AIESA

المجلة العربية مداد

علمية - دورية - محكمة - إقليمية - متخصصة
تصدر عن المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

AIESA

ISSN: 2537-0847

eISSN : 2537-0898

المجلة العربية

mdad

دورية - علمية - محكمة - إقليمية - متخصصة

تصدر عن

المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

عضو الاتحاد النوعي لجمعيات البحث العلمي وبنك المعرفة المصري

ISSN: 2537-0847

eISSN : 2537-0898

http://mdad.journals.ekb.eg

***Arcif rating*: Q1**

تقييم المجلس الأعلى للجامعات المصرية (٦ / ٧)

المجلد التاسع - العدد (٢٨) يناير ٢٠٢٥م

يتم النشر الالكتروني على المنصات الآتية

الصفحة الرئيسية

السنه: --كل السنوات --

المجله: المجلة العربية مداد

القطاع: الدراسات التربوية

م	القطاع	اسم المجلة	اسم الجهه / الجامعة	ISSN-P	ISSN-O	السنه	نقاط المجله
1	الدراسات التربوية	المجلة العربية مداد	المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب	2537-0847	2537-0898	2024	6

إدارة المجلة غير مسؤولة عن الأفكار والآراء الواردة بالبحوث المنشوره في أعدادها
وانما فقط تقع مسؤوليتها في التحكيم العلمي والضوابط الأكاديمية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هيئـــــة التحـــــرير

أ.د/ هدى عطية عبدالغفار	رئيساً للتحرير
د. أيمن أبو مصطفى	مديراً للتحرير
د. أحمد صلاح كامل	عضو
د. محمد عبد الباسط عيد	عضو
أ.د/ عايدي علي جمعة	عضو
د. بركات رياض محمدي	عضواً
حسام شعبان عبدالشافي	عضواً
الكاتب الروائي/ نجدي عبد الستار	عضوا دوليا – ليبيا
الشاعر الصحفي / أحمد بشير العيلة	عضوا دوليا – ليبيا

الهيئة الاستشارية العلمية

أ.د/ إبراهيم عـــوض	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ ابتسام مرهون الصفار	جامعة بغداد بالعراق
أ.د/ أحمد إبراهيم درويش	كلية دار العلوم جامعة القاهرة
أ.د/ أحمد هنـــدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ إيهاب محمد النجدي	الجامعة العربية المفتوحة.
أ.د / صالح عبد الوهـاب	كلية البنات – جامعة الأزهر
أ.د/ الياقوت محمد حسن	جامعة بخت الرضا - السودان
أ.د/طلبة عبد الستار مسعود أبوهديمة	جامعة أم القرى
أ.د/ عـادل ضرغـام	كلية دار العلوم جامعة الفيوم
أ.د / عبد الناصر هـلال	كلية الآداب جامعة حلوان
أ.د/ عبد الباسط سعيد عطايا	كلية اللغة العربية – جامعة المنوفية
أ.د/عزة شبل محمد أبو العلا	كلية الآداب جامعة القاهرة
أ.د/ فدوى كمال عبد الرحمن	كلية الألسن – جامعة عين شمس

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أ.د/ محمد عبد اللطيف هريدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ محمد الطــاووس	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د/ محمد الهــواري	كليةالآداب جامعة عين شمس
أ.د/ وجيه يعقــوب السيد	كلية الألسن جامعة عين شمس
أ.م.د/ نجــلاء احمد فؤاد	قسم اللغه الفرنسية.- الجامعة الكويتية

- تم ترتيب الاسماء حسب الدرجة العلمية وابجدياً

ميثاق اخلاقيات النشر :

تنشر المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب من خلال اصداراتها البحوث العلمية الأصيلة والمحكمة، بهدف توفير جودة عالية لقُرَّائها من خلال الالتزام بمبادئ مدونة أخلاقيات النشر و منع الممارسات الخاطئة. وتصنف المدونة الأخلاقية ضمن لجنة أخلاقيات النشر (COPE : Committee on Publication Ethics) وهي الأساس المرشد للمؤلفين والباحثين والأطراف الأخرى المؤثرة في نشر البحوث بالمجلات من مراجعين، بحيث تسعى المجلات لوضع معايير موحّدة للسلوك؛ وترغب المجلات على أن يقبل الجميع بقوانين المدونة الأخلاقية، وبذلك فهي ملتزمة تماما بالحرص على تطبيقها في ظل القبول بالمسؤولية والوفاء بالواجبات والمسؤوليات المسندة لكل طرف.

١- مسؤولية الناشر:

قرار النشر: يجب مراعاة حقوق الطبع وحقوق الاقتباس من الأعمال العلمية السابقة، بغرض حفظ حقوق الآخرين عند نشر البحوث بالمجلات، و يعتبر رئيس التحرير مسؤولا عن قرار النشر والطبع ويستند في ذلك إلى سياسة المجلات والتقيد بالمتطلبات القانونية للنشر، خاصة فيما يتعلق بالتشهير أو القذف أو انتهاك حقوق النشر والطبع أو القرصنة، كما يمكن لرئيس التحرير استشارة أعضاء هيئة التحرير أو المراجعين في اتخاذ القرار.

النزاهة: يضمن رئيس التحرير بأن يتم تقييم محتوى كل مقال مقدم للنشر، بغض النظر عن الجنس، الأصل، الاعتقاد الديني، المواطنة أو الانتماء السياسي للمؤلف.

السرية: يجب أن تكون المعلومات الخاصة بمؤلفي البحوث سرية للغاية وأن يُحافظ عليها من قبل كل الأشخاص الذين يمكنهم الاطلاع عليها، مثل رئيس التحرير، أعضاء هيئة التحرير، أو أي عضو له علاقة بالتحرير والنشر وباقي الأطراف الأخرى المؤتمنة حسب ما تتطلب عملية التحكيم.

الموافقة الصريحة: لا يمكن استخدام أو الاستفادة من نتائج أبحاث الآخرين المتعلقة بالبحوث غير القابلة للنشر بدون تصريح أو إذن خطي من مؤلفها.

٢- مسؤولية المحكم (المراجع):

المساهمة في قرار النشر: يساعد المحكم (المُراجع) رئيس التحرير وهيئة التحرير في اتخاذ قرار النشر وكذلك مساعدة المؤلف في تحسين البحث وتصويبه.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سرعة الخدمة والتقيد بالآجال: على المحكم المبادرة والسرعة في القيام بتقييم البحث الموجه إليه في الآجال المحددة، وإذا تعذر ذلك بعد القيام بالدراسة الأولية للبحث، عليه إبلاغ رئيس التحرير بأن موضوع البحث خارج نطاق عمل المحكم، تأخير التحكيم بسبب ضيق الوقت أو عدم وجود الإمكانيات الكافية للتحكيم.

السرية: يجب أن تكون كل معلومات البحث سرية بالنسبة للمحكم، وأن يسعى المحكم للمحافظة على سريتها ولا يمكن الإفصاح عليها أو مناقشة محتواها مع أي طرف باستثناء المرخص لهم من طرف رئيس التحرير.

الموضوعية : على المحكم إثبات مراجعته وتقييم الأبحاث الموجهة إليه بالحجج والأدلة الموضوعية، وأن يتجنب التحكيم على أساس بيان وجهة نظره الشخصية، الذوق الشخصي، العنصري، المذهبي وغيره.

تحديد المصادر: على المحكم محاولة تحديد المصادر والمراجع المتعلقة بالموضوع (البحث) و التي لم المؤلف، و أي نص أو فقرة مأخوذة من أعمال أخرى منشوره سابقا يجب تهميشها بشكل صحيح، وعلى المحكم إبلاغ رئيس التحرير وإنذاره بأي أعمال متماثلة أو متشابهة أو متداخلة مع العمل قيد التحكيم.

تعارض المصالح: على المحكم عدم تحكيم البحوث لأهداف شخصية، أي لا يجب عليه قبول تحكيم البحوث التي عن طريقها يمكن أن تكون هناك مصالح للأشخاص أو المؤسسات أو يُلاحظ فيها علاقات شخصية.

٣- مسؤولية المؤلف :

معايير الإعداد: على المؤلف تقديم بحث أصيل وعرضه بدقة وموضوعية، بشكل علمي متناسق يطابق مواصفات البحوث المحكمة سواء من حيث اللغة، أو الشكل أو المضمون، و ذلك وفق معايير و سياسة النشر في المجلات، وتبيان المعطيات بشكل صحيح، و ذلك عن طريق الإحالة الكاملة، ومراعاة حقوق الآخرين في البحث ؛ وتجنب إظهار المواضيع الحساسة وغير الأخلاقية، الذوقية، الشخصية، العرقية، المذهبية، المعلومات المزيفة وغير الصحيحة وترجمة أعمال الآخرين بدون ذكر مصدر الاقتباس في البحث.

الأصالة و القرصنة: على المؤلف إثبات أصالة عمله وأي اقتباس أو استعمال فقرات أو كلمات الآخرين يجب تهميشه بطريقة مناسبة وصحيحة ؛ والمجلة تحتفظ بحق استخدام برامج اكتشاف القرصنة للأعمال المقدمة للنشر.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

إعادة النشر: لا يمكن للمؤلف تقديم العمل نفسه (البحث) لأكثر من مجلة أو مؤتمر، وفعل ذلك يعتبر سلوك غير أخلاقي وغير مقبول.

الوصول للمعطيات والاحتفاظ بها: على المؤلف الاحتفاظ بالبيانات الخاصة التي استخدمها في بحثه، و تقديمها عند الطلب من قبل هيئة التحرير أو المُقيّم.

مؤلفي البحث: ينبغي حصر (عدد) مؤلفي البحث في أولئك المساهمين فقط بشكل كبير وواضح سواء من حيث التصميم، التنفيذ، مع ضرورة تحديد المؤلف المسؤول عن البحث وهو الذي يؤدي دوراً كبيراً في إعداد البحث والتخطيط له، أما بقية المؤلفين يُذكرون أيضاً في البحث على أنّهم مساهمون فيه فعلا، ويجب أن يتأكد المؤلف الأصلي للبحث من وجود الأسماء والمعلومات الخاصة بجميع المؤلفين، وعدم إدراج أسماء أخرى لغير المؤلفين للبحث ؛ كما يجب أن يطّلِع المؤلفون جميعا على البحثة جيدا، وأن يتفقوا صراحة على ما ورد في محتواها ونشرها بذلك الشكل المطلوب في قواعد النشر.

الإحالات والمراجع: يلتزم صاحب البحث بذكر الإحالات بشكل مناسب، ويجب أن تشمل الإحالة ذكر كلِّ الكتب، المنشورات، المواقع الإلكترونية و سائر أبحاث الأشخاص في قائمة الإحالات والمراجع، المقتبس منها أو المشار إليها في نص البحث.

الإبلاغ عن الأخطاء: على المؤلف إذا تنبّه و أكتشف وجود خطأ جوهرياً و عدم الدقة في جزئيات بحثه في أيّ زمن، أن يشعر فورا رئيس تحرير المجلات أو الناشر، ويتعاون لتصحيح الخطأ.

شـــــروط النشـــــر :

- يجب أن لا يتجاوز البحث المقدم للنشر عن (٣٥) صفحة ، متضمنة المستخلصين : العربي ، والإنجليزي على أن لا تتجاوز كلمات كل واحد منهما (٢٠٠) كلمة ، والمراجع.
- يلي المستخلصين : العربيَّ ، والإنجليزيَّ ، كلماتٌ مفتاحية (Key Words) لا تزيد على خمس كلمات (غير موجودة في عنوان البحث)، تعبر عن المجالات التي يتناولها البحث؛ لتستخدم في التكشيف.
- تكون أبعاد جميع هوامش الصفحة الأربعة (العليا، والسفلى، واليمنى، واليسرى) (٣) سم، والمسافة بين الأسطر مفردة.
- يكون نوع الخط في المتن للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٣).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- يكون نوع الخط في الجداول للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٠). و تستخدم الأرقام العربية (١-٢-٣...Arabic) في جميع ثنايا البحث.
- يكون ترقيم صفحات البحث في منتصف أسفل الصفحة.
- يكتب عنوان البحث ، واسم الباحث ، أو الباحثين ، والمؤسسة التي ينتمي إليها، وعنوان المراسلة، على صفحة مستقلة قبل صفحات البحث. ثم تتبع بصفحات البحث، بدءاً بالصفحة الأولى حيث يكتب عنوان البحث فقط متبوعاً بكامل البحث.
- يراعى في كتابة البحث عدم إيراد اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث صراحة، أو بأي إشارة تكشف عن هويته، أو هوياتهم، وإنما تستخدم كلمة (الباحث، أو الباحثين) بدلاً من الاسم، سواء في المتن، أو التوثيق، أو في قائمة المراجع.
- أسلوب التوثيق المعتمد في المجلة هو نظام جمعية علم النفس الأمريكية، الإصدار السادس.
- يتأكد الباحث من سلامة لغة البحث، وخلوه من الأخطاء اللغوية والنحوية.
- توضع قائمة بالمراجع العربية بعد المتن مباشرة، مرتبة هجائياً حسب الاسم الأول أو الأخير للمؤلف (اختياري) ، وفقاً لأسلوب التوثيق المعتمد في المجلة.
- في حال قبول البحث للنشر تؤول كل حقوق النشر للمجلة، ولا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقياً أو إليكترونياً، دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.
- الآراء الواردة في البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- رسوم النشر للمصريين (١٥٠٠ جنيه) ورسوم النشر لغير المصريين أو العاملين في جهات غير مصرية (٢٠٠ دولار) .
- يتم تقديم البحوث إلكترونياً من خلال بريد المجلة الإلكتروني أو موقعها:

search.aiesa@gmail.com

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

محتويات العـدد	
افتتاحية العدد	-
د. بسّام البرقاوي - د. محمد بوشنيبة جدليّة الكلام والطّعام : توظيف الحواسّ في وصف الطّعام ابن الرّومي نموذجا	١ – ٤٠
د.أسماء إبراهيم شنقار - د.علي الفارسي -د.يوسف المعمري الرواية العمانية في الفكر النقدي العالمي - دراسة تحليلية في التوجهات والآفاق	٤١ - ٩٨
أ.د/ عماد عبد اللطيف الاستجابة البليغة للظلم: دراسة في مختارات من الأجوبة المسكتة في التراث العربي	٩٩ - ١٣٠
أمل عبد الله علي الطريّف دلالة الإعمال والإهمال في الإضافة اللفظية	١٣١ - ١٥٤
د. بسّام البرقاوي - د. يوسف بن سعيد الكاسبي منهج لسان الدّين بن الخطيب في التّأريخ للأدب الأندلسيّ قراءة في نماذج مختارة	١٥٥ - ١٨٠
صالح عوض أحمد حماد الشَّاعر ناقدًا جماليًّا: علي جعفر العلاق أنموذجًا	١٨١ - ٢٢٨
شيماء محمد السيد محمد بنية الخطاب السردي في روايات يحيى يخلف	٢٢٩ - ٢٩٦
م.د. كاظم خضير كاظم دَلالَةُ المفرداتِ العاميَّةِ في لَهْجَةِ النَّاصِرِيَّةِ: دِراسةٌ وَمَعْجَمٌ	٢٩٧ - ٣١٠

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

افتتاحية العدد:

بسم الله نبتدئ (وبعد)،

لعل أهم ما ينبغي أن نصدر به هذا العدد هو حصول المجلة العربية مداد على تصنيف **Q1** في معامل أرسيف للاستشهادات العربية ، وتقييم (٦) درجات في المجلس الأعلى للجامعات المصرية. فالمجلة تنذر دفتها لاستعاب حصاد ما ينبت من بحث علمي جاد في مجال اللغة، والتجربة الإبداعية، والدراسات النقدية، متصلا بمختلف العصور والبيئات، لا سيما تلك المساحة البينية البكر، التي تحتاج إلى مزيد من الجهد.

فقد حققت الدراسات اللغوية والأدبية والمنهجيات النقدية في حركتها المرحلية تقدما يوازيه، بل ويشتبك معه، ما تم احرازه في الحقول المعرفية على تنوعها، هذا التداخل والتواشج الذي يحكم منظومة المعرفة في علاقتها باللغة والأدب يستحيل بالضرورة (مدادا) بينيًّا واعدا يثري المنظومة البحثية المتعلقة بالحقلين؛ ومن ثم نتوخى بذل الجهد في سبيل تأصيل النهج البيني الماضي بفاعلية في الفكر المعاصر، وكشف كنوزه القابلة للاستثمار.

ولعلنا بعد ذلك كله إنما نطمح لأن تكون هذه المجلة نتاجا بحثيا بينيا، بمعنى آخر، إذ تضم باحثين ينتمون لمؤسسات علمية وثقافية من مختلف الأقطار المعنية بالعربية؛ سعيا لبناء معرفة تقوم على أساس من التراكم والتكامل.

وختاما، لا بد في هذه الافتتاحية أن نتوجه بالشكر والعرفان للمؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب التي تسعى عبر نوافدها الثقافية وفي مقدمتها المجلة العربية (مداد)، إلى الارتقاء بالثقافة ودفع أشرعة المعرفة.

والله نسأل أن يهيئ لنا من أمرنا رشدا ..

هيئة التحرير

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

جدليّة الكلام والطّعام : توظيف الحواسّ في وصف الطّعام
ابن الرّومي نموذجا

Dialectics of Speech and Food
The Use of the Senses in Describing Food
« Ibn al-Rumi as a Case Study »

إعداد

د. بسّام البرقاوي
Dr. Bassam Al-Barqawi
كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة - جامعة الشّرقيّة - سلطنة عمان

د. محمد بوشنيبة
Dr. Mohamed Boucheniba
الجامعة التّونسيّة

Doi: 10.21608/mdad.2025.407480

استلام البحث	**٢٠٢٤/١٠/١٥**
قبول النشر	**١ / ١١ / ٢٠٢٤**

البرقاوي، بسّام وبوشنيبة، محمد (٢٠٢٥). جدليّة الكلام والطّعام: توظيف الحواسّ في وصف الطّعام - ابن الرّومي نموذجا. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٩ (٢٨)، ١- ٤١.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

جدليّة الكلام والطّعام : توظيف الحواسّ في وصف الطّعام ابن الرّومي نموذجا

المستخلص:

يتناول هذا المقال علاقة الطّعام، من حيث هو حاجة بيولوجيّة يشترك فيها الإنسان مع سائر المخلوقات الحيّة في الإبداع الفنّي عامّة والأدبي خاصّة من حيث هو خصوصيّة إنسانيّة صرف. وقد خصّصنا القسم التّطبيقيَّ منه في دراسة مدوّنة الشّاعر العبّاسي ابن الرّومي، فصرفنا الهمّة إلى دراسة جانبين متوازيين، الجانب الإنساني البشريّ، وفيه بحثنا علاقة هذا الشّاعر بالطّعام وشغفه به، وقد استندنا في ذلك إلى ما روي عنه من جهة، وإلى ما قاله عن نفسه ممّا ضمّنه شعره من جهة ثانية. وأمّا الجانب الثّاني فهو الجانب الفنّي، وفيه بحثنا عن الخصائص الإبداعيّة والمميّزات الفنيّة التي وسمت شعر ابن الرّمي في هذا الموضوع.

وبمقاربة إنشائيّة انتهينا الى جملة من الملاحظات منها وفرة النّصوص التي خصّصها الشّاعر للحديث) عن الطّعام، ممّا يشي بقيمة الموضوع عنده. وتنوّع أصناف الطّعام المذكورة في ديوان الشّاعر، حتّى أنّنا يمكن أن نتحدّث عن القيمة التّوثيقيّة لهذه المادة الشّعريّة وتأثير نظرة الشّاعر للطّعام وشغفه به في نظرته للحياة، وفي علاقته بالنّاس.

الكلمات المفتاحية: الطّعام – الحواسّ – الذّوق – اللّذة - ابن الرّومي.

Abstract:

This article explores the relationship between food—understood as a biological necessity shared by humans and other living beings—and artistic creativity, especially literary expression, which remains a uniquely human trait. The applied section focuses on the works of the Abbasid poet Ibn al-Rumi, analyzing two parallel aspects. The first is the human dimension, examining the poet's relationship with food and his passion for it, based on both historical accounts and self-references found within his poetry. The second aspect concerns the artistic dimension,

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

where we study the creative features and stylistic characteristics that distinguish Ibn al-Rumi's treatment of this theme in his poetry.

Through an analytical approach, the study arrives at several key findings. Among these is the sheer volume of texts in which the poet discusses food, reflecting the importance of this theme in his work. Additionally, the variety of food types mentioned in his poetry highlights the documentary value of this material. Moreover, the poet's passion for food significantly shapes his outlook on life and his relationships with others.

Keywords : Food – Ibn al-Rumi – Senses – Taste

. . .

مقدّمة:

إذا كان الغذاء قاسما مشتركا بين الكائنات الحيّة، البشريّة والحيوانيّة وغيرها من أصناف الحشرات والنّباتات، فإنّ ذلك لا يعني بحال من الأحوال، أنّ كلّ هذه الكائنات تشترك في طبيعة النّظرة إلى الطّعام، ولا في كيفيّة التّعامل معه. فالإنسان يتفرّد عن كلّ الكائنات بخصوصيّة نظرته (طرائق) تعامله مع الغذاء، الذي يكفّ عن كونه مجرّد حاجة بيولوجيّة حياتيّة تنتفي الحياة دونها، ليصبح وجها من وجوه الثّقافة وتعبيرة من تعبيراتها المتنوّعة، ومن هنا جاء تنوّع الوجبات، واختلافها باختلاف المناسبة أو الدّاعي لإعدادها، فكما توجد الوجبات اليوميّة توجد كذلك الوجبات الاستثنائيّة التي تجسّد قيما اجتماعيّة معيّنة من ضيافة والتزام اثني وواجب طقوسي.[١] وكما يرى كلود لفي شتروس فإنّ الإنسان في إعداده للطّعام وتجهيزه للأكل عبر طبخه بطريقة من الطّرائق المتنوّعة، لا يتركه على حالته الطّبيعيّة، بل يعالجه بما حصل عنده من مكتسبات ثقافيّة.[٢]

ونظرا لأنّ التّعامل الإنسانيَّ مع الطّعام تعامل ثقافيّ، يخضع للموروث والمكتسبات والقيم الاجتماعيّة، فإنّ المجموعات البشريّة تتمايز - كذلك- في ما بينها باعتبار اختلاف الثّقافات والعادات والمؤثّرات المختلفة، لذلك يمكننا الحديث عن تباينات

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بين الأنساق الاجتماعيّة، بين الشّعوب والأمم المختلفة من جهة، وبين الطّبقات والطّوائف في سياق المجتمع الواحد من جهة أخرى، ومن ثمّ يمكننا الحديث عن إنتاج ثقافات فرعيّة داخل المجتمع الواحد.[٣]

ومن هنا فإنّ كلّ ما يتّصل بالطّعام بدءا بعمليّة توفيره مرورا بعمليّة إصلاحه وتخزينه، وصولا الى عمليّة إعداده للأكل، مكوّنات ثقافيّة تستحق الدّرس والتّحليل، وليس المطبخ -باعتباره مكان إعداد الطّعام- إلاّ واحدا من هذه المكوّنات الثّقافية التي يمكن تحليلها الى عناصرها ووَحداتها المكوّنة لها، تلك التي يطلق عليها كلود لفي شتراوس عبارة "الوحدات الذّوقيّة" وهي ما يعادل الفونيم في اللّغة. فالمجتمعات لا تتمايز بلغاتها فقط وإنّما بأساليب طبخها وطرائق تناولها لطعامها. والمجموعات البشريّة لا تتخاطب بالعلامات اللّغويّة فحسبُ بل باستعمال وسائل أخرى ووسائطَ مختلفة منها تبادل الأطعمة.[٤]

ولا يمكن لدراسة مجتمع من المجتمعات، أو دراسة نظامه الغذائيّ أن تحظى بالدّقّة والموضوعيّة إلاّ بمراعاة التّطور التّاريخي، واختلاف الأنماط الاقتصاديّة فيها. فمن السّهل ملاحظة، أنّ ذلك يؤثّر تأثيرا مباشرا في العادات الغذائيّة إمّا بالمحافظة عليها أو بتغييرها بعادات أخرى.[٥]

وقد لاحظ الكثير من الدّارسين صلة الطّعام بالعلاقات الإنسانيّة، وارتباطه بالسّنن الاجتماعيّة، وليس الشّراب في ذلك صنوا للطّعام، بل هو مختلف عنه في دلالاته العلائقيّة بين المشتركين فيه، فالاشتراك في الطّعام يرتبط بالعلاقات القويّة المتينة كالأسرة والأصدقاء المقرّبين ومن كان في حكمهم، بيد أنّ مشاركة الشّرب وحده تشي بأنّ العلاقة أقلّ حميميّة.[٦]

١/ الطّعام في الثّقافة العربيّة

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لمّا كان الطّعام ــ كما أسلفنا- خاضعا للتّطوّر التاريخيّ والحضاريّ، فإنّه قد شهد عدّة أطوار في الثّقافة العربيّة بدءا بالعصر الجاهليّ، مرورا بظهور الإسلام وما تلا ذلك من عصور. ولذلك من البديهيّ أن نجد فيه تباينا كبيرا، واختلافا شاسعا.

١/١ الطّعام في العصر الجاهلي

لم يخل الشّعر الجاهلي من إشارات واضحة ووقفات مهمّة، تناول الشّعراء فيها موضوع الطّعام، ولنا في قصّة عقر امرئ القيس ناقته للعذارى في دارة جلجل خير دليل على ذلك، إذ يقول: [الطويل]

وَيَوْمَ عَقَرْتُ للعَذارى مَطيّتِي فَيَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمَّلِ

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا وَشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمُقْسِ الْمُفَتَّلِ[٧]

فالشّاعر في هذين البيتين يؤرّخ لحادثة مهمّة في حياته، هي لحظة اختلائه بمجموعة من العذارى قدّم فيها ناقته طعاما لهن، فكان ذلك أشبه ما يكون بحدث طقوسيٍّ، قدّم فيه الشّاعر ناقته قربانا للفتيات حتّى يرضين عنه ويقبلن صحبته.

على أنّ تصفّح دواوين الشّعر العربيّ في الجاهليّة، وإن كان ينبئنا أنّ الجاهليين قد خصّصوا حيّزا من أشعارهم للحديث عن أطعمتهم ومشاربهم، فإنّه يكشف لنا كذلك بساطة تلك الأطعمة بساطة ظاهرة، فلا يمكن أن نتحدّث في العصر الجاهلي عن نظام غذائيٍّ مركّبٍ ومتنوّعٍ وذي وفرةٍ، بل هو على العكس من ذلك نظام بسيط في مكوّناته قليل في كميّته، فقير في قيمته. وهذا ما أكّدته مؤلّفات ومراجع قديمة وحديثة .فابن خلدون - مثلا- في حديثه عن الأعراب وأهل البوادي يقول: "وأمّا أهل البادية فمأكولهم قليل في الغالب، والجوع عليهم أغلب لقلّة الحبوب، حتّى صار لهم ذلك عادة، وربّما يظنّ أنّه جِبِلّة لاستمرارها ثم الأدم قليلة لديهم أو مفقودة بالجملة، وعلاج الطّبخ بالتّوابل والفواكه إنّما يدعو إليه ترفُ الحضارة الذين هم بمعزل عنه".[٨]

وقد صاحب هذا الفقر في المطبخ فقر في الاستعمال اللّغوي، وقلّة في الصّيغ الصّرفيّة للمفردات المعبّرة عن الأطعمة وأنواعها، والمأكولات وأصنافها، حتى أنّ أبا منصور الثّعالبي يقول في كتابه "فقه اللّغة وسرّ العربيّة": "جلّ أطعمة العرب، بل كلّها،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

على الفعيلة. وهي متقاربة الكيفيّة من الدّقيق واللّبن والسّمن والتّمر كالسّخينة، واللّويقة، والصّحيرة، والرّبيكة والبكيلة..."[٩]

ولقد كان هذا الفقر سببا لتعريض بعض الأقوام –كالفرس مثلا- بالعرب والسّخرية منهم ومثال ذلك ما رواه أبو حيان التّوحيدي في كتابه الإمتاع والمؤانسة عن الوزير السّاماني محمّد بن أحمدَ الجَيْهاني[١٠] (ت ٣٧٥هـ)، إنّ العرب "يأكلون اليرابيع والضِّباب والجُرْذان والحيّات..، وكأنهم قد سُلخوا من فضائل البشر، ولبسوا أُهُبَ[١١] الخنازير، ولهذا كان كسرى يسمّي مَلِكَ العرب «سَكَان شاه»، أي ملك الكلاب. وهذا لشبههم بالكلاب وجرائها والذّئاب وأطلائها"[١٢]

وقد برّر التّوحيديّ ذلك الفقر في سياق ردّه على الجيهاني بقوله: "أتُراه لو نزل ذلك القفر وتلك الجزيرة وذلك المكان الخاويَ وتلك الفيافيَ الموامي كلُّ كسرى في الفرس، وكلّ قيصر في الرّوم، وكلّ بلهور كان بالهند، وكلّ خاقان بالتّرك، ما كانوا يعدون هذه الأحوال، لأنّه من جاع أكل ما وجد، وطعِم ما لحق، وشرب ما قدر عليه، حبًّا للحياة وطلبًا للبقاء، وجزعًا من الموت وهربًا من الفناء. "[١٣]

١-٢-الطّعام بعد ظهور الإسلام

ظلّت الحياة بعد ظهور الإسلام، ولا سيما في فترة النّبوّة وما تلاها من الخلافة الرّاشدة[١٤]، تميل الى البساطة ولكنّها بساطة أقرب الى الاختيار منها الى الاضطرار، إذ هي تنسجم مع تعاليم الدّين الإسلامي الذي يحثّ على التّواضع والبساطة في المأكل والملبس والمسكن، ونبذ البذخ والتّبذير[١٥] ولكن مع بداية الخلافة الأمويّة، بدأت الأمور تختلف شيئا فشيئا، فمع بداية الفتوحات الإسلامية واتّساع رقعة الدولة الإسلاميّة، ومع توافد أعداد غفيرة من شعوب الأمم الأخرى على الدّين الجديد واختلاطهم بالعرب، ومع ازدياد مداخيل الدّولة، انتقل العرب من زمن النّدرة الى زمن الوفرة، وقد أثّر ذلك تأثيرا بيّنا في طريقة تعامل العرب مع غذائهم كمّا ونوعا، إذ أنّ كميّة الطّعام ونوعه تتأثّر-كما يقول مؤلّفا كتاب الغذاء في المجتمع- بالنّمط الاجتماعي والوضع الاقتصادي أيّما تأثّر.[١٦]

ومن ملامح هذا التّطوّر تجاوزه حدود الكميّة ليشهد تنوّعا في أصناف الأطعمة وتعدّدا في مكوّناتها، وتركيبا وتعقيدا في إعدادها، كما شهدت أدوات تحصيلها وطرائق خزنها، ووسائل تقديمها تطوّرا كبيرا لم يعهده العرب في بواديهم. وما من شكّ في أنّ

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

للأجناس الأخرى من فرس وروم وغيرهم دورا كبيرا في هذا التّطوّر، ولا أدلّ على ذلك من أنّ الكثير من الأطعمة ظلّت محافظة على أسمائها الأعجميّة.

وقد تواترت الرّوايات في كتب التّاريخ والسّير عن خلفاء بني أميّة وما عرفوا به من حبّ للطّعام وإقبالهم عليه بنهم، غير أنّ ما روي عن الخليفة الأموي الأوّل معاوية بن أبي سفيان كان الأكثر اطّرادا، فقد ذهب الرّواة الى أنّ نهمه للطّعام لم يكن يضاهيه نهم، وحبّه للأكل لم يكن يعدله حبّ حتىّ أنّهم ذهبوا الى أنّه يأكل في اليوم خمس مرّات، ومنهم من قال سبعا وهو صاحب "البداية والنّهاية" الذي يقول:" إنّ دعوة الرّسول قد أصابت معاوية[١٧] فيما بعد، فإنّه "لمّا صار إلى الشّام أميرا، كان يأكل في اليوم سبع مرّات يجاء بقصعة فيها لحم كثير وبصل فيأكل منها، ويأكل في اليوم سبع أكلات بلحم، ومن الحلوى والفاكهة شيئاً كثيرا، ويقول: والله ما أشبع وإنما أعيا، وهذه نعمة ومعدة يرغب فيها كلّ الملوك." [١٨]

وقد رويت عن الخليفة الأموي معاوية روايات كثيرة غير هذا، من ذلك مثلا قصّته مع حلوى "الكنافة" التي جاء في بعض المراجع أنّ الخليفة معاوية هو أوّل من صنعت له هذه الأكلة، ومثال ذلك ما جاء في كتاب " مسالك الإبصار في ممالك الأمصار" لابن فضل الله العمري (ات ٧٤٩ هـ) الذي قال: "كان معاوية يجوع في رمضان جوعا شديدا فشكا ذلك إلى محمد بن آثال الطبيب فاتّخذ له الكنافة فكان يأكلها في السَّحَر فهو أول من اتّخذها[١٩]." وقد نقل جلال الدّين السّيوطي هذه الرّواية في كتابه الموسوم بـ "منهل اللّطائف في الكنافة والقطايف". ولئن شكّك بعض الدّارسين[٢٠] في هذه الرّواية بادعاء أنّ الشّعر العربيَّ الّذي احتفى بالأطعمة احتفاء كبيرا لم يتناول هذه الرّواية بأيّ شكل من الأشكال، فإنّ تواتر مثل هذه الرّوايات في أكثر من مصدر ومرجع يشي بأنّ الطعام وقتئذ قد بات من المواضيع التي عنيت بها المصنّفات والتراجم والمؤلّفات، ولا تكون كذلك إلا إذا كان انتشار تلك الأطعمة وتنوّعها-كما أسلفنا-حقيقة ثابتة لا مراء فيها.

وبحلول القرن الثّاني الهجري، وانتقال السّلطة الى يد العبّاسيين، شهدت كلّ مجالات الحياة تطوّرا ملحوظا لا من حيث الكمُّ فقط، وإنّما –على وجه التّحديد-من حيث النّوعيّة والكيفيّة التي تدار بها كلّ الأمور الحياتيّة. ومن البديهيّ أن يشمل هذا التّطوّر مجال الأطعمة، فصارت العناية بها مشغل الجميع. ومن مظاهر هذه العناية انتشار

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التآليف والمصنّفات التي خصّصها المؤلفون للحديث عن أصناف الطعام، ومكوّناتها وطرائق إعدادها حتى أنّ ابن النّديم البغدادي (ت ٣٨٤هـ) صاحب كتاب "الفِهْرِسْتْ" أثبت ما لا يقل عن اثني عشر كتابا[٢١] في هذا الباب. ومن أبرز ملامح العناية بهذا الصّنف من التأليف ذاك الميل الى التخصّص، فنرى البعض يركّز اهتمامه على أنّواع اللّحوم وما تصلح له من أكلات، والبعض الآخر يصرف همّته الى أنواع الحلوى كالكنافة والقطائف وسواهما. ولعلّ أبرز وجه من وجوه الاهتمام بهذا الموضوع، تدخّل الأطباء والعارفين بخصائص الأطعمة وفوائدها ومضارّها وما يفيد منها الجسم وما لا ينفعه، فراحوا يؤلفون الكتب التي لا يهتمون فيها بذكر وصفات الأطعمة فحسب وإنّما يركّزون اهتمامهم أكثر على علاقة الأغذية بجسم الإنسان وصحّته.

٢- ابن الرّومي: لذّة الطّعام وعذْب الكلام

إذا كان الكثير من الشّعراء قد عرفوا بحبهم للطّعام، وتركوا في آثارهم الشّعريّة ما يشي بذلك، فإنّ ابن الرّومي يمثّل حالة خاصّة، وعلامة مميّزة في التّراث الشّعري العربي. فقد أثبتت كتب التّراجم التي عنيت بالحديث عنه، أن للرّجل علاقة خاصّة بالطعام مثّلت ظاهرة تستحق الدّرس. ولقد أثبتت آثاره الشّعريّة تلك الرّوايات كما سنرى لاحقا. لذلك سنعمل على الاطلاع على الموضوع من زاوية ما روي عنه من جهة، ومن زاوية ما قاله عن نفسه في أشعاره من جهة ثانية.

٢-١ ابن الرّومي والطّعام من خلال ما روي عنه

أشار الكثير ممن ترجموا للشّاعر أنّه كان كثير النّهم للطّعام، وأنّ عشقه للمأكولات لا يضاهيه عشق، وممّا قيل في هذا الشّأن ما أورده الحصري في زهر الآداب، "وكان ابن الرّومي منهوما في المآكل وهي التي قتلته"[٢٢] وقد فصّل الكثير من الرّواة نبأ مقتله بسبب نهمه هذا وتعدّدت الرّوايات في ذلك ومنها ما جاء في كتاب "العمدة" لابن رشيق القيرواني الذي أشار إلى أنّ الشّاعر كان ملازما لأبي الحسن بن عبيد الله بن سليمان بن وهب[٢٣]، وكان أن اطّلع أبوه (عبيد الله) على شعر ابن الرّومي في هجاء بعض من صحبهم، فخشي أن ينال ابنه ما نالهم من سليط لسان الشّاعر، أشار على ابنه بضرورة التّخلّص منه." فحدّث [أبو الحسن] القاسمَ بنَ فراس بما كان من أبيه –وكان ابن فراس

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

من أشد النّاس عداوة لابن الرّومي-فقال له: أنا أكفيكه، فسَّم له لوزنجية، وقيل خشكنانكة، فمات وسبب ذلك كثرة هجائه وبذاءته" [٢٤]

ويزيد ابن خلكان عن قصّة اغتيال ابن الرّومي، تفصيلات أخرى منها "أنّ الوزير القاسم بن عبد الله بن سليمان بن وهب دَسّ له السمّ في الطعام فلمّا أحسّ به الشّاعر، نهض منصرفا، فسأله: إلى أين تذهب؟ فأجاب: إلى الموضع الذي بعثتني إليه، فقال له: سلّم على والدي! فقال: ما طريقي إلى النّار." [٢٥] وقد جعل ذلك الحاضرين يتعجبّون من سرعة بديهته وقدرته على الرّدّ حتى وهو مشرف على الهلاك.

٢-٢ ابن الرّومي والطّعام من خلال أشعاره

إنّ ما يجب أن نلاحظه في هذا الصّدد، أن ابن الرّوميّ كان واعيا بنهمه الذي بات سمة من سماته، وصفة بارزة من أهمّ صفاته. وعلاوة على ذلك، فهو يتقبّل الأمر بكل ما أوتيت نفسه من قوّة وقصد، ولا يجد حرجا في إعلان ذلك، ولا يهتمّ إن كانت كثرة الطّعام ستضرّ بدنه وتذهب عافيته، فما الطّعام وحبه -في نظره- إلا ابتلاء لا مردّ له. يقول في هذا[**الطّويل**]:

ذَرِينِيَ قَسْطَنْطِينُ آكُلُ شَهْوَتِي وتُبْشِمُـــنِي إنّي بـذَلَكَ رَاضِـــي

فَأَكْثَــرُ مَا أَلْقَى مِنَ الزَّادِ كَظّـةً مَدَى يَوْمِهَا وَاليَوْمُ أَسْرَعُ مَاضِـي

وَلَكِنَّ أَمْراً قَدْ بُلِيــتُ بِحُبِّـــهِ قَوَاضِيـهِ إنْ أَنْحَــتْ عَلَيَّ قَوَاضِي

ويُعتبر ابن الرّومي من أكثر الشّعراء الذين أَوْلوا الطّعام مكانة مخصوصة في أشعارهم، ولا يقف الأمر عند كثرة النّصوص المخصّصة للموضوع فقط، وإنّما يتعدّى ذلك ليشمل نوعيّة[٢٦] الأشعار الدّائرة عليه، وهذا جوهر ما نروم الخوض فيه في ما يلي.

ومن أشهر أشعار ابن الرومي في وصف الطّعام رائيته التي مطلعها **[الكامل]**:

وَسَمِيطَــةٍ صَفْــرَاءَ دِينَارِيَّــةٍ ثَمَناً وَلَوْنــاً زَفَّهَــا لَكَ حَــزْوَرُ[٢٧]

وتتميّز هذه القصيدة بعدّة مميزات نوجزها في التّالي:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تتراوح هذه القصيدة بين التّقليد والتّجديد، فأمّا عن التّقليد فقد أخضعها الشّاعر إلى البنية الثلاثيّة للقصيدة التّقليديّة (المطلع-التخلّص-الغرض). فهذه القصيدة تتكوّن من واحد وعشرين بيتا، قسمها الشّاعر بالتّساوي بين المطلع والغرض عشرة أبيات لكلّ منها، وفصلهما بالبيت الحادي عشر تخلّصا. وأمّا التّجديد، فيظهر في أمور كثيرة منها أنّ الشّاعر تجاوز ظاهرة التّصريع في مستهلّ القصيدة، ومنها أنّ الشّاعر لم يختر من المطالع التّقليديّة شيئا، فلا هو مطلع طلليّ، ولا هو مطلع غزليّ، ولا هو مطلع حكميّ، ولا سواها ممّا جرت عليه عادة الشّعراء القدامى، ولا ما عرف من سنن الشّعر العربيّ في المطالع. وإنّما اختار للقصيدة مطلعا طريفا[٢٨] تناول فيه وصف دجاجة مشويّة، وما صاحبها من ألوان الأطعمة. ومن مظاهر التّجديد-أيضا-تجاوز المعايير النّقديّة التي تقول بضرورة تفوّق الغرض على المطلع حجما وقيمة. فقد ساوى الشّاعر بينهما فقسّم الأبيات-كما أسلفنا-مناصفة بينهما. ومن مظاهر الخروج عن سنن القول الشّعريّ أيضا أنّ الشّاعر لم يوضّح طبيعة الغرض فلا هو مدح كما جرت عليه عادة الشّعراء، ولا هو عتاب كلّه، ولا هو استنجاز واستعطاء كلّه، وإنّما هو مزيج من كلّ ذلك. و تتميّز هذه القصيدة -كذلك-بأنّها عصيّة على التّصنيف، لا سيّما من حيث الغرض، فالمحقّق، يقول في تقديم القصيدة: "وقال في وصف دجاجة"[٢٩] وكذلك من سبقوا المحقّق يقولون ما هو قريب من قوله[٣٠] فالحصريّ-على سبيل التّمثيل-يقول: " لابن الرّومي في وصف طعام"[٣١] في حين أنّنا نجد في القصيدة أكثر من وصف الدّجاجة، فهناك إضافة إليها وصف لأصناف أخرى من الطّعام-كما سنبيّن لاحقا-ونجد علاوة على ذلك مديحا وعتابا وطلبا أو استنجازا، كما سبقت الإشارة الى هذا آنفا. والقصيدة إلى ذلك كلّه تلفت الأنظار لأنّ الشّاعر لم يصرّح فيها بممدوحه (أو ممدوحيه) على عكس ما جرت عليه العادة في المديح، فلم يقدّم شيئا للتّعريف بهم بل جعل حديثه عنهم غاية في الغموض، فقد حضروا بصفاتهم لا بذواتهم، ولولا بعض العبارات المضمّنة[٣٢] في هذا القسم ما ظهر غرض المدح البتّة.

المقطع الوصفي

يندرج هذا المقطع-كما أسلفنا-ضمن سياق مطلع القصيدة، "وقد اختلف شعراء القرن الثّالث في طرائق تعاملهم مع هذه المطالع وكيفيّة ابتدائهم لقصائدهم، فمنهم من حافظ على السّنن الموروثة في الابتداء وجرى مجرى القدامى فيها، ومنهم من آثر

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الخروج عن تلك السّنن وشقّ طريقا جديدا في استهلال القصائد"[٣٣] والشّاعر ابن الرّومي ممن عرفوا بميلهم للتّجديد في المطالع والنّأي بها عمّا جرت عليه سنن القول الشّعريّ التّقليديّ. وجدير بالذّكر -في هذا السّياق- القول إنّه قد اقتفى أثر أبي نواس في الثّورة على ظاهرة الوقوف على الأطلال[٣٤] باعتبارها علامة مميّزة للمطالع التّقليديّة، من ذلك-مثلا- أنّه يقول في مستهل احدى أراجيزه:

لَهَوْتُ عَنْ وَصْفِ الطُّلُولِ الدَّارِسَهْ بِرَوْضَةٍ عَذْرَاءَ غَيْرِ عَانِسَهْ[٣٥]

وقد جاء في هذا المقطع الوصفي قوله **[الكامل]**:

وَسَمِيطَـةٍ صَفْـــرَاءَ دِينَارِيَّـةٍ ثَمَنـاً وَلَوْنـاً زَفَّهَـــا لَكَ حَـزْوَرُ

عَظُمَـتْ فَكَادَتْ أَنْ تَكُـونَ إِوَزَّةً وَنَوَتْ فَكَـــادَ إِهَابُهَـــا يَتَفَطَّـرُ

طَفِقَتْ تَجُـــودُ بِذَوْبِهَا جُوذَابَـةً قَانَى لُبَابَ اللَّوْزِ فِيهَا السُّكَّـــرُ

نِعَمُ السَّمَاءِ هُنَاكَ ظَلَّ صَبِـيبُهَـا يَهْمِي وِنعَمُ الأَرْضِ ظَلَّتْ تُمْـــطِرُ

يَا حُسْنَهَا فَوْقَ الخِـوَانِ وَبِنْتُهَـا قَدَّامَـا بِصَـهِيرِهَـــا يُتَغَرْغَـــرُ

ظَلْنَا نَقَشِّرُ جِلْدَهَا عَنْ لَحْمِهَـــا وَكَأَنَّ تِبْـراً عَنْ لُجَيْـنٍ يُقَشَـــرُ[٣٦]

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه في هذا المقطع، ذاك التّقاطب في السّجلات المكوّنة للوصف، فإذا كان الشّاعر قد انطلق بتحديد الموصوف(سميطة)[٣٧] فإنّه قد انزاح عن هذا السّياق لينوّع الصّفات الدّالة عليه، فاختار اللّون (صفراء) والصّفرة دلالة على نضج لحمها واستوائه، وهذه الصّفة استدعت صفة أخرى (دينارّية) لتحيل على دلالة اللّون من جهة والقيمة من جهة ثانية، فالدّينار الذّهبي أصفر صفرة الدّجاجة، ويضاف الى ذلك قيمته الماديّة المعتبرة، ولا أدلّ على ذلك من أنّ الشّاعر يحيل على ذلك في عجز البيت (ثمنا ولونا) وكأنّه يخشى أن لا ينتبه القارئ أو السّامع الى مقصده من اختيار المفردتين، فجاءت التّوسعة التّعبيريّة من باب الاحتياط، والتّأكيد على المعنى.

ولعلّه من الضّروري أن نشير في هذا الصّدد الى ذاك الاحتفاء المخصوص بهذه الدّجاجة، إذ أنّها كفّت عن كونها مجرد طعام، لتستحيل عروسا يُتفنّن في تجهيزها وتزيينها لزفافها، ولعلّه من هذا الباب، اختار الشّاعر عبارة (زفّها لك حزور).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ثمّ عرّج الشّاعر على بيان شكلها، فاستهلّ الحديث عنه بالفعل (عظمت)، ومن المعلوم أنّ الأفعال تدلّ على الحركة والاستمرار، في حين تدلّ الصّفات على السّكون والثّبات، فحجم هذه الدّجاجة ما فتئ يزداد عظما حتى بلغت مبلغا يلفت الانتباه ويحيّر النّاظر. لذلك اختار الشّاعر لبيان ذلك أسلوب، المبالغة في مناسبتين، (فكادت أن تكون إوزّة-كاد إهابها من عظمها يتفطّر). فالشّاعر يستدعي أشكالا تعبيريّة مختلفة، ويسافر عبر سجلات متنوّعة، ليبني هذه الصّورة على نحو مخصوص، يخرج الدّجاجة الموصوفة من عالم الدّجاج لينزّلها في عالم جديد.

إنّ اللاّفت للنّظر في هذا الوصف، أنّ الشّاعر لا يراعي فيه المألوف والسّائد، بل يضع نصب عينيه هدفا جوهريّا، ألا وهو الإيغال في الطّرافة والجدّة، ومفارقة الصورة الثّاوية في أذهان المتلقين عن الدّجاج وشكله. ولذلك نراه ينوّع المعاجم، ويكثّف موادّ الوصف وأساليبه، من الأفعال الى الصّفات الى الأسماء، فإذا بهذه الدّجاجة تغدو "نعما نازلة من السّماء" وأخرى "تخرج من الأرض". ويستمرّ في هذا التّضخيم للصّورة، حتّى باتت الموصوفة "خرافيّة" مفارقة لعالم الدّجاج انتماء، ولعالم البشر إدراكا.

إنّ الشّاعر كأنّه أدرك هذا الإيغال والمبالغة، وأنّه تجاوز بهما كلّ الحدود، فرأى أن ينزّل هذه الدّجاجة من عليائها، ويقرّب الصّورة من ذهن المتلقي، فأعادها إلى فضائها الطّبيعي من خلال قوله (يا حسنها فوق الخوان)، ومن ثمّ أحضر عنصرا آخرَ ليكتمل به المشهد، وهو الآكلون من خلال قوله "ظلنا نقشّر جلدها عن لحمها"، وهو مشهد مألوف يدركه كلّ سامع، غير أن الشّاعر ما يفتأ أن ينزاح به، باستعمال التّشبيه التّمثيلي، فيخرجه من جديد من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال والتّصوير الإبداعي الذي يضيف للأشياء قيمة جديدة، لئن كان قد انطلق من عالم المحسوس أو الموجود (الدّجاجة-قشرها-لحمها)، فإنّه سرعان ما سافر به الى عالم المتخيّل المفقود (التبر-اللجين). وما من شكّ في أنّ الشّاعر بذلك إنّما يزيد التّصوير قيمة ويرتفع بمكانته الإبداعيّة من جهة، ويرتفع بقيمة الدّجاجة وما اتّصل بها من جلد ولحم فيوازنها بقيمة الذّهب والفضّة من جهة ثانية.

إنّ هذا المشهد المتفرّد قيمة وإبداعا يستوجب تأثيثا للفضاء، فلا يجوز أنّ تنفرد الدّجاجة به، بل وجب أن تحيط بها جملة من العناصر تسهم في تثبيت الصّورة، وتملأ الفضاء وتحقّق اكتمال تفاصيل المشهد لذلك فقد ذكر الشّاعر أنّ:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- **ابنتها** (يعني الدّجاجة)، ومن هنا يمكن للقارئ أو السّامع أن يستحضر كلّ ما قيل في وصف الأم ليسحبه على البنت.

- **الثّرائد**، ولا يخفى عن(على) القارئ الفطن استعماله للجمع، بدل المفرد (الثّريد)، وبديهي أن ذلك ينسجم مع رغبة الشّاعر في التّضخيم والمبالغة. وقد اختار الشّاعر لوصفها أسلوب التشبيه أيضا، فإذا هي لحسنها وكثرتها واختلاف أشكالها وألوانها (مثل الرّياض). ولا ريب أنّ الشّاعر يعتمد في تصويره، تقنية الإحالة على المرجعيات الدّالة دلالة مكثّفة، ليصيب هدفه ويحقّق غايته في إخراج الصّور على النّحو الذي يريد.

- **المدقّقات**، وقد سلك في عمليّة الوصف مسلك التّعميم في البداية (كلّهنّ مزخرف)، ويهدف ذلك الى إثارة المتلقي، واستفزاز غرائزه، فالتّلقي -هاهنا-لا يقف عند حدود المتعة الفنيّة، بجمال النّص وبراعة التّصوير، وحسن السّبك، ودقّة الإخراج، بل يتجاوز ذلك الى استفزاز الغرائز الرّاغبة في الطّعام. فكأنّنا بالشّاعر يدعو قارئه أو سامعه ليشاركه وليمته، ويقتسم معه وجبته الفاخرة.

إنّ المتأمّل في الطّريقة التي اختارها الشّاعر لوصف وليمته، يرى أنّه قد أضفى عليها بعدا سرديّا فيه تتواتر المشاهد وتتعاقب الموصوفات. وعلامة ذلك عبارات تشي بذاك التّفصيل الزّمني، والتّرتيب الحدثيّ من ذلك قوله (وتقدّمتها قبل ذاك..)[٣٨] وقوله (وأتت قطائف بعد ذاك..)[٣٩]. فما إن أتمّ الشّاعر وصف الدّجاجة وما لفّ لفّها من مكوّنات المشهد الأوّل (مرّ إلى المشهد الثّاني، الذي خصّصه لوصف القطائف (طبق التّحلية) التي تلا حضورها حضور الدّجاجة (الطّبق الرئيسي) وقد جاء في وصف القطائف قوله: **[الكامل]**

وَأَتَتْ قَطَـائِفُ بَعْـدَ ذَاكَ لَطَائِـــفُ تَرْضَى اللّهَاةُ بِهَا وَيَرْضَى الحُنْجُرُ

ضحُكُ الوُجُوهِ مِنَ الطَبَرْزُدِ فَوْقَهَـا دَمْعُ العُيُونِ مِنَ الدِّهَانِ تُعَصَّـــرُ[٤٠]

وواضح من خلال المشهدين الموصوفين أنّ الشّاعر يستنفر كلّ الطاقات التّعبيريّة حتى يجعل الصّورة ثريّة، بالغة الثّراء، طريفة، غاية الطّرافة. وما من شكّ في أنّه لم يضمّنها رؤيته للطّعام، وعشقه له فحسب، ولا تصّوره الفنيّ له فقط، وإنّما زاد على ذلك لمحة عن هذه الأصناف من الأطعمة وخصائصها من المظهر الخارجي، والقوام، والطعم

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والألوان، والرّائحة، بالإضافة الى ملخّص لجملة من القيم الثّقافيّة والقواعد الاجتماعيّة الموصولة بفن صنع الطّعام في عصره وهو ما يمكن أن نعدّه علامات لهويّة الطبخ في ذلك العصر.[٤١]

وجدير بالذّكر أنّ هذا الوصف، لا يصدر فقط عن نفس مولعة بالطّعام، ولا غريزة منهومة، كما لا يصدر عن شاعر حاذق ممتلك لناصية اللّغة، متمكّن من طرائق القول الشّعري فحسب، وإنّما يصدر عن خبير بالطّعام وأنواعه، والأطايب وأشكالها وألوانها، والأهمّ من ذلك أنّه يعلم ذلك عن نفسه، فيصف ذاته بالعالم بـ"مجمع اللّذات" ويعدّ نفسه "أنعت النّعّات" لها فيقول في مطلع أرجوزة[٤٢] **[الرّجز]:**

يَا سَائِلِي عَنْ مَجْمَعِ اللّذّاتِ سَأَلْتَ عَنْهُ أَنْعَتَ النّعَّاتِ

أصناف الطّعام التي اهتمّ ابن الرّومي بها:

إذا كان من عادة البشر أن يولعوا بصنف من أصناف الطّعام أو نوع من أنواعه، يعدونه المفضّل بالنّسبة إليهم، فإنّ ذلك لا ينطبق على ابن الرّومي، إذ أنّ حديثه عن أيّ صنف من أصناف الطّعام، أو لون من ألوانه يوهم السّامع أو القارئ بأنّه طبقه المفضّل وطعامه المحبّب، حتىّ إذا انتقل للحديث عن لون آخر تنكشف الحقيقة ويظهر أنّ هذا الصّنف الجديد لا يقل قيمة ولا مكانة عند الشّاعر.

ولذلك نجد ديوانه زاخرا بالحديث عن أصناف الأطعمة في عصره، حتى أنّه يمكن أن يتّخذ من شعره مرجعا، أو رافدا من روافد البحث الحضاري، أو الاجتماعي في باب المأكولات في القرن الثّالث. وممّا يجده الدّارس في أشعاره، الحديث عن أنواع الخبز، وأصناف الأطعمة الحامضة والمالحة والحلوة، والحديث عن أنواع اللّحوم، من لحم الضّأن إلى لحم الدّجاج إلى أصناف الأسماك، يضاف الى ذلك أنواع الفواكه والغلال على اختلاف أشكالها وألوانها وفصولها.

وقد يخصّ ابن الرّومي-أحيانا-لونا من ألوان الطعام بالذّكر في قصيدة من قصائده، وقد يجمع -أحايين أخرى-بين صنفين أو أكثر في القصيدة ذاتها.

أنواع الخبز:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لا يخفى على أحد أهميّة الخبز ومنزلته بين أطعمة الانسان على امتداد العصور، لذلك نعتقد أنّه لم يحظ طعام من الأطعمة بما حظي به الخبز من عناية الباحثين ودراسة الدّارسين قديما وحديثا.[٤٣] وقد نال الخبز نصيبا مهمّا من العناية والأهميّة في ديوان ابن الرّومي، وممّا قال فيه، وصفه لخباز وهو يتنقّل بين مراحل إعداد الخبز المختلفة من تناول كرة العجين إلى أن يحوّلها إلى قرص دائري الشّكل كالقمر. ويستعمل في كلّ ذلك تقنية التّشبيه لتقريب الصّورة التي مركزها السّرعة الفائقة التي ينجز هذا الخباز الحاذق بها عمله. يقول: **[البسيط]**

ما أنسَ لا أنسَ خبازاً مررتُ به ... يدحو الرُّقاقة وشكَ اللمحِ بالبصرِ

ما بين رؤيتها في كفه كرةً ... وبين رؤيتها قوراءَ كالقمر

إلا بمقدارِ ما تنداح دائرةٌ ... في صفحة الماء يُرمَى فيه بالحجر[٤٤]

إنّ هذا الوصف، يبدو في ظاهره نابعا من إعجاب الشّاعر بحذق الخبّاز وإتقانه لصنعته، وما في ذلك شكّ، ويبدو كذلك إعجابا بالمنجز الفنيّ الذي حقّقه فعل الخبّاز، وهذا أيضا حقيقيّ، غير أنّ ذلك كلّه لا يخفي جوهر المسألة المتمثّلة في عشق الشّاعر للخبز خاصّة، وسائر الأطعمة عامّة. وهذا العشق لا يقف عند حدود الذّات المقبلة على هذه الأطعمة إقبال المريد، بل يتجاوز ذلك ليصبح الشّاعر منظّرا ومؤسّسا لمذهب في الحياة قوامه الإقبال على اللّذات، ينصح به كلّ من كان سائرا على خطاه أو سالكا سبيله فيقول له: **[الرّجز]**

خُذْ يَا مُرِيدَ الأَكْلِ اللّذِيذِ ... جَرْدَقَتَي خُبْزٍ مِنَ السَّمِيذِ

لَمْ تَرَ عَيْنَا نَاظِرٍ شَبَهَيْهِمَا ... فَاقْتِسِرِ الحَرْفَيْنِ مِنْ وَجْهَيْهِمَا

حَتَّى إِذَا مَا صَارَتَا صَفّا صَفّا ... فَانْتِف عَلَى إِحْدَاهُمَا تَنَائِفَا

إنّ الشّاعر لينقل -من خلال هذا الوصف-رؤيته للقارئ والسّامع في أي زمان أو مكان كان، وكأنّه يدعوه الى الالتحاق بهذا المذهب، مذهب المتعة واللّذة التي لا تضاهيها متعة لذلك يقول له في أسلوب خطابي مباشر: **[الرّجز]**

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ومتّع العين بها مَليًّا وأطبق الخبزَ وكلْ هنيّا

وواضح أنّ المتعة التي يقصدها الشّاعر لا تقف عند حاسة الذوق أو امتلاء البطن، وإنّما تتجاوزها الى حواس أخرى أهمّها في هذا المقام وأوّلها حاسة البصر التي هي بوّابة المتعة الأولى، ولعلّها هي محرك بقيّة الحواس ودافعها.

إنّ هذه المعرفة العميقة بالخبز وأصنافه، وطرائق صنعه، يصاحبها تصنيف للمواد المتّخذة لصنعه، ومفاضلة بينها، فخبز البرّ –في نظر الشّاعر-أفضل الأنواع ولا يضاهيه خبز الشّعير قيمة وجودة، ولهذا يقول في سياق هجائي للأعاريب: **[الخفيف]**

كالأعاريب لم يروْا دِرْمك البُر رَ فهم يُكبرون خبز الشّعير

وبعيدا عن الخبز وأنواعه ومكوّناته نجد في شعر ابن الرّومي حديثا عن الأرز وطرائق إعداده، ولعلّ أشهرها، بل أقربها لذائقة الشّاعر" البَهَطُّ"[٤٥] وهو الأُرْزُ الذي يُطْبَخُ باللبن والسَّمنِ. وممّا قال الشّاعر فيه: **[الرّجز]**

ألذُّ من فائقةِ الإبهَـــــطِ ومن شِوا سَمْطٍ نظيف السَّمط

أنواع اللّحم:

مع أنّ الخبز والأرزّ يتصدّران قائمة الأطعمة من حيث مستوى الانتشار، إلاّ أنّ اللّحم يظلّ "سيّد الطّعام" عند أغلب الحضارات قديما وحديثا، ولا تشذّ نظرة ابن الرّومي عن هذا السّمت، فقد حظي اللّحم –في ديوانه-بمنزلة مهمّة جعلته رأس قائمة الأطعمة التي احتفى الشّاعر بها. والباحث في هذه المدوّنة يرى أنّ ابن الرّوميَّ لا يستثنى نوعا من أنواع اللّحم، وإنّما نراه يقبل عليها جميعها بكلّ ما أوتي من نهم وقرم يكاد لا ينتهي. وممّا ذكره الشّاعر عن لحم الضّأن سواء أكان مطبوخا في القدور أم مشويّا على الرّضف[٤٦] ما جاء في احدى مدحيّاته: **[الطويل]**

قديرٌ من الخِرْفَانِ كَانَ رَضِيفُهُ شِواءً مِنَ الرُّقْطِ الثَّقِيلِ مَغَارِمَا[٤٧]

غير أنّ المدقّق في أشعاره يرى أنّ لحوم الطّيور (الدّجاج وما كان في حكمه) أكثر حضورا فيها، والأمثلة على ذلك كثيرة أوّلها ما أشرنا إليه آنفا من ذكر (السّميطة) وابنتها، ونضيف إلى ذلك أمثلة أخرى منها وصفه للفراريج والفراخ التي يسيل جوذابها من فرط نضجها من ذلك قوله: **[الرّجز]**

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مِنْ لَحْمِ فَرُوجٍ وَلَحْمِ فَرْخِ يَدُورُ جُوذَابَهُمَا بِالنَّفْخِ

وقد يجمع الشّاعر بين أكثر من نوع من أنواع الطّيور في نصّ واحد، فيوازن بينها موازنة يستحيل معها على القارئ أن يعلم أيّها أقرب إلى نفس الشّاعر ومثال ذلك قوله: **[الرّجز]**

وَلَحْمِ طَيرٍ وَصُدَورِ البَطِّ خُرْطُومُ سِلْسَالٍ مِنَ الإِسْفَنْطِ

ففي هذا البيت يوازن بين لحم الطيّر، ولعلّه يقصد الدّجاج والفراخ والفراريج التي كثيرا ما يذكرها في معرض حديثه عن الأطعمة، ومن ثم يمرّ إلى الحديث عن صدور البطّ. ومن المهمّ –في هذا المقام-أن نشير إلى ظاهرة التّناص التي تعلن عنها عبارة "لحم طير" التي تحيل القارئ إلى النّص القرآني الذي جاءت فيه العبارة ذاتها لفظا وتركيبا ومعنى في قوله تعالى: " وَلَحْمِ طَيْرٍ مِمَّا يَشْتَهُونَ"[٤٨] ولسنا نجزم – ها هنا- إن كان الشّاعر ذكر ذلك من باب الإحالة إلى المرجع، وتجميل الوصف لا غير، أم من باب الاختيار المقصود لهذا الصّنف من اللّحم وتمييزه عمّا سواه، لا سيما وأنّ شرّاح القرآن[٤٩] قد فصّلوا القول في ميزة لحم الطيّر الذي هو من طعام أهل الجنّة.

ومن الأطعمة التي نالت شيئا من عناية ابن الرّومي، وهي ذات صلة بعالم الدّجاج، البيض الذي خصّص له حيّزا من أشعاره التي ذكر فيها الطّعام، وممّا قاله فيها ما جاء في أرجوزته سالفة الذّكر: **[الرّجز]**

واعْمَدْ إِلَى البَيْضِ الصَّلِيقِ الأَحْمَرِ فَرَصِّعِ الجُبْنَ بِهَا وَدَنِّرِ

حَتَّى تَرَى مَا بَيْنَهَا مِثْلَ اللَّبَنْ مَقْسومَةً كَأَنّها وَشْيُ اليَمَنْ

إنّ المتأمّل في بناء الصّورة يرى أنّ الشّاعر قد اختار لها عدّة مكوّنات، فجعل الجبن قاعدة للصّورة، مثل القماش في فنّ الخياطة والتّطريز، ثم أتى بالبيض ليكون أداة للزّينة والتزّويق، ولهذا اختار العبارة (رصّع). ولعلّ أبرز ما يشي بهذا النّزوع للبناء الفنّي ما جاء في البيت الثّاني من تكثيف استعمال التّشبيه، في الصّدر (مثل اللّبن) وفي العجز (كأنّها وشي اليمن)، وما من شكّ أن هذا التّشبيه الثّاني يكشف بوضوح ويقوّي ما ذهبنا إليه من ميل الشّاعر إلى تزيين الصّورة، والعمل على تكثيفها وتجويدها.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولم تكن الأسماك بأقلّ حظّا من سائر أنواع اللّحوم، فقد حظيت –هي الأخرى- بمكانة مهمّة عند الشّاعر فذكرها في مواضعَ كثيرةٍ من أشعاره، نعرض منها ما يلي:

- يقول ابن الرومي في إحدى (احدى) قصائده، متحدّثا عن أكلة سمك[٥٠] مطلعها**[الكامل]**:

عَسُرَتْ عَلَيْنَا دَعْـوَةُ السَّمَكِ أَنَّى وُجُودُكَ ضَامِنُ الدَّرَكِ[٥١]

وقد استهلّ حديثه عن السّمك بتنزيله في فضائه المخصوص، فإذا هو بجوار قصر الممدوح، وهذا ممّا يثير استغراب المتلقي يقول: **[الكامل]**

واعْلَمْ - وُقِيْتَ الجَهْلَ-أَنَّكَ فِي قَصْرٍ تَلِيْهِ مَطارِحُ السَّمَكِ

ولإزالة الغرابة التي اكتنفت الصّورة، عمل الشّاعر -في الأبيات اللّاحقة-على تذليل الصّعوبة الدلاليّة التي قد تكون تسرّبت الى ذهن المتلقي، فأعلن أنّ هذا القصر (قصر الممدوح) على ضفاف نهر "دجلة" الّذي هو الفضاء الطبيعي للسّمك، ومن ثمّ جاءت هذه العلاقة المخصوصة. يقول: **[الكامل]**

وبَنَـاتُ دِجْلَـةَ فِي فِنائِكُـمُ مَأْسُـوْرَةٌ فِي كُـلِّ مُعْتَرَكِ

مرّ الشّاعر بعد ذلك الى وصف السّمك وبيان ملامحه، فاختار التشبيه سبيلا لذلك، فإذا هذه الأسماك في بياضها كالسّبائك، وما من شكّ أنّه إنّما يقصد سبائك الفضّة في هذا المقام. ثم عرّج على تحديد شكلها، فإذا هي لفرط امتلائها لحما وشحما شبيهة بالعكك[٥٢] في شكلها، ولا يحتاج قاليها أو شاويها الى زيت حتى ينضجها فيه. يقول**[الكامل]**:

بِيْضٌ كَأَمْثَالِ السَّبَائِكِ بَلْ مَشْحُونَةٌ بالشَّحْمِ كالعُكَكِ

تُغْنِي عَنِ الزَّيَّاتِ قالِي وتُبَخِّرُ الشَّاوِينَ بالوَدَكِ

وقد يرد حديث ابن الرومي عن السّمك عامّا مطلقا(شائعا)، كما سبق في المثال المذكور، وقد يرد مخصّصا فيحدّد نوع السّمك وخصائصه ومن أمثلة ذلك "الهزباء" و"الشّبوط". وممّا ورد في الأوّل قوله**[الكامل]**:

والهـازِبـاءُ هَدِيَّـةٌ ذهبـتْ مُذْ جَاوَزَتْ أسْكُفَّةَ الحَنَكِ[٥٣]

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وأمّا الحديث عن الشّبوط، فهو الأكثر تواترا في ديوان الشّاعر ومن أمثلة ذلك قوله**[الطويل]**:

هنيئاً مَريئــاً غَيْرَ دَاءٍ مُخَامـرِ مُوَاقَعَــة الشَّبُّوطِ لِلْمُتَفَـــرِّدِ
فلا يَبْعِدِ الشُّبــوطُ مـــن متلبِّسٍ ظِهارتَه الحسنى ومن مُتجـرِّدِ
إذا نَشَّ في سفّوده عند نُضْــجِهِ وأَخرج من سربالِه المتــوّرد
فَتيٌّ رعى مَرْعىً بدجلة مُخْصِباً أبى أن يراه رائدٌ غيرَ مُحْمِدِ[٥٤]

وقوله مخاطبا أحد أصدقائه **[الهزج]**:

متى عهدُك بالكرْخِ ** وبالشُّبُّوطِ والفَرْخِ

أنواع الفواكه

تتميّز التجربة الشّعريّة عند ابن الرّومي - في هذا الصّدد- بضرب من التّداخل بين الثّمار خاصّة والطّبيعة عامّة من جهة وعالم المرأة بمفاتنها وملامح جمالها من جهة ثانية، فكثيرا ما يجد الدّارس لأشعاره إحالات على عالم المرأة وجمالها في حين أنّ الموضوع المطروق في القصيدة هو الطّبيعة، وعلى وجه التّخصص ملمح من ملامحها أو فاكهة من فواكهها. والأمثلة على ذلك كثيرة سنعرض البعض منها فيما يلي:

يقول في وصف العنب الرازقي**[الرجز]**:

وَرَازُقِيٍّ مَخْطَفِ الخُصُورِ كَأَنَّــهُ مَخَـــازِنُ البَلّـــورِ
قَدْ ضُمِّنَتْ مِسْكاً إلَى الشُّطُورِ وَفِي الأَعَالِي مَاءُ وَرْدٍ جُــورِي
لَمْ يُبْقِ مِنْهُ وَهَـجُ الحَــرُورِ إلّا ضِيَاءً فِي ظُرُوفِ نُـــورِ[٥٥]

ففي هذا المقطع لا يعتمد الشّاعر تقنية التّشبيه بل يذهب الى المماهاة التّامة بين هذه الفاكهة والمرأة فيجعل شكل حبة العنب المكتنزة الممتلئة خصرا لفتاة، ثم يستدعي النّموذج الجماليّ من عالم الغزل، فيجعل هذا الخصر "مخطفا" أي دقيقا نحيفا وهو ما ارتضته الذّائقة العربيّة في هذا الباب منذ الجاهليّة.[٥٦]

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولعلّ أهم ما يلفت الانتباه هنا، أنّ الشّاعر لم يركّز وصفه على ما له صلة بالعنب في ذاته بشكل مباشر، من طعم ولون وشكل وسواها، وإنّما ركّز وصفه على ما يتقاطع الموصوف فيه مع المرأة، فإذا بنا نرى إشارة الى "المسك" هنا وتعريجا على "ماء الورد" هناك، وإبراز "للضياء والنّور" هنالك. وكل هذه المعاجم تحيل إلى فضاء الغزل ومفرداته.

على أنّ هذا التّقاطع والتّداخل بين عالم الطّبيعة وعالم المرأة لا يحدث في نصّ ابن الرّومي في حال كان الموصوف فاكهة من الفواكه فحسب، وإنما يحدث كذلك إذا كان المقصود بالوصف المرأة، إذ يستدعي الشّاعر مفردات من معجم الفواكه ليصوّر بها أجزاء من جسد المرأة معتمدا في ذلك تقنيات مختلفة من تشبيه ومجاز وغيرهما. ومن أبرز الأمثلة على ذلك، ما جاء في مطلع احدى مدحياته[٥٧] إذ يقول: **[البسيط]**

أَجْنَتْ لَكَ الوَجْدَ أَغْصَانٌ وَكُثْبَانُ فِيهِنَّ نَوْعَانِ تُفّـــاحٌ وَرُمَّـــانُ

وَفَوْقَ ذَيْنِكَ أَعْنَـــابٌ مُهَدَّلَـــةٌ سُودٌ لَهُنَّ مِنَ الظَّلْمَـــاءِ أَلْوَانُ

وَتَحْتَ هَاتِيكَ أَعْنَابٌ تَلُوحُ بِـــهِ أَطْرَافُهُنَّ قُلُوبُ القَوْمِ قِنْـــوَانُ

غُصُونُ بَانٍ عَلَيْهَا الدَّهْرَ فَاكِهَةٌ وَمَا الفَوَاكِهُ مِمَّا يَحْمِلِ البَـــانُ[٥٨]

فقد طغت في هذه الأبيات المفردات الدّالة على فواكه محدّدة بذاتها كالتفّاح والرّمان والأعناب والقنوان، إضافة الى مفردات عامّة (فاكهة-فواكه)، علاوة على المفردات الدّالة على عموم الطبيعة والفضاء الذي تنمو فيه هذه الفواكه (أغصان-كثبان-غصون). لقد استدعى الشّاعر كل هذه المعاجم وكثّفها بشكل جعل السّياق الظاهر حديثا عن الطبيعة وخيراتها، بيد أنّ الشّاعر لم يكن يقصد شيئا من ذلك، بل كانت همّته مصروفة للحديث عن جمال المرأة وحسنها النّموذجي، وهو ما ينسجم مع المناسبة (المدح)، فمما جرت العادة عليه اعتماد الغزل في مطالع المدحيات.

إنّ براعة الشّاعر وتميّزه الفنيّ ليكمن في قدرته على تكييف هذه المعاجم لمقصده وتحميلها دلالات أخرى ثاوية في أعماقها من جهة وفي الوعي الجماعي (وعي المتلقي) من جهة ثانية، إذ كلّ فاكهة من هذه الفواكه تحيل إلى عضو من أعضاء جسد

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المرأة. ولعلّ العبارة المفتاح التي بها غير الشّاعر دلالات هذه المعاجم، هي تلك التي وردت في صدر البيت الأوّل حين قال (أجنت لك الوجد).

أنواع الحلويات

مثّلت الحلويات واحدة من نقاط ضعف ابن الروّمي أمام الأطعمة، فما كانت نفسه المنهومة قادرة على مقاومتها والصّبر عليها، ولذلك نراه قد خصّص لها حيّزا مهمّا في أشعاره، وسنكتفي بمثالين منها في هذا المقام.

يقول في وصف اللوزينج وهي من أشهر الحلويات قديما وما تزال الى العصر الحديث في بعض البلدان العربيّة **[السّريع]:**

لَا يُخْطِئَنِّي مِنْكَ لَوْزَيْنَجٌ إِذَا بَدَا أَعْجَبَ أَوْ عَجَّبَا

لَمْ تُغْلِقِ الشَّهْوَةُ أَبْوَابَهَا إِلَّا أَبَتْ زُلْفَاهُ أَنْ يُحْجَبَا

لَوْ شَاءَ أَنْ يَذْهَبَ فِي صَخْرَةٍ لَسَهَّلَ الطِّيبُ لَهُ مَذْهَبا[٥٩]

وردت هذه الأبيات في مطوّلة[٦٠]قالها الشّاعر مهنّئا أبا العبّاس المرثدي[٦١]حين رزق بمولود، وهو يطالب صاحب المناسبة بأن يجزل له العطاء ولا سيّما في "الأسبوع" إذ يقول [**السّريع**]:

حَظِّي مِنَ الأُسْبُوعِ لَا تَنْسَهُ وَلَا يَكُونَنْ سهميَ الأخيبا[٦٢]

فهذه الأبيات تأتي في سياق -ما يسميه النّقاد- الاستنجاز[٦٣]، غير أن الاستنجاز في الغالب يتعلّق بالمال، وقد يكون شيئا رمزيا كالخيل أو الأسلحة أو الحلي أو الأواني.. أو ما شابهها، أمّا ابن الرومي فكثيرا ما يكون الاستنجاز لنوع من أنواع الطعام، فيلح في ذلك مرة تلو مرة ليذكّر الواعد بوعده من ذلك قوله: [**السّريع**]:

كم موعدٍ منك وكم موعد أَكدى ولستَ البارقَ الخُلَّبَا[٦٤]

ويختصّ الشّاعر "اللّوزينج" بالذّكر في هذا المثال، لا لعشقه المعلوم للطّعام فقط، وإنّما لمكانة هذا اللّون من الأطعمة عنده، ويظهر ذلك فيما أسنده له من صفات، فهو يرضي كلّ من ناله وأكله، وهو يعجب كلّ من رآه، وهو علاج لمن انقطعت شهوته عن أكل الحلوى، وهو -لطيبه- يقدر أن ينفذ من الصّخور والحجارة.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ومن أصناف الحلويات التي هام الشّاعر بها الزّلابية" التي خصّها -هي الأخرى- ببعض شعره من ذلك قوله [**البسيط**]:

ومُسْتَقِرٍ عَلَى كُرْسِيِّهِ تَعِبِ رُوحِي الفِدَاءُ لَهُ مُنْصَبٍ نَصِـــبِ
رَأَيْتُهُ سَحَــراً يَقْلِي زَلَابِيَـةً فِي رِقَّةِ القِشْرِ وَالتَجْوِيفُ كَالقَصَبِ
كَأَنَّمَا زَيْتُهُ المَغْلِيُّ حِينَ بَدَا كَالكِيمْيَاءِ التِي قَالُوا وَلَمْ تُصَــبِ
يُلْقَى العَجِينُ لُجيناً مِنْ أَنَامِلِهِ فَيَسْتَحِيلُ شَبَابِيطاً مِنَ الذَّهَــبِ[٦٥]

لم يبدأ الشّاعر المقطوعة بالحديث عن الزّلابية في ذاتها، ولكنّه صرف همّته إلى الحديث عن صانعها. والملاحظ أنّ تغنّي الشّاعر به لا يخلو من تعاطف، وحبّ وودّ خاصّ، فوصف تعبه ونصبه، وفداه بروحه. ثم حدّد الإطار الذي شاهده فيه (وقت السّحر)، ثم انتقل إلى وصف الزّلابيّة. فكأنّ الشّاعر لم يشأ أن يجعل وصفها مسقطا، فعمل على تأثيثه بما يستحقّ.

ولعلّ أبرز ما يجب أن نقف عنده في هذا الوصف، المرجعيّة التي اعتمدها الشّاعر لتحقيق ذلك، فعلاوة على تقنية التّشبيه التي بها جعل العجين الأبيض لجينا (فضّة) والزّلابية الصّفراء ذهبا، استند الشّاعر الى قضيّة من القضايا التي شغلت الفلاسفة منذ أقدم العصور ألا وهي "حجر الفلاسفة"[٦٦] ذلك العنصر الأسطوريّ الذي يمكنه أن يحوّل المعادن الرّخيصة كالنّحاس والرّصاص وغيرها ذهبا خالصا.

فالشّاعر يستحضر هذه المسألة الفلسفيّة ويحيل إليها، ويبدي رأيه فيها، ويبيّن قصورها، في حين يبيّن أنّ هذا الصّانع الماهر يملك من القدرات ما يمكنه تحقيق ما عجزت عنه الخيمياء، فيحوّل الفضّة (العجين) ذهبا. وهنا نتبيّن سَعة ثقافة الشّاعر وإلمامه بالكثير من معارف عصره في الفلسفة والدّين والتّاريخ علاوة على اللّغة والبلاغة وما لفّ لفهما من أدوات صنع الشّعر.

أثر عشق الطّعام في مواقف الشّاعر وعلاقاته

كان لهذا العشق المفرط للطعام، آثار بالغة في سلوكات الشّاعر ومواقفه من كلّ ما يحيط به، فهذا الإقبال المخصوص على الأطايب كيّف علاقات الشّاعر وتحكّم فيها تحكّما

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كلّيا. وسنعرض في هذا الباب نماذج من هذه العلاقات، ونكشف ملامح تأثير عشق الطعام فيها.

رغم أنّ أغلب الدّراسات التي اهتمت بابن الرومي، لم تشر الى أنّ بينه وبين الدّين جفوة، بل على العكس من ذلك فالكثير من أشعاره تظهر مصالحة الشّاعر مع الدّين عقائديّا وثقافيّا، إلا أنّ الحال تختلف عندما يتعلّق الأمر بالطعّام. فابن الرّومي معروف بانزعاجه من شهر الصّيام، لا من منطلق عقائديّ وإنّما لأنّه يحرمه من متعته وعشقه، فهو وإن عرف -عند عموم المسلمين- بشهر البركات، ويبارك بعضهم لبعض قدومه، فإنّ ابن الرّومي لا يشاطرهم الرّأي، بل يراه شهر العذاب والحرمان الذي طال يومه طولا يضاهي طول يوم الحساب. يقول في ذلك [**الوافر**]:

إذا بَرَّكتَ في صومٍ لقـــومٍ دعوتَ لهم بتطويل العذابِ

وما التبريكُ في شَهرٍ طويلٍ يُطاولُ يومُهُ يوم الحسابِ[٦٧]

ولذلك نراه يتمنّى ألا يأتي هذا الشّهر البتّة، ولكن لمّا كان يعلم أنّ ذلك لا سبيل لوقوعه، حوّل أمنيته الى باب آخر ألا وهو أن يطول ليله حتى يبلغ الشّهر، ويقصر نهاره حتى يمر مرّ السّحاب يقول [**الوافر**]:

فَلَيْتَ اللَّيْلَ فِيهِ كَانَ شَهْراً وَمَرَّ نَهَارُهُ مَرَّ السَّحَابِ[٦٨]

ولا يخفى على القارئ الفطن وقوع التّناصّ في عجز البيت، فهذه العبارة تحيل إلى النّص القرآني[٦٩] الذي كثيرا ما يستمد الشّاعر منه صوره ومفرداته. غير أنّ هذه الأمنية لا تفي بغرض الشّاعر ولا ترضي شهوته للطّعام التي لا تضاهيها شهوة، لذا نراه ينتقل الى أساليب أخرى يفرغ فيها مشاعره ورغباته، فيعلن رفضه لقدوم هذا الشّهر مقابل ترحيبه بالطعام والشّراب. يقول [**الوافر**]:

فَلَا أَهْلاً بِمَانِعِ كُلِّ خُيْرٍ وَأَهْلاً بِالطَّعَامِ وَبِالشَّرَابِ[٧٠]

وقد أثّر هذا النّهم والعشق للطّعام في مواقف الشّاعر من النّاس، فنراه يكره بل يمقت من كان مثله نهما محبّا للطّعام لا سيّما إذا جالسه وآكله، فيذّم ذلك الشّخص، وينعته بأبشع النّعوت ويخصّه بكلّ أصناف الهجاء، ومن أشهر ما قاله في ذلك ما هجا به أحد

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بني نُوبَخْت[٧١] ويتّهمه)بأنّه يراوغ إخوانه في الطرّيق إذا كان قاصدا وليمة، حتّى يلتقي بهم -كارها- على المائدة ذاتها، فينسرب إليها انسراب الأفعى قاصدة فريستها[**المتقارب**]:

يُخَالِفُ إِخْوَانَـــهُ فِي الطَّرِيقِ إِلَى أَنْ تَضُمُّـــهُمُ المَائِـدَهْ

فَبَيْنَـــا كَذَلِـكَ إِذْ هُمْ بِـــهِ مَعَ القَوْمِ كَالحَيَّةِ الرَّاصِدَهْ[٧٢]

ويصف الشّاعر مقدرة هذا الرّجل على طحن الطّعام التي تتجاوز المألوف، وقدرة على إذابة أيّ صنف من أصناف الأكل وتليينه حتّى ولو كان في صلابة الصّخر. يقول [**المتقارب**]:

يَلِينُ الطَّعَامُ عَلَى ضِرْسِهِ وَلَوْ كَانِ مِنْ صَخْرَةٍ جَامِدَهْ[٧٣]

ولا تقف قدراته الخارقة عند الحدّ، وإنّما تتجاوز ذلك لتشمل خصائص أخرى منها كثرة الأكل، حتّى أنّه يلتهم طعام النّاس جميعا في أكلة واحدة، وهنا يتّجه هذا التّصوير في طريقين، أوّلها بيان قدرة هذا الرّجل على أكل الطّعام الكثير في جلسة واحدة، وثانيهما أنّه يحرّم غيره من الزّاد فلا يترك لهم شيئا، لذلك فهو يمثّل خطرا حقيقيّا وجود النّاس وحياتهم. يقول [**المتقارب**]:

وَيَأْكُـلُ زَادَ الوَرَى كُلَّـهُ وَلَكِنَّهَـا أَكْلَـةٌ وَاحِـدَهْ[٧٤]

إنّ هذه القدرات الخارقة لا تثير دهشة البشر العاقلين وحدهم، بل إنّها لتثير الدّهشة والتّعجب حتّى عند غير العاقلين، وهنا يضرب الشّاعر مثالا على ذلك أنّ نار جهنّم بعظمتها وقدرتها على التهام أي شيء وتطلب المزيد[٧٥] إذا رأت معدة هذا الرّجل تخرّ ساجدة لها تعظيما واعترافا بأنّ قدرتها أعظم وأكبر. يقول [**المتقارب**]:

وَلَوْ عَايَنَتْـهُ جَحِيمُ الإِلَـهِ لَخَـرَّتْ لِمعْدَتِهِ سَاجِدَهْ[٧٦]

إنّ المتأمّل في هجاء الشّاعر لهذا الرّجل يرى إنّما يهجوه بما هما مشتركان فيه. فالشّاعر يقر بأنّه لا يقلّ شراهة عن هذا الرّجل ومعدته لا تقلّ قدرة عن طحن الطّعام وإذابته، أليس هو القائل فيها بعد وصف عدة أصناف من الطّعام في أرجوزة شهيرة [الرّجز]:

لهفي عليها وأنا الرّعِيمُ لمعْدةٍ شيطانُها رجيمُ

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولسائل أن يسأل ألاّ يكون الشّاعر قد هجا نفسه حين هجا الرّجل؟ إلاّ أنّنا لا نعتقد ذلك، وإنّما نراه يذمّ الرّجل فقط لأنّه ينافسه في هذا الأمر ويضيّق عليه المجال إذا التقى به حول مائدة في وليمة من الولائم.

على أنّ الشّاعر في الكثير من قصائده يسلّط شواظا من شعره على البخلاء عامّة، ولكنّه يخصّ من يبخل بالطّعام بهجاء أشدّ قسوة، يبلغ درجة الإقذاع في بعض الأحيان، من ذلك مثلا ما قاله في ابن فراس[٧٧] [**المتقارب**]:

بخيـــلٌ يُصَـــوِّمُ أضْيـــافَهُ ... ويَبْخَـلُ عَنْهُمْ بِأَجْرِ الصِّيَـــامِ

يَـــدُسُّ الغُـــلَامَ فَيُولِيهُـــمُ ... جَفَـــاءً فَيُشْتَمُ مَوْلَى الغُـــلَامِ

فَهُمْ مُفْطِـرُونَ وَلَا يُطْعَمُـونَ ... وَهُمْ صَائِمُونَ وَهُمْ فِي أَثَـــامِ

فَيَحْتَالُ بُخْـلاً لَأَنْ يُفْطِـــرُوا ... عَلَى رَفْثِ القَوْلِ دُونَ الطَّعَـامِ

لَقَـدْ جَـاءَ بِاللّـؤْمِ مِنْ فَصِّـــهِ ... وَتَمَّ لَهُ البُخْـــلُ كُلَّ التَّمَـــامِ[٧٨]

إنّ المتأمّل في بناء هذه الأبيات، يلاحظ أنّ الشّاعر قد سلك فيها مسلكا طريفا، فقد استند الى جملة من المقولات الدّينيّة، غير أنّه حمّلها دلالات مخصوصة وركّبها تركيبا طريفا. فالمنطلق هو شهر الصّيام وما فيه من فضل، وما له من مكانة عظيمة دينيّا واجتماعيّا، فهو شهر الرّحمات والكرامات الرّبانيّة، وهو شهر التّوادد والتّراحم والتّقارب والصّلات الانسانيّة. أمّا الشّاعر فلم يشر الى شيء من ذلك البتّة، بل جعله صياما بلا أجر، وصياما مع إثم، لأنّ المنطلق فيه بخل لا كرم وجفاء لا محبّة وشتائم لا توادد ولا تراحم. ولعلّ ما حدّد ذلك وضبطه وتحكّم في مساره لفظتا (بخيل في صدر البيت الأوّل، ويبخل في عجزه). فمن هذه الصّفة المشبّهة وذاك الفعل تولّدت بقيّة المعاني، فكأنّنا أمام اعتصار وانتشار، اعتصار للمعاني وتكثيف لها في اللّفظتين المركزيّتين، وانتشار لبقيّة المعاني المتولّدة عنها.

لقد بدا الشّاعر في هذه الأبيات متضلّعا متعمّقا في المقولات الفقهيّة، فقد اتّخذها منطلقا ومرجعا، منها استقى المعانيَ الهجائيّة، وإليها يحيل المتلقي ليجعله على بيّنة من الهوّة الفاصلة بين جوهرها من جهة وما وجد المهجوّ عليه، إذ بضدّها تعرف الأشياء.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وعلى خلاف هذه الصّورة التي رسمها الشّاعر للمهجوّ يرسم صورة أخرى مخالفة تماما لها، فلئن كان ينطلق من ذات الفكرة (الصّيام) إلاّ أنّه ينوّع الدّلالات ويخرجها بأشكال مختلفة ومتباينة. فالشّاعر في سياق المدح يُخرج ممدوحه في صورة نموذجيّة تطاول الكمال وتتحلّى بكلّ مظاهر الجمال. فهذا الممدوح يسعد إذا حلّ الفطر لا حبّا في اللّهو ولا نهما للطّعام، وإنّما لارتباط الفطر بالكرم، فهو من فرط حبّه للعطاء والإطعام، لا يفرق بين النّاس المستفيدين من كرمه، لذلك لا يجد حرجا في محبّة النّهم والشّنيء والمذّمم من النّاس. يقول في ذلك [**الطويل**]:

لِيَهْنَــكَ أَنْ أَفْطَـرْتَ لَا مُتَطَلِّعـاً إِلَى الفِطْرِ كَيْ تَغْشَى مِنَ اللّهْوِ مَحْرَمَا

وَلَا نَـهِمًا فِيــهِ وَإِنْ كُنْــتَ إِنّمَـا تُحِبُّ مِــنَ الأَضْيَافِ مَنْ كَانَ أَنْهَمَــا

وَمَا كُنْتَ لَوْلَا حُبُّكَ الجُودَ بِالذِي تُحِبُّ مِــنَ القَــوْمِ الشَّنِيءَ المُذَمَّمَـا

فهذا الممدوح ينتظر الفطر بفارغ الصّبر، وما إن حلّ حتى استقبله باسطا يديه بالعطاء عطاء من لا يخشى الفقر، عطاء من يعشق العطاء ويجد لذّته فيه، فيطعم الجائع، ويزيل همّ المهموم فيطرب وينتشي نشوة السّكران حتّى تطمئن نفسه فينام، يقول [**الطويل**]:

بَدَا الفِطْرُ فَاسْتَقْبَلْتَهُ بَاسِــطاً يَدا بِمَعْرُوفِكَ المَعْرُوفِ لَا فَاغِرًا فَمَا

ظَلَلْتَ وَذُو الهَمِّ القَصِيرِ قَدْ انْتَشَى مِنَ الزَّادِ حَتَّى مَالَ سُكْرا فَنَوَّمَا

وإذا كان الطّعام حاجة بشريّة لا غنى عنها، فإنّ طعام هذا الممدوح وحاجته أن تتحقّق بأن يُطعم غيره، ويُكرم النّاس بطعامه، ولئن كان ذلك يتطلّب مالا كثيرا وطعاما وفيرا، فإنّ الممدوح لا يعدم ذلك، فماله لا ينفذ وطعامه لا ينقطع. يقول [**الطويل**]:

طعامُك إطعامُ الطعام ولم يزلْ لديك طعام يا بنَ يحيى مُقدَّما

وجدير بالانتباه ذاك التّرديد للمادة (ط.ع.م) في المفردات(طعامك-إطعام-الطعام-طعام) التي بنى بها الشّاعر هذا البيت، فعلاوة على أثر ذلك في البنية الإيقاعيّة، زاد التّكرار قيمة للمعاني المدحيّة، فجاء انتشار لفظة (ط.ع.م) في البيت وهيمنتها على بقيّة المفردات دلالة على كثرة مال الممدوح وكثرة طعامه المعدّ لموائد الإفطار كناية عن

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الكـرم، وحبّـا للعطـاء. إذ أنّ هـذا الممـدوح ليتّخـذ مـن الجـوع خصـما وعـدوّا يجـاهره بالخصومة ويبادره بالعداوة، وسلاحه في ذلك كثرة الطّعام الذي يرصّف على الموائد. يقول الشّاعر [**الطويل**]:

نصبـــتَ وكانت عادةً تستعيدها موائـــدَ غادرنَ المجاوعَ رُغَّمَا

ولا يغفل الشّـاعر فـي هـذا الإطـار أن يهتمّ هذه الموائـد فيخصّـص لهـا حيّـزا مـن اهتمامه، فإذا الأطعمة التي حوتها "خيرات حسان"، ولا يخفى علينا هنا أنّ الشّاعر يستمدّ العبارة من النّص القرآني[٧٩]، على أنّ العبارة فيه جاءت في سياق وصف الجنان، في حين يصف الشّاعر بها هذه الموائد، فهو بذلك يعظّم شأنها ويصبغها بمسحة دينيّة مقدّسة، ولا غرو إذ المناسبة دينيّة والفعل من عمق تعاليم الدّين. ولا يقف ابن الرّومي بوصفه للموائد عند هذا الحدّ، وإنّما يستند الى تقنية التّشبيه ليوسّع الصّورة ويزيدها جمالا، فإذا هذه الموائد لكثرة الأطعمة عليها، ولتنوّعها واختلاف ألوانها وأشكالها وروائحها أشبه ما تكون بروضة غنّاء زادها الرّبيع بهجة وجمالا. والشّاعر بهذه التّوسعة يعيد العبارة "خيرات حسان" الى أصل استعمالها. يقول [**الطويل**]:

عَلَيْهِنَّ خَيْرَاتٌ حِسَانٌ كَأَنَّهَا مَضَاحِكُ مِنْ رِبْعِيِّ رَوْضٍ تَبَسَّمَا

ينتقل الشّاعر إثر ذلك الى مشهد آخر وصورة أخرى من صور كرم ممدوحه وبذله للطّعام، ولكنّه يظلّ في رحاب السّجلات الدّينيّة، فيحدّثنا عن كثرة ما ينحره الممدوح وكثرة إراقته الدّم، وإذا كان النّحر منسجما -أخلاقيّا ودينيّا- مع سياق إعداد الطعام وإكرام الضّيوف، فإنّ الشّاعر -وفي سياق بحثه عن الطّرافة- ينقلنا من مناسبة دينيّة الى أخرى أكثر دلالة وأشدّ انسجاما مع حدث النّحر ألا وهي عيد الأضحى. يقول [**الطويل**]:

نحرتَ لصُغْرَاهُنَّ حَتَى تَرَكْتَـنَا نَرَى الفِطْرَ أَضْحَى مِنْ إِرَاقَتِكَ الدَّمَا

إلا أنّ ابن الرّومي -على ما ذكرنا من عشقه للطّعام - ليس جاهلا بمخاطر الإفراط في الأكل والشّراب ولا غافلا عن أثر ذلك في صحّة الإنسان، بل هو مدرك لذلك، ويذكره في سياق حكميّ حجاجيّ ليبيّن مخاطر الإكثار من الأصحاب التي هي شبيهة بمخاطر الإكثار من الطّعام، فكلاهما مهلكة للإنسان. يقول [**الوافر**]:

عَدُوُّكَ مِنْ صَدِيقِكَ مُسْتَفَادُ فَـلَا تَسْتَكْثِرَنَّ مِنَ الصِّحَـــابِ

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فَـإِنَّ الدَّاءَ أَكْثَـرُ مَا تَـــرَاهُ يَحُولُ مِنَ الطَّعَامِ أَوِ الشَّـــرَابِ

الخاتمة:

لم تكن صلة ابن الرّومي بالأطعمة صلة عاديّة، إذ ما أكثر عشّاق الطّعام والشّراب في عصره وفي كلّ العصور، وإنّما كانت علاقة متلبّسة بجوانب من روحه وطبيعته وخصوصيات شخصيّته المهزوزة التي يبدو أنّها لم تكن متصالحة مع النّاس بمختلف شرائحهم والمجتمع بكل مكوّناته، ولم تكن متصالحة مع الدّنيا التي يبدو أنّها لم تكن مواتية له فيخوض فيها خوض المحظوظين من أبناء عصره، لذلك نرى كثافة الهجاء في ديوانه تعبيرا عن هذه القطيعة مع الآخر، بل نرى حجم الإقذاع في ذلك الهجاء الذي لم يكن للشّاعر فيه ضابط ولا حدود، فكلّ شيء في عرفه مسموح وكلّ قول مقبول ما دام يحقق أكبر قدر من الأذيّة والإساءة.

ونعتقد - والحال تلك- أنّ ذاك الإقبال النّهم على الطّعام والحبّ الجنوني له، إنّما يتنزّل في سياق موقف من الدّنيا ومحاولة للتّعويض عن الخيبات التي مني بها في حياته من فقدان للأحبّة (الزوجة والأبناء) وفقر وسوء حال ووضع صحي سيء، فالشّاعر - على الأرجح- يعاني ممّا يطلق عليه "النّهام العصبي أو فرط الشّهية المرضي (Bulimia Nervosa)"[٨٠]، وغالبا ما يكون ذلك ردّة فعل نفسيّة عن شعور بعدم الارتياح والانزعاج من أمر ما أو عدّة أمور في حياة المصاب بهذا المرض.

إلا أنّنا لا يمكن أن نغفل المقدرة الفنيّة المتميّزة التي بها أخرج الشّاعر قصائده التي كان موضوعها الطّعام، فهو لا يدّخر جهدا في إكساء هذه الأشعار أبهى الحلل الفنيّة التي تضمن لها القَبول والانتشار لا في زمانه فحسب، وإنّما في الأزمنة اللاّحقة ولا أدّل على ذلك من المكانة التي يحظى بها الشّاعر ومدوّنته الشّعريّة في الدّراسات الأدبيّة قديمها وحديثها.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الإحالات والهوامش:

[1] Harris, marvin and ross، eric، food and evolution toward a theory of human food habits، Temple University Press, Philadelphia, 1987, p60 .

[٢] يُنظر: ليتش أدموند، كلود لفي شتراوس، دراسة فكريّة، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد للطّباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ٢٠١٠، ص٤٦.

[3] goody, Jack. Cooking, Cuisine, and Class: A Study in Comparative Sociology, Cambridge university press, London, 1996, p45.

