مركز الخليل بن أحمد الفراهيدي للدراسات العربية والإنسانية
Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi Center for Arabic Studies and Humanities

جامعة نزوى
University of Nizwa

مجلة الخليل للدراسات اللغوية والأدبية

Al-Khalil Journal for Linguistic and Literary Studies

مجلة علمية محكمة نصف سنوية

Semi-annual peer-reviewed scientific journal

المجلد العاشر العدد السادس عشر - فبراير ٢٠٢٥

المجلس التوجيهي لمجلات الخليل
بجامعة نزوى

رئيس جامعة نزوى

نائب الرئيس للدراسات العليا والبحث العلمي والعلاقات الخارجية

مدير مركز الخليل بن أحمد الفراهيدي للدراسات العربية والإنسانية

رئيس التحرير
د. يعقوب بن سالم آل ثاني
أستاذ النحو والصرف المساعد، قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب – جامعة نزوى
yalthani@unizwa.edu.om

مدير التحرير
د. شفيقة وعيل
أستاذ مشارك في الأدب الحديث، قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب – جامعة نزوى
chafika.ouail@unizwa.edu.om

هيئـــة التحريـر
أ.د. سعيد جاسم الزبيدي
أستاذ النحو والصرف، قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب – جامعة نزوى
said.alzubaidy@unizwa.edu.om

أ.د. هاني أبو رطيبة
أستاذ النقد الأدبي الحديث، قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب – جامعة نزوى
hani.ismail@unizwa.edu.om

د. مسعود بن سعيد الحديدي
أستاذ الدراسات اللغوية المساعد، رئيس قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب – جامعة نزوى
alhadidi@unizwa.edu.om

د. بدر بن هلال اليحمدي
أستاذ الأدب والنقد المساعد، قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب – جامعة نزوى
badaryahmadi@unizwa.edu.om

د. سالم بن علي البوسعيدي
أستاذ علم اللغة المساعد، قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب – جامعة نزوى
salimalbusaidi@unizwa.edu.om

د. مريم بنت سالم البادية
أستاذ النقد الأدبي الحديث المساعد، قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب – جامعة نزوى
shalbadi@unizwa.edu.om

منسق التحرير
محمد بن علي الإسماعيلي
محرر ومدقق لغوي، مكتب النشر
دائرة الإعلام والتسويق – جامعة نزوى
mohammed.ali@unizwa.edu.om

التصميم والإخراج الفني
فاطمة بنت سالم الخروصية
منفذة ومصممة
alkharousifatima@gmail.com

العـــــدد

العدد	العنـــوان	الصفحـــة
١	كلمة العدد	٤
٢	المنجز الإبداعي بين سطوة المرجع وشروط الفن شعرية التشكيل وآفاق التأويل أ.د أحمد يحيى، أستاذ الأدب والنقد بكلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر	١٦-٥
٣	الإيديولوجيا القوميّة في رواية (دلشاد) لبشرى خلفان د. عيسى الحوقاني/ جامعة الشرقية أحمد البحري/ وزارة التربية والتعليم	٢٦-١٧
٤	تقنية الاستهلال السّردي في الرّواية العربيّة علي بن خزام المعمري، وزارة التربية والتعليم	٣٤-٢٧
٥	مصادر مسرح باكثير الشعري د. معتز سلامة، وزارة التربية والتعليم	٤٧-٣٥
٦	التشكيل الأسلوبي في النص القرآني ودوره في إحياء اللغة العربية دراسة وصفية على سورة النبأ نموذجًا د. عبد الله التوبي، جامعة الشرقية	٦٥-٤٨
٧	دلالات الاختلاف في تراكيب آيات المتشابه اللفظي بـــ "الإظهار في موضع الإضمار" د. إبراهيم بن عبد الله الهنائي، جامعة نزوى	٧٤-٦٦

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد.

يسرُّ مجلة الخليل للدراسات اللغوية والأدبية أن تقدِّم للباحثين والمختصين عددها السادس عشر، متضمنا ستة بحوث علمية، تم اختيارها وفق معيارين: المعيار الأول هو اجتيازها مراجعة المحكمين المختصِّين الذين اعتمدتهم المجلة من داخل الجامعة وخارجها حسب نظام النشر المجلة.

أما المعيار الثاني في اختيار هذه البحوث فيتجلى في الحرص على أن تكون البحوث متنوعة في مجال اللغة والأدب والنقد؛ حيث طرقت موضوعات جديرة بالبحث والاهتمام في الدراسات الأسلوبية والبلاغية، وفي دراسة قضايا الرواية والمسرح؛ آملين أن تسهم في تقديم مادة علمية ملهمة، وتكون مرجعا للباحثين والمختصين.

استفتحت المجلة عددها بمعالجة تطبيقية لأحد منجزات بهاء طاهر السردية "قالت ضحى" لبيان مدى هيمنة تجربةٍ على تجربة أخرى، وانعكاسها على ملامح التجربة الأخرى، فسعى الباحث إلى الكشف عمَّا هو لغوي وما هو فني، ومدى انسجامه مع طبيعة الفن الذي ينتمي إليه العمل، والكشف عما هو ثقافي، يحيل إلى عالم الخارج الذي يعدُّ بدرجة كبيرة حاكما لعملية التأليف وعملية القراءة في الوقت نفسه، وقد أفادت الدراسة في منهجها من الرؤى المتصلة بالتيار السيميائي في معالجة النص مع الإفادة من السرديات الحديثة فيما يخص الراوي والشخصية ومنظور الرؤية.

وسعت الدراسة الثانية إلى العناية بنسق الأيديولوجيا القومية في رواية "دلشاد"، إذ برزت في الرواية أحداث سردية متعددة تعبِّر عن أنساق ثقافية في المجتمع العماني عامَّة، وفي مدينتي مسقط ومطرح خاصة، والتي تعود إلى أحداث وقعت قبل الحرب العالميَّة الأولى وامتدت إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

والتفت البحث الثالث إلى دراسة " تقنية الاستهلال السردي في الراية العربية"، ومراد الباحث الكشف عن تقنية الاستهلال في أربع روايات عربية: رواية (السّيّد مرّ من هنا) لمحمد بن سيف الرحبي، ورواية (نارنْجة) لجوخة الحارثيّة، ورواية (المُخوْزِق) لأشرف فقيه، ورواية (الشّراع المقدّس) لعبد العزيز آل محمود.

وقدَّم الباحث في البحث الرابع المعنون بـ"مصادر مسرح باكثير" المصادر التي استقى منها باكثير مسرحيَّاته الشعرية، وقد حددها بخمسة مصادر هي: تجاربه الشخصية، والأحداث المعاصرة، والتأريخ، وسير أعلام المسلمين، ومسرح شكسبير، وسعى إلى الربط بين المصادر والمقاصد التي كان يبثها باكثير في أعماله الدرامية والشعرية.

وفي مجال الدراسات الأسلوبية جاء البحث الخامس ليدرس التشكيل الأسلوبي في النصِّ القرآني ودوره في إحياء اللغة العربية، دراسة وصفية على سورة النبأ، وهدفت الدراسة إلى التعريف بالتشكيل الأسلوبي، ومناقشة مستوياته في النص صوتا وتركيبا ودلالة في سورة النبأ، ثم دوره في تقديم المعنى بأساليب متعددة.

ودرس الباحث في البحث السادس "دلالة الاختلاف في تراكيب آيات المتشابه اللفظي بالإظهار في موضع الإضمار"، فابتدأ بدراسة الظاهرة معرفا بها، ثم تتبع آيات المتشابه اللفظي التي قام فيها الإظهار مقام الإضمار، ذاكرا عللها ومتتبعا أغراضها البلاغية.

وختاما يظل مجال البحث والدراسة في اللغة والأدب والنقد واسعا ممتدا متعددا في اتجاهاته وزواياه، والمجلة -بإذن الله- ماضية في رسالتها، ونشر ما يرد إليها من بحوث جادة تمثل إضافة في مجال الاختصاص.

المنجز الإبداعي بين سطوة المرجع وشروط الفن
شعرية التشكيل وآفاق التأويل

أ.د أحمد يحيى، أستاذ الأدب والنقد بكلية الألسن،
جامعة عين شمس، مصر

PROF. Ahmed Yehia, Professor at the Faculty of Languages, Ain Shams University, Egypt

الملخص

يتحرك النص الأدبي – بصفة عامة – في مدار علاقة تعتمد على التماسك، يتشكل طرفاها من واقعي يجليه ما هو فردي (حياة المبدع/تجاربه)، وما هو جمعي (نسق المرحلة/ الراهن الزماني والمكاني وما يمثله من سلطة تفرض نفسها بدرجات متفاوتة على وعي المرسل المبدع)..ولا شك في أن الاثنين معا اللذين يغزلان من خيوطهما نسيج هذا الواقعي يؤديان دورا مؤثرا في النسق الشكلي الذي يبدو عليه العمل الفني في نهاية المطاف. وفي إطار ثنائية (المشاهدة/المعايشة، والإخبار) تتحرك الدراسة في معالجتها التطبيقية لأحد منجزات بهاء طاهر السردية «قالت ضحى» في محاولة لبيان مدى هيمنة تجربة وانعكاسها على تجربة أخرى. في سعي منا إلى الكشف عن ما هو لغوي وما هو فني ينسجم مع طبيعة الفن الذي ينتمي إليه هذا العمل وما هو ثقافي يحيل إلى عالم الخارج الذي يعد بدرجة كبيرة إطارا حاكما لعملية التأليف ولعملية القراءة في الوقت نفسه، وتفيد الدراسة في منهجيتها من الرؤى المتصلة بالتيار السيميائي في معالجة النص، مع الإفادة من السرديات الحديثة فيما يخص الراوي والشخصية ومنظور الرؤية.

الكلمات المفاتيح: الفن والواقع؛ الدلالة؛ البناء السردي؛ الرمزية

Creative Achievement between the Dominance of the Reference and the Conditions of Art Poetics of Formation and Horizons of Interpretation

Abstract

The literary text - in general - moves within the orbit of a relationship that depends on cohesion, both sides of which are formed by the individual reality (the creator's life/experiences) and the collective reality (the context of the stage/time and place and the authority it represents, which imposes itself to varying degrees on the consciousness of the creative sender) ... There is no doubt that the two together, which spin the fabric of this reality, play an influential role in the formal pattern that the artistic work ultimately looks like. Within the framework of the binary (seeing/experiencing, telling), the study moves in its applied treatment of one of Bahaa Taher's narrative

Keywords: Art, reality, significance, narrative, symbolism

تاريخ استلام البحث:
Date of Submission :
09 - 09 - 2024

تاريخ القبول:
Date of acceptance :
21 - 03 - 2025

تاريخ النشر الرقمي:
Date of publication online :
22 - 04 - 2025

لاقتباس هذا المقال
For citing this article
يحيى، أحمد. (2025) المنجز الإبداعي بين سطوة المرجع وشروط الفن: شعرية التشكيل وآفاق التأويل. الخليل للدراسات اللغوية والأدبية، 10 (16). ص ص ٥ - ١٦
https://portal.uniz-wa.edu.om/alkhalil/alls/?page_id=273&article=384

١- سياق الفن وسياق الواقع علاقة مناسبة:

إن هذه الآلية التفاعلية بين ما هو واقعي وما هو فني تعد بمثابة المادة الخام المشكلة لبنيان ما يمكن تسميته بعلاقة المناسبة الرابطة بين داخل النص الفني (بنيته التشكيلية واحتمالات المعنى الساكنة فيه) وخارجه في عملية يتضافر في صياغة إيقاعها المتحرك القلق الضدان معا: الإحالة إلى ما بعد، من الواقع إلى الفن...والإحالة إلى ما قبل (المقامية)، من الفن/النص إلى الواقع/الخارج بتجلياته المحلية والعالمية على مستوى الزمان والمكان (حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٧٣، عالم الكتب، القاهرة. ط٣، ١٩٩٨) ولا شك في أن متلقي النص في انطلاقه من علاقة التماسك هذه المؤسسة على فكرة المناسبة يبدو لزاما عليه لإضاءة مصابيح كاشفة للمعتم/المخبوء في عالم النص أن ينهض بالنسقين الرحليين معا ذهابا وإيابا: من الواقع إلى الفن.. والعكس.. وهو في ذلك يسعى إلى ملء مساحات دلالية تبدو خالية على هذا الطريق مزدوج الحركة... وهو في هذا النشاط القائم على الحركة الذهنية يمر على إجراءات العملية النقدية بأطوارها الثلاثة:

- قراءة النص بالاعتماد الرئيس في فهمه على مؤلفه وما يسمى بتجربته الشعورية (المناهج التقليدية في تأويل النصوص وتحليلها)..
- قراءة النص منفصلا عن مؤلفه بوصفه بنية مغلقة/ ما يسمى بمرحلة الحداثة في نقد النص..
- قراءة النص بالاعتماد الرئيس على المتلقي وما يطرحه وعيه على النص من دلالات/ ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة في مناهج نقد النصوص (قطب سيد محمد، الجيولوجيا الثقافية للعلامة الروائية، ص٤، مكتبة الآداب، القاهرة. ط١، ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م)..

وتركز الدراسة في مجالها التطبيقي على إحدى روايات بهاء طاهر «قالت ضحى» (طاهر بهاء، قالت ضحى، روايات الهلال، القاهرة. عدد ٤٤٤، ربيع ثان، ديسمبر ١٩٨٥م) التي تعتمد في تكوينها على بناء رقمي يتكون من عشرين وحدة.. ومن خلال الصيغة اللغوية للعنوان يمكن الوقوف عند ظلال للجدة الحاكية الأكثر شهرة في ثقافتنا العربية «شهرزاد»، في عملية تواصلية تبرز هذه الفضيلة في الاتصال بما هو تراثي قد قدر له أن يحظى بمساحة انتشار واسعة حول العالم.. إنها ربة الحكاية التي تنسجم مع حاجة فطرية لدى الذات الإنسانية تدفعها إلى الاستئناس بالحكايات روايةً وتلقيًا عبر الاستماع أو القراءة...وشهرزاد التي تستحيل إلى ضحى عند بهاء طاهر تمنحنا من خلال العنوان فهما أوليا: إننا بصدد ذات أنثوية تتولى مهمة السرد بالاستدعاء من فضاء زمن تولى مستخدمة الصيغة «قالت»؛ ومن ثم يصير المسكوت عنه في العنوان، أو هذه الفجوة النصية الفارغة بمثابة مفعول به ربما يأتي جسد العمل من الداخل ليجيب عنه؛ ليكون الفضاء التساؤلي الذي ينشئه القارئ بإزاء عالم الفن مستندا في أحد عناصر بنائه على هذا المركب الاستفهامي: ماذا قالت؟ (فاخوري عادل، تيارات في السيمياء، ص٨٠، دار الطليعة للطباعة، بيروت. ط١، ١٩٩٠م.)... إن سؤال المحتوى ليس إلا واحدًا من مركبات تساؤلية عديدة، منها: كيف قالت؟،لماذا قالت؟، لمن قالت؟ إن الأول يبحث عن آلية الصياغة وهو يتوجه إلى الشكل المتعلق بالحالة الروائية هذه عند بهاء طاهر.. وهو سؤال تجيب عنه طريقة السرد المعتمدة من قبل الراوي.. أما الثاني فيحيل إلى العلة/الدافع من وراء القول.. والغاية المبتغاة من وجوده.. إنه سؤال الفلسفة الذي يفتش فيما وراء الرسالة الفنية بالالتفات إلى الماضي على المستوى الواقعي القائم خارج النص/تجربة الذات في علاقتها بعالمها.. وبالتطلع إلى المستقبل الذي تسكنه الغاية المرجو حصولها في مرحلة ما بعد القول.. ومن ثم فإن البصيرة المتلقية بحاجة إلى التفاتتين: للخلف (الماضي) وللأمام (المستقبل) من منطقة الحاضر النصي الذي تتم له عملية مسح/فحص/استنتاج للجوهر الذي يفترض/يُحتمل أنه يسكنه...

