب ما طرأ عليها من تغييرات، وأن السدرة ليست خرافة واحدة بل عدة خرافات.

كما أن الثقافة الشعبية تكشف عن أنماط تفكير الشعوب، ولكل نمط طرائقه في تفسير فلسفة الحياة، والتعايش مع مستجداتها الظرفية، بمعنى أن لكل شعب ثقافة يمتاز بها، ومع ذلك ليس ثمة فاصل يميز بين ثقافات الشعوب المتجاورة، من خلاله يتمكن الدارسون من فرز الثقافات بيسر.

1- **المعتقدات الموروثة**

لقد ورد في الرواية بعض المعتقدات الشعبية الموروثة التي تتسم بالبدائية، والمصبوغة بصبغة دينية؛ لتضفي قداسة على ما ليس من الدين، حيث لا يمكن المساس بالمعتقد أو التشكيك فيه، وقد أُستثمرت المعتقدات في بناء شخصية الجدة (حصة) المؤثرة على الراوي (كتكوت)، فشخصيتها تبني جل التصورات عن الحياة من خلال الماورائيات، فبعضها لا يمت للدين بصلة، وبعضها الآخر محرف عما جاء في الدين. ولقد أُستثمرت تلك الثقافة للكشف عن بعض كيفيات توريثها، وعن بعض مآلاتها، وهي على النحو لآتي:

- **القَسَم بر افع السماء وسقوطها**

ارتبطت السماء في الرواية بفكرتين، هما: (القَسَم برافعها، وسقوطها)، وقد استثمرتا على النحو الآتي:

الفكرة الأولى: جاء القَسَم بصيغة: (واللي رفع السما) وهذه الصيغة معروفة في الثقافة المحلية، ولقد استثمرت الرواية القَسَم على لسان والدة (كتكوت) في ثلاثة مواضع، الأول منهم قَسَم تمهيدي يكشف عن مدى صرامة القرار الذي لا رجعة بعده[51]، وليوطئ القسم التمهيدي لآخرين، كلاهما يأمر الراوي بترك أحد فضاءات الأماكن في الرواية، المكان الأول منطقة (السُّرَّة)[52] حيث نشأ (كتكوت) الذي استمد ثقافته من بيت الجدة (حصة)، أما المكان الثاني فهو (الكويت)؛ لتُختم أواخر أحداث الرواية بـ"والله اِللي رفع السما، إذا ما تركت الكويت.. لا اِنت ولدي ولا أنا أعرفك!"[53].

يأتي القَسَم الأول الذي يعنى بترك أحد فضاءات الرواية؛ ليقوض وتيرة الأحداث؛ وليضفي شيئًا من العزلة على شخصية (كتكوت)، العزلة دعته إلى قراءة كتابات يجد فيها تشابهًا في شخصيته، وهي كتابات أبي حيان التوحيدي، أما القَسَم الثاني فجاء في أواخر الأحداث لتُختم الرواية بالخروج من جميع فضاءات الرواية.

الفكرة الثانية: لقد استثمرت الرواية فكرة سقوط السماء بصفتها أنموذجًا لأحد أساليب توريث المعتقدات الخاطئة، حيث إنها تكشف عن كيفية انتقال المعتقد من الجدة (حصة) إلى (كتكوت)؛ إذ بقي هذا الاعتقاد عالقا في ذاكرة (كتكوت) حتى بعد وفاة الجدة (حصة)، يسترجعه كل حين[54]؛ لأن الجدة كانت تدافع عما تعتقد بإضفاء شيء من القداسة على فكرة سقوط السماء التي تدل على غضب الله -سبحانه-، فعند سؤال (كتكوت) لها: "كيف تسقط علينا السماء إذا كان الله.. أستغفر الله!" بقوة الجدة (حصة)، آمن. وبقولها: "عَفيَه على وليدي"[55]، تشّجع، ويخال أن السماء تسقط إذا ما سأل عن الغيب[56]، وتسقط إذا ما نام الإنسان عن صلاة الفجر[57]، وتسقط إذا ما ترك النعل مقلوبًا على ظهره[58]، وعندما كبر (كتكوت) لازمه الاعتقاد، ويخال أن السماء ستسقط إذا لم يحرق كتاباته التي تشبه كتابات أبي حيان التوحيدي[59].

- **النعل المقلوب**[60]

النعل المقلوب لا أصل لتغيير هيئته في الشريعة الإسلامية، ومع ذلك ما زالت فكرة موروثة تربط بالدين من لدن الأميين، وتظهر الفكرة في الرواية من ضمن معتقدات الجدة (حصة)، لتورّثها لـ(كتكوت) الذي ينشأ بسذاجة تعامل والديه، إذ كان مستعدا للتأثر بالمعتقدات الدينية الخاطئة من خارج ثقافة والديه، والمفارقة أن والدته ناظرة مدرسة، ووالده تاجر، في حين تلقى ثقافته من الجدة (حصة) الأمية في بيت صديقه (فهد)، ولقد كان يعرف بخروج الجدة (حصة) من البيت؛ لمجرد وجود أحذية ونعال بعضها مقلوب، ولذا آمن بثقافتها متأثرًا بشخصيتها التي هيمنت عليه؛ لأنها لا تنظر إلى السماء رهبة، فتلك الرهبة جعلته يوجه باطن النعال إلى موطن الشيطان، يهينه مستمدًا جرأته من الله عبر تصرفات الجدة (حصة)[61].

وقد استثمرت الرواية المعتقد بتوظيفه إزاء الطائفية فـ(فهد) و(صادق) كل منهما يتخذ من والده مثلا أعلى، وأخذ عنه التشدد الطائفي، فالأول سني، والآخر شيعي، أما (كتكوت) فمَثَله الأعلى الجدة (حصة) التي أخذ عنها جل معتقداته، مع أنها جدة (فهد)، لكن (فهدًا) لا يراها مَثَله الأعلى.

وما إن يُنظر مليًّا في المقابلة، سيظهر أن الرواية وظفت فكرة النعل المقلوب إزاء الطائفية؛ لتبين أن ثمة أطفالًا ورثوا الدين مُسَيَّسًا، ومهما أضمروا ذلك التسييس سيظهر في حينه، عندها يصعب التخلص منه، حتى لو كان ذاك الموروث تعديل هيئة النعل المقلوب[62].

- **أصل القرد**

تؤمن الجدة (حصة) بأن أصل القرد إنسان، وفقًا لما ظهر في القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿كُونُواْ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ﴿٦٥﴾﴾ [سورة البقرة: 65]، ﴿وَجَعَلَ مِنۡهُمُ ٱلۡقِرَدَةَ وَٱلۡخَنَازِيرَ﴾ [سورة المائدة: 60]، وإيمانها بالفكرة بدائي؛ حيث لا تعرف -لأميتها- أقوال العلماء في مسألة المسخ، الذي يجمع معظمهم بأن الممسوخ لم يعش قط فوق ثلاثة أيام، ولم يأكل ولم يشرب ولم ينسل[63]، كما أن الكيفية التي آمنت بها لا تثبت؛ لأنها تؤمن بأن "امرأة مسحت مؤخرة ابنها، بعد قضاء حاجته، برغيف خبز. فعاقبها الله بأن مسخها في صورة قرد"[64].

- **الاعتقاد الساذج بالملائكة:**

تؤمن الجدة (حصة) أن الملائكة تسمع، ولكن بتحريف، فعندما قال حفيدها (فهد): "يا ليت إذا مِتّ أصير نجمة"[65] وهو يقصد أن يصير كنجمة سهيل في الحكاية الشعبية، قالت له: "فال الله ولا فالك!"[66]؛ لأنها "تخشى مرور ملَكٍ صدفة في الجوار، يسمع أمنيته. يحملها إلى الله"[67]، فهي تؤمن كما ورثت دون تمحيص، وليس لها أن تسأل عما يسمعه الله -سبحانه- دون الملائكة.

- **الاعتقاد الساذج بالشيطان**

آمن (كتكوت) بالماورائيات متأثرا بثقافة (حصة) البدائية المختلطة بين ما جاء به الدين، وما جاءت به المخيلة الشعبية الموروثة، إذ يقول: "إن أنا أهملتُ قصَّ أظافري سَكَنَ [الشيطان] تحتها. يأكل من طبقي إن نسيتُ ذِكر الله على المائدة. يدخلُ معي أي مكان أدخله بقدمي اليُسرى. يستقبلني في الحمَّام إن دخلتُ بقدمي اليُمنى. ينسلُّ مع الهواء إلى باطني إن تثاءبتُ دون أن أحجب فمي بكفّي. يبول في أُذُني إن نِمتُ عن صلاة الفجر"[68].

- **التشاؤم/ التطير**

تتشاءم الجدة (حصة) إذا ما راح أحدهم يعبث بالمقص يفتح فكيه في الهواء ويطبقهما؛ لأنه يجلب الشؤم والمشاكل إلى بيتها[69]، وقد آمن الراوي بجميع معتقدات الجدة (حصة)؛ إذ إنها تمثل مصدر تكوينه المعرفي.

إن تلك المعتقدات الموروثة شكلّت ثقافة الراوي، وعملت على بناء موقفه إزاء طائفية مجتمعه، وبما أن الأميين يسعون دائمًا إلى طلب أسباب الحياة من دون النظر إلى معتقدات الآخرين، فهم يرون أن الصراعات الطائفية ليست ضرورة حياتية، بل إن أول الضرورات هي طلب أسباب الحياة الآمنة؛ لذا بحث (كتكوت) عن طريقة ينذر من خلالها مجتمعه بالخطر الطائفي.

2- **الماديات الموروثة**

- **الألعاب الشعبية**

الألعاب الشعبية ظاهرة إنسانية تأخذ مكوناتها من البيئة، وتسن قوانينها من قيم يحاول المجتمع تكريسها في الأبناء، ولكل ثقافة ألعابها التي تمثل جزءًا من التراث الشعبي.

لقد جاءت الرواية بألعاب شعبية عدة لم تستثمر جميعها، فمن تلك الألعاب التي لم تستثمر: الطائرة الورقية[70]، والنبيطة[71] ذات الخيوط المطاطية والشرائط اللاصقة[72]، والغمّيضة[73]، أما الألعاب التي استثمرت في الرواية فهي لعبتان، هما: العَنْبَر[74]، وشد الحبل[75].

العنبر لعبة شعبية[76] تتألف من ثلاثة لاعبين فأكثر، وتحتاج لسبعة أحجار مبسوطة ليسهل وضع الواحدة فوق الأخرى، ثم تُرمى بحجر آخر من قبل اللاعبين على التوالي، ومن يسقطها يطلق قدميه للهواء؛ لأنه سيخسر إن أصابه الآخرون بكرة مرنة مصنوعة من خيوط القماش.

ودلالة العنبر في الرواية هي التعاون والمشاركة، ويقابلها لعبة شد الحبل التي يمقتها (كتكوت)؛ لأنها تعتمد على عدد زوجيّ من اللاعبين، ولا يستطيع لعبها مع صديقيه لأنه يضطر إلى أن يكون مع طرف دون الآخر، وقوانينها تشبه الإرث التاريخي المزروع بصديقيه منذ الصغر، حيث لا يستطيع لاعبها أن يأخذ موقفًا وسطًا في ظل ذلك الشد الذي يعتمد على القوة وحسب.

المبحث الثالث: الحكايات الشعبية

الحكاية الشعبية فن شفوي قديم قدم التاريخ، وتعريفه الاصطلاحي فضفاض؛ لأنه يكاد يستوعب الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الإنسان المعاصر، وهو ما يشمل جميع ما توارثته الأجيال من أشكال المرويات النثرية[77]، وتعرف الحكاية الشعبية بأنها: "لون القصص النثري الذي انتقل شفويا من عصور ما قبل التاريخ في هيئة أعداد محدودة من الأنماط التي تتكون من تشكيلة ثابتة من التيمة/ الموضوع ، والتيمة بصورة عامة أصغر وحدة في المضمون الروائي ويمكن أن تكون حيوانًا خرافيًا كالغول مثلًا أو مادة كالعصا العجيبة، أو حادثة مثل الدب السحري المليء بالعوائق"[78].

من سمات الحكاية الشعبية أن مؤلفها مجهول، أو قد تؤلفها جماعة؛ لأنها لا تكاد تخلو من إضافات كلما سُمعت ورُويت، وقد تتغير تلك الإضافات تبعا لمزاج الراوي أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية، بحيث لا يبقى من الحكاية سوى التيمة/ الموضوع ، وهذه الخاصية تجعل من مادتها ذات طبيعة تراثية[79].

وتتكون الحكاية الشعبية من عبارة تمهيدية وخاتمة ويقع ما بينهما الحكي الذي يتسم غالبا بالبساطة والتعميم، وقلما يظهر في الحكي تحديد للزمان والمكان، والتعميم يجعلها قابلة للتوريث، بالإضافة إلى أنها تمثل قدرا كبيرا من المعتقدات الشعبية، وأن حكيها لا يتجه إلى نقد العرف والتقاليد والمعتقدات الموروثة، بقدر ما يتجه إلى تأصيل تلك الموروثات[80].

وبالنظر إلى الرواية، فالسنعوسي قصد أن يجعل من روايته حكاية شعبية، حيث بدأها بما تبدأ به الحكايات الشعبية المحلية:

"زور..

ابن الزرزور..

اِلي عُمره ما كذب ولا حَلَف زُور"[81].

إن هذه العبارة التمهيدية[82] عبارة محلية موروثة على غرار (كان يا ما كان..) أو (كان يا مكان..)، ولـ(زور.. ابن الزوزور) تكملة في الموروث المحلي لم ترد في الرواية، وهي: (زور ابن الزرزور، اللي عمره ما كذب، ولا حلف زور، ذبح بقّة وترس سبعة جدور[83]، وخلى الشحوم واللحوم على الصواني تدور).

تمتاز (زور...) بأنها كذبة وعلى المرسل إليه تصديقها، فالكذاب زور بن الزرزور (عمره ما كذب، ولا حلف زور)، وبما أن جل الحكايات الشعبية تستهدف الصغار، وفي ذات الوقت تحمل أبعادًا ثقافية، فعباراتها التمهيدية تعتمد على عنصر التشويق، كما اعتمدت عبارة (زور..)، فهي تقول للمستمع: إن لحم (البقّة/ البعوضة) وشحمها ملأ سبعة قدور، ثم فرغ ما في القدور في

الصواني لتدار، على من؟، هذا ما لم تجب عنه العبارة التمهيدية، كما أن لغتها تمتاز بسجع مختال، وكأن للطائر الـ(زرزور)[84] ابنًا يسمى (زور).

ولقد تكررت تلك العبارة التمهيدية في مواضع عدة[85]، وهذا كلما أرادت الجدة (حصة) سرد حكاياتها الشعبية التي ورثتها عن أمها، من تلك الحكايات: "جنيات السدرة والحيوانات والأشجار الناطقة وبنات كيفان ونجم سهيل والفئران الأربعة"[86]، إن بعض هذه الحكايات ليست من التراث في شيء، مثل: (بنات كيفان، والفئران الأربعة)، وبعضها الآخر حكايات موروثة لم يبق منها في الرواية سوى التيمة/ الموضوع ، مثل: (جنيات السدرة، ونجم سهيل)، وقد مُهّدت جميع الحكايات بـ(زور بن الزرزور...إلخ).

الحكاية الأولى: جنيات السدرة

السدرة شجرة النبق وتشتهر باسم السدرة أو شجرة الكنار في الثقافة المحلية[87]، وتمتاز بالتعمير والقوة والثمرة الطيبة، وينتفع بأوراقها، لما رواه عبدالله بن عباس، بقوله: {وقَصَتْ رجلًا راحلتُه، وهو مع رسول الله -ﷺ- فأمرهم رسول الله -ﷺ- أن يغسلوه بماء **وسدر** وأن يكشفوا وجهَه. (حسبته قال). ورأسَه. فإنه يُبعث يومَ القيامة وهو يُهِلُّ}[88]. كما أن السدرة شجرة سماوية لما ورد في قوله -سبحانه-:قَالَ تَعَالَىٰ:﴿وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ ﴿١٥﴾﴾ [سورة النجم: 13- 15].

إن ما ورد في القرآن الكريم والسنة النبوية عن السدرة جعل منها مصدر حكايات شعبية لدى الأميين، ولم تتفرد بها المخيلة الشعبية في الثقافة العربية، بل إن السدرة خرافة عالمية، وجل الشعوب تصنع منها ما يتناسب مع عقائدهم، بل ويخرجون بزيادات عما ورثوا إلى ما شاء الله، والسمة المشتركة بين ما يحاك حول السدرة الاعتماد على الماورائيات.

إن حكاية السدرة لم تتجل في الرواية، بل تجاوزتها الرواية لتصف ما ينتج عنها من آثار على المجتمع المحلي في الحياة اليومية، حيث استثمرت الرواية طاقة الشجرة المضمرة التي عملت على

تشكيل بعض معتقدات المجتمع، فالكويتيون يظنون أن البيت الذي يزرع السدرة يسعد، لذا لم يخل بيت من بيوت الطين القديمة من تلك الشجرة، وإن من عاداتهم الجلوس حولها، ويظنون - أيضا- أن من يقطعها أو يكسر أحد أغصانها يصيبه الهم طيلة حياته، فينهون عن ذلك، خشية ساكنيها من الجن، والجن هم طاقة السدرة الحارسة، وهذه الطاقة تمثل مدار الحكاية الشعبية عن السدرة، فهي تحكي عن أناس حاولوا إيذاءها، فعوقبوا أو أنذروا، من قبل القوة المضمرة في داخلها.

إن الرواية وظفت حكاية السدرة لتظهر مدى إيمان الجدة (حصة) بالماورائيات، حيث تزعم أن السدرة العجوز "مَسْكَن الجن"[89]، ولأنها مسكن الجن؛ تسلم عليها كلما قابلتها[90]، ولأن السدرة لا ترد السلام، ولا حارسيها حيث الأغصان[91]، فإنها تهدئهم بقولها: "سكنهم مساكنهم"[92]، وهذا القول دارج في الثقافة المحلية عند مخاطبة الجن.

يضاف إلى ذلك أن طريقة تعامل الجدة مع السدرة أضفت على حكاية جنياتها هالة في مخيلة الراوي، حيث إنه لم يعرف عن الجن سوى ما ورث عن الجدة، ولقد استثمرت الرواية توريث الحكايات في تطوير شخصية (كتكوت)، الذي صار مبدعًا لنصوص تعتمد بالدرجة الأولى على الموروث السردي.

الحكاية الثانية: نجم سهيل

سهيل نجم[93] لامع يظهر مرة واحدة في أواخر أغسطس من كل عام، أو في الخامس من سبتمبر[94]، وظهوره يعني لسكان الجزيرة العربية بداية التغير الفصلي، أي أن ظهوره ينذر سكان الجزيرة بخطر سيول الأمطار، إذ يقول المثل الشعبي: (إذا دَلَق سهيل لا تأمن السيل)[95] ويضرب المثل لتحذير الناس إذا ما رأوا سهيلاً؛ لأن الجو قد يكون صحوًا في مكان ما، وسرعان ما يتبدل، أو قد يكون الجو ماطرًا في مكان بعيد، فلا ينام الناس حينئذ بمجاري السيول والأودية، خشية انجرافهم.

ويضرب المثل مجازًا إذا ما لوحظت مؤشرات تُنذر بالمصيبة، كما وظفته الرواية، حيث ضربته الجدة (حصة) في أحد أيام الغزو العراقي للكويت، عندما امتلأت السماء بطلقات نارية، صاحت فيمن معها تنذرهم: (إذا دلق سهيل لا تأمن السيل).

وللنجم في الموروث السردي حكايات عدة، جميعها يدور بين اثنين: إما (واقعية) تحكى عن أناس رأوا النجم ولم يدركوا خطورة ظهوره، أو (خيالية) تذهب إلى أنْسَنَة النجم. والأنسنة ما أخذت به الرواية؛ لأن طبيعته السردية مهيأة للتغيير والإضافة واتساع آفاقه.

لقد ورثت الجدة (حصة) أسطورة النجم عن أمها شريفة[96]، ثم ورّثتها لجيل (كتكوت)[97]، حيث تحكي عن سهيل وصاحبه:

"اللذين لا يجمعهما رابط عدا عشق فتاة تدعى عاقِبة، وأرض ورثاها من أسلافهما منذ سنوات طويلة، يفلحانها، يعيشان على محاصيلها (...). يعتنيان بها نهارا. يتناوبان على حراستها ليلا. ولأنهما لم يبرحا أرضهما يوما (...)، لم تتمكن الفئران من سرقة محاصيل الأرض (...). جاعت الفئران. وإذا ما جاع فأرٌ استمات ليحصل على ما يسد جوعه (...). أدركت (الفئران) أنها لن تسود الأرض ما لم تتمكن من الدخول بين سهيل وصاحبه. لم ترغب بالتخلّص منهما معا؛ لأن الفئران بطبيعتها (...) لا تفلح الأرض. فكان بقاء أحد الصديقين ضروريا من أجل حياة الفئران (...). تسرقه إذا ما هده التعب ونام ليلا بلا صاحبٍ يسهر على حراسة جهده (...)، لم تجد الفئران سوى (عاقبة) سبيلا إلى الدخول بين سهيل وصاحبه لتفرّق بينهما. هاجمت الفئران عاقِبة (...). صرخت الفتاة. استجارت. هبَّ سهيل وصاحبه يسابق واحدهما الآخر لنجدتها (...). دبَّت الغيرة بينهما. كلاهما يصبو إلى نجدة الفتاة ونيل ودِّها. تشاجر سهيل وصاحبه بالقرب من خيمة (عاقبة)، كلاهما يدَّعي أن عاقِبة نادته باسمه. حمل سهيل حجرا. شجَّ رأس صاحبه. سقط على الأرض يسيل الدم من مفارق شعره. جزع سهيل لمرأى الدم. سقط على ركبتيه يهزُّ كتفيّ صاحبه. ظنه ميتا (...). جرى هربا من ذنبه (...). لم يجد وسيلة يكفِّر بها عن خطيئته عدا اعتزاله العالم ولجوئه إلى جنوب السماء (...). عندما نفرت الفئران إلى أرضهما استعاد الفتى الجريح وعيه. لم يجد سهيلا حوله، أعطته عاقِبة سراجها ليبحث عن صاحبه.

لم يجده في الأرض (...). مضى يهيم في القِفار حاملا سراجه ينادي سهيلا الذي اختفى في السماء (...). هكذا صار سهيل نجما. أما صاحبه فقد اختفى، طاله النسيان، ولم تحفظ الأسطورة اسمه، إلا أن الناس صارت تناديه بـ شهاب، يدَّعي البعضُ رؤيته، بين ليلة وأخرى، حاملا سراجه خاطفا في السماء. ماتت الفئران على أرضٍ خرَّبها رحيل صاحبها. بقيت عاقِبة وحيدة بلا سراج"[98].

وبعدما حفظ (كتكوت) هذه الحكاية صار يحكيها لـ(فهد، وفوزية، وحوراء) مبتدعًا فيها، ويظهر الإبداع في بداية سردها، حيث يبدؤها من لحظة اختفاء سهيل، ويضيف إليها شخصية جديدة اسمها (القمر) التي تكتمل (بدرًا) في مجرى الأحداث؛ وهذا لتنير الطريق لشهاب أكثر مما ينير له سراجه، ويصف البدر بأنه: (منير جميل، أجملُ أجرام مجرَّة درب التبَّانة قاطبة)، ويصف الشهاب بأنه: (خط ناري خاطف في السماء)، ويظهر الإبداع في حكي (كتكوت) عندما لمعت عيني (فوزية) لحظة وصفه للقمر[99].

حيث ابتدع حينها أحداثًا جديدة إزاء دموع (فوزية) التي طالما قرأت روايات إحسان عبدالقدوس قبل فقدها البصر. يستأنف، الشهاب شكى للبدر عجزه، طالبًا منه، أن يدله على صاحبه، لكن البدر بكى. سالت منه دمعة ضخمة سقطت من السماء على الأرض التي أحالتها الفئران خرابًا. ظهر الزرعُ فيها مرة أخرى. ثم أجاب البدرُ بأنه لا يرى شيئا رغم النور الذي يرسله إلى كل مكان؛ لأنه في الحقيقة لا يملك بَصَرًا[100].

إن الرواية استثمرت طاقة المخيلة الشعبية؛ لتضفي على شخصية (كتكوت) تطورًا فنيًا في تقدم السياق الزمني للأحداث، إذ اعتمدت على تطوير شخصية الراوي (كتكوت) الذي بدأ طفلًا ساذجًا حتى صار مبدعًا لنصوص اعتمدت على الموروث السردي، وثمة ثلاثة مؤشرات في هذه الحكاية تبين التطور الفني في شخصية (كتكوت)، أولها، ما ظهر في العبارة التمهيدية: (زور، ابن الزرزور... إلخ)[101] حيث وُضعت علامة الفاصلة ما بين (زور) و (ابن الزرزور)، مما يشير إلى أن طريقة تقديمه تميزت عما ورث عن الجدة (حصة)، والمؤشر الثاني، ما ظهر في ألفاظ الحكاية، مثل:

(خط ناري، وأجرام مجرَّة درب التبَّانة) وهي ألفاظ لا يتداولها الأميون، أما المؤشر الثالث، فهو الإبداع اللحظي الذي تعمده عند رؤيته لدموع (فوزية) أثناء سرده.

- **التطور الفني في شخصية (كتكوت)**

إن ما تهدف إليه الرواية هو تطوير شخصية (كتكوت)؛ عبر توظيف حكايتي: (السدرة، ونجم سهيل)، حيث ظهر إبداعه من خلال المؤشرات الثلاثة أعلاه، وهي تمثل مرحلة أولية في إبداعه، أما المرحلة الثانية فظهرت في إنتاج رواية (إرث النار) المطورة عن حكاية (الفيران الأربعة) التي ورثها عن الجدة (حصة)، وقد قدِّمت (إرث النار) على أنها من الموروث السردي؛ لتُمنح أصالة، ويُمرر من خلالها إيديولوجية المجتمع المحلي القديم، حيث بدأت بـ:

"زور..

ابن الزرزور..

إلي عُمره ما كذب ولا حَلَف زُور"[102].

إن الرواية الماثلة بين يدي القارئ: (فئران أمي حصة) هي ذاتها حكاية: (الفيران الأربعة) أو التي سميت قبل أن تضاف إليها أحداث نصف يوم بـ(إرث النار). والإشارات إلى ذلك جلية، وقد ظهر بعضها عند سؤال (كتكوت) عن حكاية (الفيران الأربعة) التي لم تحك طيلة أحداث الرواية، وما ظهر منها سوى أن (كتكوت) دائما ما يسأل الجدة عن القصة[103]، تجيبه: "فأر اسمه جمر"[104]، وبعد استدراجها عن اسم فأر آخر، تسميه: "رماد"[105]، ثم يخمن اسمين للفأرين الآخرين: "لعلهما ميكي ماوس وجيري"[106]، وحسب التقسيم الفأري للرواية المدروسة (فئران أمي حصة) يأتي جمر الفأر الثالث، ورماد الفأر الرابع. وثمة إبداع آخر يظهر في حوارات الرواية، وهو أنه أنتج نصوصًا أخرى تعتمد على الموروث السردي، مثل: حكاية نجم سهيل، وحكاية النخلات الثلاث[107]، ويعني بالنخلات: (إخلاصة، وبِرحيَّة، وسَعْمَرانة)، وهم: (كتكوت) وصديقاه (فهد) و(صادق).

لقد عمدت الرواية إلى أن تجعل من نفسها موروثًا سرديًا، كما أنها استغلت طاقات الحكايات الموروثة وعوالمها؛ لتعزيز طاقة الرواية، متمثلة بشخوصها وحواراتها، بالإضافة إلى أنها استخدمت تقنيات عدة، منها الحكايات المولدة التي تنتج من الإطار العام للرواية، وهذه التقنيات ليست مجال البحث.

المبحث الرابع: الأغاني الشعبية

الأغنية الشعبية تعرف بأنها "قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانا طويلة"[108]، ومنتجها المجهول قد يكون مغمورا، وفي ذات الوقت جماعية الإنتاج، بمعنى أن نصها لم يبق ثابتا، بل أضيف إليه وحوّر، حتى أصبحت ملكا للشعب، وتتضح التحويرات والتعديلات إذا ما قورن نص ما في بيئة جغرافية محددة بنفس النص في بيئة جغرافية أخرى[109].

ومن خصائص الأغنية الشعبية أنها ذات طبيعة غنائية، ولا تحمل في معانيها قضية ما يسمى بالمشكلة أو الصراع، وتنم في طبيعة نغمها عن الأصل النسائي، وهي بلا شك في الأصل إنتاج مهارة فنية فردية، أصبح فيما بعد جماعيًا بالمشاركة الإضافية والتحويرية[110].

وتمتاز الأغنية الشعبية بأنها تتداول شفهيا، وأنها تكتسب سيرورتها بين الأميين، فلم يهتموا بأمر مؤلفها، وتمتاز كذلك ببساطة عَروضها وسلاسته؛ مما يجعلها تتخطى الحدود القُطرية واللغوية، بمعنى أنها لا تستقر بمكان محدد، وهذا ما يجعلها أكثر مواد التراث الشعبي انتشارًا، حيث إنها تنتشر أكثر من الحكايات الشعبية[111].

لقد تجلت الأغاني الشعبية في الرواية في مواضع متفرقة، ولكل موضع دلالته، كما أن طبيعة الأغاني جاءت بين اثنين: الأول، ما يصنف موروثًا شعبيًا، والثاني، ما قد يصنف موروثًا شعبيًا في طور التكوين، أو بعبارة أخرى ما يكاد يصبح تراثيًا لكونه يمثل تذكيرًا بزمن مضى، ولولا قرب زمن إنتاجه، ومعرفة منتجه، لصنفه الباحث تراثًا؛ لذا استبعد البحث القسم الأخير، واهتم بدلالات نصوص القسم الأول، وهي على النحو الآتي:

النص الأول[112]:

يا مرة أبوي، يا مرة أبوي

وين راح أبوي، وين راح أبوي،

راح البصرة، راح البصرة،

اِش يجيب لي، اِش يجيب لي؟

شَرَق ورَق، شَرَق ورَق[113]

وين أحطّه، وين أحطّه؟

في صُنيديقي في صُنيديقي

والصندوق ما له مفتاح.. والمفتاح عند الحدَّاد

والحدَّاد يبي فلوس.. والفلوس عند العروس

والعروس تَبي عيال.. والعيال يَبون حليب

والحليب عند البقر.. والبقر يَبون حشيش

والحشيش يَبي مطر.. والمطر عند الله

لا إله إلا الله، لا إله إلا الله[114]

طِق يا مطر طق، بيتنا جديد، مِزْزامْنا[115] حديد[116]

هذه أغنية شعبية محلية أو أغنيتان إذا ما عدت (طِق يا مطر طِق، بيتنا جديد، مِزْزامْنا حديد)[117] أغنية مستقلة عما سبقها، فتنتهي الأولى عند التهليل؛ لتصبح: النداء+ السؤال+ الجواب+ المتوالية الشرطية، حتى تصل إلى أن علم المطر عند الله، سبحانه، ثم التهليل.

لعل الرواية استثمرت هذه الأغنية غير مرة، منها استغلال قرب مضمون عبارة (والمطر عند الله) من المثل الشعبي (يجيب الله مطر)، فكلاهما تقرير، وسبقت الإشارة إلى هذا الاستثمار في الأمثال الشعبية. وثمة استثمار آخر تجلى في الكشف عن التغير الثقافي بعد الغزو العراقي للكويت، إذ استبدلت كلمة البصرة بالجبرة[118].

بالإضافة إلى ما سبق، شاءت الرواية أن تعزز قضيتها الرئيسة؛ وذلك عبر تحريف بعض دلالات الأغنية، وقد استخلص البحث تحريف الدلالات عبر مؤشرات من خلالها يمكن التوصل إلى الدلالات الجديدة الآتية:

الكلمة	الدلالة الجديدة
الصندوق	التساؤلات الدينية
المفتاح	الإجابات/ مفتاح الجنة
الحداد	المنجز
الفلوس	المقابل، أي والصلاح/ عمارة الأرض
العروس	الأرض/ الوطن، وفي الرواية: الكويت.
العيال	عيال فؤادة/ أبناء الوطن الصالحون
الحليب	صفاء النفوس
البقر	الآباء وفكرهم
الحشيش	الطمع في الدنيا
المطر	الطريق

فتصبح الأغنية -دون العَروض- على النحو الآتي: (التساؤلات الدينية ليس لها إجابات.. والإجابات عند منجزها. ومنجزها يريد الصلاح.. والصلاح في الوطن. والوطن يريد (عيال فؤادة).. و(عيال فؤادة) يريدون صفاء النفوس. والصفاء عند الآباء.. والآباء يطمعون في نيل متاع الدنيا. ومتاعها يريد طريقًا، ليصل.. وطريقه عند الله -سبحانه وتعالى-.. لا إله إلا الله).

وقد استخلص الباحث هذه النتيجة من خلال حوارات الرواية، فال(صندوق) هو (التساؤلات الدينية)؛ حيث يظهر في حوار (كتكوت) مع معلمه، إذ يقول (كتكوت): "ينصحني بألا أكثر الأسئلة، الدينية على وجه الخصوص"[119]، بقوله: "السؤال، يا بُنيّ، صندوق، وبعض الصناديق تبتلع أخرى. ما حاجتك لأسئلة كهذه؟"[120]، ويضيف: "يُفتح الصندوق في أوانه!"[121].

والـ(مفتاح) هو (الإجابات)؛ وإن قيل الصندوق يدل على المصاعب فالمفتاح يصبح الحلول، ودواليك. والـ(حداد) هو منجز التساؤلات وإجاباتها؛ وهذا يظهر فيما أبداه (كتكوت) من استنكار حول الطائفيين الذين يصادرون مفتاح الجنة: "يُصادر مفتاح الجنَّة، رغم أن المفتاح عند الحدَّاد، والحدَّاد يَبي فلوس، والفلوس عند العروس، والعروس تَبي عيال، والعيال يَبون حليب، والحليب عند البقر، والبقر يَبون حشيش، والحشيش يَبي مطر، والمطر عند.. الله!"[122].