[٤] للتوسّع راجع: حيمر عبد السلام، في سيسيولوجيا الخطاب: من سيسيولوجيا التمثلات الى سيسيولوجيا الفعل، ط١، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت ٢٠٠٨، ص ٨٩.

[5] Mintz, Sidney, Tasting Food, Tasting Freedom: Excursions into Eating, Culture, and the Past, Beacon Press, Boston, 1996, p.29.

[6] Douglas, Mary, Deciphering a meal, Daedalus vol 101, no 1 Myth symbol and culture, MIT press, American academy of arts & sciences, 1972, p66.

[٧] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلّقات السبع، دار القلم، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت،١٣-١٤.

[٨] أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، ط ٦، دار القلم، بيروت، ١٩٨٦، ص ٤١٥ وما بعدها.

[٩] أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، فقه اللّغة وسرّ العربيّة، ضبطه وعلّق حواشيه وقدّم له ووضع فهارسه: ياسين الأيّوبي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص٢٩١.

[١٠] أديب ينسب الى جيهان مدينة في بلاد فارس.

[١١] الأهب جمع إهاب وهو الجلد من البقر والغنم.

[١٢] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وعلّق عليه محمد الفاضلي، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، اللّيلة السّادسة، ص٦٠.

[١٣] السّابق.

[١٤] دامت هذه الفترة ثلاثين سنة (١١هـ - ٤٠ هـ).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

[١٥] جاء في النّصّ القرآني آيات كثيرة بهذه المعاني منها قوله تعالى في معنى الاقتصاد في المأكل والمشرب: " وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ" (الأعراف: ٣١). ومنها قوله تعالى في معنى التواضع وعدم التباهي والخيلاء:" وَلا تَمْشِ فِي الأَرْضِ مَرَحاً إِنَّكَ لَنْ تَخْرِقَ الأَرْضَ وَلَنْ تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولاً" (الإسراء ٣٧).

[16] Atkins, Peter and Bowler, Ian, Food in society: economy, culture, geography, Arnold, London, 2001, p4.

[١٧] جاء في بعض الرّوايات أن رسول الله ﷺ أرسل في طلب معاوية مرتين فوجده الرسول منهمكا في تناول طعامه وكذلك وجده في المرّة الثالثة، فدعا عليه الرسول صلى الله

[١٨] ابن كثير، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٠، ج ٨، ص ١١٩.

[١٩] شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله القرشي العدوي العمري، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، أشرف على تحقيق الموسوعة: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلميّة، الجزء ٢٤، ص ٣٥٧.

[٢٠] ومثال ذلك ما جاء في دراسة نشرت عام ١٩٥٠ بمجلة الرّسالة للمحقّق المصري حمد سيد كيلاني، شكّك فيها في صحّة الرّواية وانتقدها.

[٢١] نذكر من هذه الكتب على سبيل التمثيل: كتاب الطبيخ وإصلاح الأغذيّة والمأكولات وطيّبات الأطعمة المصنوعات مما استخرج من كتب الطب وألفاظ الطهاة وأهل اللب لأبي محمد المظفر بن نصر بن سيار الوراق (من القرن الرابع الهجري)، تحقيق احسان ذنون الثّامري ومحمد عبد الله القدحات، دار صادر بيروت، د.ت./ كتاب الطبيخ، لمحمد بن الحسن بن محمد الكاتب البغدادي، أعاد نشره وذيّله بكتاب معجم المآكل الدمشقيّة: فخري البارودي، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٤...

[٢٢] أبو إسحاق علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، د.ت، ج٢، ص ٣٤٨.

[٢٣] وزير الخليفة المكتفي بالله، ووزير المعتضد قبله، توفي سنة ٢٩١هـ (أنظر: هامش التحقيق ج١، ص٧٧).

[٢٤] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م، ج١، ص ٧٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

[٢٥] أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ج١، ص ٣٥١.

[٢٦] نعني الخصائص الإبداعيّة والفنيّة المميّزة لشعر ابن الرّومي في وصف الأطعمة، وفي بيان خصوصيّة علاقة الشّاعر بها.

[٢٧] ابن الرّومي، الدّيوان، ج٣، ص٥٦.

[٢٨] سنعود الى تفصيل القول في هذا الموضوع.

[٢٩] ابن الرّومي ،الديوان ج٣، ص ٥٦.

[٣٠] نقصد من تحدّث عن القصيدة من القدامى أمثال أبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، في كتابيه "جمع الجواهر في الملح والنّوادر" و"زهر الآداب وثمار الألباب" وغيره.

[٣١] زهر الآداب، ج١، ص٣٤٢. وجمع الجوار ص ٢٨٧، ويزيد عبارة "أكله عند أبي بكر الباقطاني.

[٣٢] هذه العبارات من قبيل:

لله درُّ هُـــمُ ثلاثـــةُ إخـــوةٍ ** حسنتْ مَناظرهم وطاب المخبَر
بكر الربيع يزف أخضر ناضرا ** وهُمُ أزفُّ من الربيع وأنضـــرُ
وطغتْ ثلاثةُ أبحر فتزاخـــرتْ ** وهُمُ هنالك بالفواضل أزخَـــر

[٣٣] محمد بوشنيبة، شعريّة الوصف في القرن الثّالث للهجرة، مسكلياني للنّشر والتوزيع، تونس، ط١، جانفي، ٢٠٢٣، ص٢٠٢.

[٣٤] راجع السّابق، الصّفحة ذاتها.

[٣٥] ابن الرومي، الدّيوان، ج٣، ص٢٦٠.

[٣٦] الديوان ج٣، ص ٥٦.

[٣٧] الدّجاجة المنتوفة المشويّة (الدّيوان: هامش الشّرح).

[٣٨] البيت السّابع.

[٣٩] البيت التّاسع.

[٤٠] ابن الرّومي، الديوان، ج٣، ص ٥٧.

[٤١] للتوسّع في هذا راجع:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

Crowther ،Gillian ،eating culture an anthropological guide to food University of Toronto Press, Sep 26, 2013 –

[٤٢] سنعود إليها لاحقا.

[٤٣] من أشهر الدّراسات الحديثة في هذا الصّدد كتاب الباحث الكرواتي، البوسني الأصل، بـردراج مـاتفليجيتفيتش، "الخبـز: الأهميـة الثّقافيّـة والرّمزيّـة لـدى حضـارات العـالم المختلفة"، ترجمة: ندى نادر، العربي للنّشر والتّوزيع، القاهرة ـ ٢٠٢٢.

[٤٤] ابن الرّومي، الدّيوان، ج٣، ص١٩٧-١٩٨.

[٤٥] البهطّ: لفظ معرب من الهنديّة وأصله البهتّا بالتاء.

[٤٦] الحجارة المحماة.

[٤٧] ابن الرّومي، الدّيوان، ج٢، ٨٩.

[٤٨] سورة الواقعة الآية ٢١.

[٤٩] أنظر على سبيل المثال في شرح هذه الآية: أبو الوفاء عماد الدّين إسماعيل بن عمر ابـن كثيـر الدّمشـقي، تفسـير القـرآن العظـيم، ضـبطه وخـرّج آياتـه: محمـود عبـد الكـريم الدمشقي، دار المختار العربي، القاهرة، ٢٠١٠، ج٤، ص٢٦٦ وما بعدها.

[٥٠] القصيدة مدحيّة قالها في ابن بشر المرثدي.

[٥١] الدّيوان، ج٥ ، ص٦.

[٥٢] العكك: جمع مفرده عكّة وعاء يتّخذ من الجلد أصغر حجما من القربـة، يستعمل لحفظ السمن وغيره.

[٥٣] الدّيوان، ج٥، ص ٧.

[٥٤] ابن الرّومي، الدّيوان، ج٢، ص٢١١.

[٥٥] الدّيوان، ج٣، ص ٨٦.

[٥٦] يقول امرؤ القيس في معلقته مثلا: وَكَشْحٍ لَطِيْفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّرٍ*** وَسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ (الزوزني، شرح المعلقات السّبع، دار القلم، بيروت-لبنان، د.ت، ص ٣٠.)

[٥٧] قالها في إسماعيل بن بلبل وزير الموفّق.

[٥٨] ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص١٧٣.

[٥٩] ابن الرومي، الدّيوان، ج١ص٢٥٤.

[٦٠] تجاوزت التّسعين بيتا.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

[٦١] أحمد بن بشر المرثدي الكبير، كان يكتب للموفّق في خاص أمره...(انظر الديوان ج١، ص٨٦، الهامش رقم ٦)

[٦٢] ابن الرومي، الدّيوان، ج١ص٢٥٤.

[٦٣] يطلب الشّاعر من ممدوحه أن ينجز وعده ويعطي ما تم الاتّفاق عليه.

[٦٤] ابن الرومي، الدّيوان، ج١ص٢٥٤.

[٦٥] السّابق، ص ٤١٢.

[٦٦] ألّفت في هذا الشأن كتب كثيرة قديما وحديثا نذكر منها على سبيل التمثيل:

Franz, Marie-Louise von، Alchemy : An Introduction to the Symbolism and the Psychology ، Inner City Books ،1980.

[٦٧] الديوان، ج١، ص ٢٠٨.

[٦٨] السّابق.

[٦٩] العبارة موجودة في سورة النّمل الآية ٨٨ إذ يقول الله تعالى :" وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ ".

[٧٠] الديوان، ج١، ص ٢٠٨.

[٧١] بنو نوبخت أسرة فارسيّة عرفت في بداية الدولة العباسية، وكانت مشهورة أساسا بعلم الفلك، مدح ابن الرومي بعض أفراد هذه الأسرة وهجا بعضا.

[٧٢] الديوان، ج٢، صص ١٩٣-١٩٤.

[٧٣] السّابق.

[٧٤] السّابق.

[٧٥] ما من شكّ أن الشّاعر في هذا السّياق يلمح الى ما ورد في النّص القرآني عن وصف نار جهنّم. من ذلك مثلا قول الله تعالى في الآية ٣٠ من سورة ق : "يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلْ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ "

[٧٦] الديوان، ج٢، ص ١٩٤.

[٧٧] هو الذي أطعم ابن الرّومي فطيرة مسمومة بإيعاز من الوزير القاسم بن عبيد الله بن سليمان بن وهب، وزير المعتضد لأنّه كان يخاف من هجوه وفلتان لسانه بالفحش. (الدّيوان، أنظر الهامش ٣، ج٦، ص١١).

[٧٨] الدّيوان، ج٦، ص١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

[٧٩] الآية ٧٠ من سورة الرحمان.

[٨٠] للتّوسّع :أنظر

David M Garner, Paul E Garfinkel, The Eating Attitudes Test: An index of the symptoms of anorexia nervosa, Psychological medicine ،Volume 9, No 2, Cambridge University Press, 1975, pages 273-279.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع:

المصادر:

– القرآن الكريم

–ابن الرّومي، الدّيوان، شرحه وحقّقه عبد الأمير مهنا، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت ط١، ١٩٩١.

–المراجع العربيّة والمعرّبة:

–ابن كثير، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٠

– أبو إسحاق علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، د.ت.

–أبو العبّاس شمس الدّين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي، وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر – بيروت.

–أبو الوفاء عماد الدّين إسماعيل بن عمر ابن كثير الدّمشقي، تفسير القرآن العظيم، ضبطه وخرّج آياته: محمود عبد الكريم الدمشقي، دار المختار العربي، القاهرة، ٢٠١٠.

– أبو حيان التّوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وعلّق عليه محمد الفاضلي، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، اللّيلة السّادسة.

– أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، ط ٦ ، دار القلم، بيروت، ١٩٨٦.

–أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، شرح المعلقات السّبع، دار القلم، بيروت-لبنان، د.ت.

–أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ١، ٢٠٠١.

–أبو محمد المظفر بن نصر بن سيار الوراق (ق٤)، كتاب الطبيخ وإصلاح الأغذية والمأكولات وطيّبات الأطعمة المصنوعات مما استخرج من كتب الطب وألفاظ الطهاة وأهل اللب، تحقيق احسان ذنون الثّامري ومحمد عبد الله القدحات، دار صادر بيروت، د.ت

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، فقه اللّغة وسرّ العربيّة، ضبطه وعلّق حواشيه وقدّم له ووضع فهارسه: ياسين الأيّوبي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.

-بردراج ماتفليجيتفيتش، "الخبز: الأهميّة الثقافية والرمزية لدى حضارات العالم المختلفة"، ترجمة: ندى نادر، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ـ ٢٠٢٢.

-حيمر عبد السلام، في سيسيولوجيا الخطاب: من سيسيولوجيا التمثّلات الى سيسيولوجيا الفعل، ط١، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت ٢٠٠٨.

-شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله القرشي العدوي العمري، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، أشرف على تحقيق الموسوعة: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلميّة.

-ليتش أدموند، كلود لفي شتراوس، دراسة فكريّة، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ٢٠١٠.

-محمد بن الحسن بن محمد الكاتب البغدادي، كتاب الطبيخ، أعاد نشره وذيّله بكتاب معجم المآكل الدمشقيّة: فخري البارودي، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٤.

-محمد بوشنيبة، شعريّة الوصف في القرن الثّالث للهجرة، مسكلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، ط١، جانفي ٢٠٢٣.

المراجع الأجنبيّة:

-Atkins, Peter and Bowler, Ian, Food in society : Economy, culture, geography, Arnold, London, 2001

-Crowther ،Gillian ،eating culture an anthropological guide to food University of Toronto Press, Sep 26, 2013.

-David M Garner, Paul E Garfinkel,The Eating Attitudes Test: An index of the symptoms of anorexia nervosa, Psychological medicine،Volume:9, No:2, Cambridge University Press, 1975

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

-Douglas, Mary, Deciphering a meal, Daedalus vol 101, no 1 Myth symbol and culture, MIT press, American academy of arts & sciences, 1972.

-goody, Jack. Cooking, Cuisine, and Class: A Study in Comparative Sociology, Cambridge university press, London, 1996.

-Harris, marvin and ross، eric، food and evolution toward a theory of human food habits، Temple University Press, Philadelphia، 1987.

-Marie-Louise von Franz, Alchemy : An Introduction to the Symbolism and the Psychology Inner City Books ،1980.

-Mintz, Sidney, Tasting Food, Tasting Freedom: Excursions into Eating, Culture, and the Past, Beacon Press, Boston, 1996.

ISSN : ***2537-0847*** **eISSN :** ***2537-0898***

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

الرواية العمانية في الفكر النقدي العالمي
دراسة تحليلية في التوجهات والآفاق

The Omani Novel in Global Critical Thought
An Analytical Study of Trends and Prospects

إعداد

د.أسماء إبراهيم شنقار
Dr. Asmaa Ibrahim Shankar
أستاذ النقد المساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الشرقية
كلية التربية جامعة دمنهور

د.علي بن حمد الفارسي
Dr. Ali bin Hamad Al Farsi
أستاذ اللغة العربية المشارك بجامعة الشرقية- سلطنة عمان

د.يوسف المعمري
Dr. Youssef Al Maamari
أستاذ الأدب والنقد بجامعة الشرقية- سلطنة عمان

Doi: 10.21608/mdad.2025.407481

استلام البحث ٢٠٢٤/١١/٢٠
قبول النشر ٢٠٢٤/١٢/٦

شنقار،أسماء إبراهيم و الفارسي،علي بن حمد و المعمري،يوسف (٢٠٢٥).الرواية العمانية في الفكر النقدي العالمي- دراسة تحليلية في التوجهات والآفاق. ***المجلة العربية لمـــــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٩ (٢٨)،٤١- ٩٨.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

الرواية العمانية في الفكر النقدي العالمي
دراسة تحليلية في التوجهات والآفاق[1]

المستخلص:

يتناول هذا البحث النقد الموجه للرواية العُمانية في الفكر النقدي العالمي، مستعرضًا توجهاته وآفاقه المستقبلية؛ حيث شهدت الرواية العُمانية تطورًا لافتًا منذ السبعينيات، وأصبحت مُعبرة عن التحولات الاجتماعية والثقافية في السلطنة. وبالرغم من ذلك، فإن الدراسات النقدية العالمية حولها ما تزال محدودة، وقد ركزت هذه الدراسات على قضايا الهوية، والحداثة، والتقاليد، والمرأة، والعبودية، والعرق، مع تسليط الضوء على أدوار المرأة والتغيرات الاجتماعية.

يهدف البحث إلى تقديم دراسة تحليلية معمقة للنقد العالمي غير العربي الموجه للرواية العمانية، من خلال استعراض التوجهات النقدية السائدة، وتفكيك الرؤى والتحليلات المقدمة، واستقراء الآفاق التي قد تسهم في تعزيز فهم الأدب العماني في الساحة العالمية. كما يسعى البحث إلى الوقوف على مدى استيعاب النقد العالمي لخصوصية النص العماني، ومدى نجاحه في تقديم قراءات تعكس عمق التجربة السردية في هذا الحقل.

الكلمات المفتاحية: اتجاهات النقد - الرواية العمانية - نقد النقد - الدراسات الثقافية- الدراسات الأنثروبولوجية - النقد النسوي- النسوية الجغرافية - النسوية التقاطعية .

Abstract:

This research deals with the criticism directed at the Omani novel in global critical thought, reviewing its trends and future prospects; as the Omani novel has witnessed a remarkable development since the

[1] - هذا البحث، كتب على نفقة موسوعة الرواية العمانية، بتمويل بحثي من لدن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والابتكار بسلطنة عمان في إطار برنامج دعم البحوث المؤسسي المبني على الكفاءة والمشار إليه بالعقد رقم:2021 MOHERI/BFP/ASU/01/

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

seventies, and has become an expression of the social and cultural transformations in the Sultanate. Despite this, global critical studies on it are still limited, and these studies have focused on issues of identity, modernity, traditions, women, slavery, and race, while shedding light on the roles of women and social changes. The research aims to provide an in-depth analytical study of the global non-Arab criticism directed at the Omani novel, by reviewing the prevailing critical trends, deconstructing the visions and analyses presented, and extrapolating the prospects that may contribute to enhancing the understanding of Omani literature in the global arena. The research also seeks to determine the extent to which global criticism has absorbed the specificity of the Omani text, and the extent of its success in providing readings that reflect the depth of the narrative experience in this field. Keywords: Trends of criticism - Omani novel - criticism of criticism - cultural studies - anthropological studies - feminist criticism - geographical feminism - intersectional feminism.

Keywords: Trends of criticism- Omani novel- criticism of criticism- cultural studies- anthropological studies- feminist criticism- geographical feminism - intersectional feminism.

. . .

المقدمة:

شهدت الرواية العمانية تطورًا ملحوظًا في العقود الأخيرة، حيث أصبحت جزءًا من المشهد الأدبي العربي والعالمي، بما تقدمه من سرديات تحمل في طياتها خصوصية المجتمع العماني وتفاعله مع قضايا العصر. ومع هذا التطور، حظيت الرواية العمانية باهتمام النقاد على المستويين العربي والعالمي، الذين سعوا إلى استكشاف مضامينها الفنية والفكرية، وتحليل أبعادها الثقافية والتاريخية.

وقد ظهر اهتمام متزايد في السياق العالمي تحديدًا بتناول الرواية العمانية من منظور تحليلي ونقدي، حيث عمد النقاد غير العرب إلى تسليط الضوء على قضايا الهوية، والحداثة، والتقاليد، العبودية، المرأة، وكيفية معالجتها داخل النصوص السردية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

العمانية. ومع ذلك، لا تزال الدراسات النقدية العالمية حول الأدب العماني عمومًا، والرواية على وجه الخصوص، محدودة مقارنة بغيرها من الأدب العربي، مما يثير تساؤلات حول توجهات هذه الدراسات وآفاقها المستقبلية.

يهدف هذا البحث إلى تقديم دراسة تحليلية للنقد العالمي غير العربي الموجه للرواية العمانية، من خلال استعراض التوجهات النقدية السائدة، وتفكيك الرؤى والتحليلات المقدمة، واستقراء الآفاق التي قد تسهم في تعزيز فهم الأدب العماني في الساحة العالمية. كما يسعى البحث إلى الوقوف على مدى استيعاب النقد العالمي لخصوصية النص العماني، ومدى نجاحه في تقديم قراءات تعكس عمق التجربة السردية في هذا الحقل.

تنبع أهمية هذا البحث من كونه جسرًا يربط بين الأدب العماني والنقد العالمي، ويكشف عن إمكانيات الحوار الثقافي بين العرب وغير العرب، مما يعزز من حضور الأدب العماني في الساحة الأدبية الدولية، ويفتح المجال لدراسات جديدة في المستقبل.

وقد جاء تقسيم البحث نابعًا من الدراسات النقدية المنشورة كبحوث علمية في مجلات عالمية ، والتي نبعت من دول مختلفة، فنجد دراسات فرنسية وهندية وتركية وإيرانية وإندونسية وروسية وغيرها، وكل دراسة كانت باللغة الأم لتلك البلد، مما تتطلب ترجمة تلك الدراسات أولاً، ومن ثم عرض ملخص عنها حتى يتمكن القارئ من الاطلاع على بعض الآراء الواردة فيها والتي تمثّل رؤية أصحابها النابعة من مرجعيتهم الثقافية والدينية والمجتمعية. ورغم اختلاف المشارب الخاصة بتلك الدراسات إلا أن هناك الكثير من أوجه الاتفاق بينهم سواء من حيث الروايات المدروسة والتي سنلاحظ توجهها غالبًا نحو اتجاه واحد - كما سنرى في الدراسة - أو من حيث المنهجية النقدية التي اتكأت عليها الدراسات، والتي سنجدها هي الأخرى متجهة بكثافة نحو الدراسات الثقافية.

وقد عنينا أيضًا بالاطلاع على المقالات النقدية والصحفية المنشورة كمراجعات على بعض الروايات العمانية المترجمة أو الحاصلة على جوائز عالمية ، ولكن لم نتكأ عليها في تحديد اتجاهات النقد بشكل أساسي لبعدها عن التناول النقدي العميق ، وإن كانت تساعد بشكل أو بآخر في الإشارة إلى توجهات الفكر العالمي نحو الرواية العربية عموما والعمانية خصوصًا .

وبناء على ما لدينا من دراسات نقدية ، فقد قسَّمنا البحث إلى ثلاث مباحث يسبقهم تمهيد كالآتي :

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تمهيد: (الرواية العمانية بين الإبداع والنقد): وقد تناولنا فيه - باختصار- نشأة الرواية العمانية وتطورها، والمنطلقات النظرية لنقد الرواية، ومن ثم أهم الاتجاهات النقدية العربية للرواية العمانية .

المبحث الأول : (الدراسات الثقافية للرواية العمانية): وقد تناولنا فيه الدراسات النقدية التي تناولت الرواية العمانية استنادًا إلى الدراسات الثقافية .

المبحث الثاني: (الدراسات الفنية والموضوعاتية للرواية العمانية) :وقد تناولنا فيه الدراسات النقدية التي تناولت الرواية العمانية استنادًا إلى النقد الفني والموضوعاتي.

المبحث الثالث : (الآفاق المستقبلية للنقد العالمي حول الرواية العمانية) : ونناقش في هذا المبحث مستقبل الرواية العمانية في الدراسات النقدية العالمية ، ونقترح فيه بعض العناصر التي قد تسهم في مدّ جسور التواصل بين الروايات العمانية والنقد العالمي .

ثم أنهينا البحث بخاتمة عرضنا فيها لأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

. . .

التمهيد: (الرواية العُمانية بين الإبداع والنقد)

(١) نشأة الرواية العمانية وتطورها:

مثلت الرواية العُمانية مظهرًا من مظاهرا التطور الثقافي لا سيما بعد النهضة العُمانية التي قادها السلطان قابوس بن سعيد منذ عام ١٩٧٠ م ، وكانت الرواية إحدى تراكمات الثقافة التي ولّدت روايات متطورة على المستويين الفني والكمي خاصة في نهايات التسعينات وبداية القرن الحادي والعشرين؛ إذ شهدت الرواية العُمانية طفرة واضحة في مستوى النشر الكتابي، وكذلك في نشر عددٍ من الروايات التي يُشار إليها على أنها روايات ناجحة فنيّا ، وهي روايات لعلها مهدت الطريق لظهورِ روايات أكثر إبداعًا وابتكارًا فنيا، استطاع أصحابها المشاركة بها والفوز في مناسبات محلية وإقليمية ودولية.

إذا ما عدنا لمرحلة الكتابة الأولى للرواية العمانية تاريخيًا فأغلب الدراسات تقول بأن أول رواية عُمانية هي رواية (ملائكة الجبل الأخضر) التي كتبها عبدالله الطائي ما بين عامي ١٩٦٥ و١٩٧٣ للميلاد، وأتبعها برواية (الشراع الكبير) التي نُشِرت لاحقًا عام ١٩٨١م.[١] إلا أن بعض الدراسات تشير إلى أنّ أول رواية عُمانية منشورة هي رواية (الأحلام) لشاب عُماني مجهول في زنجبار، وقد نُشِرت روايته في مجلة الفلق ١٩٣٩م[٢]، وبعد سنوات من هذه الروايات الرائدة تاريخيًا نشرَ عددٌ من العمانيين روايات أخرى،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهم أحمد الزبيدي وسيف السعدي وحمد الناصري وسعود المظفر وعلي المعمري ومحمد الرحبي وغيرهم.[٣]

ولم تكن المرأة العمانية بعيدة عن هذا التطور، بل مثلت ركيزة مهمة انبنى عليها السرد الروائي العماني؛حيث نشرت روايات كثيرة ، فنجد في وقتنا الحاضر هدى حمد وبشرى خلفان وجوخة الحارثي وبدرية البدري وغيرهن. إلا أنها تأخرت مقارنة بنشر أخيها الرجل إذ نشرت سناء البهلاني رواية قيثارة الأحزان عام ١٩٩٤، ثم نشرت بدرية الشحي روايتها المعروفة (الطواف حيث الجمر) عام ١٩٩٩م، وهي الرواية التي لاقت رواجا نقديا ملحوظًا. وقد حصلت مؤخرا عددٌ من الروايات العُمانية على جوائز مرموقة على المستويين الإقليمي والعالمي أهمها فوز رواية (سيدات القمر٢٠١٠) لجوخة الحارثي بجائزة مان بوكر العربية٢٠١٩، وفوز رواية (تغريبة القافر٢٠٢٢) لزهران القاسمي بجائزة البوكر العربية ٢٠٢٣.

(٢) المنطلقات النظرية للنقد الروائي:

تتعدد المناهج النقدية التي يتم فحص النص الأدبي بها ، حيث مرّ النقد الأدبي بمراحل مختلفة وتحولات مفصلية فتارة يتم التركيز على السياق الخارجي للنص الأدبي بعيدًا عن جماليات وفنيات النص نفسه كما في المناهج الخارجية السياقية التي تهتم بالسياق الخارجي للنص ، كالاتجاه التاريخي فالاجتماعي فالنفسي -وفقًا لترتيب ظهورهم في النقد الأدبي ، وتارة يتم قطع النص من سياقه والتركيز على النص نفسه وعلى (أدبية الأدب) أي كيفية تحويل الكلام العادي إلى أدب، كما في البنيوية والأسلوبية والتفكيكية والسيميائية وغيرها من المناهج التي اتخذت اللغة أساسًا لها في الفحص والتدقيق والنقد، لتأتي بعد ذلك العديد من المناهج والاتجاهات والتي يركز بعضها على المتلقي كما في نظرية(الاستقبال أو التلقي والتأويل)، أو التي ترتكز إلى علوم ومعارف مختلفة وتنهل منها جميعًا كالدراسات الثقافية ، حيث نجد هذا الاتجاه أكثر استخدامًا وانتشارًا في الوقت الراهن، وقد رسَّخ هذا النوع من الدراسات البينية بين العلوم والتقاطع معها، فيستفيد استفادة كبيرة من العلوم المختلفة ويستخدم أدواتها لفحص النص الأدبي وسبر أغواره ثقافيًا وفكريًا وليس فنيًا، وتشمل هذه الدراسات النقد الثقافي الذي يبحث ويحفر في مضمرات النص، والنقد النسوي بأنواعه ومدارسه المختلفة المتشعبة (الاشتراكية والليبرالية والسوداء والعالم ثالثية والتقاطعية والإيكولوجية وغيرها)، وكذلك النقد الأنثربولوجي الذي يستفيد من الأنثربولوجيا (علم دراسة الإنسان) بتفرعاتها المختلفة فنجد الدراسات الإثنوغرافية و الأركيولوجية وغيرها.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والدراسات الثقافية هي دراسات إيديولوجية بالدرجة الأولى وذلك من حيث المنطلق و النتيجة ، فاختيارها كمنطلق للدراسة يتأتى من توجه فكري ما يريد الناقد إثباته وتوضيحه ، ومن حيث النتيجة التي يتوصل إليها الناقد بعد دراسته للنص من خلال أدوات هذه المناهج .

ومع تعدد كل هذه الاتجاهات النقدية يصبح لدى الناقد العديد من الأدوات التي تساعده في سبر أغوار النص وتحليله ونقده ، وقد يعتمد الناقد على منهج واحد فقط أو قد ينوع وفقًا لرؤيته وأهدافه ووفقًا لحاجة النص الأدبي.

وعليه فما أفضل منهج يلجأ إليه الناقد ؟؟ أفضل منهج دائمًا للنص الأدبي هو المنهج الذي يحدده النص الأدبي لا الناقد . هو المنهج أو المناهج التي تضع يدها على مكامن النص ومفاتيحه ، وتحلله إلى بناه الأساسية الجمالية والثقافية .

(٣) اتجاهات النقد العربي للرواية العُمانية :

من يطلع على ما كتب عن الرواية العمانية يجد أنه ينفتح على مادة نقدية غزيرة تمتد إلى ثلاثين عامًا أو تزيد من الجهود المتراكمة، تنوعت هذه المادة من حيث طبيعتها المعرفية، وتنوعت كذلك من حيث المنهجية النقدية.

فمن حيث الطبيعة المعرفية: نجد أن بعض هذه الجهود النقدية عبارة عن أبحاث قصيرة نشرت في مجلات علمية محكمة، من مثل: اتجاهات الرواية العمانية: الثيمات والتقنيات، لأيمن عيسى أحمد[٤]،وبعضها عبارة عن رسائل ماجستير أو دكتوراه قدمت في جامعات عربية عريقة، من مثل: الوصف في الرواية العمانية، روايات علي المعمري نموذجا: دراسة بنيوية، لعمر بن مصبح السعدي[٥]، وبعضها الآخر جاء بوصفه مقالاً منشورًا في الجرائد اليومية، من مثل: "سيدات القمر ترصد تحولات المجتمع العماني"[٦].

أما من حيث المنهجية النقدية: فقد تفاوتت هذه الدراسات تفاوتا واسعا ولاسيما بين الأبحاث المحكمة والرسائل العلمية، في حين غلب على المقالات المنشورة في الجرائد اليومية الطابع الوصفي والنقد الانطباعي، وقد قاربت هذه الأبحاث الروايات العمانية من عدة زوايا، فبعضها انطلق من منظور اجتماعي، انظر على سبيل بحث: "رواية سيدات القمر: منظور اجتماعي"، للباحثة تسنيم.أي.كي[٧]، وبعضها من زاوية لغوية/لسانية من مثل: الرواية العمانية المعاصرة: مقاربة تداولية، لمها الهنداوي[٨].

وبعضها انطلق من مقاربات نصية بنيوية وسردية: حيث تناول عمر السعدي في رسالة ماجستير روايات علي المعمري بنيويًا، وتناول مالك البلوشي "أنماط الشخصية" في رسالة الماجستير الموسومة بـ"الشخصية في رواية "تبكي الأرض يضحك زحل"[٩]،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

للروائي عبد العزيز الفارسي، وكذلك فعل ثاني الحمداني في كتابه "بنية الشخصية في الرواية العمانية"[١٠]، وفي الاتجاه الآخر الذي يركز على القارئ درس خالد البلوشي الرواية العمانية في ميزان النقد الثقافي[١١]، كما درست الباحثة نوال بومعزة ثلاث روايات عمانية من منطلق النقد الثقافي لبحث جمالية تضافر "السردي والإنثوغرافي في الرواية العمانية"[١٢]. كذلك فعل حسن الهنائي حيث درس "صراع الهويات في الرواية العمانية المعاصرة"[١٣]، منطلقا من نظرية النقد الثقافي، ولاسيما في رواية سجين الزرقة.

إذاً مما تقدم عرضنا عرضًا موجزًا ورغم ما يتهم به النقد ولاسيما على الساحة الأدبية في سلطنة عمان من عدم قدرته على مواكبة الإبداع-، إلا أنه غطى مساحة نقدية واسعة من هذا النشاط الروائي العماني، ووظفت جملة من النظريات النقدية لقراءة هذه الروايات، بدءًا من النظريات السياقية: كالاجتماعية والتاريخية، مرورًا بالنظريات الشكلانية كالبنيوية والسردية وصولاً إلى نظريات القارئ: كالنقد الثقافي ودراسة الآخر.

ولم يكن النقد الموجه للرواية العمانية مقتصرًا على النقد العربي فحسب، بل توجهت الأنظار العالمية نحو الرواية العمانية في السنوات الأخيرة وذلك بعد وصول بعض رواياتها إلى الجوائز العالمية والعربية ، وأيضًا بعد ترجمة بعضها إلى لغات مختلفة ، فوضعت تلك الروايات تحت مجهر الفحص والدراسة ، وفي هذه الدراسة نحاول تحديد اتجاهات نقد ودراسة الرواية العمانية من خلال العيون العالمية غير العربية . ولذا فقد قسمت وفقًا لاتجاهات الدرس العالمي إلى شقين :الدراسات الثقافية، الدراسات الفنية.

. . .

(١)

الدراسات الثقافية للرواية العمانية

يجمع العديد من الباحثين على صعوبة تحديد تعريف للدراسات الثقافية يكون متفقًا عليه ونهائيًا و"هذه الحقيقة النظرية يؤكدها تاريخ الدراسات الثقافية ،ذلك أنه منذ تأسيس الدراسات الثقافية في الستينيات من القرن العشرين في بريطانيا ،ظلت مشاريع ومحاولات تعريف هذا الحقل المعرفي موضع نزاع واختلاف وتوتر ،بسبب تعدد النماذج النظرية والمواقف السياسية داخلها ،وتطورها الجدلي المستمر، والمراجعة النقدية الدائمة للدراسات الثقافية لممارستها النظرية والمنهجية ."[١٤]

وتكمن أيضًا صعوبة تحديد تعريف محدد للدراسات الثقافية من موضوعها حيث لا تحده حدود، حيث موضوعها هو الثقافة على اتساعها وعدم ثباتها والاختلاف في تعريف

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الثقافة نفسها، كما أن الدراسات الثقافية نشأت "كمشروع معرفي يتجاوز حدود التخصص، بل يرفض أطروحة الفصل بين العلوم والمعارف الإنسانية، ولذلك لم تلتزم منذ تأسيسها بشرط التخصص، وعملت على تطوير منهجية تجمع بين تخصصات مختلفة في مقاربة موضوع الثقافة."[١٥]

يُعرّفها ستيوارت هال بأنها "تشكيل خطابي من الأفكار والصور والممارسات التي توفر طرقًا للحديث عن أشكال المعرفة والسلوك المرتبطة بموضوع معين ،أو نشاط اجتماعي او موقع مؤسسي في المجتمع."[١٦]

وبهذا المعنى فإن الدراسات الثقافية تجمع خطابات مختلفة متداخلة، "وموضوعات متنوعة ومواقف فكرية وفلسفية متعددة يحكمها منظور محدد في تنظير وتحليل الثقافة بالقوة (السلطة) مع تركيز خاص على عوامل الجندر والعرق والطبقة والجنسانية والإثنية والكولونيالية ...هذا الموضوع الجاذب أو مركز الجذب الذي تنتظم حوله كل النماذج والاتجاهات والخطابات التي تنطوي تحت مظلة الدراسات الثقافية ."[١٧]

وعلى هذا فالدراسات الثقافية تحاقلية، لا تشمل حقلًا معينًا واحدًا بل حقولا مختلفة فتشمل الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية وما بعد الكولونيالية والتاريخ والميديا والاتصال .

وكثيرًا ما يتم الخلط بين النقد الثقافي cultural criticism والدراسات الثقافية cultural studies ويفرّق بينهما د.عبد الله الغذامي قائلًا: "على أن النقد الثقافي يتأسس على تلمس الأنساق المُضمرَّة وفحص الخطابات للنبش عن المُضمرات النسقية وفق منهجية تعتمد مفاهيم المجازات الكلية والتورية الثقافية والجملة الثقافية والدلالة النسقية ، وهذا عماد النقد الثقافي ولبَّه ، ودونها لامعنى لتمييز هذا النقد بصفة الثقافي ، بينما الدراسات الثقافية لا تعتمد هذه المنهجيات ، وإنما تعتمد على تداخل ما هو أدبي بما هو سياسي واجتماعي، وتقف على ظاهر الخطاب وتقاطعه مع الراهن سياسيًا أو اجتماعيًا، وتتخذ الأدب بوصفه وثيقة تدين المعنى المؤسسي ولكنها لا تغوص في مفاعيل الأنساق ووظيفة المؤلف المزدوج فيما بين المؤلف الاعتباري والمؤلف المجازي، وهنا نقصد الثقافة بأنساقها بوصفها مؤلفًا (مؤلفة مصاحبة) حيث يتداخل الوعي الذي يمثله المؤلف الاعتباري مع النسق الذي هو مضمر ثقافي يختبئ تحت الجمالي ويتوسل بالجمالي لتمرير ديمومته أو يفرض (العمر الثقافي) حسب مصطلح النقد الثقافي حين يعجز الوعي عن كشف دور المؤلف المضمر."[١٨]

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ومن الجدير بالذكر القول بأن " الدراسات الثقافية تتيح بسبب حريتها المنهجية واتساع ممكناتها التحليلية، قدرة للباحثين على الولوج بالتحليل العميق إلى كثير من المناطق غير المضاءة بالدرس في العالم العربي، خاصة الخليجي منه، بما يحويه من تعدد ثقافي، وعمق تاريخي مؤثر وتغير ديموغرافي متسارع ،إضافة إلى التحولات الجذرية الحاصلة بسبب الطفرة الاقتصادية التي خلفها النفط ."[٢٩]

ويبدو أن الباحثين وجدوا غيتهم في الثقافة /الثقافات العربية حيث فيها الكثير من المواطن التي يمكن تحليلها ومقاربتها وهي لم تزل بعيدة عن التحليل وذلك مثل "التنوع العرقي في العالم العربي ،وانتهاء بالعمال الوافدين الذين يشكلون أكثر من ٩٠% من إجمال سكان بعض دول الخليج ، وما ينتج عن كل ذلك من ثقافة متحركة غير منسجمة بوصف الثقافة ممارسة للحياة إضافة إلى ما تتضمنه من آداب مختلفة ."[٣٠]

(١/١) النقد النسوي:

إذا كانت الأنظار قد توجهت نحو الرواية العمانية بشكل عام ، فقد توجهت في الأساس نحو الكتابات النسائية، وخاصة روايات الكاتبة العمانية جوخة الحارثي ، وقد يكون السبب في ذلك أن روايتها (سيدات القمر) قد فازت بجائزة مان بوكر ، كما أنها حرصت على ترجمة رواياتها إلى لغات متعددة ، وذلك أسهم في انتشار رواياتها عالميًا بشكل كبير .

وقد تعرضت تلك الروايات (النسائية) باعتبار أن من تكتبها امرأة ، أو (نسوية) باعتبار أن موضوعها عن المرأة وشخصياتها الرئيسة نسائية، كما أنها تتبنى قضايا المرأة، للدراسة والفحص والنقد ، ولكن من الجدير بالذكر أن تلك الدراسات لم تكن في أغلبها-كما سنرى بعد قليل - دراسة فنية أو جمالية، بقدر ما نُظر إليها على أنها علامة ثقافية ووثيقة اجتماعية يجب دراستها وتحليلها، وكانت أكثر المداخل والاتجاهات النقدية الناجعة للكشف عن مكنونات تلك النصوص السردية النسوية هو (النقد النسوي) وذلك من الناحية الثقافية وليس الجمالية، وداخل النقد النسوي نفسه نجد اختلافات في المنهجيات والأدوات المُستخدمة في التحليل ، فنجد مفاهيم ومصطلحات متعددة كالنسوية التقاطعية والنسوية الجغرافية وغيرها من الاتجاهات والمفاهيم والمصطلحات التي ترتكز كل منها وتستند إلى أيديولوجيات مختلفة جُمعت كلها تحت مظلة النسوية ، باعتبار أنها تستند في الأساس إلى الحركة النسوية وهي حركة بطبيعة الحال متعددة ومتشعبة ، كما أنها لا تتوقف عن التطور والتشكل وذلك وفقًا للمكتسبات التي تأخذها المرأة ووفقًا لتعددية التجربة النسوية ووفقًا للإيديولوجيات التي تنتمي لها الحركة، فالنسويات متعددات في كل شيء حدّ التناقض في بعض الأحايين . وهذا الذي يجب أن نعيه ونؤكد عليه في

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تلقينا للخطاب النسوي وفي نقده أو إنتاجه ؛لأن جمع النسوية أو اختصارها في كلمة واحدة أو كلمات مبسطة ومخلة في آن واحد يضيع الكثير من الحقوق، والكثير من الرؤى الجيدة التي من شأنها أن تدحض خطابات ذكورية بالية ومستهجنة وممارسات مجتمعية مدّمرة، كما أن تلك السياسة الهجومية الاستباقية للخطاب نفسه - وخاصة في المجتمعات العربية والإسلامية - تُبعد أصحاب وصاحبات الرؤى الإصلاحية الحقيقية بدعوى أن كل من يتحدث في قضايا نسوية هو بالضرورة يؤمن بما جاء ت به رائدات تلك الحركة على تنوعها واختلافها !! وتلك الهجومات ماهي إلى قوالب جاهزة تُصَدّ الآذان بسببها عن الاستماع للجيد وتحليله ونقده بشكل موضوعي، والذي قد يسهم بشكل حقيقي في فهم معاناة المرأة العربية وآمالها ووضعياتها بشكل عام (على اختلافها وتنوعها وتعددها حدّ التناقض) وبالتالي يسهم في وضع التشريعات والقوانين التي تساعد في حلّ مشكلاتهن، وكذلك تسهم في نشر الوعي المجتمعي للتعامل بشكل سليم مع تلك القضايا، وذلك سيكون أفضل حالًا من القولبة والتنميط .

وفي الصفحات القادمة سنرى مدى اختلاف النقد النسوي الموجه للخطابات السردية العمانية وتعدد نواحيه ومنطلقاته، بين باحثين حددوا اتجاهًا أو إطارًا نسويًا واحدًا كالجغرافيا النسوية أو النسوية التقاطعية أو النسوية الليبرالية، وبين من تركوها بشكل مطلق دون ارتكاز إلى أيديولوجية فرعية محددة بل تشابكت المفاهيم النسوية المختلفة في تحليلهم للسرديات لتؤكد على العلاقة الديناميكية بين هذه المصطلحات وكذلك التشابك بينهم خلال التحليل.

وفي الحقيقة هناك العديد من التأويلات الخاصة بهذا الاهتمام المتزايد بالسرد النسوي العماني، فقد يكون منها الترجمة باعتبار أن الروايات المترجمة هي روايات نسوية في الغالب - كما سبق وأشرنا- وقد يكون التركيز على ما تقوله المرأة العربية تحديدًا هو محاولة استكشاف عقلها الذي يبدو غامضًا بالنسبة للغرب ، وقد يكون تأكيدًا للصورة النمطية الموجودة عندهم عن المرأة العربية المسلمة، من حيث كونها أكثر النساء قهرًا ، فتتعرض لأنماط مختلفة من القهر وفقًا لزعمهن كالقهر الديني والأبوي والمجتمعي .

(١/ ١ /١) الجغرافيا النسْوية (Feminist Geografic) :

حينما بدأت الحركات النسوية تحقيق أهدافها السياسية والاجتماعية ، نجدها سعت في كل اتجاه لإثبات وجودها وممارسة خطابات مغايرة عن الخطابات الذكورية في صنوف العلوم المعرفية المختلفة التي انتمت إليها، وحاولت وضع بصمتها الخاصة

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المنطلقة من اختلاف نوعها عن الرجل ، وذلك من منطلق أن اختلاف نوع الذات العارفة ينتج خطابات مغايرة وفقًا لنوع الذات نفسها وسياقات تكوينها .

وبالتالي نجد المرأة طوعت رؤيتها (كامرأة) في فروع العلم المختلفة، وذلك كما نجده مثلًا في النسوية الإيكولوجية أو في الجغرافيا النسوية- موضوع حديثنا- أو غيرها، وبالتالي هي نظرت للجغرافيا أو للطبيعة أو لأي فرع آخر أو جانب آخر من جوانب المعرفة أو الحياة عمومً بعدسة (المرأة / النوع) كنوع مغاير للرجل.

وقد سعت المرأة في (الجغرافيا النسوية) لرؤية مختلفة بعيدة عن الرؤى التقليدية التي مثلّت مصطلحات رجولية، وذلك من منطلق تأثير الجندر وتأثره بالمكان، وكذا أثر التمييز الجندري على علاقة المرأة بالمكان.

وقد عُرّفت الجغرافيا النسوية بأنها "أحد فروع الجغرافيا البشرية الذي يهتم بدراسة العلاقة بين النوع وبنية البيئة وفهمها، وتوضيح الطرق التي يؤثر فيها النوع، أو يتأثر بالترتيبات المكانية للمجتمعات. وهي محاولة لتحليل الطريقة التي بني بها النوع (الجندر)من خلال عمليات اجتماعية مرتبطة بالبيئة ، كما أنها دراسة تهتم بفهم كيفية تأثير التغيرات في بناء العلاقات البيئية، وصنع الفراغ والوقت، على التعريف الاجتماعي للمجموعات النوعية (رجل ، امرأة) والعلاقة بين الرجل والمرأة. أي أنها تهتم بفهم الطرق التي من خلالها يمكن أن يتواجد الرجل أو المرأة في المجتمع، وكيف يرتبط ذلك بالنشاط الذي يقوم به الإنسان في تعريف الوقت والفراغ ."[٢١]

وقد ظهرت الجغرافيا النسوية في "العقد السابع من القرن العشرين كأحد استحقاقات حركة المرأة التحررية التي شهدها العقد السادس من القرن العشرين، وفي الجغرافيا أدى تعاظم الاهتمام بقضايا المرأة ودورها في تشكيل (اللاندسكيب). فقد احتوت الجغرافيا التقليدية على معارف ومصطلحات رجولية، فجاءت الجغرافيا النسوية بمواضيع جديدة تخص المرأة، الأطفال والحياة الخاصة للأفراد.وانتقدت العولمة المتمحورة حول الرجل."[٢٢]

وما يميز الدراسات الجغرافية عن غيرها هو البعد المكاني بحيث "تمثل دراسة المرأة في المكان البداية الحقيقية للجغرافيا النسوية "Geography of Women" بعد أن ابتعدت الدراسات الجغرافية النسوية في نهاية الثمانينات من القرن الماضي عن نهج التركيز على قضية التحيز تجاه الرجال وقضية تحرر المرأة، وركزت بدلًا من ذلك على إظهار تأثير تباين سلوكهما في البعد المكاني .فقد أظهرت هذه الدراسات الاختلاف في إدراك المكان من خلال عرض تجارب النساء في أماكن مختلفة، فتعامل المرأة مع البيئة مثلا كان متباينا عن الرجال، ففي حين كان الرجل يحاول التغلب على البيئة وتغييرها

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لصالحه بغض النظر عن النتائج المترتبة على ذلك، اتجهت النساء إلى فهمها والتعايش معها."[٢٣]

وقد اتخذت المرأة الجغرافيا النسوية وسيلة للكشف عن أشكال اضطهاد المرأة مكانيًا؛ حيث "حاولت أوائل النساء المؤيدات للجغرافيا النسوية إظهار كيف أن النساء مضطهدات مكانيًا، خاصة فيما يتعلق بقدرتهن على إشغال الفراغ المكاني وتشكيله "[٢٤]

وكذلك كيف يتم "تقسيم المكان على أساس الجنس، فالمطبخ والبيت وحضانة الأطفال هي أماكن نسوية، في حين أن الملعب والحقل والمكتب والأماكن العامة هي أماكن ذكورية. وبهذا تم التمييز بين الأماكن العامة (مكان الرجل) والمكان الخاص (مكان المرأة)، ويعني هذا أنه تم إكساب المكان بعدًا جندريًا وهوية محددة للرجل."[٢٥]

في دراسة نشرت باللغة الإنجليزية للباحثة الهندية جيسنا جوزيف (Jesna Joseph) والمعنونة بـ (ديناميات المساحات الجنسانية في رواية (الأجرام السماوية) لجوخة الحارثي).[٢٦] " تستند الدراسة إلى (الجغرافيا النسوية) كإطار نظري تنطلق منه وتؤسس تحليلها بناءً عليه ، وتحدد الباحثة منهجها قائلًة :" تحلل الدراسة العلاقة الحرجة بين التقسيم الجندري والمكاني، وتتحدى طبيعتها وصحتها المفترضة.

وعليه تستند الدراسة إلى (الجغرافيا النسوية) كإطار نظري تنطلق منه وتؤسس تحليلها بناءً عليه حيث تقدِّم الجغرافيا النسوية تحليلًا انعكاسيًا ذاتيًا لأنظمة السلطة الموجودة في الحياة اليومية .

فالانقسامات الجنسانية في المجتمع مسئولة عن خلق أنماط مختلفة من النشاط المكاني والخبرة والسلوك. كما تنتقد الدراسة التقسيمات الجنسانية للفضاء، وتثير إشكالية المحاولة الدائمة للنساء لتحرير أنفسهن من الفضاء الضيق للخيال الأبوي وإعادة اختراع حياتهن في مساحة خاصة بهن ."[٢٧]

و تستند الباحثة إلى أساس أن التمييز البيولوجي بين جسمي الذكور والإناث يخلق انفصالًا مكانيًا بين الجنسين. وتضرب مثالًا على ذلك قائلة بأن: "الظاهرة الطبيعية التي تتعرض لها النساء مثل الحيض والحمل والإنجاب تحدّ الأجسام الأنثوية من تجربة مكانية كاملة ،حيث تؤدي الوصمة المرتبطة بالحيض إلى عزل النساء عن مساحات معينة، وبذلك يتم محو فئات الوجود التي يعطيها علم الأحياء من قبل علم الاجتماع ."[٢٨]

يأتي ذلك من خلال رواية الأجرام السماوية لجوخة الحارثي؛ حيث تقدِّم الرواية - من وجهة نظر الباحثة- انتقادً لتاريخ التحيزات المكانية ضد المرأة. وتعدد الأمثلة على ذلك داخل الرواية منها حصر وجود النساء في أماكن محددة بعيدًا عن غرفة الاستقبال

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

حتى يكن بعيدات عن أعين الرجال، وهو يعتبر عمل من أعمال الحرمان[٢٩]، وسبب ذلك من وجهة نظرها أنه ينظر (إلى جسد الأنثى على أنه كائن يجب حمايته) وهذا من قبيل القوالب النمطية الخاطئة المتأصلة ثقافيًا .

ومن أمثلة ذلك أيضًا: التخطيط المعماري للمنزل الذي يتم بطريقة جندرية ويعزز الأدوار الجندرية.

وتعتبر (الخوف من الأماكن المكشوفة) جانبًا من هذا الأمر فتقول :" الخوف من الأماكن المكشوفة هو اضطراب يتميز بالخوف الشديد (نوبات الهلع) وتجنب المواقف والمساحات الاجتماعية، وتعاني النساء في المقام الأول من رهاب الأماكن المكشوفة وهو اضطراب يؤدي إلى عدم الراحة الشديدة عند التعرض لأماكن غير معروفة ينظر إليها على أنها خطيرة ."[٣٠]

وفي مقارنة بين الأدوار الجندرية للرجل والمرأة (في إطار الرواية) حيث يتوزع العمل بينهما ، فالمرأة تتولى مهمة الطبخ، وبالتالي فالباحثة ترى أن "المطبخ هو الموقع الأكثر مسؤولية عن حبس المرأة."[٣١]، بينما يعمل الرجال في الخارج و يتاح لهم فرصة التعرف على الأماكن العامة والمفتوحة وعلى هذا فإن الأعمال المنزلية التي لانهاية لها هي المسؤولة عن تدجين المرأة ، الأعمال المنزلية التي تعتبر تافهة بالنسبة لعمل الرجال تقمع النساء وتخفض من احترام الذات.[٣٢] والمسئول عن ذلك من وجهة نظرها هو "التنشئة الاجتماعية التي تؤدي إلى تعيين أدوار الجنسين " وهذه التنشئة تؤدي إلى فقدان الذات .

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى تأكيد الكاتبة كون "الأسرة هي الموقع الرئيس لقمع المرأة "[٣٣]

وعن علاقة المكان بالهوية ترى الباحثة أن الهوية هنا تصبح منتجًا ثقافيًا، وكبح جماح التنقل هو عمل متعمد من أعمال الحبس ومحاولة للحد من الهوية، لذلك فـ" استعادة المساحة يعني استعادة الهوية "[٣٤]

ترى الباحثة ختامًا أن الجغرافيا النسوية والتي تركز على الفضاء بشكل أساسي تسهم في الكشف عن الهوية الحقيقية للمرأة خاصة إذا ظلت هوية الأنثى محصورة في فضاءات ومساحات محددة .

وهذا ما وصفت به رواية الأجرام السماوية التي "تعتبر نقدًا لتقويض المساحات في مقعد معلق بين التحيزات الجندرية والقيود الأبوية (...) يفرض الفضاء الجندري الهوية وتجبر النساء على تفعيل ما قيل لهن .عندما تصبح الحياة مجرد تشريعات ، تظل

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الهوية الحقيقية غير مستكشفة . في محاولة لإعادة تعريف المساحات الخاصة بالمرأة تتخلص الرواية من الدلالات الأبوية الصريحة وتحتفل بقصص الحياة الضيقة ، وذلك من خلال حيوات الشخصيات النسائية الروائية (ميا وخولة وأسماء) حيث حاولن إنشاء مجالهن الخاص بهن ، وبقدر كبير من الصبر والتضحية تعلمن خلق مساحة كافية بحيث يمكن لكل منهن أن تتحركن بحرية." [٣٥]

وهكذا استنادا إلى الأساس المعرفي النظري الذي أفرزته الحركات النسوية والدراسات النسوية في كافة المجالات ، فقد درست الباحثة رواية الأجرام السماوية من ذلك المدخل (النسوية الجغرافية - FEMINIST GEOGRAFIC) وبالتالي يمكننا القول إن ذلك المدخل يجمع بين جوانب معرفية متداخلة (الجغرافيا من جهة والنسوية من جهة أخرى) ليعالج أو يناقش كيف كانت علاقة المرأة في الرواية بالمكان، وكيف مثل المكان بالنسبة لها، وكيف تم تقسيم المكان تقسيمًا جندريًا؟ ومن ثم كيف تحررت من ذلك القيد واستعادت مساحتها الخاصة بها، وقد ربطت الباحثة استعادة المرأة لمكانها باستعادة هويتها، باعتبار أن المكان هنا يشكل الهوية، إذن يمكننا القول إن هذه الدراسة ركزت على عنصر من عناصر الرواية وهو (المكان) ولكن دراسته لم تكن دراسة جمالية بل ثيمة وعلامة ثقافية، وتحكمت فيه ولاشك - كما سبق وقلنا- إيديولوجية الباحثة وخلفيتها الثقافية والمعرفية والاجتماعية والدينية ، والتي قد نتفق مع بعضها ونختلف مع كثير منها، وذلك ينبع بالدرجة الأولى من اختلاف المعتقدات الدينية والفهم للكثير من الأمور التي قد تظهر في ظاهرها لبعض المجتمعات بأنها ظالمة للمرأة، ولكن في باطنها رحمة كبيرة لها وللمجتمع بشكل كامل.

وتكم أهمية تلك الدراسة وكذلك أهمية النسوية الجغرافية في التركيز على دراسة الفضاء وكيفية تأثيره في الفرد، واختلاف هذا التأثير والتأثر وفقًا لاختلاف النوع.

(١/١/٢) النسْوية التقاطعية :

مرّت الحركة النسوية بموجات متعددة اختلفت فيها مطالب المرأة وفقًا للسياق الاجتماعي والسياسي الموجود في كل مرحلة، وتزَّعم - في الغالب الأعم- هذه الحركات النسويات البيض، وبالتالي فإن رؤيتهن كانت هي الطاغية في صياغة الخطابات، وهذه الرؤية منبثقة من سياقاتهن الاجتماعية والثقافية، والتي قد لا تكون متوافقة مع سياقات نساء أخريات في نفس المجتمع أو في مجتمعات أخرى، من هذا المنطلقات ظهرت في الموجة النسوية الثالثة - تحديدًا- حركات أخرى برؤى مغايرة، بعضها يناهض رؤى النسويات البيض وذلك باعتبار أن النسويات البيض اللاتي يمتلكن الخطاب المؤسساتي وخاصة الأكاديميات يحاولن توحيد تجارب كل النساء في كيان واحد [٣٦]، ولذا ففي

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الموجة النسوية الثالثة - التي ارتبطت برؤى وسمات ما بعد الحداثة القائمة على التعددية والفردانية والتشظي والتفكيك - انكسرت "حدة الموجة الثانية من الحركة النسوية ذاتها من الداخل، فالمجموعات المهمشة ،أو التي مُحي اختلافها لصالح فرضية عالمية، ستشرع في إسماع أصواتها.هؤلاء هن السوداوات أو نساء العالم الثالث، أو في بعض أجزاء من العالم النساء المهاجرات، ونساء الشعوب الأصلية، وعلى المستوى الفكري يسير هذا جنبًا إلى جنب مع انفتاح النسوية على تأثير نظريات ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية وما بعد الاستعمارية المبنية على التنوع الجنسي ."[٣٧]

وبالتالي" انتهت نسويات الموجة الثالثة إلى التأكيد على تنوع تجربة النساء أكثر من أوجه التشابه بين النساء في الكثير من الأحيان."[٣٨]

ومن أكثر الفئات التي اعترضت على النسوية البيضاء هم (النسويات السود)؛ لذلك انطلقت حركتهن من هذا الأساس على اعتبار أن تجاربهن مختلفة تمامًا عن تجارب النساء البيض بل وعن الرجال السود أنفسهم، فهن يجمعن أشكالًا مختلفة من القمع، فإضافة إلى القمع الجندري هناك القمع العرقي والطبقي، هناك تقاطعات مختلفة لألوان مختلفة من القهر والظلم الذي تتعرض له النساء السوداوات وغيرهن، ومن هنا أسس بعضهن نظرية مغايرة أُطلق عليها (النسوية التقاطعية intersectionality feminism) والتي قد ننظر إليها على أنها نظرية نسوية مغايرة أو كأداة تحليلية ناجعة- وفقًا لسياقات استخدامها - للكشف عن أنماط مختلفة من القمع كما سيظهر في السطور القادمة .

صاغت كيمبرل كرينشو(١٩٨٩م) مصطلح (التقاطع) للكشف عن التداخل والتقاطع في أشكال القمع ومحاولة تفكيكية لهذه الألوان القمعية المختلفة، وذلك كله يمثل محاولة لفهم كيف أن التمييز لاينبع فقط من شكل واحد من أشكال القمع، أي (العنصرية أو التحيز الجنسي) ولكن من أشكال متعددة من القمع في وقت واحد.

تستخدم كيمبرل كرينشو مؤسسة المصطلح -كما تقول في مقالها(رسم خرائط الهوامش: التقاطع وسياسة الهوية والعنف ضد النساء الملونات) للإشارة إلى "الطرق المختلفة التي يتفاعل بها العرق والجنس لتشكيل الأبعاد المتعددة لتجارب عمل النساء السود، كان هدفي هناك هو توضيح أن العديد من التجارب التي تواجهها النساء السود لا تندرج ضمن الحدود التقليدية للتميز العنصري أو الجنسي كما تفهم هذه الحدود حاليًا، وأن تقاطع العنصرية والتمييز الجنسي يؤثر على حياة النساء السود بطرق لايمكن التقاطها بالكامل من خلال النظر في أبعاد العرق أو الجنس لتلك التجارب بشكل منفصل."[٣٩]

تنطلق كيمبرل كرينشو من خلفية قانونية وينطلق منهجها من ذلك الإطار، ولكنه ينسحب على كل السرديات باختلاف مجالاتها، مادامت تتعامل مع المرأة ، لذا فقد اتسعت تلك النظرية وتشعبت في مجالات مختلفة حقوقية وصحية وأدبية لتسهم في الكشف عن

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ذلك التقاطع في التمييز، وقد استخدمت في السرديات الأدبية لتفكيك أشكال القمع المختلفة المتقاطعة. وهذا ما نجده في الدراسة التالية والتي تناولت رواية (الأجرام السماوية)؛ ففي دراسة مقارنة كتبت بالإنجليزية بماليزيا بعنوان **"تشكيل الحياة وتشكيل المصائر: الأمومة والأمة في (الأجرام السماوية) لجوخة الحارثي،** و**(العصر الذهبي) لتحميمة أنعام"**[٤٠]

يدرس البحث تقاطع السرديات الجندرية من خلال عدسة الأمومة والحياة الفردية داخل الأمة، في روايتي (الأجرام السماوية) لجوخة الحارثي و(العصر الذهبي) لتحميمة أنعام، وذلك بهدف الكشف عن مظاهرها في كلا المجتمعين العُماني والبنجلاديشي . كما تفكك وتعيد بناء العوامل المختلفة التي تلعب دورًا في تحديد مصير الأنثى .ويستند البحث في دراسته المقارنة إلى نظرية الأبوة والأمومة لفحص التصوير النصي للأمومة في سياقين اجتماعيين ثقافيين (عمان وبنجلاديش)، معتمدة بشكل رئيس على تصنيف ديانا بومريند لأنماط الأبوة والأمومة . كما استخدمت الكاتبة (التقاطع) كأداة تحليلية لفهم تجربة النساء الملونات بعيدًا عن الهيمنة النسوية السردية البيضاء. وقد ركزت على الأمهات باعتبارهن محددات للثقافة ولقيمة بناتهن من جهة ، وكونهن حارسات للوطن من جهة أخرى ومشاركات في السعي إلى بناء الأمة وذلك في سياق الأمومة .

وتحدد الباحثة أوجه الاشتراك بين الروايتين في نقطتين أساسيتين :

١- زمانية مماثلة: حيث شهدت السبعينيات التحول الاجتماعي الهائل في عمان ، كما كانت بنجلاديش تشهد حرب التحرير والانفصال عن باكستان ، فتصوير حياة المواطنين يعتبر انعكاسًا مباشرًا لتاريخ الدولتين.

٢- وجهات نظر جندرية : حيث تلتقط الروايتان الأصوات النسائية المميزة لشخصياتها المركزية؛ وبالتالي فيمكن فهم كيفية تأثير الحرب والتحول الاجتماعي على النساء بطريقة تختلف عن السرديات التي يُهيمن عليها الذكور .

وتكمن أهمية الدراسة المقارنة من وجهة نظر الكاتبة في كون هذه " القصص التي تدور حول الشخصيات النسائية مهمة لأنها توفر منصة للنساء لاستعادة مكانتهن في النضال ضد الاستعمار ، وأن يكنَّ جزءًا من التاريخ.

كما أكدت على الحاجة إلى خطاب متنوع حول الأمومة قائلة " إن السياقات الاجتماعية والثقافية لها تأثير عميق على كيفية تقديم الأمومة في الخيال حيث تؤثر (الأيديولوجيات الاجتماعية)غالبًا على كيفية أداء الفرد بما في ذلك الأمهات، وعلاوة على ذلك يجب أن يؤخذ وجود التوقعات التي تفرضها الثقافة والمجتمع في الاعتبار عند دراسة صور الأمومة في السرد.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما تكمن أهمية هذه السرديات والدراسات حولها في إدراك كيفية تغير خطابات الأمومة بمرور الوقت، واختلافها كذلك حسب العرق والطبقة والدين .وكذلك فهم كيفية تأثير الحروب والتحول الاجتماعي على النساء بطريقة تختلف عن السرديات التي يهيمن عليها الرجل ."[٤١]

ومن هنا لابد من التركيز بشكل أكبر - من وجهة نظرها- على كتابات المرأة، لإظهار الصوت الأنثوي وعدم الوقوع في فخ تهميش هذا الصوت، والاعتماد على وجهات نظر الذكور واعتبارها تمثل التجربة الإنسانية العالمية، وبالتالي فرض المعتقدات الأبوية .

**تتبنى المنهجية تصنيف عالمة النفس الأمريكية ديانا بومريند(Diana Baumrind) لأنماط الأبوة والأمومة، وهي منهجية مستمدة من رحاب علم النفس ونظرياته، وقد تحدثت عن "التربية الوالدية وعلاقتها بتعزيز الهوية لدى الأطفال" وذلك من خلال تحديد أنماط محددة للوالدية، وتعتبر ديانا بومريند أول من عرّف بذلك، وأنماط الوالدية "مصطلح يشير إلى الطرق المتبعة من قبل الوالدين في عمليات التربية والتنشئة التي يقدمونها لأولادهم بصرف النظر عن جنسهم "[٤٢] وقد أشارت إلى وجود ثلاثة أساليب كبرى من المعاملة الوالدية وأنماط الوالدية وهي (الوالدية المتساهلة/المتراخية - الوالدية المتسلطة- الوالدية الموثوقية)[٤٣]

أنماط الأمومة التي تم تصويرها في الروايتين هما : الاستبدادية والمتساهلة ، حيث مثلت (سليمة) في رواية جوخة الحارثي نمط الأم المتسلطة

كما استخدمت الكاتبة (التقاطع)كأداة تحليلية لفهم تجربة النساء الملونات بعيدًا عن الهيمنة النسوية السردية البيضاء، وتسمح النظرية باستكشاف العوامل التي تؤثر على حياة الفرد والتي تشمل العرق والدين والثقافة.

"على الرغم من كتابتهما في الأصل بلغتين مختلفتين، الأجرام السماوية بالعربية، والعصر الذهبي باللغة البنغالية فإن الروائيتين كاتبتان معاصرتان ترغبان في إلقاء الضوء على الحقائق غير المريحة التي شكلت ديناميكيات الأسرة العمانية والبنغالية وبالتالي المجتمع بأكمله .

قد يكشف التوتر الناجم عن الصراع المستمر لديناميكيات القوة بين الأمهات وبناتهن عن الأدوار التي تلعبها الأولى في تشكيل تصورات الأخيرات عن أنفسهن، وبالتالي قد تتأثر احترام البنات لأنفسهن وقيمهن ومواقفهن في مجتمع يهيمن عليه الذكور مثل عمان وبنجلاديش .

ويشير البحث إلى أن العلاقة المتوترة بين (مايا وسليمة) كتصميم الابنة على التحرر هو بمثابة تداعيات غير مقصودة لمعاملة الأم لها ، وسليمة هي وفقًا للتصنيف (أم

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سلطوية) تؤدي دورها الأنثوي التقليدي النابع من القيم الدينية والثقافية السائدة في المجتمع العربي؛ حيث تلعب الثقافة دورًا في تحديد مسار البنات في الحياة .

هذا الاستبداد الموجود لدى الأم أدى إلى " تحدي مايا للمعايير الثقافية التي تمليها عليها والدتها الاستبداية كجزء من انفصالها عن سلسلة التقاليد مما أدى لإنشائها لثقافات جديدة لعائلتها."[٤٤]

وكان تحدي مايا لوالدتها المستبدة يتأتى في صورة إعطاءها لطفلتها اسمًا غربيًا (لندن) وخياطة فساتين ملونة لها ،وكذلك يتبدى من رغبتها في الانفصال عن المعايير الثقافية التي ورثتها عن والدتها ، وذلك من خلال الخيارات التي اتخذتها لابنتها .

وتؤكد الكاتبة أن طوال الرواية غالبا ما كانت تصرفات البنات بمثابة رد فعل على كيفية عيش الأمهات لحياتهن؛ حيث تتأثر الأمهات بدورهن بأمهاتهن مما يؤدي إلى دورة مستمرة.

وهكذا يتبين لنا مما سبق أن دراسة الباحثة لرواية _الأجرام السماوية بنسختها الهندية تأتي كدراسة مقارنة مع رواية العصر الذهبي ، لتمثلا فترتين زمنيتين متماثلتين، ومفاهيم جندرية متقاربة .

اتكأ البحث على مفاهيم النقد النسوي وخاصة النسوية التقاطعية وجاء تعاملها مع التقاطعية باعتبارها أداة تحليل تكشف عن تقاطع ألوان القمع الذي تتعرض له المرأة فيتقاطع القمع المبني على الجندر وكذلك على اللون والطبقة وغيرها من الأمور، وهو نفس ما دعت إليه كيمبرل كرينشو، كما ظهر في الدراسة مفاهيم مختلفة كالهيمنة الأبوية التي تعاني منها المرأة بشكل عام، وكهيمنة النساء البيضاوات ، وكأن هذا البحث يمثل رد فعل ضد هاتين الهيمنتين، ليحاول إظهار وجهة النظر المهمشة للنساء بشكل عام وللملونات والعربيات بشكل خاص، وذلك في قضية وطيدة الصلة بالمرأة وهي الأمومة والتي تشكل المجتمع بشكل عام، وتأتى الحديث عن الأمومة من خلال علم النفس، أي من خلال نظرية أنماط الوالدية لديانا بومريند ، والتي قسمت فيها أنماط الوالدية إلى ثلاثة أنماط رئيسة كما سبق وقلنا، وقد وجدت الباحثة تحقق نمطين في كل رواية من هذه الروايات، وهي الأم المتساهلة في رواية العصر الذهبي، والأم المتسلطة في رواية "الأجرام السماوية " وكان التركيز على هذه الأنماط ودورها في تشكيل هوية الابنة بشكل أساسي ، وهو ما يسهم مباشرة في تشكيل هوية الوطن .

وبهذا استفادت الكاتبة من الأدوات التحليلية الخاصة بالنقد النسوي من جهة ونظريات علم النفس من جهة أخرى، لتحقق دراسة مقارنة بين روايتين متقاربتين، وذلك إيمانًا منها بأهمية الحديث عن السرديات الجندرية التي تتحدث عن تجارب الأمومة في مجتمعات مختلفة .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وفي دراسة فرنسية بعنوان "كتابة النساء للعبودية ..نماذج من الرواية العمانية "[٤٥] انطلقت الدراسة من المنهج الأنثروبولوجي بشكل أساسي إضافة إلى النقد النسوي ، وذلك بحكم طبيعة الروايات المدروسة، وقد فصلنا في هذه الدراسة أكثر في الجانب الأنثروبولوجي، أما فيما يتعلق بالنقد النسوي فقد تطرقت الكاتبة إلى مجموعة من الأمور أولها هو كتابة النساء للعبودية ، وبالتالي تعبير المرأة عن القضايا المهمشة كنوع من أنواع التقاطعية النسوية الذي يراعي تداخل أنماط القهر، كما عرضت للموضوعات النسوية التي تعرضها المرأة / الكاتبة في سردها، وما يتميز به الأدب النسوي ما بعد الحداثي في الخليج [٤٦]

وقد ألقت كتاباتهن الضوء على " مشاكل التكافؤ (تكافؤ المستوى بين الزوجين) في المجتمع، والاختلافات القائمة على الأصل الذي يرفض الناس هنا رؤيته ." [٤٧]

(١/٢/٣) المفاهيم النسوية المتداخلة في تحليل السرديات :

هذا الجزء يختص بالدراسات النقدية التي تستعين بما ترتئيه من أدوات نسوية تفيد في تحليل النص دون ارتكاز على اتجاه نسوي محدد ، وبذلك فهو يوضح العلاقات الديناميكية بين المفاهيم المختلفة ويبرز الطابع المتداخل بينهم عند تحليل السرديات .

ومن هذه الدراسات : دراسة أخرى كتبت باللغة الإنجليزية لباحث هندي [٤٨] Hem Raj Bansal بعنوان "ألوان متعددة من التهميش والتأكيد في الأجرام السماوية لجوخة الحارثي"[٤٩]

يتناول البحث رواية الأجرام السماوية لجوخة الحارثي بالبحث والتحليل من منطلق مفهومي(التهميش والتأكيد)،فيحاول تحديد الأنواع المختلفة للتهميش الموجودة في الرواية، إضافة إلى رسم مسار المقاومة للأنماط المختلفة من التهميش، والتي تتمثل - من وجهة نظر الباحث- في الجنس و الطبقة والعبودية .

ويرى الباحث أن تهميش كل شخصية ينبع من خلال عدم إعطاء مساحات للعلاقات القريبة والوثيقة ، فهناك شخصيات كما في حالة (أسماء وخالد)استطاعت عيش الحياة من خلال إعطاء مساحة لبعضهم، ولكن لا ينطبق نفس الشيء على بقية الشخصيات؛ حيث يفشلون في استيعاب بعضهم عكس الأجرام السماوية؛ وبالتالي يصطدمون ببعضهم مثل (لندن وأحمد وميا وعبدالله وخولة ..) ويخلقون شقًا يتسع لإغراقهم جميعًا، ويكون رد فعل تلك الشخصيات مختلفًا وفقا لكل حالة ، فما بين الطلاق كما في حالة (خولة ولندن) أو الاحتجاج الصامت كما في حالة (ميا) أو من خلال التنديد بحالة العبودية الدائمة كما هو الحال مع (حبيب وابنه سنجار) وبالتالي تنتقل الشخصيات المختلفة من التهميش إلى التأكيد بطرقها الخاصة ولا تفتح المجال بسهولة للآخرين كما تفعل الأجرام السماوية .[٥٠]

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويدرس الباحث هذه الرواية دراسة ثقافية (اثنوغرافية ونسوية)، ولكن يغلب عليها النقد النسوي، وذلك باعتبار أن الرواية تحمل في طياتها نوعين اثنين من المستضعفين (المرأة والعبيد) وكلاهما مهمشان ، وكلاهما يسعيان إلى تأكيد ذواتهما بطرق مختلفة .

لذا فإن البحث يدور حول محورين رئيسين وهما:

١- أنماط تهميش المرأة الموجودة في الأسرة ومؤسسة الزواج :

وفي هذا الفصل يتحدث عن مفاهيم ومصطلحات نسوية يرى أنها ماثلة في الرواية ويطبقها على الرواية أو يستنطق الرواية لتتوافق مع هذه المفاهيم المستندة لأيديولوجيته ،فيتحدث من خلال الرواية عن التوقعات المجتمعية للأدوار الجندرية، وأثر الزواج من طبقة اجتماعية مغايرة .

ويرى الباحث أن النظام الأبوي أو الإملاءات الأبوية أو القوانين الأبوية تأتي معبرة - مثلًا- عن قواعد في الدين (كالتعامل مع المرأة الحائض والنفساء) فيقول :

"فضح النظام الأبوي الديني الذي يصف النساء بأنهن غير طاهرات خلال فترة بعد الولادة، حيث يحظر كل من الإنجيل والقرآن الاتصال بالنساء الحائضات (...) من القيود الطقوسية إلى الإقصاء الاجتماعي إلى لمس الأصنام في الديانات غير الإبراهيمية هي أمثلة على التحقق من حركة المرأة خلال الفترات الشهرية " [٥١]

ولكنه يعرض أيضًا (من خلال الرواية) للأفكار المتداولة بين النساء في التعامل مع ذلك ، حيث تناقش الرواية هذا الأمر ، وتناقش الخرافات التي كانت تعتنقها النساء وتتعامل بها .و الرواية لم تكتف بالخرافات ، ولكنها نفتها من خلال عرض الموقف السليم للدين في التعامل مع ذلك . وهذا طبيعي في رواية تناقش وتركز على التغييرات والتحولات في المجتمع.

ونجد الباحث يصف " قمر كشخصية قوية تتحدى الاملاءات الأبوية حول الحياة الجنسية والزواج."[٥٢]

ومن المفاهيم أو المصطلحات التي يستخدمها الباحث هي (الثقافة الشوفينية الذكورية) التي تعني التعصب الأعمى للذكور والإيمان بفوقيتهم على النساء . ويأتي ذلك من خلال حديثه عن شخصية (أحمد) قائلًا :"أحمد هو نسخة طبق الأصل من العقل/ الثقافة الشوفينية الذكورية ، ولايقبل لندن على قدم المساواة معه لأنه يستخدمها كملكية خاصة ، وبالتالي يظهر ضعف الجنس الأنثوي لأنها الوحيدة من عشيرتها التي تعاني من الضرب ." [٥٣]

إضافة إلى ذلك فإنه يتحدث عن (تجنيس الأمومة) قائلًا: "الأمومة تقف متجنسة في كل ثقافة، لهذا السبب ترفض النسويات الراديكاليات الأمومة كشيء فطري (...) ليست

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الحقيقة البيولوجية أن النساء لديهن أطفال هي سبب تبعية المرأة ، بل البناء الثقافي للأمومة والجنس الذي يحدد وضع المرأة ." [٥٤]

٢- أما الشق الثاني من الدراسة وهو الذي يتحدث عن العبودية فيؤكد على أن مقاومة العبودية تشكل مصدر قلق كبير للرواية ، وهي صدمة لاتنتهي ، ويبين ذلك من خلال التهميش الذي يتعرض له العبيد في الرواية ومحاولاتهم لتأكيد ذواتهم .

وهكذا تدور الدراسة حول هذين العنصرين ، وإن كانت الغلبة -كما قلنا للحديث عن المرأة من خلال مفاهيم النسوية التي يؤمن بها الباحث ، وفقًا لإيديولوجيته ومرجعيته الخاصة التي تناقض ولا شك المرجعية الدينية الإسلامية ، وهذا الاختلاف ينتج في الكثير من الأوقات سوء فهم وخلل في التفسير للنصوص نفسها.

وفي بحث كُتب باللغة الفارسية بعنوان "**الصراع بين التقليد والنسوية في عمان (دراسة حالة: رواية الطواف حيث الجمر)**"[٥٥] ، ناقش البحث دور النقد النسوي في تحليل الأدب النسائي، مع التركيز على رواية (الطواف حيث الجمر) للكاتبة العمانية بدريه الشحي.

و قد وتوزعت الدراسة على مجموعة من المحاور هي:

١- **التقليد**: تتناول الرواية كيفية تأثير التقاليد الذكورية على النساء، حيث تُظهر الشخصيات النسائية إما خضوعًا للتقاليد أو رغبة في التحرر منها.
٢- **الاحتجاج**:تُظهر الرواية احتجاج النساء ضد التمييز الجنسي والقوانين الذكورية، مع التركيز على شخصية زهرة التي تسعى للتحرر من القيود الاجتماعية.
٣- **كتشاف الذات**: تتناول الرواية رحلة زهرة في اكتشاف هويتها الذاتية بعيدًا عن التقاليد والاحتجاج، مع التركيز على التحديات التي تواجهها في هذا المسار.

وتخلص الدراسة إلى مجموعة من النتائج منها :

أ. تُظهر الرواية أن النسوية في عمان تتأثر بعوامل مثل الاحتجاج، التعبير عن الذات، العنف، قمع الغرائز الأنثوية، وكسر المحرمات.

ب. رغم ذلك، تُظهر الرواية أيضًا علامات على الوعي الذاتي، حيث تُحرم البطلة من الوصول إلى مرحلة اكتشاف الذات الكاملة بسبب العزلة التي فرضها الكاتب.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تدور الدراسة على نفس المحاور - تقريبا- التي كانت في الدراسة السابقة رغم اختلاف الرواية المدروسة؛ فالدراسة السابقة كانت حول روية (الأجرام السماوية) والدراسة الحالية حول (الطواف حيث الجمر)

وهكذا فقد تعددت المداخل النسوية التي اعتمدت عليها الدراسات السابقة في قراءتهم للسرديات المطروحة مابين التقاطعية النسوية التي أسهمت في الكشف عن الأشكال المتعددة والمتقاطعة للقمع، وكذلك الجغرافيا النسوية التي تسهم في الكشف عن العلاقة بين الجندر والفضاءات الجغرافية (إعادة تشكيل الفضاءات) .

. . .

(١/٢) الدراسات الأنثروبولوجية :

اتجهت العديد من الدراسات النقدية للنهل من العلوم المختلفة - كما سبق وقلنا- في بداية البحث، ومن هذه العلوم التي لفتت الأنظار ووجدها الباحثون قادرة على سبر أغوار النص الأدبي هي "الأنثروبولوجيا " بكافة أقسامها وفروعها، وقد أسهمت الأنثروبولوجيا في تفكيك النص الأدبي وقراءته قراءة ثقافية، ويبدو أن الباحثين والدارسين غير العرب للرواية العمانية قد اهتموا بها من حيث كونها علامة ثقافية ووثيقة أنثروبولوجية دالة على المجتمع العماني وعلى ثقافته وتغيراته وتحولاته المختلفة، وقد وجدوا الأدوات المناسبة التي تمكنهم من ذلك في الدراسات الأنثروبولوجية خاصة الثقافي منها والاثنوغرافي .

ومن المهم قبل البدء في الحديث عن تلك الدراسات تناول المصطلح نفسه بالتعريف والكشف عن أهميته وفروعه المختلفة، حتى لا يحدث التباس في الفهم بين فروعه المختلفة .

يعود الأصل اللغوي لكلمة **أنثربولوجيا**: لليونانية فهي مشتقة من كلمتين لوجي(logos) بمعنى العلم، انتروبوس(Anthroops) بمعنى الإنسان. وبالتالي فهي تعني :علم الإنسان أو علم دراسة الإنسان .

وقد اختُلِف في مفهوم الكلمة وانقسمت الآراء حول مجال الدراسة الذي يشمله هذا العلم بين الأوروبيين والأنجلوسكسونيين، وخاصة حول البدائية أو المعاصرة ؛ حيث إن الدراسات الأولى للأنثربولوجيا ارتبطت بالمجتمعات البدائية ، وبعد شبه زوال هذا التخصص اتجه أصحابها لآراء مختلفة بين (الغلق أو التوسيع أو التركيز)[٥٦].

وأيًا كان الاختلاف القائم بين المدارس المختلفة فإن هذ العلم "يستهدف أولًا وأخيرًا محاولة فهم الإنسان في ماضيه وحاضره من منظور كلي ."[٥٧] وإذا كان (الإنسان) هو

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

موضوع دراسة الكثير من العلوم، فإن الفرق بين الأنثربولوجيا وبقية العلوم - كالفسيولوجيا وعلم النفس مثلًا- أن الأنثربولوجيا تتجه "لدراسة الإنسان كأنساق اجتماعية، في حين تتجه علوم أخرى لدراسة الإنسان كأنساق فردية ."[٥٨]

الأنثروبولوجيا اصطلاحًا هي العلم الذي يدرس الإنسان في شموليته من حيث هو إنسان بمختلف جوانبه الطبيعية (الفيزيقية) والاجتماعية والثقافية خارج إطار الزمان والمكان، فهو يدرس تطور تركيبة الإنسان وأعراقه وعاداته وتقاليده، نظمه وأشكال تفكيره ."[٥٩]

وعن حداثة هذا العلم وسط العلوم " يصف مؤرخو العلوم «الأنثروبولوجية» بأنها أحدث العلوم الاجتماعية على الإطلاق، وأنها لا تزال تتطور وتتقدم لتأخذ مكانتها المستقلة والفريدة بين العلوم الأخرى التي تشاركها دراسة الإنسان وطبيعة الحياة البشرية ومراحل تطورها ، ورغم حداثة الأنثروبولوجيا التي لم تتبلور باعتبارها دراسة متخصصة وعلم مستقل عن الفلسفة الاجتماعية إلا في أواخر القرن التاسع عشر فإن وصف ثقافات الشعوب والحضارات الإنسانية وعقد المقارنات بينها قد جذب انتباه كثير من المفكرين والكتاب منذ قديم الزمان. لقد حاول كثيرون عبر التاريخ تقديم الملاحظات الخاصة بالطبيعة الإنسانية والوجود البشري، كما افترضوا بعض التفسيرات بصدد الاختلافات القائمة بين الشعوب سواء في النواحي الجسمية أو في التقاليد والعرف والمعتقدات .فقد لعبت الحروب والرحلات التجارية منذ عصور ما قبل الميلاد دورًا مهما، ولا شك في حدوث اتصال بين الشعوب واكتساب معرفة الواحد بالآخر خاصة فيما يتعلق باللغة والتقاليد والعادات[٦٠]."

(١/٢/١) ماذا تدرس الأنثربولوجيا:

تنطلق الأنثروبولوجيا في دراستها من منطلق الإيمان بالتعددية الثقافية والاشتراك والاختلاف داخل الثقافة الواحدة نفسها، وذلك بحسب الوضعيات الاجتماعية، كما تعترف بالنسبية الثقافية، وهي في كل ذلك تسعى لفهم الذات والآخر معًا، تسعى لوصف وفهم العلاقات الغيرية وتحديد الهويات، كما أنها توجه اهتمامنا إلى المقومات المشتركة والمختلفة بين الثقافات، وتقبل هذا الاختلاف، إذن هي تندرج تحت (محاولات الفهم).

وربما كان ذلك سببًا رئيسًا في أن تتزايد الدراسات التي تتخذ من الأنثروبولوجيا منطلقًا لها وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة ،حيث يؤمن إنسان ما بعد الحداثة بالتعددية وكذلك يسعى جاهدًا لمحاولة فهم ذاته وفهم الآخر "فالعقل ما بعد الحديث يميل نحو فهم الذات واستبطانها كما لو كان الهدف هو كتابة السيرة الذاتية الملتبسة لعصر ما"[٦١]،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ومحاولات الفهم هذه التي ينتهجها العقل ما بعد الحديث تنسحب إلى الجوانب المعرفية المختلفة وبفهمه الذات يفهم الآخر ،ويفهم العلاقات المختلفة والهويات المتعددة المتنوعة، ولذا يتخير ما يراه مناسبًا وملائمًا من أدوات الأنثروبولوجيا وفروعها.

وتأكيدًا على ما سبق وقولناه يقول مارك أوجيه" تدرُس الأنثربولوجيا العلاقات التذاوتية (INTER SUBJECTFS)، وعلاقات الغيرية والهوية هذه ليست علاقات تُعطى مرة واحدة وإلى الأبد، بل هي علاقات في تكون مستمر، فاللغة والقرابة والعلاقات الأمومية والتراتبيات الاجتماعية والسياسية والأساطير والشعائر وتمثل الجسد، كل ذلك يعبِّر عن عمل لا ينقطع داخل كل مجتمع من أجل تحديد الذات والآخر. كيف تكون العلاقة في مكان ما بين الواحد والآخر وكيف تُدرك من قبل الواحد والآخر، ذلك هو موضوع الأنثروبولوجيا الخاص حيث للعلاقة هذه معنى ما، فهي تعبِّر عن علاقة قوة، إنها علاقة مرمزة."[٦٢]

فـ " منذ وقت طويل وفي كل أنحاء العالم اهتم الناس باختلافات اللغة والممارسات والعادات والأعراف ، أما الآن وعلى مستوى الكرة الأرضية فهم يبدون أكثر وعيًا لاستقلاليتهم أي لاختلافاتهم وتحولهم في العالم، إنهم ينتجون أنثروبولوجيا عفوية، لا تعتبر المعرفة هدفًا بل بناء هوية والتعبير عن استراتيجية سياسية ."[٦٣]

ويؤكد على إيمان الأنثروبولوجيا بالتعددية الثقافية قائلًا: " تعترف أنثربولوجيا العوالم المعاصرة بتعددية الثقافات، كما تعترف بمعاييرها المشتركة وباختلافاتها الداخلية في ثقافة بعينها (..) ففي قلب المجتمع الواحد تتعايش تعددية من الأشكال ، والعُدَّة الثقافية لأعضائه تختلف بحسب الوضعية الاجتماعية (العُمر- الجنس - التربية - الثروة - المهنة - القناعات السياسية - الانتماء الديني ..."[٦٤]

وكما تؤمن بالتعددية الثقافية فهي أيضًا تؤمن بأهمية (النسبية الثقافية)"والتي توضح لنا أنه لاينبغي أن نتوقع أنماطًا للسلوك الإنساني بفرض قيمنا على المجتمعات غير المتشابهة، لأن كل واحد منا يتمركز حول ذاته وينظر إلى العالم من منظوره الخاص (...) إن الأنثروبولوجيا توجه اهتمامنا إلى المقومات المشتركة التي تشارك فيها الجماعات المختلفة ."[٦٥]

وتنقسم الأنثروبولوجيا إلى أقسام متعددة، وهي الأخرى مختلف عليها ؛ فبعضهم يدخل أنواعًا ضمن أنواع أخرى، وبعضهم يفرد لها نوعًا مستقلًا خاصة فيما يتعلق بـ(الأنثربولوجيا الاجتماعية)، ومن التقسيمات المشهورة لها:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١- الأنثربولوجيا الفيزيقية - الطبيعية (Anthropology Physical): وهي تدرس الإنسان في ذاته، وتستخدم للإشارة إلى دراسة الجانب العضوي أو الحيوي للإنسان [٦٦]

٢-الأنثروبولوجيا الاجتماعي: تهدف لدراسة السلوك الاجتماعي الذي يتخذ في العادة شكل نظم أو أنساق اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية، والعلاقة بين هذه النظم ،وقد ركز هذا الفرع في البداية على دراسة المجتمعات البدائية ، ويمكن اعتبارها فرعًا من الدراسات الاجتماعية ، والفرق بينها وبين علم الاجتماع أن علم الاجتماع يهتم بدراسة ظواهر محددة أو مشكلات معينة في المجتمعات المتحضرة كالطلاق أو الجريمة أو الهجرة ...إلخ ويكمن الاختلاف الرئيس في أسلوب الدراسة ومنهجيتها .[٦٧]

٣- الأنثروبولوجيا الثقافية (Anthropology Cultural): ذلك النوع من الأنثربولوجيا يهتم بدراسة السلوك الإنساني في ماضيه وحاضره، ولما كانت ثقافة الإنسان(العرق والتقاليد والمعتقدات والممارسات..) هي الوسيلة التي تمكنه من الاتصال بالآخرين سواء جماعته المحلية أو الجماعات الأخرى المحيطة ،بما لها من خصائص اجتماعية في بيئتها المحيطة المتباينة ؛لذا كان أحد أهم مهام عناصر الأنثروبولوجيا الثقافية دراسة هذا التباين أو التشابه الثقافي، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى الاهتمام بتاريخ هذه الثقافة وأصولها ونموها وتطورها .[٦٨]، وتغطي الأنثروبولوجيا الثقافية جوانبًا مختلفة وواسعة من المعرفة الإنسانية؛ لذا هي تنقسم بطبيعة الحال إلى أقسام منها:

أ-الأركيولوجيا (Archeology): يهتم هذا الفرع "بدراسة الفترات السابقة لمرحلة (ما قبل التاريخ/ مرحلة ما قبل الكتابة) ، وإعادة بناء صور تلك الحضارات القديمة في جوانبها المختلفة العمرانية والفكرية والاجتماعية باستعمال طرق مختلفة وعلوم مختلفة كالجيولوجيا وعلم المتاحف والكيمياء "[٦٩]، وبالتالي فهو يهدف إلى "إعادة بناء الأشكال الثقافية من خلال استقرائه للأشكال والبقايا والأطلال المادية التي تركها الانسان القديم."[٧٠]

ب- اللغويات (Linguistics) :تقوم بدراسة اللغات واللهجات ومقارنتها والبحث في تطورها وعلاقتها بثقافة ذلك المجتمع والمجتمعات الأخرى. ويهتمّ دارسو اللغات بالرموز اللغوية المستعملة، إلى جانب العلاقة القائمة بين لغة شعب ما، والجوانب الأخرى من ثقافته، باعتبار اللغة وعاء ناقلاً للثقافة. ويدرس علماء الأنثروبولوجيا، اللغة في سياقها الاجتماعي والثقافي، في المكان والزمان. ويقوم بعضهم باستنتاجات تتعلّق بالمقوّمات العامة للغة وربطها بالتماثلات الموجودة في الدماغ الإنساني. ويقوم آخرون بإعادة بناء اللغات القديمة من خلال مقارنتها بالمتحدّرات عنها في الوقت الحاضر،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويحصلون من ذلك على اكتشافات تاريخية عن اللغة، ومن فروع ذلك العلم (علم أصوات اللغات -علم أصول اللغات-علم اللغويات الوصفية)

جـ- الاثنولوجيا (Ethnology):هي "الدراسة المقارنة للثقافة، وكذلك الدراسة التاريخية والمقارنة للثقافات أو للشعوب، وتمثل السلالة وحدة الدراسة الأساسية فيها (...) وقد عرّف كروبر ميدان دراسة الإثنولوجيا بأنه يشمل كلًا من الثقافة والتاريخ والجغرافيا."[٧١]

ومن الجدير بالذكر أن هذا المصطلح يستخدم في العديد من الدول الأوروبية بدلًا من الأنثروبولوجيا ، كما أن هناك تداخلًا بينه وبين مصطلح الاثنوغرافيا [٧٢].

د-الاثنوغرافيا (Ethnography): هي الاثنولوجيا الوصفية أي ملاحظة وتسجيل المادة الثقافية من الميدان،وهي تعني أيضًا وصف أوجه النشاط الثقافي كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية .

ويعتقد العلماء أن مصطلح الاثنوغرافيا قد ظهر عام ١٨٠٧ وهو يعني (وصف الشعوب) وهذا هو المعنى العام للكلمة حتى في أيامنا هذه ."[٧٣]

وتعرّف الإثنوغرافيا بأنها: " الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم و الأدوات والفنون والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينةأو مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة. أما الأثنولوجيا فتهتم بالدراسة التحليلية والمقارنة للمادة الأثنوجرافية بهدف الوصول إلى تصورات نظرية أو تعميمات بصدد مختلف النظم الاجتماعية الإنسانية، من حيث أصولها وتطورها وتنوعها. وبهذا تشكل المادة الأثنوجرافية قاعدة أساسية لعمل الباحث الأثنولوجي، فالأثنوجرافيا والأثنولوجيا مرتبطتان إذن وتكمل الواحدة منهما الأخرى ." [٧٤]

هذا هو معنى الأنثروبولوجيا ومجالات دراساتها الرئيسة في الولايات المتحدة الأمريكية. ولكن الوضع يختلف من بلد لآخر ،لذلك تجد هذا الأمر يختلف في أوروبا في أوروبا ،وإذا انتقلنا إلى الاتحاد السوفييتي ومعه معظم بلاد شرق أوروبا، نجد أن مصطلح «الأثنوجرافيا Ethnography «يشيع استخدامه .ومن أهم مجالات الأثنوجرافيا لديهم دراسة التنظيم الاجتماعي للمجتمعات، في تعريف الأنثروبولوجيا وتأريخها البدائية وخاصة فيما يتعلق بالتحولات التي تحدث في تلك المجتمعات عند تحولها إلى دول جديدة، وما يتبعه من بروز للطبقات الاجتماعية. علاوة على ذلك، يهتم الأثنوجرافيون السوفييت بدراسة مشاكل الصلة بالجماعات العرقية ، ومشاعر القومية للأقليات، كما يهتمون بطبيعة الحال بدراسة تطور المجتمعات الإنسانية في إطار النظرية الماركسية ونتائج الثورة البلشفية."[٧٥]

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

(١/٢/٢) الدراسات التي تناولت الرواية العمانية أنثروبولوجيًا:

تناولت العديد من الدراسات غير العربية الرواية العمانية من منظور الدراسات الأنثربولوجية وخاصة الدراسات الاثنوغرافية؛ حيث كانت وسيلتهم في وصف الشعب العماني وعاداته وتقاليده ومأثوراته الشعبية، وكذلك لفهم التحولات الثقافية في المجتمع العماني وتطوره، وكذلك لفهم المشكلات العرقية الموجودة في المجتمع، ومشاعر الأقليات كما سيتضح فيما بعد .

في دراسة كتبت باللغة الفرنسية بعنوان "كتابة النساء للعبودية :دراسة للرواية العُمانية المعاصرة."[٧٦] للكاتبة (جيهان سفر) والتي تناولت روايتي (الأجرام السماوية) لجوخة الحارثي و (الأشياء ليست في أماكنها) لهدى حمد، تناولت هذه الدراسة الروايات من منطلق أنثروبولوجي وركزت على عنصرين رئيسين في الروايتين - محل الدراسة- وهما (العبودية والنوع الاجتماعي) ، وذلك من منطلق الاهتمام بالخيال العماني النسائي المعاصر تحديدًا، كنقطة دخول أنثربولوجية وسياسية واقتصادية، كما تحدده الباحثة في بداية البحث.

