جامعة حضرموت
نيابة الدراسات العليا

ISSN : 2707 - 86655
EISSN : 2707 - 8663

مجلة المهرة للعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكَمة نصف سنوية

تصدرها كلية التربية ـ المهرة

- كتاب التبيان بما يتعلق بمعيار الميزان للعلامة شهاب الدين الطنبداوي الزبيدي (٥٩٤٨)
- لغة عُمان في القرآن وأثرها في معنى الآية
- أَبنيةُ الْفِعْلِ الْماضي الْمُجرّدِ في ديوانِ مدينةِ الغد لِعبد اللّه الْبردّوني دِراسَةٌ جماليّةٌ صَرفيّةٌ
- المفارقة السردية في روايات غازي القصيبي مقاربة سيميائية
- صـــراع الهُويات في الرواية العمانية المعاصرة (رواية سجين الزرقة أنموذجا)
- الأنساق الثقافية في "تويتر" ـدراسة في ضوء النقد الثقافيـ لنماذج مختارة من حساب "صغير العنزي"
- الصورة الشعرية في ديوان «أنت أبهى» للشاعر محمد الأمين محمد الهادي
- البنية السردية في قصيدة (مقيم وذاهب) لابن خفاجة
- تجليات الموقف النقدي في الخطاب الشعري عند أبي العلاء المعري، اللزوميات نموذجًا
- تداخل الأصوات في قصيدة اليوميات في الشعر العربي الحديث مقاربة أسلوبية
- توظيف القناع في القصة القصيرة جداً (ما لن تقوله شهرزاد) لفاطمة وهـيـدي أنموذجاً
- المقطع وطبيعته في الدَّرس العربيِّ قديمًا وحديثًا
- درجة معرفة وتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية
- درجة استخدام الحاسوب في التدريس بمدارس المرحلة الأساسية بالمهرة من وجهة نظر المعلمين واتجاهاتهم نحوه.

العدد الرابـــع عشـــر ـ ذو القعدة ١٤٤٤هـ يونيـو٢٠٢٣م

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

مجلة المهرة للعلوم الإنسانية

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

مجلة المهرة للعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة نصف سنوية
تصدر عن كلية التربية - المهرة
تهتم بنشر الأبحاث والدراسات في العلوم الإنسانية
العدد الرابع عشر - يونيو- 2023م

حقوق الطبع محفوظة لمجلة المهرة للعلوم الإنسانية

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

المشرف العام
د. عادل كرامة معيلي

رئيس التحرير
أ.د. محمد علي جبران

مدير التحرير
أ.د. أمين عبد الله اليزيدي

سكرتير التحرير
د. هلال محمد علي السفياني

التدقيق اللغوي
أ.د. عبدالكريم حسين علي رعدان

التدقيق باللغة الإنجليزية
د. فاطمة أحمد عبد الله باشراحيل

الهيئة العلمية والاستشارية للمجلة

م	الاسم	البلد	التخصص
1	أ.د. عبدالقادر رباعي	الأردن	أدب ونقد
2	أ.د. عبد الحميد سيف الحسامي	السعودية- الملك خالد	أدب ونقد حديث
3	أ.د. هادي سالم الصبان	اليمن- حضرموت	تربية رياضية
4	أ.د. عامر فائل محمد	عمان- جامعة الشرقية	لغة ونحو
5	أ.د. هيثم عبد الحميد خزنة	تركيا – جامعة إسطنبول صباح الدين زعيم	فقه وأصوله
6	أ.د. رياض فرج بن عبدات	اليمن- سيئون	فقه مقارن
7	أ.د. الخضر عبد الله حنشل	اليمن - عدن	حقوق
8	أ.د. أحمد صالح قطران	السعودية - الملك خالد	أصول فقه
9	أ.د. داوود عبد الملك الحدابي	ماليزيا- الجامعة الإسلامية	مناهج وطرائق التدريس
10	أ.د. شرف أحمد الشهاري	اليمن- الأندلس	أصول التربية
11	أ.د. محمد أحمد غالب العامري	اليمن- سبأ	أدب ونقد قديم
12	أ.د. عبد الكريم مصلح البحلة	اليمن- ذمار	لسانيات عربية
13	أ.د. حسن عبيد الفضلي	اليمن- حضرموت	لغة إنجليزية
14	أ.د. جهاد الغرام	كندا- Pearson Vue	الإعلام والعلوم السياسية
15	أ.د. سالم أحمد بافطوم	اليمن – جامعة المهرة	علم النفس التربوي
16	الهادي بن علي العيادي	تونس- كلية العلوم الإنسانية والاجتماعي	اللغة العربية وحضارتها

الرقم المحلي للمجلة:
1564 للعام 2020م

الترقيم الدولي:
ISSN:2707-8655
EISSN: 2707-8663

إيميل : almahrajh@gmail.com - mjh@hu.edu.ye

تلفون- واتس: 00967713851060 - 00967774244170 – 00967772717308

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

قواعد النشر:

تصدر مجلة (**المهرة**) **للعلوم الإنسانية** عن كلية التربية– المهرة– وفقًا للقواعد الآتية:

تطبع البحوث المرسلة وتقدم للنشر على برنامج (Microsoft Word) ويتم تنسيق الورقة على قياس (A4)، بأبعاد 2.5 من جميع الاتجاهات، وفقًا للآتي:

1. في البحوث المكتوبة باللغة العربية: خط (Arabic Transparent) بحجم (14) للمتن، و(12) للهوامش، وحجم (16) للعناوين الرئيسة و(14) للعناوين الفرعية بخط أسود عريض (بولد)، والمسافة بين الأسطر يجب أن لا تقل عن (1.5)، وحجم الخط (12) عادي للجداول والأشكال.

2. في البحوث المكتوبة باللغة الإنجليزية: خط (Times New Roman) حجم (12) للمتن وبحجم (10) للهوامش، والعناوين الرئيسة بحجم (14) بخط أسود عريض (بولد)، والمسافة بين الأسطر يجب أن لا تقل عن (1.5)، وحجم الخط (11) عادي للجداول والأشكال التوضيحية.

3. يسلم الباحث ملخصين للبحث: أحدهما باللغة العربية، والآخر باللغة الإنجليزية، على ألا تتجاوز كلمات كل واحد منهما عن (200) كلمة، ويحتوي على كلمات مفتاحية لا تزيد عن ست كلمات، كما يحتوي على فحوى النتائج التي توصل إليها البحث.

4. تنشر المجلة مجانًا لأعضاء هيئة التدريس بالكلية، ويدفع الباحث من أعضاء هيئة التدريس بجامعة حضرموت (15000) خمسة عشر ألف ريال، فيما يدفع الباحث من داخل اليمن (25000) خمسة وعشرين ألف ريال، ويدفع الباحث من خارج اليمن (50) خمسين دولارا أمريكيا.

5. يفضل ألا تزيد صفحات البحث عن (25) صفحة، وفي حالة الزيادة يدفع ألف ريال يمني عن كل صفحة زائدة.

6. تسدد الرسوم على حساب المجلة رقم (254126515) في صرافة العمقي.

التوثيق:

يشار إلى المصادر والمراجع على هيئة هوامش مرقمة أسفل الصفحة، تعتمد فيها الأصول المتعارف عليها، وترتب المراجع في قائمة المراجع بالتسلسل، وذلك بعد مراعاة ترتيب المراجع ألف بائيًا في القائمة حسب اسم المؤلف وفقًا للآتي:

1. **البحوث والمقالات المنشورة في الدوريات والمجلات:** يكتب اسم الباحث (الباحثين) بدءًا باسم العائلة، ''عنوان البحث،'' اسم الدورية، رقم المجلد، رقم العدد، أرقام الصفحات، سنة النشر.

2. **الكتب:** اسم المؤلف (المؤلفين) بدءاً باسم العائلة، عنوان الكتاب، اسم الناشر، سنة النشر.

3. **الرسائل العلمية:** اسم صاحب الرسالة بدءًا باسم العائلة، ''عنوان الرسالة،'' يذكر رسالة ماجستير أودكتوراه، اسم الجامعة، السنة.

4. **النشرات والإحصائيات الصادرة عن جهة رسمية:** اسم الجهة، عنوان التقرير، المدينة، أرقام الصفحات، سنة النشر.

5. **إذا كان المرجع موقعًا إلكترونيًا:** اسم المؤلف بدءًا باسم العائلة، عنوان الموضوع، سنة النشر، الرابط الالكتروني وتاريخ آخر زيارة للرابط.

6. **المستلات:** اسم الباحث (الباحثين) بدءًا باسم العائلة، ''عنوان البحث،'' اسم الدورية، رقم المجلد، رقم العدد، أرقام الصفحات، سنة النشر.

7. **وقائع المؤتمر:** اسم الباحث (الباحثين) بدءًا باسم العائلة، عنوان البحث، اسم المؤتمر، رقم المجلد، أرقام الصفحات، سنة النشر.

8. في حالة أن يكون التوثيق في المتن فيكون على النحوالآتي: (اللقب، عام النشر، الصفحة)

9. ترفق قائمة بالمصادر مرتبة هجائياً متضمنة المعلومات الأساسية: المؤلف، المرجع، تاريخ النشر، بلد النشر، رقم الطبعة.

يمنح الباحث نسخة من العدد الذي يتضمن بحثه، كما يمنح كاتبوالمناقشات والمراجعات والتقارير وملخصات الجامعية نسخة من العدد الذي يتضمن مشاركاتهم.

المرفقات المطلوبة مع البحث:

1. رسالة موجهة من الباحث إلى رئيس هيئة التحرير تتضمن رغبته في نشر بحثه في المجلة ويحدَّد فيها التخصص الدقيق للبحث.

2. تعهد خطي من الباحث بأن بحثه لم ينشر، أولم يقدم للنشر في دورية أخرى، وأنه ليس فصلاً أوجزءًا من كتاب منشور.

3. نسخة من البحث بصيغة وورد وأخرى بصيغة بي دي إف.

4. سيرة ذاتية مختصرة للباحث تتضمن: اسمه الرباعي، ومكان عمله، ودرجته الأكاديمية، وتخصصه الدقيق، إضافة إلى بريده الإلكتروني ورقم هاتفه الثابت والنقال ورقم هاتف الواتس اب.

5. نسخة كاملة من أداة جمع البيانات (الاستبانة أوغيرها)، إذا لم تكن قد وردت في صلب البحث أوفي ملاحقه.

قائمة المحتويات

قائمة المحتويات 7
كلمة المشرف 8
كلمة العدد 9
كتاب التبيان بما يتعلق بمعيار الميزان للعلامة شهاب الدين الطنبداوي الزبيدي (948هـ)، (دراسة وتحقيقا).....12
لغة عُمان في القرآن وأثرها في معنى الآية 44
أَبنيةُ الْفِعْلِ الْماضي الْمُجرّدِ في ديوانِ مدينةِ الغد لِعبد اللهِ الْبردّوني دِراسَةٌ جماليّةٌ صَرفيّةٌ 66
المفارقة السردية في روايات غازي القصيبي، مقاربة سيميائية 102
صـراع الهُويات في الرواية العمانية المعاصرة، (رواية سجين الزرقة أنموذجا) 135
الأنساق الثقافية في "تويتر " –دراسة في ضوء النقد الثقافي– لنماذج مختارة من حساب "صغير العنزي" 158
الصورة الشعرية في ديوان «أنت أبهى» للشاعر مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي.....193
البنية السردية في قصيدة (مقيم وذاهب) لابن خفاجة 268
تجليات الموقف النقدي في الخطاب الشعري عند أبي العلاء المعري، اللزوميات نموذجًا.....297
تداخل الأصوات في قصيدة اليوميات في الشعر العربي الحديث مقاربة أسلوبية 319
توظيف القناع في القصة القصيرة جداً (ما لن تقوله شهرزاد) لفاطمة وهيدي أنموذجاً 336
المقطع وطبيعته في الدَّرس العربيّ قديمًا وحديثًا 369
درجة معرفة وتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية 386
درجة استخدام الحاسوب في التدريس بمدارس المرحلة الأساسية بالمهرة من وجهة نظر المعلمين واتجاهاتهم نحوه. 412

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

كلمة المشرف

يصدر هذا العدد في ظل تحول علمي وإداري في محافظة المهرة؛ إذ هو العدد الأخير الذي سيصدر ضمن قوام المؤسسة الأم (جامعة حضرموت) ليكون العدد القادم (الخامس عشر) تحت مظلة جامعة المهرة.

ومن واجب الوفاء أن نذكر فضل جامعة حضرموت في تكوين نواة التعليم الجامعي والعالي بمحافظة المهرة، فها هي ثلاث كليات ولدت من رحم جامعة حضرموت هي كلية التربية أنشئت 1998م، وكلية العلوم التطبيقية والإنسانية أنشئت 2018م، والتعليم المفتوح أنشئت 2017م، وبرامج الدراسات العليا افتتحت في العام الجامعي 2019/2018م في مساق الماجستير، وسيتم تدشين ثلاثة برامج دكتوراه في العام 2023/ 2024م، ليتوج هذا التكوين العلمي بإصدار قرار رئيس مجلس القيادة الرئاسي بإنشاء جامعة المهرة وتسمية رئيسها، ويعمل الزملاء كطاقم عمل واحد كأنهم خلية نحل يسابقون الزمن لاستكمال إجراءات استقبال الطلبة للعام 2023/ 2024م، في ظل جامعة المهرة الفتية.

يصدر هذا العدد مكتنزا آفاق معرفية في مختلف المعارف؛ في اللغة والنحو، والأدب والنقد، والتربية..

المشرف العام

أ.م.د. عادل كرامة معيلي

كلمة العدد

الاقتصاد الثقافي

إذا كان ازدهار الطباعة وانتشار صناعة الأفلام والصحف والإذاعات القومية والمحلية والخارجية وغيرها من أشكال الصناعات الثقافية قد أنهت دور المدينة ليس فقط بوصفها موقعا للأداء المباشر والعروض، بل وحتى كموقع لنشر الكتب والصحف[1] فماذا عسانا أن نقول اليوم وقد أصبحت الصناعات الثقافية تبث من خلال الجوال وفي عزلة للفرد عن المحيط الفيزيقي الحميمي.. فقد يكون الفرد ضمن المجموعة في المجلس أو الباص جسدا فقط أما التفكير والانسجام فهو يعيش في عالم افتراضي توفره له وسائل الوسائط الرقمية.

ومن ثم لا غرابة أن تجد الناس يتحدثون عن الماضي وكأنه- فعلا- جميل وحميمي، يذكرون الحميمية أثناء حديثهم عن الترحال للبحث عن الماء والعشب، ومبيتهم في الكهوف، وحالة الجوع المدقع التي كانت تسود المجتمع. أليس شيئًا غريبًا؟ ربما لأنهم كانوا يعيشون العلاقات الاجتماعية الطبيعية في أوج صورها تحققا. ولأنهم كانوا يعيشون مع الأحلام، فقد اكتسبت تلك المرحلة هذه المودة الحميمية، اما اليوم مع تيسر كثير من الأمور لا سيما المواصلات ووسائل الاتصال والسيولة النقدية لدى طائفة كبيرة من المجتمع فقد حلَّت الكآبة محل الأحلام.[2]

وقد تعدى أثر الوسائط الناقلة للمعلومات إلى ما هو أبعد من مجرد التواصل بل أصبحت من أبرز عناصر الصناعة لا سيما الصناعة الثقافية، إذ تتداخل العمليات الاقتصادية مع عمليات الإنتاج الثقافي وصارت الثقافة هي ذاتها " مملكة اقتصادية تشمل الإعلام الجماهيري والإعلان، وإنتاج وتوزيع المعرفة"[3]. وعلى سبيل المثال فقد "نشأ مصطلح الموسيقى العالمية في عالم صناعات الثقافة الرأسمالية، بهذا المعنى كانت الموسيقى العالمية أساسا لمفاهيم الترويج التجاري معممة من قبل شركات الموسيقى والموزعين، ببساطة متناهية كان عنوان الموسيقى العالمية طريقة لبيع الموسيقى التي كانت قبل ذلك

(1) ينظر: الثقافة في عصر العوالم الثلاثة: 48

(2) ينظر: لماذا العلم: 107- 108

(3) الثقافة في عصر العوالم الثلاثة: 110

الوقت غير مستغلة للأغراض التجارية كأقصى ما يمكن أن يكون، فلم يعنِ المصطلح مجرد تعريف نوع فني معين (....) وإنما هو إشهار علامة لاستراتيجية جديدة لتسويق الموسيقى بهدف الوصول إلى شريحة معينة من الزبائن"[1] ومصطلح الدراسات الثقافية مصطلح يخرجه " الأكاديميون الأمريكيون للتداول الجماهيري، وفي كثرة من الحالات أصبح شعار الدراسات الثقافية يعني ببساطة تسويق الخطابات الأكاديمية الأمريكية ومحو الموروثات الفكرية الإقليمية المتمايزة للتحليل والنقد الأدبيين.."[2]

وفي عهد كلينتون تم الترويج للنمو في قاطرة المعلومات والاتصالات وليس في قاطرة التصنيع الثقيل [ورغم أهمية هذه التكنولوجيا إلا أنها ليست بديلا للإنتاج الزراعي والصناعي والمؤسسات التعليمية الرسمية وغير الرسمية] وكمثال فإن ثراء بيل غيتس لم يكن لأنه يصنع أجهزة الكمبيوتر، فشركات أخرى تفعل هذا وإنما لسيطرة مايكروسوفت على نظام تشغيل هذه الأجهزة، فالثروة جاءت من المعلومات لا من التصنيع.[3] في إطار من الصفقات وتبادل المنافع الاقتصادية وتوزيع الأدوار وعلى سبيل المثال ما تنتجه مؤسسة ما كالمؤسسات الإخبارية العالمية؛ إذ كثيرًا ما يوزع عبر أنظمة أخرى كالفضائيات غير المملوكة للدول أو للقنوات الرسمية وفق تعاقدات مالية.[4]

وأيضا وبتقاطع مفهوم العولمة مع الاقتصاد والثقافة ليكون مفهوما اقتصاديا وثقافيا تم تصديره بحكم السيطرة الأمريكية على الاقتصاد والسياسة العالمية في زمن القطب الواحد لتتساوق الوسائل والمنتجات لخدمة هذا المفهوم في مختلف الاتجاهات " إن هذه الشبكات تعرض حقًّا كافة الخصائص التي ارتبطت قديمًا بالسلوك الاقتصادي بما في ذلك اللامركزية، ومزيج المنافسة والتضافر، والتكيف، والتداول المجاني، ومآسي العامة..."[5] و" تمثل شبكة الانترنت أحد المعالم الأساسية للأنظمة الاقتصادية ألا وهي اللامركزية.."[6] وما يعنينا هنا هو ما يتعلق بالتطور الحاصل في البث الرقمي والمنتجات الرقمية والثقافية وأثرها على الهوية القومية والتماسك الاجتماعي وسيطرة الدولة القطرية

---

(1) سوسيولوجيا الفن، طرق للرؤية: 261

(2) الثقافة في عصر العوالم الثلاثة:22

(3) ينظر: الصناعات الإبداعية- كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة:30- 31

(4) ينظر: الصناعات الإبداعية- كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة: 30

(5) علم الاقتصاد وعلوم الكمبيوتر والسياسة: 125

(6) المصدر نفسه: 126

على حدودها ومجتمعها وثقافتها المحلية. فهناك "محاولات جادة لفرض النموذج الحضاري والثقافي الأمريكي على العالم باعتباره النموذج النهائي والأمثل الذي انتهت إليه الحضارة الإنسانية وبالقوة العسكرية حينما يلزم الأمر.."[1] ومن مظاهر هيمنة أمريكا على الثقافة سيطرتها على شبكة المعلومات حتى إن العولمة ينظر إليها كمرادف للأمركة، وتهدف لإلقاء كل ما هو غير أمريكي أو غربي، وهي بالتالي دعوة لسيادة ثقافة نابعة من قيم المادة والكم.[2] واعتبارها للإنتاج الثقافي ارتباطا أساسيا بالسوق، والسوق صنوٌ للإرادة العسكرية حسب التصور الأمريكي.[3]

ويمكن النظر في مجمل إنتاج الوسائط والانترنت ضمن علاقة اقتصادية سياسية أكثر من كونه علاقة تثقيف فكري ومعلوماتي[4] ومن ثم فإن طغيان هذا التأثير سيمتد إلى أرجاء عناصر تكوين الثقافة بما فيها اللغة والمنجزات اللغوية والأدبية والتعبيرية، وأقصد بالتعبيرية هنا : التحية والمجاملات والتهاني ونحو ذلك من الصيغ التعبيرية الثقافية ذات المغزى الاجتماعي والديني من جهة، وذات التراتب المعرفي من جهة أخرى، أي أن لهذه الوسائط وما تبثه تأثيرًا واضحًا في ملمح من ملامح الخصوصيات التعبيرية للمجتمع يتمثل في تأثيرها في تغيير واستبدال صيغ المسكوكات التعبيرية، وأيضًا شملت الشتائم السياسية والاجتماعية بظهور مصطلحات وتشبيهات واستعارات كانت نتاجًا لما يبثه الوسيط الاتصالي والإعلامي مثلا: إرهاب، دواعش، روافض، عملاء مرتزقة، إمبريالية، المؤامرة، السلفية، الرجعية، الحقوق الخاصة، حقوق المرأة الحرية، المثلية، ...الخ، ويمكن اقتباس بعض المنشورات لأناس بسطاء في الوتس أو الفيسبوك بوصفهما مسرحًا تفاعليًّا للأحاديث التلقائية لندرك كم صرنا مستهلكين للاقتصاد الثقافي؛ لا منتجين.

مدير التحرير

أ.د أمين عبد الله مُحَمَّد اليزيدي

---

(1) الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص:273

(2) ينظر: العرب والعولمة، المخاوف والتحديات: 15

(3) ينظر: الصناعات الإبداعية- كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة: 20

(4) المصدر السابق، الصفحات 22- 23- 24

كتاب التبيان بما يتعلق بمعيار الميزان للعلامة شهاب الدين الطنبداوي الزبيدي (948هـ) ، (دراسة وتحقيقا)

د. عبد العزيز عوض عمر الغرابي (*)

ملخص:

هدف البحث إلى إخراج نص المؤلف على الوجه الأكمل الذي أراده مؤلفه قدر الإمكان مع التعريف بالمؤلف رحمه الله، والتعريف بالمخطوط، وانتظم البحث في قسمين: قسم تعريفي جاء المبحث الأول منه للتعريف بالإمام الطنبداوي الذي ولد سنة (875هـ) وتوفي في سنة(948هـ) من مشايخه الإمام العلامة المزجد (930هـ) السمهودي (911هـ) وغيرهم، ومن أشهر تلاميذه، علامة اليمن ابن زياد المتوفى سنة (975هـ). بلغ الطنبداوي منزلة علمية عالية وعرف بمفتي "زبيد" في عصره وما بعده، خلف ثروة علمية كبيرة مازال أكثرها مخطوطا منها :"كتاب التبيان بما يتعلق بمعيار الميزان" وقد ألف رسالته هـ–ذه استجابة لطلب السلطان في زمانه، وجاء المبحث الثاني لتعريف بهذا الكتاب حيث يوجد للمخطوط نسختان الأولى (الأصل) عدد أوراقها ثلاث، كتبت (1050هـ) بخط نسخ واضح، والثانية عدد أوراقها ثلاث ولم يعرف تاريخ كتابتها. ناقش الكتاب موضوع معرفة مقادير الدراهم، والأواقي، والقفال العرفية المستخدمة في زمنه نسبة إلى مقدار الدينار والدرهم الإسلاميين ومعرفة مقدارهما بالقراريط والشعير أيضا؛ وذلك في المعاملات الشرعية كنصاب الزكاة ومقدار الخارج منها وكذلك ما تقطع به يد السارق، كل ذلك على سبيل الاختصار على مذهب الإمام الشافعي رحمه الله، وقد تبين من خلال البحث أن هناك اختلافا بين الأوزان الشرعية و الأوزان العرفية، حيث كانت قيمة الأوقية الشرعية من الفضة في زمن المؤلف تعادل أربع أواق وخُمُس أوقية عرفية فضة خالصة. وقيمة المثقال (الدينار) الإسلامي من الذهب، يعادل قفلة ونصف عرفية من الذهب الخالص. القسم الثاني: احتوى على النص المحقق.

الكلمات المفتاحية: كتاب، التبيان، يتعلق، معيار، الميزان.

(*)أستاذ الفقه وأصوله المساعد جامعة المهرة. **a. alghurabi@mhru edu. ye**

Al-Tibyaan bimaa Yata'allaq bi Mi'yaar Al-Mizaan by Shihaab Al-Deen Al-Tanbadaawi Al-Zubeidy (948 AH) An Empirical Study

Abstract

The research aimed at comprehensively extracting Shihaab Al-Deen Al-Tanbadaawi Al-Zubeidy's text of his book *Al-Tibyaan bimaa Yata'allaq bi Mi'yaar Al-Mizaan* as per the desire of the author as much as possible, in addition to the introduction of the author (may he rest in peace) as well as the introduction of the manuscript. The research was organized in two parts; an introductory part where its first section introduced Imam Al-Tanbadaawi, who was born in the year (875 AH) and passed away in the year (948 AH). Among his sheikhs were the scholars Imam Al-Mazjid (930 AH), Al-Samhoudi (911 AH) and others. While among his most famous students was the Yemen scholar Ibn Ziyaad, who died in the year (975 AH). Al-Tanbadaawi attained a highly scholastic status and was known as the Mufti of "Zabeed" in his time and afterwards. He left behind huge scholastic resources, most of which are still in manuscript form, including the book *Al-Tibyaan bimaa Yata'allaq bi Mi'yaar Al-Mizaan.* He wrote this manuscript in response to the request of the Sultan in his time. The second section introduced the aforementioned book where two copies of the manuscript exist; the first (the original), has three papers, written in (1050 AH) in clear naskh handwriting, and the second having three papers, but the date of its writing is unknown. The book discussed the issue of recognizing the rates of dirhams, ounces, and the customary Al-Qefaal used in his time in relation to the rates of Islamic dinars and dirhams and distinguishing their rates in terms of carats and barley as well. This is in terms of legal transactions such as the nisaab of zakat and the amount of what is taken out of it, as well as what the hand of the thief is to be cut off with. And all these in brief form according to the

doctrine of Imam Al-Shafi'i, may Allah have mercy on him. Further, it has been manifested through this research that there is a difference between the legal and the customary weights and measures, as the value of the legal ounce of silver at the time of the author is equivalent to four and one-fifth customary ounces of pure silver. While the value of the Islamic Mithqal (dinar) of gold is equivalent to one and a half customary Qaflah of pure gold. As for the second part of the study, it comprised the investigated text.

Keywords: Kitaab Al-Bayaan; Yata'allaq; Mi'yaar; Al-Mizaan

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين، وسلم تسليما كثيرا مزيدا إلى يوم الدين أما بعد:

لقد أنزل الله سبحانه وتعالى هذه الشريعة الغراء حاكمة للبشر، وهادية لهم إلى ما فيه صلاحهم، وفلاحهم في اعتقاداتهم، ومعاملاتهم، وعباداتهم؛ وأرسل رسوله الهادي مُحَمَّدا صلى الله عليه سلم مبينا ومفسرا، ومعلما لهذه الشريعة فبيّنها أحسن البيان، وقرر أحكامها بأوضح السبل، وأدق الطرق، وقد جعل الله سبحانه وتعالى العلماء ورثة للأنبياء. وكان لنبينا عليه الصلاة والسلام منهم أوفر الحظ والنصيب، فحفظ الله بهم الملة المستقيمة، وشرفهم بحملها، وتوضيحها، وأكرمهم بالاجتهاد في فهم مقاصدها، وتحقيق مصالحها العاجلة، والآجلة للعباد؛ ولقد قام العلماء في كل زمان، ومكان من ديار الإسلام بما أوجبه الله عليهم من البيان، والإيضاح؛ فدعوا الناس، ودلوهم على المحجة الصافية النقية.

ولقد كان لليمن قسطه من التشريف بحملة العلم، وفقهاء الشريعة، وذاع صيت كثير من مدنها بالعلم والعلماء، وتأتي في مقدمة تلك البلدان بلدة "زبيد" التي كانت حاضرة للعلم، وحاضنة للعلماء الأجلاء وإذا ذكرت "زبيد" ومفتوها فإن من أشهر من ترمقه عين الناظر العلامة الإمام أبا العباس الطنبدواي رحمه الله تعالى مفتي زبيد وعالمها في عصره وقد اشتهرت فتاويه في زبيد حتى صارت العمدة التي يرجع إليها فقهاؤها.

وللإمام الطنبدواي كثير من المؤلفات ومنها رسالة لطيفة في حجمها كبيرة في علمها تبين معيار الميزان، ومقادير الأوزان المستخدمة في بلده في تلك الحقبة مقارنة بمعيار الأوزان الشرعية، ومقاديرها التي أقرها رسول الله ﷺ عنوانها (كتاب **التبيان بما يتعلق بمعيار الميزان)** ولقد منّ الله علي بالاطلاع عليها وقد عزمت على تحقيقها وإخراجها للنور من حيز المخطوطات على الوجه الذي أراده مؤلفها قدر الاستطاعة بعون الله تعالى.

أهمية الموضوع: تأتي أهمية الموضوع من النقاط الآتية:

1/ هذه المخطوطة تمثل نتاجا علميا لعلم من أعلام الفتوى في مذهب الشافعي في اليمن.

2/ موضوع هذه الرسالة يعني بتقرير مسألة مهمة تتعلق بالمعاملات المالية فهي ذات بعد تأريخي، واقتصادي لحركة النقد بينت مقدار التغير بين الميزان الشرعي والميزان القائم في وقتها.

3/ ربطت هذه الرسالة بين التغييرات الحادثة في زمانها لمقدرات الوزن، وللأوزن الشرعية التي ترتبط بها كثير من الأحكام الشرعية في باب الزكاة والحدود؛ وبالتالي ضبطت هذه الموزونات، وأرجعتها لمقاديرها المعتبرة في أبوابها.

أسباب اختيار الموضوع: لقد شدني إلى هذا الموضوع جملة أسباب منها:

1/ لطافة الرسالة في بابها، وصغر حجمها مع أهميتها المتقدمة.

2/ نشر شيء ـ ولو يسيرا ـ من علم هذا الإمام الجليل، والذي حسب اطلاعي لم ينشر الكثير من علمه؛ وبالتالي لفت أنظار الباحثين لتراثه العلمي، ولغيره من علماء اليمن الذين لم يخدم علمهم.

هدف البحث: تهدف دراسة هذا المخطوط إلى إخراجه على الوجه الذي أراده مؤلفه رحمه الله، كما تهدف إلى التعريف بالمؤلف رحمه الله، والتعريف بالكتاب ووصف مخطوطاته.

منهج البحث: سلكت في هذا البحث المنهج الوصفي سواء فيما يتعلق بجزء الدراسة والذي جاء في التعريف بالمؤلف والمخطوط وكذلك في جزء التحقيق للنص.

إجراءات البحث: سرت في كتابة البحث على النحو الآتي:

1/ أطلقت على النسخة التي اعتمدت عليها في التحقيق النسخة (أ) وسيأتي وصفها.

2/ أثبت الكتابة حسب قواعد الإملاء المعاصرة. وما كان فيها من أخطاء نحوية أصوبها دون الإشارة إلى ذلك في الهامش.

3/ ما كان في النسخة الأصل من سقط فإني أكمله من النسخة (ب) بوضعه بين معقوفتين هكذا[ ] وأشير إلى ذلك في الهامش.

4/ أثبت ما كان في النسخة (ب) من زيادة على ما في النسخة الأصل في الهامش.

5/ عزو الآيات القرآنية إلى سورها في المتن.

6/ تخريج الأحاديث النبوية من مصادرها، وما كان منها في الصحيحين أو أحدهما أكتفي به وما كان في غيرهما فإني أعزوه إلى مظانه مع بيان حكمه اعتمادا على أهل الشأن.

7/ شرح الكلمات الغريبة والتعريف بالمصطلحات الواردة في المتن.

8/ لم أتطرق إلى ذكر آراء الفقهاء غير الشافعية لأن مذهب المؤلف شافعي وعليه بنيت رسالته.

9/ أثبت مقدار الدرهم والدينار الإسلامي بما يقابلها من الأوزان المعاصرة بالجرام. ولم أتعرض لغيرهما من الأوزان العرفية كالقفلة ونحوها التي ذكرت في البحث لأنها لم تعد موجودة.

خطة البحث: قسمت البحث إلى قسمين:

قسم الدراسة: دراسة عن المؤلف رحمه الله وعن المخطوط وفيه مبحثان:

المبحث الأول: التعريف بالإمام الطنبداوي وفيه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: اسمه ونسبه وولادته ونشأته.

المطلب الثاني: شيوخه وتلاميذه ومؤلفاته

المطلب الثالث: مكانته وثناء الناس عليه ووفاته.

المبحث الثاني: التعريف بالمخطوط وفيه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: اسم المخطوط ونسبته للمؤلف وسبب تأليفه.

المطلب الثاني: موضوع المخطوط ووصف نسخه.

المطلب الثالث: قيمة المخطوط العلمية ومميزاته.

القسم الثاني: قسم التحقيق.

الخاتمة: وفيها أهم النتائج والتوصيات.

المبحث الأول: التعريف بالإمام الطنبداوي وفيه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: اسم المؤلف ونسبه وولادته ونشأته.

أولا: اسمه ونسبه: هو شهاب الدين أحمد بن مُحَمَّد بن عبد العزيز بن مسعود القرشي البكري الصديقي المشهور بأبي العباس الطنبداوي[1].

والطنبداوي[2] هي النسبة التي اشتهر بها المؤلف رحمه الله، ولم يذكر المترجمون له رحمه الله إلامَ ترجع هذه النسبة؟ نعم هناك بلدة بمصر يقال لها "طنبدا" والمؤلف رحمه الله مصري الأصل، فهل هذه النسبة إليها؟ لا يبعد؛ ولكن لم يشر أحد إلى ذلك.

ولقد اختلفت المصادر في ضبط هذه النسبة، فقد وردت في بعضها الطنبداوي بالطاء بعدها نون فباء وبعدهما الدال المهملة، ووردت أيضا بنفس الترتيب لكن بذال معجمة. وأوردتها بعض المصادر بالطاء وبعدها باء وبعدهما النون والدال المهملة الطبنداوي.

والذي يظهر أن الطنبداوي بالطاء بعدها نون فباء وبعدهما دال المهملة هي النسبة الصحيحة؛ وذلك لأنه هو الموجود على ظهر المخطوط، وهو ما ورد عند غالب معاصري المؤلف مثل: ابن حجر لهيتمي[3] في الفتاوى،[4] وكذا ذكره بالمخرمة[5] في الفتاوى الهجرانية[6] ـ وهو ممن عاصر المؤلف وألتقاه ـ ولعل الطبنداوي بتقديم الباء على النون تصحيف ورد لتقارب الحروف والله أعلم.

---

(1) ينظر: السخاوي: مُحَمَّد بن أحمد ـ الضوء اللامع (124/2)، العيدروس: عبد القادر بن شيخ ـ النور السافر (206) بافقيه: مُحَمَّد الطيب ـ تاريخ الشحر وأخبار القرن العاشر (287)،ابن العماد: عبد الحي بن أحمد شذرات الذهب (390/10)،ابن الغزي: مُحَمَّد بن عبد الرحمن ـ ديوان الإسلام (241/3)، كحالة: عمر رضا ـ معجم المؤلفين (256/1)، الحبشي: عبدالله مُحَمَّد ـ مصادر الفكر الإسلامي في اليمن (234).

(2) لقد وردت هذه النسبة أيضا بأكثر من لفظ على النحو الآتي: الطنتدائي، والطنتدي، والطنتداوي. ينظر: الضوء اللامع (124/2)، الدعباسي: أحمد عبد النبي فرغل ـ السلالة البكرية الصديقية (173/1).

(3) شهاب الدين أبو العباس أحمد بن مُحَمَّد الشهير بابن الحجر الهيتمي المكي ولد في رجب سنة (909 هـ) الإمام العلامة عمدة المذهب الشافعي عند المتأخرين أخذ عن شيخ الإسلام زكريا الأنصاري، والشيخ أبي الحسن البكري من أشهر مؤلفاته " تحفة المحتاج شرح المنهاج. توفي بمكة في رجب سنة (974هـ). شذرات الذهب (543/10) الأعلام (234/1).

(4) ينظر: الفتاوى الفقهية الكبرى (3/3).

(5) هو العلامة عفيف الدين عبد الله بن عمر بن عبد الله بامخرمة ولد في جمادى الآخرة سنة(907هـ) شافعي زمانه أخذ عن عمه الطيب والقاضي باسرومي، لازم السلطان الكثيري بدر بو طويريق وولي له القضاء، له: الفتاوى الهجرانية والفتاوى العدنية وغيرها توفي بعدن ليلة الاثنين لعشر مضت من رجب سنة (972 هـ) عن خمس وستين سنة. شذرات الذهب (537/10) ، الأعلام (110/4)

(6) الفتاوى الهجرانية مخ الجزء(1) صفحة (117).

ثانيا: مولده:المؤلف رحمه الله من مواليد القرن التاسع الهجري، وتحديدا (في جمادى الثانية سنة (875هـ) بزبيد)[1]

ثالثا: نشأته: نشأ رحمه الله في زبيد، نشأة مباركة حيث حفظ القرآن صغيرا، ثم تلقى العلم عن علماء زبيد، وغيرهم من أهل العلماء في مختلف العلوم[2].

المطلب الثاني: شيوخه وتلاميذه ومؤلفاته:

أولا: شيوخه: تلقى تعليمه على عدد من المشايخ، ومن أشهر مشايخه:

1/ العلامة الفقيه كمال الدين موسى بن أحمد بن موسى بن أحمد الرداد المعروف بابن الزين مفتي زبيد ولد سنة(842 هـ) شافعي زمانه من أجل كتبه وأنفعها "الكوكب الوقاد شرح الإرشاد" توفي في زبيد يوم الجمعة التاسع والعشرين من شهر محرم سنة (923 هـ). [3]

2/ العلامة القاضي شيخ الإسلام صفي الدين أبوالسرور أحمد بن عمر بن مُحَمَّد الشافعي الشهير بـ "المِزَجَّد" ولد سنة (847هـ) من أكابر العلماء في زمانه، له مؤلفات نافعة من أجلّها على الأطلاق " العباب المحيط بمعظم نصوص الشافعي الأصحاب " توفي يوم الأحد شهر ربيع الآخر سنة (930 هـ) [4].

3/ الفقيه المفتي القاضي الشيخ العلامة جمال الدين مُحَمَّد بن حسين بن مُحَمَّد بن حسين القماط الزبيدي ولد بزبيد في صفر سنة (828هـ) لازم القاضي الطيب الناشري، ولي قضاء عدن، وتوفي في زبيد في ليلة الأربعاء السادس عشر من جمادى الأولى سنة (903 هـ). [5]

4/ العلامة شيخ الإسلام جمال الدين مُحَمَّد بن عبد السلام الناشري خاتمة القضاة الناشريين بزبيد من تصانيفه " موجب دار السلام في صلة الأرحام " توفي يوم الإثنين الثامن والعشرين من شهر المحرم سنة (906هـ) [6].

---

(1) الضوء اللامع (124/2).
(2) ينظر: المصدر السابق.
(3) ينظر: الشوكاني: مُحَمَّد بن علي ـ البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع (313/2)..
(4) ينظر: بافقيه: مُحَمَّد الطيب ـ تاريخ الشحر وأخبار القرن العاشر (161).
(5) ينظر: ينظر النور السافر (23)..
(6) ينظر: الديبع الشيباني: مُحَمَّد بن علي ـ الفضل المزيد على بغية المستفيد (258)، مصادر الفكر الإسلامي في اليمن (335).

5/ نور الدين أبوالحسن علي بن عبد الله بن أحمد المعروف بالسمهودي، نزيل المدينة المنورة، وعالمها ومفتيها ومدرسها ومؤرخها، الشافعي الإمام، ولد بسمهود بصعيد مصر في صفر سنة (844هـ) من تآليفه " جواهر العقدين في فضل الشرفين" "الوفا بأخبار دار المصطفى" حاشية على «الإيضاح في مناسك الحج» للإمام النووي سماها «الإفصاح» توفي بالمدينة يوم الخميس الثامن عشر من ذي القعدة سنة (911هـ) [1].

6/ مُحَمَّد بن عبد الرحمن بن مُحَمَّد بن أبي بكر بن عثمان بن مُحَمَّد السخاوي، أبوالخير، الإمام الحافظ المؤرخ الكبير، ولد في القاهرة في شهر ربيع الأول من سنة (831هـ) لازم الحافظ ابنة حجر من «الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع»، و«الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التأريخ»، و«المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة»، وغير ذلك من المصنفات المفيدة النافعة. مات في المدينة المنورة يوم الأحد الثامن والعشرين من شعبان سنة (902هـ) [2].

ثانيا: تلاميذه وآثاره العلمية: تبوأ الإمام الطنبداوي منزلة عالية بين علماء بلده وعصره؛ ولذا قصده طلاب من كل مكان للأخذ عنه ومن أشهر تلاميذه:

1/ الإمام العلامة المحقق ذوالتصانيف المفيدة أبوالضياء عبد الرحمن بن عبد الكريم بن إبراهيم بن علي بن زياد الزبيدي هـ ولد رحمه الله في شهر رجب الحرام سنة(900هـ) أخذ عن خلق كثير، ولازم الإمام الطنبداوي، وانتفع به، وخلفه في التدريس، له كثير من الرسائل والأجوبة والردود [3]وغالب مؤلفاته رحمه الله مازال مخطوطا.توفي ليلة الأحد حادي عشر من شهر رجب سنة(975 هـ) [4].

2/ صالح بن صديق النمازي الخزرجي الأنصاري الشافعي من أهل صبيا، رحل إلى زبيد فاخذ عن جماعة من علمائها، ومن جملة مشايخه الإمام الطنبداوي، وعبد الرحمن بن علي الديبع ثم عاد الى وطنه مدينة صبيا فلم يطب له المقام بها، فرحل إلى حضرة الإمام شرف الدين ولازمه. من تآليفه

---

[1] ينظر:شذرات الذهب (73/10).

[2] ينظر:شذرات الذهب (77/1).

[3] ينظر: مصادر الفكر الإسلامي في اليمن (237) فقد ذكر له ما يقرب من ثلاثين تأليفا.

[4] المصدر السابق، والنور السافر (273).

"الفريدة الجامعة في العقيدة النافعة ، و"القول الوجيز في شرح أحاديث الإبريز توفي بمدينة جبلة سنة (975 هـ) [1].

3/ شهاب الدين أحمد الشيخ بدر الدين العباسي المصري الشافعي ولد بمصر. سنة (903هـ) كان عالما، عاملا، علامة، شديد الورع، قليل الاختلاط بالناس، متمسكا بالكتاب والسنة، وطريقة السلف الصالح، له اليد الطولى في علم الحرف، والفلك، والميقات. توفي بالهند بأحمد آباد ليلة الجمعة رابع صفر سنة (992هـ)[2].

4/ الحافظ جمال الدين الطاهر بن الحسين بن عبد الرحمن الأهدل اليمني الشافعي محدث الديار اليمنية. ولد سنة (914هـ) لازم الحافظ عبد الرحمن بن الديبع، وانتفع به انتفاعا كليا، وله مشايخ كثيرة في الحديث وغيره، منهم أبو العباس الطنبداوي كان أوحد عصره علما، وعملا، وحفظا، وإتقانا، وضبطا، ومعرفة بأسماء الرجال، وجميع علوم الحديث، بحيث كان مسند الدنيا. توفي يوم الأربعاء سابع عشر ربيع الأول سنة (998هـ) بمدينة زبيد [3].

رابعا: آثاره[4]: كان العلامة الطنبداوي عالم متفنن من أهل الرسوخ في الفقه ولقد ترك رحمه الله جملة من التصانيف منها:

1- فتاوى فقهية عليها اعتماد الناس بزبيد. جامع 37 مجاميع أخري غربية 303 فقه أخرى في المكتبة نفسها كتب حديثه في281 ورقة برقم 700 والسعيد به بحيدر آباد633.

2 . شرح التنبيه في الفقه في أربعة مجلدات.

3 ـ فوائد ملتقطة من كتاب الإيضاح شرح الحاوي للناشري

4 . تحفة الأمين فيمن يقبل قوله بلا يمين نسخة بمكتبة العلامة مُحَمَّد الهدار أخرى بجامع صنعاء غربية برقم 426مجاميع.

5 ـ التبيان فيما يتعلق بمعيار الميزان خ جامع غربية 426 وأخرى أوقاف برقم 3 مجاميع.

---

[1] ينظر: البدر الطالع (284/1) لأعلام (192/3)

[2] ينظر: شذرات الذهب (626/10).

[3] ينظر:المصدر السابق (626/10).

[4] منقوله عن مصادر الفكر الإسلامي في اليمن (234).

6 ـ كتاب في حل شرب القهوة.

7 ـ حاشية على العباب [1].

المطلب الثالث: مكانته العلمية وثناء الناس عليه:

أولا: مكانته العلمية: تبوأ الإمام الطنبداوي مكانة عالية بين علماء عصره، ومن جاء بعدهم لا سيما علماء الشافعية، ولقد كانت فتاواه مرجعا مهما لأهل زبيد، ونقل عنها العلماء بعده واعتمدوها[2] ومما يدل على ذلك قوله في حكم شرب القهوة عندما ظهرت في ذلك الوقت واشتهر شربها، فاختلف الناس في حكمها فكان رحمه الله من أوائل من حقق القول فيها بالحلية قال في "النور السافر" عندما ترجم للمؤلف: (.... وهو ممن أفتى بحلية القهوة، وله في حلها، وإباحتها فتاوي متعددة....قال أي الطنبداوي ـ: وقد سمعت شيخ الإسلام المجمع على تجديده للقرن التاسع زكريا الأنصاري، أنه كتب إليه بعض المالكية بتحريم شرب القهوة ـ وساعده من لا بصيرة له على ذلك ـ ومنع الناس من شربها، فانتشر الخبر إلى مصر، والقاهرة؛ فكتب المولعون بها سؤالا إليه فكان جوابه أن قال: احضروا إلي جماعة من المتعاطين لها، فسألهم عن عملها، فذكروا له أنها لا عمل فيها سوى ما قدمناه من التقوّي؛ فأراد الاختبار فأحضر قشر البن، ثم أمر بطبخه، ثم أمرهم بشربها، ثم فاتحهم في الكلام، فراجعهم فيه ساعة زمنية [3] لا تغيرا، ولا طربا فاحشا، بل وجد منهم انبساطا قليلا، فلم يؤثر ثم زاد فلم يؤثر؛ فصنف في حلها مصنفا قاطعا بالحل قلت: لله دره لم يقدم على التحريم بمجرد ما نقل إليه، بل اختبرها فلما لم ير فيها شيئا من أسباب التحريم، فأفتى بحلها رحمه الله، وقد أفتيت قديما بحلها واستدللت على ذلك بدليل أجمع عليه الأصحاب وهو: أن الشيء إنما يحرم تناوله، وأكله، وشربه؛ إما لإضراره كالسم، أو لإسكاره كالخمر والنبيذ مع نجاسته، أو لنجاسته كالبول والغائط، أو لتحذيره وتخييله للعقل كالبنج، والحشيش ونحوهما، أو لاستقذراه كالمخاط والبزاق المنفصل من الآدمي؛

---

(1) ينظر:النور السافر (206).

(2) ينظر: المليباري: زين الدين أحمد بن عبد العزيز ـ فتح المعين بشرح قرة العين (316)، الشرواني عبد الحميد ـ حواشي على تحفة المحتاج لابن حجر مطبوع معها (139/1)،ابن علان: مُحَمَّد بن علي ـ نشر ألوية التشريف (81)، باعلوي: عبد الرحمن بن مُحَمَّد ـ بغية المسترشدين (52).

(3) كذا في المطبوع ويظهر جليا أن في الكلام سقطا وكأنه (فلم يجد).

فإنه يحرم بلعه بعد اخراجه من الأنف والفم كما يحرم تعاطيه من غيره مطلقا سواء تناوله بعد انفصاله أو قبله لاستقذراه، وليس في القهوة شيء من ذلك لأنها ليست بمضرة ولا مسكرة ولا نجسة ولا مخدرة ولا مخيلة ولا مستقذرة وهذه أسباب التحريم فانتفاء أسبابه.

قال: وقد كنت كتبت هذا الجواب قديما وأنا باق عليه مقدر له فإن قيل: إن بعض الناس يضره شرب القهوة، أو الإكثار منها، فالجواب أن نقول إنها محرمة في حقه فقط...) [1]

ثانيا: ثناء العلماء على الإمام الطنبداوي: أثنى على الإمام الطنبداوي رحمه الله كل من ترجم، وذكروه بالجميل من القول في علمه ودينه ومن ذلك ما قاله:

- عبد القادر العيدروس رحمه الله: (... الشافعي شهاب الدين، شيخ الإسلام، الحبر الإمام، العارف بالله القانت، الأواه واضح المحجة، والسنن بلغ غاية من العلم ما ارتقى إليها أهل ذلك الزمن،كان مع أهل عصره بمنزلة الشمس مع النجوم، وتميز عليهم في معرفة المنطوق، والمفهوم شديد الصلب في الدين، والصداع بالحق لا يخاف في الله لومة لائم) [2].

- وقال الطيب بافقيه رحمه الله في تاريخه في حوادث سنة 948هـ: (.. توفي الفقيه الإمام شيخ الإسلام مفتي اليمن... وكان من أعيان فقهاء زبيد والمشار إليه في زمانه... وكان يقال له: الباز الأشهب كتسمية الإمام العلامة أبو العباس بن سريج[3]) [4].

المبحث الثاني: التعريف بالمخطوط وفيه أربعة مطالب:

المطلب الأول: اسم المخطوط ونسبته للمؤلف

أولا: اسم المخطوط: جاء اسم المخطوط على نسختيه على النحو الآتي:

جاءت التسمية على ظهرية النسخة التي أطلقت عليها النسخة (أ)"كتاب التبيان بما يتعلق بمعيار الميزان" وهي التسمية التي جاءت في الفهرس الشامل للتراث العربي الصادر عن مؤسسة آل البيت

---

(1) النور السافر (207)

(2) المصدر السابق (207).

(3) أبو العباس أحمد بن عمر بن سريج البغدادي،: فقيه الشافعية في عصره. ولد في بغداد (249هـ)كان يلقب بالباز الأشهب. ولي القضاء بشيراز، وقام بنصرة المذهب الشافعيّ فنشره في أكثر الآفاق، له أكثر من (400) مصنف. توفي في بغداد سنة (306 هـ). الأعلام (158/1).

(4) تاريخ الشحر (287).

للفكر الإسلامي (مآب) – عمّان[1] من غير لفظة " كتاب" وأما على ظهرية النسخة (ب) فجاءت هكذا " التبيان فيما يتعلق بمعيار الميزان" وبهذا الاسم أوردها الحبشي في كتابه " مصادر الفكر الإسلامي في اليمن[2]، وجاء في مخطوط توضيح البيان تسميتها بـ " التبيان بمعيار الميزان"[3] ومما مر آنفا يظهر أنه ليس هناك كبير فرق بين هذه التسميات وخاصة التي وردت على نسختي المخطوط والاختلاف إنما هو في حرف الجر " في" و" الباء" مع إضافة لفظة "كتاب" في المخطوط (أ) وتناوب حروف الجر معهود في اللغة، أما التسمية التي وردت في كتاب "توضيح التبيان" فلعلها على جهة الاختصار ولذا فإني أثبت التسمية التي ورد على ظهرية النسخة (أ) لأنني اعتمدتها النسخة الأصل كما سيأتي.

ثانيا: نسبة المخطوط للمؤلف:

لقد جاء على ظهر نسختي المخطوط أنه من تأليف العلامة الطنبداوي حيث كتب على ظهرية النسخة (أ) " كتاب التبيان بما يتعلق بمعيار الميزان " تصنيف الشيخ الإمام العالم العلامة أوحد الأئمة الأعلام الفقيه العالم العلامة البحر الفهامة شيخ الإسلام مفيد الطالبين ومربي السالكين صفي الدين أحمد بن أبي العباس الطيب بن عز الدين الطبنداوي البكري الفارس الشافعي. وجاء على النسخة (ب) " التبيان فيما يتعلق بمعيار الميزان" تصنيف الإمام الطنبداوي.

وقد جاءت نسبة المخطوط للإمام الطنبداوي أيضا في كتاب "توضيح التبيان في معيار الميزان" للسيد حسن بن عبد الرحمن باعلوي وقد نقل عن المخطوط يقول باعلوي رحمه الله: (ومحصل كلام الطنبداوي البكري في رسالته التبيان بمعيار الميزان قال[أي الطنبداوي]: ومقدار الدرهم الإسلامي ستة عشر قيراطا و....)[4]. وعلى هذا جرى المؤلفون في الكتب التي عنيت بذكر المؤلفات،[5] وكل هذه الدلائل موثقة بإذن الله في تأكيد نسبة المخطوط للإمام الطنبداوي رحمه الله تعالى.

---

(1) (359/2).

(2) (234).

(3) توضيح التبيان في معيار الميزان للسيد علوي حسن بن عبد الرحمن عيديد باعلوي ـ مخ اللوحة (3) الوجه (أ)..

(4) توضيح التبيان في معيار الميزان للسيد علوي حسن بن عبد الرحمن عيديد باعلوي ـ مخ اللوحة (3) الوجه (أ).

(5) ينظر: مصادر الفكر الإسلامي في اليمن للحبشي (234).

المطلب الثاني: موضوعه وسبب تأليفه.

أولا: موضوع المخطوط: يظهر جليا من عنوان المخطوط، الموضوع الذي ناقشه؛ وهو معرفة معيار الأوزان التي كانت معروفة في بلدة المؤلف مدينة زبيد وما حولها من مناطق اليمن في عصر المؤلف مثل الأوقية والدراهم والقفال ومعرفة مقاديرها بمقدار معيار الأوزان الشرعية، في مقدار الزكاة ومقدار ما تقطع به يد السارق، وقد بين المؤلف ذلك بيانا واضحا مقتصرا على المذهب الشافعي يقول رحمه الله:(... **اعلم أن مرادي** بتأليف هذه الوريقات معرفة المعيار الإسلامي في الأشياء التي توزن بها؛ لتستعمل على وفق ما استعمل في صدر الإسلام؛ وليعلم مقدار النصاب الإسلامي من الذهب والفضة ومقدار الدرهم، والمثقال الإسلاميين اللذين هما حَكَمان مرضيان في معرفة قيمة الأشياء، ومعرفة النصاب الذي تقطع به يد السارق ـ إذ نصابه ربع مثقال ـ ومعرفة الأوقية الإسلامية، ونحو ذلك).

ثانيا: سبب تأليف المخطوط: أفصح المؤلف رحمه الله عن السبب الذي دعاه لتأليف هذه الرسالة وهو طلب كريم من سلطان بلده فأجابه إلى ذلك قال رحمه الله: (... **أما بعد:** فإنه التَمَس مني بعض الملوك أهل الدين، والفضل، والسلوك، الذي امتثال أمره حتم، والمسارعة إليه غُنْم، أن أُبَيّن له مقدار الدرهم الإسلامي، والمثقال الإسلامي، والأوقية الإسلامية... فأجبته إلى ما سأل؛ طلبا لرضا الله الكريم، وثوابه الجسيم؛ لما علمت من حسن نيته..... فلله دَرُّه من سلطان! ما اجمل مقصده! وأعلا همته! ومجده! وهو السلطان الملك المجاهد جمال الإسلام، وزين الأنام، الثابت على الصراط المستقيم **الملك مُحَمَّد بن إبراهيم** حرسه الله بعينه التي لا تنام،.... وفعل كذلك بالسيد، الأجل، الأفضل،..... شهاب الدين، أوحد الأئمة المهتدين، **الإمام أحمد بن إبراهيم**، وذلك أخو السلطان المقدم أطال الله لكل منهما في طاعته عُمُرَه...).

المطلب الثالث: وصف نسخ المخطوط

عثرت على صورة نسختين للمخطوط إحداهما على الشبكة العنكبوتية نشرتها جامعة الملك سعود على موقعها ورمزتُ لها بالنسخة (أ) الأصل نُسِخَت سنة (1050هـ)، وأما النسخة الثانية فقد حصلت على صورة منها عبر أحد الأصدقاء، وقد رمزت لها بالنسخة (ب). وقد ذكر الحبشي أن للمخطوط نسختين في الجامع الكبير بصنعاء(غربية 426 وأخرى أوقاف برقم 3 مجاميع)، وجاء في

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

"الفهرس الشامل للتراث العربي" الصادر عن مؤسسة آل البيت ـ عمّان ـ الأردن ـ أن للمخطوط نسختين أحداهما بجامعة الملك سعود كما ذكرت وسيأتي وصفها. والثانية بالجامع الكبير .... وذكر أنها نسخت نحو سنة (964)هـ.

1/وصف النسخة (أ) **الأصل**: هذه النسخة من منشورات جامعة الملك سعود على الشبكة العنكبوتية، وقد جاء وصفها على النحو الآتي:

اسم الكتاب: التبيان بما يتعلق بمعيار الميزان.

اسم المؤلف: الطنبداوي أحمد بن الطيب 947هـ

رقم: 2890

تاريخ النسخ:1050هـ وهو ما جاء في نهاية المخطوط.

عدد الأوراق: 3 ق.

عدد الأسطر:27 سطرا

عدد الكلمات في السطر: 8 إلى 15 كلمة

مقاسات الورقة: 20.5*15.5

الخط: نسخة حسنة خطها نسخ معتاد. جاء في آخرها

تمت النسخة المفيدة يوم الثلاثاء ثالث عشر من ربيع الأول سنة 1050غفر الله لقارئه ولكتابه والناظر إليه بفضله وكرمه آمين

وهذه النسخة قليلة السقط، يوجد بها على صفحة الغلاف أبيات شعرية

وجاء في الورقة الأخيرة ثناء ومدح ولم يذكر اسم الممدوح.

2/ النسخة الثانية (ب):

اسم الكتاب: التبيان فيما يتعلق بمعيار الميزان.

المؤلف: الطنبداوي

تاريخ النسخ: لم يذكر

الناسخ: محسن أبو علي موسى بن سعيد السمير [1]

عدد الوراق: 3 أوراق.

عدد الأسطر: 25 سطرا

عدد الكلمات في السطر: ما بين 9 إلى 13 كلمة.

الخط: نسخة واضحة مقروءة نسخ معتاد. **جاء في آخرها**

بخط المحصل لنفسه الراجي عفو ربه المعترف بذنبه (كلمة غير مفهومة) أبو علي موسى بن سعيد\ السمير فتح الله عليه فتوح العارفين بالله وغفر له ولوالديه ولجميع المسلمين أجمعين آمين.

يوجد بها سقط مقارنة بالنسخة (أ).

المطلب الرابع: قيمة المخطوط العلمية والمؤاخذات عليه

أولا: القيمة العلمية للكتاب: المخطوط رغم صغر حجمه، لكنه ناقش موضوعا مهما يتعلق بحياة الناس، ومعاملاتهم المالية في البيع والشراء، وبما يتعلق بعمل الدولة كالزكاة وقطع يد السارق، وكيفية ضبط الموازين الحادثة ومتى يجب ربطها بالميزان الشرعي؟ وفرقت بين تسعير الموزونات العرفية بالعيار الإسلامي، وبين توحيد الموازين وجعلها وفق معيار الإسلام؛ وقد بين ذلك بضرب المثال والتقريب مع مراعاة الاختصار ولذا كانت من ضمن مراجع من جاء بعدها في نفس موضوعها[2] خاصة، وأنها من عالم ذي صيت كالإمام الطنبداوي رحمه الله.

ثانيا: المؤاخذات على المخطوط: لم يظهر للباحث مؤاخذات ظاهرة على المخطوط شكلا ولا موضوعا فقد اختط المؤلف رحمه الله لنفسه منهجية في بداية رسالته، والتزم بها مراعيا أمرين هما: التبيان، والاختصار مع ضرب المثال، يظهر لكل من يقرأ المخطوط، ولذا لم يكثر من النقل، ولا الاستدلال. وأما نَسخ المخطوط فقد كان واضحا ليس به غموض إلا في مواضع قليلة جدا جدا.

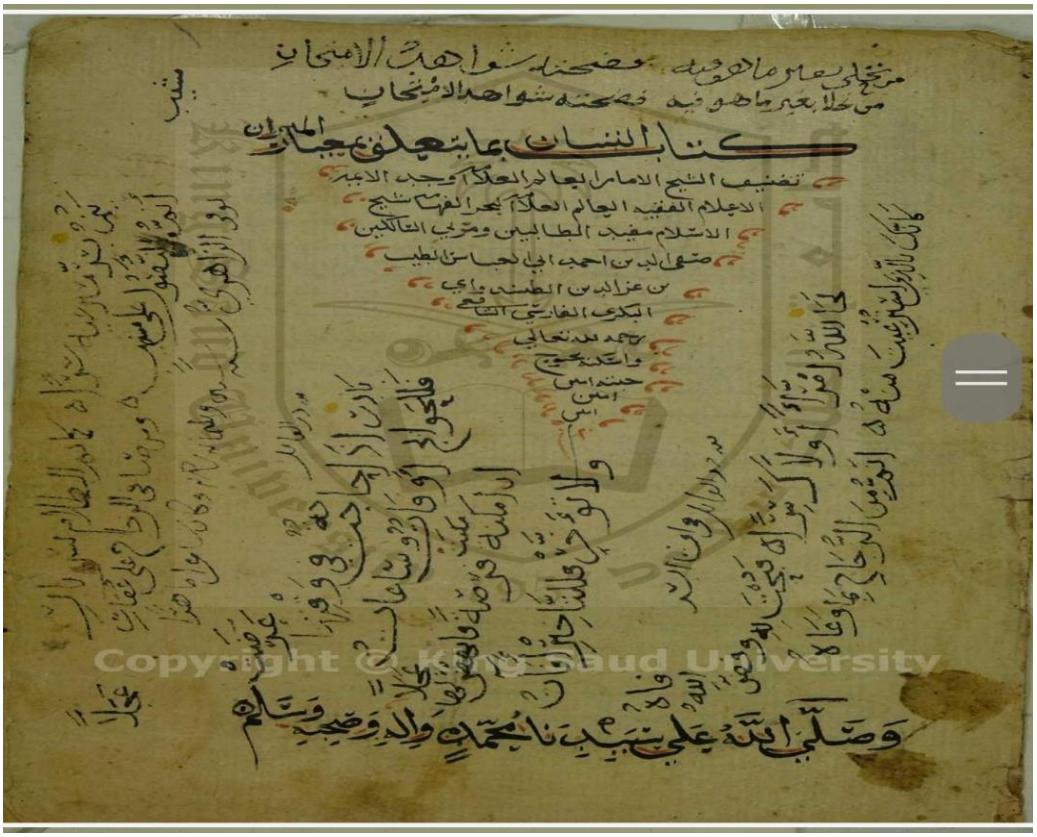
---

[1] لم أظفر بترجمته..

[2] توضيح التبيان في معيار الميزان للسيد علوي حسن بن عبد الرحمن عيديد باعلوي ـ مخ اللوحة (3) الوجه (أ).

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

نماذج من المخطوط

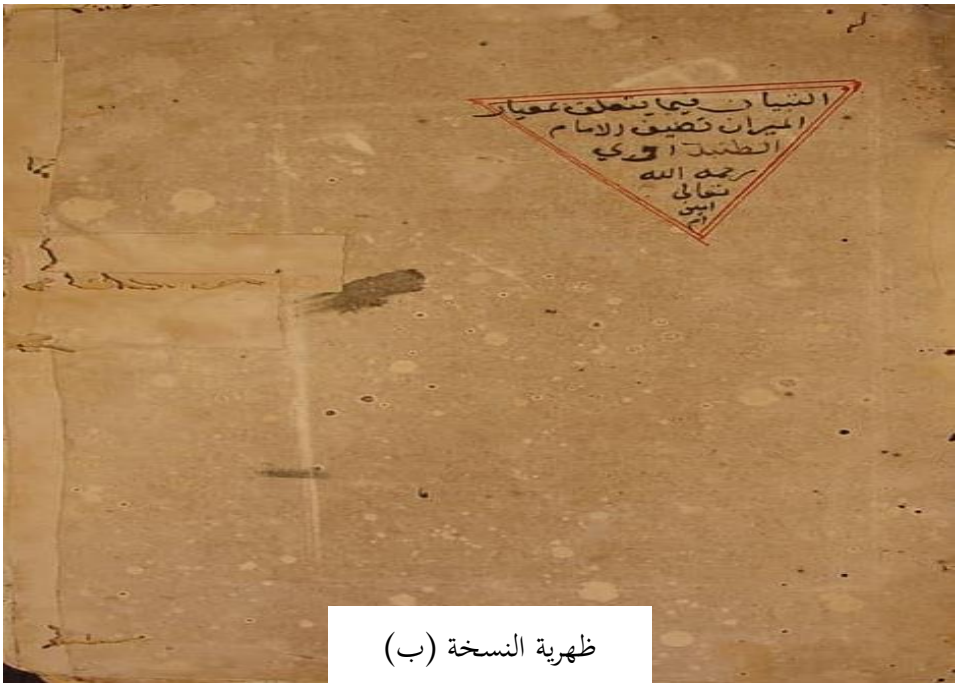


ظهرية النسخة (أ) الأصل

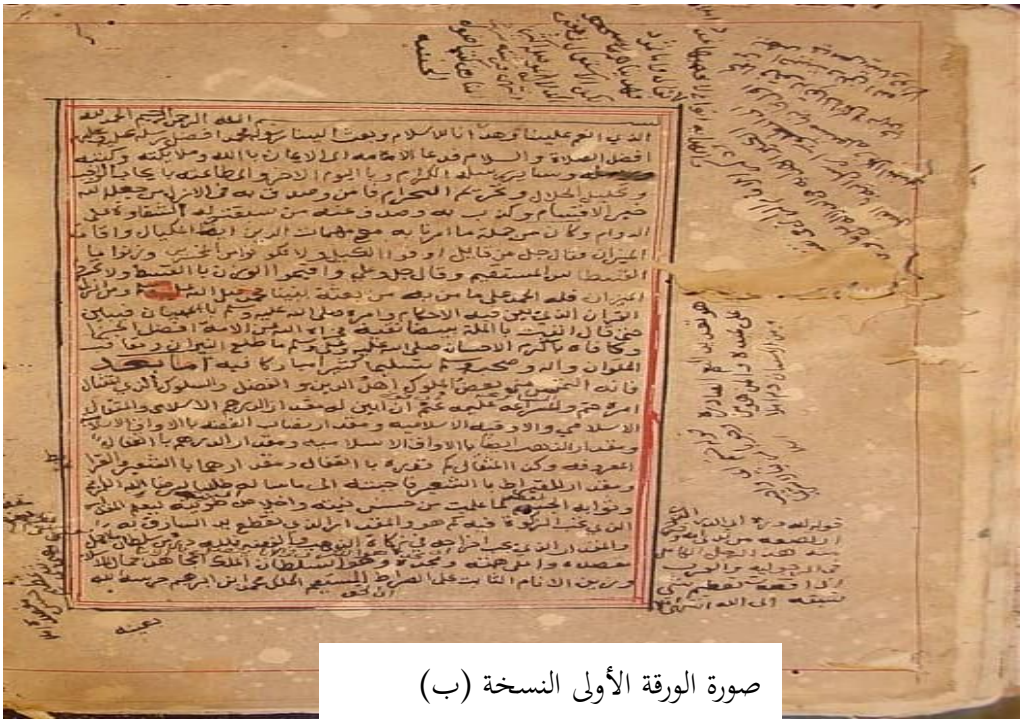
الصفحة الأولى النسخة (أ) الأصل

الورقة الأخيرة للنسخة (أ) الأصل

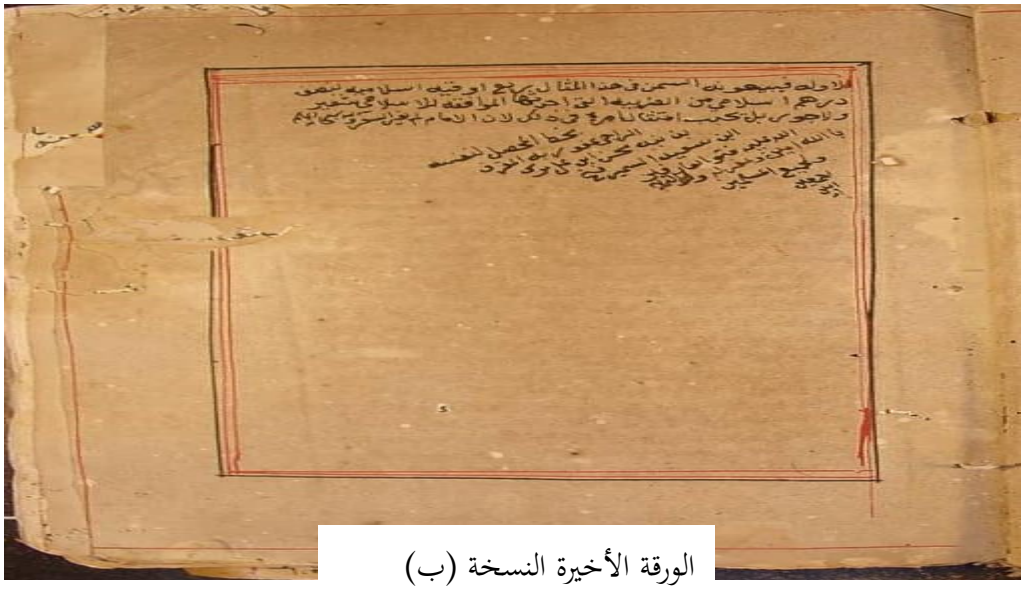
ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663



ظهرية النسخة (ب)



صورة الورقة الأولى النسخة (ب)



الورقة الأخيرة النسخة (ب)

قسم التحقيق

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ [وبه ثقتي] [1]

الحمد لله الذي أنعم علينا، وهدانا[2] للإسلام، وبعث إلينا رسوله مُحَمَّدا أفضل رسله عليه، وعليهم أفضل الصلاة والسلام، فدعا الأمة إلى الإيمان بالله، وملائكته، وكتبه، وسائر رسله الكرام، وباليوم الآخر، وإلى طاعته بإيجاب الواجب، وتحليل الحلال، وتحريم الحرام، فآمن وصدق به من سبق له في الأزل من الله خير الأقسام، وكذَّب به، وصدف[3] عنه من سبقت له الشقاوة على الدوام.

---

[1] ليست موجودة (ب)..

[2] جاء في حاشية (ب): ذكر الإمام الرازي في "تفسيره الكبير" الهداية هي الدلالة على ما يوصل للمطلوب، [أوصل إليه بالفعل أو لا] ، فإنها مستعملة في كلا المعنيين كما قوله تعالى: (فإنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء) ، وقوله تعالى: (أما ثمود فهديناهم فاستبحوا العمى على الهدى)، لكن الاستعمال في معنى الدلالة الموصلة أكثر (شرح الأنوار لابن ملك، ص8) والهداية أنواع لا يحصيها عدد. أملاء ما بين المعقوفتين من المصدر في المخطوط غير واضح.

[3] صدف: أي عدل عنه واعرض عنه. ينظر: ابن منظور: مُحَمَّد بن مكرم ـ لسان العرب (2416/4).

وكان من جملة ما أمرنا به ـ مع مهمات الدين ـ أيضا المكيال[1]، وإقامة الميزان فقال جل من قائل: ﴿ فَأَوۡفُواْ ٱلۡكَيۡلَ وَٱلۡمِيزَانَ وَلَا تَبۡخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشۡيَآءَهُمۡ وَلَا تُفۡسِدُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ بَعۡدَ إِصۡلَٰحِهَاۚ ذَٰلِكُمۡ خَيۡرٞ لَّكُمۡ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ٨٥ ﴾ [الأعراف85]. فله الحمد على ما منَّ به من بعثة نبينا مُحَمَّد ﷺ، ومن إنزل[2] القرآن الذي بين فيه الأحكام، وأَمَرَه ﷺ بالبيان، فبين حتى قال:([لقد أتيت بالملة بيضاء نقية) [3] فجزاه الله عن الأمة أفضل الجزاء، وكافأه بأكرم الإحسان ﷺ ما طلع النَّيّران[4]، وتعاقب الملَوان[5]، وآله، وصحبه وسلم تسليما كثيرا مباركا فيه.

أما بعد: فإنه التَمَس مني بعض الملوك أهل الدين، والفضل، والسلوك، الذي امتثال أمره حتم[6]، والمسارعة إليه[7] غُنْم[8]، أن أُبَيّن له مقدار الدرهم[9] الإسلامي[10]، والمثقال[11] الإسلامي، والأوقية[1]

---

(1) المكيال: ما كيل به المكيلات والمصدر الكيل والاسم منه الكيلة بكسر الكاف: ينظر القونوي: قاسم بن عبدالله ـ أنيس الفقهاء (80)، المعجم الوسيط (808/2).

(2) كذا في النسختين (أ) و(ب) ولا يستقيم معها الكلام فلعلها(إنزال).

(3) لم أجده بلفظه ولكن جاء عن عمر ﷺ قوله ﷺ (...وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لَقَدْ جِئْتُكُمْ بِهَا بَيْضَاءَ نَقِيَّةً): ابن حنبل: أحمد. المسند ـ (349/23) برقم (15156) ، ابن أبي شيبة: أبو بكر: المصنف ـ من كره النظر في كتب أهل الكتاب (458/13) برقم (26949)، ابن أبي عاصم: أبو بكر ـ كتاب السنة (27/1) برقم (50) وغيرهم. والحديث في أسناده ضعف، وقد حسنه الألباني بتعدد طرقه ينظر: الألباني: مُحَمَّد ناصر الدين ـ إرواء الغليل (34/6). وقريبا منه بلفظ (لقد أتيتكم بها بيضاء نقية ....): الضياء المقدسي الأحاديث المختارة (215/1) برقم (115)، وأبو يعلى في المقصد العلي ـ كتاب العلم ـ باب:(60/1) برقم (63) وسندها ضعيف. ينظر: إرواء الغليل (36/6).

(4) مثنى النَّيِّر: وهما الشمس والقمر. ينظر نشوان الحميري (6813/10).

(5) مثنى الملا: وهما الليل والنهار . الجوهري الصحاح (2497/6)

(6) جاء في حاشية النسخة (ب) قوله: حتم أي واجب وجوبا عرفيا لا شرعيا.

(7) في (ب) " عليه ".

(8) جاء في (ب) أي: فوز.

(9) الدرهم: من (درم) الفارسية أو (درضمة) اليونانية معرب على وزن فعلل وهو(وحدة نقدية من مسكوكات الفضة معلومة الوزن) وله استعمالان في الشريعة والحضارة الإسلامية الأول: كوحدة نقد ثابتة المقدار وبهذا الاعتبار يذكره الفقهاء في باب زكاة النقدين. والثاني: صنجة (معيار) وزن ثابتة المقدار. وبهذا المعنى يذكره الفقهاء في باب زكاة الزروع ومقدار الكفارات والصدقات. ينظر: الفيومي: أحمد بن مُحَمَّد ـ المصباح المنير (102)، المناوي: مُحَمَّد بن عبد الرؤوف ـ النقود والمكاييل والموازين (35)، جمعة: د.علي ـ المكاييل والموازين الشرعية (9)، الخاروف: د. مُحَمَّد أحمد: تحقيق كتاب الإيضاح والتبيان في معرفة المكيال والميزان لابن الرفعة (52).

(10) المقصود بكون الدرهم والمثقال (الدينار) إسلاميين هو اعتبارهما الأصل الذي ترجع إليه الموزونات في الأبواب الشرعية كالزكاة ونحوها، هوما سُك من المسكوكات النقدية من الذهب الفضة باسم الدولة الإسلامية وأول من سك النقود باسم الدولة الإسلامية على المشهور هو أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان ـ وقيل غيره ـ وكانت الدراهم والدنانير قبل ذلك تسك في بلاد الروم واستعملها العرب وجاء الإسلام وهم على ذلك وأقرها رسول الله صلى الله فلما كان عهد أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان سكها باسم الإسلام بالقيمة التي كانت عليها وقت النبوة. ينظر:البلاذري: أحمد بن يحيى ـ فتوح البلدان (448)، المقريزي: أحمد بن علي ـ رسائل المقريزي (175). المناوي: مُحَمَّد بن عبد الرؤوف ـ النقود والمكاييل والموازين (45).

(11) المثقال: مطلق الوزن ويطلق عرفا على الدينار وهو قطعة مضروبة من الذهب. ينظر: ابن منظور: مُحَمَّد بن مكرم (493/1)، جمعة: د. علي المكاييل والموازين الشرعية(9)، الخاروف: د. مُحَمَّد أحمد: تحقيق كتاب الإيضاح والتبيان في معرفة المكيال والميزان لابن الرفعة (48).

الإسلامية، ومقدار نصاب الفضة بالأواق الإسلامية، ومقدار الذهب أيضا بالأواق الإسلامية، ومقدار الدرهم بالقفال[2] المعروفة، وكذا المثقال كم قدره بالقفال؟ ومقدراهما بالشعير[3]، والقراريط[4]، ومقدار القيراط، بالشعير، فأجبته إلى ما سأل؛ طلبا لرضا الله الكريم، وثوابه الجسيم [5]؛ لما علمت من حسن نيته، وإخلاص طويته[6]؛ليعلم المقدار الذي تجب الزكاة فيه كم هو؟ والمقدار الذي تقطع يد السارق به؟، والمقدار الذي يجب إخراجه في زكاة الذهب، والفضة؟.

فلله [دَرَّه] [7] من سلطان! ما اجمل مقصده[8]! وأعلا همته و[مجده] [9]! وهو السلطان الملك المجاهد جمال الإسلام، وزين الأنام، الثابت على الصراط[10] المستقيم الملك **مُحَمَّد بن إبراهيم**[11] حرسه الله بعينه التي لا تنام، وأعزه بعزه الذي لا يرام[12]، وحماه بقوة ملكه الذي لا يضام[13]، وأطال عمره في طاعته، ووفقه لاتباع كتابه وسنة نبيه مُحَمَّد ﷺ أفضل الصلاة، والسلام، وصحبه، وجماعته.

---

(1) الْأُوقِيَّةُ: بضم الهمزة وبالتشديد وهي عند العرب أربعون درهما والجمع الأواقيّ بالتشديد وبالتخفيف. الفيومي: أحمد بن مُحَمَّد ـ المصباح المنير (669/2).

(2) القفال: جمع قفلة. والقفلة تأتي على معان مختلفة، يقال: درهم قفلة إذا كان وازنا. والمقصود بها الاصطلاح الفقهي، الدرهم العرفي وقد يكبر عن الدرهم الشرعي أو يصغر. ينظر: المرتضى الزبيدي: مُحَمَّد بن مُحَمَّد ـ تاج العروس (217/30)، الموسوعة الفقهية الكويتية (309/38).

(3) الشعير: نوع من الحبوب الواحدة شعيرة. ينظر: تهذيب اللغة للأزهري (268/1).

(4) القراريط: جمع قيراط أو قرّاط قال ابن منظور: مقدار صغير من الوزن وأصله قراط بالتشديد؛ لأن جمعه قراريط وهو جزء من أجزاء الدينار يختلف باختلاف البلدان. ينظر: ابن منظور ـ لسان العرب: (3591/5)، الموسوعة الفقهية الكويتية (310/38).

(5) في ب: العظيم.

(6) الطوية: الضمير والنية . ينظر الزبيدي تاج العروس (513/38)

(7) في(أ) در من غير الإضافة للضمير والدر: اللبن. الفيروزآبادي القاموس المحيط (391). جاء في حاشية النسخة ب: (قوله: لله دره أي الدر الذي ارتضعه من ثدي أمه خرج منه هذا الرجل الكامل في الرجولية. والعرب إذا قصدت تعظيم الشيء نسبته إلى الله) انتهى.

(8) جاء في حاشية (ب): يعني شيء عظيم حسن مقصده .

(9) في (أ) غير مفهومه.جاء في (ب) (وهو الشرف في الأباء يتصل بالأبناء).

(10) جاء في\ (ب): الحق.

(11) لم أجد ترجمته.

(12) في حاشية (ب) لا يطلب.... وكلمات غير واضحة كأنها (من غير الله).

(13) في (ب) أي: لا ينقص.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

وفعل كذلك بالسيد، الأجل، الأفضل، الأكمل، الإمام، الأعظم، وبحر الكرم، العزيز[1]، الشجاع، بل البطل، المقدام[2]، المقدم شهاب الدين، أوحد الأئمة المهتدين، **الإمام أحمد بن إبراهيم**[3]، وذلك أخو السلطان المتقدم أطال الله لكل منهما في طاعته عُمُرَه، وفتح البلاد، ونقلها من /1أ/ الكفر إلى الإسلام، وأعز لكل منهما نصره، ورفع لكل منهما ذكره، وشرح لكل منهما صدره، ودمر أعداءهما الكافرين والمفسدين، وعل الإمامة، والملك فيهما، وفي ذريتهما إلى خروج المهدي ﷺ اللهم آمين

فهذا حين الشروع في الكلام مع مراعاة الاختصار أما مقدار الدرهم الإسلامي[4]، فهو بالشعير خمسون شعيرةً، وخُمُسا شعيرة[5] بعد أن يقطع من طرف الشعيرة ما دق وطال[6].

ومقدار الدرهم الإسلامي، ستة عشر[7] قيراطا، وأربعةُ أخماس قيراط[8]، كان[9]يخص كلَ قيراط ثلاثُ حبات من الشعير؛ فيخص ستة عشر قيراطا، كل قيراط من ذلك ثلاث شعيرات، وجملته ثمان، وأربعون شعيرة. يبقى من الشعير شعيرتان وخُمُسا شعيرة؛ وذلك حصة أربعة أخماس قيراط؛ لأن خمس القيراط، ثلاثة أخماس شعيرة تحقيقا؛ فيكون الأربعة الأخماس، حصتها شعيرتان، وخمسا شعيرة وهذا أمر ظاهر.

---

(1) في الأصل زيادة (م) مقحمة في السياق.

(2) في حاشية (ب): قوله: المقدام من تقدم بنفسه في جهاد أعداء الله.

(3) لم أجد ترجمته.

(4) مقدار الدرهم الإسلامي بالجرامات عند الجمهور ومنهم الشافعية (2.975) جراما. ينظر: الخاروف: د. مُحَمَّد بن احمد تحقيق كتاب الإيضاح والتبيان في معرفة المكيال والميزان لابن الرفعة (49)، جمعة: علي: المكاييل والأوزان الشرعية (9).

(5) ينظر: ابن الرفعة: الإيضاح والتبيان في معرفة المكيال والميزان (53)، الخطيب الشربيني: مُحَمَّد بن أحمد ـ مغني المحتاج (93/2).

(6) المتوسطة التي لم تقشر. ينظر: الأنصاري: الشيخ زكريا ـ أسنى المطالب في شرح روض الطالب (376/1).

(7) في الأصل كلمة " فرسخا " مضروب عليها.

(8) ينظر: ابن حجر: أحمد بن مُحَمَّد ـ تحفة المحتاج (264/3)، الرملي: مُحَمَّد ابن أحمد ـ نهاية المحتاج (85/3).

(9) كذا في النسختين .

واعلم أن القيراط الذي نذكره ونحن بصدده هو قيراط مصر، وعليه المعول باليمن كالحرمين الشريفين كما ذكره مشايخنا[1]، وأما قدر الدرهم الإسلامي بالبغدادي، فأربعة عشر قيراطا[2]؛ لأن قيراط بغداد أثقل في الوزن من قيراط مصر فليعلم ذلك.

وأما المثقال الإسلامي[3]فمقداره بالقراريط المصرية أربعة وعشرون قيراطا[4]، ومقداره بالشعير اثنتان وسبعون شعيرة[5] ـ بتقديم السين على الباء الموحدة ـ وإذا قُسم اثنتان وسبعون شعيرة على الأربعة والعشرين القيراط[خرج] [6] حصةَ كلِ قيراط ثلاثٌ من الشعير. **والمثقال قفلة ونصف** بالقفلة اليمنية فليعلم ذلك.

إذا علم ذلك فنصاب الفضة مائتا درهم[7]، وكل درهم خالص عن الغش.

[فقفلة] [8] لنا ـ أي ستة عشر قيراطا ـ، ويزيد[9] أربعة أخماس قيراط، فيكون نصاب الفضة بهذه القفال، مائتي قفلة، وعَشْرَ قفالٍ، وذلك بأواقنا إحدى وعشرون أوقية

ونصاب الفضة بالأوقية الإسلامية خمس أواق. كل أوقية إسلامية عبارة عن أربع أواق لنا، وقفلتين. فيكون نصاب الفضة بأواقنا، [إحدى] [10] وعشرين أوقية. ونصاب الفضة بالأوقية الإسلامية خمس أواق لا غير؛ لأنا قد عرفناك أن الأوقية الإسلامية أربع أواق، وقفلتان من أواقنا وقفالنا، فيكون نصاب الفضة بأوقنا [إحدى] [11] وعشرين أوقية بأواقنا كما قدمناه، والأوقية عشر

---

(1) في (ب): شيخنا. ينظر: ابن حجر: أحمد بن مُحَمَّد. الفتاوى الكبرى (42/2).

(2) ينظر: فتح العزيز (50/3).

(3) قد مر تعريفه ومقداراه بالجرامات (4.25جرام) ينظر: المكاييل والموازين الشرعية (9).

(4) ينظر: ابن حجر ـ التحفة (264/3).

(5) ينظر: الشيخ زكريا ـ أسنى المطالب (376/1)، الرملي ـ نهاية المحتاج (84/3).

(6) زيادة من (ب).

(7) وقدرها بالجرام: 595 جراما

(8) في الأصل "قفلة" ولا تناسب السياق.

(9) أي الدرهم الإسلامي يزيد على القفلة بأربعة أخماس قيراط كما سيذكر رحمه الله أن القفلة تساوي ستة عشر قيراطا.

(10) في الأصل (أحد) والتصحيح من (ب) .

(11) في الأصل (أحد) والتصحيح من (ب) .

قفال[1] فيكون النصاب بأوقية الإسلام خمس أواق إسلامية، والأوقية الإسلامية أربع أواق بأواقنا المعروفة وخُمُس أوقية وذلك قفلتان؛ وأصل ذلك قوله ﷺ: (ليس فيما دون خمس أواق من الورق صدقة ـ أي زكاة ـ)[2].

قال علماؤنا: والأوقية أربعون درهما إسلاميا[3]، والدرهم ستة عشر قيراطا، وأربعة أخماس قيراط. /1ب/ والمائتا الدرهم الإسلامية مائتان من القفال، وزيادة عشر قفال وذلك [إحدى] [4] وعشرون أوقية بأوقنا.

ونصاب الذهب بأوقنا ثلاث أواق، ونصاب الذهب قدره بأوقية الإسلام، ثلاثة أرباع أوقية إلا قفلة ونصفا، وإن شئت قلت: نصاب الذهب ثلاثة أرباع أوقية إسلامية إلا مثقالا؛ لأن المثقال قفلة ونصف وذلك أربعة وعشرون قيراطا ـ أعني المثقال ـ بقراريط مصر، والحرمين، واليمن.

أما المثقال بقراريط بغداد فعشرون قيراطا[5]؛ لأن قيراط بغداد أثقل في الوزن من قيراط مصر[6]، فيزيد قيراط بغداد على قيراط مصر بنصف شعيرة، وعُشُر شعيرة؛ فقلت من ذلك أن قيراط مصر ثلاث شعيرات لا غير، وقيراط بغداد ثلاث شعيرات ونصف وعُشُر، وإن شئت قلت: ثلاث شعيرات و[ثلاثة] [7] أخماس شعيرة، وإن شئت قلت ثلاث شعيرات وستة أعشار شعيرة.

فيكون المخرَج من نصاب الفضة للمستحقين خمسة دراهم إسلامية، وذلك خمس قفال فضة خالصة وربع قفله فضة خالصة؛ إذ زيادة الدرهم الإسلامي على القفلة بأربعة أخماس قيراط، فيكون

---

(1) قال العلامة عبد الله بن عمر بامخرمة رحمه الله (القفلة المتعامل بها الآن بعدن وغالب اليمن ستة عشر قيراطا مصرية، والأوقية اليمنية عشر قفال بهذه القفال). الإفادة الحضرمية في الفتاوى المخرمية لابن قاضي باكثير مخ / ص (79).

(2) البخاري: مُحَمَّد بن إسماعيل ـ الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه ت: مُحَمَّد زهير بن ناصر الناصر ـ دار طوق النجاة ـ ط / الأولى ـ 1422هـ ـ كتاب الزكاة ـ باب ليس فيما دون خمس ذود صدقة ـ (119/2) برقم (1459).

(3) ينظر: النووي: يحيى بن شرف ـ المجموع (14/6)، الخطيب الشربيني ـ مغني المحتاج (93/2).

(4) في الأصل (أحد) والتصحيح من (ب) .

(5) ينظر: ابن حجر ـ تحفة المحتاج (264/3).

(6) في (ب) بغداد وهو خطأ ظاهر.

(7) في الأصل (ثلثه) والتصحيح من (ب) .

مجموع الأخماس الزائدة على الخمس القفال عشرين خُمُسا، يقسم [يخرج] [1] على مخرج الخُمُس ويكون الخارج أربعة قراريط، وذلك ربع قفلة. **والمخرج في نصاب الذهب نصف مثقال** وهو اثنا عشر قيراطا بقراريط مصر.

والمقدار الذي يقطع فيه كوع[2] يمين السارق ربع دينار ذهب أي ربع مثقال، أو ما [قيمته] [3] ذلك من غيره؛ بشرط أن يكون محرزا بحرز مثله. وربع المثقال ستة قراريط[4] وقد أوضحنا ذلك إيضاحا ظاهرا مع مراعاة الاختصار والله أعلم.

فائدة: إذا قيل لم قطعت يد الحر المسلم إذا سرق في ربع مثقال، وإذا جنى عليها جان خطأ، أو عمدا، أو عفا على ديتها ففيها خمسون من الإبل. وخمسون تساوي خمسمائة مثقال تقريبا فكيف قطعت بربع مثقال، ووديت بما يكون من الأبل قيمته خمسمائة مثقال؟ ولذلك قال المشكك[5] في ذلك بيتا من الشعر فقال:

يد بخمس مئين عسجد[6] وديت،،،، ما بالها قطعت في ربع دينار

فأجابه بعضهم وهو القاضي عبد الوهاب المالكي[7] رحمه الله فقال:

وقاية الروح أغلاها وأرخصها،،،، وقاية المال فافهم حكمة الباري [8]

ومقتضى الجواب: أن الله أغلاها؛ إذا جُنِي عليها ففيها خمسمائة دينار أي: ما قيمته ذلك، وهو خمسون من الأبل.

---

(1) ساقط من الأصل والزيادة من (ب) .

(2) الكوع: هو طرف الزند مما يلي الإبهام. وأما طرف الزند مما يلي الخنصر يقال الكرسوع، ومجمع الزندين هو الرسغ وهو المفصل بين الكف والذراع على المشهور. ينظر: الزبيدي: تاج العروس: (146/8)، وابن منظور لسان العرب (1871/3).

(3) في الأصل (قيمه) والتصحيح من (ب) .

(4) لأن المثقال أربعة وعشرون قيراطا كما مر.

(5) نُسِبَ هذا البيت إلى الشاعر أبي العلا المعري.

(6) العسجد: الذهب. القاموس المحيط (299).

(7) القاضي أبو محمَّد عبد الوهاب بن علي بن نصر البغدادي: الفقيه الحافظ من أعيان علماء الإسلام ولد في شوال سنة (363 هـ) له . تآليف كثيرة منها "المعونة بمذهب عالم المدينة" و"شرح رسالة ابن أبي زيد" وتوفي سنة (421هـ) ينظر: شجرة النور الزكية في طبقات المالكية (154/1).

(8) في حاشية (ب) عز القناعة أغلاها و[غير واضحة] ،،،، ذل الخيانة فانظر حكمة الباري.

ولو قيل: إن اليد ديتها ربع مثقال لكثر المتعدون ويقولون ليس في قطع اليد إلا ربع دينار؛ فغلظ بتكثير الدية احتراما للنفس والأيدي. وإنما وجب القطع بربع المثقال صيانة للمال؛ إذ لو قيل: لا تقطع اليد إلا في خمسمائة كما في الجناية؛ لكثرت السرقة ويقولون /2أ/ أن اليد لا تقطع إلا بمال كثير وهو خمسمائة دينار أي: ما قيمته ذلك وهو خمسون من الأبل؛ فغلظ على السارق فقطعت يده في ربع دينار لئلا يكثر التجريء على السرقة؛ إذا قيل إن اليد لا تقطع إلا في خمسمائة مثلا.

قلت: فالحاصل أن الشارع استعمل الاحتياط لحفظ الأنفس، ولحفظ الأموال، ولهذا أجاب بعضهم عن البيت المتقدم ذكره بكلام حسن وهو: أن اليد لما خانت هانت، ولما كانت أمينة كانت ثمينة. وهذا الجواب في غاية الحسن والتحقيق في دفع هذا الإشكال المتلاشي والله سبحانه وتعالى أعلم[1].

خاتمة نسأل الله الكريم حسنها: اعلم أن المراد[2] بتأليف هذه الوريقات معرفة المعيار[3] الإسلامي في الأشياء التي توزن بها؛ لتستعمل على وفق ما استعمل في صدر الإسلام؛ وليعلم بها مقدار النصاب الإسلامي من الذهب والفضة، ومقدار الدرهم، والمثقال الإسلاميين اللذين هما حكمان مرضيان في معرفة قيم الأشياء، ومعرفة النصاب الذي تقطع به يد السارق ـ إذ نصابه ربع مثقال ـ ومعرفة الأوقية الإسلامية، ونحو ذلك. وليس المراد أن السلطان ـ نصره الله وأولي الأمر من تحته ـ يلزمون الناس بالتعامل بها بيعا، وشراء، وأخذا، وإعطاء؛ إذ ما أُحدِث من وزن الدرهم، والدينار، والأوقية اصطلاح حادث لا مضايقة فيه؛ إذ المصطلحات إذا لم يكن فيها مخالفة للشرع الشريف فلا مشاحة، وإنما القصد بذلك ما ذكرنا.

وأما التسعير فمعلوم أنه حرام[4]. فما يباع من الأشياء أوقية بأواقنا المعروفة بمحلَّق[5] مثلا، ومعيار وقيتنا عشر قفال، لا يجوز للمحتسب من قبل السلطان ـ نصره الله ـ أن يقول للباعة الذين يبيعون

---

(1) ينظر: ابن القيم: مُحَمَّد بن أبي بكر ـ إعلام الموقعين (286/3)، ابن كثير: إسماعيل بن عمر ـ التفسير (110/3)،.

(2) في (ب) مرادي.

(3) المعيار والعيار ما يقاس به غيره ويسوّى. ينظر: أبو الفتح المطرزي: المغرب في ترتيب المعرب (334).

(4) ينظر: أسنى المطالب (38/2)، مغني المحتاج (392/2).

(5) لم أجد من عرفه لكن من خلال ما جاء في الفتاوى الفقهية الكبرى لابن حجر: يظهر أن المراد به النقود الفضية وربما أطلق عليها هذا الاسم لأنها كانت على شكل حلق. ينظر: الفتاوى الفقهية الكبرى لابن حجر الهيتمي (222/2) و(110،144/3).

أوقية من أواقنا بمحلَّق لا يبيعونه إلا بأوقية الإسلام فمعلوم أن هذا لا يجوز؛ لأنه تسعير والمسعر هو الله عز وجل كما ثبت ذلك عنه ﷺ حيث طلبوا التسعير فقال عليه أفضل الصلاة والسلام (إن الله هو المسعر القابض الباسط) الحديث[1]؛ولأنه تفاوت كثير فما اتفق الناس مثلا على بيعه أوقية بأواقنا بمحلَّق مثلا لا يسمحون ببيعه أربع أواق وخمس وذلك أوقية الإسلام بمحلَّق؛ لأن زائد أوقية الإسلام على وقيتنا المعروفة، ثلاثة أمثال أوقيتنا وخمس أوقيتنا وذلك تفاوت كثير **وهذا ضربناه مثلا، وإلا فلا يجوز التسعير** قل الزائد أم كثر.

نعم لو أراد السلطان أن يعير العيار العرفية، ويردها إلى المعيار الإسلامي من غير تسعير، فذلك جائز ولا يجوز مخالفته، مثال ذلك: لو أن السمن مثلا يباع أوقية عرفية ونصف قفلة عرفية بدرهم عرفي، فقال الإمام: بيعوا السمن بالمعيار/2ب/ الإسلامي وهو أوقية الإسلام، فيبيعون كل ربع أوقية إسلامية بدرهم عرفي جاز؛ إذ لا تسعير وكذا يقال لو كان الدرهم العرفي نصف الدرهم الإسلامي مثلا وجعل الإمام الدرهم هو درهم الإسلام بأن غير الضريبة [الأوله] [2] إلى درهم الإسلام **فقال الإمام أصلحه الله: لا تبيعوا السمن،** ولا غيره بالمعيار العرفي من الأواق، ولا بالمعيار العرفي من الدراهم وهو الضريبة الأوله فيبيعون السمن في هذا المثال ربع أوقية إسلامية بنصف درهم إسلامي من الضريبة الذي أحدثها [الإمام] [3] الموافقة للإسلامي، فلا تسعير ولا جور، بل يجب امتثال أمره في ذلك؛ لأن الإمام لم يقر السعر الأول والله سبحانه وتعالى أعلم.

تمت النسخة المفيدة يوم الثلاثاء ثالث عشر من ربيع الأول سنة 1050غفر الله لقارئه ولكتابه والناظر إليه بفضله وكرمه آمين

الخاتمة: بعد الانتهاء بفضل الله ورحمته من هذا البحث، فهذه بعض النتائج والتوصيات التي أوصل إليها البحث:

---

(1) أحمد: المسند (46/20)، برقم (12591) من حديث أنس ﷺ، وأبو داؤد ـ كتاب البيوع ـ باب في التسعير (322/5) برقم (3451)،والترمذي، أبواب البيوع ـ باب ما جاء في التسعير (597/3) برقم (1314) وابن ماجة ـ أبواب التجارات ـ باب من كره أن يسعر(319/3) برقم (2200). قال الترمذي: حديث صحيح، صححه الألباني ـ غاية المرام (194) برقم (323).

(2) في الأصل (الأول) والتصحيح من (ب).

(3) سقط في الأصل والزيادة من (ب).

1. الإمام الطنبدواي من كبار علماء اليمن في القرن العاشر الهجري عرف بمفتي زبيد وشهرته الطنبداوي بتقديم النون على الباء.

2. أن الأوزان العرفية في عصر المؤلف رحمة الله كالقفلة مختلفة عن مقادير الأوزان الشرعية من الدرهم والدينار الإسلاميين.

3. لا حرج في التعامل بالمقادير والأوزان العرفية في المعاملات المالية المختلفة كالبيع والشراء والأخذ والعطاء.

4. المعتبر في المعاملات الشرعية كنصاب الزكاة وقطع يد السارق هو المقدار الإسلامي للدينار والدرهم أو ما هو مماثل لقيمتهما من الأوزان العرفية.

5. قيمة الأوقية الشرعية من الفضة في زمن المؤلف يعادل أربع أواق وخمس أوقية عرفية فضة خالصة. وقيمة المثقال (الدينار) الإسلامي من الذهب يعادل قفلة ونصف عرفية من الذهب الخالص.

6. لا يحق للدولة إلزام الناس بالبيع بقيمة الأوزان الشرعية لأن ذلك من باب التسعير، ويحق لها اعتماد الأوزان الشرعية كمقدرات للوزن وإلزام الباعة بالتعامل بها وتجب طاعتها في ذلك.

أوصي الباحثين بالعناية بإخراج تراث علماء اليمن فإن كثيرا منه ما زال حبيس رفوف المخطوطات وخاصة تراث علماء زبيد.

المصادر والمراجع:

ابن أبي شيبة: أبو بكر عبد الله بن مُحَمَّد (235 هـ) ـ المصنف ـ ت: مُحَمَّد عوامة ـ شركة دار القبلة ـ جدة ومؤسسة علوم القرآن ـ بيروت ـ ط1 ـ 1427 هـ ـ 2006م .

ابن أبي عاصم: عمرو بن أبي عاصم الضحاك الشيباني (287هـ) ـ ت : مُحَمَّد ناصر الدين الألباني ـ المكتب الإسلامي – بيروت ـ لبنان ـ ط 1 ـ 1400 هـ .

الألباني: مُحَمَّد ناصر الدين (1420هـ): إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل إشراف: زهير الشاويش ـ المكتب الإسلامي – بيروت ـ ط2 ـ 1405 هـ - 1985م.

الألباني: مُحَمَّد ناصر الدين (1420هـ) ـ غاية المرام في تخريج أحاديث الحلال والحرام المكتب الإسلامي – بيروت ـ ط3 – 1405هـ .

الأنصاري: أبو يحيى زين الدين زكريا بن مُحَمَّد بن زكريا (926هـ). أسنى المطالب في شرح روض الطالب ـ دار الكتاب الإسلامي.

باعلوي: عبد الرحمن بن مُحَمَّد بن حسين بن عمر ـ بغية المسترشدين في تلخيص فتاوى بعض الأئمة من العلماء المتأخرين مع ضم فوائد جمة من كتب شتى للعلماء المجتهدين. دار الفكر.

بافقيه: مُحَمَّد بن عمر الطيب ـ تاريخ الشحر وأخبار القرن العاشر ت : عبدالله مُحَمَّد الحبشي ـ مكتبة الإرشاد ـ صنعاء 1419 هـ ـ 1999م .

البخاري: مُحَمَّد بن إسماعيل (256هـ) . الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه ت: مُحَمَّد زهير بن ناصر الناصر . دار طوق النجاة ـ ط1، ـ 1422هـ.

البَلَاذُري: أحمد بن يحيى بن جابر بن داود (279هـ) ـ فتوح البلدان ـ دار ومكتبة الهلال– بيروت ـ 1988 م .

الترمذي: أبوعيسى مُحَمَّد بن عيسى بن سَوْرة بن موسى بن الضحاك(279هـ) السنن ـت: أحمد مُحَمَّد شاكر وأخرين ـ شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر،ط2، 1395 هـ – 1975 م

جمعة: د. علي ـ المكاييل والموازين الشرعية ـ دار الرسالة القاهرة ـ ط2 ـ 1430هـ ـ 2009م.

الحبشي: عبد الله مُحَمَّد ـ مصادر الفكر الإسلامي في اليمن ـ المجمع الثقافي ـ أبوظبي ـ 1425هـ، 2004م.

ابن حجر الهيتمي: أحمد بن مُحَمَّد بن علي ـ تحفة المحتاج في شرح المنهاج ـ روجعت وصححت: على عدة نسخ بمعرفة لجنة من العلماءـ المكتبة التجارية الكبرى بمصر لصاحبها مصطفى مُحَمَّد ـ 1357 هـ – 1983 م بهامشها حاشية الإمام عبد الحميد الشرواني وحاشية الإمام أحمد بن قاسم العبادي (992 هـ) .

ابن حجر: شهاب الدين شيخ الإسلام، أبوالعباس أحمد بن مُحَمَّد بن علي السعدي الأنصاري، (974هـ) الهيتمي الفتاوى الفقهية الكبرى ـ المكتبة الإسلامية .

الحميرى: نشوان بن سعيد اليمني (573هـ) ـ شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم ـ ت : د حسين بن عبد الله العمري وزميليه ـ دار الفكر المعاصر ـ بيروت – لبنان ، دار الفكر ـ دمشق – سورية ط1، 1420 هـ - 1999 م

الديبع الشيباني: : مُحَمَّد بن علي ـ الفضل المزيد على بغية المستفيد في أخبار مدينة زبيد ـ ت : د. يوسف شلحد ـ مركز الدراسات والبحوث اليمني ـ دار العودة ـ بيروت ـ لبنان ـ 1983م .

ابن الرفعة: أبو العباس نجم الدين الأنصاري (710هـ) كتاب الإيضاح والتبيان في معرفة المكيال والميزان ـ ت: د. مُحَمَّد أحمد الخاروف ـ دار الفكر ـ دمشق ـ 1400 هـ ـ 1980م.

الرملي: شمس الدين مُحَمَّد بن أبي العباس أحمد بن حمزة (1004هـ) ـ نهاية المحتاج إلى شرح المنهاج ـ دار الفكر، بيروت ـ 1404هـ/1984م مع حاشية أبي الضياء نور الدين بن علي الشبراملسي الأقهري (1087هـ) وحاشية أحمد بن عبد الرزاق المعروف بالمغربي الرشيدي (1096هـ).

الزركلي: خير الدين بن محمود بن مُحَمَّد بن علي بن فارس، (1396هـ) ـ الأعلام : ـ دار العلم للملايين ـ ط15 – مايو2002 م.

السخاوي: شمس الدين أبو الخير مُحَمَّد بن عبد الرحمن بن مُحَمَّد (902هـ) ـ الضوء اللامع لأهل القرن التاسع ـ دار مكتبة الحياة – بيروت .

الشربيني: شمس الدين، مُحَمَّد بن أحمد الخطيب الشافعي (977هـ) ـ مغني المحتاج إلى معرفة معاني ألفاظ المنهاج دار الكتب العلمية ـ ط1، 1415هـ - 1994م .

الشوكاني: مُحَمَّد بن علي بن مُحَمَّد بن عبد الله (1250هـ) البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع ـ دار المعرفة – بيروت .

الشيباني: أبوعبد الله أحمد بن مُحَمَّد بن حنبل بن هلال بن أسد (241هـ) ـ المسند ـ ت : شعيب الأرنؤوط – عادل مرشد، وآخرين شراف: د عبد الله بن عبد المحسن التركي ـ مؤسسة الرسالة ـ ط1، 1421 هـ - 2001 م .

ابن علان: مُحَمَّد علي بن مُحَمَّد البكري (1057 هـ) نشر ألوية التشريف بالإعلام والتعريف بمن له ولاية عمارة ما سقط من البيت الشريف ـ اعتنى به: مُحَمَّد أبو بكر عبد الله باذيب ـ دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان ـ ط1، 1422 هـ - 2001 م

العماد الحنبلي: أبو الفلاح عبد الحي بن أحمد بن مُحَمَّد (1089هـ) ـ شذرات الذهب في أخبار من ذهب ـ ت : محمود الأرناؤوط ـ خرج أحاديثه: عبد القادر الأرناؤوط ـ دار ابن كثير، دمشق ـ بيروت ط1، 1406 هـ - 1986 م.

العَيْدَرُوس محي الدين عبد القادر بن شيخ بن عبد الله (1038هـ) ـ النور السافر عن أخبار القرن العاشر: ـ دار الكتب العلمية – بيروت ط1، .1405

الغزي: شمس الدين أبوالمعالي مُحَمَّد بن عبد الرحمن (1167هـ) ـ ديوان الإسلام ـ ت: سيد كسروي حسن ـ دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ـ ط/ الأولى، 1411 هـ - 1990 م

الفيروز أبادى: مجد الدين أبوطاهر مُحَمَّد بن يعقوب (817هـ) القاموس المحيط ـ ت: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ـ إشراف: مُحَمَّد نعيم العرقسُوسي ـ مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان ط8، 1426 هـ - 2005 م.

الفيومي: أبو العباس أحمد بن مُحَمَّد بن علي المصباح المنير في غريب الشرح الكبير (ت نحو770هـ) ـ المكتبة العلمية - بيروت

ابن قاضي باكثير: علي بن عمر. الإفادة الحضرمية في الفتاوى المخرمية مخطوط .

القونوي: قاسم بن عبد الله بن أمير علي ـ أنيس الفقهاء في تعريفات الألفاظ المتداولة بين الفقهاء ـ ت د. أحمد بن عبد الرزاق الكبيسي ـ دار الوفاء – جدة ـ ط1، 1406 هـ.

ابن قيم الجوزية: أبوعبد الله مُحَمَّد بن أبي بكر بن أيوب (751 هـ) إعلام الموقعين عن رب العالمين ـ قدم له وعلق عليه وخرج أحاديثه وآثاره: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان ـ شارك في التخريج: أبوعمر أحمد عبد الله أحمد. دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية ـ ط1، 1423 هـ .

ابن كثير: : أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي البصري ثم الدمشقي (774هـ) ـ تفسير القرآن العظيم ـ ت : سامي بن مُحَمَّد سلامة ـ دار طيبة للنشر والتوزيع ـ ط2 1420هـ - 1999 .

كحالة: عمر بن رضا بن مُحَمَّد راغب بن عبد الغني الدمشقي (1408هـ) معجم المؤلفين ـ مكتبة المثنى – بيروت، دار إحياء التراث العربي بيروت .

ابن ماجة: أبوعبد الله مُحَمَّد بن يزيد القزويني (273هـ) ـ السنن ـ ت : شعيب الأرنؤوط وآخرون ـ مؤسسة ـ دار الرسالة العالمية ـ ط1، 1430 هـ – 2009 م .

مجمع اللغة العربية بالقاهرة: ـ المعجم الوسيط ـ أشرف على طباعته إبراهيم مصطفى وآخرون ـ دار الدعوة .

المرتضى الزَّبيدي: أبو الفيض محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، (1205هـ) . تاج العروس من جواهر القاموس ـ ت : مجموعة من المحققين ـ دار الهداية .

المقريزي: تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي بن عبد القادر الحسيني العبيدي، (845هـ) رسائل المقريزي ـ دار الحديث، القاهرة ـ ط1، 1419 هـ

المليباري: زين الدين أحمد بن عبد العزيز بن زين الدين بن علي بن أحمد المعبري الهندي (987هـ) فتح المعين بشرح قرة العين بمهمات الدين ـ ـ دار بن حزم ـ ط1 ـ 1424هـ ـ 2004م.

المناوي: مُحَمَّد عبد الرؤوف بن تاج العارفين بن علي (1031هـ) النقود والمكاييل والموازين ـ ت: رجاء محمود السامرائي ـ دار الرشيد للنشر ـ منشورات وزارة الثقافة الإعلام العراق 1981م .

ابن منظور: أبو الفضل، جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم بن على، الأنصاري الرويفعى الإفريقى (711هـ) لسان العرب ت : عبد الله علي الكبير وزميليه ـ دار النشر: دار المعارف ـ القاهرة.

الموسوعة الفقهية الكويتية : وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية — الكويت .

النووي: أبوزكريا محيي الدين يحيى بن شرف (676هـ) ـ المجموع شرح المهذب ـ دار الفكر .

لغة عُمان في القرآن وأثرها في معنى الآية

د. أمين عمر عبد الله باطاهر (*)

الملخص:

يرصد البحث لغة عُمان في القرآن الكريم معتمدا على أقوال العلماء والمفسرين في صحة نسبتها، ثم بيان الدلالة لها، وتتمثل مشكلة البحث في السؤال الآتي: هل وردت مفردات من لغة عُمان في القرآن الكريم؟ وهل كان من الترادف أو الاشتراك بين اللغات. وقد قسمت البحث إلى تمهيد ومبحثين: المبحث الأول: لغة عُمان في كتب التفسير وعلوم القرآن واللغة، والمبحث الثاني: أثر لغة عُمان الدلالية في معنى الآية.

أثبت البحث مشاركة لغة عُمان بحوالي ثلاث عشرة لفظة في القرآن الكريم، وتعددت دلالة الألفاظ لدى المفسرين في بيان حقيقة الترادف والاشتراك وكانت أكثر الدلالات تجري مجرى التحمل والالتزام والسببية، كما يظهر عند تتبع أقوال أهل اللغة والمفسرين.

إن الدلالات المتفرعة من الألفاظ بلغة عُمان تدل على عظمة بلاغة القرآن الكريم ومنزله- عز وجل- لذا يلزم دراستها عند تفسير الآيات بالتفصيل وبيان تلك الحِكَم والأحكام.

أوصى البحث بأن تعطى اللغات الواردة في القرآن عناية أكثر؛ فهي إحدى المعارف والأدوات التي يستخدمها المفسر، وينبغي أن لا يُكتفى بمجرد عزو اللغة إلى قبيلة أو مكان وإنما يقف المفسر معها بالتحليل والانتقاد والموازنة بينها.

الكلمات المفتاحية: عُمان – لغة – دلالة – القرآن – التفسير

The Language of Omani People in the Quran and its Impact on the Verse Meaning

Abstract

This study investigates the Arabic dialect of Omani people as mentioned in the Holy Quran based on the sayings of the scholars and Quran interpreters in the validity of its attribution. It further explains the connotations of the words of the

(*)جامعة سيئون. bataher109@gmail.com

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

dialect. The research problem is represented in the following question: Was there mentioning of lexica from the dialect of Oman in the Glorious Quran? And was this in terms of synonymity or polysemy among languages? The study was divided into a preface and two chapters; the first is concerned with the dialect of the Omani people in the books of Quran interpretations, Quran sciences and language. The second chapter deals with the connotative impact of the dialect of the Omani people on the meaning of the verses of the Quran.

The study proves that the dialect of the Omani people partakes with about thirteen words in the Glorious Quran, and that the Quran interpreters demonstrate various connotations for these words as synonymy and polysemy. The most significant connotation refers to meanings of commitment, assumption and causality as manifested when tracing the opinions of the linguists and Quran interpreters.

The ramous connotations of the words in the Omani dialect indicate the greatness of the eloquence of the Holy Quran and its Supreme status. This necessitates the need to study the Omani dialect when interpreting the verses in detail and to manifest those maxims and the rulings.

The research recommends that the dialects mentioned in the Quran be given more attention as dialects are one of the knowledge and tools used by interpreters. It should not be enough to simply attribute the language to a tribe or place, but rather the interpreter should analyze, criticize and create a balance between them.

Keywords: Oman - Dialect - Connotation - Quran – Interpretation.

مقدمة

الحمد لله الهادي الكريم، والصلاة والسلام على إمام المرسلين، المعلم الحكيم من أزال اللَّبس والغموض عن معاني الكتاب المبين، وعلى آله وصحابته أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد: فإن من الخدمة لكتاب الله تعالى بيان ما احتواه من المعاني العذبة، واللغات أو اللهجات المتعددة، التي نزل القرآن بها وتضمنتها آياته وسوره، ومن تلك اللغات لغة أهل عُمان التي خصصت البحث عنها، بعنوان: **(لغة عُمان في القرآن وأثرها في معنى الآية)**.

يهدف البحث إلى الوعي بهذه اللغة ودراستها، وبيان دلالة الألفاظ والمعاني، كما يذكره العلماء والمفسرون، والفصل فيما ورد الاشتباه فيه بين الكُّتاب وأهل اللغة خصوصا في رصدهم اللغات الواردة في القرآن الكريم والتحقق من صحت نسبتها، وقد قسمت البحث إلى تمهيد

ومبحثين: التمهيد عُمان في عصر نزول الوحي، المبحث الأول: لغة أهل عُمان في كتب التفسير وعلوم القرآن واللغة، المبحث الثاني: أثر لغة أهل عُمان الدلالية في معنى الآية.

وفي الأخير أسال الله تعالى أن يوفقني في توضيح هذا الأثر البارز في بيان كتاب ربنا، وما لهذه اللغة من أثر وإسهام في خدمة القرآن الكريم الذي استوعب كل لغات العرب، وأخرج منهم أمة تقود العالم إلى الهدى والرشاد.

تمهيد: عُمان في عصر نزول الوحي

تضبط كتب المعاجم عُمان مضمومة الأول مخففة الميم، مدينة معروفة، سميت بعمان بن سنان بن إبراهيم، كان أول من اختطها، وتعد بلاد عُمان متصلة بأرض مهرة، وهي مجاورة لها من جهة الشمال، وبلاد عمان مستقلة في ذاتها عامرة بأهلها وهي كثيرة النخل والفواكه والموز والرمان والتين والعنب، وهي بلاد حارة [1]. وقال الحموي عُمَانُ: بضم أوله، وتخفيف ثانيه، وآخره نون: اسم كورة عربية على ساحل بحر اليمن والهند، وعمان في الإقليم الأول... والأحقاف المذكور في الكتاب العزيز: واد بين عمان وأرض مهرة، عن ابن عباس، وقال ابن : الأحقاف رمل فيما بين عمان إلى حضرموت، وقال قتادة: الأحقاف رمال مشرفة على البحر بالشّحر من أرض اليمن، وهذه ثلاثة أقوال غير مختلفة في المعنى" [2].

وتشير المصادر التاريخية إلى أن رسول اللهﷺ هو الذي بادر بدعوة ملوك عُمان إلى الإسلام وهما «جيفر» و«عبد» أبناء الجلندي، واختلف المؤرخون في تحديد الفترة التي بعث فيها النبي مُحَمَّدﷺ رسائله إلى حكام عُمان، حيث تذكر بعض الروايات أن ذلك حدث سنة ست أي بعد صلح الحديبية، وفي رواية أخرى تحدد تاريخ المراسلة بعد فتح مكة، وفي قول: أنها حدثت عقب حجة الوداع، وتذكر كتب السنن أحاديث في فضائل أهل عمان منها:

1 – روي أن رسول الله ﷺ بعث رجلا إلى حي من أحياء العرب، فسبوه وضربوه فجاء إلى رسول الله فأخبره فقال رسول الله ﷺ: " لو أن أهل عمان أتيت، ما سبوك ولا ضربوك"[3].

([1]) ينظر: الروض المعطار في خبر الأقطار: 413.

([2]) معجم البلدان: 1/ 115- 4/ 150.

([3]) أخرجه مسلم في الصحيح الرقم: 2544.

2- عن إسحاق قال لقيت ابن عمر فقال لي: ممن أنت ؟ قلت: من أهل عمان، قال: من أهل عمان ؟ قلت: نعم قال: أفلا أحدثك ما سمعت من رسول الله ﷺ ؟ قلت: بلى، فقال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: إني لأعلم أرضا يقال لها عمان ينضح بجانبها أو بناحيتها البحر، الحجة منها أفضل من حجتين من غيرها(1)

4- أبو شداد رجل من أهل عمان قال: جاءنا كتاب رسول الله ﷺ: أما بعد: فأقروا بشهادة أن لا إله إلا الله وأني رسول الله، وأدوا الزكاة، وخطوا المساجد كذا وكذا وإلا غزوتكم، قال أبو شداد: فلم نجد من يقرأ علينا ذلك الكتاب، حتى أصبنا غلاما يقرأ، فقرأه علينا، قال عبد العزيز: فقلت لأبي شداد: من كان على عمان يومئذ ؟ قال: أسوار من أساورة كسرى(2).

وذكر الواقدي بإسناد له إلى عمرو بن العاص أن رسول الله ﷺ بعث نفرا سماهم إلى جهات مختلفة برسم الدعاء إلى الإسلام، قال عمرو: فكنت أنا المبعوث إلى جيفر وعبد ابني الجلندى، وكتب رسول الله ﷺ معي كتابا[3].

المبحث الأول

لغة عُمان في القرآن الكريم

المقصود باللغات في القرآن الكريم:

اختلاف اللغات والنطق بها عند العرب وهو أمر مقرر، بل سمة تتميز بها القبائل العربية، فلكل قبيلة لغتها ولهجتها، ومن تلك اللغات لغة أهل عُمان، ولا خلاف لدى العلماء والقراء أن السبب والرخصة التي ترتب ونتج عنها ما يسمى بعلم القراءات هي مشقة النطق وتعدد اللغات عند العرب[4] كما ورد في الحديث: (إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف، فاقرؤوا ما تيسر منه)[5]

(1) أخرجه أحمد في مسنده رقم 35/7، وقال المحدث أحمد شاكر: إسناده صحيح. وأورده الهيثمي في مجمع الزوائد برقم220/3 وقال: رجاله ثقات.

(2) أخرجه البزار مختصر مسنده برقم 370/1، وقال المحدث ابن حجر العسقلاني: إسناده حسن.

(3) ينظر: سيرة ابن هشام: 13/1، وصفة جزيرة العرب: 328.

(4) ينظر: محاضرات في علوم القرآن: 154.

(5) أخرجه البخاري في صحيحه: رقم:4992. كتاب فضائل القرآن، باب أنزل القرآن على سبعة أحرف.

وذكر السيوطي – رحمه الله تعالى– في المعنى الحديث أربعين قولا[1] ومنها: أن الأحرف هي لغات سبع قبائل على الحصر، وأشهر أقوال العلماء دقة وأقل انتقادا في معنى الحديث مذهبان:

الأول المذهب القائل باستقراء أوجه الخلاف في لغات العرب، وفي القراءات كلها ثم تصنيفها، وأهم تلك التصنيفات ما يُنسب للإمام أبي الفضل عبد الرحمن الرازي، إذ يرى أن كل حرف من الأحرف السبعة المنزلة جنس ذونوع من الاختلاف أحدها: اختلاف أوزان الأسماء من الإفراد، والتثنية، والجموع، والتذكير، والمبالغة. ومن أمثلته: {وَالَّذِينَ هُمْ لأَمَانَاتِهِمْ وَعَهْدِهِمْ رَاعُونَ} [المؤمنون: 8]، وقرئ. {لأَمَانَتِهِمْ} بالإفراد ثم يسرد تلك الأوجه وقال ابن حجر في الفتح: وقد أخذ كلام ابن قتيبة ونقحه[2].

الثاني مذهب من يقول: إن المراد بالحرف اللغة، فأنزل القرآن على سبع لغات، ويرى بعضهم أنها في عموم لغات العرب كأَبِي عُبَيْدَةَ وابن عَطِيَّةَ وَأَبُو حَاتِمٍ وَالْبَاقِلَّانِيُّ وغيرهم[3]، ومنها لغة عُمان؛ مراعيا ما بينها من الفوارق التي لم يألفها بعض العرب، فأنزل الله القرآن بما يألف ويعرف هؤلاء وهؤلاء من أصحاب اللغات، حتى نزل في القرآن من القراءات ما يسهل على جلّ العرب إن لم يكن كلهم، وبذلك كان القرآن منزَّلا بلسان قريش والعرب. وفي هذا المبحث نجمع هذه اللغات الواردة في القرآن بلسان أهل عُمان كما ذكرت المراجع كالآتي:

وتنقسم المفردات القرآنية بغير لهجة قريش إلى ثلاثة أقسام:

أولا: لغات القبائل العربية المشهورة مثل: تميم وطيء وقيس وأوس وبنو حنيف وبنو عامر وتغلب وأزد شنوءة وثقيف وجذام وجرهم وحمير وخثعم وخزاعة وسعد العشيرة وسليم والأشعريون وعذرة وغسان وأنماط وكنانة وكندة ولخم ومزينة وهذيل وهمدان وهوازن.

ثانيا: لغات أهل البلاد المتحضرة مثل: الحجاز وحضرموت وسبأ وعُمان ومدين واليمامة واليمن.

ثالثا: لغات الأمم المجاورة للعرب ذوات الشأن مثل: الأحباش والفرس والروم والقبط والأنباط والسريان والعبرانيون والبربر.

(1) ينظر: الإتقان في علوم القرآن: 1/ 210.

(2) ينظر: فتح الباري: 9/ 37، النشر في القراءات العشر: 1/ 79، الإتقان في علوم القرآن: 1/ 214.

(3) ينظر: الإتقان في علوم القرآن: 1/ 220؛. التحرير والتنوير 1/ 57

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

المطلب الأول

لغة عُمان في كتب التفسير وعلوم القرآن الكريم

سنفصل في هذا المطلب الكلمات الواردة بلغة عُمان كما تذكرها كتب التفسير وعلوم القرآن وهي كالآتي حسب ترتيب السور:

أولا: سورة البقرة قوله تعالى: { فَأَخَذَتْكُمُ الصَّاعِقَةُ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ } [البقرة: 55] ذكر أبو عبيد القاسم بن سلام وأبو أحمد السامري وابن الهائم أن (الصاعقة) يعني: الموتُ بلغة[1] وتعني الصاعقة أيضا: كل عذاب مهلك، وقال الخليل[2]: هي الواقعة الشديدة من صوت الرعد، يكون معها أحيانا قطعة نار تحرق ما أتت عليه... وصعِق صعَقاً: مات[3].

ثانيا: سورة آل عمران قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا بِطَانَةً مِنْ دُونِكُمْ لَا يَأْلُونَكُمْ خَبَالًا } [آل عمران: 118] ذكر السيوطي في الإتقان وأبو حفص النعُماني: أن خبالاً: يعني غياً بلغة عُمان[4]، ولكن النعُماني لم يسنده إلى لغة معينة[5]، ونقل الماوردي في تفسيره قول ابن عباس أن خبالا تعنى: فسادا[6]، ويذهب أهل اللغة كابن فارس في مقاييس اللغة: أن معنى الغي: الفساد، يُقَالُ غَوَى يَغْوِي غَيًّا أي فساد الشيء[7]. وبه قال أكثر المفسرين[8] أن الخبال: الفساد وذهاب الشيء. وقال ابن قتيبة: الخبال: الشر. والخبال: الفساد، وأصله ما يلحق الحيوان من مَرَض، وفتور، فيورثه فسادا واضطراباً، يقال منه: خبله وخَبَّله – بالتخفيف والتشديد، فهو خابل، ومُخَبَّل، ومخبول، والمخبل: الناقص العقل.

---

(1) ينظر: لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم: 3؛ اللغات في القرآن::20؛ التبيان في تفسير غريب القرآن:55؛ الصاعقة الموتة بلغة عمان، ونسبها السيوطي إلى لغة عمارة ولعله تصحيف من الناسخ ينظر: الإتقان:389/2.

(2) هو الخليل بن أحمد بن عبد الرحمن الفراهيدي الأزدي إمام في العلوم العربية وهو واضع علم العروض. من مؤلفاته: «العين» وهو أول معجم لغوي في العربية، توفي سنة 170 هـ. ينظر: إنباه الرواة 1/ 341- 347،؛العبر: 1/ 268.

(3) ينظر: العين 1/ 129.

(4) ينظر: الإتقان في علوم القرآن: 2/ 389.

(5) ينظر: اللباب في علوم الكتاب: 10/ 107.

(6) ينظر: تفسير الماوردي: 2/ 368

(7) ينظر: مقاييس اللغة: 4/ 399.

(8) ينظر: تفسير الماوردي: 2/ 368 ؛ الميسر في علم التفسير: 2/ 265؛ اللباب في علوم الكتاب: 5/ 490- 491.

ثالثا: سورة الأنعام قوله تعالى:{ فَإِنِ اسْتَطَعْتَ أَنْ تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الْأَرْضِ أَو سُلَّمًا فِي السَّمَاءِ فَتَأْتِيَهُمْ بِآيَةٍ}، ذكر أبو أحمد السامري وابن الهائم والسيوطي أن نفقا بلغة عُمان تعني سربا[1] والنَّفَقُ: السَّرَبُ النَّافِذُ في الأرض، وأصله من جحرة اليَرْبُوع، ومنه: النَّافِقَاءُ، والقَاصِعَاءُ، وذلك أن اليربوع يَحْفُرُ في الأرض سَرَباً[2] وقال كعب بن زهير:

ولا لَكُمَا مَنْجىً عَلَى الأرْضِ فَابْغِيَا... به نَفَقاً أوفي السَّمَوَات سُلَّماً[3]

وقال الشاعر[4]: إن اللئيمَ وإنْ أراكَ بشاشةً... فالغيبُ منه والفعالُ لئيمُ

وإذا اضطررتَ إلى لئيمٍ فاتخذْ... نَفَقاً كأنَّكَ خائفٌ مهزومُ

رابعا: سورة الأعراف قوله تعالى {رَبَّنَا افْتَحْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ قَوْمِنَا بِالْحَقِّ وَأَنْتَ خَيْرُ الْفَاتِحِينَ} [الأعراف: 89] ذكر الطبري عن الفرَّاء أنّ أهلَ عمان يسمون القاضي "الفاتح" و"الفتّاح"[5] وقيل: هي بلغة مراد [6]. وقال أبوالمنذر: الفَتَّاحُ في كلامِهِمْ: الحاكِمُ والفَتَّاح والفَتْحُ: القَضاء، ومنهُ قوله تعالى: {قُلْ يَجْمَعُ بَيْنَنَا رَبُّنَا ثُمَّ يَفْتَحُ بَيْنَنَا}، أي: يقضي. {مَتَى هَذَا الْفَتْحُ} أي: القضاء. ومنه {رَبَّنَا افْتَحْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ قَوْمِنَا بِالْحَقِّ} أي: اقْضِ بَيْنَنَا.[7]

خامسا: سورة يوسف قوله تعالى { قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا } [الآية: 36] أخرج الطبري عن الضحاك، وابن عباس – رضي الله عنهما – يقول: أعصر عنبًا، أي: بلغة أهل عُمان، يسمون العنب خمرًا[8]. ويؤيد هذه اللغة ما ورد في قراءة من قرأ: (إني أَرَانِي أعصرُ عنبًا) وهما ابن مسعود وأبي بن كعب – رضي الله عنهما–[9].

(1) ينظر: اللغات في القرآن: 26؛ التبيان في تفسير غريب القرآن: 156؛ الإتقان في علوم القرآن: 2/ 120.

(2) ينظر: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون: 4/ 609؛ اللباب في علوم الكتاب: 8/ 118.

(3) ينظر: تفسير الماوردي = النكت والعيون: 2/ 109.

(4) ينظر: الزاهر في معاني كلمات الناس: 1/ 132.

(5) ينظر: تفسير الطبري: 12/ 563.

(6) ينظر: الإبانة في اللغة العربية: 3/ 624.

(7) ينظر: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم: 8/ 5090.

(8) ينظر: تفسير الطبري: 16/ 97؛ تفسير ابن أبي حاتم: 7/ 2142؛ معاني الزجاج: 3/ 109)؛ معاني النحاس:3/ 426؛ النكت والعيون: 3/ 36.

(9) ينظر: المحتسب: 1/ 343؛ النكت والعيون: 3/ 36؛ أضافها ابن عطية: 9/ 299 إلى أبي بن كعب ﷺ.

سادسا: سورة إبراهيم قوله تعالى {الَّذِينَ بَدَّلُوا نِعْمَتَ اللَّهِ كُفْرًا وَأَحَلُّوا قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ} [إبراهيم: 28]

أخرج ابْن أبي حَاتِم عَن قَتَادَة قَالَ: البور: بِكَلَام عُمان [1]، ذكر أبو أحمد السامري والسيوطي أن "دار البوار": دار الهلاك. بلغة عُمان[2] وقال ابن فارس: الباء والواو والراء أصلان أحدهما هلاك الشيء وما يشبهه من تعطله وخلوه والآخر ابتلاء الشيء وامتحانه[3].

سابعا: سورة الفرقان قوله تعالى: {حَتَّى نَسُوا الذِّكْرَ وَكَانُوا قَوْمًا بُورًا } [الفرقان: 18] وقوله {وَظَنَنْتُمْ ظَنَّ السَّوْءِ وَكُنْتُمْ قَوْمًا بُورًا } [الفتح: 12] نقل الفراء والسمعاني عن ابن عباس: أن فِي لُغَة أَزْد عُمان: البور الفاسِد، وكنتم قوما بورا: قوما فاسدين وَيُقَال: رجل بور، ورجلان بوران، وَرِجَال بور، والبور في كلام العرب: " لا شيء ". ويقال: أصبحت أعمالهم بورا، ومساكنهم قبورا .[4] وذكر أبو أحمد السامري وابن الهائم والسيوطي أن معنى بوراً": هلكاً بلغة عُمان [5] وأخرج ابن أبي حاتم عن قتادة قال: هُو الْفَسَادُ [6] ومعنى الهلاك والفساد متقاربان ولا تنافي بينهما.

ثامنا: سورة ص قوله تعالى: { فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ} [ص: 36] وذكر أبو عبيد وأبو أحمد السامري والسيوطي (حيث أصاب) حيث أراد بلغة عُمان[7] وقيل بلسان هَجَرَ[8].

تاسعا: سورة القمر قوله تعالى: { فَقَالُوا أَبَشَرًا مِنَّا وَاحِدًا نَتَّبِعُهُ إِنَّا إِذًا لَفِي ضَلَالٍ وَسُعُرٍ} [القمر: 24] قال أبو عبيد القاسم بن سلام: يعني في جنون بلغة عُمان[9] وقال ابن قتيبة: أي

(1) الدر المنثور في التفسير بالمأثور: 6/ 242.
(2) ينظر: اللغات في القرآن: 32؛ لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم: 7.
(3) ينظر: مقاييس اللغة: 1/ 316.
(4) ينظر: معاني القرآن:305؛ تفسير السمعاني: 5/ 196.
(5) ينظر: اللغات في القرآن: 39؛ التبيان في تفسير غريب القرآن: 247؛ الإتقان في علوم القرآن: 2/ 120.
(6) تفسير ابن أبي حاتم: 8/ 2673.
(7) ينظر: اللغات في القرآن: 42؛ لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم: 10؛ الإتقان في علوم القرآن: 2/ 120.
(8) ينظر: تفسير الماوردي: 5/ 99.
(9) ينظر: لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم: 10؛ قال أبو أحمد السامري بلغة غسان في لغات القرآن:47.

جنون. وهو من- «تسعّرت النار»: إذا التهبت. يقال: ناقة مسعورة، أي كأنها مجنونة من النشاط[1] قَالَ الشَّاعِرُ يَصِفُ نَاقَتَهُ:

تَخَالُ بِهَا سُعْرًا إِذَا السَّفْرُ هَزَّهَا... ذَمِيلٌ وَإِيقَاعٌ مِنَ السَّيْرِ مُتْعِبُ

الذَّمِيلُ ضَرْبٌ مِنْ سَيْرِ الْإِبِلِ. قَالَ الْأَصْمَعِيُّ: وَلَا يَذْمُلُ بَعِيرٌ يَوْمًا وَلَيْلَةً إِلَّا مَهْرِيٌّ[2] والمهر تقرب من عُمان ونقل ابن الهائم: وَسُعُرٍ من السّعر: جمع سعير وهو الحميم بلغة غسان[3]ولم تذكر كتب الغريب والسيوطي هذه الكلمة في لغة غسان؛ ولعله تصحيف من الناسخ لكلمة عُمان والذي عليه المفسرون القول الأول.

المطلب الثاني:

ما جاء بلغة عُمان في القرآن عند علماء اللغة الخليل وابن دريد وأبو منذر

توقفنا معاجم اللغة على الكثير من الحقائق والمعاني التي لا تتضح بمجرد السماع، وقد كان علماء الأمة الإسلامية ترجع إليها في حل ما أشكل وغمض من معنى أو لغة، وإننا في هذا المطلب نستوضح هذه اللغة التي سبق أن أشرنا إليها كما في كتب التفسير وعلوم القرآن، لكن هنا نبحثها فيما كتب عنها هؤلاء العلماء اللغويون الثلاثة الخليل بن أحمد وابن دريد [4] وأبو منذر[5]؛ واخترتهم دون غيرهم لارتباطهم وانتسابهم إلى هذا البلد، وقد ذكروا في معاجمهم لغة عُمان ضمن غيرها من اللغات الكثيرة، وسنفصل في هذا المطلب الكلمات الواردة بلغة عُمان وهي كالآتي حسب ترتيب السور:

أولا: سورة طه قوله تعالى {وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى} [طه: 119] ذكر أبو المنذر: أن أهل عمان يقولون للشمس: الضِّح والمعنى: لا تصيبك الشمس[6]. وأخرج الطبري عن سعيد بن جُبير

(1) ينظر: غريب القرآن: 374- 375.

(2) ينظر: تفسير القرطبي: 17 / 138.

(3) ينظر: التبيان في تفسير غريب القرآن: 306.

(4) مُحَمَّد بن الحسن بن دريد الأزدي، من أزد عمان من قحطان، أبو بكر: من أئمة اللغة والأدب. كانوا يقولون: ابن دريد أشعر العلماء وأعلم الشعراء. ولد في البصرة، وانتقل إلى عمان فأقام اثني عشر عاما، وعاد إلى البصرة. ثم رجع إلى بغداد، واتصل بالمقتدر العباسي. ومن كتبه (الاشتقاق – ط) و(الجمهرة – ط) في اللغة، ثلاثة مجلدات توفي سنة 321هـ.

(5) أبو المنذر سلمة بن مسلم بن إبراهيم الصحاري العوتبي (العُمَاني الإباضي) نسبة الى عَوْتَب وهي منطقة في صُحار كانت تسمى في القديم: عوتب الخيام، من مؤلفاته كتاب الإبانة في اللغة العربية، توفي رحمه الله تعالى سنة 511 هـ.

(6) ينظر: الإبانة في اللغة العربية: 1/ 36.

وقتادة قالا (لا تَظْمَأُ فِيهَا وَلا تَضْحَى) قال: لا تصيبك الشمس[1]. وقيل{لَا تضحى}: لَا يصيبك حَرّ وَلَا تعرق فِيهَا من شدَّة حر الشَّمْس[2].

ثانيا: سورة ص: قوله تعالى {إِنَّا أَخْلَصْنَاهُمْ بِخَالِصَةٍ ذِكْرَى الدَّارِ } [ص: 46] قال أبو المنذر: يعني عقبى الدار. قال أبو عمرو بن العلاء: وأظن أهل عُمان يقولونها[3].