٢- جملة العنوان وفضاء الدلالة:

إن هذا المبنى الشكلي للعنوان يبدو بحاجة إلى قراءة تنفصل مؤقتا عن تفاصيل العمل من الداخل..: نحن أمام فعل في الزمن الماضي «قالت»، وأمام ما يبدو أنه فاعل يتولى مهمة السرد ينتمي إلى عالم المؤنث «ضحى».. وقد ينحو هذا المؤنث في الوقت ذاته بالوعي المتلقي منحى آخر ليصير علامة دالة على الزمان والمكان معًا.. فإذا ما تم هذا التحول استحالت حالته النحوية إلى أخرى مغايرة؛ ومن ثم يتبدل المنتج الدلالي المترتب على ذلك؛ إننا نستطيع أن نقول: إننا أمام مركب لغوي يطل علينا على هذا الحال: قالت في ضحى.. كأن الفاعل ضمير مستتر تقديره (هي) ربما تكون شهرزاد المتواصلة في الزمان والمكان مع حكايات الجماعة الإنسانية الناشئة بحكم التعانق مع مستجدات عالم الواقع على اتساعه.. أما عن ضحى – وفق هذا التصور – فإنها تشغل موقع المفعول فيه الذي يأخذنا إلى محطة زمنية في نهار الفرد والجماعة تلي البكور والشروق.. وكما أن الفعل يرتبط بزمن فإنه يقتضي أيضا إطارا مكانيا يحصل فيه؛ لذا فإنه ينضاف إلى الفضاء التساؤلي المنعقد من قبل القارئ صيغ أخرى من نوع: متى قالت؟.. أين قالت؟.. وهل هذه الحالة الزمنية التي ينطوي عليها الملفوظ «ضحى» مقصودة محددة بذاتها وبحرفية معناها؟ أم أنها مراوغة مطاطة زئبقية قابلة للتمدد والانكماش؛ إن وقت الضحى عمومًا يشهد سطوعا واضحا لهذه العين الدائرية (الشمس)؛ وهو ما يمنح – بدرجة كبيرة – القدرة على الرؤية المحددة لما هو واقع في عالمها لكن هذا يستدعي نسقا استفهاميا يبعث على الحذر والتصنيف في آن: هل هذا المرئي يمكن التعامل معه بوصفه حقيقة ويقينًا؟، أم بوصفه وهما وخداعا؟ إن ضحى بهاء طاهر ربما تستحضر إلى الوعي هذه المواجهات الحتمية المتكررة في عوالم الأسرة الإنسانية على اختلاف سياقاتها الزمانية والمكانية والثقافية بين

طرفين من أجل هذه الغاية: الإمساك بالحق والانحياز إليه؛ فموسى عليه السلام وجماعة الفرعون – على سبيل المثال - كانوا على موعد مع الضحى/الزمان/المكان/امتحان الحقيقة « قال موعدكم يوم الزينة وأن يحشر الناس ضحى»؛ لذا فإن الفعل قال في نص القرآن يأخذنا إلى قالت في نص بهاء طاهر في استلهام والتفات في الوقت ذاته من تجربة نبي كموسى عليه السلام إلى تجربة لها خصوصيتها في بحث ومحاولة وصول تعانق حركة الزمن (حيدر فريد عوض، علم الدلالة: دراسة نظرية وتطبيقية، ص٧٤، مكتبة الآداب، القاهرة. ط١، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م)..كأننا على موعد مع طور متقدم في حياة الذات يلي ليلا وسَحَرًا وفجرا وبكورا وشروقا؛ وهو ما يضع هذه الذات في نظام يمكن نعته بالأبجدي ويوجب علينا متابعتها في ضوئه... إذًا فإن كلتا القراءتين: قالت ضحى/الفاعل الراوي، وقالت.. في ضحى/المفعول فيه تبقى افتراضًا معلقًا في فضاء الذهن المفكر يتم اختبار إمكانية حضوره من عدمه من خلال الرحلة في جسم هذا الكائن النصي لبهاء طاهر...

٣- استهلال الرواية تضافر الزمان والمكان:

إن زمانية السرد التي تطرح نفسها على وعي القراءة – بدايةً – من خلال الدال «ضحى» في العنوان تأخذنا إلى مرتكز مكاني يستهل به الراوي نشاطه في عالم الحكاية:« انتهت الضجة وكانت جزءا من الحياة في مكتبنا» (طاهر بهاء، قالت ضحى، ص١٥). في هذا الاستهلال يمنحنا الراوي عبر منطوقه مساحة لرسم مشهد جمعي الطابع يبدو فيه ذاك الصوت السارد جزءا من الفواعل المؤسسة للحدث، كما يكشف عن ذلك الضمير «نا» في التركيب « مكتبنا»...لكن هذا الإطار المكاني الذي يبدو غائما سرعان ما ينضاف إلى ما يمكن تسميته بـ(ال) تعريفية تشكلها دراما الفن وفق ذوقها الخاص: «في كل صباح تأتينا تلك الأصوات من بورصة الأوراق المالية، وعندما تنتهي هناك تعلو في الطريق فنعرف أن وقت انصرافنا نحن أيضا قد اقترب» (المرجع نفسه، ص١٥)مازال ذاك السارد الذي يرتدي ثوب الراوي السيري يتحدث باسم جماعة تمارس نسقا وظيفيا خاصا يفتح أفق الدلالة على ما هو مرجعي « وقت انصرافنا نحن أيضا قد اقترب» ؛ إن الذهنية المستقبلة تلتقط من مسار الحدث معاني تحيل إلى الحالة الوظيفية/الإدارية التي تهيمن على قطاع ليس بالقليل من أبناء الجماعة المصرية (المواطن/الموظف).. ولا شك في أن هذا التماس مع الواقع يأتي منسجما - إلى حد كبير- مع هذه الصيغة الجمعية التي يتشكل من خلالها ذاك الصوت الناطق الذي يبدو حتى هذه اللحظة غير محدد الهوية من حيث النوع: هل هو مذكر؟ أم مؤنث؟.. لكن تطور الحدث يضع قدم المتابع فوق لحظة فارقة/فاصلة بين مكانين وربما بين حقبتين « في كل صباح كانت تأتينا تلك الأصوات من بورصة الأوراق المالية» ؛ إن هذا الماضي المستمر الذي يتجلى في تلك الصيغة التكرارية العاكسة لحدث متمدد في زمن قد مضى « في كل صباح كانت تأتينا..» تعد بمثابة مرآة فنية كاشفة عن إطار زمني مفصلي يشف عن حالة مخاض/ولادة لعهد من رحم عهد يوشك أن يكون ذكرى بعد أن كان واقعا معيشًا.. هذه الحالة ليست بنت فرد، لكنها ذات صبغة جمعية تمثل تحولا تاريخيا لافتا سيجعل ذاك الغائم المكاني الكائن في استهلال السرد أكثر سطوعا: «في ذلك الصباح الصيفي في أول الستينيات في اليوم الذي تلا التأميم بدأت الحياة في مكتبنا غريبة حين غلفها السكون لاحظنا للمرة الأولى أننا يجب أن نخفض أصواتنا؛ لأننا نحن أيضا كنا نصيح حين نتكلم» (المرجع نفسه، ص١٥).. بهذه الكلمة «في» تحصل عبر آلة الرواية عملية التحام بين ما هو فني/متخيل وما هو مرجعي له حضوره في مدار التاريخ؛ إن هذه الكلمة/الحرف تمنح الزمان طابعا مكانيا ذا صفة ثبوتية « في أول الستينيات»؛ فكأنها دعوة ضمنية تصدر عبر فضاء السرد للوقوف المتأمل عند تلك الحقبة تحديدا، لكن في إطار رؤية جمالية سُتغلَّف بها هذه المرحلة في حركة الجماعة بفضل يد الراوي..

وتعكس منطقة الالتقاء هذه حدا فارقا يسهم على المستوى الواقعي في إحالة الظن إلى يقين؛ إن مسار انتقال الجماعة المصرية في خمسينيات القرن المنصرم كان يوشي بمحاولة اقتراب يصل إلى درجة الاتصال شبه الكامل بنسق أيديولوجي وافد تعبر عنه الفكرة الاشتراكية وما يعلق بها من خلفيات فلسفية.. حتى كان العام الثاني في عقد الستينيات الذي أصبحت فيه هذه الفكرة على المستوى الرسمي/السياسي أمرا واضحا للعيان بواسطة ما عُرف بالقرارات التأميمية التي تؤكد على رغبة النظام السياسي الرسمي في الإشراف المباشر على إدارة منظومة الإنتاج والعمل.. إن حديث الحاكي في ذاك الفضاء الاستهلالي للرواية عن إطارين مكانيين: المكتب الذي جاء منتميا إلى ضمير المتكلمين «نا» والبورصة يلمح بدرجة ما إلى ذاك التحول/الانتقال من حقبة إلى أخرى سيلجها المجموع بحالة شبه كلية واقعا، كما ستلجها شخوص الرواية في عمومها فنا..

إن الراوي في ضوء هذه اللحظة الجمالية التي تنتصف مكانين/طورين يعكسهما رمزيا: مكتبنا سوق البورصة يرسم بصوته خطين متوازيين لكل من الواقع والفن معًا، يلتقيان في النهاية عند نقطة زمانية/مكانية واحدة ذات بعد مرجعي يتمثلها جماليا البناء التركيبي «مكتبنا» الذي تبدأ وتنتهي عنده رحلة الراوي في «قالت ضحى».. لكن هذا الدخول المادي المصطبغ بصبغة قدرية الذي تنهض به الشخصيات فنيا هل يصاحبه ما يمكن تسميته بتماس ذهني وعاطفي مع تلك الفكرة ذات الحضور في سياق التاريخ (الاشتراكية)؟..

٤- بناء السرد جدلية الفن والمرجع الخارجي:

إن الفضاء التساؤلي المسكون بالمتلقي يمكن النظر إليه بوصفه إطارا تتحرك منطلقة منه شخصيات الحكاية الرئيسة؛ ومن ثم تصير ثنائية (السؤال والجواب) بمثابة مظلة حاكمة

لعلاقة تفاعلية تجمع القارئ/السائل بالفن المجيب الذي يجعل من الوضعية الدرامية للشخصيات في مسار حركة الحدث الفني وتطوره أساسا يقف عليه في صياغة أبنية خبرية يتوجه بها إلى ذاك السائل (بارت رولان، اللغة والخطاب الأدبي، المبحث المعنون بـ» الأدب بلاغة»، تر: الغانمي سعيد، ص ٥٥ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط١، ١٩٩٣م.)..الذي يسعى إلى مراقبة مدى مناسبة/انسجام متغيرات الواقع الجمعي مع سياق الحلم الذي تنشد الذات الفردية الاقتراب منه ومحاولة التوحد به في إطار ثنائية تحتضن الجميع (الذات والعالم) بالنظر إلى هذا العالم الفني لبهاء طاهر تحديدا الذي يتقاطع تاريخيا مع ثورة قامت بها الجماعة المصرية في بدايات عقد الخمسينيات من القرن الماضي وبالطبع يلتقي مع من حرك هذه الثورة (عبد الناصر) الذي ظل يجلس على قمة هرم السلطة منذ ما قبل منتصف الخمسينيات بقليل وحتى العام ١٩٧٠م..ولكل ثورة بالطبع خلفيات أخلاقية تستمد منها طاقة للحركة وتحصل من خلالها على فرص النجاح التي تتهيأ لها.. إضافة إلى مثالية المستقبل الذي تبتغيه مغايرا لحاضر مأزوم كانت هي بمثابة رد فعل/مقاوم/مواجه ساع إلى إزالته بآخر يكون على النقيض.. ومن ثم فإن لقاء الحلم الفردي بالغايات الجمعية التي ترنوا إليها الثورات يمنح هذه الأخيرة رسوخا في الأرض وقدرة على الاستمرار عبر مدارين: فكري/معنوي (أيديولوجيا الثورة) ومادي/شخصي/إنساني (الفواعل البشرية الحاملة لواء هذه الفكرة القائدة لحركة الشارع السائر معها)..والفن بوصفه عالما مستقلا بإزاء عالم الواقع المعيش يقوم بدوره بالرصد والتسجيل وفق عين خاصة وفي ظل الأنواع التي تمثله.. لذا فإن هذه الثنائية المكانية «مكتبنا، البورصة» التي تسافر إلى خارج نص بهاء طاهر لا تلتقي فقط مع الراهن الزماني الذي يخص الجماعة المصرية تحديدا في فترة الخمسينيات والستينيات، إنما تقود إلى فكرة قدرية إنسانية هي الرحيل الجبري في مسار الزمن دون توقف أو انفصال (فاخوري عادل، تيارات في السيمياء، ص١٢_١٥)..لكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل تتفاعل الذات بطريقة مرنة منفتحة مع المتغيرات التي تصادفها في مسيرها العمري (تصالح الذات مع سياق اللحظة)؟ أم تدخلها جبرا لكنها تخرج منها على مستوى القناعة الذهنية/العاطفية مفضلة الإقامة على سبيل المثال أمام ما يمكن تسميته طلل حقبة في الزمن قد انقضت؟...

إن هذا يطرح قضية لها ظلال درامية في فن بهاء طاهر، هي النزعة الماضوية للشخصية التي تجعل من بعض مفردات الزمن الفائت سلطانًا مهيمنًا على تكوينها الأيديولوجي وما يفرزه من نُظُم سلوكية تقوم بممارستها في إطار نظرتها لنفسها وللعالم المحيط..هذه الحنينية تلقي بأجواء يمكن نعتها بالقلقة في علاقة الذات بمفهوم حركة الزمن، كأنها تلبي قانون الحتمية فتصاحبه متظاهرة بالانقياد له، لكنها تنفصل/تغترب/تخرج مولية وجهها بعيدا عن الجديد الناجم عن هذه الحركة..

