# اللُّغَة العَرَبِيَّة وَ آدابُها

جامعة فردوسي، مشهد — فصلية علمية محكمة

السنة 15- العدد 1 - ربيع 1444 ه.ق - الرقم المسلسل 189/1/32


## النسخة العربية


التنغيم الصوتي وأثره المعنوي في القرآن الكريم(المفاهيم الأخلاقية لأهل المدينة الخاطئة أنموذجاً) — أُسامة السهلاني، أحمدرضا حيدريان شهري، آمال الحيمر

الأسطورة في الشعر النسوي الحديث العربي والغربي، (إديث سيتويل1946، نازك الملائكة2007) أنموذجا — آلاء مهدي مزهر البريج، سيد حسين سيدي، ضرغام قبانچي

تناسق العتبة والحبكة في رواية "بريد الليل" لهدى بركات دراسة تحليلية سيميائية — زهرة قرباني مادواني، زهراء سليماني

مقاربة لشعر محمد عبدالباري في ضوء نظرية بيرجيرو؛ قصيدة «ما لم تقله زرقاء اليمامة» أنموذجاً — حسين إلياسي مفرد، زينب قاسمي أصل

المتاهة دراسة نصيّة في تحليل الخطاب — عبد الباقي بدر الخزرجي

اتّساق الخطاب الشعري في قصيدة «سلي الرماح العوالي» لصفي الدين الحلي — عبدالباسط عرب يوسف‌آبادي، فاطمة گوشه‌نشين



الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217-2008

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681-2383



اللُّغَة العَرَبِيَّة وَ آدابُها

السنة 15- العدد 1 - ربيع 1444 ه.ق - الرقم المسلسل 189/1/32

# مجلة اللّغة العربية وآدابها

## (فصلية علمية محكمة)

**الناشر: جامعة فردوسي مشهد**
**المدير المسؤول: الدكتور سيد حسين سيدي**
**رئيس التحرير: الدكتور سيد حسين سيدي**



**هيئة التحرير (حسب الحروف الهجائية):**

الدكتور عباس اقبالي ..... (استاذ بجامعة كاشان - ايران)
الدكتور ابوالحسن امين مقدسي ..... (استاذ بجامعة طهران - ايران)
الدكتور احمدرضا حيدريان شهري ..... (استاذ مشارك بجامعة فردوسي مشهد - ايران)
الدكتور محمد خاقاني اصفهاني ..... (استاذ بجامعة اصفهان- ايران)
الدكتور أسعد خلف العوادي ..... (استاذ بجامعة ذي قار - العراق)
الدكتور حسن دادخواه طهراني ..... (استاذ بجامعة الشهيد جمران اهواز - ايران)
الدكتور حجت رسولي ..... (استاذ بجامعة الشهيد بهشتى طهران - ايران)
الدكتور سيد حسين سيدي ..... (استاذ بجامعة فردوسي مشهد - ايران)
الدكتور عباس طالب زاده ..... (استاذ مشارك بجامعة فردوسي مشهد - ايران)
الدكتورة عناية عثمان ..... (استاذة مشاركة بجامعة ماركوئت - أمريكا)
الدكتور عباس عرب ..... (استاذ مشارك بجامعة فردوسي مشهد - ايران)
الدكتور علي كاظم خلف البصري ..... (استاذ بجامعة الكوفة - العراق)
الدكتور حسين ناظري ..... (استاذ مشارك بجامعة فردوسي مشهد - ايران)



**المدير التنفيذي:** الدكتورة بهار صديقي (استاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي مشهد)
**التنقيح الأدبي و المراجعة اللغوية:** الدكتور احمدرضا حيدريان شهري، الدكتور حسن خلف، الدكتورة منير زيبايي
**تنقيح الملخّصات الإنجليزية:** علي نورمندي بور
**التصميم والمراجعة والتنضيد:** عمادالدّين طالبي مظاهري

**العنوان:** مجلة اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية للدكتورعلي شريعتي جامعة فردوسي مشهد، إيران
**الرقم الهاتفي:** 9033629533 98+
**البريد الإلكتروني:** E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir **الموقع الإلكتروني:** www.jall.um.ac.ir

وفقًا لكتاب وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا، منذ عام 1398، تم تغيير جميع المجلات العلمية الحاصلة على درجة علمية محكمة إلى درجة علمية.

**يتم عرض هذه المجلة العلمية في المواقع التالية**
ISC, SID, DOAJ, Google Scholar, Ebsco, Magiran, Civilica, LinkedIn, Academia, Noormags

بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه فردوسی مشهد

# اللّغة العربية و آدابها

(فصلية علمية محكمة)

حصلت مجلة «اللّغة العربية و آدابها» على درجة «علمية محكمة» إعتبارا من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا وفق الكتاب المرقم ب٣/١١/١١٩٦ مورّخ ١٣٨٨/٧/٢٠ هـ.ش.

**السنة الخامسة عشرة، العدد ثاني و الثلاثون**

**ربيع، ١٤٤٤هـ.ق، ٢٠٢٣م**

**الرقم المسلسل ١٨٩/١/٣٢**

يتم عرض هذه المجلة العلمية في المواقع التالية

- ISC
- SID
- DOAJ
- Google Scholar
- Ebsco
- Magiran
- Civilica
- LinkedIn
- Academia
- Noormags

## شروط النشر في مجلة اللغة العربية و آدابها بجامعة فردوسي مشهد

تنشـر هذه المجلة أبحاثا مبتكرة ذات الجودة العلمية باللغتين العربية و الفارسـية مرفقة بالملخصـات الانجليزية علي أن تتحقق بالشروط الآتية:

- تخضع المقالات والبحوث لتحكيم سريّ من قبل المحكّمين و أيضا آراء هيئة التحرير لتحديد صلاحيتها للنشر .
- الكتاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية القانونية.
- يجب أن يكون البحث متعلقا بالكاتب نفسه.
- يجب أن يكون موضوع البحث مبدعا ولم ينتشر من قبل في أي مجلة
- حجم المقال يجب أن لايتجاوز عن عشرين صفحة

### يرتب البحث علي النمط الآتي

- صفحة العنوان : عنوان البحث ، اسم الباحث ، الرتبة العلمية و العنوان و البريد الإلكتروني للكاتب المسؤول.
- حجم الملخص يتراوح بين ٢٥٠-٣٠٠ كلمة مع الكلمات الدليلية في نهاية الملخص.
- يشتمل نصّ المقال على المقدمه، المحاور الأصلية،المباحث الفرعية، التحليل و الاستنتاج، النتيجة وقائمة المصادر و المراجع.

*ملاحظة: يلحق الملخص الإنجليزي في بداية البحث في صفحة مستقلة و يذكر فيه عنوان البحث، معلومات المؤلفين، البريد الإلكتروني للكاتب المسؤول و الكلمات الدليلية.

- تدون قائمة المصادر والمراجع في نهاية المقال حسب الترتيب الهجائي لألقاب المولفين.

### يتم إرسال البحث عبر الموقع الالكتروني للمجلة حصرا على أن يتمتع بالمواصفات التالية

- ملف word قياس A٤
- يجب ألايزيد عدد كلمات المقال على٨٠٠٠ كلمة بما فيها الصور و الجداول والإحصائيات، قائمة المصادر و الملخصات يجب أن يراعي الكتاب قواعد الكتابة العربية الصحيحة وخاصة في كتابة الهمزة والياء والشدة والأسلوب الصحيح لاستعمال علامات التنويع والتفريع، حيث تستعمل الأعداد الأصلية للمحاور الأصلية والأعداد المتشعبة للمحاور الفرعية.
- يجب أن تكون الترجمة الإنجليزية للملخص منقحة وعلي يد مترجم بارع متخصص.

### يتم التواصل مع المجلة عبر العنوان التالي

الرقم الهاتفي :٩٨ ٩٠٣٣٦٢٩٥٣٣+
البريد الإلكتروني : E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir
الموقع الإلكتروني: https://jall.um.ac.ir

**المحكمون لهذا العدد**

١. الدكتور عباس إقبالي..... (أستاذ في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان)

٢. الدكتور رسول بلاوي.....(أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس)

٣. الدكتور شهرام دلشاد ..... (خريج دكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كيلان)

٤. الدكتورة كبرى راستگو.(أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلوم والمعارف القرآنية في مشهد)

٥. الدكتور ناصر زارع .....(أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس)

٦. الدكتورة منير زيبايى .....(أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي مشهد)

٧. الدكتورة فاطمه صحرايي سرمزده ..... (أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة فرهنكيان)

٨. الدكتورة آزاده قادري..... (خريجة دكتوراه جامعة فردوسي مشهد)

٩. الدكتور ناصر قاسمي..... (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران)

١٠. الدكتور عباس گنجعلي.....(أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكيم السبزواري)

١١. الدكتور هومن ناظميان..... (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خوارزمي)

١٢. الدكتور علي نجفى إيوكي..... (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان)

## قائمة المحتويات لهذا العدد


| | | الصفحة |
|---|---|---|
| التنغيم الصوتي وأثره المعنوي في القرآن الكريم(المفاهيم الأخلاقية لأهل المدينة الخاطئة أُنموذجاً) | أُسامة السهلاني<br>أحمدرضا حيدريان شهري<br>آمال الحيمر | ١-١٥ |
| الأسطورة في الشعر النسوي الحديث العربي والغربي، (إديث سيتويل ١٩٤٦، نازك الملائكة ٢٠٠٧) أنموذجا | آلاء مهدي مزهر البريج<br>سيد حسين سيدى<br>ضرغام قبانچى | ١٦-٣٦ |
| تناسق العتبة والحبكة في رواية "بريد الليل" لهدى بركات دراسة تحليلية سيميائية | زهرة قرباني مادواني<br>زهراء سليماني | ٣٧-٥٤ |
| مقاربة لشعر محمد عبدالباري في ضوء نظرية بيرجيرو؛ قصيدة «ما لم تقله زرقاء اليمامة» أنموذجاً | حسين الياسى مفرد<br>زينب قاسمى اصل | ٥٥-٧٢ |
| المتاهة دراسة نصيّة في تحليل الخطاب | عبد الباقي بدر الخزرجي | ٧٣-٨٩ |
| اتّساق الخطاب الشعري في قصيدة «سلي الرماح العوالي» لصفي الدين الحلي | عبدالباسط عرب يوسف‌آبادي<br>فاطمة گوشه‌نشين | ٩٠-١٠٤ |

اللّغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية وآدابها، السنة الخامسة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٣٢)، ربيع ١٤٤٤، صص:١٥-١

# التنغيم الصوتي وأثره المعنوي في القرآن الكريم
# (المفاهيم الأخلاقية لأهل المدينة الخاطئة أُنموذجاً)

(المقالة المحكمة)

أُسامة السهلاني (طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فردوسي مشهد، إيران)
أحمدرضا حيدريان شهري (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فردوسي مشهد، إيران، الكاتب المسؤول) [١]
آمال الحيمر (أستاذة مساعدة للدراسات الأفريقية والأمريكية ومنسقة برنامج اللغة العربية بجامعة كانزاس، أمريكا)

Doi:10.22067/jallv15.i1.2206-1148

## الملخص

تمثلت الدراسة في توضيح التنغيم الصوتي في بعض المفاهيم الأخلاقية لأهل المدينة الخاطئة التي وردت في القرآن الكريم بعد التعرف على الفونيم كوحدة صوتية ومعرفة ظهوره وكيفية التعامل معه أمرٌ مهمٌ، لأنّه مرَّ بمراحل حتى وصل إلى مرحلة نضوجه فهو صوت قادر على إيجاد تغيير دلالي، وكما تهدف الدراسة إلى توضيح الفونيم والتنغيم والأهمية المعنوية كونه يفرق بين الجمل ويمنحها دلالات متنوعة من خلال اللفظ عندما يعطي نغمات معينة تنتج من اختلاف الصوت، وتكمن ضرورة البحث في دراسة التنغيم الصوتي وفق المنهج الوصفي التحليلي الذي تناول بعض المفاهيم الخاطئة ودراسة تنغيمها الصوتي مثل: الكفر، القتل، النفاق، الزنا، الرياء، السرقة، التكبّر، من المفردات التي تناولتها الدراسة، ومن الأسئلة التي تطرق إليها البحث التي كانت تدور حول مفهوم الفونيم وأثره في مجال الصوت، هي: ما التنغيم؟ وما أهميته المعنوية لمعرفة دلالات الجمل وكذلك أثره المعنوي ضمن المفاهيم الخاطئة في القرآن الكريم؟ ومن النتائج التي توصلت لها الدراسة بأنّ الفونيم من القضايا المهمة في التفكير اللغوي وله دور معنوي في الحروف أو الحركات، أمّا التنغيم فكان يشكل الأثر الأكبر في تحديد الكثير من الدلالات التي يمكن فهمها من خلاله مثل: التوبيخ والتحذير والتقرير، وكما توصلت الدراسة إلى وظيفة تعبيرية للتنغيم التي تتم من خلال الأحاسيس والانفعالات التي تظهر من خلاله كالحزن والفرح واليأس والأمل وغير ذلك.

**الكلمات الدليلية:** الفونيم، التنغيم، المظاهر الخاطئة.

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٣/٢٣ تاريخ المراجعة: ١٤٠١/٥/١٨ تاريخ القبول: ١٤٠١/٠٧/١١

[١]. الكاتب المسؤول: heidaryan@um.ac.ir

**١. المقدمة**

يعد الصوت اللغوي من القضايا المهمة في فهم اللغة، فالبحث في هذا المجال يتجه بنا إلى معرفة الأسرار اللغوية ودقائقها في أي لغة من اللغات، وهذه المعرفة تتم من خلال الوقوف على النظريات التي تبحث في الجوانب الصوتية ومدى ارتباطها بالمجالات اللغوية الأخرى، وهدف وغاية جميع النظريات هي الوقوف على المعنى ودقة دلالته، فقد تدلّ على معانٍ تصل بنا إلى الدلالة الحقيقية لأي لفظ يراد معرفته، فالدقة الدلالية مهمة في ظهور المعاني، وعلى الرغم من وجود كثير من الجوانب اللغوية التي لها تأثير في إظهار المعنى، لكن الأثر الصوتي هو اللبنة الأساسية لأي لغة كانت، فمن المهم أن نقف عليه ونتمعن فيما يحدث من إيحاءات تأخذ بأيدينا إلى مفاهيم لغوية من خلالها نتوصل إلى دقائق معرفية مهمة. «لذلك لم يكن حضور الأصوات في النص الشعري على أساس الاعتباطيّة، بل حضورها مرتبط تماماً مع الجو النفسي للقصيدة ونفسيّة الشاعر وله حضورها على الأساس الجمالي والتعبيري وهذا الحضور هو ما ربط بين البنية الصوتية بوصفها الجزء المهم الظاهراتي للنص وبين التأويليّة وتكمن مهمة التأويليّة في الكشف عن الدور الوظيفي والجمالي للأصوات والكشف عن العلاقة القائمة بين الأصوات ونفسيّة الشاعر» (طاهري‌نيا والآخرون، ١٤٠٠: ٩٥).

والصوت له تأثير على المعنى من جانب، وعلى جمالية اللفظ والتذوق به من جانب آخر وهذا ما أشار إليه "الجاحظ" في كتابه "البيان والتبين" حيث يقول: «إنَ الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلاّ بالتقطيع والتأليف» (الجاحظ، ١٩٩٨: ج٧٩/١).

فاللغة العربية يتميز حروفها بقيمة سمعية حيث كل حرف له جانب تنغيمي، فالقيمة السمعية تكمن في ظهور دلالة مهمة في بعض الجمل الإنشائية، فقد تتحول إلى جملٍ خبرية بفضل الصوت، مثلاً الجمل الاستفهامية التي تخرج إلى معانٍ وأغراض دلالية غير الاستفهام، حيث تظهر دلالة أُخرى، كالتعجب والنفي وغيرها، وفيما تقدم يتوقف الأمر على مقدار وشدة الصوت أو ارتفاعه ووضوحه. إضافةً إلى ذلك إنَّ الصوت له قابلية كبيرة في انبعاث المشاعر وتحريك الذائقة الفنية، فالشعر والنثر والسجع وغيرها من الألوان والأغراض الأدبية، وله دور فاعل فيها، فانسيابية الصوت وهندسة نطقها لها أثر على السمع وهذا ما أشار إليه الشاعر بشار بن برد:

أُذْنــي لِـبعـضِ الحــيّ عــاشـقــةٌ والأُذنُ تـعـشـقُ قـبـلَ الـعـيـنِ أحيانا

قد كان قديماً تُحفَظ كثير من المفاهيم العلمية والأدبية قبل ظهور الطباعة وبسبب قلة الكتب فيعتمد الحفظ، فكلما كان ترديدها السماعي خفيفاً عذباً هادئاً، فقد يؤدي إلى حفظها سريعاً، أمّا إذا تعقّد اللفظ وصعب نطقه فقد يتعذّر حفظه سريعاً، والشواهد على هذا كثيرةٌ، كما هو معروف في قصة الأصمعي وقصيدته صوت صفير البلبل... حيث صَعُبَ تكرارها من قبل أحد حاشية الوالي والقصة معروفة وغيرها من الشواهد.

دراسة التنغيم من الجانب المعنوي والوظيفي الذي يؤديه وهو محل دراسة البحث، ضمن المفاهيم الأخلاقية لأهل المدينة الخاطئة في القرآن الكريم وكذلك انصَبّ البحث على أهمية التنغيم ودوره في إظهار المعنى، فله دور مهم في ظهور المعنى والتفريق بين الجمل الإنشائية والجمل الخبرية، وعلى سبيل المثال خروج الاستفهام إلى معانٍ غير الاستفهام، وقد ذكر

الباحثون ما يبيّن ذلك. وقبل دراسة التنغيم سلّط الباحثون الضوء على الفونيم وماهيته والدور الذي يلعبه الفونيم وأهمية اكتشافه بما أنّه أصغر وحدة صوتية، والشواهد التي درسها الباحثون كلها من القرآن الكريم.

### ١ .١. سابقة البحث

إنَّ كثيراً من الدراسات تناولت الصوت العربي وقد أثْرَت المكتبة اللغوية والقرآنية بالمؤلفات القيمة يمكن لِأي باحث الرجوع والاعتماد عليها، سواء قديماً أو حديثاً، فقد ترك لنا القدماء إرثاً ثقافياً في مجال فهم اللغة والحقائق اللغوية. أمّا المحدثون فدرسوا التنغيم ضمن أثره الصوتي وأثره المعنوي ومن هذه البحوث والدراسات منها:

- "النبر والتنغيم في القرآن الكريم" لـ" بوعسلية اعتدال"
- "التنغيم في اللهجة العربية العراقية" لـ "باسم جبير"
- "دلالة التنغيم في القرآن الكريم، سورة الزمر نموذجا" لـ "الأستاذ: زهر الدين رحماني"
- "أصالة التنغيم في القرآن الكريم" "د: عبد القادر بن فطة"

### ١ .٢. أهمية البحث

هذا البحث جاء لإثراء الجانب الصوتي، لأن البحوث الصوتية قليلة مقارنة بالجوانب اللغوية الأخرى، ومن جانب آخر، غزارة البحوث لها أهمية في تنمية وتعزيز القدرة اللغوية لدى المتعلمين، فإننا نجد كثيراً من الجامعات العربية وغيرها لم تبدِ اهتماماً للجانب الصوتي إلاّ بعض الشيء في الدراسات العليا.

### ١ .٣. أسئلة البحث

وتسعى هذه الدراسة إلى الاهتمام بالتنغيم الصوتي ودراسة بعض المفاهيم التي جاءت في القرآن الكريم والأسئلة التي تمَّ طرحها هي:

- ما هو دور وأثر الفونيم في التفكير اللغوي؟
- كيف يكون الأثر المعنوي للتنغيم لمعرفة الجمل؟
- ما أثر التنغيم في المفاهيم الأخلاقية لأهل المدينة الخاطئة في القرآن الكريم؟

### ١ .٤. منهجية البحث

تناول البحث من خلال المنهج الوصفي - التحليلي دراسة التنغيم في الآيات القرآنية التي تحمل المظاهر الخاطئة عند أهل المدينة الخاطئة، وأهم هذه المظاهر هي الكفر، القتل، النفاق، الرياء، التكبّر، الزنا، السرقة. فدلالة هذه المظاهر ضمن الوظائف التعبيرية للتنغيم كالأحاسيس والانفعالات التي تظهر من خلاله، كالحزن والفرح واليأس والأمل وغير ذلك.

## ٢. المفاهيم والتعاريف

### ٢ .١. مفهوم الفونيم

إنّ لظهور الفونيم أهمية كبيرة في تطور الدرس اللغوي ويعتبر اكتشافه من القضايا المهمة لذا يعدّ ثورة في التفكير اللغوي، مع

هذا فقد عارضت "مدرسة لندن" وعلى رأسهم "فيرث" هذه النظرية، لكن اعتراضهم لم يؤثر على النظرية، ويقول أحمد مختار عمر: «يردُّ بعضهم أولى التصورات لنظرية الفونيم إلى ماضٍ سحيق، حيث اهتدى الإنسان إلى الكتابة الألفبائية التي لا ترمز للكلمة ككل ولا للمقطع ككل وإنّما للأصوات التي تشكل الكلمات... فإذا رجعنا إلى الألفبائية السنسكريتية نجدها في جملتها قد أُقيمت على أساس فونيمي، يرمز للوحدات، وليس للتنوعات الصوتية» (عمر، ١٩٩٧: ١٦٦-١٦٧). من خلال ما تقدم أنّ فكرة الفونيم ليست جديدة في اللغات اعتمدت في برامجها الصوتية وتكوين الكلمات على هذا الأساس، كاللغات القديمة مثل اللغة الإغريقية وغيرها.

وأول من استخدم أو اصطلح كلمة «فونيم» كان "دفريج دسجنتز"[١] أثناء اجتماع الجمعية اللغوية الفرنسية في مايو (١٨٧٣)، وثاني من استعمله كان "لويز هافت"[٢] وأول من أعطى للفونيم تحديده الدقيق هو "جان بايدن"[٣]...كما أسهم تلميذه "كروسزسكي"[٤] في التمييز بين الفونيم والفون حيث نشر بحثاً عام (١٨٨٠) وفضّل فيه المصطلح فونيم على الوحدة الصوتية. واقترح في عام (١٨٨١) أن يطلق مصطلح فونيم على الوحدة الصوتية. (المصدر نفسه: ١٦٨-١٦٩). وقد اعتمدت هذه الدراسة على النظريات الحديثة من خلال تحديد مفهوم الفونيم ضمن رأي "كروسزسكي"[٥]حين فضّل مصطلح الفونيم على الوحدة الصوتية.

أُطلقت تعاريف متعددة ومختلفة للفونيم لكنْ الكثير منها يكتنفها الغموض وعدم الوضوح ولا حاجة لذكر تلك التعاريف، ويعتبر عبد العزيز الصيغ تعريف "ترنكا"[٦] أفضل التعاريف، لأنَّه يناسب اللغة العربية، حيث يقول إنّ الفونيم هو: «كل صوت قادر على إيجاد تغيير دلالي» (الصيغ، ١٩٩٨: ٢٢٥).

وعُرِّف أيضاً ضمن هذا القصد بأنَّه «أصغر وحدة صوتية، عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني» (عمر، ١٩٩٧:١٧٩). ومن التعريفات الأُخرى للوحدة الصوتية بأنّها «مجموعة العلامات الصوتية المتميزة، فالباء في اللغة العربية تتميز بأنَّها صوت مجهور، شفوي، اِنفجاري..» (وهبة، ١٩٨٤:٤٣٢).

ومما سبق يتضح لنا أنَّ الفونيم في العربية من الناحية العملية هي الحروف التسعة والعشرون ويضاف إليها الحركات (الفتحة والكسرة والضمة) والياء والواو فعدد الفونيمات في العربية هي أربعة وثلاثون فونيما. يتضح لنا من ذلك أنَّ استبدال الفونيم في الكلمة يحدث تغيراً في المعنى فمثلا الفعل «قال» لو استبدلنا حرف القاف بحرف آخر [ط] يصبح الفعل [طال]، أو النون [نال] وإلى غير ذلك من التغيرات لوجدنا في كل استبدال تغيرا للمعنى ودلالة الكلمة مختلفة.

### ٢.٢. التنغيم

يعتبر التنغيم من القضايا التي لها دور بارز في ظهور الدلالة أو المعاني المختلفة ضمن الجملة الواحدة، فمن خلال التنغيم نستطيع أن نجد الفرق بين الجمل الاستفهامية والخبرية، ويتم ملاحظة الفرق من انخفاض وارتفاع نغمة الصوت. يعرف التنغيم بأنَّه «إعطاء نغمات معينة تنتج من اختلاف درجة الصوت وتتحدد درجة الصوت وفق عدد الذبذبات التي يولدها الوتران الصوتيان» (قدور، ٢٠٠٨:١٦٦)، وقد فرق بعضُ الدارسين أو الباحثين بين نوعين من اختلاف درجة الصوت وهما: النغمة وهي الأثر الناتج من ازدياد عدد الذبذبات أو انخفاضها على صعيد الكلمة، والتنغيم وهو اجتماع نغمات ضمن مجموعة من الكلمات على صعيد الجملة (المصدر نفسه: ١٦).

والجدير بالذكر هل بالإمكان نسأل متى ظهر التنغيم أول مرة؟ وهل التنغيم كان موجوداً في تراث القدماء، أو ذُكر في دراساتهم وأبحاثهم، مضموناً أو اصطلاحاً، أو كان لهم أثر في ظهوره؟ فقد أجاب عن السؤال رمضان عبد التواب بأنّ التنغيم

لم يرد في تراث القدماء ما عدا ابن جني، حيث قال «لم يعالج أحد من القدماء شيئاً من التنغيم، ولم يعرفوا كُنهه، غير أنَنا لا نعدم عند بعضهم، الإشارة إلى بعض آثاره في الكلام، للدلالة على المعاني المختلفة، وكان لابن جني أحد الذين التفتوا إلى ذلك» (عبد التواب، ١٠٦:١٩٩٧)، ونفهم من ذلك أنّ ظهور التنغيم كان مضموناً وليس مصطلحاً أخذ بالدراسة والتنظير.

للتنغيم أهمية في تحديد الفرق بين الكلام المثبت والكلام المنفي، إذاً للتنغيم «وظيفة نحوية هي تحديد الإثبات والنفي في جملة لم يستعمل فيها أداة الاستفهام... وتختلف طريقة رفع الصوت وخفضه في الإثبات عنها في الاستفهام» (حسّان، ١٦٤:١٩٩٠). ويذكر لنا أحمد مختار عمر، تختص أو تقع التنغيمات على الجمل لا الكلمات فيقول «التنغيمات أو التنوعات التنغيمية هي تتبعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة، أو أجزاء متتابعة، وهو وصف للجمل وأجزاء الجمل، وليس للكلمات المختلفة المنعزلة» (عمر، ٢٢٩:١٩٩٧). من القضايا الدلالية التي تعتمد في وضوح دلالاتها على التنغيم منها جملة النداء عندما تحذف منها أداة النداء فلا دليل على النداء إلاّ التنغيم لأنّ لا سبيل لمعرفة النداء الوارد في الجملة سوى التنغيم كقوله تعالى ﴿رَبَّنَا لاَ تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنتَ الْوَهَّابُ﴾ (آل عمران/٨) والتقدير: يا ربنا فقد حُذف حرف [يا] النداء، فالتنغيم هو الذي كان دليلنا على وجود النداء، وكذلك الأمر مع الاستفهام عندما تُحذف الهمزة من الجملة الاستفهامية والحذف أمر خاص بالهمزة سواء كان الاستفهام حقيقيا أو مجازيا، فالتنغيم هو الذي أرشدنا إلى وجود جملة استفهامية ولولاه لكانت الجملة خبرية.

فقد جاء التنغيم ليؤدي دوراً من خلال حرف الاستفهام المحذوف حتى تحتفظ الجملة بدلالتها الكاملة هذا بالنسبة سواء حُذِفت أداة الاستفهام أو لم تُحذف، وكذلك للتنغيم دور في الدلالة بحيث الاستفهام يفقد دلالته الحقيقية وهي الطلب، ويخرج إلى دلالات أُخرى كالنفي والتعجب وغير ذلك، نحو قوله تعالى ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ (البقرة/٢٨) فقد خرج الاستفهام إلى معنى التعجب، ومن الأغراض والدلالات الأُخرى النفي كقوله تعالى ﴿وَمَنْ أَصْدَقُ مِنَ اللّهِ حَدِيثا﴾ (النساء/٨٧) فاسم الاستفهام خرج إلى معنى النفي والتقدير: لا أحد أصدق من الله.

ومن الدلالات الأخرى للتنغيم غير الاستفهام نحو «الوعد والوعيد والإنذار، والتقريع، والتوبيخ، والتعظيم، والتنبيه، والأخبار، ووصف نعيم الجنان وأهوال النيران وغيرها» (النجار، ٢٣١:٢٠٠٧).

قد حدد تمام حسان قضايا التنغيم في العربية وتحديد الهابط منها والصاعد وهي: (حسّان، ١٩٩٠: ١٦٤)

١-الإيجابي الهابط، ويستعمل في تأكيد الإثبات، وتأكيد الاستفهام بـ(كيف ومتى وبقية الأدوات ما عدا الهمزة وهل). قال تعالى ﴿وَيَقُولُونَ مَتَى هَذَا الْفَتْحُ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾ (السجدة/٢٨).

٢- الإيجابي الصاعد، ويستعمل في تأكيد الاستفهام بـ[هل] أو [الهمزة]، كقوله تعالى ﴿مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالأَعْمَى وَالأَصَمِّ وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلاً أَفَلاَ تَذَكَّرُونَ﴾ (هود٢٤). وقوله تعالى ﴿أَفَلاَ يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِندِ غَيْرِ اللّهِ لَوَجَدُواْ فِيهِ اخْتِلاَفاً كَثِيرا﴾ (النساء/٨٢).

٣- النسبي الهابط، ويستعمل في الإثبات غير المؤكد كالكلام الجاري في التحية والنداء وتفصيل المعدودات نحو قوله تعالى ﴿يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُواْ نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُواْ بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ﴾ (البقرة/٤٠).

٤- النسبي الصاعد، ويستعمل في الاستفهام بلا أداة [هل] أو [الهمزة]. كقوله تعالى ﴿وَيَقُولُونَ مَتَى هَذَا الْوَعْدُ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾ (الأنبياء /٣٨).

٥- السلبي الهابط، ويستعمل في الكلام الجاري في الأسف والتحسر والتسليم، مع خفض الصوت، كقوله تعالى ﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا) (الكهف/٤٢) وقوله تعالى (يَا حَسْرَةً عَلَى الْعِبَادِ مَا يَأْتِيهِم مِّن رَّسُولٍ إِلاَّ كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُون﴾ (يس/٣٠).

٦- السلبي الصاعد، ويستعمل في التمني والعتاب، مع نغمة ثابتة أعلى مما قبلها. كقوله تعالى ﴿وَلَوْ تَرَىَ إِذْ وُقِفُواْ عَلَى النَّارِ فَقَالُواْ يَا لَيْتَنَا نُرَدُّ وَلاَ نُكَذِّبَ بِآيَاتِ رَبِّنَا وَنَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ (الأنعام/٢٧). وقوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ لِمَ تُحَرِّمُ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكَ تَبْتَغِي مَرْضَاتَ أَزْوَاجِكَ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ (التحريم١).

## ٣. القسم التحليلي

### ٣. ١. المفاهيم الأخلاقية لأهل المدينة الخاطئة في القرآن الكريم

#### ٣. ١. ١. الكفر

الكفر من الكلمات التي استعملت اصطلاحياً في القرآن الكريم، أمَّا المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة فيكون الكفر ضد الإيمان بالله سبحانه، أو بنحو آخر فقد أطلقت كلمة الكفر على كل إنسان لا يؤمن بالله، أمَّا المعنى المعجمي لهذه الكلمة أو المعنى الحقيقي الذي ورد في معاجم اللغة فهو الستر والتغطية وهو مأخوذ من «كفر الشيء وكفّره: غطّاهُ، يقال: كَفَرَ السِحاب السماء، وكَفر المتاعَ في الوعاء، وكَفر الليل بظلامهِ وليلٌ كافِر. ولبِس كافِر الدروع وهو ثوب يُلبس فوقها. وكَفرت الريح الرسم، والفلاح الحَبَّ ومنه قيل للزُّرّاع الكفّار» (الزمخشري، ١٩٩٨: ج٢/ ١٤٠).

قال الله تعالى ﴿وَقَالُواْ إِنَّا كَفَرْنَا بِمَا أُرْسِلْتُم بِهِ وَإِنَّا لَفِي شَكٍّ مِّمَّا تَدْعُونَنَا إِلَيْهِ مُرِيبٍ﴾ (إبراهيم٩).

في الآية التنغيم إيجابي هابط أو منخفض لأنّ الآية فيها تأكيد للإثبات من خلال (إنّا) ودلالة التنغيم في النص بأنّ قول الكفار موجّه للأنبياء حيث اتصف بالتهكم والاستهزاء بالأنبياء، وقد تأكد كفرهم بـحرف التوكيد (إنّ) والفعل الماضي والمعنى ثبت كفرنا بكم.

وقال تعالى ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾ (آل عمران١٠٦).

والاستفهام (أَكْفَرْتُم) تحقق بالهمزة لكن ليس استفهاماً حقيقياً وإنَّما خرج إلى معنى التعجب، وبهذه الحالة يكون التنغيم إيجابيا صاعدا، وهذا النوع من النغمة غرضه تأكيد الاستفهام بالهمزة وكذلك هل، والمستفهم هنا كأنّه هو المتعجب من فعل هؤلاء الكفار الذين كفروا بعد الإيمان لأنّ الإيمان يكون من خلال قناعة وأدلّة، وهذا ممّا يُتعجب منه.

قال تعالى ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ (البقرة: ٢٨). الاستفهام الوارد في الآية بأداة (كيف) وبهذه الحالة يكون التنغيم بنغمة منخفضة، أي إيجابي هابط، لكن الاستفهام أفاد التعجب، والتعجب نوع نغمته صاعدة أو عالية، حيثُ تحوّلت النغمة المنخفضة إلى نغمة مرتفعة. كذلك فيها دلالة التوبيخ، وأداة الاستفهام ليس بالضرورة تؤدي دلالتها الرئيسية بل تخرج لدلالة أُخرى، وهذا ليس غريباً بالنسبة للاستفهام.

قال تعالى ﴿هَلْ ثُوِّبَ الْكُفَّارُ مَا كَانُوا يَفْعَلُونَ﴾ (المطففين: ٣٦). في الآية حرف الاستفهام (هل) جاء بمعنى (قد) أي: قد ثوّب، فالنغمة عالية أو صاعدة، أي إيجابي صاعد، حيث أخذ التنغيم أثره الدلالي في الآية، لأنّه يؤدي إلى البيان والوضوح والتأكد على تأصيل الكفر فيهم من خلال مجازاتهم يوم القيامة.

قال تعالى ﴿وَمَن كَفَرَ بَعْدَ ذَلِكَ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ﴾ (النور: ٥٥). أسلوب الشرط الوارد في الآية يكون بنغمة عالية أو صاعدة، ونعلم أنَّ أسلوب الشرط يتكون من ثلاثة أركان: الأداة، جملة الشرط، وجملة جواب الشرط، لكن عند النطق يكون مقطعين، حيث توجد وقفة أو سكتة بينهما، أي بين جملة الشرط وجوابه، وهذه السكتة تكون بنغمة صاعدة وهي التي تجعله يختلف عن أسلوب الاستفهام ثم مواصلة الكلام، أمّا بالنسبة للفاء الواقعة في جواب الشرط فبوجودها تكون النغمة أكثر قوة، فنجد المدّة الزمنية المستغرقة في الأولى تختلف عن الثانية مما يمنحها أكثر وضوحاً وصفاءً وبياناً.

قال تعالى ﴿وَدُّواْ لَوْ تَكْفُرُونَ كَمَا كَفَرُواْ فَتَكُونُونَ سَوَاء فَلاَ تَتَّخِذُواْ مِنْهُمْ أَوْلِيَاء﴾ (النساء: ٨٩) (ودَّوا) تدل على التمني أي: إنّ المنافقين كانوا يحاولون أن يرجع المؤمنون إلى الكفر وهذه رغبتهم فالآية تدل على التمني، ودلالة التمني يكون التنغيم فيها بنغمة ثابتة حيث يسمى التنغيم بالسلبي الصاعد. السبب في صفة هذه النغمة هو عدم تحقق رغبة المنافقين، أي لضعف الحدث وعدم إمكانية حدوث رجوع المؤمنين إلى الكفر، وكأنَّ محاولاتهم غير ناجحة.

### ٣. ١ .٢.القتل

الحفاظ على أرواح الناس من الضرورات المهمة في حفظ المجتمع ولا يتحقق هذا الحفظ إلا بوجود الأمن، لأنّ المجتمع إذا انتشر فيه الخوف والاضطراب لا يمكن عدّه آمناً، والقتل وإزهاق الأرواح من العوامل التي تعصف بأمن المجتمع. والأصل اللغوي لهذه المادة كون «القاف والتاء واللام أصلٌ صحيح يدلُّ على إذلال وإماتةٍ» (ابن فارس، ١٩٧٩: ج٥/ ٥٦).

قوله تعالى ﴿وَلاَ تَقْتُلُواْ النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللّهُ إِلاَّ بِالْحَقِّ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (الأنعام: ١٥١). التنغيم إيجابي صاعد، لأنّ تأكيد النهي بـ(إلاّ) أي حصول التأكيد يؤدي إلى ارتفاع النغمة وأرشدنا إلى التحذير من القيام بهذا الفعل المنهي عنه من جانب، وتفخيماً لشأنه من جانب آخر، وهذا ناتج من إطالة الصوت. إنّ النهي الوارد في الآية طلب الكّف عن القتل على وجه الاستعلاء، لأنَّه صادرٌ من أعلى إلى أدنى رتبة، أي النهي حقيقي، فقوة اللفظ (النفس) هي عين الأهمّية والقتل أو إزهاق أرواح الناس عدَّها الله من الفواحش والكبائر. سياق الآية يدل على قضية في غاية الأهمية وهو عدم قتل النفس إلّا بارتكاب جريمة تُوجب العقاب، فعبارة (إِلاَّ بِالْحَقِّ) تقودنا لوجود غرض يمنع القتل بأي سبب من الأسباب، أي في حالة الدفاع عن النفس أو العِرض أو الموارد التي أمرنا الله بالدفاع عنها.

قال تعالى ﴿وَلاَ تَقْتُلُواْ أَوْلاَدَكُم مِّنْ إمْلاَقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ وَلاَ تَقْرَبُواْ الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ﴾ (الأنعام: ١٥١).

التنغيم الذي ورد نوعه إيجابي صاعد والسبب إنّ الإبلاغ عن أمرٍ عظيم أو عجيب تكون النغمة مرتفعة، حيث ركّزت الآية على عدم قتْل الأولاد بسبب ما يكون من فقرٍ أو فاقةٍ أو ضيق العيش، وسابقاً يُعرَف عن العرب وأد البنات حيث يدفنونهنَّ أحياءً، فقد نهى الله سبحانه عن ارتكاب مثل هذا الفعل الظالم فقد ارتكزت العبارة على قتل الأولاد لأهمية الأمر وصعوبة ارتكابه كون الأب والأبناء يرتبطون بقضايا روحية ومشاعر ووجدان لا يصح مثل هذا الفعل فالنغمة الحاصلة في الآية غايتها تأكيد النهي والنغمة الصاعدة عادة ترد في الجمل الطلبية التي يكون فيها الطلب ذات أهمية، وسبب الفقر أو العار لا يُوجب ولا يبيح لهم قتل الأولاد. فالآية تُحذّرهم وتمنعهم من القتل.

قال تعالى ﴿بِأَنَّهُمْ كَانُواْ يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَواْ وَّكَانُواْ يَعْتَدُونَ﴾ (البقرة: ٦١). التنغيم نسبي هابط أي النغمة غير مرتفعة، وهذا يكون في الإثبات غير المؤكد. الآية تحكي فعلا من أفعال بني إسرائيل وهو قتل الأنبياء، حيث استحقوا العذاب بسبب هذا الفعل فالتنغيم أفاد التقرير، أي تقرر عذابهم وغضبَ الله عليهم، لأن قتل الأنبياء تعدي على الرسالة السماوية.

قال تعالى ﴿الَّذِينَ قَالُواْ إِنَّ اللّهَ عَهِدَ إِلَيْنَا أَلاَّ نُؤْمِنَ لِرَسُولٍ حَتَّىَ يَأْتِيَنَا بِقُرْبَانٍ تَأْكُلُهُ النَّارُ قُلْ قَدْ جَاءكُمْ رُسُلٌ مِّن قَبْلِي بِالْبَيِّنَاتِ وَبِالَّذِي قُلْتُمْ فَلِمَ قَتَلْتُمُوهُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾ (آل عمران: ١٨٣). التنغيم إيجابي هابط أي النغمة منخفضة وهذا النوع من التنغيم غرضه تأكيد الاستفهام إذا كان بأداة استفهام غير (الهمزة وهل) لكن الاستفهام غير حقيقي بل خرج لدلالة أُخرى وهي التوبيخ، لأنَّ التنغيم يميز بين الجمل إذا كانت استفهامية حيث خرج الاستفهام من دلالته الحقيقية إلى دلالة ثانوية أُخرى.

نفهم من الآية أن أهل الكتاب اليهود يصرحون بإيمانهم شريطة أن يأتي الرسول بقربان تأكلهُ النار، أي معجزة، فدلالة الاستفهام (لِمَ) خرجت لمعنى التوبيخ عندما رُدعوا، هنا ظهر أثر التنغيم الدلالي، وعبارة (فَلِمَ قَتَلْتُمُوهُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ) التي أظهرت كذبَهم ومكرهم.

قال تعالى ﴿وَمَن يَقْتُلْ مُؤْمِناً مُّتَعَمِّداً فَجَزَآؤُهُ جَهَنَّمُ خَالِداً فِيهَا وَغَضِبَ اللّهُ عَلَيْهِ وَلَعَنَهُ وَأَعَدَّ لَهُ عَذَاباً عَظِيماً﴾ (النساء: ٩٣). التنغيم في الآية إيجابي صاعد والسبب إنّ أسلوب الشرط عندما ننطق به تكون النغمة مرتفعة، لأنّه يتكون من مقطعين عند النطق فجملة الشرط وجملة الجواب تكون بينهما نغمة مرتفعة، وإذا وُجدت الفاء الواقعة في جوابه تكون النغمة أو التنغيم أثر ارتفاعاً. الأمر الذي حذّر منه الله سبحانه وتعالى قتْل المؤمنين بحالة العمد حيث يكون الجزاء لهم جهنم، والتقرير في الآية كون المتعمد قاصداً لإزهاق الروح فقد توعدهم الله كل من يقتل مؤمناً عمداً. التنغيم في الآية يرشد ويوجّه السامع إلى عظمة وتفخيم الأمر، وفي الآية تهديد لمَن يقتل متعمداً.

ولا ننسى إنّ للسياق دوراً كبيراً في معرفة أساليب التعبير منها التعجب والنفي والتفجّع والتفخيم وغيرها من الدلالات، وبهذه الحالة الاستفهام يخرج من غرضه اللغوي الأصلي إلى أغراض ودلالات أُخرى والشواهد كثيرة، وعلى سبيل المثال

قوله تعالى ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئاً مَّذْكُوراً﴾ (الإنسان: ١) فأداة الاستفهام أفادت التقرير وأصبحت بمعنى (قد).

### ٣.١.٣.النفاق

هذا اللفظ من الألفاظ التي استعملها القرآن الكريم ليدل على من يُظهر شيئاً ويخفي خلافه وأُطلق عليه في منظور الإسلام بالمنافق، وقد ركّزت ونبّهت الشريعة الغراء على خطورة من يصدر منه هذا الفعل وعَدّته أخطر من الكافر ذاته. وقد أشار إلى مثل هذا المعنى ابن فارس حيث يقول إنّ «النون والفاء والقاف أصلان صحيحان، يدلُّ أحدهما على انقطاعِ شيءٍ وذَهابه، والآخر على إِخفاءِ شيء وإغماضه» (ابن فارس، ١٩٧٩: ج٥/٤٥٤) أُطلق على المنافق هذه التسمية، أساساً من النفق، تشبيهاً باليربوع. والنفق سَرَب في الأرض له مَخْلَصٌ إلى مكان آخر.

وقوله تعالى ﴿وَيُعَذِّبَ الْمُنَافِقِينَ وَالْمُنَافِقَاتِ وَالْمُشْرِكِينَ وَالْمُشْرِكَاتِ الظَّانِّينَ بِاللَّهِ ظَنَّ السَّوْءِ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وَلَعَنَهُمْ وَأَعَدَّ لَهُمْ جَهَنَّمَ وَسَاءتْ مَصِيراً﴾ (الفتح: ٦). التنغيم إيجابي هابط، لأنّ عذاب المنافقين قد ثبت، والنغمة الهابطة تصح عند الإبلاغ عن الأمور التقريرية، أي الإخبار عنها من خلال جوّ الآية فعذاب المنافقين واقع لا محالة، لأنّ كل من يظن بالله ظنَّ السوء فهو يخرج من دائرة الرحمة ولا تشمله إلّا إذا تاب وأصلح، فالتنغيم في الآية يكون من خلال لفظة (ويُعَذِّبَ) كما توجد قرائن على تعذيبهم (غضب - لعنهم – جهنم) والعذاب الذي استحقوه فهو خاص بما اقترفوه من الكبائر، أي بسبب النفاق والكفر والشرك، أما بالنسبة لتقديم عذاب المنافقين على المشركين فناتج من خطورتهم وخيانتهم لأنّهم يظهرون الإسلام ويبطنون الكفر فهم متظاهرون بالإسلام وباطنهم كفر ونفاق وشرك. فالوظيفة التعبيرية للتنغيم لهذه الآية فيها تحذير وتقرير بحيث عندما يسمع المنافقون هذه الآية يصابون بالدهشة فهي تُظهر ما يخفون حتى لا يُعلم.

قال تعالى ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ جَاهِدِ الْكُفَّارَ وَالْمُنَافِقِينَ وَاغْلُظْ عَلَيْهِمْ وَمَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ﴾ (التحريم: ٩).

قدّمت الآية جهاد الكفار على المنافقين كون الكفار مُعلنين للعداء على خلاف المنافقين الذين يظهرون الإسلام ويبطنون الكفر لكن في العذاب هم متقدمون على الكافرين، لكن الآية شملتهم بالجهاد، لأنّ المسلمين على علم بنفاقهم وهم يوصلون الأخبار فيما يخص القضايا الخاصة بالمسلمين من جيشهم وعدتهم حيث تنكشف أسرار الحرب بالنتيجة يتعرض جيش المسلمين للإبادة. التنغيم أثره في هذه الآية هو التقرير، لأنّ قتال المنافقين حاصل لا رجعة فيه وقد بدأت الآية بكلمة (يعذب).

وقوله تعالى ﴿وَلْيَعْلَمَ الَّذِينَ نَافَقُواْ وَقِيلَ لَهُمْ تَعَالَوْاْ قَاتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَوِ ادْفَعُواْ قَالُواْ لَوْ نَعْلَمُ قِتَالاً لاَّتَّبَعْنَاكُمْ هُمْ لِلْكُفْرِ يَوْمَئِذٍ أَقْرَبُ مِنْهُمْ لِلإِيمَانِ﴾ (آل عمران: ١٦٧). كان الوصف لشخصية المنافق في الآية المراوغة والكذب والخداع من خلال تركهم القتال وخذلان المسلمين في وقت الجهاد. فقد أظهرت الآيات صفات المنافقين منها صفة الإيمان غير الواقعي وهم يومئذٍ أقرب للكفر أو بمنزلة الكفار. والتنغيم في الآية يدل على التوبيخ، لأن المنافقين متذبذبون لايملكون عقيدة يؤمنون بها سوى مصالحهم، ونوع التنغيم في هذه الآية إيجابي هابط، وقد بدأت الآية بأمر من خلال صيغة لام الأمر

مع الفعل المضارع ففيه معنى التوبيخ وفضح ما يبطنون من كره وعدم إيمان وهم أقرب للكفر. ووظيفة التنغيم في الآية إصابة المنافقين بالخوف حيث أُثيرت عندهم مشاعر الهزيمة واليأس.

### ٣. ١. ٤. الرياء

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم كثيراً لتدل على الرؤية والإبصار وقال ابن فارس في أصل هذه المفردة «الراء والهمزة والياء أصلٌ يدل على نظرٍ وإبصار بعين أو بصيرة. فالرَّأْي: ما يراه الإنسانُ في الأمر، وجمعه الآراء: رأَى فلانٌ الشيءَ وراءهُ، وهو مقلوب. والرِّئْيُ: ما رأت العين مِن حالٍ حسنة» (ابن فارس، ١٩٧٩: ج٢/ ٤٧٢). الرياء هو من سلوك المنافقين حيث يظهرون غير ما يبطنون في قلوبهم والرياء هو «إظهار العمل للناس ليَرَوْهُ، ويظنوا به خيراً، فالعمل لغير الله، نعوذ بالله منه. وقال الحراليّ: الرِّيَاء: الفِعلُ المقصود به رؤيةُ الخلقِ، غَفْلَةً عن الخالقِ، وَعَمَايَةً عنه» (الزبيدي، ١٩٨٧: ج٣٨/ ١٠٥).

قال تعالى ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ لاَ تُبْطِلُواْ صَدَقَاتِكُم بِالْمَنِّ وَالأذَى كَالَّذِي يُنفِقُ مَالَهُ رِئَاء النَّاسِ وَلاَ يُؤْمِنُ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ﴾ (البقرة: ٢٦٤). النغمة في هذه الآية وقعت على (رِئاء) وتكون صاعدة أو عالية، أي إيجابي صاعد، والرِئاء هو على وزن (فِعال) من رأى، وفائدة وغرض هذه الصيغة هي المبالغة والكثرة في الفعل. الكافر أو المنافق يبالغ في إظهار ما يفعله من خيرٍ حتى يرى الناس ويحصل على المدحة والثناء، وهو في الحقيقة لا يؤمن بالله.

قال تعالى ﴿أَرَأَيْتَ الَّذِي يُكَذِّبُ بِالدِّينِ فَذَلِكَ الَّذِي يَدُعُّ الْيَتِيمَ وَلَا يَحُضُّ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ فَوَيْلٌ لِّلْمُصَلِّينَ الَّذِينَ هُمْ عَن صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ الَّذِينَ هُمْ يُرَاؤُونَ وَيَمْنَعُونَ الْمَاعُونَ﴾ (الماعون: ٧-١). إنّ آيات السورة كلها ذات نغمات مستوية، لكن الارتفاع يكون في (يُرَاؤُونَ) فالنغمة ترتفع عندها، والتنغيم إيجابي صاعد، وأمر الرياء من الأمور المهمة والخطرة في المجتمع وهي لون من ألوان الخداع، فالله سبحانه وتعالى يريد أن ينبّه عن أمر مهم، أي ينبّه السامع ويُؤثر فيه، وهذا الفعل (يُرَاؤُونَ) «ورد على صيغة المفاعلة ولم يُسمَع منه فعل مجرد، لأنَّه يلازمه تكرير الإرادة... وتقديم المسند إليه على الخبر الفعلي في قوله (هُمْ يُرَاؤُونَ) لتقوية الحكم، أي تأكيده» (ابن عاشور، ١٩٨٤: ج٣٠/٥٦٨). فكل ما أكّد فهو مهم، وارتفاع النغمة في مثل هذه الحالات غايتها التنبيه، فالرياء من الآفات الاجتماعية والأهم من ذلك أنّ الإسلام في مراحله الأولى يمّرُ بفترة حرجة وحساسة حيث يتوجّب على المسلم أن يكونَ في غاية الحذر من المتقلبين والمتلونين بلباس الدين. إضافة إنّ الرياء مختزل لكثير من المظاهر السيئة ولهذه الأسباب كان التأكيد والمفاعلة والنغمة المرتفعة الصاعدة من أجل الحذر واليقظة.

### ٣. ١. ٥. الزنا

يعتبَر الزنا من الخطايا الكبيرة حيث منشؤها الشيطان وهو من الظواهر التي تقضي وتعصف بالمجتمع بعلاقاته الاجتماعية. وتدمر قوام الأسرة، ولهذا الفعل الخاطئ كثير من الضرر على حياة الإنسان وشخصيّته. قال المناوي: الزِّنا لغة: «الرُّقِيُّ على الشيء، وشرعاً: إيلاج الحَشَفَةِ بفرْج مُحَرَّمٍ بعينه، خالٍ عن شُبْهَةٍ، مُشْتَهى» (الزبيدي، ١٩٨٧: ج٢٨/٢٢٥).

قوله تعالى ﴿وَلاَ تَقْرَبُواْ الزِّنَى إِنَّهُ كَانَ فَاحِشَةً وَسَاء سَبِيلاً﴾ (الإسراء: ٣٢). التنغيم في الآية إيجابي صاعد والسبب توكيد النهي من خلال حرف التوكيد والضمير العائد على (الزنا) وذُكر كونه فاحشة وجملة الذم أيضاً. (الزِّنَى) نغمة صاعدة والآية

توضح النهي عن الزنا بحيث التقرب من هذا الفعل محّرم، ولهذا الفعل مقدمات فعلى العبد أنْ لا يصل إلى هذه المقدمات التي تصل به إلى الزنا، ولهذا الفعل نتائج غير مريحة تضر المجتمع من اختلال الأنساب وتداخلها، وكذلك هيجان الفتن، والمخاصمة بين أبناء المجتمع الواحد. كما اتصف الفعل بالفاحشة التي هي أقصى القبح. فحدة الصوت وشدته في مثل هذه المواقف تحتاج إلى ارتفاع الغمة.

قال تعالى ﴿الزَّانِي لَا يَنكِحُ إِلَّا زَانِيَةً أَوْ مُشْرِكَةً وَالزَّانِيَةُ لَا يَنكِحُهَا إِلَّا زَانٍ أَوْ مُشْرِكٌ وَحُرِّمَ ذَلِكَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ﴾ (النور: ٣). التنغيم إيجابي صاعد ليؤكد حكماً حيث تثبّت وتقرر قوانين حول الزنا، وهي تامة في معناها ومبناها، ونوع النغمة صاعدة والمراد من الآية هو إثبات التوكيد والتقرير من خلال (إلّا) وظاهرةُ الخبر، وتدل الجملة على التحقير والتهكم، ونستطيع القول: إنّ الآية بيّنت منزلة الزاني فهو لا ينكح إلا الزانية، والتفخيم لشأنه.

### ٣. ١ .٦. السرقة

حافظ الإسلام على النظام العام بما فيه ممتلكات الناس، لأنّ توفر الأمن يُظهر حالة الاستقرار، والحفاظ على أرزاق العباد من السّرِقة ويحفظ قوام الدولة ولا يجعلها عُرْضَة للنهب والسلب وغير ذلك. ويقول ابن فارس: إنّ «السين والراء والقاف أصلٌ يدلُّ على أخذ شيء في خفاء وسِترٍ. يُقال سَرَق يَسْرق سَرِقةً. والمسْروق سَرقٌ» (ابن فارس، ١٩٧٩: ج١٥٤/٣).