والـ(عروس) هي (الكويت/ الوطن)؛ لقول (كتكوت): "(والفلوس عند العروس). عروس الخليج"[123] وعروس الخليج اسم اشتهرت به دولة الكويت في الثمانينات. والـ(عيال) هم أولاد فؤادة؛ لقول (كتكوت): "(والعروس تَبي عيال). عيال فؤادة ربما!"[124]، وعيال فؤادة هم أمثال (كتكوت) وأصدقائه الذين أنشأوا (مجموعة أولاد فؤادة) التي تهدف إلى نبذ الفكر الطائفي وتعريته.

والـ(بقرة) هي (فكر الآباء) الذين لم يورثوا -في الرواية- غير العداء والطائفية؛ لذا يقول (كتكوت): "(والعيال يَبون حليب.. والحليب عند البقر). تتشكل في مخيلتي صورة بقرة في طرحة زفاف، جافٌّ ضرعها"[125]، أي أن الآباء لا يحملون صفاء في نفوسهم. إن طريقة تحريف دلالات الأغنية تكاد تكون قريبة من الفكر الصوفي[126].

وآخر مقطع من الأغنية: "طِق يا مطر طق، بيتنا جديد، مِرْزامْنا حديد"[127] جاء للتعبير عن الخير الذي أنزله الله -سبحانه- على نفوس وارثي الإرث التاريخي الثقيل؛ وهم: (فهد، وصادق، وضاوي، وأيوب) إثر اتفاقهم على إنشاء مجموعة (جماعة أولاد فؤاده)؛ لحماية المجتمع من الطاعون الذي تفشى في بلادهم.

إن الرواية تنقسم إلى سياقين زمنيين، وإنّ السياق الزمني المعنون بـ(يحدث الآن) أتت فيه الدلالات جلية؛ لتكشف عن واقع المجتمع الذي وصل إلى انفجار الطائفية التي أودت بالمكان -الكويت- وأبنائه إلى مستقبل معتم؛ نتيجة شحن عقول الأجيال بإرث شائك؛ حيث بات الجيل لا يقبل نفسه، كما أن توظيف الأغنية في الرواية من شأنه أن يكشف عن مدى ثقافة المجتمع وصلاته

بموروثه، وقد أخذت الرواية بتغيير دلالة ذلك الموروث، لتضفي عليه دلالات عميقة؛ وهذا مما يعزز فكرة استشراف المستقبل بحجج أصيلة.

النص الثاني[128]:

عَبّي لي الجرَّة، عَبّي لي الجرَّة،

يَمَّا يا حنونة، عَبّي لي الجرَّة،

بعطش من مرة، والكويت بعيده،

بعطش من مرة، وأنا بلادي بعيدة،

بعطش من مرة، والكويت بعيده،

بعْطَش بالصحرا، عبي لي البريق،

يما يا حنونة عبي لي البريق، بعطش ع طريق،

وأنا بلادي بعيدة، بعطش ع طريق.

هذه أغنية شعبية من التراث الفلسطيني، كان يكيّفها الشاب الفلسطيني إذا ما أراد السفر بعد نكبة 1948م ونكسة 1967م؛ حيث سافر الشاب الفلسطيني إلى أرجاء الوطن العربي ومنها الكويت بحثًا عن لقمة عيشه؛ ولمساعدة أهله الأحرار في وطننا المحتل[129].

لقد تجلت هذه الأغنية في الرواية متقطعة، باعتراف (كتكوت): "أننا حفظناها محرفة"[130]، ولقد جاءت الأغنية في دلالتين، الأولى[131] للتعبير عما يراه الفلسطيني من قسوة مناخ الكويت الصحراوي، وللتعبير عن الانتماء الثقافي المشترك، أما الدلالة الثانية[132] فللتعبير عن مدى محبة الشعب الكويتي للباعة الفلسطينيين، يظهر ذلك بتذكر شخصيات الرواية وتذكيرها بأن الباعة الفلسطينيين كانوا في وطنهم قبل طردهم سياسيًّا، وأن الراوي وأصدقاءه لم يحملوا العداء للباعة الذين أسعدوهم في الصغر، وكثيرة تلك الذكريات مع العرب الآخرين منهم صاحب الصُّرة اليمني الذي يردد: (خام خام)، بينما امتاز الفلسطينيون عن غيرهم بأغانيهم الشعبية.

الخاتمة:

حاول هذا البحث دراسة تجليات التراث الشعبي في رواية (فئران أمي حصة) للروائي الكويتي سعود السنعوسي، وقد توصّل البحث إلى نتائج عدّة من أبرزها: أن السنعوسي عزّز طاقات الرواية وعوالمها -من خلال انفتاح البنية السردية- بتنويعات تراثية من التراث الشعبي؛ بحيث أدى توظيف التراث الشعبي في الرواية إلى توسيع دلالاتها، وإضفاء نوعٍ من الحوارية في الخطاب الروائي حسب باختين.

احتوت الرواية على عدد كبير من التراث الشعبي، منها: الثقافة الشعبية التي تمثلت في العادات والتقاليد، وعلاقة الفرد بمجتمعه، والمعتقدات الشعبية والمعارف الشعبية، والكائنات فوق الطبيعية. كما احتوت أيضًا على الثقافة المادية التي ظهرت في وصف الملابس والألعاب الشعبية. فضلًا عن فنون من الأدب الشعبي كالأمثال، والحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية.

وبالنظر في الرواية فإنها استثمرت الأمثال في بنية موضوع الرواية، وفي التعبير عن بعض الشخصيات في الرواية، وفي الإيهام بواقعية الحوارات المحلية في الرواية، ولإضفاء صبغة فنية على الرواية. كما استثمرت الثقافة الشعبية البدائية لبناء شخصية الراوي الأولية، وتطويرها عبر الموروث السردي من حكايات شعبية؛ ليصبح مبدعًا. ومن ذلك أيضًا استثمارها للأغنية الشعبية عبر تحوير دلالاتها لتصبح قريبة من التحوير الصوفي؛ للتعبير عن مخيلة الراوي.

الهوامش والإحالات:

([1]) ينظر: الصباغ، دراسات في الثقافة الشعبية: 18.

([2]) ينظر: كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي: 228. الجوهري، علم الفولكلور: 17.

([3]) خورشيد، الموروث الشعبي: 12.

([4]) ينظر: الجوهري، علم الفولكلور: 87.

([5]) ينظر: نفسه: 88.

([6]) ينظر: الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال الشعبية: 15.

(7) العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية: 311- 314.

(8) العسكري، جمهرة الأمثال: 1، 10.

(9) الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال الشعبية: 13.

(10) ينظر: كراب، علم الفلكلور: 243. محيي الدين، البحث الدلالي في كتب الأمثال: 21. فزاري، مناهج دراسات الأدب الشعبي: 123.

(11) السنعوسي، فئران أمي حصة: 72، 182، 361، 399. ينظر: الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 171، 186.

(12) السنعوسي، فئران أمي حصة: 182، 215. ينظر: الأيوب، من كلمات أهل الديرة: 303.

(13) السنعوسي، فئران أمي حصة: 398.

(14) نفسه: 182.

(15) ينظر: ابن منظور، لسان العرب: مادة شرر. ومادة: لظى. ومادة: جمر. ومادة: رمد، معجم اللغة العربية المعاصرة: 1/ 1184. و3/2013. و1/391. و1/2184، 940.

(16) السنعوسي، فئران أمي حصة: 18، 359، 384. يستعمل المثل لموضوعات متباينة، بصفته عنوانا يختزل، ومنشور غير مرة على الشنكبوتية.

(17) نفسه: 18.

(18) نفسه: 376. للمثل صيغة أخرى: (من صادها تعشى بها). ينظر: الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 263.

(19) السنعوسي، فئران أمي حصة: 21، 283، 284، 390، 400. توثيق المثل: ينظر: الناهي، وقفة/ يجيب الله مطر، جريدة الرأي، متاح على الرابط الآتي:

http://s1.alraimedia.com/CMS/PDFs/29/4/2012/DB763D3-33F44-91C8-7E8-06F289F552BE8/P33.pdf

تم الاسترجاع بتاريخ: 2/ 12/ 2021م.

(20) السنعوسي، فئران أمي حصة: 117. توثيق المثل، ينظر: السيد، سوالف.. آه من بطني وآه من ظهري، قطر: جريدة الراية. متاح على الرابط الآتي:

http://www.raya.com/writers/pages/67bdb582-eae9-4862-ba0a-a7241b374006

(21) السنعوسي، فئران أمي حصة: 198. ويقال: مَثَل: (وين رايحين؟ وّياهم) يضرب عن الأشخاص المقلدين الذي يتبعون غيرهم دون علم أو دراية. ينظر: الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 293.

(22) السنعوسي، فئران أمي حصة: 205. توثيق المثل، ينظر: الشيخ، رياح شرقية، متاح على الرابط الآتي: http://www.alriyadh.com/12853، تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/11/12م.

(23) الألباني، صحيح الجامع الصغير وزيادة: 314/1.

(24) السنعوسي، فئران أمي حصة: 199.

(25) سنة الطاعون: نسبة إلى انتشار المرض في تاريخ: 15، يونيو، 1831م، في عهد الشيخ جابر بن عبدالله الصباح، وتتراوح نسبة الضحايا ما بين 60-70% من سكان الكويت، ومعظم الضحايا من النساء والأطفال، وقد أصبحت سنة الطاعون مثل سنة الهدامة وغيرها، ومعظم البدائيين في الثقافة المحلية يؤرخون الأحداث التاريخية من خلال دواهي السنوات، وهو حال معظم الجزيرة العربية. ينظر: الأيوب، من كلمات أهل الديرة: 369. وموقع وزارة الداخلية بدولة الكويت، حقائق ومعلومات سنوات لا تنسى، متاح على الرابط الآتي:

http://www.moi.gov.kw/portal/vArabic/ShowPage.aspx?objectID={4FE58EAA-2626-4643-8477-8070653B9531}، تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/12/2م.

(26) السنعوسي، فئران أمي حصة: 51، 168، 290، 347. توثيق المثل: ينظر: الساير، مكذبة، الكويت: جريدة الأنباء، متاح على الرابط الآتي:

http://www.alanba.com.kw/kottab/slah-alsayer/ /2009-01-11/41572

تم الاسترجاع بتاريخ.4/ 2021/12م.

(27) السنعوسي، فئران أمي حصة: 347.

(28) نفسه: 277.

(29) نفسه: 191. ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 254.

(30) السنعوسي، فئران أمي حصة: 151. توثيق المثل: ينظر: أمثال كويتية، جريدة الأنباء، متاح على الرابط الآتي:

http://www.alanba.com.kw/absolutenmnew/templates/print-article.aspx?articleid=286376&zoneid= 202

تم الاسترجاع بتاريخ.4/ 2021/12م.

(31) السنعوسي، فئران أمي حصة: 141، 383.

(32) نفسه: 307.

(33) نفسه: 397.

(34) نفسه: 108.

(35) نفسه: 269. له صيغة أخرى: ما أردى من المربوط إلا المنفلت، ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 621.

(36) السنعوسي، فئران أمي حصة: 47. ينظر: الشاهين، عتيج الصوف: 158.

(37) السنعوسي، فئران أمي حصة: 36، 315.

(38) نفسه: 273.

(39) نفسه: 352.

(40) نفسه: 62.

(41) نفسه: 62.

(42) نفسه: 74، 197.

(43) نفسه: 162، 337.

(44) نفسه: 166.

(45) نفسه: 113.

(46) نفسه: 182.

(47) نفسه: 199، 285.

(48) نفسه: 44.

(49) ينظر: الثعالبي، الظرائف واللطائف: 369.

(50) فزاري، مناهج دراسات الأدب الشعبي: 29- 31.

(51) السنعوسي، فئران أمي حصة: 11.

(52) نفسه: 23.

(53) نفسه: 436.

(54) نفسه: 283.

(55) نفسه: 114.

(56) نفسه: 56.

(57) نفسه: 73.

(58) نفسه: 114.

(59) نفسه: 330.

(60) نفسه: 40، 114، 124، 242، 421، 422، 437.

(61) نفسه: 40.

(62) نفسه: 421، 422، 437.

(63) القرطبي، الجامع لأحكام القرآن: 171/2.

(64) نفسه: 69.

(65) نفسه: 189.

(66) نفسه: 189.

(67) نفسه: 189.

([68]) نفسه: 40، 41.

([69]) نفسه: 73.

([70]) نفسه: 12، 13.

([71]) نفسه: 181.

([72]) نبيطة/ نباطة: ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 651. الشاهين، عتيج الصوف: 276.

([73]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 209.

([74]) نفسه: 13، 19، 143، 181، 209، 368، 407.

([75]) نفسه: 209، 272، 377.

([76]) ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 449.

([77]) ينظر: العنتيل، عالم الحكايات الشعبية: 17، 18. يونس، الحكاية الشعبية: 11.

([78]) البشر، الحياة الاجتماعية في منطقة نجد قبل النفط: 28.

([79]) ينظر: العنتيل، عالم الحكايات الشعبية: 17، 18. يونس، الحكاية الشعبية: 11.

([80]) ينظر: إسماعيل، القصص الشعبي في السودان: 12- 26، 192، 232.

([81]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 9.

([82]) للعبارة التمهيدية أسماء أخرى، مثل: الديباجة، والاستهلال، والمقدمة.

([83]) جدر: تعني قِدْر: إناء يطبخ فيه. ينظر: الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 77. وعمر، معجم اللغة العربية المعاصرة: 1781/3.

([84]) الزرزور: نوع من أنواع الطيور المقيمة في الكويت، واسمه العلمي العصفور الدوري وزرازير بسدرة أو صفصافة أو أثلة، كناية يقصد بها: الإزعاج وكثرة الكلام، يقال: (أزعجوني كأني تحت زرازير بسدرة). ينظر: الشاهين، عتيج الصوف: 135، 139. الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 296.

([85]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 9، 176، 187، 310، 314، 322.

([86]) نفسه: 309.

([87]) ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 546. الشاهين، عتيج الصوف: 135.

([88]) النيسابوري، صحيح مسلم: 544/1.

([89]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 32.

([90]) نفسه: 61.

([91]) نفسه: 34، 59، 60، 239.

([92]) نفسه: 34، 61، 168، 187.

(93) سهيل: نجم من النجوم اليمانية، والمثل: (إذا طلع سهيل رُفع كيل ووُضع كيل)، ويضرب في تبدل الأحكام أو الأحوال. ينظر: ابن منظور، لسان العرب: 11/350-352. وعمر، معجم اللغة العربية المعاصرة: 2/ 1150.

(94) ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 254.

(95) دلق: في اللهجة المحلية يعني الفعل ظهر، أما في المعاجم اللغوية: سَكَب، وصبّ، وانزَلَق الشيء. ينظر: ابن منظور، لسان العرب: 10/102، 103. وعمر، معجم اللغة العربية المعاصرة: 1/ 761، 762.

(96) السنعوسي، فئران أمي حصة: 187.

(97) نفسه: 20، 21، 187، 190.

(98) نفسه: 188، 189.

(99) نفسه: 310.

(100) نفسه: 311.

(101) نفسه: 310.

(102) نفسه: 9.

(103) نفسه: 159، 176.

(104) نفسه: 159.

(105) نفسه: 159.

(106) نفسه: 159.

(107) نفسه: 314.

(108) العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية: 245.

(109) ينظر: نفسه: 247، 260.

(110) ينظر: نفسه: 247، 248، 255، 259.

(111) ينظر: كراب، علم الفلكلور: 254، 253، 256، 260. العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية: 246، 261.

(112) الكلمات الغامقة لم ترد في الرواية.

(113) شرق ورق: تعني سهل القطع، ويقال بأنه: القصدير.

(114) تختم الأغنية في بعض المراجع عند عبارة: (لا إله إلا الله). ينظر: الأيوب، من كلمات أهل الديرة: 153، 154.

(115) المرزام: هو الممر الموجود على سطح المنزل ويمتد لخارجه لتمر مياه الأمطار نزولاً إلى الأرض. وكان قديمًا يصنع من الخشب وأفضلها جذوع النخل. ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 599. الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 269.

([116]) وردت الأغنية في مواضع متفرقة من الرواية: 17، 18، 19، 21، 22، 33، 93، 94، 167، 221، 283، 293، 339، 340، 400، 408.

([117]) ينظر: الشاهين، عتيج الصوف: 269.

([118]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 339. الجبرة، تنطق (Al.chab.ra): تعني في اللهجة الكويتية سوق الخضار والفاكهة.

([119]) نفسه: 37.

([120]) نفسه: 37.

([121]) نفسه: 37.

([122]) نفسه: 340.

([123]) نفسه: 19.

([124]) نفسه: 19.

([125]) نفسه: 19.

([126]) ينظر على سبيل المثال: الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، الحكيم، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة.

([127]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 400.

([128]) الكلمات الغامقة هي الواردة في الرواية.

([129]) ينظر: مهداوي، رصيف: 22. ذكريات الفلسطينيين عن الكويت التي أبعدتهم عام 1991, متاح على الرابط الآتي: (http://raseef22.com/life/2015/07/20/palestinian-memories-about-kuweit/). تم الاسترجاع بتاريخ.15/ 12/2021م.

([130]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 143.

([131]) نفسه: 58، 143، 204.

([132]) نفسه: 408.

قائمة المصادروالمراجع:

1) إسماعيل، عز الدين، القصص الشعبي في السودان- دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1971م.
2) الألباني، محمد ناصر، صحيح الجامع الصغير وزيادة- الفتح الكبير، المكتبة الإسلامية، بيروت، ط2، 1988م.
3) أمثال كويتية، جريدة الأنباء، متاح على الرابط الآتي:
http://www.alanba.com.kw/absolutenmnew/templates/print-article.aspx?articleid=286376&zoneid= 202
تم الاسترجاع بتاريخ: 22/ 12/ 2021م.

4) الأيوب، أيوب حسين، من كلمات أهل الديرة- ألفاظ كويتية مختارة، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، ط1، 1997م.

5) البشر، بدرية بنت عبدالله، الحياة الاجتماعية في منطقة نجد قبل النفط- دراسة سوسيولوجية تحليلية للحكايات الشعبية، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، 1996م.

6) الثعالبي، أبو منصور، الظرائف واللطائف واليواقيت في بعض المواقيت، تحقيق: ناصر محمدي محمد جاد، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، د.ط، 2009م.

7) الجوهري، محمد، علم الفولكلور، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م.

8) الحجيلان، ناصر، الشخصية في قصص الأمثال الشعبية- دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009م.

9) الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981م.

10) خليفة السيد، سوالف. آه من بطني وآه من ظهري، جريدة الراية، قطر، متاح على الرابط الآتي:
http://www.raya.com/writers/pages/67bdb582-eae4862-9-ba0a-a7241b374006
تم الاسترجاع بتاريخ: 27/ 12/ 2021م.

11) خورشيد، فاروق، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992م.

12) الرشيد، خالد عبدالقادر، موسوعة اللهجة الكويتية، دار ناشري للنشر الإلكتروني، الكويت، ط3، 2012م.

13) الساير، صلاح، مكذبة، جريدة الأنباء، الكويت، متاح على الرابط الآتي:
http://www.alanba.com.kw/kottab/slah-alsayer/2009-01-11/41572
تم الاسترجاع بتاريخ: 15/ 12/ 2021م.

14) السنعوسي، سعود، فئران أمّي حصة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015م.

15) الشاهين، أنس عيسى ماجد، عتيج الصوف في الكلمات والحروف- موسوعة في اللهجة الكويتية، تقديم السفير محمد المجرن الرومي، الجمعية الكويتية للدراسات والبحوث التخصصية، الكويت، ط1، 2010م.

16) الشيخ، محمد، رياح شرقية- مسرحيات الخليج، جريدة الرياض، الرياض، متاح على الرابط الآتي: http://www.alriyadh.com/12853 تم الاسترجاع بتاريخ: 28/12/ 2021م.

17) الصباغ، مرسي، دراسات في الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط، 2000م.

18) العسكري، أبو هلال، جمهرة الأمثال، تحقيق: أحمد عبدالسلام، ومحمد سعيد زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.

19) عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.

20) العنتيل، فوزي، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1978م.

21) العنتيل، فوزي، عالم الحكايات الشعبية، دار المريخ للنشر، الرياض، د.ط، 1983م.

22) فزاري، أمينة، مناهج دراسات الأدب الشعبي المناهج التاريخية والإنثربولوجية والنفسية والمورفولوجية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010م.

23) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد، الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي القرآن، تحقيق: عبدالله بن عبدالمحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006م.

24) الكاشاني، عبدالرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبدالعال شاهين، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992م.

25) كراب، الكزاندر هجرتي، علم الفلكلور، ترجمة: رشدي صالح، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967م.

26) كمال، صفوت، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، وزارة الإعلام، الكويت، ط3، 1986م.

27) محيي الدين، فرهاد عزيز، البحث الدلالي في كتب الأمثال حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار غيداء، عمان، ط1، 2011م.

28) مسلم، بن حجاج مسلم، صحيح مسلم، تحقيق: نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة، البلد، د.ط، 2006م.

29) مهداوي، رامي، رصيف 22، ذكريات الفلسطينيين عن الكويت التي أبعدتهم عام 1991م، متاح على الرابط الآتي: http://raseef22.com/life/2015/07/20/palestinian-memories-about-kuweit/ تم الاسترجاع بتاريخ: 11/ 12/ 2021م.

30) ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ط. د.ت.

31) موقع وزارة الداخلية بدولة الكويت، حقائق ومعلومات سنوات لا تنسى، متاح على الرابط الآتي:
http://www.moi.gov.kw/portal/vArabic/ShowPage.aspx?objectID={4FE58EAA-2626-4643-8477-8070653B9531
تم الاسترجاع بتاريخ: 25/ 12/ 2021م.

32) الناهي، عبدالرحمن، وقفة/ يجيب الله مطر، جريدة الرأي، الكويت، متاح على الرابط الآتي:
http://s1.alraimedia.com/CMS/PDFs/29/4/2012/DB763D3-33F44-91C8-7E8-06F289F552BE8/P33.pdf
تم الاسترجاع بتاريخ: 25/ 12/ 2021م.
33) يونس، عبدالحميد، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر
13
مـــارس 2022

توظيف قصص الأطفال في الأدب الرقميّ

د. أمل بنت محمد التميمي*

aaltamimi@ksu.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/09/07م	تاريخ القبول: 2021/11/02م

الملخص:

يتطرق هذا البحث إلى دراسة قصص الأطفال في الأدب الرقميّ، ومدى توظيف هذه القصص في التطبيقات التقنية وتحميلها على الأجهزة الذكية مباشرة ومتابعة القصص المتعددة الموضوعات بحسب أذواق الأطفال، ويسعى إلى الوقوف على بعض تلك التطبيقات وما تحتوي عليه من عناصر وما تقدمه من قصص متنوعة للأطفال، وتم اختيار مقرر لغتي من المنهج السعودي، وموقع إلكتروني عالم أنس مزوّد بقصص الأطفال، وتطبيق حكايات بالعربي للاستشهاد والتحليل. ويتكون البحث من ثلاث مباحث، الأول: بعنوان القصة الرقميّة، وأنواعها في أدب الطفل، والثاني: الوسائل التي تسهّل الوصول إلى القصة الرقميّة، والمبحث الثالث: أهمية القصة الرقمية، وتأثيرها على إمكانيات الطفل. وخلص إلى مجموعة نتائج من أهمها: تطور قصص الأطفال بسبب العملية التعليمية، وقد تم توظيف الفن القصصي للأطفال في الأدب الرقميّ، وتم توظيفه في المناهج الدراسية وهذا وعي بأهمية القصة في تقويم السلوك، وتأثيره على أفكار الطفل؛ لذلك تم تداولها في التطبيقات الرقمية لسهولة وصوله إليها بدون وسيط، فالقصة الرقمية هي وسيلة إعلام وإرشاد وتوجيه، وهذا ما يجعلنا نؤيد تطبيقات القصة الرقميّة وسهولة انتشارها لدى الأطفال؛ ليكتسبوا منها الفائدة المراد إيصالها.

الكلمات المفتاحية: القصة الرقمية، حكايات باللغة العربية، قصص الطيور، حدثني، قناة عين.

* أستاذ السيرة والأدب الرقمي المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الملك سعود - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-013

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Employing Children's Stories in Digital Literature

Dr. Amal Bint Mohammed Al-Tamimi*

aaltamimi@ksu.edu.sa

Received date: 07/09/2021	Acceptance date: 02/11/2021

Abstract:

This research deals with the study of children's stories in digital literature, and the extent to which these stories are employed in technical applications, uploading them to smart devices. The *Anas World* website was chosen with stories for children, in addition to the *Hikayat* Arabic application. The research consists of three sections, the first section reviews the digital story and its forms in children's literature; the second section addresses the means that facilitate access to the digital story; and the third one discusses the importance of the digital story and its impact on the child's personality. The research concludes with a set of results, the most important of which are: the development of children's stories due to the educational process; children's narrative art has been employed in digital literature; it has been employed in school curricula and this awareness of the importance of the story in evaluating behavior and its impact on the child thoughts, therefore, it was circulated in digital applications for easy access without an intermediary; the digital story is a means of information, guidance and direction, and this is what makes us support digital story applications and their ease of spread within the reach of children.

Keywords: Digital story, Stories in Arabic, Stories of birds, Tell me, Ain channel.

*Associate Professor of Biography and Digital Literature, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, King Saud University, Saudi Arabia.

المقدمة:

مع انتشار التقنية في السنوات الأخيرة، ظهر نوع جديد من القصص، في الأدب الرقميّ يدمج بين القصص الورقية التقليدية والتقنية الحديثة؛ باستخدام الوسائط المتعددة: من الصور الثابتة، والرسوم المتحركة، والفيديوهات، والخلفيات الموسيقية، والتأثيرات الصوتية، أو التعليق الصوتي.

إن **القصة الرقمية** لها عدة مسميات ومنها القصة الإلكترونية التي "يتم إنتاجها وحفظها ونشرها باستخدام الوسائط الرقمية، وأي شخص بإمكانه أن يحكي قصة بصوته أو ينتجها في شكل فيديو قصير أو ملف صوتي، وينشرها عبر الإنترنت، أو أسطوانات CD أو DVD. كما يمكنه استخدام سلسلة من الصور الثابتة أو المتحركة ليحكي مجموعة من الأحداث المشوّقة مع الموسيقى التصويرية، مع إضفاء الألوان الزاهية على النصوص؛ مما يجعلها أكثر حيوية ومتعة للأطفال" (شركة برمجيات SmarTech Solutions).

أسباب اختيار الموضوع:

كلنا يعلم أهمية استخدام القصة وسيلةً للتأثير على سلوك وتفكير الطفل، وغرس الأساليب التربوية والتعليمية، والأخلاقية فيه؛ ليكون فعالًا في مجالات حياته المستقبلية. ولعل سبب اختيارنا للموضوع هو قلة الدراسات التي اهتمت بالتطبيقات الخاصة في توظيف قصص الأطفال الرقمية، وتسليط الضوء على طبيعة المواد المتاحة من القصص في هذه التطبيقات.

لقد تم اختيار موقع إلكتروني مزوّد بقصص للأطفال، وتطبيق حكايات بالعربية وهو (عالم أنس). وقد تم دراسة استخدام رواية القصص الرقمية في تنمية الهوية الثقافية للأطفال ذوي صعوبات التعلم، كما تم دراسة توظيف القصة الرقمية في تنمية بعض المفاهيم الصحية لدى طفل الروضة، ولكننا نؤكد أن توظيف فن قصص الأطفال في الأدب الرقمي يعد إنجازا يستحق الدراسة، فالقصة من أقرب الفنون الأدبية إلى الطفل، ومن خلالها يمكن غرس القيم وتقديم التربية والخُلق والرعاية، وتعد التقنية فرصة لتعليم الطفل عن طريق الأجهزة الإلكترونية، وتقديم القصص بصورة مناسبة للطفل، وتكون مزودة بالصور الفوتوغرافية، والرسومات والألوان التي تجذب

انتباهه، وتشده لقراءتها والتعرف عليها؛ لأهداف عدة، منها: تعليمه، وتوعيته، وإكسابه أساليب أخلاقية توجهه إلى مسارات حياته بصورة سليمة.

الدراسات السابقة:

الدراسات في القصة الرقمية متعددة، فتوجد دراسات تناولت أدب الأطفال، وقصص الأطفال بشكل عام، ولكن تناول القصص الرقمية هو ما يعنينا، وهي محدودة على العموم، مثل دراسة حسين عبدالباسط (2014)، مواقف عملية لاستخدام حكي القصص الرقمية في تدريس المقررات الدراسية. ولم أجد دراسة تناولت توظيف قصص الأطفال في التطبيقات الرقمية، ولكن هناك دراسات تناولت توظيف القصة الرقمية في التوعية الصحية، مثل، مقالة مروة محمود الشناوي السيد، "توظيف القصة الرقمية في تنمية بعض المفاهيم الصحية لدى طفل الروضة"[1]، التي هدفت إلى التعرف على أثر توظيف القصص الرقمية في تنمية بعض المفاهيم الصحية لدى الطفل، ومقالة إيمان زكي موسى محمد، "القصة الرقمية التعليمية مدخل تكنولوجي لتنمية التفكير الناقد، والتحصيل المعرفي، ومهارات الإنتاج، والاتجاه نحوها لدى الطلاب"[2].

وهناك دراسات تحليلية مثل دراسة وفاء المنجومي "تحليل محتوى تطبيقات قصص الأطفال المقدمة عبر المتاجر الإلكترونية للهواتف الذكية والحواسيب اللوحية الكفية" (2016)، ودراسة أسماء عبدالصمد، وشيماء نور الدين "تأثير أساليب حكي القصص الرقمية عبر تقنية البودكاستنج على تنمية الذكاء اللغوي والقدرة على التخيل لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية المعاقين بصريا"(2017).

وبعض الدراسات كانت رسائل علمية أكاديمية مثل دراسة براعم دحلان "فعالية توظيف القصص الرقمية في تنمية مهارات حل المسائل اللفظية الرياضية لدى تلاميذ الصف الثالث الأساس بغزة"[3]، ودراسة سامية مختار محمد شهبو (2019)، فعالية برنامج يستخدم القصص الإلكترونية في تحسين مفهوم الذات لدى عينة من أطفال الروضة، دراسات الطفولة.

إن الدراسات السابقة تعكس اهتمام الدراسات الحديثة بقصص الأطفال الرقمية، ودورها في تعزيز القيم والتوعية، وسوف نستفيد من تلك الدراسات في توظيف قصص الأطفال الرقمية في التطبيقات الحديثة، ودورها في سهولة التداول بين الأطفال.

أهداف البحث وتساؤلاته:

من أبرز أهداف البحث الإجابة عن التساؤل الرئيس الآتي: هل تساعد القصة الرقمية على تجاوز أمية الطفل بالقراءة؟ وهل يقرؤها بنفسه أو تُقرأ له؟ وما الوسائل التقنية التي تساعد على رفع مستوى وعيه عن طريق القصة الرقمية؟

ويهدف إلى البحث عن توظيف فن قصص الأطفال في تطبيقات الأدب الرقميّ من خلال:

1- معرفة القصة الرقمية وأنواعها في أدب الطفل.

2- معرفة الوسائل التي تسهل الوصول إلى القصة الرقميّة.

3- التعرف على أهمية القصة الرقميّة، وما مدى تأثيرها على إمكانيات الطفل.

تساؤلات البحث:

- ما القصة الرقمية؟ وما أشكالها في الأدب الرقميّ؟
- ما الوسائل التي تسهل الوصول إلى القصة الرقميّة؟
- ما أهمية القصة الرقميّة؟ وما مدى تأثيرها على إمكانيات الطفل؟

منهج البحث:

- منهج البحث يعتمد على الاستعراض والتحليل لبعض المواقع التي تناولت القصة الرقمية، وقد تمت الإفادة من منهج التلقي، والنقد الثقافي، والمنهج الإعلامي. وسوف نقوم باتباع المنهج السردي في قراءة القصص الرقمية الخاصة بالأطفال، بحيث نتتبع شكل القصة في أحد التطبيقات التي اخترناها للدراسة، ونرى كيف تتشكل القصة بناء على أحداث متماسكة، ونقوم بإجراء القراءات المناسبة ووصف الوثائق للحصول على كل المعلومات والبيانات اللازمة التي تتبعها تلك التطبيقات، في إيصال شكل القصة النهائي إلى الطفل، وطريقة تداولها والإفادة منها، وكيفية تعزيز الرسالة في القصة بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر، وما هي عناصر الجذب في القصة الرقمية وتأثيرها على الطفل.

وقد تم تقسيم البحث إلى ثلاثة مباحث هي: المبحث الأول بعنوان القصة الرقميّة، وأنواعها في أدب الطفل، المبحث الثاني: الوسائل التي تسهّل الوصول إلى القصة الرقميّة. والمبحث الثالث: أهمية القصة الرقمية، وتأثيرها على إمكانيات الطفل وسيتم دراستها على النحو الآتي:

المبحث الأول: القصة الرقمية، وأنواعها في أدب الطفل

-بدايات القصة الرقميّة في التعليم

ظهرت القصة الرقميّة في أواخر الثمانينات من القرن الماضي على يد (ken burns) الذي قدّمها تجسيداً للحدث المأساوي في تاريخ الولايات المتحدة، إلا أنه لا يوجد تعريف دقيق لها سوى أنها امتداد طبيعيٌ للقصة بشكلها التقليدي، وتشمل الفن القديم لرواية القصص الشفوية مع تدعيمها بالأدوات التكنولوجية من صور ورسومات وموسيقى وصوت، بالإضافة إلى صوت مؤلف القصة لتكوّن حكايات شخصية تعليمية[4].