ووفقًا للكاتبة فإنها لم تكتف فقط في دراستها بالوصف الإثنوغرافي للروايتين ، بل استندت في مقالها إلى "تحقيق ميداني أجرى في سلطنة عمان في فبراير ٢٠٢٣م مع جوخة الحارثي وهدى حمد، من أجل معرفة تصوراتهما عن الماضي الاستعماري والعبودية وتراثها ودور الأدب في معالجة هذه القضايا، واستقبال أعمالهما من قبل الجمهور المحلي والدولي ."[٧٧]

في الجزء الأول من المقالة تم التعامل مع الرواية المعاصرة على أنها مادة أثنوغرافية تسعى من خلالها الكاتبة - كما تقول- " لفهم التحولات المجتمعية في سلطنة عمان في سياق العبودية وما بعد العبودية ،كما تسلط الضوء على الأشكال المتعددة للهيمنة داخل مؤسسة الزواج، وعلى مفهوم الملكية القانونية للعبد في الشريعة الإسلامية، ويظهر دور العنف الجنسي الذي يمارس على المرأة، بالإضافة للعلاقة المعقدة بين السيد والأمة حيث يتم خلط سوء المعاملة والمودة والهيمنة ."[٧٨]

أما الجزء الثاني في المقال وهو الأقل حجمًا، فقد استخدمت الكاتبة المنهج الفني وكذلك منهج التلقي والتأويل ؛ حيث تناولت أساليب السرد في الروايتين، ومواقف الروائيين العمانيين من هاتين الروايتين ومن الموضوعات المطروحة فيهما والاستقبال المثير للجدل للعمل الأدبي الذي يناقش موضوع العبودية .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

** وإذا نظرنا إلى تفصيل الدراسة فسنجد أن الكاتبة تنطلق من عدة نقاط رئيسة وتوجه اهتمامها نحوهم :

أولًا/ العبيد وصوت العبيد: حيث تنطلق من سرد الروائيات العمانيات لقصص العبيد حيث مثلن صوتًا للعبيد، ويبدو أنه من اللافت للنظر لها أن هؤلاء الروايات ينتمين إلى الطبقة المهيمنة في المجتمع العماني ويدافعن عن العبيد بكتاباتهن، رغم ما قد يجلبه عليهن ذلك من هجوم ، وهو ما ناقشته بالجزء الأخير من الدراسة. تقول الكاتبة:"وعلى عكس النسويات الأمريكيات السود من أصل أفريقي الذين أنتجوا هذه الكتابات،لا يأتي الروائيون العمانيون من المجتمعات العربية الأفريقية المنحدرة من العبيد، بل ينتمون إلى الطبقة المهيمنة والقبلية والمميزة والبيضاء .وُلِدِ معظمهم بعد بضع سنوات فقط من نهاية العبودية، عاشوا الفترة الانتقالية وسمعوا قصصًا تنقلها حاشيتهم ولاحظوا آثار العبودية هذه التي يحللونها في أعمالهم الأدبية."[٧٩]

وتبدو أهمية هذه الروايات بالنسبة للكاتبة من كونها تغطي الفراغ "التاريخي والأنثروبولوجي بشأن العبودية القانونية في شبه الجزيرة العربية ،حيث إن الأدب الذي تغذيه الذاكرة يجعل من الممكن معالجة هذه القضية "[٨٠] حيث يتجه إلى تلك الطبقة المهمشة من العبيد وأحفادهم الغائبين عن الروايات المهيمنة، كما تأتي أهمية الموضوع من كون " دول الخليج العربي هي آخر دول العالم التي ألغت العبودية القانونية، حيث ألغتها عمان عام ١٩٧٠م، كما أن الكتابات المخصصة لشبه الجزيرة العربية تكاد لا تذكر."[٨١]

وبالتالي فالأدب يمثل البديل لتلك الكتابات حيث؛ "يعدّ الأدب الذي تغذيه الذاكرة وسيلة لمعالجة قضية عدم الكتابة عن تاريخ العبودية في شبه الجزيرة العربية، فمنذ العقد الأول من القرن الحادي والعشرين استولى موضوع العبودية على المجال الأدبي في المنطقة بشكل مكثف وخاصة في الروايات التي كتبتها النساء، والتي تكسر الصمت، وذلك كرواية سيدات القمر للكاتبة العمانية جوخة الحارثي، وهي تعتبر الرواية الأكثر اكتمالًا عن العبودية الحديثة في دول الخليج. تدرس هذه الرواية العبودية والجندر في الأسرة والزواج، وتحلل تعقد العلاقات التي تحكم النظام الاجتماعي، وكذلك العنف المنهجي للرق وممارسات ما بعد العبودية في المنطقة."[٨٢]

وترى الكاتبة أن هذا "الخيال الجديد هو جزء من نهضة الرواية التي كتبتها النساء(...) والتي شهدت طفرة في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين مع تطور الانترنت والمدونات الشخصية ، وهي مدفوعة بالتيار النسوي والتداخلي عبر الوطني ،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والـذي يتعامـل مـع الفئـات المهمشـة والمضـطهدة والنسـاء والأقليـات العرقيـة والدينيـة ومختلف أشكال التمييز ." [٨٣]

كما تتحدث الكاتبة عن مصادر الروائيين في السرد والتي تنتمي خاصة فيما يتعلق بهذا الموضوع (العبودية) إلى المحفوظات البريطانية لدراسة تاريخ العبودية في المنطقة كلها، ولكن قبل كل شيء يعتمد عملهم الروائي على خبرتهم وتاريخهم الشفوي، وهنا تقدم النظرة الأنثوية تغييرًا في المنظور، في طريقة الاقتراب من الشخصيات وإعادة بناء القصص حول العبودية، فنجد "هدى حمد تلتقي مع الأجيال الأكبر سنًا من النساء لفهم حياتهن في زنجبار"[٨٤]

ثانيًا /الرواية باعتبارها مصدرًا للعلوم الاجتماعية : تعتبر الكاتبة الروايات مصدرًا رئيسًا للعلوم الاجتماعية ، للتعرف على عادات وتقاليد المجتمع العماني وبناه الاجتماعية، فتتحدث عن الهيمنة الجنسية ومؤسسة الأسرة داخل المجتمع العماني وكذلك عن الهوية وكيفية تشكلها فتقول :" يظهر الخيال العماني أشكالًا متعددة من الهيمنة الجنسية داخل الهياكل المحلية، وينوه إلى أن الدين الإسلامي يسمح بالزواج من أكثر من امرأة (....) رواية الأجرام السماوية تظهر دورة العنف الجنسي الذي يمارس على (ظريفة) والتي يتحدد لها وظيفتين : وظيفة إنجابية بغرض الحفاظ على المجتمعات القبلية الأبوية ، ووظيفة جنسية ."[٨٥]

ثالثًا/النوع الاجتماعي والولاء والانتماء الوطني: وتتحدث الكاتبة في ذلك المحورعن تسليط الرواية المعاصرة الضوء على التجارب الجنسانية المتباينة بين العبيد أنفسهم، بين العبيد المولودين في منزل السيد والعبيد الأسرى (...) حيث يبدو الولاء الوطني أقوى بين العبيد المولودين في منزل السيد وخاصة النساء .

ومن خلال رواية (الأشياء ليست في أماكنها) لهدى حمد، تغوص الكاتبة عميقًا في دراستها من خلال (العرق) حيث تدور الرواية حول (البياسر) والمصطلح يشير كما عرفته الباحثة إلى " شخص يولد من اتحاد بين عربي أبيض وامرأة سوداء" [٨٦] ، ويعتبر البحث الزواج نمط رئيس ومركزي للتمييز العنصري .

تقول الكاتبة "ورغم أنه تم تحرير العبودية وإنهاءها بحلول عام ١٩٧٠م فقد نسب العبيد إلى القبائل التي كانوا يعملون بها، لذلك فإنه في حالة الزواج لا تكون القبيلة هي المعيار بل الأصل حيث يتعرف الناس على الشخص من خلال عرقه ."[٨٧] وهذا ما تعرضه هدى حمد في روايتها .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتشير الكاتبة إلى أنه لا يوجد تقسيم طبقي في ذلك البلد ولكن "الزواج هو إعادة إنتاج التسلسل الهرمي الاجتماعي والعرقي." [٨٨] ومن أثر ذلك أنه "يمكن للمرأة طلب الطلاق إذا اكتشفت أن زوجها مولى سليل العبيد." [٨٩]

رابعًا/ استقبال العمل (الروائيون في صميم الجدل حول العبودية-اتهام الروائيين):

اهتمت الكاتبة بدراسة أثر هذا العمل وتلقيه في المجتمع العماني تحديدا، وأكدت أنه أثار جدلًا واسعًا أدى إلى اتهام الروائيات بالإضرار بالبلاد ، وجاءت دراستها لهذه النقطة من خلال استقرائها لبعض الكتابات في المجتمع العماني، وكذلك من خلال لقاءات أُجريت مع الكاتبتين ومع غيرهما .

تقول: "أثار عمل جوخة الحارثي وهدى حمد جدلًا واسعًا لأنه أثار نظام العبيد، والثاني لأنه سلط الضوء على نظام البياسرة وهما موضوعان صامتان في المجتمع العماني، وفقًا لمسئول اللجنة الأدبية فإن هدى حمد فتحت بابًا مغلقًا أساء إلى مجتمع البياسر، تمامًا كما فتحت جوخة الحارثي على الموضوعات الصامتة ، التي يمكن أن تقوض التماسك المجتمعي ."[٩٠]

كما يرى البعض أن تناول موضوع العبودية الآن لا يعتبر مناسبًا فوفقًا لزعمهم فالوقت ليس مناسبًا لزعزعة المجتمع ، وتجيب الحارثي على ذلك " لكن متى يكون الوقت مناسبًا ؟ متى نتحدث ؟ بعد موتنا ؟، وتضيف هدى حمد : يقولون لا ينبغي تعطيل المجتمع ، ولكن لماذا لا؟ إذا لم نتحدث الآن ؟ متى سنتحدث؟ وبالتالي النظر في الكتابة على أنها إمكانية للتغيير."[٩١]

تخلص الكاتبة إلى حكم بصعوبة "كتابة العبودية في شبه الجزيرة العربية ، ومع ذلك فإن الخلافات الناتجة حول الروايات المدروسة تشارك في بناء ذاكرة اجتماعية حول قضية العبودية في المنطقة."[٩٢]

أما بالنسبة للمجتمع غير العربي فقد سلطت "ترجمة الرواية إلى أكثر من أربع وعشرين لغة الضوء على الموضوعات الخاصة بالمجتمع العماني المحافظ." [٩٣]

رغم أن دراسة الكاتبة تركزت حول روايتين رئيستين، إلا أنها أشارت إلى روايات عمانية أخرى تحدثت حول هذا الموضوع منها رواية (الطواف حيث الجمر) لبدرية الشحي ، التي - وفقًا للباحثة- "تعاملت مع موضوع العبودية، وهو يمثل الولادة الحقيقية للرواية العمانية ." [٩٤]

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما أشارت إلى رواية (فومبي) لبدرية البدري (٢٠٢٢م) وهي أول رواية عمانية تدرس الاستعمار البلجيكي في الكونغو، والبعثات الأولى لتاجر العبيد العماني الشهير (حامد بن محمد المرجبي) المعروف باسم (تيبرتيب) في شرق الكونغو[٩٥].

نخلص من ذلك إلى أن الروايات التي أثارت انتباه الكاتبة هي الروايات النسائية ، والتي تناولت المسكوت عنه في المجتمع العماني سواء أكان ما يتعلق بالمرأة أو بالأعراق وعلاقتها بالهوية وبالمجتمع العماني ككل أو الاستعمار والعبودية ، وبالتالي فالتعامل مع هذه المادة السردية كان تعامل أنثروبولوجي كما أوضحنا في البداية ، صحيح أن الكاتبة لفتت في إشارة سريعة إلى أسلوب الكتابة النسوية والمتمايز عن كتابة الرجل خاصة في العصر ما بعد الحداثي ولكن ذلك لم يكن أصل الدراسة . وبالتالي كانت الروايات بالنسبة للكاتبة وثيقة أثنوغرافية(بالدرجة الأولى) وليست جمالية . تهدف تلك الوثيقة إلى وصف ثقافة المجتمع العُماني والتحولات التي حدثت فيه ، وقد جمعت إضافة إلى ذلك التحليل القائم على وثيقة سردية تحليلًا آخر قائم على الدراسة الميدانية ، حيث أجرت دراسة ميدانية في سلطنة عمان مع كاتبات الرواية وكذلك مع شخصيات فاعلة في المجتمع العماني لتتعرف على تلك التغيرات ولتكشف عن مدى تأثير هذه التغيرات على المجتمع الحالي ، ومدى قابلية المجتمع للكشف عن المسكوت عنه داخل المجتمع العماني.

ونفس هذا الأمر نجده في دراسة روسية أخرى خصصت لرواية (الأجرام السماوية) بعنوان " انعكاس عادات وتقاليد سلطنة عمان في رواية "الأجرام السماوية " لجوخة الحارثي.[٩٦]

تتحدث الباحثة عن رواية (الأجرام السماوية) للكاتبة جوخة الحارثي، وما تمثله تلك الرواية من انعكاس للطقوس والعادات العمانية، وهذا هو السبب الذي يجعل الرواية حداثية؛ حيث تم ولأول مرة - من وجهة نظرها- إجراء دراسة إثنوغرافية من قبل أستاذة جامعية في شكل عمل فني .

يركز البحث على وصف الشعب وعاداته وتقاليده، وكذلك على أوجه النشاط الثقافي في، والتغيرات والتحولات الحادثة فيه، ونلاحظ هنا إشارة البحث إلى أن جوخة الحارثي هي من قامت بإجراء تلك الدراسة الإثنوغرافية من خلال تأليفها للرواية، وهذه الملاحظة جديرة بالتوقف عندها قليلًا حيث إنكثافة الاتجاه الاثنوغرافي في دراسة تلك الرواية مرجعه الأساسي لموضوعها ، فالكاتبة خطت بيديها وثيقة اثنوغرافية في شكل رواية وهذا ما لفت النظر إليها بالدرجة الأولى - خاصة لمن لا يعرف المجتمع العماني، وهو ما دفعهم لاستخدام نفس الأدوات لتحليل تلك الوثيقة كأنها قراءة ثانية للمجتمع

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتغيراته بعد قراءة جوخة الحارثي الأولى، وتدوين اثنوغرافي على تدوين مماثل في الفحوى، مخالف في الشكل.

يعرض البحث- كما سبق وقلنا- كل ما يتعلق بتقاليد وعادات السلطنة المنعكسة في الرواية مثل :(الملابس- طقوس الزواج- طقوس الدفن- الطب التقليدي- العبيد السود- نظام الري العماني الذي تراه مثيرًا للاهتمام - الموسيقى الشعبية ..وغيرها)، كما تدرس الفرق بين الأجيال من حيث الالتزام بالعادات والتقاليد ؛حيث تؤكد على التغيرات في النظرة العالمية للجيل الأصغر سنًا، الذين لا يريدون العيش وفقًا لشرائع الأكبر سنًا.

كما ترى أن الرواية تظهر بوضوح التحول السريع والمؤلم خلال القرن الماضي للمفاهيم الثقافية الرئيسية مثل التعليم - الطفولة - نجاح المرأة - الزواج وغيرها، وهي تؤكد على أن تلك الرواية ليست مجرد عمل فني ولكن دراسة إثنوغرافية للشعب العماني، وشخصيته وطريقة حياته، حيث يصف تقاليد وعادات سكان السلطنة بدقة موسوعية، ولذلك فهي تعتبر الرواية مُحفزًا للقرّاء للاطلاع على تلك الثقافة، وتقرّب بين الشعوب .

وفي بحث هندي آخر بعنوان "التقاء الثقافات المتضاربة في رواية الأجرام السماوية لجوخة الحارثي"[٩٧] لدكتور هيما مادهو[٩٨] يتناول الباحث الرواية من منطلق أنثروبولوجي أيضا حيث يهتم بالصراع ومنشأه داخل المجتمع، وكذلك بالتحولات الحداثية نتيجة الدخول في مراحل جديدة ، يقول: "يتناول البحث الصراع في رواية الأجرام السماوية لجوخة الحارثي، والمتولد من مرحلة التحول التي مرّت بها سلطنة عمان، والتي تصورها الرواية، يتم تحليل هذا الصراع من خلال الأنماط المتغيرة للأدوار الجندرية والموقف من التعليم ، والتعامل مع العبودية، وإضعاف الفروق الطبقية وكسر المحرمات الناشئة من علاقات الحب المحرمة ."[٩٩]

ويحلل الباحث الصراع بين الأجيال الثلاثة المتعاقبة التي تصورها الرواية وكذلك التناقضات بين الأجيال القديمة التي تريد الحفاظ على النظام التقليدي للأشياء والأجيال الجديدة غير التقليدية، كما يرى الباحث أن الرواية تحتوي على كل ما من شأنه أن يُسحر القارئ غير العربي ويلبي توقعاته حول الثقافة العربية، وهو في ذلك الرأي يتفق مع الدراسة السابقة، ويرى أيضًا أن الكاتبة قد نجحت في تقديم تصوير محايد للتاريخ، فعبرَّت بواقعية عن التغيرات الثقافية التي أثرَّت على المجتمع العماني، "فلا يوجد تصوير مثالي للماضي ولا تركيز مفرط على الجوانب الإيجابية لإيرادات النفط في الوقت الحاضر ." [١٠٠]

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتكمن قوة الرواية من وجهة نظر الكاتب في "الطرق التي يتم بها تقديم هذا التغيير الثقافي للمجتمع العماني ليس كتطور مستقر من القديم إلى الحديث بل كسلسلة معقدة من التحولات المجهرية . وذلك من خلال شخصيات الحارثي التي تبدو مقنعة وبليغة ، حيث تنجح المؤلفة في إعطاء شخصياتها قوة أصواتهم الخاصة."[١٠١] وهكذا فقد ركزت تلك الدراسة على (التحول الثقافي والصراع بين الأجيال الناشئ بالدرجة الأولى من محاولة الحفاظ على العادات والتقاليد الراسخة في المجتمع)

وفي دراسة مقاربة لتلك الدراسة من حيث طريقة التناول، التي جاءت بعنوان **"التحول الديناميكي الثقافي في رواية "الأجرام السماوية" لجوخة الحارثي "**[١٠٢] تتناول هذه الورقة البحثية التحول الثقافي الديناميكي في رواية "الأجرام السماوية" حيث يرصد الكاتب من خلال الرواية التغيرات الاجتماعية السريعة والتحولات الثقافية التي تتضح من خلال التحولات في العائلة العمانية الموجودة في الرواية على مدى ثلاثة أجيال، حيث تقدّم الرواية " لمحة عن الماضي الاجتماعي والسياسي لعمان، أي ازدهار تجارة الرقيق من القرن التاسع عشر فصاعدًا، والنضال من أجل السيطرة على الأراضي داخل عمان، والحكم البريطاني للمناطق الساحلية في عمان، والتنمية في مجال التعليم وتغيير المنظور تجاه التعليم، وتحول التسلسل الهرمي الطبقي والجنساني، والهجرات الداخلية والخارجية، والتحول من الزراعة إلى مهن أكثر ربحية مثل الطب، والقانون، وتصدير الإبل وما إلى ذلك ."[١٠٣]

ويدرس البحث هذه التحولات من خلال مجموعة من المواضيع الرئيسة التي تتمثل في :

١. **التحول في التقاليد**: بين تقاليد قديمة وأخرى حديثة وذلك تأتى من خلال قصص الزواج والعلاقات الأسرية.
٢. **التعليم**: حيث تتناول الرواية دور التعليم في تغيير النظرة الثقافية للأفراد والمجتمع.
٣. **الأدوار الجندرية**: تستعرض الرواية التحولات في الأدوار الجندرية وتحرر المرأة في المجتمع العماني.
٤. **العبودية:** تناقش الرواية موضوع العبودية والتحولات التي طرأت على وضع العبيد في المجتمع العماني، وهو أحد الموضوعات الرئيسة في الرواية ، وتوضح فيه الحارثي المعاملة القاسية والظلم والتمييز واستغلال العبيد الذي أصبح جزءًا من تقاليد عمان ، حتى بعد إلغاء العبودية.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويتفق البحث مع البحوث السابقة في أن الرواية "نالت إعجاب القراء الغربيين بشكل خاص لأنها تصور الجوانب غير المرئية للمجتمع العماني، كما تجسد روح المجتمعات الانتقالية في الشرق الأوسط التي تواجه تحديات وفرصًا جديدة. ومثل رواية "مائة عام من العزلة" لغارسيا ماركيز، ربطت الحارثي روايتها أيضًا بشكل وثيق بالتاريخ الحقيقي لعمان من خلال التقاط التغيرات الاجتماعية السريعة والتحول اللاحق في المشهد الثقافي من خلال عائلة عمانية على مدى ثلاثة أجيال. "[١٠٤]

وتأتي هذه الدراسة لتعضد البحوث السابقة فيما وصلت إليه ، فهي لم تضف شيئًا جديدًا في تحليلها للرواية.

وفي دراسة إندونسية بعنوان " **من التحول الاجتماعي والثقافي القديم إلى الحديث في عمان في رواية سيدات القمر لجوخة الحارثي** "[١٠٥]

تهدف هذه الدراسة - كما يحددها الكاتب في مقدمة بحثه- إلى وصف جوانب التحول الاجتماعي والثقافي من القديم إلى الحديث وشرح عملية التغيير الاجتماعي والثقافي في عمان من خلال رواية "سيدات القمر" باستخدام نهج اجتماعي ثقافي وخاصة النظرية الاجتماعية الثقافية لكوينتجارانينجرات وهو عالم أنثربولوجي أندونيسي يشار إليه بأبي الأنثروبولوجيا الأندونسية ، وقد سعى خلال رحلته العلمية إلى ترسيخ الدراسات الأنثروبولوجية في الجامعات الإندونسية وكان له إسهامات واضحة فيها، وكان له منهج يهدف لتطوير فهم اثنوغرافي للثقافات الإندونسية المتنوعة مع التركيز على وضعها المعاصر .

ويحدد الباحث النقاط الرئيسة في الدراسة والتي تدور حول ثلاثة نقاط وهي :

***التحول الاجتماعي والثقافي :**تتناول الدراسة التحولات في النظام الديني، المجتمع، التعليم، الاقتصاد، الحكومة، والتكنولوجيا.

***العوامل الدافعة للتحول :**تشمل العوامل السياسية، الأزمات الاقتصادية، النسوية، ونظام المجتمع المفتوح.

***المشاكل والصراعات :**تتناول الدراسة الصراعات بين العلم والخرافات، المتمردين والحكومة العمانية، العالم البشري والجن، والعبودية.

ويتأتى منطلق الدراسة من مفهوم (التحول الثقافي) والذي يوضحه الكاتب بقوله: "في الحياة في بلد ما، هناك تصورات مختلفة للحياة الاجتماعية مثل التقاليد والثقافة والتي

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تنعكس في العمل الأدبي. ومع تقدم الوقت، قد تشهد التقاليد والثقافة في البلد تغييرات اجتماعية وثقافية من الثقافة القديمة/التقليدية إلى

الثقافة الحديثة، وهو ما يُعرف بالتحول الثقافي(...) وكان أحد التحولات الثقافية التي حدثت في دولة عمان منذ سبعينيات القرن العشرين، أن نمت عُمان لتصبح واحدة من أغنى البلدان التي تدعمها المواد الخام القائمة على البترول والتي تساهم بنسبة ٨٠٪ من الاقتصاد الوطني ووفقًا للمؤشرات الدولية أيضًا، تُعتبر عُمان واحدة من أكثر البلدان تطوراً واستقرارًا في العالم العربي ، ولذلك تُعتبر عُمان واحدة من البلدان التي تشهد تحولاً اجتماعيًا من الثقافة القديمة إلى الثقافة الحديثة." [١٠٦]

ومن وجهة نظر الكاتب فكان نهج علم الاجتماع الأدبي هو أصلح المناهج لتحديد الجوانب الاجتماعية والثقافية والقيم الاجتماعية الثقافية ولتحديد التغيير الثقافي / التحول من الثقافة القديمة إلى الحديثة في الرواية .

فيدرس العادات والتقاليد العمانية الماثلة في الرواية من خلال قرية (العوافي) والتي شهدت تحولًا نحو الحداثة، ويركز على موضوعات العبودية وتقاليد الزواج.

كما يركز على الحركات التي قامت بها الشخصيات النسائية داخل الرواية، ونضالهن من أجل الحصول على حقوقهن في أمور كثيرة ؛ كنضالهن من أجل التعليم، او اختيار شريك حياتهن، أو الرغبة في أن يصبحن نساء عاملات مثل السيدة لندن، وهذا النضال أدى في النهاية إلى تحول عمان إلى مجتمع مفتوح يقبل الاختلافات، ويقبل التغيير ،فقد أصبح أكثر انفتاحًا وتقبلًا لتعلم ثقافة اجتماعية جديدة .

ويرى الكاتب أن الرواية تمثل تاريخًا لدولة عمان "لا غنى عنه لفهم الشعب العماني والسياسات الحديثة للبلاد"[١٠٧]، فهو يمثل رحلة عمان الخاصة نحو عصر الحداثة.

لم يقتصر استخدام الدراسات الأنثروبولوجية أو النسوية على البحوث العلمية فحسب، بل شملت المقالات المنشورة في صحف غربية [١٠٨]والتي تقدِّم مراجعات للروايات العمانية، وهي غالبًا نفس الروايات التي تناولتها البحوث العلمية ، وعلى رأسها رواية (سيدات القمر) وكذلك رواية "نارنجة" و"دلشاد"، بينما يقلّ الحديث عن الجوانب الجمالية لتلك الروايات .

وهناك مقالات نحت في عرضها نحو الموضوع فحسب ، وقلّ التوجه نحو النقد الفني للرواية .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ورغم أن هذا هو المألوف -عادة- في المقالات الصحفية التي تتحدث بسطحية عن الأعمال الأدبية وتنقدها نقدًا انطباعيًا ذاتيًا ، ولكن تواتر هذا الأمر وتجاهل الأسلوب الفني-في الغالب الأعم- لهذه الروايات يؤكد أن ما لفت المجتمع العالمي غير العربي هو موضوعات الرواية والتي كانت كاشفة عن المجتمع العماني ، فتم التعامل معها كصورة عن هذا المجتمع ، بشكله الثقافي الاثنوغرافي بعيدًا عن الاهتمام الأدبي الفني.

. . .

(٢)

النقد الفني والموضوعاتي للرواية العمانية

إن الغوص في عوالم الرواية ونقدها يحيلُ الناقد إلى نقدٍ موضوعاتي من جهةٍ و إلى نقدٍ فنيٍّ من جهة ثانية، أما النقد الموضوعاتي فهو الذي يتعلق بموضوع الرواية وأفكارها ومضامينها أو بثيماتها وعلاماتها الدلالية ، "ولا يتم ذلك إلا بالقراءة المتأنية للعمل الأدبي، تلك التي ترصد جنسه ونوعه ومرجعياته التناصية، وتفحص لغته وأسلوبه بما يحيويه من حقولٍ دلالية.."١٠٩

والنقد الموضوعاتي ينظرُ بعُمقٍ إلى النص الروائي ليُخرّج منه المضامين والدلالات معتمدًا على النص اللغوي الداخلي وما يحمله من بُنى دلالية، ومعاني غير ظاهرة " لا تتجلى في الكلام وإنما يجب التوغل داخل النص للقبض عليها، والنص الغامض يكون مجالا خصبًا للناقد حتى يكتشف تلك المعاني العميقة."١١٠

ويقع مصطلح النقد الموضوعاتي بين مصطلحات مختلفة منها كما نُقِل من لغتها وهي التيمة والتيم والتيمانية أو المصطلحات العربية المقابلة لها ومنها: الموضوعاتي والموضوعاتية والموضوعاتيات، وبذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما أو صورة ما .١١١

وأما النقد الفني في العمل الروائي فيحيل الناقد إلى إلى عناصر الرواية وتقنياتها الفنية السردية؛ إذ يتشكل العمل الحكائي الروائي من عناصر فنية لا بد أن تكون متماسكة وهي عناصر معروفة لدينا ومنها: (السارد والشخصيات والسرد والوصف والزمان والمكان واللغة والحوار والحبكة والنهاية وغيرها)، ولا بد من كل عمل روائي من تقنياتٍ فنية تعضد عناصر النص الأدبي، وهي تقنياتٌ تنبثق من هذه العناصر الفنية أو تقوم عليها.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والنقد الفني الجمالي يتصل اتصالا مباشرا بعناصر السرد وتقنايته السردية، كما أنه يلتقي بالنقد الموضوعاتي؛ إذْ تلتقي عناصر الرواية الفنية بأفكار النص ولغته ومضامينه ودلالاته، هذا الالتقاء الذي نفترضه بين النقدين الموضوعاتي والفني سيُكوّنان بلا شكٍّ تعالقًا إيجابيًا لفهم وتحليل وتفسير النص الروائي، كما سيُكوّنان طريقًا لنقد النص وتقويمه ومدى تماسكه الفني.

في دراسة تركية للكاتب أحمد يلدز[١١٢] بعنوان "المراجعة الفنية والموضوعية لرواية تغريبة القافر لزهران القاسمي "[١١٣] يدرس الباحث رواية تغريبة القافر من جانبين كما هو موضح بالعنوان ، الجانب الأول يتعلق بالدراسة الفنية للرواية والجانب الثاني يتعلق بالتحليل الموضوعاتي .

ويهدف الكاتب من تحليله الرواية تحليلًا فنيًا إلى التأكد من مدى مطابقتها لخصائص الفن الروائي، ولهذا فهو يحللها إلى بنيتها الرئيسة جزءًا جزءًا بدءًا بعتبتها الأولى (العنوان) ومن ثم أحداث الرواية فحبكتها فزمانها فمكانها فلغتها .

فيقول: "سيتم في هذه الدراسة فحص رواية تغريبة من الناحية الفنية لتحديد مدى مطابقتها لخصائص الفن الروائي. ومن أجل تنفيذ هذه العملية، لا بد من دراسة كل جزء من الأجزاء التي يتكون منها العمل بشكل منفصل. وتحت هذا العنوان، سيتم فحص الأجزاء التي تتكون منها الرواية واحدة تلو الأخرى"[١١٤]

ويبدأ الكاتب في تحليل عنوان الرواية حيث لا يقل عنوان الرواية أهمية عن بقية عناصر الرواية فيقول الكاتب وفقًا لذلك " أول لقاء للقارئ مع الرواية يكون من خلال عنوانها ، وقد يحدث في بعض الأحيان أن يحاول القارئ فهم الرواية وتفسيرها في ذهنه حسب الاسم الذي أطلق على الرواية. ولهذا السبب فإن الاسم المختار للرواية لا يقل أهمية عن المحتوى . اسم ومضمون رواية تغريبة القافر التي تتناول أهمية مصدر الماء، ورغم أنها لا تعكسها بشكل كامل، إلا أنه يمكن القول إن لها ارتباطًا بمحتوى الرواية من حيث التعبير عن لقب البطل الرئيسي والمنفى الذي يعيش فيه. على الرغم من أنه عند سماع اسم الرواية لأول مرة، فإنه يعتبر ناقصًا حيث أنها لا تنقل المعنى الكامل، وربما كان المؤلف هو الذي يفضل الفضول الذي يثيره عدم اليقين لدى القارئ، والحقيقة أن ظهور لقب "القافر" في وسط الرواية يثير هذا الفضول ،وبالنظر إلى كل ذلك، فإن انسجام الاسم المختار مع الرواية يكون معتدلاً."[١١٥] وهذا الأمر يؤكده الكاتب غير مرة في مواضع مختلفة .

ويتطرق بعد ذلك إلى أحداث الرواية فيلخص فصولها فصلًا فصلًا، ثم يدرس ويناقش حبكة الرواية، وكذلك زمنها حيث يرى أنه لم يتم تحديد زمن معين لهذه الرواية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قائلاً " تقع الأحداث في كل عصر لإظهار إمكانية حدوث ذلك ولفت الانتباه إلى الأحداث بدلًا من الزمن " [١١٦]

أما بالنسبة لعنصر المكان فيرى أنه "يتم استخدام المساحات الخرسانية والمفتوحة في الرواية (..)

وحقيقة أن الأحداث تدور في قرية وأن اسم القرية مأخوذ من قرية المسفاة التي لا تزال موجودة في سلطنة عمان، يدل على الاستفادة من القيم الرمزية للأماكن والشعور بالواقع "[١١٧]

ويخلص لاستنتاج يتعلق بالمكان حيث يعتبر "عنصر المكان كاف لتفسير الأحداث وذلك بالنظر إلى موضوع الرواية ." [١١٨]

أما بالنسبة للغة، فيرى الكاتب أن زهران القاسمي تجنب التعبيرات الفاخرة، ونوع في استخدامه بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية الدارجة المستخدمة في الحوارات بين شخصيات العمل الأدبي. أما بالنسبة لتقنيات التعبير فغلب على الرواية - من وجهة نظر الكاتب - استخدام الحوار أكثر من التقنيات الأخرى.

أما المبحث الثاني فهو تحليل موضوعاتي للرواية ويعرف الكاتب الموضوع بأنه "المشكلة التي يتم تناولها أو الفكرة الأساسية التي يكتب عنها الأديب " ويستند الكاتب ويؤمن - كما يبدو لنا من حديثه - بأهمية فن الرواية ودوره في تشكيل المجتمع ، وبناء عليه يرى أن الأدباء إنما يقومون بواجباتهم في رفع مستوى الوعي وتوجيه القارئ ."[١١٩]

ثم يناقش الباحث أهم الموضوعات التي يدور حولها السرد، وهي تكمن من وجهة نظره في (الجفاف) وما يترتب عليه من آثار سلبية على الحياة وعلى الأسر التي يؤدي هجران رجالها منازلهم من أجل البحث عن العمل إلى تفككها .

والكاتب يشير إلى العادات والأعراف الخاصة بالمجتمع العماني الموجودة في الرواية (كشرب القهوة في مناسبات متعددة) كما يتعرض للخرافات في الرواية وكذلك للمشكلات الأخلاقية التي يتسم بها سكان القرية والمعروضة في الرواية.

ويخرج الباحث في النهاية بخلاصة إلى أن "فن الرواية قد تطور في الأدب العربي، ويلزم إجراء دراسات مماثلة لتحديد حجم هذا التطور، وهذا التطور في الأدب العربي هو تطور اجتماعي للمجتمعات العربية، من أجل إظهار أن هيكلها مفتوح للتغييرات في فترة قصيرة من الزمن "

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهكذا فإن الكاتب استند في دراسته للرواية إلى المنهج الفني، وتطرق فيها لما يجعل العمل الأدبي عملًا أدبيًا، ولم يلجأ كثيرًا مثل الدراسات السابقة للمناهج الخارجية الثقافية أو الأنثربولوجية، وبالتالي فتعامل مع النص كونه علامة جمالية، وربما يرجع ذلك- كما يبدو من الاقتباسات داخل البحث- إلا أن الباحث قد قرأ الرواية بالنسخة العربية واعتمد عليها في بحثه ، فكان أقرب لجمالياتها من غيره من الدراسات الأخرى، إضافة إلى أن رواية تغريبة القافر تلفت النظر إلى تقنياتها الفنية وبنيتها جنبًا إلى جنب مع الموضوع،إضافة إلى أن موضوعها ليس من الموضوعات الشائكة أو القضايا الحساسة في المجتمع ، كالروايات السابقة التي تطرقت لما هو مسكوت عنه .

وفي دراسة فنية أخرى لرواية تغريبة القافر بمنظور مختلف يجمع بين السينما والفن الروائي ، تُقدِّم الكاتبة دراسة بعنوان " أنماط الصورة السينمائية ودلالتها في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي."[١٢٠]

تحلل هذه الدراسة أنماط الصورة السينمائية في الرواية ، وتحاول من خلال المنهج الوصفي التحليلي الكشف عن النوافذ المشتركة بين العناصر السينمائية والنص السردي التي تنبثق من خلالها منعطفات تضم بين دفتيها مفردات تتميز بكلا الفنيين . ومن هذا المنطلق تهدف هذه الدراسة لتبيين مدى خضوع المفردات والفقرات الروائية للتقنيات السينمائية والتأكيد على وظيفتي اللقطة؛ القرائية والبصرية وانعكاس الدلالات السيميولوجية منهما، لذا النتائج الحاصلة من هذا التقارب هي السمو بالنص الروائي نحو النص السردي فبهذا العمل قد يعطي الكاتب المتلقي الفرصة للدخول في عالم مرئي يتبنى فكرة تصوير المشهد وإخراجه . تدور محاور الدراسة حول خمسة تقنيات تتقاطع مع السرد المكتوب؛ لقطة الفعل ورد الفعل ولقطة شاهد واللقطة المضافة ولقطة الكراين واللقطة الجامعة .

ويحاول البحث الإجابة عن ثلاث أسئلة رئيسة وهي :

- ما التقنيات السينمائية المستخدمة في رواية "تغريبة القافر"؟
- كيف تمكّن زهران القاسمي من توظيف اللقطات السينمائية في هذه الرواية ؟
- كيف تجلّت اللقطات السينمائية في رواية "تغريبة القافر" وساهمت في التأثير على المتلقي؟[١٢١]

ينطلق البحث من التناظر بين فني السينما والرواية وذلك من خلال الصورة التي تمثل عنصرًا رئيسًا في السينما تحديدًا ويستعان بها في الفن الروائي ، ويختلف طريقة الاستعانة بها من رواية لأخرى ، ومن روائي لآخر . يقول الكاتب فيما يتعلق بذلك " إنَّ

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الإخراج السينمائي وكل ما يتعلق به من خصوصيات وتراكيب وإلمام بقواعد نص السيناريو كسلامة النحو والتراكيب اللغوية ،أقلّ تعقيدًا مما هي عليه اللغة الأدبية لذا الطريقة التي يتخذها الأديب في دمج التقنيات السينمائية بالنص الروائي تتشابه مع أهدافه ومقاصده كتعيين سلّم اللقطات وزوايا التصوير ووجهات نظر الشخصية ، كما أن كلّ هذه العناصر تخضع إلى تقاسيم أخرى من التقنيات السينمائية ، وبما أن المضامين السينمائية لاغنى لها عن الرواية الحداثية ، فالروائي المعاصر أيضًا يقوم بتوظيف الأساليب السينمائية وخير مثال لهؤلاء الروائيين هو زهران القاسمي وخاصة روايته "تغريبة القافر" .جاء الإطار السردي في هذه الرواية يتضمن تقنيات سينمائية عدّة تتجلى في طريقة تقديم تسلسل الأحداث الروائية ووجهات النظر والتدقيق على تفاصيل الأشياء من خلال استخدام تقنية لقطة شديدة القرب أو التركيز على العناصر والخلفيات البعيدة بواسطة الإشارة لقاعدة العمق والتقطيع المونتاجي وما شابهها."[١٢٢]

وتبين الدراسة كذلك التأثير النفسي والسيمولوجي للصورة البصرية على السرد الروائي عبر حركات الشخصيات وكيفية تقديم الأحداث أو تبيين أحجام اللقطات .

وتنتهي الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها أن رواية تغريبة القافر تقاطعت في تقنياتها مع الفن السينمائي، حيث تبدو زاخرة بقواعد الصور البصرية التي تقرّب المتلقي من الفكرة المخيمة على إطار الرواية فتُظهر الأحداث بصورة مرئية .

وقد تتبع الكاتب اللقطات السينمائية المختلفة التي وظفها زهران القاسمي في الرواية كـ (لقطة الفعل ورد الفعل) و(لقطة شاهد) و(اللقطات الدخيلة) و(لقطة كراين) و(اللقطات الجامعة) .

وقد بَيَّن الكاتب وظيفة هذه اللقطات على النص السردي نفسه وكذلك انعكاسها على المتلقي .

وبهذا كما يبدو لنا من خلال هذا البحث فإن الكاتب لم يهتم بالسياق الخارجي للنص ولم يدرسه دراسة ثقافية، بل ركزّ بشكل رئيس على صناعة النص السردي وعلى بنيته الداخلية التي ميزته عن الكلام العادي، وكذلك على تعالق فنيّ الرواية والسينما معًا وتعاضدهما في صنع الصورة البصرية وتصميمها .

**ويدخل ضمن الدراسة الفنية الدراسة البرجماتية في بحث بعنوان " خطاب تمكين المرأة في رواية (الأجرام السماوية) لجوخة الحارثي – تحليل براجماتي"[١٢٣]

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تبحث هذه الورقة العلمية[١٢٤] في كيفية الالتزام أو انتهاك قواعد أفعال الكلام من قبل الشخصيات في رواية الأجرام السماوية لجوخة الحارثي ونسبتها الثقافية إلى موضوعها .

وبالتالي يركز البحث على ثلاثة عناصر رئيسة وهي :

١- التحليل الموضوعاتي للرواية ، حيث يرى أن الموضوع الرئيس الذي ترتكز عليه الرواية هو (تمكين المرأة)

٢- أهمية التحليل البراجماتي للرواية .

٣- تحليل بعض أفعال الكلام في الرواية باستخدام نظرية سيرل وأوستن ، والتي تعزز الموضوع السائد في الرواية وهو تمكين المرأة .

يتناول البحث في المبحث الأول الموضوعات الرئيسة التي تتناولها الرواية وهو (تمكين المرأة) وتحررها من سطوة المجتمع الأبوي ، ويربط كذلك بين التغيرات الحادثة في العالم الخارجي المادي والعالم الداخلي من الأفكار والقيم .[١٢٥]

ويشير البحث إلى تعدد موضوعات البحث ولكن الموضوع المهيمن هو " هو كيفية مساهمة التعليم والتطورات الأخرى في البيئة المادية في تمكين المرأة وتحريرها."[١٢٦]

ويؤكد على أن (تمكين المرأة) هو المؤشر الأقوى للدلالة على التقدم والتنمية؛ حيث إنهناك علاقة وثيقة جدًا بين التنمية الاقتصادية وتمكين المرأة ." [١٢٧]

أما المبحث الثاني والثالث فقد تحدث البحث فيهما عن التحليل البراجماتي وأهميته في مقاربة الرواية،حيث يشير الباحثان أنه لا يمكننا فهم الأدب من خلال المعرفة اللغوية المحضة فقط، بل نحن في حاجة لتوظيف السياقات الاجتماعية والثقافية في فهم النص الأدبي؛ لذلك تُعيننا نظرية أفعال الكلام ولاسيما عند سيرل وأوستن في فهم النص الأدبي فهمًا تداوليًّا يتجاوز الفهم الحرفي؛ فالأفعال الكلامية -كما يرى جون سيرل- "أساسية في الوحدة الاتصالية للنص"، أي لمحاولة إنجاز الأشياء بالكلمات، وهنالك نوعان من أفعال الكلام: المباشرة: كصيغ الأمر، غير المباشرة والتي نمارس من خلالها سلطة غير مباشرة.

لذلك سعت هذه الدراسة لتحليل أفعال الكلام ولاسيما في أسلوبي التساؤل والتحذير، ودورهما في كشف ثيمة التمكين الاجتماعي للمرأة في رواية سيدات القمر، لذلك تناقش الرواية الأفعال الكلامية من خلال ثلاثة حوارات:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الحوار الأول: يدور بين ميا التي اشتعلت في قلبها جذوة الحب اتجاه علي بن خلف وبين أختيها، أسماء وخولة من خلال أسئلة تمهد لما يليها تتمحور حول مدى استعدادها للزواج، يبدأ الحوار من خلال استذكار وصية المرأة البدوية لابنتها -التي وردت في كتاب المستطرف في كل فن مستظرف- حول ضرورة اعتناء الزوجة بنفسها إرضاءً وتطيبًا لزوجها، فلا بد من أن تتجمل وتغتسل وتطيب الطعام والشراب له، بل تسعد بسعادته حتى لو كانت الدموع تجري منها وتحزن لحزنه، ورغم استعداد ميا للزواج إلا أنها اعترضت على هذه الوصية من خلال سؤال إنكاري يحمل في داخله تمردًا -على المؤسسة الزوجية الأبوية السائدة في عمان- ومن يحزن لحزني؟

إنه سؤال ثائر على الأعراف الاجتماعية الصارمة في عمان، هو سؤال يوحي بوعي ميا بذاتها؛ وبالتالي يمهد لسلوكها في إبراز كينونتها اتجاه هذه المؤسسة الأبوية.

الحوار الثاني: يكشف عن تمرد البدوية الحسناء نجية على الأعراف المجتمعية في المبادرة في طلبها لعزان وتعرضها له رغم زواجه من ابنة أحد شيوخ القبائل، فهذا تحدٍ واضح لمؤسسة القبيلة ولعادات السعادة في مجتمعها، فقد تحدت تحذيرات صديقتها خزينة من هذه المواجهة إلا أنها انتصرت لنفسها وقرارها.

الحوار الثالث: رفض خولة المتعلمة من الزواج من شخص لا ترغب فيه، رغم إصرار والدها عليه، حتى لو كلفها ذلك حياتها، وهذا القرار لم تتخذه خولة إلا بفضل التعليم الذي أسهم في تعزيز الذات والتمكين المجتمعي للمرأة العمانية، من خلال تحليل هذه الحوارات في ضوء نظرية أفعال الكلامية يتوصل الباحثان دور هذه الحوارات ولاسيما فيما يتعلق بأسلوبي التساؤل والتحذير إلى حضور المرأة العمانية في رواية سيدات القمر بوصفها فاعلة لا تقبل وصاية المؤسسة الأبوية السائدة بل تسعى إلى إبراز ذاتها وتحقيق حضورها في المجتمع.

وهكذا فكما تجلى لنا من خلال العرض السابق اعتماد البحث على أكثر من منهج لتحليل الرواية فبدأ بالتحليل الموضوعاتي والنقد النسوي للرواية ، ثم التحليل الفني البراجماتي .

. . .

(٣)

الآفاق المستقبلية للنقد العالمي حول الرواية العمانية

مع تطور الرواية العمانية ودخولها إلى المشهد الأدبي العالمي، يبرز سؤال ملح حول مستقبل النقد العالمي في التعامل مع هذا النوع الأدبي. على الرغم من الإسهامات

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الحالية التي تقدمها الدراسات العالمية غير العربية، لا يزال المجال مفتوحًا لاستكشاف أعمق وأكثر شمولية للأدب العماني. وذلك وفقًا للمحددات التالية :

١- تطوير النقد غير العربي الموجه للرواية العمانية:

اتضح لنا من خلال المبحث السابق غلبة الدراسات الثقافية الموجهة للرواية العمانية ، حيث لفتت الأنظار ثقافيًا ، وهذا الأمر له تبعاته حيث يُضعف الرؤية للرواية العمانية ويتجاهل فنيتها وأدبيتها ، لأنه تعامل كوثيقة ثقافية فقط.

ويمكن تطوير النقد العالمي للدراسات العمانية من خلال مجموعة من الأمور منها:

- التعمق في البنية السردية: فينبغي للنقد العالمي أن يتجاوز القراءة السطحية للنصوص الروائية العمانية ويغوص في دراسة البنية السردية، والشخصيات، والزمان والمكان، وربطها بالسياقات الثقافية والاجتماعية العمانية.
- التنوع في المناهج النقدية: هناك حاجة إلى استخدام مناهج نقدية متنوعة لتحليل الروايات العمانية من زوايا متعددة تسهم في إثراء الفهم العالمي لهذا الأدب.
- التركيز على الروايات غير المترجمة: يُعد التركيز على الروايات العمانية المترجمة محدودًا بالنصوص المتاحة-كما سبق ورأينا في المبحث السابق -حيث اتجهت معظم الدراسات للروايات المترجمة وهي محدودة جدا مقارنة بالسرد الأدبي العماني ،مما يحد من شمولية النقد العالمي و يُعطي انطباعًا منقوصًا ومشوهًا عن السرد العماني وعن المجتمع العماني ؛ لأن الرؤية هنا محكومة بما يقدَّم في تلك الأعمال المحدودة ؛ لذا يمكن تشجيع النقاد على التعاون مع المترجمين لدراسة النصوص غير المترجمة، ما يعزز من تفاعلهم مع النصوص الأصلية.

٢- تعزيز الحوار الثقافي بين الشرق والغرب:

يمكن للرواية العمانية أن تكون جسراً للحوار الثقافي بين الشرق والغرب، وذلك عبر:

- ترجمة المزيد من الأعمال الأدبية العمانية؛ حيث تُمثل الترجمة المفتاح الأساسي لجعل الرواية العمانية متاحة للنقاد غي العرب، كما أن توفير ترجمات ذات جودة عالية يساعد على نقل روح النصوص وروح المجتمع العماني بدقة ووضوح.
- الملتقيات الأدبية والمؤتمرات الدولية: إقامة فعاليات تجمع بين الأدباء والنقاد من الشرق والغرب والتي تسهم في بناء جسور ثقافية وتعزز من فهم الخصوصية العمانية في السياق الأدبي.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- توظيف الأدب العماني في الدراسات الأكاديمية العالمية : إدراج الرواية العمانية ضمن مناهج الأدب العالمي في الجامعات غير العربية يعزز من حضورها النقدي ويحفز النقاش الأكاديمي حولها.

٣. دور الرواية العمانية في تعزيز الحضور العالمي للأدب العربي:

تشكل الرواية العمانية جزءًا لا يتجزأ من الأدب العربي، وبالتالي يمكنها أن تسهم في تعزيز حضوره على المستوى العالمي من خلال:

- تمثيل الثقافة العمانية على الساحة الدولية: تقدم الرواية العمانية نافذة تطل على المجتمع العماني، بتقاليده وثقافته وتحولاته، مما يجعلها مصدرًا غنيًا لفهم التنوع الثقافي العربي.
- التفاعل مع القضايا العالمية: بإمكان الرواية العمانية، من خلال سردياتها، أن تتناول قضايا إنسانية شاملة مثل الهجرة، والهوية، والصراعات الاجتماعية، مما يجعلها أكثر جاذبية للقارئ العالمي والنقاد غير العرب.
- تشجيع الأدباء العمانيين على المشاركة في الجوائز العالمية: مثل جائزة البوكر العالمية أو جائزة نوبل للآداب، حيث يمكن لهذه الجوائز أن تعزز من مكانة الأدب العماني وتلفت أنظار النقد العالمي إليه.

وأخيرًا يتبدى لنا أن مستقبل النقد العالمي للرواية العمانية يعتمد بشكل كبير على مدى انفتاح النقاد على فهم الخصوصية الثقافية العمانية، ومدى استعداد المجتمع الأدبي العماني لتقديم أعمال ذات طابع عالمي دون أن تفقد هويتها المحلية. تتطلب هذه الجهود تعاونًا مشتركًا بين الأدباء والمترجمين والنقاد، مع استمرار تعزيز حضور الأدب العماني في المحافل الدولية. بهذا يمكن للنقد العالمي أن يسهم في إلقاء الضوء على عمق وغنى الرواية العمانية، ويعزز من مكانتها على الساحة الأدبية العالمية.

. . .

الخاتمة :

توصلنا في هذا البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

١- تُعد الرواية العُمانية نافذةً ثرية تُطل على المجتمع العُماني بماضيه وحاضره، حيث تعكس التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي شهدتها السلطنة خلال العقود الماضية. وقد برزت الرواية كصوتٍ يعبر عن قضايا الهوية، المرأة، الحداثة، والتقاليد، مما جعلها محط اهتمام النقاد على المستويين العربي والعالمي. ورغم هذا

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التطور، لا تزال الدراسات غي العربية حول الأدب العُماني محدودة مقارنة بغيرها من الأدب العربي، وهو ما يفتح المجال لتساؤلات حول آفاق هذه الدراسات وإمكانيات تعزيز حضور الأدب العماني عالميًا.

٢- مالت الدراسات العالمية ميلًا واضحا نحو الدراسات الثقافية في نقد وتحليل الرواية العمانية ، أكثر من المناهج الفنية .

٣- تم تسليط الضوء على التحديات التي تواجه المرأة العمانية ودورها في تشكيل الهوية الثقافية من خلال النقد النسوي خاصة تلك التي تتناول قضايا المرأة مثل (سيدات القمر)، حيث تمت دراسة النصوص من زوايا متعددة مثل الجغرافيا النسوية والنسوية التقاطعية، مما أظهر أدوار المرأة العمانية في تشكيل الهوية الثقافية.

٤- عالجت الدراسات الأنثروبولوجية القضايا المجتمعية مثل العبودية وقضايا العرق والتراتبية الاجتماعية بوصف الرواية وثيقة أنثروبولوجية تسهم في فهم التحولات المجتمعية، وقد تم استخدام مناهج إثنوغرافية لتحليل الروايات كوسيلة لفهم التحولات الاجتماعية.

٥- ركز النقد العالمي على موضوعات مثل الهوية، الحداثة، والتقاليد والعبودية والمرأة.

٦- لوحظ أن الدراسات الفنية والموضوعاتية حول الرواية العمانية اطلع أصحابها على النسخة العربية من الرواية -محل الدراسة- وذلك يثير تساؤلًا حول الترجمة نفسها، كما أن الدراسات الفنية - في معظمها - كانت حول روايات بعيدة عن الموضوعات الحساسة والشائكة الخاصة بالمجتمع العماني.

٧- تعكس الدراسات غير العربية توجهات أيديولوجية ، وذلك في اختيار الروايات أو في التحليل، وذلك قد يبرر كثرة الدراسات حول الروايا النسوية العمانية - كسبب ضمن أسباب أخرى- كالترجمة أو الجوائز، لذا لا يمكننا الحكم بموضوعيتها خاصة في الدراسات الثقافية .

٨- رغم الاهتمام العالمي بالرواية العمانية ، إلا أن الدراسات النقدية حول الأدب العماني لا تزال محدودة نسبيًا؛ لذلك يُوصى بزيادة الترجمة والبحث لتعزيز حضور الرواية العمانية ؛ فالاستثمار في الترجمة إلى اللغات العالمية، وتعزيز الدراسات الأكاديمية حول الأدب العُماني، يسهمان في إيصال الرواية العمانية إلى جمهور أوسع، ويضمنان تقديمها برؤى متعمقة وشاملة. وعليه، فإن مستقبل الرواية العمانية يبشر بالمزيد من الازدهار إذا ما استُثمرت هذه الفرص بشكل فعّال، ما يعزز حضورها في الساحة الأدبية العالمية ويرسخ دورها كجسرٍ ثقافي يربط الشرق بالغرب.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الهوامش:

[١] انظر: الطائي، عزيزة ، الخطاب السردي العُماني(الأنواع والخصائص١٩٣٩-٢٠١٠)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،٢٠١٩.
[٢] انظر: مجموعة من الباحثين، الرواية في عمان/النشأة والتطور، ط١، المنتدى الأدبي، ٢٠١١.
[٣] انظر: السليمى،منى بنت حبراس، الأصوات الروائية الجديدة فى عُمان، مجلة نزوى،العدد (٨٥)،مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان: مسقط، ٢٠١٦،
[٤] نشر بمجلة البحث العلمي في الآداب، بجامعة القاهرة، المجلد ٢٤، العدد ٥، لسنة ٢٠٢٣،
[٥] رسالة ماجستير قدمت بجامعة السلطان قابوس، ٢٠١٧،
[٦] نشر بجريدة الراية القطرية، نشر بتاريخ ١١ يناير ٢٠٢٠.
[٧] المنشورة في مجلة الساج، ٢٠٢٠،
[٨] الرواية العمانية المعاصرة: مقاربة تداولية، لمها الهنداوي، ٢٠١٦.
[٩] رسالة الماجستير قدمت بجامعة نزوى بعنوان: "الشخصية في رواية "تبكي الأرض يضحك زحل"، مالك البلوشي.
[١٠] ثاني الحمداني : بنية الشخصية في الرواية العمانية ، ط:١، الآن ناشرون وموزعون، ٢٠١٩.
[١١] خالد البلوشي :الرواية العمانية في ميزان النقد الثقافي ، خالد البلوشي، ط:١، دار مسعى للنشر والتوزيع، ٢٠١٨.
[١٢] نوال بو معزة : السردي والأنثوغرافي في الرواية العمانية، نوال بو معزة، مجلة المرتقى ٢٠٢٢.
[١٣] حسن الهنائي : صراع الهويات في الرواية العمانية المعاصرة، مجلة المهرة، ٢٠٢٣.
[١٤] محمد بوعرة: الدراسات الثقافية مسارات وإبدالات :ضمن كتاب (خارج الأسوار) :ص٢٢
[١٥] نفسه:ص٢٩
[١٦] نفسه:ص٣١
[١٧] نفسه:ص٣٣
[١٨] د.عبد الله الغذامي:إشكاليات النقد الثقافي -أسئلة في النظرية والتطبيق : المركز الثقافي العربي :الطبعة الأولى (٢٠٢٣م):ص٣١
[١٩] مبارك الجابري : خارج الأسوار (أوراق في الدراسات الثقافية): الآن (ناشرون وموزعون) و الجمعية العمانية للكتاب والأدباء :الطبعة الأولى (٢٠٢٢م):ص١٠
[٢٠] نفسه:ص١٢
[٢١] قاسم بن محمد الدويكات : الجغرافيا النسوية كأحد الاتجاهات الحديثة في البحث الجغرافي :مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية :العدد ١٤ (يناير ٢٠٠٦):صـ ١٢١ ، وانظر

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كذلك:ميسون العتوم: المرأة في الفكر الجغرافي دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية(الجامعة الأردنية) :المجلد ٤٢،ملحق ٢، ٢٠١٥

[٢٢] ميسون العتوم: المرأة في الفكر الجغرافي دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية(الجامعة الأردنية) :المجلد (٤٢) : صـ١٥٧٢

[٢٣] نفسه :صـ١٢٢

[٢٤] قاسم بن محمد الدويكات : الجغرافيا النسوية كأحد الاتجاهات الحديثة في البحث الجغرافي

[٢٥] ميسون العتوم: المرأة في الفكر الجغرافي :صـ١٥٧٢

[26] -Jesna Joseph: "The Dynamics of Gendered Spaces in Jokha Alharthi's Celestial Bodies":International Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities An : January-February, 2023:VOL(4).

[٢٧] نفسه:ص ١٠

[٢٨] نفسه:ص١٠

[٢٩] انظر ص١٢

[٣٠] نفسه:ص١١

[٣١] نفسه:ص١٣

[٣٢] انظر :ص١٣

[٣٣] نفسه:ص١٤

[٣٤] نفسه:ص١٥

[٣٥] نفسه:ص١٥

[٣٦] انظر : ميّة الرحبي :النسوية مفاهيم وقضايا : الرحبة للنشر والتوزيع:الطبعة الأولى (٢٠١٤) :ص٣١

[٣٧] دنيز أدريانا أوبريا: عن النسوية:الموجة الثالثة وما بعد الحداثة : ترجمة لطفي السيد: مجلة فصول :المجلد(٣/٢٦):العدد (١٠٣): ربيع (٢٠١٨م):ص١٨٠

[٣٨] نفسه:ص١٨٢

[39] - Kimberle crenshaw:mapping the margins –intersectionality, identity politics ,and violence against women of Color،*Stanford Law Review*, vol.43, 1991.

[40] - Rabiatul Adawiyah Yusoff: -Raihanah M.M.: Moulding Lives, Shaping Destinies: Motherhood and Nation in Celestial Bodies by Jokha Alharthi and A Golden Age by Tahmima Anam: journal of Language Studies (Universiti Kebangsaan Malaysia): August 2022:vol(22)

[٤١] - نفسه

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

[٤٢] - العياشي عنصر: أنماط المعاملة الوالدية وتعزيز الهوية الجنسية لدى الأطفال "دراسة ميدانية بين الأسر القطرية":مركز دعم الصحة السلوكية (الدوحة ٢٠١٧م)،الطبعة الأولى: ص١٦

[٤٣] - انظر نفسه:ص ٤١

[٤٤] - نفسه

[45]-Jihan Safar: Écrire l'esclavage au féminin: une étude du roman contemporain omanais: Esclavages & post~esclavages :15may 2024.

[٤٦] - انظر السابق ص١٠

[٤٧] -نفسه:ص١٧

[48]- He works In InCentral University of Himachal Pradesh, India.

[49]- Hem Raj Bansal : "Multiple Hues of Marginality and Assertion in Jokha Alharthi's Celestial Bodies": The Creative Launcher: 30desemper 2022:volume(7).

[٥٠] - نفسه :ص٤٦

[٥١] - نفسه:ص٤٧

[٥٢] - نفسه:ص٤٩

[٥٣] - نفسه:ص٥٠

[٥٤] - نفسه:ص٥٢

[٥٥] - ابوالحسن امين مقدسی – علي افضلي- نرگس بيگدلی: كشاكش سنت و فمينيسم در عمان (مورد مطالعه: رمان الطواف حيث الجمر): مؤسسة انتشارات دانشگاه تهران: ٥ يوليو٢٠٢٤ (مجلة المرأة في التنمية والسياسة-منشورات جامعة طهران).

[٥٦] - انقسمت الآراء حول استمرارية العلم بين غلق هذا التخصص لزوال موضوعه وانتقال المجتمعات المعنية بالدراسة إلى حالتها الحديثة والمتكفل بها (علم الاجتماع) ، وبين توسيع مجال الدراسة ليشمل المجتمعات البدائية والحديثة فالأصل في هذا التخصص هو المنهج لا الموضوع، وكذلك التركيز حيث يعتقد بإمكانية توسيع منهج الدراسة للمجتمعات الحديثة مع الإبقاء والتركيز على المجتمعات البدائية .

انظر في ذلك :د.خواجة عبد العزيز : محاضرات في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية (الجزائر) :محاضرات منشورة اليكترونيا ومجمعة في كتاب واحد .

[٥٧] - فاروق مصطفى إسماعيل: الأنثروبولوجيا الثقافية :الهيئة المصرية العامة للكتاب:١٩٧٩م:ص(٥)

[٥٨] - نفسه :ص(١٠) (بتصرف)

[٥٩] - انظر السابق

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

[٦٠] - حسين فهيم: قصة الأنثروبولوجيا- فصول في تاريخ علم الإنسان. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٨٦م.
[٦١] - إيهاب حسن: تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة :ترجمة السيد إمام :دار شهريار(العراق):الطبعة الأولى(٢٠١٨م: ص٣٠
[٦٢] - مارك أوجيه- جان بول كولاين:الأنثروبولوجيا: ترجمة د.جورج كتوره :دار الكتاب الجديد المتحدة (ليبيا) الطبعة الأولى (٢٠٠٨): ص(١٥).
[٦٣] - مارك جويه أنثربولوجيا :ص١٨
[٦٤] - نفسه:ص٢١
[٦٥] - فاروق مصطفى إسماعيل: ص(١٣)
[٦٦] - حسين فهيم :قصة الأنثربولوجيا :ص١٤
[٦٧] - فاروق مصطفى:ص ٢٥(بتصرف)
[٦٨] - نفسه:ص ٢٨
[٦٩] - خواجة عبد العزيز:محاضرات في الأنثروبولوجيا :ص ١٣ ، وانظر كذلك قصة الأنثروبولوجيا ص(١٥)
[٧٠] - فاروق إسماعيل: الأنثروبولوجيا الثقافية : ص٢٨
[٧١] - د.سعاد علي شعبان: الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا : معهد البحوث والدراسات الأفريقية : منتدى سور الأزبكية :٢٠٠٤:ص(٢٧)
[٧٢] - انظر قصة الانثروبولوجيا
[٧٣] - سعاد علي شعبان : الأنثروبولوجيا الثقافية لـأفريقيا:ص٢٩
[٧٤] - حسين فهيم :قصة الأنثروبولوجيا: ص١٥
[٧٥] - نفسه
[76]- Jihan Safar: Écrire l'esclavage au féminin : une étude du roman contemporain omanais: Esclavages & post~esclavages :15may 2024.
[٧٧] - نفسه :ص٢
[٧٨] - نفسه:ص٢
[٧٩] - نفسه
[٨٠] - نفسه
[٨١] - نفسه
[٨٢] - نفسه
[٨٣] - نفسه
[٨٤] - نفسه:ص١٠
[٨٥] - نفسه
[٨٦] - نفسه:ص٨

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

[٨٧] - نفسه
[٨٨] - نفسه:ص٩
[٨٩] - نفسه:ص٩
[٩٠] - نفسه:ص١٢
[٩١] - نفسه:ص١٣
[٩٢] - نفسه:ص١٤
[٩٣] - نفسه
[٩٤] - نفسه:ص١٨
[٩٥] - انظرص:١٨

[96] -Yulia E. Vlasova: REFLECTION OF SULTANATE OMAN CUSTOMS AND TRADITIONS IN THe NOVEL OF JOKHA AL–HARTHI (CELESTIAL BODIES) Филология научные исследования (مجلة أبحاث فقه اللغة- جامعة الصداقة بين الشعوب بروسيا): 24November 2021.

[97-] Dr.Hima S. Madhu CONFLUENCE OF CONFLICTING CULTURES: JOKHA ALHARTI'S" CELESTIAL BODIES": JOURNAL OF ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE (JOELL):volume (7):2020.

[٩٨] - Assistant Professor of English, Government Arts College, Trivandrum, Kerala, India.

[٩٩] - نفسه:ص٧٤
[١٠٠] - نفسه:ص٧٥
[١٠١] - نفسه:ص٧٦

102- Manshi Yadav-Sunil Kumar Mishra:Determining the Cultural Dynamic Shift in Jokha Alharthi's Celestial Bodies :International Journal of Linguistics, Literature and Translation (IJLLT):volume(4) :14 April2020**.**

[١٠٣] - نفسه:ص٤
[١٠٤] - نفسه

[105] - Putri Laluhun :From old to modern socio-cultural transformation in Oman in the novel of Sayyidātul Qomar by Jukhah Al-Hāriśy : Journal of Religion and Linguistics:volume(1):(marc2024)

[١٠٦] - نفسه:ص٤١
[١٠٧] - نفسه:ص٤٦
[١٠٨] - من أمثلة هذه المقالات التالي:

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

-James wood : An omani novel exposes marriage and its miseries: The new yorker: 7october2019. -
-Omani novel brings action ,fantasy: oman daily observer : 1December 2021.
- omani novel on water wins top Arabic fiction prize: MME(middle east eye:21may 2023.
-Reading list:3books to help you understand oman: Middle east and north Africa: 25Marsh,2020
- omani novel Dilshad: Arabian Daily:19 september 2022.

[١٠٩]- الشريف، سحر، النقد الموضوعاتي للرواية السعودية المعاصرة، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، ٢٠١٤، ص٢٠٣

[١١٠]- هرمة، فاطمة، النقد الموضوعاتي: الماهية والتشكّل، مجلة الخطاب، مج١٥،ع١، جامعة مولود معمري، كلية الآداب واللغات، تيزي وزو،٢٠٢٠،ص٣٢١

[١١١]- انظر: علوش، سعيد، النقد الموضوعاتي(وفق النسخة الإلكترونية للكتاب)، ط١، شركة بابل، الرباط، ١٩٨٩،ص٧.

[112]-Assoc. Prof., Necmettin Erbakan University, Ahmet Keleşoğlu Faculty of Education, Department of Arabic Language Teaching: Konya / Türkiye.

[113]-Ahmet Yıldız: Zehrân el-Kâsımî'nin Teğrîbetu'l-Kâfir İsimli Romanının Teknik ve Tematik İncelemesi : dini araştırmalar dergisi :Turkish Journal of Religious Studies **:** volume (23):winter2023**.**

[114]- نفسه **:** ص٤٠٢
[115]- نفسه:ص٤٠٣
[116]- نفسه:ص٤١٠
[117]- نفسه:ص٤١٠
[118]- نفسه:ص٤١١
[119]- نفسه:ص٤١٤

[120]-Zainab Daryanavard:"Cinematic Image Patterns and Their Implications in Zahran Al-Qasimi's Novel "Al- Qafar's Westernization" **:** Research in Contemporary Literature Islamic azad university in jiroft :volume(57): January (2023)

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

[121] -انظر:ص١٠١

[122]- نفسه:ص١٠٢

[123] -Dr. Roy P Veettil- DR vijay singh thakur"Speech Acts of Women Empowerment in Jokha Alharthi's Celestial Bodies: A Pragmatic Analysis"**:** ESBB JOURNAl publications**(** English Scholars Beyond Borders**)**:vol(8) (2022)**.**

قُدِمت هذه الورقة خلال مؤتمر بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة ظفار بالتعاون مع جمعية

[124]-(علماء اللغة الإنجليزية خارج الحدود).

[١٢٥]- نفسه:ص٤٨

[١٢٦]- نفسه:ص٥

[١٢٧]- نفسه

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية والمترجمة:

١. ابن أمين مقدسي، ابو الحسن، علي أفضل، ونرگس بيگدلى. كشاكش سنت و فمينيسم در عمان (مورد مطالعه: رمان الطواف حيث الجمر). مؤسسة انتشارات دانشگاه تهران، ٥ يوليو ٢٠٢٤.
٢. البلوشي، خالد. الرواية العمانية في ميزان النقد الثقافي. دار مسعى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.
٣. الحمداني، ثاني. بنية الشخصية في الرواية العمانية. الطبعة الأولى، الآن ناشرون وموزعون، ٢٠١٩م.
٤. الرحبي، ميّة. النسوية: مفاهيم وقضايا. الرحبة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.
٥. السليمي، منى بنت حبراس. "الأصوات الروائية الجديدة في عمان". مجلة نزوى، العدد (٨٥)، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان: مسقط، ٢٠١٦م.
٦. الشريف، سحر. النقد الموضوعاتي للرواية السعودية. النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١٤م.
٧. الغذامي، عبد الله. إشكاليات النقد الثقافي: أسئلة في النظرية والتطبيق. المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٢٣م.
٨. الطائي، عزيزة. الخطاب السردي العُماني: الأنواع والخصائص (١٩٣٩-٢٠١٠). ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٩.
٩. العياشي، عنصر. أنماط المعاملة الوالدية وتعزيز الهوية الجنسية لدى الأطفال: دراسة ميدانية بين الأسر القطرية. مركز دعم الصحة السلوكية، الدوحة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.
١٠. علوش، سعيد. النقد الموضوعاتي. وفق النسخة الإلكترونية للكتاب، ط١، شركة بابل، الرباط، ١٩٨٩.
١١. فهيم، حسين. قصة الأنثروبولوجيا: فصول في تاريخ علم الإنسان. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٨٦م.
١٢. فاروق، مصطفى إسماعيل. الأنثروبولوجيا الثقافية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.
١٣. مجموعة من الباحثين. الرواية في عمان: النشأة والتطور. الطبعة الأولى، المنتدى الأدبي، ٢٠١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١٤. مجموعة من المؤلفين. خارج الأسوار: أوراق في الدراسات الثقافية. الآن ناشرون وموزعون، الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، الطبعة الأولى، ٢٠٢٢م.
١٥. الهنداوي، مها. الرواية العمانية المعاصرة: مقاربة تداولية. ٢٠١٦م.
١٦. حسن، إيهاب. تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة. ترجمة السيد إمام، دار شهريار، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.
١٧. شعبان، سعاد علي. الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا. معهد البحوث والدراسات الأفريقية: منتدى سور الأزبكية، ٢٠٠٤م.
١٨. خواجة، عبد العزيز. محاضرات في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية. الجزائر، محاضرات منشورة إلكترونيًا، بدون تاريخ.

المجلات العلمية:

١. أدريانا أوبريا، دنيز. "عن النسوية: الموجة الثالثة وما بعد الحداثة". مجلة فصول، المجلد (٣/٢٦)، العدد (١٠٣)، ربيع ٢٠١٨م.
٢. أي كاي .تسنيم : رواية سيدات القمر من منظور اجتماعي
٣. العتوم، ميسون. "المرأة في الفكر الجغرافي". دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية (الجامعة الأردنية)، المجلد ٤٢، ملحق ٢، ٢٠١٥.
٤. الدويكات، قاسم بن محمد. "الجغرافيا النسوية كأحد الاتجاهات الحديثة في البحث الجغرافي". مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد ١٤، يناير ٢٠٠٦م.
٥. الهنائي، حسن. "صراع الهويات في الرواية العمانية المعاصرة". مجلة المهرة، ٢٠٢٣م.
٦. بومعزة، نوال. "السردي والأنثوغرافي في الرواية العمانية". مجلة المرتقى، ٢٠٢٢.
٧. هرمة، فاطمة. "النقد الموضوعاتي: الماهية والتشكل". مجلة الخطاب، مج١٥، ع١، جامعة مولود معمري، كلية الآداب واللغات، تيزي وزو، ٢٠٢٠.
٨. عيسى، أيمن. اتجاهات الرواية العمانية :الثيمات والتقنيات . مجلة البحث العلمي في الآداب، بجامعة القاهرة، المجلد ٢٤، العدد ٥، لسنة ٢٠٢٣.

Foreign References:

19. Adawiyah Yusoff, Rabiatul, and Raihanah M.M. "Moulding Lives, Shaping Destinies: Motherhood and Nation in *Celestial Bodies* by Jokha Alharthi and *A Golden Age* by Tahmima Anam." *Journal

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

of Language Studies* (Universiti Kebangsaan Malaysia), August 2022, vol(22).

20. Ahmet Yıldız. "Zehrân el-Kâsımî'nin Teğrîbetu'l-Kâfir İsimli Romanının Teknik ve Tematik İncelemesi." *Dini Araştırmalar Dergisi: Turkish Journal of Religious Studies*, vol.23, Winter 2023.
21. Bansal, Hem Raj. "Multiple Hues of Marginality and Assertion in Jokha Alharthi's *Celestial Bodies*." *The Creative Launcher*, 30 December 2022, vol(7).
22. Crenshaw, Kimberlé. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color." *Stanford Law Review*, vol.43, 1991.
23. Hima S. Madhu. "Confluence of Conflicting Cultures: Jokha Alharthi's *Celestial Bodies*." *Journal of English Language and Literature (JOELL)*, vol(7), 2020.
24. James Wood. "An Omani Novel Exposes Marriage and Its Miseries." *The New Yorker*, 7 October 2019.
25. Jesna Joseph. "The Dynamics of Gendered Spaces in Jokha Alharthi's *Celestial Bodies*." *International Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities*, January-February 2023, vol(4).
26. Laluhun, Putri. "From Old to Modern Socio-Cultural Transformation in Oman in the Novel of *Sayyidātul Qomar* by Jokha Alharthi." *Journal of Religion and Linguistics*, vol(1), March 2024.
27. Manshi Yadav and Sunil Kumar Mishra. "Determining the Cultural Dynamic Shift in Jokha Alharthi's *Celestial Bodies*." *International Journal of Linguistics, Literature and Translation (IJLLT)*, vol(4), 14 April 2020.
28. Roy P. Veettil and Vijay Singh Thakur. "Speech Acts of Women Empowerment in Jokha Alharthi's *Celestial Bodies*: A Pragmatic

ISSN : ***2537-0847*** **eISSN :** ***2537-0898***

Analysis." *English Scholars Beyond Borders (ESBB Journal Publications)*, vol(8), 2022.
29. Safar, Jihan. "Écrire l'esclavage au féminin: Une étude du roman contemporain omanais." *Esclavages & Post~esclavages*, 15 May 2024.
30. Vlasova, Yulia E. "Reflection of Sultanate Oman Customs and Traditions in the Novel of Jokha Alharthi (*Celestial Bodies*)." *Филология научные исследования*, 24 November 2021.
31. Zainab Daryanavard. "Cinematic Image Patterns and Their Implications in Zahran Al-Qasimi's Novel *Al-Qafar's Westernization*." *Research in Contemporary Literature (Islamic Azad University in Jiroft)*, vol(57), January 2023.
32. Omani Daily Observer. "Omani Novel Brings Action, Fantasy." *Oman Daily Observer*, 1 December 2021.
33. Middle East Eye. "Omani Novel on Water Wins Top Arabic Fiction Prize." *MME*, 21 May 2023.
34. Middle East and North Africa. "Reading List: 3 Books to Help You Understand Oman." *MENA*, 25 March 2020.
35. Unknown. "Omani Novel *Dilshad*." *Arabian Daily*, 19 September 2022.

ISSN : ***2537-0847*** **eISSN :** ***2537-0898***

الاستجابة البليغة للظلم: دراسة في مختارات من الأجوبة المسكتة في التراث العربي

The rhetorical response to Injustice: A Study of a sample of the silencing answers in the Arab Heritage

إعداد

أ.د/ عماد عبد اللطيف
Prof. Dr. Imad Abdel Latif
أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب - قسم اللغة العربية- جامعة قطر

Doi: 10.21608/mdad.2025.407482

استلام البحث ٢٤ /١١ / ٢٠٢٤
قبول النشر ١٦ / ١٢ / ٢٠٢٤

عبد اللطيف، عماد (٢٠٢٥). الاستجابة البليغة للظلم: دراسة في مختارات من الأجوبة المسكتة في التراث العربي. ***المجلة العربية مـــــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٩ (٢٨)، ٩٩ – ١٣٠.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الاستجابة البليغة للظلم: دراسة في مختارات من الأجوبة المسكتة في التراث العربي

المستخلص:

يدرس البحث الاستجابة البليغة للخطابات السلطوية في عينة من الأجوبة المسكتة، مأخوذة من كتابين هما (الأجوبة المسكتة) لابن أبي عون، و(الهفوات النادرة) لابن هلال الصابئ. يفحص البحث أساليب نقد خطابات القهر السياسي، والعنصرية ضد السود والعبيد، والتمييز ضد المرأة، وتحقير اليافعين، والتنمر على ذوي الاحتياجات الخاصة، والتمييز في الألقاب، وخطاب النفاق. تُحاجُّ الورقة بأن المهمشين والمقهورين من الأسرى والعبيد وصغار السن والنساء في العينة المدروسة تمكَّنوا من نقد خطابات القهر والتمييز والعنصرية والتحقير التي تعرضوا لها، ومقاومتها، بوساطة إنتاج استجابات بليغة مضادة. يتحقق في المدونة المدروسة شرطان؛ (١) أن تشتمل على شكل من أشكال الظلم. (٢) أن تحتوي على استجابة بليغة. يتكسف البحث كيفية إنتاج هذه الاستجابات، وخصائصها، ووظائفها، وآثارها، مستعملة منهجية تدمج بين التحليل النقدي للخطاب المعني باستكشاف العلاقة بين الخطاب والسلطة، وبلاغة الجمهور المعنية بدراسة استجابات الجمهور للخطابات السلطوية.

يكشف تحليل الاستجابة البليغة في الكتابين عن أنها تشترك في سمات؛ منها أنها جميعًا استجابات عقلانية، تستند إلى محاجَّة رصينة. كما أنها موجَزة، مباشِرة، غير مشغولة بأن يكون القول جميلا قدر انشغالها بأن يكون القول فعالا. كذلك، فإنها تشترك في تجاهلها لبُعد مهم من أبعاد المقام التواصلي هو بُعد تفاوت السلطة بين المتكلم والمخاطَب. فهي تتجاهل أعراف التواصل وضوابطه التي تفرضها المجتمعات السلطوية على مخاطَبة العبد للسيد، والسجين للحاكم، والفرد العادي للإمبراطور، والصبي للشيخ، لا سيما الصمت، والخضوع، وعدم المخالفة. وبدلا من ذلك، تنحاز إلى ممارسة حرية القول، والصمود، والكرامة، وبلاغة التعبير عن الذات. وأخيرًا، فإن هذه الاستجابات تشترك في أنها تمنح منجزيها قوة استثنائية تمكنهم من قلب موازين القوة، في شكلٍ من أشكال الثأر بالكلمات.

الكلمات المفتاحية: الخطابات السلطوية، الأجوبة المسكتة، بلاغة الجمهور.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

Abstract:

This paper studies the rhetorical response to authoritarian discourses in the Arab tradition. I analyze a sample of the silencing answers taken from two books: (The Silencing Answers الأجوبة المسكتة) by Ibn Abi Aoun and (The Rare Lapses الهفوات النادرة) by Ibn Hilal Al-Sabi. The paper examines the rhetorical response to discourses of political oppression, racism against blacks and enslaved people, discrimination against women, belittlement of young people, bullying of people with special needs, and rhetoric of hypocrisy. I argue that the marginalized and oppressed people, including prisoners, enslaved people, children, and women in the examples studied, were able to resist the discourses of oppression, discrimination, racism, and denigration to which they were exposed, thanks to the ability to produce discursive counter-responses. To demonstrate this, I analyze the characteristics of rhetorical responses in the sample studied and their impact on the communication situations in which they were produced.

Keywords: authoritarian discourses, The Silencing Answers, "Rhetoric" of Audience.

. . .

مقدمة

يهدف ربطُ الاستجابة البليغة[١] بمقاومة المتلقين للخطابات السلطوية إلى مراجعة العلاقة بين البلاغة والأخلاق والسلطة. فقد كان وصف بعض الكلام والمتكلمين بالبلاغة يجري غالبًا بمعزل عن الأبعاد الأخلاقية للكلام وعن المسؤولية المجتمعية للمتكلمين. ولم يكن مستغربًا وصفُ خطابات تمارس أقصى أشكال التلاعب والتضليل بأنها بليغة على

[١] - صغتُ مصطلح "الاستجابة البليغة" أول مرة عام ٢٠٠٥. أُنظر: عماد عبد اللطيف، "بلاغة المخاطب: البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته"، ضمن **السلطة ودور المثقف**، جامعة القاهرة، (٢٠٠٥)، صص. ٢١-٢٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الرغم من أننا ندرك أن أثرها الذي تنجزه مردود –في جُلِّه- إلى الخداع والتضليل. خلافًا لذلك، يربط مفهوم الاستجابة البليغة البلاغةَ بمقاومة إساءة استعمال السلطة على نحو جذري، فاستجابة المتلقين للخطاب تكون بليغة فحسب حين تقاوم مثل هذا الخطاب التلاعبي، أو الخطاب التمييزي الذي يرسخ تمييزات على أساس النوع أو العرق أو الجنس أو اللون أو غيرها، أو الخطاب الإقصائي الذي يسعى إلى استبعاد مخاطَبين محددين، لصالح مخاطَبين آخرين استنادًا إلى أشكال من إساءة استعمال السلطة.

تتسم الاستجابات البليغة بالتنوع؛ فقد تكون لفظيّة، أو غير لفظية، فردية أو جماعية، مادية أو افتراضية...إلخ. وينتج البشر يوميًا تنويعة ضخمة من العلامات التي تُعدُّ استجابات بليغة، مثل تعليق نقدي على خبر مشوَّه في صحيفة، أو لافتة تطالب بالحرية، أو صيحة إعجاب على خطاب نبيل، أو سؤال يكشف تلاعبًا، أو عبارة مدوَّنة على حائط تندد بالاستبداد، أو تعليق يفنِّد خطاب كراهية أو عنصرية، أو رسالة إلى صحيفة تنتقد سياسات تحرير تضليلية، أو هتاف في ملعب كرة قدم يقاوم خطابًا شوفينيًا متعصبًا، يميز بين الأفراد استنادًا إلى انتماءات كروية ضيقة، أو غيرها.

توصف الاستجابة بأنها بليغة أو غير بليغة استنادًا إلى غايتها ووظائفها. فالتصفيق البليغ، على سبيل المثال، هو التصفيق الذي ينجزه جمهور يعي أن الخطاب الذي يصفِّق له خطاب غير تلاعبي، تحرري، يتسم بالصدقية، ويدرك جيدًا أن إنتاجه لهذا التصفيق ليس تجليًّا لقهر أو لفساد ضمير أو لأي شكل من أشكال انحراف السلطة، بل هو فعل واع ونبيل. وإن لم يكن الأمر كذلك؛ كأن يكون التصفيق مأجورًا، أو محفزًا بالعدوى والتقليد دون وعي، أو مكرهًا قهرًا، إلى آخره، فإنه استجابة غير بليغة.

يُجري مفهوم "الاستجابة البليغة" تحويرًا مقصودًا في مفهوم "البليغ". فقد استُعمِل وصف "البليغ" لنعت الكلام الجميل أو المقنع أو المؤثر الذي ينتجه المتكلمون. لكن بلاغة الجمهور ترسِّخ تصورًا إضافيًا لما هو بليغ، بجعله قرين ما ينتجه المخاطبون من استجابات في أثناء تلقي الخطاب، في محاولة خلق توازن في علم البلاغة بين المتكلم والمخاطَب في الموقف البلاغي[٢]. وكما نصف خطابَ متكلمٍ بأنه بليغ، يمكننا وصف

[٢] - يمكن الرجوع إلى الأساس المعرفي والأخلاقي لهذه الدعوة في مقالة "بلاغة المخاطَب"، كما يمكن الرجوع إلى الأساس الفلسفي له في: عماد عبد اللطيف، "بلاغة الجمهور والمعارف

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

استجابة مخاطبٍ بأنها بليغة.

يرتبط وصف متكلم معين بالبلاغة عادةً بقدرته على تحقيق غايته من قوله، أو قدرته على إحداث تأثير في أنفس متلقية، أو بناء قوله بما يتفق مع وصف الكلام البليغ، بأن يشمل القول ما يُدرَك بأنه تجلٍ من تجليات القول "البليغ" مثل المجاز والإيقاع والحجج وغيرها. وتسعى بلاغة الجمهور إلى إحداث تغيير محدود في هذا التصور التقليدي للمتكلم البليغ، من خلال إضافة شرط آخر، وهو أن يكون خطاب المتكلم خاليا من أمراض الخطاب. وفي عبارة أخرى، لكي يكون المتكلم بليغًا يجب ألّا يتورط في ممارسة أي تلاعب أو قهر أو تمييز أو عنصرية أو غير ذلك من إساءات استعمال السلطة والخطاب. وتهدف بلاغة الجمهور إلى تطوير وعي الأفراد بمخاطر إساءات استعمال الخطاب؛ وتلفت الانتباه إلى أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إطلاق صفات البلاغة بمعزل عن الأبعاد الأخلاقية لها، بل يجب أن يكون الوصف بالبلاغة مرتبطًا كذلك بالوسائل المستعملة فيه، فليست غاياته أو آثاره ونتائجه هي التي تحدد ما هو بليغ فحسب، بل السبل المستعملة في إنجازها كذلك[٣].

الاستجابة البليغة، إذا، هي الغاية التي تسعى بلاغة الجمهور إلى الوصول إليها، مثلما أن الإقناع والتأثير هو الغاية التي تتوخى البلاغة التقليدية الوصول إليها. وإذا كان كل متكلم يستهدف الإقناع والتأثير والجمال، فإن كل مخاطب، وفق بلاغة الجمهور، عليه أن يسعى لإنجاز استجابات بليغة، تقاوم إساءات استعمال الخطاب والسلطة معًا.

لقد دُرِست الاستجابات البليغة في عينة متنوعة من الخطابات على نحو ما يظهر في فصول هذا الكتاب. وقد أخترتُ تحليل الاستجابة البليغة في التراث العربي من خلال عينة من الأجوبة المسكتة مأخوذة من كتابين فريدين في التراث العربي هما: **الأجوبة المسكتة** لابن أبي عون، و**الهفوات النادرة** لابن هلال الصابئ.

يقدم الكتابان حكايات موجزة بعضها تاريخي والآخر متخيّل. وتحتوي جُلُّ الحكايات موقفًا بلاغيًا يتكون من متكلم ومخاطَب، يتبادلان حوارًا على مرأى ومسمع

النقدية: دراسة في خصائص النقد من الفضيلة إلى الاستجابة"، **مجلة العلامة**، مج. ٦، ع. ١٣، (٢٠٢١)، صص.(٩-٣٠).

[٣] - عبد اللطيف، "بلاغة المخاطب"، مرجع سابق، صص. (٧- ٣٦).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

جمهور غالبًا، وفي سياقات ثنائية أحيانًا. جمعتُ عينة التحليل المدروسة في هذه المقالة بعد فحص لجميع الحكايات المتضمنة في الكتابين، واستبعدتُ ما لا ينطبق عليه تحديدي المفهومي للاستجابة البليغة. وقد ركزتُ على الاستجابة البليغة للخطابات التي تمارس قهرًا أو تمييزًا استنادًا إلى لون البشرة أو النوع (المرأة) أو العبودية، أو الخطاب التحقيري الموجه لصغار السن، والمعاقين، وغيرهم. وقد استبعدتُ القصص المتشابهة، مركزًا على اختيار أفضل التمثيلات للاستجابات المدروسة.

لم أُعنَ في هذه المقالة بالتثبت التاريخي من حدوث القصص المدروسة. فلم أدقق فيها من الناحية التاريخية، ولم أقارنها بمصادر أخرى. إذ لم أكن معنيًا بما إن كانت القصة قد وقعت بالفعل أم لا. وعاملتُ القَصَص الذي يبدو واقعيًا مثل الأمثولات الخرافية في أهليتها للتحليل من منظور الاستجابة البليغة. وذلك انطلاقًا من أن غرض البحث فهم كيف تُنتج الاستجابات البليغة في التراث الأدبي السردي، سواء أكان تاريخيا أم متخيلا. وفي الحقيقة، فإن أكثر الأعمال الخرافية إغراقًا في الخيال قد تكون مجرد غطاء للتعبير عن واقع مُؤلم يُعاش كل يوم، ولا يمكن الحكي عنه إلا تحت هذا الغطاء.

لقد دُرِست الأجوبة المسكتة من منظورات متنوعة. فقد دَرَست منيرة فاعور أسلوب الحكيم في عينة من الأجوبة المسكتة مأخوذة من أجوبة الزهاد[٤]. ونظَّر محمود المقداد لنوع الأجوبة المسكتة، راصدًا أحوال نشأتها، ومحددًا أهم خصائصها الأسلوبية، وغاياتها[٥]. كما فحص عبد اللطيف الأجوبة المسكتة بوصفها واحدة من أنواع بلاغية قليلة اهتمت باستجابة المخاطَب[٦]. وفحص إيهاب المقراني الأجوبة المسكتة من منظور حجاجي ثقافي، مركزًا على باب الجوابات الهزلية من كتاب ابن أبي عون **الأجوبة**

---

[٤] - منيرة فاعور، "بلاغة الأجوبة المسكتة: الأسلوب الحكيم نموذجًا"، **مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية**، مج. ٣٠، ع. ٣-٤، (٢٠١٤)، صص. (١١٣–١٣٩).

[٥] - محمود المقداد، "الأجوبة المسكتة في العصر الأموي: محاولة تنظير وتأصيل لنوع أدبي نثري في مرحلة التأسيس"، **التراث العربي**، ع. ١٣٨-١٣٩، (٢٠١٥)، صص. (٢٧-٤٨).

[٦] - عماد عبد اللطيف، "ماذا تقدم بلاغة الجمهور للدراسات العربية؟"، ضمن صلاح الحاوي وعبد الوهاب الصديقي، **بلاغة الجمهور: مفاهيم وتطبيقات** (العراق: دار شهريار، ٢٠١٧)، صص. ٢٠-٢١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المسكتة[٧].

كذلك درست لطيفة ذويب المقاصد التداولية في خطاب "الأجوبة المسكتة" مركزة على فحص عناصر التواصل، والمحاجَّة، والفعل الكلامي والقصد التوجيهي، والمقاصد الموضعية[٨]. كما درستْ ناهضة عبيد ومحمد عبد أسلوب التكرار في الأجوبة المسكتة، وفحصا أنواع التكرار اللفظي والمعنوي في الكتاب، ووظائفه البلاغية[٩]. في حين درس علي المدني الحجاج في الأجوبة المسكتة، وفحص كريم علوي الأجوبة المسكتة من منظور اللسانيات التداولية، مركزًا على ما تنجزه الأجوبة المسكتة من أفعال كلام، وما تتضمنه من حجج، وما تشتمل عليه من تضمينات[١٠].

تُعدُّ الدراسة الحالية تطويرًا للإشارة الموجزة إلى الأجوبة المسكتة في دراسة "ما الذي تقدمه بلاغة الجمهور للدراسات العربية؟"، فهي تُعالِج الأجوبة المسكتة من منظور بلاغة الجمهور؛ بهدف استكشاف الكيفية التي يتمكن بها الأفراد العاديون من مقاومة خطابات الظلم الاجتماعي والسياسي التي يتعرضون لها، وهي بذلك تقدم منظورًا جديدًا للأجوبة المسكتة يُسهم في الكشف عن خصائصها ووظائفها.

يدرس المقال مختارات من الأجوبة المسكتة، يتحقق فيها شرطان: أولا؛ أن تشتمل على شكل من أشكال الظلم الخطابي، أي أمراض الخطاب. ثانيا؛ أن تحتوي على استجابة بليغة بالمعنى الذي قدمتُه في التأسيس النظري للدراسة. وتشتمل المختارات على أجوبة مقاومة لأمثلة من خطابات القهر، والعنصرية، والتمييز، والتحقير، والنفاق. وسوف أقوم بتقديم الاستجابات المختلفة لهذه الخطابات مركزًا على كيفية إنتاج الاستجابة،

---

[٧] - إيهاب المقراني، "آليات الخطاب الحجاجي في الأجوبة المسكتة: باب الجوابات الهزلية بين النص والنسق"، **مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد**، ع. ١٥، (٢٠٢٠)، صص. (١٣-٩٧).

[٨] - لطيفة ذويب وإبراهيم إيدير، "المقاصد التداولية في الخطابات الساخرة: كتاب الأجوبة المسكتة لابن أبي عون أنموذجًا"، **رسالة ماجستير غير منشورة** (الجزائر: جامعة قاصدي مرباح/ورقلة، ٢٠١٩).

[٩] - ناهضة عبيد ومحمد عبد، "إيقاع التكرار أسلوبيًا في الأجوبة المسكتة في كتاب ابن أبي عون"، **مجلة مركز دراسات الدوحة**، ع. ٥٩، (٢٠٢٠)، صص. (٣٤٣-٣٨٢).

[١٠] - كريم علوي، "الأجوبة المسكتة: دراسة في ضوء اللسانيات التداولية"، **مجلة كلية التربية للبنات**، مج. ٣١، ع. ١، (٢٠٢٠)، صص. (١٣٥-١٥١).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وخصائصها، ووظائفها، وآثارها.

أولا: الاستجابة البليغة للخطاب العنصري التحقيري

يكشف التراث العربي عن انتشار خطابات تمارس أشكالا متنوعة من العنصرية استنادًا إلى العرق أو الجنس أو النسب أو الدين أو غيرها. وكثيرًا ما تمارَس هذه العنصرية في الخطاب دون مقاومة خطابية، لكنها تواجه أحيانًا باستجابات مقاوِمة. ويشكل فحص كيف تُنتَج الخطابات العنصرية في التراث العربي وكيف تُقاوَم خطابيًا تحديًا معرفيًا مهمًا. وسوف أحاول تقديم مساهمة في هذا السياق، تتصل بكيفية مقاومة الخطاب العنصري بوساطة الاستجابة البليغة، محللا حوارًا شديد البساطة، جرى بين أحد كبار ملوك بني أمية هو هشام بن عبد الملك بن مروان (٦٩١-٧٢٣هـ)، وبين تابع من التابعين هو زيد بن علي بن الحسين رضي الله عنهم جميعًا. فبحسب الحسن بن شهاب الحنبلي، استدعى هشام بن عبد الملك زيدا بن علي بن الحسين وهو مكبل بالحديد، ودار بينهما هذا الحوار:

١. **"هشام**: يا ابن السوداء!

زيد: صبغة جلدها، وخلقة ربها.

هشام: يا ابن العجانة الخبازة.

زيد: مهنة أهلها وخدمة بيتها.

هشام: يا ابن الزانية.

زيد: إن كنت صادقًا فغفر الله لها، وإن كنت كاذبًا، فغفر الله لك.

"فأُسْقِطَ هشام، وعلم أنه أساء، وخجل، ونكس رأسه، وأُمِر به (أي زيد) فأعيد إلى سجنه".[١١]

يتضمن حوار هشام "الملك" مع زيد "السجين" ثلاثة أشكال من إساءة استعمال الخطاب؛ الأول خطاب عنصري تجسَّدَ في عبارة "يا ابن السوداء" التي تصنف بوصفها

[١١] - غرس النعمة أبي الحسن محمد بن هلال الصابئ، **الهفوات النادرة**، تحقيق صالح الأشتر (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٦٧)، ص. ٣٧٩، الهفوة ٣٨٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

خطابًا عنصريًّا يرسخ التمييز بين الأشخاص استنادًا إلى لون جلدهم. وإزاء هذا الخطاب العنصري أنتج زيد استجابة بليغة تنطوي على نقد جذري للخطاب العنصري في عمومه، بواسطة الإشارة إلى أن لون الجلد أمر لا يَدَ للمرء فيه، بالإضافة إلى أنه أمر شكلي، فهو مجرد صبغة للجلد. والشكل الثاني من إساءة استعمال الخطاب في هذا الحوار الموجز هو إنتاج خطاب تحقيري للبشر استنادًا إلى عملهم ومهنِهم. فعبارة هشام "يا ابن العجَّانة الخبَّازة"، هدفها التقليل من شأن زيد بواسطة تعييره بأن أمّه كانت تعمل بيدها خدمةً لبيتها، فكانت تصنع الخبز لأبنائها بيديها. ومن الجلي أن هذا التحقير يستند إلى تصور يحتقر المرأة التي تصنع بيدها طعام أهلها، وهو تصور استعلائي مغلوط. وقد كان رد زيد استجابة بليغة مثلى؛ إذ قال: "مهنة أهلها، وخدمة بيتها". فإذا كان الخطاب السلطوي يسعى إلى تحقير المخاطَب استنادًا إلى قيام أهله بعمل يدوي يُدرَك بأنه مُحتقر من بعض الطبقات، فإن الرد يأتي في شكل جواب مسكت هو أن هذا العمل شريف، ونافع، وكاشف عن عطاء المرء لأهله وأسرته. أما الشكل الثالث فهو الأكثر إساءة للسلطة والخطاب معًا، إذ يشتمل على إهانة المخاطَب بواسطة سب أمه، واتهامها في عرضها، وهو الشكل الأكثر وضَاعة للظلم. فقد شتم هشام "الملك" زيدًا "السجين" قائلا: "يا ابن الزانية"، فجاء ردّ زيد في غاية الحكمة، ويكاد يكون أيقونة للاستجابة البليغة الذكية القاصمة "إن كنت صادقًا فغفر الله لها، وإن كنت كاذبًا، فغفر الله لك".

هذا الحوار البسيط الذي ربما لم يستغرق الدقيقتين يقدم درسًا بليغًا في الاستجابة البليغة. فالمتكلم مالك زمام السلطة والخطاب معًا يوجّه الحديث الوجهة التي يريدها، ويمارس سلطته الفجة على الكلام وعلى المخاطَب معًا. لكن المخاطَب لا يستسلم للخطاب السلطوي العنصري التمييزي التحقيري الذي يتعرض له، على الرغم من أنه مكبَّل بالحديد. وعلى العكس من ذلك، يقدِّم استجابات بليغة مضادة للخطاب السلطوي، تقلب الحدث الخطابي رأسًا على عقب، وتغيِّر من إدراك الحاضرين للعلاقة بين المتكلم والمخاطَب، وصورة كل منهما. ففي حين تكون علاقة السلطة قبل مفتتح الحدث الخطابي غير متكافئة، بسبب وضعية المتكلم والمخاطَب (الملك والسجين في حالة هشام وزيد) فإن الاستجابات البليغة تمكن الطرف الأضعف من قلب علاقات السلطة. وبانتهاء الحدث الخطابي ينجلي للحاضرين أن الطرف الأقوى في هذا الحوار هو المخاطَب المقيَّد بالحديد الذي يحافظ على رأسه مرفوعًا، في مقابل رأس الملك "المنكس" المنقوع في الخزي

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بسبب إساءة استعمال السلطة والخطاب معًا.

قريب من هذا المثال، حوار آخر وقع بين هشام وزيد أيضًا، لكن قبل سجنه. ينقله هذه المرة ابن أبي عون في كتاب **الأجوبة المسكتة**، أورده بنصّه في ما يأتي:

٢."قال هشام بن عبد الملك لزيد بن علي: بلغني أنك تريد الخلافة، ولا تصلح لها لأنك ابن أَمَة. فقال زيد: قد كان إسماعيل ابن أمة، وإسحق ابن حرة، فأخرج الله من صلبه (إسماعيل) خير ولد آدم [يقصد محمّدا صلعم]. قال له هشام: قم. قال: إذًا لا تراني إلا حيث تكره. فلما خرج (زيد) من الدار قال: ما أحبَّ أحد الحياة إلا ذلَّ"[١٢].

