بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٣٠)

نصف سنويّة دوليّة محكّمة، تُصدرها جامعة سمنان الإيرانيّة

بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة

السنة العاشرة، العدد الثلاثون

خريف وشتاء ١٣٩٨هـ.ش/٢٠٢٠م

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدبها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة التعليم العالي الإيرانية وفق الكتاب المرقم بـ١٧٩٨٦١ المؤرخ ١٣٩٠/٠٩/١٢ هـ.ش.

✓ يتمّ عرض هذه المجلة العلميّة المحكّمة في المواقع التالية: Google Scholar ,ISC, SID , Magiran , Noormags .

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدبها» على معامل تأثير ٢,٢ لسنة ٢٠١٨م من مشروع معامل التأثير العربيّ بمصر.

✓ این نشریه براساس مجوز ۸۸/۶۱۹۸ مورخه ۸۷/۸/۲۵ ادارۀ کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

✓ براساس رأی جلسه ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ کمیسیون بررسی اعتبار نشریات علمی کشور و نامۀ شماره ۱۷۹۸۶۱ آن کمیسیون مورخ۱۳۹۰/۹/۱۲ش این مجله از شمارۀ اول دارای اعتبار علمی‌پژوهشی است.

✓ این مجله علمی پژوهشی در پایگاه‌های زیر نمایه می‌گردد: ISC, SID , Magiran , Noormags, Scholar Google.

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة نصف سنويّة دوليّة محكّمة

الناشر: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور علي ضيغمي

رئيسا التحرير: الدكتور صادق عسكري (إيران) والدكتور عبدالكريم يعقوب (سوريا)

هيئة التّحرير (حسب الحروف الأبجدية):

الدكتور آذرتاش آذرنوش	أستاذ بجامعة طهران
الدكتور إبراهيم محمد البب	أستاذ مشارك بجامعة تشرين
الدكتورة لطفية إبراهيم برهم	أستاذ مشارك بجامعة تشرين
الدكتور محمد إسماعيل بصل	أستاذ بجامعة تشرين
الدكتور وفيق محمود سليطين	أستاذ مشارك بجامعة تشرين
الدكتور حامد صدقي	أستاذ بجامعة تربية معلم
الدكتور شاكر العامري	أستاذ مشارك بجامعة سمنان
الدكتور صادق عسكري	أستاذ مشارك بجامعة سمنان
الدكتور علي أصغر قهماني مقبل	أستاذ مشارك بجامعة الشهيد بهشتي
الدكتور علي گنجيان	أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي
الدكتور فرامرز ميرزايي	أستاذ بجامعة تربية مدرس
الدكتور عبدالكريم يعقوب	أستاذ بجامعة تشرين

المدير التنفيذيّ: الدكتور سيدرضا ميرأحمدي

مدير الموقع الإلكترونيّ: الدكتور حبيب كشاورز

الخبير التنفيذيّ: علي برهاني

منقّح النصوص العربية: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الإنكليزيّة: الدكتور شمس‌الدين رويانيان

التصميم والمراجعة والتنضيد: الدكتور علي ضيغمي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، الطابق الثاني، كلية العلوم الإنسانيّة، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

الرقم الهاتفي: ۰۰۹۸۲۳۳۱۵۳۲۱۴۱

الموقع الإلكترونيّ: lasem.semnan.ac.ir **البريد الإلكترونيّ**: lasem@semnan.ac.ir

شروط النشر في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلّة نصف سنويّة دوليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبيّة التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربيّة والفارسيّة، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلةُ الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخّصات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب البحث على النحو الآتي: أ- صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه وبريده الإلكترونيّ). ب- الملخّص العربيّ حوالي ٢٠٠ كلمة مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية الملخّص. ج- نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج). د- قائمة المصادر والمراجع هـ- ترجمة لجميع المصادر باللغة الإنجليزية. و- الملخّصان الفارسيّ والإنكليزيّ.

ملاحظة: يلحق الملخّصان الفارسي والإنكليزي في نهاية البحث وفي صفحتين مستقلّتين، يُذكر فيهما عنوان البحث ومعلومات المؤلّف والكلمات المفتاحية. أمّا المعلومات المطلوبة من المؤلفين في الملخصات فهي كما يلي: يذكر الاسم الكامل للمؤلّف تحت عنوان المقالة، بالترتيب العادي. ويضاف في الهامش السفليّ: الدرجة العلمية، الفرع الدراسيّ، اسم الجامعة، اسم المدينة، اسم البلد، البريد الإلكتروني أو الرقم الهاتفي لكل مؤلف على حدة، محددة بنجمة تشير إلى اسم المؤلف (*).

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين (:)، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعاً بفاصلة يليها بقية الاسم ثمّ عنوان المقالة داخل القوسين صغيرين « »، ثمّ يذكر عنوان المجلّة **بالقلم الأسود الغامق،** متبوعاً بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر **موقعاً إلكترونياً** فيُذكر بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعاً بفاصلة ثم عنوان المقالة داخل قوسين صغيرين « »، ثمّ يذكر اسم الموقع **بالقلم الأسود الغامق**، متبوعاً بفاصلة، ثم العنوان الإلكتروني للموقع متبوعاً بفاصلة وتاريخ النقل بين قوسين متبوعاً بنقطة.

٤- يتمّ اتّباع الترتيب الآتي في الإحالات الهامشية، إذا كان المصدر **كتاباً**: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، فعنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** تتبعه فاصلة، فرقم الصفحة متبوعا بنقطة. وإذا كان المصدر أكثر من مجلد يُذكر رقم المجلد ثم رقم الصفحة. وتكون الهوامش سفلية، مع مراعاة استقلالية الصفحة في الإحالات الهامشيّة فتكون أولى الإحالات في كلّ صفحة كاملة، ولا يكتب مثلا: "المصدر السابق" أو "المصدر نفسه" في أوّل إحالة لكلّ صفحة اعتمادا على الإحالة الّتي وردت في الصفحة السابقة.

وإذا كان المصدر **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة **بالقلم الأسود الغامق**، متبوعاً بفاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المصدر **موقعاً إلكترونياً** فيُذكر اسم الكاتب بالترتيب العادّي متبوعاً بفاصلة ثم عنوان المقالة **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، ثم اسم الموقع باللغة العربية متبوعاً بنقطة.

٥- للإحالة إلى الآيات القرآنيّة يُذكر اسم السورة القرآنية متبوعاً بنقطتين، ثمّ يأتي رقم الآية الكريمة. نحو: البقرة: ٦٤ ويجب كتابة الآيات الكريمة بين علامة ﴿ ﴾.

٦- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقّم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٧- يجب أن يكون الملخص صورة مصغّرة للبحث، فيتضمّن إشكالية البحث وفائدته، وأهم النتائج التي توصّل إليها البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: بيان المسألة وتحديد الموضوع– أهمية البحث وفائدته– منهج البحث مع تسويغ اختياره– أسئلة البحث وفرضياته– سابقة البحث وتقويمها.

ملاحظة: لا يجوز الاقتباس في المقدّمة والخاتمة لكونها كلام المؤلّف البدائي مع القارئ للدخول في الموضوع. فلا تحتاج إلى الاقتباس والإحالة. وإذا أحسّ الكاتب بضرورة الاقتباس في بعض المعلومات المستخدمة في بيان المسألة فيجب أن يأتي بها بعد المقدّمة في مبحث تمهيدي يحمل عنوانا مبتكرا كمدخل. كما لا يجوز الاقتباس أيضا في بداية المباحث الفرعيّة ونهايتها. لأنّ البداية للتمهيد والنهاية للنقد والاستنتاج.

٨- تُرسل البحوث عبر الموقع الإلكترونيّ للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: ملف Word قياس الصفحات A٤، القلم Traditional Arabic، قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ للهوامش السفلية، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

٩- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على **عشرين صفحة** وألاّ يزيد عدد كلمات المقالة على ٧٠٠٠ كلمة، بما فيها الأشكال والصور والجداول وقائمة المصادر والملخصات الثلاثة للبحث.

١٠- يجب أن تكون الترجمة الإنجليزية للملخص والمصادر منقّحة من قبل مترجم حاذق ودقيقة على أساس النص العربيّ.

تتمّ ترجمة كل المصادر غير الإنجليزية (العربية والفارسيّة وغيرهما من اللغات) إلى الإنجليزية كما يلي:

طبل، حسن، **المعنى في البلاغة العربيَّة**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفكر العربيِّ، ١٩٩٨.

Tabl, Hassan, **the Meaning of Arabic Calligraphy**, I 1, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, [In Arabic]. 1998.

١١- يجب أن يراعي الكتّاب قواعد الإملاء العربي الصحيح وخاصّة في كتابة الهمزة والياء والشدّة والأسلوب الصحيح لاستعمال علامات التنويع والتفريع، حيث تستعمل الحروف للمباحث الأصليّة والأعداد للمباحث الفرعيّة.

١٢- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر.

١٣- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحمّلون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

يتمّ الاتصال بالمجلة عبر العنوانين التاليين:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان،كلّية الآداب واللغات الأجنبيّة، الطابق الثاني، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، الدكتور صادق عسكري.

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم يعقوب.

الرقم الهاتفي : إيران: ٠٠٩٨٢٣٣١٥٣٢١٤١ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإلكتروني: lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

لقد دأبت مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها على رفد الساحة العلميّة في داخل إيران وخارجها بما يسهم في رسم صورة واقعيّة لمدى الاهتمام الذي توليه الجامعات الإيرانيّة للغة العربية وآدابها. وحرصاً من قبل المجلة وأسرة تحريرها على ريادة الدراسات المتخصّصة في هذا المجال وتوجيهها الوجهة الصحيحة قرّرت درج بعض الملاحظات والنقاط التي يتمّ رصدها في البحوث المقدّمة للمجلة.

ولا يفوتنا، قبل كلّ شيء، أن ننوّه بالجهود الحثيثة والمخلصة التي يبذلها الباحثون الذين يثقون بالمجلة فيخصّونها بخلاصة أفكارهم وفلذات أقلامهم، ويتحفونها بعصارة جهودهم حريصين كلّ الحرص على تنقيح بحوثهم وإظهارها بالمظهر اللائق لرفع مستوى المجلة علمياً، مستجيبين برحابة صدر لما يُطلب منهم من تعديلات وإن تكرّرت.

لكنّنا قد نرى بعض الهفوات التي يتوجّب على الباحث مراجعة بحثه قبل إرساله للمجلة للتأكد من خلوه منها ومطابقة البحث لشروط النشر ولتصحيح الأخطاء المحتملة من قبيل عدم التفريق بين المؤنث والمذكر، أو الخطأ في استعمال علامات الترقيم. وترقيم العناوين دون مسوّغ للترقيم ودون فائدة مرجوّة ودون وجود كلّ تتفرّع منه الفقرات. وقد يكون الباحث محقا بعض الشيء لعدم وجود أسلوب موحَّد بين المجلات العربيّة داخل إيران وخارجها، لكنّ المجلة لم تفرض على أحد ترقيم كافّة العناوين وتعتبر ذلك غير منسجم مع مبادئ البحث العلميّ الهادف. كما لا يفوتنا أن نهيب بالباحثين الكرام أن يقوموا بتطوير خبراتهم بالمهارات الأولية لاستخدام برنامج word.

كانت هذه بعض الأمور التي لا يهتمّ بها بعض الباحثين أو يتغافلون عنها فارتأينا التنبيه إليها راجين أن يتقبلوها بصدر رحب حرصاً على رفع مستوى بحوثهم وتنقيتها مما يخدش صورتها الناصعة، وبالتالي رفع مستوى المجلة ولتكون خطوة على الطريق الصحيح.

مع فائق الاحترام

أسرة التحرير

فهرس المقالات

الأفعال الكلامية التعبيرية في الخطاب القرآني (ليت من أسلوب التمني نموذجا) **١**

زهراء آقاجاني وإنسية خزعلي

استخدام الرموز وأغراضها في مجموعة "سرنمات" القصصيّة لوليد النبهاني **٢٥**

جميلة ترابي وناهدة فوزي

أبعاد الشخصيّة في رواية «ترنيمة امرأة.. شفق البحر» لسعد محمد رحيم **٤٥**

محمد جواد پورعابد وكريم أميري وسيد حيدر فرع شيرازي وناصر زارع

آليات التوثيق في رحلات أبي حامد الغرناطي "تحفة الألباب" نموذجاً **٦٥**

أميد جهانبخت ليلي وشهرام دلشاد

الجمل المتوازية السابكة للنص في حكاية «عاشور الناجي» **٨٥**

سكينة محمدي وعبّاس طالبزاده وسيد حسين سيدي

العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في شعر أدونيس..... **١٠٥**

خديجة هاشمي وحامد صدقي وصغرى فلاحتي وزهرة ناعمي

ضالَّة الشُّعراء بين الإبداع والتّلقّي حتّى نهاية القرن الخامس الهجريّ.....**١٢٧**

ناصيف محمّد ناصيف

چكيده‌های فارسی **۱۴۷**

Abstracts in English **154**

الهيئة الاستشاريّة للعدد:

الدكتور حسين أبويساني (جامعة الخوارزمي)

الدكتور مهدي شاهرخ (جامعة مازندران)

الدكتور رسول بلاوي (جامعة خليج فارس)

الدكتور رضا عامر (جامعة ميلة بالجزائر)

الدكتور علي بيانلو (جامعة يزد)

الدكتور شاكر العامري (جامعة سمنان)

الدكتور خليل پرويني (جامعة تربية مدرّس)

الدكتور سيدرضا ميرأحمدي (جامعة سمنان)

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ١٣٩٨هـ. ش/٢٠٢٠م

DOI:10.22075/lasem.2020.20136.1231

صص ١- ٢٤

الأفعال الكلامية التعبيرية في الخطاب القرآني (ليت من أسلوب التمني نموذجا)

زهراء آقاجاني* وإنسية خزعلي**

الملخص

التداولية تقوم بدراسة اللغة وعلاقتها بمستعمليها في ظروف معيّنة، ونظرية الأفعال الكلامية من أهم النظريات في التداولية التي أرسى دعائمها أوستن، مؤكدا أننا حين نتلفظ بجملة ما، نقوم بثلاثة أفعال: فعل القول والفعل المتضمن في القول والفعل التأثيري. وقسّم الأفعال إلى الحكميات والتنفيذيات والوعديات والعرضيات والتعبيريات، والأخيرة تدل على إرادة المتكلم للتعبير عن مشاعره وخلجاته النفسيّة.

يقوم هذا البحث بدراسة أسلوب التمني (ليت نموذجا) في ضوء الأفعال الكلامية التعبيرية بالاعتماد على المنهج الوصفي- التحليلي؛ بغية إدراك مدى تحقق الفعل الكلامي في التمني. وتكمن أهمية البحث وضرورته في الكشف عن الانفعالات النفسية لدى الأشخاص وكيفية التعبير عنها بأسلوب التمني، ومدى توفر شروط الملاءمة في تحقق الفعل الكلامي(ليت). وأهم ما توصّل إليه البحث أن شروط الملاءمة لم تكتمل عند أوستن وسيرل؛ ولذلك يمكن أن يضاف إليها شرطا الزمان والمكان. أما التمني في القرآن الكريم فهو يتعلق **بمواقف الدنيا** عند المؤمنين وغيرهم، وتتجلّى قوته الإنجازية في إظهار التوبة والندامة والتحسر على فوات الفرصة، والاسترحام والاستغفار، وخوف الفتنة والإنكار، والتلهف والتأسف، كما أنه يتوافر في **مواقف القيامة**؛ للتعبير عن الانفعالات النفسية للظالمين والكفار؛ لما عاينوا من أهوال القيامة ونار الجحيم؛ مما أدى إلى أن يعتريهم خوف ورهب، وإظهار الندامة تأثيرا على المخاطب؛ ليتخلّصوا من الواقع الأليم. أما شروط الملاءمة فقد توفرت في كثير من كلام المتكلمين إلا أن شرطي الزمان والمكان لم يتحققا في جميع المواقف؛ مما أدى إلى إخفاق الفعل الكلامي في التمني، وذلك في تمني الكفار والظالمين يوم القيامة في ما يرتبط بالعودة إلى الدنيا وتعويض ما فاتهم من عمل الصالحات والخيرات.

كلمات مفتاحيّة: أفعال كلامية تعبيرية، القرآن الكريم، الفعل التأثيريّ، الغرض الإنجازي، أسلوب التمني.

---

* – طالبة الدكتوراه، جامعة الزهراء، طهران، إيران (الكاتبة المسؤولة). z.aghajani9898@gmail.com

** – أستاذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٠١/١٦هـ.ش= ٢٠٢٠/٠٤/٠٤م تاريخ القبول: ١٣٩٩/٠٦/٢٣ هـ.ش= ٢٠٢٠/٠٩/١٣م

المقدمة

إنّ اللغة هي وسيلة التواصل الإنساني للتعبير عما يكمن في ذهن الإنسان من أفكار وأشياء يريد التصريح بها إما ليكون فعلا ينجزه بالقول، وإما ليؤثر في المخاطب تأثيرا فعالا من خلال ما ينطق به. وقد تصدّى العلماء من اللغويين والبلاغيين والفلاسفة والأصوليين وغيرهم لدراسة اللغة من الجوانب المختلفة للكشف عنها وإيصال رموزها إلى الناس لتفيدهم في التعبير عن خلجات أنفسهم. والتداولية من المناهج اللسانية التي تسعى إلى دراسة استعمال اللغة في المواقف المختلفة، وذلك من خلال الاهتمام بالمتكلم والمخاطب والقصدية الكامنة في المقولات. فإذا أمعنا النظر في التداولية عامة والأفعال الكلامية خاصة، رأينا أنها تتجذر في التراث العربي؛ إذ إن الفلاسفة والأصوليين والبلاغيين صبّوا جلّ عنايتهم على ظاهرة الأفعال الكلامية مما يندرج ضمن مباحث الخبر والإنشاء. وبما أن القرآن الكريم يعتبر مصدرا هامّا للكشف عن المظاهر اللغوية، انصب اهتمام العلماء والباحثين عليه قديما وحديثا؛ حيث حاولوا تطبيق المناهج والعلوم المختلفة عليه؛ ليظهروا إعجازه للبشرية.

أما **أهمية البحث وضرورته** فهي تأتي أنّ أسلوب التمني من أبرز الأساليب في تصوير الانفعالات النفسية لدى الإنسان وتبيين مختلف أبعادها، والقرآن الكريم استطاع أن يصوّر هذه الحالات النفسية باستخدام أسلوب التمني في مواضع مختلفة. و**الهدف** من وراء البحث، استثمار نظرية الأفعال الكلامية في دراسة أسلوب التمني (ليت نموذجا) في القرآن الكريم، والكشف عن مقاصد المتكلمين ومدى صدقهم وإخلاصهم في التعبير عما يدور في أذهانهم من خلال الفعل الكلامي(التمني) ومدى نجاح شروط أوستن وخاصة سيرل أو إخفاقها فيما يرتبط بالمتكلمين ومواقفهم المختلفة.

ومن هذا المنطلق يعتمد البحث على المنهج الوصفي- التحليلي، للرد على السؤالين التاليين: كيف تجلت الأفعال الكلامية في أسلوب التمني؟ ما هي الأهداف الكامنة وراء الخطاب القرآني في استثمار التعبير الكلامي في أسلوب التمني؟

أما **الدراسات** القريبة من هذا البحث فهي دراسات تتعلق بظاهرة الأفعال الكلامية في القرآن الكريم، ومحاولات لتطبيق النظرية على بعض السور القرآنية كسورة البقرة والكهف ومريم والحجرات والقصص. ومنها يمكن الإشارة إلى: رسالة ماجستير بعنوان «***أسلوب التمني في القرآن الكريم***» لمختار

عمر مختار الشنقيطي (لا.ت)، حيث تناول الباحث الأسلوب القرآني وسماته والإبداعات القرآنية، وما إلى ذلك، وعالج أسلوب التمني مع ذكر نماذج من القرآن الكريم، كما تحدّث عن مظاهر الإعجاز القرآني التي تمت بصلة إلى أسلوب التمني، ومنها: دقة تصوير الحالات النفسية وقوة الكلمة في إبراز المعنى المراد وتنوع طريقة العرض،... إلخ. وأطروحة دكتوراه بعنوان «***الأفعال الكلامية في القرآن الكريم (سورة البقرة) دراسة تداولية***» لمحمد مدور(٢٠١٤م). يرمي البحث إلى توظيف فهم المفسرين لمعاني الأفعال المتضمنة في القول وإلى استخدام الأداة التداولية في الكشف عن الخصائص الخطابية للنص القرآني، وتأثير المفاهيم التداولية في تحليل الخطاب القرآني، وذلك من خلال تطبيق الأبعاد التداولية على سورة البقرة. ومقالة بعنوان «***گذری بر معنی شناسی اسلوب تمنی در قرآن کریم***» لمرضية كهندل جهرمي ومحمود آبدان محمودزاده(١٣٩٢هـ. ش/٢٠٠٣م). يحاول البحث دراسة أدوات التمني(ليت، هل، لعل، لو) ودلالاتها في القرآن الكريم مع ذكر أنواع التمني وأغراضه بشكل عام، ثم يخوض في معالجة أسلوب التمني في الخطاب القرآني، مع تقديم رسومات وجداول بيانية للأدوات.

يبدو أن هذه الدراسات لم تتناول أسلوب التمني إلا من منظور دلالي فقط، وبالإضافة إلى ذلك لم يُدرس أسلوب التمني دراسة تداولية، لكن هذه الدراسة تحاول معالجة الأبعاد التداولية البارزة في الأفعال الكلامية عامة والأفعال التعبيرية خاصة، وكيفية توظيفها في أسلوب التمني؛ لتكشف عن مقاصد الكلام عند المتكلمين وتأثيره في نفوس المخاطبين.

مفهوم التداولية(pragmatics)

انتقى علماء اللغة واللسانيات مصطلحات مختلفة لكلمة (pragmatics) كالتداولية والذرائعية والبراجماتية، وما إلى ذلك، ولكن يظهر أن التداولية أنسب مصطلح عربي لها. ورد في مقاييس اللغة أنّ أصل التداولية يدل على معنيين: أحدهما يدل على تحوّل شيء من مكان إلى مكان، فيقال: «اندال القوم، إذا تحوّلوا من مكان إلى مكان، وكذلك تداوَلَ القومُ الشيءَ بينهم، إذا صار من بعضهم إلى

بعض»[١]. كما جاء في اللسان «دَالَت الأَيامُ أَي دارت، والله يُداوِلها بين الناس. وتَداوَلْتُهُ الأَيدي: أَخذته هذه مرة وهذه مرة»[٢].

أما في الاصطلاح فتعتبر التداولية فرعا من علم اللغة، وهي حلقة وصل بين علم النفس المعرفي والفلسفة التحليلية وعلوم التواصل. ويعزى السبب في نشأة اللسانيات التداولية إلى الفلسفة التحليلية[٣]. وعلم الدلالة من أهم العلوم التي تمت بصلة وثيقة إلى التداولية، وهو يتصل بها في دراسة المعنى إلا أن هناك فروقا في مستويات المعنى، كما يرتبط بها علم اللغة الاجتماعي ارتباطا وطيدا بالاهتمام بتأثير العلاقات الاجتماعية بين المتكلم والمخاطب في الكلام، وأثر السياق في اختيار السمات اللغوية وتنوعاتها، وفضلا عن ذلك، يشارك علم اللغة النفسي التداولية في الاهتمام بقدرات المشاركين التي لها تأثير فاعل في الأداء مثل الانتباه والذاكرة والشخصية، وكذا تحليل الخطاب الذي يشترك مع التداولية في تحليل الحوار[٤]؛ ونتيجة لهذا التداخل بين التداولية والعلوم الأخرى لم يُتفق على تعريف جامع ومانع.

ومع ذلك، فإنّ التداولية تحاول دراسة استعمال اللغة في مختلف الطبقات المقامية، أي باعتبار اللغة «كلاما محدّدا صادرا من متكلم محدّد وموجّها إلى مخاطب محدّد في مقام تواصلي محدّد لتحقيق غرض تواصلي محدد»[٥]. وقد عرض محمود نحلة تعريفا موجزا للتداولية يؤكد على تعريف صحراوي: التداول «هو دراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل؛ لأنه يشير إلى أنّ المعنى ليس متأصلا في الكلمات وحدها، ولايرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى هي تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدّد(مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما»[٦]. وبهذه التعريفات يتضح الفرق بين التداولية وعلم الدلالة؛ حيث تهتم التداولية بدراسة علاقة العلامات بين المتكلمين والمخاطبين من

---

[١]- ابن فارس، **مقاييس اللغة**: ج٢، ص٣١٤.

[٢]- ابن منظور، **لسان العرب**: ج١١، ص٢٥٢.

[٣]- ينظر: صحراوي، **التداولية عند علماء العرب**: ١٦ومابعدها.

[٤] - نحلة، **آفاق جديدة في اللبحث اللغوي المعاصر**: ص١٠ وما بعدها.

[١]- صحراوي، **التداولية عند علماء العرب**: ص٢٦.

[٦] - نحلة، **آفاق جديدة في اللبحث اللغوي المعاصر**: ص١٤.

خلال النظر إلى الظروف التي تحكمهم في استعمال العلامات، بينما علم الدلالة يدرس العلاقات الموجودة بين الدال والمدلول دون أن يكثّف اهتمامه بالمتكلمين والمخاطبين.

نظرية الأفعال الكلامية

تُعدّ هذه النظرية من أهم النظريات في الفلسفة اللغوية التي أرسى دعائمها الفيلسوف اللغوي الانجليزي جون أوستن(Austin) سنتي ١٩٥٢ و١٩٥٤م من خلال محاضراته خاصة«الكلمات والأفعال»، وهي تعدّ جذر النظرية نفسها حسب قول أوستن، وظهرت في منتصف القرن العشرين على يده بشكل رسمي ونهائي عبر«محاضرات وليام جيمس» التي ألقاها أوستن في جامعة هارفارد الأمريكية سنة ١٩٥٥، بهدف تأسيس فلسفة اللغة، غير أنها أصبحت لبنة أولية للتداولية اللسانية؛ حيث قام طالبه أيرمسن (rumson)، بعد وفاته، بنشر المحاضرات في كتاب سمّاه «كيف نفعل الأشياء بالكلمات؟»[١].

أكد أوستن على أننا حين نتلفظ بجملة ما، فإننا نقوم بثلاثة أفعال، هي فعل التلفظ، وفعل قوة التلفظ، وفعل أثر التلفظ: «العمل الأول هو **العمل القولي (فعل القول/الفعل اللغوي)**، والمراد به «إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة»، وهو يشتمل على أفعال لغوية فرعية يمكن إدراجها في المستويات اللسانية المعهودة (أو الأفعال اللسانية على تعبير أوستين) أي الفعل الصوتي(إنتاج الأصوات)، والفعل التركيبي(إخضاع الأصوات لنظام نحوي معين)، والفعل الدلالي (ربط الأصوات بالدلالة)، ولايمكن فهم المتكلم وقصده إلا من خلال السياق والمقام[٢]. وأما الثاني فهو **العمل المتضمن في القول**، الذي يتحقق بقولنا عمل محدد، وسمّاه أوستن«القوة الإنجازية»[٣]، والثالث هو **عمل التأثير بالقول(الفعل الناتج عن القول/ الفعل التأثيري)**، الذي يتحقق من جراء قولنا شيء ما، أي الكلام يؤدي إلى التأثير في مشاعر المتلقي وأفكاره[٤]. على سبيل المثال: «ناولْني الكتاب»، هذه الجملة نطق بها المتكلم بأسلوب نحوي وصرفي سليم ذات دلالة ومعنى(فعل التلفظ)، يطلب بها من المخاطب مناولة الكتاب له(الفعل المتضمن في القول)، فإذا يتأثر المخاطب بكلامه، يلبّي طلب المتكلم(الفعل

---

[١]- ينظر: روبول وموشلار، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**: ص٣١-٢٩ وينظر: **عبدالله الخليفة، نظرية الفعل الكلامي**، ص٣٩ وما بعدها.

[٢] - صحراوي، **التداولية عند علماء العرب**: ص٤١.

[٣] - روبول وموشلار، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**: ص٣٢.

[٤] - المصدر نفسه، ص٣١، وصحراوي، **التداولية عند علماء العرب**: ص٤١وما بعدها.

التأثيري) بعبارة أخرى هذه الجملة فعل كلامي بصيغة الأمر، قوته الإنجازية المباشرة هي طلب الفعل. وفي مثل آخر «هل تناولني الملح؟» فعل كلامي طلبي بأسلوب الاستفهام، تتجلى قوته الإنجازية المباشرة تتمثل في الطلب، أي يطلب المتكلم من المخاطب أن ينجز له شيئا محددا، وهو مناولة الملح إياه. فالفعل المتضمن في القول متصل بالمرسل أو المتكلم، والفعل التأثيري مرتبط بالمرسل إليه أو المتلقي.

أنواع الأفعال الكلامية

قام أوستين بتصنيف الأفعال الكلامية على أساس ما سمّاه «قوتها الإنجازية»، وجعلها خمسة أصناف، هي:

أ- أفعال الأحكام: وهي تدل على حكم يصدره الحكام والقضاة، وغيرهم، ولايستلزم أن تكون الأحكام نهائية أو نافذة؛ فقد تكون تقديرية أو ظنية، مثل: يقدّر، يقوّم، وغيرهما.

ب- أفعال القرارات: وهي الأفعال المعبرة عن اتخاذ القرارات، مثل: يأذن، يختار، يوصي، وغيرها.

ت- أفعال التعهد: وهي تتجلى في تعهد المتكلم بفعل شيء والالتزام به، مثل: أتعهد، أعد، أقسم، ...إلخ.

ث- أفعال السلوك أو التعبيريات: وهي تتمثل في ردة فعل لسلوك الآخرين ومواقفهم، كالاعتذار، والشكر، والتمني، والرجاء.

ج- أفعال الإيضاح: وهي تقوم على توضيح وجهة النظر وشرحها وإبداء الرأي وذكر الحجة والبرهان، على سبيل المثال: الإثبات، والإنكار، والإجابة والاستفهام وغيرها[١].

هذا، ويبدو أن أسلوب التمني من الأفعال الكلامية التعبيرية التي قوامها إرادة المتكلم للتعبير والتنفيس عن مشاعره ومواقفه ومكنوناته السايكولوجية تعبيرا صادقا مخلصا تجاه المخاطب، وسمّى أوستن هذه الأفعال بالسلوكيات، قائلا: «تتضمن الأوضاع السلوكية مفهوم ردود الأفعال على سلوك الآخرين وعلى ما لاقوه من نجاح أو فشل في مزاولتهم لذلك النشاط أو ذلك السلوك كما تتضمن أيضًا المواقف وضروب التعبير عن أوضاع السلوك الماضية مما قام به الآخرون أو ما يحتمل أن يقع من تصرفاتهم»[٢]. هذه الأفعال «غرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي تعبيرا يتوافر فيه شرط الإخلاص، وليس لهذا الصنف

---

[١] - نحلة، **آفاق جديدة في اللبحث اللغوي المعاصر**: ص٦٩ وما بعدها.

[٢] - أوستن، **نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام**: ص١٨٢

اتجاه مطابقة، فالمتكلم لايحاول أن يجعل الكلمات تطابق العالم الخارجي ولا العالم الخارجي يطابق الكلمات. وكل ما هو مطلوب الإخلاص في التعبير عن القضية»[١].

والأفعال التعبيرية هي معيار للانفعالات النفسية الشعورية التي تمكّن المتكلم أن يعبر عن حالاته النفسية بألفاظ محددة، ويهدف من خلالها إلى«التعبير عن الحالة النفسية التي يخصّصها شرط النزاهة بالنسبة إلى حالة الأشياء التي يخصّصها المحتوى القضويّ»[٢]. وبهذا الشرط الجوهري تختلف الأفعال التعبيرية عن الأفعال الكلامية الأخرى التي يوظفها المتكلم لإنجاز شيء ما وتحقيقه. وذهب سيرل إلى أن التعبيريات تعبر عن الحالة النفسية «بشرط أن يكون ثمة نية صادقة، وحيث لا توجد مطابقة الكون للكلمات وحيث يُسند المحتوى خاصة إما إلى المتكلم أو إلى المخاطب»[٣].

نعم، هذا الصنف من الأفعال الكلامية لا يقوم بتغيير أساسي في العالم الخارجي، ولكن يؤثر على نفوس المخاطبين، ويلاحظ تأثيره من خلال سرورهم أو أساهم عندما يعبّر المتكلم عن مكنوناته النفسية في ما يرتبط بالتهنئة والتعزية والشكر والاعتذار والتمني وغيرها، ما يمكن أن يؤدي إلى تغيير موقف عند المخاطب بالانصراف عن العقاب وما إلى ذلك. وفضلا عن ذلك يتعذر تحقق شرط الإخلاص والصدق في جميع المواقف؛ فربما يتظاهر المتكلم بفرحه مثلا في موقف ما دون أن يكون مخلصا تجاه المخاطب، ويجامل المخاطب بهذا الشعور فقط أو في ما يتعلق بالتمني، فالكافر مثلا يبوح بندمه وأسفه في يوم القيامة؛ لأنه أصبح يواجه موقفا أنذره الله تعالى في الدنيا من شدته وهوله، لكنه تجاهل وغوى بملذات الدنيا، والآن لا يرى سبيلا للفرار والخلاص من العذاب؛ فيعبّر من خلال التمني عن انفعالاته النفسية بغية مصلحته فقط، عسى أن يؤثر في الله تعالى وينجو من العذاب الأليم.

شروط الملاءمة

ثمة شروط تتحق بها الأفعال الكلامية، أطلق عليها أوستن«شروط الملاءمة»، وحصرها في أنماط متناثرة، بعضها مكرر قد تندرج ضمن أنماط أخرى، وبالإضافة إلى ذلك يمكن تلخيصها في جمل بسيطة موجزة

---

[١] – نخلة، **آفاق جديدة في اللبحث اللغوي المعاصر**: ص٨٠.

[٢] – موشلر وريبول، **القاموس الموسوعي للتداولية**: ص٧٦.

[٣] – بلانشيه، **التداولية من أوستن إلى غوفمان**: ص٦٦

للاحتراز من التكرار. ومن الجدير بالذكر أن شروط الملاءمة عند سيرل تمّ توظيفها وتطبيقها في الدراسة مما أدى إلى أشارة وجيزة إلى شروط الملاءمة عند أوستن.

أما شروط الملاءمة عند أوستن فهي تنحصر في أداء الكلام في ظروف خاصة مع أشخاص محددين في إطار سليم كامل بعيد عن الغموض والالتباس، فإذا لم يراع أحد المشاركين(المتكلم والمخاطب) هذه الشروط فسوف يكون الأداء ناقصا غير مكتمل. على سبيل المثال: الزواج، فإذا قال الذي يتولى هذا الإجراء: زوجّتكِ من فلان، ولكن المرأة لم تقبل بذلك، فقد كان الأداء ناقصا غير مقبول[١].

أضاف سيرل شروطا أخرى: أولا: شرط المحتوى القضوي: فعل في المستقبل مطلوب من المخاطب. ثانيا: الشرط التمهيدي: المخاطب قادر على إنجاز الفعل، والمتكلم على يقين أن المخاطب يقدر على إنجاز الفعل. ثالثا: شرط الإخلاص: المتكلم يريد حقا من المخاطب أن ينجز الفعل المطلوب. رابعا: الشرط الأساسي: محاولة المتكلم التأثير في المخاطب لينجز الفعل المطلوب منه[٢].

يبدو أن شروط الملاءمة اكتملت عند سيرل، حيث قام بتطويرها وتطبيقها على الأفعال الكلامية، وفضلا عن ذلك أضاف شروطا أخرى لا يسع البحث ذكرها هنا، إلا أنها تفتقر إلى شروط أخرى كشرطي الزمان والمكان خاصة في التمني، كما أن الأفعال الكلامية تتحقق في أغلب الأحيان وإن لم يتوافر شرط الصدق والإخلاص بين المتكلمين والمخاطبين. على سبيل المثال يتمنى الكفار والظالمون في يوم القيامة أن لم يتخذوا فلانا قرينا وصديقا لأنفسهم، فيعبرون عن أسفهم وندمهم على ما فرط منهم من اتخاذ أصحاب يهدونهم إلى طريق الرشد والصواب؛ لأنهم يعاينون النار والعذاب الأليم، فيبحثون عن مناص للهروب منه، وربما لو عادوا إلى الحياة الدنيا لرجعوا إلى عصيانهم كما سبق ولم يتنبهوا، فعلى هذا الأساس، قد لا يتحقق شرط الصدق والإخلاص في جميع المواقف كهذا، وبالإضافة إلى ذلك هم يطلبون شيئا فات أوانه، فلا يمكن تحقيقه من حيث الزمان والمكان أيضا، رغم أن الله تعالى قادر على تحقيق ما يطلبونه.

---

[١] - ينظر: نخلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**: ص٦٤.

[٢] - المصدر السابق، ص٧٤ وما بعدها.

مفهوم التمني

ورد في المعاجم اللغوية أنّ التمنّي من المُنى و« المُنَى، بضم الميم: جمع المُنْيَة، و هو ما يَتَمَنَّى الرجل»[١]. كما يقول ابن فارس: «الميم والنون والحرف المعتلّ أصلٌ واحد صحيح، يدلُّ على تقديرِ شيءٍ ونفاذِ القَضاءِ به. منه قولهم: مَنَى له المَانِي، أي قدَّر المقدِّر»[٢]. وورد في معجم اللغة العربية المعاصرة «تمنَّى/ تمنَّى لـ يتمنَّى، تمَنَّ، تَمَنِّيًا، فهو مُتمَنٍّ، والمفعول مُتمَنًّى، وتمنَّى الطَّالبُ النَّجاحَ: رغب في حصوله وتحقيقه وهو غالبا صعب التحقيق، طلبه وأراده،...كلّ ما يتمنّى المرءُ يدركه»[٣].

أما التمني في الاصطلاح فهو عبارة عن «تقدير شيء في النفس وتصويره فيها، وذلك قد يكون عن تخمين وظنّ، وقد يكون عن رؤية وبناء على أصل»[٤]. وجاء في التعريفات أن التمني«طلب حصول الشيء سواء أكان ممكنا أو ممتنعا»[٥].

ومما ورد في كتب البلاغة أن التمني يطلق على طلب أمر محبوب لا يمكن الحصول عليه إما لكونه مستحيلا أو مستبعدا، والأداة الموضوعة له« ليت»، ولكن هناك أداة أخرى تستخدم للتمني، وهي« هل، لو»، وأداة التنديم والتحضيض، أي «هلّا، ألا، لولا، لوما»[٦]. أما هذا البحث فهو يحاول دراسة الأداة (ليت) في ضوء الأفعال الكلامية التعبيرية بالاعتماد على المتكلمين والمخاطبين ونوعية توظيف الكلام في السياق والمقام في هذا المضمار.

الأفعال الكلامية التعبيرية في أسلوب التمني

تتمثل هذه الأفعال في أسلوب التمني للتعبير عن الحالات النفسية لدى المتكلمين في الخطاب القرآني، فهم يحاولون من وراء ذلك التأثير في المخاطب؛ لينجز ما يتمنونه وإن كان مستحيلا مستبعدا. لو أمعنا النظر لأدركنا أن مواقف التمني يمكن تقسيمها إلى مواقف الدنيا ومواقف الآخرة عند المؤمنين وغير المؤمنين من الكفار والظالمين وغيرهم، ويمكن تحليلها كالتالي:

---

١ – ابن منظور، **لسان العرب**: ج١٥، ص٢٩٤.

٢ – ابن فارس، **مقاييس اللغة**: ج٥، ص٢٧٦.

٣ – مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**: ج٤، ص٢١٣٠ وما بعدها.

٤ – راغب الإصفهاني، **مفردات ألفاظ القرآن**: ص٧٧٩.

٥ – الجرجاني، **التعريفات**: ص٥٩.

٦ – ينظر: السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص٣٠٣، والقزويني، **التلخيص**: ص١٥١.

أ- مواقف التمني في الدنيا

وهنا يمكن الإشارة إلى آيات تصوّر الحالات النفسية التي تدل على مواقف مختلفة في الحياة الدنيا، حيث أثر عليهم العالم الخارجي ليدفعهم إلى تمني ما يحبونه ويرغبون في حصوله، من هذه المواقف قصة قارون وتمني الغافلين لو ملكوا مثله ثروة كبرى:

١- تمني الغافلين

﴿فَخَرَجَ عَلى قَوْمِهِ فِي زِينَتِهِ قالَ الَّذِينَ يُرِيدُونَ الحياة الدنيا يا لَيْتَ لَنا مِثْلَ ما أُوتِيَ قارُونُ إِنَّهُ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ (القصص: ٧٩)

هذه الآية إشارة إلى قصة قارون، وخروجه على قومه في زينته بكل فرح وبطر، وإلى عامة الناس و«ضعفاء اليقين الذين تلهيهم زخارف الدنيا عما يكون في مطاويها من سوء العواقب فتقصر بصائرهم عن التدبر إذا رأوا زينة الدنيا فيتلهفون عليها ولا يتمنون غير حصولها فهؤلاء وإن كانوا مؤمنين إلا أن إيمانهم ضعيف فلذلك عظم في عيونهم ما عليه قارون من البذخ فقالوا: إنه لذو بخت وسعادة»[١].

يمكن توضيح بنية الفعل الكلامي (التمني) كالتالي: هو فعل كلامي إنجازي يعبّر المتكلمون من خلاله عن حالتهم النفسية؛ حيث يعتريهم الأسف والحسرة على أنهم محرومون، وقارون هو المتنعم ذو الحظ العظيم، فبدؤوا يتمنون مثل ثروة قارون، ولتقوية شدة الغرض الإنجازي للفعل الكلامي (التمني) تليه الجملة الاسمية (**إِنَّهُ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ**)، وهي في نفسها تحمل القوى الإنجازية المختلفة؛ مما يدعم الغرض الإنجازي المقصود كاقترانها بأدات التوكيد(إنّ)، و(لام) الابتداء وكون الجملة اسمية، وهي كناية عن التعجب والاستغراب لحاله المتنعمة،كما يلاحظ أن النداء(يا) فعل كلامي آخر ورد لتدعيم الغرض الإنجازي أي للتنبيه أو شدة استغرابهم وتعجبهم.

أما شروط الملاءمة فهي لم تتوفر في الفعل الكلامي؛ لأنه يفتقر إلى الشرط الأساسي؛ فلا يحاول المتكلمون التأثير في المخاطب لينجز فعلا محدّدا، وإنما يريد التعبير عن شدة تحسره وحزنه على عدم امتلاكه المال كقارون، وكذلك يفتقر إلى شرط المحتوى القضوي؛ لأنهم لايطلبون إنجاز فعل (توفير الثروة له) من المخاطبين، بل يفصحون عن مكنوناتهم النفسية، غير أن شرط الإخلاص يتوفر في الفعل الكلامي؛ فهم يتمنون كنز قارون بنية صادقة ومخلصة؛ لما فيه مصالح ومنافع لأنفسهم، كما أن شرطي الزمان والمكان متوافران في التمني، وإن يصعب عليهم ويستبعد الحصول على ثروة قارون.

---

[١] - ابن عاشور، **التحرير والتنوير**: ج٢٠، ص١١٢.

٢- تمني المنافقين

﴿وَلَئِنْ أَصابَكُمْ فَضْلٌ مِنَ اللَّهِ لَيَقُولَنَّ كَأَنْ لَمْ تَكُنْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُ مَوَدَّةٌ يا لَيْتَنِي كُنْتُ مَعَهُمْ فَأَفُوزَ فَوْزاً عَظِيماً﴾ (النساء: ٧٣)

هذه الآية تصوّر حالة المنافق النفسية العجيبة؛ فإذا يرى الرسول والمؤمنين نالهم الفوز في الغزوات والغنيمة، يتمنى أن لو كان معهم لفاز فوزا عظيما، حيث يكسب الفوز بالغنيمة وبأجر الجهاد والفوز برضا الرسول؛ ولذلك أصبح متحسرا ومتلهّفا على ما فاته بنفسه، وأنّه يودّ لو تجري المقادير على وفق مراده، فإذا قعد عن الخروج لا يصيب المسلمين فضل من اللّه[١].

يتضمن قوله تعالى فعلا كلاميا مباشرا هو الإخبار عن المنافقين، ويتضمن فعلا كلاميا غير مباشر يستلزم مقاميا، والغرض الإنجازي منه هو الذم والتعريض بالمنافقين وتوبيخهم، وإظهار حالتهم العجيبة؛ فهم عندما يرون فضلا ينال الرسول والمؤمنين، يغتاظون، كما يوجد فيه غرض آخر، وهو تسلية الرسول والمؤمنين. ولتقوية شدة القوة الإنجازية توفرت الآية على ما يدعم هذه القوة من استخدام التأكيدات المتوالية مثل اللام الموطئة للقسم، ولام جواب القسم، ونون التوكيد وحرف النداء للتنبيه الأكثر والمفعول المطلق التوكيدي في جملة مقول القول، وفضلا عن ذلك، لتدعيم هذه القوة الإنجازية، استعمل أسلوب التشبيه؛ -كما يصرح به ابن عاشور – فشبّه حالته الغريبة بحال من لم تكن بينه وبين المخاطبين مودة حقيقية أو صورية، ووجه الشبه، هو تمنى أنه لو كان معهم؛ لذلك تحسر على فوات الفوز بعدم كونه بجانبهم في ساحة المعركة. وهذا التشبيه يبيّن زيادة تندمه وتحسره على ما أضاع من الانتفاع بثواب النصر وفخره ونعمة الغنيمة ورضى الرسول[٢]. والجملة (**يا لَيْتَنِي كُنْتُ مَعَهُمْ فَأَفُوزَ فَوْزاً عَظِيماً**) فعل كلامي آخر، الغرض الإنجازي منه الندم والتحسر الشديد على ما فات من الفرصة، كما أنه يدل على حرصه الشديد وطمعه في نيل الماديات.

أما شروط الملاءمة فهي لا تتوافر بأسرها؛ لأن المتكلم لا يوجه الكلام إلى المخاطبين، ولا يريد أن يؤثر عليهم، وإنما يفصح عن حسرته وندامته على ما فات من الفرصة؛ لأنه لم يستطع أن يحضر في الغزوات وينال ما ينفعه من الماديات والمعنويات، لكن شرط الصدق والإخلاص واضح في كلامه؛ لأنه حقا يتمنى ذلك الفوز، وبالنسبة إلى تحقق الفعل الكلامي يمكن أن تتحقق لازمة الفعل وجزء منه، على

---

[١] – ابن عاشور، **التحرير والتنوير**: ج٤، ص١٨٥.

[٢] – ينظر: المصدر نفسه.

سبيل المثال يفوز بأخذ الغنائم؛ لأن النبي -صلى الله عليه وعلى آله وسلم- يتصف بالرحمة والحنان، قد يعطيه من الغنائم، ولكن الفعل الكلامي نفسه لا يمكن تحققه؛ لأن شرطي الزمان والمكان مفقودان في الكلام.

٣- تمني المغترّين بالدنيا

﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلى ما أَنْفَقَ فِيها وَهِيَ خاوِيَةٌ عَلى عُرُوشِها وَيَقُولُ يا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً﴾ (الكهف: ٤٢)

هذه الآية بيان لحال من أنعم الله عليه، ولكنه كفر ولم يوف حق هذه النعم، حتى أحاط به الهلاك وفقد ثمره، ثمّ أصبح نادما. أما الأفعال الكلامية الواردة في الآية فهي: النداء، وهو فعل كلامي صريح ورد للتنبيه ليقوم على تدعيم الغرض الإنجازي للفعل الكلامي(التمني) في التعبير عن شدة التندم والتحسر على ما فاته من النعم والثمرات بسبب شركه بالله، كما ورد الفعل الكلامي غير المباشر(**فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلى ما أَنْفَقَ فِيها**)؛ ليستلزم معناه كناية عن شدة تحسره وتندمه على الإنفاق، فيدل على ذلك السياق والمقام. هنا يمكن أن تظل القوة الإنجازية للفعل المباشر ملازمة له، وهو تقليب الكفين في الحقيقة، وفي قوله (**يا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَداً**) فعل كلامي إنجازي(التمني)، والغرض الإنجازي منه إظهار الندم على إشراكه بالله، والاعتراف بربوبيته ووحدانيته وسلطته على الكائنات، وبالتالي التوبة إلى الله. يشير سيد قطب إلى أنه «نادم على إشراكه باللّه، يعترف الآن بربوبيته ووحدانيته. ومع أنه لم يصرح بكلمة الشرك، إلا أن اعتزازه بقيمة أخرى أرضية غير قيمة الإيمان كان شركا ينكره الآن، ويندم عليه ويستعيذ منه بعد فوات الأوان»[١].

أما شروط الملاءمة فقد تحققت في الفعل الكلامي؛ فشرط المحتوى القضوي واضح في كلام المتكلم؛ إذ إنه يريد فعلا من المخاطب، وهو الغفران والمتاب إلى الله، وإن لم يخاطب الله خطابا مباشرا، كما أنّ الشرط التمهيدي متحقق في الفعل الكلامي؛ فالمخاطب(الله) له قدرة على أن ينجز الفعل أي يغفر له ويعفو عن خطيئته، وفي الوقت نفسه المتكلم على يقين من قدرة المخاطب على إنجاز هذا الفعل، وأنه يريد حقًّا مغفرة الله وقبول توبته(شرط الإخلاص)، وأما الشرط الأساسي فهو يتمثل في إرادة المتكلم التأثير في المخاطب لينجز الفعل وذلك بالاستعانة بالقوى الإنجازية مثل الكناية والنداء. وفضلا عن ذلك شرط الزمان متوفر؛ لأن المتكلم يستطيع التوبة قبل فوات الأوان وترك الحياة الدنيا.

---

[١] - سيد قطب، **في ظلال القرآن**: ج٤، ص٢٢٧١.

٤– تمني المؤمنين

﴿فَأَجاءَهَا الْمَخاضُ إِلى جِذْعِ النَّخْلَةِ قالَتْ يا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هذا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا﴾ (مريم: ٢٣)

هذه الآية تشير إلى قصة مريم–عليها السلام– وحالتها النفسية، عندما ألجأها طلق الحمل بعيسى– عليه السلام– إلى أن احتضنت جذع النخلة من شدة الوجع والألم وولدت ابنها، فلما شعرت بالألم وإنكار قومها وصعوبة الحال من غير ما وجه، ورأت نفسها غريبة، تمنت الموت بسبب الدين والشريعة؛ لأنها خافت أن يظن القوم بها في دينها ويعتبروها عاهرة زانية[١].

إنّ الفعل الكلامي المتضمن في القول، يتجلى في التمني، وهو فعل كلامي صريح؛ ليعبّر عن مدى حزن مريم وأساها، وشدة قلقها من ردود أفعال الناس. فيتضح من خلال مقام الآية وسياقها أنّ التمني هنا لا يدل على الندم والتحسر على الولادة، وإنما يكمن في طياته الحزن وخوف الفتنة وإنكار القوم وما إلى ذلك؛ حيث تصدر أمنية صادقة وهي تدل على صبرها وصدقها في قبول ابتلاء الله تعالى، كما تكشف عن مدى معاناتها، وهذه المعاناة ليست من أجل نفسها فقط، بل كانت تفكر بأهلها وما يلحقهم من العار بسببها والطعن في دينها[٢].

شروط الملاءمة لم تتوفر في الآية الكريمة؛ لأن شرط الزمان لم يتوافق مع التمني، والسياق يدل على ذلك باستخدام الفعل الماضي (كنت)، وبالإضافة إلى ذلك، أنجزت السيدة مريم –عليها السلام– هذا الفعل الكلامي؛ لخوفها من الفتنة والطعن فيها من قبل قومها؛ إذ إن الأمر كان غريبا عند الناس، فمن المحال أن يقبلوا ويقتنعوا بما فعلته مريم.

ب– مواقف التمني في يوم القيامة

١– تمني الكفار

﴿إِنَّا أَنْذَرْناكُمْ عَذاباً قَرِيباً يَوْمَ يَنْظُرُ الْمَرْءُ ما قَدَّمَتْ يَداهُ وَ يَقُولُ الْكافِرُ يا لَيْتَنِي كُنْتُ تُراباً﴾ (النبأ: ٤٠)

تتضمن الآية الأفعال الكلامية الصريحة وغير الصريحة، منها الجملة الإخبارية **(إِنَّا أَنْذَرْناكُمْ عَذاباً قَرِيباً)**، والقوة الإنجازية المباشرة لها الوصف والإخبار، أما القوة الإنجازية غير المباشرة المستلزمة مقاميا فهي الوعيد والتحذير من العذاب الشديد، والإيمان بالله تعالى ورسوله، ولتدعيم شدة القوة الإنجازية تم تزويد

---

[١] – أبوحيان، **البحر المحيط في التفسير**: ج٧، ص٢٥٢.

[٢] – ينظر: الشنقيطي، **أسلوب التمني في القرآن الكريم**: ص٥٧ وما بعدها.

الجملة بالتأكيدات(إنّ والجملة الإسمية؛ لكون المخاطب منكرا شديد الإنكار، ويتمثل الفعل الكلامي المباشر في التمني، والغرض الإنجازي هنا إظهار الندم؛ لأنّ المتكلم يتغلب عليه التحسر والخيبة؛ لما أضاع من الفرص في الدنيا، فيزداد ندمه وتعلو حسراته، حتى يصل به الأمر إلى أن يتمنى أن ينعدم ويصبح ترابا، وهكذا يعبر عن انفعالاته النفسية وتأسفه على فوات الفرصة، وعدم استعداده ليوم الحشر.

يتجلى الفعل المتضمن في القول في التمني؛ حيث يعبر المتكلم عن حالته النفسية؛ لأنه تأثر بمواقف القيامة من الهول والرعب، فأراد أن ينفّس عن مشاعره ومكنوناته السايكولوجية تعبيرا صادقا، ويتمنى لو كان ترابا ولم يحشر في هذا اليوم العسير؛ لشدة هول ذلك الموقف وخوفا من العذاب الذي عاينه؛ ولذلك لم تتوفر في التمني شروط الملاءمة؛ لأن ما يطلبه ويتمناه شيء مستحيل مستبعد من حيث شروط الملاءمة وخاصة شرطي الزمان والمكان؛ فموقف القيامة لا فرار منه ولا ملجأ إلى أحد.

﴿يَوْمَ تُقَلَّبُ وُجُوهُهُمْ فِي النَّارِ يَقُولُونَ يا لَيْتَنا أَطَعْنَا اللَّهَ وَأَطَعْنَا الرَّسُولا﴾ (الأحزاب: ٦٦)

هذه الآية تشير إلى يوم تقلب ملائكة العذاب وجوه الكافرين في النار دون أي اختيار منهم، أو يجعل اللّه ذلك التقلّب في وجوههم؛ لتنال النار ملامح الوجه كما يقلّب الشواء على المشويّ؛ لينضج على سواء، وتخصيص الوجوه بالذكر من بين سائر الأعضاء؛ لأن حرّ النار يؤذي الوجوه أشد مما يؤذي بقية الجلد؛ لأنها هي مقرّ الحواس الرقيقة[١].

تتضمن بداية الآية فعلا كلاميا غير مباشر يدل عليه السياق والمقام، وهو تحذير الناس من عذاب يوم عظيم، كما تتضمن فعلين كلاميين هما النداء والتمني، والغرض الإنجازي منهما التحسر وشدة الندم على ما فات من فرصة طاعة الله ورسوله. ولتقوية القوة الإنجازية في التمني، تم توظيف باب التفعّل(تقلّب) ودلالته أقوى؛ لأنه يدل شدة القلب، كما تكرّر الفعل الكلامي(أطعنا) مرتين؛ ليوحي لنا أن الخوف والرهب من المشهد العظيم اعتراهم، وزادهم حسرة وندامة على ما فات من فعل الحسنات والصالحات في الدنيا.

والفعل المتضمن في القول المتمثل في التمني هو إرادة المتكلم إثارة اهتمام المخاطب؛ ليفعل شيئا معينا هو العفو والغفران، ولكن الفعل التأثيري لا يمكن أن يتوفر في الفعل الكلامي، ويفهم ذلك من اللفظية والحالية؛ فإن الله يشير في الآيتين السابقتين من السورة إلى خلود الكافرين والظالمين في النار، فلا سبيل

[١] - ابن عاشور، **التحرير والتنوير**: ج٢١، ص٢٣٧.

لهم للنجاة والتخلص منها مهما كان: **(إِنَّ اللَّهَ لَعَنَ الْكافِرِينَ وَأَعَدَّ لَهُمْ سَعِيرًا*خالِدِينَ فِيها أَبَداً لا يَجِدُونَ وَلِيًّا وَ لا نَصِيرًا)**. فتمنيهم لا يغير شيئا من العالم الخارجي؛ لأن شرطي الزمان والمكان لا يتوفران في هذا الموقف، وفاتت منهم الفرصة، ولو تمنوا بنية صادقة مخلصة، فلا طائل تحته أبدا.

﴿وَ لَوْ تَرى إِذْ وُقِفُوا عَلَى النَّارِ فَقالُوا يا لَيْتَنا نُرَدُّ وَلا نُكَذِّبَ بِآياتِ رَبِّنا وَنَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ (الأنعام: ٢٧)

يخاطب الله في الآية النبي(ص) تسلية له، يصف له مشهدا من مشاهد القيامة، وما يعتري الكفار والمعاندين من الهول والرهب العظيم عندما يقفون على نار جهنم، فيظهرون الندامة عند معاينة النار ويتمنون أن لو رجعوا إلى الدنيا وسلكوا في سلك المؤمنين وما كذّبوا الله ورسوله وكانوا من المؤمنين؛ ليتخلصوا من عذاب النار يوم القيامة؛ لأنهم أدركوا سوء اختيارهم و قصور تدبيرهم في العمل[١].

هذه الآية تتضمن فعلا كلاميا غير مباشر، والغرض الإنجازي التسلية للنبيّ(ص)؛ إذ إنّ الجملة الإخبارية هنا لا تحاول الوصف أو الإخبار، وإنما قوتها الإنجازية المستلزمة مقاميا هي تسلية النبيّ(ص)، كما تتضمن فعلا كلاميا آخر، وهو التمني الذي يتجلّى في غرضين: الأول إظهار الندامة والتحسر، والثاني: الاسترحام وطلب الغفران من الله تعالى، ولتقوية شدة الغرض الإنجازي، توافرت الآية على ما يدعم هذا الغرض، مثل حرف النداء البعيد والمدّ وباب التفعيل؛ للدلالة على التنبيه الأكثر وإظهار شدة الندامة، والحسرة.

أما شروط الملائمة فهي لم تتوفر في الفعل الكلامي؛ لأنه يفتقر إلى شرط الإخلاص وصدق النية؛ إذ إن الكفار يكذبون، ويُثبت ذلك قوله تعالى: **(وإنّهم لَكاذبونَ)**؛ لأن هذا الفعل الكلامي(التمني) صدر منهم في حالة معاينتهم العذاب، فتمنوا ما تمنوا لشدة هول ذلك الموقف وخوفا من العذاب الذي رأوه، وتوهموا أنهم يستطيعون التخلص منه بهذا التمني؛ لأن المخاطب هو الله، وهم على يقين أنه قادر على أن يرفع عنهم العذاب. وإن رجعوا إلى الدنيا، لاتبعوا شهواتهم وهوى أنفسهم ولكذّبوا الله والرسول؛ فلا يُجديهم التمني. وفضلا عن ذلك، فقد الفعل الكلامي شرطي الزمان والمكان أيضا؛ إذ إنهم حاضرون أمام الله تعالى في مقام السؤال والعقاب، فلا مرد لهم من الله ولا سبيل إلى خروجهم وعودتهم إلى الدنيا.

هذا، ولم يتوافر الفعل التأثيري في هذه الآية؛ فإن الله تعالى وصفهم بالكاذبين، بصيغة اسم الفاعل؛ ليدل على أنهم مداومون على الكذب، كأنه صار نعتا ثابتا لهم لاينفك عنهم أبدا؛ فإظهار الندامة

[١] – المصدر نفسه: ج٦، ص٦١.

والأسف الشديد لاينبع إلا من قلوبهم الكاذبة؛ ؛ فهم رأوا مواقف القيامة وتمنوا لو عادوا وعوّضوا ما فات منهم في الحياة الدنيا، فلو لم يكن هذا الموقف المرعب لما رجعوا إلى رشدهم ولما تنبهوا.

٢- تمني الظالمين

﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلى يَدَيْهِ يَقُولُ يا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا* يا وَيْلَتى لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلانًا خَلِيلًا﴾ (الفرقان: ٢٨-٢٧)

تصوّر الآيتان بأسلوب التمني مشهد القيامة فيها هول وحسرة وندامة كبرى. عندما يرى الظالم هذا المشهد المخيف، يُظهر الندامة والحسرة، ويعض بأسنانه على يديه تعبيرا عن شدة حسرته وندامته على ما فات من الزمان ولم يقدر على تهيئة نفسه ليوم القيامة بفعل الحسنات والابتعاد عن السيئات، ويتمنى صحبة الرسول والسلوك في طريقه طريق الحق وعدم نهج طرق الضلال والهوى في الحياة الدنيا[١].

وأما بالنسبة إلى شرط الإخلاص فقد تمثل في الآيتين؛ فهو يعترف بذنبه بشكل مباشر في الآية (٢٧)؛ لأنه نادم على أنه فارق طريق الرسول واتباعه، وما جاء به من عند الله من الحق المبين الذي لا ريب فيه، وفي الآية التي تليها يعترف بذنبه بشكل ضمني، ويلوم نفسه؛ لأنه أساء اختيار الصديق والقرين لنفسه؛ فجعله يتولى عن طريق الحق والهدى، ولكن الندم لا ينفعه يوم القيامة؛ لأنه يوم الجزاء و الحساب.

ورد أسلوب التمني في الآيتين، وهو فعل كلامي، والغرض الإنجازي منه التعبير عن شدة الندامة والحسرة، والغيظ على أفعاله في الماضي. ومما يدعم القوة الإنجازية، فعل كلامي غير مباشر هو الإخبار الذي جاء على شكل الكناية(**وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلى يَدَيْهِ**)؛ ليقوّي الانفعالات النفسية للظالم، فالجملة الإخبارية انتقلت من القوة الإنجازية الحرفية (التقرير والوصف) إلى القوة الإنجازية المستلزمة مقاميا أي إظهار الندم والتأسف على ما فات من الفرصة في أيام الدنيا، وكذلك الاسترحام وطلب المغفرة والعفو من الله تعالى. وبالإضافة إلى ذلك، ورد حرف النداء (**يا**)لتدعيم القوة الإنجازية للفعل الكلامي(التمني)، واستخدام المنادى المندوب (**يا وَيْلَتى**)، وتكرير التمني كلها مما يدعم القوة الإنجازية في التمني؛ ليدل على شدة الندم والحسرة على فوات الأوان.

أما الفعل التأثيري فهو لم يتوافر في الآية، ويدل عليه السياق؛ فقوله تعالى ﴿**الْمُلْكُ يَوْمَئِذٍ الْحَقُّ لِلرَّحْمنِ وَ كانَ يَوْماً عَلَى الْكافِرِينَ عَسِيرًا**﴾(٢٦/الفرقان) يدلّ على أن أسف الظالمين لن يجديهم أي فائدة؛ لأن زمان الندم ومكانه قد فاتا منه، فلا يمكنه تغيير العالم الخارجي.

---

[١] - الزمخشري، **الكشاف**: ج٣، ص٢٧٦.

٣- تمني الغافلين

يشير الله تعالى إلى حال من يعرض عن ذكر الرحمن -أي القرآن- ويتجاوز عن طاعته دون أن ينتفع به ويتدبر في آياته، فيلازمه الشيطان ويصبح قرينه في الدنيا ويُحشر مع قرينه يوم القيامة؛ فهو متندم ومتحسر؛ لأن شيطانه حاضر معه في هذا اليوم العظيم[١]:

﴿وَمَنْ يَعْشُ عَنْ ذِكْرِ الرَّحْمنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطاناً فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ* وَإِنَّهُمْ لَيَصُدُّونَهُمْ عَنِ السَّبِيلِ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ مُهْتَدُونَ* حَتَّى إِذا جاءَنا قالَ يا لَيْتَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ بُعْدَ الْمَشْرِقَيْنِ فَبِئْسَ الْقَرِينُ﴾ (الزخرف: ٣٦-٣٨)

إن الفعل الكلامي المتضمن في القول هو التمني(**يا لَيْتَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ بُعْدَ الْمَشْرِقَيْنِ**)؛ حيث يعبّر المتكلم (المعرض عن الذكر) من خلاله عن حالته النفسية، وما يشعر به من الندم والتأسف على مصاحبة الشيطان. ووجود أثر خارجي، أي موقف القيامة والهول المسيطر عليه دفعه إلى التعبير عن مكنوناته الذاتية، والغرض الإنجازي فيه هو الندم والتأسف؛ حيث يعبر عن أسفه وندمه على اتخاذ الشيطان قرينا لنفسه، ويعرب عن استنكاره وكرهه. ولتقوية شدة القوة الإنجازية في التمني، وردت أفعال كلامية أخرى متمثلة في النداء للتنبيه والذم للتعريض، وكذلك فاء النتيجة؛ ليبرز شدة التأسف والتندم على ما فرط منه.