ثالثا: سورة الطور قوله تعالى: {وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ} [الطور: 20] قال أبو المنذر: في عُمان يقولون: تزوج فلان فلانة.[4] والتزويج: زَوَّجه امرأة وزوّجه بامرأة، هي لغة أزد شنوءة كما نسبها ابن دريد[5]. وقد جاء القرآن باللغتين جميعاً. قال تعالى: { فَلَمّا قَضى زَيْدٌ مِنْها وَطَراً زَوَّجْناكَها } وقال تعالى: {وَزَوَّجْناهُمْ بِحُورٍ عِينٍ} وقيل: «زَوَّجْناهُمْ بِحُورٍ» أي: قرنّاهم، يقال: زَوَجت الشيء بالشيء: قرنته. قال الله تعالى: { أَو يُزَوِّجُهُمْ ذُكْراناً وَإِناثاً } أي نقرن لهم ذكراناً وإناثاً.

رابعا: سورة القيامة قوله تعالى { وَلَو أَلْقى معاذيرَه} [القيامة: 15] قال ابن دريد: " جمع مَعذِرة مَعاذر. وفسّر قوم قَوْله جلّ ثَنَاؤُهُ: { وَلَو أَلْقى معاذيرَه} قَالُوا: السِّتر، لُغَة أزدية"[6] ونجد ابن دريد يصف عددا من كلمات بقوله لغة أزدية حيث جاء ذكرها في أكثر من خمسة عشر موضعا، لكن بعض هذه المواضع يصفها الخليل بن أحمد وغيره: أنها من لغة عُمان، منها قوله: "زفن: الزَّفْنُ، الرَّقْص. والزفن، بلغة: ظُلَّة يَتَّخِذونَها فوقَ سُطُوحِهم تَقِيهم وَمَدَ البَحْر" وفي حين ابن دريد يقول: والزِّفْن لُغَة أزدية،[7] ومنها قوله:" قدف: القَدْفُ: غرف الماء من الحوض. أو من شيء تصبه بكفك، بلغة عُمان. بينما ابن دريد يقول والقدَفْ، لُغَة أزديّة[8] وذكر الخليل في كتابه العين ستة مواضع بلغات عُمان ولم يذكر لغة ارتبطت بألفاظ القرآن الكريم، بينما ابن دريد لم يشر في كتابه إلى لغة عُمان إلا مرة

(1) تفسير الطبري: 18/ 387.
(2) ينظر: الكليات: 975.
(3) ينظر: الإبانة في اللغة العربية:1/ 36.
(4) ينظر: الإبانة في اللغة العربية: 1/ 36.
(5) ينظر: جمهرة اللغة: 3/ 1319؛ شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم: 5/ 2876.
(6) جمهرة اللغة: 2/ 692. أوردها وابن فارس والواحدي والسمعاني أنها لغة يمانية: مجمل اللغة: 656.
(7) العين: 7/ 372؛ جمهرة اللغة: 2/ 821.
(8) العين: 6/ 197؛ جمهرة اللغة:2/ 672.

بلفظ لغة أزد عُمان في قوله "والفُرْهود: ولد الْأسد، لُغَة أَزْد عُمان" وقال في موضع آخر وَرُبمَا سُمّي شبْل الْأسد فُرهوداً، لُغَة أزدية [1].

ونسب الخليل كلمات بلغة عُمان خالفه ابن دريد بنسبتها وقال: إنها لغة يمانية كما في قوله "والبَرْخُ: الرخيص بلغة عُمان... وأهل عُمان يقولون: كيف أسعاركم؟، فيقول المجيب: بَرْخ، هكذا، أي: رخيص[2]. بينما يذكرها ابن دريد بقوله:"والبرخ: الْكثير الرخيص لُغَة يَمَانِية، وأحسب أَصْلهَا عبرانيا أَو سريانيا وَهُو من الْبركَة والنماء "[3] وفي موضع آخر قال الخليل: الهَيْس: أداة الفدّان بلغة، وقال ابن دريد: والهَيْس: الفَدّان لُغَة يَمَانِية. وَكلمَة للْعَرَب يَقُولُونَ: هِيسِ هِيسِ[4]؛ ويصفها نشوان اليمني أنها بلغة عُمان [5].

والذي يبدو لي أن كتاب الجمهرة لم يتم تحقيقه بدقة ودراسة متأنية، إذ فيه الاضطراب في العبارة والاختلاف في المضامين التي لا يمكن فيها الاختلاف مع العلم أن ابن دريد اطلع على كتاب العين وما كتبه الخليل فنجده مثلا يقول: ويج: الويجُ: خشبةُ الفدان بلغة عُمان. ويقول ابن دريد: والويج: خَشَبَة تعرض على سَنَام الثور ويشد بهَا الفدان هَكَذَا قَالَ الْخَلِيل[6].

المبحث الثاني

أثر لغة عُمان الدلالية في معنى الآية

بينت لغة عُمان أنواعا من بلاغة وإعجاز النص القرآني وهو ما يثبت علو مكانة اللغة التي نزل بها، وتشارك لغة عُمان بحوالي ثلاث عشرة لفظة قرآنية، وفي هذا المبحث نقف على استعمال هذه الألفاظ ودلالتها في القرآن الكريم، وشرحها في مجالين دلالين هما المشترك والترادف كالآتي:

(1) جمهرة اللغة: 2/ 1146؛ جمهرة اللغة: 2/ 1198.
(2) العين:4/ 257- 256.
(3) جمهرة اللغة: 1/ 287.
(4) العين: 4/ 72؛ جمهرة اللغة: 2/ 864.
(5) شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم: 10/ 7012.
(6) العين: 6/ 197؛ جمهرة اللغة: 1/ 499.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

المطلب الأول: استعمال الألفاظ في بيان المعنى بدلالة الاشتراك

الاشتراك لغة مأخوذ من مادة شرك وقد ورد في المعجم: (الشِّرْكة والشَّرِكة سواء: مخالطة الشريكين. يقال: اشتركنا بمعنى: تشاركنا، وقد اشترك الرجلان وتشاركا،... والجمع أشراك وشركاء[1]). والاشتراك في اصطلاح اللغويين هو تعدد المعاني للفظ الواحد، أو اتفاق اللفظين واختلاف المعنيين[2]، أو اتحاد الاسم واختلاف المسميات[3]؛ ويرى السيوطي أن الاشتراك هو: (اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر، دلالة على السواء، عند أهل تلك اللغة[4]). فالاشتراك والترادف، أحدهما عكس الأخرى، فالترادف ألفاظ عدة لمعنى واحد، والاشتراك معان عدة للفظ واحد.

يختلف استعمال الألفاظ بعامل المكان والمحيط ويشير ابن السراج إلى ذلك وأنها أحد عوامل نشأة الاشتراك، بقوله: (أن الحي أو القبيلة ربما انفرد القوم منهم بلغة، ليس سائر العرب عليها، فيوافق اللفظَ في لغة قوم، وهم يريدون معنى، لفظٌ آخر من لغة آخرين، وهم يريدون معنى آخر، ثم ربما اختلطت اللغات، فاستعمل هؤلاء لغة هؤلاء، وهؤلاء لغة هؤلاء[5]).

ومما استشهد به اللغويون في وجود المشترك، كلمة الهجرس التي تعني عند الحجاز القرد، وعند بني تميم الثعلب[6]، ولفظة السليط التي تدل على الزيت عند عامة العرب، ودهن السمسم عند أهل اليمن[7]؛ وكلمة السّرحان التي تدل على الذئب عند عامة العرب، وعلى الأسد عند هذيل[8].

ومن خلال تأمل الألفاظ الواردة بلغة عُمان نجدها توضح لنا حفظ ألفاظ القرآن عن الاستعمال المجازي، إذ أن الألفاظ في اللغة العربية لها استعمالان، استعمال حقيقي، واستعمال مجازي.

أما الاستخدام الحقيقي فيعني دلالة اللفظ على ما وضع له في أصل اللغة، والاستخدام المجازي يعني دلالته (اللفظ) على غير المعنى الموضوع له في الأصل، ذلك أن (الحقيقة ما أُقِرَّ في

([1]) لسان العرب (شرك): 2248/4.
([2]) سيبويه: 7/1.
([3]) المثل السائر: 50/1.
([4]) المزهر: 369/1.
([5]) الاشتقاق: 33.
([6]) لسان العرب (هجرس): 4621/6.
([7]) المزهر: 381/1.
([8]) المنجد: 63.

الاستعمال على أصل وضعه، والمجاز ما كان بضد ذلك[1])، أو بعبارة ابن الأثير: (فأما الحقيقة فهي اللفظ الدال على موضوعه الأصلي، وأما المجاز فهو

ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطاه إليه[2].

إن نشأة الألفاظ واقترانها بمعان محددة، أمر تقريبي فتمييز الألفاظ حقيقية عند إطلاقها على هذه المعاني، ومجازاً عند إطلاقها على معان غيرها أمر غير مجزوم به؛ لكن بالنظر إلى المعاني المتعددة للكلمة الواحدة، يُلاحظ أحياناً وجود صلة حسية أو معنوية بين هذه المعاني، مما يرجح بالقول بأن أحد هذه المعاني يعد حقيقياً وبقية المعاني تعد مجازية.

وهنا حقيقة ينبغي لنا أن نفهمها وهي، أن إرادة المعنيين في الاستعمال في آن واحد أي تنزيل المشترك على معنييه لا يمكن، لأنه لو نزل على ذلك لكان استعمالا للفظ في غير ما وضع له، لأن اللغة لم تكن لمجموع المعاني دفعة، بل وضع اللفظ لكل معنى على حده، وذلك مما جعل المفسرين يدرسون مثل هذه الظواهر اللغوية في الآيات القرآنية، والتي أثمرت تنوعا في تفسيراتهم، ومن ذلك الألفاظ الواردة بلغة عُمان، إذ جاءت لبيان الاستعمال الفصيح والسالم وإعمال المعنى على الحقيقة لا المجاز بدلالة سياقه كما سنبينه في الأمثلة الآتية:

1) الصاعقة: جاءت هذه اللفظة بلغة عُمان ثلاث مرات واستعملت دالة على المعنى الحقيقي وهو الموت كما نصت الآية بعدها بقوله تعالى {ثُمَّ بَعَثْنَاكُمْ مِنْ بَعْدِ مَوْتِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُون} [البقرة: 56]، لكنّ المفسرين يرون أن الصاعقة تعني العذاب أو الصوت الشديد من الرعد، وقال الثعالبي: إذا غُشِيَ عَلَيْهِ مِنَ الفَزَعِ قيل: صَعِقَ. فكان تفسيرها بالسببية [3].

2) الخمر: جاءت هذه اللفظة بلغة عُمان تعني العنب في موضعين، واستعملت دالة على المعنى الحقيقي خلاف استعمال لغة العرب لها مجازاً، إذ إنها تسمي الشيء باسم غيره إذا كان مجاورا له أو كان منه بسبب كتسميتهم المطر بالسماء لأنه منها ينزل وفي القرآن: {يُرْسِلِ

(1) الخصائص: 2/442-443.

(2) المثل السائر: 1/84.

(3) ينظر: فقه اللغة وسر العربية: 104؛ تفسير الألوسي: 1/ 263 - 12/ 361.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَاراً} أي المطر، وكما قال عز وجل: {إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً} أي عنبا ولا خفاء بمناسبتها[1] وهناك من يقرأ بها كما سبق ذكره.

3) حيث أصاب: ذكرت مرة في القرآن بلغة عُمان وهي مأخوذة في الحقيقة من الصيب وهو المطر، وتعني بلغة عُمان حيث أراد، قال الزمخشري: ومن المجاز: أصاب في رأيه، ورأي مصيب وصائب، وأصاب الصواب، وصوبت رأيه، واستصوب قوله واستصابه. ويقال: إن أخطأت فخطئني، وإن أصبت فصوبني. وأصاب الله تعالى بك خيراً: أراده " رخاء حيث أصاب "[2] وبه قال المفسرون اعتماد منهم على هذه اللغة؛ بل وقال السمعاني: وَالْعرب تَقول: أصَاب الصَّوَاب فاخطأ الْجَواب أَي: أَرَادَ الصَّوَاب فَأَخْطَأَ الْجَواب. [3]

4) المعاذير جاءت في موضع واحد وتعني بلغة عُمان الستر على الحقيقة والمعاذير جمع معذار، وعلى ذلك فسر قوله – جل ثناؤه –: {وَلَو أَلْقَى مَعَاذِيرَهُ}، أي: أرخى ستوره. وقال بعض المفسرين أَي وَلَو أَدْلى بِكُلِ حُجَّةٍ. [4]

5) السُعُر: جاءت في موضع واحد تعني بلغة عُمان الجنون، وفي سياق الآية لا تدل اللفظة على المعنى الحقيقي، إذ إن السُّعُر جمع السعير، وهو لهيب النار، وأما الجنون مأخوذ من بعير مجنون يذهب كذا وكذا لما يَتَلَهَّبُ بِهِ مِنَ الْحِدَّةِ. فهو مجاز، وقال الماوردي تأويله على وجهين أحدهما: أنهم قالوه لعظم ما نالهم أن يتبعوا رجلاً واحداً منهم، كما يقول الرجل إذا ناله خطب عظيم: أنا في النار. الثاني: أنهم لما أوعدوا على تكذيبه ومخالفته بالنار، ردوا مثل ما قيل لهم: إنّا لو اتبعنا رجلاً مثلنا واحداً كنا إذاً في النار[5]. وقيل: فِي نَار يحترقون فِيهَا وَلَا يعلمونها، وَهَذَا إِشَارَة إِلَى الْعَاقِبَة، وَمَا يصير إِلَيْهِ حَالهم، وفكان التفسير بهذا فيه بعد والتكلف، فإذا أثبتناه

(1) ينظر: فقه اللغة وسر العربية: 225.
(2) ينظر: أساس البلاغة: 1/ 562
(3) تفسير السمعاني: 4/ 445.
(4) ينظر: مجمل اللغة: 656؛ لسان العرب: 4/ 66.
(1) ينظر: تفسير الماوردي: 5/ 415.

لغة لم يكن هناك مجاز وتكلف وقال ابن فارس: والسعر: الجنون، يقال: ناقة مسعورة ومنه قوله جل وعز: {فِي ضَلَالٍ وَسُعُرٍ}[1]

6) لا تضحى: جاءت مرة واحدة وتعني بلغة عُمان الشمس، تعني: لا يصيبك الضحى، أي الشمس أولا بروز للشمس يؤذيك وهو الضحاء كما يؤيده سياق الآية، ولكن يرى أكثر المفسرين أنها لا يؤذيك حرها أو لا تعرق [2] وهو من المجاز قَالَ اللَّيْث الضِّحّ: ضوء الشَّمْس إِذا استمكن من الأَرْض.[3]

7) ذكرى الدار: جاءت مرة واحدة وتعني بلغة عُمان عقبى الدار ويؤكدها من قرأ بالتنوين أي بدلاً من خالصة. والمعنى: إِنَّا أَخْلَصْناهُمْ بذكر الدار، والدار هاهنا دار الآخرة. يعني: جعلناهم لنا خالصين، بأن جعلناهم يكثرون ذكر الدار، والرجوع إلى الله تعالى[4]. قَالَ الْأَخْفَش فِي قَول الله: {هُو خَيْرٌ ثَوَابًا وَخَيْرٌ عُقْبًا} (الْكَهْف: 44) أَي عَاقِبَة. وَقَالَ اللَّيْث: عَاقِبَة كل شيءٍ: آخِره؛ وَكذلك عاقِبُه، والجميع العواقب والعُقُب.

8) زوَّج: جاءت في القرآن الكريم وتعني بلغة عُمان النكاح قال الهروي: تزوَّج بِمَعْنى نَكَحَ، وأصلُ النِّكاح فِي كَلَام الْعَرَب الوطْء، وَقيل للتزوُّج نِكاح لِأَنَّهُ سببُ الْوَطْء المباح. [5]

لقد جاءت هذه الألفاظ: الصاعقة والخمر وأصاب والسُعُر ومعاذير وتضحى وذكرى وزوَّج في مواضعها مبينة للمعنى الحقيقي بدلالة لغة عُمان وسياق الآية.

المطلب الثاني: استعمال الألفاظ في بيان المعنى بدلالة الترادف

الترادف لغة، مأخوذ من مادة ردف، وورد في المعجم: (الرِّدْف: ما تَبِعَ الشيء، وكل شيء تبع شيئاً فهو رِدْفه، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الترادف، والجمع رُدَافى... ويقال: جاء القوم

(2) مقايس اللغة لابن فارس: 461؛ تفسير السمعاني:5/ 318.

(3) ينظر: تفسير السمعاني: 3/ 360؛ تفسير ابن عطية: 4/ 67؛ تفسير القرطبي: 11/ 254.

(4) تهذيب اللغة: 3/ 257؛ مقاييس اللغة: 3/ 359.

(5) ينظر: تهذيب اللغة: 1/ 182؛ تفسير بحر العلوم: 3/ 171.

(6) ينظر: تهذيب اللغة: 4/ 64.

رُدافى، أي: بعضهم يتبع بعضا... وترادَفَ الشيءُ: تبع بعضه بعضاً. والتَّرَادُف: التَّتَابُع[1]. إذاً، فدلالة الترادف في اللغة تدور حول تتابع الأشياء بعضها خلف بعض، أو تتابع الناس بعضهم بعضاً.

أما الترادف في اصطلاح اللغويين، فهوتعدد الألفاظ لمعنى واحد، أو اختلاف اللفظين والمعنى واحد على حد عبارة سيبويه[2]، أو اتحاد المسمى واختلاف أسمائه على حد تعبير ابن الأثير[3]. وقد ربط الجرجاني في تعريفه للترادف ربطاً طريفاً بين دلالته اللغوية ودلالته الاصطلاحية، يقول: (الترادف ما كان معناه واحداً، وأسماؤه كثيرة... أخذاً من الترادف الذي هو ركوبُ أحدٍ خَلْفَ آخر، كأن المعنى مركوب، واللفظان راكبان عليه كالليث والأسد)[4].

وللعلماء آراء مختلفة في معنى الترادف، وفي إمكانية وقوعه أو عدمه وهناك من ألّف كتباً مستقلة في تبين الترادف كالرماني في كتابه "الألفاظ المترادفة"، والأصمعي في كتابه "ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه"، والفيروزآبادي في كتابه: "الروض المسلوف فيما له اسمان إلى ألوف"[5]، ومن اللغويين من تعرض لظاهرة الترادف كمسألة من مسائل اللغة، ومن أشهر مَنْ عرضوا للترادف في مؤلفاتهم سيبويه في كتابه الكتاب[6]، وابن جني في كتابه الخصائص، الذي رأى أن الترادف (قوَّى الدلالة على شرف هذه اللغة[7])، وابن السّكيت في كتابه "تهذيب الألفاظ"، وأبو بكر الزبيدي في كتابه: "لحن العوام"، والباقلاني في كتابه: "إعجاز القرآن"، وابن سيده في كتابه "المخصص"، والفيروزآبادي في "القاموس المحيط"[8].

ومن أبرز حجج وجود الترادف أنه لولا الترادف ما جاز التعبير عن شيء باسم غير اسمه، وهذا يخالف الواقع، يقول ابن فارس: (واحتج أصحاب المقالة الأولى بأنه لو كان لكل لفظة معنى غير

([1]) لسان العرب (ردف): 1625/3.
([2]) الكتاب: 7/1.
([3]) المثل السائر: 50/1.
([4]) التعريفات:199.
([5]) ينظر: علم الدلالة:217؛ المزهر: 407/1.
([6]) ينظر: الكتاب: 7/1.
([7]) الخصائص: 113/2.
([8]) ينظر: ظاهرة الترادف:5.

معنى الأخرى لما أمكن أن يعبر عن شيء بغير عبارته... وذلك أنا نقول في: لا ريب فيه: لا شك فيه، فلو كان الريب غير الشك لكانت العبارة عن معنى الريب بالشك خطأ، فلما عُبِّر عن هذا بهذا عُلِمَ أن المعنى واحد)[1].

ومن الألفاظ الواردة بلغة عُمان ما يندرج ضمن دلالة الترادف الآتي:

1- خبالا وردت في موضعين قوله تعالى ﴿ لا يَأْلُونَكُمْ خَبالًا ﴾ ﴿ مَّا زَادُوكُمْ إِلاَّ خَبَالاً﴾ وتعني بلغة عُمان: غيا أي فسادا، يعني لا يقصرون في فساد دينكم، ويذكر أهل اللغة مرادفات الخبال: النقصان، الهلاك، والعَنَاءُ[2] والفساد منها لأنه الخَبْل: فساد الأَعضاءِ.

2- نَفَقا: وردت في موضع واحد قوله تعالى ﴿ فإِنْ استَطَعْتَ أَن تبْتَغي نفَقاً فِي الأَرْض أَو سُلَّماً فِي السّماء﴾ وتعني بلغة عُمان السرب، وقال أهل اللغة النَّفَق، مُحرّكة: سَرَبٌ في الأَرض مشتَقٌّ إِلى موضِعٍ آخر. ويذكر ابن فارس: للنفق أَصْلَانِ صَحِيحَانِ، يَدُلُّ أَحَدُهُمَا عَلَى انْقِطَاعِ شَيْءٍ وَذَهَابِهِ، وَالْآخَرُ عَلَى إِخْفَاءِ شَيْءٍ وَإِغْمَاضِهِ. ومنه النَّفَقُ: سَرَبٌ فِي الْأَرْضِ لَهُ مَخْلَصٌ إِلَى مَكَانٍ. وَالنَّافِقَاءُ :مَوْضِعٌ يُرَقِّقُهُ الْيَرْبُوعُ مِنْ جُحْرِهِ فَإِذَا أُتِيَ مِنْ قِبَلِ الْقَاصِعَاءِ ضَرَبَ النَّافِقَاءَ بِرَأْسِهِ فَانْتَفَقَ، أَيْ خَرَجَ.

3- الفتَّاح والفاتح: وردت بعدة اشتقاقات في القرآن الكريم وتعني بلغة عُمان القضاء والحكم، وقال الخليل: والفَتْح: أَنْ تحكُمَ بين قَوْمٍ يَخْتَصِمون إليكَ[3] وذكر في تهذيب اللغة: والفَتّاحُ فِي صفة الله مَعْنَاهُ الحَاكم، ونقل عن ابْن الْأَعرَابِي قَالَ: الفَتَاح: الْحُكُومَة، وَيُقَال لِلْقَاضِي الفَتّاح: لِأَنَّهُ يَفْتح مَوَاضِع الحقّ.[4]

4- البوار والبور: جاءت في قوله تعالى {الَّذِينَ بَدَّلُوا نِعْمَتَ اللَّهِ كُفْرًا وَأَحَلُّوا قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ} [إبراهيم: 28] وقوله {حَتَّى نَسُوا الذِّكْرَ وَكَانُوا قَوْمًا بُورًا } [الفرقان: 18] وقوله {وَظَنَنْتُمْ ظَنَّ السَّوْءِ وَكُنْتُمْ قَوْمًا بُورًا } جاء بلغة عُمان تعني الهلاك أو الفساد، قال أَبُو

(1) الصاحبي:98؛ أصحاب المقالة الأولى هم القائلون بالترادف.

(2) التبيان في تفسير غريب القرآن: 127؛ بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز: 2/ 525.

(3) العين: 3/ 194.

(4) ينظر: تهذيب اللغة: 4/ 259.

الْهَيْثَم: البائر: الْهَالِك، والبائر: الفاسِد، وسُوق بائرة، أَي فَاسِدَة. وقال الخليل وسُوقٌ بائرة، أي: كاسدة، وبارتِ البِياعاتُ، أي: كَسَدتْ[1] وذكر الزمخشري وقولهم: بنوفلان بادوا وباروا، وأبادهم الله وأبارهم. [2] وَبَارَ عَمَلُهُ بَطَلَ ومنه قوله تعالى: {وَمَكْرُ أُولَئِكَ هُو يَبُورُ} [فاطر: 10] يترادف لفظ البور بين الفساد والهلاك والكساد وأيضا: وباد وبطل.

إن تعدد المباني والأقوال في المعنى الواحد عند اللغويين والمفسرين، يوضح حقيقة الترادف، فكانت الألفاظ الوراد بلغة عُمان جاءت على سبيل الترادف إذ فسرت عدة ألفاظ بمرادفها مثل الخبال بالهلاك والفساد والنقصان وكذا البور بالقوم الفاسدين والبوار بالهلاك والكساد، والنَفَق بالسَرْب، والفتح بالحكم والقضاء وغيرها.

الخاتمة:

اللغة العربية الوعاء الذي نزل القرآن الكريم بها وحفظها، ومما حفظ من اللغات واللهجات لغة عُمان، إذ أثبت البحث مشاركة هذه اللغة بحوالي ثلاث عشرة لفظة في القرآن الكريم، وبعد أن سلط البحث الضوء على هذه الألفاظ القرآنية الواردة بلغة عُمان وأثرها في معنى الآية نخرج بأهم النتائج:

تعددت الدلالة التفسيرية لدى المفسرين بتعدد المباني والأقوال، وذلك واضح في بيان حقيقة الترادف، فكان من الترادف تفسير ألفاظ الخبال بالهلاك، والفساد، والنقصان، وكذا البور بالقوم الفاسدين، والبوار بالهلاك، والنفق بالسرب، والفتح بالحكم، والقضاء، وغيرها.

وأما المشترك فكان لحاجة تفسير المعاني لئلا يبعد المعنى عن الحقيقة، وقد جاءت لغة عُمان استعمالا لحقيقة الألفاظ وخروجا عن استعمال المجاز في المعنى، ومن أسباب الاشتراك تعدد اللغات، بأن يوضع اللفظ لمعنى بلغة ما ثم يوضع بلغة أخرى لمعنى آخر، ويشتهر ذلك اللفظ ما بين اللغتين في إفادة المعنيين، وإما لغرض الإبهام على السامع إذ يكون التصريح سببا لمضرة أو نحو ذلك من الأغراض، فاللفظ وضع للدلالة على كل من المعنيين بنفسه، وإن عدم فهم أحد المعنيين بالتعيين لعارض الاشتراك لا ينافي ذلك البيان بل يعطي صورة بلاغية.

([1]) ينظر: العين: 8/ 285؛ تهذيب اللغة: 15/ 191.

([2]) ينظر: أساس البلاغة: 1/ 82.

فالصاعقة مثلا تطلق على الصوت الشديد مرة، ومرة أخرى للدلالة على الموت بنفسه، وكذا الخمر السائل المسكر، ومرة أخرى جاء بلغة عُمان على العنب وغيرها؛ وأكثر دلالات هذه المعاني تجري مجرى التحمل والالتزام والسببية، كما يظهر عند تتبع أقوال أهل اللغة والمفسرين.

إن هذه الدلالات المتفرعة من الألفاظ بلغة عُمان تدل على عظمة بلاغة القرآن الكريم، وإنّ دراسة هذه اللغات عند المفسرين تعرفنا على الحكمة منها، وهي إحدى معارف وأدوات المفسر، وينبغي له ألَّا يكتفي بمجرد عزواللغة إلى قبيلة أو مكان وإنما يقف معها بالتحليل والانتقاد والموازنة بينها.

المصادر والمراجع:

ابن الأثير، نصر الله بن مُحَمَّد (ت 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

الأزدي، علي بن الحسن، المَنَجَّد في اللغة تحقيق: دكتور أحمد مختار عمر، دكتور ضاحي عبد الباقي، عالم الكتب، القاهرة. ط2، 1988م.

الألوسي، شهاب الدين محمود (ت 1270هـ) روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1415 هـ.

ابن الأنباري، مُحَمَّد بن القاسم (ت 328هـ)،الزاهر في معاني كلمات الناس، تحقيق: د. حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط1، 1412 هـ -1992.

البخاري، مُحَمَّد بن إسماعيل، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه تحقيق: مُحَمَّد زهير بن ناصر، دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ.

الثعالبي، عبد الملك بن مُحَمَّد (ت429هـ) فقه اللغة وسر العربية، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، ط1، 1142هـ.

ابن جني، عثمان بن جني الموصلي (ت392هـ)، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4.

ابن جني، عثمان بن جني الموصلي (ت392هـ)، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، وزارة الأوقاف- 1420هـ- 1999م.

ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي (ت597هـ)، زاد المسير في علم التفسير، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار الكتاب العربي– بيروت، ط1، 1422هـ.

حمد، غانم بن قدوري، محاضرات في علوم القرآن دار عمار – عُمان ط1، 1423 هـ - 2003م.

الحموي، ياقوت بن عبد الله (المتوفى: 626هـ) معجم البلدان دار صادر، بيروت،ط2، 1995م.

الحميري، نشوان بن سعيد (ت573هـ)، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: د حسين بن عبد الله العمري وغيره، دار الفكر المعاصر (بيروت - لبنان)، ط1، 1420 هـ - 1999م.

ابن دريد، الاشتقاق، تحقيق وشرح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط1، 1411هـ.

ابن دريد، مُحَمَّد بن الحسن (ت321هـ)، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين – بيروت، ط1، 1987م.

الذهبي، مُحَمَّد بن أحمد (ت 748هـ) العبر في خبر من غبر، تحقيق: أبوهاجر مُحَمَّد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية – بيروت.

الرازي، عبد الرحمن بن مُحَمَّد (ت327هـ)، تفسير القرآن العظيم لابن أبي حاتم، تحقيق: أسعد مُحَمَّد الطيب، مكتبة نزار مصطفى الباز - السعودية، ط3 - 1419 هـ..

الزمخشري، محمود بن عمرو(ت538هـ) أساس البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1419 هـ - 1998م.

زوبعي، طالب مُحَمَّد، ظاهرة الترادف في ضوء التفسير البياني للقرآن الكريم، جامعة قاريونس، 1995.

السامري، عبد الله بن الحسين بن حسنون (ت386هـ)، اللغات في القرآن، حققه ونشره: صلاح الدين المنجد، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط1، 1365 هـ - 1946م.

السمعاني، منصور بن مُحَمَّد (ت489هـ)، تفسير القرآن، تحقيق: ياسر بن إبراهيم وغنيم بن عباس بن غنيم، دار الوطن، الرياض – السعودية، ط1، 1418هـ- 1997م.

السمين الحلبي، أحمد بن يوسف (ت 756هـ)، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق: أحمد مُحَمَّد الخراط، دار القلم، دمشق.

سيبويه، عمروبن عثمان بن قنبر، (ت180هـ)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408 هـ.

السيوطي، الدر المنثور في التفسير بالمأثور، بدون تحقيق، دار الفكر – بيروت.

السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1418هـ 1998م.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر (ت911هـ)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1394هـ- 1974م.

الشريف لجرجاني، علي بن مُحَمَّد (ت 816هـ) التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ط1، 1403هـ -1983م.

الطبري، مُحَمَّد بن جرير الطبري (ت310هـ)، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد مُحَمَّد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1420 هـ - 2000م.

العسقلاني، أحمد بن علي، فتح الباري شرح صحيح البخاري، رقم كتبه وأبوابه وأحاديثه: مُحَمَّد فؤاد عبد الباقي.، دار المعرفة - بيروت، 1379هـ.

ابن عطية، عبد الحق بن غالب (ت 542هـ) المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي مُحَمَّد دار الكتب العلمية – بيروت،ط1 - 1422 هـ.

العوتبي، سلمة بن مسلم (ت 511 هـ)، الإبانة في اللغة العربية تحقيق: د. عبد الكريم خليفة، د. نصرت عبد الرحمن، وغيره، وزارة التراث القومي والثقافة - مسقط - سلطنة عُمان،ط1،1420هـ - 1999م.

ابن فارس، أحمد بن فارس، (ت395هـ) مجمل اللغة،، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، دار النشر: مؤسسة الرسالة – بيروت، ط2 - 1406 هـ - 1986م.

ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الفكر، 1399هـ - 1979م.

الفراء، أبوزكريا يحي بن زياد بن عبد الله بن منظور الديلمي الفراء (ت 207هـ)، كتاب فيه لغات القرآن، ضبطه وصححه: جابر بن عبد الله السريع، 1435هـ.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت170هـ)، كتاب العين، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.

الفيروزآبادي، مُحَمَّد بن يعقوب (ت 817هـ)، بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

ابن قتيبة، أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هـ)، غريب القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار الكتب العلمية، 1398 هـ - 1978م.

القرطبي، مُحَمَّد بن أحمد (ت671هـ) الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وغيره، دار الكتب المصرية – القاهرة، ط2، 1384هـ - 1964م.

القفطي، علي بن يوسف (ت 646هـ)، إنباه الرواة على أنباه النحاة، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1، 1424هـ.

الكفوي، أيوب بن موسى (ت1094هـ)، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش – مُحَمَّد المصري، مؤسسة الرسالة – بيروت.

الماوردي، علي بن مُحَمَّد (ت 450هـ) النكت والعيون تحقيق: السيد ابن عبد المقصود بن عبد الرحيم دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.

ابن منظور، مُحَمَّد بن مكرم (ت711هـ)، لسان العرب المؤلف: دار صادر – بيروت، ط3 - 1414 هـ.

النعُماني، سراج الدين عمر بن علي (ت 775هـ)، اللباب في علوم الكتاب، تحقيق: الشيخ عادل أحمد وغيره، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط1، 1419 هـ -1998م.

الهائم، أحمد بن مُحَمَّد، (ت 815هـ)، التبيان في تفسير غريب القرآن، تحقيق: د. ضاحي عبد الباقي مُحَمَّد، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط1 - 1423 هـ.

أَبنيةُ الْفِعْلِ الْماضي الْمُجرّدِ في ديوانِ مدينةِ الغد لِعبد اللهِ الْبردّوني دِراسَةٌ جماليّةٌ صَرفيّةٌ

د. مسعد عامر سيدون(*)

ملخص:

تَهْدِفُ هذهِ الدّراسةُ إِلى الوقوفِ عَلى أَبْنيةِ الْفعْلِ الْمَاضي الْمُجرَّدِ في ديوانِ الشَّاعِرِ الْيمنيّ عبدِ اللهِ الْبَرَدّونيَ الْمعنون بِـ"مدينةِ الْغد" وَالوَارِد ضِمَنَ مَجْموعةِ أَعْمالِهِ الشَّعريّةِ الْكامِلةِ الصَّادِرةِ في صَنعاءَ عامَ 2004. وتَكْمُنُ مِشكلةُ الْبحثِ في مقاربةِ الإِجابةِ عَنِ السَّؤالِ التَّالي: كَيفَ نَهَضَ الْفِعلُ الماضي في مختلفِ أَحواله الصّرفيّة بالأثر الجماليّ في نصوصِ الدَّيوانِ المذكور؟ وَقد استخدِمت آليةُ المنهجِ الأُسلوبيّ في الدّراسةِ حيثُ قُسِّم هيكلُ الدّراسةِ بحسبِ مَا يَقْتضيهِ التَّقسيم الصَّرفي للثُّلاثي المجرّد، وهو أبنيتها فعل بضم العينِ وكسرِها وفتحِها. وتوصّل البحثُ في خاتِمتِهِ إلى جملةٍ من النّتائج؛ مِنها: أنَّ شعريّة الفعلِ الْماضي الْمُجرّدِ في هذا الديوان تتجلى في وجوده ضمن البنية الشَّعريّة القائمةِ على العدول الْمجازي، والتّوظيف القصصيّ والدّرامي، وقد استطاع الفعل المجرد أنْ يكون جُزءًا من اللُّغة الشَّعرية الْمُكثّفة، إذ لم يقفْ عِند الدَّلالة الصَّرفيّة الْموضوعة في العرف اللغوي، وإنّما خلعَ الشاعر على هذه الأفعال بعدًّا جماليًّا، دَفَعَ بالتَّصوير الفني إلى آفاقٍ عُليا.

الكلماتُ المفتاحيّةُ: الْفَعلُ، الْبِناء، الصَّرف، جماليات، البردّوني، النّقد الأدبيّ.

Structures of the Un-Augmented Past Tense in Abdullah Al-Baradouni's Poetry Collection (Madinat Al-Ghad) A Morphological Aesthetic Study

Abstract

The aim of this study is identifying the structures of the un-augmenting past tense in the poetry collection of the Yemeni poet Abdullah Al-Bardouni, entitled "*Madinat Al-Ghad (The City of Tomorrow)*", included in the collection of his entire poetic works issued in Sanaa in the year 2004. The research problem lies in the approach to answering the following question: How did the past tense in its

(*)**دكتور، مهتم بالبحث اللغوي.** bj514@lms.mediu.edu.my

different morphological forms enhance the aesthetic effect in the texts of the aforementioned poetry collection? The stylistic approach was used in the study, where the structure of the study was based according to what is required by the un-augmented morphological trilateral division. These structures are the vowelization of the second radical letter (*'ain*). The study concludes the following: The poetics of the un-augmenting past tense in this poetry collection is evident in its presence within the poetic structure based on metaphorical deviation, and the narrative and dramatic utilization. Further, the un-augmented verb has becaome part of the dense poetic language as it did not cease at the morphological indication of the linguistic customs, but the poet bestowed upon these verbs an aesthetic dimension that prompted the artistic depiction to higher horizons.

Keywords: Verb – Structure – Morphology – Aesthetics - Al-Baradouni - Literary Criticism.

مُقدِّمة:

يَجْنَحُ الْبَحْثُ الأُسلوبيُّ إِلى اسْتَنْطاقِ النُّصوصِ الأَدبيّةِ مِن خِلالِ الوقوفِ عَلى بنياتِ اللُّغةِ، وَمستوياتِها الصَّوتيّةِ وَالصَّرفيّةِ والْتركيبيّةِ والدّلاليّةِ، وَطريقةِ تَوظيفِ الشَّاعِرِ أَو المبدع لتلك البنيات، وأُسلوبُهُ في التّعبيرِ بِها عَن رُؤيتِهِ الجْماليّة. **و**الأبنيةُ الصَّرفيّةُ للأفعالَ والأَسماء كانت محلَّ نظر الصّرفيين منذُ الخليل وسيبويه، وذلك بوصفِها وحداتَ كلاميّة مُهمَّة مِن وحداتِ الكلامِ الّتي تحملُ الدّلالةَ وتؤدي الوظيفة التواصلية اللُّغوية، على حدِّ تعبير ابن مالك رحمه اللهُ في لاميتِهِ:

وبعدُ فَالفِعْلُ مَنْ يُحْكِمْ تَصَرُّفَهُ يَحُزْ مِنَ اللُّغَةِ الأَبْوابَ وَالسُّبُلا[1]

وَقَدْ أَبدَتِ الأُسلوبيَّةُ بِمنظورِها اللِّسانيّ النَّقديّ اهتمامًا بِالجانبِ الصَّرفيّ، ظَهَر ذلك في جُهودِ الباحِثين المعاصرين المتمثلة في دراسةِ النُّصوصِ الأَدبيّة دراساتٍ تطبيقيّة، تَقومُ على إِبْرازِ كافة الطّاقاتِ اللُّغويّة الّتي تُفجّرُها المكنوناتُ الأُسلوبيّةُ على مختلفِ مستوياتها؛ الصّوتية، والصّرفية، والتّركيبيّة، والدّلاليّة. لذا فإن هذا البحثُ يقصد إلى مقاربةِ الدّلالة الشّعريّة لِأبنيةِ الْفعلِ الماضي المجرَّد في ديوان "مدينة الغد" لعبدِاللهِ الْبرَدّوني؛ والّتي قد تُمثّلُ عدولًا أسلوبيًّا عنِ الاستخدامِ الفعلي في قصيدة الديوان،

([1]) ينظر: شرح بدر الدين على لامية الأفعال:9.

إذ "يخلقُ النّشاطُ اللغوي في القصيدة أنظمةً لغوية من الأصوات والصيغ ينتج التركيب من تفاعلها وتآزرها"[1].

لذلكَ يجِدُ الباحثُ في هذا الدّيوان تَشكيلاتٍ مختلفةً لِلفعلِ؛ سواءً من حيث الزَّمنِ، أَمْ مِن حيثُ الصَّحةِ والإعلالِ، أمْ مِنْ حيثُ التَّجرّدِ والزّيادةِ. وقَد تمَّ اختيار ديوان "مدينة الغد" بوصفهِ تصويرًا لِأحداثٍ مختلفةٍ عَصَفَتْ بِالمجتمعِ اليمنيّ، وَقفَ من خلالهِ الشاعرُ على بؤرة التَّحوّلِ مِن عَهدٍ وُسِمَ بالظُّلمِ والعسفِ، إلى الثّورةِ الشَّعبيةِ، التي كانَ من أهدافها تأسيسِ مجتمعٍ ينشدُ الحياةَ الكريمةَ المتمثّلة في تحقيقِ الحريّةِ والعدلِ والمساواة.

مشكلةُ البحثِ: تَكْمُنُ مشكلةُ البحثِ في التَّعرّفِ عَلى ما وراءَ التَّشكيلِ الصَّرفي لِلفعلِ الماضي مِن نواحٍ أُسلوبيّةٍ وَبَلاغيةٍ تَسْهَمُ في تَعميقِ الصَّورةِ الشَّعريّةِ في ديوانِ مَدينةِ الْغدِّ لِعبدالله الْبَردّوني.

أَسَئلةُ الْبَحثِ:

1- ما الأَثرُ الجمالي لِأبنيةِ الْفعلِ الثَّلاثي المُجرّدِ في ديوانِ مدينةِ الْغد؟

2- إلى أَيّ مَدىً أَسْهَمَتْ تِلكَ الْأَبنيةُ في خَلقِ واقعِ اللُّغةِ الشَّعريَّةِ في ديوانِ مَدينةِ الْغد ؟

3- كيفَ وظَّفَ الشَّاعرُ بِناءَ الْفعلَ المَاضي الرُّباعِي في تشكيلِ عوالمِهِ الشَّعريّة؟

الدَّراساتُ السَّابِقَةُ:

في الواقع أن الدراسات السابقة في موضوع البنية الصرفية وعلاقتها بتكوين المعنى الشعري من الكثرة بمكان، بيد أنّ ما يتعلق بقضية البحث ما جاء على النحو الآتي:

1- الأَبْنيةُ الصَّرفيّةُ في ديوانِ امرئ الْقيسِ: تَقدّمَ بِها صباحُ عبّاس سالم الخفاجي، بإشرافِ الدّكتور محمود فهمي حجازي، جامعة القاهرة1978م.

2- الأَبنيةُ الصَّرفيّةُ ودَلالتُها في ديوانِ طَرفة ابنِ العبد، جمالُ تركي صالح أبو نعاج، ماجستير اللُّغة العربيَّة، جامعة اليرموك، عمان، 2000م.

(1) مداخل إلى علم الجمال الأدبي: 154.

3- صيغُ الأَّفعالِ في ديوانِ أَبي الْقاسمِ الشَّابي، إعدادُ البَاحثةُ عفاف موسى نظير بهار، رسالةُ الماجستير في اللُّغةِ العربيّةِ مِن كُليّةَ الآدابِ وَالعلومُ الإِنسانيّةِ- جامعةُ الأَزْهر- غزّة 2016م.

4- أَبْنيةُ الْفَعْلِ الثُّلاثِي في ديوانِ يزيدَ بنِ الطَّثريّة "دراسة تطبيقيّة" مرفت إبراهيم علي إبراهيم/ مجلّة كُليّة الشَّريعة والقانون بِأسيوط، المجلد 31، العدد1، 2019م.

5- الصَّرفُ التَّطبيقي تَطبيقاتٌ على القرآنِ الْكريمِ وَالشّعرِ الْعربيّ، للدّكتور عبد الحميد هنداوي، صادرٌ عن دار البشير 2020م.

ومن المهمَّ أَنْ نُلاحِظَ أَنَّ الدّراساتِ السَّابقةَ تَتّخِذُ مِنْ الْمَنْهَجِ الصَّرفي الْبَحتِ أَداةَ دراسةٍ وَتحليلٍ، باستثناءِ الْكتابِ الأَخير للدَّكتورِ عبدِ الحميد هنداوي، الذي تناولَ هذهِ الصَّيغَ تناولًا أُسلوبيًّا بَلاغيًّا، مُظْهِراً الأَثَر الْجماليّ وَالْفنّي المباشِر في تَلْوينِ الْخِطابِ الْقُرْآنِي وَالشَّعْريّ.

حدودُ البحثِ:

الأفعالُ الماضيّةُ في ديوانِ مدينةِ الْغدِ ضِمنَ الأَعْمالِ الشَّعريّة الْكامِلة لِلشَّاعِرِ عبدِالله الْبردّونيّ، والصَّادِرُ مِنْ وزارةِ الثَّقافةِ الْيمنيَّة- صَنعاء 2004م.

خطة البحث:

يَتَكوّنُ الْبَحْثُ مِنْ مُقَدّمَةٍ، وَتَمْهيدٍ، وَمَبْحَثيَنِ؛ الأَوَّلُ يَتَحَدّثُ عَنِ الْفَعْلِ الْماضيّ الثُّلاثيّ الْمُجَرّد، وَسَيُلاحِظُ الْقارِئُ أَنَّهُ أَخَذَ الْجُزءَ الْأَكْبَرِ، نَظَراً لِكَثْرتِهِ في الدّيوانِ، وَالثَّاني يَتَحَدّثُ عَنِ الْفَعْلِ الْماضِيّ الرُّباعِي الْمُجَرّدُ. وَخاتِمةٍ ذَكَرَ فيها الْبَحثُ نتائجَ هذه الْقِراءةِ مُذيّلةً بِقائمةِ المراجِع.

تمهيد

1-الأسلوب والأسلوبية: أسلوب في اللغة يعني الطريقة و"يقال للسطر من النخل: أسلوب، وكل طريق ممتمد فهو أسلوب"[1]. واصطلاحًا: طريقةُ الإنسانِ في التَّعبيرِ عن نفسِهِ كتابةً، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعتبر إحدى وسائل إقناع الجماهير.."[2].

(1) تهذيب اللغة: 302/12.

(2) معجم المصطلحات في اللغة والأدب: 34.

أما الأسلوبية فتتحدد بنيويًّا "بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما انّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية"[1] وتحدد الأسلوبية من الناحية الجماليَّة "بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيريّة والجماليّة"[(2)] وتجري هذه التحولات في نسق اللغة الأدبية "تُمثّل التَّنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف على المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميّز بالتلقائية"[(3)].

فبناء على ذلك تعتبر الأسلوبية "أحد مجالات نقد الأدب، اعتمادًا على بنيته اللغوية، دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك.. أي أن الأسلوبية تعني دراسة النص، ووصف طريقة الصياغة والتعبير [(4)]. بما يُقدم لِلمتلقي إِضاءاتٍ كاشفةً لمفاتيح النّص الأدبي، ومَضامينَه الفكرية والشعورية.

2- المستوى الصَّرفيّ:

وهو من مستويات الاتجاه الأسلوبي، الذي ينصرف إلى دراسة بنية الكلمة وما يعتريها من لواحق ولواصق، والصَّرفُ في اللُّغة بمعنى التغيير، ومنه تصريفُ الرِّياحِ [(5)]. واصطلاحًا: "هو عِلمٌ بِأصولٍ يُعرَفُ بِها أحوالُ أَبنيةِ الكلمِ الّتي لَيستْ بِإعراب"[(6)] وتنحصِرُ مباحثُهُ في الأَسماءِ المُعربةِ والأَفعالِ المتصرّفة. والأحوالُ المشارُ إليها في التّعريفِ السَّابِقِ، هي: تَغييراتٌ تُحْدِثُ لِلمُفْرَدَةِ الْواحِدَةِ في بُنيتِها الصَّوتيّةِ نتيجةَ وَضعَها في سياقاتٍ مُختلفةٍ يُصاحبُها تنوعٌ في الدَّلالةِ، لِذلكَ جاءَ مَن يُعرّفُ علمَ الصَّرفِ بوصفهِ: "تحويلَ الأَصلِ الواحدِ إلى أمثلةٍ مختلفةٍ؛ لمعانٍ مقصودةٍ لا تحصل إلا بها"[(7)]. ويُقصَدُ بِقولِهم (أمثلة) في هذا التعريفِ: "أبنيةٌ وصيغٌ، وهي: الكلِمُ بِاعتبارِ هيئاتٍ تُعرضُ لها الحركاتُ والسَّكناتُ، وتقديمُ بعضِ الحروفِ على بعضٍ، وَتأخيرِهِ عنهُ... وهي مختلفةٌ بِاخْتِلافِ الهيئاتِ؛

(1) الأسلوبية: 35.
(2) المرجع السابق.
(3) الأسلوبية والبلاغة: 186.
(4) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: 7.
(5) ينظر: تهذيب اللغة:114/12.
(6) الشافية في علم الصرف:6
(7) تصريف العزي: 49.

كَضَرَبَ ويَضْرِبُ، ونحوها مِنَ الْمُشْتقاتِ" [1]، فعلم الصرف ينصب اهتمامه على التشكيل الداخلي للكلمات؛ جذورها أو جذوعها ولواصقها، تدخل بصورة رئيسة في تشكيل المعنى والدلالة، لذلك "تعد الوحدة الصرفية بالقياس مع الوحدة الصوتية الوحدة المميزة الصغرى في التحليل النحوي"[2].

وبناءً على هذا الأساس، تصبحُ أهميّةُ هذا العنصر الأسلوبي ماثلةً فيما يتشكّل من دلالات متنوعة في النص، فعلم الصرف "يوقفنا على الدّلالاتِ والمعاني الصَّرفيّة لِلألفاظِ، وهي دلالةٌ ثانيةٌ غيرُ دلالتِها المعجميّة"[3]؛ فدلالةُ كاتِبٍ مثلًا غيرُ دِلالةِ كِتابةٍ، غيرُ دِلالةِ كِتابٍ، مَع اتحادِ الْكلماتِ السَّابقة في الأَصلِ اللُّغويّ الواحدِ؛ وهو "كَتَبَ".

3- بنية الكلمة وقوتها التعبيرية:

إنّ دلالاتِ الألفاظِ بحسب ما سبق – تَرتدي ثوبَ الصّيغِ الْمَتنوّعةِ، وَالتَّشكيلاتِ الصَّوتيَّة الْمُختلِفةِ، الّتي مِنْ شأنِها أنْ تعملَ عَلى إثراءِ الخطابِ الشَّعري دلاليًّا وفنيًّا، وذلكَ أنَّ "الصّيغةَ الواحدةَ قَد تّشترِكُ بينَ عدةِ معانٍ وظيفيّة، تَجعلُ لِلكلمةِ الواحدةِ وجوهًا مُتعددةً مِن الدَّلالةِ، وظِلالاً إيحائيةً، تعملُ على ثراء المعاني الفنيّة"[4]، ولاشك أنَّ "نجاح الشاعر في أن يجعل النشاط اللغوي نشاطًا خالقًا، ويتبدى ذلك في أن يكون بعض الأنشطة اللغوية صورًا، وأن تكون كافة تلك الأنظمة اللغوية أنظمة رمزية"[5]. من هنا كانَ "هدف أغلب الدراسات الأسلوبية هو تبيان كيف يشتغل النص...لإظهار دلالتها الوظيفية في تأويل النص، أو لربط التأثيرات الأدبية أو الموضوعات المسببات اللغوية"[6].

ولعل من المناسب الإشارة إلى دور عامل أسلوبي مهم في عملية الخلق والإبداع الشعري عادة ما تتطرق له الدراسات الأسلوبية، ألا هو: الاختيار؛ حيث عرف الأسلوب في بعض تعريفاته بوصفه اختيارًا. والدارس لأي نصٍّ شعريٍّ يرى دورًا بارزًا لاختيار التّشكيلاتِ الصَّرفيّة التي تشكّل القصيدة،

([1]) شرح تصريف العزي: 72.
([2]) معجم الأسلوبيات: 453.
([3]) الصرف التطبيقي:3.
([4]) الصرف التطبيقي: 5.
([5]) مداخل إلى علم الجمال الأدبي:101
(3) معجم الأسلوبيات: 637.

تحيل القصيدة إلى عملية اختيارية من بدائل لغوية يراها الشاعر المناسب في التعبير عما يموج في خاطره وما يترجم شعوره، فالاختيار يمنحُ الكلمة الشعرية رونقها، ويضعها في مكانها الملائم من التَّعبيرِ، فـ"الكلمات يمكنُ أنْ تخضعَ لِلبواعث المحرّكة لها فتُصْبِحَ شفافةً أَو مُعتِمَةً، ويتمُّ هذا على مستوياتٍ صوتيّةٍ وصرفيّةٍ ودلاليّةٍ"[1].

في الواقعِ أَنَّ اللُّغويين القُدماءَ قَد تَوجّهوا مُبكّراً إلى الكشفِ عَن علاقةِ الصَّيغةِ الصَّرفيّة بِالمعنى والدَّلالة؛ فالخليلُ بنُ أحمدَ يُشيرُ إلى أنَّ العربَ أَدركوا علاقةَ هيئةِ الفعلِ بِدلالتِهِ فـ "كأنّهم توهّموا في صوت الجُندُب استطالة ومدًّا، فقالوا: صرَّ، وتوهموا في صوتِ البازي تقطيعًا فقالوا: صرصر"[2] نَلمحُ مِن إَشارتِهِ هذهِ " إلى مَا بينَ الْفعلِ الثُّلاثيّ المضعّف العينِ "صرّ" وَبينَ مَعناهُ مِن التّناسُبِ مِن حيثُ الصَّيغةِ ودلالتِها عَلى المعنى الإِفْراديّ لِتلكَ الكَلِمةِ، فنحنُ نلاحِظُ أنَّ تضعيفَ الرّاءِ الناشئ مِنَ التَّشديدِ فيها ينتجُ عنهُ نوعٌ مِنَ المطِّ والاستطالةِ في نهايةِ الكلمةِ يناسبُ مَا في صوتِ الجُندبِ مِن مدٍّ واستِطالةٍ، فالمناسبةُ هُنا ظاهرةٌ بينَ صيغةِ الكلمةِ أو هيئتِها، ومعناها الذي تدُلُّ عليهِ"[3].

كما أكَّدَ سيبويه هذهِ العلاقةَ بينَ الصَّيغةِ والدَّلالةِ في مواطنَ مختلفةٍ مِن كتابِهِ، مِن المهمّ تسليط الضوءِ على جانبٍ منها؛ فمِن ذَلِكَ على سبيلِ المثالِ قوله:" وجاءوا بِالمصادِرِ حينَ أرادوا انتهاءَ الزّمانِ على مِثال فِعالٍ، وذلك: الصِّرام، والجِزاز، والجِداد، والقِطاع، والحِصاد"[4]. وكذلك قوله في موضعٍ آخر:" وممّا تَقارَبَتْ مَعانيه فجاءَ على مِثالٍ واحدٍ نحو الفِرار والشِّراد والشِّماس والنِّفار"[5]. فحاصِلُ كلامِه أنَّ ثمَّ علاقةً بينَ الصّورة الشكلية للكلمة ومعطياتها المعنوية، فإنّهُ لما تقاربت هذه المصادر دلاليًّا جاءتْ صورتُها الصَّرفيّة على نمطٍ متماثلٍ.

ومِن ذلكَ أيضًا المصادر التي تدل على الحركة، كـ "النَّزوان، والنَّقران؛ وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله العَسلان والرَّتكان... ومثلُ هذا الغليان، لِأَنَّهُ زعزعةٌ وتحرّك،

(1) علم الأسلوب وإجراءاته:161.
(2) الخصائص: 152/2.
(3) الصرف التطبيقي: 148.
(4) الكتاب: 12/4.
(5) المرجع السابق.

ومثلهُ الغثيانُ لِأَنَّهُ تجيشُ نفسُهُ وتثورُ، ومِثلهُ الخطرانُ واللّمعانُ، لِأنَّ هذا اضطرابٌ وتحرّك"[1] فسيبويه كما نرى استنبط هذه الرؤية بناء على ما استقراه من كلام العرب "حيثُ إنّهُ وقفَ على ظاهرةٍ مهمّةٍ وهي مجيءُ مجموعةٍ مِنَ الأَلفاظِ المتقاربةِ المعنى على صيغةٍ واحدةٍ"[2]. فالدّلالةُ بِالنّسبةِ لِهذهِ الأَلفاظُ المتقاربةُ في صورتِها الشَّكليّة قطبُ الرّحى الذي تدورُ المعاني حولهَا وتتفرّعُ مِنها.

وَيعْقدُ ابنُ جنّي في كتابِ الخصائصِ بابًا بِعنوانٍ "باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني" حيث جاء فيه ما يشير إلى أهمية هذا المبحث اللغوي، يقول ابن جني: "اعلم أنَّ هذا موضِعٌ شريفٌ لطيفٌ، وقد نبّه عليه الخليلُ وسيبويه، وتلقّتهُ الجماعةُ بِالقبولِ لَهُ، والاعترافِ بِصحتِهِ"[3]، ثُمَّ قالَ بعدَ إيضاح عبارةِ كُلّ من الخليل وسيبويه: "وَوَجَدْتُ أَنا مِن هَذا الحديثِ أَشياءَ كثيرةً عَلى سمتَ ما حدّاه، ومنهاج ما مثّلاهُ، وذلكَ أَنَّكَ تجِدُ المصادِرَ الرُّباعيّةَ المُضعّفةُ تَأْتي لِلتَّكريرِ، نحو الزَّعزَعةِ، وَالقَلْقَلةِ، وَالقَعْقَعةِ... وَوَجَدْتُ أَيضًا (الفَعَلى) في الْمصادِرِ وَالصَّفاتِ إِنَّما تأْتي لِلسُّرْعَةِ نَحو الْبَشَكى، وَالْجَمَزى، وَالْوَلَقى... فَجَعَلوا الْمِثالَ الْمُكرّرَ لِلمَعنى الْمُكرّر – أَعْني باب الْقَلْقَلَةَ- وَالْمِثالَ الّذي تَوالَتْ حَرَكاتُهُ لِلأفعالِ التي توالَتْ الْحَرَكاتُ فيها"[4].

وَممّا ناقَشَهُ ابنُ جنّي كَذلِكَ في هذا الْبابِ؛ مَا تُضيفُهُ الزّيادةُ على الفعل من معانٍ، مثلُ قولِهِ:" ومن ذلكَ – وهو أَصْنعُ منه- أي الباب السّابق الّذي تمّت الإشارةُ إليهِ- أَنَّهُم جَعَلُوا (اسْتَفْعَلَ) في أَكْثَرِ الأَمرِ لِلطَّلبِ؛ نحو: اسْتَقَى، واسْتَطْعَمَ، واسْتَوْهَبَ، واسْتَمْنَحَ، واسْتَقْدَمَ عَمرًا، وَاسْتَصْرَخَ جَعْفَرًا، فرُتِّبَتْ في هذا البابِ الحروفُ عَلى تَرْتيبِ الأَفْعالِ، وَتَفْسِيرُ ذَلِكَ أَنَّ الأَفْعالَ الْمُحَدَّثُ عَنها أَنَّها وَقَعَتْ عَنْ غَيرِ طَلبٍ، وَإِنَّما تُفْجأُ حُروفُها الأُصولُ، أَو ما ضارَعَ بَالصُّنعةِ الأُصولَ، فَالأُصولُ نحو قولِهم: طَعِمَ وَوَهَبَ، وَدَخَلَ وَخَرَجَ، وَصَعِدَ وَنَزَلَ، فهذا إخبارٌ بِأُصولَ فاجأَتْ عَن أفعالٍ وَقَعَتْ، وَلَمْ يَكُنْ مَعَها دِلالةٌ تَدِلُّ عَلى طلبٍ لها وَلا إعمالٍ فيها، وَكَذلِكَ ما تقدّمت الزّيادةُ

(1) الكتاب: 12/4.
(2) الصرف التطبيقي: 149.
(3) الخصائص: 152/2.
(4) المرجع السابق: 153/2.

فيهِ عَلى سمتِ الأَصلِ، نحو أَحْسَنَ، وَأَكْرَمَ، وَأَعْطى وَأولى... وذَلِكَ أَنَّهُم جَعَلوا هذا الكَلامَ عباراتٍ عن هذه المعاني، فكُلّما ازدادت العبارةُ شبهًا بِالمعنى كانت أدلَّ عليهِ، وأَشهدَ بالغرض فيه"[1].

وَإِذا ما انْتقلنا إِلى دورِ عُلماءِ الْبلاغةِ وموقفِهِم مِنَ الأَثَرِ الْصَّرفي في تِشْكِيلِ دِلالةِ الأِلفاظِ، نَجِدُ ابنَ الأَثيرِ في كِتابِهِ "المثل السائر" يُشيرُ إِلى مَا بينَ صورةِ الْكَلِمة الظَّاهرة ومَعناها الذي تشي بهِ مِن ترابطٍ وانسجامٍ، إِذْ لاحَظَ العلاقةَ "بينَ حَركاتِ الْفعلِ في الوجودِ، وبينَ حَرَكاتِ الْمَصْدَرِ في النُّطقِ؛ كَالْغَلَيانِ، والضَّربانِ، والنَّقدانِ، والنَّزوانِ، وغيرِ ذلِكَ مما جرى مجراه، فإِنَّ حُروفَهُ جميعَها مُتحركات، وَليس فيهما حرفٌ ساكنٌ، وهي مُماثلةٌ لِحركات الفعل في والوجود"[2].

وانطلاقًا مِن هذِهِ الْعلاقةِ بينَ الصَّيغةِ الصَّرفيّة وما يَنطوي تحتِها مِن تنوعٍ دَلاليٍّ، نَراهُ يُدرجُ مِثلَ هَذهِ التَّحولاتِ الصَّرفيَّة ضِمَنَ أَصْنافِ الْبلاغةِ، إِذْ أَطْلقَ على هذا اللّونِ "قوةَ اللَّفظِ لِقوّةِ الْمعنى" حيثُ عَقدَ تحتَ هذا الْعُنوانِ بابًا تناولَ فيهِ جملةً مِن الْقضايا الْمُتعلّقةِ بِالعلاقةِ بينَ الْمَبنى والْمَعنى، فَمِن ذلِكَ: مَسْأَلةُ الْعدولِ مِن صيغةٍ إِلى أُخرى، حيثُ يقولُ: "اعلم أنَّ اللَّفظَ إِذا كانَ على وزنٍ من الأَوْزانِ ثُمَّ نُقِلَ إِلى وزنٍ آخِر أَكثرِ مِنهُ فلا بُدَّ مِن أنْ يَتضمّنَ مِنَ الْمَعنى أَكثر ممّا تَضمّنه أولًا؛ لِأنَّ الأَلْفاظَ أَدلّةٌ عَلى الْمعاني، وأَمْثِلةٌ لِلإبانةِ عَنها، فإِذا زِيدَ في الْأَلفاظِ أَوْجَبت الْقِسمةُ زيادةَ الْمعاني، وَهَذا لا نَزاعَ فيهِ لِبيانِهِ، وَهذا لا يُستَعمَلُ إِلّا في مَقامِ الْمبالغة"[3]. ومن الأمثلة التي توقف عندها "خَشُنَ، اخشَوشَن، فمعنى خشَنَ دون اخشوشن لما فيه من تكرير العين، وزيادة الواو، نحو فَعَلَ، وافعوعل. وكذلك قولهم: اعشَبَ المكان، فإذا رأوا كثرة العُشب قالوا: اعشَوشَبَ"[4] فيُلاحَظُ أنَّ تغييرَ صيغةَ الْفعلِ بِالزِّيادةِ ينجمُ عَنها تَغييرٌ في الدِّلالة بتفخيمها وتكثيرها.

وبِذَلِكَ يَتبيّنُ أنَّ "الْبُنى اللُّغويّةَ كَفيلَةٌ بِإِظْهارِ الْمَعنى"[5] وَوجودُها بِهذا البِناءِ أَو ذاكَ يُضيفُ إِلى نَسيجِ النَّصِّ معانٍ وَإِيحاءاتٍ مُتنوّعةٍ، يُضيفُ لها البعدُ السَّياقي قوّةً وحيويّةً، فمِن الواضح لدينا " أنَّ

(1) الخصائص: 154/2.
(2) المثل السائر: 172/1-173.
(3) المرجع السابق:141/2.
(4) المرجع السابق.
(5) في لغة الشعر: 78.

الكَلِمَاتِ تُظلّلُ الْمَعنى الّذي يُعزّزُهُ السَّياقُ وحدَهُ"[1]، وَهذا مُهمٌّ بِالنّسبةِ لِلشّاعِرِ؛ لِأَنَّهُ حينَ يَختارُ بِناءً ما، فإِنَّهُ يَلْتمِسُ ما فيهِ مِن حرارةِ الْكلمةِ وقوّتِها الْمؤثِرةِ، وموقعِها مِن سياقِ الخطابِ الّذي يبثُّهُ إلى المتلقّي.

وَإِلى جانبِ الدُّور الفاعِلِ للبناء الصَّرفيّ في اختياراتِ الْمُنشئ سَواءً أَكان شاعِرًا أم ناثِرًا، إذ إنّه "يوجّهُ المتلقّي إِلى تَفهُّمِ النّشاطِ اللُّغوي في اعتباراتٍ بعيدةٍ، وراءَ الصَّفاتِ الموضوعيّةِ أو الدّلالاتِ الموجّهةِ، ويَعْمَلُ في إِدراكِ مواقعَ المكونّات الصَّرفيّة على الوجدان"[2]، والتي يُحاوِلُ الأديبُ استغلالَ ما فيها من طاقةٍ وإيحاءٍ، يَسبرُ بِهِ أغوارَ تجربتِهِ الإبداعية، فـ "لُغةُ الشَّعرِ هي التَّجربةُ الشَّعريَّةُ مجسّمةٌ مِن خِلالِ الْكلماتِ، وما يمكنُ أنْ توحيَهُ هذهِ الكلماتُ"[3].

إِنَّ شَعْريّةَ الْعِبارة في قصيدةٍ ما نابِعةٌ مِن تآزُرِ مستوياتِ الأُسلوبِ الدَّلاليّة والصّوتيّة؛ فالأوّلُ: "مستوى معنويٌّ يتفرّعُ بِدورِهِ إِلى تصوّرٍ نفسيٍّ وقواعديٍّ، والعِبارةُ وَفق ذَلِكَ مجموعُ الكَلِماتِ الْمُتَلاحِمةِ مِن التركيبيّة. والثّاني: مستوى صوتيٌّ: وتُعْرَفُ العِبارةُ هُنا في وقتٍ واحدٍ من خِلالِ التنغيمِ والوَقفِ. فالعِبارةُ إِذنْ تُشكّلُ وحدةً مِن خِلالِ الصَّوت ومِن خِلالِ الْمعنى، لَكِن هَذا التَّعريف لا يمكنُ أن يتحقّقَ إِلّا إذا ضَمِنَتِ اللُّغةُ موازاةً دقيقةً بينَ الأَبنيةِ الصَّوتيّة والْمَعنويّة"[4]. بِصيغةٍ أخرى يمكننا القولَ: إنّ الْعِبارة الْمُسْتَقلّة الْمَقْطوعة عَنْ سِواها، لا يمكِنُ أنْ تُحقّقَ الهدفَ الْمنشودَ عِند مُنشئ الخِطاب، إِذ إنّ "التَّشكيلاتِ الصَّوتيَّةَ والنَّحويّةَ والاستعاريَّةَ لَيْسَتْ وَحَداتٍ مُسْتَقلّةً أَو تَشكُّلاتٍ مضمومةً إِلى بعضِها بعضًا بِطَريقَةٍ مُتمايزةٍ، تَظلُّ عادةً دونَ تفاعُلٍ أَو تَداخُلٍ... بَلْ إِنَّها أَهمُّ مِن ذَلِكَ بِكثيرٍ، إِذْ إِنَّها تُسيطرُ على نشاطِ السّياقِ وتوجّهُهُ، وتؤثّرُ في الْمعنى وتخلقُهُ"[5]. فمِنَ الْمَعْلومِ لَدينا جَميعًا أَنَّ وجودَ اللّفظِ منزوعٌ عَن سياقِهِ النَّصيَ "يُحْمَلُ على السَّلبيَّةِ وَالفَراغِ، وَأنّ الْعُنْصرَ

(1) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: 102.
(2) نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي:98.
(3) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: 71.
(4) بناء لغة الشعر: 81.
(5) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي:99.

الإيجابيّ يَبْقَى مستورًا حتّى يَلْتَئِمُ في سياقٍ بنّاءٍ فَتَتجلّى صورتُهُ الإيجابيَّة... فَيُكونَ مِن ذلكَ كلامٌ يختزِنُ في ثناياهُ جوهرُ اللُّغةِ في أنَّها أداةُ تَواصُلٍ تَواضَعَ عليها الْمُعْرِبون"[1].

إنَّ الْمعانيَ الْمُنبثِقةَ مِنَ الصَّيغِ الصَّرفيّةِ وَتحوّلاتِها عَلى مُستوى الشَّكلِ مُتوقِّفةٌ عَلى الحسِّ الفنّي وَالْجمالي، عِندَ كُلٍّ مِنَ الْمُرْسِلِ وَالْمُتَلقّي، وَذَلِكَ "أَنَّ الْغَرَضَ الْبَلاغِي مِنَ الْمُبالغةِ وَالتَّوكيدِ وَنَحْوهُما لا يَتأتّى إلّا عَن طَريقِ الْعُدولِ أَو الانْحِرافِ الفنّي الْقائِمِ عَلى التّخييرِ بينَ الْبدائِلِ الصَّحيحةِ لِلمَعنى"[2]، وهذا أمرٌ مُهمٌّ؛ لِأَنَّهُ على صلةٍ تامّةٍ بالتّذوقِ الفنّي الذي يربطُ الباحثَ الأسلوبيَّ بالنّقدِ الأدبيّ "فإذا كانَ عملُ النَّاقِدِ الأُسلوبيّ هو تبيُّنُ الارتباطِ بينَ التَّعبيرِ والشَّعورِ، فيجبُ أَن يكونَ قادرًا على الاستجابةِ لِلقطعةِ الأدبيّةِ التي يدرسُها، وإلّا فإنّها ستظلُّ بِالنسبة له حروفًا ميّتة"[3].

من هنا كان المستوى الصرفي يمثلُ جانبًا من جوانبِ البحثِ الأُسلوبي التي تُعنى "بأبنيّةِ الْمُفرداتِ مِن حيثُ صيغِها الصَّرفيّةِ، ومَعانيها الْمُعجميّة؛ فاستعانَ بعض الأسلوبينَ العربِ بِما قدّمَتهُ كُتُبُ التُّراثِ مِن دِراساتٍ عَن أَبْنيةِ الْكلِماتِ كالْمُشْتقّاتِ ودِلالاتِها"[4].

ربما قد تواجه الباحثَ إشكاليّةٌ تَتعلّقُ بِصلةِ الأَدب المباشرة بالوجدان والشعور، وهو أمرٌ قد يفلِته من القبضة العلمية الصّارمة التي يتميّزُ بها البحثُ الأسلوبيّ، وهُنا كان لِزامًا على دارسِ النّصّ الأدبي، وهو يتعرّض لأُسلوبيّةِ اللغة الشعرية عند شاعرٍ ما، أن تكونَ هناكَ مراعاةٌ لمساحاتِ التَّعبيرِ الشَّعري، وطرقه المتباينة، إذ "إنّ تعدُّدَ مستويات التَّعبير، واختلاف طرقه، قد أديا بعلماء اللغة إلى الالتفات إلى التأثيرات الوجدانية للألفاظ والعبارات، ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب، لما تتميز به اللغة الأدبية بالذات من تأثير وجداني واضح"[5].

بعبارة موجزةٍ نقول: إنّ قيمة دِراسة الْبِنَاءَ الصَّرفيّ بِطريقةٍ جَماليّةٍ، تتبلور في الكشف عن التّحولات التي تلجأ إليها اللُّغةُ الشَّعريّةُ الخاضعة لعناصر التكثيف الصّوتي والخيال التصويري، حيث تغادر

([1]) في لغة الشعر: 91.

([2]) الصرف التطبيقي: 163.

([3]) مدخل إلى علم الأسلوب: 39.

([4]) البحث الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: 144.

([5]) مدخل إلى علم الأسلوب: 52.

الصيغ الصرفية معانيها الأول إلى معانٍ ثوان "وَمَعنى ذَلِكَ أَنْ نَكونَ عَلى اسْتَعْدادٍ لِإلغاءِ الدَّلالاتِ الْمُباشِرةِ الْمُتَعَلِّقَةِ بِالْبِناءِ الصَّرفِيّ، أَو وَضْعَها في حالَةٍ إِلى الْكُمُونِ وَالْغُمُوضِ، أَي مِن واجبِنا أنْ نَحتَفِظَ بِفكرةِ الْمَعنى الْمُتعدّدِ، وَثَراءِ الاحتِمالاتِ الْمُمْكِنةِ، فَنَبْحَثُ دائِمًا عَنْ تيّاراتٍ جديدةٍ، وَنُغيّرُ الْمَعنى عِندَما نَجِدُ هذهِ التّياراتِ، وَيَنبغي أنْ نُقاوِمَ ذَلِكَ الإغراءَ القائِمَ أَبدًا، وَهُو إغراءُ قُبولِ الْملامِحِ الدَّقيقةِ أو الْكيفياتِ الْخاصةِ مهما بَدا مِن جاذبيتِها دونَ اختبار جمالي لها"[1].

ومجملُ هذِهِ الرؤيةِ تَتَمثّلُ في إنَّ البحثَ عَن ظِلالِ الْمَعنى، وَإيحاءِ الدِّلالةِ في النُّصوصِ الشَّعريَّةِ، تُهيّأهُ التَّشكيلاتُ الصَّرفيّةُ الْمُتنوّعةُ لِلْكَلِمةِ بِما يُكسِبُها بعدًا جماليًّا نابِعًا مِن "أَعماقِ اللُّغةِ الشَّعريَةِ، كونُها الْمُولِّدَ الأَوّلَ لِأَيّةِ شَعريّةٍ مُحْتَمِلةٍ، واكتِشاف طاقاتِها الكامِنَةِ، وَقَد لا يَتأَتّى ذَلِكَ بِسُهولةٍ دونَ احْتِفاءٍ عالٍ بِالْمُفْرَدةِ، وَاحْتِرامِ أناقتِها وحالِها الحُضوريّ في النَّصّ"[2] وهذا يتَطلّبُ منّا " إدْراكَ صِناعةِ الملّة الشّعريّة وخَفاياها وخُدعِها، انتقالًا إلى النَّصّ الّذي تَنمو مُفْرداتُهُ الْمُتَراكِبةُ عَبْرَ بِناءٍ هَرميّ مُتَجانِس، يَنطوي عَلى شَبكَةٍ داخليّةٍ تَنتَظِمُ فيها علاقاتُ الْمَنظوماتِ وَأساليبَ عَملِها الْمُتناغِمِ بِنائيًّا وَدِلاليًّا وَإيقاعيًّا"[3].

وَتأسيسًا عَلى ذَلِكَ نَجِدُ أَنَّ بُنيةَ الأَفْعَالِ عُمومًا تَنْهَضُ بِدورٍ محوريّ في اللُّغةِ الشَّعريّةِ، يَسْتَفيدُ الشَّاعِرُ مِن إمْكاناتِها التّعبيريّةِ والدَّراميّة، فَصيغةُ الْفعلِ في تُوصيفِها النَّحويّ والصَّرفيّ تَقرُنُ بينَ الزَّمنِ وَالْحدثِ، بِوصفِهِ "أَمْثِلةً أُخِذت مِن لِفظِ أَحْداثِ الأَسماءِ، فبُنيت لِما مَضى، وَما يكونُ ولمْ يقعْ، وَما هُو كائنٌ ولمْ يَنقطعْ"[4].

وَلَعَلَّ مِنْ يَقرأُ في ديوانِ "مَدينةِ الْغدِ" لِعبدالله الْبردّوني موطنَ الدِّراسةِ، يلاحِظُ أنَّ الشَّاعِرَ يَصْبُغُ الأَفْعالِ الْماضيةِ بِصبغةٍ سياقيّةٍ، تَنسجِمُ وَالْمَنحى النَّفسي وَالوجدانيّ الّذي يَرْسُمُهُ الشَّاعِرُ عَلى لوحاتِ قصائِدِهِ، وَمَهما حاولْنا أنْ نضعَ الفعلَ في موضعِهِ الدِّلالي الّذي استقرّ في العُرفِ الصّرفيّ نجِدُ السَّياقَ

([1]) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: 100.

([2]) جماليات القصيدة العربية الحديثة: 3.

([3]) المرجع السابق:4.

([4]) الكتاب:12/1.

هُو الّذي يُبادِرُ إلى الْكشْفِ عَن امْتِداداتٍ دِلاليّةٍ لا متناهيةٍ، حيثُ إنَّ "التّفسيَر الْمُعجميّ في كثيرٍ مِنَ الأحيانِ يَعْتَمِدُ أساسًا على السّياق، وأنّ المفردةَ تَحمِلُ معنًى مِن خِلالِ سياقِها"[1].

وَغنيٌّ عَنِ القولِ أنَّ لُغةَ البردّوني الشّعريةَ أَصْبَحَتْ مَقصدَ الْباحثينَ داخِلَ اليمنِ وخارجَهُ، فتنوّعُها وثراؤها مصدرُهُ تمكّنُ الشّاعِرِ من لغتِهِ الْعربيّةِ الأُم، وأَساليبها البلاغيّة العالية، فضلًا عن مشاركةِ الشّاعِرِ الْمجتمعِ اليمنيّ همومه وأوجاعه، وطموحه وآماله، بحيثُ أَصبحَ شعرُهُ علاوةً عَلى أُسلوبِهِ الأَدبي الرَّفيعِ وثيقةً ثقافيةً وَتاريخيّةً، لِنواحي الْمجتمعِ الْمختلفةِ، والَبحث في هذِه الْمقامِ يحاولُ الاقترابَ مِن بحرِ شعريّة البردّونيّ الممتدّةِ على خريطةِ الْمعنى، مُتجسِّدًا في البعدِ الصَّرفي الّذي يتمظهرُ في ما يولِّدُهُ الْفعلُ مِن دِلالةٍ ونضوجٍ فنّيٍ يبعثُ عَلى إعادةِ الْقِراءةِ والتّأمُّلِ.

المبحث الأوّل:

أبنية المجرد الثلاثي في ديوان مدينة الغد:

يَطيبُ لِنا قبلَ الولُوجِ إلى اسْتَكْناهِ شَعريّة هذِهِ الأبنيةِ في الدّيوانِ، أنْ نُقدِّمَ تعريفًا مُوجزًا لِهذِهِ الصَّيغةِ، وَذلِكَ أنَّ "الأَفْعالَ تَنْقَسِمُ قِسمينِ: ثُلاثيٍّ وَرُباعيٍّ، وكِلاهُما يَنْقَسِمُ قِسمينِ: مزيدٍ وغيرِ مزيدٍ"[2]، أمَّا "الفعلُ الثُّلاثيّ المجرَّدُ "غيرُ المزيدِ" فَهُو ثلاثَةُ أَبنيةٍ: "فعَل" بفتح العين، و"فعِل" بالكسر وفعُل" بالضم"[3].

ويُقدِّمُ بعضُ الصَّرفيينَ تَعْليلًا مُناسِبًا لِهذِهِ القِسمةِ؛ مفادَهُ أنَّ الماضيَّ "ثالِثهُ مفتوحٌ أبدًا؛ لفظًا أو تقديرًا لِلبناءِ. وأوّلُهُ مفتوحٌ أَبداً أيضا؛ إذْ يَمتَنِعُ أَنْ يكونَ ساكِنًا؛ لِأَنَّهُ لا يُبْدَأُ بِساكنٍ في الْعَرَبيّةِ. وَلَو وَقَعَ مَكْسُورًا أَو مَضْمُومًا لَلَزِمَ اجْتِماع الثِّقَلينِ؛ ثِقَلِ الْفِعْلِ، وَثِقَلِ الضَّمِّ أَو الْكَسْرِ. وثانيهُ يمْتَنِعُ أَنْ يَقَعَ ساكِنًا؛ لِأَنَّ آخِرَهُ عرْضَةٌ لِلتَّسكينِ عِنْدَ الإِسْنادِ إلى الضَّمائِرِ الْمُتَحرّكَةِ، فَلَو كانَ الثَّاني ساكِنًا لالْتَقَى ساكِنانِ، فَلَمْ يجزْ تَحرّكُهُ. وَالْحَرَكاتُ ثلاثٌ: فَتْحٌ وكَسْرٌ وَضَمٌّ، وَفيها يَنْحَصِرُ اخْتِلافُ الأبنيةِ"[4].

([1]) صيغ الأفعال في ديوان أبي القاسم الشابي:22.

([2]) الممتع في التصريف: 115.

([3]) شرح المفصل: 425/4.

([4]) دروس التصريف:55.

المطلب الأوّل: بناء (فَعُلَ):

يَتَميّزُ بِناءُ (فَعُلَ) بفتح الفاء وضم العين بـ"اللُّزومُ وَعَدمُ التَّعدي"[1]؛ وَإِلى ذَلِكَ أَشارَ سيبويه حينَ يقولُ: "وَلما لا يتعدّاكَ ضَربٌ رابِعٌ لا يُشركُهُ فيهِ ما يتعدَّاكَ، وذَلِكَ (فَعُلَ يَفْعُلُ) نحو: كَرُمَ يَكْرُمُ، وليسَ في الكلامِ فَعُلتهُ متعدّيًا"[2]، وعلى هذا فبناء (فعُل) لازمٌ "لِأنَّ الغريزةَ لازِمةٌ لِصاحبِها وَلا تَتَعدَّى إِلى غيرِهِ"[3].

فَلزومُهُ ناجمٌ عَن الدِّلالةِ الّتي يَدّلُ عَليها، وقد وُضِعت "في الأَغْلبِ لِلغرائِزِ، أيّ الأَوصاف المخلوقةِ كَالحُسنِ والقُبحِ والوِسامةِ والقِسامةِ والكِبَرِ والصَّغَرِ والطّول والقِصر والغِلظِ والسُّهولةِ والصُّعوبةِ والسُّرْعَةِ وَالْبُطْءِ والثِّقَلِ والحلمِ والرّفقِ، ونحو ذلِكَ"[4]. وَعِلّةُ ذَلِكَ أَنَّ "الأَصلَ في هذِهِ الأَفْعالِ أَنْ يُقْصَدَ بِها معانٍ غيرَ مُتَجدّدةً وَلا زائِلةً؛ كَجودةِ الْمَطْبوعِ عَلى الْجودةِ، وَرداءةِ المطبوعِ على الرداءةِ، أو معانٍ مُتجدّدةً ثابِتةً كفصاحةِ الْمُتعلّمِ الْفَصاحةِ، وحِلم الْمتعوّد الحلم"[5]، **قال** الاسترابادي بعد أن ذكر الغرائز السابقة: "وَقَدْ يُجْرَى غيرُ الغريزةِ مُجْراها، إذا كانَ له لُبْثٌ ومُكْث نحو حَلُمَ وبَرُعَ وكَرُم وَفَحُشَ"[6].

وحاصِلُ ما سبقَ أنَّ الشَّاعِرَ البردّونيّ اسْتَخْدَمَ هَذا البِناءَ في ديوانِ "مدينةِ الغد" بتلك المعاني المذكورة نفسِها، فمن الأفعال التي أظهرها البحث الآتي:

1-طالَ: تَكرَّرَ الْفِعلُ (طالَ) بهذهِ الصّيغةِ في ديوانِ (مدينة الغد) ثلاثَ مراتٍ، حيثُ وردَ في نصّ (كلمةُ كلّ نهارٍ) مُوحيًا بِتصويرِ الْعمق النَّفسي الْمُكتئب بِطولِ أمرٍ مكروهٍ على الشَّعب، والنَّصُّ مُكوّنٌ من مقطعينِ، يحملُ كلُّ مقطعٍ فكرةً مُستقلّةً، ففي الْمقطعِ الأَوّلِ تغنّى الشَّاعِر بيومِ الثّورةِ وبهجةِ الجماهيرِ، أمّا المقطعُ الثّاني فلمّحَ الشّاعِرُ فيهِ إلى الثّورةِ الْمُضادةِ الّتي تَنوي كسرَ الطَّموح

([1]) يعني باللزوم هنا عدم تعدي الأفعال وتجاوزها الفاعلين إلى المفعول به وهي الأفعال اللازمة، ينظر:، معجم المصطلحات النحوية والصرفية: 204. بينما الفعل المتعدي هوالفعل الذي ينصب المفعول به بنفسه. ينظر: معجم المصطلحات في اللغة والأدب:330.

([2]) الكتاب: 38/4.

([3]) شرح شافية ابن الحاجب: 74/1.

([4]) شرح شافية ابن الحاجب: 74/1.

([5]) شرح التسهيل: 435/3.

([6]) شرح شافية ابن الحاجب: 74/1.

الأَوّل، وَقَد تَمثّلت هذهِ الثَّورةُ الْمُضادةِ في تَعبيراتٍ شعريّةٍ مُصوّرة من مثل: (عام جحيمي)، وكذلك (روائحه بحشرجة البترول)، فالاستعارةُ تنقلُ الْمُتلقّي إِلى الصَّورةِ الرَّتيبةِ الّتي شَحَنت بِها النُّفوسَ، وَيُكرّسُ الشَّاعِرُ هذِهِ الصَّورة بقولِهِ:[البسيط]:

و**طالَ** كَالسُّهدِ حتَّى انهدَّ في دمِهِ تَثاءَبَتْ، مِن بقايا وجههِ

إنَّ الفعلَ "طالَ" ثُلاثيٌّ مُجرَّدٌ لازِمٌ، جاءَ على وزنِ "فَعُلَ"، وَقَدْ تَعرّضَ وَسطُهُ (وهو الواو) لإعلالٍ[2]، لِأَنَّ أَصلَهُ "طَوَل" فَلَمّا تَحرّكَت وَانْفَتَحَ ما قَبلها قُلِبت ألفًا، وَهُو فِعلٌ يَدُّلُ على طبعٍ وَصِفَةٍ ثابِتةٍ، لكِن الشَّاعِر في هذا البيتِ يُريدُ أَن يُعبَّر بِالطَّولِ عَن المعاناةِ الطّويلةِ في حياةِ الشَّعبِ، فَحَشَدَ الْفكِرةَ بِطائِفةٍ مِن الصَّورِ الشَّعريّةِ الّتي تَعْتَمِدُ عَلى الْمجازِ الّذي يُقيمُهُ مِن ناحيتينِ؛ الأُولى: تُجسّمُ العامَ الجحيميّ الْكريه الرَّائحةِ، الثانية: تُشبّه هذا الطّولِ بالسّهدِ، ليوحي إلى الرّتابةِ والملَلِ الْمُصاحِبِ لحياةِ البؤس والشَّقاء.

في نصِّ "سيرةِ الأيَّام" يتحرّكُ الفعلُ "طال" في أطرٍ مجازيةٍ قائمةٍ على التَّجسيم، مثل قوله: [الخفيف]:

طالَ فينا جوعُ السّؤالِ، فأطعمـ ـناه (كانون) واعتصرنا الغُبارا [3]

نلاحظُ في هذا البيتِ أنَّ الفعلَ "طالَ" جاء في إطارِ التَّعبير المجازي، والذي من شأنه إثارة الذائقة، بما يُجسّمه من المعاني المجردة، فالشاعر يستطيع أنّ"يغير الشيء العادي المألوف إلى كينونة أرقى، وهذا ما يجعلنا نفرح عندما نتوقف عند كُلّ ما ينطق به"[4]، فكما رأينا في الشطر الأول من البيت: اسناد الفعل طال إلى "جوع السؤال" وهو تعبير مجازي يشير إلى الفراغ والرتابة، وقد أضافَ الفعل الثلاثي دلالة اللزوم والطبع إلى المسند إليه على اعتبار أن الفعل من الفعال السجايا، وبذلك يمكن القول ان وجود الفعل هنا يقدم تصور أسلوبيًّا يجسّدُ المعاني ويحرّكُ الفكرةَ.

([1]) البردوني:502/1.

([2]) الإعلال في اللُّغةِ: مصدر للفعل أعلّ، وعند عُلماء الصرفِ: تغييرُ حرفِ العلّةِ بقلبه أوحذفهِ أوإسكانه؛ بقصد التخفيف سواء أكان التغيير بين عليلين، أوبين عليل وصحيح، وهوثلاثة أنواع: إعلال بالقلب، وإعلال بالتسكين، وإعلال بالحذف. ينظر: معجم المصطلحات النحوية والصرفية:156-157.

([3]) البردوني: 514/1.

([4]) في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية: 301.

أمّا في نصِّ "حكايةِ سنين" فيصطبغُ الْفعلُ "طالَ" بِمَسْحةٍ حواريّةٍ مستندةٍ على الاستفهامِ، وذَلِكَ لِتقريب التَّصوّر المأسوي، عندَما يتساءَلُ الشَّاعِر [مجزوء الكامل]:-

كم طالَ عمرُ اليوم؟ لم لا يختفي قبل الأوانِ[1]

ينتجُ مِن مناقشتِنا السَّابقةِ القول: أَنّ بُنيةَ "فَعُلَ" على الرغم من ورودها على قلّةٍ في الديوان، إلّا أنّ حضورَها أسهمَ في مدِّ الصُّورةَ الشعريّةَ بإضافاتٍ دلاليّةٍ نابِعةٍ مِن أمرين؛ الأوّلُ: دِلالةُ الفعلِ العامّةِ بفهومها الصَّرفي المذكور. والثّاني: التّوظيفُ الفنّيُّ القائمُ على الانحرافِ الأُسلوبيّ الذي مِن خِلالِهِ "ترضخُ عَناصِرُ اللُّغةِ إلى تفاعُلٍ عُضويٍّ بِموجبِهِ تَنزاحُ الألفاظُ تبعًا لسياقاتِها في الاستعمالِ عَن معانيها الوضعيَّة"[2].

الْمَطلبُ الثَّاني: بِناء (فَعِلَ)

يردُ بناءُ (فَعِلَ) بفتح الفاء وكسر العين لازمًا ومتعدّيًا؛ قالَ الرضيُّ: "اعلمْ أنَّ فَعِلَ لازِمهُ أَكْثرُ مِن مُتعديّه، والْغالِبُ في وضعِهِ أَنْ يكونَ لِلأَعْراضِ مِنَ الوجعِ وَما يَجْري مجراهُ"[3]، وَقدْ أشارَ سيبويه إلى ذَلِكَ في كِتابِهِ، إِذْ يقولُ: "هذا بابٌ مَا جاءَ مِن الأَدواءِ عَلى مِثالِ وَجِعَ يَوْجَع وجعًا وهو وجِعٌ، لِتقارُب الْمعاني" [4].

وقبل الحديث عن اللازم والمتعدي في هذا البناء، جدير بنا ذكر أمر مهم يتعلق بهذا البناء عند اشتقاق المضارع منه، وذلك أن مضارع بناء "فَعِلَ" تتعاوره صيغتان: الأولى بفتح العين "يفْعَل" وهي التي استحوذت على أفعال هذا البناء في الديوان قيد الدرس، والأخرى: بكسر العين "يفعِل" ولم يرد من هذا البناء غيرُ فعلٍ واحد سنذكره في نهاية المطلب.

1- "فَعِلَ" مضارعه "يَفْعَلُ": وجاء في ديوان مدينة الغد لازمًا، ومتَعديًّا:

الأول: بناء فعِل اللازم:

ويُقصَدُ بِالْفِعلِ اللّازم، ما اقتصرَ على فاعلِهِ، ولمْ ويتجاوزْ إلى مفعولِهِ، وَقَدْ سُمّيَ "لازِمًا لِلَزومِهِ الْفاعِل، وَعدمِ انفكاكِه عَنهُ"[5]، وَمِنَ الأَفعالِ اللّازمةِ الّتي اسْتخدمَها الشَّاعِرُ في هذا البِناءِ، ما يأتي:

([1]) البردوني: 547/1.
([2]) الأسلوبية والأسلوب:58.
([3]) شرح شافية ابن الحاجب: 72/1.
([4]) الكتاب: 17/4.
([5]) شرح تصريف العزي: 90.

1-الْفِعْلُ "سَهِدَ" الّذي يَحْمِلُ دِلالةَ الأَلم، ويُصوّر الشَّاعِرُ مِن خلالِهِ معاناته، على نحو ما نجد في قوله [الكامل]:

وَسَهِدْتُ والْجُدرانِ تُصغى مثلما أُصْغي، وتسعلُ كالجريحِ السَّاهِدِ [1]

إذ نرى الفعلَ "سَهِدَ" في هذا البيت جاء على بِناء "فَعِل" وهو فعل لازمٌ اكتفى بمرفوعهِ "ضمير الرفع المتحرك"، ويدل على "قلّة النوم، ورجل سُهُدٌ إذا كان قليل النوم"[2]، إذْ يخبرُ الشاعِر عن معاناته في انتفاء النوم عنه في الجو الكئيب الذي يغطّي المجتمع اليمني من أقصاه إلى أقصاه، وقَد عزّزَ الشّاعِرُ هذِهِ الصَّورةَ بِتقابُلِ مادةِ "سَهَدَ" في صورتين متوازيتين على أطراف البيت؛ إذ وردت في الصدر بصورة "الفعل"، وفي نهايةِ العجزِ بِصورةِ "اسم الفاعل"، وهذا تلوينٌ فنّيٌ يُعرَفُ بلاغيًّا بِالتَّصدير؛ وهو: "أن يردُّ أعجازُ الكلامِ على صُدُورِه، فيدلُّ بعضهُ على بعضٍ"[3].

2- الفعل "سَخِرَ": وَمِنَ الدَّلالاتِ الّتي استثمرَ الشَّاعِرُ وجودُها الشَّعري في هذه الصَّيغةِ؛ الدِّلالةُ على السُّخريّةِ وَالاستهزاءِ، إِذْ نَجِدُ الفعلَ "سَخِرَ " في قولِهِ مِنْ نَصِّ " بينَ أُختينِ" ويَرْصُدُ الشَّاعِرُ مِن خلالِ هذا النَّص الْمشاعِرَ الّتي يخفيها رجلٌ ما تُجاهَ أُختِ زوجتِه، في لحظة انفلاتٍ نفسيّةٍ من وازعٍ أخلاقيٍّ، أو غيابِ الشعور بالنُبلِ والمروّةِ، فينقلُ الشَّاعِر هذا الْمشهدَ في قوله: [مجزوء الكامل]

أَيُطيقُ لَو سَخِرتْ بِهِ حَمْلَ القطيعةِ والملامة[4]

3-ضَحِكَ:

ونلمح في نفس النص، هذه الصيغة في الفعل "ضَحِك" الدال على الفرح والسعاد وربما الغواية في هذا السياق، في قوله:[مجزوء الكامل]

ضَحِكَتْ لَهُ يومَ الخميـ ـسِ، وضِحكةُ الأُنثى علامة[5]

([1]) البردوني: 424/1.

([2]) معجم مقاييس اللغة: 108/3.

(6) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 3/1.

([4]) البردوني: 520/1.

([5])البردوني: 520/1.

إنّ الفعلَ هُنا في هذا يكشف مشروع الغواية الذي لَمّح له في الأبيات السابقة عليه، فالضحكة هنا استحالت إلى علامة توحي بالتراضي، وعليه يمكن أن نقول: إنّ الفعل بهذه الصيغة مارس إلى جانب وظيفته الدلالية المعهودة عمليةَ الدفع بحبكة القصة في النَّصِّ إلى المتلقّي، إذا ما عَلِمنا أنّ كثيرًا من قصائِدِ البردوني تنفتحُ على الفنِّ القصصي، حتّى تغدو القصيدة قصةً بأحداثها وحوارها وشخصياتها.

4- الفعل "يَبِس": نحو قوله: [مجزوء الكامل]

يَبِستْ على السُّهدِ العيو نُ وأقْعد الزمنَ الكُساحُ [1]

فالتَّعبيرُ بـ"يَبِسَتْ على السُّهد العيونُ" في هذا البيتِ تعبيرٌ مجازيٌّ، يُقدِّمُ صورةَ الرّتابةِ، وَقَدِ اسْتدعَى الشَّاعِرُ في التَّعبير عن هذا الْمشهدِ الْكئيبِ ألفاظ " يبست، السُّهد، الزمن، الكساح" وهي ألفاظ تعمق الصورة المذكورة وتوحي بفقدان الأمل في إصلاحه، وذلك أنَّ معنى جمودِ الحياةِ واضحٌ فيها.

5- الفعل "عَمِيَ":

ومن هذا البِناء الفعلُ "عَمِيَ" وقد استخدمَهُ الشَّاعِرُ في البيت التالي ضمن بِناءٍ قصصيٍّ قائمٍ على الحدث والوصف والحوار، وقد صوّر الشاعِرُ مشاهدَ من أسمار قرية، وما يحدث فيها من صراعات بين الأشخاص، وهنا يتذكر المتسامرون ثأرَهُم القديمَ، فيهبّونَ في إصرارٍ للمضي في نَيلِ ثأرهم، تشيعهم هذه العبارة "التي وردت على سبيل الدعاء، يقول البردوني: [الخفيف]

إنَّها ساعَةٌ إليهِم فَكّرّوا عَمِيَتْ عَنكُمُو عُيونُ

6- ومِنَ الأفعالِ اللّازمةِ لهذا البناء كذلِكَ؛ الفعل "تعِبَ"، في قوله: [الطويل]

هُنا أو هُنا، يا زحفُ نرتاحُ **تَعِبنا** وأتعبنا المَدارَ المُسَلَّحا[3]

حيثُ جاءَ الفعلُ "تَعِبَ" على وزنِ "فَعِل" في معرض خطابه للزحف الثائر لجني قطاف ثورتهم المباركة، وقد أُسنِدَ إلى ضميرِ المتكلّمينَ، ليُشعِرَ بالرّوحِ الْجماعيّةِ لدى الثُّوارِ، وَأنَّ طريقَ الثَّورةِ طريقٌ طويلٌ ومليءٌ بِالصِّعابِ الّتي يتطلبُ أخذ الرّاحةِ لساعاتٍ مِن أجلِ مواصلةِ الطَّريق الحرّ.

([1]) البردوني: 545/1.
([2]) البردوني: 432/1.
([3]) البردوني: 535/1.

الثاني: الفعل المتعدي:

يُقصدُ بالفعلِ الْمُتعدّي، الفعلُ "الّذي ينصبُ بِنفسِهِ مفعولاً بِهِ، أو اثنين، أو ثلاثةً؛ مِن غيرِ أنْ يحتاجَ إلى مساعدةِ حرفِ جرٍّ، أو غيرِهِ ممّا يؤدّي إلى تعديةِ الفعل اللّازم"[1].

وَقَدِ اسْتَخْدَمَ الْبَرّدونيَ بِناءَ "فَعِلَ" متعديًّا في جملةٍ مِنَ الأفعالِ، منها مثلًا: "لَبِس" وهو من الأفعالِ الّتي تدلُّ على الامتلاءِ والاحتواءِ، ففي مقاييسِ اللُّغةِ لابنِ فارِسٍ "اللَّامُ وَالْبَاءُ وَالسِّينُ أَصْلٌ صَحِيحٌ وَاحِدٌ، يَدُلُّ عَلَى مُخَالَطَةٍ وَمُدَاخَلَةٍ"[2]، ولعل هذا المعنى أكثر شعرية من التعبير المباشر باللباس. لذا نجد الشاعر يستخدم هذا الفعل للوصول إلى درجة التأثير في المتلقي، من حيث إبراز هذا المعنى في سياقات شعرية مختلفة، حيث إن " الخاصيّةَ الأُسلوبيّةَ يمكنُ أن تُثيرَ انفعالاتٍ متعدّدةً ومتميّزةً تبعًا للسيّاقات التي ترِدُ فيها"[3]، فمن ذلك على سبيلِ المثالِ قولِه: [المتدارك]

أَنّى خَطَرَتْ لَبِسَتْ حَقَلاً مِنْ غَزلٍ، وَانْتَعَلَتْ حَقَلًا [4]

أتى الفعلُ "لَبِسَتْ" في البيتِ على وزنِ "فعِل" وقد تعدّى إلى المفعولِ بِهِ، وورد هنا في سياق يراد بهِ إِبْرازُ احتفاليّةِ الْمَشهدِ المؤنّسِ في رِحاب الطَّبيعةِ، وجاءت مقابلةُ الشَّاعِرُ بينَ الفعل "لبس" في الصدر، والفعل "انتعلت" في العجز، إمعانًا في إبراز الاحتفالية والاستعراضِ في حُقولٍ مَليئةٍ بِالخضرةِ والجمالِ.

وفي نصِّ " نحنُ وأعداؤنا" تخرُجُ دِلالةُ الفعلِ "لَبِسَ" مِن حقلِ الطَّبيعةِ إلى حقلِ الوطنِ، مصوّرةً خيبةَ الشَّعبِ وهو يرى ثورتَهُ تُسرَقُ مِنه، إذ تَلقّفهَا حُكمٌ عسكريٌّ أشدُ قمعًا لِحُريتِهِ، وكبتًا لتطلّعاتِهِ وآمالِهِ، لِذا يقول الشاعر مستاءً من هذه الحالةِ: [المتقارب]

وَلَكِن لَبِسنا رداءَ الأُباةِ وفي دَمنا الْمُستضامِ الهُلُوع [5]

([1]) النحو الوافي: 150/2.

([2]) مقاييس اللغة: 230/5.

([3]) الأسلوبية والأسلوب: 59.

([4]) البردوني: 476/1.

([5]) البردوني: 524/1.

فَفِي قولِهِ: "وَلَكن لَبِسْنَا..." إيحاءٌ بزيفِ ظاهرِ الشّعارات التي تدّعي الإباء والرفض، وفي قرارتها يسكن الهلوع، وكأنَّ البردوني هُنا يُريدُ أنَ يوحي لِلجماهيرِ بِأَنَّ مَن يستكينُ لِلخوفِ، لا يمكنهُ ارتداءَ لِباسِ الأُباة الشُّجعان الرافضين الذُّلّ مِن أيّ كانَ، ولعله بهذا التعبير يحاول استثارة همم الشعب، وإثارته للتمسك برداء الأُباة، والتفسير الشائع لهذا المنحى الأسلوبي الذي قام به الفعل (لَبِسَ) هو أنَّ الأسلوبَ شكّلَ "ضغطًا مُسلَّطًا على الْمُتقبّلِ بحيثُ لا يُلقى الخِطابَ إلّا وَقَد تهيّأَ فيهَ العناصرُ الضّاغِطةِ ما يزيلُ عَن الْمتقبّلِ حُريّة ردودِ الْفعلِ"[1]، ولعل المتقبّل عايش بنفسه العناصر الضاغطة، وهو استسلامه لحكمٍ شمولي، لم ينحز إلى تطلعات الوطن، بل أدخلها في سجنٍ آخر.

وفي نصّ "ثكلى بِلا زائرٍ" يعودُ الشَّاعِرُ إلى امْتِصاصِ ما في الفعلِ مِن إيحاءٍ وَظِلالٍ، فيورِدُهُ في سياقٍ قصصيٍّ مستندًا على الاستعارةِ، إذ يقولُ: [السّريع]

بناتُ عيسى وابنةُ المغربيّ لَبِسنا ألوانَ الرَّبيعِ الصّبيّ [2]

إِذْ تُحيلُ الاستعارةُ في قولِهِ "لَبِسْنا أَلْوانَ الرَّبيعِ" إلى البهجةِ الظّاهِرةِ على شَخْصيّاتِ الحِكايةِ الشَّعريّةِ – بناتِ عِيسى وابنةِ الْمَغْرِبيّ– بِمقْدِمِ الرَّبيعِ، وامتزاجهما بألوانه.

وَمِنَ الأفعالِ الّتي جاءَتْ عَلى هذا البِناءِ؛ الْفِعْلُ "عَهِدَ" الدَّالّ عَلى سابقِ المعرفة [3]؛ نحو قولِ الشَّاعِرِ: [الرَّمل]

يا ترى من أين نمشي؟ ها هُنا قام حيٌّ، وهُنا أرسى مصحْ
و**عهِدنا** منزلاً قزماً هُنا من ترى عملقهُ حتى طمحْ [4]

جاءَ الْفِعْلُ في الْبيتِ الأَخيرِ يواكِبُ رِحلةَ الشَّاعِرِ في ذاكرتِه، وَهُو يَسْتَرْجِعُ الْمَناظِرَ الْقديمةِ. وما آلَتْ الأمورُ إليهِ بِفعلِ الزّحف الْعمراني الذي اجتاح المساحات، ربما عَمَدَ إلى مُقارنةِ الماضي المجترّ في ذاكرتِهِ، والذي يمثّل البساطة والتوسع، بِالحاضِرِ الشاخِصِ أَمامَهُ الذي يمثّل الازدحام والتضييق،

(1) الأسلوبية والأسلوب: 81.

(2)البردوني: 528/1.

(3) ورد في لسان العرب في هذه الدلالة: "عهِدَ الشيء عرفه، ومن العهد أن تعهد الرجل على حال أو مكان.. وعهدته بمكان أي لقيته " لسان العرب: 313/3.

(4) البردوني: 494/1.

وقد أسهم الطّباق بين "قزم" و"عملق" في البيت الثاني بدورٍ كبيرٍ في رسمِ أبْعادِ الصّورة الشعرية في هذا البيت، وإبراز معنى المقارنة في ذهن المتلقي.

ومما جاء على هذا البناءِ أيضًا، الفعلُ " شَهِدَ" في قولِهِ: [الْخفيف]

وَالْمَصِيفُ الّذي نَراهُ كِباراً كَانَ ذاكَ الّذي شَهِدْنا صِغارا؟

وكذلك الفعل "أَلِفَ" في قوله [مجزوء الكامل]

وَهُنا تَحَدَّى الرُّعبَ، أَوْ دَارَاهُ، أو أَلِفَ المخاوِفْ [2]

يَضَعُ الشَّاعِرُ أمامَ بطل هذه الحكايةِ الشَّعرية خياراتٍ ثلاثة؛ إمّا مواجهة الرُّعبِ بالتّحدّي، أو مدارته دفعًا لبطشِه، أو التعايش مع المخاوف، فليس ثمَّ مخرجٌ رابعٌ يُلجَأُ إليه. وقد أراد أن يرسم معادلًا موضوعيًّا لِلشّعبِ اليمني الذي يواجه البؤس والشقاء والمخاوف.

وَمِنَ الأفعالِ الّتي وَرَدَتْ في الدّيوانِ على بناءِ "فَعِلَ":

الأفعالُ الّتي تَدُلُّ عّلى التّصويتَ، نحو: سمِعَ. والتحذير؛ نحو: حَذِرَ. والأدواءِ؛ نحو: تَعِبَ. ونُلاحِظُ أنَّ الشَّاعِرَ قَدْ وَظَّفَ هذِهِ الأَفعالَ في حُقُولٍ دِلاليّةٍ ثوريّةٍ متقاربةٍ، رَصَدَ مِنْ خِلالِها حِراكَ الشَّعبِ الْيمنيّ، وَمُحاولاتِهِ الثُّوريّة المستمرّةِ ضدّ التّخلُّفِ والاستبداد. فالأول في قوله: [المتقارب]

وَلِمّا **سَمِعْنَا** انْفِجارَ الشُّعوبِ أَفِقْنا نَرَى الْفَجرَ قَبلَ طُلُوع[3]

جاءَ الفعلُ "سَمِعَ" موحيًا بتأثُّرِ الشَّعبِ اليمنيّ بِمحيطِهِ الْعربيَّ الثَّائِرِ، وَقَدْ أَفادَ نسق التعدّي الفعل في وقوعه على مصدرِ الصَّوتِ، وهو "انفجار الشعوب"؛ للإيحاءِ بالمشاركةِ في الرّوحِ الثّوريّةِ الْمُتجسّدةِ في رفضِ الظّلمِ والاستبدادِ بمختلف صوره.

أمّا الفعلُ " حَذِرَ " فإِنَّ الشَّاعِرَ عزّزَ مِنْ خِلالِهِ الْمَوْقِفَ الثَّوريّ السَّابِقِ، إِذْ يَقولُ مُخْبِرًا: [المتقارب]

فحينَ انتوينا شروعَ المسيرِ حَذِرنا المغبّاتِ قبل الشُّروع[4]

([1]) البردوني: 512/1.

([2]) البردوني: 1/ 503

([3]) البردوني: 524/1.

([4]) البردوني:524/1

لَعلَّنا نُدْرِكُ مَمّا تَقدَّمَ الدّورَ الْجماليَّ الّذي نَهَضَ بِهِ بِناءَ "فَعِل"، حَيثُ أَسْهَمَ في تلوينِ الدّلالةِ بِموضوعاتٍ شعريّةٍ مختلفةٍ؛ طبيعيّةٍ واجتماعيّةٍ وثوريّةٍ. وَهُو في كُلّ ذَلِكَ يَمنحُ الْمَعنى بُعدًا جَماليًا، يَتحرّكُ في أُطُرٍ خياليّةٍ حينًا. وواقعية حينًا آخر، تُشكّلُ مِنْ خِلالِ ذَلِكَ مَعالِمِ التَّصويرِ الْفَنّي بِبعديهِ الْجُزئي وَالكُلّي.

2- **فَعِلَ" مضارعه "يَفْعِلُ":**

أَمَّا بِناءُ "فَعِلَ" الذي مُضارِعُهُ يجيءُ بالكسرِ، فهو بناء قليل بالمقارنة إلى البناء السابق، وأفعاله محصورة في اللغة بصفة عامة [1]، لذا لم يستخدم البردوني ديوان مدينة الغد غيرَ فعلٍ واحدٍ، وهو الفعل "ورِثَ" من قوله في نص " رائد الفراغ"[مجزوء الكامل]:

ماذا يقولُ لـ (مدفَنٍ) وَرِثَ الغباوةَ والسيادة([2])

جاء الفعل "وَرِثَ" على وزنِ "فعِلَ" وَمضارِعُهُ على وزنِ "يَفْعِلُ" حُذِفَتْ فاؤهُ مِن الْمُضارِعِ؛ مِنْ أجلِ تحقيقِ الْمُناسِبةِ الصَّوتيّةِ؛ إِذْ وَقَعَتْ بَينَ ياءٍ وكسرة العينِ.

مَمّا سَبَقَ نَخْلصُ إلى القولِ: أَنَّ صَيغةَ "فَعِلَ" أَسْهَمَتْ بِشكلٍ كبيرٍ في تَشكيلِ الْبُنيّةِ الدّلاليّةِ في النَّصِّ الشَّعري في ديوان (مدينة الغد) سواءٌ تِلكَ الْمعاني القياسيّةِ الأوليّة، أَو الْمعاني الشّعريّة الثّانويّة الّتي أَشَرنا إلى جانبٍ مِنها. وَلا يمكن في هذا الصّدد إغفالُ دورَ السّياقِ النصّي الذي أَحكمَ توليدَ المعاني، ونبّهَ على دورِها، فالكلمةُ "الْمفردةُ تَحْمِلُ مَعنى جديدًا منِ خِلالِ سياقِها"[3]. بِالإِضافةِ إلى ذَلِكَ يَلْعَبُ الانحرافُ الأسلوبيُّ دورًا آخِر، يتمثّلُ في إخراجِ أفعالِ هذا البناءِ مِن دِلالتِها الموضوعةِ لها في اللُّغةِ، إلى دائرةٍ شعريةٍ تتوسَّل بأدواتِ المجازِ، إِذْ إنَّ "الانحرافَ في اللُّغةِ الشَّعريّةِ لَهُ تأثيرٌ جَماليٌّ وفنّيٌّ مقصودٌ"[4].

([1]) قال صاحب شذا الصرف: "لم يرد في اللغة ما يجب كسر عينه في الماضي والمضارع إلا ثلاثة عشر فعلا، وهي: وَثِقَ به، ووَجِدَ عليه، أي: حزن، وَوَرِثَ المالَ، ووَرِعَ عن الشبهات، ووَرِكَ، أي أضطجع، وَوَرِمَ الجُرحُ، ووَرِيَ المخُّ، أي: اكتنز، ووَعِقَ عليه، أي عجل، ووفق أمره، أي صادفه موافقًا، ووَقِهَ له، أي سمع، ووَكِمَ، أي: اغتمَّ، وولي الأمر، وومق أي: أحب"، ينظر: 70.

([2]) البردوني:461/1.

([3]) صيغ الأفعال في ديوان أبي القاسم الشابي: 22.

([4]) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها: 52.

المطلب الثالث: صيغة "فَعَلَ":

يَتَميّزُ هَذا الْبِناءُ عَنْ قَسيميهِ – أَقْصُدُ "فَعِلَ" وَ"فَعُلَ" – بِالْكِثرَةِ مِنْ حيثُ الْعددِ، وَالْخِفّةِ في نُطقِ اللّفْظِ، وَتَعدُّدِ الْمعاني؛ وَقَدْ لاحظَ سيبويه هذهِ الْميزةَ في كلّ بِناءٍ مَفْتوحٍ؛ حيثُ قالَ: "وَليسَ شَيءٌ أَكْثَرَ في كَلامِهِم مِنْ فَعَل"[1]. وربّما يَرْجعُ ذَلِكَ إِلى فَتَحِ الْعينِ؛ وَهُو حَرْفٍ أَوْسَط، يَقولُ ابنُ مالِكٍ: "أَخَفُّ الْأَفْعالِ الثُّلاثيّةِ الْمَفْتُوحِ الْعينِ؛ لِأَنَّ الْفَتحةَ أَخَفُّ الْحَرَكاتَ، وَأَثْقَلُهَا الْمَضْمومِ الْعينِ؛ لِأَنَّ الضَّمّةَ أَثْقَلُ الْحَركاتِ. وَالْمَكْسُور الْعينِ مُتَوسّطٌ، لِأَنَّ الْكَسَرةَ أَقلُّ ثقلًا مِنَ الضَّمّةِ، وَأَقلُّ خفّةً مِنَ الْفتحةِ، فَتَرتّبَ عَلى هَذا أَن جَعَلَ مَضمومَ الْعينِ ممنوعَ التَّعدّي تَخْفيفًا، لِأَنَّ التَّعدّي يَسْتَدْعِي زيادةَ الْمُتعَدّى عليهِ، وَجَعَل عدمِ التَّعدَي في الْمَكْسُورِ الْعينِ أكثرَ مِنَ التّعدّي. وَكَثُرَ الأَمرانِ في الْمَفْتوحِ الْعينِ لِخِفّتِهِ"[2]. ونظرًا لِتلكَ الخفّةِ "لَمَ يَخْتصّ بِمعنىً مِنَ الْمعاني، بَلْ اسْتُعْمِلَ في جميعِهَا؛ لِأَنَّ اللّفظَ إِذا خَفَّ كثُرَ استعمالِهِ، واتّسعَ التّصرُّفُ فيهِ"[3]. يُضافُ إلى ذلكَ أنَّ أفعالَ هذا البِناءِ مِن "أكثرِ الأفعالِ عددًا، لِأَنَّهُ الْفعلَ الحقيقيّ الّذي يَدُلُّ غالبًا عَلى الْعملِ وَالحركةِ... لِذلكَ فَهو أكثرُ تصرُّفًا إِذْ تُقابِلَهُ ثلاثُ صيغٍ في الْمُضارِعِ"[4]، وَهيَ يَفْعُلُ بِضمّ الْعينِ، وَيَفْعِلُ بِكَسْرِها، ويَفْعَلُ بِفَتْحِها.

وَقَدْ وَجَدَ الصّرفيونَ أنَّ هذا الْبِناءَ يَدُلُّ عَلى دِلالاتِ "الْجمعِ، وَالتّفريقِ، وَالْإِعطاءِ، وَالْمَنعِ، وَالرَّضِاءِ وَالامْتِناعِ، وَالإيذاءِ، وَالْغَلَبةِ، وَالدَّفعِ، وَالتَّحويلِ، وَالتّحوّلِ، وَالاسْتَقرارِ، وَالسَّيرِ، وَالسَّترِ، وَالتَّجريدِ، وَالرَّمي، والإِصْلاحِ، وَالإِفْسادِ، والتّصويتِ، وِلِلنَّيابةِ عَنْ (فَعُلَ) في الدّلالةِ عَلى ما هُو مِنْ معانيهِ مِنَ الأَنواعِ الّتي لَمَ تُرِدْ مِنْهُ لِكثرةٍ مِنَ الْمعاني لا يَفي بِها الْحَصْرُ"[5]. وتعودُ هذه الكثرة في دلالات البناءِ إلى "خِفّةِ الْبناءِ وَاللّفْظِ؛ واللّفْظُ إِذا خَفَّ، كَثُرَ اسْتعماله، واتّسعَ التصرّفُ فيهِ، فَهو

(1) الكتاب: 37/4.

(2) شرح التسهيل: 439/3؛ ينظر كذلك: شرح المفصل: 434/1.

(3) شرح شافية ابن الحاجب: 70/1.

(4) التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث: 89.

(5) دروس التصريف: 62.

يَقَعُ عَلى ما كان عملًا مُرئيًّا، وَالْمُرادُ بِالمُرئِيِّ، ما كانَ مُتَعدّيًّا فيهِ عِلاجٌ مِن الّذي يوقِعُهُ بِالّذي يوقَعَ بِه، فيُشاهَدُ ويُرى"[1].

لا يخفى على القارئ في ديوان البردوني، استخدام الشاعر بناء "فَعلَ" بتصرفاته المذكورة، في سياقات شعرية متنوعة، تُضفي على الفعلِ بعدًا شعريًّا يحلّقُ به في مناحٍ دلاليّةٍ خاصة تقتضيها لغته الشعرية التي عاجة ما يؤطرها بأطر قصصية درامية، من ذلك الفعل "خَنَقَ" حيث أخرجه الشاعر في أسلوبيًّا لافِتًا بانحرافه عن المعنى الحقيقي، يقول البردوني:[مجزوء الكامل]

لَمَّا أَغرْتَ خَنَقْتَ في رِجْليكَ ضُوضَاءَ الإغارة[2]

في هذا البيتِ نَرى الْفعلَ "خَنَقَ" وهو مفتوح العين؛ جاءَ ضمن نسق استعاري، يجسد معنى الحركةِ والتشخيص. الملمح الأسلوبي هُنا يشي يخلع على الفعل قوة دلالية وعاطفية، فالأسلوبية تُعنى بـ "تتبع ملامح الشحن العاطفي في الخطاب بوجه العموم، من حيث استخدام اللغة بشكل متجدد"[3].

وَقَدْ أَكْثَرَ الشاعرُ في ديوانِ "مدينة الغد" من هذا البناءِ، وَلَعلَّ هذا يعودُ إلى أنَّ الشّاعِرَ وَجَدَ فيه الخفّةَ الصَّوتيّةَ، والتّنوعُ الدِّلاليّ الملائم إلى حدٍّ بعيدٍ صدقِ التَّعبيرِ عَن القضايا الاجتماعيّة، وهمومه الذاتيّة، علاوةً على إدخاله في أسلوبٍ دراميٍّ قائمٍ على الوصف والحوار والشخصنة؛ إذ تدورُ أَغلبُ معانيهِ في فلكِ الإنسانِ اليمنيّ البسيطِ، وتصويرِ آلامه وآمالهِ، خصوصًا في تِلكَ الفترة التي أَعْقَبَتِ الثّورةِ، لِذا نَراهُ في مطلع الدّيوان ينشدُ قائلاً: [الخفيف]

هذِهِ الْحُروفُ الضَّائعاتُ الْمَدى ضيّعتُ فِيها الْعُمْرَ، كي لا تَضيعُ
إليـــكَـــهـــا يا قـــارئِـــي إنَّـــها علـى مَـآسـيـها عذابٌ بديعُ[4]

حقًّا إنَّها حروفٌ يكشِفُ بها رؤيتَهُ الجماليّةَ لِحركةِ المجتمع اليمني، وتقلُّباتِه التَّاريخيّة والسَّياسيّة والاجتماعيّة؛ يبوحُ مِن خلالها بما حكَّ في ضميرِهِ مِن شعورٍ تجاه وطنٍ أثخنهُ الجِراحُ، تتحطّم آمال أفراده على صخرة الألم التي تزدادُ قسوةً كُلّما زاد تطّلعهم إلى الانعتاق والحرية.

(1) شرح المفصل: 434/1.
(2) البردوني: 489/1.
(3) البلاغة والأسلوبية: 205.
(4) البردوني: 416/1.

وقَد اسْتخدمَ البردّونيّ هذا البِناءَ في ديوانِه قيد الدرس، على النَّحو الآتي [1]:

1- ما قياسُ مُضارِعِهِ الْكسرُ، وَهُو أَرْبَعةُ أَنواعٍ:

أ- ما فاؤُهُ واوٌ: نَحو: وَجَدَ [2]، وَقَفَ [3]، وَصَلَ [4]، وَلَدَ [5].

ب- ما عينُهُ ياءٌ: مِثلُ: باعَ[6]، جاءَ[7]، غابَ[8]، زادَ[9]،مالَ[10]، صاحَ[11]، سارَ[12]، مادَ[13].

ت- ما لامُهُ ياءٌ، مِثلُ: حَكَى[14]، أَتى[15]، هَذَى[16]، رَمَى[17]، مَضَى[18]، مَشَى[19]، هَمَا[20]، نَوى[21]، جَنى[22]، جَرَى[23]، سَرَى[24]، هَوَى[25]، زَوَى[26]، رَوَى[1]، ذَوَى[2]، نَفَى[3].

([1]) ينظر: فتح الأقفال وحل الإشكال بشرح لامية الأفعال: 57/1.
([2]) البردوني: 489/1.
([3]) البردوني: 525/1.
([4])البردوني:526/1.
([5]) البردوني1:/477،470.
([6]) البردوني: 417/1، 430، 438، 488.
([7]) البردوني: 489/1، 520، 522، 522، 529.
([8])البردوني: 450/1، 490، 502.
([9])البردوني: 469/1، 521.
([10]) البردوني: 484/1.
([11]) البردوني: 519/1، 529.
([12])البردوني:534/1.
([13]) البردوني: 545/1.
([14]) البردوني: 418/1، 447، 476، 478، 476، 520.
([15]) البردوني: 447/1، 463، 507، 521، 525، 530، 531.
([16]) البردوني: 418/1.
([17]) البردوني:446/1، 518، 547، 549، 549.
([18]) البردوني:464/1، 493، 496، 501، 508، 518، 540، 546، 552.
([19]) البردوني:465/1، 567، 548، 549، 551، 508.
([20]) البردوني:500/1، 503، 503.
([21]) البردوني:521/1.
([22]) البردوني: 225/1.
([23]) البردوني: 529/1، 524، 544.
([24]) البردوني:545/1.
([25]) البردوني:550/1.
([26]) البردوني:550/1.

ث- الْمُضاعِفُ اللّازِمُ، مِثلُ: رَفَّ[4]، هَشَّ[5]، قَصَّ[6]، ضَنَّ[7]، رَفَّ[8]، دَبَّ[9]، كَلَّ[10]، هَمَّ[11]، ضَجَّ[12].

2- ما قياسُ مُضارِعِهِ الضَّمُّ، وَهُو أَرْبَعةُ أَنْواعٍ، وَرَدَ في ديوانَ مدينةَ الغدِ مِنهُ ثلاثةُ أنواعٍ هي:

أ- الْمُضاعِفُ الْمُعدّي، مِثلُ: مَدّهُ[13]، رَدَّ[14]، بَثَّ[15]، حَثَّ[16]، لَفَّ[17]، شَدَّ[18]، نَمَّ[19]. وَالْمُلاحظُ أَنَّ هذِهِ الأَفْعالَ مُتَعدّيةً مُوافِقةً لِلقياسِ الّذي يَجْعَلُ مُضارِعَ فِعلٍ مَضمومِ الْعينِ مَا كانَ مُضاعَفًا مُعدّيًّا، وَقَد خَرَجَ عَلى هذا القياسِ جُملةُ أَفعالٍ حَصَرَها بعضُ شُرّاحِ اللّاميّةِ في ثمانيةِ وَعشرينَ فِعْلًا[20]. وَمِنْ هذِهِ الأَفْعالِ وَرَدَ في ديوانِ "مدينة الغد" فعلٌ واحِدٌ هُو "مَرَّ" [21]، حيثُ تكرّرَ ثلاثَ مراتٍ، في نصِّ "كانت وكانِ"، يقول البردوني: [البسيط]

وَ**مَرَّ** عَهدٌ كَعُمرِ الحُلُمِ يَرْقُبُهُ مَتى يَعودُ؟ يُمَنّيهِ ويخْتلَفُ [22]

([1]) البردوني: 503/1.
([2]) البردوني:455/1
([3]) البردوني: 508/1.
([4])البردوني: 484/1.
([5])البردوني:422/1.
([6])البردوني: 454/1.
([7])البردوني: 485/1.
([8])البردوني: 467/1.
([9])البردوني: 502/1، 488.
([10]) البردوني: 488/1.
([11])البردوني: 503/1.
([12])البردوني: 486/1.
([13])البردوني: 437/1، 453، 484، 501.
([14])البردوني:446/1.
([15])البردوني:،478/1.
([16])البردوني:488/1.
([17])البردوني:550/1، 529.
([18])البردوني:485/1.وهذا الفعل من الأفعال المتعدية ذات الوجهين وهي خمسة أفعال أشار إليه ابن مالك في لاميته بقوله:
....وعِ ذا وجهين (هرَّ) و(شدَّ) (علّه عللا)
أي هي: هرَّ، وشدَّ، وعلَّ، بتَّ، نمَّ.. ينظر لامية الأفعال بشرح ابن الناظم، ص32، وفتح الأقفال وحل الإشكال78/1.
([19]) البردوني:417/1وهوأيضا من الأفعال المذكورة في الهامش السابق.
([20]) ينظر: فتح الأقفال وحل الإشكال: 80/1
([21])البردوني: 454/1، 486، 501.
([22]) البردوني: 454/1.

أمَّا نصُّ "أصيلُ القريةِ" فَنَقرأُ قولَهُ مسندًا الفعلَ إلى ضميرِ الجمعِ: [المتقارب]

ومروا كحقلٍ تلُمُّ الرياحُ وُريقاتِهِ، وتميلُ الثَمرْ [1]

وفي نصِّ "كلمة كلِّ النهار" يرد الفعل في سياق ثوري صاخب، نقرأ قول الشاعر في هذا السياق: [البسيط]

ومرَّ عام جحيمي روائحُهُ دمٌ، بِحَشرجةِ البترولِ متّزِرُ [2]

ب- ما عينُه واوٌ؛ مِثْلُ: عَادَ [3]، ذَابَ[4]، حَامَ[5]، خَانَ[6]، زَارَ[7]،مَاجَ[8]، صَالَ[9]، جَالَ[10]، مَاتَ[11]، لاحَ[12]، كَانَ[13]، قالَ[14]، خاضَ[15]، جاعَ[16]، راحَ[17]، ثارَ[18]، باحَ[19]، غاصَ[20]، ناشَ[21]، لاكَ[22]، قادَ[23]، ناحَ[24]، صاغَ[25].

([1]) البردوني: 486/1.
([2]) البردوني: 501/1.
([3]) البردوني:423،422/1، 424، 432، 442، 443، 447، 448، 452، 457، 458، 488، 488، 492، 510، 512، 521، 521، 542.
([4]) البردوني: 451/1، 523.
([5]) البردوني: 450/1، 484.
([6]) البردوني:451/1، 487، 519.
([7]) البردوني:451/1، 493، 521.
([8]) البردوني: 470/1.
([9]) البردوني: 474/1.
([10]) البردوني: 474/1.
([11]) البردوني: 531/1،502،524،488، 535، 536، 538
([12]) البردوني: 490/1، 534
([13])ا لبردوني: 520/1،517،513،508،500، 522، 525،523 549،542،541،539،538،535
([14]) البردوني: 502/1، 521، 525، 518، 535.
([15]) البردوني: 507/1.
([16]) البردوني: 524/1
([17]) البردوني.524/1، 534، 528، 530.
([18]) البردوني: 524/1.
([19]) البردوني: 547/1.
([20]) البردوني: 551/1، 546.
([21]) البردوني: 475/1.
([22]) البردوني: 431/1.
([23]) البردوني: 528/1، 535.
([24]) البردوني: 543/1.
([25]) البردوني:544/1.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

ج- ما لامُهُ واو، نحو: دَنَا[1]، هَفَا[2]، جَثَا[3]، سَهَا[4]،رَنَا[5]، غَدَا[6]، دَعَا[7]، صَفَا[8]، خَلَا[9]، شَذَا[10]، شَدَا[11]، لَهَى[12]، بَدَا[13]، جَلَا[14]، نَجَا[15]، مَحَا[16]، عَلا[17]، غَفا[18]، زَقا[19]، زَكا[20]، تَلا[21].

د- ما كانَ صحيحًا: أي ما سَلِمَتْ أصُولُهُ مِن أَحْرُفِ الْعلّةِ.

الْفعلُ	جَمَدَ	غَرَبَ	صَمَتَ	بَذَرَ	رَكَضَ	ذَكَرَ	هَرَبَ	شَعَرَ	حَشَدَ	فَرَشَ
الصّفحة	438	510، 552	514	524	535	524	530	524	544	552

جدولٌ يوضّحُ تكرارَ الْفعلِ الصَّحيحِ

3- ما قياسُ مُضارِعِهِ الْفَتحُ: تُفْتَحُ عينُ مُضارِعِ (فَعَلَ) المفتوح الحلقيّ العينِ أو اللّام باتفاقٍ مِنَ الكِسائي وغيرِهِ، وحروفُ الحلقِ ستةٌ: الهمزةُ والهاءُ والحاءُ والخاءُ والعينُ والغينُ[22]؛ "لِأَنَّ حروفَ الحلقِ

(1) البردوني:1/442، 441، 448، 463،486،433،420، 548،521،521،467.
(2) البردوني:1/421، 463، 551.
(3) البردوني:1/443، 455، 478.
(4) البردوني:1/446.
(5) البردوني:1/463، 467، 551.
(6) البردوني:1/467.
(7) البردوني:1/521،515،464، 548.
(8) البردوني:1/463.
(9) البردوني:1/495.
(10) البرودني:1/477.
(11) البردوني:1/551.
(12) البردوني:1/519.
(13) البردوني:1/520.
(14) البردوني:1/525.
(15) البردوني:1/531.
(16) البردوني:1/458، 542.
(17) البردوني:1/543، 546، 550،550.
(18) البردوني:1/552.
(19) البردوني:1/545.
(20) البردوني:1/486.
(21) البردوني:1/544.
(22) فتح الأقفال وحل الإشكال:99.

تؤثرُ الْفتح، لِلتّقارُبِ الْمخرجيّ، واقتصادًا لِلجُهدِ النُّطقيّ"[1]. وَقَدِ اسْتخدَمَ البردّوني في ديوانِ "مدينةِ الغدِ" هذِهِ الأفعالِ عَلى النَّحو الآتي:

أ- ما عينُهُ حرفُ حلقٍ: وتكرّرَ هذا البناءُ في الدّيوانِ إحدى عشرةَ مرةٍ، بِحسب الجدولِ الآتي:

الفعلُ	سَأَلَ	رَحَلَ	ذَهَلَ	نَأَى	دَهَا	وَأَدَ	ذهَبَ	طَحَنَ
الصّفحة	421، 437 .468	423	425	441، 509	460	460	460	508

ب- ما لامُه حرفُ حلقٍ:

أمّا ما كانَ لامَهُ حلقيٍّ فيتمثّلُ في الأفعالِ الآتيةِ: "لَمَعَ"[2]، "جَرَحَ"[3]، "مَنَحَ"[4]، "قَطَعَ"[5]، "نَفَحَ"[6]، "نَزَحَ"[7]، "طَمَحَ"[8]، "جَمَعَ"[9]، "نَجَحَ"[10]، "زَرَعَ"[11]، "سَلَخَ" [12]، "لَمَحَ"[13]، "بَدَأَ"[14]، "نَبَحَ"[15]، "شَاءَ"[16]، "سَمَحَ"[17]، "جَرَحَ"[18].

الْمَبْحَثُ الثَّاني

([1]) المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة للصرف العربي:66.
([2]) البردوني: 1/544،441.
([3]) البردوني:1/459.
([4]) البردوني:1/460.
([5])البردوني: 1/461.
([6]) البردوني: 1/494.
([7])البردوني: 1/ 494.
([8]) البردوني: 1/494.
([9]) البردوني: 1/495.
([10]) البردوني: 1/497.
([11]) البردوني:1/ 519.
([12]) البردوني:1/ 520.
([13]) البردوني:1/520، 544.
([14]) البردوني:1/ 532، 534، 538.
([15]) البردوني:1/ 545.
([16]) البردوني:1/ 550.
([17]) البردوني:1/ 458.
([18]) البردوني:1/458.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

الْفِعْلُ الْماضيّ الرُّباعيّ الْمُجرّدُ "في ديوان مدينة الغد "

يُقصدُ بِالفعلِ الْماضي الرُّباعي الْمُجرّد، ما كانت أَحْرفُهُ الأصليّة أربعةً، وَليسَ لَه غيرُ بناءٍ واحِدٍ، هُو: فَعْلَلَ، مِثْلُ: لَمْلَمَ، غَمْغَمَ، زَغْرَدَ، وَيُلاحَظُ أَنَّ بِنيتَهُ تَتَشكّلُ مَن "هيئةٍ واحِدةٍ بِالْفَتحاتِ مَعَ سُكونِ الثَّاني لِينجبرَ ثِقلُ الرُّباعيّ بِخِفّةِ الْفتحاتِ والسُّكونِ، ولا يصحُّ فتحُ الكُلِّ لِامتناعِ تَوالي أَربع حركاتٍ"[1]، وَيكونُ "مُتعدّيًّا غالِبًا؛ نَحوَ: (دَحْرَجَ، وطَمْأَنَ، وبَعْثَرَ) وَقَدْ يكونُ لازِمًا؛ نَحوَ: حَصْحَصَ..."[2] وَغَمْغَمَ، وَزَغْرَدَ.

إِنَّ هذا البِناءَ استخدمَهُ الشَّاعِرُ في أَربعةِ مواضعَ مِنَ الدّيوانِ، مِثلَ قولِهِ في نصٍّ كانَ وكانَت"[البسيط]

وقِصّةٌ **لَمْلَمَ** التاريخُ أحرفها فاستضحكَ الحبر في كفَيهِ[3]

ففي صورةِ الفعلِ "لَمْلَمَ" تمثيلٌ لِحركةِ التَّاريخِ، وردّةِ فعلِهِ تُجاه الْقصّةِ الْعجيبةِ الّتي اسْتَضحكَ الحبرُ والصّحفُ حدثُها، والصَّورة هُنا تجسيدٌ لحركةِ التَّاريخ وإحاطتِه بأطرافِ الحكايةِ مِن أوّلها، وقَد جاءَ توظيفُ الاستعارةِ مُتمّمًا لرسمِ أبعادِ هذهِ الصّورة الحركيّة، وما الاستعارةُ سوى "عمليةِ خلقٍ جديدٍ في اللُّغةِ، ولُغةٌ داخِلُ لغةٍ، فيما تُقيمه مِن عِلاقاتٍ جديدةٍ بيَ الكلماتِ، وبِها تحدثُ إذابةٌ لِعناصِرَ الواقعِ لإعادةِ تركيبها من جديدٍ"[4].

وفي النصّ نفسِهِ يَسْتَخْدِمُ الشَّاعِرُ صيغةَ "فَعْلَلَ" مُتَمثّلة بالفعلِ "غَمْغَمَ" إذ أنشدَ قائلًا: [البسيط]

و**غمغمَ** الشارعُ المهجورُ: مَن كما تخطّر تلٌّ مائجٌ ترفُ[5]

ما زالَ البُعدُ الاستعاريّ يَمدُّ النّصَّ الشّعري بصورةٍ حركيّةٍ تُجسّدُ حالةَ الترقّبِ التّطلّعِ في الشَّارِعِ المهجورِ إلى الأصواتِ والخطراتِ، وأدّى الفعل "غمغم" تقديم المعنى تقديمًا تصويريًّا يبثُّ الحركة في الشارع الجامد المهجور، ويأنسه، فأضحى الشاعر يغمغم. على السبيل التعبير الكنائي.

([1]) عنقود الزواهر في الصرف: 341.
([2]) الصرف العربي أحكام ومعان:24.
([3]) البردوني: 450/1.
([4]) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث:99.
([5]) البردوني:452/1.

وفي نصَّ "كلمة كُلِّ النَّهارِ" يحملُ الفعلُ الرُّباعيُّ الْمُجرّدُ بُعدًا ثوريًّا، عبّر البردّوني مِن خلالِه عَنْ بهجةِ الْمواطنِ اليمنيّ على اختلافِ تكويناتِه الاجتماعيّة وتوجهاتِه الأيديولوجيّة بيومِ الاستقلالِ: [البسيط]

فهنأتْ جارةٌ أخرى وهنّأها جارٌ، و**زغردت** الشُّرفاتُ والجُدُرُ
وهاهُنا **غمغمَ** التَّاريخُ: أين أنا؟ مَنْ قائدُ الزَّحفِ.. سيفُ الله أو عُمَرَ[1]

والشّاهِدُ في قولِه "زَغْرَدَ " و"غَمْغَمَ" حيثُ نَرى الْفِعْلَ الرُّباعيّ يَحملُ دِلالةَ البُشرى والبهجة، وقد استخدمَ علامةً صوتيّةً نابِعةً من التّكوين الثّقافيّ لِلمجتمعِ اليمنيّ؛ وهي الزّغردةُ، إذْ رَصَدَ الشَّاعِرُ هذا الشُّعور الجمعي من صميم طبقات المجتمع، ولعله يشير هنا بهذه العلامة "الزغردة" إلى دور المرأة في رسم معالم بهجة الشعب بالانعتاق من الجور والتّعسّفِ.