في الحوار السابق، يلجأ هشام بن عبد الملك إلى إنتاج خطاب تمييزي لمواجهة سعي زيد بن علي إلى تولي الخلافة. فهو يحاجُّ زيدا بأنه لا يصلح للإمساك بمقاليد الحكم لأن أمَّه أمَة، أي عبدة. بُنيت هذه الحجة على مقدمة محذوفة هي أن أبناء الإماء لا حق لهم في الخلافة. وهي حجة تمييزية لأنها تُعلي من شأن مَنْ ولد لأبوين حرَّين على حساب من ولد لأمٍّ معتوقة. وهو تمييز عرقي، ينتمي إلى فترة مؤسفة في تاريخ البشرية، عرفت ممارسات بيع البشر وشرائهم. وقد جاءت استجابة زيد لحجة هشام بليغة مُسكِتة، فقد قدَّم قياسًا تمثيليًّا، قارن حالَه وحال هشام بحال السيدة هاجر، أم إسماعيل بن إبراهيم عليهم السلام وحال السيدة سارة، زوجي إبراهيم عليه السلام. فقد كانت السيدة هاجر، جدة النبي (ص)، أمَةً، مثل أمِّ زيد. وتزداد قوة الحجة في أنها غير قابلة للتفنيد أو النقد بفضل رمزيتها التاريخية والدينية. وتعظم قوتها بالنظر إلى أنها تتضمن شكلا من الفخر الذاتي لزيد بن علي، فهو نفسه حفيد النبي ﷺ، بما يعني أنه ينتمي إلى السلالة التي يفخر بها، ويحتج بها في الآن نفسه. ولم يكن غريبًا أن تكون استجابة زيد هادئةً عقلانيةً، مثلما يجب أن تكون عليه الاستجابة البليغة للخطابات التضليلية التمييزية. ولعل ردة فعل هشام على استجابة زيد يكشف عن قوة حجة زيد، فهو لم يعقب على كلامه، بل أمره بالقيام من مجلسه. قائلا عبارة واحدة: "قم". وهي عبارة تؤذن بإغلاق باب الحوار الذي أدرك هاشم أنه خسر فيه. وقد أدرك زيد أن الأمر بمغادرة المجلس هو قطع لمسار الحوار، لذا أعلن أنه فهم الرسالة، وقال عبارته الصريحة "إذًا لا تراني إلا حيث تكره"، يقصد ساحة

[١٢] - إبراهيم بن محمد بن أبي عون أحمد، **الأجوبة المسكتة**، تحقيق مي أحمد يوسف (القاهرة: عين للدراسات والبحوث، ١٩٩٦)، ص. ٦٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الحرب. وأتبع قيامه بعبارة تكشف عن إدراكه للعلاقة بين الخوف والذلّ، فقال قولته التي تصلح أن تكون حكمة خالدة: "ما أحب أحد الحياة إلا ذلّ". وكأنه يقارن في هذه العبارة بين اختياره مواجهة الخطاب التمييزي الذي سعى إلى إذلاله بواسطة التصدي لقائله بالاستجابة البليغة، وما نتج عنها من انفتاح الباب أمام أبواب الصراع، والاختيار الذي رفضه وهو قبول العبارة الجارحة لهشام، طلبًا للسلامة، وإن اقترنت بالمذلة.

هذا الإعلاء من قيمة الكرامة في مواجهة خطاب الإذلال نصادفه في استجابة أخرى بليغة في كتاب **الهفوات النادرة**، إذ يروي ابن هلال الصابئ حوارًا بين وزير وموظف لديه، فقد "خاطب الوزير أبو القاسم المغربي أحد العمال[١٣]، واحتدَّ عليه قائلًا: لأتقدمن بصفعك، فرد: بل نترك العمالة ولا تصفعنا ولا نصفعك، فأطرق المغربي، وأدرك خطأه، فبقي ميتًّا ثم خرج متحاملًا"[١٤].

يمارس الوزير في هذا الحوار عنفًا خطابيًا على الموظف التابع له، ويتجلى ذلك في عبارة "احتدَّ عليه" التي تحمل دلالة تفاوت السلطة بين الطرفين؛ إذ لا يقع الاحتداد إلا من طرف يأمن عاقبته غالبًا. وأخذ هذا الاحتداد اللفظي شكل تهديد لغوي بالإساءة المادية "لأتقدمنَّ بصفعك". والصفع واحد من أكثر أشكال الإساءة الجسدية مهانة في الثقافة العربية. لذا جاءت استجابة الموظف سريعة حاسمة في شكل فصم للعلاقة الوظيفية التي أعطت الوزير سلطة إصدار هذا التهديد المهين، فقال: "بل نترك العمالة ولا تصفعنا ولا نصفعك". وتكشف العبارة عن إدراك الموظف لطبيعة العلاقة بينه وبين المتكلم، وإدراك أن التفاوت في السلطة المهنية هو الذي سوَّل للوزير اقتراف هذه الإساءة، فما كان إلا القضاء على هذا التفاوت بالتحلل من الاستعلاء السلطوي الذي فرضته المهنة؛ لتعدِّل تلك الاستجابة البليغة ميزان العلاقة بين الطرفين، وتصبح متكافئة. ونستطيع أن نفهم ردة فعل الوزير على استجابة الموظف بالنظر إلى معرفته بما يترتب على العلاقة الجديدة. فقد "أطرق"؛ أي صمت، وأطرق رأسه أي خفضها، وخفض الرأس علامة من علامات افتقاد السلطة في المجتمعات السلطوية. ثم يصف الراوي حال الوزير بعد أن أدرك خطأه، وأدرك أن استجابة الموظف قد أحدثت توازنًا في كفة السلطة معه. فقد "بقي ميتًا،

[١٣]- العامل هو المسؤول عن قرية أو مقاطعة صغيرة.
[١٤] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ١٨٢، الهفوة ١٧٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ثم خرج متحاملا" وهو ما يشير إلى حالة الوهن الشديد التي أحدثتها استجابة الموظف.

ثانيا: الاستجابة البليغة لخطاب القهر

خطاب القهر قرين خطاب الاستبداد. وأقصد بخطاب القهر النصوص والخطابات التي تسعى إلى الإخضاع الإكراهي للمخاطَب للقيام بأفعال أو أقوال بغير إرادته على نحو جذري. ويتجلى خطاب القهر في سياقات شتى، يُسلَبُ فيها المخاطَبون حرية الاستجابة وفقًا لإرادتهم الحرة، ويُنتجون استجابات تتعارض كليًّة مع ما كانوا ليقدموه لو أنهم بمأمن من سيف القهر المسلَّط على إرادتهم. والاستجابة المقاومة للقهر هي تلك التي تكسر حلقة القهر، وتتيح لمن يقوم بها التعبير عن إرادته الحرة في مواجهة خطاب القهر. ويشتمل التراث العربي على مئات الأمثلة على هذه الاستجابات البليغة المقاوِمة لخطاب القهر. ويبدو هذا أمرًا متوقعًا في مجتمعات عانتْ من القهر حتى غدا جزءًا من طبائع الحياة فيها. وسوف أُحلِّل في ما يأتي مثالين لتلك الاستجابات.

١-الحجَّاج والمصلِّي البليغ

يرجع أول المثالين إلى فترة تُعدُّ تجسيدًا للقهر، وهي فترة تولي الحجاج بن يوسف الثقفي حكم العراق. ويشمل حوارًا بين الحجاج وواحد من المصلين المستمعين لخطبة يوم الجمعة. وسوف أنقل الحوار كما قدّمه صاحب **الأجوبة المسكتة**:

٣."خَطَب الحجاج يوم جمعة فأطال، فقال له رجل: إن الصلاة لا تنتظرك، وإن الله لا يعذرك. فأمر بحبسه، فجاء أهلُه فشهدوا بأنه مجنون. فقال [الحجاج]: إن أقرَّ (بجنونه) أطلقتُه. فقال [السجين]: لا والله، لا أنحل الله فعلَ ما لم يفعل"[١٥].

تتكوّن القصة من مشهدين حواريين. تدور وقائع الأول في المسجد، إذ يقاطع مصلٍ، غير مذكور الاسم، خطبة الحجاج، منبهًا إياه إلى تجاوز وقت الصلاة "إن الصلاة لا تنتظرك"، ومحذِّرًا إياه من غضب الله "وإنَّ الله لا يعذرك". والملاحظ أن الرجل استعمل حجتين دينيتين في إقناع الحجاج بإنهاء خطبته. لكن فعل المقاطعة في حد ذاته يمثل تحديًا لسلطة رجلٍ كان نعتُه الأشهر "السفَّاك السفَّاح"؛ لكثرة ما أراق من دماء

[١٥] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ٧١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

خصومه[١٦]. وكما هو متوقع، لم يَرُد الحجَّاج على حجة الرجل، بل أمر بحبسه.

يبدأ المشهد الثاني بعبارة "فجاء أهله" التي تشير إلى العجلة في سعيهم إلى تخليص ابنهم من فك الحجَّاج. وكان ادعاء جنون الرجل هو المخرج الذي بدا لهم نافعًا. وقد قَبِل الحجاج إطلاق سراح الرجل إن أقرَّ بجنونه. فإقرار الرجل بجنونه يرسِّخ سلطة الحجاج القاهرة بوساطة تصوير من يقاطعه بأنه مجنون. وأن أي عاقل لن يجرؤ حتى أنْ ينبّهه إلى فوات وقت الصلاة، أو أن يخوّفه عقاب الله. كما أن إقرار المرء على نفسه بالجنون وهو عاقل، من أقسى درجات قهر الرجال، إذ يشهد الرجل على نفسه بأنه فاقد للعقل. وهي شهادة تُعدُّ تجليًا فجًا للقهر، بما تعنيه من إكراه المرء على أن يدَّعي على نفسه أنه فاقد للرشد والعقل والأهلية. علاوة على ذلك، يتضمن هذا الإقرار مفارقةً، فالحجاج يدرك أنه لا يشهد مجنون على نفسه بالجنون. فالإقرار بالجنون فعلٌ عاقل. ولم يكن طلب الحجاج من الرجل الإقرار بجنونه إلا إمعانًا في إذلال الرجل وقهره، بأن يقوم بفعل مجنون، هو الإقرار على نفسه كذبًا بالجنون. وقد أدرَك الرجل هذا فأبى أن يذعن لخطاب القهر، الممثَّل في التهديد بالسجن.

استعمل الرجل صيغة حاسمة في رفض الادعاء على نفسه بالجنون، فقد قدَّم أداة النفي "لا"، وأتبعها بالتأكيد بالقسم "والله"، ثمَّ أورد حجَّة رفض حاسمة، تجعل ادعاءه على نفسه بالجنون ادعاء على الله عز وجل نفسه "لا أنحل الله فعل ما لم يفعل". هذه العبارة القصيرة تمثِّل أبلغ استجابة على خطاب القهر، فهي تواجه هذا الخطاب وتتحدّاه بواسطة حجج حاسمة لا يستطيع حتى السفاك السفاح مواجهتها. فالحجة المستعملة في رفض الادعاء على الذات بالجنون تمارس نقدًا مستترًا للحجاج نفسه، بأنه "ينحل الله فِعلَ ما لم يفعل"، بإصراره على أن يدَّعي الرجل على نفسه بالجنون على الرغم من أن الله عز وجل لم يكتب عليه الجنون.

لم تذكر رواية ابن أبي عون لهذه القصة ما آل إليه حال المصلِّي الشجاع؛ أأطلقه الحجاج أم سجنه؟ لكنها نقلت لنا درسًا بليغًا في مقاومة خطاب القهر بواسطة مزيج من الصمود والذكاء. كما قدَّمت لنا مثالا للاستجابة غير البليغة للقهر، كما تمثلت في شهادة

[١٦] - منصور عبد الحكيم، **الحجاج بن يوسف الثقفي: طاغية بني أمية** (القاهرة: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٩).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أهل الرجل عليه بالجنون. فقد ارتضوا مذلّة أنفسهم وابنهم بأن شهدوا عليه كذبًا بالجنون، على أمل إطلاق سراحه. ويبدو هذا -للأسف الشديد- متوقّعًا في مجتمعات ينسحق فيها العاقل بين مطرقة خطاب القهر، وسندان خطاب الخنوع، حتى توشك أجيال كاملة أن تدَّعي على نفسها بالجنون؛ لأنها طالبت يومًا بحقها في الحرية والكرامة والعدل[١٧].

٢- سخرية الجمل المصري من جور السلطان

يعدّ المثال الثاني للاستجابة البليغة للقهر أمثولة على لسان حيوان، وقد أوردها ابن أبي عون في آخر صفحات كتاب **الأجوبة المسكتة**:

٤."نُظِر إلى الجمل المصري يعدو من خوف، فسُئل عن عَدْوِه، فقال: سُخِّرت البغال. فقيل له: فأنت، لمَ تهرب؟ قال: أخاف من جور السلطان"[١٨].

أول ما يلفت الانتباه في هذه القصة وصف الجمل بـ"المصري"، وفي ذلك تحديد لهوية الجمل من جهة، والمكان الذي تدور فيه حوادث القصة الرمزية من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن القصة خرافية، تنتمي إلى أمثولات الحيوان، فقد اختار مؤلِّفُها مصرَ مكانًا لحوادثها. وهو اختيار تبرره الصورة النمطية لمصر في المخيلة العربية بأنها بلد الغنى والذُّل[١٩]. وتتناول القصة الرمزية حالة واقعية من حالات إساءة استعمال السلطة هي السُخرَة التي تعني الإكراه على القيام بأعمال شاقة دون أجر بفعل قهر غاشم.

توظف الأمثولةُ السخريةَ أداةً لمقاومة ظلم السلطة وبطشها. فهي تسخر من جهل السلطة المتجسد في عدم قدرة أفرادها على التمييز بين البغال والجمال. لكن هذه السخرية المُرة، تُغلِّفها حقيقة أكثر مرارًا هي "جور السلطان" بحسب نص القصة. ومن ثمَّ، فإن

---

[١٧] - أكتبُ هذه الأسطر وفي ذهني الضغوط التي تعرض لها بعض منْ تبرؤوا من ثورة يناير ٢٠١١ تحت وطأة قهر يتجاوز في وطأته وشروره قهر الحجاج في الزمن البعيد.

[١٨] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ٢٢٩.

[١٩] - من العبارات السائرة الشائعة ما رواه ابن عساكر، قال: "قال السخاء: أريد اليمن فقال حسن الخلق: أنا معك. وقال الجفاء: أريد الحجاز فقال الفقر: وأنا معك، وقال البأس: أريد الشام فقال السيف: وأنا معك. وقال العلم: أريد العراق فقال العقل: وأنا معك. وقال الغني: أريد مصر فقال الذل: وأنا معك. فاختر لنفسك يا أمير المؤمنين". أنظر: محمد بن مكرم بن منظور، **مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر**، تحقيق مأمون الصاغرجي وأحمد حمامي ورياض مراد (دمشق: دار الفكر، ١٩٨٤)، مج. ١، ص. ٣٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الأمثولة تقدِّم نقدًا قاسيًا لجور السلطة وجهلها من ناحية، وتحذيرًا لمن يتعاملون معها من أثر هذا الجور والجهل فيهم. وتدعوهم إلى الفرار من قبضتها، إذا تيسّر لهم ذلك. وتستمد هذه الاستجابة الساخرة لخطاب الجور الباطش قدرًا من فعاليتها من قابليتها للتوظيف في سياقات متنوعة عبر أزمنة مختلفة.

ثالثا: الاستجابة البليغة لخطاب العبودية

العبودية وصمة عار في تاريخ البشرية قديمه وحديثه وراهنه؛ إذ ينطوي على سلب بعض البشر إنسانيتهم، والتعامل معهم كممتلكات. ومن الطبيعي أن تُنتج العبودية خطابات شائنة تجاه المستعبدين، تحتقرهم، وتقلل من إنسانيتهم. ومع ذلك، فإن تفاوت السلطة بين العبد والسيّد لم يَحُل دون إنتاج العبيد استجابات بليغة ضد بعض هذه الخطابات التحقيرية، وقد ذكر صاحب الأجوبة المسكتة واحدة من هذه الاستجابات في ما يأتي:

٥."كان ابن عباس متوكئًا على عكرمة، فقال له رجل: من هذا يا أبا العباس؟ قال: هذا مولاي. فانتزع عكرمة يده، قال: قال الله عز وجل: ﴿ادْعُوهُمْ لِآبَائِهِمْ هُوَ أَقْسَطُ عِندَ اللَّهِ ۚ فَإِن لَّمْ تَعْلَمُوا آبَاءَهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ فِي الدِّينِ﴾، (الأحزاب: ٥) ما دعوتني بأبي وأنت تعرفه، ولا بالإخاء وقد قدّمه الله على الولاء"[٢٠].

يتضمن النص حوارًا بين الصحابي عبد الله بن عباس بن عبد المطلب (ت. ٦٨هـ)، والتابعي عكرمة بن عبد الله البربري المدني (ت. ١٠٥ هـ)، وكلاهما عالِم محدِّث. وكان عكرمة مولى عبد الله بن عباس، وظل في خدمته حتى توفي، فأعتقه ابنه علي بن عبد الله بن عباس.

يقدّم النص السابق مثالًا للاستجابة البليغة لخطاب العبودية. فابن عباس عرَّف عكرمة لمن سأل عن هويته بوساطة السلطة التي يمتلكها عليه، وهي كونُه عبدًا له (مولَى من مواليه). وقد استجاب عكرمة لهذا الوصف بالعبودية، بواسطة فعلين أولهما مادي، والآخر خطابي. الفعل المادي هو نزع يده غضبًا من ابن عباس. ويبدو أنَّ الحدث جرى أثناء سيرهما معًا، فقد كان ابن عباس متَّكئًا على يد عكرمة. ولنا أن نتوقع الأثر الذي

[٢٠] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ٨٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يُحدثه نزع عكرمة يده من يد ابن عباس، وهو يتكئ عليها واقفًا. وما قد يترتب عليه من فقدان لتوازن ابن عباس.

أما الاستجابة الخطابية فهي تقريع من عكرمة لسيده، اتخذ شكل حُجّة نصية مضادة لما أنتجه ابن عباس من خطاب يُقلّل من شأن عكرمة. فقد تلا عكرمة قرآنًا يأمر المسلمين بدعوة الموالي بأسمائهم، ثم أسماء آبائهم، ثم كلمة (أخي). وأتبع الآية بخطاب تقريعي يقلب العلاقة بين ابن عباس وعكرمة على مستوى الخطاب على الأقل. فقد قال عكرمة (ما دعوتني بأبي وأنت تعرفه، ولا بالإخاء وقد قدَّمه الله على الولاء). وفي العبارة لوم وعتاب مباشرين، ونقد ضمني لابن عباس بعدم العمل بأمر الله تعالى المذكور في القرآن الكريم. ويزداد وقع هذا النقد الضمني إذا عرفنا أن ابن عباس ربما كان أهم وأشهر مفسري القرآن والعارفين به في زمنه، فقد كان يُدعى حبر الأمة وترجمان القرآن[٢١].

تستند قوة حجة عكرمة إلى صعوبة تفنيدها، فهي تستند إلى نص قاطع من القرآن الكريم. فبفضل المعرفة التي حصَّلها عكرمة استطاعَ قلب علاقة السلطة بينهما، فارضًا علاقة نديَّة على مستوى الخطاب، بواسطة دعوته باسمه واسم أبيه، أو على الأقل علاقة المؤاخاة في الدين. وهذا ملمح آخر من ملامح الاستجابة البليغة التي تستمد قوتها من المعرفة التي يحوزها صاحبها حتى لو كان عبدًا.

رابعا: الاستجابة البليغة للتمييز ضد المرأة

تعرضت النساء لأشكال متنوعة من خطابات التمييز والتنمر على مدار تاريخ طويل. وكان موضوع تبوؤ المرأة للمناصب القيادية، ولا سيما الإمارة والملك، أرضيةً خصبةً لهذه الخطابات. وأحلِّل في ما يأتي مثالًا دالا للاستجابة البليغة المقاومة لخطاب التمييز ضد المرأة في ما يتعلق بقدرتها على تولي الوظائف الكبرى.

يروي ابن أبي عون هذا الحوار بين معاوية بن أبي سفيان ورجل من أهل اليمن:

٦."معاوية بن أبي سفيان: ما كان أجهلَ قومك حين ملَّكوا عليهم امرأة! **الرجل اليمني**: أجهلُ من قومي قومُك الذي قالوا حين دعاهم رسول الله (ﷺ) ﴿اللَّهُمَّ إِن كَانَ هَٰذَا

[٢١] - محمد مهدي الموسوي، **موسوعة عبد الله بن عباس حبر الأمة وترجمان القرآن** (قُمْ: مركز الأبحاث العقائدية، ٢٠٠٧).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هُوَ الْحَقَّ مِنْ عِندِكَ فَأَمْطِرْ عَلَيْنَا حِجَارَةً مِّنَ السَّمَاءِ أَوِ ائْتِنَا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ (الأنفال: ٣٢)، أَلَا قالوا: اللهم إن كان هذا هو الحق من عندك فاهدنا إليه؟!"[٢٢].

يبدأ الحوار بعبارة تهكمية اتهامية يوجّهها معاوية لرجل من اليمن مستعملًا مزيجًا من الأساليب التركيبية الداعمة لدلالة التحقير والاستعلاء. فقد استعمل التعجب الاستنكاري "ما كان أجهل"، معزَّزًا بصيغة "أفعل" من كلمة "جاهل" التي تُفيد الوصول إلى أقصى درجة من حيازة الصفة على سبيل المبالغة. ولم يشر إلى الملكة بلقيس باسمها، وإنما دعاها بجنسها "امرأة"، وهو تنكير يهدف إلى تكثيف التنقيص والتحقير. كما استعمل ضمير المخاطب في المحاورة لدعم وطأة الشعور بالاستعلاء على الرجل اليمني. إذ كان بمقدور معاوية أن يقول "ما كان أجهل أهل اليمن حين ملَّكوا عليهم امرأة"، لكنه اختار مجابهة الرجل بالاتهام بالجهل مستعمِلا ضمير الخطاب وكلمة (قومك) التي تستدعي مشاعر الانتماء القبلية القوية لدى أهل الجزيرة العربية، وتُعرِّض بإشارة خفية بتاريخ اليمنيين الذين يُدركون أنفسهم على أنهم أصحاب ملك وحضارة.

إزاء هذا الخطاب التمييزي التحقيري يستعمل الرجل اليمني استراتيجية مركَّبة، تمزج بين الاستدراج والمجابهة؛ فهو يستدرج معاوية بعدم مخالفته في رأيه، فهو لم يقل "قومي ليسوا بجهلاء لأنهم ولَّوا عليهم الملكة بلقيس"، بل استعمل عبارة "أجهل من قومي قومُك"، ليبدو مؤيدًا لمعاوية في قوله، بما يسمح له بأن يقدم خطاب المجابهة الحاسم الذي ينطوي على نقد ضمني لتمييز معاوية ضد المرأة، ممثَّلةً في الملكة بلقيس، وضدَّ من يعتقدون في أهليتها للحكم، ممثَّلين في أهل اليمن. وذلك في مقابل إنتاج خطاب صريح، يحقِّر من معاوية وقومَه، بواسطة استعمال جملة خبرية قاطعة هي "أجهل من قومي قومُك".

تكتسب استجابة الرجل لنقد معاوية قوتها من أسلوب الحجاج الذي استعمله للبرهنة على صحة قوله بأن قوم معاوية أجهل من قومه. فقد اختار المقارنة بين حدثين تاريخيين، يتشابهان في طبيعتهما، ويختلفان في طريقة التعامل معهما، ليبرهن بأن قوم معاوية أجهل من قومه. والحدث الأول هو ردُّ قوم معاوية على دعوة نبي الله محمد لهم بالدخول في دين الله. والثاني رد قوم الرجل اليمني على دعوة نبي الله سليمان لهم بالدخول في دين الله.

[٢٢] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ٨٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ففي حين اختار قوم معاوية -بقيادة والد معاوية نفسه (أبو سفيان بن حرب)- محاربة النبي (ص)، ودعوا الله أن يُبيدهم إنْ كانت دعوة محمد حقًا، اتَّخذ أهل اليمن -بقيادة الملكة بلقيس- قرارًا دبلوماسيًا هو الحوار والتفاوض مع الملك سليمان، ثم الدخول في دين الله بعدما تبيَّن لهم أنه الحق.

بنى الرجل اليمني حجته بواسطة قياس يقارن سلوك قومَين تعرَّضا لموقف مشابه، أحد القومين يحكمهم رجل، والثاني تحكمهم امرأة. وجاء رد فعل القوم الذين حكمهم رجل عدوانيًا، مدمِّرًا للذات، ومفتقدًا للبصيرة، ومؤديًا إلى الهزيمة، ومعزِّزًا للكفر. في حين جاء رد فعل القوم الذين حكمتهم امرأةٌ هادئًا، وعقلانيًا، وسلميًا، وفاتحًا الباب أمام الإيمان.

تكوَّن القياس السابق من مقدمات تتشابه في كل شيء عدا طبيعة من يحكُم، ليستنتج المتابع أن النتائج المتباينة نتجت عن المتغير الوحيد المختلف، وهو نوع الحاكم من حيث الذكورة والأنوثة. وترك الرجل اليمني للمتلقين الوصول إلى النتيجة النهائية التي أراد الوصول إليها، وهي أن قومَه لم يكونوا جهلاء حين ولَّوا عليهم امرأة. فهذه المرأة كانت الأحكم والأذكى والأقدر على حماية قومها والدفاع عن مصالحهم، مقارنة بقوم معاوية. ويتبين من ذلك أن عبارته الأولى "أجهلُ من قومي قومَك" لم يكن هدفها إثبات الجهل على قومه، بل نفيه. وأنها كانت جملة استدراجية، تُمهد للنتيجة الدامغة التي سترتب على حججه، وهي أن قومه حكماء، والجهلاء قوم آخرون.

نلحظ في هذه الرواية غياب رد معاوية بن أبي سفيان على الرجل اليمني. ويبدو هذا مفهومًا، بالنظر إلى أن القصة مدرَجة ضمن "الأجوبة المسكتة"، أي التي لا يجد المتكلم ما يقوله ردًا على جواب مخاطَبه. ويزداد تقديرنا لقوة استجابة الرجل اليمني في مقاومة خطاب التمييز الذي أنتجه معاوية بالنظر إلى أن هذه الاستجابة تذكِّر معاوية بأسوأ ما يمكن تذكيره به، وهو عداء قومه، ولا سيما عائلته الصغرى، للنبي (ﷺ)، ومحاربتهم له.

خامسا: الاستجابة البليغة لخطاب التنمر ضد ذوي الاحتياجات الخاصة

تعرَّض ذوو الاحتياجات الخاصة إلى خطابات تنمر وتمييز وتحقير وكراهية في ثقافات وأزمنة مختلفة. وقد طوَّرت المجتمعات المتقدمة وسائل تكبح هذه الخطابات، وتتكون من مزيج من القوانين الحامية، والممارسات التربوية والإعلامية المُرشدة. وفي

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

زمن سابق على توافر هذه الحماية، لعبت الاستجابة البليغة دورًا مهمًا في حمايتهم، على نحو ما يتضح في المثال الذي يقدمه هذا الحوار بين أحد ملوك فارس وشخصٍ أعور؛ إذ يروي صاحب الأجوبة المسكتة أنه:

٧. "كان بعض الأكاسرة راكبًا فلقيه أعور فحبسه. ثم رجع فخلَّاه[٢٣]، فقال له حبستَني؟ قال: تشاءمتُ بك. قال: أنتَ والله أشأم؛ خرجتَ من قصرك فلقيتني فلم ترَ إلا خيرًا، وخرجتُ من منزلي فلقيتُك فحبستني. فلم يَعُد بعدها"[٢٤].

تتضمن القصة حوارًا بين واحد من الأكاسرة الذين حكموا بلاد فارس وشخصٍ أعور إثر قيام الأول بسجن الثاني؛ لأنه تشاءم من رؤيته وهو يجول خارج قصره. وتُظهر القصة معتقدًا شعبيًا رائجًا هو التشاؤم من رؤية المبصرين بعين واحدة. وهو معتقد ينتج عنه تنمر خطابي، وأذًى مادي. فقد تعرَّض الرجل الذي لقيه كسرى للسجن المادي ثم الأذى الخطابي بواسطة عبارة "تشاءمتُ بك" التي قالها كسرى للرجل تبريرًا لسجنه.

كانت استجابة الرجل لكسرى بليغة؛ فقد قاومت بفعالية خطاب التنمر والتحقير الذي تعرَّض له بلا ذنب، موظِّفةً استراتيجيتين فعّالتين لمقاومة خطاب التنمر والتحقير. الأولى هي ردّ التهمة على مُطلِقها في عبارة "أنتَ، والله، أشأم". ونلاحظ أن الرجل لم يستعمل في هذه العبارة الموجزة صيغ التوقير المتعارف عليها في مخاطَبة الملوك، فاختار ضمير "أنت" الذي يوحي بعلاقة الندية والمساواة. كما أنه أكد قوله بالقسم الجازم، واستعمل صيغة مقارنة تفضيلية هي "أشأم"، وصاغ دعواه بأن كسرى أشأم منه في شكل جملة اسميَّة تقريرية، ليتجاوز معناها حدود الزمان والمكان. وهي اختيارات أسلوبية قصد منها الوصول بالقول إلى أقصى درجاته تأكيده وإطلاقه.

الاستراتيجية الثانية حجاجية تفسِّر دعوى الرجل بأن كسرى أشأم منه، وقد استعمل حجة عقلانية واقعية هي الخبرة المشتركة بين الرجل وكسرى، مقارِنًا حظَّ أحدهما من لقاء الآخر، موضِّحًا أن كسرى لقي الرجل فنعم بيوم طيب، في حين لقي الرجلُ كسرى

[٢٣] - خلّاه؛ أي أطلق سراحه.
[٢٤] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ٣٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فقضى يومه في السجن. وهي حجة قاطعة، تنقل تهمة الشؤم من الرجل المبصر بعين واحدة إلى كسرى المبصر بعينين، فتُخلخل المعتقد السائد على جميع المبصرين بعين واحدة.

تستمد الاستجابة السابقة قوتها من واقعية الحجج التي تستند إليها ومنطقيتها من ناحية، وقابلية انطباقها على حالات أخرى مشابهة من ناحية أخرى. وتؤلّف تقويضًا لخطاب التنمر ضد ذوي الاحتياجات الخاصة الذي يربطهم بالشؤم. وقد أدرك كسرى قوة حجة الرجل المبتَلَى بفقد إحدى عينيه "فلم يعُد بعدها" بحسب راوي القصة، وهو ما يشير إلى إقلاعه كليةً عن ممارسة خطاب التنمر والتحقير ضد المبتلين في حاسة من حواس جسدهم.

سادسا: الاستجابة البليغة لخطاب التمييز في الألقاب

تعدّ المجتمعات العربية عالية التفاوت في السلطة، وفقًا لمعيار هوفستد[٢٥]. وتتأثر أشكال التواصل اليومي بين البشر بهذا المعيار الذي يحدد المسافة بين من يوجدون في أعلى سلم السلطة، ومن يقبعون في أسفله. وتتجلى علاقات السلطة في علامات لغوية وغير لغوية منها صيغ التحية والألقاب وأشكال التوقير اللفظي وغيرها[٢٦].

من الطبيعي أن يحرص حائزو السلطة على ترسيخ تفاوتها بواسطة إعادة إنتاج علامات لغوية وغير لغوية داعمة، وترسيخ شعائر وطقوس في مخاطبتِهم، وتحويلها إلى "آداب" مرعية. من ذلك الانحناء عند التسليم عليهم، ومخاطبتهم بالألقاب التبجيلية، وخفض الصوت في حضورهم، واختيار الصيغ اللغوية الدالة على الخضوع، وعدم إيلائهم الظهور عند انقضاء الكلام، وغيرها. وترسّخ هذه الممارسات اللغوية أشكالا من

---

[٢٥] - الدول العربية التي قيس فيها هذا المعيار هي مصر والسعودية والعراق والكويت ولبنان والإمارات العربية المتحدة وليبيا، وهي أعلى الدول في هذا المعيار في العالم بعد ماليزيا وجواتيمالا وبنما والفيليبين والمكسيك وفنزويلا والصين، وذلك بمعدل ٨٠ من ١٠٠ في سلم تفاوت السلطة. وتجدر الإشارة إلى أن معظم الدول الأوروبية تقع تحت معدل الخمسين ينظر: https://bit.ly/32wUrOO اطلع عليه في: ٢٠٢٢/٩/١٩.

[٢٦] - قمتُ برصد أثر تفاوت السلطة على التواصل بين العرب والأفراد مختلفي الثقافات في: عماد عبد اللطيف، **البلاغة والتواصل عبر الثقافات**، (الطبعة الثانية) (العراق: دار شهريار، ٢٠١٨).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عدم المساواة الخطابية التي تُدرَك بفضل النظر إليها بأنها طبيعية. غير أنّ التراث العربي قدَّم لنا استجابات بليغة مقاومة لهذا الشكل من الظلم الخطابي؛ أعني التمييز في صيغ النداء بين البشر المتساوين. ويتضمن هذا المقتطف حوارًا مقتضبًا بين خليفة عباسي مشهور هو المأمون، ورجل من المتصوّفة غير مذكور الاسم. والقصة كما أوردها صاحب الأجوبة المسكتة هي:

٨."صاح صوفي بالمأمون: يا عبد الله. قال المأمون: تدعوني باسمي؟! قال: يُدعى الله، عز وجل، باسمه، ولا تُدْعى باسمك؟!"[٢٧].

يكشف الحوار السابق عن موقفين متعارضين من مسألة تفاوت السلطة. الأول يقدمه الصوفي الذي يرى أن البشر سواسية، وأن من حقه أن ينادي الخليفة باسمه. والثاني هو موقف المأمون نفسه الذي يستنكر "تجرؤ" الصوفي عليه، بواسطة إسقاط التعبيرات الدالة على تفاوت السلطة والمكانة، ومخاطبته كما يخاطَب العامة من البشر. وقد استعمل المأمون للتعبير عن هذا الاستنكار صيغة تساؤل بلاغي تهديدي استنكاري دون استعمال أداة استفهام.

جاء رد الصوفي في صيغة تركيبية مماثلة للصيغة التي استعملها المأمون. فقد استعمل الجملة المضارعة التي تؤدي معنى الاستفهام الاستنكاري دون استعمال أداة استفهام، واستعمل المفردة الدلالية نفسها التي استعملها المأمون "يُدعى" دون تغيير. ويبدو توظيف الصوفي لمفردات المأمون وتراكيبه تعبيرًا عن ترسيخ المساواة الرمزية بينهما، على مستوى الاستعمال اللغوي. لكن عبارة الصوفي لم تُنعتْ بأنها بليغة بفضل هذه المحاكاة التركيبية والدلالية على أهميتها، بل بفضل الحجة القوية الداعمة لسلوك الصوفي. لقد رد الصوفي على استنكار المأمون مخاطبة الصوفي له دون ألقاب بأن المسلمين يخاطبون الله دون ألقاب، مستعملين اسم الله في مخاطبة الله، منتجًا صيغة استنكار لاذع من استنكار المأمون نفسه أن يُدعى باسمه. وبهذه الحجة غير القابلة للتفنيد يقلب الصوفي ميزان القوى بينه وبين المأمون، فهو يرسِّخ سلوك المساواة في التخاطب، ويسخر بشكل خفي من التمييز بين البشر في المخاطَبة استنادًا إلى تفاوت سلطتهم.

[٢٧] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ٣٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سابعا: الاستجابة البليغة لخطاب قهر اليافعين

يتعرض اليافعون من الشباب لخطابات تقلِّل من شأنهم في الفضاءات العمومية. وقد يُفرَض عليهم الصمت، ولا سيما في حضرة من هم أكبر منهم. ويبدو هذا طبيعيًا في مجتمعات تقليدية تُعطي لكبار السن مكانة رمزية ومادية مرموقة. وبالطبع فإن العمل بتقاليد المجتمع في التواصل البيْشخصي يُعزز من الترابط المجتمعي. لكن انتقال خصائص التواصل البيْشخصي إلى التواصل العمومي قد يسبب تشوهات في التواصل. فنقل تقاليد صمت اليافعين في مجالس الكبار إلى فضاء القضاء أو الفضاء التعليمي أو الفضاء السياسي مثلا قد يؤدي إلى ضياع الحقوق، وغلبة الجهل، وفرض القهر. وسوف أضرب مثالا لخطاب قهر اليافعين لتوضيح هذه الدعوى، وأبرهن بأن الاستجابة المثلى لهذا الخطاب تهدف إلى تأسيس قواعد للتواصل الحر الخالي من القهر. وهذا المثال هو قصة شهيرة لإياس بن معاوية المزني (ت. ١٢٢ هـ)، وهو فتى صغير.

٩."يقول ابن أبي عون "قدَّم إياس بن معاوية (وهو غلام) خصمًا له إلى قاضي الشام، فقال له القاضي: "أما تستحي؟" أتُقدِّم شيخًا كبيرًا؟[٢٨] قال: الحق أكبر منه. قال: اسكت. قال: فمن ينطق بحجتي؟ قال: لا أظنك تقول حقًا حتى تقوم. قال: لا إله إلا الله. فدخل القاضي على [الخليفة] عبد الملك فأخبره خبره، فقال: اقض حاجتَه الساعة، وأخرجه من الشام لئلا يُفسِد (الناس علينا)"[٢٩].

يحتوي حوار قاضي الشام مع الفتى إياس نموذجًا للاستجابة البليغة المقاومة لخطاب يمارس أشكالا متنوعة من إساءة السلطة. ففي مفتتح الحوار توبيخ من القاضي للفتى لقيامه بمقاضاة شيخ كبير السن. وهذا أول أشكال إساءة استعمال السلطة، فوظيفة القاضي الفصل بين المتنازعين، وإتاحة المجال لكل صاحب حق أن يدافع عن حقه. ومن ثمَّ، فإن توبيخ القاضي لإياس يتعارض مع مهمات وظيفته. ومن ناحية أخرى، فإن تقريعه للفتى استنادًا إلى فارق السن بين المدّعِي (الفتى) والمدَّعَى عليه (الشيخ)، يتعارض بوضوح مع مبدأ المساواة أمام القانون، ويتسبب في ضياع الحقوق. لذا كان ردّ

---

[٢٨]- ما بين القوسين الهلاليين مأخوذ من رواية أخرى للقصة أوردها ابن منظور في مختصر تاريخ دمشق. أُنظر: ابن منظور، **مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر**، مج. ٥، ص. ٩٢. وما بين الأقواس المعقوفة من الباحث.

[٢٩] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ٥٥، وفي رواية ابن عون "لئلا يُفسد أهلها".

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

إياس على هذا السعي لإغلاق باب التقاضي أمامه ذكيًا قاطعًا. فقد ذكر أن (الحق أكبر)، مُذكِّرًا القاضي بالمسؤولية التي تفرضها مهنته وهي إكبار الحق، وإعلاؤه على ما سواه. فلما لم يجد القاضي ردًا مقنعًا على رد إياس، لجأ إلى الإساءة الثانية للسلطة والخطاب، والمتمثلة في فرض الصمت القهري.

لقد اختار قاضي الشام صيغة صارمة لسلب الحق في الكلام هي "اصمت". وهي صيغة أمر استعلائي، تهدف إلى إبراز سلطته على الفتى بوصفه صاحب الحق في منح إمكان الكلام وحجبها، وفرض الصمت على الفتى الذي يبدو الحوار معه غير مأمون العاقبة. لكن الصيغة تكشف عن ضعف موقف القاضي؛ إذ لم يرد على حجة الفتى، ولجأ –هربًا من الردِّ- إلى إسكاته. ولم يكن غريبًا أن يُنتِج الفتى استجابة بليغة صارمة تّجاه محاولة فرض الصمت عليه. فقد أعاد القاضي إلى واقع ما تفرضه وظيفة القاضي من الاستماع إلى حجج المتنازِعين، قائلا في صيغة استفهامية استنكارية: "فمَنْ ينطق بحجتي؟!". وهي استجابة بليغة لكونها تمزج بين الاستفسار والاستنكار، وتحتوي حجة عقلانية هي تعارض الأمر بالصمت مع الحق في التكلم دفاعًا عن الحق أمام القاضي. ولثاني مرة يهرب القاضي من حُجَة الفتى، ولا يرد على سؤاله، ولا يواجه استنكاره، بل يُنتج شكلا ثالثًا من أشكال إساءة استعمال السلطة والخطاب هي التشهير بالفتى والسعي إلى تشويه شخصيته، بواسطة وصمِه بأنه كذَّاب قائلا: " لا أظنك تقول حقًا حتى تقوم".

يعدّ التشهير بالشخص وتشويه شخصيته أداة شائعة لإنتاج الخطابات التحقيرية والمتلاعبة. وقد اختار قاضي دمشق الهرب من مواجهة حجة الفتى إلى توجيه السهام إلى شخص الفتى، متهمًا إياه بالكذب من دون دليل. وقد أنتَج الفتى الاستجابة الأبلغ في هذا الحوار ردًا على خطاب التشويه، فلم يزد على أن قال: لا إله إلا الله. وهي قول لا يمكن أن يُنعتَ بالكذب، وإلا أوقع من يقول بذلك في مأزق الخروج عن الملة، وهو قاضي المسلمين. وقد أنتجتْ عبارة الفتى أثرها الماحق، فلم ينطق القاضي بحرف بعدها. لقد أدرك القاضي أن رد الفتى بقول "لا إله إلا الله"، يُقرُّ حقيقتين كلاهما مُرُّ. الأولى أن القاضي كذب، لأنه قال إن الفتى لن يقول حقًا حتى يقوم. وقد قال الفتى حقًا لا يمكن ردُّه. والثانية أن الفتى صادق، لأنه نطق عن حق. وبذلك ترتدُ سهام التشهير والتشويه إلى القاضي نفسه الذي يبدو كاذبًا متعجلا مستبدًا غير مدرك لمهمات وظيفته. وقد أدرك القاضي أن مواصلة الحوار لن تؤدي إلا إلى مزيد من الخسارات بفعل استجابات الفتى

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

البليغة. لذا لم يكن منه إلا أن ترك مجلسه، وذهب مباشرة إلى الخليفة ليتلقى العون منه.

إن ما يدهش أكثر في هذه الحكاية هو رد فعل الملك عبد الملك بن مروان. فقد أمر القاضي بقضاء حاجة الفتى فورًا، واستعمل صيغة أمر استعلائية غير قابلة للنقاش، هي "اقض حاجته"، واستعمل ظرف زمان دال على التعجيل هو "الساعة". كما أمر قاضيه بإخراج الفتى من الشام، مبررًا قراره بخشية أن يُفسد الفتى أهل الشام على الخليفة وأعوانه. لقد كانت قوة استجابة الفتى البليغة عارمة حد أن الخليفة لم يأمر قاضيه بالنظر العادل في القضية، بل أمره بأن يلبي ما يطلبه الفتى من القاضي. وكان إدراكه لخطورة هذا النمط من الاستجابات البليغة على البشر العاديين وراء سعيه للتعجيل بإرجاع إياس إلى بلده البصرة. وما عبارة "لئلا يفسد أهل الشام" التي ذكرها عبد الملك إلا صوغا ملكيا مهذبا لمخاوفه من أن يحرض هذا الفتى أهل الشام على مساءلة السلطة التي تحكمهم، ويشجعهم بالقدوة التي يقدمها لهم على مقاومة إساءات استعمال السلطة والخطاب التي يتعرضون لها، مثلما قاوم إساءات القاضي.

ثامنا: الاستجابة الرشيدة لخطاب النفاق

النفاق سلوك شائع في مجتمعات القهر والاستبداد، ويتخذه البعض أداة للتقرب إلى ذوي السلطة والجاه والثروة والمكانة بهدف استجلاب خير أو دفع أذى. ويُنجَز النفاق بأساليب خطابية مثل المبالغة في مدح الشخص، أو تحقير خصومه ومنافسيه، وأساليب غير خطابية متنوعة بحسب الخصوصيات الثقافية والمجتمعية. ويمكن أن نعرِّف خطاب النفاق بأنه العلامات اللغوية وغير اللغوية التي يستعملها شخص أو جماعة عن قصد، بهدف بناء صورة غير حقيقية للمخاطَب تمكِّنهم من تحقيق مصالح خاصة بهم. ويشتمل خطاب النفاق على إنتاج عبارات أو القيام بأفعال تصنع إدراكًا زائفًا للمخاطَب بشأن شخصه أو أفعاله. ويكمن الفرق بين النفاق والتمثيل غير الدقيق للواقع في بُعد القصدية؛ فالمنافق يقصد إنتاج تمثيلات مشوَّهة للواقع، خدمةً لمصالحه الشخصية. ولعل هذا ما يجعل من العسير الحكم على قول ما بأنه نفاق. ولنتخيل أن مرؤوسًا يقول لرئيسه في العمل: "أنت أعظم رؤسائي، وأكثرهم حكمة، وفطنة، وبراعة، وإتقانًا، ونجاحًا...إلى آخره". معظم الناس سيدركون بأن هذه الكلمات نفاق؛ بسبب طبيعة العلاقة بين الرئيس والمرؤوس، وتخمينهم للدافع الحقيقي وراء قول هذه العبارات، وتقديرهم لخطئها. لكن الشخص نفسه قد يدافع عن نفسه بأنه لم يسع لتحقيق أي منفعة من عباراته، وأنها تتضمن

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وصفًا دقيقًا للواقع كما يراه. لذا فإن وصف تلفظ ما بأنه نفاق قد يكون أمرًا خلافيًا. لكن الحكم على الاستجابة البليغة لخطاب النفاق قد لا يكون كذلك. وسأضرب مثالا موجَزًا للاستجابة البليغة لخطاب النفاق، على أمل تخصيص بحث كامل له في المستقبل.

١٠."يروي ابن أبي عون أن رجلا نادى عمر بن عبد العزيز: يا خليفة الله. قال (عمر): ويحك، فهلا قلتَ يا خليفة سليمان؟"[٣٠].

يقدم الحوار السابق مثالا لخطاب قد يُدرَك بوصفه نفاقًا؛ فالرجل ربما أراد التقرب من عُمر بن عبد العزيز بواسطة اتباع الطريقة الأكثر شيوعًا وهي المبالغة في الصفات والخصال والأفعال. فبدلا من استعمال عبارة "خليفة المسلمين" في نداء الخليفة عمر، ناداه "خليفة الله" على سبيل المبالغة في المدح. فما كان من عُمر بن عبد العزيز إلا أن قدّم استجابة بليغة لهذه المبالغة، مستعملا تعبيرًا دالاً على مزيج من الاستهجان والتحذير والوعيد هو "ويحك". متبعًا هذه الصيغة الاستنكارية بأداة ترغيب للرجل في التوقف عن هذا القول، هي "هلَّا"، ثمَّ تلقين للنداء البديل وهو "خليفة سليمان بن عبد الملك".

كانت استجابة عمر بن عبد العزيز متعددة الخطوات؛ فقد بدأت بالاستنكار، ثم الحض على التغيير، ثم طرح البديل. ومن الجدير بالملاحظة أن البديل الذي اقترحه عمر يخالف استراتيجية المبالغة في التفخيم التي استعملها الرجل. فعمر يواجه خطاب النفاق بخطاب تواضع جذري. فلم يقل للرجل: "هلَّا قلت: خليفة المسلمين"، بل أضاف الخلافة إلى الخليفة السابق عليه وهو سليمان بن عبد الملك، تقليلا من مكانة نفسه، وحضًا على تجنب المبالغة في الصفات.

يزداد تقديرنا لعظمة استجابة عُمر لخطاب النفاق بالنظرة إلى ندرة مثل هذا الاستجابة في التراث العربي. وفي الحقيقة فإن النظرية التي استقر عليها خلفاء بني أمية الذين ينتسب إليهم عمر بن العزيز لدعم ملكهم هي "أن الله اختارهم للخلافة وأتاهم الملك، وأنهم يحكمون بإرادته، ويتصرفون بمشيئته. وأحاطوا خلافتهم بهالة من القداسة، وأسبغوا على أنفسهم كثيرًا من الألقاب الدينية، فقد كان معاوية في نظر أنصاره "خليفة

[٣٠] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ١٠٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الله على المسلمين"[٣١].

تاسعا: الاستجابة البليغة للعنصرية ضد السود والعبيد

عاش العالم زمنًا طويلا في وحل العنصرية ضد السود والملوَّنِين. وما زالت الخطابات التي تميز بين البشر استنادًا إلى لون بشرتهم مرضًا خطرًا من أمراض الخطاب. وتحارب المجتمعاتُ في وقتنا الراهن الخطاب العنصري المستند إلى لون البشر بقوة القانون، سعيًا إلى الحفاظ على الانسجام المجتمعي وقيم المساواة والعدالة. لكن المقاومة الخطابية للعنصرية كانت لزمن طويل أداة المقاومة الوحيدة لهذا الخطاب الكريه، ولا سيما في زمن العبودية، قبل أن يتكوّن وعي إنساني بأن العنصرية جريمة يوجب ارتكابها ردعًا قانونيًا. وقد تعددت أشكال هذه المقاومة الخطابية، مثل الترويج لخطاب إنساني يؤكد المساواة بين البشر. كما نرى في الخطاب الديني للإسلام الذي يرسخ فكرة أنه لا فضل لإنسان على آخر بناءً على العرق أو النوع أو اللون. كما لعبت الاستجابات المضادة التي أنتجها أشخاص تعرضوا للتمييز العنصري دورًا مهمًا في مقاومة العنصرية، على نحو ما نرى في هذا المثال:

١١. يروي ابن أبي عون عن الجاحظ قوله: "قال شدَّاد الحارثي: قلتُ لأمَة سوداء بالبادية: لمن أنتِ يا سوداء؟ قالت: لسيد الحضر يا أصلع. قلتُ: أوَلستِ سوداء؟ قالت: أوَلستَ أصلع؟ قلتُ لها: فما أغضبكِ من الحق؟ قالت: الذي أغضبك منه. لا تسبُ حتَّى تُرهِب، ولأن تتركه أصوب"[٣٢].

تقدم القصة السابقة حوارًا بين رجل حُر أبيض، وامرأة عبدة سوداء، يخاطِب فيه الرجل المرأة خطابًا تحقيريًا عنصريًا، مناديًا لها بلوْنِها: يا سوداء، ملمّحًا إلى أن هيئتها توحي بأنها عبدة بسؤاله عن مالكها: "لمَن أنتِ؟". فما كان من المرأة إلا أن ردَّت عليه ببعض ما يوجعه، فنادته (يا أصلع)، مركّزة على صفة جسمانية فيهِ هي الصلع، وهو شكل من التنمر المضاد للخطاب العنصري الذي وجّهه إليها الرجل.

يكشف رد الرجل على المرأة عن استنكاره لردها عليه بعبارة "لسيد الحضر يا

---

[٣١] - عبد الفتاح إمام، **الطاغية: دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي** (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٤)، ص. ١٦٨.

[٣٢] - ابن أبي عون، ١٩٩٦، ص. ١٦٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أصلع". وكأنه يتوقع أن تتلقى المرأة خطابه التحقيري دون مساءلة أو ردّ. وعبارة "أولستِ بسوداء؟" تُخفي ما يمارسه الخطاب من تحقير وعنصرية، من خلال حجة ضمنية هي أن خطابه خالٍ من الإساءة لأنه مطابق للواقع؛ فالمرأة سوداء، لذلك ناداها بقوله "يا سوداء"! وقد كانت الاستجابة البليغة للمرأة موجِعة. فقد أعادت توجيه نصل الحجة إلى صاحبها، قائلة له: "أولستَ أصلع؟!". بما يعني أن خطابها -بمنطق الرجل نفسه- خالٍ من الإساءة، لأنه يوافق الواقع.

وقد واصل الرجل استراتيجية إنكار الإساءة، موجهًا هذه المرة سؤاله (فما أغضبك من الحق؟). لتقوم المرأة بإعادة توجيه نصل الحجة إلى صاحبها قائلة "الذي أغضبكَ منه"، ثم تتبع جوابها المسكِت بعبارة ختامية تكشف عن فهمها لما يسعى الرجل إلى إنجازه من خطاب ظاهِرُه الحقيقة وباطِنُه السبّ والتحقير. وقد قدمتْ عباراتها الأخيرة في أسلوب أمر توجيهي يحمل في باطنه دلالة استعلائها عليه، وكأنه جلس منها مجلس المتعلم التلميذ، قائلة: لا تسب حتى تُرهِب، ولأَنْ تتركه أصوب. فهي تكشف الغطاء عن أن دعوته لها بالسوداء والعبدة سبٌّ لها. وتنصح الرجل بأن يتخلى عن سب الناس؛ لأنه "أصوب". فهي تضع نفسها موضع العارف الناصح، وتضع الرجل موضع الجاهل المتهور. وفي هذا شكل من أشكال الانتقام الضمني بالخطاب من السلطة الغاشمة التي مارسها رجل أبيض حر على امرأة عبدة سوداء!

خاتمة:

فحصت هذه المقالة كيفية مقاومة المقهورين والمهمشين للخطابات السلطوية التي يتعرضون لها، من خلال إنتاج استجابات بليغة. وحلَّلت عينة مختارة من الاستجابات البليغة لخطابات القهر والتمييز والعنصرية والتحقير والتنمر وغيرها من أشكال الظلم، مأخوذة من كتابين هما **الأجوبة المسكتة** لابن أبي عون و**الهفوات النادرة** لابن الصابئ.

نخلص من التحليلات التفصيلية للاستجابات البليغة السابقة إلى نتائج عامة منها:

أولا؛ تتمتع الشخصيات المنتِجة للخطابات السلطوية بسلطة وصلاحيات أعلى من الشخصيات الموجَّه إليها هذه الخطابات. فالخليفة (مثل معاوية بن أبي سفيان، وهشام بن

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عبد الملك، والمأمون بن هارون الرشيد)، والإمبراطور (مثل كسرى)، والوالي (مثل الحجاج بن يوسف)، والقاضي (مثل قاضي عبد الملك)، والسيِّد (مثل عبد الله بن عباس، وشداد الحارثي) يوجهون خطاباتهم التمييزية والتحقيرية والعنصرية إلى مسجونين وأسرى ونساء وأطفال وذوي احتياجات خاصة ومتصوفة، على نحو ما رأينا في النصوص المدروسة. ويكشف هذا التفاوت الهائل في القوة بين المتكلِّمين والمخاطَبين عن سوء استعمال أصحاب السلطة للخطاب. كما يكشف كذلك، وهذا هو الأهم، عن أن البشر الأقل سلطة يمكنهم أن يقْلِبُوا علاقات السلطة جذريًا إن هم أحسنوا توظيف قوة الخطاب المتاحة لديهم. فالاستجابة البليغة تسهم في اعتدال موازين القوة إن أحسن المهمشون والمستضعفون إنتاجها.

ثانيا؛ تشترك الاستجابات البليغة السابقة في سمات؛ منها أنها جميعًا استجابات عقلانية، تستند إلى محاجَّة رصينة. كما أنها موجَزة، مباشِرة، غير مشغولة بأن يكون القول جميلا قدر انشغالها بأن يكون القول فعالا. كذلك، فإنها تشترك في تجاهلها لبُعد مهم من أبعاد المقام التواصلي هو بُعد تفاوت السلطة بين المتكلم والمخاطَب. فهي تتجاهل أعراف التواصل وضوابطه التي تفرضها المجتمعات السلطوية على مخاطَبة العبد للسيد، والسجين للحاكم، والفرد العادي للإمبراطور، والصبي للشيخ، ولا سيما الصمت، والخضوع، وعدم المخالفة. وبدلا من ذلك، تنحاز إلى ممارسة حرية القول، والصمود، والكرامة، وبلاغة التعبير عن الذات. وأخيرًا فإن الاستجابات المختلفة السابقة تشترك في أنها تمنح منجزيها قوة استثنائية تمكنهم من قلب موازين القوة في شكل من أشكال الثأر بالكلمات.

يحتاج هذا البحث إلى بحوث أخرى تفحص متن التراث البلاغي من منظور بلاغة الجمهور، واستكشاف الاستجابات البليغة وغير البليغة للظلم، كما تتجلى في كتب التاريخ والأدب وغيرها. وآمل أن يؤدي تراكم البحوث في هذا المجال إلى رسم خريطة

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

للاستجابات العربية للظلم، تُمكِّن الباحثين من مقارنة أساليب المجتمعات المختلفة في الأزمان المختلفة في استعمال بلاغة الجمهور بوصفها أداة لمقاومة الظلم.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المراجع:

- ابن منظور، محمد بن مكرم. **مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر**، تحقيق مأمون الصاغرجي وأحمد حمامي ورياض مراد. دمشق: دار الفكر، ١٩٨٤.
- أبي الحسن محمد بن هلال الصابئ، غرس النعمة. **الهفوات النادرة**، تحقيق صالح الأشتر. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٦٧.
- إمام، عبد الفتاح. **الطاغية: دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي**. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٤.
- ابن أبي عون، أحمد إبراهيم بن محمد. **الأجوبة المسكتة**، تحقيق مي أحمد يوسف. القاهرة: عين للدراسات والبحوث، ١٩٩٦.
- ذويب، لطيفة وإبراهيم إيدير. "المقاصد التداولية في الخطابات الساخرة: كتاب الأجوبة المسكتة لابن أبي عون أنموذجًا". **رسالة ماجستير غير منشورة**. الجزائر: جامعة قاصدي مرباح/ورقلة، ٢٠١٩.
- عبد الحكيم، منصور. **الحجاج بن يوسف الثقفي: طاغية بني أمية**. القاهرة: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٩.
- عبد اللطيف، عماد. "بلاغة المخاطب: البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته". ضمن **السلطة ودور المثقف**، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥، صص.٧-٣٦.
- ـــــــــــــــ. "ماذا تقدم بلاغة الجمهور للدراسات العربية؟"، ضمن صلاح الحاوي وعبد الوهاب الصديقي، **بلاغة الجمهور: مفاهيم وتطبيقات** (العراق: دار شهريار، ٢٠١٧)، صص. (١٥-٤٥)، صص. ٢٠-٢١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- ـــــــــــــــــ. **البلاغة والتواصل عبر الثقافات**. الطبعة الثانية. العراق: دار شهريار، ٢٠١٨.
- ـــــــــــــــــ."بلاغة الجمهور والمعارف النقدية: دراسة في خصائص النقد من الفضيلة إلى الاستجابة". **مجلة العلامة**، مج. ٦، ع. ١٣، ٢٠٢١، صص. ٩-٣٠.
- عبيد، نهضة ومحمد عبد. "إيقاع التكرار أسلوبيًا في الأجوبة المسكتة في كتاب ابن أبي عون". **مجلة مركز دراسات الدوحة**، ع. ٥٩، ٢٠٢٠، صص. ٣٤٣-٣٨٢.
- علوي، كريم. "الأجوبة المسكتة: دراسة في ضوء اللسانيات التداولية"، **مجلة كلية التربية للبنات**، مج. ٣١، ع. ١، ٢٠٢٠، صص. ١٣٥-١٥١.
- فاعور، منيرة. "بلاغة الأجوبة المسكتة: الأسلوب الحكيم نموذجًا"، **مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية**، مج. ٣٠، ع. ٣-٤، ٢٠١٤، صص. ١١٣–١٣٩.
- المقداد، محمود. "الأجوبة المسكتة في العصر الأموي: محاولة تنظير وتأصيل لنوع أدبي نثري في مرحلة التأسيس"، **التراث العربي**، ع. ١٣٨-١٣٩، ٢٠١٥، صص. ٢٧-٤٨.
- المقراني، إيهاب. "آليات الخطاب الحجاجي في الأجوبة المسكتة: باب الجوابات الهزلية بين النص والنسق"، **مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد**، ع. ١٥، ٢٠٢٠، صص. ١٣-٩٧.
- الموسوي، محمد مهدي. **موسوعة عبد الله بن عباس حبر الأمة وترجمان القرآن**. قُمْ: مركز الأبحاث العقائدية، ٢٠٠٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

دلالة الإعمال والإهمال في الإضافة اللفظية

Meaning of activation and negligence in verbal addition

إعداد

أمل عبد الله علي الطريّف
Amal Abdullah Ali Alturaif
محاضر - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

Doi: 10.21608/mdad.2025.407483

استلام البحث ١ /١٢/ ٢٠٢٤
قبول النشر ١٦ / ١٢ / ٢٠٢٤

الطريّف، أمل عبد الله علي (٢٠٢٥). دلالة الإعمال والإهمال في الإضافة اللفظية. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٩(٢٨)، ١٣١- ١٥٤.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

دلالة الإعمال والإهمال في الإضافة اللفظية

المستخلص:

اهتمت هذه الدراسة بالإضافة التي اصطلح النحويين على تسميتها بالإضافة اللفظية، وركزت على ما تُفيده من خلال الوقوف على حقيقة كون أثرها لا يقف عند اللفظ كما هو شائع، وكما يدل عليه اسمها، وذلك من خلال تحديد الفروق الدلالية بين إعمال المشتق وإهماله أي إضافته. فقد تتبعت الدراسة آراء العلماء في معنى إضافة المشتق وأنه لا يقف عند غرض التخفيف فقط، ووقفت على الفروق الدلالية في الاستعمال بالاحتكام للنصوص والسياقات. فلكل تعبير غرض لا يؤديه الآخر، فقصر الإضافة اللفظية على غرض التخفيف يحرمنا من فهم بعض النصوص والسياقات كما يجب. وخلصت الدراسة إلى أن الإضافة اللفظية ليست مختصة باللفظ دون المعنى، بل إن علاقة المعنى بالإعمال والإهمال أساس يظهر أثره على الشكل فيكون الرفع والنصب أو الجر. وحتى تتضح الرؤية ركزت الدراسة على تتبع الحكم النحوي عند النحويين، فالشائع في الأدبيات أنهم يحكمون بجواز الوجهين دائما، ولكن باستقراء آرائهم تبين أن الإعمال والإضافة ليست على مستوى واحد في الاختيار عند كل اللغويين.

الكلمات المفتاحية: الإضافة اللفظية، إعمال الاسم المشتق، إضافة الاسم المشتق، اسم الفاعل، اسم المفعول.

Abstract:

This study focused on what grammarians refer to as "verbal addition" and examined its implications by exploring the idea that its effect extends beyond mere form, as its name suggests. The study aimed to determine the semantic differences between activating and neglecting the derivative, i.e., its addition. It traced scholars' views on the meaning of derivative annexation, demonstrating that it is not limited to the purpose of simplification alone. The study analyzed semantic differences in usage by examining texts and contexts, showing that each expression serves a purpose that the other cannot fulfill. Limiting formal annexation

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

to simplification deprives us of a deeper understanding of certain texts and contexts. The study concluded that verbal addition is not confined to form without meaning; rather, the relationship between meaning and the activation or neglect of addition fundamentally affects structure, resulting in nominative, accusative, or genitive cases. To clarify this perspective, the study focused on examining grammatical rulings according to grammarians. While it is common in the literature that both options are considered permissible, a detailed review of their views revealed that activation and addition are not equally preferred by all linguists.

Keywords: addition, verbal addition, The Name of the Actor, activating and neglecting.

. . .

تمهيد:

يتردد كثيرًا عند الباحثين أن الدافع لنشأة علم النحو هو ضبط اللغة بعد تفشي اللحن وشيوع الخطأ في الإعراب، لكن قصر غاية النحو على معرفة الصواب والخطأ في ضبط أواخر الكلم فهم قاصر أثبتت قصوره الدراسات الدلالية التركيبية.

هناك تفاعل بين العناصر النحوية والعناصر الدلالية، فكما يمد العنصر النحوي العنصر الدلالي بالمعنى الأساسي في الجملة الذي يساعد على تمييزه وتحديده، يمدّ العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك ببعض الجوانب التي تساعد على تحديده وتمييزه، فبين الجانبين أخذ وعطاء وتبادل تأثير مستمر[١]. ولكننا نجد النحويين في بعض التراكيب يجيزون وجهين إعرابيين لتركيب ما دون توضيح مدلول كل وجه، فلا يمكن أن يكون الوجهان بنفس الدلالة. كما في اعمال واهمال تركيب الإضافة اللفظية.

أنواع الإضافة:

[١] - محمد حماسة عبد اللطيف، **النحو والدلالة**، دار الشرق/ القاهرة، ٢٠٠م، ص ١١٣

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يُقسم النحويون الإضافة إلى ضربين: محضة وغير محضة[٢] وهي الإضافة المعنوية والإضافة اللفظية[٣]. ويفرقون بينهما في الغالب بثلاثة أمور:

في الإضافة المعنوية:

١. يكون المضاف ليس صفة مضافة إلى معمولها. فأما التي هي غير وصف فمثل:"غلام زيد"، وأما التي هي صفة مضافة إلى غير معمولها فمثل: "مُصارع مصر"[٤].
٢. تفيد تعريفًا أو تخصيصًا بحسب المضاف إليه، فإذا كان المضاف إليه معرفة أفادت تعريفًا، مثل: "غلام زيد". وإذا كان نكرة أفادت تخصيصًا، مثل: "غلام امرأة"[٥].
٣. تكون بمعنى (اللام) فيما عدا جنس المضاف وظرفه، مثل: "غلام زيد"، أو بمعنى (من) في جنس المضاف"خاتم فضة"، أو بمعنى (في) في ظرفه"ضرب اليوم"[٦].

في الإضافة اللفظية:

١. لا تفيد تعريفًا ولا تخصيصًا عند النحويين، فأما التعريف فلأنها تصف النكرات وأما التخصيص فلأن التخصيص كان قبل الإضافة.
٢. يكون المضاف صفة مضافة لمعمولها.

---

[٢] - انظر على سبيل المثال: أبا بكر محمد بن سهل بن السراج، **الأصول في النحو**، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط٣، ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م). ج٢ ص ٥-٦. أبا الفتح عثمان ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: حسن هنداوي، (دار القلم/ دمشق، ط١، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م) ج ١ ص ٣٥٦. أبا البركات بن الأنباري، **أسرار العربية**، تحقيق: فخر صالح قدارة، (دار الجيل / بيروت، ط١، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م)، ص ٢٥٢. جمال الدين ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق: مازن المبارك / محمد علي حمد الله، (دار الفكر/ دمشق، ط٦، ١٩٨٥م).

[٣] - انظر على سبيل المثال: أبا القاسم محمود بن عمر الزمخشري، **المفصل في صنعة الإعراب**، تحقيق: علي بو ملحم، (مكتبة الهلال/ بيروت ط١، ١٩٩٣م) ص ١١٣. رضي الدين محمد بن الحسن الإستراباذي، **شرح الرضي على كافية ابن الحاجب**، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، (عالم الكتب/ القاهرة، ط١، ١٤٢١هـ ٢٠٠٠ م) ج٢ ص ٢٨١. أبا الفضل عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، **معجم مقاليد العلوم**، تحقيق: محمد إبراهيم عبادة، (مكتبة الآداب/ القاهرة، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤ م). ص ٨٤

[٤] - شرح الرضي، ج٢ ص ٢٦٨.

[٥] - جمال الدين ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق: محمد عز الدين السعيدي، (دار إحياء العلوم/ بيروت، ط١، س ١٤١٩هـ ١٩٩٩م)، ص ٤٠٣.

[٦] - شرح الرضي، ج٢ ص ٢٦٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٣. ليست بمعنى حرف من حروف الجر.

وتشمل الصفة المضافة لمعمولها على[٧]:

١. إضافة اسم الفاعل إلى معموله إذا كان دالا على الحال أو الاستقبال، مثل: "ضارب زيد".
٢. إضافة اسم المفعول إلى معموله إذا كان دالا على الحال أو الاستقبال أيضا، مثل: "مضروب العبد".
٣. إضافة صيغ المبالغة مطلقا إلى معمولها، مثل: "هو ضرّاب العدو".
٤. إضافة الصفة المشبهة مطلقا إلى معمولها، مثل: "عظيم الأمل".

تبرز هنا أسئلة منها: لماذا سُميت هذه الإضافة لفظية أو غير محضة؟ ولماذا ليست على تقدير حرف جر؟ ولماذا هذه الإضافة لا تُفيد تعريفًا أو تخصيصًا؟ وإذا كانت لا تفيد ذلك فماذا تُفيد؟

لقد اجتهد النحويون في الإجابة على هذه الأسئلة؛ فَهُم يرون أن هذه الإضافة لفظية أو غير محضة لأنها لا تعمل إلا في اللفظ فقط دون الحقيقة، ويُعلل ابن الأنباري هذه التسمية بقوله: " أما اسم الفاعل فإنما كانت إضافته غير محضة لأن الأصل في قولك: "مررت برجل ضاربِ زيدٍ غدا"، "ضاربٍ زيدا" بتنوين ضارب، فلما كان التنوين ههنا مقدرا كانت الإضافة في تقدير الانفصال، ولهذا جرى وصفا للنكرة. وأما الصفة المشبهة باسم الفاعل فإنما كانت إضافتها غير محضة لأن التقدير في قولك: "مررت برجل حسن الوجه"، "مررت برجل حسن وجهه" فلما كان التنوين أيضا ههنا مقدرا كانت إضافته أيضا غير محضة "[٨].

وهذا ما نجده عند الرضي ولكن بصورة أكثر تفصيلا في قوله: "كون إضافة الصفة إضافة لفظية مبنيٌّ على كونها عاملة في محل المضاف إليه إما رفعًا أو نصبًا، وذلك لأنه إذا كان كذا، فالذي هو مجرور في الظاهر ليس مجرورًا في الحقيقة، والتنوين المحذوف في اللفظ مقدر منوي، فتكون الإضافة كلا إضافة، وهو المراد هنا بالإضافة

---

[٧]- انظر: ابن هشام، أوضح المسالك، ص ٤٠٣. فاضل صالح السامرائي، **معاني النحو**، (دار الفكر/ عمّان، ط٤، ١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م) ج٣ ص ١١٢-١١٣.

[٨] - أسرار العربية، ص ٢٥٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

اللفظية"[٩]. وعند ابن هشام في قوله"، وإنما سميت هذه الإضافة غير محضة لأنها في نية الانفصال؛ إذ الأصل "ضارب زيدا"... وإنما سُميت لفظية لأنها أفادت أمرا لفظيا وهو التخفيف، فإن "ضارب زيدٍ" أخف من "ضارب زيدا" [١٠].

وأما لماذا هذه الإضافة لا تُفيد تعريفًا أو تخصيصًا؟ وإذا كانت لا تفيد ذلك فماذا تُفيد؟ فقد ذكر النحويون العلة في ذلك، ولابد من ذكر نص رأيهم ليتبين اتفاقهم عليها:

١. **سيبويه**: "واعلم أن العرب يستخفّون فيحذفون التنوين والنون، ولا يتغيّرُ من المعنى شيءٌ ويَنْجَرُّ المفعولُ لكفِّ التنوين من الاسم، فصار عمله فيه الجرّ، ودخل في الاسم مُعاقبًا للتنوين، فجرى مجرى غُلام عبد الله في اللفظ، لأنه اسمٌ وإن كان ليس مثله في المعنى والعمل. وليس يغيِّر كَفُّ التنوين، إذا حذفته مستخِفًا، شيئًا من المعنى، ولا يجعله معرفةً"[١١].

٢. **المبرد**: "واعلم أنه قد يجوز لك أن تحذف النون والتنوين من التي تجري مجرى الفعل[١٢] ولا يكون الاسم إلا نكرة، وإن كان مضافا إلى معرفة؛ لأنك إنما تحذف النون استخفافا، فلما ذهبت النون عاقبتها الإضافة، والمعنى معنى ثبات النون"[١٣].

٣. **الزمخشري**: "ولا تفيد إلا تخفيفا في اللفظ، والمعنى كما هو قبل الإضافة، ولاستواء الحالين وصف النكرة بهذه الصفة مضافة كما وصف بها مفصولة في قولك: "مررت برجل حسن الوجه" و"برجل ضارب أخيه" "[١٤].

٤. **العكبري**: "اسم الفاعل المُعْمل عمل الفعل تجوز إضافته فيجر ما بعده والتنوين فيه مراد وحذف تخفيفا فإن ثني أو جمع حذف منه النون وأضيف لا غير إن لم يكن فيه ألف

---

[٩] - شرح الكافية، ج ٢ ص٢٨٣.

[١٠] - جمال الدين ابن هشام الأنصاري، **شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، تحقيق: عبد الغني الدقر، (الشركة المتحدة للتوزيع/ سوريا ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م)، ص ٤٢٣. وانظر: بهاء الدين عبد الله بن عقيل، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (دار الفكر/ سوريا، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م)، ج ٣ ص ٤٦.

[١١] - أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، **كتاب سيبويه**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (دار الجيل / بيروت، ط١) ج ١ ص ١٦٥- ١٦٦.

[١٢] - يقصد الإضافة اللفظية غير المحضة.

[١٣] - أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، (عالم الكتب/ بيروت، د.ت) ج ٤ ص٤٢٣. وانظر: الأصول في النحو، ج ١ ص ١٢٦

[١٤] - المفصل، ص ١١٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولام وإن نونت نصبت به لا غير"[١٥].

٥. **الرضي**:" أما من حيث المعنى، فلأن المضاف في الحقيقة نعت المضاف إليه، ألا ترى أنك إذا قلت: زيد قائم الغلام فالمعنى: له غلام قائم، وكذا مؤدِّب الخدَّام، وحسن الوجه، والنعت هو المعِّين للموصوف المخصِّص له، لا المتعين منه المتخصص فلم يمكن تعيّن هذه الثلاثة بما أضيفت إليه، ولا تخصصها منه"[١٦]. وقال في موضع آخر:" التخصيص لم يحصل بإضافة ضارب إلى زيد، بل كان حاصلا لضارب من زيد، حين كان منصوبًا به أيضًا، بلا تفاوت في التخصيص بين نصبه وجرّه، ومقصودنا أن الإضافة غير مخصِّصة ولا معرِّفة"[١٧].

٦. **ابن هشام**: " وإنما تفيد هذه الإضافة التخفيف أو رفع القبح؛ أما التخفيف فبحذف التنوين الظاهر، كما في "ضارب زيد"، و "ضاربات عمرو" و"حسن وجهه"، أو المقدر كما في " ضوارب زيد" و"حواج بيت الله"، أو نون التثنية كما في " ضاربا زيد"، أو الجمع كما في "ضاربو زيد". وأما رفع القبح ففي نحو "مررت بالرجل الحسن الوجه" فإن في رفع "الوجه" قبح خلو الصفة من ضمير يعود على الموصوف، وفى نصبه قبح إجراء وصف القاصر مجرى وصف المتعدى، وفي الجر تخلص منهما"[١٨].

نخلص من كلام النحويين السابق إلى أن الإضافة اللفظية تختص بما يأتي:

أولا: هذه الإضافة لا تفيد المضاف تعريفًا وقد استدلوا على ذلك بأمور[١٩]:

١. وصف النكرة بها، في نحو قول الله عز وجل: ﴿هديًا بالغَ الكعبةِ﴾ المائدة:٩٥. فلو لم تُرِدْ التنوين لم تكن صفة لهدي وهي نكرة.

٢. وقوعها حالا في نحو قوله تعالى: ﴿ثَانِيَ عِطْفِهِ﴾ الحج:٩.

٣. دخول (رب) عليها في قول جرير[٢٠]:

---

[١٥] - أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، **اللباب في علل البناء والإعراب**، تحقيق: عبد الإله النبهان، (دار الفكر/ دمشق، ط١، ١٤١٦هـ ١٩٩٥م) ج ١ ص ٤٣٩.

[١٦] - شرح الرضي، ج٢ ص ٢٨٤.

[١٧] - السابق، ج٢ ص ٢٩٠.

[١٨] - أوضح المسالك، ص ٤٠٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يا رُبَّ غابِطِنا لَوْ كانَ يطْلُبُكُم لاقى مباعدةً منكم وحرمانا

ثانيا: هذه الإضافة لا تفيد المضاف إليه تخصيصًا فالتخصيص حاصل قبل الإضافة.

ثالثًا: أن الفائدة منها لفظية وهي التخفيف بحذف التنوين والنون، ورفع القبح الذي يكون في الرفع والنصب كما بين ابن هشام.

رابعا: أن الجر بهذه الإضافة علامة لفظية فقط وليست معنوية لأن التنوين المحذوف فيها مقدر ومنوي.

خامسا: الإعمال والإضافة ليست على مستوى واحد في الاختيار عند كل النحويين، فالمبرد يساوي بينهما بقوله: "وهذا هو الأصل[٢١] وذاك أخف وأكثر[٢٢] إذ لم يكن ناقضا لمعنى وكلاهما في الجودة سواء"[٢٣]. ولكن الرضي يفضل الإعمال بقوله:" مُشابهتها للفعل قوية، فكان إعمالها عمل الفعل أولى، إلا أنه يُطلب التخفيف اللفظي"[٢٤].

وعليه لنا أن نسأل: ما دامت هذه الإضافة تفيد التخفيف لا غير واللغة دائما تجنح للتخفيف والبعد عن الألفاظ الغريبة والتراكيب الثقيلة، لماذا تكون هذه الصفات مع معمولها في واقع الاستخدام مرة بالإضافة ومرة بالإعمال؟ لماذا لا تكون في الإضافة للتخفيف مطلقًا؟ ثم هل هناك فرق بين الإعمال والإهمال من حيث المعنى؟ أم أنها علامة لفظية فقط كما قالوا؟

لقد تأمل السامرائي الاستعمالين؛ الإعمال في قوله تعالى:

﴿وَما أَنتَ بِتابِعٍ قِبلَتَهُمْ وما بَعْضُهُمْ بِتابِعٍ قِبلةَ بَعض﴾ البقرة: ١٤٥

﴿ولا آمينَ البيتَ الحرامَ﴾ المائدة:٢

﴿إنّي خالِقٌ بشرًا من طينٍ﴾ ص: ٧١

---

[١٩] - المقتضب، ج ٤ ص٤٢٣. أوضح المسالك، ص ٤٠٣-٤٠٤.
[٢٠] - الكتاب، ج١ ص ٤٢٧. سر صناعة الإعراب، ج٢ ص ٤٥٧.
[٢١] - يقصد التنوين.
[٢٢] - يقصد الإضافة.
[٢٣] - المقتضب، ج ٤ ص٤٢٣.
[٢٤] - شرح الرضي، ج٢ ص ٢٩٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والإضافة في قوله تعالى:

﴿إنّ اللهَ فَالِقُ الحبِ والنوى﴾ الأنعام: ٩٥، ﴿فَاطِرُ السمواتِ﴾ إبراهيم: ١٠

﴿الذينَ يظنونَ أنهُمْ مُلاقوا ربهِم﴾ البقرة: ٤٦، ﴿والمقيمي الصلاةِ﴾ الحج: ٣٥

﴿جامعُ الناسِ﴾ آل عمران: ٩

ورفض بعدها أن يكون الإهمال للتخفيف ورفع القبح، وإنما هي لغرض آخر غير الإعمال. فلكل تعبير غرض لا يؤديه الآخر وخلص إلى أمرين:

الأول: أن الإضافة تعبير احتمالي، يحتمل أكثر من معنى، بخلاف الإعمال فإنه تعبير قطعي، فالإعمال نص في الدلالة على الحال أو الاستقبال، والإضافة تحتمل المضي والاستمرار والحال والاستقبال. واعتبر "فالق الحبِ" استمرار، و"فاطر السماواتِ" ماض.

الثاني: أن الوصف في الإعمال يكون ملحوظًا فيه جانب الحدث وقربه من الفعلية، في حين أن الإضافة يكون ملحوظًا فيه جانب الاسمية، وذلك أن الإضافة من خصائص الأسماء. أما أخذ الفاعل والمفعول، فالأصل فيه للفعل. فنحن نقول: (هذا بائع السمك) بمعنى (يبيع). وقارن بين أن نقول: (هذا حارسٌ المدرسةَ) و (هذا حارسُ المدرسةِ) فإن المعنى في الأولى أنه يقوم بحراستها أي يحرسها الآن، أما الثانية فمعناها أنه مكلّف بحراستها وإن لم يقم بحراستها الآن[٢٥].

والحق مع السامرائي في رفضه لقصر الإضافة اللفظية على التخفيف ورفع القبح، فليس اللفظ في اللغة بمعزل عن المعنى، فما من تغيير في اللفظ إلا ويطال معه تغييرًا في المعنى. فقصر الإضافة اللفظية على غرض التخفيف يحرمنا من فهم بعض النصوص والسياقات كما يجب. فهل الفرق بين قوله تعالى: ﴿والمقيمي الصلاةِ﴾ الحج: ٣٥، وقوله: ﴿والمقيمين الصلاةِ﴾ النساء: ١٦٢، هو فرق من أجل التخفيف فقط؟

دلالة الإعمال:

بالرجوع للنصوص في إعمال اسم الفاعل وإهماله، والنظر في سياقها العام

[٢٥] - معاني النحو، ج ٣ ص ١١٣- ١١٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والخاص[٢٦] اتضح أن الإعمال يكون في حالات هي:

أولا: اسم الفاعل مفصولا عن معموله بفاصل:

١. ﴿مُخلصًا له الدينَ﴾ الزمر: ٢

٢. ﴿ودانيةً عليهم ظِلالُها﴾ الإنسان: ١٤

٣. ﴿لابثينَ فيها أحقابًا﴾ النبأ: ٢٣

٤. ﴿فمالئونَ منها البطونَ﴾ الصافات: ٦٦

٥. ﴿ضائقٌ به صدرُكَ﴾ هود: ١٢

يُلاحظ في هذه الآيات أنه فُصل بين اسم الفاعل وفاعله أو مفعوله بشبه جملةٍ متقدمةٍ هي "له، فيها، منها، عليهم، به"، وهذا الفصل استدعى ترك الإضافة. وتقدُّم شبه الجملة هذه سببه أهميتها في معنى الجملة فهي بؤرة السياق في الآيات السابقة؛ إذ الإخلاص لله متقدم في الأهمية على إخلاص الدين، والدنو عليهم متقدم في الأهمية على دنو الظلال، وكذلك لبثهم في جهنم، والامتلاء من شجرة الزقزم، والضيق بما يوحى.

ثانيا: اسم الفاعل نعتًا سببيًا:

١. ﴿مُختلفًا ألوانُها﴾، ﴿مُختلفٌ ألوانُه﴾ فاطر: ٢٧-٢٨

٢. ﴿مُختلفًا ألوانُه﴾ النحل: ١٣

٣. ﴿مُختلفٌ ألوانُه﴾ النحل: ٦٩

٤. ﴿مُختلفًا أُكلُهُ﴾ الأنعام: ١٤١

في الآيات السابقة "مختلفا"، و"مختلف": نعت، وألوانها: فاعل بهما[٢٧]، فهي نعت سببي، رفعت ماله سبب بالمنعوت. وجيء بالفعل المضارع "يخرج" مع المنعوت

---

[٢٦] - من المهم هنا ذكر ما تركته الدراسة من نصوص: فقد تركت ما اتصل من اسم الفاعل بفاعلٍ أو مفعولٍ يكون ضميرًا وذلك لعدم تبين علة النحويين فيها وهي التخفيف. وكذلك تركت ذكر المعرف بأل في الإعمال لأنه لا يكون مضافا في حال.

[٢٧] - أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق: علي محمد البجاوي، (عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ت) ج ٢ ص ١٠٧٥. أحمد بن يوسف بن عبد الدائم المعروف بالسمين الحلبي، **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، (دار القلم، ١٩٨٦م)، ص ٤٧٩١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الشراب للدلالة على تجدد الخروج وتكرره [٢٨].

فالمـُلاحظ على اسم الفاعل ومرفوعه هنا أنه جاء نعتًا سببيًا، ولم تُضف لتكون الدلالة محددة أكثر فالاختلاف المقصود في الثمرات والجبال والناس والدواب والنعام والشراب يكون في ألوانها، كما أنه في اختلاف أكلها في الآية الأخيرة. فالتعبير بالنعت السببي في هذه السياقات يحدد اتصاف الألوان بالاختلاف أكثر مما يسبق النعت كالثمر والشراب والأرض وغيرها، وهذه هي دلالة النعت السببي وهي الحدوث. ولو كانت: مختلفُ الألوان أو مختلفُ الأُكُل لكانت صفة مشبهة دلالتها الثبوت. فحين يردا الحدوث يعبر بالإعمال وحين يراد الثبوت يعبر بالإضافة.

ثالثا: السياق سياق نفي:

١. ﴿ولم تجدوا كاتبًا فرهانٌ مقبوضةٌ﴾ البقرة: ٢٨٣

٢. ﴿ولا آمينَ البيتَ الحرامَ﴾ المائدة:٢

٣. ﴿وما أنتَ بمُسمعٍ من في القبور﴾ فاطر: ٢٢

٤. ﴿ما أنا بباسطٍ يديَ﴾ المائدة: ٢٨

٥. ﴿وما أنت بتابعٍ قِبلتَهُم﴾ البقرة: ١٤٥

٦. ﴿ما كنتُ قَاطِعَةً أمرًا﴾ النمل: ٣٢

٧. ﴿ولا أنتم عابدون ما أعبد﴾ ﴿ولا أنا عابدٌ ما عبدتم﴾ الكافرون: ٣ – ٤

٨. ﴿وذلك بأن اللهَ لمْ يكُ مُغيرًا نعمةً﴾ الأنفال: ٥٣

٩. ﴿أليس اللهُ بكافٍ عبدَهُ﴾ الزمر: ٣٦

١٠. ﴿فلعلكَ باخعٌ نَفسَكَ﴾ الكهف: ٦

١١. ﴿فلعلكَ تاركٌ بعضَ ما يوحى﴾ هود: ١٢

---

[٢٨] - محمد الطاهر بن عاشور، **التحرير والتنوير**، (دار سحنون للنشر والتوزيع / تونس، ١٩٩٧م) ج ١٤ ص ٢٠٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يُلاحظ في الآيات السابقة أن السياق فيها سياق النهي أو أنه سياق النفي بـ"ما" أو"لا" أو "لم" أو "ليس" أو "لعل" كما في سورة الكهف، جاء في البحر: " لعل للترجي في المحبوب وللإشفاق في المحذور. وقال العسكري فيها هنا: هي موضوعة موضع النهي يعني أن المعنى لا تبخع نفسك. وقيل: وضعت موضع الاستفهام تقديره هل أنت (باخع نفسك)؟ وقال ابن عطية: تقرير وتوقيف بمعنى الإنكار عليه أي لا تكن كذلك"[٢٩].

والنفي والنهي يعني عدم التأصل والثبوت لذا كان اسم الفاعل فيها غير مضاف. فلو كان مضافًا لتعارض مع دلالة النفي والنهي هنا، وذلك أنه حين يكون السياق سياق نفي أو نهي فإن اتصاف مرفوع اسم الفاعل أو منصوبه طارئ أو آني وليس متأصلا فيه.

رابعا: سياق الحكاية والقول:

١.﴿لقد صدق اللهُ ورسولَه الرؤيا بالحقِ لتدخلنَّ المسجدَ الحرامَ إن شاء اللهُ آمينَ مُحلقينَ رُؤوسَكم ومقصرين﴾ الفتح: ٢٧

السياق هنا سياق حكاية؛ فقد "رأى رسول الله ﷺ قبل خروجه إلى الحديبية كأنه وأصحابه قد دخلوا مكة آمنين وقد حلقوا وقصروا، فقص الرؤيا على أصحابه، ففرحوا واستبشروا وحسبوا أنهم داخلوها في عامهم، وقالوا: إن رؤيا رسول الله صلى الله عليه وسلم حق"[٣٠].

٢.﴿وإذ قال ربك للملائكة إني خالقٌ بشرًا﴾ الحجر: ٢٨

يقص الله سبحانه وتعالى على نبيه محمد ﷺ قصة خلق آدم وتشريفه له بأمر الملائكة بالسجود له ورفض إبليس ذلك، والواو هنا "عطف قصة على قصة "[٣١].

٣.﴿ونقلبهم ذاتَ اليمينِ وذاتَ الشمالِ وكلبهم باسطٌ ذراعيه بالوصيد﴾ الكهف: ١٨

في قصة أهل الكهف وهي هنا "حكاية حال ماضية؛ لأن اسم الفاعل لا يعمل إذا

---

[٢٩] - محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود - علي محمد معوض- زكريا عبد المجيد النوقي - أحمد النجولي الجمل، (دار الكتب العلمية / بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م) ج ٦ ص ٩٦.

[٣٠] - أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق: عبد الرزاق المهدي (دار إحياء التراث العربي/ بيروت، د.ت) ج ٤ ص ٣٤٦.

[٣١] - تفسير التحرير والتنوير، ج ١٤ ص ٤٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كان في معنى المضي، وإضافته إذا أضيف حقيقية معرفة، كغلام زيد، إلا إذا نويت حكاية الحال الماضية"[٣٢].

٤.﴿وإذ قتلتم نفسًا فادارأتم فيها والله مخرجٌ ما كنتم تكتمون﴾ البقرة: ٧٢

مُخرج: مُظهر لا محالة ما كتمتم من أمر القتل لا يتركه مكتوما. هنا في قصة موسى مع قومه حين أبلغهم أن الله يأمرهم بذبح بقرة، يقول الزمخشري: " فإن قلت كيف اعمل (مخرج) وهو في معنى المضي؟ قلت: وقد حكى ما كان مستقبلا في وقت التدارؤ كما حكى الحاضر في قوله: (باسط ذراعيه). وهذه الجملة اعتراض بين المعطوف والمعطوف عليه وهما (ادارأتم) و(فقلنا)" [٣٣].

ووافقه أبو حيان بقوله: "ما: منصوب باسم الفاعل، وهو موصول معهود، فلذلك أتى باسم الفاعل لأنه يدل على الثبوت، ولم يأت بالفعل الذي هو دال على التجدد والتكرار، ولا تكرار إذ لا تجدد فيه، لأنها قصة واحدة معروفة، فلذلك، والله أعلم، لم يأت بالفعل. وجاء اسم الفاعل معملا ولم يضف، وإن كان من حيث المعنى ماضيا، لأنه حكى ما كان مستقبلا وقت التدارؤ، وذلك مثل ما حكى الحال في قوله تعالى (وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد)"[٣٤] .

٥.﴿وإنّا لجاعلون ما عليها صعيدًا جُرُزا﴾ الكهف: ٨

الله سبحانه وتعالى يسلي نبيه محمد ﷺ بهذا القول ويحكي ما سيكون مستقبلا؛ جاء عند ابن عاشور أن: "مناسبة موقع هذه الآية هنا خفية جدا أعوز المفسرين بيانها، فمنهم ساكت عنها، ومنهم محاول بيانها بما لا يزيد على السكوت.

والذي يبدو: أنها تسلية للنبي ﷺ على إعراض المشركين بأن الله أمهلهم وأعطاهم زينة الدنيا لعلهم يشكرونه، وأنهم بطروا النعمة، فإن الله يسلب عنهم النعمة فتصير بلادهم قاحلة. وهذا تعريض بأنه سيحل بهم قحط السنين السبع التي سأل رسول الله ربه أن

[٣٢] - الكشاف، ج ٢ ص ٦٦٢.
[٣٣] - الكشاف، ج ١ ص ١٨١.
[٣٤] - تفسير البحر المحيط، ج ١ ص ١٨١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يجعلها على المشركين كسنين يوسف عليه السلام "[٣٥].

حكاية الحال في هذه الآيات يعني عدم التأصل والثبوت كما تبين قبلا في سياق النفي، لأن سياق الحكاية آني وإن كانت الحكاية ماضية كما في قصة أهل الكهف وخلق الإنسان، أو مستقبلة كما في رواية رؤيا النبي ﷺ وفي الآية الأخيرة.

. . .

دلالة الإضافة:

بالرجوع للنصوص في إعمال اسم الفاعل وإهماله، والنظر في سياقها العام والخاص وضّح أيضا أن الإضافة تكون في سياق متشابه كما يأتي:

١. ﴿هديًا بالغَ الكعبةِ﴾ المائدة: ٩٥
٢. ﴿الذين تتوفاهمُ الملائكة ظالمي أنفسِهم﴾ النحل: ٢٨
٣. ﴿الذين يظنون أنهم مُلاقوا ربِهم﴾ البقرة: ٤٦
٤. ﴿يا قومنا أجيبوا داعي اللهِ﴾ الأحقاف: ٣١
٥. ﴿فيهن قاصراتُ الطرفِ﴾ الرحمن: ٥٦
٦. ﴿ربنا إنك جامعُ الناسِ﴾ آل عمران: ٩
٧. ﴿إن الله فالقُ الحبِ﴾ الأنعام: ٩٥
٨. ﴿مالكِ يومِ الدين﴾ الفاتحة: ٤
٩. ﴿إن ربك واسعُ المغفرةِ﴾ النجم: ٣٢
١٠. ﴿غافرِ الذنبِ وقابلِ التوب﴾ غافر: ٣
١١. ﴿الحمد لله فاطرِ السماواتِ﴾ فاطر: ١

ما نجده عن الإضافة في تفسير بعض هذه الآيات هو:

[٣٥] - تفسير التحرير والتنوير، ج ١٥ ص ٢٥٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- أن الإضافة غير حقيقية[٣٦].
- أن حذف التنوين على التخفيف، فإذا حُذف التنوين لم يبق بين الاسمين حاجز فخفضت الثاني بالإضافة. وحذف التنوين كثير في كلام العرب موجود حسن[٣٧].
- أن المضاف نكرة في الحقيقة وإن كان مضافا إلى المعرفة[٣٨].
- دليل تنكيره وبقاء التنوين فيه وصف النكرة به[٣٩].
- أن المعنى على الانفصال وإن كان موصولا في اللفظ[٤٠].
- لا يغير كف التنوين إذا حُذف للتخفيف شيئا من المعنى ولا يجعله معرفة، فالمعنى بالإضافة كالمعنى بالإعمال[٤١].

لقد تقدم ذكر رأي النحويين في هذه الإضافة وتبيَن اتفاقهم على ما أجمع عليه المفسرون في تفسير هذه الآيات. ولكن النظر في سياق هذه الآيات يبين أن التخفيف ما هو إلا علامة شكلية للمقصود من الإضافة؛ فالمعنى في هذه الصفات ليس آنيًا وقتيًا طارئًا كما كان في الإعمال، بل هو متأصل وثابت ومستمر.

ولو مثلنا ببعض الآيات السابقة لتبين أن السياق في الآية رقم (١) هو سياق ذكر كفارة قتل الصيد الحرام وأن من هذه الكفارة هديا يكون في هذه الأرض الحرام، ومعنى بلوغه الكعبة أن يُذبح بالحرم[٤٢]. فاشتراط مكان الهدي بأن يكون بالغ الكعبة استدعى الالتصاق المعنوي الشديد الذي تمثل بالإضافة.

---

[٣٦] - الكشاف، ج ١ ص ٧١٢.

[٣٧] - أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس، **إعراب القرآن**، تحقيق: زهير غازي زاهد، (عالم الكتب/ بيروت، ط٣، ١٤٠٩هـ ١٩٨٨م) ج ٤ ص ١٣. أبو محمد عبد الحق بن غالب بن عطية الأندلسي، **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، (دار الكتب العلمية / لبنان، ط١، ١٤١٣هـ ١٩٩٣م) ج ٢ ص ١٠٠.

[٣٨] - تفسير البحر المحيط، ج ٦ ص ٣٤١

[٣٩] - كتاب سيبويه، ج ١ ص ١٦٦.

[٤٠] - تفسير البحر المحيط، ج ٦ ص ٣٤١. أبو السعود محمد بن محمد العمادي، **إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم**، (دار إحياء التراث العربي/ بيروت، د.ت) ج ٢ ص ٢٢٢.

[٤١] - كتاب سيبويه، ج ١ ص ١٦٦.

[٤٢] - الكشاف، ج ١ ص ٧١٢. تفسير البحر المحيط، ج ٦ ص ٣٤١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والسياق في الآية رقم (٢) يستدعي التأكيد والثبات والدوام، فظلمهم لأنفسهم دائم حتى وقت وفاتهم. "روى البخاري عن ابن عباس: أن ناسا من المسلمين كانوا مع المشركين يكثرون سوادهم على عهد رسول الله ﷺ، يأتي السهم يرمى به فيصيب أحدهم، أو يضرب فيقتل، فنزلت. وقيل: قوم من أهل مكة أسلموا، فلما هاجر الرسول أقاموا مع قومهم، وفتن منهم جماعة"[٤٣]. فبقائهم في الفتنة أدى إلى ظلمهم لأنفسهم بدرجة كبيرة استدعت إضافة الظلم لأنفسهم لأنهم هو المتسببين في ذلك وليس من أغواهم.

وسياق التأكيد ظاهرٌ أيضًا في الآية رقم (٣) وإن كان فيه الظن، يقول الألوسي: " الظن في الأصل الحسبان، واللقاء وصول أحد الجسمين إلى الآخر بحيث يماسه، والمراد من ملاقاة الرب سبحانه إما ملاقاة ثوابه أو الرؤية عند من يجوزها، وكل منهما مظنون متوقع"[٤٤]. لذا أُضيف اللقاء لربهم لأن أي لقاء آخر قد يكون فيه شك ما عدا لقاء الحساب مع الرب سبحانه وتعالى فهو مؤكد تمام التأكيد عند أي مسلم.

وكذا في الآية رقم (٤) فالسياق فيها مؤكد لازم بالأمر والنداء، ولاختصاص دعوة الله بالنبي أُضيفت داعي إلى الله لتمثل هذا شدة هذا الاختصاص، لأن "منطوق هذه الآية أن من أجاب داعي الله محمدا وآمن به، وبما جاء به، من الحق غفر الله له ذنوبه، وأجاره من العذاب الأليم" [٤٥].

والسياق في الآية رقم (٥) في وصف الجنة ونسائها اللاتي يتميزن عن نساء الدنيا بالكمال، فهن" نساء قصرن أبصارهن على أزواجهن: لا ينظرن إلى غيرهم"[٤٦]. وقصور الطرف هذا متأصل فيهن لا ينازعه الهوى لذا استدعى إضافة قاصرات إلى الطرف لتمثل هذا المعنى.

وأكثر ما يتمثّل فيه التأصل في ارتباط المضاف إليه بالمضاف هو أن تكون هذه الإضافة جاءت صفة من صفات الله سبحانه وتعالى، وهذا واضح في الآيات رقم (٩-

---

[٤٣] - تفسير البحر المحيط، ج ٣ ص ١٠٠.

[٤٤] - أبو الفضل شهاب الدين السيد محمود الألوسي، **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**، اسم (دار إحياء التراث العربي / بيروت، د.ت) ج١ ص٢٤٩.

[٤٥] - محمد الأمين بن محمد بن المختار الجكني الشنقيطي، **أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن**، تحقيق: مكتب البحوث والدراسات. (دار الفكر للطباعة والنشر/ بيروت، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م). ج٧ ص٢٣٦.

[٤٦] - الكشاف ج٤ ص٤٥١. تفسير أبي السعود ج٨ ص١٨٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١٤).

هذا هو الفرق بين الإعمال والإهمال الذي يتضح بالاحتكام إلى مقارنة النصوص والسياقات التي جاء فيها اسم الفاعل عاملا ومضافا. فليس التخفيف الذي يركز عليه النحويون هو علة الإضافة، وليست هذه الإضافة مختصة باللفظ دون المعنى، بل إن علاقة المعنى بالإعمال والإهمال أساس يظهر أثره على الشكل فيكون الرفع والنصب أو الجر.

وعليه فإن هذه الدراسة لا ترتضي تسمية هذه الإضافة بالإضافة اللفظية لتقابل بذلك الإضافة الحقيقية، بل هي إضافة حقيقية أيضا لأن معنى الإضافة واضح فيها يطلبه الغرض والمعنى.

علاقة الزمن بالإعمال والإهمال:

اشترط النحويون في إعمال اسم الفاعل والمفعول المجرد أن يعتمد على شيء قبله وأن يكون للحال والاستقبال. أما المحلى بأل فهو يعمل مطلقا في الحال والاستقبال والمضي ودون شرط الاعتماد. ولكن هذه القاعدة غير مضطردة عندهم. فالأخفش يرى جواز عمل اسم الفاعل من غير اعتماد، نحو: قائم الزيدون[٤٧].