وبالرغم من أن شرط الصدق والإخلاص واضح في كلامهم؛ لما ينبع الفعل الكلامي التعبيري من انفعالاتهم النفسية، لكن الفعل التأثيري الذي ينتج عن الفعل المتضمن في القول، لم يتحقق؛ لأن زمن القول ومكانه لا يتلاءمان مع الموقف الموجود، فلقد فات الأوان لإظهار الندم والأسف على ما كانوا يفعلون من الشرك والإلحاد في الحياة الدنيا، والله سبحانه لن يستجيب لما يتمنى الكفار، مع أنه قادر على إنجاز الفعل، ويتبين ذلك من الرجوع إلى الآية التالية: ﴿**وَلَنْ يَنْفَعَكُمُ الْيَوْمَ إِذْ ظَلَمْتُمْ أَنَّكُمْ فِي الْعَذابِ مُشْتَرِكُونَ**﴾، ويتضمن قوله تعالى فعلين إنجازيين، هما التوبيخ والتيئيس من رحمة الله، ومن المؤشرات الداعمة للقوة الإنجازية (لن الناصبة) الدالة على النفي المستقبل، ويشير طنطاوي إلى هذا قائلا: «لن ينفعكم ندمكم وتمنيكم اليوم شيئا، بعد أن تبين لكم أنكم كنتم ظالمين في الدنيا، ومصرين على الكفر و

[١] - ينظر: ابن عاشور، **التحرير والتنوير**: ج٢٥، ص٢٥٢ و٢٥٤.

الضلال»[١]. وقوله ﴿**أَنَّكُمْ فِي الْعَذابِ مُشْتَرِكُونَ**﴾ تعليل لما قبله. أي: ولن ينفعكم اليوم ما تتمنونه وتندمون عليه؛ لأنكم و قرناءكم مشتركون في العذاب، كما كنتم في الدنيا مشتركين في الكفر والضلال(المصدر نفسه).

﴿**وَجِيءَ يَوْمَئِذٍ بِجَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ يَتَذَكَّرُ الْإِنْسانُ وَأَنَّى لَهُ الذِّكْرى* يَقُولُ يا لَيْتَنِي قَدَّمْتُ لِحَياتِي**﴾ (الفجر: ٢٤-٢٣)

يصور الله سبحانه أهوال يوم القيامة، وذلك من خلال تصوير جهنم أنها تحضر وتفتح أبوابها. فحينئذ تزول الغفلة، ويتذكر الإنسان ولكن لن ينفعه التذكر؛ لذلك يعرب عن ندمه وأسفه على ما فات من الفرصة، ويتمنى أن لو قدم شيئًا لحياته في الدنيا أي قدم في حياته[٢].

هذه الآية تتضمن فعلا كلاميا يتمثل في التمني، والغرض الإنجازي فيه شدة تحسر المتكلم، وندمه على فقد الزمان وخسرانه يوم القيامة. ولتقوية شدة القوة الإنجازية ورد النداء للتنبيه والاهتمام بالفعل الكلامي، وما يدل على شرط الإخلاص وصدق النية في المتكلم، هو مشهد القيامة وأهواله بإحضار جهنم أمامه، حيث يتغلب عليه الخوف والرهب، ويدفعه إلى إظهار الأسف والندامة على ما فاته من الفرصة لإنجاز الحسنات، إلا أن الفعل التأثيري لم يتوفر في الفعل الكلامي؛ وهو ما يدل عليه قوله تعالى﴿**يَوْمَئِذٍ يَتَذَكَّرُ الْإِنْسانُ وَأَنَّى لَهُ الذِّكْرى**﴾؛ لأن هذه التذكرة لن تنفعه أبدا، فقد فارق الحياة الدنيا، ولم يسع إلى حياة الآخرة، فليس له سوى الأمنية والحسرة الظاهرة التي تزيده ندما وأسفا. ومن المؤشرات اللغوية الداعمة للقوة الإنجازية في قوله تعالى وردت الجملة بأسلوب الاستفهام الإنكاري التوبيخي لئلا يكون لديهم أمل بالله تعالى ولو كان ضئيلا؛ لأن الحسرة ما عادت تجدي أحدا في دار الجزاء والحساب.

﴿**وَلَمْ أَدْرِ ما حِسابِيَهْ (٢٦) يا لَيْتَها كانَتِ الْقاضِيَةَ**﴾(الحاقة: ٢٧)

هذه الآية تصف حال من رأى كتاب أعماله، فلما رأى فيه قبائح أفعاله ومصيره النهائي، تمنى أنه لو لم يستلم كتابه، ولم يدر حسابه، وتمنى أن تكون الموتة التي حدثت له في الدنيا قاطعة لأمره، فلم يبعث ولم يعذّب[١].

---

[١] - طنطاوي، **التفسير الوسيط**: ج١٣، ص٨١.

[٢] - ينظر: ابن عاشور، **التحرير والتنوير**: ج٣٠، ص٢٢٩ وما بعدها.

هذه الآية تتضمن فعلا كلاميا مباشرا(التمني)، وقوته الإنجازية الصريحة هي التحسر والتندم؛ لما ارتكب من المعاصي في الدنيا، والآن أصبح خاسرا هالكا، وأنّ العذاب لواقع به، وأنه لا مفر لديه منه، وهكذا يعبر عن أسفه وندمه على أفعاله. ومن المؤشرات اللغوية الداعمة للقوة الإنجازية حرف النداء الدال على التنبيه، والفعل الماضي(كانت) للدلالة على حتمية وقوع الفعل؛ فهو عاين حسابه ويعرف أن النار في المرصاد؛ لذلك يحاول إنقاذ نفسه من خلال التمني واسترحام الله.

أما الفعل التأثيري الذي يرتبط بالمخاطب(الله) فهو لم يتوافر؛ بل السياق يدل على ذلك؛ وهو ما تدل عليه الآيات التالية من السورة: ﴿**خُذُوهُ فَغُلُّوهُ* ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ* ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُها* سَبْعُونَ ذِراعاً فَاسْلُكُوهُ* إِنَّهُ كانَ لا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ الْعَظِيمِ**﴾ (الحاقة: ٢٧-٢٩)؛ لأنه وقع في موقف القيامة، وأبدى ندمه وأسفه بعدما عاين النار والعذاب؛ فشرطا الزمان والمكان لم يتوفرا في هذا المقام، فلا يستجيب الله تعالى لما يتمناه رغم أنه قادر على إنجاز الفعل.

تمثلت الأفعال الكلامية التعبيرية في إبراز الانفعالات النفسية للكفار والظالمين في يوم القيامة لما أثرت عليهم أهوال القيامة، ونار جهنم والرهبة المسيطرة على مشهد القيامة، وظهرت عند المتكلمين الأعمال صغيرها وكبيرها، فصارت عندهم حالة نفسية محدّدة دفعتهم إلى التعبير عن مكنوناتهم النفسية، فقاموا بالتعبير عن دهشتهم وفرط تعجبهم وشدة حسرتهم من خلال أسلوب التمني، وبالإضافة على الإبداء بندمهم على ما فرط منهم حاولوا أن يؤثروا على المخاطب(الله)، عسى أن يغفر لهم خطاياهم ويعفو عن سيئاتهم؛ لأن حجاب الغفلة والتجاهل زال عن عيونهم؛ فهم استوعبوا أن القيامة والنار حق، وهم كانوا في غفلة تغمرهم الشهوات والأشر والبطر في الحياة الدنيا.

مما سبق من الآيات يبدو أنّ شروط الملاءمة توفر بعضها في الفعل الكلامي التعبيري(التمني)؛ حيث شرط المحتوى القضوي فعل مطلوب من المخاطب في المستقبل، وهو طلب الغفران من الله تعالى، كما أنّ الشرط التمهيدي يتجلّى في قدرة الله سبحانه على المغفرة والعفو عن المتكلم، والشرط الأساسي فيه هو إرادة المتكلم التأثير في المخاطب؛ لينجز الفعل المطلوب منه أي ليعفو عنه، فالغرض الإنجازي في التمني هو الندم والتأسف على ما فات، وطلب العفو والغفران أيضا، لكن شرطي المكان والزمان ليسا متوفرين

---

[١] - أبوحيان، **البحر المحيط في التفسير**: ج١٠، ص٢٦١.

في مواقف القيامة؛ فأتت حسرة الكفار والظالمين بعد فوات الأوان، فالله تعالى بعث لهم الأنبياء والرسل؛ ليهتدوا ويتولوا عن طريق الضلال والهوان، لكنهم لم يتعظوا ولم يعيروا أي اهتمام بالشريعة التوحيدية، وسعوا إلى البطر والأشر في دار الدنيا، وزعموا أنهم خالدين فيها، فأتّبعوا الشهوات النفسية، وضلوا عن طريق الحق والهدى، ولم يقدّموا الأعمال الصالحة لأجل الآخرة، وحينئذٍ ذهبت الغفلة، وبدؤوا يتذكرون أن الحياة الدنيا كانت عابرة فانية، وهم فرطوا فيها؛ لأنهم عاينوا مواقف القيامة من نار جهنم والعذاب الأليم، حيث لا مفر منها أبدا؛ ولذلك تمنوا ما تمنوا دون أن يدركوا أن الأمنية والحسرة لا طائل تحتهما؛ لأن الفرصة لقد فاتتهم، وبالإضافة إلى ذلك لم يتوفر شرط الإخلاص والصدق في الفعل الكلامي بأسره؛ إذ الكافر بالرغم أنه أصبح على يقين من قدرة الله على العفو عنه، إلا أنه عبّر عن ندمه وأسفه في غير أوانه، كما أنه عبّر عن انفعالاته النفسية بمعاينة أهوال القيامة ومواقفها، وربما لو كانت تزول هذه الأهوال والمخاوف، لعاد إلى عصيانه لرب العالمين والبطر والأشر في حياته.

هذا، ويمكن أن نضيف شرطي الزمان والمكان إلى شروط الملاءمة عند سيرل؛ حيث تحتاج الأفعال الكلامية إلى توفر هذين الشرطين أيضا؛ لتتحق مقاصد المتكلمين من جراء ذلك.

٤- تمني المؤمنين

لم يوظف أسلوب التمني للتعبير عن الحالات الانفعالية للكفار والظالمين فحسب، وإنما ورد للتعبير عن صدق مشاعر المؤمنين وإخلاصهم تجاه الآخرين. فعندما بعث الله تعالى الرسل إلى مدينة أنطاكية؛ ليرشدوهم إلى طريق الحق والصواب، أنكروهم أشد الإنكار؛ إلاّ رجلا منهم يعرف بحبيب النجار، آمن وبذل قصارى جهوده في سبيل هداهم:

يس: ٢٦-٢٧﴿**قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قالَ يا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ*بِما غَفَرَ لِي رَبِّي وَجَعَلَنِي مِنَ الْمُكْرَمِينَ**﴾

تشير الآيتان إلى حبيب النجار جاء من أبعد مواضع المدينة وآمن بالرسل، فلما أراد قومه أن يقتلوا الرسل منعهم ودعاهم إلى اتباع المرسلين، وأخذ يحاججهم ويناقشهم بالبراهين والأدلة المتقنة، ثم صرّح

بإيمانه أمام المرسلين. ولما كان ينصح قومه، أخذوا يرجمونه، فأسرع نحو الرسل قبل أن يُقتل، فأعلن إيمانه بهم؛ لكي يسمعوا ويشهدوا له يوم الحساب[١].

تزاحمت الأفعال الكلامية في الآيتين، وهي (قيل، ادخل، يا ليت) والفعل الكلامي الإنجازي غير المباشر هنا (**ادْخُلِ الْجَنَّةَ**)؛ فهو ورد بصيغة الأمر، فقوته الإنجازية المباشرة هي الأمر، أما قوته الإنجازية غير المباشرة التي يستلزمها المقام والسياق فهي الوعد والبشارة بالجنة لما آمن بالرسل، ثم قُتل واستشهد في سبيل الله، وأسلوب التمني(**يا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ**) هنا يدل على أنّ هذا الرجل مازال يحترق قلبه من أجل قومه وعدم إيمانهم، ويرى نفسه مقصّرًا في هذا الأمر، ولايزال ينسب نفسه إليهم باستخدام كلمة (**قومي**)، ودخوله في الجنة لايلهيه عن قومه[٢]؛ لذلك يلاحظ أنه يتحسر ويتأسف على حال قومه، ويعبّر عن أسفه وتلهفه بالفعل الكلامي المباشر(التمني)، الذي يتضمن فيه الغرض الإنجازي أي تحسره وحزنه الشديد على قومه وعدم إفادة نصحه لهم.

أما الفعل التأثيري فهو لم يتحقق في الفعل الكلامي؛ لكن القرائن السياقية تدل على ذلك، حيث وردت الآيات التالية من السورة ﴿**وَما أَنْزَلْنا عَلى قَوْمِهِ مِنْ بَعْدِهِ مِنْ جُنْدٍ مِنَ السَّماءِ وَما كُنَّا مُنْزِلِينَ* إِنْ كانَتْ إِلاَّ صَيْحَةً واحِدَةً فَإِذا هُمْ خامِدُونَ * يا حَسْرَةً عَلَى الْعِبادِ ما يَأْتِيهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلاَّ كانُوا بِهِ يَسْتَهْزِؤُنَ**﴾؛ ما يدل على أن تمني الرجل لم يتحقق، بالرغم من أن الله تعالى كان قادرا على إنجاز الفعل، لكن شروط الملاءمة لم تكن متوافرة؛ فتم بعث الرسل والأنبياء الكثر إليهم، عسى أن يهتدوا ويتركوا عبادة الأصنام، لكنهم ظلوا في غمرات الشهوات وهوى النفس، وتمردوا على الله تعالى، فقتلوا الرسل وبطروا وأشروا في الأرض.

يبدو أن شروط الملاءمة يمكن تحققها في الفعل الكلامي(التمني)؛ حيث شرط المحتوى القضوي فعل مطلوب من المخاطب في المستقبل، وهو طلب إخبار الله قومه عن حاله الممتعة المتنعمة واستيعابهم واتعاظهم وعودتهم إلى سبيل الرشد والهدى؛ ليتركوا عبادة الأصنام والشرك بالله، كما أنّ الشرط التمهيدي يتمثل في قدرة الله تعالى على إنجاز هذا الفعل المطلوب، والشرط الأساسي فيه هو إرادة المتكلم التأثير في

---

[١] – ينظر: أبوحيان، **البحر المحيط في التفسير**: ج٩، ص٥٨.

[٢] – ينظر: الشنقيطي، **أسلوب التمني في القرآن الكريم**، ص٦٥.

المخاطب؛ لينجز الفعل المطلوب منه أي ليعفو عنه، وهذا بالإضافة إلى التعبير عن انفعالاته السايكولوجية ومدى شعوره بالفرح والسرور؛ على أنه استشهد في سبيل الله، وترك الدنيا وهو مؤمن بربه، كما أن شرط الإخلاص توفر في الفعل الكلامي؛ لأن المتكلم أصبح على يقين من قدرة الله على تلبية طلبه؛ فهو كان صادقا مخلصا في ما تمناه، فالغرض الإنجازي في التمني هو التعبير عن أسفه الشديد على قومه وعصيانهم، وكذلك مدى شعوره بالفرح والسرور لإيمانه وغفران الله وانتقائه في زمرة المكرمين، وطلب الهدى والرشد لهم من خلال أسلوب التمني. وبالرغم من أن استخدام (ليت) يدل على طلب أمر محبوب مستحيل أو مستبعد، ولكن شرط الزمان لم يتوفر في الفعل الكلامي؛ لأن قومه لم يؤمنوا في الأوان المحدد، فأرسل الله إليهم صيحة لإهلاكهم وتدميرهم.

الخاتمة

حاول هذا البحث أن يكشف عن الأبعاد التداولية في الخطاب القرآني؛ ليتعرف على بنية الفعل الكلامي المتمثل في التمني ومكوناته وتحديد أغراضه وشروطه التأسيسية ودرجة الشدة في القوى الإنجازية، وتوصل البحث إلى ما يلي:

- يمكن تقسيم الفعل الكلامي(التمني) في الخطاب القرآني إلى قسمين: مواقف الدنيا ومواقف القيامة، وهي ترتبط بالمؤمنين والغافلين والظالمين والكفار، كلّ يعبّر عن حالاته النفسية إثر وجود خارجي يدفعه إلى التمني، وهذا ما كان جليا في ندم الكفار والظالمين وتحسرهم على فوات الأوان وخسرانهم يوم القيامة عند اكتشاف أمرهم وبروز صدق الوعد والوعيد، كموقف الظالمين والكفار تجاه أهوال القيامة وما يعتريهم من الخوف والرهب الشديد عند معاينة نار جهنم وعذابها، وبناءاً على ذلك، يتجلّى الغرض الإنجازي للتمني في إظهار الندامة والتحسر على فوات الفرصة، والوعد الكاذب، والإقرار بالذنوب، والاسترحام وطلب المغفرة؛ وقد ساهمت في ذلك القرائن المقامية والسياقية.
- قد استوفى الفعل الكلامي(التمني) شروط الملاءمة في كثير من مواضع الخطاب القرآني، كشرط المحتوى القضوي والشرط التمهيدي للعفو والمغفرة، والشرط الأساسي المتمثل في محاولة

المتكلمين للتأثير في الله تعالى، وفي الوقت نفسه يتوفر شرط الإخلاص وصدق النية في المتكلمين خاصة في أمنية المؤمنين. أما بالنسبة إلى الكفار والظالمين فهو غير متوفر بأكمله، ومرد ذلك أنهم يبحثون عن مصالحهم، ويحاولون بأي طريقة النجاة من النار؛ لما عاينوا من العذاب الحقيقي وعرفوا أن القيامة حق؛ ولذلك يحاولون استرحام الله تعالى، عسى أن يغفر ذنوبهم، وربما يعودون إلى سوء أعمالهم إن رجعوا إلى الدنيا.

- يبدو أن شروط الملاءمة عند أوستن وسيرل تفتقر إلى شرطي الزمان والمكان في أسلوب التمني؛ لأن الفعل الكلامي في أغلب الأحيان يتعلق بزمن خاص ومكان ملائم؛ فيجب إضافة هذين الشرطين لتحقيق الفعل الكلامي بأسره؛ لينتج عنه تحليل صحيح صائب في مثل هذه الأفعال.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن عاشور، محمّد بن طاهر، **التّحرير والتّنوير**، ط١، بيروت: مؤسسة التاريخ، د. ت.
٢. ابن فارس، أبو الحسين أحمد، **معجم مقاييس اللغة**، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٨م.
٣. ابن منظور، محمّد بن مكرم، **لسان العرب**، ط٣، بيروت: دار صادر، د.ت.
٤. الأصفهاني، الرّاغب (ت٤٢٥هـ) (١٤٣١هـ): **مفردات ألفاظ القرآن**. ط٦، قم: منشورات ذوي القربى، ١٤٣١هـ.ق.
٥. أبو الحيّان، محمّد بن يوسف، **البحر المحيط في التّفسير**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر، ١٤٢٠هـ.ق.
٦. الجرجاني، عبد القاهر، **التعريفات**، القاهرة: دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، د. ت.
٧. أوستن، جون لانكشو، **نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام**، ترجمة: عبد القادر قنيني. المغرب: أفريقيا الشرق، ١٩٩١م.
٨. بدوح، حسن، **المحاورة مقاربة تداولية**، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٢.
٩. بلانشيه، فيليب، **التداولية من أوستن إلى غوفمان**، ط١ ترجمة: صابر الحباشة، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

١٠. روبول، آن وموشلار، جاك، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، ط١ ترجمة: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ٢٠٠٣م.

١١. الزّمخشري، محمود، **الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل**، ط٣، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٧هـ.ق.

١٢. السكاكي، أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي، **مفتاح العلوم**، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م.

١٣. الشنقيطي، مختار عمر مختار، **أسلوب التمني في القرآن الكريم**، رسالة الماجستير، جامعة آل البيت، د. ت.

١٤. صحراوي، مسعود، **التداولية عند علماء العرب تداولية لظاهرة « الأفعال الكلامية» في التراث اللساني العربي**، ط١، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م.

١٥. طنطاوي، سيد محمد، **التفسير الوسيط للقرآن الكريم**، ط١، القاهرة: دار النهضة للطباعة والنشر، د. ت.

١٦. عبد الرحمن، طه، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ط٢، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م.

١٧. عبد الله الخليفة، هشام، **نظرية الفعل الكلامي**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٧م.

١٨. القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، **التلخيص في علوم البلاغة**، ط١، بيروت: دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ١٩٠٤م.

١٩. مختار عمر، أحمد، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٨م.

٢٠. موشلر، جاك وريبول، آن، **القاموس الموسوعي للتداولية**، ترجمة: مجموعة من الأساتذة والباحثين، تونس: دار سيناترا، ٢٠١٠م.

٢١. نحلة، محمود أحمد، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية،٢٠٠٢م.

٢٢. يول، جورج، **التداولية**، ط١، ترجمة: قصي العتّابي. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ١٣٩٨هـ. ش/٢٠٢٠م

صص ٢٥- ٤٤

DOI:10.22075/lasem.2020.18436.1199

استخدام الرموز وأغراضها في مجموعة "سرنمات" القصصيّة لوليد النبهانيّ

جميلة ترابي* وناهدة فوزي**

الملخّص

يُعتَبر استخدام الرمز من أبرز المظاهر الفنيّة في القصّة القصيرة جدّاً التي تساعد في تكثيف الحدث والموضوع، وتجعلها ذات فاعلية في عملية تثقيف المتلقّي ودفعه للمشاركة في عملية السرد. ولقد وظّف القاصّ العماني هذه الظاهرة من أجل الوصول إلى أهدافه الثقافيّة والاجتماعيّة. تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على التجربة القصصيّة العمانية ممثّلة بتجربة الكاتب وليد النبهاني، وذلك للتعرّف على كيفيّة توظيف الكاتب للرموز توظيفاً فكرياً وجمالياً؛ بدءاً بدلالات العنوان الغامض، وتوظيفه للنصوص المثيرة الملغّزة ذات التأويلات المختلفة؛ من أجل تفعيل ثقافة القرّاء عن طريق فكّ الرموز والشفرات. وإنّ انتهاج مبدأ الرمزيّة كوسيلة واستخدم رموز متنوّعة يشكّل تحدّياً للقارئ. كما تسعى هذه الدراسة إلى التعرّف على مقاصد الكاتب من وراء اختيار موضوعاته القصصيّة وعرضها بصورة رمزية في قالب القصّة القصيرة جدّاً. ولقد اعتمدنا في الدراسة المنهج الوصفي- التحليلي المناسب للجنس الأدبي. وأخيراً، تبيّن لنا أنّ الرموز التى وظّفها القاصّ كان لها تأثير فعّال في التكثيف؛ إمّا بالتعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصي كلّها، أو بالتعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنيّة مركّزة. ولجوء القاصّ إلى استخدام أنواع مختلفة من الرموز الطبيعية والدينية والتاريخية، كان بحثاً عن مضامين وأشكال تكون معادلاً موضوعيّاً لما يختزنه فكره. كما ثبت لنا أنّ الكاتب استطاع أن يستخدم هذا الجنس الأدبي المغلّف بالرمزيّة بمقصديّة ماهرة للوصول إلى أهدافه، وبثّ رؤاه الانتقادية؛ فهو يحارب الخرافات والمعتقدات البالية، ويحثّ الأدباء والنُّقّاد على الاهتمام بالأنواع الأدبية المختلفة. كما يُسلّط الضوء على الفساد الاقتصادي والظلم الاجتماعي المتفشّي، ويعارض الأنظمة السياسية المستبدّة. هذا إلى جانب دعوته للجيل الجديد للتعرّف على التراث العماني والمحافظة على ميراث الأجداد.

كلمات مفتاحيّة: القصّة القصيرة جدّاً، الأدب العماني، الرمز، المقصديّة، النبهاني.

---

* – طالبة الدكتوراه، جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران مركزي، طهران، إيران.

** – أستاذة مساعدة، جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران مركزي، إيران. (الكاتبة المسؤولة) fawzinahedeh@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٨/٠٦/١٢هـ.ش= ٢٠١٩/٠٩/٠٣م تاريخ القبول: ١٣٩٩/٠٥/٠٤ هـ.ش= ٢٠٢٠/٠٧/٢٥م

المقدمة:

شهدت السّاحة الأدبية في سلطنة عمان حديثاً تحوّلاً نوعيّاً في فترة قصيرة. ومع تطوّر فن القصّ العماني ظهرت القصّة القصيرة جدّاً في السلطنة، ونُشِرت أول مجموعة قصصيّة عمانية في القصّة القصيرة جدّاً في عام ١٩٩٤م، وهي مجموعة "قشّة البحر" لصاحبها عبدالله حبيب. وهذا البحث يعدّ محاولة للإطّلاع على التجربة القصصيّة القصيرة جدّاً في عمان دراسة و تحليلاً ونقداً؛ وذلك من خلال دراسة مجموعة "سرنمات" القصصيّة للكاتب وليد النبهاني، متقصّين تجليّات الرموز فيها ومقاصد الكاتب من اختيار هذا الجنس الأدبي. من خلال البحث عن القصّة القصيرة جدّاً في عمان، وجدنا عدداً من المقالات التي تطرّقت لهذا المجال في السّاحة العربيّة ولكنّها محدودة، ولا تتناول المجموعات الموجودة بالنقد والدراسة المنهجيّة. ولهذا اخترنا لهذه الدراسة مجموعة "سرنمات" القصصيّة لاستكشاف كيفيّة توظيف الرموز المستوحاة في المجموعة، والتعرّف على أهم رموزها ومصادرها، وفهم الدلالات الرئيسية الكامنة وراء استحضار الرموز، واستجلاء عمق مقاصد وأهداف الكاتب من وراء مجموعته القصصيّة. فإنّ الناظر في هذه المجموعة المتميّزة، يجد أنّ كثيراً من قصصها لم تُكْتَب بطريقة سردية مباشرة؛ بل إنّها غامضة وملغّزة إلى أقصى درجة أحياناً، حيث يجد القارئ نفسه مرغماً على إعمال الذهن، واستحضار معرفته الخلفية؛ من أجل ممارسة التأويل، وفكّ الرموز. ويتطلّب هذا التفاعل من قبل المتلقي قراءات متعدّدة مع التأمّل والتدبّر، لأنّ المعاني العميقة المستهدفة لاتُعطى بسهولة. ونحن نعتبر هذا التوظيف المقصود والمدروس من قبل الكاتب محاولة منه للوصول إلى مقاصده، وتوجيه سهام النقد والمعارضة تجاه بعض الظواهر المتفشّية في المجتمع.

وفي دراستنا نتبع المنهج الوصفي- التحليلي الذي يعتمد على دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع، ويهتم بوصفها كيفيّاً عن طريق توضيح خصائصها، وكمّيّاً بإعطائها وصفاً يبيّن حجم ودرجة ارتباط الظاهرة مع الظواهر الأخرى. واستند البحث على تحليل مضمون قصص المجموعة، ودراسة جزئيّاتها التي اعتمد الكاتب فيها مبدأ الرمزية. وفي الختام سوف نقدّم أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها.

تحاول المقالة الإجابة عن الأسئلة التالية:

١- ما هي أهمّ الرموز التي سعى الكاتب لتوظيفها؟

٢- كيف ظهرت الرموز في مجموعة النبهاني القصصيّة؟

٣- ما هي مقصدية الكاتب من اختيار الرموز في موضوعاته وعرضها في قالب القصّة القصيرة جدّاً؟

تُوجَد مجموعة من الأبحاث والكتب النقدية التي اهتمّت بدراسة القصّة القصيرة جدّاً نذكر من مؤلّفيها على سبيل المثال: ١- أحمد جاسم الحسين في كتابه "القصّة القصيرة جدّاً-١٩٩٧م"؛ حيث يهتم الباحث بتعريف جنس القصّة القصيرة جدّاً، وتحليله وتأريخه وتعيين أركانه. ٢- يوسف الحطيني في كتابه "القصّة القصيرة جدّاً بين النظرية والتطبيق – ٢٠١٤م"، حيث يعيّن الكاتب أطراً تنظيرية وتطبيقية للقصّة القصيرة جدّاً. ٣- جاسم خلف إلياس في "شعرية القصّة القصيرة جدّاً-٢٠١٠م"، حيث يتناول الكاتب المكونات الفنية لهذا الجنس الأدبى. ٤-كتاب "من أجل تقنية جديدة لنقد القصّة القصيرة جدّاً- المقاربة الميكروسردية-٢٠١١م" لجميل حمداوي، حيث قسم الكتاب إلى قسمين: قسم نظريّ تطرّق إلى معايير الميكروسردية ومقاييسها، وتوضيح أركانها وشروط، وعوائق هذا الجنس الأدبي. أمّا القسم التطبيقي فعبارة عن تطبيق اجرائي لمعايير الميكروسردية على متون قصصيّة قصيرة جدّاً.

ومن المقالات نشير إلى مقالة: «القصة القصيرة العمانية (الريادة والتأصيل)» لمحمد مروشية (٢٠١١م)، ومقالة «القصة القصيرة جدّاً في سلطنة عمان» لجميلة بنت سالم الجعدية (٢٠١٥م)، حيث قامت الباحثة بتحقيب وتصنيف الاصدارات الأدبية للمبدعين العمانيين في نطاق القصّة القصيرة جدّاً، وأوضحت أنّ حركة الجهود في نقد القصة العمانية القصيرة جدّاً ضعيفة وبطيئة؛ ورغم أن بعض هذه القصص لاقت إقبالاً من قبل القرّاء، إلا أنّ عملية النقد لم تواكب هذه النتاجات الأدبية.

هذا، وغير ذلك من الكتب والمقالات التي تطرّقت لهذا الفن الجديد. ولكن لم نتوصّل إلى كتاب يدرس القصة العمانية القصيرة جدّاً إلا كتاب آمنة الربيع «البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان ١٩٨٠- ٢٠٠٠م»، الذي أُصدر في عام ٢٠٠٥م، وخصّصت الباحثة المبحث الرابع لعرض ومناقشة تجربة القاصّين عبدالله حبيب، وعلي الصوافي وهما من أوائل الكُتّاب العمانيين الذين سبروا أغوار القصّة القصيرة جدّاً ما بين عامي ١٩٩٤ و ١٩٩٥ بمجموعتي «قشّة البحر» و«جنون الوقت». هذا وإن كانت هذه الجهود في السّاحة العربية ضئيلة، ولا تعكس إبداعات العمانيين وإسهاماتهم في مضمار القصّة القصيرة جدّاً، فهي في ايران منعدمة، فلم نجد في بحثنا أي مقال أو كتاب من الباحثين أو الدارسين في مجال اللّغة العربية وآدابها عن القصة القصيرة جدّاً في عمان إلّا مقالة درست مجموعة "موج خارج البحر" للكاتبة عزيزة الطائي؛ وهذه المقالة دراسة من قبل مؤلفي هذا البحث. ولذلك فإنّ هذا المقال جديد في نوعه يبيّن كيفية توظيف الكاتب لهذا الجنس الأدبي في سبيل ازدهار الساحة الثقافية والأدبية، وتوسيع أفق القرّاء؛ إذ يعالج البحث دلالات توظيف الرموز بشكل مفصّل ومحدّد، ويبيّن مقاصد وأهداف

الكاتب من استخدام الرموز في مجموعته. كما يكشف المقال النقاب عن تجربة أحد الكُتّاب العمانيين في خوض غمار القصّة القصيرة جدّاً، وإثبات جدارته وإبداعه في هذا المضمار.

التعريف بالكاتب ومجموعته

وليد النبهاني، شاعر وقاصّ وباحث ثقافي في وزارة التراث والثقافة ومنسّق تحرير الموسوعة العمانية، له ديوان شعر «سأنتظر الشتاء لأصفّق له»، وكتاب «المنسأة والناي»، و«من تاريخ الموسيقى في عمان»، ومجموعتاه القصصيّتان: «سِرنمات» و«خِفّة ظلّ». صدرت مجموعة «سرنمات» عام ٢٠١٢م، وتضمّ ٤٢ قصّة قصيرة جدّاً، تقع في ٥٠ صفحة، أطلق عليها الكاتب اسم «أقاصيص». والسرنمات جمع سرنمة، وهي كلمة منحوتة مأخوذة من السير أثناء النوم. يحاول القاصّ من خلال أقاصيص هذه المجموعة أن يتخلّص من قيود الواقع ليصنع عالماً مليئاً بالعجائب يُدهش القرّاء؛ مستلهماً قصصه من حالات موجودة في المجتمع مازجاً إيّاها بعطر التراث الأدبي العربي والعالمي. اتّسمت مجموعة «سرنمات» بكثير من سمات القصص القصيرة جدّاً، وأثبت القاصّ جدارته في كتابة هذا النوع من السرد الأدبي الذي تجلّى في كتابته الحكائية التي هي شرط أساسي في البنية القصصيّة. وتميّزت قصصه بالعمق في الدلالة والتكثيف، واستخدام الجمل الفعلية المتعاقبة لخلق جوّ من الحركة والتوتر. كما تمتّعت بالمحافظة على الوحدة الفنية التي تعني تركيز الإضاءة على الحدث وحده من خلال حبكة واحدة تبدو واضحة للعيان. ونلاحظ أنّ الكاتب عمد إلى استعمال الخطاب الغامض الناتج عن الإيغال في الترميز والتلغيز؛ ما يجبر القارئ على إعادة قراءة كل أقصوصة مرّات ومرّات حتى يعيد بناء الفكرة التي يرمي إليها الكاتب. وحرص على تقديم نصوصه في قالبٍ تتعاضد فيه الحكمة والجدّ مع التسلية والمتعة، كما تمتاز المجموعة بالاقتصاد اللّغوي؛ أي استعمال الكمّ الضروري من الكلام لبناء النصّ وعرض فكرة أو حدث. ونلاحظ لجوء الكاتب إلى توظيف الأسطورة والرموز المختلفة، والأمثال والمتون الدينية والأدبية والتراثية، والانتفاع من السينما واللّون، ويظهر لنا جليّاً انشغال الكاتب بحفظ التراث العماني، وإبراز معالمه وشخصياته.

الرموز وكيفيّة التوظيف

تعتمد القصّة القصيرة جدّاً على مجموعة من التقنيات الفنيّة والأسلوبيّة والتي تساعد القاصّ على تكثيف المعنى واختزاله في نصّ قصير جدّاً مليء بالدلالات. وتشكّل اللّغة الوعاء المادي الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجوداً واقعياً[١]، ويعتبر البعد اللّغوي هو البؤرة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى وترتكز عليها[١].

[١] ياسين فاعور، **القصة القصيرة الفلسطينية**، ٢٤١.

ويتميّز هذا البعد في القصّة القصيرة جدّاً بخصوصيّة أكثر بسبب كثافتها الشديدة، وتطلّبها أجواء تعبيريّة ورمزيّة سواء على صعيد الجملة التي تنتج صوراً ومجازات أو على صعيد الدلالة العامّة التي تنتجها القصّة كلّها[٢].

فاللّغة القصصية برمزيّتها التي يخلقها القاصّ، وعلاقاتها المجازيّة وانزياحاتها اللّغوية والدلاليّة تمنح القصّة اكتفاء معنائياً يختار اتجاهه فاعليّة التلقّي، في حين تتزلزل هذه الفاعليّة عندما تفقد القصّة تلك المميّزات اللّغوية؛ فيعلو خطابها التقريري وتتخلّى عن اختراقها لأزمنتها، وتنكشف دلالاتها في الوعظ والإرشاد والاخبار، وتفقد بريقها وإشاراتها التي تمنحها زخماً دلالياً وفضاء خصباً للقراءة[٣].

والرمز لغة يُطلق على «الإشارة بالشفتين أو بالحاجبين أو اليد والفمّ واللسان»[٤] أمّا اصطلاحاً فهو تقنية أدبية تُتيح «لنا أن نتأمّل شيئاً آخر وراء النصّ، فالرمز قبل كلّ شيء معنى خفيّ وإيحاء»[٥] وهو «المعنى الباطن تحت المعنى الظاهر الذي لا يمسّه إلا أهله.»[٦]. إذن يمكن القول بأنّ الرمز يُطلق على ما يُشير إلى شيء آخر، فهو بديل يحلّ محل فكرة أو معنى محدّد. ويجسّد التعبير الرمزي حساسيته المفرطة في اللغة لتحقيق غاية موضوعية وأخرى جمالية نفسية[٧]. ويعود هذا إلى طاقة الرمز الإيحائية وفاعليته غير المحدّدة التي تتوسّع احتمالات التعبير فيها بقدر ما لها من قراء. وبتقصّي قصص المجموعة نرى أنّ القاصّ استطاع أن يكثّف الفكرة فيها عن طريق توظيف الرموز في مستويين: التعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصيّ كلّها، أو التعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنية مركّزة[٨]. ففي المستوى الأول تكون القصة بحدثها وشخصياتها ترمز إلى حدث مماثل، ونرى الرمز يتمرّد في ثنايا القصّة ليشير إلى رموز، وفي هذه المجموعة يتمثّل التعبير الرمزي الشامل في قصة «حارسا المرمى» على سبيل المثال. فالمرمى في القصة ترمز إلى البلاد العربية، والحارسان يرمزان إلى المدافعين عن أوطانهم بغير سلاح سوى إعلاء أصواتهم وإعطاء أرواحهم فداءً لأوطانهم. ويتمّ تصوير مشهد اللّعب بصورة رمزية توحي باعتداء العدو على

---

[١]- محمد عبيدالله، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن**، ٢٥١.

[٢]- يمين العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ١٦٩.

[٣]- جاسم خلف إلياس، **شعرية القصّة القصيرة جدّاً**، ١٣٦.

[٤]- أبومنصور الثعالبي، **فقه اللّغة**، ٢١٩.

[٥]- أُنظر: محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**.

[٦]- أُنظر: روزبهان بقلي، **شرح شطحيات**، ٥٦١.

[٧]- صالح هويدى، **الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث**، ٣٠.

[٨]- **المصدر نفسه**، ٢٨٩.

الأراضي العربية، والتسلّل لنهب خيراته. ويستثمر الكاتب موقف المدرّب اللاأبالي ليرمز إلى موقف العرب وحكّامهم إزاء ما يجري في البلاد العربية، والاستهانة بماحلّ من دمار وخراب، واعتداء الأخ على الأخ؛ رغم استماتة حارسا المرمى لردع الكرات المطّاطية التي توحي بأنواع الدمار الذي لحق بالبلاد العربية. واستخدام النبهاني للرمز الشامل الكلّي يكسب قصته حيوية وجمالاً وقدرة على التأثير تتعدّد بتعدّد القراءة. أما على المستوى الثاني فنرى القاصّ يتحدث عن النخلة، والقمر، والفلج، ويستخدم الرمز البسيط الذي يدل على الأشياء الفردية التي ترمز إلى معانٍ أو أفكار أو حادثة يُستطاع قراءتها بعد التأمّل، كما يبرز في قصة «العشاء الضرير» حيث يقول: "**كلّما عاد خائباً من رحلة البحث عن عمل وعيناه تصطدمان بمنظر(عشاء عمل) في مطعم فاخر، يفكّر: متى ستصبح شهادتي الجامعية ضمن قائمة وجباتهم؟**"[١]. فالقاصّ يشكو من الظلم الذي يلحق بأصحاب الكفاءات والقدرات العلميّة والمهنيّة في المجتمع؛ فيصف العشاء رمزيّاً بكونه ضريراً لا يقدر التمييز بين من هو جدير باتّخاذ المناصب والأعمال، أمّا قائمة الوجبات فإنّها ترمز إلى استحكام معايير غير مهنية وغير شريفة في تعيين الصلاحيات وانتخاب الأفراد.

الدلالات الرمزية لعنوان المجموعة

يُعتبر العنوان بداية تلاقي القارئ مع الكاتب، وهو يحظى بأهمية كبيرة في القصّة القصيرة جدّاً. إذ يُعبّر عنه أحد النُقّاد بالمفتاح قائلاً بأنّه «مفتاح تقنيّ يحسّ به السيميولوجي نبض النصّ وتجاعيده، وترسانته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين: الرمزي والدلالي»[٢]. فالعنوان يُعتبر المفتاح الرئيسي للدخول إلى النصّ، وهو نقطة التقاء الدلالات النصّيّة، ويمكن عن طريقه استجلاء الدلالات التعبيرية.

وفي هذه المجموعة المليئة بالقصص العجيبة، نرى اختيار القاصّ الموفق لعنوانه «سرنمات»؛ إذ أتاح له هذا الاختيار هدم البناء الواقعي وبناء واقع خيالي يشبه فعل السرنمة، إذ غالبًا ما تتّكىء الأقاصيص على حالات موجودة في المجتمع، لكنّه يعرضها بطريقة ملغّزة، مما يستفزّ القارئ لقراءة النصوص مرّات ومرّات؛ حتى يستطيع أن يصنع العالم الذي يسير فيه القاصّ أثناء سرنماته، ويستشفّ معانيه ودلالاته المخفيّة. فالعنوان الرئيس يلائم الجو الغرائبي الفانتازي الذي يحيكه القاصّ لعرض الواقع، وهو يشير دلالياً إلى الحدث وهو (السير) والزمان (أثناء النوم) الذي يفيد أنّ القصص تتأرجح بين عالم اليقظة والنوم. أمّا

[١]- وليدالنبهاني، **سرنمات**، ٤٠.

[٢]- جميل حمداوي، «**السيميوطيقا والعنونة**»، ٩٦.

بلاغياً يحمل العنوان شحنة من الترميز والخرق والاضطراب والانزياح، ويثير العنوان «سرنمات» في الوهلة الأولى انفعال المتلقّي، ويدفعه إلى الانتقال داخل نصوص المجموعة؛ لكشف مدى ارتباط العنوان بمكونات النص، أمّا عناوين القصص داخل المجموعة فهي تختزل العلاقة بينها وبين عنوان المجموعة، وهي ذات طابع غرائبي أيضاً. فمنها ما جاء مكملاً لمعنى سرنمات؛ الذي يقتضي الاضطراب والخوف والإبهام، كما في قصص «النجوم إذا هوت – ضمان الموت». ومنها ما جاء ليمثّل الجانب المعاكس تماماً لحالة الاضطراب الملازم لفعل السرنمة، فجاءت بعض العناوين مجسّدة حالة من الهدوء والانتباه الذي يعني وضوح الرؤية والتفاؤل؛ كما في قصص «ساموراي- فاقد الشيء سيجده حتماً». ومن العناوين ما يحمل دلالات معاكسة تعمل على سبيل المفارقة مثل قصة «الباب الضيّق» الذي يقول فيها: "**احتشادُ الناس حول الباب الضيق أثارَ فضول معدته الخاوية، بعد مجاهدة طويلة دخل من الباب لكنّه سرعان ما خرج تاركاً وراءه لافتة كُتِب عليها (باب الشهرة).**"[١] فالقصة تدور حول الشهرة وطريقها الصّعب الذي يجذب كلّ إنسان خاصّة أصحاب المعد الخاوية، ولكنّه طريق وعر يصعب الاستمرار فيه، وما يراه المرء وراء هذا الباب هو خِلاف ما يتصوّره، وهذا ما تثبته فرار الشخصية في نهاية القصة. كما يبدو من العناوين الداخلية أنها عناوين تبلور المضامين وتحتويها أحياناً، حيث تعتمد بعض القصص في توليد النصّ على العنوان كما في قصة «في بطن شاعر» إذ يعبر العنوان عن الفكرة المطروحة، فيقول الكاتب:" **بينما كان الشاعر نائماً ملء جفونه إثر قصيدة دسمة اختصموا طويلًا حول معنى قصيدته. لمّا فشلوا في التوصّل إلى المعنى تساءلوا: إذا كان بطن الشاعر خاويًا فأين ذهب معنى قصيدته؟** "[٢] فالشخصية في هذه القصة مغيبة لغويّاً ومرجعيّاً، جاءت بصورة اسم نكرة، وهي غير محدّدة بالاسم والهوية وهذا ما تقتضيه طبيعة القصّة القصيرة جدّاً[٣]، وكلّ ما أعطانا القاصّ هو إشارة إلى كون الشخصية شاعر فشل الباقون في اكتشاف كنه شعره؛ ربّما تلميحاً منه إلى بعض الأشعار في السّاحة الأدبية التي قد يَصعب على القارئ فتح مغاليقها. وتساؤل القاصّ في نهاية القصة يؤدّي مهمته في تفعيل ذهن القارئ لتحليل الموقف

[١]- وليد النبهاني، **سرنمات**، ٣٩.

[٢]- **المصدر نفسه**، ٤٦.

[٣]- أحمد جاسم الحسين، **القصة القصيرة جدّاً**، ٣٤.

والحدث ويترك له المجال للتفكير وإيجاد الجواب لسؤال ضمني: كيف يمكن التوصّل لمعنى ومقصود الشاعر؟! وبذلك يتولّد النصّ من العنوان.

الرموز أنواعها ومصادرها

يُعدّ الرمز وسيلة من وسائل انفتاح النصّ على العالم لإثراء الدلالة وإكسابها مزيداً من الخصب والغنى؛ إذ انّه يعطي المفردات والتراكيب مداليل جديدة، ويبعث فيها الحياة بعد أن تكون قد أُستهلكت وفق تعبيراتها المضادة[١]، وتأتي الرموز في مجموعة «سرنمات» على نوعين: ١. رموز مفردات مثل: ضمان الموت، الضبع، السفرجلة، حقنة ارمسترونغ، الحبّوه، بالون، مفتاح سليمان.٢. رموز شخصيات مثل: قيد بن آدم الأرضي، وسليمان المعمري، وجلجامش، وشمشون، وساموراي .. والرموز الواردة في المجموعة مختلفة الانتماء والمصادر، وهي متفاوتة في حضورها وتأثيرها في البناء السردي؛ فمنها الرموز الدينية، والرموز التاريخية، ومايتصل بكل منها من شخصيات ومفردات ترمز كل واحدة منها إلى دلالات ذات قيمة سلبية أحياناً وإيجابيّة أحياناً أخرى. هذا، إلى جانب توظيفه للرموز الطبيعية التي تتميز بالدينامية والحيوية، والتي أعطت للكاتب حرية التصرّف الفنّي، لأنّ الرمز بديل عن التعبير المباشر، وهو يساهم في تولّي مهمّة توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقّي.

١. الرموز الطبيعية: إنّ استدعاء الرموز الطبيعية مثل: الأشجار، والبحر، والحيوانات: كالضبع والذئب والضفدع والذبابة والعصفور والأفعى، والنجوم، والقمر، والليل وغيرها من المظاهر الطبيعية كالألوان في المجموعة لها أبعاد وإيحاءات تنشأ من العلاقة بين الرمز ومايشير إليه القاصّ. وهو يقوم على أساس التشابه النفسي بين الأشياء؛ وكشف العلاقات العميقة بين الظواهر الماديّة، وما هو مُضمر وراءها من قوانين وسنن كونية، ثم توظيف الإلهام الحاصل من انكشاف هذه العلاقات لإلباس المعنى ثوباً جديداً، وتصوير رؤية القاصّ تجاه الوجود واستبطان التجارب الحياتية، ومنح المعنى شيئاً من الخصوصية والتفرّد التي تميّز قلمه عن الأقلام الأخرى. ومن القصص التي استخدم فيها الرمز الطبيعي – نذكر على سبيل المثال لاالحصر– قصة «كيف استراح الديك من صياحه؟»، فيقول: **"يئس الديك من بلدته حين لم يعرف كيف يجعل من صياحه ثروة فيها، فقصد بلدة لم يكن بها ديك..... لكن تلك البلدة قد خيّبت أمله .... إذ كانت تنام وتستيقظ على قوقأة دجاجتها التي تبيض ذهباً. ...."**[٢] فهو يحكي قصّته من

[١]- **المصدر نفسه**، ٤٣.

[٢]– وليد النبهاني، **سرنمات**،٢٥.

منظور الديك الذي أصبح عديم الفائدة بسبب الدجاجة، ولا تجدي محاولاته لإيقاظ الناس، ودفعهم للمثابرة والعمل ونبذ الكسل والخمول، فالديك رمز للنهضة والعمل والتقدّم الذي يحتاجه ويطلبه أيّ مجتمع، والدجاجة هي رمز للثروة التي وصلت إلى الشعب دون أيّ مجهودٍ، وجعلتهم يركنون إلى الكسل ويتهاونون بالكفاح والكدح والسعي من أجل التطوّر والتقدّم. وفي قصّة «تقاطع خطوط» يقول الكاتب: «**خطَّط الأسود ظهر النّمر كما خطَّط حاجبي المرأة قبل خروجها. و خطَّط الأبيض رأس ولحية الرجل الذي ينتظرُ خروجَها كما خطَّط ظهر الضَّبع الذي ينتظر انتهاء النّمر من فريسته.**»[١]، حيث يستعين بالألوان كرمز، فيرمز للظلام والخداع باللّون الأسود ويرمز الى الضعف والحقارة باللّون الأبيض. إلى جانب استخدام رموز الحيوانات كالنمر والضبع التي ترمز إلى النفوس البشرية المتنمّرة الوحشيَّة الحقيرة. فالتوتّر المشحون والمتحكّم في حبكة القصة يؤدّي إلى إيجاد حالة دراميّة متأزّمة تتراءى لنا ونحسّها؛ يتمثّل فيها مثلث النّمر، الرجل، الضبع، في مقابل المرأة، حيث الرمزين النّمر والضبع ينتظران افتراس المرأة، والرجل المعرفة الذي ينتظر خروجها لاحول له ولا قوة بسبب الكهولة العارضة والتي ترمز إليها الخطوط البيضاء.

و في قصة (الغنيمة) يعمل القاصّ على خلق لوحة مشهديّة دراميّة نابضة بالحركة و السرعة الإيقاعية، و ذلك عن طريق مجموعة من الجمل الإسنادية الرمزية التي تخضع للتتابع السريع، فيقول فيها: "**استقال القمر من وظيفته في السماء، فشحب وجه الليل، واضطربت لغة الحبّ، و تقوّس ظهر اللصّ لثقل غنيمته.**"[٢] فالرموز الطبيعية التي استخدمها الكاتب كالقمر و السّماء الليل وتنسيق الأفعال: (استقال، شحب، اضطربت، تقوّس) على هذا النحو يؤدّي إلى تسريع النسق القصصي وإسقاطه في بؤرة التأزّم والتوتر الدرامي الحركي، فيشخّص لنا بتوالي هذه الأفعال الحياة المظلمة القائمة على الطمع واضطراب المشاعر الإنسانية التي يدلّ عليها بصورة رمزية مفهوم تنحّي القمر عن وظيفته، أي: خلوّ الحياة من النور والاستقامة والوضوح؛ ممّا يجعل ساحة الحياة ضبابية، فتستغل القلوب الخبيثة المليئة بالظلام هذا الوضع لصالحها والمفارقة إنّ المشهد المعتم الذي تضرّرت فيه الإنسانية أصبح مصدر غنيمة لفئة خاصة أشار إليها رمزيًّا باللّص.

٢.الرموز الدينية: شكّل الموروث الديني على تنوّع دلالاته واختلاف مصادره الإسلامية وغير الإسلامية مصدراً إيحائيّاً لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الكاتب. فدخلت الرموز الدينية في القصص

---

[١]- وليد النبهاني، **سرنمات**، ٤٣.

[٢]- **المصدر نفسه**، ٤١.

محمّلة بدلالات عدّة منها فكريّة ومنها نفسيّة عميقة. فحاور الشخصيات الدينية، واستثمر قصصها، ومواقفها الإنسانية، وأعاد كتابة المخزون الديني في نتاجه السردي بصورة تعبّر عن قضاياه ورؤاه المعاصرة. ففي قصة «مزمار داود»_ على سبيل المثال- يستفيد الكاتب من النصوص القرآنية التي نزلت في شأن النبيّ داود(ع) ويبني قصة جديدة بمؤلفات متشرّبة من النصوص القرآنية الغائبة، فيقول:" «**ما يحوجني إليك الآن؟**» **سأل داود مزماره في حيرة بعد أن أكل الذئب جميع الغنم التي كان يرعاها. «أذن الملك كأنياب الذئب» أجاب المزمار لمّا نفخ فيه داود في الوقت الذي كان فيه الملك مارّاً بالمرعى متفقّداً غنمه. لكنّ داود لم يعد يصدّق كلام مزماره مذ أصبح عازفاً في فرقة الملك الموسيقية.**"[١] فالقصة مبنيّة على فكرة مزامير النبيّ داود ، وهي عبارة عن مجموعة أناشيد في تسبيح الله موجودة في كتاب «العهد القديم»، ومعنى مزمار داود حسب النصوص الإسلامية هو صوته الجميل الذي كان يقرأ به التوراة. فيشبع الكاتب قصته بالرموز (كالمزمار – داود – الذئب – الغنم – الملك) معتمداً أسلوب الانزياح الذي يتمرّد على المألوف في اللغة والمضمون والفكرة، وذلك لجعل النصّ أكثر توتّراً وغنىً وحركية. وقد بنى القاصّ فكرة هذه القصة على أساس الآية الشريفة ﴿يا داودُ إنّا جَعَلناكَ خَليفةً في الأرضِ فَاحكُم بينَ الناسِ بالحقِّ ولا تَتَّبِعِ الهَوَى فَيُضِلَّكَ عن سبيلِ اللهِ إنَّ الذين يَضِلُّونَ عن سبيلِ اللهِ لَهُم عذابٌ شديدٌ بما نَسُوا يَومَ الحِسابِ﴾[٢].

فالآية خطاب من الله إلى داود(ع) وفيه وصيّة من الله لولاة الأمور وحكّام الناس أن يحكموا بين الناس بالحقّ والعدل واتّباع الحق المنزل من عنده لا ما سواه من الأهواء وتوعّد الله من سلك غير ذلك بأنّ لهم العذاب الشديد. فالمزمار الذي يتكلّم مع داود ويسائله كأنّه إنسان، يرمز إلى التعاليم الدينية التي من شأنها أن تحمي الإنسان؛ الذي أشار إليه برمز الغنم، وتمنعه من الوقوع في المعاصي والخطايا، في مقابل الذئب؛ الذي يرمز إلى كافة الأخطار المعنوية والمادية التي تحيط بالإنسان في هذا العالم. فموضوع المساءلة نفسها في مقدمة القصة نوع من الخروج عن المألوف؛ إذ إنّ الأنبياء لايسائلون الربّ ولايشكّكون في قداسة رسالاتهم، وتنتهي القصة بنبذ داود لمعتقداته؛ التي يرمز إليها كلام المزمار، وانخراطه في فرقة الملك الموسيقية. فهو يشير إلى تدهور وضياع القيم الدينية واختلال الموازين لدى ولاة الأمور وهداة الناس.

٣.الرموز التاريخية: يعتبر التاريخ منبعاً ثرياً من منابع الإلهام، واستدعاء الشخصيات و الحوادث التاريخية في المجموعة تدل على ثقافة الكاتب التاريخية، مما يضفي على العمل عراقة وأصالة؛ ويربط الحاضر بجذوره

---

[١]- **المصدر نفسه**، ٣٣.

[٢]- صاد: ٢٦.

العميقة في الماضي. كما أنّه يمنح العمل الإبداعي نوعاً من الشمول والكلّيّة[١]. فعلى سبيل المثال نجد القاصّ في قصة "جدار عازل" يقول: "**شكّ شارون في نزاهة القاضي الاسرائيلي شمشون بعد أن وصلته أخبار تُفيد أنّه يختلس مواعيد غرامية مع فتاة فلسطينية تُدعى دليلة، فأمر ببناء حاجز اسمنتي كبير يفصل بينهما، إلا أنّه غاب عن شارون أنّ شمشون يُخفي تحت باروكة القضاء شعراً طويلاً يجعله قادراً على تسلّق الجدار.**"[٢]

يتّخذ الكاتب من حادثة بناء الجدار العازل[٣] في الأراضي الفلسطينية من قبل اسرائيل مرتكزاً لتأسيس الحدث. فيستعين بالرمز (شمشون)؛ الذي يُعتبر بطلا شعبيا من إسرائيل القديمة، وهو من شخصيات العهد القديم اشتهر بقوّته الهائلة، وورد ذكره في سفر القضاة. فقد عاش شمشون عندما كان الله يعاقب بني إسرائيل بتسليمهم لأيدي الفلسطينيين. وقد بشّر بولادته ملاك ظهر أمام والده وزوجته العاقر وقال إنّ الولد سيخلّص الإسرائيليين. وطلب الملاك من أمّه أن لا يحلق أو يقصّ المولود شعره أبدًا إذ إنّه مصدر قوّته. فتبدأ هذه القصّة بالإشارة إلى شكّ شارون بنزاهة شمشون، والسبب وراء شكّ شارون هو وصول الأخبار التي تبيّن أنّ القاضي قد ارتبط مع فتاة فلسطينية بعلاقة غرامية، والقاصّ بهذا يلجأ للمفارقة ليوضّح أنّه رغم طغيان العدوان والشرّ وممارسة القمع والقهر من قبل الشعوب المستبدة، إلّا انّ الحبّ يجد طريقه إلى قلوب البشر[٤]. فتحمل القصة رسالة توجيهية وتحذيرية للمتلقّي، قوامها السخط على الظلم والدعوة لفتح القلوب أمام الحب والتآلف. وتستمر القصة بكشف نتيجة هذا الشكّ وهو الأمر ببناء الجدار الذي لا يهدف إلّا إلى هضم الحقوق وقتل الحريّة والأمن والعدالة الاجتماعية، ولكنَّ الكاتب لاييأس ويكمل موضّحاً أنّه رغم الظروف ورغم ما تخطّط له يد الأعداء فإنّ شمشون مازال محتفظًا بقوة مجهولة غابت عن أعينهم وإنّ المشيئة الإلهية لابدّ لها أن تتحقق، فيؤكّد وينصّ على أنّ شعره الطويل المخفي تحت باروكة القضاء تعطيه القدرة على كسر الحواجز والموانع. ومن ثم، تتضمّن القصة دلالة ضمنية داخل الملفوظ السردي تتجاوز الدلالة الحرفية أو التقريرية المباشرة وهي أنّ الحائط مهما بلغ ارتفاعه

---

[١]- على حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي**، ٧٤.

[٢]- وليد النبهاني، **سرنمات**، ٣٦.

[٣]- والجدار جدار فصل عنصري أنشأته اسرائيل في عهد حكومة ارئيل شارون في عام ٢٠٠٢م، وكان من تداعياتها تضرّر قطاع الزراعة والتعليم الفلسطيني الى جانبً تأثيرها على علاقات الفلسطينيين الأسرية والاجتماعية. (اشتيه، ٢٠١١: ١٨٧-١٩١)

[٤]- بولس الفغالي؛ أنطوان عوكر، **العهد القديم العبرى**، ٤١٨.

واستحكامه فإنّ الحياة ستستمر ومحاولات الانعتاق من أسار الذّلّ والهوان لن تتوقف أبداً حتي الوصول إلى الغاية النهائية وهو تحصيل الحريّة، وعودة الحقّ المسلوب الذي يرمز إليه بشخصية شمشون إلى صاحب الحقّ وهي أرض فلسطين والتي رمز إليها بالفتاة الفلسطينية (دليلة) حتمي. وبهذا تكون «معطيات التراث واستلهاماته التاريخية صورة رامزة للواقع المستوفز[١] بهموم القضايا السياسية حيث يخبّىء الشاعر في لوحة التراث لون فكره وخطوط رأيه، وتصبح اللّوحة التأثرية مزيجاً لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر. »[٢]

وفي بعض القصص نرى الكاتب يجمع ما بين الرموز الطبيعية والدينية والتاريخية في تأليف قصصه؛ ففي قصة «قيد بن آدم الأرضي» يستخدم الكاتب قصة الملك سيف بن سلطان اليعربي، وهو رابع الأئمة اليعاربة في تاريخ عمان الذي لُقب بـ (قيد الأرض) لمحافظته على الدولة من أعدائها. فيفتعل القاصّ عالماً خياليّاً يسرد فيه قصة الملك الذي استولى على الحكم أول الأمر قهراً من أخيه بلعرب، وذلك بحبكة شهرزادية على غرار قصص ألف ليلة وليلة. فاستخدم اسم (ابن آدم) كرمز ديني في العنوان للإشارة إلى قتل الأخ لأخيه كما فعل قابيل بأخيه هابيل، فيشير بصورة رمزية إلى استهجانه لقتال الأخ مع أخيه من أجل الوصول للقدرة، ويدعو إلى ردع التجبر والتسلّط الذي يقهر البشر ويحدّ من طاقاتهم، ويصيب الأرض والبشر بالجفاف والتخلّف والعقم. فيقول في مقطع من القصّة: "... **فحمل أخاه الإمام الذي كان يصلّي .. وألقاه في العين كي يطمرها، ثم قال: «هذا هو قيدك أيّتها الأرض فثوري عليّ إن استطعت»**"[٣] واستخدامه لفعل(يصلّي) للإشارة إلى التعدّي على حدود الله، وكلمة (العين) كرمز طبيعي مشيراً إلى القضاء على الخيرات.

هـ. مقصدية توظيف الرموز

في هذا الجزء من البحث حاولنا الوصول إلى مقاصد المؤلّف، خاصّة وأنّ الكاتب يُشير في بداية مجموعته مقتبساً من مجموعة ألف ليلة وليلة (الليلة ٧٥٧) مقطعاً قائلاً: "قال له الشيخ: اعلم ياولدي أنّ أوّل شرط أنّك لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق ولا عند النساء والجواري ولا عند العبيد والسفهاء، وإنّما تقرؤها عند الأمراء والملوك والمفسّرين وغيرهم، فقبل المملوك الشروط"[٤] دلالة على أنّ مقاصده في

---

[١]- المستوفز: هو المنتصب في غير اطمئنان

[٢]- رجاء عيد، **لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر**، ٣٢٢.

[٣]- **المصدر نفسه**،٢١.

[٤]- **المصدر نفسه**، ١.

كتابة هذه القصص قد يصعب فهمها بشكل مباشر، فيضطر القارئ إلى التفسير والتأويل وقراءة ما بين السطور.

«يُعتبر النصّ الأدبي ممارسة إبداعية يقوم فيه المؤلّف بضخّ (مضمون دلالي) في تشكيل بنائي يركّبه من وحدات دلالية صغرى (جمل لغوية) ووحدات دلالية كبرى (فقرات نصّية) لها سمة الترابط والتنوع البنيوي في الفضاء التعبيري الكلّي، ولهذا فإنّ (قصد) المؤلّف أو الكاتب له دور في التحكم بالنصّ وبنائه»[١]. ويمكن القول إنّ الكتابة تتضمّن حدّاً من الجهد والإعداد فلا تُكتب بعفوية، فالاهتمام بالأسلوب حاضر حتى في الكتابات البسيطة[٢]. أي أنّ النصّ الأدبي باعتباره جملاً وملفوظات لغوية يحوي مجموعة من المقاصد المباشرة والضمنية التي يعبّر عنها المتكلم أو المتلقّي أو هما معاً. بتعبير آخر، ثمة مقاصد أولية تتعلق بالمتكلّم المرسل، فيعبّر عن بعض مقاصده كالحبّ والخوف والاعتقاد والتمنّي والكراهية. وفي المقابل، ثمة مقاصد ثانوية، تتعلّق بالمتلقّي السامع الذي عليه أن يفهم مقاصد المتكلّم المبدع، ويتعرّف ظروفه وحالاته النفسية والذهنية والوجدانية.[٣] وعلى هذا الأساس، فالعمل الأدبي هو نتاج قصدي للنشاط الفنّي، وإنّ فهم أسلوبه وتحديد بنيته لا يتمّ إلّا باعتبار أنّ بنيته تكون مقصودة، وليس لها وجود مستقلّ عن هذا القصد.[٤]

ويمكن أن نلخّص أبعاد المقصديّة التي أبدع على أساسها هذه المجموعة بثلاثة مقاصد: ١- تثقيف وتنبيه ٢- انتقاد ومعارضة ٣- إحياء التراث العماني. وسنعمل على تزويد البحث بأمثلة من المجموعة كشواهد على هذه المقاصد.

١-تثقيف وتنبيه: إذا تعمّقنا في نصوص المجموعة، نرى أنّ القاصّ يوظف كلمات وتعابير وأسماء أعلام لها مقصديّة مباشرة وغير مباشرة، وقد يدركها المتلقّي بطريقة ظاهرة، أو قد تُفهم بالتضمين والتلميح. فتتحوّل قصصه إلى علامات ورموز وألغاز تحمل في طياتها دلالات مقصدية، ينبغي على المتلقّي استكشافها إمّا عن طريق تشغيل المعرفة الخلفية، أو بالتعرّف على الثقافات والمعارف المتنوّعة حتى يتوفّق في عملية الشرح والتفسير. وهذا من شأنه أن يحقّق مقصد المؤلّف في توجيه القارئ وتثقيفه وتنبيهه إلى مواطن الخلل والضعف. يقول الكاتب في قصة «حقنة آرمسترونغ»: "**أفرغت العقرب سمّها في القمر،**

---

[١]- أحمد حسين جارالله، «**المقصدية والتشكيل البنائي في كتاب (كليلة ودمنة)**»، ١.

[٢]- ينظر: جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**،٢٢.

[٣]- جميل حمداوى، «**المقاربة التداولية في الأدب والنقد**»، ١٥.

[٤]- ينظر: بشرى موسى، **نظرية التلقي/اصول وتطبيقات**، ٢٦.