لذا تأتي ممارساتها الفعلية بمثابة توكيدات وظيفية لتلك الحالة الذهنية/الوجدانية التي تجعل من الالتفات إلى الماضي نظاما حياتيا جلي الحضور عند النظر إليها...إن مستوى الرواية في «قالت ضحى» يكشف لنا عن ماهية هذا الفاعل الموجود في تركيب العنوان « فقلتُ: أنتِ حزينة لما حدث؟ أجفلت ضحى «أنا»، عادت نحو مكتبها وهي تمسح كفا بكف، كأنها تنفض من يديها شيئا، وقالت: منذ أخذوا الأرض لم يعد هناك ما يمكن أن نفقده، زوجي أيضا لم يبق لديه شيء.. وعندما جلست ضحى إلى مكتبها قالت: أنا مع الثورة، ضحكت بصوت خافت وأنا أعود أيضا قبالتها.. أنا لا أكذب في أروبا المتقدمة ذبحوا أمثالنا أيام الثورة في فرنسا وفي روسيا، هنا أنا أعمل مع حكومة الثورة كيف أكون ضدها؟ هل أنت ضدها؟» (طاهر بهاء، قالت ضحى، ص١٦). الملاحظ أن الراوي يعمد إلى تنويع الأسس الحاملة لما يسمى بالرؤى الفكرية التي يمكن القول إنه يتبناها أو على الأقل يقدم رصدا جماليا لها؛ فمن إطار المكان (مكتبنا، البورصة) يتحرك ذاك الراوي عبر مستوى الحوار المميز لفن المسرح، من التجسيد بالمكان إلى تشخيص الأيديولوجيا بتوظيف ذوات إنسانية (أنا الناطق وضحى)؛ فضحى هاهنا شخصية أنثوية تلج مع مسار الزمن القدري إلى عهد جديد (الحقبة الناصرية بتجلياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية..) لكن من الواضح بالنظر إلى هذه الحالة المسرحية البادية في نظام السرد أنها تسكن وضعية قلقة يتنازعها عهدان: ماض كانت تحظى فيه بمكان معين يعتمد دلالات الحصول (شريحة الإقطاع/ أصحاب رأس المال..).. وعهد ثان دُفعت إليه، فاستحالت هذه الحالة إلى أخرى على النقيض تتأسس - بدرجة كبيرة - على مكونات أيديولوجية وافدة من سياق ثقافي مختلف.. تتجلى هذه المكونات في مبادئ، مثل: العدل، الكفاية..

إذًا ببصر عقلي مجرد فإن «ضحى» تمثل معادلا دراميا لحقبة خرجت ثورة ١٩٥٢م تواجهها، وتعد هذه الأنثى الفنية بمثابة ناتج معادلة قد تفاعل فيها طرفان: ثورة فاعلة (جيش/شعب) + واقع مأزوم يقوم على طبقية لافتة يضاف إليها فساد سلطة مع استعمار...فكان من بين عواقب هذه المعادلة انكماش تدريجي لقطاع ما يسمى بالإقطاع والرأسماليين.. لذا فإن ضحى مالكة الأرض قد أضحت ضحى الموظفة التي تعمل لدى الدولة المسئولة بشكل مباشر عن العمل والعمال، الساعية إلى محاكاة أفكار واستنساخ تجارب مماثلة كان لها في العهد الناصري وما تلاه حضور بارز على المستوى الأفقي فيما يسمى بدول الكتلة الشرقية في أروبا، ونظائرها في غيرها من قارات العالم...

إذًا فإن ضحى في هذه المنطقة المسرحية/الحوارية من الحكاية تحيل إلى ما قبل/خارج النص/تحولات الواقع قبل ٥٢ وبعده.. وعند حدود النص الأدبي فإن هذه الأنثى في بناء العنوان تشير إلى إحدى الشخصيات المؤثرة في صناعة الحدث وفي تحريكه وتطويره في ظل وضع نستطيع أن نطلق عليه

(اغترابي)، يتوزع فيه الوعي وما يتولد عنه من ممارسات فعلية بين منطقتين:
أنا/تحقق/حصول/إشباع..
هو/حالة من الغياب/الفقد/الإحساس بالاستلاب (حسان تمام ، اللغة العربية: معناها ومبناها، الفصل الثامن: الدلالة، ص٣٢٧)
ومن ثم يصير من الضروري متابعة حركة هذه الشخصية التي تؤدي دورا مؤثرا في إقامة عمارة الحدث الفني الذي يقع موقع المفعول به في هذه الجملة الفعلية الظاهرة بدايةً من خلال العنوان: قالت ضحى ...هنا يلوح في أفق الفضاء التساؤلي استفهام: هل تنهض ضحى بمفردها بمهمة صياغة هذا المفعول به؟.. أم أن مقولها سلوك ينطوي على مراوغة من قبل الراوي بينما يسكن الفاعل الحقيقي في البنية العميقة ليعبر عن ذوات أخرى؟.. أم أن هذا المؤنث هو في جوهره إطار درامي يشخص مجردًا فكريا يحظى بمكان في سياق الواقع والتاريخ؟.. إذًا فإن عمل الآلة التأويلية بين طرفي ثنائية (الإحالة القبلية/السياق الموجود خارج الفن)، و(الإحالة البعدية/ تفاصيل البناء الروائي من الداخل) بالإمكان أن يتمخض عن أنظمة خبرية تسعى إلى الكشف بدقة عن هوية هذا الموجود الجمالي «ضحى» (خطابي محمد، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٧، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م)..

٥- فاعلية الواقع والحالة الاغترابية للشخصيات:

هنا تتوقف العين المتابعة عند هذا الراوي السيري الذي يتجلى دراميا عبر ضمير المتكلم «أنا» في كل فضاء السرد.. الذي يتشكل فنا عند بهاء طاهر من خلال بناء إسنادي اسمي له الغلبة في جُل الحدث الروائي (أنا مُوظَّف) ..ومن ثم فإن نهوضه بدور القاص يأتي منطلقًا من هذا النسق التمثيلي الذي تلبس به في إطار حركة الزمن مع ضحى:« هنا أنا أعمل مع حكومة الثورة؛ كيف أكون ضدها؟! هل أنت ضدها؟» لا يهم أن أكون معها أو ضدها؛ أنا مجرد موظف لا أفهم كثيرا في السياسة ولا أريد أن أفهم، لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلي ومشربي، كان ذلك منذ زمن بعيد على أية حال» (طاهر بهاء، قالت ضحى، ص١٦)..
إن هذه الذات الساردة في ضوء وضعية حوارية تعتمد آلية السؤال الذي منه تتولد المعرفة تبدو في حالة انسحابية يكشف عنها منطوقها « لا يهم»؛ إنه يعد بمثابة مطية حاملة لبذور موقف فكري آخذ في النمو والاتساع بالتوازي مع نمو الشخصية وتطورها.. فبالانتقال من هذا النفي/الانسحاب إلى الناطق المشخص له تنفتح في عالم الفن نافذة يمكن القول: إنها نقطة التقاء/تقاطع بين ما هو متخيل وما هو حقيقي/تاريخي الحصول؛ إن هذه الوضعية الانسحابية لا تعبر عن حالة ذاتية فحسب، بل هي بمثابة حالة جمعية لها ظلال مرجعية لا تخفى عن الأعين الراصدة لطبيعة النظام السياسي والعقلية التي كان يدير بها، في ظل نظام شمولي تتركز فيه صناعة القرار في منطقة مركزية واحدة وما على الرعية - في الغالب – إلا المباركة فقط دون إسهام حقيقي في الاختيار أو التقرير.. إن الدال «موظف» هاهنا إشارة إلى اسم مفعول على وزن (مُفَعَّل)، هذه البنية الصرفية للكلمة تعكس بجلاء حالة مفعولية جمعية تقف موقف المتأثر/المشاهد بإزاء حالة فحولية فاعلة تتمركز – بدرجة كبيرة – في فضاء السلطة بثوبها السياسي؛ لذا فإن هذه المشاهدة قرينة الصمت قد استحالت إلى ما نستطيع أن نسميه بالهجرة إلى الذات، أي رحيلها إلى عالمها الخاص وانكفاءها على ما فيه.. ومن الواضح أن مستوى الرواية قد وفق في أن يأتي لهذا الرحيل بما يناسبه؛ فنجد – على سبيل المثال – الأنا الناطق يلتفت من مدار الحوار الديالوجي الجامع بينه وبين ضحى إلى مدار الحوار المونولوجي عند الإشارة الجمالية إلى هذه الهجرة تحديدا «لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلي ومشربي».. هنا يصبح وجود تبرير درامي لهذه الصيغة للشخصية ضروريا في مسار تطور الحدث ليجيب عن مركب استفهامي، مفاده: لماذا هذا الالتفات في حركة الشخصية من الإثبات (مهتم بالسياسة) إلى النفي (غير مهتم..)؟..وفي رحلة تشكيل الجواب يخرج من عباءة هذه الأنا الناطقة شخصيات أخرى، مثل: حاتم وسيد« ..في ذلك اليوم كان الشارع هادئا عندما نزلت ووجدت سيد.. وهو شارد.. ولكني في اليوم التالي سمعت سيد يقول لبائع السجائر.. أنا ضعت يا مصطفى.. وبعد أيام توجه إليَّ سيد بالكلام:.. يا بك أنا مع الحكومة، منعتُ نفسي من الابتسام وأنا أقول: كلنا مع الحكومة يا سيد... ويقول: أنا أتكلم بجد والله يا بك؛ أنا مع الحكومة؛ أنا كما يقول الرئيس ضد الإقطاع وأعوان الاستعمار ولكني أجري على عيال وأمهم.. الناس تظن أن السماسرة كانوا يغرفون ويرمون علي.. القرش صاغ لا غير؛ السمسار منهم كسبان أو خسران هو القرش.. ثم ابتسم وقال: في وجودهم حسدني الناس وحين ذهبوا أضاعوني.. لما دخل سيد في الموضوع وقال: إنه يريد أن يعمل في الوزارة لم أستطع أن أعده بشيء.. ثم سألتُ مصطفى وأنت ماذا ستفعل؟ كان السماسرة زبائنك أيضا؛ فقال بشيء من السخرية.. البركة في موظفي الوزارة وضحك...حاتم هو أول من فكرتُ فيه عندما طلب مني سيد أن يعمل في الوزارة، كان صديق عمري، زميلي في فؤاد الأول الثانوية، ثم كلية الحقوق...عملنا معا في الوزارة نفسها.. التقينا أثناء المظاهرات المتكررة التي كنا نخرج فيها أيامها.. نتبارى في الحماس وفي الوطنية...كنا نهتف بحماس ضد الإنجليز.. ومن أجل الجلاء.. ولم ندخل أنا وحاتم أي حزب، ولكنه بعد الثورة وكنا قد توظفنا دخل هيئة التحرير، ولم أعد أنا أهتم بأية سياسة...ذهبتُ في اليوم التالي لحديثي مع سيد...حكيت لحاتم قصة سيد.. فقال حاتم وهو يضحك: واجبنا حل مشاكل الشعب، سأرى ربما أعينه ساعيًا...سألت حاتم: وهل هناك أخبار عن المنحة الدراسية؟...أوراقك كلها جاهزة ولكن في كل مرة تصعد إلى فوق فتنام لماذا لا تتحرك؟ قلتُ: وأنا أبتسم:

هـا أنـا أتصـل بـك؛ ألسـتَ عضـوا بـارزا فـي الاتحـاد القومـي؟ فضحـك وقـال: ولمـاذا لا تصبـح أنـت عضـوا» (١٥ المرجـع نفسـه، ص ٢١) مـن الواضـح أن هنـاك أوتـارا ثلاثـة تتكـون منهـا قيثـارة السـرد هـذه:

- حوار الذات مع نفسها (مونولوج)
- حـوار الـذات مـع عالمهـا المحيـط/ شـخصيات أخـرى: ضحـى، سـيد، مصطفـى، حاتـم (ديالـوج)
- السرد: الحكاية عن الغير..

وفـي ظـل هـذا التقاطـع بيـن مسـتويين: الروايـة والتمثيـل تتحـدد للـذات صيغتـان فـي الحضـور، الأول: تتمتـع فيـه بطابـع فـردي محـض، يبـدو مـن خلالـه مـا يمكـن تسـميته الوجـه العميـق لهـا، الـذي نعـول عليـه – عمومـا – فـي كشـف حقيقـة وجودهـا فـي عالمهـا، وتفسـير مـا يصـدر عنهـا مـن أفعـال تكشـف عـن رؤيـة تقييميـة لهـا وللسـياق الخارجـي بمظاهـره المتنوعـة.. يحصـل ذلـك بواسـطة متابعـة متأنيـة لهـذا التدفـق للأفكار داخـل فضـاء الوعـي.. الثانـي: يتمثلـه الحضـور الجمعـي للـذات الـذي يعـد بمثابـة ناتـج رئيـس يفـرزه هـذا الحضـور الأول؛ لـذا فـإن تشـكل الفعـل فـي عالـم الواقـع وفـي عالـم الفـن الـذي يأتـي بموازاتـه يعـد مفعـولا بـه لوعيين فاعليـن، الأول: فـردي وثيـق الصلـة بالبنيـة العميقـة للشـخصية.. والثانـي: تفاعلـي يشـير إلـى مـا يظهـر مـن هـذه الشـخصية أمـام العيـون الرائيـة (فرويـد سيجموند، الموجـز فـي التحليـل النفسـي، تـر: علـي سـامي محمـود علـي، القفـاش عبـد السـلام ،p١٠٦، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، القاهـرة، ط١، ٢٠٠٠م.)

ومـن ثـم فـإن الوقـوف عنـد هـذه البنيـة السـطحية دون الغـوص فـي الخلفيـات الذهنيـة/النفسـية الكامنـة وراءهـا يعنـي قصـورا فـي النظـرة يترتـب عليـه نتائـج تجانبهـا الدقـة إلـى حـد كبيـر...