وفي نصّ " ثَكلى بِلا زائرٍ" وردَ بِناءُ الفعلِ الرُّباعيُّ الْمُجرّدُ ضمنَ مشهدٍ كُلّيٍّ، يرصدُ المشاعر الإنسانية التي تنتاب الثكلي عشية العيد، إذ قدّم الفعل لقطةً مِن لقطاتِ مشهدِ العيد في المجتمع اليمني. يقول البردوني: [السريع]

وَ**ثَرْثَرَ** الْمِذياعُ مِلءَ الْمَدَى: يا عِيدُ يا عِيدُ وَلَمْ يَتْعَبِ[2]

يَحْمِلُ التركيبُ "ثَرْثَرَ الْمِذياعُ" علامةً اجتماعيّةً لافِتَةً، تُؤذنُ بمقدمِ العيدِ في مجتمع تلك الفترة، حيثُ كانَ الْمذياعُ وسيلةَ الإعلامِ الأُولى الّتي تَخترقُ الْجبالِ والسّهولِ، والأوديةِ والسّواحِلِ، حاملةً البُشرى بِالعيدِ؛ تَتصدرها أُغنيةُ "يا عيدُ" الَتي تَصدحُ بها حنجرةُ الْفنَّانِ اليمنيّ الْمرحوم الآنسي.

نَسْتَنْتِجُ ممّا سبقَ أنَّ الشَّاعِرَ أَستطاعَ استخدام الْفعلَ الرُّباعيّ استخدامًا فنيًّا رائعًا، يتمثل في بثِّ الْحَرَكةِ الدّراميّةِ في مشاهدِه التي يقدمها للمتلقي في القصيدة، إذ يضعها في قوالب الحكاية الشعرية، خصوصًا على مستوى تفصيلِ الحدثِ اليوميّ في الرّيفِ اليمنيّ. وبذلك جاءَ النصُّ الشعريُّ مشبّعًا بعناصِرَ السّردِ الْقَصصيّ، إذ جاءَتْ دِلالاتُ الأَفْعالِ الحاملةِ لِأحداثِ الحكايةِ مألوفةً منطقيّةً قابلةً للتّحقُّقِ أو تصديقِ إمكانيةِ وقوعها سابقًا، ثُمّ كانت تِلكَ الأفعال الّتي استخدمَها الشَّاعِرُ مجازيةً مُحققةً لخيالٍ محضٍ، عبرَ تراكيبَ وإحالاتٍ شعريّةٍ خالِصةٍ غيرِ قابلةٍ للوقوعِ إلّا تَخيُّلًا في ذهنِ الْمُتلقي، مِثْل:"

([1])البردوني: 501/1.

([2]) البردوني: 529/1.

ثَرْثَرَ الْمِذياعُ"، وَ"غَمْغَمَ الشّارِعُ"، و"زَغْرَدَتِ الشُّرفاتُ" وَقَدْ رَأْينا الشَّاعِرَ يعمدُ إلى تركيبِ الصّورة في الْحِكايةِ الشِّعريّةِ بوجهين: واقعيٍّ وخياليٍّ، ولا يلبث في كثير من الأحيان أن "يمزجَ بينَ هذينِ الوجهينِ داخلَ النَّص الشَّعريّ أو الْمشهدِ الواحدِ، مرتفعًا بِالواقعيّ إلى أُفقِ الجماليّ، مؤسِّسًا لِلجمالي بإمكانِهِ واقعيًّا"[1].

خَاتِمَةٌ:

في خِتامِ هذِه الْمقالةِ نُدْرِكُ تمامًا أَنَّ شعريّةَ الْفعلِ الْماضِي تَتَجلّى في الدّيوانِ قيدَ الدّرسِ مِن خِلالِ التّوظيفِ الشّعري الواعِي الّذي قامَ بَه الشَّاعِرُ عبدُ اللهِ البردّونيَ، حيثُ ظَهَرَ هذا التّوظيفُ في نسيجِ الْمتنِ الشّعريَ مُدلِّلًا وَحامِلًا رؤيةِ الشّاعِرِ الجماليّةِ.

فَعَلى مُستوى بِناءِ "فَعُلَ" الّتي تَدُلُّ على الطّبائِعِ، فلم يردْ هذا البناء كثيرًا في الدّيوان، بل اقتصر على فعلينِ هما: "طالَ" وَ"قَرُبَ"، وقد استغلَّ الشَّاعِرُ ما فيهِما من نفسٍ شعريٍّ يشعُّ مِن خِلالِ التّصويرِ الْمجازي القائمِ على الاستعارةِ.

وتُظْهِرُ نتائجُ البحثِ استخدام الشَّاعِرِ بِناء "فَعِلَ" في سياقاتٍ شعريّةٍ متنوعةٍ بحسبِ الْموقفِ الشَّعوريّ والوجدانيّ، إذْ رسمَ بها لوحات شعرية جميلة؛ فمن ذلك: سَهِدَ، ولَبِسَ، وعَهِدَ، وشَهِدَ، وأَلِفَ، حذِرَ، وتَعِبَ، وسَخِرَ، وضَحِكَ، بَئِسَ، وعَمِيَ.

أمّا بِناءُ "فَعَلَ" فنظرًا لما يتصف به هذا البناء من توسعّه في دِلالاتٍ متنوعة، وكثرةِ مادتهِ في اللُّغةِ، واستيفاءِ صورتِهِ الشَّكليّةِ؛ أي: الأوجه الثّلاثةِ في مُضارِعِه، فإنَّ الشَّاعِرَ قد استخدمه بكثرة يفي ديوانه، إذ وَضَعَ هذه الأفعالَ في سياقاتٍ دراميّةٍ نابعةٍ مِن صميمِ تجربتِهِ الشَّعريّةِ الْمُتعلّقةِ بوطنِهِ ومجتمعِهِ، ورؤيته الجمالية للمواقف الإنسانية، وتعبيره عن واقعه الاجتماعي، يندرج الفعل ضمن بنية الصورة الجزئية التي تلتحم مع المشهد التصويري الكليّ.

وأظهر البحث أن استخدام الشاعر لبناء الفعل الرباعي المجرد، لا يبتعد عن مقاصده الشعرية ورغبته في التقديم الفني عبر لغته الشعرية المكثّفة، فجاء بناء الفعل موافقا لخلق الصورة الشعرية، يؤازر بدلالته الجو الفني الذي وجد من حوله.

([1]) ينظر: تجليات السرد في الشعر العربي الحديث: 211.

إنَّ الأفعالَ المجرّدة – بِحسبِ ما كشفَ عنهُ البحثُ – جاءَتْ متناسقةً مع التّصويرِ الفنّي الحداثيّ في شعرِ البردوني خصوصًا في هذا الديوان، فَلَمَسْنا خِلال قِراءتنا له، ذلكَ النّفسُ الشّعري الرابطِ لمادة الفعل بتركيب الصورة الفنية؛ سواءً في أكانَ التّكوين الجزئي المعتمد على آليات المجاز، أم في التّكوين الكُلّيّ المتمثل في المشاهد الدراميّة، والأحداثِ القصصيّة، والحوارات الظريفة الذي يجريها الشّاعرُ على ألسنةِ أبطاله، الذين عادةً ما يكونون من طبقات الشعب الدنيا، التقطته أذن الشاعر المتخيلة، فصاغتهُ قصيدةً منشدةً بأوزانٍ عذبةٍ وقوافٍ مستساغة.

المصادر والمراجع:

إبراهيم، مرفث إبراهيم علي. أبنية الفعل الثلاثي في ديوان يزيد بن الطثرية. أسيوط: مجلة كلية الشريعة والقانون المجلد 31، العدد1، 2019.

الأثير، ضياء الدين بن. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: دكتور أحمد الحوفي، دكتور بدوي طبانة. القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت.

الأزهري، مُحَمَّد بن أحمد بن. تهذيب اللغة، تحقيق: مُحَمَّد عوض مرعب. بيروت: دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، 2001.

الاستراباذي، رضي الدين مُحَمَّد بن الحسن. شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبدالحميد وآخرون. بيروت: دار الكتب العلمية، 1982.

الإشبيلي، علي بن مؤمن بن عصفور. الممتع الكبير في التصريف. بيروت: مكتبة لنبان، الطبعة الأولى، 1996.

الإفريقي، مُحَمَّد بن مكرم بن منظور. لسان العرب. بيروت: دار صادر، الطبعة الثالثة، 1413هـ.

البردوني، عبدالله. مجموعة الأعمال الشعرية الكاملة. صنعاء: مكتبة الإرشاد، الطبعة الرابعة، 2009

البكوش، الطيب. التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث. تونس: المطبعة العربية، الطبعة الثالثة، 1992.

الجياني، جمال الدين أبوعبدالله مُحَمَّد بن عبدالله بن مالك. شرح بدر الدين على لامية الأفعال. القاهرة: دار عمر بين الخطاب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2010 .

الجياني، مُحَمَّد بن عبد الله، ابن مالك الطائي. شرح التسهيل لابن مالك، تحقيق: د. عبد الرحمن السيد، د. مُحَمَّد بدوي المختون. هجر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1990.

الحملاوي، أحمد بن مُحَمَّد بن أحمد. شذا العرف في فن الصرف. القاهرة: دار الكيان، د.ت.

الخفاجي، صباح عباس سالم. الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس. القاهرة: جامعة القاهرة، 1978.

الزنجاني، أبو المعالي عبدالوهاب بن إبراهيم. تصريف العزي، تحقيق: أنور بن أبي بكر الشيخي. جدة: دار المنهاج، الطبعة الأولى، 2008.

السامرائي، إبراهيم. في لغة الشعر. عمّان: دار الفكر للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

السامرائي، مُحَمَّد فاضل. الصرف العربي أحكام ومعان. القاهرة: دار ابن كثير، الطبعة الأولى، 2013.

الصباغ، رمضان. في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية. الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2002.

العدوس، يوسف. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1997.

القوشجي، علاء الدين علي بن مُحَمَّد. عنقود الزواهر في الصرف، تحقيق: د. أحمد عفيفي. القاهرة: مطبعة الكتب المصرية، الطبعة الأولى، 2001.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة ففي محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل، د.ت.

الكردي، عثمان بن عمر بن أبي بكر بن الحاجب. الشافية في علم التصريف، تحقيق: حسن أحمد العثمان. مكة: المكتبة المكية، الطبعة الأولى، 1995.

اللبدي، مُحَمَّد سمير نجيب. معجم المصطلحات النحوية والصرفية. بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، 1985.

المسدّي، عبدالسلام. الأسلوبية والأسلوب. طرابلس: الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، 1983.

المصري، بهاء الدين عبدالله بن عقيل. شرح ابن عقيل، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة: دار التراث، الطبعة العشرون، 1980.

المصري، شوكت. تجليات السرد في الشعر العربي الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 2015.

المهندس، كامل ووهبة، مجدي. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، 1984.

الموصلي، عثمان بن جني. الخصائص، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار. القاهرة: المكتبة العلمية، د.ط، 1952.

الموصلي، يعيش بن علي بن يعيش. شرح المفصل للزمخشري، تحقيق: الدكتور إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 2001.

الورقي، السعيد بيومي. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. الاسكندرية: دار المعارف، الطبعة الثانية، 1983.

بحرق، مُحَمَّد بن عمر. فتح الأقفال وحل الإشكال بشرح لامية الأفعال، تحقيق مصطفى النحاس. الكويت: كلية الآداب، جامعة الكويت، 1993.

بهار، عفاف موسى نظير. صيغ الأفعال في ديوان أبي القاسم الشابي. غزة: جامعة الأزهر، 2016.

تليمة، عبد المنعم. مداخل إلى علم الجمال الأدبي. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، د.ط، 1978.

ربابعة، موسى. الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها. إربد: دار الكندي، الطبعة الأولى، 2003.

سلوم، تامر. نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1983.

سليمان، فتح الله أحمد. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية. القاهرة: مكتبة دار الآداب، الطبعة الأولى، 2004.

سيبويه، عمر بن عثمان بن قنبر. كتاب سيبويه، تحقيق: عبدالسلام مُحَمَّد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، 1988.

شاهين، عبد الصبور. المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي. بيروت: مؤسسة الرسالة، د.ط، 1980.

عبد المطلب، مُحَمَّد. البلاغة والأسلوبية. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1994.

عبد الوهاب، عزمي. "نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر." مجلة إبداع، العدد رقم 1، يناير 1997.

عبدالحميد، مُحَمَّد محيي الدين. دروس التصريف. بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، 1995.

عبيد، مُحَمَّد صابر. جماليات القصيدة العربية الحديثة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2005.

عياد، شكري مُحَمَّد. مدخل إلى علم الأسلوب. الاسكندرية: دار نماء، الطبعة الثانية، 1992.

فضل، صلاح. علم الأسلوب وإجراءاته. القاهرة: دار الشروق، الطبعة الأولى، 1998.

قاسم، عدنان حسين. البحث الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي. بيروت: الدار العربية للنشر والتوزيع، د.ط، 2001.

كوين، جون. بناء لغة الشعر، ترجمة: د. أحمد درويش. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ن، 1995.

نعاج، جمال تركي صالح. الأبنية الصرفية ودلالتها في ديوان طرفة بن العبد. عمّان: جامعة اليرموك، 2000.

هنداوي، عبد الحميد. الصرف التطبيقي تطبيقات على القرآن الكريم والشعر العربي. القاهرة: دار البشير، الطبعة الأولى 2020.

وايلز، كاتي. معجم الأسلوبيات، ترجمة خالد الأشهب. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2014.

المفارقة السردية في روايات غازي القصيبي، مقاربة سيميائية

د. أحمد بن علي آل مريع عسيري (*)

الباحث: أحمد ملبس مُحَمَّد عسيري (**)

الملخص:

تناولت هذه الدراسة أسلوب المفارقة بوصفه تقنية من التقنيات الروائية التي شيَّد بها غازي القصيبي أغلب نصوصه الروائية[1]. حيث بدا لنا أنّ المفارقة في روايات غازي القصيبي تُشكّل انزياحًا عن المألوف؛ لا يهدف إلى التصديق بما تطرحه المفارقة من قضايا، ولكنه يهدف للكشف عن رؤية العالم، إضافة إلى ما لاحظناه من عدم الاهتمام بظاهرة المفارقة في الدراسات التي تناولت روايات غازي القصيبي. وتبعا لتلك الغاية تمحورت الدراسة حول مستويات حضور المفارقة في المقام السردي أي: من خلال الطريقة التي أُنجز بها الفعل السرديّ، من خلال عنصري: الشّخْصيّة والحدث بحثا عن فعل المفارقة وأثره في تشكيل أنماط الشخصية. وفي سبيل الإجابة عن تساؤلات البحث فقد استعنا بالمنهج السيميائي بوصفه منهجا مناسبا لرصد تجليات السيرورة الدلالية للعلامات الكاشفة عن شبكة العلاقات التي تنشأ بين عناصر السرد والمفضية إلى تشكيل رؤية كلية للعمل الأدبي. ولعل من المفارقة أن القصيبي حاول تشكيل سردية للمفارقة عبر المفارقة السردية يمكن وصفها بسردية الحرية، حيث شكّل مفهوم الحرية بكلّ تجلياتها السياسية والاجتماعية والثقافية البنية العميقة لروايات القصيبي.

الكلمات المفتاحية: (المفارقة–السرد–السيميائية–الشخصية–السردية)

(*)**أستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها/جامعة الملك خالد،**

aamoraea@kku.edu.sa

(**)**الباحث: أحمد ملبس مُحَمَّد عسيري، جامعة الملك خالد/قسم اللغة العربية وآدابها،**

Ahmdmlbs8@gmalil.com

([1]) اخترنا من بين روايات القصيبي أربع روايات تجلّت فيها المفارقة، وهي: شقة الحرية، والعصفورية، وسبعة، والجنية.

مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الرابع عشر- ذو القعدة 1444هـ- يونيو 2023م
ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

The Narrative Paradox in Ghazi Al-Qusaibi Novels
A Semiotic Approach

Abstract:

This study dealt with the paradoxical style as one of the techniques used in novel writing in which Ghazi Al-Qusaibi structured most of his novelist texts. It has been apparent that paradox in the novels of Ghazi Al-Qusaibi constitutes a departure from the ordinary; it does not aim to validate the issues raised by the paradox, but it rather aims to reveal the vision of the world. In addition to what has been noticed with regard to the lack of interest in the phenomenon of paradox in studies that dealt with Ghazi Al-Qusaibi's novels. To this end, the study focused on the levels of occurrence of the paradox in the narrative stances, that is: through the way the narrative act was carried out, by means of two elements: the character and the event in search of the act of the paradox and its impact on the formation of characters' patterns. In order to answer the questions of the research, the semiotic approach was adopted being an apt approach to monitor the manifestations of the semantic process of the revealing signs of the network of relationships that arise between the elements of the narrative and contributing to the formation of a holistic vision of literary work. Perhaps it is ironic that Al-Qusaibi tried to form a narrative of the paradox through the narrative paradox that can be described as the narrative of freedom, where the concept of freedom in all its political, social and cultural manifestations shaped the deep structure of Al-Qusaibi novels.

Keywords: Paradox – Narration – Semiotic – Character – Narrative

مقدمة:

المفارقة مقولة إشكاليّة، اهتمّ بها الفلاسفة والمناطقة وعلماء البلاغة ونظروا في صور حضورها في الخطاب المتداول سواء أكان أدبيًّا جماليًّا أم حجاجيًّا برهانيًّا. وقد صارت المفارقة تُشكّل آليةً من آليات بناء النص الأدبي عموماً، والخطاب الروائي على وجه خاص. وهي تعتمد على رؤية فكرية تأملية للعالم؛ قوامها العلاقة المتوترة بين المطلق والنسبي أو المحدود واللامحدود، أو الواقع والمتخيّل أو الذّات والعالم، وتهدف – فيما تهدف– إلى التعبير عن ذاك التناقض/ التضاد الذي تجلّى للمبدع. ومن

ثمّ قد يتوّلد التأثير في القارئ من خلال تقديم النّص بطريقة غير نمطيّة تُثير التساؤلات [1]، وتوّفر متعة التلقي، لتظهر نتاجاً لذلك، إمكانات متعدّدة للتأويل والقراءة بحثاً عن المعنى الخفيّ وتقصيًّا لجماليات الأثر المقروء.

وبما أن لمصطلح "المفارقة" تاريخاً من الحضور والاستعمال، حيث استُعمل صيغةً بلاغيةً، ومقولة فلسفيةً، وأسلوباً أدبيًّا، فإنّ تحديد مفهومه يحتاج إلى كثيرٍ من الاستقصاء والبحث؛ كما أنّ تناول مفهوم المفارقة بمعزل عن التنوّع والتعدّد في الدلالة والسياق، قد يفقدها كثيراً من خصوبتها ومن خصائصها. أو يفضي إلى الخلط بينها وبين مصطلحات أخرى تتقاطع معها دلاليًّا مثل: السخرية، التهكم، الهجاء... ولهذا ستحرص الدراسة على الالتزام بالشمولية والاستيعاب –بالقدر الذي تسمح به طبيعتها–لتقديم فهم أفضل للمفارقة؛ وذلك من خلال تشكيل مفهوم ينسجم وطبيعتها الإشكالية مع مراعاة أبرز التطورات التي طرأت على هذا المفهوم. إجرائيًّا يمكن تقديم المفارقة بصفتها: أسلوباً أدبيًّا يعتمد على السياق في إبراز التضاد والتنافر [2] بين المعنى المباشر والمعنى الخفي؛ سواءً أكان التضاد مبنيًا على الحيل البلاغية أم على التصورات التي يحضر التضاد في إطارها.

إنّ تجربة غازي القصيبي الثريّة والمتنوّعة شكّلت منهلًا خصبًا للكتابة الروائية، فبها ومنها تشكّل المتن الحكائي لأعمال القصيبي الروائية، وتناسلت نصوص مدوّنته الروائية، ثم أتاح له أسلوب المفارقة تشييد المبنى الحكائي على متن السيرة الذاتية بوصفها نصّا يخضع لعملية التحويل النصي(التناص)، فبرزت المفارقة بشكل لافت في روايات القصيبي صبغت الخطاب الروائي بصبغة الإثارة، ودشّنت أفقًا جديدًا للرواية السعودية. وسنحاول في هذه الدراسة استكشاف عوالم المفارقة ومعالمها في روايات القصيبي، واستشفاف جماليات تلك التقنية، ومستوى براعة القصيبي في توظيفها في نتاجه الروائي، ويمكن صياغة أسئلة الدراسة على النحو الآتي:

---

[1] ينظر: المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي:161.

[2] يقصد بالتضاد القلب الدلالي الذي يحدث للألفاظ مع وجود القرائن اللغوية، التي تساعد على فك شفرات المعنى الخفي وتأويله، وكذلك الحال مع الأحداث والمواقف إذ يحدث انقلاب في سيرورة الأحداث يساعد على إدراك المفارقة. ينظر: المرجع نفسه:147بتصرف.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

ما المفارقة ؟ وكيف تجلّت في روايات القصيبي؟ وما دلالة استخدام المفارقة في روايات القصيبي؟ وما مقاصد ذلك؟ وهل كانت المفارقة اختيارًا من المبدع أو اضطرارا لجأ إليه؟ أهي استراتيجية لتجسيد رؤية للعالم أم موقف من الواقع، أم أنها مجرد أسلوب تقني في الكتابة؟

وسعيًا إلى الوصول إلى إجابةٍ عن التساؤلات السابقة؛ فقد استعنا بأدوات التحليل السيميائي، كما حرصنا على الاستفادة من مناهج السرديّات الحديثة.

تتكون محاور هذا البحث، من تمهيدٍ، ومبحثين، وخاتمة، حيث عُني التمهيد بالوقوف على مصطلح المفارقة في المعجم الغربي والعربي، وعرض أبرز التطورات التي لحِقت به، ورصد أهمّ الإشكاليات التي تُعيق محاولة تحرير المفهوم. بينما خُصّص المبحثان لدراسة مستويات حضور المفارقة في عناصر المقام السرديّ، التي تنشأ من طريقة توظيف تلك العناصر بطريقة تناقض السياقات – الفكريّة، والاجتماعيّة، والتاريخيّة– التي ترد فيها. وذُيّلت الدراسة بخاتمةٍ أُجْمِلت فيها أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

ويمكن أن نستعرض الدراسات السابقة، التي تناولت ظاهرة المفارقة في أعمال نقدية أو أدبية أخرى وفق التصنيف الآتي:

أ– دراسات تناولت المفارقة عموما:

1–دراسات تناولت "المفارقة" كمفهوم مجرد:

–د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م. وتعدُّ من أبرز الدراسات التي تناولت مصطلح المفارقة، وقد حاول المؤلف التأصيل لمفهوم المفارقة، انطلاقًا من تتبع تاريخ المصطلح ثم رصد أهمّ التطوّرات التي لحقت به، والتعرّف على أنواع المفارقة وخصائصها، والوظائف التي تؤدّيها.

2–دراسات جمعت بين التنظير والتطبيق:

– نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، سلسة الدراسات النقدية، رقم 1، د.ط، د.ت. وتعدُّ من الدراسات العربية المميزة التي حاولت التنظير لمفهوم المفارقة، والبحث عن المفاهيم التراثية التي يمكن تطويرها بحثًا عن إضاءة دلالية أوسع لمفهوم المفارقة. وقد استشهدت بنصوص شعرية ونثرية من الأدب القديم والحديث؛ لتطبيق هذا المصطلح النقدي، ثم

اقترحت نموذجًا من شأنه أن يساعد على قراءة النصوص الأدبية، التي تتسم بالمفارقة استناداً إلى العناصر الأساسية لمفهوم المفارقة المستمدة من التنظير الغربي.

–خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق، الأردن–عمان، ط1، 1999م. وقد حاول المؤلف أن يجمع بين التنظير والتطبيق على الأدب بأنواعه المختلفة: قصيدة، رواية، مسرحية. ويمكن عدّ هذا الكتاب من المراجع المهمّة في مجال المفارقة، وهو في أصله أبحاث متفرقة جمعها المؤلف فيما بعد في هذا الكتاب.

ب–دراسات تطبيقية تناولت ظاهرة المفارقة مجسدة في السرد العربي:

–حسن حماد، المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ أنموذجا)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1999م.

–سهام حشيشي العشي، المفارقة في مقامات الحريري (مقاربة بنيوية)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة–الجزائر،2012م.

–عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية (التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف،2009م.

–نجلاء علي حسين الوقاد، بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، (دراسة أسلوبية)، مكتبة الآداب، مصر– القاهرة، د.ط،2006م.

–نوال بن صالح، خطاب المفارقة في الأمثال العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان–بيروت، ط1، 2014م.

–يبري فريحه العيد، المفارقة الأسلوبية في مقامات بديع الزمان الهمذاني، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة قاصدي مرباح، ورقلة–الجزائر،2010م.

ج–دراسات تناولت روايات غازي القصيبي:

على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت روايات غازي القصيبي؛ فإننا لم نجد دراسةً — في حدود ما توافر لنا من مراجع– خصّت ظاهرة المفارقة في روايات غازي القصيبي ببحث مستقل، ولكن تجدر الإشارة إلى أنّ هناك بعضًا من الدراسات ورد في متونها حديث عابر عن المفارقة والسخرية، ومن أبرز هذه الدراسات:

–عيضه بن مُحَمَّد القرشي، الرواية عند غازي القصيبي (دراسة نصية)، رسالة ماجستير، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى–السعودية،2003م.

–هند سعيد سلطان، التناص التراثي في روايات غازي القصيبي (دراسة نقدية تحليلية)، برنامج كرسي البحث، جامعة الملك سعود، سلسلة الرسائل الجامعية، رقم 6، 1435هـ/2014م.

–صالح بن عبد الله الهزاع، العجائبي في رواية الجنية لغازي القصيبي (دراسة إنشائية)، برنامج كرسي البحث، جامعة الملك سعود، سلسلة الرسائل الجامعية، رقم 8، 1435هـ/2014م.

التمهيد:

1–المفارقة في المعجم العربي:

تدور كلمة المفارقة في معاجم اللغة حول الفصل والمباينة والمغايرة، فقد ورد في لسان العرب (مادة فرق)"الفرق: خلاف الجمع، فَرَقه يُفْرُقُه فَرْقًا وفرَّقه يفرقه"[1]. "والفِرْق: القِسْم، والفِلْق من الشيء إذا انفلق منه. وفارق الشيء، مفارقةً وفراقًا: باينه، وفارق فلانٌ امرأته مفارقةً، وفراقًا: باينها، ومن الدلالات المعجمية للمفارقة: وسط الرأس ومُتَشعّب الطرق' والحُجّة، والنصر، والنتاج' والخوف.

يتضح من الدلالة المعجمية أن المفارقة تتجسّد في رسمها للقارئ أكثر من طريق طالبة منه "أن يوظف وعيه وحدسه لسلوك الطريق المؤدية للمعنى الحقيقي، أما الطرق الأخرى فهي الكفيلة بأن توقع بسالكها ضحية من ضحايا المفارقة"[2]. "كما يتضح أنها تتسامى في دلالة كلية لتجاورين أو لمستويين، يحاول أحدهما أن يبتعد عن الآخر"[3].

أمَّا على المستوى الصرفي، فنجد أنّ المفارقة مصدر صريح من الفعل (فارق) على وزني (مُفاعلة)، و(فِعال). ولم ترد كلمة مفارقة في القران الكريم مطلقًا، ولكن ورد المصدر القياسي (فِراق) مرتين [4].

---

(1) لسان العرب، مادة (فرق).

(2) المفارقة في الشعر العربي الحديث: 49.

(3) بناء المفارقة في الدراما الشعرية: 34.

(4) قال تعالى: "قال هذا فراق بيني وبينك سأُنَبِّئُكُ بتأويل مالم تسطع عليه صبراً "سورة الكهف، آية 78، وقال تعالى: وظّن أنّه الفراق" سورة القيامة، آية 28.

وأمّا الفعل الرباعي المزيد بألف المشاركة(فارق)، وهو ما اشتقت منه المفارقة فقد ورد في القران مرة واحدة [1].

"أما مشتقات الجذر (فرق) فقد وردت في اثنين وسبعين موضعًا من القرآن الكريم كلها جاءت في عكس معنى الجمع"[2].

2--المفارقة في التراث البلاغي والنقدي العربي:

يمكن أن ننطلق في بيان دلالة مصطلح "مفارقة"، في البلاغة العربية، من الرأي القائل إنّ: بحث مصطلح المفارقة في التراث البلاغي والنقدي العربي مضيعة للوقت؛ لأن المصطلح في أساسه ترجمة لمصطلح غربي(Irony)، وأن المهمّ ليس وجود المصطلح من عدمه، وعليه فإنّ البحث ينبغي أن يتمحور حول روح المصطلح في التراث البلاغي العربي، أما المصطلح فهو أشبه بالثوب الذي يتغير مع مرور الزمن[3]. ولكي نتعرّف على روح المفارقة في التراث البلاغي والنقدي العربي يتوجَّب علينا أن نضع لها تعريفًا نستطيع من خلاله أن نتتبع روح المصطلح في التراث العربي، وبإلقاء نظرة على تعريفات المفارقة في المعجم الغربي نجد أنّ المفارقة تعني: "إمّا أن يعبّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح، ولكن بقصد السخرية أو التهكم؛ وإمّا هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإمّا هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[4].

يتضح ممّا سبق أن المفارقة تعني التناقض الذي يتخذ عدة أشكال عبر استخدام اللغة بطريقة مراوغة قائمة على التضاد، ممّا يسمح لها أن تنتج مستويين من المعنى، معنى سطحي ظاهر وآخر عميق هو المقصود، يحثُّ المتلقي على البحث عن المعنى الخفي وإعادة إنتاجه بما يناسب السياق.

---

[1] قال تعالى: "فإذا بلغن أجلهُنّ فأمسكوهُنّ بمعروف أو فارقوهُنّ بمعروف" سورة الطلاق، آية2.

[2] المفارقة في الشعر العربي الحديث: 48.

[3] ينظر: المصدر السابق:28-29.

[4] معجم أكسفورد المختصر، نقلا عن خالد سليمان في كتابه: المفارقة والأدب: 17.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

واستنادًا إلى الفكرة السابقة نستطيع القول إن هذا الأسلوب موجود في التراث الأدبي العربي بدرجات متفاوتة قد تقترب في بعض الأحيان من مصطلح المفارقة حد التطابق أو يمكن عدها شكلًا أوليًّا للمفارقة، فقد أحس أجدادنا "بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى...ومن هنا كان كلامهم عن التهكم، والسخرية، ولطائف القول، والمدح بما يشبه الذم..."[1]، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أن حسّ المفارقة أصيل في الإنسان.

3-مفهوم المفارقة في النقد الغربي:

بإلقاء نظرة على أهمّ مدارس النقد الغربي نجد أن استخدام اللغة بشكل مراوغ جعل الحدود التي تفصل بين المفارقة والمصطلحات التي تتقاطع معها دلاليًّا غير واضحة المعالم، وقد أدى هذا الالتباس إلى اعتماد عنصر (التضاد) بوصفه علامة مائزة للمفارقة.

-فهي عند أفلاطون: "الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس"[2].

أمّا عند أرسطو فتعني: "الاستخدام المراوغ للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة يندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح"[3].

في حين يرى تومبسن أنّه "لا تحقق المفارقة إلا عندما يكون الأثر الناتج عنها مزيجا من الألم والتسلية"[4].

وربط ريتشاردز تعريف المفارقة بـ: "توازن الأضداد"[5].

في حين عرّفها دي. سي. ميويك بكونها: " قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة"[6].

وعرّفها كلينث بروكس بوصفها: "أكثر المصطلحات الأدبية شمولية بين أيدينا لوصف التعديل الذي تتلقاه العناصر المختلفة داخل السياق"[1].

---

(1) ينظر: فن القص في النظرية والتطبيق: 218.

(2) بناء المفارقة في الدراما الشعرية: 26.

(3) فن القص: 197.

(4) المفارقة وصفاتها: 50.

(5) بناء المفارقة في الدراما الشعرية: 26.

(6) ينظر: المفارقة وصفاتها:42-43.

أمّا بوث، فقد اعتبرها: "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين أحدهما صانع المفارقة والآخر قارئها، بطريقة يقدم فيها صانع المفارقة النص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي لصالح المعنى الخفي الذي هو غالبا المعنى الضد"[2].

4–مفهوم المفارقة في النقد العربي:

لطبيعة إشكالية مفهوم المفارقة، وتعدّد مستويات دلالته وتشابكها، "لم يكن المشهد النقدي العربي الحديث أحسن تحديدًا مما هو عليه في النقد الأجنبي؛ نتيجةً لاعتماد الأول على الأخير"[3].

لذلك بدت عند نبيلة إبراهيم بمثابة "تعبيرٌ بلاغيٌ يُركّز على العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية"[4]. وارتأت سيزا قاسم أنّ "المفارقة هي طريقة في خداع الرقابة حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة"[5]. واجتهد مُحَمَّد العبد في البحث والتنقيب عن جذور مصطلح المفارقة في البلاغة العربية، وخلص إلى أن المفارقة من وجهة نظر التداولية "أداة أسلوبية فعّالة للتهكّم والاستهزاء"[6].

واعتبرها على عشري زايد "تكنيك يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[7]. وقد حاولت أمينة رشدي فك الارتباط بين المفارقة والبلاغة، وربطها بالحقل الأدبي الفلسفي؛ لتعني: "نظرة إلى العالم وموقف من حقيقة الأشياء"[8]. وأراد سعيد شوقي أن ننظر إليها من جهة وظيفتها فعدّها "طريقة من طرق الأداء تنهض على الخداع وتعتمد على وجود الازدواج والتنافر في حيزها"[9]، أيضًا، في سياق بحث المستوى الوظيفي للمفارقة، رأى مُحَمَّد سالم مُحَمَّد

---

(1) بناء المفارقة في الدراما الشعرية: 26.

(2) المرجع نفسه: 27.

(3) المرجع نفسه: 27.

(4) فن القص: 197.

(5) المفارقة في القص العربي المعاصر:143.

(6) المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة): 18.

(7) بناء القصيدة العربية الحديثة:130.

(8) بناء المفارقة في الدراما الشعرية: 27.

(9) بناء المفارقة في الدراما الشعرية: 79.

الأمين الطلبة أنّ المفارقة: "شكل بلاغي يقوم على ضروب من المجاز والكناية والاستعارة إلى غير ذلك من الصيغ التي تتضافر مع السياق اللغوي والاجتماعي لِتُثير الابتسام والسخرية"[1] .

ورأى فيها ناصر شبانة "انحراف يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع وفق وعيه بحجم المفارقة"[2].

الخلاصة:

يمكننا القول إنّ المفارقة الروائية: أسلبة لغوية[3] تمكن المبدع/الكاتب من تصوير التناقض الناتج من تفاعل العقل مع محيطه الخارجي، من خلال إعادة صقل فنون القول المتعدّدة؛ لإنتاج نصّ مزدوج الدلالة–الظاهرة، الخفية– يوفّر متعة التلقي، ويسهم في خلق إمكانات متعدّدة للتأويل والقراءة بحثًا عن الدلالة الخفيّة وتقصيًّا لجماليات الأثر المقروء.

المفارقة السردية: الشخصية والحدث

تكاد تجمع الدراسات التي تناولت المفارقة على أنّها تنقسم من حيث مجال اشتغالها إلى قسمين: المفارقة اللغوية وهي: التي تكون فيها اللغة وسيلة وغاية في الوقت نفسه، ومفارقة الموقف وهي: التي يُنظر إليها من وجهة نظر المراقب المتصف بالمفارقة، وهو "ما يستدعي حضورها في الذهن مسرحياً"[4]، لمراقبة الشخصيات في علاقتها مع بعضها، وما تتمخّض عنه الأحداث أثناء سيرورتها الزمنية. إنّ عنصر التحوّل الدرامي في بناء الحبكة يسهم في تطويع عناصر السرد لإنجاز فعل المفارقة الذي يتحقّق به عنصر التغريب المحفز لإدراك المتلقي، ويفضي إلى كسر النمط المألوف وتأسيس نمط

---

(1) مستويات اللغة في السرد العربي: 146.

(2) المفارقة في الشعر العربي الحديث: 46.

(3) انطلاقا من العلاقة الوثيقة بين المفارقة والتناص(الحوارية) يرى باختين أن المشكلة الأساسية في أسلوب الرواية تكمن في "التشخيص الأدبي للغة، وصورة اللغة"، ومن ثم فإن التعدد والتنوع اللغوي في الرواية هوما يطلق علية الأسبلة وهي: آلية من آليات حوار اللغة وتعالقها مع لغات أخرى، وتتخذ ثلاثة أشكال (الباروديا– التنويع بالإضافة إلى الأسبلة)وتنتج عن قيام وعي لساني معاصر بأسبلة مادة لغوية أجنبية عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسبلة فستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل... وتهدف إلى فضح نوايا اللغة المشخصة (المؤسلبة) من خلال التضاد في السياق الذي ترد فيه وهوما يسمى باللعب الهزلي أو الباروديا. ينظر: الخطاب الروائي:101-128.

(4) ينظر: المفارقة وصفاتها: 80.

التفاعل الجدليّ بين النّص والقارئ، ومن ثمّ فإن المفارقة السرديّة تنشأ من فعل التحوّل المتكئ على التعارض [1] بين ما ينُتظر حدوثه وبين ما يحدث بالفعل.

لقد أسهم مفهوم **التحوّل الدّرامي** [2] في تخصيص مفهوم المفارقة والتمييز بين أنواعها، فبناء على فكرة التحولات التي تحدث للشخصيات مع مرور الزمن؛ تولّد مفهوم المفارقة اللغوية بوصفها انقلاباً في الدلالة التي تُؤدّيها. ومن ثم فإن الدراسة تسعى إلى الكشف عن الكيفية التي وُظّفت بها المفارقة في عناصر السرد الروائي وسنتحدث هنا عن عنصري الشخصية والحدث:

مفارقة الشخصية والحدث

وتقوم على التناقض بين ما تُفكّر به الشخصية وما تفعله، أو بعبارة أدق بين الوعي الفعلي والوعي الممكن للشخصية في شبكة العلاقات التي تنشأ بينها وبين الشخصيات الأخريات من جهة، والمتلقي من جهة أخرى. من خلال طريقة بناء الحبكة الدرامية التي تقوم –كما أسلفنا– على فعل التحول أي: الفرق بين ما يحدث وما ينتظر حدوثه.

تبوأت الشخصية الروائية مكانة كبرى في الدراسات النقدية بدءاً من القرن التاسع عشر بعد أن ظلت لعقود طويلة تابعة للحدث [3]. ولعلّ ميلاد مفهوم الطبيعة وما صاحبه من ارتفاع لقيمة الفرد في المجتمع وازدياد رغبته "في سيادة الأرض والهيمنة عليها"[4]، وما نتج عنه من وعي متناقض بين العالم الداخلي للفرد بكل مكنوناته، والعالم المحيط به بكل مكوناته أسهم في "نمو المفارقة بوصفها أداة أساسية لرسم الشخصيات ومكّن الروائيين من تصوير هذه المفارقات في رواياتهم"[5].

---

(1) وصف ميويك هذا الوضع بمبدأ التضاد العالي: أي الفجوة بين ما ينتظر حدوثه وما يحدث بالفعل، وكلما ازدادت حدة التضاد كانت المفارقة أشد تأثيرا. ومثّل له بـ "سرقة السارق، وغرق مدرب السباحة، ينظر: المفارقة وصفاتها: 63-65.

(2) قسّم ميويك مفارقة الموقف الى خمسة أنماط: مفارقة التنافر البسيط، مفارقة الأحداث، المفارقة الدرامية، مفارقة خداع النفس، مفارقة الورطة، ثم جمعها تحت نمط المفارقة الملحوظة لتي تشرط وجود المراقب.

(3) تعدُّ الشخصية في التحديد الأرسطي ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخييلي أي أنها خاضعة خضوعًا تامًا للحدث، والسبب في ذلك التحديد يعود إلى المأساة نفسها، التي هي في الأساس: محاكاة لعمل ما، الذي يشترط لإنجازه =وجود شخصيات تتميز كل واحدة منها بصفات فارقة تنسجم وطبيعة الأحداث التي تنسب اليها. ينظر: بنية الشكل الروائي: 208.

(4) المرجع نفسه: 208.

(5) المفارقة في النص الروائي: 157.

لقد وضعت الرومانسية حجر الأساس في فهم العلاقة بين الأنا والعالم من حيث هي علاقة مركبة قوامها الصراع بين المطلق والنسبي "تعرف من خلالها (الأنا) أنها ليست ذاتا مستقلة، كما أن العالم ليس كتلة موضوعية صماء"[1]، الأمر الذي انعكس على بناء الشخصية الروائية، فلم تعد تحفل الدراسات الحديثة بالوجود المعطى للشخصية داخل الرواية، بل تتّجه للكشف عن وعي البطل وإدراكه لذاته. فليس المهم –كما يقول باختين في معرض حديثه عن علاقة البطل بالعالم– "ما تمثله الشخصية في العالم، ولكن المهم ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية، وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها"[2].

ولما كانت الشخصية الروائية كائناً ورقياً تسهم في تكوينه الأحداث من جهة، وتفاعل القارئ معه من جهة أخرى؛ فإنّ المفارقة بوصفها فعلاً يؤطر مفهوم العلاقة في شبكة العلاقات التي تنشأ بين الشخصية والحدث والقارئ، تسهم في صياغة نماذج متعددة من الشخصيات في روايات غازي القصيبي من أبرزها:

المبحث الأول: شخصيّة الضحيّة:

انطلاقاً من التّصور اللساني للشخصية بوصفها فاعلاً يؤدي أدواراً متعددة في القصّ مدفوعاً بعوامل(الرغبة–التواصل–الصراع) لإنجاز المهام المنوطة به، فإنّ الإخفاق في إنجاز تلك المهام يجعل منه ضحية لفعل المفارقة الذي يجعله "لا يحقق أهدافا بقدر ما يبدي ردود أفعال على أفعال سابقة"[3] مما يحوله من فاعل إلى نائب للفاعل لفعل مبني للمجهول (للمفعول)، فعندما يحدث فعل المفارقة المدهش(الغريب) تتصرف الضحية/الشخصية وفقاً لمخاوفها وآمالها وتطلعاتها التي تقودها للسقوط في الفخ دون وعي منها، ثم يقوم المراقب/نائب الفاعل بنقل المفارقة إلى المتلقي الذي قد يصبح بدوره ضحية للمفارقة إن فشل في إدراك شفرة المفارقة.

وتقع الشخصية ضحية للأفعال الآتية:

(1) المفارقة في النص الروائي: 30.

(2) بنية الشكل الروائي: 210.

(3) ينظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث: 83–84.

–الادّعاء: أن تكون الشخصية ضحية الادعاء؛ حيث إن هؤلاء الضحايا يميلون إلى خداع أنفسهم قبل الآخرين ثم يصدقون ما توهموه عن أنفسهم.

–الرؤية المغلوطة: أن تكون الشخصية ضحية للصورة المغلوطة التي كونتها عن العالم، خاصة عندما تكون تلك الصورة متضاربة مع العالم الحقيقي الذي تعيشه الشخصية، أي بين الوعي الممكن والوعي الفعلي.

–إعادة اكتشاف الذات: أن تكون الشخصية ضحية الجهل بالذات، وبعد حصول تحوّل تكتشف على إثره الشخصية جهلها وتحاول تصحيح وضعها الزائف [1].

تظهر شخصية الضحيّة في رواية **شقة الحرية**؛ نتيجة للرؤية المغلوطة التي كوّنها (فؤاد–الشخصية المحورية في الرواية)[2] عن العالم الحقيقي، فقد كان يرى في جمال عبد الناصر خلاص الأمة العربية من الاستعمار، وإرساء نظام ديموقراطي جديد يكفل للجميع حياة تسودها العدالة والحرية. وقد تكوّنت تلك الرؤية من الأفكار والسلوك والوضع الاقتصادي والسياسي في البحرين، والطبقة التي ينتمي إليها فؤاد الطارف؛ حيث ينتمي فؤاد إلى عائلة متوسطة الدخل محكومة بنظام ملكي. وثمّ نشأت لديه رغبة في الالتحاق بركب القومية العربية التي تمثل رؤية العالم في تلك الحقبة؛ لأنها ناتجة عن التحام الوعي الفعلي المتحقق المنغمس في لجة مشكلات الحاضر، والوعي الممكن بالحلول الممكنة، فالقومية العربية هي بنية متلاحمة من المشاكل والحلول؛ لذا فهي وعي فردي وجماعي في آن واحد.

لقد عبّر السارد عن تلك الرؤية بوصفها مزيجًا من الثوريّة المندفعة والرجعيّة المحافظة: " **كثيرا ما تساءل فؤاد كيف أمكن لهذه الشخصيات المتنافرة أن ترتبط بصداقة عميقة. وتوصّل إلى أن كلّ واحد في الشلة كان يكمل الآخرين. ثورية يعقوب تكمّل رجعية قاسم. واندفاع قاسم يكمّل مهادنة عبد الكريم. وماذا عنه هو؟ يتصّور فؤاد نفسه مزيجا عجيبا من شخصيات أصدقائه، ركّبه صيدلي غشيم. أخذ من يعقوب قسطا من الثورية، وأخذ من قاسم قدرا من المحافظة، وأخذ من عبد الكريم التوجس والتردد**"[3]. وتتضح تلك الرؤية من بداية الرواية. يقول السارد على لسان فؤاد:

---

(1) ينظر: المفارقة في النص الروائي: 164.

(2) ويمكن تتبع تكون هذه الرؤية لدى الشخصية المحورية في الصفحات: 25–29–54–68إلى أن تصل إلى ذروتها في ص87–88.

(3) شقة الحرية: 36

"الغربة؟! ولكنه لا يحس أنه مقبل على غربه. إنه ذاهب إلى القاهرة. كيف تكون القاهرة غربه؟ القاهرة عاصمة العرب، حاضرة الإسلام، كنانة الله في أرضه، أم الدنيا، كما يسميها المصريون...، قاهرة جمال عبد الناصر، صوت العرب، والنضال ضد الاستعمار، قاهرة الأمل، قاهرة تأميم القناة" (1).

وحينما واجه في المطار التعقيدات التي لم يكن يتوقّع أن تقع في بلد ثوري يستقطب ولاء الشعوب العربية "**قرر بينه وبين نفسه، أنه لو حدث شيء مؤسف كهذا فسوف يرسل برقية شديدة اللهجة إلى جمال عبد الناصر. ولا شك أنه سيوقع أشد العقوبات على المتسببين**"(2)، "**من المستحيل أن يكون جمال عبد الناصر على علم بهذه التعقيدات التي تنتظر صغار الناصريين العرب في مطار القاهرة**"(3).

وفي حديثه مع الأسطى محجوب:

"–الإنجليز حتحاربنا. والفرنساوية. لكن احنا مش خايفين. كانت لهجة الأسطى محجوب خالية من الانفعال وكأنه يتحدث عن حرب خيالية في فلم سينمائي:

–عارف مش خايفين ليه؟ عشان الروس معانا.

شعر فؤاد بخيبة أمل. كان يتوقع أن تكون الشجاعة نابعة من الروح المعنوية العالية التي أحياها جمال عبد الناصر. ومضى السائق يشرح الموقف.

–أصل الروس عندها صواريخ. خروشوف قال كده...

–قبل أن يكمل حديثه قاطعه فؤاد:

–ما رأيك في جمال عبد الناصر؟

–الريس جدع. زي سعد باشا. بس سعد باشا أجدع" (4)

وهنا يمكن أن نستنتج وفقاً لمنطق الخطاب السرديّ أنّ القومية العربية أفرزت بوصفها بنية فكرية مثالية مجردة، تناقضاً حاداً بين الواقع الفعلي والمفهوم النظري للدولة المدنية الجديدة التي بشّر بها جمال

(1) شقة الحرية: 18.
(2) شقة الحرية: 25.
(3) شقة الحرية: 25.
(4) شقة الحرية: 28-29.

عبد الناصر؛ أدّى ذلك إلى تكوين رؤية مغلوطة لدى فؤاد الطارف وأصدقائه أوقعتهم في إشكالات تطبيقية لتلك المفاهيم النظرية. وقد حاول السارد رصد تلك المفارقات التي نشأت تبعا لتلك الرؤية، وبالرغم من تفاوت الطبقات التي تنتمي إليها شخصيات الرواية، فإنها تتفق في الفهم المغلوط للحرية؛ فالحرية التي اختزلت في شقتهم تعد دليلاً على انخفاض سقف ممارستها في الخارج. وكذلك الأحزاب والتنظيمات السريّة لحزب البعث الاشتراكي، وحركة القومية التي حاول فؤاد الانخراط فيهما ضاعفت حدة التناقض بين النظرية وواقع الممارسة الحزبية التي تكشّف له زيفها عندما قابل مشيل عفلق وصلاح الدين البيطار؛ لأنها تحمل شعارات موشومة تفقدها تأثيرها لارتباطها بإرث غربي مختلف تماما عن الوسط الجديد الذي حاولوا غرسها فيه.

بعد سلسلة من التجارب الحزبية، وأحداث الوحدة والانفصال بين مصر وسوريا المتزامنة مع هزيمة حزيران، تكسّرت صورة البطل القومي (جمال عبد الناصر) في نظر فؤاد، وتحوّل إلى "صنم" وقزم ضعيف" قتل الوحدة وقضى على آمال النهوض للأمة العربية.

"صرخ فؤاد في وجه ماجد بأعلى صوته: "لماذا لا يتحرك؟ ماذا ينتظر؟ هذا الصنم!"[1]

"أنت تعرف أني أحب جمال عبد الناصر أكثر منك ألف مرة، ولكني لا أفهم موقفه الآن. لقد قضى على الوحدة قتلها!"[2].

"أنا منفعل ولكني أدري ما أقول. أقول: إن ثلاثين دبابة هزمت جمال عبد الناصر، وأظهرته بمظهر القزم الضعيف أمام الجماهير التي عشقته عملاقا قويّا"[3].

لقد كانت تلك الأحداث زلزالاً قويًّا هزّ عقل فؤاد ووجدانه، وجعلته يفيق من أحلامه ويراجع نفسه؛ لينتقل بذلك من مفارقة **الرؤية المغلوطة** إلى مفارقة **إعادة تشكيل الذات**؛ لتصبح الذات الجديدة متناقضة مع الوعي الجديد أي: مزيجاً من الثنائيات المتضادة بين حلم النهوض بكل هالات الانفعال والحب؛ وحقيقة السقوط بكل مشاعر الإحباط.

---

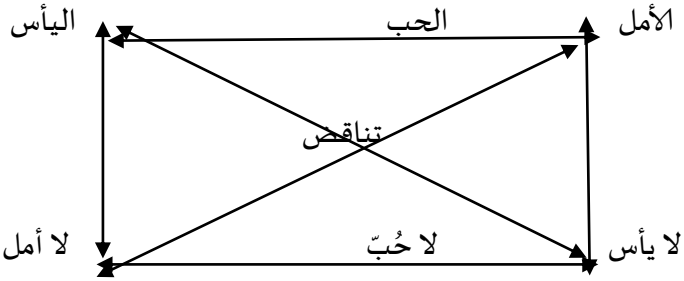
[1] شقة الحرية: 457.
[2] شقة الحرية: 458.
[3] شقة الحرية: 459.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

"أواه! ياقاهرتي! ياقاهرة الرأسماليين والاشتراكيين (الماركسيين أحيانا). يا قاهرة الظالمين والمظلومين. الحارمين والمحرومين. الحاكمين والمحكومين. يا أم الدنيا!... رحم الله الحرية. والوحدة! والثأر! والاشتراكية معهم!"[1].

إن التجاذب بين قطبي الحب والكره جعل الرواية مفتوحة بين رحلة القدوم إلى القاهرة ورحلة الخروج منها، مبشرة بمشروع جديد يهدم شقة الحرية ويقيم على أنقاضها مملكة العصفورية–كما هو عنوان روايته التالية– بزعامة البروفسور: بشار الغول.

ونلحظ المفارقة على المستوى العميق للرواية، موزعة بين قطبي الحب والكره على النحو الآتي:



إنّ المعانم [2] التي تنتمي إلى الوحدة المعجمية للفظتين: "الأمل" و"اليأس" هي النواة الأساسية لتكوين العلاقات المنطقية التي تقوم باستدعاء العلاقة الضدّيّة المهيمنة على النص الروائي. وتشترك المعانم للفظتين في الإحساس الداخلي والاختصاص بالمستقبل وتختلف من حيث القيمة؛ فالأمل يحمل قيمة إيجابية بينما يحمل اليأس قيمة سلبية، ومن التقابل بين الموجب والسالب تنشأ العلاقات التراتبيّة بين الحب والأمل واليأس، فمن محور الحب (فؤاد) تنطلق الرحلة من البحرين محملة بكل الأحلام والآمال والطموحات إلى قاهرة الثورة والنضال والمستقبل، وهو ما يعبّر عنه بـ (أمل–لا يأس–يأس) من خلال علاقات الاستتباع والتناقض والتضاد، فالتضاد بين الأمل واليأس يمكّن علاقة الاستتباع (لا يأس) من نفي اليأس ليظهر الأمل على محور الحب الذي يحيل على الإحساس الداخلي عبر لفظة

---

(1) شقة الحرية: 463.

(2) الحب الكره الخوف الأمن النجاح الفشل الفرح السأم
الأمل + 0 – + + – 0 –
اليأس– + + 0 – + – +. ينظر: في الخطاب السردي (نظرية قريماس): 88. يقصد بالمعنم: أصغر وحدة دلالية معجمية وهي ترجمة لـ(Seme)

فؤاد التي تنبثق منها الرغبة في الحصول على الحرية –التي بدت سلبية– في خضم صراع الأحزاب السياسية على السلطة.

على المحور الثاني (لا يأس–لا حب–لا أمل) تتّحد المتناقضات وتتكشّف الرؤية المغلوطة، وتفضي إلى تشكّل الذات الجديدة في أفق المستقبل:

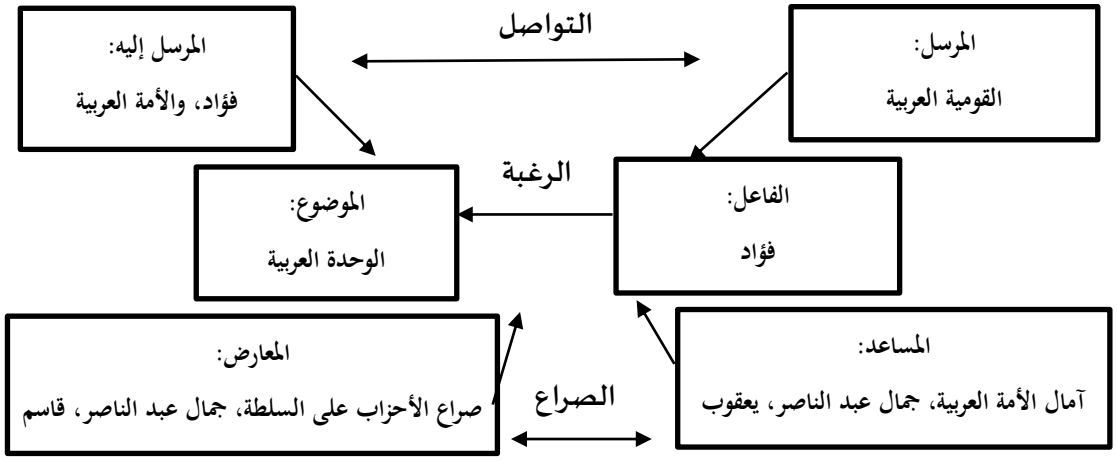
–بناء الحرية الفكرية من خلال تقويض بنية الأحزاب السياسية [1].

– تحويل الفشل في العلاقات العاطفية إلى معين لكتابة القصص.

– الانفتاح على الآخر من خلال الرحلة إلى أمريكا الذي يعدُّ جزءاً من المشكلة والحل في الوقت ذاته.

–الإصرار على مواصلة التعليم؛ لأن العلم هو الطريق الصحيح لنهضة الأمة العربية [2].

وتتجلى المفارقة على المستوى السطحي من خلال فضح الخطاب الأيديولوجي الزائف على النحو الآتي:



(1) "بصمت، يخرج فؤاد من جيبه الورقة التي تحتوي على أسماء القوميين العرب في أمريكا ويمزقها، ويضع البقايا في منفضة السجائر". شقة الحرية: 463.

(2) تتجلى هشاشة التعليم العربي في تصديق عبد الكريم للعبة تحضير الأرواح من ص223–234، إذ يتم تعطيل العقل والاعتماد على خرافات القوى الخارقة لصناعة المستقبل.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

كانت القومية العربية هي البنية التي تشكل منها الخطاب الإيديولوجي السائد في عصر النهضة الأمر الذي هيّأ صناعة القائد العربي الرمز (جمال عبد الناصر) في نفوس الجماهير العربية. يقول الراوي على لسان يعقوب: " **وفجأة، حدث مالم يكن في حسبان أحد. فجأة، ظهر على الأفق عملاق أسمر، اسمه جمال عبد الناصر أسقط كل الخطط وقلب كل المعادلات. فجأة، ظهر رجل وطني لم يصل إلى الحكم بالوراثة ولا بحراب الإنجليز. جاء رجل، وجاء معه عالم جديد. والتفّت آمال العرب في كل مكان حول الفارس**" [(1)].

إنّ التأييد الشعبي الذي حظي به جمال عبد الناصر كان عاملاً مساعداً لتحقيق الوحدة العربية لولا المؤامرة الخارجية التي يؤمن بها قاسم، والتصرفات الارتجالية –من قبل الرئيس التي قوضت بينة الدولة الديموقراطية الوليدة– مثل: نفي التعددية الحزبية، وتمركز السلطة. تقول سعاد مجيبة على سؤال فؤاد عن ضرورة الانخراط في حزب: "**يا فؤاد! من غير حزب طليعي قائد لن تتمكن الأمة العربية من أداء رسالتها الخالدة. لابد من حزب رائد يتغلغل في كل مكان من الوطن العربي، يعلّم الجماهير، ينظّمها، يحركها، وفي الوقت المناسب يفرض الوحدة العربية...**"[(2)]

" **جمال عبد الناصر زعيم سياسي عظيم. ولكنه زعيم بلا رؤية. بلا أيديولوجية. من دون حزب كالبعث العربي الاشتراكي لن يستطيع أن يحقق شيئا باقيا. عواطف الجماهير لا تدوم. ما يدوم هو التنظيم الحزبي**"[(3)].

وبالرغم من قناعة فؤاد بأن الوحدة العربية لا تحتاج أكثر من زعيم وجماهير مؤيدة، فقد انخرط في حزب البعث الاشتراكي، ثم انفصل عن الحزب والتحق بحركة القوميين العرب التي لم تكن أحسن حالاً من الحزب البعثي نتيجة؛ للقرارات السياسية التي تمنع أي تجمع حزبي من جهة، والصراع على السلطة من قبل هذه التنظيمات. يقول الراوي: "**خرج من مداولات المؤتمر التي استغرقت ثلاثة أيام وفي فمه، وفي قلبه، شيء من المرارة. اتضح له أن الفروق بين البعث والحركة أضأل بكثير مما كان يتمنى. هذه الحركة حزب فيه كل ما في الأحزاب من صراعات، وأجنحة متناحرة، ومؤامرات**

(1) شقة الحرية: 52.
(2) شقة الحرية: 77.
(3) شقة الحرية:77.

صغيرة وكبيرة. والقيادات الجماعية التي تتباهي بها الحركة قد توجد في أذهان أتباعها ولكنها لا توجد في الواقع... الروح الديموقراطية التي تتغنى بها الحركة لا توجد؛ كل شيء بالتعيين. في كل مرة يعترض فيها عضو من الأعضاء على قرار ما يقال له أن المبدأ هو((نفّذ ثم ناقش))"[1]. "كما تبين لفؤاد أن الحركة رغم اندفاعها الناصري الواضح لها أولوياتها التي ستصطدم، آجلا أو عاجلا، بأولويات جمال عبد الناصر. السلطة! فتش عن السلطة!"[2].

ومن ثمَّ أمكن القول إنّ المفارقة تكمن في كون الزعيم مساعداً ومعارضاً في الوقت ذاته، الأمر الذي أسهم تكوين الرؤية المغلوطة لبطل الرواية التي انكشف زيفها في نهاية الرواية: **"وماذا عنك أنت؟ سي فؤاد سابقا، الأستاذ فؤاد المحامي حاليا. ألم تتغير بدورك؟ ألم تشتم جمال عبد الناصر؟ ألم تصفه بالصنم الجبان؟ أوه! جمال عبد الناصر الذي كدت تفصل من المدرسة الثانوية بسببه. الذي دخلت حركة القوميين العرب من أجله، وكرهتها من أجله. الذي كتبت عنه المقالات، وألقيت الخطب، ودبجت المناشير. يعلن الآن أن السلاح العربي لا يمكن أن يسفك الدم العربي. اشمعنى يا ريّس؟! يا فاتح باب الحرية! أو كما كان يقول زملاؤه الخبثاء في الكلية: يا فاتح باب الشعرية!...اشمعنى الآن؟! تتخلى عن الجماهير السورية وعن الوحدة. وعنى! أنا الشاب الناصري الإمعة"[3].**

وهذا يعني أنّ رواية شقة الحرية تعدّ معادلاً موضوعيًّا للتجربة الديموقراطية التي تكونت بها ومن خلالها الحرية الفكرية في مظاهرها المتباينة والمتضادّة، بواسطة تقديم الصورة المغلوطة للحرية، ورصد مظاهر التعددية من خلال الشخصيات الأربع عوضاً عن إلغاء التعددية الحزبية الديموقراطية.

المبحث الثاني الشخصية المراوغة:

ينبني هذا النمط من أنماط مفارقة الشخصية على الطريقة السقراطّية في الحوار التي تقوم على الخداع والمراوغة والتبجّح والتواضع الزائف؛ لذا فإن تحديد هذا النمط يتطلّب الكشف عن ماهيّة الشخصية من زاوية صانع المفارقة، وقد استعنّا في هذا التحديد بتصوّر فليب هامون السيميائي

(1) شقة الحرية: 435.

(2) شقة الحرية: 435.

(3) شقة الحرية: 461.

للشخصية الروائية (دال الشخصية–مدلول الشخصية–مستويات وصف الشخصية)، ففي دال الشخصية: سنتناول اسم الشخصية وصفاتها، وفي مدلول الشخصية: سنحدد أثر تلك الصفات على سلوك الشخصية في الرواية، وفي مستويات الوصف سنتعرف على وظيفة الشخصية أو الدور الذي تنهض به في الرواية.

1–دال الشخصية:

يعرّف هامون دال الشخصية على أنه "مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بـ(سِمَتِه) "فهو دال متقطع يحيل على مدلول متقطع"[1]، ويتحدد من خلال الأوصاف الداخلية والخارجية واسم العلم الشخصي، وتحديد الضمير"[2].

ولما كان اسم العلم الشخصي أكثر التصاقاً بدال الشخصية؛ فإن صانع المفارقة يعول عليه كثيراً في إنجاز فعل المفارقة، وذلك من خلال الاستفادة من بنيته التي يودع فيها رمزاً يُمكّن القارئ من فك شفرة المفارقة وإعادة بنائها من خلال ربطها بدلالتها السياقية ووظيفتها النصية، ومن ثمّ فإن البنية اللغوية للاسم بوصفها علامة لغوية يمكن تحليلها واستنتاج دلالتها السيميائية [3] –رغم اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول–التي تسهم في صناعة المفارقة في الشخصية المراوغة. مثال ذلك:

البروفسور بشّار الغول: نجد على مستوى البنية اللغوية أنها تنطلق من اللقب الذي يشير بشكل صريح إلى المدح، فلقب البروفسور يحيل إلى الدرجة العلميّة التي تمنح للباحث الذي قضى حياته في البحث وتحصيل المعرفة تقديرًا لجهوده، ولكّن عنوان الرواية (العصفورية) ومدخلها يزيح دلالة المدح المتعلقة باللقب ويجعلها تنداح في مجموعة من العلاقات يمكن قراءتها على النحو الآتي:

- العلاقة بين العقل والجنون، أهي علاقة ضدّية تهدف إلى إثبات قيمة العقل من خلال تبني منطق الجنون [4]، أم هي علاقة تناقض ظاهري تسعى إلى اتحاد الأضداد والارتقاء إلى

(1) الاتجاه السيمائي في نقد السرد العربي الحديث: 101.

(2) السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق:157.

(3) المرجع نفسه: 621، وما تلاها بتصرف.

(4) جاءت التسمية لسببين يشتركان في السخرية: سمّت سوزي بشار الغول (البروفسور) عبر قصيدة ساخرة عنوانها البروفسور، والسبب الثاني هو حصوله على هذا اللقب من جامعات عربستان التي كانت في ذلك الزمان متدنية المستوى في مخرجاتها التعليمية: "وانقضت سنة كاملة أخرى. وتقدّمت إلى المجلس العلمي مطالبا بترقيتي الى أستاذ كامل متكامل مكُمّل أكمل. قُل بروفسور! لا

البعد الترانسندالي الذي يتيح النظر إلى الواقع المعاش نظرة شمولية محايدة تجمع بين الذات والأخر، للكشف عن مواطن الخلل فيه بطريقة ساخرة يمتزج فيها الضحك العابر بالبكاء العميق، وهو الأثر الذي يزيد من وعي القارئ للإحساس بوجود المفارقة، ويؤمن الحماية للراوي. لقد انقلبت الأدوار في رواية العصفورية، فالبرفسور تحول إلى مجنون عاقل، والدكتور سمير ثابت الطبيب النفسي تحول إلى عاقل مجنون، وكأن الرواية تطرح السؤال الآتي: هل يمكن الكتابة عن عالم مجنون بطرية متزنة عاقلة؟ لقد تحوّل البروفسور بواسطة المفارقة إلى شاهد على العصر لا ضحية من ضحاياه.

وقد تجلت هذه النظرة في نقده لمظاهر التطبيق الحداثي (عقدة الخواجة) على المستوى الثقافي والسياسي والاجتماعي في عربستان "**عفاك! عفاك! كل مفكري عربستان في القرنين التاسع عشر والعشرين عانوا من عقدة الخواجة. حتّى مُحَمَّد عبده. لا! لا! لا! لا أقصد المغني المشهور صديقي. أقصد الشيخ المفتي. الأستاذ الإمام... أراد تحويل العالم الإسلامي الى قطعة من أوربا.**"[(1)]، ولم يكن النقد نوعاً من جلد الذات بل كان متوازنًا فنقد التطبيق الحداثي، هو نقد موجّه للطرفين للتطبيق الحداثي الغربي، والتطبيق الحداثي العربي المقلد: "**كُنّا نرى عيوب المجتمع الأمريكي، وكُنّا نعرف أنها عيوب، ولم يخطر ببالنا، غمضة عين أنها محاسن. لا شيء يؤثر على صفاء الرؤية، يا نطاسي، مثل اختلاط العيوب بالمحاسن**" [(2)]. وتابع قائلا: "**لم نفكر في جعل المجتمع العربي قطعة من أمريكا. لو قال واحد منّا، أو من غيرنا، سُخفا كهذا لضحكنا عليه... لم نكن نصدّق كل ما نسمع عن الديمقراطية. كُنّا نرى بأعيننا سيطرة الصهاينة على الكونجرس، رغم الديمقراطية. كنّا نرى كيف كان الزنوج، الذين كانوا يُسمّون أيامها الملوّنين، يعاملون في المجتمع الأمريكي الديمقراطي. وتطوّر**

تقاطعني الآن قلت لك إنّ الجامعة ناشئة، وكان الناس في عجلة من أمرهم... اجتمعت اللجنة لفحص نتاجي بالأشعة فوق البنفسجية. كنت قد تقدّمت بخمسة كتب ضخمة. الكتاب الأول اسمه: "أبعاد الآماد؛ الباقلاء والأدب: دراسة ابستمولوجية سوسيولوجية بيولوجية مترولوجية جيولوجية كزمولوجية ميثولوجيه...حاجة يابروفسور! برافو، دكتور ثابت، برافو! هذا، بالضبط، ما قالته اللجنة بمجرّد اطّلاعها على الكتاب. اكتفت به. قالت: "قم فأنت قُلْ بروفسور". ينظر: العصفورية: 62-114-115-116.

(1) العصفورية: 28-29.

(2) العصفورية: 56.

المسميات يدّل على تحسن الوضع، نسبيا"[1]. وانتهى إلى بيان الوجه الآخر للحداثة: **"ولم نكن نؤمن أن أمريكا اليوتوبيا الأرضية. لم نجد الضيافة الحارة في كل بيت... معظمنا كان يصنف في خانة الملونين. أو المكسيكان، وهذه خانة أرقى من الملونين بملم واحد. ولم نكن نعتقد أن الرأسمالية نظرية نازلة من السماء. كنا نرى بأعيننا الملونين يبحثون في صناديق القمامة عن طعام وعن ملابس"**[2].

- **الحضور الفيزيائي والغياب أو التغييب الثقافي:** يُفصح البروفسور عن اسمه الحقيقي في لحظة من لحظات الحلم الجميل الذي كان يعيشه مع أصحابه-جيل القدر- **" كنا نحلم بولايات عربية متحدة وبجيش عربي واحد وبعلم عربي واحد. كنا نحلم بمجتمع يحفظ للإنسان العربي كرامته...، وكانوا يسألونني ما القصة يا بشّار".**

-عفوا، يا بروفسور! اسمك بشّار؟!

-نعم. بشّار الغول. ألم أخبرك؟!"[3]

إنّ اختيار اسم "بشّار الغول" يعمّق الإحساس بالمفارقة، لما بين البشارة والاغتيال من تعارض، فالبشارة حينما تكون بنبأ غير سار تفضي إلى التهكم والتبكيت. ولما كانت الذاكرة العربيّة قد ضخّمت الغول، ونسجت حوله عدداً من الأساطير، فإن التبشير به يُثير التنافر الدلالي بين الاسمين(بشّار-الغول)، ويفضي إلى تعميق دلالة المفارقة على النحو الآتي:

بشّار: صيغة مبالغة من الفعل بشّر الذي يدل في المعجم على معاني: الإزالة، والاتصال، والنبأ السار[4].

وقد عمل البروفسور على ارتداء العديد من الأقنعة للتخفيّ على مستوى الشخصية والمكان، فألبس الشخصية قناعًا علميًا زائفاً، وأسكنها مصحّةً عقليّةً؛ ليزيل بمشاركة القارئ ذلك الهلام الثقافي الذي ربا في العالم العربستانبي إبّان نهضته في العصر الحديث، وتلك السلبيات التي واكبت المنجز

---

(1) العصفورية: 56.

(2) العصفورية: 57.

(3) العصفورية: 54-55.

(4) لسان العرب، مادة: بشر.

الحداثي الغربي وضاعفت مأساة البشرية **"كنت أظن أن البشر يسيرون نحو الأفضل. ثم صحوت من نومي. خذ ما حدث في هذا القرن، القرن الذي بلغ فيه التطور ذروته. بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، سقط أكثر من 70مليون إنسان قتيلا. أضف الحروب الفارطة، وسوف يرتفع الرقم إلى 100 مليون إنسان. أين التقدم ياسايكاترست؟!هتلر قتل أولاد عمنا بالغاز. لا يهم العدد. مليون أو6ملايين. قتل الناس بهذه الطريقة عمل إجرامي بشع. "من قتل نفسا بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا". هذا ما يقوله القران الكريم. وتقوله العدالة. وتقوله الفطرة السوية. والعم ستالين قتل عشرة ملايين فلاح جوعا. وما فيش ديكتاتور أحسن من ديكتاتور!**

–هذا جانب واحد من جوانب الصورة، يا بروفسور. جانب سياسي. جانب مظلم جدا. هناك جوانب مشرقة.

–أين هذه الجوانب؟ وما الفائدة في أن يطول عمر الإنسان حتى يصبح مكروها منبوذا يقضي أيامه الكئيبة في مأوى المسنين؟ انخفضت نسبة الوفيات بين الأطفال؟ صحيح! ولكن ثلث الأطفال في الغرب، الآن، غير شرعيين. أولاد... والأيدز يهدد الملايين في أفريقيا وحدها. وتقول لي إن الأوبئة انتهت! وفي كل دقيقة يموت طفل في العالم من الجوع..."[1]. وهذا يعني أن المعنى المعجمي يسير وفق مستويي الإضافة والإزالة في الآن نفسه.

ويدّل معنى الاتصال على الانفصال من خلال وجود قوة معارضة تمثّلت في سلّطة الآخر تحت غطاء الطب النفسي تعيق حركة التطور، وتحقيق آمال البروفسور الذي كان همّه نهضة الأمة العربية وتدمير اسرائيل–وتفرض عليه وصاية فكريّة تغيّبه ثقافيًّا، وتحوّله إلى كائن ميتافيزيقي(الغول) يحظى بالقبول الثقافي والغياب الفيزيائي على عكس البشر الذين صُودرت حرياتهم وأصحبوا حاضرين فيزيائيا مغيّبين ثقافيًّا. وقد ترتّب على تلك الدلالات توالي الأحداث المأساوية إلى نهاية الرواية؛ لذا يعقّب البروفسور على نهاية كل حدث وبداية حدث جديد بقوله: **"شر"**.

[1] العصفورية: 149.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

-صلاح الدِّين المنصور: يتكّون دالّ هذه الشخصية من اسم مركب تركيباً إضافيًّا، ولقب يتساوق مع الدلالة التناصية للاسم، فلقب "صلاح الدِّين" يحيل على القائد العسكري البطل الذي لمّ شمل الأمة العربية بعد سنين من التشتت والضياع، ثم حرّر فلسطين من الصليبين بعد انتصاره في معركة حطين الشهيرة.

إنّ تشابه الظروف التاريخية أملت على البروفسور –لا شعوريًّا-اختيار صلاح الدين المنصور؛ لتحقيق نهضة الأمة العربية، وتدمير إسرائيل. بيد أنّ ذلك الهدف الجدلي-البناء والتدمير-يحمل في طياته التناقض الحاد الذي أفضى إلى الفشل ثم الجنون، فالنهضة تنبثق من داخل الأمة، والبناء لا يمكن أن ينجز إلاّ بسواعد أبنائها المخلصين، ومتى ما سخّرت الأمَّة كلّ جهودها للبناء وللبناء فقط استطاعت التقدّم والرقيّ. أمّا إذا وقعت في فخ الازدواجية المتناقضة كما هو حال مشروع البروفسور: بشّار الغول، فسوف تكون النتيجة مزيداً من الهدم والتدمير، ومن ثم فإنّ الدلالة التناصية تسعى إلى إيقاظ الضمير الجمعي المكلوم، وبث الأمل فيه لتجاوز الظروف الراهنة، ثم تضيء كلمة الدين ذلك الجانب الروحي المظلم الذي يرسف في قيود الازدواجية القاتلة التي حوّلته إلى شكل خاو لا يستطيع إحداث الفرق وصناعة التغيير والظفر بالنصر، فكانت النتيجة؛ تحوّل اسم الشخصيّة الروائيّة من **(صلاح الدِّين المنصور)** إلى **(فساد الدُّنبا المهزوم)**.

ويمكن أن نستنتج من التحوّل الذي طرأ على اسم الشخصية ما يأتي:

-استخدام المصدر(صلاح-فساد)، للتجرّد من دلالة الزمن، والإبقاء على استمرارية الفعل المتجدد مع كل الأزمنة.

-المقابلة بين الجملتين: (صلاح الدِّين المنصور-فساد الدنيا المهزوم)؛ للدلالة على التناقض الحاصل على مستوى الأحداث، فصلاح الدِّين يتطلّب تطبيق العدل الذي هو جوهر الدين الإسلامي، والذي تصلح بتطبيقه الدنيا، والتطبيق يقوم على تحويل الأقوال إلى أفعال. ولكن القائد استعاض عن الأفعال بالأقوال، والشعارات الزائفة التي أسّست لخطاب دكتاتوري مستبد.

- استخدام اسم المفعول: (المنصور-المهزوم) للدلالة على وقوع الشخصيّة ضحيّة لادّعائها الزائف، ومن ثمّ فقد وظفت تلك الدلالة للإشارة الخفية إلى الرئيس جمال عبد الناصر الذي تحول من

فاعل إلى مفعول بعد نكسة حزيران[1]، والإشارة متصلة أيضا، بالبعد التاريخي للحضارة الإسلامية عندما سخّر أبو جعفر المنصور جهود الدّولة العباسيّة للنهوض بالأمَّة العربيّة؛ فأمست حضارة فاعلة في سُلّم التاريخ الحضاري للأمم.

2-مدلول الشخصية:

لقد وصف فليب هامون مدلول الشخصيّة بأنّه "مدلول متواصل قابل للتحليل والوصف"[2]. ويتشكّل مدلول الشخصية من مجموعة الصفات التي تتصف بها الشخصية والوظائف التي تقوم بها، ولكننّا في المفارقة نبحث عن التعارض بين الصفات والوظائف التي تنجزها أو تدّعي أنّها أنجزتها، أو تتبجّح بإنجاز ليس له قيمة.

تمثّل الشخصيات في رواية **سبعة**، أنموذجًا للشخصية المراوغة من خلال التعارض الحاصل بين ظاهر الشخصية وباطنها، وبالنظر إلى مدلول الشخصيات في الرواية نلحظ ما يلي:

أ-طريقة تقديم الشخصيات، استخدم المؤلف أسلوب رواية الوثائق حيث أحال في مدخل الرواية إلى دفتر يوميات جلنار، وفي نهايتها أحال إلى آخر ما كتبته جلنار في دفتر يومياتها، ثم التقرير الصادر من شرطة أثينا الذي يُفيد بأنّ الرجال قد ماتوا غرقًا بعد تعاطيهم كميات كبيرة من المخدرات. أمّا جلنار فقد عُثر عليها ميته بلا سبب كما تبين أنها عذراء، ثم أُرفقت بطاقات تعريفية أمام كل شخصية تُبيّن: (الاسم الكامل، اسم الشهرة، المهنة، العمر، الثروة، مكان الميلاد، مكان العمل، المؤهلات الدراسية)، وفي هذه البطاقات استثمار لأسلوب الراوي العليم؛ لتؤدي جلنار بعد ذلك دوراً مزدوجاً راوياً ومرويًّا له -على طريقة شهرزاد-فهي المحرّض على الحكي، وهي الجائزة التي ستكون من نصيب الشخصية ذات الحكايات المثيرة. ثم تستخدم الشخصيات بعد ذلك أسلوب الراوي المشارك عن طريق الاستذكار؛ لسرد أكثر الأسابيع أثارة في حياتها. إنّ استخدام أسلوب رواية الوثائق، وأسلوب الراوي العليم، ثم أسلوب الراوي المشارك أسهم في صنع المفارقة من خلال استثمار زاوية المنظور السردي لصيغ الحكي بين محكي الأحداث، ومحكي الأقوال الذي قرّب الرواية من الفعل

(1) للاطّلاع على الأحداث المتعلّقة بشخصية صلاح الدين المنصور، ينظر: العصفورية: من ص200-207. وبالطريقة نفسها وظفت شخصية برهان سرور، وضياء الحق المهتدي.

(2) الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث: 98.

الدرامي المسرحي، حيث تنطق الشخصيات بكلام يتعارض مع صفاتها المحدّدة سلفاً لدى الجمهور /القراء. الأمر الذي يحدث توتراً في بنية الرواية يُفضي إلى رؤية الشخصيات الغافلة، وهي تسير إلى مصيرها المأساوي الذي يُثير في الجمهور –الذي استيقظ من غفلته المؤقتة–شعوراً بالتسلية والألم في الوقت ذاته.

ب–نوع الشخصيات، تنتمي شخصيات الرواية إلى فئة الشخصيات المرجعية[1]، التي يُثير حضورها في ذهن المتلقي نوعاً من الاحترام، والإكبار لأنها تحيل على نماذج بشرية كرّست جلّ وقتها؛ للتفكير بقضايا الإنسان في كل زمان ومكان: (الشاعر، والفيلسوف، والصحفي، والعراف، والطبيب النفسي، ورجل الأعمال، والسياسي) بوصفهم الصفوة وصفوة الصفوة في عربستان، ولكن أحداث الرواية تصدم القارئ وتُخيب آماله حينما تسرد كل شخصية تفاصيل حياتها البائسة –الخالية من كل صفات النبل–بنوع من الفخر الأمر الذي يؤكد ضعفها، وانحطاطها الإنساني، ولتصعيد المفارقة وُظّف أسلوب التضاد العالي بين ظاهر الشخصية المتمثل في البطاقة التعريفية الخاصة بكل شخصية من شخصيات الرواية، وباطن الشخصية الذي تكفّل السرد بإبرازه فظهرت الشخصيات بمظهر ضحايا المفارقة: الشاعر صاحب التجربة الإنسانية المستندة إلى مبادئ يتنكّر للمبادئ، بل يبيع المبادئ مقابل عشرة آلاف دولار، وينغمس في لجة الحداثة الزمنية الخارجية المقلدة؛ ويحصد الفقر فثروته لا تكاد تذكر. والفيلسوف الذي يمارس الانتقائية الملفقة التي تميع المعرفة، وتضاعف الجهل. والصحفي المبتز المتلّفع بعباءة الوطنية المزيفة. والطبيب النفسي المدّمن الذي يعالج الإدمان، ورجل الأعمال الذي أسهم في مضاعفة الفقر باستغلاله لحاجات الناس. والسياسي الذي يمارس الدكتاتورية تحت غطاء الديموقراطية، والفلكي الذي يبيع الأمل ثم يقع في فخ الوهم، ثم يموت الجميع غرقاً في نهاية الرواية، وتبقى جلنار عذراء قابلة للاكتشاف مرة أخرى على يد شخصيات أخرى تحمل بارقة أمل، ونهضة للأمة العربية.

[1] الشخصية المرجعية: التي "تحيل على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ "الشخصي أو الجماعي". إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل". ينظر: سميولوجية الشخصية الروائية: مقدمة المترجم: 7.

لقد نهض فعل السرد هنا بمهمة البطل في الرواية، وهو سرد يتناص مع حكايات ألف ليلة وليلة تناصًا منتجًا للمفارقة عن طريق الحكاية الشعبية المعكوسة في حين نلحظ في رواية **الجنيّة** [1] المفارقة في دالّ الشخصية، وطريقة تقديم الشخصيات، ونوعيّة الشخصيات على النحو الآتي:

–دال الشخصية، يدل اسم البطل **(ضاري ضرغام الضبيع)** في المعجم على: الشدّة والشراسة المعهودة عن السّباع [2] بينما يحمل صاحب الاسم بين جنبيه قلباً رقيقاً يقع في شراك الحب (الوهم) فاطمة شافعي/عيشة قنديشة، ولا يقوى على مواجهة الحقيقة المؤذية. يقول قنديش: **" لا شيء يؤذي الإنسي مثل الحقيقة، ولا شيء يسعده مثل الوهم"**[3]. لذا فضّل ضاري إحراق الورقة، والعيش في عوالم الوهم للاستمتاع بلذّة الاكتشاف.

لقد أدّى دال الشخصية بالإضافة إلى الصفات الجسميّة [4] نوعاً من التعارض والمطابقة في والوقت ذاته، ففي الوقت الذي يجابه فيه البطل تلك العوالم المخيفة والمخفيّة يظهر بمظهر هش إزاء الأفكار العلميّة، والعقل الموضوعي الصارم الذي ينكر حقائق الجنّ والسحر، وينسبها إلى عصر الطفولة البشريّة. ويمكن ملاحظة هشاشة العقل الموضوعي للبطل أمام سطوة رغبة الحبّ العارمة التي تعتمل في وجدانه من خلال المنولوج الذي سبق إحراق الورقة: **"أنت! أنت يا ضاري الضبيع! طالب الأنثروبولوجي المتفوق! كيف يخطر ببالك أن تقريب عود ثقاب من ورقة سيحضر لك فتاة مغربية ميتة اختطفت شكلها وهويتها جنية؟!"**[5] ومن نتائج ذلك أنّ **"هذا الباحث الأنثروبولوجي**

---

(1) تتلخّص رواية الجنية في قصة زيجات بطل الرواية ضاري ضرغام الضبيع، الذي تزوج من أربع نساء ابنة عمه مريم، وآبي الأمريكية، وغزلان المغربية، والجنية عيشة قنديشة (محور المادة الحكائية) التي تقمّصت شكل حبيبته المغربية فاطمة الزهراء شافعي التي ماتت بعد أن رفضت أسرتيهما تزويجهما، وبعد أن اكتشف ضاري أن زوجته جنية استمر معها بالرغم من الذهول الذي انتابه، وشهدت تلك العلاقة انفصالا نتيجة لمعاملته معاملة غير طبيعية، واشترطت عليه أن يتزوج من امرأة أخرى أذا أراد أن تعود إليه، وبعد فشل زواجه عادت إليه وقرّرت أن يكون شهر العسل استثنائيا. وقد انتهى ذلك الشهر بقرار خطير حين قررت أن تتقمّصه، فأصيب بالجنون ولم يخلّصه من قبضة الجنون إلا الشيخ الذي تبرّع بفك السحر، ووضع حدًّا لذاك الحب/الجنون.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ضرا: 41، ضرغم: 40، ضبع: 13، مج9–10.

(3) الجنيّة: 75.

(4) "بُنيتي، بحمد الله، قوية، ومظهري لا يشي بعمري، وطولي يقارب ستة أقدام، ووزني يتراوح من تسعين إلى مئة كيلوجرام..."، الجنية:21.

(5) الجنيّة: 56.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

يوشك، الآن، أن يتنكر للعلم، والطريقة المنهجية، وللتفسير الموضوعي للأساطير. يوشك أن يصبح ضحية بريئة من ضحايا الأساطير... ماذا سيقول البروفسور جون ويليامسون إذا عرف أن تلميذه النجيب يظنّ أن ورقة محترقة ستزف إليه عروسا من عالم الجن؟! ماذا ستقول البروفسورة ماري هدسون لو باح لها بسره الغريب؟!" كنت أريد أن أثبت أن الأسطورة ليست سوى أسطورة. كنت أتحدى النزعة البدائية في أعماقي وأضعها أمام لحظة الحقيقة... كنت أحاول الخلاص من وهم كاد يدمر حياتي. أحرق الورقة ولا يحدث شيء، وأبدأ في إرجاع الوهم إلى أصوله الأنثروبولوجية. هل فهمت، يا بروفسورة؟!لم أكن، حقا، أطمع في الاتصال بجنيّة. كنت أطمع في التخلص من الجنون..."[1]، ثم يكشف عن السبب الحقيقي والدافع الخفي خلف إحراق الورقة: **"دع عنك هذا الكلام السخيف، يا ضاري الضبيع! آخر ما يهمك، الآن، هو رأي البروفسور أو رأي البروفسورة. ما يهمك، الآن، هو أن ترى فاطمة الزهراء، مرة أخرى، لتخبرك أنها لم تمت...لحظة!! كيف تجيء فتاة إنسية عادية من الدار البيضاء إلى لوس أنجلوس بمجرد حرق ورقة؟!"**[2].

جـ–طريقة تقديم الشخصيات، اعتمدت الرواية على منظور الرؤية المصاحبة بسبب مشاركة الراوي في الأحداث، وقد أدّى هذا المنظور السردي "وظيفة الإيهام بواقعية الأحداث"[3]، وأتاح للروائي سهولة التداخل مع الراوي من جهة، والشخصية من جهة أخرى من خلال: تعدّد صيغ الحكي، والمزاوجة بين محكي الأحداث، ومحكي الأقوال [4]. وتتجلّى تقنية المزاوجة بين صيغ الحكي أو(لُعبة السّرد والتقرير) [5]، كما يصفها سعيد يقطين، في تقديم الرواية من خلال مناصين (رواية، حكاية) المكتوبين على الغلاف، وفي تبادل دور الراوي والمروي له بين ضاري وقنديش، وفي الرسائل

(1) الجنيّة: 56.

(2) الجنيّة: 57.

(3) العجائبي في رواية (الجنية) لغازي القصيبي: 126.

(4) الحكي (محكي الأحداث): سرد خالص، ينقل فيه السارد الوقائع والأحداث ويخبر عنها. العرض (محكي الأقوال): في هذه الحالة لا تنقل القصة خبرا، وإنما تجري أمام أعيننا مثلما يحدث في المسرحية. ينظر: تحليل النص السردي: 110.

(5) ينظر: لعبة السرد والتقرير في الجنية: 612بتصرف.

بين ضاري وعيشة قنديشة، وأخيراً؛ بين الروائي والقارئ المتخيّل في عبارات مثل: (**أيها القراء الكرام، محبكم راوي هذه الحكاية**)، وعناوين فصول الرواية (**أقدّم لكم نفسي ض.ض.ض– أنا رائد الحب المشرقي/ المغربي– تاريخي مع النساء– أنا والجن...**).

لقد تمكّن الروائي عبر "لعبة السرد والتقرير" أن ينتج نصًّا مفارقاً يتناص مع الحكاية الشعبية المغربية (عيشة قنديشة) وفق علاقة الميتناص [1]؛ لينتج ميتا رواية [2] على النحو الآتي:

- **أسطرة الشخصية:** يستخدم الروائي أسلوب الوثائق للتعريف بعيشة قنديشة من خلال الإحالة على الدراسات الأنثروبولوجيّة (كتاب الثقافة الشعبية المغربية، والذاكرة والمجال والمجتمع، مُحَمَّد اديوان)، وكتاب (المعتقدات السحرية في المغرب، مصطفى واعراب).

وقبل استعراض صورة عيشة قنديشة في المخيال المغربي. يقول: "**على أنه من الضروري التنبيه على أن هذه الصورة الشائعة ليست الصورة الحقيقة، كما سيتضح في موضع لا حق من الكتاب**"[3]. وبعد استعراض الصورة الأسطوريّة التي تتدرّج من الجمال الخارق إلى البشاعة المتناهية، يحذر القارئ من متابعة القراءة، وهو تحذير يحمل في طياته إغراء للقارئ بمتابعة القراءة: "**ولعل من المناسب، هنا، أن أقول للقراء الكرام، الذين ينوون متابعة القراءة، إنهم يفعلون ذلك على مسؤوليتهم الشخصية!**"[4].

يتضح مما سبق أسطرة شخصية الرواية من خلال توظيف صفات الشخصية الأسطورية بطريقة معاكسة، فعائشة قنديشة في الأسطورة التي توهم ضحاياها الرجال بادّعاء الجمال للإيقاع بهم، وعيشة

---

(1) الميتا نص: نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدًا نقديًّا محضًا في علاقة بنية نصيّة طارئة مع بنية نصيّة أصل. ينظر: انفتاح النص الروائي: 99.

(2) – يقصد بالميتا رواية: الرواية ذات الطابع النقدي، وقد ورد في معجم السرديّات تحت مصطلح (قصة على قصة): "ويعنى به وجود قصتين تحتوي إحداهما الأخرى. ويرد الكلام على القصة الأولى في القصة الثانية. وقد أصبحت هذه الممارسات في القصص المعاصر وبالذات في الرواية التجريبية التي يُنظر إليها على أنها الأثر الواعي بذاته. وهو الذي بتفسيره أومعارضته ذاته، يكشف طريقة إنشائه. وهذا يعني أن كلام القصة الثانية على القصة الأولى ليس سرديًّا بقدر ما هو تعليق ونقد وتفكير في القصة الأولى وحكايتها". ينظر: معجم السرديات: 335.

(3) الجنيّة: 97.

(4) الجنيّة: 103.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

قنديشة في الرواية تدّعي الحب بتقمّص شخصية فاطمة الزهراء شافعي، فتتفق الشخصيتان في الوظيفة وتختلفان في الهدف.

- **أسطرة الفعل،** نجد تضادًّا على مستوى الفعل، فعائشة الأسطوريّة تدّعي الجمال، وتغوي الرجال، وتنتقم منهم، وعيشة قنديشة تتقمّص، وتحبّ، وتتزوّج، وتحاول إسعاد زوجها، وتفارقه وهي مغرمة به؛ لتجنّبه الأذى[1].

لقد أسهم التناص في إنتاج المفارقة من خلال الهدم والبناء، فقد بُنيت الرواية على أنقاض الأسطورة المغربية؛ لتؤدّي المقاصد الآتية:

-توصيف الحالة الثقافية في الوطن العربي التي تبدّت في أسوأ حالات الارتهان للخرافة، والأساطير يقول السارد: **"لاحظت أن لديكم معشر الأنس حب استطلاع لا ينتهي يدفعكم إلى الهوس بالجن وعوالمهم. وأكبر دليل على ذلك انتشار الكتب التي تزعم أنها تعلم تحضير الجن بينكم انتشارا يفوق انتشار كتب الرياضيات والفلسفة والطبيعة مجتمعة"**[2].

- فضح الخطاب الأيديولوجي السياسي السائد من خلال السؤال العميق: **" أيتها الجنيّة! هل أنت الحريّة؟! أيتها الحريّة هل أنت جنيّة؟!"**

-تعرية العقل [3] الإنساني بوصفه كائناً محدوداً يسعى لإدراك حقيقة غير محدودة، وقد أُنجزت هذه المهمّة بواسطة بحوث قنديش العجيبة عن الإنسان، التي قُدّمت على شكل وصايا تُبرز نقص العقل وتناقضاته وضعفه [4].

---

(1) ينظر: التناص التراثي في روايات القصيبي: 173-179بتصرف.

(2) الجنيّة: 67.

(3) غازي القصيبي في رواية جنية: الجني محللًا نفسيًّا (2)، موقع الناقد العراقي،-http://www.alnaked aliraqi.net/article/22193.php

(4) "حقيقة الأمر أنكم، إخواننا معشر الأنس، لا تستطيعون نطق أسمائنا الحقيقة لأن لهواتكم وحناجركم وحبالكم الصوتية غير مهيّأة للنطق بها". الجنيّة: 65.

"لا شيء يؤذي الإنسي مثل الحقيقة، ولا شيء يسعده مثل الوهم". الجنيّة: 75.

"قلت: (يا خالة! ما هذا الاستقبال الجنسي الحافل؟! لقد جئت للتعرف على عوالم الإنس ولم أجيء لمقابلة نجوم الجنس". ضحكت الخالة وقالت: " اعلم، يا قنديش، أن إخواننا الإنس لا تشغلهم سوى أمور ثلاثة هي، حسب الترتيب، الجنس فالسلطة فالمال". الجنيّة: 79.

وهكذا تكشف المفارقة في رواية "الجنيّة" أوجه التناقض والتضاد في بنية الوعي العربي في علاقته بالمعتقدات والتمثّلات والتخيّلات التي تُشكّل جوانب من لا وعيه وذاكرته العميقة، ومن ثَمّ وجوه الخلل والنقص في الخطاب التربوي والثقافي والاجتماعي حول المعتقد والذّات والقيم والعقل ذاته.

الخاتمة:

أسهمت المفارقة بوصفها فاعلاً سرديًّا في صياغة نمطين من الشخصيات في روايات غازي القصيبي: شخصيّة الضحية، والشخصيّة المراوغة. تقع الشخصية في النمط الأول ضحيّة لفعل السرد، في حين تحاول الشخصية في النمط الثاني تبنّي منطق الحجّاج السقراطي؛ لنقد الواقع وتعريته من خلال البعد الترانسندالي الذي يُنتج خطابًا مزدوجا للإثارة والإدانة في الوقت ذاته. حيث تبدو الشخصية في أول وهلة سويّة، بل محاطة بصفات النبوغ والتفوق، ثم تتكّشف للقارئ بالتدرّج من خلال التضاد بين المظهر والمخبر، أو بين ما تقوله وما تفعله على مستوى السلوك، أو على مستوي الوعي بين ما تفكرّ به وما يحدث لها. وبعد أن تفضي بمكنونها لا تجدّ سبيلاً للخلاص غير الاختفاء عبر صوره المختلفة: الموت، الهروب، الضياع.

انبثقت روايات غازي القصيبي من ذاكرة الزمن المستعاد (السيرة الذاتيّة) في بعده الانطولوجي الذهني الذي أسهم في تشكيل فضاء روائيّ عجائبي ذي صبغة فلسفيّة [1] يقوم على المفارقة.

"قاطعني: "ما هذه العقد؟! العلم، عندنا يتم بالحدس، ولهذا سبقناكم علميا، بقرون عديدة". قلت: "لا أدري عنكم. العلم، عندنا، يبدأ من الجزئيات الصغيرة، التي توصلنا، في بعض الحالات إلى القوانين العامة. عندنا، لا حدس في العلم. الحدس يقتصر على الأمور الكلية التي لا يمكن نفيها أو إثباتها علميا". الجنيّة: 81.

"مشكلتكم، يا إخواننا الإنس، أنكم لا تعرفون الطاقة الهائلة التي أودعها الله سبحانه وتعالى في أدمغتكم. لا تستخدمون من طاقات الدماغ سوى أقل من 5% ولو أنكم طورتم أدمغتكم، واكتشفتم أسرارها، لاستطعتم، بكل يسر، التواصل تلباثيا" الجنيّة: 123.

"لا تتوقع من إنسي اعترافا بالجميل". الجنيّة: 151.

[1] الرواية الفلسفية: هي جنس فرعي نشأ في أحضان الفلسفة الوجودية، ويطلق عليها أيضا الرواية الوجودية. وتعالج مواضيع الحرية والذات والالتزام والمسئولية وعبثية الوجود والقصديّة ومفهوم التاريخ. وغالبًا ما تتضمن نقدا للحياة العصرية والتفاؤل الإنساني. ينظر: معجم السرديات: 223. وهذا لا يعني أن القصيبي كاتبًا للرواية الفلسفية بالمعنى الدقيق، وإنما يصدر عن فلسفته الخاصة في الفهم والتأويل.

المصادر والمراجع:

المراجع العربية

إبراهيم، نبيلة، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د.ط، د.ت.

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان- بيروت، ط2، 2009م.

بوعزة، مُحَمَّد، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان- بيروت، ط1، 2010م.

الجبوري، مُحَمَّد فليح، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف —دار الأمان-الرباط، ط1، 2013م.

حماد، حسن، المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجا)، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1، 2005م.

حمداوي، جميل، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن-عمان، ط1، 2011م.

سليمان، خالد، المفارقة والأدب، دار الشروق، ط1، 1999م.

شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002م.

شوقي، سعيد، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ايتراك للنشر والتوزيع، ط1،2001م.

العبد، مُحَمَّد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، دار الفكر العربي، ط1 1994م.

علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، ط4، 2002م

القاضي، مُحَمَّد، وآخرون، معجم السرديّات، دار مُحَمَّد علي للنشر- تونس، ط1، 2010م.

لطلبة، مُحَمَّد سالم مُحَمَّد الأمين، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، الانتشار العربي-لبنان، ط1 2008م.

مُحَمَّد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1991م.

ابن منظور، مُحَمَّد، لسان العرب، دار صادر، بيروت –لبنان، ط8، 2014م.
يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006م.

المراجع المترجمة

باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع–القاهرة، ط1، 1987م.
ميويك، د. سي. المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان–بيروت، ط1، 1993م.
هامون، فليب، سميولوجية الشخصية الروائية، دار الحوار تر: سعيد بنكراد، 1990م.

الرسائل الجامعية والدوريات والمواقع الإليكترونية:

سرمك، حسين، مقالة، غازي القصيبي في رواية جنية: الجني محللًا نفسيًّا (2)، موقع الناقد العراقي، http://www.alnaked-aliraqi.net/article/22193.php
سلطان، هند سعيد، التناص التراثي في روايات غازي القصيبي (دراسة نقدية تحليلية)، جامعة الملك سعود، سلسلة الرسائل الجامعية رقم (6)،2014م.
قاسم، سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984م.
الهزاع، صالح عبد الله، العجائبي في رواية (الجنية) لغازي القصيبي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية–الرياض، سلسلة الرسائل الجامعية رقم8، 1435–2014م.
يقطين، سعيد، لعبة السرد والتقرير في الجنية، مقالة منشورة ضمن كتاب الاستثناء، مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية–الرياض، ط1، 2009م.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

صـراع الهُويات في الرواية العمانية المعاصرة، (رواية سجين الزرقة أنموذجا)

حسن بن علي بن عبد الله الهنائي (*)

ملخَّصُ:

تهدف الدراسة إلى تناول موضوع الهوية، في الرواية العمانية المعاصرة، حيث طبقت الدراسة على دراسة الهوية في رواية سجين الزرقة للروائية العمانية شريفة النوبي، وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته، بالإضافة إلى تطبيق أدوات النقد الثقافي. وتوصل إلى عدة نتائج أهمها:

- طرحت الرواية العمانية المعاصرة مفهوم الهوية بوصفه ثيمة اجتماعية بارزة في مجتمع الرواية.
- مفهوم الهوية مصطلح جدلي مرن، قابل للتحول والتغيّر حسب الزمن والمكان والظروف.
- هناك هويّة للراوي، وهوية للرواية، وهويّة للشخصيات الروائية، وكلها مرتبط بعاملي المكان والزمان.
- الهوية تكون ذاتية على المستوى الفردي، وجماعية على المستوى الجمعي.
- الروائي العماني ابن بيئته، نقل مشاهداته وتجاربه، إلى موضوعات سرده الروائي.
- لم يكن الروائي العماني المعاصر جريئا عندما طرح موضوع الهوية، حيث لم يعط شخصيته الحرية في الصراع، وإنما كبلها بقيود المجتمع.
- النهايات المفتوحة ثيمة بارزة في الرواية العمانية المعاصرة.
- تعدد الأصوات الروائية، في طرح موضوع الهوية، في الرواية العمانية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الصراع؛ الهوية؛ الرواية العمانية، سجين الزرقة

Clash of Identities in Contemporary Omani Novels
"Sajeen Al-Zurqah" Novel as an Example

Abstract:

This study addresses the subject of identity in contemporary Omani novels. The study investigated identity through the novel "Sajeen Al-Zurqah" written by the Omani novel writer Sharifah Al-Nobi. The researcher used the descriptive

(*)باحث دكتوراه بكلية الدراسات والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان. التخصص لغة عربية.
H.alhanai@gmail.com

analytical approach and applied the tools of cultural criticism. The study came up with various conclusions; the most important of which are as follows:

- The Omani contemporary novels presented the concept of identity as a remarkable social feature in the novel's community.
- Identity is a resilient controversial concept subject to transformation and alteration according to time, place, and circumstances.
- There is the writer's identity, the novel's identity, and the identity of the novel's characters, all of which are related to the factors of place and time.
- Identity is subjective at the individual level and collective at the comprehensive level.
- The Omani contemporary writer is a product of the environment they lived in; their experience and views are reflected in their narrations.
- The Omani contemporary writer does not show boldness while addressing the subject of identity as s/he did not provide freedom for the characters within the conflicts addressed, but rather constrained them by the society's limitations.
- Open endings are a remarkable theme in the contemporary Omani novels.
- There are multiple narrative voices in the Omani contemporary novels that address the identity subject.

Keywords: Clash – Identity – Omani Novel – Sajeen Al-Zurqah

مقدمة:

طرحت الرواية بشكل عام، موضوع الهوية نظرا لملازمة هذا الموضوع واقترابه من جوانب الذات والإنسان في الرواية العمانية، طرح موضوع الهوية، أسوة بغيرها من الروايات العربية، والعالمية. حتى أصبح ثيمة بارزة، يستحق البحث والدراسة وسأدرس مجالات الصراع في الهويات، وأبعاد ذلك الصراع، وأطرافه. كيف سار الصراع؟، وما الوتيرة التي اتخذها ؟ وما نتائجه؟ وما أثره على المجتمع؟ مطبقا دراستي هذه على رواية سجين الزرقة لشريفة التوبي[1].

الهُوية لغة واصطلاحا:

عرّفت المعاجم اللغوية الهوية وفرقت بينها بضم الهاء والهَوية بفتح الهاء. ففي معجم مقاييس اللغة يرجع أصل اشتقاق لفظة (هوية) إلى الهاء والواو في العربية، والأصل هاء ضمت إليها واو(هو) ومن العرب من يثقلها فيقول: (هوّ) بضم الهاء[2].

(1) سجين الزرقة: ٢٠٢٠م.

(2) معجم مقاييس اللغة، مادة (هوّ):6/ ٤.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

وجاء في المعجم الوسيط التفريق بين اللفظتين أي: الضم والفتح، ولكن النطق الجاري على الألسن (الهَوية) بفتح الهاء يراد بها الحفرة، وهذا الاشتقاق أي (بضم الهاء) يرتبط في اصطلاحه كما ورد في معاجم اللغة بحقيقية الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره[1]. وفي معجم لسان العرب وردت لفظة الهَوية بالفتح في مادة (هوا) بمعنى هوّه، والهَوَية هي: البئر بعيدة المهواة وعرشها وسقفاها المغمى عليها بالتراب، فيغتر به واطئة فيقع فيها ويهلك"[2].

أما اصطلاحا فالهوية لها عدة تعريفات من عدة جوانب، وفي مجالات مختلفة، لكنها تدور جميعها حول حقيقية الشي، وجوهره، وما يميزه عن غيره. أي خصوصية الشيء ومطابقته لنفسه، أو مطابقته لمثيله. وقد عرفها الجرجاني بقوله: "هي الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"[3]، وهو بذلك يطابق الهوية بأصل الفرد، في تفرده، وتميزه عن غيره. ويرى حسن حنفي أن الهوية مطابقة للحرية؛ حيث يقول: "ليست الهوية موضوعا ثابتا أو حقيقة واقعة، بل هي إمكانية حركية تتفاعل مع الحرية "[4]. وهو بذلك يمنح مصطلح الهوية مرونة، باستطاعته التأقلم مع الزمان والمكان الذي يتواجد فيه. كما نجده يفرّق بين الهويّة والاغتراب حيث يرى "أن الإنسان الواحد ينقسم إلى قسمين: هويّة وغيريّة، فهو يشعر بالاغتراب إذا مالت الهوية إلى غيرها، أو انحرفت إليه، فالاغتراب لفظ فلسفيّ والانحراف لفظ فلسفي. الهوية أن يكون الإنسان هو نفسه، متطابقا مع ذاته، في حين أن الاغتراب هو أن يكون غير نفسه بعد أن ينقسم إلى قسمين، هويّة باقية، وغيريّة تجذبها "[5]. فكل فرد بهذا المفهوم موزعٌ بين هوية واغتراب، انتماء وانفصال، اتحاد وانسلاخ.

وجاء مفهوم الهوية عند سعيد علوش، في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنه " المبدأ الدائم الذي يسمح للفرد بأن يبقى هو هو، وأن يستمرّ في كائنه عبر وجوده السردي، على الرغم من

(1) المعجم الوسيط، مادة (هو): ٩٩٨
(2) لسان العرب،(مادة هوا): ٨٧٠/١٥
(3) التعريفات: ١٠٢.
(4) الهوية: ٢٣
(5) المرجع السابق: ١١ و١٢.

التغييرات التي يسببها أو يعاينها "[1]، وفي موضع آخر تعرّف الهوية "بأنها مرّكب مبني، ومعترف به جماعيا، وذلك من دلالات الذات الممتدة من عضوية الفرد كالطبقة والعرق واللغة"[2].

وهنا أرى أن دراسة الهوية ترتبط ارتباطا وثيقا بالفلسفة، من خلال تساؤل الإنسان عن كينونته، وأصل وجوده، والهدف من وجوده، فسؤال الهوية أول درجات الرفض، الذي يمثل قلق الهوية. فيدخل في حلبة الصراع في حالتي التطابق والتضاد؛ حيث إن التطابق مع الهوية هو صراع مع الآخر الرافض لهذا التطابق، والتضاد مع الهوية صراع مع النفس والآخر الذي يصارع محافظا على التطابق.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن حلبة الصراع في الهوية تمر بعدة مراحل عامة، لا يخلو أي صراع منها لخلق الهوة بين السائد والمرفوض، وهي كالآتي:

- التقوقع على الذات
- الانفتاح على الآخر
- التأثر بالآخر والتأثير فيه
- الانسلاخ من الهوية
- الذوبان في هوية الآخر
- فقدان الهوية
- سيلان الثوابت والإحساس بالتوهان
- البحث عن الهوية الضائعة
- محالة استرجاع الهوية المفقودة
- الحفاظ على الهوية المسترجعة

وللهوية كذلك عدة محددات هي:

- اللغة المشتركة
- الدين المشترك
- اللون المشترك (العرق)

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٢٢٥.

(2) مفاهيم عالمية للهوية: ٦٧ و ٦٨

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

- التاريخ المشترك
- الفكر المشترك

وقد تنامى موضوع الاهتمام بالهوية عالميا، في الشرق والغرب على حد سواء، وأخذ يشغل حيزا واسعا في مختلف الدراسات والمجالات، وفي الرواية منذ بزوغها، منذ الرواية تاريخيها، نجد ذلك الصراع على الهوية، محافظة وانسلاخا، فحرب (دون كي خوته) مع الطواحين، هو صراع هوية بالأساس، ومحاولة رجوع إلى هوية مفقودة، أو تم تمييعها. والحكايات بحد ذاتها دليل على الوجود، والهوية، وللسرد كما للفرد هويته الخاصة. فالهويات لها قدرة على الديمومة والاستمرار، والاستقلال بموضوعها الخاص، مع أنها ليست مكتفية ذاتيا، بل هي تتأسس في الواقع عبر لعبة الفروقات والاختلافات، وهي عرضة للتغيير، وإعادة التصوير باستمرار[1].

فقد جسدت الروايات العمانية عبر تاريخها، ملامح الهوية العمانية، من خلال تصويرها لبيئة الإنسان العماني، والسير في ذكر تفاصيل المكان، كالحارات، والقرى، والأزقة والطرقات، والوديان، والجبال، والشواطئ، كما ضمت الأهازيج والفنون التي تعبر عن الهوية الثقافية الشعبية، داخل المجتمع العماني، كما عبرت عن عادات وتقاليد المجتمع التي تشكّل خصوصية المجتمع، وخصوصية الفرد فيه، من خلال اهتمامها للأبعاد الشخصيات داخل الرواية، المادية، والنفسية، والاجتماعية، التي تشكل هوية الإنسان داخل مجتمع الرواية، المعبر عن المجتمع الواقعي.

والروائي عندما يعبر عن موضوع الهوية، فإنه يبتعد كل البعد عن موضوع الذاتية، فيعرض هوية مجتمعه، وأفراده، المعبر عنهم كما هي، بموضوعية السارد الممسك بخيطه السردي من المنتصف، مصورا الأحداث كما هي، لا كما يريدها أن تكون، مقتربا بذلك من قارئه، وواقعه الذي يعيشه. وللنظر في دراستنا التطبيقية كيف برز موضوع الهوية، هل تعددت الهويات، وأخذت الحرية في التبني والانتماء أم أننا كم أقرّ الغذامي: "ما زلنا أمام صوت واحد، وجنس خطابي واحد، ونمط ثقافي واحد "[2].ومن هنا سيكون عرض الهوية في الرواية على النحو الآتي:

(1) مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع: ٧٠٣.

(2) النقد الثقافي الأنساق الثقافية العربية: ١١١

صراع الهوية الذاتية في رواية سجين الزرقة:

يتجلى في رواية سجين الزرقة صراع الهوية الفردية، المتمثلة في محاولة تحقيق الذات التي ينهض بها فرد وسط جماعة تحاول قولبته وحشره في زاوية ضيقة على هامش المجتمع. فراشد الذي رفض التهميش وصارع من أجل إثبات هويته، وتحقيق ذاته في المجتمع، لم يمتلك الأسلحة الكافية لتحقيق ذلك من ناحية ولم تمنحه الكاتبة المعوان السردي اللازم لتحقيق المعادل المكافئ في حلبة الصراع مع المجتمع الذي رفضه دون ذنب، فقرر الاستسلام أخيرا والهروب إلى أرض ليست أرضه، لكنها تتسع له ولأمثاله ممن رفضتهم هذه الأرض، ومجتمع ليس مجتمعه، مجتمع لن يسأله عن أصله وفصله، حتى يضع له معيار الاعتراف به كفرد كامل التحقيق. ووطن ليس وطنه لكن بإمكانه أن يحمل فيه هوية الإنسان لا هوية الجنسية الرسمية فقط التي منحها له وطنه الأول بصفته رقما يحمل رقما مدنيا في مجتمعه.

راشد أحد اللقطاء لكنه ليس لقيطا، أحد الأيتام لكنه ليس يتيما، هو ابن خطيئة لم يرتكبها، ولم ترتكبها والدته أيضا عن طريق حكاية سعت إليها، أو خدعة حب وقعت فيه، وإنما حملت به من كانت والدته وهي في سن السابعة عشر إثر اعتداء زوج أمها عليها، والذي لم يكن أباها ولم يأخذ مكان أبيها بأي شكل من الأشكال، وفي أي حال من الأحوال، وإنما تزوجت به أمها بعد انتهاء عدتها من زوجها بثلاث سنوات، كي تؤمّن الحياة الكريمة لها ولابنتها التي سوف تصبح فيما بعد أم راشد المجهولة، أو بالأحرى أم راشد المبحوث عنها.

إذن تناولت رواية سجين الزرقة موضوع الهوية من خلال شخصية رئيسة، هي شخصية راشد، الذي لا يعرف من هو؟ ومن أين جاء؟ وأين أمه التي تركته منذ أن كان عمره خمس سنوات ؟، ومن أبوه ؟ وأين يكون ؟ وهل هو أحد الآباء الذين يلتقطهم من الشارع؟

"نحن نلتقط آباءنا من الشوارع، كما تمّ التقاطنا "[1].

حاول بطل الرواية الحصول على إجابات تمكنه من تحقيق ذاته في مجتمع رفضه، لأنه ابن زنا، أو من ضمن الذين يطلق عليهم المجتمع أبناء الحرام، ولكن رغم ذلك حاول راشد إثبات ذاته داخل

(1) الرواية:٣٢

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

المجتمع، وتحقيق هويته فيه، رغم محاولات صديقه الذي عاش معه في (دار الأيتام) ثنيه عن مواصلة المحاولات، والقبول بالهزيمة، وترك حلبة الصراع، من خلال الهروب، إلى وطن جديد، لا يسأله عن أمه وأبيه. وسوف أدرس ذلك الصراع من خلال عدة زوايا حتى أستطيع الإلمام بحركة الصراع التي دارت في المتن الروائي سواء على مستوى حكاية راشد أو بقية الحكايات التي صاحبت الحكاية المركزية داخل المتن الحكائي العام.

– سؤال الهوية:

إن أهم محرك في رحلة البحث عن الهوية هو السؤال المركزي والأهم. من أنا ؟، من أنا أمام نفسي؟ من أنا أمام الآخرين؟ ومن أنا وسط أهلي وجماعتي ؟ ومن أنا داخل المجتمع ؟. فقد يكون للإنسان كيان ووجود، وقد يحمل هوية تدلّه على وطنه وجنسيته. لكنه يظل باحثها عن كيان ووجود وهوية حقيقية داخل الكيان والوجود والوطن الذي يعيشه، إذا ما أراد تحقيق كيان أراده هو بنفسه لا كيان ووجود أراده له المجتمع وحشره فيه، فيبدأ بطرح أسئلة الهوية على نفسه، قبل أن يبدأ رحلة البحث عن الهوية، وهذا ما حصل عند بطل روايتنا راشد، الذي بدأ يسأل نفسه عن نفسه، ومن هو، ومن أين جاء.

" والسؤال الأصعب الذي يرهقني من أنا ؟ "[1]

الأسئلة الصعبة: والسؤال الصعب الذي يلاحقني دون إجابة. من أنا ؟ لا أعلم "[2]. فهنا إجابة راشد لنفسه بأنه لا يعلم تدل على أنه في بداية الرحلة. فكيف له أن يعلم من هو، وكل الطرق التي سلكها، للحصول على أمه كانت مسدودة في وجهه، فهي وحدها من تملك الإجابة لكنها تركته، عندما تم أخذه منها عنوة حيث كانت تقضي محكومية الحبس في السجن إثر حملها سفاحا من زوج أمها، وبعد أن تهامست السجينات بأن راشدا صار راشدا وما يصير يجلس عند الحريم.

(1) الرواية:٨٩

(2) الرواية: ١٠٤

تلك الأسئلة والبحث الطويل عن أمه أدخلت شخصية البطل في دوامة من الصراع الداخلي مع نفسه، والاضطراب والقلق. "يا لتلك المشاعر المتضاربة والمتضادة في نفسي التي تتنازعني بين الحب والكره"[1].

فهل يواصل الحب لأمه أم يقرر أن يكرهها فيتركها ؟ وإن قرر أن يكرهها هل سوف يستطيع مقاومة عاطفة الحب الفطرية؟ "أم أنني لم أستطع مقاومة العاطفة ؟"[2]، حيث يعكس هذا المونولوج الداخلي صورة الصراع والاضطراب النفسي والداخلي الكبير الذي كان يعيشه راشد في رحلة بحثه عن نفسه أولا، وفي محاولته تحقيق ذاته ثانيا. وهو لا يعرف حتى لماذا سمي بهذا الاسم الذي يحمله، " ترى لماذا سمّيت بهذا الاسم؟ لماذا راشد ليس اسما غيره ؟ "[3]، فهو يفقد الأب والأم، بل ويفقد العائلة التي يمكن أن تخبره لماذا اختير له هذا الاسم. فراشد هنا يفقد الأشياء البسيطة، أو التي يراها غيره بسيطة واعتيادية، حتى وإن كان القارئ يعرف، من خلال الراوي الثاني في لعبة التناوب السردي في الذي ابتدعته الكاتبة بين راشد وأمه في رواية الأحداث، أن أمه أسمته راشدا على أبيها، كي ترى فيه صورة أبيها الراحل منذ سنين.

إذن ما الذي يعرفه راشد عن نفسه ؟ " كل ما أعرفه أني أتيت إلى الحياة كغلطة "[4]،وبهذه الغلطة عليه أن يدفع الثمن، في دخول معركة غير متكافئة مع مجتمعة، لغلطة لا ناقة له فيها ولا جمل، وإثر ذنب لم يقترفه. ومع تلك الأسئلة التي كانت مطارق ترق رأسه، وفقدانه للصديق الذي سافر عنه إلى حياة بعيدة، وفشله في الحصول على الفتاة التي أحبها، والدوامة التي عاشها. أجاب على نفسه، الإجابة التي تنتظرها، "من أنا بينهم ؟ لا شيء، لذلك منذ أن بدأت أعي أنني لا شيء، عرفت أنني لم أحصل على شيء مهما فعلت"[5]، هذا ما وصل إليه من إجابة وحيدة من بين مجموعة من

(1) الرواية: ٤٠
(2) الرواية:٣٩
(3) الرواية: ٤٠
(4) الرواية:٤٥
(5) الرواية:١٠٢

الأسئلة الصعبة التي لم يجد إجابة عليها. فما الذي أوصل بطل الرواية إلى هذا الجواب ؟ وما الأسلحة التي كانت معه حتى واصل الصراع ؟ ومن كان يصارع؟ وما نتيجة ذلك الصراع؟

محفّزات الصراع وأدواته:

كان راشد بطل الرواية يفقد أبسط مقومات الفرد، التي تحقق للإنسان ذاتيته ووجوده وتعطيه كيانا وسط مجتمعه، كالعائلة، ففي الوقت الذي كان يتحدث فيه زملاؤه عن العائلة سواء في العمل أو حتى عندما كان طالبا في الكلية، كان يتهرب عند سؤاله عن عائلته، وسط فضول الزملاء، المتوارث من فضول المجتمع، "حتى العراك مع الأخوة الحقيقيين نعمة لم أنلها"[(1)]. فهذا الشي يعيشه أي فرد من أفراد المجتمع اعتيادا، لكن راشد يفتقده ويتمناه، فهو لم تكن لديه العائلة التي يذهب إليها كل نهاية أسبوع، ليقضي معها العطلة، وافتقد التجمع العائلي يوم الجمعة الذي يحدثه عنه زملاؤه، "يوم الجمعة هو يوم التجمع العائلي كما يخبرني الزملاء في العمل، هذا اليوم بالذات مقدّس عند العائلة"[(2)] كان راشد لا يعرف ما معنى العائلة؛ لأنه لم يعش في عائلة، فهو قد بدأ سنين حياته الأولى في السجن، مع أمه التي حكم عليها القاضي بالسجن، ثم أخذ عنوة إلى دار الأيتام، ثم عاش وحيدا في شقة من شقق مدينة مسقط، لذا عاش وحيدا في مجتمع عائلي، يحتفي بالعائلة، وهي مقوم أساسي من مقومات الهوية. يقول عن نفسه " لوكنت شرعيا فقط لتغيرت أشياء كثيرة، ليس مهما أن أكون من طبقة ثرّية، فقط أن تكون لي عائلة "[(3)] فهنا راشد يفقد أبسط مقومات الصراع بفقدانه أبسط محددات الهوية، وهو العائلة. ومع ذلك واصل الصراع رغم إغراءات صديقه في الدار بترك المجتمع، والهروب معه إلى أمريكا. وهذه المحفزات هي:

الرائحة:

الرائحة إحدى أهم المحفزات التي دفعت راشد إلى مواصلة الصراع، وعدم الاستسلام، وعدم الرضوخ لإغراءات الهروب القادمة من بعيد عن طريق صديقه سالم، المتمثلة في رائحة أمه العالقة في ذاكرته، بعد أن تمسك بوشاحها الأزرق، وهو يسحب منها عنوة، بعد بلوغه سن الخامسة في

(1) الرواية: ٤٥
(2) الرواية: ٨٨
(3) الرواية:٨٧

السجن. ذلك لأن للحنين رائحة وللذاكرة رائحة لا تخون كما تقول الكاتبة على لسان الراوي الثاني الأم. واصل راشد بحثه عن أمه ولم يستسلم رغم انقطاع كل الأخبار عنها، بعد انتقاله من السجن إلى دار الأيتام وهو في سن الخامسة. فنجده يكرر ويكثر من ذكر رائحة أمه، التي تشد من عزيمته، وتقويه على الصراع. وفيما يلي أمثلة على ذلك:

- "ذلك لأن للحنين ذاكرة، وللرائحة ذاكرة لا تخون"[1]

-" عيدني الرائحة إليها، وتأخذني في حلم لا أودّ الاستيقاظ منه"[2]

-"وأنا أشم رائحتها التي لا تشبه رائحة امرأة أخرى غيرها"[3]

إذن فقد وظفت الكاتبة ثيمة الرائحة كمعوان سردي لراشد، في معركة صراعه، لكنه معوان هش لم يعنه كثيرا على تحقيق حلمه في أيجاد أمه، ولا في إثبات هويته.

الـحـب:

يحاول الفرد إثبات كيانه ووجوده بالحب، وبه يحقق ذاته، ويعيش أيامه. ولم يكن الوضع عند بطل الرواية راشد مختلفا؛ لأنه أحوج ما يكون إلى إيجاد من يسانده، في صراعه مع المجتمع، وكفى بالحب متكأ، وبالحبيب سندا. فرغم أن المجتمع حاول منع راشد عن الحب، لأنه وكما وصفه، وحذره، أحد زملائه في العمل " صلب عمرك أنت ما مال حب أنت غبن"[4].

فهذه الفئة يرى المجتمع أنها لا تستحق أن تحب أو تُحَب، لأنها دون أن تتشرف إحدى الأسر في المجتمع بتزويجها ومصاهرتها. والأمر الأخر نظرة راشد إلى الحب بشكل عام، فراشد يرى في الحب جريمة أتت به، وبمن في نفس حالته، وهو يرى السيارات ذوات النوافذ المعتمة على الشارع.

الأحـلام:

استعان راشد بالحلم الذي عاشه، وتشبث به، ولم يرد مفارقته يوما، مثلما أنه لم يود الاستيقاظ منه، وأخذ يصدق الحلم الذي يعيشه، والذي يعينه على الثبات والاستمرار في معركة صراعه مع المجتمع، وإغراءات الهجرة من صديقه سالم. فانبرى يغذي ذاكرته لأمه بالأحلام.

(1) الرواية:١٨٩
(2) الرواية:٢١٨
(3) الرواية:١٦٠
(4) الرواية:٦٣

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

"يأخذني الحلم إليها، إلى تلك الصورة العالقة في ذاكرتي لها"[1]، فهنا هو يصنع تواصلا مع أمه المفقودة، التي يبحث عنها من خلال الحلم، وهو يتعلل بالنوم حتى يرى صورة أمه، "أتعلل بالنوم كأني أغفو وأراها"[2]، فيتحول النوم هنا إلى تعلّة، يمنّي من خلاله راشد نفسه ويصبرها لمواصلة صراعه فنجده يستحضر صورة أمه قبل النوم "ما زلت أستحضرها قبل نومي كي أمنّي النفس أن تأتيني ولو في ولو في الحلم، ولكنها في الحلم أحيانا لا تأتي"[3]. ومع ذلك هو لا يريد الاستيقاظ من هذا الحلم ويصفه بالعذب "لا أريد أن أستيقظ من هذا الحلم العذب " وقد يكون الحلم هنا معنويا والمقصود به تحقيق ما يريد، وهو لقاء الأم، لكنه لا يريد التصديق بأنه مجرد حلم، ولا يود الاستيقاظ منه، حتى وإن قرص نفسه أحيانا، " أقرص نفسي فما أنا فيه ليس إلا حلم "[4]. لكن نجده يسأل نفسه عن الغفوة التي يغفوها كي يحلم، " هل تراني غفوت لأحلم ؟ أو ربما أتخيل أنها عادت "[5]. وهذا ما يؤكد لنا استعانة راشد بالأحلام لرؤية أمه، وبالتالي تحوّل الحلم المنامي والمعنوي إلى ثيمة سلاح لراشد في معركة الصراع.

ويستطيع تخيّل ما يحدث داخلها. "الحب إنها المسألة التي أتت بي وبكل اللقطاء"[6] بينما ترى الراوية الأخرى لأحداث الرواية أن "الحب عواطفٌ خلقتها ظروف المكان"[7].

لكل من راشد وأمه نظرتهما المسبقة عن الحب، صنعتها الصدمة، فالأم صدمت باعتداء جنسي، أفقدها أي شعور بالحب، وراشد يربط بين الحب والجنس، ويرى أنه الخطيئة التي يقترفها الإنسان، فيدفع غيره ثمنها.

رغم كل ذلك حين وجد راشد "مريم"، وقع في حبها، بعد أن اختارها قلبه وعقلة، لتكون شريكة حياته، والحضن الذي يرتمي إليه كلما أحس بالوجع. رغم التردد والحيرة، والصراع النفسي، الذي عاشه راشد في خطوة إقدامه على الحب من عدمه.

(1) الرواية:٦٣
(2) الرواية: ٥٠
(3) الرواية: ٨٩
(4) الرواية:٣١
(5) الرواية: ٢٧٩
(6) الرواية:٢٠٥
(7) الرواية: ٩

"تختلط الصور أمام عيني، ترتبك حروف الحكاية في سردي لها، أقع في أسر امرأتين، وحب امرأتين، وعذاب امرأتين، وسجين حكايتين، لا أدري بأيهما أبدأ، وبأيهما أنتهي، أسلم نفسي لأقداري وأستسلم، لكن كيف لمثلي أن يحب ويعشق كما قال سالم"[1]. تظهر هنا شخصية راشد الحائرة والمترددة بين الإقدام والتراجع، بين الحركة والسكون، بين السير والتوقف، ولكنه اختار السير قدما رغم كل ذلك، واختار الحب كسلاح يقوّيه في صراعه، ومريم رفيقة لدربه العسير. فذهب وتقدّم لخطبتها من أبيها، لكن الرد كان أليما وقاسيا عليه، "أبوي يقولك، إحنا ما نزوج بناتنا غبون، وإذا شافك مرة ثانية تمر قرب البيت راح يشتكي عليك"[2].

هذا الرد القاسي يعكس الصورة التي يعيشها راشد، ويترجم النظرة التي ينظرها المجتمع إلى راشد وأمثاله. المجتمع الذي يضع معايير للحب، وقبول الآخر، والموافقة على الزواج، حيث يطالعنا المتن الروائي، بقصة الفتاة التي أحبت زميلا لها، وتنتظر موافقة أهلها، وتتحدث وكأنها قابلة بمعايير الموافقة عن الأهل.

- طبعا هذا اللي يهمها ايش قيمة الرجال غير بفلوسه، ترى في النهاية كلهم مثل بعض.
- يضحكن جميعا بينما الفتاة التي جاءها العريس تقلّب السكر في كوب الشاي وتقول لهن:
- أهلي بعدهم مترددين، قالوا يسألوا عنه وعن عائلته وقبيلته وأصله وفصله، الله يستر بس، دعواتكن هذا الرجل ما يتفوّت[3].

يظهر هذا الحوار سلطة المجتمع في التحكم بفتاة، اختارت عريسا أحبته وأحبها، ولكن ذلك غير كافٍ، لقبول الارتباط بالزواج، وفقا لسلطة القانون المجتمعي، الذي ظهرت الفتاة خاضعة له، وغير مستعدة لمخالفته، رغم أن العريس " ما يتفوت "كما تقول.

فراشد في معركة صراعه فقد الحبيبة والحب، الذي كان يمكن أن يغير من شكل الصراع، ويؤثر على نتيجة الصراع مع المجتمع.

(1) الرواية:٥٥

(2) الرواية، ١٦

(3) الرواية: ١٢٣

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

– معوقات الهوية والفقد:

ذكرت فيما سبق عن فقدان راشد للعائلة، كما فقد الصراع مع الأخوة الحقيقين، مما شكل عائقا يحول دون تحقيق هويته أو حتى اندماجه في مجتمع عائلي لا يعترف بالإنسان إلا بعائلته. ولكنه وجد الصديق الذي عاش معه في الدار والذي كان بمنزلة الأخ لراشد، ولكن هذا الأخير، قرر الرحيل، والهروب بجلده من مجتمع يريد سلقه، إلى مجتمع يقول إنه احتواه، واعترف به كإنسان. كما أنه وجد الأم، وعاش معها في بداية طفولته وبالتحديد في سنيّه الخمس الأولى، ولكن القانون حال دون استمراره في العيش مع أمه في السجن، لتغير سلطة القانون شكل حياة الطفل الذي سيتربى بعدها في دار الأيتام، وليدخل عالم جديد، فتحت فيه الكاتبة عالما سرديا، لم يكن مختلفا كثيرا عن عالم المجتمع الخارجي، ولا عن عالم السجن، فلكل عالم حكاياته، وشخصياته، وقصصه المتشابهة، التي تدل على أن كل عالم يحمل نفس الأنساق، ويحمل نفس الخطاب، وأن من يحيد عن النسق العام، ومن يحمل مناوئا عليه الدخول في معركة صراع، يكون فيها الحلقة الأضعف دائما، وذلك نتيجة عاملين:

العامل الأول واقعي: هذا العامل صنعه الواقع، نتيجة الواقع المأساوي الذي يفرض على من يمشي عكس التيار، أو من يحاول تغيير الواقع، والخيبات التي تلاحقه، والفشل الذي يكون نتيجة حتمية وخاتمة لذلك الصراع. ذلك لأن الصراع في الهوية التي " تبدأ بالكشف عن تطلع مشروع وتصبح فجأة أداة حرب"[1] كما يقول معلوف– يحتاج إلى مقومات تكون بمنزلة أسلحة في مواجهة المعوقات التي يفرضها الواقع.

العامل الثاني تخييلي: هذا العامل خاص بالكاتب، سواء كان ذكرا أم أنثى، فهو لم يمنح السارد نفسا يجعله يوزع المهام في حلقة الصراع بشكل مكافئ. ففي الوقت الذي يضع السارد شخصياته المتمردة في معركة مع المجتمع يطلب منه مهمّة أكبر من حجمه، ولا يعطيه الأدوات اللازمة، لتحقيق تلك المهمة، في الوقت الذي يضعه في مجتمع متسلط، تسانده كل الظروف المحيطة به، في تسلطه، مانحا إياه خطابا سلطويا قارّا وثابتا، يصعب كسره وتغييره.

(1) الهويات القاتلة:٣٣

وسأدرس تحت عنوان، "معوقات الهوية والفقد"، صورة كلّ من الأم من خلال شخصية أم راشد وشخصية أمها. وصورة عالم دار الأيتام من خلال شخصية سالم، صديق الطفولة لراشد.

صورة الأم المفقودة:

فقد راشد أحد أهم مقومات الصراع الذي لو كان موجودا معه، لتغيرت بعض الأشياء، وكان السرد سيتخذ منحى آخر غير المنحى الذي سارت عليه الأحداث. فالسلاح الذي امتلكه راشد كان هشّا، تمثّل في صورة أم، مهزوزة، ومستسلمة للمصير، عاشت في جلباب أم مستلمة ومهزومة هي الأخرى، فنجدها تصف نفسها بالعاجزة، حيث تقول عن نفسها: "أعترف أني كنت عاجزة عن مواجهتك ومواجهة تلك الحقيقة المؤلمة التي ستراها عن نفسي "[1]، فهنا تظهر لنا صورة أمّ عاجزة عن مواجهة ابنها، وتقول له إنني أمك، مع أنها كانت تراه كل يوم بعد أن خرجت من السجن، لكنها عجزت عن تحقيق رغبة ابنها في إيجادها، وهي التي تراه يعاني في البحث عنها كل يوم، وعيش عذاب فراقها، مخبئا لها الحكايات، آملا بلقائها يوما.

"احتجت إلى فترة طويلة حتى بدأت التعود على الحياة الجديدة في الدّار، ولكني لم أستطع اعتياد فقدها، شوقي إليها لم يخفت، بل كان يكبر، وأيام كثيرة كنت أجلس وحيدا أبكي شوقا إليها، لا سيما بالليل، كثير من الحكايات كنت أخبئها ليوم لقائها "[2]. فراشد لم يفقد الأمل في لقاء أمه، لكنّ أمه اكتفت بإرسال بعض الهدايا، والتحويلات البنكية، والملابس، تلك الأشياء التي لا يعرف هوية مرسلها، ثم تحولت مع الزمن إلى لغز محيّر زاد معاناة وحيرة بطل الرواية راشد، الذي تمنّى أمّا ولو كانت ترمي حذاء في وجهه كباقي أمهات الرفاق. وكما عجزت عن مواجهته فإنها عجزت عن مواجهة المجتمع، وكانت ضعيفة بما يكفي، لتكون مغتصبة ثم سجينة، ثم أمّا تكتفي بمراقبة ابنها من بعيد فقط." كنت أحمي نفسي العاجزة المقيّدة بألف قيد، لم أكن شجاعة بما يكفي لأدافع عنك"[3].

"ومن أنا يا راشد حتى أقول لهم لا"[4].

(1) الرواية:١٥
(2) الرواية:٥٥
(3) الرواية:١٦
(4) الرواية:٣١

يظهر لنا السرد هنا صورة أنثى عاجزة عن قول لا، حتى عندما اكتشف حملها، وتحولت قضيتها إلى المحكمة، أُمرت أن تقول للقاضي، إن المزارع الآسيوي هو من اعتدى عليها، فوافقت ولم تتجرأ على قول الحقيقة، إن زوج أمها هو من اعتدى عليها، في بداية الأمر. ثم علّلت ذلك لابنها في رسالتها الأخيرة، التي وصلته بعد فوات الأوان، بأنها لم تكن ساقطة، " أمّك لم تكن ساقطة، لكن الزمان كان ساقطا، والظروف كانت ساقطة "[1]، يظهر لنا هنا حجم المأساة الكبيرة التي عاشها راشد، والفراغ الكبير الذي تركه صمت أمه القاتل. ولكنه كان يستحضر وجودها بالرائحة والأحلام والذكريات.

وأما صورة الأم الأخرى، فقد تمثلت في شخصية أم شمسة، التي هي جدة راشد التي لم يعرفها ولم تعرفه يوما. لقد كانت شخصية مزدوجة بين التسلط على ابنتها، والضعف أمام زوجها الثاني والمجتمع. فهي تتكلم بلسان المجتمع وتخاف من ألسنة الناس التي لا تعرف الرحمة كما تقول. وعندما علمت بحمل ابنتها أخذت تركلها وتضربها حتى أفقدتها الوعي.

ثمّ لم تصدّق الخبر وكذّبت الطبيب، "بنتي ما تطلع من البيت"[2]

"ما ترفع عينها عن الأرض، وصوتها محد يسمعه من خجلها"[3].