فراح الناس،.... يضربون مواعينهم .....، حين صعد آرمسترونغ إلى القمر حقنه بعلم بلاده، فابتهج الناس بالحقنة ....."[١]. يحارب القاصّ في هذه القصيصة الخرافات الحاكمة على المجتمع والتي يرمز إليها بإفراغ العقرب سمّها في القمر إشارة لتفشّي سمّ الجهل في العقول التي يجب أن تكون موطناً للنور بدلاً من أن تُعطي للظواهر الطبيعية مثل دخول القمر في برج العقرب أهمية خاصّة، لدرجة يتشاءم البعض من هذه الظاهرة؛ ويظهر هذا واضحاً في أفعالهم التي رمز إليها بضرب المواعين. يذكر القاصّ حادثة نزول رواد الفضاء على سطح القمر، وشخصية رائد الفضاء نيل آرمسترونغ، لكي يدحض كافة المعتقدات البالية، وينير العقول بضرورة التعرّف على العالم من حولنا في ظلّ المعرفة العلمية التي تفسّر كلّ ما يخشاه الإنسان وهذا ما تُشير إليه لفظة الحقنة.

أمّا في سرنمته «في البدء، الآن» فيستهدف الكاتب المثقّفين والأدباء في المجتمع، فيسرد قصته المغلّفة بالرمزية قاصداً توجيه رسالة إلى هذه الفئة مشيراً إلى استحياء حضور الكُتّاب في بعض المجالات الأدبية التي يمكن أن يعملوا فيها أقلامهم، واكتفائهم بالبقاء خارج أرض الملعب، واستراق النظر والحسرة على ما تخطّه أيدي المبدعين الآخرين، فيقول: " **في البدء كانت الكلمة ملفّعة بعباءة سوداء، و لم يكن لها أيّ معنىً ما لم نرها تتهاوى أمامنا في وضح النهار، ولخجلنا منها اكتفينا بالتحديق من بعيد في سوادها لما به من فتنة أخّاذة. الآن: صرنا نعضُّ نواجذ ندمنا على ما فَرّطنا في التحرّش بها، بعد أنْ اكتشفنا أنّ حياءها المصطنع ينقلب إلى جرأة لا حدود لها في الليل حين كانت تنام عارية في أحضان من أعطى فتنتها حقّها ولم يكتفِ بالتحديق البريء مثلنا.**"[٢]. فالحدث المغلّف بالرمزية في هذه القصة ينمو بسرعه كبيرة، وفي اتجاه واحد ضمن حبكة مركزية مجازية، فهو يرمز إلى الكتابة بالمرأة التي يحرّم الإقتراب منها، و يصف رمزيّاً حالة الكُتّاب وتهاونهم في الإقبال على الكتابة بالأنواع الأدبية الجديدة كالقصة القصيرة جدّاً بالخجل، وترمز عبارة «وضح النهار» إلى الأنواع الأدبية التي يلفّها الغموض ولم تخرج إلى حيّز النور بالنسبة للمؤلفين والنُقّاد. فالكاتب يُلمّح إلى ضرورة خوض غمار لعبة السرد والكتابة بأنواعها المختلفة؛ وإن كانت تستلزم الجرأة والخروج عن المألوف ومواجهة الانتقاد في بعض الأحيان. ولكن ما يؤخذ على الكاتب في هذه القصة هو كيفية معالجته للرمز في حبكة القصة، بحيث أصبحت المرأة كسلعة رخيصة وهذا يخالف مقصديته.

٢-انتقاد ومعارضة: يسعى الكاتب في نصوصه إلى التقاط صور من مجتمعه والعالم من حوله، وتسجيل

---

[١]- وليد النبهاني، **سرنمات**،١٧.

[٢]- **المصدر نفسه**، ١١.

اختلالاته منتقداً إيّاها وساخراً أحياناً مما يرى من مظاهر، فيخصّص بعضاً من سرنماته من أجل تسليط الضوء على بعض الأمراض الذاتية المزمنة: كالسرقة كما في قصة «الغنيمة»، والخداع والغشّ والعلاقات المحرّمة كما في قصة «تقاطع خطوط». كما نلاحظ أنّ انتقاد الكاتب للطبقيّة المتفشّية في المجتمع في قصة «ضمان الموت»، وإشارته إلى الظلم الاجتماعي الذي يعاني منه الفقراء، والفساد الاقتصادي في الحكومات، وعدم الاهتمام بالكفاءات والطاقات الشابّة وإبعادهم عن السّاحة، تعيّن مقصديّته المعارضة للوضع الموجود كما في قصص: «النجوم إذا هوت – العشاء الضرير – الغنيمة ...»؛ كما يخوض غمار القضايا السياسية بمقصديّة ناقدة ومعارضة؛ فيندّد بالأنظمة المستبدّة المهيمنة على العالم في قصة «بروس واين كما ينبغي – ذو الرصاصة المبلّلة». ويدعو إلى نبذ التواكل والاستسلام والانتظار السلبي الذي تعيشه الأمم أمام العدوّ الداخلي والخارجي، وذلك في قصص: «هكذا فكّر بالون – العجوز والكسول»، يقول في قصة «ساموراي»: "**قامت الحرب في البلاد، .. . أمّا الشاعر فعبّر عن موقفه منها بأن أطلق النار على صدغه. فقيل إنّ انتحاره كان خسارة فادحة للشعر، وانتصاراً لحرية الكلمة.... وقيل انّه لم تكن هناك بلاد، ولاحرب، ولاشاعر.**"[1] فالقاص يستخدم شخصية الساموراي كرمز لقصته للدلالة على طراز خاص من المحاربين اشتهروا بالشهامة والاستقامة في الحروب، ولم يعرفوا الاستسلام والانكسار، فيشبّه شخصية الشاعر المعارضة لما يحصل في بلاده من تعدٍّ بهذه الشخصية المقاتلة التي لا تقبل الهزيمة والذلّ. ويستعرض النظرات المختلفة للأفراد إزاء ما فعله الشاعر، وهو بهذا يستنكر آراءهم الضحلة، ويعلن بصورة ضمنية مقصديته المخالفة للرضوخ والتهاون، والهادفة إلى التحريض على إبداء ردود أفعال تلائم المواقف شدّةً وحزماً؛ وهذا ما نستدلّ عليه من إطلاق الاسم الرمزي الساموراي على القصة.

كما نرى تخصيص الكاتب عدداً من قصصه للنُقّاد والكُتّاب وعملية السرد والكتابة ككلّ. ففي قصة «غبار – فتنة الناقد» يبني قصته على فكرة عمل الناقد الأدبي قاصداً فيه نقد عمل بعض النقّاد، وعدم اعتبارهم القصة القصيرة جدّاً كنوع أو جنس أدبي هادف؛ ذات ملامح وخصائص معيّنة وفريدة، فيقول: "**كان خطأ مقصوداً بعناية حين استبدل بمبخرته وتعاويذه كتباً ينقدها، ...، فقد سمع الناقد الأدبي – حين كان مشعوذاً – أنّ الكُتّاب لا يؤمنون بما يفعله المشعوذون لكنَّهم يستطيعون أن يؤمنوا بما يقوله النُقّاد. أمّا الخطأ الأكبر في نظر الناقد فهو أنّني أخبرتكم بهذه الحقيقة في قصة قصيرة للغاية...**".[2]

[1]- **المصدر نفسه**، ٢٦.

[2]– وليد النبهاني، **سرنمات**، ١٨.

فالكاتب يستخدم الرمز المشعوذين لكي يوحي بأنّ إيمان الكُتّاب والقرّاء بما يقوله النُقّاد يجب ألاّ يكون إيماناً أعمى؛ إذ إنّ آراء النُقّاد تختلف من ناقدٍ إلى آخر وتحتمل الصحّة والخطأ، فلا يجب أن يكون نظر الناقد عاملاً للنّفور من جنس أو نوع أدبي خاصّ كالقصة القصيرة جدّاً، والابتعاد عن الكتابة فتنةً برأي الناقد. فنبرة التهكّم الواضحة في صوت السارد تبين مقصديّته في إنتقاد آراء بعض الكتّاب والقرّاء؛ ووجهة نظرهم في التقليل من شأن القصّة القصيرة جدّاً وكتّابها.

وفي نفس المجموعة نراه في قصة «الأعمال التي لا تكتمل» ينتقد بعض الأقلام الأدبية؛ مرسلاً رسالته بمقصدية معارضة لقياس العمل الأدبي بحجمه بدلاً من كيفيّته، فيقول في مقاطع منها: **"بعد ولادته ببضع سنين أصدر أعماله ربع الكاملة،.....، فيما صدرت أعماله شبه الكاملة وهو يناهز السبعين عاماً، ..... .حين مات هناك من قال بأنّ أعماله الكاملة موجودة، لكنها تحتاج إلى بحث مطوّل ودقيق في مخطوطات الأعمال المجهولة بدليل أنّ هذه المعلومة ذُكِرت في قصة قصيرة للغاية كان كاتبها متأكّداً ممّا يقوله."**[١] فتوحي القصة بصورة ضمنية رمزية بأن العبرة في أهمية وجدارة العمل الأدبي ليس بالحجم الكمي وطول العمل، وإنما بما يحمله من أهداف ورسائل يجعلها تعلق في الأذهان لأمد طويل وهذا ما يوحيه رمزياً كون الأعمال ربع الكاملة قد صدرت بعد ولادته ببضع سنين حيث كلمة (بضع) تعني من ثلاث إلى تسع سنين، وكون أعماله الكاملة تحتاج إلى بحث مطوّل في (الأعمال المجهولة) ترمز إلى عدم معرفة كيفية هذه الأعمال، وما تحمله من رسائل وأهداف.

٣- إحياء التراث العماني: التراث هو مدّخرات الشعوب بما مرّ عليها من أحداث ومواقف وأزمات، ونعني بإحياء التراث هو نقل المعلومات وتوارثها من جيلٍ إلى جيل، وإظهار الماضي بصورة واقعية، أو تفسير الظواهر التاريخية أو الثقافية باستخدام أساليب مختلفة بهدف تعرّف الجيل الجديد على الوطن وماضيه وسير تطوّره وما مرّ به من ظروف. وفي هذه المجموعة يمكننا أن نلاحظ تفاني الكاتب في حماية هذا التراث؛ حيث نجد القصص تزخر بالإشارات التراثية سواء عن طريق ذكر الأعلام والشخصيات مثل: بلعرب، والإمام، وقيد الأرض، وسليمان النبهاني، ومالك بن فهم، وسليمة، وسليمان المعمري[٢]. أو الأحداث التاريخية والآثار والمعالم المهمة في السلطنة مثل: قلعة جبرين، والمجازة، والفلج، وإعصار جونو

[١]- **المصدر نفسه**، ١٤.

[٢] بلعرب: بلعرب بن حمير ابن سلطان تاسع الأئمة اليعربيين في عمان – مالك بن فهم: أوّل ملك لتنوخ، ملك زهران، فترة الحكم (١٦٩- ٢٣١م)- سليمان المعمري: هو كاتب وإعلامي عماني معاصر.

وصولاً إلى المفردات العمانية مثل: الجحال، والعريش، والنوخذة، والعيش. بالإضافة إلى الألعاب الشعبيّة مثل: الحبّوْة[١].

فهو يسعى لتوظيف هذه الأسماء كرموز تثري دلالات النصوص من ناحية، وتعمل على تثقيف المتلقّي وحثّه على معرفة جوانب من التراث العماني من ناحية أخرى. وبذلك يفتح للقارئ أبواباً عديدة لاستقراء النصوص بما فيها من إيحاءات مختلفة بسبب اتساع زاوية المعنى ومن القصص التي نعتقد أنه سردها بمقصدية المحافظة على التراث العماني هي: «العجوز والكسول – الحبّوْة – قيد بن آدم الأرضي – فلج»، فيقول في قصة «العجوز والكسول»: **"في أحد أيام يونيو الحارة، مات مالك بن فهم كسمكة نافقة في إعصار مخاتل مع أنّه كان صياداً ماهراً. ..... يرقد الآن ابن كسول يُدعي سليمة؛ كان يحلم – بينما أبوه يصارع ضراوة البحر– أنّه محارب يمتطي فرساً، ويرمي سهامه في قلب أبيه بمهارة صياد سمك عجوز."**[٢].

نرى القاصّ يمزج بطريقة عجائبية؛ كعادته في قصص المجموعة، بين حادثة إعصار جونو التي عصفت بمنطقة عمان في يونيو ٢٠٠٧ م وأحدثت دماراً واسعاً، مع قصة أحد ملوك عمان وهو الملك مالك بن فهم الأزدي ملك زهران (١٦٩م–٢٣١م)؛ والذي قتل خطأ على يد ابنه سليمة[٣]. فهو يشير إلى حادثتين من تراث الشعب العماني، ليظل باقياً للأجيال القادمة، ليجعله يربط حاضره بماضيه، فيرمز إلى التراث العماني و تاريخه بكلمة (العجوز) الذي له ابن يُسمى (سليمة). فيوضّح مدى مهارة العجوز في الصيد وشدّة مصارعته للبحر رغم ضراوته. بينما يرقدُ الابن الكسول حالماً بقتل أبيه. وهو يحاول حماية تاريخ وتراث بلده من خلال توعية الشباب وتذكيرهم بما قدّمه السلف من خلال الإشارة إلى قصّة الملك مالك بن فهم الأزدي وابنه سليمة حتى يصنع منهم أناسا أقوياء يصارعون أزمات بلادهم.

وفي قصة (فلج) يدين القاصّ لامبالاة المواطن العماني بطبيعة البلاد وظواهرها، وتقاعسه في الحفاظ على ذخائرها الثمينة، فيقوم بتشخيص النهر الصغير (الفلج)[٤] داخل حبكة القصة فينقل إلينا أفكارها

---

[١]– الجحال: آنية فخارية لتبريد الماء – العريش: بناء مؤقت، يُبنى بتثبيت السعف على الأرض ثم دمج بعضه ببعض ليتداخل ويكوّن جداراً سعفيّاً ملتحماً–النوخذة: مصطلح خليجي قديم يُطلق على صاحب سفينة الصيد والتجارة وقبطانها.– العيش: الخبز. – الحبّوْة: اسم الشخصية في اللعبة العمانية الشعبية.

[٢]– وليد النبهاني، **سرنمات**، ٣٥.

[٣]- **المصدر نفسه.**

[٤]- تعتمد عمان منذ قديم الزمان على نظام الأفلاج في الري، والأفلاج جمع فلج وهي قناة مائية لها مصدر من فجوة في مكان مرتفع في طبقة صخرية، ومنها تمتد قناة مسافة تصل إلى أرض قابلة للزراعة، وهذا النظام يستخدم أيضا في بعض

وهواجسها حتى يصل إلى النهاية التي تصدم القارئ، عندما يصوّر لنا النهر غير عابئ بما عليه من مسؤولية تجاه النخلة اليابسة، وهو بهذا يصور انكسار البيئة واستسلامها في عالمٍ لا يبالي بما تركه السلف؛ فيقول: "**هادئاً باتجاه المسجد يمضي. معكّراً بمضمضات المتوضئين يعبره ولا يتأخّر في سيره. المواشي تطؤه قبل أنْ تشرب حاجتها منه. بلا شعور بفقدان المقدار يمضي. عند نساء علت رؤوسهنّ «الجحال»يتمهّل قليلاً. بعضهنّ يستوقفنه لغسل مواعينهنّ ولا ينسين أنْ يهبنه شيئاً من «العيش» المتبقي في المواعين جزاء تمهّله. الأطفال العابثون بمائه اعترضوه مجدّدًا فراوغهم كمن يقول: «أنا ضيق كما ترون. والوادي أكثر اتّساعاً للهوكم المدعوّ استحماماً». ينسى ما قاله للأطفال حين صادف مروره وجود امرأة في «المجازة». يستسلم للهوها ناسياً أمر النخلة اليابسة التي كانت تنتظره منذ أمد.**"[١] فتأتي القصة بخاتمة مفاجئة صادمة مربكة للقارئ منطقياً وذهنياً، وتخالف أفق انتظاره تماماً.

الخاتمة:

إنّ هذه الدراسة محاولة للاطّلاع على التجربة القصصية القصيرة جدّاً في عمان، وذلك عن طريق تتبّع الرموز التي وظّفها الكاتب وليد النبهاني في مجموعته «سرنمات». وبعد البحث، استطعنا التوصّل إلى النتائج التالية:

١- إنّ انتخاب قالب القصة القصيرة جدّاً لهذه المجموعة القصصية مكّن القاصّ وليد النبهاني من أن يعبّر من خلالها عن واقعه وهويته لما تتمتّع به القصة القصيرة جدّاً من تقنيات فنيّة وأسلوبية ساعدت الكاتب على تكثيف المعنى واختزاله في نصّ قصير جدّاً مليء بالدلالات.

٢- اعتمد الكاتب في كتابة نصوص مجموعته على استخدام الرموز ليتوغّل في أعماق النفس والكون، ويسير بالقارئ إلى اكتشاف دلالات النصّ بطريقة تجعله يؤمن بالتجربة ولا يكتفي بتفسيرها.

٣- تمّ تكثيف النصوص عن طريق توظيف التعبير الرمزي الجزئي أو التعبير الرمزي الشامل الكلّي، وظهرت النصوص إمّا على صورة مفردات أو شخصيات؛ يسرد بها الكاتب تصويره الرمزي المتكوّن من الجزئيات التي تتلاحم لتصنع الرمز الكلّي.

المناطق المحيطة مثل الإمارات والسعودية. وقد قامت لجنة التراث العالمي التابعة لليونسكو بإدراج خمسة أفلاج عمانية.

[١] - **المصدر نفسه**، ٣١.

٤. استلهم القاصّ رموزه من مصادر دينية وتاريخية متعدّدة، ويتطلّب الكشف عن ملامح الرمز ودلالته الرجوع قبل ذلك إلى تلمّس القرائن.

٥- استدعى الكاتب الرموز الطبيعية التي تستمدّ حيويّتها وقيمتها من تعامل الإنسان معها، ممّا ساهم في رفع دلالات النصوص، وأضاف مكوّنا جماليا خاصّا إلى الكتابة، وإن كانت الرموز تفتقد الجدّة والابتكار.

٦- إنّ كثرة الرموز في القصص جعلت بعضها حمّالة دلالات مختلفة وصعبة التأويل ممّا يصعب الوصول إلى ما يقصده الكاتب.

٧- إنّ عملية الانتقاد والمعارضة التي قد تسبّب الكثير من المخاطر، أصبحت مقصديّة للكاتب يبثّ من خلالها آراءه في قالب القصّة القصيرة جدّاً بما تتميّز من غموض وإيحاءات متعدّدة.

٨- تفانى الكاتب في حفظ التراث العماني في مقصديّة واضحة تتجلّى في أسطر المجموعة، جامعاً ما بين الوطنية الغيورة على الماضي والثقافة الأدبية المعاصرة.

وأخيراً، نلاحظ ممّا سبق أنّ الكاتب اعتمد في كتابته لهذه المجموعة على تركيب المؤلفات القصصية، وتجنيد الرموز بأنواعها؛ بتعابير ومنهجية مختلفة، ممّا جعل النصوص حمّالة دلالات عميقة وبحاجة للتفسير والتأويل بحيث تخدم أهدافه ومقاصده.

قائمة المصادر والمراجع

أ.الكتب:

١.**القرآن الكريم**.

٢.احمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، دمشق: دار المعارف، ١٩٨٤م.

٣.اشتيه، محمد، **موسوعة المصطلحات والمفاهيم الفلسطينية**، دار الجليل للنشر والدراسات والابحاث الفلسطينيه، ٢٠١١م.

٤.إلياس، جاسم خلف، **شعرية القصة القصيرة جدّاً**، الطبعة الأولى، دمشق: دار نينوى، ٢٠١٠م.

٥.بقلي، روزبهان، **شرح شطحيات**، مصحّح: هانري كربي، طهران: أنستيتو ايران وفرانسه، د.ت.

٦.الثعالبي، أبومنصور، **فقه اللغة**، شرحه وقدّم له: ياسين الأيوبي، الطبعة الثانية ، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠١م.

٧.حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي**، بغداد: دار الآفاق، ١٩٨٦م.

١٧.الحسين، أحمد جاسم، **القصة القصيرة جدّاً**، الطبعة الأولى ، دمشق: دار الأوائل، ١٩٩٧م.

١٨.حطيني، يوسف، **دراسات في القصة القصيرة جدّاً**، الطبعة الأولى ، الرباط: مطابع الرباط نت، ٢٠١٤م.
١٩.حمداوي، جميل، **من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدّاً(المقاربة الميكروسردية)**، الطبعة الأولى ، وجدة/ المغرب: شركة مطابع الأنوار المغاربية، ٢٠١١م.
١٣.الربيع، آمنة، **البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان ١٩٨٠-٢٠٠٠** ، الطبعة الأولى ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.
٨.عبيدالله، محمد، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد**، الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠١م.
٩.عيد، رجاء، **لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر**، الاسكندرية: منشأة معارف، ٢٠٠٣م.
١٠.العيد، يمني، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٠م.
١١.فاعور، ياسين، **القصة القصيرة الفلسطينية_ ميلادها وتطوّرها ١٩٢٤-١٩٩٠**،دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠١م.
٢٠.الفغالي، بولس؛ عوكر، آنطوان، **العهد القديم العبري_ ترجمة بين السطور**، الطبعة الأولى، جونية/لبنان: دكّاش برينتنغ هاوس ش.م.م. عمشيت، ٢٠٠٧م.
١٢.هويدى، صالح، **الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠-١٩٨٠**، دراسة نقدية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩م.
١٤.كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمدالعمري**، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.
١٥.موسى، بشرى، **نظرية التلقّي/أصول وتطبيقات**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩م.
١٦.النبهاني، وليد، **سرنمات**، بيروت: مؤسسه الانتشار العربي، ٢٠١٢م.

ب. المقالات:

٢٣.جارالله، أحمدحسين، **المقصدية والتشكيل البنائي في كتاب (كليلة ودمنة)**، مجلة كلية التربية، جامعة بغداد،، المجلد٢، العدد٤ ، ٢٠١١م.
٢١.حمداوي، جميل، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد٣، ١٩٩٧م.
٢٢.حمداوي، جميل، **المقاربة التداولية في الأدب والنقد**، صحيفة المثقف: قضايا وآراء، العدد ٢١٣، ٢٠٠٩م.
٢٤.مروشية، محمد، **القصة القصيرة العمانية المعاصرة (الريادة والتأصيل)**، مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، العدد٥، جامعة سمنان، إيران،٢٠١١م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ١٣٩٨هـ. ش/٢٠٢٠م

DOI:10.22075/lasem.2020.18148.1193 صص ٤٥- ٦٤

أبعاد الشخصيّة في رواية «ترنيمة امرأة.. شفق البحر» لسعد محمد رحيم

محمد جواد پورعابد*، كريم أميري**، سيد حيدر فرع شيرازي***، ناصر زارع****

الملخّص

إنّ لتنوّع الشخصيّات تأثيراً حاسماً في ظهور ما يسمّى بالأبعاد؛ وقد بات هذا التأثير معترفاً به فنّياً؛ وقد تعدّدت الأبعاد هذه واختلفت وفقاً لطبيعة الشخصيّة الروائية. وتتلخّص هذه المقوّمات مجتمعة في البعد الجسمي/الفسيولوجي، والبعد الاجتماعي/ السوسيولوجي، والبعد النفسي/ السايكولوجي.

تنطلق هذه الدراسة مستفيدة من المنهج الوصفي – التحليلي وهي تسعى جاهدة في سبيل توفير مظلّة معرفية لشخصيّات الروائي العراقي، سعد محمد رحيم، عبر البحث في روايته، «ترنيمة امرأة.. شفق البحر»، وصولاً إلى معرفة الخلفية المشكّلة لكلّ شخصيّة والمكوّنة لها، وليتمّ ذلك لابدّ من الكشف عن سلوكيّاتها وأفعالها من خلال عرض الكيانات لديها.

وتبيّن أنّ الكاتب يقوم بوصف الجوانب المادّية والاجتماعية والنفسيّة لشخصيّاته، ومن خلال استخدامه بعض التقنيات كالمونولوج الداخلي وتيّار الوعي يكشف عن نفسيّة البطل المحطّمة وذاكرته المثقلة بكوابيس الحرب ومرائرها وعبء الماضي الذي أبهضه، حيث جعله نائباً عنه في شخصيّته أو قناعه الذي تستّر خلفه. وكذا بقية الشخصيّات، فهي ذات طابع مرآتي أو ربّما تلصّصي، يعكس المشاهد التي خلّفها وهي مغتربة تبحث عن هويّتها.

كلمات مفتاحيّة: الأبعاد الاجتماعية والنفسية، الشخصيّة، سعد محمد رحيم، ترنيمة امرأة.

---

* – أستاذمشارك، جامعة خليج فارس، بوشهر،إيران.(الكاتب المسؤول) javad406@gmail.com

** – طالب الدكتوراه، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

*** – أستاذمشارك، جامعة خليج فارس، بوشهر،إيران.

**** - أستاذ مساعد، جامعة خليج فارس، بوشهر،إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٨/٠٤/٠٨هـ.ش= ٢٠١٩/٠٦/٢٩م تاريخ القبول: ١٣٩٩/٠٣/٢٣ هـ.ش= ٢٠٢٠/٠٦/١٢م

المقدّمة

ما إن تخطر فكرة كتابة رواية على بال الكاتب، حتّى يشرع بتخيّل شخصيّاته، وهي تحسّ وتتكلّم وتتحرّك، فترتسم ملامحها لديه وهي جليّة. ومن ثمّ يحاول أن يجعل تلك الشخصيّات مناسبة للتعبير عن الفكرة المتّصلة بها. فهو يغرف نماذج شخصيّاته من الواقع؛ فمثلاً الروايات الفنّية تتّجه أساساً إلى الواقع ومحاكاته ومحاورته، فيأخذ الكاتب بعض الملامح من أولئك الذين له معرفة كاملة بهم؛ فذلك يساعده في إنجاز مهمّته.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الدراسة تحاول وبالإفادة من المنهج **الوصفي – التحليلي**، وكذلك المنهج النفسي توفير مظلّة معرفية للشخصيّات الروائية في رواية، *ترنيمة امرأة.. شفق البحر*، لسعد محمد رحيم، من خلال عرض الكيانات لديها، وكذلك طرح **أسئلة**، هي؛ ١.ما المقوّمات الجسميّة والصفات الفكرية والاجتماعية، والخلقية والنفسية التي تتّسم بها الشخصيّات في هذه الرواية؟ ٢.ما الأساليب التي اعتمدها الروائي في روايته للوقوف على أبعاد الشخصيّات؟ ٣. ما الأساليب التي اعتمدها الروائي للوقوف على هذه الأبعاد؟

على ضوء تلك الأسئلة، راح الجانب التطبيقي يتناول تلك الأبعاد ضمن رواية *ترنيمة امرأة.. شفق البحر* للروائي العراقي، سعد محمد رحيم، مركّزاً في ذلك على الشخصيّة المحورية نظراً لما تحظى به من حضور دائم ودور متميّز في مجرى الأحداث، كما خضعت لهذا الجانب بعض الشخصيّات الثانوية ذات التأثير، وعلى وجه التحديد، تلك التي أسهب السارد في وصفها.

وعند الحديث عن **الدراسات السابقة** يمكن القول إنّ التقصّي كشف عن وجود بحوث قليلة؛ ومنها:

١. شعرية الوصف في رواية مقتل بائع الكتب لسعد محمد رحيم؛ المقال لندى حسن محمد. منشور عن طريق الخطأ باسم حسين عبدالحسين الزهيري في مجلّة واسط للعلوم الإنسانية، وكان من نتائجه الثلاث أنْ مال الروائي في وصفه إلى وظائف الوصف الثلاث. يميل الكاتب إلى الوظيفة الإيهاميّة في أغلب الأوقات كي يوهم القارئ بأنّ ما يرويه حقيقة وليس خيالاً. وفي الوظيفة التفسيريّة أو التوثيقيّة، يجعلنا وكأنّنا أمام مشهد سينمائي، وتظهر الوظيفة التزيينيّة بشكل ملحوظ عن طريق اللوحات التي رسمها بطل الرواية، المرزوق.
٢. أسلوب السرد في الخطاب الروائي العراقي الحديث، روايات سعد محمد رحيم أنموذجاً؛ المقال لإسراء حسين جابر ٢٠١٩م. نشر في مجلّة Route Educational & Social Science

Journal التركية؛ ذكرت الباحثة في عنوانه كلمة "روايات"، لكنّها درست الأساليب في روايتين فقط؛ وهما: «مقتل بائع الكتب»، و«فسحة للجنون». وعبر قراءتها وجدت سعداً روائياً يحاول خلق سياقات متعدّدة داخل النسج الروائي، ويتجاوز المألوف جاعلاً من التجريب رهانه السردي، ويعتمد النمط القصدي في عرض الأحداث.

٣. الشخصيّة وعلاقتها بالمكان المتغيّر في ثلاث روايات لسعد محمد رحيم بعد الاحتلال الأمريكي؛ أطروحة دكتوراه لكريم أميري، جامعة خليج فارس، ١٣٩٨هـ.ش. وقد استلّ منها بضع مقالات؛ مثل:

أ. الشخصيّة السيريّة وعلاقتها بالمكان المتغيّر في «مقتل بائع الكتب» لسعد محمد رحيم. نشر المقال في مجلّة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها (٢٠١٩م). ومن نتائجه أنّ القاصّ استغلّ التقنيات الفنيّة في تقديم الشخصيّة وربطها بالمكان المتغيّر. وأنّ الشخصيّة المحوريّة حضرت في أماكن عدّة وتمثّلت في المفتوح والمغلق منها؛ ولوشيج القرابة بين العنصرين، جاءت الشخصيّة متكاملة مع المكان، كما جاء المكان مواكباً لسيرة الشخصيّة ومسيرتها.

ب. التحوّل في الشخصيّة والتغيير في المكان في رواية "فسحة للجنون" لسعد محمد رحيم. المقال منشور في مجلّة لسان مبين (١٣٩٨هـ.ش). تظهر الدراسة أنّ الشخصيّة المحورية (عامر) شخصيّة تراجيدية، تحضر في أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، هي أماكن متغيّرة بفعل السلطة وبالتغيير الطارئ على البلاد (الحرب) وكانت الشخصيّة مصرّة على العيش مشرّدة، غير آبهة في نفس الوقت لنهاية مأساوية كانت لها بالمرصاد.

ت. الاغتراب المكاني لدى المثقّف في روايات سعد محمد رحيم بعد ٢٠٠٣م. المقال نشر في مجلّة آفاق الحضارة الإسلامية (٢٠١٩م). ومن نتائجه أنّ المثقّف في الفترة الماضية من تاريخ العراق وكذلك حاضره واجه ومازال يواجه، سلسلة من الهزائم على الصعيد الاجتماعي والثقافي والسياسي، أرغمته إمّا على التنقّل بين الأمكنة المعادية، وإمّا التنحّي مرميّاً على الهامش؛ فما جنى سوى الفشل في البحث عن الأنا وفقدان البوصلة.

ويرى الباحثون ميزة دراستهم في أنّها المحاولة الأولى والفريدة من نوعها حيث تخضع رواية رحيم لمثل هذا النوع من الدراسات؛ إذ لم يعثروا على بحوث تهتمّ بشخصيّات رحيم سوى تلك التي تقدّم ذكرها.

نبذة عن الرواية وشخصياتها

الرواية هي الرابعة في رصيد رحيم الأدبي، جاءت في ٢٧٨ صفحة، صدرت طبعتها الأولى في عمّان، ٢٠١٢م. وتتكوّن من لوحات وفقرات متداخلة، وتدور أحداثها بين بغداد، وتونس، وإيطاليا، وزمن أحداثها في نهاية التسعينيات من القرن الماضي وبداية الألفية الثانية. وتتقاسم أدوار البطولة فيها عدّة نساء، وتتخلّلها قصص درامية محورها الحبّ، والحرب، والقهر الاجتماعي، وتشبه الأرشيف السردي الذي يوثّق الشخصيّة المأزومة المحاطة بحلقة من الآلام والإحباطات التي جاءت بها الحروب الكارثية على العراق، وما خلّفته من شروخ نفسيّة عميقة في نفوس الناس، سواءاً أ كانوا مشاركين فعليّين فيها، أم معايشين لمآسيها وآثارها المدمّرة، فضلاً عن الآثار التي خلّفها الرعب السياسي، وفظائع الحصار الاقتصادي الذي فُرض على العراق عقب احتلاله للكويت.

البطل (سامر) يأخذ على عاتقه سرد الأحداث والمشاركة فيها؛ وهو شابّ يضطرّ تحت ضغط الحصار الاقتصادي إلى مغادرة العراق إلى ليبيا للتدريس، ومنها إلى تونس حيث يلتقي سيّدة إيطالية تدعى (كلوديا)، تهرّبه إلى بلدها. ألفاها سامر، فجأة، في عرض اللجّة. للوهلة الأولى، بدا له أنّها صعدت من الأعماق القديمة المسحورة، أو قذفها مركب فضائي. هكذا انبجستْ، كأنّما على حواشي حلمٍ بهيج.. ابتسمتْ[١]. واضح أنّ في ابتسامتها علامة ترحيب الغرب بقدوم الشرقيين إلى مرابعها المغرية.

وعلى الرغم من الظروف الجيّدة التي توفّرها له صديقته من سكن، ورفاهيّة، وأجواء صحيّة ليكتب روايته إلّا أنّ سامراً يعجز عن أن يكتب شيئاً ذا قيمة؛ إذ كلّ ما استطاع تدوينه لا يعدو أن يكون مجرّد نُتف، هي وريقات مبعثرة ومشوّشة؛ فثقل الماضي وكوابيسه الفظيعة لا تنفكّ تلازمه لتسمّم حياته، وتَسمها بالعجز والعطالة؛ فضلاً عن طيف حبيبته (حنان)، التي تعرّف عليها سامر قبل أن يتعرّف على كلوديا يوم كان واقفاً في منطقة الباب الشرقي في بغداد، حيث ماتت بالسرطان جرّاء اليورانيوم المنضّب الذي قذفته طائرة (مايكل)، الأمريكي الذي شارك في ضرب العراق أثناء حرب الخليج الثانية، وكان من نتائج "طلعاته" الجويّة مقتل حنان وغير حنان. الطيّار مايكل هو صنيعة مخيّلة السارد، يستحضره ليحاكمه نيابة عن حنان وعن كلّ ضحايا الحرب من خلالها وقد ظلّ وجهها يلوح شاهدَ إثبات ضدّ الطيّار. ثم يحكم عليه بالموت هو الآخر بعد أن تبيّن أنّه مصاب بالمرض نفسه الذي أصاب ضحاياه.

كذلك لم يكن وجهُ رفيقه (خالد) الذي مات غرقاً في الطريق صوب منفاه، أستراليا ليفارق مخيّلته. خالد هو زميل سامر من أيّام الدراسة، خاض معركته بأسلوبه الخاصّ لبلوغ جنّته عبر الصحراء الإفريقية،

[١]– ينظر: رحيم، **ترنيمة امرأة**.. شفق البحر، ص ٧.

فلم يجد مكانه الصحيح في الرواية، على أهميّة هذه الشخصيّة، وليتَ المؤلّف وجد له مكاناً آخر كأن يكون في الفصول الأولى حيث ورد لأوّل مرّة، بشكل عابر وغير مشبع روائياً. ومشاهد الجثث المشوّهة للجنود في الخنادق، وعلى جبهات القتال أضحت كوابيس لا تفارق أحلامه، ومثلها رعب الحقبة الديكتاتورية لازال معشعشاً في ثنايا دخيلته. وصورة أخته، (شيماء)، التي كانت صديقته الحميمة، بل أقرب أصدقائه إلى نفسه. هذه الأمور كلّها جعلت من مسألة تأقلمه مع الحياة الجديدة، والبدء بكتابة رواية أمراً في غاية الصعوبة والاستحالة؛ ليعود في نهاية المطاف خائباً، حيث قواعده القديمة مع نتف وذكريات أضافها من موقعه الجديد إلى نتفه وشذراته القديمة، وهي لم تشفع له في تخطّي انتكاسته وعجزه، بل زادت في تشوّشه ودرجة سلبيّته، وعطالته،كونها دخيلة على نفسه المعبّأة بحمولات ماضيه التعيس.

ويجد القارئ شخصيّات أخرى مثل: (السيّد ماهود)، تاجر في سوق الشورجة يمتلك خاناً لإيراد البضائع وتصديرها. و(نيكول، صديقة مايكل)، فقد اختار لها السارد هذا الاسم؛ لأنّها ولدت في اليوم ذاته الذي ولدت فيه (حنان)؛ كان أبوها يعمل سائق شاحنة، لكنّه بعد ولادتها اختفى سنتين قبل أن يرجع ثانية بضمير مثقل ويتزوّج من أمّها (آليس)، وكذلك (روبرت، وكاترين). شخصيّات ثانوية استطاعت أن تثبت حضورها في الرواية عبر علاقتها بالبطلين من خلال التعبير عن نفسها. ولا يمكن تجاهلها؛ لأنّه من غير وجودها ما كان للرواية أن تظهر بالشكل الذي ظهرت به.

مفهوم الشخصيّة ومقوماتها في هذه الرواية

الشخصيّة هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو الرواية أو المسرحية. قال برنس: إنّها «كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثّل متّسم بصفات بشرية»[١]. وهي التي «تمثّل العمود الفقري للقصّة، أو هي المشجب الذي تعلّق عليه كلّ تفاصيل العناصر الأخرى، لذلك قيل:"القصّة فنّ الشخصيّة"»[٢]. تؤخذ هذه الشخصيّات كنماذج من المجتمع؛ والروائي عليه «أن يرى ويقول بوضوح ما عليه الناس»[٣]. فهو «يبني أشخاصه شاء أم أبى، عَلِم ذلك أم جَهِله،

[١]–برنس، **المصطلح السردي**، ص ٤٢.

[٢]– وادي، **دراسات في نقد الرواية**، ص ٢٥.

[٣]– بلشن، ودايانا داو بتفاير، **الرواية وصنعة كتابة الرواية**، ص ٥٦.

انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصّة، وأنّ أبطاله ما هم إلّا أقنعة يروي من ورائها قصّته، ويحلم من خلالها بنفسه»[١].

ولهذه الشخصيّة أبعاد تتلخّص مجتمعة في البعد الظاهري أو الخارجي، ويليه البعد الاجتماعي، ثمّ البعد النفسي. وقد تعدّدت هذه الأبعاد واختلفت نظراً لطبيعة الشخصيّة الروائية. ولتتمّ معرفة الخلفية المشكّلة لكلّ شخصيّة والمكوّنة لها، تكون البداية بالبعد الجسمي، أو الخارجي. وقد تتداخل هذه الأبعاد وتترابط فيما بينها، فيؤثّر الانتماء الاجتماعي والفكري في نفسيّة الشخصيّة، وكذلك يؤثّر البعد المادي للشخصيّة في صياغة البعد النفسي لها، ومن الممكن أن تؤثّر مشكلة ما، مثلاً، في نفسيّة الشخصيّة، فتدفعها تلك المشكلة نحو الانحراف أو رؤية الحياة بمنظار سوداوي. وفقاً لما سبق، يتّضح أنّ الشخصيّة تمتلك جانباً ماديّاً ملموساً وظاهراً، وجانباً معنويّاً خفيّاً يتطلّب جهداً حثيثاً لكشفه، وأنّ للشخصيّة، علاوةً على هذا كلّه، صفات ثابتة وأخرى متغيّرة، وبالتالي كلّها تؤدّي إلى تميّز الفرد عن غيره من بني جنسه.

١. البعد الخارجي

القصد منه المظهر الفيزيولوجي الذي يشمل الملامح والقسَمات والهيئة العامّة للشخصيّة، أيْ طولها وقصرها، ولونها وزيّها، وتجاعيد وجهها، وحركة العينين؛ ويسمّى أيضاً البعد المادّي، أو الظاهري. وقد يتمّ رسم الشخصيّة «بتحديد عامّ، وقد يكون مفصّلاً عن طريق وصف المظهر الخارجي للشخصيّة من الجنس والملابس»[٢]. أي نوع الثياب وجدّتها أو رثاثتها، وطول القامة أو قصرها، والحُسن والوسامة أو الدمامة، واستدارة الوجه أو استطالته، وبروز الأنف أو صغره، وطول العنق أو قصره، والبدانة أو النحافة، ولون البشرة ونعومتها أو خشونتها، والشعر، والأسنان، والنظافة أو القذارة، والرائحة الطيبة أو الكريهة، وعذوبة الصوت أو نُكره، والسنّ، والصحة، و«بذلك تظهر ملامح الشخصيّة بشكل يحتاج إلى الدّقة والبراعة في الوصف حتّى ترتسم الشخصيّة في مخيّلة القارئ»[٣].

سامر: شابّ في مقتبل العمر لم يتزوّج بعد. لم يتحدّث السارد/سامر كثيراً عن هذا البعد لديه، يحكي ذكرياته في الجبهة لكلوديا فيقول عن نوع الملابس التي كان يرتديها: «الصقيع يصفع أجسامنا التي

---

[١]– بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ص ٦٤.

[٢]– إبراهيم، **البناء الفنّي لرواية الحرب في العراق**، ص ٨٧.

[٣]– تودوروف، «**الشخصيّة**»، ص ١٠٨.

أخفيناها جيّداً داخل ملابس ثقيلة»[١]. وفي هذا السياق وصف وضعه الجسماني ومزاجه، وزملاءه عند عودتهم إلى وحدتهم العسكرية؛ «نزلنا جبلاً.. كنّا متعبين.. أعصابنا متوتّرة، وأمزجتنا سيئة.. انزلق بي قدمي.. التوتْ.. تدحرجتُ بضعة أمتار.. صحتُ من الألم.. مشيتُ والألم يصعد من كاحلي إلى عمودي الفقري..كنتُ أضلع»[٢]. وهكذا راح يفسّر كيفيّة مشيه، فقد كان يضلع. كما قال لكلوديا عن تركات الحرب في جسمه: «خمس عشرة شظية. بل ستّ وثلاثون.. أو أكثر.. شظايا قنبلة من العيار الخفيف.. استخرجوا حفنة، وبقيت خمس عشرة..»[٣]. كان قد خاض حربين خلّفت في جسمه ندوبَ شظايا تمّ إخراج بعضها ومكث البعض الآخر في جسده؛ فليس غريباً إن تحدّث عن أحداث حرب عاش تجربة أحداثها وكان شاهداً ومشاركاً فيها.

كلوديا: ابتسمت كلوديا في أوّل لحظة رأت فيها سامراً، وغالباً ما يأتي بعد الابتسامة في هكذا مواقف سلام أو كلام؛ أوَ ليس السلام كلاماً أيضاً؟ «والكلام مع كلوديا [كما يذهب السارد] مبتدأ الرواية ومنتهاها»[٤]. إذن ملامح الجسم عند الشخصيّة تساعد على معرفة سلوكها. ولأنّ الشخصيّة تقدّم بالاسم الشخصي أو باللقب أو بصيغة أخرى[٥]، نرى سامراً يحاول تخمين اسمها وبعد محاولات طائلة سمّاها (روز)، تسأله عن سبب التسمية فيقول: «وجهك يوحي بهذه الكلمة، حين فوجئت بوجهك أمام ناظري وأنت تبتسمين هناك في وسط البحر، قفزت إلى ذهني هذه الكلمة، وردة تتفتّح للشمس والبحر والهواء»[٦]. إذن يمكن للمظهر الخارجي لشخصيّة ما أن يكون حافزاً لفعل شخصيّات أخرى. وأكثر ما كان يحبّ سامر في كلوديا عينيها، تماماً كالمرزوق الذي كان معجباً بعيني جانيت الفرنسية، في *مقتل بائع الكتب*؛ ولهما كليهما نعوت كثيرة وصفا بها العيون؛ «أبحث عن الدفء في صقيع أروبا وأحسبني وجدته بعينيك»[٧]. ويقول في مونولوج: «..عيني كلوديا الدافئتين حيث.. وضجّة الزرازير..»[٨]. كما تمعّن في وصف أنحاء من جسدها ونوع ثيابها، ذاكراً شكل ابتسامتها، وعينيها يوم ألقمت شريطا آلة التسجيل

---

[١]- رحيم، **ترنيمة امرأة**.. شفق البحر، ص ٤٦.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ٤٩.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ٤٣.

[٤]- **المصدر نفسه**، ص ٨.

[٥]- ينظر: يسين، **الشخصيّة العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر**، ص ٦٠.

[٦]- رحيم، **ترنيمة امرأة**.. شفق البحر، ص ٩.

[٧]- **المصدر نفسه**، ص ٣٩.

[٨]- **المصدر نفسه**، ص ٣٥.

فكانت «تبسم منشرحة كما لو أنّها أمسكت بذاتها الطفلة في صبيحة عيد.. تمدّ ذراعيها. وفي عينيها تحديقة نقية متوحّشة... بنطالها الجينز.. كستناء شعرها الطويل...»[١]. وبذلك يتّضح لنا أنّ الروائي أراد تقديم الشخصيّة إلى القارئ واضحة، لا غموض فيها وذلك من خلال تعبيره عن مظهرها الخارجي والطبيعة العامّة للسمات التي يريها للمتلقّي.

كما أتى على ذكر أجزاء دقيقة من جسمها بإعجاب شرقي متوحّش؛ والتوحّش هذا، يا للعجب، ينسبه لها؛ إذ نعتها ذات مرّة بالغجرية المتوحشّة؛ تضحك، فيتأمّل تقاسيم وجهها. كما عبّر عن فتنتها التي تستطيع أن تنشله من مستنقع ظل باركاً فيه طيلة سنوات، لتعيد له توازنه الذي فُقد من زمان؛ «أدركتُ أنّها بفتنتها الطافرة تبدّد ما طفا طوال سنوات فيّ من زبد الغربة، وأنّني أحقّق في هذه اللحظة توافقاً وانسجاماً مع الناس والأشياء حولي»[٢]. وفي هذا المقطع إشارة إلى حالة الشخصيّة النفسية أيضاً حيث معاناتها من الغربة.

ماهود: تمثّل هذه الشخصيّة النمطية شريحة من المجتمع العراقي كما هي سائر الشخصيّات المستعارة من الواقع المعاش. ذات مرّة أخذ ماهود سامراً إلى الملهى، فراح سامر يصف ملامح وجهه وثيابه ومهابة هيئته قائلاً: «بدا بلحيته المخضّبة بالحنّاء، والمسبحة الكهرب تطقطق بين أصابعه، وعلى كتفه عباءته القهوائية مثل شيخ قبيلة بدوية مهابة..»[٣]. وبعد عودتهما من الملهى خلع ماهود ثيابه، فأدهش سامر ببطنه الكبيرة، .. وشعر صدره ورجليه .. متخليّاً أمام سامر عن وقاره واستعلائه وسطوته. هنا لا يدري سامر لماذا تذكّر (خالداً) فتمنّى لو كان حاضراً ليرى هذا المنظر ويتعرّى هو الآخر وبإصرار أشدّ، وقناعة أعلى..[٤]. كما وقف سامر هو الآخر مرّة عارياً في مواجهة البحر. ولعلّ لهذا التعرّي دلالات منها أن يكون عري الجسد مناسبة لكشف أسرار الروح، أو الرغبة في تجلية الواقع وكشفه ورصد ثغراته وخصوصياته، وأجزم أنّ في هذه الرغبة انعكاساً لرغبة داخليّة في التطهّر والتحرّر من أوشال الواقع الخارجي، وكلّ ما هو عالق من دنس الماضي في الذاكرة وما لصق فيها من الدَّرَن.

---

[١]– **المصدر نفسه**، صص ٢٧–٢٨.

[٢]– **المصدر نفسه**، ص ٧.

[٣]– **المصدر نفسه**، صص ٦٥–٦٦.

[٤]– ينظر: **المصدر نفسه**، صص ٦٦–٦٧.

حنان: اتصلت بسامر بُعيد أوّل لقاء عبر الهاتف فكان صوتها يتناهى إليه بدفء وعذوبة. ثمّ التقت به فقال عنها: «أصابعها كما لو أنّها أجنحة غضّة تتوجّس من تجربة الطيران الأولى»[١]. وكان يعني بهذا التوجّس خجلها أو خوفها منه؛ لأنّه لقاء كان الأوّل من نوعه، يجمع بينهما. ودخلت حنان معه كافتريا، وغنّت هناك «تلك الأغنية التي ترنمّت بها بصوت خفيض أوّلاً فاسترعت به انتباه النُدل والعشّاق من حولنا فعمَّ الصمت. ومعه راح صوتها يتجلّى، ويعلو رويداً رويداً مثل موجة تنبثق من قلب البحر وتتسارع حين تقترب من أجساد الناس على الساحل لترشقها برفق بارد»[٢].

صرّح الراوي عبر المقطعين الأخيرين عن افتتانه بصوت حنان إلى جانب بقية ملامحها الخارجية، وبتأثيرها على المكان والشخوص الحاضرة فيه؛ فمن خلال التعبير عن الملامح بيّن سامر نفسيّة الشخصيّة من خجل في المقطع الأوّل، وشجاعة في الغناء في الثاني، والتأثير في المكان وساكنيه. وبذلك نرى أنّ التطرّق إلى البعد الخارجي يمكن أن يرشدنا إلى معان ودلالات يقصدها الروائي كما حصل في هذا المقطع، حيث يبدي لنا أنّ الإنسان العراقي أصبح متعباً من الوضع المأساوي ولا يزال يعاني من تبعات الحروب.

البعد الاجتماعيّ والفكريّ

يشكّل هذا البعدُ صورة الشخصيّة من حيث ثقافتها وعقيدتها وهواياتها وبيئتها، والمجتمع الخارجي المحيط بها وانتمائها إلى فئة أو طبقة اجتماعية خاصّة، كما يصوّر ملامحها وهيأتها؛ فهيأة موظّف في دائرة حكومية مثلاً، تختلف عن مظهر وهيأة فلّاح بسيط. وتتصرّف الشخصيّة وتتحرّك في مسار الرواية وفق هذا الانتماء الاجتماعي، وينعكس أثر هذا الانتماء على لغتها وسلوكها وطموحها؛ إذ تعطي المهنة والوسط الذي تعيش فيه الشخصيّة بعدها الاجتماعي[٣]. وإنّ حركة الشخصيّة في هذا الوسط تعكس مدى فعّاليتها أو خمولها والكيفيّة التي يحدث بها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها في الحياة من تجاربها المتعددة[٤].

ولا شكّ أنّ هذا البعد يحدّد مستوى الشخصيّة أو حظّها من التعليم وثقافتها واهتمامها؛ وعليه سيتخلّل، في ثنايا هذا الإطار، الجانبَ الفكري أو الأيديولوجي للشخصيّة؛ انتماؤها العقائدي الديني،

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص ٧٢.

[٢]- رحيم، **ترنيمة امرأة.. شفق البحر**، ص ٨٧.

[٣]- ينظر: العبيدي، **الشخصيّة في الفنّ القصصي والروائي عند سعدي المالح**، ص ١٧٦.

[٤]- ينظر: علوان، «**الرؤية المأسوية في الرواية العراقية المعاصرة**»، ص ١٠٣.

والماركسي، والليبرالي، والقومي.. إلخ؛ وهل هو في هذه كلّها مسالم مقتصد أم متشدّد/ متخاذل أم متطرّف؟ فهذه المؤشرات هي ضمن ما يؤثّر في سلوكها ورؤيتها.

ويركّز البحث على التفرّد الثقافي، وهو أحد أبعاد الثقافة، والسبب أنّ غالبيّة الشخصيّات مثقّفة؛ كما يعتمد على التنشئة الاجتماعية داخل الأسرة، وعلى الخبرات الفردية التي يمرّ بها الفرد والتي تكمل صياغة شخصيّته. وهناك خبرات عامّة «يشترك بها كلّ الأفراد الذين يعيشون في ظلّ البيئة الحضارية، والخبرات الخاصّة التي تخصّ كلّ فردٍ على حدة، ولا يسهل التنبّؤ بها من خلال الأدوار التي تعرضها الثقافة المشتركة على الأفراد الذين يعيشون وفقاً لها»[١]. ولا ينتظر أن يكون تأثير الثقافة موحّداً على جميع الأفراد؛ لأنّ لكلّ فردٍ منّا ميوله واتجاهاته الخاصّة، والتي تجعل منه فرداً متميّزاً عن الآخرين، حيث تطبع ثقافة ما، أفراد مجتمع ما، بمجموعة من خصائص وعادات ومفاهيم وأفكار وأنماط من السلوك تغاير خصائص وعادات ومفاهيم وأنماط من السلوك تكوّنت في ثقافة أخرى.

ويمكن للقصّة أن تقدّم توضيحاً للدور الذي تؤدّيه الشخصيّة في المجتمع أو المركز الذي تحتلّه في النسيج الاجتماعي مثل أب، أخ،.. إلخ. أو تقدّم شرحاً بوظيفة القصّ ومدى قدرته في التعبير عن الواقع كما يكشف تحليل البناء الاجتماعي للشخصيّة ومدى تفاعلها مع المجتمع[٢]؛ إذ إنّ الشخصيّة هي عبارة عن ملامح وتكوينات وهواجس ومؤثّرات وتأثيرات بيئية اجتماعية على وفق عدّة عوامل يحدّد الروائي من خلالها وعي الشخصيّة وموقفها من قضايا عديدة.

وهناك تعدد في الأصوات بحيث يوجد لكلّ طبقة صوت في الرواية، والقصد من ذلك التعددية الفكرية والثقافية والاقتصادية بحيث يبيّن خطابها اللغوي وأسلوبها الكلامي عن انتمائها إلى شريحة فكرية أو ثقافية أو اجتماعية خاصّة وأنّ كلام الشخصيّة يعبّر عن منطلقاتها ومبادئها وآمالها. أمّا الشخصيّات فهي:

سامر: تكشف الاستعدادات الذهنية حياة أسرة سامر برمّتها حيث نتعرّف على الأمّ الصبورة والأب المتهوّر والبنت المضحّية، شيماء، والحبيبة الأولى، حنان التي تعدّ بمثابة الجنّة الأرضية في جحيم العراق. أمّا من الناحية التعليميّة فقد أكمل سامر دراسته الجامعيّة في قسم اللغة الإنكليزيّة، وحصل على شهادة الماجستير، وهذا يعني أنّه كان قريباً من الأدب الإنكليزي الذي يعكس الطبيعة المتحرّكة للإنسان الأوربي، فضلاً عن الفكر الاستشراقي، وأيديولوجيّته. لكنّ ماجستيره لا يفيده في الحصول على عمل لائق. ولهذا نراه يقول: «أشعر وكأنّني نفاية زائدة في هذا البلد الذي يبدو أنّه لا يرغب بأمثالي. اقترحت أن أعمل في

---

[١]– عدس وآخرون، **المدخل إلى علم النفس**، ص ٢٧٢.

[٢]– ينظر: صالح، **أرض الاحتمالات من النصّ المغلق إلى النصّ المفتوح في السرد العربي المعاصر**، ص ٢٠.

البناء، أحمل الطابوق والجصّ والإسمنت، أصعد السلم الخشبي وعلى كتفي صحن الجصّ أو الإسمنت، أو أناول الطابوق لبنّاء كهل، وأعود في آخر النهار بتعب ينخر الروح..»[١]. وكانت الدنانير التي يكسبها من هذا الوصب لا تعني شيئاً في سوق الحصار الاقتصادي.

ثمّ عمل عند السيد ماهود، صاحب متجر وخان في سوق الشورجة القديمة، مهمّته حساب الأكياس الواردة إلى الخان والصادرة منه بدقّة، كما عليه مراقبة العمّال والبضائع، وهو المحاسب والمسؤول، لكنّه كان يشعر كأنّه سقط في يده؛ كأنّه اختار منفاه بمزاجه؛ لا رغبة لديه بالنساء أو بالخروج[٢]. والسارد بهذه العبارات قد أوقف القارئ على وضعه المادّي، ومكانته الاجتماعية من حيث الدراسة والحصول على شهادة لا تفيده في بلده المحاصر، ولكنّها أسعفته في المهجر، ليبيا حيث عمل هناك مدرّساً في فرع اللغة الإنجليزية؛ ممّا أكسب سامراً بعض النقود التي كانت معونته في السفر إلى إيطاليا والعيش فيها لبضعة أشهر.

وبما أنّ سامراً شرقي وصفته مراراً كلوديا بهذا الوصف، فرفض رادّاً عليها بقوله: «لو تنسي هذا التحديد المفبرك فنعود لطبيعتنا بشراً على كوكب واحد»[٣]؛ وفي قوله نشمّ رائحة الاستجداء، إذ إنّ لدى الكائن البشري في العالم الثالث رغبة في المساواة بين الأممّ ليلغي الفروق الثقافية والحضارية والاجتماعية والأخلاقية القائمة بين الشرق والغرب، وقد انعكست هذه الرغبة في حديث سامر مع كلوديا، ولهذا السبب راح يستجدي منها هذه المساواة برؤيته الذكية.

كلوديا: إيطالية تتقن الإنجليزية جيّداً، وتستطيع التفاهم مع من يفهمها بالعربية[٤]. أبوها رجل أعمال على علاقة مشبوهة بالمافيا. وفي سنّ الـ ١٦من عمرها تعرّفت على شابّ وسيم لم تستطع التواصل معه لتردّده في اتّخاذ القرارات الحاسمة، وتركتْه غاضبة[٥]. والتقت رجلاً آخر فتح عينيها على الشرق وأدب الرحلات. إنّها، إذن على مستوى وعي متقدم وهي في سن المراهقة! يستهويها الترحال إلى الشرق؛ هي مسكونة بالرغبة في ارتياد الصحراء.

---

[١]- رحيم، **ترنيمة امرأة**.. شفق البحر، ص ٦٠.

[٢]- ينظر: **المصدر نفسه**، صص ٦٣.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ٣٩.

[٤]- ينظر: **المصدر نفسه**، ص ٧.

[٥]- ينظر: رحيم، **ترنيمة امرأة**.. **شفق البحر**، صص ١٢٧-١٢٨.

كلوديا لا تختلف كثيراً في ثقافتها عن سامر، حيث تحدّثه عن «دافنشي، عن فلورنسا عصر النهضة، عن مايكل أنجلو، وجيوتو، وبتوشللي، عن متحف الأوفيزي»[١]. ولأنّها امرأة متحرّرة، فهي تختار الرجل الذي تستلطفه من دون حرج عائلي أو اجتماعي. وقد تكون المساحة المشتركة بين الطرفين هي المشكلات الأسرية التي تحمّلتها على مضض أمُّ سامر، بينما لم تتحمّلها أمُّ كلوديا فقرّرت الانفصال عن زوجها وحوّلت حياتها وحياة العائلة الصغيرة إلى جحيم لا يُطاق. وبهذا كلّه تمثّل كلوديا حاضراً حداثياً تحكمه قوانين وقواعد غريبة على سامر وطقوسه الشرقية.

شيماء: يقول عنها: «لم تتلقّ تعليماً جيّداً. في الأوّل المتوسّط؛ قال لها أبي؛ (عيب، ليس من اللائق أن تخرجي إلى المدرسة بعد الآن، لقد كبرتِ)»[٢]. نفهم من هذا المقطع أنّ العراقيين كانوا في ما مضى لا يسمحون بخروج البنات إلى خارج البيت أو المدارس حفاظاً على أعراضهم وشرفهم، وهذه الحالة تشمل الزوجات أيضاً، فقد دخل أبو سامر مرّةً البيت، وكانت الأمّ قد أخذت سامر وشيماء معها إلى بيت أختها ولم تكن لتخبر زوجها، أبا سامر، فقال لها بغضب شديد وقد صرف أسنانه: تخرجين وحدك.. وانهالت ضرباته عليها وعلى سامر[٣]. والتصرّف هذا من أمارات السلطة الأبوية التي تمارس عرفاً بين الأوساط الشعبيّة، وخاصّة العشائر العربية، ممّا تسبّب في تخلّف الإناث في المراحل التاريخيّة السابقة؛ كما يوحي بالبعد الثقافي للعراقيين.

وحين مات أبوها راحت تصنع مع أمّها من خوص النخيل أشياء كثيرة من أجل أن تعيش العائلة، ومن أجل أن يكمل سامر تعليمه، كانت تقنية بارعة. تنسج الحُصر والمكانس والسلال أسرع وأفضل ممّا تفعل والدتها، وحين ماتت أمّها تزوّجت من (حسن) فصار لها ولد سمّته سامر يشبه خاله كما يقول المثل الشعبي (ثلثين الولد على خاله)، ولها طفلة كانت صغيرة عندما سافر خالها سامر إلى ليبيا[٤]. وهذا المقطع يكشف لنا عن تجمّد الفكر الاقتصادي المنكمش الذي يمثل الفكر الاقتصادي الريفي الانطوائي.

حنان: فتاة من الديوانية تخرّجت توّاً من جامعة البصرة وجاءت بغداد ليتمّ تعيينها معلّمة في الديوانية. أبوها صاحب متجر في الديوانية وكانت تعيش واقعاً مأساوياً؛ لها أخ شهيد وآخر مغترب يعمل نجاراً في الأردن، أمّا خطيبها مازن فقد التهمته نيران حرب الكويت بعد أن داهمت الطائرات الأمريكية القوات

---

[١]– **المصدر نفسه**، ص ٣٨.

[٢]– **المصدر نفسه**، ص ٥٥.

[٣]– ينظر: **المصدر نفسه**، صص ٥٦–٥٧.

[٤]– ينظر: **المصدر نفسه**، صص ٥٥– ٥٦.

العراقية المنسحبة فكان أحد ضحايا تلك المجزرة. اكتشفتْ مؤخرّاً أنّها مصابة بالسرطان الذي بدأ يأكل جسدها، كانت إحدى ضحايا اليورانيوم الذي ألقته القوات الأمريكية بقذائفها على العراقيين. ورحلت بعد صراع مع المرض، انتهى كالعادة لصالحه، لكنّها حيّة حتّى لحظة يكون فيها سامر مع كلوديا. إنّها العراق الذي فتكت به أمراض الداخل ومؤامرات الخارج.

مايكل: استفزّت مأساة حنان ذاكرة السارد اليقظة فبدأ تفاعلها مع مخيّلته ليستلّ منها شخصيّة طيّار أمريكي مفترض؛ «لطالما فكّرتُ بالرجل الذي أطلق ذلك الصاروخ اللعين، والذي من ذراته أصيبت حنان بمرضها، كما لو أنّني أراه الآن، أتخيّله حتّى ليكاد يغدو أشدّ حقيقة من أيّ من هؤلاء الذين يجلسون في المقصف»[١]. إذن مايكل هو صنيعة مخيّلة الكاتب جعله يشارك في حرب الخليج الثانية، لتضرب غاراته الجويّة مدن العراق ويلقي قذيفة اليورانيوم المنضّب فتصاب ضحيته حنان بالسرطان وتذهب إلى مثواها الأخير في مقبرة النجف.

مات أبوه وهو في العاشرة تاركاً له قدراً معقولاً من الحرية والمال. أمّا أمّه السيدة إليزابيت فكانت تدّعي أن دماً نبيلاً يجري في عروقها، وأنّها تتحدّر من عائلة ملوك حكمت أجزاءاً من أوروبا طوال قرون. تلك الأمّ قضت أواخر أيّامها في مصحّ وابنها، مايكل، في قاعدة عسكرية، في المحيط الهادي، بعيد عنها بآلاف الأميال.

وبذلك بيّن مطاف الكلام أنّ الروائي حاول أن يكشف لقارئه عن الفكر الغربي والشرقي والحالات الاجتماعيّة السائدة في الغرب والشرق عبر شخصيّاته التي قام باستدعائها من كهوف الخيال. وهكذا تنخلّق شخصيّات ثانويّة تقف إلى جانب الشخصيّات الواقعية التي هي متخيَّلة أيضاً طالما كانت قائمة في العالم الروائي الذي هو عمل تخييل أوّلاً وأخيراً.

البعد النفسي

يقصد علماء النفس به الجانبين العقلي والانفعالي الوجداني، أمّا الجانب الأوّل فهو الذكاء أو العقل. وأمّا الثاني فهو أعقد الجوانب وأكثرها غموضاً في شخصيّة الإنسان؛ إذ يشمل سماته الوراثية الأخرى غير العقلية كخفّة الروح أو الظلّ والمزاج والطباع وما يصدر عنها من عواطف وانفعالات ودوافع[٢].

---

[١]- رحيم، **ترنيمة امرأة**.. شفق البحر، ص ١١٥.

[٢]- ينظر: المعاضيدي، «**البناء النفسي للشخصيّة العراقية بعد الانسحاب الأمريكي**»، ص ٢٤٥.

ويعدّ هذا البعد اللوحة النفسيّة للشخصيّة، «أي ما يدور في أعماقها من مشاعر وانفعالات أو معايير أخلاقيّة، وأهداف الحياة، وطريقة السلوك، والطبائع، والميول، والعُقد النفسية، والقدرات والمواهب وكلّ ما يدور في عقل الشخصيّة الباطن وحركة اللاوعي. والروائي ينفرد عن غيره بتصوير هذه الأعماق، ليصل إلى إجابات عن أسئلة؛ ومنها: وسيلة الأعماق ماذا يدور فيها؟ ماذا تخفيه هذه النفس في باطنها؟ هل تبوح الشخصيّة الروائية بما في داخلها؟ لقد أولتنا الشخصيّة ثقتَها وارتاحت إلى حبّنا لها؛ فهل تخلو مع نفسها لننصت لها؟»[١].

ويرسم هذا البعد من خلال وصف السمات النفسية للشخصيّة وأنماط سلوكها، وأفكارها ودوافعها التي تتحكّم بها[٢]؛ فبذلك «يكون نتيجة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك، من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، وكفاية الشخصيّة بالنسبة لهدفها. ويشمل أيضاً مزاج الشخصيّة من انفعال وهدوء، وانطواء أو انبساط»[٣].

والشخصيّات لا تنطوي على زوايا غير واضحة والتواءات وانعطافات تعكس فضاءها ومحتوياتها من خلجات روحية ونوازع فحسب، بل هي شخصيّات تتألّف من فراغ نفسي. كما تبيّن حصيلة ما آلت إليها هذه الشخوص في مهجرها أنّها متحمّسة إلى التغيير ومحاولة لالتقاط شيء من التجربة التي عاشتها في المهجر، لكنّها عادت عودة انكسار وخيبة أمل.