قال تعالى ﴿وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُواْ أَيْدِيَهُمَا جَزَاء بِمَا كَسَبَا نَكَالاً مِّنَ اللّهِ وَاللّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ (المائدة: ٣٨). التنغيم إيجابي صاعد، والسارق والسارقة علماء النحو اختلفوا في خبر هذه الجملة منهم مَن قال بحذف الخبر عند سيبويه والتقدير: مما يُتلى عليكم من حكم السارق والسارقة. يقول المبرّد إنّ الخبر هو (فَاقْطَعُواْ أَيْدِيَهُمَا) وغاية الفاء لتضمن المبتدأ معنى الشرط، والتقدير عنده: والذي سرق والتي سرقت، والموصول إذا أُريد منه التعميم ينزل منزلة الشرط (ابن عاشور، ١٩٨٤: ج١٩٠/٥). والمبرّد من خلال ما اتصفت به الألفاظ (وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ) من ارتفاع صوتي استطاع أن يقدر الموصول الذي فيه معنى الشرط. إذاً فكان للتنغيم دورٌ ساعد في تقدير المحذوف، والأمر في جملة (فَاقْطَعُواْ) إضافة إلى السياق. نستطيع القول بالنسبة لذكر السارق والسارقة معاً، والسبب يعود إلى أنّ العرب لا يقيمون وزناً للمرأة، والحكم يشمل الرجل والمرأة.

قال تعالى ﴿إِلاَّ مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ﴾ (الحجر:١٨). السرقة في الآية لا تعني سرقة شيء مادي وإنّما تستمع بخفية دون علم المتكلّم أو المتحدث، كأنَّه يسرق من المتكلّم كلامه الذي يريد إخفاءَهُ، والهمزة في (اسْتَرَقَ) زائدة، وصيغة افتعال غرضها ودلالتها على التكلف. التنغيم في هذه الآية إيجابي صاعد، والتنغيم أفاد التقرير أي: كل من يستمع أو يسترق السمع يكون له شهاب. نعلم أنّ أسلوب الشرط له ركنان جملة الشرط وجوابه، لكن لم تتوفر وإنّما كان تقدير الشرط حسب رأي المبرد بأنّ الموصول إذا دلَّ على العموم يفيد الشرط. ولا ننسى بأنّ للتنغيم وظائف نحوية تُعتبر من أساسيات التنغيم «ويُعتبر العامل الفاعل في التمييز والتفريق بين أنماط التراكيب وأجناسها باعتمادها على هذه الوظيفة يكون من السهل على الباحث أو الدارس تحليل مادته تحليلاً علمياً دقيقاً» (اعتدال، ٢٠١٤: ٨٠).

### ٣ .١ .٧.التكبّر

لفظة الكبر لم تكن قبيحة أو خاطئة بحدِّ ذاتها، فهي لها دلالات متنوعة منها التكبّر التي هي المذمومة والقبيحة، وقال ابن فارس إنّ «الكاف والباء والراء أصلٌ صحيح يدلُّ على خلاف الصِّغْر. يقال: هو كَبيرٌ، وكُبَار، وكُبَّار» (ابن فارس، ١٩٧٩: ج١٥٤/٥).

في قوله تعالى ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا فِي كُلِّ قَرْيَةٍ أَكَابِرَ مُجْرِمِيهَا لِيَمْكُرُواْ فِيهَا﴾ (الأنعام: ١٢٣). التنغيم اتصف بالنسبي الهابط كون الإثبات غير مؤكد. (أَكَابِرَ) هم الملوك المتكبرين كما بيّنه سياق الآية، وصِفَة التكبّر بأنّ الإنسان يرى نفسه أكبر من غيره والتكبّر صفة مذمومة ومن لوازمها العُجُب بالنفس والتفاخر وإلى آخره، والآية تقول إنّ لكل قرية متكبرا مجرما وهذا إيجاز لم يُذكر ويُفصّل نوع المجرمين بأنّ لهم أتباعا وأولياء وشياطين فاختزلت كل هذه المعاني المطلوبة من الحديث أي كلُّ مَن يصدر أو يأمر وله القدرة على فرض الشرك والكفر أو المنكر حتى يحصل المكر، فالسامع يفهم من خلال التنغيم في (أَكَابِرَ مُجْرِمِيها) كون المتكبّر الذي يجحد مجرميها ويكفُر ويبطش ويتسلّط على رِقاب العباد، ومن وظائف التنغيم الانفعال والتأثير بالإنسان من خلال الأحاسيس والانفعالات التي تختلج النفس، وتظهر مظاهر السلب كالحزن والغضب واليأس، أو مظاهر إيجابية كالفرح والسرور والأمل والشجاعة والتعجب والدهشة وغير ذلك.

قال تعالى ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾ (البقرة: ٣٤).

عندما نسمع لفظة إبليس يتبادر لنا شعور سلبي اتجاه إبليس كونه لم يمتثل لأوامر الله وعدم الامتثال نابع من تكبره، والآية وضحت عدم سجود إبليس لآدم ولفظة (أبى) تدل على امتناعه وهذا الامتناع ساقه إلى التكبّر الذي عُبّر بلفظ (اسْتَكْبَرَ) أي والهمزة هنا زائدة والسين والتاء للمبالغة في الأمر بحيث كان شديد التكبر متطلباً ومتكلفاً وكأنّه هيأ نفسه للتكبر والرفض وعدم الامتثال لله سبحانه. التنغيم إيجابي هابط، لأن الآية تُخبر عن تكبر إبليس والنغمة الهابطة غرضها الإخبار.

قال تعالى ﴿الَّذِينَ يُجَادِلُونَ فِي آيَاتِ اللَّهِ بِغَيْرِ سُلْطَانٍ أَتَاهُمْ كَبُرَ مَقْتاً عِندَ اللَّهِ وَعِندَ الَّذِينَ آمَنُوا كَذَلِكَ يَطْبَعُ اللَّهُ عَلَى كُلِّ قَلْبِ مُتَكَبِّرٍ جَبَّارٍ﴾ (غافر: ٣٥).

التنغيم إيجابي صاعد، والنغمة الصاعدة تحدث في الأمور التي فيها تهديد، وسياق الآية يتجه إلى أفعال المتكبّر وهي الجحود والكفر والشرك وعدم الطاعة لله ولرسوله فكل ما تقدم سببه تكبّر الإنسان بحيث يصبح الكفر والشرك، والمتكبر أي ذو الكبر المبالغ في صفة، ووصف القلب بهذا الوصف كونه محل الإدراك، والتنغيم أفصحَ عن التحذير أو الوعيد، لأنَّ كل من يجادل في آيات الله بغير علمٍ ولا حجة ولا برهان إنّما يجادل ويكابر فقط.

### النتيجة

١- إن الفونيم من القضايا المهمة، حيث يُعد اكتشافه انتقالة مهمة في المجال الصوتي، وبعض اللغات قامت على أساس فونيمي يرمز إلى الوحدات الصوتية المتنوعة، وللفونيم في العربية دور في تحديد المعنى عندما تتغير الحركة الإعرابية يتغير المعنى.

٢- التنغيم أثره إظهار المعنى وهو موسيقى الكلام، من خلال التمييز بين الكلام المنفي والمثبت، أي إن النفي يتحقق من خلال الاستفهام المجازي حيث لا يتم بواسطة أداة للنفي وإنّما من أداة الاستفهام التي تخرج إلى معنى النفي، أما بالنسبة إلى وجوده فهو لم يرد في تراث الأقدمين ما عدا ابن جني ذكره، لكن ورد في أبحاث ودراسات القدماء مضموناً لا اصطلاحاً، وقد قسم المحدثون التنغيم بحيث أصبح لكل نوع يعطي دلالة معينة. النتيجة إنَّ التنغيم يلعب دوراً هاماً في تحديد الدلالة من جانب، وله الأثر الكبير في علم الصوت من جانب آخر.

٣- ورد التنغيم في الآيات القرآنية ضمن المظاهر الخاطئة حيث أفادَ في إظهار دلالة التفخيم والتحذير والتوبيخ والتقرير من خلال وظيفة التنغيم التعبيرية التي تظهر من الأحاسيس والمشاعر الوجدانية كالحزن والفرح والأمل واليأس والدهشة والتعجب وغيرها. كما له وظيفة نحوية.

## الهوامش

١. Defrich - Desgenettes.

٢. Louis Havet.

٣. Jan Baudouin.

٤. Kruszewski.

٥. Kruszewski.

٦. Trnka (1895- 1984).

## المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١. ابن عاشور، محمد الطاهر. (١٩٨٤). **التحرير والتنوير**، تونس: الدار التونسية للنشر.

٢. ابن فارس، أبي الحسين أحمد. (١٩٧٩). **معجم مقاييس اللغة**، بيروت:دار الفكر.

٣. اعتدال، بوعسلية. (٢٠١٥). **النبر والتنغيم في القرآن الكريم**، الجمهورية الجزائرية: جامعة محمد الصديق.

٤. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (١٩٩٨). **البيان والتبين**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٧، القاهرة: مطبعة الخانجي.

٥. حسّان، تمام. (١٩٩٠). **مناهج البحث اللغوي**، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

٦. الزبيدي، سيد محمد مرتضى. (١٩٨٧). **تاج العروس من جواهر القاموس**، ط٢، الكويت: التراث العربي.

٧. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد. (١٩٩٨). **أساس البلاغة**، ط١، بيروت:دارالكتب العلمية بيروت.

٨. الصايغ، عبدالعزيز. (١٩٩٨). **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، ط١، دمشق: دار الفكر.

٩. عبد التواب، رمضان. (١٩٩٧). **المدخل إلى علم اللغة**، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي.

١٠. عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧). **دراسة الصوت اللغوي**، القاهرة: عالم الكتب.

١١. قدور، أحمد. (٢٠٠٨). **مبادئ اللسانيات**، دمشق: دار الفكر.

١٢. النجار، أحمد. (٢٠٠٧). **الدلالة الصوتية في القرآن الكريم**، د.م، د.ن.

١٣. وهبه، مجدي. (١٩٨٤). **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، لبنان: مكتبة لبنان.

١٤. طاهري نيا، علي باقر. حسين الياسي وفاطمة أعرجي. (١٤٠٠). «من قراءة السطوح إلى قراءة دلالات الأعماق؛ مقاربة تأويلية لقصيدة أغنية الممالك الضائعة». اللغة العربية وآدابها.السنة الثالثة عشرة. العدد١. صص٨٩-١٠٨.

Doi:10.22067/jallv13.i1.76832

## References

**The Holy Quran.**

Abdel-Tawab, R. (1997). *Introduction to Linguistics*, 3rd, Cairo: Al-Khanji Library. [in Arabic]

Al-Jahiz, A.O.A.B. (1998). *Al-Bayan and Al-Tabeen*, achieved by: Abd Al-Salam Muhammad Haroun, 7th edition, Cairo: Al-Khanji Press.[in Arabic]

Al-Najjar, A. (2007). *The phonetic significance of the Holy Qur'an*,(n.p).[in Arabic]

Al-Sayegh, A.A. (1998). *Phonetic terminology in Arabic studies*, Damascus: Dar Al-Fikr.[in Arabic]

Al-Zamakhshari, A.Q.M.A.A. (1998). *The Foundation of Rhetoric*, 1st edition, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut. [In Arabic]

Etidal, B. (2015). *Stress and intonation in the Holy Qur'an, Republic of Algeria*: Muhammad ,Al-Siddiq University. [In Arabic]

Hassan, T. (1990). *Linguistic Research Methods*, Egypt: Anglo-Egyptian Library.[in Arabic]

Ibn Ashour, M, A, T. (1984). *Liberation and Enlightenment*, Tunisia: Tunisian Publishing House. [In Arabic]

Ibn Faris, A, H, A. (1979). *Dictionary of language standards*, Beirut: Dar Al-Fikr. [In Arabic]

Kadour, A. (1999). *Introduction to Arabic Philology*, Damascus: Dar Al-Fikr. [in Arabic]

Omar Mukhtar, A. (1997). *Linguistic sound study*, Cairo: The world of books. [in Arabic]

Taheriniya A,& Elyasi,H& Eraji,F. (2020) Beyond the Surface Structure and Giving a Deep Interpretation of Poem: An Interpretative Reading of the Ode "The Song of Lost Homelan, *Journal of Arabic Language & Literature*,13(1).89-108. [In Arabic] Doi:10.22067/jallv13.i1.76832

Wehbe, M. (1984). *A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature*, 2nd Edition, Lebanon: Library of Lebanon[.in Arabic]

Zubaidi, M. M. (1987). *Taj Al-Arous from Jawaher Al-Qamoos*, 2nd edition, Kuwait: Arab Heritage. [In Arabic]

اللّغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية وآدابها، السنة الخامسة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٣٢)، ربيع ١٤٤٤، صص:٣٦-١٦

# الأسطورة في الشعر النسوي الحديث العربي والغربي، (إديث سيتويل١٩٤٦، نازك الملائكة ٢٠٠٧) أنموذجا

(المقالة المحكمة)

آلاء مهدي مزهر البريج (طالبة الدكتوراه قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي مشهد، إيران)
سيد حسين سيدي (أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي مشهد، إيران، الكاتب المسؤول)[1]
ضرغام قبانچي (أستاذ مشارك قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة فردوسي مشهد، إيران)

Doi:10.22067/jallv15.i1.2208-1179

## الملخص

يعد توظيف الأسطورة من إحدى الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى إليها شعراء الحداثة، واستعانوا بها في شعرهم، وقد عظم توظيفها في الشعر الحديث حتى غدت من أهم ظواهر الأدب الحديث والمعاصر، وشكل استعمالها سمة من سمات الأدب الحديث فما يكاد يكون هناك عمل شعري يخلو من الإشارات الرمزية والأسطورية، وفي محاولة البحث حول نمط المرأة الشاعرة في توظيفها الأسطوري، المتناغم مع الطبيعة، تخرج لنا الأسطورة، ويخلق منها صورة ماورائية أو عجائبية، فالأساطير حاضرة في أشعارها، واستخدمت العديد منها في نصوصها الشعرية حتى تحرر من خلالها رسائل نصية تشير إلى واقعها الشعري، وكيانها الفلسفي والفكري في الحياة. أتاح لنا هذا البحث وعبر المنهج التحليلي المقارن النظر في تجليات الأسطورة في الشعر النسوي، وسلط الباحثون الضوء على الأدب النسوي وتأثير الأدب الغربي في الثقافة العربية من خلال عقد مقارنة بين أنموذجين من شاعرات الأدب الحديث، متمثلا بـ(إديث سيتويل ١٨٨٧- ١٩٦٤ / ونازك الملائكة ١٩٢٣- ٢٠٠٧)، إن ما جعل كتابة هذا البحث كضرورة عند الباحثين هو الغاية من استحضار المضامين الأسطورية في قصائد الشاعرات المعاصرات، وحاولنا من خلاله طرح إشكالية توظيف الأسطورة في الشعر النسوي الحديث، واستدعاء الأسطورة بشكل مكثف عند الشاعرتين. تدل النتائج على تأثير الأدب الغربي في التطور الشعري عند نازك بدليل أن الرموز الإغريقية هي المسيطرة على النص الشعري عندها، كما أن هناك بعض الأساطير الدينية تبنتها نازك في خطابها وفقا للروايات المسيحية، أما إديث فكانت تخلق رموزاً وصوراً غير مألوفة من إبداعات عالمها الخاص، ومن خلال هذه الدراسة التوظيفة للأسطورة بين الأدبين العربي والغربي نجد صورة الأسطورة في معالم الخيال بين الشاعرتين التي تعبر عن النص اللغوي الفني الممزوج بالتعابير الملائمة للواقع وكانت لنا الريادة في استخدامها من خلال دراستنا للثقافتين، يتبين أن توظيف الأسطورة هو نوع من الرجوع إلى الحياة البدائية الأولى.

**الكلمات الدليلية:** الشعر، الأسطورة، الحداثة، نازك الملائكة، إديث ستويل.

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٦/٢٣ تاريخ المراجعة: ١٤٠١/٨/١٥ تاريخ القبول: ١٤٠١/١٠/١٧

[1]. الكاتب المسؤول: seyedi@um.ac.ir

## ١. المقدمة

حاول معظم المهتمين بالأدب العربي الحديث تلمس الأسباب التي دفعت شعراء الحداثة إلى إقامة الترابط العضوي والأساسي بين الشعر والأسطورة، أمثال عز الدين إسماعيل، محمد فتوح أحمد، علي عبد المعطي البطل وغيرهم، ولاحظوا أن كثيرا من الأساطير والخرافات كانت مثار إلهام لكثير من الموسيقيين والفنانين والتشكيليين المحدثين، أمثال فاجنر فكان ينكب على القديم إكبابة ويتغنى بخرافات بلده، وموزارت كان يصنع السحر المستوحى من أسطورة إيزيس وأوزيريس.

وفي إطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة، نرى الأسطورة مازالت مصدر إلهام الفنان والشاعر، بل لعلها أصبحت أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت، وإذا اقتصرنا كلامنا على الشعر نقول إن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر، وكل من يتابع الشعر الحديث في وسعه أن يدرك أن له في مجمله طابعا ميزه عن الشعر القديم، ويروق لنا أن نسميه بالطابع الأسطوري.

إلى جانب هذا، فالأسطورة ضرب من الشعر تتبنى الحقيقة التي تعلن عنها بطريقتها الخاصة التي هي فوق مستوى التعبير اللغوي المعتاد، وبعبارة أوضح ذات طبيعة لغوية خاصة لا نجدها في تعبير لغوي آخر، سوى الشعر وهو التعبير المجازي عن الحياة والوجود، وهذه المجازية في الرؤية والتعبير هي القاسم المشترك بين الأسطورة والشعر.

من خلال ما طرحه المهتمون حول الشعر والأسطورة، حاول الباحثون التوفيق بين الأدب الغربي والعربي ودراسة الأسطورة في الشعر النسوي لنحقق الغاية ورصد الرمز الأسطوري في النص الشعري، وتسليط الضوء على الأدب النسوي وتأثير الأدب الغربي الأسطوري في الثقافة العربية من خلال عقد مقارنة بين أنموذجين من شاعرات الأدب الحديث متمثلا بـ(إديث سيتويل ١٩٦٤-١٨٨٧/ ونازك الملائكة ٢٠٠٧-١٩٢٣)، اعتمد البحث في جمع المعلومات من ديواني الشاعرتين والكتب المكتبية باللغة العربية والإنكليزية والمترجمة.

### ١.١. أسئلة البحث والفرضيات

اقتضت طبيعة الموضوع طرح بعض الأسئلة والفرضيات:

- كيف تجلت المفردة الأسطورية في الشعر النسوي (العربي والغربي)؟
- كيف وظفت الشاعرتان الرمز داخل النص الشعري؟

أما الفرضيات التي يقوم عليها هذا البحث فهي:

- لجأت الشاعرتان (إديث سيتويل ونازك الملائكة)، للرمز الأسطوري لأسباب سياسية واجتماعية.
- يبدو أن توظيف الرمز الأسطوري كان متناغما مع النص أحيانا، وكان مقحما على النص الشعري أحيانا أخرى.

### ٢.١. منهجية البحث

ألقى الباحثون في هذا المقال نظرة حول الشعر النسوي الحديث وتمت معالجة وتحليل العناصر الأسطورية في أشعار الشاعرتين معتمدين على المنهج الوصفي التحليلي المقارن. وجاءت الدراسة على مقدمة وأربعة مباحث، وكان المبحث الأول بعنوان (الشعر النسوي الحديث والأسطورة تحته فقرتان وهما (الأدب الغربي والأدب العربي)، أما المبحث الثاني فجاء تحت عنوان (أثر الأدب الغربي في التوظيف الأسطوري)، والمبحث الثالث (التوظيف الأسطوري في الشعر النسوي

مع ذكر نماذج لشاعرات من الأدبين الغربي والعربي)، أما المبحث الرابع فكان (التوظيف الأسطوري في شعر إديث سيتويل ونازك الملائكة)، مع ملحق النتائج والمصادر.

### ١. ٣. خلفية البحث

هناك كثير من الدراسات التي تطرقت إلى البحث عن الأسطورة وتجلياتها في الأدب الحديث وأدب الشاعرتين والتي أنارت لنا الطريق لجمع الأفكار حتى تبادر لنا فكرة كتابة هذا البحث، منها:

– مقالة لدكتورة رباب هاشم بعنوان (توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب، ٢٠٠٩، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد٥٨، جامعة بغداد / كلية التربية للبنات، وتضمن هذا المقال إحصائية الرموز المشتركة والمختلفة بين الشاعرين، وكان الرمز الإغريقي والروماني الأكثر حظا عند الشاعرين إلا أن السياب تفوق على نازك في توظيفه لرموز البابلية والسومرية.

– الرمز الأسطوري وجمالياته في شعر نازك الملائكة ديوان شظايا ورماد أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، إعداد الطالب: عبد الوهاب حريزي، تضمن دراسة الأسطورة في شعر نازك الملائكة متبعاً المنهج التاريخي الوصفي في معالجة موضوع الدراسة.

– دراسة تحليلية مقارنة بين (إديث سيتويل وبدر شاكر السياب) ١٩٨٤، لدكتور علي البطل، بعنوان (شبح قايين)، وكان لهذا الكتاب الفضل الكبير في فهم طبيعة إديث الشعرية، وتضمن اثر إديث في شاعرية السياب.

– مقالة لنظيرة الكنز، في الأسطورة الأنثوية، مجلة التواصل كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة باجي مختار عنابة، العدد الأول، جوان ٢٠٠٧.

وكثير من الدراسات الأُخرى إلا أنَّ الباحثين في هذه الدراسات لم يتناولوا موضوع الرمز الأسطوري في الأدب النسوي على وجه الخصوص، ولم يتم عقد مقارنة بين (إديث سيتويل ونازك الملائكة)، فجاء بحثنا بكراً وفريداً من نوعه.

## ٢. الشعر النسوي الحديث والأسطورة

جل ما يهمنا من الشعر الأسطوري الحديث هو الشعر النسوي وبحث عن صوت المرأة الأدبي بعد القطيعة مع الموروث الشعري تارة والخصام مع حراس القصيدة تارة أُخرى لتنتهي بالخروج من بيت الطاعة الذكوري بعد أن عثرت على صوتها الشعري الكامن في أقانيم أنوثتها، وخصوصية كينونتها وكنه تجربتها وبلاغة اختلافها.

### ١.٢. الأدب النسوي الغربي

ظهر عدد من الأديبات من شاعرات وكاتبات خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكانت أعمالهن الأدبية تتراوح بين الرواية والشعر والقصة والمسرحية وغيرها، وكان سبب الإقبال على الكتابة هو البحث عن الهوية، والقيمة الجمالية للمرأة الكاتبة وميزة هذه الإبداعات تنوعها، فلم تكن كتاباتهن في القصة والرواية فحسب، بل ظهرت كتابة الشعر، فظهرت مبدعات في إنكلترا، وأمريكا، وفرنسا، وإيرلندا، وإلخ، وكن يبحثن في كتاباتهن عن الحب والحقيقة وعن الهوية والتحرر من قيد العادات والتقاليد وتساوي حقوق المرأة والرجل التي أدت إلى ظهور المدرسة النسوية والفمنيزم[١]. منهن مارغريت كافنديش[٢](١٦٧٣)، كاتبة مسرحية، وكاتبة أدب خيالي، وعالِمة، وشاعرة، وفيلسوفة أرستقراطية إنجليزية عاشت في القرن

السابع عشر، وكانت فيلسوفة، وكاتبة نثر رومانسي، وكاتبة مقالات، وكانت تنشر باسمها الحقيقي في زمن كانت الكاتبات النساء ينشرن أعمالهن بأسماء مستعارة، تناولت كتاباتها مواضيع مختلفة، من ضمنها النوع الاجتماعي، والسلطة، والأخلاق، والمنهج العلمي والفلسفة.

ماري آن إيفانس[٣] وهي أكثر شهرةً باسمها القلمي جورج إليوت وكانت رواياتها التي حصلت معظم أحداثها في إنجلترا، كانت معروفة بواقعيتها وهي إحدى أهم كاتبات الأدب الإنجليزى وأكثرهن تأثيرًا، وقد اختارت اسماً قلمياً ذكورياً لأنه بحسب رأيها أرادت أن تكون واثقة من أن تأخذ أعمالها محمل الجد؛ لكي لا يعتبرها أحد إنها كاتبة رومنسية لمجرد إنها امرأة، ولها مؤلفات شعرية كثيرة (يارا، ٢٠٢٠: د.ص).

وقد شكلت الصالونات الأدبية جانبا مهما من عملية التشاور وإبداء الرأي، إذ تحولت نساء فرنسا من مجرد عاملات للغزل والنسيج إلى صاحبات صالونات ومقر لرواد الأدب والسياسة، إذ شهدت المدة ما بين (١٧٠٠ - ١٨٠٠) نشاطا كبيرا للنساء في المجالين الأدبي والسياسي، وبالتالي شهد القرن التاسع عشر دورا مميزا للنساء ولاسيما في مجال الحديث والنقاش اختلف عن دورهن في القرن الثامن عشر ولا سيما في فرنسا ومن بعدها تأثيره على باقي أروبا ويعزى ذلك إلى النتائج التي أفرزتها الثورة الفرنسية ومشاركة النساء فيها.

كانت مدام دي لامبرت، واسمها آن تيريز (١٦٤٧-١٧٣٣) زوجة الماركيز دي لامبرت ولدت في باريس كاتبة فرنسية يعد صالونها واحداً من أشهر الصالونات الأدبية في فرنسا، يرتاده الكثير من الأدباء والشعراء والفلاسفة، وجهت أعمالها نحو الاهتمام بتعليم الإناث، وتحقيق العدالة والمساواة مع الرجل وكانت تدعو إلى حرية الرأي، تستقبل ضيوفها يومين في الأسبوع، إذ تستقبل يوم الثلاثاء الفلاسفة والمفكرين والفنانين والأدباء، في حين تستقبل يوم الأربعاء أفراداً من الطبقة العامة للمجتمع، وقد استمرت على هذا النحو حتى وفاتها في عام ١٧٣٣، فكان تأثيرها واضحة على المجتمع إذ تمكنت من اختيار عدد من المفكرين في محفل الأكاديمية الفرنسية وكان أبرزهم المفكر مونتسكيو، كما ساهمت نساء الصالون في تقديم معونة مالية إلى الكتاب الشباب من أجل تحفيزهم على الكتابة والتأليف، إلا أنها لم تكن بصورة دائمة ومباشرة إذ كانت تأتي بشكل وصية، مما شجع الكثير من المفكرين على الإنتاج الفكري والأدبي ولاسيما من قبل الأنسكلوبيديين (Hamel,1908: 12-15.).

يمكننا القول إن الصالونات الأدبية كانت فضاء للعمل الجاد يتم فيها تقديم الأفكار والمواضيع الجديدة، وإجراء تغييرات عميقة في المجتمع من قبل الضيوف الذين آمنوا بالمساواة بين الجميع بغض النظر عن ميولهم واتجاهاتهم وأفكارهم ومعتقداتهم الدينية، إذ أن المواضيع الفكرية المتداولة لم يكن من الممكن دحضها وهذا ما هيَّأَ مناخاً حُراً خاليا من أي عراقيل، وأمكن من اكتشاف الأبعاد الخفية للمحاور والاطلاع على آخر المخترعات والإبداعات في الجانب الأدبي والموسيقي إذ عملت على تشجيع كل ذلك وكانت هذه الخصائص تعطي الجذب الاستثنائي للصالون إذ يقدم الزائرون إليه من كل أنحاء أوروبا.

### ٢. ٢. الأدب النسوي العربي

إنّ الدور الحقيقي للمرأة العربية، وشعرها بدأ في الظهور خاصة بعد وقوع الأمة العربية تحت سيطرة الاستعمار الإنجليزي والفرنسي، ومبادرة المرأة العربية في الذود عن وطنها بالسّلاح والقلم، أمثال ما وجد عند الشاعرة الفلسطنية

"فدوى طوقان (٢٠٠٣ - ١٩١٧) " حيث كان شعرها، «أشبه ما يكون بتحليل نفسي واجتماعي لهموم المرأة العربية في مجتمع ذكوري أنكر عليها حقوقها الإنسانية، ومن ذلك التعبير عن نفسها، أو الاعتراض على ما لا ترضى به» (متوكل وآخرون، ٢٠٠٤: ١٣٠)، ففتح لها هذا الأمر نافذة الارتقاء بإبداعها الشعري حيث «كان عالمها الشعري أقرب إلى التعبير عن التجربة الأنثوية، والأحزان التي ترافق هذه التجربة والجدار السميك الذي تصطدم به في مجتمع تقليدي مغلق...» (المصدر نفسه:١٣٥)، خاصة في ظل انفتاح المجتمع العربي، وبعض العائلات العربية المتعلمة بالثقافات الغربية الوافدة إلينا عبر مختلف نوافذ التأثير والتأثر فكان هذا دافعا حقيقيا لبعض الشاعرات المعاصرات أن يتصلن بالثقافات الأجنبية، منهنّ "مريانا مراش(١٨٤٨-١٩١٩)" التي عرفت الثقافة الغربية عن طريق الأسفار والمطالعة (غريب، ١٩٨٠: ٣٣).

كما نجد زمرة من المبدعات المخضرمات نحو "ماري عجمي (١٨٨٨-١٩٦٥)" التي نالت ثقافتها في مدرستين أجنبيتين: روسية وإيرلندية، كذلك "مي زيادة (١٨٨٦-١٩٤١)" التي أتقنت ست لغات كانت العربية إحداهنّ، وهناك بعض الشاعرات المعاصرات ممن خضن تجربة الشعر الحرّ، نجد أكثرهنّ من الشاعرات العراقيات نحو نازك الملائكة، عاتكة الخزرجي، لميعة عباس، جميع هؤلاء توفر لهنّ إتقان اللغة الإنكليزية، وهناك شاعرات من لبنان ومصر والأردن وسوريا، سواء كان شعرهنّ في اللغة العربية أم في الفرنسية أم في غيرها (المصدر نفسه: ٣٤)، فالتعلم والثقافة كانا القاسم المشترك لكل شاعرات العصر الحديث كذلك الاطلاع على الآداب الغربية حفز الشاعرة العربية على طرح موضوع حرية المرأة والذي يحضر بقوة في متن النص الشعري النسوي بشكل مخفي حينا، ومعلنا حيناً آخر.

وبالتالي استمرار مشروع إثبات الذات عبر الإنتاج الشعري «ولا ريب إذ أنّنا إزاء كتابة أنثوية تستمد جمالياتها الرمزية من أرضية الأنوثة محاولة الانزياح بها عن المرجعيات الذكورية أو الآراء المسبقة التي غالبا ما تروّج للنظر إلى المرأة باعتبارها كائنا مسطحا مهذارا لا يمتلك أدوات تعبيره الخاصة» (الطريطر، د.ت: ٩-١٠)، وفي ظلّ التغيرات الاجتماعية والثقافية التي عرفتها التجربة الشعرية النسوية في عصر النهضة، والتي دفعت بحركة الأدب النسوي إلى الخروج من دائرة الصمت الفكري إلى العلن بشكل رسمي، أخذ هذا الإبداع حظه ونصيبه من الاهتمام والنقد، وعليه كان لظهور المدارس ومختلف النوادي والتجمعات الأدبية ومراكزها المتنوعة أثره الواضح في ملامح الإبداع النسوي بشكل خاص، حيث «برزت كتابة المرأة العربية بشكل عام إثر ظهور الحركات النسائية التي مهد لها المصلحون النهضويون والصحافة والصالونات الأدبية والجمعيات النسائية التي نشطت آنذاك» (المدغري،٢٠٠٩: ١١٩).

فالمسألة باتت تمثل قضية إنسانية لاستعادة التوازن البشري بين ثنائية الرجل/ المرأة، فكان التحدي من أجل التحرر الفكري مطلبا مشروعا، إذاً الرؤية التحديثية للعالم في صميم الكتابة الإبداعية، تنطوي على استنكار مظاهر الاستعباد والتخلّف والقهر الاجتماعي كافة.

### ٣. أثر الأدب الغربي في التوظيف الأسطوري العربي

بالنسبة إلى تأثير الأدب الغربي على التوظيف الأسطوري في الشعر العربي المعاصر، يرى "أحمد كمال زكي" أن إليوت حطم إطار القصيدة المعاصرة بالاعتماد على التتابع العاطفي أو على تداعي المعاني اللامترابطة، وعلى عنصر الإيحاءات المعقدة التي تزود قصائده بأبعاد سيكولوجية غير متوقعة، وتؤدي فيها المواقف الأسطورية دورا أساسيا (زكي، ١٩٦٧: ١١٧).

ويخص الدكتور زكي قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت بمنزلة مميزة، لأنها لا تزال تعتبر لدى الكثيرين من قبل النظم الرفيع الذي تستخدم فيه عناصر عديدة من بينها أساطير الشعوب، وقد نبهت هذه القصيدة شعراءنا إلى نتاج إليوت كله، فتأثر به صلاح عبد الصبور تأثرا قويا، كما تأثر به خليل حاوي، والبياتي، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعلى أحمد سعيد، ويوسف الخال، حيث استقوا منه بصورة مباشرة أحيانا.

ولهذه الأسباب ولغيرها ذهب الشاعر الحديث في توق محموم يبحث عن الأسطورة، ولا يعنيه أن تكون بابلية "عشتاروت أو تموز" (صديقي، ١٤٠٠: ٧١)، أو مصرية "أوزوريس" أو فينيقية "أدونيس" أو يونانية "أورفيوس، بروميثيوس، عولس، أوديس، سيزيف، أوديب.. إلخ " أو مسيحية "المسيح، لعازر، يوحنا المعمدان" بل أنه ذهب إلى بعض الحكايات الجاهلية ورموزها الوثنية "زرقاء اليمامة.. اللات"، وعامل القصص الإسلامية على المستوى نفسه مثل قصة الخضر وحديث الإسراء والمهدي المنتظر، واتخذ من كل ذلك رموزا في شعره، تقوى أو تضعف، بحسب الحال وبحسب قدرته الشعرية، وحين اضطر إلى مزيد من التنويع ذهب إلى خلق الأقنعة والمرايا، والاستعانة بالأدب الشعبي (عباس، ١٩٧٨: ١٢٩)

يقول "صلاح عبدالصبور": «وقد تكشف لشعرائنا العرب عالم الأساطير الغني إثر قراءة بعضهم لنماذج من الشعر الأوروبي الحديث، فدأبوا على محاكاتها وفي ظني أن هذا المنهج ناقص، إذ أن الدافع إلى توظيف الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها، وأن الحاجة إلى استعمال الأساطير قد نبعت بتأثير النزعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الأنثروبولوجيا والنفس، فقد كان العلم يرى في هذه الاهتمامات حتى عهد قريب مجموعة من المواد المبعثرة لا تستطيع أن ترقى إلى مستوى العلم، فما شأن العلم بالسحر أو بعادات القبائل المتخلفة أو بطقوس الأديان البدائية أو بغيرها من مخلفات الإنسانية المضطربة في صورها ومعانيها؟

ولكن البحث حين اتجه إلى الإنسان رأى في هذه المواد المبعثرة كنوزا من التجربة والمعرفة، فحاول أن ينسقها في علوم استدلالية، محاولاً أن يعرف الإنسان عن طريقها، بعد أن فشل في معرفة الإنسان عن طريق العلوم التجريبية الحديثة» (عبدالصبور، ١٩٨٨: ٣٨١-٤٨١).

أما الشاعر بدر شاكر السياب فيفسر استخدام الشاعر الحديث للأسطورة بانعدام القيم الشعرية في حياتنا المعاصرة، لغلبة المادة على الروح، ويقول: «لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة، أمس مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدا فواحدا وتنسحب إلى هامش الحياة، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر، لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءًا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن» (السياب، ٢٠١٦: ٨٤-٨٥).

ويفسر أحد الباحثين المعاصرين استخدام الخطاب الشعري المعاصر للأسطورة بأنه تعبير عن رفض قوانين المجتمع بما فيها من قهر تمهيدا لتشكيل صياغة جديدة لهذا المجتمع بقوله: «إن استخدام الشاعر المعاصر للأساطير يهدف إلى تحقيق غايات عديدة، إذ يطمح فيها إلى تحقيق ذاتيه المكبوتة، وإلى التصريح» (علي، ١٩٧٨: ٥٢).

ويعتقد الناقد غالي شكري «بأن حركة الشعر الحديث في استخدامها الأسطورة كانت تعبيرا حضاريا شاملا عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجذور في النفس العربية المعاصرة، وهي محاولة قد تأثرت بلا ريب بجهود شعراء الغرب، ولكنها لم تتوقف قط عند أعتابهم بل أدركت أن التكوين التاريخي للإنسان العربي أكثر استعدادا لاجترار تراثه الأسطوري الذي سبقنا الغرب إلى الإفادة منه» (شكري، د.ت: ٩٣١).

فالشعر العربي الحديث تشابك مع الأسطورة، ولم يستعن الشعراء العرب المعاصرون بالأسطورة واقتباس الهيكل الأسطوري بالهيئة الموجودة في الكتب والروايات فحسب، وإنما قاموا بإحداث تغييرات في رواياتهم، وتحويلها بصور متنوعة بغية تطبيقها مع الأوضاع الراهنة في عصرهم (زارعي، ٢٠١٢: ٦٢).

ويرى أحمد عثمان أن الشعراء المعاصرين يلجؤون إلى استخدام الأسطورة لأنها مكمن للصور الشعرية، فيقول: «وفي الأسطورة أيضا تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات وبكل الألوان والاتجاهات، لأنها من صنع الناس، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئاً يتواءم مع تفكيره وحسه» (عثمان، ١٩٨٢: ٧٣)

إضافة إلى ذلك يمكن القول إن الأسطورة هي رؤية جمالية، تعتمد على الصورة الشعرية التي تحاول رصد التاريخ والرمز الأسطوري في تشعب دلالاته، ومن ثم هي صياغة بديل جديد لتاريخ جديد، مهمته أن يتباين مع وضع تاريخي سابق ليتجاوزه ويدل عليه في آن واحد، ومع ذلك فإن محاولة خلق الأسطورة وتشكيلها والإفادة من إسقاطاتها التاريخية، لا يعني نفي العلاقة الجدلية بين نسق الواقع ونسق التاريخ.

إن تغريب الواقع وامتلاك القدرة على تغريبه وأسطرته هو محاولة جديدة لإيجاد نظام من العلاقات البنائية المتشابكة داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، فحتى الحديث اليومي المألوف يمكن أن يكون بعيد الإيحاء، ويمكن أن يؤسطر ويرمز؛ ليكون مشبعاً بالدلالات ذات الأحلام والرغبات والمطامح التي يمكن استشرافها حاضراً ومستقبلا.

إن «محاولة أسطرة الواقع أو ترميزه إنما هي تعبير عن صبوة لتقديم هذا الواقع باعتباره رؤيا مركبة وليست رؤية بسيطة» (الشمعة، ١٩٧٧: ٦١١)، وحينما يؤسطر الواقع ليصبح حلماً وتخيلا تنفلت القصيدة من أهم عيوبها، أقصد خطابها التقريري والمباشر والإيديولوجي.

ونلاحظ أن التركيب البنائي والجمالي للرؤية الشعرية العميقة تحول اللاسطورة إلى أسطورة، بحيث يصبح الواقع مجموعة من الرؤى الرمزية ذات الشفافية، والعميقة الدلالة، والبعيدة الغور الضاربة جذورها في أعماق التاريخ البشري بسحره وغرائبيته.

و«حسب مصطلح الدلالة ليست الأسطورة سوى العالم ذاته باعتباره حقل نشاط، مع عدم نسياننا المبدأ القائل إن دلالة (أو نموذج) الشعر عبارة عن بنية من الخيال مع شمولات إدراكية، وهو عالم رؤيوي عالم من الاستعارة الشاملة، فيها يتوحد كل شيء بكل شيء آخر، كما لو أن الكل محشور داخل جسد واحد محدود» (فراي، ١٩٨٧: ٨٢).

وداخل هذا العالم الرؤيوي يختلط الواقعي بالمتخيل واللاسطوري بالأسطوري، ويستحيل الفصل بينهما، وتولد الصورة الشعرية ذات التداعيات الأسطورية التي تغير نظام الواقع وتشكل بديلاً جديداً منه موشّى بشفافية الحلم.

### ٤. توظيف الأسطورة في الشعر النسوي (الغربي، العربي)

يتحدث الشاعر عن نفسه وعن وطنه من خلال نموذج أسطوري أو تأريخي يتخذه قناعا، ليعطي لفنه بعد هذا الإحياء بالعودة إلى الأساطير، وبعد الموضوعية حيث يبعد عن تلقائية القصيدة الغنائية التي تترجم بصورة مباشرة عن الذات الشاعرة.

فتخرج الأسطورة عن معناها الوضعي وتولد من جديد فتظهر لها دلالات جديدة مستوحاة منها، وإن الشعر يستعمل الأسطورة ليرمز بها ويخلق منها صورة خيالية.

### ١.٤. النماذج الغربية

تعتبر الشاعرة الأمريكية إميلي ديكنسون[٤] (١٨٨٦- ١٨٣٠)، هي من الرائدات التي خطت الخطوات الأولى في اتجاه التوظيف الأسطوري في أشعارهن وواحدةً من أكثر شاعرات تأثيرا، فهذه الشاعرة التي تنتمي إلى القرن التاسع عشر أثرت على ظهور الشعر الحديث، وجربت استخدام تعبيرات جديدة لتحرر اللغة من قيودها التقليدية. تقول:

I started Early - Took my Dog -/And visited the Sea -/ The Mermaids in the Basement Came out to look at me (Mermaid 1992: pp. 131–132)

(لقد بدأت مبكرة – أخذت كلبي – وزرت البحر - خرجت حوريات البحر من القبو – خرجت لتنظر إليَّ)، ونرى هنا توظيفا لحورية البحر (Mermaid1992: 132)، وفي العربية الفصحى خَيْلان أو ابنة البحر، وقالوا أيضاً ابنة الماء، أما عروسة البحر فظهرت في كلام العامة هي حوريات أسطورية خيالية تسكن في البحار والبحيرات.

في القصيدة تصف الشاعرة امرأة شابة تمشي إلى الشاطئ مع كلبها وتنظر إلى البحر، يبدو أن القوارب وحوريات البحر تنادي المتحدث، بينما يبدأ الماء، الذي يعامل كشخصية ذكر في القصيدة، في التسلل إلى جسد المتحدث. بدت متحمسة لهذا الأمر في البداية، ولكن مع تحول المد والجزر وجعل البحر يلتهم المتحدث، ابتعدت فجأة واندفعت عائدة إلى المدينة. يمكن أيضًا قراءة القصيدة على أنها تدور بشكل عام حول جاذبية المغامرة، والهروب، والإغراء، وحول الإثارة والخوف المتزامنين من احتضان الجديد والمجهول.

أما الشاعرة هيلدا دوليتل[٥] (١٩٦١- ١٨٨٦)، والتي كانت تنشر قصائدها باسمها القلمي (هـ.د)، وإثر وفاة شقيقها وأيضا الانفصال من زوجها وجهت ألم الأحداث إلى شعرها، كان لديها اهتمام عميق بالأدب اليوناني القديم، وغالبًا ما اقتبست شعرها من الميثولوجيا اليونانية والشعراء الكلاسيكيين.

فتقول في قصيدتها "هرمس الطرقات":

I, Hermes , stand here by the windy tree-lined/ crossroads near the white coastal water,/ sheltering men weary from the road—/ my fountain murmurs cold and clear/ Hermes, Hermes,/ the great sea foamed,

gnashed its teeth about me;/ but you have waited/ where sea grass tangles/ with shore grass.( https://www. brinkerhoffpoetry. org/poems/hermes-of-the-ways)

والشاعرة تضع نفسها مكان هرمس وتتقمص شخصيته وهي تقف على الشاطئ تراقب الأمواج وهي تتكسر، هذا الراوي يرى الأمواج ورغوة البحر، يقول المتحدث (هرمس يواجه ثلاث طرق ربما تشير إلى أدواره الثلاثية كرسول بين الآلهة والبشر، ومحتال، ووصي على المسافرين)، ويظهر أنها تعكس الرمز الأسطوري كوسيلة لتعميم وعولمة عواطفها.

وتأتي "دوروثي باركر[٦] (١٩٦٧- ١٨٩٣)" في قصيدتها "PENELOPE" وهي تعنونها أسطوريا، تقول فيها عن دور المرأة في الحياة الزوجية وسعيها في الحفاظ عليه:

In the pathway of the sun,/ In the footsteps of the breeze,/ Where the world and sky are one,/ He shall ride the silver seas,/ He shall cut the glittering wave./ I shall sit at home and rock;/ Rise, to heed a neighbor’s knock;/ Brew my tea, and snip my thread;/ Bleach the linen for my bed.They will call him brave (parker,1928,p.34)

تستخدم دوروثي باركر مشهد أسطورة بينيلوبي لتظهر تأثيرها في الكفاح وبينما يشيد الجميع بأوديسيوس في رحلته الشجاعة إلى منزله وبلده، بينيلوبي هي الشجاعة التي تُبقي الأمور تحت السيطرة وتبقى مخلصة بينما زوجها بعيد، وتشير دوروثي إلى أن عبء البطولة لا يتبناه البطل فحسب، بل يتبناه أيضًا أولئك الذين يدعمون هذا البطل.

قامت بتطوير هذه الفكرة من خلال التلميح أولاً إلى زوجة أوديسيوس، بينيلوبي، وعن طريق إجراء مقارنة بين صورة أوديسة في رحلته وبين صورة بينيلوبي في مهامها اليومية، وحفظ عفتها والوفاء لزوجها، تبين القيود التي يضعها المجتمع على النساء، وتتعاطف وتحتج بنفس الوقت على الأعراف الاجتماعية لقرائها.

والشاعرة "كارول آن دفي[٧] (١٩٥٥)" في شعرها بعنوان "يوريديس" وهي الأسطورة، وكانت المرأة التي فقدت أورفيوس عقله وسرعان ما أصبحت زوجته جعلها تقع في حب موسيقاه وشعره، كما جعل العديد من المخلوقات الأخرى في العالم تقع في الحب، وتموت يوريديس، حين كانت تجمع الورود لزوجها الحبيب أورفيوس، بعد موتها توجه (أورفيوس) إلى العالم السفلي كي يعيدها (سلامة، ١٩٨٨: ١١٢-١١٦).

Orpheus strutted his stuff./ The bloodless ghosts were in tears./Sisyphus sat on his rock for the first time in years./Tantalus was permitted a couple of beers./ The woman in _ question could scarcely believe her ears 1 ( Duffy,1999,p.58-62)

تُظهر نسخة دافي من الحكاية الأسطورية كيف يمكن أن تكون الأسطورة مختلفة، إذا تم أخذها من منظور النساء، فهي تلقي بظلال من الشك على جميع الحكايات المماثلة التي يتم سردها من وجهة نظر ذكورية، وتخبرنا الشاعرة عن شعورها تجاه القصة بأكملها ولماذا تصرفت يوريدس بطرق معينة وتمنح القارىء وجهة نظر أخرى للأسطورة اليونانية الأصلية، ونرى في القصيدة معالم النظرية النسوية، ونرى أن الأديب لا يعيد كتابة الأسطورة كما هي، بل يعيد بناءها من جديد ويكسوها بثوب غير الثوب البدائي؛ فهي جزء من الرمز ومصدر من مصادره؛ والترميز بالأسطورة لا يأتي اعتباطا بل هو نابع من فعل واع يمكن الأديب من التعبير عن موقفه بشكل إيحائي فيه معنى خفي.

### ٤. ٢. النماذج العربية

يُعد توظيف الأساطير في الشعر العربي المعاصر من مواقف التفاعل والمثاقفة مع الشعر الغربي، وقد اتخذ الشعر العربي الحديث من الأسطورة طابعه الأساس، متأثرا بالتجربة الشعرية الغربية، وبتيار الرومانسية، متفاعِلا مع مواضيعها، ما أدى إلى اتساع الرومانسية العربية والانفتاح على المذهب الرمزي وقد كان للأسطورة حضور كبير في الشعر العربي الحديث عند طائفة كبيرة من الشاعرات، ومن أبرز الأمثلة على ذلك:

في توظيف الشاعرة السورية غادة السمان (١٩٤٢) للأساطير الإغريقية (حرب طروادة، هوميروس) عندما تقول:

حين شاهدك "بارس" اكتشف سر الحب العذري، ولم يغرق /ألف سفينة إكراما لعيني هيلين، بل غرق فيهما/ ولم تقم حروب طروادة، ولم يكتب هوميروس الإلياذة بل / شارك أوفيد في كتابة " فن الحب"..( السمان، ١٩٩٠: ٥٧).

عشقَ بارس هيلين، هرب معها _ كما جاء في الأساطير الإغريقية _ وبسبب ذلك قامت حروب طروادة التي كتب عنها هوميروس في إلياذته وتوظف الشاعرة هذه الأسطورة لتدلل على عفاف حبها الذي كان يعلم بارس الحب العذري، ويجعل هوميروس يعزف عن كتابة إلياذة التراجيدية، ليشارك أوفيد في كتابة "فن الهوى" أو "فن الحب"، والذي اختلفت نزعته عن نزعة معاصريه التراجيدية، وهو كتاب يشرح فيه أوفيد فن التعامل مع النساء (سلامة، ١٩٨٨: ٣٣٦).

وعن أسطورة (سيزيف) في الشعر العربي الحديث رغم مسعاها البالغ والحثيث تتحمل الألم والعذاب دوما دون أن تصل إلى فائدة وها هي الشاعرة فدوى طوقان تضع الأسطورة في نصها الشعري حين تنشد:

أنظُر هُنا الصخرةُ السوداء شُـدّت فـوقَ صـدرِي/ بِسَلاسـلِ القـدرِ العَـتي
بسلاسـلِ الزَمَنِ الغَبي/ أنظُرْ إليها كيفَ تَطحِنُ تحتَها /ثمَـرَي وزَهْـري /
نحتت مـعَ الأيـامِ ذاتي.../ دَعْني سأبقى هكـذا/لا نـور/ لاغـدَ
لارجاء / الصخرةُ السوداء ما مِن مَهْرب ما مِن مفر (طوقان، ١٩٩٣: ١٩٢-١٩٣)

سيزيف أو سيسيفوس كان أحد أكثر الشّخصيات مكراً بحسب الميثولوجيا الإغريقية، حيث استطاع أن يخدع إله الموت ثاناتوس مما أغضب كبير الآلهة زيوس، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل إلى القمّة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا إلى الأبد، فأصبح رمز العذاب الأبدي (ماكس إس. شابيرو، ٢٠١٨: ٧٨).

## ٥. التوظيف الأسطوري في شعر إديث سيتويل ونازك الملائكة

يبلغ التأثير الرومانسي الغربي في الشعر العراقي مستوى ناضجاً ومتقدماً في جيل شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية، وفي مقدمة هؤلاء الشعراء، الشاعرة نازك الملائكة، ويلوح التأثير الغربي في الرؤيا التي اعتنقتها في بداياتها، والتي تنظر من خلالها إلى الوجود بمنظار التشاؤم، فقد اتَّحَدَتْ الفلسفة التشاؤمية لـ "شوبنهاور" (غربال وآخرون، ١٩٨٧: ١١٠٠/١٢)، بالرؤيا الرومانسية التي تنزع إلى البحث عن المجهول، والجري وراء المطلق، وكشف الأسرار المستغلقة (لؤلؤة، ١٩٨٢: ١١).

كما «إن نازك واصلت دراسة اللغتين اللاتينية والفرنسية وظلت تحفظ قوائم تصريف الأفعال وتغيرات نهايات الأسماء اللاتينية وفي الوقت نفسه أدخلت الرموز والأساطير العربية والبابلية الى ملحمتها» (شرارة، ١٩٩٤: ٦)، يدل على ذلك ورود أسماء أسطورية في مطولتها "مأساة الحياة" مثل "أبولو، آريس، ديانا، نارسيس، بلوتو...."، ونرى في ديوانها الثاني أنها تشير إلى تلك الأسماء فقط دون بيان دوافع استخدامها، تقول الدكتورة رباب «إن نازك الملائكة استخدمت الرموز قبل١٩٥٠ وخاصة في مطولتها مأساة الحياة، وهذا التاريخ له أثر مهم في مجال الوعي باستخدام الأساطير في شعرنا العربي الحديث في العراق ولكن السبق الزمني شيء والتوظيف الفني شيء آخر، ولعل استخدام نازك للأساطير في هذه المرحلة ضعيف الأثر في بناء القصيدة الفني، بل يكاد يكون حرفيا ساذجا ليس له معنى خاص خارج الأسطورة القديمة لا يعدو أن يكون ركنا في تشبيه أو حد استعارة ...» (هاشم، ٢٠٠٩: ٣٢).

ولو تتبعنا نازك ووعيها الأسطوري بعد ١٩٥٠م نجد أنه أخذ منحى آخر فيه شيء من العمق والتمثل الأسطوري، وربما إنها تعجلت في توظيف الأسطورة إلا أن لها السبق على زملائها في مجال الاطلاع على الأساطير.

تقول نازك عندما سئلت عن الأسماء الأسطورية التي وردت في شعرها «كل هذه الأسماء وسواها استعملتها لأنني أعرف الميثولوجيا الإغريقية من أصغر تفاصيلها إلى أكبرها، درستها دراسة مفصلة في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة عام ١٩٤٢» (Hana , 1989: 290).

ويبدو أن نازك كانت تطمح إلى التركيز والتكثيف ونبذ المباشرة والتقريرية التي شاعت في شعر القرن العشرين وجعل القصيدة عالما من الرموز والأسرار التي لا تعطي نفسها بسهولة للمتلقي حتى يصبح له مجال في التأمل والفهم.

إن شغف نازك بالأسطورة – الإغريقية واليونانية – قد تركز في بواكير شعرها ويبدو أن هذا الشغف تراجع في المراحل اللاحقة ووضعت ثقلها الإبداعي على رموز ذات الدلالة الخاصة والبناء الشعري ذي سمة رمزية، أما إديث فمن حيث توظيفها للشخصيات الأسطورية، تقول "هناء خليفة": «يجب وضع أعمال إديث سيتويل على خلفية اليأس الروحي والإحباط الشخصي، يكشف شعرها عن انكماش من العالم الخارجي، واستبدال العالم إلى عالم فني خيالي، علاوة على ذلك، يسمع المرء في شعر إديث صوت شاعرة شابة تسعى للتعبير عن السخط الأخلاقي والتطلعات الجمالية لجيل ثائر ضد الاستبداد والمؤسسات ما قبل عام ١٩١٤» (hana,2012: 2)، مثل شعراء الحداثة الآخرين، تعيش سيتويل في عصر التغييرات السريعة والتجارب الفنية المكثفة التي تعكس قلق الفنانين ومحاولاتهم لفهم هذا العالم الفوضوي. هذه التغييرات أدت إلى ظهور العديد من الحركات والاتجاهات الفنية، من بينها الرمزية كما ذكرنا سابقا.

تأثرت إديث سيتويل بشدة بشعر الفرنسيين الرمزيين، ستيفان مالارم، تشارلز بودلير وآرثر رامبو. مثلهم، بقيت نظرتها للحضارة المعاصرة متشائمة بشكل غير عاطفي، وتسخر من الموت الروحي لعصرها، تناول شعرها مظاهر الحياة السطحية، ولهذه الغاية، طورت أسلوبًا غريب الأطوار واعيًا ذاتيًا، متناغمًا بشكل مؤكد وفوضوي على ما يبدو في صورها، ولجأت لاستدعاء الشخصيات الأسطورية فإديث تستخدم الأسطورة بشكل مكثف متأثرة بيتس واليوت، كما أنها تخلق رموزا خاصة من إبداعات عالمها الخاص للمفاهيم الجمالية، والرموز المتطورة، والصور غير المألوفة، ومن يطلع على النتاج الأدبي لإديث بعد الحرب العالمية الثانية كما تسمى مرحلة النضوج (العظمة،١٩٧٦: ٤٨) يلاحظ أنها قد أسهبت في استخدام الشخصيات الأسطورية فنرى صور "فينوس، بلوتو، هليين، بعلزبول، كذلك المسيح ، ويهوذا، وفتاة الإوزة، والجنية الطيبة تشات بلانش، والأميرة والحاكم، السيدة تروي" ، كلها صور وشخصيات دينية وأدبية وأسطورية ازدحمت في أشعارها وكانت تحمل طابع التشاؤم، وترى أنه لا أمل للإنسانية إلا بالعودة إلى يسوع (المصدر نفسه).