تعددت التعريفات للقصة الرقميّة؛ نظرًا لاختلاف وجهات النظر، ولعلنا نورد بعض التعريفات لنخرج بأبرز معطيات التعريفات التي عرفت القصة الرقمية ونطبقها على القصة الرقمية التي ظهرت في حقل قصص الأطفال، ومن تلك التعريفات:

- تعريف القصة الرقميّة

تعريفها عند رابطة القصة الرقمية

توجد عدة تعريفات للقصة الرقمية منها ما يأتي:

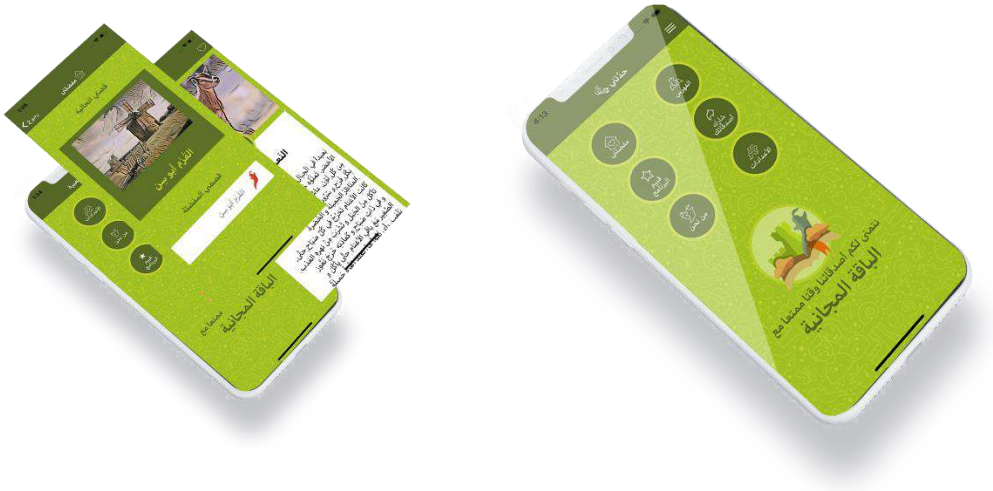
يعرفها (Nazuk et al,) بأنها "طريقة جديدة في سرد القصص بطريقة رقمية باستخدام الموسيقى والوسائل السمعية الأخرى والصور والمواقف والخبرات"[5].

ويعرفها (Thang et al,) بأنها "طريقة تجمع بين فن السرد مع مجموعة متنوعة من ملفات الصوت والفيديو والصور متعددة الوسائط"[6].

في حين يعرفها (Shelton et al,) بأنها "السرد القصصي مع التواصل المرئي الذي يتضمن صورا حية مع أصوات"[7].

كما تعرفها (شحاته) بأنها "رواية رقمية تدور حول شخص أو حدث، ويمكن أن تكون حقيقية أو خيالية، ويتم فيها دمج النصوص والصور والرسوم والأصوات"[8].

إن ما يمكن الركون إليه في تعريف القصة الرقمية أنها -كما وردت على المواقع الرقمية الخاصة بالتعريف بالقصة الرقمية الخاصة بالطفل، مثل موقع حدثني: "تجسيد رؤية جديدة للسَّرد القصصي باللغة العربية لأطفالنا الأعزاء في الوطن العربي والعالم، حيث نقدم محتوى جديدًا بجودة عالية وبشكل مبسط وغامر وممتع. من خلال تطبيق حدِّثني نتطلع لتقوية أواصر المحبة والألفة بين أطفالنا الأحبة وذويهم، عن طريق السرد القصصي. ننظر للتكنولوجيا بوصفها أداة تعليمية فعَّالة لتمكين أطفالنا بشكل متوازن ومدروس"[9].



من خلال التعريف بالقصة الرقمية أعلاه نجد أن السرد فيها يختلف عن سرد القصص العادية اختلافًا كبيرًا، من حيث استخدام مجموعة من الصور المستندة إلى الكمبيوتر والنص والسرد الصوتي المسجل ومقاطع الفيديو أو الموسيقى لدعم القصة أو الحبكة. إنّ هذا النوع من السرد يعتمد على فكرة اللجوء إلى استعمال الأدوات والتطبيقات التي تعتمد على أجهزة الحاسوب

من أجل القيام بإنشاء القصص، وليس كما هو الحال مع بناء القصص التقليدية وإنشائها، إذ إن القصص الرقمية تركز على موضوع محدد وتتكون من وجهة نظر محددة[10].

وبحسب الدراسات السابقة فقد تعدد تصنيف أنواع القصة الرقمية إلى عدة تصنيفات، منها من يهتم بطريقة الإعداد، ومنها من يهتم بالغرض، ومنها من يهتم بتصنيف القصص الرقمية التعليمية، وسنشير إلى بعض تلك التصنيفات التي سنستفيد منها في التحليل، وهي على النحو الآتي:

يتم تصنيف القصص الرقمية وفقًا لطريقة إعدادها، من أهمها[11]:

1- القصص المصورة، وهي عبارة عن مجموعة من الصور الثابتة والنصوص، وفي هذا النوع من القصص تكفي معرفة كيفية الحصول على الصور مع كيفية عمل شرائح من برنامج البوربوينت؛ لوضع الصور بداخلها لإعداد القصة.

2- كلمات الفيديو وهي عبارة عن مجموعة من الصور أو العبارات لإنتاج قصة بسيطة وقصيرة.

3- العروض التقديمية: وهي عبارة عن مجموعة من الصور والنصوص المدعومة بالحركة مع إضافة المؤثرات الصوتية ويعتبر هذا النوع من أكثر أنواع القصص الرقمية شيوعًا.

4- التمثيل المسرحي في هذا النوع يتم التركيز على المشاعر والأحداث، بالإضافة إلى عرض الحقائق.

5- مقاطع الفيديو: في هذا النوع يتم دمج الصور والنصوص والمحادثات؛ لعمل قصة تدور حول موضوع معين، ولها هدف محدد من وجهة نظر الراوي.

كما يصنف[12] (Penttilä et al) القصص الرقمية حسب الغرض الذي صممت لأجله، وهي:

1- القصص الشخصية: وهي التي تحتوي على أحداث وقضايا مهمة في حياة الشخص وعرضها بشكل رقمي لكي يؤثر في حياة الآخرين.

2- القصص التعليمية: وهي التي صُممت لتوجيه وضبط وإكساب المتعلمين سلوكيات ومفاهيم محددة.

3- القصص التاريخية: وهي التي تعرض الأحداث في الماضي بهدف فهم الحاضر.

4- القصص الوصفية: وهي التي تصف الظواهر والقضايا من حيث المكان والزمان والمراحل التي مرت بها.

أنواع القصص الرقمية التعليمية:

تعدد أنواع القصص الرقمية، ومنها:

1- قصص الشخصيات: وهي القصص التي تدور حول شخص مهم وعلاقاته بالآخرين، أو دور كبير يلعبه شخص ما في حياتنا.

2- القصص التذكرية: وهى تذكر أشخاص من الماضي، وترتبط القصة بإجابة المتعلم عن الأسئلة الآتية: كيف كانت علاقتك بهذا الشخص؟، كيف تصف هذا الشخص (المظهر الخارجي له)؟، هل هناك موقف يمكن أن يترجم شخصيته بشكل دقيق؟، ما الذي فعله هذا الشخص ليأسر تفكيرك؟، ما الدرس الذي قدمه وتشعر بأنه مهم؟، إذا كان لديك ما تقوله ولم يسمعه منك مطلقا فماذا سيكون؟

3- قصص المغامرات: من أهم الأسباب التي تدفع الإنسان إلى السفر هو التخلص من روتين الحياة؛ مما يساعد على إبداع ذكريات واضحة. والسفر والمغامرة عادة ما يكونان دعوة للتحدي والعودة من هذه التجارب بمدركات شخصية، وتشارك الإحساس بالجمال وإخبارها للآخرين.

4- قصص الإنجاز: هي دائما ما تكون عن طريق تحقيق هدف محدد مثل التخرج، الفوز في مباراة. ويمتاز هذا النوع بالتركيب القصصي الكلاسيكي كما أنها تكون موثقة، ومن السهل بناء قصة رقمية منها بالرد على التساؤلات الآتية: ما هو الحدث (الوقت، المكان، الحادثة، أو سلسلة الحوادث)؟، ما علاقتك بالحدث؟، مع من اختبرت هذا الحدث؟، هل هناك لحظة حاسمة في هذا الحدث؟، بم شعرت أثناء الحدث (الخوف، البهجة،...)، ماذا تعلمت من هذا الحدث؟، كيف غير هذا الحدث حياتك؟

5- القصة عن مكان في حياتي: الإحساس بالمكان هو الأساس في عدد من القصص العميقة، ومن أهم المشروعات الأولى في هذا لمجال هو المشروع الألماني (1000 غرفة) الذي دعا الناس إلى إرسال صورة واحدة لغرفتهم في المنزل، وقصة عن علاقتهم بهذه الغرفة. وقد استجاب عدد بقصص معبرة وقوية. فهذه القصص يمكن أن تكون أداة تواصل مع الآخرين حول مكانك وبيتك ومدينتك ووطنك، كيف تصف المكان؟، مع من تتشارك في هذا المكان؟، ما هي الخبرات المرتبطة بهذا المكان؟، هل كانت هناك تجربة محددة في هذا المكان؟، ما الدروس التي تعبر عنك وعن علاقتك بهذا المكان؟، إذا عدت إلى هذا المكان فماذا تغير فيه؟.

6- القصة حول ما أقوم به: يمكن أن تتكون القصص حول ما نقوم بعمله في وظائفنا أو في هواياتنا أو حياتنا الاجتماعية: ما هي مهنتك وما هو اهتمامك الأكبر؟، ما هي الخبرات أو الاهتمامات السابقة في حياتك التي هيأتك لهذا النشاط؟، هل كان هناك حدث أثر على قدراتك لمتابعة عملك؟، من الذي أثر فيك وساعدك على تشكيل مهنتك، اهتمامك أو مهاراتك في هذا المجال؟ كيف أثر اهتماماتك أو مهنتك على حياتك كلية (الأسرة، الأصدقاء، المكان الذى عشت فيه).

سوف نمثل على أنواع القصص الرقمية بنماذج من مقرر لغتي في المنهج السعودي، فعلى سبيل التمثيل بالقصة الفوتوغرافية في المنهج السعودي[13]، قصة علم بلادي، فسوف نجد في القصة التي أبطالها فواز ونورة وطارق النص مكتوبا وكذلك مسموعا ويستخدم في نظام الباركورد إمكانية سماع القصة على لسان الشخصيات مسرودة، وهذه الشخصيات ثابتة في المنهج بأكمله، ويتم توظيفها في قصص المنهج بأكمله، والنص المكتوب تصاحبه الصور الثابتة، ففي هذا النوع من القصص يكفي معرفة كيفية التقاط الصور وكيفية تطوير شرائح من برنامج البوربينت، ووضع الصور بداخلها لإعداد القصة، والوزارة ساعدت المعلم والطلاب في هذه الناحية بوضع الباركود في أعلى الصفحة، فبمجرد وضع الماسح الضوئي من قبل المعلم أو الطالب أو ولي الأمر يمكنه تحويل النص الورقي إلى نص رقمي مُشَاهَدٍ بصوت وصورة، ويمكن تحميل التطبيق مباشرة على الهاتف الجوال؛ ليسهل العودة وتكرار المشاهدة مرات متعددة، وطريقة الاستخدام مبسطة جدا للطفل وذويه.

الدَّرْسُ ٢

عَلَمُ بِلادِي

جَلَسَ طَارِقٌ مَعَ نُورَةَ يَنْظُرَانِ إِلَى فَوَّازٍ وَهُوَ يَرْسُمُ عَلَمَ الْمَمْلَكَةِ الْعَرَبِيَّةِ السُّعُودِيَّةِ؛ لِيُشَارِكَ فِي مَعْرِضِ الْيَوْمِ الْوَطَنِيِّ فِي مَدْرَسَتِهِ.

قَالَ طَارِقٌ: لِمَ لَا تُلَوِّنُ الْعَلَمَ بِاللَّوْنِ الْأَخْضَرِ؟

فَوَّازٌ: لَا يُمْكِنُ أَنْ أُغَيِّرَ لَوْنَ الْعَلَمِ يَا طَارِقُ، فَعَلَمُ بِلَادِي لَوْنُهُ أَخْضَرُ.

طَارِقٌ: وَلَكِنِّي أُحِبُّ اللَّوْنَ الْأَصْفَرَ.

فَكَّرَ فَوَّازٌ قَلِيلًا، ثُمَّ أَحْضَرَ صُوَرًا لِأَعْلَامِ دُوَلِ الْخَلِيجِ الْعَرَبِيِّ، وَطَلَبَ مِنْ طَارِقٍ أَنْ يُشِيرَ إِلَى عَلَمِ الْمَمْلَكَةِ، فَأَشَارَ إِلَيْهِ بِسُرْعَةٍ.

وطني السعودية - الدرس ٢

الْفَهْمُ وَالِاسْتِيعَابُ

أُجِيبُ

أُجِيبُ شَفَهِيًّا عَنِ الْأَسْئِلَةِ الْآتِيَةِ:

١. بِمَ سَيُشَارِكُ فَوَّازٌ فِي مَعْرِضِ الْيَوْمِ الْوَطَنِيِّ؟
برَسْمِ عَلَمِ الْمَمْلَكَةِ الْعَرَبِيَّةِ السُّعُودِيَّةِ لِيُشَارِكَ بِهِ.

٢. أَيْنَ سَيُقَامُ مَعْرِضُ الْيَوْمِ الْوَطَنِيِّ؟ في مدرسته.

٣. مَاذَا قَالَ طَارِقٌ لِفَوَّازٍ عِنْدَمَا رَآهُ يُلَوِّنُ الْعَلَمَ بِاللَّوْنِ الْأَخْضَرِ؟
قال طارق: لماذا لا تلون العلم باللون الأصفر؟

٤. بِمَاذَا رَدَّ فَوَّازٌ عَلَى طَارِقٍ؟
فواز: لا يمكن أن أغير لون العلم يا مهند! فعلم بلادي لونه أخضر.

٥. كَيْفَ مَيَّزَ طَارِقٌ عَلَمَ الْمَمْلَكَةِ مِنْ بَيْنِ الْأَعْلَامِ الْأُخْرَى؟
بلونه الأخضر.

٦. مَاذَا كُتِبَ فِي عَلَمِ الْمَمْلَكَةِ؟
كلمة التَّوْحِيد (لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ).

٧. لِمَاذَا رُسِمَ السَّيْفُ عَلَى عَلَمِ الْمَمْلَكَةِ؟
لِيَدُلَّ عَلَى الْعَدْلِ وَالْقُوَّةِ.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

وتوظف وزارة التعليم مقطوعات الفيديو للدرس على قناة عين التلفزيونية، وللقناة منصة على اليوتيوب، وفي وقت الدراسة عن بعد في حجر كورونا وظفت هذه المقاطع على منصة مدرستي للطلاب والطالبات، إذ يتابع الطلبة المقررات عبر مقاطع الفيديو، ومنها قصص مقرر لغني الإثرائي بالصوت والصورة والحركة، والترجمة بلغة الإشارة، وبمصاحبة أستاذ أو أستاذة لشرح القصة والتعليق عليها، وتوضيح كيفية كتابة النص اللغوي بطريقة إملاء منظور، هذا النوع من القصص التعليمي تواجده سهل في تطبيقات الهواتف النقالة والحاسوب ومجانًا، وتم توظيفه في العملية التعليمية، وعلى صفحة القصة باركورد يمكن مسحها بكاميرا الجوال ويتم فتح القصة ومتابعة النص المكتوب بالصوت والحركة والصوت، وهذا النوع من القصص حل محل التعليم الحضور كثيرا ووظف في فترة جائحة كورونا، رغم وجوده من قبل، ولكن الحاجة التقنية جعلته أكثر تداولا في التعليم السعودي.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

تم توظيف معظم أنواع القصص الرقمية في التعليم السعودي، ومنها قصة الفيديو لكلمات مكتوبة، حيث يقوم المعلم باستبدال الصور الموجودة في الفيديو بكلمات مكتوبة يكتبها الطالب مع المعلم/ة. وبعد مشاهدة الفيديو يبدأ الطالب/ة بإعادة كتابة القصة أو النص واستبدال الصور بكلمات مكتوبة[14].

المبحث الثاني: الوسائل التي تسهّل الوصول إلى القصة الرقميّة

هناك برامج لإنتاج القصة الرقميّة، تسهل الوصول إلى قصص الأطفال في الهواتف الجوالة والآيباد، وتتبنى هذه البرامج عناصر لبناء القصة الرقميّة، وهي عناصر تختلف عن العناصر التي ألفناها في أدب الأطفال المكتوب، وهي أمور يجب أن يراعيها منتج القصة، كما يراعي مثيلاتها في أدب القصة المكتوبة، فهناك عنصر يجب مراعاته بالنسبة لكاتب القصة الرقميّة وهو عنصر التطبيق أو الوسيلة؛ بوصفه عنصرا قويا.

-الوسائل التي تسهّل الوصول إلى القصة الرقميّة

هذا الشكل للقصة يقدم مجموعة إضافية للقصة المكتوبة، إذ إن أهم عنصر من عناصر القصة الرقمية هو الوسيلة؛ بمعنى أنه التطبيق الذي يسهل وصول المحتوى إلى الجمهور، فالوسيلة في القصة الرقمية تعد عنصرا من أهم عناصر القصة الرقمية، كونها وسيلة لها علاقة بالمصدر والمتلقي، ففي بداية المبحث الثاني سوف أتطرق إلى عرض بعض الوسائل التي تسهّل على الأطفال الوصول إلى القصة الرقميّة بشكل أفضل.

ومن الوسائل التي يمكن أن تسهّل الوصول إلى قصص الأطفال الرقميّة، المتاجر الإلكترونية للتطبيقات التي تقدم خدماتها عبر الهواتف الذكيّة والحواسيب اللوحية والكفية، ومن أشهر المتاجر الإلكترونية للتطبيقات:

- متجر التطبيقات (بالإنجليزية: App Store) وهو خدمة أنتجت لجهازي (آي فون)، و(آي بود تاتش)، و(آي باد). صممته وتملكه شركة أبل، التي تُمكّن المستخدمين من تحميل التطبيقات

المختلفة من خلال البرنامج نفسه على الجهاز دون الحاجة لبرنامج (آي تيونز ستور) وقد بلغ متوسط القيمة التقديرية لحجم المتجر 6 مليارات و200 مليون في عام 2010[15].

- متجر: Google Play وهو متجر على الويب للبرامج التي تديرها قوقل لأجهزة الأندرويد.

1 -الهواتف الذكيّة: وهي هواتف محمولة تتضمن وظائف متقدمة، ومعظم الهواتف الذكيّة تمكّن من إجراء المكالمات، وإرسال الرسائل النصية، وعرض الصور وتشغيل الفيديو، مراجعة وإرسال البريد[16] الإلكتروني، وتصفّح الإنترنت، ويمكن من خلالها تشغيل التطبيقات التي قد توفر لهذه الهواتف وظائف لا حدود لها[17].

ومن أهم أنواع الهواتف الذكية جهاز سامسونج الكفّي، وجهاز آي فون، والجهاز اللوحي Note وTap؛ حيث انتشرت هذه الأنواع بسرعة؛ لارتباطها بالإنترنت، ولتقديمها خدمات متعددة، وسهولة استخدامها أيضًا، وللتطور المتلاحق في إصداراتها.

2-الحواسيب اللوحيّة

يعرف الحاسوب اللوحي بأنه جهاز كمبيوتر محمول يستخدم شاشة تعمل باللمس كوسيلة للإدخال، وهي أصغر حجمًا، وأخف وزنًا من الكمبيوتر المحمول، كما يمكن معه استخدام لوحة المفاتيح الانبثاقية التي تظهر على الشاشة، أو استخدام القلم الضوئي أو اللمس؛ لإدخال البيانات.

3-الحواسيب الكفيّة

تعد من أصغر أنواع الحواسيب، ويعرف الحاسوب الكفي أيضا بحاسوب راحة اليد، ويستخدم لإدارة البيانات الشخصية، ويمكن توصيله بالإنترنت؛ لاستقبال وإرسال الرسائل الإلكترونية، كما يمكن استخدام المتصفح المزود فيه للبحث عن المعلومات.

4-وسائل الإعلام

مثل: الصحف، والمجلات الإلكترونية، وأيضًا التلفاز، وهي وسائل تزوّد الطفل بالقصص المناسبة له.

- **برامج إنتاج القصة الرقميّة**

من المجلات الإلكترونية: **مجلة عالم أنس**

مؤسسة **أنس** التربوية مؤسسة تسعى إلى تربية وتعليم النشء من الفتيان والفتيات، وتنمية مواهبهم من خلال البرامج المرئية والمسموعة والمطبوعة وفق رؤية ورسالة واضحتين؛ إيماناً منها بأهمية الاهتمام بهذه الفئة الغالية على قلوبنا، وتشمل المؤسسة عدة أقسام:

مجلة أنس للفتيان والفتيات، إذ بلغ عددُ إصداراتها (112)، وتم طباعة ما يربو على مليون وخمسمائة ألف نسخة منذ أول إصدار للمجلة، وإطلاق موقع (**عالم أنس**) الإلكتروني، ويحتوي على عدة أقسام فلاشية ممتعة وتعليمية للناشئة من الفتيان والفتيات. وقد أصدرت **مؤسسة أنس** للإنتاج الفني 18 فيلما كارتونيا من شخصيات المجلة المعروفة، وأنتجت 18 نشيدا و 112 قصة مصورة لشخصيات أنس وأسماء، كما أنتجت 6 ألعاب إلكترونية للناشئة[18].

مؤسسة أنس للاستشارات التربوية أصدرت المؤسسة (دليل المربي لأنشطة الناشئة)، وهو دليل عمليّ لغرس القيم التربوية، موجهٌ بالدرجة الأولى للمربين والمعلمين وأولياء الأمور وكل من له تعامل مباشر مع الناشئة، وإصدار مناهج تعليمية للقارئ الصغير، والروضات القرآنية التابعة للجمعية الخيرية لتحفيظ القرآن الكريم في المنطقة الشرقية، وإصدار كتاب الفتيان في السيرة النبوية، وهو كتاب يرصد مواقف الصحابة مع النبي صلى الله عليه وسلم وهم في فترة الناشئة وربطها بالقيم التربوية التي تعلموها من خير خلق الله نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.

مؤسسة أنس للتدريب التربوي حيث أقامت المؤسسة عدة دورات تدريبية للمربين والمهتمين بالناشئة في مختلف مناطق المملكة، وأقامت برامج تطويرية للناشئة مثل (الكاتب الواعد) على مدار ثلاث سنوات متتالية، وهو برنامج تدريبي للناشئة من الفتيان والفتيات على الأسس العلمية في كتابة القصة القصيرة والتحرير، وبرنامج نادي القراءة للفتيات[19].

صورة رقم (1)

صورة رقم (2)

ويتبنى مشروع أنس طرقا متعددة لإنشاء قصة رقمية مناسبة للأطفال، ومن ضمن الطرق أن تنتج الأسرة المشتركة قصة على ذوقها، وهو تطبيق (التدريب) يمكن أن يساعد على اعتماد الأسرة على نفسها، وأن تنتج قصة ملائمة لذوق أبنائها.

ومن البرامج لإنتاج القصص الرقميّة:

- برنامج PhotoStory3 ويستخدم تحت بيئة الويندوز فقط، ويتم الحصول عليه مجانًا من موقع الشركة على الإنترنت، وهو يعد مثاليًا للمتعلمين في المراحل الدراسية لتصميم القصص الرقمية من الصور والرسوم وتطويرها.

- برنامج Movie Maker ويستخدم تحت بيئة الويندوز فقط، ويتم الحصول عليه مجانًا من موقع مايكروسوفت على الإنترنت، ويعد مثاليًا للمتعلمين في المراحل الدراسية لتصميم القصص الرقمية من الصور والرسوم وتطويرها.

- برنامج Apple iMovie ويستخدم في بيئة نظام تشغيل أبل ماكنتوش فقط، ويتم الحصول عليه مجانًا وهو متوفر أيضًا في الهواتف الذكية التابعة لأبل ماكنتوش، وهو سهل الاستخدام ويمكن للمعلمين والمتعلمين استخدامه بسهولة[20].

لاحظنا من خلال استعراض البرامج السابقة أن القصة الرقمية للأطفال لها بيئة رقمية خاصة لا بد أن يتدرب المبدع أو الكاتب أو منشئ القصة على نشرها في الشكل الرقمي الجديد والمختلف عن القصة المنشورة في الأدب المكتوب، وهذا الشكل للقصة يقدم مجموعة إضافية للقصة المكتوبة، وأهم عنصر من عناصر القصة الرقمية الوسيلة؛ أي التطبيق الذي يسهل وصول المحتوى إلى الجمهور، فعند الحديث عن عمل فني أدبي لا بد أن يكون محكما بعناصر بناء للتأكد من جودته، وتمييزه من بين الأعمال الأدبية، أما عناصر بناء وتشكيل القصة الرقميّة فقد تختلف، ويوجد منها الكثير.

عناصر بناء القصة الرقميّة:

هناك العديد من العناصر المهمة الأساسية لبناء فني، وأدبي محكم ومتكامل للقصة يعمل على دفع الأحداث، بشكل متسلسل ومنطقي من خلال الصراع بين الشخصيات المختلفة، وبمساندة الأدوات التكنولوجية المختلفة كالموسيقى، والمؤثرات الصوتية:

- **الفكرة أو وجهة النظر**

- لا بد للقصة أن تحمل فكرة أو حاجة أو رغبة أو مشكلة تدور الأحداث حولها.
- فكرة القصة لا بد أن تتلاءم مع مرحلة نمو الطفل العقلية، واللغوية والاجتماعية.
- يفضّل أن تحمل القصة فكرة واحدة رئيسة لا ينازعها فيها أي أفكار فرعية أخرى تعمل على تشتيت انتباه الطفل.

- **الحبكة الدرامية**

هي سلسلة من الأحداث التي تُشرك الشخصيات داخل مواقف صراعية تتكون من بداية، ووسط، ونهاية؛ بحيث تبدأ القصة غالباً بمقدمة قصيرة للفكرة، ثم تسير الأحداث وتتشابك حتى تصل إلى الذروة، أو العقدة الدرامية، مما يجذب انتباه الطفل، ثم يتم حل هذه العقدة شيئًا فشيئًا.

- **الشخصيات**

وهي المحور الأساسي الذي يتعايش معه متلقي القصة، ولذلك لا بد أن تكون شخصيات القصة مألوفة لدى الطفل بحيث يستطيع التعايش مع شخصيات القصة، ويتفاعل معها من خلال الانخراط في الحوار وكأنه مر بنفس الظروف التي تمر بها الشخصية[21].

- **أسلوب الحكي القصصي**

أسلوب الحكي القصصي يمثل العصب الرئيسي للقصة الرقميّة المسموعة، لذا يجب أن يتناسب مع أحداث القصة، ويعكس خصائصها وسمات الشخصيات فيها، وهذا يعتمد على تلون الأداء الصوتي لراوي القصة في المواقف المختلفة، فيكون صوته حزيناً في الأحداث الدرامية، وسعيداً في الأحداث السعيدة، مما يجعل الطفل ينطلق بتفكيره، ومخيلته لربط أحداث القصة بالأحداث الحقيقية في حياته اليومية، فيتفاعل معها ويعيشها فعلياً من خلال الانخراط في الحوار مع الشخصيات؛ مما يجعله ينمي حصيلته اللغوية من كلمات، ومفردات يستطيع تركيبها لتكون جملا وعبارات.

وتنقسم أساليب القص إلى ثلاثة أساليب:

- **أسلوب مباشر**

وفيه يترك الراوي الكلام للشخصية، أو لصوتها، لا بمعنى أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي أو أن الراوي هو شخصية تروي بضمير الأنا، بل بمعنى أن الراوي الذي يروي بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها، ويجعلها تنطق مباشرةً بصوتها.

- **أسلوب غير مباشر**

وفيه يبقى الكلام بصوت الراوي، وإن بدا لنا بوضوح أنه لشخصية من الشخصيات، فالراوي عندما يقول مثلاً: بكت المرأة دموعًا غزيرة، وتمتمت بأن ولدها كان يطالبه... إنما يفيد هذا الحكي هنا أن الكلام للمرأة، ولكنه لا يقدمه مباشرةً بصوتها[22].

- **أسلوب حر غير مباشر**

هذا الأسلوب هو الأكثر اعتمادًا في السرد الروائي الحديث، وهو نمط يداخل بين صوت الراوي، وصوت نطق الشخصية، فيبدو الكلام ملتبسًا، فهو بين أن يكون منقولاً (بصوت الراوي) ومنطوقًا (بصوت الشخصية مباشرةً)، والالتباس هنا يُكسب الكلام طابع الشفوية ويسمهُ بحرارته، كما يحفظ له عفويته، وبساطته.

- **الموسيقى**

مما يجب مراعاته عند توظيف الموسيقى بالقصة الرقميّة:

- أن تكون الموسيقى مناسبة للموقف، أو الحدث الذي تلازمه داخل القصة الرقميّة، وهذا يتطلب الدقة في اختيارها.
- يجب ألا تؤثر في وضوح الأصوات، والتعليقات اللفظية المصاحبة لها.
- يجب أن يكون القطع في نهاية الجملة الموسيقية، وليس في وسطها.
- تُستخدم الموسيقى في مقدمة ونهاية القصة.

6- المؤثرات الصوتية

ويقصد بها أي صوت يصدره الجهاز لمحاكاة صوت آخر يحدث في الطبيعة مصاحباً لفعل معين كصوت أمواج البحر أو الرعد، ويهدف المؤثر الصوتي إلى إقناع الطفل بالمادة المقدمة له، وقد يكون أحيانًا المؤثر الصوتي هو موضوع الدراسة نفسها[23].

قد توظف القصة الرقمية في أدب الأطفال للمتعة أو التعليم، أو لكليهما معا، وتكتب وفق شروط بحسب هدفها وتوظيفها، ونشير هنا إلى أن كتابة القصة الرقمية لها كتّاب من نسق خاص؛

لذا سوف نعرض بعضًا من الخطوات التي يجب أن تراعى من ناحية كاتب القصة الرقميّة. وهذه الخطوات مقترحة من المهتمين بكيفية كتابة القصة الرقمية التعليمية، وأثناء تقديم المقترح يضعون أمثلة للتوضيح والإرشاد بوصفها عينات للتوضيح، فبحسب رأي هذا الاتجاه يجب أن يراعي كاتب القصة الرقمية، إذا كان الهدف من كتابته لهذه القصة استخدامها في التعليم الالكتروني، مجموعة من العوامل التي يمكن أن تسهم في إنجاح هذه القصة الرقمية ومنها الآتي[24]:

1-الكاريكاتير البصري: وهذا يعني استخدام صور كاريكاتيرية تساعد في نقل مشاعر الشخصيات بوضوح، والإقلال من الحوار الذي يمكن لهذه الصور أن تعبر عنه.

2- جدول زمني تفاعلي: عندما تُحكى قصة من منظور واحد يجب أن ينسق الجدول الزمني لسلسلة الأحداث ونتائجها بصورة تفاعلية تجذب اهتمام المتعلمين بالصور الجذابة التي تنقل القصة إلى الأمام.

3- وسائل الإعلام الاجتماعية: يمكن الاستفادة من القصص القصيرة التي تعمل بشكل جيد وتعتبر مصدر إلهام لمناقشة موضوع تعليمي محدد، كما يمكن للتعليم الإلكتروني تشجيع المتعلمين على مشاركة قصصهم المرتبطة بموضوع الدرس لاستخلاص النقاط الرئيسية للموضوع المطلوب تعلمه.

4- صوت الراوي: أفضل راوٍ للقصة الرقمية هو الشخص الذي مر بتجربة مباشرة، وغير العاطفي في الرسالة التي تنقلها القصة الرقمية، ويركز الصوت على نقاط تعليمية محددة تحفز بصر المتعلمين للنظر إلى شاشة العرض، كما توجد نصوص اختيارية على شاشة العرض حسب الحاجة إليها، والخبراء يميلون إلى الموافقة على أن الراوي الذي يقرأ نصا حرفيا من شريحة ما هو في الواقع ضار للتعلم أكثر من كونه نافعا له.

5- الفيديو: يمكن استخدام أفلام الفيديو في القصة الرقمية لإعطائها لمسة إنسانية، والراوي في هذه الأفلام يشترط أن يتماشى صوته مع لقطات الفيديو[25].

المبحث الثالث: أهمية القصة الرقمية، وتأثيرها على إمكانيات الطفل

تلح تطبيقات القصص الرقمية للأطفال على فكرة الترابط الأسري، والتفاعل والترابط العائلي، مثل تطبيق: حدِّثني، أول تطبيق عربي يسعى إلى تقوية أواصر المحبة والتفاعل بين الأطفال وذويهم من خلال سرد قصصي تفاعلي.

كما يهدف تطبيق حكايات بالعربي إلى توطيد العلاقة بين كل أب وأم وصغارهما، بفتح مجال للحوار بينهم، من خلال القصص العربية الهادفة، لتنمية خيال الطفل وتعليم الأطفال الأخلاق الحميدة والسلوك الحسن، وتنمية خيال الطفل، وتوسيع مداركه الفكرية، والقيم الأخلاقية العالية، وإثراء اللغة العربية للطفل، وتنمية قدرته على التعبير. وتعليم الأطفال السلوك الإيجابي وتعديل السلوكيات السلبية في المجتمع، وغرس القيم ومكارم الأخلاق ليتعلم الطفل كيفية التعامل في الحياة مع الناس.