سامر: ترسم الرواية من صفحاتها الأولى شخصيّة سامر في ضياعه وتأرجحه وعدم استقراره الذاتي، وقد تغرّب بحثاً عن ذاته الضائعة بين عدم الفهم لها وبين إدراك أحلامها، فمن الصفحة الأولى يفصح عن حاجته للآخر؛ «أدركتُ أنّها بفتنتها الطافرة تبدّد ما طفا طوال سنوات فيّ من زبد الغربة، وأنّني أحقّق في هذه اللحظة توافقاً وانسجاماً مع الناس والأشياء حولي»[٤]. وهكذا يقوم الروائي بصياغة بطل روايته كشخصيّة مأزومة مصابة بالاغتراب الذاتي المتمثّل في الانكفاء على الذات، وما الاغتراب هذا إلّا نتيجة ماض هائل، خلاصته الآلام والإحباطات، سببها بالدرجة الأولى الحروب الكارثية وما خلّفته من شروخ

---

[١]– أبو الدنين، «**نظرة موجزة في الرواية وتحليلها**»، *موقع دنيا الوطن*:
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2008/05/17/133614.html(2007/05/17)

[٢]– ينظر: السعدون، «**الشخصيّة المحوريّة في رواية عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني**»، ص ١٨٣؛ نقلاً عن وليد أبوبكر، «البيئة في القصّة»، *مجلة الأقلام*، عدد ٧، ص ٦٤.

[٣]– أبو شريفة، **مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي**، ص ١٣٣.

[٤]– رحيم، **ترنيمة امرأة**.. شفق البحر، ص ٧.

نفسية عميقة في نفوس العراقيين، فضلاً عن آثار الرعب التي خلّفتها السياسة الديكتاتورية للنظام السابق وجرائمها، أضف إليها فظائع الحصار الاقتصادي الذي فُرض على العراق عقب احتلاله للكويت.

لا يخرج سامر عن إطار الشخصيّات الساكنة أو المستقرّة، التي تتسم بالسلبيّة والتهافت والخمول والشعور بالعجز التامّ عن القيام بأيّة مبادرة لانتشال الذات من مستنقع الخيبة والارتكاس، وتخطّي الإشكاليات، والتخلّص من تركات الماضي الثقيلة. إذن هو شخصيّة إشكالية تعاني من السأم والتوحّد، وتشعر بالعبث واللاجدوى خصوصاً بعد خسارته الجسيمة لحبيبته الأولى حنان، وهذه بالذات واحدة من تلك التركات التي باتت تخيّم على ذاكرته، ذاكرة ملؤها طيف حنان، ممّا جعل أشواقه لكلوديا تصل لمرتبة مرض النوستالجيا أو الحنين المزمن، وكذا وجه رفيقه (خالد) الذي مات غرقاً في الطريق إلى منفاه/استراليا هو الآخر لم يفارق مخيّلته، ومشاهد الجثث المشوّهة للجنود في الخنادق، ولعنة الحرب تلاحق ذاكرته لذلك تسمعه يقول: «لا رواية يمكنني كتابتها، ما لم تكن ضاجّة بدويّ الحرب»[١]. يتكلّم عن الحرب كما لو أنّه يتكلّم عن الموت والعنف فقط؛ يقول على لسان كلوديا: «في الحرب يموت الإنساني في الإنسان»[٢]. فيعقّب على كلامها بأنّ الأمر ليس هكذا كلّ مرّة، وأنّه نسبي.

كان سامر طوال الوقت يصارع عالماً غير واضح الملامح، ليس له غير لونين: رمادي وأسود، وتتحكّم به مشاعر غامضة. ففي لحظة وعيه بالقضايا الوطنية ترافقه حنان. بينما كانت ترافقه كلوديا أثناء تشكّل وعيه بالقضايا الإنسانية العامّة، ويرتاح لها إذ تماشيه على الرمل، فيقول: «أحسّني موصولاً، الآن، بقلب العالم، بجوهره الفذّ الساطع، بالقانون الأسمى للوجود، ذلك الذي يمنحنا الشعور بأنّ الحياة لها معنى سامٍ، وإن كان غامضاً وزلقاً، وأنّها على الرغم من كلّ شيء جديرة بالعيش»[٣]. إذن سامر لم يكن يعرف ماذا يقول عن الحبّ؟ ولم يدرك حتّى ما الحبّ؟ هل هو مجرّد عاطفة أم أنّه أفعال تنجم بالغريزة دون تفكير؟ وهل هو انقياده وراء الأنثى، تعبير عن جوع موروث، وجد ذاته حاضرة، لا بل متمركزة في العالم؟

وما إن يحتدم الكلام بينه وبين كلوديا حتّى تصفه بالعُصابي الحامل لألف عقدة، والمازوشي الذي لا يرتاح له بال، والباطني المتكتّم الذي لا يبوح بشيء، والمسكون بالكوابيس، والعاجز عن الكتابة، والمجنون، والمحيّر، والمتناقض، والغازي وما إلى ذلك من أوصاف مَرَضية؛ ولعلّ الوصف الأخير هو الذي يقودنا إلى

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص ٤٤.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ٤٤.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ١٠.

ذروة الاحتكاك ما بين الطرفين ويُذكِّرنا بمصطفى سعيد[١]، الرجل الأسطورة الذي ذهب إلى إنجلترا، بينما لا يجد سامر ضيراً في القول بأنّه إنسان بسيط يبحث عن الدفء في صقيع أوروبا فوجده في عيني كلوديا. ويعبّر عن ذلك بكلّ صراحة بقوله: «لست أسطورة مثله؛ هو أقوى منّي.. أنا إنسان بسيط أبحث عن الدفء في صقيع أوروبا، وأحسبني وجدته بعينيك»[٢]. وفي هذا القول إشارة خفية لرغبة الشرقي في التخلّص من مرائره الشرقية فيراها تنزاح على يد الجمال والهدوء اللذين يراهما في الغرب فيهرب إلى هناك لاجئاً. كما يمكن القول إنّ الروائي يكاد ينفرد في اختياره إيطاليا مكاناً لأحداثه، بعد أن كان طه حسين وسهيل إدريس قد اختارا فرنسا، واختار الطيب صالح بريطانيا في حين اختار محمود سعيد الولايات المتحدة الأمريكية.

ولم تكن رغبته العارمة بكتابة الرواية سوى محاولة فاشلة لترميم الذات وإعادة تأهيلها، أن يحيا حياة طبيعية؛ وحتّى لو اعتبرنا كتابة الرواية نوعاً من العلاج النفسي من خلال ما يسمّى بتداعي الأحداث الحرّ، وصولاً إلى قلب المشكلة وإيجاد العلاج الملائم لها، كما يعمل الطبّ النفسي على ذلك، لما وصلنا إلى نتيجة. فقد قضي الأمر، وتمّ تشخيص العلّة كما ورد على لسان سامر، ملخّصاً حكاية اغترابه وعطالته وموته معترفاً بقوله: «كنت مصاباً بوسواس العطالة. عاطل عن العمل. عاطل عن الحُبّ والأمل، عاطل حدّ البلادة، عاطل عن فعل أيّ شيء يمنحني إحساساً بالرحابة والأمان، ويعتقني من السجن. السجن فيّ .. في داخلي. في نفسي. في عقلي. منفيّ وأنا في بيتي ومدينتي»[٣]. وهكذا نراه يضفي أوصافاً جديدة على شخصيّته فهو مسجون داخل نفسه وعقله، ومنفيّ في بيته ومدينته، وبين أقرب الناس إليه في هذا العالم. تُرى، كيف سيحاور كلوديا شخص يحمل كلّ هذه المواصفات والأعباء الثقيلة على منكبيه؟ كلّ هذا جعل مسألة تأقلمه مع الحياة الجديدة والشروع بكتابة الرواية، أمراً في غاية الصعوبة بل مستحيلاً، ممّا جعله يقول: «أبحث دوماً عن مكان آخر، هرباً من مكاني، من نفسي، علّني أعثر على الوجه الصريح لنفسي في المكان الآخر. لكنّ المكان الآخر الذي أصل إليه يتكشّف أخيراً عن الوهم..»[٤]. هذا لأنّه لم يكن يستتطيع التأقلم تماماً مع الجوّ الجديد الغريب عليه.

---

[١]– **البطل في «موسم الهجرة إلى الشمال»** للطيّب صالح.

[٢]– رحيم، **ترنيمة امرأة.. شفق البحر**، ص ٣٩؛ والضمير في (مثله) يعود على مصطفى سعيد.

[٣]– **المصدر نفسه**، ص ٦٠.

[٤]– **المصدر نفسه**، ص ٢٩.

ومن سيرة سامر الشخصيّة تعويله كثيراً على الأحلام. وهو فوضوي ولا يعتني بأموره الشخصيّة في الشقّة التي يسكن فيها؛ إنّه غير منظّم، لم يتعلّم من (كلوديا) تحديد المكان الذي يضع فيه حذاءه، وقد أرغمها، وهي المحبّة له، أن تصفه بقولها: «أنتَ محيّر يا سامر.. عاطفي، ومغرم بالحزن.. شرقي من طراز رفيع»[١]. وكيف لا يكون شرقيّاً بامتياز، وقد قدم من صحراء العطش الكبرى/الشرق... فضلاً عن رنين أجراس معلّقة على رقاب خيول تركض في صحرائه[٢]؛ وفي العبارات تلميح جليّ إلى الحالة النفسيّة التي كان يعيشها سامر، وقد تأطّرت بإطار وطابع من الماركة الفرويدية.

وأخيراً يزداد (سامر) تخبّطاً وتأرجحاً في عالمه، بعد ما ظنّ أنّ رحيله مع كلوديا إلى إيطاليا سيحقّق له أحلامه في رؤية الحياة من زاوية جديدة ومشرقة؛ «وخلال دقائق أدركت أنّني في عالم آخر، وفي مدار آخر، وعلى حواف مصير آخر، تتنازعني مشاعر مختلطة ليست هادئة تماماً، وليست عنيفة، مشاعر مبهمة، أقلّ ما يمكن أن أقول عنها أنّني من خلالها أراني حرّاً مضطرباً في حريّتي التي لا أعرف على وجه التحديد ماذا أصنع بها»[٣]. إذن كان البطل يعيش حالة من التيه، كما تشي تساؤلاته التالية بحيرة أكثر: «أسأل نفسي من دون أن أجد لسؤالي جواباً، لماذا أنا هنا/الآن؟ وما ينبغي عليّ أن أفعل؟»[٤]. ويستطرد في سلسلة تساؤلات نفسيّة تقوده إلى أن يتأمّل ما بين يديه، وما رُسخ في وعيه عن كينونته وعالمه الخاصّ؛ فيقول في مونولوج وكأنّه قرأ ما في دخيلة كلوديا وهي تسرق النظرات وتراقبه: «ما الذي تخفيه؟ أيّ سرّ؟ أيّ عذاب؟ وما هذا الذي يضنيك، ويبهظ روحك كأنّك خارج من محنة، أو هارب من خطر داهم؟»[٥].

واضح أنّ اكتشاف سرّه ومعرفة ما تكنّه دخيلته بات مستغلقاً ليس عليه فحسب، بل على من حوله أيضاً؛ فقال: «وكم هو عسير أن تستكشف نفسك. أن تحدّد موضع ذلك المكان في دخيلتك التي هي قارّة معرّضة دوماً لانزلاقات وتبدّلات لا تنتهي»[٦]. لكنّه في النهاية يقرر أن يقترب من كهفه الأعمق، ويسلّط الأضواء عليه ربّما رأى ما لايراه؛ ليطّلع على باطنه، ويكتشف نفسه ويعيد تقييمها بصورة صحيحة؛ فيضع قدمه على الطريق الصحيحة، وينطلق في الحياة انطلاقة جديدة مختلفة.

١- **المصدر نفسه**، ص ١٧٢.

٢- ينظر: **المصدر نفسه**، ص ١٤.

٣- **المصدر نفسه**، ص ٢٠.

٤- رحيم، **ترنيمة امرأة**.. شفق البحر، ص ٢٣.

٥- **المصدر نفسه**، ص ٣١.

٦- **المصدر نفسه**، ص ٢٩.

كلوديا: عرفت الحبّ مبكّراً يوم صادفت رجلاً في سنّ الأربعين فنقل إليها عدوى الحلم بالشرق، أعطاها كتابين في أدب الرحلات، أثارا فيها مشاعر مختلطة[١]. فراحت تحلم برحلة إلى الصحراء، والعيش في غاباتها، والتمتّع في أجوائها بوصفها مكاناً ملهماً، أو تسلك طريق الحرير في مجاهل آسيا على ظهور الخيل والجمال، أو مشياً على الأقدام بصحبة فتىً من الشرق صبور، وشجاع، تحلم أن يخرج إليها من أغوار حكايات ألف ليلة وليلة[٢]؛ بمعنى أنّها تريد أن تخوض مغامرة الصحراء عبر رحلة متعة فيها، أو في غابات إفريقيا، أو على طريق الحرير[٣]، أيْ الاتجاه نحو الشرق. وهنا يمكننا وضع كلوديا موضع النائبة عن الغرب فقد تعني رغبتها رغبة الغربيين في التعرّف على الشرق والشرقيين.

ذات مرّة نعت سامر كلوديا بالمرح والشقاوة؛ فقال: «تنتزعني كلوديا من بلادة الصيف. من ذلك المرض الوجودي الرفيع الذي أسموه السأم، ومن الإحساس بالتوحّد واللاجدوى. فعلى الامتداد الشذري للبحر تمنحني بشقاوتها مذاقاً للأشياء، كنت افتقدته منذ زمن بعيد..»[٤]. وتعبيره هذا نابع من خياله أو وهمه؛ ولكلوديا أيضاً نفس الأوهام؛ عن هذا الوهم يقول السارد: «وهمنا الذي يساعدنا على الحياة»[٥]. إذن الأوهام تساعد على تحمّل مرائر الحياة ومكابدة وطأتها.

الخاتمة

يقوم الكاتب بوصف الجوانب المادية والنفسية للشخصيّتين المحوريتين (سامر وكلوديا) وبعض الشخصيّات الثانوية المقرّبة لهما. أطنب في ذكر الجانب النفسي للبطل عبر استخدامه بعض التقنيات كالمونولوج الداخلي وتيّار الوعي ليظهر نفسيّته المحطّمة وذاكرته المثقلة بكوابيس الحرب ومرائرها وعبء الماضي الذي أبهضه. وقد أسهب في وصف الجانب المادي للشخصيّة النسوية.

جعل الكاتب بطله نائباً عنه في شخصيّته، أو قناعه الذي تستّر خلفه. فهو من المثقّفين والمدرّسين وهواة كتابة الرواية مثله تماماً؛ فسامر يحمل الكثير من البصمات والخصائص والأفكار التي تعود لكاتب النصّ نفسه، فلا غرابة في أن يكون الراوي هو الكائن السيري نفسه لشخصيّة الكاتب أو أنّه يحمل الكثير من تجليّات هذه الشخصيّة المثقّفة والشاعرية التي تبحث عن كنهها بين طرفي الأبيض المتوسّط. كما ذكر أصحاب المهن الاجتماعية من ذوي الأفكار والرؤى الخاصّة التي عبّرت عنها أفعالهم. وهذه

---

[١]– ينظر: **المصدر نفسه**، صص ١٢٧–١٢٨.

[٢]– ينظر: **المصدر نفسه**، ص ٨.

[٣]– ينظر: **المصدر نفسه**، ص ١٤٣.

[٤]– **المصدر نفسه**، ص ١٥.

[٥] – **المصدر نفسه**، ص ١١.

الشخصيّات هي نماذج لشرائح في المجتمع، من قبيل مهن الجيش (الطيّار)، ومهن السوق (المقاولات)، كالسيّد ماهود، بالإضافة لنشاط الطبقة المتوسّطة (المعلّمون والصحافيّون). وكذا بقية الشخصيّات فهي ذات طابع مرآتي أو ربّما تلصّصي، تعكس المشاهد التي خلفها، وهي مغتربة أو سياحية تبحث عن هويّتها وقد لاذت بأحضان الطبيعة، حيث يأوي الإنسان الجريح إلى أماكن صامتة كالبحر والنهر.

تعدّ شخصيّة البطل إشكالية مأزومة، مصابة بالاغتراب الذاتي نتيجة ماض هائل، خلاصته آلام وإحباطات سبّبتها حروب كارثية كانت تكتنف أجواؤها خيالاته، وتهاجم كوابيسها وغاراتها الجوية مضجعه، ويؤرّق نومه دويّ انفجاراتها المتتالية، ويفزع حين تتراءى له أجساد جرحاها وجثث قتلاها المشوّهة، الأمر الذي جعله عاجزاً تماماً عن كتابة شيء عليه القيمة.

ولا شكّ أنّ جمال هذه الرواية يكمن في الوهم الذي صنعه سامر وكلوديا، ومضيا فيه إلى آخر المطاف؛ كيف لا والأوهام تساعد على تحمّل وطأة الحياة أو تزويقها في الأقلّ الممكن.

قائمة المصادر والمراجع

- **الكتب**

١. إبراهيم، عبدالله، البناء **الفنّي لرواية الحرب في العراق**، *دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقيّة المعاصرة*، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ١٩٨٨م.

٢. أبو شريفة، عبد القادر. وحسين لافي قزق، **مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي**، الطبعة الرابعة، عمّان: دار الفكر، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٨م.

٣. برنس، جيرالد، **المصطلح السرديّ (معجم مصطلحات)**، ترجمة عابد خزندار، الطبعة الأولى، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.

٤. بلشن، إدوارد. ودايانا داو بتفاير، **الرواية وصنعة كتابة الرواية**، ترجمة وإعداد سامي محمّد، لا طبعة، سلسلة الموسوعة الصغيرة ٩٩، بغداد: دار الجاحظ– دار الحريّة، ١٩٨١م.

٥. بوتور، ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس، الطبعة الثالثة، بيروت–باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٦م.

٦. رحيم، **ترنيمة امرأة.. شفق البحر**، الطبعة الأولى، عمّان: دار فضاءات، ٢٠١٢م

٧. صالح، فخري محمد، أرض الاحتمالات من النصّ المغلق إلى النصّ المفتوح في السرد العربيّ المعاصر، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسّسة العربيّة، ٢٠٠٠م.

٨. العبيدي، سناء سلمان، **الشخصيّة في الفنّ القصصي والروائي عند سعدي المالح**، الطبعة الأولى، عمّان: دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.

٩. عدس، عبد الرحمن وآخرون، **مدخل إلى علم النفس**، ط٢، نيويورك: جون وايلي وأولاده، ١٩٨٦م.

١٠. وادي، طه، **دراسات في نقد الرواية**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤م.

١١. يسين، السيّد، **الشخصيّة العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر**، ط١، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٣م.

– الرسائل والأطاريح

١٢. اميرى، كريم، الشخصيّة وعلاقتها بالمكان المتغيّر في ثلاث روايات لسعد محمد رحيم بعد الاحتلال الأمريكي، **جامعة خليج فارس**، ١٣٩٨هـ.ش.

– الدوريات

١٣. أميريّ، كريم، و پورعابد، محمدجواد، «الشخصيّة السيريّة وعلاقتها بالمكان المتغيّر في "مقتل بائع الكتب" لسعد محمد رحيم»، **مجلّة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها**، مجلّد ١٥، عدد ٥٠، ربيع ٢٠١٩م، الصفحات ٤١–٦٠.

١٤. أميري، كريم، وآخرون، «التحوّل في الشخصيّة والتغيير في المكان في رواية "فسحة للجنون" لسعد محمد رحيم»، **مجلّة لسان مبين**، سنة ١٠، عدد ٣٥، ربيع ١٣٩٨ هـ.ش، الصفحات ٤٥–٦٠.

١٥. تودوروف، «الشخصيّة»، ترجمة محمد فكري، **مجلة الحرس الوطني**، السعودية، سنة ١٩، عدد ١٨٩ – ١٩٠، ذوالحجّة ١٤١٨ – محرّم ١٤١٩هـ / أبريل– مايو ١٩٩٨م)، الصفحات ١٠٦–١٠٨.

١٦. حسن محمد، ندى، «شعرية الوصف في رواية مقتل بائع الكتب للكاتب سعد محمد رحيم»، **مجلّة واسط للعلوم الإنسانية**، مجلّد ١٤، عدد٤٠، ٢٠١٨م، الصفحات ٥٩٩–٦١٨.

١٧. حسين جابر، إسراء، «أسلوب السرد في الخطاب الروائي العراقي الحديث، روايات سعد محمد رحيم أنموذجاً»، مجلّة **Route Educational & Social Science Journal** التركية، مجلّد ٦، عدد ٢، ٢٠١٩م، الصفحات ٢١٨– ٢٤١.

١٨. السعدون، نبهان حسّون، «الشخصيّة المحورية في رواية عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني»، **مجلّة أبحاث كلية التربية الأساسية**، *جامعة* الموصل، مجلّد ١٣، عدد١، ٢٠١٤م، الصفحات ١٧٣–١٨٨؛ نقلاً عن وليد أبوبكر، «البيئة في القصّة»، **مجلّة الأقلام**، عدد ٧، ص ٦٤.

١٩. علوان، علي عبّاس، «الرؤية المأسوية في الرواية العراقية المعاصرة، خصوصيّة الرواية العربيّة»، **مجلّة فصول**، مصر، عدد٤، أكتوبر ١٩٩٧م، الصفحات ١٠٢–١١١.

٢٠. المعاضيدي، سفيان صائب، «البناء النفسي للشخصيّة العراقيّة بعد الانسحاب الأمريكي»، **مجلّة العلوم النفسيّة**، جامعة بغداد، عدد ٢٢، ٢٠١٦م، الصفحات ٢٣٦– ٢٥٥.

– الموقع الإلكتروني

٢١. أبو الدنين، «**نظرة موجزة في الرواية وتحليلها**»، موقع دنيا الوطن:

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2008/05/17/133614.html(2007/05/17)

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ١٣٩٨هـ. ش/٢٠٢٠م

DOI:10.22075/lasem.2020.19419.1220

صص ٦٥- ٨٤

آليات التوثيق في رحلات أبي حامد الغرناطي "*تحفة الألباب*" نموذجاً

أميد جهانبخت ليلي* وشهرام دلشاد**

الملخّص

ألّف أبوحامد الغرناطي رحلتين على صعيد أدب الرحلة العربي؛ الأولى منهما "*تحفة الألباب ونخبة الإعجاب*" والثانية "*المعرب عن بعض عجائب المغرب*". السِمة المميِّزة فيهما كلتيهما هي العجائبيةُ، أي يسعى الرحالة أن يأتي بالحوادث العجيبة ويركّز على المشاهد التي تثيرُ فينا الاستغراب. وانطلاقاً من هذا نجده يسمّي رحلتيه مستخدماً كلمة "العجائب" في صياغة العنوان. هذا المنحى لدى الغرناطي يجعل المتلقي يقف أمامها ويعتبرها قصصاً خرافية ليست لها أرضية واقعية. الغرناطي المعجَب بذكر المشاهدات المدهشة طيلة سفره قد فطن لهذا الأمر واستخدم آليات عديدة ليطمئن القارئ ويصطنع عالماً حقيقياً إلى جانب تطرّقه إلى القصص العجيبة. دراستنا هذه تهدف إلى معالجة آليات التوثيق وأدواتها وغاياتها في رحلة *تحفة الألباب* عبر المنهج الوصفيّ – التحليليّ. وتشير النتيجة إلى أنّ هذه الآليات مع ما لها من أدوات قد تجلّت في رحلته بطرق مختلفة، منها: النقل مشاهدةً وسماعاً من الثقات، والتدقيق في ضبط مصادر المنقولات ورُواتها، والمنطقية في الحكي والسرد. والجدير بالذكر أنّ هناك أخباراً في الكتاب لم يعرضها المصنّف بأسلوبٍ مُوحٍ بالثقة فيبدو أنّها تفتقر إلى أدوات الثقة. وقد يعود السبب إلى أن الرحالة ينوي أن يعوّد القارئ بالتدريج من خلال ما يقدِّمه من مستندات على أسلوبه الموثّق. إلّا أنّ هذه الأمور قليلة والأسلوب المميّز في منهج الغرناطي السردي هو تطبيق الطريقة التوثيقية.

كلمات مفتاحية: أدب الرحلة، أبوحامد الغرناطي، تحفة الألباب، الأدب العجائبي، الآليات التوثيقية.

---

* – أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلان، إيران. (الكاتب المسؤول) omidjahanbakht@gmail.com

** – مدرّس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة جيلان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٨/١٠/١١هـ.ش= ٢٠٢٠/٠١/٠١م تاريخ القبول: ١٣٩٩/٠٧/١٢ هـ.ش= ٢٠٢٠/١٠/٠٣م

المقدّمة

إنّ الرحلات والقصص الخرافية وكتب العجائب تحظى بالعملية السردية المحسوبة وتتوفّر فيها مجموعة من العناصر والأركان السردية الهامة لاسيّما الراوي الذي نجده يَروي المشاهد ويوظّف الأساليب الخاصة في روايته. الراوي في الرحلات والقصص العجائبية قد يستخدم الوصف إلى جانب السرد ولايزال يسعى لأن يتشبث بطرق متنوعة ليبني الثقة لدى القارئ رامياً إلى أغراضٍ متعددةٍ. هذه الوسائل قد تجسّدت في الرحلات أكثر من بقية المرويات لأن الرحالة قد يجوب مواطن جغرافية جديدة أو غير معلومة على عامة الناس، لأجلها تعتبر محكياته صعبةَ الاقتناع لدى الآخرين إلى درجةٍ أنّهم قد ينظرون إليها بعين الشك والريبة ولا يصدّقون الكلام إلا إذا قام الرحالة بنهج طرقٍ لإيحاء الثقة إليهم كالقسم والاستناد إلى الآيات القرآنية والمراجعة المنطقية وغيرها ليؤيّد كلامه لدى المتلقّين. لذلك يسعى بعض الرحالة إلى استخدام آليات التوثيق في إنتاجهم استخداماً مجسّداً حتى يعلنوا بذلك أنّ حكاياتهم واقعية تمّ الحصول عليها في البلدان النائية وليست بالأحداث الغريبة التي تفتقر إلى الحقيقة والأصالة، فيحسبها القارئ شؤوناً مألوفةً على الرغم من غرابتها عليه. هذا هو ما اتّبعه أبوحامد الغرناطي في رحلتيه «*تحفة الألباب ونخبة الإعجاب*» و«*المعرب عن بعض عجائب* المغرب». إذ يستمسك بأساليب ليؤيّد بها أحاديثه عن العجائب. من هذا المنطلق نرى رحلتيه تصلحان للدراسات النقدية بما فيها المناقشة من منظار التوثيق وآلياته.

أهمية البحث وضرورته: تكمن أهمية هذه الدراسة في أن البحث يحاول مستخدماً **المنهج** الوصفيّ – التحليليّ أن يتطرق إلى رحلة من الرحلات العجائبية القديمة من منظور نقديٍّ سرديٍّ جديدٍ قلما تمّ نظيره في أدب الرحلة. لهذا فإنّ الكشف عن مدى توظيف الآليات والأدوات التوثيقية والتعرّف على طريقة الكاتب الناجعة يدفعنا بأن نستعرض رحلة *تحفة الألباب ونخبة الإعجاب* نموذجاً ونستفيد من المعلومات المنطوية في الرحلة عبر هذا المقال المتميّز بجدّته.

أسئلة البحث وفرضياته: الأسئلة التي سنبحث عن جوابها في هذا المقال هي: ما هي آليات التوثيق في رحلة تحفة الألباب لأبي حامد الغرناطي؟ ما هي الأدوات التوثيقية فيها؟ ما هي الغايات التي يرمي إليها الكاتب من جرّاء توظيف الآليات والأدوات التوثيقية؟ فرضنا للسؤال الأول أن هناك عدة آليات يستخدمها الرحالة للتوثيق في رحلته، أهمها ثلاث وهي: ١. النقل على أساس المشاهدة أو المسموعات الموثوق بها. ٢. التدقيق في ضبط مصادر المنقولات ورواتها. ٣. خلق المنطقية في السرد والحكي. نفترض للسؤال الثاني أن المؤلف يعتمد على أدوات لكل من هذه الآليات بحيث تتجلى آلية النقل مشاهدةً

وسماعاً في أشكال مثل السماع من الثقات؛ الاستفسار من العلماء؛ القيام بالمعاينة مستخدماً صيغ تدلّ عليها كـ«رأيت» و«شاهدت». أمّا آلية «التدقيق في ضبط مصادر المنقولات ورواتها» فتظهر في الاقتباس من الكتب والدواوين؛ الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث؛ الاستناد إلى الرواة الثقات؛ الاقتباس من التُجّار والملاحين. وأخيراً تنعكس آلية المنطقية في الحكي والسرد في الوصف المنطقي وكذلك في تطبيق التمهيدات الدالّة على منطقية الحكاية. أما في موضع الردّ على السؤال الثالث فنقول بما أنّ الكاتب الجغرافي صنّف كتابه على صعيد السرد العجائبي فهو يحتاج أن يؤكّد معلوماته ويوحي الثقة والاعتماد إلى القارئ وبذلك يشجّعه على قراءة نص الرحلة.

سابقة البحث: بالنسبة لخلفية الدراسة ماوجدنا بحثا حول أساليب التوثيق وآلياته في الرحلات، إلا أن هناك دراسات تطرّقت كإشارات عابرة إلى هذه القضية على سبيل دراسات خطابية، منها كتاب لنهلة شقران (٢٠١٥) معنون بـ*"خطاب أدب الرحلات في القرن الرابع الهجري"*. جاء هذا الكتاب في ثلاثة فصول: الرحلات في القرن الرابع الهجري، وأبنية الخطاب في أدب الرحلات، وآليات الخطاب في أدب الرحلات. ناقشت الباحثة قضية الخطاب مشيرةً إلى الطريقة الخيالية أو الواقعية لدى أصحاب الرحلات. هناك أبحاث متبعثرة أخرى في ثنايا الكتب لمنستطع أن نحصيها جميعاً. أما بالنسبة لرحلة الغرناطي فتمّت دراسات من قبل المستشرقين وإن تجاهل عنها الدارسون العرب أو الإيرانيون. من هؤلاء المستشرقين الّذين تحدثوا عنه على التوالي هربلو في *المكتبة الشرقية* ودخوية في *رحلات ابن جبير* وكراتشكوفسكي في *تاريخ الأدب الجغرافي العربي* وغيرهم فهم وقفوا أمام معطيات أبي حامد الجغرافية والتاريخية والمعمارية واستفادوا منها في خططهم ومناقشاتهم كثيراً. هناك مذكرة للماجستر لمؤلّفه بولعسل كمال (٢٠٠٥) تحت عنوان "*سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي*". تحدّث الكاتب فيها عن الفضاء كعنصرٍ سرديٍّ وكيفية تشكيله وتكوينه في روايات أبي حامد المنقولة. مقالة "بنية السرد في أدب الرحلات الأندلسية تحفة الألباب ونخبة الإعجاب لأبي حامد الغرناطي" دراسة نشرها خلف محمود حسين (٢٠١٧) في مجلة الدراسات التاريخية والحضارية. حصل الكاتب إلى أنّ *التحفة* تحتوي على قدرات سردية بالغة استمدّت قوتها من المفاصل الأسطورية والتراثية التي تثبت لباقة صاحبها وتفوقه في مجال السرد وكذلك تحوي بين طيّاتها كثيراً من الحكي الذي يصف لنا العجائب. "تحفة الألباب ونخبة الإعجاب بين الحقائق والعجائب قراءةٌ في رحلة أبي حامد الغرناطي" مقالٌ نشره شوقي عبد القوى عثمان حبيب (١٩٩٣) في مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية مدريد وعالج الكاتب فيه أدب أبي حامد وأسلوبه وتعرّض لنماذج من المواضيع التي كانت محور اهتمامه في الكتاب. هناك أيضاً مقالتان متشابهتا المحتوى لمؤلفهما محمدكريم

إبراهيم الشمري تحت عنوانين "التأثير العربي الإسلامي على شرق أوربّا من خلال رحلة الغرناطي تحفة الألباب ونخبة الإعجاب" و"الحوار العربي الإسلامي مع شرق أوربّا وتأثيراته من خلال رحلة أبي حامد الغرناطي" نشر الكاتب المقال الأول سنة ٢٠٠٧ في مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ونشره بنفس المغزى سنة ٢٠١٢ في مجلّة كلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة بابل. أوضح الكاتب فيهما تأثير رحلة *تحفة الألباب* على شرق أوربّا معتبراً *التحفة* نموذجاً لحوار الحضارات الإنسانية متمثلاً في الحوار العربي الإسلامي مع شرق أوربّا وتأثيراته المختلفة. أما بعدُ فدراستنا هذه جديدة بما نناقش فيها أساليب التوثيق التي وظفها الكاتبُ في *التحفة* ومن خلالها تتبين أحد العناصر الرئيسة في تدوين الرحلة من قِبل الغرناطي ويتميّز أسلوبه في ضبط المشاهد وروايتها.

مفهوم التوثيق في العملية السرديّة

إنّ مناقشة الثقة نهجٌ نقديٌّ يبيّن المرويات والمحكيات من حيث أنها ذات أرضية واقعية أو غير واقعية. قِيلَ عن هذا المصطلح النقديّ: «الثقة لغةً، مصدر وصفة. أما المصدر فبمعنى الاعتماد، أما الصفة فهو من يُعتمد عليه ويؤتمن، واصطلاحاً: هو من يجمع بين صفتي العدالة والضبط. ويجمع في استعمالات المحدثين على ثقات وهو من أعلى مراتب ألفاظ التعديل».[١] وظّف النقاد هذا المصطلح في السرديات ويكون معياراً لنقد الراوي ودرجة ثقته. يقول عبد الرحيم الكردي في كتابه *الراوي والنص القصصي*: «هناك تقسيم آخر للرواة لايعتمد على الظهور والخفاء، وإنما يعتمد على درجة الثقة في كلام الراوي».[٢] فنقول الراوي الثقة والراوي غير الموثوق فيه؛ «ففي أكثر القصص نجد رؤية الراوي تتطابق مع رؤية الكاتب، وبالتالي فإنّها تتّفق مع رؤية القارئ الحقيقي أو المتخيّل، فالراوي يحكي الواقعة ويريد من القارئ أن يصدّق ما جاء بها حقيقة أو ادّعاءً أو يتمثلها لأنه تسير حسب القوانين التي يسير عليها عالم القصة أو القوانين التي تسير عليها الحياة المعيشة، وإذا اتّفقت رؤية الراوي هذه مع رؤية المؤلف ورؤية القارئ عُدَّ الراوي ثقة وإذا لم تتطابق معها عُدّ الراوي غير ثقة أو مدلّساً».[٣] إنّ للتوثيق آليات عديدة. إنّنا لاننوي أن نؤسس دراستنا عليها جميعاً بل سنطرق ما يميّز نص رحلة الغرناطي في سرد الأحداث مختارين من بينها: النقل بين السماع والمشاهدة؛ مراعاة الدقة في ضبط المصادر ورواتها؛ خلق المنطقية في السرد والحكي.

---

[١]- محمدأبوالليث خير آبادي، **معجم مصطلحات الحديث وعلومه**، ص٤٤.

[٢]- عبدالرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص٩٣.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص٩٤.

إطلالة على رحلة "تحفة الألباب" للغرناطي

يمكن إدراج *تحفة الألباب* في الرحلات التي تحتوي على مفاجآت جمّة ولها مساهمة كبيرة في الجغرافية والأدب أيضاً ولايمكن أن نضعها وعلى غرارها جميع الرحلات التي تتّصف بالعجائبية نوعاً ما في حقل الأدب العجائبي تماماً برغم احتوائها على العجائب وكونِ أبي حامد الغرناطي «أولَ من وضع أساس مدرسة العجائب»[١] لأنّ المبدع في هذا الأدب يقصد إلى الإتيان بكل ما هو غريب ولا يلتفت إلى واقعيتها أو عدم انطباقها مع الواقع. لكن الرحّالة في *تحفة الألباب* ينوي ذكر العجائب الواقعية التي شاهدها وسمعها خلال رحلته كما لايقصد أن يزوّدنا بكل ما فيها نوع من المحكيات الزائفة. فالكاتب يضبط أخباراً وأحداثاً تثير الاستغراب كالخُلق والأبنية وغيرها ويترك كل ما يتّسم بالمفاجأة المزيفة أو ينخرط في حقل الأمور المألوفة. بعبارة أخرى، يرقم صفحاتٍ تغصّ بالعجائب الحقيقية، لذلك يرى أنّ كتابه يكون أكثر احتياجاً إلى أساليب التوثيق فيستخدم في إنتاجه آليات فاعلة ليطمئن القارئ ويوحي إليه الصدق والواقعية. نجده لا ينقل الأخبار المسموعة إلا إذا شاهدها بعينه أو يسمعها من الثقات ويحاول أن يشير إلى مصادر محكياته حتى يصدّق القارئ أنه ينقل من هذا الشخص أو من هذا المصدر ولم‌يلعب هو دور الناقل فحسب. انطلاقاً من هذا فالغرناطي فطن بأنّه لاينبغي أن يضبط كل ما سمع وقيل فيدقق في المصادر ومدى الثقة بالرواة ولاينقل إلا ممّن يبدو منهم الثقة والاعتماد و«أن من يستحق أن يشير إليه مثل ابن فضلان والمسعودي والجاحظ قد أشارَ إليه فعلاً، كما سجّل أسماء الذين أخذ عنهم بطريقة الرواية الشفهية»[٢]. من الجدير بالذكر أنه يمكن اعتبار «تحفة الألباب في مجموعه كتاباً كوزموجرافياً، أي تصويراً لعجائب الكون والأرض بصفة خاصة وهي الصورة التي أعطاها أبو حامد لعلم الجغرافية وهو نفسه لم يدرك أنّه يكتب في هذا العلم و لاذكر اسمه مرّة واحدة ولكنه صاغ مادةً كانَ يمكن أن تكون جغرافية في هذا الأسلوب ووضع بذلك نموذجاً سيحتذيه الكثيرون بعده».[٣] يبدي المؤرخ الجزائري إسماعيل العربي رأيه بالنسبة لهذه الرحلة قائلاً: «مشاهداته- الغرناطي- الشخصية قد تبدو سطحية في الظاهر ولاتبعث في نفوسنا إلا ابتسامة عابرة، بدلاً من الاستغراب الذي يتوقعه المؤلف لأن نفوسنا فقدت الإحساس بالغريب بسبب تخمتها مما تقصّه الشاشة الكبيرة والصغيرة يومياً من العجائب. ولكن تلك القصة والحكاية البسيطة التي يعرضها علينا قد تحجب في طيّاتها حقيقة تاريخية مهمة»[٤]واحتواؤه على الحقائق الهامة دفع كثيراً من المستشرقين ينتبهون إليه ومما لاشك فيه أنّ الغرناطي «كان بوسعه تقديم خدمات كبرى في محيط الجغرافيا والتاريخ الطبيعي لو أنه جمع إلى طبيعته المتشوقة إلى المعرفة نصيباً أوفر

---

[١]- نواف عبد العزيز الجحمة، **رحالة الغرب الإسلامي وصورة المشرق العربي**، ص٥٧.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٥٧.

[٣]- حسين مؤنس، **تاريخ الجغرافيّة والجغرافيّين في الأندلس**، ص٣٥٣.

[٤]- أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، مقدّمة الكتاب ص٢٠.

من الاطلاع وروح النقد».[١] إلّا أن الظروف الخاصة واتجاهه الذهني نحو أحاديث العجائب غلبت على ما ألف، ثم إنّه بطبعه لم يكن بصاحب بحث أو صبر على الكتابة، إنما كان محدثا بارعا يطرف سامعيه بعجائب ما رأى وشاهد، وإذا كان قد كتب فقد فعل ذلك مستجيباً إلى طلب أصحابه ومن اتصل بهم، فدوّن — رغم أنفه- ما أحبوا أن يدونه، ومن ثم فقد قصر كلامه تقريبا على الناحية العجائبية من وصف الكون، فكان بهذا من أوائل من اتجهوا بالعلم الجغرافي نحو الكوزموجرافية العجائبية.[٢] فهو من رحالة الأندلس الشهيرين اقتبس عدد من الرحالة والجغرافيين من كتابه هذا الذي يشتمل على ما يأتي:

الباب الأول: في صفة الدنيا وسكّانها من إنسها وجانها.

الباب الثاني: في صفة عجائب البلدان وغرائب البنيان.

الباب الثالث: في صفة البحار وعجائب حيواناتها وما يخرج منها من العنبر والقار، وما في جزائرها من أنواع النفط والنار.

الباب الرابع: في صفات الحفائر والقبور وما تضمنت من عظام إلى يوم النشور.

دوّن الغرناطي هذا الكتاب عام ٥٥٧ للهجرة بالموصل بتوصية من عالم متصوف يدعى أباحفص عمربن محمد الأردبيلي. إنه في تأليف *تحفة الألباب* اتّخذ منهجا جديدا وبدل أن يشرح أخباره يومياً على شكل مذكرات أخذ يطرح أربعة أبواب كل منها ينطوي على حوادث خاصة ترتبط بموضوع خاص وجعل الأخبار والروايات ضمن كل باب يتعلّق به، وبهذه الطريقة الموضوعية لم يلتزم بالبنية الزمنية المتسقة في تكوين الرحلة، ولذلك عمله يتميز بشكله الموضوعي كما يمتاز عن أسلافه في اشتغاله بالمشاهد المدهشة و كما يقال عنه إنّ «الحسنة الوحيدة لهذا الاتجاه أنه قدّم للقصاص الشعبيين مادة واسعة من أحاديث الخرافة صبّت بعد ذلك في تيار الأدب الشعبي وظهرت في حكايات ألف ليلة وما ماثلها».[٣]

تمظهر آليات التوثيق في *تحفة الألباب*

إذا أمعنَ القارئ النظر في تضاعيف *التحفة* وجد أنّ ما يستلفت انتباهه في تصديق كلام الراوي هو استخدام تقنياتٍ للتوثيق جعلها الرحالةُ ليجلب ثقة قرّائه نحو ما يروي من الأحداث. يمكننا أن نصنّف هذه الآليات الأساسية في ثلاثة أقسام وهي: النقل مشاهدةً وسماعاً؛ التدقيق في ضبط مصادر المنقولات ورواتها؛ المنطقية في الحكي والسرد. نحن في هذا القسم من المقالة التي تعتبر دراسة سردية تبحث عن

---

[١]- المصدر نفسه، ص٢١.

[٢]- حسين مؤنس، **تاريخ الجغرافيّة والجغرافيّين في الأندلس**، ص٣٤٢.

[٣]- المصدر نفسه، ص٣٤٢.

التوثيق ومقوماته في الرحلة نقوم بمعالجة آليات إيحاء الثقة وأدواتها لدى أبي‌حامد كما نعتزم أن نبيّن الغايات الكامنة وراءها.

١. النقل مشاهدةً وسماعاً من الثقات

ممّا لايرقى إليه شكّ أنّ هناك فارقا بين السماع والمشاهدة كطريقتين من النقل من حيث الصحة والاعتماد ومن الجليّ أنَّ المشاهدة أكثر أهميةً واعتباراً من السماع. إلّا أنّها غير ممكنة في كل آن للرحالة. بعض الأحيان لامندوحة للمصنّف أن يلتجئ إلى السماع وذاك عندما لاتتوفر له إمكانية المشاهدة. مهما يكن من أمر ففي كتب الأخبار عامة حينما تزداد الأخبار القائمة على المشاهَدة على الأخبار المسموعة تزيد أهميتها أو حينما يؤسِّس الكاتب عديداً من أخباره على السماع يجب أن يغيّر طرقه ولايلجأ دوماً إلى الاستماع. لكن في مادة الرحلة خاصةً، يتوقع الملتقي أن يواجه الأخبار غير المسموعة التي تابعها الرحالة ويرفض أن يقبل منه طريقة السماع في النقل إلا في الندرة. إذ إنّ الرحالة إذا جعل مجهوده حكراً للسماع فلا حاجة إلى القيام بالسفر فهو بإمكانه أن يؤلف حكاياته في عُقر داره بمنأى عن زيارة البلدان. من هذا المنطلق من أهم آليات التوثيق في الرحلة من حيث كيفية نقل الأخبار هو سلطوية المشاهدة على السماع وألّايلجأ الرحالة إلى السماع إلا في الضرورة.

لايزال الرحّالة العرب يشيرون في رحلاتهم إلى طريقة نقلهم الروايات وارتكزوا على طريقة المشاهدة أكثر من السماع أو أولوا السماع من الثقات اهتماماً، على سبيل المثال نرى المقدسي يشير إلى أهميتها في كتابه *أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم*: «نحن لم نبق إقليماً إلا وقد دخلناه وأقلّ سبب إلا وقد عرفناه، وما تركنا مع ذلك البحث والسؤال والنظر في الغيب، فانتظم كتابنا هذا ثلاثة أقسام أحدها ما عاينّاه، والثاني ما سمعناه من الثقات، والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وغيره. وما بقيت خزانة إلا وقد لزمتها، ولا تصانيف فرقة إلا وقد تصفّحتها، ولا مذهب قوم إلا وقد عرفتها، ولا أهل زهد إلا وقد خالطتهم، ولا مذكر وبلد وقد شهدتهم حتى استقام لي ما أبتغيه في هذا الباب».[١] من هنا يتبيّن أنّ الجغرافيين والرحالة يفرضون على أنفسهم أن يبيّنوا طريقة نقلهم الأحاديث والمشاهد، ونظراً لتأسيس الكتب الجغرافية والسفرية على الأخبار الصحيحة والدقيقة يسعون سعياً دؤوباً أن يجلبوا نظر قرّائهم ويمنحوهم الثقة. لهذا فإنّ الغرناطي قبل دخوله في البحث يوضح منهجه وينفي غبار الشك والغموض عن مسلكه و«يحاول أن يقنع المتقبّل بصحة ما يرويه له فيذهب إلى أنّ عدم التصديق لما يرويه يعزى إلى

[١]- شمس الدين المقدسي، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، ج١، ص٩.

ضعف في نسبة العقل لدى المتقبّل من جهةٍ وإلى الجهل من ناحية ثانية لأنّ الذي يعرف الجائز والمستحيل يعلم أن كل مقدور بالإضافة إلى قدرة الله تعالى قليل، فالعاقل إذا سمع عجباً جائزاً استحسنه ولمْيُكذب قائله ولاهجّنه، والجاهل إذا سمع ما لميشاهد، قطع بتكذيب وتزييف ناقله، وذلك لقلة بضاعة عقله، وضيق باع فضله».[١] من هذا الكلام يتّضح لنا أنّ الشرط الأساسي لدى الغرناطي في النقل عن السماع وهو السماع الجائز[٢] إذ إنّ كل ما يُسمَع لايليق بالقبول والاتّباع. لهذا السبب فهو يخالف رأي من ينكر السماع بكامله وهذا هو الرأي السديد الذي يستصوبه. نجده يستشهد بالآيات القرآنية ليؤيّد طريقة السماع. فهو يريد أن يشحن كتابه بعجائب الأمور والأخبار وإذا لاتسنح له الفرصة ليزور ويشاهد كلها بأمّ عينه نراه يتخذ السماع الجائز كأحد أساليبه الرئيسة. يمكننا أن نصنّف الأدوات التي يتخذها الغرناطي في آلية النقل مشاهدةً وسماعاً إلى:

١-١. السماع من الثقات

يستنبط القارئ من دراسة خطة الغرناطي الثقةَ التي ينوي إيحائها في بناء رحلته و«أنّه يحاول أن يضغط على القارئ حتّى يلتزم بواقعية ما يُروى»[٣] فيفهم أنه يغمضُ عن أحداث مسموعة غير جائزة. من الجدير بالذكر أنه على الرغم من أن الغرناطي يعتبر السماع أحد طرق كسب الثقة، إلا أنه في بعض الأحيان لا يكفي السماع. على سبيل المثال، إنه حينما زار مدينة "أبهر" تحادث عالماً واسع الاطّلاع صالحاً كريماً حول عجائب الدنيا وغرائبها فهو الإمام أبو إسحاق الشيرازي الذي أخبره عن غار رستم و عجائبه، تعجّب أبوحامد من حديثه، لكنه لم يقتنع به فقام بالمعاينة والمشاهدة: «فقلتُ ليس الخبر كالمعاينة. فلمّا رأيتُ ذلك العجبَ، قلتُ ناوِلْني أنت هذه الحزمة واكتبْ لي بخطك هذه الحكاية والمناولة ففعل، رحمة الله عليه. وعندي خطه، ومازال كل من سمع ورأى القضبان من كبار الأئمة يأخذ منها قضيباً، حتى بقي

١- أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، ص٣٣.

٢- الجائزُ هوَ الذي يُتصوَّرُ في العقلِ وجودُهُ تارةً وعدمُهُ تارةً أخرى، فالعالـمُ بما فيهِ منَ الأشياءِ التي نراها والتي لا نراها جائزُ الوجودِ أي ممكنُ الوجودِ لأنهُ يُتصوَّرُ في العقلِ وجودُهُ بعدَ عدمٍ وعدمُهُ بعدَ وجودٍ وهذهِ حالةُ العالَمِ، فالإنسانُ مثلاً أوجدَهُ اللهُ بعدَ أنْ لم يكُنْ موجودًا ثمَّ يفنى فهوَ لذلكَ مِنَ المُمكِناتِ. أمّا المستحيلُ فهوَ الذي لا يُتَصَوَّرُ في العقلِ وجودُهُ أيْ لا يقبلُ الوجودَ أصلاً لذاتِهِ. فالشريكُ للهِ مستحيلُ الوجودِ لأنهُ لا يقبلُ الوجودَ أصلاً لذاتِهِ أيْ لا يَتَصَوَّرُ العقلُ وجودَهُ (عبد الله الهرري، **جامع الخيرات**، ص٤٢).

٣- يُنظر: نوال عبد الرحمن الشوابكة، **أدب الرحلات الأندلسية والمغربية**، ص٦٠.

عندي واحد فقسمتُه بيني وبين من كنتُ احتشمه و...».[١] هنا نجده يرفض طريقة السماع لأنه كان متواجداً بالقرب من غار رستم في تلك الضاحية وتيسّرت له إمكانية المشاهدة، لهذا لم يكتفِ بالسماع. ما يثير اهتمامنا في هذا الشأن هو أنّ الغرناطي «يبذل قصارى جهده لتحقيق ما يبلغ مسامعه، وتلك خصلة في العلماء المسلمين في جميع الأجيال».[٢] غير أنّه يلجأ إلى السماع مضطرّاً وذلك حين يكون التحقيق مستحيلاً كنقله من الأزمان الغابرة حيث يروي: «حكي عن الحجاج أنه سأل ابن العربة...»[٣] أو يتوسل إلى السماع حين يجد شخصاً ثقةً يملك معطيات غريبة وهو من الرحالة الكبار شاهد وجرّب أموراً كثيرةً ما أتيح للغرناطي أن يشاهدها بأكملها فيختاره راويا لأحاديثه ويوليه ثقتَهُ أو يلجأ إلى السماع إذا وجدَ من قام بالمشاهدة فلايستند إلى السماع ممن سمع فحسب كما يقول بعد وصف مدينة تدمر وعجائب بنيانه: «حدثني بذلك جماعةٌ من أهلها ممن دخلوها وشاهدوا».[٤] يتبين لنا أن الغرناطي إذا وجد أنه لا خيار له إلّا أن يلجأ إلى السماع وأنّ المشاهدة كانت غير متوفرة له يرى من الضروري أن يتوسّل إلى السماع الجائز.

١-٢. الاستفسار من العلماء

يمكن الاعتراف بأنّ ما يهمّ الغرناطي في هذا المجال هو اختيار الرواة الموثوق بهم فهو لايزال يسعى لأن يختار راوياً جائزاً ولا يجعل كل راوٍ في رحلته ولا يتلقّى من كل راو أخباره ومن سائح كالغرناطي «سافرَ في كل من أفريقيا وآسيا وأوروبا باحثاً وراء الحقيقة العلمية التي كانت هدفه الأساسي»[٥] من غير المحتمل أن يقبل الأنباء غير الواقعية التي لا أساس لها من الصحة. فهو على سبيل المثال،حينما يستغرب من قبر عفّان وزيارة الناس إيّاه يستفسر من علماء مصر عن حقيقته: «فأعجبني ذلك وسألتُ علماء مصر عنها»[٦]ولايراجع عامة الناس ولايرى من الصواب أن يورد كلامهم في رحلته.

نخوض هنا في طريقة تمهيده للسماع من الشيخ أبي العباس الحجازي فهو ممّن استوعب كثيراً من الأحداث، إذ يقول: «كنت بمصر سنة اثنتي عشرة وخمسمائة فاجتمعت بها الشيخ أبي العباس الحجازي

١- يُنظر: أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، ص١٠٨.

٢- **المصدر نفسه**، مقدّمة الكتاب، ص٢٠.

٣- يُنظر: **المصدر نفسه**، مقدّمة الكتاب، ص٨٤.

٤- **المصدر نفسه**، ص١٠٦.

٥- علي بن عبد الله الدفاع، **روّاد علم الجغرافية في الحضارة العربية والإسلامية**، ص١٦٠.

٦- يُنظر: أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ص١٥٩.

وكان ممن أقام بأرض الصين والهند أربعين سنة وكان الناس يحدثون عنه العجائب فقلت له: يا أبا العباس، إني سمعت عنك أشياء كثيرة من العجائب والآن أريد أن أسمع منك شيئاً من عجائب خلق الله تعالى، وكان الشيخ الإمام أبوبكر محمد بن الفهري حاضرا فقال العباس: قد رأيت أشياء كثيرةً ولايمكنني أن أحدث بها لأن أكثر الناس يحسبون أنها كذب. فقال الشيخ أبوبكر: يكون ذلك من العوام الجهال. وأما العقلاء وأهل العلم فإنّهم يعرفون الجائز والمستحيل، وذكر عجائب خلق الله تعالى يستحبّ التحدّث بها إظهاراً لقدرة الله تعالى في عجائب مخلوقاته».[١] نجد الغرناطي لاينقل مباشرةً ما بلغ مسامعه من الشيخ أبي العبّاس، بل بدايةً يعرّفه تعريفاً يدلّ على إلمامه بالعجائب وكذلك على حُظوته عند العلماء وأنّ له رصيداً من التجربة السياحية. الراوي الداخلي في الرحلة أي أبو العباس يدري أن هذه الأحاديث الغريبة قد يزعمها الناس كذبة ومزعومةً فلايريد أن يتفوّه بها إلا بعد استقصاء الطلب. هذه القضية تنير طريقة الغرناطي في الأخذ عن السماع أيضاً إذ إنّه لايقوم بذكر الأخبار المسموعة إلا بعد المخض والتمحيص وحين يعمد إلى تسجيل منقولات عن الصين والهند وعجائبهما في رحلته فهما بلاد مترامية الأطراف لاتشمل مشاهداته كل عجائبهما، يتّجه إلى من قطنَ فيهما أربعين سنة وهو أغزر علماً من الغرناطي بهذه الشؤون فيجده يعتبر راوياً ثقةً يجدر السماع منه لاسيما وله حاسة دقيقة في نقل أحاديث لايتّهمها الناس بالكذب والزيف. الغرناطي يغتنم وجود هذا الشخص الراوي ويتلقّى منه بعض الحكايات.

١-٣. القيام بالمعاينة مستخدماً صيغ تدلّ عليها نحو «رأيتُ» و«شاهدتُ» ومشتقاتهما

مهما يكن من أمر فإنّ الطريقة المتواترة والأكثر توظيفاً لدى الغرناطي بين طريقتي المشاهدة والسماع هي أسلوب المشاهدة؛ واللافت في هذا الصدد هو أن الراوي يوظّف تعابير تدلّ على المعاينة وهذا الأمر مما يوحي الثقة إلى المتلقي بالنسبة لعمله وكذلك يميّز مشاهدات الغرناطي و أخباره المسموعة. بحيث حينما يروي أخباراً حصل عليها عن طريق المشاهدة يستخدم صيغ «رأيتُ» و«شاهدتُ» ومشتقاتهما حتى يطمئن القارئ أن مشاهداته على الرغم من غرابتها شيء رآها ولم يعلم بها عن السماع فلايمكن تكذيبها وإنكارها على الإطلاق. بين هذه الصيغ نجد «رأيتُ» التي تُفيد في حد ذاتها اليقين أكثر استعمالاً وفي مواطن مختلفة كما يقول «وقد رأيتُ ذلك الصنم الذي أخرج منه ذلك الميّت»[٢]؛ «رأيتُ في أردبيل حجراً في الميدان، أسود ...».[٣] «وقد عبرتُ من بلد سخسين، بأرض الخزر والترك إلى خوارزم

---

[١]- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص١٢٩.

[٢]- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص١٠٤.

[٣]- يُنظر: أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ص١٠٨.

ثلاث مرّات، ورأيت ذلك الموضع وهو من عجائب الدنيا».[١] بناءً على هذا يمكن القول بأنّ معظم المعطيات في *التحفة* يعتبر أحداثاً عاينها الرحالة فهو بهذه الصيغ الدالّة على الرؤية يحاول أن يزيل عنّا الشك في صحة هذه الأنباء. في هذا المضمار يقول كراتشكوفسكي عن اعتبار مرويّات الغرناطي وصحتها: «تنال أهمية خاصة رواياته لما رآه بعين رأسه وهو يمثل ثُلث الكتاب بالتقريب».[٢]

قد يحدث ونرى الغرناطي يقوم بدور الناقل فحسب ولايكترث باتخاذ أدوات الثقة، فيروي الأحاديث ويذكر أنه سمعها وعثر عليها بما عليه القرائن البيّنة. يبدو لنا هنا أن الغرناطي لايتولّى دوماً وظيفة صحة بعض الأخبار ولايضع الإصبع على صحتها فيجعل الأمر على عاتق القارئ وإن كانت تمتزج بالخيال والكذب، كما يحكي «لما كنتُ في باشغرد سنة خمس وأربعين وخمسمائة كان بيني وبين رومية أياماً يسيرة وسألت بعض المسلمين الذين يسافرون إليها من باشغرد عن صفتها فوصفتْ لي كما كتبته ها هنا».[٣] نرى أنّ الرحالة لايهدف هنا إلى بناء الاعتماد ولايوهم القارئ بالثقة والحقيقة بل بتعبيره "فوُصفتْ لي كما كتبتُه ها هنا" يعلن أن هذا الوصف إنما أتاه من المسلمين الذين رحلوا إلى تلك الضاحية فهو بتعبيره هذا إنما يؤدي دور الراوي ولاينوي استقطاب ثقة القارئ نحو الخبر المقدّم.

٢. التدقيق في ضبط مصادر المنقولات ورواتها

من آليات التوثيق الأخرى في رحلة الغرناطي هي التدقيق في ضبط مصادر المحكيّات وانتقائها. يحدّث كراتشكوفسكي عن هذه الميزة للغرناطي قائلاً: «يورد أبوحامد أسماء رواته بدقة، ويتحدث عن نفسه بضمير المتكلم، ولهذا يمكن الاطلاع والتفريق بسهولة بين مصادر مادته، وكثير مما يورده على لسان الغير لايمثل في الواقع أهمية ما، وذلك لسهولة تصديقه للعجائب واعتقاده فيها. ولكنّه على أية حال يبذل دائما قصارى جهده لتوسيع نطاق معلوماته».[٤] يتضح أن الرحالة قد استقى من المصادر المختلفة وضبطها بتدقيق حتى يستنير القارئ بمدى ثقتها وتوثيقها حسب نوع الراوي والمصدر الذي اعتمد أبوحامد في حديثه عليه. في هذا الشأن يمكننا أن نصنّف الأدوات التي يتشبث بها الغرناطي لتوثيق معلوماته هي:

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص١١٣.

[٢]- **المصدر نفسه**، مقدّمة الكتاب، ص٢٢.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص٧٠.

[٤]- ايگناتی‌يوليانوويچ كراچكوفسكی، **تاريخ نوشته‌های جغرافيايی در جهان اسلام**، ص٢٣٨.

٢-١. الاقتباس من الكتب والدواوين

أبوحامد لايرى حرجاً في إكمال معلوماته أو توسيع نطاقها أن يفيد من كتبٍ دوّنت عن مادة يتحدث عنها. ونظراً للاقتضاء يضبط اسم مؤلفها تارةً ويكفّ عن الكاتب تارةً أخرى. إنّ هذه الظاهرة تكاد تعمّ على أدب الرحلة والكتب الجغرافية حيث يقتبس الرحالة من أسلافهم بعض المرويات والمحكيات التي تنفعهم إذا مسّتِ الحاجة إليها، كما استوحى كثيرون من تصنيف الغرناطي وكتابيه كالقزويني في كتابيه «*عجائب المخلوقات*» و «*آثار البلاد وأخبار العباد*». فهو استفاد منهما كثيراً فلايمكننا أن نضبطها هنا بأكملها كاقتباسه في حديثه عن مدينة النحاس في كتاب *تحفة الألباب* وفي كتابه *آثار البلاد و أخبار العباد*[١]؛ أو اقتباس ابن الوردي من *التحفة* في كتاب *خريدة العجائب وفريدة الغرائب* حينما يتحدث عن بحر الخزر.[٢] إذ لامندوحة لأبي حامد أن يضمّن هو أيضاً أحاديث أسلافه ومؤلفاتهم في إنتاجه كما اقتبس مِن رسالة ابن حزم حول جزيرة الأندلس مستفيضاً فيها حيث يقول: «أرضها شامية في طيبها، تهامية في اعتدالها واستوائها، أهوازية في عظم خراجها وجبايتها و...».[٣] يبتعد هنا أبوحامد عن الطريق الصواب بما لايجدر أن يقوم باقتباسٍما في شرحه عن الأندلس لما هو أندلسي غرناطي فمن الحكمة أن يأتي المصنّف بآرائه ووصفه الشخصي لهذه المدينة. لكن توصيف ابن حزم الرائع والمشبع لهذه المدينة فرض عليه أن يستفيد منه فهو من الأدباء الوصّافين البارعين في الأدب العربي الأندلسي.

وحينما يبتغي الكاتب أن يتحدث عن سمات أهل البلاد في الخُلق والشِّيَم يأخذ من كتاب *الأمصار* للجاحظ[٤] فيدقق في نوع مصادره والجاحظ أكثر درايةً ومعرفة بخصائص البلاد ولايغيب عن الغرناطي أن يستفيد من هذا المصدر القيّم. من المصادر الأخرى التي اتّكأ عليها أبوحامد في تصنيفه هو كتاب *سِيَر الملوك* للشعبي. فإنه كتاب مجهول ضائع أوردَ أبوحامد بالدقة والتفصيل صفحات منه في كتابه متحدثاً عن أهل بلاد السودان[٥] أو حينما يروي عن إرم ذات العماد قائلاً: «ذكر الشعبي في كتاب *سير الملوك* أن الملك شداد بن إرم بن عاد ملك جميع الدنيا، وكان قومه قوم عاد الأولى، زادهم اللهُ بسطة في الأجسام وقوة حتى قالوا: «من أشدّ منّا قوة»؟ قال الله تعالى: ﴿أو لم يروا أنّ الله الذي خلقهم هو أشدّ منهم

١- يُنظر: قزوينى، زكريا بن محمد القزويني، **آثار البلاد وأخبار العباد**، ص٥٦١.

٢- يُنظر: سراج الدين إبن‌الوردي، **خريدة العجائب وفريدة الغرائب**، ص١٦١.

٣- أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ص٧٢.

٤- **المصدر نفسه**، ص٨٣.

٥- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص٤٣.

قوة﴾ و أنّ الله...»[١] أو يستفيد من هذا المصدر ذاكراً اسمه بدقة حينما يسرد حكايةً عن الإمام علي ورجل من يثرب[٢] والمواضع الأخرى التي عالجها كثيرة لايحيط الموضع بذكرها هنا بأكملها. وغنيٌّ عن البيان أنّ الغرناطي أكثرَ من الاقتباس من كتاب الشعبي الذي زوّدنا بصفحات منه لنقف على قيمته الأدبية ونتعرف على مكانته التاريخية.

هذا وهناك رسائل ودواوين مختلفة للشعراء والعلماء استفاد أبوحامد في إنتاجه مستشهداً بها «لما أنها حجج جاهزة تكسب قوتها من مصدرها ومن مصادقة الناس عليها وتواترها ولذلك قال أرسطو: الشاهد هو بمثابة القوانين والشهود والاعترافات وأقوال الحكماء».[٣] من العلماء والأدباء الذين يستشهد الغرناطي بكلامهم في *التحفة* مؤيّداً روايته بهم هم ابن الأثير والمسعودي وابن الكلبي وعمارة اليمني والمتنبي وغيرهم من المصنفين الثقات كما استفاد من عالم نيسابوري في حديثه عن خصائص هذه المدينة: «وكان أبوتراب نيسابوري يقول: لما قسمت الدنيا بين الملائكة، وقعت جرجان في قسمة أبي يحيى ...».[٤] كلامه في هذا الحديث وماشابهه دقيق يمكن وصفه بأنه علمي لاسيّما وهو يستند إلى العلماء.