وفي الواقع، إن استخدام الرموز منتشر في شعر سيتويل بالنسبة لها، قد يصبح العالم - على حد قول بودلير أحيانًا" غابة من الرموز". يمكن في هذه النظرية تحويل كل أشياء العالم المادي إلى صور للعالم الداخلي للشاعرة، حيث يصبح الكون علامة ظاهرية ومرئية للحالة الروحية للشاعرة، المهم هنا هو الطريقة التي تستخدم بها الرموز في شعر سيتويل تظهر الرموز في شعرها المبكر واللاحق التغييرات الكبيرة التي مرت بها هذه الرموز.

إن الرموز في شعر سيتويل المبكر، والتي يمكن وصفها بأنها مجرد سلسلة من الصور المربوطة بفكر لا واع، مشتقة بشكل أساسي من العالم الطبيعي من حولها وذكريات الطفولة، وفي هذه الفترة تمثل عملًا من التخيلات الخاصة والتلاعب الرائع بذكريات الطفولة والصور الدافئة غير المضطربة للفن (hana, 2012: 2)، في حين أن رموز شعرها المتأخر – خاصة بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية – متأصلة بعمق في المسيحية الميثولوجيا.

نلاحظ هناك تقارب في استعمال الرموز هو أمر شائع وواضح في شعر سيتويل، فرموز شعرها المبكر مستمدة بصورة رئيسية من عالمها الطبيعي من ذكرياتها المبكرة، بينما الرموز في شعرها المتأخر راسخة عميقا في الميثولوجيا المسيحية،

أما نازك فنجد الرموز ظهرت في بواكير شعرها أيضا وأخص مطولتها "مأساة الحياة" وكان الرمز الأسطوري هو التقنية الشائعة لديها، أما في المراحل اللاحقة فكانت الرموز ذات الدلالة الخاصة والبناء الشعري ذي سمة رمزية.

لجأت إديث إلى شخصيات أسطورية مألوفة تنقحها وتضيف إليها بعض المعاني الجديدة وذلك لتناسب معاني شعرها، واستخدام مراجع الشخصيات الأسطورية في شعر إديث سيتويل غزير الإنتاج، وعن أسطورة فينوس تقول:

Venus, you too have known the anguished cold / The crumbling years, the fear of growing old (sitwell ,1965: 320-321)

فينوس: إلهَةُ الحب والجمال والرغبة والجنس والخصوبة والرخاء والنصر لدى الرومان واسمها في اليونانية الإلهَةُ أفروديت. اعتقد الرومان أن الإلهة فينوس ولدت في البحر وجاءت إلى شواطئ قبرص في محارة (سلامة، ١٩٨٨: ٢٥).

وفينوس في الواقع الاسم الروماني لأفروديت اليونانية في الأساطير الرومانية، ومن الواضح أن الرومان لديهم تقارب خاص لتسمية الآلهة الخاصة بهم مع النجوم أو الكواكب، ومن الواضح أيضا أن الزهرة وأفروديت هي نفس آلهة الحب (المصدر نفسه: ٢٦).

في هذه القصيدة تذكر "فينوس"، إلهة الحب والجمال الخالدة والتي أصبحت الآن ببساطة تمثالًا صاخبا ومكسورا على الحائط بعد أن كانت أيقونة الجمال الجسدي إذ لم تعد خالدة أو جميلة أو قوية، هي الآن عرضة للقوة التدميرية في الوقت القاسي، فحولت إديث "فينوس" إلى شخصية عادية، فهي مثل أي امرأة، تعاني من الخوف من الشيخوخة، والخوف من الموت البارد الحتمي، فسنوات أثرت عليها، أخذ الزمن شبابها وقوتها وجمالها، فهنا تشير إلى عامل الزمن الذي يغير الأشياء.

تم استخدام اسطورة فينوس "كوكب الزهرة" بشكل متكرر في شعر إديث سيتويل، والذي ظهر مرة أخرى في قصيدة بعنوان "دموع" (١٩٤٢)، في هذه القصيدة، يتم تقديم الزهرة كرمز للفوضى التي تسود العصر الحديث، تقول الشاعرة إنه من بين الأشياء التي تندبها جسد فينوس الذي تم تنقيحه ليصبح مدينة ميتافيزيقية:

I weep for Venus whose body has changed to a meta-/ Physical city/ Whose heart-beat is now the sound of the revolution (sitwell, 1965:CP. 17-19 )

أما نازك الملائكة فقد وظفت الرمز الأسطوري أدونيس وفينوس في قصيدة (كآبة الفصول الاربعة):

أي أدونيس آه لو عشت في الأر/ ض فعاش السّنا ومات الظلام /آه لو لم يكن مقامك في عا / لمنا المكفهرّ حلما قصيرا /آه لو دمت يا أدونيس للأر / ض وأبقيت عطرك المسحورا (الملائكة، ١٩٩٧، ج١:١٧٣).

في هذه القصيدة قد خرجت نازك عن دلالة هذه الأسطورة الحقيقة فهي تدل على الخطب والجمال ومعناه (السيد الجميل) الذي هامت به فينوس حبا ولكنه لم يعرها اهتماما فأمرت كيوبيد أن يصيبه بسهم العشق لكنه أخطأ فأرسمت إليه خنزيرا قتله وقطع جسده وقال: أن وردت شقائق النعمان قد/ أينعت من دمه (سلامة، ١٩٨٨: ٤١) ولكن نازك في قصيدتها هذه قد جعلت منه مصدر التعاسة والأسى ويمكن القول بأنها قد جعلت له دلالة أخرى وهي بهذا قد انحرفت عن المعنى الشائع الذي يدل على جمال الطبيعة والكون وتجدد الحياة، تقول نازك في ميلاد البنفسج:

وتولد عندي القصيدة/ كمولد فينوس من زبد البحر طافية مثل وردة / جدائلها أشطر عائمات / وأهدابها من حروف وكلمات (الملائكة، ١٩٩٧،ج١:٥٥٩)، وهنا تشبه نازك الملائكة بين فينوس وبين ميلاد قصيدتها، ففينوس كان ميلادها من زبد البحر وفي قولها: كمولد فينوس من زبد البحر طافية مثل وردة، وهنا تربط نازك بين الجمال والشعر، أي بين الحب والجمال والشعر والإلهام.

تقول الدكتورة رباب «نرى أن التوظيف لهذا الرمز شكل بعداً محدودا لا يتجاوز المشبه به بمعنى أن نازك لم تحاول استثمار الأسطورة أو الاسم بطريقة فنية لتجعل من الرمز قضية ذات تأثير عميق في القصيدة فمن الممكن أن تغيير اسم فينوس يأتي باسم آخر يدل على المعنى دون أن تتأثر القصيدة» ( هاشم، ٢٠٠٩: ٢٤).

وظفت نازك رمزاً أسطوريا آخر ففي قصيدتها "نداء إلى السعادة": في خفايا مغمورة عنكبوت ال / شر ألقى فيها سريرا مريحا / وركاب السرين أوت إليها / والثعابين أثقمتها فحيحا (الملائكة، ١٩٩٧، ج١:٣٢٥).

وردت السرين في الأساطير على أنها نوع من حوريات البحر فنصفها على امرأة بارعة الجمال، أما النصف الثاني فهو سمك، وهي تغوي البحارة بصورتها العذبة وشكلها الجميل، فيلقون بأنفسهم في الماء فيموتون غرقا فجعلت منها نازك الملائكة رمزا للخداع والمكر والإغواء ولعذوبة الصوت والجمال الجسدي (سلامة، ١٩٨٨: ٨٩).

بالرغم من استدعاء نازك لسرين في قصيدتها ودلالتها للمكر والخداع إلا أننا نلاحظ مدى يأس الشاعرة في بحثها المضني عن السعادة مع ثقتها بعدم وجودها، تقول في قصيدتها "أسطورة عينين": وأنها كما روى آخرون/ بقية من عين آفلة/ عينا مدوزا أفرغ الساحرون/ ما فيهما من قوة قاتلة (الملائكة، ١٩٩٧،ج١:١١٤).

ومدوزا^ ميدوسا أو ميدوزا بمعنى (الحارسة) من اللواتي يُحوِّلنَ كلّ مَن يقع نظرهنّ عليه إلى حجر كانت الأجمل من بين أخواتها، لكنّ أثينا حولت شعرها إلى أفاع، لأنها تجرّأت على الادعاء أنها تعادل الربة جمالا وبهاءً، وأصبح وجهها بشعًا ومرعبًا، وفي رواية أخرى، كانت ميدوسا في الأصل عذراء جميلة، ولكن عندما ضاجعها بوسيدون في معبد أثينا عاقب أثينا ميدوسا بتحويل شعرها الجميل إلى ثعابين مُرعبة (كانافاجيو، ١٩٩٣: ٢٧٠).

نرى هنا أن نازك أجادت حينما حرفت الرمز إلى دلالة أخرى منها العمق الفني والفكري بعد أن حملت الاسم الأسطوري مضمونا جديدا لم يُؤلف لدى هذه المخلوقات فقد أفرغتها الشاعرة من دلالتها الشريرة القاتلة لتعبر عن الجمال اللامتناهي، وهذه إضافة فنية تسجل لنازك في مجال التوظيف الأسطورة لأنها استطاعت أن تجرده من معناه الأصلي، يمكن القول إن نازك تريد أن تشير إلى وجه الشبه بين عيني الحبيب القاتلة وبين عيون مدوزا.

في قصيدة "Mazurka"، قصيدة من ١٩٢٢، تعرض إديث في هذا المشهد واحدة من أقوى الشخصيات الأسطورية وهي (بلوتو) تقول القصيدة:

ˋGod Pluto is a kindly man; the children ran/ Come help us with the games our dames banˊˊ

He drinks his beer and builds his forge; as red as/ George The fourth his face is that flames tan (sitwell,1965: ll. 1-4 C p )

وبلوتو (سلامة، ١٩٨٨: ٩١) إله العالم السفلي الذي من المفترض أن يكون عظيمًا وقويًا وإلى حد ما شخصية مخيفة، إلا أن إديث حولت الشخصية لتكون مجرد رجل طيب يشرب البيرة الخاصة به، التي تحسن مزاجه ويساعد الأطفال في اللعب، ألعاب التي تمنعنا منها الأمهات، كما تسخر منه الشاعرة عمدًا عندما تستخدم الأحرف الكبيرة لكلمة (cod) منذ بداية القصيدة لقيادة القارئ إلى بناء افتراض خاطئ عن بلوتو كشخصية إلهية وقوية، لكنها تحبط مثل هذا الافتراض على الفور عندما تقدمه على أنه مستهلك بيرة قديم ولطيف جدًا مع الأطفال (wattar,2010:140) كما شبه بلوتو مثل جورج الرابع (كان جورج الرابع الابن الأكبر للملك جورج الثالث والملكة شارلوت، عاش حياة باذخة وكان راعيًا لأشكال جديدة من الترفيه والأزياء والذوق، انغمس بمجون في ملذّات الحياة والإفراط في الشرب واتخاذ العديد من العشيقات والخوض في العلاقات العابرة)، بل يبدو أيضًا مثله، إنه يتصرف كملك يعيش في عالم زائف، إن إعادة النظر في بلوتو من إله العالم السفلي إلى مجرد متعجرف قديم في تناول الجعة، يساعد الشاعر على الاستهزاء ببلوتو والسخرية منه.

فقد استخدمت الشاعرة السخرية لمساعدتها على نقل رؤيتها للعالم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر مثل الجحيم، لا يوجد سوى المادية واللامبالاة وعالمًا ماديًا جديدًا لا يرحم في سعيه وراء المال والمكاسب المادية، فقد الإنسان المعاصر نفسه، وروابطه مع رفقائه من الكائنات، والطبيعة، وحتى إلهه؛ بالنسبة له لا شيء مقدس إنه يختزل حتى الآلهة القديمة إلى شخصيات مألوفة مثيرة للشفقة (ibid: 140).

ولأسطورة تموز توظيف بشكل مكثف في الشعر العربي الحديث وفي الشعر العراقي على وجه التحديد، فنجد نازك الملائكة وظفت أسطورة تموز في قصيدتها (تحية لجمهورية العراقية) فقالت:

جمهوريتنا، وردتنا، النشوى العطرة / أهداها تموز الطيب/ أعطاها لرؤانا، لربأنا المنتظرة / للوادي العطشان المجدب / وردتنا البيضاء الغضة (الملائكة، ١٩٩٧، ج٢:٤٤٨).

نجد أن نازك الملائكة وظفت أسطورة تموز تعني التجدد والخصب، وربطتها بثورة الجمهورية العراقية، وبعد هذه الثورة تكون بأمس الحاجة إلى شيء يعيد إليها نشاطها أو بث الحياة فيها من جديد هنا كان التداخل بين المستوى الأسطوري والواقع الذي تعيشه الشاعرة بقسوته بحلوه ومره.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "يا مرارة الحب، يا موت"[٩] (١٩٤٠)، قصيدة عن الشيخوخة والمصير النهائي للإنسان (أي الموت)، تستدعي إديث شخصية أسطورية معروفة (هيلين)، تبدأ القصيدة بالأسطر التالية:

'Once I was golden Helen... but am now a thin / Dry stalk of quaking grass... / What wind, what Paris (sitwell,1965: 1-6).

تقول: (ذات مرة كنت هيلين الذهبية... لكنني الآن نحيفة.....ساق جاف من حشائش مرتجفة.. يا لها من ريح.. ما من باريس).

وهيلين: في إلياذة هوميروس هي أجمل نساء الأرض عند الإغريق، خطب ودها جميع ملوك الإغريق وتسابقوا للفوز بقلبها إلى أن اختارت منيلاوس زوجا لها، ولكنها وقعت في غرام باريس بسبب سحر (فينوس) إلهة الجمال عند الإغريق عندما كان في ضيافة زوجها واختارت الفرار معه إلى طروادة متسببة باندلاع حرب لمدة عشرة سنوات انتهت بسقوط طروادة ومقتل ملكها بريام وأميرها هكتور ولكن هيلين استطاعت الفرار مع باريس، بعد انتهاء سحر فينوس عادت إلى زوجها منيلاوس.

في هذه القصيدة، تقدم هيلين الذهبية أيقونة الجمال الجسدي بعد أن تقدم عمرها وأصبحت نصلا من عشب جاف وقديم، وهنا هيلين تتنهد بعد أن فقدت جمالها وقوتها وبفقدان هاتين الميزتين أصبحت شيئًا غير مرغوب فيه، لن يقاتل أحد من أجل حبها بعد الآن، ولا حتى باريس، هي الآن عجوز متعبة وخاضعة لقوة الوقت المدمر، إنها تتوقع الموت الذي سيتغلب على كل شيء حتى الحب، تنتهي القصيدة بإدراك القوة الهائلة للموت التي تأتي لسرقة كل ما تملكه.

في قصيدة"صلاة بلاوتس"، أوردت نازك كثيرا من الرموز، والتي اعتمدت فيها على ثلاث رموز رئيسية، وهي "بلاوتس[١٠]، فلكان[١١]، مايدس أو ميداس[١٢]"، ورمزيين ثانويين " فيكا[١٣]، الأولمب[١٤]"، ومع هذا التزاحم في المفردات الأسطورية، هل استثمرت نازك القصة الأسطورية وجعلتها أكثر درامية ؟

تدور أحداث القصيدة حول لهاث الناس حول جمع المال والذهب، أي الطمع والجشع المتمثلة في الحصول على الذهب بشتى الطرق، ذكرت نازك قصة ميداس وكيف تحول حبه لذهب لنقمه كلفته أن يخسر ابنته الوحيدة، ففي هذه القصيدة اعتمدت نازك على فكرة الأسطورة كلها، وكأنها تعيد الحكاية الأسطورية بتفاصيلها في إطار شعري، فالشخصيات "بلاوتس ومايدس" هي الشخصيات الموجودة في القصة الأسطورية ذاتها، عدا إضافة اسم جديد لبنت مايدس وهو

(نهاوند)، كما نرى أن بلاوتس أقحم في القصيدة إقحاما دون مبرر فني أو موضوعي، عدا هو إله الثراء والعالم السفلي والتي له علاقة مع الذهب، ثم إنها أضافت اسم "فيكا" وجبال "الأولمب"، كان حضور هذين الرمزين خاليا من الإضافة والدلالة الرمزية أيضا، ولم تستثمر وجودهما في شيء يذكر في القصيدة، فهي عمدت إلى قصة "فلكان وميداس" في تقديم قصيدة إرشادية توجيهية، وهذا ما أشارت إليه رباب هاشم «أما ظاهرة تعدد الرموز الأسطورية في هذه القصيدة فتبدو غير مبررة ولا سيما رمز بلاوتس إله الذهب، فهو لم يرتبط بأحداث درامية داخل القصيدة، فقد ذكر في عنوان القصيدة فقط، إلا أنها عمدت على اجتلاب رمز آخر وهو (ميداس)، وهو أكثر حيوية ويتمتع بطابع درامي يمكنه تحمل أعباء الفكرة التي أرادت الشاعرة تجسيدها» (هاشم، ٢٠٠٩: ٤٤)، كما أن نازك لم تنقل لنا موقف فلكان وما انتابه من مشاعر مؤلمة بسبب فقدان ابنته بالرغم من أن الشاعرة هي التي أضافت هذا الجزء إلا أنها لم توضح طبيعة ذلك الندم حتى جردته منه، مع إنه من أهم اللحظات الإنسانية.

تقول نازك: في خفايا هذا المكان الخرافيّ/ أساطير قلعة مسحورة / من تراث الإغريق شيدّها (فلـ / ـكان) سرا في أعصر مطمورة/ وبناها على رواب من المع/ دن منحوتة الذرى سوداء/ ناعمات على مزالقها تص / قل (فيكا) خدودها الملساء/ هي برج علت حواليه أشجا/ ر ضخام تمسّ أفق النجوم (الملائكة، ١٩٩٧، ج١:٣٢٦).

أما في الأبيات الأخيرة فاكتفت الشاعرة في إظهار ألمها اتجاه (نهاوند)، أما الملك فلم تظهر لنا نازك مشاعره أو مصيره بعد أن تحولت ابنته إلى تمثال من الذهب، ولعل الشاعرة تركت لنا مساحة من الخيال لتفكير في مصير الملك، أو البحث في كتب الأساطير حول نهاية المحتومة من الندم والحزن:

وحرير الستائر اللدن يغدو/ جامدا لا ليونة لا انثيالا/ و(نهاوند) بنتك العذبة الجذ/ لي ستغدو في لحظة تمثالا / هكذا تنتهي خيالاتك التب / رية الصفر للأسى الأبديّ/ فاشرب الآن خمرة الندم البا/ رد وأسكر بحلمك الذهبيّ (المصدر نفسه :٣٢٧).

في قصيدة "مرثية نواح للشروق جديد"[١٥] لإديث سيتويل وهي من قصائد (ثلاث قصائد ذرية) والتي تضمن موضوعها هو طمع الإنسان وتجذر الشر المتأصل في قلب الإنسان منذ فجر التاريخ وكثيرا ما تطرح إديث فكرة الشر وقتل الإنسان لأخيه الإنسان في قصائدها، وهذا الشعور ظهر بصورة مكثفة بعد الحرب العالمية الثانية وقنبلة هورشيما، واستعملت رموزا كثيرة في هذه القصيدة أهمها أسطورة (نيرون، المسيح، قابيل، أكسيون)، ومثلت هذه الرموز صراعا بين الخير والشر، واستعملت الشاعرة رمزية قابيل ونيرون دلالة على شجع الإنسان، أما أكسيون فلدلالة على العذاب، والمسيح لدلالة على الخير والعذاب، وأصبحت شمس الحب الذهبية ذات يوم هي الشمس الضائعة للدمار، شمس ليست كشمسنا بل هو الذهب. شبهت إديث لهاث الناس حول الذهب مثل لهاثنا ودورانا حول الشمس وحتى لون شمس الحالية هو لون باهت لا يشبه لون شمسنا السابقة فهو ليس سوى شبح، مجرد ظل لما كانت عليه من قبل، وهذا هو مظهر الذهب الآن، ضعيف، رخو (G.RUSSELL,1968 :51)، تقول في مقدمة القصيدة الجنائزية وتبدأ القصيدة:

Bound to my heart as Ixion to the wheel,/ Nailed to my heart as the Thief upon the Cross / I hang between our Christ and the gap where the world was lost / And watch the phantom Sun in Famine Street (Sitwell,1965, p. 364).

(مقيدة مثل Ixion إلى العجلة، ومسمرة في قلبي كاللص على الصليب، عالقه بين مسيحنا والفجوة، حيث ضاع العالم وأنا أراقب شبح الشمس في شارع المجاعة).

(Ixion) كان ملكًا أسطوريًا في ثيساليا اشتهر بأنه ملك سيئ، لم يكن ملكًا سيئًا فحسب، بل شخصًا سيئًا أيضا، ونتيجة لشجار انتهى بقتل Ixion ورميه في حفرة فحم مشتعلة بالخشب، ثم أشفق عليه إله زيوس ودعاه إلى جبل أوليمبوس لتنقيته، فلم يكن إسقاط الجريمة كافيا لتبديد الشر الذي يمتلكه إيكسيون، بمجرد أن كان في أوليمبوس، مكان الآلهة اليونانية، كافأ كرم زيوس بمحاولته الاتحاد مع زوجته هيرا، وكان زيوس حكيمًا فكان قادرًا على تخمين النوايا الشريرة، ووضع خطة للانتقام منه كانت العقوبة التي وجهها زيوس إلى إيكسيون رهيبة وأبدية، وأمر زيوس هيرميس بأن يأخذ على عاتقه أنيربط يديه وقدميه ليضعه على عجلةمجنحة نارية حتى يتمكن منالتدحرج إلى الأبد( Graves,1977:208) شبهت إديث نفسها بأكسيون وكذلك اللص المسمر في الصليب دلالة على معاناتها الأبدية.

The ghost of the heart of man . . . red Cain / And the more murderous brain / Of Man, still redder Nero(Sitwell, 1965:364).

(شبح قلب الإنسان ... قابيل أحمر، والدماغ الأكثر قتلا، لا يزال أكثر حداثة نيرو ....)

هنا توظف رمزية قابيل وترمز له بـ(قابيل الأحمر) نوع من الاستعارة في هذه القصيدة، نحن نرى حضورا مكثفا للونين من الألوان القوية، وهي هنا ترمز للكراهية مثل (قابيل أحمر، ونيرو لا يزال أكثر احمرارا) و"أسطورة نيرو" مثلت الشر والطغيان.

تم الجمع بين اللون الأحمر والذهب في قلب المسيح، لكنه الآن ممزق، ويهيمن اللون الأحمر والذي يمثل الكره والتعطش لدماء، ولون الذهب والذي يمثل لون شروق الشمس الجديدة (اللون الباهت)، بدلا عن شمسنا وبذلك فقدنا للألوان الزاهية، بدأ العمى مرة أخرى (G. RUSSELL ,1968:51).

وفي هذا المقطع الرموز متزاحمة لرسم صورة من المأساة والفجيعة التي أصابت الإنسان الحديثة بعد جريه وراء الذهب، حيث تقول:

But no eyes grieved -- / For none were left for tears / They were blinded as the years / Mother or Murderer / you have given or taken life / Since Christ was born / Now all is one (Sitwell, 1965, p. 365).

تقول (ما من أعين تتألم، لم يترك أي منها للدموع، لقد أعمى مع مرور السنين منذ ولادة المسيح، الأم أو القاتل، لقد أعطيت أو أخذت الحياة الآن كل شيء سواء).

تعلن هنا عن حزنها على فقد الألوان وأصابت الكل بل عمى فالأمور لم يعد لها ترتيبًا ومعنىً مثل قبل، فكل شيء على حد سواء (G.RUSSELL ,1968 :52). تعلن إديث غلبة الشر على الخير فالأمور فقدت قيمتها وفي ظل هذه القوة الرهيبة، ولا يمكن للمرء الاعتماد على المعايير القديمة في الإيمان، فإديث تعكس صورة عصرها الذي عرف حربين عالميتين عصر الحضارة الغربية المادية التي لا مشاعر فيها، كما وتظهر شخصية الشاعرة المتشائمة والتي لا تؤمن بإصلاح المجتمع وترى الإنسان الذي فقد إيمانه وقيمه لا مجال لعودته للحياة، لإنه شرير.

ونحن أمام هذين النصين لشاعرتين قد تقاربتا، من حيث الظروف الاجتماعية والسياسية وتغيرات الحداثة التي ألقت بسلبياتها على المجتمع وتذوق مرارتها الغني والفقير وعالم وجاهل على حد سواء، أخذت كلتا الشاعرتين تعبران عن واقع الطمع وجشع الذي يسوق الإنسان لقتل أخيه أو التضحية بأعز الأشياء لتغذية روح الشراهة التي يمتلكها، وبالاستعانة بالرموز الأسطورية التي قد تختزل الحالة في صورة واحدة تعبر عن مكنونات الشاعر، لذا وظفت نازك أسطورة "فلكان وميداس" رمزا لطمع ولهاث وراء الذهب فعنونت قصيدتها "صلاة بلاوتس إله الذهب"، وإديث عنونت قصيدتها "مرثية نواح للشروق جديد" رمزا للهاث الإنسان وراء الذهب أيضا، كثفت نازك رموزها وهي "فلكان، ميداس، وفيكا والإولمب

ونهاوند " لرسم الصورة التي تريدها الشاعرة، ونلاحظ الرموز الإغريقية هي المسيطرة على النص وحتى عندما ذكرت بنت فلكان ابتكرت اسما غير عربي "نهاوند". إن نازك أضافت ما لم يكن في الأسطورة أصلا، حينما ابتدعت شخصية نهاوند وهو اسم من اختراع نازك فارسي الأصل له صلة بالموسيقى (هاشم،٢٠٠٩ :٤١)، ونرى أن نازك طرحت هذا الاسم من باب المناسبة، لأن كل الأسماء التي ذكرت هي ليست عربية فكان أولى أن تطرح اسما غير عربي أيضا.

أما إديث فإن الرموز عندها كانت مكثفة أيضا وذكرت شخصيات أسطورية، "أكسيون، المسيح، نيرون، قابيل، أم نيرون"، كما أنها لم تصرح باسم الذهب فكان حضوره ضعيفا على عكس حضوره في قصيدتي " ظل قابيل[١٦] ولايزال المطر يسقط[١٧]"، فاكتفت بأنها شبهت الذهب بالشمس وجعلته عنوانا لقصيدتها، كانت نبرة التشاؤم واليأس واضحة عند الشاعرتين، كل شخصية من هذه الشخصيات مثلت دلالة ورمزا معينا عند الشاعرة بغض النظر حول عمق الدلالة أو سطحيتها، سعت نازك لتوظيف هذه الشخصيات وكانت تهدف إلى تقديم النصح والإرشاد من خلال قصة أسطورية ومحاولة منها لمطاوعة الشخصية داخل النص ليستقيم مع السياق الشعري، فأغرقت القصيدة بالأسطورة، لكن لو حاولت اختزال المعنى بأنموذجين كان أفضل، والتوظيف عند إديث مختلف، لأن إديث تتعمد حبك قصيدتها برموز وإن كانت أسطورية إلا أن لها عند إديث معاني خاصة بإديث ذاتها.

إذًا مشكلة النجاح أو إخفاقه إنما تكمن في قدرة كل شاعر الثقافية واللغوية والتعبيرية على تمثل الموقف الأسطوري وفهم بنيته وإيجاد صلة وثيقة بينه وبين الموقف الإنساني المعاصر، بمعنى بذل الجهد في محاولة لتشكيل انسجام وتلاحم بين الأنا الشاعرة والنحن الجماعية، هذا الانسجام الجماعي الذي من خلاله تتضح رؤية الشاعر وتبرز مواقفه التي حتما سيجد المتلقي نفسه مشاركا له فيها كالتلويح بسمات الرفض والإدانة للواقع أو معاينة شقاء الإنسان وعبوديته.

**النتيجة**

ثمة شعراء كانوا يتقمصون النَّمط الأسطوري ويصوغونه صياغة شعرية، محافظين على جوهر هذا النّمط ومنزاحين به إلى دلالات جديدة، رأينا في توظيف الرمز الأسطوري عند شاعرتينا، أن الرموز الإغريقية هي المسيطرة على النص الشعري عندهما، كما أن هناك بعض الأساطير الدينية تبنتها نازك في خطابها وفقا للروايات المسيحية، أما إديث فكانت تخلق رموزاً وصوراً غير مألوفة من إبداعات عالمها الخاص، وقد عمدت الشاعرتان إلى توظيف الرموز الأسطورية لتعبرا عن أمور اجتماعية وسياسية وشخصية، كما تبين لنا أن توظيف الرموز الأسطورية هو نوع من الرجوع إلى الحياة البدائية الأولى، اعتمد البحث في جمع المعلومات من ديواني الشاعرتين والكتب المكتبة باللغة العربية والإنكليزية والمترجمة.

وظفت نازك أسطورة تموز، وتعني التجدد والخصب، وربطتها بثورة الجمهورية العراقية وصاغت هذه العلاقة شعرًا غير مبتعدة عن الكينونة الأسطورية والعلاقة الدلالية كثيرًا، إلا ما يفرضه العصر من انزياحٍ دلالي وفني.

ووجدنا أن إديث حين شبهت بلوتو بجورج الرابع، فهي استخدمت السخرية لمساعدتها على نقل رؤيتها للعالم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر مثل الجحيم، لا يوجد سوى عالم مادي جديد لا يرحم في سعيه وراء المال والمكاسب المادية، وفَقد الإنسان المعاصر نفسه، وروابطه مع رفقائه من الكائنات، والطبيعة، وحتى الإلهة؛ فلم يعد شيء مقدس إنه يختزل حتى الآلهة القديمة إلى شخصيات مألوفة مثيرة للشفقة.

أو حينما حرفت نازك الرمز (مدوزا) إلى دلالة أخرى منها العمق الفني والفكري بعد أن حَملت الاسم الأسطوري مضمونا جديدا لم تألفوه لدى هذه المخلوقات فقد أفرغتها الشاعرة من دلالتها الشريرة القاتلة لتعبر عن الجمال

اللامتناهي، وهذه إضافة فنية تسجل لنازك في مجال توظيف الأسطورة، لأنها استطاعت أن تجرده من معناه الأصلي، يمكن القول إن نازك تريد أن تشير إلى وجه الشبه بين عيني الحبيب القاتلتين وبين عيون مدوزا فكلتاهما تحيل من ينظر إليهما إلى حجر.

كما أنّ الشاعرتين على اختلاف اتجاهاتهما الشعريّة مالتا إلى تكثيف الأساطير أمام الواقع السياسي والاجتماعي المؤسف في العالم لتؤكدا من خلالها على الاضمحلال الحضاري الّذي أصاب العالم. ثمّ أنّ موقفهما اتجاه الأسطورة يتأرجح بين اليأس والأمل، وبين التوافق والتخالف في آن واحد.

**الهوامش**

١. Feminism.
٢. Margaret Cavendish.
٣. Mary Ann Evansx.
٤. Emily Elizabeth Dickinson.
٥. Hilda Doolittle.
٦. Dorothy Parker.
٧. Carol Ann Duffy.
٨. Medusa.
٩. (O …Bitter Love, O Death).
١٠.Plutus.
١١.Vulcan.
١٢.Midas.
١٣.Vica.
١٤. Olympus.
١٥. Dirge for the New Sunrise.
١٦. The Shadow of Cain.
١٧. Still Fall the Rain.

**المصادر والمراجع**


١. زكي، أحمد كمال. (١٩٢٧). **الأساطير دراسة حضارية مقارنة**. د.ط. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٢. سلامة، أمين. (١٩٨٨). **الأساطير اليونانية والرومانية**. ط٢. القاهرة:مؤسسة العروبة للطباعة.
٣. السمان، غادة. (١٩٩٠). **الأبدية لحظة الحب**، ط١. بيروت: منشورات غادة السمان.
٤. السياب. (٢٠١٦). **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة.
٥. شرارة، حياة. (١٩٩٤). **صفحات من حياة نازك الملائكة**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
٦. شكري، غالي. (د.ت). **أدب المقاومة**. ط١. مصر:دار المعارف.
٧. الشمعة، خلدون. (١٩٧٧). **النقد والحرية**. ط١. دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٨. طوقان، فدوى. (١٩٩٣). **الأعمال الشعرية الكاملة**. ط١. عمان: دار الفارس.
٩. عباس، إحسان. (١٩٧٨). **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
١٠. عبد الصبور، صلاح. (١٩٨٨). **ديوان صلاح عبد الصبور**. المجلد الثالث.بيروت:دار العودة.
١١. علي، عبد الرضا. (١٩٧٨). **الأسطورة في شعر السيّاب**. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون.
١٢. غربال، محمد شفيق، سهير القلماوي، إبراهيم مدكور. (١٩٨٧). **الموسوعة العربية الميسرة**. لبنان: لطبع والنشر.

١٣. غريب، روز. (١٩٨٠). **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع.
١٤. فراي، نورثروب. (١٩٨٧). **نظرية الأساطير في النقد الأدبي**. ترجمة: حّنّا عبود، سورية:دار المعارف.
١٥. كانافاجيو، بيار. (١٩٩٣). **معجم الخرافات الأروبية**، ترجمة: أحمد الطبال. بيروت.
١٦. لؤلؤة، عبد الواحد. (١٩٨٢). **النفخ في الرماد (دراسات نقدية)**، بغداد: دار الرشيد للنشر.
١٧. ماكس إس. شابيرو – رودا أ. هندريكس. (٢٠١٨). **معجم الأساطير**. ترجمة: حنا عبود. دمشق.
١٨. متوكل طه وآخرون. (٢٠٠٦). **شاعرا فلسطين إبراهيم وفدوى طوقان**. مراجعة وتقديم ناصر الدين الأسد، عمان: دار الفاري للنشر والتوزيع.
١٩. المدغري، نعيمة هدى. (٢٠٠٩). **النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)**. المغرب:منشورات فكر دراسات وأبحاث.
٢٠. الملائكة، نازك. (١٩٩٧). **ديوان**، المجلد الأول. بيروت: دار العودة.
٢١. ---------. (١٩٩٧). **ديوان**، المجلد الثاني. بيروت: دار العودة.
٢٢. أبو زيد، يارا. (٢٠٢٠). «ماري آن إيفانس: الحياة غير المألوفة للكاتبة وراء اسم جورج إليوت». ١١/ اكتوبر، موقع باحثون مصريون.
٢٣. زارعي، فرزانه. (٢٠١٢). «استدعاء الروايات الميثولوجية من منظور البعث والأحياء في أشعار فايز خضور». مجلة اللغة العربية وآدابها. العدد ١.ص٦١-٧٦. Doi:10.22067/jallv14.i1.66458 .
٢٤. صديقى، بهار. (١٤٠٠). «من "أستاره" الفارسية إلى "الأسطورة" العربية».مجلة اللغة العربية وآدابها. العدد٢. صص٦٤-٧٧. Doi:10.22067/jallv13.i2.2103-1033
٢٥. الطريطر، جليلة. (٢٠٠٨). «الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة»،مجلة الحياة الثقافية. العدد ١٩٥، صص ٥-٢٣.
٢٦. عثمان، أحمد. (١٩٨٣). «على هامش الأسطورة الأغريقية في شعر السياب». مجلة فصول. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، صص٣٧-٤٦.
٢٧. العظمة، نذير. (١٩٦٧). «أديث سيتويل ومؤثراتها في شعر السياب»،١٧٧.مجلة المعرفة. العدد.صص٤٥-٦٤.
٢٨. هاشم حسين، رباب. (٢٠٠٩). «توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب»، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد٥٨ صص٢٥-٥٦.

**المصادر الإنكليزية**

Abbas , H.(2018). *Mythology in Edith Sitwell's Poetry: A Study in Selected Poem*: Ministry of Higher Education: And Scientific Research: University of Al-Qadissiya College of Education:
Duffy,c.(1999). In the worlds wife,chatham;picador,p.58-6.
G. RUSSELL, S.(1968)**.** *THE SIGNIFICANCE OF COLOR IN, SIX WAR POEMS OF EDITH SITWELL*, Creighton University Master Of Arts in the Department of English.
Graves ,R. (1977). *The Greek Myths*: 1, Penguin Books, pp. 208.
Hamel, F. (1908). *Famous French Salons*, New York, Brentano's.

Hanā' M.(1989)**.** *Keats, Shelley and Byron in Nāzik al-Malā'ikah's poetry*, University of Glasgow.
Khalief Ghani, H.(2012). *Edith Sitwell's Forest of Symbols: A Symbolist Study of her Poetry*: A Paper Presented College of Arts Translation Department.
Parker,D.(1982). *Collected Poems*,p.34.
Sitwell, E.(1965). *Collected Poems*. London: Macmillan & Co.Ltd...
Wattar ,Sh. (2010). Revision of Mythical Figures in Edith Sitwell'sPoetry**,** *Mosul, University of Arts, Department of Translation*,p139-152.

## References

Abbas, I. (1978). *Trends in Contemporary Arabic Poetry*, Kuwait: World of Knowledge Series. [In Arabic].
Abdel-Sabour, S. (1988)**.** *Diwan Salah Abdel-Sabour*, Volume Three, Beirut, Dar Al-Awda. [In Arabic].
Abou Zeid, Y. (2020). *Mary Ann Evans: The Uncommon Life of the Writer Behind the Name George Eliot*, 11 October, Egyptian Researchers website. [In Arabic].
Al-Azmeh, N. (1967). The Monthly Cultural Magazine, No. 177, Damascus, *Al-Maarefah Journal*. 45-64. [In Arabic].
Ali, A. (1978). *The Legend in the Poetry of Al-Sayyab*, Baghdad: Publications of the Ministry of Culture and Arts. [In Arabic].
Al-Madghari, N. (2009). *Feminist Criticism (Dialogue of Equality in Thought and Literature*, Morocco, Fikr Studies and Research Publications.[In Arabic].
Al-Malaika, N. (1997). *Diwan*, Volume 1, Beirut: Dar Al-Awda. [In Arabic].
----------.(1997). *Diwan,Volume 2*, Beirut: Dar Al-Awda. [In Arabic].
Al-Samman, G.(1990). *The Eternal Moment of Love*, 1st Edition , Beirut: Ghada Al-Samman Publications. [In Arabic].
Al-Sayyab, B. (1957). *Diwan Badr Shaker Al-Sayyab*, Third Issue, Beirut, Dar Al-Awda.[In Arabic].
Al-Shamaa, K. (1977). *Criticism and Freedom*,1st Edition, Damascus: Publications of the Arab Writers Union. [In Arabic].
Al-Tariter, J. The Female Identity in Modern Arabic Biography, *Al-Hayat Al-Thaqafiyya*, Tunisia, Issue 195. 5-23.[In Arabic].
Canavaggio, P. (1993). *A Dictionary of European Superstitions*, translated by. Ahmed Al-Tabal, Beirut. [In Arabic].
Fry, N. (1987). *The Theory of Myths in Literary Criticism*, translated by Hanna Abboud, Homs, Dar Al-Maarif. [In Arabic].
Gharib, R.(1980). *Breezes and Hurricanes in Contemporary Arab Women's Poetry*, Beirut, The Arab Institute for Studies, Publishing and Distribution. [In Arabic].
Ghorbal, M. Al-Qalamawi,S. Madkour I. (1987). *The Easy Arabic Encyclopedia*, Lebanon for printing and publishing. [In Arabic].
Hashem Hussein, R. (2009). Employing mythical symbols in poetry between Nazik and Al-Sayyab, *Journal of the College of Basic Education*, Issue 58,25-65 [In Arabic].

Louloua, A. (1982). *Blowing into Ashes (Critical Studies*), Dar Al-Rasheed Publishing House. [In Arabic].

Max, S. (2018). *Lexicon of Legends*, translated by: Hanna Abboud, Damascus. [In Arabic].

Mutawakkil T. and others (2006). *Palestinian poet Ibrahim and Fadwa Touqa*, Jordan, reviewed and presented by Nasir al-Din al-Assad, Dar Al-Fari for Publishing and Distribution, Amman. [In Arabic].

Othman, A.(1983). On the margins of the Greek myth in the poetry of Al-Sayyab, Volume Three, Cairo, *Fusoul Magazine*, The Egyptian General Book Authority,N 4, 37-46. [In Arabic].

Salama, A. (1988). *Greek and Roman Myths*, 2nd Edition ,Cairo: Al-Oruba Printing Institute. [In Arabic].

Sharara, H. (1994). *pages from the life of Nazik Al-Malaika*, Beirut: Riyadh Al-Rayes for Books and Publishing. [In Arabic].

Shukri, G. (n.d). *Literature of Resistance*, 1st edition, Egypt: Dar Al-Maaref. [In Arabic].

Siddiqui, B. (1400). from the Persian “star” to the Arabic “legend”; Etymology analysis and "myth"*Arabic Language and Literature*, 13(2) 64-77. Doi:10.22067/jallv13.i2.2103-1033. [In Persian].

Toukan, F.(1993).*The Complete Poetical Works*,1st edition, Amman: Dar Al-Faris for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Zaki, A.(1927). *Myths, a comparative cultural study*, Cairo: The General Authority for Cultural Palaces. [In Arabic].

Zeraei, F. (2012). Recalling mythological narratives from the perspective of resurrection and revival in the poetry of Fayez Khaddour, *Arabic language and literature*,14(1),61-76. Doi:10.22067/jallv14.i1.66458. [In Arabic].

اللّغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية وآدابها، السنة الخامسة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٣٢)، ربيع ١٤٤٤، صص:٥٤-٣٧

# تناسق العتبة والحبكة في رواية "بريد الليل" لهدى بركات دراسة تحليلية سيميائية

(المقالة المحكمة)

زهرة قرباني مادواني (أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران، الكاتبة المسؤولة)[١]

زهراء سليماني (طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران)

Doi:10.22067/jallv15.i1.2209-1191

## الملخص

من الضرورى للراوي، أن يستفيد من التقنيات التي تعينه لكتابة الرواية، لإيجاد التناسق والتلاؤم بين الشكل والمضمون. كلما كان هذا التناسق أكثر كان نجاح الكاتب أكثر. هدى بركات تستغل فن التراسل، لترسيم الحبكة المثيرة والمأساوية في "بريد الليل". خيمت على الرواية الضبابية وعدم الوضوح، حيث لا يرى القارئ، اسم علم للشخص، ولو مرة. كل شيء في العتمة والفراق مثل ليل المتشردين. قصة الذين يعيشون في اللازمان واللامكان ولا يمتلكون أي شيء من الحياة. وما يلفت نظر المتلقي أن العتبات النصية مثل العناوين والألوان والغلاف وغيرها من العتبات الأخرى كلها يتناسق هذه الحبكة ويخدم المضمون. حيث تتجلى براعة الكاتبة في هذا التناسق الذي نراه بين الشكل والمحتوى في روايتها كنسيج متكامل. فيدرس هذا البحث معتمدا على المنهج السيميائي والتحليلي التلاؤم الموجود بين العتبة النصية والحبكة ليفتح ألغاز هذه الرواية التراسلية وترشد الناقد لتكون عملية النقد أكثر دقة واعتبارا. والعتبات النصية المدروسة في هذا المقال؛ هي الغلاف، والألوان والعنوان الرئيسي، والعناوين الفرعية والاستهلال.أما النتائج التي توصل إليها البحث؛ فهي أن الكاتبة بالحبكة المعقدة والمفككة ودون حل تشير إلى الأزمات المعقده في البلدان العربيه التي لا تحل بسهولة. فعلى القارئ أن يحلل الألغاز التي لا تقوم بركات بحلها وهذا الأمر يسبب تفاعلية الكاتب والقارئ ويقلل من هيمنة الكاتب على النص. عنوان الرواية والغلاف والألوان المستخدمة على الغلاف كلها يرشد القارئ إلى ما سيجري في الرسائل من خيبة الأمل. تستخدم بركات ثنائية الخيبة والأمل في كل من العتبة والحبكة للوصول إلى أهدافها من كتابة بريد الليل وحتى في العنوان. كأنها تريد أن تؤكد أنه لا أثر للحوار والتعامل في مثل هذا المجتمع، فالذين يعيشون في هذا المجتمع لا يريدون التواصل حتى عبر الرسالة.

**الكلمات الدليلية:** هدى بركات، الرواية، بريد الليل، العتبة، الحبكة.

---

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٧/٢١ تاريخ المراجعة: ١٤٠١/٩/١٥ تاريخ القبول: ٢٣ /١٤٠١/١١

[١]. الكاتبة المسؤولة: zghorbani@atu.ac.ir

### ١. المقدمة

هدى بركات تحكي رواية تراسلية، عنوانها؛ "بريد الليل"، التي نشرت في ٢٠١٨، في بيروت. إنها تريد أن تصل إلى قمة هدفها من هذه الطريقة السردية؛ ألا وهي عدم وصول الرسائل، بيد أصحابها، والعنوان يدل عليه بوضوح. لا أثر للاعتماد والثقة في المجتمع فلهذا لا يرسل الشخوص البريد الإلكتروني وما شابهه في الرواية، بل يكتبون على ورق. لكن في هذه الرواية التراسلية لا تصل ولو رسالة واحدة بيد المرسل إليه. وهذه نهاية التراجيديا تهدف الكاتبة من كتابة روايتها؛ وهي الضلال والظلام.

وهناك عدد من الألعاب الفنية في رواية "بريد الليل"، التي تثير متعة القارئ ودهشته، أهمها وأوضحها أنها رواية رسائل، لكن القراءة الدقيقة، ستوضح أنها ليست كذلك تماما، البنية السردية في بريد الليل لم يستقر على شكل واحد ثابت بل جاء في شكل رسائل منفصلة داخل الرواية مما دفعنا إلى الاهتمام بالحبكة المتميزة في هذه الرواية (الحربي، ١٠٢٠: ١٣).

ومما يجذب نظر المخاطب في هذه الرواية أن العتبات النصية مثل العناوين الأصلية والفرعية والألوان والغلاف الأمامي والخلفي وغيرها من العتبات النصية الأخرى كلها في خدمة المضمون والحبكة، حيث تتجلى براعة الكاتبة في التناسق الذي نراه بين الشكل والمحتوى في روايتها كنسيج متكامل.

فهذا المقال بالاعتماد على المنهج السيميائي والتحليلي يريد أن يدرس التلاصق والتناسق بين العتبات النصية والحبكة في هذه الرواية فخصص الإطار النظري لمحة عامة لشرح العتبات النصية والحبكة. وفي القسم التطبيقي عالج العتبات النصية البارزة في الرواية وصلتها بالحبكة محاولا معرفة التناسق الوثيق بينهما. وأما العتبات النصية المدروسة فيه فهي الغلاف، والألوان والعنوان الرئيسي، والعناوين الفرعية والاستهلال.

### ١ .١. سؤال البحث

ما هو دور التلاؤم والتلاصق بين العتبة النصية والحبكة في "بريد الليل" لنجاح الرواية؟

### ١ .٢. فرضية البحث

يبدو أنه هناك تناسق وتلاؤم بين البنيات الفنية وبين المضمون في الرواية، بحيث يمكن من خلاله كشف الستار عن مكنونات النص.

### ١ .٣. خلفية البحث

هناك مقالات في الساحات الأدبية عن الحبكة والعتبة كل منهما مدروس بصورة مستقلة، لكننا نغض النظر عنها لكثرتها أما الدراسات المرتبطة برواية "بريد الليل" فهي:

-«بنية الشخصية في رواية "بريد الليل" لهدى بركات»؛ إعداد الطالبة بوقرة إيمان، لنيل شهادة ليسانس السنة ٢٠٢٠، في هذه الرسالة درست الباحثة الشخصية في الرواية من وجهة البنية. وتستعين بالمنهج البنيوى وأنها بصدد تحليل بنية شخصيات الرواية وتوضيح أبعادها. وفي النهاية حصلت الباحثة على أن شخصيات رواية هدى بركات متمردة دائمة التوتر والقلق تبحث عن معنى لوجودها في المجتمع. إن الرواية مفعمة بالصور التي يحبسها التمرد واليأس وفي أعماقها نوع من الشك والقلق وذلك للتحرر من القيود والتقاليد.

-«البنية السردية وأنساق التلقى في رواية "بريد الليل"» إعداد: ملحة بنت حمود نويحي الحربي (مجلة العلوم التربوية والدراسات الإنسانية). اختارت الباحثة هذه الرواية للتحليل باعتبارها مدار جدل نقدي بسبب الطابع الإشكالى لبنيتها السردية. وهي تداخل للخطاب الروائي بفن الترسل. تهتم بكل من الأحداث والمكان والزمان والشخصيات وتهدف إلى دراسة البنى من خلال النسق والنظام المعتمد في النص الروائي، ولكنها لم تكتف بالنظر إلى النص على أنه معزول عن السياق إذ تتناول أنساق التأويل التي تفتح أمام القارئ أفق إعادة التفسير.

-«جمالية سرد الرسائل في رواية "بريد الليل" لهدى بركات»، إعداد الطالبتين كنزة غرابي ونادية دمدوم، السنة ١٤٤١ ووصلت الكاتبتان؛ أن هدى بركات استخدمت الصيغ السردية المختلفة في إثراء الرواية بألوان من الخطابات المختلفة.

-«دراسة السرد الإبيزودي في رواية بريد الليل لهدى بركات»: بقلم پيراني شال وآخرين: درس المقال الشكل الإبيزودي في الرواية واستنتج أن الرواية متكونة من عدة قصص فرعية وتتشابك هذه الفرعيات على المضمون الشمولي العام فهو التشريد والغربة.

-«تجليات الميتاسرد في رواية "بريد الليل" لهدى بركات»: بقلم خداوردي وآخرين: بعد دراسة ملامح ميتاسردية وصل الكتّاب إلى هذه النتيجة أن بركات تتوخى إدخال القارئ المفترض في نصها لالتفات انتباهه إلى أوضاع المهاجرين والمغتربين السياسية والاجتماعية.

-«الدراسة المقارنة لصورة الأم في قصة "زوجة فقدت زوجها" لصادق هدايت ورواية "بريد الليل" لهدى بركات» لشهرستاني: درس هذا المقال الصورة المصنوعة من الأم في الروايتين المذكورتين وأظهر أن الصورة البعيدة عن النمطية للأم متجلية تماما في الروايتين.

-«نقد ترجمه سبك "چندزبانى" در سه برگردان فارسى از پست شبانه»: لأكبري زادة وشادمان: عالج المقال ثلاث ترجمات لرواية"بريد الليل" من العربية إلى الفارسية وفي الأخير وصل إلى أن ترجمة المترجمة سُها بعنوني ضعيفة.

-«واكاوى ترجمه حميدرضا مهاجرانى از رمان "بريد الليل" بر اساس نظريه آنتوان برمن» بقلم أحمدي وچلەنيا: درس الكاتبان ترجمة هذه الرواية وحصلا على أن أكبر سبب للانحراف في ترجمة المهاجراني يتعلق بشرح وتفسير المترجم الذي ينوي أن يفهم القارئ المحتوى بوضوح.

صحيح أن الحبكة والعتبة قد تناولتهما بالدراسة بحوث عديدة، لكن ما يميز هذه المقالة عن تلك البحوث أنها ستكون الأولى، التي تعالج الرواية من منظار العتبة والحبكة والتلاؤم الموجود بينهما هذا أولا وثانيا أن المقالات التي عالجت "بريد الليل" لم تهتم بالحبكة والعتبة فيها، وثالثا أن دراسة الحبكة في رواية تراسلية لا تبدو سهلا والوصول إلى الخطة الأصلية يحتاج إلى محاولة جدية وعميقة نريد أن نكشف الشفرة التي تختفي في طيات مثل هذه النصوص.

## ٢. لمحة عن رواية "بريد الليل"

هدى بركات تحكي رواية تراسلية، عنوانها؛ "بريد الليل"، التي نشرت في ٢٠١٨ في بيروت. إنها تريد أن تصل إلى قمة هدفها من هذه الطريقة السردية؛ ألا وهي عدم وصول الرسائل، بيد أصحابها، والعنوان يدل على هذا الموضوع بوضوح. لا أثر للاعتماد والثقة في المجتمع فعلى هذا، لا يرسل الشخوص البريد الإلكتروني وما شابهه في الرواية، بل يكتبون على

ورق. لكن في هذه الرواية التراسلية لا تصل الرسائل ولو رسالة واحدة بيد المرسل إليه. وهذه نهاية التراجيديا تهدف الكاتبة من كتابة روايتها؛ وهي الضلال والظلام.

**٣. عتبة النص**

هناك مثل مغربي يقول: «أخبار دار على باب الدار». للدخول إلى عالم النص، يجب للقارئ أن يجتاز بعض الحدود، نسميه بالعتبات النصية أو النص الموازى. إن العتبات هي التي تمهد لنا الطريق، وتزودنا بمفاتيح تحليل النص (حمداوي، ٢٠٢٠: ٥).

إذا كان "رومان جاكوبسن"[١]، العالم اللغوي والناقد الأدبي الروسي من رواد المدرسة الشكلية الروسية، قد تساءل عن العناصر التي جعل النص أدبيا من خلال طرح السؤال: ما الذي يحقق أدبية الأدب؟ فإن "جيرار جينيت"[٢]، المؤسس الفعلي لعلم العتبة، أكد على ضرورة التساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النص كتابا، أي تلك العناصر التي تساند النص وتصاحبه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافية النوعية، وهذه العناصر تعرف بالعتبات النصية. لم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله، ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي (مسكين، ٢٠١٣: ٢٠).

يعتبر كتاب "عتبات" لـ"جيرار جينيت"، محطة رئيسة للأعمال التي تسعى إلى فك شفرات. بيانات النشر، العناوين، الإهداء، المقدمات...وغيرها من العتبات النصية التي يعتني بها جينيت، في هذا الكتاب. وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص، كمن يريد دخول الدار فمن الضروري أن يجتاز عتبة الدار. ومن وظائفها أن تساعد المتلقي في قراءة سليمة وفي غيابها قد تعرض قراءة النص بعض التشويشات وسوء الفهم (بلال، ٢٠٠٠: ٢٣).

ويقول جينيت في البحث عن جذر العتبات: هذا الاصطلاح الفرنسي، المتكون من مقطعين (Para/Text). مقطع (para)؛ فنجده في اليونانية واللاتينية صفة حاملة للمعاني العديدة:

أولا: الشبيه والمساوي، له علاقة بالأبعاد الكمية والقيمية، بحيث نجد الكلمة اللاتينية توازي الكلمة اليونانية. ثانيا: المشابهة والملائمة، وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشاكلة. ثالثا: الموازي والمساوي للارتفاع والقوة. رابعا: الزوج والقرين والوزن بين مقدارين والعدل والمساواة بين شخصين. خامسا: بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض. فهناك شيء في المقطع الأول للعبارة، (para): لا يعني فقط جهتي الحدود الفاصلة بين الداخلي والخارجي، بل هي أيضا نفس الحدود، كونها الحاجز الذي يجعل من الغشاء راشحا بين الداخل والخارج. والمقطع الثانى(text) تعني النص (بلعابد، ٢٠١٥: ٤١-٤٣).

نجد اختلافا كبيرا، في وضع المقابلات الترجمية للمصطلح، «Le paratexte»، ومردّ ذلك التحصيل المتنوع لجملة المعاني التي تحيل إليها كلمة «para» بين مواز وشبيه مماثل ومحيط ومحاد ومصاحب...إلخ، فانسحبت هذه الدلالات على الصياغة المصطلحية عند فعل الترجمة (لعموري، ٢٠٠٧: ١٥٥). وأيضا سبب الاختلاف، الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية، أو انتقال المعنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الفرنسية (حمداوي، ٢٠٢٠ : ١١). إذن النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، المناص، و...أسماء عديدة لحقل معرفي واحد (بلال، ٢٠٠٠: ٢١).