حـوار حاتـم مـع البطـل المتكلـم:«لـم أفهـم أبـدا سـبب الخيبـة التـي حلـت عليـك.. أنـت الـذي كنـت أيـام المدرسـة والجامعـة تمتلـئ بالحمـاس؟.. هـل هكـذا تريـد أن تنتهـي مـن المكتـب إلـى البيـت وبالعكـس حتـى تخـرج إلـى المعـاش؟ قـل لمـاذا حقيقـةً هجـرت السياسـة وهجـرتَ كل شـيء آخـر؟ قلـتُ ناظـرا مـن النافـذة إلـى رقعـة السـماء الزرقـاء.. لـو أعـرف يـا حاتـم سـر الخيبـة التـي حلـت علـيَّ لمـا سـألتك مـاذا أفعـل؟ ولكنـي قلـت لـك كثيـرا مـاذا تفعـل تعـال واعمـل معنـا فـي الاتحـاد الاشـتراكي جـرب، هـززت رأسـي لليميـن ولليسـار وأنـا أقـول ليسـت عنـدي مواهـب للخطـب والاجتماعـات. بـل أنـت تخشـى أن تتلـوث يـدك بأشـياء لا تريدهـا. ربمـا يحـدث هـذا، ربمـا تتلـوث يـدك إن عملـت، لكـن يـا صديقـي مـا لـم تمـد يـدك فلـن تفعـل شـيئا أبـدا» (طاهـر بهـاء، قالـت ضحـى، ص٤٣)

الحديـث عـن الاتحـاد الاشـتراكي فـي وجـود سـيد: «فقـال حاتـم وهـو يهـز رأسـه: الأسـتاذ ينتظـر دعـوة علـى بطاقـة ليشـترك معنـا فـي خدمـة البلـد، قلـتُ بشـيء مـن الانفعـال: هـل نضحـك علـى أنفسـنا يـا حاتـم؟ مـا دخـل البلـد فـي هـذه الخطـب والاجتماعـات؟ مـن يـرد أن يخـدم البلـد حقيقـة يـا حاتـم يفعـل شـيئا محـددا ولا يتكلـم» (المرجـع نفسـه، ص٤٧)

حاتـم والنظـرة البراجماتيـة المتفاعلة/المستسـلمة لمنطـق المرحلـة:«فـي مـكان مثـل مكانـي كأنـي أقفـز الحواجـز كل يـوم ولا أعـرف هـل سـأبقى حتـى الغـد أم لا. لـم أولـد ثريـا وليـس لـي قريـب مـن الضبـاط الأحـرار، وكل ورقـة يخـاف مديـر المسـتخدمين مـن التوقيـع عليهـا يرسـلها إلـي. أليـس مـن حقـي أن أحمـي نفسـي بالدخـول فـي التنظيـم الـذي صنعـوه هـم؟.. ثـم وقـف حاتـم ليعـود إلـى مكتبـه وهـو يسـترد نفسـه ويضحـك بصـوت عـال لسـتُ انتهازيـا تمامـا يـا صديقـي.. ليـس مئـة بالمئـة علـى الأقـل كمـا تظـن، لا أخدعـك ولا أخـدع سـيد ولا أخـدع أحـدا ولكنـي أحـاول أن تسـير المراكـب» (المرجـع نفسـه، ص٤٩)

لـكل تجربـة مرتكـزات تقـوم عليهـا.. وحوامـل تجربـة هـذا الأنـا السـارد تبـدو فـي تفاعلهـا مـع دوائـر حياتيـة تملكهـا شـخصيات أخـرى؛ فالبحـث عـن صياغـات خبريـة تأتـي بـإزاء أبنيـة اسـتفهامية تتشـكل بمتابعـة الحـدث تضعنـا أمـام مسـلمة فـي دنيـا النـاس، مفادهـا أن كل إنسـان بطـل فـي سـياق تجربتـه، لكنـه يشـغل فـي حيـوات غيـره موقعـا يتسـع أو يضيـق.. وتتفـاوت درجـة تأثيـره مـن حيـث القـوة أو الضعـف.. إن البحـث ذا الصبغـة الفلسـفية عـن تبريـرات لهـذه الحالـة الانسـحابية للأنـا يسـتدعي مـرورا علـى محطـات عـدة، تتشـخص دراميـا فـي:

(حاتـم، مصطفـى، سـيد) وكأن قانـون الحكـي يقتضـي لملمـة مـا يمكـن تسـميته بأدلـة/علامـات نصيـة/جماليـة تشـارك فـي تكويـن رؤيـة/موقـف فـي ظـل وضـع سـمته الانسـياب السـببي/العضوي للأحـداث فـي وعـي هـذه الأنـا مـن خـلال آليـة اسـترجاع تبحـث عـن تمـاس مـع بعـض عناصـر الماضـي تـارة.. وتـارة ثانيـة عبـر علاقـات تفاعليـة تربـط هـذا الوعـي الفـردي بشـخصيات أخـرى فـي دائـرة العالـم الآنـي المحيـط..

وفـي ظـل هـذا النسـق الرحلـي نلمـح إشـارات تاريخيـة كاشـفة عـن بعـض الملامـح المشـكلة لهويـة المرحلـة التـي يصافحهـا السـارد بفنـه.. فمـن سـيد الـذي فقـد رزقـه اليومـي بعـد غلـق البورصـة وقـرارات التأميـم الاشـتراكية

يتطـور الحـدث مـن خـلال فواعـل جمعيـة تصنعـه، ويمكـن النظـر إلـى هـذا التطـور فـي إطـار متواليـة دراميـة متعـددة الشـخصيات متنوعـة الأفعـال:

- حديـث سـيد مـع الأنـا طلبـا لوظيفـة فـي حضـور بائـع السـجائر مصطفـى (مشـهد احتيـاج أول).
- الحضـور الذهنـي لحاتـم فـي دائـرة وعـي البطـل ومـا يترتـب عليـه مـن تـداع للخواطـر(مشـهد مونولوجي/حيـاة فرديـة خاصـة للـذات).
- رحيل الأنا إلى حاتم (مشهد لقاء/حياة ديالوجية تفاعلية).
- كأننا أمام مركبات إضافية ذات هيئة جمالية يمكن أن نحدها بـ:
- حديث سيد مع الأنا.
- تذكر الأنا لحاتم.
- رحيل هذه الأنا إلى حاتم ولقاؤها به.

وتتيح هذه النظرة التعامل مع شخصيات السرد – بصفة عامة – وفي داخل هذا العالم الفني على وجه الخصوص في إطار محددات زئبقية الطابع تنكمش وتتمدد وربما تختفي بعد حين، بناء على ما يخدم منظور رؤية الراوي.. كما هو الحال على سبيل المثال بالنسبة إلى شخصية مصطفى التي اختفت تماما من فضاء السرد بعد أن أدت دورها في ذاك اللقاء الثلاثي: الأنا/سيد/مصطفى بائع السجائر.. ربما لأن الأنا القاصة كانت تريد لهذه الشخصية ارتداء ثياب رمزي معين في عين المتلقي يداعب وعيه أثناء رحلة الحكاية.. فتجربة سيد التي تقترب من فضاء الأنا تعتمد على مرحلتين بارزتين:

- مرحلة ما يشبه التسول في جو رأسمالي يتصاغر فيه إلى حد بعيد حضور سيد وأمثاله..
- مرحلة اندماج مع نظام يقوم على إيدولوجيا مغايرة/ المد الاشتراكي الناصري..(ساع في إحدى المصالح الحكومية)..

وعن الموظف (الأنا المتكلمة) فإن بعض مفردات تجربة سيد تنقله وتقربه من ماض قد خلا، لكنه أعاد تشييد بنائه بما يناسب واقعا جديدا متحولا، يتشخص هذا الماضي في حاتم وعلاقته بالأنا.. وبواسطة مستويات السرد الثلاثة: المونولوج/ الديالوج/الرواية بضمير الغائب يتقدم حاتم أمام سياق الاستقبال متدثرا برؤية براجماتية/نفعية لعالم يتفاعل معه بآليات مرنة تحقق في النهاية حزمة من المصالح الفردية الخاصة.. وقد اعتمدت الدراما في « قالت ضحى» على عدد من العلامات النصية ذات الصبغة التاريخية:

- التحاق حاتم بهيئة التحرير
- اتصاله بالاتحاد القومي، الذي أضحى فيما بعد الاتحاد الاشتراكي..

إذًا فنحن بصدد نموذج إنساني على استعداد للقيام بعملية إحلال وتجديد لمنظومته القيمية بما يلائم سياقه الجمعي المحيط، بغض النظر عن سلامة الأداء داخل هذا السياق من عدمها.. ولعل مسار الحدث يضعنا أمام جدلية تجليها ثنائية (أنا وحاتم) ؛ فكلاهما يركب سفينة الزمن ويدخل العهد الجديد وفق حتمية قدرية يشترك فيها الجميع دون استثناء.. لكن الأنا تبقى خارج المرحلة تعيش حالة من الانفصال عن بعض الأنماط الحاكمة لها يعكسها نفي درامي ينطوي على أزمة.. إننا نجد هذه الأنا تكتفي من بعيد بمنطق المشاهدة غير المحايدة ، يكشف عن هذا بجلاء هذا الحوار الديالوجي/الجدلي بين الطرفين الذي منه: « الأستاذ ينتظر دعوة على بطاقة ليشترك في خدمة البلد، قلت بشيء من الانفعال: هل نضحك على أنفسنا يا حاتم، ما دخل البلد في هذه الخطب والاجتماعات، من يرد أن يخدم البلد حقيقة يفعل شيئا محددا ولا يتكلم» .. إننا بصدد وعيين يتقاطعان مع زمنين:

الأول: وعي حقيقي يتدثر بثياب من الصدق تمثله هذه الأنا.

الثاني: وعي زائف يتعامل مع لعبة المرحلة بالقواعد التي يرتضيها بعض من يمثلونها في مواقع القيادة.. وكأن حاتم يعكس حاضرا معيبا في نظر ذات مازالت – بدرجة ما - تعيش حنينا إلى منظومة قيمية كانت حاضرة فكرا وسلوكا في ماضيها، وتنشد مستقبلا بملامح قد تم تشييدها في فضاء الحلم.. وكأن هذه الأنا هي حاتم الماضي، بينما يشير حاتم إلى حاضر ساخر متنكر منقلب على الحلم الفردوسي الذي كان الماضي ينتظره أن يضحى واقعا ملموسا.. إذًا فإن هذه الرؤية البراجماتية/النفعية للعالم المتشخصة فنيا في حاتم يأتي في مقابلها رؤية رومانسية حالمة ترفض هذا التفاعل المرن مع أداءات سلوكية ذات ظلال سلبية ترتبط بواقع متغير..

وفي ضوء هذا التضاد الدرامي الذي يمكن أن ننعت به ثنائية (أنا وحاتم) بالنظر إلى انفصال الأول في مقابل اتصال الثاني تبدو إشارات نقدية إلى المرحلة تتجاوز حدود النص إلى الخارج نقرؤها في عنوان يحتاج استقراء واستقصاء مفصلين من زوايا عدة: الحقبة الناصرية بين الشعارات الكلامية والإجراءات العملية الملموسة على الأرض.. لكن هل هذه النزعة التي يمكن وصفها بالصوفية من قبل الأنا تهيمن عليها دوافع مثالية محضة؟.. إن البحث عن خبر لهذا الإنشاء سواء أكان بالإثبات أم بالنفي يقتضي توسيعًا وفق منظور كمي لدائرة رؤية الشخصية أو بتعمق رأسي يستدعي وقوفا مطولا في تفاصيل كل تجربة على حدة من تجاربها.. ولا شك في أن هذه الحركة العرضية والطولية تضفي على الشخصية في تحليلها والحكم عليها طابعا مكانيا يوجب على من يقترب منه تحديد كل أبعاده..

وبالنظر إلى الأنا المتكلمة في عالم بهاء طاهر نجد أنها تنطلق من مسار أفقي في الغالب، وذلك عبر مستويات السرد الثلاثة الغالبة على طقس السرد: المونولوج/الديالوج/الرواية بضمير الغائب؛ فتارة تتحرك إلى الوراء لتستحضر من الماضي، ثم تعاود الرجوع إلى الحاضر.. وهو ما يتطلب وقوفا تحليليا تأويليا على المستوى الرأسي مع هذه الحركة الأفقية للذات:

حوار الأنا مع ضحى: « سأقول لك يا ضحى الحقيقة التي لم أقلها لحاتم أو لأحد.. رأينا ملوكا جددا وباشوات جدد يريدون أن يستولوا على البلد التي كنا مستعدين أن نفقد أنا وحاتم حياتنا من أجلها.. وقررنا أن نقوم بمظاهرة كما كنا نفعل قبل الثورة لكي نطلب الحرية.. وخرجت المظاهرة.. وأضفنا أشياء جديدة: يسقط حكم البكباشية وهتافات من هذا النوع... جاءت العربات المدرعة والأحذية الغليظة السوداء تنهال على الأجساد..لماذا كان يشغلني خاطر صغير في تلك اللحظة أن يعرفوا أني موظف فأفصل من عملي وتجوع سعاد وتجوع سميرة وأتشرد أنا؟.. أهو الرعب فقط؟ ..كان إلى جواري ضابط صغير.. فأخذت ذلك الضابط ..وهمست في أذنه: سأعترف لك الذين نظموا المظاهرة هم هذا وهذا.. ومن بين من أشرت إليهم حاتم، فهمس الضابط في أذني لماذا تخون أصدقاءك؟.. وحين بدءوا ضربي بعد ذلك لم أنطق ولم أعترف، ولكني لم أغفر لنفسي هذه اللحظة أبدا، ولم يعرف حاتم حتى الآن شيئا

مما حدث.. رأيت بعض أحلامنا تتحقق ...ولكني قلت لا شأن لي بذلك لست كبيرا بما فيه الكفاية» (المرجع نفسه، ص٧٤) إذًا فإن أحد الأسس التي ينطلق منها ذاك المكون الرومانسي الحاكم لهذه الأنا يسكن في منطقة العمق النفسي لها، إنه إحساس بخطيئة الخيانة.. ولا شك في أن هذا الرصد الفني للأنا يقدم منظورًا متوازنًا في تقييمها من قبل المتلقي من جانب، وفي تقييمها هي لعالمها من جانب ثان؛ فمثالب سياقها الخارجي ليست هي وحدها المسئولة عن تلك الحالة الانسحابية التي ألمت بها؛ فبعض من الأنساق الفعلية الصادرة عنها تؤدي دورا مؤثرا في ظهور ذاك الفاعل السلبي الصانع لأزمتها، إنه فعل الخيانة الذي يصير بمثابة أيقونة درامية تفتح على عدد من المفردات التي لا تبدو بعيدة عن حال مرجعي يقبع خارج النص الفني:

- الخوف/الرعب من السلطة
- الخوف على الوظيفة؛ فهناك أسرة أنا مسئول عنها ويجب أن أحافظ على عملي الذي يتعيش الجميع من دخله، نموذجها في داخل الرواية « سميرة وسعاد».
- قد يدفع ذلك الخوف بتجلياته إلى الوقوع في منزلقات أخلاقية.. تماما كما حدث من البطل تجاه رفاقه (حاتم وغيره..)..ولا شك في أن منطوق ذاك الراوي السيري الذي يقربه من أدب الاعترافات يجعل منه اختزالا فنيا، أو وفق أحد مصطلحات مبحث البيان في بلاغتنا العربية (المجاز المرسل ذو العلاقة الجزئية) لحالة تصطبغ بصبغة جمعية في عهد ترسخت فيه كثير من مبادئ النظام البوليسي في علاقته بالجبهة الداخلية.. إن الأنا تقدم لنا عبر تفاصيل منظومة الحكاية إشارات رمزية لواقع خارجي في ظل طورين تاريخيين: قبل ثورة ١٩٥٢م، بعد ثورة ١٩٥٢م.