رامَ أبوحامد بالتدقيق في ضبط المنقولات أن يقدّم أخباراً موثوقاً بها للقارئ فهو يهتم بنوع المصادر المستفاد منها التي تتناسب بذلك الشرح الذي يريد نقلها وحينما يروي حكاية الهرم يستقي من ديوان الشاعر عمارة اليمني فهو شاعر مؤرخ يختلف عن سائر الشعراء في اتّجاهه الأدبي. كما استشهد ببيتين للمتنبي حول الهرم حينما قدم إلى مصر مادحاً كافور زار الهرم وأنشد تلك الأشعار. هذا التدقيق في نوع المصدر الذي يتخذه الغرناطي يجعل رحلته تفوح منها رائحة الصدق والثقة على الرغم من احتوائها على الأخبار الغريبة القريبة من الكذب.

٢-٢. الاستشهاد بالآيات القرآنية

في هذا المضمار يجب أن لانغفل عن المصدر الأساسي الذي يرتكز عليه أبوحامد في كثير من مروياته وهو القرآن الكريم. فهو يبادر كما يفعل كثير من الأدباء والرحالة حينما يرون أشياء عجيبة أو يواجهون أخبار غريبة غير صالحة للقبول. بعبارة أخرى حينما يرونها تقرب وتتفق مع المعارف القرآنية يسردونها في طيّات رحلتهم معتبرينها تكاد تكون واقعية فيوثقونها بالآيات القرآنية مستندين إليها «لأنها برهان صادق

---

[١]- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص٥٥.

[٢]- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص١٤٨.

[٣]- محمد العمري، **في بلاغة الخطاب الإقناعي**، نقلاً عن عابدي و إلهايي، ص٢٦٣.

[٤]- يُنظر: أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ص٧٤.

وحجة قاطعة ودليل يقيني التأليف قطعي الاستلزام، وهي تعمل على تثبيت المعاني في الأذهان».[١] لهذا السبب حينما يجد الغرناطي في بلغاريا آثاراً من نسل شداد وقبورهم وأجسادهم الطويلة يذكرها ويسندها إلى إشارة قرآنية ترتبط بهذه الواقعة: «وفي بلغاريا أيضاً من عظامهم مثل هذا، وهو كما ذكره الشعبي في *سير الملوك* والله عزوجل قد قال: ﴿وزادكم في الخلق بسطة﴾؛ إنّ الغرناطي وجد الآية القرآنية موافقةً لما رآه فيغتنمها في كلامه مستنداً إليها أو حينما يستغرب من أمر عفان ومعاضدته وتقديم مساعدته للناس يخشى أن ينسب القارئ إليه كذباً وزيفاً، لأجله يأتي بآية من الآي القرآنية: «وأمرُ عفّان مشهور بمصر، وفي جميع المغرب على ألسن المسافرين و﴿إن الله لايضيع أجر المحسنين﴾».[٢] فهذه الآية تحكم وتوثق كل ما روى الغرناطي عن مسجد عفّان وعجائبه، وتجعل هذه العملية أي الاستشهاد بالآيات القرآنية كلامه أكثر واقعية وصدقاً وتؤدّي إلى تصديق المخاطب وإقناعه بالنسبة لمحكياته.

٢-٣. الاستناد إلى الرواة الثقات

المصدر المعتمد الآخر في رحلة *تحفة الألباب* هو الاستناد إلى الرواة الثقات مضبوطاً أسمائهم. كثيراً ما نبصر الغرناطي حينما ينقل حديثاً أو منقولاً من المنقولات يسجّل مواصفات صاحب الحديث وناقله ويقوم بتسجيل اسمه بدقة وهذا التدقيق يخرج روايته تنطلق في أرض واقعية لاتحمل المخاطب على إنكار كلامه، بل على العكس، يدفعه إلى أن يميل إلى كلامه واقفاً على طريقته في النقل، وهذه الدقة في ضبط الرواة تجعل كتابه صالحاً للاستناد والارتكاز عليه فلا تتّسم أخباره بالزيف يمكن التصرف فيه ولايُعَدّ كاتبه غير معتمد يروي أخباراً نافعة دون الإشارة إلى مصدرها. وفقاً لذلك فهو ينمو أحياناً منقولاته إلى النبي (ص) وسائر الأئمة والخلفاء الراشدين. وفي حديثه عن العرش يسترشد بحديث للإمام الصادق عليه السلام.[٣] فهو من الأئمة المعصومين ذو علم واسع. وحينما يتحدث عن البحار ومدّها وجزرها ينقل حديثاً من النبي (ص) حول حقيقة هذه العملية البحرية قائلاً: «فقد سُئل عليه السلام عن المدّ والجزر فقال ملك على قاموس البحر ...».[٤]

أمّا الأخبار المتسمة بالغرائب المتعلقة باليهود التي جاء الغرناطي بها في كتابه *التحفة* فتلقّاها من كعب الأحبار أحد رواة الحديث المشهورين في العصر الأموي فهو من الرواة الذين تفيض معلوماتهم عن

١- محمد العمري، **في بلاغة الخطاب الإقناعي**، نقلاً عن عابدي وإلهايي، ص٢٦٣.

٢- أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ص١٦٢.

٣- **المصدر نفسه**، ص٥٠.

٤- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص١١٩.

القصص اليهودية كحديثه عن إرم ذات العماد ففيها استفاد من آيات القرآن وروايات كعب الأحبار عنها[١] أو حينما يقص قصة عبد الله بن ثامر وإسارته في اليمن في عهد ولاية بخت‌نصر عليها[٢] وكذلك حينما يروي قصة مدينة النحاس يضع مقدمة تاريخية له بضبط رواته الذين ينقل الحديث عنهم: «حدّث الهقل بن زياد أن عبداللمك بن بلغه خبر مدينة النحاس».[٣]

٢-٤. الاقتباس من التجّار والملّاحين

قد نرى الغرناطي يختار التجار كراوٍ من رواته في الحكايات المنقولة، فهم برحلاتهم إلى المناطق النائية والضواحي غير المرئية قد استرعوا انتباه أبي‌حامد فأراد أن يستفيد من معلوماتهم[٤] وفي أسفاره البحرية حينما يصادف الحيوانات والأسماك البحرية لايطلق عليها أسماء اعتباطياً ومن تلقاء نفسه ويرفض أن يبدي أيّ تعليق عليها بل يحيل الأمر إلى الملّاحين الذين هم أكثر معرفة بأوصاف الأسماك وأسمائها لكثرة سفرهم في البحار: «... وألقت نفسها في البحر واضطرب البحر علينا وعظمت أمواجه وخفنا الغرق حتى نجانا الله عز وجلّ، وسمعت الملّاحين يقولون: هذه السمكة تعرف بالبغل»[٥] وفي موضع آخر نجد الغرناطي يقول: «فسمعت الملّاحين يقولون هذه السمكة تعرف بالمنشار وإذا صادف أسفل السفينة قسمتها نصفين».[٦] كما هو واضح فالغرناطي يحاول توسيع رواته فيسترشد حتى بالملاحين ولايترك هذا المصدر عن البحار والأسماك. هذه التعددية على صعيد الرواة تنتهي إلى التنويع وعملية التجاذب عند قراءة رحلته فتثير في المتلقّي طرباً ونشاطاً وكما يلاحظ فإنّ الغرناطي لايستمرّ في الاقتباس من مصدر واحد أو مصادر معدودة فيؤدّي الأمر إلى الرتابة والملل في القارئ.

٣. الاهتمام بخلق الأجواء المنطقية في الحكي والسرد

إنّ المقصود بالمنطقية في السرد هي التي تنتهي إلى بناء الثقة والاعتماد عند القارئ وذلك حينما لاتوجد مناقضة بين أقسام القص. إننا لانعني بهذا سردَ الأحداث الواقعية فحسب؛ إذ يمكن سرد

١- **المصدر نفسه**، ص٥٥.

٢- **المصدر نفسه**، ص١٥٥.

٣- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص٥٩.

٤- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص٧٠.

٥- **المصدر نفسه**، ص١٢٠.

٦- **المصدر نفسه**، ص١٢٠.

الحكايات الخيالية سرداً يحمل محمل القصص الحقيقية كما يقال: «قد يكون الخبر باطلاً وكذباً وغير واقعي، ومع ذلك يروى على لسان راوٍ تتخيل الثقة فيه، أو يرويها بلهجة الواثق، مثل راوي الملحمة، وراوي القصص الخرافية والأسطورية والمقامات وقصص البطولة الزائفة والقصص التهكمية. فأحداث هذه القصص تكون ضرباً من الباطل أو الكذب أو اللامعقول، لعدم مطابقتها للواقع المعيش، لكنها توصف من حيث الراوي بالثقة، لمطابقتها لموقع المؤلف الضمني والقارئ الضمني، والمؤلف الضمني عبارة عن موقع داخل القصة أو الرواية، أو صورة حقيقية أو تخييلية للمؤلف الحقيقي، وهذا المؤلف الضمني هو المسؤول عن المنطق الخاص بالعالم الفني المسرود والقوانين التي تحكمه هو، وهو الذي يضع المعايير الخاصة بالصدق والحق والعدل في هذا العالم الخاص».[١] من ثمّ نجد الغرناطي يسمّي رحلته *تحفة الألباب ونخبة الإعجاب* فهو يُعلن بهذه التسمية حكاية قصص متّسمة بالعُجب والغرابة، والقارئ الضمني حينما يتصفح كتابه لايتوقع أن يواجه قصصاً تكاد تقرب من العالم الذهني الواقعي البسيط والغرابة التي يحذّر الغرناطي القارئ قبل خوضه في الحكايات أمر طبيعي تتناسب مع وجهة نظر المؤلف. فهو في حديثه عن عجائب الحفائر والقبور وغيرها لم‌يبتعد عن رؤية القارئ الذي يتوقع سماع القصص العجيبة التي ترتبط بالقبور فهو في هذا المنحى الوصفي يعتبر راوياً ثقةً لأنه أخرج القصص مخرجاً واقعياً والمنحى العجائبي لايسوقه إلى أن يقص قصص خرافية زائفة بل يصفها وصفاً ينمّ عن أنّه يسرد قصص واقعية عجيبة وفي نقلها تلك القصص لايحاول أن يفرض آرائه على القارئ. من هذا المنطلق بإمكاننا أن نستشفّ الأدوات التي يأخذها الغرناطي لإيحاء الثقة إلى المتلقي وهي:

٣-١. الوصف المنطقي

نظراً إلى أنّ «الوصف يعتبر من أهمّ التقنيات السردية التي تبيّن ملامح مكونات الرواية من شخصية ومكان وزمان؛ إذ يأخذ على عاتقه رسم الأبعاد الثلاثية لهذه العناصر وتجسيدها أمام أنظار القرّاء»[٢] نواجه الغرناطي حين يورد قصة مدفن علي في البلخ يصفه على أسلوب قصصي دقيق ويؤدي دور الناقل مسجّلاً صورة فوتوغرافية للمشهد المعنيّ جاهداً نقلَ القارئ إلى عالم الرواية شبه المألوف: «نختم هذا الكتاب بحكاية عجيبة في أمر أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، وهي من أعجب الحكايات في قصة قبره عليه السلام وظهوره بعد الثلاثين وخمسمائة في ناحية بلخ في قرية كبيرة يقال له

---

[١]- عبدالرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص٩٥.

[٢]- محمود آبدانان، **دراسة فن الوصف في رواية الثائر الأحمر لعلي أحمد باكثير**، مجلة اللغة العربية وآدابها، ص٣٨٠.

الخير».[١] نجد في هذه البداية أنّ الغرناطي ينوي أن يختم كتابه بأعجب الحكايات واتسمت على هذه القصة سمات واقعية كتحديد تأريخه بدقة فهو ظهر بعد ٥٣٠ سنة من استشهاده ويحدّد الأمكنة الجغرافية التي حدثت فيها الحادثة فعدّ ناحيتين حقيقيتين هما البلخ والخير. فالغرناطي قد ابتعد في هذا المشهد عن طريقة شهرزاد وكثير من المبدعين للقصص الزائفة الخرافية فحدد البنية الزمانية والمكانية للقصة وأخرجها مخرجاً واقعياً ليطمئن القارئ أن لهذه القصة مبادئ منطقية وأنها دوّنت على أساس العناصر الواقعية على الرغم من غرابتها[٢].

٣-٢. تطبيق التمهيدات الدالة على منطقية الحكاية

إنّ الغرناطي يتابع مساره الخاص في السرد ولايخرج منه، فبإمكاننا أن نعتبره منطقاً خاصاً لحكياته التي تسير منقولاته عليه وهذا من أسباب إيجاد الثقة في رحلته لأنّ القارئ حينما يراجع رحلته يُعدّ نفسه ليصغي إلى القصص العجائبية ولايرسم الغرناطي خطّه السفري على القصص غير العجائبية حتى يفقد القارئ ثقته بهذا الكاتب ولهذا السبب اختار كلمة "العجائب" جزءاً من صياغة العنوان مُرشداً ومشيراً إلى أن حكاياته منتخبة من الغرائب، كما يروي: «من عجائب البنيان إيوان كسرى مبني بالآجر والجبص و...»[٣] أو «في مدينة تدمر من عجائب البنيان أمر عجيب كثير و...»[٤] وعلى غرارها هناك تعابير كثيرة تدلّ على منهج الغرناطي العجائبي. أحياناً نراه يتّخذ هذه التمهيدات والتعابير الدالة على عجائبية الحكاية واستغرابها في خاتمة الواقعة والحدث كما يقول في حديثه عن قلاع خوارزم وعجائبها: «وقد عبرت من بلد سخسين، بأرض الخزر والترك ثلاث مرّات، ورأيتُ ذلك الموضع، وهو من عجائب الدنيا»[٥]

---

[١]- أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ص١٦٢.

[٢]- يورد عبدالرحيم الكردي حول عدم هذا التطابق شعراً من أشعار الشعراء العربية وينصّ أن عدم التطابق ينتهي إلى عدم التوثيق، مثلما فعل ابن‌سودون في شعره:

عجبٌ عجبٌ عجبٌ عجبٌ/ بقرة تمشي ولها ذنب (عبدالرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص٩٥).

في هذا المثال نجد أن الكاتب يمهّد مقدمة تفوح بالعجب والغرابة ويخبرنا أنه يريد أن يقص قصة عجيبة لكنه لايجئ بحكاية غريبة بل يحدّث عن شيء عادي لايبعث فينا الاستغراب والدهشة وهذا يتنهي إلى عدم المطابقة بين رؤية الراوي والقارئ وعدم إيحاء الثقة.

[٣]- يُنظر: أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ص١٠٦.

[٤]- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص١٠٦.

[٥]- **المصدر نفسه**، ص١١٣.

وكذلك نجد هذه العبارات في خاتمة شرحه لقصر اللُّصوص: «ولم‌ير أحسن ولا أعجب من أساطين هذا القصر». كما يستخدم عبارة "الله أعلم" مرّات عديدة فهي من الصيغ المتواترة لدى أبي ريحان البيروني في كتابه *التفهيم* وتشير إلى اطلاع ومعرفة ناقصة للرحالة عن الشيء المنظور، والغرناطي لايزال يتشبّث بهذه المستلزمات والمصطلحات ليساير القارئ في إبداء دهشته نحو هذه المدن والقبائل والأبنية وغيرها.

إنّ مواكبة الغرناطي للمنطقية في تمهيداته الإنشائية وماحوت الرحلة عليه من المعطيات المختلفة تستدعي أن ينفلت الرحالة من هذه الملاحظات وهو يقص قصة عادية. من هذا المنطلق في روايته لزيارة مدينة دربند يقول: «وفي بلاد دربند باب الأبواب أمة يقال لهم الطبرسلان، فيهم أربعة وعشرون ألف رُستاق في كل رستاق سرهنك كبير و ...».[١] نراه يهمل في بداية القصة وحتى في نهايتها نقل القصة وسردها بلهجة تفوح منها العجائبية. هذه الطريقة تبعث القارئ لاينتظر مواجهة قصة عجيبة. يمكننا أن نعدّ هذه العملية أيضاً من أدوات التوثيق ومن السبل التي ينتهجها الراوي لإيحاء الثقة وحمل المتلقي على التصديق.

النتيجة

استعرضنا في هذا المقال آليات التوثيق وأدواتها في رحلة *تحفة الألباب* وحصلنا بعد دراسة الرحلة على أنها:

١. اتّسمت بالعجائبية وهي تدخل في إطار الأدب العجائبي. إنّ غرائبية الأخبار والمشاهدات جعلتِ الرحالة يقدِّم الأنباء في رحلته بآليات تستقطب ثقة المتلقي نحو ما يروى من الأحداث؛ إذ إنّ الكاتب يعتقد أنها وإن كانت تمتزج بصبغة الغرائبية لكنها قصص واقعية طرأت في زمانٍ ما وفي مكانٍ ما فينبغي أن تصطحب بتقنيات توثيقية للقارئ.

٢. إنّ الغرناطي اهتمّ بتوظيف مجموعة من الآليات التوثيقية في رحلته وهذا الأمر يجعل القارئ لايفكّر في تكذيب المصنّف وعدم تصديق كلامه. واللافت أنّ الكاتب عند استخدامه هذه التقنيات لايتشبثّ بآلية من الآليات فحسب بل يلتجئ إلى كافة الأساليب والإمكانيات لإيحاء الثقة إلى القارئ.

٣. يمكننا أن نصنّف الآليات الرئيسة في رحلته إلى ثلاثة أصناف وهي: الف- النقل مشاهدة وسماعاً من الثقات ب- التدقيق في ضبط مصادر المنقولات ورواتها ج- خلق المنطقية في الحكي والسرد.

---

[١]- أبوحامد الغرناطي، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، ص١٠٩.

٤. إذا أمعنا النظر في آليات الثقة الأساسية في *التحفة* لوجدنا أنها تتفرع في أدوات جزئية يمكن إدراجها في حقل آلية من الآليات الأصلية بحيث، الف- إنّ تقنية «النقل مشاهدةً وسماعاً» لها فئات فرعية خاصة بها تجلّت في أدوات: ١. السماع من الثقات ٢. الاستفسار من العلماء ٣. القيام بالمعاينة مستخدماً صيغ تدلّ عليها ك«رأيت» و«شاهدت» ونحوهما إذ إنّ الرحالة يقوم بتوظيف تقنيات تعبيرية تنمّ عن صدق ما رآه وعاينه كأفعال «رأيت» و«أبصرت» أو «طريقة الحديث مع الآخرين» ويريد بذلك تأييد كلامه. ب- تقنية «التدقيق في ضبط مصادر المنقولات ورواتها» انعكست في أدوات: ١. الاقتباس من الكتب والدواوين ٢. الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث بحيث إنّ الرحالة إذا وجدَ حكاية توافق بالضبط آية قرآنية أو حديثاً من الأحاديث يستنير بها في روايته ويمكن القول بأنّ هذا مما يدلّ على تدقيق الراوي في نهجه السردي. ٣. الاستناد إلى الرواة الثقات ٤. الاقتباس من التُجّار والملاحين. ج- تقنية المنطقية في الحكي والسرد ظهرت في ١. الوصف المنطقي بحيث إنّ الكاتب يقدّم تفاصيل تلقي الضوء على طبيعة مشاهداته فيصف المرويّات والحكايات وصفاً يعتبر كمرجع يعتمد عليه بسبب ما يتضمن من المعارف والمعلومات وما فيه من الدقة. ٢. تطبيق التمهيدات الدالّة على منطقية الحكاية إذ إنّ الغرناطي يوظّف تعابير تُومِئ عن عجائبية الخبر وكذلك تعبّر عن اندهاش الرحالة بالنسبة لمنقولاته. هذا الأمر يمهّد الأرضية لأن يواجه المتلقّي حكاية تنطوي على المعطيات الغريبة.

قائمة المصادر والمراجع

١. آبدانان، محمود؛ عجرش، خيريه؛ تنگستاني، معصومة، «دراسة فن الوصف في رواية الثائر الأحمر لعلي أحمد باكثير»، **مجلة اللغة العربية وآدابها**، العدد٣، ١٤٤٠ق، ص٣٧٩-٤٠٥.

٢. ابن الوردي، سراج الدين، **خريدة العجائب وفريدة الغرائب**، (د.ط)، القاهرة: الثقافة الدينية، ٢٠٠٨م.

٣. الجحمة، نواف عبد العزيز، **رحالة الغرب الإسلامي وصورة المشرق العربي**، ط١، عمّان: دار السويدي، ٢٠٠٨م.

٤. خيرآبادي، محمدأبوالليث، **معجم مصطلحات الحديث وعلومه**، أردن: دارالنفائس، ٢٠٠٩م.

٥. الدفاع، علي بن عبدالله، **روّاد علم الجغرافية في الحضارة العربية والإسلامية**، المملكة السعودية: مكتبة التوبة، ١٤١٠ق.

٦. الشقران، نهلة، **خطاب أدب الرحلات في القرن الرابع الهجري**، الطبعة الأولى، أردن: أكادمية وقاصة، ٢٠١٥م.

٧. الشوابكة، نوال عبد الرحمن، **أدب الرحلات الأندلسية والمغربية** حتى نهاية القرن التاسع الهجري، عمان: دار المأمون، ٢٠٠٨م.

٨. عابدي جزيني، محمد؛ إلهايي‌سحر، هاجر، «دراسة أساليب الإقناع في رسائل الإمام علي (ع) نموذجاً الرسالة الثامنة والعشرين من نهج البلاغة»، **مجلة اللغة العربية وآدابها**، العدد٢، ١٤٤٠ق، ص٢٤٩- ٢٧٣.

٩. العمري، محمد، **في بلاغة الخطاب الإقناعي**: مدخل نظري وتطبيقي لدراسة البلاغة العربية، ط٢، بيروت: دار الفكر، ٢٠٠٢م.

١٠. الغرناطي، أبوحامد، **تحفة الألباب ونخبة الأعجاب**، تحقيق: إسماعيل العربي، المغرب: منشورات دار الآفاق، ١٩٩٤م.

١١. القزويني، زكريا بن محمد، **آثار البلاد وأخبار العباد**، (د.ط)، بيروت: دار صادر، د.ت.

١٢. كراچكوفسكي، ايگناتي‌يوليانوويچ، **تاريخ نوشته‌هاى جغرافيايى در جهان اسلام**، ترجمه ابو-القاسم پاينده، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمى و فرهنگى، ١٣٨٤ش.

١٣. الكردي، عبدالرحيم، **الراوي والنص القصصي**، القاهرة: دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م.

١٤. كردي، علي‌إبراهيم، **أدب الرِّحلة في المغرب والأندلس**، سوريا: وزارة الثقافة، ٢٠١٣م.

١٥. مؤنس، حسين، **تاريخ الجغرافيّة والجغرافيّين في الأندلس**، ط ٢، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٦م.

١٦. المقدسي البشاري، شمس الدين، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، (د.ط)، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩١م.

١٧. الهِرَري، عبد الله، **جامع الخيرات**، (د.ط)، بيروت: دار المشاريع، د.ت.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ١٣٩٨هـ. ش/٢٠٢٠م

صص ٨٥- ١٠٤ **DOI:**10.22075/lasem.2020.20487.1239

الجمل المتوازية السابكة للنص في حكاية «عاشور الناجي»

سكينة محمدي* وعبّاس طالب زاده** وسيد حسين سيدي***

الملخص

تتحقق نصية النص من خلال سبعة معايير أولها: السبك الذي يضمن استمرارية النص وله أدوات منها: التكرار والتضام وأدوات الربط والإحالة والتوازي، والتوازي إما أن يكون في المبنى من جهة الموسيقى والنحو معا وإما أن يكون في التعبير من جهة النحو فحسب، والتوازي بنوعيه قطب الرحى في هذا البحث الذي تمت معالجته في حكاية «عاشور الناجي» المختارة من ملحمة «الحرافيش» لنجيب محفوظ.

وقد اعتمد الباحثون في هذا البحث المنهجَ الوصفي التحليلي وركزوا على حكاية «عاشور الناجي» كجزء من الحرافيش، كما اعتمدوا المنهج الاجتماعي أيضاً؛ لأن المجتمع الذي يعيش فيه نجيب محفوظ قد أثّر في اختيار أسلوبه.

وتأتي أهمية هذا البحث من أن التوازي لايزال مجهولاً أمام القارئ باعتباره مؤشراً للسبك النصي على الرغم من أنه يؤثر في مستويات متعددة إما بخلق نغمات منظمة وإما بإنشاء نظم نحوي في النص؛ وبذلك يساعد التوازي على بقاء أجزاء النص في ذاكرة القارئ، ويربط هذه الأجزاء كحلقات متصلة بعضها مع بعض في ذهنه يقوى تأثير النص في نفس المتلقي.

أمّا أهم النتائج التي توصل إليها البحث فهي أن التوازي بنوعيه المباني والتعبير موجود في هذه الرواية، بيد أن توازي المباني أقل من توازي التعبير وذلك بسبب الموسيقى التي تتبلور فيها فتؤثر في تماسك النص. كما أنّ التعابير النحوية المتوازية أسهمت في خلق أثر متسق ومنسجم فالسبك المنتج من هذا التوازي يؤدي دور مرآة لجأ إليها محفوظ لتقديم الخسائر الاجتماعية النابعة عن سوء إدارة الحكومة.

كلمات مفتاحية: السبك النصي، توازي المباني والتعبير، نجيب محفوظ، «حكاية عاشور الناجي».

---

* – طالبة الدكتوراه في قسم اللغةالعربية وآدابها، جامعة فردوسي، إيران.(الكاتبة المسؤولة) s459mohammadi@gmail.com

** – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة فردوسي، مشهد إيران.

*** – أستاذ قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة فردوسي، مشهد إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٠٣/٠٥هـ.ش= ٢٠٢٠/٠٥/٢٥م تاريخ القبول: ١٣٩٩/٠٩/٢٦ هـ.ش= ٢٠٢٠/١٢/١٦م

المقدمة

السبك أحد معايير النص التي تضمن نصيته، والتي يجب أن يتضمنها النص لكي يبدو منسجماً ومتناغماً. وللسبك وسائل والتوازي أحد هذه الوسائل التي يتناولها البحث، ويسعى إلى إبرازها ودراسة دورها في تشابك أجزاء رواية "الحرافيش" وتحقيق نصيتها.يوجد نوعان من التوازي: توازي المباني وتوازي التعبير. والجمل المتوازية في مباني المفردات متوازية في الموسيقا والنحو ولكن المفردات في توازي التعبير متوازية نحوياً دون الموسيقى.

يسعى الباحثون في هذا البحث إلى دراسة دور توازي المباني والتعبير في إنشاء التماسك النصي في ملحمة «الحرافيش» مرَكِّزين على الحكاية الأولى وعنوانها «عاشور الناجي».

وتأتي **أهمية** هذه الدراسة من كونها من أوائل الأبحاث التي تناولت الجمل المتوازية التي قل تناولها عند الدارسين، وقد اعتمد الباحثون في دراسة هذا الموضوع **المنهج الوصفي التحليلي**، واهتموا برصد الجمل المتوازية في رواية الحرافيش وأجروا تحليلاً لدور هذه الجمل في خلق التماسك في النص. وكذلك استفادوا من **المنهج الاجتماعي** لاستجلاء تأثير المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب، والذي ينعكس في هذه الرواية.

ومن **الدراسات السابقة** التي تناولت الجمل المتوازية دراسة لرجب عبدالجواد عنوانها: **الجمل المتوازية عند طه حسين دراسة في أحلام شهرزاد**. وقد هدف الباحث في هذه الدراسة إلى استجلاء خصوصية هامة من خصوصيات طه حسين الكلامية؛ فقام بمعالجة الجمل المتوازية في أحلام شهرزاد من ناحية الأسلوب وليس من ناحية الطريقة لتحقيق السبك النصي وأيضا لم يقم الباحث بتقسيم التوازي ويأتي بالجمل المتوازية في المباني والتعابير معا.

ومن الدراسات، دراسة سليم بوزيدي بعنوان: **فاعلية التوازي التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزباني. والتي** ركز فيها على التوازي المتعلق ببناء التراكيب والجمل، أي التوازي النحوي في الشعر لا في النثر؛ لأنه اهتم بالتوازي التركيبي الذي كان شائعاً في شعر أبي حمو موسى الزباني.

وقد قام مكي الكلابي بدراسة تناول فيها **البنيات المتوازية في الرسائل الفنية المشرقية في القرن الثامن للهجرة دراسة في ضوء المنهج الأسلوبي** وفي هذه الدراسة قسم التوازي إلى نمطين: التوازي النحوي – الصرفي، والتوازي التقابلي. وقد قصد بالتوازي التقابلي إظهار صورتين متضادتين ترسمان موقفاً نفسياً محدَّداً؛ إذن تركيزه على التضاد عن طريق المنهج الأسلوبي ودور التوازي في تكوين الإيقاع الداخلي.

وهناك دراسات سابقة في رواية الحرافيش لنجيب محفوظ كالآتي:

دراسة حيدر برزان وسكران العكيلي بعنوان: **التقابلات النصية فى رواية ملحمة الحرافيش، قراءة تأويلية فى بلاغة التعريض وانفتاحه**. وهي تتناول التقابلات الموجودة في الحرافيش ومنها التعارضات التي يجربها عاشور بين الموت والحياة، والصعود والهبوط، والخير والشر.

وكذلك دراسة محمد أحمد عبدالغفار عبدالفتاح (٢٠١٧) بعنوان: **شعرية المكان وتشكلات اللغة قراءة فى ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ**. وهي تتناول قضية المكان في رواية **الحرافيش** تناولاً رئيساً.

أمّا هذه الدراسة فقد قُدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدراسات التي سبق ذكرها؛ إذ إنها ركزت على توازي المباني والتعبيرات في نص نثري وليس في نص شعري. ويتبيّن هنا أن الهدف ليس التقليل من أهمية التوازي في الشعر، بل إيضاح أهمية هذه الظاهرة في النص النثري، ودورها في إبراز براعة الكاتب في فنه؛ إذ يجعل نصه بهذا الأسلوب منسبكاً ومتلاحماً ومتناغماً.

كما أن هذه الحكاية لم تُدرس من جهة لغوية، وهذا البحث يرصد تجليات التوازي بنوعيه: المباني والتعبير، وهما من وسائل السبك التي توفِّر التماسك النصي في حكاية «عاشور الناجي» التي تشكل جزءاً من رواية «الحرافيش».

يحاول الباحثون الإجابة على **الأسئلة** الآتية:

١- لماذا وظّف نجيب محفوظ الجمل المتوازية في حكاية عاشور الناجي؟

٢- ما مدى استعمال نجيب محفوظ للتوازي في المباني والتعابير؟

٣- كيف أثر المجمتع في هذه الرواية وأسلوبها المتوازي؟

١. نبذة عن حكاية عاشور الناجي

حكاية عاشور الناجي هي جزء من رواية الحرافيش لنجيب محفوظ[١] بحكاياتها العشر وكل حكاية تحكي عن جيل ما ويمكن القول إن نجيب محفوظ بالحرافيش يحاول إنشاء شخصيات مع ميزات مختلفة

[١]- كاتب وروائي مشهور في مصر وحياته تتزامن مع ثورة ١٩١٩، وقد تأثر بالأحداث التي حصلت في الثورة، وفوزي يعده روح مصر، ويعتقد أن كتاباته الروائية معبرة عن تاريخ مصر الطويل. وأدبه أدب سياسي فاخر (محمود فوزي، **نجيب محفوظ زعيم الحرافيش**، ص ١٢) ولهذه الثورة مكانة متميزة لدى نجيب محفوظ لأنه تربى في هذا الجو وكان يشاهد المظاهرات وشهداء الثورة مباشرة، وكان يشارك في هذه المظاهرات حتى وقع في الخطر في إحداها وهذا أدى إلى أن تكون لهذه الثورة مكانة مرموقة في أدبه (محمد على سلامة، **نجيب محفوظ، الشخصية الدينية**، ١٤) ونشاهد تعلقاته السياسية والاجتماعية في أدبه الروائي مشاهدة واضحة (فوزى، **نجيب محفوظ زعيم الحرافيش**،٣٩) كما اجتاز المراحل الفكرية

وتعاني من مشاكل في حياتها وبهذه المشاكل تتكون شخصيتها وتؤثر في الآخرين كجزء من المجتمع. وعاشور في هذه الحكاية طفل رضيع وقدتركه والداه ليعثر عليه الشيخ عفرة في طريقه إلى المسجد. وبما أنه لم ينجب طفلا فيأخذه ويهتم بتربيته فيكبر الطفل ويواجه مصاعب عديدة في حياته من قبل المجتمع والحكومة وهذا يؤثر في فردية عاشور ويجعله فاشلا في حياته عدة مرات. عاشور هو الذي يعاني من أصوله وجذوره وهو مجهول الأب والأم أو يعاني من وجهه لكونه غير جميل وجسمه أكبر من حده الطبيعي وهذا لايحبذه الناس عادة، وتظهر وتزداد هذه المعاناة بعد وفاة الشيخ. وبشكل عام، الجو المسيطر على الحكاية مأساوي وأجزاء النص تعبر عن هذه القضية فتؤثر على اختيار المصطلحات والأسلوب.

٢) السبك النصي

قبل معالجة السبك النصي، ينبغي شرح ماهية النص وتقديم بعض الإيضاحات في تطوره خلال المراحل التي مر بها؛ فعلى سبيل المثال عُرِّف النَّص لغةً بأنه «رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً، رفَعَه .وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ» [١]؛ إذن النص هو اللفظ وظاهره دون معناه ويرى الزناد بأن النص «نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض والخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح النص»[٢] فالنص كلمات ترتبط بخيوط بعضها مع بعض وهذا أيضا يرى كل نص مجموعة من الكلمات التي تشكل ظاهر النص. ولكن دريسلار ودي بيوجراند يعدان معايير سبعة لتحقيق نصية النص كالآتي:

السبك[٣] والحبك[٤] والقصد[٥] والقبول[١] وإعلامية النص[٢] والمقامية[٣] والتناص[٤]. وهذه المعايير لاتركز على اللفظ فحسب، بل كل منها يتناول جانباً من النص وهذه الدراسة تلقي الضوء على السبك النصي كأول معيار فى المعايير السبعة المذكورة وذلك يتناول الألفاظ الموجودة في النص كما يأتي شرحها:

المختلفة ومرحلته الرابعة كانت الواقعية الجديدة ويمكن أن نشاهد تأثير هذا في الحرافيش (سلامة، **نجيب محفوظ، الشخصية الدينية**،١٨).

[١]– ابن منظور، **لسان العرب**، ج٧، مادة نصص، ص ٩٧.

[٢]– الأزهر الزناد، **بحث فى ما يكون به الملفوظ نصا**، ص ١٢.

[3] - Cohesion

[4] - Coherence

[5] - Intentionality

إن مصطلح *السبك* مأخوذ من *السبيكه*. وكما أنّ السبيكة متسقة ومتلاحمة الأجزاء مع بعض، يكون النص متلاحم الأجزاء أيضا. والسبك في النص يعنى بالاتساق: الاستمرارية في الأجزاء وكما يقول سعد مصلوح: «من هذه المعايير، معيار السبك يختص بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص[٥]»، وكذلك «يرتبط السبك النصي باستمرارية الأحداث التي تتحقق من خلال بناء الجملة، ويعمل في الذاكرة قصيرة المدى أو الذاكرة العاملة»[٦] ونعني بظاهر النص «الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها؛ بما هي كم متصل على صفحة الورق. وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكينونته واستمراريته. ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي[٧] الذي تحمل فيه الصفة النحوية على أوسع مدلولاتها، أو على المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية»[٨].

إذن الاستمرارية هي التي تحقق نصية النص، والسبك الموجود فيها، يعني أنّ الإنسان حينما يقرأ نصا فمن الضروري أن يكون التلاحم في الأجزاء حتى لايفقد المفهوم الرئيس في ذاكرته ولاتتداخل المفاهيم في ذهنه.

واللافت للانتباه أن للسبك مصطلحات كثيرة كالاتساق والتماسك والانسجام والترابط، ولكن السبك هو الكلمة التي اختارها سعد مصلوح لهذه الظاهرة. وبما أن الباحثين أرادوا تجاوز المصطلحات الدارجة اختاروا هذا المصطلح للتعود على هذا المصطلح الجديد والسبك أفضل كلمة تقابل cohesion وله وسائل* تجعل النص مثل سبيكة، ومكوناته تتلاحم وتترابط من البداية إلى النهاية وبالتالي تؤتى بهذه الوسائل:

---

[1] - Acceptability

[2] - Informativity

[3] - Situationality

[4] - Inetrtexuality

[٥]- انظر: سعد مصلوح، **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة**، ٢٢٧- ٢٢٦

[6] - Robert-Alain De Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler**, Introduction to text linguistics**,p:14

[7] - Grammatical dependency

[٨]- انظر: سعد مصلوح، **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة**، ٢٢٧- ٢٢٦.

الجدول (١) وسائل السبك[٢١]

التكرار بأنواعه	**التام**	
	الناقص	
	شبه التكرار	
توازي المباني	**في الجمل**	
	في أكثر من نص	
الصيغ البديلة	**الضمير**	
	اسم الإشارة	
	بديل الاسم	
	بديل التركيب	
	بديل القصة	
	الإحالة	**إلى خارج النص**
		إلى داخل النص
		تخالف الإحالة
التعبير الموازي	**–**	
الحذف	**كلمة**	
	تركيب	
	جملة	

[1] - Cohesion tools.

٢– مخطوطة من محاضرات سعد عبد العزيز مصلوح عن " **نحو النص** " ألقاها على طلاب الدراسات العليا بجامعة الكويت، في الفصل الدراسي الأول من العام الجامعي ٢٠١٢ – ٢٠١٣.

*– كما هناك مصطلحات مختلفة في ترجمة Cohesion بالاتساق والتماسك والسبك و.. فهناك مصطلحات مختلفة وتعادل عبارة Cohesion tools وتم اختيار مصطلح وسائل السبك واستخدمه الدكتور سعد مصلوح.

ومن هذه الوسائل المذكورة ستتم معالجة االتوازي خلال البحث ولكن قبل معالجة التوازي[١] وأنواعه في النصوص المختلفة يجدر الاهتمام بجذور هذه المفردة، فكلمة التوازي لغةً من وزى وكما جاء في لسان العرب الموازاة تعني «المقابلة والمواجهة»[٢] أمّا اصطلاحاً فهو «تماثل المباني أو المعاني، في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، قائمة على الازدواج الفني وترتبط بعضها ببعض، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة كما أنه قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية، توزيعا قائما على الإيقاع —سواء للفظ أو الصوت– المنسجم»[٣].

وكما جاءت في شرح التوازي اصطلاحا فإنّ «التوازي لايقتصر على الشعر فحسب، فتوجد أنماط من النثر الأدبي تتشكل على وفق مبدأ التوازي المنسجم ولكن هناك فارقا تراتبيا بين تواز في الشعر وآخر في النثر؛ إذ إن الوزن هو الذي يفرض بنية التوازي في الشعر بينما يظهر في النثر عبر الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية».[٤] والتوازي في النثر «يؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها القافية في الشعر، نظرا لامتلاكهما الوظيفة الجمالية نفسها الناجمة عن وجود مبدأين متلازمين هما: مبدأ التجانس الصوتي أي اتفاق الفواصل في الحرف الأخير»[٥] إذن التوازي لايختص بالشعر، بل يطبق على النثر أيضا وهو في النثر يفاجئ المتلقي بالنغمات ويمنع تعبه من قراءة النص لأنه يلعب بذوق القارئ ويغير مشاعره.

والقصد بالجمل المتوازية في نطاق هذا البحث: «الجمل التي يقوم الشاعر او الكاتب بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقا تاما، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق، فالمهم هو التطابق التام في البناء النحوي للجمل المتوازية، ويشترط لهذا التوازي أيضا التوالي، فإذا توازت جملتان غير متواليتين فلا يدخل ذلك في نطاق هذه الظاهرة لوجود فاصل شكلي بين الجمل المتوازية، وهذا الفاصل الشكلي يفقد النص التوازي المقصود، ويفقده كذلك كثيرا من الأبعاد الدلالية المقصودة من هذا

---

[1]- Parallelism.

[٢]– ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، ج١٥، ص ٣٩١.

[٣]– عبدالواحد حسن الشيخ، **البديع والتوازي**، ص ٢٤

[٤]– مكي محيي عيدان الكلابي، كريمة نوماس محمد المدني، **البنيات المتوازية في الرسائل الفنية المشرقية في القرن الثامن للهجرة دراسة في ضوء المنهج الأسلوبي**، ص ٩٨.

[٥]– عبدالهادي عبد الرحمن الشاوي، **البنى المتوازية في نهج البلاغة الخطبة الغراء أنموذجا**، ص ١٢٠.

التوازي»[١] وبما أن النص شبكة علائقية متضافرة الأنساق؛ فإن التوازي يهبها طابعا تشكيليا موقَّعا (منظما) بحيثيات نصية علائقية متوازنة[٢].

وأما بالنسبة إلى أنواع التوازي فقد «كثر الحديث عن أنواع التوازي في دراسة النص الشعري، فمنهم من عدد لمستويات التوازي أنواعا كالتوازي النحوي والصرفي والصوتي والدلالي ومنهم من حدد أنواع التوازي بحسب بنيته الشكلية وهي الترادفي والطباقي والتركيبي وغير ذلك»[٣] ومنهم[٤] من عد نوعين من التوازى وهما توازي المباني وتوازي التعبير كوسيلة للسبك وبما أن "التوازي هو التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب من خلال تجزئة الجملة إلى مقاطع متساوية[٥]"، فلذلك يستمر البحث بتقطيع هذه الجمل ابتداءا بتوازي المباني.

أ) توازي المباني[٦]

في توازي المباني تنتمي جملتان إلى قالب واحد، وتوازي كلُ كلمة في الأولى كلمةً في الثانية من حيث النوع الكلامي. وفي هذا النوع من التوازي «يتصرف الشاعر في التركيب النحوي كأداة ضغط سياقية على قواعد اللغة لتحقيق أكبر تماثل صوتي للنظام العروضي»[٧]

يسمي علاءالدين رمضان (توازي المباني) في كتابه **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: التفويف** وهو «تقسيم الأجزاء المتوالية إلى جمل متوازية تخضع كلها لقالب نحوي ثابت»[٨]. وقديماً كانوا يسمونه «المقابلة» ويقولون: "إن المقابلة أعم من المطابقة، وهي التنظير بين شيئين وأكثر[٩].

---

[١]– انظر: محمود محمد سليمان علي الجعيدي، **الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي"دراسة نحوية دلالية**، ص٢.

[٢]– عصام شرتح، **نزارقباني دراسة جمالية في البنية والدلالة**، ص ١١٨

[٣]– سليم بوزيدي، **فاعلية التوازي التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزياني بين النحو والبلاغة، مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري**،ص ٢٤١.

[٤]– مخطوطة من محاضرات سعد عبد العزيز مصلوح عن " **نحو النص**" ألقاها على طلاب الدراسات العليا بجامعة الكويت، في الفصل الدراسي الأول من العام الجامعي ٢٠١٢ – ٢٠١٣.

[٥]– نعمان بوقرة، **لسانيات الخطاب**، ص ١٦٠.

[6] - Enation.

[7] - prosodi system.

[٨]– علاءالدين رمضان السيد، **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث**، ص٦٧.

[٩]– ابن حجة الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**،ج٢، ص ٢٤.

وبتعبير آخر في هذا النوع من التوازي يشاهد نوع من تواز عروضي أيضا وذلك «يقوم بإحداث تقسيمات تركيبية صوتية على محيط السطرين، مما يدخله في باب التوازي الصوتي، بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث إنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، وهو تواز عروضي حين يكون في الشعر»[١] إذن توازي المباني ينبع من النظم في **الموسيقى والنحو** معا وليس واحدا دون الآخر.

توازي المباني في حكاية عاشور الناجي

توجد مؤشرات مختلفة للسبك في رواية الحرافيش. مثل التكرار بأنواعه، وأدوات الربط بأنواعها، وكذلك أنواع الإحالات. وبهذه المؤشرات قام نجيب محفوظ بإنشاء نص مسبوك ومنسجم، ولم يهمل جانب التوازي بنوعيه: توازي المباني والتعابير في الحرافيش عامة.

ومبدئيا تم تسليط الضوء على توازي المباني (التوازي التركيبي) في حكاية عاشور الناجي، فقد استخدم نجيب محفوظ في كلامه التوازي لإنشاء الاتساق بين أجزاء النص:

وكل كلمة لها، كلمة في الجملة التالية وتعادلها **وزنيا ونحويا معا**:

لك	أن	تذهب
لك	أن	تدخل[٢]
↓	↓	↓
UU	-	UU -

في الجملتين، نشاهد توازيا نحوياً وموسيقيا، وارتباطاً للتالية بالسابقة. وتؤتى بنماذج أكثر لهذا التوازي في المباني:

في	الليالي	الدافئة	ينام	تحت
↓	↓	↓	↓	↓
في	الليالي	الباردة	ينام	تحت

سور...
↓
القبو... [٣]

U- -- U- U UUU- --U -

[١]- إبراهيم جابر، **المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري**،٦٩٣.

[٢]- نجيب محفوظ، **ملحمة الحرافيش**، ص ١٥.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ١٩.

هذه الجملة المذكورة تبدأ بجار ومجرور ثم جملة فعلية: وهذا اتزان نحوي وبالنسبة إلى الموسيقى توضع الكلمات بشكل ثنائي تحت وزن واحد كما يتضح للقارئ بأن هذه الجملة تعبر عن اللامكان للحرافيش الذين لايقبلهم المجتمع فاتخذوا ما تحت القبو وما تحت السور ملجأ لقضاء الليالي في الصيف والشتاء.

ما	أكثر	العاملين	في	الدكاكين...
ما	أكثر	المتشردين	من	الحرافيش...[١]
↓	↓	↓	↓	↓
–	U–U–	–U– U	–	––U

وهذه الجملة أيضا تعبر عن صيغة التعجب بأسلوب **ما أفعل** وكذلك الاتزان في الموسيقى واضح بين مكونات الجملتين ولكن العاملين والمشردين هم الذين يجذبون انتباه المتلقي لكي ينقل ذهنه نحو الوضع الاجتماعي السائد بين الناس في هذا المجتمع وكثرة المشردين والعاملين منهم.

يساوره	الخوف
يساوره	النوم[٢]
↓	↓
–UU–U	U–

هاتان الجملتان فعليتان وتتوازيان في النحو والمباني وتتحدثان عن الخوف والنوم الحاكم على القلب معا.

البسمة	قدر
الدمعة	قدر[٣]
↓	↓
UU––	–UU

هاتان الجملتان اسميتان وتتساويان في الموسيقى والنحو. وقد تبين هاتان الجملتان أن الكاتب يريد أن يعترف بالجبرية من لسان إحدى الشخصيات وهي الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، وكذلك وجود نوع من تشاؤم الكاتب يسري في جميع معتقداته.

---

[١]– المصدر نفسه، ص ٢٣

[٢]– المصدر نفسه، ص ٤١

[٣]– نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ٤٤.

على	مرأى	من	النجوم	الساهرة
على	مسمع	من	الأناشيد	البهيجة[١]
↓	↓	↓	↓	↓
-U	-U-	-U	---U	UU-U

في هاتين الجملتين جعل الكاتب بعض أجزاء النص مماثلا وموازيا للبعض الآخر كأنه يريد أن يصنع سلسلة بحلقات متصلة وكلّ حلقة متصلة بالحلقة السابقة والكلمات الأخيرة قد لا تتوازى تماما، بل تماثل في حرفها الأخير. وعلى الرغم من ذلك لم تفقد توازيها وموسيقاها المتساوية مع الجملة السابقة.

بالتالي تأتي جمل متوازية المباني أيضا، ولكن لم يجر تقطيعها كما قيمت آنفا لأجل الاختصار.

من أبوه بين هؤلاء الرجال ؟

من أمه بين هؤلاء النسوة؟[٢]

يعرض التوازي في هذه الجملة للمتلقي أن كل كلمة تقابل نظيرتها في الجملة الثانية إلا (أبوه / أمه) و(الرجال/ والنسوة) قد قللا مدى التوازي الصوتي ولكنهما لم يزيلا هذا التوازي تماما. ولكن بعد التوازي الموجود يُري القارئَ المجهولين وهما الأب والأم وعاشور الناجي يبحث عن هذين المجهولين، وهما أصله، عندما يضيق صدره، ولكن عاشور لايعرف شيئا عن هذين المعلومين لدى الكثير والمجهولين لديه هو.

وفي المثال الآتي يشاهد هذا التوازي ولكن "يلو" في يلومه و"يح" في يحرضه تتغير مع بعض في أوزانهما ولكن المشابهة في حرف الأخير يعني ضمير الهاء المتصلة بفعلين قد قام بحفظ هذا التوازي.

علام يلومه

علام يحرضه [٣]

ويمكن مشاهدة نماذج أخرى من توازي المباني في الجدول التالي:

الجدول (٢) الجمل المتوازية المباني[٤]

١	مودعا الغروب	مستقبلا المساء
٢	دق قلبه	خمد سروره

[١]- نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ٥

[٢]- نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ٢٤.

[٣]- نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ٢٩.

[٤]- انظر: نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص٢٩- ٨٨.

٣	تضاعف من شر الشرير	تضاعف من طيبة الطيب
٤	الموت حق	المقاومة حق
٥	يا له من صمت	يا له من خلأ

يوجد هذا التوازي في الأصوات وفي المباني النحوية والصرفية ويشعر المتلقي بنوع من الموسيقى من كل هذه الجمل ويحس بأنه يقرأ نثرا منظوما فلا يمكن إنكار وجود هذا التوازي بين الجملتين. والمصطلحات المستعملة قد توجه القارئ نحو التصارع بين الأمل واليأس ويتأرجح بين التفاؤل والتشاؤم، كما هو آت: (شر الشرير/ طيبة الطيب) و(الموت حق/ المقاومة حق).

ب) توازي التعبير

التعابير الموازية، تلفت انتباه المتلقي أثناء قراءته النص وهذه التعابير تلخص في البنى النحوية فحسب يعني حينما السطر الأولى يتكون من الجمل الاستفهامية وكذلك السطر الثاني والشرط في توازي المباني هي الموازنة الصوتية ولكن يفقد توازي التعبير هذا الشرط وهو أعم من توازي المباني.

توازي التعبير في حكاية عاشور الناجي

لدراسة **توازي التعبير في حكاية عاشور الناجي**، نقوم بتقطيع الجمل وفق إعرابها لتوضيح مدى التوازي في التعبيرات التي استخدمها نجيب محفوظ، وذلك لأن "التعبير الموازي بعني التعبير عن المعنى الواحد بتركيب نحوي واحد، ووحدات معجمية مختلفة هو شبيه بالترادف ولكن على المستوى النحوي[١]" فليحاول بالآتي معالجة هذا النوع من التوازي بين الجمل والعبارات المتوالية:

أ) الجملة اسمية خبرية:	الفتوة	يظنك	متحديا
	التاجر	يحسبك	قاطع طريق[٢]
	↓	↓	↓
	مبتدأ	خبر (فعل وفاعل ومفعول به أول)	مفعول به ثان

[١]– مخطوطة من محاضرات سعد عبد العزيز مصلوح عن " **نحو النص** " التي ألقاها على طلاب الدراسات العليا بجامعة الكويت، في الفصل الدراسي الأول من العام الجامعي ٢٠١٢ – ٢٠١٣.

[٢]– نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ١٤.

جعل نجيب محفوظ هاتين الجملتين متوازيتين وإعرابهما متساو مع بعض وكما تشاهد كلتا الجملتين اسمية وخبرية، مبتدأ، اسم وخبره فعل يتعدى إلى مفعولين المفعول الأول ضمير متصل (ك) والمفعول الثاني اسم ظاهر. إضافة إلى ذلك، هذا تعبير عن التشاؤم الشائع بين الناس وهذا يجعلهم يخاف بعضهم البعض وليس كل شيء مكانه ولا يهتم به كما يجدر، بل قد تعكس هذه المكانة وتؤدي إلى تشويش في نظرة الناس للآخرين.

لماذا	يقومون	بالخدمة
لماذا	يقومون	بالكنس[١]
↓	↓	↓
اسم استفهام	فعل مضارع	جارومجرور

ب) الجملة فعلية استفهامية:

هاتان الجملتان فعلية واستفهامية وتبتدئان بأداة الاستفهام "لماذا"، ثم يأتي الفعل ويليه جار ومجرور بالباء.

وفي المثال الآتي الجملتان المتوازيان تبدأ كل منهما بمبتدأ معرف بـ (ال) (الجدول / الأعشاب) وفعل ماض (كفّ/توقف) وحرف جر هو (عن) واسم مجرور معرف بـ (ال) (بالخدمة/بالكنس) وهو توازٍ بادٍ للعيان ومؤثر في الشعور. كما أنّ نجيب محفوظ يريد أن يتحدث عن الكآبة الحاكمة على الطبيعة المستفادة في البلد وكيف تكون قلوب الشعب؟!

الجدول	كف	عن	الجريان
الأعشاب	توقفت	عن	الرقص[٢]
↓	↓	↓	↓
مبتدأ	خبر وجملة فعلية	حرف الجر	مجرور بحرف الجر

ج)الجملة اسمية خبرية:

وفي الجملة الآتية التي تتكون من الجارين والمجرورين يبدو أن نجيب محفوظ يريد أن يلعب بالكلمات وإعرابها في الجملة ويستخدم العكس لإنشاء التوازي بين الجملتين وفي المثال التالي تبدو قدرة الكاتب على التصرف بالكلمات والتركيب النحوي في تقديم وتأخير.

---

[١]- نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ٢٠.

[٢]- نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ٢٠.

من	المر	إلى	الساحة
من	الساحة	إلى	القبو[١]
↓	↓	↓	↓
حرف الجر	مجرور بحرف الجر	حرف الجر	مجرور بحرف الجر

هنا الكاتب يذهب أبعد من ترابط النص في أجزائه، بل يستعمل الترابط المعنوي وذلك بربط الماضي والحاضر للشخصية موضع الحديث. على سبيل المثال حينما يقول: من الذي جعل منه مالك كارو بعد أن كان مكاريا، من الذي انتشله من التشرد فجعله مكاريا، يريد أن يساعد الشخصية لكي تتذكر ماضيها وترى حاضرها فيقارن بين هذين ويقوم بإنشاء الاتساق بينهما بتوازي التعبير.

وعلى هذا يواصل العمل، ولكن دون فصل بين الجمل. ولضيق المجال في المقالة، نكتفي بالإتيان بالجمل المتوازية دون علامات في الجداول التالية[٢]:

الجدول (٣) الجمل المتوازية التعبير الثنائية

١	رأى الأعلام ترفرف في أعالي الدكاكين والأسطح	رأى الكلوبات تعلق، رأى الأرض تفرش بالرمل الفاقع
٢	وقت طويل من وقته مضى في العبادة	وقت طويل مضى في تذكر أسرته
٣	تطيب بالجلاب	نظف أسنانه بالسواك
٤	من الذي جعل منه مالك كارو بعد أن كان مكاريا؟	من الذي انتشله من التشرد فجعله مكاريا؟
٥	من السماء هبط	من جحيم الأرض انفجر
٦	الهواء منعش لين القبضة	النجوم متوارية فوق السحب
٧	هل جئنا نحسب الزمن بدبيبه المتتابع فوق جلودنا؟	هل جئنا لنعد حبات الرمال والنجوم الساهرة؟
٨	الشمس ترسل أشعتها بلاجدوى	هواء الخريف يتموج في فتور

[١]– نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ٤٥.

[٢]– انظر: نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، ص ٥– ٨٨.

٩	في النهار تمضى بهما الكارو من حي إلى حي، يتناولان طعامهما عدسا وفولا وطعيمة.	في الليل يرفلان في الثياب القطنية والحريرية، يستريحان في السلاملك الداخلي أو فوق الدواوين
١٠	يستريحان في السلاملك الداخلي أو فوق الدواوين	ينامان فوق فراش وثير يصعد إليه بسلم قصير من الأبنوس

بما أن التوازي في الشعر أكثر استعمالا وكلما يزداد هذا التوالي في النثر يثبت براعة الكاتب؛ فلذا تم فصل توازي التعبير بين الجملتين وبين أكثر من جملتين في الخطوات الآتية وبالتالي يشاهد هذا التوازي بين ثلاث جمل متوالية:

الجدول (٤) الجمل المتوازية التعبير الثلاثية

١	أزال الشعر والعرق	مشط شعره	هذب شاربه
٢	الليل يتبع النهار	الناس يذهبون ويجيئون	الحناجر تشدو بالأناشيد الغامضة
٣	ها هو أول ضياء يتطامن فوق الجدران	ها هي معالمها تتعدد كوجه صديق قديم	ها هو النور يشعشع في الحارة
٤	لم يجبه أحد	لم تفتح نافذة	لم تشرئب رأس من جحر

الجدول (٥) الجمل المتوازية التعبير الرباعية

١	وجهها مشوب بشحوب	أنفها بارز	شفتاها غليظتان	جسمها صغير
٢	ألم تعلموا يا سادة بما حل بنا؟	أليس عندكم دواء لنا؟	ألم يترام إلى آذانكم نواح الثكالى ؟	ألم تشاهدوا النعوش وهي تحمل لصق سوركم؟

٣	جمالها مستسلم لسطوة النوم	ثغرها مفتر بلابسمة	منديلها منسحب	خصلات شعرها نافرة
٤	نستحم في الحمام العجيب	نرتدي ثيابا جديدة	ننام فوق هذا الفراش	نعود بعدها إلى الكارو

في جدول رقم (٥)، توازي التعبير بين أربعة جمل متوالية وكل هذه الجمل بأسلوب نحوي واحد.

وتزداد براعة نجيب محفوظ حينما يأتي بتوازي التعبير في خمس وست جمل (كما في الجدول (٦) والجدول (٧)) وتلقائيا يجعل المتلقى بأن يحفظ في ذاكرته كل هذه الجمل مع بعض ويرتبط كل حلقات النص في ذهنه وبما أن من ميزات الجمل متوازية هي «تكون قابلة للحفظ والتذكر السهل»[١] بهذا التوالي في الجمل المتوازية يزداد التماسك والسبك لأن المتلقي يواجه بجمل معطوفة متوازية وهذا يحرضه للتالي ويذكره بالسابق فترتسم لوحة متسقة في ذهنه.

الجدول (٦) الجمل المتوازية التعبير الخماسية

١	ترددت أنفاس الحياة	ارتفعت الحرارة	تجاوبت الأصوات	عادت الديكة تصيح في الفجر	هلت الكلاب والقطط

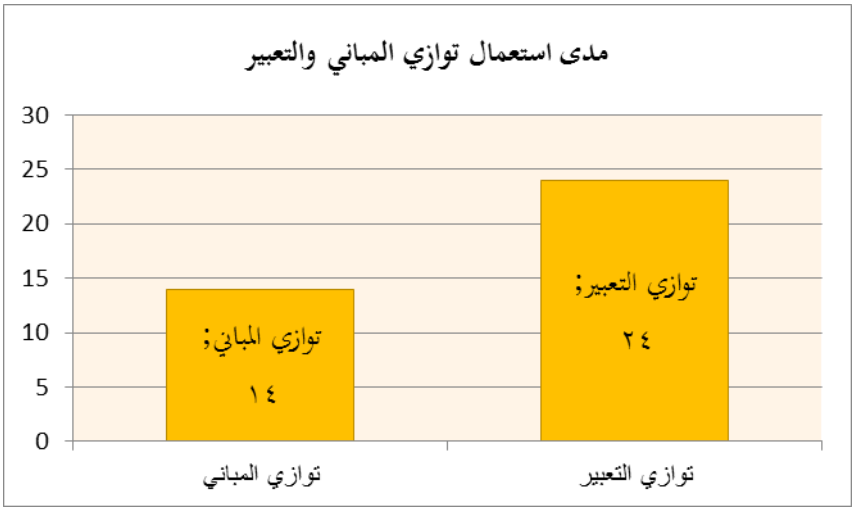
الجدول (٧) الجمل المتوازية التعبير السداسية

١	فتر حماسة	انطفأ إلهامه	عاتب نفسه	عنف عشقه	شد على إرادته	قبض على شاربه الشام

طبقا للجدول، استعمل نجيب محفوظ توازي التعبير في الجمل المتوالية وقد يكتفي بالجملتين وقد يأتي بست جمل متوازية التعبير لكي يعبر بذلك عن اتصال واتساق نصه وأيضا يتحدث بهذا التوازي من تكرار مل في حياة الناس وهم فقط يمضون حياتهم في أدنى مستواها، دون أن ينتبهوا إلى أنفسهم وذاتهم الحقيقية.

[١]– رجب عبدالجواد، **الجمل المتوازية عند طه حسين دراسة في أحلام شهرزاد، مجلة علوم اللغة**، ص ٣٠٢.

وفي الشكل الآتي يمكن مشاهدة مدى نسبة استعمال توازي المباني وتوازي التعبير في هذا النص وكما هو واضح مدى استخدام توازي التعبير أكثر من توازي المباني وذلك بسبب الحاجة إلى مشابهات نحوية في توازي التعبير وهذا أسهل وأيسر بالنسبة إلى التساوي في النحو والموسيقى معا وهو في توازي المباني.



النتيجة

نتائج هذا البحث تتخلص بما يلي:

١- من أهم ميزات نجيب محفوظ في هذه الحكاية رصانة أسلوبه وجودة السبك في العبارات والتراكيب التي استخدمها ويقوم بعرض الظروف الاجتماعية السائدة في مصر بعبارات متزنة ومتناسقة والتوازي الموجود في هذه الحكاية جعل الجمل متشابكة مع بعض فعندما تنتهي الجملة الأولى يبقى توازي الأصوات والعبارات في الجملة التالية حتى يربط المتلقى بالجملة السابقة فيتذكرها. استخدم الكاتب توازي المباني والتعبير كليهما في كلامه لإنشاء الاتساق بين مكونات الرواية، ولم يهمل الجانب الموسيقي ولا الجانب النحوي، وركز في خطابه على التوازي فيهما كليهما لكي يحفظ الإنسان في ذاكرته هذا التوازن والتوازي.

٢- نجيب محفوظ يحاول استعمال الموازنة، ولكن قد يتغير الجو فيضطر إلى إيضاح أدق عما بداخله في أحسن أسلوب فلذا قد يترك التوازي في خطابه، ولكن بشكل عام كانت نسبة استعمال المباني والتعبير كالآتي: ١٤ توازي المباني و٢٤ توازي التعبير في حكاية يصل عدد صفحاتها إلى ٨٨ صفحة. وكان

توازي التعبير أكثر استعمالا في هذا النص بالنسبة إلى توازي المباني؛ لأن المشابهات التي يحتاج إليها توازي التعبير أقل بقليل من توازي المباني، ومنها الموسيقى. ويتحقق توازي التعبير ولو بعدم الموسيقى وبسبب أن الحرافيش نص نثري وليس منظوما وكذلك قلما تستعمل الموسيقى في النثر وعلى الرغم من هذا، نرى الموسيقى تجذب انتباه المتلقى ولو كان قليلا، إذ توجد الموسيقى في الحرافيش لخلق توازي المباني. في كثير من الأحيان يكتفي نجيب محفوظ بتوازي التعبير في بعض الجمل، ولكن الموسيقى قد تتبلور في الجمل وبسبب فقد التوالي في الموسيقى فلا تعتبر متوازية المباني.

٣- يمكن مشاهدة تأثير المجتمع في أعمال الكتّاب، خاصة المهتمين بالروايات والقصص. فالكتّاب يريدون أن يُروا الناس مجتمعهم كما يستوعبونه هم، ونجيب محفوظ لايستثنى من ذلك، إذ بذل قصارى جهده لعرض حياة اجتماعية للناس الذين تأثروا بالمجتمع والحكومة الفاسدة. إن الموسيقى الموجودة في التوازي تذكرنا بالنواح والعويل في المأساة الاجتماعية الموجودة التي ابتلي بها كل فرد من أفراد المجتمع بشكل أو بآخر. ويمكن أن يكون أحد أسباب استعمال نجيب محفوظ لهذه الظاهرة هو عكسه للظروف المأوساوية الموجودة، حيث نشاهد نوعا من المبالغة في نظرة الكاتب التشاؤمية، وقد يكون السبب هو الحرافيش الذين هم أناس مجهولون تماما أسرياً واجتماعياً وهذا يؤدي إلى إنشاء حلقة معيبة تدور بين الأسرة والمجتمع وتؤثر أحدهما على الآخر.

قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب:

١. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، د.ط، بيروت: دار صادر، ٢٠١٠م.

٢. بوقرة، نعمان، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية،٢٠١٢م.

٣. جابر، إبراهيم، **المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري**، الطبعة الاولى، دمشق: العلم والإيمان للنشر، ٢٠٠٩م.

٤. الحموي، ابن حجة، **خزانة الأدب وغاية الأرب**،.ج٤،تح:كوكب دياب، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٥م.

٥. الزناد، الأزهر، **بحث في ما يكون به الملفوظ نصا**، المركز الثقافي العربي ١٩٩٣م.
٦. سلامة، محمد علي، **نجيب محفوظ، الشخصية الدينية**، قاهره: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م.
٧. سيد، علاء الدين رمضان، **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث**،دمشق: اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٦م.
٨. شرتح، عصام، **نزارقباني دراسة جمالية في البنية والدلالة**، الطبعة الأولى، عمان: دار الخليج للصحافة والنشر، ٢٠١٨م.
٩. الشيخ، عبدالواحد حسن، **البديع والتوازي**، الطبعة الأولى، مصر: مكتبة الإشعاع الفنينة، ١٩٩٩م.
١٠. فوزى، محمود، **نجيب محفوظ زعيم الحرافيش**، د.ط، القاهرة: دار الجيل، ١٩٨٩م.
١١. محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، د.ط، القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٧٧م.
١٢. مصلوح، سعد عبدالعزيز، **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة**، القاهرة: عالم الكتب،٢٠٠٦م.
١٣. (مخطوطة من محاضرات سعد عبدالعزيز مصلوح عن " **نحو النص** " التي ألقاها على طلاب الدراسات العليا بجامعة الكويت، في الفصل الدراسي الأول من العام الجامعي ٢٠١٢ – ٢٠١٣ م).