### ٤. أنواع العتبات النصية

العتبات النصية هي مجموعة نصوص تحيط بالنص من جميع جوانبه مثل، العناوين الأصلية والفرعية، اسم المؤلف، الإهداء، المقدمة، الاستهلال، التصدير، الهوامش، الملاحظات، الغلاف، بيانات النشر (لعموري، ٢٠٠٧: ١٣). وقد قسم "جينيت" هذه العتبات النصية إلى نوعين من النصوص: النص الخارجي الفوقي والآخر المحيطي.

يحيل النص الخارجي الفوقي إلى عناصر تتعلق بالنص ولكنها منشورة خارج الكتاب، مثل المقابلات والمذكرات الخاصة. أما النص المحيطي فإنه يضم كل ما يتعلق بالنص وينشر معه في زواياه وما يوجد داخل الكتاب (مسكين، ٢٠١٣: ٢٢).

النص الخارجي الفوقى: يشتمل كل الموازيات النصية التي تتموضع خارج الكتاب أي ما يتعلق بالكاتب أو الكتاب من حوارات أو مقابلات أو تحليلات أو مرسلات أو استجوابات.

النص الخارجي المحيط: هو كل خطاب مادي يأخذ موقفه داخل فضاء الكتاب فيتموضع على غلافه وصفحاته الداخلية من العنوان والعناوين الفرعية واسم الكاتب والهوامش والمقدمة و... . هذا القسم بدوره يتفرع إلى نوعين: النص المحيط النشري؛ (خاص بالناشر) والنص المحيط التأليفي؛ (خاص بالمؤلف)، أي كل ما يتعلق بالكاتب أو المؤلف داخل الكتاب (كنان، ٢٠١٦: ١٨).

وقد قسم جينيت النوع الآخر إلى قسمين: النص المحيطي النشري ويندرج تحته الغلاف، التجليد، كلمة الناشر وغيرها من المعلومات المتعلقة بالنشر والنص المحيطي التأليفي؛ يضم اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التمهيد، الإهداء، الهوامش وغيرها مما له علاقة بالمتن ولا ينفصل عن الكتاب (مسكين، ٢٠١٣: ٢٣).

### ٥. الحبكة

نظرية الحبكة مستخلصة من تعريف المأساة في كتاب "فن الشعر" لأرسطو حيث يقول: «إن الحبكة هي ترتيب الأحداث، والمبدأ الأول والغاية والغرض، بل روح التراجيديا» (يونسي، ١٣٨٤: ٢٢). وفي الإنجليزية كلمة Plot بمعنى الزيادة عن طريق الإضافة المتدرجة، ترجمة لكلمة أرسطو الإغريقية Mythos التي وردت في كتابه (صبري: ٦).

يعرّف "فورستر"[٣] الحبكة بأنها «سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، فإذا قلنا: «مات الملك، ثم ماتت الملكة بعد ذلك». فهذه حكاية، أما: «مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا عليه» فهذه حبكة. (فورستر، ١٣٦٩: ٩٢) وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه، يخلص من كلام فورستر أن العامل المهم في الحبكة هو الترتيب الزمني بين الأحداث مصحوبة بالعلاقات السببية بينها. فعنصر السببية عامل مؤكد عليها في القصة.

في العربية يترجمون Plot بالحَبكة والحُبكة، وهيكل القصة، والبناء، والبناء الفني، والمبنى الفني.كما وصل البحث اللغوى، جذر (ح ب ك) بمعنى الشد والحياكة. إذن هذا المعنى مطابق مع Plot في الإنجليزية؛ لأنها بمعنى الزيادة المتدرجة. ومن جهة أخرى (ح ب ك) بمعنى الاستحكام الذي نراه في Plot كل حلقة في الحياكة تتصل بالحلقات الأخرى وبهذا الاتصال والانسجام ينتج الثوب. وهذا يدل إلى العلة والمعلول وأهميته في الحبكة. والهيكل بمعنى الضخم والمتراكم لهذا أعم من الحبكة أيضا المبنى بمعنى البناء وأعم منها. مرورا بهذه الكلمات، إذن الحبكة أفضل معادل لـ «Plot» في العربية (گنجي وآخرون، ١٣٨٩: ١٤٣).

حينما يقرأ القارئ رواية ما، هو يتوقع أن يكون أمامه خريطة معينة وواضحة.كيف تبدأ الرواية؟ كيف تواصل مصيرها نحو الأمام وكيف تنتهي؟ وهذه هي الحبكة. إذا يمكن للقارئ أن يفهم من خلال قراءته مصير الرواية والبداية والوسط والنهاية هذا يدل إلى فلاح الكاتب وإلا فلا (عابدي، ١٣٧٧: ٤٤).

هناك عدد من الألعاب الفنية في رواية "بريد الليل"، التي تثير متعة القارئ ودهشته، أهمها وأوضحها أنها رواية رسائل، لكن القراءة الدقيقة، ستوضح أنها ليست كذلك تماما، هدى بركات تستخدم تقنية الرسائل بمجاورة تقنية القصة، أو يمكن القول إنها تستفيد من الرسائل في إنتاج القصص (سعيدي، ٢٠٢١: ٤). البنية السردية في بريد الليل لم يستقر على شكل واحد ثابت بل جاء في شكل رسائل منفصلة داخل الرواية مما دفعنا إلى الاهتمام بالحبكة المتميزة في هذه الرواية (الحربي، ٢٠٢٠: ١٣٠).

### ٥ .١. أشكال الحبكة

١-القصة ذات الحبكة المفككة (Loose) والقصة ذات الحبكة العضوية المتماسكة (Organic). تبني القصة من النوع الأول، على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما. ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث، بل على البيئة التي تتحرك فيها القصة أو على الشخصية الأولى فيها أو النتيجة العامة التى تنتظم الحوادث والشخصيات جميعا (نجم، ١٩٩٦: ٦١-٦٢).

٢-الحبكة المغلقة؛ نظم المصنوع في هذه الحبكة أقوى من النظم الطبيعي الذي يوجد بين الأحداث. هذه الحبكة تستخدم عادة في الروايات البوليسية والجنائية التي تحتاج إلى حل الأزمات والعقد ويجب أن تكون النتيجة قطعية وواضحة.

في الحبكة المفتوحة نظم الطبيعي للأحداث أقوى ويسلط على النظم المصنوع الذي صنعه الكاتب. في هذا النوع من الروايات لا نرى حل العقد بشكل واضح. إذن لا تصل الرواية إلى النتيجة القطعية؛ مثلما نرى في الحبكة المغلقة (ميرصادقي، ١٣٩٣: ١٠٣- ١٠٦).

٣- الحبكة ذات الحل والحبكة القائمة على الكشف، ففي القصة ذات الحبكة من النوع الأول يتولد إحساس بأن ثمة مشكلة في طريقها إلى الحلّ، إحساس بنوع من الغائبية القائمة على العاطفة أو على البرهان، والسؤال الأساسي عندئذ هو: ماذا سيحدث؟ أمّا في حبكة الكشف وهي الحبكة المودرنية التي تعتمد عليها القصة الحديثة، فالتأكيد يكون على أساس شيء آخر ولا تكون وظيفة الخطاب قائمة على أساس الإجابة عن السؤال وإنما على شؤون تكتشف رغبة القارئ في أن يكمل النص ويصل إلى نهايته من خلال الحبكة (اوشن؛ خيرات، ٢٠١٧: ٢٠).

### ٥ .٢. الحبكة والتراسل

يمكن أن يكون بطل الرواية، عاطفيا وقد يسمح لنفسه بالتعبير عن مشاعره أمام الجميع أو أمام صديقه أو شريكه. فلهذا يستغل الراوى، الحوار بين شخصيات الرواية. ولكن المشكلة هي الشخصية التي لا تعبر عن عواطفها أمام أحد، الشخص المكتوم والمنعزل الذي لا يملك صديقا ولا يحتاج إليه. في هذه الحالة لا يمكن للقاص أن يجعل الشخصية تعبر عن عواطفه في الحوار. إنه يحتاج إلى استعمال مؤشرات عاطفية أخرى: لغة الجسد أو الانفعال أو الأفكار. في مثل هذه الشخصيات ربما يستفيد الكاتب من الرسالة (جابر إدريس، ٢٠٠٩: ١٦٩). كما نرى في الشخوص الأصلية في بريد الليل.

تمثل "الكتابة" سؤالا مركزيا وثيمة أساسية في الرواية، حيث تتخذ الشخصيات منها ملاذا للتعبير عن همومها وقهرها الذي عاشته. ومنه استلهمت الكاتبة، هدى بركات، بنية أحداثها والتي قدمتها في شكل رسائل مكتوبة تختزل معاناة «الأنا» واعترافاتها، وتبوح بكل ما مؤرق ومحرق لها. حيث اختارت الكاتبة شكلا فنيا ضاربا في القِدم، وهو شكل الرسائل الذي يعود بالقارئ إلى الزمن الماضي، زمن المراسلة والترسُل؛ ذلك أن الخطاب السردي لا يشتغل على حكاية واحدة، شأن الخطاب الروائي التقليدي، بل يقدم لنا كل حكاية على حدة، فكل قصة تتوالد من رحم واقع معين ومن حياة شخص معين، فنحن أمام حكايات مختلفة يقدمها لنا الخطاب الروائي من منظورات متعددة وبأشكال متنوعة مما جعلنا نكتشف في كل مرة قصة غير القصة، فيكشف الخطاب السردي عن تنوع في صيغ الحكي عبر التوالد السردي الذي يضبط نظامها الداخلي وتسلسل الأحداث (الحربي، ٢٠٢٠: ١٣٠).

لا يمكن لهدى بركات أن ترسم للقارئ التراجديا العميقة التي نرى في بريد الليل إلا من خلال التراسل، كأن كل رسالة تحكي وتقول لنا هناك شخص منفرد ومنعزل عن الآخرين يكتب رسالة. نفس الرسالة توحى إلى البعد والتفرد وحينما نرى أن الرسائل لا تصل بيد صاحبها هذه هو نهاية المأساة التي لا يمكن ترسيمها إلا من هذه الرسائل التراسلية.

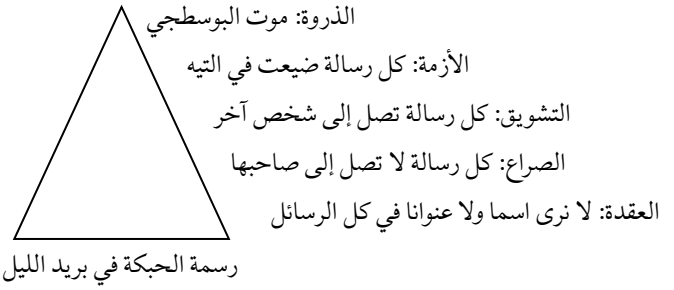
### ٥ .٣. الحبكة الأصلية في بريد الليل

رجل يكتب رسالة لحبيبته، وصلت هذه الرسالة صدفة إلى امرأة أخرى، هي تقرأ الرسالة وتود أن تعرف مصير ذلك الرجل بعد ما علمت أن هناك رجل يراقبه. هي تكتب رسالة أخرى لحبيبه ويراها شاب جالس في المطار، وهي تمزق أوراقا وترميها في القمامة، يلتقتها ذلك الشاب ويقرأها. هذا الشاب أيضا بدوره يكتب رسالة إلى أمه ويعترف بجرائمه في الوطن والمهجر. ويتركها مكرمشة ومضغوطة في جانب مقعد الطائرة، قبل أن يلقون القبض عليه. تجد هذه الرسالة المرأة التي كانت في الطائرة وتقوم بترتيب المقاعد، هي أيضا تكتب رسالة إلى أخيها وتتركها في خزانة البار، حيث تعمل هناك. يقرأها أحد العاملين بالبار، هو بدوره يكتب رسالة إلى أبيه ويخبره بالمشاكل الكبيرة التي يعاني منها بما أنه خنثى، ويطلب منه الرد على الرسالة فورا. في الفصل الثاني "في المطار"، مذكرات من الذين كانوا من المفترض أن تصل الرسائل إليهم بالتسلسل، فمثلا الرسالة الأولى متوجهة لكاتبة المذكرة الأولى في الفصل الثاني وهكذا. ما عدا الأخير، لأنه التقرير لأربعة أسئلة وإجاباتها بـــ«لا» فقط.

وفي الفصل الثالث، "موت البوسطجي"، يخبرنا ساعي البريد عن وطنه والحرب فيه. هو أيضا يكتب رسالة، للموظف الذي يمكن أن يكون هناك بعد موته ويشرح له الرسائل التي قرأها ويقوم بترتيبها حسب الأهمية. وبموت البوسطجي سيذهب الأمل لوصول للرسائل.

### ٦. تناسق العتبات والحبكة

هدى بركات تترك روايتها بدون حل وتلقى هذا الأمر على عاتق المتلقي الذي يمكنه أن يرسم مصير الرواية كما تشاء.




رسمة الحبكة في بريد الليل

على أساس هذه الرسمة في الحبكة الأصلية يشاهد القارئ العقدة التي لا تفتح طيلة الرواية وهي أن كل شئ بلا اسم حتى الرسائل بلا عنوان كأن العالم الذي يعيش القارئ فيه عالم حرام فيه الأسماء والعناوين وفي الصراع لا تصل أي رسالة إلى صاحبها وفي التشويق تصل الرسائل إلى شخص آخر وهو يقرأ الرسالة وبدوره يكتب رسالة أخرى وفي الأزمة يشاهد القارئ أن كل رسالة ضيعت في التيه كأن لا أثر لها ولا لصاحبها وفي الذروة التي تعتبر قمة الأزمات هناك موت البوسطجي وبموته نفقد حلقة الوصل بين كاتب الرسائل والمخاطب كأن الرواية تريد أن تتأكد من أن الرسائل لا تصل أبدا إلى مخاطبها وليس هناك اتصال بين من كتب ومن يقرأ الرسائل.

فنرى الحبكة المفككة الأحداث مبعثرة في طيات الرسائل ولترسيم الحبكة على الناقد أن يقرأ الرواية مرات لكي يمكنه أن يصل إلى توالي الأحداث المنطقية.

العتبة النصية متلائمة مع الحبكة، حيث العنوان والألوان والغلاف الأمامي والخلفي والاستهلال كلها متناسقة مع الحبكة المفككة والمفتوحة.

### ٦. ١. الغلاف الأمامي

ما يلفت نظر القارئ أثناء اطلاعه على أي كتاب، واجهته الخارجية، كونها أول ما يقع بصره عليه، فهي مفتاح النص، كما أنها تكون عنصر إغراء يدعو القارئ إلى الاقتناء والتعرف. فغلاف الكتاب يستفز البصيرة، فيشكل عنصر الفضول في المتلقي حيث يدفعه للتعرف والتطرق لمضمون النص فيعتبر هذا عبورا للعين (اوشن؛ خيرات، ٢٠١٧: ٢٣).

ندرس في الغلاف الأمامي، الخطوط الاعتباطية والعناوين، والألوان.

#### ٦. ١. ١. الخطوط الاعتباطية

على لوحة الغلاف، في رواية بريد الليل، يشاهد الناظر خطوطا اعتباطية على شريطة في أعلى الصفحة التي تذكر المتلقي بكتابات الأطفال. أضراس ودوائر بحبر الأسود وبعض الأحيان، الأحمر والأصفر لكن الأغلبية للأسود، على الصفحة البيضاء.

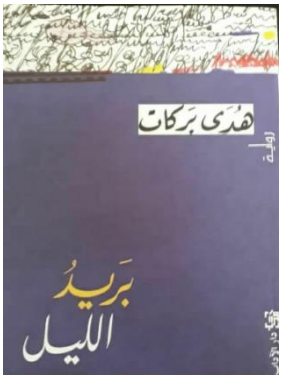
الخطوط التي، تذكر القارئ بالمشردين، الذين يعيشون في المنفى ولا يدرون إلى أين مصيرهم. كأن الغلاف يرشد الناظر، إلى ما سيجرى في الرسائل من خيبة الأمل. فتلك الخطوط الاعتباطية تتمظهر في أعلى لوحة الغلاف وعلى الخلفية البيضاء، تناسب تماما مع العقد التي نراها في الحبكة ومعظمها لا تفتح أثناء السرد وتبقى معقدة، مثل: اسم كاتب الرسائل؛ لا نرى في هذه الرواية اسم علم للشخص ولو مرة. ولا اسم مكان ولا زمن معين. كل شيء في الضباب؛ عاقبة الرسائل وكاتبها ومصيرها.كل شخص يكتب رسالة ولكن بدون عنوان ولا نعرف من هو المرسل والمرسل إليه. مثل خربشات الأطفال على ورق. الرسائل من الأطفال المعصومين، لكن معذبون دون أي دليل، الذين لا يرحمهم أحد، حتى بلدانهم وأقرباؤهم.

كتب الرجل الذي يعيش في إحدى البلدان الأروبية، إلى حبيبته في الرسالة الأولى: «الموضوع _تقريبا_ هو تلك الرسالة التي كانت تدور في رأسي....ربما تكون الرسالة الوحيدة في حياته كلها إرسالا واستلاما» (بركات، ٢٠١٨: ١٠).

والشاب القاتل في الرسالة الثالثة إلى أمه: «أمي الحبيبة أكتب إليك من المطار قبل أن يأخذوني وقبل أن أصل إلى حاجز الأمن العام... هذا لا يعني أني أكتب إليك كي أبدو منشغلا لا، أنا أريد إخبارك بما حدث معي قبل أن تعرفي من غيري» (المصدر نفسه: ٤٩).

ويكتب الشاب المريض لأبيه في الرسالة الخامسة: «شجعني على الكتابة إليك رسالة امرأة وحيدة، وحدانية ومستوحشة مثلي. رسالة كنت عثرت عليها من زمان في خزانتي الصغيرة في البار...قرأتها مرارا كأني أعرف تلك المرأة، أو كأني أراها» (المصدر نفسه: ٨٦).

من السطور الماضية يتبين أن مخاطب الرسائل هو الحبيبة أو الحبيب والأم والأخ والأب، كلهم من العائلة والأقرباء ولا أحد يستلم رسالته. لقد جسدت الروائية هذه الشخصيات في الرسائل، فاشلة غير قادرة على المقاومة وإحداث التغيير، كما أن نظرتها إلى الذات احتقارية وإلى العالم نظرة سوداوية يكتنفها الإحساس باللاعدالة، وهذه النتيجة تعرضها للعنف والمطاردة والتهميش والإقصاء (اوشن؛ خيرات، ٢٠١٧: ٢٧).




**الغلاف الأمامي**

لا نرى أي صورة على الغلاف الأمامي، لا تريد الكاتبة، هدى بركات، أن تشير إلى شيء معين ولا تحب أن يكون شيء في الرواية واضحا للمتلقي، حتى حينما تشير بشيء واضح مثل مكان أو زمان، نراها تجعله في الإبهام والضبابية على الفور، هي لا تبوح بكلمة تخرج الرواية من ألغازها، لهذا تتجنب الكاتبة عن كل شيء، تجر الرواية إلى التشخص والتعين والصورة من أهم هذه الأشياء.

### ٦. ١. ٢. العنوان

يجد المتأمل في الرواية أول مؤشر على شكل الرواية الرسائلية، عنوانها "بريد الليل"، وقد كان العنوان بذلك فاتحة نصية ومؤشرا أجناسيا دالا على شكل الرواية ومحتواها (الحربي، ٢٠٢٠: ١٣٦؛ انظر: آذرشب وآخرين، ١٣٩٦: ٦؛ فارسى وصياداني، ١٣٩٥: ١٦٥).

يتكون العنوان من الناحية التركيبية من جملة اسمية وللوقوف على دلالته لابد من تفكيك لهذا التركيب بغية التأويل، إذ إن لفظة: «بريد»، خبر لمبتدأ محذوف، يقدر بـــ«هذه» أو «هي»؛ تعود على الرسالة.

ومن المعنى الدلالي للبريد، الأمل والرجاء والتفاعل، وهو مضاف و«الليل» مضاف إليه، وأول ما يلحظ على العنوان لكونه جملة اسمية أنها تعطي الثبات والسكون وهي بهذا تخلو من الزمن فتدل "بريد الليل" دلالة مطلقة تمتد عبر العصور الطويلة في البلدان العربية.

أليس «البريد» علامة للأمل؟ يقول جان بريستلي[٤] الكاتب الإنجليزي: لو لم يكن الانتظار لبريد لليوم الآتي ربما يصل عدد الانتحار في المدن مئة بالمئة. الفضول يجعل الشخص أن يصبر كل يوم ربما يأتي البريد، الرسالة الجديدة التي تسبب التغيير والتحول. رسالة حاملة للسعادة. لا أحد يعرف! (يونسي، ١٣٨٤: ٤٦٩).

هذا التركيب الإضافي؛ "بريد الليل" تركيب تتحكم به قاعدة توليدية وأخرى تحويلية. أما بالنسبة لقاعدة التوليد، فعلاقة الإضافة، العلاقة بين اسمين. أولهما نكرة وثانيهما معرفة. وما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربعة. (ل، من، في، ك) وأما القاعدة التحويلية فإنها تعني تحول من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة، ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي للغة، يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها. ويفضي التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين: فإما أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسما نكرة معرفا بإضافته إلى اسم معرفة وإما أن يأتي اسم نكرة مخصصا بإضافته إلى نكرة (الجزار، ١٩٩٨: ٥٤).

في "بريد الليل" تتشكل البنية التركيبية من اسمين بينهما علاقة إضافة. والإضافة لدى النحاة هي ضم اسم إلى آخر مع تنزيل الثاني من الأول منزلة تنوينه أو ما يقوم مقامه، بحيث لا يتم المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا. ولذلك كان للمضاف إليه وظيفة تعريف المضاف وتخصيصه، وكأنه ما جيء به إلا لينوب عن (ال) التعريف الذي حذفت من الاسم الذي أضيفت إليه، ولكن (ال) التعريفية للاسم لا تفيد بنفسها تحديدا للمعرف بها، على عكس التعريف بالإضافة، لأن التعريف بالإضافة في اللغة، خاص بإنتاج دلالة أكثر تحديدا. مثلا في كلمة القمة لها (ال) التعريفية وشاملة لكل القمم ولكن في قمة الجبل أكثر تحديدا ثم يفتح بابا لمجازات كثيرة مثل قمة الروح. وعلى هذا الأساس فإن معظم الأسماء المضافة التي وردت في هذا النمط، استمدت تعريفها من الأسماء التي تلتها لا من ذاتها، الأمر الذي يلفت إلى عدم تمام المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا، غير أن في "بريد الليل" صار المضاف إليه عبئا على المضاف، لأنه لم يفده في التخصيص والتعريف وإنما منحه الغموض والإبهام، ولم يعد للمتلقي من حيلة لفهم العنوان إلا بالعودة إلى النص ومحاولة استنطاقه من أجل فهمه وفك شفراته.

ففي "بريد الليل" علاقة الإضافة لم توضح المعنى بل زادت المضاف غموضا وإبهاما، فكيف يكون البريد في الليل؟

إذن هناك «انزياح» في العنوان، البنية النحوية لهذا العنوان سليمة، لأنها تكونت من مضاف ومضاف إليه ولكن سلامة هذه البنية لا تعني وضوح دلالتها، لأن إضافة الليل إلى البريد ليست منطقية.

جمعت الكاتبة بين شيئين متناقضين (بريد/ الليل) فالبريد يصل إلى المرسل إليه في النهار ولا في الليل. وقد يكون تفسير ذلك أن الكاتبة حاولت اختصار مضمون الرواية في عنوان واحد، فهناك دواعي للأمل والرجاء، بينما في حين آخر هناك خيبة الأمل والفشل.

العناوين الداخلية كبنية سطحية، هي عناوين واصفة وشارحة، للعنوان الرئيسى كبنية عميقة.

تخضع بنية الرواية إلى ثلاثة أقسام: خلف النافذة، في المطار، موت البوسطجي.

يعد الحذف خاصية مكونة للعنوان يدشن بها الصدمة لدى القارئ تلقيا والغموض نصا إذ إن الحذف يقود إلى نوع من الغموض والإيهام من جانب الكاتب باشتغاله على المستويين التركيبي والدلالي، ودون ذلك لا يمكن بحال للعنوان أن يحقق وظائفه في التعيين والإغواء والتأسيس لفعل القراءة الذي يغدو رهين فعالية العنوان في إنجازه وفي إطار المستويين الدلالي والمجازي يمكننا تنظيم العناوين الأصلية والفرعية في المجموعات الآتية:

بريد الليل: فبريد كناية عن الأمل والرجاء، والليل كناية عن الشدة والظلام؛ بريد الليل؛ تكشف عن إرادة الأمل ومشيئتها في مواجهة إرادة مضادة تسعى لسحق هذا الأمل؛ الليل.

بريد= الأمل

حياة # موت

الليل=ضد الأمل

خلف النافذة وفي المطار، يدلان إلى الانتظار والأمل أيضا فيهما نوع من التفاؤل والإيجابية نحو القادم.

خلف النافذة

عنوان فصلي الأول والثاني يتمظهر في القسم الأول للعنوان الرئيسي؛ بريد

في المطار

وعنوان الفصل الثالث؛ موت البوسطجي، يتجلى في القسم الأخير من العنوان الرئيسي؛ الليل.

قسمت هدى بركات هذا الأمل والظلام في بريد الليل إلى العناوين الداخلية. وهكذا تكشف كثافة العناصر الرمزية الدالة على الرجاء وهيمنتها على عناصر مضادها ليؤكد خطاب العناوين انحيازه إلى قطب الأمل بامتياز، وعليه لن يكون العنوان بريد الليل سوى هذا التجلي الحاد للرؤية القائمة على الانحياز للأمل.

بما أن يكون العنوان الأصلى حول الرسالة، فمن الطبيعى أن نحتاج إلى المرسل والمرسل إليه والشخص الذى يوصل الرسالة إلى المرسل إليه. هذا بالنسبة للعناوين الداخلية والعلاقة التواصلية التي بينهما ومن جانب آخر سنصل إلى هذه العلاقة بينهما وبين النص الأصلي. ولكن بالنسبة لكل رسالة، لا نرى عنوانا للرسائل الخمس في الرواية. بل تركتها الكاتبة مفتوحة وبلا عنوان. ولا يوجد حتى عنوان المرسِل والمرسَل إليه، الأمر الذي كان له دور مهم، في الوصول إلى المضمون من خلال الشكل. مضمون الرواية التشرد والضلال والظلام وكيف يمكن وصول هذه الفكرة إلى المتلقي، محتوى الرواية يتحمل هذه الوظيفة، وعلاوة على ذلك، العناوين الأصلية والداخلية كمصاحب للنص تقوم بإرسال هذه الرسالة التي تكون النقطة البؤرية في هذه الرواية.

ويلحظ العدد الفردي للعناوين الفرعية، خلف النافذة، في المطار، موت البوسطجي، وهو عدد يذكرنا بعدد الأشخاص الذين مرتبطون بالرسالة عادة وهم المرسل، والمرسل إليه، وساعي البريد.

أما في أعلى الغلاف، تحت تلك الشريطة البيضاء، فجاء اسم الكاتبة في مستطيل أبيض، بخط سميك وباللون الأسود. معاناة الروائية متجسدة في الرواية عبر اسمها، ودلالة اللون الأسود الذي يدل على السوداوية والتشاؤم والحزن من الآتي، لكن لا يمضى وقت طويل حتى نجد رؤية الروائية تتغير وبالأمل تتجدد، وتظهر بوضوح عبر اسمها في لوحة الغلاف وهو محاط باللون الأبيض وفي الحقيقة غمره هذا اللون بوضوح، مقصدية الدلالة هنا تعيد اللون الأبيض إلى معناه الدلالي. فالمعاناة لابد أن تنتهي والأمل هو الباعث للحياة.

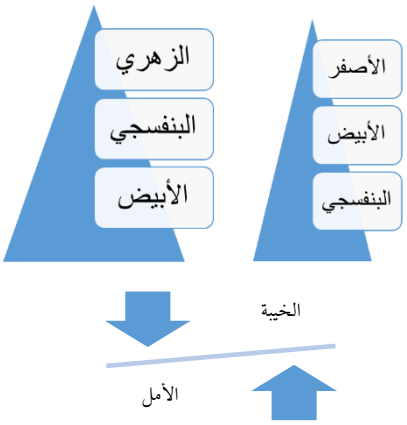
### ٦. ١. ٣. الألوان

تسمية الألوان وتنظيمها تحت أطر منظمة ودقيقة، قد أثبتت الدراسات النفسية التأثيرات الخاصة للألوان، بحيث كل لون له رمز خاص (عمر، ١٩٩٧: ٢١). فللون أثر فيزيولوجي ينتج في شبكة العين، حيث تقوم الخلايا المخروطية بتحليل اللون المناسب، سواء أكان اللون ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء أو عن الضوء الملون. بالإضافة إلى ذلك إن دراسة الألوان تهدف إلى التذوق الجمالي وإلى تقليد الطبيعة يتبين لون المادة وإبرازها من غيرها (جراينية، ٢٠١٤: ٤٠).

بعد النظرة إلى الشخصيات في كل الرواية والوصول إلى الألوان على لوحة الغلاف؛ يشاهد المتلقي اللون البنفسجي سيطر على الغلاف، وهناك شريطة بحجم لا بأس به في أعلى الصفحة باللون الأبيض، ثم البنفسجي يحكم أمره المتشائم ومتخلخل بينه اسم الكاتبة وفي مستطيل أبيض وفي أسفل الغلاف،كلمة بريد باللون الأصفر الذي فاقع لونها وكلمة الليل باللون الأبيض. هذه الملاعبة مرة أخرى توحي إلى ثنائية الخيبة والأمل في الألوان. وفي القرآن الكريم آية تشير إلى هذا اللون ومدى تأثيره على العين، (صفراء فاقع لونها تسر الناظرين) (بقرة: ٦٩). إذن كلمة بريد على الغلاف مصبوغة بهذا اللون الذي ينتقل إلى الناظر،كل السرور والأمل والنشاط.

والأبيض: رمز الطهارة والنقاء والصدق وهو يمثل نعم في مقابل لا الموجودة في الأسود. يقول الرجل الذي يكتب الرسالة الأولى: «الآن، يجب أن أجد ما أعبئ به السطور والورق الأبيض» (بركات، ٢٠١٨: ٩). إنه الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها الرسالة. كلمة الليل كتبت باللون الذي ضدها تماما يعني الأبيض.

وهكذا يرى المشاهد أن الاستسلام الذي يمثل مشاعر الاكتئاب والتشاؤم، متناسق مع مضمون النص، حيث يدل على الشعور الذي عاشه المنفيون والمشردون من بلدهم، بعد كل هذه السنوات المليئة بالخوف والوحشة والتوتر (عمر، ١٩٩٧: ١٥٤).




دلالة الألوان على الغلاف

ونفس هذه الثنائية في الألوان نراها في الحبكة كذلك فطيلة القراءة وحينما القارئ غارق في النص وأفكاره، فجأة ظهر له هذا الأمر المخيف؛ ليس في هذه الرسائل اسم شخص خاص ولو بالمرة. كيف ولماذا لا يبوح الكاتب باسم الشخص الذي يكتب له أو لها؟ ونهاية المأساة هي أنهم يكتبون الرسائل إلى من يحبهم أو إلى عائلتهم! أو في بداية الحبكة حينما يبدأ القارئ

بقراءة الرسائل يخيم عليه شعور خاص ومؤلم! بما أنه في كل فقرة بل في كل سطر يشاهد الخيبة واليأس. يقول كاتب الرسالة الأولى وهو شاب يكتب لحبيبته: «عزيزتي، بما أنه هكذا يجب أن تبدأ الرسائل، إذن عزيزتي» (بركات، ٢٠١٨: ٩).

تبدأ الرسالة بـــــ «عزيزتى». في أول وهلة تبدو رسالة رومانسية ولكن الجملة التي تأتي بعدها ترمي القارئ من الرومانسية إلى الترديد والتوتر بالنسبة لهذه العلاقة.

فكما أن الألوان كعتبة من العتبات النصية على الغلاف ليست في مكانها فالحبكة وأجزاؤها كذلك لا تسيران في مسيرهما الأصلي فالرسائل دون العنوان والاسم أولا ودون الإرسال ثانيا ولا تصل إلى صاحبها.

### ٦. ٢. الغلاف الخلفي

مثلما للرواية واجهة أمامية لها واجهة خلفية أيضا وتعد عتبة من عتبات النص الأساسية لا تقل أهميتها عن الواجهة الأمامية إلا أن الواجهة الخلفية جاءت خالية من اللوحات الفنية التي تظهر عادة على الغلاف الأمامي (جراينية، ٢٠١٤: ٤٥). إلا أن في السنين الأخيرة يشاهد القارئ صورة فوتوغرافية للمؤلف على الغلاف الخلفي كما يرى القارئ في بريد الليل.

فنرى صورة من هدى بركات، وهي في مرحلة الشباب، مقطبة الحاجبين والصورة بالأبيض والأسود، كل هذه الأمور لها معانيها ومدلولاتها. هي لبنانية ولكن بعد الحرب الأهلية ذهبت إلى فرنسا. هي تعيش في فرنسا لكن لا تترك وطنها العربي إنها تقول: «لا أقيم في بيروت ولا في باريس فقد قررت أن الجغرافيا ليست مهمة». كما نرى في بريد الليل هي لا تتكلم عن المكان والجغرافيا.

بعد أن حضرت الحرب الأهلية بلبنان والتي، غيرها من الدول العربية، لم يُعرف فيها من أين يأتي القتل والتدمير. إلا أنها لم تترك لبنان، ولم تترك العرب. فتمسكت بلغتها، وكتبت كل رواياتها بالعربية، وكأن لبنان، وكأن العرب لم يكن يوما وطنا تعيش فيه، وإنما وطن يعيش فيها. لذا تنظر لا إلى لبنان فحسب، وإنما، وكلما ابتعد المرء صار الرؤيا أوسع، فإنها تنظر إلى العالم العربي كله (بوقرة، ٢٠١٩: ٢٢). والصورة والألوان على الغلاف الخلفي كلاهما يدلان على هذا الأمر.

هيمن اللون الأبيض على الصفحة الخلفية وكأن الكاتبة تجاهل الغلاف الأمامي وهيمنة البنفسجية المؤلمة عليها! فهذه الثانية نفس الصراع في الحبكة حيث من المفترض أن تصل الرسالة إلى صاحبها، لكن لا يحدث ذلك فكل رسالة تصل إلى شخص آخر. ليس كل شيء في مكانه كما هو الحال في الغلاف الأمامي والخلفي.

### ٦. ٣. الاستهلال

بعد أن يضرب القارئ صفحا عن العنوان الأصلي هناك «الاستهلال» الذي يتحدث عن «الليلة والحب والبحر»، استهلال جميل يمكن القول إنه جاء على شعر نثري:

« الليلة، ليلة البارحة كانت غريبة وصادمة
وأكثر غرابة هو تغيرنا أنا وأنت
مرة أخرى، حبا بالحب القديم المحتضر،
خرجنا مرة أخرى بالتجاه البحر...» (بركات، ٢٠١٨: ٥).

هذا ما بدأت به الروائية روايتها كمقدمة وقد تكررت كلمات الاستهلال في الرواية مثل: «الحب، والليل، والترحال، والسفر، والتغيير» التي نراها في الاستهلال.

تقوم الروائية بوصف السد وانهياره وكيف صارت القرية تحت الماء بكاملها ولم يعد يعرف أهل القرية أين مكانهم: «ثم علمت بأن القرية بكاملها أصبحت تحت الماء حين انهار السد عليها. لا أعرف إلى أين انتقلوا أو نقلوهم. السد الحديث التقنية بناه الرئيس لري الأراضي المتصحرة» (المصدر نفسه: ٩).

استخدم البحر كمكان للهرب عبره، يحكي صاحب الرسالة الأولى، أنه قد دفع كل ما يملك من نقود مقابل الهرب فهو مفلس لا يملك أي قرش. فالبحر مكان مفتوح يؤدي إلى مكان آخر (غرابي، ٢٠١٩: ٤٢).

وقد وظفت مكانا آخر يدل على البحر في قول كاتب الرسالة الثانية: «نزلت مع الألباني إلى ضفة النهر لنأكل» (بركات، ٢٠١٨: ٦٠). وفي مكان آخر: «أعجبتني فكرة المشي على الماء. انظر إلى أفراد المجموعة وكلهم من الناجين الذين تم انتشالهم من البحر وفقدوا أصدقاءهم وأهلهم في القوارب الغارقة» (المصدر نفسه: ٩٢).

من الوهلة الأولى يدرك القارئ لهذه الإرسالية العلامة أنه أمام متن يعج بالصراعات وبالتناقضات وخيم عليه الظلمة والعتمة. وهذا نفس ما نراه في صراع الحبكة حيث كل رسالة تصل إلى شخص آخر وفي النهاية ضيعت الرسائل كلها.

**النتيجة**

بعد معالجة الحبكة والعتبات النصية والتناسق الموجود بينهما توصل البحث إلى أن:

هدى بركات ترسم الحبكة على شكلٍ جميع العتبات النصية في خدمتها. ففي الحبكة، شخصيات الرواية مشغولة بكتابة الرسائل أو منتظرة لوصولها فهذا الانتظار يدل على نوع من الأمل والرجاء في وجودهن، لكن حينما يقرأ القارئ الرسائل، يتبين له أنه ليس هناك أي بريد في الحقيقة، ليست هناك رسالة أبدا، لأنها لن ترسل، والرسالة التي ترسل بالفعل، الرسالة الخمسة، ما وصلت إلى صاحبها، فثنائية الخيبة والأمل في الحبكة تؤكدها وتؤيدها الثنائية التي نراها في العتبات النصية حيث العنوان الأصلي "بريد الليل" كلمة "بريد" تدل على الرجاء والأمل وكلمة "الليل" توحي إلى الخيبة والفشل. كما نرى ثنائية الخوف والرجاء والموت والحياة في الألوان المختلفة المتباينة على الغلافين الأمامي والخلفي. وحتى الخطوط الاعتباطية على الغلاف ترشد المتلقي إلى ما سيجري في الرسائل من خيبة الأمل. كأن هدى بركات تريد أن تؤكد أنه لا أثر للحوار والتعامل في مثل هذا المجتمع. والذين يعيشون في هذا المجتمع لا يريدون التواصل حتى عبر الرسالة حتى الشخص الوحيد الذي كتب رسالة وأرسلها وطلب المساعدة، ما وصلت رسالته ومات البوسطجي، إذا يوجد في هذا المجتمع شخص لكي يريد التواصل وطلب المساعدة والعون هناك الظروف الأخرى لا تسمح له بهذا الأمر.

**الهوامش**

١. Roman Yacobson
٢. Gerard Genet
٣. Forster
٤. John Boynton Priestley

## المصادر والمراجع

### القرآن الكريم


١. بركات، هدى. (٢٠١٨). **بريد الليل**. ط١. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع.

٢. بلال، عبد الرزاق. (٢٠٠٠). **مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربى القديم)**. بيروت: أفريقيا الشرق.

٣. بلعابد، عبد الحق. (٢٠١٥). **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**. الجزائر: منشورات الاختلاف.

٤. بلوک، لورانس، (٢٠٠٩م)،**كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة**، ترجمة: صبري محمد حسن، القاهرة: دار الجمهورية للصحافة.

٥. الجزار، محمّد فكري. (١٩٩٨). **العنوان وسميوطيقا الاتّصال الأدبي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٧. حمداوي، جميل. (٢٠٢٠). **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبى)**. ط٢. المملكة المغربية: دارالريف.

٦. السعيدي، محمد رشيد. (٢٠٢١). **مقاومة الحياة - البناء الفني والرؤية والدلالة في رواية (بريد الليل)**. دار نينوى.

٧. عابدى، داريوش. (١٣٧١). **پلى به سوى داستان نويسى**. تهران: انتشارات مدرسه برهان.

٨. عمر، أحمد مختار (١٩٩٧). **اللغة واللون**، ط٢. القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.

٩. فورستر، ادوراد مورگان. (١٣٦٩). **جنبه‌هاى رمان**. ترجمه: ابراهيم يونسى. تهران: نگاه.

١٠. كريس، نانسى. (٢٠٠٩). **تقنيات كتابة الرواية**. ترجمة زينة جابر إدريس. ط١. بيروت: الدار العربية للعلوم.

١١. ميرصادقي، جمال. (١٣٩٣). **شناخت داستان**. تهران :نگاه.

١٢. نجم، محمد يوسف. (١٩٩٦). **فن القصة**. ط١. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.

١٣. وادي، طه. (١٩٩٤). **دراسات في نقد الرواية**. ط٣. القاهرة: دارالمعارف.

١٤. يونسى، ابراهيم. (١٣٨٤). **هنر داستان نويسى**. چ ٨. تهران: آگاه.

١٥. آذرشب، محمدعلى وآخرون. (١٣٩٦). «نشانه‌شناسى عنوان قصيده (حفر على ياقوت العرش) سروده محمدعلى شمس الدين». مجله زبان وادبيات عربى. ش ١٦. صص ١-٢٦. Doi:10.22067/JALL.V8I16.62327

١٦. أحمدي، محمدنبي وچله‌نيا، فرزانه. (١٤٠٠). «واكاوى ترجمه حميدرضا مهاجرانى از رمان «بريد الليل» بر اساس نظريه آنتوان برمن»، مجله پژوهش‌هاى ترجمه در زبان و ادبيات عربى.
Doi:10.22054/rctall.2021.58964.1540

١٧. أكبري‌زاده، فاطمه وشادمان، يسرا. (١٤٠٠). «نقد ترجمه سبك "چندزبانى" در سه برگردان فارسى از پست شبانه»، مجله پژوهش‌هاى ترجمه در زبان و ادبيات عربى. Doi:10.22054/rctall.2022.63765.1581

١٨. الحربى، ملحة. (٢٠٢٠). «البنية السردية وأنساق التلقي في رواية بريد الليل للكاتبة هدى بركات». مجلة العلوم التربوية والدراسات الإنسانية. المجلد ٥. العدد١٠. صص ١٢٧-١٥٢.

١٩. خداوردي، سمية وآخرون. (١٤٠٠). «تجليات الميتاسرد في رواية بريد الليل لهدى بركات»، مجله لسان مبين. دوره ١٢. شماره ٤٤. صص ٥٣-٧٠. Doi:10.30479/lm.2021.13827.3080

٢٠. شهرستاني، عليرضا. (٢٠٢٢). «الدراسة المقارنة لصورة الأم في قصة ـزوجة فقدت زوجها» لصادق هدايت ورواية «بريد الليل» لهدى بركات». كاوش‌نامه ادبيات تطبيقى. Doi:10.22126/JCCL.2021.6537.2270

٢١. صالحي، پيمان. (١٣٩٤). «دراسة العناصر الروائية في المجموعة القصصية القصيرة بيت سيئ السمعة لنجيب محفوظ». مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها. العدد٢٢.صص٦١-٩٠.
Doi: 10.22075/LASEM.2017.1490

٢٢. فارسي، بهنام وصياداني، علي. (١٣٩٥).«نشانه‌شناسى عناوين رمان«سه‌گانه» نجيب محفوظ». مجله زبان و ادبيات عربى. ش ١٥. صص ١٥٧-١٨٢.Doi:10.22067/JALL.V8I15.49109

٢٣. گنجى، نرگس، وآخرون (١٣٨٩). «بررسى لغوى و اصطلاحى پيرنگ و عناصر ساختارى آن در فارسى و عربى». زبان‌پژوهى دانشگاه الزهرا(س). سال اول. ش٢. صص ١٣١-١٧٢. Doi: 10.22051/jlr.2014.1045

٢٤. لعموري، زاوي. (٢٠٠٧). «في تلقي المصطلح النقدى الإجرائى»، مجلة المصطلح. العدد٦. صص١٥٥-١٧٠.

٢٥. أوشن، ليليا وخيرات، رتيبة. (٢٠١٧). بنية الحُبكة في رواية لعبة السعادة لبشير مفتي. رسالة جامعية. جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة-. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

٢٦. بوقرة، إيمان، وآخرون (٢٠١٩). بنية الشخصية في رواية بريد الليل لهدى بركات، رسالة جامعية.جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة-. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

٢٧. جراينية، ابتسام. (٢٠١٤). العتبات النصية في رواية هلابيل لسمير قسيمي. رسالة جامعية. جامعة محمد خيضر.

٢٨. زاوي، صليحة. (٢٠١٥). العتبات النصية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج. رسالة جامعية. جامعة العربي بن مهيدي. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

٢٩. غرابي، كنزة ودمدوم، نادية. (٢٠١٩). جمالية سرد الرسائل في رواية بريد الليل لهدى بركات. رسالة جامعية. جامعة محمد بوضياف. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

٣٠. كنان، كهينة. (٢٠١٦). العتبات النصية في رواية المراسيم والجنائز لبشير مفتي مقاربة سينمائية. رسالة جامعية. جامعة عبدالرحمن ميرة بجاية.

٣١. مسكين، حسينة. (٢٠١٣). شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر. رسالة جامعية. جامعة وهران-السانيا. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

## References

Abedi, D.(1992). *A Bridge to Story Writing*, Tehran: Borhan School Publications.[In Persion].

Al-Harbi, M.(2020). “The Narrative Structure and Patterns of Reception in the Novel Barid Al-Layil by Huda Barakat”, *Journal of Educational Sciences and Human Studies*. 5(10),127-152.[In Arabic].

Ahmadi, M. & F. Chelenia. (2020). "Analysis of Hamidreza Mohajerani's translation of the novel "Barid al-Layil" based on Antoine Berman's theory", *Journal of Translation Studies in Arabic Language and Literature*. Accepted (Doi:10.22054/rctall.2021.58964.1540). [In Persion].

Al-Jazzar, M. F.(1998). *Title and Semiotics of Literary Communication, Cairo*: The Egyptian General Book Authority,1998. [In Arabic].
Akbarizadeh, F.& Y.Shadman.(2020)."Criticism of the translation of the "multilingual" style in three Persian translations of Post Shabana", *Journal of Translation Studies in Arabic Language and Literature.* Accepted.
(Doi:10.22054/rctall.2022.63765.1581). [In Persion].
Al-Saeedi, M. R. (2021*). Resistance to Life - Artistic Construction, Vision and Significance in the Novel (The Night Post),* Nineveh House. [In Arabic].
Azarshab, M. A. Amin Moghadasi,A.Niazee,S.(2018), Semiotics of the Title of the Ode (Hoffaron alla yaghut e al-arsh) Written by Mohammad Ali Shams al-Din, *Journal of Arabic Language and Literature,*9(16),1-26.
Doi:10.22067/jall.v8i16.62327
Barakat, H.(2018). *Bareed Al-Layl, 1st Edition, Beirut:* Dar Al-Adab for Publishing and Distribution. [In Arabic].
Belabed, A. A.(2015). *(Gerard Gent, from the text to the manas*), Algeria: Publications of Difference. [In Arabic].
Belal, A. al.R.(2000). *Introduction to the Thresholds of the Text (A Study of the Introductions to Old Arabic Criticism),* Beirut: East Africa. [In Arabic].
Block, Lawrence, (2009), *writing the novel from plot to printing*, translated by: Sabri Mohamed Hassan, Cairo: Dar Al-Jumhuriya Press.
Bougherra, I. & N. Belkacem. & W. Al-Arabi .(2019). *The structure of the character in the novel "The Barid Al-layil- Mail" by Hoda Barakat*. University Thesis. Akli Mohand Oulhaj University - Bouira. People's Democratic Republic of Algeria. [In Arabic].
Chris, Nancy (2009 AD). *Novel writing techniques*. Translated by Zeina Jaber Idris. I 1. Beirut: Arab House for Science.
Farsi,B &Sayadani, A(2016) A Semiotic Study of the Titles of 'The Cairo Trilogy' by Naguib Mahfouz, *Journal of Arabic Language and Literature*, 8(15),157-182. [In Persion] Doi:10.22067/JALL.V8I15.49109
Forster, Edward Morgan. (1990). *Aspects of the novel*. Translation: Ebrahim Yunsi. Tehran: Look.
Ganji, N.& el. (2010). "Lexical and idiomatic study of plot and its structural elements in Persian and Arabic", *Linguistics of Al-Zahra University*, 1(2), 131-172. [In Persion]. Doi: 10.22051/jlr.2014.1045
Ghorabi, s. &. D. Nadia (2019). *The aesthetics of narrating messages in Hoda Barakat's novel " Barid Al-Layil "*. University thesis. Mohamed Boudiaf University. People's Democratic Republic of Algeria. [In Arabic].
Hamdawi, J.(2020). *The Poetry of Parallel Text (Literary Text Thresholds),* 2nd Edition, Kingdom of Morocco: Dar Al-Reef. [In Arabic].
Jarayniyeh, I.(2014). *Textual thresholds in Hilabil's novel by Samir Qasimi*, university thesis, Muhammad Khaider University. [In Arabic].
Kanan, K.(2016). *Textual thresholds in the novel of ceremonies and funerals by Bashir Mufti*, a cinematic approach, a thesis, University of Abd al-Rahman Mira Bejaia.[In Arabic].

Khodvardi, S. &. M. Jalai.&. A. Hossein Rasul Nia (1400). "Manifestations of al-Mitasard in the novel of Barid Al-Layil Lahdi Barakat", *Lesan Mobin magazine*. 12 (44). 53-70.( Doi:10.30479/lm.2021.13827.3080) .[In Arabic].
Lamouri, Z.(2007). "On Receiving the Procedural Critical Terminology", *Al-mostalah magazine*, Issue 6, 155-170. [In Arabic].
Maskin, H.(2013). *Title Poetry in Contemporary Algerian Poetry, Thesis, University of Oran-Sania*, People's Democratic Republic of Algeria. [In Arabic].
Mirsadeghi, J.(2014). *Story Recognition*, Tehran: Negah Publishing Institute. [In Persion].
Najm, M. Y.(1996). *The Art of the Story, Ist Edition, Beirut*: Dar Sader for Printing and Publishing. [In Arabic].
Ocean, L. &.R. Khairat.(2017). *the structure of the plot in the novel The Game of Happiness by Bashir Mufti, university thesis, Akli Mohand Oulhaj* University - Bouira - People's Democratic Republic of Algeria. [In Arabic].
Omar, A. M.(1997). *Language and Color*, 2nd Edition, Cairo: The World of Books for Publishing and Distribution. [In Arabic].
Salehi, P.(2016). "Studying the narrative elements in the short story collection, The Notorious House of Naguib Mahfouz," *Journal of Studies in Arabic Language and Literature*, No. 22, 61-90. DOI:10.22075/LASEM.2017.1490 ). [In Arabic].
Shahrashtani, A. (2022). "Comparative study of the image of the nation in the story of the loss of spouses" by Sadiq Hedayat and the novel " Barid Al-Layil " by *Lahdi Barakat. Research paper of comparative literature*.
accepted (Doi:10.22126/JCCL.2021.6537.2270). [In Arabic].
Wadi, T.(1994). *Studies in Criticism of the Novel*, 3rd Edition, Cairo: Dar Al-Maarif. [In Arabic].
Younesi, E.(2005).*The Art of Fiction, Ch 8*, Tehran: Agah Publishing Institute, Tehran. [In Persion].
Zawi, S.(2015). *Textual thresholds in the novel The Butterfly Kingdom of Wassini al-Araj, University Thesis*, Larbi Ben M'hidi University, People's Democratic Republic of Algeria. [In Arabic].

اللّغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية وآدابها، السنة الخامسة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٣٢)، ربيع ١٤٤٤، صص:٧٢-٥٥

# مقاربة لشعر محمد عبدالباري في ضوء نظرية بيرجيرو؛ قصيدة «ما لم تقله زرقاء اليمامة» أنموذجاً

(المقالة المحكمة)

حسين إلياسي مفرد (مدرس بجامعة لرستان وخريج مرحلة الدكتوراه، جامعة طهران، طهران، إيران، الكاتب المسؤول)[1]
زينب قاسمي أصل (أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرهنكيان، طهران، إيران)

Doi:10.22067/jallv15.i1.2211-1206

## الملخّص

تطوّرَت مناهج دراسة النصوص الشعرية وتحوّلت بفعل التطوّر الشامل في الوعي النقدي المعاصر وصارت العلاقة مع النص الشعري هي العلاقة القائمة على أساس الجدل والمشاكسة والتلقي المنهجي بغية الوصول إلى المعنى الحقيقي للنص بعد سبر أغواره و تجاوز تضاريسه وهيكليته الظاهراتية ومن أهم المناهج حديثة الظهور، المنهج السيميائي ويستدعيه الوعي النقدي لإخراجه من حالة الغياب إلى دائرة الحضور في مستوى المعنى والدلالة. ترمي هذه الورقة البحثية إلى معالجة قصيدة «ما لم تقله زرقاء اليمامة» في ضوء السيميائية الجديدة التي تأخذ على عاتقها فك شفرات النص وإزالة ما يمثّل فجوة ومسافة بين النص والمتلقي ومن أهم الأهداف الأساسية التي يتوخى الباحثان الوصول إليها، تأسيس الوعي بشعرية هذا الشاعر وفتح الآفاق الجديدة على الشعر السوداني المعاصر وهكذا دراسة موقف الشاعر من واقع السلوك العربي في عصر الحداثة وما ينجبه في المستقبل من المأساة والويلات. تشير النتائج إلى أنَّ هذه القصيدة طافحة بالرموز والعلامات. القصيدة تزخر بالحضور المعرفي للشخصيات ويستخدم الشاعر الرموز المختلفة للتعبير عن الوضع المأساوي في المستقبل وما يجلب الانتباه هو هيمنة التوجه الاستشرافي للشاعر على القصيدة. يكثر الشاعر فيها من الإشارات التي تقود إلى المستقبل وخاصة اللازمة التكرارية في افتتاحية المقاطع واستخدام الرمز التراثي. تتأتي الفاعلية الجمالية للقصيدة من الانزياحات والعلاقات المؤسسة على المفارقة بين الألفاظ والمفردات ونلحظ في القصيدة الفاعلية العاطفية المنبعثة من الرموز والإشارات النصية التي تكتظ بالمعاني والدلالات والفاعلية الإحالية تتأتى من المزج بين الحاضر والماضي عبر التركيز على حضور الشخصيات التراثية والدلالات والملامح المتعلقة بها التي يستأنسها الوعي الجماعي. نرى الفاعلية الكنائية في التمثيل الشعري للواقع العربي المتردي والمحاولة لفضح هذا الواقع المؤلم والمستقبل السلبي وتعريته من خلال الاستخدام الواعي لطريقة التعبير الحكمي في اللغة الشعرية غير أن القصيدة تخرج عن هذا المسار الدلالي ولا تقف حد تجسيد الواقع المأساوي والمستقبل المأزوم بل تتجه عدسة الكاميرا الشعرية إلى المستقبل المنشود والمثالي والذي يتحقَّق بالوعي والمعرفة والرؤية الجديدة بعيداً عن الجهل والتخلف والعقم المعرفي والفكري.

**الكلمات الدليلية:** السيميائية. الشعر العربي المعاصر، محمد عبدالباري، قصيدة ما لم تقله زرقاء اليمامة.

---

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٨/٢١ تاريخ المراجعة: ١٤٠١/١٠/٢٣ تاريخ القبول: ١٤٠١/١٢/١٥

[1]- الكاتب المسؤول: hsn_elyasi@ut.ac.ir

## ١. المقدمة

تعدُّ السيميائية من أهم المناهج الجديدة لمشاكسة النص الشعري والصراع المنهجي معه عبر مجموعة من المكانيزمات والطرق الجديدة من أجل التوغل الواعي في عالم النص وللوصول إلى المعرفة الحقيقية عن النص والوعي باعتبارهما الدافع والأساس في كلّ عمل نقدي ممتاز وتكمن فاعلية السيميائية في دورها الكبير والبارز في تبيان حقيقة النص الشعرى وتقليص دائرة التعددية في الدلالة والمعنى ومن المفروض وجودها في أرض الشعر العربي المعاصر عبر الاعتماد على مجموعة من المنظومات المفهومية والمنهجية التي من شأنه خلق الحالة الدلالية الجديدة وخروج النص إلى مرحلة التجلي والحضور بعد أن كان في غلالات مختلفة من الغموض والغياب نتيجة الانزياح المسيطر على العلاقات اللغوية والمنظومات النصية التي تشكّل هيكلية النص الشعري المعاصر.