يسعى كل تطبيق أو متجر إلكتروني إلى ترويج محتواه بما يمكن أن يقدمه للمتلقي، وسنجمل العناصر الترويجية على النحو الآتي:

التعريف بالتطبيق أو المتجر الإلكتروني:

- تطبيق حكايات بالعربي هو تطبيق ضمن موقع كبير خاص بالطفل تحت عنوان (بالعربي)، ضمن مجموعة من التطبيقات نجد (تطبيق حكايات بالعربي)، وهو خيار يختاره المتصفح من بين مجموعة خيارات لمواضيع خاصة في ترفيه الطفل وتعليمه، ومن ضمنها: طريقة القصة. وتطبيق حكايات بالعربي هو عبارة عن تطبيق اختياري من بين مجموعة من التطبيقات خاص بالقصة، الهدف منه تحميله للطفل، للحصول على أكثر من 500 قصة عربية مصورة من قصص الأطفال قبل النوم، وبعد الاطلاع يمكن للمتصفح الاشتراك السنوي، ويمكن للمتصفح بعد قراءة القصص أن يقرأ التقييمات، ويمكنه إضافة تقييم إلى التقييمات السابقة وإضافة المقترحات الممكنة لتطوير العمل، أو تحديد جوانب القوة في القصة أو جوانب التحسين التي يريد إضافتها، ويمكن للمتصفح

قراءة مجموعة أعمال منها: العديد من الكتب، ومجموعات قصصية، مثل: حروف بالعربي، ودكان، وحكايات بالعربي.

ويمكنه كذلك التعرف على أفضل التطبيقات لتحميل البرنامج، وعند شرح مزايا كل تطبيق سنورد مزايا التطبيق، وسوف أوضح أهم مميزات تطبيق حكايات بالعربي 2019 بحسب ما ورد في الموقع في النقاط الآتية[26]:

يساعدك تطبيق حكايات بالعربي على الحصول على قصص مصورة للأطفال.

يحتوي هذا التطبيق على أكثر من 300 قصة مصورة ومكتوبة.

يحتوي تطبيق حكايات بالعربي 2019 على العديد من الحكايات والقصص الإسلامية.

يحتوي تطبيق حكايات بالعربي على قصص أطفال هادفة لتعليم السلوك والقيم.

التطبيق يحتوي على قصص حيوانات الغابة.

يساعدك هذا التطبيق على تنمية قدرات طفلك التعبيرية وتنمية خياله بشكل عام.

يمكنك من خلال تطبيق حكايات بالعربي قراءة القصص للمرة الأولى في حال وجود الإنترنت ثم استخدامها بعد ذلك بدون إنترنت.

تطبيق حكايات بالعربي 2019 مجاني ولا يحتاج إلى رسوم لاستخدامه أو تحميله.

حجم التطبيق صغير، ولا يحتاج إلى مساحة تخزينية على ذاكرة الهاتف.

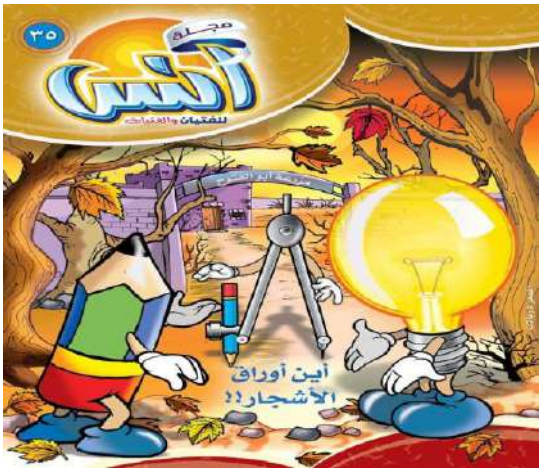
يتميز تطبيق حكايات بالعربي 2019 بواجهة سهلة بسيطة وخالية من التعقيد، مما يتيح لك استخدامه بسهولة.

يتميز بسهولة استخدامه، ومن ثم لن تحتاج إلى أي شروحات لكيفية استخدامه.

يتوفر هذا التطبيق على متجر قوقل بلاي والعديد من المتاجر البديلة لتحميل تطبيقات الأندرويد.

حصل تطبيق حكايات بالعربي على العديد من التقييمات والتعليقات الإيجابية من المستخدمين الذين قاموا بتحميله وتجربته.

- مجلة أنس، هي خيار من موقع إلكتروني عالم أنس، فحينما تتصفح جوجل تجد فيلما للتعريف بموقع عالم أنس، وكذلك التعريف بمجلة أنس، ومجلة أنس هي مجلة سعودية مخصصة للفتيان والفتيات، تأسست عام 2004م تحوي العديد من المواضيع الشيقة والأبواب المختلفة التي تثري معلومات أطفالنا بالمفيد والممتع ضمن إطار إسلامي هادف. كما يوجد بالمجلة العديد من الأبواب كمكتبة الألغاز، قصة أنس، قصة أسماء، حديقة الخضراوات، إبداعي في منزلي، والكثير من الأبواب الأخرى. وفي توصيف تحميل تطبيق مجلة أنس مكتوب: مجلة عربية للأطفال بدون تصاوير على الرابط: https://www.scribd.com/doc/123904990/مجلة-أنس



التعريف بالموقع على التطبيق كي يخبر المتلقي بمضامين القصص؛ مما يجل المتلقي يحاول أن يبرز فيها المحتوى الجيد، ونورد على سبيل التمثيل المجلات الإلكترونية مثل **مجلة عالم أنس** التي كُتب على تطبيقها: "اقرأ لطفلك وعلمه حب القراءة مع 356 قصة عربية مصورة: قصص أطفال قبل النوم، قصص تربوية هادفة للأطفال بالصور، اجعل أطفالك يستمتعون بقراءة أجمل وأحدث القصص والحكايات المصورة قبل النوم"[(27)].

عوامل الجذب بقيمة المحتوى

ومما يزيد عوامل الجذب للآباء والمهتمين بشكل أكبر، ويعزز قناعات المتلقي بدور القصة، ما نجده على الصفحة الرئيسة، وهو: هل تبحث عن قصص أطفال جديدة هادفة؟ وبحثت كثيرًا ولم تجد القصص التي تُنمي داخل طفلك الأخلاق الحميدة؟ تريد أن تجذب أطفالك إليك بقصص جميلة تجعل سلوكهم أفضل؟ هل تريد أن تروي لأطفالك أحلى القصص البسيطة التي تدخل قلوبهم وذهنهم بشكل سلس بسيط؟ إليك 365 قصة عربية مصورة للأطفال بتطبيق حكايات بالعربي، يشتمل التطبيق على مجموعة متنوعة من قصص أطفال مصورة، قصص تربوية هادفة لتعزيز السلوك الإيجابي للطفل، والهدف من كل قصة. احكِ لأبنائك كل يوم قصص أطفال جديدة قبل النوم مع تطبيق حكايات بالعربي.

رسالة تطبيق "حكايات بالعربي":

سنستعرض بعض الصور الملتقطة من موقع حكايات بالعربي؛ لنبرز رسالته الواضحة في مضمون القصة والصور المصاحبة لها على التطبيق، فنلاحظ أن رسالة تطبيق حكايات بالعربي تسعى إلى تهذيب سلوك الطفل من الجانب الديني، والثقافي، وأيضًا الأخلاقي والتعليمي، ويخاطب تفكير الطفل إذ إنه يقدم القصص المناسبة في الأوقات المناسبة بحسب ما يواجه المجتمع من أوضاع، وظروف، ويستغل الفرصة لمناقشة عقل الطفل.

الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

عند تصفحنا متجر تطبيق بالعربي، نجد مثل الصور السابقة وأكثر، وجدنا، من خلال بعض صور تطبيق بالعربي، أن الرسالة واضحة وكذلك الأهداف والمحتوى، ومن أهم مواضيع قصص تطبيق بالعربي.

- قصص تربوية هادفة للأطفال.
- سلسلة قصص حيوانات الغابة المصورة.
- قصص إسلامية مصورة للأطفال.
- قصص الحيوان في القرآن.
- قصص السيرة النبوية الشريفة.
- قصص الصحابة مع سلسلة أشبال حول الرسول.
- قصص العقيدة مصورة للأطفال: قصة الله يرانا، قصة الله رقيب.
- قصص الأنبياء مصورة للأطفال.
- حواديت أطفال قبل النوم جديدة.
- قصص عن التنمر للأطفال.
- قصص لتوعية الأطفال ضد التحرش والاستغلال الجنسي.

- قصص سلوكية لتعليم الطفل السلوكيات الصحيحة.
- حكايات عالمية مترجمة للأطفال.
- حكايات مضحكة من نوادر جحا العربي.
- حكايات جدي وجدتي.
- حكايات وروايات خيالية.

عددنا بعض المتاجر الإلكترونية التي توفر القصة الرقمية في أدب الأطفال العربي، وهي متاجر إلكترونية معروفة وسهل تداولها بين الأجهزة ويستخدمها الكثير وفق إشارات مواقع المتاجر، ولكن سوف نشير في المحور الآتي إلى أهم تطبيق في حياة السعودية حاليا يوظف القصة الرقمية بشكل واسع على قناة (عين) التعليمية التي تنشر قصص رقمية وفق جهود متكاملة في الارتقاء بالقصة الرقمية التعليمية.

النتائج:

من النتائج التي تحققت في هذه الدراسة هي:

- أسهمت التقنية في تطوير قصص الأطفال في الأدب الرقميّ، وتوظيف هذه القصص في التطبيقات التقنية وتحميلها على الأجهزة الذكية مباشرة، ومتابعة القصص المتعددة الموضوعات بحسب أذواق الأطفال، وسهلت التطبيقات التقنية وسائل إيصالها إلى الجمهور وسهولة استخدامها بالنسبة إلى الفئة المستهدفة وهي فئة الأطفال، وكذلك إمكانية التدريب على إنشاء قصص مماثلة.
- أهم عنصر من عناصر القصة الرقمية هو الوسيلة؛ أي التطبيق الذي يسهّل وصول المحتوى إلى الجمهور، فالوسيلة في القصة الرقمية من أهم عناصرها؛ كونها وسيلة لها علاقة بالمصدر والمتلقي، وقد عرضنا بعضًا من الوسائل التي تسهّل على الأطفال الوصول إلى القصة الرقميّة بشكل أفضل.

- وفيما يتعلق بجانب المحتوى لقصة الأطفال في الأدب الرقمي تلح تطبيقات القصص الرقمية للأطفال على فكرة الترابط الأسري، والتفاعل، مثل تطبيق: حدِّثني أول تطبيق عربي يسعى إلى تقوية أواصر المحبة والتفاعل بين الأطفال وذويهم من خلال سرد قصصي تفاعلي؛ مما يضاعف من الاهتمام بها من عدة جهات مثل: المنشئ (مقدم التطبيقات ومروجها)، الأسرة؛ كونها تعزز قيما عالية في الأسرة والأبناء وتسهم في التربية، وفي المقررات الدراسية؛ إذ كثيرا ما تحيل المعلمات والمعلمون إلى هذه القصص في التدريس، واستلهامها في المقررات الدراسية من قبل المناهج الدراسية، مثل: قناة عين في المناهج الدراسية السعودية؛ لذلك توصي هذه الدراسة بتحليل مضمون هذه القصص في القنوات الدراسية، وأهميتها في تعزيز القيم، بالإضافة إلى تحليل عدة مستويات، منها: المستوى الأدبي، والوجداني، واللغوي، والتاريخي، والجغرافي.
- تهيأ في تطبيقات التقنية جميع أنواع القصة الرقمية، وغالبا ما تعزز القصة الرقمية أهداف تربوية وقيم سواء في المتاجر الإلكترونية الخاصة أو الحكومية.

الهوامش والإحالات:

(1) الشناوي، توظيف القصص الرقمية في تنمية بعض المفاهيم الصحية لدى طفل الروضة: 326-296.

(2) الشريف، القصة الرقمية التعليمية، 462-377.

(3) دحلان، براعم، فعالية توظيف القصص الرقمية: : 72.

(4) دحلان، فاعلية توظيف القصص الرقميّة: 12، 13. الخالص، تحليل القصص الإلكترونية: 72.

(5) Munir & Cheema, Use of Digital Storytelling as a Teaching: 2.

(6) Thang & Zabidi, Technology integration in the form of digital: 311-329.

وينظر: يونس، ودنداروي، ومحمد، وحسن، فاعلية استخدام القصة الرقمية في تنمية التحصيل الموسيقي: 706.

(7) Shelton & Hale, Bringing Digital Storytelling to the Elementary Classroom: 58-68.

(8) شحاته، تصميم إستراتيجية تعليمية مقترحة عبر الويب: 235.

(9) تطبيق حدثني، حكاية من سحر كي نرتقي، متاحة على الرابط: www.hadithne.com، تم الاسترجاع بتاريخ: 20-7-2021م.

(10) للمزيد ينظر: شاكر، العناصر الأساسية للقصص الرقمية، متاح على الرابط الآتي:
https://e3arabi.com/?p=883634، تم استرجاعها بتاريخ: 20-7-2021م.

(11) شحاته، تصميم إستراتيجية تعليمية مقترحة: 231-292.

(12) Penttilä, et al: A Structured Inquiry into a Digital Story: 19-34.

(13) وزارة التعليم، كتاب لغتي: 105، 106.

(14) نفسه: 7.

(15) 6 مليارات و200 مليون دولار حجم سوق تطبيقات آبل، سبق، الرياض بالأرقام، متاح على الرابط الآتي:
https://web.archive.org/web/20110726233254/http://www.sabq.org/sabq/user/news.do?section=16&id=7
تم الاسترجاع بتاريخ: 22-7-2021م.

(16) المنجومي، تحليل مستوى تطبيقات قصص الأطفال: 59-64.

(17) نفسه: 60-64.

(18)موقع عالم أنس، متاح على الرابط: https://www.anasworld.net/quran/، تم الاسترجاع بتاريخ: 22-7-2021م.

(19) مؤسسة أنس للتدريب التربوي، متاح على الرابط: https://www.anasworld.net/quran/#myModal، تم الاسترجاع بتاريخ: 22-7-2021م.

(20) إسكندر، رواية القصة الرقميّة: 10.

(21) عبدالصمد، ونور الدين، تأثير أساليب حكي القصص الرقميّة: 137.

(22) نفسه: 119-139.

(23) نفسه: 141.

(24) محمد، القصة الرقمية: 10.

(25) إسكندر، رواية القصة الرقميّة: 10.

(26)مدونة أحمد شتا، تحميل تطبيق حكايات بالعربي للأندرويد 2019م، أفضل تطبيق قصص أطفال قبل النوم (مكتوبة ومصورة)، متاح على الرابط الآتي: https://www.ahmedsheta.com/2019/08/arabic-kids-short-stories-bedtime-2019.html، تم الاسترجاع بتاريخ: 22-7-2021م.

(27) تطبيق حكايات بالعربي: قصص أطفال قبل النوم - عربية مصورة، يدعوك إلى تثبيت التطبيق عبر زيارة جوجل بهذه العبارة، (belarabyapps.com ندعم تعلم الطفل من خلال تطبيقات جوال تفاعلية, ألعاب تعليمية للأطفال، قصص عربية مصورة وقصص أطفال هادفة، تعليم الأطفال الحروف العربية).

قائمة المصادروالمراجع:

أولا: المراجع باللغة العربية

(2) إسكندر، رامي، رواية القصة الرقميّة في التعليم الإلكتروني، مجلة التعليم الإلكتروني، جامعة المنصورة، مصر، ع10، 2016م.

(3) دحلان، براعم، فعالية توظيف القصص الرقمية في تنمية مهارات حل المسائل اللفظية الرياضية لدى تلاميذ الصف الثالث الأساس بغزة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2016م.

(4) عبدالباسط، حسين محمد أحمد، مواقف عملية لاستخدام حكي القصص الرقمية في تدريس المقررات الدراسية (2014م)، مجلة التعليم الالكتروني، جامعة المنصورة، مصر، ع13، 2014م.

(5) عبدالصمد، أسماء، ونور الدين، شيماء، تأثير أساليب حكي القصص الرقميّة عبر تقنية البودكاستنج على تنمية الذكاء اللغوي والقدرة على التخيل لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية المعاقين بصريا، مجلة كلية التربية، جامعة الأزهر، مصر، ع176، 2017م.

(6) شكر، إيمان جمعة فهمي، استخدام رواية القصص الرقمية في تنمية الهوية الثقافية للأطفال ذوي صعوبات التعلم، مجلة كلية التربية، جامعة بنها، مصر، مج26، ع104، 2015م.

(7) الشريف، إيمان زكي موسى محمد، القصة الرقمية التعليمية مدخل تكنولوجي لتنمية التفكير الناقد والتحصيل المعرفي ومهارات الإنتاج والاتجاه لدى الطلاب، مجلة دراسات تربوية واجتماعية، كلية التربية جامعة حلوان، مج 20، ع2، 2020م.

(8) شهبو، سامية مختار محمد، فعالية برنامج يستخدم القصص الإلكترونية في تحسين مفهوم الذات لدى عينة من أطفال الروضة، مجلة دراسات الطفولة، كلية الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس، مصر، مج22, ع82، 2019م.

(9) الشناوي، مروة، توظيف القصص الرقمية في تنمية بعض المفاهيم الصحية لدى طفل الروضة، 2018م.

(10) شحاته، نشوى رفعت محمد، تصميم إستراتيجية تعليمية مقترحة عبر الويب في ضوء نموذج أبعاد التعلم لتنمية مهارات تطوير القصص الرقمية التعليمية والاتجاه نحوها. تكنولوجيا التعليم، الجمعية المصرية لتكنولوجيا التعليم، مصر، مج24، ع2، 2014م.

(11) عطية، مختار عبدالخالق عبد الله، فاعلية إستراتيجية حكى القصص الرقمية التشاركية في تنمية مهارات الفهم الاستماعي والدافعية لتعلم اللغة العربية لدى متعلميها غير الناطقين بها، الثقافة والتنمية، مصر، س16، ع100، 2016م.

(12) أبو مغنم، كرامي بدوي، فاعلية القصص الرقمية التشاركية في تدريس الدراسات الاجتماعية في التحصيل وتنمية القيم الأخلاقية لدي تلاميذ المرحلة الإعدادية، الثقافة والتنمية، مصر، س 14، ع 75، 2013م.

(13) مهدي، حسين ربحي، الجرف، ريم، درويش، عطا، فاعلية إستراتيجية في القصص الرقمية في إكساب طالبات الصف التاسع الأساسي بغزة المفاهيم التكنولوجية. مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات التربوية والنفسية، فلسطين، مج4، ع13، 2016م.

(14) المنجومي، وفاء، تحليل محتوى تطبيقات قصص الأطفال المقدمة عبر المتاجر الإلكترونية للهواتف الذكية والحواسيب اللوحية الكفية، مجلة الطفولة العربية، الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، الكويت، ع68، 2016م.

(15) يونس، عزه عنتر النوبي، دنداروي، هدية محمد، علي، بدرية حسن، فاعلية استخدام القصة الرقمية في تنمية التحصيل الموسيقي لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية، مجلة جامعة جنوب الوادي الدولية للعلوم، مصر، ع11، 2021م.

ثانيًا: المراجع باللغة الإنجليزية

(16) Nazuk, A., Khan, F., Munir, J., Anwar, S., Raza, S. M., & Cheema, U. A, Use of Digital Storytelling as a Teaching Tool at National University of Science and Technology. *Bulletin of Education and Research*, *37*(1), 2015.

(17) Penttilä, J., Kallunki, V., Niemi, H. M., & Multisilta, J, A Structured Inquiry into a Digital Story: Students Report the Making of a Superball. *International Journal of Mobile and Blended Learning (IJMBL)*, *8*(3), 2016.

(18) Shelton, C. C., Archambault, L. M., & Hale, A. E, Bringing Digital Storytelling to the Elementary Classroom: Video Production for Preservice Teachers. *Journal of Digital Learning in Teacher Education*,.*33*(2), 2017.

(19) Thang, S. M., Lin, L. K., Mahmud, N., Ismail, K., & Zabidi, N. A, Technology integration in the form of digital storytelling: mapping the concerns of four Malaysian ESL instructors. *Computer Assisted Language Learning*, *27*(4), 2014.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

كينونة النص الأدبي الرقمي في ضوء (غرف ومرايا) لِلَبِيْبَة خمّار
رؤية أنطولوجية

د. هدى عبدالرحمن الدريس*

haaldrees@pnu.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2022/01/10م	تاريخ القبول: 2022/02/17م

ملخص:

يعالج هذا البحث إشكالية تتعلّق بذات النص الأدبي الرقمي وكينونته، من حيث تحقق وجوده، وقضية تجنيسه، وانطلقتُ فيه من فرضية تطور الأنواع والأجناس الأدبية، وقد اتخذتُ من القصص المترابطة للبيبة خمّار (غرف ومرايا) أنموذجًا لدعم رؤيتي، وتحقيق هدفي في بيان طبيعة هذا النص، والكشف عن ماهيته وجوهره الثابت، والتحقق من تجنيسه. ومن النتائج التي توصل إليها البحث أن النص الأدبي الرقمي نص له كينونته الخاصة، وماهيته المتميزة، التي تجعل منه نص هذه المرحلة التي تتميز بالانفتاح والتراكم المعرفي والتطور التكنولوجي، وتتسم بتحكم الشاشات في أبعاد الحياة المختلفة، مما يحسم الخلاف حول وجود هذا النص وأهميته، ويدعونا للتعامل معه بموضوعية واهتمام، للاستفادة من تقنياته في بناء النصوص في شتى المعارف والعلوم، ومناحي الحياة المختلفة.

الكلمات المفتاحية: النص الأدبي الرقمي، أنطولوجيا النص، الأنطولوجيا، الروابط، التجنيس.

* أستاذ الأدب الحديث والنقد المشارك - قسم اللغة العربية- كلية الآداب - جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن - المملكة العربية السعودية.

DOI: 10.53286/2118-000-013-014

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Existence of the E-Literary Text in Light of *Rooms and Mirrors* by Labiba Khammar

An Ontological Vision

Dr. Huda Abdulrahman Al-Ddreis*

haaldrees@pnu.edu.sa

Received date: 10/01/2022	Accepted date: 17/02/2022

Abstract:

This research deals with an issue related to the existence of e-literary text in terms of its presence, and the issue of its categorization. The paper started from the hypothesis of the evolution of literary types and genres, using the interconnected stories of Labiba Khammar's *Rooms and Mirrors* as a model to support the researcher's vision, achieving the goal in explaining the nature of such a text, and revealing its essence. Among the results of the research is that the e-literary text has its own distinct nature, thus, making it the text of this century, which is characterized by openness, knowledge accumulation and technological development. This resolves the dispute about the existence and the importance of such texts, and invites us to deal with them objectively in order to benefit from their techniques in constructing texts in various knowledge, sciences, and different aspects of life.

Keywords: E-literary Text, Text Ontology, Ontology, links, Categorization.

* Associate Professor of Literature and Modern Criticism, Department Arabic Language, Faculty of Arts, Princess Nourah Bint Abdulrahman University, Saudi Araibia.

المقدمة:

وُلِدَ النص الأدبي الرقمي في أحضان الثورة التكنولوجية مع ظهور الحاسوب، والفضاء الشبكي، والوسائط الرقمية المتعددة.

وقد ثار الجدل حوله بين علماء النص ونقاده، ما بين مؤيد له ومعارض؛ فمنهم من يرى أنه مرحلة متطورة من مراحل النص، استجاب فيها لمقتضيات العصر وتطوراته، وأن هذه الظاهرة الأدبية تستحق الاحتفاء بها، والإقبال عليها، ويتبنّى هذا الرأي "يقطين" ومن سار على نهجه؛ إذ راهن على أن النص المترابط بشكل عام هو ركيزة الثقافة العربية، ومستقبلها، ودعا الكتاب من المبدعين والباحثين والأكاديميين إلى الاحتفاء بهذا النص، وانتهاج طرائقه واستراتيجياته في الكتابة بما يتواءم مع طبيعة العصر الرقمي[1]. بينما يرى "بنكراد" استحالة وجود جماليات رقمية، تقدم للعين ما هو أجمل مما يقوله اللفظ، وأن المعادلات النصية التي تنشأ بفعل الروابط لا يمكن أن تكون مصدرا للطاقة الانفعالية[2].

ومن هذا المنطلق يرى أصحاب هذا الرأي أن النص الرقمي طفرة جينية، ومرحلة تجريب لا يمكن أن يُكتب لها البقاء؛ وأن النص الأدبي الرقمي كفيل بأن يقضي على أدبية الأدب وجمالياته، وبين هذين الفريقين من يقف محايدًا، يرقب الخلاف بينهما في المؤتمرات والندوات والملتقيات.

ومن رحم هذه الإشكالية، جاءت فكرة هذا البحث بعنوان: "كينونة النص الأدبي الرقمي في ضوء (غرف ومرايا) للبيية خمّار، رؤية أنطولوجية"، الذي سأنطلق فيه من فرضية مؤدّاها أن الأجناس والأنواع الأدبية تتطوّر بتطوّر العصور، وتتغيّر طبيعتها بتغيّر الوسائط والقنوات الناقلة لها.

وسيجيب على عدة تساؤلات، منها:

1- ما طبيعة هذا النص، وما جوهره الذي يتحقق به وجوده؟
2- هل يمكن أن يخضع هذا النص لقضية التجنيس الأدبي الأرسطية؟
3- هل يمكن للنص الأدبي الرقمي أن يثبت وجوده في أجواء الخلاف الدائرة حوله؟

ويهدف هذا البحث إلى:

1- بيان طبيعة هذا النص، وطريقة تشكّله.

2- الكشف عن الجوهر الثابت في ذات النص الأدبي الرقمي، والبنية المتحكمة فيه.

3- التحقق من جنس هذا النص، وسياقه الأدبي الذي ينتمي إليه.

وسأدخل إلى هذا النص من منظور (الأنطولوجيا) التي تبحث في ذات الكائنات وماهيتها، في ضوء الأنطولوجية الظاهراتية، مع التنويه على أن اتكائي على نص (غرف ومرايا) للبيبة خمار، ليس الغرض منه البحث عن جماليات هذا النص، أو الوصول إلى دلالاته، إنما الهدف منه إضاءة زاوية البحث ودعم رؤية الباحثة.

والجدير بالذكر أن هناك سيلا من الكتب والبحوث التي تتناول النص المترابط بشكل عام بالتنظير والتطبيق، ومن أهمها (النص المترابط، ومستقبل الثقافة العربية) لسعيد يقطين، و(النص المترابط، فن الكتابة الرقمية وآفاق التلقي)، و(شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة) للبيبة خمار، وتشكل هذه الأدبيات وغيرها مرجعا مهما لكل باحث في ميدان النص الرقمي، وترسم الخطوط الكبرى لمعالم هذا النص ومعماريته.

إلا أن الذي يميز هذا البحث عن غيره هو البوابة التي يدلف منها إلى هذا النص، ومقاربته من بوابة الأنطولوجيا، للتحقق من ذاته، وبيان كينونته، ومعرفة أهميته.

وتقتضي طبيعة البحث أن أقسّمه إلى محورين، أتناول في المحور الأول الجهاز الاصطلاحي من حيث: تحديد مفهوم الأنطولوجيا، ومصطلح النص الأدبي الرقمي، والمحور الثاني يرتبط بكينونة النص الأدبي الرقمي في ضوء إشكاليتين هما: الوجود والعدم، والارتحال والاغتراب.

1- مفهوم الأنطولوجيا

الأنطولوجيا (Ontology)، هي نظرية الوجود أو علم الوجود، والوجود هو الكون، والموجود هو الشيء أو الكيان الذي يتحقّق بوجوده الملموس بشكل كامل، ومستقلّ بذاته وبنفسه، وحاضر

كليًّا في الزمن[3]، وتهتم الأنطولوجيا بطرح الأسئلة والتفسيرات والمفاهيم والمقولات التي نشأت، أو التي تنشأ عند النظر في الموجودات من جهة الوجود[4]، أو كما يقول أرسطو: معرفة (الوجود بما هو موجود)[5]، وتنطلق الرؤية الأنطولوجية من مبدأ قارٍّ هو: أن للكائنات المادية في الكون بعض الصفات العامة، مثل: الوجود، والإمكان، والديمومة، وتشتغل الأنطولوجيا في مباحثها على محاولة إثبات هذه الصفات في الكائن؛ للتحقق من كينونته ووجوده الفعلي في هذا الكون[6]، وتركز على معرفة الوحدة الأساس في تكوينه، أي النظر في كُنْه الأشياء والجوهر الثابت فيها، الذي يتوقف عليه وجودها، ولا يمكننا أن نتصورها بدونه. وتستبعد من ذلك الأعراض المتغيرة، التي تطرأ على الأجسام المادية[7]، وتصرف النظر عن كلّ "ما يفنى ويخضع للصيرورة؛...إذ الوجود -في نظر هايدغر- امتلاء خالص وصرف من الدوام والاستمرار، وأن هذا الدوام لا يُمسّ بواسطة الاضطراب والتغيّر والتحوّل والصيرورة"[8].

وتركز الأنطولوجيا في مباحثها على ثنائية (الوجود/العدم)، وذلك وفق قاعدة تنطلق منها، مفادها: أن كل ما يدركه العقل بشكل واضح يتضمّن فكرة وجود ما؛ إذ إن كل ما نتخيله يمكن وجوده[9]. ويعطي "أرسطو" الأولية في إدراك الموجودات إلى الحواسّ، إذ لا يمكن للعقل أن يفهم شيئًا، أو يستفيد علمًا إلا عن طريق الحسّ، فالحواسّ هي المنافذ الطبعية لإدراك ما في الكون، وهي البوابات التي نستقبل عن طريقها معرفتنا ومعلوماتنا عن العالم، بمساعدة التنبيهات الداخلية أو الخارجية التي تصدر من البيئة[10].

إن الإدراك العقلي الذي ينتج عن عملية الإحساس هذه، هو الذي يولّد التصورات والرؤى الممكنة لمعرفتنا ومعلوماتنا حول العالم وموجوداته[11] التي تتجلّى أمام الوعي فيدركها مرتكزًا على كينونتها؛ أي ماهيّتها، وطريقة وجودها على ما هي عليه[12]، ويمكن أن ندرك هذا الوجود ونؤطّر حدوده عن طريق أربعة جوانب متمايزة ومترابطة هي: الصيرورة، والظهور، والتفكير، والواجب[13].

ولهذا الوجود في الفلسفة الإسلامية أربع مراتب، هي: الوجود الحقيقي أو المتحقق، وهي أعلى مراتب الوجود للكائنات، ويليها الوجود الذهني أي المفهوم الذي يتشكل في ذهن كل منا عن هذا الكائن، ثم يليه الوجود اللفظي، ثم الكتابي[14].

إن المتتبع لمفهوم الأنطولوجيا يدرك أنه قد طرأ عليه تغييرات جوهرية كثيرة في تاريخه الطويل؛ فقد ارتبط منذ العصور الوسطى بالميتافيزيقيا التي تبحث في قوانين الوجود، معتمدة على المنطق في فهم وتفسير الأشياء وقوانينها، وقد طرحت كل مدرسة فلسفية أفكارها، وقامت بتأطير الفضاء الذي تعمل في نطاقه وفقا لنظامها الأساس الذي يركز على الأشياء والكائنات دون النظر في كينونتها، تلك الكينونة التي ينطلق منها "هايدغر" في اشتغالاته، مؤكدا على أنه لكي ندرك الوجود فإنه ينبغي أن نكشف حقيقة ماهية الوجود وجوهره[15].

وتؤدي الأنطولوجيا في عصرنا الواقعي والافتراضي دورا كبيرا في المجال المعرفي؛ إذ تسعى إلى نمْذجة المعرفة ببناء كيانات توفر مجموعة من المصطلحات والمفاهيم، وتضعها في تصنيفات بحسب كياناتها وخصائصها وصفاتها المشتركة، وتؤطّر العلاقات بينها وفق توصيفات ومسميات ودلالات معينة، وتهدف إلى توليف وجهات النظر المختلفة لفهم موضوع محدد[16].

وقد ازدادت أهمية الأنطولوجيا مع تطور علم المعلومات، وأنظمة الويب والبرمجيات، إذ تسعى الأنطولوجيات المختلفة إلى تحقيق التكامل المعرفي وذلك بتوفير المحتوى وتصنيفه وتنظيمه، لإثراء المحتوى الرقمي في مجالات العلوم المختلفة على صفحات الويب[17].

وقد تأسس مفهوم الأنطولوجيا في النقد الأدبي على المستويين المعرفي والمنهجي، منطلقا من فلسفة الألماني "هوسرل"، الذي طرح في أوائل هذا القرن نظريته القائلة بأن المعرفة الحقيقية للعالم تتحقق بتحليل الذات نفسها وهي تحاول التعرف على العالم، مع تجريد الوعي عن أية تصورات قبلية فلسفية أو حسية[18]، وتطور هذا المفهوم الظاهراتي الفنيومنيولوجي على يد "هايدجر"؛ الذي ينطلق من قاعدة الوجود الإنساني، ويرى أن هذا المنهج في دراسة الظواهر يضمن أن يحضر الشيء

المبحوث ذاته، وأن نتناول الموضوعات كما تظهر بذاتها، وتكشف عن ماهياتها بنفسها، بعيدا عن أية رؤية أو تحيزّات نظرية مُسبقة[19].

وفي ضوء هذه الرؤية الأنطولوجية للكون وماهية الوجود، سأنطلق في تحقيق وجود النصّ الأدبي الرقمي، وسأبدأ بتحديد مفهومه.

2- النص الأدبي الرقمي

يمكن أن نؤطّر مفهوم النص الأدبي الرقمي، بالنظر في أبعاده الثلاثة التي تكونه وهي: النصوصية، والأدبية، والترابطية أو الرقمية.