تخفي هذه الجمل التي أطلقتها الأم، أنساقا ثقافية مضمرة، يرزح تحت وطأتها المجتمع، وفكر الأمهات بشكل خاص، فمعيار شرف الفتاة هو عدم خروجها من المنزل، وكأن التي تخرج من المنزل، معرضة للضياع، والتي تخالط المجتمع في العمل وغيره، أكثر عرضة للضياع من الفتاة (الخجولة) المنطوية على نفسها في منزلها. فيها ذنب، كان أسود اللون، فأصبح رفضه مضاعفا، من الجميع، من يعرف قصته، ومن لا يعرفها. فأصبح يردد على راشد فكرة الهروب، ويستفزه لترك مجتمعه الذي لم يحصل فيه على كيانٍ ووجودً. فنجده يقول لصديقه راشد: "تعال عيش هنا محد يسألك عن أمك وأبوك هنا ماشي قبائل ولا خادم ولا عربي"[4].

(1) الرواية: ٣٤
(2) الرواية: ٩٠
(3) الرواية: ٥٠
(4) الرواية: ١٨٩

تلك الصورة التي رسمها المجتمع لأم شمسة، فسارت عليها، وربّت أمها على هذا المعيار المجتمعي، وتظهر لنا بالتالي صورة أخرى للأنثى، لا تختلف كثيرا عن صورة أم راشد الضعيفة.

صورة الصديق المفقود:

وكما فقد راشد أمه فقد صديق طفولته في الدار سالم، الذي وجد لقيطا أمام أحد المساجد. ولم تكن حياة سالم بأفضل من حياة راشد، بل كانت حياته في دار الأيتام أسوأ من حياة راشد؛ لأنه لم يكن يتلقى المعاملة الحسنة في الدار، ليس لأنه لقيط، بل بسبب لون بشرته. فهو لم يأخذه أحد لأنه أسود اللون، " سالم لما يأخذه أحد لأنه أسود اللون "[1]. يعكس ذلك التمييز العنصري الذي يمارسه المجتمع، دون وعي بما يفعل، في حالة من اللاشعور الجمعي.

تحوّل راشد من سلاح كان سيصارع به راشد، ويسانده، في تحقيق هوية سلبها منهما المجتمع، إلى سلاح يثبط من عزيمته، ويدعوه إلى الاستسلام، والانسحاب من أرضية الصراع، والهروب إلى أمريكا، حيث كان يخطط للهروب، منذ أن كان طالبا في الثانوية، لأنه " كان بحاجة لأن ينفذ بجلده الأسود من مجتمع يدّعي البياض رغم سواد أفعاله "[2]، فمأساة سالم لم تكن رفضا بسبب أنه لقيطٌ فقط، وإنما لأنه رغم مأساته الأساسية، ووجوده في الحياة، بطريقة غير شرعيه، لم يكن له، فهنا سالم يعلل لراشد طلب الهروب، ويحفزه عليه؛ فالمجتمع الجديد لا يسأل أحدا عن قبيلته، لتكون معيارا لقيمته ومعاملته. لذا نحن أمام صراع بين مجتمعين، مجتمع يصارع فيه راشد، لتحقيق هويته وفي نفس الوقت هرب منه سالم، عندما وجد أنه لن يكون له كيانٌ محترمٌ فيه، ومجتمع وجد فيه سالم هويته، ويصارع راشد من أجل أن لا يصل إلى مرحلة الهروب إليه.

وتظهر من خلال شخصية سالم، ملامح عالم دار الأيتام، العالم الذي كان ينبغي أن يكون حاضنا، لسالم ولغيره ممن، فقدوا آباءهم، أو ممن لا يعرفون من آبائهم، ولكن هل كان هذا العالم مثاليا ؟ أو على الأقل هل كان مختلفا عن عالم المجتمع الخارجي الذي ركل راشد وسالم ومن في حالته إلى هامش دائرته ؟ أم أن هناك تمييز، وتفريق، وتهميش، ومعاملة لا تختلف كثيرا عن صورة عالم المجتمع الخارجي؟

(1) الرواية:١٨٦

(2) الرواية:٨٦

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

رسم لنا السارد صورة هذا العالم، من خلال المتن الروائي، الذي حوى معه كثيرا من القصص والمواقف، التي سأقوم باستعراضها، حتى نستطيع الحكم على هذا العالم.

يتضح لما من خلال السرد، أن الجمال معيار للمعاملة التي سيحظى بها الفرد داخل الدار، فنجد راشد يقول "وذلك ما عرفته من معاملة المشرفات لبعض الأطفال الذين لم يرزقهم الله ملامح جميلة "[1]، مع أن كل من في الدار أخوة مجهولو النسب، ولكل وجه منهم ملامحه التي تحمل حكايته، التي أتت به إلى الدار، إلا أن معاملتهم لم تكن سواسية، وإنما هناك تفضيل لأحد على أحد، ومعيار التفاضل بينهم، هو نفسه معيار التفاضل الذي وضعه المجتمع.

يقول راشد: " لكني لم أنس الكلمة التي قالتها إحدى العاملات وهي تنظف الأوساخ التي خلّفها سالم في الغرفة (الغبون)، فظلت محفورة في ذاكرتي، ولم أفهم معناها إلا حينما كبرت "[2].

يعكس هذا الموقف الذي ذكره راشد، حقيقة المأساة المرة، التي تعامل فيها العاملات في الدار الأطفال في الدار. فهنّ يعاملن من في الدار على أساسٍ يحمل نظرة دونية، ترجمته التسمية التي أطلقتها عليهم العاملة في الدار. ويتعدى ذلك القول إلى الأفعال، إثر المعاملة القاسية من المشرفات، إذ يخبرنا راشد عبر السرد أن العملات يضربن أبناء الدار حينما لا يجدن من يراقبهن، أو يكنّ خلف الأنظار، لأسباب بسيطة، ونجده يسرد هذه الحكاية: "ولقد ضربت إحدى العاملات سالم (هكذا وردت في الرواية) حين وجدت أثر بول في على فراشه بعد ليلة باردة، أدخلته دورة المياه، ثم خلعت له ملابسه وتركت الباب مفتوحا، نراقب جسده الأسود النحيل يرتجف وينشج تحت الماء البارد، وكانت تتعمد أن نرى ما تفعله به "[3]. يلخص الموقف السابق، الذي سرده راشد، حقيقة المعاملة القاسية التي يتلقاها من في الدار، وذلك نتيجة تلك النظرة الدونية التي ينظر إليها من في الدار إلى هذه الفئة. أي أن عالم دار الأيتام هو صورة مصغرة للعالم الخارجي، المتمثل في المجتمع الذي يصارعه راشد. فما صورة هذا المجتمع؟ هذا ما سأدرسه تحت العنوان التالي.

(1) الرواية: ٢٧
(2) الرواية: ١٠
(3) الرواية:١٠٧

فوضى الأسماء:

الاسم العلامة الدالة على الإنسان، التي تميزه عن غيره، والهوية هي ما يميّز الإنسان عن غيره كذلك، وتمنح له كيانا ووجودا خاصا به. لكن عندما يوضع الاسم في ميزان الثقافة فإنه يخرج عن كونه علامة سيمائية إشارية إلى مسمّى معيّن، إلى اكتنازه بحمولات ثقافية واجتماعية وفكرية، وفي هذا الشأن يعتبره رولان بارت أمير الدوال، كما يدعو إلى مساءلة الاسم. "لا بد من مساءلة اسم العلم بعناية، لأن اسم العلم، هو، إن جاز لنا القول، أمير الدوال، إيحاءاته ثرية واجتماعية ورمزية"[1].

كان راشد يعرف اسمه، ولكنه لا يعرف من سمّاه هذا الاسم، ولماذا سمي به.

وعلاوة على ما سبق، فقد عاش راشد في فوضى من الأسماء، والألقاب التي منحت له، هو والفئة التي كانت تعيش معه في نفس الدّار.

فالمجتمع حشرها كما حشر راشد في فوضى الأسماء، فتارة يجد راشد أن اسمه الغبن كما ذكرت سابقا، "صلب عمرك أنت ما مال حب أنت غبن "[2].

يقول راشد: " لكني لم أنس الكلمة التي قالتها إحدى العاملات وهي تنظف الأوساخ التي خلّفها سالم في الغرفة (الغبون)، فظلت محفورة في ذاكرتي، ولم أفهم معناها إلا حينما كبرت"[3].

وتارة ابن زنا، " أهناك ما يعيد لي قيمتي في مجتمع لم أكن في عينه أكثر من ابن زنا "[4]، فأي قيمة وأي نظرة سوف ينظر راشد بها إلى نفسه بعد هذه التسمية ؟ وتارة يطلق عليهم أبناء الحرام "وما يجي من أولاد الحرام خير"[5]

وتارة يجد أن الدولة قد أسمتهم الأيتام، كي تخفف العب، عنهم " فقط الدولة خففت من وطأة الاسم علينا عندما سمتنا الأيتام "[6] ، وتارة يسمهم المجتمع باللقطاء " فيطلق علينا من الألقاب ما

(1) التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة: ٨٣.

(2) الرواية:١٩٠

(3) الرواية:٤٥

(4)الرواية:١٠٧

(5) الرواية: ٢٨

(6)الرواية:٤٢

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

يحط من قيمتنا الإنسانية (غبون، لقطاء، أولاد الزنا، أولاد الحرام، نغول...الخ) "[1]. كل هذه المسميات يرى راشد أنها تعطيهم نفس المعنى وتشعرهم بالمذلة والخزي والعار. لذا قرر الصراع مع المجتمع لتغيير هذه النظرة عنه وعن أمثاله، الذين من حقهم أن يجدوا هويتهم العادلة في مجتمع غابت عنه العدالة، خصوصا مع هذه الفئة.

صورة المجتمع:

في معادلة الهوية، لا بد من وجود طرف يتمثل في فردٍ أو جماعةٍ، يصارع طرفا آخر، يتمثل في فردٍ أ جماعةٍ أيضا، ضمن مجتمع له قوانينه، وأنساقه العامة التي تؤيد طرف على آخر، وترجح كفة طرف على طرف آخر. وشخصية بطل الرواية راشد تنقلت من السجن، إلى دار الأيتام، إلى الطائرة التي ستأخذه إلى عالم آخر، إلا أن النفس السردي توقف عند المحطة الأخيرة، التي كان راشد فيها في الطائرة مقرر الصعود إلى عالم آخر، يجد فيه فردوسه المفقود.

إن أول معيار وضعه المجتمع، كي يقبل الإنسان في مركزه، ولا يكون في هامشه، أن يكون ذا أصل ونسب. يقول راشد عن مجتمعه الذي يعيش فيه " في مجتمعي الذي لا يقبل الإنسان إلا بأصله وحسبه ونسبه "[2]. فهذا المعيار الذي وضعه المجتمع، يبعد راشد كثيرا عن دائرة الصراع، وهو الذي لا يعرف من يكون، وابن من، وما قبيلته، وما عائلته. فجميع رفاقه في العمل، يذهبون إلى عائلاتهم، في عطلة نهاية الأسبوع، والجميع يدعون زملاءهم إلى بيوتهم، ويتفاخرون بأسرهم، إلا راشد لا يستطيع دعوة أحد إلى شقته التي يعيش فيها وحيدا، محاولا التهرب من العزائم التي تعرض عليه، من قبل زملائه، رغم فضولهم في ذلك، "ما عزمتنا في بيتكم"[3]، فتارة يقودهم الفضول إلى دعوة وعزيمة في منزله، "ما عطيتنا علومك وأخبارك"[4]، وتارة نجده مطالبا بتبادل العلوم والأخبار، فهذه العادات التي تُبدي ظاهرا جماليا، تخفي أنساقا ثقافية مضمرة، ليست بالجمال الظاهري، خاصة لراشد المطالب

(1)الرواية: ٢٧
(2) الرواية:٤٦
(3) الرواية:٣٩
(4) الرواية: ٤٠

(بعلوم وأخبار) أهله وعائلته. فراشد ليس لديه من هذه العلوم والأخبار شيء، وهي الذي تخنقه الأسئلة، التي تثير فضول زملائه، الذين لا يملكون من الفخر إلا بما فعله آباؤهم.

ومن صور المجتمع، الذي يصارع راشد لإثبات هويته فيه، أنه " لا يحترم المرأة المطلقة قدر ما يحترم المرأة الصابرة والمطيعة والمحترمة "[1]. كما أفرد لنا المتن الروائي، بعض حكايات السجينات، على لسان الراوي الثاني أم راشد. فالمرأة عليها أن تكون مطيعة لزوجها مهما كان حاله، خوفا من المجتمع الذي لن يمنحها الاحترام إذا صارت مطلقة. كما أن المجتمع يبرر خيانة الرجل، لكنه لا يقبلها بأي شكل من الأشكال من المرأة، تقول أم راشد على لسان إحدى صديقاتها في السجن: "الخيانة في مجتمعنا سلوك رجولي مبارك"[2]، فالمجتمع لا يضع الذكر والأنثى في نفس الميزان، لأن الرجل حسب نظرة المجتمع، كما ترى الروائية على لسان السارد، "الرجال ما يعيبه غير جيبه "[3].

إذن وكما يبدو من خلال السرد، أنّ بطل الرواية دخل مع مجتمعه، في معركة، غير متكافئة، يرجح فيها المجتمع، مكيال أحد على الآخر. وفي ميزان القوى فإنه يتبنى خطابا معاكسا، للخطاب الذي أتى به راشد. فما نتيجة ذلك الصراع؟

نتيجة الصراع:

تعرف منذ بداية الخيط السردي، عن راشد أنه في الطائرة، وتعرف أنه يهرب من شيء ما، وكلما صعدت الطائرة كان يرى ما كان يسميه وطنا يصغر، وهو يعلو، ولكنك لا تعرف كيف؟ ولماذا؟ وإلى أين ؟ إلى بعد أن تتقدم في السرد. وكل ما يحدث بعد ذلك حكي استعادي استرجاعي لحياة راشد منذ الطفولة، حتى لحظة وجوده في الطائرة، وهو يرحل إلى مجهول آخر، لا يعرف نتيجته، بعد خوضه معركة الصراع، ولكن ماذا لو غيرت الكاتبة من شكل السرد قليلا، وجعلت (راشد) يفتح المظروف، الذي أرسلته له أمه قبل صعوده إلى الطائرة ؟ هل كان راشد سوف يصعد إلى الطائرة ويرحل؟ كان في الظرف رسالة من أمه، تجيبه فيها عن كل الأسئلة التي طرقت رأسه بمطارق، وحيرته، تحل له كل الألغاز، تحكي له كل الحكاية، منذ خروجه عنها في السجن، حتى لحظة ترك الظرف على

(1) الرواية:٢١٣

(2) الرواية:٢٤٠

(3) الرواية:٢١٣

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

باب شقته في اليوم الذي قرر فيه الرحيل، وفتحه الظرف وهو الطائرة، التي قد أقلعت عن أرض الوطن. وماذا لو لم يفقد راشد أمه وصديقه ومريم ؟ هل سيتغير شكل الصراع ؟ أم هل سيستمر راشد في المعركة على الأقل؟ لم تنمح الكاتبة راشد كل تلك الأسلحة، وأفقدته كل مقومات الاستمرار، فكانت النتيجة الحتمية الهروب، وليست الهزيمة، فقد آثر راشد الانسحاب على البقاء، والرضا بهوية مفقودة، والعيش تحت رحمة لمجتمع، الذي يعطيه ما يريد متى شاء، ويسلب عنه ما يريد متى شاء، ففي الانسحاب رفض وتمرد، وعدم رضا بفتاتٍ هوية، يقولبه فيها المجتمع. "اخترت الهروب كوسيلة أفضل وأخف وقعا لإخفاء كل شيء سأنسى"[(1)].

فراشد يعلل نفسه بنسيان ما حصل له، ولكنه لا يمنيها بشيء آخر، فهو كان يعيش أيامه، ويمارس طقوسه هروبا من كل شيء كما يقول: " كنت أتناول وجبة العام من أجل تزجية الوقت والفراغ الذي أعيشه، وأنا في لحظة هروبٍ من كل شيء"[(2)].

فراشد حتى عندما كان في وطنه، كان يعيش الهروب وهو فارغ من كل شيء، فقد كان دائم الهروب إلى الطبيعة والبحر "البحر صديقي وصديق الجميع فهو لا يفرّق بين من أتى إليه شرعيّا أم غير شرعيّ"[(3)]. ولعلّ في هذا الهروب إشارة سردية، إلى أن الطبيعة تمثل المعادل الموضوع في معركة الصراع، فهي المكان الوحيد الذي يجد فيه راشد ضالته دائما.

الخاتمة:

نستخلص من البحث عدة نتائج أهمها:

- طرحت الرواية العمانية المعاصرة مفهوم الهوية بوصفه ثيمة اجتماعية بارزة في مجتمع الرواية.
- مفهوم الهوية مصطلح جدلي مرن، قابل للتحول والتغيّر حسب الزمن والمكان والظروف.
- هناك هويّة للراوي، وهوية للرواية، وهويّة للشخصيات الروائية، وكلها مرتبط بعاملي المكان والزمان.
- الهوية تكون ذاتية على المستوى الفردي، وجماعية على المستوى الجمعي.

(1) الرواية:٢٦
(2) الرواية: ٩٠
(3) الرواية: ١١

- تتنوع موضوعات الهوية على المستويين الذاتي والجمعي، وتتشكل حسب الغرض من تحقيقها.
- الهوية بعد من أبعاد الصراع في المجتمع الذي يصوره السرد الروائي.
- الهوية ثنائية جدلية، تستلزم عاملي الأنا والآخر.
- الدراسات الثقافية، والنقد الثقافي، والمنهج الاجتماعي والنفسي خير ما يمكن أن تدرس به الهوية نقديا.
- الروائي العماني ابن بيئته، نقل مشاهداته وتجاربه، إلى موضوعات سرده الروائي.
- لم يكن الروائي العماني المعاصر جريئا عندما طرح موضوع الهوية، حيث لم يعط شخصياته الحرية في الصراع، وإنما كبلها بقيود المجتمع.
- النهايات المفتوحة ثيمة بارزة في الرواية العمانية المعاصرة.
- تعدد الأصوات الروائية، في طرح موضوع الهوية، في الرواية العمانية المعاصرة.

المصادر والمراجع:

أمين، معلوف، الهويات القاتلة، ترجمة: نبيل محسن، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.

بارت، رولان، التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة: ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.

بينيت، طوني، وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، ٢٠١٠م.

الجرجاني، علي مُحَمَّد، كتاب التعريفات، تحقيق مُحَمَّد الصديق أغشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ط1.

حنفي، حسن، كتاب الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، ٢٠١٢م.

شريفة، التوبي، سجين الزرقة، الآن ناشرون وموزعون، ط1، ٢٠٢٠م.

العظمة، عزيز وآخرون، مفاهيم عالمية للهوية، ترجمة عبد القادر قنيني، الدار البيضاء، بيروت، ط1، ٢٠٠٥م.

علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط1، ١٩٨٥م.

الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، الطبعة السادسة، ٢٠١٤م.

ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٩٩٧م.

مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط٣.

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط3، ١٩٩٤.

الأنساق الثقافية في "تويتر " –دراسة في ضوء النقد الثقافي– لنماذج مختارة من حساب "صغير العنزي"

أمـــــل إبـــــراهيم علي (*).

الملخص:

سعى البحث إلى الكشف عن الأنساق الثقافية، ورصد الهيمنة الذكورية عبر مظاهر الخطاب المختلفة من خلال بعض النماذج التويترية المختارة، كما سعى إلى كشف مستوى تفاعل المتلقي مع تلك النماذج، وقد اعتمد البحث (النسق الثقافي)؛ باعتباره واحدًا من أهم الآليات الإجرائية في منهج النقد الثقافي، واستثماره في مكاشفة رسوم النسق وتجلياته في الفضاء التويتري.

الكلمات المفتاحية: الأنساق الثقافية، النقد الثقافي، تويتر، العنزي.

Cultural Patterns on Twitter
A Study in Light of Cultural Criticism of Selected Samples from Sagheeer Al-'Anzy's Account

Abstract

The research sought to reveal cultural patterns, and to monitor male dominance through various features of discourse through some selected Twitter prototypes. It also sought to reveal the level of interaction of recipients with those prototypes. The research adopted (the cultural pattern) as one of the most important practical mechanisms in the cultural criticism approach, and its capitalization in revealing pattern depictions and their manifestations in the vast universe of Twitter.

Keywords: Cultural patterns, Cultural criticism, Twitter, AL-Enezy.

(*) باحثة دكتوراه، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة الملك خالد .

amalibrahim1403@gmail.com

مقدمة:

لقد شكل الإعلام الجديد ثورة تواصلية إنسانية تنعتق من أفق تشكل الخطاب المعرفي التقليدي إلى أفق مفتوح متحرر، "وهو تحرر مزدوج يشمل حرية الإرسال وحرية الاستقبال"[1]. وقد أخذ هذا التحرر مشروعيته من تحول بوصلة الخطاطة الوجودية الفكرية إلى تواصلية، فقد أضحت عبارة "أنا أتواصل إذًا أنا موجود"، تعبر عن مشروع التحول، حيث نسخت الكوجيتو الديكارتي الذي بقي مهيمنًا على تفسير الخطاطة الوجودية لبضعة قرون بعد أن ربط الحضور الإنساني بممارسة عمليات الفكر والسجال الفلسفي[2]، ويعكس هذا الوجود التواصلي ثقافة مجتمعية قارة في عمق العقلية العربية، فأفكار الأمم تقرأ من خلال وجودها التواصلي، وأنساقها الثقافية تنسرب بين ثنايا خطاباتها، وقد شكل "تويتر" تظاهرة تواصلية لافتة في هذا الشأن.

لم تعد الأنساق الثقافية راكدة في زوايا تمثلاتها القديمة، بل أصبحت ماثلة –أيضًا– في فضاء التغريد العربي، تحركها تفاعلية غير مسبوقة تحققت في ظل الانفتاح المعرفي الذي أتاحته التقنية.

و"يتميز فضاء التغريد العربي بهيكلة تفرضها خطاطة مجتمع التغريد الرقمي الذي يحفل بمغردين نشطين، وآخرين يتابعون تغريداتهم، فيعيدون تغريدها إلى الآخرين، فالكل هنا منتج وجمهور في الوقت ذاته"[3]، فلم تعد لمركزية الخطاب قيمة كما في سابق عهدها، فالخطاب هنا من الجميع إلى الجميع، تفاعلي، تشاركي، جدلي؛ لذا نجد ذلك التأثير الواسع لمنصة "تويتر" في المملكة العربية السعودية على وجه الخصوص.

والنسق: "هو النظام، والتنظيم الذي يربط مجموعة من العناصر يهبها الأهمية عبر توحيدها؛ لتشكل عنصرًا واحدًا متميزًا"[4]، أما الثقافة فهي: "مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريًا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه"[5].

---

(1) الإعلام الجديد وسوسيولوجيا التغيير في العالم العربي:3.

(2) فضاء التواصل الاجتماعي العربي جماعاته المتخيَّلة وخطابه المعرفي: 15.

(3) المرجع نفسه: 28.

(4) الأنساق الثقافية في رواية "مثل زهرة مجففة" لمحمود يعقوب:1.

(5) مشكلة الثقافة: 74.

وانطلاقًا من تلك العلاقة الكاشفة بين ثنائية (النسق / الثقافي)، والماثلة في دلالة أولهما على شكل من أشكال الخطاب، وثانيهما على المكونات الثقافية للفرد بكل أبعادها، فيكون الخطاب النسقي كاشفًا عن تلك الأبعاد، وأنواعها، باعتباره نظامًا لغويًا نلج منه إلى حال الخطاب وتشكلاته. ولما كانت "التغريدات وثيقة ثقافية تكشف حال الخطاب"[1]، ذهبت الدراسة إلى البحث في تجلياتها النسقية المختلفة.

ومن هنا تنتزع هذه الدراسة شرعية حضورها في مكاشفة الأنساق الثقافية المتشكلة في "تويتر"، من خلال بعض النماذج المختارة من حساب "صغير العنزي"[2]، باعتباره واحدًا من المشتغلين بمساءلة الأنساق الثقافية من خلال طرحه، أو تعليقه على تغريدات تتضمن بعدًا نسقيًا، فضلًا عن دوره في تتبع سيرورتها التاريخية[3].

ويحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما أبرز الأنساق الثقافية التي تجلت في فضاء الخطاب المفتوح "تويتر"؟ وما الجذور التي أسهمت في تشكل الخطاب النسقي في "تويتر"؟ وكيف تفاعل المتلقي مع هذا الخطاب النسقي؟

وقد اعتمدت الدراسة (النسق الثقافي)؛ باعتباره واحدًا من أهم الآليات الإجرائية في منهج النقد الثقافي، واستثماره في مكاشفة رسوم النسق وتجلياته في الفضاء التويتري.

وعليه توزعت الدراسة على أربعة محاور، حمل المحور الأول عنوان: الأنوثة والذكورة (نسق فوقية الذكورة / دونية الأنوثة)، وحمل المحور الثاني عنوان: التنميط الجنساني (نسق احتقار المرأة لطبيعتها وجنسها)، أما الثالث فحمل عنوان: النسق الديني، والرابع كان بعنوان: مكاشفة الأنساق، وخاتمة تضمنت أبرز النتائج، وملحق للتغريدات موضع الدراسة، وثبت بالمراجع.

---

(1) ثقافة تويتر حرية التعبير أو مسؤولية التعبير:139.

(2) حساب الدكتور في "تويتر" مهتم بقضايا التطرف والمهمشين كما يسمه، ينظر حسابه في تويتر
https://twitter.com/arab14361?s=11&t=5YNfSFV_9ZC17mapGDM_UA

(3) صدر له في هذا الشأن كتاب: "النكاح والحرب في التراث العربي قراءة في أنساق الهيمنة"، وكتاب: "خطاب العنف وعنف الخطاب قراءة ثقافية في الأمثال العربية القديمة"، ويشتغل على كتاب يناقش جذور تهميش المرأة، ينظر:
https://twitter.com/arab14361?s=11&t=5YNfSFV_9ZC17mapGDM_UA

-المحور الأول: الأنوثة والذكورة

لقد خلق الله – عز وجل – الذكر والأنثى، ووعدهما وعد الحق بميزان عدله الإلهي، يقول الله تعالى: ﴿إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ وَالصَّابِرِينَ وَالصَّابِرَاتِ وَالْخَاشِعِينَ وَالْخَاشِعَاتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَاتِ وَالصَّائِمِينَ وَالصَّائِمَاتِ وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا﴾ (الأحزاب:35). وقد جعل الله عز وجل التقوى ميزانًا يتفاضل فيه البشر، لكن هذا الميزان يتلاشى تحت ضغط هيمنة ما يسميه الغذامي بـ "الجنوسة النسقية"، يقول: "تأتي الجنوسة من حيث أصلها لتعني الفروق الطبيعية والواقعية بين الجنسين الذكر والأنثى، وفي الإحالات اللغوية وفي الخصائص البشرية، غير أن الثقافة تجنح لصناعة فروق ثقافية وطبقية، ومن هنا يأتي مصطلح (الجنوسة النسقية) ليلامس النسقية الثقافية ببعدها الطبقي الذي يجعل الفروق الطبيعية فروقًا في المستوى وفي التمييز المتحيز، وعبر هذه النسقية تتحول كل خاصية نسوية إلى سمة دونية حين مقارنتها بالمختلف عنها ذكوريًا"[(1)].

ألبس الذكر تلك "الجنوسة النسقية" لباس التقوى، وسخر لها إمكاناته الخطابية واتخذ من هيمنة العادات والتقاليد سلطة عليا، ولعل ما نجد من تفضيلات مجتمعية راسخة تجعل الذكر يدًا عليا في كل شيء خير دليل على طبقية لم ينزل الله بها من سلطان، "وقد تحدث الجابري عن الثقافة المنتجة لأخلاق الاستبداد والطاعة، وعن أثرها في الثقافة العربية الإسلامية، وتسللها إليها خلسة، ثم تمكنها من بسط نفوذها إلى درجة أن خضعت لها ثقافة التأليف مثلما دان لها الخطاب عامة"[(2)]، وهذا يعنى أن هذه الطبقية بين الذكر والأنثى تضرب بجذورها في عمق الثقافة العربية منذ القدم.

– نسق فوقية الذكورة / دونية الأنوثة

تعد (التغريدة) خطابًا ذا أبعاد ثقافية متعالقة، تشكل فيما بينها شكلًا من أشكال السلطة، "لذلك نجد أن من شأن الخطاب – عند فوكو– أنه يحتوي على آليات سلطوية تمكنه من الهيمنة، من

(1) الجنوسة النسقية أسئلة في الثقافة والنظرية: 5.

(2) النكاح والحرب في التراث العربي قراءة في أنساق الهيمنة: 157-158.

جهة، ومن إنتاج ممارسات خاصة به، من جهة ثانية، فالخطاب يتحرك وينتج السلطة، كما يهيمن وينتج مؤسساته الخاصة التي تكون صورة للنظام، وطرائق "المنع" و"المراقبة" الخاصين به"[1].

من هذا المنطلق وضعت الأنثى تحت سلطة الخطاب الذكوري، الذي استمر لعصور بائدة وهو يرسم شخصية الذكر المثال عبر توظيف قنوات التفاضل فيما بين الجنسين، وترسيخها في مختلف خطاباته. لقد استعان على ذلك "بجملة علوم ومعارف سابقة تعضده، وأفكار تاريخية تهيئ المرأة لأن تكون تابعة، ومتلقية سلبية، وثانوية الأدوار"[2].

ويأخذ نسق فوقية الذكورة / دونية الأنوثة أشكالًا متعددة، تشربها الخطاب التويتري، فلا يستطيع كاتب التغريدة، أو متلقيها — في معظم الأحوال – أن ينفك عن سلطة هذا النسق، وهيمنته على مستوى التغريد، والتلقي، والتفاعل.

وقد جاءت التغريدات مجسدة لهذه الهيمنة ومن ذلك ما نجد في هذه السلسلة من التغريدات:

الشكل (1)

تنهض التغريدة في الشكل (1) على أحادية الفعل وتجنيسه لصالح الرجل، فلا فعل للنساء سوى الافتخار بأفعال رجالها، ومن هنا ينسرب النسق ليؤسس لهيمنة ذكورية على حساب الأنثى وإلغاء حضورها إلا في ظل الرجل الذي هي تابعة له، ويتغلغل النسق ليحيل لبعد ساخر يجعل الفشل ملازمًا لحضورها، فقد استدعى المغرد صورة المرأة لغرض التندر والاستنقاص من خصمه.

[1] الخطاب والنص "المفهوم. العلاقة. السلطة": 187.

[2] النكاح والحرب في التراث العربي قراءة في أنساق الهيمنة: 108-109.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

وقد كان فعل الفخر في كلا الجملتين متعلق بأفعال الرجال، وإنما حضرت صورة المرأة لجعلها قناعًا تتلبسه السخرية، كما تبين التغريدة في الشكل (2) التي جاءت في سياق التغريدة السابقة في الشكل(1):

الشكل (2)

يتبين من ذلك أن النسق يتسلل ليغدو صورة مألوفة لا تستوجب الإنكار، لأنها من قبيل النكتة والتندر، يقول الغذامي: "ثم إن هذه المضمرات النسقية تتسرب فينا عبر حيلها، وتكون جماهيرية نص ما أو عمل ما دليلًا على توافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخلنا، وبين النص، مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أي نص يضمر في داخله شيئًا خفيًا..، وقد يكون ذلك في نكتة أو إشاعة أو قصيدة أو حكاية، من تلك الأشياء والنصوص التي نستجيب لها بسرعة وانفعال..، وكم مرة طربنا لنكتة أو استمتعنا بحكاية، دون أن نفكر بما تحمله هذه أو تلك من منطق مضاد"[1].

هكذا تفاعل المتلقي مع التغريدة المشحونة ببعد نسقي يستحضر صورة الأنثى ليسقط على أنداده، ويجعلهم مثارًا للسخرية، كما نرى تلك التفاعلية الكبيرة من خلال إعادة التغريد والإعجاب، والاقتباس، فقد أعيد التغريد بها 328 مرة، وبلغ عدد الإعجابات 530 إعجابًا، وتم اقتباسها 22مرة، وفي ذلك دلالة على شكل من أشكال قبول مضمونها.

[1] الجنوسة النسقية أسئلة في الثقافة والنظرية: 146-147.

الشكل (3) 1

وكذا تأتي التغريدة في الشكل (3) في سياق التغريدة في الشكل (1)، حيث يرى كاتب التغريدة أن المرأة في مجتمعه رفيعة ذات شأن على الرغم من اتصافهم بالشدة، وهم حريصون كذلك على تمكينها من ممارسة حقها في التعليم، إلا أن جملة "المرأة أخذت حق حق حقها وما زالت تلتهم" كشفت المكنون، فتبين أن وراء الأكمة ما وراءها، فعلى الرغم من كون ذلك حق لها إلا أن ذلك الحق يفقد شرعيته من نظرة ذكورية ترى في أبسط حقوقها من الاحترام والتقدير، والتعليم زيادة وفضل جاد به المجتمع الذكوري عليها، ويأتي التكرار في "حق حق حقها"؛ ليؤكد أن المكانة التي حظيت بها المرأة في ذلك المجتمع قد لا تتوافق مع الرغبة الذكورية، فيرى أن أي خطاب يحمل على عاتقه الدفاع عن المرأة، صيحة عليه تثير غضبه وتجري قلمه بما فاضت به نفسه، ولعل التعبير بالفعل "تلتهم" يدل على رفض تلك الحقوق وإن لم يصرح بذلك، فالفعل تلتهم يعبر عن الإتيان على كل شيء[1].

وقد يكون النسق تسخيرًا لسيادة الرجل، واعتباره مقدسًا لا يمكن المساس به، كما في التغريدة الآتية في الشكل(4):

الشكل (4)

[1] ينظر: لسان العرب، (مادة: لهم).

"فشخصية الفحل تتحول لتصبح قوة معنوية ثم مادية، تحاط بنمط من الصفات التي تتحول إلى خصائص، ثم تصبح حقوقًا، وهذا يقتضي حماية ثقافية لكي تحمي الثقافة أنساقها وأنظمة هذه الأنساق وتحقق لها الاستقرار والترسخ"[1].

لقد جمع النسق بين بدعتين ثقافيتين لا تنفك إحداهما عن الأخرى، حيث حقق مستوى العبودية المطلقة لهذا الزوج، كما حقق له فخرًا يتوارثه أبناؤه من بعده، ولعل التكرار يشي بعظم الفخر وتعاظم النسق (لم تأكل معه أبدا.. دايما بعده.. لازم بعده)، وهذا شأن النسق الذي لم يكن وليد العصر وإنما هيمنت عليه خطابات عدة، حتى خرج بهذه الصورة الذكورية المتعاظمة، ويرى صغير العنزي أن هذا النسق قد تسلل إلينا عبر بوابة بعض آراء الفقهاء الذين غلوا في شأن الزوج وجعلوه بمنزلة الإله المقدس، حيث يقول: "وسيادة الزوج مقدمة، عندهم على كل اعتبار، وليست محلًا للنقاش، فهي ضمن "اللا مفكَّر فيه"؛ ولذا تنتصر الثقافة في مثل هذه المواضع للزوج الذكر، وتغار من أن تمس قداسته".[2]

وقد حظيت التغريدة بتفاعل لافت حيث تم إعادة التغريد بها 196 مرة، وزادت نسبة الإعجاب بها حتى بلغت 1189 إعجابًا، وتم اقتباسها 1651 مرة وهو عدد كبير يدل على قبول واسع لهذا النسق الذي تضمنه محتوى هذه التغريدة، والذي يشف عن رغبة جامحة في تكريس نموذج لتعامل المرأة المثال من وجهة نظر ذكورية، وإعادة تقديمه للمجتمع على اعتبار الوجوب. تتسم التغريدات في بعض حضورها بطابع الكلام العامي، لكنه طابع يتسم بالصرامة في حضوره النسقي.

ولا يزال النسق حاضرًا في مجتمعاتنا وإن لم يكن بنفس القوة في عصوره السابقة، وفي التغريدة التالية في الشكل (5) نسق يسير مع سابقه في الاتجاه ذاته في تغلغل فكرة الزوج المقدس وتوارثها، واستقرارها في المعتقد في حكم الوجوب:

---

[1] النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية: 212.

[2] النكاح والحرب في التراث العربي قراءة في أنساق الهيمنة: 165.

الشكل (5)

والثقافة تحمي أنساقها كما يرى الغذامي؛ لذا نجد أن هناك من يدافع عنها ويعزز لوجودها لأن المجتمع لم ينكرها، لكنه لم يضع في الحسبان أن الثقافة الذكورية قد هيمنت بثنائياتها الفوقية / والدونية بما لا يدع مجالًا للاعتراض على فوقية من نصبته، ودونية من استعبدته.

ومن ذلك ما ذكر في التغريدة الآتية في الشكل (6) التي جاءت في سياق ما قبلها:

الشكل (6)

كما يثني مغرد آخر على فعل نساء المجتمع السابقات، وهو يتحدث في سياق النموذج الأول، الذي يرى فيه مدرسة في طرق التعامل مع الزوج، وجعل من أسباب كثرة الطلاق خروج المرأة على حمى هذا الزوج المقدس:

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

الشكل (7)

ومن هنا تؤسس الثقافة لهيمنة أنساقها، وتحمي وجودها فـ "كل فحل ثقافي فهو محصَّن ومحروس تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية"[1]

الشكل (8)

ولم تكن الأنساق لتحقق تلك الهيمنة الذكورية على حساب الأنثى لو لم يأخذ الرجل مهمة تشكيل رغباتها وفق حاجاته الذكورية المتسلطة، كما نرى في التغريدة السابقة في الشكل (8)، فيصنف ما تحب المرأة كما يحب هو، ويجعلها رهينة هذا الاعتقاد طوال حياتها لتوهمها أن ذلك مما تحب وترغب، يقول الغذامي: "حينما أخرج الرجل المرأة من اللغة وتحققت له السيادة التعبيرية من خلال صناعة الكتابة، راح يصوغ المرأة على الصورة التي تحلو له..، ولم يكتف الرجل بتصوير المرأة

[1] النكاح والحرب في التراث العربي قراءة في أنساق الهيمنة: 265.

حسب ظنونه عنها، بل إنه – أيضًا – تولى التحدث بالنيابة عنها، ومن هنا فإن الرجل يكتب المرأة في لغته هو وليس في لغتها، ويستنطقها حسب منطقه ويديرها حسب هواه فيها"[1]

هكذا تتمكن الثقافة من خلال رموزها من فرض خطاب الهيمنة وتمكينه عبر وسائلها المختلفة والمموهة، حيث يتم تمرير النسق تحت غطاء ما تحب المرأة، ثم يتم دفنه بعدم التصريح به، هو حي في ضمائرهن ميت في الظاهر، وهذه من حيل الثقافة لتمرير أنساقها.

وقد تفاعل المتلقي مع التغريدة بإعادة تغريدها 47 مرة، والإعجاب بها 401 من المرات، وتم اقتباسها 211 مرة، وفي ذلك إشارة لقبول مضمونها، وخلق مساحة أخرى تتفاعل تلك الأنساق تحت مظلتها رفضًا، أو قبولًا، أو حيادًا.

تحيط الأنساق بشؤون المرأة وأبعاد تكوينها، فتجعل لها في كل بعد يدًا عليا تصرف شؤونها كيفما شاءت، كما نلاحظ من موقف تعليمها في التغريدة الآتية في الشكل (9):

الشكل (9)

هذا النسق قديم تشربته الثقافة، حتى غدا قارًا في المعتقد الذكوري –قل أو كثر– وفيه ترسيخ لفوقية الذكر، وتسخير الأنثى لحاجته الغريزية فقط، ونفي كل ما من شأنه أن يحقق لها وجودًا خارج تلك الحاجة. تولى الذكر تقسيم الأدوار، فاختار له من الأدوار أعلاها، وجعل الأنثى مجرد تابعة لا يجوز لها الخروج عن قسمته، واختياره.

[1] المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي:35.

لقد توسل بكل حمولات الثقافة، والصفات الواجبة للذكر دون الأنثى التي ترسخت بموجب الخطاب المروي، والشعري. جاء في صبح الأعشى: "وقد روي أن عمر بن الخطاب ﷺ قال في حق النساء: (جنبوهن الكتابة، ولا تسكنوهن الغرف، واستعينوا عليهن بلا: فإن نعم تضرّيهن)، ومر علي كرم الله وجهه على رجل يعلم امرأة الخط فقال: (لا تزد الشر شرًا)، ورأى بعض الحكماء امرأة تتعلم الكتابة فقال: (أفعى تسقى سما) ولله در البسامي حيث يقول:

ما للنساء وللكتابة والعمـــالة والخطـــابة!
هذا لنا ولهـــن منا أن يبتن على جنـــابة"[1]

"ومثله ما قال المنفلوطي:

يا قـــوم لم تخلـق بنات الورى للدرس والطـــرس وقال وقيل
لنا علـــوم ولنا غيـــرها فعلموها كيف نشر الغسيـل
والثـــوب والإبرة في كـــفها طرس عليه كل خط جميل"[2]

توضع المرأة في بوتقة الوصف الذكوري، عبر مرويات، وخطابات شعرية، تضرب بجذورها في تلافيف الذاكرة العربية، وتفرض هيمنة لفوقية الذكر على الأنثى.

ولا نستطيع التسليم ابتداء بصحة ما ورد عن صحابة النبي ﷺ، فقول عمر ﷺ منسوب للنبي في أكثر من رواية حكم بضعفها، ووهن روايتها[3]، وذلك مما يجعلنا نقف كثيرًا أمام صحة المرويات المنسوبة للصحابة، وغيرهم.

---

(1) صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: 96/1.

(2) أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن:21/9.

(3)" لا تُعلِّموهنَّ الكتابةَ ولا تُسكنوهنَّ الغُرَفَ وعلِّموهنَّ سورةَ النُّورِ" الراوي:] عائشة أم المؤمنين | [المحدث: الألباني | المصدر: السلسلة الصحيحة الصفحة أو الرقم: | 1/346 خلاصة حكم المحدث: موضوع. وكذا ورد "لا تسكنوهنَّ الغرَفَ ولا تعلموهنَّ الكتابةَ" الراوي: عائشة أم المؤمنين |المحدث: العظيم آبادي |المصدر: عون المعبود. الصفحة أو الرقم: | 10/212 خلاصة حكم المحدث: ضعيف واهي. وغير ذلك، الدرر السنية، الموسوعة الحديثية https://www.dorar.net/hadith/search?q=%D9%88%D9%84%D8%A7+%D8%AA%D8%B3%D9%83%D9%86%D9%88%D9%87%D9%86+%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%B1%D9%81&st=w&xclude=&rawi%5B%5D=

ويتم استدعاء كل نسق نبتت جذوره على لسان من أسهم بطرف في صناعة التاريخ، وكأن ما كُتب بحق المرأة كتاب منزل يستدعيه النسق؛ ليبني قنطرة العبور ويوجهها كيفما شاء، كما نرى في التغريدة الآتية في الشكل (10):

الشكل (10)

يتم تأطير دور الأنثى، وتوجيه حكمة خلقها نحو ما يراه الذكر. فليس لها وجود خارج أقواس الثقافة المحمية بسلطة قائلها عبر الزمن.

لقد استطاعت الفلسفة عبر سلطة روادها رسم صورة المرأة على الوجه الذي أرادوه لها، ثم انتقلت صورتها المرسومة إلى فضاء الثقافة الواسع، وبطريق التلاقح المعرفي بين مختلف الثقافات، غدت صورتها المرسومة وثيقة تُستدعى لوضعها في إطارها المرسوم.

و"يختلف أستاذ الفلسفة في الجامعة الأردنية د.جورج الفار حول موضوع المرأة والفلسفة، ويعتبر أن موقف بعض الفلاسفة من المرأة لا يعكس موقف الفلسفة نفسها منها، فالفلسفة كمنظومة فكرية راقية تعكس بالضرورة فكرًا راقيًا بحيث تنظر إلى المرأة كشخص إنساني حر كامل الحقوق والواجبات، بعيدًا عن التنميط وثقافة الاستهلاك والتحقير أو العنصرية والتفريق على أساس من الجنسوية، ولكن بعض الفلاسفة، بوصفهم أبناء لمجتمعاتهم وحقباتهم التاريخية، وقفوا موقفًا اجتماعيًا وتاريخيًا دونيًا من المرأة دون أن يتعمقوا عقليًا وفكريًا في قضية المرأة، ومنهم أفلاطون الذي ساوى بين الرجل والمرأة في جمهوريته العتيدة ونزع عنها صفاتها الأنثوية، ودعا لأن تنخرط في مهمة الحراسة

كالجند في جمهوريته. بينما وقف أرسطو موقفًا سلبيًا من المرأة كما وقف من مسألة العبيد وتركهم للعمل البدني وأقصاها عن العمل الفكري والنظري"[1].

من خلال ما سبق كان للمجتمع والتاريخ كلمة الفصل في جعل المرأة رهينة الطبقية المقيتة، التي تسللت عبر خطابات عدة كانت الفلسفة جزءًا منها.

هكذا ينسرب النسق في فضاء الخطاب "التويتري"، ويأخذ أشكالًا متعددة، توجهها حاجة الذكر، ويباركها المتلقي النسقي بمختلف أشكاله.

-المحور الثاني: التنميط الجنساني (نسق احتقار المرأة لطبيعتها وجنسها)

كرم الله المرأة في خَلقها وخُلقها، وزادها رفعة بالدين، فجعل الجنة تحت أقدامها، وحجب عن النار بها من أحسن إليها، وبنى بدعوتها لها بيتًا في الجنة، فهي مكرمة في نفسها وبين بنات جنسها وجنس الرجال، قال الرسول ﷺ: "إن النساء شقائق الرجال"[2]، وفي اللسان بيان بذلك، يقول ابن منظور: "النساء شقائق الرجال أي نظائرهم وأمثالهم في الأخلاق والطباع كأنهن شققن منهم"[3].

هذه حقيقة المرأة، لكنها تحولت بفعل السلطة الثقافية الذكورية إلى صورة أخرى رسمها الرجل كيفما شاء حتى "صارت مجرد موضوع أو أداة رمزية قابلة للتوظيف والترميز والتحميل الدلالي الذي يدور دائمًا حول قطب مركز واحد هو(الرجل). ولقد ترسخ هذا الوضع إلى درجة أن بدا وكأنما هو

---

[1] عزيزة علي،
https://alghad.com/%D9%85%D8%AA%D8%AE%D8%B5%D8%B5%D9%88%D9%86-%D9%8A%D8%AD%D9%84%D9%84%D9%88%D9%86-%D9%85%D9%88%D8%A7%D9%82%D9%81-%D9%88%D8%B9%D8%AF%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%A7%D8%B3%D9%81/
استرجع في 1فبراير، pm10:32

[2] سنن الترمذي أبواب: الطهارة، رقم الحديث:113، حكم الألباني/ صحيح،:189/1.

[3] لسان العرب، مادة: شقق: 183/1.

حتمية طبيعية بيولوجية"[1]، ثم تأتي المرأة بعد ذلك محملة بثقل النسق وسلطته، ومن هنا نقرأ ملامح تسلل النسق الذكوري إلى عمق ثقافة المرأة كما نرى في التغريدة الآتية في الشكل (11):

الشكل (11)

لقد أخذت الثقافة العربية منذ القدم تؤسس لهيمنة الرجل، فتبني على المواقف مقولات تأخذ في التغلغل في نسيج المجتمع، حتى تصبح مسلمة لا فكاك منها، فتغدو حكمة يستدعيها كل حين إما لرد فكرة تناهض هيمنته، أو للتذكير بها وترسيخها بما لا يقبل الشك.

وكثيرًا ما تأتي هذه المقولة في سياق الحديث عن تاريخ العرب في ذلك فيقال: إن العرب كانت تكره للرجل الدخول في خصومات النساء، ويستدل على ذلك بما ورد في كتاب الأغاني: "وقال أبو عمر الشيباني خاصمت امرأة من بني مرة سهية أم أرطأة بن سهية وكانت من غيرهم أخيذة أخذها أبوه، فاستطالت عليها المرأة وسبتها فخرج أرطأة إليها فسبها وضربها فجاء قومه ولاموه وقالوا له مالك تدخل نفسك في خصومات النساء فقال لهم:

يعيرني قومي المجاهـــل والخـــــنا عليهم وقالوا أنت غير حليـــم
هل الجهل فيكم أن أعاقب بعدمـا تجوز سبي واستحل حريـــمي
إذا أنا لم أمنع عجوزي منكـــــم فكانت كأخرى في النساء عقيم"[2]

[1] المرأة واللغة: 35.
[2] الأغاني: 47/13.

لقد سقط أرطأة في نظر قومه لأنه دخل في خصومة امرأتين، ولم يوضع في الحسبان أن إحداهما كانت أمه، ومعتدى عليها فلم يشفع له ذلك، وإنما عيره قومه بفعلته، ثم حدث أن أقامت العرب ميزان قولها في ذلك حتى غدا حجة لا ترد.

وما بين نسق العلو الخالص للرجل، والسقوط المنسوب للمرأة، تطل المرأة لتكون جزءًا من احتقار طبيعتها وجنسها، فصاحبة التغريدة امرأة لم تسلم من الخضوع والاستسلام لهذا النسق الذي يجعل منها موضعًا للسقوط والسفالة، وهي تسلم بـ "قالت العرب" دون هتك حجاب مقولتهم، وتمحيصها.

وقد تفاعل المتلقي مع هذه التغريدة بشكل كبير فقد أعيد التغريد بها حتى لحظة الدراسة 2632مرة، وبلغ عدد الإعجابات 9000 إعجاب، واقتُبست 261 مرة، مما يدل على قبول مضمون التغريدة، ورواجه دون مساءلة – إلا من البعض–، ومن هنا تكمن خطورة النسق؛ لأنه يأتي تحت غطاء ضبابي لا يشف عن مضمونه مباشرة وإنما ينسرب عبر مرويات العرب التي تؤخذ — في غالب أمرها — مسلمات لا يمكن الفكاك منها.

وتأتي تغريدة أخرى في الشكل (12) في ضوء التعليق على التغريدة في الشكل (11)، لتدل على نسق آخر يؤازر سابقه ويدفع عواره، فيرى المغرد أن المرأة سبب في فضيحة الرجل؛ وما يعلل سبب الفضيحة مذكور في الجزء الثاني في قوله: "وإذا أردت فضح امرأة ائت لها بطفل"، في إشارة لصغر عقلها، وعدم تمييزها، ثم تأتي الإشادة بحكمة أهل البادية كنوع من التسليم بقولهم وعده مرجعًا لتقييم عقول النساء وقدراتهن.

الشكل (12)

وتكرس الثقافة العربية النظرة الدونية للمرأة، "إذ رأت الثقافة المرأة مخلوقًا ناقصًا لا يكتمل بذاته، فعدد من الأمثال العربية القديمة تعكس جزءًا هامًا من العنف الاجتماعي الممارس ضد المرأة، مكرسة بذلك التمييز الذكوري، وكاشفة لنا نهج الثقافة الذكورية الذي يرسخه المجتمع"[1]، وفي مجمع الأمثال يرد المثل: "حدث حديثين امرأة، فإن لم تفهم فأربعة. أي زد، ويروى فأربع، أي كف، وأراد بالحديثين حديثًا واحدًا تكرره مرتين فكأنك حدثتها بحديثين، والمعنى كرر لها الحديث لأنها أضعف فهمًا، فإن لم تفهم فاجعلها أربعة"[2]. لم تكن نظرتهم الدونية لنقص عقلها وليدة العصر؛ بل هي ضاربة بجذورها في عمق الثقافة العربية، وكأن الثقافة أعدت العدة؛ لتنتصر لجنس الرجل الذكر مطلقًا في أي زمان ومكان.

"ولقد ترسخ هذا الوضع إلى درجة أن بدا وكأنما هو حتمية طبيعية بيولوجية، ولقد عبر الرجل عن اعتقاده بهذه الحتمية التي تميز العقل بوصفه رجلًا على العاطفة بوصفها أنثى، وتجعل التميز العقلي يرتبط بعلامات الرجولة"[3]

وتأتي المرأة لتعزز للنسق الذكوري من خلال احتقار طبيعتها وبنات جنسها، وإسقاط صفات لا تليق بهن، ومن ذلك ما تتضمنه التغريدة الآتية في الشكل (13):

الشكل (13)

[1] الأنساق الثقافية المضمرة في الأمثال العربية القديمة: 9.

[2] مجمع الأمثال: 192/1.

[3] المرأة واللغة: 35.

وفي المثل: "لا تفش سرك إلى أمة، ولا تبل على أكمة، هذا من قول أكثم بن صيفي، وإنما قرن بينهما لأنهما ليسا بمحل لما يودعان، أي لا تجعل الأمة لسرك محلا، كما لا تجعل الأكمة لبولك موضعًا"[1]، تصنع الثقافة صورة الرجل المختارة، كما تصنع صورة المرأة المهانة، وتنتقل هاتين الصورتين كما أريد لهما في ظل حماية من سلطة الثقافة الذكورية، حتى استقرت في وعي المتلقي بما لا يقبل الشك في حقيقتها. وتترسخ فكرة أن الثرثرة من صفات المرأة، دون الرجل عبر سلاح اللغة، الذي حمّله النسق الذكوري بكل حمولات التمييز؛ لتنتقل هذه الأنساق عبر الأزمنة وتتغلغل في وعي المتلقي حقيقة قارة لا مجال للتشكيك فيها.

"هناك تاريخ قائم كتبه وصنعه الرجل أو لعله صنعه لأنه هو من تولى كتابة مسيرة الكون وأحداث الزمان، فجاء هذا التاريخ رجلًا لأنه من إنشاء الرجل"[2]، وعلى ذلك يكون الرجل قد صرّف التاريخ كيفما شاء، وصوّر المرأة في الصورة التي أراد أن تكون عليها فـ "تحولت بفعل الحضارة والتاريخ إلى (كائن ثقافي) جرى استلابها وبخس حقوقها لتكون ذات دلالة محددة ونمطية. ليست جوهرًا وليست ذاتًا وإنما هي مجموعة صفات"[3].

ويظهر تفاعل المتلقي مع التغريدة، فقد أعيد التغريد بها 8 مرات، وحصلت على 124 إعجابًا، وتم اقتباسها 15 مرة، ولا يخلو عدد الإعجاب بها من إشارة إلى قبول أن هذا السلوك هو جزء من طبيعة المرأة وتكوينها.

المحور الثالث: النسق الديني

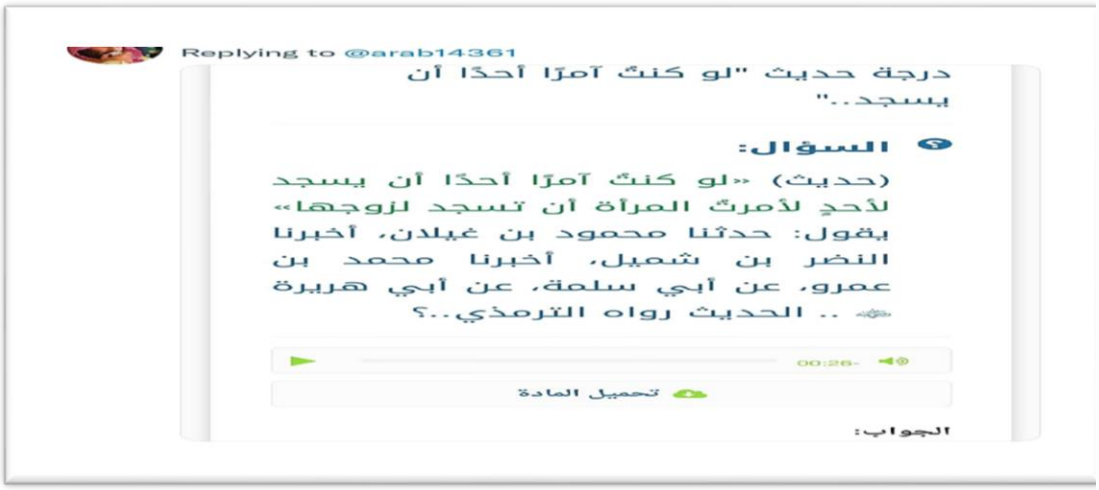
إن مما هو موضع يقين أن الخطاب الديني في أصله جاء معتدلًا ومكافئًا لطبيعة كل جنس ذكرًا كان أو أنثى، إلا أن النسق الذكوري قد عسف في أحايين كثيرة أعناق النصوص لتستقيم ورغباته المتطرفة.

---

(1) مجمع الأمثال: 215/2.

(2) المرأة واللغة: 10.

(3) المرجع نفسه: 16.



الشكل (14)

جاءت التغريدة في الشكل (14) في سياق تغريدة "أمي عاشت مع أبي 35 سنة.. الله يرحمهما.. كانت تضع له الأكل.. وتجلس تهف له بالمهفة.."، من المستغرب أن يساق الحديث[1] في مساق هذه التغريدة، وكأنه يؤكد مشروعية استعباد النساء وامتهانهن، يُتخذ الدين مظلة لمنظومة من القيم السلبية، التي تجعل من الطبقية واقعًا متحققًا، تدعمه وتحميه نسقية أخذت على عاتقها شرعنته بكل الطرق.

يتلبس النسق بلباس الدين، ويفرض هيمنته بملامسة العمق الإيماني عند الأنثى؛ لتغدوتلك الممارسات واجبة على الزوجة وجوبًا قارًا يتفيأ ظلال الدين.

---

[1] ورد الحديث في صحيح الترمذي، الراوي: أبوهريرة، المحدث: الألباني، خلاصة حكم المحدث: صحيح، وكذا ورد في صحيح الترغيب، الراوي: أبوهريرة، المحدث الألباني، خلاصة حكم المحدث: حسن صحيح، وورد في النوافح العطرة، الراوي: أبوهريرة، المحدث: مُحَمَّد جار الله الصعدي، حكم المحدث: صحيح، حسن، وغير ذلك، وحكم بضعف المحدث في ضعيف الجامع، وضعيف الترغيب، ينظر الدرر السنية، الموسوعة الحديثية
https://www.dorar.net/hadith/search?q=%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%B1%D8%AA+%D8%A7%D9%84%D8%B2%D9%88%D8%AC%D8%A9+%D8%A3%D9%86+%D8%AA%D8%B3%D8%AC%D8%AF+%D9%84%D8%B2%D9%88%D8%AC%D9%87%D8%A7&st=w&xclude=&rawi%5B%5D=

وفي سياق هيمنة النسق تغيب كل الأدلة التي تضمن بكفاءة تحقيق حياة عادلة، كريمة، لا تبطش بها يد الطبقية، ولا تفتك بها هيمنة الأنساق الذكورية. يقول الله تعالى: ﴿وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ﴾(البقرة:228)، ويقول سبحانه: ﴿وَعَاشِرُوهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ﴾(النساء:19)، ويقول الرسول ﷺ: "استوصوا بالنساء خيرًا"[1]، كل هذه الدعائم المكينة تغيب في ظل هيمنة النسق واستطالته.

وفي ذات السياق تأتي تغريدة أخرى تتسلل منها جذور النسقية بشكل لافت كما في الشكل (15):

الشكل (15)

فالنسق الذكوري يتشبث بدلالات الألفاظ صراحة دون معرفة بدقائق تاريخها ومعاني استعمالها، ويشير العنزي إلى اشتغال العسف التأويلي في هذا النص كغيره من النصوص التي اتخذها النسق الذكوري حجابًا دون مساءلة أو معارضة، يقول في سياق الحديث عن لفظة "سيدها" الواردة

[1] صحيح البخاري، الراوي، أبوهريرة، المحدث: البخاري، خلاصة حكم المحدث: صحيح، الدرر السنية، الموسوعة الحديثية https://www.dorar.net/hadith/search?q=%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%88%D8%B5%D9%88%D8%A7+%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3%D8%A7%D8%A1+%D8%AE%D9%8A%D8%B1%D8%A7&st=w&xclude=&rawi%5B=%5D

في آية: ﴿وَأَلْفَيا سَيِّدَها لَدَى الْبابِ﴾ (يوسف:25)، "ويفصل الطاهر بن عاشور هذا التوجيه، فيرى أن (القرآن حكى به عادة القبط حينئذٍ، كانوا يدعون الزوج سيدًا. والظاهر أنه لم يكن ذلك مستعملًا في عادة العرب، فالتعبير به هنا من دقائق التاريخ، مثل قوله.. ﴿مَا كَانَ لِيَأْخُذَ أَخَاهُ فِي دِينِ الْمَلِكِ﴾ يوسف:76. ولعل الزواج في مصر في ذلك العهد كان بطريق المِلكِ غالبا). وجملة (كان بطريق المِلكِ غالبًا) دقيقة في هذا الباب، كعادة ابن عاشور في الاقتناصات اللطيفة، وهو بهذا يتنبه وينبه إلى أن هذا المعنى، في حال التسليم به، ليس معنى إسلاميًّا، وإنما تسرَّب من أثر عهد قديم كانت المرأة فيه تؤخذ عنوة"[1].

وقد فصل العنزي في مسألة استحضار النص الشرعي لتمكين نسق تملك المرأة واعتبارها رقًّا في سياق حديثه عن "الرق نصٌّ أم تأويل"[2]، ورأى أن ما ذهب إليه المفسرون في معناها يؤكد سيادة الزوج على زوجته حيث يقول: "للرازي رأي في تفسير هذه الآية ينطلق من منطلق رؤيته لخلق المرأة، حيث يرى أن المرأة خلقت مسخرة للرجل؛ ولهذا فقد جاء توجيهه لهذه الآية ﴿وَأَلْفَيا سَيِّدَها لَدَى الْبابِ﴾ أي صادفا بعلها. تقول المرأة لبعلها سيدي، وإنما لم يقل سيدهما لأن يوسف – عليه السلام – ما كان مملوكًا لذلك الرجل في الحقيقة، الأمر الذي نفهم منه أنه يرى المرأة مملوكة لهذا الزوج في الحقيقة".[3]

ولعل عبارة المغرد "علاقة الرجل بزوجته كعلاقة الملك برعيته"، تحيل إلى تجذر فكرة الطبقية بين الزوج وزوجته، مع ابتعاد نوع العلاقة في المشبه في أصل تكونها وطبيعتها عن نوع العلاقة في المشبه به، إلا أن جامع السيادة والحكم قد أحاط بهما كما أراد النسق الذكوري ذلك.

ولا يبتعد النسق الديني عن فكرة فوقية الذكر التي طالعتنا في تغريدات سابقة، مما يدل على توجيه الخطاب بأشكاله المتعددة نحو خلق نسق ذكوري خلقًا شرعيًا –إن صح القول–، فالرجل سيدٌ بنص الكتاب والسنة – على حد تعبيرهم– وهو رفيع في نفسه كما قالت العرب، ولا يشبه النساء في ثرثرتهن كما أسست ثقافة المثل لذلك، كل أشكال الخطاب تصب في بحر النسقية الذكورية الواسع.

---

[1] النكاح والحرب في التراث العربي قراءة في أنساق الهيمنة: 150.

[2] المرجع نفسه: 147.

[3] المرجع نفسه: 151. هامش1

وفكرة التملك قارة في ذهن – البعض – يعززها حمل النصوص الشرعية على غير وجهها، والمضي في ذلك حتى تصبح جزءًا من الثقافة السائدة كما نرى في التغريدة الآتية في الشكل (16):

الشكل (16)

حيث انتقلت صورة صداق المرأة من حيز التمييز والتكريم والصون، إلى حيز التملك، فتغدوفكرة الشراكة مرفوضة؛ بل ليست من الدين في شيء في ظل هيمنة النسق الذكوري، ويتم التغافل عن كل السياقات الدينية التي تدعولقيام الزواج على أسس متينة، فضلًا عن سيرة رسول الله الوارفة في حسن تعامله مع زوجاته ﷺ.

وقد يذهب البعض بعيدًا في ترسيخ مسألة فوقية الذكر من خلال العزف على أوتار استحقاق العقوبة الإلهية، لمجرد القول بوجوب التعامل الإنساني مع الزوجة؛ لأن العلاقة في أصلها مبنية على المودة والرحمة، كما قال الله عز وجل: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ (الروم:21.) لكن النسق يثقل جناح الرحمة، فيغدوذلك الميثاق الغليظ، عبودية صارمة لا مكان للمودة، والرحمة معها، ولا سبيل إلى التفكر ما دامت سلطة النسق تضرب أسوارها لحماية صورة الزوج المقدسة، كما نرى في التغريدة الآتية في الشكل (17):

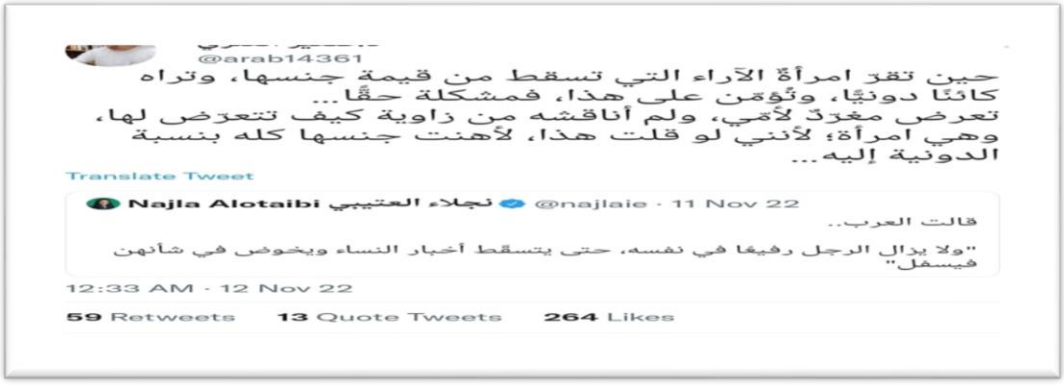
الشكل (17)

المحور الرابع: مكاشفة الأنساق

لم تعد الأنساق الثقافية تتشكل بحرية كما هي في سابق عهدها؛ بل تجد نفسها أمام مساءلات ورفض في ظل ما تحقق من الوعي بالقيمة المشتركة لكلا الجنسين.

لقد ولى كثير من الدارسين وجوههم شطر قراءة الأنساق الثقافية ومساءلتها، حتى غدت محل اشتغال ونظر. وقد كان للخطاب "التويتري" نصيب من تلك القراءة وزوايا الاشتغال، ولعل ما يتسم به الخطاب "التويتري" من فاعلية وتفاعلية على مستوى الإنتاج والتلقي، دور كبير في اتساع دائرة الاشتغال، فلم تعد حصرًا على أصحاب التخصص؛ بل بدا أن دائرة التفاعل تتسع؛ ليدخل المتلقي –أيًا كان نوعه– ضمن تلك الدائرة، يلقي بحجره في مياه الثقافة الراكدة، فتتشكل دوائر الوعي يدفع بعضها بعضًا نحو أفق عادل ومشرق، عن طريق إعادة رسم خطاطة الثقافة وفق تصور يضمن لكل جنس حقه الذي أوجبه الله له.

كثيرًا ما نجد عبارات تحط من شأن الأنثى، وتراها كائنًا دونيًا، وهي على وضوحها تجد من يتبناها، ويؤمن بها حقيقة قارة لا تقبل الشك، وقد يبلغ الأمر مداه حين تتبنى المرأة تلك الرؤى التي من شأنها أن تجعلها دونًا في طبيعتها وجنسها.



الشكل (18)

ويحرك العنزي من خلال مساءلته لبعض الأنساق بوصلة المتلقي نحو قراءة النسق والتفاعل معه، فقد حاز رده في الشكل (18)، 264 إعجابًا، وأعيد تغريده 59 مرة، واقتباسه 13 مرة، وهو

يدفع المتلقي لكشف عوار النسق نتيجة الوعي بالقيمة المشتركة لكلا الجنسين، والرغبة في نزع قناع النسقية الظالم الذي باركته الثقافة، كما نجد في التغريدة الآتية في الشكل (19):

الشكل (19)

يرى المتلقي أهمية الخطاب النقدي، الذي يشكل تحولًا في المسار الثقافي نحو وجهة جديدة تتسم بالعدالة التي تستمد قوتها من مرتكز الثقافة الأبرز (الدين).

ويستدعي المتلقي مرتكزه الثقافي الأبرز لمواجهة النسق الذكوري كما يظهر في التغريدات الآتية، والتي جاءت في ضوء إضاءة العنزي، الشكل (20) التي حازت على 778 إعجابًا، و169 إعادة تغريد، 8 اقتباسات، مما يدل على حركة مستمرة لإعادة قراءة الأنساق ومساءلتها.

الشكل (20)

يذهب المتلقي لقراءة النسق السابق في ضوء وعيه بأبعاده، وجذور تشكله، كما في الشكل (21) حيث يذكر ملحوظة هامة عن عادات تشربتها الثقافة العربية من الأمم الأخرى، وعليها تأسس النسق واستقر في وعي كثير من البشر حقيقة لا تقبل الشك.

الشكل (21)

ويستدعي المتلقي النموذج الأمثل للعلاقة بين الزوجين من خلال استحضار صورة العلاقة بين النبي –ﷺ– وأم المؤمنين عائشة –رضي الله عنها– باعتبارها مرجعية دينية لما يجب أن تكون عليه صورة الزواج في إطاره الإسلامي السمح، كما في الشكل (22).

الشكل (22)

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

وفي سياق الرد على حديث "لو كنتُ آمرًا أحدًا أن يسجدَ لأحدٍ لأمرتُ الزوجةَ أن تسجدَ لزوجِها"[1]

الشكل (23)

يوضح المتلقي مجازية المعنى في الحديث الشريف، ثم يبين منهج العلاقة السوي عبر استحضار الحجة القرآنية التي تدخل العلاقة بر الأمان عند تمثلها قيمها الإسلامية الحقيقية كما نجد في الشكل (23).

كما يرى متلق آخر أن تقديس الزوج، والغلو في مكانته هو الطريق لصناعة الطاغية، وذلك مما يتنافى بالكلية مع نهج النبي وسيرته في التعامل مع زوجاته –ﷺ– كما في الشكل (24).

الشكل (24)

[1] الراوي: أبوهريرة | المحدث: محمد جار الله الصعدي | المصدر: النوافح العطرة الصفحة أوالرقم: | 277 خلاصة حكم المحدث: صحيح، حسن.

وعليه كشفت الدراسة كيف يتشكل النسق، ويستدعي جذوره لتمكين سلطته، وكيف تفاعل المتلقي مع النسق عبر أدواته التفاعلية المفتوحة، كما كشفت حركة الوعي في مواجهة النسق، ويشي ذلك بأن حركة الأنساق الثقافية في تويتر تتسم بالحرية، والانفتاح الذي أتاحته التقنية عبر قناة من قنواتها الفاعلة والمتفاعلة.

النتائج والتوصيات:

النتائج:

–يتشكل النسق الثقافي في أفق الخطاب المفتوح "تويتر"، ويأخذ طابع الفصاحة حينًا، والعامية حينًا آخر.

–تأخذ الأنساق الثقافية سلطة حضورها من جذورها المتشكلة عبر سيرورتها التاريخية، حيث شكلت سلطة الدين، والخطاب المروي، والمحكي، والشعري، والمثل حضورًا لافتًا في حمولة النسق وصيرورته.

–لا تزال صورة المرأة تختزل في وظائف يحددها النسق الذكوري، وتباركها الثقافة، مما خلق تباينات طبقية بين الذكر والأنثى.

–تسهم المرأة في ترسيخ صورة النسق عن طريق قبول النسق المتمثل في احتقار طبيعتها وجنسها.

–ظهر الوعي المجتمعي بخطورة النسق الثقافي عبر الخطاب المتخصص، والعام لدى المتلقي.

التوصيات: توصي الدراسة بما يأتي:

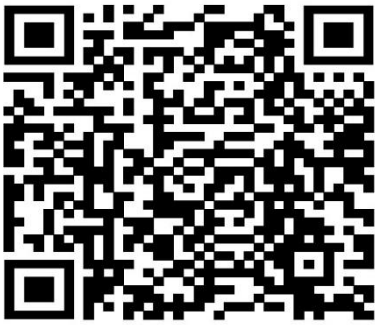
أولًا: توجيه عناية الباحثين بدراسة الأنساق الثقافية في فضاءات البرامج التقنية، لما تتمتع به من انعكاس حقيقي لثقافة الشعوب وطبيعتها.

ثانيًا: العناية بوجه خاص بالأمثال الشعبية وحضورها في فضاء الخطاب المفتوح "تويتر"، لما تتضمنه من أنساق تتسلل لعمق الثقافة وتصنع نماذجها الذكورية تحت غطاء المثل.

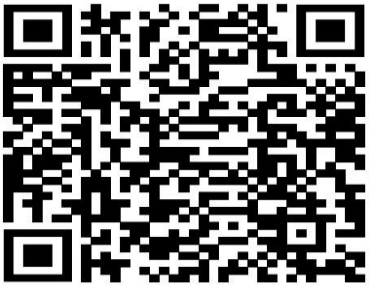
ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

ملحق:

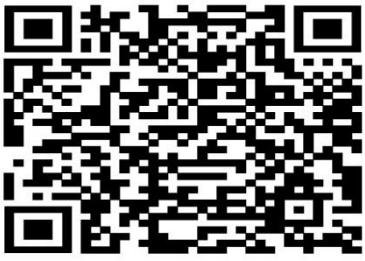
سعيد توفيقي
@saeedtawfiqi
أمي عاشت مع أبي 35 سنة..
الله يرحمهما..
.
كانت تضع له الأكل.. وتجلس وتهف له بالمهفه حتى ينتهي من الأكل... لم تأكل معه أبدا..دايما بعده
.
وكانت ترى أن مايصير المرأة تاكل مع زوجها إحتراما له.. لازم بعده..
.
هل هناك زوجة الان تفعل ما كانت تفعله أمي؟؟
..
Translate Tweet
11:09 PM · 23 Nov 22
196 Retweets 1,651 Quote Tweets 1,189 Likes



مطلق ندا
@mutlaq_nada
Replying to @arab14361
اعرف رجلا في عصرنا الحاضر مازال يطلب من زوجته -بعد أن ينتهي من الطعام- احضار الماء والفوطة ليغسل يديه في مكانه والسبب أنه في طفولته كان يرى والدته تفعل ذلك مع والده فتأثر به، فلا غرابة من كلام الأخ سعيد الذي رأى في طفولته ماكانت تفعل والدته مع ابيه، فتوقع أن ذلك واجبا على المرأة.
Translate Tweet
2:46 PM · 27 Nov 22
14 Retweets 33 Likes



SM
@Sa12Ma1972
Replying to @arab14361
لا تستطيع انتقاد فعل كان مفخرة في جيل أو أجيال لمجرد أن بعض أمهات هذا العصر لا يتقبلنه 🤦‍♂️🤦‍♂️ اختلفت البيئة والزمان والشخصيات والأعراف نعم ، لكنه لا يعني أنه لم يكن صواباً. نعم في العرف سابقاً كان ما تفعله أمه رحمها الله صواب بل هو فخر وعزة.
Translate Tweet
2:42 PM · 28 Nov 22

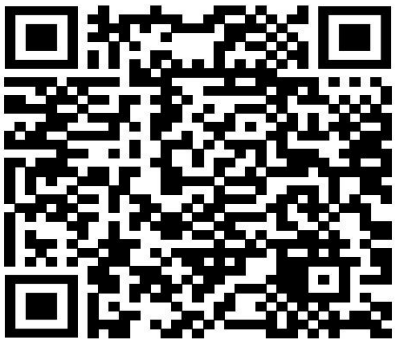


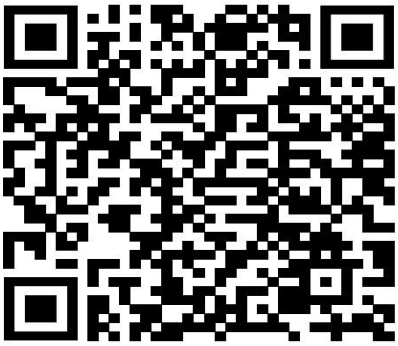
ضمير ساخر2
@Asaaid21
Replying to @arab14361
الله در نساء مجتمعنا السابقات،الواحدة عن مليون من نساء عصرنا،غالبيتهن لم يتعلمن ومع هذا كنا مدرسة في معاملة الزوج وإدارة البيت والتربية
إما في زماننا وخاصة السنوات الاخيرة فجعلت نفسها ند للرجل ومنافس حتى كثر الطلاق وتفكك الاسر
Translate Tweet
10:45 AM · 28 Nov 22
2 Likes

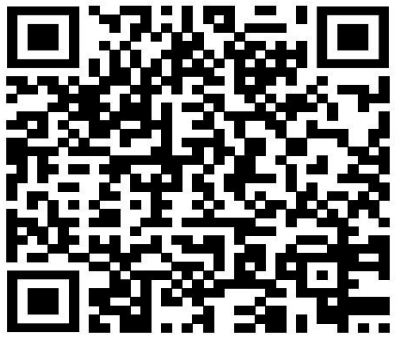
ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

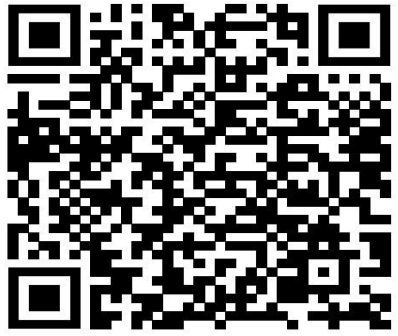
دانا الأنصاري (دندونة)
@AlansarDant
وش علاج الرجل اللي ينقل الكلام
زي الحريم !؟
Translate Tweet
9:04 PM · 19 Sep 22
8 Retweets 15 Quote Tweets 124 Likes
tariq moh
@tariqmoh10
Replying to @arab14361
لكن الرجل سيد أهله في الكتاب و السنة و في كلام الصحابة و السلف (و ألفيا سيدها لدى الباب) اللي هو زوجها ، و حديث الرسول عليه الصلاة والسلام (.. فالرجل سيد أهله .. الخ) علاقة الرجل بأهله كعلاقة الملك برعيته وهذا الشيء ما يعيب المرأة مثل ما يعيب الشعب أنه تحت سلطة حاكمه
Translate Tweet
9:28 PM · 27 Nov 22
1 Like
سلمان @ddddd2222212 · 28 Nov 22
Replying to @arab14361
درجة حديث "لو كنتُ آمرًا أحدًا أن يسجد.."
السؤال:
(حديث) «لو كنتُ آمرًا أحدًا أن يسجد لأحدٍ لأمرتُ المرأة أن تسجد لزوجها» يقول: حدثنا محمود بن غيلان، أخبرنا النضر بن شميل، أخبرنا محمد بن عمرو، عن أبي سلمة، عن أبي هريرة .. الحديث رواه الترمذي..؟
تحميل المادة
الجواب:
ابراهيم يحيى @abrahym30438122 · 27 Nov 22
Replying to @cs2016k and @arab14361
ليس هناك شريك حياتها هذا ليس من دين
هل تشاركة في كل شيء لا من البداية ادفع مهر هل هي تدفع مهر لي اذا ليست شريكة
7

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663









هامورة التسجيل والخدمات الالكترونية
@Serv_2021
Replying to @arab14361
بدعه متوارثه من الاقوام الوثنيه مثل الهند وغيرها
ماذكر عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال او امر
زوجاته يعاملونه كذا ولا قد ذكر نهائي ان زوجات النبي
طبقوها وهو اشرف وانبل واحق ان يعامل بهذا القدر
والعظمه
والا السنه والبدعه على مزاجهم!!
Translate Tweet
3:03 PM · 27 Nov 22
3 Likes
Nour Ali Alamodi
@NouraAlis
Replying to @AzizOOI @abrahym30438122 and 2 others
المعنى في حديث الرسول مجازي
وما رأيك في قول الله سبحانه (هن لباس لكم وأنتم لباس
لهن)
وقوله (بعضكم من بعض)
وقوله (ولهن مثل الذي عليهن)
كلها آيات محكمة تدل بوضوح على علاقة متكافئة متكاملة
Translate Tweet
4:47 PM · 28 Nov 22
Replying to @AzizOOI @laylaviews and @arab14361
عائشه رضي الله عنها من احب نساء النبي له وماكانت
تأكل من فضلة نبي الامه المرسل للثقلين،على العكس
تماما كان النبي يشرب من نفس الموضع الي شربت منه
هل يعتبر هذا من سوء المعشر وقلة التودد؟ام هذا ماوجدنا
عليه اباءنا؟لاتزعل انت لاخلعوك البنات ياحثالة الرجال
بسبب تطويع الدين على هواك
Translate Tweet
4:20 PM · 28 Nov 22
1 Like
بشرى اليامي
@Boshrayami
Replying to @arab14361
هذا هو التطرف وطريقة صناعة الطاغية
مع ان الرسول صلى الله عليه وسلم نصح الرجال يضعون
اللقمة في فم زوجاتهم وقال أنها من الصدقة يشجعهم على
تدليل زوجاتهم
هذا يبغاها نظام خادمة أو جارية !
Translate Tweet
12:36 AM · 28 Nov 22
4 Likes

المصادر والمراجع:

المصادر:

-القرآن الكريم.

-الحديث الشريف.

-العنزي، صغير، الحساب الشخصي "تويتر"
https://twitter.com/arab14361?s=11&t=5YNfSFV_9ZC17mapGDM_UA

المراجع:

- الأصفهاني، أبوالفرج، الأغاني، بيروت، دار الفكر، ط2، ج13.

- الحميري، عبد الواسع، الخطاب والنص "المفهوم. العلاقة. السلطة"، بيروت-لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1435هـ-2014م.

- الشنقيطي، مُحَمَّد الأمين بن مُحَمَّد المختار (ت:1393هـ)، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، بيروت-لبنان، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1415هـ-1995م، ج9.

- العنزي، صغير، النكاح والحرب في التراث العربي قراءة في أنساق الهيمنة، دار رشم للنشر والتوزيع، 2021.

- الغذّامي، عبد الله:

* ثقافة تويتر حرية التعبير أو مسؤولية التعبير، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، المركز الثقافي العربي، 2016.

* الجنوسة النسقية أسئلة في الثقافة والنظرية، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، 2017.

* المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006.

* النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، ط7.

- القلقشندي (ت:821هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، بيروت، دار الكتب العلمية، ج1.

- ابن منظور، لسان العرب (ت:711هـ)، (مادة: لهم)، بيروت، دار صادر، ط3، 1414هـ.

-الميداني، أبو الفضل، مجمع الأمثال، بيروت-لبنان، دار المعرفة، ج1.

– بن نبي، مالك، مشكلة الثقافة، تحقيق: إشراف ندوة مالك بن نبي، دمشق–سورية، دار الفكر، ط4، 1420هـ–2000م.

البحوث والمقالات:

– إكيدر، عبد الرحمن، الأنساق الثقافية المضمرة في الأمثال العربية القديمة، مقال منشور في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع68، 2021م.

– الرزو، حسن مظفر، فضاء التواصل الاجتماعي العربي جماعاته المتخيَّلة وخطابه المعرفي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2016م.

– العبودي، ضياء غني، حسين، حوراء شهيد، الأنساق الثقافية في رواية "مثل زهرة مجففة" لمحمود يعقوب، العراق.

– عزيزة علي، https://alghad.com/%D9%85%D8%AA%D8%AE%D8%B5%D8%B5%D9%88%D9%86-%D9%8A%D8%AD%D9%84%D9%84%D9%88%D9%86-%D9%85%D9%88%D8%A7%D9%82%D9%81-%D9%88%D8%B9%D8%AF%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%A7%D8%B3%D9%81/ استرجع في 1فبراير، 10:32pm

– يخلف، فايزة، الإعلام الجديد وسوسيولوجيا التغيير في العالم العربي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة المسيلة، الجزائر، ع2، 2012.

الصورة الشعرية في ديوان «أنت أبهى» للشاعر مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي

مريم علي عايض آل فردان (*).

الملخص:

تناولت هذه الدراسة الصورة الشعرية في ديوان «أنت أبهى» للشاعر مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي، مستهدفة إبراز تجليات الصورة الشعرية في قصائده وفهم مصادرها؛ لاستجلاء مستوى الشاعر وقدراته الفنية والأدبية.

وحاولت الدراسة معرفة كيف ساهمت الصورة الشعرية في إغناء تجربة الشاعر في ديوانه «أنت أبهى» ومكامن أهمية هذه الصور وأنواعها ومصادرها وأبرز الخصائص والظواهر التي تميزت بها لغة الشعر في ديوان أنت أبهى.

واستعانت الدراسة بالمنهج الأسلوبي الوصفي (التعبيري) الذي يجمع بين العلمية والذوق..

ومن خلال هذه الدراسة تلقي الباحثة بعض الضوء على حالة ومستوى الشعر العربي في الصومال، وتدعوالنقاد إلى الالتفات إليه.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، ديوان «أنت أبهى»، الشعر العربي في الصومال، مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي.

The Poetic Imagery in Muhammmad Al-Ameen Muhammad Al-Haadi's Poetry Collection "Anta Abha"

Abstract:

This study dealt with the poetic imagery in the poetry collection "*Anta Abha*" by the poet Muhammad Al-Amin Muhammad Al-Haadi. It aimed at highlighting the manifestations of the poetic imagery in his poems and at understanding its origins in order to assess the poet's artistic and literary prowess.

The study attempted to identify how the poetic imagery contributed to enriching the poet's experience in his collection "*Anta Abha*" and the significance of these

(*) باحثة دكتوراه، جامعة الملك خالد. **mareem5599@hotmail.com**

imagery, their types and origins, as well as the most prominent characteristics and phenomena that characterized the language of poetry in the aforementioned collection.

The study adopted the descriptive stylistic approach (expressive), which embodies both scientific and aesthetic elements.

Through this study, the researcher sheds some light on the status and the level of Arabic poetry in Somalia and invites critics to pay attention to it.

Keywords: Poetic imagery - Poetry collection "*Anta Abha*" - Arabic poetry in Somalia -Muhammad Al-Amin Muhammad Al-Haadi.

مقدمة:

وأنا أبحث عما كلّفت به، في هذه الدراسة، بدأت أكتشف من خلال تتبعي لما يتعلق بالصومال أن نظرتي عن هذا البلد كانت قاصرة، وأن هناك جانبا آخر للصومال لا يعرفه الكثيرون بسبب الكم الكبير من الأخبار غير الدقيقة، والتي يضخّها علينا الإعلام، مما يشوّه هذا البلد، وأن هناك أدبا وأدباء يستحقون أن يدرسوا وأن تنشر أعمالهم، ويُعرّفَ الناسُ بهم. وبعد ذلك أصبحت مهتمةً بمتابعة ما ينشره الأدباء من هذا البلد الشقيق، ومن خلال منصة تويتر علمت بنشر الشاعر مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي لبعض دواوينه التي تضم آخر قصائده فعمدت إلى شرائها وقراءتِها وتدوين ملاحظاتٍ عليها.

وسبب اختياري لدراسة هذا الشاعر عبر ديوان «أنت أبهى»، هو محاولة التعريف بالشعر العربي في الصومال– المجهول نسبيا لدى غالبية النقاد والدارسين– عن طريق تقديم واحد من شعرائه المميّزين. لأنني وجدت في شعره مادة تستحق الدراسة النقدية.

ويهدف هذا البحث بشكل عام إلى إلقاء بعض الضوء على الشعر العربي في الصومال من خلال تقديم أحد شعرائها، بسبب عدم اهتمام النقاد بهؤلاء الشعراء على الرغم من درجة الإبداع الشعري التي يتميز بها هذا الشعر الذي يبدعه شعراء الصومال، وبشكل خاص يهدف البحث إلى إبراز تجليات الصورة الشعرية في ديوان «أنت أبهى»، وفهم مصادر هذه الصور في قصائده. كما يهدف البحث إلى تحديد مكانة مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي ومنزلته الفنية والاعتبارية في حركة الشعر العربي والصومالي المعاصر من خلال منظور الصورة الشعرية التي تعكس مستوى الشاعر وقدراته الفنية والأدبية وتعدّ معيارا للحكم على أصالة أي شاعر.

وتنبع أهمية موضوع البحث من جانبين؛ أولهما: الجانب الفني إذ إن إبراز الصورة الشعرية يخدم الدراسات الشعرية في الجانب الفني الذي أولاه النقاد جلّ الاهتمام في دراسة الحالة الشعرية قديما وحديثا، وثانيهما: هو الجانب الثقافي والاهتمام بالشعراء في قطر من الأقطار العربية المنسية والتي لا يتناولها النقاد، إذ يندر أن تجد من يكتب أو يتحدث عن شاعر من الصومال أو جيبوتي أو جزر القمر في الأوساط الثقافية.

يحاول البحث الإجابة عن السؤال الأساسي كيف ساهمت الصورة الشعرية في إغناء تجربة الشاعر مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي في ديوانه «أنت أبهى»؟ والأسئلة المتفرعة من ذلك السؤال وهي: أين تكمن أهمية هذه الصور الشعرية؟ وما أنواعها؟ وما مصادرها؟ وما أبرز الخصائص والظواهر الأسلوبية التي تميزت بها لغة الشعر في ديوان أنت أبهى؟ وكيف تجلت مستويات النص؟ وما طبيعة التراكيب والأساليب اللغوية التي امتازت بها لغة الشعر عند مُحَمَّد الهادي؟ وما مدى مساهمتها في تشكيل الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف؟

واعتمد البحث في الإجابة عن هذه الأسئلة على المنهج الأسلوبي الوصفي (التعبيري)؛ لأن الصورة في حد ذاتها وسيلةٌ من الوسائل الأسلوبية، وأكثرُ ما تخضع للمنهج الأسلوبي، لما له من علاقة وثيقة بالشعرية، ولأن المنهج الأسلوبي يجمع بين العلمية والذوق، ويتيح للباحث أن يستثمر فيه معارفه اللغوية وغير اللغوية في سبيل الوصول إلى الغاية المستهدفة. و" تكاد تكون الأسلَبة، بكل مستلزماتها اللسانية والإيقاعية والبلاغية، رديفا للشعرية في دلالتيها العامة أوالخاصة، بحيث تؤهلها الغواية المشتملة عليها بلاغتهُا لأن تقارب الشعرية في أصفى تجلياتها الإبداعية..."[1] والمنهج الوصفي أصبح له قدرات فائقة في الوصف والتحليل، معتمدا على الجانب الفكري والعاطفي للتعبير اللغوي.

أما من حيث الدراسات السابقة، فلم أجد دراسة كتبت حول شعر الشاعر مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي ما عدا مقالة يتيمة كتبت على الإنترنت واستنسختها المواقع حتى لا تكاد تعرف أين نُشرت أولا، وهي المقالة التي كتبها الصحفي السعيد عبد المعطي مبارك الفايد بعنوان «مقال تعريفي عن حياة ومؤلفات الشاعر والصحفي الصومالي العربي الإفريقي مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي» وذلك إثر نشر

[1] تناجز الأسلوبية مع الشعرية. مسترجع من: https://www.nizwa.com/تناجز-الأسلوبية-مع-الشعرية/ بتاريخ ١٩-١-٢٠٢٣م

الشاعر ديوانه «لا تفطميني عن هواك» إلكترونيا عبر موقع لولو عام ٢٠١٨م. وقد احتفى به الكاتب وسماه بنزار الصومال، بل إفريقيا. ولعلّ عدم اهتمام النقاد والدارسين بالشعر العربي الصومالي عامة وبالشاعر "الهادي" بشكل خاص يرجع إلى سببين رئيسيين أولهما: عدم انتشار هذا الشعر في المجلات الأدبية، أو عدم وجود دواوين مطبوعة للشعراء الصوماليين، ولكن هذا بدأ يتغير إذ بدأ بعض الشباب الصومالي بنشر دواوينهم وعلى رأسهم شاعرنا الذي طبع ثلاثة دواوين مؤخرا، والشاعر محمود حرسي الذي نشر ديوانه "مسافات ملونة" في الكويت، وكذلك نشر بعض الشعراء الشباب الصوماليين بعض فصائدهم على الشبكات الاجتماعية. أما السبب الثاني، فهو ما أسماه الشاعر «الكسل المعرفي» لدى النقاد واكتفائهم بدراسة الشعراء المعروفين في مراكز الثقافة العربية إلا ما ندر.[1]

وقد قسمت البحث إلى مقدمة وأربعة مباحث وخاتمة. عرفت في المقدمة تعريفا موجزا بالشعر العربي في الصومال، ثم بالشاعر وديوانه. وخصصت المبحث الأول ليكون مدخلا نظريا عن الصورة الشعرية بين القديم والحديث، وفي المبحث الثاني للحديث عن آليات تشكيل الصورة الشعرية في ديوان «أنت أبهى» من حيث التشخيص والتجسيم والجمع بين المتناقضات والحلم والتكرار. وفي المبحث الثالث تحدثت عن أنواع الصورة الشعرية في الديوان، حيث حللت الصور الحسية والمجازية والرمزية في الديوان، وفي المبحث الرابع تحدثت عن مصادر الصورة الشعرية في الديوان بدءا من المصادر التجريبية إلى المصادر الثقافية التي استقى منها الشاعر صوره الشعرية، وفي الخاتمة أثبت النتائج والتوصيات. وأنهيت البحث بوضع ثبت للمصادر والمراجع.

نبذة عن الشعر العربي في الصومال:

الصومال دولة عربية مسلمة، وهي عضو في جامعة الدول العربية. وتعدّ اللغة العربية لغة رسمية فيها إلى جانب الصومالية. كانت العربية لغة العلم والمراسلات والثقافة العامة، وظلت اللغة الأساسية للأغراض الرسمية والتجارية قبل الاستعمار وبعده. وقد حظيت اللغة العربية على مدار التاريخ الصومالي بالاهتمام والاعتناء الخاص حيث تعبر اللغة العربية عن عقيدة الشعب وحضارته وهويته

[1] ذكر ذلك في محاضرته "نافذة على الأدب العربي في الصومال" التي ألقاها في جامعة الملك خالد ضمن "ملتقى قيمة العمل البحثي والأكاديمي المشترك" المنعقد في١١-١-٢٠٢٣.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

الدينية.

وكانت للجزيرة العربية صلات قوية قبل الإسلام وبعده، مع سواحل الصومال التي كانت نقطة اتصال قوية بإفريقيا، وشوهدت فيها سفن عربية كثيرة في القرن الأول الميلادي، بما في ذلك هجرة اليمنين بعد انهيار سد مأرب.[1]

وازداد حجم الهجرات العربية إلى الشرق الإفريقي بعد ظهور الإسلام بسبب العوامل الاقتصادية والسياسية الجديدة،[2] ولم تكن الهجرات في اتجاه واحد فقط، بل كانت هناك رحلات علمية لطلب العلم إلى اليمن والحجاز ومصر.

وتعتبر العربية " اللغة الوحيدة المخدومة بشكل كامل من قبل دارسيها في الصومال، نظراً لقدَمِها الوجودي ومكانتها الدينية والثقافية في المجتمع"[3] وكان لعلماء الصومال دورُهم في تأليف الكتب والدراسات حول علوم العربية والشريعة.

ويستحيل الوقوف على بدايات الأدب العربي في الصومال، لأن جل ما وصلَنا لا يتعدى القرن التاسع عشر وما بعده، ولكن ذلك لا ينفي وجود مساهمات صومالية قبله نظراً إلى شدة تعلق الصوماليين بالعربية.[4]

ويلاحظ مُحَمَّد علي بري أن شعر الصوماليين العربي منعزل تماما عن الحياة الاجتماعية للشعب بسبب حاجز اللغة المنيع أمامه. ويضيف: أن الشعر العربي الصومالي لم يقترب كثيرا من الغزل والتشبيب، والفخر بالقبائل، ووصف الطبيعة ومظاهر الحياة الاجتماعية، لكونه ليس وليد البيئة، "بخلاف الشعر الصومالي – ابن البيئة — الذي يتناول الأغراض نفسها التي يتناولها الشعر العربي في البيئة العربية."[5]

---

[1] انظر: الثقافة العربية وروادها في الصومال: دراسة تاريخية حضارية: ٣٦.

[2] انظر: المرجع نفسه: ٣٧.

[3] الصناعة الشعرية في الصومال:٢.

[4] انظر: المرجع نفسه، ٣.

[5] الصناعة الشعرية في الصومال: ٣-٤.

ويقسم مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي[1] مراحل الشعر العربي في الصومال إلى خمس مراحل[2]

١- تاريخ قديم، وهو ما قبل ١٨٠٠م، وهذا التاريخ لم يصلنا شيء منه، بالرغم من أنه يؤكد وجود شعر عربي فيه بناء على استقرائه لمعطيات كثيرة.

٢- التاريخ الوسيط وحدده بمائة عام، وهو من ١٨٠٠م إلى ١٩٠٠م، ووصلنا منه رذاذ من الشعر الصوفي والاجتماعي والإخواني والمتون العلمية.

٣- التاريخ الحديث (١٨٨٤-١٩٦٠م): استمرت فيه أغراض الشعر ذات العلاقة بالتصوف وغيره، ولكن برز فيه أيضا شعر محاربة الاستعمار وأذنابه.

٤- التاريخ المعاصر (١٩٦٠- إلى الوقت الحاضر) وهو ينقسم إلى مرحلتين: من الاستقلال ١٩٦٠ إلى انهيار الحكومة الصومالية عام ١٩٩٠، وهي فترة الاستقرار المعاصر، وفي هذه الفترة نجد توسع أغراض الشعر لتشمل الوطنيات والغزل، والشعر التأملي والشعر الإخواني.

٥- فترة الحرب الأهلية: وتبدأ من انهيار الحكومة ١٩٩١م حتى الفترة الحالية، وهي فترة الفوضى وعدم الاستقرار والحرب الأهلية ومحاولة إعادة بناء الدولة الصومالية. وفي هذه الفترة برزت البكائيات والتحسر على انهيار الدولة، والشعر الغزلي، والتأملي، إضافة إلى استمرار الشعر الإرشادي، الصوفي، ومنظومات المتون العلمية.[3]

ومن المهم الإشارة إلى ما أشار إليه ربيع مُحَمَّد ربيع حين قال "إن الأدب الصومالي المكتوب بالعربية يحمل نكهة خاصة ممزوجة بروح القرن الإفريقي. وقد يستطيع بعض الأدباء أن يجنحوا بهذه الخصوصية ليحفروا اسم الصومال عميقاً في ذاكرة الأدب العربي، كما فعل الطيب صالح مع خصوصية المجتمع السوداني. غير أن ما يحتاجه الأدب الصومالي هو أن تفتح له دور النشر العربية أبوابها، وأن تتعامل مراكز التمويل الثقافي العربي —على قلّتها- بجدية معه."[4]

---

[1] نافذة على الأدب العربي في الصومال، محاضرة، ألقيت في جامعة الملك خالد ضمن ملتقى قيمة العمل البحثي الأكاديمي المشترك. ١١-١-٢٠٢٣م

[2] ذكر الهادي ممثلين لكل مرحلة من المراحل.

[3] مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي، مرجع سابق.

[4] الأدب الصومالي العربي.. عودة الابن الضائع. صحيفة العربي الجديد. مسترجع من:
https://www.alaraby.co.uk/الأدب-الصومالي-العربي-عودة-الابن-الضائع، بتاريخ: ١-١-٢٠٢٣م

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

التعريف بالشاعر:

ولد الشاعر مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي في مدينة براوة بجنوب الصومال عام١٩٦٧م، ويعد من شعراء الصومال البارزين، نشأ في بيت علم ودين، وكان القرآن رافده الأول والأغنى في البلاغة والفصاحة، فحفظ القرآن وأتقن العربية. [1] التحق بالعمل الإعلامي في سن مبكرة، إذ لم يبلغ السادسة عشر حين عمل كاتبا بصفة رسمية في صحيفة «نجمة أكتوبر» اليومية الوحيدة التي كانت تصدرها وزارة الإعلام الصومالية. فصار محرِّر الشؤون الأدبية والثقافية فيها، وكانت له مقالتان في الجريدة أسبوعيًّا في الموضوعات الثقافية والاجتماعية منذ عام ١٩٨٥م إلى حين انهيار الدولة الصومالية أواخر عام ١٩٩٠م. وفي العام نفسه الذي التحق فيه بالصحيفة كاتبا، بدأ يعمل مذيعا في إذاعة مقديشو، وأصبح من أبرز مذيعي النشرات الإخبارية العربية في الإذاعة وهو لا يزال في مقاعد الدراسة الثانوية. وترقى فيها إلى موقع نائب رئيس القسم العربي في الإذاعة. وبعد عامين من عمله في الصحافة والإذاعة انتدب ليلتحق بالتلفزيون الصومالي مذيعا لنشرات الأخبار العربية. أصبح عضوا في مجلس الشعب الانتقالي في الحكومة الانتقالية في الفترة ٢٠٠٩م- ٢٠١٣م.[2]

أتقن الشعر العربي قبل أن يبلغ الرابعة عشر من عمره وبدأ بكتابة الشعر في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وطرق أبوابا لم تكن تطرق عادة من قبل الشعراء الصوماليين. و"ينحاز في قصائده للشعر العمودي، مع اعتناء باللغة والبناء، وتتنوع أغراضه الشعرية، إلا أن الشعر الوجداني يظل الغرض الأكثر حضورا في شعره، كما تشف قصيدته عن ثقافة وإلمام بالتراث العربي."[3]

انتقل الشاعر إلى بريطانيا في أواخر عام ٢٠٠٠م، حيث التحق بجامعة ميدل سيكس في لندن عام ٢٠٠١، ثم تخرج منها حائزا على البكالوريوس في العلوم السياسية والدراسات الدولية عام ٢٠٠٤، كما التحق فيما بعد بمعهد الدراسات الإفريقية والشرقية في جامعة لندن ليحصل على درجة الماجستير في العنف والصراع والتنمية عام٢٠٠٦م.[4]

---

[1] انظر: معجم المؤلفين الصوماليين بالعربية قديما وحديثا: ٤٩٩.

[2] المرجع نفسه: ٥٠٠.

[3] منى حسن. الحوار، مجلة اليمامة، ع٢٧٣، ٢٠ أكتوبر ٢٠٢٢. ٥٢-٥٤.

[4] انظر: الثقافة العربية وروادها في الصومال: دراسة تاريخية حضارية: ٥٠١.

جمع الشاعر قصائده الوطنية في ديوانه «نقوش على جراح الوطن الذبيح» والإسلاميات التي ضم معظمها ديوانه «لعينيك يا قدس»، وكتب في الذوقيّات والمدائح والشعر الصوفي والذي ضمه في ديوانه «أشواق وأذواق» أما تجربته في شعر التفعيلة فكانت في ديوان «غابات من العنبر»، وضمّ الغزل في دواوينه «عبير الأبد» و«توقيعات عاشق» و«لا تفطميني عن هواك حبيبتي» و«أنت أبهى» و«أوتار مبعثرة». له مؤلفات روائية وقصصية منها «ليل الأشباح- قصة قصيرة»، و«حاج عيسى – رواية»، و«قصة حب- رواية»، وله «الشعر العربي الصومالي – دراسة ضائعة»، وبحوث عن الشأن الصومالي. [1] معظم شعره غير منشور عدا ثلاثة دواوين هي آخر ما ذكرنا منها.

وصفه الصحفي المصري السعيد عبد المعطي مبارك الفايد بأنه "نزار الصومال، بل إفريقيا فشعره يرشح حبا وغزلا وعشقا وجمالا وسحرا وبيانا وحكمة تجسده في محراب قصيدته ذات المفردات والمعاني البكر الرشيد"[2]. كما قال عنه إنه "امتلك وجه الكلمة المشرقة، ومن ثم حمل في جعبته وغربته هموم وأحزان وآمال وطنه الذبيح معه، في خريطة الذكريات، شاديا شرقا وغربا بعبقرية المحبوبة والوطن المسافر معه بنبضه وهمساته، وفي واقعه وخياله، ورسم مسارات مستقبله من خلال واحة الحب بلغة أصيله منقوشة بالمعايير الفنية يحسها كل متذوق. فشعره غزلي وطني اجتماعي ديني إصلاحي، وقد صنع من ملامح رؤية شخصية هذا الإنسان الإفريقي العربي هنا منذ لحظة التكوين فشعره سلسلة فرط حنين وغزل وعشق لا تستطيع أن تترك القصيدة، بل الديوان دون أن تنتهي منه لفيض جمالها وروعة تصويرها وتدفق المعاني والأخيلة في صور راقية متباينة متدفقة دائما."[3]

التعريف بالديوان:

أما الديوان الذي تتناوله هذه الدراسة بالتحليل فهو الموسوم بـ «أنت أبهى»[4] الذي ضمّ ٤٣ قصيدة متفاوتة الطول، وجميعها في الغزل. ويعدّ أول ديوان منشور ورقيا للشاعر بالرغم من أنه يشير

---

[1] الثقافة العربية وروادها في الصومال: دراسة تاريخية حضارية: ٥٠٢

[2] تغريدة الشعر العربي: مسترجع من: http://hawaacham.blogspot.com/2018/09/blog-post_33.html بتاريخ ٢٨-١٢-٢٠٢٢.

[3] المرجع نفسه.

[4] ديوان: أنت أبهى.

في مقدمته إلى أنه جزء مما كتبه خلال عامي ٢٠١٩-٢٠٢٠م. ويشير الشاعر في مقدمة ديوانه القصيرة قائلا: "وكنت أكتب هذه القصائد حين كنت أكتبها ولا يرد في بالي أني سأنشرها في ديوان، لأنها كانت تأتي سريعةً وعفو الخاطر، بل كنت أعتقد أنها أشبه بالدردشة وليست قريبة من الإبداع الشعري الذي يحتفي به الشاعر."[1]

مفهوم الصورة الشعرية:

يختلف تعريف مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد بتعدد الاتجاهات والحركات والمدارس النقدية والأدبية، حتى صارت "الصورة الشعرية" تعاني اضطرابا في التحديد الدقيق وبدت تحديداتها غير متناهية، مما أنشأ غموضا في مفهومها لدى عدد من الدارسين.[2] ولعلّ ذلك يرجع إلى طبيعة المصطلح ذاته، وارتباطاته وتداخلاته مع مصطلحات أخرى شائعة كالصورة الأدبية، والفنية، والبلاغية، والمجازية، إضافة إلى تشعّبِ مفاهيم المصطلح وتعدد مقاصده المنبثقة من مناهج النقد المتعددة، وتطور الحقول المعرفية التي يعتمد عليها النقد الحديث في تقييم الصورة.[3]

تعريف الصورة الشعرية:

يقول الناقد عبد القادر القط: " الصورة في الشعر هي «الشكل الفني» الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[4]

وينفي مُحَمَّد غنيمي هلال اشتراط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة؛ إذ إن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير ذات خيال خصب، وإن لم تستعن بوسائل المجاز.[5] ويوافقه في ذلك الدكتور عبد الفتاح صالح نافع إذ يقول: "وإذا كانت الصورة تقوم أساسًا على العبارات المجازية، فلا يعني هذا

---

(1) ديوان: أنت أبهى: ٥.

(2) انظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث:١٩.

(3) انظر: الصورة الشعرية قديما وحديثا: ديوان العرب: ٢٩-٨- ٢٠٠٨م. مسترجع من: https://www.diwanalarab.com/الصورة، بتاريخ: ٢٨-١٢-٢٠٢٢م.

(4) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ٣٩١.

(5) انظر: النقد الأدبي الحدّيث: ٤١٧.

أن العبارات حقيقة الاستعمال لا تصلح للتصوير، بل إننا نجد كثيرا من الصور الجميلة الخصبة جاءت من استخدام عبارات حقيقية لا مجاز فيها"[1].

ومما تقدم نعرف أن الصورة الشعرية تشير إلى اللغة الحسية والمجازية والحقيقية المستخدمة في الشعر لوصف شيء، أو تجربة أو حدث. وتساعد على خلق تجربة حية ومثيرة لعواطف القارئ، من خلال التعبير عن الأفكار والمشاعر التي يريد نقلها إلى المتلقي ليقرب إليه الإحساس، من خلال استعمال اللغة سواء عن طريق المجاز أوالحقيقة.

الصورة الشعرية في البلاغة القديمة:

في كتب النقد القديمة لم يستخدم مصطلح "الصورة الشعرية" كما هو الحال في النقد الحديث، واختلفت تسميتها من "التصوير" و"الصورة" و"الخيال" والتخييل" وغيرها من التسميات المبثوثة في كتب النقاد العرب القدامى، مما يؤكد أنها حاضرة في ذهنهم لتقويم الشعر ومعرفة مستواه الفني. فقدامى النقاد العرب كانوا على دراية بمباحث الخيال وثيقة الصلة بمصطلح الشعرية.[2] يقول جابر عصفور: " قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنّقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها، موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام".[3]

ونجد الجاحظ في كتابه «الحيوان» أول من أشار إلى الموضوع عندما قال: "... فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوي" [4] ويعني ذلك أن "التصوير ليس جانبا من جوانب الصورة فقط، ولكنه الشعر كله"[5]، مما يدل على الفهم العميق للشعر وكيفية صياغته لدى الجاحظ؛ فالجاحظ يلمح إلى فكرة التصوير من خلال إحكام النسج في العبارات وتخير الألفاظ الرشيقة، والمعاني الشريفة. "ويبدو من خلال هذا التركيز أن أبا عثمان لا يقصد من ذلك الصورة الشعرية فقط،

---

[1] الصورة في شعر بشار بن برد: ٥٨.

[2] انظر: الصورة بين الشعر والتشكيل في فن التصوير (حوار الشكل والمضمون):٢٥٤.

[3] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٦.

[4] الحيوان:٣/ ١٣٢.

[5] من عناصر نظرية الشعر عند الجاحظ: ٢٦.

ولكن أيضا ما تحمله هذه الصورة من أبعاد تخييلية في الشعر"[1].

وقريب من هذا الفهم والطرح، قول قدامة بن جعفر في قضية «اللفظ والمعنى»: "... المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضّة للصياغة"[2].

أما القاضي الجرجاني فيربطها بروابط شعورية تصلها بالنّفس وتمزجها بالقلب، فيقول: " وإنما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محّل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب، وتقف من التّمام بكلّ طريق"[3]

ويأتي عبد القاهر الجرجاني ليتعمق أكثر في فهم مفهوم الصورة من بين النقاد القدماء، معتمدا على فكرته عن علاقة الشعر بالفنون الأخرى مثل النقش والتصوير[4]، فالصورة عنده هي " التمثيل والقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[5]. ومن ثم فإذا كان التباين في الطبيعة يحدث في الصور المختلفة التي تأخذها الأشياء، فالتباين في المعاني في أبيات الشعر المختلفة يرتبط بالصور المختلفة التي تتخذها المعاني في هذه الأبيات.[6] وعبد القاهر يستخدم مصطلح "الصورة" للدلالة على الشكل العام للكلام، وللدلالة على التقديم الحسي للمعنى، فالمصطلح " يحمل في طياته الدلالة على الصورة والشكل في الوقت نفسه"[7]. ويرى الجرجاني أن الصور التي تمثل الحقيقة بدقة أكثر قيمة لأنها تساعدنا على الانتقال من حالة الغموض إلى حالة الوضوح.

الصورة الشعرية في النقد الحديث:

الصورة الشعرية من المصطلحات النقدية الحديثة التي أولاها النقاد عناية واسعة في دراساتهم. حتى قال الناقد والشاعر الألماني أوغست شليجل: " إن الشعر تصوير بصري للأفكار"[8] وكان لذلك

---

(1) من عناصر نظرية الشعر عند الجاحظ: ٢٦.
(2) نقد الشعر: ٦٥.
(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٣٤٢.
(4) انظر: النقد الأدبي الحدّيث:١٦١.
(5) دلائل الإعجاز: ٤٦٦.
(6) انظر: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وعلاقتها بالصورة الشعرية: ٣٧.
(7) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:٣٤١.
(8) تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠-١٩٥٠)، الجزء الثاني: العصر الرومانسي:٨٣.

القول أثره وصداه في النقد الأدبي. ورددده من بعده الناقد الروسي بلينسكى حين قال: " الشاعر يفكر بالصور"[1] و"الفن هو تفكير بصور"[2]. ثم نجد مع مطلع القرن العشرين س. د. لويس يرى " أن المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة"[3] كما يجد فيها المكون الثابت للشعر.[4] وهذا غير مستغرب فـ"الشعر.. فن تصويري، يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعرية"[5]. ويُعتقد أن الصورة الشعرية، كمصطلح نقدي، ظهر لأول مرة في ظلّ الرومانسية، مع نظرية «كوليردج» عن الخيال البشري والشعري. وخلال العصر الرومانسي، كان وردزورث وكوليردج من أبرز الباحثين في تأثير الخيال على خلق الصور الفنية الشعرية، لا سيما وأن الفن بشكل عام يستعير مادته من الطبيعة لتصوير الأفكار، وهذا ينطبق بشكل خاص على الصور الشعرية.[6]

وفي بداية القرن العشرين ولدت الحركة التصويريّة في إنجلترا وأمريكا مع عزرا باوند وهيلدا دوليتل وغيرهما، بكونها ردة فعلٍ ضد الرومانطيقية والشعر الفيكتوري. وشددت التصويرية على السهولة، ووضوح التعبير، والدقة من خلال استخدام الصور المرئية الفائقة الدلالة.[7]

ولقد ظلت الصورة الشعرية محلّ مدح وثناء من كل الاتجاهات الأدبية وحظيت بمنزلة أسمى من باقي الأدوات التعبيرية في الشعر، [8] لأن " الصورة هي التي تكسب الكلام صفة الشعرية".[9]

ويمكن إجمال المدارس المتعددة في مفهوم الصورة إلى اتجاهين تنبثق منهما المدارس والمذاهب؛ اتجاه

---

[1] تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠-١٩٥٠)، الجزء الثالث: عصر التحول: ٤٨٥.

[2] المرجع نفسه: ٤٨٩.

[3] مدخل التحليل اللساني للشعر: ١٧٠، اقتبسه: الولي مُحَمَّد. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي، لبنان، ١٩٩٠م. ٨.

[4] انظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: ٨.

[5] تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري: ٣٨٩.

[6] انظر: الصُّورةُ الشِّعريَّةُ بينَ المذهبِ والبلاغةِ والنَّقدِ والمظهرِ. أوراق ثقافية: مجلة الآداب والعلوم الثقافية. السنة الثانية، العدد التاسع، صيف (٢) ٢٠٢٠م. مسترجع من: http://www.awraqthaqafya.com/1002/ بتاريخ: ١-١-٢٠٢٣م

[7] انظر: الحركة التصويرية الشعرية وأبرز أعلامها (٢٠-١١-٢٠٢١). مسترجع من موقع مؤمن الوزان على الرابط التالي: https://muminalwazan.com/1892، بتاريخ ١٤-١-٢٠٢٣م.

[8] انظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: ٧.

[9] الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي:٤٩.

يضيق المفهوم، واتجاه يوسعه. الأول يحصر الصورة في الأشكال البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، فهو في أغلبه يركز على الصورة الجزئية. ومن داخل هذا الاتجاه من وسع المفهوم ليخرج عن كونه مجرد الاستعارة أو الكناية في ظل الأنماط البلاغية والبيانية القديمة، فجرت" عملية الفصل بين أنواع الصور وتحديد درجات اختلافها عن بعض، فالصورة والرمز والمجاز والأسطورة من أنماط التصوير، ولكنها تختلف على الرغم من أنها تتداخل فيما بينها"[1]، " فلم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة- بالمعنى الحديث- من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقة الاستعمال ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب".[2]

أما الاتجاه الثاني فوسّع من فهم مصطلح الصورة حتى يشمل كل الأدوات التعبيرية، فأصبحت تدل على الصور الذهنية والبصرية وصور الغلاف وما تشير إليه من معان متعددة.[3] فاهتم بالشكل البصري المتعين بقدر ما اهتم بالمتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية.[4] فتنوعت بذلك مظاهر الصورة وأنماطها، من صور عيانية، وصور معبرة عن التمثيل العقلي والصور الذهنية التي توجد في الدماغ، و" صور الذاكرة والصور الرقمية والفوتوغرافية والتلفزيونية وغيرها من أنواع الصور المستجدة."[5]

ومع هذا التنوع في فهم الصورة إلا أنها في الأدب والشعر على وجه الخصوص تعتمد على البعد اللغوي وتظل تتحرك في إطاره ولا تتجاوزه. فالصورة الشعرية تتشكل بالكلمات فهي " تتولد من توليف جديد للكلمات، وليس فقط من اختيار معين لها"[6] وهي «رسم قوامه الكلمات» و"الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة" [7] مما يعني أن لها علاقة مباشرة بالصياغة الجمالية واللغوية التي تقوم عليها. السمة العامة للصورة هي أنها مرئية. وهذا يعني أن الصورة لها علاقة مباشرة بالصياغة

---

[1] التصوير الفني في رسالة الغفران: ٢٣.

[2] الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دراسة في أصولها وتطورها: ٢٥.

[3] انظر: المرجع السابق: ٢٣.

[4] انظر: قراءة الصورة وصور القراءة: ٥.

[5] عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات: ١٨-٢٦.

[6] الأدب والدلالة: ٩

[7] الصورة الشعرية: ٢١.

الجمالية واللغوية التي تقوم عليها.[1]

الصورة الشعرية والخيال:

ارتبطت فكرة الصورة بمفهوم الخيال، فهي قدرة إبداعية تسمح للمبدع بتكوين صور بناءً على المشاعر المختلفة المخزنة في ذهنه، أو من خلال قدرته على الجمع بين العناصر ليكشف عن علاقات جديدة ومبتكرة. ولذا يعدّ «درس الخيال هو المدخل المنطقي لدارسة الصورة»[2] وبالتالي فقد أصبح الخيال عنصرًا أساسيًا في التصوير. ولذلك، تعدّ الصورة بمثابة معرض لقدرة الشاعر على استخدام موهبته التخييلية.[3]

وعلاقة الصورة بالخيال ليست مجرد رصد للواقع، أو محاولة صياغة نسخة مطابقة للمرئيات، بل لديها العديد من المعاني التي يضيفها الشاعر على نصه من خلال الدلالات المتعددة التي يشير إليها؛ لذلك " نجد في الصورة ربطا بين عوالم الحس المختلفة"[4]، التي تدخل في تكوين المعاني الخاصة بالصورة. وبهذا " تتألف الصورة من خلال التمازج والتداخل مع الخيال من جانبين أساسيين: جانب حاضر يرد من خلال التعبير اللغوي وتشكيل الصورة في العمل الأدبي، وجانب آخر هوالجانب الغائب الذي يحيلنا إليه العمل الذي بين أيدينا، وفي ظل هذا الترابط يتشكل التصوير بكونه «عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الخفي وجعل هذه العوالم تدرك بالحس والحدس والعقل والرؤيا"[5]، وهذا التناسب والتداخل بين الظاهر والخفي والحاضر والغائب يتحدد من خلال عنصري الحافز والقيمة؛ " لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة"[6]، وأن الحافز والقيمة يرتبطان أيضا بالعلاقة بين النص والقارئ، كما يرتبطان بالسياق الثقافي والاجتماعي الذي يتم إنتاج الصورة فيه.

أهمية الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية هي الوسيلة التي يستعين بها الشاعر في تقديم تجربته الإبداعية، كما أنها التي تحكم

---

(1) انظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٣.

(2) المرجع السابق: ٧.

(3) انظر: الصورة البلاغية عند القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا: ٣٢٩.

(4) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري:٣١-٣٢.

(5) الصورة ونماذجها في إبداع أبي نواس:٢٠.

(6) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ٦.

على مستواه الشعري وأصالة تجربته الشعرية، " ومهما تطورت جماليات الخطاب الشعري أوتغيرت، فستبقى الصورة الشعرية موجودة دائما".[1] والشاعر الحقيقي يحاول دائما التجديد في صوره الشعرية ليحقق الإبداع ويسموفي شاعريته وأخيلته وبمقدار ما يبدع في ذلك يكون خلود شعره وتعلق الناس به ليطير بهم على أجنحة تلك الصور المحلقة.

وهو ما أكده الناقد إحسان عباس عندما قال: " وليست الصورة شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور"[2]

وتختلف طبيعة الصورة من حيث المساحة التي تحتلها في النص الأدبي. فيمكن أن تظهر في شكل جمل موجزة أوإشارة عابرة، كما يمكن أن تكون مركبة أوفقرة ممتدة أوتشكل بناء النص كله. يمكن أن تكون الصور معقدة للغاية، مثل الرموز والاستعارات، مما يخلق علاقات بين أشياء مختلفة. وبهذه النظرة إلى الصور الشعرية نجد وجود تداخل بين الجزئي والكلي، بحيث يتم تضمين الصور المتفرقة والجزئية في صياغة الصورة الكلية المعقدة. بهذه الطريقة، يمكن القول: إن "الصورة لا تعني ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أوكناية أواستعارة فقط، ولكنها أيضا تعني ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضموم بعضها إلى بعض"[3].

ثيمات ديوان (أنت أبهى) ورسائله:

بقراءة متأنية للديوان نجد أنه يتميز بوحدة الموضوع؛ عاشق يتغزّل بمحبوبته، فيما عدا قصيدة يتيمة «متى تكمل فراغاتي» جاءت بصيغة أنثى تتغزل برجل. ولذلك كانت ثيمة الغزل بتنوّعاتها هي التي سيطرت على الديوان كله، الحب والشوق والحنين والرغبة في وصل المحبوبة والحلم بطيفها، والشقاء بصدودها وهجرها، ومن خلال تتبعها نستخلص رسالة الشاعر في هذا الديوان. من أبرز هذه

---

[1] الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني: ١٨٦، مسترجع من:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/22950 بتاريخ: ١-١-٢٠٢٣م

[2] فن الشعر: ٢٣٠

[3] الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق: ١٠.

الثيمات والرسائل المبثوثة فيها ما يأتي:

إبراز جمال المحبوبة الحسّي:

- الجمال الجسدي:

جمال مفاتن الجسد: نرى الإشارة إلى تفوق جمال المحبوبة في كل قصيدة فوجهها يفوق البدر والشمس:

وَتَأْسِرُنِي بِوَجْهٍ فَاقَ حُسْنًا إِذَا أَشْبَهَتَهُ بَدْرًا وَشَمْسًا[1]

وإذا حضرت يغيب كل جمال سواها:

هِي الشَّمْسُ الَّتِي زَانَتْ سَمَاءً إِذَا شَعَّتْ يَغِيبُ الْكُلُّ خَنَسَا

فَتَظْهَرُ وَحْدَهَا أَسْمَى جَمَالٍ وَتَكْنِسُ غَيْرَهَا فِي الْحُسْنِ كَنَسَا[2]

وإذا ابتسمت صباحا فإن الدنيا كلها تصبح فمها الذي يفترّ عن ابتسامتها:

تُصَبِّحُنِي بِبَسْمَتِهَا ابْتِهَاجًا فَتَفْتَرُّ الدُّنَى دُرًّا وَلُعْسَا[3]

والعيد لا يصير عيدا إلا بحسنها ووجهها أبهى وأصحى من صباح عيد الأضحى، وحين يشعّ ضياء في قلبه ينساح نوره في جسمه سحّا:

بِحُسْنِكِ صَارَ هَذَا الْعِيدُ أَضْحَى فَوَجْهُكِ مُسْفِرًا أَبْهَى وَأَصْحَى

مُحَيَّا بَاسِمُ الْقَسَمَاتِ بَادٍ عَلَيْهِ الْبِشْرُ إِذْ يَلْقَاكَ سَمْحَا

وَحِينَ يَشُعُّ فِي قَلْبِي ضِيَاءً يَسِحُّ بِنُورِهِ فِي الْجِسْمِ سَحَّا[4]

وهي في الحسن خلقت وحدها فلا مثيل ولا شبيه لها، كأنما قد حوت جميع معاني الأنوثة:

خُلِقتِ فِي الحُسْنِ وحدك فمَا لِحُسْنك ثَانِي!

كأنّما أنْت أنثى حَوَت جَمِيعَ المعَانِي![5]

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٧

(2) المصدر نفسه: ٧

(3) المصدر نفسه: ٧

(4) المصدر نفسه: ٣٩

(5) المصدر نفسه: ٩٧

- **جمال الصوت:**

يحب الشاعر حديث حبيبته المبثوث همسا:

أُحِبُّ حَدِيثَهَا المبْثُوثَ هَمْسًا وَأَعْشَقُ رُوحَهَا رَوْحًا وَأُنْسًا[1]

وحين يسمعها فكأنها تدندن الحكايا بموسيقى:

تُغَادِيْنِي بِدَنْدَنَةِ الحَكَايَا تُمَوْسِقُ مَا بَدَا مِنْ قَبْلُ هَمْسًا[2]

وحديثها مؤانسه دوما فهو صبوحه وغبوقه:

فَدَيْتُكِ، مَا أَشْهَى حَدِيثَكِ مُؤْنِسَا صَبُوحَ صَبَاحِي أَوغَبُوقِيَ فِي الْمَسَا[3]

وحين تتحدث فإنها تعزف على الوتر الحساس فتسري خمرتها لتذهب بكل حزن:

عَلَىٰ الْوَتَرِ الْحَسَّاسِ تَعْزِفُ عُودَهَا فَتَسْرِي حُمَيّاها لِتَذْهَبَ بِالْأَسَىٰ[4]

- **رائحتها الزكية:**

أما رائحتها فيصفها الشاعر وصفا لا يعلى عليه ونجد ذلك في مثل قوله:

تُؤَرّجُ فِي فَضا الْأَجْوَاءِ عِطْرًا وَلَيْسَ لِمِثْلِهِ فِي الْكَوْنِ وَصْفُ[5]

ويصفها أنها إذا مشت في طريق جعلته مضمّخا بأريجها:

خَطَرْتِ فَضَمَّخَ الْمَمْشى أَرِيجٌ تَخَلَّلَ هَبَّةَ الأنسام نَفْحًا[6]

- **جمال الشَّعر:**

يظهر محاولة الشاعر إبراز جمال شعر محبوبته في كصير من الأبيات، ومنها على سبيل المثال قوله مصورا شعر رأسها بسعفات النخل والأعذاق:

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٦

(2) المصدر نفسه: ٧

(3) المصدر نفسه: ٢١

(4) المصدر نفسه، ٢١

(5) المصدر نفسه: ٢٥

(6) المصدر نفسه: ٤٢

كَأَنَّ شُعُورَهَا سَعَفَاتُ نَخْلٍ تَدَلَّتْ تَحْمِلُ الْأَعْذَاقَ غَرْسَا[1]

وقوله مصورا كيف يطير الشعر مهفهفا ومتذكرا في نفس الوقت كيف تعبث أنامله بهذا الشعر:

يَتَمَاوَجُ الشَّعْرُ الْحَرِيـ ـرُ يَطِيرُ ثَمَّ مُهَفْهَفًا

وَأَنَامِلِي كَصَبَا تَهُبُّ إِذَا عَبَثْتُ بِهِ احْتَفَى[2]

- **حسد الأخريات لها لجمالها:**

والأخريات يحسدنها إذا مرّت بهنّ من شدّة جمالها:

أُعِيذُ جَمَالَهَا حَسَدَ الغَوَانِي تَمُرُّ بِهِنَّ، يَصْطَكّينَ ضِرْسَا

وَقِدْمًا تَحْسُدُ الْحَسْنَا حِسَانٌ يَغِرْنَ مِنَ الْجَمَالِ إِذَا استُحسّا[3]

- **سكر بهذا الحب:**

أما سكره بحب هذه المحبوبة فقد برز في أكثر من مكان، نذكر هنا على سبيل المثال أبيات غير متتالية من قصيدة «أنا من أنا؟»:

سَكِرَتْ جَمِيعُ جَوَانِحِي لَكِنَّ رُوحِي مَا اكْتَفَى[4]

يَا مَنْ تَمِلْتُ بِحُبِّهَا وَحَسَوْتُ مِنْهُ مَا صَفَا[5]

أَنَا مَا اكْتَفَيْتُ مِنَ السُّلَا فُ فَلَا تَقُولِي لِي كَفَى![6]

وكذلك أبيات من قصيدة «بنت الكرام» التي تحكي عن كيف أسكرته عينا حبيبته:

عَيْنَاكِ آنَسَتَا رُوحِي، وَإِحْسَاسِي هُمَا شَرَابِي وَتَسْكَارِي وَإِينَاسِي

---

[1] ديوان أنت أبهى: ٦

[2] المصدر نفسه: ١١

[3] المصدر نفسه: ٨

[4] المصدر نفسه: ١١

[5] المصدر نفسه: ١٢

[6] المصدر نفسه: ١٣

قَدْ حُرِّمَ الْخَمْرُ بِالنَّصِّ الصَّرِيحِ فَهَلْ ... لمحتسِي خَمْرَةِ الْعَيْنَيْنِ مِنْ بَاسِ؟
لَمْ أَدْنُ مُذْ حُرِّمَتْ «بِنْتُ الْكُرُومِ» تُقًى ... «بِنْتُ الْكِرَامِ» كَفَتْنِي، رَنَّحَتْ رَاسِي
وَمَا رَأَيْتُ لِبِنْتِ الْكَرْمِ مُعْجِزَةً ... لَكِنَّ خَمْرَكِ يَسْبِي مُهْجَةَ الْحَاسِي
سَكِرْتُ لَكِنْ عَلَى وَعْيٍ، وَمَا بَرِحَتْ ... أَطِيَافُ حُسْنِكِ فِي عَيْنَيَّ أَقْدَاسِي
طَافَتْ بِقَلْبِي حُمَيَّاهَا وَمُذْ حَمِيَتْ ... أَمْسَيْتُ أَضْرِبُ أَخْمَاسًا لِأَسْدَاسِ[1]

تأكيد جمال المحبوبة المعنوي:

طهر المحبوبة وعفافها: إلى جانب وصف جمالها الجسدي فإن الشاعر يؤكد على طهارتها وعفافها في كثير من الأماكن في الديوان مما يؤكد أن وصفه الشعري هو مما يصوره له خياله والتفكير فيها، فمن ذلك مثلا هذه الأبيات من قصائد متفرقة:

غضيضة الطرف من ذوق ومن أدب ... فرعاء يصقل مهوى قرطها الجيد[2]
وَأَفْدِي روحَكِ الْتَهْوَى المِعَالِي ... سَمَتْ مَعْنًى فَخَصَّتنِيْهِ بَوحَا [3]
يا معدن الطهر يا أنقى معانيه ... يا منبت العز يا أرقي مبانيه
لو كان للطهر بيت كنت منزله ... فمن لطهرك يرقى أويدانيه؟
أنت الحَصان البتول الترتقي ألقاً ... في كوكب الطهر من أزكى مراقيه[4]
إلى روح الجمال وقد تسامى ... سموالسامقات ولا يسفّ[5]

– الحلم الدائم بها وتمني وصالها:

يظهر الشاعر حلمه بوصالها وتشوقه إلى ضمّة صدرها في عدد من القصائد، ومنها قوله:

أَتَمَنَّاكِ مِثْلَمَا يَتَمَنَّى ... وَارِفَ الظِّلِّ مُصَحِرٌ وَمُعَنَّى[6]

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٦٨
(2) المصدر نفسه: ٣٧
(3) المصدر نفسه: ٤١
(4) المصدر نفسه: ٤٦
(5) المصدر نفسه: ٢٥
(6) المصدر نفسه: ١٤

وكذلك:

كم ماطلتِ في اللُّقيا زماناً فأين تُرىٰ معادُ الوصل أينَكْ؟
تكاثرت الديونُ عليكِ، هلَّا قضيتِ بضمةٍ للصدر دينَكْ![1]

- **وهي من بيت عز وشرف:**

يشير الشاعر كثيرا إلى أدب المحبوبة نظرا إلى أنها من بيت عز وشرف، ومن ذلك:

إذا خرجت تميس بثوب عز ولا تبدي لها في الخطوحسا
شقيقة أنجمٍ آخت بدورا ومن عجب ترى الأقمار إنسا[2]

- **صعوبة وصلها وبعدها عن مناله:**

يصور الشاعر هذا المعنى في كثير من أبيات الديوان، ومنه قوله:

لَو بِوَصْلٍ وَعَدْتِهِ كَانَ يَحْيَى فِي نَعيمٍ وَأَنْتِ بِالْقَلْبِ أَحْنَى
أَسْعَفِيهِ لَمْ يَبْقَ مِنِّي سِوَاه وارْحِميهِ، فَمَا سِوَاكِ تَمَنّىٰ
كُلَّمَا قُلْتُ فِي النَّوَى عِيلَ صَبْرِي قُلْتِ: آتِيكَ فَاصْبِرَنْ وتَأَنَّ[3]
فَإِلَامَ الصَّدَى وَأَنْتِ فُراتِي ودِلائي إِلَيْكِ لِلْمَاءِ أَدْنَى
أَوَتَسْقِينَ عذب وِردكِ غَيْرِي وَأَنَا ظَامِئٌ بِبابِكِ أَضْنَى[4]

كذلك:

وإنني شيخ عشاق الجمال إذا بدا تولّهتُ مشدوهاً كمختبل
وحسب قلبي جنوناً أنه ولهٌ بحسن فاتنةٍ لم تبدُ للمقلِ[5]

ويقول أيضا:

أظلّ بجدبي أشوم الغيوم وأرقب أيّان تمطر سحبُك

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٣٥
(2) المصدر نفسه: ٦-٧
(3) المصدر نفسه: ١٤-١٥.
(4) ديوان أنت أبهى: ١٥
(5) المصدر نفسه: ١٩

وأرصد كل الصحاري مجدّاً لأعرف أين سينبت عشبك[1]

- **العشق متبادل:**

وعشقه لها ليس من طرف واحد إنما هو متبادل:

وتعشقني وأعشقها ولكن تراني أخلس النظرات خلسا[2]

- **إخلاص الحب لها:**

يذكر الشاعر إخلاصه الحب لهذه المحبوبة في عدد من القصائد، ومن ذلك:

سفين هواي قد مخرت بحورا وطافت في شواطئَ ثَمَّ كَلسا
ولما أن رأيتك في حياتي جعلت هواك متّكأً ومرسى
وما أحلاك مرفأ قلب ظامٍ وما أنسى فلا إيَّاك أنسى[3]

وقوله:

جَالَ فِكْري على المعَانِي بعمقٍ لَمْ أَجِدْ لِي فِي غَيْرِ حُبِّكِ مَعْنَى
فَجَعَلْتُ الهَوَىٰ لِحُسْنِكِ مَحْضًا وتَحَيّرْتُهُ لِشِعْرِيَ فَنّا[4]

ويقول أيضا:

لم ينسها القلُب مُذ حلّت تمائمه فالقلب في حبها مذ رفّ معمود
ولم يجد مثلها في الكون فاتنةً ولا تماثلها في حسنها الغيد[5]

- **هذا الحب حدث صدفة:**

يشير الشاعر إلى هذا المعنى في عدد من القصائد، ومنه قوله:

وفتحت نافذتي لكي أستنشقا ما كنت أنوي أن أحب وأعشقا
لكنني استنشقت ضوع عبيرها وسرى ليملأ مهجتي فاستوثقا

(1) ديوان أنت أبهى: ٢٩-٣٠
(2) المصدر نفسه: ٦
(3) المصدر نفسه: ٨
(4) المصدر نفسه: ١٤
(5) المصدر نفسه: ٣٦

وثملت حتى لم أجدني إنما شاهدت قلبي في يديها موثقا[1]

وكذلك:

أَيْنَ الَّتِي أَحْبَبْتُهَا قَدَرَا مِنْ قَبْلِ أَنْ أُلْقِي لَهَا نَظَرَا

هُذَا نَصِيبِي مِنْ مَحَبَّتِهَا تَبْدُولَنَا وَتَخْتَفِي قَدَرَا

فَاعْجَبْ لِحُبٍّ كَانَ مَنْشَؤُهُ سَطْرٌ بَدَا ثُمَّ امّحَىٰ أثَرَا

يَا أَحْرُفًا أَوْرَثْ بِمُهْجَتِنَا وَقْدًا وَلَا يَنْفَكُّ مُسْتَعِرَا[2]

آليات تشكيل الصورة الشعرية في ديوان (أنت أبهى):

التشخيص:

يعد "التشخيص إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له كالأشياء الجميلة والكائنات المادية غير الحية"[3] وهو يعني أن ينسب للحسي من الجماد والطبيعة «غير العاقل» ملامح بشرية. وهي تنقل "المصوَّر" من حالته التقريرية أوالمغيبة إلى حالة تُرى وتعاش بالبصر والبصيرة بما اكتسبته من نبض وحركة وحياة. وبحسب إحسان عباس فإن الشاعر يمتلك موهبة تتمثل في قوة التشخيص بحيث لا يستطيع تمثل شيء إلا إذا أعطاه حياة داخلية وشكلا إنسانيا.[4] ومن مصادر التشخيص الاستعارة والمجاز.

وقد استخدم الشاعر آلية التشخيص بشكل كبير في إبراز الصورة الشعرية في قصائده، ومن ذلك قوله في قصيدة «متى تكمل فراغاتي»:

في كل زاوية من مهجتي شجن غير الذي فات، يشكوأمسي الآتي[5]

فقد شخّص "الشجن" وهو معنى غير حسّي، وصوره شخصا ينزوي في زاوية، ثم جعله "يشكو"

---

[1] ديوان أنت أبهى: ١٠٩

[2] المصدر نفسه: ١١٣

[3] المعجم اللغوي:٢/ ٦٧.