وأما قضية دلالة الزمن في اسم الفاعل والمفعول وعلاقتها بالإضافة والإعمال – وهو ما يهمنا هنا- فلا يخلو الأمر عندهم من إرباك. لأن الواضح من القاعدة السابقة أن اسم الفاعل المجرد لا يعمل في الماضي، يقول الزمخشري: "اسم الفاعل لا يعمل إذا كان في معنى المضي، وإضافته إذا أضيف حقيقية معرفة، كغلام زيد، إلا إذا نويت حكاية الحال الماضية"[٤٨]. ويقول الرضي عن اسم الفاعل والمفعول:" أما إذا كانا بمعنى الماضي فإضافتهما محضة، لأنهما لم يوازنا الماضي، فلم يعملا عمله، إلا عند الكسائي فإنه عنده يعمل، فتكون إضافته عنده لفظية"[٤٩].

[٤٧] - روح المعاني، ج ٢٩ ص ١٥٩.
[٤٨] - الكشاف، ج ٢ ص ٦٦٢.
[٤٩] - الرضي، ج ٢ ص ٢٨٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولكنهم حين يتكلمون عن الزمن المستمر يدخلون فيه الماضي، وعليه تختلف الإضافة وفق هذا الاعتبار، ومعنى هذا "أن الزمان المستمر يشمل الماضي والحال والاستقبال، فجاز أن يعتبر جانب الماضي فلا يكون الاسم عاملا وتكون إضافته حقيقية، وأن يعتبر جانب الحال أو الاستقبال فكان الاسم عاملا وإضافته غير حقيقية، وكل واحد من الاعتبارين يتعلق باقتضاء المقام وقرائن الأحوال"[٥٠].

ويقول الرضي: "واسم الفاعل أو المفعول المستمر يصح أن تكون إضافته محضة، كما يصح ألا يكون كذلك".[٥١] في حين أنه جعل الإعمال على الإطلاق بقوله:" وأما اسما الفاعل والمفعول فعملهما في مرفوع هو سبب جائز مطلقا، سواء كان بمعنى الماضي، أو بمعنى الحال أو الاستقبال، أو لم يكونا لأحد الأزمنة الثلاثة، بل كانا للإطلاق المستفاد منه الاستمرار"[٥٢].

نفهم من هذا أن دلالة اسمي الفاعل والمفعول على الزمن المستمر في الإضافة لا تُدخل الماضي في الإضافة الحقيقية عندهم، وهذا يخالف ما جاء به السامرائي بقوله:" أن الإعمال نص في الدلالة على الحال أو الاستقبال، والإضافة تحتمل المضي والاستمرار والحال والاستقبال"[٥٣].

إن هذا الاختلاف لا توافقه الدراسة بشكل كبير، فقد تقرر من خلال النظر فيما سبق في غرض الإعمال والإهمال ومعناهما أن الإضافة تكون حقيقية لها غرض ودلالة لا تكون بالإعمال.

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة الإضافة اللفظية، وفرقت بينها وبين الإضافة المعنوية، وفصّلت في رأي النحويين حول معناها وما تفيدة وخلصت للنتائج الآتية:

- رفضت الدراسة أن يكون الإهمال أي إضافة الاسم المشتق للتخفيف ورفع القبح،

---

[٥٠] - أحمد بن قاسم العبادي، **رسالة في اسم الفاعل، المراد به الاستمرار في جميع الأزمنة**، تحقيق: محمد حسن عواد، (دار الفرقان/ عمان، ط١، ١٤٠٣هـ١٩٨٣م) ج ١ ص ٧٤.

[٥١] - الرضي، ج ٢ ص ٢٨٧.

[٥٢] - السابق ج٣ ص ٢٨٤.

[٥٣] - معاني النحو ج ٣ ص ١١٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وإنما هي لغرض آخر غير غرض الإعمال، فلكل تعبير غرض لا يؤديه الآخر، فقصر الإضافة اللفظية على غرض التخفيف يحرمنا من فهم بعض النصوص والسياقات كما يجب.

- فرقت الدراسة بين معنى الإهمال والإعمال، فالإضافة تعبير احتمالي، يحتمل أكثر من معنى، بخلاف الإعمال فإنه تعبير قطعي، فالإعمال نص في الدلالة على الحال أو الاستقبال، والإضافة تحتمل المضي والاستمرار والحال والاستقبال.
- أن الوصف في الإعمال يكون ملحوظًا فيه جانب الحدث وقربه من الفعلية، في حين أن الإضافة يكون ملحوظًا فيه جانب الاسمية.
- إذا فُصل بين اسم الفاعل أو اسم المفعول ومعموله بشبه جملة متقدمة فإن هذا الفصل يستوجب الإعمال ويستدعي ترك الإضافة.
- أنه حين يراد الحدوث يعبر بالإعمال وحين يراد الثبوت يعبر بالإضافة. فالنفي والنهي يعني عدم التأصل والثبوت فيكون اسم الفاعل معها غير مضاف، ويجب إعماله. فلو كان مضافًا لتعارض مع دلالة النفي والنهي، وذلك أنه حين يكون السياق سياق نفي أو نهي فإن اتصاف مرفوع اسم الفاعل أو منصوبه طارئ أو آني وليس متأصلا فيه. وحكاية الحال يعني عدم التأصل والثبوت أيضا، لأن سياق الحكاية آني وإن كانت الحكاية ماضية.
- خلصت الدراسة إلى أن هذا النوع من الإضافة هو إضافة غير حقيقية، وأن حذف التنوين على التخفيف، فإذا حُذف التنوين لم يبق بين الاسمين حاجز فيُخفض الثاني بالإضافة. فالمضاف نكرة في الحقيقة وإن كان مضافا إلى المعرفة، ودليل تنكيره وبقاء التنوين فيه وصف النكرة به. وأن المعنى على الانفصال وإن كان موصولا في اللفظ.
- أثبتت الدراسة أن الفرق بين الإعمال والإهمال يتضح بالاحتكام إلى مقارنة النصوص والسياقات التي جاء فيها اسم الفاعل عاملا ومضافا. فليس التخفيف الذي يركز عليه النحويون هو علة الإضافة، وليست هذه الإضافة مختصة باللفظ دون المعنى، بل إن علاقة المعنى بالإعمال والإهمال أساس يظهر أثره على الشكل فيكون

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الرفع والنصب أو الجر. فبعد النظر في سياق الاستعمال تبين أن الإهمال الذي يعني الإضافة ويتبعه التخفيف من التنوين ليس علامة شكلية فقط، فالمعنى فيه ليس آنيًا وقتيًا طارئًا كما كان في الإعمال، بل هو متأصل وثابت ومستمر.

- لا ترتضي هذه الدراسة تسمية هذا النوع من الإضافة بالإضافة اللفظية لتقابل بذلك الإضافة الحقيقية، بل هي إضافة حقيقية أيضا لأن معنى الإضافة واضح فيها يطلبه الغرض والمعنى.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المراجع

- **إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم**، تفسير البحر المحيط، ج ٦ ص ٣٤١. أبو السعود محمد بن محمد العمادي، (دار إحياء التراث العربي/ بيروت، د.ت).
- **أسرار العربية**، أبو البركات بن الأنباري، تحقيق: فخر صالح قدارة، (دار الجيل / بيروت، ط١، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م).
- **الأصول في النحو**، أبو بكر محمد بن سهل بن السراج، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، (مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط٣، ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م). **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، جمال الدين ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد عز الدين السعيدي، (دار إحياء العلوم/ بيروت، ط١، س ١٤١٩هـ ١٩٩٩م).
- **أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن**، محمد الأمين بن محمد بن المختار الجكني الشنقيطي، تحقيق: مكتب البحوث والدراسات. (دار الفكر للطباعة والنشر/ بيروت، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م).
- **إعراب القرآن**، أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس، تحقيق: زهير غازي زاهد، (عالم الكتب/ بيروت، ط٣، ١٤٠٩هـ ١٩٨٨م).
- **التبيان في إعراب القرآن**، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري، تحقيق: علي محمد البجاوي، (عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ت).
- **التحرير والتنوير**، محمد الطاهر بن عاشور، (دار سحنون للنشر والتوزيع / تونس، ١٩٩٧م).
- **تفسير البحر المحيط**، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود - علي محمد معوض- زكريا عبد المجيد النوقي - أحمد النجولي الجمل، (دار الكتب العلمية / بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م).
- **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، أحمد بن يوسف بن عبد الدائم المعروف بالسمين الحلبي، (دار القلم، ١٩٨٦م).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- **رسالة في اسم الفاعل، المراد به الاستمرار في جميع الأزمنة**، أحمد بن قاسم العبادي، تحقيق: محمد حسن عواد، (دار الفرقان/ عمان، ط١، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م).
- **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**، أبو الفضل شهاب الدين السيد محمود الألوسي، اسم (دار إحياء التراث العربي / بيروت، د.ت).
- **سر صناعة الإعراب**، أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق: حسن هنداوي، (دار القلم/ دمشق، ط١، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م).
- **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، بهاء الدين عبد الله بن عقيل، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (دار الفكر/ سوريا، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م).
- **شرح الرضي على كافية ابن الحاجب**، رضي الدين محمد بن الحسن الإستراباذي، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، (عالم الكتب/ القاهرة، ط١، ١٤٢١هـ ٢٠٠٠ م).
- **شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، جمال الدين ابن هشام الأنصاري، تحقيق: عبد الغني الدقر، (الشركة المتحدة للتوزيع/ سوريا ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م).
- **كتاب سيبويه**، أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (دار الجيل / بيروت، ط١)
- **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، تحقيق: عبد الرزاق المهدي (دار إحياء التراث العربي/ بيروت، د.ت).
- **اللباب في علل البناء والإعراب**، أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، تحقيق: عبد الإله النبهان، (دار الفكر/ دمشق، ط١، ١٤١٦هـ ١٩٩٥م).
- **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، أبو محمد عبد الحق بن غالب بن عطية الأندلسي، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، (دار الكتب العلمية / لبنان، ط١، ١٤١٣هـ ١٩٩٣م).

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- **معاني النحو**، فاضل صالح السامرائي، (دار الفكر/ عمّان، ط٤، ١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م).
- **معجم مقاليد العلوم**، أبو الفضل عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد إبراهيم عبادة، (مكتبة الآداب/ القاهرة، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤ م).
- **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، جمال الدين ابن هشام الأنصاري، تحقيق: مازن المبارك / محمد علي حمد الله، (دار الفكر/ دمشق، ط٦، ١٩٨٥م).
- **المفصل في صنعة الإعراب**، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: علي بو ملحم، (مكتبة الهلال/ بيروت ط١، ١٩٩٣م)
- **المقتضب**، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، (عالم الكتب/ بيروت، د.ت).
- **النحو والدلالة**، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشرق/ القاهرة، ٢٠٠م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

منهج لسان الدين بن الخطيب في التّأريخ للأدب الأندلسيّ

قراءة في نماذج مختارة

The Methodology of Lisān al-Dīn Ibn al-Khaṭīb in Documenting Andalusian Literature: A Study of Selected Models

إعداد

د. بسّام البرقاوي

Dr. Bassam Al-Barqawi

قسم اللّغة العربيّة وآدابها- كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة

جامعة الشّرقيّة - سلطنة عمان

د. يوسف بن سعيد الكاسبي

Dr. Yousef bin Saeed Al Kasbi

قسم الدّراسات الإنسانية - كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة

جامعة الشّرقيّة (سلطنة عمان)

Doi: 10.21608/mdad.2025.407484

استلام البحث ٢٠٢٤ / ١٢/ ٥

قبول النشر ٢٠٢٤ / ١٢ / ٢٠

البرقاوي، بسّام و الكاسبي، يوسف بن سعيد (٢٠٢٥). منهج لسان الدّين بن الخطيب في التّأريخ للأدب الأندلسيّ - قراءة في نماذج مختارة. ***المجلة العربية مـــــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٩ (٢٨)،١٥٥-١٨٠.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

منهج لسان الديّن بن الخطيب في التّأريخ للأدب الأندلسيّ
قراءة في نماذج مختارة

المستخلص:

هدفت هذه الدّراسة إلى تدبّر الطّرائق التي اعتمدها لسان الدّين بن الخطيب في التّأريخ للأدب الأندلسيّ. واعتمدت مدوّنة للبحث "الكتيبة الكامنة" و"الإحاطة في أخبار غرناطة" و" الإكليل الزّاهر في من فضل عند نظم التّاج من الجواهر". وبمقاربة إحصائيّة تحليليّة تدبّرت مراحل تبلور المنهج الذي عوّل عليه هذا الأديب في التّعريف بشعراء الأندلس وحفظ أشعارهم. فكان الاهتمام ببعض المصطلحات التي تبيّن بعض قواعد التّأريخ في هذه المصنّفات. وكان النّظر في تجليّات هذا المنهج إجرائيّا باستدعاء نماذج نصيّة. وخلصت الدّراسة إلى عدد من النّتائج لعلّ أهمّها أنّ لسان الدّين كان يسير على هدي منهج معلوم في التّأريخ للشّعر والشّعراء. فهو قد احتكم إلى مقاييس مختلفة في ترجمة الشّعراء وجعلهم طبقات. وهو قد نوّع في ضروب تصنيفهم تنويعا بلغ نضجه النّقدي في كتابه " الكتيبة الكامنة".

الكلمات المفاتيح: الأدب الأندلسي – ابن الخطيب – تاريخ الأدب – المنهج.

Abstract:

This study aims to explore the approaches adopted by Lisān al-Dīn Ibn al-Khaṭīb in documenting Andalusian literature. It examines his major works, including Al-Kitābah al-Kāminah, Al-Iḥāṭah fī Akhbār Gharnāṭah, and Al-Iklīl al-Zāhir fī Man Faḍla ʿInda Naẓm al-Tāj min al-Jawāhir. Through a statistical and analytical approach, the study investigates the stages of development of the methodology employed by this scholar in identifying Andalusian poets and preserving their poetry. The research focuses on specific terminologies that illustrate the principles of literary historiography within these works. Moreover, it examines practical applications of his methodology by analyzing selected textual examples.

ISSN : *2537-0847* **eISSN :** *2537-0898*

The study concludes with several findings, the most notable being that Lisān al-Dīn followed a well-defined methodology in documenting poetry and poets. He employed various criteria for profiling poets, organizing them into hierarchical categories, and diversifying the ways they were classified. This methodological approach reached its critical maturity in Al-Kitābah al-Kāminah.

Keywords: Andalusian Literature – Ibn al-Khaṭīb – Literary History – Methodology.

. . .

مقدّمة

ليس من العسير على النّاظر في تاريخ الأدب الأندلسيّ أن يدرك ما بذله لسان الدّين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) من جهود مضنية في التّرجمة للشّعر والشّعراء. فهو قد ألّف في التّراجم الأدبيّة[١] "التّاج المحلّى في مساجلة القدح المعلى" و" الدّرر الفاخرة واللّجج الزّاخرة "و"جيش التّوشيح "و "عائد الصّلة "و "السّحر والشّعر" و" الكتيبة الكامنة". بل تكاد لا تخلو جميع مؤلّفاته التي كتبها في غير غرض الأدب من اهتمام بأعلام الشّعر والنّثر. ففي كتبه التّاريخيّة والجغرافيّة " أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام " و"معيار الاختيار" و"الإحاطة في أخبار غرناطة " واللّمحة البدريّة في الدّولة النّصريّة" و" نفاضة الجراب في علالة الاغتراب" و"كناسة الدّكان بعد انتقال السّكان" للشّعر والشّعراء نصيب غير قليل.

لا عجب والأمر على هذا النحو أن يُعدّ ابن الخطيب أهمّ من أرّخ للأدب الأندلسيّ في القرن الثّامن للهجرة. يقول أنخل بالنثيا " ونذكر ممّن ألّف في تاريخ الأدب في العصر الغرناطي محمّد بن علي بن هاني (المتوفى سنة ٧٣٢هـ/١٣٣٢م) بيد أنّ أهمّ من ألّف في

[١]- نعني بالتّراجم الأدبيّة في هذه الدّراسة الكتب "الّتي تعرض للشّعراء والكتّاب – أو من اشتهر له ذكر فيهما أو في أحدهما- فتترجم لهم أو تتعرّض لبعض أخبارهم ومناقبهم ثمّ تورد نبذا من شعرهم أو نثرهم" ابن الأحمر (إسماعيل بن يوسف النّصري)، **نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزّمان**، تحقيق محمّد رضوان الدّاية، لبنان، دار الثّقافة، ط. ٢، ١٩٩٦، ص١٣٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هذا الباب في ذلك العصر هو لسان الدّين بن الخطيب"[٢]

قد بدا لنا ونحن نتتبّع بعض الدّراسات التي انشغل أصحابها بقضيّة المنهج في مؤلّفات ابن الخطيب أنّ عنايتهم بالكتب التّاريخيّة كانت غالبة على اهتمامهم بالكتب الأدبيّة.[٣] وبدا لنا أيضا أنّ ما ألّف حول مختلف الطّرائق التي بها ترجم ابن الخطيب لأعلام الأدب في عصره وفي غير عصره وفي بيئته وفي غير بيئته يحتاج إلى توثيق وتدقيق.

وقد لا يخفى ما في قولنا هذا من إشارة ضمنيّة إلى أنّنا لسنا أوّل من سيقدّم قراءة في منهج لسان ابن الخطيب مؤرّخا للأدب الأندلسيّ وناقدا له. ونذكر من الدّراسات التي هدفت إلى بعض ما هدفنا إليه مقال محمد سيف الإسلام بوفلاقة " مصادر ابن الخطيب في كتاب " الإحاطة في أخبار غرناطة " وأثرها على منهجه ". ويبدو أنّ أهمّ ما نبّهت إليه هذه الدّراسة أنّ ابن الخطيب " لم يستخدم منهجا واحدا وطبّقه على الجميع، حيث إنّنا نجد تنوّعا في رصده للشّخصيات التي يترجم لها".[٤] وكتب محمد عزلاوي يقول " إنّ المستقرئ لمؤلّفات ابن الخطيب في أدب التّراجم يجد أنّ جميعها يسير في اتّجاهين، ويمثّل شكلين من التّراجم:

- تراجم عامّة: وفيها يترجم الكاتب إلى أعلام وأشخاص لا يجمع بينهم إلاّ كونهم من بلد واحد أو كونهم نالوا من الشّهرة ما جعلهم يستحقّون الإشادة والذّكر. وهؤلاء يلتقي فيهم الملوك مع الوزراء والكتّاب والقادة والعلماء والأدباء، وكلّ شخص قد يطلق عليه صفة عين أو علم (...).
- تراجم خاصّة: وهي ما يعرف بكتب الطّبقات، ويمثّلها طائفة من مؤلّفات ابن

---

[٢]- أنخل بالنثيا، **تاريخ الفكر الأندلسي**، تاريخ الفكر الأندلسيّ، ترجمة حسين مؤنس، القاهرة، مكتبة النّهضة المصريّة، ط.١. ١٩٥٥، ص.٣٠٢.

[٣]- نذكر على سبيل التّمثيل: انتصار عبد السّلام، **المشاهدة والمعاصرة في التّدوين التّاريخيّ عند لسان الدين بن الخطيب (٧١٣ هـ / ١٣١٣م - ٧٧٦هـ/ ١٣٧٤م)**، مجلّة البحث العلمي في الآداب، م.١٦، ع.٥، سبتمبر ٢٠١٥، ص. ص. ٣١٨- ٣٣٣، محمد عيساوي، **المؤرّخ لسان الدين بن الخطيب: حياته ونهجه في التّدوين التّاريخيّ كتاب " أعمال الأعلام " أنموذجا**، مجلّة التّراث، م.٦، ع.١، مارس ٢٠١٦، ص. ص. ١٥- ٢٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الخطيب، وهي تعنى بالتّرجمة للأعلام الذين يشتركون في اختصاص واحد، ويشكّلون طبقة واحدة " [٥]

إنّ هذه الملاحظات العامّة حول منهج ابن الخطيب في التّأريخ للشّعر والشّعراء هي التي دفعتنا إلى تعميق النّظر في الطّرائق التي يعتمدها في كتابة التّراجم من خلال مقاربة وصفيّة تحليليّة. واتخذنا عيّنة تتألّف من ثلاثة كتب: و"الإكليل الزّاهر في من فضل عند نظم التّاج من الجواهر".[٦]، و" الإحاطة في أخبار غرناطة". [٧] و " الكتيبة الكامنة".[٨]ويعود اختيارنا إلى هذه المؤلّفات دون غيرها من مصنّفاته لكون كل واحد منها يمثّل، في نظرنا، مرحلة من مراحل تبلور منهجه في التّأريخ للأدب الأندلسيّ. وجعلنا البحث ثلاثة أقسام. يهتمّ أوّلها بالبحث في الطّرائق التي سلكها في كتابة التّراجم. وهي تكوّن مجتمعة ما يمكن أن نصطلح عليه بالمنهج. وينشغل الثّاني بالوقوف على تجليّات ذلك المنهج في التّعريف بالشّعراء وانتقاء نماذج من شعرهم. ويتقصّى الثّالث مصادر التّأريخ ومقاييس اختيار النّصوص الشّعريّة في المدوّنة التي جعلناها عمدة بحثنا.

. . .

المبحث الأوّل: مراحل تبلوّر المنهج

بدا ولنا ونحن نقلّب النّظر في الطّرائق التي سار عليها لسان الدين بن الخطيب في التّأريخ للشّعر والشّعراء في بعض مؤلّفاته أنّ منهجه قد عرف ثلاث مراحل بارزة. كلّ مرحلة مثّلها كتاب من كتب المدوّنة التي اتّخذنها عيّنة للدّراسة. فكتاب" الإكليل الزّاهر فيمن فضل عند نظم التّاج من الجواهر":(كتبه في سنّ الشّباب.ووردت أجزاء منه في

---

[٤]- محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **مصادر ابن الخطيب في كتاب "الإحاطة في أخبار غرناطة" وأثرها على منهجه**، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة. ع .٢٥، ديسمبر، ٢٠١٨، ص.١٨٥.

[٥]- محمد عزلاوي، **ملامح الأصالة والتّميّز في تراجم لسان الدّين بن الخطيب**، مجلّة الحقوق والعلوم الإنسانيّة، م.٤، ع.٢. ص.٢٧٧.

[٦]- ابن الخطيب، **ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب**، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.١، ١٩٧٠

[٧]- ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.٢، ١٩٧٣.

[٨]- ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثّامنة، تحقيق إحسان عبّاس**، بيروت، دار الثّقافة، ط.١، ١٩٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كتاب " ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب") يمثّل، في نظرنا، المرحلة الأولى من مراحل البحث عن "منهج نقديّ" يعتمده في التّرجمة للشّعراء والتّعريف بشعرهم. وقد ألّف ابن الخطيب هذا المصنّف في بداية حياته. وممّا قال في فاتحته "ورتّبته طبقتيْن، إحداهما، فيمن أطلعت هذه البلاد من أولى الخصل والأدب المستجاد، والثّانية فيمن قدم عليها إلى هذا العهد من الأعلام، أو ألمّ بها بعض إلمام، من فرسان الأقلام، وأبطال مجال الكلام وإن طعن النّاقد في تأخير من لزم تقديمه (...) فقد يتقدّم الملك حاجبه والمخدوم خديمه".[٩]

واضح من خلال هذا الشّاهد أنّ لسان ابن الخطيب كان منشغلا بتحديد طريقة لتصنيف الشّعراء. فهو يستعمل مصطلح التّرتيب الّذي يدل على أنّ الرّجل كان يشعر بضرورة التّمييز بين الشّعراء وتصنيفهم وفق معيار مخصوص. واستعمل مصطلح "طبقة" الّذي يفيد الضّبط والتّصنيف أيضا لا سيّما وهو من المصطلحات الشّائعة في كتب التّراجم لأنّها تساعد على المفاضلة بين الشّعراء. ولكنّ هذا التّرتيب الّذي اعتمد ثنائيّة "الشّاعر الأصليّ" و "الشّاعر الوافد" هو ترتيب من خارج النّصّ لا يكلّف المؤرّخ عناء كبيرا في التّصنيف ولا يكشف عن مواقف نقديّة تبحث في قيمة النّصوص. وقد يعود هذا الأمر إلى أنّ صاحبه قد ألّفه وهو حديث عهد بالكتابة. فاضطرب منهجه وغاب موقفه النّقديّ في سياق الرّغبة في الإكثار والجمع.

وأمّا المرحلة الثّانية فيمثّلها كتاب "الإحاطة في أخبار غرناطة"[١٠] الذي شرع في تأليفه قبل سنة ٧٦٠ هـ وفرغ منه سنة ٧٦٥هـ وإن كان "يستشفّ من إشارات كثيرة أنّ ابن الخطيب استمرّ في تدوين تراجم الإحاطة، وتنقيحها إلى غاية أوائل سنة ٧٧٢ هـ".[١١] وهو أشهر مصنّفاته التي أرادها أن تكون "موسوعة شاملة لكلّ ما يتعلّق بهذه

---

[٩]- ابن الخطيب، **ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب**، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.١، ١٩٧٠. ج.١، ص.٣٧.

[١٠]- استعمل ابن الخطيب غير تسمية للكتاب. فذكره، إلى جانب العنوان الذي وضعناه له، باسم " الإحاطة في تاريخ غرناطة" و" الإحاطة بما تيسّر من تاريخ غرناطة" و" تاريخ غرناطة "، يوسف طويل، **لسان الدّين بن الخطيب وكتاب الإحاطة**، عصور، ع.٤/ ٥ ديسمبر ٢٠٠٣، جوان ٢٠٠٤، ص.٥٣.

[١١]- محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **مصادر ابن الخطيب في كتاب "الإحاطة في أخبار غرناطة " وأثرها على منهجه**، ص. ص. ١٧٢- ١٧٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المدينـة الأندلسيّة"[١٢] "تاريخيّا وأدبيّا وجغرافيّا وسياسيّا واجتماعيّا منذ الفتح الإسلامي لإيبيرية (إسبانيا والبرتغال حاليا) سنة ٩٢هـ ، حتّى عصر المؤلّف (دولة بني الأحمر).[١٣] يحتوي الكتاب على مقدمّة وقسمين كبيرين.

عرض ابن الخطيب في المقدّمة إلى دواعي التّأليف ومنهج التّصنيف. وكان القسم الأوّل" في حلى المعاهد والأماكن والمنازل والمساكن". بينما كان القسم الثّاني" في حلى الزّائر والقاطن، والمتحرّك والسّاكن". وهو القسم الذي يعنينا في هذا المقام. إذ فيه ترجم لثلاث وتسعين وأربعمائة شخصيّة أندلسيّة. وكان للشّعراء والأدباء نصيب في التّرجمة وافر.

والنّاظر في هذا الكتاب يلاحظ أنّ وعيَ ذي الوزارتين بالمنهج ازداد رسوخا. فهو في "الإكليل" قد احتكم إلى معيار جغرافيّ توزيع الأدباء إلى محليّ ووافد، بينما اعتمد في كتاب " الإحاطة في أخبار غرناطة" طريقة تجمع بين مقياسيْن في التّصنيف" وذكرت الأسماء على الحروف المبوّبة ، وفصّلت أجناسهم بالتّراجم المرتّبة : فذكرت الملوك ، والأمراء ثمّ الأعيان ، والكبراء ثمّ الفضلاء، ثمّ القضاة، ثمّ المقرئين والعلماء ثمّ المحدّثين ، والفقهاء ، وسائر الطلبة النّجباء ثمّ الكتّاب، والشّعراء، ثمّ العمّال والأثراء ، ثمّ الزّهاد ، والصّلحاء، والصّوفيّة والفقراء ليكون الابتداء بالملك والاختتام بالمسك، ولينظم الجميع انتظام السّلك".[١٤]

* **تصنيف أبجديّ**: رتّب ابن الخطيب شعراءه بحسب الحرف الأوّل الّذي يبدأ به اسم كلّ واحد منهم وإن لم يلتزم بهذا التّرتيب في كلّ تراجمه.[١٥] وهذا المقياس في التّصنيف يبدو شكليّا لا يبرز اختلاف الشّعراء في الزّمان أو في القيمة ولا يبيّن اختلاف النّصوص في الأغراض أو في الشّكل. ولكنّه مع ذلك مقياس إجرائيّ مهمّ إذ يمكّن مؤرّخ الأدب من أن يكون محايدا. إلّا أنّ هذا الحياد لم يتحقّق على الوجه الأكمل لتداخله مع بعض المقاييس

[١٢]- ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.٢، ١٩٧٣، ج.١، ص.٣.

[١٣]- محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **مصادر ابن الخطيب في كتاب " الإحاطة في أخبار غرناطة " وأثرها على منهجه**، ص. ص. ١٧١- ١٧٢.

[١٤]- ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج.١، ص.٤.

[١٥]- المصدر نفسه، ج.١، ص.٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الأخرى.

* **تصنيف طبقيّ**: رتّب ابن الخطيب الشّعراء إلى طبقات بحسب وظائفهم. فميّز بين طبقة العمّال والكتّاب والقضاة في الجزأيْن الثّالث والرّابع في كتابه. ويبدو في اعتماده المقياس الثّاني أكثر حرصا على الدقّة والتّبويب والإحاطة. فهو في تصنيف الشّعراء على هذا النّحو كان يعبّر بطريقة غير مباشرة عن مواقف منهم. ولعلّنا لا نجافي الصّواب إذا قلنا إنّه يبدو إلى طبقة الشّعراء والكتّاب أميل منه إلى بقيّة الطّبقات.[١٦] فهو مع الفئة الأولى يتوسّع ويتبسّط. وهو مع الفئة الثانية يقبض ويختصر.

وإجمالا لعلّنا لا نغلو في التّأويل حين نزعم أنّ التّداخل بين مقياسيْ الطّبقة والتّرتيب الأبجديّ يكشف تردّده بين مقياسيْن: أوّلهما "شكليّ" يحرّر المؤرّخ من مساءلته عن تقديم شاعر وتأخير آخر. وثانيهما "فنّي" إلى حدّ يعتمد مقياس الطّبقات. ولكنه هذا مقياس بدا لنا باهتا لتكرّر اسم الطّبقة كلّما انتقلنا من حرف إلى آخر. لذلك سنجده يتحرّر من التّرتيب الأبجدي فيّ "الكتيبة الكامنة" حتّى يؤصّل مفهوم الطّبقة ويذهب به مذهبا بعيدا.

وأمّا المرحلة الثّالثة في تدرّج المنهج فيمثّلها كتاب" الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثّامنة". ورد هذا الكتاب في نفح الطّيب بعنوان " الكتيبة الكامنة في أدباء المائة الثّامنة". وقد ترجم فيه لثلاثة ومائة شاعر.

من الثّابت أنّ تأليف "الكتيبة" قد اقترن بإزماع لسان الدّين بن الخطيب على أداء فريضة الحجّ. فارتأى أن يقدّم هديّة إلى المشرق يعرّف فيها ببعض شعراء الأندلس "صرفت إلى المشرق وجهي، والعشيّة قد ضاقت، والعمرة قد أفاقت، (...) ولمّا وقع العزم (...) جعلت الهديّة، من جنس ما تتشوّق إليه النفوس الغنيّة، وتتّجر في أسواقه الهمم السنيّة، من وضع يستطرف أو اختراع يستشرف".[١٧]

فالكتاب كما ذهب إلى ذلك إحسان عبّاس "تقرير يقدّمه ابن الخطيب إلى المشارقة معرّفا شعراء الأندلس المعاصرين على مثال ما فعل ابن سعيد وابن اليسع وابن دحية. (جمعت في هذا الكتاب جملة وافرة، وكتيبة ظافرة، ممن لقيناه في بلدنا الذي طوينا جديد

[١٦] - المصدر نفسه، ج.٣.، ص.ص.٤١١-٤٥٩.
[١٧] ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص. ص .٢٧-٢٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

العمر في ظله، وطاردنا قنائص الآمال في حرمه وحله ما بين من تلقينا أفادته، أو أكرمنا وفادته، وبين من علمناه وخرجناه، ورشحناه ودرجناه، ومن اصطفيناه ورعيناه، فما أضعناه) " [١٨]

لذلك يمكن القول إنّ من غايات "الكتيبة الكامنة " الأساسيّة إظهار ما يصطلح عليه "بالشّخصيّة الأندلسيّة"[١٩] وإن لم ينبّه ابن الخطيب إلى ذلك بوضوح على غرار ما فعل ابن بسّام في "الذّخيرة" مثلا لمّا صرّح قائلا "أخذت نفسي بجمع ما وجدت من حسنات دهري، وتتبّع محاسن أهل بلدي وعصري، غيرة لهذا الأفق الغريب أن تعود بدوره أهلّه، وتصبح بحاره ثمادا مضمحلّة".[٢٠]

وتعدّ "الكتيبة الكامنة" في علاقتها بتراجم ابن الخطيب السّابقة زيادة تعريف وإكمال نَقص، وقد صرّح صاحب الكتاب بذلك في قوله "كنت جمعت في الزّمان المنصرم (...) مائة شاعر وعشرة، وسمّيته بالتّاج المحلّى في مساجلة القدح المعلّى، وربّما تخلّل ذلك من تأخّر عن مولدي أجله، ممن أرحله عن الوطن عجله، وبلغني مرواه ومرتجله".[٢١]

يتّضح من هذا الشّاهد أنّ ابن الخطيب ترجم في "الكتيبة" لمن ظلّ مجهولا في مؤلّفاته السّابقة، ولا يعني ذلك أنّ جميع الشّعراء قد ترجم لهم لأوّل مرّة.[٢٢] ولعلّ في عنايته الفائقة "بالمغمورين" الّذين لا نجد لهم ذكرا في كتبه السّابقة جعله يسِم كتابه "بالكتيبة الكامنة"، وتبدو صيغة هذا العنوان مألوفة في الأندلس، فقد ألّف قبله أبو الحسن بن سعيد (ت ٦٨٥هـ) "الغصون اليانعة في شعراء المائة السّابعة"[٢٣] وألّف محمد السّبتي

---

[١٨] المرجع نفسه، ص.١٧.

[١٩]- حول مفهوم الشخصّيّة الأندلسيّة انظر الشّاذلي بويحي: **ابن شهيد الأندلسي حياته شعره، ونثره، رسالة التّوابع والزّوابع**، تونس، مؤسّسات عبد الكريم عبد الله للنّشر والتّوزيع، ١٩٩٣، ص. وما بعدها، أحمد هيكل، **الأدب الأندلسيّ من الفتح إلى سقوط الخلافة** ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٨٥.

[٢٠]- ابن بسّام الشنتريني، **الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق إحسان عبّاس، ليبيا، تونس: الدّار العربية للكتاب، ١٩٧٥، القسم الأول، المجلّد الأول، ص.١٢.

[٢١]- ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص.٣٠.

[٢٢]- كرّر لسان الدّين عدّة تراجم، انظر مثلا الصّفحات ٣٢، ٣٤، ٣٨، ٤٥، ٥٥، ٦٧، ٧٠، ٧٢، ٨٨، ٩٠...

[٢٣]- ابن سعيد المغربي الأندلسي (أبو الحسن علي بن موسى)، **الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة**. تحقيق إبراهيم الأبياري، مصر: دار المعارف، د.ت.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

(ت٧٣٢هـ) "الغرّة الطّالعة في شعراء المائة السّابعة"[٢٤]. ليؤلّف ابن الخطيب بعد ذلك "الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة".

أمّا الكتيبة فهي "ما جمع فلم ينتشر وقيل هي الجماعة المستجيزة من الخيل أي في حيّز على حدة وقيل الكتيبة جماعة الخيل إذا أغارت من المائة إلى الألف والكتيبة جماعة الخيل إذا أغارت من المائة إلى الألف والكتيبة الجيش"[٢٥]. أمّا الكامنة فمن "كمن كمونا: اختفى وكمن له يكمن استخفى وكمن فلان إذا استخفى شفي مكمن لا يفطن له وأكمن غيره فأخفاه وقال ابن سيّده: الكمين في الحرب الذي يكمنون"[٢٦]. لا يخفى ما ينطوي عليه هذا العنوان من نزعة فخريّة واضحة فشعراء "الكتيبة– في تقدير ابن الخطيب- هم شعراء على "شاعريّة" يعتدّ بها لأنّ من معاني الكتيبة أيضا "القطعة العظيمة".[٢٧] وتبرز هذه النّزعة أيضا –ضمنيّا- في دور ابن الخطيب لأنّه هو الذي سيخرج هؤلاء الشّعراء من طور الكمون إلى طور الظّهور.

صدّر لسان الدّين " الكتيبة الكامنة " بتوطئة امتدح فيها الأدب. وبيّن أسباب التّأليف. ولعلّ أهمّ ما في هذه التّوطئة إنّما يتّصل بالمنهج الّذي صدر عنه في تصنيف تراجمه. وهو منهج يتلخّص في قوله: "وها أنا أنسّقهم على ترتيب مقرّر، وتبويب محرّر وأضيف الرّجل إلى ما غلب عليه من انتحال، وعرف به في كلّ حال وألاحظ أحوالهم بحسب الزّمان والمكان وأقرّب ذلك جهد الإمكان".[٢٨] يبدو ابن الخطيب في هذا القول مؤرّخا يسكنه هاجس البحث عن طرائق في التّصنيف. ولعلّ مصطلحات من قبيل "أنسّقهم" و"ترتيب" و"تبويب"، تدلّ على شعور الرّجل بضرورة المنهج الّذي يقوم على أسس واضحة عمادها التّنسيق والتّرتيب والتّبويب.

وقد لا نعدو الصّواب إذا ذهبنا إلى أنّ هذه المقدّمة قد مثّلت "ميثاقا" التزم به لسان الدّين في مصنّفه التزاما كبيرا. فالنّاظر في "الكتيبة" يلاحظ أنّه تقيّد بالتّبويب والتّنسيق رغم الطّرائق العديدة الّتي وظّفها في التّصنيف كالطّبقة والزّمان والوظيفة. هكذا يتّضح

[٢٤] - ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج.٣، ص.١٤٥.
[٢٥] - ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة ك. ت. ب.
[٢٦] المرجع نفسه، مادّة ك. م. ن.
[٢٧] المرجع نفسه، مادّة ك. م. ن.
[٢٨] - ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص.٣٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لنا أنّ ابن الخطيب قد تدرّج في مؤلّفاته من مرحلة تحسّس المنهج والشّعور بضرورته، إلى مرحلة الوعي ببعض أسسه ثمّ إلى مرحلة الالتزام به. وقد كان للمنهج الذي تبلوّر في "الكتيبة" تأثير بارز في تحديد طريقة تعامله مع الشّعر والشّعراء.

. . .

المبحث الثّاني تجليّات المنهج في ترجمة الشّعراء

إنّ تأثير المنهج في تعامل ابن الخطيب مع الشّعراء يتّضح من خلال مستويَيْن هما مقاييس التّصنيف وكيفيّة التّرجمة.

١ـ مقاييس التّصنيف: لقد تنوّعت كتب التّراجم الأدبيّة عند القدامى واختلفت أغراضها وتباينت طرائق التّصنيف فيها نظرا إلى اختلاف المقاييس المعتمدة.[٢٩] فهناك مؤلّفات حاول أصحابها التّقيّد بحدود النّصّ. فاتّخذوه معيارا لتصنيف الشّعراء وتجلّى ذلك في اعتماد مقاييس من قبيل الفحولة والطّبقة والمكثر والمقلّ

(الشّعر والشّعراء" لابن قتيبة و"طبقات فحول الشّعراء" لابن سلام الجمحي). وهناك مؤلّفات احتكم أصحابها إلى ما هو "خارج النّصّ" فاتّخذوا من البيئة والزّمان والوظيفة مقاييس لتصنيف المترجم لهم. ففصّلوا بين المحلّي والوافد والصّوفي والقاضي والكاتب ("المغرب في حلى المغرب" لابن سعيد و "الحلّة السّيراء" لابن الأبّار...).

ولمّا كان النّصّ وحده لا يفي المؤرّخ الأدبيّ أحيانا بمقاييس تمكّنه من الشّمول والإحاطة، ولمّا كانت البيئة والعصر لا تمكّن المؤرّخ أيضا من مقاييس تسمح له بالتّعبير عن موقفه فإنّ ضربا ثالثا من التّراجم الأدبيّة سعى فيها أصحابها إلى الجمع بين الدقّة والشّمول، فكان أن تجاوزوا هذا الفصل الإجرائيّ بين النّصّ وعصره أو بين القصيدة وقائلها. وحاولوا الجمع بين ما يتّصل بالمترجم له في حياته وما يتّصل بإنتاجه الأدبيّ. وعلى هذا النّهج سار لسان الدّين بن الخطيب في مؤلّفه "الكتيبة الكامنة"، لأنّ الناظر في الكتاب يلاحظ أنّ تصنيف الشّعراء فيه قام على مراعاة ثلاثة مقاييس اثنين منهما يتصلان بالشّاعر والثّالث يتعلّق بالنّصّ.

* **المقياس الأولّ**: تجلّى في تصنيف الشّعراء بحسب اختلاف وظائفهم إلى أربع طبقات،

[٢٩] - ابن الأحمر، **نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزّمان**، ص، ص. ١٤١.١٤٤،١٤١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الأولى سمّاها ابن الخطيب طبقة الخطباء الفصحاء والصّوفيّة الصلحاء، والثّانية طبقة خصّصها للمقرئين والمدرّسين، والثّالثة جمع فيها القضاة، جعلها للكتّاب. وقد لا يخفى على النّاظر في هذا التّصنيف أنّه حاول أن يضع حدودا مميّزة بين الشّعراء تؤكّد أمريْن: أوّلهما أنّ في اختلاف الوظائف ما يوحي باختلاف النّصوص والأغراض. وثانيهما يشير إلى أنّ الشّعر في عصره لم يعد "وظيفة" ما دام الشّاعر أصبح صاحب وظيفة. وبعبارة أخرى كأنّ الشّعر قد أصبح نشاطا ثانويّا يأتيه المتصوّف والخطيب والمدرّس والمقرئ... ولكنّ هذا التّصنيف يبدو في وجه من وجوهه مفتعلا. فإذا كان لا اختلاف في أنّ التّدريس والقضاء والكتابة وظائف مختلفة، فإنّ التّصوّف لا يمكن أن يعدّ وظيفة. ولعلّ تخصيص طبقة للمتصوّفة هو ما يقدح في منهجه، إذ من الممكن تفسير هذا الأمر بدوافع ذاتيّة خاصّة ونحن نعلم أنّه عاش في آخر حياته تجربة روحيّة زهديّة.

* **المقياس الثّاني**: هو مقياس زمني لأنّ الشّعراء المترجم لهم في الطبقات الثّلاث وبعض من الطّبقة الرّابعة هم في عداد الأموات زمن كتابة النّصّ، بينما كان بقيّة الشّعراء أحياء يرزقون. وقد نصّص على ذلك صراحة في نهاية ترجمة ابن حسّان الغافقي فقال: "وكلّ من ذكر إلى هذا الحدّ من المشايخ أو الأتراب، قد تسابقوا تسابق العراب إلى التّراب، فيا ويح من اغترّ بلمح السّراب، وبنى للخراب، ومن يجري ذكره بعد هذا فهم بقيد الحياة، لتمام جمادى الآخرة عام أربعة وسبعين وسبعمائة"[٣٠]. يدلّ هذا الشّاهد على التزام ابن الخطيب الّذي سطّره في المقدّمة. فهو قد أخذ بعين الاعتبار "أحوالهم بحسب الزّمان."[٣١] ولكنّ المتمعّن في القسم الّذي خصّصه للأموات يدرك أنّ لسان الدّين بن الخطيب لم يحترم التّقسيم الزّمنيَّ في ثلاثة تراجم على الأقلّ وهي:

أولا: في ترجمة ابن لبّ التّغلبي إذ ذكر في مستهلّها: "وهو لهذا العهد بقيد الحياة".[٣٢]

ثانيا: في ترجمة ابن هاني القاضي "وهو لهذا العهد بالبلاد قد ارتبط واغتبط، وفي غير الفنون النّافعة ما خبط، وبلغت عنه وفاة كاذبة اقتسم لها ميراثه".[٣٣]

---

[٣٠]- ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص٢٤٩.
[٣١] المصدر نفسه، ص٣٠.
[٣٢]المصدر نفسه، ص٦٨.
[٣٣]- المصدر نفسه، ص.١١٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ثالثا: في ترجمة القاضي النّباهي الّتي ذكرت في قسم الأموات. بينما تأخّر تاريخ وفاته عن تاريخ وفاة ابن الخطيب نفسه.[٣٤] ولمّا كان هؤلاء الأعلام من الطّبقات التي شملها قسم الأموات. فقد وجد لسان الدّين نفسه مجبرا على الإخلال بالمقياس الزّمني حتّى يحافظ على معيار الطّبقات الّذي يعتبر المقياس الأهمّ في التّصنيف.

* **المقياس الثّالث**: يتّضح في تعليقات ابن الخطيب على الطّبقات الّتي صنّف بحسبها شعراء عصره. فهو لم يكتف بالتّصنيف المحايد. بل أبدى موقفه من كلّ طبقة. ففاضل بين الطّبقة الرّابعة وبقيّة الطّبقات. وحكم بالجودة لطبقة من خدم أبواب الأمراء من الكتّاب والشّعراء فيه "متميّزة الاستحسان تميّز البركة بمطر النّسيان ومظنّة لدرر بحر اللّسان".[٣٥] بل هي "مظنّة الإجادة في هذا الكتاب".[٣٦] وقد انعكس هذا الموقف على عدد أعلام الطّبقات. فعدد شعراء الطّبقات الثّلاث الأولى مجتمعة أقل من عدد الشّعراء الطّبقة الرّابعة منفردة. ولا ريب في أنّ هذا الموقف الّذي صدر عنه يدعو إلى التّساؤل – خاصّة وهو من رجالات السّياسة- فهل فضّل شعر الكتّاب ومن خدم أبواب الأمراء بالاحتكام إلى مقاييس فنيّة تدلّ على جودة إنتاجهم أم أنّه ميّزهم لمنزلتهم السّياسيّة؟

إلى جانب ذلك فقد فاضل ابن الخطيب بين الطّبقات الثّلاث الأولى، فجعلهم درجات أدناها طبقة المدرّسين فالمتصوّفة فالقضاة. وعلّل ذلك التّمايز بينها. فلئن كان شعراء الطّبقة الأولى "ليسوا بحجّة في إجادة"[٣٧] فإنّ طبقة المقرئين والمدرّسين "أولى من قبلها بدرجة الانحطاط وغصّ عنان الاشتطاط إذ لا خفاء عند المتمرّس بفضل الخطيب في باب الفصاحة على المدرّس".[٣٨]

إنّ هذا التّوزيع الّذي صنّف بمقتضاه صاحب" الكتيبة" الشّعراء إلى أربع طبقات مفاضلا بينها، يجعل منه مؤرّخا وناقدا في الآن نفسه لأنّه تجاوز المعايير الشّكليّة كالإقليم والزّمان والمحلّيّ والوافد والأبجديّ. ولأنّ معيار الطّبقة وهو من المعايير الدّقيقة المستعملة في كتب التّراجم من حقّنا أن نتساءل: هل نقف في "الكتيبة" على تمييز حقيقيّ

[٣٤]- المصدر نفسه، ص.١٤٦.
[٣٥]- المصدر نفسه، ص.١٥٧.
[٣٦]- المصدر نفسه، ص.٣١.
[٣٧]- المصدر نفسه، ص.٣١.
[٣٨]- المصدر نفسه، ص.٧٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بين الطّبقات وبالتّالي على تفاضل بين الشّعراء ممّا يجعل من لسان الدّين بن الخطيب ناقدا متبصّرا يسعى إلى إقامة الحدود البيّنة بين النّصوص؟ أم أنّ إجراءه لهذا المفهوم كان لغاية تنظيميّة لا غير عندئذ يصبح استغلاله للطّبقة استغلالا إجرائيّا شكليّا؟

٢- **طريقة التّرجمة**: سلك ابن الخطيب في التّرجمة لشعرائه مسلكا ساهم في تحقيق مقصده الّذي صرّح به في مقدّمة الكتيبة "والمقصود إنّما هو إلمام بتعريف وجلب أدب ظريف"[٣٩] إذْ توخّى الإيجاز والاختصار، إلّا أنّه حاول في الوقت نفسه تقديم معلومات مختلفة عن المترجم له ترجمة تقوم على ركنين متكاملين. أمّا الرّكن الأوّل فتوثيقيّ ويكون بـ :

* التّعريف باسم الشّاعر.

* التّنصيص على وفاته أو حياته بعبارة لا بتاريخ. (- الشّيخ المقرئ أبو عبد الله محمّد بن محمّد بن إدريس القلطوسي من أسطبونة رحمه الله تعالى.[٤٠]- الشّيخ الخطيب القاضي الرّئيس أبو القاسم محمّد بن يحيى بن محمّد الغسّاني البرجي امتع الله ببقائه.)[٤١]

* مدح أخلاقه: من ذلك قوله في ترجمة ابن جزي "هضبة وقار، تنظر إلى رضوى بعين احتقار، اقتدى بما له من كرم الأبوّة، وليس وقار الشّيخ في سنّ الفتوّة"[٤٢] وتبدو هذه الخطوات في التّعريف متّصلة بالمترجم له "شخصا" أكثر من اتّصالها به رجل أدب.

أمّا الرّكن الثّاني فنقديّ ويكون بـ:

* ذكر اسم الطّبقة وتقويم شعرها. من ذلك قوله عن طبقة من خدم أبواب الأمراء من الكتّاب والشّعراء: و "ربّما كانت هذه الطّبقة متميّزة الاستحسان، تميّز البركة بمطر النّسيان، ومظنّة لدرر بحر اللّسان، الممنون بها على عالم الإنسان".[٤٣]

* تجذير الشّاعر داخل الطّبقة وإبراز صلته بالأدب من ذلك قوله بعد امتداح أخلاق

---

[٣٩] - المصدر نفسه، ص.١٣٣.
[٤٠]- المصدر نفسه، ص.٧٢.
[٤١] - المصدر نفسه، ص.٢٥٠.
[٤٢]- المصدر نفسه، ص.١٣.
[٤٣]- المصدر نفسه، ص.١٥٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ابن جزي منوّها به و"أدبه أدب ساطع حسن المقاطع".[٤٤]

* اختيار مقطوعات من إنتاجه والتّعليق عليها كقوله في ترجمة ابن سماك العاملي "فمن شعره يمدح السّلطان ويذكر الواقعة البحريّة بالرّوم [الكامل]:

فَتْحُ قضَاهُ لِمُلكِكَ الرَّحْمَانُ لم تَأْتِ قطُّ بمثْلِهِ الأزْمَانُ[٤٥]

يمكن القول إنّ تعامل ابن الخطيب مع الشّعراء كشف عن أمريْن مهمّيْن: تمثّل أوّلهما في الجمع بين مقاييس عديدة في التّصنيف وهو ما يجعل المداخل إلى دراسة "الكتيبة الكامنة" عديدة وإن كان المدخل التّاريخيّ والنّقديّ أكثرها جدوى.[٤٦] ويتلخّص ثانيهما في تقديم صورة واضحة عن كلّ شاعر كما تبيّن ذلك من خلال عرض كيفيّة التّرجمة. وهذه الصّورة وإن غلب عليها المدح والإطراء، فإنّها لا تخلو إذا أمعنا النّظر فيها من الكشف عن عدة مظاهر. ويهمّنا منها في هذا السيّاق مظهران اثنان: المصدر الّذي أخذ منه النّصّ ودواعي اختياره.

. . .

المبحث الثّالث: مصادر التّأريخ ومقاييس اختيار النّصوص الشّعريّة

نهتمّ في القسم الأخير من دراستنا بتتبّع المصادر التي استقى منها لسان الدّين بن الخطيب تراجمه الأدبيّة. ونقف على مقاييسه في انتقاء نصوصه الشّعريّة. وهذا المبحث، في ما نقدّر، يقودنا إلى تبيّن دوره في حفظ التّراث الشّعري الأندلسيّ من جهة ويكشف صورة ابن الخطيب ناقدا للأدب الأندلسيّ من جهة ثانية.

١- المصادر: تكشف مؤلّفات لسان الدّين بن الخطيب تفاوتا في التّعويل على المصادر. فهي تكثر في بعض مصنّفاته وخاصّة التّاريخيّة منها لتتضاءل في مؤلّفاته التي خصّصها لتاريخ الأدب. ويمكن أن نمثّل لذلك بعقد مقارنة بين مصادر "الكتيبة الكامنة" ومصادر "الإحاطة في أخبار غرناطة".

---

[٤٤]- المصدر نفسه، ص.١٣٨.
[٤٥]- المصدر نفسه، ص.١٣٨.
[٤٦]- المصدر نفسه، ص.١٩٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لقد نهل لسان الدّين في الإحاطة من مظانّ عدّة منها "القدح المعلّى في التّاريخ المحلّي" "والطّالع السّعيد في تاريخ بني سعيد" لأبي الحسن علي بن سعيد الأندلسي و"الحلّة السّيراء" لابن الأبّار (ت٦٥٩...) و"الصّلة" لابن بشكوال (ت٥٧٨هـ) و"صلة الصّلة" لابن الزّبير (ت ٧٠٨هـ).. بينما اقتصر في "الكتيبة الكامنة" على مصادر محدودة في تراجم محسوبة العدد. ومردّ هذا التّفاوت، في نظرنا، إنّما يعود في نظرنا إلى اختلاف الفترة الزّمنيّة المحدّدة للترجمة في كلا الأثريْن. فلئن كانت غايته في "الإحاطة" التّرجمة لأغلب أعلام غرناطة الأصليين منهم والوافدين منذ نشوء المدينة- وهذا الأمر يتطلّب بالضّرورة استقصاء وإحاطة لا تنهض بهما سوى كثرة المصادر- فإنّ غايته في "الكتيبة الكامنة" مخصوصة نصّص عليها في العنوان وفي مقدّمة الكتاب "فجمعت في هذا الكتاب جملة وافرة، وكتيبة ظافرة، ممّا لقيناه ببلدنا الذي طوينا جديد العمر في ظلّه، وطاردنا قنائص الآمال في حرمه وحلّه، ما بين من تلقينا إفادته، وأكرمنا وفادته وبين من علّمناه وخرجنا ورشّحناه ودرجّناه ومن اصطفيناه ورعيناه فما أضعناه بعد أن وصفنا كلّ واحد منهم وحلّيناه[٤٧] "فالمعاصرة" إذن جعلت مصادر "الكتيبة" محدودة باهتة وإن لم تعدمها. ويمكن تصنيف هذه المصادر إلى ضربيّن خطيّة شفاهيّة.

١- **المصادر الخطيّة:** ويمكن أن نميّز في هذا الصّنف الأنواع التّالية:

* مؤلّفات لسان الدين السّابقة: إنّ الدّارس لمؤلّفات لسان الدّين بن الخطيب يلمس ظاهرة بارزة تتمثّل في اعتماده النّقل في بعض مؤلّفاته من البعض الآخر. فهو في "الإحاطة" مثلا ينقل نبذا عديدة من تراجم "التّاج المحلّى"[٤٨] و"عائد الصّلة"[٤٩] و"الإكليل الزّاهر".[٥٠] بل وجدناه في مصنّفه الضّخم "ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب" ينقل كتبا ورسائل بتمامها. إذ لولا الكتاب الأخير هذا لضاعت بعض المؤلفات مثل "معيار الاختيار" و"مفاخرات مالقة وسلا" و"مقامة السّياسة. وقد نقل لسان الدّين بعض تراجمه في " الكتيبة الكامنة من مصنّفين اثنين هما:

---

[٤٧]- ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص.٢٩.

[٤٨]- ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج.٢، الصفحات ٢٤١-٢٥٠-٢٥٧-٢٦٦-٢٧٠..، ج٣، ص. ص ٩٨-٩٩-١٠٣.

[٤٩]- المصدر نفسه، ج.٢، ص.ص١٣٩-١٧٠-٢٦٦، ج.٣، الصّفحات٣٣-٣٥-٦٠..

[٥٠]- المصدر نفسه، ج.٢، ص. ص .٣٣٠-٣٤١-٣٦٠. ج. ٣ الصّفحات، ص١١-١٤٣-١٧٢...

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

* التّاج المحلّى في مساجلة القدح المعلّى: عاد إليه ابن الخطيب في أربع تراجم(- ترجمة ابن الزيّات: فهو بعد أن عرّف به وأورد أشعاره، علّق في خاتمة التّرجمة قائلا: "وثبت له في كتاب التّاج المحلّى نثر أشفّ من نظمه".[٥١] - ترجمة ابن أبي العافية: استهلّها بـ "الشّيخ الكاتب أو القاسم بن أحمد بن أبي العافية من التّاج".[٥٢]- ترجمة أستاذة ابن الجيّاب: استهلّها على نمط التّرجمة السّابقة "شيخنا الرّئيس أبو الحسن علي بن محمّد بن علي بن سليمان بن الجياب الأنصاري رحمه الله تعالى وهو مذكور في كتاب التّاج".[٥٣]- ترجمة ابن إبراهيم النّميريّ: وهي بدورها لا تخرج عن نمط التّرجمتيْن السابقتيْن إذ افتتحها بـ "الشّيخ الرّئيس أبو إسحاق إبراهيم بن عبد الله ابن إبراهيم النّميري من التّاج").[٥٤]

* **الإكليل الزّاهر في من فضل عند نظم التّاج من الجواهر:** اعتمده لسان الدّين بن الخطيب في ترجمة: (- ابن عتيق الشّاطبي إذ افتتحها قائلا: "الشّيخ القاضي المسنّ أبو جعفر أحمد بن عتيق الشّاطبي من الإكليل".[٥٥]- ابن الحكيم: فقد أحال فيها على هذا الكتاب.[٥٦]- ترجمة ابن تدرارت التّنملي، قال لسان الدّين ذاكرا اسمه "الرئيس الكاتب أبو علي حسين بن عبد الحكيم بن حسين بن تدرارت التّنملي المحسوب من الأندلس لولادته وإن كان أبوه من قسنطينة رحمه الله وهو من شعراء الإكليل.[٥٧] - في ترجمة ابن زكريا

[٥١]- المصدر نفسه، ص.١٨٣.
[٥٢]- ابن الخطيب، **الكتيبة الكامنة**، ص.٣٧.
[٥٣]-المصدر نفسه، ص.١٧٧.
[٥٤]- المصدر نفسه، ص.٢٦٠.
[٥٥]- المصدر نفسه، ص.١٠٥.
[٥٦] - المصدر نفسه، ص.١٩٦.
[٥٧]- المصدر نفسه، ص.٢٠٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الأنصاريّ.)[٥٨] ويبدو اعتماد كتابي "التّاج" و"الإكليل" اعتمادا طبيعيّا، فهما من كتب التّراجم الّتي اشتركت في أسلوب السّجع.

* **مؤلّفات أخرى**: إلى جانب مؤلّفاته اعتمد لسان الدّين بن الخطيب مظانّ أخرى وهي:

- "الفوائد المنتخبة والموارد المستعذبة " لابن الحكيم اللّخمي: ورد ذكره في ترجمتيْن اثنتيْن: في ذكر ابن أحمد القرشيّ وذلك في قوله مشيرا إلى شعره "وله شعر قليل يجلب مثله للبركة من بين الأقوال المتركة. فمن ذلك ما كتبه بظهر الكتاب المسمّى بالفوائد المنتخبة والموارد المستعذبة من تأليف شيخنا أبي بكر بن ذي الوزارتيْن أبي عبد الله بن الحكيم..."[٥٩]، وفي تقويم مكانة ابن منظور القيسيّ الأدبيّة. إذ أشار إلى أنّه "لا يتّصف بنثر ولا نظم ولا يغتبط من ذلك بلحم ولا بعظم عدا ما وقفت عليه بخطّه في ظهر كتاب ألّفه شيخنا الوزير أبو بكر ابن الحكيم وسمّاه الفوائد المنتخبة والموارد المستعذبة فاستحق الذّكر في هذه الطّبقة لذلك والسّير في هذه المسالك".[٦٠]

- "السّليمانيّات والعربيّات" لابن هذيل: ذكره لسان الدّين بن الخطيب في معرض ترجمته لابن هذيل قبل أن يعرض لنماذج من شعره "وكان يشعر وينثر، ويعثر من المعاني ما لا يمرّ به غيره ولا يعثر، وقدر هذا الشيخ أقلّ من أن تستوعب هذه الأسطر، أو يفي به خاطر يخطر، فسبحان الّذي حجب الفضائل بالتّراب،

[٥٨]- المصدر نفسه، ص.٢٧٦.
[٥٩]- المصدر نفسه، ص. ص. ٥١،٥٢.
[٦٠]- المصدر نفسه، ص.١٦٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وشبّه هذا المتاع الفانيَ بلمع السّراب، لا إله إلاّ هو، من مجموع سمّاه السّليمانيّات والعربيّات".[٦١]

- خمائل الكمام في شمائل الكرام: ذكره قبل إيراد نماذج من شعر ابن الفخّار في قول لسان الدّين "وله شعر نبيه، وبستانه في الفضل والظّرف شبيه، فمن ذلك قوله من كتاب سمّاه خمائل الكمام في شمائل الكرام".[٦٢]

* **الرّسائل**: تبادلها لسان الدّين بالخطيب مع أصدقائه الكتّاب والشّعراء. ويعدّ هذا المصدر من أهمّ المصادر وفرة في الكتيبة. فنجد عبارات من قبيل "كتب إليّ"،[٦٣] و "من شعره ما كتب لي به"،[٦٤] و "من شعره ما خاطبني به"،[٦٥] و"خاطبته فأجابني"،[٦٦] و"راجعني عن ذلك بما نصّه".[٦٧] وتبدو الرّسائل ملاءمة للعنوان "في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثّامنة". فهي تشير إلى على صلة ابن الخطيب بأدباء عصره.

* **المخطوطات**: وهي الكتب الخطيّة الّتي نقل عنها لسان الدّين ويعدّ هذا النّوع من المصادر ضئيلًا جدّا إذا اعتمده في ثلاث تراجم وهي:

أولا: ترجمة ابن خالد القتوري أبو جعفر في قوله: "ومن شعره يخاطب بعض رجال الدّولة ومن خطّه نقلته"[٦٨].

ثانيا: في ترجمة أثير الدّين "ومن شعره قال رحمه الله حسبما نقل عن خطّه".[٦٩]

---

[٦١]- المصدر نفسه، ص.١٦٦.
[٦٢]- المصدر نفسه، ص.١٦٧.
[٦٣]- المصدر نفسه، الصّفحات ١٩٩-٢٠٠-٢٠١-٢٤٤-٣٠٧.
[٦٤]- المصدر نفسه، ص.ص٢٣٠.-٢٨٩.
[٦٥]- المصدر نفسه، الصّفحات ٢٣٢-٢٤٦-٢٤٧-٢٥١-٢٨٤-٢٨٦-٢٩٣-٣٠٦.
[٦٦]- المصدر نفسه، الصفحات ١٢٠-١٤٢-١٤٤.
[٦٧]- المصدر نفسه، ص.٢٥٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ثالثا: في ترجمة ابن الحكيم "وله شعر دون مقداره، وما يليق بهالة إبداره، وإن كان له غصن تحت حكم اقتداره، فمن ذلك ونقلته بخطّه".[٧٠]

٢- المصادر الشّفاهيّة: ونعني بها النّصوص التي سمعها لسان الدّين بن الخطيب مباشرة من الشّعراء. ويعدّ وجود مثل هذا المصدر وجودًا طبيعيّا في بحث يتناول "المعاصرين" لذلك وجدنا إحالات على المجالس، من ذلك قوله ترجمة ابن هذيل "وتذاكرنا يوما أساليب الشّعراء وأفضنا في ذكر ابن هانئ فنظم لي في طريقته هذه الأبيات...."[٧١].

وتكثّفت القرائن الشّفاهيّة، وكانت على ضربيْن:

- مباشرة: من قبيل "أنشدني"[٧٢]، و "ممّا أنشدنه"،[٧٣] و"أنشد بمحضري"،[٧٤] و"أنشدنا إيّاها".[٧٥]

- غير مباشرة: وقد وردت في ترجمة يتيمة لمّا عرض لذكر ابن أرقم فقال: "حدّثني الشّيخ الكاتب أبو بكر بن شبرين شيخنا رحمه الله وقد جرى ذكره قال".[٧٦]

والذي نخرج به من كلّ ما تقدّم أنّ ابن الخطيب وإن اعتمد بعض المصادر المكتوبة، فإنّ ذلك كان ضامرا مقارنة بالتّراجم التي يصمت فيها عن ذكر أيّ مصدر أو

---

[٦٨]- المصدر نفسه، ص.٥٠.
[٦٩] - المصدر نفسه، ص.٨٢.
[٧٠]- المصدر نفسه، ص.١٩٥.
[٧١]- المصدر نفسه، ص.٧٩.
[٧٢]- المصدر نفسه، ص. ص .٩١-١٤٥.
[٧٣]- المصدر نفسه، الصّفحات: ٩٥-١١٩-١٥٠-٢٧٥.
[٧٤] - المصدر نفسه، ص. ص ١٥١-٢٥٢.
[٧٥]- المصدر نفسه، ص.١٦٧.
[٧٦]- المصدر نفسه، ص.١٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يعوّل فيها على المصادر الشّفاهية. وإذا بحثنا عن أسباب هذه الظاهرة وجدناها تعود أساسا إلى اختيار منهجيّ عماده العدول عن المشهور.

ب- **العدول عن المشهور**: إنّ إنعام النّظر في بعض أقوال لسان الدّين الخطيب ينتهي بنا إلى أنّه مؤرّخ يجنح إلى تثبيت النّصوص المجهولة إذا ما تعلّق الأمر بالشّعراء المشهورين. وقد عبّر عن ذلك صراحة في مؤلّفاته. ففي "الكتيبة الكامنة" مثلا ترجم لابن الجيّاب قائلا: "والحقّ أن نعدل عن سلاطنيّاته لاشتهارها ونجلب شيئا من إخوانيّاته لإيناع أزهارها".[٧٧] وقال في ترجمة ابن رضوان النّجاري "ونجلب من فنون آدابه ما تحسده أزهار الأفنان ويجعل خواتم في البنان ولنتخطّ المطوّلات الشّهيرة الشّائعة شياع الشّمس وقت الظّهيرة".[٧٨]

لا يخفى ما في هذيْن الشّاهديْن من اعتراف بالعدول عن المتعارف المغمور لإثبات ما خفي من تحقيق على النّاس وبعد غوره عنهم. ويتأكّد موقف الباحث عن نادر الأدب من خلال شاهديْن. ورد أوّلهما في "الإحاطة" وثبت وثانيهما في مقدّمة "جيش التّوشيح". ذكر في ترجمة الفتح بن خاقان "ونثره شهير، وثبت له من غير المتعارف من السّلطانيات ظهير، كتبه عن بعض الأمراء لصاحب الشّرطة ".[٧٩]

ولعلّ ظاهرة العدول عن المشهور إنّما تبرز بوضوح في مصنّف "جيش التّوشيح" إذ اتّخذ من هذه المسألة أساسا أقام عليه مصنّفه. فهو وإن أرّخ فيه لأعلام التّوشيح فإنّه في اختيار موشّحاتهم عمد إلى المغمور منها على نحو ما يتّضح في قوله: "رتّبت هذا الكتاب ترتيبا لا يخفى أحكامه، وبوّبته تبويبا يسهل فيه مرامه، كلّما ذكرت حرفا قدّمت

[٧٧] - المصدر نفسه، ص.١٨٤.
[٧٨]- المصدر نفسه، ص.٢٥٥.
[٧٩]- ابن الخطيب، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج.٤، ص.٢٤١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أرباب الإكثار، وأولى الإشهار من بعد الاختبار، والبراءة من عهدة النّسبة اتّهاما للأخبار ثمّ أتيت بالمجهول منها على الآثار".[٨٠]

والذي يهمّنا في هذا الشّاهد قوله "أتيت بالمجهول منها على الآثار" لأنّها عبارة تدلّ على التزامه بالعدول عن الشّائع بحثا عن الإضافة والتّفرّد. لذلك لا غرو إن توصّل محقّق الكتاب إلى أنّ "جيش التّوشيح" ضمّ "موشّحات لستّة عشر وشّاحا في عصر المرابطين والموحّدين وهو عصر ازدهار الموشّح، منهم عشرة وشّاحين ضاعت جميع موشّحاتهم ولم يبق من تواشيحهم غير ما ضمّنه هذا الكتاب".[٨١]

وقد تنبّه هلال ناجي إلى دور ابن الخطيب في حفظ موشّحات ابن بقي (ت ٥٤٥هـ) والأعمى التّطيلي (ت ٥٠٢هـ) ، خاصّة وهو قد أورد للأوّل "تسع موشّحات منها واحدة فقط معروفة والثّمانية الأخر لا وجود لها في أيّ مرجع آخر ومثل هذا يقال على موشّحات الأعمى التّطيلي فقد اختار له (١٩) موشّحة (عشرة) منها لا وجود لها في أيّ مرجع آخر".[٨٢]

هكذا يتّضح أنّ مسألة العدول عن المشهور ليست موقفا يصدر عنه ابن الخطيب في بعض كتب التّراجم. بل بدت منهجا احتكم إليه في عدد غير قليل من كتبه ولئن عبّر فيما تقدّم من شواهدَ عن موقفه بصراحة فإنّ بعض السّياقات تدلّ على أنّ الرّجل يسعى إلى نفض الغبار عن المجهول. ولعلّ في عنوان "الكتيبة الكامنة" مثلا ما يوحي بذلك، فلسان الدّين قد أخرج شعراء "الكتيبة" من طور الكمون والخفاء إلى طور الظّهور والبروز. علاوة على ذلك فإنّ، تواتر مصادر ابن الخطيب الشّفاهيّة من ناحية وضمور

[٨٠]- ابن الخطيب، **جيش التّوشيح**، تحقيق هلال ناجي، تونس، مطبعة المنار،١٩٦٧، ص.٤٣.
[٨١]- المصدر نفسه، ص. ص. ٢٧- ٢٨.
[٨٢]- المصدر نفسه، ص. ص.٢٩- ٣٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مختارات تتعلّق بوصف الطّبيعة – وهو من الأغراض السّائدة في شعر الأندلس- من ناحية إنّما يعود – في تقديرنا- إلى اختيار فنيّ بالأساس. فمهما كانت الأسباب الدّافعة على هذا الاختيار كالرّغبة في الإضافة أو التّميّز مثلا أو كانت ناتجة عن تذوّق شخصيّ، فإنّ العدول عن المشهور يساهم في حفظ تراث أندلسيّ ما كان يحفظ لولا ابن الخطيب.

خاتمة

بناء على ما تقدّم يمكن القول إنّ لسان الدّين بن الخطيب، وهو يؤرّخ للأدب الأندلسيّ، قد حاول التّرتيب والتّنسيق في عرض مادّته. وما المراحل الّتي تدرّج فيها من مصنّف إلى آخر بحثا عن مقياس التّصنيف "الأنجع " سوى دليل على حيرته من ناحية وعلى وعيه بضرورة المنهج من ناحية ثانية. ولئن بدا هذا المنهج" بسيطا" في مراحله الأولى فإنّه استقرّ منهجا قائم الذّات في "الكتيبة الكامنة". إذ التزم بما سطّر في المقدّمة. فتعدّدت مقاييس التّصنيف. وكان أهمّها مقياس الطّبقة الّذي لخّصته إشارات نقديّة تشرّع لدراسة ابن الخطيب ناقدا. فهو، في نظرنا، لم يكن محايدا في التّرجمة للشّعراء خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بشيوخه أو بمن خدم أبواب الأمراء وإن أظهر في الآن نفسه التزاما بالموضوعيّة في تخليص جيّد النّصوص من رديئها. ولعلّ فضل لسان الدّين بن الخطيب في التّأريخ للأدب إنّما يتمثل خاصّة في اعتنائه بكلّ شعراء عصره وبحثه عن المغمور من النّصوص، الأمر الّذي يجعل من مؤلّفاته مصادر لا غنى عنها لكلّ من رام دراسة الأدب الأندلسيّ في عصوره المتأخّرة.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مصادر البحث ومراجعه

(مرتّبة ترتيبا ألفبائيّا دون اعتبار ابن وأبو)

المصادر :

- ابن الخطيب، محمد بن عبد الله: الكتيبة **الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثّامنة، تحقيق إحسان عبّاس**، بيروت، دار الثّقافة، ط.١، ١٩٦٣.
- ـــــــــــ: **ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب**، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.١، ١٩٧٠.
- ـــــــــــ: الإحاطة **في أخبار غرناطة**، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.٢، ١٩٧٣

المراجع:

- بالنثيا، أنخل : **تاريخ الفكر الأندلسي**، تاريخ الفكر الأندلسيّ، ترجمة حسين مؤنس، القاهرة، مكتبة النّهضة المصريّة، ط.١. ١٩٥٥.
- ابن بسّام الشّنتريني، أبو الحسن عليّ: الذّخيرة **في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق الدكتور إحسان عبّاس- ليبيا، تونس، الدّار العربيّة للكتاب، ١٩٧٥.
- بويحى، الشّاذلي: **ابن شهيد الأندلسي حياته شعره، ونثره، رسالة التّوابع والزّوابع**، تونس، مؤسّسات عبد الكريم عبد الله للنّشر والتّوزيع، ١٩٩٣.
- ابن الخطيب، محمد بن عبد الله، **جيش التّوشيح**، تحقيق هلال ناجي، تونس، مطبعة المنار، ١٩٦٧.
- ابن سعيد المغربي الأندلسي (أبو الحسن علي بن موسى)، **الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة**. تحقيق إبراهيم الأبياري، مصر: دار المعارف، د.ت.
- هيكل، أحمد: **الأدب الأندلسيّ من الفتح إلى سقوط الخلافة**، مصر، دار المعارف، ١٩٨٥

الدّوريات :

- بوفلاقة، محمد سيف الإسلام: **مصادر ابن الخطيب في كتاب " الإحاطة في أخبار غرناطة " وأثرها على منهجه**، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة. ع .٢٥، ديسمبر، ٢٠١٨، ص. ص. ١٦٩- ١٩٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- طويل، يوسف: **لسان الدين بن الخطيب**، مجلّة عصور، ع.٤/ ٥ ديسمبر ٢٠٠٣، جوان، ٢٠٠٤، ص. ص.٤٦- ٥٩.
- عبد السّلام، انتصار: **المشاهدة والمعاصرة في التّدوين التّاريخيّ عند لسان الدين بن الخطيب (٧١٣ هـ / ١٣١٣م - ٧٧٦هـ/ ١٣٧٤م)**، مجلّة البحث العلمي في الآداب، م.١٦، ع.٥، سبتمبر ٢٠١٥، ص. ص. ٣١٨- ٣٣٣
- عزلاوي، محمد: **ملامح الأصالة والتّميّز في تراجم لسان الدّين بن الخطيب**، مجلّة الحقوق والعلوم الإنسانية، م.٤، ع،٢. ص. ص. ٢٦٦- ٢٨٤.
- عيساوي، محمد: **المؤرّخ لسان الدين بن الخطيب: حياته ونهجه في التّدوين التّاريخيّ كتاب " أعمال الأعلام " أنموذجا**، مجلّة التّراث، م.٦، ع.١، مارس ٢٠١٦، ص. ص. ١٥- ٢٣.

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

الشَّاعر ناقداً جمالياً: علي جعفر العلاق أنموذجاً

The poet as an aesthetic critic: Ali Jaafar Al-Alaq as a model

إعداد

صالح عوض أحمد حماد
Saleh Awad Ahmed Hammad
فلسطين

Doi: 10.21608/mdad.2025.407485

استلام البحث ٩ /١٢ / ٢٠٢٤
قبول النشر ٢٤ / ١٢ / ٢٠٢٤

حماد، صالح عوض أحمد (٢٠٢٥). الشَّاعر ناقدًا جماليًّا: علي جعفر العلاق أنموذجًا. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٩(٢٨)، ١٨١- ٢٢٨.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

الشَّاعر ناقدًا جماليًّا: علي جعفر العلاق أنموذجًا

المستخلص:

تتناول هذه الورقة العلمية مقولات نقدية من قبيل: "الشَّاعر ناقدًا"، "والناقد شاعرًا"، "والشَّاعر الناقد"، ذاع صيتها في الأوساط الأدبية، ولم يكن الهدف منها إلا وضع الشُّعراء في منازلهم الخاصَّة من الناحية الثقافية، وتقريب وجهات النَّظر بين الشَّاعر والنَّاقد، والكشف عن ذخائر الشَّاعر الحديث في تفكيك النَّص الأدبي وإلمام بمغازيه الرمزية، وتسبر مباحث هذه الدراسة شخصية الشَّاعر العراقي علي جعفر العلاق بوصفه ناقدًا جماليًّا، أثرى المكتبة العربية بإسهاماته العلمية الرائدة، وتوصَّلت نتائج الدراسة إلى أنَّ شخصية العلاق تثبت صحَّة مقولة الشَّاعر النَّاقد، وتطرح مقولة ثانية، مفادُها أنَّ الناقد الفذ يستطيع تقمُّص شخصية الشَّاعر بما لديه من حس مرهف، وأصالة فنِّية، يساعدان في رسم الخطوط العريضة للتجربة الشِّعرية الشُّعورية.

الكلمات المفتاحية: الشَّاعر، الناقد، النَّص، المنهج، النظرية، الثقافة.

Abstract:

This scientific paper deals with critical sayings such as: the poet critic, criticism poet, and poet critic, became famous in literary circles, and the aim was only to put poets in their own homes in terms of culture, and bring the views between the poet and the critic, and reveal the ammunition of the modern poet in the dismantling of the literary text and the imam with symbolic Maghazih, and dealt with the investigations of this study the personality of the Iraqi poet Ali Jaafar Al-Alaq as an aesthetic critic, and the results of the study concluded that the personality of Al-Alaq proves the validity of the saying of the critical poet, A second argument is that the critic can impersonate the poet with his delicate sense and artistic originality, which help draw the outline of the poetic emotional experience.

Keywords: Poet, critic, text, method, theory, culture.

ISSN : *2537-0847* **eISSN :** *2537-0898*

توطئة:

استهوت بعض النقاد في الأوساط الأدبية مقولات من قبيل: "الشَّاعر ناقدًا"، "والناقد شاعرًا"، "والشَّاعر الناقد"، ولم يكن الهدف منها إلا وضع الشُّعراء في منازل تكشف عن تنوّع مشاربهم الثقافية والمعرفية، فضلًا عن تقريب وجهات النَّظر بين الشَّاعر والنَّاقد، والكشف عن ذخائر الشَّاعر الحديث وثراء أدواته النقدية التي تسعف على تفكيك النَّص الأدبي وإلمام بمغازيه الرمزية بدلًا من الانصياع إلى انطباعات لا طائل وراءها.

ثمَّة في الشِّعر الحديث أعلامٌ برَّاقة من قبيل الشَّاعر الانجليزي: "صموئيل تيلور كولردج" (Samuel Taylor Coleridge) (1772 -1834)، والشَّاعر الأمريكي: "توماس ستيرنز إليوت" (Thomas Stearns Eliot) (1888 -1965)، والشَّاعر الأمريكي: "أرشيبالد مكليش" (Archibald Macleish) (1892 -1982) أثرت حركة النَّقد الأدبي بما لديها من رهافة، وحساسية، وبصيرة في قراءة النَّص الأدبي، وتطوير المناهج النقدية ونظرياتها، واستحداث مصطلحات دقيقة، تصوغ التطور الفكري والثقافي والتكنيكي الذي وصل إليه النَّقد الأدبي، وتجتث الأفكار المهترئة التي عانى منها النَّقد الأدبي ردحًا من الزَّمن؛ ذلك أنَّها تدرك خطورة المعوّقات التي تقف في وجه النَّاقد الأدبي.

تعود جذور مقولة "الشَّاعر ناقدًا" إلى تعبير الشَّاعر الأمريكي توماس إليوت من أنَّ "الناقد الشَّاعر ينقد الشِّعر لكي يخلق شعرًا"[(١)]، وينتج قراءة تأويلية ثانية، وثالثة، ترتاد البنية العميقة من النَّص الأدبي، وتصغي إلى وشوشه وأنينه الداخليين، وعقد "رينيه ويليك" -في كتابه النقدي: "مفاهيم نقدية"[(٢)]- فصلًا كاملًا عن هذه المقولة القيِّمة.

ونحاول في رحاب هذا البحث أنْ نقدِّم بين يدي المتلقي تجربة الشَّاعر العراقي: "علي جعفر العلاق" بوصفه شاعرًا مبدعًا، وناقدًا أدبيًّا، أثرى حركة النَّقد الأدبي في

(١) ت. س. إليوت، كتاب الغابة المقدسة، ضمن المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٠، جـ١/ ١٠٥.

(٢) انظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د. ط)، فبراير ١٩٨٧، ص٣٣٩- ٣٥٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

البيئات العربية بإسهاماته النقدية اللَّامعة.

أولًا: حداثة النَّص الشِّعري وكيفيات القراءة.

عكف علي جعفر العلاق في كتابه النَّقدي الأوَّل: "مملكة الغجر" (1980) على تصوير العلاقة بين الشِّعر والثورة، والانتقال من دائرة الدلالة الأحادية إلى التعدُّد، واكتشاف مواطن الثراء اللُّغوي في النَّص، كما انطلق العلاق في كتابه: "دماء القصيدة الحديثة" (1986) على ترسيخ بعض مفاهيم الحداثة وتقديم تطبيقات عملية عليها من الشِّعر العراقي الحديث، ولم يكن الهدف المنشود وراء هذا الكتاب إلا إماطة اللِّثام عن جوهر القصيدة الحديثة، والكشف عن ثرائها وخصوصيتها، كما انطلق في كتابه الثالث "في حداثة النَّص الشِّعري" (1990) على توسيع دائرة البحث، والكشف عن نماء القصيدة الحديثة وتطوُّرها في ضوء بعض المعطيات الملموسة، وهي: "الذائقة السائدة، والثوابت الجمالية في النَّص الشِّعري، والصِّلة بالموروث من جهة، وبالآخر من جهة أخرى"[٣]. هذه المعطيات ليست معايير ثابتة، أو مجرَّد تقنيات محدَّدة، يعوّل عليها العلاق في التأصيل النَّقدي، ولكنَّها موضوعات شائكة لها دلالاتها الخاصَّة التي تستمدُّها من نضارة النَّص الشِّعري، ولم تكن معهودة من قبل. لعمري، إنَّها الخطوط العريضة التي بنى على أديمها الشَّاعر العربي الحديث تجربته الشِّعرية الشُّعورية؛ فأضحى للشِّعر نكهته الخاصَّة، وصبغته الجمالية التي تميِّزه عن الشِّعر التقليدي. هذه الخطوط أشبه بالسِّراج الذي يضيء عالم النَّص الشِّعري، ويقدِّم نظرة شمولية متكاملة تجاه العالم المادي أو المعنوي؛ فالنَّص الشِّعري الحديث ليس حبرًا على ورق متناثر، إنَّما روحٌ تسري في دهاليز العالم، وتنصت إلى وشوشة الأشياء، وترى مأساة الإنسان وتحسُّ بمعاناته في تيار الحياة، وتلتحم معها، وتتفاعل مع أصدائها التي تتَّصل بحركة المجتمع أو الكون، وكأنَّ الشِّعر الحديث "عملٌ ذا طبيعة خاصَّة لغة وبناء ورؤيا"[٤].

ويتألَّف هيكل الكتاب من خمسة فصول متعاقبة، هي: حداثة النَّص... حداثة الرؤيا، والشَّاعر الحديث ورموزه الشَّخصية، وحدود البيت وفضاء التدوير، والشِّعر خارج النَّظم، والشَّاعر والحلم والمدينة.

---

(٣) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٠، ص٥.

(٤) المصدر السابق، ص٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويتناول الفصل الفضاء الرؤيوي الذي صاحب حركة الحداثة في الشِّعر العربي الحديث، وارتبط بالشَّاعر أكثر من ارتباطه بالنَّص، وما النَّص إلا ثمرة عطاء الشَّاعر وخلاصة تجربته في قطاع الحياة، واحتفى المنهج البنائي بهذا العمل الدؤوب، والجهد الشَّاق منذ وقت مبكِّر، إلا أنَّ معضلة التلقي في البيئات العربية تسير في حركة عكسية مخالفة، ولا تخضع إلى منهجية نقدية محدَّدة، بقدر ما تخضع إلى الانطباعات أو الأهواء الشَّخصية، وكأنَّ النَّص الشِّعري هو الهدف المنشود وراء كلِّ تجديد، وليس الشَّاعر، مع أنَّ حركة الشُّعوبية في العصر العباسي –مثلًا- ارتبطت ببشار بن برد، والحسن بن هانئ خلقًا وإبداعًا، ولم ترتبط بنصوصهما، وبالتالي؛ فإنَّ تلقي أزمة التجديد يتعدى هموم الشِّعر إلى هموم الثقافة التي ينتمي إليها كما يعتقد العلاق، وهو اعتقاد سليم لا غبار عليه، "ولهذا السَّبب، كان الشَّاعر العربي، وهو يهمُّ بتجديد القصيدة يصطدم بتخلُّف عام هو جزء منه، وما كان له، إذا حاول الارتفاع بالشِّعر إلى مستوى الحياة والعالم في تفجيرهما وحركتهما، إلا أنْ ينحني تحت سقفه الثقافي الواطئ، الذي يفتقد النَّظرة العميقة إلى الشِّعر والحياة معًا"[٥].

كان الشَّاعر الحداثي مهومًا بارتياد مجاهيل الكون، والإبحار في دروب التجريب التي تستجيب إلى حاجته الوجدانية، وتلبِّي عطشه الروحي، والفكري، والثقافي، وعندما يصل الشَّاعر إلى حد الامتلاء، يجد نفسه محاصرًا بالحواجز الشِّكلية أو المعنوية؛ ذلك أنَّ فعل التجديد لم يرتبط بوعي الشَّاعر، أو الحساسية الشِّعرية، أو دوائر الإبداع، وإنَّما ارتبط بالميول النَّفسية والافتقار إلى العوز، ولم تكن الغاية وراء حركة الحداثة هي الارتقاء بالشَّاعر، أو الإشادة بأدواره ومهامه الفعلية، أو التعبير عن إسهاماته الجادَّة في تذليل الصِّعاب أمام الآخرين، وإنَّما كانت الغاية هي التعبير عن ثراء الشِّعر الحديث وتعدُّد مفاهيمه، ولا يستطيع الشَّاعر الخلَّاق أنْ يصوغ مفاهيمه الخاصَّة عن الشِّعر إلا إذا تحرَّر من آفة التقليد، وانقلب على سحنة الراكد، وانفتح على ينابيع فكرية متعدِّدة، تصقل موهبته الشِّعرية، وتثري خبراته الجمالية، ولا يمكن للشَّاعر أنْ يصبح إنسانًا مجدِّدًا إلا بلغت الجِدَّة على يده أقصى درجات الكمال والنُّضج، ولا يمكن لهذا الشَّاعر أنْ يكون إنسانًا مبدعًا إلا اتسع فضاءه الرؤيوي، وانفتح على روافد ثقافية، تجسِّد معاناته الداخلية،

(٥) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتعكس همومه الفكرية إبَّان الكتابة والخلق.

ويرى العلاق أنَّ حداثة المفهوم، أو حداثة الرؤيا، قد تأخَّرت نسبيًّا عن تحديث النموذج الشعري، وقد كان لهذا الأمر أثره الواضح على حيوية الحركة الشِّعرية، في بداياتها، وتشابه الكثير من نماذجها الشِّعرية"[٦].

وشاركت مجلتا الآداب، والشِّعر في تطوير حركة الشِّعر الحديث، والانفتاح على المواريث القومية والإنسانية، وخلق مناخ ثقافي رحب، استقطب طائفة من النُّقاد من مختلف الأقطار العربية، ولم يتردَّد في استقبال التجارب الشِّعرية المبتدئة واحتواء مواهب أصحابها في الخمسينيات من القرن الماضي، ولا بأس أنْ يضيف علي جعفر العلاق مجلة "الكلمة" في البيئة العراقية، ويحتفي بدورها المرموق –وإنْ كانت غائبة عن الأقطار العربية المجاورة- في الستينات من القرن الماضي ، ويرى في إسهاماتها الرائدة مستوى متقدمًا من التحديث في الرؤيا والمفهوم؛ فقد تجنَّبت الانخراط في مناطق الخطر، والانغماس في مواطن الاعتراض أيديولوجيًّا، مقارنة بمجلة الشِّعر"[٧].

وتناول أدونيس[٨] مفهوم الرؤيا من منظور أنطولوجي، تغذَّى على إنجازات المتصوفة في العصر العبَّاسي، وبخاصَّة محيي الدين بن عربي، وسار على شاكلته الناقد المصري "غالي شكري" حين اعتبر الرؤيا تلك البصيرة التي تستمدُّ سماتها الخاصَّة "من جمَّاع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشَّاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي، والسيكولوجي، والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوُّق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون"[٩].

وتناول "ماجد فخري"[١٠] الرؤيا من منظور فلسفي، يخترق الحجب المادَّة، ويجدِّد أواصر الإخاء بين الشِّعر والفلسفة، فيما تناول علي جعفر العلاق مفهوم الرؤيا من منظور جمالي، يرتفع بالزوايا النَّفسية المظلمة من حياة الشَّاعر، ويحتفي بخبراته

---

(٦) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١٣.

(٧) المصدر السابق، ص١٥.

(٨) انظر: أدونيس، الثابت والمتحول، بحثٌ في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط٧، ١٩٩٤، جـ٤/ ١٤٩.

(٩) انظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ٧٦.

(١٠) انظر: ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار للنشر، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٠، ص١٤٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الجمالية وحصائله الثقافية؛ فلا يحقِّق ثراءه بواسطة جهاز مراقبة دقيق، وإنَّما "يفعل ذلك بالحدس، وقوة الحلم، وطاقة الشِّعر؛ تلك الطاقة الفياضة الخالَّقة التي تتجاوز سطح المرئيات، وكياناتها الحسِّية؛ لتنغمر وإيَّاها في عملية خلق بارعة شديدة الرهبة والجمال"(١١).

واشتركت المدارس الشِّعرية المتعاقبة –وبخاصَّة المدرستين: الرمزية، والسوريالية- في العصر الحديث في تعزيز مفهوم الرؤيا وإثرائه بالمضامين والأبعاد، وكانت مصادر اللَّاوعي عند العالم الألماني "سيغموند فرويد" (Sigmund Freud) (1856 -1939)، بخاصَّة الحلم، والهلوسة، والهذيان، والجنون مرتكزات جمالية، تعبِّر عن ظمأ النَّفس إلى هتك الحجب الحسِّية وتمييع الخواص المادية أو الفيزيائية؛ لكي تحلَّ مكانها القيم المعنوية الخاصَّة بالإنسان. فقد كانت الحرية، والعدالة، والنَّزاهة، والكرامة في مقدِّمة القيم المعنوية التي خفَّفت من رتابة التوحُّش، والبطش، والجور، وليس هناك شاعرٌ حداثي بلغ ما بلغته صلاح عبد الصَّبور من براعة في تصوير هذه القيم.

كانت مصادر اللَّاوعي مرتكزات جمالية تنير عوالم الشُّعراء، وتكشف عن رغباتهم الثقافية، والفكرية، والروحية في التجرُّد من غلظة الواقع المادي المعيش، والتوق إلى عالم مثالي، يشبع نهم الإنسان ويلبِّي طموحاته وأشواقه، وتجاوزت مصادر اللَّاوعي البنية اللُّغوية من النَّص، وترسَّبت جذورها في التصاوير المجازية، والتراكيب الشِّعرية، والإيقاعات المتباينة، والتقنيات الدرامية المتنوِّعة، وأدرك الشَّاعر الحديث أنَّ حداثة النَّص الشِّعري لا تدَّخر جهدًا في استقبال كلِّ إبداع أو تجريب.

كان مصطلح الرؤيا الحدَّ الفاصل بين الشَّاعر الحداثي ونظيره التقليدي، بين النَّص الجاد في المغامرة والبحث عن آفاق جديدة، يجد فيها الشَّاعر مناخًا من الحرية، يساعدنا في الكشف عن طاقاته الخفيَّة، وبين النَّص التقليدي الذي يفتقر إلى مناطق الحيوية والدفء والتوتُّر في جميع مستوياته الأسلوبية، ولا يروم إلى اجتثاث القيم الرَّثة، والانقلاب على القوالب الجاهزة.

أدرك العلاق في وقت مبكِّر أنَّ غياب الرؤيا هو مكمن الخلل في القصيدة التقليدية،

(١١) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهذا الغياب حرم الشعر الحديث من بعض الإسهامات، فلا يعدو إلا كمًّا شعريًّا، هائلًا، يحرّكه انفعالٌ عابر، وتحرّض عليه سذاجة عاطفية، أو نزوعٌ إلى المباهاة، ولا شكَّ في أنَّ ضعف التكوين الثقافي للشَّاعر من جهة، وخمول الفاعلية النقدية من جهة ثانية، يتحمَّلان جزءًا خطيرًا من هذا الخلل"[١٢].

ولا تكشف المناهج التقليدية عن حيوية الفضاء الرؤيوي عند الشَّاعر الحديث؛ ذلك أنَّها ترتاد البنية السَّطحية من النَّص، وتكفُّ عن اختراق تخومه؛ ممَّا يجعل المناهج السياقية أكثر فاعلية في عملية المكاشفة؛ ذلك أنَّ النَّص الشِّعري بنية متجانسة، ومتناسقة، ومتكاملة، تحمل خلاصة فكرية تجاه العالم المادي أو المعنوي.

تصوَّر أسلافنا القدماء أنَّ الآلة النَّاقدة تميِّز بين النَّص الجيد من الرديء، ومصطلح الرؤيا عند العلاق من أعظم المصطلحات النقدية التي تجعلنا نميِّز بين الجيد من النُّصوص والرديء، بين الشِّعر الذي يمتلك رؤيا محدَّدة تجاه العالم المادي أو المعنوي، وتتبلور جدواها في بصمات أسلوب الشَّاعر، ورهافة لغته، وعراقة مجازاته، وعذوبة جرسه الموسيقي، وغياب الرؤيا معناه خفوت صوت الشَّاعر، وضياع موهبته الشِّعرية في سراديب النِّسيان.

وأفاد علي جعفر العلاق من تراث أسلافه القدماء في الارتقاء بالرؤيا الشِّعرية إلى مستوى النُّضج والثراء، وبخاصَّة مسألة المكابدة، وما يعانيه الشَّاعر المبدع من معاناة مضنية في كتابة النَّص الشِّعري؛ فيقول: "لا تنضج الرؤيا الشِّعرية، لدى شاعر ما، إلا بعد عناء ومكابدة بطوليتين، ولا يتمُّ نضجها إلا على عذاب مزدوج: عذاب المعاناة، وعذاب المعرفة، ولا تستوي إلا على نارين ممتزجتين: الخبرة والثقافة، وما يمتدُّ بينهما من عناء لا حدود له"[١٣].

وتشكِّل اللُّغة الشِّعرية اللَّبنة الأولى في نماء الفضاء الرؤيوي عند الشَّاعر، وليست اللُّغة الشِّعرية في الشِّعر الحداثي لغة تراثية محضة، تنمو على أرضية كلاسيكية، تشتقُّ نعومتها من اختيار الألفاظ الجزلة، أو المعاني الفخمة، ولكنَّها لغة إيحائية، غضَّة، طريَّة، ترتعش أكثر مما تبوح، وتصمت أكثر ممَّا تتحرك، وهذا الصَّمت لا يعني الركود، وإنما

(١٢) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٢١.
(١٣) المصدر السابق، ص٢٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يعني الإنصات إلى وشوشة النَّص وأنين الشَّاعر.

كان التنافر في الشِّعر العربي القديم مسألة حسَّاسة تعوق الأداء اللُّغوي السَّليم، وتفسد شاعرية النَّص؛ فأعاد الشِّعر الحديث النَّظر في المسألة، وجعل من التنافر، والانفصام، والتشتيت، والقطع عناصر لغوية طيِّعة، تكشف عن شاعرية النَّص، مثلما تكشف عن ثراء اللُّغة واتساع حذقة الرؤيا عند الشَّاعر.

وليست ألفاظ الحديث اليومي التي نهل منها الشَّاعر الانجليزي: "وليم وردزورث" (Wiliam Wordsworth) (1770 -1850) في تكوين معجمه الشِّعري لغةً سوقية، تسفِّه النَّص الشِّعري، وتكشف عن ضحالة الموهبة وفساد تجربة الشَّاعر، ولكنَّها لغة عفوية، بسيطة، تصغي إلى نجوى الواقع المحموم وشكواه أكثر ممَّا تقول، وتغري هذه اللُّغة الشَّاعر في البحث عن "مادَّة تعبيرية متَّصلة بالحياة والأحياء...، مادَّةٍ أقل فخامة وأكثر دنيوية"[١٤].

لم يجد الشَّاعر الحديث حرجًا في تطويع الألفاظ الجنسية إلى معجمه الشِّعري الخاص، ولم تكن الغاية من هذا التطويع خدمة الوظيفة الانفعالية عند الناقد الروسي "رومان ياكُبْسُون" (Roman Jakobson) (1896 -1982)، وإنما كان المراد خلق لغة ثريَّة، لا تكفُّ عن ابتكار الصِّيغ اللُّغوية التي تباغت المتلقي بما تمتلك من مدلولات جسدية حارَّة، وبما لديها من طعم، ولون، ورائحة، وكثيرًا ما نجد مثل هذه الصِّيغ عند جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، نزار قبَّاني، وأدونيس، ومحمد عفيفي مطر، وأمجد ناصر.

ولا ينكر الشَّاعر الحديث قيمة المفردات اللُّغوية المهجورة، ولا يجحد طاقاتها الإيحائية التي تنير بصيرة المتلقي إلى المناطق الغضَّة من النَّص، وليس في مكنة الشَّاعر ابتكار لغة جديدة، ولكنْ في مكنته استثمار إمكانات اللُّغة الكائنة، واستحداث طرائق أسلوبية مغايرة، تساير مستحدثات العصر، "ولغة شاعرٍ ما، لا تعني معجمه الشِّعري

(١٤) كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١٦١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فقط؛ فالمعجم مادَّة البناء المتاحة، والعُدَّة المركومة جوار المبنى، أما اللُّغة الشِّعرية؛ فهي قدرة الشَّاعر على استدراج هذا الحاصل اللُّغوي المتاح للجميع إلى أنْ يكوّن مادَّته هو شخصيًّا في تشييد هذا الكيان الشِّعري تحديدًا، وبطريقة خاصة، ووفق عاداتٍ وخفايا لا يدركها أحدٌ يقف خارج روحه، ولكنْ هل تأتي اللُّغة هكذا، مبرَّأةً من التأمل في الحياة أو الإحساس بها؟، ناشفةً كأحجار الشَّطرنج وملساءَ مثل خرز المسبحة؟، ثمَّة مجازاةٌ واضحةٌ لشروخ الذات وتفجُّعاتها في الكثير من نصوصنا الشِّعرية"[١٥].