وأول هذه الدوالّ (النص) الذي تبلور مفهومه واتضحت معالمه، وتحددت دلالاته، على يد المنظرين والنقاد في القرن العشرين، إذ يطلق النص على كل إنتاج لغويّ منغلق، مكتفٍ بذاته مكتمل في دلالته، يتسم بالخطّية، ويتميز بالترابط بين مكوناته، والاتساق والانسجام بين وحداته وأجزائه، ويهدف إلى إيصال فكرة أو معنى إلى المتلقي[20]، بغضّ النظر عن طول هذا النصّ أو قِصَره، والموضوع الذي يعالجه؛ فقد يكون جملة واحدة، وقد يكون كتابا كاملا، فمعيار النصوصية هو الاستقلال والانغلاق والاكتمال والترابط والانسجام، ووحدته ليست وحدة شكل بل وحدة دلالة[21].

وينتقل هذا النصّ من العموم إلى الخصوصية، عندما يكتسب بعدًا آخر إلى جانب (النصوصية) وهو بعد (الأدبية)، الذي ينقل النص من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي، ويأخذه بذلك إلى سياق جديد، يحقق له وجوده الذاتي في عالمه الخاص (الجنس الأدبي)؛ لتتشكل هويته وكينونته الخاصة بواسطة شفرته، وتتضافر عناصره، ومكوناته الخاصة في تكثيف طاقته الداخلية، ليصبح بعدها كائنًا لغويًا مفعمًا بالحيوية والقوة والجمالية، مما يحرّره من قيود النفعية ومفهوماتها[22].

ولم يقف مشروع نظرية النص عند حدود الرؤية الضيقة، والتصور المنغلق، إذ لا يزال المشتغلون به، يطوّرون المصطلحات، ويفتحون الأبواب، ويجددون الرؤى والتصورات، ليأخذ النص بعدًا مفاهيميًّا جديدًا على يد كريستيفا، وجيرار جينت، ورولان بارت، وغيرهم؛ إذ دعوا إلى تفريغ النص من شحناته العرفية والمعرفية، لتصبح علامته حرة بعيدة عن قيود المعجم، فأصبح النص منفتحًا على غيره من النصوص متفاعلًا في سياقه الجديد معها، فيما يسميه رواد النقد التفكيكي بمصطلح "تداخل النصوص"[23]، أو "التناص والمتعاليات النصية[24].

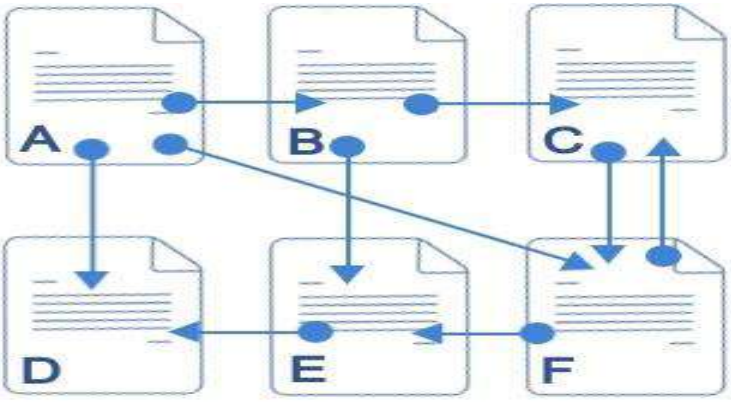
فكل نص -بحسب "ليتش"- هو سلسلة متداخلة من النصوص المتعالقة المتشابكة بصور وأشكال مختلفة[25]، ويتشكل نسيجه من تضافر وتشابك وترابط عدد من الأنساق، مما سلف من القراءات والمشاهدات والكتابات والتصورات، أي النص المجتمعي الثقافي؛ إذ يتسع النص اتساعا هائلا ليشمل كينونة النص ذاته[26]، ولا يمكن لنصٍّ أن يستقل بذاته، لأنه جهاز عبر لغوي، تتجاوز معماريته المكونات اللغوية، إلى الإشارات والرموز غير اللغوية، فالنص عملية إنتاجية، تعيد توزيع نظام اللسان، مما يؤدي إلى تداخل النصوص، وارتحالها[27]، وتتشكل عوالمه وتتكامل من بنيات صغرى وكبرى، تنتظم في نسق ومعمار نصِّيّ معيّن، تتفاعل وتتعالق فيما بينها، وتوجه المتلقي للتفاعل معها وفق النوع الأدبي الذي تدخل في نطاقه.

ولا يكون العمل الفني الإبداعي عملًا أدبيًا -من وجهة نظر "إيكو"- إلا بمقدار انفتاحه على أعمال أخرى، وعلى صيرورته، وعلى العالم الذي يؤثر فيه ويتأثر به؛ لذلك فإننا نرصد النصّ الأدبي عبر مراحل تطوره، يتفاعل مع بيئته ويتأثر بها؛ سواء أكان ذلك في معماره، أم في الوسائط والقنوات الناقلة له[28].

وبعدما حلّ عصر الصورة، وثقافة الصورة، وعمومية الاستقبال، والتحوّل من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير[29]، بعد ظهور الحاسوب الشخصي، بوسائطه المتعددة وفضائه الشبكي؛ سارع النص الأدبي وقتئذٍ إلى غرس نفسه في هذا السياق الثقافي والمعلوماتي المتطور، متفاعًلا معه، ومتأثرًا به، ومؤثرًا فيه، مستثمرًا الوسائط المتعددة والبرمجيات الحاسوبية في البناء والتواصل.

لقد هيّأ العصر الرقمي بتحولاته الحثيثة، ووسائطه المتعددة فضاءً حرًّا واسعًا تفاعليًا، لإبداع النصوص، فظهر النص الأدبي الرقمي، مجسدًا حالة التفاعل بين الأدب والمعلوميات والبرمجيات، على مستوى الإنتاج والتلقي، معتمدًا في ذلك إلى جانب اللغة اللسانية على علامات أخرى غير لغوية أو صوتية أو حركية، مستثمرًا كل ما يقدمه الحاسوب من برمجيات وتطبيقات ووسائط، ومعتمدًا على تقنية الروابط؛ لوصل وربط أجزائه المتعددة والمتباينة ربطًا يقوم على الانسجام والتفاعل[30].

ظهر مصطلح النص المترابط أول مرة في منتصف الستينات، على يد نيلسون، إذ عرفه بأنه: "كتابة غير تتابعية، وسلسلة من الكتل النصية تربطها حلقات وصل متعددة، تتيح للقارئ مسارات مختلفة للقراءة والتفاعل، وهذا النص لا يمكن قراءته إلا عن طريق شاشة الحاسوب"[31]، وقد وضع تصورا لهذا النص عبر ترسيمته[32] التي تتضح في الشكل(1):



شكل(1) ترسيمة "نيلسون" للنص الرقمي المترابط.

توضح هذه الترسيمة واقع هذا النص، والتصوّر المبدئي له، إذ يتشكل من وحدات يترابط بعضها مع بعض عبر الروابط في مسارات ومدارات مختلفة، لتشكل شبكة نصية لا يمكن أن ندركها إلا عن طريق شاشة الحاسوب، وقد ارتكزت عليها جهود البيوطيقيين في التنظير لهذا النص،

والمبدعين في إنتاج النصوص الرقمية المترابطة، وفي ضوء هذا التصور سأنطلق لتحقيق كينونة هذا النص.

3- كينونة النصّ الأدبي الرقمي

الكينونة من أهم مباحث الفلسفة ومحاور ها، فلكل كائن كينونته الخاصة، ومن خصائصها أنها كائنة، بمعنى موجودة ومتحققة، وأنها هي في ذاتها، بمعنى قائمة بذاتها وليس بغيرها، وهي على ماهي عليه منذ وجودها، أي ترتكز على الثوابت والجواهر لا الأعراض والمتغيرات، وهذه الكينونة هي ماهية الكائن التي يتبدّى ويتجلّى بها في الوجود بذاته[33]. والكينونة هي بدء الوجود، ولكنها لا يمكن أن تتحقق فعليّا إلا بسيرورة وصيرورة، والسيرورة هي حركة سير الزمن، والصيرورة هي الحالة التي تنتهي إليها الكينونة بعد سيرورتها، وترتبط هذه المحاور الثلاثة ارتباطا متلازما، فالسيرورة لا بد أن تقع على كائن يخضع لها، ليتحول بتأثيرها إلى صيرورة أخرى، والصيرورة لا تكون أبدا مع عدم وجود شيء وقعت عليه السيرورة، وهذه المعادلة التي تربط بين هذه المحاور الثلاثة تؤكد أنه لا وجود بدون تطور، وفي الوقت ذاته لا تطور بلا وجود[34].

والكينونة بهذا المفهوم هي البوابة التي سأدخل منها إلى النص الأدبي الرقمي ، بوصفه وجودا يتجلّى ويتمظهر بذاته[35]، وأشتغل عليه بالوقوف على كينونته، التي تمثل طريقة وجوده الخاصة التي يتشكّل في إطارها، كي يتجلّى أمام الوعي[36]، في إطار حركة الزمن، التي يصير بفعلها إلى صيرورته التي هو عليها الآن، وسيكون ذلك في مبحثين أقف فيهما على إشكاليتين تعتوران هذه الكينونة، وهما إشكالية الوجود والعدم، وإشكالية التجنيس وتحقيق الذات.

مع يقيني أن من أصعب الأمور على النّاقد الاشتغال على نصٍّ أو نوعٍ أدبي، يعتوره كثير من الإشكالات، وتتباين حوله الرؤى؛ بين مؤيد، ومعارض، ومن قبيل ذلك الاشتغال على النصّ الأدبي الذي توظّف فيه الكتابة الرّقمية؛ لأن الاشتغال على نموذج واحد لن يقدّم نظرة شمولية لهذا النص

في كل تجلياته وأبعاده، وبخاصة في ضوء الرؤى المتباينة حوله، ولكن حسبي أن مقاربة هذا النص من زاوية معينة ستضيف له شيئًا جديدًا؛ إذ إن لكل ناقد رؤيته وتصوّره.

3-1. إشكالية الوجود والعدم

يتكون النصّ رقميًا كان أو غير رقمي من بنيات وعلامات ووحدات، ولكن النصّ الرقمي يتسم بالبعد الترابطي، إذ إنه مركب من كتل وعقد من النصوص المتفاعلة اللفظية وغير اللفظية، التي ينتقل معها النصّ من نظام الخطية إلى نظام اللاخطية عبر الروابط[37].

إن بناء النص الأدبي المقروء أو المكتوب، الذي يتّسم بالخطيّة يكون مماثلًا للطريقة التي ينتجه بها المرسل، بينما نعاين على شاشة الحاسوب نصًّا يخالف النصّ المنتَج من قبل صاحبه عند حضور البعد الرقمي، الذي تُحوَّل به المادة المكتوبة إلى مادة قابلة للمعاينة[38]، إضافة إلى أن هذا النصّ يتحول إلى نصّين؛ نصٍّ ظاهر يمكننا تلقيه ومشاهدته الآن، ونصّ غائب خفيّ عن إدراكنا، لا يمكننا رؤيته في اللحظة نفسها، ويختفي خلف لغة البرمجة.

إن النصّ الرقمي المترابط في ضوء التصورات والأُطر التي وضعها البيوطيقيون له، يدعو الناقد إلى طرح عدد من التساؤلات حول كينونة هذا النص، وماهيته، ووحدة بنائه الأساس أو جوهره، والأعراض الطارئة عليه، وهل هو نص له وجود فعلي في فضائه؟ خاصة أن هذا النص لا يمكن تحققه فعليًّا بشكل كامل بكل بنياته دفعة واحدة على جهاز الحاسوب، فضلًا عن أنه نصّ معدوم لا يمكن إدراكه فعليا خارج شاشة الحاسوب إلا في بعض شذراته.

إن الطريقة التي يتشكّل بها النص الأدبي الرّقمي، تجعلنا أمام طريقة تختلف عن طريقة بناء النص العادي، إذ لا يبدو لنا من هذا النص إلا ما يتجلى علينا عن طريق شاشة الحاسوب، فما نراه ليس النص كاملًا، إنما نرى شذرة أو عقدة من النص فقط، وهذه العقدة تتضمن عددا من الروابط التي تُخْفي خلفها عقدا أخرى لا نراها إلا بالنقر على الرابط وتنشيطه[39]، وظهورها مرهون باختفاء

العقدة السابقة لها، وهذا يدعونا للتفكّر في ماهية هذا النصّ، الذي لا يتكوّن إلا بالتعالق والتشابك بين وحداته، وفي الوقت نفسه لا تتجلّى عُقَدُه للمتلقي إلا على أنقاض عُقَد أخرى.

وهذا هو سؤال الأنطولوجيا التي تقوم على ثنائية الوجود والعدم؛ وتركز هذه الرؤية الأنطولوجية -كما ذكرت سابقًا- على الصفات الثابتة والدائمة في الكائن لإثبات وجوده الفعلي في الكون[40].

وسأحاول أن أقارب تحديد الصفة الجوهرية في هذا النص الرقمي بشكل عام، أو البنية الأساس المتحكمة في معماريته، التي يرتكز عليها ليتحقق بها وجوده الفعلي، وذلك عن طريق التأمل والإدراك في النصّ الرقمي الذي بين يديّ (غرف ومرايا) للبيبة خمّار؛ إذ تظهر شاشة الاستقبال للمُعاين حالما يتصل بالشبكة العنكبوتية على الرابط الآتي: https://labiba-meroires.blogspot.com

ويحيلنا الرابط بعد تنشيطه إلى شاشة الاستقبال للنص، وبعد الضغط على رابط الصورة في شاشة الاستقبال ننتقل مباشرة إلى لوحة المدخل للنص، التي تظهر في الشكل (2):

الشكل(2)،صورة توضح مدخل نص (غرف ومرايا).

يظهر على الشاشة العنوان الرئيس، الذي يوحي بأننا أمام مجموعة قصصية للكاتبة. يرتبط بعضها ببعض بصورة ما، ويظهر على الشاشة عناوين القصص التي تتشكل في أحد عشر رابطًا، عند الضغط عليها نعاين خلف كل رابط عقدة لسانية، تمثل قصة قصيرة، وسيلاحظ المعاين أن كل قصة يُنتقل إليها عبر الرابط الأساس، تحتوي على عدة كلمات ملونة ضمن بناء النص، تشكل روابط جديدة، وعند تفعيلها ستنقله إلى عقدة أخرى، وهذه العقد التي تقبع خلف الرابط؛ إما أن تكون واحدة من قصص المجموعة الأساس أو قصة جديدة، أو قد تكون عقدة غير لسانية (صورة، معلومة، موقعا إلكترونيا، مشهدًا متحركا).

ويستمر هذا السيل الجارف من العقد المتنوعة لفظية وغير لفظية، ولن يتوقف هذا التدفق للعقد حتى يكفّ المعاين عن تفعيل الروابط، فإذا توقف، انتهى نصه الذي يعاينه، وإن أغلق المعاينة وعاد إليها مرة أخرى، فإنه سيجد اللحظة التي توقف عندها قد تفلتت منه، ولن يجدها مهما حاول جاهدًا، وسيبدأ بمسار جديد مختلف عمّا كان يسير عبره في وقت سابق، وسيتكرر الحدث ذاته في كل مرة يزور فيها المعاين هذا النصّ، إضافة إلى أنه يمكنه في كل مرة أن يدخل إلى النص من نافذة أخرى غير السابقة، فأمامه إحدى عشرة بداية ينطلق منها لمعاينة النص على الحاسوب، ومن كل نافذة دخول، يمكنه أن ينطلق عبر مسارات متنوعة ومتعددة تبعًا لتنشيطه للروابط، التي يخضع تنشيطها لرغبته الذاتية بدون أسس أو قواعد يهتدي بها.

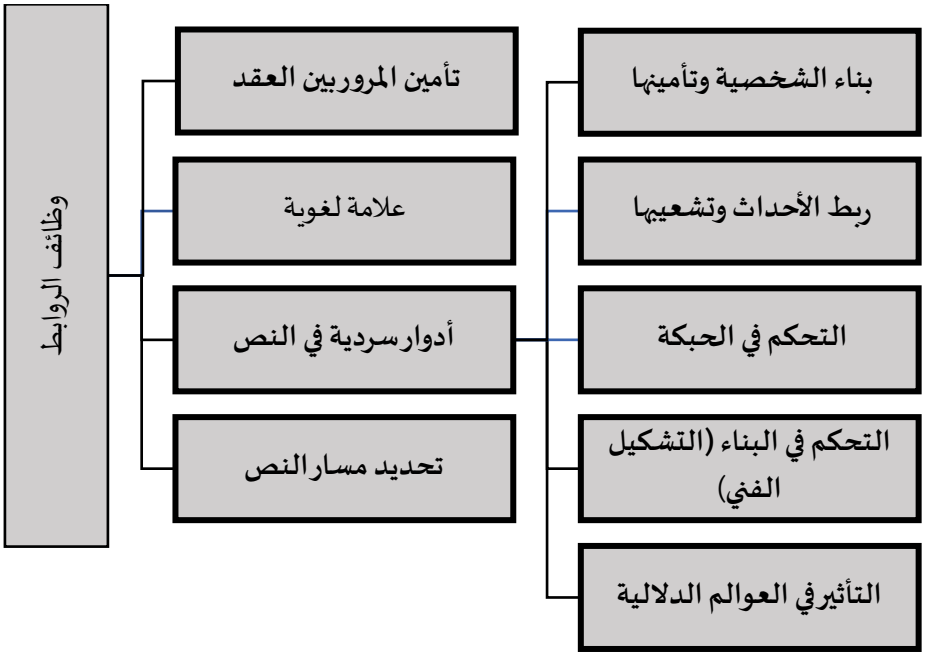
وكما تتعدد البدايات والمداخل لهذا النص، تتعدّد كذلك النهايات، فنهاية النص في كل مرة هي اللحظة التي يتوقف عندها المتلقي عن المعاينة وتنشيط الروابط.

يتضح مما تقدّم غياب المركز في هذا النص، فلا بداية ثابتة أو محددة له، ولا نهاية مؤكدة يقف عليها القارئ، فالبدايات متعددة والنهايات مفتوحة وكثيرة، والمسارات متنوعة، والذي يحدد البداية، ويقف عند النهاية في كل مرة هو الرّابط الذي يقوم المعاين بتنشيطه بالنّقر عليه.

ومن هذا المنطلق فإنه يمكنني القول بأن البنية المتحكمة في النص الرقمي هي الروابط التشعيبية، وبدون وجود هذه الروابط سيكون النص بصورته المكتملة معدومًا ومبتورا ومتشظّيا.

ولو تهيأ لنا ونظرنا إلى هذا النص مجتمعًا نظرة بانورامية فإننا سنُعاين عُقدًا ووحدات متفرقة، يرتبط بعضها ببعض من باب المشابهة أو التجاور أو التناقض أو التداعي الحر، تنتظم في شبكة من العلاقات يفرزها التكوين الخاص لهذا النص الموسوعي، الذي ترتبط فيه كل القيم ضمن شبكة عنكبوتية تُجيز كل شيء، وتتجاوز عن كل عرف[41]، والروابط هي التي تقوم بالربط بين هذه العقد في شبكة متعالقة، وهي وحدها التي تقوم بتوسيع هذه الشبكة المترابطة، أو تقليص اتساعها.

ولا يقتصر عمل الروابط على عملية الربط فقط، ولكنها تقوم بعدة وظائف جوهرية في هذا النص[42]، وتتضح بعض هذه الوظائف في الشكل(3)، الذي يبين دور الرابط التشعيبي في بنية النص السردي الرّقمي بوصفه أنموذجا:



الشكل (3) خطاطة تبين وظائف الروابط في النص السردي الرقمي.

إن هذا الدور الفاعل للروابط يقودنا إلى طرح سؤال الأنطولوجيا وهو: هل لهذا النص وجود بانعدام هذه الروابط؟ والجواب حتمًا سيكون بالنفي؛ لأنه سيصبح بانتزاعها أو تعطيلها نصوصا متفرقة متشظية، لا رابط بينها. مما يؤكد القول بأن النص الأدبي الرقمي لا يمكن أن يتحقق وجوده إلا بهذه الروابط، إذ هي العنصر الأساس في بنائه، وهي التي تضمن وجوده على الوسيط النّاقل (الحاسوب)، إضافة إلى ذلك فإن هذا النصّ يبقى نصًّا معدومًا لا وجود له بصفته الرقميّة عند تعطِّل هذه الروابط، سواء كان هذا التعطيل بسبب فقدان شبكة الإنترنت، أو بسبب عدم تنشيطها من قبل المستخدم.

وإذا رجعنا إلى هذا النص بعد اكتماله، وانتظام وحداته، بفعل الروابط، وحاولنا معرفة وحدة بنائه، أو الخلية والمادة الخام التي يتأسّس عليها نسيجه، فإننا سندرك حتما أنها تلك العُقد اللسانية الموجودة في الشاشة الرئيسة، التي تُعدّ مدخلًا للنص، وتظهر للمتلقي عند النقر على شاشة الاستقبال، ويتجلّى هذا النص الذي بين أيدينا في إحدى عشرة وحدة لسانية، تمثل كلها مداخل وبدايات للنص، تنطلق عبر المسارات، وتضم في نسيجها وحدات أخرى مشابهة لها، أو مختلفة عنها، لتكوّن في مجموعها النص الأدبي الرقمي، مما يجعلنا نجزم بأن هذا النص في أصله نص لساني خطّي بالمفهوم النصوصي الذي أشرت إليه سابقا في تعريف النص، ثم قام مبدعه بتقطيعه إلى شذرات، أو وحدات، ثم أعاد بناءه من جديد على الحاسوب، مع إضافة بعض "المؤثرات الصوتية والمشهدية والتشكيلية"[43]، في نسق معين، بتوظيف تقنية الروابط والبرمجيات.

يتضح مما تقدم، أن جوهر النص الأدبي الرقمي والصفة الثابتة فيه هي النص الخطيّ اللساني، وأنه يتكئ على الروابط في رحلة تشكّله وبنائه الرقمي، عند انتقاله إلى سياقه الجديد.

2-3. الاغتراب والبحث عن الذات

إن السياق الأدبي أو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص هو طاقته المرجعية، والإطار الذي يمكننا في ضوئه أن نفهمه، ونحدد دلالاته، ونكشف عن قيمته الجمالية والمعرفية، وقد ظلت مقولة

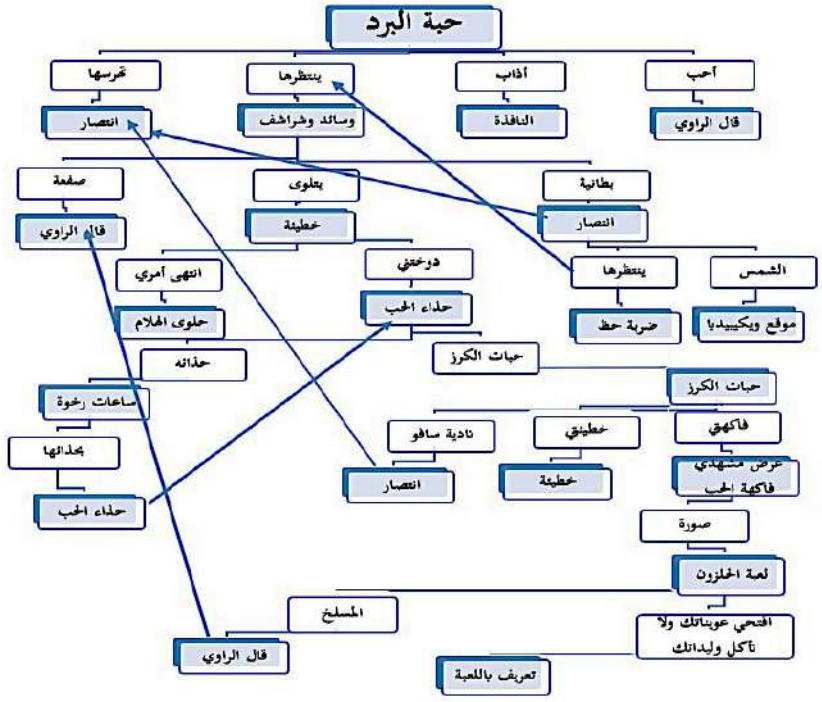
الجنس الأدبي محطة لاشتغال علماء الأدب ونقاده على مرّ العصور منذ "أفلاطون"، و "أرسطو" إلى يومنا هذا، وعندما نقرأ خطابا بوصفه أدبا فإننا نتأمله ونتعاطى معه على أنه حدثٌ لغويٌّ، يأخذ معناه وتتحدد كينونته وصفته عن طريق علاقته بخطابات أخرى في السياق نفسه[44]. ولا يكتسب هذا الحدث اللغوي أدبيته إلا بارتكازه على قاعدتين هما: النظام التأسيسي، والنظام الشّرْطي، إذ يُطلق على النصوص المكتوبة والمنطوقة مبدئيا أدبا بسبب انتمائها الجنسي الشكلي للنثر أو الشعر في أحد التجليات الممكنة، لتنطلق بعدها إلى النظام الشرطي الذي يكسبها سمة الجمالية أو الشعرية عن طريق شفرتها الخاصة[45].

إن من الإشكالات التي يطرحها النص الأدبي الرقمي إشكالية تجنيسه، انطلاقًا من تحديد مصطلحاته التي اختلف النقاد حولها، إذ أطلقوا عليه مصطلحات عدة منها، النص الرقمي، النص التفاعلي، النص التشعبي، النص الفائق، النص المترابط... ومرورا بالوسيط الذي ينقله إلينا، وبطريقة تشكله وبنائه التي تجمع بين لغة الأدب وأدبية الإعلاميات[46]، وانتهاء بطبيعة وتكوين هذا النص؛ إذ يتكون من حشد جمعي من النصوص المتباينة، التي جاءت من مناطق شتى وسياقات مختلفة، ما بين نصوص لفظية، ومشاهد، وصور، ونصوص معرفية...، فهل يمكننا في ضوء هذا السياق أن نطلق على هذا النص صفة الأدبية؟ وهل يمكن لهذا النص الهجين أن يغرس ذاته ويحقق وجوده في أرض جنسه أو سياقه الأدبي؟

ولمقاربة الإجابة على هذا التساؤل، سأحاول أن أسبر أغوار هذا النص في ضوء تشكّله، لأنظر في إمكانية تجنيسه الأدبي، في ضوء المدونة التي بين يديّ، فنحن عندما ندلف إلى هذا النص سيظهر لنا جليا سياق هذا النص الأدبي منذ صفحته الرئيسة، وسيتحدّد جنسه عند قراءة العنوان مباشرة، "قصص مترابطة"، وتتجلى عناوين هذه القصص وعددها على شاشة الاستقبال، ولو تعاملنا مع هذا النص على أنه نصٌّ عاديّ وفق مقتضيات مداخله وبداياته، فإشكالية التجنيس هنا لا وجود لها؛ إذ إننا في هذه الحالة سنقول: إنها مجموعة قصصية للمبدعة، تنتمي إلى جنس القصة القصيرة، وعندئذٍ ستنتفي الإشكالية، وتتحقق أدبية هذه النصوص وجنسها، ولكننا عندما نبحِر

عبر الروابط، في مسارات ومدارات هذا النص، فالأمر سيختلف، لأننا سنجد هذه القصص القصيرة ترتحل عبر هذه المسارات والمدارات، وتتشظّى وتتشعّب، متخذةً من الروابط التشعيبية محطات وصول عند نقطة معينة، وفي الوقت نفسه محطات انطلاق ومغادرة في رحلة جديدة مستمرة ومتواصلة، ولا يزال هذا النص في ارتحال دائم بين العقد وأشكالها التعبيرية المختلفة: ما بين الصورة والصوت والحركة واللفظ، في حلقة لانهائية.

ولكي تتضح معالم هذه الرحلة عبر المحطات، سأتتبع أحد مسارات هذا النص في الشكل (4)، لأتمكّن من سبر أغواره، محاولةً معرفة هويته النصوصية:



الشكل(٤)،خطاطة توضح أحد مسارات النص الرقمي (غرف ومرايا)

يكشف الشكل السابق عن كيفية سير هذا النص في رحلة طويلة؛ وكأننا نسير في متاهة، إذ ينطلق من نص قصصي قصير هو (حبة البرد)، الذي يتشظّى بدوره عبر أربعة روابط هي: (أحبَ، أذابَ، ينتظرها، تهرسها)، إلى أربع قصص قصيرة على النحو الآتي: (قال الراوي، النافذة، وسائد وشراشف، انتصار)، وكل قصة من هذه القصص تتشظّى عبر روابطها الداخلية إلى قصص أخرى، وعقد أخرى غير لسانية؛ على غرار ما نجده في نص (انتصار) الذي يحتوي على رابطين هما (الشمس، وينتظرها)، وعند تنشيط رابط (الشمس) فإنه ينقلنا مباشرة إلى موقع ويكيبيديا "Wikipedia"، معرفًا بعنترة بن شداد؛ نظرًا لأن قصة (انتصار) كانت تتحدث عن هواية "نادية" البطلة المحورية في اصطياد الذباب، وجمعه في كأس بلاستيكي، لتستخدمه وسيلة دفاعية، تطلقها في وجه "خالد"، الذي كان يعترض طريقها وينعتها بالمجنونة، والرابط بين القصة وموقع (ويكيبيديا)، هو أن معنى عنترة الذباب الأزرق، وهو اسم علم يرمز للبطولة والشجاعة عند العرب، ليؤكد لنا تنشيط الرابط أن قوة البطلة في مجابهة المتنمّرين عليها تكمن في دفاعها عن نفسها بهذه الهواية، التي تعكس قوتها واعتمادها على نفسها وضعف خصومها.

وعلى غرار هذا المسار في الشكل السابق نلاحظ أن عقدة (لعبة الحلزون)، تحتوي على رابط (افتح عويناتك ولا تأكل وليداتك)، الذي يحيلنا بعد تنشيطه على عقدة تحوي ميتاناصًّا معرفيا يشرح للمتلقي أسس لعبة الحلزون في الثقافة المغربية.

ولنا أن نتخيل شكل هذا النص، إذا انطلقنا من بقية العقد القصصية الظاهرة على شاشة العرض السابقة، وقمنا بتفعيل وتنشيط كل الروابط الممكنة في كل عقدة، فإننا سنتصور متاهة، أو شبكة معقدة من المسارات، وحشدا كثيرا من العقد المختلفة، لتتجسد أمام أعيننا وفي إدراكنا حالة اغتراب هذا النص عن ذاته في المسارات والمدارات، متشظيًا ومتشعبًا وموغلًا في اغترابه، باحثًا عن ذاته في شذرة قصصية تكمل سير أحداثه، وتساعد في بناء شخصياته عبر الروابط، أو في مشاهد متحركة وأصوات وصور ونصوص معرفية و شارحة، ليكتمل بناؤه، وتتحقق دلالاته.

وفي ضوء هذا النموذج نشاهد أيضاً كيف أن القصص القصيرة تكبر وتتضخم عبر الروابط والمسارات المتعددة، لترتحل عن نوعها الأدبي (القصة القصيرة)، وتخترق حدود الرواية بتضخمها وتوسيعها وتشعيبها، فهي نوع من محاولة كتابة الرواية بالقصة من وجهة نظر الكاتبة[47]، ويمكننا أن نسحب هذا الحكم على كل نص أدبي رقمي بحسب نوعه أو جنسه فالأقصوصة ترتحل إلى عالم القصة، والقصة إلى عالم الرواية، والومضة الشعرية إلى عالم القصيدة وهكذا.

ومما نلحظه على النص الأدبي الرقمي، انطلاقًا من هذا النموذج أن صفة التشعيب عبر الروابط، توحي للمتلقي بأنه أمام نصّ مختلف في صفته عن النص العادي، نظرا إلى أن هذا النص عند نقطة الانطلاق هو للمبدع، ولكنه في تشعّبه يتعالق مع نصوص أخرى قد تكون لصاحب النص الأساس، وقد تكون لغيره، واستدعاها في نصه لغرض ما[48]، وهذه النصوص المتعالقة بعضها يتّسم بالأدبية، وبعضها بعيد عن سياق الأدبية، فهل سيخوّل هذا التعالق تلك النصوص غير الأدبية للدخول في نطاق الأدبية بعلاقة الضم والمجاورة؟ أو أنه سيُخرج النص الأدبي من نطاق الأدبية إلى النصوصية العامة؟!

إن هذا التعالق بين النصوص المتباينة في جنسها، يجعلنا أمام نص هجين يصعب تجنيسه ضمن التعريف الأرسطي للأجناس الأدبية، ولكننا مع ذلك يمكننا أن ندخله ضمن النسيج الجامع أو جامع النص، أو المتعاليات النصية- عند جنيت- التي تضم في إطارها كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، وأن هذا الحشد من النصوص المجتمعة يدخل ضمن خليط الأجناس، الذي يشكل بدوره جنسًا له خصوصيته بين الأجناس[49].

وفي كل الأحوال فإننا أمام نص، يمكن أن نطلق عليه صفة الاغتراب والارتحال والانطلاق في طريق البحث عن الذات، إنه نص خارق لحدود نظرية الأجناس الأدبية الأرسطية، نص هجين، وكائن نشط، يحاول جاهدًا زرع ذاته وغرس جذوره في سياقه الثقافي الجديد، عصر الثورة التكنولوجية

والمعلوماتية والانفتاح، وعصر ثقافة الصورة والإعلامية والتواصل الحر، والقراءة الحرة، وعلى علماء النص ونقاده التعامل والتفاعل معه بموضوعية؛ بوصفه ظاهرة أدبية، ومرحلة من مراحل تطور النص الأدبي جديرة بالاهتمام والتنظير، لتوظيفها توظيفا يتواءم مع ثقافتنا، ويجعل نصنا الأدبي نصا ديناميكيا حيّا يتفاعل مع السياقات والوسائط المختلفة.