٦- ثنائية الذات والعالم ورومانسية الرؤية:

إن هذه النزعة الصوفية المبنية على إيلام الذات وتطهيرها في ظل هذا الانفصال تأتي بالتوازي مع السعي الحثيث إلى التوحد بذات أنثوية، إنها ضحى؛ إذ يمكن القول: إن هذه الرؤية الرومانسية للعالم القابع خارج دائرة الذات تعتمد نسقين وظيفيين ذوي طابع رحلي: (الرحيل عن... الرحيل إلى...) فحلم الذات الفردية شديد الخصوصية (اللقاء العاطفي بضحى) يشكل في التعامل التقييمي مع الأنا ملاذا نفسيا/ فرصة مواتية لملء فجوات في المكون الوجداني لها؛ ومن ثم فإن هذه الحالة الرومانسية للأنا تبدو أكثر سطوعا في ظل علاقة تفاعلية تجمعها بالمؤنث «ضحى»، يساعد على ذلك جوار مادي ملموس يتجلى في زمالة العمل.. ولعل تلك الحالة تقدم تفسيرا له وجاهته: لماذا هذا الحضور الجمعي الذي بدا عليه الراوي السيري في مستهل الحكاية وظهر في التركيب « مكتبنا»...لكن هذه العاطفة/الحب قد مرت بموجات ارتفاع وهبوط بالنظر إلى قيثارة السرد التي قامت بتمثيلها دراميا عبر ثنائية (أنا وضحى) وفق إيقاع متفاوت لا يسير على وتيرة واحدة؛ إذ استحال ذاك الحب – على سبيل المثال - من حال الصمت – كان فقط مقصورا على التدفق في وعي الأنا المذكر، وضحى دون جهر «فكرتُ جيدا في تلك الأيام أن أطلب نقلي من المكتب الميت؛ قلت ربما كان ابتعادي عن ضحى وسيلة لنسيان ذلك الحب الميؤوس منه لإنهاء حيرة أن أظل معها ساعات في مكتب واحد بمفردنا، لا أستطيع أن أصارحها ولا أستطيع أن آمل في شيء ولا أن أعترف لأحد بهذا الحب غير المشروع» (المرجع نفسه، ص٤٠) إلى معلن من الطرفين: « قلت: أحببتك من وقت طويل، فقالت: أعرف، لم أتعمد شيئا ولكني أحببتك، قالت دون أن تحول وجهها نحوي: أعرف كنت أرى وأعرف، هذا المساء اعترفت لنفسي أني أيضا أحبك، ثم مدت ذراعيها وضمتني..» (المرجع نفسه، ص٥٤) إن بناء السرد ينطوي على مفارقة يجليها أداء عدد من شخصياته؛ فمن سياق جمعي واقعي يسعى إلى صياغة حلم يمكنه أن يشمل عموم أفراده؛ بوصفه قاسما مشتركا يرتدي ثيابا ثوريا، تأتي بعض ذواته لتنسحب رمزيا من الالتحام بهذا الحلم مفضلة أن تستغرق نفسها - بدرجة كبيرة – في أحلام فردية تخصها هي وحدها؛ يشير إلى ذلك بوضوح النزعة الرومانسية للأنا في انفصالها عن ذاك المؤنث الجمعي (الجماعة المصرية) في بعدها المرجعي والسلطة الراعية لما تراه فردوسا تصبو إليه هذه الجماعة، واتصالها بمؤنث فردي تسعى إلى التوحد به دون أن تعبأ كثيرًا بقانون يسكن خارج دائرة الحلم يحول دون ذلك.. فضحى متزوجة من آخر/شكري..

إن ابتعاد الأنا النفسي قد جاء بموازاته رحيل مكاني إلى روما بمنحة هو وضحى.. وقد هيأ هذا الرحيل المادي للأنا حظوظا أوفر: كمية وكيفية لهذا الاقتراب ذي الصبغة الصوفية مع المؤنث:« ..كان ذلك المعهد شركة كبيرة لمعدات المكاتب... اكتشفنا أنه قريب من الفندق.. وقالت ضحى هذا حسن سنوفر على الأقل ثمن المواصلات، قلتُ سأقضي معك وقتا أطول كل صباح ونحن نمشي إلى هناك..» (المرجع نفسه، ص ٥٦) وفي عمق هذا المُناخ الرومانسي تستحيل ضحى في خاطر الأنا إلى حضور مميز يلتقي بعالم سحري/أسطوري في ظل تدفق الخواطر في حيز الوعي: « سألت نفسي ما سر غرام ضحى بالأطلال؟ أفهم أن يهوى الإنسان الآثار، أن يعيش الماضي ويحييه في داخله.. ولكن عشق ضحى للآثار كان شيئا آخر، لو طاوعتها لقضينا الأيام كلها نتنقل بين المعابد الرومانية والمقابر العتيقة...نعم كيف لا أرى يا ضحى.. وتقولين بصوت خفيض: هل رأيت يا فاوست؟ هذه الدنيا نغم لا عراك، عشق لا تمرد، فسلم لا تفكر. نعم يا ضحى، هأنذا أتنور بحبك وأنتِ في داخلي ومعي، ولكنك حين تبتعدين أخاف...هل أنتَ ذلك الوجه الذي عرفته ليلتها في المعبد الروماني؟...وتسألني ألا تعرفني؟...فأقوم وأريد أن أحتضنك مرة أخرى...وتكررين ذلك السؤال بنبرة مستغربة..ألا تعرفني؟...وتقولين ببساطة ألست زوجتك وأمك وأختك؟...تعال اجلس بجانبي، وتفسحين لي

مكانا بجانبك..تنظر إليَّ وكأنها لا تراني، وإنما ترى ورائي وابتسامة خفيفة على شفتيها وهي تقول:« إيسيت التي يقولون عنها إيزيس..وأنا أدفن رأسي في صدرها..مسحت بيدها على شعري..ثم قالت بصوت خافت: لا تبتئس سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل، فقلت هامسا دون أن أتحرك من مكاني: لا يا إيسيت لستُ أوسير..فرفعت هي رأسي قليلا وكررت في يقين سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل» (المرجع نفسه، ص ٦٤)

٧- تقاطع الخطابات في «قالت ضحى»:

إن هذا المستوى في حكاية الحدث يقف بنا أمام نقطة تتزاور عندها خطابات ثلاثة: فنية هي الطافية على السطح أمام العيون المجردة، مرجعية واقعية تستقر خارج النص، أسطورية. فحتى هذه اللحظة من عمر السرد كان وعي القراءة على موعد مع الخطابين: الأول والثاني، لكن المؤنث «ضحى» يلج بنا فضاء جديدا سحري الطابع تدخل فيه هذه الأنثى نسقا تشبيهيًا دراميًا يتحدد لغويا في: أنا إيسيت/إيزيس.. ثم ترتقي مع المخيلة القاصة لتصل إلى ما يمكن تسميته بالبناء الاستعاري الدرامي الذي يصير فيه المشبه هو عين المشبه به، يسطع ذلك جماليا في خطاب المؤنث المتدفق في وعي هذه الأنا «..سأجمع أشلاءك وستكتمل من جديد» (ناصف مصطفى، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، الفصل الخاص بالبحث عن أسطورة الجماعة،ص٤٧، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد٢٥٥، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م)..إننا بصدد رؤية أسطورية يحتضنها الإطار الرومانسي للأنا المتكلم الذي يمارس علاقات تفاعلية مع العالم المحيط بمباركة من بناء مهلهل غير مترابط تعبر عنه هذه الحالة الانسحابية التي تتطور متمددةً لتتحول إلى ما يشبه السُكر بمنظور مجازي ..حتى بعد أن انتهى رباطهما بشكل مادي« ..نحن انتهينا ألا تفهم؟ ظهر شبح واختفى فما أهمية ذلك؟ نحن نلعب الطاولة... ونذهب إلى نشوة في المقابر» (طاهربهاء، قالت ضحى، ص١٠٢)

إن بهاء طاهر خريج قسم التاريخ بكلية الآداب يلقي بظلال على تلك الأرض الفنية؛ فكانت ضحى مطية جمالية يُسقط عليها ومن خلالها أثقالا فكرية يسعى إلى توظيفها بلا شك في خدمة رؤى محددة.. إن الأنا التي تعيش اغترابا في عالمها لهي بحاجة ماسة إلى الاكتمال؛ تبحث عن نفسها بناءً على حركة من (الهو) الغائب الذي ينشد أنا حاضرا متحققا وفق ما يأمر به حلمه؛ لذا نجد هذا الرحيل الصوفي الرومانسي يتطور إلى ما يمكن تسميته الوهم المطلوب؛ فها هو ذا أوزوريس/المقتول/الضحية في الأسطورة الفرعونية القديمة يعاد إنتاجه دراميا ليكون هذا البطل الناطق الذي يكابد أزمة تتخذ مظاهر عدة من خلال شخصيات عالم السرد:

- **واقع جمعي:** لا يعبر في عهد جديد عن كل متطلبات الحلم الذي سبق ثورة يوليو ١٩٥٢م، حتى البعض القليل الذي يصادف أرضا تتلقفه في حقبة الخمسينيات والستينيات يتعرض للعطب على يد منتفعين يغلبون مصالح خاصة على حساب المجموع.. نلمح ذلك في سلوك سيد الذي يسعى ببراءة وتواضع فكر إلى محاربة الفساد (المرجع نفسه، ص٩٦)
- **الحضور السلبي لسلطان بك وكيل الوزارة** (المرجع نفسه، ص١٠٤)
- **انحرافات عبد المجيد زوج الأخت سميرة** (٢٩ المرجع نفسه، ص١١٩)
- **حديث حاتم نفسه عن المثالب بلغة الساخر اليائس** (المرجع نفسه، ص١٢٠)
- **على المستوى السياسي بعض الممارسات الخاطئة للسلطة التي أفضت إلى نتائج نستطيع أن ننعتها بالكارثية**.. يظهر ذلك في الإشارات الفنية إلى حرب اليمن وما شابها من تجاوزات.. (المرجع نفسه، ص ٩٦) فكأن «ضحى» فاعلة هذه الصيغة للماضي في العنوان «قالت..» هي المفترض أن تنهض بهذا الدور الخطير: لملمة أشلاء البطل، بالتزامن مع دور أكبر وأشمل في لملمة أشلاء وطن يعيش حالة من الانفصال أو لو شئنا قلنا وعيا زائفا يتجلى بوضوح في ذلك المشهد الحواري الجامع بين سيد والأنا:« ..أنا لا أكتب تقارير يا أستاذ؛ أنا لست جاسوسا كما قلت لي مرة، أنا أقول علنا، ولكن لماذا وما الغرض من ذلك كله؟ الدولة تتظاهر بأنها تريد وهي لا تريد والشعب يتظاهر بأنه يريد وهو لا يريد؛ فماذا يمكن أن يفعل عبد الناصر؟ وماذا يمكن أن أفعل أنا الصغير؟» (المرجع نفسه، ص ١٢٠)

٨- رمزية المؤنث في عالم الفن:

إن ضحى في جوهرها الفني أيقونة/تشخيص جمالي يجسد حياةً بهوية مأزومة، يعبر عنها في عالم بهاء طاهر فواعل عديدة تتقاطع وتتضافر بأدوارها لترسم هذا الوجه المعيب، يبدو هذا جليا في ذاك المشترك الدرامي (الفعل: قال) الذي يعكس أداء الشخصيات بنوعيه: الملفوظ وغير الملفوظ (قلتُ أنا، قال مصطفى، قال سيد، قال حاتم، قال سلطان بك، قال عبد المجيد، قالت سميرة، قال آخرون داخل النص السردي..، قال آخرون خارج النص السردي..) من هنا يمكن القول: إن ضحى بمثابة نحت درامي – إذا أفدنا من هذا المصطلح في حقل الدراسات اللغوية ففي حضورها الرمزي تعانق وتضافر بين فواعل شخصية عديدة جميعها ينضوي تحت هذا المؤنث ويسكن إليه.. (ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، الصاحبي في فقه اللغة، مكتبة المشكاة الإسلامية الإلكترونية، ص١٥٩،مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م) وبموازاة هذا الفعل المؤسس للحدث «قال..» يهيمن على الفضاء الروائي في عمومه جو انفعالي يعتمد على السخرية التي تنطوي بطبيعتها على خطابين: معلن غير مقصود يحيل إلى وعي زائف يغيب عنه الصدق والاقتناع الذاتي؛ ومن ثم السعي المخلص إلى الإقناع به.. ومضمر يمثل حالة لم تستطع الذات التوحد معها؛ فهجرتها طواعية أو اضطرارا أو استسلاما؛ لذا كانت الوظيفة (ضَحِكْ) هي الأخرى مشتركا تتقاطع عنده جُل شخصيات هذا

العالم الفني؛ وهو ما يستدعي الجزم بأن جملة العنوان تتعانق مع محذوف حالي تقديره: ساخرةً (قالت ضحى ساخرةً..)
إن جدلية العلاقة بين الجماعة والفرد تطرح نفسها بالوقوف عند المفعول به الناقص في العنوان والمنوط بجسد الرواية أن يقدم تفسيرا معبرا؛ فتأسيسًا على فرضية أن تفاصيل عالم «قالت ضحى» تمثل مجازا مرسلا دراميا ذا علاقة كلية؛ إذ أطلقنا الكل (الرواية في مجملها) وأردنا الجزء «..سأجمع أشلاءك وستكتمل من جديد» يمكننا القول: إن بحث الأنا عن نفسها وتوحدها بها يساوي في النهاية تحقق الجماعة؛ فإذا كان الأنا وحاتم وسيد وضحى.. وآخرون يعانون أزمة انفصال عن الحلم؛ فمن الطبيعي أن يلقي ذلك بظلال قاتمة على بنيان الجماعة الذي يسكنه الأفراد...
إن هذا المنطوق للمؤنث ضحى «..سأجمع أشلاءك وستكتمل من جديد» يعد بمثابة إجابة صحيحة لسؤال ينشد اختيارا من متعدد: ماذا قالت ضحى؟...لذا يمكن القول عن هذا المنطوق: إنه الخلية النصية/البذرة التي يتخلق منها هيكل ذاك العالم الفني.. وهي بذرة ليست ببعيدة عن بهاء طاهر المؤرخ.. الذي نلمح وجهًا ثانيًا له في داخل منجزه السردي، ألا وهو وجه المترجم عندما يصادفنا ذاك الحديث عن فاوست ذلك الرمز الآتي من الثقافة والأدب العالميين، ولا شك في أن حضوره يأتي مبررًا – إلى حد كبير- عندما نجد ذوات فاعلة، مثل: حاتم تتخلى عن كثير من مبادئ منظومتها القيمية ذات الصبغة المثالية من أجل مكاسب شخصية في منهجية ماكيافيللية واضحة لا تعنِّي نفسها بالبحث في شرف وسائلها وهي تشبع شهواتها.. بل إن هذه الصورة الذهنية الصافية لضحى التي وصلت إلى حد كونها إيسيت/إيزيس تتلوث هي الأخرى بما يشبه السكر المجازي أو الانتحار المعنوي على الأقل في مدار رؤية البطل، يفضح ذلك على سبيل المثال حوار سيد مع الأنا: « قال سيد بشيء من الحيرة: ولكن ألا يقول الرئيس في كل خطبة: إننا يجب أن نحارب الفساد؟.. أنا أعرف كل شيء وأعرف كل ما يفعله سلطان بك والهانم التي كانت تجلس معك، الرشاوي التي تقبضها والنسبة التي كانت تدفعها لسلطان بك، الشيكات المزورة..» (طاهر بهاء، قالت ضحى، ص١٠٧) إن إيسيت عند بهاء طاهر ليست ملائكية الحضور بشكل مطلق، بل ترتدي ثوبا إنسانيا، الإيمان للمتدثر به يزيد وينقص، ولأنها ليست كذلك فلا ننتظر منها وهي على هذه الحال أن تلد في القريب حورس المخلص صانع المستقبل الفردوسي.. لذا فإن الإحساس باليأس سمة يصل إليها ذلك العالم كلما اقتربنا من الخواتيم.. ومن ثم فإن القناعة الدلالية التي يصل إليها المتلقي (قالت ضحى ساخرةً: سأجمع أشلاءك وستكتمل من جديد) ما هي إلا امتداد لهذه الحالة الانفصالية التي تعيشها الشخصيات ممزقة بين بنيتين: سطحية، وعميقة..
إن هذه السخرية تعني أنه على الرغم من الوضعية الأسطورية التي عليها المؤنث «ضحى» فإنها ليست مؤهلة بما يكفي، وحتى هذا الحين الزمني الذي يعبر عنه الفن لإزالة مظاهر هذه الأزمة الاغترابية ذات الصبغة الجمعية التي ترمز إلى ما هو حاصل واقعًا...
وتأسيسًا على ذلك نلمح «حاتم» على سبيل المثال في لحظة صدق يحياها تكشف عن وجه حقيقي يسكنه، لكنه يتوارى خلف غبار واقعي يعكر صفو الرؤية في أحيان ليست بالقليلة: « قام حاتم.. وراح يتكلم.. اكتشفتُ أن الظلم لا يبيد؛ يعدون الناس بالعدل وبالعصر الذهبي.. يقطعون رأس الحية ولكن سواء كان هذا الرأس اسمه: لويس السادس عشر، أو فاروق الأول، أو نوري السعيد فإن جسم الحية على عكس الشائع لا يموت، يظل هناك تحت الأرض يتخفى يلد عشرين رأسا بدلا من الرأس الواحد الذي ضاع، ثم يطلع من جديد، واحد من هذه الرؤوس اسمه حماية الثورة من أعدائها.. ورأس آخر اسمه الاستقرار، وباسم الاستقرار يجب أن يعود كل شئ كما كان قبل الثورة ذاتها...وفي هذه الظروف يصبح لطالب العدل اسم جديد، يصبح يساريا أو يمينيا أو كافرا أو عدوا للشعب حسب الظروف» (المرجع نفسه، ص ١٢٢.)
من هذا المونولوج الدرامي (one man show) يمكن قراءة واقع الثورة المصرية في نسختها الثانية (يناير:٢٠١١م) عبر قناعة فنية توفرها الذات القاصة في «قالت ضحى» مفادها أن حياة الجماعة الإنسانية عموما يتسلط عليها حتمية الدفع الإنساني؛ فكل رؤية مهما كانت تحظى بقدر من المثالية ستُقابل برؤية مضادة تمتلك من أسباب القوة ما يجعلها دائما في حالة نشاط يحول دون استحالة هذا المثالي إلى واقع كلي ملموس؛ وهو ما يرسخ لفكرة الكبد التي خُلق فيها ذاك العنصر البشري (لقد خلقنا الإنسان في كبد) [سورة البلد: الآية ٤]