[4] انظر: فن الشعر: ١٣١.

[5] ديوان أنت أبهى: ٦١

والشكوى صفة بشرية، وهذا تشخيص للمشاعر بطريقة الاستعارة، نجح به في التأثير في المتلقي بنقل إحساسه إليه.

كما شخص الزمن في قصيدة «وادي الهم» فقال:

وتمضي ليالي الحب من غير حسبة تمرّ بنا ألفٌ ومن بعدها ألفُ
كأنا على بعدٍ قريبين للجنى يمتعنا وصلٌ فلا مقلة تغفو[1]

فقد شخّص الزمن (ليالي الحب) فنسب إليها المرور (تمرّ) كما نسب إلى الوصل صفة الإمتاع (يمتعنا وصلٌ) وهذه كلها على سبيل الاستعارة التي تساعد على تشخيص الصورة.

وفي قصيدة "منبع الطهر" يقول:

تلفُّظي باسمك الأزكى يرفّ له قلبي رفيفاً نياط القلب تدريه[2]

فشخّص (نياط القلب)[3] وجعلها تدري حين يرفّ القلب بذكر اسم المحبوبة، ولا شك أن نياط القلب تتفاعل مع رفيف القلب (إن حدث فعلا) ولكن أن تدري هذه النياط أن السبب في رفيف القلب هو ذكر اسم المحبوبة فهذا تشخيص نقل المعنى نقلة تصويرية جعلت المتلقي يكاد يستشعرها بقلبه.

وفي قصيدة "صبيحة جمعة" يقول:

صباح الحلم مؤتلقاً بديعاً كأن الشمس تلبسها وشاحا[4]

فهو يصور نور الشمس في الصباح وكأنه يلبس وجه حبيبته وشاحا، فشخص الشمس وجعلها

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٤٩

(2) المصدر نفسه: ٤٧

(3) تطلق العرب النياط لغة على "عرق غليظ ممتد من الرئتين ومتصل بالقلب" (راجع: معجم المعاني الجامع، مادة "ناط") أو"عرق غليظ علق به القلب من الوتين" (راجع: كتاب العين للخليلي بن أحمد الفراهيدي، باب الطاء والنون). والشعراء قد يقصدون بها "حبالا وترية تثبّت العضلات الحليمية بالصمّامات القلبيّة" [موسوعة ويكيبيديا، مادة "حبال وترية قلبية"] ويقال إن التعرض لنوبات غضب وقلق باستمرار قد يؤدي إلى العديد من الأمراض أوالمشاكل القلبية التي تؤدي إلى ارتفاع ضغط الدم، ممّا يزيد احتمال تمزّق الحبال الوتريّة القلبيّة. (راجع هذا الموقع: https://www.webmd.com/heart-disease/news/20070920/stress-breaks-hearts)

(4) ديوان أنت أبهي: ٧٥

كإنسان "يلبس". وهذه الصورة تنتقل إلى ذهن المتلقي بطريقة أسرع وأمتع بهذا التشخيص.

التجسيم:

التجسيم ملمح فني يعني إبراز المعنوي (الذي لا يدرك بحاسة من الحواس الخمس) في صورة حسية. وكثيرا ما " اعتمد الشعراء على ثقافة التجسيم كصورة جزئية تعتمد تبادل الإدراك بين المعنوي والمحسوس"[1]، ويبدو أن الشاعر بارع في ذلك؛ إذ استخدم الكثير من هذا حتى لا تكاد تجد قصيدة تخلو منه في أكثر من موضع. ففي قصيدة "عيديتي وجبت" يقول:

«عيديتي وجبت» قالته في تيه فقلت: روحي لكم في العيد أهديه

قالت: أتُهدي الذي ما عدتَ تملكه؟ فقد ملكناه مذ أسكنتنا فيه![2]

فيجسّم الروح كشيء حسّيّ يهدى إلى الحبيبة (روحي=أهديه)، ثم يمعن في ذلك حين يورد ردّ الحبيبة الذي يصور الروح كشيء مادي امتلكته، وتستنكر عليه إهداءه شيئا لم يعد من ممتلكاته، (أتهدي الذي ما عدت تملكه؟)، ثم تصوره كبيت قد أسكنها حبيبه فيه فلم يعد ملكه. وهذا التجسيم للروح يساعد على تصويره تصويرا ماهرا يصير مادة يتجاذب ملكيتها الشاعر مع حبيبته.

ويبرع الشاعر في تجسيم الحالات المعنوية النفسية كثيرا، ففي قصيدة «وادي الهم» يقول:

أقمت بوادي الهمّ يجتاحني الوجف يُزوبعني غمّاً بأنوائه العصفُ

ويقصف أضلاعي بحزنٍ هزيمه يهبّ فيجتثّ الفؤاد ويلتفّ[3]

هنا يصف المعنوي بشيء محسوس مجسم، فيصور للهمّ واديا يسميه (وادي الهمّ)، يقيم فيه الشاعر ويجسم الكثير من الحالة المناخية في هذا الوادي، فيجتاح الشاعر الخوف في هذا الوادي وعصف الأنواء يزوبع غمّا، ويقصف هزيم[4] هذا العصف أضلاع الشاعر بحزنٍ؛ لأنه حين يهبّ يجتث القلب من مكانه ويلتفّ به. وبهذا التجسيم للمعاني غير الحسية وإكسابها صفات حسّية يجعل صورة همّه وحزنه متجسدا أمام القارئ، فيشعر معه حتى ليكاد فؤاد المتلقي يدق مع متابعة الصورة. ثم يقول

---

[1] صور التجسيد والتشخيص في شعر مُحَمَّد بلقاسم خمار: ٣٣٨-٣٥٧، ٣٤٠.

[2] ديوان أنت أبهى: ٤٣

[3] المصدر نفسه: ٤٨

[4] صوت الريح الشديد.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

متابعا:

وأوهن جسمي المستباح بقصفه فلم يبق إلا العود أنهكه العسف
كنخل بوجه العصف تصمد إنما تجرّدُ لا يبقى على رأسها سعف[1]

فيجسّد في تجسيم تمثيلي تشبيهي كيف أن هذا القصف (من وادي الهم) أوهن جسمه حين استباحه فلم يبقه إلا عودا منهكا، وينتقل بالتشبيه إلى أبعد من ذلك حين يصوّر جسمه وقد أنهكه القصف (من الهم والحزن) كنخلة عصفت بها الريح الشديدة لكنها صمدت وتجرّدت من السعف الذي على رأسها، كأنه يقول: نعم أنا ما زلت حيا، ولكن صرت شبه ميّت، فهيكلي هو الوحيد الباقي، لكن روح الحياة التي هي (سعف النخل) قد عصف بها الحزن والهمّ. وتتجسد صورة تلك النخلة التي جردها عصف الرياح من سعفها فبقيت عمودا جافا لتصور حال جسم الشاعر بعد إقامته بوادي الهمّ، وهي تجسيمات متداخلة كل تجسيم يؤدي إلى تخييل آخر يتم تجسيمه لكي ينقل الصورة بشكل متقن، وتحدث الأثر الذي يبتغيه الشاعر في شعور المتلقي.

ويستخدم الشاعر في بعض الأحيان تجسيما بحركة عكسية تثري الصورة بنسبة الفعل إلى مسببه في فنية عالية، ففي قصيدة «بأحسن حال عدت يا عيد» يقول:

يرف قلبي لها وجداً، وتنعشه أنساً، وتسكر من وصلي العناقيد[2]

فهو هنا يشخص العناقيد (وهي مصدر الخمر) وينسب لها أنها هي التي تسكر في وصله بحبيبته، فكأن الوصل أسكره ومن شدته انتقل إلى كل شيء، حتى مسبب السكر الأصلي (العناقيد التي يصنع منها الخمر)، واستخدام العناقيد هنا استخدام مجازيّ.

الجمع بين المتناقضات:

يتميز الشعراء باستخدام لغة شعرية تحوي كلمات ذات دلالات متنوعة، لإضافة رونق وجمال على قصائدهم للفت انتباه القارئ مما يؤدي إلى تشكيل علاقات تنفجر من خلالها الدلالات المختلفة، ومن بينها علاقات التضاد أوالجمع بين المتناقضات، مثل الجمع بين لونين متناقضين

[1] ديوان أنت أبهى: ٤٨
[2] المصدر نفسه: ٣٨

كالبياض والسواد، أو حالين مثل الحزن والفرح، أو طقسين مثل البرد والحرّ، أو زمنين مثل الليل والنهار أو صفتين كالسخاء والبخل، أو الجبن والشجاعة.. إلخ.

والشاعر مُحَمَّد الهادي يستخدم الكثير من الثنائيات الضدية لتشكل صورة تتميز بالضوء والظل لتتضح في نظر المتلقي.

يقول في قصيدة «أحببتها قدرا»[1]

هُذَا نَصِيبِي مِنْ مَحَبَّتِهَا تَبْدُولَنَا وَتَخْتَفِي قَدَرَا

فَاعْجَبْ لِحُبٍّ كَانَ مَنْشَؤُهُ سَطْرٌ بَدَا ثُمّ امّحَىٰ أثَرَا

فاستخدام ثنائية (تبدو/تختفي) (بدا /امّحى) يكشف لنا حال رؤية الشاعر الذي يرى محبوبته تأتي وتغيب ثم يناسب ذلك بين منشأ حبها الذي كان سطرا ظهر ثم امّحى، ليبين أن حالة حبها الذي يعاني منه اليوم لا يختلف عنه يوم نشأته.

وفي القصيدة ذاتها يقول:

أَشْعَلْتِهِ مِنْ بَعْدِ مَا خَمَدَتْ أضْلاَعُهُ بَلْ كَانَ مُدَّثِرَا

أسْكَرْتِهِ مِنْ بَعْدِ صَحْوَتِهِ والحسْنُ خَيرُ مَا بِهِ سَكِرا

قَدْ كَانَ جَدْبًا بَعْدَ خُضْرَتِهِ أنْعِمْ بِهِ مُعْشَوْشِبًا خَضِرَا

ويظهر هيمنة التضاد في القصيدة؛ وظف الشاعر الثنائيات الضدية (الاشتعال/الخمود) و(السكر/الصحو) و(الجدب/والخضرة) ليقدم صورة الأثر الذي تركه هذا الحب الذي فعل به الأفاعيل، فصوّر التناقض والتضاد بين ما كان عليه وما صار إليه بعد هذا الحبّ، فقد أشعل في روحه الحياة بعد خمود، وأسكره بعد صحو، فتحول من حالة الجدب إلى حالة الخضرة والعشب، كأنما دبت الحياة فيه من جديد بعد أن كان ميتا. وهذه الثنائية المتضادة على طول القصيدة تعبر عن انفعالات الشاعر الذي حاول الاستعانة بعناصر الطبيعة المتضادة (الجدب/الخضرة)، وحالات الإنسان (السكر/الصحو) وحالات الفيزياء (الاشتعال/الخمود) محاولة لنقل صورة عن الحالة التي يمرّ بها الشاعر.

[1] ديوان أنت أبهى: ١١٣

ويقول في قصيدة «على فمي»

أَصْحُوعَلَى سُكْرٍ، وَأَسْكَرُ صَاحِياً أَبَدًا فَمَا أَشْهَى رَحِيقَكَ فِي فَمِي
سكْرِي بِشَهْدِكِ صَحْوَتِي، وَضَلَالَتِي فِي مُقْلَتَيْكِ هِدَايَةُ القَلْبِ الظَّمِي

مستخدما ثنائية التضادّ بين (السكر والصحو) و(الضلالة والهداية).

الحلم وتشكيل الصورة:

الحلم هو وسيلة للهروب من واقع الحياة واستكشاف التخيلات والرغبات، واللغة الشعرية هي طريقة خاصة للتعبير عن ذلك الاستكشاف من خلال الصور والرموز. فالتصوير والخيال طريقتان يمكن استخدامهما لتشكيل الأحلام التي يتخيلها الشاعر في يقظته. في قصيدة «أنا والورد»[1] يقول الشاعر:

أنا والورد والنسيم العليل والندى الطلّ والصباح الجميل
قد زحفنا إلى خدودك نزجي قُبل الحبّ رشفها سلسبيل
والنعاس الخفيف ما زال حيا يرتويه كالمزن طرف كحيل

فالشاعر هنا يرسم حلما جمع فيه (الورد/والنسيم العليل/ والندى الطل/ والصباح الجميل) وهي كلها كلمات ومعاني حالمة ليصطحبها معه في زحفه إلى خدود الحبيبة ليعطيها قبل الحب، بينما لا تزال الحبيبة في نعاسها الخفيف الذي يحلّيه رشف الحبيب. فالمكونات التي ذكرها الشاعر لا تزحف مع الشاعر للقبلة، لكن الشاعر حلم بها وهي معه، لإضفاء صورة شاعرية حالمة لقبلاته لحبيبته في الصباح الباكر. وفي البيت الثاني يصور النعاس الخفيف مزنا يرتويه طرف الحبيبة الكحيل، ليصور لنا كيف أن الحبيبة ما زالت نصف نائمة في نعاس خفيف تستعذبه كما يستعذب مرتشف مياه المزن.

وفي قصيدة «ما نويت»[2] يقول الشاعر:

وثملت حتى لم أجدني إنما شاهدت قلبي في يديها موثقا
وإذا بها تسقي سلافة حبها قلباً تهالك عندها مترفقا

[1] ديوان أنت أبهى: ١١١
[2] ديوان أنت أبهى: ١٠٩

يقدم الشاعر صورة لا يمكن أن تتحقق في الواقع لتصوير حالة العشق التي هو فيها، فقد ثمل بها؛ فشاهد في حلم اليقظة قلبه في يدي حبيبته موثقا بحبال الحب، وهي تسقي من سلاف حبها لهذا القلب الذي تهالك عندها مترفقا. وهي حالة حلم لا تتحقق في الواقع، فالقلب لا يكون بين يدي أحد في الواقع، ولا تسقى سلافا، ولا يتهالك مترفقا. لكن الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر من خلال الصورة الحالمة هذه مكنته من نقل مشاعره وانفعالاته بطريقة مبدعة.

وفي قصيدة «مشتاق»[1] يقول الشاعر:

وحبك	سرُّ	أسراري	وليس يذاع في الأسواق
أسرُّ	به	نجوم الليل	أوْدِعه سنى الأحداق
وأهمس	في	شعاع الفجر	أنشده لدى الإشراق
ويسطع	في	بدور الليل	إيحاءً جميلاً راق
وتحمله	النخيل	جنى	تُدلّيه مع الأعذاق
وتحفظه	لنا	الغابات	والأشجار والأوراق
وأكتبه	بصدر	الريح	ينشره على الآفاق
وأهمس	في	رحيق الورد	كل مشاعر العشاق
تغاريد	تبث	بها	طيور الحب والأشواق
وثَمّ	تصير	أغنية	يغنيها لنا الحُذَّاق

يصور سرّ حبه بطريقة مستحيلة الحدوث بالواقع ولكنه يستبصر خياله فهو يحلم أنه يستأمن هذا السرّ الذي يخفيه عن البشر كل مظاهر الطبيعة (نجومَ الليل/سنى الأحداق/ شعاع الفجر/ الإشراق/ بدور الليل/ النخيل/ الغابات/ الأشجار/ الأوراق/ الريح/ رحيق الورد) ثم يتخيل أن يحلم أن ينشده شعاع الفجر عند الإشراق، وتسطع به بدور الليل إيحاء جميلا، وتحمله النخيل جنى تدلّيه مع الأعذاق، وتحفظه الغابات والأشجار والأوراق، والريح تنشر عطره، ثم يصير هذا السرّ تغاريد للطيور تغنيها، بل تصير أغنية يؤديها الحذاق. فالسرّ أصبح في كل مكان ولكن ما زال سرّا مكتوما.

[1] ديوان أنت أبهى: ٩٣

التكرار:

يعد التكرار عند النقاد أحد أهم جوانب الخطاب الأدبي، ويعدّ ظاهرة فنية وأسلوبية بارزة، يمكن أن تكشف الأبعاد الدلالية والفنية للنص، وتحفز القارئ على النظر عن كثب في معاني القصيدة وأهدافها. كما يمكن أن يساعد التكرار في الكشف عن الحالة النفسية للشاعر. وغالبًا ما يستخدم التكرار في الشعر لخلق جو موسيقي. ولكن الشاعر الموهوب فقط هو الذي يفهم أهمية المعنى الكامن وراء الكلمة المكررة، وهو الوحيد القادر على جعلها تعمل بشكل جيد.[1]

وبحسب صميم إلياس كريم: "تكمن شاعرية التكرار وقيمته الإيقاعية والدلالية بخاصة في أن مبدع النص/ الشاعر يحاول الاتكاء على تقنية التكرار لأن يكشف لنا عن الأمور والأشياء والنوازع التي يعني بها أكثر من غيرها، فهي عباراته لأنها تشكل مرآة صادقة تعكس ما يخالج الشاعر ويعتري وجدانه"[2] أما أحمد مُحَمَّد علي فيرى أن التكرار مبعثٌ نفسي ويمثل "حاجة ضاغطة تحرج المنشئ في كثير من الأحيان، ليظل مشدوداً إلى كلمة بعينها إلى أن تبلغ حد الإشباع حينئذٍ يدعها بعد أن يفرغ كامل شحناته النفسية فيها." ومن ثمّ فهو"مؤشر أسلوبي يدل على أن هنالك معاني تُحوِج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك."[3]

ونجد الشاعر قد استخدم تكرار الكلمات والعبارات في ديوان «أنت أبهى» بطريقة تساعده على التعبير عن مشاعره وعواطفه الخفية، التي يريد الشاعر نقلها إلى المتلقي.

ففي قصيدة «معدن الطهر»[4]نجد الشاعر يكرر كلمة "الطهر" تسع مرات في ستة أبيات من بين تسعة أبيات هي جملة أبيات القصيدة، حيث تكررت مُعرّفةً ثماني مرات، أربع مرات مُعرّفةً ب (ال) التعريف "الطهر"، وأربع مرات معرفة بالإضافة إلى ياء المخاطبة "طهركِ"، ومرة واحدة فقط بصيغة النكرة "طهرا". وقد دلّ كثرة التعريف على كون الطهر الذي يتحدث عنه طهرا مقصودا ومعروفا،

---

(1) انظر: جمالية التكرار ودوره في بناء النص الشعري. موقع ديوان العرب (٢٣-٥-٢٠٢١)، مسترجع من:
https://www.diwanalarab.com/جمالية-التكرار-ودوره-في-بناء-النص-الشعري، بتاريخ: ١٤-١-٢-٢٠٢٣.

(2) التكرار اللفظي وأنواعه ودلالاته قديما وحديثا: ١٣٨

(3) التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي: دراسة أسلوبية إحصائية: ٤٩.

(4) ديوان أنت أبهى: ٤٧.

"من المعروف أن الاعتماد على الاسم الصريح المعرّف يكسب الكلام قوة ووضوحاً وتأثيراً."[1] كما أفادت الإضافة تعلق هذا الطهر بشخص المحبوبة وربطه بها، و"لهذا الضرب من الاستعمال جمالية ظاهرة، بوصفه تركيباً يشد من لحمة التعبير في النص، ومن ثم يكسب الأسلوب إحكاماً ورصانة."[2] ودلّ تكرار هذه الكلمة إلى أنها مفتاح النص الذي ظهر في العنوان وتكرر داخل القصيدة، ويمكّن المتلقي من الولوج في قلب النّص وإبراز الفكرة المركزية للقصيدة، وهذا ساعد الشاعر على إظهار عواطفه تجاه المحبوبة في هذه القصيدة، التي تدور حول طهر المحبوبة بأنقى ما يكون الطهر وإبعاد كل ما قد يتبادر إلى الذهن من خلال قراءة قصائده الأخرى.

وفي قصيدة «دمعت» يأتي التكرار في معظم الأبيات لتخدم معاني متعددة وتقدم صورا مختلفة، فقد جاء باستخدام الفعل المطلق في معظم الأبيات لتأكيد الصورة والأثر الذي تركته دمعات حبيبته على قلبه (تمرّ القلب هزّا)(تؤزّني الأنات أزّا) (تجزّ جزّا). كما جاء في بيت آخر لتكون الكلمة الأولى منادى والثانية مفعولا به (يا عزّاً أناف على ضفاف المجد عزّاً)، أويكون الأول فعلا والثاني اسما مفعولا به (إن شزّ منّي ما لفظت= فلا يكون الفعلُ شزّا) فالأوّل بمعنى (يبس) والثاني بالمعنى المصدري للكلمة وهو(اليُبْسُ الشَّدِيد الذي لا يطاق)، ويقصد أنه حتى وإن كان ما تلفظ به كلاما خشنا يابسا لا ليونة فيه، ففعله لا يكون كذلك يابسا خشنا. وكذلك ما ورد فيها (رزّت == رِزّا) فالأول بفتح الراء بمعنى «صَوَّتَتْ مِنَ الْمَطَرِ» والثاني بكسر الراء بمعنى (صوتُ الرَّعدِ) الذي وقع موقع المندوب المنادى. وجاء التكرار في بيت آخر وكانت الكلمة الأولى فعلا والثانية اسم مفعول وذلك في قوله (ما إن رزئتِ بما أقول=أنا المندد والمرزّا) فهو ينفي عن حبيبته أن يكون قد أصابها شيء بما قال وإنما هو المعاب والمرزّأُ (التعيس الشقيّ منكود الحظّ) وهو هنا يصور كيف إذا قال عن حبيبته ما لا تحبه، فكأنه قال عن نفسه وهو الذي يجب أن يعاب ويشقى بما قال. وهذا التكرار خدم الشاعر في تأكيد عمق الأثر الذي استشعره من التسبب في إنزال دمعة من حبيبته.

---

[1] التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي: دراسة أسلوبية إحصائية: ٥٥.

[2] المرجع نفسه: ٥٧.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

أنواع الصور الشعرية في ديوان (أنت أبهى):

الصور الحسّية:

وهي تلك الصورة التي ندركها عن طريق الحواس فتنبهر عيوننا بالألوان وأنوفنا بالعطور وأصابعنا بالملس الناعم أوالخشن وأسماعنا بحلو النغم، ولساننا بالمذاق العذب. فالحواس هي المنبع الأول الذي تستمد منه الصورة أبعادها «والنافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة»[1].

وتعد الصورة الحسية صورة أولية يحاكي بها الشاعر عالمه الخارجي، فيختار منه ما ينسجم مع تجربته، بخلاف التي يعمل الذهن في بناء مرتكزاتها، وتشكيل أبعادها، لتنقلنا إلى عالم الخيال، «فالحواس هي الوسائل التي تغذي ملكة التصوير والخيال وتنقل إليها مجتمعة أومنفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها»[2]

وهذا لا يعني أن الصور المعتمدة على الحواس في رسم أبعادها وألوانها صور بسيطة أو تقريرية، فالدقة في اختيار مكونات الصور المميزة والقدرة على استشعار مواطن الجمال، وتفاعل كل ذلك مع الشعور والعاطفة، تنقل تلك الصورة إلى مصاف الصور الفنية الموحية؛ " فكلما كانت الصور أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فناً".[3]

والملاحظ أن الصور الحسّية في الديوان تؤدي دورًا مهمًا في ترجمة ما في نفس الشاعر وصياغة تجربته وعكس مشاعره. ولأن الديوان في مجمل محاورة ذوقية عاطفية من الشاعر إلى ملهمته، فإن الصور الحسّية لم تتجاوز هذه المعاني الدلالية، فلا يجب أن نفهم أن هذه الصور انعكاس مباشر وواقعي يجسّد حضوره المادي، ومن هنا تظلّ الصورة الحسية للشاعر بجميع أشكالها صورة ذهنية، تتجلّى في الخيال ثم تتجاوز المتخيّل في سيرورتها الإبداعية لتخرج في شكل فني غير مألوف يستخدم فيها الألفاظ للتنفيس عن مكبوتاته النفسية والعاطفية ضمن عملية إبداعية.

الصور البصرية:

العين هي الحاسّة المرتبطة بالصورة المشاهدة أكثر من أية حاسّة أخرى، ولذلك تتوجه إليها الصور

---

(1) الصورة الفنية معياراً نقدياً: ٤٠٦

(2) بناء الصورة الفنية في البيان العربي:١٢٤.

(3) النقد الأدبي الحديث في العراق:٤٤٤

المشاهدة أولا؛ لأن " من المؤكد أن البصر هو الأكثر فاعلية في تعرف الشاعر على مفردات الواقع"[1]. فالصور البصرية يكون إدراكها واستشعار أبعادها من خلال حاسّة البصر و" ترتبط ارتباطاً وثيقا بالرؤية الوصفية الخارجية للأشياء فهي أقرب إلى السطح منها إلى أعماق الشاعر ذاته"،[2] وقد عرفها عبدالعزيز موافي بأنها: " تلك الصور التي تكتب للعين، وتهتم بالجانب السيميائي في عملية التشكيل الشعري، بما في ذلك الاهتمام باللون والحذف والبياض والمفارقة والوصف، وغيرها من التقانات التي تشتغل في فضائها الذاكرة البصرية للشاعر، وتتحرك باتجاهها الشهوة البصرية للمتلقي"[3] .

وعوّل الشاعر الهادي في ديوانه كثيرا على الصورة البصرية لإيصال إحساسه إلى المتلقي مستخدما كل وسائل التصوير البصري من اللون والحركة والإضاءة كما سنرى. ففي قصيدة «أحبّ حديثها» يقول:

وتعشقني وأعشقها ولكن تراني أخلس النظرات خلسا
فلا تقوى النواظر أن تراها متابعة إذ الأبصار تخسا[4]

حيث يصوّر أنه- لجمالها المبهر- لا يستطيع متابعة النظر فيها، فالبصر يخسأ فيختلس النظر اختلاسا، وفي قوله (إذ الأبصار تخسا) يومئ إلى ما في الآية الكريمة من سورة الملك (ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُو حَسِيرٌ) فخسوء البصر بمعنى إعيائه وتعبه من متابعة النظر في الشيء الذي يبهره ضوؤه.

وفي قصيدة «بأحسن حال عدت يا عيدُ» يقول:

أكسبتِ فستانك الفتّان فتنته لولاك لم يبد للفستان تجسيد[5]

يصور الشاعر حبيبته وقد لبست فستان العيد ولكن جمالها هو الذي زاد الفستان الفتان فتنته؛ إذ

---

[1] قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية: ٢٣٠.

[2] تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٤٧

[3] قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية: ٢٣٠.

[4] ديوان أنت أبهى: ٦

[5] المصدر نفسه: ٣٧

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

لولا جمالها لما تجسد جمال الفستان، وهذه صورة تنقل للقارئ منظر فتاة لا يزيدها الفستان جمالا بل هي التي تهب الفستان من جمالها.

ويقول في قصيدة «الحبيبة وعيد الأضحى» يقول:

بِبَهِجَةِ وَجْهِهَا وَأَنِيسِ ثَغْرٍ تَبَدَّى لُؤْلُؤًا يَفْتَرُّ أَقْحَى[1]

يصوّر الشاعر منظرا يجلي جمال وجه حبيبته البهيج بثغرها المؤنس الذي يتبسم فتظهر أسنانا كأنها اللؤلؤ وبياضها الناصع كأنه زهرة الأقحوان. وهذا المنظر يكاد يرتسم على مرأى المتلقي وهو يقرأ البيت.

وفي غالب الأحيان نلاحظ أن العين التي يصوّر بها الشاعر والتي ترى المشاهد هي (عين الخيال) والتي يحق أن تصوّر ما لا يتصوّر، فهذه الأبيات من قصيدة «طلي عليّ» يقول:

وأراك حقلاً من ورود الحب مد حدائقا
تتوردين فتبهرين وتزهرين زنابقا
تتدفقين نوافرا تروي فؤادي التائقا[2]

وهنا يستخدم الفعل "أرى" المرتبط بالبصر ثم يصور حبيبته في صورة خيالية أشبه بالحلم، فإنه يرسم مشهد حقل من ورود الحب تمتد حدائق تكتظ بالورود، فتبهر الأنظار وتزهر زنابقا وتتدفق هذه الحديقة نوافر يرتوي منها قلب الحبيب المشوق الظمآن. فهذه الصورة المرسومة للحبيبة أقرب إلى الصورة الإيحائية ولكنها جسّمت بصريا.

الصور اللونية:

من الصور المرئية البصرية، الصور التي تظهر اللون فتضيف إلى الرؤية اللون. ومن ذلك قوله في قصيدة كورونا:

حرارة الشوق، والنارُ التي اتّقدت=في مهجتي واحمرارُ اللّعسِ كالشّعل[3]

فهو يمزج بين حرارة الشوق ونار الحب واحمرار شفتي حبيبته اللعس كأنه شعلٌ، وهي صورة

---

[1] ديوان أنت أبهى: ٣٩

[2] المصدر نفسه: ٥٣

[3] ديوان أنت أبهى: ٢٧

احتشدت بالأحمر (الحرارة/النار/احمرار/اللعس/الشعل) وهي كلها حمراء اللون.

وفي قوله في قصيدة «نبضات قلب»:

لمعت لآلئها فأشرق ضوؤها بين احمرار شفاهها تتنضد[1]

يمزج بين الصورة الضوئية (لمعت/أشرق/ضوؤها) والصورة اللونية (احمرار شفاهها) فهي صورة توضح كيف أن لمعان لآلئ أسنانها يشرق ضوؤه بين حمرة الشفتين وتبدو فيها لآلئ الأسنان منضدة.

وفي قصيدة «أنا الموعود» يقول:

هل ترى الورد مفعما بحنينٍ ترجمته بالاحمرار الخدودُ؟[2]

يرسم صورة الخدود المحمرّة كالورد وكأنها تترجم عن الحنين في قلبي العاشقين.

ويظهر أن صورة اللون الأحمر أكثر سيطرة على الديوان من الألوان الأخرى، وهذا يظهر جليا الرسالة التي يتضمنها الديوان بصفة عامة وهو شدة الحب والشوق والحنين وهي المعاني التي يتماشى معها اللون الأحمر أكثر من غيره من الألوان. ولكن مع ذلك نجد بعض الأحيان الألوان الأخرى تبدو على استحياء، فنجد إلى جانب اللون الأحمر يظهر اللون الأبيض والذي يرمز له بزهرة الأقحوان كما في مثل هذا البيت من قصيدة «عود الأراك»:

ولما تجلّت كالأقاحيّ لونُها وأريجُها، والشهد طعم رحيقِها[3]

ويظهر اللون الأسود مرة واحدة وبطريقة إيجابية في قوله في قصيدة «الحبيبة وعيد الأضحى»:

أَبُثُّ الْوَجْدَ عَيْنَيْهَا وَقَلْبًا حَلَلْتُ سَوَادَهُ بِالْبَتِّ فَتْحًا[4]

فهنا يأتي السواد ولكن بطريقة لا تمثل المعاني التي يعبر عنها السواد غالبا، بل ليعبر عن سويداء القلب الذي حلّ به الشاعر لدى محبوبته. وكذلك في قصيدته «سلام على أبها» يظهر اللون البنفسجي إلى جانب اللون الأحمر فيقول:

تقبل خديها الغيوم برشها فيحمر خداها لتبدولنا أشهى

---

[1] ديوان أنت أبهى: ٩٦

[2] المصدر نفسه: ١٠٦

[3] المصدر نفسه: ٦٦

[4] المصدر نفسه: ٤٠

إذا وشحتها الجاكرندا بنفسجا بدت غادة تزهو بألوانها الأزهى[1]

فهو هنا يصف أبها التي يبدوأنه زارها في موسم الربيع حيث تكتسي بألوان البنفسج بسبب شجرة الجاكرندا، وهو يجسد أبها على صورة محبوبته فيراها وقد رشت الغيوم خديها فاحمرّ خداها لتبدو أجمل ووشحتها شجرة الجاكرندا بنفسجا، فبدت مع احمرار الخدين غادة متبخترة بأزهى الألوان.

أما اللون الأخضر فقد ورد في قصيدة «متى تكمل فراغاتي» حيث يقول:

أقبل لتخضرّ في قلبي حديقته من بعد جدب وأمطر في فضاءاتي

أنت الربيع لقلبي مذ حللت به قد ازهر القلب فلترتع فراشاتي[2]

فصور فرحة القلب وأنسه باخضرار الحدائق بعد جدب..

الصورة الضوئية:

يعرف الدكتور حامد حامد الصورة الضوئية بأنها "تشبِهُ الصُّورةَ اللَّونيَّةَ؛ ولكنَّ أَلوانَها ليست محصورةً بالأَلوانِ المألوفةِ (الأَسود، والأَبيض، والأَصفر) بل هي أَلوانٌ إِيحائيَّةٌ عامَّةٌ، وكونيَّةٌ غيرُ مجسَّدَةٍ بأَحجامٍ يمكنُ حصرُها أَوتحديدُها؛ لأَنَّ الضَّوءَ كونيٌّ تراه البشريَّةُ جمعاء؛ نحو: نورُ الشَّمسِ، وضَوءُ القمرِ، واللَّيلُ، والنَّهارُ، والغبارُ، والرِّياحُ، والمياه"[3]

والشاعر يستخدم صور الضوء بشكل كبير في ديوانه بطرق مختلفة غالبا بطريقة مجازية واستعارية. يقول في قصيدة «الحبيبة وعيد الأضحى»:

وَحِينَ يَشُعُّ فِي قَلْبِي ضِيَاءً يَسِحُّ بِنُورِهِ فِي الْجِسْمِ سَحَّا

تُخَاطِبُ مُهْجَتِي بِشُعَاعِ نُورٍ تَصُوغُ حُروفَهَا بِالْوَجْدِ فُصْحَى[4]

فنجد الصور الضوئية في (يشعّ/ضياء/نوره/شعاع/نور) تنبثق من بين الكلمات وهي تمثل معاني عميقة رمز لها الشاعر بهذه الألوان.

وفي قصيدة «سلام على أبها» يقول:

---

(1) ديوان أنت أبهى، ٨٣

(2) المصدر نفسه: ٦٢

(3) الصُّورةُ الشِّعريَّةُ بينَ المذهبِ والبلاغةِ والنَّقدِ والمظهرِ.

(4) المصدر السابق: ٣٩.

بنور محياها صببتك قهوتي وما سكرتي إلا على ذلك المقهى[1]

فقدم صورة وجهها نورا استضاء به لصبّ قهوته، وهنا يقصد بالقهوة معناها الأصلي الذي ورد في كل قواميس اللغة العربية وهو الخمرة.[2]ويدلّ على ذلك ذكره السكر في عجز البيت.

ونجد الصورة الضوئية في كثير من الأبيات داخل الديوان بكلمات مثل (الشمس/ البدر/ أشرقت/ شعّت/ النور/ مؤتلق/سنى/نجوم/شعاع/يسطع/الصباح/ الصبح.. إلخ) ومن ذلك ما يلي:

نائياً يبدوثَرِيّا في علاه هامساً بالنور منساباً نجيا[3]

هي الشمس التي زانت سماءً إذا شعّت يغيب الكل خنسا[4]

صباح الحلم مؤتلقاً بديعاً كأن الشمس تلبسها وشاحا[5]

وقوله:

أسرُّ به نجوم الليل أودِّعه سنى الأحداق

وأهمس في شعاع الفجر أنشده لدى الإشراق

ويسطع في بدور الليل إيحاءً جميلاً راق[6]

إِنْ لَمْ تَكُونِي فِي الصَّبَاحِ عَلَى فَمِي تَرْوِينَ مِنْ لَهَفِي وَشَوْقِي الْمُفْعَمِ[7]

كانبلاج الصبح من بعد دجى كانبثاق الزهر إيناعاً وريا[8]

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٨٤.

(2) كلمة " قهوة "، في جميع قواميس اللغة العربية قبل اكتشاف البنّ، معناها في الأصل " الخمر"كما يقول ابن منظور في لسان العرب من مادة "قها" «القهوة: الخمر، سُميت بذلك لأنها تُقهي شاربها عن الطعام أي تُذهب بشهوته».[لسان العرب. (مادة قها) ٢٠٦] قال حسن سعيد الكرمي: "كلمة " قهوة " معناها في الأصل "الخمر"، ويتّضح ذلك من مراجعة الكلمة في جميع القواميس، ومن ذلك قول الشاعر، وهوأبوعبد الله الحسين بن أحمد الكاتب:

قوما اسقياني قهوةً رومية ==. مذ عهد قيصر دنها لم يُمَس" (قول على قول:ج117/3)

(3) ديوان أنت أبهى: ٨٧

(4) المصدر نفسه: ٧

(5) المصدر نفسه: ٧٥

(6) المصدر نفسه: ٩٣

(7) المصدر نفسه: ١٧

(8) المصدر نفسه: ٨٧

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

ونلاحظ في الأبيات السابقة هيمنة صورة الشمس والصباح والإشراق ومعانيها مثل الإشعاع على غيرها من الصور الضوئية في الديوان.

الصور الحركية:

هذا النوع من الصور يثير الإحساس بالحركة ويمكن أن يتضمن أوصافًا للأفعال والإيماءات والعواطف. وسنرى كيفية مساهمة الصور الحركية في المجموعة في الموضوعات والرسائل العامة للقصائد.

مثلا في قوله:

إذا خرجت تميس بثوب عز ولا تبدي لها في الخطو حسا[1]

تتحرك الصورة هنا في مشهد المحبوبة وقد خرجت تميس بعزها وشرفها محاولة أن توازن بين التبختر الذي تحمله كلمة (تميس) وثوب العز الذي يجعلها لا تبدي لخطوها صوتا، وهي في منتهى الجمال، فهي ليست متبرجة عارضة جمالها ولكنها طبيعة مشيتها ومع ذلك تحاول ما أمكنها إخفاء ذلك متذرعة بعزها.

في قوله من قصيدة «أنا من أنا» يقول:

يتماوج الشعر الحري ر يطير ثمّ مهفهفا
وأناملي كصباً تهبّ إذا عبثتُ به احتفى[2]

وتتجلى الصورة الحركية أكثر في تموّج الشعر الحرير وهو يطير مهفهفا، بصورة ساحرة تتراءى أماما المتلقي، ثم يضفي حياة للشعر بجعله يحتفي بعبث الأصابع.

وكذلك يصور حركة الشعر في قصيدة «عيديتي وجبت» حيث يقول:

إذاً سأهدي حريراً ترفلين به قالت: على الرأس منه ما يحاكيه
فقلت شعرك أحلى في تموّجه وفي تدفقه أوفي تهاديه[3]

فقد رسم صورة الشعر أحلى من الحرير وهو يتموّج ويتدفق ويتهادى على رأس الحبيبة.

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٦

(2) ديوان أنت أبهى: ١٠

(3) المصدر نفسه: ٤٤

الصور السمعية:

الصور السمعية هي تلك التي تستثير حاسة السمع، ويمكن أن تتضمن أوصافًا للأصوات والموسيقى والصوت. ولم يقصر الشاعر في استخدام الصورة السمعية في الديوان، فقد حفل بالكثير من الصور السمعية التي أراد فيها الشاعر وصف صوت حبيبته وجماله. ونلاحظ هذا من أول قصيدة من الديوان التي يقدم في جميع أبياتها صورة سمعية تكاد تسمع موسيقاها، يقول في القصيدة الأولى «أحب حديثها»:

أحب حديثها المبثوث همسا وأعشق روحها روحا وأنسا[1]

فقدم صورة سمعية عن حديثها وهي تبثه همسا أي لا تصيح به بل تبثه بثا فلا يسمعها إلا من قصدته بكلامها، وهو إلى جانب جمال الصوت الذي توحي به من خلال كلمة (همسا) فهي تشي أيضا عن أدبها وخلقها. ويقول في القصيدة نفسها:

تغاديني بدندنة الحكايا تموسق ما بدا من قبل همسا
كأن حديثها أنغام لحن أذيب به سنى الأقمار قبسا[2]

هنا الصورة السمعة تزداد جذبا للقارئ فما كان من قبل (همسا) أصبحت (دندنةً) لحكايا تموسقُ، ويزيد الشاعر تجسيدا لحديث محبوبته حين يشبهه بأنغام لحن، ومن جمال هذا اللحن يصوره الشاعر بصورة ضوئية أخرى إلى جانب الصورة السمعية، فيقول كأن هذا اللحن من جماله اقتبس له من سنى الأقمار وأذيب فيه!

وفي قصيدة «أنا من أنا؟» يقول:

أصغَى إلى همس الورو د وصاغ منه الأحرفا
وأصاخ للغرّيد من شجن المواجع فاشتفى[3]

يصور فيها حالته وهو يصغي إلى همس الورود ليصوغ من هذا الهمس قصائده، وينصت لتغريدات الحمائم وهي تبث شجنها ومواجعها فيشتفي لأنها تسليه عن وجعه ومواجعه.

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٦

(2) المصدر نفسه: ٨

(3) ديوان أنت أبهى: ١٠

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

الصور الشمية:

هذا النوع من الصور يستثير حاسة الشمّ ويمكن أن يتضمن أوصافًا للعطور وكل ما له رائحة. ويحتشد الديوان بكثير من الصور الشمّية المتجاوزة لواقعيتها لتبرز كبعد رمزيّ الذي يخرجها من سطحيتها، ويضفي عليها عمقا دلاليا يرتفع لمستوى تجربةالشاعر العاطفية. ففي قصيدة «أحب حديثها» مثلا يقول مصورا عرف جبيبته وأريجها:

كأن أريجها عبق الروابي إذا ما أمطرت وردا وورسا[1]

وقد تقدم شرح البيت، ويقول في قصيدة «بأحسن حال عدت ياعيد»:

تضوَّعت إذ دنت ريَّا عرفت لها فلا يعطرها نَدّ ولا عود[2]

يقدم منظر حبيبته وهي تدنو إليه بصورة تحسّها بحاسة الشم وهي أنها تتضوّع حين تدنو إليه فيعرفها بريّاها أي ما خلقت به من عرفٍ خلقةً فليس ذلك الانتشار للرائحة الجميلة من تعطر بندّ أو عود.

وكذلك في قصيدة «وجهك الأبهى» يقول:

تؤرج في فضا الأجواء عطراً وليس لمثله في الكون وصف[3]

كما يقول في قصيدة «الحبيبة وعيد الأضحى»:

خَطَرْتِ فَضَمَّخَ الْمَمْشى أَرِيجٌ تَخَلَّلَ هَبَّةَ الأنسام نَفْحًا[4]

الصور الذوقية:

هذا النوع من الصور يثير حاسة التذوق لدى القارئ من خلال استخدام الكلمات التي تصف الأذواق، ويمكن أن تتضمن أوصافًا لما تتمثله بالذوق. و" تضم كل ما يدرك بواسطة حاسة الذوق، ولهذا النوع من الصور علاقة بالإحساس، ذلك أن الإحساس والذوق عمليتان متلازمتان في الشعر، وعادة ما نقرن الذوق بالشعور، فالمذاقات الطيبة تقترن بالمشاعر الجميلة، فيما تقترن المذاقات السيئة

(1) ديوان أنت أبهى: ٦
(2) المصدر نفسه: ٣٧
(3) المصدر نفسه: ٢٥
(4) المصدر نفسه: ٤٢

بالشعور المماثل لها. فتذوق الأشياء له أثر كبير في إدراكها وإلاحساس بها"[1]

وفي الديوان كثير من الصور الذوقية، إلا أنه استخدمها بطريقة مجازية كباقي الصور الحسّية للتنفيس عن المكبوتات النفسية والوجدانية كما هو الحال في الصور الحسّي الأخرى في الديوان. في قصيدة «على فمي» يقول:

تَسْقِينَنِي شَهْدَ الرُّضَابِ سُلَافَةً مِنْ فِيكِ، يَا مَحْلَاهُ دَنَّ مُتَيَّمِ
ذُوبِي عَلَى شِفَتِي فَلَيْسَ لِغَيْرِهَا خُلِقَتْ شِفَاهُكِ، فاعصريها والثمي
رَشْفَاتُ مَبْسِمِكِ الرَّطيبِ عَلَى الضُّحَى أَزْكَى سُلَافٍ، فاسْكُبِيهِ وَلَمْلِمِي
سُكْرِي بِشَهْدِكِ صَحْوَتِي، وَضَلَالَتِي فِي مُقْلَتَيْكِ هِدَايَةُ القَلْبِ الظَّمِي
أَصْحُو عَلَى سُكْرٍ، وَأَسْكَرُ صَاحِيًا أَبَدًا فَمَا أَشْهَى رَحِيقَكَ فِي فَمِي[2]

فالأبيات تصف القبلات بالشهد والسلاف وكلاهما يثيران حاسة الذوق، ولذلك يستخدم ما يناسبها من الألفاظ (تسقينني/يا محلاه/ما أشهى/فمي/شفتي) وهذه كلها لتتناسب الصورة مع الذائقة التي تستثيرها.

وكذلك في قصيدة «أنا من أنا؟» يقول:

يا من ثملت بحبها وحسوت منه ما صفا[3]

يصور حبها الذي سكر به فاحتسى من كاسه كل ما صفا. فكلمة (حسوت) تستثير الذوق، فيستشعرها القارئ بذائقته. وعلى النهج نفسه تسير البيتان التاليان؛ الأول من قصيدة «الصوم جُنّة»:

من لي بقُبلتها عند الأذان لكي يكون أول فطري رشفة القبل[4]

والثاني من قصيدة «فديتك»:

تَرَشَّفْتُ رِيقًا كَالْمُدَامَةِ مِنْ لَمَى إِذَا مَا رَشَفْنَاهُ تَمَصَّصَ وَاحْتَسَىٰ[5]

---

[1] التصوير البياني في شعر المتنبي: ٣١٤.
[2] ديوان أنت أبهى: ١٨
[3] المصدر نفسه: ١٢
[4] المصدر نفسه: ٢٠
[5] المصدر نفسه: ٢٢

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

وهذا يظهر جليًّا أن الصور الذوقية في الديوان كلها ذات منحى واحد.

الصور اللمسية:

هذا النوع من الصور تستحثّ حاسة اللمس ويمكن أن يتضمن أوصافًا للقوام ودرجات الحرارة ومشاعر اللمس. ستفحص الدراسة كيفية مساهمة الصور الملموسة في المجموعة في الموضوعات والرسائل العامة للقصائد.

الصورة اللمسية في الديوان ليست كثيرة كسابقاتها من الصور البصرية والشمّية، ولكنها لا تخلو منها. ففي قصيدة «أنا من أنا؟» يقول:

يتماوج الشعر الحرير ثمَّ يطير مهفهفا
وأناملي كصباً تهبّ إذا عبثتُ به احتفى[1]

فهو يصور أنامله في الشّعر الذي وصفه بالمتماوج الذي يطير مهفهفا، كريح صبا تهبّ على الشعر فيحتفي بها الشعر كلما عبثت به.

ومن قصيدة أخرى يقول:

فَصَدْرُكِ فِي صَدْرِي ضُلُوعٌ تَأَوَّهَتْ وَكَفَّايَ فِي خَصْرٍ مِنَ الْخَزِّ أَمْلَسَا[2]

في عجز هذا البيت يصور صورة لمسية لكفين تحسس خصرا ملمسه أملس وأنعم من الحرير. وقد استخدم الكفّ في أكثر من مكان في الديوان، فمرة وهي مشتبكة مع كفّ محبوبته تشدّ وترتخي، كما في قوله:

وكفٌّ لها كفٌّ تشدُّ وترتخي وتقتات من لهثٍ شفاه لها رشفُ[3]

ومرة وهو يتخيلها تعالجه عن الهمّ الذي هو فيه:

قد كنت منتظراً كفّاً تعالجه وكنت أطمح في حضن يواسيه[4]

ومرة يستحضرها مع الأطراف تمشط شعر الحبيبة:

---

(1) ديوان أنت أبهى: ١١
(2) المصدر نفسه: ٢٢
(3) المصدر نفسه: ٥٠
(4) المصدر نفسه: ١٠٢

كيف يبدومن غير أطراف كفٍّ مشطته ولم تعقها سدود[1]

ومرة وهي تلامس خصر الحبيبة فيشعر به كأنه حرير:

ورهيف خصر مثل لملمة الجنى يوم الحصاد ولمس خزّ مفعم[2]

وهكذا تتعدد الصور اللمسية التي معظمها من الكف والأطراف وهي حاسّة اللمس الحقيقية.

تراسل الحواس:

يعد تراسل الحواس من أهم التقنيات الفنية في الصورة الشعرية والتي تجوّد البناء الفني للقصيدة فتساعد جميع أجزاء القصيدة على التوافق والتواشج وتمكن الشاعر من بناء وخلق علاقات جديدة بين الأشياء. وتعدّ " مصدر إثراء للصورة الاستعارية، لأن التراسل معناه اشتراك أكثر من حاسة في التعبير الواحد وهو يعنى فيما يعنيه تسليط أكثر من ضوء على الصورة الاستعارية، وخلق أكثر من علاقة بين الأشياء وإضافة أكثر من لون وظل على اللوحة الاستعارية فضلا عن أن الانتقال من حاسة إلى أخرى يشى بأن يستثار أكثر من إحساس، ويمسّ أكثر من ذكرى، وبذلك يتعمق وعي الشاعر بالتجربة الشعرية، واستجابة المتلقي لها بحيث تبدو هذه الاستجابة مركبة فيكون تأثيرها أمتع وأبلغ.[3].

والشاعر استخدم تراسل الحواس بطريقة أضفت على قصائده قوة شعريّة، يقول في قصيدة «الحبيبة وعيد الأضحى»:

خَطَرْتِ فَضَمَّخَ الْمَمْشى أَرِيجٌ تَخَلَّلَ هَبَّةَ الأنسام نَفْحًا[4]

فهنا انتقلت الصورة البصرية الحركية (خطرتِ) المصورة لمشية الحبيبة وهي التي تدرك بحاسة الإبصار، إلى صورة الأريج الذي ضمخ الممشى متخللا هبة الأنسام في ذلك الممشى، وهي صورة تدرك بحاسة الشم. وهنا تراسل بين حاسّتي البصر والشمّ. وفي مكان آخر من نفس القصيدة يقول:

---

[1] ديوان أنت أبهى: ١٠٧

[2] المصدر نفسه: ١٠٥

[3] الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير: ١٥٤.

[4] ديوان أنت أبهى: ٤٢

تُخَاطِبُ مُهْجَتِي بِشُعَاعِ نُورٍ تَصُوغُ حُروفَهَا بِالْوَجْدِ فُصْحَى[1]
وَهَفَّ الْوَرْدُ يُهْدِيكُمْ سَلَامَا وَغَنَّى الطَّيْرُ يَهْتِفُ فِيكِ مَرْحَى[2]

تداخل وتراسل بين الحواس، ف (شعاع نور) صورة بصرية ضوئية، و(هفّ الطير) صورة بصرية حركية، و(غنى الطير يهتف) صورة سمعية، ومن خلال التراسل بين الحواس تجلّت الصورة التي أيقظت ثلاث حواس لتستعر الصورة الكاملة.

ويقول أيضا في قصيدة «طلّي عليّ»:

أتذكر اللقيا ويبدو طيف حسنك رائقا
وإذا بدا أشتمّ ريحك فاق عطراً عابقا
يبدو لعيني مستهاماً أحتويه معانقا
ويضمني في الصدر يرشف من رضابي لاعقا[3]

في هذا الأبيات نجد تراسلا بين عدد من الحواس في صور متتابعة. فظهور طيف الحبيبة الحسناء رائقا يروق منظرها الحبيب (حاسة البصر) إذا بدا يشمّ منه الحبيب ريح حبيبته الذي فاق العطر في عبقه (حاسة الشمّ) ثم يعود ليظهر أمام عينيه وهو يحتويه معانقا (حاسّة البصر) وفي ضمّة الصدر ورشف رضابها يحرك حاسة الذوق.

وفي هذه الأبيات من قصيدة «فديتك»:

تَشَرَّبَتِ الْأَوْصَالُ صَهْبَاءَ هَمْسِهَا فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ تَشُمَّ وَتَلْمَسَا
حَدِيثُكِ يَا ذَاتَ الْمَحَاسِنِ خَمْرَةٌ إِذَا مَا سَرَتْ سَرَّتْ لِتُطْرِبَ أَنَفُسَا
وَوَشْوَشَةٌ يَنْسَابُ فِي الْأُذْنِ رَاحُهَا لَتَكْفِي بِأَنْ تُشْجِيكَ أَوأَنْ تُوَسْوِسَا[4]

تتداخل الحواس في استشعار الصورة التي يرسمها الشاعر وترسل كل حاسة لأخرى، أوتشاركها في نفس الوقت فيتذوق جمالها بطريقته. فالأوصال تتشرّب (صهباء همسها) وإضافة الصهباء التي تشرب

(1) ديوان أنت أبهى: ٣٩
(2) المصدر نفسه: ٤٢
(3) المصدر نفسه: ٥٢
(4) ديوان أنت أبهى: ٢١

إلى الهمس الذي يسمع يصور مدى جمال صوتها الذي يفعل في الحبيب فعل الخمر فيسكره، ويستشعره استشعارا يكاد لا يبقى إلا أن تتجسد ذلك الهمس فيستشعرها بحاسة اللمس والشمّ (فلم يبق إلا أن تشم وتلمسا)، ثم يسترسل في وصف حديثها بالخمرة وهي إذا سرت فيه سرّته فتطرب نفسه، ووشوشة من حديثها ينساب خمرها في الأذن تكفي لأن تشجي الحبيب وتوسوس فيه. ففي هذه الأبيات تأكيد على تصوير صوت الحبيبة بالخمر وذلك لأثر السكر الذي يتركه هذا الصوت الجميل على من يستمع إليه أوإلى وشوشة منه.

ويقول في قصيدة «فكي الزرّ»:

تولُّهي فيكِ، في عينيكِ، في جسدٍ كأنّه صيغ موسيقى انجلت بشرا

إذا برزتِ كأن اللحن منسكبٌ وإن مشيتِ سرى في القلب منهمرا[1]

يتجلى التداخل بين الصور الحسّية البصرية والسمعية والتراسل بينها، إذ يتبدى (جسد/بشر/برزتِ/مشيتِ) في عيني المتلقي صورة بصرية، لكنه يوقظ أيضا حاسة السمع (موسيقى/ اللحن)لاستشعار هذا الجمال الذي يتجسد موسيقى يمشي بشرا.

ثم في القصيدة ذاتها يقول لها:

إن كنتِ لحناً، فشعري فيك أغنية فراقصي كلماتي تبهري النظرا[2]

فهو بعد أن جسدها لحن موسيقى، أخبرها بأن الموسيقى تحتاج إلى كلمات وشعره أغنية موضوعة لهذا اللحن، فما عليه لكي تبهر الأنظار إلا أن تراقص كلماته.

الصور المجازية:

يعرَّف المجاز من البلاغيين القدماء على أنّه استخدام اللفظ في غير ما وُضِع له، لعلاقته مع قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي له[3]، فيكون اللفظ قد جاء لغير ما جاء له بالأصل. وفي كثير من مباحثه البلاغية يتداخل المجاز بالاستعارة وأقسامها مثل المجاز اللغوي، والمجاز المرسل وعلاقاته المتعددة، بالإضافة إلى المجاز العقلي.

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٥٤

(2) المصدر نفسه: ٥٥

(3) انظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ٢٥١

ويقسم البلاغيون المجاز إلى عقلي ولغوي، فالعقلي علاقته إسنادية أي إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقيا، [1] واللغوي هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي.

أما المحدثون فقد جعلوا المجاز يتجاوز المعنى الاصطلاحي القديم ليشمل كل الانزياحات اللغوية التي يستخدمها لإنشاء معنى جديد، فدخل فيه العديد من الصياغات البلاغية مثل التشبيهات والاستعارات والكنايات. وتنبع الصورة الشعرية المجازية من خلال ما ترسمه كلمات اللغة في ذهن المتلقي والتي يتم إنشاؤها من خلال الإيحاءِ البلاغيّ والتقنيات اللغوية المختلفة. ويكاد يستحيل وجود شاعر يكتب قصيدة دون استخدام المجازات فهي نُسغ اللغة الشعريّة، ولذلك فإن ديوان «أنت أبهى» مليء بالتراكيب المجازية ومنها:

وَجِيدٌ تَمَادَتْ فِي بُلُوغِ قَرَارِهِ ثُرَيَّاتُ قُرْطٍ كَالدَّرَارِي تُبْهِرُ
وَطَلُّ نَدًى فَوْقَ الْخُدُودِ رَطِيبَةً كَأَنَّ لُجَيْنًا ذَائِبًا يَتَقَطَّرُ[2]

ففي هذين البيتين استخدم التشبيه التام الذي كملت أركانه.

وكذلك في قوله:

فرحة الوصل أطلّت بمحّيا مزهر كالورد، أحيَا حين حيَّا[3]

فجملة (محيّاً مزهرٌ كالورد) اكتملت فيه أركان التشبيه المفصل.

ونجد الشاعر يستخدم التشبيه التمثيلي في كثير من الأحيان كقوله:

كأن أريجها عبق الراوبي إذا ما أمطرت وردا وورسا
كأن شعورها سعفات نخل تدلّت تحمل الأعذاق غرسا[4]

والشاعر هنا يحلّق في صورِه الشعرية في تشبيه تمثيلي، حيث يصوّر عَرفَ حبيبته (أريجها) بما تطلقه روابي الحدائق عند نزول المطر، وبطريقة مراوغة يعكس الصورة، فبدل أن ينزل المطر من السماء إلى

[1] انظر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية: ٤٤٤.
[2] ديوان أنت أبهى: ٥٦
[3] المصدر نفسه: ٨٧
[4] المصدر نفسه: ٦

الأرض ثم تنبت الأزهار والورود في الحديقة، جعل الروابي هي التي تمطر بالورود فأعطى صورة اختصرت عملية الإزهار، حين استخدم كلمة (أمطرت) لتعطي معنيين، أحدهما كثرة الورود التي صارت بعدد قطرات المطر وما زالت مستمرة في التوالد كما تتنزل الأمطار، ثم ليعطي الإيحاء بتلك الرائحة الخاصة التي تبثها البساتين حين تنزل عليها الأمطار وليس روائح الورود وحدها. وحين صوّر بأن الحدائق تمطر هذا الورد والورس أراد أن يوجه خيال المتلقي إليها لا إلى المطر والغيوم. ثم في البيت الثاني يشبه شعرها كأنه سعفات نخلٍ تدلت أعذاقها، وتصوير الشّعر بسعفات النخيل وتدلي الأعذاق منها، صورة تحمل إلى جانب الجمال البيئة العربية التي تفتخر بالنخيل وترى فيها جمالا مغريا. وهي صورة قريبة من تلك التي رسمها امرؤ القيس لشعر حبيبته حين قال:

وفرعٍ يُغشِّي المتنَ أسود فاحمٍ أثيثٍ كقنوالنخلة المتعثكلِ

وفي قوله من قصيدة« أحب حديثها»:

كأن حديثها أنغام لحن أذيب به سنى الأقمار قبسا[1]

يستخدم التشبيه التمثيلي المجمل حيث حذف وجه الشّبه فلم يذكره لوضوح المعنى، فشبه حديث محبوبته كأنغام لحن، ثم أمعن في التخيّل ليصوّر الأنغام أيضا بطريقة خيالية حالمة، فجعل اللحن مذابا فيه سنى الأقمار، وأي لحن سيكون ذاك؟ إنه لحن خاص بخيال الشاعر الممعن في الحلم، وبهذه الصورة أبعد المتلقي عن تخيل اللحن ومقارنة صوت محبوبته بأنغام لحن عاديّ بل جعله لا يتوهم ذلك اللحن إلا في الخيال، لكنه لا شكّ يستلذّه.

وبالطريقة نفسها يقول في قصيدة «فكي الزر»:

إذا برزتِ كأن اللحن منسكب وإن مشيتِ سرى في القلب منهمرا[2]

وهو هنا لا يشبه الصوت باللحن بل يشبه جسدها كله باللحن، ثم يستعير للحن صفة السائل فيجعله منسكبا، ثم يصوره حين تمشي ساريا في قلبه بل منهمرا كالمطر، وهو تصوير تمثيلي حالم إلى أبعد الحدود متداخل بعضه في بعض ينقل صورة لا تتأتى إلا في الخيال.

---

[1] ديوان أنت أبهى: ٨

[2] المصدر نفسه: ٥٤

والتشبيه التمثيلي يعج به الديوان بحيث تجده مسيطرا على جميع القصائد.

ويظهر ما يسميه البعض «بالتشبيه الدائري» وهو الذي يحدثه الشاعر بين شيئين أوأشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف «ما»، وخاتمته إثبات بحرف «الباء»، واسم التفضيل الذي على وزن «أفعل»[1]، مثل هذا التشبيه مقنع ومؤثر للغاية لأنه يقارن جمال شيء ما بقوة آخر. حيث يرسم الشاعر صورة بليغة ثم يفاجئنا بالكشف عن أن الشيء الذي يتحدث عنه هو في الواقع أقلّ مكانة. هذه المقارنة بين الجانبين تظهر إما المساواة الحقيقية بينهم، أو أن المشبه أقوى في وجه الشبه. يظهر هذا التشبيه في موقع واحد في الديوان، في قوله:

قسماً بوجهٍ أبدعت قسماتِه يدُ خالق نسعى إليه ونحفد
وبقدّها الممشوق لَدْناً بانُه وبخصرها المنهوك وهو ممهد
ما بال ثاكلة بأوجد في الجوى من قلبي الملتاع وهو مبعّد
فصلي فؤادي إنه لك عاشق والعشق أفضل ما مُهرت وأرشد[2]

فهو يقدم القسم بوجه حبيبته وبقدّها بأن قلبه الملتاع بالجوى وهو مبعّد عن حبيبته، أكثر وجدا من الثاكلة التي فقدت وليدها. وهذا أقصى غاية التأثير لا سيما وأنه سبقه بقسم يعدُّ عظيما عند صاحبه.

وإن كان شوقي ضيف يرى أن التشبيهات "ليست غاية فى ذاتها، وإنما هى غاية معان تمثّلها، معان تصوّر روح الكون في خيال الأديب ولكل أديب انطباعاته وكذلك لكل أديب تشبيهاته التي تصور نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود"[3] فإننا نجد في تشبيهات الشاعر في هذا الديوان وانطباعاته تمثله خير تمثيل فهو يبتكر في تشبيهاته، وحتى إن أتى بتشبيهات معروفة فهو يبتكر في التركيب اللغوي الذي يصورها مبتكرة، فيمتلكها ويقدم للمتلقي وكأنها صور جديدة.

أما الاستعارة فيعرفها الجاحظ بقوله: "هي تسميه الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[4]، كما يعرّف

[1] انظر: الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما: ٣١٢
[2] ديوان أنت أبهى: ٩٦
[3] النقد الأدبيّ: ١٧٥.
[4] البيان والتبيين: ١/ ١٥٣.

عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه، وتجريه عليه"[1]. وارتبطت الاستعارة ارتباطا وثيقا بالتشبيه عند النقاد القدماء، حتى قال عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبداً"[2]فالاستعارة تشبيه بليغ حذف منه أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته، واستعملت فيه الكلمة في غير معناها الحقيقي، ومن هنا فهي ضرب من المجاز اللغوي. ويتكون من المستعار له والمستعار منه والمستعار (القرينة). فإذا ذكر فيها المستعار منه سمّيت تصريحية، وإذا حذف سمّيت مكنية، وإذا حذف أحد طرفيه وتركب من جملة أوعدة جمل سمّيت تمثيلية. ونلاحظ أنه في التشبيه يفصل المشبه عن المشبه به، أما في الاستعارة فيتّحدان في كلمة واحدة.

ويستخدم الشاعر في الديوان العديد من الاستعارات بأنواعها لرسم صوره وتشكيلها، ومنها قوله:

وأسبح في ملتقى وجنتيك وأطراف كفي سرت في الحلك[3]

فالشاعر هنا يستعير "الحلك" وهو ظلمة الليل لشعر الحبيبة الذي يداعبه بأطراف كفه.

ويقول أيضا:

تصبّحني ببسمتها ابتهاجا فتفترّ الدنى درّاً ولعسا[4]

هنا يستخدم الشاعر "تفترّ" للدنى" والافترار الذي هو إِبَانَةُ الأسنان بِتَبَسُّمٍ حَسَنٍ خاص بالفم ولكنه استعاره للدنى فجعل وكأن كل الدنيا تتبسم وتبين عن أسنانها وشفاهها لأن حبيبته تبسمت له.

وفي قصيدة «أتمناك» يقول:

بَهْجَةُ اَلْرَوْضِ، ثمّ سُكْرُ اَلْدَوَالي، وأَغاريدُ بُلْبُلٍ يَتَغَنَّى

وَزُهورٌ تَبُثُّ فِي النَّفْسِ أُنْسًا وَأَرِيجٌ وَغُصْنُ بَانٍ تَثَنَّى[5]

وفي هذين البيتين عدد من الاستعارات التصريحية التي تمثل كل منها صفة من صفات المحبوبة التي

(1) دلائل الإعجاز: ٤٧.

(2) أسرار البلاغة: ٤١.

(3) ديوان أنت أبهى: ٢٣

(4) المصدر نفسه: ٧

(5) ديوان أنت أبهى: ١٥-١٦

لم يصرح بها، ف"بهجة الروض" استعيرت لجمالها، و"سكر الدوالي" استعير لقبلاتها، و"أغاريد بلبل" استعير لصوتها، و"زهور" استعيرت لرائحتها، و"غصن بان" استعير لقامتها. ونجد أنه حذف المشبه وهو(الجمال، القبلات، الصوت، الرائحة، القامة) واستعاض عنهم بلفظ المشبه به وهو(بهجة الروض، سكر الدوالي، وأغاريد بلبل، زهور، وغصن بان). وبهذا قدّم صورة جميلة للحبيبة اشتملت على عدد من صفاتها دون أن يسمي هذه الصفات بطريقة تؤثر على المتلقي.

ونجد الاستعارة التمثيلية، وهو«تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي»[1]، في أمثلة كثيرة من الديوان من بينها هذه الأبيات:

أقمت بوادي الهمّ يجتاحني الوجف ... يزوبعني غمّاً بأنوائه العصفُ
ويقصف أضلاعي بحزنٍ هزيمه ... يهبّ فيجتثّ الفؤاد ويلتفّ
وأوهن جسمي المستباح بقصفه ... فلم يبق إلا العود أنهكه العسف
كنخل بوجه العصف تصمد إنما ... تجرّدُ لا يبقى على رأسها سعف
تنوح بروحي نائحات خوائها ... وتدوي بقلبي نادبات لها رجف[2]

فهنا استعارات تمثيلية مركبة يمسك بعضها بزمام بعضٍ، وقد شرحت في موضوع التشخيص.

وفي الكناية التي هي الأسلوب الذي يُستخدم عندما يكون اللفظ أو الكتابة له معنىً ظاهر لجملة ولكن يُراد به معنىً آخر، وأيضاً تعرفُ الكنايّة بأنها لفظٌ يرادُ فيه معناه المخفي، من خلال استخدام معنى ظاهرٍ له،[3]فإننا الشاعر يستخدم الكثير من الكنايات سواء تلك المعروفة أو غير المعروفة التي يبتدعها ابتداعا مثل قوله:

وفي الجيد أرسم من لهفتي ... مواجيدَ تروي حديث الفلَك
ومِن ثَمَّ أغزوعِشاش القطا ... بصدرك أرصد ما قد فلك
ولست أروع الحمام النؤوم ... ولكن أناقره ما ملك[4]

(1) علم البيان: ١٩٢.
(2) المصدر السابق: ٤٨
(3) انظر: المرجع السابق: ٢١١.
(4) ديوان أنت أبهى: ٢٣.

فهنا كنايات عديدة بدءا من رسم مواجيد في جيد المحبوبة تروي حديث استدارته، فيستخدم الرسم كناية عن اللثم، ثم يكني بالمواجيد وعشاش القطا والحمام النؤوم عن أمور أخرى. وهي كنايات تنقل صورا مستفزة لخيال المتلقي.

ومن جيّد كناياته قوله:

لم أدنُ مُذْ حُرّمتْ «بنتُ الكروم» تُقىً «بنتُ الكرام» كفتني، رنّحت راسي

وما رأيت ل«بنت الكرم» معجزةً لكنّ خمرك يَسبي مهجةَ الحاسي[1]

فإنه يستخدم "بنت الكرام" ليكني بها عن حبيبته، ويستخدم "بنت الكروم" ليكني بها عن الخمر، ويجانس بين الاثنين مبيّنا أنه لا يقرب الخمر المحرّمة فقد كفته حبيبته التي سكر بحبها ورنحت رأسه وسبت مهجته.

الصور الرمزية:

يستخدم هذا النوع من الصور الرموز لتمثيل الأفكار أو المفاهيم، ومدارها استخدام كلمة لترمز إلى معنى من المعاني الفكرية أو العاطفية. ومن أهم الرموز التي استخدمها الشاعر.

الخمر والسكر:

استخدم الشاعر الخمر والسكر ومعانيهما بكثرة رمزا للنشوة التي يستغرق فيها كلما لامس أوورد في باله ما يتعلق بمحبوبته. فحديثها وصوتها خمرة وريقها كالمدامة (خمرة)، فيقول من قصيدة «أحب حديثها»:

تَشَرّبَتِ الْأَوْصَالُ صَهْبَاءَ هَمْسِهَا فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ تَشُمَّ وَتَلْمَسَا

حَديثُكِ يَا ذَاتَ الْمَحَاسِنِ خَمْرَةٌ إِذَا مَا سَرَتْ سَرَّتْ لِتُطْرِبَ أَنَفُسَا

وَوَشْوَشَةٌ يَنْسَابُ فِي الْأُذْنِ رَاحُهَا لَتَكْفِي بِأَنْ تُشْجِيكَ أَوأَنْ تُوَسْوِسَا[2]

ترشفت ريقا كالمدامة من لمى إذا ما رشفناه تمصص واحتسى[3]

[1] ديوان أنت أبهى: ٦٨

[2] المصدر نفسه: ٢١

[3] المصدر نفسه: ٢٢

وفي قصيدة «حورية» يرمز لوصلها بالخمر (عصرت لي كرمها):

وحينما عصرت لي كرمها عرفت أنى من السكر يستولي بي الهوس
وعاقرتني دنان الوصل وانتبهت للفجر لما بدا، والناس تأتنسُ[1]

وفي نهاية القصيدة تعبر المحبوبة كذلك قبل الحبيب بالخمر (حميّاها) والشوق المشتعل (صهباء مشعشعة) فيقول:

قالت صباحك حبٌّ يا فتى قُبلٍ كأنما من حُميّاها سرى النَّعَسُ
ميعادنا البدرُ والصهبا مُشَعْشَعَةٌ والشوقُ ملتهبٌ وقد غفا الحرسُ[2]

ويمكن أن نجد الخمرة في كل قصائد الديوان رمزا دلاليا لمعاني الحب المختلفة. وهكذا تكون الخمرة ومعانيها والسكر وما في معناه رمزا للحب ونشوته والشوق إلخ.. وهذا ليس بجديد في الشعر العربي لا سيما الشعر الصوفي.

العود والموسيقى:

استخدم الشاعر الموسيقى ومتعلقاتها من العود والوتر والعزف بكثرة كرمز لصوت الحبيبة حينا، كما فعل في قصيدة «الصوم جنة» على سبيل المثال:

على الوتر الحساس تعزف عودها فتسري حمياها لتذهب بالأسى[3]

وفي قصيدة «بأحسن حال عدت يا عيد»:

عادت أغاريدها في الأذن ساجعة وعاد حضن له في القلب تمجيد
في صوتها سحر هاروتٍ وضحكتها أهزوجة لا تدانيها الزغاريد[4]
من همسها ذبت إذ قالت مرحبةً أهلاً، ليخجل منها اللحن والعودُ[5]

وحينًا يرمز لجمال الجسم في طريقة تراسل الحواسّ حيث يجعل ما تراه عيناه من جمال المحبوبة

(1) ديوان أنت أبهى: ٣٢
(2) ديوان أنت أبهى: ٣٣
(3) المصدر نفسه: ٢١
(4) المصدر نفسه: ٣٨
(5) المصدر نفسه: ٣٨

ومشيتها بحاسة البصر ليحولها إلى موسيقى تجسّدت تمشي:

توهُّمي فيك، في عينيك، في جسد كأنه صيغ موسيقى انجلت بشرا
إذا برزتِ كأن اللحن منسكبٌ وإن مشيتِ سرى في القلب منهمرا
نهداك كتلة أنغام تراقصني إذا خطوتِ شددتِ العود والوترا
إن كنتِ لحناً، فشعري فيك أغنية فراقصي كلماتي تبهري النظرا
ومن يغنيكِ يا لحن الغرام سوى من جُنّ بالحسن أم بخمره سكرا[1]

وهنا يتجلّى تداخل وتراسل الحواس فالجسد=موسيقى، مشيتها=لحن منسكب، ونهداها=كتلة أنغام، وخطوها=شدٌّ للعود والوتر، وهي= لحن الغرام. لقد استعمل الشاعر رموز الموسيقى والنغم بكثافة في هذا النص.

رموز من الطبيعة:

الزهور الرياض والحدائق:

استخدم الشاعر الزهور والورود والحدائق ليرمز بها إلى أمور حسّية أوخيالية، فمثلا في قصيدة «طلي علي» يقول:

وأراك حقلاً من ورودِ الـ ـحبّ مد حدائقا[2]
تتوردين فتبهرين وتزهرين زنابقا
تتدفقين نوافرا تروي فؤادي التائقا[3]

فهنا أصبحت الحبيبة حقل ورود يمد حدائقا على مدى الأفق، وتنبت ورودا وتزهر زنابق وتتدفق نوافر، وكلها رموز لما يستشعره الشاعر ولا يود الإفصاح عنه، أوهي وراء التعبير بالحروف والكلمات فلجأ إلى الترميز لها بهذه الكلمات من الطبيعة.

وفي قصيدة «أبها الشعر» يقول:

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٥٤-٥٥

(2) ديوان أنت أبهى: ٥٣

(3) المصدر نفسه: ٥٣

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

أرأيتم نخيلها؟ فهي أبهى في جديل من شَعرها عبقريا
سعف تقطر السبائك منه ما أحيلى شلالها الذهبيا[1]

فيومئ إلى النخيل وهو يقارن بينه وبين جدائل شعر حبيبته، ثم خصلات شعرها الذهبي وكأنه سعف تقطر منه سبائك الذهب كأنها شلال ذهبي.

العطور والروائح الزكية:

أما العطور والروائح الزكية فقد استخدمها الشاعر مرارا لترمز إلى رائحة الحبيبة، فيقول:

كأن أريجها عبق الروابي إذا ما أمطرت ورداً وورسا[2]

ويقول:

تؤرج في فضا الأجواء عطرا وليس لمثله في الكون وصف[3]

تضوَّعتْ إذ دنت ريَّا عرفتُ لها فلا يعطرها نَدّ ولا عود[4]

وكل معاني الروائح الشذية ترمز لرائحة الحبيبة.

المطر

أما رمز المطر فقد استخدمه مرة للوصل حين قال:

أظلّ بجدبي أشوم الغيوم وأرقب أيّان تمطر سحبُك[5]

ثم نجد في قصيدة «ندى بلل الخدين» مستخدما المطر والمزن مرة لتدل على معناها الحقيقي، ومرة لترمز إلى الشوق أو الحسن حيث يقول:

نَدَّى بَلَّلَ الْخَدَّيْنِ وَالْجَوْمُطِرُ وَخُصْلَاتُ شَعَرٍ سَيْلُهَا يَتَحَدَّرُ[6]

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٨٠
(2) المصدر نفسه: ٦
(3) المصدر نفسه: ٢٥
(4) المصدر نفسه: ٣٧
(5) ديوان أنت أبهى: ٢٩
(6) المصدر نفسه: ٥٦

وَضُمَّ عَلَى النَّهْدَيْنِ شَفَّافُ ثَوْبِهَا وَقَدْ بَلَّهُ مُزْنٌ مِنَ الشَّوْقِ يَهْمِرُ[1]

وَقَدْ سَكَنَ الْمُزْنُ الَّذِي كَانَ هَامِلَا وَلَكِنَّ مُزْنَ الْحُسْنِ مَا زَالَ يَهْمِرُ[2]

مصادر الصورة الشعرية في ديوان (أنت أبهى):

المصادر التجريبية:

الطّبيعة:

الشاعر يستقي مصادره أولا من الطبيعة التي حوله فهي أول ما يقع عليها بصره ويختزنه ثم يخرجه صورا أخرى مركبة من خيال بعد أن تمر بمخيلته فيرمز بها ويشبه أو يستعيرها لتصوير ما يريد، وهنا بعض أمثلة لذلك:

كأن أريجها عبق الروابي إذا ما أمطرت وردا وورسا

كأن شعورها سعفات نخل تدلت تحمل الأعذاق غرسا[3]

كنخل بوجه العصف تصمد إنما تجرد لا يبقى على رأسها سعف[4]

أتمناك مثلما يتمنى وارف الظل مصحر ومعنّى[5]

المصادر الثقافية:

عندما نتحدث عن المصادر الثقافية عند الشاعر فإننا نلمس منطقة التناص الذي يعتبر من أهم المفاهيم التي ارتكزت عليها النظرية النقدية المعاصرة، لما أحدثه من تحول في النظرة إلى النص، إذ نقله من انغلاق البنية في الدراسات البنيوية، إلى انفتاحها على مختلف السياقات في الدراسات ما بعد البنيوية.

والتناص كموضوع وقضية نقدية كان موجودا عند القدماء ونوقش في إطار مصطلحات كثيرة من بينها السرقات الشعرية والتوارد والتضمين، والتلميح، والإشارة، والاقتباس. ولكن كمصطلح ومفهوم،

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٥٦

(2) المصدر نفسه: ٥٧

(3) ديوان أنت أبهى: ٦

(4) المصدر نفسه: ٤٨

(5) المصدر نفسه: ١٤

فقد برز في أواخر الستينيات من القرن العشرين، على يد جوليا كريستيفا في مقالها الذي صدر عام ١٩٦٦م، بعنوان: "الكلمة والحوار والرواية". ونظرت له في مقالات وكتب أخرى بعد ذلك من أوائل السبعينيات.[1] وأثار المصطلح جدلا واختلافا في تفسيره في منشئه الغربي، كما عند النقاد العرب المعاصرين. ولكن ما نطمئنّ إليه هو تعريف توفيق الزيدي له بأنه " تضمين نص لنص آخر، وهو أبسط تعريف له، أو استدعاؤه، أو هو تفاعل خلاق بين المستحضِر والنصّ المستحضَر، فالنصّ ليس إلا توالد لنصوص أخرى سبقته".[2] وبهذا المفهوم نجد الشاعر يتفاعل مع النصوص التي كونت خلفيته الثقافية سواء من الموروث الديني أوالتراث الشعري.

الموروث الديني:

بحكم نشأة الشاعر في بيئة دينية وأسرة ملتزمة من والد عالم وداعية، لا غروأن يتأثر بالموروث الديني الذي شكل وعيه بالحياة منذ طفولته في بيئة يعتبر القرءان الكريم أول ما يلهج به الولد ويتلقاه من علم. انطبعت لغة الشاعر بهذا الموروث وتشربت من القرآن والحديث وكذلك الأدب الصوفي الذي كان محضنه الأساسي فحملت صوره الشعرية هذه اللغة وعبرت عنه بطريقة تلقائية.

القرآن الكريم:

التناص مع القرآن الكريم أول ما نلحظه في قصائد الشاعر حتى وإن لم يكن موضوع القصيدة وغرضها دينيا. وقد حظي الديوان بحظ وافر من الكلمات والمعاني القرآنية التي لعبت دورا في إلهام الشاعر بصوره الشعرية، فنجده يقول مثلا في قصيدة «أنا من أنا؟»:

أنا خاطرُ الولهان، لم يهلك وظلّ على شفا[3]

و"على شفا" تقدم صورة تستدعي في الذهن قوله تعالى "على شفا جرف هار" وهو صورة لمشهد حافل بالحركة، فهو خاطر لم يهلك بل على وشك ولكنه ثابت (ظلّ) على شفا الانهيار.

ونجده في قصيدة «أحب حديثها» يقول:

شقيقة أنجمٍ آخت بدورا ومن عجب ترى الأقمار إنسا

(1) انظر: التناص: مقاربة نظرية شارحة: ٦١١.

(2) مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ١٥٥.

(3) ديوان أنت أبهى: ١٠

هي الشمس التي زانت سماءً إذا شعّت يغيب الكل خنسا[1]

وهنا يصور أخوات محبوبته نجوما، وإخوانها بدورا، وفيه استلهام من الآية الكريمة في سورة يوسف في شرح حلم يوسف ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾[2] فالصورة التي تبدت ليوسف في حلمه لإخوانه هي الكواكب، والشاعر يستعير لإخوان وأخوات حبيبته بالأنجم والبدور. أما الحبيبة فهي الشمس زانت سماء إذا شعت يخنس الجميع.

أما في قصيدة «حورية» فنجد الشاعر يقول:

حورية من بنات الخلد تنبجسُ نافورةً يرتوي من مائها اليبسُ[3]

يستخدم المفردات القرءانية مثل (حورية) (الخلد) (تنبجس) بشكل يظهر بوضوح تأثر الشاعر بالمفردات القرآنية وتشبعه بها.

وفي البيت التالي من القصيدة نفسها:

آنستُ نار هوىً في أفقها اتّقدت فجئتُ- بعضَ جوىً للنفس-

مستخدما اللغة القرآنية في الآية ﴿إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوأَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى﴾[5].

وفي البيت التالي من قصيدة «بأحسن حال عدت ياعيد»:

في صوتها سحر هاروت وضحكتها أهزوجة لا تدانيها الزغاريد[6]

نرى استخدم الشاعر سحر هاروت لتصوير صوت حبيبته الآسر، وهاروت هو أحد الملكين المذكورين في القرآن، اللذين أنزلهما الله لتعليم الناس السحر كما أخبر الله عنهما في سورة البقرة في

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٧

(2) سورة يوسف، الآية رقم ٤.

(3) ديوان أنت أبهى: ٣٢

(4) ديوان أنت أبهى: ٣٢

(5) سورة طه، الآية رقم ١٠.

(6) ديوان أنت أبهى: ٣٨

قوله تعالى ﴿وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَانَ ۖ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَٰكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ ۚ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ ۖ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ ۚ وَمَا هُم بِضَارِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ ۚ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلَا يَنفَعُهُمْ ۚ وَلَقَدْ عَلِمُوا لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الْآخِرَةِ مِنْ خَلَاقٍ ۚ وَلَبِئْسَ مَا شَرَوْا بِهِ أَنفُسَهُمْ ۚ لَو كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾[1]

أما هذا البيت من قصيدة «بنت الكرام»:

قد حرم الخمر بالنص الصريح فهل لمحتسي خمرة العينين من باس[2]

فنجد الشاعر يقدم صورة مخاتلة لجمال عيني محبوبته وكيف أنه يسكر بهما وكأنه يحتسي خمرا، ثم يقارن بينها وبين الخمر المحرمة بنص القرآن الصريح، فيضع المتلقي في حالة لا يشك فيها أن شعوره مع عيني محبوبته لا يختلف عن احتساء الخمر البتة، ويعترف أن احتساء الخمر حرام ويتساءل هل احتساء خمرة العينين حرام أيضا؟ فهو يتجاوز منطقة التصوير التشبيهي أو الاستعاري إلى منطقة يتأكد لدى المتلقي أن العينين حقا خمرة تسكر.

وفي قصيدة «دمعت» يقول:

هدّت بركن تصبري وتؤزني الأنات أزّا[3]

فجملة "تؤزني الأنات أزّا" يظهر أنها مستمدة من الآية ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّآ أَرْسَلْنَا ٱلشَّيَٰطِينَ عَلَى ٱلْكَٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا﴾[4]

أما في قصيدة "كورونا" فيقول:

كورونا هاجسُها وهمّها أبداً و"لامساس" شعار ظلّ يُرفع لي[5]

مستخدما تعبير «لا مساس» القرءاني الذي ورد في آية ﴿قَالَ فاذهب فَإِنَّ لَكَ فِى ٱلْحَيَوٰةِ أَن

---

(1) سورة البقرة، الآية ١٠٢.

(2) ديوان أنت أبهى: ٦٨

(3) المصدر نفسه: ٧٧

(4) سورة مريم، الآية ٨٣.

(5) ديوان أنت أبهى: ٢٧

تَقُولَ لَا مِسَاسَ.. ﴾[1] إذ كان الناس يخشون من لمس بعضهم بعضا خوفا من العدوى في فترة كورونا.

السنة النبوية:

وكما استمد الشاعر صوره من المفردات القرآنية، نجد أنه كذلك استمد من السنة النبوية، فقوله في قصيدة «أنا من أنا»:

كاللطف يحنوآسيا فإذا أسا قلبي عفا[2]

إشارة خفية إلى مصدر الصورة من القرءان في معنى "العفوعن المسيء" وهو معنى تكرر قرآنيا ﴿...وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ...﴾[3]، ﴿وَلْيَعْفُواْ وليصفحوا﴾ ونبويا (اعْفُ عمَّنْ ظَلَمَكَ، وصِلْ مَنْ قَطَعَكَ، وأحسنْ إلى مَنْ أساءَ إليكَ، وقُلْ الحقَّ ولَو على نفسِكَ)[4]. والعفو عن المسيء والتغاضي عن زلاته وهفواته وعثراته من حسن الخلق. فالشاعر هنا يرفع حبيبه إلى مقام في حسن الخلق بحيث يعفوعنه حتى إذا أساء.

وفي قصيدة «الصوم جُنة» نجده يستمد كثيرا من صوره فيها من السنة النبوية فيقول فيها:

الصوم جنة هذا القلب عن زلل وهو الذي جن من حسن تعرض لي[5]

ومصدر هذه الصورة وعنوان القصيدة أيضا من الحديث القدسي (يقولُ اللَّهُ عزَّ وجلَّ: الصَّوْمُ لي وأنا أجْزِي به، يَدَعُ شَهْوَتَهُ وأَكْلَهُ وشُرْبَهُ مِن أجْلِي، والصَّوْمُ جُنَّةٌ، ولِلصَّائِمِ فَرْحَتانِ: فَرْحَةٌ حِينَ يُفْطِرُ، وفَرْحَةٌ حِينَ يَلْقَى رَبَّهُ، ولَخُلُوفُ فَمِ الصَّائِمِ أطْيَبُ عِنْدَ اللَّهِ مِن رِيحِ المِسْكِ)[6].

وفي القصيدة ذاتها يقول:

---

[1] سورة طه، االآية رقم ٩٧.

[2] ديوان أنت أبهى: ١١

[3] سورة آل عمران، الآية ١٣٤.

[4] أخرجه ابن الأعرابي في (معجمه) (1507) باختلاف يسير، وابن النجار كما في (كشف الخفاء) للعجلوني (32/2) واللفظ له. (الموسوعة الحديثية من موقع الدرر السنية. مسترجع من: https://dorar.net/h/jJhFodXc)

[5] ديوان أنت أبهى: ١٩

[6] رواه البخاري في صحيحه، الحديث رقم ٦٢١٦. (الموسوعة الحديثية من موقع الدرر السنية. مسترجع من: https://dorar.net/h/ctfRbffy)

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

وما وجدت بشرع الله من حرج على المجانين في قول ولا فعل[1]

مستلهما صورته من قول الرسول ﷺ (رُفِعَ الْقَلَمُ عن ثلاثة: عن النائم حتى يَسْتَيْقِظَ، وعن الصبي حتى يَحْتَلِمَ، وعن المجنون حتى يَعْقِلَ)[2] .

الفقه والأخلاق الإسلامية:

في قصيدة «أتمناك» نجد البيت التالي:

عن عذابي لن تكسبي غير إثم وعن الإثم أنت والله أغنى[3]

ونرى في هذا البيت كيف استخدم الشاعر مفهوم الإثم وهو مفهوم ديني لاستمالة قلب حبيبته، مهددا إياها أنها ستكتسب إثما إن هجرته، بل ويقسم بالله في ذلك ليقنعها!

وفي بيت آخر من قصيدة «بأحسن حال عدت ياعيد» يقول الشاعر:

أنآني الصوم عنها في النهار تقى وفي الليالي الطويلات التهاجيد[4]

أن عبادة الصوم في نهار رمضان والتهجد بالليل أنآه عن حبيبته، وهنا يتضح مفاهيم الموروث الديني كمصدر لصور الشاعر التي يستخدمها في شعره.

ويقول أيضا:

من لي بقُبلتها عند الأذان لكي يكون أول فطري رشفة القبل[5]

فهو صائم وينتظر رفع "الأذان" ليفطر، ولكن إفطاره من رشفة القبل!

وفي المعنى ذاته داخل القصيدة يقول:

فهل إذا أذّن استقبلتُ ضمتَها حتى أشمّ أريج الجيد والخصلِ[6]

فهو ينتظر الأذان في رمضان حتى يضم حبيبته إليه.

---

[1] ديوان أنت أبهى: ١٩

[2] أخرجه أبوداود (٤٤٠٢) واللفظ له، والترمذي (١٤٢٣) باختلاف يسير، وأخرجه البخاري معلقا بصيغة الجزم قبل حديث (٥٢٦٩) بنحوه.

[3] ديوان أنت أبهى: ١٥

[4] المصدر نفسه: ٣٦

[5] المصدر نفسه: ٢٠

[6] المصدر نفسه: ٢٠

ولكنه يتذكر أنه يتحدث عن هذا الشوق والحب وهو في نهار رمضان فيقول مستغفرا الله فيما خاض فيه في نهار رمضان وهو صائم:

أرجو ليغفر لي ربّ البرية إذ حدثت عن حسنها الدنيا وعن خبلي

أدعوه لي وهو غفار الذنوب بأن يمنّ بالعفوفيما خضتُ من زللِ[1]

وكلها معاني وصور مستمدة من التراث الديني فهناك "طلب الغفران من رب البرية" و"دعوة غفار الذنوب ليمنّ بالعفو" فيما خاض فيه من "زلل".

وفي قصيدة «كورونا»:

أقنعتها، فجرت نحوي لتحضنني وقلت يا رب فاغفر لي على خطلي[2]

فطلب المغفرة من الله على الزلل أمر ديني.

وفي قصيدة «كما حنّ قلبك» يستنجد الشاعر ربه راجيا أن يفك ما يجد من عناء الحب وتجده حبيبته فيقول:

رجائي لفكّ عنائي ربي وأنت يفك عناءك ربك

وإن كان ليس لنا من سبيل للقيا فربك حسبي وحسبك[3]

وتعبير (فربك حسبي وحسبك) تعبير ديني قرآني ﴿فَإِن تَوَلَّوْا فَقُلْ حَسْبِيَ اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَهُو رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ﴾[4]

أما في قصيدة «بأحسن حال عدت ياعيد» فيقول الشاعر:

تأنقت سُنة للعيد قلت لها زدت الأناقة معنى زانه العيد[5]

وهنا صورة حبيبة تتأنق للعيد ليس لمجرد التأنق بل اتباعا للسنة.

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٢٠

(2) ديوان أنت أبهى: ٢٨

(3) المصدر نفسه: ٣١

(4) سورة التوبة، الآية ١٢٩.

(5) ديوان أنت أبهى: ٣٦

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

هل لي من الحسن حظ في قدسه أتبتل[1]

فكلمتي (القدس) و(أتبتّل) كلمات من التراث الديني.

التراث العربي:

وكما لمحنا كيف استلهم الشاعر بعض صوره من الموروث الديني من المفاهيم والمفردات والتعابير فإننا نلمح أن تشبّعه بالتراث الشعري العربي يظهر في كثير من تعابيره وصوره الشعرية كذلك. وهنا بعض من ذلك.

في قصيدة «أحب حديثها» يقول الشاعر:

وقدما تحسد الحسنا حسان يَغرن من الجمال إذا استحسا[2]

وهنا تناص مع بيت عمر بن أبي ربيعة:

حسدا حمّلنه من شأنها وقديما كان في الناس الحسد[3]

كذلك في قصيدة «أنا من أنا» يقول:

مهما كتمت هواك في قلبي بدا وتكشفا[4]

وهذا تناص مع عدد من الشعراء الذين ذكروا عدم القدرة على كتمان سر الحب، فهذا صفي الدين الحلي يقول:

كَم قَد كَتَمتُ هَواكُم لا أَبوحُ بِهِ وَالأَمرُ يَظهَرُ وَالأَخبارُ تَنتَقِلُ

وَبِتُّ أُخفي أَنيني وَالحَنينَ بِكُم تَوَهُّماً أَنَّ ذاكَ الجُرحَ يَندَمِلُ

كَيفَ السَبيلُ إِلى إِخفاءِ حبّكمُ وَالقَلبُ مُنقَلِبٌ وَالعَقلُ مُعتَقَلُ[5]

ولكنا نجد الشاعر استطاع اختصار المعنى في بيت واحد مكثف.

وفي نفس القصيدة يقول:

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٧٠

(2) المصدر نفسه: ٨

(3) ديوان عمر بن أبي ربيعة.: ٥٣

(4) ديوان أنت أبهى: ١٢

(5) ديوان صفي الدين الحلي: ٤١٦.

أخلصت حبي منصفا لو أن حبا أنصفا[1]

ومعنى إنصاف الحب أيضا ورد في عدد من الأبيات في التراث العربي، فهذا أبو حيان الأندلسي يقول:

وَلَمْ أَرَ أَحلى مِن منادمةِ الهَوى وَلا سيَّما إن كانَ حُبُّك يُنصِفُ[2]

لكن الشاعر الهادي أبرز معنى أعمق واستخدم المشاكلة البلاغية حيث أثبت لنفسه الإخلاص والإنصاف في الحب، مشككا في أن يكون الحب نفسه منصفا، كأنه يشير من طرف خفي إلى أنه لا ينصف أبدا.

كذلك في القصيدة نفسها نجده يقول:

وإذا سلكتِ محجّةً فالقلب للأثر اقتفى[3]

حيث يتحدث عن أن قلبه يتبع محبوبه أينما اتجه، وهذا معنى فيه تناص مع بيت الشاعر العباسي عبد الملك الحارثي:

وَما زرتُكُم عَمداً وَلَكِنَّ ذا الهَوى إِلى حَيثُ يَهوى القَلبُ تَهوي بِهِ

وفي قصيدة «على فمي» يقول:

تَسْقِينَنِي شَهْدَ الرُّضَابِ سُلَافَةً مِنْ فِيكِ، يَا مُحْلَاهُ دَنَّ مُتَيَّمِ[5]

وتشبيه رضاب المحبوب بالشهد أوالسلاف معروف كثيرا في الشعر العربي فهذا الشاعر الأندلسي لسان الدين بن الخطيب على سبيل المثال يقول:

وامْزُجْ بصِرْفِ الرّاحِ عَذْبَ رُضابِها ما ضرّ أنْ خَلَفَ الحَرامُ مُباحا[6]

وكذلك أبو بكر أحمد بن سعيد الخروصي الستالي حيث يقول:

---

[1] المصدر السابق: ١٢

[2] ديوان أبي حيان الأندلسي: ٢٨٦

[3] المصدر السابق: ١٢

[4] لباب الآداب:160.

[5] المصدر السابق: ١٧

[6] ديوان لسان الدين بن الخطيب:1/ ٢٢٢.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

يَفترُ عن بَرد كأنّ رضابَهُ صفوالسّلافة طيّبٌ أن يُرشفا[1]

وفي قوله من قصيدة «أحتسي عينَك»:

أحنّ إليكِ، يشهدُ وجدُ قلبي وقد أشهدتُ ما يبريهِ عينَكْ

فإن جَحَدَتْ فعنْ مَطْلٍ، وإني أبرّئُ عن جحود الحقّ مينَكْ[2]

تناصٌّ مع قصيدة شوقي «مضناك» المعارضة لقصيدة الحصري القيرواني، ويقول فيها شوقي:

جَحَدَت عَيناكَ زَكِيَّ دَمي أَكَذلِكَ خَدُّكَ يَجحَدُهُ

قَد عَزَّ شُهودي إِذ رَمَتا فَأَشَرتُ لِخَدِّكَ أُشهِدُهُ[3]

وإن لم تكن المعاني متوافقة لكن هناك جحود وإشهاد وهنا إشهاد وجحود، فشوقي يشهد الخدّ والهادي يشهد العينين، وكلاهما يتحدثان عن جحود العينين، ولكن الهادي يجعل الشاهد هو نفسه الجاحد لكنه يجحد عن مماطلة وهو تسويف وجعل الشاعر ينتظر، ويتعذر بأنه لا يتوقع الجحود منها فهي حتى في كذبها لا يمكن أن تجحد الحق، والحق هنا ما فعله حبها به، فهي وإن حاولت أن تكذب فهي لا تقوى على أن تنكر ذلك. وفي قول الشاعر الهادي:

لم ينسها القلُب مُذ حُلّت تمائمه فالقلب في حبها مذ رفّ معمود[4]

يذكرنا بالكثير مما ورد فيه ذكر «حلت تمائمه» كناية عن بلوغ سن الرشد، ومنه قول الشاعر العباسي عبد الصمد بن منصور بن الحسن بن بابك:

ما قال لا قط مذ حلت تمائمه بخلاً به فوجدنا الجود في البخل[5]

أما في مطلع قصيدة «بأحسن حال عدت يا عيد»:

---

(1) ديوان الستالي الشاعر أبو بكر أحمد بن سعيد الخروصي: ٢٨٩.

(2) ديوان أنت أبهى: ٣٤

(3) الشوقيات: 2/ ١٥٣.

(4) المصدر السابق: ٣٦

(5) ديوان بن بابك من موقع "الديوان" على الانترنت، مسترجع من: https://www.aldiwan.net/poem91113.html، بتاريخ: ١٢-١٢-٢٠٢٢م.

عيد بأحسن حال عدت يا عيد ففي النفوس من الأشواق تغريد[1]

فهو تناص يصل حدّ التضمين لمطلع قصيدة المتنبي:

عيد بأيةِ حالٍ عدت يا عيد بما مضى أم لأمرٍ فيكَ تجديدُ[2]

ونجد في القصيدة نفسها:

غضيضة الطرف من ذوق ومن أدب فرعاء يصقل مهوى قرطها الجيد[3]

كنايته عن طول الجيد بمهوى القرط، مذكور ومعروف في الأدب العربي وأشهرها بيت عمر ابن أبي ربيعة:

بعيدةُ مهوى القرط، إما لنوفلٌ أَبوها، وإمّا عَبْدُ شَمْسٍ، وَهَاشِمُ[4]

وفي قوله من قصيدة «الحبيبة وعيد الأضحى»

وَلَسْتُ بِسَامِعٍ فِي بَذْلِ رُوحِي عَذُولَا لَجَّ فِي لَوْمِي مُلِحَّا

يَقُولُ بِأَنَّهُ حَدِبٌ نَصُوحٌ صَدُوقٌ يَمْحَضُ الْعُشَّاقَ نُصْحَا

وَأَنِّي فِي هَوَايَ أَصَمُّ أعْمَى فَقُلْتُ: نَعَمْ إذاً عَنِّي تَنَحَّا[5]

تأثر بقول البحتري:

يَكادُ عاذِلُنا في الحُبِّ يُغرينا فَما لَجاجُكَ في لَومِ المحِبّينا

نُلحى عَلى الوَجدِ مِن ظُلمٍ فَدَيدَنُنا وَجدٌ نُعانيهِ أَولاحٍ يُعَنّينا[6]

كما يقول الشاعر أحمد بن حسين بن أحمد بن مُحَمَّد بن البهلول الطرابلسي:

طَبِيبِي رَثَى لي مِنْ سِقَامِي وَمَلَّنِي وَمَا حِيلَتِي فِي الصَّبْرِ وَالصَّبْرُ قَدْ فَنِي

لَقَدْ سَاءَنِي قَوْلُ الْعَذُولِ وَمَضَّنِي «عَذُوليَ دَعْنِي لاَ تَلُمْنِي فَإِنَّنِي

---

[1] ديوان أنت أبهى: ٣٦

[2] ديوان المتنبي: ٥٠٦.

[3] ديوان أنت أبهى: ٣٧

[4] ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٨٢

[5] ديوان أنت أبهى: ٤١

[6] ديوان البحتري: ٢٠٠.

فَتِيً عَنْ سَمَاعِ الْعَذْلِ صُمَّتْ مَسَامِعِي»[1].

ونجد في قصيدة «عيديتي وجبت»[2] تناصّا مع قصيدة إيليا أبو ماضي «هديّة العيد»:

أي شيء في العيد أهدي إليكِ يا ملاكي، وكل شيءٍ لديك[3]

وقوله في قصيدة «بنت الكرام»

طافت بقلبي حميَّاها ومذ حَمِيتْ[4] أمسيتُ أضرب أخماساً لأسداسِ[5]

تضمين لـ"ضرب أخماسا لأسداس" المشهور في الكلام العربي وهو من التراث الثقافي، وقد ذكره غير واحد في الشعر ونذكر هنا قول الشاعر الصحابي خُريم بن فاتك الأسدي:

لَو كَانَ لِلْقَوْمِ رَأْيٌ يُرْشِدُونَ بِهِ أهْلَ الْعِرَاقِ رَمَوكُمْ بِابْنِ عَبَّاسِ

للهِ دَرُّ أبِيهِ أيُّمَا رَجُلٍ مَا مِثْلُهُ لِفِصَالِ القَوْلِ فِي النَّاسِ

لَكِنْ رَمَوكُمْ بِشَيْخٍ مِنْ ذَوِي يَمَنٍ لَمْ يَدْرِ مَا ضَرْبُ أَخْمَاسٍ لِأَسْدَاسِ[6]

ثقافة العصر:

ويظهر اهتمام الشاعر بالموسيقى، حيث نراه قد وظّف معظم الآلات الموسيقية، سواء كانت حديثة كالقيثارة، أوقديمة كالعود والناي.

ثم نجد تأثرا بالأحداث التي تمر بالعصر الذي يعيش فيه وإن كانت بطريقة غزلية كما فعل بجائحة

---

(1) ديوان البهلول المسمى ديوان الدر الأصفى والزبرجد المصفى في مدح المصطفى ﷺ، تحقيق: أحمد القطعاني: ٨٢.

(2) ديوان أنت أبهى: ٤٣

(3) ديوان إيليا أبوماضي: ١٥٢٨.

(4) المصدر السابق: ٦٨

(5) قال ابن الأعرابي: "العرب تقول لمن خاتل: ضرب أخماساً لأسداس، وأصل ذلك أن شيخاً كان في إبله ومعه أولاده يرعونها قد طالت غربتهم عن أهلهم فقال لهم: ارعوا إبلكم ربعاً فرعوا ربعاً نحو طريق أهلهم فقالوا لو رعيناها خِمساً فزادوا يوما قِبل أهلهم ثم قالوا: لورعيناها سِدساً، ففطن الشيخ لما يريدون فقال: " ما أنتم إلا ضرب أخماس لأسداس، وما همتكم رعيها إنما همتكم أهلكم، وأنشأ يقول:

وذلك ضرب أخماس أراه *** لأسداس عسى ألا تكونا

قال أبو عبيدة: "ضرْبُ أخماسٍ لأسداس، يقال للذي يقدّم أمراً يريد به غيره" (تاج العروس: ٨/ -باب خمس- الصفحة ٢٦٥)

(6) جمهرة أمثال العرب:٤.

كورونا فقد حوّلها في «قصيدة كورونا»[1] مناسبة للتغزل بحبيبته، وهي صورة من التأثر بثقافة عصره.

وفي قصيدة «كيف حالك» نجده يقول:

قد اتصلت كثيراً ولم يجب (سنترالك)[2]

و(سنترال) كلمة غير عربية ولا معربة ولكنها تستخدم تجوّزا للدلالة على مركز تحويل المكالمات أوما يسمى ب(البدّالة). وكذلك في القصيدة نفسها يقول:

في كرنفال التجلّي أخالني وأخالك[3]

وكلمة (كرنفال) كما وردت في الويكيبيديا أصلها كلمة إنجليزية (Carnival) و"هو احتفال واستعراض شعبي، يجمع بين السيرك والاحتفالات الشعبيّة التي تجوب الشوارع، وعادةً ما تكون هذه الاستعراضات في موسم الكرنفال."[4]

ثم تمضي لمهرجان جمال يتبارى فيه الثرى والثريا[5]

فكلمة (مهرجان) ليست عربية ولكنها معربة تستخدم كثيرا في الثقافة العصرية وأصلها فارسية: (مِهرْگان) هو احتفال عام يكون عادة في إطار ثقافي أودبي. وكل هذه الكلمات والاستخدامات تدل على تأثره بثقافة العصر الذي يعيش فيه.

الخيال:

الخيال جزء مما يمكن أن يستقي منه الشاعر صوره، خاصة إذا ركّب الكلمات تركيبا تتولد منه صورٌ خيالية لا يكاد يُتصور أن تتمثّل في الواقع، وهذا كثير في الديوان. ومثله قوله:

كأن حديثها أنغام لحن أذيب به سنى الأقمار قبسا[6]

فأن يشبه حديث المحبوبة بأنغام اللحن أمر طبيعي لا جديد فيه، ولكن أن يذاب في ذلك اللحن

---

(1) ديوان أنت أبهى: ٢٧

(2) المصدر نفسه: ٧٢

(3) المصدر نفسه: ٧٣

(4) انظر: موسوعة ويكيبيديا مادة: كرنفال.

(5) المصدر السابق: ٨١

(6) ديوان أنت أبهى: ٨

سنى الأقمار فهذا ما يجعل الصورة مستقاة من محض الخيال.

وفي قوله:

تولُّهي فيك، في عينيك، في جسد كأنه صيغ موسيقى انجلت بشرا

إذا برزتِ كأن اللحن منسكبٌ وإن مشيتِ سرى في القلب منهمرا[1]

صورة مستقاة من الخيال المحض فلا الموسيقى في الواقع تنجلي بشرا ولا جسد يصبح موسيقى، ولا تتحول الحبيبة حين تبرز لحنا منسكبا إلا في خيال شاعر.

خاتمة:

طافت هذه الدراسة في قصائد ديوان «أنت أبهى» للشاعر مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد الهادي، لتقدمه نموذجا للشعر العربي في الصومال والذي رأت الباحثة أنه في حاجة إلى إلقاء الضوء عليه وتعريف القارئ العربي به ولفت انتباه النقاد إليه. ولذلك رأت الباحثة ضرورة تقديم نبذة عن الشعر العربي في الصومال وتعريف بالشاعر نظرا لجدّة الموضوع. وخلال التطواف في قصائد الديوان وجدت الباحثة أن فيها أكثر من زاوية يمكن النظر إليها وتناولها بالتحليل والدراسة، ولكنها ركزت على الصورة الشعرية كونها أهم ملمح يبين مدى تمكن الشاعر وتفرده، ولذلك قدمت الدراسة مدخلا عن مفهوم الصورة الشعرية في القديم والحادث. وقد فتحت الدراسة بثيمات ورسائل الديوان الأساسية حتى نعرف مدى نجاح الشاعر من إيصال الرسائل التي توخى إرسالها إلى القارئ باستخدام الصور الشعرية، فبحثت الدراسة عن آليات الصورة الشعرية عند الشاعر وأنواعها ومصادرها، وسلطت الضوء من خلال ذلك على تجليات الصورة الشعرية في قصائد الشاعر كما تعرفت على أنواع ومصادر هذه الصور في شعره.

وفيما يلي عرض لأهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج:

1- إن الشعر العربي في الصومال وصل إلى مرحلة من النضج تستحق الالتفات إليه بالدراسة والتحليل.

2- أن ثيمات ورسائل الديوان منسجمة مع بعضها وتحاول إرسال رسائل في ذات الاتجاه بطرق مختلفة تخدم القضية نفسها الديوان مما يجعل الديوان يمتاز بوحدة الموضوع.

[1] ديوان أنت أبهى: ٥٤

3- الصورة الشعرية في ديوان «أنت أبهى» قد تمكنت من إيصال رسائل الشاعر بطريقة فنية عالية عكست مستوى قدرات الشاعر الفنية.

4- أبرزت الدراسة تشبع الشاعر وتأثره بالتراث الديني والشعري العربي الذي تجلى في بعض صوره الشعرية، إلى جانب استلهامه الطبيعة والخيال.

5- استخدم الشاعر الكثير من معاني الخمر والسكر على طريقة الصوفية للدلالة على نشوة الحب والشوق.

6- لاحظت الباحثة خلو الديوان من الصور المستقاة من الأساطير سواء الأجنبية أو العربية التي حفل بها الشعر العربي الحديث.

أما التوصيات فيمكن تلخيصها في توصيتين تصبان في الاتجاه نفسه وهما:

1- أن يولي النقاد العرب بعض الاهتمام إلى ما ينشره شعراء الدول العربية المنسية في المشهد الثقافي العربي والمغيبة عنه لأسباب متعددة فلعل هناك الجديد مما يستحق أن نعرفه ونطلع عليه.

2- أن يوجّه طلبة دراسات الماجستير والدكتوراه بالبحث عن شعراء وأدباء هذه الدول المهمشة ثقافيا ليكتشفوا الجديد للمشهد الثقافي.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم

2. الموسوعة الحديثية من موقع الدرر السنية، بإشراف علوي بن عبد القادر السقاف. مسترجع من الرابط: https://dorar.net.

3. الهادي، مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد. أنت أبهى، شركة تكوين للطباعة والنشر والتوزيع، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٢٢م.

المراجع:

أبي ربيعة، عمر بن. ديوان عمر بن أبي ربيعة. تحقيق: أحمد أكرم الطباع. دار القلم – بيروت، ط١، (د.ت).

أحمد، إيناس ضاحى. الصورة بين الشعر والتشكيل فى فن التصوير (حوار الشكل والمضمون). جمعية

أمسيا مصر، القاهرة، ٢٠١٦م.

الأندلسي، أبو حيان. ديوان أبي حيان الأندلسي. تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٩م.

بابك، عبد الصمد بن منصور بن الحسن. ديوان بن بابك من موقع "الديوان" على الانترنت، مسترجع من https://www.aldiwan.net/poem91113.html :، بتاريخ: ١٢-١٢-٢٠٢٢م.

بدر، إلهام عبد العزيز رضوان. "التصوير الفني في رسالة الغفران" رسالة ماجستير، جامعة الفيوم – كلية دار العلوم – قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، ٢٠١٠م، مسترجع من : https://www.fayoum.edu.eg/thesesdatabase/abstracts/Artistic photography in the message _ar.pdf بتاريخ: ٢٣-١٢٠٢٠٢٢م.

بري، مُحَمَّد علي. الصناعة الشعرية في الصومال. (الخزانة الصومالية– قناة للكتب الصومالية على التلجرام)، ٢٠١٨م. رابط القناة https://t.me/somalikutub :

البصير، كامل حسن. بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي – بغداد، ١٩٨٧م.

البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٣م.

البهلول، علي بن حسين بن أحمد. ديوان البهلول المسمى ديوان الدر الأصفى والزبرجد المصفى في مدح المصطفى ﷺ، تحقيق: أحمد القطعاني. مكتبة النجاح– طرابلس ليبيا، ط٢٢، ٢٠١٦م.

توردروف، تزفتان. الأدب والدلالة، ترجمة: د. مُحَمَّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري — بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

الثعالبي، عبد الملك بن مُحَمَّد. لباب الآداب، تحقيق: أحمد حسن لبج، دار الكتب العلمية — بيروت، ط١، ١٩٩٧م

الجاحظ، عمروبن بحر. البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل – بيروت، ج١، د. ت.

الجاحظ، عمروبن بحر. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط ٣، ج ٣، ١٩٦٩م.

الجرجاني، القاضي. الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي، المكتبة العصرية – بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود مُحَمَّد شاكر. مكتبة الخانجي– القاهرة، ٢٠٠٤م.

ابن جعفر، قدامة. نقد الشعر، تح. مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٨٥م.

حامد، حامد. الصُّورةُ الشِّعريَّةُ بينَ المذهبِ والبلاغةِ والنَّقدِ والمظهرِ. أوراق ثقافية: مجلة الآداب والعلوم الثقافية. السنة الثانية، العدد التاسع، صيف (٢) ٢٠٢٠م. مسترجع من : http://www.awraqthaqafya.com/1002/بتاريخ: ١-١-٢٠٢٣م.

حسن، منى. الحوار، مجلة اليمامة، العدد:٢٧٣، ٢٠ أكتوبر ٢٠٢٢م.

حطاب، طانية. "الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني". جسور المعرفة ٣، عدد ١٠ (يونيو، ٢٠١٧م): ١٨٤-١٩٥. مسترجع من : https://www.asjp.cerist.dz/en/article/22950بتاريخ: ١-١-٢٠٢٣م.

الحلي، صفي الدين. ديوان صفي الدين الحلي. تحقيق: كرم البستاني، دار صابر – بيروت، ط٢، ٢٠٠٨.

الخروصي، أبو بكر أحمد بن سعيد. ديوان الستالي، تحقيق: عزالدين التنوخي، وزارة التراث والثقافة – مسقط، ط٢، ٢٠٠٥م.

الخطيب، لسان الدين بن. ديوان لسان الدين بن الخطيب، المجلد الأول، تحقيق: د. مُحَمَّد مفتاح، دار الثقافة – الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

دهمان، أحمد علي. الصورة البلاغية عند القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا، دار طلاس للطباعة–

دمشق، ط١، ١٩٩٦م.

الرباعي، عبد القادر. الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر – عمّان، ط١، ١٩٨٤م.

الرباعي، عبد القادر. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

الرحموني، عبد الرحيم. من عناصر نظرية الشعر عند الجاحظ، منشورات جامعة سيدي مُحَمَّد بن عبد الله – فاس، ٢٠٠٨م.

الزبيدي، مرتضى. تاج العروس من جواهر القاموس، ج٨، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، د.ط، ١٩٩٤م.

زروقي، عبد القادر علي. "صور التجسيد والتشخيص في شعر مُحَمَّد بلقاسم خمار – دراسة في التشكيل الدلالي والجمالي"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، م٩، ع٤، ٢٠٢٠م، (٣٣٨-٣٥٧).

الزيدي، توفيق. مفهوم الأدبية في التراث النقدي، المطبعة الموحدة – تونس، د. ط، ١٩٨٥م.

سلام، مُحَمَّد زغلول. تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري. منشأة المعارف – الإسكندرية، د.ط. ٢٠٠٢م.

شوقي، أحمد. الشوقيات، مطبعة مصر – القاهرة، د.ط. ١٩٣٦م.

صالح، بشرى موسى. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي– بيروت، ١٩٩٤م.

الصائغ، عبد الإله. الصورة الفنية معياراً نقدياً، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ١٩٨٧م.

الصايغ، وجدان. الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

ضيف، شوقي. النقد الأدبيّ، دار المعارف – القاهرة، ط٥، ١٩٦٢م.

الطالب، عمر مُحَمَّد. نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وعلاقتها بالصورة الشعرية. مجلة آفاق

الثقافة والتراث، عدد ٣١ (٢٠٠٠/١٠/١): ٣٤-٤٧. مسترجع من : https://archive.alsharekh.org/Articles/235/18070/407381.، بتاريخ: ١٨-١٢-٢٠٢٢.

الطائي، أبوعبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي. ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، المجلد ١، ط٣، دار المعارف- القاهرة، ٢٠٠٩م.

عباس، إحسان. فن الشعر، دار صادر- بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

عبد الجليل، عبد القادر. الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع -عمّان، ط١، ٢٠٠٢م.

عبد الحميد، شاكر. عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، عالم المعرفة - الكويت، ٢٠٠٥م.

عبد الرحمن، عفيف. الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما. دار الفكر للنشر والتوزيع - القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

عبد النور، جبور. المعجم اللغوي، دار العلم للملايين - بيروت، د.ط.، ١٩٨٤م.

عبدالسلام، مصطفى بيومي. التناص: مقاربة نظرية شارحة، مجلة الدراسات العربية - جامعة المنيا، العدد ١٧، المجلد ٢، يناير - ٢٠٠٨م.

عتيق، عبد العزيز. علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ١٩٨٢م.

عساف، ساسين سيمون. الصورة ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل. جمهرة أمثال العرب، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، الجزء الثاني، دار الفكر للطباعة والنشر — بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.

عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي - القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

علوان، علي عباس. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية - بغداد، سلسلة الكتب الحديثة (٩١)، ١٩٧٥م.

علي، مُحَمَّد حسين معلم. الثقافة العربية وروادها في الصومال: دراسة تاريخية حضارية، دار الفكر العربي – القاهرة، ط١، ٢٠١١م.

علي، مُحَمَّد حسين معلم. معجم المؤلفين الصوماليين بالعربية قديما وحديثا، دار الفكر العربي – القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.

عمّيش، العربيّ. "تناجز الأسلوبية مع الشعرية"، مجلة نزوى، ١٩ أبريل، ٢٠١٦م. مسترجع من : https://www.nizwa.com/تناجز-الأسلوبية-مع-الشعرية/ بتاريخ ١٩-١-٢٠٢٣م.

الفايدي، السعيد عبد العاطي مبارك. "تغريدة الشعر العربي". جامعة هوى الشام للشعر والأدب. ٢٣–٠٩–٢٠١٨، مسترجع من :
http://hawaacham.blogspot.com/2018/09/blog-post_33.htmlبتاريخ ٢٨–١٢–٢٠٢٢م.

فضل، صلاح. قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق – القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

قاوي، عبد الحميد. "الصورة الشعرية قديما وحديثا"، موقع ديوان العرب، ٢٩/٨/ ٢٠٠٨م، مسترجع من: https://diwanalarab.com/ :الصورة، بتاريخ: ٢٣-١٢-٢٠٢٢.

القط، عبد القادر. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨١م.

كريم، صميم إلياس. التكرار اللفظي وأنواعه ودلالاته قديما وحديثا (رسالة ماجستير)، جامعة بغداد كلية التربية ابن رشد، ١٩٨٨م.

الكندي، أحمد بن الحسين الجعفي. ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت. د.ط. ١٩٨٦م.

لويس، سي دي. الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد-بغداد، ط١، ١٩٨٢م.

أبوماضي، إيليا. ديوان إيليا أبوماضي، تحقيق: زهير ميرزا، دار العودة – بيروت، د.ت.

مُحَمَّد، أحمد علي. "التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي: دراسة أسلوبية

إحصائية"، مجلة جامعة دمشق – المجلد ٢٦ –العدد الأول+الثاني ٢٠١٠. (٣٥-٧٢.(

مُحَمَّد، الولي. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي – لبنان، ١٩٩٠م.

مُحَمَّد، محمود ربيع. الأدب الصومالي العربي.. عودة الابن الضائع، صحيفة العربي الجديد، لندن، ١٧أبريل ٢٠١٤م، مسترجع من/https://www.alaraby.co.uk :الأدب-الصومالي-العربي-عودة-الابن-الضائع، بتاريخ: ١-١-٢٠٢٣م.

مطلوب، أحمد. النقد الأدبي الحديث في العراق، مطبعة الجيلاوي – القاهرة، د.ط.، ١٩٦٨م.

ابن منظور، مُحَمَّد بن مكرم بن علي، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، دار صابر-بيروت، ١٩٦٨م.

موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، د.ط.، ٢٠٠٦م.

مولينو، جان. مدخل التحليل اللساني للشعر، دار النشر الجامعية بفرنسا- باريس، ١٩٨٢، ص. ١٧٠، اقتبسه: الولي مُحَمَّد. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي، لبنان، ١٩٩٠م.

نافع، عبد الفتاح صالح. الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع- عمان، ١٩٨٣م.

هادي، عرجون مُحَمَّد. "جمالية التكرار ودوره في بناء النص الشعري"، موقع ديوان العرب (٢٣-٥-٢٠٢١)، مسترجع من/https://www.diwanalarab.com :جمالية-التكرار-ودوره-في-بناء-النص-الشعري، بتاريخ: ١٤-١-٢-٢٠٢٣.

الهادي، مُحَمَّد الأمين مُحَمَّد. "نافذة على الأدب العربي في الصومال" محاضرة، ألقيت في جامعة الملك خالد ضمن ملتقى قيمة العمل البحثي الأكاديمي المشترك، ١١-١-٢٠٢٣م.

الهاشمي، أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية – القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.

هلال، إبراهيم الوصيف. التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر- القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

هلال، مُحَمَّد غنيمي. النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ١٩٩٧م.

الوزان، مؤمن. "الحركة التصويرية الشعرية وأبرز أعلامها" (٢٠-١١-٢٠٢١)، مسترجع من موقع

مؤمن الوزان على الرابط التالي https://muminalwazan.com/1892 :، بتاريخ ١٤-١-٢٠٢٣م.

ويليك، رينيه. تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠-١٩٥٠)، الجزء الثالث: عصر التحول، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد. المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة- القاهرة، د.ط. ١٩٩٩م.

ويليك، رينيه، تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠-١٩٥٠)، الجزء الثاني: العصر الرومانسي، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد. المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة- القاهرة، د.ط.، ١٩٩٩م.

مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الرابع عشر- ذو القعدة 1444هـ- يونيو 2023م
ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

البنية السردية في قصيدة (مقيم وذاهب) لابن خفاجة

د.شيخ عبد الرحمن باحميد (*)
أ.د.علي يوسف عاتي (**)

ملخص:

يهدف هذا البحث من خلال هذه القراءة النقدية وتحليل قصيدة(مقيم وذاهب) لابن خفاجة في أدبنا العربي القديم. إذ يُعدُّ ابن خفاجة شاعر الطبيعة المقدم لما امتاز به من النظرة المتفائلة التي اشتهر بها، ونسعى للكشف عن البنية السردية في القصيدة بدءًا بعنوان النص بوصفه يشكل قيمة دلالية، مرورا بالكشف عن مكونات السرد وصولا إلى وظائف السرد وآلياته. حسب رؤية الأديب لبيئته ومدى توظيف الأدوات التعبيرية في فن الوصف. أما منهج البحث في هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي الذي يقوم على تتبع النص الأدبي في بنيته الداخلية.

الكلمات المفتاحية: بنية السرد، النص الشعري، ابن خفاجة.

The Narrative Structure in Ibn Khafaaja's Poem

(*Moqeem wa Dhaaheb*)

Abstract

This research aims at conducting a critical and analytical reading of a poem from our ancient literature **(***Moqeem wa Dhaaheb***)** by Ibn Khafaajah. The poet is considered as the pioneer of the poets of nature for his love as well as his distinct positive outlook that he was renowned for. We intend to explore the narrative structure in the poem, starting from the title as it is supposed to have an interpretative value, continuing by highlighting the narration context, and concluding with the functions of narration and its mechanisms, according to the

(*)أستاذ الأدب والنقد المساعد – كلية الآداب واللغات –جامعة سيئون..**bahmeed 1975@gmail.com**
(*)أستاذ الأدب والنقد– كلية الآداب واللغات –جامعة سيئون.**aati@seiyunu.edu.ye**

poet's visualization of his environment and the extent of applying expressive devices in the art of description. As for the research approach, the study adopted the descriptive approach that traces the literary text in its internal structure.

Keywords: Narration structure; Poetry text; Ibn Khafaajah.

المقدمة:

النص الأدبي الماثل أمامنا نص مفتوح تتعدد فيه القراءات النقدية، وقد تختلف مسالكها بهدف إضاءة النص سواء أكانت الإضاءة من خارج النص أم من خلال لغة النص ذاته، في استنطاق أسراره وكشف خفاياه. وتبدأ الإضاءة من عتبة العنوان بوصفه مرآةً عاكسة لمضمون النص؛ لتنقل القارئ من خلال الواقع إلى عالم الفن والإبداع، وتشق له حجاب الصمت، فترسم له فضاءات متعددة فعتبة النص هي منطلق الخطاب وهي أيضاً "النواة المخصبة التي تتفرع؛ فيتولد منها النص، وتتناسل منها الدلالات النصية"[(1)] ثم الكشف عن محتوى النص من خلال مكونات البنية السردية في القصيدة.

أولاً: (أ) مفهوم البنية لغة: وردت لفظة البنية في العديد من المعاجم العربية نذكر منها ما ذكر في لسان العرب "والبناء: المبني والجمع أبنيته وأبنيات جمع الجمع، والبناء مدير البنيان وصانعه والبنية ما بنيته"[(2)]، وفي معجم مقاييس اللغة "(بنى) الباء والنون والياء أصل واحد، وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، تقول بنيت البناء أبنيته"[(3)]. وقد ورد لفظ (البنية) في القاموس المحيط للفيروز أبادي قوله: "والبنية جمع بنى وبنى يقال فلان صحيح البنية–أي الفطرة – أي الجسم...بنى يبني الكلمة ألزمها البناء، أعطاها بنيتها أي صيغتها، البنية في الكلمة صيغتها والمادة التي تبنى منها"[(4)]. ومن خلال الاستقراء للفظة البنية في المعاجم يمكن القول: إنها تأخذ الدلالة ذاتها؛ فهي تعبر عن حالة الجمع والبناء والتشييد.

(ب) وفي الاصطلاح: هناك مفهومان للبنية الأدبية أوالفنية، الأول: تقليدي بأنه نتاج تخطيط مسبق، فيدرس آليات تكونها، والآخر ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها، ووظائف

(1) شعرية البداية النصية في رواية(سبايا سنجار) لسليم بركات:56.

(2) لسان العرب: مادة (بنى).

(3) مقاييس اللغة: مادة(بنى).

(4) القاموس المحيط الفيروز أبادي، مادة(بنى).

هذه العناصر، والعلاقة القائمة بينها، والبنية مستويات، فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانيات، وبينة الأثر الفني التي يدرسها النقد ليكتشف في الرواية مثلا العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية"[1]

إن كلمة بنية تحمل في أصلها معنى المجموع أوالكل المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه فهي" شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حده والكل. فإذا عرّفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة–story – وخطاب –discourse– مثلا كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب"[2]. إن البنية هي طريقة فنية معمارية تحكم تماسك أجزاء بناء ما. هو قائم على إدخال قانون، أونظام داخلي يجمع تلك الأجزاء. وعرفها يحي بعيطش بأنها "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة"[3].

وخلاصة القول إن البنية "أنساق مترابطة داخليا بمجموعة روابط بهدف التحليل إلى تفكيك هذه الأجزاء وإعادة بنائها على نحو يفسر وحداتها وكيفية ارتباطها ومستوياتها السطحية والعميقة، ودرجة صلتها بالمضامين والدلالات التي تنبثق عنها، والقيم والرؤى التي يطرحها الشكل والوظائف التي تنهض بها"[4].

ثانيا: السرد

(أ) **مفهوم السرد في اللغة:** في مقاييس اللغة ورد بقوله: " السين والراء والدال أصل من قاس وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، قال الله تعالى" (وقدر في السرد)[5] معناه ليكن ذلك مقدرا، لا يكون الثقب ضيقا والمسار غليظا ولا يكون دقيقا والثقب واسعا بل يكون على تقدير. قالوا: والزراد، إنما هو السرّد. وقيل ذلك لقرب الراء من السين. "[6].

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 37.

(2) قاموس السرديات:191

(3) خصائص الفعل السردي في الرواية العربية: 6.

(4) البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة: 15.

(5) سورة سبأ: آية 11

(6) مقاييس اللغة: 157/3، مادة (سرد)

وفي لسان العرب السرد "تقدمة شيء إلى شيء آخر تأتي به منسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه بسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له: وفي صفة كلامه-ﷺ- لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته"[1].

وجاء في المعجم الوسيط: " سرد الشيء سردا ثقبه، والجلد: خرزه، والدرع: نسجها فشك طرفي حلقتين وسمرهما، ويقال سرد الصوم بمعنى أتى به متتابعا وفي الحديث أن رجلا قال لرسول- صلى الله عليه وسلم - إني أسرد الصيام في السفر فقال له: إن شئت فصم وإن شئت فافطر"[2]. ومن خلال المفهوم اللغوي للسرد نخلص لمعنى التتابع وقوة الترابط وجودة السياق ويلتقي في معناه مع مصطلح القصة.

(ب)أما السرد في الاصطلاح: فهو الحكي ويقوم على دعامتين أساسيتين أولهما: الاحتواء على قصة تضم أحداثا معينة. وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكي بطرق متعددة. وهناك من يرى أن السرد هو" الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها"[3]. ويعرف جيرار جينيت السرد بأنه" طريقة توصيل تلك المادة الحكائية"[4]. كما رأى سعيد يقطين في كتابه - الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي-أن السرد:" فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أوغير أدبية، يبدع الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[5].

المبحث الأول: العنوان ووظائفه

(أ) العنوان (مقيم وذاهب/ وصف جبل) تنطلق القراءة من عتبة عنوان النص الشعري كما ورد في ديوان ابن خفاجة (مقيم وذاهب) أوكما شاع المسمى (وصف جبل) عند الأدباء والنقاد ومما لا

(1) لسان العرب: مادة (سرد). والحديث في الجامع الصحيح للبخاري، ج1، كتاب الصوم، باب الصوم في السفر والإفطار، رقم الحديث(1892): 532.

(2) المعجم الوسيط إبراهيم مصطفى وآخرون:426/1.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي:45.

(4) عودة إلى خطاب الحكاية: 95

(5) الكلام والخبر مقدمة السرد العربي: 19.

شك فيه أنّ العنوان يؤدي دورًا أساسيًا في فهم المعاني العميقة للعمل الأدبي خاصة، ومن هنا كان الاهتمام به أمرًا حتميًا لأنه أول عتبات النص واكتشاف كنهه. إن العنوان مفتاح النص والعناية به تأتي بوصفه يشكل قيمة دلالية تكشف عن النص برمته، بل ويحقق وظائف تشكيلية وجمالية ومدخلًا للنص الأدبي إذ إنَّ اختيار هذا العنوان أوذاك له دلالته في عكس مستوى ثقافة وفكر ورؤية المبدع الفنية والموضوعية في آنٍ واحد. كما أنه يمثل (مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي).

ففي الديوان جاءت القصيدة تحمل عنوان (مقيم وذاهب والمسمى الشائع/ وصف جبل) ويمكن أن نقرأ العنوان على مستويين. الأول: على المستوى التأويلي. والثاني على المستوى النحوي.

(أ) **على المستوى التأويلي**: ونقصد به العلامة الدالة على النص وخطابا قائما بذاته وملحقا بالنص المركزي. لفظ (**مقيم وذاهب**) إن مدلول (**المقيم**) له عدة معانٍ منها: خلود الجبل–الاستقرار– الثبات–السكون– الأمان والطمأنينة– النوم المصحوب بالهدوء –الرخاء... أما مدلول لفظ (**ذاهب**) تعني الرحيل –عدم الاستقرار –النهاية –الفراق...إلخ

–لفظ (جبل): تعني القوة – الضخامة– العلو– الثبات– العظمة– استحالة الضعف– عدم الهرم (أي الشيخوخة– المهابة – الجلال – الوقار– الاتزان)– الشموخ ومطاولته النجوم ومزاحمتها – الهيئة والحالة الجامدة التي لا تتغير بمرور الزمن. ولا يعتريها المرض والسقم.

(ب) **على المستوى النحوي**: ونعني به تحديد المحل الإعرابي لكل لفظة من العنوان والذي نجده عبارة عن جملة اسمية (مقيم وذاهب) وبالتالي نلاحظ أن عنوان النص السردي(مقيم وذاهب) يتكون من كلمتين الأولى(مقيم) والثانية (ذاهب) يمكن تقديره في الأولى (الجبل مقيم) فكلمة مقيم خبر لمبتدأ مقدر هو(الجبل) أوتقديره (هو مقيم) نقصد الجبل، وفيها تلازم وثبات للمكان والديمومة له، وإن كان ترحاله في الزمن فهو ترحال معنوي. وفي الثانية (ذاهب)تقديره (هو ذاهب) لكن نقصد الإنسان فالرحيل صفة له. ولذا فالعنوان يقع بين الخبر والتقرير موحيا بطبيعة متحركة" مما أدى إثراء النظام اللغوي المستخدم على اعتبار أن سيمائية العنوان هنا تنبع من شدة التكثيف اللغوي وفارضا في الوقت نفسه على النص أعلى فعالية دلالية ليشكل أول اتصال نوعي بين المرسل والمرسل إليه/ وعلى

المرسل إليه أن يستنطق العنوان"[1] ومن هنا يمكن القول إن البحث عن الدلالة التي يتخذها العنوان يساعد على فهم المعنى الأولي للعنوان في علاقته بالقارئ والنص معاَ.

ب–وظائف العنوان: إن عتبة العنوان تمثل عملية تواصلية بين عدة عناصر تتمثل في(المرسل والرسالة والمرسل إليه) وكذا بوصفها تشكل قيمة دلالية تكشف عن النص برمته ومدخلا للنص الأدبي أيا كان جنسه شعرا أم نثرا. وربما يعين العنوان على كشف وعي الأديب وثقافته وإحساسه الفني أولعل اختياره للعنوان جاء نتيجة الانفعال بالمشاهد والإحساس المرهف بتلك اللحظة الجمالية، وقد تكون لحظة الإحساس بالمعاناة والشعور بالأسى والحزن، أوجاء ليقدم الوظيفة الموضوعاتية... وقد سبق (جيرار جينيت) على العمل في كتابه (عتبات) على استجلاء العتبات وتوضيح وظائفها ودلالاتها، لما تقوم به من أثر في كشف مقاصد الشاعر أو الأديب أو المؤلّف أو الناشر على حدٍّ سواء، فلم يعد العنوان مجرد مظهر جمالي بل أصبح العنوان عبارة عن " كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر....والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية، أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل يناص نصه الأصلي؟ "[2]. فالوظيفة للمعنون له (المرسل إليه) أطلق عليها جيرار جينيت (الجمهور) وهو مصطلح واسع أكثر من مصطلح (القراء) وهو" كيان قانوني أوسع من مجموع القراء؛ لأن العنوان يمكن أن يرتحل على ألسنة أشخاص لم يقرؤوا الكتاب، وهذا ما يدعى التلقي العنواني وبهذا يمكن أن نحدد بدقة من يرسل إليه النص هو القارئ، "[3].

ومن الصعوبة بمكان تحليل العنوان دون أن نحدد آلية المقاربة في تحديد وظائف العنوان؛ لأنها من المهام الصعبة والمعقدة للمناص، ولذا اتجه بعض الدارسين إلى تحليل العنوان من خلال الوظائف اللغوية التواصلية وسيلة للمقاربة مما فتح الباب واسعا للبحث في هذه الوظائف على الرغم من التعقيد واختلاف وجهات المقاربة وقد أشار جينيت إلى تلك الوظائف في كتابه (عتبات) نذكر منها الآتي:

---

[1] عتبات الفضاء المكاني وتحولاته في مأساة واق الواق لمحمد الزبيري، دراسة سيمائية:288.

[2] عتبات جيرار جينيت: 67.

[3] المرجع السابق: 73.

الوظيفة التعيينية / التسموية. -الوظيفة لإغرائية أو التحريضية (الوظيفة التداولية). -الوظيفة الإيديولوجية...[1]

لقد شكل عنوان(مقيم وذاهب) وظيفة التواصل والإبلاغ وتجلى في إبلاغ الراوي رسالة للقارئ تمثل حالة إنسانية قد عاش ردحا من الزمن وملّ الحياة ويحس بألم ومرارة طول البقاء. كما أن **الوظيفة التواصلية** تسهم في إنتاج دلالات خصبة تتجاوز كل التوقعات التي يحملها المتلقي للعنوان. وفي الوقت نفسه أعطانا العنوان أيضًا "وظيفة إخبارية" في وصف الحال. وإذا وقفنا مع **وظائف العنوان الشائع (وصف جبل)** نجد أن العنوان يحمل وظائف أخرى إضافة إلى ما سبق من الوظائف التي أشرنا إليها في (مقيم وذاهب)، نلحظ في (وصف جبل) " **وظيفة المطابقة**"، ولعلها أهم الوظائف التي يمكن أن تتجاوز بقية الوظائف، كما يرى جيرار جينيت؛ " لأنها تريد أن تطابق بين عناوينها ونصوصها، غير أننا نجد بعض العناوين المراوغة خاصة السريالية منها التي لا تطابق نصوصها تماما، وتحتاج إلى تأويل وحفر في طبقاتها قصد قراءة وفهم تلويحاتها وتلميحاتها"[2]. يقول الشاعر[3]:

وأرعنَ طمَّاح الذؤابة باذخٍ يطاول أعنانَ السماء بغارب
يسد مهبَّ الريحِ عن كل وُجهه ويزْحَم ليلاً شُهبَهُ بالمناكب
وقورٌ على ظهر الفلاة كأنه طَوالَ الليالي مُفْكِرٌ في العواقب
يلوثُ عليه الغيمُ سودَ عمائمٍ لها من وميض البرق حمرُ ذوائب

الجبل:

(أ) **بوصفه بنية مستقلة عن النص** لها اشتغالها الخاص: ونقصد به هنا (حلقة وصل بين حاضره وبين ماضيه).