السيميائية عند الكثير من الباحثين والمهتمين بهذا الفرع النقدي الجديد الذي يمثّل القفزة الواعية في مجال المعرفة والوعي النقدي، هي العملية الإجرائية الواعية التي تسهم في إنتاج الدلالة وتوجيه المقروئية النصية بحيث تنتج قراءة فاعلة لها محصلات واضحة في ميدان القراءة وهي بالاختصار عند البعض التفاعل المعرفي من خلال المكانيزمات المتعددة مع المقروء (القصيري، ٢٠١٢: ٢٢٥- ٢٢٤). وهذه فاعلية السيميائية الجديدة في فهم النصوص الشعري وتأسيس الوعي بداخله بعد إزالة القشور والمعوقات الدلالية عن ظاهر الرموز والإشارات النصية.

منهج جيرو في السيميائية من المناهج الحديثة في مجال التحليل السيميائي ويحتوي هذا المنهج على مجموعة من المؤشرات الوصفية والمنهجية في تحليل النصوص وخاصة الشعرية منها ناهيك عما يتمتّع به هذا المنهج السيميائي من الخصوصيات المنهجية بالغة الأهمية في تأسيس الوعي بالنصوص الشعرية وهذا هو المنهج المتتبع في هذه الورقة البحثية ونعتمد على هذا المنهج في تحليل شعر محمد عبدالباري وقصيدته «ما لم تفله زرقاء اليمامة» من ديوان «مرثية النار الأولى» والقصيدة التي بين أيدينا تتكون من ١٧ مقطعاً شعرياً يرسم فيها الشاعر مأساة الوطن العربي والإنسان العربي ومن أهم الأهداف المؤملة إليها في هذه المغامرة النقدية هي الوعي بشعر هذا الشاعر المغمور والمواصفات الشعرية وتبيان رؤيته إلى الحاضر السلبي والكشف عن الفاعليات اللغوية والسيميائية للخطاب الشعري عند محمد عبدالباري وما يستدعينا للوقوف النقدي عند شعر عبدالباري ودراسته في ظل السيميائية الجديدة هو أنّ شعر الشاعر يتمتع بالفضاءات الشعرية الجديدة والبكورة تستحق الدراسة والمعالجة المنهجية وبقي الشاعر مغموراً رغم مكانته الممتازة في الشعر المعاصر بحيث أثرى المكتبة الشعرية العربية بالقصائد الفذة الممتازة ورغم هذا لم تتوجه إليها أنظار الباحثين وأقلامهم لدراسة شعره ومعالجته مما تكمن فيه ضرورة هذه الورقة البحثية.

### ١. ١. أسئلة البحث

من الأسئلة الأساسية التي تمثل الدافع الرئيسي للخوض في غمار هذا البحث العلمي هي: ما أهم خصائص شعر عبدالباري في المستوى اللغوي والدلالي؟ كيف يتجلى الواقع السياسي العربي في شعر الشاعر؟ وما أهم الفعاليات النصية في هذه القصيدة التي بين أيدينا؟

### ١. ٢. فرضيات البحث

يعتمد محمد عبدالباري على التراث والأحداث التاريخية لرسم الواقع المعيشي وإضفاء الموضوعية على القول والتعبير بلغة

الشعر. يكثر الشاعر من الإشارات التاريخية ليجعل المستقبل في وهج من الشفافية والحضور للمتلقي ونرى في كل شطر لشعره وكل كلمة له النزعة الجمالية والتوق الشديد إلى خلق متعة المتلقي عند المتلقي.

قصيدة مالم تقله زرقاء اليمامة تكتظ بالرموز والإشارات المعرفية المختلفة وبنيت على أرض الماضي ويعتبر الماضي مركز الشاعر لتعرية الواقع والحاضر وتحتوي على مجموعة من الفعاليات اللغوية العديدة والدلالية المتعددة التي نقوم بشرحها وتفصيلها في هذه الورقة البحثية.

### ١ .٣. منهج البحث

اعتمد هذا البحث على منهج بير جيرو لدراسة قصيدة «مالم تقله زرقاء اليمامة» لمحمد عبدالباري وتمّ انتقاء الشواهد الشعرية التي تتناسب والمحاور المطروحة في هذا الاتجاه السيميائي وثم تمَّ العكوف النقدي عليها بالدراسة والمعالجة والتحليل في هذا البحث تبياناً للسطوح الدلالية العميقة التي يتضمنها هذا الخطاب الشعري والتي لايمكن البلوغ إليها دون الرؤية السيميائية التي تتوغَّل في النص الشعري بغية الوصول إلى الحقيقة النصية.

### ١ .٤. خلفية البحث

لم يكُن شعر محمد عبدالباري مهبط اهتمام الدارسين ولم يلق شعره في المدوّنة النقدية الحديثة اهتماماً ولم نعثر بعد الجولات الطويلة في المواقع والمجلات إلا على بعض البحوث الضئيلة قامت بمقاربة شعر الشاعر نذكرها شأن كلّ البحوث العلمية التي تلتزم بذكر البحوث السابقة. قدّمت بتول طارق حسن سنة ٢٠١٨ بحثاً إلى عمادة كلية التربية بجامعة القادسية وهو جزءٌ من متطلبات الماجستير والبحث يحمل عنوان: التناص في شعر محمد عبدالباري والبحث مقاربة لأنماط التناص في شعر الشاعر من دون أن يحتوي البحث على الرؤية النقدية الشاملة وهو دراسة عابرة تفتقر إلى الرؤية النقدية العميقة كما لم تطرقت الباحثة الى دراسة فاعلية النصوصية في شعر الشاعر وكتب أحمد الزهراني بحثاً يحمل عنوان «استدعاء التراث في شعر محمد عبدالباري» وهو مشروع بحث للماجستير بجامعة تبوك سنة٢٠١٩ والبحث مقاربة لحضور الرافد التراثي في شعر محمد عبدالباري ودراسة للتمظهر الدلالي للشخصيات التاريخية والأسطورية في شعر الشاعر وبيان دور الشخصيات وتبيان دور الرافد التراثي والشخصيات التراثية تحديداً في التعبير والموضوع غير أنَّ بحثاً مثل هذا البحث مطروق بكثرة ولا يحمل وجهاً من وجوه الفرادة والإبداع وكتبت هدى بنت عبدالرحمن الدريس مقالة عن شعر محمد عبدالباري تحمل عنوان «تجليات الاغتراب في تجربة محمد عبدالباري الشعرية» والمقالة نشرت في مجلة الآداب سنة ٢٠١٩ والعدد ١٢٤وهي مقاربة لتمظهرات الاغتراب الاجتماعي والسياسي في شعر الشاعر وكتب مجدي بن عيد بن علي الأحمدي مقالة معنونة بـ«الصعلكة في العتبات النصية؛ ديوان كأنك لم... أنموذجاً» والمقالة نشرت في مجلة الآداب واللغات والعلوم الإنسانية سبتمبر ٢٠٢١ وهي دراسة لتمثّلات الرفض والإرادة في شعر محمد عبدالباري ونظرة عابرة إلى العناوين الشعرية للشاعر وكتب مجدي الأحمد مقالة عن شعر الشاعر وهي موسومة بـ«الإرادة وفلسفة التعبير في قصيدة الحمامة لمحمد عبدالباري» والمقالة منشورة في مجلة جرش للبحوث والدراسات ٢٠٢١ والمقالة تحتوي على الفقرات العديدة التي يتحدث فيها الباحث عن موضوع الرفض في شعر الشاعر ونوعية التعبير عنه بالخصائص اللغوية العديدة التي يستخدمها الشاعر في أشعاره والبحوث الآنفة الذكر لم تمتّ بصلة لموضوع هذه الدراسة التي تختلف عن غيرها بأنها تحاول الوقوف عند شعر الشاعر بالتعكُّز على المنهج السيميائي والبحث يعدُّ أوّل محاولة في ضوء السيميائية لدراسة شعر محمد عبدالباري.

**٢.الدراسة السيميائية الجديدة**

الشعر العربي المعاصر يتطلب قراءة عميقة ومعرفية لبلوغ المعرفة عن حقيقية النص والمقاصد التي تحفها غلالات غموض والتي يجعلها الشاعر العربي المعاصر في الطرق التعبيرية الملتوية والمعقدة مما يجعل حالة من الغبار ومن المسافة في منطقة التلقي وهذا الفضاء الشعري نتيجة لحضور الحلم أو الفضاء المكثّف بالعوامل والتراكمات العديدة التي تبعد النص الشعري من الصراحة والمباشرة وما يستدعيه الشعر العربي المعاصر قراءة واعية منهجية يتمكّن القاريء بالاعتماد عليها من التوغل في عمق النص الشعري وبلوغ المعرفة عنه. المحاولة النقدية المعاصرة والتوجهات النقدية العديدة كانت بمثابة تلبية لهذا الاستدعاء وظهور المناهج والمقاربات الجديدة جاءت بهدف ملامسة النص الشعري والنفاذ إلى العمق النصي للشعر العربي المعاصر ولا يكتفي الوعي النقدي المعاصر بالمقاربة العابرة «ولا تعد المقاربة في الوعي النقدي المعاصر النزهة أو رحلة تقف عند حدود السطح ولا تكتفي به وإنما المقاربة النقدية الجديدة تحاول الغوص في أعماق النص والإزاحة عن المستور من خلال القراءة القائمة على الاستبطان والتأمل والتفاعل مع بنى النص ومعماريته»، (ربابعه، ٢٠١٢: ٢١) وسبر أغوار النص بالرؤية الواعية التي تتوغل في النص.

أخذت السيميائية هذه المهمّة المعرفية على عاتقها واعتمدت على مجموعة من المكانيزمات والطرق التحليلية العديدة لفهم النص والكشف الواعي عن حقيقيته وهويته. السيميائية كانت بمثابة الانطلاقة المهمة في الوعي الإنساني للتعرّف على السياسة النصية التي تحكم التكوين النص الشعري الذي يبنى على الغموض والبحث عن الكيفية النصية و«كيفية إفراز الدلالة عبر مساءلة أشكال المضامين، بسبر أغوار البنيات العميقة دلالة ومنطقاً من أجل فهم تعدد البنى النصية وتفسيرها على مستوى البنية السطحية تركيباً وخطاباً»(حمداوي، ٢٠٢٠: ٦) والسيميائية تمثل لعبة القراءة مقابل لعبة الشعرية ومواجهة التوق الجمالية والنزعة إلى اللامباشرة عند الشاعر لا يمكن إلا بالسيميائية كسلاح لمواجهة النص الشعري وسبر أغواره ومكامنه وتسهم في تنمية الحس النقدي عند المتلقي وتوسيع دائرة وعيه بالنص، فالمتلقي ينظر إليه بعمق أكبر ويلج عالم النص ويتمكن من الوصول إلى البنى العميقة له (فتحي دهكردي وحسيني، ١٤٠٠: ٥٤) من المناهج التي حظيت باهتمام كبير من قبل الباحثين منهج جيرو وفي اتجاهه السيميائي يقوم بدراسة التمفصلات النصية والفعاليات اللغوية «والمفصلات التي تعد مرتكزات التفكيك أو المناطق التي تفكك عندها العلامة إلى عناصر دالة وكلّ دال هو شرط وجود كل وحدة سيميائية» (جيرو، ٢٠١٦: ٣٨). تتمّ في هذا الاتجاه السيميائي دراسة الخاصية الإحالية للغة ودراسة العلاقات النصية للغة التي هي العلاقة التلازمية والتفسيرية للغة مع العالم الخارجي للنص وجيرو في حركته التمفصلية يقوم بدراسة تفكيكية للعلاقات بين الأنساق اللغوية وبين الرموز المستخدمة في النص ويسعى للكشف والإبانة عن المواطن الجمالية للنصوص كما يقوم بدراسة العلاقة بين الدوال وبين المداليل تحت ما يسمى العلاقة التعالقية بين الدال وبين المدلول وإيضاح العلاقات الوجودية والامتدادية بين الدال وبين المدلول الخاص به في النص وفي المستويات الأخرى يقوم جيرو بدراسة التمفصل النصي ذات التوجه والماهية المستقبلية والهوية الإحالية إلى المستقبل.

**٣.قصيدة ما لم تقله زرقاء اليمامة**

هذه القصيدة من أشهر قصائد محمد عبدالباري في ديوانه الشهير"مرثية النار الأولى" الذي صدر عن دار منتدى المعارف ببيروت سنة ٢٠١٢. هذا الديوان يحتوي على سبع عشرة قصيدة ثورية رافضة للواقع العربي المؤلم والملاحظ في قصائد هذه

المجموعة الشعرية يرى أن العنوان في جميع القصائد يتكوّن من الجملة الاسمية التي تترابط والمعاني والمقاصد كما تتناسب والحالة السلبية العربية والداء المخزي المقيت الذي استمرَّ على مر العصور وما يجلب الانتباه في هذه المجموعة الشعرية هو حضور الرافد التاريخي وحضور التراث بشخصياته وأساطيره في قصائد هذه المجموعة فنرى الشخصيات التاريخية والدينية، مثل أبي ذر الغفاري والحسين عليه السلام وسيف الدولة الحمداني في قصائد هذه المجموعة كما نرى الاستخدام الفني للشخصيات الأسطورية في قصائد هذه المجموعة ونحن نعلم أن الشخصيات بما تمتلك من العمق المعرفي والرصيد الدلالي تسهم في تعميق وجود النص الفني والدلالي (فتحي دهكردي وحسيني، ١٤٠٠: ٥٥) والإنتاج الدلالي. يركّز الشاعر على الشخصيات التراثية بالصورة المفارقية لتعرية الواقع العربي وفضح حكامه المسؤولين عن مستقبل الشعب وأحلامهم. قصيدة مالم تقله زرقاء اليمامة، القصيدة الأولى لهذا الديوان الشعري، اعتمدت على الرافد التاريخي والأسطوري ووظّف الشاعر شخصية زرقاء اليمامة وشخصيات أخرى مثل القرمطي وآدم أبي البشر ليتنبأ بمستقبل مظلم لا تتنزه منه رائحة الحياة والإدامة بل المستقبل والحياة في الشارع العربي كله الكدر وعدم الثقة بالمستقبل وهاجس الموت وهذا هو ما يصير إليه الواقع العربي في ضوء الممارسات المخزية الراهنة. زرقاء في هذه القصيدة هي الشاعر وفي الحقيقية نرى الشاعر يتقمّص داخل هذه الشخصية التاريخية بدلالاتها التي يستأنسها الوعي الجماعي ليحذّر الأمة العربية بالنهاية المؤلمة التي تنتظرهم عند إدامة الحاضر وفي المقاطع الأخيرة يبشّر بالحياة والخلود من خلال استخدام الملامح المرتبطة بنبينا يوسف عليه السلام ويكرّس حقيقية يؤمن بها ومفادها هو أن بلوغ الحياة والإدامة نتيجة طبيعية للحضور الإيجابي والرفض للعوامل المختلفة التي تهدد الحضور العربي ويديم مشروع القتل والاستلاب في الأرض العربية بتاريخها وحضارتها.كما قيل في البداية إن هذه القصيدة مزروعة في أرض الماضي الخصبة وفي الحقيقية نرى الاستخدام الواعي للتراث في هذه القصيدة ومن نماذج الإبداع في هذه القصيدة هو توهّج المخيال الشعري عند استخدام الشخصيات التراثية وفي الحقيقية استخدم الشاعر في هذه القصيدة الشخصيات التراثية الكثيرة واستخدم الأحداث المختلفة وقلّما نلحظ مثل هذا المزج الواعي والاستخدام الفني للتراث في شعر الشعراء المعاصرين.

## ٤. دراسة شعر محمد عبدالباري في ضوء نظرية بيرجيرو

المعاني والمقاصد في النص الشعري المعاصر مزروعة في أرض من الأشواك والحواجز المختلفة التي تمنع الوصول إلى الحقيقة النصية ومما يضر بفاعلية التلقي ويسبب الوعورة في عملية التلقي هو التوق الشديد للشاعر العربي المعاصر إلى الإبداع وإلى اللاخطابية في التعبير والقصد وتأتي السيميائية بوصفها من مناهج تحليل الخطاب الحديثة لتركّز على فعل الإبداع وتسعى لفتح آفاق النص أمام القاريء بمجموعة من الطرق والمكانيزمات الأساسية وعبر القراءة الجدلية مع النص الشعرية والمآل بعد هذا الحرص الشديد على القراءة والمتابعة بلوغ لحظة التلقي وفاعلية الإبداع المزدوج من قبل المبدع والمتلقي بعد أن يواجه المتلقي عند الصدام مع النص الشعري اللحظة الحرجة التي تتأتى من الانزياحات والطرق التعبيرية المعقدة. بعد عرض دقيق للسيميائية شأن كلّ البحوث المنهجية ندخل في هذه المرحلة في صلب البحث ونميط اللثام عن قصيدة وهي من أشهر قصائد محمد عبدالباري في ضوء السيميائية.

### ٤ . ١. الفعاليات النصية للقصيدة

الفعالية الإحالية أساس العلاقات في مستوى النص أو في خارجه. هذه الفعالية في مستوى الرموز تحدّد العلاقة الكامنة ما

بين الرسالة والموضوع الذي تحيل إليه الرسالة أو النص وما هو يمثّل الأساس والبؤرة هو التركيب والتنضيد في مستوى المعلومات والاتجاهات الواقعية والموضوعية التي يمكن ترسيخها وإثباتها «والفعاليات الإحالية هي العلاقة الطبيعية والمنطقية بين الرموز والنص والواقع وهي تمثّل الوازع الأساسي الذي يحدُّ من خلط العلامة والشيء والرادع من المزج غير المقصود بين النص وبين الواقع الغامض»(جيرو، ١٣٩٩: ٥٤). والنص بنظامه العلاماتي لابد أن يكون في تعاضد وتلاؤم منطقي مع الواقع والفعالية الإحالية في الحقيقة نجاح النص والرسالة في تصوير الواقع الغامض في منطقة التلقي ووفق هذا المنظور يعد الواقع بإسهامه في خلق التجربة الشعورية المصدر والمنطلق والمآل في العملية الإبداعية والفعالية الإحالية النصية تكمن في المقدرة على خلق الترابط بين النص والواقع أو هي قدرة النص الشعري على تصوير الواقع أو تجسيد المستقبل بالصورة السلبية أو الإيجابية.

إن الفرضية الأساسية في النص الذي يتمتّع بخاصية الفعالية الإحالية هي أن النص يصور الواقع أو المستقبل بالصورة الواضحة وفي شاشة شفافة تضع في مرأى عيوننا صورة موضوعية عن الواقع أو المستقبل. نلحظ الفعالية الإحالية في قصيدة محمد عبدالباري تنهض عن تجسيد المستقبل بالصورة السلبية عبر الاستخدام الواعي لمجموعة من الرموز والإشارات التي تحتوي على الجسر الرابط بين الموضوع وبين الواقع ولايشوبها الخلط الدلالي الذي يحدُّ من الوصول إلى الحقيقة النصية وما يجلب الانتباه في هذه القصيدة هو أن المستقبل تنبعث من الحاضر السلبي وتجسيد المستقبل في صورة سلبية، هو محاولة شعرية من الشاعر لتعرية الواقع العربي المأزوم بفعل غياب الفعل المقاوم من الإنسان العربي أو من السياسيين تحديداً مما يجعل الأرض العربية عرضة للأحداث والنكبات في المستقبل وأوّل المكمن النصي الذي يحتوي على الفعالية الإحالية هو العنوان الذي يتصدَّر المجموعة الشعرية. فالخاصية الإحالية لهذه القصيدة تتأتى من الخيط المعرفي الذي يتجذَّر في ذاكرة المتلقي وهذا الخيط المعرفي يقود إلى الواقع ويشكّل الحالة الالتقائية بين النص والواقع والمتلقي وهذا هو الفعالية الإحالية التي يحتويها العنوان ويمثّل المرجعية للمتلقي، لأنه عبر الركون على المرجعية التاريخية التي يتمسك المتلقي بالدلالات والإيحاءات التي تتنزه عنها ويقود إلى الواقع السلبي وأيضا يبيّن الشاعر عبر العتبات النصية الأخرى الحقيقة التي يؤمن بها الشاعر والشاعر يمثل النموذج الواعي للطبقة المثقفة الذين يرون المخاطر والإشكاليات التي يواجهها المجتمع العربي ويقوم بدوره الفعلي في عملية التحذير والقيام الفاعل ويرى الشاعر ما لا يرى غيره رغم أنهم ينظرون معاً ويحدِّقون في الموطن الواحد والاختلاف يعود إلى اختلاف الوعي بين الشاعر بوصفه من المثقفين الواعين وبين الشرائح الأخرى في المجتمع والشاعر يقوم بدوره التوعوي عبر التقمص في شخصية زرقاء والمصير النهائي له ولأبناء شعبه هو ما يسرده التاريخ ويعرفه المتلفي. يأتي الشعر بمقولة شهيرة من بيروت بعد عنوانه الرئيس: «إنَّهم ينظرون إلى ما أنظر ولكنهم لايرون ما أرى» وهذه المقولة تعزّز دلالات رموز العنوان الرئيس ويكشف الهوية الحقيقية للنص الشعري وعبر الخاصية الإحالية التي تكتنزها الرموز، يقود المتلقي إلى موضوع النص ويحدّد الواقع المتردي المأزوم الذي يرفضه الشاعر كما رفضت زرقاء واقعها في العصر الجاهلي.

### ٤. ٢. الفعالية العاطفية للرموز الشعرية

التجربة الشعرية في مفهومها الماهوي تعني الارتباط الوثيق بين الشعر وبين التجربة الشعورية والعاطفية ولنقل إن الشعر وليد العاطفة والتجربة الشعورية التي تؤجج فتيل التجربة الشعرية والتجربة الشعرية تحدث عندما تنفجر الأحاسيس والمشاعر إن صحَّ التعبير ولم يكن حضور الشاعر في نصه الشعري أو الانجراف وراء اللحظة الشعرية إلا صرخة داعية إلى

الكشف والإبانة والمعبّرة عن العواطف الشرسة المتفجّرة والتوظيف الواعي للرموز المختلفة في الشعر العربي المعاصر ينطلق من الشعور بالحاجة الأساسية إلى المرتكز الشعري الذي «يتمكّن من البوح بتلك المشاعر والأحاسيس الشرسة الصارمة أو يمتلك الدفق الدلالي والإيحائي والنبض الجمالي»(العلاق، ٢٠١٣: ١١٨). في التعبير عن العواطف والأحاسيس التي تتبلّج في فضاء النص الشعري وقد يؤدي هذا الحضور الواعي للرمز الشعري إلى ملامسة الأحاسيس والعواطف أو المحاولة للإمساك بالمعنى النصي أو روح النص الشعري ولايخفى أن الأحاسيس والعواطف والآراء كلّها تظهر في هيكلية اللغة الشعرية والفعالية العاطفية بوصفه من المحاور الأساسية المطروحة في سيميائية بير جيرو تقودنا إلى حتمية حضور الشاعر والناص في النص الشعري وأيضاً تمثل ردة فعل على التيار النقدي الذي يؤمن بموت المؤلف في نصه الشعري أو حالة الغربة بين النص وبين الشاعر؛ لأن الفعالية العاطفية للغة عند بير جيرو تعني العلاقة الكامنة بين الموضوع والمفهوم وبين المرسل أو حضور المرسل بروحه وعواطفه داخل النص الشعري. العلاقة التي له الحضور المرسخ في العملية الإبداعية وهي لحظة تجلية عواطف المرسل وأحاسيسه وموقفه من الموضوع والمفهوم الذي يسعى لبثّه وانتقاله إلى المتلقي(جيرو، ١٣٩٩: ٥٤). وهذه الأحاسيس والعواطف تبوح بها الرموز المختلفة المعرفية التي يطلُّ بها المتلقي إلى نافذة المعاني والمقاصد وفي هذه القصيدة التي نحن بصدد مقاربتها وفق المنهج السيميائي نلحظ الفعالية العاطفية في حضور الشاعر في المقاطع الشعرية والموقف الرفض والانتماء له في مواجهة الواقع السلبي والمستقبل المشؤوم عند إدامة الحالة الراهنة.

يقول الشاعر في افتتاحية القصيدة: «شيءٌ يُطلُ الآن من هذه الذُرى/ أحتاج دمع الأنبياء/ لكي أرى/التأويل لي/ ما نمت كي أصطاد رؤيا في الكرى/ شجرة من الحدسِ القديم/ هزّزته/ حتى قبضتُ الماء/ حين تبخرا»(عبدالباري، ٢٠١٢: ١٠). ونرى الفعالية العاطفية في تجلية عواطف الشاعر في مواجهة الواقع السلبي وموقفه الرافض لهذا الواقع المقيت والدعوة إلى الرؤية المعرفية الجديدة التي من شأنها إنقاض الإنسان العربي من سلسلة النكبات والأزمات التي تحيط به بالتشكيل الشعري الذي يكشف عن موقفه تجاه الموضوع ويمثّل الشاعر الشخصية الرئيسة في التشكيل السردي لتبيان الحقيقة والقول بالفعالية العاطفية التي هي تعني إبراز عقيدة المرسل وتبيان موقفه ما يتجلي فيما يدعو إليه الشاعر من الوعي وهاجس المستقبل بوصفه الحاجة الأساسية التي يحتاج إليه الإنسان العربي وهذا هو الموقف الذي يسعى الشاعر لترسيخه في الواقع.

الشاعر يحمل وظيفة التأويل وسط دوامة الواقع السلبي المرفوض والتأويل هو فعل المواجهة الواقعية للكشف والإبانة عن موقفه الرافض من الموضوع الذي يسعى لبثّه وانتقاله إلى المتلقي عبر عتبة العنوان الرئيس المشحون بالطاقة الدلالية والمعرفية والواقع الذي يعيش فيه الشاعر والذي يشعر فيه بالاغتراب هو واقع سلبي مأزوم والفعالية العاطفية تكمن في الرؤية الجديدة التي يطرحها الشاعر ويدعو الجماهير للإنتماء إليها. ما يحتاج إليه الشارع العربي في الظروف الراهنة هو الحضور الإيجابي للإنسان العربي في مواجهة سلبية الواقع واشكالياته وأيضاً الرؤية المعرفية والمعالجة التحليلية والمنطقية للخروج من دوامة القهر والخناق والسلب والشاعر يدعو إلى الانتماء الواعي إلى هذه الرؤية الجديدة المنقذة واحتياج الشاعر لدمع الأنبياء من أجل الرؤية يرمز به إلى عدم اتضاح الرؤية وعتمة الوضع في هذا العالم الملىء بالسواد والدمع رمز الصبر والتحمل والبصيرة والذي لا يمكن للإنسان أن يتقن السير في هذا الدرب الجديد دون ذلك»(أحمد، ٢٠١٨: ٦٢)، أو الدمع هو الإرادة الجسامة والتصبر الجميل الذي يزيل عتمة الواقع المعيش والذي يحتاج إليه الشارع العربي لاستتاب الرؤية الجديدة الشفافة والمعرفة والمنطق الجدلي الجديد والمعرفة التي تتجسّد في الماء ويرمز به إلى المعرفة الجديدة التي يقبض عليه الشاعر بعد الرحلة الطويلة والمعاناة وبعد ما تحمل الشاعر من وعورة الطريق وهذه الرؤية المعرفية الجديدة هي ما يحتاج إليها الشارع العربي للخلاص من الأزمة الراهنة أو الأزمة التي يواجهها الإنسان العربي في المستقبل إن لم يقض على سلبيات الواقع الراهن وهذا

ما يكرسه الشاعر عبر الرؤية الاستشرافية وفي المقابل عند مواجهة الواقع السلبي بإشكالياته بالتشبّث الواعي بالرؤية الجديدة والتعمّق في معطيات الواقع الراهن للوصول إلى المستقبل بما فيه من الإشراق والألق والبهجة والدفء ويقول الشاعر في مقطع آخر من القصيدة: «في الموسم الآتي/ مُزادٌ مُعلنٌ/ حتى دم الموتى يُباعُ ويشترى»(عبدالبارى، ٢٠١٢: ١٢) والفعالية العاطفية تكمن في لفظة الموتى وهي في المخزون الجماعي تحمل دلالات القداسة والقيمة والبهاء والشاعر في هذه اللقطة الشعرية يخلق نوعاً من العلاقات المشتركة بينه وبين المتلقي باستخدام لفظة الموتى لتثوير عواطفه ومشاعره في مسعى للنهوض به وبالأمة من أجل التمنع من الغرق في ورطة ذلك المستقبل الذي يراه الشاعر برؤيته المستقبلية ووسيلة الشاعر هي القوة العاطفية الفاعلية للفظة الموتى التي تمثّل الرابط المعرفي بين الشاعر وبين المتلقي وبإمكانها خلق الحالة العاطفية الموحدة بينه وبين المتلقي للنهوض به من أجل الخروج من التقوقع الحالي والحد من المعاناة المغموسة في المستقبل بما فيه من العذاب والخراب وذلك لأن الشاعر في هذه اللقطة الشعرية جعل من الفعالية العاطفية للفظة الموتى ودمهم يباع ويشترى تعبيراً عن ضياع القيم وانحدارها، مادة شعرية شديدة الخصوبة والفاعلية والتأثير وفي الحقيقة استطاع أن يوظف طاقات الفعالية العاطفية للفظة بشكل فني لافت للنظر(القصيري، ٢٠١٢: ٢٢٦) تتمكن من النهوض بعاطفة المتلقي وتثوير مشاعره بغية تغيير الواقع السلبي بما فيه من السلبيات والإشكاليات.

### ٤. ٣. الفعالية الجمالية

الفعالية الجمالية في هذا الاتجاه السيمائية تعني العلاقات المؤسسة على الانزياح بين الأنماط اللغوية وخلخلة العلاقات بين العناصر اللغوية والشكلية للنص والرؤية السيميائية، تقودنا إلى حقيقة في فكر التأويليين وهي أنَّ المسافة الجمالية وفق ما قال آيزر في النص ليست للابتعاد عن المباشرة والتقريرية فحسب بل هي المنصب الدلالي والمرتكز البنائي الذي يحمل وظيفة الشحن النص بالطاقة الدلالية والإيحائية والمنظومة الإشارية التي تحكمها عادة الانزياحية، تحوّل فعل القراءة إلى الفعل الإبداعي وتكون القراءة لمسة معرفية قادرة على الكشف وعلى الإبداع وفي الحقيقة إنَّ النظام التشكيلي الذي يحتوي على المواطن الجمالية بما فيه من الفتنة والتنافر، يتمكّن من زيادة فاعلية القراءة بدفع المتلقي لسبر أغوار النص بغية كشف البنيات النصية العميقة(شرتح، ٢٠١٢: ٣٩-٣٨) بعد تجاوز البنيات السطحية وهكذا يتحقّق سلطان النص على المتلقي وفاعلية القراءة الواعية التي تصبح اللمسة النهائية للوصول إلى الحقيقة النصية وفي الحقيقة هذه الانزياحية واللغة الشعرية المؤسسة على الانزياح بهدف الجمالية، تزيد من دائرة الدلالات وتحقق شعرية التعبير داخل النص الشعري(طاهري نيا والآخرون، ١٤٠١: ١٠٤). وقد أكثر الشاعر في قصيدته من الأنماط البيانية المختلفة واستخدم الرموز في التشكيل الشعري الجديد وفاعلية الرموز الاستعارية التعينية تتأتى من إسهامها في قوة النص من الجانب الشكلي والدلالي ومثلها نجدها في قوله «الأرض سوفَ تشيخُ/ قبل أوانها/ الموتُ سوف يكون فينا أنهُرا/ ستقولُ ألسنة الذباب قصيدة/ سيرتقي ذئب الجبال منبَرا» (عبدالباري، ٢٠١٢: ١١-١٠).

وجمالية النص الشعري تتأتى من المخيلة الشعرية الحادة التي تجعل الأرض في هيكلية إنسان ويضفي عليها الشاعر من صفات الإنسان ومعطياته مثل الموت والأرض كما يرسمها الشاعر بالاعتماد على تقنية الاستباق الزمني أو التطلع المستقبلي، تسير إلى العقم والضعف نتيجة فقدان الوعي والتخاذل والإحباط والشاعر عبر هذه الصياغة التشكيلية المؤسسة على الاستعارة بالقوة التعينية، إلى جانب إكساء النص الشعري الغلالات الجمالية، يعمّق دلالات النص على حتمية المستقبل السلبي المأزوم الذي يواجهها العالم العربي وما يدعو إلى الدهشة ويباغت المتلقي في هذا التشكيل الشعري هو الاندماجية بين

المفهوم الانتزاعي وبين المفهوم الحسي المتمثّل في الأنهر وخلق العلاقة بين الموت وبين النهر إلى جانب إضفاء الجمالية إلى النص الشعري تصبح بمثابة محاولة شعرية لبثِّ اليقينية وزرعها في نفسية الجماهير بحتمية ضياع المستقبل وفضاء الموت والضياع عند إدامة الحاضر السلبي بما فيه من الضعف والإحباط والخرق في مستوى العلاقات أو الجمود الفكري السائد وتردي القيم في الوطن العربي والنهر يحمل دلالات الاستمرارية والحركة والاتساع والشاعر بالمزج الواعي بين الموت وبين الأنهر وخروج الموت من دائرته المألوفة وتجسيده في صورة النهر، محاولة شعرية من الشاعر لتعميق مأساة المستقبل العربي والمصير المأساوي للإنسان العربي وهذه الحقيقية هي ما يلمسها المتلقي عند قراءة هذا النص الشعري التي يكتظّ بالطاقات الجمالية والإيحائية والفعالية التي يمتلكها النص الشعري عبر لعبة الانزياح والاستعارة التعينية التي تسهم في مراكمة هذا المعنى وتقويته وإظهاره بالصورة الجلية الواضحة ويجعل النص الشعري بمثابة الشاشة التي تبرز الحقائق التي يراها الشاعر بتوجهه الاستشرافي المستقبلي والرؤية القادرة على التنبؤ والكشف والإبانة وفي الصورة الشعرية الأخرى يرسم الشاعر هذا المستقبل المأزوم بقوله: (تقول ألسنة الذباب قصيدة ويرتقي ذئب الجبال المنبرا) والفعالية الجمالية للتشكيل الشعري تتأتى من حضور الذباب في صورة إنسان يقول القصيدة وتزيد دائرة دهشة المتلقي وتتّسع عندما يلحظ في النص أنَّ الذئب يرتقي المنبر والشاعر عبر هذه الصياغة الجمالية يعبّر عن غياب الحضور الفاعل للمثقّف في الظروف الكارثية الراهنة والمثقّف من شأنه القيام بالدور التوعوي والحضور الفاعل في جبهة الشعب والوطن لكنه يتخاذل ويتراجع عن القيام بوظيفته ويخدم الانتهازيين الذين يمتصون دماء الأمة ويحاول لشرعنة الممارسات السلطوية البغيضة .

والشاعر عبر هذا التشكيل الجمالي الذي تحكمها النبرة التهكمية اللاذعة يسخر المثقفين والذين يسعون لإرضاء رغباتهم باسم الدين والذئب هو رمز للأنظمة الحاكمة المتسلطة التي تسيطر على أحلام الناس وجاء حضور الذئب وهو يرتقي المنبر تجسيداً لكل معاني الزيف والخداع وجاء التجسيد الشعري في هذا التشكيل الجمالي المنبنى على قوة المخيلة الشعرية الحادة ليظهر لنا صورة عن المستقبل العربي السلبي بما فيه من الإشكاليات والتقلبات وانقلاب الموازين والقيم مما يجعل المستقبل في وعي الشاعر في دائرة من السؤال والغموض والمستقبل عند إدامة هذا الواقع المتردي ليس إلا مستقبلا مأساوياً نتيجة الزيف والخداع والضعف الذي أصيب به الواقع العربي والمستقبل العربي يطفح بالسؤال والكون العربي موسوم بالغموض كما يرسم الشاعر في هذا التشكيل الشعري الجمالي بقوله «في الموسم الآتي/ ستشتبك الرؤى/ ستزيد أشجار الضباب تجذراً/ سينكِر الأعمى عصاه/ يرتدي/ نظارتين من السراب/ ليبصرا»(عبدالباري، ٢٠١٢: ١٢-١١).

فالزمن المستقبلي عارم بالسلب والشاعر في هذا التشكيل السردي يجسد المستقبل المأزوم في هذا المشهد الشعري بمكوناته الجمالية التعبيرية والحقيقة استثمار المكونات الجمالية والإبداعية وسيلة الشاعر لبلوغ منطقة التفرد في مستوى الشعرية والتعبير، تلك المكونات التي يسيطر عليها الشاعر بقوة مخيلته الفاعلة لتشكّل التحول الدلالي والمجازي الممتاز «لا نجد لها حضوراً إلا في ملكوت الفن فالمكونات اللغوية والرموز الإيحائية التي يصبها الشاعر في المعين الشعري المحدد يحاول باستثمارها لمحاكاة الواقع تخليقاً وليس تسجيلية فوتوغرافية ويبث التشكيل الشعري التفكير في الصور الإبداعية على مستوى الدهشة والانحراف الفريد ويقدر على إثارة الإمتاع الجمالي عند المتلقي»(الشيخ، ٢٠١٢ :٢٨). وشحن النص بالدلالة والإيحاء. الضباب رمز الغموض وإضافة الأشجار بدلالتها المألوفة مثل الاتساع والكثافة تعميق لغموض المستقبل بما فيه من الإشكاليات والتقلبات وفي الحقيقة تعميق لدلالة الصورة الشعرية على الغموض والإبهام ففي هذا المشهد الشعري نلحظ أشجار الضباب تزيد وتشتبك الرؤي وصار الوطن العربي مسرحاً لتصارع الرؤى المختلفة والمزدحمة وفي هذا المستقبل الغامض يتيه الإنسان العربي وتزيد دهشة المتلقي عند الصدام مع هذا التشكيل الشعري عندما يواجه صورة

إنكار الأعمى لعصاه وارتدائه نظارة من السراب والشاعر في تشكيل شعري يبلغ غاية الإبداع والجمالية، يرسم غموض المستقبل العربي وانقلاب الموازين واختلال المفاهيم وضياع الحقيقة وفي هذا المستقبل يشعر الإنسان بنوع من الانفصال الذاتي والقهر الداخلي والشعور بالاغتراب والتيه المسيطر على الإنسان العربي في هذا المستقبل الغامض الموهوم الذي يجسّده الشاعر عبر مجموعة من المكونات اللغوية التي تحكمها فتنة المجاز أو التماثل الدلالي الذي من شأنه تعزيز العلاقات الدلالية مثلما نلحظ في إضافة الأشجار إلى الضباب وهذه الإضافة الواعية يهدف بها الشاعر بلوغ التجلية الدلالية القادرة على البوح والإيحاء بغموض المستقبل وحتمية هذا الغموض والقتامة والضياع وثقل الواقع الغامض على الشاعر مما يخلق في نفسه «الشعور الحاد بالاغتراب الذاتي نتيجة انقلاب الموازين واختلال القيم وتجذر الضبابية وكل ذلك أدّى إلى اتساع الهوة بين الشاعر وبين العالم الواقعي من حوله مما يجعله ينفصل عن الواقع ويرفضه ويغترب غربة زمانية ومكانية أممية» (الدريس، ٢٠١٢: ٥٣٨) النابعة عن الواقع الطافح بالاختلال وفقدان الانسجام وانهيار القيم الحقيقية وما فيه من كثافة الرؤى واختلال الموازين والشاعر يعبّر عن فداحة هذا الوضع المأساوي المستقبل بقوله: حتي دَم الموتى يُباعُ ويُشتَرى(عبدالباري، ٢٠١٢: ١٢). والميت الرمز القداسي وتقديس الميت إرث ثقافي في كل الأمم والشاعر في هذا التشكيل الشعري يعبّر عبر تجسيد بيع الموتى شراءهم إلى حالة من الفضاء المعيشي في المستقبل تنهار فيه القيم الإنسانية النبيلة وهذا السبب في وجود هذه الموجة الصاخبة من التعدي والرفض لهذا المستقبل مما يقود الشاعر إلى حوارية مع يعقوب بحثاً عن سبل الخلاص والاحتواء المستقبل بالرؤية والمعرفة والسعي للقضاء على الأزمات الراهنة التي تسبب الوضع المأساوي في المستقبل.

### ٤. ٤. التعالقية بين الدال والمدلول والفعالية الكنائية والحكمية

التعالقية تشير إلى العلاقات المكنونة بين الدال وبين المدلول والفرضية الأساسية في هذا الاتجاه السيميائي هي أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست علاقة على أساس الصدفة والاعتباطية بل العلاقة بين الدال وبين المدلول علاقة جوهرية وما يربط بين الدال وبين المدلول هو طبيعة كل من الدال والمدلول ولنقل إن العلاقة بين الدال وبين المدلول تكمن في جوهرهما وطبيعتهما (جيرو، ١٣٩٩: ٧٨). يعني أن الدال بطبيعته وخصوصيته يحيل إلى المدلول والعلاقة الدلالية التماثلية هي السبب في المزج بين الاثنين أو المسوغ للاستبدالية في النص والخطاب والدال في هذا المستوى هو المدلول بعينه، لأنه يماثله في الطبيعة والخصوصية والمناسبة بين الاثنين إن كانت مكنونة في جوهر الدال والمدلول فهي تعالقية عند جيرو ويطلق عليه اسم التعالقية الخارجية وفي بعض السياقات التعالقية الداخلية والتماثلية تكون استعارية ومجازية ومثل هذه العلاقة بين الدال والمدلول نلحظها في المواطن الكثيرة من القصيدة والشاعر يستخدم الرموز الإيحائية التي تسوغ التماثلية والاستعارية مثل هذه الاستبدالية في العمل الإبداعي مثلما نرى في لفظة الليل التي يستخدمها الشاعر في قصيدته: «في الموسم الآتي/ آدم/ يأكل تفاحتين/ الليل/ في الخيمة/ قلت/ تلك نبوئتي/ والغيمة الحبلى لن تمطرا»، (عبدالبارى، ٢٠١٢: ١٣). والشاعر في هذا المشهد الشعري بتوجهه الاستشرافي وتطلعه المستقبلي، يوجه شطر الأذهان إلى المستقبل السلبي الذي يضج بالسلب والخطيئة وفقدان المشروع الإنساني الجميل ويعجُّ بالفعل الإدحاضي وفي الموسم الآتي لازمة تكرارية يكثر الشاعر من استخدامها في افتتاحية كلِّ المقاطع الشعرية وتصدر هذه اللازمة التكرارية على البدايات النصية يوحي بشمول الرؤية المستقبلية عند الشاعر يمتع النص بالفعالية الحكمية التي ينصب الاهتمام بها في الاتجاه السيميائي عند جيرو(جيرو،١٣٩٩: ٥٥). وهي العلامات العينية والظاهراتية التي تستخدم لدغدغة المشاعر والأحاسيس وجلب الانتباه إلى المقصود النصي

وهذا يتحقّق في هذه القصيدة بتصدر اللازمة التكرارية على المقاطع الشعرية والتي يتوخى بها الشاعر للوصول إلى فعل التحفيز النصي والإثارة عند المتلقي وفي هذا المشهد نلحظ الشاعر عبر استخدام الرموز الإيحائية، يجسّد ما يؤول إليه المستقبل في الشارع العربي من الضعف والخفوت وفقدان الفاعلية نتيجة فعل الخطاء والإجهاض. من الرموز التي استخدمها الشاعر لتجسيد خفوت فاعلية المكان وسيطرة عوامل السلب والانفصال هي رمز الليل وهو يرمز به إلى القوات الخارجية التي لا تحمل إلى الأرض العربية غير الخراب والشتت والجهض وهذا الرمز في صورته اللكسيمية، تحمل المعاني والدلالات السلبية التي تبوح بخفوت المكان وفقدان الفاعلية واستثمار هذا الرمز الإيحائي معادلاً للقوة الأجنبية التي تسعى للسيطرة على الأرض والوطن، تعميقٌ لدلالات النص وإيحاءاته والمشهد الشعري مشهد صوري ينبني بالأنسنة والتجسيد ويوحي بالرهبة والخوف من المستقبل المأزوم فالإشارة الصريحة إلى المستقبل تزيد من قوة النص الشعري وتزيد دائرة الخوف والرهبة من المستقبل في نفس المتلقي ليشعر في نفسه بنوع من المأساة وليحمل هذا الهاجس والخوف والوحشة من ثقل الزمن في المستقبل فالنص يقوم على الدراما الزمني الفاعل الذي يبيّن حقيقة الزمن المستقبلي وجاءت اسمية الجمل في هذا المشهد الشعري معززة دلالات النص على قتامة المستقبل والثقل الزمني المستقبلي فالنص الشعري يوحي بثقل الزمن والرهبة والخوف والوحشة المسيطرة الشاملة على مستوى التركيب والدلالة وإلى جانب حضور الرموز الموحية التي بينها وبين مدلولها علاقة تعالقية مكنونة فالناحية التركيبية توحي بثقل الزمن المسقبلي «فالمشهد الشعري يتكوّن من مجموعة من الجمل الإسمية الإخبارية التي توحي بالثبوت وتعلن عن حضور زمن ثقيل طافح بالأخطار والخطيئة والوحشة» (فتحي غانم، ٢٠١٤: ٧٠).

وفي المشهد الشعري الآخر ينبش الشاعر المخزون الثقافي والديني ويستحضر شخصية آدم وهو يأكل التفاحتين والتفاحة رمز الخطيئة والتعالقية العلاقة بين التفاح بوصفه الدال المركز في هذا المشهد الشعري وبين مدلولها وهي الخطيئة تتأتى من العلاقة الجوهرية بين هذه اللفظة في الوعي الديني والثقافي وبين معاني الخطيئة واقتراف الذنب والشاعر عبر استخدام هذه اللفظة الإيحائية يرسم تردي القيم الإنسانية النبيلة ورفض الفعل الإنساني الجميل في الوطن العربي وفي المستقبل والعلاقة التعالقية بين التفاحة بوصفها الدال المركزي في هذا المشهد الشعري وبين المدلول، تخلق نوعاً من التفاعل بين النص الشعري وبين المتلقي الذي يمتلك الجسر الرابط بين الواقع النصي وبين الدلالة والمعنى والشاعر في هذا المشهد الشعري يعمّق من دلالات النص على مأساة الإنسان العربي في المستقبل بخلق الخلخلة والمفارقة في جسد الرافد الديني المتمثل في قصة آدم أبي البشر وفي الوعي الديني والثقافي أن الله يغفر لآدم بعد ارتكابه الخطيئة وبعد هبوطه إلى الأرض ويعيده إلى الجنة غير أن آدم بعد ارتكابه الخطيئة في هذا المشهد الشعري ذنبه لن يغفر وخطيئة الإنسان العربي في المستقبل غير قابلة للغفران والشاعر عبر الإشارة إلى عدم غفران خطيئة آدم في المستقبل يعمِّق مأساة الإنسان العربي في المستقبل فالأرض عند الشاعر تصبح جحيم الإنسان في المستقبل والجحيم عقاب على الخطيئة والشاعر بتجسيد عدم غفران الخطيئة يقود إلى ثبوت الجحيم واستقرارها والمستقبل يصبح بمثابة جحيم للإنسان العربي، لأنّه يتسم بغياب الانسجام والتوازن وفقدان الأمن الروحي (البستاني، ٢٠١٦ :٨٢-٨١).

وتسيطر عليه الخلخلة والاضطراب وانقلاب الموازين والغيمة في المشهد الشعري من الرموز الإيحائية الأخرى التي وظَّفها الشاعر في هذا المشهد وهي رمز البشارة والخصب غير أن هذه الغيمة الحبلى لن تمطر في المستقبل ولا تتمكن من حمل البشارة إلى البشر رغم أن الغيمة حبلى ولكنها لن تمطر وهذا ما يزيد المتلقي دهشة عند الصدام مع هذا النص الشعري وهذا الرمز الشعري في صورته اللكسيمية دال على معاني الخير والبشارة والأمل والعلاقة التعالقية بين الدال والمدلول مستمرة في

هذا المشهد الشعري وبين الطرفين فالغيمة في ظاهرها العلاماتي تحمل دلالات الخير والخصب والأمل والحلم وتعالقية العلاقات بين الغيمة وبين هذه المداليل واضحة والشاعر بتجسيد انتفاء نزول المطر من الغيمة الحبلى، يرسم القحط والجدب وليس المقصود من هذا القحط والجدب هو جدب الواقع وجمود الأرض بل الجمود الفكري الذي يحيط الإنسان العربي في المستقبل والفكر العربي وفق هذا المشهد الشعري الذي لايتّسم بالفاعلية والخصب والحركية ونتيجة هذا الجمود الفكري والعقم المعرفي الذي يشير إليه الشاعر بتجسيد عقم الغيمة الحبلى هو مأساة المستقبل العربي يفصح عنها النص الشعري باستخدام الرموز المعرفية المختلفة وهذه المأساة من معطيات النضوب الفكري والعقم المعرفي وهيمنة الخطيئة على القيم الإنسانية النبيلة.

### ٤. ٥. تعددية الدلالة وتأرجح المعنى

إنَّ الرمز الواحد لا يستكين على الدلالة الواحدة ولا يقع في التقوقعية في الدلالة بل الرمز الواحد يحمل المعاني المختلفة حسب السياق الذي يستخدم فيه الرمز والسياق هو الذي يحدّد المعنى والسيطرة في علم الدلالة للسياق حسب ما يقول بول ريكور في كتاباته السيميائية هو الذي يقود المتلقي إلى المعنى المقصود عند مواجهة فسيفساء السيميائي للنص ويرى جيرو أن الرموز الفنية والشعرية تصطبغ عادة بصفة التعددية في الدلالة(جيرو، ١٣٩٩: ٧٩)، لأن العلاقة بين هذه الرموز ومدلولاتها تبتني على الضعف والتشظي مما يعني أن الدلالة الواحدة لاتتمكن من فرض الهيمنة على الرمز ولاتكون الدلالة هي التامة المنقضية ولانلحظ العلاقة المترابطة حد التقمص بين الرمز وبين الدلالة الواحدة ويرى أن التنامي الدلالي هو الصفة الحقيقية للرمز في الكون النصي ومثل هذه التعددية في الدلالة نلحظها في قصيدة ما لم تقله زرقاء لمحمد عبدالباري.

إنَّ الدال اللوني في الليل والظلام عنوان على السلطة وعوامل السلب والانفصال كما تبين عند معالجة التعالقية بين الدال والمدلول وهذا الرمز والدال اللوني موسوم بصفة التعددية الدلالية وفي السياق الشعري الآخر يحمل الدلالات الجديدة. إنَّ الشاعر عندما يخاطب يعقوب ويكشف عن عقم الواقع العربي في ارتياد منه للحل والوصول إلى طريقة للخلاص ويعقوب يدعو الشاعر إلى التشبّث الواعي بالرفض والمواجهة: «قالَ: اتَّخذ هذا الظلاَم/ خريطةً/ لا تَبتَئِس / فالبئر يومٌ واحدٌ/ وغداً تؤمّركَ الرياح على القُرى/ اكشف لإخوتك الطريق/ ليدخلوا/ من ألف باب/ إن أرادوا خيبرا (عبدالباري، ٢٠١٢: ١٤- ١٣).

استخدم الشاعر في هذه القصيدة آلية الكاميرا الشعرية ويسرد الشاعر عبر استخدام التصوير واللقطة التصويرية الواقع والمستقبل في أرض الماضي وبالروافد الدينية والتراثية والتاريخية وأيضاً استخدم الشاعر في اللقطات السابقة الرموز المختلفة وبتوجهه الاستشرافي قام بفعل التحذير والتنبه وقام بالكشف والتنبؤ وفي هذا المشهد الشعري تتجه عدسة الكاميرا الشعرية نحو الشخصية الساردة ويسرد المشهد الحواري بين الشاعر بوصفه الشخصية الرئيسة وبين يعقوب وتعددية الدلالة حصلت بخروج الدال اللوني من دلالته المألوفة إلى دلالة أخرى إيجابية والظلام الذي يدعو إليه يعقوب في هذا المشهد الحواري هو المصدر الحقيقي للوصول إلى النقاء الروحي والمعرفة، والظلام يمثّل الرمز القداسي، والدعوة إلى الظلام في الحقيقة دعوة إلى الانتماء إلى حالة من الانطوائية الإيجابية تحصل بها المعرفة الحقيقية دون حضور الهواجس المختلفة التي تعتري الشخصية الرئيسة عند الضوء والحقيقة التي يسعى الشاعر للهروب منها هي محدودية فضاء الوعي أمام شمولية النور الذي يفضح السلبيات وفقدان الانسجام والتوازن مما يؤدي إلى زرع الهواجس المستمرة في وجود الشاعر ولهذا يدعو يعقوب في هذا المشهد الحواري إلى اللجوء إلى الظلام بوصفه القوة الكونية التي تمدُّ الشاعر بالعون لبلوغ المعرفة والوعي فالليل

رديف للمعرفة والحلم وفي الحقيقة يدعو يعقوب إلى الإمساك بفسحة الظلام بعيداً عن ضوضاء النور والضوء لبلوغ الرؤية والمعرفة والحرية الروحية بعيداً عن المادة وبعد الوصول إليها يتمكّن الشاعر لفتح الطريق أمام إخوته.

ومن الرموز الأخرى التي تتسم بحرية التعددية في الدلالة رمز الريح واستخدم الشاعر هذا الرمز المغلف بالدلالة والإيحاء للتعبير عن المعاني المختلفة وفي هذا المشهد الشعري يستخدم الشاعر رمز الريح للتعبير عن ظهور إرهاصات الثورة والخلاص بعد بلوغ المعرفة والوعي والرؤية الجديدة الجامحة التي تحقق لحظة النشوة الدرامية للشاعر وإخوته والشاعر بتجسيد حالة حضور الرياح ودعوة الشاعر إلى القرى وفتح الطريق بعد تجاوز ما في الواقع من الغموض والمخاطر كلها دعوة إلى البحث عن الرؤية والمعرفة الجديدة بوصفها الطريقة لإنجاز الحلم وبلوغ الاتساع والانفتاح المتمثل في الدخول من كلِّ الأبواب. فيوسف العصر يخرج من بئره ومكوثه في البئر لا يتعدى يوماً واحداً لأنه يقبض على جمرة المعرفة ويحصل على الرؤية الجديدة والحرية الروحية المتمثلة في الريح التي يستخدمها الشاعر انطلاقاً من الوعي بالتعددية في الدلالة علامة على ارهاصات الثورة والخلاص ورمزاً للحرية الروحية.

فالرؤية الجديدة التي ينادي بها يعقوب هي الرؤية الجديدة المشتركة القادرة على الإنجاز والخلاص والحقيقة هي أن اختلاف الرؤية واشتباك الرؤى هو السبب في هذا الوضع المأساوي ويرى يعقوب أن حضور الرؤية المشتركة هو الذي يطهِّر العالم الداخلي والخارجي للإنسان العربي وللوطن العربي معا وهذا ما ينادي به يعقوب في هذا المشهد الحواري وقال الشاعر في مشهد شعري آخر: «شيءٌ/ يُطلُّ الآن من هذه الذُرى/ أحتاجُ دمعَ الأنبياءِ / لكي أرى» (عبدالباري، ٢٠١٢: ٩). وفي هذا النص الشعري يشيد الشاعر بحضور الصفاء والنقاء الداخلي والخارجي للإنسان وللشارع العربي وسبيل الوصول إلى هذه الحالة هو حضور حالة من الهاجس الإيجابي عند الإنسان العربي. يستخدم الشاعر للتعبير عن حاجة الإنسان إلى هذا الهاجس رمز الدمع وهذه اللفظة في صورته الظاهراتي تعبير عن حالات العذاب والمعاناة غير أنَّ الشاعر يستخدم هذه اللفظة معادلاً للهاجس الإيجابي الموجود في نفسية الإنسان المعاصر مما تحصل به حتمية الصفاء والنقاء الداخلي والخارجي ومما يدفع الإنسان المعاصر إلى المحاولة الحثيثة لتجاوز الواقع الموهوم المليء بالتعقيد والالتواء والنتيجة الطبيعية والحتمية لسيطرة الهاجس الإنساني الإيجابي الذي يعمل كالقوة الفاعلية عند الإنسان المعاصر، هي الرؤية الشفافة وبلوغ الصفاء والنقاء بعد تجاوز الواقع السلبي بما فيه من الغموض والتعقيد.