٩- بنية النهاية ودائرية عالم السرد:

إن ضحى عند بهاء طاهر تفتح نوافذها على أفق حياتي ينطوي على صيغ نهاية مفتوحة لا تصل إلى إشباع وتوحد بالغاية المتمناة التي إن حصلت فلا تعدو أن تكون مؤقتة مرحلية تؤشر لبداية جديدة ورحلة حياتية لن تكون أبدا بمأمن من مواطن أزمة هي يقين/حقيقة لا مجال لتجاهلها..المهم مدى استعداد الذات ورغبتها وقدرتها على مواجهة تلك المواطن متى ظهرت وبدأت تعمل عملها..
هنا يقدم الأنا البطل رد فعل يكشف عن رؤية اغترابية للعالم شديدة الوطأة على نفس الذات وتسطع في سمائها بوضوح هذه الحالة الرومانسية التي تدفع بالمتلبس بها إلى خارج دائرة الواقع في ضوء ما يمكن تسميته (بنية حذف ذهنية/نفسية) تتجلى جماليا فيما يمارسه البطل من أفعال تنعكس في مراياها درجة عالية من الإحباط والإحساس بالعدمية تدفع باتجاه ما يشبه الانتحار المعنوي الذي تفصح عنه حياة هذه الذات في مرحلةٍ ما كان فيها قتل الوقت مع صُحبة سوء.. وعلى المقهى مظهرًا من مظاهر المواجهة السلبية من قبل الأنا تجاه تلك الحالة السلبية (ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر: عصفور محمد، P١٥٦، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ١١٠، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م)..لكن هذا اللون من رد الفعل ربما يجد له تفسيرا في سياق آخر كذلك الذي جمعه بحاتم: « أنا أعرف يا حاتم أن طلب العدل مرض، ولكنه المرض الوحيد الذي لا يصيب الحيوانات، كل ما في الأمر أننا أنا وأنت شفينا من هذا المرض فأصبحنا نرى أعراضه على الآخرين» (طاهر بهاء، قالت ضحى، ١٢٢.) إن هناك مفارقة تكمن في تلك القناعة/

الأزمة التي تصل إليها الذات بعد نتاج تجارب وتراكم خبرات (طلب العدل مرض)..إن الشعور بالعزلة اجتماعيا ينعكس نفسيا على بنيان هذه الذات التي تندفع إلى الحركة اضطرارا أو استسلاما في إطار وعيين نقيضين، الأول: حقيقي، والثاني: زائف؛ وهو ما يتأكد دراميا بالنظر إلى الصيغة الفنية لشخصية حاتم بإزاء هذه الأنا.. وكأن مستوى الرواية يضع أمام النظر المتأمل خيارين كلاهما صعب: إما أن أكون (حاتم)..وإما أن أكون هذه الأنا.. وكأن عالم الفن بلسان الحال ينشد طريقا ثالثا خارج النص السردي تنهض به ذوات أخرى بعيدا عن هذين النموذجين، ولا شك في أن هذه الغاية تضفي على مستوى الرواية ذاته طابعا رومانسيا حالما يؤكد على مسافة تفصل بالفعل بينه وبين فضاء الشخصيات المقدم لها ويضعنا على أعتاب نتيجة مفادها أن هناك مناظير رؤية متعددة ومتداخلة ومتشابكة تنازع وعي الأديب قبل تجربة الكتابة وفي أثنائها، وليست بالضرورة جميعها يكون منطلقا مما يؤمن به هو، بل ربما يأتي أحدها أو بعضها من دائرة عالمه المحيط متعلقا بأفراد أو كيانات فكرية تنادي بها (أحزاب/حركات سياسية على سبيل المثال)، لكنه في نهاية المطاف يحرص على توسيع دائرة الرؤية عندما يقوم بتشكيلها وإسكانها فنا في داخل ذاك الفضاء الجمالي.. وهي آلية بلا ريب تتمتع بجاذبية وقدرة على استقطاب أكبر قطاع ممكن من المستقبلين..

إذًا فإننا بصدد ما يمكن تسميته بطابع دائري يسم عالمنا وحياة الإنسان فيه يشهد تقاطع النهايات مع البدايات: « جلستْ على أحد المقعدين أمام المكتب فجلستُ قبالتها.. لكن فجأة إذ أجلس أمامها شاردا.. مخدرا بحبها الذي لا يبيد.. أهتف لماذا يا ضحى؟ لماذا كانت السرقة؟ ولماذا كان وقر القمار والفساد؟ ولماذا تركتني فجأة؟.. لم أكن فاوست شريرا جدا كما اعتدت أن تقولي لي ولا كنتِ أنت البريئة الكاملة.. وكانت أسئلتي تخرج متدافعة لا تنتظر جوابا...راحت ضحى تتلفت حولها ثم قالت بما يشبه الهمس.. أعرف أن أخاها الشرير يقهرها فتسقط في الأرض.. ولكنها تبحث في التيه عن أوسير..حين تضل الطريق إليه تصبح هي أيضا أشلاء مبعثرة، ولكنها عندما تجد أوسير تتجنح من جديد..إيسيت رحلت لكنها ستعود وبرز جزء صغير من قرص الشمس» (المرجع نفسه، ١٢٧)

إن الحدث الروائي قد بدأ رحلته في المكتب وها هو ذا ينتهي إليه وفيه؛ في البدء كان (أنا وضحى)..وفي المنتهى كذلك (أنا وضحى) ..لكن ما يشبه عوامل التعرية قد فعلت فعلها في الاثنين معا فكانت حتمية رفع الأغطية وانكشاف الحجب ليتجلى بعض المخبوء بمثابة كأس قد ذاق منه الاثنان معا؛ إن ضحى عند بهاء طاهر بتجلياتها الفنية والواقعية والأسطورية التي تُخفي تحت عباءتها جُل شخوص الرواية التي تمتزج معا في عجينة صلصالية واحدة قد تخلق منها ذاك الكائن شديد الرمزية شديد الكثافة لهي بمثابة نحت درامي لسياق حياتي في منطقة العقدة/الأزمة/المأزق الحضاري.. لقد انطلق هذا السياق من محطة بداية وفي رحلة المسير يتدثر بأحلام غايات ينشد بها تحققه/تماسكه/يزيل بها مظاهر بعثرته وتفككه.. لكن هذه العقدة تطول/تتسع ليكون ذلك امتحانا قويا لأصحاب النوايا/المصلحين/المالكين أدوات المواجهة.. في أفران واقعية ينصهر فيها الجميع لتخرج منها أعواد عبقرية صُلبة بإمكانها إضاءة مصابيح في جنبات مظلمة؛ لذا فإن حالة اليأس الشعورية البادية التي تزداد وضوحا في الخواتيم ليست كلية وليست مطلقة؛ فتفاديا للمسير الذهني والنفسي في طرق مغلقة مسدودة قد تودي إلى انتحار معنوي وربما مادي تفتح الذات الراوية جزئيًّا في منطقة الختام طريقًا مضيئًا بالقطع سيجد السائرين فيه، في لحظة نهاية قلقة متوترة، ليست تطهيرا يفضي إلى سكون لا ترغبه تلك الذات « إيسيت رحلت، لكنها ستعود.. وبرز جزء صغير من قرص الشمس».. إذًا يتضح أن الراوي في «قالت ضحى» ينطلق في مساره السردي من منطقة عقدة/أزمة لها ظلالها المتواصلة في سياق الحياة المعيش، تتجسد جماليا في هذه الكلمة الدالة «ضحى» وتشكلاتها الفنية في داخل هذا العالم السردي، التي يبدو أنها تأتي استلهاما لسياق قرآني تمثل فيه هذه المنطقة الزمانية والمكانية التي تشير إلى الاجتماع واستعداد الحشود للرؤية الذهنية والبصرية «قال موعدكم يوم الزينة وأن يحشر الناس ضحى»، كما تعكس ذروة مواجهة بين حق، وباطل له زينته في العيون بحكم من ينضوون تحته ويقدمونه للجماعة في أثوبة جذابة تسمح له بالحضور المقنع/المشروع (فلما ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم) [سورة الأعراف: الآية ١١٦] في هذه المنطقة يمكن القول: إنه يتصارع وعيان: حقيقي ينشد الحقيقة/الصدق، ووعي زائف يعتمد منطق المراوغة والتعمية على كل منتمٍ إلى هذا الوعي الأول...ويبدو أن هذه الحالة/الذروة/العقدة ما تزال قائمة في ظل بناء زمني سمته المضارع الذي يتجدد دون توقف في سياق حياة الجماعة البشرية وتتأكد دراميا بشكل جلي بالنظر إلى هذه البنية المفتوحة للخاتمة، وكأن ضحى الأزمة الذي ترتفع فيه أصوات البطل/الوعي الزائف لم تتطور بعد إلى ظهيرة ومساء تنفك فيه عقدها بانتصار صوت الوعي الصادق ومن يجتمعون عليه؛ ومن ثم يمكن القول: إن بناء الزمن في الرواية هو بناء ناقص لم يتمم بعد بليل تستريح فيه الجماعة وتسكن بعد تعب وكبد حياتي نهاري تتجلى فيه مسلمة الصراع على أشدها بحكم تداخل الأصوات وتباين الاتجاهات وتشابك مناظير الرؤى الفكرية وما ينجم عنها من أزمات يتلقفها الفن، بل يقف عليها لا يتجاوزها، تماما كما فعل راوي بهاء طاهر في «قالت ضحى».

خاتمة:

بناء على هذه المعالجة التطبيقية يتبين الآتي:

- حكاية الواقع ببعديه الفردي والجمعي عبر الفن ينطوي على رؤى متعددة ليست بالضرورة أن تكون جميعها ملكًا خالصًا لقناعات الكاتب.
- ضحى في عالم بهاء طاهر أيقونة جمالية تفتح على حياة تتجاوز حدود الراهن الزماني والمكاني..
- حضور المؤنث في هذه الرواية يكشف عن رؤية رومانسية يمكن القول: إنها تميز عالم الفن بصفة عامة الذي يرحل عن السياق الجمعي ليشاهده من بعيد مغازلا له على طريقة خاصة ترتفع فوق الدلالة المباشرة للملفوظ غزل.
- حضور الأسطورة في هذا العالم الفني يعد بمثابة الهيكل الذي به يتشكل جسده

♦ إيزيس وأوزوريس، وفاوست علامتان تكشفان عن بهاء طاهر في ثوب المؤرخ والمترجم في سياق الواقع.

♦ الضحك فعل درامي منتشر في جنبات هذا الفضاء ليعكس حالة انفعالية تنطوي على سخرية..

♦ تعكس هذه السخرية حالة أزمة وانفصال عن الحلم الذي بفضله تتحرك الذات من منطقة الهو الغائب.. إلى الأنا الحاضر المتحقق..

♦ الغربة في « قالت ضحى» حالة فردية وجمعية لها مرجعية في حركة الجماعة في مسار التاريخ..

♦ الحدث الروائي منتج تمت صياغته عبر مستويات سردية عدة: المونولوج، الديالوج، الرواية بضمير الغائب..

يقدم الفن نفسه أمام جمهوره – في الغالب – من مساحة قلقة/ عقدة بين لحظة بداية تم مغادرتها.. ونقطة نهاية لا تأتي وفق مراد الذات..

♦ بنية النهاية في « قالت ضحى» من النوع المفتوح الذي يشجع على مزيد من الحركة، فالتطهير والإشباع اللذان ينشدهما المتلقي لا يُتاح له تحصيلهما؛ لذا يصير لزاما عليه إنجاز رحلات وهو مشبع بإحساس الفقد المقصود هذا؛ كي يتمكن من نفي ما هو قائم مسيطر على المكون الذهني والعاطفي الخاص به..

♦ في ضوء هذا المثال الفني عند بهاء طاهر يتضح أن عالم الفن في مجمله ليس إلا نافذة تفتح على واقع حياة من خلال آلية للرصد والوصف دون أن يقدم ما يمكن تسميته بمشاريع للحل يمكن أن نلمسها ونسعى إلى تنفيذها...

♦ يمثل المؤنث «ضحى» مرادفا فنيا ذا أوجه عدة:

أسطوري فرعوني: يحيل إلى إيزيس في الأسطورة المصرية القديمة.

◄ تراثي عربي: يحيل إلى القاصة شهرزاد في ثقافتنا العربية.

◄ أسطوري عالمي: يشير إلى الوجه القبيح للحياة الذي يمثله فاوست في الأدب الألماني وانتشاره في الأدب العالمي، ويمكن تلخيص رمزيته في هذا التركيب اللغوي «الصفقة مع الشيطان».

◄ تاريخي حديث: يحيل إلى الجماعة المصرية في داخل إطار زماني ومكاني تعبر عنه الحقبة الناصرية على وجه التحديد.