وليست التجربة الشِّعرية الشُّعورية إلا الوعاء الخصب أو الصِّهريج الذي تنصهر فيه مركَّبات اللُّغة الشِّعرية، وتكتسب منه الثراء، والنُّماء، والكثافة، والحرارة، والتوتُّر، وما تزال هذه اللُّغة الغضَّة تتدفَّق في بيئة خاصَّة من الإبداع والتجريب، تتجاوز قصور اللُّغة الكلاسيكية، وتتخطَّى ترهُّلاتها، وتتجاوز نعوتها التي تعرقل عملية إنتاج الدلالة، وتحرم المتلقي من الوصول إلى أقصى درجات النَّشوة.

وتقبل اللُّغة الشِّعرية – بما لديها من خصوصية- التطويع وإعادة التشكيل على يد الشَّاعر، ويكاد هذا القبول أنْ يكون بصمة أسلوبية من بصمات الشَّاعر في التعبير، ويتفاوت الشُّعراء في بصماتهم، وتتقدَّم اللُّغة على ما سواها من المستويات الأسلوبية في الفرادة والتأثير؛ "كونها لغة شاعر بعينه، تجسِّد رؤياه، وحلمه، وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه، وربَّما كان هذا المحك مجديًا -إلى حدود بعيدة- في قياس شفافية الرؤيا التي تترشَّح عن لغة هذا الشَّاعر أو ذاك"[١٦].

ولعلَّ ما يميز رذاذ هذه اللُّغة أنَّ إمكاناتها تشبه الشَّظايا التي تنفجر في أمداء النَّص الشِّعري؛ بسبب توتُّرها، وتحفُّزها، وحساسيتها المفرطة في اختراق تخوم الأشياء، والإنصات إلى أنينها الداخلي، واجتثاث رمادها.

ولعل ما يزعج اللُّغة الشِّعرية الحديثة هو اكتراث الشَّاعر بالموضوعات التقليدية، المستهلكة، التي لا تخلو من الحماسة الزائدة، فضلًا عن الموضوعات العريضة التي تتطلَّب إسهامًا كبيرًا في طرح دقائقها، كما تتطلب من الشَّاعر جهدًا طائلًا في عملية

(١٥) علي جعفر العلاق، الحلم والوعي والقصيدة، مقالات في الشعر وما يجاوره، دائرة الثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٨، ص٦.

(١٦) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٢٨- ٢٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الخلق، وبلوغ أقصى درجات الفرادة. وثمَّة موضوعات مؤثرة تعتمد على مفردات بسيطة، وعفوية، تتَّصل بالقطاع العريض من الحياة، وتتقاطع إفرازاتها مع هموم الإنسان، والثقافة، والفكر، كالحرية مثلًا.

ويلتفت العلاق إلى كلمات شديدة الأهمية، مثل: الشَّعب، والحياة، والوطن، والحب، والشَّجاعة، والموت، والبطولة، والخوف، كلمات تكتظ بالقيم والدلالات الكبرى، وهي موضوعات غاية في النُّبل، والإثارة، في حدِّ ذاتها، لكنَّها –عن طريق الرؤيا الشِّعرية الفذة- ستكتسب سعة أخرى، وثراء مضافًا"[١٧].

وانتقل الناقد إلى نقطة ثانية من حداثة الرؤيا تجذَّرت في رحم النَّص الشِّعري، وهي الإحساس بالماضي وعظمة مقتنياته وذخائره التي تحتضن الرؤيا، وتضيء أعماق النَّص الشِّعري؛ فالإحساس بالماضي معناه أنْ يجعل الشَّاعر من المواريث القومية والإنسانية محكًّا أو معيارًا لاختبار إنجازاته، ومدى تأثيره في المتلقي، ومدى براعة في تخطِّي مستحدثات العصر، ولا يمكن أنْ يتجلَّى هذا الإحساس العميق في إعادة قراءة الموروث من رؤية تراثية محضة، لا تستجيب إلى نداء الحاضر، ولا تعالج مشكلاته القائمة، ولا تستشرف الغد الغائب، وإنَّما يتعدَّى ذلك كلِّه إلى تصوير التفاعل المنتظم الذي يقدِّم نقلة نوعية في حياة الشَّاعر ومسيرته الشِّعرية.

وعوَّل إليوت على "الحس التاريخي" في تقديم فهم رائع عن التراث يتجاوز مفهوم المحاكاة الكلاسيكي عند أرسطو، ويتضمَّن هذا الحس "إدراكًا ليس لمضي الماضي وشهوده في الحاضر، والحس التاريخي يضطر المرء أنْ يكتب وقد تمثَّل بجيله في مخ عظامه، وهو –مع ذلك أيضًا- يحسَّ بأنَّ الأدب الأوروبي منذ هوميروس، وأنَّ أدب بلده كلِّه، في نطاق ذلك لهما وجودٌ معًا وفي آنٍ واحد، وأنَّهما يؤلِّفان نظامًا مجتمعًا في آنٍ معًا، وهذا الحس التاريخي هو إحساس باللَّازماني مثلما هو إحساس بالزماني، وبهما معًا، هو الذي يجعل الأديب اتباعًا وهو الذي يجعل الأديب -في الوقت نفسه- واعيًا على مكانه في الزَّمان، واعيًا على انتسابه لعصره واعيًا حادًّا"[١٨].

([١٧]) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٣٨.

([١٨]) ف. ا. ماثيس، ت. س. إليوت الشَّاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، ١٩٦٥، ص٧٣- ٧٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وحاول إليوت من خلال الحاسَّة التاريخية أنْ يجدِّد مدارك الوعي، وأنْ يقدِّم قراءة ثانية للماضي، تكشف عن ذخائره التي تضيء قاع النَّص مثلما تضيء الجانب المعتم من الحاضر، وتشبَّثت النُّقاد بهذه الحاسَّة في التعبير عن أصالة الشَّاعر واتساع فضائه الرؤيوي، وثمَّة تشابه كبير بين الحاسَّة التاريخية والرؤيا؛ إذْ إنَّ الحاسَّة الفذة تثري رؤيا الشَّاعر، وتحتِّم عليه أنْ يحدِّد موقفه الفكري من الحاضر، ولا يجحد معنى الماضي، ولا يعطِّل مبدعاته وقيمه.

إنَّ الوعي العميق بالتراث يفتح بصيرة الشَّاعر على ثراء الآداب العالمية؛ فيفيد من مكتسباتها في اصطياد اللَّحظة الشِّعرية، وتغيير مسار القراءة نحو الأفضل، فلا يغدو الشَّاعر مقيَّدًا بالأغلال، أسيرًا لأسلافه القدماء، وإنما يتخطَّى الثوابت والمسلَّمات؛ بغية تحديد موقف فكري صارم، يكشف عن انصهار الماضي في حمأة الحاضر، فلا يتحلَّل أحدهما من الآخر، وإلا كيف لنا أنْ نقرأ شهادة أدونيس عن نفسه؟: "إنَّني لم أتعرف على الحداثة الشِّعرية العربية، من داخل النِّظام الثقافي العربي السائد...، فقراءة بودلير هي التي غيَّرت معرفتي بأبي نواس، وكشف لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللُّغة الشِّعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية –بفرادتها وبهائها-، وقراءة النَّقد الفرنسي الحديث هي التي دلَّتني على حداثة النَّظر النَّقدي عند الجرجاني"[١٩].

وبعد الحربين الكونيتين، كان الامتياح من الأساطير سمة أسلوبية من سمات الحداثة العربية، أمدَّت الشَّاعر الحديث بالمقومات الشكلية، والفنية، والجمالية؛ فاستطاع أنْ يجعل من تركيبة النَّص تركيبة بنائية، تناظرًا مع تركيبته الدرامية المعقَّدة، وما وصلت إليه النَّظرية البنائية من إسهامات رائدة في تطوير علم الأنثروبولوجيا عند العالم الفرنسي "كلود ليفي ستراوس" (Ciaude levi Strauss) (1908 -2009).

وتقوم الأسطورة على بنية مجازية محضة، تقترب من بنية الشِّعر، وبالتالي؛ فإنَّ الخطاب الشِّعري خطابٌ مجازي، يصطبغ بالمجازات التي ترتقي باللُّغة الشِّعرية، ولا ريب أنْ يكون الخطاب الشِّعري نفسه خطابًا رمزيًّا، يوحي أكثر ممَّا يقول، ويستبطن

(١٩) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٨٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أكثر ممَّا يعلن أو يصرّح عن خبايا النَّفس ومطاويها، "والإنسان ذاته كائن رمزي مرحومٌ بالرموز أحلامًا وسلوكًا ونوايا"[٢٠]، وليس كتاب "كفاحي" إلا ملحمة "أدولف هتلر" (Adolf Hitler) (1889 -1945) وإرثه العسكري الذي جرف مساحة كبرى من العالم في الحرب العالمية الأولى، والرموز الشِّعرية أقرب إلى فكرة الأثواب الحضارية أو الأوعية التي يسكب فيها الشُّعراء أفكارهم التجريدية، مشحونة بحزم هائلة من الانفعالات والمشاعر الغائرة.

وكلُّ فكرة ذهنية يعبّر عنها الشَّاعر بطريقة مباشرة، تظلُّ فكرة فاترة، تفتقر إلى النَّضارة والشَّباب، وبخاصَّة النَّزق الوجداني الذي يزيل الركود. ولم تكن حداثة النَّص ماثلة في اجتثاث عروض الخليل، والانتقال من عمود البيت الواحد إلى نظام التفعيلة، وإنما كان المنعطف الأساسي ماثلًا في التحوُّلات الجذرية، والتوجُّهات الفكرية، والمضامين الفلسفية التي صاحبت حداثة النَّص الشِّعري.

وليس الرمز ظاهرة مستهجنة، تخلو من الفرادة والإبداع، وإنما هو ظاهرة أسلوبية بحتة، تعوّل على الشُّحنات الإيحائية التي تغذِّي شبكة العلاقات في السياق، وليس القمر المضيء، واللَّيل الداجي، والسُّكون الرحب، الضَّوء السَّاطع إلا رموزًا طبيعية طغت على الشَّطر الأعظم من الشِّعر الوجداني عند إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، والهمشري، وستظلُّ هذه الدوال الطبيعية عناصر طيّعة، تستوعب مدلولات إيحائية ثانية في الشِّعر الحداثي، وليست رموزًا جاهزة تفتقر إلى النَّداوة والإيحاء.

وفي مكنة الشَّاعر الحداثي أنْ يبتكر رموزه الشِّعرية التي توافق توجُّهه الفكري، وتتبَّع بصماته الأسلوبية، وتكشف عن حداثة مشروعه الشِّعري الناجز؛ فهذه الرموز الحيَّة ليست حزمة من الانفعالات والمشاعر التي تنتقل عدواها إلى المتلقي وحسب، وإنَّما هي أسطورة شخصية تكشف عن عبقرية الشَّاعر في البناء على أراض مجهولة، تتَّسع لاستقبال همومه الوجدانية، والفكرية، والثقافية، مثلما تتِّسع لاستقبال هموم المجتمع ومشكلاته القائمة.

---

(٢٠) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٥٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

حـاول إليـوت فـي رائعتـه "الأرض اليبـاب" (The Waste Land) أنْ يكشـف - بطريقتـه الرمزيـة الخاصَّـة- عـن رواسـب الحـرب العالميـة الأولـى، ومـا انبثـق عنهـا مـن مشـكلات نفسـية طـاردت الإنسـان الأوروبـي فـي يقظتـه وخلـده، وحلمـه، وكأنَّـه مهـدَّد بالنُّضـوب والخـراب تنـاظرًا مـع عناصـر القحـط والجفـاف، ولا بـأس أنْ يسـير الشَّـاعر العربي على شاكلته، ويبتكر رموزَه الشخصية الخاصَّة.

وعرَّف العلاق الرمز الشَّخصي بأنَّه: "الرمز الذي يبتكره الشَّاعر ابتكارًا محضًا، أو يقتلعه من حائطه الأول، أو منبته الأساس؛ ليفرغه جزئيًّا أو كليًّا، من شحنته الأولى، أو ميراثه الأصلي من الدلالة، ثم يشحنه بشحنةٍ شخصية أو مدلول ذاتي مستمدٍّ من تجربته الخاصَّة، وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية، حميمة، ويغدو مفتاحًا مهمًّا يساعد على فهم تجربة الشَّاعر، وملامسة همِّه الكبير، وفضِّ مغاليق هواجسه"[٢١].

وليست جيكور، وبويب، ومنزل الأفنان، وحفَّار القبور، والمخبر، والمومِس العمياء مجرَّد رموز خاصَّة تصوغ عبقرية بدر شاكر السياب، ولكنَّها مفاتيحُ أساسية تكشف عن خصوصيَّات النُّصوص الشِّعرية وثراء إمكاناتها، وتعدِّد دلالاتها البعيدة الغور، وليس زهران رمزًا شخصيًّا من إبداع صلاح عبد الصَّبور، ولكنَّه مفتاح أسلوبي لا يكفُّ عن مواجهة القوى العاتية في النَّص الشِّعري "شنق زهران"، ولا يجد غضاضة في الانفتاح على الحياة السياسية السَّاخنة في البيئة المصرية؛ ذلك أنَّه يكتسب منها الحرارة، والتوتُّر، والدينامية.

وافتتن الشَّاعر الحداثي بالرموز التراثية التي ترتدُّ إلى جذور دينية، وأدبية، وتاريخية، وشعبية، وأسطورية، وكانت هذه المواريث أكثر فاعلية في احتواء الحاضر وصوغ مشكلاته وتقديم فهم رائع عنها، يتحلَّل من منطق الواقع ويندُّ عن قوانينه الصَّارمة.

وأخضع النقاد بنية الرمز إلى اتجاهاتهم النقدية المتعددة، فأقرأ مصطفى ناصف الرمز في ضوء الاتجاه الاستاطيقي اللُّغوي، وكانت قراءة "شكري محمد عياد" أقرب إلى حركة النَّقد الجديد، وكانت قراءة "عز الدين إسماعيل" أقرب إلى الاتجاه البنائي، وكانت قراءة "عدنان حسين قاسم" أقرب إلى الاتجاه الأسلوبي، وكانت قراءة آخرين أقرب إلى

(٢١) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٥٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الاتجاه النَّفسي، وكانت قراءة "علي جعفر العلاق" أقرب إلى الاتجاه الاستاطيقي (الجمالي)؛ لما فيه من نضارة وشباب يعنيان الناقد على اكتشاف مكامن الخطر، أو التشابه في التجارب الشِّعرية عند أساطين الحداثة. فقد تناول معشر الشُّعراء رمز المسيح في سياقات العذاب، والألم، والصلب، ولم يستطيعوا تحرير هذا الرمز من دلالتي: التسامح والفداء، ولا يظنُّ العلاق أنَّ هناك شاعرًا عربيًّا أعظم من بدر شاكر السياب وجد فيه "رمزًا قادرًا على تجسيد آلامه هو شخصيًّا؛ آلامه الجسدية والروحية، وهو يواجه الشَّلل، والعقم، والجحود؛ لذا كان السياب لا المسيح هو المصلوب في قصائد الشَّاعر، ومع ذلك ظلَّ هذا الرمز، لدى السياب وسواه من الشُّعراء، رمزًا مسيحيًّا بدلالة صلبة، قديمة، مشعَّة، لا يمكن اقتلاعها تمامًا"[٢٢].

وكان التاريخ رافدًا إبداعيًّا من روافد بناء التجربة الشِّعرية الشُّعورية، يقبل التجدُّد في ضوء تشابه الأحداث والوقائع، أو تقارب الشَّخصيات الإنسانية وتباين سلوكياتها، وهذا القبول الطريف يقطع دابر الجمود، ويجعل التاريخ نظير الحركة المستمرَّة، وكأنَّه شعلةٌ موقدة تحفِّز الشَّاعر على التساؤل، واجتثاث الراكد، واكتشاف مواطن الترهُّل، واحتواء الموقف، وتعزيز ما فيه من توتُّر.

وليس الصَّقر عبد الرحمن الدَّاخل في تجربة أدونيس إلا رمزًا ثريًّا، ينتمي إلى فضاء الشَّاعر الأندلسي أكثر من انتمائه إلى حضارة الأندلس، وهذا ما يتطلَّب من الشَّاعر إعادة تشكيل الشَّخصية التاريخية، والتحلُّل من ماضيها الفتي، وبناء عالم جديد على أنقاضه وفتاته، يصوغ توجُّهات الشَّاعر العرفانية، كما في المقطع الآتي:

والصَّقرُ في متاهتِهِ، في يأسهِ الخلاقْ

يبني على الذروةِ في نهاية الأعماقْ

أندلسَ الأعماقْ

أندلس المطالع من دمشقْ

([٢٢]) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٦١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يحمل للغرب حصاد الشرق[٢٣]

ولم يكن الصَّقر رمزًا تراثيًا محضًا، إنَّما قناعٌ، يخفي تطلُّعات الشَّاعر وأحلامه النَّدية، ويضيف العلاق بأنَّه "مشروع أدونيسي داخليٌّ، يتطلَّب لإنجازه قدرًا عاليًا من اقتحام الغربة وما فيها من مجهول، ويتطلَّب –أيضًا- الانفلات من الماضي، والطفولة، والتكوين الأول...، صقر قريش –لدى أدونيس- قناعٌ ورمزٌ معًا، قدَّم به الشَّاعر شخصية فريدة تتحرَّك في ثنايا النَّص، وتملأ شقوقه فضاءاته بثراء رمزي عميق"[٢٤].

إنَّ القناع من أعظم الوسائل التعبيرية جِدَّة في الإبانة عن رؤيا الشَّاعر تجاه العالم؛ فالقناع يشبه الحلول الصُّوفي في الموضوع، والشَّاعر الفذ يصغي إلى صوته الشِّعري كما يستجيب إلى أنينه الداخلي، ويحدُّ من هيمنة العواطف الزائدة، أو المشاعر التلقائية، ويخلق معادلًا موضوعيًّا لها. هذا المعادل الموضوعي يستوعب أنبل المشاعر ودقائق الأشياء، ويعتمدُّ على براعة الشَّاعر في اختيار الشَّخصية التراثية التي تلائم ما في موضوعه الشِّعري من حساسية شعرية، وتأزُّم فكري أو فنِّي، وحِدَّة في تصوير تيار الحياة الجارف، وقد يمتد هذا الاختيار إلى أفعال الشَّخصية وسلوكياتها الإنسانية ومعتقداتها الفكرية والفلسفية؛ بهدف توسيع أمداء النَّص، كما تتعدَّى ظاهرة القناع حدود الشَّخصية التراثية إلى انتخاب شخصيات حضارية، ترتبط بمعاناة الإنسان المعاصر ومشكلاته القائمة، فتحمل وجهة فكرية، تنقِّي الواقع المادي من صور الترهُّل، مثلما تنفر من صور الخواء الروحي.

وانطلق الشَّاعر الحديث في ظاهرة القناع من زوايا فكرية، وثقافية، وفنية، ونفسية، وروحية، أراد بها التحرُّر من سطوة الذات، والتحلُّل من الغنائية المباشرة إلى رحابة العالم الدرامي، بما فيه من تقنيات، وأدوات، وإمكانات، تحرِّك لواعج الشَّاعر، وتغذِّي الموهبة الشِّعرية، وتثري النَّص الشِّعري بالإضافات، ولك أنْ تتصوَّر نجاعة هذه الظاهرة في قصيدتي: "محنة أبي العلاء"، و"عذاب الحلَّاج" للشَّاعر عبد الوهاب البياتي، وقصيدة "الصَّقر" للشَّاعر علي أحمد سعيد "أدونيس"، وقصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" للشَّاعر صلاح عبد الصَّبور"، وقصيدة "أحد عشر كوكبًا على آخر

(٢٣) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧١، جـ٢/ ٤٠.
(٢٤) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص٨٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المشهد الأندلسي" للشَّاعر محمود درويش.

ويجد علي جعفر العلاق وشيجة إخاء بين ظاهرتي: الرَّمز والقناع، ويعتقد أنَّه "من الممكن –تمامًا- أنْ يرتقي كلَّ قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكنَّ الرمز لا يتحوَّل -بالضرورة- إلى قناع"[٢٥].

ويعالج الفصل الثالث من الكتاب مسألة معقَّدة من مسائل علم العروض، هي الانتقال الخاطف من حدود البيت إلى فضاء التدوير في السَّطر الشِّعري، ولم يكن التحلُّل من القيود الصَّارمة مجرَّد نزوة شخصية، أو استواء ذاتي، أو بدعة مصطنعة، ولكنَّه وعيٌ عميق بأنَّ حداثة الشَّاعر تسبق حداثة النَّص، وأنَّ الخروج عن عروض الخليل نقطة فارقة في حياة الشِّعر العربي، تجتث الثابت، وتؤمن بالمتحوِّل؛ فالانتقال من نسق البيت المتواتر إلى نظام التفعيلة الذي لا يخضع إلى الضَّبط والتقنين جهدٌ عظيم، يتطلَّب قسطًا من الحرية، والشَّاعر الحديث الذي لا يتقيَّد بعدد محدَّد من التفعيلات، ولا ينساق إلى قافية موحَّدة في بناء النَّص، وإنَّما يظلُّ حرًّا في تحديد قوافيه، وهذه الحرية دليلٌ قاطعٌ على الثَّراء والحركة والتنوُّع في الموسيقى والنَّغم.

وتضمَّنت بدايات الحداثة محاولات جادَّة في البحث عن الحرية، كالانتقال السَّريع من البحور المركَّبة إلى البحور المفردة، والإفادة من التضمينات الداخلية، ثم التدويرات التي تهب الشَّاعر فرصة سانحة في الخروج من مآزقه، واجتثاث كل ما يبعث السآمة والملل، وهذا المحاولات كانت محطَّ عناية الناقد، ومشروعًا نقديًا استحقَّ المكاشفة في وقت مبكر.

ويتناول الفصل الرابع من الكتاب قضيتين أساسيتين، هما: امتياح الشِّعر من التقنيات النثرية المتنوِّعة والإفادة من أساليبها الخاصَّة في ضَوء الأجناس الأدبية، وتلك مسألة معقَّدة، يعالجها المبحث اللاحق، كما سيعالج شعرية اللُّغة.

ويعالج الفصل الأخير من الكتاب ظاهرة معنوية من ظواهر الحداثة العربية، وهي موقف الشَّاعر من المدينة وجدانيًّا، وفكريًّا، وفلسفيًّا، ولم يبلور هذا الموقف على نحو

---

(٢٥) المصدر السابق، ص٨٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

إشكالي معقَّد إلا بعد الحربين العالميتين؛ ممَّا دفع النُّقاد[٢٦] إلى معالجة هذا الموضوع معالجة مستفيضة، تتكئ على منهجيات نقدية متعددة، واستند علي جعفر العلاق إلى المنهج الجمالي في السَّبر والتحليل.

ويُموضع التجريب الحداثي المدينة على نحو جمالي، يصبُّ فيها عصارة التجارب الشعرية والمواقف الحياتية، ذلك أنَّها فضاء واسع، حافل بالمتناقضات التي تكتنف وجوه الحياة المعاصرة، وبالتالي؛ فإنَّ قبول هذا الفضاء أو رفضه يستند إلى رؤيا جديدة، تستنطق الرّيف، وترتسم ملامحه الجمالية؛ باعتباره بديلًا عن صخب المدينة، وتبدو هذه الدعوة نذيرًا لإنقاذ الحضارة الإنسانية من زَيف المدينة الرهيب؛ إذْ يتجلَّى هذا الزيف في افتقار المدينة إلى القيم الروحية أو المعنوية، والاستعاضة عنها بمظاهر ماديَّة، تستتر خفاياها، وإنْ كانت لا ترتقى بالمدينة جماليًّا وحضاريًّا بقدر ما ترتقي بها الروح الإنسانية، وهذا ما يقطع دابر التعاضد والتكامل، ويَحُدُّ من قيم التآزر بين الناس.

وفي الأقطار الأوروبية المختلفة، وقف الشَّاعر الحديث موقفًا مضادًا تجاه المدينة، ساخطًا على طقوسها التي تبثُّ في وجدانه الدمامة والقبح، رافضًا كلَّ ما يتحدَّى الإنسان، ويضمر طاقاته الخفية، ويضعف خبراته الجمالية؛ ذلك أنَّ المدينة لا تعكس إلا تطوُّر التقنية أو المادة التي طغت على وجوه الحياة، وكان توماس إليوت في رائعة "الأرض اليباب" أكثر واقعية في تصوير فضاء المدينة الشَّاحب، واكتشاف ما يمور وراء بنياتها العميقة من صراعات خفيفة، تسفِّه الجانب الأخلاقي في شخصية الإنسان، وتمحو الثراء الروحي، وتعزّز الجانب المادي.

وتعرَّضت البلدان العربية إلى رياح التغيير بعد جلاء الاستعمار عنها، ولم يكن موقف الشَّاعر العربي من المدينة موقفًا أصيلًا، يستند إلى معيار ثابت، كما فعل الشَّاعر الأوروبي، وإنَّما ظلَّ هذا الموقف خافيًا، لا تعزّزه الهندسة الجمالية، ولا تعاضده المؤثرات الحضارية، ولا تضارعه التقلُّبات السياسية السَّاخنة، فلماذا الهجاء الزائف؟،

(٢٦) انظر: إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجًا (١٩٢٥- ١٩٦٢م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٨٩، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٧٩، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل ١٩٩٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولماذا المبالغة بالتشيؤ والاغتراب؟

لقد أدرك العلاق -في وقت مبكر- أنَّ موقف العداء للمدينة لم يكن أصيلًا تمامًا؛ لأنَّه يفتقر إلى مبرّراته الفلسفية والفكرية أولًا، ولا يستند إلى أساس واقعي؛ أي إلى أساس من واقع المدينة العربية ومستوى تحضُّرها قياسًا للمدن الحديثة في العالم"[٢٧].

ولعلَّ ما يثير استغراب العلاق أنَّ المدن الأوروبية استطاعت أنْ تؤثِّر في شخصيات شعراءها، بينما أخفقت المدن العربية في كلِّ دوائر الخلق والإبداع؛ فهي لم تصبح -حتَّى الآن- قوة ضاغطة، أو كيانًا ماديًّا وأخلاقيًّا، يجثم على ضمير الشَّاعر العربي ووجدانه، وهي لم تملك بعد ما يميِّز المدن الكبرى في العالم من اتساع غامض، وإيقاع حياتي معقَّد ومريب"[٢٨].

وسيظلُّ هذا الكتاب السَّامق مرجعًا خصبًا، يدلُّ على حداثة الشَّاعر العربي قبل حداثة النَّص الشِّعري من منظور جمالي مغاير، يختلف عن السَّائد من الدراسات في الأقطار العربية مضمونًا، وتأصيلًا، وإنْ امتاح العلاق بعض أفكاره في الفصول الأولى من كتاب "شعرنا الحديث إلى أين؟" للباحث المصري: غالي شكري.

ثانيًا: نظرية الأجناس الأدبية.

تقاطع الشِّعر الحديث مع الفنون المجاورة، واخترق تخومها الخاصَّة؛ فتبدَّدت الحدود الوعرة، وصارت مناطق التماس بين الشِّعر والنثر "أقلَّ استقرارًا من الحدود الإدارية للصين"[٢٩]، ولم يكن التحلُّل من القيود الصَّارمة مطلبًا فنيًّا، أو معمارًا جماليًّا، وإنما هو خاصيَّة أسلوبية من خواص التعبير عن صور الكثافة، والمرونة، والشَّفافية، والمراوغة في اللُّغة، والتصوير الشِّعري، والتركيب.

---

(٢٧) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١٦٤.

(٢٨) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص١٧٣- ١٧٤.

(٢٩) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ورأى بعض النقاد[٣٠] أنَّ الشِّعر انزياحٌ عن معيار، أو محكٍّ أسلوبي، يتمثَّل في النَّثر وحده، وكأنَّ النَّثر تلك المنطقة الواسعة من النَّشاط العملي الذي عبَّد الطريق –منذ آماد طويلة- أمام سبل التواصل مع المتلقي، وكان الناقد الفرنسي "جان كوهين" (Jean Cohen) أكثر صرامة حين أضاف إلى الانزياح معيارين آخرين، هما: الإيحائية والمطابقة في التفرقة بين الشِّعر والنَّثر، "ولهذا كان للشِّعر نقيضان: الأول هو النَّثر الذي ينقاد لقانون المطابقة، والثاني: هو غير المعقول الذي يتمرَّد على الاثنين معًا"[٣١].

وإذا كان النثر أكثر براعة في إيجاد التناغم والتطابق مع الحادثة الواقعية؛ فإنَّ الشِّعر يبدِّد أنماط التطابق بأساليبه الماكرة التي تقتضي الانزياح لغويًّا، وتركيبيًّا، ودلاليًّا؛ بحيث تنطمس صور التوقُّع المألوف، ويكون الإيحاء أكثر فاعلية في الشِّعر.

والشِّعر عند كوهين نقيض النَّثر، ويمكن الإفادة من ظاهرة الانزياح الأسلوبي في الإبانة عن حضورهما التنظيمي، وهكذا لم تعد الشِّعرية حكرًا على الشِّعر وحده عند أرسطو، وإنَّما اتسعت الدائرة إلى استقطاب فنون مجاورة، ترتبط "بالأدب كلِّه سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلِّقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"[٣٢].

ولعلَّ ما يثير الجدل في الشِّعر الحديث هو انصراف الشَّاعر عن وصف العناصر الفيزيقية الهاجعة في الكون، والافتتان بأسرار الكتابة الشِّعرية وألاعيبها الماكرة، وكان الحديث عن مناقب النَّص وشمائله يقطر شهدًا وجمالًا، وكان الشَّاعر "أرشيبالد مكليش" يعالج هذه المسألة بحساسية ومرونة، ويقول في قصيدته "فن الشِّعر:

القصيدة لا يجب أنْ تعني، بل أنْ تكون[٣٣].

ومحمود درويش أكثر شعراء الحداثة مراوغة في أعماله الأخيرة؛ فهو ينصت إلى صوته الشِّعري أكثر ممَّا ينبغي، ولا يجد غضاضة في وصف نشاطه الشِّعري وطرائق لعبه الذهني، فيقول في قصيدة "برتقالية":

([٣٠]) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص١٥.

([٣١]) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٢٠٤.

([٣٢]) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص٢٤.

([٣٣]) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص٣٤٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وليس على الشِّعر من حَرَجٍ إنْ

تلعثم في سَرْدِهِ، وانتبهْ

إلى خَلَلٍ رائعٍ في الشَّبهْ![٣٤]

وكذلك يقول في قصيدة "قل ما تشاء":

هل كَتَبْتَ قصيدةً؟

كلَّا!

لعلَّ هناك ملحًا زائدًا أو ناقصًا

في المفردات. لعلَّ حادِثةً أخلَّت بالتوازن

في مُعَادَلَةِ الظلال. لعلَّ نسرًا

مات في أعَلى الجبال. لعلَّ أَرضَ

الرمز خفَّتْ في الكناية فاستباحتها

الرياحُ. لعلَّها ثَقُلَتْ على ريش الخيال.

لعلَّ قلبَكَ لم يفكِّرْ جيّدًا، ولعلَّ

فِكْرَك لم يُحِسَّ بما يرجُّك. فالقصيدة،

زوجةُ الغد وابنةُ الماضي، تخيّم في

مكانٍ غامضٍ بين الكتابة والكلامِ

فهل كَتَبْتَ قصيدةً؟[٣٥]

إنَّنا أمام مفاتيح فذَّة من مفاتيح القراءة والتأويل، وأمام مُلَحٍ شيِّقة عن مكامن اللُّغة وخباياها، ومحمود درويش أكثر جِدَّة في انتخاب المفردات الباذخة بالإيحاءات، وفي الآن

(٣٤) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، جـ٢/ ١٩٠.
(٣٥) المصدر السابق، جـ١/ ٩٩- ١٠٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

نفسه، أكثر جِدَّة في امتصاص عصارة الأفكار، ونقل عدواها إلى الملتقي في هيئات جمالية طازجة؛ فهو يضفي على النَّص الشِّعري نكهة لا يجدها في النَّص العادي، وكأنَّ النَّص قلبٌ يفكِّر، وفكرٌ يحتضن الكتلة الانفعالية الوقَّادة، وهذه الوظيفة الانفعالية (Emotive) لا نجدها إلا في الشِّعر. إنَّ الشِّعر ضربٌ من الجذوة الإبداعية التي تضيء زاوية معتمة من الماضي، تستحق الجلال والتقدير، وهذا الاستحقاق معناه الخلود.

إنَّ القصيدة الدرويشية تجد لذتها في عملية التأرجح بين الكتابة والكلام، وتجد الثراء والحيوية في نقاط التماس، وكان "رولان بارت"[٣٦] (Roland Barthes) (1980-1915) يعوِّل على الكتابة في أداء الوظيفة الاجتماعية، وكأنَّ اللُّغة الأدبية ترتدُّ -في حساباتها- إلى المجتمع بطريقة شفاهية، لا تكترث في تناول قضاياه، ولا تكفُّ عن تداول همومه الإنسانية، وكأنَّ الكلام ذلك السلوك الفردي الذي يمعن في العزلة والصَّمت، ويكثر الهمس إذا عجز عن التصريح في القول.

وتقع الكتابة خارج مملكة الشِّعر، بل إنَّ "الشِّعر يتوق دائمًا إلى الخروج من اللغة؛ بحثًا عن الحضور المحض؛ أي الانثيال الشفاهي بكل جسديته، وحرارته، وتلقائيته، بعيدًا عن الكتابة التي تحجب هذا التوق وتمنعه"[٣٧].

واستثمر محمود درويش المناطق النَّدية أو التقاطعات بين الشِّعر والنثر، واتخذ من مقولة "أبي حيَّان التوحيدي" (ت ٤٢١ هـ): "أحسن الكلام ما رقَّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنَّه نثر، ونثر كأنَّه نظم"[٣٨] سرجًا يضيء عتمة ديوانه الشعري: "كزهر اللَّوز أو أبعد..."[٣٩].

هذا الاستهلال الطريف من قبيل المفارقة الأسلوبية بين نمطين مختلفين من القول، لكلٍّ واحدٍ منهما خصوصيته في دائرة الإبداع، ويلتف هذا الحديث على مقولة أبي حيَّان

---

(٣٦) انظر: رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية، المغرب، ط٢، ١٩٨٥، ص٣٧.

(٣٧) بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة: وليد الخشَّاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٥٨- ١٥٩.

(٣٨) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٤٢، جـ٢/ ١٤٥.

(٣٩) محمود دويش، الأعمال الجديدة الكاملة، جـ٢/ ١٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التوحيدي، ويهضم عصارتها؛ بحيث تشكِّل نصًّا موازيًا يصلح إلى قراءة الأعمال الأخيرة من شعر محمود درويش.

وأحاسن الكلام عند الشَّاعر لا تقع في الشِّعر النَّقي من شوائب النَّثر، ولا تندسُّ في أقاصي النَّثر الخالص من مخلَّفات الشِّعر، بل إنَّ أداة التشبيه "كأنَّ" قد توهم المتلقي بالمطابقة بين الشِّعر والنَّثر، والتوحيدي لا يدعو إلى ذلك، ولا يهتم بنمط واحد من القول على حساب الأنماط الأخرى، فإلامَ يدعو محمود درويش؟

يقول العلاق: "إنَّ ما يدعو إليه محمود درويش أمر مختلف تمامًا؛ إنَّه تكامل الحيوية ومقايضة الخصائص بأضدادها، وفي هذه النُّقطة تبدو أداة التشبيه "كأنَّ" هامَّة جدًّا؛ فهي الشغاف الصَّافي، والأنيق الذي يجمع طرفي التشبيه من جهة، ويجعل شملهما عصيًّا على التطابق من جهة أخرى، وهكذا يظلُّ الشِّعر شعرًا والنَّثر نثرًا، غير أنَّهما وبلمسة بلاغية خادعة يندفعان باتجاه فاعلية جديدة"[٤٠].

عكف محمود درويش في أعماله الأخيرة على قصيدة النَّثر أكثر من شعر التفعيلة، وهذا التحوُّل الشِّعري في تجربة محمود درويش علامة فارقة من علامات حداثة النَّص فنيًّا، وجماليًّا، وفكريًّا، وكان درويش يتمتَّع بالحرية في كتابة قصائده، ويحظى بالقبول في المناخ الثقافي، بل إنَّ روحه البريئة كان تئن من سياط الوزن والقافية، ولا تكترث بالمظاهر الشَّكلية، وإنما تجد في قصيدة النَّثر مقدارًا فسيحًا من العفوية، والكثافة الإيحائية، واللَّعب الذهني، والمتعة الروحية.

وتعرِّف "سوزان بيرنار" (Suzanne Bernard) قصيدة النثر بأنَّها: "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحَّدة، ومضغوطة، كقطعة من بلُّور تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة، وخلقٌ حرٌّ، ليس له من ضرورة أخرى، غير رغبة المؤلِّف في البناء، خارجًا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"[٤١].

ويظلُّ هذا التعريف مبهمًا، وكأنَّ قصيدة النَّثر غير مستقرّة، وتقع على الحافَّة بين

([٤٠]) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠، ص١٠٩.

([٤١]) سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، سلسلة بحوث مترجمة، مطبعة الفنون، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٩، ص١٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الشِّعر والنثر، وبخاصَّة بين خيوط الفوضى العشوائية البائدة وطرق التنظيم المبدِعة، وهذا التناقض العجيب يستعيض عن الوزن الشِّعري بإرث بلاغي كبير، يتكئ على طاقات التوازي، والسَّجع، والتكرار، والجناس؛ بغية إيجاد التطابق بين البعدين: الصوتي والدلالي، وأخفقت كثيرٌ من التجارب الشِّعرية في تحقيق ذلك، كما عوَّلت تجارب مشابهة على فاعلية الخصائص الصَّوتية للشِّعر في القوالب النثرية.

وأتساءل: ما الجدوى من تحوُّل الشَّاعر إلى ناثر؟، وما الغاية المعرفية من كتابة قصيدة النَّثر؟، وما القيمة الحضارية وراء هذا التجريب؟

أسئلة إنشائية متلاحقة، تكشف عن التوجُّهات العرفانية، والفكرية، والثقافية، والإنسانية التي قادت الشُّعراء إلى اكتشاف ذواتهم، والإبانة عن طاقاتهم الخفية، وانطلق هذا الاكتشاف من عمليات التجريب والبحث عن شكل جديد، تجلَّى في الشِّعر، ثم النَّثر الشِّعري، فقصيدة النَّثر، وتتبلور غاية الشَّاعر محمود درويش في ارتياد آفاق شعرية رحبة، تتجاوز البنية الصَّوتية للشِّعر إلى اكتشاف الجذور الغضَّة التي تخاطب الروح أكثر ممَّا تخاطب الأذن في الشِّعر، "وهنا تكمن (إعادة اكتشاف) الشِّعر الحقيقي؛ ذلك الشِّعر الذي يعمل بقدرته الإثارية والإيحائية، ويحرِّك أكثر مناطق الروح عمقًا"[٤٢].

ولم يكن إقصاء الوزن الشِّعري مسألة يسيرة؛ لكي نكشف عن نضج قصيدة النَّثر ونجاحاتها الباهرة، وأبرز شعراء هذه القصيدة في البيئة الفرنسية من أمثال "آرثر رامبو" (Arthur Rimbaud) (1845 -1891)، و"رينيه شار" (Rene Char) (1907-1988) كانوا من شعراء الوزن، وبالتالي؛ فإنَّ دحر الوزن أو الإيقاع معناه العبث بالبنية الصوتية، والإطاحة بالشَّطر الأعظم من التجربة الشِّعرية الشُّعورية، وبالتالي، "لا بُدَّ للشَّاعر –إذن- أنْ يرتفع بنصه النثري إلى شعرية غير مألوفة، تندلع في فضاء لغوي ودلالي تؤسِّسه عناصر النَّص كلها من انزياحات، وصور، ومفاجآت أسلوبية، وأداءٍ بالغ الكثافة"[٤٣].

لقد انفتحت قصيدة النَّثر على الأجناس الأدبية، كما انفتح الشِّعر الحر على الأجناس

([٤٢]) سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيَّامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧، ص٣٢.

([٤٣]) علي جعفر العلاق، في مديح النصوص، قراءات نقدية حميمة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٣، ص١٣٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

نفسها في فترة مبكِّرة، سبقت قدوم المنهج البنائي إلى البيئات العربية، ويأتي هذا السَّبق في مقدِّمة التحولات البنائية التي أثرت الفضاء الرؤيوي، ومنحت الشَّاعر فسحة من التعبير عن مشكلاته القائمة، وحاجاته النَّفسية الخاصة. يقول علي جعفر العلاق: "ولم يكن هذا الانفتاح على الفنون وأنماط القول الأدبي، ترفًا، أو زينة، أو رغبة في التعبير، بل كان نابعًا من حاجات شعرية وتموجات نفسية ضاغطة"[٤٤] استطاع الشَّاعر أنْ يتمرَّد عليها، ويتحرر من تبعاتها.

لقد أوقف الشَّاعر الحداثي المد الغنائي الجارف منذ زمن طويل، ونَهَلَ من منابع درامية استقدمها من مناطق النثر، واستطاعت أنْ تردم الهوَّة بين الشِّعر والنثر، وأنْ تنسف التعارض الذي شغل حظيرة النَّقد الأدبي آمادًا طويلة، وكأنَّ الشِّعر "فنٌ أدبي يتَّفق مع النَّثر في معظم الخصائص الألسنية، ولا يمتاز عنه إلا بصفات شكلية محدودة"[٤٥].

ولم يعد استقبال النَّص الشِّعري مسألة هيِّنة، وإنَّما صار الاستقبال عملية معقَّدة، تحتاج إلى إنسان مؤهَّلٍ، قادرٍ على فهم التداخلات، والالتواءات، والحيل الأسلوبية، كما كان فهم النَّص النثري في العهود السابقة مسألة تكنيكية، يسيرة، لا تحتاج إلى المغامرة، ولا تعرف المشاكسة أو الترف، ولا تنتظر من اليد الماهرة جهدًا طائلًا، غير أنَّ التداخلات الفنِّية التي أتاحتها نظرية الأجناس الأدبية جعلت من النَّثر نفسه فنًّا غير خالصٍ من مظاهر التشعير، وبالتالي، لا يمكن تلقيه إلا على أساس من الشِّعر[٤٦] عند الناقد الروسي "يوري لوتمان" (1922 -1993).

وتعامل النُّقاد مع الشِّعر على أنَّه خطاب ألسني يتجلَّى في ممارسات الشَّاعر التي يبذلها من خلال مستويات اللُّغة وتحوُّلاتها الدلالية، وكأنَّهم يصيحون بنبرة عالية: لا شيء خارج أسوار اللُّغة، بل إنَّ اللُّغة في المنجز الشِّعري الحديث ليست مجرَّد وعاء يسكب فيه الشَّاعر محمولاته الوجدانية، والفكرية، والثقافية، وليست مجرَّد وسيلة من وسائل

(٤٤) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣، ص١٦٣- ١٦٤.

(٤٥) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، ١٩٨٣، ص٣١.

(٤٦) يوري لوتمان، تحليل النص الأدبي، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٥، ص٤٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الارتقاء بالأداء الشِّعري، ولكنَّها وسيلة وغاية في الآن نفسه، وذهب علي جعفر العلاق إلى أبعد من ذلك، وكأنَّ اللُّغة ليست وسطًا مائيًّا شفافًا نتجاوزه إلى ما يكمن وراءه: سمكة هائجة، أو حصاة تتوهَّج في القاع، أنَّ لغة القصيدة ودلالتها في اشتباك عنيف لا يهدأ، وتلاحم لا يمكن فصمه: لغة ملبَّدة بالدلالة، ودلالة منقوعة باللُّغة، ولهذا؛ فإن قارئ القصيدة قد لا يتذكَّر منها إلا لغتها، بينما لا يتذكَّر قارئ الرواية إلا شخوصها وبنيتها الحكائية"[٤٧].

كانت التعاويذ والطلاسم مفتاحين أساسيين من مفاتيح قراءة الشِّعر في الجاهلية، وكانت -في الآن نفسه- مسلكًا وعرًا يهب الشَّاعر الطَّاقة الروحية على فضِّ الغامض، أو القدرة على اكتشاف مجاهيل الكون، وفي ضَوء نظرية الأجناس الأدبية، سلك الشَّاعر الحديث مسالك أخرى، تحرِّر النَّفس من هواجسها، وكأنَّ المخيف سلاحٌ فاتق، يبثُّ الجبن في ذخائل النَّفس ومطاويها، وعكف الشِّعر العربي على مواجهة الفزع المقلق، وتجاوز مناطق القصور التي تعوق حركة الإنسان، وجسَّد المخاوف في أقصى ظروفها الكالحة في تصاوير فذَّة، تضيء عالم النَّفس وتكشف عن خمولها وعجزها الآسن أمام قوى الشَّر، واتخذ من النَّبرة الحزينة، والإيقاع الهزيل، واللُّغة الهامسة مسلكًا إلى رسم أجواء نفسية مشبَّعة بالخسارة والنَّدم.

وليس الشَّاعر الحديث مصلحًا اجتماعيًّا، أو رجلًا سياسيًّا، يصوغ تضاريس الحياة الاجتماعية، ولكنَّه إنسانٌ عظيمٌ، يعي خطورة الخارج، وينحاز إلى الداخل؛ بحيث يكشف عن ضحالة الحياة وتصدُّعاتها، تناظرًا مع خواء تجربة النَّفس وضعفها، ويدرك حجم المخاطر التي تقف في دروبها.

وحاول الشَّاعر بعد الحربين الكونيتين أنْ يميط اللِّثام عن الجوهر الفظ، ويرتقي بالقيم المعنوية للإنسان، وأدرك الناقد الجديد "أرشيبالد مكليش" أنَّ "أعمق الحاجات الإنسانية لم تكن الحاجة إلى أنْ نجعل لحياتنا معنًى، بل إلى أنْ نجعلها بلا معنى على الإطلاق"[٤٨]؛ أي أنْ نكشف عن تناقضاتها ودمامتها بروح فلسفية.

([٤٧]) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٥٤- ١٥٥.

([٤٨]) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، (د. ط)، ١٩٦٣، ص١٧٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وليس الخوف مجرَّد لفظ ساذج في تجربة الشَّاعر يوسف الصَّائغ، لكنَّه هاجسٌ مقلق، يغذِّي أوصال التجربة الشِّعرية الشُّعورية، ويغدو معادلًا موضوعيًّا لانفعالاتها، يتجسَّد في كلِّ مشهد درامي، وحركة صاعدة أو هابطة.

ولا يملُّ الشَّاعر من توظيف الجثَّة في المناطق النَّدية، وكأنَّه ينتصر للذكورة، ولا يملُّ من استحضار السَّرير في المناطق الراكدة، وكأنَّه فضاءٌ معتمٌ، يستدعي من الشَّاعر التأمل؛ إذِ المعتم مخيفٌ، ومفزعٌ، وفاجعٌ، ومقلقٌ، وهكذا يمتلك السرير مخزونًا كافيًّا يغذِّي موهبة الشَّاعر، وفي الآن نفسه يخيِّب توقُّعات المتلقين، ويشيع أجواء القتامة والخوف.

ولا يصمد السَّرير أمام القوى الجارفة، وإنما يتعرَّض للاهتزاز، ويتخلَّى على صفاته الفيزيقية، ويتجرَّد من ليونته، ويغدو كتلة شعورية تستقطب المدلولات السَّالبة، وبخاصَّة القسوة، والصلادة، ويرتاب المتلقي من قسوة السرير الحديدي، ويجد فيه من الغلظة والبلادة والخمول ما يقبل الاهتزاز في صورة غريبة:

ما يزالُ السرير الحديديُّ،

في غرفتي،

ينامُ على وجههِ...

رأسهُ يتدلَّى إلى الأرضِ،

عيناهُ،

مُغمضتان على سرِّهِ،

قوائمه السودُ،

تحفرُ أظلافها في الرخامِ،

وتحتَ الملاءةِ،

تبدو عظام السريرِ المعذَّبِ،

ناتئةً باردةْ...

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تراودني،

أنْ أنامَ عليها...

ولو مرَّةً واحدةْ..[٤٩].

والشَّاعر العراقي يوسف الصَّائغ إنسانٌ رائعٌ، يحتاج إلى قسط من التأمُّل والتحليل، وقصائده الشِّعرية تنفتح على الأجناس الأدبية، وتعبُّ من التقنيات الروائية والمسرحية، وكأنَّه ينتقد الحياة القاسية، ويتحلَّل من تناقضاتها، وأوجاعها.

قسوة السَّرير تثير الريبة في وجدان الشَّاعر، وفي الآن نفسه تخيِّب أفق التوقُّع، وتُرغم المتلقي على إجراء بعض التعديلات على تصوُّراته الذهنية؛ فالسَّرير سرعان ما ينقلب على سَحنته، ويتمرَّد على طبيعته الماديَّة، فلا يرغب في النَّشاط والفاعلية، وإنَّما يستمرُّ في النَّوم، وينكفئ على وجهه البسَّام؛ حيث يتدلَّى على الأرض في هيئة إنسان مشنوق.

هذا المشَّهد السوداوي، يختزل مخزونًا هائلًا من المشاعر السَّلبية التي تحاصر المتلقي في إطار دلالي محدود، لا يتجاوز فضاء السِّجن الانفرادي، أو الزنزانة، وكلَّما كتم السَّرير أسراره كان الخوف أكثر شاعرية.

ويستعير السَّرير بعض خصائص الحيوان التي تهذِّب سحنته، وتشحن السَّرد بالثراء والكثافة، واستعارة العظام في هذا المشهد السَّوداوي من غرفة السِّجن يعزِّز شاعرية الخوف، وخواء تجربة السِّرير وضعف إمكاناته عن المواجهة والتحدي.

ولا يكفُّ العلَّاق عن تتبُّع تحوُّلات السرير من الناحية الجمالية؛ فهو لا يواصل تشكُّله الحيواني، ولا يعود إلى طبيعته؛ إنَّه يتوقَّف في المنتصف تمامًا، بين حيوانية لا تكتمل، وبقايا وجود بشري ينتابها العذاب والرغبة"[٥٠].

هذا السرير يتماوج بين عذاب السِّجن ورغبة الجسد في الانكشاف الصَّريح على الآخر، وما فعل المراودة في الجملة الفعلية: "تراودني" إلا رصدٌ حقيقي لمحاولة صادقة يبذلها فاعل مؤنَّث في تلبية حاجاته الجنسية، فلا يحظى إلا باستجابة عكسية، وكأنَّ

(٤٩) يوسف الصايغ، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٢، ص٣٨٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الإقبال على الشَّهوة يعوق مساره الإحجام في نهاية النَّص.

هذا الانكسار الغريب يغري الناقد بالمساءلة، ويجعل من الفاعل المؤنَّث أو البطل طرفًا سالبًا في النَّص، لا يمتلك سلطة التأثير أو القوَّة الفعلية، لكنَّه لا يعثر على إجابات دقيقة لتساؤلاته، فيقدِّم أسئلة ثانية، تجدِّد أواصر العلاقة بين الشِّعر والحلم، ولا يكفُّ الشَّاعر الحديث عن ارتياد مناطق اللَّاوعي، وكثيرًا ما يجد لذته في الأحلام، وهذه اللَّذة تكشف عن رغبة البطل في التدمير، والانديا‌ح في لعبة جنسية تقترن بالإثم، بل "إنَّ الرغبة في النَّوم، حتَّى مجرَّد النَّوم على السَّرير، لا تواجه إلا بالممانعة؛ لأنَّ النَّوم لم يعد طريقًا إلى الجسَّد، أو شرفة للحلم، بل انخراط في عمل بهيمي مقزِّز"[٥١].

إنَّ هيمنة السَّرد على مناطق واسعة من النَّص الشِّعري لا يعني ضحالة الشِّعر، أو ثراء النَّثر، وإنما يعني أنَّ استعارة بعض التقنيات السردية يمنح النَّص الشِّعري الكثافة، والاختزال، والحركة، والمرونة في تحويل الموضوعات، والأفكار، والوقائع إلى حقائق نصيَّة، تستمدُّ ثراءها من بنية النَّص، والشَّاعر الفذ يلتقط الوقائع التي تضارع أفكاره، وترتقي بموضوعه الشِّعري، وتصغي إلى نجواه، وتبوح عن سكونه، وتعلِّل أسباب حركته بنجاح.

وتحمل اللُّغة على عاتقها مسؤولية النُّضج بالتقنيات السردية أو ضحالتها، كما تشيع في البنية العميقة من النَّص كتلة شعورية ترشح بالغنى والتوتر والحرارة، وتباغت المتلقي بما لديها من أساليب مراوغة وحيل ماكرة تتسامى على الغناء الحاد. يقول علي جعفر العلاق: "ليست القصيدة لعبًا بريئًا في ماء اللُّغة، وليست مناداة بعيدة خافتة لطيور الغدران دائمًا؛ إنَّها تحتاج إلى أنْ تتجاوز ذلك كلِّه إلى تفجير ما في الواقعة أو الفكرة من شحنة كامنة، وذلك لا يتمُّ -بطبيعة الحال- إلا بإغرائها لتخرج من كمونها في أدغال اللُّغة وتنميتها وتوسيعها، وأخيرًا إلباسها شكلها المادي المحكم، وربَّما لا يمكن العثور على شكلها الأمثل، وهذا كما يحدث -أحيانًا- من خلال اللُّغة المتأرجحة بالغناء أو التأمُّل، بل عبر لغة سردية تبيّن الواقعية النَّصية، وتفصح عمَّا تضمره من حركة ونموّ

---

(٥٠) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النَّص، ص١٣٨.

(٥١) المصدر السابق، ص١٤١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتشظِّيات"[٥٢].

لم يعد الشَّاعر الحديث شاعرًا غنائيًّا على شاكلة أسلافه القدماء، يعبِّد نرجسية الأنا، ويحتفي بالجماعة التي ينتمي إليها، ولكنَّه أصبح راويًا فذًّا، وقاصًّا محنَّكًا، ومسرحيًّا جادًّا، يعبُّ من طاقات الفنون الجميلة ويفيد من مكتسباتها التي لا تحجب شعرية النَّص ولا تميِّع أدواتها، ويستشهد علي جعفر العلاق بنص "طردية" للشَّاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، ويحلِّل هذا النَّص في ضوء المنهج الجمالي.

يقول الشَّاعر:

هو الربيع كان،

واليوم أحدْ

وليس في المدينة التي خَلَتْ

وفاح عطرها سواي،

قلت: أصطاد القطا

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلدْ

يحطُّ في حُلْمي ويشدو

فإذا قمتُ شردْ[٥٣]

ليس الابتداء بضمير الشَّأن أو القصَّة عند أسلافنا النُّحاة إلا تعبيرًا عن الشُّحنة السردية التي غزت النَّص الشِّعري، وتصدَّرت السَّطر الأول منه بحركة استباقية، تغزو فضاء المدينة الكالح على نحو حضاري، يرشح بالحركة والفاعلية، وهذه المدينة الخالية من قاطنيها هيكلٌ فارغٌ يستوعب مدلولات العزلة، والإقصاء، والطَّرد، والجملة الفعلية: "فاح عطرها" جملة رمزية، تستبطن جلاء أسرارها، وتنتقل عدواها من الداخل إلى الخارج، ويظلُّ السَّارد أو الراوي الشَّاهد الوحيد الذي ينقل مأساة المدينة. أمَّا القطا؛ فإنَّه

(٥٢) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٢١- ١٢٢.

(٥٣) محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٤، ص٥١٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يضـع فـي مخيِّلـة الـراوي صـورة دقيقـة عـن الحيـاة السـوداوية المشـبَّعة بالشـروح والتصدُّعات، "ومثلها في ذلك مثل الحلم الذي يشتمل على دلالة الانقطاع عن الواقع والانفصال عن وهج الوعي؛ إنَّها صورة للعبور من الحسِّي إلى المجرَّد، وبذلك ترتبط بدلالة الانفصال بواقع التناقض، فالعبور صلة بين منفصلين أو أكثر، لكنَّه يظلُّ ضمن الحقل الدلالي للقطعية"[٥٤].

ولا يبحث الراوي عن القطا في مناطق الألفة، ولا يتتبعه في فضاء المدينة الواسع، إنَّما يتحلل من قيود الزمان والمكان، ويرى أنَّ الانفصال عن المكان والإقبال على المجهول لونٌ من ألوان المغامرة والمكاشفة، كما أنَّ تعطيل الزمن الميقاتي مسألة ضرورية، تذلل المعوِّقات أمام سبل الاكتشاف والتقصِّي.

يقول الشَّاعر:

حتَّى تشمَّمت احتراق الوقتِ في العشبِ،

ولاح لي بريقٌ يرتعدْ[٥٥]

ويتعرَّض الراوي في هذا الموطن إلى التمزُّق والانشطار في الداخل والخارج، وتبرز البنية السَّطحية من النَّص صورة التمزُّق الخارجي وهيئته الغريبة في احتراق الوقت، لكنَّ البنية العميقة تكشف عن تمزُّق الوعي وتشويش آلية التفكير عند الراوي، ولا تكفُّ القصيدة عن استيلاد دلالات النَّفي والانفصام، وإنما تزداد حيوية وتوتُّرًا بالأضداد.

وتستند المواجهة بين الراوي والقطا على عنصر التضاد، والقطا لا يعرف الاستسلام، وإنَّما يتعرَّض إلى السُّقوط أو الانحدار قليلًا، لكنَّه لا ينجرف إلى الهاوية، ويكون هذا السقوط التدريجي من الأعلى إلى الأدنى، إلا أنَّه يصل إلى نقطة معيَّنة، ترشح بالتوازن؛ فتنشئ حركة مضادَّة هي الصُّعود للأعلى بلا جسد، وهكذا يكون القطا متأرجحًا بين السَّماء والأرض.

ويهتمُّ الناقد[٥٦] من الناحية الأسلوبية بصيغة الإفراد، واستخدام القطا بهذه الصيغة

([٥٤]) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٢٩- ١٣٠.

([٥٥]) محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بدلًا من الجمع يحتمل العزل عن سِرْبِه، والنأي به عن مجتمعه، وهكذا يتجلَّى أمامنا – ثانية- تجسيدٌ آخر من تجسيدات النَّفي، والنَّبذ، والإقصاء.

ولقد تعرَّض الراوي في الأسطر السَّابقة إلى التمزُّق والاضطراب، وهذا لا يمنعه من القدرة على الفعل والاختراق والولوج إلى أقاصي الأشياء، إلا أنَّه ظلَّ مسلوب الإرادة؛ بسبب كثافة الأضداد، وسيطرت عليه قوةٌ مجهولة، وهذا الاستلاب يفضي إلى نتيجة مخيِّبة:

ومذ خرجتُ من بلادي... لَمْ أَعُدْ![٥٧]

وبعد هذا التحليل الرائع؛ فإنَّ النَّص الشِّعري لم يُحِلْ على مرجع بعينه، ويمكن أنْ نجد شيئًا من حياة الشَّاعر في البنية العميقة من النَّص يستحقُّ السَّبر والاكتناه، وقد يكون السَّارد أو الراوي قناعًا محكمًا يخفي ملامح الشَّاعر ويضمر جانبًا ثريًّا من سيرته الإنسانية، وليست المطاردة إلا أسلوبًا ماكرًا من أساليب الشَّاعر في الكتابة، وقد يكون المطارد في النَّص إنسانًا عربيًّا مضطهدًا، أو مثقفًا نزيهًا، تعرَّض إلى الإزاحة في الأرض والسَّماء، وما أتعس هذه الطَّبقة التي ينتمي إليها الشَّاعر!

ويتَّسع باب التأويل عند علي جعفر العلاق، ويستوعب فعل المطاردة سيدنا آدم - عليه السلام- الكامن في كلِّ منَّا، حين ينفلت من عبء الجنَّة منخرطًا في حرية وهمه أو ضياعه، مقترفًا لذة المعصية التي تقوده أو يقودها، صوب تجربة كيانية حافلة بالتشتيت والأحلام الموجعة، أو السَّعي الذي لا يُتوَّج أبدًا، إلَّا بالأسى وعدم الاكتمال"[٥٨].

ثالثًا: المناهج النقدية الحديثة ومخرجاتها.

ظلَّ النقد العربي حائرًا في استيعاب المنهاج النقدية الوافدة: إمَّا أنْ يستجيب إلى نداءاتها التي تخطَّت الحدود الجغرافية، أو ينفر من إجراءاتها النَّقدية، ويتجاهل مضامينها الفلسفية، ويقاطع أهدافها الفكرية، أو يتصالح مع إفرازاتها في ضَوء مستحدثات العصر.

---

(٥٦) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٤٤- ١٤٥.

(٥٧) محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥١٢.

(٥٨) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص١٤٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وتعجز المناهج التقليدية عن استكناه أسرار النَّص الحديث، ولا تبحث عن تساؤلاته، ولا تساير إمكاناتها جِدَّة هذا النَّص وتعدُّد أدواته، كما أنَّ الناقد التقليدي لا يؤمن بضرورة التجديد، ويعتقد أنَّ المنهج الواحد يصلح إلى قراءة النُّصوص قاطبة.

إنَّ حداثة النَّص الأدبي وظروف نشأته تستدعي من الناقد أنْ يتعامل مع منهجيات نقدية متعدِّدة؛ ذلك أنَّ تطوُّر المناهج النقدية يساير روح التطور العلمي والتكنيكي، وما وصل إليه الفيلسوف الألماني "جورج هيغل" (Georg Hegel) (1770 -1831)، وفرويد من تصوُّرات أبستمولوجية تنازع التصوُّرات التقليدية وتقيم على أنقاضها مفاهيم علمية، تستمد نضارتها من مستحدثات العصر.

لقد نسي نقادنا المحدثون ما وراء المفاهيم من إشكالات معقَّدة، وما وراء التصوُّرات الجادة من تحوُّلات دلالية تسبح في فضاء النَّص اللَّاحب كما يسبح الأتون في فضاء إلكتروني كبير، ونسي هؤلاء النُّقاد "أنَّ هذه المناهج منجزٌ إنساني وتاريخي، وأنَّها وليدة حقبة تاريخية، أو بعبارة أخرى: نتاج الآخر الذي دفعت إليه جملة من العوامل الذاتية والموضوعية؛ إنَّها تتويج لركام معرفي يمتدُّ قرونًا عديدة، ولم تكن انقطاعًا عن ذلك الركام المعرفي، أو نتوءًا مفاجئًا في مساره"[٥٩].

لقد اتخذت المناهج السياقية – المنهج الأسلوبي، والمنهج البنائي، والمنهج السيميولوجي- من "السياق" (Context) مرتكزًا في تحليل النَّص الأدبي والإلمام بأبعاده وزواياه، وقدَّمت تصوُّراتها النقدية التي تغذَّت على نتاج عالم اللِّسانيات السويسري: "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand De Saussure) (1857 -1913)، وكانت النظرية البنائية "فرارًا من التاريخ إلى اللُّغة"[٦٠]؛ فالأحداث التاريخية الحاسمة في البيئة الفرنسية، وبخاصَّة أحداث 1968، أثبت عجز الإنسان الفرنسي وخواء تجاربه في مواجهة السُّلطة، وكأنَّ اللُّغة ملاذ الإنسان نحو الحرية.

كان سوسير في ثورته اللِّسانية، يقول: إنَّ العلاقة بين الدال والمدلول علاقة

(٥٩) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص١٥- ١٦.

(٦٠) تيري إيغلتون، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة: عاصم إسماعيل إلياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص١٥٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

اعتباطية[٦١]، وحاولت النَّظريات النقدية في حقبة ما بعد البنائية تحرير الدَّال من قيود المدلول، وانطلقت هذه النظريات من فلسفات متعدِّدة، تكشف عن موقع الإنسان من الوجود، وتشكِّك في جدواه قبل نهاية القرن الثامن عشر، ولم يكن الغرض من سؤال الناقد الفرنسي "ميشيل فوكو" (Michel Foucault) (1926 -1984) عن أحقيَّة الإنسان بالوجود إلا التأكيد على أصالة التصوُّر الفلسفي الذي صاغه من قبل الفيلسوف الألماني "فريدريك نتيشه" (Friedrich Nietzsche) (1844 -1900) من أنَّ الإنسان مبالغٌ، أو مفرد في إنسانيته، ولم يكن أمام فوكو إلا إضاءة هذه الفكرة، وتوسيع دائرة القول؛ حيث "إنَّ الإنسان اختراعٌ تظهر أركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثة عهده، وربَّما نهايته القريبة"[٦٢].

هذا التصوُّر المغلوط تصوُّرٌ فلسفي وليس تصوُّرًا نقديًّا محضًا، وكلُّ تفكير فلسفي يحتِّم اندثار الإنسان سيظلُّ امتدادًا لمقولة نيتشه عن موت الإله، وزعم رولان بارت موت المؤلِّف، والغريب أنَّ هذه التصوُّرات الفلسفية المفرطة حظيت بالتقدير والقبول في علم اللِّسانيات قبل حظيرة النَّقد الأدبي، وكأنَّ الإنسان كائنٌ لغوي، يَسْكُب في اللُّغة نظامًا فكريًّا يتعارض مع جهامة الواقع المادي وترهُّله.

لقد تحوَّل الإنسان إلى دال يسبح في فضاء اللُّغة ولا يجد مدلوله تفكيكًا وتحريرًا، وهذا التحوُّل الجذري أهمل القيمة المعنوية للإنسان، وعطَّل فكرة القيمة أو التعميم في النقد الأدبي، وخلق هوَّة لا يُرجى التئامها بين النَّص الأدبي ومرجعياته الثقافية والفكرية والاجتماعية؛ ذلك أنَّه تشبَّع بمقولات فلسفية أكثر منها أدبية، بل "إنَّ مقولات مثل موت الإنسان عند فوكو، أو موت المؤلف عند بارت لا يمكن فهمها إلا بوصفها نتاجًا لتلك الفلسفات التي حاولت وتحاول تجريد الفن والأدب من العواطف الإنسانية والنَّظر إليهما؛ باعتبارهما نشاطًا لغويًّا محضًا"[٦٣].

لم تكن المناهج النقدية الحديثة تعبيرًا عن مظاهر النماء والرقي الحضاري في

([٦١]) انظر: فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النَّصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٤، ص٨٩.

([٦٢]) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د. ط)، ١٩٩٠، ص٣١٣.

([٦٣]) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص١٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

البيئات الأوروبية، وإنما كانت دليلًا صارمًا على كثرة المعوّقات التي أرهقت الناقد في طريق العلم؛ فقد عانت هذه المناهج من أزمة السياقات الخارجية التي تدخَّلت في شؤونها، ولم يستطعْ الناقد العربي صوغ مفاهيمه الخاصَّة، وإنَّما تلقى موادَّها جاهزة، ولا يمكن إجراء تعديلات عليها.

وحاول الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" (Jacques Derrida) (1930 -2004) توسيع دائرة الجدل، وإزاحة المسافة بين الدال والمدلول على أسس فلسفية، يُراد منها التشكيك في المفاهيم النَّقدية لا الإثبات والتوحيد، ويراد منها تحطيم هذه المفاهيم بدلًا من إعادة بنائها في أثوابٍ حضارية، وبرزت نواة هذه المحاولة في الندوة العلمية التي نظَّمتها جامعة "هون هوبكنز" عن "اللُّغات النقدية وعلوم الإنسان" في شهر أكتوبر من عام (١٩٦٦)؛ إذْ ألقى دريدا ورقةً علمية موسومة بعنوان: "البنية والعلامة واللَّعب في خطاب العلوم الإنسانية" (Stucture, Sign and Play in the discourse of the human sciences)، ثم نشرها في كتابه النقدي: "الكتابة والاختلاف" (Writing and Difference)"[٦٤].

ناقش دريدا في الندوة العلمية آراء أساطين النقد واللُّغة في العصر الحديث من أمثال "نيتشه"، والفيلسوف الألماني "مارتين هيدغِر" (Martin Heidegger) (1889 -1976)، ودي سوسير؛ فالأخير نظر إلى الكلمة نظرة لسانية، تفتقر إلى المرجع، واجتهد دريدا في تطوير فكرة المحو، ونفي العلامة الثابتة؛ ذلك أنَّها عاجزة عن بلوغ شأوها، وزعم أنَّ "العلامة" (Semeiom) لا تنبئ عن شيء طالما لا تمتلك المعنى على نحو كامل.

التفكيك عند دريدا مشروعٌ نقدي لا يتعارض مع نواميس الوجود، وإنما يسير مع العدم، وبعبارة أخرى: إنَّ التفكيك ليس ضد المعلوم، لكنَّه يساير المجهول، والتفكيك ليس ضد الحقيقة، لكنَّه يوافق الوهم، والتفكيك ليس ضد القيد، لكنَّه يميل يُسْرة ويُمنة إلى الانفتاح، وكأنَّنا أمام حركة جديدة في حظيرة النَّقد الأدبي، تولدت من رحم النظرية البنائية، ثم هاجمت مبادئها التي تسخر من فكرة الصَّرامة، وشرعت تهدم ملامح النَّزعة

([٦٤]) خورسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٢، ص١٤٥ بتصرف.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الفردية من كلِّ نظرية ثائرة.

دريدا مولعٌ بالشكوك التي يحار من معانيها المتلقي، ومصطلح (Ia Differance) باللُّغة الفرنسية يعني "الإحالة إلى الآخر والإرجاء، ولكنَّ دريدا حوَّل حرف (e) في المفردة السَّابقة إلى (a)؛ مُفيدًا في هذا التحويل من منطق الفرنسية نفسه الذي يمنح اللَّاحقة اللُّغوية (ance) معنى الفعل وطاقته؛ أي ما يقابل "المصدر" في العربية، وإذن؛ فالكلمة التي يستخدمها دريدا تتضمَّن معنى الإحالة والإرجاء"[٦٥].

بدأ مشروع التفكيك عند جاك دريدا من فكرة تحريرٌ للدال من قيود المدلول، ثم صار هجومًا عنيفًا على المدلول تحت مسمَّيات مختلفة، كالتأخير، والتأجيل المستمر، والتشتيت، والضَّياع، واضطهاد المدلول، وشاعت هذه المسميات في السَّبعينات من القرن الماضي.

في المقابل، لم تكن نظرية "جمالية التلقي" (Reception Aesthetics) في البيئة الألمانية إلا جهدًا فكريًّا جادًّا إلى التوفيق بين رواسب النَّظرية الشَّكلية -في البيئة الروسية- التي اجتثت التاريخ من منازله، ومعضلات النَّظرية الاجتماعية التي أنكرت قيمة النَّص الأدبي.

وقام المنهج البنائي على فلسفة محدَّدة في القراءة، ترتقي بعطاء المؤلِّف، تسفِّه دور المتلقي، وتضعه في مناطق الرماد، واستدرك أساطين نظرية التلقي هذا الخطأ الجسيم في مرحلة مبكِّرة، أرادوا فيها أنْ تكون الدلالة شرطًا أساسيًّا من شروط التلقي، ولم يَعُدِ النَّص الأدبي انزياحًا عن الأعراف السائدة، أو تمرُّدًا على مقولات الأوَّلين، وإنَّما هو وعاء آسرٌ يهضم الدلالة، ويُلقي عليها غلالة شفيفة، تباغت مغالظة المرجع، وتندُّ عن محاكاة نثريات الواقع المادي، وهذه الدلالة الإيحائية البكر، تتحدَّى المتلقي أكثر ممَّا ترضيه، وتصارعه في رقعة لغوية محدودة، تحتِّم عليه العناء والمكابدة.

وقدَّم الناقد علي جعفر العلاق شهادة عن تجربته الشِّعرية ومعضلة التلقي، فقال: "لا أنظر إلى قصيدتي باعتبارها مِلْكيَّة خاصَّة لا شريك لي فيها، أبدًا، إنَّ شركائي كثيرون، شريكي فيها تراثٌ إيقاعي ولغوي يعصف في الطَّبقات السلفية البعيدة من حواسي، ومن

(٦٥) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠، ص٣١ بتصرف.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

روحي، وشريكي فيها ذاكرةٌ مزهوَّة بخزينها المتَّقد، وشريكي فيها قارئٌ مؤهَّلٌ، ثقافيًّا، وفنيًّا، يندفع بالنَّص إلى تعدُّد دلالاته وتشابكها"[٦٦].

في المقابل، رأى أدونيس[٦٧] أنَّ منجزه الشَّعري لا يحظى بالقبول في الأوساط الثقافية، ولام المتلقين أو الجماهير، وقطع معهم الصِّلات الفكرية، والثقافية، والروحية، والوجدانية، ولم يبحث عن الحلول النَّاجعة التي تخفِّف من بلواه.

الغريب أنَّ أدونيس يقول: "الخلَّاقون لهم قرَّاء"[٦٨]، وأدونيس شاعرٌ خلَّاق، يمتلك أدوات النَّاقد، كما يمتلك رهافة الشَّاعر، فأين الخلل؟

يحتاج الجمهور أو المتلقون في قراءة شعر أدونيس أنْ يفهموا معجمه الشِّعري الخاص، ويستوعبوا ذخيرته الثقافية التي تبثُّ في النَّص الشِّعري حشدًا هائلًا من الرموز والأساطير والآداب العالمية، ويحتاجون -في الآن نفسه- أنْ يمتلكوا أدوات الناقد التي تزيل اللَّبس أو الإبهام، فهل يتَّفق الجمهور على ذلك؟

ليس الجمهور شريحةً محدودة من المجتمع، تقرأ الشِّعر قراءة عابرة، لا تفقه التعامل مع معانيه وتركيباته اللُّغوية، ولكنَّه مصطلح نقدي عظيم، يعبِّر عن صور الرضا العاطفي التي تطغى على المتلقي، وتشفُّ عن كيفيات إنتاج الدلالة في ضوء نظرية جمالية التلقي. هذا الجمهور يجمع بين آلة الناقد وعفوية الإنسان العادي، ويستوعب ثقافات الأفراد والجماعات، ويكشف عن همومها المشتركة في تلقي النَّص وصوغ تساؤلاته، ولا ينساق إلى الدلالة المألوفة في علم الأديان.

الجمهور -كما يقول العلاق-: "لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوقي والمعرفي، كتلة يحرِّكها الشَّبه لا الاختلاف في الروح العامة لا الخصائص الفردية، وبذلك؛ فإنَّ الجمهور، بهذا المعنى، يستسلم في تلقِّيه الشِّعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيِّزًا واضحًا للنتوءات الشَّخصية وفردية الاستجابة؛ إنَّه يتلقَّى الأثر الشِّعري تلقيًا جماعيًّا، ويتضامن بطريقة عفوية في إعلان احتفائه

---

(٦٦) علي جعفر العلاق، الحلم والوعي والقصيدة، ص٧.

(٦٧) حوار مع أدونيس، أجراه حسين قبيسي، مجلة الشروق، العدد الحادي عشر، بتاريخ: ٢٤-٦- ١٩٩٢.

(٦٨) المصدر السابق.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بالقصدية، واحتفاؤه بها ينمو تدريجيًّا، وربما يكون للافتتان المتعجِّل، من قبل البعض، دورٌ في انتقال هذه العدوى الوجدانية الملتهبة"[٦٩].

كانت القصيدة العمودية من أعظم القصائد الشِّعرية التي تمتلك عقال السُّلطة والتأثير في حركة الحياة، و"كانت هذه القصيدة تأخذ طريقها إلى قلوب النَّاس، ويسري ذبيبها إلى مواطن أسرارهم في غفلة من رقابة النَّقد، التي ظلَّت تمارس تأثيرها متحصِّنة وراء مختبراتها النَّقدية المضاءة بالمقولات الجاهزة تارة، وبالرطانة المثيرة للانتباه تارة أخرى"[٧٠].

ولما ارتاد الشَّاعر العربي محراب قصيدة التفعيلة، أحسَّ الجمهور بخيبة الأمل، وأنَّه وقع تحت رقابة النَّقد الأدبي، ولم تعد القوالب الجاهزة، أو الكليشيهات، ذات أهميَّة بالنِّسبة للشَّاعر، وهكذا تراجعت مسارب التأثير، ودخل تعديل طارئ على كثير من التصوُّرات.

لقد تصوَّر الجمهور أنَّ أسرار قصيدة التفعيلة سهلة المنال، ولا تحتاج إلى جهد طائل في استدرار دلالاتها الغائبة، وهذا التصوُّر العقيم يتنافى مع شعريَّة القصيدة، والشِّعرية الفذَّة تتعارض مع الدلالة الهيِّنة التي لا نظير لها إلا في الخطاب الشَّفاف، وزعم الناقد البلغاري "تزفيتان تودوروف" (Tzevetan Todorov) (1939 -2017) أنَّ الخطاب الأدبي "يتميَّز بكونه ثخنًا غير شفَّاف يستوقفك هو نفسه قبل أنْ يمكِّنك من عبوره، او اختراقه؛ فهو حاجزٌ بلوريٌّ طلي صورًا ونقوشًا وألوانًا قصد أشعة البصر أنْ تتجاوزه"[٧١].

ويرى العلاق أنَّه لم تترسَّخ في ذهن المتلقي وذائقته، بعد هذه البديهة الصَّعبة أنَّ شعرية القصيدة -أيَّة قصيدة- لا تقع خارج لغتها، وإنما تندلع من خلال ما يَقْدُم عليه الشَّاعر من تجاوزات بارعة، وانتهاكات محببة لثوابت القول، وعادات التعبير المتعارف

(٦٩) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣، ص٦١. وانظر للمؤلف نفسه: الحلم والوعي والقصيدة، ص٤١.

(٧٠) علي جعفر العلاق، ها هي الغابة فأين الأشجار؟، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧، ص٤١.

(٧١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط٢، ١٩٨٢، ص١١٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عليها؛ فالقصيدة -في حقيقتها- ليست إلا خضرة فردية خلَّابة تندلع في خشبة اللُّغة"[٧٢].

وليس هناك ناقدٌ إشكالي أثار الجدل في حظيرة النَّقد الأدبي أكثر من رولان بارت، وتجلَّت براعته في تطوير المناهج النقدية، وصوغ مفاهيمها الخاصَّة، وإضاءة آرائها المتباينة. يقول رولان بارت في شهادة عن تجربته النقدية: "مقارنة نقدية لمؤلَّفاتي، وفق تسلسلها الزَّمني، تعطي صورة صادقة عن الانعطافات والتحوُّلات التي طرأت على مسيرتي الفكرية...، وأعتقد أنَّ ذروة تحرري من المدارس النقدية؛ كالشَّكلية والبنيوية في مرحلة أولى، والسيميولوجية في مرحلة ثانية، تحققت في كتابي "أجزاء من مقال عاشق"؛ حيث أتوسَّل عبر تكنيك الرَّمز والإشارات إلى تشكيل حضور عاطفي، هو نقيض للاندغام في نظام فكري"[٧٣].

وبعد هذا الحوار الطَّريف، انفتح بارت على نظرية القراءة وآليات التأويل في مرحلة ثالثة، تؤكِّد أهمِّية حضوره في الأوساط الأدبية والنقدية، ولم يمنح التأويل عنده المتلقي مجالًا مطلقًا من الحرية؛ بحيث يفسد عملية التلقي، وإنما كان التأويل عنده صَنعة ومهارة، تعكسان ما لديه من خبرات جمالية، وأدوات نقدية تخدم عملية القراءة وآليات التأويل.

ويواجه الملتقي المؤهَّل معضلة في تلقي عنوانات الدواوين الحداثية وتفكيك شفراتها؛ ذلك أنَّ محمولاتها الدلالية تُدخِله في أجواء غرائبية، لا صلة لها بالواقع المألوف، وهذه العنوانات المجازية تتقن التخفي والمراوغة، وتتعالى على نثريات الواقع المحسِّ، وتوغل في التجريد؛ فالمسكوت عنه يحفِّز المتلقي على البحث والمساءلة، ولك أنَّ تتصوَّر تنافر الألفاظ التي يتألَّف من نسيجها عنوان ديوان "رجلٌ مجنون لا يحبُّني" للشَّاعرة ميسون صقر، هذا التنافر المقصود، يقوم على محورين دلاليين من محاور الشِّعرية أو الشَّاعرية، هما: التضاد، واللَّاتناسق، ويُرغم كلاهما المتلقي على تلقي شحنة دلالية محددة، لا يصحُّ العبث في مكوِّناتها على المستوى التركيبي.

وسأنطلق في تفكيك العنوان من منظور سيميولوجي، ثم أنصرف إلى المنهج

(٧٢) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص٨٤. وانظر للمؤلف نفسه: في حداثة النَّص الشعري، ص٢٨.
(٧٣) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث في لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٢٨٥- ٢٨٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الجمالي عند العلاق؛ فقد عمدت الشَّاعرة إلى تنكير لفظ "الرُّجل"، والتنكير يفيد الإبهام كما يفيد العموم، ويفيد التعظيم كما يفيد التحقير، والرجل العظيم يتمسَّك بالحكمة والعقلانية، ولا يفرط في الحب إلى درجة الجنون. أمَّا الرجل الحقير؛ فإنَّه يلهث وراء تحرير رغبته المكبوتة، وينصرف عن رشده، ويطيش في أراضٍ مجهولة، أديمها الجنون وغيره من مصادر اللَّاوعي عند فرويد وتلميذه "كارل يونغ" (Carl Jung) (1875 -1961).

وتفضل صفة الجنون على ما سواها من الصفات الفكرية، والأخلاقية، والنَّفسية، هو تفضيل أسلوبيٌ مقصود، ينفتح على مآرب الشِّعر السوريالي في البيئات الأوروبية، وبخاصَّة التهكم والسخرية، وإشاعة أجواء معقَّدة من الجنون، تندُّ عن التعقيل، وهكذا تتسلَّط أداة النَّفي "لا" على إمكانات الفعل المضارع "تحبُّني"، وتسلب ما لديه من قدرة على التأثير بالمتلقي، وإنْ كانت دلالة حرف النُّفي تفيد وقاية "الفعل" من تسلُّط "المفعول به" عليه من الناحية النَّحوية.

ولا يقف تأويل عتبة العنوان على الوجهة التركيبية، فالوجهة الدلالية تحتاج إلى السَّبر والاكتناه، وسيميولوجيا العنوان "تمنع حبَّ الرجل من الوصول إلى مبتغاه، إلى الذات الأنثوية التي تمسك بخيوط الكلام في العنوان، وهناك التفاتة جميلة أخرى يجدر بنا التنبيه إليها، وهي أنَّ جملة العنوان محصورة بين قوسين متضادين: الذكورة والأنوثة؛ ففي الوقت الذي احتل الرجل صدارة الجملة تأخَّرت المرأة إلى نهاية العنوان تمامًا، واتخذت للإفصاح عن ذاتها أكثر الأشكال النَّحوية خفوتًا؛ أعني الضَّمير، وهو ياء المتكلم تحديدًا، والمحجوز عن الفعل بنون الوقاية، كما أنَّ الرجل محجوب عن أثر الحب بمعظم الجسد اللُّغوي للعنوان الذي يفصل بينه وبين المرأة"[٧٤].

ويحتل الجنون عند الشَّاعرة أقصى درجات الحب، ولا يتعارض معه في التأويل، والإعراض عن الجنون معناه الإعراض عن الحب، والانصراف عن أجوائه الخاصَّة، وما تترك في الوجدان من رواسب شعورية، ترشح بالصَّبابة والهوى، وتجترُّ أحاديث الشُّعراء العذريين عن الجنون في العصر الأموي.

([٧٤]) علي جعفر العلاق، المعنى المراوغ، قراءات في شعرية النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣، ص١٤٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وليست قصيدة "رجل مجنونٌ لا يحبُّني" إلا مفتاحًا أسلوبيًّا من مفاتيح القراءة والتأويل، يفتح بصيرة المتلقي على ثراء القصائد الأخرى، وتتقدَّم هذه القصيدة على ما سواها من القصائد في التبويب، وتضيء جانبًا مظلمًا من عتبة العنونة، ولكنَّ العلاق أغفل الحديث عن هذا الجانب. تقول الشَّاعرة:

رجلٌ مجنون

لا يحبُّني

لا يأبه لذوباني

أنا الشَّجرة

لست الثمرة(٧٥)

استعملت الشَّاعرة الحركة الرأسية في تقديم ظاهرة العنونة، وهذا الاستعمال يوحي بهشاشة العلاقة بين الرجل والمرأة، وتباعد إحساساتهما ومشاعرهما لغويًّا، وعاطفيًّا، ومكانيًّا، وتحاول المرأة استعادة إمكاناتها من خلال معطيات الطبيعة؛ فهي كتلة من الشُّعور، ترفد الإنسان بالدفء والحنان، وهي –في الآن نفسه- معينٌ لا ينضب عن العطاء الدَّائم في الشَّعبيَّات والأساطير.

واعتبر العلاق بنية التضاد عاملًا رئيسًا في إنتاج الدلالة، واستشهد على ذلك بقول الشَّاعرة:

أسئلتي في البحر

أنتَ أتيتَ وأنا ذاهبة

أنت لا تفصح وأنا ثرثارة

أقضي اليوم في تلمُّس أحداثٍ تمضي

وأتحدَّث لأراني

(٧٥) ميسون صقر، ديوان رجل مجنون لا يحبني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠١، ص٥٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

هذا التضاد البنائي يغذِّي البنية العميقة من النَّص أكثر من البنية السَّطحية، ويعطِّل ميزة الاتصال بالمتلقي، ويخيِّب رجاءه وتوقُّعه؛ فالقسوة في الحب أكثر فاعلية من اللِّين، ويتجلَّى ذلك على المستوى اللُّغوي أكثر من المستويات الأسلوبية الأخرى، فالتعارض البنائي بين ضمير المخاطب (أنتَ) ونظيره المتكلِّم (أنا) جاء في خطٍّ أفقي قِوامه: الذهاب والإياب، وكأنَّ اللِّقاء المكاني بينهما مستحيلٌ، وكأنَّ الحدود المكانية المشتركة بين الرجل والأنثى مهترئة ولا يُرجى التئامها بعد.

وتعمد الشَّاعرة إلى بنية التكرار في خلق تضادٍ لغوي مغاير، يمحو أشكال الاتصال والتواصل بين الرجل والأنثى؛ فهو عاجزٌ عن الإفصاح عن المصيبة، وما يعتمل في وجدانه من إحساس حادٍّ بخيبة الأمل، وهي إنسانةٌ ثرثارة، لا تكفُّ عن التشهير والمبالغة، وسيظلُّ الرجل حكيمًا في موقفه، وستظلُّ المرأة عاطفية في إحساساتها؛ فتنسحب من المعركة، وتُحْكِم الحصار على نفسها، ولا تفكِّر بالأحداث الجارية أو المقبلة، ولكنَّها تستحضر الماضي في قولها: "أحداثٌ تمضي"، وكأنَّه الباعث على التأمُّل، بما فيه من ذكريات طريفة ومواقف مؤلمة من ناحية، والبديل المرتجى الذي يخفِّف من ثقل الحاضر وجراحاته الجسيمية من ناحية ثانية.

والإقبال على الماضي والهروب من نضوب الحاضر وقصور إمكاناته خصيصةٌ أسلوبية من خصائص المذهب الرومانسي، تحتِّم على الشَّاعرة الإصغاء إلى وجدانها، والتأمُّل جيدًا في ثراء أدواتها، والكفِّ عن تصرُّفاتها الشَّاذة؛ بغية تصحيح مسار الرؤيا؛ فالتوق إلى الماضي ليس توقًا عاطفيًّا ينحصر في مفردات من قبيل الشَّوق والحنين والزهو، ولكنَّه توقٌ فكري يحتِّم التحلُّل من معوِّقات التي أفسدت العلاقة بين الرجل والأنثى في زمن الحاضر، والحنين إلى ما ينبغي أنْ تكون عليه تلك العلاقة من سكينة ودفء ووئام.

يقول العلاق: "إنَّ فعل التواصل ينقلب على نفسه، وتضطرب الحواس اضطرابًا كبيرًا، وهكذا لا تجد المرأة، في هذه اللَّمسة، إلا ذاتها برهانًا على التماسك، وإلا اللُّغة دليلًا على الوجود وعلامة على تحققه؛ أي أنَّ الأنثى –هنا–، وفي إيماءة بعيدة إلى سقراط، تجعل الحديث، أو الوجود المسموع، برهانًا على الوجود المرئي، وإنْ كان هذا الوجود مسموعًا أو مرئيًّا، يقع في الذات الواحدة ولا يتجاوزها إلى الآخر، باعتباره ذاتًا

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تواقة إلى التواصل أو هدفًا له"[٧٦].

وتعمد الشَّاعرة إلى المراوغة في قصيدتها، وتستحدث الطرائق التعبيرية التي تلبّي غريزتها وتنقل عدوى إحساساتها إلى المتلقي، كما تبتدع الحيل البلاغية التي تضمر الدلالة أو الوجه الغائب من القصيدة، وهكذا لا تقدِّم القصيدة ذخائرها النَّفيسة إلا بعد رحلة شاقَّة من العناء والمكابدة، يتخطَّى فيهما المتلقي عددًا من الأفخاخ أو المكامن التي تثير الدهشة والاستغراب. هذه القصيدة تحتاج إلى متلقٍ مرهف -أقرب إلى فكرة النَّاقد المؤهَّل- يحنو عليها بالعطف؛ بحيث يفضُّ مغاليقها التي تترسَّب في البنية العميقة، ولا تظهر على رغوة السَّطح.

عودًا على بَدْء؛ فإنَّ شخصية علي جعفر العلاق تثبت صحَّة مقولة الشَّاعر النَّاقد، وتطرح مقولة ثانية، مفادُها أنَّ الناقد الفذ يستطيع تقمُّص شخصية الشَّاعر بما لديه من حس مرهف، وأصالة فنِّية، يساعدان في رسم الخطوط العريضة للتجربة الشِّعرية الشُّعورية، والعلَّاق كناقد أدبي، تدخَّلت في تكوين شخصيته النَّقدية ثقافات متعدِّدة، ساعدت في تطوير أدواته النقدية وصقل خبراته الجمالية؛ فلم تنحصر انشغالاته الفكرية، والثقافية، والفنية، والجمالية على الحرم الجامعي، وإنما انفتحت على تيار الحياة الجارف، وانخرطت في هموم المجتمع ومعاناته المبرحة، وستظلُّ كتاباته النقدية السَّامقة حاضرة، ومتجدِّدةً في الأوساط الأدبية، وسيكشف تجدُّدها عن نضارة العلاق وشبابه الدائمين.

(٧٦) علي جعفر العلاق، المعنى المراوغ، ص١٥١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع

أولًا- المصادر:

أ- الأعمال الأدبية:

١- أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧١.

٢- محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٤.

٣- محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

٤- ميسون صقر، ديوان رجل مجنون لا يحبني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠١.

٥- يوسف الصايغ، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٢.

ب- الكتب التراثية:

١- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د. ط)، ١٩٤٢.

ج- كتب علي جعفر العلاق:

١- علي جعفر العلاق، الحلم والوعي والقصيدة، مقالات في الشعر وما يجاوره، دائرة الثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٨.

٢- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣.

٣- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣.

٤- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٠.

٥- علي جعفر العلاق، في مديح النصوص، قراءات نقدية حميمة، دار فضاءات للنشر

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٣.

٦- علي جعفر العلاق، المعنى المراوغ، قراءات في شعرية النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣.

٧- علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠.

٨- علي جعفر العلاق، ها هي الغابة فأين الأشجار؟، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧.

د- الدوريات:

١- حوار مع أدونيس، أجراه حسين قبيسي، مجلة الشروق، العدد الحادي عشر، بتاريخ: ٢٤-٦- ١٩٩٢.

ثانيًا- المراجع:

أ- الكتب العربية:

١- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجًا (١٩٢٥- ١٩٦٢م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

٢- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨.

٣- أدونيس، الثابت والمتحول، بحثٌ في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط٧، ١٩٩٤.

٤- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٥- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط٢، ١٩٨٢.

٦- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، ١٩٨٣.

٧- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤.

٨- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩١.

٩- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٠- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١١- كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

١٢- ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار للنشر، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٠.

١٣- مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل ١٩٩٥.

ب- الكتب الأجنبية:

١- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، (د. ط)، ١٩٦٣.

٢- بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة: وليد الخشَّاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٩.

٣- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.

٤- تيري إيغلتون، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة: عاصم إسماعيل إلياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

٥- ت. س. إليوت، المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٠.

٦- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٧- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

٨- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٢.

٩- رينيه ويليك، تاريخ النقد الانجليزي (1750 -1950)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

١٠- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

١١- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية، المغرب، ط٢، ١٩٨٥.

١٢- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١١٠)، فبراير ١٩٨٧.

١٣- سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، سلسلة بحوث مترجمة، مطبعة الفنون، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٩.

١٤- سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيَّامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧.

١٥- ف. ا. ماثيس، ت. س. إليوت الشَّاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، ١٩٦٥.

١٦- فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، دار النعمان للثقافة، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٤.

١٧- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د. ط)، ١٩٩٠.

١٨- يوري لوتمان، تحليل النص الأدبي، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بنية الخطاب السردي في روايات يحيى يخلف

The structure of the narrative discourse in Yahya yakhlof's novels

إعداد

شيماء محمد السيد محمد

Shimaa Mohammad Alsyed Mohammad

باحثة- قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة عين شمس

Doi: 10.21608/mdad.2025.407487

استلام البحث ١٥ / ١٢/ ٢٠٢٤

قبول النشر ٢٧ / ١٢ / ٢٠٢٤

محمد، شيماء محمد السيد (٢٠٢٥). بنية الخطاب السردي في روايات يحيى يخلف. ***المجلة العربية مـــــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر،٩(٢٨)،١٢٩-٢٩٦.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

بنية الخطاب السردي في روايات يحيى يخلف

المستخلص:

تعد بنية الخطاب الروائي من أهم البنيات التي يعتمدها الكاتب القصصي في أعماله الإبداعية, فلا يمكن تصور عمل قصصي دون راوٍ يروي قصته في شكل خطابي لمتلقي ما, ويرصد بزاوية رؤية معينة تحدد مدى معرفته بما يرويه في مقابل معرفة الشخصيات, كما تربطه علاقة ما بما يرويه وبما يروي عليه؛ لذا تناول هذا البحث هذه البنية من خلال دراسة الرؤية السردية (تحدد نوع الراوي وزاوية رؤيته ومدى معرفته بما يرويه) والصوت السردي (يحدد علاقات الراوي بما يرويه وبما يروي عليه وبمؤلف العمل الذي وضعه في هذا العمل لينقل عنه لمتلقيه داخل هذا العمل) وتم التفريق بينهما من خلال المفاهيم الاصطلاحية لهما في النقد الغربي والعربي والإجراءات المنهجية المحددة بنائيا (المنهج البنيوي) لدراسة كل منهما انطلاقا من إشارة جينت في كتابه "خطاب الحكاية" إلى أن بعض الدراسات النقدية تعاني من من خلط مزعج بين هاتين البنيتين الخطابيتين, فعمدت الدارسة إلى التفرقة بينهما, فكانت دراسة هاتين البنيتين موضوع المبحث الأول من هذا البحث, أما المبحث الآخر منه فتناول طرائق تقديم هذا الخطاب الروائي كاشفا عن هذه الطرائق المحددة بنائيا وما وُجد منها وما تغير فيها داخل هذه الروايات مادة الدراسة مبينا مدى تطور هذا البناء الخطابي.

الكلمات المفتاحية: بنية الخطاب- السردي- روايات- يحيى يخلف.

Abstract:

The structure of the narrative discourse is one of the most important structures that the short story writer relies on in his creative works. It is impossible to imagine a short story without a narrator who tells his story in a rhetorical form to a recipient, and observes from a certain angle of vision that determines the extent of his knowledge of what he narrates in contrast to the knowledge of the characters, and he also has a certain relationship with what he narrates and what he narrates to; therefore, this research addressed this structure through studying the narrative vision (determining the type of narrator, his angle of vision, and the extent of his knowledge of what he narrates), and the narrative voice (determining

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

the narrator's relationships with what he narrates and what he narrates to and with the author of the work who placed it in this work to convey it to his recipient within this work), and the distinction between them was made through the technical concepts of them in Western and Arab criticism and the methodological procedures defined structurally (the structural method); To study each of them based on Gent's reference in his book "The Discourse of the Story" that some critical studies suffer from an annoying confusion between these two rhetorical structures, so the study sought to differentiate between them, so the study of these two structures was the subject of the first section of this research, while the other section of it dealt with the methods of presenting this narrative discourse, revealing these structurally specific methods and what was found of them and what changed in them within these novels, the subject of the study, indicating the extent of the development of this rhetorical structure.

Keywords: Structure of discourse - narrative - novels - Yahya Yakhlef**.**

مقدّمة:

تناولت هذه الدراسة بنية الخطاب السردي في روايات الكاتب الفلسطيني المعاصر يحيى يخلف الذي يتمتع بمستوى عالٍ من الإبداع نمى وتطور معه, إذ بدأ النتاج الأدبي عنده في الظهور- منذ سن مبكرة- من القصة القصيرة وسرعان ما قلّت كتابته للقصة وأفرد أغلب وقته للكتابة الروائية؛ لما تتميز به من رحابة عن القصة والتي وصل عددها عنده إلى اثنتي عشرة رواية, وهي على الترتيب: "نجران تحت الصفر " ١٩٧٧م, و"تلك المرأة الوردة " ١٩٨٠م, و"تفاح المجانين",١٩٨٢م, و"نشيد الحياة "١٩٨٣م, و"تلك الليلة الطويلة "١٩٩٢م, و"بحيرة وراء الريح "١٩٩٣م, و"نهر يستحم في بحيرة " ١٩٩٧م, و"ماء السماء " ٢٠٠٨م, و"جنة ونار " ٢٠١١م, و"راكب الريح" ٢٠١٥م, و"اليد الدافئة " ٢٠١٨م, و"الريحانة والديك المغربي " ٢٠٢٠م, ولقد اختارت الباحثة أن

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

تدرس منها خمس روايات, وهي على الترتيب: "نجران تحت الصفر", و"تفاح المجانين ", و"راكب الريح", و"اليد الدافئة ", و"الريحانة والديك المغربي ", وذلك أن الكاتب استطاع من خلالها أن يؤرخ لقضية وطنه وأن يصور المعاناة التي مرت بها فلسطين- وما زالت تمر- في ظل الاحتلال, ولتناولها للمواطن الفلسطيني- في فترات زمنية مختلفة- بوصفه إنسانا يحب ويكره ويتعلم ويمارس حياته ببساطة وعفوية, ويعاني من الظلم والقهر فيغامر ويستسلم أحيانا لما يصيبه من يأس وإحباط ثم يعود له الحماس مرة أخرى فيقوم بمغامرات وحروب ضد العدو من جديد, ورغم هذا الظلم والقهر الذي يعانيه الشعب الفلسطيني فإن أعمال كتابه تبشر دائما بمستقبل أفضل لفلسطين, وهذه الروايات الخمسة المحددة للدراسة مثال واضح على ذلك.