ب. الدوريات

١. بوزيدي، سليم، **فاعلية التوازي التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزياني بين النحو والبلاغة، مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري**، مجلة العلوم الإنسانية، جماعة قسطنطنية، عدد ٤٢، ٢٠١٤م، ص ٢٥٤- ٢٣٥.
٢. الجعيدي، محمود محمد سليمان علي(٢٠٠٣). "**الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي"دراسة نحوية دلالية**"،مجلة كلية الآداب، عدد٣٢).
٣. رجب عبدالجواد، **الجمل المتوازية عند طه حسين دراسة في أحلام شهرزاد، مجلة علوم اللغة**، مجلد ٣، عدد ٤ دار غريب القاهرة، سنة ٢٠٠٠.
٤. الشاوي، عبدالهادي عبد الرحمن، **البنى المتوازية في نهج البلاغة الخطبة الغراء أنموذجا**.مجلة الباحث. عدد ٢٦، ٢٠١٨م.

٥. الكلابي، مكي محيي عيدان، كريمة نوماس محمد المدني، **البنيات المتوازية في الرسائل الفنية المشرقية في القرن الثامن للهجرة دراسة في ضوء المنهج الأسلوبي**، مجلة جامعة كربلاء العلمية – المجلد الحادي عشر – العدد الرابع، ٢٠١٣.

المصادر الأجنبية:

1- Alain De Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler**, Introduction to text linguistics,** London: New York: longman, 1981.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ١٣٩٨هـ. ش/٢٠٢٠م

صص ١٠٥- ١٢٦ **DOI:**10.22075/lasem.2020.18641.1204

العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في شعر أدونيس

خديجة هاشمي* وحامد صدقي** وصغرى فلاحتي*** وزهرة ناعمي****

الملخص

يعتمد الشّعراء في نصوصهم الشعرية على المكان والزمان وما يتعلق بهما من علاقات فيزياوية، فالأحداث تقع في الزمن والمكان في بنية حركيّة أو سكونية. العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في شعر أدونيس أسهمت بشكل فاعل في التعبير عن أحاسيس الشاعر النابعة من موقفه الثوروي والعلاقات هذه تحمل أسساً جمالية ذات أبعاد ودلالات نفسيّة ورمزية حيال حوادث عصره وموطنه.

تحاول هذه المقالة أن تقوم بدراسة كيفيّة حضور العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان ودلالاتها في البناء الشّعريّ عند أدونيس على أساس المنهج النفسي، حيث تحاول أن تربط أبعاد دلالتها بعواطف الشاعر ومشاعره، كما سنتّبع في هذه الدراسة، المنهج الوصفيّ التحليليّ– الإحصائيّ بالإضافة الاستشهاد بنماذج شعريّة دالّة على استعمال هذه الظاهرة ودلالاتها في الصور الشعرية عند أدونيس.

أهمّ ما يلفت الانتباه في صوره الشعريةالفيزياوية أنّ الشاعر يرغب كثيراً ما إلى استعمال الحركة الزمكانية في نصّه الشّعري؛ إذ تتّفق ديناميكيةالمكان والزمان مع رؤيته الثورية في التغيير والطموح إلى تحقّق أحلامه في بناء مستقبل زاهر وعالم جديد. ويفصح الشاعر عن اتجاهه الوثني من خلال توظيف صور الحركة الزمكانية كما يتّضح من وراء صور الحركة الزمانية والمكانية رأيه حول الشّعر؛إذ يعتقد أنّ الشّعر ديناميكية وبثّ الحركة ورفض السكون فيلجأ الشاعر إلى صور الحركة المكانية والسكون الزماني في تصوير فقدان الحبّ، كما اعتمد على توظيف صور الجمودالزمانيوالمكاني، لتحريض الموقف الثّوري والمجال الحيويّ والتجدّد على نحو أعمق وأكثر حرارة وفاعلية ويستعرض الشاعر في توظيف الحركة الزمانية والسكون المكاني إدراك عبثيةالوجود وتحطيم الزمانالنجومي والغلبة على سطوةالزمنالموضوعي في جمودالفضاء.

كلمات مفتاحيّة: الشعر العربي الحديث، الفيزياء، المكان، الزمان، أدونيس.

---

* –طالبة الدكتوراه في قسم اللغةالعربيةوآدابها، جامعة الخوارزمي،إيران.(الكاتبة المسؤولة) khadijehashemi1365@gmail.com

** – أستاذ في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران.

*** – أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران.

**** – أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٨/٠٦/١٧هـ.ش= ٢٠١٩/٠٩/٠٨م تاريخ القبول: ١٣٩٩/٠٩/٢٦ هـ.ش= ٢٠٢٠/٠٦/١٠م

المقدمة

يلعب المكان دوراً فاعلاً في النصّ الشّعري لما له من دلالات اجتماعيّة وسياسيّة ويكشف عن المشاعر النفسيّة التي تجول في ذات الشاعر، فيعدّ المكان من أبرز عناصر التشكيل الجمالي لإغناء الصّور الشّعرية في النصّ الأدبي،كما يُعتبر عنصر الزمن من أهمّ العناصر في بناء النص الأدبي والزمن في التجربة الأدبية نوعان: الموضوعي والذي تقدّم الأحداث فيه بصورة خطية نحومية من الماضي إلى الحاضر ثمّ المستقبل كما يتناول النص الأدبي الزّمن النفسي الذي يُعني بالإدراک النفسي ويرتبط بالحالات الشّعورية والنّفسيّة عند الشاعر.

تبدو العلاقات بين المكان والزمان من جهة الحركة والسكون في النصّ الشعري عند أدونيس ونسمّى هذه العلاقات، العلاقات الفيزياوية؛ إذ تبحث حركة المكان في علم الفيزياء كما يرسم الشاعر انتقال الزمان الموضوعي من الماضي إلى الحاضر والمستقبل وهذا التّصور الزّمني ينبعث عن مفهوم حركة الزمن الموضوعي التي يُعني بها علم الفيزياء.

ما يعنينا في هذا البحث هو الحركة والسكون في المكان والزمان في الشعر؛ والحركة عند الفيزياويين تعني الانتقال من موضع إلى موضع والبحث عن الحركة الزمانية في هذه الدراسة هو التراوح بين الوحدات الزمانية الموضوعية: الماضي، والحاضر، والمستقبل. هذا وقد اهتم أدونيس في العديد من أشعاره بظاهرة العلاقة الفيزياوية بين المكان والزمان اهتماماً بالغاً، ولذلك فإنّ دراسة"العلاقة الفيزياوية بين المكان والزمان في شعر أدونيس" ضرورية جدّاً. تحاول هذه الدراسة أنْ تجيب عن **سؤالين** مهمين:

١. ما هي العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في شعر أدونيس؟

٢. أية علاقات فيزياوية بين المكان والزمان قد سادت في شعر أدونيس ولماذا؟

في الردّ على هذين السوالين، يمكن أن يقال:

١.يبدو أنّ الشاعر يأتي بتقنية العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في صيغ متنوّعة ومنها: حركة المكان والزمان، حركة المكان وسكون الزمان، سكون المكان والزمان، سكون المكان وحركة الزمان

٢. يمكن سيادة حركة المكان والزمان في شعر أدونيس؛ إذ تتلاءم هذه الحركة مع مشاعره وتفكيره في كسر رتابة الجمود والموت الذي يعمّ كلّ شيء في مجتمعه.

تهتمّ هذه المقالة بدراسة "العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في شعر أدونيس"، لذلك تمّ استخراج القصائد التي ترتبط بهذه الظاهرة "العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان" من ديوان الشاعر بعد التطرّق إلى "مفهوم المكان والزمن والحركة والعلاقات الفيزياوية" في التمهيد، وذلك اعتماداً على المنهج النفسي حين تبحث عن مشاعره النفسيّة تجاه حوداث عصره ومجتمعه أو الحالة الشعوريّة المسيطرة على ذات الشاعر، مستخدمة المنهج الوصفي التحليلي- الإحصائي في تبيين كيفية تجلّى العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان ودلالاتها في شعره.

هناك دراسات ظهرت في السنوات الأخيرة فى مجال دراسة المكان والزمان، منها:

١. مقالة دراسة دور الأمكنة في الديكور الشعري لمظفر النواب، محمد مهدى روشن، مجلة إضاءات نقدية، السنة السابعة، العدد ١٥، ربيع ١٣٩٦ش، وتدور هذه الدراسة حول الأبعاد الدلالية في توظيف المكان في شعر مظفر النواب ومنها؛ البعد السياسي، والنفسي، والوطني، الديني، الاجتماعي وغيره.

٢. مقالة التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش الحديثة، رقية رستم پور ملكي وفاطمة شيرزاده، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد التاسع، ربيع ١٣٩١هـ.ش، تقوم هذه المقالة بدراسة تقاطبات الأمكنة ومنها؛ الوطن/المنفى، هنا/هناك، العربي/الغربي، الانقطاع/الاتصال.

٣.كتاب "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" يقوم الباحث فيه بدراسة موقف الشعراء المعاصرين من الزمن، ويتطرّق إلى الزمن في شعر أدونيس بشكل عابر، ويبيّن أنّ الشاعر كثيرا ما يلجأ إلى الزمن النفسي في تبيين تجاربه الباطنية وآماله والزمن عنده يستسلم للإرادة الإنسانية ويستعمل الشاعر أحيانا الزمن الموضوعي في مشاهده الشعرية.

٤. مقالة "الفضاء الزمكاني في القرية عند الشعراء الرواد"، أمل عبد الجبار كريم الشرع وايناس كاظم شنباره، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد ٢٢، العدد ٦، ٢٠١٤، تبحث هذه المقالة عن تجربة المكان والزمان عند الشعراء الروّاد؛ نازك الملائكة، البياتي، بدر شاكر السياب.

٥. مقالة الزمن النفسي في مقدمات المعلقات العشر، أمل حسن طاهر، مجلة الآداب، العدد ١١٠، ٢٠١٤م، يحاول الباحث في هذه المقالة أن يدرس كيفية تعامل الشاعر مع الزمن الطبيعي وفقا لما يجري في ذاته من أحاسيس الفرح والحزن والحب والألم والحرمان.

٦. مقالة مفهوم زمان در شعر شاملو و أدونيس، زليخا حاجى پور وآخرون، مجله شعر پژوهى (بوستان ادب)، دانشگاه شيراز. سال ٦. العدد ١، ١٣٩٣هـ.ش، قد حفلت هذه الدراسة بالبحث عن مفهوم الزمان في شعر أدونيس وشاملو بشكل مقارن، وتبيّن أن الشاعر لايقف عند ثغور الزمان الموضوعي، بل يتجاوز ويتمرّد عليه عبر رحلاته في الماضي وذكرياته وخلق الأسطورة واللجوء إلى الحب في الزمن النفسي ولاتبحث هذه الدراسة عن الزمن الموضوعي.

يتضح من عناوين هذه الدّراسات وموضوعاتها، أنّ كلّا منها لا تقوم بالتفحّص عن الزمان والمكان في شعر أدونيس بصورة متمركزة،كما يبين أنّ العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان لم تُدرس في شعر أيّ شاعر، لذا تُعتبر هذه الدّراسة التي تهدف إلى كشف العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان ودلالاتها في أشعار أدونيس محاولة جديدة في دراسة المكان والزمان.

المكان والزمان في العمل الأدبي

يعدّ المكان ظاهرة متميّزة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ويلعب دوراً بارزاً في التشكيل الجمالي للنصوص الأدبيّة[١]،كما يشغل الزمن مساحة واسعة في العمل الأدبي؛ لأنّ الزمان يعدّ «من العناصر المهمة في صياغة الأحداث وبنيتها وتناميها، فكلّ شيء في هذا الكون قائم على الزمن ومرتبط به، وكلّ إنسان يحس به ويشعر مما جعل ذلك يؤثر سلباً أو ايجاباً في نتاج الأديب أو الشاعر، وقد يبيّن في كثير من الأحيان إحساس الشاعر وحالته النفسية والشعورية في لحظة ما»[٢] والزمن نوعان: نفسي ويخضع لحركة النفس ومجرى الأحداث[٣] وخارجى أو موضوعي يكون له أبعاده الموضوعية الممكنة القياس ويعني به الفيزياء.[٤]

العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان

علاقة المكان بالزمن تؤدي دوراً بارزاً في البناء الشعري، إذ «ترتبط ملامح المكان وعناصره المختلفة بطابع الزمن وتحولاته وأحداثه الطبيعية والتاريخية والسياسية؛ لأنّ تأثيرات تلك الأحداث والتحولات

---

[١]–طالبي قره قشلاقي، **تجليّات المكان، أبعاده ودلالاته في شعر "نزار قباني"**، ص ٤٤٢.

[٢]– طاهر، **الزمن النفسي في مقدمات المعلقات العشر**، ص ٥٢٩.

[٣]– **المصدر نفسه**، ص ٥٣٠.

[٤]– صدام ومعتز، **مستويات بناء الزمن في شعر بشار بن برد**، ص ٢٦٧.

الزمانية تسهم بشكل كبير في إعادة ترتيب هيئة المكان وتلوينه، في ضوء العلاقة المتشابكة بين الإنسان والزمان والمكان»[١] فتكون العلاقات بين الزمان والمكان متلازمة والعلاقة الفيزياوية تعدّ نوع من هده العلاقات التي تكون بينهما من جهة الحركة والسكون؛ والحركة عند الفيزياويين تعني تغيير الشيء من موضع إلى موضع إلى آخر[٢] كما تقوم هذه الدراسة بتحليل الحركة في الزمن الموضوعي وهو الزمن الذي يهتمّ به في علم الفيزياء ويمكن تقسيم هذا الزمن على الماضي والحاضر والمستقبل[٣].

المكان والزمان في شعر أدونيس

١. حركة الزمان والمكان

الحركة في المكان هي الانتقال من موضع إلى موضع أي الابتعاد من مكان للاقتراب من مكان آخر، وكل حركة في المكان تتناول الحركة في الزمان؛ إذ نرى الشخص الذي ينتقل من مكان إلى مكان، لا بد له في انتقاله هذا، من استغراق زمن معين ومن ثم، سير الزمن من لحظة إلى لحظة أخرى. ويتمّ تحديد حركة الزمن عبر التروح في فترات زمينة معينة بدءاً من الماضي مرورا بالحاضر والاستشراف الآتي. وحركة الزمان والمكان تعدّ نوعاً من العلاقات الفيزياوية التي شكّلت مساحة واسعة من أشعار أدونيس؛ ويمنح نصه الشعري ايحاء متنوعاً للتخلّص من الجمود؛ في قصيدة "تنبّأ أيها الأعمى" ينشد:

وَها هُوَ الْوَقْتُ / تَجُرُّهُ أُمُّهُ الشَّمْسُ، وَحَوْلَها سَلاسِلُ / وَدَواليبُ تَحْرُثُ الأَرْضَ / وَالْفَضاءُ قَنديلٌ مُطفأٌ[٤]

يقدّم الشاعر نصّه الشعري من خلال الوقفة الوصفية التي عكست الحركة النجومية للزمان على أساس الحركة الوضعية للأرض والشاعر يريد من خلاله الإفصاح بقوة عما يكابده من ألم وتوجّع جرّاء مضى الزمان والنظر إلى الحياة ببصيرة أعمق للحياة؛ فأدرك الشاعر عبثية الوجود ومحدودية الزمن النجومى وفقدان كل شيء. ويقول الشاعر في مكان آخر:

---

[١] – صلاح، **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل**، ص ٢٠٥.

٦– رزنيك وآخرون، **فيزيك**، ص ١٧.

[٣]– جندارى، **الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا**، ص ٤٥.

[٤] – أدونيس، **الأعمال الشعرية** ، مج٦، ص ١٠.

الْوداعَ لِأَهْلِ السَّماوةِ، لِلشَّمْسِ تَصْنَعُ مِنْ / نَخْلِهِمْ خياماً لِأَحِبّائها / الْوداعَ لأَقْمارِ تِلْك الْخِيامِ، لِعُشّاقِها / وَلِناقاتِهِمْ / إنَّهُ الْوَقْتُ كى يَخْرِجَ الْوَقْتُ مِنْ قَيْدِهِ / إنَّهُ الْوَقْتُ كي يَنْزِلَ الْكَوْنُ ضيفاً عَلَينا / وَيَفيءَ لأَحْلامِنا وَلأسرارِنا[١]

قد كنّى الشاعر بالتحول الزمني والمكاني عن تغيير المكان وتحول التاريخ إلى آفاق أبعد وأوسع، فيريد ابداع التاريخ وتجديده؛ وينهض الشاعر ليخلّص الإنسان من معاناته وعذاباته، إذ عاش موطنه في هذه الحقبة قلق الحرب؛ فيلحّ الشاعر لانعتاق موطنه وتاريخه من القيود ويعيد إليه حريته لبناء قيم رؤيوية جديدة، بحيث تُظهر حركة الأفعال (يخرج، ينزل) وما توحي من دلالات خلاص وحرية، أمل الشاعر من أجل التحرر من قيود الواقع الذي يحدّ من حريته.

في قصيدة "الموت" يعالج الشاعر فلسفة الحياة والموت؛

لَمْ يَفْنِ بالنّارِ وَلكنّهُ / عادَ بها لِلمَنْشأ الأوَّلِ / للزَّمَنِ المقْبِلِ /كالشَّمْسِ في خُطورِها الأوَّلِ / تأفَلُ عَنْ أجْفانِنا / وَهي وَراءِ الشَّمْسِ لَمْ تأفَلْ[٢]

تكتسب مفرداته الشعرية رؤية متميّزة وإيقاعاً دائرياً متموّجاً؛ فالنار في النص المذكور مستلهماً من قصة إبراهيم الخليل رمز للحياة نقيضاً لمفهومه الأصلي، الموت؛ فالشاعر ينطلق نحو الموت الذي يمنح الحياة؛ والزمن يعود إلى الأول ويتّجه نحو المستقبل؛ فيعتقد الشاعر هنا بأنّ «الموت لا يعنى النهاية، بل هو بداية للمستقبل»[٣]، وقد أسهم التعبير"عادَ بها لِلمَنْشأ الأوَّلِ" في منح اللوحة الحركة المكانية، فيتجاوز الشاعر الموت؛ لأنّ إيمانه بالإنسان أقوى حتّى وإن كان يصيب الموت[٤]؛ فيدور الزمن ولا يتوقف عن الحركة ويقترن الموت مع الحياة في دورة الطبيعة بحيث تبدو دورته في حالة دينامية دائما وتوحي بولادة دائمة حتى في الموت.

١- أدونيس، **الكتاب I**، ص ٧٥.

٢- أدونيس، **الأعمال الشعرية**، مج١، ص ٤٠.

٣- يحياوي،**شعر أدونيس "البنية والدلالة"**، ص ١٦٠.

٤- **المصدر نفسه**، ص ١٥٩.

وفي قصيدة "أحلم وأطيع آية الشمس"، يستعين الشاعر في تبيين أفكاره بالأسطورة "إيزيس" وهي «الإلهة الأم العظيمة في الديانات المصرية القديمة ومن أشهر الآلهات المصريات وكان لها باع كبير في السحر»[١].

أترُكْ لإيزيس أنْ تفتحَ قَميصَك أيُّها الْوَقْتُ / أترُكْ لأصابِعِها أنْ ترتقَ هواءك الَّذي تَنْفَتِقُ أطرافُه، وَأدْخِلْني في طُقُوسِك / نَحْنُ شَبيهانِ في الإثْمِ / الشَّهْوَةُ مُحيطٌ وَالْجَسَدُ أكثَرُ مِمّا يُطيقُ الْكلامَ / وَها هُوَ الْفَضاءُ سِحْرٌ أبْيَضُ[٢]

يقرن الشاعر الوقت مع أسطورة إيزيس، ربّة الخصب، ليرمز بالتجول الزمني إلى التجدد والحياة ودوامها في كل الأزمنة، إذ يرى المصريون أن إيزيس «أبو الماضي والحاضر والمستقبل»[٣] ويعيد الشاعر في توظيف أسطورة إيزيس، مرة أخرى إلى سطح الأرض بتكريم الجسد والأنوثة، وتكون عودته البداية الرئيسة للهبوط الرؤيائي إلى أعماق العالم الشهواني، فضلا عن كونه، يمثل هبوطه إلى الأرض إمكانية التعالي في أقاليم العالم الروحاني والسماوي؛ إذ يقرّ بأن السماء في هبوط الشاعر إلى الأرض تصير سحراً أبيض، فالشاعر في سيره وصيرورته في العالم الأدنى والأسفل يجعل الأرض أكثر اقترابا من السماء؛ ويتجلى تشابه الشاعر وإيزيس في صفة الإثم لتجاوزهما الشهوات الجنسية وما تتطلبه الغرائز.

والشاعر يفصح عن اتجاهه الوثني في نصّه الشعري في قطعة شعرية "تاريخ يتمزّق في جسد المرأة" من خلال توظيف حركة المكان والزمان؛

آه ما أجْمَلَ الْحَياةَ وسُحْقاً لِجَنَّتِها المرجّأة[٤]

انعكس في النص هذا، حنين الشاعر وشوقه إلى الحياة في العالم المادي، بالإضافة إلى انزجاره من الحياة الآخروية، فصار يصدر المقطع المذكور عن رؤية وثنية شاملة للشاعر. فهو يركّز، من وراء الحركة المكانية في التعبير "سُحْقاً لِجَنَّتِها المرجّأة"، على العالم المادي بدلا من التركيز على عالم الآخرة؛ كما أنّ

---

[١] – أبو علي، **الرمز والأسطورة في شعر أدونيس**، ص ٢٠٨.

[٢] – أدونيس، **الأعمال الشعرية**، مج ٤، ص ٢٤٢.

[٣] – أبو علي، **الرمز والأسطورة في شعر أدونيس**،ص ٢٠٧.

[٤] – أدونيس، **الأعمال الشعرية** ، مج ٦، ص ٥٠٥.

هذا التعبير "سُحْقاً لِجَنَّتِها المرجّأة" يبيّن حركة الزمان؛ إذ يذعن الشاعر بنفوره من الجنّة في المستقبل وما يرغب إليه أدونيس هو «أن تكون الأرض موطن غناء وجنس وخمرة، وليس مكانا للصلاة والعبادة»[١]؛ لأنّه يعتقد أن المؤمن يفقد الحياة أملاً بالجنة في الحياة الآخرة، فالمستقبل يظلل على حياة المؤمن في الحاضر ويبيدها.

الشاعر إنّما يريد الهروب عن الزمان الماضى والراهن حتّى ولو بصورة خيالية؛

لَسْتُ مِنْ هُنا أو هُنالك / مِنْ ذلك الْعالَمِ الْمُنْطَفئ / قَدمايَ تَجيئانِ مِنْ طُرُقٍ / لَمْ تَجِئْ / أتَقَدَّمُ في ظُلُماتِ الْمَكانْ / تُرْجماناً وَضوْءاً لِهذا الزَّمانِ[٢]

بهذا الهروب يتحوّل المكان إلى رمز للمستقبل الذي يختفي وراء التعبير "قَدمايَ تَجيئانِ مِنْ طُرُقٍ/ لَمْ تَجِئْ"، متطلّعاً إلى تغيير العالم، وتجاوز الواقع وعزل الماضي من أجل حالة الركود والجمود التي يعيش فيها "مِنْ ذلك الْعالَمِ الْمُنْطَفئ" وموت الراهن الذي لم يعد ملائما للحياة، ومنح ولادة جديدة في سياق الحركة المكانية والزمانية والتى تستجيب لنوع خاص من الجدل بين فضاء الذاكرة البالية وفضاء الحلم المستقبلي. فتعمل آليات الحلم على فتح عين الشاعر في آفاق استشرافية، قادرة على اختراق حاجز الزمان والمكان والنفاذ إلى عمق المجهول، انتقالاً من الرؤية في حدودها الممكنة في الحاضر إلى الرؤيا في حدودها اللامتناهية في المستقبل.يهدف الشاعر أحيانا حلّ لغز التصورات الدينية في العلاقة بين العالم الأعلى والأدنى؛

هُوَ ذا أُعانِقُ حيرَتي / وَأرَى إليّ زَمَني يَدُورُ كأنَّهُ / كرةٌ مِنْ الْوَرَقِ الْعَماءِ / يَجرّها حبْرٌ عَماءْ / الْأرْضُ وارِثَة السَّماءِ؟ خُرافَةٌ / ما أفْقَرَ الأرضَ الّتي تَرِثُ السَّماءْ[٣]

في النص المذكور تمتزج الأرض بالسماء في سياق حركي؛ فيعلن الشاعر، أنّ الأرض ضحية الممارسات الدينية السائدة في عصره، ذاكراً حركة الزمن التي تتحوّل في الكون الشعري عند الشاعر إلى كرة من الورق العماء والذي يرسم الطبيعة الأرضية مقترنة بالظروف المأساوية والعشوائية المهيمنة عليها،

٢- نعوم طنّوس، **السؤال الديني في شعر أدونيس**، ص ١٧٦.

- أدونيس، **الكتاب I**، ص١٠١.[٢]

- أدونيس، **الكتاب III**، ص ٢٨١. [٣]

رافضا على نحو عميق ومؤثر سلطة العالم السماوي الغيبي. حرص الشاعر أن تكون علاقته بالتحرك والتغيير علاقة مميزة؛

وَأنا الْوَقْتُ – انْتَظَرْتُ الشَّمْسَ في مُخْدَعٍ / جَوّابٍ، أنا الصّاروخُ: هذا الْكَوْنُ موجٌ / وَأنا الْمُبْحِرُ، واللُّجُّ الّذي أَقْتَحِمُ الآنَ / وَأسْتَرْسِلُ في أحشائِهِ / السَّكرَى، رهانْ[١]

إن الحركة هي التي تعطي التشابه بين الشاعر والوقت والمهم عند الشاعر هو تحوّل هذا الكون العظيم إلى تيار شعري مفعم بالحيوية والديناميكية ويجعل نفسه في مركز هذه الحركة، إذ «إن الذات هي مركز الوجود عند الفنان، ومنها ينطلق، ويبحث عن صداها وماهيتها في نفسه والآخرين»[٢]، فيختار الشاعر التوحد بين نفسه والمبحر والصاروخ واللجّ؛ فإن الشاعر يتحرك في أفق السيرورة ورفض السكون حتى يشّجع كل الطبيعة وما فيها بالصيرورة والتحول، حيث يكون من الممكن التحوّل والتجدّد في الحدود اللامتناهية في العالم والكشف في عالم المجهولات، حتى يقدر الشاعر على التنبئ بما سيأتي في المستقبل؛ فيرفض الشاعر الواقع الذي يعيشه ويبيّن إيمانه بالانسان وقدرته على صنع المستقبل.

ويخرج الشاعر من فضاء ضيّق إلى إطار متّسع وأرحب حينما يتحدّث عن الحبّ؛ إذ يرى أن الحب كطائر ؛

حُبٌّ /طائرٌ يَفِرُّ مِنْ يَدِ الْيَوْمِ[٣]

الحب يفلت الذات، ويحررها من قيود الرؤية الجامدة والمحدّدة للعالم بوصفه رمزاً لإمكانيّة الخلق والتجدّد، أو الولادة الدائمة والمستمرة من وراء الحركة الزمانية والمكانية في تعبيره " طائرٌ يفِرُّ مِنْ يَدِ الْيَوْمِ."

٢. سكون الزمان وحركة المكان

قد ينتاب الشاعر شعور بتباطئ حركة الزمن الموضوعي انطلاقاً من تجربته النفسية؛ إذ فرض الزمن ثقله عليه، كأنّ الزّمن قد توقّف عن الحركة عند الشاعر رغم الحركة التي يتعرّض لها المكان، و«أما سكون الزمن

---

[١]– أدونيس، **الكتابI**، ص ١١١.

[٢]– هشام محمد، **التجربة الشعرية العربية دراسة ابستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحديثة**، ص ١٠٨."

[٣]– أدونيس، **فهرس الأعمال الريح**، ص١٩٧.

فلا نعني به سوى جمود لحظاته في مخيلة النص الشعري»[١]. في النص التالي من قصيدة "مرثية الحلاج" نرى نفور الشاعر من عدم التغيير والتحول فى الزمان؛

الزَّمَنُ اسْتَلَقَى عَلَى يَديكْ / والنّارُ في عَينَيكْ / مُجْتاحَةً تَمْتَدُّ لِلسَّماءْ / يا كوْكباً يَطْلَعُ مِنْ بغدادْ / مُحَمَّلاً بِالشِّعرِ والميلادْ / يا ريشةً مَسمومةً خضراءْ[٢]

ربّما يعود التجمّد الزمني لحجم المأساة وثقل الوضع القائم آنذاك، فكأنّ النار في ثورتها مع الزمان في التعبير "والنّارُ في عَينَيك / مُجْتاحَةً تَمْتَدُّ لِلسَّماءِ"، في حركة مكانية تصعيدية تتمرّد على أيّة سلطة تهدّد وجودها، إذ تبدو رغبة الشاعر في ديمومة الحياة والانبعاث في صورة النار عند توصيف موت الحلاج، إلى جانب هذا يكشف الشاعر عن إحساسه بمدى فاعلية المكان وبيان المنزلة الرفيعة للسماء في شمول وايصال رسالته الثورية؛ «فالحلاج الثائر المجد في كل الأزمنة يحضر من هذا العصر مخترقاً حاجز الزمان ليشعل الثورة وينتصف للمظلومين»[٣]. تلعب أسطورة سيزيف دوراً هامّاً في تبيين الصور الشعرية عند أدونيس في قصيدة "الموسيقي – I"؛

يَبْدُو أنَّ الصَّخْرَةَ ، صَخْرَةُ حُبّي تاهَتْ / في صَحراءِ عُرُوقي / هَلْ أسْألُ: مَنْ يَتَدَحْرِجُ فيها أوْ مَنْ يَصْعَدُ؟ لكنْ / ما سأكونُ / وَما سَتَكونُ السّاعَةُ حينَ يَجيءُ الْحُبُّ / إليَّ قَتيلاً / في شِكلِ مهاةٍ ضاقَتْ حَتّى الصّحراءُ عليها[٤]

نلاحظ أيضاً أنّ الشاعر اعتمد التشخيص الاستعاري، باعتماده على أدوات الطبيعة الصامتة، منها؛ الصخرة والصحراء في تصوير فقدان الحبّ بكلّ ما ينطوي عليه من مرارة ومعاناة، ليسترجع من خلالها فضاءً مفعماً بالرومانسية ؛ فيحاول التركيز على عمق ارتباط الغرام بالفضاء الزمني؛ إذ سيتوقف الزمن عن الحركة في اللحظة التي يموت الحبّ في حياته "وَما سَتَكونُ السّاعَةُ حينَ يَجيءُ الْحُبُّ / إليَّ قَتيلاً / في شِكلِ مهاةٍ ضاقَتْ حَتّى الصّحراءُ عليها" وأمّا حركة المكان أسهمت في تبيين حبّه الضائع وما يهيمن على ذاته

---

[١] – صلاح، **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل**، ص١٩١.

[٢] – أدونيس، **الأعمال الشعرية** ، مج ١، ص ٤١٩.

٣– الضاوي، **كاركرد سنت در شعر معاصر عرب**، ص٦٢.

[٤] – أدونيس، **الأعمال الشعرية**، مج ٦، ص ٢٦٨.

من المعاناة والألم؛ إذ يقرّ الشاعر مستلهماً من أسطورة سيزيف أنّ حركة صخرة الحبّ تكون عبثا وتنتهي بالفشل في الصعود وانحدارها، "يَبْدُو أنَّ الصَّخْرَةَ، صَخْرَةُ حُبّي تاهَتْ / في صَحراءِ عُرُوقي / هَلْ أسْألُ: مَنْ يَتَدَحْرِجُ فيها أوْ مَنْ يَصْعَدُ؟"ولايستسلم الشاعر أمام الركود في حياته؛ فيأتي بالاستفهامات دون أن يطلب لها الإجابة؛ ويؤكد أن الشاعر مازال يبحث عن الحب الجديد والتغنّى بجماله والقدرة على تغيير هذا الواقع نحو الأفضل. الصورة الاستعارية التشخيصية للجسد تؤدي الدور ذاته في تبنّي صورة الحياة المتحركة في المكان في قصيدة "كيمياء النرجس"؛

خَلَفَ الْمَرايا /جَسدٌ يَفْتَحُ الطَّرِيقْ / لأقاليمهِ الجَديدة/ جَسَدٌ يَبْدَأُ الْحَرِيقْ /في رِكابِ الْعُصُورْ /ماحياً نَجْمَةَ الطَّرِيقْ /بَيْنَ إيقاعِه وَالقَصيدةْ / عابراً آخرَ الْجُسُورْ[١]

يوحي الجسد بدلالة الطبيعة التي تعتمد الحركة والطغيان بكل حيويته، فالجسد يفتح الطريق التي أفضت إلى التغيير والتحول في التراث وتنتهى إلى استجلاء حلمه في كشف العوالم الجديدة في السكون الزمني، فيرفض ضوء العالم بنور التراث محتفلاً بالحديث والجسد بحركته التي كان مطارداً فيها بحريق السكوت الزمني المتراكم؛ يحلم بالمستقبل الذي يكشف نهاية العالم الجديد. قد كان الشاعر يكسر صمت العصور وجمودها بالنار في الأرض والسماء وكل ما يواجهه في الفضاء في قصيدة "الحضور"؛

أفْتَحُ باباً عَلى الأرضِ، أُشْعِلُ نارَ الْحُضُورْ / في الْغُيومِ التي تَتَعاكسُ أوْ تَتَوالى / في الْمُحيطِ وَأمواجِهِ الْعاشِقَةْ / في الْجِبالِ وغاباتِها، في الصُّخُورْ / خالقاً لِلَّيالي الْحُبالى / وَطناً مِنْ رَمادِ الْجُذُورْ / مِنْ حُقُولِ الأغاني، مِنَ الرَّعْدِ والصّاعِقَةْ / حارقاً مُومياءَ الْعُصُور[٢]

النص هذا، يحضن الحركة بين الأعلى والأسفل؛ يفتح الشاعر باباً في الأرض، هي المكان الواسع الذي يجرى فيها كل الأمور ويريد الفرج والإنشراح فيها، ثم يبحث عن نار في السماء، من الرعد والبرق، ثم يصف الغيوم بالتكثيف والتراكم لتبيين الحركة الواسعة، كما يوسّع ثغور هذه الحركة؛ إذ تتجاوز الحركة من الغيوم إلى المحيط والجبال والغابات والصخور؛ ويستحضر الشاعر أسطورة الفينيق بطريقة غير مباشرة ويطلب خلق الوطن لليالي من رماد النار المشتعلة ، لما تمنح الليالي من دلالات متنوعة من خوف وتأمل

١- **المصدر نفسه**، مج ٢، ص ٣٧٧.

٢- **المصدر نفسه**، مج ١، ص ٢٨٩.

وهو الوقت الذي يناسب الخيال ويوافق تطلعات الشاعر من أجل التحرر من الظروف السيئة السائدة آنذاك، فالنار وهيمنتها تتراوح بين كونها باعثةً للإضاءة وبين كونها باعثةً للانبعاث والتجدد في جمود العصور.

زَمَنٌ يَتأكلُ وَيَحْدَودَبُ، ما أشْقَى الإنسانَ الذي لا يَرَى أمامَهُ، كلَّما تَقَدَّم، إلّا الْقَديم[١]

في قصيدة "تنبّأ أيها الأعمى" يرسم الشاعر المنظر الذي يتوقف فيه الزمان في الماضي ليبيّن تسلسل الظروف السيئة التي حلّت بموطنه، ورَغمَ الانتقال والحركة المكانية "لا يَرَى أمامَهُ، كلَّ ما تَقَدَّم"، فيبيّن رتابة الجمود الذي يعمّ كلّ شيء ومصاحبة الناس لشعور الأزمة الدائم، وإلى جانب هذا، فهو يحثّ على كسر الزمن التكراري وتحطيمه رافضا الموقف المأساوي من خلال الصورة الشعرية وتجلياتها، إذ إنّ نمط الحياة في المجتمع العربي يسير برتابة وعلى وتيرة واحدة ولا يتطلّع الناس إلى الخلاص من الأنظمة القمعية، كما لا يحاول الناس التحرّر من القيود الدينية.

٣. سكون المكان والزمان

إنّ شعورا بثقل حركة الزمن والمكان يتردّد أحياناً في التجربة الشعرية عند الشاعر، إذ نرى ظاهرة اجترار الزمن وانعدام حركته. «إنّ الزمن الشعري لا يسير وفق أنساق الزمن الموضوعي المحددة...»[٢] كما يمكن أن يوحي المكان عند الشاعر بالجمود لتبيين غاية التأزم التي يعيش فيها الشاعر. وهو يستعمل ظاهرة سكون المكان والزمان في قصيدة "المدينة" انطلاقاً من تجربة شعورية تجسّد الواقع المرير الذي يعيشه موطنه؛

لِلدُّخانِ إنْحَنَتْ لِلدُّخانْ / هي عَوامَةُ الرّياحِ / وَجْهُها ضِفْدَعٌ وَلَها إصْبَعانْ / لنْ تمسَّ قرونَ الربيعْ / لَنْ تُحِسَّ بِنَهْرِ الصَّباحِ / إنَّها بِرْكةُ الْقَطيعْ / وَجْهُها واحدٌ وَلَها سرّتانْ[٣]

الدخان رمز الثقافة المادية في المدينة والذي يعتمد الشاعر في تبيينه على اسلوب وصف تضاف إليها قدرة تحطيمية ؛ فتتمثّل بأنها هي عوامة الرياح التي تحوّل ذاك المكان من الحالة الطبيعية إلى الحالة الحيوانية دائما؛ إذ تتحرّك عوامة الرياح دائماً وتتجمّد العصور"لنْ تمسَّ قرونَ الربيعْ "؛ ولا يأمل أن يثير رياح التغيير

---

١ – **المصدر نفسه**، مج ٦، ص ١٨٩.

٢ – صلاح، **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل**، ص ٢١٠.

٣ – أدونيس، **الأعمال الشعرية** ، مج ١، ص ٣٥٣.

نحو الأفضل المأمول في المستقبل، فيرمز الشاعر من خلال هذا المنظر السوداوي إلى الحقبة الزمانية الصعبة التي تسود موطنه؛ إذ التحولات المأساوية في المدينة تحيل إلى أسباب الحزن والرعب، والشاعر يسترجع هده الحظات في مكان محددّ ولا يتجاوز حدود الواقع الوطني في سياق السكوت المكاني " لَنْ تُحِسَّ بِنَهْرِ الصَّباحِ "ليوضّح لنا عمق المأساة والمرارة وشعوره بالخيبة.

في النص التالي من قصيدة "النبوءة" يرفض الشاعر الحضارة العربية في المنظر الشعري الذي كان يقوم على الثبات والسكون المكاني والزماني؛ فيرسم إبادة التراث الماضي وما يوحي دلالة بالتخلف كشيخ الرمل والجرادة ويلغي الممارسات الدينية السابقة، إذ لاحت بشارة الشاعر عن مجيء الشمس التي لا ترتبط بالدين،

لِلْوَطَنِ الْمَحْفُورِ في حَياتِنا كالْقَبْرِ / لِلْوَطَنِ الْمُخَدّرِ الْمَقْتُولِ / نَجيءُ مِنْ سُباتِنا الألفي، مِنْ تاريخِنا الْمَشْلُولِ / شَمْسٌ بِلا عبادة / تَقْتُلُ شَيخَ الرَّمْلِ والْجَرادَةِ[١]

فالشاعر يريد استئصال ما يمت إلى الحضارة القديمة للعرب بالإضافة إلى احتفائه برؤية متقدّمة في الحضارة العربية؛ فيرى أنّ التغيير يبدأ بإعادة قراءة الحضارة العربية، وبإعادة فهمها من جديد، فقد عاش المجتمع العربي سلسلة طويلة من الجمود وانعدام القيم؛

الدُّروبُ أقدامٌ لا تَعْرِفُ غَيرَ السَّلاسَلِ وَالزَّمَنُ ساقانِ / مشلولتانِ[٢]

المكان هنا يتّسم بضيق مستمرّ ونأيٍ عن دواعي الفرح والسرور،؛ فالشاعر في القصيدة "شرقٌ بلا شَرْق" يتحدّث عن دور التاريخ الذي يتوقف ولا يمكن افتتاح دروب جديدة للتغيير والحركة، فالناس ضحية تمارس عليهم كل ضروب القمع والإبادة طوال العصور حتى ينتهي مصيرهم إلى الإخفاق، وخيبة الأمل، والسقوط في عالم اليأس والقنوط.

يكشف الشاعر في قصيدة "ورقة بلا رقم" عن ثقل المكان وانكساره وقربه من الموت في سياق الجمود الزمني في رؤيته تشاؤمية لهذا الكون؛ الْأَرْضُ نائمَةٌ عَلى أنْقاضِها / والْوَقْتُ يُوغِلُ في السُّباتِ / لِمَ لا أرَى غَيْرَ الْفُراتْ؟[١]

---

١ - **المصدر نفسه**، مج ٢، ص ٣٩٨.

٢ - أدونيس، **الكتاب III**، ص ٣٧٠.

الألفاظ الدالة على الأنقاض والسكون، السبات، ونائمة، تشترك كلها في الإيحاء بقلق الشاعر وإحساسه العميق بمأساة الواقع المعيش الذى يفوح بالسكوت والموت، مما يجعل أن يثير الشاعر في المتلقى مشاعر الحركة والتحرك في تعبيره "لِمَ لا أرَى غَيْرَ الْفُراتْ" للخلاص من أزمة الواقع التي يعاني فيها الانسان حالة السكون والثبات.

٤. سكون المكان و حركة الزمان

رغم أنّ حركة الزمان والمكان عناصر متلازمة في العالم الخارجي إلّا أن المكان يمكن أحياناً أن يكون ثابتاً في وعي الشاعر؛ ففي الصور الشعرية «ليس بالضرورة أن تتناغم حركة المكان والزمان تناغماً كلياً، أو أن تتطابق في الرؤية والصورة تطابقاً تاما...»[٢]. وعندما ننعم النّظر في الصّور الفيزياوية الّتي يأتي بها أدونيس، نلاحظ أنّ الشّاعر قد ارتكز أحياناً على سكون المكان وحركة الزمان؛

«شَجَرٌ يُثْمِرُ التَّحَوُّلَ وَالْهِجْرَةَ في الضَّوْءِ جالسٌ في فلسطينَ وَأغْصانُهُ نَوافذُ / أصْغَينا لِأبعادِهِ قَرَأنا مَعَهُ نَجْمَةَ الأساطيرِ / جُنْدٌ وَقَضاةٌ يُدَحْرِجُونَ عظاماً وَرُؤوساً، وَآمِنونَ كما يَرْقِدُ / حُلْمٌ يُهَجَّرُونَ إلى التِّيهِ، يُجَرُّونَ إلى التِّيهِ... /كيفَ نَبْدَأُ؟»[٣]

الشاعر في قطعة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" الشعرية، يستند إلى رمز شجرة التحوّل والهجرة عبر الزمن من الماضي إلى المستقبل[٤]، في هذه الصورة يتخلّى الوقت عن مفهومه النجومي والطبيعي، ليتحوّل إلى كائن حي يقصد الاشارة إلى المستقبل، ونلاحظ الحركة الزمانية في لوحته هذه، فنجمة الأساطير والشجر، تكشف عن الحركة والتحول الذي ينتظره الشاعر في المستقبل أمام سكونية المكان (فلسطين) وظلامها. وفي موضع آخر ينشد أدونيس؛

يَتَّكيءُ السِّجْنُ عَلَى قَمْلَتَيْنِ / إحداهما حُبْلَى وَتِلك الَّتي ماتَتْ[٥]

---

[١] – أدونيس، **الكتاب II**، ص ٣٠١.

[٢] . صلاح، **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل**، ص ١٩٢.

[٣] – أدونيس، **الأعمال الشعرية**، مج ٢، ص ٤٢١.

[٤] – ساعي، **حركة الشعر العربي الحديث من خلال اعلامه في سورية**، ص ١٤٩.

[٥] – أدونيس، **الأعمال الشعرية**، مج ١، ص ١١٠.

وظّف الشاعر كلمة السجن وارتكازه على قملتين لتوصيف الدنيا وتجسيد مرارة الحياة ودوام هذه الظروف التي تحيط بالشاعر والذي يبين أنّ الدنيا تتكئ على قملتين لتتّضح دورة الحياة ومضي الزمان، والموت الذي يتربّص بالناس؛ إذ تتولّد فئة من النّاس كلّ يوم، كما تموت الفئة الأخرى يومياً وكنّى الشاعر عن الناس بالقملة، ليوضّح لنا شدة نقمته على الأضرار التي يُحدثها الناس في العالم. ويعكس الشاعر في النص التالي من قصيدة "مرثية الأيام الحاضرة" اليأس والركود و التمرد؛

اللَّيلُ يَتَخَثَّرُ وَفَوْقَ جُثَثِ الْعصافيرِ تَدِبُّ طُفُولةُ النّهارِ[١]

العصافير تعدّ رمزاً للجمود بدل الحيوية والحركة؛ إذ تضاف جثث إلى العصافير والتعبير "جثث العصافير" يوحي بالانكسار الذي انتهت إليه الظروف الراهنة، في سياق تحوّل الأمل إلى يأس واستسلام في الفضاء المغطّى بالسكون واللاحركية "فَوْقَ جُثَثِ الْعصافيرِ" يدبّ الزمان. كما أنّ عبارة "طفولة النهار" توحي بتباطئ حركة الزمن على نحو أعمق ومؤثر؛ بالاضافة إلى ذلك اقتران الليل في النص المذكور بالفعل "يتخثر" يؤكد الظلام والخيبة إزاء التغيير والثورة في واقع المجتمع العربي.

يمكن ملاحظة أن الشاعر، يعاني أحيانا من القلق الوجودي الذي يتحرّك الزمان نحوه؛ أي حقيقة الموت التي ينزعج منها الشاعر؛ لِمَن يَفْتَحُ الْفَجْرُ شَباكَ عَيْني / يَحْفَرُ فَوْقَ ضُلُوعي طَريقَهُ / لِمَ الْمَوْتُ يَنْبِضُ مِلءَ كياني / وَيَرْبِطُ عُمْري بِخَفْقِ الثَّواني؟ / عَرَفْتُ؛ دَمي رَحِمٌ لِلزَّمانِ / وفي شَفَتَي مَخاضُ الْحَقيقَةِ[٢]

في قصيدة "المخاض" يتغطّى الفضاء بالجمود والركود بعد دورة الحياة في تعبيره "لِمَ الْمَوْتُ يَنْبِضُ مِلءَ كياني "؛ وجسد الشاعر يصبح إطاراً جغرافياً يعطي شعورا بالسكون والجمود؛ إذ يرى الشاعر أن الموت يعمّ كل وجوده كما يمكننا القول إن الزمان يتوقّف عن الحركة؛ إذ يدرك الشاعر أن الموت يلاحقه، وأن عامل الزمن يطارده ولا بدّ أن يناله، فإنّ الموت نهاية الحياة والشاعر يدّعي أنّه صادق في كلامه إذ يأتي بالتعبير "في شَفَتَي مَخاضُ الْحَقيقَةِ"؛ فيظهر الشاعر هنا عجزه عن سطوة الزمان وبثّ مشاعره المضطربة وإبانة الحسرة التي سيطرت على نفسه لإختتام دورة الحياة. إنّ الشاعر أحيانا يفقد ثقته بالتراث الماضي؛

هُوَ ذا أرْسِمُ شَكلَ السَّحَرِ الطِّفْلِ عَلى كفِّ / الزَّمان / قارئاً صَمْتَ الْمَكانْ[١]

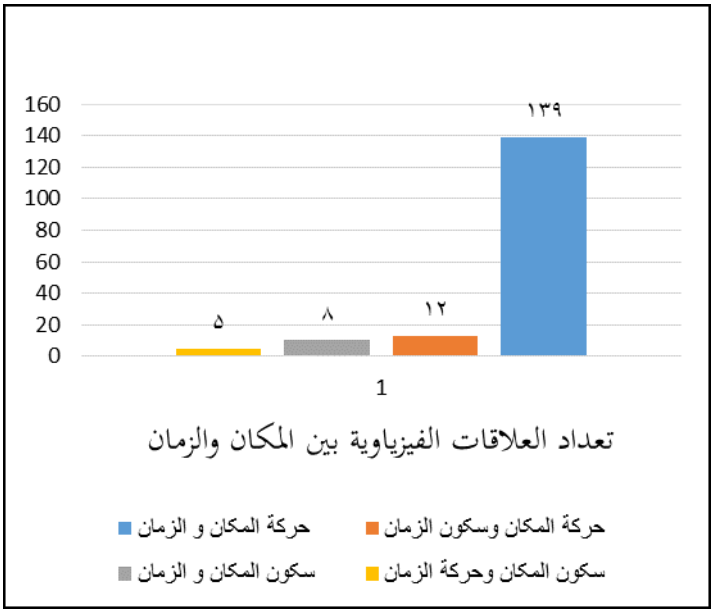
١- **المصدر نفسه**، ص ٢٢١.

٢- **المصدر نفسه**، ص ٦٩.

استولى على ذات الشاعر اليأس ولم يعد ينظر إلى أفق الماضي بتفاؤل وأمل نتيجة التدهور والتجمد الذي أصيب به الموطن العربي بعامة، ويتجلى موقفه الفكري «في عدم الولاء للماضي، بل التوجه إلى المستقبل»[٢]، فيرسم الزمان بصورة طفل؛ لأنه يرفض الماضي والعصور الخوالي، عندئذ يتجه تدريجيا إلى معالم الحلم المستقبل في سكون الفضاء؛ فقد ظل يطمح من وراءه التحول وتحقق أمل الخلاص في المستقبل، فتكتسب صورة الطفل دورها الفاعل في رؤية التاريخ، والتعبير عن مصير الموطن العربي عند أدونيس.

الدراسة الاحصائية

المخطط البياني الآتي يبيّن تدرّج العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في شعر أدونيس:



١ – أدونيس، **الكتاب "I "**، ص ١١١.

٢ – يحياوي، **شعر أدونيس "البنية والدلالة"**، ص ٥٨.

تعتبر "حركة المكان والزمان" أكثر ورودا؛ إذ وردت مائة وتسع وثلاثين مرة، وبعدها تجيء علاقة "حركة المكان وسكون الزمان" إثنتي عشرة مرة، أمّا "سكون المكان والزمان" فيقع ثمانى مرّات، وعلاقة "سكون المكان وحركة الزمان" تجيء في المرتبة الأخيرة وقد تكرّرت خمس مرات.

ما يثير الانتباه هو غلبة الحركة المكانية والزمانية على سائر العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في السياق الشعري عند أدونيس واختيار هذه العلاقة في الموقع الأول يكون طلباً للحرية بشكلٍ جديد؛ «فهو يبحث عن النور في المستقبل وأبوابه مغلقة عليه وعلى الناس كلهم. سفره من نوع غريب عبر القصائد وأناشيدها يتخطّى الزمان والمكان ويحطم الحواجز والحدود ويستقر في أودية من الحلم»[١]. فالشاعر يتمسك بالحب ليتجاوز الموقف الثابت والمراوحة من الإطار المكاني المحدّد إلى فضاء أرحب والصعود إلى اللازمان واللامكان. والنقطة الأخرى التي يمكن استنتاجها هي أن الشاعر كثيراً ما يلجأ إلى الأسطورة في ترسيم صوره الحركية بعد أن عانى الجمود وهدفه في توظيف الأسطورة «هو النزعة إلى التغيير»[٢] وأدونيس هو الشاعر الذي حاول الدخول إلى شعاب التاريخ وابداعه، رفضاً للحاضر ومحاولاً الإحاطة بالمستقبل؛ فأدونيس«يخلق العالم المستقبلي المبني على التجديد»[٣].

راح الشاعر يوظف الصور التي تعبر تلقائيا من مشاعر التحرك و رفض الجمود؛ فرؤية الشاعر للشعر هي«الرؤية التي تتبنّى الحركيّة في كل شيء وترفض قيم الثّبات»[٤] وأحياناً يمنح الشاعر الحركة والتجول في إطار الزمن والفضاء بأبعادهما الواسعة موحياً بموقفه الوثني في رفض عالم الآخرة واتّصال السماء والعالم الغيبي بالأرض؛ لأن الشاعر يرى «أنهم لا يعيشون الحياة على الأرض بقدر ما يؤجلونها إلى الآخرة. وبذلك تصبح الممارسة الدينية (وليس الدين بحد ذاته) أفيوناً للفقراء يبنون بوساطته الفراديس الخيالية»[٥].

تجلّى السكون الزماني والحركة المكانية في آثاره مرات؛ فالشاعر يكتفي أحيانا بالإطار الزمني المعتمد على الأفعال الدالة على الزمن الماضي. ورغم ما للزمان في الواقع من جمود وسكون، فإنّ الشاعر لا

١- سپهرى نيا، **الاتجاه الصوفي في شعر أدونيس وسهراب سپهرى**، ص ١١٦.

٢- روشنفكر وآخرون، **أنوثة الأسطورة في شعر أدونيس**، ص ١٩٢.

٣- يحياوي، **شعر أدونيس "البنية والدلالة"**، ص ٦١.

٤- يحياوي، **من القصيدة إلى الكتابة**، ص ٣٠٤.

٥- نعوم طنّوس، **السؤال الديني في شعر أدونيس**، ص ١٥١.

يتوقف عن كشف العوالم الجديدة «إنه ينام لكي يعرف ويكتشف، ولكي ينام لا يحتاج إلى مكان بل يحتاج إلى طريق ...»[١] وموقف الشاعر من الحب الضائع، وما يعطيه من حزن وألم، يسبّب أن يمثّل له الزمان كاللحظات المفعمة بالموت، حيث يتوقّف فيها الزمان عن الحركة؛ فيحسّ المتلقي بخفقات قلب الشاعر وأزماته الانفعالية عند وصف شعوره بفقدان الحب والجمود الزمني؛ فهو في حالة مضطربة يرسم أحاسيسه الوجدانية عند فقدان الحب بالتركيز على البعد الزماني ويسترجع اللحظات التي قد مرّت عليه ببطء؛ لأنه يجد الخلاص والأمل في الحب ويكشف به المجهولات، معتقدا أنّ الحياة تنبعث من هذا الحب؛ والحبّ هو «مفتاح للوصول إلى الحياة الخالدة الباقية...»[٢]. صور الجمود الزماني والمكاني تأتي في المرتبة الثالثة وكلها تشهد على رتابة يتنفسها الشاعر مع الأيام وموطنه؛ فيستدعي الشاعر من خلالها الانطلاق نحو الفضاء الحيوي للطبيعة والحياة متطلعاً إلى تغيير العالم، ورفض الحياة المقيّدة بالضياع والجمود. وقد وظّف الشاعر الحركة الزمانية والسكون المكاني في المرتبة الأخيرة، محاولاً من خلالها كسر الزمن الخطي والنجومي بفعل التداعيات الحرة في حركة الزمن واستشرافاته في الفضاء الذي يتّسم بالسكون والثبات والفراغ؛ «ليس للزمن وجود ذاتي عند أدونيس، وإنما هو مجال وساحة لدينامية الإنسان. إنّ أدونيس لا يبحث عن زمن ضائع وإنما يلاحق زمنا لم يولد بعد»[٣]، كما يستخدم صورا رائعة لحركة الزمان وسكون المكان ليوضّح أحياناً عبثية الحياة ومحدودية الزمن النجومي كي يكون شاهدا على أنّ الموت يقضي على كل الأشياء في دورة الزمان ويملأ المكان بالمشاهد الجامدة في سكونيته وقد يئس الشاعر من حالة الركود والدمار التي عاش فيها التراث الماضي العربي؛ وفي عدّة أطوار من حياته الشعرية تكون علاقة الشاعر «مع الماضي متصلة بمبدأي الرفض والتحول المتلازمين»[٤]، فهو يحاول تجسيد الصور بطريقة أكثر حيوية ويشحنها بشعور عميق بإمكانية الخلاص في المستقبل ويبعث فيها روح التطلع والأمل، فيعانق المستقبل تمشياً مع ذاته التي ترفض الجمود.

---

[١]– هنداوي، **دراسة السّرياليّة في شعر أدونيس**، ص ٦٧.

[٢] –.أحمدى، محمد رضا وآخرون، **جماليات توظيف المرأة والحب في القصيدة الأدونيسية بين النظرتين الصوفية والسوريالية، ٢٠**.

[٣٣]– عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ٨٢.

[٤] . **المصدر نفسه**، ص ١١٧.

الخاتمة

١. قدّم الشاعر تجربة شعرية ناضجة وعميقة من العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في شعره مستجيبا لحالاته الشعورية وأحاسيسه الذاتية ولقد أجاد في توظيف العلاقات الفيزياوية بين المكان والزمان في شعره بأشكالها المختلفة، معبرا من خلالها عن همومه الشخصية والوطنية بأسلوب جميل، ومنها: حركة المكان والزمان، حركة المكان وسكون الزمان، سكون المكان والزمان، سكون المكان وحركة الزمان.

٢. يلاحظ التفوق الواضح للحركة المكانية والزمانية في شعر أدونيس؛ إذ يبيّن الشاعر من وراء الحركة الزمانية والمكانية رغبته في العالم الرؤيوي؛ حيث تطمئنّ ذاته القلقة إلى ما تحلم به مستعينا بالحب، فتعيش روحه خارج الفضاء الزمني والمكاني المألوف؛ لأنّ الحبّ عند الشاعر يستطيع أن يحطّم قيود العالم المحدّدة بالتسلسل الزماني والإطار المكاني، فيداهم الشاعر الحاضر ويستدعى المستقبل كمنقذ يخلصه من عالم مؤلم. ويظل الشاعر متفائلاً بمستقبل الخلاص متّخذاً الحركة الزمانية والمكانية إطاراً متضمناً رفض عالم الآخرة وطرحه محتفلاً بحياة الأرض، كما يريد بهذه الصور تبيين موقفه حول الشعر؛ فوظّف صوراً تميل إلى العمق لإيصال موقفه الفكري الذي يتلخّص في أن الشعر رفض الثبات والجمود. ومحدودية الزمان النجومي تقود الشاعر إلى عدّ الحياة زائفة، ولزوم اكتشاف العالم الجديد والغلبة على سلطة الزمن الموضوعي في سلسلة من الصور الحركة المكانية والزمانية كما يبيّن من ورائهما ما يستجيب لحالته الانفعالية حينما يئس من عصره ومجتمعه؛ إذ يريد الشاعر الخروج من الفضاء المشحون بالجمود والسكون إلى الجو الذي يسود فيه التفاؤل والأمل، ما يستطيع بهما اختراق واقعه المأساوي متطلعا إلى التجدد والخلق والانتصار.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر العربية

الكتب

١. أدونيس، علي أحمد سعيد، **الأعمال الشعرية الكاملة، مج٨–١**، ط١، بيروت، لبنان: دار الساقى، ٢٠١٢.

٢.....، **الثابت والمتحول: بحث في الابداع والاتباع عند العرب**، ج ١، ط ١، بيروت: دار العودة، ١٩٨٣م.

٣.....، **الكتاب "أمس المكان الآنIII وII وI"**، ط ١، بيروت، لبنان: دار الساقى، ,٢٠٠٢

٤..... **فهرس أعمال الريح**، بيروت: دار النهار، ,١٩٩٨

٥. جنداري، ابراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا**، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١.

٦. ساعي، احمد بسام، **حركة الشعر العربي الحديث من خلال اعلامه في سورية**، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٦م.

٧. صلاح، عبدالله زيد، **دلالة المكان في الشعر اليمني المعاصر من منظور القراءة والتأويل**، ط١، عمان: دار مجد لاوي، ٢٠١٤م.

٨. عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨م.

٩.فاولي، والاس، **عصر السريالية**، المترجم: خالدة سعيد، دمشق: دار التكوين، ٢٠١١م.

١٠.نعوم طنّوس، جان، **السؤال الديني في شعر أدونيس**، بيروت–لبنان: دار النهضة العربية، ,٢٠١٢

١١. هشام محمد، عبدالله، **التجربة الشعرية العربية دراسة ابستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحديثة**، ط١، عمان: دار مجد لاوى للنشر والتوزيع، ٢٠١٤.

١٢. يحياوي، راوية، **شعر أدونيس "البنية والدلالة"**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ,٢٠٠٨

١٣.....، **من القصيدة إلى الكتابة؛ تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس**، ط ١، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.

المراجع الفارسية

١٤. رزنيك رابرت وآخرون، **فيزيك**. المترجم: پاشايى راد، جلال الدين وآخرون، ط١، طهران، مركز نشر دانشگاهى، ١٣٨١.

١٥. ضاوي، احمد عرفات، **كاركرد سنت در شعر معاصر عرب (بدر شاكر السياب، خليل حاوي، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، أدونيس، صلاح عبد الصبور)**، المترجم: حسين سيدى، مشهد: دانشگاه فردوسى مشهد، ١٣٨٤,

١٦. عرب، عباس، **أدونيس در عرصه شعر ونقد معاصر عرب**، ط١، مشهد، دانشگاه فردوسى، ١٣٨٣ش.

الرسائل الجامعية

١٧. سپهرى نيا، محمد صديق، **الاتجاه الصوفي في شعر أدونيس وسهراب سپهرى**، جامعة العلامة الطباطبائي، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية، قسم اللغة العربية وآدابها، ١٣٩٠,

١٨. هنداوي، ولاء، **دراسة السّرياليّة في شعر أدونيس**، طهران، جامعة الخوارزمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ١٣٩٣,

١٩. أبو علي، رجاء، **الرمز والأسطورة في شعر أدونيس**، جامعة العلامة الطباطبائي، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية، قسم اللغة العربية وآدابها، ١٣٨٦.

المقالات

٢٠. روشنفكر وآخرون، أنوثة الأسطورة في شعر أدونيس، **مجلة اللغة العربية وآدابها**، السنة ١٣، العدد٢، ١٤٣٨، صص ٢٠٥-١٨٥,

٢١. الشرع، امل عبد الجبار كريم وكاظم شنباره، ايناس، الفضاء الزمكاني في القرية عند الشعراء الرواد، **مجلة جامعة بابل**، العلوم الانسانية، المجلد ٢٢، العدد ٦، ٢٠١٤، ١٦٩٦-١٦٨٣،

٢٢. صدام، وجدان صادق ، قصي ياسين، معتز، مستويات بناء الزمن في شعر بشار بن برد، **مجلة دراسات البصرة**، السنة التاسعة، العدد ١٧، ٢٠١٤، ٣٠١-,٢٦٣

٢٣. طالبي قره قشلاقي، جمال، تجليّات المكان، أبعاده ودلالاته في شعر "نزار قباني"، **مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية**، جامعة بابل، العدد ٣٨، نيسان ٢٠١٨م، ٤٥٣-٤٤١.

٢٤. طاهر، أمل حسن، الزمن النفسي في مقدمات المعلقات العشر، **مجلة الآداب**، جامعة واسط، كلية الآداب، العدد ١١٠، ٢٠١٤م، ٥٤٨-,٥٢٩

٢٥. أحمدي، محمد رضا وآخرون، **جماليات توظيف المرأة والحب في القصيدة الأدونيسية بين النظرتين الصوفية والسوريالية (تحولات العاشق نموذجا)**، مجلة اللسان المبين، السنة ٩، العدد ٣١، ١٣٩٧، صص ٢٣-١.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد الثلاثون، خريف وشتاء ١٣٩٨هـ. ش/٢٠٢٠م

DOI:10.22075/lasem.0621.4837

صص ١٢٧- ١٤٦

ضالَّة الشُّعراء بين الإبداع والتّلقّي حتّى نهاية القرن الخامس الهجريّ

ناصيف محمّد ناصيف*

الملخّص

ضالَّة هذا البحث المعرفة؛ وأداته السُّؤال، ونهجه المُناقَدَةُ؛ فَثَمَّ يتجاوز التَّكرار، والأحكام العامَّة، و يتوخَّى قتل التَّالد علماً، ليسهم في الكشف عن الطَّارف؛ ولذا ينتحي هذا البحث سمت حفريَّات المعرفة؛ فينقِّب عن ضالّة الشّعراء، وما يدور في فلكها الدّلاليّ من قيم وصفات، في ديوان الشّعر العربيّ القديم، ومدوَّنة التُّراث النَّقديِّ حتّى نهاية القرن الخامس الهجريّ؛ لعلَّه يكشف عن طبقاتٍ غير معروفةٍ من اللَّطائف والأسرار الخفيَّة في صنعة الشِّعر، والغايات البعيدة الَّتي تحدو ركاب الإبداع؛ جاعلاً مادَّتَه تنافُس الشُّعراء العرب في بلوغ الدَّرجات العُلَى من الشَّاعريَّة التي يحفز إدراكها إلى نشدان ما يعلوها، ورؤى النُّقَّاد في تفاضُل أشعار الفحول، وتعاظُمِ الفضل، واستئنافِهِ غايةً بعدَ غايةٍ، وصولاً إلى ضالَّة الشُّعراء في الصَّنعة البِكْرِ النّادرة الغريبة الغامضة المطْمِعَة، وإصابة الغاية القصوى في الإبداع، والتّفوُّق الفنّيّ، والخِلابة، والسِّحر، والإعجاز الفنّيّ.