◄ إنساني عام: يحيل إلى فكرة الحياة ذاتها والوضعية القلقة المأزومة للذات في إطار هذه الفكرة، وما تحظى به تلك الوضعية من حضور مستمر لا يزول بشكل مطلق..

♦ في ظل هذا المنطلق الرومانسي في سرد بهاء طاهر يمكن القول: إن الرومانسية – بصفة عامة – تتميز بطابع رحلي يتجلى في:

◄ رحيل جمالي: يشترك فيه كل منتم بإبداعه الذي يهواه إلى عالم الفن؛ إذ يعني خروجًا من حالة معينة إلى أخرى تتدثر بثوب محدد يعبر عن النوع الفني الذي يمثله.

◄ رحيل ذهني ونفسي: يعني بدرجة كبيرة قدرًا من الانفصال عن معطيات فكرية تهيمن على الوعي بشقيه الفردي والجمعي في سياق زماني محدد.. وبموازاة هذا الرحيل يمكن القول: إن كل عمل فني أيا كان الشكل الذي ينتمي إليه يحمل في طياته صبغة رومانسية بحكم حالة الابتعاد هذه التي تفرض على صاحبها شيئًا من التجرد والانسلاخ بغية الاقتراب مما يمكن تسميته (نظر صاف) ينشد تخلصا من وحالة ضبابية تتولد نتيجة تفاعلات تنشأ بين الفرد والجماعة – غالبا – في سياق الواقع..

◄ رحيل زماني: فبالنظر إلى «قالت ضحى» نجدها قد صدرت في العام ١٩٨٥م؛ ومن ثم فإن الطابع الرحلي لرومانسية بهاء طاهر يقول: إنه يتعامل مع الحقبة الناصرية في الخمسينيات والستينيات بعد أن ولجت كتاب التاريخ، الذي يعيد هو إنتاجه وفق رؤية جمالية شديدة الخصوصية تنتمي إلى عالم السرد الروائي..إذًا فإن ضحى تعد بمثابة مرآة درامية عاكسة للاثنين معًا: المرئي من الحياة والعالم بامتداداته التي تبدأ من نقطة تمثلها الذات المفردة ثم تتسع تدريجيا في شكل دوائر محلية وعالمية وإنسانية...و طريقة رؤيته عبر هذا السياق المميز (الفن).

مصادر البحث ومراجعه:

الكتب:

- بارت رولان، اللغة والخطاب الأدبي، المبحث المعنون بـ» الأدب بلاغة»، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.
- حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة. ط٣، ١٩٩٨.
- حيدر فريد عوض، علم الدلالة: دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة. ط١، ٢٠٠٥م.
- خطابي محمد، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط١، ١٩٩١.
- طاهر بهاء، قالت ضحى، عدد ٤٤٤، روايات الهلال، القاهرة. ربيع ثان، ديسمبر ١٩٨٥م.
- ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، الصاحبي في فقه اللغة، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م، مكتبة المعارفن بيروت، لبنان.
- فاخوري عادل، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- فرويد سيجموند، الموجز في التحليل النفسي، تر: علي سامي محمود، القفاش عبد السلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- قطب سيد محمد، الجيولوجيا الثقافية للعلامة الروائية، مكتبة الآداب، القاهرة. ط١، ٢٠١٢م.
- ناصف مصطفى، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، الفصل الخاص بالبحث عن أسطورة الجماعة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد٢٥٥، ٢٠٠٠م.
- ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر: عصفور محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ١١٠، ١٩٨٧م.

الإيديولوجيا القوميّة في رواية (دلشاد) لبشرى خلفان

د. عيسى الحوقاني/ جامعة الشرقية
أحمد البحري/ وزارة التربية والتعليم
DR. ISSA AL ALHOOQANI/ Eastern University
DR. Ahmed ALBHRE/ Ministry of Education

الملخص

برزت في رّواية (دلشاد) لبشرى خلفان أحداث سردية كثيرة تُعبر عن أنساق ثقافيّة في المجتمع العمانيّ عامة وفي مجتمع مدينتي (مسقط ومطرح) خاصة؛ إذ وقعت أحداث هذه الرواية في هاتين المدينتين في حقبة ما قبل الحرب العالمية الأولى لتمتد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وقد تنوعت هذه الأنساق بسبب وجود قوميّات وأديان وثقافات مختلفة تعيش معًا في مكان واحد.

وتتمثّل أهميّة هذه الدراسة في عنايتها بنسق الإيديولوجيا القومية في رواية (دلشاد)، وسعيها للكشف عن التعدديّة القومية وأثرها في الأنساق الثقافية الأخرى سواء الظاهرة منها أو المضمرة وإماطة اللثام عن المرجعيات التي أنتجت هذه الأنساق.

ولا نروم في هذه الدراسة الكشف عن كلّ الأنساق الثقافيّة التي زخرت بها رواية (دلشاد)، ولا نتناول النسق الإيديولوجي بأكمله؛ لأنّ المقام لا يتسع لذلك؛ ولهذا نؤطّر دراستنا بالإيديولوجيا القوميّة دون غيرها من الأنساق الإيديولوجيّة الأخرى؛ لنتمكّن من سبر أغوارها ودراستها دراسة علميّة معمّقة، متوسلين بالنقد الثقافي مع الإفادة من نظريتي التلقي والتأويل، وقد اقتضت حيثيّات الدراسة قسمتها إلى مقدمة وخمسة محاور: أولها القوميّات في الكتابات السردية، وثانيها القوميّات في رواية دلشاد، وثالثها التحول من قومية إلى قومية أخرى، ورابعها العلاقة بين القوميّات في الرواية، وآخرها القوميّة وصراع الهُويّة.

الكلمات المفتاحيّة: الإيديولوجيا القوميّة، الأنساق الثقافيّة، رواية دلشاد.

Nationalistic ideology in Bushra Khalfan's novel Dilshad

Abstract

Bushra Khalfan's novel Dilshad presents numerous narrative events that reflect cultural patterns in Omani society in general and the communities of Muscat and Muttrah in particular. The events of the novel took place in these two cities during the period spanning from before World War I to after World War II. These cultural patterns were diverse due to the coexistence of various .nationalities, religions and cultures within a shared space

The significance of this study lies in its focus on the ideological pattern of nationalism in Dilshad. It seeks to explore national diversity and its impact on other cultural patterns, whether explicit or implicit, and to uncover the refer- .ences which gave rise to these patterns

The present study did not aim to examine all the cultural patterns which were prominantely featured in Dilshad, nor did it aim to address the entirety of the ideological pattern. Given the scope of this research, the researchers limited their analysis to nationalistic ideology and exclude other ideological patterns in order to provide an in-depth scientific exploration. To that effect, the study employed cultural criticism and draws upon reception and interpretation theories. In terms of structure, the study consists of an introduction and five key sections which are national identities in narrative literature, national identities in the novel Dilshad, the transformation from one national identity to another, the relationship between national identities in the novel and nationalism and the identity conflict .

Keywords: Cultural patterns, Dilshad, nationalistic ideology

تاريخ استلام البحث:
Date of Submission :
21 - 11 - 2024

تاريخ القبول:
Date of acceptance :
21 - 03 - 2025

تاريخ النشر الرقمي:
Date of publication online :
22 - 04 - 2025

لاقتباس هذا المقال
For citing this article
الحوقاني، عيسى. البحري، أحمد. (2025) الإيديولوجيا القوميّة في رواية (دلشاد) لبشرى خلفان. الخليل للدراسات اللغوية والأدبية، 10 (16). ص ص ١٧-٢٦
https://portal.uniz-wa.edu.om/alkhalil/alls/?page_id=273&article=407

المقدمة

شكّل موقع (سلطنة عُمان) الجغرافيّ الاستراتيجيّ على الساحل الجنوبيّ الشرقيّ لشبه الجزيرة العربيّة مركزًا لتلاقي ثقافاتٍ مختلفةٍ على مرّ العصور، وقد لعبت الموانئ الساحليّة، مثل: صحار، وصور، ومسقط دورًا مهمًا في جذب التجّار والبحّارة من جميع أنحاء العالم، لقد كانت هذه الموانئ نقاط توقّف رئيسة على طرق التّجارة القديمة، بما في ذلك طريق البحر الهندي وطرق الحرير والتّجارة بين الشرق والغرب.

تأثرت (سلطنة عُمان) بوجود التجّار والبحّارة الأجانب، مما أدى إلى ازدهار اقتصادها وتطورها ثقافيًا، فقد استقرّ الكثير من التجّار والبحّارة في المناطق الساحلية، وتأسست مستوطنات وتجمعات تجاريّة مزدهرة، ومع مرور الوقت، تبادل السكان المحليون والأجانب الثقافات والمعارف، مما أثّر على التطور الاجتماعيّ والاقتصاديّ والثقافيّ للمنطقة، فتاريخ (سلطنة عُمان) يعكس قدرتها على التفاعل والانفتاح على العالم الخارجي، واستيعاب الكثير من الثقافات المختلفة؛ «كون عُمان دولة ارتادت البحر منذ آلاف السنين، وكان للعُمانيين مساهمات كثيرة في شرق أفريقيا وشرق آسيا إلى الصين، وهو ما أوجد تراكمات ثقافية وافدة من وراء البحار كان تأثيرها في بنى التفكير الداخلي للمجتمع العُماني» (الإسماعيلي، العدد١١، شتاء ٢٠١٥م، صفحة ٨٦) ولذلك يعدُّ التّعدّد الثقافيّ جزءًا مهمًا من الهويّة العُمانيّة الحاليّة.

وقد تأثر المجتمع العُمانيّ بالثقافات المختلفة، بما في ذلك الثقافات الهنديّة والأفريقيّة، نتيجةً للتجارة القديمة، والاستقرار الطويل للتجّار والمهاجرين في سلطنة عُمان؛ «وأسهم هذا المكون الإثني واللغوي والديني، عبر خمسة قرون، في خلق توازنات سياسية وفكرية داخل المجتمع العُماني» (الإسماعيلي، العدد١١، شتاء ٢٠١٥م، صفحة ٨٦)، وعلى الرغم من التأثيرات الثّقافيّة الكثيرة، فإنّ الثّقافة العُمانيّة الأصيلة تحتفظ بخصوصيّتها وتميّزها، وتتجلى هذه الثّقافة في القيم والتّقاليد والعادات المحليّة التي تميز (سلطنة عُمان) وشعبها، ولم تشهد عُمان أي صراع بين الإثنيات أو المذاهب المتعددة فقد «ظلّت عُمان تحتفظ بتعدديتها الدينية بعيدًا عن أي صراعات دينية مذهبية، ولم يسجل التاريخ العُمانيّ اعتداءً مذهبيًا ودينيًا، سواء من الدولة أو من الأفراد» (الإسماعيلي، العدد١١، شتاء ٢٠١٥م، صفحة ٩٠). إلا أن الاعتداء الدينيّ كان يأتي من الخارج، مثل غزو الوهابية في عهد سلطان بن أحمد البوسعيدي أو القومي من جهة البرتغاليين والفرس (جي جي، ٢٠١٥م، صفحة ٦٥)؛ وأدى هذا التجانس بين مختلف الإثنيات والقوميات إلى بروز عُمان بوصفها وجهة اقتصاديّة يفضلها الأجانب لوضع استثماراتهم والعيش في عُمان.

تعدُّ (سلطنة عُمان) موطنًا للتّجارة البحريّة النشطّة، وخاصة على طول السواحل الهنديّة والأفريقيّة، فساحل عُمان «تميز بموقعٍ مثاليٍ على مدخل الخليج العربي يتوسط التجارة القادمة من الشرق والقادمة من الغرب، فضلًا عن تحكمه في تجارة الخليج العربي، إلى جانب وقوع خليج عُمان على حافة منطقة الرياح الموسمية ذات الأهمية القصوى في الملاحة البحرية، كل ذلك جعل من موانئ الساحل العُماني أول الموانئ التي تقابل الداخل إلى الخليج العربي أو الخارج منه» (جي جي، ٢٠١٥م، صفحة ٦٥) نتيجة لذلك، استقر الكثير من التّجار والمهاجرين من مختلف القوميات في (سلطنة عُمان)، وأسهم كلّ هؤلاء في إثراء الثّقافة المحلية بتقاليدهم ولغاتهم وممارساتهم الحياتية اليومية.

المحور الأول: القوميّات في الكتابات السردية.

تُعدُّ الرّواية من أهم الأنواع السرديّة التي تتسع لتوظيف القوميات المختلفة لعلاقتها الوطيدة بالواقع، ويمكن للناقد أن يستشف البعد القومي في الكتابات السردية من خلال مناهج مختلفة من أبرزها النقد الثقافي والاعتماد على المنهج السيميائيّ، «وتظل الرّواية أكثر من غيرها تعبيرًا عن القضايا القوميّة الكبرى لما فيها من إمكانات كثيفة مستبطنة، وخاصة أن دارس التاريخ العربي السياسي والاجتماعي يمتلك رؤية تركيبية تعي أن ثمة علاقة وثيقة تقوم بين الرّواية كدلالة مرجعية وبين فكرة القوميّة» (الجناحي، نوفمبر ١٩٨٠م، صفحة ٥٣)، ويمثل توظيف القوميّة في الرّواية تحديًا ومسؤولية كبيرة للكاتب والمتلقي على حد سواء؛ إذ إنّ القوميّة مفهوم متعدد الأبعاد والمستويات، ويمكن أن تعبر عن هويّة شعب أو جماعة أو فئة، ولكنها في الوقت ذاته قد توظّف أداةً للتحريض والتمييز، والتفرقة، والتهميش، والاستبداد؛ لذلك يجب على الكاتب أن يكون حذراً وموضوعياً ونزيهاً في تقديم رؤيته القوميّة، وأن يحترم التنوع والتعدديّة وحقوق الإنسان في مجتمعه وخارجه، كما يجب على المتلقي أن يكون متفهمًا ومتسامحًا في استقبال هذه الرؤية، وأن يفرق بين الحجج المقنعة والمغرضة، وبين الحقائق الموثقة والادعاءات المزورة، فتوظيف القوميّة في الرّواية ليس خيارًا أدبيًا أو فنيًا فحسب؛ بل هو خيار سياسيّ وأخلاقيّ وإنسانيّ.

وهناك عناصر تساعد الناقد على دراسة النسق القومي في الرّواية من أهمها: (مصطفى، ١٩٩٤، صفحة ٨)

الشخصيات: وذلك من خلال دراسة الشخصيات التي تمثل مجموعات قوميّة مختلفة، سواءً أكانت رئيسةً أو ثانويّةً، والنظر في التجارب الفرديّة لتلك الشخصيات وتفاعلاتها مع بعضها البعض ومع أفراد المجتمع عامة.

الصراع: ويكون الصراع محركًا للأحداث، سواءً أكان خارجيًا بين قوميات مختلفة في الرواية أو داخليًا بين أفراد القوميّة الواحدة، فدراسة هذا الصراع تكشف عن أسبابه وآثاره.

التعايش والتفاعل: وذلك من خلال رصد طرق التعايش والتفاعل بين القوميات المختلفة في الرواية، لمعرفة حدود القبول والتسامح والتعاون من ناحية، أو الرفض والتنافر والازدراء من

ناحية أخرى، ومعرفة أثر ذلك على حياتهم اليوميّة.