النتائج:

يتضح في نهاية هذه المقاربة للنص الأدبي الرقْمي أنه نص له خصوصيته التي تميزه، وكينونته التي تؤكد وتحقق وجوده، وقد توصلتُ في ضوء هذه المقاربة لعدة نتائج، أهمّها:

- أن وحدة بناء هذا النص- بوصفه نصا أدبيا- هي العقدة اللسانية؛ إذ هي الجوهر الثابت فيه، وبقية عقد النص هي أعراض طارئة متغيرة.

- أن الروابط هي العنصر المتحكم في هذا النص، وبدون هذه الروابط يفْنى، وتنتفي عنه صفته، ويصبح نصوصا متفرقة لا صلة بينها.

- أن طبيعة هذا النص الهجين تخرجه من إطار التجنيس الأرسطي، وتجعله يخترق الحدود القارّة، ويرتحل باحثا عن ذاته مستجيبا لدواعي العصر وتقنياته وسياقه ووسائطه، مما يؤكد حيوية النص الأدبي وديناميكيته، وقدرته على الاستجابة لمتطلبات العصر ووسائطه المتجدّدة.

وفي ضوء ما تقدّم فإنه يتوجب على علماء الأدب ونقاده طرح الخلاف حول هذا النص جانبا، وتوحيد الصفوف، وتقريب الرّؤى، لقراءة هذه الظاهرة الأدبية بموضوعية؛ لأنها ظاهرة موجودة، ولا يمكننا غضّ الطرف عنها أو كتْم صوتها وإنكارها، بل يتوجب علينا التوغّل فيها دون خوف على تراثنا وأصالتنا، وذلك من منطلق الرؤية الثاقبة، ومواكبة متطلبات العصر وليس من قبيل الهدم والنّسْخ، ولعل من أهم المجالات التي يمكن أن نفعّل فيها تقنية النص الرقمي المترابط ميدان أدب الطفل؛ نظرا لالتصاق جيل هذا العصر بشاشة الحاسوب والوسائط الرقمية المختلفة، ولما يتميز به

هذا النص من أبعاد تواصلية وتفاعلية وتشاركية، ويمكننا كذلك استثماره في ميدان علم الأدب، وربطه بالتطبيقات والدراسات النقدية؛ لتتكاتف الجهود من أجل التكامل والتطوير.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: 210.

(2) ينظر: بنكراد، الأدب الرقمي جماليات مستحيلة: 43/1، متاح على الرابط الآتي:
https://archive.alsharekh.org/magazineYears/288

(3) ينظر: كانط، أنطولوجيا الوجود: 296.

(4) ينظر: هايدغر، الأنتلوجيا تأويلات الحدثية: 80.

(5) ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي: 26.

(6) ينظر: السابق نفسه: 67.

(7) Audi, R., The Cambridge Dictionary of Philosoph: 564.

(8) هايدغر، مدخل إلى الميتافيزيقيا: 106.

(9) ينظر: كانط، أنطولوجيا الوجود: 101.

(10) McKeon, R., The Basic Works of Aristotle: 608.

(11) Ibid: 609.

(12) يُنظر: سارتر، الكينونة والعدم، بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية: 46.

(13) هايدغر، مدخل إلى الميتافيزيقيا: 102.

(14) ينظر: حب الله، ما معنى مراتب الوجود في مصطلح الفلسفة الإسلامية، متاح على الرابط الآتي:
https://hobbollah.com/questions

(15) ينظر: هايدغر، مدخل إلى الميتافيزيقيا: 62-104.

(16) ينظر: النشرتي، نحو التكامل المعرفي من واقع توظيف الأنطولوجيات في إطار التنقيب عن البيانات، دراسة تحليلية: 2013.

(17) ينظر: المرجع نفسه: 2017.

(18) ينظر: الرويلي، والبازعي، دليل الناقد الأدبي: 321.

(19) ينظر: هايدغر، الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية: 129 ومابعدها.

(20) ينظر: الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه: 21.

([21]) ينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي: 17.

([22]) ينظر: الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: 13.

([23]) نفسه: 15.

([24]) جنيت، مدخل إلى النص الجامع: 70.

([25]) Leitch, V., Deconstructive criticism: an advanced introduction: 59.

([26]) ينظر: بارت، التحليل النصي: 14.

([27]) ينظر: كريستيفا، علم النص: 19.

([28]) ينظر: بارت، وجنيت، من البنيوية إلى الشعرية: 89.

([29]) ينظر: الغذامي، الثقافة التلفزيونية: 10-24.

([30]) ينظر: يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: 190.

([31]) Nelson, Theodor H, Literary machines: 1/17.

([32]) Ibid: 1/15.

([33]) يُنظر: سارتر، الكينونة والعدم، بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية: 46.

([34]) ينظر: شحرور، الكينونة والسيرورة والصيرورة، كان- سار- صار، متاح على الرابط الآتي:
https://shahrour.org/?page_id=773

([35]) ينظر: هايدغر، مدخل إلى الميتافيزيقيا: 62.

([36]) ينظر: سارتر، الكينونة والعدم، بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية: 41.

([37]) ينظر: يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: 170.

([38]) ينظر: نفسه: 129، 130.

([39]) ينظر: يقطين، النص المترابط، النص الإلكتروني في فضاء الإنترنت، موقع سرديات، متاح على الرابط الآتي:
http://www.saidyaktine.net

([40]) ينظر: هايدغر، الكينونة والزمان: 99، 100.

([41]) ينظر: بنكراد، الأدب الرقمي جماليات مستحيلة: 40/1.

([42]) ينظر: خمار، غرف ومرايا قصص مترابطة، على الرابط الآ تي:
https://labiba-meroires.blogspot.com/2017/05/blog-post_15.html

([43]) النويصري، في ذات النص الرقمي، مقالة إلكترونية، الموقع الرسمي للكاتب، متاح على الرابط الآتي:
https://ramez-enwesri.com/archives/383

([44]) ينظر: كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية: 52.

(45) ينظر: بارت، وجنيت، من البنيوية إلى الشعرية: 78، 79.

(46) ينظر: خمار، شعرية النص التفاعلي: 82.

(47) ينظر: خمار، غرف ومرايا، على الرابط الآتي:

https://labiba-meroires.blogspot.com/2017/05/blog-post_15.html

(48) ينظر: صوالح، السردية الرقمية: 68.

(49) ينظر: جنيت، مدخل إلى النص الجامع: 70، 71.

قائمة المصادروالمراجع:

أولا: المراجع باللغة العربية

1) بارت، رولان، التحليل النصي - تطبيقات على نصوص من التوراة والقصة القصيرة، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ط1، 2009م.

2) بارت، رولان، وجنيت، جيرار، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط1، 2001م.

3) بنكراد، سعيد، الأدب الرقمي جماليات مستحيلة، مجلة جرن الإلكترونية، نادي الباحة الأدبي، ع1، 2014م، متاح على الرابط الآتي:

https://archive.alsharekh.org/magazineYears/288

4) جنيت، جيرار، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1999م.

5) حيدر، حب الله، ما معنى مراتب الوجود في مصطلح الفلسفة الإسلامية، متاح على الرابط الآتي:

https://hobbollah.com/questions

6) خمار، لبيبة، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراء، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014م.

7) خمار، لبيبة، غرف ومرايا، قصص مترابطة، متاح على الرابط الآتي:

https://labiba-meroires.blogspot.com

8) الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2007م.

9) سارتر، جان بول، الكينونة والعدم، بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية، ترجمة، نقولا ميتني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009م.

10) شحرور، محمد، الكينونة والسيرورة، والصيرورة، متاح على الرابط الآتي:

https://shahrour.org/?page_id=773

11) الصبيحي، محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
12) صوالح، وهيبة، السردية الرقمية، آليات إنتاج السرد الرقمي، دار نينوى، دمشق، ط1، 2017م.
13) الغذامي، عبدالله، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2014م.
14) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998م.
15) كانط، إيمانويل، أنطولوجيا الوجود، ترجمة: جمال محمد سليمان، دار التنوير، بيروت، ط1، 2009م.
16) كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1997م.
17) كولر، جوناثان، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبدالسلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.
18) مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983م.
19) النشرتي، مؤمن سيد، نحو التكامل المعرفي من واقع توظيف الأنطولوجيات في إطار التنقيب عن البيانات، دراسة تحليلية، الاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات، قطر، 2012م.
20) النويصري، رامز رمضان، في ذات النص الرقمي، متاح على الرابط الآتي:
https://ramez-enwesri.com/archives/383
21) هايدغر، مارتن، الأنتلوجيا تأويلات الحدثية، ترجمة: محمد محجوب، مؤمنون بلا حدود للنشر، المغرب، ط1، 2019م.
22) هايدغر ، مارتن، الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية، ترجمة:عمارة الناصر، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2015م.
23) هايدغر، مارتن، الكينونة والزمان، ترجمة: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط1، 2012م.
24) هايدغر، مارتن، مدخل إلى الميتافيزيقيا، ترجمة: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2015م.
25) يقطين، سعيد، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008م.
26) يقطين، سعيد، النص المترابط - النص الإلكتروني في فضاء الإنترنت، موقع سرديات، متاح على الرابط الآتي:
http://www.saidyaktine.net
27) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي- النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001م.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

ثانيًا: المراجع باللغة الأجنبية

1) Audi, R., The Cambridge Dictionary of Philosophy, Cambridge University Press, New York, 1999.
2) Leitch, V., Deconstructive criticism: an advanced introduction, Colombia University Press, New York, 1983.
3) McKeon, R., The Basic Works of Aristotle, Random House, New York, 1941.
4) Nelson, Theodor H., Literary machines: the report on, and of, project xanadu concerning word processing, electronic publishing, hypertext, thinkertoys, tomorrow's intellectual revolution, and certain other topics including knowledge, education and freedom. Mindful press, california, 1981.

5) FLEISCH, *Sur l'aspect dans le verbe en arabe classique*, Revue *Arabica*, Leiden, 1974.
6) HASAN, Tammam, *Al-lugāh āl€ārābyāh m€nāhā w mābnāhā*, Māṯbā€āt ālHayat al€āmmāh lilktub, Le Caire, 1973.
7) FLEISCH, *Traité de Philologie arabe*, Dar El- Machreq, Beyrouth, 1986.
8) LYON, *Sémantique linguistique*, Librairie Larousse, 1990.
9) MESSAOUDI : *Temps et aspect, Approche de la phrase simple en arabe écrit*, Geuthner, Paris,1985.
10) MOURELATOS Alexander: Events, Processes and states. In *linguistics and philosophy*, Reidet Publishing company, Boston, vol2,1978.
11) RECKENDORF, *Die Syntaktischen Verhaltnisse Des Arabischen*, Kessinger Publishing, 1895.
12) TESNIERE : *Théorie structurale des temps composés*, Mélanges Charles BALLY, Genève, 1982.
13) TROUPEAU, *La notion de temps chez Sibawaih*, G.L.E.C.S (Groupe de Linguistique d'Etudes Chamito-sémitiques) , 1985.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Notes en bas de pages:

([1]) TROUPEAU, La notion de temps chez Sibawaih: 44.

([2]) Nous traduisons.

([3]) al- mahzūmī, *Madrasatu al-kufati wa manhaguha fi dirasati al-lugati wa an-nahwi*:107.

([4]) Cohen, *Le système verbal sémitique et l'expression du temps*:10 .

([5]) Ibid, 16-17.

([6]) Ibid, 52.

([7]) Ibid, 53.

([8]) Fleisch, Etudes sur le verbe arabe:171 .

([9]) Ibid: 170, 171.

([10]) Ibid: 13.

([11]) Ibid, 182.

([12]) Ibid: 184.

([13]) Ibid: 184.

([14]) De Sacy, *Grammaire arabe à l'usage des élèves de l'école spéciale des langues orientales vivantes*: 114 .

([15]) Ibid: 148.

([16]) Ibid: 147, 148.

([17]) Ibid: 148.

([18]) Hāsān, *Al-lugāh āl€ārābyāh m€nāhā w mābnāhā*, Mātbā€āt ālHayat al€āmmāh lilktub:240 .

([19]) Ibid: 242.

([20]) Lyons, *Sémantique linguistique*, Librairie Larousse:310 .

Bibliographie

1) AL- MAHZUMI, *Madrasatu al-kufati wa manhaguha fi dirasati al-lugati wa an-nahwi, Matba€ati al-ma€rifati*, Bagdad, 1955.
2) COHEN, *Le système verbal sémitique et l'expression du temps*, Publications de l'école des langues orientales vivantes, Paris, 1924.
3) DE SACY SILVESTRE : *Grammaire arabe à l'usage des élèves de l'école spéciale des langues orientales vivantes*, institut du monde arabe, Paris,1986.
4) FLEISCH, 1- Etudes sur le verbe arabe. *In Mélanges L.Massignon*, 1957.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

h	خ
d	د
d	ذ
r	ر
z	ز
s	س
š	ش
S	ص
D	ض
T	ط
z	ظ
ɛ	ع
ġ	غ
f	ف
q	ق
k	ك
l	ل
m	م
n	ن
h	ة
w	و
y	ي

approfondie) l'interprétation aspectuelle des deux formes arabe faite par eux, ne reflétant pas la réalité de la langue arabe selon les modernes. D'autres ont choisi une démarche plus objective et plus ouverte aux opinions de ces sémitisants, ils n'ont cependant pas réussi à aller au-delà de la simple reconnaissance de l'existence de cette catégorie, ni à éviter l'amalgame entre l'aspect et les autres catégories comme le temps et mode d'action.

Nous pouvons enfin dire que les différentes approches ont contribué à une meilleure compréhension du système verbal arabe, et aussi proposé un nombre considérable d'interprétations souvent adéquates. Ce présent travail n'est qu'une suite de leurs travaux, ils ont le mérite d'avoir mis le doigt sur les lacunes avant nous.

S'il y a eu une certaine divergence en ce qui concerne l'analyse du système verbal de l'arabe à propos du temps et de l'aspect, c'est parce que ces derniers sont étroitement liés non seulement dans la langue arabe mais dans plusieurs autres langues. John Lyons affirme d'ailleurs qu'« il faut bien admettre qu'il n'y a pas, et saurait y avoir, en grammaire universelle, de distinction tranchée entre le temps et l'aspect »[20]. Dire que la langue arabe est une langue aspectuelle non temporelle est donc un point de vue très discutable, chaque langue exprime le temps à sa manière.

Transcriptions

ء	ʻ
ا	**ā**
ب	**b**
ت	**t**
ث	**t**
ج	**j**
ح	**H**

Il s'avère également que le découpage (passé, présent et futur), dans la grammaire traditionnelle ne dépend pas d'une perspective linguistique mais d'une vision extralinguistique. Autrement dit, certains grammairiens établissent la triple opposition, non par le fonctionnement des schèmes verbaux, mais par des critères extérieurs à la langue même.

Quant à eux, le principal apport des études des sémitisants sur le système verbal de l'arabe est l'introduction de la dimension aspectuelle comme trait distinctif essentiel du système verbal. En guise de conclusion de la partie consacrée au point de vue des sémitisants, on peut retenir les points suivants: il y a une affinité entre l'accompli et le temps passé d'une part et l'inaccompli et le présent / futur d'autre part, cette affinité a été soulignée d'une manière directe ou indirecte par les trois sémitisants cités dans l'article. Les trois auteurs ne sont pas parvenus à systématiser cette affinité, parce que l'inaccompli ne réfère pas toujours au présent ou au futur, tandis que l'accompli renvoie le plus fréquemment au passé. De même, les "temps composés" sont négligés par eux, comme H. Fleich qui a insisté sur les deux formes simples de l'arabe et a ignoré les formes composées, imitant dans cette démarche les anciens grammairiens arabes. Seul M. Cohen a essayé d'aborder la question des "temps composés" en arabe.

Chez les grammairiens modernes, l'importance accordée par les modernes aux formes composées est significative. Les composants temporels jouent, selon eux, un rôle capital pour la détermination des temps composés, ce qui n'est pas observé par les anciens. Toutefois, sur le fond, ils n'ont pas pris suffisamment de distance par rapport à la vision grammaticale classique. La démarcation avec la tradition ne couvre pas la totalité du phénomène du "temps" en arabe, en dépit des mises au point considérables telles la distinction entre "temps psychologique" et "temps grammatical" ou l'extension de l'expression temporelle aux "formes composées" etc. En ce qui concerne la notion d'aspect avancée et les travaux réalisés dans ce domaine par les sémitisants, les modernes ont réagi différemment. Certains ont réagi négativement, considérant comme (non

constructions à caractère temporel. Soit, simples en *faɛala* ou en *yafɛalu* ou composées (combinaison du verbe à l'auxiliaire (*kāna*), à (*qad*), ou à des "semi-auxiliaires" du type *māzāla* (équivalent à "ne pas cesser"), *kāda* (équivalent à "faillir"), *dalla* (continuer, ne pas cesser). Mais ces nuances "aspectuelles" qu'il a dégagées, ne sont, pour bon nombre d'entre elles, que des "modes d'actions" qu'il n'a pas réussi à distinguer nettement de l'aspect proprement dit.

Conclusion:

Après la présentation des opinions diverses des grammairiens anciens et modernes ainsi que des sémitisants, on peut faire les remarques suivantes: tout d'abord, concernant les anciens, nous remarquons que les représentants des deux écoles *Bassora* et *Kouffa* s'accordent tous sur ce qui est relatif au verbe du point de vue morphologique. Quant à la division du verbe (temps), les deux écoles diffèrent surtout quand les grammairiens de l'école du *Kouffa* rejettent complètement un élément de la théorie des grammairiens de l'école du *Bassora* considérant l'impératif comme faisant partie de la grande division du temps: passé, présent et futur. Cette confusion entre temps et mode caractérise toutes les définitions des grammairiens du *Bassora* aussi bien les anciens que les modernes.

De plus, les grammairiens arabes n'ont vu que des valeurs temporelles dans les deux formes de l'arabe. Ainsi en consultant les définitions des grammairiens arabes on peut considérer les valeurs temporelles comme essentiels. Par contre, ils ont ignoré l'aspect, et cela semble provenir du fait que l'aspect dans l'analyse des langues est une acquisition de la linguistique moderne.

On constate par ailleurs que le concept de temps grammatical chez les grammairiens classiques n'est pas dissocié de son acception extralinguistique, les deux plans étant souvent mêlés. L'ambiguïté terminologique n'a pas cessé de créer de nombreux problèmes qui ne font qu'aggraver les choses et les compliquer. On a vu que les anciens établissent leur propre terminologie en attribuant au temps "présent", par exemple, deux termes distincts morphologiquement: *hadir* et *hāl*. Ils ont, en outre, mélangé ces derniers avec celui du *dā'im*.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

3.2. *Tamām Hāsān*

Tamām Hāsān a analysé la question de l'aspect qu'il appelle *al-jiha* (littéralement: la direction, l'orientation "de l'événement"). Selon lui, l'aspect joue un rôle de différenciation entre les formes verbales qui expriment "le temps". Il distingue l'ambiguïté du mot "temps" et le fonctionnement des "temps" et de "l'aspect"[18]. Qu'est-ce que cela signifie donc ?

En ce qui concerne le premier point, le grammairien évoque deux temps, le temps vécu et le temps grammatical. Alors que le premier «désigne une quantité mesurable par des unités précises telles que les secondes, minutes, heures, nuits, jours et mois, etc. (...) il ne peut en aucun cas intervenir pour préciser le rôle des formes verbales aussi bien seules qu'en contexte. Le temps grammatical en revanche est considéré comme faisant partie du verbe et lié à l'action, ce que n'est pas le temps vécu»[(19)].

Ainsi, il divise le temps grammatical morphologiquement et contextuellement:

1- Le temps morphologique vu dans le contexte de la forme verbale seule. Trois termes verbaux, selon lui, caractérisent l'arabe:

- La forme *faʕala* exprime l'achèvement d'une action dans le passé.
- La forme *yafʕalu* marque la réalisation d'une action dans l'actuel ou le futur.
- La forme *ifʕal* a le même rôle que *yafʕalu*.

2- Quant au fonctionnement du temps en contexte, l'auteur insiste beaucoup sur l'importance que doivent avoir les temps composés, notamment le rôle primordial que jouent les adverbes de temps. Il essaye d'établir diverses structures temporelles et aspectuelles avec chaque type de phrases (affirmative, interrogative, négative).

Son analyse détaillée des formes verbales et de toutes leurs combinaisons lui a permis d'établir une classification basée sur les valeurs de temps mais également de l'aspect dans toutes les

- Une action simultanée au discours.
- Une action présentée comme si elle s'était effectivement déroulée, puisqu'il est certain qu'elle se déroulera.
- Dans les procès comportant une bénédiction (ou une malédiction).

B. La forme (*qad faƐala*) *qad* + forme suffixée exprime:

- Une action qui s'est déroulée dans un passé proche du présent.

C. Les formes (*kāna faƐala / kāna qad faƐala / qad kāna faƐala*) exprime un "passé lointain" ou en arabe (*mādī baƐīd*).

- Le présent (*le hādīr*) ou l'actuel

A. La forme simple *yafƐalu* exprime:

- Une action qui se réalise au moment présent.
- Une action qui se réalisera dans le futur.
- Une vérité générale.
- Une habitude, une règle générale.
- Une action qui ne se produit pas dans un temps précis mais qui se produit dans tous les temps.
- Une action postérieure à une action passée.

B. La forme *kāna yafƐalu* exprime

- Une action durative dans le passé.

Enfin *AL-MAHZūMī* représente la catégorie verbale du *dā'īm* (qui est un mode participial), comme un temps susceptible de traduire qu'une action se continue dans le passé ou dans le futur. Il suit ainsi l'école de *Kouffa*.

3. Les grammairiens qui voient que les travaux des sémitisants une nouvelle perspective pour la recherche linguistique sur l'arabe. Ils reconnaissent l'existence d'une polarité temps /aspect qui parcourt le système verbal de l'arabe.

C'est à travers les écrits de deux grammairiens modernes arabes, *AL-MAḤZūMī* et *Tamām Hāsān,* que nous tenterons d'exposer ces divergences de points de vue.

3.1. AL-MAHZūMī:

Réformiste plutôt que novateur, *AL-MAHZūMī* se réclame du courant *Kouffa.* Il pense que la vision des sémitisants peut être vraie pour les langues sémitiques à un état ancien et il attire l'attention sur le fait que le verbe n'est pas apte à exprimer seulement le temps mais qu'il peut aussi traduire l'achèvement ou non de l'action.

AL-MAḤZūMī critique les sémitisants surtout W. Wright qui, selon lui, a suivi le découpage des anciens grammairiens, croyant comme eux qu'il n'existait que deux formes dans le système verbal de l'arabe. Il lui reproche alors de ne pas avoir tenu compte des autres formes verbales dont la forme *fāɛil*.

Soulignant également que chez les anciens grammairiens arabes la division du temps grammatical n'obéit pas à la division du temps vécu, il demande de ne pas les confondre. Il souligne enfin l'insuffisance de la recherche sur le temps à partir des formes simples uniquement. Il faut prendre aussi en considération les formes composées d'après lui.

A propos du verbe et les "temps", *AL-MAḤZūMī* établit la classification suivante:

- Le passé (*le mādi*)
    A. La forme (*faɛala*) suffixée exprime:
        - Une action qui s'est déroulée dans un passé absolu (indéfini, non situé).
        - Une action qui s'est déroulée effectivement dans le passé et est susceptible de se répéter.

il existe deux temps simples, auxquels on peut joindre quelques temps composés dans la langue arabe. Il nomme "prétérit" la première forme des temps simples normalement nommé en arabe *maḍi*, c'est-à-dire, passé. Quant à la seconde connue comme *moḍariʕ* en arabe, elle est qualifiée d'"*aoriste*" par S. de Sacy. Bien que le nom *moḍariʕ* signifie normalement: « *semblable*, parce qu'il a différents accidents qui lui sont communs avec le nom: il est susceptible d'indiquer par lui-même le présent ou le futur (...): je nommerai ce temps, à cause de sa double destination, *aoriste*, mot dérivé du grec, qui signifie indéfini» (17) écrit-il.

Enfin, S.de Sacy attire l'attention sur la complexité de l'expression temporelle en arabe. Effectivement, la question du temps en arabe est difficile à traiter. Ainsi, le grammairien a-t-il ressenti toute la difficulté qu'on rencontre quand on veut étudier le système temporel de l'arabe, difficulté que les grammairiens ont passée sous silence et à laquelle ils ne se sont pas arrêtés.

3. L'analyse du temps vu par les grammairiens modernes arabes

Nombreux sont les grammairiens et linguistes arabes modernes qui se sont opposés à l'idée fort répandue chez les sémitisants. D'après ces derniers, l'arabe ne possèderait pas un système temporel mais seulement un système aspectuel.

Les positions des grammairiens modernes constituent la deuxième étape de la réflexion sur le statut de la notion de verbe en arabe. Leurs opinions, à part de rares exceptions, ne diffèrent pas de celles des anciens.

A la lecture des travaux des grammairiens modernes arabes, on constate que leurs réactions diffèrent l'un de l'autre. Ils se divisent ainsi:

1. Les grammairiens qui rejettent catégoriquement l'idée de l'absence du temps en arabe, et l'interprétation aspectuelle de la valeur des deux formes arabe.
2. Les grammairiens qui reprochent aux sémitisants de ne pas se pencher de plus près sur la langue pour analyser toutes les composantes du système verbal dans un cadre homogène.

- **L'inaccompli:** Comme signalé plus haut d'après H. Fleisch l'inaccompli n'exprime que l'aspect inaccompli alors que le temps ressort de la phrase. L'auteur ajoute qu'« avec l'inaccompli, les choses sont plus simples: la langue arabe dissocie temps et aspect, le procès est uniquement situé sur le plan de l'aspect, le temps ressort de la phrase et le temps à considérer ici sont d'abord le présent et le futur»(12).

Enfin, le grammairien affirme que le temps relève de la phrase. Il suggère implicitement l'existence d'une affinité entre l'inaccompli et le temps présent. En réalité, l'inaccompli est un aspect qui exprime un procès en cours de réalisation, on l'emploie ainsi en discours. Cet aspect coïncide avec le moment de l'énonciation. L'inaccompli « est compris spontanément comme se déroulant dans le présent»(13) conclut-il.

2.3. Silvestre de Sacy

Dans son livre intitulé *Grammaire Arabe A l'usage Des Elèves De L'école Spéciale*, S. de Sacy rejoint la vision des grammairiens arabes en donnant des valeurs temporelles aux deux formes arabes (forme suffixée /forme préfixée). Il dit que « les deux formes temporelles des verbes ont par elles-mêmes des valeurs déterminées, l'une signifiant le passé, l'autre le présent ou le futur»(14). S. de Sacy dépasse même la vision des grammairiens arabes quand il attire l'attention vers un point important longtemps négligé par ces derniers: l'existence des "temps composés" « qui sont formés par l'addition du verbe substantif *kāna* (être). Le prétérit du verbe *kāna*, joint au prétérit d'un verbe quelconque, lui donne la signification du plus-que-parfait, ou prétérit antérieur: *j'avais lu* »(15).

D'après S.de Sacy « le verbe indique essentiellement l'existence du sujet avec relation à un attribut. Cette existence et cette relation sont ou passées, ou présentes, ou futures (...). Mais l'existence d'un sujet et sa relation à un attribut peuvent encore être considérées par rapport à d'autres époques: et de là naissent des temps relatifs, des passés et des futurs antérieurs et postérieurs ; ce qui multiplie les formes dont les verbes sont susceptibles pour indiquer les circonstances du temps»(16). D'après lui,

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

effet, H. Fleisch dans cette étude (1957) défend une idée contradictoire à celle développée dans ses études ultérieures (1974), où il adopte la distinction *histoire/discours* introduite par Benveniste. Il a modifié son principe d'atemporalité de départ, comme on le voit dans la phrase suivante: «l'accompli est la forme verbale du récit historique. Il a donc par lui-même, en ce cas, une valeur de temps passé, celle d'un aoriste»(10).

Les différentes remarques qu'il a faites sur l'accompli et l'inaccompli peuvent mieux nous éclairer la pensée de cet auteur:

- **L'accompli:** Bien que H. Fleisch parte de l'idée que la catégorie de l'aspect domine l'arabe, il affirme de l'autre côté que cette langue couvre le temps dans ses grandes divisions: passé, présent et futur. En distinguant "récit" et "discours", comme faisait E. Benveniste pour le français, H. Fleisch s'aperçoit que dans le récit, l'accompli finit par constituer un temps et exprime par lui-même un passé. Alors que « dans le discours, l'aspect retrouve son égalité d'expression avec le temps passé: le procès est alors normalement situé sur les deux plans: celui du temps passé et celui de l'aspect: l'accompli»(11). Parallèlement, selon H. Fleish, l'aspect dans le discours peut avoir deux valeurs: soit l'accompli, soit le résultatif.

H. Fleisch montre le problème qui se pose à l'arabe: celui qu'un seul signifiant peut renvoyer à deux signifiés. Par exemple, la forme suffixée en arabe qui exprime l'aspect accompli exprime aussi le temps passé. Il confond toutefois ce qui est grammatical (aspect grammatical: accompli) avec ce qui est lexical (aspect lexical: résultatif).

Enfin, il semble que la distinction faite par H. Fleisch entre discours et récit est très avantageuse pour distinguer les valeurs aspectuelles et temporelles des deux formes arabes (forme suffixée / forme préfixée). Cependant l'auteur ne montre pas assez les critères qui permettent de savoir dans quelles positions la forme suffixée donne un temps ou un aspect /temps.

En outre, M. Cohen souligne la fonction aspectuelle et temporelle que peut avoir la dichotomie (forme suffixée/forme préfixée). Selon lui « le parfait a été senti depuis longtemps comme appartenant surtout au domaine du passé: les actions achevées ne sont-elles pas, en grande majorité, situées dans le temps écoulé?

C'est ainsi que le parfait arabe, constamment employé dans les récits, fait dans l'ensemble (mais non exclusivement) figure de passé (...) l'imparfait est plus embarrassant, puisqu'il a généralement, du point de vue de temps, une valeur principale double: présent et futur, et, en outre, des emplois de passé»(7).

2.2. Henri FLEISCH

Le système du verbal arabe établi par Henri Fleisch est différent de celui de M. Cohen. H. Fleich signale que « le temps ressort de la phrase, il est exprimé subsidiairement par différents éléments de la phrase autres que le verbe. L'expression du temps en temps que tel demeure extérieure au verbe en temps que tel»(8).

On constate alors un détachement du temps à l'aspect, car il reprend cette classification et y introduit une troisième formule après avoir éliminé la valeur temporelle de la forme suffixée, et la valeur itérative de la forme préfixée, considérées généralement comme temporelles:

1- « En principe, l'accompli énonce un procès achevé.

2- En principe, l'inaccompli énonce un procès (état ou action) en cours de réalisation.

3- En principe, le temps ressort de la phrase »(9).

Puisqu'en tête de chaque affirmation se trouve la précision « en principe », se trouve-t-il d'autres valeurs attachées aux deux formes de l'arabe ? Si oui, quelles sont ces valeurs ?

Dans cette citation, on relève également une coupure entre temps et aspect. Le grammairien insiste sur le fait que les deux formes expriment l'aspect, alors que le temps ressort du contexte. En

الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

La seconde opposition est intérieure au système de l'indicatif. Il s'y rencontre deux formes qu'on dénomme en général, d'une manière impropre, des temps, ces formes servent à distinguer deux aspects de l'action, qui sont l'accompli et l'inaccompli»(4).

Selon lui le système verbal sémitique est caractérisé par deux oppositions, la première opposition est modale (impératif, indicatif) et la seconde est aspectuelle concernant l'indicatif même (accompli, inaccompli). Ainsi ces deux formes de base (accompli, inaccompli) semblent caractériser l'ensemble du sémitique. Il émet même l'hypothèse qu'il n'existe à l'origine des langues sémitiques qu'une seule forme (celle de l'imparfait) et que la seconde forme n'est apparue que plus tard « (...) une forme est commune à presque toutes les langues et elle seule peut être attribuée sûrement au sémitique commun (et sans doute au chamito-sémitique), c'est la forme d'imparfait. Le fait notable qui vient d'être exposé incite à faire l'hypothèse suivante: le sémitique commun, au lieu de deux formes, n'en avait qu'une, à désinences personnelles préfixées, dépourvue de la distinction entre accompli et inaccompli»(5).

Parallèlement, M. Cohen confirme l'existence du temps en langues sémitiques, et émet l'hypothèse de l'évolution du système verbal sémitique après la période "ancienne", de l'expression de l'aspect vers l'expression du temps:

«Si on observe le développement de chacune des langues après la période ancienne, on voit que, grâce à des innovations diverses, la notion de temps situé y est en fin de compte plus ou moins exprimée par le verbe. Les instruments employés à cet usage ont été soit les anciennes formes simples, parfait et imparfait, soit des formes nouvelles, surtout des temps composés»(6).

En bref, le grammairien français défend l'hypothèse de la coexistence de l'aspect et du temps en sémitique. Pour lui l'opposition "accompli / inaccompli" constitue le point de départ essentiel, de cette dichotomie. Il tire deux formes temporelles *parfait* et *imparfait* qui marquent respectivement l'achèvement et l'inachèvement du procès dans un temps quelconque.

contemporaine. Car les grammairiens de l'école de *Bassora* considèrent que cette forme ajoutée par *AL FARRÁ* (le participe actif *fāƐil),* est rattachée au nom et non pas au verbe. En fait, c'est la confusion entre modes et temps qui a provoqué cette polémique sur le participe mais aussi sur l'impératif.

2. Le système verbal dans les études des sémitisants

Le terme *aspect* a été appliqué à l'arabe pour la première fois par H. Reckendorf en 1895. La majorité des sémitisants ont repris cette acception tout en y ajoutant la dichotomie: accompli/ inaccompli.