### ٤. ٦. الرموز المعرفية في القصيدة

يرتبط البعد المعرفي للنظام العلاماتي بالشخصيات والملامح والمواصفات التي تتعلق بالشخصية تحمل الدلالات المعرفية وتؤسس الوعي بالهويات وبتعبير آخر أن وعي المتلقي بهوية الشخصيات والسلوك المرتبط بالشخصيات التراثية، والتراثية بما تمتلكه من الدلالات الخصبة التي تمثل الجسر الرابط بين النص وبين المتلقي والخزين المعرفي بالشخصيات في هذا المستوى عند المتلقي يؤدي إلى تفاعل المتلقي مع النص الشعري و«القصيدة في صلتها بالمتلقي، تخفي لكثير من التفاصيل ولاتكون هي نابضة بالدلالات الصريحة والواضحة بل تنزع القصيدة الشعرية إلى اللامباشرة في التعبير وتلفُّها الغلالات المختلفة والمعقدة من الغموض» (العلاق، ٢٠١٦: ٦٥). وجدلية القراءة بين المتلقي والنص أمر محتوم في القصيدة الشعرية بحيث تنزع إلى مراوغة المعنى والتجسيد المتلبس له مما يدفع بالقصيدة إلى توترها الدلالي الغائم (العلاق، ٢٠١٤: ١٨). ويصبح العمل الشعري مغامرة جمالية غير أنَّ هذه الجدلية في بعض الأحيان تفقد ضراوتها والشاعر في عمله الإبداعي لأجل خلق حالة التفاعل النصي يلبي احتياجات التلقي ويستخدم الكثير من الآليات والمكانيزمات

والرموز المختلفة التي تخلق التفاعل بين النص والمتلقي وينتهي بها الفصل الدلالي وفجوة التلقي بين النص وبين المتلقي والشخصيات التراثية والرموز ذات المرجعية التاريخية بوصفها من المرتكزات الأساسية في العمل الإبداعي، تتمكّن من تقليص ثقل النص الشعري على المتلقي؛ لأنَ خزينه المعرّفي يزيل وعورة التلقي ويقبض به المتلقي على المعاني النصية وانطلاقاً من وعي الشاعر بهذه الوظيفة الدلالية للشخصيات والرموز التراثية، أكثر الشاعر في قصيدته من استخدام الشخصيات التراثية مثل شخصية الشنفرى ويوسف ونوح والقرمطي يستلهم الشاعر في هذه القصيدة حكاية الطوفان المرتبطة بسيدنا نوح للتعبير عن النهاية الكارثية للأمة في المستقبل. إن الطوفان في الشعر العربي المعاصر يرمز بشكل واضح إلى بداية جديدة للحياة على الأرض ورمز الانتصار وبداية إنقاذ حفنة نيرة من البشرية من شرور حفنة من الظالمين والكافرين، ولكن الشاعر حوّل دلالة الطوفان إلى دلالة أخرى تماماً وهي دلالة الهدم والخراب والفزع (رضوان، ٢٠١٨: ٣١). يقول الشاعر في هذه القصيدة:«لاسرَّ/ فانوس النبوؤة قال لي/ ماذا يجري/ سيعبُرُ الطوفانُ من أوطاننا/ مَن يقنَع الطوفان/ أن لايَعبرا» (عبدالبارى، ٢٠١٢: ١١). ويستحضر الشاعر حدث الطوفان لسيدنا نوح ليوجه خطاباً مليئاً بالتحذير والرهبة إلى الذين ينثالون وراء التهويمات الخيالية والوهمية وإلى الذين لايعيرون اهتماماً بمواقفه التحذيرية القائمة على الكشف والتنبؤ كما اتهم قوم زرقاء عينيها بالبوار ونتيجة هذا الفعل هي اجتياح الطوفان على البلدان العربية «وهذا الطوفان هو طوفان جديد وهو طوفان الجهل والتخاذل وموت الضمير» (المجالى، ٢٠٠٩: ٦١).

وطوفان النزعة الجارفة إلى المادية البغيضة التي تسبب انهيار الإنسان والمجتمع والشاعر استلهم من هذه الحكاية الدينية والتراثية من النص القرآني والمتلقي يمتلك الخزين المعرفي بالطوفان والحدث مما يقوده إلى المعاني والمقصود النصي الذي هو الرسم الشعري للنهاية المأساوية للأمة التي يجتاحها الطوفان المدمّر وفي مشهد شعري آخر استحضر الشاعر شخصية الشنفرى ورسم حضور هذه الشخصية في المستقبل: «سيرى لقبيلة وهي تصلبُ/ عبدَها/ فـ«الأزد» مازالت تخاف الشنفرى»(عبدالباري، ٢٠١٢: ١٢). وهذه الشخصية رمز للرفض والتمرّد كما يألفها الخزين الثقافي للمتلقي ووعيه المعرفي ويعكس الشاعر أن المستقبل العربي ستصيبه حالة من التمرّد غير أن هذا التمرد المتمثّل في شخصية الشنفرى لايكون رديفاً للثورة أو تمهيداً لها أو هو النسق السلوكي الاجتماعي الذي يسبب خلق الثورة والخروج من الحالة السلبية إلى الحالة الإيجابية بل هذا التمرّد نمط من أنماط التمرّد السلبي يحيط بالمجتمع العربي في المستقبل وهذا التمرّد في نوعه تمرد على المجتمع بما فيه من القيم وتمرّد على كلِّ الأشكال القداسية والظواهر المقدسة مما يجعل المجتمع في حالة من التفسخ والشتّت.

والشاعر في هذا المشهد الشعري يستحضر شخصية الشنفرى علماً بكينونة الوعي الثقافي والخزين المعرفي عند المتلقي بهذه الشخصية ومواصفاتها وخصائصها والسياق النصي هو الذي يحدد نوعية التمرد المتمثّل في شخصية الشنفرى. والقرمطي شخصية أخرى من الشخصيات التراثية يستحضرها الشاعر في هذه القصيدة: «فوضى....وتنبأ كل من مرت بهم/ سيعود سيف القرمطي ليثأرا» (المصدر نفسه:١١). والشاعر بتوجهه الاستشرافي يرى أن القرمطي بسيفه يعود إلى البلدان العربية. «هذه الشخصية هو مؤسس القرامطة وظهرت هذه الفئة في العصر العباسي وكانوا يضمرون الكره للخلافة والمسلمين وأرادوا التعدي على الكعبة الشريفة وقام القرمطي بهدم البصرة بالعراق وأحرق جامعها» (بوفحتة، ٢٠١٨: ٦٣).

ويستحضر الشاعر في هذا المشهد الشعري شخصية القرمطي ويرسم عودة السيف القرمطي للتعبير عن ظهور الفوضى في المستقبل وفعل الانتهاك وضياع الثقافة والحضارة في المستقبل نتيجة هيمنة الإيدئولوجيا القرمطية على المجتمع وظهور الفوضى السياسية والإجتماعية والثقافية والقرامطة كانوا أعداء الثقافة والحضارة وكانوا يحرقون المجامع والمكاتب والشاعر

باستخدام هذه الشخصية واستحضارها يقود إلى حتمية ضياع المستقبل والثقافة والحضارة بقوة عوامل السلب والانفصال والشخصية بما تمتلكه من الدلالات والسلبيات ترمي المتلقي إلى هذه الأجواء السلبية من الحضارة والثقافة ويرسم المشهد حالة من التضاؤل الثقافي والحضاري تحدث بفعل نسف عوامل السلب والانفصال لكلِّ المكونات الثقافية والحضارية للمجتمع العربي.

### ٤. ٧. التوجه المستقبلي والاستشرافي

يرى جيرو أن النصوص ونظامها التشكيلي والإشاري تحمل الوظيفة التأسيسية ويقوم بالدور التوليدي للمجتمع المثالي

والرموز من أهم مقومات الناص أو الشاعر في رسم مشاهد من هذا المستقبل المنشود ويرى أن الرؤية في العمل الإبداعي ليست الواقعية والتقليدية فحسب بل تكون الرؤية داخل النص الإبداعي الرؤية التطلعية التي تجسّد المستقبل المثالي المنشود والرموز هي الجسر الرابط بين الواقع والمستقبل المنشود وفي الحقيقة يقوم المستقبل المثالي على أنقاض الواقع والنص في صيرورته وتكوينه يجسّد العالمين المختلفين: عالم الواقع والمستقبل الخيالي المنشود (جيرو، ١٣٩٩:١٢٨).

إنّ الشعر فن ممارسة الحياة وليس الشعر وسيلة الشاعر المعاصر لزرع اليأس في نفوس جماهيره ورغم أن الرؤية الواقعية تطغى مسحتها على صفحة الشعر العربي المعاصر ويعكس الشعر الواقع بما فيه من السلبيات والإشكاليات ولكنه ليس برمته صفحة سوداء مظلمة تعبّر عن الويل ومأساة الإنسان وعلى العكس يسعى الشاعر انطلاقاً من وعيه الشديد بوظيفته ورؤيته الملتزمة، لزرع الأمل وإعادة الحلم الجميل إلى الجماهير وبالاختصار ليس الشعر تجسيداً عن انكسار الإنسان في الحاضر أو المستقبل ولا تكون الرؤية الشعرية هي الرؤية المأزقية البحتة بل يقوم الشاعر بسرد مشاهد من المستقبل المنشود في أشعاره ليخلق متنفساً للمتلقي وسط دوامة الضياع والانكسار والتزم عبدالباري في شعريته بهذا المنهج ورغم تجسيده الشعري للمستقبل المأساوي لكنه عبر استخدامه الواعي لمجموعة من الرموز والإشارات يوجه الانتباه إلى المستقبل المنشود المثالي الذي يتحقّق فيه الحلم الإنساني الجميل ونلحظ المفارقة بين المستقبلين في هذه القصيدة؛ المستقبل المأساوي وهو مدلول للعوامل والتراكمات العديدة والمستقبل المنشود وهو حصيل النهوض الواعي في المستوى الفردي والجماعي والثقافي والحضاري ويتحقّق هذا المستقبل المنشود ببلوغ الهوية العربية الحقيقية والاستنهاض الحقيقي والتشبّث بالمعرفة والرؤية الجديدة وهيمنة البعد الروحاني والشاعر يرسم هذا المستقبل المنشود بتوظيف الرمز المعرفي الذي يحمل دلالات الحياة الجديدة المنشودة ويبشِّر بالخير والحلم والأمل. يقول الشاعر في المقطع الأخير من قصيدته:سَبعٌ عجافٌ/فاضبِطوا أنفاسَكُم/من بَعدِها التاريخُ يَرجعُ أخضَرا/هي تلك قافلةُ البَشيرِ/تلوحُ لي/مُدوا خِيامَ القلبِ/أشتُمُ رائِحةَ القَميصِ/وطالَما/هَطَلَ القَميصُ على العُيونِ وبَشَّرا(عبدالباري، ٢٠١٢: ١٥-١٤).

والشاعر في هذا المشهد الشعري يستحضر قصة يوسف للتعبير عن المستقبل المنشود ولبثِّ اليقينية بإشارات الحياة الجديدة والسبع العجاف عنوان على الحالة المعيشية الموسومة بالعقم والضياع والانحطاط ولفظة القميص تبشِّر بالخروج من هذه الحالة السلبية والقميص وسيلة علاجية من وسائل إزاحة الحزن ونجد في القميص الفاعلية التي يتمكّن من خلالها الانتقال من الحالة السلبية إلى الإيجابية فهو يكتنز قوة فعلية مغيرة تتمثّل في الانتقال من حال إلى حال (محمود عبدالله، ٢٠١٢: ٥٣).

والدال اللوني المتمثّل في الأخضر يعزّز من دلالات القميص على احتواء الحياة الجديدة وبلوغ اللحظة المعيشية العارمة بالحياة والبهجة والبشارة في المستقبل فاللون الأخضر يرمز إلى الزمن الإيجابي يقابله الأسود الذي يرمز إلى التشاؤم والزمن

السالبي (ربابعه، ٢٠١٢: ٧٨). وهذا الدال اللوني يعزّز من دلالات القميص في بوحها بالحياة الجديدة والمستقبل المثالي والقميص هو البؤرة الدلالية التفاؤلية توحي بأن الحياة تعود إلى الأرض العربية والتاريخ العارم بالفاعلية تعود والمواطن العربي يتمكن من أن يشتم رائحة الحياة في المستقبل بالقضاء على الحالة السلبية والانتقال إلى الحالة الإيجابية ببلوغ الوعي والمعرفة والرؤية الجديدة التي تصارع الضعف والموت وتمارس مشروع الحياة في الأرض والوطن المتألق حضارياً وثقافياً ومعرفياً ويقول الشاعر في مقطع آخر: لا تبتئس/فالبِئرُ يومٌ واحدٌ/وغداً تؤمركُ الرياحُ على القرى (عبدالباري، ٢٠١٢: ١٣). ونلحظ التوجه الاستشرافي للمستقبل في هذا المقطع الشعري والبئر من الرموز المعرفية في شعر الشاعر وهذا الرمز له العلاقة التعالقية بينه وبين المدلول والشاعر عبر استخدام هذا الرمز بما يمتلكه من الرصيد المعرفي عند المتلقي، «يرى فيه معادلاً للوطن العربي وغربته الداخلية بما فيه من العذاب والمأساة ووطنه في بئر موحشة عرضة للهلاك والموت»(الخليل، ٢٠١٢: ١٠٢) غير أن هذه الظروف لا تدوم ويرى الشاعر التغيير في مجرى الأحداث ورغم العذابات والمعاناة والمأساة تقود إليها البئر في علاقة تعالقية بينها وبين المدلول يرى الشاعر التغيير في مجرى الأحداث وخروج الوطن العربي من البئر.

**النتيجة**

النظام التشكيلي للشعر العربي المعاصر بني على الغموض والابتعاد عن الخطابية وهذه هي الخصوصية الحقيقية التي يلتزمها الشاعر المعاصر في عمله الإبداعي وفي الحقيقية هناك الحواجز النصية والمسافات الجمالية الكثيرة بين النص الشعري وبين المتلقي وهذه المسافة الجمالية تخلق الدهشة والاغتراب في منطقة التلقي والخطاب الشعري عند محمد عبدالباري ينزع شديد النزوع إلى الاستخدام المنهجي الواعي للروافد التراثية والدينية والإكثار من الآليات والطرق التعبيرية والرموز التي تخلق حالة من الفجوة والمسافة بين النص الشعري وبين المتلقي ويستخدم اللغة ويحرص شديد الحرص على الفعاليات المختلفة التي تمتلكها اللغة الشعرية بخصائصها السيميائية والمكونات الإبداعية والخاصية الإحالية في شعر عبدالباري تتجلّى بحضور الواقع في المنطقة الشعرية وكون اللغة الشعرية جسراً رابطاً بين الموضوع وبين الواقع المتردي الذي يحرص الشاعر على خلق الوعي بالواقع والتأسيس به عند المتلقي أو المستقبل المأساوي الذي يكتسح فيه طوفان الجهل وتخلف العالم العربي والأمة برمتها والخاصية الجمالية تتأتى من غلالات الغموض التي تحفُّ بالتشكيل الشعري ومن أهم خصائص شعر عبدالباري تعددية الدلالة وفي الحقيقية الرمز الشعري عند عبدالباري لايقع في التقوقعية الدلالية والسكون الإشاري بل الرمز الشعري الواحد يحمل الدلالات المختلفة ووجه الإبداع الشعري عند الشاعر يكمن في مقدرته على خلق العلاقة بين الرمز وبين السياقات المختلفة والشاعر إلى جانب التجسيد الشعري للواقع السحيق المأزوم والمستقبل الكارثي والمأساوي يقوم عبر استخدام الرموز المختلفة ذات التوجه المستقبلي، بتجسيد المستقبل المثالي والمنشود والقميص واحد من هذه الرموز ذات التطلع المستقبلي يستخدمه الشاعر في هذه القصيدة ليجسد عبر هذا الرمز الشعري المسقبل المثالي الذي ينزع فيه الحزن والهم عن وجه الإنسان العربي كما أزال قميص الحزن عن وجه يعقوب وأعاد إليه الرؤية والبصيرة ويرى أن صيرورة المستقبل المأساوي إلى المستقبل المثالي المنشود تتحقق بالوعي والرؤية الجديدة والقضاء على السلبيات والتخلف والجهل.

**المصادر والمراجع**


١. البستاني، بشرى .(٢٠١٤). **وحدة الإبداع وحوارية الفنون**. ط١. عمان: دارفضاءات.

٢. جيرو، بير.(٢٠١٦). **السيميائيات: دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية**. ترجمة منذر عياشي. دمشق: دارنينوى للنشر والتوزيع.

٣. _____ .(١٣٩٩). **السيميائية**. ترجمة: محمد نبوي. طهران: آگه.

٤. الخليل، سمير .(٢٠١٢). **علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي**. ط١. دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع.

٥. ربابعة، موسى .(٢٠١٢). **آليات التأويل السيميائي**. الكويت: مكتبة الآفاق.

٦. رضوان، محمد .(٢٠٠١). **مملكة الجحيم: دراسة في الشعر العربي المعاصر**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٧. شرتح، عصام .(٢٠١٢). **الجديد في تجربة بشرى الابداعية**. عمان: دارفضاءات.

٨. عبدالباري، محمد .(٢٠١٢). **مرثية النار الأولى**. ط١. لبنان: منتدى المعارف.

٩. العلاق، علي جعفر .(٢٠١٤). **في حداثة النص الشعري**. عمان: دار فضاءات.

١٠. _____.(٢٠١٧). **الشعر والتلقي**. عمان: دار فضاءات.

١١. فتحي غانم، فاتن.(٢٠١٦). **تداخل الفنون في الخطاب النسوي؛ شعر بشرى البستاني أنموذجا**. دار فضاءات للنشر والتوزيع.

١٢. الدريس، هدى عبدالرحمن .(٢٠١٢). «تجليات الاغتراب في تجربة محمد عبدالباري». مجلة الآداب. المملكة العربية السعودية. سنة الرابعة. العدد٤. صص ٥٧٠-٥٣٩.

١٣. طاهري نيا، علي باقر، الياسي، حسين واعرجى، فاطمة.(١٤٠٠). «قراءة السطوح إلى قراءة دلالات الأعماق،مقاربة تأويلية لقصيدة أغنية الممالك الضائعة» اللغة العربية وآدابها. السنة الثالثة عشرة. العدد١. صص٨٩- ١٠٨. Doi:10.22067/jallv13.i1.76832

١٤. فتحي دهكردي، صادق و حسيني، سكينة. (١٤٠٠). «التحليل السيميائي للشخصيات في شعر محمد الفيتوري المقاوم (الشخصيات السياسية والتراثية والأدبية نموذجاً)». اللغة العربية وآدابها. السنة الثالثة عشرة. العدد١. صص ٥١- ٧٢. Doi:10.22067/jallv13.i1.65995

١٥. أحمد، بوفحتة.(٢٠١٨). التناص والرمز في شعر محمد عبدالباري. ديوان مرثية النار الأولى. أنموذجاً. رسالة الماجستير في الغة والأدب العربي. جامعة محمد الصديق بن يحيى : الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

١٦. المجالي، حسن(٢٠٠١). أثر القصة القرآنية في الشعر العربي المعاصر. أطروحة الدكتوراه. الجامعة الأردنية للدراسات العلياء.


## References


Abdel Bari, M .(2012). *The Elegy of the First Fire*. 1st Edition, Lebanon: Al-Marefa Forum [In Arabic].

Ahmed, B. (2018). Intertextuality and Symbolism in the Poetry of Muhammad Abd al-Bari. Diwan of the First Elegy of Fire .as a model, Master Thesi. *University of Muhammad al-Siddiq Ibn Yahya :People's Democratic Republic of Algeria* [In Arabic].

Al-Alaq, A. J. (2014). *In the modernity of the poetic text*. Amman: Dar Faza'at [In Arabic].

----------.(2017). *Poetry and Reception*. Amman: Dar Faza'at [In Arabic].

Al-Bustani, B .(2014). *Unity of Creativity and Dialogue of Arts*. 1st Edition Amman: Dar Fada'at. [In Arabic].

Al-Drees, H. A.R .(2012). Manifestations of Alienation in the Experience of Muhammad Abd al-Bari, *Journal of Arts. Kingdom of Saudi Arabia*.4(4). 570-539[In Arabic].

Al-Majali, H .(2001). *The Impact of the Qur'anic Story on Contemporary Arabic Poetry*. PhD thesis. Jordan University for Graduate Studies[In Arabic].

Al-Qusiri, F .(2012). The Semimism of Sadness: A Scholarly Approach in the Experience of Muhammad Mardan. within Muhammad Saber Obeid's book: The Poetic Universe Space from Formation to Demonstration. Damascus: Dar Neinavi [In Arabic].

Fathi Dehkardi, S and Hosseini, S. (2022). "Semiotic analysis of personalities in the poetry of Muhammad al-Fitouri, the resistance (political, heritage and literary personalities as a model*)." Arabic language and literature*.13(1). 51-72. [In Arabic]. Doi:10.22067/jallv13.i1.65995.

Fathi Ghanem, F .(2016). The intertwining of arts in the feminist discourse; Bushra Al-Bustani's poetry as a model. Dar Al-Faza'at for publication and distribution[In Arabic].

Jiro, B. (2016). *Semiotics: The Study of Non-Linguistic Semiotic Forms*, translated by Munther Ayachi. Damascus: Darninoy for Publishing and Distribution[In Arabic].

--------.(2020). Semiotics, translated by: Muhammad Nabawi. Tehran: Agah Publishing [In Persian].

Raba'a, M .(2012). *Mechanisms of semiotic interpretation*. Kuwait: Al-Afaaq Library [In Arabic].

Rezwan, M .(2001). *The Kingdom of Hell: A Study in Contemporary Arabic Poetry*. Damascus: Union of Arab Writers [In Arabic].

Shartah, I .(2012). *The New in Bushra's Creative Experience*. Amman: Dar Faza'at [In Arabic].

Taheri Nia, A. Al-Yassi, H. and Araji, F. (2022). "Reading the Surfaces to Reading the Indications of the Depths: An Interpretive Approach to the Song of the Lost Kingdoms Poem" *Arabic Language and Literature*.13(1). 108-89. [In Arabic].
Doi:10.22067/jallv13.i1.76832

اللّغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية وآدابها، السنة الخامسة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٣٢)، ربيع ١٤٤٤، صص:٨٩-٧٣

# المتاهة دراسة نصيّة في تحليل الخطاب

(المقالة المحكمة)

عبد الباقي بدر الخزرجي (أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مستنصرية، بغداد، العراق، الكاتب المسؤول)[١]

Doi:10.22067/jallv15.i1.2308-1304

## الملخص

تعلّمتُ من الحياةِ أنَّ الإبداعَ مسافةُ حكايةٍ اشتركَ فيها كلُ المبدعينَ الذين كانوا على موعدٍ مع النص بوصفهِ فضاءً يُحلقُ فيه المبدع بحثاً عن الجمال والذوق والأناقة النصيّة؛ ومن أعماق هذه الفكرة نبضت لديَّ أفكار لتحليل الخطاب في مرحلة الدراسات العليا تقومُ على فكرة (المتاهة)، وأزعم أنّها فكرةٌ جديدة في الدراسات النصيّة لتحليل الخطاب حاولت تطبيقها من خلال تحليل مجموعة من النصوص لطلبة الدكتوراه والماجستير على حد سواء، وفي الواقع لاقت أصداءً طيبة ومقبولة لديهم حتى طلب مني البعض منهم بجمع هذه النصوص وطباعتها في بحث علمي. أعمل على جعل الطالب في منطقة التيه الدائم وكلما يصل إلى حقيقة أدفع به إلى منطقة بحث أخرى حتى أجعله يشعر بأنّه في منطقة متاهات علمية لا يخرجُ من متاهة حتى يجدُ نفسه في متاهة أخرى، ومن هنا نجحت إلى حد كبير في تعليم الباحث في هذه المرحلة البحثية المهمة من حياته العلمية كيف يفكر؟ وكيف يربط بين المختلف؟ وكيف يخرج من المتاهة؟ ومن ثم يستنبط النتائج من مقدماتها وعندما يشعرُ أنّه ضائعٌ في النص كيف يتصرف؟ فضلا عن المفاتيح المهمة لتفكيك الخطاب في النص، وركزتُ على تمرين ذهنه وجعله يتحركُ في مناطق معرفية متنوعة حتى يتمكن من الإبداع والابتكار ويخرج بنتائج علمية رصينة ومميزة. وسوف أحاول أن أقدم تأسيسا لمفهوم المتاهة ومفهوم الخطاب والنص بوصفها مفاتيح معرفية للبحث، ولو بنحو موجز بوصفها مدخلاً لعتبة العنوان في البحث ومن ثم أسجّل الأفكار والنصوص التي تمت معالجتها وعلى وفق طريقة المتاهة النصيّة، والغاية العلمية والمعرفية من البحث هي التعريف بمفهوم النص، وكيف يستطيع طالب الدراسات العليا أن يميز بين النصوص ويفهم كنهها وأطراف الاتصال فيها ومن ثم الاعتراف بها، فضلا عن ضرورة فهم الطلبة والباحثين أسباب تعطل عملية التواصل أو انحرافها بين النصوص والمتلقين، والهدف من هذا البحث تعليم الطلبة معايير التواصل للنصوص لأنّه في حالة فقدان هذه المعايير لا يصبح النص تواصليا، عسى أن ينتفع بها طلبة الدراسات العليا في كل الجامعات وأسأل الله العلي القدير أن يجعل لي الأجر والثواب لأنّ القصد في ذلك خدمة البحث العلمي.

**الكلمات الدليلية:** المتاهة، النص، تحليل الخطاب.

---

تاريخ الوصول: ١٤٠١/١١/١٥ تاريخ المراجعة: ١٤٠٢/١/٢٠ تاريخ القبول: ١٤٠٢/٣/١٧

[١]. الكاتب المسؤول: dr.abdulbaqi@uomustansiriyah.edu.iq

## ١.المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف خلق الله أبي القاسم محمد وعلى أهل بيته الطيبين الطاهرين وأصحابه المنتجبين وبعد.

تعلّمتُ من الحياةِ أنَّ الإبداعَ مسافةُ حكايةٍ اشتركَ فيها كلُ المبدعينَ الذين كانوا على موعدٍ مع النص بوصفهِ فضاءً يُحلقُ فيه المبدع بحثاً عن الجمال والذوق والأناقة النصيّة؛ ومن أعماق هذه الفكرة نبضت لدي أفكار لتحليل الخطاب في مرحلة الدراسات العليا تقومُ على فكرة (المتاهة)، وأزعم أنّها فكرةٌ جديدة في الدراسات النصيّة لتحليل الخطاب حاولت تطبيقها من خلال تحليل مجموعة من النصوص لطلبة الدكتوراه والماجستير على حد سواء، وفي الواقع لاقت أصداءً طيبة ومقبولة لديهم حتى طلب مني البعض منهم بجمع هذه النصوص وطباعتها في بحث علمي نقدي يفيد الطلبة منهم.

ولكني لم آخذ الموضوع على محمل الجد حتى تبادر إلى ذهني بأنّ الإنسان في واقعه استراحة مسافر وسرعان ما يختفي ولا ينطق عنه خلا أثره وما يتركه من عمل يفيد من الآخرين، وفي ذلك يقول الشريف الرضي:

وكأنّ طولَ العُمْر رَوْحَةُ رَاكِب قَضّى اللُغُوبَ وَجَدَّ في الإسراءِ

(الرضي، ٢٠١٩: ٢٠٧).

توكلت على الله في الشروع في هذه الدراسة بعد أن قدحت الفكرة في ذهني وآثرت ما قدمته لطلبتي في الدراسات العليا في بحث أثرتُ أن تكون عتبة العنوان هي (المتاهة - دراسات نصيّة في تحليل الخطاب) وفي الواقع أنّ العنوان مأخوذ من فكرة طالما طبقتها في تقديمي للمحاضرات؛ ومن خلال النصوص التي نقوم بتحليلها ومحاولة مني لتحريك ذهنية الباحث ودفعها للتفكير المرن، أعمل على جعل الطالب في منطقة التيه الدائم وكلما يصل إلى حقيقة أدفع به إلى منطقة بحث أخرى حتى أجعله يشعر بأنّه في منطقة متاهات علمية لا يخرجُ من متاهة حتى يجدُ نفسه في متاهة أخرى، ومن هنا نجحت إلى حد كبير في تعليم الباحث في هذه المرحلة البحثية المهمة من حياته العلمية كيف يفكر؟ وكيف يربط بين المختلف؟ وكيف يخرج من المتاهة؟ ومن ثم يستنبط النتائج من مقدماتها وعندما يشعرُ أنّه ضائعٌ في النص كيف يتصرف؟ فضلا عن المفاتيح المهمة لتفكيك الخطاب في النص، وركزتُ على تمرين ذهنه وجعله يتحركُ في مناطق معرفية متنوعة حتى يتمكن من الإبداع والابتكار ويخرج بنتائج علمية رصينة ومميزة. وسوف أحاول أن أقدم تأسيسا لمفهوم المتاهة ومفهوم الخطاب والنص بوصفها مفاتيح معرفية للبحث، ولو بنحو موجز بوصفها مدخلاً لعتبة العنوان في البحث ومن ثم أسجّل الأفكار والنصوص التي تمت معالجتها وعلى وفق طريقة المتاهة النصيّة، عسى أن ينتفع بها طلبة الدراسات العليا في كل الجامعات وأسأل الله العلي القدير أن يجعل لي الأجر والثواب لأنّ اللقاء الأول في ذلك هو وجهه الكريم والسلام مسك الختام.

### ١.١.أسئلة البحث

يعالج البحث التساؤلات الآتية:

١.كيف نفهم النص بنحو عام سواء أكان نصّا أدبيا أم نصّا علميا؟

٢.كيف يتعلم الباحث أو طالب الدراسات العليا البحث داخل المتاهات العلمية والمعرفية؟

٣.كيف يتعلم الباحث التفكير وطريقة استنباط النتائج من خلال دراسة وتحليل المقدمات؟

٤.كيف يميز الباحث بين النصوص وفهم كنهها وأطراف التواصل فيها؟

٥.كيف يتعلّم الطلبة والباحثون معايير التواصل في النصوص وكيف يفهمون حدوث عملية تعطيل التواصل بفقدان المعايير؟

٦.كيف يخلق الباحث طرقا جديدة في تحليل الخطاب وكيف يقف على الأنساق المخفية والمقاصد المضمرة في النصوص؟

### ١ .٢.الدراسات السابقة

الدراسات السابقة تكاد تخلو تماما وتختلف عن هذه الدراسة البكر في فكرتها وطريقة معالجتها للنصوص من خلال فكرة جديدة مبتكرة جعلت من المتاهات طرقا للوصول إلى غايات ومقاصد الخطاب المتنوعة في مشاربها ومرجعياتها الثقافية والمعرفية والفكرية.

ومنها جاءت الدراسات السابقة بنمطية تحليل الخطاب واجتراره على وفق السياقات اللغوية والأسلوبية الواردة في البحوث العلمية في هذا التخصص المهم فكانت أغلبها تشتغل في تحليل الخطاب الشعري، فأحسب نفسي أني لا أجد دراسة سابقة مشابهة أو قريبة من دراستي الحالية (المتاهة دراسة نصّية في تحليل الخطاب) فأزعم بجدتها وابتكارها في مجال تخصصها على مستوى الفكرة والتحليل والتطبيق.

## ٢. الإطار النظري للبحث

### ٢ . ١. المفاهيم

المتاهة: هي محاولة جعل الباحث داخل النص في متاهة معرفية علمية كلما وصل إلى حقيقة وجد نفسه داخل في متاهة معرفية جديدة وهكذا يبقى الباحث داخل النص في عدد كبير من المتاهات دائما تشعره أنّه ما يزال بحاجة إلى البحث والتحليل.

النص: الدلالة اللغوية لمفهوم النص تشير إلى الحركة الممزوجة بالصوت والضوء والصعود إلى الأعلى وباتجاهات متنوعة، ويمثل النص البؤرة المركزية لجميع الدراسات النقدية، فضلا عن كونه خيوط الشمس الذهبية التي تمتد إلى أعماق المنتج لتربط جسور التواصل مع المتلقي وتسهم في نقل التجربة الشعرية التي حملها الخطاب من خلال رسالة إلى المتلقي ليحقق التأثير فيه ومشاركته تجربته الحياتية (الخزرجي، ٢٠١٦: ١٦).

تحليل الخطاب: إنّ مفهوم تحليل الخطاب يكون مرادفا لمفهوم تحليل النص في جميع المجالات المختلفة ومنها في موضوع قواعد علم النص، ومنطق الأفعال اللغوية وعلم الاجتماع وغيرها.

وفي بعض المصادر يوجد هناك فصل بين الخطاب ومصطلح النص بحيث يُفهم من الخطاب أنه الفعل البيني الشفوي الذي يكون فيه المتحدث والسامع موجودين في الوقت نفسه (شتيفان، ٢٠١٣: ١٢١).

### ٢. ٢. المفهوم اللغوي

المتاهة:

الخليل: التَّيْهُ والتَّوْهُ، لغتان، يقال: تاهَ يتِيهُ تَيْهاً، وتاهَ يتُوه تَوْهاً، والتّيه أعمّ من التّوه.

وأرض تِيهٌ وتَيْهاء، وفلاة أتاويهُ، كأنّها جماعة الجماعة.

وأرض مَتيهَة ومُتيهَة، كأنّها (مَفْعِلة): لا يُهْتَدى فيها.

ابن شُميّل: التَّيْهاء: المَضَلَّةُ الواسعة بين الأرضين التي لا أعلام فيها، ولا جبال ولا آكام.

ابن دُرَيْد: تاهَ يتيه تِيهاً من التّكبّر فهو تائه، وتَاه على وجهه يتيه تيهاً وتَيَهاناً.

وأرض تَيْهاء: لا يُهْتَدى لها، وكذلك أرضٌ تِيهٌ. وأحسبهم قد قالوا: بلدٌ أتْيه، وليس بالثبت وقد سمّت العرب: تَيهان.

تاهَ الرجل يتيه تِيهاً من التّكبّر، وهو رجل تَيّاه. وتاه في الأرض، إذا ذهب فيها وهو التّيه. ورجل تَيْهان إذا تاهَ في الأرض.

الأصول اللغوية:

١-الأصل في هذه المادّة: التّيه، وهو المفازة لا يُهْتَدى فيها، والجمع: أتْيَاهٌ، أتاوِيهُ، يقال: تاهَ الرجل في الأرض يَتيهُ تَيْهاً وتِيْهاً وتَيَهاناً، أي ضلّ وذهبَ متحيّراً، وهو تَيّهان. وفلاةٌ تَيْهاء: مَضَلَّةٌ واسعةٌ أي يَتيهُ فيها الإنسان.

ومنه أيضاً: تاهَ الرجل يَتيهُ تَيْهاً: تكبّر، فهو تائهٌ وتَيّاهٌ وتَيّهانٌ، وكأنَّ المتكبّر قد سلك التّيه، فضلّ وتحيّر يقال: هو أتيهُ الناس، وما أتيهَهُ، وقد تيّه نفسهُ: حيّرها وطوّحها، ورجلٌ تَيْهانٌ وتَيّهانٌ: جسورٌ يركب رأسه في الأمور، وناقةٌ تَيْهانةٌ: جريئةٌ.

٢-ويطلق على التيه في اللغة العبرية لفظ (تُهُو) أي: المفازة.

## ٢. ٣. الاستعمال القرآني

جاء من هذه المادّة لفظ واحد، مرّة واحدة: وذلك في قوله تعالى: ﴿قالَ فإنّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أرْبَعِينَ سَنَةً يَتيهُونَ في الأرضِ فَلاَ تَأْسَ عَلَى الْقَومِ الفَاسِقِين﴾ (سورة المائدة: الآية ٢٦).

يلاحظ:

**أ).** أنّهم سألوا كيف يتيهون فيها، وهي مساحة محددة تتراوح في الآثار بين أربعة فراسخ وثلاثين فرسخا - أربعين سنة - ولا يجدون سبيلا للخروج؟ وأحسن ما أُجيب عنه: إنّهم كانوا يجدون السبيل، إلاّ أنّ الله حرّمه عليهم عقوبة لهم، حتى انقرض الذين تخلّفوا عن أمر الله. ثمّ سمح لأولادهم الخروج منها والدخول في الأرض الموعودة. وهذا الرّأي موقوف على حمل ((فإنّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ)) على التحريم التشريعي من دون التكويني.

**ب).** أنّ لفظ (يتيهون) منصرف إلى الحيرة والضّلال، وأنهم لم يجدوا سبيلا للخلاص منه، فالأحسن حملها على أنّه كان من جملة ما جاء في قضايا بني إسرائيل، من خوارق العادات.

**ج).** مجيء المادّة مرة واحدة بلفظ المضارع (يتيهون) يتناسق مفهومها الذي يُعبّر عن الغربة والحيرة، المستمرّتين زمانا مبهما لا يُعلم مداه بأربعين سنة في علم الله، لا يعرفها بنو إسرائيل، بل هم في حيرة مطلقة مكاناً وزماناً (الطباطبائي، ٢٠٠٤، ج٦/ ٣٠١-٣٠٠).

قبل الشروع في عملية جمع المحاضرات؛ أودُّ أن أوضح مسألة مهمة للقارئ الكريم بأنَّ البحث؛ سوف يكون بشكل عام للدراسين ولطلبة الدراسات العليا بنحو خاص، وكذلك أنوّه على أنّ تحليل النصوص جاء على وفق الدراسة النصيّة أي بمعنى أنّ الطالب يتكفل بالتعامل مع النص، وعلى وفق الرؤية الفنية التي تم تفكيك النص بموجبها.

ومن هنا يكون البحث عبارة عن نصوص تطبيقية متنوعة، ومتكاملة، وفيها رؤى جديدة لقراءة النصوص؛ ولكنها تهدف إلى تعليم طلبة الدراسات العليا طريقة التفكير المرن، وحرية الحركة في النص؛ فضلا عن طريقة الوصول إلى مفاتيح النص

وصولا إلى البؤرة وخطوط التفكيك الفني للنص اللغوي وعلاقتها بالفكرة، والأنساق الخفية المقصودة فضلا عن الأنساق الظاهرة غير المقصودة.

وبالطبع، سوف يكون مع مفردات المنهج نصوص تطبيقية، وبحسب الاختيار يتم تحليلها على وفق الطريقة التفاعلية وتبادل الأفكار والآراء.

وهنا ينفتح النص على رؤى متنوعة وكثيرة، تدفع عقلية الطالب إلى مناطق معرفية جديدة لم تكن في مستوى إدراكه ومعرفته مسبقا ويكون في أمس الحاجة إليها في مرحلة الكتابة حيث طالما يعاني الكثير من الباحثين في الدراسات العليا من صعوبة تحليل النص فيلجأ الكثير منهم إلى تسخير رسائل ودراسات سابقة والقيام بإسقاطها على دلالات النصوص لديهم مع وجود الفارق.

وسوف تكون طريقة البحث على أساس المحاضرات وموضوعاتها وعلى نحو موجز حيث أنّ التركيز سوف يكون على الدراسة التطبيقية للنصوص وتحليلها وعلى وفق ما ينفع طلبة الدراسات العليا في مرحلتي الماجستير والدكتوراه.

ويجب على طالب الدراسات العليا أن يتعلم كيف يفكر ويستنبط؟ وكيف يربط بين أواصر المختلف؟ وكيف يبني جسورا من خلال جعل اللغة وسيلة للتأثير والإقناع؟ بمعنى (تكلم حتى أراك)، أو (أكتب حتى أراك). أي عندما نفهم الخطاب العام؛ فإننا نفهم النص، ويجب أن يكون التحليل على وفق معايير وأبعاد منهجية ونقصد (أبعادا دلالية، فلسفية، تأويلية، فكرية، نفسية، اجتماعية) وعلى وفق ما يتضمنه الخطاب من تحليل.

## ٣. تحليل مفهوم الفكرة في أي بحث معرفي

كلمة أو لفظة طالما نسمعها ونتداولها في أوساطنا العلمية والأكاديمية والبحثية ولو تساءلنا ما الفكرة؟ وكيف تتشكل؟ وما مقدمتها قبل التشكّل؟

وعندما نجيب عن ذلك نقول: تتشكل الفكرة أصلا بوجود مستفز ومثير في الطبيعة والبيئة التي نتفاعل معها وعندما نتسلم المثير يكون الطريق عبر منطقة الحواس وهي اللمس والشم والذوق والسمع والبصر، فيدخل المثير إلى منطقة العواطف والأحاسيس المرتبطة بالقلب وبعد ذلك نكون بمواجهة ثلاثة احتمالات وهي:

الاحتمال الأول: في حالة محبة الفكرة ورفعها إلى منطقة العقل فسوف تكون فكرة مبدعة ومبتكرة وجديدة، وأما الاحتمال الثاني: وهو الإعجاب بالفكرة ورفعها إلى منطقة العقل سوف ينتج عنها فكرة عادية مقبولة، وأما الاحتمال الثالث: وهو رفض الفكرة وعدم رفعها إلى منطقة العقل فهذا يعني موتها في لحظة دخولها وعدم الاهتمام بها. وعندما تستقر الفكرة في العقل تتشكّل صورة ذهنية لها بادئ الأمر ومن ثم يتم استدعاء اللغة بوصفها الحامل الأساس لنقل الأفكار من خلال الألفاظ والمعاني وهنا تأخذ اللغة دور الوسيط والناقل لهذه الأفكار من خلال إيصالها للمتلقي الذي بدوره تسلّمها من خلال مناطق الإحساس والمؤثرات الحسية ليعيد الدورة نفسها برفعها إلى العقل ليقوم بتفكيكها ومن ثم الاستجابة.

## ٤. مفهوم الخطاب

الخطاب: الخطاب يتوسل اللغة دائما في غاياته، وإذا رُفعت اللغة لا يوجد خطاب، ولأنّ مفهوم الخطاب يتعلق باللسانيات، والعلوم الأخرى مثل النفس، والاجتماع، والفلسفة، والنقد والسيماء وغير ذلك.

بمعنى أننا نعتمد الإشارة، إذا فقدنا الخطاب، وفقدنا الإشارة هل سنجد خطاباً؟

عند الإجابة عن هذه التساؤلات، نواجه الصمت في حالة سقوط فكرة التواصل من خلال الخطاب، والإشارة مع الآخر فهل الصمت خطابا؟

الخطاب=<<<<<منطوق + إشارة فشرط الخطاب هو أن يوجد طرفان.

حقيقة الخطاب في جوهره؛ ليس لغويا، بل هو مجموعة من النوايا.

وعندما نأتي لتفكيك هذا المفهوم (النوايا).

**أ).** النية: والنية في اللغة هي القصدُ والإرادة ومعنى هذا أنّ النية مرتبطة مرة بالعاطفة والقلب والإحساس، ومرة بالتوقّع أي الخيال الكاذب، وخضوعها للنسبية بمعنى يمكن أو لا يمكن.

**ب).** العقل: أي بمعنى: الفكر، والعمل، والسلوك، والتطبيق، ومضمون النية،

وهنا نطرح تساؤلا؛ هل التفكير المجرد في عمل النية يكون مساويا للعمل فيها أم لا؟

وبدءًا ننطلق من الحديث الشريف: (إنّما الأعمالُ بالنيّات، وإنّما لكلّ امرئ ما نوى).

ونال هذا الحديث اهتماما عظيما من العلماء وذلك لاشتماله على قواعد عظيمة من قواعد الدين.

الغايات= الأهداف، التشكّل + المحتوى + التواصل + الأفكار+ المضامين.

التوسل= الطلب، والانتماء، والبطء والانتظار.

وهنا يجب على طالب الدراسات العليا أن يتعلم كيف يجمع المختلف، ويجعل منه متشابها، ويتم له ذلك من خلال تحليل وفهم الخطاب؛ وليس النص.

## ٥.الإطار التطبيقي للبحث

نحدد الهدف بدءًا من المحور التطبيقي هو الكشف عن المعايير الاجتماعية والتواصلية واللغوية الكامنة في النصوص حتى يتبين بعدها الدلالي ومقاصدها في خلق عملية إقناع ناجحة في المجتمع وتغيير اتجاهات التفكير بالنسبة للمتلقين على مختلف مشاربهم وثقافتهم وطبقاتهم الاجتماعية.

ولنأخذ أمثلة على نصوص مختلفة من الخطابات الآتية

### ٥ .١. النص الأول: يقول فوكو

وقبل تحليل خطابات فوكو نجد أنّه يفهم الخطاب بوصفه شبكة مصغرة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام بوصفه خطابا ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه (ميجان الرويلي، ٢٠٠٤: ٨٩).

ويفترض فوكو في كتابه نظام الخطاب أنّ إنتاج الخطاب في كل مجتمع يجب أن يكون مراقبا ومنتقى ومنظما ومعادا توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون لها الدور البارز في الحد من سلطاته ومخاطرة (المصدر نفسه: ٨٩).

وعند تحليل ما يقول فوكو عن الخطاب وعلى وفق طريقة المتاهة:

النص الأول:(الخطابُ ينقلُ السلطة وينتجها يقويها؛ ولكنه يلغمها ويفجرها؛ يجعلها هزيلة، ويسمحُ بإلغائها) (مقتبس من ميشيل فوكو: إرادة المعرفة).

قبل الدخول إلى تفكيك النص يقول شتيفان هابشايد: إنّ الخطاب يصور مجموعة من النصوص تتميز بالتقاطع وتتداخل نصوص الخطاب مع مجالات معرفية متعددة بعضها مع البعض الآخر (شتيفان، ٢٠١٣: ١٢٩). ومن خلال ذلك نبحث عند تفكيك أي نص خطابي عما يسمى بؤرة النص وهذا ما يحتاج الوصول إليه طالب الدراسات العليا عند تفكيك النص الخطابي لفوكو من خلال الوصول إلى البؤرة التي عند تفكيكها يتساقط النص الخطابي ويتناثر حتى يبدأ الطالب مرة أخرى عملية الجمع والتصميم الجديد للخطاب ممزوجا برؤيته.

أولاً: نبحث عن البؤرة (المرتكز)

ونتساءل هل هي كلمة (ينقل، أم ينتج، أم يقوي، أم يفجّر، أم يجعل، أم يسمح)؟

في البدء نبحث من خلال أسئلة وهي:

هل الخطاب ناقل أم منقول؟ وهل السلطة ناقلة أم منقولة؟ وهل يختفي أحدهما ويأتي الآخر؟ ومتى تكون السلطة ناقلة والخطاب منقولاً؟ وهل توجد سلطة من دون خطاب؟

ما النسق المضمر للسلطة؟

النسق المخفي للخطاب هو خطاب بالأصل، وكل خطاب سلطة يكون نسقه المضمر هو خطاب المعارضة، وخطاب المعارضة يكون دائما هدفه السلطة، وكل نسق ظاهر يستهدف نسقا مضمرا في أي خطاب بما يحمل من معنى؛ وهذا يعني عند اختفاء خطاب السلطة سوف يختفي معه خطاب المعارضة.

وندخل هنا في جدلية جديدة بين السلطة والخطاب، ما هي؟ وما نوع العلاقة بينهما؟ وهل العلاقة علاقة تفاعل أم تكامل؟

نخلص إنّ كل سلطة تمثل خطابا؛ وليس كل خطاب يمثل سلطة.

وهنا يمثل الخطاب أصلا والسلطة تمثل تابعا له، أي علاقة الكل بالجزء، أي لا وجود لسلطة من دون خطاب، ولكن ليس العكس صحيحا يوجد الخطاب حيث لا وجود للسلطة من دون خطاب ينتجها.

وعندما نتحدث عن إنتاج الخطاب فإننا نتحدثُ عن وعي المنتج أي مبدع الخطاب وتفكيك الخطاب ينتج من وعي المتلقي؛ إذن العمل يكون في منطقة أزمة بين وعيين المنتج يجمع المفكك والمتلقي يفكك المجموع، ويكون الباحث الحالة المأزومة بينهما. ولأنّ الخطاب يكون صورة ذهنية في صورته الأولى ولحظات تشكيله، ومن ثم يتحول إلى صورة لغوية؛ يأخذ بعدها شكلا وإطارا ومحتوى ومضمونا، ومن ثم يخرج لفظاً قبل أن يكون كتابة، لكي يأتي الباحث ويقوم بعملية استرجاع من الكتابة إلى اللفظ ومن ثم الدلالة وأخيرا الصورة الذهنية - عملية تفكيك- عملية قراءة للخطاب أي خطاب؛ وهنا نتطرق إلى أفكار مهمة يحتاج إليها الباحث في الدراسات العليا سواء أكان باحثا للماجستير أم الدكتوراه، وهذه الأفكار هي تتأسسُ على مجموعة تساؤلات يختبر الباحث معلوماته فيها هي:

ما مفهوم الاستنباط في النص؟

وكيف يمكن لنا أن نستدل على المقدمات في النص؟ ما مفهوم الاستقراء في النص؟ كيف نقرأ النص؟ ما الفرق بين القراءة والاستنتاج؟ كيف يمكن لنا تحقيق نتائج مقبولة تأسيسا على المقدمات الموجودة في النص؟ ما مفهوم الزمان وما مفهوم المكان؟ وما علاقة اللغة بالفكرة داخل النص؟

وغير ذلك من الأفكار التي تواجه الباحث في الدراسات العليا خلال تحليل النصوص بنحو عام أي نصوص قرآنية ونثرية وشعرية وغير ذلك.

وللبحث في الإجابة عن هذه التساؤلات ونبدأ بالتمهيد الآتي:

يقسم الاستدلال البشري على قسمين: أحدهما الاستنباط، والآخر الاستقراء ولكل من الدليل الاستنباطي والدليل الاستقرائي منهجه الخاص وطريقه المميز.

الأول: الاستنباط: كل استدلال لا تكبر نتيجته المقدمات التي تكوّن ذلك الاستدلال، ففي كل دليل استنباطي تجيء النتيجة دائما مساوية أو أصغر من مقدماتها.

ونأخذ مثالا على ما قدمنا من كلام؛ قولنا:

محمد إنسان، وكل إنسان يموت، إذن محمد يموت،

فكان الاستنتاج أنّ محمدا يموت بطريقة استنباطية، وهذه النتيجة أصغر من مقدماتها (محمد إنسان)، لأنّها تخص فردا من الإنسان وهو(محمد)، بينما المقدمة تقول: (كل إنسان يموت)، تشمل الأفراد جميعا وبذلك يتخذ التفكير هذا الاستدلال طريقه من العام إلى الخاص، فهو يسير من الكلي إلى الفرد ومن المبدأ العام إلى التطبيقات الخاصة، علما أنّ أرسطو يسمي هذه الطريقة بالقياس، ويعدّها الصورة النموذجية للدليل الاستنباطي.

ثانيا: الاستقراء: كل استقراء تجيء النتيجة فيه أكبر من المقدمات التي أسهمت في تكوّن ذلك الاستدلال.

ونأخذ مثالا على ما تقدّم قولنا:

(هذه القطعة من الحديد تتمدد بالحرارة، وتلك القطعة تتمدد بالحرارة، وهذه القطعة الثالثة تتمدد بالحرارة أيضا) إذن (كل حديد يتمدد بالحرارة).

وهذه النتيجة أكبر من المقدمات لأنّ المقدمات لم تتناول إلا كمية محدودة من قطع الحديد؛ ثلاثة أو أربعة أو ملايين٠٠٠ بينما النتيجة تناولت كل حديد وحكمت أنّه يتمدد بالحرارة، وبذلك شملت القطع التي لم تدخل في المقدمات ولم يجرِ عليها الفحص (الصدر، ٢٠١٢: ١٨-١٧).

**٥ .٢. النص الثاني:** (العشقُ في الموت، ومن يموت يحيا)

(النص صوفي مقتبس من رحاب أفكار الحلاج)

الفهمُ الجيد للنص يؤدي إلى تنفيذ جيد ومن هنا نحتاج إلى فهم بعض المفاتيح الدلالية في الخطاب أعلاه وأقصد الفهم الثقافي للنص وأن السفسطة هي طريقة تعليم المناورة والخداع والعيش بطرق ملتوية وهذه الطرق أثرت على مجرى الحياة فأصبح الكذب والخداع طريقا للوصول إلى الأهداف وربما تكون العملية معكوسة في أوربا يعتبرون الصدق شرفا وأما العرب فيربطون الشرف بالعادات والتقاليد ومن هنا انقلبت المفاهيم وتداخلت وعن العودة إلى تحليل النص نجد أن بؤرة الخطاب تكمن في فكرة عشق الموت وذلك عندما يكون الموتُ ولادة وبعثا جديدا للإنسان وهنا حدث تحطيم للمنطق الطبيعي بأنّ الموت هو عدم ونهاية وذوبان وتلاشي تحول عبر الخطاب إلى دلالة جديد هي الولادة والحياة والخلود والاستمرارية، وخلق دلالة ومعنى للموت طارئ ومدهش بالوقت نفسه.

**٥. ٣. النص الثالث:** (كونوا أرقاما وليس أصفارا)

(النص مقتبس من فكرة أهمية الرقم إلى جانب الأصفار موقع حكم، علي إبراهيم الموسوي)

ما أجمل أن يكون الإنسان قيمة عليا وما أجمل أن يفهم كيف يكون قيمة عليا في الحياة وهنا جاء النص الخطابي مكثف الدلالة عميق الإشارة فهو يقدم نموذجا رياضيا يشكل حجة وشمسا ساطعة لإثبات الفكرة وهي أنك كلما كتبت صفرا تحركت في الفراغ وذهب عملك هباء ولكنك عندما تدعم هذه الأصفار المتكررة برقم فإنك تصنع قيمتك وتمنح الأصفار نبضا وحياة

ومعنى ودلالة وعلى سبيل المثال: (٠٠٠٠٠٠) هذه ستة أصفار عندما تنظر إليها للوهلة الأولى سوف يخطر على ذهنك أنها فراغ لا قيمة له أصلا ويكون خاليا من المعنى في الذهن.

ولو قمت بوضع رقم بعد تلك الأصفار (١٠٠٠٠٠٠) لتغير الحال لديك وأصبح الرقم مع الأصفار يشير إلى العدد مليون على سبيل المثال وهنا قمت بخلق قيمة ومكانة لتلك الأصفار المتراصفة مع بعضها البعض وهذا يعطي دلالة بأنّ الإنسان يجب أن يكون رقما صعبا في الحياة ليترك أثرا معادلا لقيمته في حياته.

### ٥. ٤. النص الرابع

هنا سوف نقدم أكثر من نص ونبحث عن المقارنة بينها من خلال تحليل الخطاب:

* (كلما زادت المعرفة زادت الحسرة) (مقتبس من حوار بين راغنار لوثيروك والملك ايكبرت)

*(خطيئة الأنقياء هي ظنهم أنّ الجميع مثلهم) (مقتبس من الدكتور علي الوردي، موقع حكم)

* (المشكلة التي لا تقتلني تجعلني أكثر قوة) (مقتبس من قول أحد الفلاسفة موقع الجزيرة نت)

في البدء عندما نواجه نصا هل نحتاج إلى المواجهة الحسية أم المعنوية؟ بالطبع أنّ القوى الحسية هي المدخل للقوى الإدراكية، وهنا عندما نكون في مواجهة أكثر من نص نحتاج إلى إثارة مجموعة تساؤلات ويكون الجواب عنها مدخلا مقبولا لتحليل هذه النصوص والوصول إلى مقاصدها، عندما نتأمل النصوص هل يكون الذهن خاليا تماما منها؟ وهل نحن في منطقة قبول أو رفض لها؟ وهنا يتوزع التفكير على أكثر من منطقة، ويجب أن نتحرر من الميول والرغبات في تحليل النص لكي نحقق المتعة والجمالية في الوصول إلى المقاصد الخفية.