كما أن هذه الروايات الخمسة مادة الدراسة تتميز بتطور ملحوظ وانسجام في بنائها السردي, ويعلو فيها صوت الخيال على صوت الواقع رغم التصوير الدقيق الذي يبدو للوهلة الأولى أنه مسجل للواقع ناقل إياه بحرْفيَّته, فالرواية في الأساس تخييل والخيال في أعمال الكاتب آخذ حقه بالقسطاس المستقيم, فالأديب لا يقدم الواقع بمادته الخام, بل يقدمه بعد أن يتم تصنيعه في مخيلته, فيُخرج من الواقعي فقط واقعي متخيل, ورغم كل ما سبق فإن الدراسات التي تناولت أعمال هذا الكاتب قليلة ونادرة, كما أنها لم تكشف عن تطور بنية الخطاب السردي لديه, من خلال الكشف عن نوع الراوي وزاوية رؤيته ومدى معرفته بما يرويه وعلاقته بمؤلفه وقارئه, وطرائق تقديمه لهذا الخطاب في كل رواية على حدة لمعرفة مدى تطور هذه البنية الخطابية في هذه الروايات؛ مما أتاح للباحثة فرصة لدراسة بعض الأعمال (الخمسة سابقة الذكر), والكشف عن هذا التطور والانسجام في بنية خطابها السردي.

بنية الخطاب السردي في روايات :

المبحث الأول: بنيتا الرؤية السردية والصوت السردي:

١. الرؤية السردية (المنظور السردي):
   أ. المفهوم.
   ب. الإجراء المنهجي (الأنماط):
٢. الصوت السردي:
   أ. المفهوم .
   ب. الإجراءات المنهجية:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١- المقام السردي(هيئة الراوي أو من هو) واتصاله بالزمن.
٢- ٢- وضعية الراوي(علاقة الراوي بالمروى).
٣- ٣- علاقة الراوي بالمؤلف والقارئ.

المبحث الآخر: طرائق تقديم الخطاب السردي:

١. الخطاب المباشر.
٢. الخطاب غير المباشر.
٣. الخطاب غير المباشر الحر.
٤. الخطاب المباشر الحر.

. . .

المبحث الأول

الرؤية السردية والصوت السردي:

تعد الرؤية السردية والصوت السردي ركيزتين أساسيتين مهمتين من الركائز التي تشارك في بناء الخطاب الروائي, وهما مختلفتان ورغم اختلافهما يشير جيرار جنيت- في كتابه "خطاب الحكاية "- إلى أن معظم الأعمال النظرية تعاني من الخلط بينهما, وهذا يظهر جليا في قوله:"غير أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع (والتي هي تصنيفات أساسا) تعاني في رأيي من خلط مزعج بين ما أدعوه هنا صيغة (mode) وما أدعوه صوتا (voix), أي بين السؤال: **مَن الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظورَ السردي؟** وهذا السؤال المختلف تماما: **مَن السارد؟** أو بعبارة أوجز: بين السؤال **مَن يرى؟** والسؤال: **مَن يتكلم؟** "[١].

وهذه الدراسة لا تتبع تقسيم جنيت الذي يضع المنظور السردي ضمن الشكلين الأساسيين للتنظيم الخبري الذي هو الصيغة- وإن كانت تتفق معه في كون الرؤية والصوت ليسا شيئا واحدا- إذ تناقشهما (المنظور أو الرؤية والصوت) في مبحث واحد بوصفهما مستويين متضافرين- مبرزة أهم الفروق الجوهرية بينهما- وتناقش الصيغة أو طرائق تقديم الخطاب في المبحث الآخر من هذا البحث.

[١]- جرار جنيت, ت: محمد معتصم وآخرون, خطاب الحكاية (بحث في المنهج), الهيئة العامة للمطابع الأميرية, القاهرة, ط٢, ١٩٩٧م , ص ١٩٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وكل من هاتين البنيتين السرديتين تختلف عن الأخرى من ناحيتين أساسيتين هما: المفهوم والإجراءات المنهجية المحددة لدراستهما داخل النصوص السردية, أي من ناحيتي التنظير والتطبيق, وفيما يلي مناقشة ذلك.

أولًا- الرؤية السردية (المنظور السردي):

أ. المفهوم:

لقد تعددت طرق صياغة مفهوم الرؤية السردية في اصطلاح المنظرين والنقاد الغرب منهم والعرب؛ وذلك لتعدد رؤاهم النقدية ومستوياتهم الفكرية, كما تعددت تعبيراتهم الاصطلاحية عنها, فمنهم من أطلق عليها مسمى الرؤية السردية -كما تفعل هذه الدراسة- ومنهم من أسماها منظورًا وتبئيرًا وبؤرة, ومنهم من استخدم مصطلح وجهة النظر أو زاوية الرؤية إلى آخره.

فأما النقد الغربي, فقد كان من أهم الذين عرَّفوا الرؤية السردية- تحت مسمى المنظور والتبئير- جيرار جنيت في كتابه المذكور أعلاه, إذ قال: "إن ما نسميه الآن, على سبيل الاستعارة, منظورًا سرديا –أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر, التي تصدر عن اختيار "وجهة نظر " مقيَّدة (أو عدم اختيارها)- غالبا ما كانت*, من بين كل المسائل التي تهم التقنية السردية, أكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر, وأدت إلى نتائج نقدية محققة, كفصول **بيرسي لوبوك** عن **بلزاك** أو **فلوبير** أو **ليون طولسطوي** أو **هنري جيمس**, أو فصل **جورج بلن** عن

"تقييدات الحقل " عند **ستندال** "[٢], ويتضح من مفهوم جينت السابق أنه ليس شرطا أن تكون الرؤية السردية صادرة عن اختيار وجهة نظر, لكنه يؤكد على كونها من أكثر المسائل التي تهم التقنية السردية. لكن جيرالد برنس يرى أن مصطلح الرؤية يعني: "وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقًا لها عرض الوقائع والمواقف "[٣].

---

[٢]- السابق, ص ١٩٧-١٩٨.

* لا داعي للفاصلة التي فصلت بين كانت وخبرها في نص جينت السابق, كما لا داعي لوجود الشرطة التي تلت القوسين التي وُضِعَ بينهما قوله: "..(أو عدم اختيارها)- ", بل لا داعي لوجود القوسين أساسا.

[٣] - جيرالد برنس, ت: عابد خزندار, المصطلح السردي (معجم مصطلحات), المجلس الأعلى للثقافة, ط١,

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويتضح من المفهوم السابق أن الوقائع والمواقف (أي القصة) تقدم من خلال وجهة نظر الراوي أو وجهات نظر مختلفة, وهذا ما يؤكده طودوروف في كتابه "الشعرية " قائلًا: "إن المقولة الثالثة الهامة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى المتخيّل هي مقولة **الرؤية**. فالوقائع التي يتألف منها العالم التخيّلي لا تُقَدَّم لنا أبدًا في "ذاتها " بل من منظور معيّن وانطلاقًا من وجهة نظر معيّنة. وهذه الألفاظ البصريّة استعاريّة أو بالأحرى مجازيّة. فـ "الرؤية " تحل هنا محل الإدراك بُرمّته. ولكنها استعارة ملائمة, لأن للخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقية كُلّها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل "[٤], وهنا يضع طودوروف مقولة الرؤية ثالث مقولات الخطاب الروائي الثلاث, في حين وضعها جينت- كما سبقت الإشارة- ضمن المقولة الثانية وهي الصيغة, كما أن طودوروف يكاد يجزم بأن الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبدا في ذاتها بل من خلال منظور معين انطلاقا من وجهة نظر معينة, لكن جينت قال إنها تصدر عن اختيار وجهة نظر أو عدم اختيارها.

هذا وغيره ما قد قيل عن مفهوم الرؤية السردية في النقد الغربي, أما عن **النقد العربي,** فمن أهم من قدموا تعريفا لها تحت مسمى المنظور د. سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية " إذ قالت: "إن المادة القصصية التي تُقدَّم في العمل الروائي لا تقدَّم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي نُرى من خلاله "[٥], ويؤكد ذلك د. عبد الرحيم الكردي في كتابه "الراوي والنص القصصي " تحت مسمى زاوية الرؤية إذ قال: "تلك النقطة الخيالية التي يُرْصد منها العالَمُ القصصى المتضمن في القصة, ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل: **الأول** الموقع الذي تقبع فيه, و**الثاني** الجهة, والعامل **الثالث** هو: المسافة التي تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية, وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى "[٦], وهذا

٢٠٠٣م, ص ٢٤٥.

[٤]- تزفيطان طودوروف, ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, الشعرية, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط٢, ١٩٩٠م, ص ٥٠.

[٥]- د. سيزا قاسم, بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ), مهرجان القراءة للجميع, مكتبة الأسرة, القاهرة, ١٩٧٨م, ص ١٨١.

[٦]- د. عبد الرحيم الكردي, الراوي والنص القصصي, مكتبة الآداب, القاهرة, ٢٠٠٦م, ص ١٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المفهوم لم يخرج عن المفاهيم السابقة في مضمونه, ويعرف د. عبد الله إبراهيم- في كتابه "المتخيل السردي"- الرؤيةَ قائلًا: "وهكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالمًا فنيًا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى, وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية. فمن هو الراوي؟ إنه الشخص الذي يروي الحكاية "[٧], وغير ذلك من المفاهيم التي قدمت للرؤية السردية من قبل النقاد.

ويتضح مما سبق أن الرؤية السردية لا تخرج عن كونها وجهة النظر التي يُقدَّمُ من خلالِها العالَمُ السردي وإن تعددت طرق صياغة المفهوم والتعبيرات الاصطلاحية الدالة عليه.

ب- الإجراء المنهجي (الأنماط):

لقد تعددت أنماط الرؤية السردية في حقل الدراسات النقدية للسرد, فقد قدَّم نورمان فريدمان تصنيفا معقدا يتكون من ثمانية أطراف على النحو التالي: نمطان من السرد العليم, ونمطان من السرد بضمير المتكلم أنا الشاهد أو أنا البطل, ونمطان من السرد العليم الانتقائي, أي ذي وجهة نظر ضيقة أو متعددة, وأخيرا نمطان من السرد الموضوعي تماما والذي نمطه الثاني افتراضي فضلا عن أنه يصعب تمييزه عن الأول: وهما النمط المسرحي ونمط الكاميرا التي هي تسجيل مطلق دون انتقاء ولا تنظيم. [٨].

وتبنى برتيل رومبرك تنميط شتانتسل عام ١٩٦٢ وأكمله إذ أضاف إليه تنميطا رابعا وهو الحكاية ذات الموضوع السلوكي (النمط السابع عند فريدمان), ويستنتج أن هذا التقسيم الرباعي يكون على النحو التالي:

١- حكاية ذات مؤلف عليم.
٢- حكاية ذات وجهة نظر.
٣- حكاية موضوعية.

---

[٧]- د. عبدالله إبراهيم, المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والراوي والدلالة), المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ١٩٩٠م, ص ١١٦-١١٧.

[٨]- يُنظر في جرار جينت مرجع سابق , ص ١٩٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٤- حكاية بضمير المتكلم, وهنا يشذ هذا النمط الأخير عن مبدأ تصنيف الأنماط الثلاثة الأولى, كما أدخل بورخيص على هذا التنميط الرباعي نمطا خامسا وهو الحكاية المكتوبة بريشة دقيقة جدا.[٩].

لكن التنميط الذي تتبعه هذه الدراسة هو ذلك التنميط الثلاثي الذي حصره جان بوبون وتزفيتان طودوروف فيما يلي:

١- ما يسميه النقد الأنكلوسكسوني الحكاية ذات السارد العليم ويسميها بوبون " **رؤية من الخلف**" ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية **سارد> الشخصية**, إذ تفوق فيه معرفة السارد عن معرفة أي شخصية في العمل السردي, أي يقول أكثر مما تقوله أي شخصية, ويفضل جينت مصطلح "اللاتبئير أو التبئير الصفر " للتعبير عن هذا النمط.

٢- السارد شخصية داخل النص, وهو الحكاية ذات وجهة النظر حسب لوبوك أو ذات "الحقل المقيد " حسب بلن, ويسميها بوبون "**الرؤية مع** ", ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية **السارد = الشخصية**, إذ لا يعرف السارد ولا يستطيع أن يقول أكثر مما تعرفه أو تقوله الشخصية داخل النص, ولا يقول إلا ما قد رآه أو سمعه, و يضع جينت مصطلح "التبئير الداخلي " لهذا النمط.

٣- السارد أقل من الشخصية, وهذا هو نمط السرد الموضوعي أو السلوكي والذي يسمه بوبون" **رؤية من الخارج** " والذي يرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية **السارد < الشخصية**, وهذا ما عبر عنه جينت بـ "التبئير الخارجي "[١٠], وهذا النمط الأخير يقل بل يندر في النصوص السردية- وبخاصة الروائية- إذا ما قورن بالنمطين السابقين, كما لا وجود له في الروايات الخمسة المحددة هنا للدراسة.

- تطبيق ذلك على الروايات المختارة:

---

[٩]- يُنظر في السابق , ص ٢٠٠.

[١٠]- يُنظر في السابق , ص ٢٠١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١- الرؤية من الخلف (الراوي العليم هو الذي يرصد):

وفي هذا النمط يرى الراوي- من خلال عدسته التي ألبسه إياها المؤلف- كل كبيرة وصغيرة الظاهر منها والباطن عن العمل بأكمله من شخصيات وزمان ومكان وحبكة وسرد إلى آخره, ويصف ذلك وصفا دقيقا متعمقا, كما يستطيع أن يعلق على الأحداث سواء أكان بعيدا عنها أم قريبا منها, ويرى ما هو خلف الجدران, فيعرف أسرار البيوت من تفصيلاتها وأشكال أهلها وأسمائهم وأوصافهم الخارجية والداخلية وما تخفيه صدورهم وما يدور في أذهانهم وما حدث لهم وما يحدث وما سوف يحدث, ويعلم متى ينطقهم ومتى يسكتهم عن الكلام ومتى يحركهم ومتى يوقفهم عن الحركة, فلا يسمع القارئ صوتا للشخصية ولا يستطيع أن يراها إلا من خلال هذا الراوي وبإذنه, فهو الذي يدير دفة العمل بأكمله.

والحق أن هذا النمط هو الغالب على الرواية الكلاسيكية وهو المسيطر أيضا على الروايات مادة الدراسة (نجران تحت الصفر, راكب الريح, اليد الدافئة, الريحانة والديك المغربي), فقد أُستعمل هذا النمط بشكل متطور تطورا ملحوظا جدا فيما عدا الرواية الثانية التي تحمل عنوان " تفاح المجانين ", فقد استعمل فيها النمط الثاني " الرؤية مع ", وهذا في حد ذاته تطورٌ.

وما دام الكلام هنا عن التطور, وهو ما تسعى الدراسة إلى إثباته, يتم تطبيق ذلك على الروايات المختارة التي استعملت هذا النمط (الرؤية من الخلف) على الترتيب؛ لتبين الدراسة- خلاله- إلى أي مدى كان هذا التطور, ففي الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " استعمل الكاتب هذه التقنية بشكل لا يخرج كثيرا عما هو معهود في الرواية الكلاسيكية, فمما يدل على رؤية هذا الراوي الخلفية الخارقة للحواجز ومعرفته بكل شيء في عالمه الروائي- على سبيل المثال لا الحصر- قوله في موقف ذبح اليامي- في مستهل الرواية وهو الحدث العظيم الذي انطلقت منه الرواية وترتبت عليه سائر أحداثها حتى نهايتها-: " اقبل المطوعون, وطلبة المعهد الديني, وأعضاء جمعية الأمر بالمعروف, وحرس الامير, والخويان, وباعة المقلقل, وسيارات الونيت*, وعدد من مرتزقة* (بو طالب), وواحد من الزيود. اقبل الغامدي شيخ مشايخ التجار, وسمية عبدة السديري سابقا وبائعة الفجل حاليا..

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

اقبل احمد شاهي, الطبيب الباكستاني في سيارة الاسعاف, واطلت من (الدريشة) غالية ابنة السميري قائد قوات الامام.. ومن مطعم الحصري, خرج (ابو شنان) الذي اطلق سراحه حديثا لانه افطر عامدا متعمدا في رمضان.

ورفع مدير مكتب الاشراف هاتفه, واتصل بالمدرسة المتوسطة, فانطلق الصبية عبر شارع الزيود الى الساحة الواسعة- التي تتحول ايام الاثنين الى سوق من اسواق العصور الوسطى-, وتقافز الصبية والطلبة فوق اكياس المستكة والبهار والحبهان والمحلب والمروحة والحناء.. ودفعة واحدة.. صمتت بيوت نجران .. تسلل السكون الى ازقتها ومنعرجاتها, وملأ فجوات الابواب, وشقوق النوافذ احاط الناس بالساحة الواسعة من جميع الجهات, صعد الذين ضاقت الساحة عن استيعابهم الى سطوح المنازل التي تبدو كقلاع تنتمي الى عصر ما..

قال (ابو شنان) وهو يضع السواك في فمه كالسيجار: (يا ويلي.. اليوم سيذبحون اليامي)... "[١١], والمثال السابق يؤكد أن الراوي يقف من الخلف ويرصد كل شيء, فلم يترك كبيرة ولا صغيرة- في هذا المشهد- إلا وقد ذكرها. كما لا يستطيع عقل إنسان أن يستوعب أن أية شخصية داخل الرواية يمكن أن تصف هذا المشهد أو غيره بكل هذه الدقة والتفصيل, كما لا تستطيع أن ترى كل هذه الأمور من جميع جوانبها وتتنقل في كل هذه الأماكن من شوارع وأسواق ومكتب إشراف ومدرسة وأزقة وبيوت وتخترق نوافذ هذه البيوت وأبوابها في آنٍ واحد كما فعل هذا الراوي, وهذا يؤكد كونه أعلم من أية شخصية بهذا الموقف وإن كانت كل الشخصيات حاضرة له (الموقف) شاهدة على ما حدث فيه, وكذلك الحال في حالة الراوي الشخصية أو الأقل من الشخصية في المعرفة لا يستطيع أيضا أن يكون ملما بمثل هذا المشهد أو الحدث الرئيسي الذي ستترتب عليه سائر

---

[١١]- يحيى يخلف, نجران تحت الصفر, دار الآداب, بيروت, ط٢, ١٩٨٠م, ص ٥-٦.

* طالما تسقط الهمزات في هذه الرواية, ففي كلمات -على سبيل المثال لا الحصر - احمد وابو وازقة واسواق والى وامام ولانه... كلها كلمات وردت بهمزة وصل وحقها أن ترد بهمزة قطع.

الونيت: كلمة تطلق على عربات النقل الصغيرة, والمرتزقة: هي كلمة تطلق على أي شخص يقوم بأي عمل بمقابل مادي بغض النظر عن طبيعة هذا العمل, وغالبا ما تطلق على من يخدم في القوات المسلحة لبلد أجنبي من أجل

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أحداث الرواية.

وهذا حاضر في سائر الروايات المختارة- ما عدا تفاح المجانين- ولكن بشكل متطور, ومثال ذلك في روايته "راكب الريح "- على سبيل المثال لا الحصر- قوله في موقف مشاهدة يوسف (بطل الرواية) للحوت في بحر يافا: "ذات مرة, وجد نفسه بعد أن أتم قفزته وغطس, ثم سبح نحو **عمق البحر**, وجد نفسه وجهًا لوجه أمام حوت انشقت الأمواج عنه وصعد إلى السطح وهو يطلق عمودًا من الماء والرذاذ من فتحة نفَّاثته التي تعلو رأسه الضخم, ظهر رأسه الرمادي وزعانف ظهره المنقّطة, وكان يفتح فكيه. داهم يوسف خوفٌ ورعب, فارتبك ولم يدرِ ماذا يتعين عليه أن يفعل. وانتقل الرعب إلى يديه اللتين لم تعودا تقويان على التجديف. ثم إنّ الحوت أغلق فكيه وتوقف. بل إنه توقف عن نفث الماء, وسكنت حركته, وبقيت المسافة بينهما على حالها , وبدا كما لو أنهما يتبادلان النظرات. لم يبدِ الحوت أية حركة توحي بالعداء. بدأت الطمأنينة تتسلل إلى قلبه. رفع الحوت ذيله وغاص تحت الماء. اختفى تحت الأمواج التي اصطدمت بعضها ببعض*, وعلا زبدها. وبدوره, غاص يوسف تحت الماء, وبدأ يسبح عائدًا بأقصى ما يستطيع سبح وواصل السباحة تحت الماء, ثم صعد إلى, السطح ليتنفس. لم يعد يشاهد الحوت لعلّه عاد من حيث أتى عندما اقترب من المياه الضحلة. "[١٢], وهذا الحدث العظيم والمعجزة الكبيرة (ظهور الحوت في بحر يافا ومن المعروف أن مواطن الحيتان تقتصر على المحيطات) لا تستطيع أية شخصية ولا أي راوٍ آخر أن يصفها بكل هذه التفصيلات وخصوصا أن هذا الحدث كان نحو عمق البحر, صحيح أن بعد سطور قليلة قال الراوي إن حكاية يوسف والحوت كانت حديث المدينة, لكن ذلك صار بعد أن خرج يوسف من البحر وأبلغهم بما حدث- وإن لم يذكر الراوي أن يوسف قد أبلغهم بذلك- فقد ذكر أمور أخرى تدل على أنه يصعب على هذه الشخصيات رؤية ذلك بنفسها بدقة عالية كما فعل الراوي, إذا لا يمكن تصور أن هؤلاء شاهدوا هذا الموقف وقت حدوثه وقد ذكر الراوي قبل ذلك أن يوسف كان يقفز من أعالي سور **شاهق** إلى البحر الذي كان قد اقترب من

المال, والدريشة تعني في هذا السياق: النافذة.

[١٢]- يحيى يخلف, راكب الريح, دار الشروق للنشر والتوزيع, رام الله, ط١, ٢٠١٧, ص ١٠.

*بعضها بعضا أفصح من بعضها ببعض.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عمقه وسبح وغاص ...وقت هذا الحدث, وهذا يؤكد أن الراوي علم بهذا الأمر وكان ملما به **قبل** أن يبدي يوسف ذلك لأحد, وإن كان النساء يراقبن من شرفات القلعة, فكيف لهن أن يَرَوْنَ ذلك بكل هذه الدقة؟!

ومما يدل أيضا على قدرة عدسة الراوي الخارقة ورؤيته الشاملة وعلمه بكل شيء أنه يستطيع أن يشق صدور الشخصيات ويعلم ما بداخلها وما تخفيه عن الشخصيات الأخرى, ومثال ذلك في رواية "نجران تحت الصفر " قوله "وافق بهزة رأسه وقال ابن عناق **في نفسه**:"ابو شنان اصبح مثل السادة الذين يتكلمون من رؤوس* انوفهم.. الله الله يا دنيا ".. "[١٣], وهنا علم الراوي ما قاله ابن عناق- أحد الشخوص الثانوية في هذه الرواية- في نفسه دون أن يُبدي ذلك لأحد, وهذا حاضر أيضا في سائر الأعمال المختارة, ففي "راكب الريح " يقول السارد-على سبيل المثال- في موقف زيارة يوسف لقصر العيطموس (من أهم الشخصيات الثانوية) "**خطر له** أن يسألها عن العمل الذي من أجله جاءت هذه الزيارة, لكن بدا له أن ذلك ليس من دواعي اللياقة, وأنه يتعين عليها هي أن تبادر "[١٤], فبقول السارد "خطر له " يعني أنه علم ما يجول في خاطر هذه الشخصية دون أن تبوح هي بذلك, وهذا كثير جدا في رواية "اليد الدافئة ", ومثال ذلك ما ذكره الراوي عن أحاديث أحمد أبو خالد لنفسه بعد أن تقاعد عن العمل مبكرا وكانت قد رحلت عنه زوجه وتزوجت ابنته الوحيدة (ياسمين) بعيدا عنه فمكث وحيدا في منزله وأخذ يحدث نفسه ولوحة زوجه الراحلة والجدران ولا يعلم أحد بما حدث به نفسه إلا هذا الراوي, فمما رواه في أحد هذه الأحاديث: "ومما حدث به نفسه ذات عزلة ووحدة: كم هم قساة أولئك اليونانيون الذين يبيعوننا تذكارات من السيراميك في شبابنا, فنفرح ونحتفي بها, ونعلقها على جدران بيوتنا, وفجأة, عندما نشيخ, ونقترب من أن يصبح الواحد منا قطارًا رابضًا في الساحة, ننزل لوحة السيراميك من مكانها, أو نقلبها على ظهرها, ونتحسر على العمر الذي فات دون أن نعبشه, ونقلب صور الطفولة والشباب في الألبوم

---

[١٣]- نجران تحت الصفر , ص ٥٨.

*كلمة رؤوس تكتب هكذا رءوس, أي بهمزة على السطر لا على واو؛ لكره توالي مثالين في العربية.

[١٤]- راكب الريح, ص ٣٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويدركنا الحنين. "[١٥], وهنا علم الراوي بما حدث به أحمد أبو خالد نفسه ولم حدث بذلك أحد حتى أقرب الأقربين له, وهنا يحدث نفسه عن اللوحة المزركشة المصنوعة من السراميك التي اشتراها من عشرين عاما في خلال زيارته لليونان والتي كانت تحكي عن القدر المحتوم على الإنسان وهو التقاعد, وتصف حالته في جميع مراحل عمره, فقبل سطور معدودات ذكر الراوي ما جال في خاطر هذه الشخصية عن هذه اللوحة في حفل توديعه لوظيفته الأخيرة في الإعلام, إذ قال: "ويا للمفارقة! عندما كانوا يتبادلون الكلمات ذات النبرة الخطابية, كان **يتذكر** شيئًا مضحكًا أو مسليًا, ففي زيارة له إلى اليونان قبل عشرين عامًا اشترى لوحة سيراميك صغيرة مكتوبًا عليها: الرجل يشبه القطار, والمرأة تشبه العالم!

بالنسبة للرجل: في العشرين من عمره يشبه القطار العمومي, فهو يتوقف عند كل محطة. في الثلاثين يشبه القطار السريع (الإكسبرس), لا يتوقف إلا في العواصم الضخمة. في الخمسين يشبه القطار الذي يسير على الفحم؛ طالما يتوقف لتزويده بالماء. في الستين يتوقف ولا يغادر مكانه مرة أخرى, ويبقى في ساحة الخردة . "[١٦], وبعد سطور قليلة يقول: " وضحك في **سرّه** عندما **تذكّر** ماذا قالت لوحة السيراميك عن المرأة: أما المرأة, فإنها تشبه القارات والدول؛ في العشرين تشبه أفريقيا, لا تزال شبه مكتشفة. في الثلاثين تشبه الهند: حارّة وناضجة, وغامضة. في الأربعين تشبه أمريكا, تقنيا مكتملة. في الخمسين تشبه أوروبا, كلها آثار. في الستين تشبه سيبيريا, كل إنسان يعرف أين موقعها, ولكن لا أحد يرغب في الذهاب إليها. "[١٧] , فكلمات مثل: تذكر وضحك في سره, خير شاهد على قدرة عدسة الراوي على النفاذ داخل الشخصيات والعلم ببواطن الأمور وبخاصة أنه كان في حفل وهو صاحب هذه الاحتفالية ومن المفترض أن التركيز منصبٌ عليه في هذا المقام ولكن لا أحد يعلم تذكره وما قاله في سره سوى هذا الراوي.

ولا يقتصر السرد عند الكاتب على ضمير الغائب, فقد جعل الراوي يسرد بضمير المخاطب أيضا وإن كان ضمير الغائب هو الغالب في هذه الروايات المختارة- هذا خلاف

[١٥]- يحيى يخلف, اليد الدافئة, الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, ط٢, ٢٠١٨م, ص ٨.

[١٦]- السابق, ص ٦-٧.

[١٧]- السابق, ص ٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

روايته الثانية تفاح المجانين التي سبقت الإشارة إلى أنها ذات رؤية داخلية (رؤية مع) وراوٍ شخصية, وروايته قبل الأخيرة اليد الدافئة فقد كان السرد فيها بضمير المخاطب حديثا للنفس أو مناجاة وليس خطابا بين الراوي والشخصية, فلا ينطبق عليهما هذا الكلام- ومثال ذلك في روايته الأولى "نجران تحت الصفر "- على سبيل المثال لا الحصر- قول الراوي مخاطبا الشخصية المحورية (أبو شنان): "وراءك تركت كل شيء. حارة العبيد وشارع الزيود ومقهى ابو رمش, وتنهب سيارة الروفر الارض تاركة خلفها عاصفة من الغبار. "[١٨], وبعد ذلك بسطور قليلة يقول: "هز المستر رأسه بالإيجاب, **وقلت لنفسك** ان ريتا عالمة ببواطن الأمور, ولعلها تعرف عن نجران اكثر مما يعرف السديري.."[١٩].

والحق أن استخدامه لهذا الضمير لم يقل من علم الراوي, وهذا ما يؤكده قوله في المثال السابق:"وقلت لنفسك... ", فقد علم ما قالته الشخصية لنفسها دون أن تفصح هي بذلك, وهذا يعني أنه ما زال عالما بكل شيء, وما زال يرصد من زاوية الرؤية نفسها, فاستخدام الضمائر في السرد ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة, وهذا ما يؤكده د. صلاح فضل في كتابه"بلاغة الخطاب وعلم النص ", إذ يقول: "مع ملاحظة أن استخدام الضمائر في السرد ليست له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة. فكثيرا ما نرى قصصا من الترجمة الذاتية- سواء أكانت حقيقية أو مصطنعة- تستخدم ضمائر غير المتكلم, مثل الغائب أو المخاطب. كما أنه كثيرا ما نرى القصة غير الشخصية تميل إلى التبئير الداخلي وتستخدم ضمير المتكلم. "[٢٠], وهذا حاضر أيضا في رواية "راكب الريح " لكنه بشكل يزيد نسبيا عن حضوره في الرواية السابقة, ومن أمثلة ذلك قوله: "ها أنت في ليوان القصر تنظر, تقف مثل عاطل عن العمل.

لا أحد سوى الجارية الحبشية. ما عادت السيدة تطيل المكوث معك. ما عادت تبسط لك الحبل. ما عاد هناك فرح الشقائق والأقحوان والخزامي, وبهجة غناء وحركات ورشاقة وكلام مثل زقزقة عصافير. ما عادت ترتسم على محياها المسرة. ما عادت

[١٨]- نجران تحت الصفر, ص ٣٦.

[١٩]– السابق, ص ٣٧.

[٢٠]– د. صلاح فضل, بلاغة الخطاب وعلم النص, علم المعرفة, ١٩٩٢م, ص ٢٨٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تتماهى مع الطبيعة وتتحول إلى قرنفلة. "[٢١] , لكن هذا الحضور في الرواية الأخيرة "الريحانة والديك المغربي " يزيد كثيرا عن الروايتين السابقتين, ومن أمثلة ذلك قوله (الراوي): "ها أنت تتعثر وتبحث عن مكان كان خارطة حياة عشتها, وزمن جميل تفيأت فيه ظلال تلك الشجرة. "[٢٢], وفي موضع آخر يقول: "ها أنت الباحث عن دفء في صقيع الحياة تلاحقك الريح العاتية!

وحدك.. الوحدة ترافقك حتى زحمة المدن, جئت تبحث عن الماضي لتحرر الحاضر من الشوائب, الماضي لم يجب عن الأسئلة بعد. "[٢٣], ومن الأمثلة السابقة يتضح أن ضمير المخاطب الذي نطق به الراوي لا يشير إلى القارئ وإنما إلى شخصية في الرواية, بدليل أنه قال- مثلا في الرواية الأولى-: "وقلت لنفسك " ولم يقل وقال لنفسه, فهنا خرج الكاتب عن إشارة ضمير المخاطب إلى هذا القارئ وعلاقة المصاحبة التي تجمعهما والتي تربط بعضهما بعضا ربطا مباشرا, وهذا لا يلغي حضور القارئ بل يحوله إلى متلقٍ آخرٍ بعد الشخصية, وسيصبح ذلك أكثر وضوحا عند تناوله بشكل أكثر تفصيلا في الجزء الآخر من هذا المبحث (الصوت السردي) عند الحديث عن علاقة السارد بالقارئ, كما أن هذا الحضور النسبي في الروايات في حد ذاته تطور. ومما يدل أيضا على التطور الحادث في هذه الروايات سماح هذا الراوي لبعض الشخصيات بسرد حكاية أخرى ثانوية أو تكملة للحكاية المحورية, ربما رصدت فيها الشخصية التي تقوم بسرد هذه الحكاية الثانوية من الزاوية نفسها التي رصد منها هذا الراوي العليم الحكاية المحورية- وبهذا تكون الرواية بأكملها مسرودة من زاوية واحدة- أو ربما رصدت فيها هذه الشخصية من زاوية رؤية مغايرة لزاوية الراوي- وبهذا تكون الرواية مسرودة بأكثر من زاوية- وهذا ما يؤكده د. سعيد الوكيل- في "كتابه كيف نقرأُ الأدبَ الروائيّ؟ "- بقوله: "ويشرك الراوي أحيانا شخصيات الرواية في السرد, فيضع على ألسنتهم أجزاء من الخطاب (شهادة, رسالة, حكاية فرعية). "[٢٤], وهذا ما يسمى بـ"التناوب التبئيري " وهو الذي "يتعلق بالتغيير الذي يطرأ على المراكز أو البؤر التي تدرك منها الأشياء

---

[٢١]- راكب الريح, ص ٦٥.

[٢٢]- يحيى يخلف, الريحانة والديك الغربي, الأهليّة للنشر والتوزيع, عمّان, ط١, ٢٠٢٠م, ص ٧.

[٢٣]- السابق, ص ١٥.

[٢٤]- د. سعيد الوكيل, كيف نقرأُ الأدب الرِّوائيّ؟, دار مجاز الجامعة, القاهرة, ٢٠٢٠م, ص ٢٥

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والشخصيات (*) كما يتعلق أيضا بالتغير الطارئ على نمط التبئير (*) نفسه كالانتقال من التبئير الصفري إلى التبئير الخارجي أو إلى التبئير الداخلي وغير ذلك من أشكال التغيير الحاصلة بين ضروب التبئير في النص السردي (*) الواحد."[٢٥], وهذا تطورٌ ملحوظ في أعمال الكاتب فقد خرج من دائرة سيطرة الراوي على العمل- التي كانت غالبة في الرواية الكلاسيكية وظلت لها أصداء في روايته الأولى نجران تحت الصفر, لكن الروايات التي تلتها-روايات مادة الدراسة- والتي رصد فيها الراوي من هذه الزاوية (الرؤية من الخلف) سمح فيها الراوي لبعض شخصياته بالتدخل بسرد حكايات ثانوية, فهذا حاضر في الروايات الثلاثة الأخيرة له -تفصلها مسافة زمنية تزيد عن ثلاثة عقود عن روايته الأولى سالفة الذكر- وهي: "راكب الريح ", و"اليد الدافئة ", و"الريحانة والديك المغربي " فمما يدل على ذلك في الرواية الأولى (راكب الريح) ما جاء على لسان إحدى الشخصيات الثانوية (أسرار) في سردها لحكاية أخرى ثانوية قولها في موقف احتفال العيطموس وجواريها الشهري في حديقة قصرها بالطعام والشراب والرقص وقص الحكايات التي ينسون من خلالها الكآبة والدسائس والمؤامرات وانتظار الموت ويرفهون أنفسهم بالخيال وقد أنسهم فيه رجل (يوسف) لأول مرة, وهي حكاية طويلة نسبيا امتدت نحو عشر صفحات؛ لذا لا يمكن ذكرها كاملة بل ذكر ما تيسر منها: "كان يا ما كان في زمن من الأزمان, قائد مغولي اسمه تيمور, بيته سرج حصان, وصديقه سيفه. هو ملك الغزاة, وفاتح البلدان, ومهلك الممالك. وكان يعيش في مدينة اسمها سمرقند في آسيا الصغرى.

كان تيمور أعرج عابس الوجه يمكث في سمرقند عامًا, ويغيب عنها آخر يمضيه في الحروب وجلب الغنائم وسبي النساء, فهو, رغم قسوته, يعشق النساء, فهو, رغم قسوته, يعشق النساء, ويمتلك من السبايا ألف جارية. من بين أولئك الألف, كانت بطلة قصتنا واسمها (نهاوند), هي الأحب إلى قلبه, والأقرب إلى مزاجه, وقد جلبها معه سبيّة من بلاد القوقاز, ثم تزوجها, ومكث معها عامًا, وفي العام الذي يليه, جهز جيشه, وذهب إلى الحرب في رحلة طويلة تستغرق عامين. "[٢٦] وفي أثناء غيابه قررت زوجته نهاوند

[٢٥]- محمد القاضي وآخرون, معجم السرديّات, مكتبة لسان العرب, دار الفارابي, لبنان, ط١, ٢٠١٠م, ص ١٢١.

[٢٦]- راكب الريح, ص ١٠٦-١٠٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أن تبني له قصرا لا مثيل له وأخذ كبار المستشارين يبحثون لها عن مهندس عبقري يشيد لها هذا القصر لكنهم لم يعثروا عليه إلا بعد عناء بعد أن فشل جميع المهندسين في امتحانهم وبعد أن يئست الأميرة وكادت أن تطر هذه الفكرة من رأسها, وإذ بهذا المهندس العبقري يأتي من الشام حاملا معه كل الصفات المطلوبة[٢٧], وبعد ذلك تُكمل قائلة: "وعندما أبلغوها, لم تتحمس في البداية, وكادت تطلب منهم طرده, إلا أنّ وصيفتها وكاتمة أسرارها, وعينها في المراقبة وجميع أخبار تيمور وجواريه, التي نظرت إليه عن قرب, جاءت مسحورة ووصفت لها جمال خلقته... ما جعل الأميرة توافق على استقباله"[٢٨].

لكن هذا الراوي العليم لم يتنازل عن حقه في السرد ويسلم الأمور كاملة لهذه الشخصية ويظل صامتا تماما, فقد كان يوقفها عن الكلام مؤقتا ويسرد هو حالها وحال مستمعيها أثناء سردها, إذ قال: "(عطشت أسرار, وبدا كما لو أنّ ريقها جفّ, فسارعت إحداهنّ وصبت في كأسها الشراب, فتناولت الكأس وشربت رشفة, وظلت عيونهنّ مشدودة إليها. شربت وأحست أن العيون تشرئب نحوها فأطالت, عن خبث ودلال, صمتها ولم تتكلّم إلا عندما قلن بصوت واحد: أكملي.. أكملي). "[٢٩], ثم يجعلها تكمل سردها عن حكاية هذه السيدة, فقابلته هذه السيدة وأخذ يتكلم عن نفسه وعن إمكانياته وأنه يستطيع أن يشيد لها هذا القصر, لكن الأزمة تكمن في مقابل هذا العمل فلم يكن مقابله مالا بل كان قبلة من الأميرة وأصر على ذلك رغم كل المحاولات, وبالفعل نال ما يريد منها تاركا على خدها آثار قبلته وأسنانه التي غرزها في خدها فتركت عليه خيطا من الدم. "[٣٠] ثم يوقفها عن الكلام ساردا: "(توقفت أسرار قليلا, ورشفت رشفة من العصير لتبل ريقها. وكانت النساء لحظتها في حالة انبهار, كنّ في حالة انتظار, وفي أقصى درجات التشويق, أما الضيف فقد تذكر قبلته على نحر تلك الجارية في بستان البرتقال, وشعر كما لو أنّ أسرار تسقط بعض كلامها عليه. هتفت الملكة أحلام: اكملي الحكاية. أكمليها.

---

[٢٧]- يُنظر في السابق, ص ١٠٧.

[٢٨]- السابق, ص ١٠٨.

[٢٩]- السابق, ص ١٠٨.

[٣٠]- يُنظر في السابق, ص ١٠٨-١١٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تنهدت أسرار وأكملت). "[٣١], وبعد وصول الأمير واحتفال الناس به وحانت اللحظة الفاصلة وهي اختلاؤه بزوجه نهاوند ورؤية آثار القبلة على خدها: "وكانت تلف وجهها بالخمار. اقترب منها ونزع خمارها, ويا لهول ما رأى! شاهد على خدها آثار قبلة عضة أسنان من رجل قبلها واستمتع بعضها, فأشهر سيفه ليطيح برأسها, فارتمت عند قدميه وحكت له الحكاية وطلبت عفوه وغفرانه. صرخ وزمجر مثل أسد جريح, أغمد سيفه وطردها من القصر وأرسلها إلى بيت الجواري ذليلة مهانة, ونادى على قائد حرسه وطلب منه إحضار المهندس حيًّا أو ميتًا. "[٣٢], وسرعان ما أوقف الراوي أسرار عن السرد كالعادة ثم جعلها تنهي حكايتها بعد أن فتش الحرس عنه في كل مكان: "ظلّ قائد الحرس في حالة الاستعداد, وقال: سيدي, لقد نبت له جناحان وطار.

انهت أسرار حكايتها قائلة: وهكذا تنتهي حكايتنا عن عاشق كاد يفقد حياته بسبب عشقه. "[٣٣], وهنا حافظ هذا الراوي على أن يكون سردها بضمير الغائب مثلما فعل هو, كما أنه جعلها ترصد من زاوية الرؤية نفسها (الرؤية من الخلف) التي رصد منها هو, لكنها حاولت أن تنوع بين الضمائر حين أدخلت ضمير المتكلم في قولها: "من بين هؤلاء كانت بطلة **قصتنا**..." وقولها أيضا: " عندما اقترب من خده, **أعني** تفاح خدها, انتابه جنون... ", وقولها: "لا **أريد** أن **أطيل عليكنّ ولا عليك أيها السيد**... ", ففي الأمثلة الثلاث السابقة استعملت الراوية ضمير المتكلم إضافة إلى ضمير الغائب الذي غلب على سردها, كما أنها في المثال الثالث والأخير استعملت أيضا ضمير المخاطب في (عليكن وعليك), وهذا ما أسماه د. سعيد الوكيل بـ "التغريب السردي" في كتابه سالف الذكر, والتغريب السردي- عنده- هو ما أسماه بعضُ الباحثين بـ"تعرية السرد", وهو مقابل التغريب الذي عُرِف في مسرح بريخت, وهو أسلوب يسعى إلى كسر الإيهام بواقعية العمل المسرحي وفقا لترتيبات فنية مُعَدّة ليتحول إلى عمل قادر على إثارة المشاهدين وتوسع آفاق استجاباتهم وإدراكهم الجمالي بإشراكهم في المسرحية, اعتمادا على بعض الوسائل كإعلان ممثل عن طبيعة دوره في المسرحية, أو إشارته إلى أنه يمثل, أو توقف

[٣١]- السابق, ص ١١٣.

[٣٢]- السابق-١١٤.

[٣٣]- السابق-١١٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التمثيل للتعليق على الأحداث إلى آخره, ويهدف التغريب عموما إلى إيقاظ الوعي بالمصير الإنساني بوصفه صنعة إنسانية قابلة للتغيير, وهو ما يتفق- على مستوى الهدف- والتغريب السردي الذي يسقط الإيهام بواقعية العمل الروائي ويجعل للمؤلف حضورا لافتا, كما يشار صراحة إلى أن هذا العمل هو تأليف له أهداف جمالية وأخرى تتعلق بتغيير الوعي إلى آخره[٣٤].

فبقول أسرار- الراوية للحكاية السابقة- كلمات مثل: (قصتنا ولا أريد أن أطيل عليكن وأعني وحكاياتنا...) يعني أنها تشارك مستمعيها في حديثها كما أنها بذلك تكسر الإيهام بواقعية ما تسرده, والحق أن هناك حكاية أخرى ثانوية في هذه الرواية سُردت على لسان السيدة العيطموس نفسها؛ ونظرا لكونها تتخذ الشكل القصصي نفسه الذي اتخذته أسرار في حكايتها السابقة (قالب حكائي) اكتفت الدراسة هنا بذكر إحداهما (حكاية أسرار)- لكونها أولى هتين الحكايتين ولكونها ترتبط ارتباطا وثيقا بحكاية يوسف الشخصية المحورية لهذه الرواية- والإشارة إلى الأخرى (حكاية العيطموس عن السلطانة نخشديل وابنة عمها ودسائس القصور).

وهذا يختلف عن النموذج الثاني "اليد الدافئة " التي سرد فيها الراوي العليم **بضمير الغائب** وجعل شخصيته المحورية (أحمد أبو خالد) تسرد **بالضمائر الثلاث: المتكلم- وهذا أقل نسبيا عن النوعين الآخرين- والمخاطب والغائب**, كما أنه لم يجعل من هذه الشخصية المحورية راويا فقط, فقد أضاف على ذلك دور المؤلف لرواية أخرى ووضع لها (أحمد أبو خالد) عنوانا مبدئيّا "مقاتل غريق ", وهذه الرواية شغلت مساحة كبيرة جدا من السرد حوالي ربع المساحة التي شغلتها الحكاية المحورية التي سردها الراوي العليم, كما أنها لم تُسْرَدْ متتالية بل كانت تُسْرَدُ بشكل متقطع, إذ كان الراوي العليم يجعل الشخصية تتوقف عن الكتابة والسرد ويسرد هو جزء من حكايته المحورية حول هذه الشخصية كما كان يفعل مع أسرار في الرواية السابقة, وإن كانت حكاية (أحمد أبو خالد)هنا أكبر نسبيًّا من حكاية أسرار السابقة, وإن كثرت حالات توقف الشخصية عن السرد مع زيادة زمن الوقوف؛ لإكمال الراوي العليم أجزاء من الحكاية المحورية, ومما جاء في هذه الرواية الثانوية التي سردت على لسان الشخصية المحورية في هذه الرواية (اليد الدافئة) قوله:

---

[٣٤]- يُنظر في كيف نقرأ الأدب الروائي, ص ٨٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

"هل نبدأ من الغرفة الصغيرة التي تضاء ليل نهار واتخذت منها مرسمًا؟

هل تتذكر الرسومات التي أبدعت فيها ورسمت بطولات الفدائيين في معارك الهبّارية وقلعة الشقيف بعناصر فنية عالية؟ تلك الرسومات التي جعلت كمال ناصر يبحث عنك ويزورك في تلك الغرفة المظلمة, ويمازحك ويسمي مرسمك بالـdark room. "[٣٥]. وفي هذه الرواية الثانوية نوع الكاتب (يحيى يخلف) في زاوية الرؤية, إذ إنه جعل هذا الراوي يرصد من زاوية رؤية مغايرة للزاوية التي رصد منها الراوي العليم الحكاية المحورية, فقد رصد أحمد أبو الخير من زاوية داخلية تساوت فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصية, ودليل ذلك أن الراوي استعمل ضميري المتكلم والمخاطب في سرده ومن المعروف أن هذين الضميرين وخصوصا الأول منهما خاص بهذا النوع من الرؤية (الداخلية), كما أن الراوي كان صديقا لسمعان الشخصية المحورية في هذه الرواية الثانوية وكان يروي ما عرفه عنه قبل سفره وأما ما لم يعرفه عنه بعد هذا السفر, فقد ذكر أنه كان يراسله من خلال الهاتف أو في رسائل, فقام بتجميع معلوماته عنه وعن حبيبته صوفي وكتابتها في رواية, وهذا ما يجعلها أقرب إلى روايات السير؛ لأن سمعان وصوفي شغلا جزءا من حياة الكاتب والراوي والشخصية أحمد أبي خالد سواء قبل السفر أو عن طريق المراسلة والكتابة بعد سفرهما.

أما الرواية الثالثة والأخيرة "الريحانة والديك المغربي "فيزداد الأمر تطورا, فقد سمح الراوي لشخصيته المحورية (الريحانة)تسرد جزءا كبيرا من حكايتها المحورية- وليست الثانوية كما كان الحال في الروايتين السابقتين عليها- مع الشخصية المحورية الثانية (عادل عبد الغني) في شكل **مذكرات** قرأها عادل بعد فترة من الزمن, وتُعدُ هذه الطريقة الأخيرة من طرق السرد (من خلال المذكرات) أقل شهرة من طرق السرد الأخرى, وهذا ما يؤكده د. إبراهيم عوض في كتابه "نقد القصة في مصر ١٨٨٨-١٩٨٠م " إذ يقول: "ثم هناك الطريقة الأقل شهرة, وهي الكشف عن الحوادث من خلال رسائل متبادلة بين شخصين أو أكثر **أو من خلال مذكرات** إحدى الشخصيات... "[٣٦] ,

---

[٣٥]– اليد الدافئة–٥٧.

[٣٦]- د. إبراهيم عوض, نقد القصة في مصر (١٨٨٨–١٩٨٠), مكتبة زهراء الشرق, القاهرة, ١٤١٨هـ–١٩٩٨م, ص ٢٧٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولم يقتصر الكاتب على سرد الحكايات في شكل مذكرات في هذه الرواية فقط, بل سرد أحداثا عديدة على لسان الراوي العليم, وأحداثا على لسان الريحانة في مذكراتها, وثالثة على لسان لالّة عزيزة, ورابعة وأخيرة على لسان عادل عبد الغني, ومن أمثلة ما جاء في مذكرات الريحانة قولها: "أكتب عن تجربة عُمر, وأشهد أنني عشتها. وأشهد أن ذلك الرجل فتح صندوقًا عنيدا مقفلًا في قلبي, كنت قد أقفلته بعد تجارب سابقة وأزاح بلباقة الأسلاك الشائكة التي تحيط بي من كل جانب. "[٣٧], وبعد سطور قليلة تذكر سبب معرفتها بهذا وهي الكاتبة والمؤرخة لالّة عزيزة. [٣٨], ثم بعد ذلك بسطور غير قليلة تذكر اسم هذا الرجل معرفة به, إذ تقول: "كانت سببا من الأسباب التي ربطت بيني وبين عادل عبد الغني, الفلسطيني الكاتب والصحافي الذي ساقته الأقدار ليكون حبيبي."[٣٩], ولا تقتصر في هذه المذكرات على قص هذه الأجزاء عن قصتها مع عادل, بل ذكرت أيضا ما روته لها لالّة عزيزة (إحدى الشخصيات الثانوية المهمة) عن الجزء الآخر من الحكاية حكاية سي المبارك والديك المغربي, إذ تقول: "وبعد أن رقّ الكلام عن علاقتي الجديدة, استجمعتْ لالّة عزيزة ذكرياتها واعتدلت بجلستها, وقالت لي: أمّا موضوع الديك عند جدّي مبارك رحمه الله, فله حديث طويل. "[٤٠] وبعد سطور من الحديث عن الجد أكملت : "قالت إنّه والديك يبحثان عن أجنحة, كلمنهما سئم الانشداد إلى جاذبية الأرض, ويسعى إلى امتلاك جناحين ينفلت فيهما من الأرض ويطير في الفضاء الواسع, ويهاجر مثل الطيور المهاجرة ويستمتع بالطبيعة وجبالها وأشجارها وزهورها, وعلو السماء وشمسها وقمرها وغيومها وملكوتها وسلطانها.

روت لي شيئًا من سيرة جدّها سي المبارك. قالت إنّه ولد في شفشاون, وتعلّم القراءة والكتابة في الكتاتيب والزوايا, وتعلّم القرآن وتدبّره في أروقة وحلقات المساجد."[٤١].وهذه المذكرات مروية من زاوية داخلية, لكن بعد ذلك بفصول تكمل لالّة عزيزة حكاية سي المبارك والديك بنفسها دون وسيط- خارج المذكرات ودون أن تروي

[٣٧]- الريحانة والديك المغربي, ص ٤٥.

[٣٨]- يُنظر السابق, ص ٤٦.

[٣٩]- السابق, ص ٤٧.

[٤٠]- السابق, ص ٦٦.

[٤١]- السابق , ص٦٧ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عنها الريحانة وترصد من الزاوية الخلفية التي رصد منها الراوي العليم- في جلسات متعددة مع الريحانة وعادل عبد الغني, إذ تقول: "وقالت: من أين نبدأ؟ رد عادل: من حيث انتهت أوراق الريحانة, من شفشاون والمعركة التي خاضها سي المبارك مع الإسبان. "[٤٢], لكن الراوي العليم كان- يوقفها عن الكلام مثلما كان يفعل في الروايتين السابقتين- ويسرد هو حالها والمستمعين أو يسرد أجزاء من الرواية عن قصة الريحانة وعادل, ثم يجعلها تكمل قائلة: "يطول الحديث لو تكلمت بالتفصيل عند كل مكان حطّ فيه رجله, وكل مغامرة ابتدعها في مسيرته, لكنني الليلة سأحدثكم عن الطريق الذي سلكه, والحكاية الأولى التي غوى بها (الطاووس), المرأة الجزائرية في مغامرته. "[٤٣], وهنا تسقط الراوية القناع عبر التغريب السردي, إذ إن الراوية لالّة عزيزة كشفت عن طبيعة عملها بحديثها مع من تقص عليهم ونطقها بضمير المتكلم, وإن كان سردها في الغالب بضمير الغائب.

ومما سرده عادل في كتابه عن سيرة سي المبارك والذي أعاد فيه (الكتاب) ما روته عنه (سي المبارك) لالّة عزيزة قوله: "عاد المبارك بعد صلاة الفجر. امتطى الصافن وخرج من البلدة القديمة, ثمّ أطلق له العنان. "[٤٤], فهنا أعاد عادل عبد الغني صياغة ما روته لالّة عزيزة عن سيرة جدها سي المبارك في كتاب, ومما يؤكد ذلك قول الراوي: "في منتجع الصنوبر, كان عادل, وقد انتقل إلى النزل الصغير بناء على طلبه ورغبته في خصوصية وخلوة للكتابة, كان يعيد صياغة رواية لالّة عزيزة صياغة فنيّة بلغة فصحى راقية. "[٤٥], ومما يؤكد كونه كتابا قول الريحانة في نهاية الرواية: "عندما يصدر الكتاب, تأتي إلينا ونقيم حفل توقيع. "[٤٦].

وهذا كله يدل على المشاركة السردية بين الراوي العليم وشخصياته (أسرار وأحمد أبو خالد والريحانة ولالّة عزيزة وعادل عبد الغني) في الروايات الثلاثة السابقة, والحق

---

[٤٢]- السابق, ص ٢٠٥.

[٤٣]- السابق, نفسه.

[٤٤]- السابق, ص ٢٦٥.

[٤٥]- السابق, ص ٢٥٥.

[٤٦]- السابق, ص ٣٤٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أن تنوع زواية الرؤية في هذه الأعمال يدخل ضمن التناوب التبئيري- كما سبق القول- أما اشتراك الشخصيات- في حد ذاته- في سرد بعض أجزاء النص وبالطبع تغير السارد فإنه يسمى بـ"تناوب الأصوات " الذي يدخل "في باب الصوت السردي (*) الناهض بفعل السرد (*). وهو يعني أن يتناقل هذا الفعل رواة (*) مختلفون يروون حكاية (*) واحدة أو حكايات مختلفة. وهذا التناوب الصوتي يعني إذا تغيرا في الأصوات الراوية الحكاية نفسها أو حكايات متباينة. ولهذا التناوب علامات تسمى واصلات تناوب الأصوات (Relais transvocaliques) من نحو معلنات القول : "قال" و"حدث" و"ذكر" أو الإعلان عن انتهاء حكاية أو الإعلان عن قسم من الحكاية الجديدة يرويه راو من الرواة. "[٤٧].

كما يدل على تنويعه في الشكل السردي الذي قدمت به الشخصية سردها, ففي الرواية الأولى من هذه الروايات الثلاثة "راكب الريح " سردت أسرار في **شكل حكاية** تشبه الحكايات الشعبية, وفي الرواية الثانية منها "اليد الدافئة " سرد أحمد أبي خالد في **شكل رواية** ووضع لها عنوانا مبدئيا "مقاتل غريق ", وفي الرواية الثالثة منها والأخيرة استخدم شكلين من الأشكال السردية وجعل لكل شكل منهما شخصية تسرده, فاستخدم شكل **المذكرات** وقامت بكتابتها وسردها الريحانة, كما استعمل شكل **الحكاية** التي سردتها لالّة عزيزة والتي تشبه حكاية أسرار في طريقة السرد مع اختلاف جوهري أن حكاية لالّة عزيزة ليست حكاية ثانوية وإنما هي مكملة للحكاية المحورية, فهي الجزء الآخر من هذه الحكاية المحورية أو موضوع الرواية, كما حافظ على خصوصية كل شكل سردي من هذه الأشكال السابقة, فضلا عن استخدامه لشكل **كتاب** أعاد فيه عادل عبد الغني صياغة ما روته لالّة عزيزة عن سيرة جدها في حكايتها المذكورة سلفا.

وهذا يدل على توظيف الكاتب لغير طريقة ولغير راوٍ لسرد أحداث رواياته سواء أكانت هذه الأحداث محورية أم ثانوية, وسواء أكان الكاتب قد غيَّر في رؤية السرد أم لم يغير, وإن كان الذي يدير دفة السرد في هذه الروايات الثلاثة هو الراوي العليم, وهذا كله يوحي بتكامل الأدوار بين الراوي والشخصية إن لم يكن تبادلها.

وبناء على ما سبق في هذه الروايات الثلاثة يتضح أن هذه المشاركة السردية بين

[٤٧]– معجم السرديات, ص ١١٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الراوي وبعض شخوصه لم تكن متساوية لا في المساحة الكتابية ولا في الشكل السردي الذي سردت به الشخصيةُ داخل الرواية ولا في الحفاظ على أن تكون الرواية كاملة مسرودة من زاوية رؤية واحدة, وهذا كله يؤكد أن الخطاب السردي في هذه الروايات جاء متطورًا, أي أن الكاتب لم يسر فيها على وتيرة واحدة.

وهذا كله يدل على أن اختيار هذا الراوي العليم دون غيره ورصده من زاوية رؤية خلفية وبؤرة معدومة أو صفر- فلا مسافة ولا حواجز تستطيع أن تفصله عما يرويه أو تحجب عنه رؤيته, فهو مخترق لكل ذلك- كان اختيارا موفقا.

٢- الرؤية مع (الراوي الشخصية هو الذي يرصد):

هذا النمط الثاني من أنماط الرؤية السردية والأخير بالنسبة للأنماط الحاضرة في مادة الدراسة (الأعمال المختارة)- فقد سبقت الإشارة إلى أن النمط الثالث من أنماط الرؤية السردية (الرؤية من الخارج) نادر الاستعمال ولا وجود له في الأعمال المختارة- يرصد فيه الراوي من زاوية داخلية, إذ إنه شخصية داخل العمل, تسرد بضمير المتكلم غالبا, ويؤكد ذلك د. إبراهيم عوض في- كتابه "فنون الأدب في لغة العرب "- في حديثه عن طرق السرد التي تروى بها القصص, في هذا النوع من السرد يستخدم الراوي ضمير المتكلم في مثل قوله: "قمتُ من نومى فوجدتُ نفسي مرهقا بسبب سهري الطويل البارحة فقررتُ أن أمضي في النوم ولا أذهب إلى العمل..."، وهنا يحكي الراوي عن نفسه بخلاف النوع الأول الذي يسرد فيه عن شخوص عمله دون الحديث عن نفسه سواء تدخل في السرد بالتعليق والتفسير أو التعاطف مع هذه الشخصيات أم لم يتدخل[٤٨].

كما أن هذا الراوي لا تتجاوز معرفته بما يرويه معرفة الشخصيات له (للذي يرويه), فلا يسرد إلا ما قد شاهده أو سمعه وكان حاضرا وقت حدوثه أو ما نقله عن أحد شاهد أو سمع بالحدث أو الموقف, وهذا حاضر في رواية واحدة فقط من الروايات المحددة سلفا وهي الرواية الثانية منها"تفاح المجانين "، إذ يقول الراوي في مستهلها: "انني لاتساءل.. ويتساءل العم(تحصيل دار), والولد بدر العنكبوت. ويتساءل الوالد.

[٤٨]- يُنظر في د. إبراهيم عوض, فنون الأدب في لغة العرب, دار النهضة العربية, القاهرة, ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م, ص ٢٩٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يتساءل الدكتور باز. تتساءل امي. تتساءل الست انجيل.

قالت الست انجيل: نقطة اول السطر.

قالت الست انجيل: حسنوا خطكم.

قالت: لا تتمخطوا في الصف.

قال (الفورمن): احطم هذا العصا فوق رؤوسكم.

قال رجل الكيس: هذا موزع المنشورات.

قال العسكري للعم (تحصيل دار): خذ المكنسة وكنس المخفر.

تناول العم (تحصيل دار) المكنسة. بعد قليل قالوا توقف. عند ذلك سمع صراخا بشريا في الغرفة المجاورة.

ثم ادخلوه الى غرفة بها عدد من الرجال, اوقفوه بينهم.. وسطهم. ثم ادخلوا رجلا يلبس على راسه كيسا من الخيش ثقب عند العينين لكي يرى الناس, ولا يراه أحد. بدأ رجل الكيس يستعرض الوجوه. انخلع قلب العم (تحصيل دار) من الجذور.. هل سيقع اختيار رجل الكيس عليه؟

ولما وقع اختيار رجل الكيس على سواه, سألوه: لماذا اتيت يا.. محمد تحصيل دار).

– اتيت لكي اسحب الشكوى ضد الفورمن.

– وهل شكوت على الفورمن؟

وكانت الشوارع تنغل بالناس الذين يتظاهرون ويحرقون مبنى النقطة الرابعة واذ ذاك, اكل العم (تحصيل دار) نصيبه من كرابيج الشاويش حسن.

قال الراوي: لنترك الدكتور باز يعتذر للعم تحصيل دار عما حدث. ولنعد الى بداية الحكاية.."[٤٩], فهذا المشهد الاستهلالي الذي يضع القارئ في حالة من الترقب والانتظار

[٤٩]– يحيى يخلف, تفاح المجانين, دار الحقائق, ط٢, ١٩٨٢م, ص ٩–١٠.

* وهذه الرواية كسابقتها لا تلتزم ببعض قواعد اللغة وبخاصة الهمزات؛ نظرا لتنوع لغتها بين الفصحى والعامية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لمعرفة عما يتساءل هؤلاء والمسرود بضمير المتكلم يوحي بذاتية الحكي, وبأن هذا الراوي شخصية من شخصيات الرواية ويرصد من زاوية داخلية, بدليل قوله (**أمي...**), كما أن قوله:"انني لاتساءل "- وكان قد جعل فعلَ التساؤل قاسما مشتركا بينه وبين أهم شخصيات الرواية التي سيكون لها أدوار بارزة فيما بعد- يعني أن هذه الشخصيات بما فيها الراوي تنتظر من يجيبها عما تتساءل, فلا الراوي ولا غيره يعرف جوابا لسؤاله, وهنا إشارة إلى التساوي بين الراوي وشخوصه في المعرفة, كما أن الراوي جعل هذه التساؤلات النقطة التي ستنطلق منها الرواية, وما الرواية هنا إلا جواب عن هذه التساؤلات.

وهذا قريب من الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " إذ استهلها الراوي بحدث محوري انطلقت منه جميع أحداث الرواية, فضلا عن بعض التشابه في طريقة تقديم هذا الحدث في الإثارة والترقب والانتظار, كما أن التحول من حدث يترتب عليه سائر أحداث الرواية في"نجران تحت الصفر " إلى تساؤلات تجيب عنها الرواية "تفاح المجانين " فضلا عن الاختلافات الأخرى في الرؤية والصوت وغيرهما دليل على التطور الحادث في الخطاب السردي لهذه الروايات.

كما أن قوله: "قال الراوي: لنترك الدكتور باز يعتذر للعم تحصيل دار عما حدث. ولنعد إلى بداية الحكاية.. " فيه تغريب سردي, فبقوله: "قال الراوي " كشف عن دوره في العمل, كما أن استعماله لضمير جماعة المتكلمين في الفعلين (نترك ونعد) يدل على أنه قد شارك المتلقي في حكايته, وأسقط القناع الذي كان يتخفى خلفه, وكسر الإيهام بواقعية الحدث.

ومما يدل على أنه لا يسرد إلا ما قد سمعه قوله أيضا: "وبعد حوار قصير بينهما, **عرفت ان عمران هو احد اقارب امي... "**[٥٠], فهنا لم يعرف هذا الراوي أنه وهذه الشخصية تربطهما علاقة قرابة من ناحية الأم إلا من خلال الحوار القصير الذي دار بين أمه وأبيه.

كثيرا.

[٥٠]- السابق, ص ٥٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وقد يُسمح لهذا الراوي أن يستخدم ضمير الغائب أيضا في سرده بشرط ألا يغير في زاوية رؤيته وعليه لا يغير في كون معرفته مساوية لمعرفة الشخصية, وهذا ما يؤكده د. إبراهيم عوض في كتابه فنون الأدب في لغة العرب قائلا: "وهناك طريقة تيار الشعور حيث تتداعى الأحداث وتظهر الشخصيات تبعا لما يخطر على بال الراوي صاحب ضمير المتكلم. وقد تتداخل الطرق المتبعة في رواية أحداث القصة كما هو الحال في عدد غير قليل من القصَصَ الحالي: ففي بعض المواضع يلجأ المؤلف إلى ضمير الغائب, لنفاجَأ بالقصة في بعض المواضع الأخرى وقد تحولت إلى ضمير المتكلم, وفي بعضها الآخر تُرُوَى بأسلوب تيار الشعور... وهكذا. "[٥١], وقريب من ذلك ما ذكره محمد بوعزة في كتابه "تحليل النص السردي ", إذ قال: "السارد الغائب هنا على الرغم من أنه يروي بضمير الغائب, فإنه يروي بنفس الرؤية التي يكونها البطل المتكلم عن الأحداث, ولذلك ينتهي هذا السرد بالتطابق بين الراوي الغائب والبطل(الحارس الذي أنا). فالرؤية واحدة والمنظور واحد على الرغم من اختلاف الضمائر (يجلس.. ينهض, يتحرك.. يذهب.. يتمدد يبحلق/ أتحرك, أجلس, أمدد, أبحلق), وبالتالي فإن السارد يحافظ على مبدأ "السارد = الشخصية الروائية". "[٥٢], وهذا حاضر أيضا في هذه الرواية, إذ يقول الراوي واصفا بدر العنكبوت- صاحبه في السكن والدراسة-: "كان طالبا في الصف, ولكنه خارج الصف يستطيع أن يتهرب من شرب الحليب الناشف, وحبوب زيت السمك. وفي الحارة يتزعم الأولاد, ويقود المباريات في طابة الشرايط , ويقص الحكايا, ويقوم بالالاعيب, وينصب الفخاخ, ويسرق البطيخ. يطلي التعريفة بالدهان, ويحولها الى شلن ابيض."[٥٣], وفي موضع آخر يقول: "احيانا كان الفورمان الذي يشتغل في (النقطة الرابعة) ويقتحم خلوتهما يدخل فيخلع قبعته التي تشبه قبعات الصيادين. يدخل دون ان يخلع حذاءه. يدوس البساط بحذائه العالق بالطين, ويطلب الشاي بعنجهية. واذ ذاك تفقد الاحاديث حرارتها, وتصبح الكلمات التي يحكيها الوالد او العم (تحصيل دار) عادية, وخالية من الدفء, أو

[٥١]- فنون الأدب في لغة العرب, ص ٢٩٥.

[٥٢]-محمد بوعزة, تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم), الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, دار الأمان, الرباط, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط١, ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م, ص ٨١-٨٢.

[٥٣]- تفاح المجانين, ص ١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

من تلك المشاعر الأنيسة. "[٥٤], فهنا انتقل الراوي من السرد بضمير المتكلم إلى السرد بضمير الغائب دون أن يغير زاوية رؤيته ولا مدى معرفته, فما قاله عن شخصية بدر العنكبوت- في المثال الأول- صديقه بالتأكيد تعرفه هي (الشخصية) عن نفسها, كما أن كل الأولاد يعرفونه عنه, وما قاله عن شخصية الفورمن كل أهل الحوش يعرفونه عنه, كما أن هذا المثال الأخير يكشف عن مدى ظلم الطبقة العليا وجبروتها -المتمثلة في سلطة الاحتلال وعملائها خائني الأوطان- للطبقة الدنيا- عامة الشعب - فلا احترام لهذه الطبقة الدنيا عند هؤلاء, ولا تقدير لوجودها, وهذا ما تؤكده عبارات: (يدخل دون ان يخلع حذاءه, ويدوس البساط بحذائه العالق بالطين, ويطلب الشاي بعنجهية.).

- الصوت السردي:

هذا هو الجانب الآخر من هذا المبحث والذي سيتبين من خلال مناقشته من زاويتي المفهوم والإجراءات المنهجية- كما سبقت الإشارة- أهم الفروق بينه وبين سابقه (جانب الرؤية السردية).

أ- المفهوم:

لقد قدم بعض النقاد تعريفات للصوت السردي, وهذه التعريفات مختلفة في طرق صياغتها لديهم- كل صاغها ببلاغته- ومتشابهة في المضمون والمقصود منها, ومن بين هؤلاء **فيندريس,** يقول د. صلاح فضل في ذلك- في كتابه سالف الذكر-: "وفيما يتعلق بمقولة "الصوت" يعتمد"جينيت "على تعريف العالم اللغوي **"فيندريس*[فندريس] Vendryes "** له بأنه"مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بالفاعل". على اعتبار أن الفاعل هنا ليس هو الذي يحقق عمل فعل أو يقع عليه, ولكنه أيضا هو الذي ينقله أو يشارك فيه, وإن كان ذلك بطريقة سلبية."[٥٥], ويكمل كلامه بأن هذه المقولة- الصوت- ترتبط بالعلاقات بين الراوي ومن يروي لهم, والحكاية التي يرويها. كما أنها ذات علاقة بالزمن وبمستوى السرد في الصيغ كذلك.[٥٦] وقريب من ذلك تعريف **جيرالد برنس** في كتابه "المصطلح السردي", إذ عرفه بأنه: "مجموعة السيماءات التي تسم السارد وبعامة

---

[٥٤]- السابق, ص ١٦.

[٥٥]- بلاغة الخطاب وعلم النص, ص ٢٨٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التي تتحكم في العلاقات بين العملية السردية والنص السردي وبين العملية السردية والمسرود. والصوت له مدى أكثر من الشخص. ورغم أنه أحيانًا يجري تضامنه ويخلط بينه وبين وجهة النظر إلا أنه يجب التفريق بينهما؛ فالأخير أي الشخص يفضي بمعلومات عن ذلك الذي "يرى " ويتصور, والذي تتحكم وجهة نظره في السرد, بينما الأول أي الصوت يدلي بمعلومات عن ذلك الذي يتكلم ومن السارد وما الذي تتألف منه اللحظة السردية."[٥٧], وهذا المفهوم السابق للصوت يسير في الاتجاه نفسه الذي سار عليه فيندريس واعتمد عليه جنيت وكثير من النقاد في كون هذا الصوت السردي يهتم بمن يتكلم في العمل السردي وبهيئته وبعلاقاته بما يروي وبمن يروي لهم وبمن أَلَّف هذا العمل المُروى, كما أشار أيضا إلى هذا الخلط بين الصوت والرؤية موضحا أهم الفروق بينهما, لكن هذا الإيضاح لأهم الفروق لم يتجاوز- عنده وكثير من الكتاب- الإشارات النظرية في المفهوم دون أي تطبيق.

وعلى هذا المنوال يسير والاس مارتن في كتابه "نظريات السرد الحديثة " الذي قدم أكثر من مفهوم للصوت سواء عند جينت ومن تبعه من النقاد أو في النقد الأمريكي قائلا: "يستخدم بعض النقاد, تابعين جينيت, كلمة "صوت " للإشارة إلى فعل السرد- الوضعية المتضمنة ساردًا وجمهورًا. و"الصوت ", بتعريف أضيق, يجيب على السؤال: "من يتكلم؟ " وفي النقد الأميركي تشير كلمة "صوت ", غالبًا, إلى الصفات التى تنفرد بها أعمال مؤلف ما. "[٥٨].

والحق أن التعريفات السابقة للصوت السردي تحمل في طياتها الإجراءات المنهجية (كيفية دراسته داخل العمل) سواء أكان ذلك بالتنظير أم تجاوز ذلك بالتطبيق على بعض الأعمال, كدراسة د. سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) على سبيل المثال لا الحصر.

ب- **الإجراءات المنهجية:**

بناء على ما تقدم من مفاهيم الصوت السردي التي تضمنت الإجراءات المنهجية التي يمكن من خلالها دراسة الصوت السردي- كما سبق القول أعلاه- في هذه الأعمال؛

---

[٥٦]-ينظر في السابق, ص ٢٨٥.

[٥٧]- المصطلح السردي, ص ٢٤٥.

[٥٨]- ولاس مارتن, ت: د. جاسم محمد, نظريات السرد الحديثة, المجلس الأعلى للثقافة, ١٩٩٨م, ص ١٧٩.

*تابعي جينت وليس تابعين جينيت.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سيكون التطبيق هنا وفقا لما جاء في هذه المفاهيم عن هذه الإجراءات, وهي:

١- المقام السردي(هيئة الراوي أو من هو) واتصاله بالزمن.

٢- وضعية الراوي (علاقة الراوي بما يروي).

٣- علاقة الراوي بالمؤلف والقارئ.

١- المقام السردي(هيئة الراوي أو من هو) واتصاله بالزمن:

والمقام السردي إجراء منهجيٌّ يعني بمن يتكلم في هذا العمل السردي أو ذاك, فليس ما يقال في الأعمال السردية على لسان هذا المتكلم (الراوي) حقائق مؤكدة مسلم بها تدرس في حد ذاتها دون الاهتمام بمعرفة من نطق بها أو من قال بها وبهيئته ومقامه, فقول الراوي مثلا: طالما نمت في ساعة مبكرة, يختلف عن قول قائل: مجموع زوايا مثلث يساوي زاويتين قائمتين, فهذا الأخير لا يستدعي معرفة من نطق به, لكن الأول لا بد فيه من مراعاة من نطق به والمقام الذي نطق به فيه؛ فضمير المتكلم (تُ) لا تُعَيّن هويته إلا بالرجوع إلى ذلك الشخص, والماضي التام للـ"عمل " المروى ليس تاما إلا بالقياس إلى اللحظة التي يرويه فيها.[٥٩] وهذا المتكلم (الراوي) يظهر صوته من خلال ما نطق به من ضمائر, والسرد في الأعمال المختارة متعدد الضمائر- كما سبقت الإشارة عند إثبات أن تعدد الضمائر ليس له علاقة حتمية بتحديد الرؤية- لكنه في الآن ذاته محتفظ بهيئة الراوي التي عُرِفَتْ منذ السطور الأولى في العمل من خلال نطقه بضمير ما كان هو الغالب والمهيمن على السرد, وإن استعمل بعض الضمائر الأخرى من سبيل التغريب السردي أو مخاطبة بعض شخوصه, ومن هنا يمكن القول بأن استعمال أكثر من ضمير في سرد الراوي ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد الصوت السردي كما هو الحال في الرؤية السردية- وهذه نقطة التقاء بين الرؤية والصوت, صحيح أن هذا المبحث يسعى إلى إظهار أهم الفروق بين هتين التقنيتين لكن لا مانع من إظهار أيضا بعض المسائل التي يلتقيان فيها وبخاصة إن كانت من المسائل التي تستلزم الوقوف عليها كهذه المسألة التي كثيرا ما قال بعض الدارسين بأن اختلاف الرؤية والصوت مرتبط باختلاف الضمير المسرود به- فالحكم على ماهية الراوي يتوقف على ذلك الضمير المهيمن على السرد الأكثر استعمالا على لسان ذلك الراوي وليس على نطقه بضمير آخر في سطر أو فقرة أو حتى صفحة من صفحات العمل السردي, ما دام لا يصاحب ذلك التعدد في

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الضمائر تعدد آخر في معرفته الراوي بما يروي فيترتب عليه تعدد في نوعية الراوي أو هيئته.

هذا عن المقام السردي أو هيئة الراوي, أما عن اتصال هذا المقام بالزمن, فقد ميز جنيت- في كتابه سالف الذكر- بين أربعة أنماط من السرد- وفق الموقع الزمني- وهي: "**اللاحق** (وهو الموقع الزمني الكلاسي* للحكاية بصيغة **الماضي**, ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس), **والسابق** (وهو الحكاية التكهنية, بصيغة **المستقبل** عموما, ولكن لا شيء يمنع من إنجازها الحاضر, كحل جوكابيل في قصيدته "موسى النجي من الماء "), **والمتواقت** (وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل), **والمقحم** (بين لحظات العمل), ويكمل قائلا: "والنمط الأخير هو قبليا الأكثر تعقيدا, ما دام سردا متعدد المقامات, وما دام يمكن القصة والسرد أن تتشابكا فيه بحيث يؤثر الأخير في الأولى -* وهذا ما يحدث خصوصا في الرواية الترسلية متعددة المتراسلين."[٦٠], وهذا الأخير هو الحاضر في الأعمال المختارة وإن هيمن زمن بعينه على السرد فإنها لا تخلو جمعاء من التنوع في الزمن أو السرد متعدد المقامات (متعدد الأزمنة), فهذه الأعمال مسرودة بزمنين أولهما لاحق للحدث وآخرهما مزامن له, ومثال الأول (اللاحق) في الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " قول الراوي: "خرج ابو شنان وهو يشعل سيجارة (بوبس).. كان العسس* قد أصابهم السأم.. والمحلات مغلقة, وليس ثمة سوى بعض القطط والكلاب تجوس بلا مبالاة, واضواء الفوانيس تكاد تضحمل وتشي بنفاد النفط منها..."[٦١], في المثال السابق سرد بزمن الماضي وهو الزمن الدال على أن هذا السرد جاء لاحقا للحدث, ومثال النوع آخر في الرواية نفسها (السرد المزامن للحدث) قول الراوي: "شهر كامل مر على ذبح اليامي, وكل شيء يعود إلى طبيعته.. يتبادل الناس اماكنهم في مقهى (ابو رمش), ويظل

---

[٥٩]- يُنظر في خطاب الحكاية, ص ٢٢٧.

[٦٠]- السابق, ص ٢٣١.

*كلاسيكي وليس كلاسي, ولا داعي لوجود الشرطة الفاصلة بين كلمتي الأولى وهذا في المثال السابق.

[٦١]- نجران تحت الصفر, ص ١٥.

* العسة: مهنة سعودية تعود إلى نحو سبعين عاما, كانت تمثل نظام الأمن هناك إلى جانب الشرطة قبل أن تحل محلها منظومة الأمن الحديثة, وهي تعني "الحراسة", يعمل بها رجال يعرفون بالهيبة وقوة الجسد يسمون "العسس" أو "حراس الليل ".

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

(ابـن عنـاق) يحمـل صـواني الشـاهي المنعنـع, والنراجيـل الـى الزبـائن.. وتأكـل نسـمات منتصـف الليـل والعيـون.. وينـام الرجـال الـى جانـب نسـائهم والعسـس لا ينـامون... ومـن المذياع بدا ابو بكر سالم بالفقية يشدو باغنية يا دوب مرت علي .. اربع وعشرين ساعة .. ضـاع الهـوى يـا خسـارة.. ضـاع.. "[٦٢], وهـذان الزمنـان الماضـي اللاحـق والمضـارع المزامن حاضران أيضا في باقي النصوص المختارة وإن اختلفت نسبة حضور كلمنهما في كل رواية على حدة, فمما جاء في السرد اللاحق في الرواية الثانية "تفاح المجانين " قول الراوي الشخصية: "قالت الست انجيل لا تتمخطوا في الصف. قالت: لا تسعلوا. قالت: خطكم مثل خرابيش الدجاج.

قالت: ممنوع السعال يا اولاد. ممنوع الكحة. ممنوع النباح.

قالت الست انجيل للمرة الثالثة.

قالت: اعصابي لا تتحمل هذا السعال المرهق. لا تتحمل روائحكم الكريهة

اما الاولاد الذين يجلسون في المقاعد الخلفية فقد ركعوا فوق الحصى المفروش فوق ارضية الخيمة. كانت الرياح تهز الشارد.

كان الحصى وخز المسامير. كنت ارتجف. وكان بدر العنكبوت يبحث عن فجوة يهرب منها. "[٦٣], ومثال ما جاء في السرد المزامن في هذه الرواية قول الراوي: "انني لاتساءل.. ويتساءل العم (تحصيل دار), والولد بدر العنكبوت. ويتساءل الوالد. يتساءل الدكتور باز. وتتساءل أمي. تتساءل الست انجيل. "[٦٤].

ومما جاء في السرد اللاحق في رواية "راكب الريح " قول الراوي: "في مجلس الوالي, قال شيخ المسجد الكبير إن يافا لم يأتِ إلى شواطئها حوت إلا في العهود القديمة, أيام النبي يونس عليه السلام, عندما أوحى الله للحوت بحفظه في بطنه ونقله إلى شواطئ يافا, حيث نجاه الله من الغرق. وقال شيخ المسجد أيضًا إن العلماء والفقهاء يقولون إن حوت النبي يونس كتب له أن يبقى حيًّا مدى الدهر ببركة الأنبياء ومعجزاتهم, ولعله

---

[٦٢]- السابق, ص ١٣-١٤.

[٦٣]- تفاح المجانين, ص ١٠-١١.

[٦٤]- السابق, ص ٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الحوت ذاته الذي يطوف من زمن لآخر في الأمكنة التي مر بها الرسل. "[٦٥].

ومما جاء في السرد المزامن في هذه الرواية قول **الراوي**: "اليوم تحتفل يافا وأهلها, وتحتفل بهنانة وأحمد آغا بعيد الربيع, أو الذي يسميه بعض المهاجرين من بلاد فارس عيد النيروز. يحتفل أبواه في فضاء الحديقة التي تحيطها أشجار مثمرة, وتنمو فوق عشبها نباتات برية: أقحوان, ونرجس, وشقائق النعمان. حتى إنّ رقعة الحشيش المشذّب التي تمتد حتى آخر السور, تبدو كما لو أنها سجّادة من لؤلؤ. "[٦٦] ومما يدل على السرد اللاحق في رواية "اليد الدافئة":"كان هاتفه المحمول لا يكفّ عن الرنين طوال الشهر الأول من تقاعده, فقد كان الكثير من الأصدقاء والمعارف يتواصلون معه ويعبرون عن عواطفهم تجاهه ويتجاذبون معه أطراف الحديث, لكن بمرور الأيام, صارت المكالمات تخف وتتناقص حتى كادت أن تتلاشى. "[٦٧].

ومما يدل على السرد المزامن للحدث في هذه الرواية قول الراوي: "لعلّ أحلامه الآن لا تكون أضغاث أحلام, لعلّ البغال الهائمة على وجوهها ترحل من عقله الباطن, لعل دمعة أبيه تتوقف عن الانثيال وهو يروي له عن النهايات الحزينة في جيش الانقاذ, لعلّ جميلة تبتسم في ملكوتها ولا تبكي, لعلّه يرى, فيما يرى النائم, ابنته ياسمين تحضن حفيدته وتلوّح له بيدها. "[٦٨], وفي هذه الروايات الأربعة السابقة قل فيها السرد المزامن للحدث, أما في الرواية الخامسة والأخيرة الموسومة بـ"الريحانة والديك المغربي" زاد فيها استعمال السرد المزامن للحدث عن استعماله في الروايات الأربعة السابقة عليها وإن اشتركت معها في غلبة السرد اللاحق على السرد المزامن, فمما جاء في هذه الرواية؛ ليدل على أن السرد جاء لاحقا للحدث قول الراوي: "قال لها في مساء ذلك اليوم وهما يجلسان في الصالون, وألحّ في قوله: حان موعد رحيلي. تركت عملًا ينتظرني, والبلاد طلب أهلها. "[٦٩], ومما جاء فيها دلالة على تزامن السرد مع الحدث, قول الراوي: "ها هو يقود سيارته ويتلكّأ. تتجاوزه السيارات والحافلات وهي تطلق أبواقها تعبيرًا عن تذمر

[٦٥]– راكب الريح, ص ١١.

[٦٦]– السابق, ص ٥١.

[٦٧]– اليد الدافئة, ص ٩.

[٦٨]– السابق, ص ٢٩.

[٦٩]– الريحانة والديك المغربي, ص ٢٣١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سائقيها من سيره البطيء. الجميع يسرع في طريقه إلى مكان يعصمه من أذى العاصفة الجوية التي تتحدث عنها هيئة الأرصاد الجوية. ", وقوله أيضا: "يقود السيارة ببطء, ويتفحص لافتات المتاجر على جانبي الطريق, ويبحث عن متجر لشركة الاتصالات, المَعْلم الذي ذكرته له على الهاتف, والذي يقابله طريق يفضي إلى دارة الصنوبر. "[٧٠], وقوله أيضا:"في المقهى بعيدا عن الباب الدّوار, يجلس عادل يحتسي قهوة الصباح. يحتسي قهوته ويقلّب أمره بالفكرة التي تدور في خلده. يعيد استعادة فكرة العودة إلى تونس, إلى منتجع الصنوبر, لعلّه يظفر بجواب لهذا اللغز, لاختفاء الريحانة التي دعته إلى المجيء قائلة: أحتاج إلى أن تضمني إلى صدرك, وأن تفي بما وعدت به الشجرة. إنّها تحتاج إلى أن أهدهد وأربّت على كتفها حتى تمتلئ بالسكينة والطمأنينة والسلام, وأن يكون للشجرة كل العشق حتى ترضى."[٧١], ومما سبق يمكن القول بأن اجتماع السرد اللاحق والسرد المزامن في هذه الروايات دلالة على أن السرد جاء متعدد المقامات, أي موظف النمط الأخير من الأنماط التي ميز بينها جنيت, كما أن التفاوت في استعمال السرد المتزامن مع الحدث في هذه الأعمال يدل على التطور الحادث فيها, وإن اشتركت جمعاء في غلبة السرد اللاحق على السرد المزامن.

شيء آخر تجدر الإشارة إليه هنا أن هذا المقام السردي يمكن من خلاله تحديد العلاقات التي تربط بين الحكاية المحورية والحكاية الثانوية داخل العمل السردي الذي يشارك فيه الراوي بعض شخصياته في سرد حكايات أخرى ثانوية- كما سبق القول في جزء الرؤية السردية- والروايات الثلاثة المذكور سابقا أن الراوي فيها قد سمح لبعض شخصياته بالتدخل بالسرد ترتبط فيها الحكايات المحورية بالحكايات الثانوية عبر علاقات متنوعة, فمما يدل على ذلك في الحكاية التي سردتها أسرار في"راكب الريح " أن يوسف- بطل الحكاية المحورية- الذي عشق الفن والعلم وله مغامراتٌ كثيرة وعجيبة مع النساء وأشهرها مغامرته مع إحدى الجواري التي ترك وشما على نحرها من آثار قبلته يشبه آثار أسنان المهندس عمر في حكايتها (أسرار) الثانوية, فمغامراته مع النساء هي التي تسببت في قص الجارية أسرار هذه الحكاية التي أشارت فيها إلى هذا البطل المغامر

[٧٠]- السابق, ص ٥-٦.

[٧١]- السابق, ص ١٣٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يوسف, صحيح أن قص هذه الحكايات- في حد ذاته- كان خروجا من الكآبة والدسائس والمؤامرات- كما سبقت الإشارة- لكن اختيارها لهذه الحكاية دون غيرها وبخاصة أنها قُصت على لسان إحدى الجاريات اللواتي يجدن الغمز واللمز- كما وصفهن يوسف- كان سببه هذه المغامرات العجيبة, ومما يؤكد ذلك ما ذكره الراوي العليم أن يوسف شعر أنها تقصده هو بهذا المهندس بطل حكايتها قائلا: " أما الضيف فقد تذكر قبلته على نحر تلك الجارية في بستان البرتقال, وشعر كما لو أنّ أسرار تسقط بعض كلامها عليه... "[٧٢] وقوله أيضا بعد ذلك بصفحات قليلة: "كان إذ ذاك يفكّر فيما إذا كانت السيدة وأسرار, إحداهما أو كلتاهما, تعلمان بما حدث للجارية في بستان البرتقال والوشم الذي تركته شفتاه على نحرها"[٧٣].

أما رواية "حكاية مقاتل غريق " التي سردها أحمد أبو خالد, فقد كانت تربط هذ الرواية بالرواية المحورية أكثر من علاقة, فتربطها **علاقة سببية** إذ إن احتلال المستعمر الغاشم للبلاد وتخريبه وقتله للأنفسهم بغير حق وتحريم البلد على أهله هو الذي تسبب في رحيل سمعان صديقه وصوفي حبيبة هذا الصديق- بطلي روايته "مقاتل غريق "- إلى ألمانيا, ويؤكد ذلك ما ذكره الراوي بعد اتصال سمعان بأحمد صديقه- الذي كان يعمل معه في الإعلام الموحد- هاتفيًّا:"بعد المكالمة, تذكر أنّ حكاية سمعان وصوفي طالما خطر له أن يكتبها في رواية.

لقد رحل الأصدقاء الحقيقيون منذ زمن, البعض غيّبهم الموت, والبعض الآخر تركوا الثورة وهاجروا, وسمعان كان واحدًا من هؤلاء الذين هاجروا. "[٧٤].

وعلاقة وجدانية مع الحكاية المحورية, إذ أنه كان يعاني من الوحدة وكان يلجأ إلى كثير من الوسائل للخروج من هذه الدائرة مثل الذهاب إلى مكان العمل السابق, إذ كان يجتمع وبعض المتقاعدين أصدقائه ويتناجون هناك, أوعده للطعام والقهوة وخروجه إلى شرفة الشقة وطله على الشارع, أو خروجه مع صديقه الدكتور نادر إلى بعض المقاهي, ومجيء أبو الخير صديقه الطريف خفيف الدم والعقل إلى شقته ...., وكانت من بين هذه

[٧٢]- راكب الريح, ص ١١٣.

[٧٣]- السابق, ص ١١٨.

[٧٤]- اليد الدافئة, ص ١٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الوسائل كتابته لهذه الرواية التي تحكي عن قصة حب سمعان وصوفي منذ بدايتها إلى أن كتب لها النهاية, وتشابهت هذه الحكاية مع الحكاية المحورية بين أحمد ونرمين التي شاهدها في أحد المقاهي وبعدها شاءت الأقدر أن تنشأ بينهما علاقة عاطفية من النوع الراقي الخالص, فكانت نرمين هي اليد الدافئة التي خلصته من هذا الصقيع الذي مر به طوال حياته بعد التقاعد عن العمل, واستطاعت أن تشغل وقتا كبيرا من فراغه, ويبقى الوقت القليل من اليوم -بعد أن دخلت نرمين حياته - لإكمال حكايته مع سمعان وأحيانا كان يقطعه عن الكتابة مجيء أبو الخير الرجل الظريف أو أن أرقا انتابه, وأحيانا يخاطب صورة زوجته الراحلة مثلما كان يفعل قبل ظهور نرمين في حياتي ولكن بشكل قليل نسبيا.

وأما الثالثة والأخيرة "الريحانة والديك المغربي ", فكما سبقت الإشارة أن كل الحكايات المسرودة فيها تعد حكاية واحدة وإن سردت في غير شكل سردي وإن سردت على لسان غير راوٍ؛ ولذا تعد العلاقة التي تربطها فيما بينها علاقة تكاملية.

٢- وضعية الراوي:

تتحدد وضعية الراوي من خلال معرفة علاقته بما يرويه, وعن معرفة هذه العلاقة يحدد جينت أربعة أنواع للعلاقات بين الراوي والقصة (تحديد وضع الراوي بمستواه السردي (داخل القصة أو خارجها)وعلاقته بالقصة التي يرويها (غيري القصة أو مثلي القصة)) كشف بها عن هذه الوضعية, وهي:

١- خارج القصة- غيري القصة, وهو راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها.

٢- خارج القصة- مثلي القصة, راوي من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة به.

٣- داخل القصة- غيري القصة, ونموذجه شهرزاد, راوية من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما.

٤- داخل القصة- مثلي القصة, راوي من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به.[٧٥] , ويُفْهَم من تحديدات جينت السابقة أنه ليس شرطا أن يكون الراوي الخارج عن القصة التي يرويها (ليس شخصية من شخصياتها) لا ينتمي إليها,

[٧٥]- يُنظر في خطاب الحكاية, ص ٢٥٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما أنه ليس شرطا أن يكون الراوي الداخلي (أحد شخوص الرواية) ينتمي إلى القصة التي يرويها, فالخروج عن القصة والدخول فيها يتعلق بمستوى الراوي السردي لا بعلاقته بما يرويه.

والحاضر من ذلك في الروايات المحددة للدراسة نوعان فقط, وهما: الخارجي مثلي القصة والداخلي مثلي القصة, **فأولهما**- وهو الأكثر شيوعا في هذه الأعمال- قد حضر في أربعة أعمال من الخمسة المحددة, وهي: "نجران تحت الصفر " و"راكب الريح " و"اليد الدافئة " و"الريحانة والديك المغربي ", ورغم أن هذه الأعمال الأربعة سالفة الذكر تشترك في كون الراوي فيها خارج القصة منتمي إليها فإن هذا الانتماء لم يأتِ على وتيرة واحدة, فقد أخذ ثلاثة أشكال وهي: الإعلان المباشر والإعلان غير المباشر والبين بين.

فأما الشكل الأول يُقصد به أن يعلق الراوي على أحد المواقف أو حال أحد الشخصيات مخاطبها خطابا مباشرا يدل على هذا النصح أو التأثر ويأتي مسرودا بضمير المخاطب, وتمثله وضعيات الراوي في: "نجران تحت الصفر " و رواية "مقاتل غريق" التي سردها أحمد (الشخصية المحورية) في " اليد الدافئة " وكذلك الجزء الأول من "الريحانة والديك المغربي " ما رواه الراوي العليم عن حكاية عادل والريحانة, فمما يدل على ذلك في "نجران تحت الصفر " قوله:"يا ابن امية اللحم لذيذ, وفي فمك مذاق الأحذية.. آه على رطل لحم.. رطل تأكله نيئا لوحدك.. لا.. ليس لوحدك. تطعم منه فاطمة شيئا كثيرا, تشوي لها قطعة وراء قطعة, تشبع.. تتمطى.. تتثاءب.. تتقفز العافية الى خديها, تتمدد الى جانبك على الفراش. تغني لها دان دان.."[٧٦], هنا يتدخل الراوي تدخلا مباشرا مخاطبا فيه الشخصية متأثرا بشدة فقرها وجوعها ويحثها على سرقة جزء من اللحم المعلق في المذبح أمامه وإن لم يصرح بالسرقة, فهذه الشخصية ليس في جيبها فلس واحد حتى تشتري لحما لها ولزوجها, كما أنها كانت هزيلة جائعة لا تستطيع أن تعمل في ذلك الوقت لجلب ما تحتاجه وأسرتها, وبالفعل قامت هذه الشخصية (ابن أمية) بالسرقة, صحيح أنه واجه عقابا شديدا على فعلته هذه بضرب وسب وشتم وألقوا به في السجن فضلا عن قطع يده التي سرقت وألقوا بها في سلة النفايات لكن في النهاية قام بفعل

[٧٦]- نجران تحت الصفر, ص ٤٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

السرقة ونفذ ما حثه عليه الراوي بخطابه هذا.

ومما يدل على ذلك الخطاب المباشر في "مقاتل غريق" من رواية "اليد الدافئة " قوله: "أكتب عنك لأنني وجدت في حكايتك ما يمكن أن أجد في كتابته متعة, فرغبتك الخارجية هي رغبتي الداخلية, وكلانا وقف طويلا على رصيف الثورة, لكنك كنت أكثر جسارة حين دخلت في مغامرة جسورة, ولم تعبأ بالربح أو الخسارة "[٧٧], وهنا تدَخُّل مباشر من أحمد أبو خالد-الشخصية المحورية في "اليد الدافئة " الراوي في "مقاتل غريق " , وما أكثر هذا التدخل المباشر في هذه الرواية (مقاتل غريق)!- فقد صرح الراوي بعلاقته بما يرويه تصريحا مباشرا مخاطبا فيه إحدى الشخصيتين المحوريتين في روايته وهي شخصية سمعان الناصري, كما أن هذا الراوي (أحمد أبو خالد) رغم سرده بضميري المتكلم والمخاطب لم يكن شخصية من شخصيات روايته فهو وإن عرف شخصياتها خارج روايته, فلم يبدأ هذه الرواية من حكايته معهم بل بدأها- بعد تساؤل من أين يبدأ- من بداية معرفة صديقه سمعان بصوفي التي شاءت الأقدار أن يقع في حبها, وبهذا يكون هذا الراوي (أحمد أبو خالد) خارج عن القصة التي يرويها ومنتمي إليها.

ومما يدل على ذلك في الجزء الأول من "الريحانة والديك المغربي ": "امتصت السياسة دمك, وغيّب الرحيل والتنقل حلمك بوطن يتحرر, ولكنّك لم تتوقف عن لكتابة, فمن خلال الكتابة, حاولت في صقيع الوطن أن تبحث عن حياة أكثر دفئًا. ها أنت تتعثر وتبحث عن مكان كان خارطة حياة عشتها, وزمن جميل تفيأت فيه ظلال تلك الشجرة. "[٧٨], وهنا يتدخل الراوي الخارج عن القصة تدخلا مباشرا مخاطبا عادل عبد الغني (الشخصية المحورية) ويحسره على الوقت الذي قد أهدره في الرحيل والتنقل في الأماكن دون جدوى, وهذا التدخل المباشر إعلان منه لانتمائه إلى هذه القصة التي يرويها.

وأما **الشكل الثاني** (الإعلان غير المباشر)- ونموذجه رواية "اليد الدافئة " وما روته لالّة عزيزة عن حكاية جدّها سي المبارك (الديك المغربي)- يُقصد به أن يقول

---

[٧٧]- اليد الدافئة, ص ٧٨.

[٧٨]- الريحانة والديك المغربي, ص ٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الـراوي متـأثرا بحـال إحـدى الشخصـيات ومتعاطفـا معهـا دون أن يخاطبهـا بضـمير المخاطبة الذي يظهر انتمائه, ومما يدل على ذلك في "اليد الدافئة " قوله: "يا لشقاء تلك المرأة التي لا تكف عن العمل حتى ينهدّ حيلها, وتواصل العمل بالليل والنهار من أجل لقمة عيش مغمّسة بعرق جبينها. "[٧٩], فهنا يتدخل الراوي تدخلا غير مباشر متعاطفا مع هذه الشخصية دون أن يخاطبها بضمير الـ (أنت), ولعل هذا الضمير الـ(أنت) أقرب في التأثير من الـ(الهو والهي), ومما يدل على ذلك فيما روته لالّة عن حكاية جدّها قولها: "ما الذي ربط هذا الود بينهما؟! لا أحد يعرف. "[٨٠], فهنا تتدخل الراوية تدخلا غير مباشرا متسائلة عما ربط جدها بهذه السيدة الجنيّة نافية معرفة أحد بذلك.