(ب) **بوصفه بنية سياقية داخل النص** ابن خفاجة كما عرفنا أنه كان يقف بين جبلين وينادي يا إبراهيم في أسلوب حواري قصصي تنشطر فيه الذات / الأنا الشاعرة التي تمتد وتتسع لتشمل (الأنا الأخرى) بما يختلج بداخلها من مشاعر تجاه هذا الجبل الماثل أمامه، وقد نفخ فيه الروح حتى استحال

[1] ينظر، عتبات جيرار جينيت: 73.
[2] المرجع السابق: 78-79.
[3] ديوان ابن خفاجة: 48.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

إلى رجل وقور على ظهر هذه الصحراء. بل تجاوز من وصفه جبلا مكونا من صخور صماء جامدة إلى مجموعة مستويات دلالية تمظهرت من خلال النص، **ويمكن إيراد هذه المستويات على النحو الآتي:**

1– الجبل بوصفه هامة عظيمة ضاربة في القدم:

يَسُدُّ مَهَبَّ الريحِ عَن كُلِّ وُجهَةٍ

2–**الجبل**:بوصفه الرحالة المسافر الذي يجوب مختلف العصور من غير أن يتحرك من مكانة

وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ

3– **الجبل**: بوصفه القوة والوقار والحكمة:

وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأَنَّهُ طِوالَ اللَيالي مُفَكِّرٌ في العَواقِبِ

4–**الجبل**: بوصفه الهازئ بالدهر، غير المكترث أو المعتبر بتأثير فيما حوله

فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى وَطارَت بِهِم ريحُ النَوى وَالنَوائِبِ

فَحَتّى مَتى أَبقى وَيَظعَنُ صاحِبٌ أُوَدِّعُ مِنهُ راحِلاً غَيرَ آيِبِ

5–**الجبل**: بوصفه المحدث والشاهد على كثير من الأمم والأحداث التي مرّت بها أو به (حُلوها ومُرّها):

وَقالَ أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ

وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ

المبحث الثاني: مكونات البنية السردية:

يعد السرد من أهم القضايا التي شغلت اهتمام الباحثين والنقاد نتيجة للتراكم المعرفي النقدي وكشفت الخطاب السردي من خلال الوقوف على مكوناته والتي تتمثل في مكونات ثلاثة رئيسة هي على النحو الآتي: (**أ– الراوي ب– المروي ج– المروي له) ونفصل القول فيها على النحو الآتي:**

(أ)–(**الراوي**) المكون الرئيس للسرد: أحد عناصر السرد وواحد من شخوص القصة " إلا أنه ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها

ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعًا من زمانها ومكانها"[1]. ويعرفه الناقد عبد الله ابراهيم بقوله إنه "الواسطة بين العالم الممثل والقارئ وبين القارئ والمؤلف الواقعي. فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية"[2].

ويعرف الراوي بأنه "الشخص الذي يقدم حكاية ما ويخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة قد يكتفى فيه بصوت أو يستعين بنظير ما، بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، وتعنى برؤيته إزاء العالم المتخيل الذي يكونه السرد وموقفه منه "[3]. بعد هذا السفر المضني، نرى الشاعر يرتاح على قمّة جبل ليكمل رحلته بعد أن أظهر خطاب الجبل بعضًا من همومه، بَيْد أنه يبقى عالقًا في رحلة عقيمة من غير هدف أو غاية غير التنفيس بتلك المشاعر التي تعكس ضيقه بالحياة[4] لاحظ بما طالعنا في استهلال النص الماثل أمامنا بقوله:

بَعَيشِكَ هَل تَدري أَهوجُ الجَنائِبِ تَخُبُّ بِرَحلي أَم ظُهورُ النَجائِبِ
فَما لُحتُ في أولى المِشارِقِ كَوكَباً فَأَشرَقتُ حَتّى جِئتُ أُخرى المَغارِبِ
وَحيداً تَهاداني الفَيافي فَأَجتَلي وَجوهَ المَنايا في قِناعِ الغَياهِبِ[5]

هذا الاستهلال جاء بأسلوب الاستفهام على لسان الراوي ليثير في ذهن (القارئ/ المتلقي) هذا التساؤل، وهنا تظهر قدرة منتج النص على الوصول بهذه الآلية إلى عالم القارئ/ المتلقي بهدف خلق عملية التواصل وتهيئة القارئ/ المتلقي/ لمشاركته عما يختلج نفسه من مشاعر الحيرة في ظل تلك الرياح الجنوبية التي تضرب النوق الكرام النجيبة وهو وحيد تدله إحداهما في الغياهب والظلام، فإثارة السؤال من الآليات اللغوية التوجيهية التي استخدمها الراوي في " توجيه المرسل إليه إلى خيار واحد وهو ضرورة الإجابة عليها، ومن ثم فإن المرسل يستعملها للسيطرة على مجريات الأحداث، بل وللسيطرة

---

(1) الراوي والنص القصصي:17.

(2) السردية العربية: 19.

(3) البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة:26.

(4) توظيف الموروث الجاهلي في (قصيدة الجبل) لابن خفاجة الأندلسي – دراسة تناصيّة: https://www.awraqthaqafya.com وينظر: تحليل الخطاب الشعري، «استراتيجية النصّ»

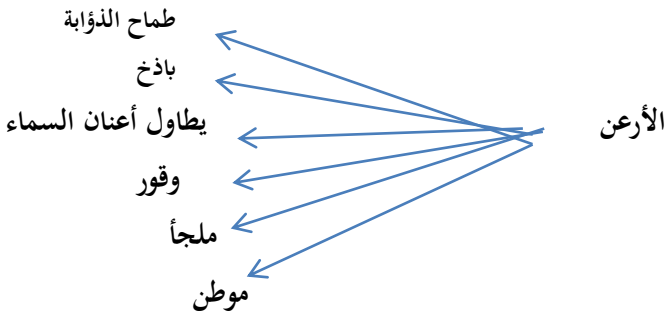
(5) ديوان ابن خفاجة: 47.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

على ذهن المرسل إليه، وتسيير الخطاب تجاه ما يريده المرسل لا حسب ما يريده الآخرون"[1]. كما يستخدم الاستفهام لتحقيق مبدأ التأدب حين يكون الكلام موجها إلى شخص له سلطة أو مكانة. فالشاعر يجرد من ذاته (الأنا الآخر) حين يخلق من الجبل شخصية لها كل الصفات الحاضرة في الإنسان، إن (السارد/ الراوي) يطالعنا في النص بقوله:

وَأَرعَنَ طَمّاحِ الذُؤابَةِ باذِخٍ يُطاوِلُ أَعنانَ السَماءِ بِغارِبِ[2]

هذا الراوي جاء من الخارج مستخدما ضمير (الهو) فيقول (وَأَرعَنَ) الجبل الطويل الشديد النتوء، عالي القمة وشامخ من كل نواحيها وأعاليها. (الراوي/المرسل/السارد) هو الذات الشاعرة، وقد جاء الراوي هنا في صورة الراوي من الخلف لكنه (راوي كلي العلم) يعلم أكثر من الشخصية= رؤية من الخلف، ويمتلك حرية كبيرة في نقل خطاب الغير، ويماهيه مع كلامه بحيث يصبح من الصعب الكشف وتحديد الزمن المتاح له إن (الأنا الأخر) قدمها الراوي بمظاهر متعددة ولنا أن نقف مع هذه الخطاطة ونتأمل" أشكال الموصوف وألوانها وأحجامها وأبعادها وغيرها.



وبهذا فإن الموصوف الرئيس (الجبل) الذي بسط ذكره في القصيدة وسعى الشاعر إلى ترسيخه في ذهن المتلقي فقد تجلت مواصفاته بوضوح في ثنايا الأبيات"[3] ويقول أيضا:

وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأَنّه طِوالَ اللَيالي مُفَكِّرٌ في العَواقِبِ
أَصَختُ إِلَيهِ وَهو أَخرَسُ صامِتٌ فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى بِالعَجائِبِ[4]

---

[1] استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية: 123.
[2] ديوان ابن خفاجة: 48
[3] الوصف وآلياته في النصوص الأدبية" قصيدة الجبل أنموذجا: 2329 وما بعدها.
[4] ديوان ابن خفاجة: 48

هذا الراوي يقدم مسيرة تاريخية ذاتية بدأت من قوله: (وقورٍ –مطرق أو مفكر في العواقب– وهو أخرس /صامت– فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى).

أنواع الرواة: يعد الراوي عنصرا من عناصر البنية السردية لأي عمل سردي مها كان قصيرا أم طويلا ومهمة الراوي يسرد جزئيات المتن القصصي من أول كلمة حتى النقطة الاخيرة التي توضع بعد آخر كلمة في القصة، لكن الراوي تختلف طبيعته" وموقعه ورؤيته وصوته باختلاف الوظائف التي يقوم بها وبالمقدار الذي تحظى به كل منها في النص، لأن الوظائف هي نفسها العلامات التي تحدد نموذج الراوي وتضبط موقعه"[1].

وقد قسم النقاد الراوي بطبيعة موقعه ورؤيته إلى ما يزيد عن ثمانية أنواع[2] منها الراوي الظاهر والخفي، الراوي الثقة والراوي غير الموثوق، الراوي العليم، الراوي المشارك وغير المشارك، والراوي من الخارج والراوي من الداخل، والراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب، والراوي الذي يحدد مصادر معارفه، والراوي المفرد والراوي المتعدد ونحن سنقف مع ما يظهر لنا في النص الشعري، وهي على النحو الآتي:

–الراوي الظاهر: هذا النوع من الرواة له السيطرة والانتشار في الأدب العربي القديم والأدب الشعبي...بل اتخذ أشكالا متعددة وقام بأدوار مختلفة فمرة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم معبرا عن موقعه صراحة ومرة أخرى يتحدث بضمير الغائب مبرزا تفاصيل الأحداث"[3]، ولعل من أبرز وظائف الراوي **وظيفة الحكي والإخبار** حيث نجد الراوي ظاهرا هو الذي يتولى عملية السرد لنا وموقعه فيها من خلال استخدام ضمير المتكلم المشارك ومرة أخرى الراوي بضمير الغائب حيث تبدوالأحداث على أنها منظورة من الخارج فقط، أي أن لها وجودها الذاتي خارج نفس الراوي بل تبدوعلى أنها أطياف وذكريات تتراءى أو تتدفق في العقل الباطن للراوي أو لإحدى الشخصيات[4] حيث يقول:

وأرعنَ طمَّاح الذؤابة باذخٍ يطاول أعنانَ السماء بغارب

---

[1] الراوي والنص القصصي: 77.

[2] لمزيد من المعلومات ينظر، المرجع السابق: 77 وما بعدها.

[3] المرجع السابق: 79.

[4] ينظر: المرجع السابق: 129

يسد مهبَّ الريحِ عن كل وُجهه ويزْحَم ليلاً شُهبَهُ بالمناكب
وقورٌ على ظهر الفلاة كأنه طَوالَ الليالي مُفْكِرٌ في العواقب
يلوثُ عليه الغيمُ سودَ عمائمٍ لهـا من وميض البرق حمرُ ذوائب
أَصَختُ إِلَيهِ وَهو أَخرَسُ صامِتٌ فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى بِالعَجائِبِ[1]

(الراوي / الأنا) نلاحظ أن التعبير بضمير الغائب(هو) فإن ذات السارد وصورته يتواريان خلف حقيقة الخطاب السردي. ولعل استعمال ضمير الغائب (هو) "وسيلة صالحة يتوارى وراءها السار فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدوتدخله صارخاً ولا مباشراً...)"[2].

إن (الأنا) هنا تحتاج لمسلٍّ في وحدته فأنطق الجبل وبعث فيه قيمة إنسانية بالرغم من خرسه وصمته،وأضفى عليه صفات بشرية أبرزها النطق. لقد نجح حتى الآن في بعث المعاني الحزينة في الطبيعة فتحدث إليها وتحدثت إليه في صمتها وحركتها، لقد نظر الشاعر إلى الجبل من زاوية الحزن،فأبرز صفات الجبل القوية التي تؤهله للبقاء (الرعونة، الشموخ، العظمة، الوقار) ثم يضفي عليه صفة لا تناسب إلا حالة الشاعر الحزينة وهي التفكير في نهاية العمر، فالشخوص الذين حرص على استضافتهم بغض النظر عن ماهيتهم تمثل في القاتل المأجور والرجل المتعبد الزاهد الذي يخلو بنفسه بعيدا عن ضجيج البشر. وعندما نقل لنا الأحداث لم ينقلها بكل تفصيلاتها إنما إشارات تفهم من السياق والقارئ أو السامع عليه الولوج إلى داخلها وفهمها فهما سليما واستيعابها بما لا يخرجها عن سياقها، وهذه هي طبيعة التكثيف في الشعر.

وهو راو يقدم الرؤية من الخلف: يعرف بواطن الشخصية التي يحكي عنها، كالأحاسيس، وما تفكر به الشخصية، ويفصح عنه القارئ/المتلقي حيث نطالع ذلك في قوله[3]:

وأرعنَ طمَّاح الذؤابة باذخٍ		يطاول أعنانَ السماء بغارب
وقورٌ على ظهر الفلاة كأنه		طَوالَ الليالي مُفْكِرٌ في العواقب

[1] ديوان ابن خفاجة: 48

[2] في نظرية الرواية: 153. وينظر: علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد: 19

[3] ديوان ابن خفاجة: 48.

فالراوي " موقع، أو دور أو وظيفة، سلطة يجعلها الكاتب في صورة إنسان أو في صورة أي شيء آخر له وعي إنساني، هذا الإنسان أو وعيه الذي يبدوفي صورة أخرى"[1] ويتضح من وصف الراوي أنه استطاع سبر أغوار النفس حتى تحول السرد التصويري التشخيصي الذي يصور المكان من وجهة نظر الشخصية كما ينقلها الراوي العالم بكل شيء ثم يفاجئنا في نهاية التصوير التشخيصي بهذه الأسئلة التقريرية التي تجعلها حاضرا في المشهد فيقول[2]:

فَحَتّى مَتى أَبقى وَيَظعَنُ صاحِبٌ أُوَدِّعُ مِنهُ راحِلاً غَيرَ آيِبِ
وَحَتّى مَتى أَرعى الكَواكِبَ ساهِراً فَمِن طالِعٍ أُخرى اللَيالي وَغارِبِ

–الراوي المشارك: يعرف السارد بقدر ما تعرف عنه الشخصية، يصاحبها ويتبادل معها المعرفة، ولا يعرف باطنها. وقد اتخذ هذا الراوي المشارك الأسلوب الذي يعتمد فيه "سرد الأفكار والأقوال ويقل فيه الاعتماد على الأحداث إلى أقصى حد ممكن، وفي هذه الحالة تحل الهواجس وأحاديث النفس والتأملات والأحاديث محل الحدث ويغلب الجانب السيكولوجي على سائر الجوانب الأخرى ويتلاشى الزمان الفعلي للأحداث الماضية المحكية على ألسنة الشخصيات أو تقل قيمته، ولا يبقى سوى الزمان الآخر؛ زمان فيضان الشعور أو تيار الوعي بهذه الأحداث، وهو نفسه زمان السرد"[3]. لاحظ كيف شارك ضمير المتكلم (لحتُ–فأشرقتُ– جِئتُ – تَهاداني) ثم استخدم السؤال الموجه للقارئ/ المتلقي ينطلق من موقعه حيث يقول الشاعر:

بَعَيشِكَ هَل تَدري أَهوجُ الجَنائِبِ تَخُبُّ بِرَحلي أَم ظُهورُ النَجائِبِ
فَما لُحتُ في أولى المشارِقِ كَوكَباً فَأَشرَقتُ حَتّى جِئتُ أُخرى المغارِبِ
وَحيداً تَهاداني الفَيافي فَأَجتَلي وَجوهَ المَنايا في قِناعِ الغَياهِبِ[4]

هذا الراوي ظهر لنا مشاركا في الحدث " واقترب اقترابا شديدا حتى يصبح واحدا منها فإن موقعه في هذه الحالة يمتزج بمواقعها، ويصبح الذي يتحدث فيه هو عينه زمانها الذي تتحرك خلاله، وفي

(1) الراوي والنص القصصي: 8.
(2) ديوان ابن خفاجة: 49.
(3) الراوي والنص القصصي:122.
(4) ديوان ابن خفاجة:47.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

الوقت يتولى فيه الراوي فعل القص فإنه يشارك الشخصيات في صناعة الأحداث ويتزاحم معها في صراعها مع الزمن أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه"[1] ولذا عندما نتأمل عبارات(بَعَيشِكَ هَل تَدري – فَما لُحتُ في أولى المشارِقِ– فأشرَقتُ حَتّى جِئتُ) فالكاف تخاطب شخصا ماثلا وتستدرجه للحوار القصصي وفي (لُحتُ– فأشرَقتُ– جِئتُ) نجد ضمير المتكلم حاضرا يجسد الراوي في المشاركة ومن هنا نرى موقع الراوي وتموضعه في سير الأحداث ومواجهته لتلك الرياح وحيدا لا يصاحبه إلا الحسام ولا أنيس له إلا ثغور الأماني.

ب– المروي/ المحكي:

المروي: هو" مجموعة الموافق والأحداث المروية في الحكي؛ القصة(story) في مقابل "الخطاب" discourse)، العلامات الموجودة في الحكي التي تقدم المواقف والأحداث المروية في مقابل السرد"[2] وهي في النص الشعري تحكي أن الشاعر مرتحل في أصقاع الأرض دون اتجاه محدد، قاصدا الطبيعة لتسليه عن همه، فيقع ضحية لتأملها، فعيشة مضطرب مأزوم بين عصف الريح أي (هوج الجنائب) والتنقل بين الأمكنة أي (ظهور النجائب). وهي حالة نفسية وصل لها الشاعر ابن خفاجة في ظل أحداث الحياة وما مرّ به من اليأس وقلق الحياة وشبح الموت والفناء فقدمها الشاعر في صورة حكاية بطريقة سردية.

وظائف السرد:

–الوظيفة الانتباهية: "وهي إحدى الوظائف التي يمكن بها بنية أي فعل من أفعال التواصل اللفظي– يتم فيها التركيز في فعل التواصل– "على الصلة السيكولوجية بين الراوي(narrator) والمروي له(narratee)"[3]. حيث تجعل العلاقة بين السارد والمرسل إليه علاقة توجيهية؛ إذ نلحظ الخطاب المباشر من السارد حيث يوجه للقارئ بقوله:

وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ

(1) الراوي والنص القصصي:120.
(2) قاموس السرديات:120
(3) الراوي والنص القصصي: 147.

وَقُلتُ وَقَد نَكَّبتُ عَنهُ لِطِيَّةٍ سَلامٌ فَإِنّا مِن مُقيمٍ وَذاهِبِ[1]

–الوظيفة الانطباعية: فقد تجلت في السرد الوظيفة الانطباعية، فهو يعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة حيال هذه الرحلة ومسيرته الطويلة في الحياة، بل نجدها تعكس حالة نفسية لديه إذ يقول:

وَلَيلٍ إِذا ما قُلتُ قَد بادَ فَانقَضى تَكَشَّفَ عَن وَعدٍ مِنَ الظَنِّ كاذِبِ
سَحَبتُ الدَياجي فيهِ سودَ ذَوائِبٍ لِأَعتَنِقَ الآمالَ بيضَ تَرائِبِ
فَمَزَّقتُ جَيبَ اللَيلِ عَن شَخصِ أَطلَسٍ تَطَلَّعَ وَضّاحَ المضاحِكِ قاطِبِ
فَما خَفقُ أَيكي غَيرَ رَجفَةِ أَضلُعٍ وَلا نَوحُ وُرقي غَيرَ صَرخَةِ نادِبِ[2]

كما أنه قدم سيرة ذاتية لحياته الطويلة التي تتقاطع مع (الجبل) وكيف كان شاهداً على أجيال وشخوص مبهمة دون تحديد فشخص (القاتل – العابد المتبتل التائب– ومرور شخصيات مدلجة خائفة –والمسافرين الذين استظلوا به سواء كانوا بقوافل أو راكبين) شخصيات مبهمة لم يقدم لنا أي معلومات غير أنه أظهر لنا شخصية واحدة كما تلاحظها من خلال المسمى قاتل أواب –المدلج – المطي –الراكب فقال:

وَقالَ أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ
وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبِ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ[3]

–الوظيفة الانفعالية/"الوظيفة التعبيرية هي "إحدى وظائف التواصل التي يمكن على أساسها بنية وتوجيه أي فعل من أفعال التواصل(اللفظي)؛ عندما يركز فعل التواصل على المرسل (عوضا عن أي عنصر من عناصر التواصل الرئيسة) يكون لهذا الفعل "وظيفة انفعالية" وعلى نحو أكثر خصوصية، يمكن القول بأن الفقرات السردية التي تركز على الراوي هي الفقرات تحقق الوظيفة الانفعالية"[4] إذ يمثل الشاعر هنا السارد أو الراوي الموجه والمرسل حيث يقول:

[1] ديوان ابن خفاجة: 48.
[2] المصدر السابق: 47.
[3] ديوان ابن خفاجة: 48.
[4] قاموس السرديات: 57

فحتى متى أبقى ويظعن صاحب أُودع منه راحلاً غير آيب[1]

ولنا أن نطلق عليها (الوظيفة التعبيرية) فقد وفق الشاعر في طرح مضمون مناسب لقصيدته، مضمون مشحون بهاجس القلق الذي سيطر على خطى الشاعر. إذن التركيز على التشخيص بالدرجة الأولى، فالتشخيص هو بث الحياة في الأشياء التي تفتقر إلى الحياة (وجوة المنايا، ويزحم ليلاً شهبه بالمناكب، وحدثني ليل السرى، وعيون الكواكب،...).

–وظيفة التوثيق: وهي من وظائف السرد التي تميز بها النصوص طبقا لها يوثق أحد الحوافز أو أحد الملفوظات السردية– يتم تحديده–كحقيقة، أو قيمة موثقة...إن الحوافز التي يقدمها خطاب الراوي في سرد الراوي الغائب مثلا تكون عادة موثقة"[2]. فالراوي وثق في العملية السردية تلك الحقائق التي لا جدال فيها من خلال رصده للصحب الذين طوتهم يد الردى، والمسافرين والقاتل والمتعبد...إنها تمثل حقيقة ثابتة على طول الأزمنة فقال:

وَقالَ أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ
وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ
وَلاطَمَ مِن نُكبِ الرِياحِ مَعاطِفي وَزاحَمَ مِن حُضرِ البِحارِ غَوارِبي
فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى وَطارَت بِهِم ريحُ النَوى وَالنَوائِبِ
فَما خَفقُ أَيكي غَيرَ رَجفَةِ أَضلُعٍ وَلا نَوحُ وُرقي غَيرَ صَرخَةِ نادِبِ[3]

ج–المروي له:

هو ما يسمى بالقارئ/ المتلقي/ الجمهور وهو أيضا" يتمثل في الشخصيات المحيطة ببطل القصة أو أبطالها، التي تتابع – داخل العالم القصصي–حركة الاحداث ومسيرة الأزمات التي تصورها القصة. ودرجة اقتناع المروى له بالحكاية المسرودة ومدى اتفاقه أو اختلافه معها، تمثل درجة من درجات التأثير والاقتناع لدى القارئ العام، لأن المروى له يعد شاهدا على صدق الاحداث"[4].

(1) ديوان ابن خفاجة: 49.
(2) قاموس السرديات:22
(3) ديوان ابن خفاجة: 48–49
(4) الراوى: النمط والوظيفة: موقع الكتروني رابط https://www.awraqthaqafya.com/

وقد اتفقت أغلب الدراسات على النظر إلى المروي له بوصفه عنصراً عضوياً في النص السردي ذاته. حيث استعان الشاعر في الاقتصاد السردي بالوظيفة الإفهامية (الطلبية):

فحتى متى أبقى ويظعن صاحب أُودع منه راحلاً غير آيب[1]

فقد انتابه السأم والضّجر مستبطنًا نهايته- فحتى متى أبقى إذ جعل من السؤال إشارة إلى طول المقام -إلى متى يمتدُّ بي الأجل والعمر والبقاء ؟ هؤلاء الذين أودّعُ منهم كلَّ يوم مرتحلاً إلى غير رجعة"[2]. وكذلك استعان بالخبرية:

وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ[3]

الجبل وعلاقته بالمكان:

المكان: يقصد به" المكان أو الأمكنة التي فيها المواقف والأحداث المعروضة... فالفضاء يمكن أن يؤدي دورا هاما في السرد"[4] إنّ تحليل المكان في العمل الأدبي يقود إلى تحديد طبيعة الفضاء النصي فيه، لأن الفضاء أكثر شمولًا واتساعًا من المكان فهو أمكنة النص كله، إضافة إلى ذلك علاقته بالحوادث ومنظورات الشخصيات، حتى إن اقتصر العمل على مكان واحد وبدا لنا في ظاهره مغلقًا عليه، لكن بالتأمل وتدقيق النظر فيه يدلنا على أنه يمكن التمييز بين فضاءين: **الأول:" فضاء مركزي. والثاني: فضاءات فرعيه** تشكل شبكة علاقات متداخلة معقدة.

الفضاء المركزي تمثل في الجبل:

وَأَرعَنَ طَمّاحِ الذُؤابَةِ باذِخٍ يُطاوِلُ أَعنانَ السَماءِ بِغارِبِ[5]

ظهر الفلاة (مكان مفتوح)

وَلاطَمَ مِن نُكبِ الرِياحِ مَعاطِفي وَزاحَمَ مِن خُضرِ البِحارِ غَوارِبي

---

(1) ديوان ابن خفاجة: 49

(2) قراءة نقدية في بائية ابن خفاجة الوصفية: موقع إلكتروني رابط:
http://kenanaonline.com/users/Sabryyamnaa/posts/730205

(3) ديوان ابن خفاجة: 48

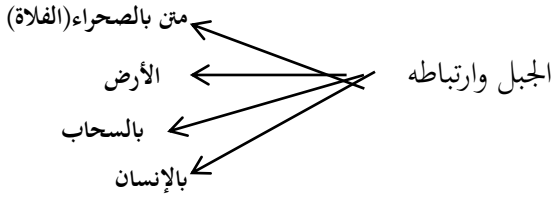
(4) قاموس السرديات: 182

(5) ديوان ابن خفاجة: 47

أماكن(خفية/غائبة) نلاحظها من خلال الأفعال التي وردت في النص (خَفقُ أَيكي) رجفة الأضلع –وَما غَيَّضَ السُلوانَ دَمعي المكان المحاجر العين

الجبل وعلاقته بالمكان: يمكن أن نقسم علاقة الجبل بالمكان إلى قسمين هما:

1-العلاقات الإيجابية: برزت تلك العلاقات من خلال علاقات متناغمة حيث تجسدت العلاقات هنا في شكل ألفاظ مثل: (مَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ –وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ–....



2- **العلاقات السلبية:** وذلك عندما يصبح المكان مثقلاً بدلالات الانغلاق والشعور بالوحشة والحزن(كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ– مُدلِجٍ – وَمُؤَوِّبٍ –طَوَتهُم يَدُ الرَدى– والضدية تظهر فيَ مَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ)

الشعور بالأسى العميق يظهر من خلال الأضداد البشرية على صعيد واحد ثم لا تلبث أن تغيب في طيات الزمان، وكم يجتمع شمل الأحبة حقبة من السنين ثم لا يلبث الموت أن يختطفهم، وعدم الاغترار بمظهر الجبل لأن بين جنبيه نفسا جائشة وقلبا خافقا، وما هديل أطياره إلا صدى آهاته ونواحه وهكذا امتلأت نفسه الصابرة حسرات على أولئك الصحب الراحلين.

الجبل وعلاقته بالزمان:

الزمن: يقصد به " مجموعة العلاقات الزمنية–السرعة– الترتيب الزمني– المسافة...إلخ– القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها بين القصة والخطاب، المروى، السرد"[1]. أما زمن السرد فيقصد به " الزمن الذي يقدم من خلال السارد للقصة ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة"[2]. لقد تداخلت علاقات المكان والزمان في النص فالجدلية لا تنتهي من التأثير فكلاهما وجه للكون وبهما يكتمل.

[1] قاموس السرديات: 198

[2] تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم: 87.

ويؤثر الزمان في المكان تأثير واضحاً بحيث يفرض هيمنته وقوته وجبروته عليه، لأن المكان غالبًا ما يقع ضحيه للزمان، كما أن أثر الزمن في عصور مختلفة قد يدمّر المكان، وقد يؤدي إلى تغيرات لكنه يظل راسخا وما سواه طوته الدنيا:

فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى وَطارَت بِهِم ريحُ النَوى وَالنَوائِبِ[1]

وفي غمرة هذا التماهي نجد أن الجبل قد اكتملت صورته الانسانية تماماً، إننا نلحظ الزمن من الأفعال (فهو يبكي- ويتحدث -ويشعر -ويسهر -ويتضرع لربه يطرق –الشهب وزمن سطوعها أو وقته- وزمن الكواكب)لكنه يترك زمن الفعل المضارع/ الحاضر ليعود بنا إلى الوراء مستخدما صيغة الفعل الماضي كما سنلاحظ ذلك بعد معرفة مفهوم **الاسترجاع**.

الاسترجاع: من الآليات التي استخدمها السارد في عملية تمطيط السرد أو هي "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، أو استدعاء حدث، أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر، أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنياً لكي تخلي مكاناً للاسترجاع"[2] فالسارد استخدم أسلوب الاسترجاع في قوله:

وَقالَ أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ
وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ[3]

إذ عاد بنا إلى أزمنة موغلة في القدم من خلال استخدام الفعل الماضي (طوتهم-طارت بهم – كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ) (كان) وكذا الفعل(مرّ) بي (قالَ) وترك الزمن الحاضر الذي يشكومنه وسبب له كل هذا الألم ثم لجأ إلى الدعاء والتضرع إلى الله (فرحماك يا مولاي)

فَحَتّى مَتى أَبقى وَيَظعَنُ صاحِبٌ أُوَدِّعُ مِنهُ راحِلاً غَيرَ آيِبِ
وَحَتّى مَتى أَرعى الكَواكِبَ ساهِراً فَمِن طالِعٍ أُخرى اللَيالي وَغارِبِ
فَرُحماكَ يا مَولايَ دِعوَةَ ضارِعٍ يَمُدُّ إِلى نُعماكَ راحَةَ راغِبِ[4]

[1] ديوان ابن خفاجة: 49
[2] قاموس السرديات: 16.
[3] ديوان ابن خفاجة: 48-49
[4] ديوان ابن خفاجة: 49

وبالنظر للنص الشعري لا يمكننا اكتشاف خرق التتابع السردي إلا من خلال سياق النص لأن السارد يقوم على عودة إلى حدث سابق وذلك لوظيفة معينة كالتفسير والتوضيح لنقطة محددة بهدف تسليط الضوء عليها من حياة الشخصية أو لما وقع لها من أحداث ذات صلة مباشرة بالقصة، ويُعدُّ الاسترجاع من التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الأدبي بحيث يقوم الراوي على كسر النمطية والرجوع إلى ماض عام يتعلق بالشخصيات ليسد بها ثغرة خلقها السرد أثناء استئناف الكلام.

فَسَلّى بِما أَبكى وَسَرّى بِما شَجا وَكانَ عَلى عَهدِ السُرى خَيرَ صاحِبِ
وَقُلتُ وَقَد نَكَّبتُ عَنهُ لِطِيَّةٍ سَلامٌ فَإِنّا مِن مُقيمٍ وَذاهِبِ[1]

ويرى جيرار جينيت أن كل استرجاع يشكل بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيًا تابعة للأولى"[2] فذكريات الصحبة بعد أن طوتهم يَدُ الردى وفارقهم جعلت السارد يعود بنا إلى الوراء.

المبحث الثالث: تقنيات السرد

تتكون تقنيات السرد من الوصف والحوار

1-الوصف: جاء في لسان العرب(وصف)" وصف: وَصَفَ الشيءَ لَهُ وَعَلَيْهِ وَصْفاً وصِفَةً: حَلَّاه، وَالْهَاءُ عِوَضٌ مِنَ الْوَاوِ. وقيل الوصف: المصدر. والصفة: الحلية، واستوصفه الشيء سأله أن يصفه"[3]

وفي الاصطلاح: (الوصف)"يتألف عادة من موضوع وكائن وموقف أو حدث موصوف ومجموعة من الموضوعات الفرعية تحدد أجزاءه"[4] وعرفه أبو هلال العسكري بقوله:" أجود الوصف

(1) ديوان ابن خفاجة: 49
(2) خطاب الحكاية:60.
(3) لسان العرب ابن منظور: مادة (وصف).
(4) قاموس السرديات: 43

ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك"[1] كما أكد ذلك ابن رشيق حين قال:" أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله السامع[2].

وفي المجمل الوصف" نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها"[3] والسرد لا يستطيع أن يتخلى عن الوصف لأنهما مترابطان بل أكثر من ذلك. ويمكن القول إنّ الوصف في الحكي يقوم **بوظفتين: الأولى:** وصف جمالي يقوم فيها بعمل تزييني "مورثة عن البلاغة التقليدية التي كانت تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب، أي كصورة أسلوبية، وتعتبره تأسيسا على ذلك، مجرد وقفة"[4] أوأنه "استراحة في مضمار السرد ويكون له دور جمالي خالص مثل دور النحت في الصروح الكلاسيكية"[5] وهدفها خلق أثر نفسي عند المتلقي، كالتشبيه والاستعارة. حيث يلاحظ أن السارد استخدمها في عدة أبيات نحو قوله:

وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأَنَّهُ طِوالَ اللَيالي مُفَكِّرٌ في العَواقِبِ[6]

وقد تمثلت الوظيفة التزيينية في البيت الشعري (كَأَنَّهُ طِوالَ اللَيالي مُفَكِّرٌ في العَواقِبِ) فجاء التشبيه بصورة الجبل وهو صامت لا يتحرك في صورة شخص يفكر في أمور الحياة وما يتبعها من أحداث ونتائج.

وتمثل التشخيص والتجسيد في كلمة(وقور) حيث صور الجبل برجل كبير يمتاز بالوقار إذ حذف المشبه(الإنسان) وترك شيئا من لوازمه وهي صفة الوقار، وكذا سمة التفكير تكون للشخص العاقل الذي يزن الأمور بميزان الحكمة والعقل قد عركته الحياة فامتاز بالحكمة والتجربة، ومما سبق يظهر لنا أن الوصف تشخيص دقيق للشيء الموصوف ونقله لنا حتى نخاله مشاهدًا أمام أعيننا فيقول:

يَسُدُّ مَهَبَّ الريحِ عَن كُلِّ وُجهَةٍ وَيَرحَمُ لَيلاً شُهبَهُ بِالمَناكِبِ
يَلوثُ عَلَيهِ الغَيمُ سودَ عَمائِمٍ لَها مِن وَميضِ البَرقِ حُمرُ ذَوائِبِ

---

(1) كتاب الصناعتين: 145.

(2) العمدة في صناعة الشعر ونقده: 2/ 295.

(3) معجم السرديات: 472

(4) الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية: 4

(5) الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية: 4

(6) ديوان ابن خفاجة: 47

أَصَختُ إِلَيهِ وَهو أَخرَسُ صامِتٌ فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى بِالعَجائِبِ[1]

الوظيفة الثانية: تفسيرية رمزية تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة، وعنصرا أساسيا في العرض، أي أن يكون في الوقت نفسه سببا ونتيجة "[2]:

وَحيداً تَهاداني الفَيافي فَأَجتَلي وَجوهَ المَنايا في قِناعِ الغَياهِبِ
وَلا جارَ إِلّا مِن حُسامٍ مُصَمَّمٍ وَلا دارَ إِلّا في قُتودِ الرَكائِبِ
وَلا أُنسَ إِلّا أَن أُضاحِكَ ساعَةً ثُغورَ الأَماني في وُجوهِ المَطالِبِ
فَمَزَّقتُ جَيبَ اللَيلِ عَن شَخصِ أَطلَسٍ تَطَلَّعَ وَضّاحَ المَضاحِكِ قاطِبِ
أَصَختُ إِلَيهِ وَهو أَخرَسُ صامِتٌ فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى بِالعَجائِبِ[3]

نلاحظ أن الوصف في هذا المقطع يؤدي **وظيفة تفسيرية**، رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي، وهذا الوصف يقتضي من السارد عادة انقطاع الصيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. وعليه "فالسرد لا يمكن أن يوجد بمعزل عن الوصف"[4]، فالسارد يعمد للوصف في الحالات التي يكون التعبير الوصفي يهدف إلى تقديم ملامح الشخصية والحالة النفسية والأمكنة. فنجد في العبارات (وَحيداً تَهاداني الفَيافي- وَلا أُنسَ إِلّا أَن أُضاحِكَ ساعَةً ثُغورَ الأَماني - فَمَزَّقتُ جَيبَ اللَيلِ عَن شَخصِ أَطلَسٍ- أصخت إليه وهو أخرس صامت) ثم ينصت الشاعر إلى ما سيلقيه الجبل عليه أو الشيخ الوقور المعمّم فينطلق لسانه، فالوصف تمثل في كونه أنه (الأخرس الصامت)، ليُحدِّثَه في ليل السُّرى، أي: خلال مروره به ليلاً، بأحاديث عجيبة وحكم مدهشة. ففي الاستعارة صورة تشخيصية مجسدة لحال الرجل الوقور الذي مرّ بتجربة

2-الحوار: إن الحوار بمفهومه الضيق للكلمة "هو شكل من أشكال التفاعل اللفظي، وإن يكن أهم هذه الأشكال. لكن يمكن لنا أن نفهم الحوار فهما أكثر اتساعا، عانين به أكثر من كونه ذلك

[1] ديوان ابن خفاجة: 48
[2] طرائق التحليل السرد الأدبي: 77.
[3] ديوان ابن خفاجة: 47-48
[4] البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية: 101.

التواصل اللفظي المباشر الشفاهي بين شخصين، بل كل تواصل لفظي مهما كان شكله يمكن القول أن كل تواصل لفظي، أو تفاعل لفظي يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار"[1] ويُعد الحوار ركيزة أساسية من مكونات الفن القصصي، ويظهر كثيرا في الشعر العربي القديم والحديث.

الحوار في اللغة: الحَوْرُ: أي الرجوع عن الشيء وإلى الشيء حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارا وحؤورا رجع عنه وإليه. والمحاورة: المجاوبة. والتحاور: التجاوب"[2]. وفي كتاب العين الحور قوله:" الرجوع إلى الشيء وعنه"[3] والحاء والواو والراء ثلاثة أصول: أحدها لون، والآخر الرجوع، والثالث أن يدور الشيء دورا"[4]" حاور –صاحبه جاوبه وراجعه الكلام"[5] ويقصد بالمحاورة: المجاوبة ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم"[6]

وفي الاصطلاح: نعني به تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر، إذ إن الحوار "نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص، على الإرسال والتلقي"[7]. إن الحوار يخلق بيئة نفسية يعمد إليها المبدع لأنها " بنية تواصلية حاضرة تمد جسورا بين الماضي والمستقبل، أو بين الكينونة والهوية أو بين الذات والآخر، فالكائن البشري ذاته غير متجانس ولا يملك لغة وحيدة بل هو لا يوجد إلا في حوار؛ لأن في داخله يوجد الآخر. ومن ثم أن ندرك الآخر خارج غيرته، أي خارج العلائق التي تربطه بالآخر"[8]. **والحوار بطبيعته ينقسم إلى قسمين: الأول**: الحوار الذاتي المباشر. والثاني: الحوار غير المباشر. وهذا التقسيم يقودنا إلى أن الحوار السردي جاء على نمطين حوار خارجي وآخر داخلي:

---

(1) المبدأ الحواري: 94

(2) لسان العرب: 217/4، 221.

(3) كتاب العين: 370/1

(4) معجم مقاييس اللغة:1/ 116.

(5) المعجم الأدبي: 91.

(6) تاج العروس:108/11

(7) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 78.

(8) الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية: 14

أولاً: الحوار الخارجي: هذا النمط جاء ليؤدي بناء فنيا للحدث وهذا يعكس الوعي لدي المبدع وهو حوار مباشر تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشر إذ ينطلق من قول الشاعر:

بَعَيشِكَ هَل تَدري أَهوجُ الجَنائِبِ تَخُبُّ بِرَحلي أَم ظُهورُ النَجائِبِ

إذ جاء أسلوب الاستفهام على لسان الراوي ليثير في ذهن المتلقي هذا التساؤل، وهنا تظهر قدرة منتج النص على الوصول بهذه الآلية إلى عالم القارئ/ المتلقي بهدف خلق عملية التواصل والتفاعل لمشاركته عما يختلج نفسه من مشاعر وهو وحيد. هذا السؤال الموجه للمخاطب يريد أن يوسع دائرة الحوار إلى خارج الحدود الفنية وجعل من الخطاب قريبا من المتلقي وقد "وظفه في تطور الأحداث والإبلاغ عنه"[1] كذلك أراد الكشف عن ملامح الشخصية معبرة بصدق عن أفكارها ومشاعرها فقال:

يَسُدُّ مَهَبَّ الريحِ عَن كُلِّ وُجهَةٍ وَيَرحَمُ لَيلاً شُهبَهُ بِالمَناكِبِ
وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأَنَّهُ طِوالَ اللَيالي مُفَكِّرٌ في العَواقِبِ
يَلوثُ عَلَيهِ الغَيمُ سودَ عَمائِمٍ لَها مِن وَميضِ البَرقِ حُمرُ ذَوائِبِ[2]

إن طبيعة الحوار هنا تركزت على رسم الشخصية فالضخامة والعظم فهو(يسد مهب الريح–ويزحم بالمناكب–وقور–مفكر–السحاب وقد تكون بمثابة العمامة التي توضع على الرأس–ولون تلك العمائم)كل الصفات تكشف عن حالته النفسية وشعوره الداخلي، وتطور هذه الشخصية لتتمة الحدث. وقد استعمل السارد هذا النوع من الحوار في قوله:

أَصَختُ إِلَيهِ وَهو أَخرَسُ صامِتٌ فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى بِالعَجائِبِ
وَقال أَلا كَم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ وَمَوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ[3]

والراصد لحركة الكلام المتبادل بين السارد والمسرود له نجد أنه استخدم صيغا تتمثل في الأفعال والضمائر التي تكشف تناوب الحوار: (أصختُ إليه–فحدثني–وقال ألا كم–كنتُ ملجأ–موطن أواه) فهذا الحوار قائم على المستوى الشعري على وصف الحالة في مخاطبة المتلقي/ القارئ.

---

(1) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية: 57.
(2) ديوان ابن خفاجة: 48.
(3) المصدر السابق: 48.

ثانيا: الحوار الداخلي: هو" الصيغة التنفيذية الشاملة لقصة تيار الوعي، ذلك أن الكاتب يسعى إلى إقامة حوار مستمر فياض ينبع من ذهن الشخصية عبر وسائل مختلفة أهمها المونولوج والارتجاع الفني والتخييل والمناجاة النفسية"[(1)] ويذهب حسن بحراوي إلى القول بأنه حوار داخل الشخصية ومجاله النفس أوباطن الشخصية ويقدم هذا النوع المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي [(2)].

وقد تمثل من خلال عمل الليل والنهار والزمن في فقدان الحياة الصحب والأحباب وتداول الأمم واندثارها.

فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى وَطارَت بِهِم ريحُ النَوى وَالنَوائِبِ
فَما خَفقُ أَيكي غَيرَ رَجفَةِ أَضلُعٍ وَلا نَوحُ وُرقي غَيرَ صَرخَةِ نادِبِ
وَما غَيَّضَ السُلوانَ دَمعي وَإِنَّما نَزَفتُ دُموعي في فِراقِ الصَواحِبِ[(3)]

وهنا تتجلى الحالة النفسية في الكشف عن لحظة الضجر والسأم عندما طرح السارد هذا السؤال:

فَحَتّى مَتى أَبقى وَيَظعَنُ صاحِبٌ أُوَدِّعُ مِنهُ راحِلاً غَيرَ آيِبِ
وَحَتّى مَتى أَرعى الكَواكِبَ ساهِراً فَمِن طالِعٍ أُخرى اللَيالي وَغارِبِ

ولعل السارد هنا يبحث عن الخلاص المستحيل في ظل طول البقاء فكل من حوله- طَوَتهُم يَدُ الرَدى-رحلوا أو فارقوا الحياة.

كما نلحظ أيضًا أن السارد قد عاد للحوار مجددًا عن طريق هذه التساؤلات عن مدة البقاء ثم طرح أمثلة على ذلك في كل مَنْ مرّ به من الصحب رحلوا أو ودعوا الحياة وتركوه وحيدا إنه يسعى ويهدف من كل ذلك إلى إقناع المتلقي بمصير الرحيل دون تأجيل فقد بلغ به السأم مبلغًا لا يطاق وهو بهذا يقدم الحجة والبرهان التي لا مراء فيها اللحاق بمن ودعهم. وهو هنا يحاول محاولةً يائسة أن

(1) الحوار القصصي: 108وما بعدها.
(2) ينظر: بنية الشكل الروائي: 166
(3) ديوان ابن خفاجة:47.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

يقدم مظهرًا آخر من خلال تعبه في رعاية النجوم ومسامرته لها ما تعاقب الليل والنهار، عسى أن يحقق الصدق بشكل أكثر موضوعية فيما ذهب إليه.

الخاتمة: خلص البحث من القراءة في النص الشعري لابن خفاجة الآتي:

1-أن الشاعر أبدع في المزج بين النص الشعري في مساقه الطبيعي والأسلوب السردي فكان أكثر انسجامًا وأُلفة وهو ما تحقق بين القصيدة الشعرية وأبنية السرد وعناصره لأسباب تعود للغة الشاعر التي حولت الموضوع الوصفي الواعي في القصيدة إلى عالم تخيلي توافرت فيه العناصر السردية.

2- ظهر لنا من خلال القراءة للنص الشعري تداخل الأجناس الأدبية قديما وحديثا على المستوى الإبداعي والنقدي فالقصة الشعرية تمتلك حضورها في تراثنا الشعري إذ تجمع تقنية الشعر والسرد معا.

التوصيات:

-دراسة الخلط بين الأجناس الأدبية في أدبنا العربي شعرا ونثرا.

- الوقوف على تداخل الأجناس الأدبية، وكشف الحدود فيما بينها مع تحديد المعايير لكل جنس.

المصادر والمراجع:

-المصادر:

- ديوان، ابن خفاجة، تحقيق: عبد الله سنده، دار المعرفة، -بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

المراجع:

إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ، ط2، 2000م.

الإبراهيم، ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة-، 2011م

الأشقر ، عزيز، توظيف الموروث الجاهلي في (قصيدة الجبل) لابن خفاجة الأندلسي – دراسة تناصيّة– بيروت– لبنان، أرواق ثقافية مجلة الآداب والعلوم الإنسانية السنة الثانية، العدد السادس، 2020م موقع إلكتروني https://www.awraqthaqafya.com/

بارت، رولان، وآخرون، طرائق التحليل السرد الأدبي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1991م.

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، بيروت، الناشر: المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م.

البخاري، مُحَمَّد بن إسماعيل بن إبراهيم ، الجامع الصحيح، تقديم وتحقيق وتعليق: عبد القادر شيبة الحمد، نشر شبكة الألوكة، ط1، 2008م.

برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003م.

بعيطش، يحيى، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية، الجزائر، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 8 ، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكره.

بو عزة، مُحَمَّد ، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الجزائر، الدار العربية للعلوم، طبعة1، 2010م.

تودوروف، تزفيتان، وباختين، ميخائيل، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996م.

جينيت، جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة مُحَمَّد معتصم، المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة: مُحَمَّد معتصم وآخرون، الجزائر، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط: الثانية، 1997م.

جينيت، جيرار، عتبات، ترجمة: عبدالحق بلعابد، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م

خلاف، بسمة ، الوصف وآلياته في النصوص الأدبية" قصيدة الجبل أنموذجا،الجزائر، شبكة المؤتمرات العربية، (د.ت.ط).

رمضان، شيروان، شعرية البداية النصية في رواية(سبايا سنجار) لسليم بركات، مجلة قلمون للدراسات والأبحاث الفكرية والاجتماعية والسياسية، تصدر عن مركز حرمون للدراسات المعاصرة، العدد الثامن نيسان/أبريل/2019م.

الزبيدي، مُحَمَّد مرتضى الحسني، تاج العروس، تحقيق عبد الكريم العزباوي، الكويت، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعلام الكويت،(د.ط)، 1972م.

زيتوني، لطفي، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، لبنان، دار النهار للنشر، لبنان، ط1 ، 2002م.

الشمالي، نضال مُحَمَّد فتحي، الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية–زياد قاسم أنموذجا، الجزائر، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد33، العدد1، 2006م.

الشهري، ظافر، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ، 2004م.

الطالب، عمر، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، بيروت ، لبنان، دار العودة، 1971م.

عاتي، علي يوسف، عتبات الفضاء المكاني وتحولاته في مأساة واق الواق لمحمد الزبيري، دراسة سيمائية، السعودية، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، عدد: 15، إبريل2026م

عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1984م.

عبدالسلام، فاتح، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م.

العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تح/ علي البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل ابراهيم، بيروت، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1952م.

علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني –ط1، 1985م.

ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ، تحقيق: عبدالسلام هارون، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر، 1979م.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، ، تحقيق، عبدالحميد هنداوي، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 2003م.

القاضي، مُحَمَّد، وآخرون، معجم السرديات، لبنان، مكتبة الأدب المغربي، دار الفارابي، ط1، 2010م.

القيرواني، ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2 ، تح/محي الدين عبدالحميد، بيروت، دار الجيل، 1986م.

الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، القاهرة، دار النشر للجامعات، ط2، 1996م.

لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط3، 2003م.

مانفريد، يان، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، سورية، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد240، 1998م

المري، نورة مُحَمَّد بن ناصر، البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، السعودية، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، 2008م.

مصطفى، إبراهيم، وآخرون المعجم الوسيط، مصر، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م.

مفتاح، مُحَمَّد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية النصّ، الدار البيضاء، المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985م.

ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة (د.ت.ط).

وادى، طه، الراوى: النمط والوظيفة، قطر، مجلة الجسرة الثقافية تصدر عن نادي الجسرة الثقافي، موقع إلكتروني http://aljasra.org/archive/cms/?p=2640

يقطين، سعيد، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، بيروت، المركز الثقافي، ط 1، 1997م.

.

مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الرابع عشر- ذو القعدة 1444هـ- يونيو 2023م
ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

تجليات الموقف النقدي في الخطاب الشعري عند أبي العلاء المعري، اللزوميات نموذجًا

أيمن علي جاسر القبيسي (*)

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة العلاقة بين المواقف النقدية عند أبي العلاء وخطابه الشعري، وكيف تشكلت هذه الرؤية النقدية في اللزوميات، وما مدى تمثلها شعريًا عند المعري.

لقد جمع المعري في مؤلفاته بين التأليف الأدبي شعرًا ونثرًا والممارسة النقدية، فجاءت نظراته النقدية وممارسته التطبيقية موزعة في مؤلفاته الأدبية، وفي شروحه لنصوصه ونصوص الشعراء الآخرين الذين تصدى لدراسة شعرهم وتحقيقه.

وصل الباحث في دراسته إلى نتائج يمكن أن تكون مدخلا لدراسات في فضاءات أرحب، ومن تلك النتائج أن خطاب اللزوميات جاء نتيجة لفكر نقدي امتد عبر كثير من المؤلفات الأدبية والنقدية، بعد أن مر بتحولات، وتعرض لمراجعات، كانت خلاصتها الوصول إلى هذا النموذج الشعري المختلف، فرؤية المعري لطبيعة الشعر، وموقفه من المتلقي، وتبنيه لدراسة الأسلوب، فضلًا عن موقفه الأخلاقي من الشعر وأنساقه ووظائفه، كل ذلك جاء ممثلًا في الخطاب الشعري للزوميات.

الكلمات المفتاحية: المعري، أبو العلاء، اللزوميات، لزوم ما لا يلزم.

Manifestations of Criticism in the Poetic Discourse of Abi Al-‘Alaa` Al-Ma’arry

Al-Luzuumiyyaat as a Case Study

Abstract

This research aims to study the relationship between Abi Al-‘Alaa` Al-Ma’arry’s critical attitudes and his poetic discourse, and the formation of this critical vision in his poetry collection (*Al-Luzuumiyyaat*) and the extent poetic representation of the poet. In his writings, Al-Ma’arry combined literary

(*)باحث في مرحلة الدكتوراه بجامعة الملك خالد.aaq1982@hotmail.com

composition in the form of poetry, prose, and critical practice. His critical views and applied practice were distributed in his literary writings, and in his annotations of his writings and the writings of other poets who he defied their poetry and achieved that.

In this study, the researcher reached results that can serve as an introduction to studies in broader realms, and among those results is that Al-Ma'arri's discourse in his poetry collection (*Al-Luzuumiyyaat*) is the outcome of critical thought that protracted in many of his literary and critical writings, after it has gone through transformations, and was subjected to reviews, and as a result, achieving this different poetic model. For Al-Ma'arri's vision of the nature of poetry, his attitude towards the recipient, and his adoption of the study of style, as well as his moral stance on poetry, its patterns, and its functions was depicted in the poetic discourse of (*Al-Luzuumiyyaat*).

Keywords: Al-Ma'arri; Abi Al-Ala; Alluzomiat; Luzoom maa laa yalzam.

مقدمة:

يهدف هذا البحث إلى دراسة العلاقة بين الرؤية النقدية والخطاب الشعري عند المعري، من خلال الوقوف على منهجه النقدي في مؤلفاته المختلفة، وتتبع أثر تلك المواقف ومدى حضورها في ديوانه "اللزوميات".

وقد كان اختيار اللزوميات بوصفها خلاصة التجربة الشعرية عند المعري، والنموذج المختلف في شعره، والكتاب الذي أثار جدلًا كبيرًا بين المعري ومؤيديه من جهة، وخصومه ومنتقديه من جهة أخرى.

إن اللزوميات لا تشكل تحولًا في خطاب أبي العلاء الأدبي فحسب، بل تتجاوزه لتمثل نقطة اختلاف في مدونة الشعر العربي القديم، في شكلها وموضوعها على حد سواء، وقد كانت وما تزال مثارًا للكثير من الجدل، ومحفزًا للعديد من الدراسات، وفي كل مرة تتعرض فيها للدراسة تتكشف فيها جوانب تثير الباحثين نحو مزيد من الدراسة والتحليل.

وبما أن المعري لم يكن شاعرًا فحسب، بل أديبًا وناقدًا على مستوى يمكّن من تصنيفه في كل مجال من تلك المجالات، فإن سؤال البحث الذي يسعى إلى مقاربته هنا هو: هل نجد في نقد المعري ما يفسر ذلك التحول الذي أنتج هذا الخطاب الشعري المختلف؟

على أن ما يمكن أن نستنتجه من هذا البحث لا يدفعنا إلى القول بضرورة تطابق الرؤية النقدية والإنتاج الأدبي عند الأديب الواحد مطلقًا، فالشعر له طبيعة تختلف عن طبيعة الممارسة النقدية، ولكننا إزاء خطاب يفترض البحث فيه درجة من الانسجام، كانت محفزًا لإثارة هذا السؤال، ومحاولة الوصول إلى مقاربة مقبولة علميًا، قد تكون مفتاحًا للدخول إلى خطاب المعري، الذي يصعب على كل باحث ادعاء الإحاطة به فهمًا وتفسيرًا، فهو كان وما يزال خطابًا مختلفًا منفتحًا على التأويل، قابلًا للقراءة من زوايا متعددة، وما العدد الكبير من الدراسات التي تناولته أو خُصصت لدراسة جزء منه إلا دليلًا على هذه القابلية، وذلك الاختلاف.

1- حد الشعر/ غياب القافية:

في سبيل الوصول إلى فهم لرؤية المعري النقدية كان أول لافت للانتباه هو تعريفه للشعر، فقد عرف أبو العلاء الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون، تقبله الغريزة على شرائط"[1]، وإذا ما قارنا هذا التعريف بتعريفات الشعر المشهورة عند العرب – مثل تعريف قدامة بن جعفر: "الشعر كلام موزون مقفى، يدل على معنى"[2]– فإن أول ما يثير الأسئلة في تعريف أبي العلاء هو غياب القافية.

يمكن أن يُفسر إهمال أبي العلاء ذكر القافية في تعريفه تفسيرات كثيرة، أحدها أن إغفاله لها يدل على رؤية تجعل القافية جزءًا من البناء الصوتي المشترط في الشعر، الذي وصفه أبو العلاء بـ"الوزن"، وقد يفسر من جهة أخرى بأنه تمييز للشعر عن النثر المسجوع، الذي كان شائعًا في كتابات المعري وغيره من الكتاب في عصره.

أما الاحتمال الذي يتصل بمبحثنا – في العلاقة بين النقد واللزوميات– فهو أن القافية عند أبي العلاء ليست عنصرًا ثابتًا في الشعر كسائر العناصر الأخرى التي وردت في التعريف، وذلك يعني أن القافية عنده هي مجال من المجالات التي يمكن أن يطرأ عليها التغيير والتجديد، وبذلك تصبح

(1) رسالة الغفران: 251.
(2) نقد الشعر: 64.

القافية أحد عناصر الإبداع الأسلوبي عند الشاعر اختياريًا، وليست شرطًا ملزمًا يمكن تجاوزه عند تناول الإبداع الشعري بالنقد.

ومما يؤيد ما ذهبنا إليه أن القافية جاءت عنوانًا لديوان اللزوميات، وذلك عبر إعلان عن شكل جديد في إعمالها شعريًا من خلال لزوم ما لا يلزم.

وقد خص أبو العلاء القافية بمقدمة طويلة في اللزوميات، بدأها بقوله: "وجمعت ذلك كله في كتاب لقّبته (لزوم ما لا يلزم). ومعنى هذا اللقب أن القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت. ولها أسماء تعرف، وسأذكر منها شيئًا، مخافة أن يقع هذا الكتاب إلى قليل المعرفة بتلك الأسماء"[1].

ثم بدأ بعد ذلك بعرض أحوال القافية، مستشهدًا بأبيات من الشعر في عصور مختلفة، مبينًا مدى حضور كل حال منها في أشعار العرب، موضحًا الغالب في الاستعمال، والنادر فيه، معلقًا بافتراضات حدوث مالم يجد له شاهدًا[2].

ومن الملفت للنظر في هذه المقدمة أن أبا العلاء بعد أن فصَّل الحديث عن القافية، ختم المقدمة باعتذار عن ما قد يجده القارئ من الضعف في هذا الديوان، ولكن هذا الضعف المحتمل لن يكون نتيجة لما تكلّفه الشاعر من لزوم ما لا يلزم من القوافي- وهذا هو المنتظر بعد عرض أحوال القوافي- بل إن الضعف مرده إلى موضوعات اللزوميات الشعرية وهي العظات والعبر والإيمانيات، يقول المعري: "وأضيف إلى ما سلف من الاعتذار أن من سلك في هذا الأسلوب ضعُف ما ينطق به من النظام، لأنه يتوخى الصادقة، ويطلب من الكلام البرّة، ولذلك ضعُف كثير من شعر أمية بن أبي الصلت الثقفي ومن أخذ في فرّيه من أهل الإسلام..."[3].

ومما يمكن استنتاجه من هذا الاعتذار أن أبا العلاء يرى أن هذا الشكل المستحدث في بناء الديوان على أحرف الهجاء، وتكلف بناء القافية على لزوم ما لا يلزم لن يكون سببًا للضعف، بل هو شكل من الإبداع غير المسبوق أنتجته قدرة لغوية، وذاكرة شعرية، لا يمكن أن تضعُف أمام هذا

(1) شرح لزوم ما لايلزم لأبي العلاء المعري: 6.

(2) انظر: المرجع السابق: 6-50.

(3) شروح لزوم ما لا يلزم: 50.

التحدي. وكأنه يقول إن التفوق في هذا الجانب مسلّم به أما الضعف فهو نتيجة لضعف تلقّي الموضوع الشعري الذي ينحو إلى الأخلاق والقيم، ويبتعد عن المألوف من الشعر وأغراضه.

بناء على ما سبق، يمكن القول إن رؤية أبي العلاء النقدية المتعلقة بالقافية، جاءت ممثلة في ديوان اللزوميات، إذ ظلت في خطابه الشعري في هذا الديوان عنصرًا أسلوبيًا فنيًا، يتجاوز حدود الضرورة إلى الاختيار، فكان حضورها مختلفًا يجسّد تلك الرغبة التي عبّر عنها المعري في بيته المشهور:

وإني وإن كنت الأخير زمانه لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل[1]

2- الموقف من المتلقي/ سلطة القارئ وسلطة المؤلف:

إذا أردنا تحديد موقف المعري من المتلقي فإن السبيل إلى ذلك يوجب النظر في خطابين متجاورين يكشفان عن تلك الرؤية النقدية؛ الأول: خطاب شروح المعري لأشعار غيره، والثاني: خطاب شروحه لأشعاره.

اعتنى المعري بشرح نصوصه والتعليق عليها، والدفاع عنها، كما اعتنى كذلك بشروح غيره من الشعراء ممن سبقوه وكانوا مثار جدل نقدي ألِّفت في شأنه الكتب، وهم أبو تمام والبحتري والمتنبي. فأما شروحه لمتونه الشعرية فهي في المجمل تدور حول ديوانيه الشعريين اللذين يمثلان مرحلتين شعريتين مختلفتين؛ سقط الزند، ولزوم ما لا يلزم.

في الخطابين نجد من المشتركات ما يمكن من خلالها مقاربة موقف أبي العلاء المعري من المتلقي. وسيكون ذلك بالوقوف على عدد من المظاهر والنصوص التي تعين على ذلك الفهم، ويمكن أن نجملها في ثلاثة مظاهر: العنونة، والمقدمات، والشروح.

تثير ظاهرة العنونة عند المعري العديد من التساؤلات حول وظيفة العنوان في مؤلفاته، وقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالعنوان بوصفه نصًا موازيًا "يهيئ القارئ إلى ممارسة قرائية محددة، ويحد من امتداد التأويل، ويضيق مجال الاحتمالات الدلالية للنص"[2].

في شروح المعري لأبي تمام والبحتري والمتنبي يُظهر العنوان رغبة من المؤلف في توجيه القارئ نحو حكم مسبق على كل شاعر من هؤلاء، والعنوان عند المعري لا يحيل مباشرة إلى هذا التوجه، بل إنه

---

[1] شروح سقط الزند: 525.

[2] إغواء العتبة: عنوان القصيدة وأسئلة النقد: 732.

يستخدم حيلة لغوية صيغت بإحكام لتمنح العنوان بعدًا سيميائيًا يؤدي هذا الدور. ففي "ذكرى حبيب" الذي يشرح فيه المعري أبا تمام يمكن ملاحظة أن العنوان يحيل إلى موقف إيجابي من أبي تمام، فاستخدام كلمة (ذكرى) يعطي إيحاء بذلك الموقف خصوصًا حين قُرن بكلمة (حبيب) التي تعطي معنى أوليًا بأن المقصود هو حبيب بن أوس (وهو اسم أبي تمام)، ومن جهة أخرى تشير إلى موضوع الحب الذي يعني هنا الإعجاب بشعره، وهذا العنوان –كما هو معلوم– يتناص مع مطلع معلقة امرئ القيس " قفا نبك من ذكرى حبيب"، ما يعطي دلالة إضافية بالحزن على فقد شاعر كأبي تمام.

وعلى العكس مما سبق، نجد في عنوان شرح أبي العلاء لديوان البحتري علامة تكشف عن موقف سلبي من الشاعر، فقد جاء العنوان بهذه الصيغة "عبث الوليد"، وفي هذه التسمية "تعبير موحٍ واختيار لطيف، فيه من التورية ما يسمح بتناسل المعاني واطرادها، فالوليد هو اسم الشاعر أبي عبادة البحتري، كما يحيل في الوقت نفسه على تشاكل معنوي يراد به المولود والصبي على وجه الحقيقة. وانطلاقًا من هذا الفهم تكون العلاقة في عنوان أبي العلاء بين الوليد الذي يراد به البحتري، والوليد الذي يراد به الصبي علاقة شبهية وإيقونية"[(1)]، كل ذلك يمكننا من القول إن أبي العلاء اتخذ موقفًا سلبيًا من شعر البحتري دفعه إلى تسمية الكتاب بهذا الاسم، وأراد توجيه القارئ نحو هذا التوقع بأن ما سيقرؤه ما هو إلا عبث أشبه بعبث الصبي الصغير، إضافة إلى وصف هذا الشعر في الكلمة الأولى بـ"عبث" الذي يحيل على دلالة سلبية. على أن غاية الكتاب ليست نقد شعر البحتري، إذ نقرأ عند ابن العديم في وصف هذا الكتاب: "وكتاب تعلَّق بشعر أبي عبادة البحتري، يعرف بـ "عبث الوليد"، وكان سبب وضعه أن بعض الرؤساء، وهو أبو اليمن المسلم بن الحسن بن غياث الكاتب الحلبي النصراني، وكان صاحب الديوان بحلب، أنفذ إليه نسخة من شعر أبي عبادة البحتري، ليقابل له بها، فأثبت ما جرى من الغلط، ليعرض ذلك عليه، وبعض الغلط من الناسخ، وبعضه من البحتري"[(2)]، ويُفهم من هذا النص أن الغرض من الكتاب تصحيح نسخة من الديوان وليس نقده فنيًا.

أما شرحه للمتنبي فقد جاء بعنوان "معجز أحمد" منتهجًا الأسلوب نفسه في التورية واللغز، فقراءة هذا العنوان ممن لا يعرف الكتاب ستحيله إلى المعجزة النبوية، وهذا المعنى القريب، فاختيار

(1) النص وتفاعل المتلقي في أدب المعري: 83–84.

(2) تعريف القدماء بأبي العلاء: 541.

لفظة "معجز" وإضافتها إلى الاسم "أحمد"- وهو اسم المتنبي أحمد بن الحسين- و"أحمد" هو أحد أسماء النبي ﷺ تكشف عن موقف تمجيدي من المتنبي وشعره، فالكتاب جاء في مجمله مدافعًا عن المتنبي وقدرته الشعرية، ومقدمًا بعنوان يرفع مرتبة شعر المتنبي إلى مستوى الإعجاز. ويمكن للمقارنة بين اختيار العنوان في كل نموذج من الثلاثة المتنبي وأبي تمام والبحتري أن يعطي دلالة واضحة لموقف المعري من الجدل الذي دار حول ما يمثله البحتري من التزام بأصول الشعرية العربية الكلاسيكية، وما يمثله أبو تمام والمتنبي بعده من تجاوز لتلك الأصول. كما يمكن أن يفهم من تلك العنونة – فضلًا عن المتون التي سيأتي الحديث عنها- الرغبة في توجيه المتلقي نحو حكم مسبق على كل شاعر من هؤلاء الشعراء.

أما الظاهرة الأهم في خطاب أبي العلاء المعري فهي ظاهرة شروحه لمتونه الأدبية، وهي ظاهرة تستحق القراءة ومحاولة الفهم. وتثير سؤالًا حول وظيفة هذه الشروح وعلاقتها بهذا المبحث الذي يدرس الموقف من المتلقي.

قد لا نجد في أدباء العرب على مر العصور أديبًا اعتنى بشرح نصوصه كأبي العلاء، إذ لو سردنا قائمة بما ذكرته المصادر من آثاره لوجدنا أن كثيرًا من تلك المؤلفات يتبعه أبو العلاء بمؤلف شارح، يمكن أن نعده نصًا موازيًا للنص الأصلي.

المؤلفات الشارحة التي نقلتها لنا المصادر كثيرة، وقد تختلف من مصدر إلى آخر، ومن تلك المؤلفات: كتابي السادن وإقليد الغايات، وهما في شرح كتاب الفصول والغايات. وكتاب شرح خطبة الفصيح في شرح غريب كتاب خطبة الفصيح. وكتاب لسان الصاهل والشاحج في تفسير كتاب الصاهل والشاحج. وكتاب خادم الرسائل في تفسير ديوان الرسائل. وكتاب ضوء السقط في تفسر سقط الزند. أما اللزوميات فأتبعها بثلاثة كتب هي: راحلة اللزوم، وزجر النابح، ونجر الزجر[1].

إن مما يمكن فهمه من هذه الظاهرة أن أبا العلاء كان منذ بدء تجربته في الكتابة ينظر إلى المتلقي نظرة التجاهل والتجهيل؛ فأما التجاهل فيدل عليه أن النص الأول (النص الأصلي) لم يستحضر متلقيًا قادرًا على الوصول إلى دلالات مقبولة من النص، هذا الاعتقاد لدى المعري جعله

[1] انظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي: 327-334.

يقدم على وضع شرح موازٍ للنص، يفسر ما يظن المؤلف أنه قد يشكل على المتلقي، وهذا تجهيل للمتلقي، وتأكيد لعدم قدرته على فك رموز النص، وفهمه بالمستوى الذي أراده له منشئه.

لقد أبان المعري من خلال تأويله لما أبدعه على حقيقة مفادها أن الذات القارئة التي قصدها بـ(نصه) حين الظهور الأولي، لم تكن قادرة على الاستجابة لأفق الأسئلة الكامنة (في النص)، إذ كان المعري يشكك في القدرات التأويلية والخلفية المرجعية التي اكتسبها ذلك القارئ المفترض[1].

تذهب بنا هذه القراءة إلى القول بأن النص الأصلي كُتب ليثبت عجز المتلقي، أما الشرح فكانت وظيفته توجيه المتلقي وتضييق مساحة العجز عنده، ليصل إلى المعنى الذي يريد له المؤلف أن يصل إليه.

يمكن القول إن المعري تحول إلى قارئ متحكم في قراءة ما أنشأه، فقد منح نفسه سلطة تفقد قراءة إبداعاته الحرية، ذات سنن ومضمون محددين سلفًا[2].

وقد نجد لهذ الموقف من المتلقي ما يؤكده في نصوص متفرقة من أدب المعري، فنجده تارة يشير إلى أن ما يقوله بوضوح هو من المحال، بعكس ما يقوله على وجه اليقين الذي يأتي همسًا:

إذا قلت المحال رفعت صوتي وإن قلت اليقين أطلت همسي[3]

والسؤال هنا هو: كيف سيميز قارئه المقاطع التي يرفع فيها صوته، وتلك التي يقنع فيها بالهمس؟[4]

والجواب سيكون بناء على ما تقدم: أن القارئ سيظل محتاجًا إلى المعري ليبين له مواضع الجهر والهمس.

وفي موضع آخر نجده يحيل القارئ إلى منطقة المجاز التي قد لا يدركها ولا يصل من خلالها إلى حقيقة ما يقصده المعري:

نقول على المجاز وقد علمنا بأن الأمر ليس كما نقول[1]

---

[1] المتلقي في أدب المعري: 101.

[2] نفسه: 101.

[3] اللزوميات: :2/ 45.

[4] أبو العلاء المعري أو متاهات القول: 49.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

نجده كذلك يستعير من اللغة هذا التحذير لقارئه من اعتقاد الوصول إلى غاية القول ومقصده:

أَنا كَالحَرفِ لَيسَ يُنقَطُ وَاللَـ ـهُ حَسيبُ الجِهّالِ إِن نَقَطوني[2]

ينصح المعري قارئه في مواضع من شعره بالنظر إلى شعره من زاوية أنه ليس كما يظهر، وأنه محمول على المجاز:

لا تُقَيِّد عَلَيَّ لَفظي فَإِنّي مِثلُ غَيري تَكَلُّمي بِالمَجازِ[3]

وفي موضع آخر نجده يتظاهر بالجهل، وينكر على من يدّعي فهم قوله:

أَقَرَرتُ بِالجَهلِ وَادَّعى فَهَمي قَومٌ فَأَمري وَأَمرُهُم عَجَبُ[4]

وقد قدم المعري لقارئ شعره جوابًا مسبقًا لما يمكن أن تصل إليه قراءته فيقول: "والشعر للخلد مثل الصورة لليد، يمثل الصائغ ما لا حقيقة له، ويقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره"[5].

وإذا وقع القارئ في خطأ القراءة، وفهم كلام المعري على ظاهره الذي ربما لا يجد فيه ما يدفع إلى البحث عن بواطنه؛ سيكون رد المعري عليه قاسيًا، وموظفًا لإثبات جهله.

ففي "زجر النابح" نقرأ أوصافًا لذلك القارئ الذي لم يلتزم بشرط المعري في قراءته، فجعل المعري ينظر إلى قراءته على أنها تتعدى الخطأ إلى سوء النية. ومن تلك الأوصاف: "الطاعن، والمتكلم، والمنكر، والمعترض، والمتحامل، والمتقول، والمبطل، والمموه، والمخترص، والمتسوق، والمتقرب بثلب البرآء، والعرّيض الكاذب، والملحد.."[6].

---

(1) اللزوميات::2/ 185.
(2) نفسه::2/ 396.
(3) نفسه::2/ 10.
(4) نفسه: :1/ 88.
(5) سقط الزند: 6.
(6) زجر النابح: من مقدمة المحقق: 18.

كل ما سبق يجعلنا نصل إلى فهم موقف المعري من المتلقي، الذي جعله المعري خصمًا يسعى لنزع سلطة التأويل والفهم من المؤلف. أما المؤلف فهو صاحب تلك السلطة، والقادر على توجيه القارئ نحو القراءة الصحيحة.

واجه المعري نصوصه من جهة، وواجه تأويلات المتلقين من جهة أخرى، في مقاومة واعية لتلك الطبيعة الشعرية التي تفتح أفق التأويل، فكان ذلك الأديب الذي وصفه (جادامير) في قوله: "ومن الظاهر أنه حتى الأديب الأكثر عداء لدعاوى التفسير لا يمكن أن يخفق في رؤية الصلة المشتركة بين التأليف والتفسير. وهذا الأمر يظل صادقًا حتى إذا كان واعيًا تمامًا بالطبيعة الإشكالية لكل تفسير، ولكل تفسير ذاتي بوجه خاص، ومعتقدًا- على اتفاق مع (أرنست ينجر) - بأن " أي شخص يقدم شرحًا على عمله إنما يحطّ من قدر نفسه"[1].

ما يسعى الباحث للوصول إليه هنا هو بيان أثر ذلك الموقف في تشكيل الخطاب الشعري في اللزوميات؛ فهل تطابقت رؤية المعري النقدية من المتلقي مع شعره في هذا الديوان؟

في تقديمه للديوان خصص المعري الجزء الأكبر منها للتعريف بالقوافي وأحوالها ونماذج من استعمال الشعراء لها. أما موضوع اللزوميات (الوعظ والتذكير) فلم يحظ إلا ببضعة أسطر، جاءت في بداية المقدمة وختامها.

وهنا لا بد من طرح هذا السؤال: لماذا خصص ثلاثين صفحة لمسائل عروضية (القوافي)، واكتفى بصفحتين للحديث عن موضوع الكتاب والنوع الذي ينتمي إليه، وكأن غرضه من تأليف اللزوم أن يمثل لمختلف أنواع القافية؟ إن التوسع في موضوع قد يكون الغرض منه الإغضاء عن موضوع آخر لا يود المتكلم أن يخوض فيه، فيسعى إلى صرف النظر عنه بالإسهاب في مسألة بعيدة عنه[2]. وذلك يمكن تفسيره برغبة لدى المعري بتوجيه المتلقي إلى قراءة محددة من جهة، والتعمية على موضوع اللزوم من جهة ثانية.

---

[1] جادامير: 165.

[2] أبو العلاء المعري أو متاهات القول: 44.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

لقد كان المعري يدرك أن موضوع اللزوم سيحظى بالاستقبال والاهتمام أكثر من الشكل الذي لم يفلح في إنتاج أفق انتظار متحقق في القراءة، فاهتمام القراء انصب بالدرجة الأولى على المادة الفكرية وعلى القضايا العقائدية، أي على الأشياء التي مر عليها مرور الكرام في مقدمته[1].

بناء على ذلك، يمكن القول إن المعري حاول إغلاق باب التوقع لدى قارئ اللزوم منذ البداية، وذلك لغايات قد تكون إحداها جعل القارئ ينتظر ما سيكتبه المعري بعد هذا الديوان، من الشرح الذي سيوجه المتلقي إلى المعنى المنتظر من المؤلف.

لم تقف محاولة إخفاء الموضوع عند حدود المقدمة، بل تمددت إلى المتن، الذي يلاحظ فيه اعتماده على مزيد من الإغواء، وذلك من خلال ظواهر أسلوبية واستعمالات لغوية، لا يُتصور أن حضورها كان عرضًا لإمكانات لغوية أو تكلفًا لمجرد التكلف.

ومن ذلك الإحالات الكثيرة إلى الخارج، من خلال استعمال اللفظ الغريب أو نادر الاستعمال، والمصطلحات الخاصة بالعلوم المختلفة، وأسماء الأعلام، والأحداث التاريخية، وغير ذلك مما يضطر القارئ إلى البحث عن مدلولاتها وعلاقاتها بسياق النص الذي وضعت فيه، وفي عمله ذلك سيجد أنه لا سبيل إلى الوصول لمعنى نهائي يطمئن له القارئ وينسجم مع سياق النص. ومما يمكن اتخاذه مثالًا هنا هذا البيت، الذي نجده في أولى قصائد الديوان:

تواصل حبل النسل ما بين آدم وبيني فلم يوصل بلامي باء[2]

ومن الظواهر الأسلوبية التي وسمت اللزوميات، ظاهرة استعمال المشترك اللفظي، وهذا النوع من الاستعمال اللغوي يمكن أن يفهم بأنه محاولة لتسييج موضوع النص، وإبقاء سلطة تقرير المعنى المراد بيد المؤلف. فاللفظة التي تحمل دلالتين مختلفتين سيتجه القارئ نحو فهمها بالرجوع إلى المستعمل من استخدامها، وسيحيله ذلك إلى معنى قد لا يكون المقصود عند المؤلف، أو لنقل قد يرفض المؤلف هذا التأويل مستندًا إلى الدلالة الأخرى، وهذا النمط من الاختيار في توجيه اللفظ يختلف عن ما يسمى في البلاغة (التورية) – وقد كانت إحدى ظواهر الديوان– فالتورية تحيل إلى معنيين قريب وبعيد، ولكن المعنيين يظلان في حدود المقبول والمحتمل لدى القارئ، بعكس المشترك اللفظي الذي

(1) أبو العلاء المعري أو متاهات القول:44

(2) اللزوميات::1/ 34.

يحيل إلى معنيين أحدهما مستعمل وآخر مهجور، ويسمى عند بعض البلاغيين (الإيهام)، لأنه يوهم القارئ بمعنى ظاهر قريب ومقبول، ويخفي معنى آخر قد لا يمكن تبينه دون الرجوع إلى المؤلف والسؤال عن مقصده.

وقوله:

وَالمِصرُ آنَسُ مِنهُ خَرقُ مَفازَةٍ أَنَسَ الدَليلُ بِقافِها مَعَ طائِها[1]

وقوله:

وَجُبتُ سَرابِيّاً كَأَنَّ إِكامَهُ جِوارٍ وَلَكِن ما لَهُنَّ نُهودُ

تمجس حرباء الهجير وحوله رواهب خيط والنعام يهود[2]

وقوله:

فاحذر دعاء ظليم في نعامته فرب دعوة داعٍ تخرق الحجبا[3]

ومن الاستعمالات اللغوية الظاهرة في اللزوميات الجناس، وجاء غالبًا مبنيًا على المشاكلة بين الألفاظ الغريبة، أو المشتركة، وذلك مما يزيد الوصول إلى فهم النص صعوبة وكلفة.

ومثال ذلك قوله:

كَنائِنُ صِدقٍ كَثَّرَت عَدَدَ الفَتى فَهُنَّ بِحَقٍّ لِلسِهامِ كَنائِنُ [4]

وقوله:

سُرحوبُ عَمَّن سَرى لِلَّهِ مُبتَعَثاً وَجَناءَ في الكورِ أَو في السَرحِ سُرحوبا[5]

وقوله:

أَنتَ يا آدَمٌ آدَمُ السِربِ حَوّا وُكَ فيهِ حَوّاءُ أَو أَدماءُ

قَرَمَتنا الأَيّامُ هَل رَثَتِ النَحّ امَ لَمّا ثَوى بِها قَرماءُ [1]

---

[1] اللزوميات:1/ 58.

[2] نفسه:1/ 230.

[3] اللزوميات: 1/ 95.

[4] نفسه: 2/ 339.

[5] نفسه: 1/ 100.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

لقد كان الغموض والإبهام الذي يصل إلى حد الإيهام حاضرًا في مواضع كثيرة من اللزوميات، ليس على مستوى الاستعمال اللغوي، والمكون البلاغي فحسب، بل نجده كذلك في عناصر أخرى، مثل أسماء الأعلام التي كان حضورها في مواضع من الديوان مشكلًا على الفهم. ومن الأمثلة على ذلك:

نَجى المَعاشِرَ مِن بَراثِنَ صالِحٍ رَبٌّ يُفَرِّجُ كُلَّ أَمرٍ مُعضِلِ
ما كان لي فيها جناح بعوضة والله ألبسهم جناح تفضل[2]

ومثل ذلك قوله:

زوجة إبراهيم سارت إلى مقام إبراهيم في نذرها
عصته في ذاك ولم تعتذر وجرمها أيسر من عذرها
تهذر في النسك وأوصافه وصمتها أبلغ من هذرها[3]

ففي الأبيات السابقة سيسأل القارئ النصين عن الاسمين (صالح) و(إبراهيم)، ولن يجد فيهما جوابًا، فيلجأ إلى التأويل كما حدث مع النص الثاني، وسيقول إن المعري كان يقصد نبي الله إبراهيم عليه السلام وزوجه، وسينتج عن مثل هذا التأويل اتهام المعري في دينه، ما يضطره إلى الدفاع عن نفسه، متسلحًا بسلطة المؤلف الذي يملك المعنى النهائي، وذلك ما وقع فعلًا في كتابه "زجر النابح"[4].

إن منتج النص الشعري يسعى غالبًا لبيان معنى نصه مستحضرًا قارئًا ضمنيًا يتوجه إليه بالكلام، ولكن الشعر بطبيعته يضع عقبات أمام الشاعر تمنعه من بلوغ هذه الغاية، فالإيقاع الشعري الذي تمثله القافية والوزن، واللغة الشعرية القائمة على التخييل والانحرافات، والاستعمال الرمزي للغة؛ فضلًا عن طبيعة القارئ الحقيقي للنص ومرجعياته الثقافية، كل ذلك يجعل الوصول إلى المعنى الواحد

(1) اللزوميات: 1/ 48.
(2) نفسه: 2/ 242.
(3) اللزوميات: 1/ 426.
(4) انظر: زجر النابح: 160.

الذي قصده الشاعر أمرًا يصعب التحقق منه، فكل تلك المعوقات ستجعل النص الشعري منفتحًا على التأويل قابلًا للقراءة المتعددة[1].

ولكننا في حال المعري أمام نموذج مختلف، لم يكتفِ بتلك المعوقات، بل أضاف إليها الكثير من العقد التي يصعب حلها، وذلك لم يكن اضطرارًا، بل كان اختيارًا من الشاعر، واعتمادًا على ذخيرة لغوية وأدبية مكنته من ذلك، لذلك فإن ما يذهب إليه الباحث أن المعري في لزومياته سعى إلى تضييق مجال القراءة على المتلقي، في محاولة لإبقاء سلطة المعنى بيد المؤلف، وإحالة "القارئ إلى مجهول لا يمكن الإحاطة به إلا بعد بيانه"[2]، ولكن تلك المحاولة لم تنجح؛ فالديوان حظي بقراءات واسعة، من أطياف متعددة من القراء، وتلك القراءات كانت سببًا في تشكيل الصورة النمطية للمعري.

بناء على ما سبق، يمكن القول إن المعري في نص اللزوميات وما تلاه من تعقيبات وشروح قد بنى هذا الخطاب الأدبي ليحقق غايات مختلفة، منها وظيفة الإخفاء أو التمويه، التي جاءت بوصفها إحدى الوظائف التي يحتملها خطاب لزوم ما لا يلزم في الأدب عمومًا[3]، ذلك فضلًا عن ما أضافه المعري من الشروح والتعليقات، التي دعمت هذه الوظيفة وأكدتها.

3- المذهب الشعري/ الدراية والأسلوب:

على الرغم مما وجده ديوان لزوم ما لا يلزم من العناية والاهتمام، وعلى الرغم مما أثاره من القضايا الفنية والفكرية، فإن إعادة النظر في تجربة المعري الأولى الممثلة في ديوان "سقط الزند" مهمة، من أجل الوصول إلى فهم التحول في المسار الشعري عند المعري.

في مقدمة الديوان، وفي كلام شراح المعري، ما يشير إلى أن ديوان "سقط الزند" التجربة الشعرية الأولى للمعري، وأن ما انطوى عليه من القصائد هي مجموع ما قاله من الشعر في مرحلة مبكرة من العمر، ففي المقدمة -التي يظهر أنها كتبت في زمن متأخر عن كتابة القصائد- يقول المعري: "وقد كنت في ربان الحداثة، وجن النشاط، مائلاً في صفو القريض، أعتده بعض مآثر الأديب، ومن أشرف

---

[1] النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ: 548-551.

[2] الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره: 910.

[3] انظر: الإبداع ولزوم ما لا يلزم في الأدب: 287.

مراتب البليغ، ثم رفضته رفض السقب غرسه، والرئل تريكته؛ رغبة عن أدب معظم جيده كذب، ورديئه ينقص ويجدب... لم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طلباً للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس"[1]. وفي مقدمة شرحه للسقط يقول التبريزي عن سبب تسمية الديوان بـ(سقط الزند):"وكان قد لقب هذا الديوان بـ(سقط الزند) لأن السقط أول ما يخرج من النار من الزند، وهذا أول شعره وما سمح به خاطره، فشبهه به"[2].

في النص السابق من مقدمة أبي العلاء؛ نقرأ اعتذارًا من المعري عن ظاهر قصائد الديوان، وعن غاياتها في الوقت نفسه. فأما ظاهرها فهو الأسلوب التقليدي الذي اعتمده المعري، في اتباع الشعراء الذين نالوا مراتب الشرف في البلاغة والأدب، وأما غاياته فيؤكد المعري أنها لم تكن لطلب الثواب من الممدوحين، وإنما كانت لغرض التعلم والممارسة، وصقل التجربة الشعرية، التي كانت لما تزل في ربان الحداثة وجن النشاط.

ولكن كيف جاءت قصائد الديوان أسلوبًا وموضوعًا؟ وما الذي اعتذر المعري عن وروده على وجه التحديد؟

يتمحور كلام المعري في مقدمتي السقط واللزوم حول رفض "الكذب" الذي يسميه في مواضع كثيرة من كتاباته (المين)، والكذب عنده ركيزة من ركائز الشعر عند من سبقه من الشعراء، الذين وجد أنه قد وقع فيما وقعوا فيه في ديوانه "السقط". ومصدر هذا الكذب في المكونين الرئيسين في الشعر؛ الغرض والأسلوب.

"التقليد في شعر هذه المرحلة (الحداثة) ظاهر، والحرص على المحاكاة واضح، والكلف بإظهار التفوق والنبوغ يعلن نفسه إلى الناس"[3]، لذلك كان المعري في سقطه قريبًا في موضوعاته وأسلوبه من الشعراء الذين سبقوه، وعلى رأس هؤلاء أبو تمام والمتنبي، ولعل نظرة في أشهر قصيدة في الديوان تكشف عن هذا التأثر:

---

[1] سقط الزند: 5-6.

[2] شروح سقط الزند: 3.

[3] تجديد ذكرى أبي العلاء: 195.

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام وصبر ونائل[1]

ولن يجد القارئ في هذا البيت، وفيما جاء بعده من الأبيات، وفي قصائد كثيرة في الديوان، سوى صورة أخرى للمتنبي، ولشعراء آخرين من شعراء العرب الذين سبقوا أبا العلاء في نيل حظ من شرف البلاغة، الذي تحدث عنه في النص السابق من المقدمة.

يقول التبريزي واصفًا المعري في سقطه: "وشعره كثير في كل فن، وميل الناس على طبقاتهم: من شاعر مفلق، وكاتب بليغ، إلى هذا الفن أكثر، ورغبتهم فيه أصدق. وهو أشبه بشعر أهل زمانه مما سواه؛ لأنه سلك فيه طريقة حبيب بن أوس الطائي، وأبي الطيب المتنبي، وهما هما في جزالة اللفظ، وحسن المعنى"[2].

مما يجدر الوقوف عنده في وصف التبريزي- فضلًا عن تأكيده لتأثر المعري في السقط بأبي تمام والمتنبي- قوله: "وميل الناس.. إلى هذا الفن أكثر، ورغبتهم فيه أصدق"، فالتبريزي يبين ما يمكن أن يكون أحد أسباب عدم قدرة المعري على تجاوز السقط، وإسقاطه، أو إهماله، في تجربته الشعرية.

هذا هو الشعر الذي وصف المعري رفضه له بقوله:" ثم رفضته رفض السقب غرسه، والرئل تريكته..." أي كولد الناقة الذي يرفض الجلدة الرقيقة المحيطة به، أو كولد النعامة الذي يرفض الغشاء الذي يلفه." لكن الجلدة المطروحة ما زالت موجودة ماثلة للعيان، وكذلك قشرة البيضة، فرغم إنكاره لما صاغه من شعر؛ فإنه يعلم أنه شاع في الناس، وأن لا سبيل إلى الإعراض عنه ومحوه ونسيانه"[3]، إلا أن يصوغ شعرًا يمكنه أن يحل محله في الذاكرة، على ألا يرتبط معه بصلة أسلوبية أو موضوعية، وأن يكون مثيرًا إلى الحد الذي يمكنه أن يشغل الناس عن ذكر ذلك الشعر السابق.

يبرر المعري تلك الرغبة في التحول بالرغبة في البعد عن الكذب، الذي يأتي الفخر بالذات بوصفه أحد موضوعاته وعلاماته. يقول التبريزي في وصف موقف المعري من شعره في السقط: "كنت أراه يكره أن يقرأ عليه شعره في صباه، أعني "سقط الزند"، وكان يغير الكلمة بعد الكلمة منه، إذا

---

(1) سقط الزند: 193.

(2) شروح سقط الزند: 4.

(3) أبو العلاء المعري أو متاهات القول: 40.

قرئت عليه، ويقول معتذرًا من تأبيه وامتناعه من سماع هذا الديوان: مدحت نفسي فيه فلا أشتهي سماعه"[1].

ولكن السؤال الذي يمكن طرحه هنا هو: إلى أي حد يمكن أن نجد في نصوصه النقدية ما يجعل هذا المبرر مقبولًا، وهل من سبيل إلى قراءة أخرى لهذه الرغبة؟

نقرأ في رسالة الغفران هذا النص: "وإذا رجع إلى الحقائق فنطق اللسان لا ينبئ عن اعتقاد الإنسان، لأن العالم مجبول على الكذب والنفاق، ويحتمل أن يظهر الرجل بالقول تدينًا، وإنما يجعل ذلك تزينًا، يريد أن يصل به إلى فناء أو غرض من أغراض الخالبة أم الفناء... والشعراء مطلق لهم ذلك"[2].

وفي مقدمة ديوان السقط يقول المعري: "والشعر للخلد مثل الصورة لليد يمثّل الصانع ما لا حقيقة له، ويقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره"[3].

أما في مقدمة اللزوم فيقول: "وقد وجدنا شعراء توصلوا إلى تحسين المنطق بالكذب وهو من القبائح، وزينوا ما نظموه بالغزل وصفة النساء ونعوت الخيل والإبل، وأوصاف الخمر، وتسببوا إلى الجزالة بذكر الحرب، واحتلبوا أخلاف الفكر وهم أهل مقام وخفض في معنى ما يدعون أنهم يعانون، من حث الركائب، وقطع المفاوز، ومراس الشقاء"[4].

يمكن أن نفهم من النصوص السابقة موقف المعري من الكذب الذي يتمثل في الشعر في مكوني الغرض (الموضوع)، والأسلوب التخييل والمبالغة. وهو موقف أقرب إلى التبرير منه إلى الرفض المطلق (العالم مجبول على الكذب)، (الشعراء مطلق لهم ذلك)، (يقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره)، (توصلوا إلى تحسين المنطق).

ومثل هذا الموقف يمكن تبينه في نقد المعري من خلال شروحه للشعراء الذين شرح دواوينهم (أبو تمام والمتنبي والبحتري)، حيث لا نجد للمعري موقفًا رافضًا لما يراه من الكذب والمبالغة في

(1) شروح سقط الزند: 3.
(2) رسالة الغفران: 416.
(3) سقط الزند: 6.
(4) شرح لزوم ما لا يلزم: 49.

شعرهم، بل كان يبحث لما يجده من الأبيات المشكلة تأويلًا يخرجها من الفهم للظاهر الذي قد يصل إلى حد تكفير الشاعر، ومن ذلك شرحه لبيت المتنبي:

أنا مبصر وأظن أني نائم من كان يحلم بالإله فأحلما

ففي شرحه لهذا البيت عرض المعري ما يصل إليه الفهم القريب من القرب من الكفر، فقال: "فشبه الممدوح بما لا يجوز التشبيه به...وهذا إفراط منكر قريب من الكفر" ثم أكمل الشرح بقوله: "وقيل إن في الكلام حذفًا، كأنه قال: من كان يحلم بصنع الله فأحلم أنا، فكأنه يقول: من كان يحلم بصنع الله تعالى وينسب نفسه إلى النوم دون اليقظة عند عظمته حتى أقول: أنا إنما أرى ذلك في المنام"[(1)].

لم يكن هذا الموقف الأخلاقي من المبالغة والكذب حاضرًا بوضوح في نقد المعري وقراءاته لشعر الشعراء الآخرين، وذلك ما يجعلنا نبحث في خطابه النقدي عن تفسير آخر لذلك التحول، الذي وصل به إلى اللزوميات، بعيدًا عما يحاول المعري إقناع قارئه به، أعني تحري الصدق والبعد عن الكذب والمبالغة.

يبين المعري منهجه النقدي في شروحه للشعراء الثلاثة (أبو تمام والبحتري والمتنبي) في قوله: "إن أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد، وإن قصدت الرواية فعليك بما عند غيري"[(2)].

إنه يقابل في هذا النص بين (الدراية) وهي منهجه الذي اعتمده في نقده، والرواية وهي طريقة غيره من النقاد.

والدراية كما يفهم من قوله ومما نجده في قراءتنا لما كتبه من الشروح والنقد هي ما يمكن أن نسميه المعرفة النصية، أو معرفة النص، التي تقابل هنا المعرفة التاريخية، أو معرفة تاريخ النص.

والمعرفة التي يريدها هنا تتحقق بدراسة النص في علاقته بالنصوص الأخرى في خطاب الشاعر، لتحقق للناقد الخبرة والدراية بالأساليب المختلفة، وطرق التأليف، أو ما يسميه المعري في أكثر من موضع بالمذهب.

---

(1) شرح ديوان المتنبي: 175.

(2) تعريف القدماء بأبي العلاء: 51.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

يتكرر مفهوم (المذهب) كثيرًا في نقد المعري، وهو يمثل في خطابه النقدي أداة فاعلة للتحقيق وحسم الجدل حول ما استحسن من الشاعر وما أُخذ عليه. ومن ذلك ما نجده في شرحه لأحد الأبيات المشكلة عند أبي تمام: "قول حسن، وهو يشبه مذهب أبي تمام في الصنعة"[(1)].

وفي ترجيحه لرواية بيت أبي تمام:

بِكُلِّ فَتىً ضَربٍ يُعَرِّضُ لِلقَنا مُحَيّاً مُحَلّىً حَليُهُ الطَعنُ وَالضَربُ

يقول المعري: "والأشبه بصناعة الطائي أن يكون (فتى) منونًا"[(2)].

وبمثل هذه الدراية بالأسلوب واجه المعري شعر البحتري، فنقده في مواضع كثيرة مستندًا إلى مرجعية المعرفة بأسلوبه، ومن ذلك قوله في هذا البيت للبحتري:

وَفيها ما تَرُدُّ بِهِ الـ ـظَماءَ وَتُذهِبُ السَغَبا

"مدّ الظمأ وذلك رديء، وهو كثير الجرأة على مثل هذه الأشياء"[(3)].

وتتكرر مثل هذه الإحالة إلى المذهب (الأسلوب) في شرح المعري للبحتري، موظفًا إياها في نقد شعره، الذي يظهر أنه كان يراه محل النقد، على الرغم من ورودها في سياق تحقيق ديوان البحتري. وأمثلة ذلك كثيرة، ومنها قوله: "على أن هذه الأبيات بعيدة من نمط أبي عبادة"[(4)]، وقوله: "وهذا أشبه بأبي عبادة"[(5)]، وقوله "ولا يشبه مذهب أبي عبادة"[(6)] وقوله "وهو أشبه بمذهب الشاعر"[(7)]، وقوله "فقد جرت عادة أبي عبادة"[(8)]، وقوله في ظواهر رأى أنها تتكرر في شعر البحتري:

(1) ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي: 27.
(2) نفسه: 192.
(3) عبث الوليد: 87
(4) نفسه: 97.
(5) نفسه: 107.
(6) نفسه: 188.
(7) نفسه: 108.
(8) نفسه: 196.

"وقد جاء بمثل هذا كثيرًا"[1]، وقوله "وقد استعمل أبو عبادة هذا الزحاف كثيرًا"[2] وقوله " وقد تردد مثله في شعره كثيرًا"[3].

وإذا وضعنا هذه العناية بدراسة الأسلوب، وجعله أساسًا لدراسة الشعراء الثلاثة- الذين يمثل كل واحد منهم مذهبًا أسلوبيًا مختلفًا- في سياق النتاج الأدبي والنقدي للمعري؛ فإن مفارقة ستظهر في كون هذه البصمة الأسلوبية لا نجدها في شعر المعري قبل اللزوميات (ديوان سقط الزند). وهذا مدخل مهم يمكن أن نفهم من خلاله التحول الشعري عند المعري في ديوانه اللزوميات.

فالأسلوب الذي اتخذه المعري معيارًا نقديًا لنقد الشعر وتحقيقه كان يُنتظر أن يجد له مكانًا في نتاجه الأدبي، وقد تحقق له ذلك على المستويين النقدي والأدبي النثري؛ فعلى المستوى النقدي استطاع المعري التخلص من قيود الرواية في تحقيق الشعر ونقده، فكان المعيار الأسلوبي اللغوي الناتج عن الخبرة والدراية هو المقياس المعتمد عنده، وبذلك أسس المعري لمذهبه النقدي وتحرر من سلطة الخطاب النقدي الذي فرض معاييره على الدرس النقدي القديم.

أما على المستوى الأدبي النثري فقد قدم المعري نموذجًا فريدًا في الكتابة النثرية، نموذج تمثله "رسالة الغفران" التي قال عنها العقاد: "إن رسالة الغفران نمط وحدها في آدابنا العربية، وأسلوب شائق ونسق طريف في النقد والرواية، وفكرة لبقة لا نعلم أن أحدًا سبق المعري إليها"[4].

وبذلك كان الشعر الحلقة الناقصة في إبداع المعري، الذي لم يعرف له منه قبل اللزوميات سوى "سقط الزند"، وهو منجز شعري-كما سبق أن بيّن البحث- لم يحقق للمعري التفرد، ولم يظهر فيه أبو العلاء صاحب مذهب شعري مميز، بل إن من يقرأ السقط لا يرى سوى شاعر "أعجب بالمتنبي فسلك طريقه وبرز فيه"[5]، وذلك مما يمكن أن يفسر رفض المعري للسقط، ثم رفضه للشعر في صورته القديمة موضوعًا وأسلوبًا.

---

[1] عبث الوليد: 146.

[2] نفسه: 126.

[3] نفسه: 92.

[4] مطالعات في الكتب والحياة: 86.

[5] مقدمة تحقيق شرح اللزوميات: 3.

ونتيجة لما سبق، جاءت اللزوميات لتحقق للمعري ما يمنح خطابيه الأدبي والنقدي الانسجام، فاللزوميات هي النموذج الأكثر تعبيرًا عن ذلك الاتجاه نحو التجديد والحداثة والتفرد، وإذا كانت رسالة الغفران – بحسب العقاد- فكرة لم يُسبق المعري إليها؛ فإن اللزوميات كانت كذلك فكرة جديدة في مجال الشعر لم يسبق إليها، فالمعري لم يكتفِ بأن خرج عن المألوف بلزومه ما لا يلزم في القوافي، وبترتيبه لها ترتيبا هجائيًا، ولا بتخصيص ديوان لهذا الشكل الشعري فحسب، بل إنه "أحدث فنًا في الشعر، لم يعرفه الناس من قبل، وهو الشعر الفلسفي الذي وضع فيه كتاب اللزوميات"[1].

المصادر والمراجع:

أبو تمام، حبيب بن أوس، ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق مُحَمَّد عبده عزام، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الخامسة، بدون تاريخ.

ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق مُحَمَّد عبدالمنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، بدون طبعة، بدون تاريخ.

الجندي، مُحَمَّد سليم، الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره، بيروت، دار صار، الطبعة الثانية، 1992م.

حسين، طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الخامسة، 1958م.

حمدوش، علي، المتلقي في أدب المعري، رسالة دكتوراة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2011م.

السقا، مصطفى، ومحمود، عبدالرحيم، وهارون، عبدالسلام، وعبدالمجيد، حامد، تعريف القدماء بأبي العلاء، إشراف طه حسين، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، بدون طبعة، 1965م.

سمير، حميد، النص وتفاعل المتلقي في أدب المعري، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م.

عبدالعظيم، مُحَمَّد، الإبداع ولزوم ما لا يلزم في الأدب، بيروت، دار الفارابي، الطبعة الأولى، 2008م.

العجلان، سامي، إغواء العتبة: عنوان القصيدة وأسئلة النقد، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 2015م.

[1] تجديد ذكرى أبي العلاء:225.

العضيبي، عبدالله، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، مكة المكرمة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء:18، العدد: 30، 1425هـ.

العقاد، عباس محمود، مطالعات في الكتب والحياة، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1987م.

كيليطو، عبدالفتاح، أبو العلاء المعري أو متاهات القول، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 2000م.

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن حسين، ديوانه، شرح أبي العلاء المعري، تحقيق عبدالمجيد دياب، القاهرة، دار المعارف، بدون طبعة، 1992م.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله، اللزوميات، تحقيق أمين الخانجي، القاهرة، مكتبة الخانجي، بدون طبعة، بدون تاريخ.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله، رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق عائشة عبدالرحمن، القاهرة، دار المعارف، الطبعة التاسعة، بدون تاريخ.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله، زجر النابح، تحقيق أمجد الطرابلسي، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، بدون طبعة، 1956م.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله، سقط الزند، بيروت، دار صادر، بدون طبعة، 1957م.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله، شرح اللزوميات، تحقيق مجموعة من المحققين، تقديم وإشراف حسين نصار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون طبعة، بدون تاريخ.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله، شرح لزوم ما لايلزم لأبي العلاء المعري، تحقيق طه حسين وإبراهيم الإبياري، القاهرة، دار المعارف، بدون طبعة، بدون تاريخ.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله، شروح سقط الزند، تحقيق مجموعة من المحققين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، 1986م.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله، عبث الوليد، تحقيق نادية علي الدولة، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة القاهرة، 1976م.

مجلة المهرة للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الثالث عشر-جمادي الأولى1444هـ-ديسمبر2022م
ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

تداخل الأصوات في قصيدة اليوميات في الشعر العربي الحديث مقاربة أسلوبية

أ.د عبد الحميد بن سيف بن أحمد الحسامي (*)
إبراهيم بن عامر بن مُحَمَّد عسيري (*)

ملخص:

وقفت هذه الدراسة على مقاربة تعدد الأصوات في قصيدة اليوميات في الشعر العربي الحديث، ومكاشفة هذه التقنية أسلوبيا وكيف أسهمت في بناء القصيدة وإعطائها مسحة سردية لتباين المنطلقات والخلفيات الفكرية للأصوات، ودلت هذه التقنية على أنها مكون من مكونات قصيدة اليوميات في الشعر العربي الحديث . وقد تكون البحث من مقدمة شملت فكرة الدراسة وتساؤلاتها، ومبحث أول خاص بالجهاز المفاهيمي، و المبحث الثاني لظاهرة تعدد الأصوات في قصيدة اليوميات، وخرجت الدراسة ببعض النتائج تدور في محور سؤال التجديد في الطرح الشعري، واستلهام الرؤية الجمالية من فن اليوميات السردي في كتابة القصيدة اليومية.

وتوصلت الدراسة إلى أن تعدد الأصوات تقنية أسلوبية ساهمت في بناء قصيدة اليوميات من خلال مقاربتها للمنطلقات المتباينة

الكلمات المفتاحية : قصيدة اليوميات، تعدد الأصوات، التقنية الأسلوبية

Sound Intertwinement in the Poem Al-Youmiyyaat of the Modern Arabic Poetry
A Stylistic Approach

Abstract

This study examined the approach of polyphony in the poem *Al-Youmiyyaat* of modern Arabic poetry. It explored this stylistic technique, how it contributed to the structuring of

(*)أستاذ الأدب والنقد بكلية العلوم الإنسانية جامعة الملك خالد، Ahusami@kku.edu.sa
(*)باحث دكتوراه قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك خالد، asaa52780@gmail.com

the poem and giving it a narrative touch of the contrasting of intellectual starting points and background of sounds. This technique indicated that it is an element of *Al-Youmiyyaat* poem of the modern Arabic poetry. This study comprised an introduction which dealt with the topic and its queries; the first part was dedicated to the conceptual framework, while the second was dedicated to the phenomenon of polyphony in the aforementioned poem. The study's results revolve around the modernization of poetic discourse and aspiring of the aesthetic outlook from the narrative art of the poem (*Al-Youmiyyaat*) in composing daily poems.

The study concluded that polyphony is a stylistic technique which contributed to the structuring of the poem through its approach of the contrasting starting points.

***Keywords*:** Al-Youmiyyaat poem; Polyphony; Stylistic technique

مقدمة:

تسعى القصيدة العربية الحديثة لطرح سؤال التجديد في بنائها الشعري، والكشف عن مواطن تعبيرية خصبة في المشهد الشعري، وفي هذا السياق الرؤيوي، تجلّت قصيدة في التجربة الإبداعية الحديثة وسمها أصحابها بـ "اليوميات أو اليومية" وقد حضرت عند عدد كبير من الشعراء، ومن هذا المنطلق جاءت فكرة المقاربة الأسلوبية لهذه القصيدة، والوقوف على مكون من مكوناتها الأسلوبية، وهو تقنية " تعدد الأصوات" وذلك لأنه يتماس مع مفهوم قصيدة اليوميات وما ترصده من تجارب في حياتها اليومية، وما تطرحه من رؤى وتأملات في سيرورتها التاريخية.

وتأتي أهمية هذه الدراسة وأهدافها في ما يأتي:

– **أولا:** الوقوف على ظاهرة جديدة وتحولٍ في نسق البناء الشعري، ومكاشفة هذا الملمح الجمالي، وأبعاده الأسلوبية في القصيدة العربية الحديثة.

– **ثانيا:** قراءة تقنية تعددية الأصوات في رفدها البناء الشعري بوصفها ثيمة شعرية ترفد مسار القصيدة اليومية.

– ثالثا: مكاشفة البعد الجمالي لظاهرة تعدد الأصوات وملامحه الأسلوبية في قصيدة اليوميات.ومن خلال ما سبق فإن الدراسة ستنشغل وتحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما الخُصُوصية الأسلوبية في بناء قصيدة اليوميات من خلال ظاهرة تعدُد الأصوات ؟ وكيف أسهمت هذه التقنية في بناء القصيدة اليومية ؟
- ما أبرز السمات الجمالية في ظاهرة تعدد الأصوات في قصيدة اليوميات وكيف تجلت الخلفية الأيديولوجية في بناء القصيدة؟
- ما هي المرجعية التي استقت منها قصيدة اليوميات الأصوات وتعدديتها في بنيتها الشعرية؟

المبحث الأول:

- الجهاز المفاهيمي

تشكلت في المشهد الشعري المعاصر قصيدة وسمها شعراؤها "باليومية أو اليوميات" متأثرة بالرؤية الجمالية لفنٍ سرديٍ، هو فنّ اليوميات، تدوّن من خلاله رؤيتها للحياة والكون والذات وتقدم من خلاله تصوراتها ومجريات الحياة.

وهذه القصيدةُ تُعدُّ تجربة تفرّعت من التجارب الإبداعية الحداثية، طارحة من خلالها سؤال التجديد في المشهد الإبداعي ، ومستلهمة رُؤية التداخُل الأجناسي في النُصُوص، ويُمكن الوُقُوف على مفهُومها من خلال المحاور الآتية:

أ- مُصطلح قصيدة اليوميات

يتكون مُصطلح قصيدة اليوميات من مُفردتين: مضاف ومضاف إليه، وهاتان المفردتان تنتميان إلى حقلين متمايزين: الحقل الشعري، والحقل السردي، وتكمن شعرية المصطلح في أنهُ دمج بين المفردتين، وهُما تحملان حُمولات مُفارقة من حيثُ خصائص الجنس الأدبي، واتحدتا في إضفاء دلالةٍ لشيءٍ مُعينٍ، وسنحاول الوُقُوف عندهما ونجزئهما، وننطلق من خلالهما إلى المفهُوم.

اليوميات:" مُشتقة من يوم، فكأنها تُكتب يوميا بانتظام، ولا يدون فيها صاحبُها في كُل مرةٍ إلا ما وقع لهُ في الفترة القصيرة التي تفصله عن التدوين السابق"؛[1] ونلحظ في هذا التعريف الحد الزمني، والمضموني، لليوميات، سواء كان التدوين للأحداث، أم للتأملات.

[1] السيرة الذاتية:20.

ويجعل علي بركات اليوميات منبثقة من السيرة الذاتية، ولونا من ألوانُها، لكنها في العمل الكتابي لا يكتفي كاتبها بتدوين الأحداث الخاصة أو التي شاهدها، وإنما يضيفُ إليها جانب الرواية، أي الأحداث التي رُويت للكاتب" واليوميات لون من ألوان السيرة الذاتية يكتُبُها صاحبها يوما بيومٍ، حيث يدُون ملاحظاته بالنظام الذي وقعت به الأحداثُ التي شاهدها، أو كما رُويت لهُ من شُهُود عيان" [1]

وإلى مثل هذا يذهبُ كثير من النُقاد، من حيثُ جعل اليوميات مُنبثقة من السيرة الذاتية، أو مُقاربة لها، من خلال تعلُقها بالذات الكاتبة؛" ولذلك يجبُ أن نميز بين السيرة الذاتية كشكُل أدبي عن الضُرُوب الخاصة بالكشف عن الذات المرتبطة بها ارتباطا وثيقا؛ وهي كما تقدم اليوميات...[2] وهذا يشير إلى أن اليوميات مرتبطة بفن السيرة الذاتية.

ب-مفهُوم قصيدة اليوميات

في سياق سعي التجربة الشعرية الحديثة للكشف عن مواطن تعبيرية خصبة، والرؤية القائلة بأن القصيدة الحديثة "نوع من الكشف والارتياد؛[3] تحضر قصيدة اليوميات"؛ إذ استثمرت بعض المعطيات السابقة في الحقل السردي، والشعري، ومفاهيمها الكتابية، والوعي بالذات، واشتراطات الكتابة المتجددة، وابتكرت هذه التجربة في دوحة الشعر العربي(اليوميات) استثمارا للمعطيات الأدبية، وتُعنى بكتابه نصٍ شعري يُدون أحداثا يومية، أو يقدم رُؤية للكاتب، ومناقشة قضايا جوهرية تمس الإنسان ووُجُوده وأبعاده الإبداعية، وتجدُده في سيرورة الأدب العربي، فالقصيدة هي استثمار واسترفاد للمصطلح والمفهُوم " اليوميات" في الحقل السردي، وبنائه بناء شعريا.

ج- النشأة والتأسيس

نشأت قصيدة اليوميات على يد شُعراء الحداثة الرواد، وهُم عبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، وعبد العزيز المقالح، ومحمُود درويش. وعن أولوية كتابة قصيدة اليوميات، ومن خلال المعطيات التاريخية؛ يمكن القول بأن ريادة هذا الفن الشعري ظهر على يد الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح،

---

[1] رواد السيرة الذاتية من عرب وإفرنج: 162.

[2] أدب السيرة الذاتية: 43.

[3] عن بناء القصيدة الحديثة:11.

والشاعر السوري نزار قباني؛ وذلك للحيثيات الآتية؛ فقد ذكر المقالح في ديوان:" **رسالة إلى سيف بن ذي يزن**" أنه كتب هذه النُصُوص في 1968م، إثر الأحداث التي وقعت في صنعاء، وقد كتبها في نفس المرحلة"،[1] وظهر ديوان:" **يوميات امرأة لا مُبالية**" لنزار قباني في السنة نفسها 1968م، ثُم ظهر بعد ذلك ديوان:" **يوميات سياسي مُحترف**" لعبد الوهاب البياتي 1970م، ثُم أخيرا ديوان:" **أثر الفراشة: يوميات**" لمحمود درويش الذي صدره بقوله:" صفحات مُختارة من يوميات كُتبت بين صيف 2006م، وصيف2007م، وكانت الطبعة الأُولى في يناير 2008م".[2] والدراسة سوف تقف على نصٍ لمحمود درويش ونصٍ لعبد العزيز المقالح خروجا عن الإطالة.

- **مفهوم تعدد الأصوات**

ينهضُ النصُ الإبداعي على رؤيةٍ تُشكل هيكله الجمالي، ويسترفدُ من التقنيات والأدوات ما يُسفر عن تلك الرؤية؛ ومن هذه التقنيات التي حضرت في قصيدةٍ اليوميات، تقنية تعدُدية الأصوات، ولما كان تدوينُ اليومية لهُ علاقة بالذات ومُحيطها؛ فإنها تدخُلُ في علاقةٍ معها سواء علاقة ضدية أم مُتجانسة، وهي من التكنيكات المسترفدة من حقل المسرحية؛ لأن" تعدد الأصوات تدحض وحدة الذات الناطقة، وندخل إذن في صُلب إشكالية أوسع هي اللاتجانس الخطابي"،[3] ويتمثل اللاتجانس في رؤى ومنطلقات لذوات وشخصيات مُعينة، وإدماجها في بنية النص الشعري.

وقد ظهر هذا التداخُل والتمازج باسم:" **الحوارية**" عند الناقد الروسي باختين في عدد من أعماله؛ مثل: شعرية دستويفسكي، والخطاب الروائي، والكلمة في الرواية، وهُو يحملُ تصوُرا لهذا المصطلح في وعيه بأنه خاص بالرواية؛ إذ " كُل روايةٍ في رأيه تمثل عددا من مستويات اللسان، وهذه المستويات تُحيل وتحمل وراءها رؤى شخصيات وأيديولوجيات مُعينة، كُل بلغته الخاصة، ونبرته المتميزة"؛[4] وهذا يعني أن الحوارية تنهض على مبدأ ديناميكي، حركي، تفاعُلي مع الخطابات الأُخرى، وهذا التفاعُل يشمل ويُحيل على المستويات والمعطيات اللُغوية، وهذه التعددية في النص الشعري جاء بها الشاعر

---

[1] ينظر: ديوان عبدالعزيز المقالح:316.

[2] أثر الفراشة يوميات.

[3] المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب:98.

[4] ينظر: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك:180.

لكي" تمثل الأبعاد النفسية الشعورية المختلفة لرُؤيته الشعرية"،[1] وتنهض على نظام لغوي يحمل مواقف وتصوُرات للشخصيات، ويستلزم ذلك ضرورة حُضُور متلقٍ لهذه الرؤى والنظام اللُغوي، وهذا يعني أننا أمام خطاب مُكون من مرسلٍ ومتلقٍ ورسالة، وقد يلوذ هذا الخطابُ بالتماهي مع صوتٍ آخر؛ تحت أي داعٍ وملابسات حُضُوره الظاهر، وقد ألمح إلى ذلك فوكو حينما قال:" وفي الخطابات التي يتعين علي أن ألقيها هُنا... وددت لو أستطيعُ أن أتسلسل فيها خلسة".[2]

وهذه الآراء والرؤى هي تمثلات لأصوات وشخصياتٍ مُتباينة ومتعددة،" وهي أي الحوارية، وإن كانت ركيزة أساس في الرواية، وملمحٍ من أهم مُقومات الرواية، إلا أن باختين لا ينفي أن تكُون حاضرة في النص الشعري، دُون أن تكُون ركيزة أساس أو العُنصُر الحاسم فيه؛[3] بمعنى أنها لا تكُونُ ركيزة تُشكل الهُوية الشعرية للنص، ولكن النظر في الرُؤية المعاصرة للقصيدة العربية الحديثة يلحظ أنها جعلت هذه التقنية ملمحا ومكونا من مُكونات النص الشعري المعاصر. فهذا الصوت له ملامحه الفكرية، وأبعاده الأيديولوجية."[4]

وتكمن أهمية تعدُدية الأصوات في" انفلات النص من تحكُم المنظُور الواحد، وتحوُل حُضُور الشخصية الروائية إلى صوتٍ يعبر عن موقف؛ فتعدُد المنظورات في الرواية ينفتح على عدة لغات،[5] والشاعرُ في تأمله وصراعه يدونُ يوميته من خلال الكشف عن تطلعاتها، ورصد علاقة الذات مع غيرها.

- **المبحث الثاني: تعدد الأصوات في قصيدة اليوميات**

من النماذج الدالة على تعدُدية الأصوات؛ قصيدة:" **نيرون**" لمحمود درويش؛ إذ يُسجلُ يوميته من خلال استجلاء صراع الحضارات، ويقرأُ التاريخ من خلال شخصية:" **نيرون**"، وفي هذا النص يسردُ الشاعرُ عبر تقنية المونولوج عدة أحداثٍ، ويستدعي عدة أصواتٍ مُرتبطة بهذه الأحداث في

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 194.

(2) نظام الخطاب: 2.

(3) ينظر: الكلمة في الرواية:32.

(4) تجليات الحوارية في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي: 22.

(5) المواجهة الحضارية في الرواية البوليفونية العربية، رواية أصوات لسليمان فياض أنموذجا: 84، نقلا عن المرجع السابق.

صُورة مقتضبةٍ، والنصُ مكون من أربعة مقاطع، ويبدأ كُل مقطعٍ بجُملة استفهامية مستدعيا الأصوات من خلال شخصياتها، وهي بذلك محملة بحمولاتٍ دلالية، فكل صوتٍ له رؤيته، وخصوصيته؛ يقول:

" **ماذا يدُورُ في بال نيرون، وهُو يتفرج على**
حريق لُبنان؟ عيناه زائغتان من النشوة،
ويمشي كالراقص في حفلة عُرسٍ".[1]

هُنا يتجلى لنا الصوت الأول، وهو صوت الراوي الذي يتحدث من خلال تقنية المونولوج عن الشخصية التاريخية:" **نيرون**"، ويربط الشخصية بحدثٍ تاريخيٍ؛ وهُو حريق لُبنان، واصفا له بحدثٍ نفسي وهُو النشوة:" **عيناه زائغتان من النشوة، ويمشي كالراقص في حفلةعُرس**"، ثُم يستحضر الراوي صوت نيرون:

" .....**هذا الجُنُونُ،**
جُنُوني، سيدُ الحكمة. فلتشعلوا النار في
كُل شيءٍ خارجٍ عن طاعتي. وعلى الأطفال أن
يتأدبوا ويتهذبوا ويكفُوا عن الصُراخ بحضرة
أنغامي!".[2]

يتجلى لنا من خلال ضمير المتكلم في الملفوظات:" **جُنُوني، طاعتي، أنغامي**" أن صوت نيرون يتشكل في حُضُور الصوت الديكتاتوري، والمهمين، ويستدعي معه صوتا آخر في علاقة ضدية، وهُو صوت الأطفال الذي يرمز للبراءة والوداعة والضعف، وذلك في أول علاقة ضدية مع الأصوات الأُخرى التي يهيمن عليها صوت نيرون.

ثُم ينتقلُ إلى أصوات أُخرى متفقة في رُؤية الصراع، ومُتعددة الأنماط، ويُكرر المطلع الذي بدأ به كُلُ مقطع في النص؛ إذ يقول:

" **ماذا يدُورُ في بال نيرون وهُو يتفرج على**

---

[1] أثر الفراشة : يوميات: 29.

[2] المرجع السابق: 29.

حريق العراق؟ يُسعدُهُ أن يوقظ في تاريخ
الغابات ذاكرة تحفظ اسمه عدُوا لحمورابي
وجلجامش وأبي نُواس".[1]

هُنا يدخُل الصوت نيرون في صراع مع عدة أصواتٍ، فحمُورابي شخصية تاريخية أسهمت في كتابة قوانين وضعية تسوسُ البشرية في حينها، وحينما يدخُل الصوت الأول(نيرون) في عداوة مع الصوت الآخر(حمُورابي)؛ فذلك يعني أن نيرون يمثل وضعية صراع حضاري مع القوانين، ويشذ عن المنظُومة القانُونية بإحراقه العراق وإدخاله في حرب عبثية، أتت على المقومات والتاريخ الحضاري له. ويدخُل الصوتُ (نيرون) أيضا من خلال العطف في صراع مع صوتين آخرين؛ وهُما صوتا: جلجامش، وأبي نُواسٍ؛ فما سرُ توظيف هذين الصوتين وصراعهما معه؟ نقف أولا مع ماهية هذه الأصواتُ، وحُضُورُها التاريخي في الوعي البشري؛ لنفهم من خلال ذلك ماهية هذه العداوة، وصراع الأصوات فيما بينها.

حمُورابي" ملك من أعاظم مُلُوك العراق القديم، انصرف إلى إصلاح الأوضاع الداخلية في البلاد بكتابة القانُون الإداري، وترفيه السُكان، وإقامة المشاريع، وتقوية الجيش، وقوانينه عبارة عن جمع مُنقح من المواد والشرائع التي سبقت حمُورابي،[2] وصوت جلجامش يستدعي شخصية تاريخية تتشكل في خارطة الوعي الإنساني للدلالة على الشخصية المؤسسة للتمايز، والمؤثرة في الذات والأنا الجمعية؛ "فليس هُو انعكاس وصدى للجماعة؛ بل راح ينقب عن التمايُز الذي يكتنف الفرد ، واكتشاف عوالم المجهُول، وسبر أغواره، كأول شخصيةٍ تُعلن استقلالها عن الوعي الجمعي، ووراثة الأرض، وشق عُباب الزمن في عمارة الأرض.[3] ويحضُر الصوت الأخيرُ؛ وهُو صوت أبي نُواسٍ، الشخصية الأدبية التي حضرت في التاريخي الأدبي بصفتها شخصية قلقة تُحاول أن تجسد وُجُودها الإبداعي من خلال المعطيات التي عاشتها، وحضرت في زمنها،" فهي شخصية تعيش الصراع في نفسها بين الواقع والمثال كما سيعرفه الشاعر الفرنسي بودلير .. ولم يكُن يعنيه بالفعل إلا أن يجعل شعره مرآة صادقة لنفسه

---

[1] نفسه: 29 - 30.

[2] ينظر: شريعة حمورابي:7-8.

[3] كنوز الأعماق: قراءة في ملحمة جلجامش: 239- 240.

ولعصره وطبيعة حياته".[1] إننا نقف على بنية صراعية بين أصوات مُتعددة؛ فصوتُ نيرون يحضُر بوصفه صوت الحاضر في المشهد بعدة أفعالٍ مضارعة، تجسد إقرارُه بهذا الفعل:" **يتفرج** على حريق العراق، **يُسعده** . **يُوقظ** في تاريخ الغابات عدوا لحمورابي...".وهذه الأفعالُ جاءت ضدية لعدة أسماء، وهي الماثلة في حمُورابي، وجلجامش، وأبي نُواسٍ، وقد ارتبط صوت حمُورابي بالبناء الحضاري، وعُمارة الكون، وسن القوانين، والخُرُوج من حياة الغاب والإنسان الأول، وفي عداوته تجسيد لمعنى الخراب والدمار، وإرادة فاعله لتلاشي حياة الإنسان الفاعل والبناء. وكذلك صوتُ جلجامش الذي حضر في عداوة مع صوتٍ نيرون، فجلجامش صوت الذات التي تمارسُ حُضُورها الفاعل في عمارة الكون، واكتشاف مجاهيله، ويجيء بصفته ذاتا تُحاول عمارة الوجود بما تمتلكه من معطيات، وصوت أبي نواسٍ؛ هو صوت الذات التي رفضت الانقياد للصوت الجمعي، القائل ضمنا بوأد تجربة الذات الإبداعية.

إننا أمام شخصيات حضارية من الدرجة الأُولى، وفي دُخُول صوت نيرون في علاقة ضدية، وصراع معها؛ يتضح جزء من المعنى بأن صوت نيرون صوت تخريبي، سلبي، ثُم يكتمل المعنى بسرد الراوي القول من خلال تقنية القناع لرُؤية نيرون:

" .....**شريعتي هي أمُ**

الشرائع. وعشبة الخُلُود تنبتُ في مزرعتي

..... نبيا للقتل ... أنا أيضا كليمُ الله! ...

وماذا يدُورُ في بال نيرون وهُو يتفرج على

حريق العالم؟ " أنا صاحب القيامة".[2]

في هذا المقطع تكتمل ملامح هذا الصوتُ(نيرون)، إنه صراع الحضارات، صراع القُطب الواحد ضدُ كُل الأقطاب الحضارية، ومن خلال قوله:" **شريعتي هي أُمُ الشرائع وعشبة الخُلُود**"، نلحظ أن

[1] ينظر: أبو نواس شاعر الخطيئة والغفران:4.

[2] أثر الفراشة: يوميات: 30.

هذه الصراعات هي من أجل البقاء والخُلُود، وقد تقنع الصوت (نيرون) هُنا بصوت آخر هُو صوت جلجامش الباحث عن الخُلُود والبقاء، وتماهى معهُ من خلال ياء المتكلم في:" **شريعتي، مزرعتي**".

إن الراوي جسد تعدُدية الأصوات من خلال استحضار أسماء الشخصيات، ومن خلال تقنية القناع، وهُو قناع جُزئي ليس كامل الحُضُور في النص؛ بل تم توظيفه في جُزءٍ منهُ، والغالبُ على السرد هُو السرد عن صوتٍ آخرُ متمثل في شخصية نيرون، بمعنى أن الراوي أو السارد ليس مشاركا في صناعة الأحداث، بل حاكٍ عنها. ثُم ينتقلُ الراوي في السرد عن الصوت نيرون وبه؛ ليكتمل المشهد الصراعي:

" .....**ثُم يطلُبُ**

من الكاميرا وقف التصوير، لأنهُ لا يُريدُ

لأحدٍ أن يرى النار المُشتعلة في أصابعه،

عند نهاية هذا الفيلمالأميركي الطويل!".[1]

بهذا المقطع تكتمل بنية المعنى، وصراع الأصوات وحُضُورُها في البنية العميقة للنص؛ فالنص يجسد صراع الحضارات، ويكشف مُحاولة الهيمنة الإمبريالية على حضارات الشرق الأوسط، واستدعى لكشف تلك الهيمنة عدة أصواتٍ تمثل البعد الحضاري للمكان والإنسان. وقد هيمن السرد من خلال تقنية المونولوج في مُحاولةٍ لاستبطان أغوار الصوت أو الشخصية، وتشكُل النصُ من عدة مقاطع؛ يمثل عدة زوايا تختلفُ في النمط – وذلك بتوظيف أصوات مُتباينة – وتتحدُ في الرؤية الكُلية، وهُو صراعها ضد الصوت المهيمن(نيرون)؛ أي وظف الراوي المونتاج السينمائي في بناء النص، وذلك بتعددية الأصوات والمشاهد.

ونلحظُ في قصيدة:" **من يوميات سيف بنُ ذي يزن في بلاد الفُرس**" للمقالح هذا التعدُد للأصوات، مقاربا في يوميته للهم الوطني، والقضية القومية، والنص يتكونُ من أربعة عشر مقطعا، تتعددُ فيها الأصوات، وتتداخل، وهذه التعددية دفعت بالنص إلى استحضار الأبعاد السردية والدرامية؛ لأنها أصوات تحملُ رؤى مُتضادة، وصراعا فيما بينها، ومن ذلك نلحظ أن الصوت الأول،

[1] أثر الفراشة: 30.

وهو صوت سيف ابن ذي يزن الذي تقنع به الشاعر؛ يجيء صوتا مُركبا من الأنا التاريخية؛ وهي أنا سيف بن ذي يزن، وصوت الراوي، وأخيرا صوت مُعاصر؛ وهو أنا عبدُ العزيز المقالح أو الكاتب الضمنيُ الذي يشملُ الصوت: سيف بن ذي يزن؛ فهذه ثلاثة ضمائر دُمجت في صوتٍ واحدٍ، عبر عنها من خلال القصيدة بقوله:

" **بلادي بعيدة**

وحزني قريب".[1]

يصفُ المقطعُ تجليات المظهر الشعوري للذات اليمنية المغتربة، وقد جاءت الأصوات المتمثلة في صوت سيف بن ذي يزن، وصوت عبد العزيز المقالح مندمجة من خلال تقنية القناع، وذلك من خلال ضمير المتكلم البارز في البنى اللغوية:" **بلادي، حُزني**"، وهذا التماهي والاندماج يُحيل إلى الموقع أو الرُؤية التي انبثق عنها النص، ويصفُ معلما ومكونا من مُكونات الذات الشعورية في رُؤيتها لذاتها؛ إذ هي ذات قلقة، وذات متأزمة. ويظهرُ التأزم أولا في هذا التكوين والتشظي المفارق والمتضاد للذات؛ فبين القُرب والبُعد يظهر ملمح من ملامح التأزم؛ بل إن الأول كان باعثا على الآخر؛ إذ بُعد بلاده كان من البواعث على قُرب الحُزن منه، وفي الإضافة إلى الذات من خلال ياء المتكلم، نلمحُ أواصر القُرب والملامسة بين الذات والحُزن، وقد عزز ذلك بوصفٍ للأنف؛ إذ يقول:" **وأنفي هشيم**،[2] للدلالة على ملمح من ملامح الأذى الظاهري للجسد، وأوغل في تصوير مدى التأزم من خلال التعيين المكاني، والبوح بغربة الوجه؛ إذ يقول:

" **وأنفي هشيم بسجن (السعيدة)**

ووجهي غريب".[3]

ومن خلال ذلك نقفُ على أهم الملامح الشعورية والظاهرية المكونة لهذه الأصوات، وعزز من ذلك أن البنية التركيبية للمقطع جاءت من خلال الجمل الاسمية؛ مما يعنى ثبات الوصف واستقراره. وفي المقطع اللاحق ينفتحُ النصُ على صوتٍ ثالثٍ؛ وهو صوت الأنا الجمعية، ويتمظهرُ هذا الصوتُ،

---

(1) ديوان عبد العزيز المقالح: 327.

(2) نفسه: 327.

(3) المرجع السابق: 327.

ويأخُذ موقعه بضمير الجمع، ثُم ينفك الراوي عن سمة التعبير بالجمع إلى المفرد بوصفه صوتا مُعبرا عن تلك الأنا الجمعية، وينفتح النص على صوتٍ رابعٍ؛ وهو صوت كسرى، لكن صوت كسرى صوت يحمل السمة السلبية، أو صفة السُكُون، وهذه السمة تجعل النص يتجه إلى الدراما، ويُحدث صراعا بين تلك الضمائر ويُعمق العلاقة الضدية بينها:

" صباح وقفنا على باب (كسرى)

نقبل أعتابهُ ..

كان وجه" (المدائن)

على الأفق داكن".[1]

يتجه النص إلى البنية الدرامية، والصراع بين الأنا الجمعية المتمثلة في صوت سيف بن ذي يزن، والشاعر والإنسان اليمني، وبين الأنا الضدية المتمثلة في صوت كسرى الحاكم الإمامي في تلك الحقبة، ويتجلى الفعل الدرامي في الحدث:" **وقفنا**" و" **نُقبلُ**" المنجز من قبل الأنا والصوت الجُمعي، مما يشي بأن فعل الاستجداء في سماع صوتهم، وكشف ما يؤرق رؤاهم؛ قد قُوبل بعدم المبالاة والسماع لهذا الصوت، ويتضحُ ذلك من خلال حيز المساحة التي ورد فيها صوتُ كسرى؛ إذ لم يزد على وُرُود اسمه دُون أي سمة إيجابية في الحدث؛ مما ولد عنهُ فعلا مضادا من قبل الصوت الجُمعي، ويتجلى ذلك من خلال التراكيب الشعرية الآتية:

" نقبل أعتابه،" وكان الدُخان يُطلُ حزينا، ويكتُب أحزاننا"،" رجال يغذون نيرانهم"،" ونيراننا في الحنايا .. تضجُ"،" وأحزاننا دائمات الوقُود".[2]

إن الصوت الجُمعي وما يقُومُ به من خلق أفعال مُضادةٍ لصوت كسرى جاء مجسدا من خلال هذه الأفعال المضارعة، والتي تعني أنها تحمل رؤية الإنسان اليمني بصفة شاملةٍ في مُحاولة لتجاوُز الراهن، ومُحاولة خلق الممكن والمستقبل الواعد للوطن. إن ما سبق من الأصوات السابقة نلحظ أنها مُتحدة في الرُؤية، مُختلفة في النمط؛ فما بين الصوت المتماهي في القناع والذي تجلى في ضمير مُفردٍ في مظهره، وفي كُنهه وجوهره يحمل صوتين: صوت الشاعر المعاصر، والصوت التاريخي الماثل في سيف

(1) نفسه: 327- 328.

(2) نفسه: 328

بن ذي يزن، والصوت الجماعي؛ علاقة ضدية؛ أي ضد صوت القُوى المناوئة المتمثل في صوت كسرى، وهذه العلاقة الضدية قد تجلت في أُسلُوب القصيدة، مُحاولة تجسيد الصراع الذي تُحاول من خلاله الذات اليمنية أن تعبُر إلى المستقبل. لكن هذا الصوتُ لم يحفل به كسرى، ولم يجد أي فعل استجابةٍ من قبله، وهذا يجعل الشاعر يستلهم الصوت التاريخي، ويتحدث من خلاله عن شُجون الصوت المعاصر وهمومه، وهذا الصوت يتمثل في المقالح، والأنا الجماعية، وهما صوت الإنسان اليمني المتطلع إلى المستقبل، والراغب في أن يقول بأن النضال من أجل الوطن قدر تاريخي لأبناء اليمن.

" **وكان أبي شاعرا**

يتغنى على باب كسرى

ويقرعُ بالكلمات الحديد". [1]

هذا هُو صوتُ الشاعر المعاصر(المقالح) بعد أن تفتق عن تلك الأنا الجمعية والقناعية، والتي تتحد مع رُؤيته، يدخُلُ في صراع مع الزمن فالماضي:" **كان أبي شاعرا** " يُشير إلى سيف بن ذي يزن، لكن هذا الصوت الماضي مات:

" **لكنه مات**

لم يسمع القصرُ شكواهُ"،[2]

وهذا يُشيرُ إلى أن صراعه في خلق لحظة التجاوُز في الماضي، وأن كل تلك السُبل باءت بالفشل، مما جعلهُ يخلُق الممكن بالسعي والروية، مُستحضرا الوعي التاريخي:

" **فجئتُ لأبحث عنهُ**

لأقرأ غُربته من جديد.".[3]

إن هذا المقطع من النص، يُشيرُ إلى رُؤية عبد العزيز المقالح؛ إذ هُو ابن لسيف بن ذي يزن، ويتبنى رُؤيتهُ من جديدٍ، ويُبحثُ عنهُ، ويتجلى هُنا صوت سيفُ بنُ ذي يزن بوصفه الصوت المنقذ والمخلص

---

[1] ديوان المقالح: 327- 328.

[2] نفسه: 330.

[3] نفسه: 330

من مرارة الراهن، وبؤس الواقع. ثُم نلمح صوتا آخر في المقطع، وهو صوت أسطوري، يُعزز الصوت المعاصر للمقالح، وذلك الصوتُ هُو صوتُ تمُوز إلهُ البعث؛ فيقول:

" وجدتُ بقايا عظام دفينة

... تقُول: أحباي لا تحزنُوا ..

إن قلبي هُناك

على الشاطئ المستضام المدمى

يناشدكم،"[1]

يمُر الصوت المعاصر(المقالح) من خلال سرده عن الصوت التاريخي سيف بنُ ذي يزن بتحول؛ لينفتح على صوتٍ آخر صوت تمُوز، ويستحضره؛ ليعزز رُؤيته، وهذا الصوت هُو صوتُ المنقذ والذي على يديه يتأتى الحل والتجاوُز إلى الممكنُ. ويمكن القول: إن صوت سيف بن ذي يزن استحال في وعي المقالح إلى صوتٍ أُسطُوري، صوت البعث والخلق والتجدُد أو ما يُمكنُ قولُهُ أسطُره الصوت التاريخي، إنه صوت دال على الرُؤية والوعي، رؤية تُضيء الدرب للسالكين فهذه العظام الدُفينة " **تُضيء كنافذة**"، وانفتاح على ما يضمد جراح الراهن باستحضارهم الصوت الأسطوري" **وتمسح عن جبهة الليل بعض الغُضُون الحزينة**"، وجاء هذا الانفتاح على الصوت الأسطوري معززا لرُؤية الشاعر المعاصر(المقالح)، ومستحضرا للهم الجمعي لتجاوز الراهن. ثُم ينتقلُ الراوي إلى استحضار صوتٍ آخر، وهو صوت الدمار والخراب من خلال الاستدعاء الرمزي لهذا الصوت، ويسبق ذلك الاستدعاء بتوطئة لوصف المكان من خلال الحض على بعث الهمة للتجاوُز إلى المستقبل المنشود:

" أما آن أن تستحم الحجارة ؟

ويأخُذ (غمدانُ)،

(مأربُ) ثاره

ويُسقط فاره؟ "[2] **(9 أغسطس 559م)**

---

[1] ديوان المقالح:331.