- La forme verbale à indices personnels suffixés dite à l'accompli exprime une action achevée (ex.: *ʼakal-ta*,"tu as mangé" où l'indice personnel *-ta* est suffixé).
- La forme à des indices personnels préfixés ou discontinues dite à l'inaccompli exprime une action inachevée (ex.:*ta ʼkulu* -2ème personne masculin singulier, traduit par "tu manges", où *ta-* est préfixé au lexème verbal). Dans ce qui suit, nous présenterons brièvement le point de vue de quelques sémitisants qui me semble représentatif sur cette question.

2.1. Marcel Cohen

Dans son livre intitulé *Le système verbal sémitique et l'expression du temps* (1924), Marcel Cohen étudie la question de l'aspect et du temps en langues sémitiques. Sur le système verbal sémitique en général:

«Deux oppositions ressortent avec netteté, la première consiste en ceci: il y a d'une part des formes qui expriment un commandement ou une impulsion (impératif, jussif), d'autre part des formes destinées surtout à l'énonciation (soit dans une proposition indépendante, soit dans celles des propositions subordonnées qui construisent ce qu'on peut appeler dans l'ensemble le système de l'indicatif.

On constate que *SĪBAWEIHI* a vu essentiellement une expression temporelle dans les formes verbales ou "schèmes". Cela se reflète surtout dans la classification basée sur des valeurs temporelles qu'il a réalisée:

Pour ce qui est passé on emploie *māḍī* (le passé). Il s'agit de la forme à désinences suffixées (l'accompli).

Pour ce qui adviendra et n'est pas arrivé on emploie le *muḍāriɛ* le (présent) et le *āmr*. Le *muḍāriɛ* est la forme à désinences préfixées (inaccompli), le *āmr* est celle de l'impératif.

Pour « ce qui advient et n'a pas cessé », on emploie le *muḍāriɛ*. Ainsi, le *māḍī* exprime le passé et le *muḍāriɛ* exprime le présent et le futur. Et le *āmr* (impératif) est pris aussi comme un temps futur alors que c'est un mode.

1.2. L'école de Kouffa à travers les écrits d'*AL FARRÁ* (IX^e siècle)

L'origine du verbe et les temps de l'arabe selon l'école de *Kouffa*, ne sont pas ceux que l'on retrouve dans l'école de *Bassora*. L'un des principaux représentant de l'école de Kouffa, AL *FARRÁ*, pense qu'il existe une troisième forme verbale a côté des deux autres formes (*faɛala /yafɛalu*) citées par tous les grammairiens avant lui. Il s'agit de la forme en *fāɛil.*

Ainsi, selon lui, le temps est exprimé en arabe par les trois formes verbales suivantes:

1- « Le « *mādī* exprime le temps passé.

2- Le *muḍāriɛ* réfère aux temps présent et futur,

3- Le *dā'im* (c'est la forme du participe actif du verbe dont le schème est: cV́cvc, ex. (*fāɛil*) (faisant) et qui semble correspondre au "permansif" »[3].

Ceci constitue la principale nouveauté d'*AL FARRÁ,* qui a été selon *Al- maḥzūmī* reprise par tous les grammairiens de l'école de *Bassora,* et même par certains grammairiens de la période

Dans la même veine, dans un paragraphe consacré à ce qui est correct dans la langue, *SĪBAWEIHI* cite les deux exemples suivants comme corrects et bons:

1- " *átay – tu - ka áms*"

Suis venu-je -toi hier

"Je suis venu chez toi hier"

2- « *sa - átī -ka ġadan*"

Modalité future- je viens-toi demain

"Je viendrai chez toi demain"(2).

Il ajoute également que les deux phrases suivantes sont incorrectes parce qu'elles sont contradictoires:

3- *" *atay - tu - ka ġadan*"

suis venu –je -toi demain

"Je suis venu chez toi demain"

4- * *"sa -átī -ka áms*"

Modalité future –je viens-toi hier

"Je viendrai chez toi hier".

Dans les deux derniers exemples, le grammairien arabe a remarqué l'incompatibilité de la forme accomplie de *ataytu* (je suis venu) avec l'autonome temporel *ġadan* (demain), ainsi que l'incompatibilité de la forme *sa –àtī-ka* (je viendrai) qui est constituée de la modalité *sa* du futur avec la forme inaccomplie *àtī-ka* et l'autonome temporel du passé *àms* (hier): c'est pourquoi il les a jugés incorrects.

l'interprétation tantôt temporelle tantôt aspectuelle comme on les retrouve dans les nouveaux travaux sur la langue arabe.

- **Les anciens grammairiens arabes et la conception temporelle:**

Il existe deux principaux courants linguistiques que l'on peut qualifier d'écoles dans le monde arabe: l'école de Bassora représentée par *SĪBAWEIHI* et l'école de *Kouffa* que nous présenterons ici à travers les travaux *d'AL FARRÁ*.

1.1. L'école de Bassora à travers les écrits de *SĪBAWEIHI* (765-797)

Dans son livre intitulé le *Kitāb* (le livre), *SĪBAWEIHI* cite les trois parties du discours (le nom, le verbe et la particule), et ajoute que «les verbes ou "actions" sont des schèmes tirés de la prononciation des faits des noms»(1). D'après lui les verbes sont dérivés des noms d'action ou *maşdar* et expriment:

1- Ce qui est passé.

2- Ce qui adviendra et n'est pas arrivé.

3- Ce qui advient et n'a pas cessé.

Autrement dit, le passé, le futur et le présent. Selon *SĪBAWEIHI,* il y a deux traits essentiels qui caractérisent le verbe: premièrement, tout verbe exprime un procès et deuxièmement, tout procès est situé dans le temps, c'est-à-dire, un passé, un présent ou un futur. Le verbe réfère au temps, ex.:*ḏahaba* (il est parti) désigne un procès dans ce qui est passé du temps, et *sa-yaḏhabu* (il partira) désigne ce qui adviendra dans le temps.

Le verbe est ainsi défini par deux traits: il exprime un procès et il le situe dans le temps. *SĪBAWEIHI* insiste sur l'importance et la priorité de la temporalité dans le verbe. Le verbe est fait pour ce qui est passé (du temps) et ce qui n'en est pas passé ; il situe le procès dans le temps et il signifie que le nom d'action s'est réalisé et c'est le procès. Enfin, lorsqu'il parle du procès, il le spécifie comme *passé* ou *non passé* et non pas comme *achevé* ou *inachevé*.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Introduction:

Le système verbal de la langue arabe n'est pas organisé de la même manière qu'en français. Si en français on relève un minimum de huit formes verbales (présent, passé composé, imparfait, plus-que-parfait, futur simple, conditionnel présent, conditionnel passé, passé simple) morphologiquement distinctes, en arabe les linguistes ne distinguent que deux formes: accompli (forme suffixée) et inaccompli (forme préfixée).

A ces deux formes, les grammairiens arabes et les arabisants ont donné différentes interprétations selon leurs valeurs tantôt temporelles (les grammairiens arabes), tantôt aspectuelles (les arabisants). Autrement dit, les premiers voient le système verbal de la langue arabe dans le temps et les seconds le voient dans l'aspect.

Cet article se propose de donner une vision générale sur les études réalisées au sujet du système verbal de l'arabe et de mettre en valeur les arguments linguistiques avancés antérieurement par les grammairiens arabes (anciens ou modernes) et les sémitisants pour défendre leur point de vue. Egalement, nous essayerons d'éclairer le lecteur à propos du fonctionnement du système verbal de la langue arabe. Nous nous limiterons ainsi à trois axes que nous estimons représentatif à cet égard: premièrement, la grammaire classique qui représente l'état primitif de la recherche sur le système verbal arabe. Deuxièmement, les sémitisants et leurs recherches sur ce système. Et troisièmement, les travaux réalisés par les grammairiens arabes durant la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Dans cette étude des trois axes, la dimension historique mais surtout l'évolution interne de la recherche grammaticale en rapport avec le temps et l'aspect seront prises en considération.

Ainsi on analysera trois principales interprétations du verbe: d'abord, l'interprétation temporelle que l'on retrouve chez les anciens grammairiens arabes dont le concept grammatical était tourné vers l'idée de temps, ensuite l'interprétation aspectuelle faite par les sémitisants, et enfin,

دراسة تحليلية للوقت والمظهر في اللغة العربية ومقارنتهما بمفهوم الوقت في اللغة الفرنسية

د. طلال المرزوقي *

talmarzoqi@kau.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/09/08م	تاريخ القبول: 2022/12/10م

ملخص:

يهدف البحث إلى تناول الزمن اللغوي في اللغة العربية ومفهومه، ومقارنته بمفهوم الزمن في اللغة الفرنسية. فعندما ننظر إلى اللغة الفرنسية نجد أن اللغويين يصنفون ثمانية أزمنة لغوية يمكن التعبير عنها بوضوح، أما في اللغة العربية فاللغويون لا يذكرون إلا شكلين، هما: التام، وغير التام، حتى أنه أصبح من المألوف لدى اللغويين الفرنسيين تصنيف النظام الفعلي في اللغة العربية نظاماً يعتمد على المظهر(aspect) وليس على الوقت. وقد اختلف علماء اللغة القدماء والمعاصرين، وأيضا المستشرقين في تعريف هذين الشكلين، فتارةً يعطونهما قيمة زمنية وتارةً أخرى يعطونهما قيمة مظهرية (aspectuelle). وقد تم تقسيم البحث إلى ثلاثة أقسام، هي: اللغويون العرب القدماء, والمستشرقون، واللغويون العرب المعاصرون. وانطلاقا من إيماننا بأهمية هذا الجانب بالنسبة لدارسي اللغة أو المترجمين، فسوف نقوم بطرح دراسة تاريخية وتحليلية - نقدية ونظرية لهذا الموضوع الذي ما زال موضع خلاف، رغم محاولة بعض اللغويين معالجته.

الكلمات المفتاحية: المظهر, الزمن, التام, غير التام, النظام الفعلي.

* أستاذ اللغويات المساعد - قسم اللغات الأوروبية - كلية الآداب - جامعة الملك عبدالعزيز - المملكة العربية السعودية

الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

An Analytical Study of" Time "and" Aspect "in Arabic Language, Comparing them to "Time" in French

Dr. Talal Al-Marzoqi*

talmarzoqi@kau.edu.sa

Received on: 08/09/2021	Accepted on: 10/12/2021

Abstract:

The research aims to address the linguistic tense in Arabic language and its concept, comparing it with the concept of time in French language. When looking at French language, we find that linguists classify eight linguistic tenses that can be clearly expressed. As for Arabic language, linguists only mention two forms: the perfect and the non-perfect, so that it has become common for French linguists to classify the actual system in Arabic language as a system that depends on 'aspect' and not on time. Ancient and contemporary linguists, as well as orientalists, differed in defining these two forms. Sometimes they give them a time value and some other times they give them an aspect value. Based on our belief in the importance of this aspect for language scholars or translators, we will present a historical, analytical, critical and theoretical study of this subject, which is still controversial, despite the attempt of some linguists to address it.

Keywords: Aspect, Tense, Perfect Tense, Non-perfect Tense, Actual System.

* Assistant Professor in Linguistics, European Languages Section, Faculty of Arts, King Abdulaziz University, Saudi Arabia.

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Etude du «temps» et de l' «aspect» dans la langue arabe à travers les travaux de grammairiens français et arabes

Dr. Talal Almarzoqi*

talmarzoqi@kau.edu.sa

Reçu en: 08/09/2021	Accepté en: 10/12/2021

résumé:

cet article vise à aborder le temps linguistique en langue arabe et son concept par rapport au concept de temps en français. En ce qui a trait au français, les linguistes ont classé par huit temps linguistiques qui peuvent être clairement exprimées. En arabe, les linguistes ne mentionnent que deux, à savoir complets et incomplets. Il est même courant que les linguistes français classent le système actuel en arabe comme un système aspectuel plutôt que temporel. Les linguistes anciens et contemporains, ainsi que les orientalistes, différaient dans la définition de ces deux formes, leur donnant une valeur temporelle et une autre fois ils leur donnaient une valeur aspectuellell. ce travail a été divisé en trois sections : les anciens linguistes arabes, les orientalistes et les linguistes arabes contemporains. Dans cette étude, basée sur notre conviction de l'importance de cet aspect, pour les apprenants de langues ou les traducteurs, nous présenterons une étude historique, analytique, critique et théorique de ce sujet.

Mots clés : aspect, temps, achevé, inachevé, système verbal arabe, accompli, inaccompli.

*Professeur assistant en linguistique, Section des langues européennes, Faculté des arts, Université Roi AbdulAziz, Arabie saoudite

DOI: 10.53286/2118-000-013-016

34) Shaw, D. L., Bridging differences: Saudi Arabian students reflect on their educational experiences and share success strategies. *Dissertation Abstracts International Section A,* 71, 2010.

35) Slobin, D. I., From "thought and language" to "thinking for speaking." In J. J. Gumperz & S. C. Levinson (Eds.), Rethinking linguistic relativity (pp. 70-96). Cambridge University Press. (Reprinted in modified form from "Pragmatics," 1, 1991, pp. 7-26.

36) Tago, A., US ambassador salutes success of 2012 graduates. Retrieved from: http://www.arabnews.com/us, 2012.

37) Turjoman, M. O. A. A., Willingness to Communicate in English among Saudi Female University Students. *International Education Studies*, *9*(7), 2016, pp. 170-177.

38) Wagemakers, J., Salafi scholarly views on gender-mixing (ikhtilat) in Saudi Arabia. *Orient. Zeitschrift des Deutschen Orient-Instituts*, *57*(2), 2016. Pp. 40-51.

39) Weinzetl, E., King Abdullah Scholarship Program: The Saudi Arabian educational youth stride. *Saudi-US Relations Information Service*. Retrieved March, 15, 2014 from http://www.susris.com, 2012.

19) Chu, R., H-N., Shyness and EFL learning in Taiwan: A study of shy and non-shy college students' use of strategies, foriegn language anxiety, motivation, and willingness to communicate. University of Texas. [A doctoral dissertation], 2008.

20) Duff, P. A., Identity, agency, and second language acquisition. In *the Routledge handbook of second language acquisition*, Routledge, 2012, pp. 428-444.

21) Gardner, R. C., Integrative motivation and second language acquisition. In Z. Dörnyei, & R. Schmidt (Eds.), Motivation and second language acquisition, Honolulu, HI: University of Hawai'i Press, , 2001 (pp. 1–19)..

22) Gezi, K. I., *The acculturation of Middle Eastern Arab students in selected American colleges and universities*. School of Education: Stanford University, 1959, p. 43.

23) Glowacki-Dudka, M., Usman, I., and Treff, M., Intercultural conflicts between close friends: A case study of power relations in continuing education in Saudi Arabia. *Convergence, 41*(2/3), 2008, 41-58.

24) Javid, C., Al-Asmari, A., and Farooq, U., Saudi undergraduates' motivational orientations towards English language learning along gender and university major lines: A comparative study. *European Journal of Social Science, 27(2-4),* 2012, *pp.* 283-300.

25) Weinzetl, E.,King Abdullah Scholarships Program. Retrieved from: http://www.mohe.gov.sa/en/studyaboard/King-Abdulla-hstages/Pages/default.aspx

26) Kuo, Ming-mu., "Linguistics across Cultures: The Impact of Culture on Second Language Learning", 1961, pp. 1–10.

27) Lado, R., Linguistics across Cultures: Applied Linguistics and Language Teachers. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1957.

28) Le Renard, A., Only for Women: Women, the State, and Reform in Saudi Arabia. *Middle East Journal*, *62*(4), 2008, pp. 610-629.

29) McCroskey, J. C., & Richmond, V. P., Willingness to communicate. *Personality and interpersonal communication*, 1987, pp. *6*, 129-156.

30) Meijer, R., Reform in Saudi Arabia: The gender-segregation debate. *Middle East Policy*, *17*(4), 2010, pp. 80-100.

31) Nakshabandi, Abdussalam A., Videoconferencing; King Saud University (Saudi Arabia). *International Journal of Instructional Media*, 20(2), 1993, pp. 127-136.

32) Sallam, A. A. E. A., Where Is Saudi Arabian Society Heading?*Contemporary Readings in Law and Social Justice*, *5*(2), 2013, p. 141.

33) Saleh, W., Malibari, A., Saudi Women and Vision 2030: Bridging the Gap? *Behavioral Sciences, 11*(10), 2021, p. 132.

4) Al-Alhareth Yahya, and Al Dighrir.I, Review of Women and Society in Saudi Arabia. *American Journal of Educational Research*, vol. 3, no. 2, 2015, 121-125.

5) Alhazmi, A. & Nyland, B, Saudi international students in Australia and intercultural engagement: A study of transitioning from a gender segregated culture to a mixed gender environment, in *The 21st ISANA International Education Conference,* Melbourne, Australia, 2010 (1-11).

6) AlMunajjed, M, *Women in Saudi Arabia today*. London: Macmillan, 1997.

7) Alotaibi, F. T, Saudi Women and Leadership: Empowering Women as Leaders in Higher Education Institutions. *Open Journal of Leadership*, 9, 2020, pp. 77-156.

8) Alqahtani, M., Fluid Cultures and Identifications: The Intercultural Communication Experiences of Saudi International Students in the UK , Durham theses, Durham University, Available at Durham E-Theses Online: http://etheses.dur.ac.uk/11321/, 2015.

9) Al-Saraj , T. M., *Exploring foreign Language anxiety in Saudi Arabia: A Study of Female English as foreign Language College Students*. (A Doctoral Dissertation). Institute of Education, University of London, 2011.

10) Alsuwaida, Nouf, Women's Education in Saudi Arabia. *Journal of International Education Research (JIER), 12*(4), 2016, pp. 111-18.

11) Alwedinani, J., Ikhtilat as patriarchal expression: Gender segregation and the influence of fathers. *International Journal of Gender and Women's Studies*, *5*(1), 2017, 7-20.

12) Anwaruddin, S. M., Learner identity in second language education. *The Southeast Asian Journal of English language studies*, *18*(2), 2012, 13-23.

13) Ara, A.,, Contrastive Analysis and Its Implications for Bengali Learners of ESL. *ShanlaxInternational Journal of Education, 9*(3), 2021, pp. 79-83.

14) Atawneh, M. A., Islamic Politics and Governance: The Case of Saudi Arabia. In *Contemporary Islamic Politics and Governance: The Case of Saudi Arabia*. *Middle East Critique* 6149, 2017: 1-14.

15) Baki, R., Gender-segregated education in Saudi Arabia: Its impact on social norms and the Saudi labor market. *Education Policy Analysis Archives*, *12*(28), 2004, PP 2–5.

16) Bollang, B., American colleges see more Saudi students on scholarships. *Chronicle of Higher Education, 52*(29), A53, 2006.

17) Bubshait, D. A. (2008). *Saudi women's education: History, reality, and challenges for Saudi women.* Cross-Cultural Views (pp. 18–29). Ghainaa Publications.

18) Byram, M., & Feng, A. (2005). Teaching and researching intercultural competence. In *Handbook of research in second language teaching and learning*, Routledge, 2006 pp. 935-954.

([24]) Meijer, Reform in Saudi Arabia: The gender-segregation debate: 5, 6, 7.

([25]) AlMunajjed, *Women in Saudi Arabia today*: 5, 6

([26]) In Islam, the ulama means literally "the learned ones", (also spelled ulema; feminine).

([27]) Atawneh, Islamic Politics and Governance: 6.

([28]) Alwedinani, Ikhtilat as patriarchal expression: 6.

([29]) Muhammad ben Abdel Wahab (1703-1792) was an Islamic scholar, preacher, religious leader, reformer, activist, and theologian from Najd in central Arabia, considered as the eponymous founder of the Wahhabi movement.

([30]) Alsuwaida, Women's Education in Saudi Arabia: *6, 7, 9.*

([31]) Shari'a is a type of religious law that is part of the Islamic culture. It is developed from Islamic religious principles and is based on interpretations of Islamic scriptural texts, primarily the Quran and Hadith.

([32]) Turjoman, Willingness to Communicate in English among Saudi Female University Students: 6.

([33]) Chu, Shyness and EFL Learning in Taiwan: 8.

([34]) Baki, Gender-segregated education in Saudi Arabia: 6.

([35]) Nakshabandi, Videoconferencing; King Saud University: 7.

([36]) Saleh, Malibari, Saudi Women: 6.

([37]) Duff, Identity, agency, and second language acquisition: 7, 8.

([38]) Anwaruddin, Learner identity in second language education: 6.

([39]) Gezi, *The acculturation of Middle Eastern Arab students in selected American colleges and universities*: 9. Kuo, "Linguistics across Cultures: 9.

References

1) Alexandrowicz, ESL and cultures resource, *Alexandrowicz's Online Resource for Teachers & Tutors*. University of San Diego, 2021, URL: https://sites.sandiego.edu/esl/saudi-arabian/
2) Alfurayh, L. & Burns, M. C., Redefining 'me': identity change among female Saudi study abroad students in Australia. *JOURNAL OF GENDER STUDIES*, 2019, https://doi.org/10.1080/09589236.2019.1707645
3) Alghamdi, S. M. A., *The Experience of Saudi Female Students Attending Mixed Gender ESL Courses in Melbourne, Australia.* Faculty of Education, Monash University, Australia (Master's Thesis). Retrieved from (Arab World English Journal Database. (ID Number: 191, December 2017).

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Endnotes

([1]) Saudi Vision 2030 is a strategic framework for reducing Saudi Arabia's reliance on oil, diversifying the Saudi economy, and developing public service sectors such as health, education, infrastructure, recreation, and tourism. Alotaibi, Saudi Women: 2, 3.

([2]) Le Renard, Only for Women: 2, 3, 5, 9

([3]) Al-Saraj, *Exploring foreign Language anxiety in Saudi Arabia:* 2, 5.

([4]) Alexandrowicz, ESL and cultures resource: 2, 4

([5]) Lado, Linguistics across Cultures: 2, 5. Byram, & Feng, Teaching and researching intercultural competence: 2,5.

([6]) Alfurayh, & Burns, Redefining 'me': 2, 7.

([7]) Gardner, Integrative motivation and second language acquisition: 2, 3, 15.

([8]) Alghamdi, *The Experience of Saudi Female Students Attending Mixed Gender ESL Courses in Melbourne, Australia: 3, 5, 6*

([9]) Javid, Al-Asmari, and Farooq, Saudi undergraduates': 3

([10]) Weinzetl, King Abdullah Scholarship Program: 4.

([11]) Bollang, American colleges see more Saudi students on scholarships: 4.

([12]) Shaw, Bridging differences: 4. Tago, US ambassador salutes success of 2012 graduates: 4.

([13]) McCroskey, & Richmond, Willingness to communicate: 5.

([14]) Contrastive analysis hypothesis is a branch of comparative linguistics concerned with comparing two or more languages to determine their differences or similarities, either for theoretical or non-theoretical reasons.

([15]) Ara, Contrastive Analysis and Its Implications for Bengali Learners of ESL: 5.

([16]) Glowacki-Dudka, Usman, and Treff, Intercultural conflicts between close friends: 5.

([17]) Slobin, From "thought and language" to "thinking for speaking":

([18]) Bubshait, *Saudi women's education: History, reality, and challenges for Saudi women:* 5.

([19]) Sallam, Where Is Saudi Arabian Society Heading?: 5.

([20]) Alqahtani, Fluid Cultures and Identifications: 5, 6.

([21]) Al Alhareth& Al Dighrir.I. Review of Women and Society in Saudi Arabia:

([22]) Alhazmi, Nyland, Saudi international students in Australia and intercultural engagement:

([23]) Wagemakers, Salafi scholarly views on gender-mixing (ikhtilat) in Saudi Arabia: 5.

accepting of communicating with men, Saudi or non-Saudi, despite coming from a cultural background that segregates both genders. It is possible to argue that the participants' period of stay in the United States had an impact on their responses as advanced learners. However, this study infers that the skill level in a target language is implicit in the length of time spent studying abroad. Thus, learning a new language may provide the learner with fresh perspectives on numerous elements of their life.

It was also established from the results that no single participant showed the signs of shyness from their responses to the questionnaire, thus indicating that shyness was not a significant factor that would have a bearing on English learning.

The last question examined whether participants' preferences for communicating with men were affected by the students' competency in the target language. Clearly, the discrepancy between advanced and beginner participants was related to their varying degrees of target language competency. In addition, a comparison of the participants' questionnaire responses describing their lifestyles in Saudi Arabia and the United States depicted that a learning gain in their English proficiency resulted in a shift in their attitudes toward communication with the opposite gender.

To conclude, the majority of the participants were quite confident and did not exhibit shyness. However, due to the sex segregation that exists in Saudi Arabia, they were not used to communicating with men in their home country. Consequently, the study found that the beginner Saudi ESL learners preferred to learn in single-gender classes. They felt this way because they had grown up avoiding men in their home country, not because of gender prejudice, but because of the Saudi culture, which condemns the mingling of men and women. On the other hand, due to acquiring English as Second Language, the advanced Saudi female ESL learners in this study demonstrated obvious preferences for contact with men. According to the data, their predilection for contact with males was clear; however, the reasons for this preference may be the subject of future research. It is obvious that the second prediction of this study was proven to be correct through the results, as advanced Saudi female ESL learners were more confident in having contact with men than beginners. This prediction confirms the Gardner Socio-Educational Model of L2 acquisition hypothesis, which states that advanced Saudi female ESL learners acquire new norms as a result of learning a new language.

the segregation of the sexes that influences women's lives in Saudi Arabia, Saudi women are required by society to avoid Saudi men who are not family members. The results of the following statements, i.e., 14a and 15a, also support this projection. The results suggested that beginner Saudi female learners tend to prefer contact with men of nationalities other than Saudis in the foreign country. It might be because of the traditions and customs that Saudi people bring with them anywhere they go. Since beginner Saudi female learners have had little to no contact with Saudi men in their home country, they tend to continue this progression in foreign countries. Therefore, it can be said that due to the influence of their culture; beginner Saudi female ESL learners prefer single-sex classes and non-Saudi men as their classmates.

5.3b Advanced learners' attitudes toward communication with members of the opposite gender in classrooms (U. S.)

As displayed in Table 4, the attitudes of advanced Saudi female ESL learners toward communicating with men were quite different from those of beginners. 90% of participants disagreed with the preference for all-female classes, demonstrating how their English proficiency had influenced their preference. Their response to the following statement affirmed this assertion, in which advanced learners negated the appropriateness of single-sex classes for female learners. Interestingly, advanced learners showed a tendency to care about the nationalities of their classmates just like the beginners; however, the differences between the attitudes of the two groups could be clearly observed in the results of the following statements. Unlike the beginners, advanced learners did not completely reject the idea of preferring to contact with Saudi men in a foreign country. The reason could be attributed to this finding that acquisition of English as a Second Language had produced considerable development in the personalities of advanced learners that they did not feel the need to avoid men at all.

5.4 Conclusions

The findings of the present study provided clear answers to the study questions. There was a clear distinction between the beginners and advanced groups in that the former tended to avoid communication with men in the classroom in a foreign country, particularly Saudi men, whereas the latter did share this attitude. However, both the groups had a little or no contact with men in their home country. The sole distinction between the two groups can be attributed to their level of English proficiency since cultural background and shyness factors were the same for both groups. Advanced acquisition of English as a Second Language possibly revolutionized the personalities of advanced Saudi female ESL learners, who became more

الآداب مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

men in classes, as shown by their responses to statements 8 and 9, respectively. These responses show a clear tendency for Saudi female ESL learners to avoid communication with men in their home country. However, it has already been established previously that the participants did not exhibit any form of shyness, so now an interesting question arises: Why would they avoid interacting with men if they were not shy? It can be particularly explained by the segregation of the sexes in Saudi Arabia, as mentioned in the literature review. The important point to be noted here is that if the participants were communicating with men within their own families, as indicated by the responses to statement 10, they would not feel any hesitation. This is because the segregation of the genders exists only outside of the families. Thus, the results suggest that in general, and in ESL classes in particular, Saudi female ESL learners find their life in the United States complicated by this cultural separation since they involuntarily tend to avoid men because of the environment they were brought up in Saudi Arabia. The following subsections discuss the attitudes of beginners and advanced learners with men in ESL classrooms in the U. S.

5.3a Beginners' attitudes toward communication with members of the opposite gender in ESL classrooms (U. S.)

Now that the shyness aspect and participants' attitudes toward communicating with men in the native country have been discussed thoroughly, section 5.3a looks into the beginner's attitudes toward communicating with men in the ESL classrooms in the foreign country. The variable between the beginners and advanced learners in the foreign country that must not be looked at in this position was the level of English Language proficiency. Therefore, the last five statements (11-15) were constructed to reveal Saudi female ESL students' preferences, if any, regarding communication with men in the foreign country.

The objective of statements 11a and 12a was to elicit opinions about same-sex courses from beginners. The rationale was to assess the integrity of the responses of beginners to the first five statements (Table 1) about gender relations in their native country. The data aligned with the previous responses in that all of the beginner participants expressed their willingness to have same-sex classes and that doing so might increase the rate at which they learned the English Language. Thus, the results suggest that beginners preferred same-sex classes with lower English proficiency and did not prefer to have men as their classmates, particularly Saudi men. However, the responses of beginners to statement 13a indicated that considerable attention was placed on the men's nationalities. Notably, seven female respondents disagreed with this assertion, while only three agreed. The possible reason for certain nationality preferences could be that due to

Table 4: Likert Scale results of advanced participants' attitudes toward communication with members of the opposite gender in ESL classrooms in the U. S.

Likert Scale Items 11b-15b	Mode	Mean
I learn English much faster in all-female classes.	D	90%
Single-sex classes are more appropriate for female learners.	D	100%
My classmate's nationality does not matter to me.	D	80%
I am Saudi, so I prefer to have contact with Saudi men.	SD	60%
I prefer to have contact with men other than Saudis.	SD	90%

5. Discussions

5.1 Shyness among the participants

The results indicate that all the participants' exhibited negative attitudes toward shyness. It can be safely said that shyness may have a detrimental effect on communication skills in general. For instance, a shy person may avoid excessive contact with others, thus, hindering the communication between them and other people. For this reason, it was absolutely necessary to investigate this characteristic in each of the study's participants in order to isolate its possible effects if it was present. However, as described by the results in 4.1, all the participants showed that they were not among the shy type, thereby displaying a high level of self-esteem and self-confidence during communication. Once it was established that none of the participants were shy, the study dived into the investigation of their communication with members of the opposite gender in their home country, which is discussed in the following subsection.

5.2 Attitudes toward communication with members of the opposite gender in their home country

The results shown in Table 2 confirm that Saudi female ESL learners preferred to have contact with women instead of men, and they were not used to the interactions with men outside of their families. Moreover, they found it difficult to interact with strange men, and they would not engage in discussions with

Table 3: Likert Scale Results of beginner participants' attitudes toward communication with members of the opposite gender in ESL classrooms in the U. S.

Likert Scale Items 11a-15a	Mode	Mean
I learn English much faster in all-female classes.	SA	100%
Single-sex classes are more appropriate for female learners.	SA	100%
My classmate's nationality does not matter to me.	D	70%
I am Saudi, so I prefer to have contact with Saudi men.	SD	60%
I prefer to have contact with men other than Saudis.	SA	80%

4.3b Advanced learners' attitudes toward communication with members of the opposite gender in classrooms (U. S.)

In terms of communication with men, the results of advanced learners differed from those of beginner learners. The fact that 90% of advanced participants disagreed with the idea that all-female classes would aid their English Language learning process. Moreover, their complete disagreement with statement 12b visibly demonstrates how differently the advanced participants' thought about the appropriateness of same-sex classes from those of the beginner participants. However, by responding to statement 13b, advanced learners showed that they have nearly identical perceptions regarding their classmates' nationalities to that of beginners, as 80% of them disagreed. Furthermore, the last two statements addressed the participants' preferences for interacting with Saudi men in the class. Finally, the results suggest that most of the advanced learners showed no tendency to avoid Saudi men in a class by strongly disagreeing with the statement 14b and 15b, with the means of 60% and 90%, respectively. Table 4 displays these statements and the modes and means by which the advanced learners responded.

Table 2: Likert scale results of all participants' attitudes toward communication with members of the opposite gender in their home country

Likert Scale Items 6-10	Mode	Mean
I prefer to have contact with women rather than men.	SA	80%
In KSA, I did not have contact with men outside my family.	SA	60%
It is hard for me to ask a strange man about anything.	SA	100%
I avoid discussions with men in ESL classes.	SA	80%
I find it easy to ask for anything I like from my family.	SA	100%

4.3a Beginners' attitudes toward communication with members of the opposite gender in ESL classrooms (U. S.)

The responses to statements 11-15 are summarized in section 4.3, examining the participants' views regarding communicating with members of the opposing gender. The statements were divided into two sub-sections, i.e.,11a-15a and 11b-15b, in order to illustrate differences between the responses of beginners and advanced learners, respectively.

All of the beginners' group participants agreed that attending all-female classes would aid in their efforts to enhance their English language skills. They also strongly agreed with statement 12a, which was about the appropriateness of single-sex classrooms. 70% of beginners disagreed with statement 13a, showing that more than half of them cared about the nationality of their classmates. However, beginner respondents strongly disagreed with the preference to have contact with Saudi men with the mean of 60%. Finally, the majority of beginners (80%) preferred to interact with men other than Saudis. The possible reasons for these responses are explored in the discussion section. Table 3 lists the statements (11a-15a) along with the modes and means of the beginner participants' responses.

with the statement. Table 1 shows the Likert Scale Shyness statements, the modes, and means of participants' responses.