نحتاج إلى تحديد النقاط المتشابه بين النصوص الثلاثة وهي: (الحسرة، القتل، الخطيئة،)

نحتاج إلى تحديد النقاط المختلفة بين النصوص الثلاثة وهي:(المعرفة، النقاء، المشكلة)

المشكلة= القتل الخطيئة= النقاء الحسرة= المعرفة

لنقرأ كما يأتي: الخطيئة تنتج الحسرة وتنتج المشكلة وتؤدي إلى القتل في بعض الأحيان

الخطيئة هي دلالة معنوية، الحسرة دلالة معنوية وهذه المقدمات المعنوية تؤدي في بعض الأحيان إلى القتل وهو دلالة حسية، وهذه الاختيارات جميعها تدل على البؤرة المركزية للخطابات الثلاثة وهي (الخطيئة، الصراع، النقاء) وكأنها تفصح عن إشكالية الوجود البشري في الحياة والصراع بين الخطيئة التي تمثل محور الشر وبين النقاء الذي يمثل الفضيلة المتجسدة في محور الخير.

والهدف الرئيس من الخطابات هو أنّ اختيار الإنسان انعكاس لروحه والترسبات الذهنية التي تهيمن عليه من دون أن يعلم بها أو يتقصدها، وغالبا ما تكون أشكال الصراع بين الخير والشر مختلفة ومتنوعة وظاهرة ومخفية وهي التي تجعل من الإنسان يعيش أزمة وجوده في الحياة.

### ٥ .٥. النص الخامس: (أنا أحلل، أقرأ، إذاً أنا موجود)

(مقتبس من ديكارت أبي الفلسفة الحديثة)

هل نستطيع من خلال هذه المقدمات أنّ نستدل على نتائج معرفية صحيحة لاسيما أننا ذكرنا أن كل استنباط يرتكز استنتاج النتيجة من مقدماتها دائما على مبدأ عدم التناقض ويستمدّ مبرره المنطقي من هذا المبدأ لأنّ النتيجة في حالات الاستنباط مساوية لمقدماتها أو أصغر منها (الصدر، ٢٠١٢ :١٩).

المقدمة تشير إلى وجود فعل حركي قام بحدث التحليل وهذه المقدمة تعطي نتيجة مساوية لها وهي دلالة وجودية لصاحب فعل التحليل وكذلك فعل القراءة لنصل إلى نتيجة مفادها تحقيق الوجود الفعلي المنطقي المتسق مع وجود التحليل والقراءة فعند انعدام فعل التحليل والقراءة سوف ينعدم فعل الوجود وتنتهي النتيجة وتتلاشى بانتهاء المقدمة وتلاشيها.

خطابات المغالطة والمعارضة ولو تناولنا حركة النص من المغالطة إلى المثال من خلال الاستدلال وعلى وفق حركة التاريخ العربي الإسلامي لخرجنا بالنتائج الآتية:

العلويون: كانوا يمثلون الحركات التي تتجه وتبحث عن المثال الذي تجسد في حكومة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام لكنهم فشلوا في تحقيق ذلك وتعرضوا إلى التصفية والتهميش والإقصاء طيلة الحكومات الإسلامية المتعاقبة.

العباسيون: كانوا يمثلون الحركات التي تعمل بالمغالطة وتسعى لتقديمها بصورة المثال من خلال خطاباتها السياسية والدينية التي عملت بها طيلة مدة سلطتها وكانت تستعمل كل السبل المتاحة لتقديم المغالطة بصورة المثال للناس.

الأحزاب الدينية في الدولة الأموية: كل حزب كان يمثل خطابا من المغالطة والخداع وتزييف الحقائق ويقدم نفسه بصورة المثال وسلطة الحق وكانت نتيجة هذه المقدمات الصراعات والحروب التي اشتعلت وأدّت إلى نهاية هذه الأحزاب وبيان بطلان نظرياتها وخطاباتها الماكرة.

الغزل العذري: كان يمثل الخطاب المثالي على مستوى الفكر والتنظير وعلى مستوى التطبيق وتأسيسا على هذه المقدمات الصحيحة أنتج الغزل العذري تأثيرا أدبيا كبيرا ومهما وخلق متعة وجمالا مساوية لما جاء في مقدماته على وفق نظرية الاستدلال.

الغزل الصريح: كان يمثل خطاب المغالطة وذلك لأنّ المقدمات جاءت مثالية ولكن السلوك والتطبيق جاءت على وفق المغالطة وهذا ما جعل الاختلاف يقع بين المقدمات والنتائج ويفضي إلى فشل هذا النوع من الخطاب في خلق التأثير في الناس بالمستوى المطلوب.

حركة الصعاليك: كانوا يهدون إلى الحصول على الطعام والمال وتوزيعه على الفقراء وهنا تمثل هذه المقدمة خطابا مثاليا لكن السلوك والتطبيق جاء من خلال خطاب المغالطة وحدث اختلاف بين منطق المقدمة المقبول وبين منطق النتيجة المرفوض.

حركة الأنبياء: تحرك جميع الأنبياء في التاريخ حركة مثالية من خلال خطابات المثال التي كانوا مقدمات الخير فيها جميعهم لكن جميع المجتمعات التي أرسلوا إليها تحركوا حركة معاكسة من خلال خطاب المغالطة وهذا أدّى إلى حدوث اختلاف بين المقدمات المثالية المنطقية للأنبياء والرسل وبين النتائج المجتمعية غير المنطقية التي اعتمدت معهم.

**٥ .٦. النص السادس:** سُميّ الغضبُ جنونا مؤقتا، وأكثر الناس عرضة له أقلهم فهما وإدراكا) (ريتشارد، فلسفه البلاغة)

عندما نقوم بعملية التحليل الأدبي لهذا الخطاب فيجب تفكيك الفكرة المركزية وهي الغضب إلى عناصرها الأساسية لنجد أنّ الغضب فعل إنساني يُربك قدرة الإنسان على التمييز الصحيح والصائب فنراه في لحظة يصيبُ أعز أصدقائه بضرر، وفي لحظة أخرى يأخذه بالأحضان.

فضلا عن كون الغضب يأخذ الإنسان إلى الأخطار، ولو كان ذهنه صافيا لكان أول من هذه الأخطار ويتجنبها. ولو تأملنا الدلالة اللغوية للغضب لوجدنا أنها تذهب إلى معنى (اشتداد السخط) وهو ضد الرضا (ابن فارس، أ.ت: ج٤/ ٤٢٨؛ الزبيدي،٢٠١١: ج ٣/ ٤٨٥؛ ابن منظور، د.ت: ج٦٤٨/١) ويقول صاحب معجم المصباح: غضب عليه غضبا فهو غضبان

وامرأة غضبى، وقوم غضبى وغضابي، وغضاب أيضا، ويتعدى بالهمز، وغضب من لا شيء أي من غير شيء يوجبه وغضبتُ لفلان إذا كان حيا، وغضبت إذا كان ميتا (المقري الفيومي الرافعي، د.ت:١٠١).

وأما الدلالة الاصطلاحية للغضب، فقال الجرجاني (الغضب تغيير يحصل عند غليان دم القلب، ليحصل عنه التشفي للصدر) (الجرجاني، ٢٠٠٢: ٢٠٩). وكذلك جاء بمعنى (ثوران دم القلب لقصد الانتقام) (الزبيدي، ٢٠١١:ج٤٨٥/٣).

ومن خلال هذه التعريفات اللغوية والاصطلاحية نصل إلى نتيجة مفادها أن حصول الغضب لدى الإنسان يؤدي إلى تشويش الذهن ويقوم بعملية إرباكه ويجعله يشعر بالسادية والعنف غير المبرر الذي يبديه تجاه الآخرين وهنا فعلا يصل الإنسان لدرجة الجنون المؤقت، وهذا يتسق مع مقولة ابن العربي (كل كلمة لها نظام خاص من التعيين والتدليل تبعا لروح النص والصورة التي يريد إظهارها عن ذاته) (الزين، ٢٠١٩: ٢٨).

**٥ .٧. النص السابع:** (كلما ارتفعت النفس البشرية صفت وتطهرت النيات)

(النص مقتبس من مفهوم قوله تعالى: ﴿قَد أفلَحَ مَن زَكّاهَا وَقَد خَابَ مَن دَسّاهَا﴾ (الشمس، الآية/١٠-٩). في البدء وعند تأمل الخطاب نجد أنّه يتضمن شروطا وعلاقات لزومية جاءت في مقدمة الخطاب وهي الحديث عن السمو والارتفاع في النفس وهذا يشير بوضوح إلى أنّ للنفس مستويات أخرى مضادة وعاكسة للارتفاع وإذا ما ربطنا فعل الارتفاع النفسي بالبعد العقلي من جانب فترتبط بالبعد الديني من الجانب الآخر وعلى الرغم من أن الجانبين يتجهان نحو نتيجة واحدة هي الوصول بالنفس إلى السمو والارتفاع وهنا يأتي القرآن الكريم ليتحدث في أكثر من موضع عن النفس البشرية ويكفي أن نأخذ نموذجا قرآنيا لتقديم الدليل والحجة لذلك قوله تعالى ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَواها* فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْواها* قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا* وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ (سورة الشمس، الآيات / ٧- ١٠)، وهنا لقدسية النفس أقسم بها وبمن خلقها وبالقدرة والعلم والحكمة الذي سواها ورتب خلقتها ونظم أعضاءها وعدّل بين قواها، وأنّ تنكير (نفس) قيل للتفخيم ولا يبعد أن يكون التنكير للإشارة إلى أن يكون لها وصفا وأن لها نبأ (الطباطبائي، ٢٠٠٤، ج٢٠/ ٣٣٨).

(وتعليق الإلهام على عنواني فجور النفس وتقواها للدلالة على تعريفه للإنسان صفة فعله من تقوى أو فجور وراء تعريفه متن الفعل المشترك بين التقوى والفجور كأكل المال مثلا المشترك بين أكل مال اليتيم الذي هو فجور وبين أكل مال نفسه الذي هو تقوى) (المصدر نفسه).

ونجد هنا مسألة التقوى وعلاقتها بالسمو والارتفاع النفسي إلى مستوى الفضيلة وهنا يتحقق الصفاء والطهر الذي يرتبط بالنيات البشرية وكأننا في نسق متشابه ومقدمات متسقة مع بعضها البعض فعند توفر السمو والارتفاع للنفس يجب أن يستلزم ذلك التقوى والطهارة واستلزام وجود التقوى هو بالضرورة استلزام وجود نية صافية للإنسان فالمقدمات الكبيرة تمنح نتائج كبيرة والعكس صحيح عندما تقترب النفس من الفجور فإنّ ذلك يستلزم بالضرورة الهبوط والدنو، وهذا بدوره سوف يستلزم نية ملوثة ومشوشة تنتمي إلى مستوى النفس وفجورها. وعندما تتحدث الآية عن الفلاح تربط ذلك بمقدمة السمو والارتفاع وترى أنّ الفلاح هو الظفر بالمطلوب وإدراك البغية وهي التقوى والنية الصافية التي هي بغية النفس السامية النبيلة والمرتفعة في سماء الفضيلة، والخيبة خلافه، والزكاة نمو النبات نموا صالح إذا بركة، والتدسي وهو من الدس بقلب أحد السينين ياء إدخال الشيء بالشيء بضرب من الإخفاء، والتعبير بالتزكية والتدسي عن إصلاح النفس وإفسادها مبتني على ما يدل عليه قوله (فألهمها فجورها وتقواها) فتحلية النفس بالتقوى). (المصدر نفسه: ٣٣٩) ونخلص إلى أنّ قيمة النفس السامية ليس تكمن

في علوها حسب بل بما تنتج من عمل صالح يكون تجسيدا لتلك النية النبيلة والصادقة التي تكون دافعا ومحركا لها قبل أن تترجم ذلك على أساس الواقع العملي، فضلا ما ينتج عنه هذا الخطاب من ضرورة إصلاح الانسان من الباطن والظاهر ومن خلال تطابق النية مع السلوك فطالما تكون المقدمات صحيحة تكون النتائج كلها خيرا وفضيلة وهي قاعدة إنسانية غاية في الأهمية.

**٥ .٨. النص الثامن:** (لماذا يفشل المثال نموذجا في الحياة)

(مقتبس من مقال عن الشخصية المثالية)

عندما نبحث عن مرتكز الخطاب أعلاه نجد هو كلمة (المثال) ولو تأملنا فكرة المثال لوجدناها ترتبط بالمنظومة الفلسفية العالمية التي تطلب من الإنسان أن يرتفع بذاته إلى عالم القيم والأخلاق بينما تنتمي الحياة العادية الطبيعية إلى منظومة دنيوية متعارضة مع المعايير الإجرائية التي تحكم فكرة المثال وتتعارض معها، ومن هنا سوف تكون فكرة المثال هي أصلا فكرة غير واقعية وغير قابلة للتطبيق، والدليل حتى عند المثاليين أنفسهم فشلت الفكرة ولم تنجح على مستوى التطبيق الواقعي ويمكن لنا أن نأخذ مثالا من تأريخنا وهي حكومة الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام وكيف كانت حكومة مثالية تطبق كل معايير الحق والعدالة والسلام وكل معايير الخير والأمان لكنها لم تستمر ولم تنجح على أرض الواقع فثار كل المفسدين في الأرض لإسقاطها وتوالت الحروب والفتن والمشاكل حتى انتهت باستشهاد أمير المؤمنين عليه السلام وكان مثالا حيا لحكومة المثال في الأرض.

**٥ .٩. النص التاسع:** (هل المقيدات تشكل المطلق)

(مقتبس من مصادر مدرسة الفقه الإسلامية)

الفهم الأولي للخطاب يفضي بنا إلى نوع من التصور وهو أن وضع القيود على أي مطلق سيكون بمثابة إنقاص منه، ولكن لو غيرنا زاوية نظرنا إلى الفكرة لوجدنا تخريجا آخر هو أن التقييد في بعض الأحيان للمطلق يكون نافعا له كيف ولماذا؟ لأنّ القيد في هذه الحالة سيكون بيانا وتوضيحا للمطلق؛ فعلى سبيل المثال لو قلنا (كتاب) لذهب الذهن إلى أي كتاب بينما قيدناه بـ (ال) و(لام) توجهت الدلالة العقلية مباشرة إلى القرآن الكريم وفعلا وصفه الله سبحانه وتعالى في قوله:

﴿ذلك الكتابُ لا ريب فيه هدى للمتقيين﴾.(سورة البقرة،الآية/ ٢) وإذا قيدنا الكلمة أكثر وذلك بإضافة كلمة (الكتاب النحوي) ذهب الذهن مباشرة إلى كتاب سيبويه وهنا جاء فعل القيد مهما وضروريا لتشكيل صورة المطلق الواضحة.

**٥ .١٠. النص العاشر:** (امرأة تجلس مع رجل في السيارة)

(مقتبس من خطاب الواقع الاجتماعي)

في كل خطاب توجد هناك غاية ووسيلة وهنا يجب أن نعرف كيفية التعامل مع النص فالسفسطائيون ينطلقون من فكرة الغاية التي تبرر لهم القول؛ ومعنى هذا الكلام أن المقدمات التي تحدد أصلا غاياتهم هي التي سوف تتأسس عليها نتائجهم بغض النظر عن الحقيقة في هذا الخطاب؛ وذلك لأنهم يعتمدون المعرفة الحسية أصلا لمعرفتهم فما يشاهدونه بالحواس يتعاملون معه على أساس أنّه الحقيقة تماما، ولذلك فإنّ المنفعة التي يبنى عليها الخطاب، ومن يكون الرجل الذي في السيارة هو زوج المرأة أو لا انطلاقا من تلك المقدمات الظنية بغض النظر عن المعرفة العقلية التي تجعل المظاهر الحسية أثرا لحقيقة معقولة لا تدرك إلا بالعقل.

بينما ينطلق جماعة الفلسفة المثالية التي تعتمد الاستنباط المستند إلى الاستدلال على صدق النتيجة والاحتمالات القابلة للتوقع والاحتساب وهذا يأتي من المنهج العقلي لهم الذي ينتقل من المحسوس إلى المعقول، وهذا يعني الانتقال من معان إلى معان، فإن هذا الخطاب يجب أن يحلل وعلى وفق نظريتهم بواسطة المستوى العقلي الذي يعتمد المسلمات العقلية في قراءة الخطاب وتفكيكه فالمقدمات عندما تكون عقلية سوف تكون النتائج عقلية.

**٥ .١١.النص الحادي عشر: (المرأة حيوان لا عقل له ينبشُ الجمر من الأعلى)** (ريتشاردز،٢٠٠٢: ١٥)

للوهلة الأولى يبدو النص مرفوضا جملة وتفصيلا وذلك بسبب العمومية التي هيمنت على الخطاب على مستوى النسق الظاهري للدلالة والمعنى الذي يحمل هجوما غير مبرر وتعميما يشمل النساء كل النساء وهذا أمر غير مقبول البتة، ولكن هل يمكن أن يكون هناك بُعد آخر لهذا الخطاب يكمن في أنساقه المخفية ومقاصده غير المعلنة، والإجابة عن هذا التساؤل نقول نعم يمكن أن يكون هناك بعد آخر لمثل هذا النوع من الخطابات وهو البعد الساخر الذي يمكن توظيفه للنصيحة أو الحكمة أو النقد لظاهرة معينة بذاتها موظفا أسلوب التعميم لأجل جعل الأهمية بهذا الخطاب تتساوى أو تفوق منطقة الشمولية والتعميم فيه، وهذا ليس مبررا للخطاب أصلا بل هو إضاءة لزاوية أخرى مخفية من زوايا التحليل والاستنتاج من الأنساق المخفية للخطاب ونقول إنّ أي رجل إذا ما استفز لن يتورع عن المغامرة في خطاباته بتوظيف التعميم والشمولية والعشوائية في خطاباته.

وعندما توصلنا إلى فهم هدف هذا الخطاب وهو السخرية والإثارة والبعد العشوائي الذي يستفز جميع المتلقين ويثير حفيظتهم، ندخل بعد ذلك على تفكيك الخطاب على المستوى السطحي ومن ثم المستوى العميق فعلى المستوى السطحي، الخطاب يتحدث عن اشتراك الإنسان بنحو عام مع الحيوان في مسألة الخلق والوظائف المشتركة بينهما في العيش من ناحية الأكل والشرب والزواج والصراع والموت والحياة، ونقطة الاختلاف التي جعلها الخالق جلّ وتعالى الفاصل والفارق بينهما هي (العقل) الذي يصفه الله تعالى بأنّه أفضل شيء خلقه للإنسان عندما قال له أقبل فأقبل وقال له أدبر فأدبر، وهنا رسالة لجميع المخلوقات عن طاعة والتزام هذا العقل بكل أوامر الله من جانب وجعله في الإنسان هي ميزة أخرى له عن جميع مخلوقات الله تعالى.

فيأتي منتج النص والخطاب ويحطم هذه الفضيلة ويهشمها تهشيما غير منطقي ومقبول بنفيها عن الجزء الثاني من الإنسان والمكمل له في الحياة المرأة القيمة العليا والمثال السامي للجمال التي خلقها الله من أعماق الرجل في إشارة للتمازج والتماهي والتواصل والمحبة الأزلية بينهما. وبعد هذه القراءة نرجح البعد الساخر والنقدي لهذا الخطاب ونؤكد أن المقصود ليس المرأة فحسب بل عموم الإنسان، وإذا ما جئنا للجزء الثاني من الخطاب (ينبش الجمر من الأعلى)، وهنا تأكيد على عبثية الإجراء والفعل السلوكي دون تحقق أية فائدة من هذا الفعل فالمنطق والعقل لو كانا متوافرين لكان النبشُ من الأسفل وليس من الأعلى لأن الأعلى هي منطقة الدخان والضياء وليس منطقة الجمر منتج الضياء والدخان الذي من المفترض أن يستقر في أسفل النار، وعند تحريكه سوف يكون الفعل فعلا منطقيا متسقا عقلا مع هدف التحريك، وهنا تكتمل صورة الهدف والغاية من هذا الخطاب أن بعض الناس من الرجال والنساء يقومون بمعالجة الأمور في حياتهم بالمستوى السطحي الظاهري وهم على عجلة من أمرهم فيقعون في الأخطاء وردود الأفعال السيئة والأحكام الخاطئة مثلهم مثل من ينبش النار والجمر من الأعلى فكأنّه يحرك الدخان وأصلا هو في منطقة حركة وحالة تصاعد وهيجان فلا يحصل من عمله هذا على أية نتيجة تذكر.

**٥. ١٢. النص الثاني عشر: رسالة الإمام الحسين عليه السلام إلى أخيه محمد بن الحنفية عليه السلام:(رسائل الإمام الحسين عليه السلام)**

**(أما بعد فكأنّ الدّنيا لم تكن؛ وكأنّ الآخرةَ لم تزَل والسلام)**

النص مكثف الدلالة مكتنز الأبعاد فيه أبعاد اجتماعية وأخرى تواصلية فضلا عن الأبعاد اللغوية التي حملت عبر مناطقها المجازية كل هذه المعاني والمقاصد فلو جئنا لتحديد البعد الاجتماعي من خلال تفكيك الخطاب إلى عتبات نصّية نجد أن السمة الأساسية فيه هي دفع المتلقي إلى منطقة التفكير والتأمل في المعنى النسقي المخفي بعد فهم النسق الظاهر والذي يقول: (فكأنّ الدنيا لم تكن) فكيف يصدر هكذا معنى من منتج الخطاب وهو الإمام الحسين عليه السلام صاحب البلاغة والفصاحة المعهودة والجملة على مستوى النسق السطحي جملة تشبيهية تنفي كون الدنيا كائنة أي موجودة وهذا مخالف للمنطق والواقع على مستوى الحقيقة، لكن لو دخلنا إلى منطق العمق لوجدنا أنّ منتج الخطاب تعامل مع الدنيا بوصفها نقطة من نقاط خلق وحركة الإنسان من السكون عبر الحياة إلى السكون ولم يتعامل مع الدنيا بوصفها معادلا موضوعيا يقابل الآخرة، وهنا تشتغل جملة التشبيه بواسطة علامات سيمائية ترسل إشارات إلى المتلقي مفادها أنّ الدنيا في سرعة نفادها تشبه الحلم الذي يمرُ به الإنسان، وإذا ما قاربنا هذه الفكرة على مستوى ما نعيش من الحياة نجد تطابقها فعلا مع الضبط الدلالي لها وغاياتها فعندما نفكر في ما انقضى من العمر نجد أن السنين الطوال كأنّها لحظات في زمن الحياة بكل تفاصيلها وأحداثها وأيامها القاسية الطويلة حتى يصبح الإنسان يوما ما مجرد رقم يتلاشى خلفه كل شيء خلا العمل الصالح الخيط الذي يربطه ويوصله بالجزء الآخر من الخطاب وهو(وكأنّ الآخرة لم تزل) وهنا يتبدى المعيار التواصلي في الخطاب بأبهى أشكاله عندما يهيمن هيمنة كاملة على مقدمة النص ويجعل منها نقطة سرعان ما تتلاشى مقابل بقاء الآخرة وديمومتها، وهذه الفكرة بالضبط هي نقطة التوهج والإشعاع في خطاب الإمام الحسين عليه السلام وهي أن الدنيا بكل تفاصيلها وأحداثها وأيامها زائلة وفانية ولا تستحق التمسك بها وأنّ الآخرة بكل تفاصيلها هي الحياة الأبدية لأنّها منطقة الجزاء ورد العطاء الذي نقدمه لله سبحانه وتعالى في عملنا في هذه الدنيا وهذه الغاية والمقصد التواصلي جاء منسجما مع الأحداث والظروف الاجتماعية التي كانت تحيط بالإمام الحسين عليه السلام في وقت إنتاج النص، هذا من جانب ومن جانب آخر هناك بعد نفسي وروحي حمله هذا الخطاب لأصحابه ومن كان معه من أهل بيته وكذلك لأخيه الإمام محمد بن الحنفية الذي حاول منع الإمام الحسين عليه السلام على مستوى الواقع من القدوم إلى كربلاء ومرافقة أهل بيته عليهم السلام معه.

ونعتقد بأنّ الخطاب بما حمله من اكتناز دلالي كبير ورسائل تواصلية للمجتمع نجح منتج الخطاب في تحقيق التعبير عن أهداف كبيرة في رسالته ومنهجه في هذا القيام ومن خلال الصدق الذي تمتع به خطابه عليه السلام كان مقدار الأثر في نفسية المتلقين حيث مازال الخطاب الحسيني من أقوى الخطابات تأثيرا وتفاعلا في المجتمع بوصفه خطابا حيّا نابضا بكل معاني الحياة وتوظيف الفهم والوعي والإدراك وتحريك نفوس المجتمع بوصفه منطقة استقبال لتلك الخطابات القدسية الإلهية.

**النتيجة**

**١.** قدمت الدراسة فكرة جديدة في طرق وفنون تحليل الخطاب المعرفي والثقافي للنصوص الأدبية بنحو خاص والنصوص العلمية بنحو عام.

**٢.**قدمت الدراسة من خلال توضيح فكرة البحث الرئيسة (المتاهة) المناهج والرؤى المتنوعة والمختلفة التي يمكن للطالب أو الباحث الإفادة منها.

**٣.**قدمت الدراسة الطريقة التي يتم من خلالها فهم النص وكيفية التعامل معه سواء أكان نصّا أدبيا أم علميا.

**٤.**عالجت الدراسة توضيح طريقة الإفادة من المقدمات في النصوص وكيفية استخراج النتائج منها وربطها بالفكرة الأساس التي يعالجها البحث.

**٥.**عندما يدخل الباحث وطالب الدراسات العليا المتاهة المعرفية داخل النصوص ولا يعلم كيف يخرج أو يتصرف فيها قدمت الدراسة الحلول الفكرية لتلك المشكلة المعرفية.

**٦.**تعليم الباحث أو طالب الدراسات العليا عند تحليل الخطاب في داخل النصوص كيف يتواصل بشكل صحيح مع النص، وكيف يمكن أن يكتشف الأنساق المخفية والمقاصد المضمرة في النصوص.

**المصادر والمراجع**


١.القرآن الكريم

٢.أ ريتشاردز. (٢٠٠٢م). **فلسفة البلاغة**، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المغرب: دار أفريقيا الشرق- الدار البيضاء.

٣.إبن منظور الإفريقي. (د.ت). **لسان العرب**، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم جليل إبراهيم، بيروت، لبنان: مطبعة دار الكتب العلمية.

٤.ابن فارس. (د.ت). **مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون. دار الجيل.

٥.الأصفهاني، الراغب. (د.ت). **مفردات ألفاظ القرآن الكريم**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دمشق: دار القلم.

٦.زيدان، باسل. (٢٠٠٢). **مجمع المعاني الجامع-(مادة تيه).** تحقيق: يحيى جبر وائل وحمدي الجبالي، الطبعة الأولى، فلسطين.

٧.الجرجاني، أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني. (٢٠٠٢). **التعريفات،** وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، بيروت: دار الكتب العلمية.

٨.الجواهري، أبي نصر إسماعيل بن حماد. (١٩٨٧). **الصحاح - تاج اللغة وصحاح العربية**، القاهرة: دار الحديث.

٩.الخزرجي، عبد الباقي.(٢٠١٦). **توهج النص - دراسات نقدية**، الطبعة الأولى، بغداد: دار عدنان للطباعة والنشر.

١٠.الزبيدي، مرتضى.(٢٠١١). **تاج العروس**. اعتنى به : عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود. بيروت. لبنان: دار الكتب العلمية.

١١.الرويلي، ميجان وسعد البازعي. (٢٠٠٤). **دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا معاصرا**، الطبعة الثانية، بيروت: المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء.

١٢.الزين، محمد شوقي. (٢٠١٦). **الصورة واللغز التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين بن عربي**، دار مؤمنون بلا حدود.

١٣.شتيفان، هابشايد. (٢٠١٣). **النص والخطاب**، ترجمة: موفق محمد جواد مصلح، الطبعة الأولى، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

١٤.الشريف الرضي. (٢٠١٩) **ديوان**، القاهرة: وزارة الإرشاد الإسلامي.

١٥.الصدر، السيد الشهيد محمد باقر. (٢٠١٢). **الأسس المنطقية للاستقراء**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العارف للمطبوعات.

١٦.الطباطبائي، السيد محمد حسين. (٢٠٠٤). **الميزان في تفسير القرآن**، الطبعة الأولى/٦، قم: منشورات المجتبى للمطبوعات.

١٧. زين الدين، عبد الرسول. (د.ت). **رسائل الإمام الحسين عليه السلام**، منشورات قصبة الياقوت، سلسلة إصدارات عاشوراء (٥٩)

١٨.المقري الفيومي، أحمد بن محمد بن علي. (د.ت). **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي**، مصر: مطبعة مصطفى البابي وأولاده.

١٩.للاهوتي، يوحنا. (د.ت). **الإصحاح الثالث عشر الكتاب المقدس والإصحاح الرابع عشر**؛ من إنجيل يوحنا.

## References

The Holy Quran

Al-Isfahani, R.(n.d). *Vocabulary of the words of the Holy Quran*. Investigation: Safwan Adnan Dawoodi. Damascus, Syria: Dar Al-Qalam .[In Arabic]

Al-Jawahiry, A. N.I. (1987). *Al-Sahah - Crown of Language and Arabic Sahah*, Cairo. Egypt: Dar Al-Hadith.[In Arabic]

Al-Jurjani, A.H. A.M.(2002). *Definitions. His footnotes were written by Muhammad Basil Uyoun al-Soud*. Beirut, Lebanon: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.[In Arabic]

Al-Khazraji, A.B. (2016). *Text glow - critical studies*, First edition ,Baghdad, Iraq: Dar Adnan for printing and publishing. [In Arabic]

Al-Muqri Al-Fayoumi, A.M.A. (n.d). *The illuminating lamp in the strange great explanation of Al-Rafi'i*. Egypt: Mustafa Al-Babi and Sons Press.[In Arabic]

Al-Ruwaili, M. & Saad .B. (2004). *Literary Critic's Guide - Highlighting More than Fifty Current and Contemporary Terminology*. The Arab Cultural Center. Beirut. Second Edition: Casablanca. [In Arabic]

Al-Sadr, M. B. (2012). *The logical foundations of induction*. 1st edition. Beirut, Lebanon: Dar Al-Aref for Publications.[In Arabic]

Al-Sharif Al-Radi.(2019) *Diwan.* Cairo, Egypt: Publisher, Ministry of Islamic Guidance.[In Arabic]

Al-Tabatabai, S. M. H. (2004*). Al-Mizan in the Interpretation of the Qur'an*, First Edition / 6, Qom: Al-Mujtaba Publications. For publications. Iran.[In Arabic]

Al-Zain, M.S. (2016). *The Image and the Mystical Interpretation of the Qur'an according to Muhyi al-Din ibn Arabi*. House of Believers Without Borders.[In Arabic]

Al-Zubaidi, M.(2011) *Crown of the bride: Abdel Moneim Khalil Ibrahim and Karim Sayed Mohamed Mahmoud took care of him*. Beirut. Lebanon: Scientific Books House. [In Arabic]

Ibn Faris. (n.d). *Language Standards*. Investigation: Abd al-Salam Muhammad Haroun. Dar al-Jil.[In Arabic]

Ibn Manzoor (n.d). *Arabes Tong*. Investigated by Amer Ahmed Haider. Reviewed by Abdel Moneim Jalil Ibrahim, Beirut, Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya Press.[In Arabic]

Richards. A. (2002). *Philosophy of Rhetoric*. Translated by Saeed Al-Ghanimi and Nasser Halawi. East Africa House. Casablanca. Morocco.[In Arabic]

Stefan, H. (2013). *Text and Discourse*. Translated by Muwaffaq Muhammad Jawad Musleh. Baghdad, Iraq: Dar Al-Ma'moon for Translation and Publishing. 1st edition. [In Arabic]

Theologian, J. (n.d) *The thirteenth chapter of the Bible and the fourteenth chapter*; From the Gospel of John.[In Arabic]

Zaidan, B. (2002). *Al-Ma'ani Al-Jami Complex - (Teh article*). Investigation: Yahya Jabr Wael and Hamdi Al-Jabali. 1st floor, Palestine.[In Arabic]

Zain al-Din, Abd al-Rasul. (n.d). *The messages of Imam Hussein, peace be upon him*, Qasaba al-Yaqout Publications, Ashura Publications Series (59). [In Arabic]

اللّغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217 – 2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681 – 2383

اللّغة العربية وآدابها، السنة الخامسة عشرة، العدد ١ (الرقم المسلسل ٣٢)، ربيع ١٤٤٤، صص:١٠٤-٩٠

# اتّساق الخطاب الشعري في قصيدة «سلي الرماح العوالي» لصفي الدين الحلي[١]

(المقالة المحكمة)

عبدالباسط عرب يوسف‌آبادي (أستاذ مساعد قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة زابل، زابل، إيران، الكاتب المسؤول)[٢]
فاطمة گوشه‌نشين (أستاذة مساعدة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بيام نور، طهران، إيران)

Doi:10.22067/jallv15.i1.2202-1108

## الملخّص

يحتلّ الاتّساق موقعاً مركزياً في بحوث مايكل هاليداي ورقية حسن ولهما الفضلُ الكبير في تقسيم آلياته، ففي آرائهما يتشكل الاتّساق من مجموعة من الآليات النصّية، والمعجمية، والوصلية التي تشكّل مكوّنات فعّالة في تحقيق الجانب الاتّساقي في أيّ نصّ. وهذه الدراسة وفقاً للمنهج الوصفي- التحليلي ومؤكدة على مخطّط هاليداي وحسن، تقوم على رصد آليات الاتساق في قصيدة «سلي الرماح العوالي» للشاعر صفي الدين الحلي (١٢٧٨-١٣٤٩م) وهي من قصائده الشهيرة التي لا تزال تتداول حتى العصر الحديث وتداولها عشّاق ديوان العرب بالتحليل والتعميق. دراسة الاتّساق بالغة الأهمية في نصّ هذه القصيدة لضمان حبكها وتماسكها بحيث تبيّن هل نصّ القصيدة أصبح نصّاً يتمتع بإطار متماسك وترتبط أجزاؤها بشكل متواصل؟ تهدف الدراسة إلى معرفة مدى اتّساق القصيدة، والوقوف على أبرز آليات الاتساق التي أكثر صفي الدين الحلي من استخدامها. أظهرت النتائج أنّ القصيدة تتمتّع بإطار متناسق وتترابط أجزاؤها بشكل متماسك، فما احتواه النصّ من وفرة أداة الاتساق النصّي هو ٥١%، وهذه النسبة ترجع إلى أنّ أساس الترابط بين أبنية نصّ القصيدة هو التشابك بين التراكيب اللغوية في خطّية نص القصيدة. فيكشف البناء النصّي للقصيدة عن تنوع آليات الاتساق بين الإحالة (٣٠%) والتكرار (٣٠%). تبيّن هذه الإحصائيات أنّ القصيدة قد ارتبطت بنيتُها بعضها ببعض وشكّلت كلّاً متكاملاً، فكانت تدلّ على فكرة العصبية القبلية والمنافرات الشخصية وانتصار قوم الشاعر في الحروب والمعارك.

**الكلمات الدليلية:** صفي الدين الحلي، «سلي الرماح العوالي»، الاتّساق النصّي، الاتّساق المعجمي.

---

تاريخ الوصول: ١٤٠١/١٢/١٥ تاريخ المراجعة: ١٤٠٢/٢/٧ تاريخ القبول: ١٤٠٢/٣/٢٨

[١]- تم الدعم المالي لهذا البحث من قبل جامعة زابل بمنحة رقم ٦١٠٧.

اين پژوهش با حمايت مالى دانشگاه زابل با شماره گرنت ٦١٠٧ انجام شده‌است.

[٢]- الكاتب المسؤول: arabighalam@uoz.ac.ir

**١. المقدمة**

تعتبر اللغة أهم وسيلة للاتصال والاحتكاك بين أفراد المجتمع في جميع ميادين الحياة، وهي نسق من الإشارات والرموز وتشكّل أداة من أدوات المعرفة. إذا كانت اللغة وسيلة الاتصال وتحقيق الأغراض فهي أيضاً وسيلة للتفاعل الاجتماعي والترابط بين أفراد المجتمعات مهما اختلفت بيئاتهم، وبلدانهم، وأجناسهم. تدخل اللغة بوصفها عنصراً أساسياً في تكوين المجتمع من خلال بناء علاقة الأفراد فيما بينهم من جانب وبينهم وبين المجتمع من جانب آخر، ولذلك توصف بأنها إحدى المكوّنات الأساسية في عملية اكتساب السلوك الاجتماعي للأفراد، وعنصر مهم من عناصر الحضارة، وكونها الوسيلة الرئيسة لتعامل الأفراد. ومن جانب آخر، يُعد النصّ نسيجا من الكلمات والجمل يترابط بعضها ببعض فهو يدل في أبسط معانيه على التماسك بين الحروف، والألفاظ، والجمل، والفقرات، وهذا التعريف للنص يعمل على إيجاد نوع من الاتساق. فيعد الاتساق من المفاهيم الجديدة التي دخلت مجال النقد الأدبي ولسانيات النصّ، وذلك في إطار الكشف عن التلاحم القائم بين الجمل والفقرات والنصّ بكامله. يستند الاتساق إلى المبادئ التي اجترحها علم اللغة منذ أن بدأت المدارس اللغوية الجديدة بالظهور، وتبلورت على يد مايكل هاليداي ورقية حسن.

مما لا يخفى علينا أن جهود هاليداي ورقية حسن تعدّ من أشمل الجهود اللسانية التي أنتجها علماء اللغة في مجال الدراسات النصّية؛ حيث تدرس النصّ بوصفه وحدة لغوية ميزتُه الرئيسية الاتساق والانسجام. فليس النصّ مجرد تتابع مجموعة من الجمل؛ بل له آليات تربط بين الجمل وفقرات النصوص على مستويات متعددة. ومن منظور هاليداي ورقية حسن، فإن الفرق شاسع بين الاتساق وآلياته، والانسجام وآلياته بحيث يحيل الاتساق إلى الروابط الشكلية القائمة داخل النصّ، والتي تربط بين البنيات الصغرى التي يتشكل منها النصّ.

فالاتساق ذو طبيعة أفقية خطية تظهر على مستوى تتابع الكلمات والجمل، ويتحقق من خلال آليات خاصة للاتساق النصّي، والاتساق المعجمي، والاتساق الوصلي (خطابي، ١٩٩١: ١٦). أما الانسجام فهو أعمق من الاتساق وأوسع منه بحيث يتطلب من المتلقي صرف الاهتمام بالعلاقات الخفية التي تنظم النصّ وتولده. فهو ذو طبيعة عمودية إذ «يعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقاتها بما يفهم من الجمل الأخرى... فهو ظاهرة تأويلية ديناميكية من الفهم المعرفي، تتدخل فيها أنواع عديدة من المعارف الذاتية» (فضل، ١٩٩٦: ٣٤٠). وتأسيسا على هذا التمايز، سيعتمد هذا البحث على مسألة الاتساق في النصوص الأدبية، وشرح آلياته وكيفية استخدام هذه الآليات كي يقع النصّ الأدبي تحت لواء جماليات النصوص.

تتناول هذه الدراسة معرفة الاتساق وآلياته في قصيدة «سلي الرماح العوالي» التي تمثّل واحدة من روائع الشاعر صفي الدين الحلي (١٢٧٧-١٣٣٩م)، وهي من أشعاره الشهيرة التي لا تزال تتداول حتى العصر الحديث. يرتبط موضوع القصيدة بخبر انكسارات جيوش الإيلخان المغولي المتكررة على يد القبائل العربية في بادية الأنبار والشام. فقاد حملة كبيرة من خيرة فرسانه، والتقى الجمعان، ووحّد القبائل صفوف قيادتهم بإمرة قبائل طيئ، فرأى الإيلخان المغولي من هيبة قبائل الأنبار والشام ما هابه، واضطره إلى الهروب، فجاءت قصيدة صفي الدين الحلي لتخلّد انتصارات القبائل العربية على الجيوش المغولية. تهدف الدراسة إلى معرفة مجموعة من جمل قصيدة «سلي الرماح العوالي» التي تشكل نصاً متناسقاً، من أجل إبراز مدى اتّساق النصوص الشعرية، والوقوف على أبرز آليات الاتساق التي أكثر صفي الدين الحلي من استخدامها في هذه القصيدة. وهذا هو الترابط النصّي لمكوّنات نصّ القصيدة مما يسهم في خلق نص أدبي وجمالي. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي-التحليلي الذي قام على وصف آليات الاتساق بداية، إضافة إلى تطبيق هذه الآليات في نص القصيدة.

### ١ .١. أسئلة البحث

الأسئلة التي تسعى هذه الدراسة الإجابة عنها تتلخص فيما يلي:

– ما هي آليات الاتساق الأكثر شيوعاً في قصيدة «سلي الرماح العوالي» للشاعر صفي الدين الحلّي؟

– كيف تمكن صفي الدين الحلّي في توظيف آليات الاتساق في هذه القصيدة؟

### ١ .٢. فرضيات البحث

– يبدو أن الأداة الأكثر شيوعاً واستعمالاً في هذه القصيدة هي الإحالة والتكرار.

– إن صفي الدين الحلي قد وظّف آليات الاتساق في هذه القصيدة بحيث تنبع من طبيعة تركيبها اللغوي في خطّية نصّ القصيدة، كما يرتكز على العلاقات اللغوية التي تجسد المعنى كالإحالة، والتكرار، والتضام.

### ١ .٣. خلفية البحث

لم تحظ قصيدة «سلي الرماح العوالي» بدراسات واسعة في المجال النقدي بالرغم من حداثتها اللغوية وأهميتها الفائقة في بعض النصوص الشعرية الكلاسيكية. فأما في مجال الاتساق بصورة كلية فظهرت في السنين الأخيرة دراسات متنوعة عالجت النصوص الشعرية والنثرية؛ ومنها:

– رسالة الماجستير لصوالحية كريمة (٢٠١١) الموسومة بـ«التماسك النصّي في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي» حيث أشار البحث تفحص مظاهر الاتساق النصّي والكشف عن أهم الوسائل التي تحققه مستفيدا من جهود الباحثين اللغويين، ودراسة دور السياق في تحليل النصّ بوصفه عنصرا يشارك في إنتاجه، وفي إضفاء المعنى عليه والمساهمة في انسجامه.

– زايدي (٢٠١٢) في رسالة «الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم» يعتقد أن الشاعر العراقي رزاق قد جمع في ديوان الأرق بين اتساق الوحدات الصغرى التي تمثل القصائد وانسجام معظم هذه الوحدات مما جعل البنية الكلية الشاملة للنص تبدو جلية وسيطرت الإحالات المقامية على قصائد الديوان.

– عبابنة والزعبي (٢٠١٣) في مقالة «عناصرالاتساق والانسجام النصّي: قراءة نصية تحليلية في قصيدة أغنية لشهر أيار لأحمد عبدالمعطي حجازي» يعتقدان أن آليات الاتساق والانسجام قد تضافرت في تشييد البنية الدلالية لهذه القصيدة، فما احتواه نص القصيدة من وفرة آلية الإحالة المقامية وارتباط سائر الإحالات بها والتقليل من آليات الربط والوصل مما أسهم في نقص الاتساق في النصّ.

– مصدّق (٢٠١٥) في رسالته المعنونة بـ«التماسك النصّي من خلال الإحالة والحذف: دراسة تطبيقية في سورة البقرة» يرى أن الاتساق المتحقق في الجانب النحوي الشكلي من خلال أداتي الإحالة والحذف يستدعي الاتساق الدلالي؛ لأن المباني لا تنفصم عن المعاني وسورة البقرة نموذج راق من نماذج القرآنية رغم تعدد موضوعاتها إلا أنها متناسقة الأجزاء ومتلاحمة الآليات، رائعة السبك بديعة النسج.

– موسى (٢٠١٥) في رسالة «الاتساق والانسجام ومظاهرهما في قصيدة بطاقة هوية لمحمود درويش» يحاول دراسة مظاهر الاتساق والانسجام في قصيدة للشاعر درويش وقد توصل إلى أن مظاهر الاتساق –الإحالة والضمائر والتكرار وغيرها– ساعد

على ربط القصيدة بمظاهر متنوعة وانسجمت القصيدة من طريق العلاقات الدلالية في الإجمال، والسبب، والنتيجة، والشرط والجواب حيث أسهمت على الربط بين أجزاء القصيدة.

– ماجدة (٢٠١٦) في رسالة «التماسك النصّي في قصة داوود وسليمان في القرآن الكريم: دراسة نحوية- تحليلية» تحدثت فيه عن مفهوم النصّ نحو النصّ والاتساق النصّي بأنواعه وأهميته وأثبتت الدراسة التطبيقية من خلال انتقاء ألفاظه وحسن ترتيبها في نسق معين، فقد أظهرت النصوص القرآنية المتضمنة للقصة تماسكاً دلالياً ونحوياً فريداً.

– ميلودة (٢٠١٧) في رسالة «الاتساق والانسجام ودورهما في التماسك النصّي: سورة بقرة أنموذجا» درس هذا الموضوع بغية الوصول إلى الدور الذي يؤديه كل من الاتساق والانسجام في النصّ القرآني توصلت إلى مجموعة من النتائج، حيث نجد أن الاتساق النصّي ساهم في تحقيق التماسك الشكلي للجزء الأول من سورة البقرة والإحالة النصّية هي من أكثر آليات الاتساق استعمالا في هذا الجزء.

غير أن هنالك لم توجد دراسة تهتم بمعالجة الاتساق في قصيدة «سلي الرماح العوالي» لصفي الدين الحلي، فلذلك تحاول هذه الدراسة بعنوان الاتساق وآلياته في هذه القصيدة أن تكون محاولة جديدة لفتح الآفاق أمام الباحثين.

## ٢. المهاد النظري للبحث

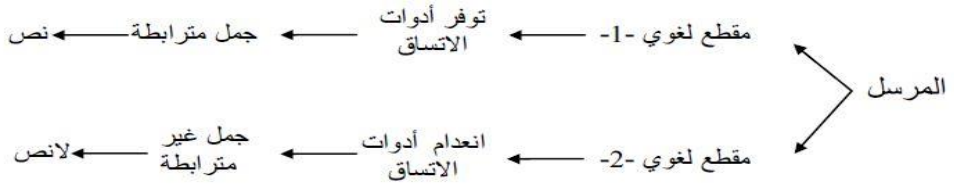
### ٢ .١. الاتساق من منظور هاليداي ورقية حسن

تؤكد لسانيات النصّ على التماسك بين أجزاء النصّ، وعلاقاته الداخلية، وهذا ما حثّ بهاليداي ورقية حسن إلى توجيه الباحثين إلى آلية الاتساق، وهي من الآليات المهمة التي تسهم في دراسة بنيات النصّ، ورصد مواطن التحقق والاختلال فيه بأبعاده المختلفة، منطلقة بذلك مفهوم النصّ، والتعالق المختلف بين أجزائه التي تشكل كلاً موحداً يحكم عليها بالنصّية أو بعدمها. ووفقاً لمنظور هاليداي وحسن، يتشكل الاتساق من مجموعة من الآليات النصّية، والمعجمية، والوصلية التي تشكل مكونات فعالة في تحقيق الجانب الاتساقي في أي معطى لغوي باعتبار أن مفهوم الاتساق مفهوم يحيل إلى الروابط الشكلية القائمة داخل النصّ والتي تحدده نصاً (Halliday & Hassan, 1976: 4). يعدّ الباحث النصّ متسقاً إذا تحققت له مجموعة من آليات تشدّد من تلاصقه مثل الاتساق النصي (الإحالة، والاستبدال، والحذف)، والاتساق المعجمي (التكرار، والتضام)، والاتساق الوصلي (الإضافي، والسببي، والزمني). وهي آليات عدّها هاليداي ورقية حسن من الأدوات المساهمة في اتساقية النصّ وتلاصقه، بحيث إن خلوّ النصّ من آليات الاتساق لا يعني بحال من الأحوال عدم نصيته، وإنما احتياجه إلى روابط تشدّد من تحقق الاتساقية فيه (پيراني شال وآخرون، ١٣٩٧: ٩٨).

ويذهب هاليداي وحسن إلى أن الاتساق يبرز في المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، يفترض كل منهما الآخر مسبقا، إذ لا يمكن أن يحلّ الثاني إلا بالرجوع إلى الأول؛ إضافة إلى تحقق النصّية في مستويات أخرى (Halliday & Hassan, 1976: 4). ولعلّ دراسة الروابط الداخلية التركيبية لقصيدة «سلي الرماح العوالي» لصفي الدين الحلي تعطي مؤشرا على مدى اتساقية نص القصيدة، وتمثل بنية النصّ الداخلية. وهذا ما سنقوم بدراسته في هذا القسم وإجراء بحث علمي مكثف عنه.

يرى هاليداي وحسن أن مفهوم الاتساق يقصد به ذلك الاتساق الشديد بين أجزاء المشكلة لنص ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من الخطاب أو خطاب برمته (خطابي، ١٩٩١: ٥)؛ فتربط بين عناصر الجمل المتتالية علاقاتٌ معينة تتنوع بين قبلية وبعدية. ولكي تتوفر هذه العملية ينبغي توفر مجموعة من الآليات اللغوية تسهم في

اتساق النصّ محققة في ذلك وحدة متماسكة، فتصبح الاتساق أداة إجرائية هامة في التفريق والتمييز بين النصّ واللانص. ويظهر ذلك في الشكل التالي (المصدر نفسه: ١٢):




يلخص هذا الشكل المنظورَ العام الذي دافع عنه هاليداي وحسن طوال بحوثهما، والذي يوضح أنّ النصّ يعتبر نصاً إذا كانت بين الجمل علاقات وروابط تسمّى آليات الاتساق، وإذا كانت الجمل خالية عن هذه الآليات فتسمّى اللانص. ومن هذا المنظور، ينقسم هاليداي وحسن هذه الآليات إلى الاتساق النصّي، والاتساق المعجمي، والاتساق الوصلي.

## ٢ .٢. آليات الاتساق في قصيدة «سلي الرماح العوالي»

### ٢ .٢ .١. الاتساق النصّي

للاتساق النصّي أهمية قصوى في إبراز النصّية من عدمها، كونه مقوماً من مقوماتها الأساسية، وهو من الكلمات المفتاحية التي ارتكزت عليها الدراسة اللسانية النصّية وذلك نظرا لعلاقته المباشرة بالنصّ (ميرأحمدي وآقاجاني، ١٣٩٦: ٢٣٩). فهو يمثل آليات الإحالة، والحذف، والاستبدال.

#### ٢ .٢ .١ .١. الإحالة

تعد الإحالة من الآليات التي تحقق الاتساق النصّي وتسهم في خلق الكفاءة النصّية؛ إذ تقوم بعملية سبك العبارات لفظياً دون إهمال للترابط الكامن وراءها، وتقدر على صنع قنوات وجسور تربط وحدات النصّ المتباعدة المتمثلة في الكلمات والجمل والعبارات (نائل، ٢٠١١: ١٠٦١). تنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسين: ١.الإحالة المقامية: تعني علاقات النصّ بالسياق الخارجي ويقصد بها إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي تدلّ عليها ضمائر المتكلم والخطاب (حسان، ٢٠٠٧: ٣٦٦). ٢.الإحالة النصّية: فهي تعني علاقات داخل النصّ سواء كان بالإحالة إلى ما سبق (الإحالة القبلية) أم بالإشارة إلى ما سوف يأتي ويلحق داخل النصّ (الإحالة البعدية)، وتتطلب من المستمع أو القارئ أن ينظر داخل النصّ للبحث عن الشيء المحال إليه (يول وبراون، ١٩٩٨: ٢٣٩).

ومن أمثلة هذه الإحالات في قصيدة «سلي الرماح العوالي» ما ورد في قول الشاعر:

سلي الرماح العوالي عن معالينا واستشهدي البيض هل خاب الرجا فينا
وسائلي العُرب والأتراك ما فعلت في أرض قبر عبيد الله أيدينا
لما سعينا، فما رقتْ عزائمنا عما نروم، ولا خابتْ مساعينا
وفتية إن نقل أصغوا مسامعهم لقولنا، أو دعوناهم أجابونا

يفاخر الحلّي أمام حبيبته (ضمير أنتِ المستترة في «سَلِي» و«سائِلي») بأمجاد قومه وبطولاتهم، ويطلب منها إذا ما أرادت أن تعرف المزيد من الأخبار فلتسأل الرماح العوالي فهي سوف تخبرها عن طول قامة الشاعر وقبيلته في ساحات القتال. افتتحت القصيدة بإحالة مقامية يمثِّلها الضمير «نا؛ نحن» وهو ضمير الشاعر وقومه الذين ارتضوا أن يتكلم الشاعر باسمهم. ومن الممكن أن تتضخم الذات هنا، ليكون هذا الضمير هو ضمير المتكلم المفرد على طريق تعظيم النفس، وهو أمر نستبعده

بالنظر إلى الدلالات الكلية للنص. ومع هذا فيمكن طرح التساؤل الآتي: من نحن؟ هل يعني بـ"نحن" العرب؟ أم إنه يعنى قومه الذي يتغنّى الشاعر بأيامهم؟ أم هي الذات الشاعرة نفسها. ومن المعروف أن الضمير «نحن» في اللغة يمكن أن يمثّل حالة من حالات الإبهام.. فإذا أراد المتكلم أن يلوم نفسه فغالباً ما تتجه الإحالة إلى هذا المعنى من خلال «نحن» وكذلك إذا أراد أن يفخر أو أن يمدح النفس عن طريق «نحن» المعبّر عن الأنا المعظّم لنفسها، أو الأنا الكلية العامة، إذ يفتقر هذا الضمير إلى الدلالة على النوع، فيمكن أن يكون المتكلم كذلك جماعة من الذكور، أو جماعة من الإناث، أو أن يكون خليطاً من هذا كذلك (عبابنة والزعبي، ٢٠١٣: ٥١٣). وبالنظرة الفاحصة إلى الأبيات فيبدو لنا أن ما تتبع هذه الإحالة إحالات أخرى تحيل إلى الدلالة نفسها، كما في كلمات «لما سعينا»، «فما رقتْ عزائمنا عما نروم»، «ولا خابتْ مساعينا». وفي كلمات «سلي» و«استشهدي» يؤكد الشاعر على ضمير المخاطبة «أنتِ» في خطاب المحمول المقصود بالدلالة، وهو الحبيبة المفترضة، وهذه الإحالة هنا هي إحالة مقامية توظِّف آلية العدول أو الالتفات، فالضمير «أنتِ» المخاطبة يعود إلى الحبيبة المفترضة، ولكن الشاعر يعود إلى الإحالة المقامية ممثّلة بعودته إلى ضمير المتكلم مع الغير في «معالينا، فينا، سعينا، عزائمنا، مساعينا، نروم، نقل، قولنا، دعونا، أجابونا» مع ربطها بالجمل قبلها وبعدها. إن صفي الدين أكثر الاعتماد على الضمير الجمعي «نا» وذلك على هيئة الإضافة، لإيصال رسالة صارمة إلى العدو ينبّؤه بأنه مهما يتجاوز فإن قومه الشجعان يتحلّى بمبادئ أصيلة وهي أنهم على حق لابدّ أن ينتصروا في يوم لا ترقّ عزائمهم فيها ولا تخيب مساعيهم. ويمكن القول إن الضمير «نحن» وما يتحول إليه من الضمير المتصل «نا» ضمير عام، فإذا ما توالت الإحالات في الأسماء «معالينا، عزائمنا، مساعينا، قولنا»، والأفعال «سعينا، نروم، نقل، دعونا، أجابونا»، فإن الأمر عندها سيصطبغ بالصبغة العمومية؛ لأنها عائدة برمّتها على المقام «نحن».