[2] نفسه: 331.

تحيل رمزية الفأر في الوعي الجُمعي إلى الخراب والدمار؛ إذ من خلاله تهدم سد مأربٍ وفق المرجعية التاريخية، وأضحت البلاد خرابا من جراء فعل ذلك الفأر، وفي استحضار ذلك إسقاط على الطبقة الفاسدة في الحُكم إبان تلك المرحلةُ التي يكشفُ عنها القناعُ، وقد ذيلها الشاعر بتاريخٍ مُعاصر، إشارة منهُ إلى انعتاقها من الزمن الماضي، وأنه يدون يومياته في الحاضر. ويعُود صوت المقالح إلى التماهي مع الصوت التاريخي صوت سيف بن ذي يزن، ويستحضر الأحداث التي رافقته في سعيه إلى كسرى والشاه، وطلبه الإذن منهما لأبناء اليمن بالعودة إلى وطنهم؛ ليحرروه من الدخيل، وليسهموا في بنائه بصورة تتناغم مع الحُضُور التاريخي، والمنجز الحضاري لبلدهم، ويستمر الوُقُوف على أبواب كسرى؛ لكن دون جدوى من ذلك الوُقُوف:

"ونحن وُقُوف بأبواب (كسرى)

... ولا (الشاه) يفتحُ باب السجون".[1]

إن الشاعر يستحضر هذه الأصوات الماثلة في صوت كسرى، وصوت الشاه من خلال تلك الأحداث التي ذكرها التاريخ، وهُنا ينفصم الصوت المعاصر عن الصوت التاريخي؛ ليتحدث من خلال مُعاصرته عن الرؤية المعاصرة التي كانت الباعث على سعيه؛ فيقول:

"ويصرخ في قبره (ذو يزن)

... لتحمي أسيافُهُم فجرنا في (عدن)."[2]

ويُعدُ هذا المقطع بُؤرة الوعي المركزي لغرض الارتحال من حُضُور صوت سيف بن ذي يزن، والصوت المعاصر (المقالح)؛ فالرُؤية التي يُريدُ أن يجسدها المقالح من خلال تداخُل الأصوات، والتماهي معها في حين، والانفصام عنها آخر؛ تكمُن في أن اليمن حاضر في الوعي الحضاري بمقدراته ومكتسباته، لكن الفساد السياسي الذي شرد أبناءه في أقطار الأرض، وأذاقهم مرارة الغُربة؛ هُو مكمن الخطر، ومن خلال ذلك يدعُوهُم إلى العودة إلى بلادهم؛ ليسهموا في البناء الحضاري لليمن، وذلك بعد زوال الخطر السياسي أو الفساد في الطبقة الحاكمة، وهذه الرغبة جاءت من

---

[1] نفسه: 332.

[2] نفسه: 333.

شخصية عُرفت في التاريخي بصدق الأمانة في نقل الأخبار؛ وهي شخصية الهدهد التي أرسلت رسالة إلى إنسانٍ اليمن بعد أن مات جلادهم من سنين، وتناشده العودة:

" **تعال لتسكب في دربهم**

بعض نور"[1]

إن الهدهد رمز للوعي والصدق والأمانة، وفي استحضار صوته توظيف لهذا الوعي، والمقالح نطق من خلال صوت الهُدهُد عن رُؤيته ورسالته لأبناء اليمن في أقطار الأرض بأن يعُودُوا إلى وطنهم، ويسهموا في بنائه، ورقيه وتحضُره. وفي تعبيره:" **أخيرا وجدتك.**"[2] دلالة على البحث المضني عن ذلك الإنسان الذي تغرب عن وطنه، والذي تشكل في النص رمزا للإنسان المنقذ والمخلصُ من مرارة الواقع والمسهم في خلق لحظة النُور.

- **الخاتمة:**

انطلقت الدراسة من معطياتٍ إبداعية، وفرضية تقُول بأن هُنالك شتلة شعرية بدأت تتكون في خارطة القصيدة العربية وتحولاتها، ولها من الخصائص الأسلوبية التي تنهض بوصفها مؤشراتٍ على هويتها الجمالية، وسمتها الشعرية، وقد خلصت الدراسة إلى عددٍ من النتائج نوجزها فيما يأتي:

أولا: جاءت قصيدة اليوميات أو اليومية منبثقة من الحافز الرؤيوي الإبداعي للبحث عن تموضعٍ وتفرُد ينم عن الخُصُوصية الشعرية، لطرح سؤال الذات ببُعديها الفردي/ والجمعي، دالة بذلك على أُنطُولُوجيا الذات الإبداعية، مستعيرة بعض التقنيات ومن أهمها تقنية تعدد الأصوات؛لتُشكل هُوية النص الحاضرة، وقد ارتبط ذلك بتحولاتٍ على الصعيد السياسي، والاجتماعي، والفلسفي، لا سيما أحداث 1968م عند المقالح والتحوُل الرؤيوي والإبداعي للذات عند درويش، وقراءة الراهن العربي وما يحيط به من تحديات.

ثانيا: شكلت ظاهرة تعدد الأصوات حافزا سرديا لبناء القصيدة وإعطائها مساحة تعبيرية وذلك لأن المنطلقات الرؤيوية للأصوات متباينة، وتتبع أيديولوجيات مختلفة مما أسهم في مقاربة وجهات النظر وإعطائها المساحة التعبيرية الكافية.

---

[1] نفسه: 337.

[2] نفسه: 337.

المصادر والمراجع:

باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، تر: حلاق، يوسف، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، دون –ط، 1988م.

بركات، علي، رواد السيرة الذاتية من عرب وإفرنج، مجلة العربي، العدد 165، أغسطس 1972م.

بسمة، وادي، نويري، هناء، تجليات الحوارية في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة العربي تبسي، تبسة، الجزائر، 2016م.

درويش، محمود، أثر الفراشة يوميات، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2008م.

زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة الحديثة، مكتبة ابن سيناء، القاهرة، ط4، 1423هـ – 2002م.

شرف، عبدالعزيز، أدب السيرة الذاتية، مكتبة لبنان، الشركة العالمية للنشر، مصر، 1992م.

فريحات، مريم جبر، المواجهة الحضارية في الرواية البوليفونية العربية، رواية أصوات لسليمان فياض أنموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 36، أربد الأردن، 2009م، ص84،

فوكو، ميشيل، نظام الخطاب، ترجمة : سبيلا، مُحَمَّد، التنوير، دون ط.

مانقونو، دومينيك، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: يحياتين، مُحَمَّد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ -2008م.

ماي، جورج، السيرة الذاتية، تعريب مُحَمَّد القاضي– عبد الله صولة، دار رؤية، للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017م.

المقالح، عبدالعزيز، ديوان عبدالعزيز المقالح، دار العودة بيروت، 1986م.

.

مجلة المهرة للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الثالث عشر-جمادي الأولى1444هـ-ديسمبر2022م
ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

توظيف القناع في القصة القصيرة جداً (ما لن تقوله شهرزاد) لفاطمة وهيدي أنموذجاً

مها سعيد عبد الله الأسمري (*)

ملخص:

يتناول هذا البحث بنية القناع وتوظيفه في القصة القصيرة جدًا؛ وهي نوع أدبي معاصر يقوم على خصائص فنية تميزها عن السرود الأخرى الحديثة؛ من خلال تحليل لبعض النماذج القصصية من مجموعة" ما لن تقوله شهرزاد" للكاتبة فاطمة وهيدي. ويقوم البحث من منطلق دراسة التقنية ومدى أهميتها في تخفيف صور المباشرة، والغنائية بوسيلة فنية تُضفي على صوت الكاتب نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها المبدع من التراث أو من الواقع، ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة، ويصبح القناع وسيطاً درامياً بين النص والقارئ.

الكلمات المفتاحية: القصة؛ القصيرة ؛القناع.

Employment of Persona in Very Short Stories
Fatimah Waheedi's Short Story (*Maa Lan Taquuluhu Shehrazad*) as a Case Study

Abstract

This research deals with the structure of persona and its use in very short stories; a contemporary literary genre based on artistic characteristics that distinguish it from other modern narrations. The study is conducted through an analysis of some samples of stories from Fatimah Waheedi's collection *Maa Lan Taquuluhu Shehrazad* (What Shahrazad will not Say). It is based on the study of the technique and its significance in alleviating direct and lyrical images via an artistic means that gives the writer's voice an objective tone through one of the characters.

(*)باحثة دكتوراه قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك خالد. mahasaee81@gmail.com

This tone, from the heritage or from reality, is borrowed by the creative author to talk through it about a contemporary experience. And to this end, persona becomes a theatrical intermediary between the text and the reader.

Keywords: Story; Short; Persona

مقدمـة:

القصة القصيرة جدا من الأدب السردي الذي ظهر في تسعينيات القرن الماضي كنوع من الاستجابة للمستجدات والتغيرات المستحدثة في حينه ومنها: الظروف الاجتماعية والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، وتحديات العصر من الثورة المعرفية والتقنيات الحديثة. فالتغيرات الحضارية بأصدائها المتسارعة خلقت تجانسًا مع ذلك المبدع العصري الذي أصبح بحاجة إلى نص أدبي؛ أقرب إلى يومياته، وحياته الصاخبة؛ يكتنز من خلال اعترافاته في تناص سرودًا أخرى يمثلها بإيجاز شديد، ولغة كثيفة. فكان لظهور القصة القصيرة جداً، وتوظيفها بوصفها جنسا أدبيا يزاحم الأجناس الأخرى، بمرونتها الشكلية، وتنوعات مضامينها، وإبداعاتها الفنية التي تناسبت مع التفاعلات التقنية الحديثة بالسرعة مما كان له الأثر الكبير على الرواية، فقد استوجبت الميل إلى قراءة النصوص القصيرة جدا، وبات القارئ يتجنب قراءة النصوص الكبيرة والتي تسهب في التفاصيل، ويميل القارئ اليوم للتعامل مع النصوص القصيرة سواء كانت رواية أو مقالة أو دراسة أو حتى في الأبحاث الأكاديمية. فالإنسان في هذا العصر يعيش سباقاً زمنياً مع تسارع المتغيرات، التي فرضت عليه مواكبتها والتعايش معها، ومواجهة تحدياتها. فبات يعيش صراع المعرفة وصراع السرعة والتنافس، والسباق المادي والحضاري والفكري والإبداعي، وهذا التغير فرض على المثقفين والأدباء مواجهة التحدي على صعيد التغير المعرفي والثقافي، مما أوجد ألوانًا إبداعيةً جديدة ومنها القصة القصيرة جدًا.

"عَرَفَ تاريخ الأدب أجناسًا أدبيّة متعدّدة، ولكلٍّ منها خصائصُه ومميزاته التي تجعله فنًا قائمًا بحدّ ذاته ذا أسس وقواعد، ولا يمكن أن يكون لجنس أدبي الغلبة على الآخر؛ إذ إنّ كل جنس يؤدّي دوره في الأدب بالطريقة المناسبة، وإن كان هناك من الأجناس ما يحظى باستخدام أكثر من غيره، ولعل

أكثر الأجناس الأدبية استخدامًا وشهرةً هو فنّ القصة، ومن المعروف أنّ القصة لها أنواعٌ متعددة، فمنها ما يكون قصصًا واقعيّة، ومنها ما يكون قصصًا خرافيّة، ومنها القصص الخيالية. وقد ظهر فن قصصي جديد عُرف بالقصة القصيرة جدًا وهي نوع مستحدث في الأدب انتشر انتشارًا واسعًا حتى صار له شهرته ومكانته بين الأجناس الأدبية. ويتضح من تسميتها أنها أقصر من القصة القصيرة، إذ إنها قد لا تتجاوز السطر في أحداثها، وعلى صغر حجمها تتمتع بخصائص فنية ومميزات وشروط معيّنة لكتابتها."[1]

"وتتجلى أركان القصة القصيرة جداً الأساسية في: القصصية، والجرأة، والوحدة، والتكثيف، والمفارقة، وفعلية الجملة، والسخرية، والإدهاش، واللجوء إلى الأنسنة، واستخدام الرمز والإيماء والتلميح والإيهام، والاعتماد على الخاتمة المتوهجة الواخزة المحيرة، وطرافة اللقطة، واختيار العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها."[2]

وبرز استخدام وتوظيف القناع في القصة القصيرة، ويُعدّ الوسيلة الفنية التي يلجأ إليها الكاتب أو الروائي للتعبير عن تجاربه بصورة غير مباشرة، وهو تقنية مستحدثة ظهرت في الستينيات، بتأثير الأدب الغربي للتخفيف من حدة الصورة المباشرة في الألوان الأدبية، فالقناع كان شائعاً في المسرح ولكنه اقتحم عالم الشعر والروايات بعد ذلك ليؤدي وظيفة جديدة عن وظيفته في عالم المسرح، وتقوم تقنية القناع على ثنائية الإظهار والإخفاء، فالمزاوجة بينهما وتبادل الأدوار بين الثنائيتين، هما ما يحققان القيمة التأثيرية لبنية النص من خلال القناع. ويتواتر التأثير الفني في نفس المتلقي عبر هذه التقنية، فكل متلق يستقبل الشخصية المستدعاة ويتعامل معها وفق مكوناته الفكرية والنفسية ويقوم السياق الذي ترد فيه بدور مهم في توجيه التلقي وتحقيق جدواه، ومن الشخصيات المستعان بها لغرض تشكيل الصورة في النص الأدبي، الشخصيات الدينية والشخصيات الأسطورية والشخصيات التاريخية فقد أصبحت قناعاً يسدّ مسد الشخصية المعنية بالخطاب أصلاً. فالقناع يعد من ملامح التجربة الرمزية المعاصرة؛ بوصفه أحد الوسائل الفنية التي اعتمد عليها القاص؛ فهي تشير إلى التستر وراء هذا القناع بالنسبة للكاتب، وفي محاولة لإيصال المضمون إلى القارئ بطريقة غير مباشرة لحضوره، وحضور

[1] مقومات القصة القصيرة جدًا عند يوسف حطيني: 16.

[2] القصة القصيرة جدًا، مقاربة تحليلية:20.

شخصيته، ومشاعره، وأفكاره، وتنطلق بنيته الفنية بدءاً من التطور الدرامي في المسرح، حتى الاستخدام الأدبي له عبر تطور الأساليب الرمزية وتعددّ أساليبها الحديثة، وهو أحد أشكال الرمز التي تشترط التحاماً بالمبدع، فالأديب، يرمز في شعره إلى الذات وإلى الموضوع؛ فقد يقصد بالرمز ذاته، وقد يقصد الموجودات والأحداث والكائنات حوله، أما القناع فهو وسيلة فنية للتعبير عن الذات فقط، ومثلما هو المعنى الحسي للقناع الذي يتستر خلفه الوجه الحقيقي للإنسان، فكذلك القناع الأدبي؛ صورة ظاهرية تتخفّى تحتها ذات الشاعر[1]. ومن الأعمال القصصية التي وظفت القناع (ما لن تقوله شهرزاد) للكاتبة فاطمة وهيدي، وهي عبارة عن مجموعة قصصية تضم أكثر من سبعين قصة قصيرة جدًا، تعتمد على تكثيف النص القصصي والإيجاز، الذي يمزج الرؤية بعناصر الدلالة المجازية والرمز والمفارقة، وقد استخدمت الكاتبة القناع في حكاياتها وقصصها القصيرة بأغراض متنوعة، ومن هنا جاءت فكرة الدراسة التي ستقوم بالبحث في أنماط وطريقة ودلالة توظيف القناع في قصص (ما لن تقوله شهرزاد)، مع إبراز الرمزية وما وراء المعنى فيها. وتتكون الدراسة من أربعة محاور، يحتوي المحور الأول على المقدمة والأهمية والتساؤلات والأهداف، وتعريف المصطلحات، والدراسات السابقة والتعقيب عليها، ويحتوي المحور الثاني على ماهية القصة القصيرة جداً، تعريفها، خصائصها، معاييرها، وتحولاتها، ويشمل المبحث الثالث، القناع وأنماطه، واستخداماته في الأدب، وتوظيفه في القصة القصيرة جداً، أما المحور الرابع فسوف يناقش توظيف القناع تطبيقياً على نماذج من هذه المجموعة القصصية (ما لن تقوله شهرزاد للكاتبة)، ومدى مساهمة استخدام هذه الأنماط القناعية في إنضاج تجربة الكاتبة، وبلورتها موضوعيا، ثم إظهار النتائج.

تساؤلات الدراسة:

تسعى الدراسة للإجابة عن السؤال الرئيس الآتي:

ما مدى فاعلية حضور تقنية القناع وأنماطه في القصة القصيرة جداً في قصص(ما لن تقوله شهرزاد) للكاتبة فاطمة وهيدي؟

وذلك من خلال البحث والدراسة للإجابة عن الأسئلة التالية:

(2) المعجم الوسيط: 763. بتصرف.

1- ما ماهية القصة القصيرة جداً، وما خصائصها الدلالية والفنية، ومعاييرها؟

2- ما المقصود بالقناع واستخداماته في الأدب، وأنماطه، وتوظيفه في القصة القصيرة؟

3- ما الدوافع التي دعت الكاتبة لاستخدام تقنية القناع، وكيف تم توظيفه في قصص (ما لن تقوله شهرزاد)؟

أهداف الدراسة:

- إظهار الدلالة الفنية لتقنية القناع من خلال صورتها الرمزية العامة وأبعادها الموضوعية.
- بيان الوظيفة التفاعلية للغة من خلال استخدام القناع في قصص (ما لن تقوله شهرزاد).
- إبراز الأنماط القناعية التي استخدمتها الكاتبة في قصصها القصيرة جداً. ومدى تأثيرها على التجربة القصصية للكاتبة. من خلال تحقيق الرسالة التي تود إيصالها عبر تجاوزها الذاتية ،وتحقيق الموضوعية بتعبير يمتاز بالتأويل والرمز.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تسليطه الضوء على توظيف القناع في القصة القصيرة جداً، من خلال دراسة فاعلية أنماط القناع في هذه المجموعة، لاسيما أن القناع منذ ظهوره كتقنية شعرية حديثة تركزت معظم الدراسات السابقة على النماذج الشعرية، دون النماذج السردية. وتهدف الدراسة الى إيضاح استخدام هذه التقنية من خلال نماذج سردية تستلهم الحداثة، وتوظفها كأحد أهم تجلياتها. وقد تمنح الدراسة أبعاداً أخرى لدراسة هذا الجنس الأدبي الجديد بدقة أكثر؛ من خلال النظريات السردية الحديثة؛ للكشف عن مدى تداخل الأجناس الأدبية بآليات جديدة تتيح للدارسين منطلقات بحثية فاعلة تبين أهمية هذا الجنس الأدبي الجديد ودلالاته التي يتوقع لها أن تثري المكتبة الأدبية والنقدية في العالم الروائي والقصصي.

منهج البحث:

اقتضت طبيعة البحث أن تستخدم الباحثة الدراسة الأسلوبية منهجاً لها. وهو منهج من المناهج المعاصرة الذي يقوم على مجموعة من الأدوات الإجرائية لتحليل ودراسة النصوص الأدبية، وهو وسيلة لتحقيق هدف معين وكذلك وسيلة لإظهار جمالية النصوص الأدبية بطريقة منهجية علمية، من خلال توظيف أدوات اللغة، وتقنياتها المتعددة لتحقيق مقاصده.

مصطلحات الدراسة:

القصة القصيرة جدا:

القصة في اللغة: جاء في (لسان العرب): (قال الليث: القَص فعل القاص إذا قص القصص، والقصة معروفة، ويقال: في رأسه قصة يعني: الجملة من الكلام ونحوه قوله تعالى: (نحن نقص عليك أحسن القصص) أي: نبين لك أحسن البيان.

ويقال: قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئاً بعد شيء، ومنه قوله تعالى: (وقالت لأخته قصيه) أي تتبَّعي أثره[1].

القصة القصيرة جدًا اصطلاحا هي: "من أكثر الأعمال الأدبية انتشارا وإثارة للتساؤلات، وأقدرها على التعبير عن هموم الحياة اليومية، ومشاكل الانسان المعاصر، فهي عمل أدبي قصير الحجم، وذلك بسبب توسلها بمجموعة من التقنيات الفنية والأسلوبية، التي تعتمد تجويع اللفظ وتوسيع المعنى عن طريق التكثيف والاختزال، وكل هذا يتجلى في نصوص قصيرة جدا لكنها تزخر بالمعاني والدلالات، المقصودة من طرف الكاتب"[2].

"والقصة القصيرة جدا هي جنس أدبي حديث يتميز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، ويتميز بخاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار"[3].

القناع:

القناع لغة من قنع ما يستر به الوجه أو ما يغطي به الوجه.[4]

القناع اصطلاحا "هو وسيلة فنية يلجأ إليها الكاتب للتعبير عن تجاربه بصورة غير مباشرة، وقد لقي هذا المصطلح رواجا شائعا في بداية الستينيات وخاصة بالتأثير الغربي، للتخلص من الغنائية والمباشرة،

(1) لسان العرب: 7/ 73.

(2) خصائص القصة القصيرة جدا عند القاص، المغرب

(3) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، منبر حر للثقافة والفكر الادبي، https://www.diwanalarab.com-

(4) المعجم الوسيط: 763.

حيث يندمج في صوت الشخصية يكون لها صوتان، مع الحذف والإضافة لكي تتناسب شخصية الفنان مع الشخصية المستحضرة[1]".

وقد حاول عبد الوهاب البيّاتي من خلال تجربته للقناع في مادته الشعرية أن يعرفه كمصطلح قائلاً: «القناعُ هو الاسمُ الّذي يتحدّث من خلاله الشّاعرُ نفسُه، مُتجرّداً من ذاتيّته، أيْ أنّ الشّاعرَ يعمدُ إلى خلقِ وجودٍ مستقلّ عن ذاته، إنّ القصيدةَ في مثل هذه الحالة عالمٌ مستقلّ عن الشّاعر، وإنْ كان هو خالقَها[2]».

الدراسات السابقة:

دراسة عيشونة[3] ، القناع في الرواية النسوية العربية الجزائرية المعاصرة. أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الإخوة منتوري بالجزائر، وقعت الدراسة في 425 صفحة وناقشت الأدب النسوي واستخدام القناع في الأدب النسوي، وتوصلت الدراسة إلى أن المرأة تستخدم اسما مستعارا في الكتابة لتجنب المواجهة مع الآخرين، ويعتبر الاسم المستعار القناع الذي تلجأ إليه المرأة في كتاباتها، وتوصلت الباحثة أن الفن النسوي ظهر بشكل متأخر إلى حد ما في الجزائر، وأوضحت أن القناع لم يأخذ شكلاً محدداً واضحاً في الأدب العربي مما جعله عرضة للخلط بين الرمزية والاستعارة، فالقناع تقنية حديثة وجدت في الأدب العربي حديثاً ولكن يكثر استخدامها من قبل النساء أكثر من الرجال.

دراسة جابريلا اتوكان Gabriela a tucan(2014) بعنوان: WHAT IS A SHORT STORY BESIDES SHORT? QUESTIONING MINDS IN SEARCH OF UNDERSTANDING SHORT FICTION ما هي القصة القصيرة إلى جانب كونها قصيرة؟ استجواب العقول في البحث عن فهم الخيال القصير تسعى هذه الورقة إلى تحديد مجموعة السمات الأساسية لتعريف عملي للقصة القصيرة، في محاولة لتأسيس الرواية القصيرة كنوع أدبي مستقل تمامًا. أستكشف كذلك النمط

---

(1) القناع في الشعر العربي المعاصر. موقع الوطن، رابط الموقع:
https://www.alwatan.com/article/199510/Culture/%D8%A7%D9%84%D9%82%D

(2) تجربتي الشّعريّة: ٤٠

(3) ينظر: القناع في الرواية النسوية العربية، الجزائرية المعاصرة: ٧ – ٨.

الأساسي للتفكير والخيال الناتج عن قراءة الروايات القصيرة، وتناولت الأشكال السردية القصيرة "والطويلة" وتضمنت الروايات القصيرة وأعمال التفكير المضاد وتوصلت الدراسة إلى أن معظم الأعمال الذهنية التي يتم إجراؤها أثناء قراءة الروايات القصيرة تستخدم أدوات التفكير المضاد، والتي تتضمن بدائل ديناميكية، وتركيبات ذهنية إبداعية لعوالم غير واقعية، وتركيبات هيكلية من أكوان نصية مجزأة، يقوم قراء القصة القصيرة بمثل هذه العمليات الذهنية؛ لأنهم بهذه الطريقة يمكنهم الوصول إلى معاني النص، لذلك، يمكن أن يكون التحليل الدقيق للانحناءات والمنعطفات لخيال المترجم الفوري عند أداء أعمال قراءة الروايات القصيرة مفيدًا لاستكشاف ثاقب للمسارات المعقدة للخيال البشري.

فالدراسات السابقة من حيث الموضوع نجد أنها في مجملها وصفية تحليلية ونقدية اقتصرت على النماذج الشعرية دون السردية. ومن منطلق الدراسة للقصة القصيرة جداً كفن أدبي مستقل له حدوده الفنية والشكلية، ولم تجد الباحثة دراسة متخصصة في تقنية القناع لنموذج قصصي حديث يُعنى بالقصة القصيرة جداً، أو نوع سردي آخر.

الإطـــار النظري:

أولاً: ماهية القصة القصيرة جداً، خصائصها الدلالية والفنية، ومعاييرها:

"القصة القصيرة جداً جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والجمل القصيرة الموسومة بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي"[1] والقصة القصيرة جداً هي نوع من السرد الأدبي الذي انتشر مؤخراً بشكل كبير، وأصبح نوعاً من أنواع السرد الأدبي ويعتبر نوع قائم بحد ذاته، وتعد القصة القصيرة جداً بالحجم أصغر من القصة القصيرة، وتتكون من سطر إلى عدة أسطر، "وتعتمد القصة القصيرة جداً على الجرأة، والمفاجأة والادهاش، والدلالة اللفظية، واستعارة المعنى واستخدام الرمز والإيماء والتلميح والإيهام، والاعتماد على الخاتمة المتوهجة الواخزة المحيرة، وطرافة

[1] القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، منبر جر للثقافة والفكر الادبي، رابط الموقع https://www.diwanalarab.com

اللقطة، واختيار العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها"[1]، وتوجد نماذج ناجحة جداً من القصة القصيرة جداً منها قصة الروائي آرنست همنغواي التي كانت من ست كلمات، واعتبرها أفضل أعماله على الإطلاق. تقول القصة: **"للبيع: حذاء طفل، لم يرتدِه أحد"**، وهي فن كتابي جديد يتميز بالأصالة والحداثة، لكن كتابتها قد تبدو أصعب من الرواية التي تتسع لعالم شاسع من اللغات والأصوات والأحداث، وأصعب من القصة القصيرة التي قد تقبل التطويل والاستطراد والحوارات، فالقصة القصيرة جداً هي خلاصة لتجربة سردية لا بد وأن يسبقها خبرة للكاتب سواء في كتابة الرواية أو كتابة القصة القصيرة، والقصة فن عربي أصيل ينضوي تحت ما يسمى "أدب الصدمة"، وفي القرن الماضي، تم نشر كتاب «Writing Short Stories» الذي صدر في الولايات المتحدة الأمريكية في العام 1945م، واشترك في تأليفه تسعة من النقاد، ونشرت له ترجمة في بغداد في العام 1987م، قام بها قاسم سعد الدين، ضمن سلسلة «الموسوعة الصغيرة»، تحت عنوان "فن كتابة الأقصوصة"

والقصة القصيرة جداً تتميز بأنها قصة تصل إلى هدفها دون إهدار للكلمات، تصل إلى نهاية مدهشة في الغالب وهي بنية سردية غير قابلة للتأطير الجمالي السردي أي لا تحتاج العناصر الفنية للسرد، ويتشكل وجودها من خلال نصوصها.

صفات وعناصر القصة القصيرة:

تتصف القصة القصيرة جداً بأنها حكاية قصيرة، صياغة نسيج لغوي درامي ناضج المعاني والصور والدلالات، وعادةً ما تقوم القصة القصيرة على عناصر أساسية لكتابتها مثل: الاستهلال والعقدة والحل، من خلال الشخصيات، والأحداث، والزمان والمكان، بينما في القصة القصيرة جداً يتم تجاوز الشروط الاعتيادية القصصية، فالسياق يغني عن المقدمات في القصة القصيرة جداً، واللحظة التي تبدأ بها القصة القصيرة جداً هي لحظة الفعل، وهي لحظة الذروة، التي تساعد على الإمساك بما يسمى اللحظة القصصية، فالألفاظ قليلة ولكن المعاني مشبعة، إذ تحمل القصة القصيرة جداً فكرة وتعالجها بأحداث مركزة عبر منظور سردي معيّن، ضمن قالب زمني متسلسل أو متقاطع أو هابط سرعةً

[1] رابطة الأدب الإسلامي العالمية، القصة القصيرة جدا الخصائص والجماليات، رابط الموقع:
https://adabislami.org/magazine/2013/09/1093/78

وبطئاً، مع انتقاء سجلات لغوية وأسلوبية معينة، للتعبير عن رؤية فلسفية ومرجعية معيَّنة، وتروي حكاية ما تبدأ من قلب الحدث، فالكاتب يرسم الشخصيات ويتركها تفعل.

ففي قصة(شفافية) ما لن تقوله شهرزاد، تقول:

"كان كلما رآها يمعن النظر، ويبتسم،

كان يسكنها،

كان يراها لوح زجاج،

وكانت مؤمنة بأنها مرآة[1]"

هذه القصة، تستند إلى حدث مركزي يحمل جوهر الحكاية، وهي رؤية ذلك الرجل لتلك التي تحيا تحت كنفه وسيطرته لينظر إليها كل وقت مبتسماً مطمئناً وهو يراها كاللوح الجامد الذي قد يحظى بكسره يوماً ما، ولكن شعورها بأنها المرآة منح القصة فكرة الانعكاس لتلك اللوحة الزجاجية فهي تراه من خلالها، ومن خلال انعكاسات أفعاله عليها!

والقصة قصيرة جداً تستند إلى شخصية، أو شخصيتين في الغالب، وتعتمد على التلميح وليس التصريح، ويترك للقارئ أن يستكمل ما هو ناقص، وهو حدث متنام مكثف، ينطلق من فكرة عميقة، ويحمل أبرز السمات الدرامية، التي تمنحه الحركة والتوتر والفعل، وتجعله ينمو بسرعة كبيرة، وفي اتجاه واحد غير متشعّب، ضمن حبكة مركزية نحو النهاية، ويتم تركيز الأضواء على حبكة واحدة واضحة يتم من خلالها إعطاء الرسالة وتوجيهها، ولكنها لا بد وأن تقول شيئاً له قيمته، ويلاحظ أن نسبة كبيرة من كتاب هذا النوع الأدبيّ هن من النساء، ومن الممكن أن تكون الشخصيات في القصص القصيرة جداً شخصيات إنسانية أو غير إنسانية لكنها تخضع للأنسنة، وهو ما يعني "بناء القصة القصيرة جداً على أنسنة الأشياء والجماد والحيوان، فتتحول الحيوانات التي تتضمنها القصص القصيرة جداً إلى أقنعة بشرية رمزية تحمل دلالات إنسانية معبرة، وعندما تتوافر الشخصية، والحكاية التي تُروى عنها، فإن أهم ما تركز عليه القصة القصيرة جداً هو الوصول إلى نهاية مدهشة تلخص فكرة القصة، وتقدِّمها بضربة واحدة مفاجئة، والاعتماد على النهاية المفاجئة وغير النمطية يجمع

[1] ما لن تقوله شهرزاد: 7.

الأحداث ويقدمها إلى المتلقي"[1]، ، وحتى تحمل القصة القصيرة جداً نهايتها بكل هذه الشحنة الانفعالية الصادمة، التي تحتاج إليها، فإنها تلجأ إلى وسائل، يمكن أن تسمى بلاغية، منها ما يتعلق بالحدث نفسه، ومنها ما يتعلق باللغة التي تروى بها الحكاية، وتعتمد القصة القصيرة جداً على التكثيف اللغوي ففي قصة الكاتب الأمريكي غرامي جبسون قال: ثلاثة ذهبوا إلى العراق، واحد منهم عاد! وهنا يتخيل القارئ الكثير من الأشياء عن الذين لم يعودوا وهذا ما يميّز القصة القصيرة جداً الناجحة، "وقد تبدو القصة القصيرة جداً لعبة لغوية، موحية، توظف شعرية اللغة، فاللغة في القصة القصيرة جداً استعارية موجزة، رمزية، فيها إبداع الحذف و إبداع البوح"[2].

-الخصائص الفنية والشكلية:

1- القصصية.

2- الحجم الصغير جدًا.

3-التكثيف في الأحداث.

4- الحذف والإضمار.

5-حسن انتقاء الأوصاف.

6- الصورة الومضة، وهي أركان مهمة جدًا لبناء القصة القصيرة جدًا.

- أبرز السمات الفنية للقصة القصيرة جدًا هي:

1-**الكتابة التلغرافيّة:** ويُقصد بها أن تكون أحداث القصة أشبه ببرقيّة أو رسالة خاطفة ومختصرة، ويكون طابعها التلميح لا التصريح، وفيها تُقدّم الأفكار والمفاهيم بأقصر قدر ممكن من الكتابة.

2- **التضمين:** هو من السّمات الفنية المهمة للقصة القصيرة جدًا، ويعني أن يتولد من القصة القصيرة جدًا قصة أخرى ضمنها ومولدة عنها ومهمة هذه القصة المولّدة أن توضح وتفسر وتبين أحداث القصة وتشرحها وتفصّلها.

---

[1] القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد.

[2] القصة القصيرة جداً، أرامكوا السعودية، رابط الموقع:
https://qafilah.com/ar/%d8%a7%d9%84%d9%82%d8%

3- **استخدامات علامات الحذف:** وهي نوع من التشكل البصري عن طريق الرسم الكتابي ومنها ما يدل على الحذف في سياق الكلام مثل الفراغات المنقوطة، أو البياض وهذه العلامات من السمات الفنية للقصة القصيرة جدًا إذ إنها تساعد في تكثيف الأحداث، وتجعل القارئ في حال من التخييل وتأويل الحدث، وقد يقوم بإعادة بناء النص من جديد.

4- الميتاسردية: ويُقصد بها النص المتعالي وهو من السمات الفنية التي تميز القصة القصيرة جدًا، إذ إنها تصور عالم الكتابة السردية الحقيقية، والافتراضية، والتخييلية، وكيفية تفكير العمل القصصي في نفسه تفكيرًا متعاليًا نرجسيًا.

5-سمة المفارقة: الجمع بين المتناقضات والأضداد في القصة القصيرة جدًا من السمات الفنية المهمة، وذلك لما لها من دور في كسر أفق التوقع لدى المتلقي، وقد يكون دورها إثارة إحساس القارئ بالناس والأشياء من حوله. سمة السخرية: أحد السمات الضرورية في القصة القصيرة جدًا أن تشتمل على السخرية والتهكم، والهجاء اللاذع والانتقاد بأسلوب فكاهي، ومحاولة رسم صورة كاريكاتورية أثناء سرد الأحداث.

معايير القصة القصيرة جداً:

تلتزم القصة القصيرة جداً بمجموعة من المعايير الكمية والكيفية والدلالية والقصدية ومنها:

أ- المعيار الكمـــي: حيث تتميز القصة القصيرة جدا بقصر الحجم ومحدوديته فربما تكون القصة جملة، وقد تكون القصة فقرة، ولكنها تتميز بقلة الحشو والاستطراد والوصف وعدم الإسهاب فالجمل قصيرة وموحية. ومن خلال هذا الإيجاز تظهر قدرة المبدع وتمرسه في مهارة القص.

ب- المعيار الكيفـي أو الفنـي: يستند فن القصة القصيرة جدا إلى الأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردي والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب، بشكل موجز ومكثف بالإيحاء والترميز. ويلزم هذا المعيار وجود الوحدة التي ترتبط بالحبكة والعقدة لئلا تفقد هويتها القصصية.

ج- المعيار التداولي: تحاول القصة القصيرة جدا إيصال رسائل مشفرة للقارئ عن طريق الانتقادات وتوظيف الصورة الكاريكاتورية الساخرة، والتركيز على الدراما الواقعية وتناقضات المجتمع وحالة الاغتراب والاستلاب والمرارة التي يعيشها الإنساني العربي.

تقنيات القصة قصيرة جداً:

تقدم القصة القصيرة جداً المحتوى بأسلوب بياني مدهش يشد انتباه القارئ ويثير فيه الحيرة ويدفعه للتخيل والتكهن للوقوف على المغزى. ومن التقنيات الأساسية الانزياح الذي يأخذ البعد اللغوي في استخداماته، مثل الكناية والتورية والمجاز، والتناص الذي يقوم على حضور نص في نص، أو في مجموعة نصوص سابقة، ويأتي القناع ثالثهما وهو المحور الأساسي في دراسة الباحثة لنصوص القصة القصيرة جداً (ما لن تقوله شهرزاد).

ثانياً: القناع واستخداماته في الأدب، وأنماطه، وتوظيفه في القصة القصيرة:

– القناع:

يعد القناع من ملامح التجربة الرمزية المعاصرة التي تميز الأدب السردي وخصوصاً في القصص القصيرة جداً، حيث ظهر القناع بوصفه أحد الوسائل الفنية التي اعتمد عليها القاص أو الراوي للتستر أو إبراز مضمون معين؛ فالقناع يشير إلى تستر الكاتب خلف القناع في محاولة لإيصال المضمون إلى القارئ بطريقة غير مباشرة لحضوره، وحضور شخصيته، ومشاعره، وأفكاره، وتنطلق بنيته الفنية بدءاً من التطور الدرامي في المسرح، حتى الاستخدام الأدبي له عبر تطور الأساليب الرمزية وتعددّ أساليبها الحديثة، "وهو أحد أشكال الرمز التي تشترط التحاماً بالمبدع، فالأديب يرمز في شعره إلى الذات وإلى الموضوع؛ فقد يقصد بالرمز ذاته، وقد يقصد الموجودات والأحداث والكائنات حوله، أما القناع فهو وسيلة فنية للتعبير عن الذات فقط، ومثلما هو المعنى الحسي للقناع الذي يتستر خلفه الوجه الحقيقي للإنسان، فكذلك القناع الأدبي؛ وهو صورة ظاهرية تتخفّى تحتها ذات الشاعر"[1] ، وللقناع معانٍ عدة تدرج مفهومها بدءاً من ارتباطها بالمسرح ثم ظهورها في الأدب، و"أصل الكلمة اللاتينية Persona كان يُطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع، وفي النقد الأدبي الحديث استعمل لفظ القناع mask للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه والأساس النفسي لهذا المفهوم هو

[1] الرمز والقناع في قصيدة (نسر) لعمر أبو ريشة، موقع الرياض، رابط الموقع: https://alriyadh.com/295830

أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة"[1] ، ويظهر القناع في النصوص الأدبية والدرامية الأوروبية بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، تحديداً من عام 1892 إلى عام 1913، وقد أُستخدم خلال هذه السنوات كدعامة مسرحية تمثل الكائن الزخرفي، والمجاز الميتافيزقي[2] ، ويخضع مصطلح "قناع" لتحول جذري في المعنى، ويأتي لمعالجة كائن ملموس بالإضافة إلى مجاز يقف لكل من الذات المقسمة وتصور التغيير التاريخي ويمكن وضع مبادئ أولية تكونت من ثلاث مسارات مختلفة تشكل القناع عبرها؛ قبل أن يصبح تقنية حداثية في الأدب؛ أولها استخدام القناع ككائن منحوت في الأشكال المعمارية (كما هو الحال في العصور الوسطى)، ثم قناع للموت (كما هو الحال في مصر القديمة واليونان)، وكقناع مسرحي (كما هو الحال في المسرح اليوناني القديم والياباني المعاصر)، فالقناع كان له مهمة معمارية أو عملية أو طقوسية، وكان لاستخدامه الأثر في خلق مزيج من غير عضوية والعضوية، والغرابة والألفة، والتغيير والثبات للذات، فطبيعة القناع تمنح الذات تحولاً من الطبيعة إلى غير طبيعة تمتاز بالمغايرة التي تفرض وظيفةً جديدة تعمل مع متطلبات المجتمع ومتغيراته الثقافية، والسياسية، والاجتماعية بطريقة ينتقل فيها من المستوى الواقعي إلى المستوى الفني، وقد أوضح هذه الآلية " السيميائي الفرنسي جان بودريار في كتابه (المصطنع والاصطناع) حينما رأى بأن الأشياء والعلامات هي من أسس الحياة الاجتماعية من جهة التبادل بين الناس والطبقات، حيث يتخذ تبادل العلامات مفهوماً مصطنعاً، وهو يعني "توليد نماذج لواقع بلا أصل ولا واقع، وليس المقصود محاكاة ولا تكرارا، ولا حتى سخرية، بل المقصود استبدال الواقع برموز عنه "إنه عالم اصطناع الأقنعة الذي استحال شبحاً وسلّم مهامه للقناع، ومعنى الشبح هنا هو حالة فقدان الملامح وهي نتاج حالة اصطناع تطمس الأصل وتصطنع له بديلاً زائفاً، ويتخذ مدلولاً جديداً بفضل قدرته الرمزية التي

---

(1) قصيدة القناع عند أمل دنقل: 15.

(2) الميتافيزيقا (بالإنجليزية: Metaphysics) هو فرع من الفلسفة يدرس جوهر الأشياء. يشمل ذلك أسئلة الوجود، والصيرورة والكينونة والواقع. تشير كلمة الطبيعة هنا إلى طبيعة الأشياء مثل سببها والغرض منها. بعد ذلك تدرس ما وراء الطبيعة أسئلة عن الأشياء بالإضافة إلى طبيعتها، خاصة جوهر الأشياء وجودة كينونتها. تسعى ما وراء الطبيعة في صورة مجردة عامة– إلى الإجابة على هذه الأسئلة.(ويكيبيديا ،ميتافيزيقيا ديفيد لويس، موسوعة ستانفورد للفلسفة (ط. خريف 2012) مركز دراسة اللغة والمعلومات ستانفو.

تضمن استمراره في أكثر من حقل وفضاء للدلالة، وتثبت أن لا حقيقة ثابتة سوى حقيقة التغير والتحول المستمر

والقناع لغة كما جاء في المعجم الوسيط هو " ما تغطي به المرأة رأسها – وغشاء القلب– والشيب – وما يستر به الوجه– قنُع، وأقنعة"[1] ، ومصطلح القناع شائك وغير محدد الملامح، وغالباً ما يتداخل مع بعض المصطلحات المقاربة، كما أن النقاد المحدثين لا يعيرونه الاهتمام الكافي الذي يزيل ما علق به من أشكال وغموض، فمصطلح "القناع"masque اوmask غالباً ما يتداخل مع مصطلح "الشخصية" أو "الشخصية المتخيلة" persona المتخيلة التي يخلقها الشاعر، وقد يشير أحياناً إلى قناع الشاعر، وهكذا يصبح هذان المصطلحان القناع، والشخصية المتخيلة، مترادفين تقريباً، فالشاعر عند ارتدائه لقناع mask شخصية تاريخية معينة إنما يخلق شخصية درامية متخيلة"[2]

ويعتمد الكاتب في توظيفه للقناع على الشخصيات التاريخية عبر المحصّلة التراثية الغزيرة، والتي تمنحه فسحة للتستر من خلالها، وكذلك على الكائنات الأخرى أو الجمادات "في عملية مزواجة بين القناع والتجسيد embodiment أو التشخيص personificatinn "[3].

وتؤكد الدراسات النقدية الحديثة في الشعر العربي المعاصر أن أول من استخدم القناع كمصطلح أسلوبي كان "عبد الوهاب البياتي" في كتابه "تجربتي الشعرية" الصادر سنة ١٩٦٨م، وقد حاول أن يقيم تعريفاً له من خلال الدراسات الغربية التي سبقت في جعله أحد التقنيات الحديثة ونجحت من خلاله في خلق القصيدة بعيداً عن حدود الغنائية والرومانسية"[4]، وقد شاع هذا المصطلح في بداية الستينيات متأثراً بالمعنى الغربي له، حيث يندمج في صوت الشخصية يكون لنا صوتان، مع الحذف والإضافة لكي تتناسب شخصية الفنان مع الشخصية المستحضرة، فأدونيس، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، اعتمدوا عليه من خلال التوظيفات المختلفة لشخصيات أسطورية، وتاريخية تقوم قناعاً لشخصه ولموضوعه الشعري الذي يريد التعبير عنه.

---

[1] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية: 763.

[2] مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع: 251.

[3] مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع: 263.

[4] ينظر: القناع في الرواية النسوية العربية، الجزائرية المعاصرة: ٧ – ٨.

وثمة أسباب دفعت الأدباء في استخدام هذه التقنية الحديثة؛ رغم الملابسات تجاه هذا المصطلح وحدوده النقدية؛ ومن هذه الأسباب ما كانت مرتبطة بذات المبدع نفسه (العامل النفسي) ومدى تأثرها بالعوامل الخارجية السياسية منها والاجتماعية، مما جعلها تفرض على الوجود الأدبي اللجوء لتقنية القناع الذي يفرض التستر دون التصريح، ويمنح اتساعاً في إبداء الرأي بحرية في إظهار الأفكار، والتعبير عن القيم، دون شعور بالانهزامية أو الكبت أمام تلك المتغيرات، والسلطات القاهرة للأديب المعاصر، أما الأسباب التي تتصل بحداثة الشعر والنثر على حد سواء (العامل الفني)، إنما هي من ظواهر التجديد الذي يخلص إلى كل حديث بحرية مطلقة عن التقليدية وقوالبها الفنية المتكررة، تأثراً بالآداب الغربية الحديثة.

وللقناع أنماط ساعدت في تمثيله منها استدعاء الشخصيات التاريخية التي يعبر من خلالها عن فكرته التي يريد طرحها، أو الدوافع النفسية التي دعت لتشكل ذلك المرجع المعرفي القديم عبر تمثيلها للواقع، ومعاصرة الجديد "إذ لا يمكننا رؤية الشخصية بمعزل عن تاريخها، فهي تقرأ وفق تصور يأخذ بعين الاعتبار المرجعيات الثقافية، التي تمتصها هذه الشخصية، والتمثيل في هذه الحالة يقدم دلالة مشحونة بمرجعيات الماضي التاريخي ورهانات الواقع، الذي تلج إليه هذه الشخصية الموظفة كقناع تاريخي، هذا التاريخ يُشكل إطارا معرفياً تتضح فيه دوافع التقنع، وتغيب عنه الذاتية المفرطة التي تكاد تُلغي التاريخ في أحايين كثيرة"[1] ، وتأتي لعبة الأدوار ما يسمى بالنص الدرامي الذي كان نتاج المسرح القديم، وأصبحت القصة القصيرة تقوم على تمثيل الأدوار التنكرية التي تختلف رسالتها، ودوافع الكاتب في تحريكها. وعلى الرغم مما امتازت به القصة القصيرة جداً من اختزال وتكثيف إلا أن القناع فيها يظهر في تعدد الأصوات (الحوار) الذي يخلق قناعاً ينتقل به القاص من غايته الفردية إلى الجمعية للتعبير عن القضايا العامة والمشكلات الاجتماعية، وقد تبدو عبر أقنعة حوارية داخلية (مونولوج داخلي)، وخارجية متعددة. وباستخدام القاص لبعض هذه الأنماط عبر القصة القصيرة جداً تّعد إن صح استخدامها دليلا على قدرته الإبداعية في خلق الممكن من خلال هذه النصية المكتنزة الحديثة .

ثالثاً: توظيف القناع في قصص (ما لن تقوله شهرزاد) للكاتبة فاطمة وهيدي:

[1] القناع في الرواية النسوية العربية الجزائرية المعاصرة: ١٧.

"ما لن تقوله شهرزاد" للكاتبة والشاعرة فاطمة وهيدي، مجموعة قصصية تضم أكثر من سبعين قصة قصيرة جدًا، تعتمد على تكثيف النص القصصي والإيجاز، لخلق تناغم دلالي بين المضمون والتعبير الفني؛ الذي يمزج الرؤية بعناصر الدلالة والمجاز والرمز والمفارقة، وتقوم نصوص المجموعة على استدعاء نموذج "شهرزاد في رواية ألف ليلة وليلة" في طابعها العصري ومعالجة مواقف متباينة تبرز تحدي المرأة لما تواجهه من مشكلات، ودفاعها عن ما تتبناه من قضايا تسعى من خلالها إلى إثبات موقفها الوجودي من الحياة وتشكيل معالم حداثية لتنامي دورها الاجتماعي وتطلعها الإنساني في كتابة شفيفة تقف بين عوالم السرد وأفضية اللغة الشعرية، وفي رؤية الكاتبة للسرد تعتبر أن طيبة الجدة وهي مصدر الحكايات، إلا أنها لم تقل كل الحقائق، ولكن عندما أدركت شهرزاد الصباح واكتشفت ما أخفته الجدة من معلومات وحقائق، قررت أن تبوح بما لديها، وعندما أصبحت شهرزاد جدة لم تعد قادرة على أن تبوح بكل شيء فعندما تتغير الأدوار تتغير المواقف، ولذلك قررت الكاتبة أن تخبر القراء في روايتها القصصية بما لن تقوله شهرزاد.

استخدمت الكاتبة القناع في مجموعتها من القصة القصيرة جداً والتي كانت بعنوان (ما لن تقوله شهرزاد)، فلجأت إلى شخصيات مختلفة كخيال المآتة، وقد استعانت بأقنعة تصف في سخرية واضحة المفارقات العجيبة في مواقف البشر، الكاتبة تؤمن أن البشر يلبسون العديد من الأقنعة، ويتلونون حسب الموقف "فهناك قناع العبث، وقناع الشرف، وقناع الغيرة، وقناع البراءة، وقناع العجز وغيرها من الأقنعة التي يرتديها البشر ويتلونون بلونها وفق الموقف والزمان والمكان والرفيق، والدوافع التي جعلت الكاتبة توظف القناع "[1].

والكاتبة تدرك الواقع وترفضه؛ فتلجأ إلى التعبير المقنع عن الذات، وتحاول الكاتبة أن تكشف الكثير من الخبايا التي تتستر النفوس خلفها من فساد، واستبداد، وإطلاق العنان للرغبات والانصياع للشهوات، الكاتبة تشرح في قصصها القصيرة جداً حالة الواقع المستبد، والاستلاب الذي تعيشه المرأة على وجه الخصوص.

[1] قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر– تحليل الظاهرة: ص ص 169، 170، 193–194، 224، 227. بتصرف

ويظهر الواقع الذي تصوره الكاتبة بقناع تعددية الحوار الخارجي بين شخصية جامدة وبين صاحب الحقل في قصة(عاطل). فهو خيال المآتة أو ما يُسمى بالفزاعة الذي ضاق ذرعاً من حياته، ولم يعد يشعر بوجوده الحقيقي رغم ما توافر لديه من مكان مناسب، وملبس يكفيه. إنه يصارع اليباس الذي طغى على الحقول التي يحرسها دون بذرة قمح فيها، لذلك قدم استقالته لصاحب الحقل الذي تعجب من طلبه ليخبره أنه غاب عن حقله وأهمل زراعته، فلم يعد المكان بحاجة إليه. هذا القناع الذي يستتر خلفه ظاهرة اجتماعية غلبت على الكثير، وهي ما يقوم به الآباء اتجاه أبنائهم من مسؤولية تُعنى بالقشور من مأكل وملبس ومسكن، دون غرس بذور صالحة تنبت لحياتهم القادمة من اشباع لعواطفهم واكتفاء بذواتهم ،وتعليمهم على مبادئ الاعتماد على النفس، ومجابهة الحياة بعقباتها المتعددة، هذا القناع استخدم لعبة الحوار بين صاحب الحقل وبين الفزاعة الجامدة التي لم يعد منها فائدة، أو بقاء يُذكر. ليتضح من خلاله تلك الشخصية التي تعاني من عثرات الحياة دون قدرة على المواجهة. ويحمل هذا القناع على أوجه متعددة لشخصيات في المجتمع يعانون وطأة الفشل والتهميش، ويقعون ضحايا للبطالة والعزلة والتشرد، وانعدام الثقة وعدم احترام الذات. وينمو الصوت الجمعي في كثير من نماذج هذه المجموعة، بالتصوير والبوح بالهموم المشتركة والتي طالما حالت دون تحقيق الاستقرار المعيشي، والاجتماعي لكثير من الأفراد كما في قصة "غيث"، و"عجز"، و"دن من طين"، "خواء".

وفي قصة "نـــهـــاية"، تستخدم القناع من خلال التمثيل الاسترجاعي عبر المونولوج الداخلي حينما تأتي تلك الحوارية الداخلية بقناع الحياة، وهو يسترجع ذكرياته، ومواقفه مع زوجته التي طالما أساء إليها، وتعمد في إهانتها. لتأتي النهاية المفاجئة أن هذا الحوار ما كان إلا لشخص قد فارق الحياة بعد أن قتلته تلك الزوجة، ويعاتب نفسه حيال ظلمه لها بعد فوات الأوان. وفي قصة " تضاد" يكمن الحوار بعفويته وبساطته بينه وبينها، لإيجاد الأمان الذي تطلبه، لينتهي عند عدم فهمه لما ترمي إليه! وتصبح النقطة في آخر السطر هي النهاية. هذه التقنية في القناع التي تُحيل الموت للحياة، أو العكس تبرز في موضوعات اليأس، والندم، والقنوط، والنهايات الحزينة وهي ما استطاعت الكاتبة ببراعة الحديث عنها، عبر ضمنية المتلقي داخل النص الذي حفز وجوده تقنية تعدد الأصوات.

وفي نمط آخر للقناع تستخدم الكاتبة استدعاء التاريخ بشخصياته، وموروثه في عدد من قصص المجموعة، مسلمةً إياها معان دلالية بلسان عصرها وأحداثه الواقعية، فتجمع بين عالمين متناقضين يفصلهما زمن طويل. ففي قصة "احتجـــاب"[1]:

كان مؤمناً بانتهاء زمن النبوة،

حينما ألقوه في جُـــبّ؛

تشبث بالبـــقـــاء فيه؛

كي لا يعود إلى الذئاب.

في عصرية هذا الزمن الواقع بين المختلف بتفاصيله، والمؤتلف بمقارباته العامة تسقط الكاتبة الموروث الديني من خلال قصة يوسف عليه السلام حينما ألقوه إخوته في الجبّ للخلاص منه. وتستدعي تلك اللحظات الصعبة التي عاشها نبينا يوسف وهو ينتظر لحظة النجاة من ذلك الجبّ. وهنا تنقض الكاتبة الرغبة في الخلاص باستخدام القناع الذي جعلت منه مفارقة ظاهرة بين رغبة النجاة من ظلمات البئر في زمن النبوة وظهور ملك يوسف وعدله، وبين البقاء فيه وتحمل ظلمته للهروب من قوة وشراسة المجتمع من حوله. وهو قناع حمل صورة الخنوع والهروب من أزمة الواقع وسلبيته، بصورة الماضي وأحداثه لتحكي بطريقة غير مباشرة الواقع المعاش.

وفي قصة "ما لم تقله الجـــدة"[2] استخدمت قناع ست الحسن التي عُرفت بأسطوريتها في الحكاية الشعبية المصرية، وهي تلك الفتاة الصغيرة التي تتمتع بالجمال والحسن وملاحقة أمنا الغولة لها لتتخلص منها. استدعاء هذه الشخصية ببراءتها وجمالها وتسلسل الأحداث الغريبة لتلك الحكاية التي ترسخت في أذهاننا منذ القدم تربطها الراوية بحالها حينما تفاجأت بأنها لم تعد ست الحسن التي استطاعت يوماً أن تنجو من قبضة أمنا الغولة، لتقع تحت شراسة المجتمع من نساء ورجال الذين استحالوا إلى أمنا الغولة في صورة مومياء تورد الهلاك لكل كائن حي يقابلها. وهو قناع يمثل صعوبة الحياة اليومية المعاصرة التي أصبحت في كثير من المعاملات تخالف القيم والمبادئ الإنسانية فتأكل

[1] ما لن تقوله شهرزاد: 13.

[2] ما لن تقوله شهرزاد:51.

الناس بعضها البعض دون رحمة، ويضيع الحق بين القوى المتسلطة، والأحكام الجائرة. والقناع هنا مارس الحديث بلسان واقعها وملابسته الماضية من خلال الصورة المخيفة المتمثلة في" أمنا الغـولة".

وفي قصة "خـجـــل" [1]:

بعد أن وارى سوءة أخيه

عرج الغراب إلى صالون التجميل؛

سألته زوجته متعجبة: ألم تحزن على فراقه؟

أجـاب: بلى .....

ومن أهم الأقنعة التي استخدمتها الراوية قناع الغراب في القصة الأولى من التاريخ والتي ذكرها القرآن الكريم كأول حالة قتل تُعرف في البشرية، وهي قتل قابيل لهابيل بدافع الغيرة والحسد التي افتعلت نار الانتقام، وأضحى عاجزاً عن إخفاء معالم جريمته. وقد نجحت في تفعيل القناع لشخصية واقعية تعمدت الفرح بإحدى أشكاله لفقد ذلك الأخ... بينما كانت تتخفى في السابق بالشيب والضعف التي طالما اعتاد الناس من حوله أن يروه كذلك وهو يمارس حقده الدفين من هذا المنطلق. وفي قصة "صفقات" تحمل قصة السفينة التي تحمل أصحابها فيثقبها الرجل الصالح لتبقى، وقناع الرجل الصالح يقوم على الالتباس في اسقاط هذه الشخصية على شخصيات في واقعنا يجلعون من مظاهر الصلاح في الهيئة والكلام، ما يخالف حقيقتهم التي تحظى بالدسائس والنفاق لخلق فسادهم وأفكارهم بين أفراد مجتمعهم، مقابل الحصول على رغباتهم المادية عبر مظاهر التبجيل والشعارات الزائفة التي يقيمونها لشعوب بلادهم.

في الليلة الأولى بعد الألف

همس لنفسه" هي تحبني أنا"

وإلا لماذا تفتتح حكايتها كل يوم بـ "بلغني أيها الملك السعيد"

لم تقل "الملك شهريار"

[1] ما لن تقوله شهرزاد:51.

وفي الحكاية الغرائبية ألف ليلة وليلة تشير إلى انتصار شهر زاد حينما جعلت القصة تستمر إلى الليلة الأولى بعد الألف لتتغير الأحداث عندما شعر شهريار بالحب، وأراد التخلص من نفسه الشريرة التي يتحين لها القتل متى أرادت، فكأنه بانتصار شهرزاد والحب يقتل شهريار ويعيش باسم الملك السعيد. والقناع مارس وظيفته بامتياز في هذه القصة التي ترى أن شهرزاد لم تقل شيئاً بعد حكايات دامت ألف ليلة، وإنما تحقق لها ما تريد من حب شهريار. هذه العلاقة الشائكة تحكي ألف حكاية تماثلها في علاقة المرأة بالرجل والتي تفضل المرأة في العادة أن تلتزم الصمت لترى فعل الحب يتمظهر في الحياة كما ظهر لدى شهريار. قناع شهرزاد التاريخي يرسم رغبات المرأة الحكيمة المدركة التي تنظر في علاقتها بالرجل من خلال هذا المنظور، وكيف يبدو تأثيرها في استمرارية المشاركة والعيش بسعادة.

وقصة "بعض الظن" يبدو القناع في ظاهرة التخفي لذلك الضفدع المتحول بقصته الخرافية المعروفة، وكيف استحال ذلك الشخص إلى ضفدع! يتصيد بحدث درامي في واقعنا ليحتال على عواطفهن، ويمارس لعبته بقدرة ذكورية تمنحه السلطة غير العادلة في الخيانة كأمثاله من الضفادع. ربما الراوية نجحت في تقنع هذه الظاهرة لتبتعد عن استخدام التحدث بضمير المتكلم، وتصوير هذه الظاهرة بصورة الضفدع والأميرة، وهي صورة تحمل بعداً متفاوتاً بين القبح والجمال. وفي قصة "سقوط"، "وسقوط آخر"، صورة ليلى العاشقة؛ ممارسة تقنع لاسم ليلى التاريخي في عالم العشق والشعر مع حبيبها قيس؛ وحبها لشاعرها العصري عبر شاشة الحاسوب التي ظنت أنه مجنون ليلى لتكتشف أن له ألف ليلى. وفي قصة "بُوتكس" سندريلا ودائرة القصة التي اعتدنا سماعها حينما أحبها الأمير في غضون تلك الساعات التي قضتها معه في الحفلة، ليقرر بعدها البحث عنها، ويتزوجها، لتأتي المفارقة غير المتوقعة في نهاية القصة لم يأت الأمير، ولم تكن هي سندريلا فهو الرجل الذي سيحفل بغيرها في تلك الحفلة.

قناع هذه الشخصيات التاريخية تُعد معادلة موضوعية تقريبية تحكي من خلالها هذه الهموم المشتركة والمواقف المتشابه عبر هذه الشخصيات الأصلية التي قد تكون تشابهت معها بشكل أو بآخر، أو تصادمت بالمفارقة والتضاد في استدعائها لتحكي بعصرية الواقع الجديد.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

ويأتي السرد التمثيلي "(نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية" [1] ، كوجه من أوجه القناع التي استخدمتها الكاتبة في تصوير المشهد التمثيلي الذي يقوم بدور الحكي في القصة.

ففي قصة "قنـــاع [2]":

أمام فلاشات المصورين وتصفيق الحاضرين

اعتلى المنبر،

وألقى قصيدته العصماء عن مكارم الأخلاق

اقتربت منه الشاعرة المغمورة،

تطلب توقيعه على أحد دواوينه،

لمعت عيناه وهو يكتب لها:

"ستكونين أروع قصائدي"

وذيّلها برقم هاتفه!

تعتمد الكاتبة في نقل المشهد بتمكن عبر الشخصية الرئيسة والشخصية الأخرى، وسرد الحدث بحركية ظاهرة في المشهد، من خلال ضوء الفلاشات، وأصوات التصفيق، واعتلاء المنبر، وإلقاء القصيدة، مع الانسجام الزمني من البداية حتى النهاية. هذا التقنع من خلال المشهد الدرامي السردي المتوافق مع غاية الكاتبة في إظهار ذلك الموقف الذي قد يتكرر من قبل الرجل باختلاف هويته العلمية أو العملية، ورؤيته القاصرة للجنس الآخر. وفي قصة "فـراق" المشهد المعتاد للمرأة في حالة المخاض، لكن الزمن يستمر بعد ظهور الطفلة ليظهر المفارقة بين لحظة البقاء، ولحظة العدم ويبقى الزمن استباقياً لمستقبل تلك الطفلة التي بقيت وحيدة ،في عالم مصطنع تفتقد فيه الأمان بفقد تلك الأم. إنه قناع درامي يمثل التضاد بين البقاء والعدم.

---

[1] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٥٢

[2] ما لن تقوله شهرزاد: 26.

وفي قصة "أسبـــاب"[1] قناع تمثيلي في مشاهد متسلسلة في تصوير ذلك الرجل المسن الذي بحث عن مفتاحه السحري في محاولة لإيجاد ما يكتنزه طيلة عمره، ورغبة منه في التخلص من القتر وضيق العيش ،ليجد صندوقه فارغاً إلا من فأرين!! تصوير مقنع لكشف ما وراء تلك الشخصية التي احتالت على نفسها بالبخل طيلة عمرها ولم تحظ من هذه الوسيلة المقيتة سوى بالندم، والخسارة، وبهذا التمثيل استطاعت الكاتبة دون إطالة في السرد والشرح عبر تقنع المشاهد الخاطفة أن تحور القضية أمام المتلقي، ويكتشف آثارها. وقد استخدمت الكاتبة هذه التقنية في عدد آخر من قصصها ونجحت إلى حد ما في خلق القناع من خلال السرد التمثيلي كمثل "شاهد، وعـجز، وقناعة، ومتعسر، وخارج الرقعة".

رابعاً: دور الأنماط القناعية في قصص "ما لن تقوله شهرزاد" في إنضاج تجربة الكاتبة، وبلورتها موضوعياً.

إن قصص "ما لن تقوله شهرزاد" توافرت فيها كل أركان القصة القصيرة جداً، وقد نجحت في التوظيف الفني لتقنية القناع وأنماطه المختلفة التي ساعدت في تكوين فني ملائم يتناسب مع هذا الجنس الإبداعي الحديث فقد خدم التعبير المكثف، واستخدام الجمل القصيرة، وتوظيف الحدث الوامض بنجاح في أغلب القصص من خلال الاعتماد على خلق المفارقات، واستطاعت توظيف القناع من خلال استلهام شخصيات تاريخية لتسقطها على الواقع بروح جديدة، واستخدمت السرد التمثيلي والتنقل الزمني في الحكاية. والتكنيك الظاهر في معظم القصص قائم على السخرية والفكاهة أحياناً، بينما في أحيان أخرى تقوم على التضاد والمفارقة لكثير من التعاملات الاجتماعية خاصة ما بين المرأة والرجل فمرة تبدو ظاهرة مستفزة، ومرة تبدو مضمرة لينة. ويقول الغتيري[2] أن الكاتبة وضعت القارئ وجهاً لوجه مع ظواهر اجتماعية ونفسية وثقافية، ليتأمل ويطلق عليها أحكامه في نهاية المطاف دون أن يكون قاصياً في حكمه فالأمر لا يتعلق – في البداية والنهاية- سوى بقصص كسيرة جدًا.

---

[1] وهيدي، فاطمة، ما لن تقوله شهرزاد:39.

[2] القناع في الشعر العربي المعاصر: 55

1- القناع والعنوان

اختارت الكاتبة عنوان مميز لمجموعتها القصصية القصيرة جداً، وحمل العنوان دلالات عميقة تنقل القارئ لعوالم غنية من الحكايات والفروضات والتوقعات، فشهرزاد شخصية أسطورية جاءت في قصص ألف ليلة وليلة، كانت تحكي حكاياتها لشهريار، ولكنها لا تبوح بكل شيء، طمعاً في اجتذاب شهريار للعودة إليها للحصول على المزيد من الحكايات التي أبقت شهرزاد حية ولم يؤذيها الملك حيث وجد لديها الكثير من المعرفة التي تستحق أن يستمع إليها، شهرزاد قالت لشهريار أشياء كثيرة، وكانت تبدو كأنّها قالت كلّ شيء. ولكن العنوان الذي اختارته الكاتبة ينفي أن تكون شهرزاد قالت كل ما تعرف، فجاءت شهرزاد اليوم لتكمل الحكايات وتعبر حدود الزمان والمكان، وبدأت تحكي وتسرد، وتنتقد، وتفاجئ، وتبوح، وتحذف، وتسخر، وتشرح الحقائق المغيبة، والحالات المضمرة، وتتعاطى مع المسكوت عنه. ولقد عبّرت القاصّة عن فكرتها في اختيار العنوان في هامش من غلاف المجموعة فقالت: "رغم طيبة الجدّة (مصنع الحكايات) إلا أنّها لم تقل كلّ الحقائق أدركت شهرزاد الصّباح، واكتشفت ما أخفته الجدّة فقرّرت البَوح، حينما أصبحت شهرزاد جدّة لم تعد قادرة على البوح بكلّ شيء، هنا سأخبركم بما لن تقوله شهرزاد".

٢ ـ الحكي المقنع

تستخدم الكاتبة الحكي في كتابتها للقصّة القصيرة جداً، وتلك ميزة السّرد الفنّي، ففي نصوص المجموعة لجأت الكاتبة للحكي بعيداً عن المباشرة والتّقريرية، قريباً من الهمس والتّلميح، والإشارة والتّلويح كما جاء في النّص الأول شفافية[1] تقول الكاتبة:

كان كلّما رآها،

يمعن النظر،

ويبتسم،

كان يسكنها،

كان يراها لوح زجاج،

[1] ما لن تقوله شهرزاد: 7.

وكانت مؤمنة بأنّها مرآة"

تعمدت الكاتبة تكرار الفعل الماضي الناقص (كان) أربع مرات، لترسيخ صيغة الماضي، وعند الاستغناء عن كلمة (كان)، فإنَّ الحكي متضمن في النص بشكلٍ عضوي، يحدّد وظيفته التّكوينية، حيث إنه لا ينفصل عن النّص، ولا يخلو منه، كما هو في التّالي بعد الحذف: "كلّما رآها، يمعن النّظر ويبتسم يسكنها يراها لوح زجاج، فآمنت بأنّها مرآة". والمعاني المتضمنة في القصة كثيرة وتعطي ايحاءات متنوعة وفق ما يستسيغه القارئ، مثلاً ربما يراها لوح زجاج في شفافيتها وبساطتها مما يعكس النظرة الايجابية المحببة، وقد يراها لوح زجاج هش ضعيف سهل الانكسار والتفتت، وقد يراها لوح زجاج بارد لا حياة فيه ولا مشاعر ولا أحاسيس، لكنها في كل الأحوال ترى نفسها مرآة تعكس مشاعره وتصرفاته تجاهها.

٣ ـ السخرية من خلال القناع

العفوية واستخدام السخرية وحس الفكاهة، فحقيقة الأمر هو طرح القضية بطريقة المضحك المبكي، والكاتبة تتمتع بقوة السرد والعفوية في طرح السّياق القصصي، والخلو من التكلّف والبعد عن التصنّع، فعندما تستخدم الكاتبة السخرية تكون لخدمة الفكرة وإثراء النص، وتعميق المعنى المطلوب إدراكه، وتخدم النظرة الفكاهية والسخرية المقصودة المعنى المراد وتدفع القارئ ليجنح بخياله بعيداً نحو رؤى وأفكار ربّما لم يفكر فيها القاص نفسه وفي مجموعة الكاتبة بدأت لديها السخرية وروح الدعابة من العنوان الذي طرحته بطريقة ساخرة حيث عُرف الكتاب بأنّه: "قصص كسيرة جداً، بدل، قصص قصيرة جداً" وتتضح ملامح السّخرية والتهكم، واتخاذ القناع من خلال هذا المسمى مما يثير تساؤلات عديدة في ذهن القارئ أمام هذه التسمية التي تعني منكسرة الطرف مهزومة .ففي قصة عبث[1]، حيث عبثية الفكر المتحجر، الذي لا يستأنس إلا بالتناقض السّلبي، واللاواقعية، والتّضاد والعدمية وممارسة ما لا يحكى والتحدث عن مثاليات غي موجودة في قاموس المتحدث فيرتدي قناع التقوى ويصور نفسه قديس موظفاً قدرته على تغيير ملامح وجهه وقت يروي قصصه التي تعطيه صورة البطل الصالح، وفي ذات الوقت هو شيطان يسترق اللمسات المحرمة فتقول الكاتبة في قصتها:

[1] ما لن تقوله شهرزاد: 8.

احترف إعادة تلوين ابتسامته،

وهو يروي حكايته عن يده اليمنى التي سبقته إلى الجنّة،

فيما كانت يده اليسرى تقتنص لمسات من فاكهتهن المحرمة.

وتتكرر ملامح السخرية من واقع يرتدي فيه الناس الكثير من الأقنعة المتلونة والتي تتغير وفق الظروف والأشخاص والأماكن ومنها ما ورد في قصة "غيرة، وعاطل، وسابع جد، وسقوط" وغيرها من قصص المجموعة.

٤-القفلة

ويقصد بها النهاية، والتي تكون مفاجئة أو صادمة وقد لا تخطر على بال القارئ أثناء القراءة كنتيجة حتمية يفرضها السّياق في تواليه وتتابعه كما جاء في قصة "شاهد"[1] تقول الكاتبة:

طلب المعلم من تلاميذه كتابة موضوع عن "البر بالوالدين"

كتب أحدهم: أجلس إليهما..

أبكي، أجثو أمامهما طويلا..

ألوذ بهما..

أحدثهما..

ولكنهما حجر أصم.

وبّخه المعلم أمام زملائه،

فبكى متمتماً: كنت أصف شاهدي قبريهما

حيث جاءت القفلة مفاجئة وصادمة، وغيرت التوقعات فالسّياق يوحي بأنّ الأمر يتعلّق بالتحدث عن بر الوالدين، ووصف الطفل علاقته وشوقه واحتياجه لوالديه بصورة غير متوقعة. لكن الواقع غيبهما بالموت عنه، وصار كلاهما في القبر، وأصبح شاهد القبر الذي يحمل اسم كل منهما هو كل ما يمتلكه الطفل، وهنا العلاقة بين الموت والحياة، من خلال السرد التمثيلي الذي جاء بقناع لتصوير

[1] ما لن تقوله شهرزاد: 12.

الحياة التي تشبه الموت. ولعبت القفلة الصادمة دور في نقل الحدث المؤلم الذي يعيشه ذلك الطفل، ويقاسيه في حياته.

٥-المفارقة

ويقصد بها التناقض الظاهري، فالكاتبة تستخدم هذه الخاصية، بطرق متنوعة، وأساليب معالجة مختلفة، لتوصيل المعنى المقصود، ويتضح ذلك في قصة "**غيث**[1]":

"نظرت إلى سقف غرفتها المتهالك،

لم يعد يزعجها صوته المتهدّج كلّما أزّت الرّيح،

فقط .. تواصل دعاءها لئلا يستجيب الله لقومها الذين يقيمون صلاة الاستسقاء".

وتلك هي المفارقة، فالناس تطلب المطر ليسقي الزرع ويعم الخير، ولكن هذا الغيث خير لقومها وكارثة لها فهي لا تملك بيت يستطيع أن يحميها من المطر، فهناك من يدعو وهناك من يطلب عدم استجابة دعائهم وتلك مفارقة، وكذلك ما ورد في قصة "فراق"، "لقاء"، و"أصل وصورة".

٦ ـ قصص متناهية القصر

وقد برعت الكاتبة في تصوير ما ترغبه من أحداث ومعاني باستخدام هذا اللون الأدبي والمعروف بالقصة القصيرة جداً، وهذا يدل على نضوج الكاتبة التي تمكنت من كتابة الكثير من النصوص المتناهية الصغر، ووظفت الإيجاز، والحذف، والإضمار، والتّكثيف اللّغوي، واستخدمت الأقنعة والرمزية ويتضح ذلك في نص "قـنـاعة[2]"، الذي تقول فيه الكاتبة:

"لأن الجزرة لم تعُد مُغرية،

تسلحفت،

وتركت الساحة لهم

يرتعون فيها!

---

[1] ما لن تقوله شهرزاد: 16.

[2] ما لن تقوله شهرزاد: 23.

وظفت الحكاية وساقت الغرض في سرد نصي صغير يتكون من عشر كلمات. وقد استطاعت الكاتبة أن تقول الكثير في امتناعها عن التصريح، وفتحت الكاتبة المجال للتخيل، والتخمين والافتراض وبذلك تجسدت معالم وفلسفة القصة القصيرة جداً.

٧ ـ تنوع أشكال القناع

وظفت الكاتبة تقنية القناع في القصص القصيرة جداً حيث جاء في بعضها بشكل صريح مثل الحوار مع خيال المآتة، ومنها ما جاء في صورته اللّغوية والبلاغية، وهو أنجع الأنواع التي تعطي إيحاء بالرّمز، ويترك المجال للتخمين وافتراض المعاني، وتعتمد الكاتبة في أقنعتها على الرّموز والايحاءات التّاريخية والأسطورية، والتّراثية، والدينية التي تستوجب فهم النص والوقوف على الغرض من السياق عندما يكون للقارئ ثقافة واسعة ومعرفة واعية، وأحسنت الكاتبة التواصل مع القراء ففي قصة" تفاصيل"[1] تقول الكاتبة:

"**انفرد بها،**

ضمها بلهفة،

غابا للحظات في قبلة عميقة،

اشتعلت، تأجّج وهجها،

فدفن تفاصيلها في صدره"

والمقصود هنا السيجارة التي لبست قناع العاشقة، فالإيحاءات تقول أنهما عاشقين رجل وامرأة لكن الكاتبة تصدم القارئ بأن المقصود الرجل وسيجارته، ومن ذلك قصة "انشطار وقصة زواج، وقصة بعض الطين"

٨ ـ التّبئير، أو التركيز

ويقصد به جعل العنصر المكون بؤرة في الكلام وقد حافظت الكاتبة في جميع النّصوص على التّركيز، من دون شطط، أو تشعّب، أو تداخل في الموضوعات، وهذا ما يناسب تقنية كتابة القصص القصيرة جداً، فحجمها المتناهي في القِصر، وعدد جملها القليلة تقتضي التّركيز والإيجاز، ومع

[1] ما لن تقوله شهرزاد:30.

استخدام الرّمز، والأيقونات، والإشارات الوامضة، والعلامات اللّسانية/السيميائية، والتّكثيف اللّغوي، والصّور البلاغية تمكنت الكاتبة أن تختصر الكثير من الكلام والتركيز على المعنى المطلوب.

٩ـ لغة السّرد:

...استخدمت الكاتبة لغة السّرد ببراعة في القصّة القصيرة جداً، رغم أن القصة القصيرة تختلف بنيتها وتراكيبها عن غيرها من اللّغات السّردية: كلغة القصّة الْقصيرة، والرواية، والحكاية والمقامة، والرسالة، والخطاب فكل لون أدبي ينفرد بخصائص معينة في اللغة التي تميّز اللون الأدبي، فاللغة القصصية التي استخدمتها الكاتبة في مجموعة "ما لن تقوله شهرزاد" تستجيب لمتطلبات لغة القصة القصيرة جداً، من حيث التّكثيف، واعتماد الحذف والإضمار والتقليل من الروابط لدرجة إهمالها كما حدث في قصة "دوامة " إذ لا يوجد إلا رابط واحد هو "الفاء"، أو قصة "وهم"[1] الذي يخلو من الروابط كلياً فتقول الكاتبة:

"ركض في ظلّ أحلامه اللاواقعية،

قبل أن يدرك انفراط عقد أيامه،

تعثر بصره في خطوط جبينه،

توسل إلى الزمن ليعود،

عاجله أحدهم بطلب ترديد الشّهادة

تعاقبت الجمل الفعلية القصيرة ذات المعنى الإيحائي، واستخدمت الكاتبة شبه جملة من الجار والمجرور، والمضاف والمضاف إليه، والتّركيز على لغة المجاز، والاستعارة المكنية، لرسم حالة ناطقة، واستخدام الشخصيات التاريخية والأسطورية المتنوعة .

النتائج:

– مما وقفت عليه الدراسة لهذه النماذج أنها تقع ضمن الأدب النسوي، وهو نوع من الكتابة عند البعض تكون مرتبطةً بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها دون ارتباط بكون الكاتبة امرأة. وهي عند فريق آخر" مصطلح يستشف منه افتراض جوهر محدد لتلك الكتابة بتمايز بينها وبين كتابة الرجل في

[1] ما لن تقوله شهرزاد:55.

الوقت الذي يرفض الكثيرون فيه احتمال وجود كتابة مغايرة تنجزها المرأة، بينما فريق ثالث يرى أن الأدب المرتبط بحركة تحرير المرأة وحريتها وصراعها الطويل التاريخي للمساواة بالرجل"[1]. والكاتبة هنا تمايزت بكتابتها شكلاً ومضموناً في هذا النطاق عن الرجل، وخاصةً ما يُعنى بالوضع الاجتماعي للمرأة، وظروفها المحيطة بها مادياً ومعنوياً، والشعور الجمعي اتجاه التصورات السائدة من أعراف وتقاليد لازالت تسهم في الفجوة بين إنسانية المرأة ومجالات إبداعها في المشاركة الحياتية مع الرجل.

– الدراسة ركزت على استخدام القناع الذي حقق إبراز المعاني المطلوبة وإثراء القصة القصيرة جداً بموضوعاتها المتعددة. ويعد القناع من ملامح التجربة الرمزية المعاصرة؛ بوصفه أحد الوسائل الفنية التي اعتمدت عليها الكاتبة في مجموعتها القصصية؛ فهي تشير إلى التستر وراء هذا القناع في محاولة لإيصال المضمون إلى القارئ بطريقة غير مباشرة لحضوره، وحضور شخصيته، ومشاعره، وأفكاره.

– القناع حاضر بالتضاد والمفارقة من خلال إقامة الحدود بين القناع ونزعه، وكان لاستدعاء الكاتبة نموذج شهرزاد بطابع عصري، ومعالجة مواقف متباينة يظهر فيها تحدي المرأة لواقعها وإثبات نفسها.

– الساحة النقدية في أدبنا العربي لازالت بحاجة إلى دراسة هذه التقنية التجريبية في السرد بأنواعه المختلفة، فهي تبدو نادرة وغير حاضرة، وربما كانت طريقاً حديثاً للدراسات النقدية لاسيما بظهورها القوي في النص الروائي والقصصي على حدٍ سواء.

المصادر والمراجع:

-أبوكي، علي. قصيدة القناع عند أمل دنقل. مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد الثالث عشر. 2013

-الحسين، جاسم، القصة القصيرة جدًا، مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،2010

-الغتيري، مصطفى، 2023رابط الموقع: lhttps://alraipress.com/news22989.htm

-بسيسو، عبد الرحمن ، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر- تحليل الظاهرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 1999.

[1] إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة مجلة مقاليد: ٤٢

-بسيسو، عبد الرحمن، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر- تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،1999 ،ط1.

-بكر، وليد، القصة القصيرة جدا، أرامكو السعودية،2019، رابط الموقع: https://qafilah.com/ar/%d8%a7%d9%84%d9%82%d8%

بو علي، الغزيوي ، القناع في الشعر العربي المعاصر. موقع الوطن،2019 ،رابط الموقع

بومدين، ذباح ،تقنيات التشكيل البصري في النص الشعري المعاصر ،مجلة آفاق علمية ،المركز الجامعي تمنراست، المجلد 13،العدد2021،1.

البيّاتي (عبد الوهاب): تجربتي الشّعريّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط3 ،1999.

ثامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ،دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية". العراق . بغداد، ط1987،1.

حطيني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة جداً ، مطابع الرباط نت ، المغرب، ط1 ، 2014،ص .

الحمداني، حميد، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جداً قضايا ونماذج تحليلة، مطبعة انفوبرانت، فاس ،ط1، 2012.

حمداوي، جميل ، القصة القصيرة جداً بالمملكة العربية السعودية ،مجلد1،،ط2015،1.

حمداوي، جميل ،أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب ، شبكة الألوكة www.Alukah.net

حمداوي، جميل ،مكونات القصة القصرة جداً وسماتها عند الأديبه الكويتية هيفاء السنعوسي، شبكة الألوكة www.Alukah.com 12/01/2014-10/03/1435

حمداوي، جميل. القصة القصيرة جدا جنس ادبي جديد، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر الادبي، -، 2006 رابط الموقعhttps://www.diwanalarab.com

-حمداوي، جميل، أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية، ملف المرأة والمجتمع الطموحات والقابليات، صحيفة المثقف، 2011رابط الموقع:www.almothaqad.com

-حمداوي، جميل، مقومات القصة القصيرة جدًا عند يوسف حطيني، الجمعة 29 يوليو، 2011.

حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط٢٠٠٠.

-رابطة الأدب الإسلامي العالمية، القصة القصيرة جدا الخصائص و الاجماليات، 2013، رابط

-عامر، مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، اتحاد الكتاب العرب، الجزائر،1998

-عيشونه، سعيدة، ينظر القناع في الرواية النسوية العربية، الجزائرية المعاصرة، جامعة الإخوة منتوري. قسنطينة، 2022 .

كلاب، والعف، والقانوع ، أنماط القناع في الشعر الفلسطيني نماذج مختارة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، فلسطين. 2020

المديهش، منى، الرمز والقناع في قصيدة (نسر) لعمر أبو ريشة، موقع الرياض، 2007رابط الموقع: https://alriyadh.com/295830

المشوح، مُحَمَّد ، البناء الفني للقصة القصيرة عند عبد العزيز الصقعبي. رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، المملكة السعودية ، 2013.

-مصطفى، إبراهيم، الزيات، أحمد، عبد القادر، حامد، والنجار، مُحَمَّد.، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، 1972.

-معجم المعاني، القصة القصيرة جدا، 2010 رابط الموقع:

-معجم المعاني، معني القناع، 2010رابط الموقع

معزيز، سميرة ، بنية الشخصية في القصة القصيرة الجزائرية طيناء وقصص أخردل " باديس فوغالي" -أنموذجا-، رسالة ماجستير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ،2011

معمري، أحلام، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة مجلة مقاليد، العدد٢، ٢٠١١.

منظور، مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، ،الجزء السابع، ط 3، 1414هـ.

-مهدار، مُحَمَّد ، خصائص القصة القصيرة جدا عند القاص، المغرب،2021م،

وهيدي، فاطمة، ما لن تقوله شهرزاد، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2022.

-وهيدي، فاطمة، كامل التميمي، جريدة الهيكل الادبية، 2016رابط الموقع: https://adabislami.org/magazine/2013/09/1093/78

-Tucan, Gabriela (2014) What is a Short Story Besides Short?

Questioning Minds in Search of Understanding Short Fiction, West University of Timisoara.

post_61.html-https://alhaykal.blogspot.com/2016/08/blog

/ -https://www.almaany.com/ar/dict/ar

ar/%D9%82%D8%B5%D8%A9-https://www.almaany.com/ar/dict/ar

https://www.alwatan.com/article/199510/Culture/%D8%A7%D9%84%DD%82%9

مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد الرابع عشر- ذو القعدة 1444هـ- يونيو 2023م
ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

المقطع وطبيعته في الدَّرس العربيِّ قديمًا وحديثًا

عبير بنت سعد بن عوضة الأحمري(*)

ملخّص:

تبحث هذه الدراسة في مبحث من أهم مباحث علم الأصوات ألا وهو المقطع في الدراسات اللغوية التراثية، والدرس اللغوي الحديث؛ للكشف عن حقيقة معرفة لغوينا القدامى للمقطع مصطلحًا ووظيفة، وطبيعة هذه المعرفة عند علماء العربية من فلاسفة ولغويين، فانطلقنا من مؤلفاتهم؛ لالتقاط تلك الإشارات المتفرقة التي بُثّت فيها لنتبيّن طبيعة معرفتهم للمقطع معتمدين المنهج الوصفي. وقد قُسمت هذه الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد، ومبحثين. تحدّثت في المبحث الأول عن مفهوم المقطع وطبيعته في الدرس اللغوي الحديث، وعرضت في المبحث الثاني مفهوم المقطع وطبيعته في الدرس اللغوي والفلسفي العربي القديم، وختمت هذا البحث بجملة من النتائج التي تمخضت عنه، وتتلخص في أن المقطع عند اللغويين جاء بدلالات متعددة تختلف عمّا وَقَر في الدرس الصوتي الحديث، فجاء بمعنى الْمَخْرج، وبمعنى مواضع قطع الصوت، وبمعنى الحركة والسكون في العروض، وقد استعمل بمعناه اللغوي الدال على الفصل والتجزئة. أما الفلاسفة فقد عرفوا المقطع بمعناه الاصطلاحي الحديث. وبهذا نُثبت للفلاسفة العرب سبق معرفتهم به، ولا نثبت ذلك للغويين العرب.

الكلمات المفتاحية: علم الأصوات، المقطع، (Syllabe)، الفلاسفة، اللغويون

Syllables and their Nature in Early and Modern Arabic Studies

Abstract

This study deals with one of the most important topics in Phonology; the syllable in the traditional and the modern linguistic studies. It highlights the status of the ancient Arab linguist's knowledge of the syllable in terms of terminology and a

(*) باحثة الدكتوراة– قسم اللغة العربية وآدابها– كلية العلوم الإنسانية– جامعة الملك خالد– المملكة العربية السعودية
Abeer545443@gmail.com

function, the nature of this knowledge among the Arab philosophers and linguists. Through adopting the descriptive approach, the books of these scholars served as the main source for the information by collecting the dispersed signposts that were spread in order to manifest the nature of their knowledge with regard to syllables.

The study is divided into an introduction, preface, two chapters and a conclusion. The first chapter is on the concept of the syllable and its nature in modern linguistics. While the second chapter deals with the concept of the syllable and its nature in the ancient Arabic linguistic and philosophical studies. The study concludes with a number of results and findings, the most important of which can be summarized as that the syllable comes with several meanings different from that of modern phonology according to ancient Arab linguists. It comes in the sense of place of articulation, places of the pauses, vowels and consonants in prosody. Moreover, the ancient Arab linguists used the syllable's linguistic indication of separation and division. Ancient Arab philosophers, on the other hand, define syllable, as a term, similar to its modern linguistic concept. This proves that the ancient Arab philosophers have the precedency, in the knowledge of the syllable, over the ancient Arab linguists.

Keywords: Phonology; Syllable; Philosophers, Linguists.

مقدمة:

تُعد الدراسات الصوتية الأساس الذي تُبنى عليه الدراسات الصرفية والنحوية والمعجمية؛ كون الصوت المادة الخام للغة، وقد حظيت الدراسات الصوتية باهتمام كبير في الدرس اللغوي الحديث، والحقيقة أنَّ هذا الاهتمام ملموس في الدراسات اللغوية القديمة، فالمتتبع للمسار التاريخي للدرس الصوتي العربي يلحظ عناية العرب بأصوات اللغة، ووصفها، وتفسير قضاياها.

ومعلوم أنّ الأصوات تترابط في وحدات أصواتيّة أكبر منها، ويعد **المقطع** من أهم هذه الوحدات، إذ يمثّل نسيجًا يأتلف بعضه ببعض، لِيُكَوِّنَ كلمات تَأتلفُ فَتُكّوِّنُ جُمَلَ اللغة ونصوصَها، وقد اتجهت

الدراسات الصوتية الحديثة إلى دراسةِ المقطع الصوتي؛ لِمَا له من أهميةٍ في معالجة قضايا لغوية كثيرة وتفسيرها، واكتساب اللغة وتعلُّمها، والتَّعرف على طبيعة نسيج كلماتها، مما يفضي إلى التعرف على النظام اللغوي العام للغة بعينها.

وقد جاء هذا البحث لتتبع مبحث من أهم مباحث علم الأصوات -ألَا وهو (المقطع)- في الدراسات اللغوية التراثية، والدرس اللغوي الحديث؛ للكشف عن حقيقة معرفة لغويينا القدامى للمقطع مصطلحًا ووظيفة، وطبيعة هذه المعرفة عند علماء العربية من فلاسفة ولغويين.

يجيب هذا البحث عن سؤال رئيس هو: هل عرف العرب المقطع وطبيعته؟ وتنبثق عن هذا السؤال عدة تساؤلات، هي:

1- ما مفهوم المقطع وطبيعته في الدرس اللغوي الحديث؟
2- ما مفهوم المقطع وطبيعته عند اللغويين العرب؟
3- ما مفهوم المقطع وطبيعته عند فلاسفة العرب؟

وقد قسمت هذا البحث إلى مقدمةٍ، وتمهيدٍ، ومبحثين. تحدثت في المبحث الأول عن مفهوم المقطع وطبيعته في الدرس اللغوي الحديث، وعرضت في المبحث الثاني مفهوم المقطع وطبيعته في الدرس اللغوي والفلسفي العربي القديم، وختمت هذا البحث بجملة من النتائج التي تمخضت عنه.

مدخل:

المقطع لغة:

تعدّدت الدلالات اللغوية للمقطع، قال ابن فارس: "الْقَافُ وَالطَّاءُ وَالْعَيْنُ أَصْلٌ صَحِيحٌ وَاحِدٌ، يَدُلُّ عَلَى صَرْمٍ وَإِبَانَةِ شَيْءٍ مِنْ شَيْءٍ... وكذلك مقطعات أبيات الشعر"[1]. وفي اللسان: "المقطع مَفْعلٌ اسم مكان من قطع، ومقطع كل شيء ومنقطعه آخره حيث ينقطع، كمقاطع الرمال والأودية مآخيرها، ومنقطع كل شيء حيث ينتهي إليه طرفه، والمقطع الموضع يقطعُ فيه النهر من المعابر، وهو الآخر من الخاتمة، ومقاطع القرآن مواضع الوقوف... ومقطعات الشيء طرائقه التي يتحلل إليها ويتركب عنها كمقطعات الكلام ومقطعات الشعر ومقاطعه ما تحلل إليه وتركب عنه من أجزائه التي

[1] **مقاييس اللغة**: مادة (قطع) 5/101.

يسميها عروضيو العرب الأسباب والأوتاد"[1]. وجاء في تاج العروس قوله: "ومن المجاز المقطعات من الشعر قصاره وأراجيزه، سُميت الأراجيز مقطعات لقصرها"[2]. فالقطع والمقطع والانقطاع لغة ينطوي على دلالات عدة، هي: الانتهاء، وآخر الشيء، والتقسيم والتجزيء، والتحليل والتفريق، والفصل، والاجتياز.

المقطع اصطلاحًا:

جاء في معجم علم الأصوات تعريف المقطع بأنه: "وحدة صوتية تتكوّن من عدة أصوات، ويمكن أنْ تتكوّن من صوتٍ واحدٍ فقط، بشرط أن يكون صائتًا، ولكل مقطع نواة تأخذ النبرة المناسبة. وقد يكون المقطع كلمة مثل (قف)، أو جزءًا من كلمة تتكوَّن من مقطعين أو أكثر، مثل (اجلس). وللمقطع في كلِّ لغة نظام خاص يحكم عددَ وترتيبَ الصوامت والصوائت"[3].

المبحث الأول: مفهوم المقطع وطبيعته في الدرس اللغوي الحديث:

1. في الفكر اللغوي الغربي:

ذهب الأصواتيون في تعريف المقطع مذاهب شتى؛ فلم يُجمعوا على وصفٍ شاملٍ دقيقٍ موّحدٍ للمقطع؛ فكلٌّ عرّفه من وجهة اختصاصه، ومع ذلك يمكن التمييز بين اتجاهاتٍ ثلاثة في تعريف المقطع، هي[4]:

-الاتجاه الأول الفونيتيكي الفيزيقي: يُعرَّف هذا الاتجاه المقطع بأنه: "تتابعٌ من الأصوات الكلامية، له حدٌّ أعلى أو قمة إسماع تقع بين حدين أدنيين من الإسماع"[5]. ويتضح أنَّ أصحاب هذا الاتجاه انطلقوا في تعريفهم للمقطع من الذبذبات الصوتية المسجّلة على شكل خطٍّ متموّجٍ مكوّنٍ من

---

(1) **لسان العرب**: مادة (قطع)، 10/145-151.

(2) **تاج العروس**: 22/42.

(3) **معجم علم الأصوات**:160.

(4) ينظر: **علم الأصوات**:154.

(5) **دراسة الصوت اللغوي**.نقلا عن: R.H Robins, General Linguistics, longmans' linguistics library, London, Fourth imprcssion, 1966.p.137.

قممٍ ووديان، وغالبًا ما تتمثل تلك القمم في حروف اللين (الصوائت)، أما الوديان فإنها حروف ساكنة (صوامت)[1].

فالصوتُ الأكثرُ وضوحًا في السمعِ يشغل مركز القمة في المقطع، ويُسمى صوتًا مقطعيًا (Syllabe)، ومن الأصوات ما لا يصلح إلَّا قممًا كالحركات الواسعة (الصوائت)؛ مثل: الفتحة العربية الطويلة. أما الصوت الأقل وضوحًا فيحتل مركز الهامش في المقطع (القاعدة)، ويسمى صوتًا غير مقطعي (nonsyllabic)، ويمثل هذا النوع الأصوات الساكنة (الصوامت الانفجارية المهموسة). وقد يكون هذا النوع قممةً في حالةٍ واحدة، وهي إذا صحبه صوتٌ أقل درجة منه في الإسماع، فيكونُ حينئذ أقوى أجزاء المقطع إسماعًا، ويسمى (ساكن مقطعي)[2].

وبهذا يمكننا القول بأنَّ أصحاب هذا الاتجاه يركزون في دراستهم للمقطع وتعريفهم له على حدود المقطع ودرجة الإسماع.

-الاتجاه الثاني الوظيفي الفونولوجي: يدرس هذا الاتجاه المقطع في كلِّ لغة على حده؛ ولذا فإنَّ التعريف الفونولوجي الدقيق لابدَّ أنْ يكون خاصًا بلغةٍ معينة، فالمقطع انطلاقًا من هذا الاتجاه عند سوسير هو: "الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها"[3]. ويُعَرِّفُ ماريو باي للمقطع بأنَّه: "عدد من التتابعات المختلفة من السَّواكن والعلل، بالإضافة إلى عددٍ من الملامح الأخرى: الطول، النبر، النغم، أو علل مفردة أو سواكن مفردة، تُعتبر في اللغة المعينة كمجموعةٍ واحدةٍ بالنسبة لأيِّ تحليلٍ آخر"[4]. وهذا يعني أنَّ تعريفَ المقطع مرتبطٌ ارتباطًا مباشرًا بطبيعةِ وبنية لغة بعينها، فلا يمكن تأطيره بإطارٍ محدد في جميع اللغات.

---

(1) **الأصوات اللغوية**:88.

(2) ينظر: **أصوات اللغة**: 139-140؛ **الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث**:212.

(3) **محاضرات في الألسنية العامة**:77.

(4) **أسس علم اللغة**:96.

-الاتجاه الثالث: العضوي: عرّف هذا الاتجاه المقطع على أساس عضوي، يتمثل في دُفَعِ النَّفَسِ التي تَصْدُرُ لإنتاجِ الصوت. فيعرف جان كانتينو المقطع بأنَّه: "الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات فتح وغلق جهاز التصويت"[1].

2. في الفكر اللغوي العربي الحديث:

يعرف إبراهيم أنيس المقطع بأنه: "حركة قصيرة أو طويلة، مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة"[2]. وقد اعتمد أنيس في تعريفه للمقطع على الحركات (الصوائت)، انطلاقًا مِن الطبيعةِ الصوتية للمقطع التي تعتمد على الحركات، وهذا ما أكده الاتجاه الفونيتيكي الذي يعتمد على قمة الإسماع التي انحصرت في الصوائت. والمقطع عند عبد الرحمن أيوب هو: "مجموعةٌ من الأصوات التي تُمثل قاعدتين، تحصران بينهما قمة"[3]. ويعرف تمام حسان المقطع بقوله: "المقاطع تعبيراتٌ عن نسقٍ منظم من الجزئيات التحليلية، أو خفقات صدرية في أثناء الكلام، أو وحدات تركيبية، أو أشكال وكميات معينة"[4].

والمقطع عند المسدّي هو: "القذفة الصوتية المحصورة بين انطباقين من انطباقات الجهاز الصوتي"[5].

ويعرف رمضان عبد التواب المقطع بقوله: "هو كميةٌ من الأصوات تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها"[6]. وذهب عبد الصبور شاهين في تعريفه للمقطع إلى أنَّه: "مزيج من صامت وحركة، يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإيقاع التنفسي"[7]، فجمع في هذا التعريف بين الاتجاهين الفونيتيكي والوظيفي. وترى الباحثة بأنه أدق التعاريف التي عرّفت المقطع؛ لأنَّه جاء جامعًا مانعًا معبرًا عن المقطع وطبيعته بوضوح وشمول.

---

(1) **دروس في علم أصوات العربية**:191.

(2) **موسيقى الشعر**: 145.

(3) **أصوات اللغة**: 139.

(4) **مناهج البحث في اللغة**:138.

(5) **التفكير اللساني في الحضارة العربية**: 261.

(6) **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**:101.

(7) **المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي**: 38.

أنماط المقاطع في العربية الفصحى:

تتألف الكلمة العربية[1] سواء كانت اسمًا، أو فعلًا من مقاطع منتظمة الفونيمات، مميزةً واضحة المعالم في النطق والسمع، وللغة العربية نظامها الخاص في تشكيل المقاطع التي تتواءم مع خصائصها البنيوية، فمقاطع العربية خمسة، والشائع المستعمل منها ثلاثة فقط، وينقسم المقطع العربي إلى قسمين أساسيين؛ أوّلهما: المفتوح. وثانيهما: المغلق[2]، و"يوصف المقطع بأنَّه مفتوح عندما ينتهي بحركة، ويوصف بأنه مغلق إذا ما جاء بعد الحركة صامت أو أكثر"[3] .

وقد اصطلح الأصواتيون على وصف المقطع بأنه قصير إذا لم يزد على صوتين، ومتوسط إذا تَكوَّن من ثلاثة أصوات أو من صوتين أحدهما طويل، ويوصف بأنه طويل إذا تَكَوَّن من أربعة أصوات أو من ثلاثة أصوات أحدها طويل، ويتمثّل المقطع العربي في أشكال مختلفة بيانها كالآتي[4]:

أ.**المقطع القصير المفتوح** (ص+ حق)[5]: يَتكَوَّن من صامت وحركة قصيرة، ومثاله: الفعل (كَتَبَ)، مُكوَّنٌ من ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة، هي: (كَ+ تَ+ بَ).

ب. **المقطع المتوسط المفتوح** (ص + حط): يَتكوَّن من صامت وحركة طويلة، ومثاله: (يا، في).

ج. **المقطع المتوسط المغلق** (ص+ حق+ ص): يَتكَوَّنُ من صامت وحركة طويلة ثم صامت، ومثاله: (هَل، بَل).

د. **المقطع الطويل المغلق بصامت** (ص + حط + ص): يَتَكَوَّنُ مِن صامت، ثم حركة طويلة، ثم صامت، ومثاله: (قِيْلَ، بِيْر).

هـ. **المقطع الطويل المغلق بصامتين** (ص + حق + ص+ ص): يَتَكَوَّنُ مِن صامتٍ وحركة قصيرة، ثم صامت، ثم صامت، ومثاله: (بِنْت).

---

(1) ينظر: **الأصوات اللغوية**: 165؛ **دراسة الصوت اللغوي**: 301.

(2) يمكن أن يسمى المقطع المفتوح بـ(المتحرك)، ويسمى المقطع المغلق بـ(الساكن).

(3) **علم الأصوات**:155.

(4) ينظر: **الأصوات اللغوية**: 95؛ **الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث**:214-223؛ **علم الأصوات**: 168-170.

(5) الرمز (ص) للدلالة على (الصامت)، والرمز (ح)؛ للدلالة على (الحركات قصارها وطوالها)، فإذا اتصل بالرمز ق=(حق) دل على الحركة القصيرة، وإن اتصل بالرمز ط= (حط) دلّ على الحركة الطويلة.

ويوردُ تمام حسان نوعًا سادسًا من أنواع المقاطع العربية، وهو **(ح ص)**، ويُمَثِّلُ له بـ(ال) التعريف[1]. وقد علّق البهنساوي على تمام بقوله: "لا يصح هذا التركيب المقطعي لـ(ال) التعريف إلا بعد إسقاط همزة الوصل منها، واحتساب الحركة التي تليها فقط. غير أنه فيما يبدو أنه يجعل همزة الوصل، تمثل الحركة القصيرة، ولامها، تمثل الصامت"[2]. ويلاحظ على هذه المقاطع الخمسة جملةُ ملاحظات، **تُمثل الخصائصَ البنيوية للمقطع العربي، وهي**[3]:

أ. المقاطع الثلاثة الأولى هي الشائعة الكثيرة الغالبة في الكلام العربي، أمَّا النوعان الأخيران فقليلا الشيوع، ولا يكونان إلَّا في آواخر الكلماتِ وعند الوقف.

ب. المقطع العربي لا يبدأ إلّا بصامت، ولا يُمكن أنْ يبدأ بحركة.

ج. لا يجوزُ أنْ تبدأ الكلمةُ العربية بصامتين، ولَا أنْ يتجاور أكثرُ من صامتين في وسط الكلمة.

د. لا تزيد مقاطع الكلمة المجردة من اللواحق على أربعة مقاطع إلا نادرًا في صيغ محددة، مثل: (يَتَفَعَّل – يَتَقَدَّم)، فتركيبه المقطعي هو: (ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح).

هـ. يَأبى النظام المقطعي العربي توالي أربعة مقاطع من النوع الأول (ص+ حق).

و. أصغر مقطع في الكلمة العربية يَتَكَوَّنُ من صامتٍ وحركة.

ز. النوع الرابع (ص + حط + ص) لا يَرِدُ في الشعرِ إلا في القافية.

ح. تميلُ اللغة العربية غالبًا إلى استعمالِ المقاطع الساكنة (المغلقة بصامت) أكثر من المتحركة.

نخلص مما سبق أنَّ المقطع في اللغة العربية ينقسمُ إلى خمسة أقسام، الشائع المستعمل منها ثلاثة فقط، كما أن للغة العربية نظامها المقطعي الخاص الذي يتواءم مع طبيعتها، فالكلمة العربية عبارةٌ عن تَجَمُّعِ عِدَّةِ مَقاطِعَ بكيفيةٍ خاصة.

---

(1) ينظر: **مناهج البحث في اللغة**: 164.

(2) **الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث**: 213.

(3) ينظر: **الأصوات اللغوية**: 95؛ **الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث**:214-223؛ **علم الأصوات**: 168-170.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

المبحث الثاني: مفهوم المقطع وطبيعته في الدرس اللغوي والفلسفي العربي القديم:

المتأملُ في الموروث الصوتي العربي، والمفتّش في مضانِّه، يجد إشاراتٍ عديدة ترتبط بالدراسة المقطعية، بعض هذه الإشارات تختلف في طبيعتها واستعمالها عمّا وَقَرَ في الدرس الصوتي الحديث للمقطع، وبعضها جاء مُعبرًا عمّا استقر عليه الأصواتيون المحدثون في دراستهم للمقطع، وسنعرض جميع هذه الإشارات التي وقفنا عليها فيما استعرضناه من أبحاث ودراسات تراثية لغوية وفلسفية، مُبتدئة بالنحاة واللغويين، ثم الفلاسفة.

1. المقطع عند اللغويين:

ورد لفظ مقطع ومشتقاته في نصوص النحاة والأصواتيين القدامى، فكان للمقطع عندهم معنى آخر غير الذي اصطُلح عليه في الدرس الصوتي الحديث، فهذا **سيبويه** يقول: "إذا أردتَ أنْ تلفظ بحروف المعجم قصَرت وأسكنت؛ لأنك لستَ تريد أنْ تجعلها أسماء، ولكنك أردتَ أنْ تُقَطّع حروف الاسم... واعلم أنَّ الخليل كان يقول: إذا تَهَجَّيْتَ فالحروفُ حالها كحالها في المعجم والمقطّع. تقول: لام ألف، وقاف لام.."[(1)]، فالمراد من التقطيع والمقطّع في هذا النص هو المعنى اللغوي للقطع الدال على الفصلِ والتجزئة كما هو ظاهر من سياق النص[(2)]. فالمقطع عند سيبويه هنا حروف المعجم المنطوق بها منفردة.

يقول ابن **جني**: "اعلم أنَّ الصوت عرض يخرج مع النَّفَس مستطيلًا مُتصلًا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفًا... وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"[(3)]. فالمقطع في هذا النص يدلُّ على مواضع قطع الصوت اللغوي. وفي موضع آخر يقول ابن جني: "تبتدئ الصوتُ من أقصى حلقك ثم تبلغ به أي المقاطع شئت فتجد له جرسًا"[(4)]. فالمقصود بالمقاطع في هذا النص المخارج.

---

(1) الكتاب: 34/2.
(2) ينظر: جهود القدماء في دراسة المقطع الصوتي: 67.
(3) سر صناعة الإعراب: 11/1.
(4) سر صناعة الإعراب: 1/ 6

جاء في شرح المفصل قول ابن يعيش: "المخرج: المقطع الذي ينتهي الصوت عنده"[1]. وقال المرعشي في كتابه (جهد المقل): "المقطع هو المخرج؛ لِأَنَّ الصوت ينقطع في المخرج"[2]. إذن المخرج والمقطع واحد في هذا السياق وإن اختلفت التسمية.

فالنحاة واللغويون عرفوا المقطع بمعنى الْمَخرج لا بمعنى syllabe، يقول عبد الرحمن الحاج: "يُسَمِّي العرب (المحدثون) الـsyllabe مقطعًا؛ لأنه أقرب لفظ عربي إلى معنى المصطلح اليوناني؛ إذ هو الموضوع من الكلام الذي يمكن أن يوقف عليه (وبهذا المعنى يستعمله أهل الأداء). أمَّا المقطع syllabe فلا يوجد إلَّا بَينَ وقفتين"[3].

وفي العروض: وضع اللغويون القدامى موازين الشعر على أساس الحركة والسكون؛ ذلك لعدم إلمامهم بنظام المقاطع الصوتية في العربية، والاضطراب في معالجة الحركات وتحديد مفهومها، فكان عندهم مختلطٌ بين ما هو حركة خالصة وما هو شبه حركة، أضف إلى ذلك نظرة اللغويين القدامى للحركات نظرة ثانوية، فجعلوها في مرتبةٍ أدنى من الحروف وتابعة لها لا وجود لها إلا بوجود الحروف الصامتة، ولعل هذه النظرة الثانوية ترجع إلى إهمال النظام الكتابي للعربية وضع رموز للحركات. وقد درس مجموعة من الباحثين الطبيعة المقطعية للبحور الشعرية في ضوء معطيات الدرس اللغوي الحديث، منهم حسام البهنساوي في كتابه الموسوم بـ(الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث)، أثبت فيه عدة نتائج تهمنا في هذا السياق، منها أنَّ العلماء العرب القدامى لم يكونوا على دراية بمفهوم المقطع بماهيته الحديثة[4].

ويذكر بعض المحدثين[5] أنَّ النحاة العرب لم يعرفوا المقطع بالمفهوم الحديث، ولم يولوه عنايتهم حتى في العروض، ومنهم عبد الرحمن الحاج في قوله: "وقد بنى الخليل ما استنبطه من أوزان العروض كله على مفهومي الحركة والسكون، وعلى كيفية إدراج الحروف المتحركة والساكنة في سياقات خاصة

---

(1) شرح المفصل: 1/ 124.

(2) جهد المقل: 123.

(3) بحوث ودراسات في اللسانيات العربية: 2/ 182، هامش 19.

(4) ينظر: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث: 224-228

(5) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: 66-74؛ في علم اللغة العام:105-110؛ التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث: 76، هامش17؛ علم الأصوات: 506-508، دروس في علم أصوات العربية: 191-194.

يحدث منها إيقاع، واتضح له أنَّ أقل ما يمكن أنْ ينطق به من الوحدات الخاصة بوزن الشعر هو الحرف المتحرك المتلو بحرف ساكن، وسماه سببًا، ولم يجعله الحرفَ المتحرك وحده؛ لأنه يستحيل الوقوف عليه"[1].

وقد ذهب بعض المحدثين إلى القولِ بمعرفة النحاة واللغويين وإدراكهم للمقطع الصوتي بمعناه الاصطلاحي المعاصر، فاستعملوه في تحليلاتهم اللغوي الصوتية، وبنوا عليه رموزهم في وزن الشعر، وممن ذهب إلى هذا عبد السلام المسدّي في كتابه (التفكير اللساني في الحضارة العربية)، فقد أنكر على المحدثين من علماء اللغة نفيهم معرفة اللغويين القدامى مفهوم المقطع المعاصر وطبيعته، فقال: "من الغريب أنه قد اطّرد لدى الدارسين عمومًا أنَّ العرب لم يعرفوا المقطع بمفهوم syllabe، وهو حُكْمٌ كاد يُصبح مُقررًا لدى كلِّ الناظرين في علم الأصوات كما عرفه العرب وبلوروه. وإذا كان في ملابسة مصطلح المقطع بمعنى الْمَخرج لِنَفَسِ اللفظة ولكن بمعنى الكمية الصوتية المتكاملة، وهو ما يوافق مفهوم syllabe بعض ما يفسر هذه الظاهرة الغريبة عند الدارسين، فإنَّ السببَ الجوهري هو الحاجز الاعتباطي الذي قَامَ على أيديهم بين مشارب التراث ومصادره المتنوعة بتنوع الاختصاصات"[2].

فَالْمَسَدّي يُؤَكدُ ويُثبتُ معرفةَ العرب على الإطلاق – لغويون وفلاسفة – مفهوم المقطع المعاصر وطبيعته، وهذا غير صحيح في نظرنا، ونذهب إلى ما ذهب إليه عبد الرحمن الحاج صالح، إذ يقول: "المقطع بهذا المعنى (أي بمعنى syllabe) هو مفهوم دخيلٌ في الفكر اللغوي العربي، دخل مع ما تُرجم من كُتب الفلاسفة اليونانيين، ولا يعرف النحاة العرب إلا السبب، (ويقابله المقطع الممدود عند اليونانيين)؛ لأنهم انطلقوا في التحليل من النطق الحقيقي، إذ أقل ما يمكن أنْ ينطق به مفردًا هو المقطع الممدود (حرف متحرك فحرف ساكن)"[3]. فكما نفى عبد الرحمن الحاج صالح معرفة اللغويين بمفهوم المقطع بماهيته الحديثة فإنَّه يثبت معرفة الفلاسفة العرب للمقطع بمعنى syllabe، وهذا ما سنبينه في معرض حديثِنا عن المقطع عند الفلاسفة، وفي هذا السياق يُشيرُ كمال بشر إلى معنيين شائعين كان يدل عليهما المقطع عند إطلاقه؛ يتضح **المعنى الأول** من قول ابن جني: "اعلمْ أنَّ

---

(1) بحوث ودراسات في اللسانيات الحديثة: 2/ 188.
(2) التفكير اللساني في الحضارة العربية: 261، هامش66.
(3) بحوث ودراسات في اللسانيات العربية: 364/1.

الصوت عرض يخرج مَعَ النَّفَس مستطيلًا متصلًا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيُسمَّى المقطع أينما عرض له حرفًا... وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"[(1)]. والمعنى كما هو واضح من النصِّ اسم مكان، للإشارة إلى قطع الهواء وحدوث هذا القطع، وهذا المفهوم للمقطع مفهوم خاص لا يتصل بمفهوم المقطع في الدرس الصوتي الحديث.

أما المعنى الثاني فيتجلّى في قول **الفارابي** = في (الموسيقى الكبير): "وكلُّ حرف غير مصوّت (أي صامت) أُتْبِعَ بمصوت قصير (حركة قصيرة)، قُرِنَ به، فإنَّه يُسمى (المقطع القصير)، والعربُ يُسمُّونه الحرف المتحرك، مِن قِبل أنهم يُسمُّون المصوّتات القصيرة حركات. وكل حرفٍ لم يُتْبَع بمصوّتٍ طويل فإنا نُسميه المقطع الطويل"[(2)]. فالمقطع في نص الفارابي حزمةٌ من الأصوات المتتابعة على وجه مخصوص؛ فالفارابي يُدرك فكرة المقطع بصورة تُشبه أو تُماثل في مضمونها تَصَوّر المحدثين، كما أَنْبَأَ نصُّه هذا عن خواص المقطع في العربية، وطبيعته، فالمقطع مهما كان نمطه لا بد أن يشتمل على حركة قصيرة أو طويلة على سواء[(3)].

2. المقطع عند الفلاسفة:

تتجلى المعالجة الجادة للمقاطع العربية في تراث الفلاسفة في مجال الدراسة الصوتية، التي تقتربُ كثيرًا من المعنى الاصطلاحي العلمي للدراسة المقطعية في الدرس الحديث، فقد عني الفلاسفة المسلمون بالفلسفة اليونانية، فاشتغلوا بترجمةِ وشرحِ وتلخيصِ آثارها؛ ككتب أرسطو: (العبارة، والخطابة، والشعر)، التي تناولها الفلاسفة بالترجمة، والتفسير، والتلخيص، ومن هؤلاء الفلاسفة: (الفارابي، ابن سينا، ابن رشد)، فوضَّحُوا وَعَلَّقُوا على ما تُرجم من كتب اليونانية إلى العربية، وأضافوا إليها أشياء جديدة.

عرّف الفلاسفة المسلمون المقطع بمعناه الاصطلاحي، فهو عند **الفارابي**: "مجموع حرف مصوت وغير مصوت"[(4)]، **ويعد الفارابي** بهذا التعريف أول من استعمل لفظ المقطع بمعناه الاصطلاحي الذي وقر في الدرس الصوتي الحديث، فعرَّفه وتنبّه إلى أنواعه، فقال في أنواع المقاطع التي تنسج منها كلمات

(1) سر صناعة الإعراب: 11/1.
(2) الموسيقي الكبير: 1075.
(3) ينظر: علم الأصوات: 506-508.
(4) شرح العبارة: 49.

العربية: "وكل حرف غير مُصَوّت (أي صامت) أُتْبِع بمصوت قصير (حركة قصيرة) قُرِنَ به، فإنَّه يُسمى المقطع القصير، والعرب يسمونه الحرف المتحرك، من قِبل أنهم يسمون المصوّتات القصيرة حركات. وكل حرف لم يُتْبَع بمصوِّت طويل فإنَّا نُسَميه المقطع الطويل"[1]. فالفارابي هنا يذكر نوعين من المقاطع: المقطع القصير المفتوح، والمقطع الطويل المفتوح.

قدّم الفارابي للدرس الصوتي العربي عملًا علميًا لا نظير له، فلم يَكْتَفِ بترجمة كتاب أرسطو طاليس (العبارة)، بل أضاف إليه تحليلاته وتفسيراته، ففي كل مرة يقرن ما توصل إليه في اليونانية بما لمسه في العربية، ثم إنه كتب مؤلفات تتناول الصوت اللغوي الإنساني، أهمها كتابه (الموسيقى الكبير)، أفاد فيه من فكرة المقطع في دراسة أوزان الشعر، فنراه قد وازن بين الدراسة العروضية عند العرب والدراسة المقطعية؛ للكشف عن الملامح التي تجمع بين المعالجتين، فنصَّ على أنَّ "كلَّ حرف متحرك أُتْبِعَ بحرفٍ ساكنٍ فإنَّ العربَ يُسمُّونَه السببَ الخفيف، وَكُلَّ حرف متحرك أُتْبِعَ بحرفٍ متحرك فإنهم يُسمونه السبب الثقيل، والسببُ الثقيل متى أُتبع بحرفٍ ساكن سموه الوتد المجموع لاجتماع المتحركين فيه، والسبب الخفيف متى أُتْبِعَ بحرفٍ متحرك سَمُّوه الوتد المفروق لافتراق المتحركين فيه بالساكن المتوسط..."[2]. فخلص الفارابي ببراعة إلى أنَّ المقطع الطويل يتساوى والسبب الخفيف فيما يعتريهِما من تَغيرات في تيارِ الكلام، كما يتعادلان قُوةً ونَغَمًا[3]، يقول: "كلُّ مقطعٍ طويل فإنَّ قُوَّتَه قوةُ السبب الخفيف، فلذلك يُعد في الأسباب الخفيفة، وكل ما لحق الأسباب الخفيفة لحق المقاطع"[4].

وانطلاقا مما فات يمكن التسليم بأنَّ الفارابي قد أتى في قضية المقطع ما يضارع ما أتى به الأصواتيون المحدثون، وأنه أول علماء العربية إدراكًا واستعمالًا للمقطع بمعناه الاصطلاحي الحديث.

وابن سينا من فلاسفة العرب الذين جاؤوا بعد الفارابي في مجال الدراسات المقطعية، وأضاف إضافات جديدة في معالجته للمقطع، فقد استوعب المقطع بمعناه العلمي المعاصر، ونصّ "بالتصريح والتحديد على فكرة المقطع، انطلاقًا مِن تَتبعِه لأجزاء الحدث الكلامي الذي يَضبطها في سبعة، وفي أَعْلى درجات السلم يَذكر ابنُ سينا المقطع، ويُفَرّعه إلى ممدود ومقصور، فيتطابق تحديده مع ما

(1) الموسيقي الكبير: 1075
(2) الموسيقى الكبير: 1075-1078.
(3) ينظر: الدراسة المقطعية في التراث من إشارات النحاة إلى تنظير الفلاسفة المسلمين: 449-451.
(4) الموسيقى الكبير: 1078-1079.

تضبطه الأصوات الحديثة من مقاطع قصيرة وأخرى طويلة"[1]. ويتجلى ذلك في قوله: "المقطع الممدود والمقصور كما علمت، يُؤلّف من الحروف الصامتة، وهي التي لا تقبلُ الْمَد البتة، مثل: الطاء، والباء، والتي لها نصفُ صوت، وهي التي تقبلُ المد، مثل: السين، والراء، والمصوتات الممدودة التي يسميها مَدَّات، والمقصورة وهي الحركات"[2]. فترجمة ابن سينا كما يظهر من هذا النص فيها تصرّف بإضافة مفاهيم أوردها الفارابي وإن لم يشر إلى ذلك، كما أضاف ابن سينا مصطلحًا جديدًا هو الحروف الصامتة، وهو من غيرِ شكٍّ اختصار موفّق لمصطلح الفارابي الحروف غير المصوتة التي لا تمتد مع النغم، وكذلك مصطلح الحروف التي لها نصفُ صوت، وهي التي تقبلُ المد، وهذا اختصارا لمصطلح الفارابي الحروف غير المصوتة التي تمتد مع النغم[3].

ويتجلى استيعاب ابن رشد للمقطع بمعناه الاصطلاحي بوضوحٍ لا يخالطه لبسٌ في كتابه (الشفاء) بقوله: "والرابعُ أنْ يُناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة، حتى إذا قالَ: بلاء جسيم، قال بعده: نوال عظيم، ولم يقل: موهب عظيم، وإن كانت الحروف متساوية العدد"[4].

ولا شكَّ أنَّ **ابن رشد** قد أفاد مما كتبه الفارابي وابن سينا، فنجده يعبر تعبيرًا صريحًا عن مفهوم المقطع، مستعملًا المقطع بمعنى اجتماع الحرف المصوت وغير المصوت، كما يستعمل مصطلح السُلابي المعرَّب الدَّال على الضم والجمع، "وقد أحسن ابن رشد في عرض مادة المقطع، فهو مُكوَّن من الحرف المصوت والحرف غير المصوت، وهذا هو الأصل[5].

ويرى المسدّي أن فكرة المقطع تكتمل من حيث التصور المبدئي وتصويره الوصفي عند ابن رشد الذي زاوج في التعبير عن مفهومه بمصطلحين مترافقين، هما: لفظ المقطع من جهة، ولفظ السُّلابي من جهة أخرى، فقرَّر أنَّ المقطع كلٌّ لا يتجزأ من حيث هو وحدة كمية لها تكامل عضوي، ويوضّح ذلك بالاستناد إلى صورة حسية تمثّلت عنده في اللحم المتكون من الأرض والماء والنار، فيقارنُ بينه

(1) التفكير اللساني في الحضارة العربية: 261.
(2) الشفاء، الفن التاسع (الشعر): 65.
(3) ينظر: جهود القدماء في دراسة المقطع الصوتي: 76-77.
(4) الشفاء: 225.
(5) ينظر: الدراسات الصوتية عند العرب: 229؛ جهود القدماء في دراسة المقطع الصوتي: 82.

وبين المقطع"[1]، فيقول: "ليس ينحل المقطع إلى مقاطع، واللحم إلى لُحوم كما تنحل الأشياء المجموعة إلى تلك التي اجتمعت منها... فالحروف هي التي نسبتها إلى السُلابي نسبة النار والأرض إلى اللحم... فالسُلابي شيء آخر هو، وليس هو الحرف؛ أي الحرف المصوت والذي لا صوت له، بل هو شيء آخر أيضا"[2]. كما يورد عبارة المقطع عند تمييزه فلسفيًا بين جنس الصوت وجنس الكلام؛ حيث يفصل بين المقطع الممدود والمقطع المقصور، فيتجلى تركيزه على قضية المدى الزمني الحاضر لفكرة التقطيع[3].

وعلى الرغم من تأثر الفلاسفة بالفكر اليوناني وإدخالهم المقطع إلى العربية عن طريق الترجمة، إلَّا أنَّ هذه الدراسات للمقطع أخذت أبعادًا عربية في روحها ومجال دراستها، فأصبحت دراسة الفلاسفة للمقطع دراسة عربية صرفة.

الخاتمة:

ختاما نقول: إن المقطع عند اللغويين جاء بدلالات متعددة تختلف عمّا وَقَر في الدرس الصوتي الحديث، فجاء بمعنى الْمَخْرج، وبمعنى مواضع قطع الصوت، وبمعنى الحركة والسكون في العروض، وقد استعمل بمعناه اللغوي الدال على الفصل والتجزئة. أما الفلاسفة فقد عرفوا المقطع بمعناه الاصطلاحي الحديث.

وبهذا فإنَّ القول بعدم معرفة العرب للمقطع على الإطلاق غير صحيح، كما لا يصح تعميم القول بمعرفة العرب للمقطع بطبيعته ومفهومه كما هو في الدرس الحديث؛ لأن في الأمر تفصيلًا كما أسلفنا، فنُثبت للفلاسفة العرب سبق معرفتهم، ولا نثبت ذلك للغويين العرب.

المصادر والمراجع:

أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة النهضة، مصر، د.ت.

موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو، 1952م.

أيوب، عبد الرحمن، **أصوات اللغة**، مطبعة الكيلاني، ط2، 1968م.

---

[1] التفكير اللساني في الحضارة العربية: 261-264.

[2] تفسير ما بعد الطبيعة: 1017/2.

[3] ينظر: المصدر السابق: 2/ 953.

برتيل، مالمبرج، **علم الأصوات**، ترجمة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984م.

بشر، كمال، **علم الأصوات**، دار غريب، مصر، ط1، 2000م.

البكوش، الطيب، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، تونس، 1973م.

البهنساوي، حسام، **الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م.

بوروبة، **المهدي، الدراسة المقطعية في التراث من إشارات النحاة إلى تنظير الفلاسفة المسلمين**، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ع:25، ج:2، 2010م.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار، تقديم: عبد الحكيم راضي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006م.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: مصطفى السقا، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1954م.

جان، كانتينو، **دروس في علم أصوات العربية**، ترجمة: صالح القرمادي، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، 1966م.

حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، عالم الكتب، ط5، 1427هـ/2006م.

حسان، تمام، **مناهج البحث في اللغة**، مكتبة الأنجلو المصرية، 1990م.

الخولي، مُحَمَّد علي، **معجم علم الأصوات**، مطابع الفرزدق، ط1، 1982م.

ابن رشد، مُحَمَّد بن أحمد بن مُحَمَّد، **تفسير ما بعد الطبيعة**، تحقيق موريس بوجاس، بيروت، 1967م.

الزبيدي، مُحَمَّد مرتضي، **تاج العروس**، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت، 1965م.

ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله، **الشفاء**، تحقيق: مُحَمَّد سليم سالم، القاهرة، 1954م.

الشفاء، الفن التاسع (**الشعر**)، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1966م

سيبويه، عمر بن عثمان بن قمبر، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 2009م.

شاهين، عبد الصبور، **المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي**، مؤسسة

الرسالة، 1400هـ/1980م.

شاهين، عبد الصبور، **في علم اللغة العام**، ط3، 1978م.

صالح، عبد الرحمن الحاج، **بحوث ودراسات في اللسانيات العربية**، موفم للنشر، الجزائر، 2012م.

عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997م.

عمر، أحمد مختار، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، 1997م

الفارابي، أبو نصر مُحَمَّد، **شرح العبارة**، ت: كونش ومارو، بيروت، 1971م.

الفارابي، أبو نصر مُحَمَّد **الموسيقى الكبير**، تحقيق: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م،

ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا، **مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979م.

دي سوسير، فردناند، **محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987م.

ماريو باي، **أسس علم اللغة**، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1983م.

مالبرج، كانتينيو، **علم الأصوات**، ترجمة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984م

المرعشي، مُحَمَّد بن أبي بكر، **جهد المقل**، تحقيق: سالم قدوري الحمد، دار عمار، الأردن، ط2، 2008م.

المسدّي، عبد السلام، **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، الدار العربية للكتاب، ط2، 1986م.

ابن منظور، مُحَمَّد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1، 1992م.

النعيمي، حسام سعيد، **جهود القدماء في دراسة المقطع الصوتي**، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، الإمارات، ع:40، 2003م.

ابن يعيش، يعيش بن علي، **شرح المفصل**، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1422هـ/2001م.

درجة معرفة وتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية

د. سعاد مُحَمَّد ناجي البدجي (*)

ملخص:

هدفت الدراسة إلى تحديد درجة معرفة وتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية، وتكونت عينة الدراسة من (29) معلماً ومعلمةً من معلمي الاجتماعيات، ولتحقيق الهدف من الدراسة أعدت الباحثة استبانة لقياس معرفة المعلمين لمبادئ النظرية البنائية، وتكونت من عشرة فقرات، وبطاقة ملاحظة الأداء لقياس مدى توظيفهم لمبادئ النظرية البنائية، وتكونت من خمسة مجالات وهي(المعرفة السابقة للمتعلمين أساس في عملية التعلم، تعلم لاجتماعيات عملية بنائية نشطة، يحدث التعلم عندما يحدث تغيير في بنية الفرد المعرفية، تعلم الاجتماعيات مرتبطة بحياة التلاميذ، عملية التعلم تتم عبر الحوار الاجتماعي).

وقد أظهرت الدراسة:

1. أن معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية كانت بدرجة كبيرة في حين لم تظهر فروق دالة إحصائياً في معرفتهم تعز لمتغير (النوع الاجتماعي، والمؤهل الدراسي).

2. أن توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية كانت متوسطة، ولم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية في توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع، في حين ظهرت فروق دالة تعزى لمتغير المؤهل الدراسي.

الكلمات المفتاحية: توظيف، معلمي الاجتماعيات، مبادئ النظرية البنائية.

Degree of Knowledge and Utilization of the Principles of Constructivist Theory by Social Studies Teachers

Abstract:

The study aimed to determine the degree of knowledge and utilization of the principles of constructivist theory by social studies teachers. The study sample consisted of (29) male and female social studies teachers. To achieve the goal of the

(*) أستاذ المناهج وطرائق التدريس بجامعة إقليم سبأ. **Dr.SAlbdgi@usr.ac**

study, the researcher designed a questionnaire consisting of ten items to measure the teachers' knowledge of the principles of constructivist theory. In addition, a performance note card was used to measure the degree of their utilization of the principles of the constructivist theory. The questionnaire consisted of five domains (learners' preceding knowledge is a foundation of the learning process, learning social studies is an active constructive process, learning occurs when there is a change in the individual's cognitive construct, learning social studies is linked to the lives of students, learning process takes place through social dialogue.)

The study showed the following:

1. Social studies teachers' knowledge of constructivist principles was significant, while there were no statistically significant differences in their knowledge of constructivist principles attributable to the gender and academic qualification variables.

2. The utilization of the principles of the constructivist theory by social studies teachers was average. There are no statistically significant differences in the utilization of the principles of constructivist theory by social studies teachers attributed to the gender variable, while there are significant differences attributed to the academic qualification variable.

Keywords: Utilization - Social Studies Teachers - Constructivist Theory Principles

مقدمة:

فرض التقدم والتطور العلمي والتكنولوجي المعاصر وما صاحبه من انفجار معرفي في مختلف المجالات تحديات كبيرة ومتنوعة في مجال التربية والتعليم، فظهرت الأفكار المتصلة بالتربية الحديثة وأصبحت معظم الدول تتأهل للانخراط أو مجاراة المجتمعات المتقدمة، إذ حاولت الابتعاد عن التدريس التقليدي المتمثل في التلقين والحفظ وهي طرق لا تواكب التغييرات الحاصلة؛ لذا فالنظرة الحديثة جعلت المتعلم هو الركيزة الأساسية في العملية التعليمية، وذلك لإعداده فرداً قادراً على التعامل والتفاعل مع المتغيرات الحاصلة وإكسابه مهارات التفكير.

وبذا ظهرت العديد من النظريات التي اهتمت بالتعليم وبتفسير آلية النمو المعرفي، وقد صنفت النظريات إلى نظريات تهتم بالسلوك الظاهر للمتعلم وهي النظريات السلوكية، والنظريات التي تهتم بدراسة العمليات العقلية التي تحدث داخل عقل المتعلم وهي النظريات المعرفية، بالنسبة للنظريات

السلوكية يرى أنصارها أن العملية التعليمية تحدث نتيجة مؤثرات خارجية تؤدي إلى استجابات، والتعلم وفق هذه النظرية يعنى بتعديل سلوك الفرد، ومنها نظرية (سكنر وبافلوف وثورندايك) ونظرية (جانيه) في حين أن النظريات المعرفية تهتم بالبنية المعرفية لدى الفرد، ولم تركز على السلوك الظاهري، ومن هذه النظريات النظرية البنائية التي عرفت التعلم بأنه: عملية نشطة لبناء المعرفة، وهي الربط بين المعرفة الجديدة بالمعرفة السابقة، وترى أن اكتساب المعرفة تعد عملية بنائية يتم من خلال آليات التنظيم الذاتي (التمثيل والمواءمة) (زيتون، 1992، 47).

والنظرية البنائية ليست طريقة في التدريس، وإنما هي ثقافة تربوية مبنية على الاعتقاد بأن المتعلمين يبنون المعرفة ويفسرونها بطريقتهم، من خلال التفاعل مع الظواهر الطبيعية ومع الآخرين من حولهم (Windschitl, 1999p752:).ولذا فعلى المعلم- وفق النظرية البنائية- أن يتقبل أفكار المتعلم ومعتقداته، وتشجيعه على الاستقصاء والاندماج في الحوار مع بعضهم ومع المعلم، وتدعيم التعلم التعاوني، ودمج المتعلمين في مواقف حقيقية، وتهيئة الفرصة للطلبة لبناء معرفة جديدة، وهذا يسهم في تنمية قدراتهم على التفكير(زيتون، زيتون، 2003: 181-182).

وكون مادة الدراسات الاجتماعية من المواد التي تسعى إلى تنمية التفكير لدى المتعلمين؛ مما يسهم في مشاركتهم الفاعلة في مختلف مجالات الحياة، فإن معلم الدراسات الاجتماعيات مطالب بتوظيف مبادئ النظرية البنائية، والتي تتم من خلال استخدام أسئلة المتعلمين وأفكارهم لقيادة الدرس، واستثارة تفكيرهم وخبراتهم، وتشجيعهم على اقتراح أسباب للإحداث وتقديم التنبؤات واختبار أفكارهم قبل تقديم المعلومات لهم.

وقد أظهرت العديد من الدراسات إيجابية ممارسة المعلمين لأفكار النظرية البنائية في تحقيق الأهداف المرجوة، ولذلك فالوصول إلى منافسة الدول المتقدمة يتطلب تبني النظرية البنائية نظراً لما لها من أثر في تنمية مهارات التفكير لدى الطلبة وتعميق قدراتهم وتكوين اتجاهات إيجابية نحو التعلم.

كما أوصت العديد من الدراسات بضرورة تدريب المعلمين على توظيف مبادئ النظرية البنائية كدراسة (الحارثي، 2017) ودراسة (حرز الله، 2016) ودراسة(عياش، والعبسي،2013) وفي ضوء ما تقدم فإنه ينبغي التعرف على أفكار المعلمين في الجوانب المختلفة لأن ذلك يؤثر على ممارستهم التدريسية وكيفية التعامل مع المتعلمين.

مشكله الدراسة:

من الملاحظ زيادة الاهتمام في العقود الأخيرة بالمعلم وإعداده وتنمية مهاراته، وتركيز الدراسات السابقة على إلمام المعلم بكافة جوانب نظريات التعلم وتبنيها في عملية التعليم والتعلم، واختيار أفضل الاستراتيجيات لتحقيق أهداف الدرس، وتعد ممارسة أفكار النظرية البنائية من التطورات الحديثة في التدريس، إذ إن تطبيقها يعد أساساً لعملية التعليم والتعلم ويساعد في تحسين عملية التعلم، وقد تباينت نتائج الدراسات السابقة حول معرفة وممارسة المعلمين لمبادئ النظرية البنائية في مواد دراسية مختلفة فكانت ما بين ضعيفة كدراسة (الوهر، 2001) ومتوسطة كدراسة (الحارثي، 2017) ودراسة (المعمري والسعيدي، 2014) وعالية كدراسة (حرز الله، 2016) ودراسة شوالي(2016) وجاءت هذه الدراسة لقياس مدى معرفة وتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية.

السؤال الرئيس: ما درجة معرفة وتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية؟ ويتفرع من السؤال الأسئلة الآتية:

1.ما درجة معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس؟

2.هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) في معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع الاجتماعي، والمؤهل الدراسي؟

3.ما درجة توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس؟

4.هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) في توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع الاجتماعي والمؤهل الدراسي؟

هدف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- معرفة درجة معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس.
- الكشف عن وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة(0.05) في معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغيري: النوع الاجتماعي، المؤهل الدراسي..
- معرفة درجة توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس.