وأما **الشكل الثالث والأخير** والذي يمزج بين الشكلين السابقين وهو متمثل في رواية واحدة فقط وهي "راكب الريح ", فمما يدل على الانتماء المباشر أو التصريح بهذا الانتماء, قول الراوي في الحكاية المحورية: "يتعيّن أن تجلس على أريكة قبالتك وهي تتكئ وتتمدد بانسياب جسدها الذي يفصح عن تفاصيل مناخها وتضاريسها وطقسها الرائع. عليك أن تتابع ألقها بقلبك المضنى من قمة النصيف إلى استدارة الخلخال, ومن شحمة الأذن إلى باطن القدم. "[٨١], فهنا يتدخل الراوي تدخلا مباشرا مصرحا به عن انتمائه إلى هذه القصة -رغم أنه ليس شخصا من شخصياتها - وموجها الشخصيات ما الذي يتعين عليها أن تفعله, ومما يدل على ذلك في الحكاية الثانوية قول أسرار: "كانت بطلة قصتنا واسمها (نهاوند), هي الأحب إلى قلبه, والأقرب إلى مزاجه, وقد جلبها معه سبيّة من بلاد القوقاز, ثم تزوجها... "[٨٢], فبقولها (قصتنا) إعلان مباشر صريح عن انتمائها إلى هذه القصة التي روتها.

ومما يدل على الإعلان غير المباشر في الحكاية المحورية من هذه الرواية قول الراوي: "أي بركان هذا الذي يسكنه, وكيف تحوّل جسده إلى سفود من نار؟! "[٨٣], وهنا

---

[٧٩]– اليد الدافئة, ص ٣٤.

[٨٠]– الريحانة والديك المغربي, ص ٢٨٨.

[٨١]– راكب الريح, ص ٦٦.

[٨٢]– السابق, ص ١٠٦–١٠٧.

[٨٣]– السابق, ص ١١٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يتدخل الراوي تدخلا غير مباشر متسائلا عن البركان الذي يسكن شخصية يوسف - الشخصية المحورية – والذي جعل جسده يتحول إلى سفود من نار حين اقترب من تلك الجارية في بستان البرتقال التي لعب معها لعبة "عريس وعروس ", فتحرك في داخله هذا البركان وحوّل شفتيه إلى جمرتين حرقتا أسفل رقبتها, فلم يستطع أن يترك مشهدا مثل هذا دون أن يتدخل, ومما يدل على ذلك في الحكاية الثانوية قول أسرار: "ويا لهول ما رأى! شاهد على خدها آثار قبلة وعضة أسنان من رجل قبّلها واستمتع بعضها, فأشهر سيفه ليطيح برأسها, فارتمت عند قدميه وحكت له الحكاية وطلبت عفوه وغفرانه. "[٨٤], فهنا تتدخل الراوية للحكاية الثانوية أسرار لتصف فظاعة ما حدث وتشارك الشخصية (السلطان) في الذهول مما رآه, فكيف للرجل الذي حرر حبيبته من العبودية وتزوجها وجعلها سلطانة وأحسن عشرتها أن يراها بهذا المظهر الذي دل على خيانتها له في غيابه, كما تتهول من أثار أسنان ذلك المهندس الذي تخيل أن خدها تفاح فعضها وترك سيل من الدم على خدها, فربما سكنه بركان يشبه ذلك البركان الذي سكن يوسف وحول شفتيه إلى جمرتين حرقتا نحر تلك الجارية. و**آخرهما**, أي النوع الآخر من وضعيات الراوي في الأعمال المختارة و**الرابع** في تحديدات جينت (داخلي مثلي القصة), فهو حاضر في روايتين فقط هما: "تفاح المجانين " والجزء الذي سردته الريحانة-في رواية "الريحانة والديك المغربي "- عن حكايتها مع عادل عبد الغني في شكل **مذكرات, ومما يدل على ذلك في الأولى** (تفاح المجانين) قول الراوي الشخصية: "كنا -أنا وبدر العنكبوت- ننتمي الى ذلك الحوش الذي يغص بالمستأجرين بعد اعوام من الخروج. او كما يقول والدي بعد اعوام من الهجرة. "[٨٥], فالراوي هنا شخصية من شخصيات هذه الرواية, أي أنه ليس خارج عن القصة التي يرويها كما هو الحال في النوع السابق (الخارجي مثلي القصة), وهو أيضا منتمي إلى هذه القصة التي يرويها, إذ إنه يروي حكاية سكان الحوش الذي ينتمي إليه هو وصديقه بدر العنكبوت وبالطبع تنتمي إليه (الحوش) أيضا أسرتاهما, **ومما يدل على ذلك في الأخرى** (المذكرات) قولها: "أنا الريحانة.. التي يسري التمرد في دمها, أكتب عن ركوبي صهوة الخيال. أكتب عن صعودي إلى صنوبر المنتهى, هناك, حيث التقيت بذلك الفلسطيني الجميل, من برج النار,

[٨٤]– السابق, ص ١١٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الذي أشعل القنديل ووضعه في مشكاة قلبي وروحي. "[٨٦], وهنا تكتب الريحانة عن قصتهما هي وذلك الجميل (عادل عبد الغني) في شكل مذكرات, فهي بذلك تسرد جزءا من سيرتها الذاتية- وهو الغالب على هذا الجنس الأدبي (المذكرات)- وهذا تصريح منها بكونها شخصية في قصتها هذه منتمية بالطبع إليها.

والحق أن هذا التنوع في شكل وضعيات الراوي في هذه الأعمال يؤكد فكرة تطور البناء السردي في هذه الأعمال.

٣- علاقة الراوي بالمؤلف والقارئ:

تعد العلاقة بين الراوي والمؤلف والقارئ محط لخلاف بين النقاد والباحثين, فهم على اتجاهين مضادين, فالاتجاه الأول يقول بحضور المؤلف الحقيقي في النص وكذلك القارئ الحقيقي, ويرى أن الراوي قناع يتخفَّى خلفه ذلك المؤلف, والاتجاه الآخر يقول بعزل ذلك المؤلف عن النص وكذلك القارئ, ويرى أن دور ذلك المؤلف الحقيقي قد انتهى بانتهاء كتابته للنص, وأن الراوي تقنية فنية- مثله في ذلك مثل سائر التقنيات الموظفة كالشخصيات والمكان والزمان إلى آخره- موظفة لإدارة هذا العمل أو النص, كما يقول بوجود مؤلف وقارئ ضمنيين داخل النص وأن القارئ الضمني هو المسرود له في هذا النص, ومن أنصار الاتجاه الأول د. عبد الملك مرتاض, إذ يقول في كتابه "في نظرية الرواية ": "السارد يحل محل المؤلف في السرديات الشفوية. ذلك حق. أما في السريات المؤلَفة فإن الكاتب الروائي هو الذي يتولى الأمر بنفسه. أي هو الذي يسرد حكايات روايته. وهو الذي يخبرنا بما يجري من أحداث. فأما إن كانت الكتابة الروائية تقليدية. فإنه يبدو لنا الملم بكل شيء عن شخصياته, ونواياها, وأهوائها, وهواجسها, وعواطفها, ومصيرها... وأما إن كانت هذه الكتابة حداثية فإن الكاتب يحاول أن لا يعرف أي شيء عن الحدث والشخصية, وكأنه يرافقها ويواكبها, ولا يتدخل لتغيير مجرى الأحداث السردية إلا بتخف شديد, وذكاء احترافي لطيف. "[٨٧], فمرتاض في نصه السابق ينفي وجود راوٍ للسرديات المؤلَفة, أي المكتوبة, ويقول بحضور المؤلف الدائم

---

[٨٥]- تفاح المجانين, ص ١٣.

[٨٦]- الريحانة والديك المغربي, ص ٤٥.

[٨٧]- د. عبد الملك مرتاض, في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد), سلسلة علم المعرفة, ١٩٩٨م, ص ٢٠٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فيها دون اللجوء إلى وساطة هذا الراوي أو ذاك لنقل عمله إلى المتلقي, كما أنه قبل هذا الاقتباس بسطور قال بأن وجود الراوي أو عزل المؤلف يعد سلب لحق ذلك المؤلف.

والحق أن الأعمال السردية تشبه الأعمال السينمائية في حاجتها إلى مؤلف يكتب القصة ومخرج يدير العمل بأكمله وآلة تصوير, فدور المؤلف في العمل السينمائي يتساوى ودور المؤلف في العمل السردي والمخرج يساوي الراوي وآلة التصوير ممكن عدها العدسة التي يرصد من خلالها الراوي ويسرد قصته, فوجود المخرج في العمل السينمائي لا يقل من قيمة مؤلفه ولا هو من سبيل إلغاء دور هذا المؤلف ولا سلب حقه, وكذلك الحال في العمل السردي, فوجود الراوي في العمل لا يلغي دور المؤلف ولا يجرده من حقه, ثم كيف للراوي أن يفعل ذلك والمؤلف نفسه هو الذي اخترعه لينوب عنه في نقل هذه القصة أو تلك إلى المتلقي؟! كما أن وجود المؤلف لا يلغي دور المخرج في العمل السينمائي الراوي في العمل السردي, ومن ثم فإن رأي د. مرتاض السابق لا يتماشى وطبيعة العمل السردي الذي يمثل الراوي عماده الأساسي.

ومن أنصار الاتجاه الآخر, د. سعيد الوكيل, إذ يقول في كتابه "تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا ": "نستطيع ابتداء- من خلال التصور الغربي النقدي- أن نميز في عملية السرد عددا من الذوات أولها المؤلف "المؤلف الواقعي " Auteur concret, ويقف في مقابله في دائرة التواصل "القارئ الواقعي " Lecteur concret, فالمؤلف الواقعي والقارئ الواقعي شخصان حقيقيان. انهما لا ينتميان اذن الى العمل الأدبي. "[٨٨], ويكمل بعد ذلك قائلا: "يمكننا بعد ذلك في العمل السردي أن نميز بين "السارد الخيالي " Narrateur ficitif, وفي مقابله"المسرود له الخيالي " Narrataire ficitif, فالعملية السردية يمكن أن يضطلع بها ذات سردية مجهولة لا تسهم في الحدث الحكائي, وفي هذه الحالة ينعت الفاعل الداخلي للسرد بالمؤلف/ السارد, أو تنهض بها شخصية تلعب دورا في العالم المسرود مثل شهرزاد, فتسمى الشخصية/ السارد. ان السارد ليس أبدا المؤلف المعروف أو المجهول, بل هو دور يختلقه المؤلف ويتبناه."[٨٩],

---

[٨٨]- د. سعيد الوكيل, تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا, الهيئة المصرية العامة للكاتب, ١٩٩٨م, ص ٦٠.

[٨٩]- السابق, ص ٦٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فكلام د. سعيد الوكيل في النص السابق يتنافى وكلام د. مرتاض فالأول (د. سعيد) يقول بأن الراوي لا يمكن أن يكون هو المؤلف, بل هو دور يختلقه ذلك المؤلف ويتبناه, كما يقول بعزل المؤلف والقارئ الحقيقيينِ عن العمل السردي, وأن هناك مؤلفا وقارئا ضمنيينِ داخل العمل السردي, فإذا كانت الذات السردية مجهولة لا تسهم في الحدث الحكائي فإن الفاعل الداخلي للسرد أو مقدم القصة يمكن أن يكون المؤلف أو السارد, وإذا كانت هذه الذات السردية داخلية تلعب دورا ما في العمل يمكن أن يطلق عليها شخصية أو سارد, فـ""من يتكلَّم" (في السرد) ليس هو "من يكتب" (في الحياة) و"من يكتب " ليس "من هو كائن""[٩٠], وهذا يتنافى مع رأي معظم النقاد في كون الراوي الشخصية الناطق بضمير الأنا هو المؤلف, وليس الراوي الخارج عن القصة أو الحدث الحكائي هو المؤلف كما يقول د. سعيد الوكيل, والآخر (د. مرتاض), فقد نفى حضور الراوي في السرديات المؤلفة على الإطلاق, وقال بحضور المؤلف والراوي الحقيقيينِ الدائم داخل العمل كما سبقت الإشارة.

وهذه الدراسة تقف من ذلك موقفا محايدا, فتقف مع الاتجاه الأول في حضور المؤلف والقارئ الواقعيين داخل العمل, وتقف مع الاتجاه الآخر في وجود راوٍ يدير هذا العمل, فكما سبقت الإشارة أن العمل السردي يشبه العمل السينمائي في حاجته إلى مؤلف وناقل راوٍ/ مخرج , ولا يستطيع أحدهما أن يلغي دور الآخر, فالمؤلف الحقيقي حاضر داخل العمل حضورا معنويا, حاضر بوصفه فكرة, حاضرا حضورا موضوعيا وفنيا, فأما الحضور الموضوعي فيتمثل في كونه صاحب الفكرة والرسالة التي ينقلها الراوي إلى المتلقي, وأما الحضور الفني فيتمثل في بنيات ذلك العمل, وطرق تركيبها واختراعها وتنظيمها واختيارها دون غيرها كوسائل لتوصيل هذه الرسالة, فالتوفيق في إدارة ذلك العمل ونقل قصته يعود إلى الراوي, والتوفيق في العمل بأكمله من بناء ورسالة يعود إلى ذلك المؤلف, وهذا ينطبق -في رأي الدراسة- على أي عمل سواء أكان راويه يقول "أنا فعلتُ هذا "- أي راوٍ شخصية داخل العمل- أم يقول "فلان فعل ذاك", أي راوٍ مجهول يقف خارج القصة وداخل العمل.

هذا و"لئن بين البنيويون الفرق بين الكائن المتخيل في النص الذي هو الراوي,

[٩٠]– رولان بارت, ت: انطوان أبو زيد, النقدُ البُنيَويّ للحِكايَة, منشورات عويدات, بيروت, ط١, ١٩٨٨م, ص ١٣١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والمؤلف الكائن التاريخي فإن إمكان الاختلاط بين صوتيهما وارد جدا. فلا يمكن الزعم أن صوت الراوي أجوف لا آثار لصوت المؤلف فيه. "[٩١].

ويؤكد ذلك جان- إيف تاديه بقوله: "يفرض القص بضمير المتكلم أن يكون الكاتب حاضرًا كل الحضور, حتى لو لم يلتبس الراوي بالكاتب. ويتجلّى ذلك الحضور أولًا, في الكتابة- لنحاول الكتابة بضمير المتكلم, وسندرك على الفور ما ينبغي نزعه عن هذه "أنا" لنتأكد أنّه صار متخيلاً بإتقان- ونجده من جديد في فعل القراءة. "[٩٢], وهذا القص المسرود بضمير المتكلم حاضر في إحدى الروايات المختارة "تفاح المجانين " كما سبقت الإشارة, فضلا عن حضوره في بعض الأجزاء من بعض الروايات الأخرى مادة الدراسة كما في مذكرات الريحانة في الرواية الأخيرة "الريحانة والديك المغربي " على سبيل المثال لا الحصر.

ولا يعني القول بحضور المؤلف في العمل الإقلاع عن أحد المبادئ الأساسية للمنهج المحدد للدراسة (المنهج البنيوي) القائل بـ"موت المؤلف " أو عزله عن النص, والحق أن هذا الشعار الذي أطلقه البنيويون لا يقصدون به- كما فهم بعضهم- عزل المؤلف تماما عن النص, بل كانوا يقصدون ألا تصبح المعلومات المحيطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب, أي لا يفسر النص في ضوء هذه المعلومات الخارجية- كما كان يحدث في الدراسات التي سبقت ظهور هذا المنهج النقدي- كما أن هذا المنهج لا يلغي هذه الدراسات المنهجية السابقة عليه, بل يوقفها إيقافا مؤقتا ليكون تركيزه الأكبر على النص لا على العوامل الخارجية المحيطة به.[٩٣].

وهنا لا يتم إدخال المؤلف أو القول بحضوره بغية تحليل النص في ضوء الظروف المحيطة به, فكما سبقت الإشارة إلى أن المؤلف يكون حاضرا في النص حضورا معنويا في فكرته في تنظيمه لبنيات عمله في اختياره لتراكيب لغته وسلامتها إلى آخره.

---

[٩١]- معجم السرديات, ص ١٠٣.

[٩٢]- جان- إف تاديه, ت: محمد خير البقاعي, الرواية في القرن العشرين, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٨م, ص ١١.

[٩٣]- يُنظر في د. صلاح فضل, مناهج النقد المعاصر, ميريت للنشر والمعلومات, القاهرة, ط١, ٢٠٠٢م, ص ٩٨-

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وانطلاقا من هذا التصور يمكن توضيح هذه العلاقات بالانتقال من التنظير إلى التطبيق على الروايات مادة الدراسة, **فأما عن علاقة الراوي بالمؤلف** فتظهر- كما سبق القول- في توفيق الكاتب في اختيار بنيات عمله المنقول عبر الراوي- ما دامت الدراسة عن الخطاب السردي- ومادام الكلام هنا عن علاقة الراوي خصوصا من بين كل البنيات الموظفة في العمل, إذًا تقف الدراسة على توضيح مدى توفيق المؤلف في اختيار من ينقل عنه أو رسوله (راويه) في هذه الأعمال, فمما يدل على ذلك في رواية "نجران تحت الصفر"-على سبيل المثال لا الحصر- اختياره لتقنية الراوي العليم بكل تفاصيل الرواية دون غيره؛ لنقل قصة هذه الرواية عنه, فحدث مثل حدث ذبح اليامي, وهو أقوى وأعظم حدث تم في هذه الرواية- الذي تم ذكره من قبل عند الحديث عن الرؤية من الخلف التي يرصد من خلالها الراوي العليم- وترتبت عليه سائر أحداثها- كما سبقت الإشارة- لا يستطيع راوٍ شخصية داخلية تتساوى درجة معرفتها وسائر الشخصيات أو راوٍ خارجي معرفته بالقصة أقل من معرفة الشخصيات لها أن يصف هذا الحدث بكل هذه الدقة وأن يتنقل في كل هذه الأمكنة في آنٍ واحد, وعليه كان اختيار هذا المؤلف لهذا الراوي اختيارا موفقا.

كما أن اختياره لتقنية الراوي الشخصية في روايته الثانية "تفاح المجانين " موفقا, إذ أن الكاتب أراد أن يصف معاناة المهاجرين عن وطنهم من الظلم الذي واجههم حتى في البلد الذي رحلوا إليه بعد النكبة فعانوا ظلمَينِ ظلم الحرمان من الوطن وعدم العيش في سلام وعزة وكرامة في البلد الذي هاجروا إليه من خلال راوٍ شخصية ذاق هو وذاق أهله وجيرانه هذا الظلم والاستبداد, يقول الراوي في ذلك: "الناس في حارتنا يعتبرون الشكوى لغير الله مذلة, الشكوى لمخفر الحكومة مذلة, الشاويش حسن والاومباشي عبد الله والعسكري بخيت, انت مضروب بالخيزران سواء كنت ظالما او مظلوما, والى ان يعرفوا لماذا انت قادم تكون قد راحت عليك. "[٩٤], فهنا مظهر من مظاهر الظلم الذي يواجهه هؤلاء اللاجئون من الحكومات الظالمة التي لا تريد أن تسمع شكواهم, كما أنها تواجههم بأقصى عقوبة دون أي وجه حق, فلا كرامة لهؤلاء عندهم ولا قدر, وبذلك يكون اختياره لراوٍ شخصية عانت هي نفسها وسكان حارتها من الظلم والفقر... يكون التعبير

٩٨-٩٩.

[٩٤]- تفاح المجانين, ص ٢٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

في هذه الحالة أصدق من اختياره لراوٍ خارجي- سواء أكان أعلى أم أقل في العلم من الشخصية- بعيدا عن القصة التي يرويها, فالبعيد عن المشكلة ليس كمثل الذي فيها.

وبهذا يكون المؤلف- كما سبقت الإشارة- حاضرا بوصفه مخترعا لهذه البنية الخطابية (الراوي) وموظِفا لها توظيفا منطقيا يتناسب وفكرة الرواية أو طبيعة موضوعها دون أن يلغي حوره وجود هذه البنية, فالراوي- كما سبقت الإشارة- يساوي المخرج السنيمائي وآلة التصوير, فهو رسول مُرسَل برسالة (وهي توصيل القصة), ومؤلف النص الأدبي يساوي مؤلف النص السنيمائي, فهو الراسِل.

هذا عن علاقة الراوي بالمؤلف **أما عن علاقته بالقارئ**, فكما كان المؤلف حاضرا حضورا معنويا متمثلا في الفكرة والبناء السردي المنقول للمتلقي عبر راوٍ كذلك الحال في حضور القارئ, فهو حاضر حضورا متخيلا, إذ أن المؤلف حين يكتب يضع نفسه موضع من يكتب له أو قارئه, فيتخيل ردود أفعال ذلك المتلقي تجاه العمل المقروء فيجعل الراوي يحذف أشياءً على أمل أن القارئ على علم بها ويكملها, أو يطرح عليه أسئلة ويترك له باب المشاركة بالجواب عليها ...., فالقارئ الحقيقي حاضر في النص حضورا متخيلا.

وفيما يلي توضيح هذه العلاقة بالكشف عن حضور ذلك المتلقي في الروايات مادة الدراسة:

ففي الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " والثانية "تفاح المجانين " والخامسة "الريحانة والديك المغربي " تسير على نمط الرواية التقليدية- حسب مرتاض- في كونها تكثر من التفصيل ولا تترك كبيرة ولا صغيرة إلا وتذكرها, فتقدم العمل جاهزا إلى القارئ دون أن تدع له مجالا لتخيل الموقف وتكملة ما نقص منها, فدوره هنا دور استهلاكيٌّ محض, يتوقف عند محدودية القراءة والتمتع بها, وهذا ما يؤكده أيضا د. إبراهيم عوض في كتابه "القصاص محمود طاهر لاشين (حياته وفنه) " قائلا: "كذلك يلاحظ أن الكاتب في وصفه لا يكاد يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها. "[٩٥], ويكمل

[٩٥]- د. إبراهيم عوض, القصاص محمود طاهر لاشين (حياته وفنه), مكتبة زهراء الشرق, القاهرة, ١٤٢١هـ-٢٠٠١م, ص ٢٤٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قائلا: "وعلى الكاتب أن يعمل دائما على كسب قارئه وإذهاب الملل عن نفسه. "[٩٦], والأمثلة على ذلك كثيرة في هذه الروايات الثلاثة, **فمما يدل على ذلك في أولاها** " نجران تحت الصفر "ما جاء على لسان الراوي: "شهر مر على ذبح اليامي وكل شيء يعود الى طبيعته.. يتبادل الناس اماكنهم في ومقهى (ابو.. رمش), ويظل (ابن عناق) يحمل صواني الشاهي المنعنع, والنراجيل الى الزبائن.. وتأكل نسمات منتصف الليل العيون.. وينام الرجال الى جانب نسائهم والعسعس لا ينامون.. ومن المذياع بدأ ابو بكر سالم بالفقية يشدو باغنية يا دوب مرت علي.. اربع وعشرين ساعة.. ضاع الهوى يا خسارة.. ضاع.. "[٩٧].

فهنا الراوي قام بتفصيل ما جمله في البداية, وكان بإمكانه أن يكتفي بقوله: "وكل شيء يعود الى طبيعته " وعلى القارئ أن يفصل ذلك في مخيلته دون أن يتلقى هذا الموقف بكل هذه التفصيلات, **ومما يدل على ذلك أيضا ما جاء على لسانه (الراوي):** "امتلأت الشوارع بالنفايات واخذت تفوح روائحها الكريهة الى البيوت, وعششت الفئران في اكوام الزبالة فيما تحلقت حولها القطط والكلاب ذات الأحجام الكبيرة. اما الذباب, فقد كان يحط جماعات فوق العفن ثم يطير عندما تقترب الكلاب وتحط من جديد فوق الوجوه وعلى البضائع والجدران. لم يعد احد يرى الزبال (عباجة) كما ان أحدا لم يعد يرى عربته وبغله ذا العظام البارزة... "[٩٨], وهنا أيضا تكثر التفصيلات, فبمجرد قوله امتلأت الشوارع بالنفايات تبلور في ذهن القارئ نتائج ذلك من رائحة كريها وغيرها, فلا حاجة له (القارئ) إذا إلى تفصيل ذلك.

ومما يدل على ذلك في ثانيها "تفاح المجانين " ما جاء على لسان الراوي في وصف بدر العنكبوت: "وفي الحارة يتزعم الاولاد, ويقود المباريات في طابة الشرايط, ويقص الحكايا, ويقوم بالالاعيب, وينصب الفخاخ, ويسرق البطيخ. يطلي التعريفة بالدهان, ويحولها الى شلن ابيض.

ويعلم الاولاد الشعبطة, والنطنطة. مطاردة الكلاب, سرقة الاعشاب, اثارة الدبابير,

---

[٩٦]- السابق, ص ٢٤٤.

[٩٧]- نجران تحت الصفر, ص ١٤.

[٩٨]- نجران تحت الصفر, ص ٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مسك الجنادب, قتل الوطاويط, لعب البنانير, اكل الفلافل, والسطو على عرانيس الذرة, واقراص عين الشمس.

إضافة الى ذلك. كان يتقن القفز من عل, والشقلبة, والمشي على اليدين. كان يطوي نفسه حتى يصبح بحجم قبضة اليد. كان نحيفا وخفيفا يشبك يديه برجليه, ويلتف حول نفسه كالعنكبوت. "[٩٩], فهنا زاد الراوي من وصفه لهذه الشخصية ولم يترك أي مجال للقارئ كي يتخيل هذه الشخصية العنكبوتية أو التي تشبه العنكبوت في أفعالها, ولا يكتفي بذلك بل يعيد ذكر هذه الصفات مرة أخرى بعدما شفيت هذه الشخصية من ألمها وعادت لما كانت عليه من قبل, يقول في ذلك: "شفي بدر العنكبوت, وعاد للنطنطة, والشعبطة, ولعب البنانير, وقيادة المباريات في طابة الشرايط. "[١٠٠], وهنا ذكر ما قد ذكره من قبل في وصف هذه الشخصية وقد كان عليه أن يقول مثلا: لقد شفي بدر العنكبوت وعاد لما كان عليه من قبل, فالقارئ على علم- منذ ظهور هذه الشخصية- بكل صفاتها, فلا حاجة له لكل هذه التفاصيل.

ومما يدل على ذلك في ثالثها "الريحانة والديك المغربي " قول الراوي متسائلا ومجيبا في الوقت نفسه عن جمال ما شاهده حين أزاح الستائر وألقى نظرة : "من أين أتى هذا الجمال؟

لعلّه أتى من روح الريحانة ملكة هذا المكان, سيدة الورود والزهور والعطور والزمن الجميل, قنديل النور البهجة, بلاغة الالتصاق بالآخر عندما يتحدث الجسد بحواسه الخمس, رقة غزالة وعنفوان لبؤة, جموح عشق يخرج من لهيب النار, نسمة وزوبعة في آن. "[١٠١], فهنا لم يترك الراوي للقارئ مجالا للتفكير والتجاوب مع الموقف والرد على سؤاله هذا, فقد جعله يتلقى ويتمتع بالمشهد الكامل دون أن يعقب أو بالأحرى دون أن يدع له مجالا للتعقيب.

أما في الروايتين الأخريينِ (راكب الريح, واليد الدافئة), فقد تغير دور القارئ- في

---

[٩٩]- تفاح المجانين, ص ١١-١٢.

[١٠٠]- السابق, ص ٢٨.

[١٠١]- الريحانة والديك المغربي, ص ٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بعض المواضع القليلة- من دور المستمع والمستمتع فقط إلى دور المشارك والمناقش, **فمثلا** في راكب الريح جاءت مشاركة الراوي لقارئه بطرح بعض الأسئلة عليه **فمما يدل على ذلك** "راكب الريح" تساؤلات الراوي حول موقف رفض يوسف لطلب العيطموس (رسم جركس باشا): "لقد حاول أن يرفض بنعومة, فهل جانبه الصواب؟

هل هو قليل الخبرة لا يتقن مخاطبة سيدات القصور؟

هو أبدى غبته في رسمها, فلم غضبت هذا الغضب الذي حولها بلحظة من غزالة إلى لبؤة؟

وهل لجركس باشا كل هذه الحظوة عندها لتعتبر رفض رسمه إهانة, ويتعيّن ألا يرد لها طلب؟"[١٠٢], فهنا شارك الراوي قارئه بطرحه لهذه الأسئلة وعلى القارئ أن يقوم بالجواب عليها ومناقشتها بناء على ما كونه من معلومات حولها بعد أن ينتهي من قراءتها (الرواية) كاملة, فهذه الأسئلة تتطلب من القارئ متابعة بذهن حاضر وصافٍ حتى يتمكن من الجواب عليها, أما في "اليد الدافئة ", فقد كان حضور القارئ إيجابي يكمل بعض ما سكت عنه الراوي, فمما جاء في ذلك: "مضى, ومضيت وحدك مشيًا على الأقدام تقرع السن ندمًا على خسارة وهبل. مشيت في الشوارع, وحولك الحياة تنبض بالحركة ولا تتوقف. إلى أين تذهب في هذه العصرية؟ "[١٠٣], فهنا أحمد أبو خالد (الشخصية المحورية في هذه الرواية) يحادث نفسه وإن لم يصرح الراوي بذلك, فالقارئ يكمل ذلك بناء على ما قد أبلغه به الراوي منذ الصفحات الأولى في هذه الرواية قائلا: "كان أحيانًا يتحدث إلى نفسه بعد رحيل جميلة, والحديث مع نفسه **عادة سترافقه كلما داهمه الإحساس بالعزلة... "**[١٠٤], فبقول الراوي هذا (عادة سترافقه كلما داهمه الإحساس بالعزلة) تبلور في ذهن القارئ أن أي خطاب يتم بعد ذلك **في حالة عزلة** سيكون من قبيل حديث النفس سواء ألحق الراوي ذلك بكلمات تدل على حديث النفس (كحادث نفسه أو كان يحادث نفسه أو ما إلى ذلك) أو لم يلحق.

وقد يكون المسرود له إحدى شخصيات الرواية, أو بالأحرى قد تنتقل إحدى

---

[١٠٢]– راكب الريح, ص ٣٥.

[١٠٣]– اليد الدافئة, ص ٥٤.

[١٠٤]– السابق, ص ٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الشخصيات من موقعها بوصفها شخصية تقوم بدور أو بفعل ما في العمل إلى موقع المروى له, ويكون هذا المروى له أو القارئ متلقيا آخرا للنص- كما سبقت الإشارة في الجزء الخاص بالرؤية السردية عند الحديث عن السرد بضمير المخاطب بالإضافة إلى ضمير الغائب حين خاطب الراوي أحد شخوصه في الروايات المشار إليها في ذلك الموضع دون أن تتغير زاوية رؤيته- أو قد يكون الراوي هو نفسه المروى عليه, ويؤكد ذلك أ. إبراهيم خليل في كتابه "بنية النص الروائي " قائلا: "وقد ينتقل السارد من موقعه هذا إلى موقع المسرود له, وفي هذه الحال يشار إليه بضمير المخاطب. وهذا يكثر كثرة لافتة للنظر في الرواية الترسّلية, فقد ينتقل المرسل في فصل من الحكاية, من موقع الراوي لحوادث معينة, إلى موقع المروى له في فصل آخر. أما السارد من خارج القصة فهو وحده الذي لا يستطيع أن ينتقل إلى موقع المسرود له. "[١٠٥], ويفهم من نص إبراهيم خليل السابق أن هذا الراوي حين يغير موقعه من موقع السارد إلى موقع المروى عليه لم يكن بذلك قد ألغى دور المتلقي أو جعله يقف مكانه في موقع السارد- كما يزعم بعضم- بل يقف بجوار ذلك المتلقي ويشاركه دور التلقي, فالمسألة هنا ليست مسألة تبادل أدوار بل مشاركة في هذا الدور, بدليل أن الذي يروي على الراوي سابقا أحد المروي عليهم حاليا شخصية من شخصيات الرواية ولم يكن دورها في العمل سابقا دور المتلقي لسرد الراوي حتى تتبادل معه هذا الدور, وهذا حاضر في روايتين فقط, وهما: "تفاح المجانين "- وهي الرواية الوحيدة من الروايات مادة الدراسة التي يقوم بسردها راوٍ شخصية- ورواية "الريحانة والديك المغربي" في الجزء الخاص بمذكرات الريحانة ما روته عليها لالّة عزيزة.

فمما يدل على ذلك في "تفاح المجانين " ما جاء على لسان الدكتور باز (واحد من الشخصيات الثانوية في هذه الرواية) مخاطبا كل من في الحجرة التي يجلس فيها المريض (بدر) وكان من بين هؤلاء الراوي الشخصية: "لماذا تسدون الباب وتتكدسون على بعضكم البعض في هذه الغرفة الصغيرة. انكم تكتمون انفاس هذا الصبي الجريح

[١٠٥]– إبراهيم خليل, بنية النص الروائي, منشورات الاختلاف, الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, ط١, ١٤٣١هـ– ٢٠١٠م, ص ٦٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الذي يئن ويصرخ. "[١٠٦], فهنا الراوي أصبح مروىَ عليه كما أنه لم يكن وحده المروى عليه بل كان واحد مما وجه لهم كلام الدكتور باز, وهذا يؤكد فكرة أن عملية انتقال الراوي إلى موقع المروى عليه من سبيل مشاركة هذا الراوي للمتلقي في هذا الدور وليست من قبيل تبادل الأدوار بينهما.

ومما يدل على ذلك في "الريحانة والديك المغربي ": "ما أخبرتني به لالّة عزيزة من سيرة ومسيرة سي المبارك.

يمم شطر طنجة, وترك وراءه زوجته فاطمة وطفلته الرضيعة مليكة في شفشاون.

تقول لالّة عزيزة: رست به السفينة على سواحل جزيرة جربة التونسية, أقام فيها فترة قصيرة, ثمّ أبحر إلى الجنوب ووصل مدينة قابس, وعمل في حقول النخيل التي تنتج تمور دقلة النور."[١٠٧], فهنا شاركت الريحانة بذلك المتلقي في هذا الدور وصارت لالّة عزيزة (إحدى شخصيات مذكرتها) هي الراوية لسيرة ومسيرة جدها سي المبارك التي أكملتها (لالّة عزيزة) في حكاية خاصة بها خارج هذه المذكرات وداخل الحكاية المحورية, وهذا الواضح في (قول الريحانة:"ما أخبرتني به لالّة عزيزة..., وتقول لالّة عزيزة... ".

وبهذا تكون العلاقة بين الراوي ومتلقي النص علاقة وطيدة أيضا, وكلها أدوار متكاملة, فإذا كان مؤلف العمل الأدبي يساوي مؤلف العمل السينمائي في عملية التأليف, وإذا كان الراوي في العمل الأدبي يساوي المخرج العمل السينمائي في إدارة دفة العمل والرصد من خلال عدسته, فإن متلقي هذا النص الأدبي يساوي مشاهد العمل السينمائي في عملية التلقي والتفاعل مع النص والتعليق عليه, فهو مرسل إليه, ولا يلغي طرف من هذه الأطراف وجود الآخر, فهذا عمل فني متكامل يحتاج لوجود وحضور كل هذه الأطراف في آنٍ واحد حتى يتم اكتماله.

ومما سبق يتبين أن الرؤية السردية والصوت السردي بنيتان مختلفتان من ناحيتي المفهوم والتحديدات المنهجية وليستا بنية واحدة.

---

[١٠٦]– تفاح المجانين, ص ٢١.

[١٠٧]– الريحانة والديك المغربي, ص ٨٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما أنهما لم يأتيا على وتيرة واحدة ولا على مستوى واحد من إبداع الفني في الروايات مادة الدراسة مما يدل على تطور البناء السردي في هذه الروايات.

طرائق تقديم الخطاب السردي (أنماط الخطاب):

تنتقل الدراسة في هذا المبحث إلى طرائق تقديم هذا الخطاب السردي أو أنماطه بعدما وقفت على أهم بنيتين من بنياته (الرؤية والصوت), وطرائق تقديم هذا الخطاب هي التي تناولتها بعض الدراسات النقدية تحت مسمى الصيغة, ويُعرف جينت هذه الصيغة على أنها: "اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود, وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل. "[١٠٨], وما دامت المسألة هنا- في تعريف جينت السابق- لم تقف عند محدودية تنوع الصيغ المنقول بها هذا الخطاب, بل تتجاوز ذلك بتنوع ناقل هذا الخطاب أيضا؛ لذا يكون من الأوفق أن تطلق الدراسة على ذلك طرائق التقديم بدلا من مصطلح "الصيغة " هذا.

وللخطاب الروائي ثلاث طرائق- في الدراسات النقدية- يُقدم من خلالها وهي على النحو التالي:

١- التقديم المباشر:

وفي هذه الطريقة الخطابية يترك الراوي للشخصيات مجالا أن تقول أو تفصح عن نفسها مباشرة مع مداخلات بسيطة منه في حوار هذه الشخصيات, باستخدامه عبارات مثل: (قال أو تمتم أو أضاف فلان أو أجاب أو تساءل ...), أو يصف حال هذه الشخصيات وهي تتحاور قائلا مثلا: (قال فلان وهو يشعل سيجارته أو أجاب وهو يجلس على كرسه أوقال وهو في حيرة من أمره أو رد وهو في ملل شديد...).

وتضع د. يمنى العيد- في كتابها "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي "- بعض المؤشرات الدالة على هذا الخطاب في العمل السردي قائلة: "يضع الراوي هذا الكلام, عادة بين مزدوجين, كما أن لهذا الكلام, ومن حيث هو نطق شفهي, المؤشرات التالية:

- الحوار: فالشخصية تبادر إلى النطق باعتبار أنها تخاطب أو تحاور آخر. يقطع

[١٠٨]- خطاب الحكاية, ص ١٧٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الراوي سرده ليتقدّم صوت الشخصية بنطقه الشفهي المباشر محاورًا المخاطب. "[١٠٩], وتضيف قائلة: " - استعمال ضمير المتكلم الـ أنا للمتكلم: فالشخصية تتكلم بنفسها عن نفسها وهي, طبعًا, تستخدم هذا الضمير.

- استعمال صيغة الفعل المضارع: وهي صيغة يقتضيها الحوار لأنه كلام في زمن الحاضر. يظهر الكلام الحواري في السياق السردي ككلام في زمن حاضر, ويقع في سياق زمني سابق عليه, إنه صيغة الفعل المضارع المندرج في صيغة الفعل الماضي الذي يخص السرد بعامة."[١١٠], وتكمل ممثلة على هذا الخطاب المباشر المحتوي على المؤشرات السابقة قائلة:"مثال ذلك الراوي الذي يحكي عن شخصية ثم يتوقف صوته ليفسح مجالًا لكلام مباشر لهذه الشخصية:

بكت المرأة دموعًا غزيرة وتمتمت: "ولدي يطالب بـ... "[١١١]. وهذه الدراسة تتفق مع المؤشر الأول والثالث من المؤشرات السابقة وترى أن المؤشر الثاني ليس دائم الوجود في الأعمال السردية عند استعمال هذه الطريقة الخطابية, فقد تتحاور شخصية ما والشخصيات الأخرى مستعملة هذه الطريقة الخطابية المباشرة دون أن تستعمل ضمير المتكلم أنا وحده ممكن تستخدم ضمائر المتكلم المختلفة كتاء الفاعل ونا الفاعلين ونحن وأنا, فلماذا القطع باستعمال ضمير المتكلم أنا وحده؟! كما أنه من الممكن أن تتكلم الشخصية بضمائر المخاطب كقول قائل مثلا : قال له متسائلا : ما اسم أبيك؟, فهنا خطاب مباشر تدخل فيه الراوي بقوله قال كذا وسمح فيه للشخصية أن تسأل مباشرة دون أن تستعمل ضمير المتكلم الـ(أنا) هذا.

وهذه الطريقة الخطابية حاضرة (التقديم المباشر) في كل الروايات المحددة للدراسة, يُذكر منها ما جاء- على سبيل التمثيل لا الحصر- في رواية "نجران تحت الصفر ": "هز (ابو شنان) رأسه وازاح المبسم عن فمه..

- مرحب يا ابو شنان..

دخل الزيدي يمضغ ولا يتوقف عن المضغ, ودون ان ينتظر الجواب جلس على

---

[١٠٩]– د. يمنى العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, دار الفارابي, بيروت, ط٢, ١٩٩٩م, ص ١٦٤–١٦٥.

[١١٠]– السابق, ص ١٦٥.

[١١١]– السابق, نفسه.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

منتصف الاريكة, وصفق بيديه...

اقبل (ابن عناق) كما لو انه سيقبل الارض بين يديه, ثم انصرف.. رسم ابو شنان ابتسامة على شفتيه وقال:

- اسمع يا زيدي.. هذا الولد انحنى للقروش التي تملأ جيوبك.. غدا اذا انتهت الحرب, لن تجد من يقدم لك كوب ما.

بصق الزيدي ما في فمه, ثم اخرج من جيبه مضغة جديدة, دسها في فكه الأيمن, وحك رأسه قليلا.. ثم قال وهو يتربع على الاريكة: - اذا لم يربح الامام فاننا نجمهر مع الجمهورية.

ضحك ابو شنان, ثم تذكر شيئا, فعبس وقال: - تجمهر.. فلماذا اذن دفع اليامي حياته لانه جمهر؟. "[١١٢], ففي هذا المثال- الذي يكشف عن مدى ظلم الطبقة العليا (الامام ومؤيديه) للطبقة الدنيا وأن هؤلاء يشترون احترام الناس وتقديرهم بالمال- تحاورت الشخصيات بعضها وبعض دون أن ينقل عنها الراوي كلامها وإن كانت له بعض التدخلات كوصفه لحال الشخصيات وهي تتحاور وكاستخدامه لكلمات مثل قال التي تدل على تحاورها هذا. وما جاء أيضا في رواية "تفاح المجانين " "وسألت بدر العنكبوت:

ولماذا يفعل الناس ذلك؟

فأجابني: لكي يسقط الاستعمار.

فسألته: ومن هو الاستعمار.

ففكر قليلا: ولم يستطع ان يجيب. "[١١٣], وهنا أيضا تحاورت الشخصيات بطريقة مباشرة دون أن ينقل عنها الراوي كلامها.

ومما يؤكد ذلك أيضا ما جاء في "راكب الريح ": "قالت وهما يسيران بالممر: أشمُ فيك رائحة الإنسان.

وقالت: كل شيء موحش, حياتي كلّها في العتمة, وأنت من أضاءها وقالت: أنت أول رجل في حياتي أتواصل معه باختياري... "[١١٤], هذا مقتطف من حوار طويل بلغ

---

[١١٢]– نجران تحت الصفر, ص ١٤.

[١١٣]– تفاح المجانين, ص ٢٥.

[١١٤]– راكب الريح, ص ١٢٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أربع صفحات تقريبا دار بين الشخصية المحورية (يوسف) وأكثر الشخصيات الثانوية حضورا (العيطموس), وفيه تحاور الشخصيتان أيضا بطريقة مباشرة دون أن ينقل عنهما الراوي كلامهما.

وهنا يتوقف الحديث عن هذه الطريقة الخطابية؛ لكي لا يطيل الحديث عنها لدرجة الملل, فهي- كما سبقت الإشارة- حاضرة في كل الروايات مادة الدراسة, وقد ذكرتا لدراسة بعض الأمثلة الواردة في بعض هذه الروايات والدالة على هذه الطريقة الخطابية.

٢- التقديم غير المباشر:

وفي هذه الطريقة الخطابية يقدم كلام الشخصية على لسان الراوي دون السماح لها بأن تتكلم هي عن نفسها, **مع استخدام كلمات توضح أن هذا كلام الشخصية أو بالأحرى كلمات تفصل كلام الراوي عن كلام الشخصية,** كأنه يقول مثلا: (قامت وهي غاضبة وتمتمت بأنها ستتخذ من ذلك موقفا حاسما), فهنا نقل الراوي عن هذه الشخصية كلامها دون أن يترك لها مجالا لتتكلم هي عن نفسها كما في الطريقة الخطابية السابقة, مستخدما في ذلك كلمة تمتمت لتوضح أنها ستتكلم هي بعد أن وصف حالها هو (وهي غاضبة) ولكنَّ كلامها هذا لا يكون إلا عن طريق هو لا عن طريقها هي, كما أنه لم يستعمل هنا النقطتين الدالتين على الخطاب المباشر (:) كما فعل في الطريقة السابقة, فضلا عن وصفه هو لحالها في زمن الماضي ونقله عنها في زمن الحاضر الذي سيتحول إلى مستقبل عند اتخاذها بالفعل لهذا الموقف الحاسم, وتؤكد ذلك د. يمنى العيد في كتابها سالف الذكر قائلة: بأن استخدام الراوي للفعل الماضي في نقله والحاضر في الكلام المنقول يفيد بأن هذا الكلام المنقول وقع في زمن سابق على نقله.[١١٥].

وهذه الطريقة الخطابية حاضرة في كل الروايات المحددة للدراسة, وستذكر الدراسة بعض الأمثلة الواردة في بعض هذه الروايات خصوصا الروايتين اللتين لم يأتِ ذكرهما في الطريقة الخطابية السابقة (اليد الدافئة و الريحانة والديك المغربي) مع كونها حاضرة فيهما أيضا, فمما يدل على ذلك في "رواية "اليد الدافئة ": "اقترب منها النادل,

[١١٥]- ينظر في د. يمنى العيد مرجع سابق, ص ١٦٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فقالت له بصوتها الناعم إنها تنتظر آخرين, وستطلب مشروبها عندما يصلون. "[١١٦].

ومما يدل على ذلك أيضا في "الريحانة والديك المغربي ": "في اليوم الرابع, اتصلت به الريحانة, وحدّثته عن روعة الفرح وبهجة العادات والتقاليد في ولاية جندوبة, **وقالت** إنها ولاّة عزيزة ستنتقلان من جندوبة إلى طبرقة من مدن الولاية, وألحّت عليه أن يأتي, **وقالت** إنها حجزت إقامة في فندق مطل على البحر. "[١١٧], وفي المثالين السابقين نقل الراوي عن الشخصيات حوارها دون أن يترك لها مجالا لتتكلم هي عن نفسها, كما أنه لم يحافظ على نقاط

الخطاب التي توضع بعد قال, وإن كان قد حافظ على قال نفسها (الكلمات الدالة على الخطاب أو القول), كما أنه جعل كلامه قبل أن ينقل عن هذه الشخصيات مسرودا في زمن الماضي وكلامها هي الذي نقله عنها مسرودا في الحاضر والمستقبل, فبذلك استخدم الراوي أكثر من طريقة للتمييز بين كلامه وكلام الشخصيات الناقل عنها في هذه الطريقة الخطابية الموضحة من المثالين السابقين.

٣- التقديم غير المباشر الحر:

وفي هذه الطريقة الخطابية يلتبس كلام الراوي بكلام الشخصية, "فهو بين أن يكون منقولًا (بصوت الراوي) وبين أن يكون منطوقًا (بصوت الشخصية مباشرة). "[١١٨], كما أنه- حسب جيرالد برنس في قاموس السرديات- يمتلك العلامات النحوية للخطاب غير المباشر العادي ولا يضم عبارات مؤطرة (قال إن, فكرت أن) تقدم وتُصنّف الأقوال والأفكار المعروضة. "[١١٩], ورغم أن الراوي هنا لم يحتفظ بهذه العبارات المؤطرة التي تفصل كلامه عن كلام الشخصية فإنه يحتفظ ببعض المظاهر المرتبطة طبيعيا بخطاب شخصية مقدمة تقديمًا مباشرًا, والمرتبطة بخطاب المتكلم في مقابل خطاب الغائب, أو بنبرة صوت الشخصية أو بلغتها أو بمكانتها الاجتماعية أو أن ينطق بكلمات أثناء خطابه

---

[١١٦]– اليد الدافئة, ص ٢٤.

[١١٧]– الريحانة والديك المغربي, ص ٣٢٠.

[١١٨]– د. يمنى العيد مرجع سابق, ص ١٦٦.

[١١٩]–جيرالد برنس, ت: السيد إمام, قاموس السرديات, ميريت للنشر والمعلومات, القاهرة, ط١, ٢٠٠٣م, ص ٧٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لا يمكن أن تصدر إلا من هذه الشخصية كرد فعل على موقف ما ... "[١٢٠], فهو خطابا ضمني يفهم من سياق الكلام أو ما أُحتُفظ به من معلومات عن هذه الشخصية المنقول عنها كلامها.

وهذه الطريقة الخطابية حاضرة في روايتين من الروايات الخمسة مادة الدراسة, وهما: "نجران تحت الصفر " و"اليد الدافئة ", فمما يدل على ذلك في الأولى "نجران تحت الصفر ": "يفتح باب الخيمة, يأتي صوتها ذو المذاق الحار. تنتصب وسط الخيمة بمنامتها الشفافة. ريتا.. ريتا.. الدغيني مثل العقارب.. اطعميني الجوع كله.. كبهار كراتشي يشتعل طعمك في خاصرتي.. ريتا .. ريتا.. ادفني ما خفي مني وما ظهر. "[١٢١], وفي هذا المثال اخطلت كلام الراوي -الذي بدأ بقوله: "يفتح باب الخيمة " وينتهي عند قوله: "بمنامتها الشفافة "- بكلام الشخصية (ابو شنان)- الذي بدأ بقوله (ابو شنان): "ريتا.. ريتا.. " وينتهي عند قوله: " ادفني ما خفي مني وما ظهر. "- فلم يحتفظ الراوي هنا بكلمات تدل على خطاب الشخصية كقال أو تمتم أو ما إلى ذلك, كما لم يحتفظ بالنقاط الدالة على الخطاب, ولكنه احتفظ بلغة أبي شنان وثقافته وشعوره نحو هذه الفتاة (ريتا)؛ ليفهم من خلال ذلك أن هذا كلام الشخصية وذاك كلام الراوي, فضلا عن إنهاء الراوي لكلامه بنقطة فصلت بين كلامه وكلام هذه الشخصية.

ومما يدل على ذلك في الأخرى "اليد الدافئة ": "شقة واحدة في العمارة المقابلة تظل مضاءة حتى الفجر, ومن وراء النافذة تبدو سيدة تجلس وراء ماكينة الخياطة, لعلّها تفضل العمل بالليل, لعلّها تشتغل مع أحد المعامل التي تُعنى بخياطة الملابس, فيغض البصر, ويعود إلى عزلته."[١٢٢], وفي هذا المثال أيضا اختلط كلام الراوي بكلام الشخصية, فلم يفصل بين كلامهما لا بنقاط خطاب ولا بكلمات دالة على الخطاب, بل استعمل كلمة (لعلّ) التي تفيد هنا الشك, وهذا الشكل لا يمكن أن يكون آتيا من قبل الراوي العليم في هذه الرواية, فهو بذلك كلام الشخصية (أحمد أبو خالد) المراقبة من الشرفة المطلة على النافذة التي تعمل الخياطة من خلفها, فلو كان هذا الكلام كلام هذا الراوي,

[١٢٠]- يُنظر في السابق, ص ٧٦-٧٧.

[١٢١]- نجران تحت الصفر, ص ٤٠.

[١٢٢]- اليد الدافئة, ص ١٣-١٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لقال- وهو على يقين مما يقول وليس في شك من أمرها- وهي تفضل العمل بالليل أو تشتغل مع أحد المعامل التي تُعنى بخياطة الملابس دون أن يذكر لعلّ هذه, وبهذا تكون كلمة لعلّ هذه هنا تلميحا من الراوي بأن الشخصية هنا التي تتكلم, كما فصلت هذه الكلمة بين كلامه وكلام الشخصية, وبهذا يكون كلام الراوي في المثال السابق مبدوءا بقوله: "شقة واحدة في العمارة المقابلة تظل مضاءة حتى الفجر " ومنتهيا بقوله: "تجلس وراء الماكينة ", وكلام الشخصية مبدوءا بقولها: "لعلّها تفضل العمل بالليل " ومنتهيا بقولها: "تُعنى بخياطة الملابس ", أما جملتي: " فيغض البصر, ويعود إلى عزلته ", فهما يمثلان عودة لهذا الراوي للكلام بعدما لمح بكلام الشخصية.

هذا عن الطرق الثلاثة الشائعة في الدراسات النقدية, ويضيف جيرالد برنس- في "قاموس السرديات "- على ذلك طريقة رابعة, وهي:

٤- التقديم المباشر الحر:

ويقدم لهذه الطريقة الخطابية تعريفا قائلا: "هو أحد أنماط الخطاب الذي تقدم فيه أقوال الشخصية أو أفكارها بنفس الطريقة التي (يفترض) أن تكون الشخصية قد صاغتها بها دون أثر لوساطة الراوي (كلمات مصاحبة, علامات اقتباس, شُرط, إلخ). "[١٢٣], ويفهم من تعريف جيرالد برنس السابق أن هذا النمط الخطابي يشبه النمط الأول (المباشر فقط) في سماح الراوي للشخصية أن تتكلم مباشرة عن نفسها وتتحاور مع الآخرين دون أن ينقل هو كلامها عنها, ويختلف عنه في كون الراوي في هذا النمط الأخير لا يتدخل إطلاقا في حوار الشخصيات بأي شكل من الأشكال, أي "يتخلى تمامًا عن القص. "[١٢٤], فلا يقول قال فلان أو تمتمت فلانة...,هذا عن إلغائه لتدخلات الراوي, أما عن إلغائه لعلامات الاقتباس والشُرط, ففيه شيء من المبالغة, فقد يأتي هذا النمط دون تدخل من الراوي وفي الآن ذاته محتفظ بعلامات الاقتباس أو الشرط, كما سيأتي الحديث عن ذلك بأمثلة من الروايات مادة الدراسة الحاضر فيها هذا النمط أو هذه الطريقة الخطابية, فالمسألة هنا ليست مسألة علامات اقتباس أو شرط بقدر ما هي مسألة تدخل من الراوي في الخطاب وعدمه.

---

[١٢٣]- قاموس السرديات, ص ٧٥.

[١٢٤]- د. عبد الرحيم الكردي مرجع سابق, ص ١٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهذه الطريقة الخطابية حاضرة في ثلاث روايات من الروايات الخمسة مادة الدراسة, وهن: "نجران تحت الصفر " و"راكب الريح " و"الريحانة والديك المغربي " فمما يدل على ذلك في

الأولى "نجران تحت الصفر ": "طرق الباب... فجأة صوتها:

- ادخل يا بوشنان.. ادخل يا بني.

- وجهك اصفر يا بو شنان.

- مريض يا اماه.

- مم تشكو يا بوشنان؟

- من جرح في الاعماق يا اماه.

-هل اصنع لك الشاهي؟

- ليتني اجد قطرة واحدة يا اماه.

- تمدد واسترح.

- ليتني استطيع.. ليتني يا اماه. "[١٢٥], فهنا ترك الراوي الشخصيتين تتحاوران دون أن يتدخل في حوارهما عن طريق الخطاب المباشر الحر, فلا فرق بينه وبين المباشر العادي إلا بتدخل الراوي في العادي وعدم تدخله في الحر .

وأما في الثانية "راكب الريح ", فقد جاءت فيها هذه الطريقة الخطابية ممزوجة بالطريقة الخطابية الأولى (الخطاب المباشر) :"استأذن للمغادرة, غير أنها طلبت منه البقاء.

- ما زال الوقت مبكّرًا. دعنا نتحدث.

- لا أريد أن أكون ضيفًا ثقيلًا, وقد انتهى الاحتفال.

- الحديث معك يريحني.

[١٢٥]– نجران تحت الصفر, ص ٢٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- لكنّ نساءك يُجدْن الغمز واللمز.

- ليس عندي ما أخشاه.

- لكنّ أسرار تخشى عليك.

- أسرار تخشى عليك أنت.

- كيف؟

- أتتذكر عندما كنّا في الترهة في عيد الربيع عندما جاءت وهمست في أذني؟

- أتذكّر.

- ويومها, اعتقدت أنّ الأمر يتعلق بوجودك معي.

-.....

- ألم أقل لك إنني تعرضت لعملية خطف من قبل الإنكشاريين عندما كنت في الأستانة؟

- بلى.

- وأسرار تعتقد أنهم ما زالوا يلاحقونني. وإنّهم شاهدوك معي, وقد تتعرض أنت أيضًا للملاحقة.

صمتت, وقالت: ألم يأتوا إلى البازار ويفتشوه؟

فوجئ, وتاهت نظراته وهو يستعيد أحداث ذلك اليوم. لقد أخفى عنها الخبر, فكيف وصلها النبأ؟

- ديوان الوالي علم بالأمر.

وأضافت: حتى الوالي لا سلطة له عليهم.

صمتت, وتركته إلى تداعياته. وبعد حين قالت: هيّا نتمشى في الحديقة, فلديّ الكثير

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مما أودّ أن أقوله. "[١٢٦], فهذا حوار طويل بلغ نحو صفحتين, والجزء الأول منه- الذي يشبه الحوار المسرحي دون أي تدخل من الراوي بالسرد أو الوصف إلا بكلمات قليلة قبل بداية الحوار لتفصل بين كلام الراوي وحوار الشخصيات- مثالٌ على هذه الطريقة الخطابية الأخيرة (الخطاب المباشر الحر), والجزء الآخر منه- الذي تدخل فيه الراوي بالوصف واستعماله لكلمات دالة على الحوار(قالت وأضافت) أثناء الحوار- مثالٌ على (الخطاب المباشر العادي), والاثنان يمثلان امتزاجا بين الخطابين.

وهذا المزج بين هتين الطريقتين حاضر أيضا في الثالثة "الريحانة والديك المغربي " فيما روته لالّة عزيزة في حكايتها عن سي المبارك -قبل الفراق- للريحانة وعادل عبد الغني, إذ تقول: "- كانت لسي المبارك حياة حافلة من الصعب تلخيصها باقتضاب.

- عندما ودّعته ميليسيا, بكت بكاءً مرًّا, فقد كان شيء في داخلها يقول إنه الوداع الأخير.

- عاد المبارك إلى القدس بعد الإضراب والعصيان المدني ضد قوات الانتداب البريطاني الذي امتدّ إلى ستة أشهر, وتحوّل إلى ثورة مسلّحة أطلقها الشيخ عز الدين القسّام. "[١٢٧] إلى أن ينتهي هذا الجزء الذي استغرق قرابة صفحتين ونصف, ويبدأ بعده مباشرة الجزء الآخر- الذي يُكْمِل هذا المزج بين الخطابين (المباشر العادي والمباشر الحر)- إذ يقول: "قال الشيخ: استهدف القصف هذا المكان, إذ اعتقدوا أن الثوّار اختبأوا داخله, لكن كانت بداخله امرأة.

ثمّ أردف قائلًا: أتدري من هي المرأة؟

قفزت صورة امرأة الحرش إلى مخيّلته, فواصل الشيخ خليل الكلام: إنها تلك المرأة التي يقولون إنها جنيّة. "[١٢٨], إلى أن ينتهي هذا الجزء الذي استغرق أكثر من صفحة من هذه الرواية والذي يتدخل فيه الراوي بالوصف وإضافة الكلمات الدالة على الخطاب ونقاط الخطاب.

---

[١٢٦]- راكب الريح, ص ١١٨- ١٢٠.

[١٢٧]- الريحانة والديك المغربي, ص ٣٣١.

[١٢٨]- السابق, ص ٣٣٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولعلّ هذا التنوع في استعمال الطرق الخطابية السابقة يؤكد أن البناء السردي في هذه الروايات- مادة الدراسة- جاء متطورا, فلم يأتَ على وتيرة واحدة ولا على مستوى واحدٍ من الإبداع الفني.

الخاتمة:

توصلت الباحثة خلال دراستها هذه إلى أن البناء الخطابي في هذه الروايات الخمسة مادة الدراسة للكاتب الفلسطيني المعاصر يحيى يخلف جاء متطورا, ومن أهم مظاهر هذا التطور ما يلي:

١- اختلاف نوع الراوي في هذه الروايات, فقد استعمل الكاتب تقنية الراوي العليم في أربعة روايات فقط من هذه الروايات الخمسة مادة الدراسة, وهي (الروايات الأربعة) "نجران تحت الصفر " و"راكب الريح " و"اليد الدافئة " و"الريحانة والديك المغربي" أما الرواية الخامسة في العدد الثانية في الترتيب المعنونة بـ"تفاح المجانين " فقد استعمل فيها الكاتب تقنية الراوي الشخصية.

٢- كما أن هذه الروايات الأربعة التي رواها الراوي العليم, لم تأتِ على وتيرة واحدة, فمنها ما سيطر فيها هذا الراوي سيطرة تامة على السرد فلم يترك للشخصيات مجالا للمشاركة في هذا السرد فلم تنطق إلا بالحوار وذلك في رواية واحدة فقط وهي "نجران تحت الصفر ", ومنها ما سمح فيها هذا الراوي لبعض الشخصيات بمشاركته في السرد سواء أكانت مشاركة في الحكاية المحورية كما في مذكرات الريحانة وحكاية لالّة عزيزة عن جدها سي المبارك وكتاب عادل عبد الغني عن سي المبارك أيضا في الرواية الخامسة المعنونة بـ"الريحانة والديك المغربي " أم كانت المشاركة في سرد حكايات ثانوية كحكاية أسرار عن المهندس عمر والسلطانة نهاوند في الرواية الثالثة "راكب الريح " ورواية "مقاتل غريق " التي سردها أحمد أبو خالد عن قصة حب صديقه سمعان الناصري وصوفي في الرواية الرابعة "اليد الدافئة ".

٣- كما أن هذه الروايات الأربعة التي رواها الراوي العليم لم تُرصد جميعها من زاوية رؤية واحدة (الرؤية الكلية أو الرؤية من الخلف), فمنها ما رُصدت من زاوية خلفية فقط كما في"نجران تحت الصفر" و"راكب الريح " ومنها ما تنوعت فيها زاوية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الرؤية بين الرؤية الخلفية أو الرؤية الشاملة المحيطة بكل شيء والرؤية الداخلية كما في "اليد الدافئة " وفي"الريحانة والديك المغربي ".

٤- كما تعددت وضعيات الراوي في هذه الروايات الخمسة مادة الدراسة بين الخارجية مثلية القصة والداخلية مثلية القصة, أما الوضعيتين الأخريين (الخارجية غيرية القصة والداخلية غيرية القصة) فلم يكن لهما وجود في هذه الروايات.

٥- كما تعددت طرق تقديم الخطاب الروائي في هذه الروايات بين الخطاب المباشر والمباشر الحر وغير المباشر وغير المباشر الحر, ولكن الاختلاف يكمن في درجة حضور كل طريقة من هذه الطرق في كل رواية من هذه الروايات, وكانت الطريقتان الأولى والثانية حاضرتين في جميع الروايات مادة الدراسة, أما الثالثة فقد حضرت في روايتين فقط من هذه الروايات, وهما"نجران تحت الصفر " و"اليد الدافئة " وحضرت الرابعة في ثلاث روايات فقط, وهن"نجران تحت الصفر و" وراكب الريح " و"الريحانة والديك المغربي ", وعليه فإن الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " أكثر حظا في حضور هذه الطرائق الخطابية الأربعة فيها.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

- يحيى يخلف: رواية "نجران تحت الصفر ", دار الآداب, بيروت, ط٣, ١٩٨٠م.
- ـــــــــــ : رواية "تفاح المجانين ", دار الحقائق, ط٢, ١٩٨٣م.
- ـــــــــــ : رواية "راكب الريح ", دار الشروق للنشر والتوزيع, رام الله, فلسطين, ط١, ٢٠١٦م.
- ـــــــــــ : رواية "اليد الدافئة ", الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, ط٢, ٢٠١٨م.
- ـــــــــــ : رواية "الريحانة والديك المغربي ", الأهلية للنشر والتوزيع, عمّان, ط١, ٢٠٢٠م.

المراجع:

أ- **المراجع العربية:**

- إبراهيم خليل, بنية النص الروائي, منشورات الاختلاف, الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت لبنان, ط١, ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.
- إبراهيم عوض: فنون الأدب في لغة العرب, دار النهضة العربية, القاهرة, ١٤٢٩هـ-٢٠٠٥م.
- القصاص محمود طاهر لاشين (حياته وفنه), مكتبة زهراء الشرق, القاهرة, ١٤٢١هـ- ٢٠٠١م.
- سعيد الوكيل: تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٨م.
- كيف نقرأ الأدب الرّوائيّ؟, دار مجاز الجامعة, القاهرة, ٢٠٢٠م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- سيزا قاسم, بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ), مهرجان القراءة للجميع, مكتبة الأسرة, القاهرة, ١٩٧٨م.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص, علم المعرفة, ١٩٩٢م.
- منهاج النقد المعاصر, ميريت للنشر والمعلومات, القاهرة, ط١, ٢٠٠٢م.
- عبد الله إبراهيم, المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والراوي والدلالة), المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ١٩٩٠م.
- عبد الرحيم الكردي الراوي والنص القصصي, مكتبة الآداب, القاهرة, ٢٠٠٦م.
- عبد الملك مرتاض, في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد), سلسة علم المعرفة, ١٩٩٨م.
- محمد بوعزة, تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم), الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, دار الأمان, الرباط, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط١, ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.
- محمد القاضي وآخرون, معجم السرديات, مكتبة لسان العرب, دار الفارابي, لبنان, ط١, ٢٠١٠م.
- يمنى العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, الفارابي, بيروت, ط٢, ١٩٩٩م.

ب - المراجع المترجمة:

- تزفيطان طودوروف, ت: شكري المبخوت, رجاء بن سلامة, الشعرية, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط١, ١٩٨٧م.
- جان إف تاديه, ت: محمد خير البقاعي, الرواية في القرن العشرين, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٨م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- جرار جنيت, ت: محمد معتصم وآخرون, خطاب الحكاية (بحث في المنهج), الهيئة العامة للمطابع الأميرية, ط٢, ١٩٩٧م.
- جيرالد برنس: ت: السيد إمام, قاموس السرديات, ميريت للنشر والمعلومات, القاهرة, ط١, ٢٠٠٣م.

عابد خزندار, المصطلح السردي (معجم مصطلحات), المجلس الأعلى للثقافة, ط١, ٢٠٠٣م.

- رولان بارت, ت: انطوان أبو زيد, النقدُ البُنيويّ للحكاية, منشورات عويدات, بيروت, ط١, ١٩٨٨م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

دَلالَةُ المفرداتِ العاميَّةِ في لَهْجَةِ النَّاصِرِيَّةِ:
دِراسةٌ ومَعْجَمٌ

Semantics of Colloquial Vocabulary in the Dialect of Nasiriyah
A Study and Lexicon

إعداد

م.د كاظم خضير كاظم
Khadim Khudair Khadim
جَامِعَةُ الشَّطْرَةِ، كُلِّيَّةُ التَّرْبِيَّةِ لِلْبَنَاتِ، قِسْمُ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ

Doi: 10.21608/mdad.2025.407486

استلام البحث	**١٠ / ١٢/ ٢٠٢٤**
قبول النشر	**٢٧ / ١ / ٢٠٢٥**

كاظم، كاظم خضير (٢٠٢٥). دَلالَةُ المفرداتِ العاميَّةِ في لَهْجَةِ النَّاصِرِيَّةِ: دِراسةٌ وَمَعْجَمٌ. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر،٩(٢٨)،٢٩٧-٣١٠.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

دَلالَةُ المفرداتِ العاميَّةِ في لَهْجَةِ النَّاصِرِيَّةِ: دِراسةٌ وَمَعْجَمٌ

المستخلص:

يَسْعَى هَذَا البَحْثُ إِلَى دِرَاسَةِ بَعْضِ الْمُفْرَدَاتِ الدَّارِجَةِ فِي لَهْجَةِ النَّاصِرِيَّةِ وَتَحْلِيلِ التَّحَوُّلاتِ الصَّوْتِيَّةِ وَالدَّلالِيَّةِ الَّتِي طَرَأَتْ عَلَيْهَا، وَذَلِكَ لِإِظْهَارِ أَوْجُهِ التَّشَابُهِ بَيْنَهَا وَبَيْنَ أُصُولِهَا الْفَصِيحَةِ، وَإِعَادَةِ تَأْهِيلِهَا وَرَبْطِهَا بِتِلْكَ الْأُصُولِ..

كلمات مفتاحية: لهجة، تطابق، دلالة ،تأصيل، استعمال.

Abstract:

This research aims to study some of the colloquial terms in the Nasserite dialect and analyze the phonetic and semantic changes that have occurred in them, with the goal of highlighting the similarities between these terms and their classical roots, and rehabilitating them by linking them to those original roots

Keywords: Dialect, congruence, semantics, rooting, usage

المقدمـــــــــة

ما زالتِ العَامِيَّةُ تَغْتَرِفُ مِنْ مَعِينِ الفُصْحَى، وَتَأْخُذُ مِنْ بَحْرِهَا الَّذِي لَا يَنْضِبُ، وَتَمْتَحُ مِنْ رَوافِدِهَا المُتَرَعَةِ، وَتَقْطِفُ مِنْ بَسَاتِينِهَا المُثْمِرَةِ، وَتَنْهَلُ مِنْ فَيْضِهَا الرَّائِقِ. وَمِنَ المُلاحَظِ أَنَّهَا تُحَاوِلُ بَسْطَ نُفُوذِهَا، وَتَرْسِيخَ جُذُورِهَا، وَهِيَ تَدْلِفُ خِلْسَةً؛ لِذَا كَثُرَتِ اسْتِعْمَالَاتُهَا فِي المَيَادِينِ غَيْرِ الرَّسْمِيَّةِ، وَهَذَا يُعَدُّ عَامِلًا مُسَاعِدًا عَلَى تَجَذُّرِهَا وَازْدِهَارِهَا، وَفِي الوَقْتِ نَفْسِهِ أَنَّ مُعْظَمَ هَذِهِ الأَلْفَاظِ المُتَدَاوَلَةِ الَّتِي تَبْدُو لَنَا أَنَّهَا فَقَدَتْ هُوِيَّتَهَا الفَصِيحَةَ، وَارْتَمَتْ فِي أَحْضَانِ العَامِيَّةِ فَاتَّضَحَ لَنَا - بَعْدَ مَا تَفَرَّسْنَاهَا مَلِيًّا - أَنَّهَا فَصِيحَةٌ؛ وَلِهَذَا كَانَتْ مَحَطَّ أَنْظَارِنَا وَمِيدَانَ دِرَاسَتِنَا؛ لِنُزِيلَ عَنْهَا الصَّدَأَ الَّذِي رَانَ عَلَيْهَا؛ لِكَيْ نُثْبِتَ فصاحَتَها، بَعْدَ التَّأْصِيلِ لَهَا مِنَ المَعَاجِمِ اللُّغَوِيَّةِ، مَعَ التَّأْكِيدِ أَنَّنَا لَسْنَا مِنْ دُعَاةِ العَامِيَّةِ، وَلَكِنَّ هَدَفَنَا الرَّامِي هُوَ اسْتِجْلَاءُ العَلَاقَةِ بَيْنَهَا، فَضْلًا عَنْ الِارْتِقَاءِ بِهَذِهِ الأَلْفَاظِ إِلَى سُلَّمِ الفُصْحَى؛ حَتَّى نَتَمَكَّنَ مِنْ اسْتِعْمَالِهَا وِدُونَ تَرَدُّدٍ، وَلَا سِيَّمَا فِي المَحَافِلِ الرَّسْمِيَّةِ، وَالْأَكَادِيمِيَّةِ. وَقَدْ جَرَى تَرْتِيبُ الأَلْفَاظِ المَدْرُوسَةِ تَرْتِيبًا أَلْفَبَائِيًّا، وَبِحَسَبِ مَا يَأْتِي:

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

أحص :
ما زال يتردّد صداها على في لهجة الناصرية، وتطلق على الشخص الذي لا ينبت الشعر على ذَقنه وشاربه، إذ يقال عنه: أحص، و«**رجل أحصُّ بيّن الحصص، أي قليل شعر الرأس**»(١)
لم تبتعد العامية عن الفصحى، إلا أنها اختلفت من حيث الموضوع ، فالتقارب الدلالي جليّ مع تباين تحديد الأماكن، وتُعدُّ هذه الصفة علامة فارقة ، ويتبادر للأذهان انّ هذا الرجل لم تبلغ هيأته مبالغ الرجال.
احبيني:
وهي من الصفات التي تستعمل في دارجتهم ، ويقال عن الشخص الكبير البطن:« افلان صاير احبيني»، و« **الحَبَن عظم البطن، ولذلك قيل لمن سُقي بطنه قد حَبِن**»(٢) ، الدلالتان متطابقتان يدلان على كبر البطن.
امچكر :
تُطلق على الشيء الذي يُثير الانتباه، اذا كان الحمل خارج المألوف ، وعلى سبيل المثال، اذا حمل شخص أشياء كثيرة لافته للنظر، فيقال عنه: افلان امچكر اچكر، «**أشكر الضرع واشتكر: امتلأ لبنا**»(٣) يبدو أنّ الدلالات متطابقة، فتدل على الكثرة. ومن الملاحظ أنهم أبدلوا الشين جيماً مهموساً ؛ لغرض التوازن الدلالي بينها وبين لفظه شكر ومشكر، ويقصدون الشاي عندما يوضع عليه السُّكّر. ويرى الباحث أنّ هذا الابدال جاء؛ لأمن اللبس. ويقصدون اذابة الشُّكّر في الشاي تحليه له.
أدغم :
يُشار في هذا الوصف في لهجتهم للكلب أسود الأنف، وتطلق أحياناً على الشخص الذي يرتكب الموبقات، أو الذي يتصف بدناءة النفس، فيقال عنه:«افلان اديغم »،و«**الأدغم: أسود الأنف**» (٤)
يبدو أنّ العامية قيدتها في الكلاب حصراً ،ومن ثَمَّ حصل فيها انزياح دلالي، عندما انتقلت للإنسان، وبالوقت نفسه انحطت دلالياً، وكانت مادية ثم أضحت معنوية، في حين الفصحى جعلتها مطلقة .
اذعن :
يقال عن الشخص أذعن: عندما يمتثل للأمر الواقع، في تنازله عن حقه؛ لدرء الفتنة ؛ حتى لا تتوسع مساحة الخلاف فيصعب رتق الخرق، و« **أذعن الرجل يُذعن اذعاناً فهو مُذْعِن إذ انقاد قسراً** »(٥) الدلالتان متطابقتان؛ لكون الإذعان يحصل رغماً على الشخص؛ ولا سيما عندما يقع تحت وطأة التأثير.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أُم سرعوف:
تُنعت به المرأة الطويلة النحيفة، إذ يقال عنها:« أم سرعوف» على نحو التنكيل بها،« **السُّرْعوف: المرأة الطويلة الناعمة**»(٦) لقد كَنّت العامية عن هذه الصفات بـ « أم» فضلاً عن أنها متطابقة مع الفصحى.

ايراب :
وهو جلد الأغنام، حين يستعمل لخزن المواد الغذائية، و« **الجراب: وعاء يُوعى فيه، وهو من إهاب الشاء، والجمع جُرُب**»(٧)الدلالتان متطابقتان مع ابدال صوتي.

بُنك :
يقصد بها الأصل، ويقال عن الشخص المنحدر من أُرومة أصيلة ، وكان كريم المَحْتِدِ:« افلان من البُنك»، والبُنك «**الأصل أصل الشيء، وقيل خالصه**»(٨)، الدلالتان متطابقتان، إذ يدلان على عِينة الانتماء العُرقي.

ثاوي:
مازالت تدور في فضاء لهجتهم، وبالأخص كبار السن، ويراد بها المرض أو الخور، فيقولون: « افلان ثاوي»، أي في أشد درجات المرض أو الإعياء، و« **الثواء: طول المُقام، وقد ثوى يثوى ثواءً**»(٩)، حصل انزياح دلالي عن طريق التباين بين العامية والفصحى، أظن هناك تقارب دلالي بينهما؛ لأنّ المريض أو خائر القوى لا يبرح مكانه وكأنّه مُقيماً لحين أن يبرئ من المرض أو تعود له قواه .

توثيه :
وهي عصا غليظة يستعملها كبار السن ، للتوكيء، و يتأبطها الرعاة في أثناء رعيهم ؛ لغرض حماية مواشيهم من صولات الحيوانات المفترسة، أو لغرض كبح جماح القطيع.
ويبدو أنّ كلمة توثية منسوبة إلى شجر التوث عندما يقال عنها: توثي، و« **التوث الفرصاد واحدته توثة**»(١٠) وجاء في المزهر أنّ التوث « **بالثاء المثلثة، وقوم من النحويين يقولون : توث بتاء تثوية، ولم يُسمع به من الشعر إلا بالمثلثة، وذلك أيضا قليل؛ لأنه لا يكاد يجيءُ عن العرب الّا بذكر الفرصاد**»(١١) وقال محبوب النهشلي:

لروْضةٌ من رياض الحَزْنِ أو طرَفٌ من القُريَّة خزْنٌ غـيرُ محـــروث (١٢)
أحلى وأشهى لعينـي إن مررتُ بـــه من كرخ بغداد ذي الرُّمانِ والتّوثِ

وقال الجواليقي «ت ٥٤٠ هـ» و«**التوت قيل: فارسي معرب. وأصله التوث فأعربته العرب فجعلت الثاء تاء وألحقته ببعض أبنيتها**»(١٣) لقد قطع الجواليقي بتعريبها، فضلاً عن أنّ الدلالتين متطابقتان .

حشم:
تجاذبت هذه المفردة دلالتان في العامية، الأولى تعني الخدم ،ويقال عن الشخص المتسلط: « افلان عنده خدم وحشم»، والأخرى ما يؤخذ على نحو الغرامة؛ وبسبب الاعتداء

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

السافر، والحشم «**خدم الرجل، وسمُو بذلك لأنهم يغضبون له**»(١٤) تطابقت الدلالة العامية والفصحى في شقّ وهو الخدم، ولكنّ العامية توسعت على الفصحى بدلالة اخرى والمتمثلة في الأعراف الاجتماعية وهي الغرامة المالية لقاء الاعتداء .

خَطّام:

وهو الحبل الذي يوضع على أنف الحيوانات كالأبقار، والجمال؛ حتى تقاد به، «**خَطمُ الأنسان ... أنفه، والجمع مخاطم ... والخُطُم: جمع خِطام، وهو الحبل الذي يقاربه البعير**»(١٥) الدلالتان متطابقتان .

داهن :

ويقصد بها الميلان لجهة من دون أخرى ، ومن غير حق، إذ يقال عن الشخص الذي لا يعرف الحياد، وعندما يجانب الصواب: افلان يداهن والمراهنة والإدْهانُ «**المصانعة واللين، وقيل: المُداهنة إظهار خلاف ما يُضمِر**»(١٦) الدلالتان متطابقتان، والمداهنة تعني عدم الوضوح وهي محاولة إرضاء الطرفين، فضلاً عن الميل إلى أحد الأطراف خفية .

درمه :

يشار إلى الشخص الممتلئ الجسم، ويقال:« افلان درمه و افلانه درمه»، «**وامرأه درماء لا تستبين كعوبها ولا مرافقها**»(١٧) الدلالتان متطابقتان و يراد بهما فخامة الجسم، وينعت فيها المذكر والمؤنث على حد سواء في اللهجة العامية، في حين الفصحى حصرتها في المؤنث، وهذا من باب تضييق الدلالة .

رعص:

تطلق على الشخص الذي يرتجف من شدة البرد ونحوه، والارتعاص « **الاضطراب : رعصه يرعصه رعصاً : هزّة وحركه ... الرعص بمنزلة النفض. وارتعصت الشجرة اهتزت**»(١٨)، الدلالتان متطابقتان من حيث المعنى .

زهلگ :

ما زالت هذه المفردة متداولة في لهجتهم ، وتستعمل للخداع، إذ يقال: « افلان. زهلگ افلان»،بإبدال القاف كافاً، إذا أقحمه في مشكلة، و« **زهلق الشيء: ملَّسه**»(١٩)، من خلال استعمال المفردة في العامية والفصحى تلمسنا التقارب الدلالي بينها، ولا شك فيه أنّ الشخص الذي يحاول خداع شخص آخر؛ ليدفعه في منزلق لا تُحمد عقباه، وكأنه يُعبد له الطريق، ويسهل العقبات، ويجعل طريقه أملساً لا عائق فيه.

سِفت :

يقال عن الشخص الذي يشرب الماء أو اللبن ، وغيره ولا يبقي منه شيئاً: سفته، و« **سَفِت الماء والشراب، بالكسر يسفته سفتاً : أكثر منه فلم يرو**»(٢٠) الدلالتان متطابقتان.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

شبَّ:
تستعمل في لهجتهم للصعود، أي صعود الشواهق ، وتستعمل أيضاً للحيوان الذي يرفع يديه عالياً، عندما يتجاوز مانعاً أو يحاول تجاوزه. و« **يشب الفرس شبوباً اذ رفع يديه معاً**»(٢١)، الدلالتان متطابقتان، لكنَّ الفصحى قيدتها في الخيول، في حين العامية اطلقتها على الانسان والحيوان في حالة تجاوز الشواهق.
شُخب: وهو الحليب الذي يخرج من الضرع عند الحلب دفعة واحدة ،ويطلق ايضاً على الدم يقال: «افلان دمه يشخب»، أي يتدفق بقوة . والشّخَب «**يطلق ايضاً على الدم الدافق وهو ما امتدّ من اللبن حين يُحلب، وشخبت أوداج القتلى دماً**»(٢٢)
شعوط:
لم تغادر لهجتهم، ويترجح استعمالها بين الأشياء الحسية والمعنوية، فالحسية عندما يأكل الشخص شيئاً حاراً، إذ يقول : شعوطني، أي حرقه وسبب له ألماً، أما المعنوية فهي إثارة غيظه وغضبه، وشعوط «**الدواء والجُرح والفُلفُل الفم، اذا أحرقه وأوجعه، وهكذا تستعمله العامة والأصل شوّطه تشويطاً**»(٢٣) الدلالتان متطابقتان، إلّا أنّ العامية توسعت على الفصحى في الاستعمال المعنوي .
شنينه:
تطلق على اللبن الثخين عند ما تضاف له كمية من الماء فيصبح خفيفاً ، والشنين «**اللبن المحض يصب عليه الماء البارد**»(٢٤)، الدلالتان متطابقتان، والشنينن هو اللبن الخالص بعدما يخفف بالماء.
ضحضاح :
وهو الماء القليل ضد الغمرة، وتجمع على ضحاضيح، ويراد بها المناطق المنخفضة التي يتجمع فيها الماء، «**والضحضاح الماء إلى الكعبين، أو إلى أنصاف السوق**»(٢٥) الدلالتان متطابقتان.
ضيط:
يطلق هذا النعت على الذكور حصراً، إذ يقال عن الشخص السمين سمنة مفرطة « فلان صاير ضيط » و « **ضاط الرجل في مشيه فهو يضيط ضيطاناً ، ... إذا حرك منكبيه وجسده حين يمشي، وهو كثير اللحم الرخو**»(٢٦) ويقال أيضا عن الشخص الذي يمشى الخيلاء «افلان يضاوط »، الدلالتان مطابقتان .
عذّف :
وهي من المفردات التي تستعمل للنيل من الشخص، ولا سيما الشره، إذ يقال «افلان ما يعوف شي»، أي لم يترك شيئاً مما قدم إليه ، و « **عذف من الطعام والشراب يعذف عذفاً : أصاب منه شيئاً**»(٢٧)، نلحظ أن الفصحى تدل على الجزء ، في حين العامية تدل على الكل عندما استعملت « ما » النافية .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عوّف:
عندما تشرع الحيوانات بشرب الماء ، نرى بعضها لم يشرب ، ويقال للحيوان الذي يرد الماء ولا يشرب مع عطشه « عوّف » حتى وإن أُجبر على الشراب، و«**عاف الشيء يعافه عيفاً وعِيافة وعِيافاً وعيفاناً : كرهه طعاماً كان أو شراباً. قال ابن سيده: قد غلب على كراهية الطعام، فهو عائف ... وعاف الماء: تركة وهو عطشان . والعيوف من الإبل : الذي يشم الماء ، وقيل الذي يشمه وهو صاف فيدعه وهو عطشان**» (٢٨)
الدلالتان متقاربتان، وهو في حالة إقبال الحيوانات على شرب الماء، يمتنع بعضها أحياناً.
ويبدو لنا أنّ الفصحى خصّت الامتناع عن الأكل والشرب، لكن العامية حصرت المفردة في الامتناع عن شرب الماء.

لتح :
تستعمل في لهجتهم لأكثر من دلالة، منها الضرب باليد، ويقال : لتحت فلان راشدي، أي صفعته بيدي، وأخرى يقصد بها النكاح ، وتطلق أيضاً على اليمين الكاذب. وفي صيغة المبالغة يقولون:« افلان لتّاح »، أي كثير الأيمان، و لتح « **ضرب الوجه أو الجسد بالحصى حتى يؤثر فيه من غير جرح شديد ... وقد لتح، بالكسر، فهو لتحان. ولتحها لتحاً إذا نكحها وجامعها وهو لاتح وهي ملتوحة**»(٢٩)
لقد نشطت الدلالة العامية إلى ثلاث دلالات، في حين الفصحى قيدتها في دلالتين فاتفقتا في دلالتي النكاح و الضرب.

لفح :
يقصد بها شدّة السموم أو النار، واللفح في لهجتهم ينحصر في الوجه، و« **لفحته النار ... أصابت وجهه ... لفحته النار أصابت أعلى جسده فأحرقته ... لحفته النار والسموم بحرها احرقته** »(٣٠) تطابقت الدلالة العامية مع الفصحى في جانب منها، وهو الحرق الحسي أي لفح النار للجسد، لكن العامية توسعت على الفصحى من جانب معنوي، وهو لفح السموم للوجه .

لهده :
اللهد يعني الضرب في لهجتهم، ويقال: «افلان لهد افلان »، إذا ضربه بقوة :
واللهد:«**انفراج يُصيب الأبل في صدورها من صدمة ونحوها، وورم في الفريصة ، وداء في أرجل الناس وأفخاذهم** » (٣١).
نلحظ أن الانزياح الدلالي ماثل للعيان في هذه المفردة ، حيث إنّ العامية مالت بها نحو الضرب في حين الفصحى حصرتها في الداء .

مكندايه :

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

توصف بهذه اللفظة المرآة الممتلئة، فيقال عنها:« افلانه مكندايه »،وخصّ بها الثعالبي «ت ٤٢٩ هـ»الناقة قائلاً: «**فإذا كثر شحمها ولحمها ، فهي مكدونة**»(٣٢) يبدو حصل فيها الرياح، إذ نُقلت من الحيوان إلى الإنسان ، ويُعدُّ هذا رقياً دلالياً.

ملص :

تستعمل لما يسحب بقوة وينتزع من مكانه ،«**ملص الشيء، بالكسر، من يدي ملصاً ،فهو أملص... وخص اللحياني به الرَّشاء والعِنان والحبل، قال : وانملص الشيء أفلت...إذا اقبضت على شيء فانفلت من يدك قلت انملص من يدي انملاصاً** »(٣٣ ويقال ايضاً عن الحبل الذي يفلت من اليد، إذا كنت ممسكاً به: انملص.

الدلالتان متطابقان، لكنّ العامية استعملتها للاقتلاع، في حين الفصحى استعملتها في الافلات .

نيره:

وهي عصا ممشوقة ذات قوة، تستعمل في نسج السجاد والبسط اليدوية، والنيرة « **من أدوات النساج ينسج بها وهي الخشبة المعترضة** » (٣٤). الدلالتان متطابقتان فلم نلمح أي فرق بينهما .

هارش: المهارشة الاعتداء على الآخرين بكلام يخدش الحياء، ويثير الحفيظة، وتستعمل أيضاً لإثارة الكلاب، ولاسيما إذا رُمين بحجر، والتهريش: « **التحريش بين الكلاب، والإفساد بين الناس، والمهارشة: تحريش بعضها على بعض** » (٣٥ الدلالتان متطابقتان وتعني الإثارة والإفساد

هرميل : الهرميل في لهجتهم الذي يتكلم كثيراً، أي الثرثار، و«**هرْملت العجوز : بليت كبراً و خرفت**»(٣٦)، وتعني الهرملة في لهجتهم الهراء أيضاً، لم تحدد العامية هذه المفردة في جنس أو عمر معين، وإنما جعلتها مطلقة، في حين الفصحى قيدتها بالعجائز اللائي يُصبْن بالخرف .

الدلالتان قريبتان من حيث المعنى، لكنه عام في العامية وخاص في الفصحى.

هنبل :

وتعني الخروج عن المألوف في الحديث والتصرفات، فيصبح الشخص الذي يتحلى بهذه الاوصاف محط أنظار، ويقال عنه « افلان يهنبل »،«**و الهنبلة، بزيادة النون : مشية الضبع العرجاء، وقيل: هي من مشي الضباع. و هنبل الرجل : ظلع ومشى مشية الضبع العرجاء** » (٣٧)

ونلحظ أنّ الدلالة العامية اتجهت بها نحو الحديث والتصرفات ، اما الفصحى فوجهتها نحو المشي غير المعتاد، فكلا الدلالتين تشير الى عدم المألوف، فضلا عن أنّ المعنى العامي أوسع من الفصيح .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهده :

ويراد بها المنخفض من الأرض، و«**الوهد والوهْدَةُ: المطمئن من الأرض والمكان كذلك**»(٣٨)، وهناك استعمال آخر للعامية، وهو« الوهد » ويقصد به « التركة » التي يمتلكها الشخص، ويطلقون هذه المفردة للسخرية، والتنكيل، يقولون:« هذا وهد افلان »، اذا كان يمتلك أشياء غير ثمينة لا قيمه لها .

هناك تطابق دلالي بين العامية والفصحى من ناحية انخفاض الارض، ولكنَّ العامية توسعت على الفصحى في دلاله أخرى ، ويبدو لي أنّ هناك علاقة في الدلالة الثانية التي استحدثتها العامية؛ لأن الوهد في الفصحى يعني الانخفاض، والعامية تبغي الاشياء المعدمة الزرية المنظر؛ لانخفاض قيمتها، لكنّ الارض المنخفضة ليست مذمومة في الفصحى.

ينبهس :

وهي صفة من صفات المشي، وتطلق في لهجتهم على الشخص الذي يمشي ببطئ وكأنه يتبختر ، و التبهنس التبختر والخيلاء في المشي (٣٩)

الدلالتان متطابقتان تدلان على البطء والتبختر في المشي .

يتخشخش :

تطلق على الشخص كثير العلاقات الذي لا يصعب عليه شيء ، فيقال عنه : «فلان يتخشخش » وهي كناية عن تفرع علاقاته وامتدادها، و« **خش الرجل : مضى ونفذ ... خش في الشيء دخل فيه ... خششْتُ في الشيء دخلت فيه**»(٤٠)

في المفردة قدر من التطور الدلالي ، تطورت فيه من النفوذ والدخول المادي الى الدخول المعنوي الذي يصح معه وصف شخص كثير العلاقات به .

يثل:

يُنعت بها الشخص الضخم، اذ يقال عنه: « أفلان يثل »، أي : جثل ، بإبدال الجيم ياء، والجثل «**هو الضخم الكثيف من كل شيء ... وشجرة جُثْلة اذا كانت كبيرة الورق ضخمة**»(٤١)، الدلالتان متطابقتان، لكنّ الفصحى توسعت على العامية، فجعلتها مطلقة، في حين العامية قيدتها في ضخامة الشخص.

يطنز :

الطنز في لهجتهم هو الابتعاد عن الواقع ، والخروج عن المألوف، ويقال عن الشخص الذي ينأى عن واقعه ويتصرف تصرفات غير ملائمة، أو من يسخر من غيره:طنّاز.و«**طنز طنزاً: كلمه باستهزاء، فهو طنّاز ... والطنز:السخرية**»(٤٢). لقد افترقت الدلالتان من حيث المعنى، اذ تعني السخرية في الفصحى، أما العامية فمالت بها نحو الخروج عن المألوف .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يلوب :
تستعمل في لهجتهم للشخص كثير الحركة : بحثاً عمّا فقدهُ من حاجه او ما أهمّه من أمر، وتستعمل ايضاً للحيوانات الحائمة من العطش التي تبحث عن الماء، و« **اللُّوب :العطش، وقيل: هو استدارة الحائم حول الماء وهو عطشان، لا يصل اليه. وقد لاب ... أي عطش، فهو لائب ؛ والجمع لُوُوب ،مثل : شاهد وشهُود**»(٤٣)
ومن الملاحظ أنّ العامية توسعت على الفصحى، عندما جعلتها في البحث عن الحاجة والماء، في حين الفصحى حصرتها في الماء فقط ، لم نلمح أي فرق دلالي بين الدلالتين .
ينود :
تطلق على الشخص الذي يتمايل في مشيته، أو من يُبطئ ايضاً ، و« **ناد الرجل نُوداً تمايل من النُّعاس**»(٤٤) الدلالتان متطابقتان فكلتاهما تدل على التمايل والحركة .
النتـــــائـــج:
١- مما لا شك فيه أنّ المفردة العامية تسهّل الوصول الى المعنى الفصيح ، عبر مرادفها العامي المتداول .
٢- لقد كانت المفردات المتناولة في معرض البحث هي مفردات فصيحة ؛ لذا بريقها من خلال اثبات هويتها عند التأصيل لها من المعاجم .
٣- وجدنا المفردات المدروسة لم تقتصر على مفصل واحد ، وانّما تشظت الى مفاصل عدة ، منها تخص وصف الانسان وبعضها تخص الأدوات ،وأخرى تشير الى الأخلاقيات.
٤- تواشجت الدلالات العامية والفصحى فلم نرَ بينهما من ناحية المعنى تفاوت كبير.
٥- هناك تصارع بين الفصحى والعامية من ناحية تقيّد المعنى ، واحياناً يكون العكس .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المصادر والمراجع :

١ - تاج العروس ١٧/ ٥١٧ (حصص)
٢ - العين: ١/ ٢٨٢ (حبن)
٣ - لسان العرب ١٢٠/٥ (شكر)
٤- العين:٣٢/٢ (دغم)
٥- الصحاح: ٥/ ٢١١٩ (ذعن)
٦ - تاج العروس: ٢٣/ ٤٣٤ (سرعف)
٧- العين: ٦/ ١١٣ (جرب)
٨ - لسان العرب: ٢/ ٣٨٦ (بنك)
٩- العين: ٢٥٢/٨ (ثوي)
١٠- لسان العرب: ١/ ٤٧٦ (توث)
١١ - المزهر: ١/ ٢٢٢
١٢- المعجم المفصل في شواهد اللغة العربية : ١ / ٥٦٦
١٣ - المعرب من الكلام الاعجمي: ٥٠
١٤ - لسان العرب: ٢/ ٤٠٣ (حشم)
١٥ - المصدر نفسه: ٣/ ١١١ (خطم)
١٦- لسان العرب: ٣/ ٣٢٧ (دهن)
١٧- المصدر نفسه ٣/ ٢٥٥ (درم)
١٨- مصدر نفسه: ٤/ ١٣٠ (رعص)
١٩- المصدر نفسه: ٤ / ٣١٤ (زهلق)
٢٠ - المصدر نفسه: ٤/ ٤٣٩ (سفت)
٢١ – العين: ٦/ ٢٢٣ (شب)
٢٢ – معجم مقاييس اللغة: ٥٣١ (شخب)
٢٣ - تاج العروس: ١٩/ ٤١٩ (شعط)
٢٤ - المعجم الوسيط: ١/ ٤٩٧ (شن)
٢٥ - العين: ٣ / ١٣ (ضح)
٢٦ - تهذيب اللغة: ١٢/ ٣٩ (ضوط)
٢٧ - لسان العرب: ٨٣/٦ (عذف)
٢٨ - المصدر نفسه: ٦/ ٣٧٧ (عيف)
٢٩ - لسان العرب: ٢٤/٨ (لتح)
٣٠ - لسان العرب: ٨/٢٤ (لفح)

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٣١ – القاموس المحيط : ١١٩١
٣٢ – فقه اللغة وسر العربية:٥٧
٣٣ – لسان العرب:٨/ ٢٦٢ (ملص)
٣٤ – المصدر نفسه : ٨/ ٥٦٣ ()
٣٥ – القاموس المحيط : ١٣٤٦ (هرش)
٣٦ – تاج العروس : ٣١/ ١٣٠ (هرمل)
٣٧ – لسان العرب : ٩ / ١٠٩
٣٨. المصدر نفسه :٩ / ٣٠٩ (وهد)
٣٩ – ينظر: المصدر نفسه : ١/ ٤٠٣ (بهنس)
٤٠ – لسان العرب :٧٤/٣ (خشش)
٤١ - المصدر نفسه : ٢/ ٧٩ (جثل)
٤٢ - المصدر نفسه : ٥/ ٤٧٤
٤٣- المصدر نفسه: ٨ / ١١٠
٤٤- المصر نفسه : ٨/ ٥٤٣ (نود)

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ثبـــــــت المظـــان:

- تاج العروس من جواهر القاموس ، محمد بن محمد الزبيدي « ت ١٢٠هـ » ، تح : مجموعة من المحققين ، د. ط دار الهداية، د.ت.
- تهذيب اللغة محمد بن احمد الازهري « ت ٣٠٧هـ » تح : احمد عبد العليم البردوني ، مراجعة : علي محمد البجاوي، د.ط، الدار المصرية للتأليف الترجمة ، د.ت .
- الصحاح اسماعيل ابن حماد الجوهر « ت ٣٩٨ هـ » تح : احمد ابن عبد الغفور عطا ، ط ٤ ، دار القلم للملايين ، بيروت - لبنان ، ١٩٩٠م .
- العين ، ابو عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي « ت ١٧٥ هـ » ، تح : عبد الحميد هنداوي ، ١ ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م .
- فقه اللغة والسر العربية، ابو منصور عبد الملك الثعالبي « ت٤٢٩ هـ »تح ومراجعة عبد الرزاق المهدي ، ط١، دار احياء التراث العربي ، بيروت - لبنان ، ١٤٣١هـ / ٢٠١٠م .
- القاموس المحيط ، مجدي الدين محمد ابن بعقوب الفيروز آبادي ، « ت ٨١٧ هـ »، رتبه ووثقه : خليل مأمون شيحا ، ط٤ ، دار المعرفة ، بيروت - لبنان ، ١٤٣٠هـ / ٢٠٠٩م .
- لسان العرب، ابن منظور « ت ٧١١هـ » ، اعتنى بتصحيحه امين محمد ،عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ط١، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر لبنان ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
- المزهر في علوم اللغة وانواعها، السيوطي ، « ت٩١١ه »، شرح وتعليق محمد ابو الفضل ابراهيم محمد جاد المولى علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية ، صيداء - بيروت، لبنان ، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م .
- المعجم المفصل في شواهد اللغة العربية، د. إميل بديع يعقوب ، ط١ دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٦ .
- المعجم الوسيط، مجموعة من المؤلفين، ابراهيم مصطفى، احمد حسن الزيات ، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، ٤ مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م
- معجم مقاييس اللغة، احمد ابن فارس ٣٩٥م » اعتنى به، د. محمد عوض مرعي والانسة فاطمة محمد اصلان، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٨م .
- المعرب في الكلام الاعجمي، وضع حواشيه وعلق عليه ، خليل عمران المنصور، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898