نجد الإحالة في ضميري «واو» و«هم» بحيث يرجعان إلى قوم الشاعر، وهي إحالة نصية قبلية إلى سابق عملت على ربط الآليات الإشارية ليتم معنى الشعر:

قوم إذا استخصموا كانوا فراعنة يوما، وإن حكموا كانوا موازينا
تدرعوا العقل جلبابا، فإن حميت نار الوغى خلتهم فيها مجانينا
إذا ادعوا جاءت الدنيا مصدقة وإن دعوا قالت الأيام: آمينا
وفتية إن نقل أصغوا مسامعهم لقولنا، أو دعوناهم أجابونا

فضميرا «واو» و«هم» المتصلان يعودان على قوم الشاعر دلالة على إثبات المعالي عند قوم الشاعر، وتعدّان من أهم الآليات لتحقيق الاتساق لفخرية الشاعر، لكونها تنظم تتابع التراكيب بعضها ببعض؛ وبها تجعل من تراكيب الأبيات أن تكون مرتبطة بعضها ببعض لتكون جزءا من خطاب «سلي الرماح العوالي». فإن الإحالات الضميرية إلى المتكلم مع الغير (نحنُ؛ نا) وإلى الغائب (واو؛ هم) هيمنت على غيرها، ولا شك أن الاتساق الذي هو الميزة الأسلوبية لنص القصيدة عمل على هذا الزخم الإحالي للمتكلم والغائب؛ لأن القصيدة تصبّ في غرض الفخر الذي يجعل من قوم الشاعر أشخاصا متعالية. ينسّق الحلّي في هذه الأبيات تعبيراً وتصويراً فالمتلقّي إزاء وحدة فنية تعود الضمائر إلى مراجعه الأصلية لأن بناء القصيدة يتطلب ذلك. يقول الشاعر في هذه الأبيات أن قومه سيرد على الأعداء بغيرته الدينية واثقاً بأنه سيرد الهجمة على الأعداء، وسيحقق الأمنيات التي طال انتظارها وبذلك يستشرف النصر دون مبالغة. وفي مقام آخر، فقد استخدم الشاعر اسم «مَن» الموصولة وهو من آليات الاتساق في القصيدة، حيث أسهمها في اتساق وترابط القصيدة:

بضمر ما ربطناها مسومة إلا لنغزو بها مَن بات يغزونا

إن كلمة «مَن» الموصولة إحالة نصية قبلية إلى السابق ترجع إلى الأعادي وتربط بين الأسطر الشعرية، فهي تشكل من وسائل اتساق هذه القصيدة. فعلاقة الصلة بالموصول في هذا البيت علاقة ترابطية هامة، وهذه الحاجة إلى الربط إنما تدل على أنها تحدث الاتساق في التركيب الذي بين أيدينا. إن أكثر أسماء الإشارة توظيفاً كاليوم، والطول، والزمان وغيرها يصنف ضمن ظروف الزمان، فوجودها في موقع القصيدة يجعلنا نحس ذلك الترابط بين العناصر اللغوية المكونة للأبيات التالية. فوجود هذه الأسماء يعطي صفة الاتساق للقصيدة:

يا يوم وقعة زوراء العراق، وقد دنا الأعادي كما كانوا يدينونا
ذلوا بأسيافنا طول الزمان، فمذ تحكموا أظهروا أحقادهم فينا
لا يظهر العجز منا دون نيل منى ولو رأينا المنايا في أمانينا

إن استعمال الشاعر لأسماء الإشارة الزمانية قد رسم صورة للأعادي كي يسلط لهم، وقد ساعد على الربط بين أجزاء البنية الصغرى، والإحالة النصّية القبلية إلى السابق يرجع إلى قوم الشاعر. أما الإحالة المقارنة، فإذا تتبعنا هذه العلاقة في هذه القصيدة وجدناها قليلة، منها ما جاء في قول الشاعر:

عزائم كالنجوم الشهب ثاقبة مازال يحرق منهن الشياطينا

فالشاعر يستحضر مقارنة المشابهة من خلال حرف الكاف الذي ربط بين «عزائمنا» و«النجوم» ويصرح أن عزائمنا يهدم العدو كما يحرق النجوم الثاقبة الشياطين في السماء. إن معظم علاقات المقارنة كانت عن طرق التشابه أو المماثلة، لهذا فهي تؤدي دوراً مهماً في اتساق النصّ وترابطه.

### ٢. ٢. ١. ٢. الاستبدال

الاستبدال هو وسيلة من وسائل الاتساق النصّي، ويتمثل في تعويض عنصر لغوي بعنصر آخر. يختلف الاستبدال مع الإحالة في كون هذه الأخيرة تقع على المستوي الدلالي، كما أن الاستبدال يكون في أغلب حالاته قبليا أي تكون علاقته بين عنصر متأخر وعنصر متقدم (الصبيحي، ٢٠٠٨: ٩١).

ينقسم الاستبدال في قصيدة «سلي الرماح العوالي» إلى ثلاثة أنواع: الاستبدال الاسمي، والفعلي، والقولي. أما الاستبدال الاسمي، فهو مجموعة المقولات الاسمية التي يمكن أن تحل محل الاسم مؤدية وظيفته التركيبية، ويتم باستخدامه آليات لغوية اسمية مثل: آخر، آخرون، نفس (أبوزنيد، ٢٠١٠: ١٢٣) أو بكلمات بديلة عن كلمات أخرى. وفي قول شاعر:

سلي الرماح العوالي عن معالينا واستشهدي البيض هل خاب الرجا فينا
ذلوا بأسيافنا طول الزمان، فمذ تحكموا أظهروا أحقادهم فينا
ثم انثنينا، وقد ظلت صوارمنا تميس عجبا، ويهتز القنا لينا

فقد حصل الاستبدال الاسمي في لفظ «البيض» الذي استبدله في البيت الثاني بلفظ «أسياف» وفي البيت الثالث بلفظ «صوارم». فإن «الأسياف» جمع «السيف» وهو سلاح من الفولاذ أو نحوه ذو نصل طويل حادّ يضرب به باليد ويقال: ضربه بالسيف فقطع رأسه. أما «الصوارم» ومفرده «الصارمة» اسم فاعل من «صرَمَ وصرُمَ» بمعنى متشدِّد، قويّ ماضٍ في أمرِه، ويطلق على السيف ويقال: سيف صارم أي قاطع. و«البيض» جمع لـ«البيضاء» وهو صفة للسيوف المحذوفة ويطلق على سيوف متلألأة. وهذا النوع من الاستبدال نطلق عليه الاستبدال الاسمي، فهما يدلان على الشيء نفسه وهو سبب بقاء النوع، بلفظين مختلفين لذا يتتحقق الربط بين السابق واللاحق ومن ثم يتحقق الاتساق بين أجزاء النصّ.

أما الاستبدال الفعلي فهو مجموعة المقولات الفعلية التي يمكن أن تحل محل الفعل مؤدية وظيفته التركيبية، ويمثله استخدام فعل «يفعل» مثل قولنا: هل تظن كذا؟ نعني «أفعل»، وهو الذي يعبر عنه بالفعل البديل «فعل»، حيث يأتي إضماراً لفعل أو لحدث معين أو عبارة فعلية ليحافظ على استمرارية محتوى العبارة الفعلية الأكثر تحديداً، يمثله استخدام صيغة الفعل «فعل، عمل، يفعل» ويجوز استبدال الفعلين المترادفين (شبل محمد، ٢٠٠٧: ١١٤). ومن قول الشاعر حيث تأتي أفعال «سعى» و«غزا» و«صال» و«جرى» استبدالا من فعل «هاجم»، وهذا يدل على أن الأفعال التي استعملها الشاعر قد تترادف على المسمّى الواحد. فكثرة وجود الأفعال المستبدلة في القصيدة، وامتلاؤها بهذا النوع من المفردات، لابد أن تقف وراء وقوعه عدة عوامل أسهمت في إثراء المعجم اللغوي لصفي الدين الحلي بهذا الكم الهائل من الاستبدالات الفعلية:

لما سعينا، فما رقت عزائمنا عما نروم، ولا خابت مساعينا
بضمر ما ربطناها مسومة إلا لنغزو بها من بات يغزونا
ما أعوزتنا فرامين نصول بها إلا جعلنا مواضينا فرامينا
إذا جرينا إلى سبق العلى طلقا إن لم نكن سبقا كنا مصلينا

أما الاستبدال القولي فهو استبدال بكاملها إذ تقع أولاً جملة الاستبدال، ثم تقع الكلمة المستبدلة خارج حدود الجملة، باستخدام آليات «ذلك» و«لا» و«نعم»، و«بلى» وأسماء الأفعال وغيرها (شبل محمد، ٢٠٠٧: ١١٥). ويكون الاستبدال في النصّ بديلا هاما يسهم في اتساق النصّ ووحدته «ولكن ينبغي أن يكون الاستبدال بين وحدة لغوية بشكل آخر يشترك معها في الدلالة (بخولة، ٢٠١٤: ١٩). فمن الاستبدال القولي كلمة «آمين» التي تستبدل مكان جملة «استجب هذا الطلب». فهي من أسماء الأفعال المرتجلة التي وضعت في أول أمرها أسماء أفعال للتعبير عن معاني الأفعال:

إذا ادعوا جاءت الدنيا مصدقة وإن دعوا قالت الأيام: آمينا

استبدل الشاعر في بيت آخر بحرف «لا» مكان جملة ذات معنى. والاستبدال على النحو الأساسي بحرف «لا» علاقة نصية حيث يتم الربط بين المقطعين الأول والثاني وقد حقق الحلّي نوعاً من الاتساق النصّي والاستبدال القولي ليسهم في تحقيق الترابط والتواصل النصّي. فهذه الآلية تؤدي إلى الإيجاز وبالتالي تسهيل المعنى وتقريبها للقارئ، وتسهم في تحقيق الترابط والتواصل النصّي للقصيدة، كما نراها في البيت التالي:

أعطى، فلا جوده قد كان عن غلط منه، ولا أجره قد كان ممنونا

### ٢. ٢. ١. ٣. الحذف

يعد الحذف من العوامل التي تحقق الاتساق النصّي، وتشترك فيه جميع اللغات ولكنه أكثر بروزاً في اللغة العربية نظراً لما تتميز به هذه اللغة من ميل إلى الإيجاز والاختصار، حيث يعمد المتكلمون إلى حذف وإسقاط بعض العناصر المتكررة في الكلام (حمودة، ١٩٩٨: ٩). يحدد هاليداي بأن الحذف علاقة داخل النصّ وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النصّ السابق وهذا يعني أن الحذف علاقة قبلية يمكن حذف ما لا يعتبر فرضا تترتب عليه نتائج في بقية النصّ (خطابي، ١٩٩١: ١٩).

تتعدد أنواع الحذف في قصيدة «سلي الرماح العوالي» بحيث يحذف الشاعر في البيت التالي المطلوبَ الذي يسأله عن يوم وقعة زوراء العراق. فيستطرد في تعداد المناقب الجمّة واصفاً الفرسان في وقعة زوراء العراق ومعدداً خصالهم، فهم المستمعون

عند القول والمجيبون إذا ما دعتهم الحمى للدفاع عنها. فقد حذف الشاعر فعلَ «أستشهدك» للمنادى، وهو حذف داخل شبه الجملة فالحذف القولي وعلي رغم أنه كان قليلاً إلا أنه ساعد على تحقيق الاتساق وتفادي التكرار الذي قد يكون معيبا للنص:

يا يوم وقعة زوراء العراق، وقد دنا الأعادي كما كانوا يدينونا

حذف الشاعر في مقام آخر اسم متلقّيه الذي يخاطبه «أنت» في الشطر الأول من القصيدة «سلي» و«استشهدي» و«سائلي»، وهو حذف يقود إلى الاتساق، ويخلص النصّ أن التكرار يتفق مع القواعد اللغوية التي تشكل نحو الجملة بالدرجة الأولى:

سلي الرماح العوالي عن معالينا واستشهدي البيض هل خاب الرجا فينا

وسائلي العرب والأتراك ما فعلت في أرض قبر عبيد الله أيدينا

فقد حذف الشاعر الفعل «سائلي» استغناء بحرف الربط «الواو العاطفة» وأصل النصّ «وسائلي العرب وسائلي الأتراك» وهو حذف جوازي كما حذف الفعل لأنه معلوم، يحقق كثيراً من الانسجام النصّي، فهذا هو الحذف الفعلي. فإن الوظيفة التي أداها الحذف في هذه الأبيات قد تخدم جانب الاتساق، لأنه يبحث في العلاقة بين الجمل أين تؤدي اللفظة دورها على أكمل وجه، كما أنه يفرض على القارئ الدخول في النصّ وبالتالي المشاركة في خلقه. ومثال حذف داخل شبه جملة:

يا يوم وقعة زوراء العراق، وقد دنا الأعادي كما كانوا يدينونا

### ٢. ٢. ٢. الاتساق المعجمي

يساعد الاتساق المعجمي على انسياب المعاني وتدفقها، ويسهل تحديد السياق الذي ترد فيه الكلمات ذات المعنى المتصل وذلك للمساعدة على دفع الغموض وانحصار معاني الكلمات المتعددة المعنى. تقوم هذه الظاهر من خلال المعجم وتتحقق بواسطة اختيار المفردات عبر ظاهرتين لغويتين هما التكرار والتضام.

### ٢. ٢. ٢. ١. التكرار

يكون التكرار بإعادة العنصر المعجمي نفسه أو مرادفه أو شبه مرادفه، كما يكون عنصرا مطلقا أو اسما عاما ويقصد به «مجموعة من الأسماء لها إحالة معمّمة كاسم الإنسان واسم المكان وما يشبههما مثل: الناس، الشخص، الرجل، الطفل، المرأة، الولد، البنت» (زايدي، ٢٠١٢: ٢٧٩). فرق العلماء بين نوعين من التكرار: التكرار المباشر ويقصد به تكرار العناصر اللغوية بألفاظها وتكرار غير المباشر ويقصد به التكرار الجزئي وهو تكرار بالمعنى دون ذكر لفظ. تشترط الكثرة في التكرار حتى يساعد على فك شفرات النصّ وإدراك كيفية أدائه لدلالته، وبالتالي يكون أحد وسائل الاتساق (صبحي، ٢٠٠٠: ٢١). يعدّ التكرار من أهم آليات الاتساق في قصيدة «سلي الرماح العوالي» التي يعني بها الشاعر ويقصد إليها لتقوية قوة المنطوق الإنجازية، ويتطلب إعادة عنصر معجمي أو وجود مرادف أو شبه مرادف:

نغشى الخطوب بأيدينا، فندفعها وإن دهتنا دفعناها بأيدينا

والشاعر قد كرّر كلمة «أيدينا» مرّتين ويعبّر أن الشجاعة والمجد والمعالي ينمو إلى قومه، فيبتعد الكلام عن الافتقار إلى ما يكمله ولو قال: «وإن دهتنا دفعناها» فأضمرت لكان البيت ناقصاً مفتقراً وإنما أظهرت لفظ «أيدينا» مرة أخرى تباعداً عن الافتقار. هذا النوع من التكرار يعني باستخدام المكونات الأساسية للكلمة أي الجذر الصرفي مع المشتقات أحد أنواع التكرار التي يتحقق من خلالها اتساق النصّ. فإنّ عاطفة الشاعر من خلال تكرار هذه الكلمات تبدو صادقة مع أن هذه الأبيات قد تميّزت بنيتها بالقصر لبيان مفاخرته به ومباهاته بقومه. ومن أمثلة أخرى للتكرار نشير إلى عدد من الأبيات:

مُلك، إذا فوقت نبل العدو لنا رمت عزائمه من بات يرمينا
أخلوا المساجد من أشياخنا وبغوا حتى حملنا، فأخلينا الدواوينا
ما أعوزتنا فرامين نصول بها إلا جعلنا مواضينا فرامينا
نغشى الخطوب بأيدينا، فندفعها وإن دهتنا دفعناها بأيدينا
تدافع القدر المحتوم همتنا عنا، ونخصم صرف الدهر لو شينا
ما أعوزتنا فرامين نصول بها إلا جعلنا مواضينا فرامينا

يقدّم التكرار في هذه الأمثلة فائدة في بنية القصيدة، ويكون عاملاً مهمّاً لتذكير المتلقّي بما سبق عن مغارات العدو والبطولة الجماعية والحماس مع القتال، فيقوم بإنعاش ذاكرة المتلقّي لاستعادة مذكور سابق. أما عن التكرار الموسيقايي في قصيدة «سلي الرماح العوالي»، فإن الجامع بين الوزن والإيقاع هو التناسب الصوتي بالمفهوم الموسيقي الإيقاعي والارتباط بطبيعة أنساق البُنى الإيقاعية والعروضية. ومن أمثال هذا التكرار يمكن أن نشير إلى كثرة تكرار ضمير «نا» في الأبيات التالية، بحيث أصبحت القصيدة جماعيّاً وقومياً لا يلتفت للمفاخر الشخصية، وقومياً لا مكان للعصبية القبلية فيه، ودينياً خالصاً يؤجج مشاعر المسلمين ويدعوهم لنصرة دينهم وإنقاذ المساجد عن أيدي عدوهم، لأن العدو أخلى المساجد عن الأشياخ. إن السرّ في توظيف «نا» كثيمة متكررة متكونة من حرفين «ن+ا» عند الحلّي يرجع إلى أنه يريد أن يعلن لأعداء قومه أنهم مغلوبون أمام هجمات قومه، لأن هناك الكثير منهم وسرعان ما سينتصرون في كل معركة وسوف يدمرون العدو، لذلك لا يستطيع أعداؤهم إيذائهم. قدم الحلّي في هذه القصيدة صورة كاملة لقومه، ورصد مختلف أحواله وتحولاته، في صورة تكرس نزوع «نحن» إلى التسامي والتعالي من خلال تضخيم الشاعر لقومه وإسبال صفات العظمة عليه. إذن يمكن القول إن الطبيعة التكرارية في هذه القصيدة تحكم النظام الإيقاعي بكافة أنساقه. ومن ثم فإن التكرار الذي يحكم التردد التكراري للأجزاء العروضية، هو في الإجمال تمثيل لخاصية ترددية منتظمة متسقة بين التوافق والتناسب. ومن هذه الأمثلة تكرار لمصوّت (-ً) في البيت التالي:

كم من عدو لنا أمسى بسطوته يبدي الخضوع لنا ختلاً وتسكيناً

تكرّر مصوّت (-ً) في كلمتي «ختلاً وتسكيناً» وذلك لدلالة موسيقية وإيجاد نوع من الانسجام الإيقاعي الذي قد لعب دوراً فريداً في تأثر المخاطب. وذلك يرجع إلى أن تكرار الصوت يرجع إلى اختيار صفي الدين الحلي الأسلوبَ الذي يوافق موقفه عن قضية انتصارات القبائل العربية على الجيوش المغولية وينسجم معه. وقد مثّل هذا الإيقاع الوظيفة التي تقوم بها على مستوى الموسيقى والبناء في هذه القصيدة، بحيث يطالعنا بغزارة لارتباط بواعثها بالحروب والمعارك وبالعصبية القبلية والمنافرات الشخصية التي يصوّرها صفي الدين الحلّي. وبذلك أصبح هذا التكرار وسيلة إلى إثراء المواقف وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء. فقد ترك الشاعر فضاء القصيدة مفتوحاً للأمير الذي سيكفي هذه الأمة شرور الأعداء، فهو رمز البطل الإسلامي. وبعد أن تفصح القصيدة عن سطوة هذا العدو المتحايل وخيبته أمام الأمير، تتحدث عن دور القائد وإكباره له في إيجاز موحٍ يجعل القارئ يتحرك في القصيدة وهي تصعد، فيوازن بذلك الصعود شدة الانحدار المفضي إلى النهاية، فالشاعر غير مأخوذٍ بالجزئيات بعد أن تركه للأمير، وهو بذلك يركز على عنصري الصعود والهبوط، ولا ينهي قصيدته بإعلان فرحته للنتيجة السارة، لأن تلك الفرحة استعلنت في فاتحة القصيدة. ومن أمثلة أخرى لهذا النوع من التكرار حين يكرر الشاعر مصوّت (-ٌ) في كلمات «بيضٌ، سودٌ، خضرٌ حمرٌ» واصفاً قومه بأنهم أصحاب الأيادي البيضاء في الصنائع والسوداء في الوقائع، وأن مرابعهم الخضراء الخصبة تحميها سيوف ماضية حمراء ارتوت من دماء الخصوم. يخلق هذا التكرار إيقاعاً منتظماً زاد من انتظامه تكرار القوافي في هذا البيت:

بيضٌ صنائعنا، سودٌ وقائعنا خضرٌ مرابعنا، حمرٌ مواضينا

### ٢. ٢. ٢. ٢. التضام

يعد التضام من الآليات التي تؤدي إلى اتساق النصّ ويقصد به توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطهما بحكم علاقات خاصة، فذكر أحد العناصر يستدعي بالضرورة ذكر العنصر الآخر (زايدي، ٢٠١٢: ٢٨٤). وحسب ما ذهب إليه هاليداي ورقية حسن، فإن العلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما هي علاقة تعارض أو تباين أو علاقة تربط الجزء بالكل أو تربط بين الجزء والجزء وغيرهما من العلاقات. أما التضاد فهو من أنواع التضام الذي يقصد به الجمع بين الشيء وضده كالجمع في الأسماء بين ليل ونهار، وفي الأفعال بين يتكلم ويسكت وغيرها وهو ما أطلق عليه علماء البلاغة مصطلح الطباق أو المطابقة وتتفرع عنه ما يعرف بالمقابلة. وهذه العلاقة هي التي تحقق الاتساق المعجمي وقد قام الجمع بين ضدين بسبك مفردات وربط أوصالها معجمياً ودلالياً. ومن أمثال التضاد في قصيدة «سلي الرماح العوالي» يمكن أن نشير إلى الأبيات التالية:

بيض صنائعنا، سود وقائعنا خضر مرابعنا، حمر مواضينا
سلي الرماح العوالي عن معالينا واستشهدي البيض هل خاب الرجا فينا
تدرعوا العقل جلبابا، فإن حميت نار الوغى خلتهم فيها مجانينا
إنا لقوم أبت أخلاقنا شرفا أن نبتدي بالأذى من ليس يوذينا

يصنع الشاعر في هذه الأبيات جواً من الصراع في ثنائية دلالية يفضي حضور أحدهما إلى إبعاد الطرف الثاني. والحلّي أثناء استخدامه للثنائيات الدلالية يحدث تشنّجاً انطلق من التصادم بين اتجاهين مختلفين، فهو يفتخر بصفات العرب: إن الصنائع البيض هي الأعمال الخيّرة والصفات الحميدة التي يتميز بها العرب خاصة أهل البادية، والوقائع السود هي المعارك الشرسة والمرابع الخضر هي الأراضي الخضراء التي يقدّسها العرب بسبب وقوع أغلب أراضي العرب في أماكن قاسية، أما المواضي الحمر فهي السيوف الماضية القاطعة المخضّبة بدماء الأعداء. أكّدت تلك الثنائية ثبات جانب ونفي آخر في نصّ القصيدة عن طريق الدلالات المتناقضة؛ لأن الضد يظهر المعنى بصورة أوضح فينمو ويترعرع ويتصاعد ليحصد الاتساق النصي من ذلك التضاد اللغوي. فهذا النوع من التضام أسهم في إظهار الدلالات المقصودة التي تجلّت بصورة أسرع لفهم النص ويعد هذا الأمر وسيلة من وسائل ربط المتلقّي بعالم النص وجذبه إليه.

ومن أمثلة للتضام يمكن أن نشير إلى البيت التالي، فجاء التضام بين كلمات «الدماء، الأثواب، العلق، النشر، العبير، المسك» ليتحقق الاتساق المعجمي والدلالي بين الأسطر الشعرية. ويقصد بالكلمة الشاملة أن إحدى الكلمات تشير إلى فئة والكلمة الأخرى تشير إلى عنصر في هذه الفئة، فهي إحدى الطرق الأخرى للربط بين الكلمات في النصّ، وهي الجمع بين مفردة وما يناسبها دلالياً، ليحقق الاتساق المعجمي:

وللدماء على أثوابنا علق بنشره عن عبير المسك يغنينا

فاختيار المفردات «الأثواب، العبير، النشر، المسك» ذو مكانة مهمّة في بناء هذا البيت، وهي التي تحقق فيه القابلية لإفهام ما يفتخر به الشاعر ويباهي بشجاعة قومِه، وتقوّى في البيت هذه القابلية بقدر ما تسمو فيه الكلمة من مستوى التضام إلى مستوى الفخر وهي من مقوّمات التعبير والتفكير في القصيدة. فيعتقد الشاعر بأن روح الإصرار والبطولة ظلت تمور في قلوب المسلمين ليدافعوا برماحهم ويمعن في تصوير هذه البطولة حيث صارت الرماح لينة بأيدي الأبطال والدماء كالمسك، فيدفع عن قومه أذى الآخرين ويذكرهم بما في الأجداد ووقائعهم.

### ٢ . ٢ . ٣. الاتساق الوصلي

يعد الوصل من الآليات التي تعمل على اتساق النصّ وترابطه، ويترابط به اللاحق من النصّ مع السابق بشكل منظم وطالما أن «النصّ هو عبارة عن متتالية جملية متعاقبة خطياً، إذن يتضمن آليات متنوعة تصل أجزاء النصّ السطحية بعضها ببعض كي تدرك كوحدة متماسكة» (خطابي، ١٩٩١: ٢٣). يؤكد الوصل على اتساق الخطاب بين الجمل أو عطف بعضها على بعض، ويعني هذا أن النصّ يتشكل مع مجموعة من الجمل أو التراكيب الكلامية المتطابقة خطياً مما يجعله بحاجة إلى أداوت ربط متنوعة تصل بين الجمل (عبابنة والزعبي، ٢٠١٣: ٥٢٨).

ينقسم الاتساق الوصلي في قصيدة «سلي الرماح العوالي» إلى الإضافي، والسببي، والزمني. أما الوصل الإضافي فهو يتمّ عن طريق أداتي «الواو» و«أو». فهنا يربط صورتين بينهما تشابه أو اتحاد. إن أثر أداة «الواو» كان أثراً فاعلاً في اتساق القصيدة؛ بحيث تربط بين العناصر الشعرية وتؤدي إلى اتساق مكوناته التركيبية وترابطها فيما بينها:

ثم انثنينا، وقد ظلت صوارمنا تميس عجبا، ويهتز القنا لينا
تدافع القدر المحتوم همتنا عنا، ونخصم صرف الدهر لو شينا
يطوي لنا الغدر في نصح يشير به ويمزج السم في شهد ويسقينا

فتربط «الواو» في هذه الأبيات بين الكلمات التي تربط السابق باللاحق لتحقق اتساق النصّ والعبارات والجمل. وسبب ذلك يرجع إلى أن الواو هي الأصل وأم الباب في حروف العطف، فهي تدل على إشراك الثاني في أم الباب؛ «لأنها للمطلق ولاتقضي الترتيب ولا تمنعه بل يكون معطوفها لاحقا لتابعه، أي متأخراً عنه في الحكم المنسوب إليهما وهو الأكثر» (العاتكي، ٢٠٠٣: ٤٢٦). وهذا يدل على مدى ترابط هذا الشعر وترابط أحداثها وتلاحم أجزائها، مما يؤدي إلى اتساق القصيدة كلها. أما الوصل التقابلي، فيتمّ عن طريق آليات التعارض أو التقابل من أمثال «لكن»، «رغم»، «أما»، «بل« وغيرها:

وقد نغض ونغضي عن قبائحه ولم يكن عجزا عنه تغاضينا
لكن تركناه، إذ بتنا على ثقة إن الأمير يكافيه فيكفينا

أما الوصل السببي، فمن من خلال آلياته «هكذا، لعل، أي، ف، إذن، ثم» يمكننا إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر الربط السبب في هذه القصيدة، ومن ثم تتحقق السببية التي تؤدي إلى اتساق القصيدة:

أخلوا المساجد من أشياخنا وبغوا حتى حملنا، فأخلينا الدواوينا
نغشى الخطوب بأيدينا، فندفعها وإن دهتنا دفعناها بأيدينا
أعطى، فلا جوده قد كان عن غلط منه، ولا أجره قد كان ممنونا

أما الوصل الزمني، فهو علاقة بين جملتين متباعدتين أو متتابعتين زمانيا. ومن أبرز آلياته يمكن أن نشير إلى «ثم، بعد، منذ، الفاء الزمنية» (مسبوق ودلشاد، ١٣٩٦: ٢٢٩). يقوم الوصل الزمني في البيت التالي باستخدام أداة «ثم» التي تبرز ترتيب الأحداث ترتيباً تاريخياً، وهي من أدوات العطف التي تفيد الترتيب مع التراخي، كما أنها تقوم برسم لوحة فنية متكاملة الأجزاء، كل جزء فيها له دور هام يسهل على المتلقّي استيعابها وفهمها، وهذا يرسخ معنى الاتساق وأثره في ذهن المتلقي:

ثم انثنينا، وقد ظلت صوارمنا تميس عجبا، ويهتز القنا لينا

**النتيجة**

للإجابة عن السؤال الأول يمكن القول إن آليات الاتساق في قصيدة «سلي الرماح العوالي» تتمركز بحسب حاجة الكلمات التي استخدمها الشاعر، ولذلك لا تخلو جملة من أبيات هذه القصيدة من آليات الاتساق. فإن الأداة الأكثر شيوعاً واستعمالاً في هذه القصيدة هي الإحالة (بنسبة ٣٠%) والتكرار (بنسبة ٣٠%). فقد برزت الإحالة في أشكالها المتعددة من الضمائر والموصول والظرف والمقارنة بنسبة ٣٠% من مجموع آليات الاتساق. إن الإحالات الضميرية إلى المتكلم مع الغير (نحنُ؛ نا) وإلى الغائب (واو؛ هم) هيمنت على غيرها في هذه القصيدة، ولا شك أن الاتساق الذي هو الميزة الأسلوبية لنص القصيدة عمل على هذا الضّخم الإحالي للمتكلم والغائب؛ لأن القصيدة تصبّ في غرض الفخر الذي يجعل من قوم الشاعر أشخاصا متعالية. وقد تنوعت أساليب التكرار في القصيدة وتكون من أهم الأساليب التعبيرية التي تعين صفي الدين على تأكيد قصيدته والتركيز على أفكاره إضافة إلى أنه نجحت بهذا التكرار في بناء البنية الإيقاعية المتلائمة في شعره. فهذه الآلية تلعب الدور الأكثر فاعلية في التشكيل الإيقاعي، وتتجلى أهمية إيقاعات التركيب الإيقاعي في التشكيلات المتّسقة، وتأثيرها الخلّاق في إثراء حركة وتفاعل الأجزاء، وتنامي الدلالة واتساقها بين المعنى ومقابله أو ضده أو نقيضه، حيث نجد الجزء من الجملة يقابل معه في حركة إيقاعية نشطة وموحية. فيما جاء الاتساق الوصلي بنسبة ١٢% بأنواع آلياتها المفروضة إلا أنها مساهمة في تحقيق خاصية الاتساق في نص القصيدة. فنرى أن الوصل بالواو أكثر وروداً في النصّ سواء من حيث وسيلة العطف، أو من حيث الوسائل الأخرى. فقد أسهم الاتساق النصي في ترابط أبيات القصيدة، فهو يعمل على الوصل بين الكلمات والجمل والغرض منه حصول المعنى العام في ذهن القارئ كما أنه يعمل على تكثيف الخطاب عن طريق الاختزال وجعله متناسقاً. والجدول التالي يبيّن هذه الملاحظات:

| آليات الاتساق في قصيدة «سلي الرماح العوالي» | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | الاتساق النصّي | | | | الاتساق المعجمي | | | الاتساق الوصلي | | | |
| | الإحالة | الحذف | الاستبدال | المجموع | التكرار | التضام | المجموع | الإضافي | السببي | الزمني | المجموع |
| الرقم | ٢٠٥ | ٦١ | ٨٣ | ٣٤٩ | ٢٠٠ | ٤٧ | ٢٤٧ | ٢٧ | ٥٢ | ٢ | ٨١ |
| القياس | ٣٠% | ٩% | ١٢% | ٥١% | ٣٠% | ٧% | ٣٧% | ٤% | ٨% | ٠% | ١٢% |

للإجابة عن السؤال الثاني للبحث يمكن القول إن آليات الاتساق نجحت في كثير من المواضع في وظيفتها لهذه القصيدة، وقد ساهمت في انسجامها بحيث أصبحت متناسقة في بنيتها الشكلية والدلالية، كما تبين أن نص القصيدة قد ارتبطت قوالب بعضها ببعض وشكلت كلاً متكاملا ومتسلسلة الفكر والهدف. فعلى هذا تبرز هذه القصيدة واحدة من شعر صفي الدين الحلي في الفخر والحماسة المبنية على روح العصبية القبلية، فقد حضّ الشاعر قومَه على طلب ثأر خاله، مثيراً فيهم روح الحماسة والحمية للانتقام من قتلته، مفتخراً بقبيلته وأهله بعد أخذ ثأرهم. وهو يتحدث أثناء القصيدة بواو الجماعة وصيغة الجماعة عن فتية أصبحوا عتاةً متمردين في طلب الخصام يذعرون ويخيفون عدوهم، وهم أهل العقل والرجحان والصدق وعلو المنزلة عند الجماعة. تنبع آليات الاتساق لهذه القصيدة من طبيعة تركيبها اللغوي في خطّية نصّ القصيدة، كما يرتكز على العلاقات اللغوية التي تجسد المعنى كالإحالة، والتكرار، والتضام والذي ينشئه هو الكلمات المتراصفة بعضها إلى جانب الأخرى والتي يأخذ بعضها بعنق البعض الآخر. فإن للاتساق دوراً هاماً في بنية هذه القصيدة؛ إذ أنه يتيح لمحلّل النصّ

الوقوف على الظواهر الشكلية للنص، ومن ثم الوقوف على ما تحمله تلك الظواهر من المعاني التي أراد المرسِل إلقاءها للمتلقّي.

## المصادر والمراجع


١. أبو زنيد، عثمان (٢٠١٠). **نحو النصّ : إطار نظري ودراسات تطبيقية**. ط١. أردن: الإربد.

٢. بخولة، بن الدين (٢٠١٤). **الاتساق والانسجام النصّي الآليات والروابط**. ط١. الجزائر: دار التنوير.

٣. حسان، تمام (٢٠٠٧). **اجتهادات لغوية**. ط١. القاهرة: عالم الكتب.

٤. حمودة، طاهر سليمان (١٩٩٨). **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**. ط١. الإسكندرية: الدار الجامعية.

٥. خطابي، محمد (١٩٩١). **لسانيات مدخل إلى انسجام الخطاب**. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي.

٦. شبل محمد، عزة (٢٠٠٧). **علم لغة النصّ بين النظرية والتطبيق**. ط١.القاهرة: مكتبة الآداب.

٧. صبحي، إبراهيم الفقي (٢٠٠٠). **علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق**. ط٢. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر.

٨. الصبيحي، محمد الأخضر (٢٠٠٨). **مدخل إلى علم النصّ ومجالات تطبيقية**. ط٢. بيروت: الدار العربية.

٩. العاتكي، ابن زيد (٢٠٠٣). **الفضة المضية في شرح الشذرة الذهبية**. تحقيق: هذاع سعد المرشد. ط١. الكويت: السلسلة التراثية.

١٠. فضل، صلاح (١٩٩٦). **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**. ط١. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

١١. يول، جورج؛ براون، جيليان (١٩٩٨). **تحليل الخطاب**. ترجمة: محمد لطفي الزليطي. ط١. الرياض: جامعة الملك سعود.

١٢. پيراني شال، علي وآخرون (١٣٩٧). «انسجام پيوندى و جلوههاى زيبايى آن در مقامة ساويّه حريرى بر اساس نظريه هاليدى و رقيه حسن». زبان و ادبيات عربى. دوره١٠. شماره١٩. صص ٩٥-١١٤.
Doi: 10.22067/JALL.V10I19.66616

١٣. عبابنة، يحيى والزعبي، آمنة صالح (٢٠١٣). «عناصر الاتساق والانسجام النصّي: قراءة نصية تحليلية في قصيدة أغنية لشهر أيار لأحمد عبدالمعطي حجازي». مجلة جامعة دمشق. السنة٢٩. العدد٢. صص ٥٠٧-٥٥٠.

١٤. مسبوق،سيدمهدي، دلشاد، شهرام (١٣٩٦). «انسجام پيوندى و كاربست آن در ابيات توصيف گرگ بحترى». زبان و ادبياتعربى. دوره٩. شماره١٦. صص ٢٢٥-٢٤٥.Doi: 10.22067/JALL.V8I16.59045

١٥. ميرأحمدي، رضا؛ آقاجاني، مريم (١٣٩٦). «عناصر برجستة انسجام در بائية متنبّى بر اساس نظريه هليدى». زبان و ادبيات عربى. السنة٩. العدد١٧. صص ٢٣٣-٢٦٦. Doi: 10.22067/JALL.V8I17.58049

١٦. نائل، محمد إسماعيل (٢٠١١). «الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النصّ القرآني: دراسة وصفية تحليلية». مجلة جامعة الأزهر. السنة١٢. العدد١. صص ١٠٥٥-١٠٧٢.

١٧. زايدي، فاطمة (٢٠١٢). «الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم دراسة في ديوان الأرق». جامعة الحاج لخضر باتنة: أطروحة الدكتوراه.

## References

Ababna, Y. and A. Al-Zubay. (2013). "Cohesive Devices: An Analytical Study of the May Ode by Ahmad Abdolmati Hejazi". University of Damascus: *Journal of the University of Damascus*. 29 (2). 507-550. [In Arabic]

Abuzanid, U. (2010). *Text Grammar: Theoretical Framework and Comparative Studies*. 1th ed. Jordan: Al-Urbd. [In Arabic]

Al-Ataki, I. Z. (2003). *Shining pearls in the book Golden lights*. Research: Hozaa Saad Al-Murshid. 1th ed, Al-Kuwait: Traditional collection. [In Arabic]

Al-Sabihi, M. A. (2008). *Introduction to text linguistics and contexts*. ,2th ed, Beirut: Al-Arabiya Publications. [In Arabic]

Bakhwala, I. A. (2014). *Cohesive Devices*. 1th ed. Algeria: Al-Tanwir Publications. [In Arabic]

Fazl, S. (1996). *Rhetorical Analysis of Discourse and Text Analysis*. 1th ed. Cairo: Egypt Global Publishing Institute. [In Arabic]

Halliday, M&Roqiye Hassan.(1976). *Cohesion in English*. 1th ed, London: Longman.

Hamouda, T. S. (1998). *Elimination phenomenon in language studies*. 1th ed. Alexandria: Al-jameiiah Publications. [In Arabic]

Hassan, T. (2007). *Linguistic researches*. 1th ed. Cairo: Alam Al-kutub. [In Arabic]

Khatabi, M. (1991). *Linguistics of discourse coherence*. 1th ed. Beirut: Arab Cultural Center. [In Arabic]

Masboogh, S. M. & Sh. Delshad. (2018). "Conjunctive Cohesion and its Application in Buhturi's Verses Describing the Wolf". *Arabic Language and Literature*. 9 (16). 225-243. [In Persian] Doi: 10.22067/JALL.V8I16.59045

Mirahmadi R. & M. Aghajani. (2017). "Prominent Manifestations of Consistency in Motanabbi's Baeyyeh". Ferdowsi University: *Arabic Language and Literature*. 9 (17). 233-266. [In Persian] Doi: 10.22067/JALL.V8I17.58049

Naeil, M. S. (2011). "Reference by pronoun and its role in the coherence of the text of the Qur'an: descriptive-analytical research". Gaza: *Al-Azhar*. 12 (1). 1055-1072. [In Arabic]

Piranishal, A. & Others. (2018). "The role of cohesion and its beautiful effects According to Halidy and Hasan. *Arabic Language and Literature*. 10 (19). 95-114. [In Persian]

Shebl Mohammad, A. (2007). *Text Linguistics: Theory and Function*. 1th ed. Cairo: Maktabah Al-Aadab. [In Arabic]

Sobhi, I. A. (2000). *Text Linguistics: Theory and Function*. 2th ed. Cairo: Quba Publications. [In Arabic]

Yule, G. & G. Brown. (1998). *Discourse Analysis.* Translated by: Mohammad Lotfi Al-Zaliti. 1th ed. Riyadh: King Saud University. [In Arabic]

Zaedi, F. (2012). "Cohesive Devices in the Poetry of Razzaq Mahmoud Al-Hakim: A Study of the Al-Araq". *Al-Haj University Lakhdar Batna*: PhD Thesis. [In Arabic]

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 15, No.1 Serial Number. 32 page:6

# Representations of consistency in the discourse of the poem “Sali Al-Ramah Al-Awali” by Safi Al-Din Al-Hilli[6]

Doi:10.22067/jallv15.i1.2202-1108

Abdulbasit Arab Yousefabadi[7]
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran

Fatemeh Gooshehneshin
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Payam-e Noor University, Tehran, Iran

Received: 4 February 2023 ▌Received in revised form: 27 April 2023 ▌Accepted: 18 June 2023

## Abstract

Consistency is the sum of grammatical premises that make the text a sequence of sentences and paragraphs. It surrounds the text, giving it a sense of sequence and texture. The various linguistic phenomena within it aim to enhance the text, fitting it together and ensuring its continuity. Consistency, through its formal and semantic means, allows us to approach the text from a contemporary linguistic perspective.Based on this perspective, this study observes several coherence tools in the poem "Saly Al-Ramah Al-Awali" by poet Safi Al-Din Al-Hilli (1278-1349) to uncover the mechanisms of textual references, deletion, connection, consistency, repetition, and conjunction. The study concludes that this text has a coherent framework and its parts are connected in a continuous and sequential manner. The mechanisms of textual harmony are clearly visible in the poem.The text contains an abundance of textual coherence tools, accounting for 51% of all coherence mechanisms. This percentage is attributed to the interrelationship between the structures of the poem "Sali Al-Ramah Al-Awali," where grammatical linkage and semantic consistency overlap and interweave. The textual structure reveals a diversity of textual consistency mechanisms, with referral accounting for 30% and repetition also accounting for 30%.

**Keywords**: Safi al-Din al-Hilli, “Saly Al-Ramah Al-Awali”, consistency, textual.

[6]. This research was done with the financial support of Zabol University with grant number 6107.
[7]. Corresponding author. Email: arabighalam@uoz.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 15, No.1 Serial Number. 32 page:5

# The labyrinth is a textual study in discourse analysis

Doi:10.22067/jallv15.i1.2308-1304

Abdel-Baqi Badr Al-Khazraji[5]
Professor in Arabic Language and Literature, Al-Mustansiriya University, Baghdad, Iraq

Received: 4 February 2023 ▌Received in revised form: 9 April 2023 ▌Accepted: 7 June 2023

## Abstract

I have learned from life that creativity is a narrative in which all creators who engage with the text participate. The text serves as a realm in which the creator explores beauty, taste, and textual elegance. Building upon this idea, I have developed ideas for discourse analysis at the postgraduate level, centered around the concept of "the labyrinth. "My aim is to immerse students in a constant state of exploration, guiding them from one area of research to another whenever they uncover a truth. I have been successful in teaching researchers during this crucial stage of their scientific journey, helping them draw conclusions from their premises and navigate through complex texts when they feel lost. My focus has been on stimulating their minds and encouraging them to explore various fields of knowledge, fostering creativity and innovation to produce solid and distinctive scientific outcomes. I will attempt to establish a foundation for understanding the labyrinth concept and discourse within texts as keys to knowledge in research. Subsequently, I will document the ideas and texts that have been analyzed using the textual labyrinth method.The scientific and cognitive objective of this research is to define the concept of text. It aims to equip postgraduate students with the ability to differentiate between texts, comprehend their meanings, identify the parties involved in communication within them, and recognize any disruptions or deviations in the communication process between texts and recipients. The ultimate goal is to teach students communicative standards because without these standards, a text loses its communicative power.

**Keywords**: labyrinth, text, discourse analysis.

[5]. Corresponding author Email: dr.abdulbaqi@uomustansiriyah.edu.iq

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 15, No.1 Serial Number. 32 page:4

# analyz of the poetry of Muhammad Abd al-Bari based on Pierre Girou's theory, case study:The poem “What Zarqa al-Yamama did not say”

Doi:10.22067/jallv15.i1.2211-1206

Hosain Elyasi Mofrad[4]
visiting professor in Arabic Language and Literaturer, University of Tehran, Tehran, Iran

Zeinab Ghasemiasl
Assistant professor in Arabic Language and Literaturer, Farhangian University, Tehran, Iran

Received:22 November2022 ▌Received in revised form:13 January 2023 ▌Accepted: 6 March 2023

## Abstract

The methods of analyzing poetic texts have changed due to the evolution of critical awareness. Research on texts now relies on the dialectical relationship with the text and its systematic reception in order to uncover the true meaning. This goal is achieved by understanding the symbolic system and nodes of the text. Semiotics, a new critical method, plays a crucial role in understanding and removing ambiguity from the text. It aims to bridge the gap between the text and its recipient.This article focuses on Muhammad Abd al-Bari's poem "What Zarqa al-Yamamah Did Not Say" using a semiotic approach. The main objective is to gain insight into his poetic experience and explore new horizons for contemporary Sudanese poetry. Additionally, this research aims to investigate the behavioral reality of Arab people in modern times.The results of this study reveal that the poem is rich in symbols, characters, and historical codes. The poet uses these elements to depict a tragic future. In terms of aesthetics, the text defamiliarizes language by disrupting normal connections between words, vocabulary, and linguistic structures. By portraying the poet's life reality through poetry, the language of the text serves an ironic function, revealing a reality that the poet may not be receptive to.In addition to depicting a tragic future, the poet also envisions a bright future that can be achieved through new awareness and knowledge.

**Keywords:** Contemporary Arabic poetry, Muhammad Abd al-Bari, What Zarqa al-Yamama did not say, semiotics.

[4]. Corresponding author. Email: hsn_elyasi@ut.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 15, No.1 Serial Number. 32 page:3

# The consistency of the threshold and the plot in the novel "Barid Al-Layil" by Hoda Barakat, Analytical semiotic analysis

Doi:10.22067/jallv15.i1.2209-1191

Zohreh Ghorbani Madavani[3]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Zahra Soleimani
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 13 October 2022 ▌Received in revised form: 6 December 2022 ▌Accepted: 12 February 2023

## Abstract

It is necessary for the narrator to take advantage of techniques that help him write the novel and find consistency and coherence between form and content. The more consistent this is, the more successful the writer will be. Hoda Barakat utilizes the art of correspondence to outline the exciting and tragic plot in "The Barid Al-Layil". The narration is obscure and lacks clarity, as the reader never sees a known name for the protagonist. Everything is shrouded in darkness and separation, much like the night of vagrants - a story of those who have no time, place, or possessions. What captures the recipient's attention is how all textual elements such as titles, colors, cover, and other thresholds harmonize with the plot and serve its content. The writer's ingenuity is evident in this consistency that we see between form and content in her novel, creating an integrated fabric. This research, using a descriptive-analytical approach, studies the appropriateness between textual elements and the plot to unravel the mysteries of this correspondence novel and guide critics towards a more accurate and thoughtful review process. The textual elements studied in this article include the cover, colors, headline, sub-headings, and introduction. The research findings reveal that through a complex and disjointed plot without a clear resolution, Barakat alludes to complex crises in Arab countries that are not easily resolved. The reader must analyze the unsolved riddles presented by Barakat, fostering interaction between writer and reader while reducing the author's dominance over the text.The title of the novel, the cover, and the colors used on the cover all guide the reader to what will happen in the letters of disappointment. Barakat utilizes the duality of disappointment and hope in both the threshold and the plot to achieve her goals in writing "The Barid Al-Layil". It is as if she wants to confirm that there is no impact of dialogue and interaction in such a society. Those who reside in this society do not desire communication, not even through a message..

**Keywords:** Hoda Barakat, novel, Barid Al-Layil, threshold, plot.

[3]. Corresponding author: zghorbani@atu.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 15, No.1 Serial Number. 32 page:2

# Edith Sitwell 1946 and Nazik Al Malaka 2007 as Modern Arabic and Western Feminist Poetry Role Models

Doi:10.22067/jallv15.i1.2208-1179

Alaa Mahdi Mazhar Al-Breej
PhD Candidete in Arabic language and literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Hosain Sayyedi[2]
Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Zargham Ghabanchi
Associate Professor in English Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Received: 14 September 2022 ▌Received in revised form: 6 November 2022 ▌Accepted: 7 January 2023

## Abstract

Employing myth is one of the aesthetic expressive tools used by modern poets in their poetry. Its use in modern poetry is so prevalent that it has become one of the most important phenomena in modern and contemporary literature, distinguishing it as a feature of modern literature. Almost every poetic work contains symbolic and mythological references. In an attempt to find a style that harmonizes with nature, female poets often incorporate myth, creating metaphorical or miraculous images. Myths are present in the poems of women poets, and many of them utilize these myths to convey messages about their poetic conditions, as well as their philosophical and intellectual existence in life.This study adopts a comparative analytical approach to reveal the manifestations of myth in feminist poetry. The researcher sheds light on feminist literature and the influence of Western literature on Arab culture through a comparison between two examples of female poets from modern literature: Edith Sitwell (1887-1964) and Nazik Al-Malaika (1923-2007). The aim of this study is to explore the mythological content in the poems of contemporary female poets, specifically focusing on how myth is employed in modern feminist poetry and its intensive invocation between these two poets.The results indicate that there is an influence of Western literature on the poetic development of Nazik Al-Malaika, with evidence showing that Greek symbols dominate her poetic texts. Additionally, she incorporates some religious myths based on Christian narratives into her discourse. On the other hand, Edith Sitwell creates unfamiliar symbols and images from her own imaginative world.Through this study of the employment of myth in Arab and Western literature, the mythic image is manifested in the imaginative features of the two poets. This expression of artistic linguistic text is blended with elements that are relevant to reality. The present study represents the first attempt to explore this concept by examining both cultures. It becomes evident that the use of myth serves as a means to revisit the primal origins of life.

**Keywords**: Arabic Modern, Myth, poetry, Nazik al-Malaika, Edith Sitwell.

[2]. Corresponding author: seyedi@um.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol.15, No.1 Serial Number. 32 page:1

# Vocal intonation and its moral impact in the Holy Qur'an (Misconceptions as a model)

Doi:10.22067/jallv15.i1.2206-1148

Usama Alsahlani
PhD in Arabic Language & literature' Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Ahmadreza Heidaryan Shahri[1]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Amal El Haimeur
Assistant Professor in African and American Studies and Coordinator of the Arabic Language Program at the University of Kansas, Usa

Received: 13 June 2022 ▌Received in revised form: 9 August 2022 ▌Accepted:3 October 2023

## Abstract

The study aims to clarify vocal intonation and address some misconceptions mentioned in the Holy Qur'an. It emphasizes the importance of understanding phonemes as phonemic units and knowing how to deal with them. The study highlights the significance of phonemes, intonation, and their moral importance in differentiating sentences and giving them various connotations through pronunciation.The study focuses on vocabulary related to arrogance and hypocrisy. It also explores questions regarding the concept of phonemes, their impact on sound, and the moral significance of misconceptions in the Holy Qur'an.One of the study's findings is that phonemes play a crucial role in linguistic thinking and have a significant impact on letters or movements. Intonation, on the other hand, has a profound influence on determining connotations such as reprimand, warning, and report. The study also reveals that intonation serves an expressive function by conveying feelings and emotions such as sadness, joy, despair, hope, etc.

**Keywords**: phoneme, intonation, false appearances.

[1]. Corresponding author: heidaryan@um.ac.ir

| Table of Contents | | pages |
|---|---|---|
| **Vocal intonation and its moral impact in the Holy Qur'an (Misconceptions as a model)** | Usama Alsahlani<br>Ahmadreza Heidaryan Shahri<br>Amal El Haimeur | **1** |
| **Edith Sitwell 1946 and Nazik Al Malaka 2007 as Modern Arabic and Western Feminist Poetry Role Models** | Alaa Mahdi Mazhar Al-Breej<br>Hosain Sayyedi<br>Zargham Ghabanchi | **2** |
| **The consistency of the threshold and the plot in the novel "Barid Al-Layil" by Hoda Barakat, Analytical semiotic analysis** | Zohreh Ghorbani Madavani<br>Zahra Soleimani | **3** |
| **analyz of the poetry of Muhammad Abd al-Bari based on Pierre Girou's theory, case study:The poem "What Zarqa al-Yamama did not say"** | Hosain Elyasi Mofrad<br>Zeinab Ghasemiasl | **4** |
| **The labyrinth is a textual study in discourse analysis** | Abdel-Baqi Badr Al-Khazraji | **5** |
| **Representations of consistency in the discourse of the poem "Sali Al-Ramah Al-Awali" by Safi Al-Din Al-Hilli** | Abdulbasit Arab Yousefabadi<br>Fatemeh Gooshehneshin | **6** |

# EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

**Vol.15, No.1, Spring 2023**
**Serial Number 32/1/189**

**License Holder:**
Ferdowsi University of Mashhad

**Managing Director:**
Dr. Sayyed Hosain Sayyedi

**Editor-in-Chief:**
Dr. Sayyed Hosain Sayyedi

**Editorial Board:**

Dr. Abbas Eghbali
Kashan University-Iran

Dr. Abolhasan Amin Moghaddasi
Tehran University-Iran

Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Mohammad Khaghani Esfahani
University of Isfahan-Iran

Dr. Asaad Khalaf alAwadi
Thi-Qar University-Iraq

Dr. Hasan Dadkhah Tehrani
Chamran University of Ahvaz-Iran

Dr. Hojat Rasouli
Shahid Beheshti University of Tehran-Iran

Dr. Sayyed Hosain Sayyedi
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Abbas Talebzadeh Shoshtari
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Enaya Othman
Marquette University-USA

Dr. Abbas Arab
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Ali Gatea albasri
University of Kufa-Iraq

Dr. Hosain Nazeri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

**Executive Manager:**
Dr. Bahar Seddighi

**Persian Editors:**
Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Dr. Hasan Khalaf
Dr. Monir Zibaei

**English Language Editor:**
Ali Noormandi Poor

**Design & Page layout:**
Emadoddin Talebi Mazaheri

**Printing & Binding:**
Ferdowsi University Press

**Address:**
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq.
Mashhad-Iran

**Post code:**
9177948883

**Tel:**
+98 9033629533

**Website & E-mail:**
https://jall.um.ac.ir/

jal@ferdowsi.um.ac.ir

# JOURNAL OF ARABIC LANGUAGE & LITERATURE

Ferdowsi University Of Mashhad

Volume 15, No.1, Spring 2023, Serial Number 32/1/189



Vocal intonation and its moral impact in the Holy Qur'an (Misconceptions as a model) — Usama Alsahlani, Ahmadreza Heidaryan Shahri, Amal El Haimeur

Edith Sitwell 1946 and Nazik Al Malaka 2007 as Modern Arabic and Western Feminist Poetry Role Models — Alaa Mahdi Mazhar Al-Breej, Hosain Sayyedi, Zargham Ghabanchi

The consistency of the threshold and the plot in the novel "Barid Al-Layil" by Hoda Barakat, Analytical semiotic analysis — Zohreh Ghorbani Madavani, Zahra Soleimani

analyz of the poetry of Muhammad Abd al-Bari based on Pierre Girou's theory, case studay:The poem "What Zarqa al-Yamama did not say" — Hosain Elyasi Mofrad, Zeinab Ghasemiasl

The labyrinth is a textual study in discourse analysis — Abdel-Baqi Badr Al-Khazraji

Representations of consistency in the discourse of the poem "Sali Al-Ramah Al-Awali" by Safi Al-Din Al-Hilli — Abdulbasit Arab Yousefabadi, Fatemeh Gooshehneshin



Print ISSN: 2008 - 7217

Online ISSN: 2383 - 2681