كلمات مفتاحيّة: ضالَّة الشعراء، الإبداع، التلقّي، القرن الخامس الهجري، الإعجاز.

مقدّمة:

رافقَ نشأةَ الشِّعرِ العربيِّ سعيُ الشُّعراء إلى الإجادة والسَّبق والابتكار، وتنافسُهم في الظَّفر بضالَّة الشُّعراء، ورافق نشأةَ النَّقد العربيِّ القديم مصطلحُ (الفحولة) الَّذي يحيل على ذرا الشَّاعريَّة، وتمخَّض عن تصنيف الشُّعراء في طبقات بحسب سُهْمَتِهم في إنتاج التُّحف الفنِّيَّة؛ فلم يكن الشِّعر ديوان العرب، وسجلَّ مفاخرهم وحسب، بل كان متحف إبداعاتهم.

* – أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، اللّاذقية، سورية، هـ ٠٠٩٦٣-٩٨٨٦٥٠٣٦٦

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٠٣/١٧هـ.ش= ٢٠١٦/٠٦/١٦م تاريخ القبول: ١٣٩٦/٠٤/١٣ هـ.ش= ٢٠١٧/٠٧/٠٤م

أهمّيّة البحث:

يتجاوز البحثُ المكرورَ من القضايا الَّتي تقسَّمت درسنا النَّقديَّ القديم؛ كاللَّفظ والمعنى، والقديم والمحدث، والطَّبع والصَّنعة، وما شاكلها، ليبحث عن أسِّ الصِّناعة الفنّيّة، وينقِّر عن اللَّطائف والأسرار الحافزة إلى المراتب العُلَى من الجمال الفنِّيِّ.

منهج البحث:

يتَّخذ البحث من منطوق الشُّعراء ، ومن جهود نُقَّادنا القدامى، مادَّةً يصفها، ويحلِّلها، ويفسِّرها، لينتهي إلى التَّقويم الكاشف عن الغايات الَّتي ينشدها الشُّعراء، والأغراض البعيدة الَّتي يُقَرْطِسُها الإبداع الشِّعريّ.

المناقشة:

افتخر شعراء الجاهليَّة بقصائدهم المحبَّرات، المثقَّفات، الغريبات. وهذا غيض من فيض تنافسهم، ورغبة كلٍّ منهم في التَّفوُّق على أقرانه. فإذا تجاوزنا افتخارهم إلى قراءة نتاجهم وجدنا في ديوان كلٍّ منهم قصائدَ جياداً، ومنظوماً ليس له من الشِّعر إلَّا الوزن والقافية، وما يراوح بين الرُّتبتين، أو يسفلهما؛ ذلك أنَّهم طلبوا في صوغهم الذُّرا، فأصابوا في بعضٍ، وأخفقوا في بعض. ولو لم يكن الأمر كذاك، ففيمَ تنافَسوا تحت قبَّة النَّابغة الذُّبيانيّ؟! ولمَ لُقِّبَ بعضُهم بالفَحْل، والمُهَلْهِل، والمُحَبِّر...؟! ولمَ صُنِّفوا في طبقات؟!

ماز نقَّادنا القُدامى (الشِّعريَّ) من (المنظوم)، وأدركوا تَفاوُتَ الأشعار، ففضّلوا بعضَها على بعضٍ؛ ومن ذلك قولُ الأصمعيِّ: «لو قالَ مثلَ قصيدته خمسَ قصائدَ كان فحلاً،... ولو كانَ قالَ مثلَ قوله: (كذا) كانَ أَفْحَلَهم...»[١]، وقولُ الجُمَحيِّ في بعض المنظوم إنَّه: «ليسَ بِشِعْرٍ، إنَّما هو كَلامٌ مُؤَلَّفٌ مَعْقُودٌ بِقَوافٍ»[٢]، وقولُهم في النَّابغة الجعديِّ إنَّه كان: «شاعراً مُخْتَلِفَ الشِّعر،... عنده خِمَارٌ بِوافٍ ومُطْرَفٌ بآلاف»[٣]، وحديثُهم عن السَّبق، والفُحولة، والاختراع، والتَّثقيف، و«عبيد الشِّعر». والحال أنَّ التَّفاوتَ سمةٌ غالبة على نتاج الشُّعراء جميعاً، ونقيضُها «نَقْضُ العادة» الَّذي تُوِّجَ به مبحث الإعجاز القرآنيِّ؛ ولذا خاطب المتنبِّي ممدوحَه بقوله:[٤]

---

[١]– أبو حاتم السِّجستانيّ، **كتاب فحولة الشّعراء**، ١١٤، وينظر:١١٥، ١١٩، ١٢١.

[٢]– ابن سلّام، **طبقات فحول الشّعراء**، ١ / ٨.

[٣]– **المصدر نفسه**، ١/١٢٤ ـ ١٢٥.

[٤]– أبو العلاء المعرّيّ، **شرح ديوان أبي الطّيّب المتنبّي**، ٢ / ٣١٩.

ذُكِرَ الأَنَامُ لَنَا فَكانَ قَصيدةً كُنْتَ البَديعَ الفَرْدَ مِنْ أَبياتِها

و((قال أبو الفتح بن جنّيّ: هذا البيت هو البديع الفرد من هذه القصيدة))[١]؛ أي بيت القصيد فيها!. ولئن كانت وتيرة التَّجويد الشِّعريِّ تعلو في مواقفَ مخصوصةٍ، لقد كان التَّفوُّق الفنِّيُّ هدفَ الشُّعراء، وليس صحيحاً أنَّ ((عبيد الشِّعر)) فقط من يكدُّون أنفسَهم في تجويد الشِّعر.

فإذا تجاوزْنا ((عبيدَ الشِّعر))، والجاهليِّين عامَّة، بلغْنا مرحلةَ المعارك الصَّريحة بين الشُّعراء المتنافسين في ظلِّ الدَّولتين الأمويَّة والعبَّاسيَّة، وعلا صوتُ الكَدِّ والمكابدة بُغْيَةَ إنتاجِ التُّحَفِ من الشِّعر المتفوِّق، وههنا تفيضُ ذاكرةُ التَّاريخ الأدبيِّ بالشَّواهد؛ بيد أنَّنا نكتفي منَ القِلادَةِ بما يُحيط بالعُنُق؛ فمن ذلك قولهم: ((وقد كانَ الفرزدقُ ـ وهو فحلُ مُضَرَ في زمانه ـ يقولُ: تَمُرُّ عَلَيَّ السَّاعَةُ، وقَلْعُ ضِرْسٍ من أَضْراسي أَهْوَنُ عَلَيَّ من عَمَلِ بيتٍ مِنَ الشِّعْرِ))[٢]، وقولهم: إنَّ أبا تمَّام كان يكدُّ نفسَه في البحث عن المبتكَر النَّادر الخارج عن المألوف حتَّى قال له إسحاق الموصليُّ: ((يا هذا شَدَدْتَ على نفسِك))[٣]. وكذلك جرير[٤] على الرغم من زعمهم أنه يغرِف من بحر، على العكس من الفرزدق الَّذي زعموا أنَّه ينحت من صخر[٥]! والحقُّ أنَّ كثيراً من الفحول ينحتون الصَّخر، فلا يغرنا قول القائل: إنّ في الشِّعر المطبوع والمصنوع؛ ذلك أنَّ الشِّعر الحقَّ، منذ فجر الإبداع، مطبوعٌ مصنوعٌ[٦]، وفي ذلك تنافس الشُّعراء؛ وكلٌّ ينشد ضالَّته.

إصابة الغاية القصوى في الإبداع:

اقترن مفهوم الإبداع، عند مبدعينا ونقّادنا القدامى، بمصطلح الإصابة المستعار من عالم الصَّيد؛ صيد الطَّرائد من الوحش؛ أي إصابة الرَّميَّة، أو الصَّيْد. وكثيراً ما شبَّهوا قصائدهم الجياد بالقطعان الضَّالَّة، والنُّوق، وسوابق الخيل؛ ((وكان زهير أستاذ الحطيئة. وسُئِلَ عنه الحطيئة فقال: ما رأيتُ مثلَه في تَكَفِّيْهِ على أَكْناف القَوافي، وأخذِه بأَعِنَّتِها حيث شاء... قيل له: ثمَّ من؟ قال: ما أدري، إلَّا أن تراني مُسْلَنْطِحاً

---

[١]- **المصدر نفسه**، ٣١٩/٢.

[٢]- ابن رشيق القيروانيّ، **العمدة**، ١ / ٣٧٢.

[٣]- عبد الله بن المعتزّ، **كتاب البديع**، ٥٥. وابن رشيق، **العمدة**، ١ / ٣٧٧ ـ ٣٧٨.

[٤] - **المصدر نفسه**.

[٥]- ابن سلّام، **طبقات فحول الشّعراء**، ٢ / ٤٥١.

[٦]- ينظر: القاضي الجرجانيّ، **الوساطة**، ١٢١، وأبو بكر الباقلّانيّ، **إعجاز القرآن**، ١٢٠، وعبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ٢٩٥.

واضِعاً إحدى رِجْلَيَّ على الأخرى رافعاً عَقِيْرَتِي أَعْوِي في أَثَرِ القَوافِي»[١]. وفي ذلك يشبِّه نهج أستاذه زهير بحذق الفارس، ويشبِّه نفسه بذئب نَهِمٍ يَعوي في إثر القوافي؛ يريد اقتناصها كما يقتنص الذِّئب ضالَّته من قطعان الظِّباء والبقر. ولقد نرى سُوَيْدَ بن كُراعٍ العُكْلِيّ صيّاداً ماهراً يُعارِضُ قِطعانَ الشِّعر، ويراقبها، ويسهر ليلَه حتَّى السَّحر، أو ما بعده، ليقتنص ضوالَّها، كما يفعل الصَّائد بقطعان الوحش الضَّالَّة؛ في قوله:[٢]

أَبِيْتُ بِأَبْوابِ القَوافي كَأنَّما أُصَادِي بِها سِرْباً مِنَ الوَحْشِ نُزَّعَا

ولئن سبق امرؤ القيس الشُّعراء بجعل فرسه «قَيْد الأوابد» لقد سبق الأَعْوَرُ الشَّنِّيُّ الشُّعراءَ إلى جعل نفسه «قَيْد الأشعار»؛ فهي لا تسبقه، ولا تفلت من قبضته، ولا تستعصي عليه؛ فقال:[٣]

وإنْ تَنْظُروا شَزْراً إلَيَّ فَإنَّني أَنَا الأَعْوَرُ الشَّنِّيُّ قَيْدُ الأَوَابِدِ

وشبَّه جرير قصائده بالنُّوق الشَّوارد ؛ فقال:[٤]

وجَهَّزْتُ في الآفَاقِ كُلَّ قَصِيْدَةٍ شَرُوْدٍ وَرُوْدٍ كُلَّ رَكْبٍ تُنازِعُ
تَعَرَّضُ أَمْثَالُ القَوافي كَأَنَّها نَجَائِبُ تَعْلُو مِرْبَداً فَتُطَالِعُ

وشبَّه أبو تمَّام قصائده بالأفراس النَّجيبة السَّلسة القياد مرَّةً، الحَرون الشَّموس ثانيةً؛ فقال:[٥]

مَالِي إذا مَا رُضْتُ فيكَ غَريبَةً جاءَتْ مَجيءَ نَجِيبَةٍ في مِقْوَدِ!
وإذا أَرَدْتُ بِها سِواكَ فَرُضْتُها واقْتَدْتُها بِثَنَائِهِ لـم تَنْقَدِ!

وجرَّد خيل قصائده في الهجاء، والعتاب، وأرسل سَوام قصائده ترعى عطايا الممدوح[٦].

---

[١] ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ١ / ١٤٣ - ١٤٤، ٣٢٦. اسلنطح: وقع على ظهره.

[٢] نفسه، ٢ / ٦٣٥. أصادي: من قولهم « صاديت الرَّجل » أي داجيته وداريته وساترته.

[٣] نفسه، ٢ / ٦٤٠. أصل الأوابد: الوحوش، ثمّ قيل للشّوارد من القوافي « أوابد».

[٤] **ديوان جرير**، ٢ / ٩٢٢. شرود: أي تذهب في الآفاق كما يشرد البعير النَّادُّ على وجهه. المربد: محبس الإبل الّذي تحبس فيه.

[٥] **ديوان أبي تمّام**، ٢ / ١٣٧. وينظر: ١ / ١٩٦.

[٦] ينظر: **ديوان أبي تمّام** ، ٤ / ٤٢٦، ٤٥٩، ٣٣٨.

وجعل البحتريُّ مدائحه مطايا[١]، وهذا شأن المتنبِّي[٢]، وهذا كلُّه مستعار من بيئة الخيل والإبل، أو مشبَّه بها، ألأنَّ الإبل أموالهم ورفيقة أسفارهم، والخيل مطايا فروسيَّتهم، أم لأنَّها وسائلهم إلى النُّجْح المعنويِّ المادِّيِّ؛ فمنه التَّفوُّق على المنافسين، ومنه إفحام الخصوم، ومنه الفوز بِرِفْدِ الممدوحين؟ وقد أتجر غيرُ شاعرٍ بخير نوق الشِّعر وخيله، ليكسب خيرَ نوق المال وخيل المجد، بيد أنَّ المعوَّل عليه في ذلك كلِّه إصابة الضّالّة؛ أي الغاية القصوى في الإبداع؛ ولذلك قال مُعَقِّر البارِقِيُّ:[٣]

الشِّعْرُ لُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ والقَوْلُ مِثْلُ مَوَاقِعِ النَّبْلِ

مِنْها المُقَصّرُ عَنْ رَمِيَّتِهِ ونوَافِذٌ يَذْهَبْنَ بِالخَصلِ

وقال الحُطَيْئَةُ لبعض المتحدِّثين في قضيَّة أَشْعَرِ الشُّعراء: «ما أَصَبْتُم جَيِّدَ الشِّعر»[٤]، وردَّ ابن مَيَّادة على من اتَّهمه بكثرة السَّقَط في شعره بقوله: «إنَّما الشِّعر كَنَبْلٍ في جَفِيْرِكَ تَرمي به الغَرَضَ؛ فطالِعٌ، وواقِعٌ، وعَاضِدٌ، وقَاصِر»[٥]، وقال البُحْتُرِيُّ: «دعاني عَلِيُّ بن الجَهْم، فمضيت إليه، وأَفَضْنَا في أشعار المحدثين إلى أن ذكرنا أَشْجَعَ السُّلَمِيَّ، فقال لي: إنّه يُخلي،وأعادها مرّاتٍ ولم أفهمها، وأَنِفْتُ أن أسأله عن معناها، فلمّا انصرفتُ فَكَّرْتُ في الكلمة، ونظرتُ في شعر أشجع السّلميّ، فإذا هو ربّما مرَّتْ له الأبيات مَغْسُولَةً ليس فيها بيتٌ رائع، فإذا هو يريد هذا بعينه؛ أنَّه يعمل الأبيات فلا يُصيب فيها ببيتٍ نادر، كما أنَّ الرَّامي إذا رَمَى بِرَشْقِهِ فلم يُصِبْ فيه بشيءٍ قيل: أَخْلَى»[٦]، ولمثل ذاك رأى الآمِدِيُّ أنَّ «البلاغة إنَّما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض»[٧].

---

[١]- ينظر: **ديوان البحتريّ**، ١ / ٢٢، ٢ / ١٠٠٢.

[٢]- أبو العلاء المعرّيّ، **شرح ديوان أبي الطّيّب المتنبّي**،٢ / ٦٣، وينظر: ٢ / ٢٤٧، ٥١٦.

[٣]- أبو عثمان الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ٣ / ٦٢.

[٤]- ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ١ / ٣٢٥.

[٥]- أبو عبيد الله المرزبانيّ، **الموشَّح**، ٣٥٦؛ الطَّالع: الّذي يعلو الغرض فلا يزيغ يميناً ولا شمالاً وهو مستحبّ، والواقع: الّذي يقع بالغرض، والعاضد: الّذي يقع عن يمين الغرض أو شماله وهو شرُّها، والقاصر: الّذي يقصر دونه فلا يبلغه وهو قاصد.

[٦]- أبو بكر الصّوليّ، **أخبار أبي تمّام**، ٦٣، وأبو عبيد الله المرزبانيّ، **الموشّح**، ٤٥٢.

[٧]- أبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**، ١ / ٤٢٤.

وانتظم معيارُ الإصابة جهودَ نقَّادنا القدامى؛ ومن ذلك حديثهم عن بلوغ الغاية المطلوبة من التّجويد[١]، ونهاية الجودة[٢]،وبلوغ النّهاية[٣]، وإصابة الغرض المقصود[٤]، وإصابة المعنى[٥]، والغريب الطَّريف الجيِّد ممَّا لم يُسْبَق إليه[٦]، وغاية الحسن[٧]، وغاية البراعة[٨]، وغاية الكمال[٩]، والرُّتبة العليا من الشَّرف[١٠]،وغاية الجودة[١١]، وغاية التَّثقيف[١٢]، وإحراز غاية لا ينالها غير الجواد، والقَرْطَسَة في هدفٍ لا يُصاب إلَّا بعد الاحتفال والاجتهاد[١٣]، والغاية الَّتي لا مَذهَبَ بعدَها[١٤]؛ أي إدراك ضالَّة الشُّعراء. فما هي؟!

إدراك الضّالّة:

«ضَلَّ الشَّيءُ: خَفِيَ وغَابَ، ...وضَاعَ»[١٥]. والضَّالَّةُ لغةً: الخفيَّة، الغائبة، الضَّائعة؛ فهي «الضَّائِعَةُ من كلِّ ما يُقْتَنَى من الحيوان وغيره»[١٦]. «وقد تُطْلَقُ الضَّالَّة على المعاني، ومنه: **الكلمة الحكيمة ضالَّة**

---

[١]– قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، ١٩.

[٢]– **المصدر نفسه**، ٢٦.

[٣]– **المصدر نفسه**، ٦٢.

[٤]– **المصدر نفسه**، ٩٤، ١٠٢، ١٢٤، وأبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**، ١ / ٤٢٦، ٤٢٧، والقاضي الجرجانيّ، ١٨٨.

[٥]– قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، ١٠٣.

[٦]– نفسه ، ١٤٩.

[٧]– أبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**، ١ / ٢٦٦، ٤٢١، ٤٦٤، ٤٩٨، ٥٠٧، ٥٣٠، ٥٤٠، ٢ / ٢٦، ٤٩، ٦٣، ٩٩، ١٦٢، ١٧٦، ٢١٧، ٢٤٨، ٢٦٢، ٢٧٢، ٢٨٢، ٣٠١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٥٠، ٣٦٣. وعبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ٧٨، ٩٤.

[٨]– أبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**، ١ / ٤٢١، ٤٤١، ٤٥٣، ٤٦١، ٤٩٨، ٢ / ٥، ٢٥، ٤٩، ٢١٧، ٢٤٨، ٢٦٢، ٢٧٢، ٣٦٣، وأبو بكر الباقلّانيّ، **إعجاز القرآن**، ٣٧.

[٩]– عبد القاهر الجرجاني، **كتاب أسرار البلاغة**، ٤٢، ٣٤٥.

[١٠]– **المصدر نفسه**، ٤٢.

[١١]– أبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**،١/٤٣٢، ٤٤١، ٤٥٣، ٤٦١، ٤٧٧، ٢/٢٥، ٢٦، ٢٦٢، ٣٥٠، ٣٥٧، وأبو هلال العسكريّ، **كتاب الصّناعتين**،٢٥٦.

[١٢]– القاضي الجرجانيّ، **الوساطة**، ٤١٢.

[١٣]– عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب أسرار البلاغة**، ١٦٠.

[١٤]– عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ٦.

[١٥]– ابن منظور، **لسان العرب**، (ضلل)، ٤ / ٢٦٠١ ـ ٢٦٠٣.

[١٦]– **المصدر نفسه**، ٤ / ٢٦٠١ ـ ٢٦٠٢.

المؤمن، وفي روايةٍ: **ضالَّة كلِّ حكيمٍ**؛ أي لا يزال يتطلَّبها كما يتطلَّب الرَّجُلُ ضالَّتَه»[١]. و«**الحكمة ضالَّة المؤمن**»[٢]؛ فالضَّالَّة مجازاً: الهدف والغاية والبغية؛ ولذا قال عبد القاهر في (القصر بالتَّعريف): «فإنْ كنتَ قتلْتَه عِلْماً، وتَصَوَّرْتَهُ حَقَّ تَصَوُّرِهِ،...، فهوَ **ضَالَّتُكَ** وعِنْدَه بُغْيَتُك»[٣].

ضَوالُّ الشِّعر:

الأبيات، والصُّوَرُ، والقصائد التي لا يُعْرَفُ ربُّها؛ أي مجهولة القائل، أو المُطْمِعَةُ لفرط حسنها الَّتي يُعْرَفُ قائِلُها، تغدو عرضةً للسَّطْو والإغارة، والانتحال؛ ذلك أنّها تثير لدى بعض الشُّعراء شهوةَ القِنْيَةِ؛ أي شهوة امتلاكها، وادِّعائها؛ ولذا قيل: «كان الفرزدق يُصْلِتُ على الشُّعراء ينتحل أشعارهم،... وكان يقول: **ضَوالُّ الشِّعْرِ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ ضَوَالِّ الإبل**، وخيرُ السَّرِقَةِ ما لم تُقْطَعْ فيه اليَدُ»[٤]، وقال الأصمعيُّ: «سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: لقيتُ الفرزدقَ في المِرْبَد، فقلت: يا أبا فراسٍ، أحدثتَ شيئاً؛ قال: فقال: خُذْ. ثمَّ أنشدني:

كَمْ دُوْنَ مَيَّةَ مِنْ مُسْتَعْمَلٍ قَذَفٍ وَمِنْ فَلَاةٍ بِهَا تُسْتَوْدَعُ العِيْسُ

قال: فقلتُ: سبحان الله، هذا للمتلمِّس. فقال: اكتُمْها **فَلَضَوالُّ الشِّعْرِ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ ضَوالِّ الإِبِل**»[٥].

وحديث الإغارة على ضوالِّ الشِّعر يطول، ويتشعَّب، ويداخله غير قليل من التَّجَنِّي والإسراف، لكنَّها واقع لا يمكن تجاهله؛ ولذا حفلت بشواهدها كتب الأدب والبلاغة والنَّقد[٦]، وأفردت لها الكتب قديماً وحديثاً، لكنَّ أهمَّ ما يعنينا منها، في هذا المقام، أنَّ الأبيات الَّتي يُغار عليها، أو تُنْتَزَعُ من أربابها انتزاعاً، تُضَمُّ إلى نظم المغيرين الَّذين تحكمهم رغبة الاستحواذ على الجميل، وشهوة الإغراب، وبلوغ صنعة الشِّعر السَّاحرة، وتحفه النَّادرة من صوب العقول، والصَّيِّغِ الأبكار، وبنات الأفكار؛ فالشِّعر «لُبُّ المرء» كما قال

---

[١]- **المصدر نفسه**، ٤ / ٢٦٠٢.

[٢]- عليّ بن أبي طالب، **نهج البلاغة**، ٤٩١.

[٣]- عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ١٨٢. ٤٧٧.

[٤]- أبو عبيد الله المرزباني، **الموشّح**، ١٦٨. يصلت: من أصلت السَّيف: أخرجه من غمده فهو مصل.

[٥]- أبو عبيد الله المرزبانيّ، **الموشَّح**، ١٧٦.

[٦] تحت عناوين: الانتحال، والأخذ، والاسترفاد، والاحتذاء، والاتِّباع، والإغارة، والسَّرقات الشِّعريَّة.....

مُعَقِّر البارِقِيُّ، أو((عقل المرء)) كما رأى منصور النَّمريُّ[١]، أو((صوب العقول)) كما قال أبو تمَّام[٢]، والقصيدة ابنته التي يخطبها الممدوح[٣].

بل الشِّعر أحبُّ إليهم من الفضَّة والذَّهب، ومن أبنائهم وبناتهم؛ وليت شعري، أليس ذلك ما عبَّر عنه الحريريُّ في (المقامة الشِّعريَّة) ؛ إذ قال على لسان الشَّيخ الشَّاعر: ((وَيْلَكَ وَأَيُّ رَيْبٍ أَخْزَى مِنْ رَيْبِك، وَهَلْ عَيْبٌ أَفْحَشُ مِنْ عَيْبِك، وَقَد ادَّعَيْتَ سِحْرِي واسْتَلْحَقْتَه[٤]، وانْتَحَلْتَ شِعْرِي واسْتَرَقْتَه، واسْتِرَاقُ الشِّعْرِ عندَ الشُّعَراء، أَفْظَعُ مِنْ سَرِقَةِ البَيْضَاءِ والصَّفْراء[٥]، وغَيْرَتُهُمْ عَلَى بَنَاتِ الأَفْكَار[٦]، كَغَيْرَتِهِمْ عَلَى البَنَاتِ الأَبْكَار))[٧]، وجرير إذ نعت بعض قصائده بقوله: ((أَحَبّ إليَّ من بِكْرِي))[٨].

ولهذا حاول بعض الشُّعراء الدِّفاع عن بناتهم الشِّعريَّات، وصوب عقولهم، لكنَّ سطوة المغيرين حالت دون ذلك، فغيَّرت كثيراً من خرائط النَّسب. وربَّما سمح بعض الآباء باستراق ما لا ينتقص فقدُه تميُّزَهم، أو تجارتهم؛ ولذلك كان أبو نُخَيْلَةَ السَّعديُّ ينتحل شعر رُؤْبَةَ، فقال له رُؤْبَةُ: ((إيَّاك وإيَّاه بالعراق، وخذ منه بالشَّام ما شئت))[٩]، وهذا يوحي بقدر من الاستسلام لمشيئة المغيرين، والتَّسليم بمبدأ تواطأ عليه الشُّعراء؛ فقد يُغِيْرُ من قَصَّرتْ رَمْيَتُهُ، أو حادَتْ عن موقع طَلِبَتِه، على ما بلغَه غيرُه، فينتحله؛ ولذا ((كان الأخطل يقول: نحن معاشرَ الشُّعراء أَسْرَقُ من الصَّاغَةِ))[١٠]. أكان الشُّعراء حقّاً كما تنصُّ عبارةُ الأخطل، أم كان فحولُهم أكثرَهم سرقةً، وأجرأَهم على الاستراق، أم كانوا أَقْدَرَهم على إخفاء السَّرقات؟

لا ريب في أنَّ حركة التَّأليف البلاغيِّ النَّقديِّ عند العرب الَّتي انتظمها موضوعُ السَّرقات توفَّرت على نتاج فحولٍ؛ كأبي نُواسٍ، وأبي تمَّام، والبُحْتُرِيِّ، والمُتَنَبِّي، لكنَّ فحولاً كثراً ظلُّوا خارج دائرة الاتِّهام، وثمَّة

---

[١]– أبو عبيد الله المرزبانيّ، **الموشَّح**، ٣٩٧ ـ ٣٩٨.

[٢]– **ديوان أبي تمَّام**، ١ / ٢١٤.

[٣]– **المصدر نفسه**، ١ / ٩٠ ـ ٩١.

[٤]– أراد كلامه البليغ الَّذي شبَّهه بالسِّحر.

[٥]– البيضاء والصَّفراء: الفضَّة والذَّهب.

[٦]– بنات الأفكار: ثمار العقول من أدب وشعر.

[٧]– أبو محمّد الحريريّ، **مقامات الحريريّ**، ١٦١.

[٨]– أبو عبيد الله المرزبانيّ، **الموشَّح**، ٢٠٦.

[٩]– **المصدر نفسه**، ٣٤٣، ٣٤٤ .

[١٠]– **المصدر نفسه**، ٢٢٥، ٥٧٥.

سرقات خفيت على الملاحظة، وتواردٌ ادُّعي ظلماً أو كيداً أنَّه سرقة، و«لولا أنَّ الكلامَ يُعاد لنفد»[١]. وثمَّة شعراء كثر سرقوا وما كانوا من الفحول، وربَّما اتُّهم من لا يحسن السَّرقة في شاعريَّته، أو زُعِمَ أنَّه لا يحسن السَّرقة إلَّا الفحول من الشُّعراء[٢].

ضالَّة الشُّعراء:

التُّحَفُ الفنِّيَّة الغريبة غير المسبوقة حسناً وإحكاماً؛ فقد حفزت شهوة الإغراب، والرَّغبة في الاستحواذ على الجميل بعض الشُّعراء إلى البحث عن أبكار المعاني والصُّور، والغوص على الدُّرِّ المكنون[٣]، وإعمال الخيال، والتَّفنُّن في النَّظم؛ فكانت ضالَّةُ هؤلاء الشُّعراء ظبيةً شاردةً نافرةً أبداً، أو فرساً شموساً ـ ولذا قال أبو تمَّام في بيت لأبي نواس: «أردت معناه، **فشَمَسَ عَلَيَّ**»[٤]. فهي غاية الشُّعراء الَّتي لا تُدرَك، أو الَّتي يؤدِّي إدراكها إلى دأبهم في البحث عن غيرها؛ فهي ذات طبيعةٍ حلميَّةٍ؛ أي أنَّها ممَّا يُحْلَمُ به، ويُسْعَى إليه، فإذا تحقَّقَتْ عاود المبدع بحثه المحموم عن غيرها في آفاقها الحلميَّة؛ وقديماً قال أُفْنُوْن التَّغلبيُّ:[٥]

فلا خَيْرَ فيما يَكْذِبُ المَرْءُ نَفْسَهُ وتَقْوَالِهِ لِلشَّيْءِ: يَا لَيْتَ ذَا لِيَا

لقد «كُتِبَتْ جِبالٌ من الكتب...، وما زال سؤال: ما هو الجمال؟ مفتوحاً ...، ومع كلِّ عملٍ جديدٍ حول الجمال نشاهد رأياً جديداً... لقد ظلَّ معنى كلمة الجمال لغزاً»[٦]؛ وها هو ذا الشَّاعر العربيُّ القديم يجتهد، فيقدِّم رؤيته الخاصَّة للجمال؛ إنَّه ما تقول فيه: «يا ليت ذا ليا»؛ أي ما تحلم بامتلاكه، واقتنائه، ولمثل ذاك قال فارس بني عَبْس:[٧]

أَلَا قَاتَلَ اللهُ الطُّلُولَ البَوالِيَا وقَاتَلَ ذِكْراكَ السِّنينَ الخَوالِيَا

---

[١]- أبو هلال العسكريّ، **كتاب الصّناعتين**، ٢٠٢؛ العبارة لعليّ بن أبي طالب.

[٢]- ينظر: **الموشَّح**، ٥٧٤ـ٥٧٥.

[٣]- ولذا شُبِّه فعل المبدع بالغوص؛ ينظر: أبو عبيد الله المرزبانيّ، **الموشَّح**،٤٧٩، ٤٩٩، ٤٩٢، وعبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب أسرار البلاغة**،٣٤٠، ١٤٥، ٨٨، وعبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**،٥٣٧.

[٤]- ابن رشيق، **العمدة**، ١/ ٣٧٨.

[٥]- المفضَّل الضَّبِّيّ، **المفضَّليَّات**، ٢٦١. فيما يكذب نفسه: في أمانيه الباطلة. تقوال: مصدر بمعنى القول.

[٦]- ليف تولستوي، **ماهو الفنّ؟**، ٢٤، ٥٩.

[٧]- عنترة بن شدّاد، **ديوان عنترة**، ٢٢٤.

وقَوْلَكَ لِلشَّيْءِ الَّذي لا تَنَالُهُ إذا مَا هُوَ احْلَوْلَى: أَلَا لَيْتَ ذَا لِيَا

على أنَّ الطُّلول البوالي غايةٌ قريبة يبحث عنها الشُّعراء ليبنوا عليها عمارتهم الفنِّيَّة «القصيدة» متوخِّين غاياتٍ بعيدةً؛ وعنترة نفسه من قال:[١]

هَلْ غَادَرَ الشُّعَراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

معبِّراً عن أزمة «ما تركَ الأوَّلُ للآخر شيئاً»، لكنَّه تجاوز الأزمة، والتَّحدِّي؛ إذ وجد ضالَّته في دار عبلة، وإذ جاء في هذه القصيدة بابتكارات لم يسبقه إليها أحد من الفحول. لكنْ ثمَّة غايات أبعد! وبلوغ الغايات شاقٌّ؛ وهذا سرُّ حسنها، وسحرها، وجاذبيَّتها؛ شأن كلِّ جميلٍ نحلم باقتنائه، وامتلاكه. و«الشِّعْرُ جَوْهَرٌ لا يَنْفَدُ مَعْدِنُه»[٢]، والشِّعر الحقُّ، لدى المبدع الحقِّ، لا يُنْتَهَى منه إلى غايةٍ؛ فهو أبداً فرسٌ شَموسٌ هاربةٌ من القِنْيَة!! أو حلمٌ يَلِدُ تحقُّقُه أحلاماً جديدةً؛ ذلك أنَّ «الشِّعر كالسَّراء والشَّجاعة والجمال، لا يُنْتَهَى منه إلى غايةٍ»[٣]؛ ولذلك قيل: «أَسْيَرُ الشِّعْرِ والكَلامِ المُطْمِعُ، يُرادُ الَّذي يَطْمَعُ في مثلِه مَنْ سَمِعَهُ، وهوَ مكانَ النَّجْمِ مِنْ يَدِ المُتَناوِلِ»[٤]. و«النَّاسُ مُؤَكِّلُونَ بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الرَّاهن، وفيما تحت قُدْرَتِهِم منَ الرَّأي والهَوَى، مثلُ الَّذي لهم في الغريب القليل، وفي النَّادر الشَّاذِّ، وكلِّ ما كان في مُلْكِ غيرِهم...ولذلك قَدَّمَ بعضُ النَّاسِ الخَارِجِيَّ على العَريق، والطَّارِفَ على التَّليدِ»[٥].

ولا غروَ؛ فشهوة الإغراب تحدو الشُّعراء الفحول، وقد تهيمن على غير الفحول في مستوى الطُّموح، وإنْ لم يبلغوها في مستوى المتحقِّق؛ ولذلك زعموا «أنَّ ذا الرّمّة سأل الفرزدقَ عن شعره وقال: مالي لا ألحق بالفحول؟ قال: يقعد بك عن **غاية الشُّعَراء** نعتُكَ الأَعْطانَ والدِّمَن...»[٦]. بيد أنَّ هناك شعراء أقرُّوا لغيرهم بالتَّفوُّق، ولم يغيروا على تُحَفِ المتفوِّقين؛ وفي ذلك قال جميل في بعض شعر عمر بن أبي ربيعة: « **هذا واللهِ ما أرادته الشُّعَراءُ فأخطأَتْهُ**»[٧]. وقال جرير في شعر آخر لعُمَر ابن أبي ربيعة: « **إنَّ هذا الَّذي**

---

[١]– عنترة بن شداد، **ديوان عنترة**، ١٨٦، وابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١ / ٢٥١ ـ ٢٥٢.

[٢]– أبو زيد القرشيّ، **جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام**، ٤٤.

[٣]– ابن سلّام، **طبقات فحول الشّعراء**، ١ / ٦٦.

[٤]– ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ١ / ١٠٣.

[٥]– أبو عثمان الجاحظ، **البيان والتّبيين**، ١ / ٩٠.

[٦]– أبو عبيد الله المرزبانيّ، **الموشّح**، ٢٧٤.

[٧]– ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ٢ / ٥٥٥.

كُنَّا نَدُورُ عليه فأَخْطَأْنَاه»[١]. وقال عمارة بن عقيل في بعض شعر أبي تمَّامٍ: «والله لقد عصفت **رائية طائيكم** هذا بكل شعر في لحنها، ... لله دَرُّهُ، لقد وَجَدَ ما **أَضَلَّتْهُ الشُّعراء**، حتَّى كأنَّه كان مخبوءاً له»[٢]. على أنَّ الإقرار بإصابة ضالَّة الشُّعراء قد يُبدي الغبطةَ ويَنطوي على الحَسَد؛ وعلى فحوى قول أفنون: «**يا ليت ذا ليا**»، وقول عنترة: «**ألا ليت ذا ليا**» !!.

ولسائل أن يسأل: أكانت هذه الأحكام تخصُّ معنًى أصابه الشَّاعر، أم بيتاً، أم مجموعة أبيات، أم قصيدة، أم ضرباً من النَّظم والتَّصوير سبق إليه الشُّعراء؟؟! فقد رويت في سياق هذه الأخبار أبيات من الشِّعر قليلة؛ لم تجاوز أربعة أبيات في كلٍّ من خبري عمر بن أبي ربيعة، لكنَّ سياق الأخبار يومئ إلى ما يتجاوز الأبيات، ونحسب أنَّ ذكر هذه الأبيات جاء على سبيل التَّمثيل لا الحصر، فسياق الأخبار المتقدِّمة تقصيرُ ذي الرّمَّة عن بلوغ الغاية في شطر من شعره[٣]، والإقرارُ بتفوُّق عمر بن أبي ربيعة، وأبي تمَّام؛ وكلام عمارة بن عقيل ينصُّ ما يتجاوز الأبيات إلى القصيدة (**رائيَّة طائيِّكم**)؛ وهذا ما يثبته مجملُ الإبداع الشِّعريِّ لكلٍّ منهما؛ فعمر مبدع سبَّاق إلى الابتكار، وأبو تمَّام فارس هذه الحلبة، والشُّعراء المبدعون جميعاً طلَّابها والمتواردون على مائها؛ ولذا قال الآمديُّ في فضل أبي تمَّام: «وجدتُ أهلَ النَّصَفة من أصحاب البحتريِّ، ... لا يدفعون أبا تمَّام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لها،...، وإن كان هذا هكذا فقد سلَّموا له الشَّيء الَّذي هو **ضالَّة الشُّعراء** وطَلِبَتُهم، وهو لطيف المعاني»[٤]. واللَّطيف من المعاني الخفيّ الغامض[٥]، بيد أنَّه الغموض الموحي، الوارف الظِّلال الَّذي يفجِّر الأسئلة، ويثير الدَّهشة، أليس الغموض عنصراً بنائيّاً في الشِّعر[٦]؟ ولأمرٍ ما قرنوا التُّحَفَ بالأَلْطَاف؛ فقالوا: ما أكثرَ تُحَفَهُ وألطافه! وكم أَتْحَفَ وأَلْطَف![٧]؛ فغوص أبي تمَّام على المعاني البعيدة رفعه عند متذوِّقي الشِّعر المنصفين من أصحاب البحتريِّ؛ لوقوفهم على "ضالَّة الشُّعراء" في إهاب لطيف المعنى الشِّعريِّ؛ ف

---

[١]- أبو الفرج الأصفهانيّ، **كتاب الأغاني**، ١ / ١٢٧.

[٢]- أبو بكر الصّوليّ، **أخبار أبي تمّام**، ٩٣ ـ ٩٦.

[٣]- قيل: « أجمع العلماء بالشِّعر على أنَّ الشِّعر وضع على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق؛ وهذا كلُّه مجموع في جرير والفرزدق والأخطل؛ وأمَّا ذو الرّمَّة فما أحسن قطّ أن يمدح، ولا أحسن أن يهجو، ولا أحسن أن يفخر؛ يقع في هذا كلِّه دوناً؛ وإنَّما يحسن التَّشبيه، فهو رُبْعُ شاعر»، أبو عبيد الله المرزبانيّ، **الموشَّح**، ٢٧٣.

[٤]- أبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**، ١ / ٤٢٠.

[٥]- ابن منظور، **لسان العرب**، (لطف)، ٤٠٣٦.

[٦]- جادامر، **تجلِّي الجميل**، ترجمة: د. سعيد توفيق، ٢٧٤.

[٧]- أبو القاسم الزّمخشريّ، **أساس البلاغة**، (لطف).

«أفخر الشِّعر ما غمُض»[١]. فهل يمكن القول: إنَّ ضالَّة الشُّعراء التَّفوُّق في إنتاج الجمال الفنِّيِّ؟ إنَّ شواهد نشدان التَّفوُّق، والسَّعي إليه، وادِّعائه لا تعدُّ ولا تُحصى، وتكاد تستغرق غايات الشُّعراء، ومن صريحها قول حابس بن قنفذ الكنديّ:[٢]

فَأُقْسِمُ لو بَقِيْتُ لَقُلْتُ شِعْراً أَفُوْقُ بِهِ قَوافِيَ كُلِّ جِنِّي

وساق عبد القاهر شواهد من وَصْفِهِم الشِّعْرَ وعَمَلِه، وإدلالِهم به، وبصنعة كل منهم الَّتي تتأبَّى على غيره[٣]، وعلى مفهوم التَّفوُّق بُنِيَت كثيرٌ من أحكام الشُّعراء والنُّقَّاد الَّتي جاءت بصيغة (أَفْعَل التَّفضيل)؛ في قولهم: أشعَر الشُّعراء، وأشعَر أهل زمانه، وأمدَح بيت، وأهجَى بيت، وأجوَدهم واحدةً،...وكذلك قولهم: « وممَّا لا مَزِيْدَ عليه، ولا غايةَ لحسنه وبراعته،...»[٤]، و« وهذا لا مَزِيْدَ على براعة لفظه، وجودة سبكه، وكثرة مائه »[٥]، و« هذا ما لا غايةَ وراءه في الحسن والصِّحَّة والبراعة»[٦]، و« أبرَّ به على كلِّ مخترع وسابق ومنفرد»[٧]، و«اشتاق إلى الفضل فتجاوز غايَةَ الأوَّل»[٨]، و«استوفى الغاية...، ولم يبق وراءها مرمى لشاعر»[٩]، و«فات فحولَ الشُّعراء...، وجرى وإيَّاهم في حلبة الإحسان فقصَّروا عن غاية سبقه»[١٠]، و«النَّمط العالي والباب الأعظم...الَّذي لا ترى سلطان المزيَّة يعظم في شيء كعظمه فيه»[١١]، و«لا ينظر في هذا وأشباهه عارفٌ إلّا عَلِمَ أنَّه لا يوجد في المعنى الَّذي يرى مثله، وأنَّ الأمر قد بلغ غايتَه، وأنْ لم يبق للطَّالب مطلب»[١٢]، ممَّا ينبئ بالسِّباق الفنِّيِّ الَّذي يخوضه المبدعون ابتغاء بلوغ الغاية ؛ بل ابتغاء استئناف

---

[١]– أبو إسحاق الصّابئ، **رسالة في الفرق بين المترسِّل والشَّاعر، قراءة جديدة لتراثنا النقدي**، جماعة من الباحثين، المجلد الآخر، ٥٩٥.

[٢]– المفضّل بن سلمة، **الفاخر**، ٢٥٢.

[٣]– عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ٥١١ ـ ٥١٧.

[٤]– أبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**، ١ / ٤٩٨.

[٥]– **المصدر نفسه**، ١ / ٥٣١.

[٦]– **المصدر نفسه**، ٢ / ٢٨٧.

[٧] القاضي الجرجانيّ، **الوساطة**، ٣٣٢.

[٨]– **المصدر نفسه**، ٤٢٣.

[٩]– **المصدر نفسه**، ٤٢٤.

[١٠]– محمّد بن الحسن الحاتميّ، **الرّسالة الموضحة**، ٣٣. قال ذلك في بيت للبحتريّ.

[١١]– عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ٩٥.

[١٢]– عبد القاهر الجرجانيّ، **الرّسالة الشّافية في وجوه الإعجاز**، ٦٠٤.

الغاية بعد الغاية، وإدراك الضَّالَّة بعد الضَّالَّة، والظَّفر بأفئدة المتلقّين؛ ولئن قال المُتنبِّيُّ:[١]

أَنَامُ مِلْءَ جُفُوْنِي عَنْ شَوَارِدِها وَيَسهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

لقد أَرَّقَ النُّقَّادَ، ولم يَنَمْ؛ فهذا، وما يشبهه، يدلُّ عموماً على حال التَّنافس لإدراك الضَّالَّة الَّتي يصعب الوصول إليها، بل السَّبق إليها.

السِّحْر:

وأمّا الخاصَّ الَّذي نجده في شعر الفحول البُزَّل، وفي خاصِّ رؤى النُّقَّاد، فهو بلوغ رتبة **السِّحْر**، وقد جاء في الأثر قولُ النَّبيِّ (ص): «إنَّ من البيان **لَسِحْراً**»، في تقويم بعض البيان، لكنَّ الجاحظ جعله ضالَّة البيان؛ فقال: «نحن ـ أعزَّك اللهُ ـ **نَسْحَرُ** بالبيان، ونُمَوِّه بالقول...»[٢]. أفلا يمكن ـ والحال هذه ـ عكس المسألة؛ بأن نسأل: هل كان السِّحْرُ حقّاً ضالَّةَ الشُّعراء، وغايتهم الَّتي يسعون إليها لإثبات التَّفوُّق على أقرانهم، والفوز بأفئدة المتلقِّين؟[٣] وجاء الجواب في قول أبي نواس:[٤]

فما زلتُ بالأشعارِ في كلِّ مَشهَدٍ أُلَيِّنُها، والشِّعْرُ مِنْ عُقَدِ السِّحْرِ

وفي زعم أبي تمّام أنَّ ما نظمه في المدح عامَّةً أشعارٌ، أمَّا ما نظمه في أبي سعيد فَسِحْرٌ؛ بقوله:[٥]

ولِذَاكَ شِعْرِي فيكَ، قَدْ سَمِعُوا بِهِ، سحْرٌ، وأشعَاري لَهُمْ أَشْعَارُ

وفي تشبيهه غيرَ قصيدةٍ من قصائده بالسِّحْر؛ إذ يقول:[٦]

سَاحِرِ نَظْمٍ سِحْرَ البَيَاضِ مِنَ الْـ أَلْوَانِ سَائِبِهِ خَبِّهِ خَدِعِهْ

١- أبو العلاء المعرّيّ، **شرح ديوان أبي الطَّيِّب المتنبِّي**، ٣ / ٢٥٣.

٢- عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ٥١١.

٣- كشف فرويد عن تنافس العلماء والشّعراء في الظّفر بقلوب النّساء، ينظر: سارة كوفمان، **طفولة الفنّ**، ٢٦. ولعلّ ذلك يفسّر بعض المعارك الشّعريّة والنّقديّة، على أنّ تفسير بعضها الآخر بالتّنافس في سبيل الظّفر بأفئدة الممدوحين والمتلقِّين عامَّةً لا يخلو من الدَّافع (الفحوليّ)!!

٤- **ديوان أبي نواس**، ٢٦٤.

٥- **ديوان أبي تمّام**، ٢ / ١٨٢.

٦- **المصدر نفسه**، ٢ / ٣٤٩.

وفي ذلك يقول المتنبّي:[١]

ما نالَ أَهْلُ الجاهليَّة كُلُّهُمْ شِعْرِي، ولا سَمِعَتْ بِسحْرِي بَابِلُ

ويقول غيره: إنَّ الكلمات مخصّصةٌ لتجارة الحياة اليوميَّة العاديَّة، والشَّاعر هو الَّذي يحوِّلها إلى شيءٍ **سحريٍّ**[٢]، وإنَّ الكلمات كانت **سحريَّةً** في البدء، وتُعاد إلى **السِّحر** على أيدي الشُّعراء[٣]؛ ((فليكن شعرُكَ **سِحْراً**))[٤]، ولنا أن نسأل: أَوَلَيْسَ حبُّ الإغراب بحثاً عن السِّحر؟

بلى؛ فقد أدرك نقَّادنا القدامى جماليّات الإغراب في نتاج الشُّعراء الفحول[٥]، فدلُّوا على مواطنه، ثمَّ تجاوزوا ذلك إلى الكشف عن هذا السِّرِّ الإبداعيِّ؛ فعبَّروا عنه بقولهم: ((قصد الإغراب في الدَّلالة والإبداع في المقالة))[٦]، و((حبّ الإغراب وشهوة التَّنَوُّق))[٧]، أو ((شهوة الإغراب))[٨]، ونعتوا أعلى تجليَّاته بالرُّتب العليا من الشَّرف[٩]، والخِلابة[١٠]، والسِّحر[١١]. ولمثل ذاك قال عبد القاهر في أرقى ضروب الاستعارة المفيدة: إنّها ((أمدُّ ميداناً، وأشدُّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصِّناعة وغوراً، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم، و**أسحر**

---

[١]– أبو العلاء المعرّيّ، **شرح ديوان أبي الطّيّب المتنبّي**، ٢ / ٢٨٥. بابل: أرض العراق كلّها.

[٢]– ينظر: خورخي لويس بورخيس، **صنعة الشّعر**، ترجمة: صالح علماني، ١١٠.

[٣]– **المصدر نفسه**، ١٢٠.

[٤]– ليف تولستوي، **ما هو الفنّ؟**، ١٠٤.

[٥]– ينظر: أبو بكر الصُّوليّ، **أخبار البحتريّ**،٧٤-٧٦، وأبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**، وعبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب أسرار البلاغة**،٤٢وما بعدها، ١٣٠ ـ ١٣٢.

[٦]– قدامة بن جعفر، **نقد الشِّعر**، ١٥٩.

[٧]– القاضي الجرجانيّ، **الوساطة**، ٥٢.

[٨]– أبو عليّ المرزوقيّ، **شرح ديوان الحماسة**، ١٣، والقاضي الجرجانيّ، **الوساطة**، ٥٢، وعبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب أسرار البلاغة**، ٢٣٣، ٣٨٨، و**كتاب دلائل الإعجاز**، ٣٨٨.

[٩]– عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب أسرار البلاغة**، ٤٢.

[١٠]– ابن طباطبا العلويّ، **كتاب عيار الشِّعر**، ١٣٩، وعبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب أسرار البلاغة**، ٤٢، ٢٢٣، ٣٠٤، ٣٤٢، ٣٤٣، و**كتاب دلائل الإعجاز**، ٧٩.

[١١]– عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب أسرار البلاغة**، ٤٢، ١٣٢، ١٥٥، ١٧٧، ١٨٠، ٢٢٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٣٠٤، ٣٤٢، ٣٤٦، و**كتاب دلائل الإعجاز**، ٦، ١٦، ١٤٦، ١٧١، ١٨٣، ٣٠٦، ٤٧٧، ٥٤٩.

سحراً،...»[١]، وألمح إلى ضالَّة متذوِّق الشِّعر؛ إذ قدَّم للتَّعليل التَّخييليِّ في أبيات ابن الرُّوميِّ بقوله: «وينبغي أن تعلم أنَّ باب التَّشبيهات قد حظي من هذه الطَّريقة بضرب من **السِّحر**، لا تأتي الصِّفة على غرابته، ولا يبلغ البيان كُنْهَ ما ناله من اللُّطف والظَّرف، فإنَّه قد بلغ حدّاً يَرُدُّ المعروفَ في طِباع الغَزِل، ويُلْهي الثَّكْلان عن الثُّكْل، ويَنْفُث في عُقَد الوَحشة، وينشُد ما ضَلَّ عنك من المَسَرَّة، ....فمن ذلك قول ابن الرومي: (أحد عشر بيتاً)...، ثمَّ زادته الفطنة الثَّاقبة والطَّبع المثمر في **سحر** البيان، ما رأيت...»[٢].

الإعجاز الفنّيّ:

ومضى بعضهم أبعد من السِّحر؛ فنعت بعض تجلِّيات الجمال الفنِّيِّ بالمعجز؛ ولذا افتخر بعضهم بصنعته **المعجزة** غيرَه؛ فزعم حسَّانُ بن ثابت أنَّ قصيدته:[٣]

يَراها الَّذي لا يَنْطِقُ الشِّعْرَ عِنْدَهُ ... ويَعْجِزُ عَنْ أَمْثَالِها أَنْ يَقُوْلَها

وحُكِيَ عن ابن الرُّوميِّ « أنَّ لائماً لامه: لِمَ لا تُشَبِّه تشبيه ابن المعتزِّ، وأنت أشعر منه؟ قال: أَنْشِدني شيئاً من قوله الَّذي **استعجزْتَني** في مثله »[٤]. وقال الآمديُّ في أبيات للبحتريّ: « وهذا الَّذي طلبته الشُّعراء، **فأعجزها** إدراكه »[٥]، وزعم المتنبّي أنَّ بلاغة ممدوحه الكاتب الشَّاعر مُعْجِزَةٌ غَيْرَه من الشُّعراء؛ فقال:[٦]

مَلِكٌ مُنْشِدُ القَرِيْضِ لَدَيْهِ ... يَضَعُ الثَّوْبَ في يَدَيْ بَزَّازِ

وَلَنَا القَوْلُ وَهُوَ أَدْرَى بِفَحْوَا ... هُ وأَهْدَى فِيْهِ إِلَى الإِعْجَازِ

---

[١]- عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب أسرار البلاغة**، ٤٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ٢٨٤ - ٢٨٥.

[٣]- **ديوان حسَّان بن ثابت**، ١ / ٢٩٣.

[٤]- ابن رشيق، **العمدة**، ٢ / ٩٦٨.

[٥]- أبو القاسم الآمديّ، **الموازنة**، ١ / ٥١٧.

[٦]- أبو العلاء المعرّيّ، **شرح ديوان أبي الطّيّب المتنبّي**، ٢ / ٣٧٥. وفسّر المعرّيّ ذلك بقوله: «إنّه يقول الشّعر، وهو أعلم بدقائق معانيه، ويقدر أن يقول ما يعجز عنه كلّ شاعر فصيح».

وقال ابن جِنِّيّ في بيت للمتنبّي: «قد جمعَ في هذا البيت ما **يُعْجِزُ** كُلَّ من يدَّعي الشِّعْرَ والحكمة والكلام الشَّريف»[١]. وقال القاضي الجرجانيُّ في قصيدة (الحُمَّى) للمتنبّي: «وهذه القصيدة كلُّها مختارة؛ لا يُعلم في معناها مثلها. والأبيات الَّتي وصف فيها الحُمَّى أفرادٌ، قد اخترع أكثر معانيها، وسهَّل في ألفاظها، فجاءت مطبوعةً مصنوعةً. وهذا القسم من الشِّعر هو **المُطْمِعُ المُؤْيِسُ**»[٢]، وقال العسكريُّ: «ومن المنظوم **المُطمِع المُمْتَنِع** قول البحتريِّ:...»[٣]، وسوَّغ الباقلّانيُّ اقتصاره على ذكر قصيدة البحتريِّ بأنَّ «الكتّاب يفضِّلونه على أهل دهره،...؛ ومنهم من يدَّعي له **الإعجازَ غُلُوّاً**»[٤]، وشرح شيخُ المَعَرَّةِ ديوانَ المتنبِّي تحت عنوان «**مُعْجِز أَحْمَد**».

وتحدَّث عبد القاهر الجرجانيّ عن النَّمط العالي من النَّظم الَّذي يتَّحِدُ في الوضع ويدقُّ فيه الصُّنع، وساق عليه الشَّواهد التي قال إنّها: «ممَّا نَدَرَ منه ولَطُفَ مَأْخَذُهُ، ودَقَّ نَظَرُ وَاضِعِهِ، وجَلَّى لَكَ عن شَأْوٍ قَدْ **تَحْسَرُ دُوْنَهُ العِتَاقُ، وغَايَةٍ يَعْيَا مِنْ قِبَلِها المذاكيُّ القُرَّحُ**»[٥]، ورأى في مذهب الكناية والتَّعريض: «محاسن تملأ الطَّرْفَ، ودقائق **تُعْجِزُ** الوصف، و... شعراً شاعراً، و**سحراً ساحراً**، وبلاغةً لا يكمل لها إلَّا الشَّاعر المُفْلِقُ، والخطيب المِصْقَع»[٦]، فاستاق من أشعار الفحول شواهدَ السِّحر في هذا المذهب، لكنَّه جعل وصفه معجزاً متلقِّيه الباحثَ عن أسرار السِّحْر فيه! وخاطب في غير موضع عقل المتلقّي مبيّناً نهجه في تتبُّع العلم بالشَّيء مجملاً إلى العلم به مفصَّلاً، وتتبُّع الماء حتَّى يعرف منبعه؛ ومن ذلك قوله: «وإنَّا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصِّناعيَّة، كنسج الدِّيباج وصوغ الشَّنْف والسِّوار وأنواع ما يُصاغ، وكلِّ ما هو صنعة وعمل يد، بعد أن يبلغ مبلغاً يقع التَّفاضُل فيه، ثمَّ يعظم حتَّى يزيد فيه الصَّانع على الصَّانع زيادةً يكون له بها صِيْتٌ، ويدخل في حدِّ ما **يَعْجِزُ** عنه الأكثرون»[٧]. وههنا ينصُّ ضالَّة الفنِّ؛ وهي بلوغ رتبة الإعجاز الفنِّيِّ !!.

---

[١]– **المصدر نفسه**، ٤ / ٢١٩.

[٢]– القاضي الجرجانيّ، **الوساطة**، ١٢١.

[٣]– أبو هلال العسكريّ، **كتاب الصِّناعتين**، ٦٨.

[٤]– أبو بكر الباقلّانيّ، **إعجاز القرآن**، ٢٤٥.

[٥]– عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ٩٥. في الأصل: «يعيى»، العتاق: يعني الخيل العتاق. المذاكيّ: جمع المُذَكّي؛ وهي من الخيل الجياد الّتي بلغت الذَّكاء؛ وهي سنُّ القروح، القرَّح: جمع قارح؛ وهو من الخيل ما بلغ خمس سنين، وتمَّ تمامه.

[٦]– عبد القاهر الجرجانيّ، **كتاب دلائل الإعجاز**، ٣٠٦.

[٧]– **المصدر نفسه**، ٢٦٠.

النتيجة:

انتظم معيارُ إصابة الضّالّة جهودَ نقّادنا القدامى، لكنّنا لم نقف في مدوَّنتهم على ضبط مفهومها، بَلْهَ المصطلح، ضبطاً دقيقاً، وإنّما رصدنا الأحكام والصّفات والقيم الّتي تُلِمُّ بها، أو تقاربها؛ ومنها: إصابة الغاية، وغاية الحسن والبراعة والكمال، والشّرف، والخِلابة، والسِّحر، والإعجاز. ونجمل أهمّ نتائج البحث كالآتي:

. واكبَ التَّنافُسُ مسيرةَ الشّعر العربيِّ، وكان من أهم حوافز الإبداع وتطوّر الرّؤى النّقديّة.

. كدّ شعراؤنا القدامى في طلب ذرا الإبداع، تحفزهم شهوة القِنْيَة، والاستحواذ على الجمال؛ بإنتاجه، أو اقتناصه، أو السّعي إليه في آفاقه، وكلٌّ يبتغي التَّفوُّقَ على الأقران، وإفحام الخصوم، والفوز بأفئدة المتلقّين.

. قصّر المتحقِّقُ عن الطُّموح تارةً، وطوراً أصابوا الغايةَ القصوى في إبداع المطبوع المصنوع من الشّعر الشّاعر، والنّمط الفاخر من صوب العقول، وبنات الأفكار، والصِّيَغ الأبكار، في الأبيات والصُّور والقصائد. فظلّ السّعيُ إلى اقتناص الضّالّة هاجسَهم في حال التّقصير، وفي حال الإصابة كان السّعيُ إلى استئناف الضّالّة بعد الضّالّة دأبَهم.

. الشّعر صناعة، والشّاعر صانع شعره، ودَيْدَنُ أهل كلِّ صنعةٍ أن يتبادروا غايةَ التَّجويد، كلٌّ في بابه؛ للتَّفوُّق على الأقران، والظّفر بأفئدة المتلقّين. وعليه؛ فإنَّ **ضالَّة الشُّعراء** الصَّنعة البِكْر، الجميلة، البارعة، الغريبة، الغامضة، الخلّابة، السّاحرة، المُطمِعة، المُمتنِعة، المُؤْيِسَة، المُعْجِزة.

. الشِّعر إبداع فنِّيٌّ، أسّه الخلق، قرين الحلم؛ فالأحلام معقودٌ بنواصيها الإبداع! **وضالّة الشّعراء** من بنات المخيِّلة، إنها الرّاية المنصوبة في أقصى آفاق الحلم، يجهد المبدع في طلبها، فإذا ما خُيِّل إليه أنَّه أدركها تشوف إلى ضالّة أخرى.

ويبقى النَّظر مشدوداً إلى تنافس النُّقَّاد، ألم يكن سعي النُّقَّاد إلى اقتناص ضوالِّ النَّقد حثيثاً؟ ونصبو إلى وضع "ضالَّة النُّقَّاد القدماء" تحت مجهر النَّقد في دراسة قائمة برأسها، تكشف عمَّا ثَقِفُوا، وعمَّا ضَلُّوا.

قائمة المصادر والمراجع:

١. الآمديّ، أبو القاسم، **الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتريّ**، تحقيق: السَّيِّد أحمد صقر، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢م.

٢. الأصفهانيّ، أبو الفرج، **كتاب الأغاني**، أشرف على مراجعته وطبعه: العلّامة الشّيخ عبد الله العلايليّ، وموسى سليمان، وأحمد أبو سعد، بيروت: دار الثّقافة، ودار مكتبة الأندلس، ١٩٥٥.

٣. الباقلّانيّ، أبو بكر، **إعجاز القرآن**، تحقيق: السّيّد أحمد صقر، الطبعة الخامسة، مصر: دار المعارف، ١٩٩٥م.

٤. بورخيس، خورخي لويس، **صنعة الشِّعر**، ترجمة: صالح علماني، الطبعة الأولى، دمشق: دار المدى، ٢٠٠٧م.

٥. تولستوي، ليف، **ما هو الفنّ؟**، ترجمة: د. محمّد عبدو النَّجّاريّ، الطبعة الأولى، دمشق: دار الحصاد، ١٩٩١.

٦. ابن ثابت، حسّان، **ديوان حسّان بن ثابت**، تحقيق: د. وليد عرفات، بيروت: دار صادر، ١٩٧٤.

٧. الجاحظ، أبو عثمان، **البيان والتَّبيين**، تحقيق: عبد السّلام محمَّد هارون، الطبعة الخامسة، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥.

٨. الجاحظ، أبو عثمان، **كتاب الحيوان**، تحقيق: عبد السَّلام محمَّد هارون، بيروت: دار الجيل، ودار الفكر، ١٩٨٨.

٩. جادامر، هانز جيورج، **تجلّي الجميل**، تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة: د. سعيد توفيق، مصر: المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القوميّ للتّرجمة، ١٩٩٧.

١٠. الجرجانيّ، عبد القاهر، **كتاب أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة المدنيّ، وجدّة: دار المدنيّ، ١٩٩١.

١١. ــــــــــــــــ، **كتاب دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، الطبعة الثالثة، القاهرة: مطبعة المدنيّ، وجدّة: دار المدنيّ، ١٩٩٢. وفيه **الرسالة الشافية في وجوه الإعجاز**.

١٢. الجرجانيّ، القاضي عليّ بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعليّ محمّد البجاوي، بيروت: دار القلم، ١٩٦٦.

١٣. ابن جعفر، قدامة، **نقد الشّعر**، تحقيق: كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩.

١٤. الجمحيّ، ابن سلّام، **طبقات فحول الشّعراء**، قرأه وشرحه: محمود محمّد شاكر، القاهرة: مطبعة المدنيّ، وجدَّة: دار المدنيّ، ١٩٨٠.

١٥. الحاتميّ، محمّد بن الحسن، **الرّسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطّيّب المتنبّي وساقط شعره**، تحقيق: د. محمّد يوسف نجم، بيروت: دار صادر، ودار بيروت، ١٩٦٥.

١٦. الحريريّ، أبو محمّد، **مقامات الحريريّ**، تقديم وصنعة: د. قصيّ الحسين، الطبعة الأولى، طرابلس لبنان: دار الشّمال للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ١٩٨٨.

١٧. الدّينوريّ، ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الحديث، ١٩٩٦.

١٨. الزّمخشريّ، أبو القاسم، **أساس البلاغة**، الطبعة٣، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥.

١٩. السّجستانيّ، أبو حاتم، **كتاب فحولة الشُّعراء**، تحقيق: د. محمّد عبد القادر أحمد، القاهرة: مكتبة النَّهضة المصريّة، ١٩٩١.

٢٠. ابن شدّاد، عنترة، **ديوان عنترة**، تحقيق: محمّد سعيد مولويّ، الطبعة الثانية، بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٨٣.

٢١. الصَّابئ، أبو إسحاق، **رسالة في الفرق بين المترسِّل والشَّاعر**، تحقيق: د. محمّد بن عبد الرّحمن الهدلق، قراءة جديدة لتراثنا النَّقديّ، جماعة من الباحثين، جدّة: النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، ١٩٩٠.

٢٢. الصّوليّ، أبو بكر، **أخبار البحتريّ**، تحقيق: د. صالح الأشتر، الطبعة الثانية، دمشق: دار الفكر، ١٩٦٤.

٢٣. الصُّوليّ، أبو بكر، **أخبار أبي تمّام**، تحقيق: محمّد عبده عزام، وخليل محمود عساكر، ونظير الإسلام الهنديّ، الطبعة الثالثة،بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠.

٢٤. الضَّبّيّ، المفضَّل، **المفضَّليّات**، تحقيق: أحمد محمّد شاكر، وعبد السّلام محمّد هارون، الطبعة الثامنة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣.

٢٥. الطّائيّ، البحتريّ، **ديوان البحتريّ**، تحقيق: حسن كامل الصَّيرفيّ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢.

٢٦. الطّائيّ، أبو تمّام، **ديوان أبي تمَّام**، شرح الخطيب التّبريزيّ، تحقيق: محمّد عبده عزّام، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦.

٢٧. ابن أبي طالب، عليّ، **نهج البلاغة**، تحقيق: عليّ أنصاريان، الطبعة الثانية، دمشق: المستشاريّة الثّقافيّة للجمهوريّة الإسلاميّة الإيرانيّة، ٢٠٠٨.