- الكشف عن وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة(0.05) في توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع الاجتماعي، والمؤهل الدراسي.

أهمية الدراسة

- ستكشف عن مستوى معرفة وتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية.
- قد تشجع الدراسة الحالية على زيادة اطلاع المعلمين والتربويين على مبادئ النظرية البنائية، ومعرفة كيفية توظيفها في التدريس.
- قد تسهم الدراسة في تطوير خطة إعداد المعلمين وتدريبهم لرفع مستواهم وفق مبادئ النظرية البنائية.
- توفر الدراسة الحالية بطاقة ملاحظة وفق مبادئ النظرية البنائية التي ستساعد المشرفين التربويين ومصممي المناهج الدراسية على الاستفادة منها في تقويم أداء المعلمين.

حدود الدراسة:

تحددت الدراسة بالحدود الآتية:

- الحدود الموضوعية: مبادئ النظرية البنائية.
- الحدود المكانية: جميع مدارس التعليم الأساسي بمحافظة مأرب (المدينة، والوادي).
- الحدود الزمانية: الفصل الدراسي الثاني من العام الدراسي(2021/ 2022).
- الحدود البشرية: جميع معلمي ومعلمات الدراسات الاجتماعية بمحافظة مأرب (المدينة، والوادي).

مصطلحات الدراسة:

النظرية البنائية: عرفها تافروفا وآخرون (Tafrova, and others, 2012:p184): بأنها أساس نظرية المعرفة تقوم على أساس أن الناس يقومون ببناء معارفهم وخبراتهم ومهاراتهم ومعلوماتهم واتجاهاتهم في العالم من خلال مرورهم بعدد من التجارب والخبرات وهي التي تبني المعرفة الجديدة على أساس المعرفة السابقة.

وعرفها(Savery &Duffy، 1995، 31) بأنها "نوع من التعلم الفعال يتم من خلال بعض استراتيجيات التدريس التي تهتم بنشاط المتعلم في معرفة ما يتعلمه".

توظيف مبادئ النظرية البنائية: ويقصد به الممارسات والإجراءات والأنشطة التي يقوم بها المعلم مع طلبته في غرفة الصف عند تدريسه لمواد الاجتماعيات بما يتضمن من تطبيق لمبادئ النظرية البنائية، وسيتم قياس توظيف مبادئ النظرية البنائية من خلال بطاقة الملاحظة الصفية من إعداد الباحثة.

معلمي الاجتماعيات: ويقصد بهم كل من يقوم بتدريس مواد الاجتماعيات (تاريخ، جغرافيا، التربية الوطنية) لطلبة التعليم الأساسي بمدينة مأرب.

الإطار النظري:

مفهوم النظرية البنائية: عرفها المعجم الدولي للتربية بأنها "رؤية في نظرية التعلم ونمو الطفل قوامها أن الطفل يكون نشطاً في بناء أنماط التفكير لديه، نتيجة تفاعل قدراته الفطرية مع الخبرة" (زيتون، زيتون، 2003: 17).

وأورد الخليلي (1995: 256) تعريف واتزلويك (Watzlawik) الذي يعد أحد منظري البنائية المعاصرين أن البنائية تعرف بأنها "ذلك الموقف الفلسفي الذي يزعم أن ما تدعى بالحقيقة ما هي إلا بناء عقلي عند الذين يعتقدون أنهم تقصوها واكتشفوها. وبتعبير آخر فإن الذي يصلون إليه ويسمونه حقيقة ما هو إلا ابتداع يتم من قبلهم دون وعي بأنهم هم الذين ابتدعوه اعتقاداً منهم بأنه موجود بشكل مستقل عنهم وتصبح هذه الابتداعات (التصورات الذهنية) هي أساس نظرتهم إلى العالم من حولهم وتصرفاتهم إزاءه".

كما أشارت السليم (2004: 698) إلى تعريف كانيلا(Cannela,1994) للبنائية بأنه "علم المعرفة أو نظرية التعلم المعرفي التي تقدم شرحاً لطبيعة المعرفة وكيفية تعلمها، والتي تؤكد أن الأفراد يبنون فهمهم أو معرفتهم الجديدة من خلال التفاعل بين معرفتهم السابقة وبين الأفكار والأحداث والمناشط التي هم بصدد تعلمها".

من خلال التعاريف السابقة نجد أن النظرية البنائية تركز على بناء المعرفة الجديدة في ضوء الخبرات السابقة الموجودة لدى المتعلم، مع الأخذ بعين الاعتبار البيئة التي تحدث فيها عملية التعليم والتعلم، وتؤكد أن المتعلم يبنى المعرفة بنفسه من خلال تفاعله المباشر مع مادة التعلم وربط المعلومات الجديدة بالمعلومات السابقة مما يحدث تغيرات في بنية الفرد المعرفية، ومنه تنطلق مبادئ النظرية البنائية.

مبادئ النظرية البنائية:

ترتكز النظرية البنائية على عدد من المبادئ كما يأتي (زيتون، 2007، 44):

1 – معرفة المتعلم السابقة وهي محور الارتكاز في علمية التعلم، وذلك كون المتعلم يبني معرفته في ضوء خبراته السابقة.

يرى البنائيون بأن معرفة المتعلم القبلية شرط أساسي لبناء المعنى؛ حيث إن التفاعل بين المعرفة الجديدة والمعرفة القبلية يعتبر أهم مكونات التعلم ذي المعنى، وقد تكون المعرفة القبلية جسراً موصلاً للمعرفة الجديدة، أوعائقاً للوصول إليها.

2 – التعلم عملية بنائية نشطة ومستمرة وغرضية التوجه: ويتضمن هذا المبدأ الآتي:

أ. التعلم عملية بنائية: وهذا يعني أن التعلم عبارة عن عملية إبداع مستمرة، يقوم بها المتعلم لتراكيب معرفية جديدة تنظم وتفسر خبراته مع معطيات العالم المحسوس، فالمتعلم يعيد تنظيم ما يمر به من خبرات كي يفهم بشكل أوسع وأشمل.

ب. التعلم عملية نشطة: فالمتعلم يبذل جهداً عقلياً للوصول لاكتشاف المعرفة بنفسه، وعندما يواجه مشكلة فإنه يقترح فروضا معينة ويسعى لحلها حتى يصل إلى النتيجة.

ج. التعلم عملية غرضية التوجه: أي أن التعلم غرضي يسعى المتعلم من خلاله إلى تحقيق أغراض معينة تسهم في حل مشكلة ما، أو تجيب على أسئلة لديه، أو ترضي نزعة ذاتية لدية نحو تعلم موضوع معين.

3 – لا يحدث تعلم ما لم يحدث تغيير في بنية الفرد المعرفية؛ حيث يعاد تنظيم الأفكار والخبرات الموجودة لديه عند دخول معلومات جديدة: أي أن الخبرة التي يمر بها المتعلم لا تتوافق مع توقعاته، وبذلك تمنعه من تحصيل النتائج كما يريدها. فعندما يتعرض المتعلم إلى تغير في بنيته المعرفية يقوم بالتكيف معها عن طريق إحداث تغيرات في التراكيب المعرفية في طورها أويوسعها أو يبدلها لتتواءم مع هذه التغيرات أو يهمل تلك التراكيب إذا لم تعد صالحة.

4 –أن التعلم يحدث على أفضل وجه عندما يواجه المتعلم مشكلة أو مواقف حقيقية: يؤكد البنائيون على أهمية أن تكون مهام التعلم ومشكلاته حقيقية، أي ذات علاقة بخبرات المتعلم الحياتية، فالتعلم القائم على أسلوب حل المشكلات يساعد المتعلمين على بناء معنى لما يتعلمونه

وينمي الثقة لديهم في قدراتهم على حل المشكلات، وبذلك يحس المتعلمون بمعنى لما يتعلمونه لعلاقته بحياتهم.

5- لا يبنى التعلم بمعزل عن الآخرين، بل يبنى من خلال التفاوض الاجتماعي مع الآخرين: يرى البنائيون أن المتعلم لا يبني معرفته عن معطيات العالم التجريبي المحسوس من خلال أنشطة ذاتية فقط، والتي يكوّن من خلالها معاني خاصة في عقله، وإنما يتم ذلك من خلال مناقشة ما وصل إليه من معانٍ مع الآخرين، وذلك من خلال التفاوض والنقاش بينه وبينهم، وبذلك تتعدل هذه المعاني لدى المتعلم.

دور المعلم البنائي: بالرغم من أن البنائية ليست طريقة تدريس وإنما نظرية في التعلم، وبالتالي لم تقدم استراتيجيات تدريسية معينة في حد ذاتها، إلا أنها قدمت معايير للتدريس الفعال، وبذا فرضت تغير في أدوار المعلم والمتعلمين وتتطلب منهم تأدية الدور الأساس المتمثل في تيسير وتسهيل المعرفة، وتشجيع المتعلمين على بنائها، وهذا يتطلب من المعلم البنائي القيام بأدوار مطلوبة في التدريس ومن هذه السلوكيات وفق البنائية:(السليم، 2004: 704)، (Akar, 2003:p 36)

- يشجع ويقبل استقلالية المتعلمين ومبادراتهم.
- يستخدم البيانات الخام والمصادر الأولية والأدوات أثناء المعالجة والتفاعل.
- يصوغ المهام حول مصطلحات وأنشطة معرفية كالتحليل والتفسير والتنبؤ والتصنيف والتركيب.
- يسمح لإجابات المتعلمين بقيادة الدرس ويغير ويبدل في استراتيجيات التدريس والمحتوى.
- يبحث في مدى فهم المتعلمين للمفاهيم وتشجيعهم على تطوير أفكارهم.
- يشجع المتعلمين على الاشتراك في الحوار معه ومع بعضهم.
- يساعد المتعلمين على البحث والاستقصاء من خلال طرح أسئلة تفكيرية وأسئلة مفتوحة النهاية وتشجيعهم على طرح الأسئلة.
- يطلب من المتعلمين توضيح استجاباتهم الأولية وتفصيلها.
- يشغل المتعلمين بخبرات قد تولد تناقضاً مع افتراضاتهم الأولية ويشجعهم على المناقشة من خلال:
  - طرح أسئلة تتحدى تفكير المتعلم.

- استخدام المعلومات الخاصة بالتصورات الحالية للمتعلم لمساعدته على فهم الأفكار المتناقضة.

- يتيح الوقت الكافي للمتعلمين لبناء العلاقات وإنشاء التشبيهات.

الدراسات السابقة:

– دراسة الشريف (2018) هدفت إلى التعرف على مدى توظيف أعضاء هيئة التدريس بجامعة المجمعة لمبادئ النظرية البنائية، ومدى أثر التخصص والنوع في توظيف هذه المبادئ في التدريس، وتكونت عينة الدراسة من (27) عضواً من قسم العلوم التربوية، و(83) عضواً من غير المتخصصين في التربية، ولتحقيق هدف الدراسة قام الباحث بإعداد استبانة تكونت من (34) فقرة، وأظهرت نتائج الدراسة أن أعضاء هيئة التدريس تقوم بتوظيف مبادئ النظرية البنائية في التدريس بدرجة كبيرة، كما أظهرت وجود فروق دالة إحصائياً في توظيف أعضاء هيئة التدريس لمبادئ النظرية البنائية لصالح التخصص التربوي، وعدم وجود فروق دالة تعزى لمتغير النوع.

– دراسة بقيعي والعبسي(2018) هدفت إلى معرفة مستوى المعرفة بمبادئ النظرية البنائية لدى طلبة التربية تخصص معلم الصف والمعلمين المتعاونين، وتكونت عينة الدراسة من (90) طالباً وطالبةً، و(81) معلماً ومعلمة، ولتحقيق هدف الدراسة استخدم الباحثان اختبار المعرفة بمبادئ النظرية البنائية، وأظهرت الدراسة أن مستوى المعرفة بمبادئ النظرية البنائية منخفض لكل من الطلبة والمعلمين، كما أظهرت عدم وجود فروق دالة في مستوى المعرفة بين الطلبة تعزى لمتغير النوع، في حين ظهرت الفروق بين المعلمين تعزى لمتغير النوع ولصالح الإناث.

– دراسة الحارثي(2017) هدفت الدراسة إلى التعرف على مستوى معرفة وممارسة معلمات الدراسات الاجتماعية بالمرحلة المتوسطة في مدينة الرياض للنظرية البنائية وأثر متغير الخبرة، ولتحقيق هدف الدراسة استخدمت الباحثة استبانتين إحداهما لقياس معرفة المعلمين للنظرية البنائية والأخرى لقياس ممارسة النظرية البنائية، وتكونت عينة الدراسة من (50) معلمة، وأظهرت نتائج الدراسة أن معرفة المعلمات لمبادئ النظرية البنائية مرتفعة، وكذلك الممارسة كانت بدرجة متوسطة، وعدم وجود فروق تعزى لمتغير الخبرة.

– دراسة العساف (2017) هدفت إلى معرفة درجة ممارسة معلمي الاجتماعيات لمهارات التدريس البنائي وعلاقتها ببعض المتغيرات، وتكونت عينة الدراسة من (295) معلماً ومعلمة، ولتحقيق هدف الدراسة تم تطوير مقياس لمعرفة درجة ممارسة التدريس البنائي، وأظهرت الدراسة أن درجة الممارسة كانت كبيرة، وأظهرت وجود فروق دالة تعزى لمتغير المؤهل والنوع والخبرة.

– دراسة شولي (2016) هدفت إلى التعرف على مدى معرفة وتطبيق معلم المرحلة الأساسية الدنيا لمبادئ النظرية البنائية في مدارس محافظة نابلس وتكونت عينة الدراسة من (314) معلماً ومعلمةً، ولتحقيق هدف الدراسة تم بناء استبانة تكونت من (35) فقرة، وبطاقة ملاحظة تكونت من (27) فقرة، وأظهرت نتائج الدراسة أن درجة معرفة وتطبيق معلمي المرحلة الأساسية الدنيا لمبادئ النظرية البنائية عالية، كما أظهرت عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات المعرفة والتطبيق لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير المؤهل العلمي أوسنوات الخبرة أو التخصص الجامعي، كما أظهرت وجود فروق دالة إحصائياً بين متوسطي المعرفة والتطبيق لمبادئ النظرية البنائية لصالح تطبيق مبادئ النظرية البنائية.

– دراسة حرز الله (2016) هدفت إلى معرفة واقع استخدام النظرية البنائية في التعليم لدى معلمي الرياضيات في محافظة طرلكرم، ومعرفة أثر كل من النوع ومكان الدراسة وسنوات الخبرة وعدد الدورات التدريبية في استخدام النظرية البنائية، وتكونت عينة الدراسة من (91) معلماً ومعلمةً، واستخدم الباحث استبانة، وأظهرت الدراسة أن مستوى استخدام النظرية البنائية في التدريس كان عالياً، كما أظهرت عدم وجود فروق دالة تعزى لمتغير النوع والمؤهل في حين وجدت فروق تبعاً لمتغير الخبرة.

– دراسة الزعانين (2015) هدفت إلى معرفة درجة توظيف معلمي العلوم للتدريس البنائي في حصص العلوم، وتكونت عينة الدراسة من (70) معلماً ومعلمةً، ولتحقيق هدف الدراسة

استخدم الباحث بطاقة الملاحظة، وقد أظهرت الدراسة أن توظيف المعلمين للبنائية كانت بدرجة منخفضة، وعدم وجود فروق دالة في توظيف البنائية في التدريس تعزى لمتغيري: النوع والمؤهل.

– دراسة المعمري، والسعيدي (2014) هدفت الدراسة إلى معرفة درجة توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس في مدارس التعليم الأساسي، ومعرفة أثر النوع والخبرة، وتكونت عينة الدراسة من (30) معلماً ومعلمةً، ولتحقيق الهدف من الدراسة استخدم الباحثان بطاقة ملاحظة تكونت من (33) عبارة، موزعة على خمسة محاور، وأظهرت نتائج الدراسة أن توظيف مبادئ النظرية البنائية كانت بدرجة جيدة، ومقبولة، كما أظهرت عدم وجود فروق تعزى لمتغير النوع، ووجود فروق تعزى لمتغير الخبرة.

– دراسة عياش، العبسي (2013) هدفت الدراسة إلى قياس مستوى معرفة وممارسة معلمي العلوم والرياضيات في مدارس وكالة الغوث للنظرية البنائية من وجه نظرهم، وقد تكونت عينة الدراسة من (81) معلماً ومعلمةً لمادة العلوم والرياضيات، وتم استخدام مقياس لذلك، وأظهرت الدراسة أن مستوى معرفة المعلمين لمبادئ النظرية البنائية كان مرتفعاً، في حين ممارستهم متوسطة. كما أظهرت الدراسة وجود فروق دالة إحصائياً تعزى لمتغير النوع لصالح المعلمات، كما أظهرت وجود فروق بين متوسط المعرفة والممارسة لمبادئ النظرية البنائية لصالح المعرفة في متغيري: التخصص والنوع.

– دراسة الحجيلي (2009) هدفت الدراسة إلى معرفة مدى استخدام معلمي الرياضيات بالمملكة العربية السعودية لمبادئ النظرية البنائية من وجهة نظرهم، وكذلك معرفة أهم المعوقات التي تعيق استخدام النظرية البنائية، وتكونت عينة الدراسة من (497) معلماً من معلمي الرياضيات، ولتحقيق هدف الدراسة استخدم الباحث استبانة تكونت من ستة محاور، وأظهرت نتائج الدراسة أن المعلمين يستخدمون النظرية البنائية غالباً، وأظهرت وجود فروق دالة إحصائياً لصالح الخبرة وكذا لصالح المرحلة الابتدائية.

– دراسة الوهر(2001) هدفت الدراسة إلى قياس درجة معرفة معلمي العلوم في الأردن بمقولات النظرية البنائية، وتكونت عينة الدراسة من (936) معلمًا ومعلمةً، ولتحقيق هدف

الدراسة قام الباحث بإعداد اختبار اختيار من متعدد حول مقولات النظرية البنائية تكون من (35) سؤالاً، وتوصلت الدراسة إلى أن درجة معرفة معلمي العلوم بمقولات النظرية البنائية ضعيفة، كما أظهرت وجود فروق دالة إحصائياً تعزى للمؤهل ولصالح البكالوريوس، وأظهرت عدم وجود فروق دالة في درجة فهم النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع.

- دراسة ليو(low,2012)هدفت إلى معرفة مدى ممارسة التدريس البنائي من قبل معلمي العلوم الجدد ومعلمي العلوم ذوي الخبرة الطويلة، وتكونت عينية الدراسة من (175) معلماً ومعلمةً، ولتحقيق الهدف من الدراسة استخدم الباحث بطاقة ملاحظة الأداء، وأظهرت الدراسة أن المعلمين ذوي الخبرة أفضل من غيرهم في ممارسة التدريس البنائي.

-دراسة أبوتووفوتس (Abbott &fouts. 2003) هدفت إلى تحديد مدى استخدام المعلمين لأنشطة التدريس البنائي وعلاقتها بتحصيل الطلبة، ولتحقيق هدف الدراسة تم تصميم بطاقة ملاحظة، وتم ملاحظة (669) حصةً دراسيةً من مختلف المراحل الدراسية موزعة على (34) مدرسةً، وأظهرت الدراسة أن (17%) من الحصص التي لوحظت في مجال العلوم والرياضيات والدراسات الاجتماعية واللغة والأدب استخدمت التدريس البنائي بقوة، في حين بقية الحصص كانت بدرجة ضعيفة، وأظهرت وجود علاقة إيجابية بين استخدام البنائية وتحصيل الطلبة.

التعقيب على الدراسات السابقة:

قامت الباحثة باستعراض الدراسات السابقة التي تم تناولها في هذه الدراسة من حيث الأهداف والمنهج ومجتمع البحث وعينتها، وكذلك الأدوات المستخدمة في تحليل البيانات وعلاقة الدراسات السابقة مع الدراسة الحالية:

من حيث الهدف: تتفق الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة من حيث هدفها في معرفة وتوظيف المعلمين لمبادئ النظرية البنائية في التدريس كدراسة (الحارثي، 2017) ودراسة (المعمري، والسعيدي، 2014) ودراسة (شولي، 2016) ودراسة (عياش، العبسي، 2013) وتختلف مع (الشريف، 2018) دراسة بقيعي والعبسي (2018) ودراسة (الحجيلي، 2009) ودراسة (حرز الله، 2016) ودراسة ليو (low,2012) ودراسة العساف (2017) ودراسة أبوتووفوتس

(Abbott &fouts. 2003) التي هدفت إلى معرفة مدى استخدام مبادئ النظرية البنائية فقط، ودراسة (الوهر، 2001) التي هدفت إلى معرفة المعلمين للنظرية البنائية.

من حيث المجتمع والعينة: جميع الدراسات كانت عينتها المعلمين من تخصصات مختلفة، ماعدا دراسة بقيعي والعبسي (2018)كانت عينتها طلبة التربية العلمية والمعلمين المتعاونين، وتتفق الدراسة الحالية مع دراسة (الحارثي، 2017) ودراسة (المعمري، والسعيدي، 2014) ودراسة (العساف، 2017) في عينتها المتمثلة في معلمي الاجتماعيات.

من حيث المنهج: جميع الدراسات السابقة تناولت المنهج الوصفي التحليلي.

من حيث الأداة: معظم الدراسات السابقة استخدمت الاستبانة، في حين بعض الدراسات جمعت بين الاستبانة وبطاقة الملاحظة كدراسة (شولي، 2016)، في حين استخدمت دراسة (المعمري، والسعيدي، 2014) ودراسة ليو(low,2012) ودراسة أبوتووفوتس Abbott (&fouts. 2003) بطاقة ملاحظة فقط، وقد جمعت الدراسة الحالية بين الاستبانة وبطاقة الملاحظة وبذا تتفق مع دراسة (شولي، 2016) وأما دراسة بقيعي والعبسي (2018) ودراسة (الوهر، 2001) فقد استخدمت الاختبار.

وقد استفادت الدراسة الحالية من الدراسات السابقة في تحديد منهج الدراسة وإعداد أداة الدراسة، واختلفت معها في المجتمع والعينة والبيئة الجغرافية التي نفذت فيها الدراسة.

منهجية الدراسة وإجراءاتها:

1. المنهج: استخدمت الباحثة المنهج الوصفي القائم على المسح الميداني، كونه المنهج المناسب لطبيعة وأهداف الدراسة الحالية.
2. مجتمع الدارسة: تكون مجتمع الدراسة من جميع معلمي الاجتماعيات بمحافظة مأرب (مديرية المدينة، والوادي) للعام الدراسي (2022/2021) والبالغ عددهم (82) معلماً ومعلمةً، حسب إحصائيات مكتب التربية والتعليم.
3. عينة الدراسة: تكونت عينة الدراسة من معلمي الاجتماعيات بمحافظة مأرب (مديرية المدينة، والوادي) والبالغ عددهم (29) معلماً ومعلمةً. ما يمثل 35% من المجتمع الأصلي، والجدول الآتي يوضح عدد أفراد العينة وفقاً للنوع الاجتماعي، والمؤهل الدراسي.

جدول(1) يوضح توزيع أفراد العينة

المتغير	المستويات	العدد	المجموع
النوع الاجتماعي	ذكور	14	29
	إناث	15	
المؤهل الدراسي	دبلوم	11	29
	بكالوريوس	18	

❖ أداة الدارسة أداة الدارسة:

– من أجل تحقيق أهداف الدراسة في قياس درجة معرفة وتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية قامت الباحثة بإعداد أداتين؛ هما: استبانة لقياس معرفة معلمي الاجتماعيات للنظرية البنائية، وبطاقة ملاحظة لقياس مدى توظيفهم لمبادئ النظرية البنائية، وقد مرّ إعداد الأدوات بالمراحل الآتية:

- الاطلاع على الأدبيات السابقة والدراسات التربوية المتعلقة بالموضوع.
- إعداد استبانة للتعرف على درجة معرفة معلمي الاجتماعيات على مبادئ النظرية البنائية.
- تكونت الاستبانة بصورتها الأولية من (10) فقرات.
- إعداد بطاقة ملاحظة لقياس توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية وتكونت من (28) فقرةً موزعةً على خمسة محاور.

جدول(2) يوضح محاور بطاقة الملاحظة وعدد الفقرات

م	المحور	عدد الفقرات
1	المعرفة السابقة للمتعلمين أساس في عملية التعلم	6
2	تعلم الدراسات الاجتماعية عملية بنائية نشطة	6
3	يحدث التعلم عندما يحدث تغيير في بنية الفرد المعرفية	4
4	تعلم الدراسات الاجتماعية مرتبطة بحياة التلاميذ	4
5	عملية التعلم تتم عبر الحوار الاجتماعي	6
6	المحاور مجتمعة	26

- التحقق من صدق الأداة:

للتحقق من صدق أداة الدراسة(الاستبانة وبطاقة الملاحظة)تم اتباع الخطوات الآتية:

1. **الصدق الظاهري:** تم عرض الاستبانة وبطاقة الملاحظة بصورتهما الأولية على مجموعة من الخبراء والمتخصصين في المناهج وطرائق التدريس، والقياس والتقويم، وعلم النفس، وأصول التربية، وذلك بهدف:

1. التأكد من دقة صياغة فقرات الأداة ووضوحها.
2. التأكد من انتماء الفقرات لمجالاتها.
3. إضافة أوحذف أوتعديل ما يرونه مناسباً.
4. العمل بآراء ومقترحات المحكمين، حيث تم اعتماد الفقرة التي وافق عليها(80%) فأكثر من المحكمين، وبناء على ملاحظاتهم ومقترحاتهم تم تعديل بعض الفقرات، وإعادة صياغة بعضها،، وبذا تعد الاستبانة وبطاقة الملاحظة جاهزتين للتطبيق.

وتم إعداد الاستبانة وبطاقة الملاحظة على شكل مقياس خماسي التقدير وفقاً لمقياس (ليكرت) وحسب درجة المعرفة والتوظيف لمبادئ النظرية البنائية وعلى النحو الآتي:(بدرجة كبيرة جداً، كبيرة، متوسطة، قليلة، قليلة جداً) وحساب درجة التوظيف على النحو الآتي:(بدرجة كبيرة جداً، كبيرة، متوسطة، قليلة، قليلة جداً) وتمثل رقمياً(5، 4، 3، 2، 1) وتمثل هذه الدرجات تقديرات أفراد العينة للمعرفة المتعلقة الاستبانة، ودرجة التوظيف؛ إذ يقوم المعلم بالاستجابة عن كل فقرة من فقرات الاستبانة بوضع الإشارة المطلوبة أمام الفقرة وتحت التدرج الذي يراه مناسباً لمدى معرفته، ولتحديد مدى المعرفة لكل فقرة تم حساب المدى لكل تدرج ومن ثم حساب المتوسط الحسابي (الفرضي) وتم حساب المدى بإيجاد الفرق بين أعلى تدرج وأقل تدرج (5-1=4) تم تقسيم المدى على أطول تدرج (4÷5=0.8) وتم إضافة هذه القيمة (0.8) إلى أقل قيمة في تدرج الاستبانة وهي الواحد الصحيح، وبذلك أصحبت المتوسطات ودرجة المعرفة والتوظيف لمبادئ النظرية البنائية كما يوضحها الجدول الآتي:

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

جدول(3)توضيح المتوسط الحسابي ودرجة المعرفة والتوظيف لمبادئ النظرية البنائية

م	المتوسط الحسابي	درجة الموافقة
1	من 1 إلى أقل من 1.8	قليلة جداً
2	من 1.8 إلى أقل من 2.6	قليلة
3	من 2.6 إلى أقل من 3.4	متوسطة
4	من 3.4 إلى أقل من 4.2	كبيرة
5	من 4.2 إلى 5	كبيرة جداً

2. **صدق البناء لاداوات الدراسة:** تم التطبيق على عينة من معلمي الاجتماعيات بلغ عددهم (10) معلمين ومعلمات، من معلمات الدراسات الاجتماعية، من خارج عينة الدراسة؛ وذلك لحساب الصدق والثبات للأداتين.

* **صدق البناء للاستبانة:** لحساب صدق البناء للاستبانة تم حساب العلاقة بين كل فقرة والدرجة الكلية للاستبانة وكانت العلاقة كما يوضحه الجدول الآتي:

جدول(4) العلاقة بين كل فقرة والدرجة الكلية

رقم الفقرة	معامل الارتباط	رقم الفقرة	معامل الارتباط
1	**0.86	6	**0.86
2	**0.85	7	**0.94
3	*0.73	8	*0.69
4	**0.94	9	*0.71
5	**0.88	10	**0.89

يلاحظ أن معامل الارتباط دال إحصائياً عند (0.01)** و(0.05)*

*** صدق البناء لبطاقة الملاحظة:**

تم حساب صدق البناء لبطاقة الملاحظة من خلال إيجاد العلاقة بين درجات كل محور مع المحاور الأخرى وكانت العلاقة كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول(5) يوضح معامل الارتباط لكل محور من محاور بطاقة الملاحظة

م	المحور	معامل الارتباط
1	المعرفة السابقة للمتعلمين أساس في عملية التعلم	0.95**
2	تعلم الدراسات الاجتماعية عملية بنائية نشطة	0.90**
3	يحدث التعلم عندما يحدث تغيير في بنية الفرد المعرفية	0.81**
4	تعلم الدراسات الاجتماعية مرتبطة بحياة التلاميذ	0.71*
5	عملية التعلم تتم عبر الحوار الاجتماعي	0.95**

يلاحظ أن معامل الارتباط دال إحصائياً عند (0.01)** و(0.05)*

.3 ثبات أدوات الدراسة: بعد تجميع الاستبيانات من أفراد العينية الاستطلاعية تم تفريغها في البرنامج الإحصائي للعلوم الاجتماعية(SPSS) ثم حساب معامل الثبات الكلي للاستبانة باستخدام طريقة التجزئة النصفية وبلغ معامل الثبات(0.88) وتعد نسبة مناسبة، وبذا أصبحت الاستبانة جاهزة للتطبيق.

كما تم التحقق من ثبات بطاقة الملاحظة؛ حيث قامت الباحثة مع باحثة أخرى بملاحظة (10) معلمين ومعلمات من معلمي الاجتماعيات، وتم تطبيق البطاقة عليهم بواقع حصة دراسية لكل معلم، في نفس الوقت، وقد أعطى كل من أفراد العينة تقديرات منفردة وبعد الانتهاء من التطبيق تم حساب معامل الثبات بواسطة معادلة التجزئة النصفية، وهي كما يوضحها الجدول.

جدول(6) يوضح معامل الثبات لكل محور من محاور بطاقة الملاحظة

م	المحور	معامل الثبات
1	المعرفة السابقة للمتعلمين أساس في عملية التعلم	0.84
2	تعلم الدراسات الاجتماعية عملية بنائية نشطة	0.80
3	يحدث التعلم عندما يحدث تغيير في بنية الفرد المعرفية	0.84
4	تعلم الدراسات الاجتماعية مرتبطة بحياة التلاميذ	0.84
5	عملية التعلم تتم عبر الحوار الاجتماعي	0.81
المحاور مجتمعة		0.92

وبذا أصبحت بطاقة الملاحظة جاهزة للتطبيق.

* **التطبيق الميداني:** بعد التأكد من صدق وثبات أداتي الدراسة، تم تطبيق الدراسة في الفصل الدراسي الثاني (2021/ 2022) خلال الفترة الزمنية من (31/ 1/ 2022) حتى (28/ 2/ 2022) حيث تم توزيع الاستبانة على أفراد العينة وكذلك تم ملاحظة المعلمين أثناء التدريس لموضوعات في مادة الاجتماعيات.

.**عرض نتائج الدراسة:** بعد جمع البيانات وتفريغها في البرنامج الإحصائي سيتم عرضها وفقاً لأسئلة الدراسة.

1.إجابة السؤال الأول: ونصه: "ما درجة معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس؟

وللإجابة على هذا السؤال تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لدرجة معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية وكانت النتائج كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول (7) المتوسطات الحسابية لدرجة معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية.

م	الفقرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة المعرفة
1	تؤكد النظرية البنائية على المعرفة السابقة للمتعلمين.	3.68	0.84	كبيرة
2	تركز النظرية البنائية على التعلم المتمركز حول المتعلم.	3.72	1.09	كبيرة
3	تؤكد النظرية البنائية على استخدام اللغة للتعبير عن معرفة المتعلمين السابقة	3.86	0.83	كبيرة
4	يعتبر المعلم أحد مصادر التعلم وليس المصدر الأوحد.	4.51	0.78	كبيرة جداً
5	تؤكد النظرية البنائية على التعلم لا على التدريس.	3.68	1.01	كبيرة
6	يتقلص دور المعلم البنائي مقارنة بأدوار المتعلمين.	3.48	1.05	كبيرة
7	التعلم يتم من خلال التفاوض والمشاركة مع الآخرين.	4.43	0.85	كبيرة جداً
8	استراتيجيات التدريس البنائي تعتمد على المتعلم وتتحدى تفكيره.	3.48	1.12	كبيرة
9	يبنى التقييم البنائي من خلال تقدير الأداء والتقويم الذاتي.	3.93	0.75	كبيرة
10	يعد الخطأ جزءاً من التعلم البنائي وله دور في بناء المعنى وحدوث التعلم.	4.20	0.81	كبيرة جداً
الإجمالي=		3.89	3.68	كبيرة

يتضح من جدول(7)أن درجة معرفة معلمي الاجتماعيات كانت كبيرة في كل فقرات الاستبانة ما عدا الفقرة رقم(4) والفقرة رقم (7) والفقرة رقم (10) كانت بدرجة كبيرة جداً، وإجمالي الفقرات كانت بدرجة كبيرة، وهذا يدل أن لدى معلمي الاجتماعيات معرفة كبيرة بمبادئ النظرية البنائية، وهذه النتيجة تتفق مع دراسة كل من (حرز الله، 2016) ودراسة (شوالي، 2016) ودراسة (الحارثي، 2017) ودراسة (عياش، والعبسي، 2013) ودراسة (الحجيلي، 2009) وتختلف مع دراسة بقيعي والعبسي (2018) دراسة (الوهر، 2001).

2.للإجابة على السؤال الثاني الذي ينص على: "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) في معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع الاجتماعي؟" تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لكل من الذكور والإناث ولمعرفة دلالة الفروق الإحصائية، تم استخدام اختبار (مان وتني) وكانت النتائج كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول(8) يوضح المتوسط الحسابي والانحراف المعياري واختبار (مان وتني) لمعرفة الفروق وفق متغير النوع

النوع	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	متوسط الرتب	مجموع الرتب	U	الدلالة
ذكور = 15	40.06	3.36	17.60	264.00	66.00	0.86
إناث = 14	37.71	3.72	12.21	171.00		

من الجدول رقم (8) يتضح أن المتوسط الحسابي للذكور أعلى من المتوسط الحسابي للإناث حيث بلغ (40.06) والمتوسط الحسابي للإناث (37.71) ولمعرفة دلالة الفروق الإحصائية تم حساب اختبار (مان وتني) وبلغت نسبة U(66.00) ومستوى دلالة (0.086) مما يدل على عدم وجود فروق دالة إحصائيا في معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع. وتتفق النتيجة مع دراسة كل من دراسة (الوهر، 2001) ودراسة (الزعانين، 2015) وتختلف مع دراسة بقيعي والعبسي (2018) دراسة (عياش والعبسي، 2013).

3.للإجابة على السؤال الثالث الذي نص على "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) في معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير المؤهل الدراسي؟" تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لكل من الذكور والإناث ولمعرفة دلالة الفروق الإحصائية تم استخدام اختبار (مان وتني) وكانت النتائج كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول(9) يوضح المتوسط الحسابي والانحراف المعياري واختبار (مان وتني) لمعرفة الفروق وفق متغير المؤهل الدراسي

النوع	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	متوسط الرتب	مجموع الرتب	U	الدلالة
دبلوم = 11	39.00	3.39	14.95	149.50	94	0.98
بكالوريوس = 18	38.89	3.91	15.03	285.50		

يتضح أن المتوسط الحسابي لحملة الدبلوم أعلى من المتوسط الحسابي لمؤهل الدبلوم حيث بلغ (39.00) والمتوسط الحسابي للبكالوريوس (38.89) ولمعرفة دلالة الفروق الإحصائية تم حساب اختبار (مان وتني) وبلغت نسبة U(94) ومستوى دلالة (0.98) مما يدل على عدم وجود فروق دالة إحصائيا في معرفة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير المؤهل الدراسي. وتتفق هذه النتيجة مع دراسة كل من (الشريف، 2018) ودراسة (الزعانين، 2015) ودراسة (شوالي، 2016). وتختلف مع دراسة (الوهر، 2001).

4.للإجابة على السؤال الرابع الذي نص على "ما درجة توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس؟ تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لكل من الدبلوم والبكالوريوس وكانت النتائج كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول(10) يوضح درجة توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس

م	المحور	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة التوظيف
1	المعرفة السابقة للمتعلمين أساس في عملية التعلم	3.48	2.55	متوسطة
2	تعلم الدراسات الاجتماعية عملية بنائية نشطة	2.95	3.7	متوسطة
3	يحدث التعلم عندما يحدث تغيير في بنية الفرد المعرفية	2.81	2.34	متوسطة
4	تعلم الدراسات الاجتماعية مرتبطة بحياة التلاميذ	3.27	1.79	متوسطة
5	عملية التعلم تتم عبر الحوار الاجتماعي	3.28	2.44	متوسطة
	المحاور مجتمعة	3.12	9.31	متوسطة

يتضح من الجدول(10) أن درجة توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية كانت بدرجة متوسطة في كل محاور النظرية البنائية، وهي بذلك تتفق مع دراسة كل من (الحارثي، 2017) ودراسة (المعمري، والسعيدي، 2014) ودراسة (عياش والعبسي،2013). وتختلف مع دراسة أبوتووفوتس (Abbott &fouts. 2003). وتعزى الباحثة النتيجة إلى ضعف ممارسة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية رغم معرفتهم الكبيرة بمبادئها فإنه يمكن أن نعزو ذلك إلى:

- طول المقرر الدراسي وقصر زمن الحصة.
- زيادة عدد الطلبة في الفصل الواحد.
- ضعف تدريب المعلمين لتطبيق الاستراتيجيات الحديثة.
- عدم معرفة المعلمين بآليات تطبيق البنائية.
- كما أن استخدام التدريس البنائي يتطلب من المعلم الجهد والوقت الأكبر مقارنة باستراتيجيات التدريس المباشر، وهذا يؤدي إلى تفضيل المعلمين للتدريس المباشر.

5.للإجابة على السؤال الخامس الذي ينص على: "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلاله (0.05) في توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع الاجتماعي؟" تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لكل من الذكور والإناث

لكل محور من محاور مبادئ النظرية البنائية ولمعرفة دلالة الفروق الإحصائية، تم استخدام اختبار (مان وتني) وكانت النتائج كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول(11) يوضح المتوسط الحسابي والانحراف المعياري واختبار (مان وتني) لتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع الاجتماعي

المحور	النوع الاجتماعي	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	متوسط الرتب	مجموع الرتب	U	الدلالة
المعرفة السابقة للمتعلمين أساس في عملية التعلم	ذكور=15	18.60	2.74	12.30	184.50	64.50	0.07
	إناث=14	20.42	2.02	17.89	250.50		
تعلم الدراسات الاجتماعية عملية بنائية نشطة	ذكور=15	16.66	3.53	12.43	168.50	66.50	0.09
	إناث=14	18.92	2.01	17.75	248.50		
يحدث التعلم عندما يحدث تغيير في بنية الفرد المعرفية	ذكور=15	11.53	3.04	16.47	247.00	83.00	0.32
	إناث=14	11.00	1.30	13.43	188.00		
تعلم الدراسات الاجتماعية مرتبطة بحياة التلاميذ	ذكور=15	12.53	2.16	12.57	188.50	68.50	0.09
	إناث=14	13.71	1.06	17.61	246.00		
عملية التعلم تتم عبر الحوار الاجتماعي	ذكور=15	19.60	2.72	14.00	210.00	90.00	0.50
	إناث=14	19.85	2.21	16.07	225.00		
المحاور مجتمعة	ذكور=15	78.93	11.72	13.40	201.00	81.00	0.29
	إناث=14	81.34	9.31	16.71	234.00		

يتضح أن المتوسط الحسابي للإناث أعلى من المتوسط الحسابي للذكور في جميع المحاور؛ حيث بلغ المتوسط للمحاور مجتمعة للذكور (78.93) والمتوسط الحسابي للإناث (81.34) ولمعرفة دلالة الفروق الإحصائية تم حساب اختبار (مان وتني) وبلغت نسبة U(81.00) ومستوى دلالة (0.29) مما يدل على عدم وجود فروق دالة إحصائيا في توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير النوع.

وهي بذلك تتفق مع دراسة كل من (الشريف، 2018) ودراسة(حرز الله، 2016) ودراسة (الزعانين، 2015) ودراسة (المعمري، والسعيدي، 2014) وتختلف مع دراسة (عياش والعبسي، 2013) ويمكن عزو النتيجة إلى عدم وجود فروق بين الذكور والإناث في توظيف مبادئ النظرية

البنائية إلى تشابه الظروف البيئية التعليمية في المدارس التي يدرسون فيها، وأنهم يمتلكون المهارات التدريسية نفسها.

6 -للإجابة على السؤال السادس الذي نص على: "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلاله (0.05) في ممارسة معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير المؤهل الدراسي؟ تم حساب المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لكل من مؤهل الدبلوم ومؤهل البكالوريوس، ولعرفة دلالة الفروق الإحصائية تم استخدام اختبار (مان وتني) وكانت النتائج كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول(12) يوضح المتوسط الحسابي والانحراف المعياري واختبار (مان وتني) لتوظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير المؤهل الدراسي

المحور	المؤهل الدراسي	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	متوسط الرتب	مجموع الرتب	U	الدلالة
المعرفة السابقة للمتعلمين أساس في عملية التعلم	دبلوم=11	18.18	1.40	9.41	103.50	37.50	0.00
	بكالوريوس= 18	20.27	2.80	18.42	331.50		
تعلم الدراسات الاجتماعية عملية بنائية نشطة	دبلوم = 11	16.18	2.99	10.82	119.00	53.00	0.03
	بكالوريوس= 18	18.72	2.78	17.56	316.00		
يحدث التعلم عندما يحدث تغيير في بنية الفرد المعرفية	دبلوم = 11	9.72	2.14	10.09	111.00	45.00	0.01
	بكالوريوس= 18	12.22	1.95	18.00	324.00		
تعلم الدراسات الاجتماعية مرتبطة بحياة التلاميذ	دبلوم = 11	12.09	2.02	10.91	120.00	54.00	0.03
	بكالوريوس= 18	13.72	1.36	17.50	315.00		
عملية التعلم تتم عبر الحوار الاجتماعي	دبلوم=11	18.36	2.50	10.86	119.50	53.00	0.03
	بكالوريوس= 18	20.55	2.06	17.53	315.50		
المحاور مجتمعة	دبلوم=11	74.54	8.02	7.86	86.50	20.50	0.00
	بكالوريوس= 18	85.50	7.54	19.39	348.50		

يتضح من الجدول (12) أن المتوسط الحسابي لحاملي مؤهل البكالوريوس أعلى من المتوسط الحسابي لحملة الدبلوم في جميع المحاور حيث بلغ المتوسط للمحاور مجتمعة لمؤهل الدبلوم (74.54) والمتوسط الحسابي لمؤهل البكالوريوس (85.50) ولمعرفة دلالة الفروق الإحصائية تم حساب اختبار

(مان وتني) وبلغت نسبة U(20.50) ومستوى دلالة (0.00) مما يدل على وجود فروق دالة إحصائيا في توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية تعزى لمتغير المؤهل الدراسي، ولصالح حملة مؤهل البكالوريوس.

وهي بذلك تتفق مع دراسة كل من (العساف، 2017) ودراسة (عياش والعبسي، 2013). وتختلف مع دراسة كل من (شوالي، 2016) ودراسة (حرز الله، 2016) ودراسة (الزعانين، 2015). ويمكن تعزى النتيجة إلى افتقار برنامج الدبلوم التربوي إلى ما يعزز الاتجاهات الحديثة في التدريس، وكذلك عدم تطوير حملة الدبلوم لمستواهم المهني من خلال الاطلاع ومتابعة المستجدات في المناهج وطرق التدريس وإعداد المعلم.

التوصيات والمقترحات:

1. عقد دورات تدريبية لمعلمي الاجتماعيات حول توظيف مبادئ النظرية البنائية في التدريس.
2. التركيز في إعداد المعلم على نظريات التعلم الحديثة وإبراز أهميتها.
3. إجراء دراسة تقويمية شاملة لمعلمي المواد الدراسية الأخرى حول توظيف مبادئ النظرية البنائية.
4. وإجراء دراسة حول معوقات توظيف مبادئ النظرية البنائية في التدريس.

قائمة المراجع:

المراجع العربية:

الحارثي، حنان على حمد(2017) درجة معرفة وممارسة معلمات الدراسات الاجتماعية بالمرحلة المتوسطة في مدينة الرياض للنظرية البنائية، **مجلة العلوم التربوية والنفسية**، المجلد(1)، العدد(1).

الحجيلي، مُحَمَّد عبد العزيز(2009) واقع استخدام معلمي الرياضيات بالمملكة العربية السعودية لمبادئ النظرية البنائية ومعوقات توظيفها من وجه نظرهم، **دراسات عربية في التربية وعلم النفس**، المجلد(3)، العدد(4).

حرز الله، حسام توفيق(2016) واقع استخدام النظرية البنائية في التعليم لدى معلمي الرياضيات في محافظة طرلكرم، **مجلة جامعة فلسطين التقنية للأبحاث**، المجلد(4)، العدد(2).

الخليلي، خليل يوسف(1996) **تدرس العلوم في مراحل التعليم العام**، ط1، الإمارات، دار القلم للنشر.

الزعانين، جمال عبدربه(2015) درجة توظيف معلمي العلوم للتدريس البنائي في حصص العلوم بمحافظة غزة وعلاقتها ببعض المتغيرات، **مجلة جامعة الأقصى**، المجلد (19)، العدد(1).

زيتون، عياش محمود (2007) **النظرية البنائية واستراتيجيات تدريس العلوم**، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع.

زيتون، كمال عبد الحميد، وزيتون حسن حسين (2003) **التعلم والتدريس من منظور النظرية البنائية**، القاهرة، عالم الكتب.

السليم، ملاك بنت مُحَمَّد (2004): فاعلية نموذج مقترح لتعليم البنائية في تنمية ممارسات التدريس البنائي لدى معلمات العلوم وأثرها في تعديل التصورات البديلة لمفاهيم التغيرات الكيميائية والحيوكيميائية لدى طالبات الصف الأول متوسط في الرياض، **مجلة جامعة الملك سعود للعلوم التربوية والدراسات الإسلامية (2)**، مجلد (16)، الرياض، المملكة العربية السعودية

الشريف، مُحَمَّد بن سعد (2018) توظيف مبادئ النظرية البنائية في التدريس، **مجلة رسالة التربية وعلم النفس**، العدد(61).

شولي، فيحاء عبد السلام أحمد (2016) **توجهات معلمي المرحلة الأساسية الدنيا في مدارس محافظة نابلس نحو مبادئ النظرية البنائية ومدى تطبيقهم لها**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين.

العساف، جمال عبد الفتاح(2017) درجة ممارسة معلمي الاجتماعيات لمهارات التدريس البنائي وعلاقتها ببعض المتغيرات في محافظة العاصمة، **دراسات للعلوم التربوية**، المجلد(44)، العدد(2).

عياش، آمال نجاتي، والعبسي، مُحَمَّد مصطفى (2013) مستوى معرفة وممارسة معلمي العلوم والرياضيات للنظرية البنائية من وجهه نظرهم، **مجلة العلوم التربوية والنفسية**، المجلد(14)، العدد(3).

المعمري، سيف بن ناصر، والسعيدي، حميد بن مسلم (2014) درجة توظيف معلمي الاجتماعيات لمبادئ النظرية البنائية في التدريس بسلطنة عمان، **العلوم التربوية**، العدد(1)، الجزء (2).

الوهر، مُحَمَّد طاهر(2001) درجة معرفة معلمي العلوم للنظرية البنائية وأثر تأهيلهم الأكاديمي والتربوي وجنسهم عليها، **مجلة البحوث التربوية**، جامعة قطر، العدد(22).

***المراجع الأجنبية:**

Abbott,M &fouts.J(2003) Using Constructivist Teaching and Student Achievement Washington School Research Center.**Ed**,**481694**.

AKAR, HANİFE(2003) **IMPACT OF CONSTRUCTIVIST LEARNING PROCESS ON PRESERVICE TEACHER EDUCATION STUDENTS' PERFORMANCE**, **RETENTION**, **AND ATTITUDES**, DOCTOR,Middle east technical university,

Low, l.y(2012) The use of Constructivist Teaching practices by four New Secondary School Science Teacher: A Comparison of New Teachers and ExperiencedConstructivist Teacher. **Science educator**, 19(2)11-21.

Savery,I R; Duffy, T.M (1995) Problem-based learning An Instructional. Model and its constructivist framework. **Educational technology**.34 (2).

Tafrova,G, and others(2012)Science Teachers'Attitudes Toward. ConstructivistEnvironment: A Bulgarian case. **Journal of Baltic Science Education**.11(2)pp:184-193.

Windschitl, M (1999) The Challenge of Sustaining a Constructivist Classroom Culture. **Phi delta kappan** 80,(10),751-756.

درجة استخدام الحاسوب في التدريس بمدارس المرحلة الأساسية بالمهرة من وجهة نظر المعلمين واتجاهاتهم نحوه

د. قائد حسين علي المنتصر(*)

ملخص:

هدف البحث إلى معرفة درجة استخدام الحاسوب في التدريس بمدارس المرحلة الأساسية في محافظة المهرة من وجهة نظر المعلمين واتجاهاتهم نحوه، واعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي والاستبانة أداة لجمع البيانات، والتي تكونت من مجالين: الأول: استخدام الحاسوب في الأعمال الكتابية المتعلقة بالتدريس، والثاني: استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية، ومقياس الاتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس، طُبقت الأداتين على عينة بلغت (130) من معلمي صفوف المرحلة الأساسية. وتوصلت الدراسة إلى العديد من النتائج من أبرزها :

مستوى استخدام الحاسوب جاء بدرجة متوسطة للأداة ككل، بمتوسط(3.014) وفي المجال الأول، الأعمال الكتابية المتعلقة بأعمال التدريس جاء بمتوسط(3.16)، بدرجة استخدام متوسطة، وفي مجال استخدامه كوسيلة تعليمية بلغ (2.55)، وبدرجة استخدام ضعيفة، أما في مجال اتجاهاتهم نحو استخدام الحاسوب في التدريس فكان المتوسط(3.44) ،وبدرجة اتجاه عال نحو الاستخدام.

تبين وجود فروق دالة إحصائيًا في المجال الأول والثاني، تعزى لمتغير الجنس لصالح الذكور، في حين لم تظهر فروق دالة على المجال الثالث، والأداة ككل. فيما ظهرت فروق دالة إحصائيًا في المجال الأول والثاني وعلى المتوسط الكلي للأداة تعزى لمتغير الخبرة، لصالح ذوي الخبرة من عشر سنوات فأكثر، مقابل فئة الأقل من خمس سنوات، ولم تظهر فروق دالة على مجال الاتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس. وكذلك لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية على كافة مجالات الأداة تعزى لمتغير المؤهل العلمي، وأظهرت النتائج علاقة ارتباطية موجبة بين الاتجاه لدى المعلمين نحو استخدام الحاسوب في التدريس ودرجة الاستخدام.

(*) أستاذ القياس والتقويم بجامعتي المهرة وإقليم سبأ.

وقدمت العديد من التوصيات والمقترحات في ضوء النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الحاسوب، الاتجاه، المرحلة الأساسية.

The Degree of Computer Use in Teaching in Primary Schools in Al-Mahrah from Teachers' Point of View and their Attitudes towards it.

Abstract

The study aimed at identifying the degree of computer use in teaching in primary schools in Al-Mahrah governorate from the point of view of teachers and their attitudes towards it. It adopted the descriptive analytical approach and a questionnaire as an instrument for collecting data. The questionnaire consisted of two domains; the first domain is the use of computers in the writing tasks related to teaching, while the second domain is the use of computers as teaching aids, as well as a measure of the attitude towards the use of computers in teaching. The two instruments were applied to a sample of (130) primary school teachers.

Several results were reached at, the most important of which are:

The level of computer use recorded an average degree of the instrument as a whole, with an average of (3.014). In the first domain, written tasks related to teaching work recorded a mean of (3.16), with an average degree of use, while in the domain of employing computers as teaching aids, it scored (2.55), with a weak degree of use. As for the teachers' attitudes towards the use of computers in teaching, the average was (3.41), with a high attitude towards using computers.

Statistically significant differences in the first and second domains have been observed due to the gender variable in favor of males, while there were no significant differences in the third domain, and the instrument as a whole. However, statistically significant differences were observed in the first and second domains and on the total mean of the instrument attributed to the experience variable, in favor of those with experience of ten years or more, compared to the category of those with less than five years' experience. There were no significant differences with regard to the domain of teachers' attitude towards the use of computers in teaching. Likewise, no statistically significant differences were noted in the instrument's domains attributed to the academic qualification variable. Moreover, the results indicated a positive correlation between the teachers' attitudes towards using computers in teaching and the degree of computer use.

Several recommendations and suggestions were put forward in light of the findings of the study.

***Keywords*:** Computer; Attitude; Primary school phase

مقدمة:

يشهد العصر الحالي تطورًا متسارعًا وتغيرًا مستمرًا في جميع نواحي الحياة، وفيه تتميز مؤسسات التعليم المتطورة بقدرتها على استيعاب التطور العلمي الحاصل، ومن ثم قدرتها على مواجهة التغيرات الاجتماعية والاقتصادية المتلاحقة من خلال تطوير نظم التعليم ووسائله، ويتطلب منها ذلك الاستفادة من الثورة التكنولوجية والمعلوماتية التي يشهدها العالم، والتي أصبحت شرطًا لازمًا لتحقيق التنمية والتقدم، أي إن التعليم باستخدام تكنولوجيا المعلومات المتطورة، هو الطريق الوحيد أمامنا لسد الثغرة المعرفية وتدعيم التعليم المتطور، وتحقيق التنمية الشاملة المستدامة.

وقد استدعى التقدم العلمي والتطور الكمي والكيفي للمعرفة العلمية وسرعة التغيّر المعرفي واستخدام التكنولوجيا الحديثة، ضرورة وجود نوع جديد من التعلّم ووظيفة مغايرة للأستاذ والمعلم، واستخدام مداخل وتقنيات حديثة ومتقدمة في التدريس والتعلّم بما توفره هذه التكنولوجيا من فرص تعليم حقيقية تنهض بالعملية التعليمية وترفع من كفاءتها، كما تستبدل الوسائل التقليدية المعتمدة على التلقين بوسائل تعليمية تُنمِّي المهارات الشخصية، وترفع القدرة على التفكير والحوار وترسّخ مفهوم التعلم مدى الحياة.

ولأن التعليم الإلكتروني يعزز دور عضو هيئة التدريس بصفته مشرفًا، وموجهًا، ومنظمًا لإدارة العملية التعليمية وبذلك يصبح متوافقًا مع تطورات العصر الحديث؛ لذلك فقد طبقت هذا النظام عديد من المؤسسات التعليمية، ابتداءً من المدارس والمعاهد وانتهاءً بأعرق الكليات والجامعات العالمية، وتفاوت تطبيق التعليم الإلكتروني ما بين تقديم بعض الدروس بطريقة إلكترونية في بعض المقررات إلى تقديم مقررات إلكترونية بشكلٍ كامل، بل حتى برامج كاملة أضحت تقدم بشكل إلكتروني، فوجدت الجامعات والكليات المفتوحة والتي تقدم برامجها بطريقة إلكترونية.(المنتصر والأهدل، 2022)

وفي ضوء ذلك فقد أولى الباحثون والخبراء هذا المجال اهتمامًا كبيرًا من خلال البحث والتنقيب ودراسة العوامل والآثار والنتائج، إلا أنها في بلادنا ما زالت لم تأخذ حقها من البحث والتقصي والمقارنات، ودراسة التجارب والاستفادة منها في هذا الجانب بحسب الواقع والإمكانات المتاحة ورفع مستوى الوعي وتعزيز الاتجاهات الإيجابية نحو استخدام الحاسوب في التدريس، ونتيجة لذلك ، ولعمل الباحث في تدريس مقرر الحاسوب والتدريس لطلبة الماجستير ، جاء الاهتمام نحو

...دراسة الحاسوب في التدريس من خلال التعرف على درجة استخدامه لدى معلمي المرحلة الأساسية بمدارس مدينة الغيضة واتجاهاتهم نحو االستخدامة ، بهدف لفت نظر الخبراء وأصحاب القرار للاهتمام به، وخلق توجه رسمي ومجتمعي للاستخدام الأمثل للحاسوب في التدريس وتهيئة الإمكانات المادية والبشرية اللازمة لذلك.

مشكلة البحث:

استجابة لموجة التحديث، ومواكبة التطور المتسارع في المنظومة التعليمية والتربوية، يأتي هذا البحث للتعرف على درجة استخدام المعلمين والمعلمات للحاسوب في التدريس، واتجاهاتهم نحو استخدامه، باعتبار ذلك مدخلًا لتحقيق التغيير المنشود، وصولًا إلى تحسين الواقع التربوي التعليمي.

وبناءً على ما تقدم، ومن خلال عمل الباحث في تدريس مقرر الحاسوب والتدريس واطلاعه على عديد من الدراسات السابقة ذات العلاقة، والتي من خلالها أوصى معظم الباحثين الذين تناولوا بأبحاثهم موضوع الحاسوب والتدريس في مراحل تعليمية مختلفة بإجراء مثل هذه البحوث ،كدراسة كل من: العيسي ونمر(2022)، المنتصر والأهدل(2022)، (2021), J. Chang .& Chien ، شرقية(2016)، عمراني(2013)،القحيف (2014) وما أظهرته تلك الدراسات من علاقة ارتباطية دالة بين استخدام الحاسوب في التعليم ومستوى التحصيل المرتفع ، واتجاهات إيجابية نحو استخدام الحاسوب في التدريس. وفي ضوء ما سبق، يمكن بلورة سؤال الدراسة الرئيس كالآتي:

ما درجة استخدام الحاسوب في التدريس بالمرحلة الأساسية بمحافظة المهرة من وجهة نظر معلمي المرحلة واتجاهاتهم نحوه؟ ويتفرع عنه عدد من الأسئلة الفرعية.

أسئلة البحث:

يجيب البحث الحالي عن الأسئلة الآتية:

1) ما درجة استخدام معلمي صفوف المرحلة الأساسية للحاسوب في الأعمال الكتابية المتعلقة بالتدريس بمدارس المرحلة الأساسية بمدينة الغيضة ؟
2) ما درجة استخدام معلمي صفوف المرحلة الأساسية للحاسوب كوسيلة تعليمية بمدارس المرحلة الأساسية بمدينة الغيضة؟

3) ما اتجاهات معلمي صفوف المرحلة الأساسية بمدارس المرحلة الأساسية بمدينة الغيضة نحو استخدام الحاسوب في التدريس؟
4) هل توجد علاقة ارتباطيه بين استخدام الحاسوب في التدريس واتجاهات المعلمين نحوه؟
5) هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية في متوسطات استجابة عينة الدراسة تعزى لمتغيرات (الجنس و المؤهل والخبرة).

أهداف البحث:

1. الكشف عن درجة استخدام معلمي صفوف المرحلة الأساسية بمحافظة المهرة للحاسوب في الأعمال الكتابية المتعلقة بالتدريس.
2. الكشف عن درجة استخدام معلمي صفوف المرحلة الأساسية للحاسوب كوسيلة تعليمية بمدارس المرحلة الأساسية من وجهة نظرهم .
3. التعرف على اتجاهات معلمي صفوف المرحلة الأساسية بمحافظة المهرة نحو استخدام الحاسوب في التدريس.
4. التحقق مما إذا كان هنالك علاقة ارتباطية دالة بين استخدام الحاسوب في التدريس واتجاهات المعلمين نحوه.
5. معرفة ما إذا كانت توجد فروق ذات دلالة إحصائية في متوسطات استجابة عينة الدراسة تعزى لمتغيرات (الجنس، والمؤهل، والخبرة).

فرضيات البحث:

1) لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى $(\alpha \leq 0.05)$،بين متوسطات استجابة العينة على الأداة تعزى لمتغير الجنس.
2) لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى $(\alpha \leq 0.05)$،بين متوسطات استجابة العينة على الأداة تعزى لمتغير المؤهل.
3) لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى $(\alpha \leq 0.05)$، بين متوسطات استجابة العينة على الأداة تعزى لمتغير سنوات الخبرة.

ISSN:2707- 8655
EISSN:2707-8663

أهمية البحث:

أولًا: الأهمية النظرية:

1- تأتي أهمية هذا البحث من أهمية موضوعه وهو درجة استخدام الحاسوب في التدريس بالمرحلة الأساسية واتجاهات المعلمين نحو استخدامه، كون استخدام الحاسوب في العملية التعليمية صار من أهم الموضوعات التي تشغل اهتمام الباحثين.

2- قد يشكل البحث الحالي حافزاً للباحثين والمهتمين لمزيد من الأبحاث والدراسات في مجال الحاسوب والتدريس.

3- يمكن أن يسهم البحث الحالي في رفد المكتبة العربية بتراث نظري حول الحاسوب واستخدامه في التدريس.

4- يمكن أن يسهم في دفع المعلمين إلى مزيد من الاهتمام باستخدام الحاسوب في التدريس واكتسابهم مهارات استخدام الحاسوب في التدريس.

ثانيًا: الأهمية العملية:

1- يؤمل أن يُستفاد من أدوات البحث الحالي في الدراسات والأبحاث المستقبلية بعد تغيير ما يلزم وفقًا لمتطلبات البيئة المحلية لمكان إجراء الدراسة.

2- يؤمل أن يساعد البحث الحالي القائمين على إدارة التعليم في إعداد وحدات تعليمية لمواد تُدرس بالحاسوب.

3- كما يؤمل من خلال ما سيتوصل إليه البحث الحالي من نتائج وتوصيات ومقترحات أن يعكسها صناع القرار في المجال التربوي في قراراتهم المستقبلية.

حدود البحث:

1. **الحدود الموضوعية:** تتمثل حدد البحث بـ "درجة استخدام الحاسوب في التدريس بالمرحلة الأساسية بمحافظة المهرة من وجهة نظر معلمي صفوف واتجاهاتهم نحوه".
2. **الحدود المكانية:** طُبق هذا البحث على معلمي المدارس الأساسية الحكومية بمحافظة المهرة مديرية الغيضة بالجمهورية اليمنية.

3. **الحدود الزمانية:** أُجري هذا البحث في الفصل الدراسي الثاني من العام الجامعي 2020 – 2021م.
4. **الحدود البشرية:** اقتصرت على معلمي ومعلمات المدارس الأساسية الحكومية بمديرية الغيضة.

مصطلحات البحث:

الحاسوب: (**computer**) هو عبارة عن جهاز إلكتروني يقوم باستقبال البيانات ومن ثم معالجتها وتخزينها أو إظهارها للمستخدم بصورة أخرى.(العيسي ونمر، 2022، 91)

التدريس بمساعدة الحاسوب: عبارة عن برامج في مجالات التعليم كافة يمكن من خلالها تقديم المعلومات وتخزينها مما يتيح الفرص أمام المتعلم لأن يكتشف بنفسه حلول مسألة من المسائل أو التوصل إلى نتيجة من النتائج (عتيني،2012).

الاتجاه نحو الحاسوب: هو شعور معلمي صفوف المرحلة الأساسية ومعلماتها، وميلهم نحو استخدام الحاسوب بتعبيرهم عن مدى تقبلهم واستمتاعهم باستخدامه في التدريس، ويقاس الاتجاه بالعلامة التي حصل عليها المعلم والمعلمة نتيجة لاستجابتهما عن أداة القياس المعدة لأغراض الدراسة.

معلمو المرحلة الأساسية: يُعرّفها الباحث إجرائيًا: بأنه المعلم أو المعلمة الذي يوكل إليه مهمة تدريس مواد المرحلة الأساسية في الصفوف من (1 – 9) في المدارس الحكومية التابعة لمديرية الغيضة في محافظة المهرة في العام الدراسي 2020-2021م.

الإطار النظري والدراسات السابقة:

أولاً: الإطار النظري:

1- مقدمة عن الحاسوب:

الحاسوب التعليمي:

هناك العديد من التعريفات للحاسوب بشكل عام منها: أنه جهاز إلكتروني يقوم بتخزين واسترجاع ومعالجة البيانات ، ويمكن برمجته بالتعليمات. يتكون الكمبيوتر من أجهزة وبرامج ، ويمكن أن يوجد بأحجام وتكوينات متنوعة.(Seema Sirpal,2019,p3)

– ويعرفه (عبدالله الموسى، 2003) بأنه: آلة إلكترونية يمكن برمجتها لكي تقوم بمعالجة البيانات وتخزينها واسترجاعها وإجراء العمليات الحسابية والمنطقية عليها. (ص30)

ومما سبق من تعريفات يمكن القول بأن الحاسوب: عبارة عن آلة إلكترونية من صنع وبرمجة الإنسان، تساعده على القيام بمهام وأعمال متعددة قد يصعب عليه القيام بها.

وعن الحاسوب في التعليم يذكر صيام (2008) بأن الحاسوب مثله كمثل أجهزة الحاسوب الاخرى إنه لا يختلف عنها في تركيبه الأساسي، فما يميزه عن غيره من أجهزة الحاسوب الآخرى هو نوع البرمجيات التي يستخدمها، مما يجعلها أداة طيعة في يد المعلم والمتعلم، وهذه البرمجيات هي: عبارة عن مواد تعليمية يتم تصميمها وإعدادها من قبل فريق متخصص.

مكونات الحاسوب:

يتكون الحاسب الآلي من جزأين أساسين كما بيّن ذلك (الحازمي والزبير، 2014) ،وهما:

أ. **المكونات المادية:** وهي أربعة أقسام رئيسة كما يلي:

1. **وحدات الإدخال:** ومهمتها إدخال البيانات إلى الحاسب الآلي وتخزينها في الذاكرة، ومن أهم هذه الوحدات: لوحة المفاتيح والفأرة والميكروفون والماسح الضوئي وشاشة اللمس.
2. **وحدات الإخراج:** وتقوم هذه الوحدات بمهمة إخراج النتائج بعد معالجتها ويمكن إجمال أهم وحدات الإخراج في الشاشة والطابعات والسماعات.
3. **وحدات المعالجة المركزية:** وهي بمثابة القلب النابض للكمبيوتر وفيه تتم العملية الفعلية لمعالجة البيانات وتتكون من وحدة الحساب والمنطق ووحدة التحكم والمراقبة.
4. **وحدة التخزين المساعدة:** وهي الجزء الذي يختص بتخزين البيانات والتعليمات اللازمة للمعالجة ومنها الأشرطة الممغنطة والأقراص الممغنطة والتي بدورها تنقسم إلى نوعين: الأقراص المرنة، والأقراص الصلبة.

ب. المكونات البرمجية:

وهي مجموعة من البرامج التي تُستخدم لتسيير الحاسوب والاستفادة من إمكاناته المختلفة في إدخال البيانات وتخزينها والاستفادة منها، وتُصنف في ثلاثة أنواع:

أ. **برامج التشغيل:** ومهمتها تشغيل الجهاز وتهيئته لقبول وتنفيذ التعليمات الخاصة بأداء عمل ما والتعامل مع البرامج، ويكون عادة داخل الجهاز، ويتحكم في أجزاء الحاسب الآلي، وينسق بينها.

ب. **البرامج التطبيقية:** وتُستخدم للاستفادة من قدرات الحاسب الآلي في إجراء العمليات والمهارات المختلفة؛ وهي إما جاهزة يتم شراؤها، أو يتم إنتاجها من خلال إحدى لغات البرمجة.

ت. **برامج الترجمة:** وتقوم بتفسير الأوامر والتعليمات التي ترد للجهاز إلى لغته.

مبررات استخدام الحاسوب في التدريس:

لقد تأثرت نظم التعليم في معظم دول العالم بتكنولوجيا التعليم والمعلومات أكثر من تأثرها بأي من الاختراعات الإلكترونية الأخرى، وأدى انتشار الحاسبات الشخصية في المؤسسات والشركات والمنازل ودور العلم على نحو سريع، إلى تبني كثير من نظم التعليم إدراج دراسة الحاسوب في المنهج والاهتمام به كوسيلة تعليمية.

ونظرًا للظروف التي عاني منها العالم بأكمله بسبب انتشار فيروس كورونا، فقد وجدت المؤسسات التربوية نفسها فجأة مجبرة على التحول للتعلم الإلكتروني؛ لضمان استمرارية عملية التعليم والتعلم، واستخدام شبكة الأنترنت والهواتف الذكية والحواسيب في التواصل عن بعد مع الطلبة (Yulia,2020,p.15)

فاستخدام الحاسوب في التعليم أصبح ضرورة لابد منها لمواكبة التطورات التكنولوجية في مختلف المجالات،لمبررات كثيرة، ذكر منها الحاج (2012):

1. الانفجار المعرفي وتدفق المعلومات، فالحاسوب يساعد على حفظ المعلومات واسترجاعها عند الحاجة.
2. الحاجة إلى السرعة في الحصول على المعلومات؛ فالحاسوب يساعد على الحصول على أكبر قدر من المعلومات بأسرع وقت وأقل جهد.
3. الحاجة إلى المهارة والدقة والإتقان في أداء الأعمال والعمليات الرياضية المعقدة.

4. إيجاد حلول لمشكلات صعوبات التعلم حيث أثبتت الدراسات أن للحاسوب دورًا مهمًا في المساعدة على حل تلك المشكلات من خلال العديد من برمجيات الحاسب الآلي.(ص91).

ويضيف (عمر، 2003، 45-46) العديد من الأسباب والمبررات منها:

1. أن التربية تهدف إلى إعداد الفرد ليتلاءم في حياته وواقعه، لما كان المستقبل يعتمد اعتمادًا أساسيًا على استخدام الحاسوب ونظم المعلومات والاتصالات فلابد من أن تعد الفرد لهذا المجتمع الحديث، وتزويده بما يحتاج إليه من معرفة ليكون فعالًا وقادرًا على مواكبة تطورات التقنية الحديثة.

2. يساعد الحاسوب في تفريد التعليم حيث يمكن تقديم التعليم المناسب لكل متعلم حسب مستواه وقدرته وحاجاته وميوله وبالسرعة التي تتناسب مع قدراته.

3. يساعد الحاسوب على زيادة فاعلية الفهم والاستيعاب وخصوصًا في ظل الكثافات الطلابية الكبيرة والصفوف الدراسية.

4. يمتاز الحاسوب عن الكتاب وغيره من الصفحات المطبوعة في أنه يمكنه أن يقلد أو يحاكي المواقف الحياتية التي يصعب تمثيلها أو تقليدها من خلال الصفحات المطبوعة؛ إذ يمتاز بالحركة واللون والإضاءة والصوت وغيرها من القدرات التي تتوافر بالحاسب بشكل يستهوي الطلاب ويجذبهم إليه.

ومن مميزات استخدام الحاسوب في التدريس ما أوردها (جبر،2007 ،24):

1. يقدم المادة التعليمية بتدرج مناسب لقدرات الطالب، ويمكنه من اختيار وتنفيذ الأنشطة الملائمة لرغباته وميوله في جو من الخصوصية، وكذلك يقدم التغذية الراجعة الفورية.

2. القدرة على تكرار المعلومات دون تعب أو ملل وزيادة القدرة على التحكم في العملية التعليمية مع إتاحة الفرصة للتعليم الفردي.

3. يعمل على تنفيذ العمليات الحسابية والمنطقية المعقدة بدقة وسرعة وإتقان.

مجالات استخدام الحاسوب في التعليم:

هناك مجالات عديدة نورد منها على سبيل المثال لا الحصر:

1. **المهارة والتمرين:** هي مجموعة من التمارين يتم تدريب الطالب عليها؛ بحيث يمكن استخدام هذا الأسلوب في تعليم الموضوعات التي تحتاج إلى قدر كبير من التدريب والممارسة، مثل: حل العمليات الرياضية، وحفظ الأسماء والتواريخ.

2. **الشرح والإيضاح:** تتكون هذه البرامج من شروحات وإيضاحات للمادة العلمية المقرر تدريسها، وطرح الأسئلة على الطالب ثم التعامل مع حالة كل طالب حسب إجابته في الأسئلة، ويستخدم فيها أسلوب التعليم المبرمج.

3. **الألعاب التعليمية:** تهدف إلى إيجاد مناخ تعليمي يمتزج فيه التحصيل العلمي مع التسلية بغرض توليد الإثارة والتشويق التي تحبب الأطفال إلى التعلم وتحدد قدراته؛ للوصول إلى مستويات أعلى من إتقان المعلومات والمهارات.

4. **التعليم الذاتي:** ويحل فيها الحاسوب محل الأستاذ في شرح المعلومات، وتسجيل أجوبة المتعلم وتقويم تعلمه، وتصحيح أخطائه وتشخيصها، ويمكن أن يستخدم هذا التعلم في العديد من المواد، مثل: تعلم كل من القراءة والكتابة والحساب والعلوم... إلخ.

5. **التقييم:** إذ يمكن أن يستخدم الحاسوب هنا لمساعدة الأستاذ في تقييم تحصيل الطلبة وتحديد مستوياتهم، ويتضمن ذلك التقييم تحضير أسئلة الامتحانات باستخدام جداول إحصائية أو رسوم بيانية وغير ذلك من التطبيقات.

6. **الإدارة المدرسة:** يطلق على هذا النوع من البرامج الفائدية الخدمية للأستاذ والطالب، ويكفيه عناء القيام بالعديد من الأعمال، فأصبح ينوب عنه في إعداد الاختبارات أو إعداد كشوفات درجات الطلاب، وكذلك مراقبة تقدمهم وتقويم أعمالهم وحل مشكلاتهم وضبط شؤون الموظفين وغيرها من المهام الأخرى (شرقية، 2016، 62-64)

دور المعلم في استخدام الحاسب الآلي في التعليم:

يعتقد البعض أن استخدام الحاسوب سيقلص أو يلغي دور المعلم داخل غرفة الصف، والحقيقة التي يجمع عليها الخبراء والمتخصصين التربويين أن استخدام الحاسوب لن يحل مكان المعلم مهما تقدمت تكنولوجيا المعلومات.

لذا ينبغي على المعلم بذل الجهد لتطوير ذاته وخبراته لكي يسهم في إفادة طلبته وتحقيق الأهداف المبتغاة، وقد أورد (المالكي وآخرون،1421) أدوار المعلم في عصر المعلومات والحاسب الآلي، منها:

أ- تحويل غرفة الصف الدراسي إلى بيئة تفاعلية ذات اتجاهين، تعتمد على المتعلمين ليعلموا أنفسهم.

ب- اختيار برامج الحاسب الآلي الملائمة للطلاب.

ت- المشاركة في تصميم وإعداد البرامج التعليمية وتقويمها خصوصًا فيما يتعلق بالجانب التعليمي والتربوي.(الدهمش، 1428، 43)

2- الاتجاه.

مفهوم الاتجاه: يشكل مفهوم الاتجاه أحد أهم نواتج التنشئة الاجتماعية، ويحتل أهمية خاصة في علم النفس الاجتماعي ودراسة الشخصية، كما أن المؤسسات التعليمية باختلاف مراحلها تلعب دورًا مهمًّا في تكوين وتطوير اتجاهات المتعلمين من خلال تزويدهم بالمعلومات الأساسية المنظمة، وفق حاجاتهم وحاجات المجتمع (ابراهيم، 17،2009).

والاتجاه Attitude: في علم النفس يعبر عن حالة نفسية، وله مكوناته ووظائفه وخصائصه، ويعد من أهم جوانب الشخصية، وتقع دراسة الاتجاهات في مقدمة موضوعات علم النفس الاجتماعي، ثم إن كثرة الاتجاهات لدى الفرد، والترابط القائم بينهما، يعدان معًا المسوغ الرئيس في إجراء الكثير من البحوث النفسية المعنية بدراسة الاتجاه (الموسوعة العربية، 2020، 137).

وتعرّف الاتجاهات بأنها: "حالة استعداد عقلي عصبي، تنظم عن طريق الخبرة، وتباشر تأثيرًا موجهًا أو ديناميكيًّا في استجابات الفرد نحو جميع الموضوعات أو المواقف المرتبطة بها، والاتجاه تنظيم مكتسب له صفة الاستمرار النسبي للمعتقدات التي يعتقدها الفرد، نحو موضوع أو موقف، ويهيئه للاستجابة، باستجابة تكون لها الأفضلية عنده" (البلوي،2015، 10).

ويرى الباحث أن الاتجاه حالة شعورية تؤثر في استجابة الفرد تجاه الأفراد والأشياء والموضوعات، قبولاً أو رفضًا أو حيادًا، بطريقة لفظية أو بممارسات عملية،وذلك نتاجًا لخبراته السابقة تجاهها.

وتظهر أهميتها في توجيه سلوكيات الأفراد، لذلك فإن اتجاه الطالب نحو دراسة المواد الدراسية، يشير إلى رأيه الذي يجمع بين إدراكه وشعوره نحو تلك المواد، والذي يعكس حب أو كره الطالب لموضوعاتها والأفكار الواردة فيها(ابراهيم،2009، 25)، بمعنى أن للاتجاهات دورًا حاسمًا في التعليم، والأداء، فهي تؤثر في قدرة المتعلمين على تحقيق الأهداف التعليمية، لأن التعلم الذي يؤدي إلى تكوين اتجاهات نفسية مناسبة لدى المتعلمين يكون أكثر جدوى من التعلم الذي يؤدي إلى اكتساب

المعرفة فقط، كما تؤثر الاتجاهات في قدرة الفرد على التفاعل الاجتماعي، والعمل المشترك مع الآخرين، وفي قدرته على تحقيق ذاته، ومن ثمَّ تؤثر في قدرته على التكيف والاستجابة للتغيرات المستمرة التي يواجهها في المجتمع من حوله (البلوي،2015 ،11).

وتتسم الاتجاهات بالعديد من الخصائص ، منها ما أورده إبراهيم (2009، 2- 22):

- الاتجاه استعداد للاستجابة وليس هو الاستجابة- الاتجاه قابل للاكتساب والتعلم، أي يرتبط بالإدراك. - الاتجاه متغير وسيط يقع بين المثير والاستجابة. - الاتجاه قابل لأن يكون سلبياً أو إيجابيًّا أو محايدًا. - الاتجاه ثابت نسبيًّا. - الاتجاه يسبق السلوك ويحدده. - الاتجاه قابل للتغيّر تحت ظروف معينة.

ويتكون الاتجاه من ثلاثة مكونات رئيسية هي: المكون المعرفي،العاطفي،السلوكي.

ثانيًا: الدراسات السابقة:

اطلع الباحث على العديد من الدراسات السابقة التي تناولت واقع استخدام الحاسوب في التدريس واتجاهات المعلمين نحوه، وقُسّمت هذه الدراسات إلى قسمين، هما:

الأول: الدراسات التي تناولت استخدام الحاسوب في التدريس.

الثاني: الدراسات التي تناولت الاتجاهات نحو التدريس باستخدام الحاسوب.

أولًا: دراسات استخدام الحاسوب في التدريس:

أجرت العيسي ونمر (2022)، دراسة هدفت التعرف على أثر استخدام الحاسوب على التحصيل الدراسي في السنة الأولى من المرحلة الثانوية من وجهة نظر معلمي القدس. اعتمدت استبانة مكونة من (27) فقرة، وزعت على (98) من المعلمين اختيروا بالطريقة العشوائية.

توصلت الدراسة إلى نتائج من أهمها:

هناك أثر واضح للحاسوب على التدريس حيث بلغ المتوسط(3.94) وهو بدرجة مرتفعة، ولم تظهر فروق دالة إحصائيًّا في استجابات عينة الدراسة تعزى لمتغيرات(الجنس، الخبرة)، فيما ظهرت فروق دالة تعزى لمتغير المؤهل العلمي ولصالح الدبلوم. وفي ضوء النتائج قدمت الباحثتان عددًا من التوصيات والمقترحات.

دراسة النسور، (2018) هدفت لفحص واقع استخدام وحدات موارد التعلم والتكنولوجيا والمعلومات والاتصالات في مدارس وزارة التربية والتعليم بالأردن، والعوائق التي تواجهها، تألفت عينة الدراسة من (182) مديرًا ومعلمًا، وفني مختبر علوم، وأمين مكتبة، وقيم مختبر حاسوب، من ست مديريات للتربية والتعليم في الأردن، وتم إعداد استبانة لجمع المعلومات والبيانات والتحقق من صدقها وثباتها.

بينت النتائج أن استخدام تكنولوجيا المعلومات والاتصالات والمعيقات التي تحول دون استخدامها في مختبر العلوم والمكتبة متوسطة، وأن استخدام كلاً من مختبر العلوم والمكتبة ومختبر الحاسوب عالٍ، في حين أن معيقات استخدامها متوسطة.

عدم وجود فروق دالة إحصائيًا في استخدام تكنولوجيا المعلومات والاتصالات في مختبر العلوم تعزى للجنس، وفي المكتبة تعزى لمتغيرات (الجنس، والمسمى الوظيفي، والمديرية)، في حين أظهرت النتائج وجود فروق دالة إحصائيًا لمتغير المسمى الوظيفي في استخدام تكنولوجيا المعلومات في مختبر العلوم ولصالح فني مختبر العلوم ومدير المدرسة.

دراسة القحيف (2014)، هدفت الدراسة إلى معرفة أثر استخدام الحاسوب في تدريس مادة الأحياء على الفهم لدى طلبة الصف الأول الثانوي باليمن، استخدم الباحث فيها المنهج شبه التجريبي حيث قام ببناء برنامج تعليمي تكوّن من (5) مفاهيم نُفذ في (8) حصص دراسية، كما تم بناء اختبار للفهم في وحدة تصنيف الكائنات الحية، وتم التأكد من أدلة صدقه وثباته.

تكونت عينة الدراسة من (240) طالبًا وطالبة من الصف الأول الثانوي، قُسموا إلى أربع مجموعات: مجموعتان تجريبية دُرست باستخدام الحاسوب، ومجموعتان ضابطة دُرست بالطريقة التقليدية.

وأشارت أهم النتائج إلى: تكافؤ المجموعات التجريبية والضابطة لكل من الطلاب والطالبات في اختبار الفهم القبلي، وتفوق المجموعات التجريبية على المجموعات الضابطة في اختبار الفهم البعدي مما دل على فاعلية التدريس بالحاسوب في تحسين فهم مادة الأحياء لطلبة.

دراسة علوان ومهناوي،(2014). هدفت الدراسة إلى تطوير وتحسين منظومة التعليم والتعلم في مدارس التعليم بمنطقة جازان في جميع المراحل الابتدائية والمتوسطة والثانوية بمنطقة جازان بالمملكة

العربية السعودية، وذلك من خلال دراسة ميدانية للواقع الحالي لاستخدام الحاسب الآلي وتطبيقاته في المدارس، وقياس مدى تفاعل الطلاب مع تلك الاستخدامات، وأشارت نتائج الدراسة إلى غياب تام للحاسب الآلي وبرامجه التطبيقية في مدارس التعليم الابتدائي والمتوسطة، مع ظهور متوسط في مدارس التعليم الثانوي وذلك من خلال استجابات مجتمع الدراسة في تلك المدارس، كما تشير النتائج إلى وجود الحاسب الآلي والإنترنت في المنازل بشكل أفضل بكثير من الدارس، الأمر الذي يحتاج إلى ضرورة توظيف ذلك في مواقف التعليم المختلفة.

دراسة داوود(2011) هدفت إلى التعرف على معوقات استخدام الحاسوب في تدريس مادة الرياضيات في المدارس الثانوية، ومعرفة اتجاهات معلمي الرياضيات نحو استخدام الحاسوب في تدريس مادة الرياضيات في الجمهورية اليمنية، واعتُمد فيها المنهج الوصفي، والاستبانة لجمع البيانات، وتكونت من (44) فقرة توزعت على محورين: محور الاتجاهات، ومحور المعوقات، وُزِعت على مجتمع الدراسة المكون من جميع معلمي ومعلمات مادة الرياضيات في المدارس الثانوية في محافظة عمران، وتمّ اختيار عينة الدراسة بالطريقة العشوائية العنقودية إذ بلغت العينة (118) معلمًا ومعلمة، وقد استجاب منهم(111) معلم ومعلمة رياضيات، و أظهرت الدراسة نتائج الدراسة: وجود اتجاهات إيجابية عالية لدى معلمي الرياضيات نحو استخدم الحاسوب في تدريس مادة الرياضيات، وكشف عن معوقات الاستخدام.

ثانياً: دراسات اتجاهات المعلمين نحو استخدام الحاسوب في التدريس:

دراسة شرقية (2016) تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن اتجاهات أساتذة التعليم المتوسط نحو استخدامهم للحاسوب في عملية التعليم، لعينة مكونة من (30) معلمًا ومعلمة، واعتمدت المنهج الوصفي، والاستبانة أداة لمعرفة اتجاهات الأساتذة نحو استخدام الحاسوب في التعليم، وجاءت أهم النتائج كالآتي:

- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين اتجاهات أساتذة التعليم المتوسط نحو استخدام الحاسوب في التعليم تبعًا لمتغيرات الدراسة في البعدين من استمارة الدراسة: إدراك أهمية الحاسوب، وآراء الأساتذة نحو استخدام الحاسوب.
- توجد اتجاهات إيجابية عند أساتذة التعليم المتوسط نحو استخدام الحاسوب في التعليم.

دراسة عمراني(2013) والتي هدفت إلى التعرف على اتجاهات المعلمين نحو استخدام الحاسوب وسيلة تعليمية في المدارس لدى معلمي المراحل التعليمية (الابتدائية والمتوسطة والثانوية) من كلا الجنسين، استخدمت المنهج الوصفي، وأُجريت الدراسة على عينة قوامها (100) معلمٍ ومعلمة في جميع تلك المراحل وبالاعتماد على الاستبانة أداة للدراسة والتي تكونت من (22) سؤالًا موزعة على محورين؛ الأول: أثر استخدام الحاسوب في التعليم، الذي احتوى على (11) عبارة. والثاني: اتجاهات المعلمين نحو استخدام في التعليم، احتوى على (11) عبارة.

خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، من أهمها: عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية لاتجاهات المعلمين نحو استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية تعود لمتغيرات(الجنس، التخصص، العمر، الخبرة).

دراسة المطوع (2013) هدفت إلى استقصاء اتجاهات معلمي المرحلة الثانوية في محافظة القويعية في المملكة العربية السعودية نحو التعليم الإلكتروني، والتي اعتمدت المنهج الوصفي، والاستبانة أداة للدراسة تكونت من (24) فقرة، وقد وزعت على عينة مكونة من (75) معلمًا، وأظهرت النتائج: وجود فروق دالة إحصائيًّا في اتجاهات المعلمين نحو التعليم الإلكتروني تعزى لمتغير الدورات لصالح المعلمين الذين التحقوا بدورات حول التعليم الإلكتروني، وقدمت الدراسة عددًا من التوصيات والمقترحات في ضوء النتائج التي توصلت إليها.

الدراسات الأجنبية:

هنالك العديد من الدراسات الأجنبية التي اطلع عليها الباحث، نورد منها الدراسات الآتية:

دراسة أجراها الباحثان S. Yang & Y. Li (2021) هدفت إلى التعرف على آثر التعلم المعتمد على الحاسوب على مخرجات تعلم الطالب: التحليل الفوقي(.A Meta-Analysis).

وجد الباحثان من خلال استعراض التحليل الفوقي للدراسات السابقة التي تناولت تأثير استخدام الحاسوب في التدريس، أن التدريس باستخدام الحاسوب حسَّن من نتائج التعلم لدى الطلاب في مجالات مختلفة.

وفي الدراسه التي أجراها J. Liu & S. He (2020) ,والتي هدفت إلى مقارنة للتعليم بمساعدة الحاسوب والتعليم التقليدي في الرياضيات.

توصلت الدراسة إلى أن التعليم بمساعدة الحاسوب يزيد من فهم الطلاب في مادة الرياضيات بشكل أفضل من التعليم التقليدي.

أما الدراسة التي أجراها A. Alqurashi & J. Gorman(2020) وهدفت إلى التعرف على فاعلية استخدام التدريس بمساعدة الحاسوب في تدريس الرياضيات لذوي صعوبات التعلم".

فقد توصلا إلى أن التعليم بمساعدة الحاسوب يزيد من فهم الطلبة ذوي صعوبات التعلم لمادة الرياضيات.

وفي دراسة J. Chang .&A. Chien (2021) هدفت إلى معرفة آثار التعلم بمساعدة الحاسوب على الدافعية للتعلم والتحصيل الأكاديمي لطلاب المدارس الابتدائية.

أظهرت النتائج أن التعليم بمساعدة الحاسوب يزيد من دافعية الطلاب نحو التعلم، ويرفع مستوى التحصيل العلمي لديهم .

التعليق على الدراسات السابقة:

باستقراء بعض المناهج المستخدمة في هذه الدراسات وبعض أهدافها ونتائجها يتضح ما يلي:

فيما يتعلق بالمنهج والأداة المستخدمينِ فتتفق هذه الدراسة مع معظم الدراسات السابقة في استخدام المنهج الوصفي التحليلي والاستبانة، كما في دراسة شرقية(2016)، عمراني(2013)،المطوع (2013)،داوود (2011)،في حين أن دراسة كلٍّ من القحيف (2014)، استخدم فيها المنهج التجريبي.

استهدفت معظم تلك الدراسات السابقة التعرف على واقع استخدام الحاسوب في التدريس كدراسة داوود (2011)، في حين استهدفت بعض تلك الدراسات أثر استخدام الحاسوب في التدريس أمثال: دراسة: القحيف (2014)، بينما استهدفت دراسة كلٌّ من:شرقية (2016)، ودراسة عمراني (2013)، ودراسة المطوع (2013)، اتجاهات المعلمين نحو استخدام الحاسوب في التدريس.

وتتفق الدراسة الحالية مع تلك الدراسات بأنها جمعت بين درجة استخدام الحاسوب في التدريس والتعرف على اتجاهات المعلمين نحو استخدامه في التدريس.

واختلفت الدراسات السابقة من حيث عينة الدراسة، فمنها ما اقتصرت على المعلمين مثل دراسة داوود، (2011)، ودراسة عمراني (2013)، والبعض منها على المعلمين والطلبة، كدراسة كلٍّ من: القحيف(2014)،بينما البحث الحالي اقتصرت عينة البحث فيه على المعلمين.

منهجية البحث وإجراءاته:

منهج البحث:

المنهج المستخدم في البحث هو المنهج الوصفي، لكونه المنهج الأنسب لمثل هذه الدراسة.

مجتمع البحث وعينته:

تكوّن مجتمع البحث من جميع معلمي ومعلمات صفوف المرحلة الأساسية بمحافظة المهرة، للعام الدراسي 2020 -2021، وتمّ اختيار العينة بالطريقة العشوائية البسيطة، وبلغ عددها (130) معلمًا ومعلمةً تمثل مجتمع الدراسة، كما يوضحها الجدول الآتي:

الجدول (1) يوضح توزيع أفراد عينة البحث وفقًا لمتغيراتها الديمغرافية

المتغيرات	مستوى المتغيرات	التكرار	النسبة المئوية
الجنس	ذكر	59	%45.4
	أنثى	71	%54.6
	المجموع	**130**	**%100**
المؤهل العلمي	ثانوي	42	%32.3
	دبلوم	25	%19.2
	بكالوريوس	63	%48.5
	المجموع	**130**	**%100**
سنوات الخبرة	أقل من (5) سنوات	54	%41.5
	من 5 – 10 سنوات	53	%40.8
	أكثر من 10 سنوات	23	%17.7
	المجموع	**130**	**%100**
موقع المدرسة	داخل الغيضة	58	%43.1
	خارج الغيضة	74	%56.9
	المجموع	**130**	**%100**

بناء أدوات البحث :

لجمع البيانات المتعلقة بأهداف الدراسة قام الباحث بإعداد أداتي البحث الأولى على شكل استبانة اعتمادًا على بعض الدراسات السابقة التي تناولت واقع استخدام الحاسوب في التدريس؛ للإفادة منها في بناء الاستبانة، وفي ضوء ذلك تكوّنت أداة البحث من (27) فقرة توزعت على مجالين هما: الأول: استخدام الحاسوب في الأعمال الكتابية المتعلقة بالتدريس، الثاني: استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية.

الخصائص السيكومترية للأداة:

صدق الأداة:

أ.صدق المحكمين:

تم التأكد من صدق الأداة بعرضها على مجموعة(8) من المحكمين من ذوي الخبرة في القياس والتقويم والمناهج وطرائق التدريس، حيث أُستفيد من آرائهم من تعديل وحذف وإضافة لبعض الفقرات إلى أن أصبحت الاستبانة في صورتها النهائية مكونة من (21) فقرة.

ب. الصدق التكويني: "الاتساق الداخلي":

للحصول على الاتساق الداخلي بين مكونات الاستبانة ، تم استخدام معامل ارتباط بيرسون، وكانت النتائج كما بالجدول الآتي:

جدول رقم (2) يوضح درجات الارتباط بين مكونات الأداة والدرجة الكلية

م	المجالات	معامل الارتباط	مستوى الدلالة
1	استخدام الحاسوب في الأعمال الكتابية المتعلقة بالتدريس	.913**	0.000
2	استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية	.957**	0.000
	الكلي	.755**	**0.000**

. **Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

يتبين من الجدول (2) تمتع الأداة بدرجة اتساق عالية، حيث جاءت جميعها بمستوى دلالة (0.001)، وهو ما يشير إلى صلاحية الأداة لجمع بيانات الدراسة.

ثبات الأداة:

تم التأكد من ثبات الأداة باستخدام طريقة (ألفاكرنباخ)، كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (3) يوضح ثبات ألفاكرونباخ للأداة بمجالاتها والثبات الكلي لها

المجال	عدد الفقرات	قيمة ألفا كرنباخ
الأول	13	0.88
الثاني	8	0.96
الاستبانة ككل	21	0.85

تبين النتائج في الجدول (2) أن ثبات المجالات والثبات الكلي للاستبانة، يتمتعان بدرجة ثبات عال، فقد بلغ ثبات الاستبانة ككل (0.85)، في حين تراوح للمجالات مابين (0.88 – 0.96) وهي درجة ثبات عالية، تشير إلى أن الأداة مناسبة لجمع البيانات.

ثانياً: المقياس

بعد مراجعة الأدبيات والأطر النظرية، والدراسات، والمقاييس السابقة المتعلقة بموضوع الدراسة، قام الباحث ببناء مقياس الاتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس، حيث تم جمع وتنقيح عبارات المقياس في صورته الأولية للعرض على المحكمين، وبلغ مجموعها (16) عبارة، في مجال واحد بعنوان: اتجاهات معلمي الصفوف الأساسية نحو استخدام الحاسوب في التدريس، وأُتبعت كل عبارة بخمسة بدائل وفقًا لمقياس ليكرت الخماسي:(موافق بشدة، موافق، موافق إلى حدٍ ما، غير موافق، غير موافق بشدة)، وأعطيت الأوزان من (5-1)

الخصائص السيكومترية للمقياس:

1- صدق المقياس:

أ- الصدق الظاهري (صدق المحكمين): للتأكد من صدق أداة المقياس تم عرضها في صورتها الأولية المكونة من (16) فقرة على مجموعة من المحكمين بلغ عددهم (8) محكمين، ينتمون إلى عدة جامعات، وقد طلب منهم إبداء آرائهم في صحة العبارات ووضوحها، ومدى

صلاحيتها لقياس ما أعدت لأجله، وفي ضوء ما ورد من ملاحظات المحكمين تم حذف بعض الفقرات وتعديل بعضها ودمج بعض الفقرات مع أخرى، ليصبح عدد فقرات المقياس في صورته النهائية (10) فقرة، للتطبيق على العينة الاستطلاعية.

صدق الاتساق الداخلي:

للتحقق من مدى الاتساق الداخلي بين عبارات المقياس، قام الباحث بحساب ارتباط كل عبارة بالدرجة الكلية للمقياس، كما هو موضح في الجدول التالي:

الجدول (4) ارتباط العبارات بالدرجة الكلية لمقياس الاتجاهات

م	العبارة	معامل الارتباط	مستوى الدلالة
1	يعتبر الحاسوب وسيلة مهمة يجب أن يدرب عليها كل معلم.	.712**	0.000
2	أجد في نفسي الرغبة لاستخدام الحاسوب.	.777**	0.000
3	أشعر بأن التدريس باستخدام الحاسوب يقلل من الوقت والجهد	.742**	0.000
4	أحب الاشتراك في دورات تدريبية حول استخدام الحاسوب في التدريس.	.851**	0.000
5	أرى أن استخدام الحاسوب ضرورة ملحة لتدريس المواد العلمية.	.769**	0.000
6	أعتقد بأن تدريس المواد العلمية باستخدام الحاسوب يزيد من تحصيل الطلبة.	.719**	0.000
7	يجب أن تتضمن برامج إعداد المعلمين مقررات عن الحاسوب.	.756**	0.000
8	أستمتع عندما أدرس المادة الدراسية باستخدام الحاسوب.	.818**	0.000
9	أفضل تدريس المواد الدراسية باستخدام الحاسوب.	.513**	0.000
10	أقرأ المجلات والدوريات المتخصصة في مجال استخدام الحاسوب في التدريس.	.811**	0.000

ويلاحظ من الجدول السابق أن هناك اتساقًا داخليًّا عاليًا لكل العبارات، وتراوحت درجة الارتباط ما بين (**.513 - .851**) للفقرتين 9 ، 4 على التوالي، فيما جاءت معاملات الارتباط لبقية الفقرات بين مدى الفقرتين، وجميعها دالة عند مستوى دلالة (0.01)، وذلك بمقارنة ارتباط كل عبارة بالدرجة الكلية للمقياس ككل، وهذا يدل على أن المقياس يتمتع باتساق داخلي عال، يجعله أداة صالحة للدراسة الحالية.

ثبات المقياس:

للتأكد من ثبات مقياس الاتجاهات وزع على عينة استطلاعية مكونة من (20) فردًا، وهي ذات العينة المطبق عليها ثبات أداة الاستبانة، وبحساب معامل ألفا كرنباخ تم الحصول على النحو الآتي:

الجدول (5) ثبات مقياس الاتجاهات باستخدام ألفا كرونباخ

م	المجـال	عدد الفقرات	ألفا كرنباخ
	الاتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس	10	0.93

من الجدول (5) يتبين ثبات المقياس بلغ (0.93)، وهي درجة ثبات عالية، ما يؤكد صلاحية المقياس للدراسة الحالية.

إجراءات تطبيق الأداة:

من أجل تحقيق أهداف الدراسة والإجابة عن أسئلتها اتبع الباحث سلسلة من الإجراءات كما يأتي:

1- الاطلاع على عدد من الدراسات السابقة التي لها علاقة بموضوع الدراسة والاطلاع أيضًا على الكتب والمراجع المتعلقة باستخدام الحاسوب واتجاهات المعلمين نحوها.

2- إعداد أداتي الدراسة وعرضها على عدد من المحكمين؛ للتحقق من صدقها وثباتها.

3- تحديد مجتمع الدراسة وعينتها.

4- توجيه رسالة من كلية التربية المهرة إلى مكتب التربية والتعليم م/ الغيضة.

5- توزيع الاستبانة على أفراد عينة الدراسة للإجابة عن بنودها في نهاية الفصل الثاني من العام الجامعي 2020-2021م.

6- جمع الاستبانات من عينة الدراسة ، وتفريغها ، ومعالجتها باستخدام SPSS

الأساليب الإحصائية:

تم استخدام الأساليب الإحصائية المناسبة لأهداف البحث وهي: التكرارات والمتوسط الحسابي، والانحراف المعياري، ومعامل بيرسون للارتباط، وألفا كرنباخ، والنسبة المئوية، كما استخدمت اختبار (T)، واختبار التباين الأحادي لأنوفا؛ لمعالجة فرضيات البحث.

عرض النتائج ومناقشتها:

للإجابة على سؤال البحث الرئيس الذي ينص على: "ما درجة استخدام الحاسوب في التدريس بالمرحلة الأساسية في محافظة المهرة من وجهة نظر معلمي صفوف المرحلة واتجاهاتهم نحوه؟"، وأسئلته الفرعية، تم عرض ومناقشة النتائج حسب ما تنص عليه أسئلة البحث،وقد أظهرت النتائج ما يلي:

أولًا: النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الرئيس

والذي ينص على: ما درجة استخدام الحاسوب في التدريس بالمرحلة الأساسية في محافظة المهرة من وجهة نظر معلمي صفوف المرحلة واتجاهاتهم نحوه ؟

حيث تم الإجابة على ذلك السؤال بناءً على مجالات البحث من خلال حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والنسب المئوية لاستجابات أفراد العينة، كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (6) يوضح المتوسطات والانحرافات المعيارية والنسبة المئوية لاستجابة العينة

م	المجال	المتوسط	الانحراف	النسبة	الترتيب
1	استخدام الحاسوب في الأعمال الكتابية المتعلقة بالتدريس	3.16	.984	63.14	1
2	استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية	2.55	1.38	50.98	2
	المتوسط للاستبانة ككل	3.014	.713	61.65	
	المتوسط لمقياس الاتجاه	3.41	1.14	68.25	

يتضح من الجدول (6) أن المتوسط الكلي للاستبانة لدرجة استخدام الحاسوب في التدريس بلغ (3.014)، بدرجة متوسطة، بينما جاءت للمجالين على التوالي (3.16– 2.55)، فقد جاء استخدام الحاسوب في الأعمال الكتابية المتعلقة بالتدريس أولاً، بمتوسط (3.16)، بدرجة استخدام متوسطة، بينما جاء ثانيًا، المجال الثاني: استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية بمتوسط (2.55)، بدرجة استخدام ضعيفة، وجاء مقياس الاتجاه بمتوسط(3.41) ، وبدرجة اتجاه عال، ويمكن تفسير هذه النتيجة؛ بسبب غياب التوجه العام الحكومي نحو استخدام الحاسوب في التدريس نظرًا لضعف الإمكانات الذي أدى إلى غياب معامل الحاسوب في المدارس، بالإضافة إلى غياب الحوافز للمعلمين

لتشجيعهم على الاستخدام، بالرغم من وجود اتجاه إيجابي عالي نحو استخدام الحاسوب في التدريس لديهم.

وتتفق هذه النتيجة مع دراسة كل من: شرقية (2016)،علوان ومهناوي(2014)،وداود (2011).

ب. النتائج المتعلقة بالإجابة على السؤال الفرعي الأول:

والذي ينص على: "ما درجة استخدام معلمي صفوف المرحلة الأساسية بمحافظة المهرة للحاسوب في الأعمال الكتابية المتعلقة بالتدريس؟".

للإجابة على السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والنسب المئوية لاستجابات عينة، كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (7) يوضح المتوسطات والانحرافات المعيارية والنسبة المئوية لاستجابة العينة

م	الفقرات	المتوسط	الانحراف المعياري	النسبة	الترتيب	درجة الاستخدام
6	كتابة أسئلة الاختبار.	4.06	1.45	81.23	1	عالية
4	إعداد كشف بأسماء الطلبة لرصد درجات الأعمال الشهرية.	3.98	1.54	79.54	2	عالية
3	إعداد كشف بأسماء الطلبة لمتابعة الحضور والغياب.	3.82	1.61	76.46	3	عالية
10	إعداد شهادات تقديرية، أو عبارات التشجيع والثناء، وتقديمها للطلبة.	3.54	1.52	70.77	4	متوسطة
1	استخدم الحاسوب في كتابة الخطة الفصلية للمادة التي أقوم بتدريسها.	3.45	1.59	69.08	5	متوسطة
7	كتابة لافتات أو عناوين رئيسة.	3.37	1.47	67.38	6	متوسطة
9	كتابة تمارين أو أنشطة خارجية لاستعمالها في الغرفة الدراسية.	3.00	1.45	60.00	7	متوسطة
8	عمل مطويات أو مجلة عامة؛ أو خاصة بالمادة الدراسية التي أُدرسها.	2.99	1.41	59.85	8	متوسطة
13	إنشاء قاعدة بيانات للطلبة الذين تدرسهم.	2.97	1.69	59.38	9	متوسطة
5	إنتاج رسوم وأشكال بيانية لإدراجها في دفتر التحضير.	2.78	1.65	55.69	10	متوسطة
11	أداء الطلبة للاختبارات عن طريق الحاسوب.	2.54	1.85	50.77	11	ضعيفة

م	الفقرات	المتوسط	الانحراف المعياري	النسبة	الترتيب	درجة الاستخدام
2	**استخدم الحاسوب في إعداد وتحضير الدروس.**	2.31	1.69	46.15	12	ضعيفة
12	**تصحيح الاختبارات عن طريق الحاسوب.**	2.22	1.79	44.46	13	ضعيفة
	الدرجة الكلية للمجال	3.16	0.98	63.14		متوسطة

ويتبين من النتائج بجدول (7) أن تقدير عينة البحث لفقرات هذا المحور ككل كانت بمتوسط حسابي (3.16)، وانحراف معياري (0.672)، وبدرجة استخدام متوسطة، في حين أن درجة تقدير أفراد العينة لفقرات المجال الأول تراوحت متوسطاتها الحسابية ما بين (2.22- 4.06)، وبانحرافات معيارية (1.79– 1.45)، ودرجة استخدام مابين (عالية)، و(ضعيفة جدًّا).

وبالنسبة لترتيب فقرات المجال، فقد جاءت الفقرة رقم (6)، بالمرتبة الاولى والتي تنص على " كتابة أسئلة الاختبار " بمتوسط حسابي (4.06) وانحراف معياري (1.79) ، ودرجة استخدام (عالية) ، ويعزو الباحث ذلك إلى النظام المعمول به في المدارس بشأن كتابة الاختبارات والذي يشترط أن تطبع الامتحانات على الحاسوب، بالإضافة الى محدودية العمل، ويساعد في الحفاظ على سرية الامتحانات.

بينما جاءت الفقرة رقم (4)، في المرتبة الثانية والتي تنص على "إعداد كشف بأسماء الطلبة لرصد درجات الأعمال الشهرية"، بمتوسط حسابي (3.98)، وانحراف معياري (1.54)، وبدرجة استخدام (عالية). ويعزو الباحث هذه النتيجة إلى ما يوفره استخدام الحاسب الآلي للمعلمين في هذه الأعمال من الجهد والوقت، وإمكانية التعديل والإضافة، والحفظ دونما تكلفة أو جهد كبير، وكذا لتوجيهات الإدارية المتبعة في مثل هذه الأعمال، وهي أبسط استخدامات الحاسوب في التعليم.

فيما جاءت الفقرة رقم (12) والتي نصها: "تصحيح الاختبارات عن طريق الحاسوب"، في المرتبة الأخيرة وبمتوسط حسابي (2.22)، وانحراف معياري (1.79)، وبدرجة استخدام (ضعيفة)، الفقرة رقم (2)، والتي نصها: "استخدم الحاسوب في إعداد وتحضير الدروس"، جاءت في المرتبة قبل الأخيرة بمتوسط حسابي(2.31) وانحراف معياري (1.69)، وبدرجة استخدام (ضعيفة)، ويعزو الباحث هذه النتيجة، إلى ضعف ثقافة الحاسوب، وضعف التأهيل في مؤسسات إعداد المعلم على مهارات

الحاسوب، بالإضافة إلى التحاق عدد كبير من حملة الثانوية العامة للعمل في مدارس التعليم الأساسي، والغياب شبه التام للدورات في مجال استخدام الحاسوب في التدريس للمعلمين أثناء الخدمة، إضافة إلى الوضع الاقتصادي المتردي، وهي من المعوقات التي أشارت إليها دراسة كل من: شرقية(2016)،داود(2011).

ج. النتائج المتعلقة بالإجابة على السؤال الفرعي الثاني:

والذي ينص على: "ما درجة استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية بمدارس المرحلة الأساسية من وجهة نظر المعلمين؟"، وللإجابة على السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والنسب المئوية لاستجابات أفراد العينة، كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (8) يوضح المتوسطات والانحرافات المعيارية والنسبة المئوية للمجال الثاني.

م	الفقرات	المتوسط	الانحراف	النسبة	الترتيب	الدرجة
17	**إنتاج وسائل إيضاح لعرضها أمام الطلبة.**	2.85	1.51	57.08	1	متوسطة
15	استخدام طريقة العرض بالبروجكتر أو شاشة العرض الإلكترونية.	2.63	1.70	52.62	2	متوسطة
19	**لتدريب الطلبة على مهارة معينة كالرسم، أو كتابة التعبير.**	2.58	1.61	51.69	3	ضعيفة
16	**استخدام البرمجيات التعليمية الجاهزة لبعض الدروس.**	2.58	1.51	51.54	4	ضعيفة
21	**عمل برامج خطية أو تفريعية من أجل تمكين بعض الطلبة من التعلم الذاتي.**	2.55	1.59	50.92	5	ضعيفة
18	**استخدام تقنية الوسائط المتعددة في عرض بعض الدروس العلمية.**	2.48	1.58	49.69	6	ضعيفة
14	**تصميم دروس تعليمية على البوربوينت** (power point).	2.42	1.67	48.31	7	ضعيفة
20	**لعرض أشكال ثلاثية الأبعاد وتحريكها، واستعراضها من جميع الزوايا.**	2.30	1.67	46.00	8	ضعيفة
	مجال استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية	2.55	1.36	50.98		ضعيفة

ويتبين من النتائج بالجدول (8) أن تقدير عينة البحث لفقرات هذا المجال ككل كانت بمتوسط حسابي بلغ (2.55) وانحراف معياري (1.36)، وبدرجة استخدام (ضعيفة)، في حين أن درجة تقدير أفراد العينة لفقرات هذا المجال استخدم الحاسوب كوسيلة تعليمية، تراوحت متوسطاتها الحسابية

ما بين (2.30- 2.85)، وبانحرافات معيارية (1.36– 1.5)، ودرجة استخدام (متوسطة)، و(ضعيفة).

أما ترتيب فقرات المجال فقد جاءت الفقرة رقم (17)، بالمرتبة الأولى والتي تنص على: "إنتاج وسائل إيضاح لعرضها أمام الطلبة"، بمتوسط حسابي بلغ (2.85)، وانحراف معياري (1.51)، ودرجة استخدام (متوسطة).بينما جاءت الفقرة رقم (15)، في المرتبة الثانية والتي تنص على: "استخدام طريقة العرض بالبروجكتر أو شاشة العرض الإلكترونية"، بمتوسط حسابي (2.63) وانحراف معياري (1.70)، وبدرجة استخدام (متوسطة)، ويعزو الباحث هذه النتيجة إلى نظام التقويم والتوجيه المتبع بوزارة التعليم الذي يؤكد على استخدام الوسائل التعليمية، حيث تمثل محورًا أساسيًّا في استمارة تقويم المعلم، ما يدفعه إلى إعداد بعض الوسائل التعليمية لبعض الموضوعات التعليمية.

فيما جاءت الفقرة رقم (20) والتي نصها: "لعرض أشكال ثلاثية الأبعاد وتحريكها، واستعراضها من جميع الزوايا"، في المرتبة الأخيرة بمتوسط حسابي (2.30)، وانحراف معياري (1.67)، وبدرجة استخدام (ضعيفة)، أما الفقرة رقم (2)، والتي نصها: "تصميم دروس تعليمية على البوربوينت (power point)"، فجاءت في المرتبة قبل الأخيرة بمتوسط حسابي(2.42) وانحراف معياري (1.67)، وبدرجة استخدام (ضعيفة)، ويعزو الباحث هذه النتيجة، إلى ضعف التأهيل في مؤسسات إعداد المعلم على مهارات الحاسوب، والغياب شبه التام للدورات في مجال استخدام الحاسوب في التدريس للمعلمين أثناء الخدمة، وهي من المعوقات التي أشارت إليها دراسة داود(2011)، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة كل من: دراسة شرقية، شرقية(2016)، مهناوي(2014)

د. النتائج المتعلقة بالإجابة على السؤال الفرعي الثالث:

والذي ينص على: ما اتجاهات معلمي صفوف المرحلة الأساسية بمحافظة المهرة نحو استخدام الحاسوب في التدريس؟

للإجابة على السؤال، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والنسب المئوية لاستجابات أفراد العينة، كما يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (9) يوضح المتوسطات والانحرافات المعيارية والنسبة المئوية لاستجابة عينة الدراسة على المجال الثالث:

م	الفقرات	المتوسط	الانحراف	النسبة	الترتيب	درجة الاتجاه
2	يعتبر الحاسوب وسيلة مهمة يجب أن يدرب عليها كل معلم.	3.87	1.61	77.38	1	عالية
8	أجد في نفسي الرغبة لاستخدام الحاسوب.	3.73	1.60	74.62	2	عالية
1	أشعر بأن التدريس باستخدام الحاسوب يقلل من الوقت والجهد.	3.59	1.53	71.85	3	عالية
10	أحب الاشتراك في دورات تدريبية حول استخدام الحاسوب في التدريس.	3.48	1.58	69.54	4	عالية
4	أرى أن استخدام الحاسوب ضرورة ملحة لتدريس المواد العلمية.	3.41	1.46	68.15	5	عالية
5	أعتقد بأن تدريس المواد العلمية باستخدام الحاسوب يزيد من تحصيل الطلبة.	3.41	1.42	68.15	5	عالية
6	يجب أن تتضمن برامج إعداد المعلمين مقررات عن الحاسوب.	3.35	1.57	66.92	6	متوسطة
7	أستمتع عندما أدرس المادة الدراسية باستخدام الحاسوب.	3.25	1.54	65.08	7	متوسطة
3	أفضل تدريس المواد الدراسية باستخدام الحاسوب.	3.13	1.39	62.62	8	متوسطة
9	أقرأ المجلات والدوريات المتخصصة في مجال استخدام الحاسوب في التدريس.	2.93	1.39	58.62	9	متوسطة
	المتوسط الكلي للمجال	3.41	1.14	68.25		عالية

ويتبين من النتائج في الجدول (9) أن تقدير عينة البحث لفقرات مقياس الاتجاه ككل جاءت بمتوسط حسابي (3.41)، وانحراف معياري (1.14)، وبدرجة اتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس (عالية)، في حين أن درجة تقدير أفراد العينة لفقرات المقياس، تراوحت متوسطاتها الحسابية ما بين (2.93– 3.87)، وبانحرافات معيارية (1.39– 1.61)، ودرجة اتجاه عالية ومتوسطة.

وبالنسبة لترتيب فقرات مقياس الاتجاه فقد جاءت الفقرة رقم (2)، في المرتبة الأولى والتي تنص على: "يعتبر الحاسوب وسيلة مهمة يجب أن يدرب عليها كل معلم"، بمتوسط حسابي بلغ (3.87)، وانحراف معياري (1.61)، ودرجة اتجاه (عالية).

بينما جاءت الفقرة رقم (8)، في المرتبة الثانية والتي تنص على: "أجد في نفسي الرغبة لاستخدام الحاسوب"، بمتوسط حسابي بلغ (3.73) وانحراف معياري (1.60)، وبدرجة اتجاه نحو استخدام (عالية) ويعزو الباحث هذه النتيجة إلى نظام التقويم والتوجيه المتبع بوزارة التعليم الذي يؤكد على استخدام الوسائل التعليمية، حيث تمثل محورًا أساسيًّا في استمارة تقويم المعلم، ما يدفعه إلى إعداد بعض الوسائل التعليمية لبعض الموضوعات التعليمية.

فيما جاءت الفقرة رقم (9) والتي نصها: "أقرأ المجلات والدوريات المتخصصة في مجال استخدام الحاسوب في التدريس"، في المرتبة الأخيرة بمتوسط حسابي (2.93)، وانحراف معياري (1.67)، وبدرجة استخدام (متوسطة).

وجاءت الفقرة رقم (3)، والتي نصها: "أفضل تدريس المواد الدراسية باستخدام الحاسوب"، في المرتبة قبل الأخيرة بمتوسط حسابي بلغ (3.13)، وانحراف معياري (1.39)، وبدرجة اتجاه نحو الاستخدام (متوسطة)، ويعزو الباحث هذه النتيجة، إلى ضعف الرغبة الذاتية لدى المعلمين نتيجة للوضع الغير ملائم للعمل ، وغياب تشجيع المبادرات الذاتية من قبل الجهات ذات العلاقة، وهي من المعوقات التي أشارت إليها دراسة داود(2011)

وتعزى هذه النتيجة لمجال الاتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس إلى إدراك المعلمين لأهمية استخدام الحاسوب في التعليم، ورغبتهم العالية في استخدامه في عملهم التعليمي، إذا ما توفرت الإمكانات اللازمة والتدريب المطلوب، والمتابعة الجادة، وتتفق هذه النتيجة مع نتائج عديد من الدراسات التي تناولت اتجاهات المعلمين نحو استخدام الحاسوب في التدريس، أمثال: دراسة (داوود، 2011)، شرقية (2016)، علوان ومهناوي(2014)،

هـ- النتائج المتعلقة بإجابة السؤال الرابع:

والذي ينص على: هل توجد علاقة ارتباطية بين اتجاهات المعلمين نحو الحاسوب واستخدامه في التدريس لدى معلمي المرحلة الأساسية بمدارس محافظة المهرة؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخدام معامل ارتباط ناتج العزم لـ بيرسون، لقياس العلاقة بين درجة استخدام الحاسوب في التدريس وبين اتجاهات المعلمين نحو استخدامه،

جدول(10) يوضح علاقة الارتباط بين درجة استخدام الحاسوب في التعليم بالاتجاهات نحو استخدامه

العلاقة	درجة الارتباط	مستوى الدلالة
علاقة درجة استخدام الحاسوب في التعليم بالاتجاهات نحو استخدامه	.303**	.000

يلاحظ من هذا الجدول أن معامل الارتباط بلغ (0.28)، وبالرجوع إلى مؤشرات قوة علاقة الارتباط بين المتغيرات بحسب ما أشار إليها Cohen(2002) فإنه يتبين وجود ارتباط موجب جيد بين درجة استخدام درجة استخدام الحاسوب في التعليم والاتجاهات نحو استخدامه، وهذا يعني وجود علاقة ارتباطية موجبة دالة إحصائيًا؛ أي أنه كلّما ارتفعت درجة الاستخدام ارتفعت معها درجة الاتجاهات نحو الاستخدام.

ثانيًا: النتائج المتعلقة بمعالجة الفرضيات ومناقشتها:

أ. **عرض نتائج الفرضية الصفرية الأولى ومناقشتها:** "لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leq 0.05$)بين متوسطات استجابة العينة على الأداة تعزى لمتغير الجنس".

لمعالجة هذا الفرض تم استخدام اختبار (T)، لعينتين مستقلتين، وكانت النتائج كما في الجدول الآتي:

جدول (9) قيمة (T) للفروق بين المتوسطات وفقًا لمتغير الجنس

المجال	النوع	العدد	المتوسط	الانحراف المعياري	درجة الحرية	قيمة t	مستوى الدلالة	الدلالة اللفظية
الأول	ذكور	59	3.50	1.004	128	2.224	.03	دالة
	إناث	71	3.06	.983				
الثاني	ذكور	59	3.11	1.547	128	2.481	.015	دالة
	إناث	71	2.40	1.334				
الاستبانة ككل	ذكور	59	3.30	1.201	128	2.528	.013	دالة
	إناث	71	2.73	1.089				

يلاحظ من الجدول (9) أن قيمة (T) للاستبانة ككل بلغت (2.528)، وهي دالة إحصائيًا عند مستوى الدلالة (0.03)؛ لأنها أصغر من مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$)، كذلك بالنسبة لمجالي الاستبانة (استخدام الحاسوب في الكتابة ، واستخدامه كوسيلة تعليمية)، حيث بلغت قيمة

(T) على التوالي (2.224، 2.481)، عند مستوى الدلالة (0.03 ، 0.015) على التوالي، وكلاهما أصغر من مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$)، وجاءت الفروق لصالح الذكور، وفي ضوء النتائج يرفض الفرض الصفري الذي نصه: لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leq 0.05$) بين متوسطات استجابة العينة على الأداة تعزى لمتغير الجنس. ويقبل الفرض البديل، ويمكن أن يعزى ذلك ربما إلى طبيعة عمل كلٍّ من الذكور والإناث، وأغراض الاستخدام للحاسوب التي أظهرت درجة استخدام محدودة ، وظهرت بدرجة عالية في كتابة الاختبارات وتسجيل الدرجات والكشوفات ، وهي أعمال كتابية، غالبًا ما تتم في خارج الدوام الرسمي، وينفذها المعلم. وتختلف هذه النتيجة مع دراسة كل من: العيسي ونمر(2022)، ودراسة شرقية (2016)، ودراسة عمراني(2013).

النتائج المتعلقة باختبار الفرضية الثانية: والتي تنص على: "لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (وفي ضوء النتائج يرفض الفرض الصفري الذي نصه: لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى ($\alpha \leq 0.05$) بين متوسطات استجابة العينة على الأداة تعزى لمتغير المؤهل العلمي" ومن الجدول الآتي لاختبار التباين الأحادي لمعالجة هذه الفرضية، جاءت النتائج كالاتي:

جدول (10) قيمة (F) للفروق بين المتوسطات وفقًا لمتغير المؤهل العلمي

البُعد	مصدر التباين	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	قيمة (F)	مستوى الدلالة	الدلالة اللفظية
استخدام الحاسوب الكتابة المتعلقة بالتدريس	بين المجموعات	2.896	2	1.448	1.508	.225	غير دالة
	داخل المجموعات	121.925	127	.960			
	المجموع	124.821	129				
استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية	بين المجموعات	2.590	2	1.434	.748	.475	غير دالة
	داخل المجموعات	156.338	127	1.917			
	المجموع	158.929	129				
المتوسط	بين المجموعات	1.535	2	1.295	1.052	.352	غير دالة
	داخل المجموعات	57.169	127	1.231			
	المجموع	58.704	129				

يتضح من الجدول رقم (10) عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية تعزى لمتغير المؤهل العلمي على الأداة ككل وعلى جميع مجالات الأداة، حيث بلغت قيمة (F) لاستجابة العينة على الاستبانة

ككل (**1.052**)، وهي قيمة غير دالة إحصائيًّا عند مستوى دلالة ($\alpha \leq 0.05$)؛ لأن قيمة (F) المحسوبة أصغر من القيمة الجدولية، كما جاءت قيمة (F) للمجالين (**1.508**)، (**748**.)، على التوالي، وجميعها غير دالة عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$)، وذلك لأن قيمة (F) المحسوبة أقل من القيمة الجدولية، وعليه يقبل الفرض الصفري ، ويرفض الفرض البديل. ويمكن تفسير هذه النتيجة لكون كل المؤهلات تعمل في البيئة والظروف والإمكانات نفسها، ولم تتح لها الفرصة الكافية ولا الإمكانات المطلوبة لاستخدام الحاسوب، وإن كان البعض يمتلك حاسوبًا شخصيًّا، لكن بسبب الوضع العام غير المشجع والبيئة المدرسية غير المهيئة لذلك، لم يتمكن الجميع من استخدام الحاسوب في أي من المجالات، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة كل من: دراسة شرقية (2016)، **دراسة النسور(2018)**، وتختلف مع دراسة **العيسي ونمر(2022)**.

ج. النتائج المتعلقة باختبار الفرضية الثالثة ومناقشتها:

والتي تنص على: "لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α=0.05) بين متوسطات استجابة العينة على الأداة تعزى لمتغير سنوات الخبرة"، ومن الجدول الآتي لاختبار التباين الأحادي لـ(أنوفا) لمعالجة هذه الفرضية، كانت النتائج كما يأتي:

جدول (11) قيمة (F) لدلالة الفروق بين المتوسطات وفقًا لمتغير سنوات الخبرة

البُعد	مصدر التباين	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	قيمة (F)	الدلالة	الدلالة
استخدام الحاسوب في الأعمال بالكتابة المتعلقة بالتدريس	بين المجموعات	7.982	2	3.991	4.338	.015	دالة
	داخل المجموعات	116.839	127	.920			
	المجموع	124.821	129				
استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية	بين المجموعات	14.014	2	7.007	3.831	.024	دالة
	داخل المجموعات	232.290	127	1.829			
	المجموع	246.305	129				
المتوسط	بين المجموعات	10.505	2	5.252	4.494	.013	دالة
	داخل المجموعات	148.424	127	1.169			
	المجموع	158.929	129				

يتضح من الجدول رقم (11) وجود فروق ذات دلالة إحصائية تعزى لمتغير سنوات الخبرة على الأداة ككل وعلى المجالين الأول والثاني، حيث بلغت قيمة (F) لاستجابة العينة على الاستبانة ككل (**4.494**)، وهي دالة إحصائيًا عند مستوى دلالة ($\alpha \leq 0.05$)؛ لأن قيمة (F) المحسوبة أكبر من القيمة الجدولية، كما أن قيمة (F) للمجالين الأول والثاني كانت على التوالي: (4.338)،(3.831)، وكلاهما دالة إحصائيًا عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$)،لأن قيمة (F) المحسوبة أكبر من القيمة الجدولية، وبذلك ظهرت فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة (α=0.05) تعزى لمتغير سنوات الخبرة.

ولمعرفة لصالح من تعزى الفروق ذات الدلالة الإحصائية تم استخدام اختبار شيفيه وأوضحت النتائج أن الفروق ذات دلالة إحصائية في استجابة العينة، لصالح فئة ذوي الخبرة لأكثر من عشر سنوات مقابل فئة الخبرة أقل من خمس سنوات إلى عشر سنوات، على الاستبانة ككل، وعلى مجالي الأداة.

وعليه، يتم رفض الفرضية الصفرية التي تنص على أنه: "لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$)؛ بين متوسطات استجابة العينة على الاستبانة، تعزى لمتغير الخبرة"، وتقبل الفرضية البديلة، ويعزو الباحث هذه النتيجة إلى الرغبة المشتركة لدى كل فئات الخبرة في استخدام الحاسوب في التدريس لو توفرت الإمكانات والتدريب اللازم لذلك، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة كل من: النسور(2019)، القحيف(2013)، وتختلف مع دراسة العيسي ونمر (2022)، شرقية (2016)، عمراني(2013)

بالنسبة للاتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس، لم تظهر أي فروق ذات دلالة تعزى لأي من المتغيرات (الجنس، الخبرة، المؤهل)، ويعزو الباحث عدم وجود فروق في الاتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس لإدراك جميع المعلمين أهمية استخدام الحاسوب في التعليم، ورغبتهم الكبيرة في استخدامه في عملهم التعليمي، إذا ما توفرت الإمكانات اللازمة والتدريب المطلوبين، والمتابعة الجادة، وتتفق هذه النتيجة مع الكثير من الدراسات السابقة للاتجاه نحو استخدام الحاسوب في التدريس.

التوصيات والمقترحات

التوصيات: في ضوء ما توصل إليه الباحث من نتائج فإنه يُوصى بما يأتي:

1. العمل على توفير معامل الحاسوب في جميع المدارس الأساسية، وتخصيص كافة الإمكانات المادية والمالية وكل ما قد يسهم في تحقيق أهداف التعليم والتعلم بواسطة الحاسوب.
2. توفير التدريب اللازم لتدريب المعلمين والطلاب حول كيفية استخدام الحاسوب في التعليم بطريقة آمنة وفعالة.
3. إضافة مقررات دراسية ضمن المناهج الدرسية من المرحلة الأساسية الأولى وحتى نهاية الثانوية.
4. تنويع استخدام الحاسوب في التعليم من خلال البرامج التعليمية المناسبة للفصل الدراسي والموضوعات المدرسة، ويمكن استخدام البرامج التفاعلية والألعاب التعليمية لجذب انتباه الطلاب وتعزيز مهاراتهم.
5. عمل مسابقات على مستوى مكاتب التربية بالمحافظة مخصصة لمعلمي ومدراس المرحلة الأساسية لبرمجة بعض الدروس ووحدات دراسية؛ تحفيزًا للمدارس ومعلميها على استخدام الحاسوب في التدريس.

المقترحات:

- إجراء دراسة حول معوقات استخدام الحاسوب في التدريس.
- دراسة عن تأثير استخدام الحاسوب في التدريس على تحسين أداء الطلاب وتعزيز مهاراتهم العلمية.
- إجراء بحوث حول واقع استخدام الحاسوب في التدريس واتجاهات المعلمين نحو في مراحل دراسية أخرى كالثانوية.

المصادر والمراجع:

إبراهيم، مجدي عزيز.(2009). معجم مصطلحات ومفاهيم التعليم التعلّم. عالم الكتب.

البلوي، فهد إسماعيل.(2015). اتجاهات معلمي صعوبات التعلم نحو برنامج صعوبات التعلم ومستوى دافعية الإنجاز لديهم في محافظة ينبع بالمملكة العربية السعودية. رسالة ماجستير، جامعة مؤتة.

جبر، وهيب وجيه جبر. (2007). أثر استخدام الحاسوب على تحصيل طلبة الصف السابع في الرياضيات واتجاهات معلميهم نحو استخدامه كوسيلة تعليمية. رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

الحاج، خالد مُحَمَّد. (2012). أثر استخدام الحاسوب والعوامل المؤثرة على التحصيل الدراسي لمادة الكيمياء في المرحلة الثانوية بمحلية كرري- ولاية الخرطوم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الخرطوم، السودان.

الحازمي، البراق بن أحمد والزبير، ماجد دياب.(2014). تطبيقات الحاسب والأنترنت في التعليم. ط1.

داوود، عبد الحميد أحمد مُحَمَّد. (2011). استخدام الحاسوب في تدريس الرياضيات في المدارس الثانوية في محافظة عمران- الجمهورية اليمنية "الاتجاهات والمعوقات. مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد الثاني والثلاثون، ص ص (227 - 270).

الدهمش، عبدالله مُحَمَّد دهمش. (1428). واقع مشروع استخدام الحاسب الآلي في تدريس العلوم والرياضيات بالمرحلة الابتدائية بمدينة الرياض. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية- الرياض.

شرقية، نوال. (2016). اتجاهات أساتذة المرحلة المتوسطة نحو استخدام الحاسوب في التعليم – دراسة ميدانية ببعض المتوسطات التعليمية بمقاطعة عين تادلس. رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة ابن باديس- مستغانم، الجزائر.

صيام، هاني علي.(2008).أثر برنامج محوسب بأسلوب التعليم الخصوصي والتدريب والممارسة لتدريس وحدة الطاقة على المهارات العملية لدى طلبة الصف السابع الأساسي. رسالة ماجستير، كلية التربية، قسم المناهج / تكنولوجيا التعليم، الجامعة الإسلامية، غزة.

عتيني، عادل،(2012). التعلم الفردي. متاح على الرابط بتاريخ 21-5-2023 : http://adelbroke.blogspot.com/2012/12/blog-post_7.html

علوان ،سعد ومهناوي، مصطفى، (2014). واقع استخدام الحاسب الآلي وتطبيقاته في مدارس التعليم العام الحكومية بمنطقة جازان بالمملكة العربية السعودية. المجلة الدولية لاتصالات الجمعية العربية للحاسبات، عدد خاص عن" تقنيات المعلومات والاتصالات، في التعليم والتدريب.

عمر، روضة أحمد. (2003). فاعلية استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية في التعليم عن بعد على طلاب المستوى الثاني الجامعي وأثره في تحصيلهم واتجاهاتهم. رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية للدراسات العليا، جامعة الخرطوم.

عمراني، رحيلة أمال. (2013). اتجاهات المعلمين نحو استخدام الحاسوب كوسيلة تعليمية في المدارس. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة: مولاي الطاهر سعيدة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائرية.

العيسى، إيناس عبّاد ، نمر، هيام. (2022). أثر استخدام الحاسوب على التحصيل الدراسي في السنة الأولى من المرحلة الثانوية من وجهة نظر معلمي ومعلمات مدينة القدس .*مجلة العلوم التربوية و النفسية* .103-88 ,(31) 6.

القحيف، مُحَمَّد حسن. (2014). أثر استخدام الحاسوب في فهم مادة الأحياء لطلبة الصف الأول الثانوي في اليمن. المجلة الدولية التربوية المتخصصة، المجلد الثالث، العدد الرابع، ص ص (18-29).

المالكي، مُحَمَّد وآخرون. (2001). المرجع الأساسي في الكمبيوتر وتطبيقاته. الرياض: مطابع الحميضي.

المطوع، نايف بن عبدالعزيز. (2013). اتجاهات معلمي المرحلة الثانوية في محافظة القويعية بالمملكة العربية السعودية نحو التعليم الإلكتروني. مجلة الدراسات التربوية والنفسية- جامعة السلطان قابوس، المجلد السابع، العدد الأول، ص ص (77- 84).

المنتصر والأهدل.(2022). تقييم كفايات التعليم الإلكتروني لدى أعضاء هيئة التدريس بالجامعات اليمنية من وجهة نظرهم. المجلة العلمية لجامعة إقليم سبأ، ج (3) ، ع(1).

الموسوعة العربية.(2020).الاتجاهات. تربية وعلم نفس- متاح بتاريخ 21-5-2023 : https://arab-ency.com.sy/ency/details/541/

الموسى،عبدالله عبدالعزيز،(2003).استخدام الكمبيوتر في التعليم.الرياض: مكبة تربية الغد.
النسور، زياد عبد الكريم (2018). واقع استخدام وحدات موارد التعلم وتكنولوجيا المعلومات والاتصال في مدارس وزارة التربية والتعليم في الأردن.

المراجع الأجنبية:

Alqurashi, A., & Gorman, J. (2020). The Effectiveness of Using Computer-Assisted Instruction in Teaching Mathematics for Students with Learning Disabilities. International Journal of Disability, Development and Education, 67(5), 595-611.

Chien, A., & Chang, J. (2021). A study on the effects of computer-assisted learning on the learning motivation and academic achievement of elementary school students. Educational Technology & Society, 24(1), 21-33

He, S., & Liu, J. (2020). A comparative study of computer-assisted instruction and traditional instruction in mathematics. International Journal of Emerging Technologies in Learning, 15(22), 81-93.

Li, Y., & Yang, S. (2021). The Effect of Computer-Based Learning on Student Learning Outcomes: A Meta-Analysis. Educational Psychology Review, 33(1), 87-113.

Meehan, M. L., Wiersma, W., & Cowley, K. S. (2004). Development and Testing of Items Measuring School Staffs' Perceptions of Aligned and Balanced Curriculum. AEL

Seema Sirpal,(2019). COMPUTER BASICS, Delhi University Computer Centre Http://vf.eg/en/e-Learning/Computer-Basics--computer_basics2.pdf 21/5/2023.10.25pm

Yulia, H. (2020). Online learning to Prevent the Spread of Pandemic Corona Virus in Indonesia. ETERNAL (English Teacher Journal). 11(1)

Hadhramount University

ISSN : 2707 - 86655
EISSN : 2707 - 8663

AL-MAHRAH

Journal of Humanities

Scientific, Biannual & Refereed
Issued by the Faculty
of Education - Almahrah

- Al-Tibyaan bimaa Yata'allaq bi Mi'yaar Al-Mizaan by Shihaab Al-Deen Al-Tanbadaawi Al-Zubeidy (948 AH) An Empirical Study
- The Language of Omani People in the Quran and its Impact on the Verse Meaning
- Structures of the Un-Augmented Past Tense in Abdullah Al-Baradouni's Poetry Collection (Madinat Al-Ghad) A Morphological Aesthetic Study
- The Narrative Paradox in Ghazi Al-Qusaibi Novels A Semiotic Approach
- Clash of Identities in Contemporary Omani Novels "Sajeen Al-Zurqah" Novel as an Example
- Cultural Patterns on Twitter A Study in Light of Cultural Criticism of Selected Samples from Sagheeer Al-'Anzy's Account
- The Poetic Imagery in Muhammmad Al-Ameen Muhammad Al-Haadi's Poetry Collection "Anta Abha"
- Narration Structure in (MOQEEM WA DHAHEB) Poem for IBIN KHAFAJAH
- Manifestations of Criticism in the Poetic Discourse of Abi Al-'Alaa` Al-Ma'arry Al-Luzuumiyyaat as a Case Study
- Sound Intertwinement in the Poem Al-Youmiyyaat of the Modern Arabic Poetry A Stylistic Approach
- Employment of Persona in Very Short Stories Fatimah Waheedi's Short Story (Maa Lan Taquuluhu Shehrazad) as a Case Study
- Syllables and their Nature in Early and Modern Arabic Studies
- Degree of Knowledge and Utilization of the Principles of Constructivist Theory by Social Studies Teachers
- The degree of computer use in teaching in primary schools in Al-Mahra from teachers' point of view and their attitudes towards it.

AD 2023 AH June 1444 The fourteenth issue - Dhul Qi'dah