Table 1: Likert Scale Shyness Results

Likert Scale Items 1-5	Mode	Mean
I am afraid of looking foolish in social situations.	D	80%
I often feel insecure in social situations.	SD	75%
It is hard for me to say "no" to unreasonable requests.	SD	90%
I feel lonely a good deal of the time.	SD	100%
Sometimes I feel ashamed after social situations.	SD	100%

4.2 participants' attitudes toward communication with members of the opposite gender in their home country

Table 2 shows the participants' views regarding communication with members of the opposite gender and their styles and ways of communication. The participants' responses show a clear inclination to avoid interaction with members of the opposing gender in their own country. 80% of respondents strongly agreed with the idea of interacting with women in their everyday lives instead of men. Statement 7 extended upon number 6 by inquiring if the participants had any sort of contact with males outside of their families. More than half of the respondents (60%) strongly agreed, implying that they did not have any contact with males outside of their families. Furthermore, all the participants felt that they found it difficult to ask something from a strange man, as 100% strongly agreed to statement 8. The responses to statement 9 showed that the Saudi female ESL learners typically avoided engaging in discussions with men in ESL classrooms since 80% of participants responded in strong agreement to the statement. However, the results revealed that all of the participants felt comfortable interacting with male members of their family and may simply inquire about whatever they wanted. It can be noticed that the mode of all of the responses was "strongly agree," which proves that the participants showed strong agreement with all the statements.

disagree (SD). Furthermore, a demographic survey was also conducted to gather information about other variables such as age, gender, length of stay in the United States, and years of English education in Saudi Arabia. The modification in the questionnaire was meticulously performed to enhance its relevance to the study. It is important to note that before administering the questionnaire to the subjects, the validity of the modifications was examined by linguistics specialists, who then validated the amended questionnaire. A pilot study was also carried out to test the questionnaire's reliability. A random sample of ten Saudi females was randomly recruited to check the validity of the instrument. The outcome of the pilot study showed that the modified questionnaire was feasible, and all the participants of the pilot study were excluded from the actual study. The questionnaire was sent to the participants via email.

4. Results

The current study examines Saudi female ESL learners' attitudes regarding communicating with members of the opposing gender. Twenty Saudi female ESL students who had spent three months to two years living and studying in the United States were given a questionnaire about their attitudes toward interacting with men. Their responses were studied in light of their cultural backgrounds, attitudes, and beliefs about communicating with members of the opposing gender. The findings from the data analysis of the participants' responses to the questionnaire are summarized according to the order of research questions and stated below. The Likert scale shyness measurement results are stated first, followed by attitudes toward contact with members of the opposite gender.

4.1 Participants' Shyness

The results of the participants' responses to the questionnaire items suggested that none of the subjects were shy at all. Statement 1 centered on participants' social feelings and the fear of looking foolish in social situations, with which 80% of the respondents disagreed, indicating that individuals could participate in public situations without the fear of embarrassment. Moreover, 75% of the participants strongly disagreed with statement 2, implying that they would not often feel insecure on social occasions. Respondents' strong disagreement to statement 3 with the mean of 90% clearly revealed that they were not afraid to say "no" to any kind of unaccommodating requests. All the participants strongly disagreed with statement 4, which showed that they would not feel lonely most of the time. Finally, the responses to statement 5 signified that none of the participants felt ashamed or embarrassed after social interactions since 100 % strongly disagreed

determined not exclusively by the individual, but rather by how that individual perceives himself or herself in a broader societal context.

To summarize, the learner's L1, culture, and learning motivation will all have an impact on their ability to learn the target language. Other variables such as motivation and linguistic differences and similarities will be controlled for being outside the scope of this research because the current study investigates the relationship between proficiency in the target language (English) and the subjects' culture on a microscopical level. Shyness and how Saudi female ESL learners' English skills may influence their discussion with male classmates in their ESL classes will be the only aspects explored in this study.

3. Methodology

3.1. Subjects

Twenty Saudi female ESL learners were selected as participants for the study, of which ten were advanced learners, and ten were beginners. Their average age was 25, with the youngest subject being 20 years old and the oldest being 30 years old. The participants were enrolled in ESL programs at Southern Illinois University, Carbondale, IL, and Indiana University, Bloomington, IN. The subjects' duration of stay in the US was also recorded, with the maximum being two years and the minimum being three months. In addition, results of the placement tests conducted at the subjects' respective ESL institutions were used to gauge their English Language proficiency level, which ranged from advanced to novice. Finally, it must be noted that all of the subjects had spent approximately six years in Saudi Arabian public schools studying English as a Second Language.

3.2. Instruments

A modified version of shyness questionnaire developed by Duff [41] was used as an instrument for this study. The questionnaire covered three aspects of participants' communication attitudes were assessed: 1) their attitudes toward communicating with Saudi males or men of other nationalities; 2) Self-assessments of their shyness/awkwardness in communicating with men, and 3) whether they felt that learning English had altered their personalities. Their possible responses were organized as follows on a 5-level Likert Scale: Level 1 = strongly agree (SA), Level 2 = agree (A), Level 3 = neutral (N), Level 4 = disagree (D), and Level 5 = strongly

may have an impact on a learner's personality and identity. Similarly, due to the differences in how men and women interact in the two civilizations, Saudi female ESL learners may have difficulty coping with the Western culture.

2.2 Cultural differences in second language acquisition (SLA)

Prior research substantiates the belief that identity and culture are inextricably linked; therefore, culture greatly influences language development[38].

Anwaruddin (2012) evaluated the English abilities of 18 Bangladeshi university students by conducting interviews with the participants, and their writing talents were assessed. Participants who identified as English users while keeping their Bangladeshi identities did poorly in the target language, according to his findings. Students who identified as English, on the other hand, displayed higher levels of language proficiency.

Furthermore, according to Anwaruddin (2012), people's identities are intimately connected to the formation and maintenance of links with various texts. As a result, rather than seeing students as people with specific learning requirements, educators and researchers must understand them as humans with multiple identities who are always growing (such as learning English). Accordingly, the current study expected that Saudi female ESL students would have a difficult time adjusting to the cultural disparities between their native Arabic and English cultures.

The problem of cultural disparities in language learning has been studied empirically for a long time[39]. Gezi's (1959) study focuses on the lifestyles of Middle Eastern students in the United States. Many Middle Eastern students, he claimed, were oblivious of the realities of American society and how different it was from what they had grown accustomed to in their homelands. Furthermore, according to Gezi (1959), many misconceptions stem from the cultural barrier that exists between Americans and Middle Easterners.

As proven by Le Renard (2008) and Alsuwaida (2016), when learners' first and target languages conflict philosophically, the outcomes can be disastrous. Saudi female ESL students must either embrace or reject new trends in the language they are learning because Saudi Arabian men and women's interactions are so different from those in the United States. Whatever decisions learners make when learning the target language will have an indelible impact on their identities. As a result, one can conclude that identity is

therefore, they had to hire someone else to do it for them. Because this was not possible for all Saudi women, their freedom of movement was restricted. Baki (2004) indicated that the conservatism of Saudi Arabian society is the last but important contributing component to that scenario. Thus, Saudi women's lives are affected even though this is not a feminist issue.

Another example is the Saudi education system's single-gender-based teaching. For this purpose, classes are specially equipped with televised lectures for Saudi female students[35]. In addition, the female students receive live broadcasts performed by male faculty members to prevent any face-to-face connection between men and women following the teachings of *ikhtilat* and *khalwa*. Likewise, Saleh and Malibari (2021)[36] asserted that Saudi women's travel routines differ greatly from their western counterparts. They believed that this is not simply due to cultural differences, but Saudi women were also prohibited from driving until recently, and they were granted driving privileges in 2018. They further concluded that it had been expected that permitting women to drive would increase their mobility and empower them in society.

It is worth noting that Saudi Arabia's conservatism had been modernized under the regime of King Abdullah, the country's sixth ruler. King Abdullah ascended the throne in 2005 and implemented several reforms, one of which was advancing women's rights in the Kingdom of Saudi Arabia. However, his policies generated an uproar in Saudi society, splitting conservatives and liberals. Meijer (2010) spoke on the evolution of the argument. After September 11, 2001, the controversy grew, and both sides could feel the heat. As a result, King Abdullah replaced some more conservative *ulamas* with the liberals to bring the argument back to a more peaceful level. Meanwhile, the king launched his previously mentioned scholarship, which greatly contributed to a societal shift in Saudi Arabia (Alfurayh and Burns, 2020). The present research seeks to analyze how students who received scholarships and travelled overseas for higher education dealt with this adjustment.

To begin with, there are various challenges, which Duff (2012)[37] discovered a link between L2 learning process, identity and personality characteristics, learners encounter when they study abroad. Age, gender, race, nation, ethnicity, and L1 background, he claims, are all identity predictors. As a result, when evaluating community engagement, each of these factors should be considered. He mentioned, for example, how Western female Japanese learners refuse to speak like Japanese males since Japanese girls communicate in order to express their femininity. This kind of speech offends many Western women who believe in gender equality. As a result, because this Japanese social pattern opposes one element of Western culture, learning it

and *mujadid* of all time. AlMunajjed (1997) defined a *mujadid* as a voice sent by God at the beginning of every century to encourage Muslims to reconnect to the authentic truths of the Quran, Muslims' holy book. Wahabi is the name used by many Western scholars for the *mujadid* whose interpretations of Islamic teachings, the *Shari'a*, are followed by most Saudis and other Muslims (Alqahtani, 2015). The first Saudi king, Ibn Saud, and Muhammad ben Abdel Wahab pledged to adopt the Holy Quran and the Hadith, the "documented records of the Prophet Muhammad's (peace be upon him) utterances" as Saudi Arabia's constitution, which is still in practice today(30).

The *Shari'a*(31) is an Islamic constitution based on interpretations of the Quran and the Hadith. Muslims all over the world are expected to abide by what the *ulama*s have agreed upon. Ordinary Muslims who are not highly educated do not have the right to dispute the ulamas' interpretations, including the terms *ikhtilat* and *khalwa*. Therefore, Saudi Arabia has practiced gender segregation since the eighteenth century, with men and women living separate lives (Al-Saraj, 2011; Alsuwaida 2016; Alwedinani 2017). One might foresee that isolation would become a normal part of life for a Saudi female emerging from that segregation. As a result, any integration with the opposite gender will be either nonexistent or hard to come by in Saudi Arabia, which will cause problems for those who intend to continue their education abroad (Alghamdi, 2017).

Another factor impacting communication between the genders is shyness for Saudi ESL learners(32). Previously, Chu (2008)(33) explored how shyness influences Chinese learners and dealt with these learners' relations with instructors, especially with the participants' reluctance. Chu's (2008) and others' work indicates that shyness can be considered for ESL learners in general and their speaking proficiency in particular.

It is to be noted that shyness in Saudi female ESL learners can result from the cultural background. Baki (2004)(34) concluded from examining Saudi female students' higher education experiences that Saudi cultural norms are transferred to their academic experience. For example, Saudi women were expected to be housewives and to nurture mothers at the time (Alsuwaida 2016; Baki, 2004). In the 1950s, a group of well-educated men petitioned Saudi Arabia's third king, King Faisal, to allow women education. Religious officials were outraged by King Faisal's decree, but the king responded by mandating that men and women be educated separately, as was customary in Saudi Arabia at the time. Since then, sex segregation has been entrenched and is still prevalent across the nation.

Gender segregation in Saudi Arabia has also affected women's mobility. Baki (2004) opined that many Saudi women find it difficult to travel across the country. In the past, Saudi women were not allowed to drive;

to undo while learning L2[17].

Knowing a little about Saudi Arabian women's social lives might be useful and relevant to the context of the study. Gender segregation exists in Saudi Arabia's public and higher education institutions, although it is not racial segregation between men and women[18]. According to Sallam (2013)[19], many Saudi women embrace segregation conventions and traditions. Discussing the causes for gender segregation is outside the scope of this study and calls for further research on this contentious subject. In summary, Saudi Arabian social life characterizes essentially little male-female interaction (Le Renard, 2008; Alghamdi, 2017)

2.1 Females in Saudi culture

Women in Saudi Arabia live in a patriarchal society dominated by male authority[20]; Le Renard, 2008). Al Alhareth, and Al Dighrir (2015)[21] pointed out that women have a complicated position in Saudi culture, particularly in the public sphere. Gender segregation is an inevitable reality for Saudi women[22], which Westerners would have a hard time imagining. This source states that gender segregation is important to most people's social, educational, and political activities. The Arabic notions of *ikhtilat* and *khalwa*, employed earlier to explain this distinction, must be defined precisely. The term *ikhtilat* is defined as the mingling of men and women[23].

In contrast, *khalwa* means the hidden mixing of men and women not related by blood[24]. Despite the fact that both terms refer to segregation, the meaning differs slightly. AlMunajjed (1997)[25] claimed that religion's social effect is profoundly ingrained in Saudi culture. Muslim religious scholars termed "*Ulama*"[26] play an essential role in Saudi Arabian society in several aspects, including recommending suitable male-female interactions (Atawneh, 2017)[27]. However, Muslims often reject mingling men and women in public places such as schools, universities, hospitals, and restaurants because it breaches Islamic principles on *ikhtilat.* Also, it is vital to note that *ikhtilat* is controversial among Saudi ulama and ordinary people alike since some argue that it is not prohibited in Islam[28]. They do, however, agree that *khalwa* is severely forbidden (Meijer, 2010).

Saudi Arabia is the only Muslim country that practices this segregation (Alwedinani, 2017), and one could wonder, why? The answer to this question traces back to the first Saudi Arabian Kingdom of that century. While exploring the history, AlMunajjed (1997) stated that the Saudi royal family had a close association with Muhammad ben Abdel Wahab[29], the most well-known Islamic scholar, religious reformer,

- To raise academic and professional standards by exchanging scientific, educational, and cultural knowledge with other nations.
- To create a reservoir of competent and experienced Saudi employees in the workplace.
- To improve the professional level of the Saudi workforce.

The Saudi Ministry of Education has deployed 200,000 Saudi students to 22 countries to accomplish these objectives. The United States, Canada, the United Kingdom, and Ireland, Australia, Germany, the Netherlands, Poland, New Zealand, Austria, Hungary and Czech Republic, Singapore, South Korea and Japan, China, Malaysia and South Africa are all mentioned on the Ministry of Education's official website. However, the United States is the most popular destination for Saudi female and male students. The US embassy in Saudi Arabia stated that 100,000 Saudi students are currently studying in the United States, as retrieved from: (https://sa.usembassy.gov/important-information-regarding-students-visas/). Moreover, that number may increase if the program is prolonged for another few years[12]. For studying in English speaking countries, it is crucial for Saudi students to acquire English as a second language.

Like any L2 learner studying in a foreign country, many factors impact Saudi students' capacity and ability to learn English as a second language. For example, McCroskey and Richmond (1991)[13] believed that many behavioral aspects influence the communication process. On the other hand, cultural differences may also significantly affect the capacity of a learner to acquire a new language (Lado, 1957). Therefore, according to Lado's Contrastive Analysis Hypothesis (CAH)[14], the similarities and differences between the NL and the TL are crucial for learning development. However, Behaviorism, the theory on which this approach was founded, lost its credibility, and so did this once-popular approach of interpreting errors caused by interference from the mother language[15].

In a similar vein, Byram and Feng (2005) assert that learning a new language exposes one to that language's culture; hence, the two are intimately intertwined and cannot be separated. The cultures into which individuals are born influence how they behave and communicate to some degree[16]. These observable principles that show up in a person's behaviour are learned through social encounters backed up by local culture. As a consequence, many ESL students in the United States follow cultural norms, which leads to widespread misconceptions. Briefly, each native language has trained its speakers to pay various sorts of attention while talking about events and experiences. This conditioning begins in infancy and is very difficult

may prevent advanced Saudi female learners from doing so.

Shyness is another key factor that may have a strong influence on Saudi female ESL students. According to Javid, et al (2012)[9], shy ESL students are reluctant to engage with their peers. Their study focused on the sociolinguistic components of language acquisition. The work originated an investigation into how culture influences learners' progress in learning a foreign language, yielding useful insights. Similarly, the current study was conducted in the United States, and it investigated how Saudi female learners cope with learning English from a sociolinguistics standpoint.

1.2 Research questions

The goal of this quantitative study is to explore whether learning a second language influences Saudi females' attitudes toward interacting with people of the opposite gender. More specifically, the thoroughly investigated concerns include:

1) What are the differences in the attitudes of the Saudi female ESL learners towards communication with men in their native and foreign countries?

2) How are the attitudes of Saudi female ESL learners toward communication with men related to their levels of shyness?

3) How are the attitudes of Saudi female ESL learners toward communication with men related to their levels of proficiency in English, the target language?

2. Literature Review

Saudi Arabia's education system has received considerable attention and investment during the last 90 years. One of the most effective educational programs was the King Abdullah Scholarship Program, established in 2005 by Saudi Arabia's King Abdullah Bin Abdul Azziz to help Saudi high school and university students' study abroad. As King Abdullah believed, the program's goal was "for them to know the world and for the world to know them"[10]. Students and their families get a monthly stipend and health insurance coverage as part of the scholarship package[11]. According to the Saudi Ministry of Education, the program's objectives were as follows:

- To provide scholarships to eligible and qualified Saudis so they may pursue higher education at some of the world's most prestigious institutions.

the same language family. However, the learning environments of Arab students differ dramatically since learning English includes linguistic and non-linguistic elements. Cultural differences are one of the non-linguistic elements resulting from the vast geographical distances between Arabic-speaking and English-speaking countries. Saudi Arabia and the United States are geographically apart. As a result, it is logical to assume considerable cultural differences between the two countries, which may influence L2 learners(6).

In this regard, Gardner (2001)(7) identified two primary reasons to motivate individuals to acquire a new language. First, studying the target language is a gateway to advance in one's career or study abroad. The second reason is integrative, which implies that the learner aims to become proficient in the target language to integrate mainly in the target language with native speakers. It is beyond the scope of this research to determine which of these factors motivate Saudi female ESL students in the United States to take on the challenge. However, Gardner's (2001) Socio-Educational Model of L2 Acquisition hypothesizes that learning a new language necessitates understanding a foreign culture.

Consequently, it is reasonable to argue that Saudi female ESL students studying in the United States may get unique cultural insights while acquiring the English language of their choice, which may affect their attitude in general. These arguments suggest a hypothesis put forward by the present study that while learning English as a second language in a foreign country, Saudi female ESL learners' personalities, particularly Saudi women, would have experienced inevitable adjustments due to cultural differences.

Since the study investigates Saudi female ESL learners, a better understanding of the Saudi Arabian lifestyles of female ESL learners would be useful for the readers. Various factors may lead Saudi female learners to be distracted from the second language learning process which would affect their linguistic abilities. Saudi female personality traits may be traced back to the culture's societal standards, which deeply influence their conduct. As a matter of fact, Saudi Arabia is a renowned nation in terms of gender segregation following the Islamic rules and regulations in all the affairs of life. According to the Islamic notions of *ikhtilat* and *khalwa* (these Arabic phrases are further described in the literature review section), females and males who are not blood relatives are not permitted to interact. As a result of the limits associated with gender segregation, this avoidance may impact Saudi female learners' struggle to acquire a new language(8). The researcher hypothesized that novice Saudi female ESL learners would carry over their culture's norms of avoiding engagement with unrelated males in general and Saudi men in particular while studying English. However, the psychological changes that would have happened while learning English as a second language

الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

1. Introduction

This research investigates the factors that make beginner Saudi female ESL learners in the United States avoid classroom interaction with Saudi male ESL students. Because of the increasing number of Saudi male and female students studying in the United States, teachers and other students in the English language courses have become aware of this attitude. However, according to the present literature, the factors that influence the attitude of Saudi female students have received little attention or are virtually almost nonexistent in the literature. To fill this research gap, the ideal way would be to explore more about what attracted these learners with limited English abilities to the United States in the first place and to investigate their attitudes toward communication in mixed-gender ESL classes.

It is crucial to better understand the issue of this study in order to help Saudi female youth to accommodate the Saudi Vision 2030(1). Woman empowerment is one of the biggest goals for the Saudi Crown Prince Mohammed Bin Salman, and the specifically designed educational policies for Saudi females can pave the way to achieve it. Most recently, Saudi Arabia has welcomed Saudi women in various professional sectors like education, science, computer, marketing, etc. The women's rights laws have been revised, and an example is to allow women to drive, which has never been approved before in the history of Saudi Arabia. Saudi women have started working side by side with Saudi men to prove themselves more productive members of society(2). Many changes have been implemented as part of the government's newly stated 2030 vision that is intended to influence women's empowerment directly (Alotaibi, 2020). Providing the best educational facilities to improve Saudi women's education is in progress. The Saudi Higher Education Commission aims at making Saudi female students fluent in English as a second language; therefore, English is introduced as a compulsory subject in schools, colleges, and universities(3). However, there are still a number of challenges to face before the accomplishment of these goals. The current study investigates the factors that affect Saudi female ESL learners' English communication in mixed-gender classrooms in the United States and offers a set of recommendations and implications.

Proficiency in the target country's native language is a prerequisite for accomplishing any or all of the program's objectives. Female Saudi ESL students have a greater struggle in achieving such level of proficiency. Nonetheless, geographical and educational background, linguistic characteristics, and cultural distinctions all have an impact on Arab students' ability to learn English(4). Cultural differences are one of these elements that might impede language acquisition(5). It should be noted that various languages are similar and even belong to

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

اتجاهات الدارسات السعوديات أثناء تعلمهن اللغة الإنجليزية بوصفها لغة ثانية نحو التواصل في القاعات الدراسية المختلطة في الولايات المتحدة

د. خلف نايف الحربي*
hrbykn@qu.edu.sa

تاريخ الاستلام: 2021/10/30م	تاريخ القبول: 2021/12/01م

هدفت الدراسة إلى الكشف عن تأثير اتجاهات الدارسات السعوديات اللاتي يدرسن اللغة الإنجليزية بوصفها لغة ثانية (ESL) في الولايات المتحدة حيال تواصلهن وتفاعلهن مع الطلاب الذكور في القاعات الدراسية المختلطة . كما هدفت الدراسة إلى البحث في الاختلافات الثقافية الاجتماعية ومدى تأثيرها على العملية التعليمية لدى الدارسات السعوديات للغة الإنجليزية. شارك في البحث عشرون طالبة سعودية متحدثات للغة الإنجليزية بوصفها لغة ثانية، عشر منهن في المستوى المتقدم وعشر من المستوى المبتدئ. وقد أشارت النتائج إلى تغير في اتجاهات الدارسات السعوديات على مستوى معين أثناء تعلم اللغة الإنجليزية في بلد أجنبي. كما أن الفصل التقليدي بين الجنسين بسبب الخلفية الثقافية السعودية كان المحدد الأساسي لطريقة لتواصل الدارسات مع الدارسين. كما أظهرت النتائج أن الدارسات في المستوى المتقدم تمتعن بثقة عالية ولم يبدو عليهن أي خجل مقارنة بالدارسات في المستوى المبتدئ. وقد أدى اكتساب اللغة الإنجليزية بوصفها لغة ثانية إلى تطور كبير في شخصيات الدارسات في المستوى المتقدم حتى أنهن لم يشعرن بالحاجة إلى تجنب الرجال على الإطلاق، على عكس الدارسات في المستوى المبتدئ. قد تساعد نتائج الدراسة معلمي اللغة الإنجليزية بوصفها لغة ثانية (ESL) ومطوري المناهج من خلال توفير رؤى مهمة، كما أن لها آثارًا مستقبلية على تدريس اللغة الإنجليزية بشكل عام.

الكلمات المفتاحية: تغير الاتجاهات، الخجل، الفصل بين الجنسين، تعليم النساء السعوديات الإنجليزية بوصفها لغة ثانية

* أستاذ اللغويات التطبيقية المساعد - وحدة اللغة الإنجليزية بعمادة الخدمات التعليمية - وكيل الخدمات التعليمية - جامعة القصيم - المملكة العربية السعودية.

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Female Saudi ESL Learners' Attitudes Toward Communication in Mixed Gender Classes in the USA

Dr. Khalaf Naif Alharbi*

hrbykn@qu.edu.sa

Received on: 30/10/2021	Accepted on: 01/12/2021

Abstract:

The present study examined the perceptions of female Saudi ESL students about their attitudes toward communication and with male ESL students in mixed gender classes in the US. It further investigated the cultural differences that may impact Saudi female ESL students in the English language learning process. Twenty female Saudi ESL students (10 and 10 beginners) participated in the research. The findings revealed that female Saudi ESL learners' attitudes changed at some level while learning English in a foreign country. Furthermore, the findings indicated that traditional gender segregation due to the Saudi cultural background was the primary determinant for the way female Saudi ESL learners communicated with the opposite gender. The results also showed that female Saudi ESL learners were confident and did not show any shyness at an advanced level compared to the beginner ones. However, the acquisition of ESL had produced considerable development in the personalities of advanced learners that they did not feel the need to avoid men at all, unlike beginners. The research findings may help ESL teachers, educators, and curriculum developers by providing important insights, and it also has future implications for the teaching of English in general.

Keywords: Attitude change, Shyness, Gender segregation, Female Saudi ESL learner.

* Assistant Professor Applied Linguistics, English Unit in The Deanship of Educational Services at Qassim University, Vice dean of the Deanship of Educational Services at Qassim University, Saudi Arabia.

DOI: 10.53286/2118-000-013-016

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Contents

- A Reading in the Structure of *Lasiyama* 'Especially' with the Investigation of the Message *Kashf Al-Amaa' an Ma'aany Lasiyama* 'Removing the Ignorance on the Meaning of Especially' by Al-Mazjaji (Died in 1265 AH)
  Dr. Mohammed Adel Shouk.....7
- The Semi-object in the Use of Some Grammarians
  Dr. Fahad Bin Abdullah Al-khalaf.....46
- Machine Translation Computational Linguistic Problems in the Pronoun, the Relative, and the Grammatical Tense
  Dr. Yahya Bin Ahmed Abdullah Al-Lateeni.....62
- Literary Pastiches in the Mirror of Criticism A Reading in an Andalusian Literary Model
  Dr. Laila Salem Al-Badrani.....83
- Thresholds of the Text in *The Fragrance of Perfume from the Andalusia Wet Branch* A Semiotic Approach
  Dr. Fatima Bint Jaber Al-Mashari.....108
- Text Thresholds in *Daftar Min Araq 'A Notebook of Insomnia'* Diwan, by Abdulrahman Al-Atl
  Dr. Amal Bint Mohsen Al-Amiri.....138
- Duality of Sight and Insight in the Diwan of *Margins of the Self*
  Dr. Hamoud Bin Mohammed Al-Naga.....167
- Aesthetic of Style in Amro Bin Barraga Al-Hamdani's *Mimiyah*.
  Dr. Fauwaz Bin Zayed Al-Shammari.....207
- The Aesthetics of Place in the Diwan of *Ya Dar Maiya* by Youssef Hasan Al-Aarif
  Dr. Ibrahim Omar Ali Al-Mahaili.....234
- The Psychological Dimension in the Novel of *The Smell of Coal* by Abdulaziz Al-Saqabi
  Dr. Saleh Bin Salem Al-Harthy, Dr. Ziyad Mahmoud Miqdadi.....277
- The Semiotics of the Character in the Novel: *A Thousand Women in My Body*
  Amani Abdullah Abdulrahman Al-Qarni.....318
- The Manifestations of Folklore in Saud Al-Sanousi's novel My *Mother Hassa's* Mice
  Jarrah Bin Ahmed Bin Rakan Al-Shammari.....353
- Employing Children's Stories in Digital Literature
  Dr. Amal Bint Mohammed Al-Tamimi.....391
- The Existence of the E-Literary Text in Light of *Rooms and Mirrors* by Labiba Khammar An Ontological Vision
  Dr. Huda Abdulrahman Al-Ddreis.....424
- Female Saudi ESL Learners' Attitudes Toward Communication in Mixed Gender Classes in the USA
  Dr. Khalaf Naif Alharbi.....7
- Etude du «temps» et de l' «aspect» dans la langue arabe à travers les travaux de grammairiens français et arabes
  Dr. Talal Almarzoqi 31

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Publishing Rules

The scientific peer reviewd journal 'Al-Adab" (i.e. Arts) is issued by the Faculty of Arts، Thamar University. It is written in Arabic، English and French according to the following rules:

1. The research paper must be original، follow the proper scientific methodology، and has not been published elsewhere.
2. The research paper will be refereed according to high scientific standards.
3. The research paper has to be written in perfect language with respect for latest research design and accuracy of forms and figures – if included – in word form; font size (14) in (simplified Arabic) for Arabic papers and (Times New Roman) for English and French papers. Title and subtitles have to be boldfaced in (16) font size.
4. To be linguistically corrected by the Researcher.
5. To be attached with two abstracts; English and Arabic and not exceeding each of them more than 200 words. They should include the following elements: subject، methodology، and results. They should be accompanied with key words that extends from 4 to 6 in both languages.
6. To be attached with a translation for the Title، author's profile، author's institution and his email.
7. Maximum number of pages is (25) including charts، figures and appendix. In case of more than 30 pages، YR 1000 should be paied as extra fees for each page.
8. Documentation has to be at the end of the research paper as follows:
   a. Manuscripts: Name of manuscript، its place، its number and type of paper.
   b. Books: Name of the author، title of the book، place and date of publishing، page number.
   c. Periodicals: Author's name، title of the article، name of the Periodical، date and number of issue، page number.
   d. Theses: Researcher's Name، title of the thesis، faculty، university, date, page، number.
9. Research papers are required to be sent in Word and PDF forms to the editor journal's email، info@jthamararts.edu.ye .
10. The journal will inform the researchers with the initial approval of their papers after receiving them. Later on، they will be informed with referees reports about validity of publishing، rquested changes، or rejection، and then the No. in which his/her paper will be published in.
11. Research papers will be organized according to the date of their receiving by the journal.
12. Publishing fee is YR 25000 inside Yemen and $ 150 or its equivalence outside Yemen. Thamar University teaching staff has to pay YR 15000. The scholar also has to pay sending fee for hard copies of the jounal.
13. Money has to be deposited to the Journal's account No.(211084) at Yemen Commercial Bank، Thamar، Yemen. The fees must not be payed back whether the research is published or rejected.

Note: For having a look on the previous issues of the journal، please viit the journal's website as follows:

http://jthamararts.edu.ye

Jornal Address: Faculty of Arts، Thamar University، Tell: 00967-509584

P.O. pox. 87246، Faculty of Arts، Thamar University، Dhamar، Republic of Yemen.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Arts

for Linguistic and Literary Studies

A Quarterly Peer Reviewed Journal

Issued by the Faculty of Arts,

Thamar University, Dhamar,

Republic of Yemen,

(Vol. 13)

March : 2022

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.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Scientific and advisory board

Prof. Ibrahim Mohammed Al-Solwi (Yemen)	Prof. Abdul Hamid Bourayou (Algeria)
Prof. Ibrahim Tajaldeen (Yemen)	Prof. Abdulkareem Asa'ad Kahtan (South Korean)
Prof. Ahmed Ali Al-Akwa'a (Yemen)	Prof. Abdulkareem Ismail Zabiba (Yemen)
Prof. Ahmed Moqbel Almansori (UAE)	Prof. Alwi Al-Hashemi (Bahrain)
Prof. Aunt David Sallom (Iraq)	Prof. Fekry Abdelmonm EL-Sayed EL-Nagar (UAE)
Prof. Panchanan Mohanty (India)	Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)
Prof. Gamal Mohammed Ahmed Abdullah (Yemen)	Prof. Mohammed Ahmed Sharaf Aldeen (Yemen)
Prof. Hafiz Ismaili Alawi (Morocco)	Prof. Mohammed Khair Mahmoud Al-Beqai (Saudi Arabiya)
Prof. Halima Ahmed Amayreh (Jordan)	Prof. Mohammed Abdulmajeed Al-Taweel (Egypyt)
Prof. Hamid Al-Awdhi (America)	Prof. Mohammed Mohammed Al-kharbi (Yemen)
Prof. Hayder Mahmoud Ghailan (Qatar)	Prof. Munir Abdo Anam (Yemen)
Prof. Rasheed Bin Malek (Algeria)	Prof. Nasr Mohammed Al-Hogaili (Yemen)
Prof. Suad Salem Al-Saba (Yemen)	Prof. Hajid Bin Demethan Al-Harbi (Saudi Arabiya)
Prof. Salal Ahmed Al-Maktari (Yemen)	Prof. Hind Abbas Ali Hammadi (Iraq)
Prof. Suliman Al-Abed (Saudi Arabiya)	Prof. Yahya Ahmed Yahya Al-sohbani (Saudi Arabiya)
Prof. Adel Abdulghani Al-Ansi (Yemen)	

Financial Officer	Technical Output
Ali Ahmed Hassan Al-Bakhrani	**Mohammed Mohammed Subia**

العدد الثالث عشر 13
مـــارس 2022

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Arts

for Linguistics and Literary Studies

Quarterly Peer Reviewed Scientific Journal for linguistics and literary studies issued by the Faculty of Arts

General Supervision

Prof. Talib Al-Nahari

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)	**Dr. Khader Muhammad Abu Jahjouh (Palestine)**	**Dr. Ali Bin Jasser Al-Shaya (Saudi Arabia)**
Prof. Ameen Abdullah Mohammed Al-yazedi (Yemen)	**Prof. Saeed Ahmed Al -Batati (Yemen)**	**Dr. Ali Hamoud Al-Samhi (Yemen)**
Dr. Tawffeek Abdou Saeed Al-Kinani (Yemen)	**Prof. Atef Abdulaziz Moawadh (Egypt)**	Prof. Mohammed Al-brkati (Saudi Arabiya)
Prof. Khaled Yaslm Blakhsher (Yemen)	**Prof. Abdulhameed Saif Al-Hosami (Saudi Arabiya)**	**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**

Machine Translation Computational Linguistic Problems in the Pronoun, the Relative, and the Grammatical Tense

Thresholds of the Text in The Fragrance of Perfume from the Andalusia Wet Branch A Semiotic Approach

The Psychological Dimension in the Novel of The Smell of Coal by Abdulaziz Al-Saqabi

The Existence of the E-Literary Text in Light of Rooms and Mirrors by Labiba Khammar An Ontological Vision

Female Saudi ESL Learners' Attitudes Toward Communication in Mixed Gender Classes in the USA

Etude du «temps» et de l' «aspect» dans la langue arabe à travers les travaux de grammairiens français et arabes

13