٢٨. أبو طالب، المفضَّل بن سلمة، **الفاخر**، تحقيق: عبد العليم الطّحاوي، مراجعة: محمّد عليّ النّجّار، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٤.

٢٩. العسكريّ، أبو هلال، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: عليّ محمّد البجاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، القاهرة: دار الفكر العربيّ، ١٩٧١.

٣٠. العلويّ، ابن طباطبا، **كتاب عيار الشّعر**، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرّياض: دار العلوم للطّباعة والنّشر، ١٩٨٥.

٣١. القرشيّ، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام**، تحقيق: عليّ محمّد البجاوي، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٨١.

٣٢. القيروانيّ، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**، تحقيق: د. محمّد قرقزان، الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الكاتب العربيّ، ١٩٩٤.

٣٣. كوفمان، سارة، **طفولة الفنّ (تفسير علم الجمال الفرويديّ)**، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة، ١٩٨٩.

٣٤. المرزبانيّ، أبو عبيد الله، **الموشّح (مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّة أنواع من صناعة الشّعر)**، تحقيق: عليّ محمّد البجاوي، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٥.

٣٥. المرزوقي، أبوعليّ، **شرح ديوان الحماسة**، نشره: أحمد أمين، وعبد السّلام هارون، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٩١.

٣٦. ابن المعتزّ، عبد الله، **كتاب البديع**، اعتنى بنشره وتعليق المقدّمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكي، الطبعة٣، بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢.

٣٧. المعرّيّ، أبو العلاء، **شرح ديوان أبي الطَّيِّب المتنبِّي (معجز أحمد)**، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢.

٣٨. ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمّد أحمد حسب الله، وهاشم محمّد الشّاذلي، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١.

٣٩. أبو نواس، الحسن بن هانئ، **ديوان أبي نواس**، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزاليّ، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٨٤م.

چکیده‌های فارسی

کنش گفت‌های بیان احساس در قرآن کریم (مطالعه موردی لیت در اسلوب تمنی)

زهراء آقاجانی[*]، انسیه خزعلی[**]

چکیده:

نظریه کنش‌های گفتاری یکی از مهمترین نظریه‌ها در زبانشناسی است که آستین پایه‌های آن را بنا نهاد. بر اساس این نظریه، وقتی جمله‌ای را بیان می‌کنیم، سه کنش انجام می‌دهیم: کنش بیانی، کنش منظوری و کنش تأثیری. وی این کنش‌گفت‌ها را به پنج دسته تقسیم کرد: کنش گفت‌های تقریری، توصیفی، امری- ارشادی، تعهدآور و بیان احساس که می‌توان اسلوب تمنی را جزء دسته آخر قرار داد؛ زیرا نشانگر اراده گوینده برای ابراز احساسات و مؤلفه‌های روانشناختی خود است.

پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی اسلوب تمنی (لیت) بر اساس کنش گفت بیان احساس می‌پردازد. اهمیت و ضرورت پژوهش در بیان احساسات عاطفی افراد و نحوه بیان کردن آن از طریق اسلوب تمنی و در دسترس بودن شرایط برای تحقق کنش گفت است. دستاوردهای پژوهش حاکی از این است که آستین و سیرل شروط لازم برای تحقق کنش گفت را کامل نکرده‌اند. بنابراین، می‌توان شرط زمان و مکان را به آن افزود. در قرآن کریم کنش گفت بیان احساس(تمنی) به دو دسته تقسیم می شود: ۱. کنش گفت در دنیا که لازمه تحقق آن در نشان دادن توبه ، پشیمانی و از دست رفتن فرصت جبران، طلب آمرزش ، ترس از انکار و فتنه و خیر خواهی تجلی می‌یابد. ۲. کنش گفت در آخرت که بیشتر در احوال کافران و ستمگران نمود یافته است که با دیدن صحنه هولناک رستاخیز و آتش جهنم، ترس و وحشت بر آنها غلبه می‌کند. بنابراین، تلاش می‌کنند با استفاده از کنش گفت بیان احساس بر خداوند تأثیر بگذارند تا از این موقعیت ترسناک و دردناک رهایی یابند. به نظر می‌رسد شرایط اقتضایی در بسیاری از کنش گفت‌ها رعایت شده است، اما شرط زمان و مکان در همه موقعیت ها وجود ندارد که این امر به عدم تحقق و موفقیت کنش گفت منجر شده است.

کلیدواژه‌ها: کنش‌گفت بیان احساس، قرآن کریم، کنش بیانی، کنش منظوری،کنش تأثیری، اسلوب تمنی.

---

[*] – دانشجوی دکتری، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران (نویسنده مسؤول). z.aghajani9898@gmail.com

[**] – استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۱۶هش= ۲۰۲۰/۰۴/۰۴م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۳ هش= ۲۰۲۰/۰۹/۱۳م

کاربرد و هدفمندی نمادها در مجموعه داستانی "خوابگردی ها" اثر ولید النبهانی

جمیله ترابی[*]، ناهده فوزی[**]

چکیده:

یکی از برجسته‌ترین شیوه‌های فشرده‌سازی رویداد و موضوع در داستان بسیار کوتاه، استفاده از نمادها است؛ که در طی آن توجه به فرهنگ‌سازی و درگیرساختن خواننده درکار تفسیر متن نیز به عمل می آید. نویسندگان عمانی مانند بسیاری از نویسندگان این پدیده را در جهت رسیدن به اهداف فرهنگی و اجتماعی خود بکارگرفتند. این پژوهش با تکیه بر روش تحلیلی- توصیفی، مجموعه "خوابگردی ها" اثر ولید النبهانی جهت بررسی شیوه استفاده از نمادها از نظر فکری و زیباشناختی نزد این نویسنده برگزیده است. و با تجزیه و تحلیل کردن داستانک ها، نوع و منابع نمادهای آن شناسایی کرده. و به هدفمندی نویسنده در نوشتن داستان های اسرارآمیز؛ و ابتکار نمادهای نوین چالش برانگیز برای خوانندگان رسیده. در پایان این نتیجه برای ما حاصل گردید: که نویسنده با توجه به نیاز داستان بسیار کوتاه به حجم کم و فشرده سازی شدید، توانست در این راستا با موفقیت از نمادها استفاده کند. و نمادهای بکارگرفته شده بصورت جزئی یا کلی داستانک های مجموعه را دربرگرفته و در کنار بهره مندی از نمادهای گوناگون دینی، تاریخی، و طبیعی بصورت واژگان یا شخصیات نمادین، در انتقال اندیشه های خود به خوانندگان با ایجاد معادل موضوعی مناسب آن به نحو مؤثری عمل کرده است. نویسنده با هدفمندی هوشمندانه توانست این سبک أدبی را برای رسیدن به اهداف متنوع خود تسخیر کند، و دیدگاه های منتقدانه درباره تجلیات زندگی و جامعه عمانی، ارائه دهد؛ او عقاید پوسیده حاکم بر جامعه را مورد حمله قرار می دهد، و از منتقدان می خواهد به ژانرهای مختلف أدبی توجه کنند، و فساد اجتماعی و اقتصادی جامعه را تحت الشعاع قرار می دهد، و با رژیم های استبدادی به مخالفت بر می خیزد، و نسل جدید را به نگهداری میراث کهن فرامی خواند.

کلیدواژه‌ها: داستان بسیار کوتاه، ادبیات عمان، النبهانی، نماد، هدفمندی.

---

[*] – دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکز، تهران، ایران.

[**] – استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکز، تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) fawzinahedeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۱۲هش= ۲۰۱۹/۰۹/۰۳م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۵/۰۴ هش= ۲۰۲۰/۰۷/۲۵م

ابعاد شخصیت در رمان «ترنیمة امرأة.. شفق البحر» اثر سعد محمد رحیم

محمد جواد پورعابد[*]، کریم امیری[**]، سید حیدر فرع شیرازی[***]، ناصر زارع[****]

چکیده:

تنوع شخصیت‌های رمان، تأثیر تعیین‌کننده‌ای در پیدایش ابعاد آن‌ها دارد. این تأثیر به لحاظ فنی تایید شده است. ابعاد با توجه به نوع شخصیت، فراوانی قابل‌توجهی پیداکرده‌اند، این ابعاد در یک نگاه جامع عبارت‌اند: بعد ظاهری، بعد اجتماعی/فکری، و بعد روحی روانی. هر کدام از این ابعاد در بازنمایی شخصیت‌های داستان و تجربه‌ها و احساسات آن‌ها نقش بسزایی دارند.

در همین راستا پژوهش حاضر تلاش کرده است با رویکردی توصیفی- تحلیلی و با کمک عناصر توصیف و گفتگو، شخصیت‌ها و ابعاد آن‌ها را در «ترنیمۀ امرأۀ.. شفق البحر» اثر سعد محمد رحیم پردازش کند و از رهگذر آن مهارت نویسنده در بیان تجربه‌ها احساسات و عواطفش را نشان دهد.

یافته‌ها نشان می‌دهد نویسنده در پردازش ابعاد ظاهری، اجتماعی و روانی شخصیت‌های رمان خود از شگردهایی چون گذشته‌نمایی، تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن بهره می‌برد تا با کمک آن‌ها روان آشفته و ازهم‌گسیختۀ سامر، قهرمان روشنفکر داستان را بازنمائی کند، فردی که حافظه‌اش پر از خاطرات تلخ بجای مانده از جنگ و پیامدهای ناگوار آن، و روانش از گذشتۀ دردناکی که همواره سایه‌اش بر او سنگینی می‌کند، آزرده است. در واقع نویسنده با قهرمان داستان همزادپنداری می‌کند و خود را در پس نقاب او نهان می‌کند. دیگر شخصیت‌ها نیز مانند سامر، افرادی روشنفکر و آینۀ تمام‌نمای پس زمینۀ خود هستند که در جستجوی خویشتن خویش دچار غربت‌زدگی شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ابعاد اجتماعی و روانی، شخصیت، سعد محمد رحیم، رمان ترنیمه امرأۀ.

---

[*] – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر (نویسنده مسؤول): javad406@gmail.com

[**] – دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

[***] – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

[****] - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۰۸هش= ۲۰۱۹/۰۶/۲۹م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۲۳ هش= ۲۰۲۰/۰۶/۱۲م

مکانیسم‌های اعتمادسازی در سفرنامه‌های ابوحامد غرناطی با تکیه بر «*تحفة الألباب*»

امید جهان‌بخت لیلی* وشهرام دلشاد**

چکیده

ابوحامد غرناطی دو سفرنامهٔ به نام‌های «تُحفة الألباب و نُخبة الإعجاب» و «المُعرِب عن بعض عجائب المغرب» در عرصهٔ سفرنامه‌نویسی عربی تألیف کرده‌است. ویژگی منحصربه‌فرد هر دو سفرنامه، عجایب‌گرایی است، یعنی سفرنامه‌نویس در صدد است که حوادث شگفت را نقل کند و به صحنه‌هایی اهتمام ورزد که موجب تعجب ما می‌شوند. به‌همین‌دلیل در عنوان سفرنامه نیز از کلمهٔ «العجائب» استفاده می‌کند. این رویکرد نویسنده موجب درنگ خواننده می‌شود و باعث می‌گردد که آنها را داستان‌هایی خرافی بپندارد که زمینهٔ واقعی ندارند. غرناطی که شیفتهٔ ذکر مشاهدات شگفت است، به این مسأله پی برده و از مکانیسم‌های متعددی استفاده کرده تا به خواننده اطمینان ببخشد و در عین‌پرداختن به داستان‌های عجیب، دنیایی واقعی را برایش بیافریند. پژوهش حاضر برآن است تا با کاربست شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، مکانیسم‌های اعتمادسازی، ابزارها و اهدافشان را در سفرنامهٔ تحفة الألباب بررسی نماید. یافته‌ها حاکی از آن است که این شیوه‌های اعتمادسازی به همراه ابزارهای مرتبط، به شکل‌های گوناگون در این سفرنامه بازتاب دارند از قبیل الف: انتقال مطالب دیداری و شنیداری. ب: دقت‌کردن در درج منابع و راوی‌هایشان. ج: پدیدآوردن فضای منطقی در فرایند روایت و حکایت. شایان ذکر است که در این کتاب، خبرها و حکایت‌هایی نیز به‌چشم می‌خورند که نویسنده، آنها را با ساختاری قابل‌اعتماد ارایه نکرده و از این جهت فاقد ابزارهای اعتمادسازی هستند. به نظر می‌رسد که دلیل این امر، آن است که نویسنده در صدد است تا با ارایهٔ الگوهای اطمینان‌بخش، به تدریج اعتماد خواننده را نسبت به شیوهٔ استنادی‌اش جلب نماید. البته این پدیده، کم‌رنگ است و سبک متمایز در روش روایی غرناطی، استفاده از رویکرد اعتمادسازی است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات سفرنامه‌نویسی، ابوحامد غرناطی، تحفة الألباب، ادبیات عجایب‌گرایی، مکانیسم‌های اعتمادسازی.

---

* – استادیار گروه زبان وادبیّات عربی، دانشگاه گیلان، ایران. (نویسنده مسؤول) omidjahanbakht@gmail.com

** – مربی گروه زبان وادبیّات عربی، دانشگاه گیلان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۱۱هش= ۲۰۲۰/۰۱/۰۱م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲ هش= ۲۰۲۰/۱۰/۰۳م

جملات موازی پیوسته‌ساز در داستان عاشور الناجی

سکینه محمدی*، عبّاس طالب زاده** و سید حسین سیدی***

چکیده:

از میان معیارهای هفت‌گانه متن، پیوستگی منجر به ایجاد استمرار در متن می‌گردد و با ادوات مختلفی محقق می شود و هدف پژوهش حاضر بررسی توازی مبانی (به لحاظ موسیقایی و نحوی) و توازی تعابیر (به لحاظ نحوی) در قصه عاشور الناجی از سلسله داستان‌های موجود در حماسه الحرافیش نجیب محفوظ است و تلاش شده با روش توصیفی- تحلیلی چگونگی ایجاد این پیوستگی به‌وسیله توازی بررسی شود و با نقد اجتماعی، مورد بررسی قرار گیرد تا تأثیر جامعه بر اسلوب نویسنده نیز نمایان شود.

اهمیت این پژوهش بدین سبب است که توازی با وجود اینکه در سطوح مختلف با ایجاد آهنگ های منظم و نظم نحوی، بر پیوستگی متن تأثیر می گذارد و باعث سهولت در حفظ و باقی ماندن اجزای متن در ذهن خواننده می شود، اما در نزد مخاطب ناشناس مانده است. و نیز این داستان با اینکه آینه وضعیت اجتماعی بسیاری از جوامع کنونی است اما تاکنون از جهت میزان پیوستگی اجزایش، مورد مطالعه قرار نگرفته است، یافته ها نشان داد که توازی در دو نوع مبانی و تعابیر در این رمان موجود است و توازی مبانی علی‌رغم اینکه کمتر از توازی تعبیر مورد استفاده قرار گرفته است ولی به دلیل موسیقی موجود در آن، تأثیرش را بر پیوستگی متن می گذارد. چنانچه نجیب محفوظ از توازی تعبیر برای ایجاد ترتیب در تعبیرهای نحوی و نیز خلق اثری هماهنگ بهره برده‌است.

کلیدواژه‌ها: پیوستگی‌متن، توازی‌مبانی، توازی‌تعبیر، نجیب محفوظ، «قصه عاشور الناجی».

---

* –دانشجوی دکتری گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه فردوسی، مشهد.(نویسنده مسؤول) s459mohammadi@gmail.com

** – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی، مشهد ایران.

*** – استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی، مشهد ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۰۵هش= ۲۰۲۰/۰۵/۲۵م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۲۶ هش= ۲۰۲۰/۱۲/۱۶م

روابط فیزیکی بین مکان و زمان در شعر أدونیس

خدیجهٔ هاشمی[*] ، حامد صدقی[**] ، صغری فلاحتی[***] و زهره ناعمی[****]

چکیده:

شاعران در آثار ادبی شان، به عنصر مکان و زمان و روابط فیزیکی بین آن ها بیشتر تکیه می کنند و حوداث و وقایع در زمان و مکان در ساختار حرکتی یا سکون اتفاق می افتد. روابط فیزیکی بین مکان و زمان در شعر أدونیس در تبیین احساسات برگرفته از گرایش انقلابی واحساسی شاعر سهم مؤثری داشته؛ در حالی که دارای اصول زیبایی شناختی به همراه دلالت های نفسی و رمزی در برابر حوداث عصر و جامعه اش می باشد.

پژوهش حاضر در پی آن است که به نحوه ی نمود روابط فیزیکی مکان و زمان در ساختار شعری أدونیس و دلالت هایش بر اساس روش روان شناسی بپردازد، در حالی که تلاش دارد که آن را به عواطف شاعر و احساساتش نسبت داده، و بر انواع نمونه های شعری روابط فیزیکی بین مکان و زمان و ارزش های نمود آن ودلالات هایش در تصاویر شعری استشهاد بورزد. روش کار در این مقاله، توصیفی و تحلیلی - آماری و روانشناختی است.

در تصاویر فیزیکی شعر، رغبت شاعر در به کارگیری حرکت مکان و زمان در متن شعریش بیشتر مورد توجه است؛ زیرا که حرکت مکانی و زمانی با دیدگاه انقلابی او برای تغییر و تحقق رؤیایش در ساختن آینده درخشان ودنیای جدید هماهنگی دارد و حرکت مکانی و زمانی بیانگر گرایش الحادی شاعر می باشد؛ هم چنانکه شاعر با به کارگیری این نوع حرکت نظرش را در مورد شعر ابراز می کند؛ زیرا که او معتقد است، شعر پویایی و حرکت و انکار سکوت و جمود می باشد و شاعر برای ترسیم عشق از دست رفته، از تصویر شعری سکون زمان و حرکت مکان کمک می گیرد، وشاعر برای برانگیختن گرایش انقلابی و ایجاد فضای زنده وتجدد وحیات به صورت مؤثر بر تصاویر شعری سکون مکانی و زمانی تکیه می کند و تصاویر حرکت زمانی و سکون مکانی در شعر او نشان از بیهودگی هستی و شکستن زمان خطی و غلبه بر سلطه ی زمان در سکوت فضا می باشد.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، فیزیک، مکان، زمان، أدونیس.

---

[*] –دانشجوی دکتری گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران.(نویسنده‌مسؤول) khadijehashemi1365@gmail.com

[**] – استاد گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

[***] – دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

[****] – استادیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۱۷هش= ۲۰۱۹/۰۹/۰۸م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۲۶ هش= ۲۰۲۰/۰۶/۱۰م

گمشدۀ شاعران در ابداع و دریافت تا پایان قرن پنجم هجری

ناصیف محمّد ناصیف*

چکیده:

هدف این پژوهش شناخت، و ابزار آن پرسش، و شیوۀ آن نقد و بررسی است، به همین روی از تکرار و صدور حکم کلی در می‌گذرد و قصد دارد دانسته‌های گذشته را کنار گذاشته تا در کشف امور نو شرکت جوید. رویکرد این پژوهش کاوش در لایه‌های شناخت است؛ بنابراین گمشدۀ شاعران و نیز آنچه از ارزش‌ها و ویژگی‌هایی که در مدار معنایی دیوان شعر عربی کلاسیک و این میراث نقدی گردآوری‌شده تا پایان قرن پنجم در جریان است، را می کاود؛ چه بسا لایه‌های ناشناخته‌ای از ظرایف و رازهای پنهان صنعت شعر و نیز هدف‌های دوری را برملا کند که ابداع با خود در پی داشته است. در حالی‌که مادۀ اصلی آن را رقابت شاعران عرب در رسیدن به مرتبه‌های بلند شاعری قرار می‌دهد و در رسیدن به این مراتب، انسان را تشویق می‌کرد که به تمجید آنچه آنان را برتر قرار می‌داد، بپردازد، و همچنین برای شناخت دیدگاه ناقدان در تفاضل اشعار شعرای برجسته و از سرگیری این امر به عنوان اهداف پی در پی اشتیاق ایجاد می‌کرد؛ به این امید که ما را به گمشدۀ شاعران در این فن دست‌نخورده، کمیاب، ناشناخته و شوق‌انگیز و نیز درست رسیدن به دورترین هدف ابداع و تعالی هنری و جذاب و افسون کننده و معجزۀ هنری برساند.

کلیدواژه‌ها: گمشده شاعران، نوآوری، دریافت، سده پنجم هجری، اعجاز.

* – استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرین، لاذقیۀ، سوریۀ، تلفن: ۰۰۹۶۳-۹۸۸۶۵۰۳۶۶

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۱۷هش= ۲۰۱۶/۰۶/۱۶م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۴/۱۳ هش= ۲۰۱۷/۰۷/۰۴م

Abstracts in English

Expressive verbal actions in the Quranic discourse (wishful thinking: a model)

Zahra Aghajani[*]**,** Ph.D, Zahra University, Tehran, Iran.
Ensie Khazali, Professor, Zahra University, Tehran, Iran.

Abstract:

The verbal verbs theory is one of the most important theories in linguistic philosophy that John Austen laid the foundations, stressing that when we utter a sentence, we do three verbs: the verb and the verb included in the articulation and the influential verb. And deeds divided them into verdicts, executives, promises, crosses and expressions, and the latter indicates the speaker's will to express his psychological feelings and components sincerely.

This research studies the wishful thinking method (as a model) in the light of expressive verbal actions based on the descriptive-analytical method, in order to realize the extent of verbal realization of wishful thinking. The importance of research and its necessity lies in revealing the emotional emotions of people and how to express them through the wishful thinking method, and the availability of conditions of convenience in verifying verbal action. The most important finding of the research is that the conditions of relevance were not completed by Austin and Searle because they lack the conditions of time and space, just as the condition of sincerity may be fulfilled in expressive verbal action and may not be fulfilled, as it is not a necessary condition in expressions. As for wishful thinking in the noble Qur'an, it relates with the attitudes of the world to the believers and others, and its accomplishment strength manifests itself in showing repentance, remorse, and bewilderment at the missed opportunity, restraint and forgiveness, fear of strife and denial, eagerness and regret, as it is available in the positions of the resurrection, to express the psychological emotions of the unjust and infidels; they witnessed the horrors of the resurrection and the fire of hell, which led them to fear and terror, and to

[*]- Corresponding Author. Email: z.aghajani9898@gmail.com

show remorse affecting the addressees, to get rid of the painful reality. The conditions of suitability were met in many places, but the conditions of time and space were not met in all situations, which led to the failure of verbal actions.

Keywords: expressive verbal acts, the noble Qur'an, an influential verb, an achievement, and a wishful thinking.

The Sources and References

1. Ibn ashour, muhammad bin taher, **tahrir and enlightenment**, 1st edition, Beirut: history foundation, undated.
2. Ibn faris, abu al-hussein ahmad, **lexicon of language standards**, Beirut: dar al-ahyaa for arab heritage, 2008.
3. Ibn manzoor, muhammad bin makram, **lisan Al-Arab**, 3rd floor, Beirut: dar sader, undated.
4. al-isfahani, al-ragheb (d. 425 ah) (1431 ah): **vocabulary of the words of the qur'an**. i 6, qom: relatives publications, 1431 ah.
5. Abu al-hayyan, muhammad bin youssef, **the surrounding sea in the interpretation**, 1st edition, beirut: dar al-fikr, 1420 ah. First edition.
6. 6. Al-jarjani, abdel-qaher, **tariffs, cairo: dar al-fadila for publishing**, distribution and export.
7. Austin, john lancashow, **the general speech act theory how to get things done with speech**, translation: abdul qadir qannini. Morocco: east Africa, 1991.
8. Baddouh, hassan, **al-muhwarah a deliberative approach**, Jordan: modern book world, 2012
9. Blanche, philip, **circulation from austin to goffman**, 1st edition translation: saber al-habasha, Syria: dar al-hiwar publishing and distribution, 2007.
10. Robboul, ann and moselar, **jack, deliberative today a new science in communication**, 1st edition. Translated by: saif al-din daghfous and Muhammad al-shaibani, Beirut: dar al-taleea for printing and publishing, 2003.
11. Al-zamakhshari, Mahmoud, **the scout on the facts of the mystery of the download**, 3rd edition, Beirut: the Arab book house, 1407 ah.
12. Al-sakaki, abu ya`qub yusef ibn abi bakr Muhammad ibn ali, **miftah al-uloom**, 2nd edition, beirut: scientific books house, 1987.
13. Sahrawi, masoud, **the deliberative discussion among Arab scholars on the phenomenon of "verbal actions" in the Arab linguistic heritage**, 1st edition, beirut: dar al-tale'ah for printing and publishing, 2005.

14. Tantawi, Syed Muhammad, **the intermediate interpretation of the noble qur'an**, 1st floor, cairo: al-nahdha printing and publishing house, no. t.
15. Abd al-rahman, taha, **on the origins of dialogue and renewal of theology**, i 2, Beirut: the Arab cultural center, 2000.
16. Abdullah al-khalifa, hisham, **theory of verbal action**, 1st edition, Beirut: lebanon publishers library, 2007.
17. Al-qazwini, jalal al-din Muhammad ibn abd al-rahman, **summarization in the sciences of rhetoric**, 1st edition, beirut: dar al-fikr al-arabi, first edition, 1904.
18. Mokhtar omar, ahmed, **a dictionary of contemporary Arabic language**, 1st edition, Cairo: books world, 2008.
19. Moschler, **jack and republ**, anne, encyclopedic dictionary of circulation, translation: a group of professors and researchers, tunisia: sinatra house, 2010.
20. Nahle, Mahmoud ahmed, **new perspectives in contemporary linguistic research**, alexandria: dar al-maarefa al-jamiiah, 2002.
21. Yol, george, deliberative, i1, **translation: qusay al-atabi**. Beirut, Arab science house publishers, 2010.
22. Al-shanqeeti, mukhtar omar mukhtar, **the wishful thinking method in the holy Quran**. Master thesis, al-bayt University.

The Use and Intentionality of symbols in "Serinmat" by Waleed AL_Nabhani

Jamileh Torabi, Ph.D. Student, ISLAMIC AZAD University, Central Tehran Branch. Tehran, Iran.

Nahedeh Fawzi[*]**,** Assistant Professor, ISLAMIC AZAD University, Central Tehran Branch. Tehran, Iran

Abstract:

The use of symbols is one of the most effective ways that helps intensify the events and the theme in a short story. And it involves the readers in explaining and interpreting the codes, thus educating them socially and culturally. This study aims at exploring the Omanian experience in short short stories, seeking to study one of these experiences by a critical analysis of a group of short short stories entitled "Serinmat" by Waleed AL-Nabhani. The study will analyze the way the writer utilized different symbols intellectually and aesthetically, starting with the implications of the significant title. In addition, the use of enigmatic texts involves the readers emotionally in the presented phenomenon. This study will emphasize on the intentionality the writer is seeking by enfolding his themes and presenting them in the form of symbolic short short stories. And it will shed light on his perspectives about controversial issues in the Omanian society. The descriptive analytical approach was used in analyzing the data. The research will show that: the writer has managed to intensify his stories by the use of either brief or total symbolic expressions through the texts. His diversity in selecting the symbols and the sources he gained his symbols from are very broad including religious, historical, local heritage, and nature. In addition, he has skillfully invested the symbolic principle to establish his intentionality in preserving the ancient Omanian heritage, and to fulfil different cultural and educational goals, such as: Fighting worn out beliefs, urging critics to pay attention to various literary genres, and highlighting social and economic corruptions.

Key Words: Short Short Story, Omanian Literature, AL_Nabhani, Symbol, Intentionality.

[*]- Corresponding Author. Email: fawzinahedeh@gmail.com

The Sources and References:

1. **The Holy Quran**.
2. Ahmad, Mohammad Futouh, **Symbol and Symbolism in contemporary poetry**, I3, Demascous: Dar AL_Maaref, [In Arabic].1984.
3. Ashtiah, Mohammad, **Encyclopedia of Palestinian terms and concepts**, Dar AL-Jalil far Publishing, Studies, and Researches of Palestine, [In Arabic]. 2011.
4. Elias, Jassem Khalaf, **The Poetry of short short story**, l 1, Damascus: Dar Nineveh, [In Arabic].2010.
5. Baghlee, Rousbehan, **Explanation of surfaces correction: Henry coree**, Tehran: Iran and France Institution, [In Arabic].
6- Haddad, Ali, **The effect of Heritage in Iraqi .Poetry**, Baghdad: Dar AL_Afagh. [In Arabic]. 1986.
7. Obeid AL_Lah, Mohammad, **The Short Story in Palestine and Jordan since the beginning up to the New Horizan generation**, Jordan: 2001.
8. Eid, Raja, **Poetry Language, A study in contemporary Arabic poetry**, Alexandria: Maaref Institution. [In Arabic]. 2003.
9. Al_eid, Youmnei, **The narration techniques according to the structuralism trend**, Beirut: Dar AL_Farabi, 1990.
10. Foeour, Yaseen, **The palastinian short story-The beginning and evalution 1924-1990**, Demascus: The Arab writers union, 2001.
11. Huwaida, Saleh, Baghdad: **Dar AL_shouon AL_thaghafia AL_Ammeh,** [In Arabic].1989.11.
12. AL_thaalebi, Abou Mansoure, **philology, explained by: Yaseen AL_Ayoubi**, I2, Beirut: Modern Library, [In Arabic]. 2001.
13. AL- rabee, Ameneh, **Narrative Structure of the short story in Oman (1980-2000)**, l 1, Beirut: AL- Moassesah AL- Arabic for studies and publishing, [In Arabic].2005.
14. Koheen, John, **The structure of poetic language**, translated by: Mohammad AL-Walei andMohammad AL- Amry, l 1, Casablanca, Tobghal for publication, [In Arabic]. 1986.
15. Musa, Bushra, **Re ceiving theory/Assets and applications**, Baghdad: Dar AL-Shouon AL-thaghafial AL-Ammeh, [In Arabic].1999.
16. AL-Nabhani, **Waleed, Serinmat, Beirut: Moassesat AL- Entishar AL-Arabic**, [In Arabic].2012
17. AL- Hussain, Ahmad Jassem, **The short short story**, l 1, Damascus: Dar AL-Awael, [In Arabic]. 1997.
18. Huttaini, Yousef, **Studies in the short short stories**, l 1, ALrabat, [In Arabic], AL-rabat net Matabe, 2014.
19. Hamdawee, Jamil, **Far a new technique to criticize the short short story** (The micronarrative Approach), l 1, Wajda/Morocco, Matabe AL- Anwar AL- Maghare biah Company, [In Arabic].2011.

20. Feghali, Paul- **Antoine, Aoukar, Hebrew Old Testament Interlinear Hebrew- Arabic**, Jounieh/Lebanon: Dakkash printing house, [In Arabic]. 2007.
21. Hamdawee, Jamil, **Semitic and title,** Alam AL-Fikr magazine, [In Arabic].1997.25(3).
22. Hamdawee, Jamil, **Deliberative approach in literature and criticism**, AL-Mothaggaf magazine: Issues and, opinions, [In Arabic].2009(213).
23. Jar AL- Lah, Ahmad Hussain, **Intentionalitu and structure in kalila wa Dimna book**, college of Education magazine, Baghdad university, [in Arabic]. 2011.4(2).
24. Marwashieh, Mohammad, The Omanian Contemporary short story (Leadership and originalty). Iran: **Studies in Arabic Language and Literature magazine**, [In Arabic], 2011. (5).

Dimensions of Character in Sa‘ad Muhammad Rahīm’novel, “Hymn woman ... Twilight sea”

Mohammad javad Pourabed[*], Associate Professor, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

karim Amiri, Ph.D. Student, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Seyyed Haydar Shirazi, Associate Professor, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Naser Zare, Assistant Professor, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Abstract

The diversity of Characters has a decisive impact on the appearance of their dimensions. This effect is technically recognized. These dimensions have varied and differed according to the nature of the narrative character. These dimensions are summed up in the physical / physiological dimension, the social/sociological dimension, and the psychical/ psychological dimension.

This study uses from the analytical descriptive approach and strives to introduce the characters of Iraqi novelist Saad Mohammed Rahim. The purpose of this study is to do a research the "Hymn of a Woman", "Twilight of the Sea", to identify the background of each character, so it is necessary to disclose the behavior of characters by presenting their entities.

It turns out that the writer describes the physical, social and psychological aspects of his characters. And through his use of techniques such as internal monologue and the stearm of consciousness, he reveals the psychology of the shattered hero, his broken memory and nightmares of war, and the burden of the past he has suffered. He also made the narrator his deputy or his mask that disappears behind him. The rest of the characters reflect the scenes behind them. They are expatriates or tourists looking for their identity.

Keywords: Saad Mohamed Rahim, novel, Character, Dimensions.

The Sources and References

1. Ibrahim, Abdullah, The Artistic Structure of the War Novel in Iraq, **A Study of Narrative Systems and Building in the Contemporary Iraqi Novel**, 1st edition, Baghdad: House of General Cultural Affairs, 1988.
2. Abu Sharifa, Abdul Qadir. And Hussein Lavi Kazak**, Introduction to Literary Text Analysis**,4th edition, Amman: Dār Al-Fikr, 2008.

[*]- Corresponding Author. Email: javad406@gmail.com

3. Prince. Gerald, **A Dictionary of Narratology**, Translated by: Abed KHazndar, Review and submit by: Mohammad Barbari, 1st edition, Cairo, Almajles ALaalaa lelthaqafat Publications, 2003.
4. Balshen, Edward. **And Daiana Dow Btfair, The Novel and the Craft of Writing the novel**, translated and prepared by Sami Muhammad, no edition, Small Encyclopedia Series 99, Baghdad: Dar Al-Jahiz – Dar Al- Huriya, 1981.
5. Butor, Michel, **Research in the New Novel**, translated by Fred Anthony, 3rd edition, Beirut-Paris: Áuweidat Publications, 1986.
6. Raḥim, Saád, Muhmmad, **Hymn woman... Twilight sea**, 1st edition, ʻAmman: Dar Faḍaāt, 2012.
7. Ṣalih, Fakhri Muhammad, **The Land of Probabilities from the Closed Text to the Open Text in Contemporary Arabic Narration**, 3rd edition, Beirut: The Arab Foundation, 2000.
8. Al-Áubaidi, Sanāa Salman, **The Character of Fictional and Narrative Art by Saádi Al-Mālih**, 1st edition, Ámman:Dar Ghaidāa for Publishing and Distribution, 2015.
9. Áadas, Abdul Rahman et al., **Introduction to Psychology**, 2nd edition, New York: John Wiley & Sons, 1986.
10. Wadi, Ṭāhā, **Studies in the Criticism of the Novel**, 3rd edition, Cairo: Dar Al-Maáāref, 1994.
11. Yaseen, Al-Sayyid, **The Arab Character between Self-Image and the Concept of the Other**, 1st edition, Cairo: Madbouly Library, 1993.
12. Amiri, Karim. **The Character and Its Relationship to the Changing Place in Three Novels of Saád Muhammad Rahim after the American Occupation**, Ph.D thesis, Persian Gulf University, Iran. 2019.
13. Amiri, Karim. and Pour ʻAbed, Muḥammad. Javad, The Biographical Character and its Relationship with the Changing Place in the " Killing of the Book Seller" by Saʻad Muḥammad Raḥim, **Journal of the Iranian Scientific Society for Arabic Language and Literature**, Vol. 15, Issue 50, 2019.
14. Amiri, Karim, et al. Changing in Character and Place in the Novel of "A Space for Madness" by Saad Muhammad Rahim. **The Quarterly Journal of Lesān-E Mobeen** *(Research in Arabic Literature*), Vol. 10, New Series, issue 35, Spring 2019.
15. Todorov, Tzvetan. The Character, Translated by Muhammad Fikri, **National Guard Magazine**, Saudi Arabia, Vol. 19, Issue 189-190, Dhu al-Hijjah 1418 - Muharram 1419 AH / April-May 1998.

16. Ḥassan Muḥammad, Nada, “Poetic Description in the Novel The Killing of a Bookseller by Saád Muḥammad Raḥim”, **Waṣit Journal for the Humanities**, Vol. 14, Issue 40, 2018.
17. - Ḥussein Jaber, Isrāa, “The style of narration in the modern Iraqi novelist discourse, the novels of Saad Muhammad Rahim as a model”, **Route Educational & Social Science Journal** , Turkey, Vol. 6, Issue. 2, 2019.
18. Al-Saádoun, Nabhan Ḥassoun, “The Central Character in the Novel Yacoubian Building by Álāa Al-AswanI”, Quoted from Walid Abu Bakr, The Environment in the Story, Al-Aqlam Magazine, Issue 7, p. 64. **Faculty of Basic Education Research Journal**, *University of Mosul*, Vol. 13, Issue 1, 2014.
19. Álwan, Áli Ábbas, “The Tragic Vision in the Contemporary Iraqi Novel, The Specificity of the Arabic Novel”, **Fosul Magazine**, Egypt, Issue 4, October 1997.
20. Al-Maáāḍidi, Sufyan Saeb, “The Psychological Building of the Iraqi Personality After the Withdrawal”, **Journal of Psychological Sciences, University of Baghdad,** Issue 22, 2016.
21. Abouldinein, George, “A Brief Overview of the Novel and Its Analysis”, **Dunia Al-Watan** *website*:
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2008/05/17/133614.html, (2007/05/17)

Trust-building mechanisms in Abu Hamed al-Gharnati's travelogues based on "The Delicate of Hearts"

Omid Jahan Bakht Laili[*]**,** Assistant Professor, University of Guilan, Iran.

Shahram Delshad, lecturer, University of Guilan, Iran.

Abstract:

Abu Hamed al-Gharnati has written two travelogues in the field of Arabic travel writing, entitled "The Delicate of Hearts and Elite Admiration" and "Expressed some of the Morocco's wonders". A unique feature of both travelogues is their wonder-taking, meaning that the travel writer seeks to narrate amazing events and to focus on scenes that surprise us. For this reason, he uses the word "wonders" in the title of his travelogue. This approach of the author delays the reader and makes them consider them superstitious stories that have no real context. Ghranati, who is fascinated by the remarkable observations, realizes this and uses various mechanisms to reassure the reader and create a real world for him while dealing with strange stories. The present study intends to use the descriptive-analytical method to examine the mechanisms of building trust, their tools and goals in the travelogue of "The Delicate of Hearts". Findings indicate that these methods of building trust, along with related tools, are reflected in various ways in this travelogue, such as: A: Transmission of visual and audio content. B: Taking care in inserting their sources and narrations. C: Creating a logical atmosphere in the process of narration and anecdote. It is worth noting that in this book, there are also news and anecdotes that the author has not presented with a reliable structure and ,therefore, lack trust-building tools. The reason for this seems to be that the author seeks to gradually gain the reader's confidence in his method of citation by providing reassuring patterns. Of course, this phenomenon is faint and the distinctive style in the Gharnati's narrative method is the use of trust building approach.

Keywords: Travel Writing Literature, Abu Hamed Gharnati, the Delicate of Hearts, Wonderland Literature, Trust-Building Mechanisms.

The Sources and References:

1. Abdanan, Mahmoud, Achrash, Kheyrieh, Tangestani, Masoomeh, **The Study of the Art of Description in the Narration of the Red Rebel by Ali Ahmad Bakather**, Journal of the Arabic Language and Literature, Issue 3, pp. 379-405, [In Arabic]. 2010.

[*]- Corresponding Author. Email: omidjahanbakht@gmail.com

2. Ibn al-Wardi, Siraj al-Din, **The oddity and the wonders**, (d. T), Cairo: Religious Culture, [In Arabic]. 2008.
3. Gehma, Nawaf Abdel Aziz, **The Journey of the Islamic West and the Image of the Arab East**, 1st Edition, Amman: Al-Suwaidi House, [In Arabic]. 2008.
4. Khairabadi, Muhammad Abu al-Layth, **Dictionary of Hadith Terms and Sciences**, Jordan: Dar Al-Nafees, [In Arabic]. 2009.
5. Al-Defah, Ali bin Abdullah, **Pioneers of geography in the Arab and Islamic civilization**, Saudi Arabia: The Repentance Library, [In Arabic]. 1988.
6. Al-Shaqran, Nahla, **The Discourse of Travel Literature in the Fourth Hijri Century**, First Edition, Jordan: Academic and Storyteller, [In Arabic]. 2015.
7. Shawabkeh, Nawal Abdel Rahman, **The Literature of Andalusian and Moroccan Travels to the End of the Ninth Century Hijri**, Amman: Dar Al-Mamoun, [In Arabic]. 2008.
8. Abdi Jizzini, Muhammad, Elhayi Sahar, Hajar, **A Study of Persuasion Methods in the Letters of Imam Ali (PBUH), the Model of the Twenty-Eighth Message from Nahj al-Balagha**, Journal of the Arabic Language and Literature, Issue 2, pp. 249-273, [In Arabic]. 2018.
9. Al-Omari, Muhammad, **In the rhetoric of persuasive speech: a theoretical and practical introduction to the study of Arabic rhetoric**, 2nd editionn, Beirut: Dar Al-Fikr, [In Arabic]. 2002.
10. Al-Gharnati, Abu Hamed, **The Delicate of Hearts and elite of admiration**, edited by: Ismail Al-Arabi, Morocco: Dar Al-Afaq Publications, [In Arabic]. 1994.
11. Al-Qazwini, Zakaria bin Muhammad, **Antiquities of the Country and News of the People**, (undated), Beirut: Dar Sader, [In Arabic].
12. Krachekovsky, Ignatius Yulianovich, **History of Geographical Writings in the Islamic World**, translated by Abu al-Qasim Payende, second edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications, [In Persian]. 2005.
13. Al-Kurdi, Abdul Rahim, **The narrator and the storytelling text**, Cairo: University Publishing House, [In Arabic]. 1996.
14. Kurdi, Ali Ibrahim, **Travel Literature in Morocco and Andalusia**, Syria: Ministry of Culture, [In Arabic]. 2013.
15. Muunis, Hussein, **History of Geography and Geographers in Andalusia**, 2nd Edition, Cairo: Madbouly Library, [In Arabic]. 1986.
16. Al-Maqdisi Al-Bishari, Shams Al-Din, **Best of Taqasim in the Defining of Regions**, (undated), Cairo: Madbouly Library, [In Arabic]. 1991.
17. Al-Hariri, Abdullah, **a collector of charities**, (undated), Beirut: Dar Al-Projects, [In Arabic].

Cohesive Parallel sentences in the Ashur Al-Naji story

Sakineh Mohammadi[*]**,** Ph.D. Student, Ferdowsi university of Mashhad - Iran.
Abbas Talebzade, Associate Professor, Ferdowsi university of Mashhad - Iran.
Seyed hosein Seyedi, Professor, Ferdowsi university of Mashhad - Iran.

Abstract:
Cohesion is marked as the prime criterion of seven-fold standard criteria that proves text comprehensively. Cohesion causes textual continuity via some tools and parallelism in which the parallelism factor entails basics (i.e., musically and grammatically) and interpretations (i.e ,.grammatically). The current article aims to focus on this factor with specific emphasis on these two arrangements. To follow the aim, we discussed the issues in Ashoor Al-Naji story. Following descriptive-analytical method, we underlined the prominent effect of society on the author's writing style; hence we also employed social critique analysis. The significance of the study was the notable influence of parallelism in the story, while the factor has been left unattended. In fact, the author applied parallelism at various levels in order to create regular rhythm or syntax. Indeed, textual components remain in readers' memory in virtue of parallelism factor. As a result, the author connected the textual components with each other and enhanced the impacts on readers' mind. In conclusion, this article discussed the parallelism role in this story accompanied basics and interpretations arrangements. Although we cannot ignore the importance of the basics in the story, the interpretations demonstrated more pronounced influences. The implication is that the author employed interpretations technique to organize syntactic interpretations and to achieve cohesion .

Keywords :cohesion, basics parallelism, interpretation parallelism, Najib Mahfouz ,Ashur Al-Naji story.

The Sources and References

A. books

1. Ibn Manzur, Muhammad bin Mukarram. **Lisan al-'Arab**, Beirut: Dar Sader,2010.
2. Bughara, Nu'man. **TheLlinguistic of Dialogue: Studies on Establishment and Implementing**, Beirut, Dar Al kutub al ilmiyah,2012.

[*]- Corresponding Author. Email: s459mohammadi@gmail.com

3. Jabir, Ibrahim. **The Stylistic Methods of Buland al-Haydai's Poetry**, 1st edition, Damascus, Dar Al Ilm wa Iman,2009.
4. Al-Hamawi, Ibn Hujja. **Khazana al-Adab wa Ghaya al-Irab**, Edited by Kawkab Dayyab.2st edition,2005.
5. Al-Zannad, Al-Azhar. **A Study on the Cases of the Textual Utterance**, Al-Markaz Al-Thighafi al-Arabi, 1993.
6. Salama, Muhammad Ali. **Naguib Mahfouz: The Religious Character**, Cairo: Al-Hay'a Al-Misriya Al-'Amma lil-Kitab, 2009.
7. Sayyed, 'Ala al-Din Ramazn. **Artistic Aspects of the Contemporary Arabic Poetry's Language**, Damascus: Itihad al-Kutub al-Arabi, 1996.
8. Shurtah, 'Isam. *Nizar Qabbani*: **An Aesthetic Study on his Poetry's Structure and Significance**, 1st edition, Oman: Dar al-Khalij lil-Sihafa wa al-Nashr, 2018.
9. Al-shaykh, Abd al-Wahid Hasan. **Al-Badi' and al-Tawzi**, 1st edition, Egypt: Maktaba al-Ish'a' al-Faniya, 1999.
10. Naguib Mahfouz. **The Harafish**, Cairo: Dar Misr lil-Tiba'a, 1977.
11. fawzi Mahmoud. Naguiib Mahfouz leader Of Al Harafish, Cairo: Dar Al Jail,1989.
12. Masluh Sa'd Abd al-Aziz. **About Arabic Rhetoric and Linguistic Styles: New Horizons**. Cairo: 'Alam al-Kutub, 1977.
13. Alain De Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, **Introduction to text linguistics**, London: New York: longman, 1981.
14. **The manuscript of the Sa'ad Abd al-Aziz Masluh's lecture on "the Grammar of the Text"**, delivered for the postgraduate courses, Kuwait University, first semester of the academic year (2012- 2013).

B. journals

1. Buzaydi, Salim. **The Semantic and Rhetoric Effects of Compositional Tawzi in the Poetry of Abi Humuw Musa al-Zabani with Regard to its Poetic Composition's Stylistics**, the Journal for the Humanities, the University of Constantinople, issue 42, pp 235-254, 2014.
2. Al-Ju'aydi, Mahmud Muhammad Suleiman Ali. **Mutawzi Sentences in Divan of Abi al-Qasim Al-Shabi: A Semantic-Grammatical Study**, the Journal of Kulliya al-Adab, issue 32, 2003.
3. Rajab Abd al-Jawad. **Mutawzi Sentences According to Taha Hussein: A Study on The dreams of Scheherazade**, the Journal of 'Ulum al-Luqawiya, Vol. 3, issu 4, Cairo : Dar Gharib, 2000.

4. Al-Shawi, Abd al-Hadi Abd al-Rahman. **The Mutawzi Structures in Nahj al-Balagha: a Case Study on the Sermon of Al-Gharra**, the Journal of Al-Bahith, issue 25, 2018.
5. Al-Kilabi, Makki Muhyi ‘Aydan and Karima, Numas Muhammad al-Madani. **The Mutawzi Structures in Artistic Treaties of the Eighth Hijri Century: A Study with the Stylistic Approach**, the Academic Journal of Karbala University, Vol. 11, issue 4, 2013.

Physical Relationships between Place and Time in Adonis' Poem

khadije Hashemi* **,** Ph.D. Student, kharazmi university Tehran, Iran.
Hamed Sedghi, Professor**,** kharazmi university Tehran, Iran.
Soghra Falahati, Associate Professor**,** kharazmi university Tehran, Iran.
Zohreh Naemi, Assistant Professor**,** kharazmi university Tehran, Iran.

Abstract:

In their literary works, poets rely more on the element of place and time and the physical relationships between them and events and incidents occur in time and place in dynamic or static structure. The physical relationships between place and time in Adonis' poetry have played an important role in explaining emotions derived from the poet's sentimental and revolutionary tendencies; while enjoying aesthetic principles along with literal and figurative implications against the events of his age and society. The present study seeks to explore physical relationships between place and time in Adonis' poetic structure and its implications based on psychology while attempting to attribute it to the poet's emotions and feelings, and to adduce a variety of poetic examples of the physical relationships between place and time and the values of its manifestation and implications in poetic images. A descriptive, analytical-statistical and psychological method is used in this article. In the physical images of poetry, the poet's relish in applying the motion of place and time in his poetic context is more emphasized because spatial and temporal motion are in harmony with his Revolutionary perspective of changing and fulfilling his dream of planning for the future brilliant and a new world, and spatial and temporal motion reflect the atheist tendency of the poet, as the poet expresses his opinion about poetry by using this kind of movement; since he believes in poetry as dynamism, movement and denial of silence and solidity and he draws on the poetic image of time and place movement to depict the lost love. As the poet relies on poetic imagery of place and time to effectively stimulate the revolutionary tendency and create a living space and revitalizing life, the images of temporal motion and place in his poetry indicate the futility of being,

*- Corresponding Author. Email: khadijehashemi1365@gmail.com

breaking the linear time and overcoming the domination of time in the silence of space.

Keywords: Contemporary Arabic Poetry, Physics, Place, Time, Adonis .

The Sources and References:

1. Abbas, Ihsan , **Trends in Contemporary Arabic Poetry**, Al-Kuwait: Home Assembly for Culture and Techniques, 1988.
2. Abo ali raja. **mystery and myth in Adonis poetry**. Allameh Tabatabai University, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Department of Arabic Literature, 1390
3. Ahmad. Arafat, **The Function of Tradition in Contemporary Arab Poetry** (Badr Shakir Al-Sayyab, Khalil Hawi, Nazak al- Malaika, Abdul Wahhab al-Bayati, Adonis, Salah Abdul Sabour). Translated by: Seyyadi.hosen. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad,1384.
4. Ahmadi, mahammad reza & others, **the beauties of the use of woman and love in Adonis ballade between two theories sufi and serialist**(the beauties of lover as a sample) , Clear languge journal, Year 9 , N. 31.1397. pp.1-23.
5. Ali.Ahmad. saed. **Constant and Variable: A Discussion on Invention and Imitation** ,Vol.1, No, 1 , Beirut: Dar al-Uday,1983.
6. Ali.Ahmad. saed. **The Book (Al-Kitab): Past of the Present Place**,Vol, 1_3, Beirut-Lebanon: Dar al-Saqi,2002.
7. Ali.Ahmad. saed. **Works of Poetry** ,Vols.1-8 ,No,1,Beirut-Lebanon: Dar al-Saqi, 2012.
8. Ali.Ahmad. saed.**List of Works of Wind, Beirut**: Dar al-Anahar 1998.
9. Al-Shara'i, Amal Abdollah Jabbar karem& Kazem Shabareh,Vineas. **Space and Time in the Village with the Pioneer Poets**. Journal of Humanities, Babol University. Vol. 22, No. 6,2014, pp. 1683-1696.
10. Arab, Abbas, **Adonis in Contemporary Arab Poetry and Criticism**. No, 1, Mashhad: Ferdowsi University,1383.
11. Fawley, Walas ,**The Surrealist Era** ,Translated by: Khaleda Saeed. Damascus: Dar al-Tekin ,2011.
12. Hendavi, Wela, **Surrealist Survey (Trans-Realism) in Adonis' Poetry**, Tehran, Kharazmi University, Faculty of Literature and Humanities, Department of Arabic Language and Literature,1393.
13. Hisham Mohammad. Abdollah ,**The Arabic Poetry Experience Investigating the Aesthetic Life of Contemporary Poets. Oman**: Dar Al-Majeed Lovey for Publishing and Distribution. No, 1,2014.

14.Jundari, Ebrahim ,**Narrative Space with Jabra Ibrahim Jabra**, No, 1, Baghdad: The Director of Public Cultural Affairs,2001

15.Noam Tannous Jan ,**The Religious Question in Adonis' Poetry**. Beirut-Lebanon: Dar al-Nahda al-Arabi,2012.

16.Resnick Rabert. **et al , Physics**. Translated by: Pashaie Rad J. et al. No, 1. Tehran: Academic Publishing Center ,1381

17.Roshanfeker and others. **the female myth in in Adonis Poetry**. journal of Arabic language and literature, year 12 ,N.2 ,Summer 1348

18.Saddam, Vejdan Sadeg &Gesee Yassin, Momtaz, **Surfaces of the Structure of Time in the Poetry of Bashar al- Bard. Journal of Basra Studie**s. Vol. 9, No. 17, 2014, pp. 263- 301.

19.Saeh, Ahmad. Bassam, **The Movement of Contemporary Arabic Poetry Among its Beloved in Syria** ,Damascus: Dar al-Fekr,2006.

20.Salah, abdollah. Zeyd, **Implications of Place in Contemporary Yemeni Poetry in Reading and Interpretation**. No, 1, Oman: Dar Al-Majeed Lovey,2014.

21.Sepehri Nia, Mohammad. Sedigh, **Sufi Tendency in Adonis and Sepehri's Poetry**. Allameh Tabatabai University, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Department of Arabic Literature, 1390.

22.Taher, Amal. Hasan, **Internal Time in the Preparation of Mu'allaqat** ,Al-Adab Journal, Wasit University, Al-Adab Faculty. No.110, pp. 529- 548.

23.Talebi Ghare Gheshlaghi, Jamal, **Location Symbols, Its Dimensions and Implications in Nizar Ghobani's Poetry** , Journal of the Faculty of Humanities, Babol University. No. 38,2018 , pp. 441- 453.

24.Yahyawei, Raveh. **Adonis' poem: Structure and Implication**. Damascus: Charter of the Union of Arab Writers,2018.

25.Yahyawei, Raveh. **From Ode to Writing: Poetry Text Developments in Adonis' "Al-Kitab"**, No,1, Al-Cairo: A Perspective for Publishing and Distribution 2015.

Poets' Long-Pursued Aim Between the creation and the reception until the end of the Hegira fifth century

Nassif Muhammad Nassif, Associate professor, Department of Arabic, Tishreen University, Lattakia, Syria.

Abstract:

Knowledge is the long-pursued objective of this research; its tool is questioning; and critical argumentation is its approach. The research avoids repetition as well as sweeping judgements; and through knowledge, it tries to diminish the old and contribute to the revelation of the new. It pursues the way of archeology of knowledge, exploring the terrain of poetic innovation as the record of critical heritage until the end of the Hegira fifth century, so that it might uncover unfamiliar layers. In the process, the paper hopes to address hidden subtleties and mysteries of the wonderful craft of poetry and the ultimate aims of poetic innovation. The paper focuses, in particular, on the competition among Arab poets to reach the highest degrees of the poetics, and highlights the critics' contrastive views on the poetry of distinguished poets and their growing indebtedness to one another in their pursuit of various aspects of poetic marvels, such as charm, and wonderful eloquence.

Keywords : Long-pursued aim, Charm, Wonderful eloquence.

The Sources and References:

1) Al-Amedi, Abo alkasem, **balancing the poetry of Abu Tammam and al-Buhturi**, investigation: Mr. Ahmed Saqr, E.4, Cairo: Dar al-Maarif, 1992.
2) Al-Asfahani, Abu Al-Faraj, **the book of songs**, supervised the review and reprint: the mark Sheikh Abdullah Al-Alayli, Musa Suleiman, Ahmed Abu Saad, Beirut: Dar Al-Thaqafa, Dar Maktabat Al-Andalus, 1955.
3) Albakellani, Abu Bakr, **the miracles of the Koran**, investigation: Mr. Ahmed Saqr, E.5, Egypt: Dar al-Maaref, 1995.

4) Borges, Jorge Luis, **Poetry**, Translated by Saleh Elmani, E.1, Damascus: Dar Al-Mada, 2007.
5) Tolstoy, Lev, **What is Art?** Translated by Dr.Mohammed Abdo Al-Najjari, E. 1, Damascus: Dar Al-Hassad, 1991.
6) Ibn Thabet, Hassan**, Diwan Hassan bin Thabit**, achieved: Dr. Walid Arafat, Beirut: Dar Sadir, 1974.
7) Al-Jahez, Abu Othman, **Statement and identification**, Investigation: Abdul Salam Mohammed Haroun, E.5, Cairo: Maktabat Al-Khanji, 1985.
8) Al-Jahez, Abu Othman, **Animal Book**, Investigation: Abdul Salam Mohammed Haroun, Beirut: Dar Al-Jeel, Dar Al-Fikr, 1988.
9) Gadamer, Hans Georg, **Transfiguration of the Beautiful**, edited by Robert Bernasconi, translation: Dr. Said Tawfik, Egypt: Al-Majles Al-aala lilThaqafa , 1997.
10) Al-Gorgani, Abdel-Qaher, **the book of the secrets of rhetoric**, read and commented on: Mahmoud Mohammed Shaker, E.1, Cairo: Matbaat Al Madani, Jeddah: Dar Al Madani, 1991.
11) Al-Gorgani, Abdel-Qaher, **Book of Signs of Miracle**, and **the healing message in the faces of miracles** read and commented on: Mahmoud Mohammed Shaker, E.3, Cairo: Matbaat Al-Madani, Jeddah: Dar Al-Madani, 1992.
12) Al-Jurjani, Al-Qadi Ali bin Abdul Aziz, **mediation between Mutanabi and his opponents**, investigation: Mohammed Abu Al-Fadl Ibrahim, and Ali Mohammed Al-Bejaoui, Beirut: Dar Al-Qalam, 1966.
13) Ibn Jaafar, Qudama, **Criticism of poetry**, investigation: Kamal Mustafa, E.3, Cairo: Maktabat Al-Khanji, 1979.
14) Al-Jumahi, Ibn Sallam, **Layers of poets about poets**, read and explained: Mahmoud Mohammed Shaker, Cairo: Matbaat Al Madani, Jeddah: Dar Al Madani, 1980.
15) Al-Hatmi, Muhammad ibn al-Hasan, **the describing message**, investigation: Dr. Mohammed Youssef Najm, Beirut: Dar Sadir, and Dar Beirut, 1965.
16) Al- Hariri, Abu Muhammad, **the shrines of Hariri**, presentation and workmanship: Dr. Qusay Al-Hussein, E.1, Tripoli, Lebanon: Dar Al-Shamal, 1988.
17) Aldenaori, Ibn Qutaiba, **poetry and poets**, investigation and explanation: Ahmed Mohammed Shaker, E.1, Cairo: Dar Al-Hadith, 1996.
18) Al- Zamakhshari, Abu al-Qasim, **the basis of rhetoric**, E.3, Cairo: Al-Haiaa Al-mesria Al-aama lilkitab, 1985.

19) Al-Sijistani, Abu Hatem, **the book of the poets of poets**, investigation: Dr. Mohamed Abdel Kader Ahmed, Cairo: Maktabat Al-Nahda Al-Mesria, 1991.
20) Ibn Shaddad, Antara, **Antara Divan**, Investigation: Mohammed Said Mawlawi, E.2, Beirut: Al-maktab Al-Islami, 1983.
21) Al-Sabe', Abu Ishaq, **a message in the difference between the sender and the poet**, Investigation: Dr. Mohammed bin Abdul Rahman al-Hadlaq, Jeddah: Al-nadi Al-adabi Al-thaqafi, 1990.
22) Al-Souli, Abu Bakr, **Al-Bohturi news**, achieved: Dr. Saleh Al-Ashtar, E.2, Damascus: Dar Al-Fikr, 1964.
23) Al-Souli, Abu Bakr, **news of Abu Tammam**, achieved: Mohammed Abdo Azzam, and Khalil Mahmoud Asaker, Nazeer Al-Islam Al-hendi, E.3, Beirut: Dar Al-afaq Al-jadida, 1980.
24) Al-Dabbi, Al-Mufaddal, **Al-Mofadiliyat**, Achievement: Ahmad Muhammad Shaker and Abdul Salam Muhammad Haroon, E.8, Cairo: Dar Al Maarif, 1993.
25) Al-Ta'i, Al-Bohturi, **Diwan Al-Bohturi**, investigated: Hasan Kamel Al-Serafi, Cairo: Dar Al-Maarif, 1972.
26) Ta'i, Abu Tammam, **Diwan Abi Tammam**, explained by Al-Khatib Al-Tabrizi, investigation: Mohammed Abdo Azzam, E.2, Cairo: Dar Al Maaref, 1976.
27) Ibn Abi Taleb, Ali, **The Rhetoric Approach**, Achievement: Ali Ansarian, E.2, Damascus: Al-mustasharia Al-thaqafia lilJumhoria Al-Islamia Al-Irania, 2008.
28) Abu Taleb, Al-Mufaddal Ibn Salama, **The luxurious**, Achievement by: Abdul Aleem Al-Tahawi, Review by: Mohamed Ali Al-Naggar, Cairo: Al-hai'a Al-mesria Al-aama lilKitab, 1974.
29) Al-Askari, Abu Hilal, **the book of two industries**, an investigation: Ali Mohammed Al-Bajaoui, and Mohamed Abu Al-Fadl Ibrahim, E.2, Cairo: Dar Al-Fikr al-Arabi, 1971.
30) Al Alawi, Ibn Tabataba, **the book of the caliber of poetry**, achieve: Dr. Abdul Aziz bin Nasser Al Manea, Riyadh: Dar Al-Uloom lilTibaa walNashr, 1985.
31) Al-Qurashi, Abu Zaid, **the Arab poetry community in Pre-islam and Islam**, achieved: Ali Mohammed Al-Bajaoui, Cairo: Dar Nahdat Misr, 1981.
32) Al-Kairouani, Ibn Rashiq, **the mayor in the beauties of poetry and literature**, investigation: Dr. Mohammad Qarqazan, E.2, Damascus: Matbaat Al-kateb Al-arabi, 1994.

33) Kaufman, Sarah, **Childhood of Art (Interpretation of Freudian Aesthetics)**, Translation: Wajih As'ad, Damascus: Wizarat Al-Thaqafa, 1989.
34) Al-Marzabani, Abu Obeidallah, **Al-Muwashah**, Achieved by: Ali Mohamed Al-Bajaoui, Cairo: Dar Nahdet Misr, 1965.
35) Al-Marzouki, Abu Ali, **explain the Divan of enthusiasm**, published: Ahmed Amin, and Abdul Salam Haroun, E.1, Beirut: Dar Al-Jeel, 1991.
36) Ibn al-Mu'taz, Abdullah, **the book of Adorable**, took care of its publication and commentary introduction and indexes: Ignatius Kratchekovsky, E.3, Beirut: Dar Al-Masira, 1982.
37) Al-Maari, Abul Alaa, **Explanation of Diwan Abi Al-Tayyib Al-Mutanabi (miracle Ahmed)**, investigation: Dr. Abdul Majid Diab, E.2, Cairo: Dar El Maaref, 1992.
38) Ibn Manzoor, **the tongue of the Arabs**, the investigation: Abdullah Ali al-Kabir, and Mohammed Ahmed Hassaballah, and Hashim Mohammed Shazly, E.3, Cairo: Dar al-Maaref, 1981.
39) Abu Noas, Al-Hassan Ibn Hane', **Diwan Abi Noas**, achieved: Ahmed Abdul Majid Al-Ghazali, Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi, 1984.

نظام الكتابة الصوتية

الصوامت:	عربيّة	فارسيّة	ق	عربيّة	فارسيّة
ا	،	،	ك	k	k
ب	b	b	گ	-	g
پ	.	p	ل	L	L
ت	t	t	م	m	m
ث	th	s	ن	n	n
ج	j	j	و	w	v
چ	.	č	ه	h	h
ح	.h	.h	ي	y,ī	y,ī
خ	Kh	kh			
د	d	d	الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ذ	dh	dh	ـِ	i	e
ر	r	r	ـَ	a	a
ز	z	z	ـُ	u	o
ژ	.		اِي	ī	ī
س	s	s	آ	ā	ā
ش	sh	sh	او	ū	ū
ص	ṣ	ṣ			
ض	.d	ż			
ط	ṭ	ṭ	الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
ظ	.z	.z	اَيْ	ay	ey
ع	‘	‘	أو	aw	ow
غ	gh	gh			
ف	f	f			

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)
Publisher: Semnan University
Director-in-Charge: Dr. Ali Zeighami
Co-editors-in Chief: Dr. Sadeq-e Askari and Dr. Abd al-karim Yaqub.
Editorial Board (in Alphabetical Order):
Dr Azartash-e Azarnush, Tehran University Professor.
Dr. Shaker al- Amery, Semnan University Associate Professor.
Dr. Ibrahim Muhammad al-Bab, Tishreen University Professor.
Dr. Lutfiyya Ibrahim Barham, Tishreen University Professor.
Dr. Ismail Basal, Tishreen University Professor.
Dr. Aliasghar Qahremani-Moqbel, Shahid-Beheshti University Associate Professor.
Dr. Faramarz-e Mirzai, Tarbiat-e Modarres University Professor.
Dr. Hamed-e Sedqi, Kharazmi University Professor.
Dr. Sadeq-e Askari, Semnan University Associate Professor.
Dr. Wafiq Mahmud Slaytin, Tishreen University Associate Professor.
Dr. Ali-e Ganjiyan, Allameh Tabatabai University Associate Professor.
Dr. Abd al-karim Yaqub, Tishreen University Professor.

Executive Manager: Dr. SayedReza Mirahmadi
Site Manager: Dr. Habib Keshavarz

Arabic Editor: Dr. Shaker al- Amery

English Editor*:* Dr. Shamsoddin Royanian

Printed by: Semnan University
Address: The Office of literary and Comparative Studies, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.
Phone: +982331532141
Website: lasem.semnan.ac.ir
Email: lasem@semnan.ac.ir