الثّقافة والتراث: ويستطيع الناقد دراسة النسق القوميّ في الرواية من خلال دراسة التفاصيل الثّقافيّة والتراثيّة للقوميّات المختلفة، مثل اللّغة والعادات والتقاليد والممارسات الدينية.

التغيير والنمو: وذلك بتتبع التغيّرات التي تطرأ على شخصيات الرواية في علاقتها بالقوميات المختلفة على مر الزمن، فالأحداث والتجارب التي تمرّ بها الشخصيات قد تحدث تحوّلات في المواقف، وفي التفاعل والتعامل مع القوميّات الأخرى.

الاندماج والهويّة: وذلك بالبحث في الرواية عن تلك الشخصيات التي تسعى للحفاظ على هويتها القوميّة في مجتمع يتسم بالتنوع الثقافي، وفي الوقت ذاته تبحث عن نقاط تلاقٍ وروابط بين القوميات الأخرى المختلفة.

الحوار الداخليّ: ويعد عنصرا فعّالا للكشف عن الأفكار والمشاعر والتجارب الداخليّة للشخصيّات، بما في ذلك الصراعات الداخليّة التي قد تنشأ بين تعلق الشخص بقوميته والاستجابة للتحولات في المجتمع، ويُعدّ الحوار أهم عنصر يجب الالتفات إليه في الكشف عن الأبعاد الإيديولوجيّة خاصة المضمرة منها؛ لأن الخطاب يتضمن الكثير من الدوافع الثّقافيّة التي يكون محركها البعد القوميّ.

ولا شكّ في أنّ الروائيّ الحاذق يدرك خصوصيّة مكان أحداث روايته وزمانها، فلا يتصوّر أن روائيًّا يستبعد القوميّات من روايته إذا كان مكان أحداثها يمتاز بالتنوّع القوميّ؛ إذ تحتفظ ذاكرة المتلقي بذلك التنوّع، فلا تقبل برواية لا تعكس خصوصيّة المكان، وهذا ما أدركته الكاتبة بشرى خلفان في روايتها (دلشاد) فأغلب أحداث الرواية جرت في مدينتي (مسقط) و(مطرح) اللتين يمتازان بتعدد القوميّات ولهذا كان لهذا التنوّع حضوره البارز في الرواية.

المحور الثاني ـ القوميّات في رواية دلشاد:

أدركت بشرى خلفان خصوصية مدينتي مسقط ومطرح في الحقبة التي جرت فيها أحداث روايتها (دلشاد) فاتخذت نهجًا متوازنًا وشاملاً لتمثل القوميات المختلفة التي عاشت في مكان الرواية، وحاولت عرض وجهات نظرها وتجاربها.

تحكي رواية (دلشاد) أحلك فترات عُمان قتامة، وهي فترة ما بين الحربين العالميتين، حيث كان الانغلاق والتشرد، والانقسام، والفقر، والجوع، وقد عاش المجتمع العماني بقوميّاته المختلفة في ظل تلك الأوضاع، ويتجلّى تنوّع القوميّات في المدن الساحليّة أكثر من غيرها؛ نتيجة وقوعها على خطوط التجارة سواء من أفريقيا أو آسيا. أو لظروف سياسية، مثل خدمة الجيش العُمانيّ أو الإنجليزي، إضافة إلى اقتناء العبيد من أفريقيا غالبًا.

ومثّلت القوميّة محورا أساسيًّا في رواية (دلشاد)؛ إذ برزت خمس قوميّات: أولها البلوشيّة وثانيها العربيّة، وثالثها الأفريقيّة، ورابعها الهندية، وآخرها الإنجليزيّة، واستطاعت الكاتبة إبراز التفاعل بين الشخصيّات المنتمية إلى هذه القوميات بالقبول أو الرفض أو الاستغلال، وكلّ ذلك من منطلق أيديولوجيّ قوميّ.

١ـ القوميّة البلوشيّة

نالت القومية البلوشيّة الحضور الأوفر في رواية (دلشاد)؛ فعدد شخصيّات الرواية من القوميّة البلوشيّة يفوق الشخصيّات من القوميّات الأخرى، وتبدأ أحداث الرّواية في حارة (اللوغان) التي يسكنها أناس من قبيلة البلوش، ويعود أصل البلوش إلى الحدود بين باكستان وأفغانستان وقد كرّست الرواية هذا الأصل على لسان شخصية (عيسى عبد الرسول) إذ يقول: «أهالي لوغان الشداد، الذي يحكي عنا سنجور جمعة أننا تحدرنا من الجبال المحاذية لبلاد الأفغان» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣٧) ويبدو الاعتزاز بالقوميّة البلوشيّة والفخر بها واضحا جليًّا.

كانت حارة (لوغان) مسرحًا للكثير من أحداث الرّواية، فحارة لوغان هي مكان نشأة شخصية (دلشاد) وهي مسرح أغلب أحداث الجزء الأول من الرواية، وعلى الرغم من أنّ (دلشاد) عربيُّ المولد فإنّه بعد وفاة أمّه عاش مع القوميّة البلوشيّة وانصهر فيهم وأتقن لغتهم وصار بلوشيًّا مثلهم لا يختلف عنهم في شيء.

وتنتقل أحداث الرواية في بداية الجزء الثاني من حارة (لوغان) إلى حارة (الشجيعية) لتكون مسرحًا لشخصية (مريم دلشاد) بعد أن انتقلت من حارة (ولجات) فقد وجدت تشابها بين حارتي (لوغان) و(الشجيعية) إذ تقول: «ذكرتني الشجيعية بلوغان قليلا، ووجدت فيها أهلها يشبهون أهل حارتي، ويتكلمون البلوشيّة مثلهم، فاستعدت لغتي التي ظننت أني فقدتها في ولجات بسرعة» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣٣٩) مثّلت حارة (الشجيعية) عودة سرديّة لنقطة البداية في سرد الرّواية، حيث حارة الفقر والجوع والمهمشين من القوميّة البلوشيّة، وقد كرّست الرواية حال القوميّة البلوشيّة في تلك الحقبة من خلال إبراز عذابات (مريم دلشاد) بعودتها إلى قوميتها التي تربت بها، وقد مثل المكان رمزا لعذاباتهم، فانتقال مريم من حارة (لوغان) إلى حارة (ولجات) انفتاح على تغيير الحال، كذلك انتقالها من حارة (الشجيعية) إلى حارة (الشمال). «فالأمكنة، في الأصل، مُحايدة حيادًا مُطلقًا إلا إذا قُيِّضَ لها قوة تؤسطرها، وتجعلها قادرة على ضخِّ المفاهيم الثّقافيّة» (سرحان، ٢٠٠٨، صفحة ٧٢) وتصبح الأمكنة محركة للسرد إذا منحها الكاتب القوة السرديّة

١- (لوكان) أو (لوغان) تعني أهل القرية الشداد، مقابلة مع شاهين البلوشي، الباحث في القومية البلوشية، ٢٠٢٣/٧/٢٥.

٢- تقع خلف قلعة الراوية، انظر العريمي، محمد، مقال بعنوان: (ماذا تعرف عن بوابات مسقط؟). https://www.atheer.om/. تمت زيارته في ٢٠٢٣/٨/٢م

من خلال تأثير المكان على الشخصيّات، فحارتا (اللوغان) و(الشجيعية) هما نموذجان للمكان الذي تسكنه هويّة واحدة نتيجة تجمع أناس ينتمون إلى قومية واحدة، ولهذا مثلت هذه الأماكن قوة سيميائية لرسم الصور الدالة في ذهن المتلقي، وتحمل الحارات خصوصيّة لما تحمل من تقارب المباني أو الخيم والتحامها في حيز ضيق؛ ولذلك تجذب سكانها الذين تجمعهم القوميّة والطبقة والعادات والتقاليد، فيتولد نوع من التقارب بين سكانها، ومثلت الخيمة على مرّ الأزمنة رمزا للبداوة والبدوي، أما في زمن أحداث الرواية فترمز للمعاناة والتشرد والفقر والعوز، والشيء المشترك بين الحالتين هو التنقل والترحال سواء عن رضى أم قصرٍ.

٢ـ القومية العربية

يحتل حضور القوميّة العربيّة في رواية (دلشاد) المرتبة الثانية بعد القومية البلوشيّة، وتعد شخصية (عبداللطيف لوماه) الشخصيّة الثالثة في بعد شخصيتي: (دلشاد) و(مريم) في الرواية؛ إذ تنتمي شخصيّة (عبداللطيف لوماه) إلى القوميّة العربيّة، وهو تاجر أحب (مريم)، وقد أكّدت الكاتبة عرقه العربي على لسان بنته (فريدة) إذ تقول: «أبي من البحارنّة الذين أخبرني بنفسه أنهم من عرب العراق» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣٥٢) وتتسم شخصية (عبداللطيف) بالتناقضات في إيديولوجيتها القوميّة؛ إذ لم يزوج أخته (فردوس) من (حميد بن عبدالله) لأنه ليس من ثوبه (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٦٢)، وحينما اعترضت أخته (فردوس) على زواجه من مريم دلشاد رفض اعتراضها. (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٦٢، ٢٤٥، ٢٥١)

وقد قبلت قومية البلوش (دلشاد) الذي يحمل عرقًا عربيًّا بينها، فإنّ القوميّة العربيّة المتمثلة في (عبداللطيف) و(فردوس) رفضت فكرة الزواج من القوميّة الأخرى، فقد مثّل النسب والعرق عندهم حساسيّة تجاه الآخر؛ وذلك من الإيديولوجيا التي بقت في الثّقافة العربيّة متمثلةً في نسق القبيّلة والعرق المتعالي على الآخرين.

ولا تخلو رواية (دلشاد) من تكريس الصورة الاستشراقيّة التي رسمها الغرب عن العربي في دراساتهم، فقد أظهرت الرواية الرجل العربيّ شهوانيًّا يجري وراء إشباع رغباته الجنسيّة فعبد اللطيف وأبوه محمد حسن لا يتوقفان عن ممارس الجنس، فقد جاء في الرواية على لسان (ما مويزي) تصف التاجر محمد حسن بقولها: «كانت تلك الأيام جوعه الكبير للنساء، فلم يبقِ منّا واحدة لم يأخذها في فراشه أو يداهمها وهي تغتسل في الحمام» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٣١)، أما (عبداللطيف) فيقول عن نفسه: «تعود جسدي على نساء الموانئ» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١١٦) وفي موضع آخر يقول: «أنا رجل يحب النساء كما يحب البحر والمال، فجربتهن كلهن، الصغيرات والكبيرات، الممتلئات والنحيفات، البيضاوات والسوداوات، النصرانيات والهندوسيات والمسلمات والمجوسيات وحتى اليهوديات، تمتعت بهن في الموانئ التي أمرُّ بها» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٥١)

إنّ كثرة النساء اللاتي جربهن عبداللطيف ـ حسب تعبيره ـ دليل على سعيه الحثيث نحو التجربة الجنسية، وأحد منطلقات الفحولة ـ حسب عبدالله الغذامي ـ مركزية الذات وتعاليها المطلق، وهو ما ينتج تجاهلا أو استصغارًا أو استبدادًا على الآخر، سواء أكان الآخر مختلفا في الجنس أو الدين أو العرق أو السياسية، ويرى أن هذا النسق يعكس حالة من الخوف والضعف والانغلاق، ويمنع التطور والتنوع والحوار في الثّقافة العربيّة (الغذامي، ٢٠٠٥، صفحة ١٢٧ـ١٢٩) ومن الناحيّة السيميائية، وظفت الفحولة لتمثل قوة الذكور في المجتمع، وقد أدّى ذلك إلى تفضيل الذكور على الإناث وتهميشهن.

وكما أظهرت الرواية شخصيّة الرجل العربي فحلًا منساقًا لنزواته الجنسية غير المحدودة فكذلك أظهرت شخصيّة المرأة العربيّة تحمل فحولة من نوع آخر، فهي شاذة جنسيًّا ترغب في بنات جنسها فقد حضرت المثلية الجنسيّة في شخصيّة (فردوس) المنتميّة إلى القوميّة العربيّة فهي مثل أخيها العربيّ (عبداللطيف)؛ إذ استغلت خادمتها (الطاووس) ثم أرادت أن تستغلّ (مريم دلشاد) في أن تشبع رغباتها الجنسيّة إذ جاء في الرواية على لسان (مريم دلشاد) تحكي ما جرى لها مع (فردوس): «طلبت مني أن أتخفف من الملابس، وأن أنام بدشداشة من قماش الشيت الخفيف فقط، ثم انتبهت وأنا شبه نائمة على يدها تزحف على ذراعي وصرخت وهبطت من على السرير بسرعة ... في الصباح أمرت ما مويزي بأن تعيدني إلى المطبخ ثانية. ورغم أني لم أقل لأحد شيئا مما حدث، بدا وكأنهن كلهن يعرفن، فضحكت الطاووس المجلجلة كالأفعى، ومصمصت عساكر شفتيها، أما خلوف فرددت بصوتها الرفيع: ما شيء حيلة، ما شيء حيلة، تراهم قالوا قص صبع ولا تغير طبع» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٣٠)

وكما كانت إيديولوجيا القومية العربيّة دافعا لاحتقار القوميّات الأخرى وازدرائها، فقد كانت سببا للوقوع ضحيّة لازدراء غيرها لها، فشخصيّة (خالد) المنتمي إلى القوميّة العربيّة وقع ضحية لأطماع شخصيّات من القوميّة الإنجليزية؛ إذ أردوه قتيلا عندما رفض تلبية طلبهم في ممارسة الجنس معهم، وما كان لهم أن يقتلوه لولا أنّهم ينظرون إلى قوميّته نظرة دونيّة، بل إنّ (خالدا) لم يسلم من تعليقات أبناء قوميّته «كلنا كنّا نحب خالد، حتى وإن قسا بعض الأنفار عليه وهم يراقبونه يغتسل في البحر، فلا يتورعون عن إطلاق أسماء النساء عليه عندما ينظرون إلى بياض جسده» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٧٧).

وهذه التعليقات تدل على التنمّر والاستغلال الجنسي الذي يواجه الفرد بناءً على مظهره الجسدي، ويعكس ذلك واقعًا مؤلمًا للكثير من الأفراد الذين يتعرضون للاستنتاجات النمطية والتمييز بناءً على مظاهرهم الجسدية.

٣ـ القوميّة الهنديّة

وثالث القوميّات التي برزت في رواية (دلشاد) القوميّة الهنديّة، وعلى الرغم من أنّ الشخصيّات المنتميّة للقوميّة الهنديّة لم تشارك في أحداث الرّواية مباشرة ولم يكن لها صوت في الرّواية، فقد قدمت الرّواية صورة سلبية عنهم، فهم ـ حسب الرواية ـ أهل جشع واستغلال واحتقار للقوميّات الأخرى، ويمكن أن نجد هذه الصورة حاضرة في جملة من أحداث الرواية، فحارس المعبد الهندوسيّ (دراماداس) ترك (دلشاد) الصبي يبيت في زريبة المعبد مقابل العناية بالأبقار، يقول دلشاد: «تعهدتُ لدارماداس حارس المعبد البانيان بأني سأحرس البقر في زريبة المعبد وسأهتم بها بالتخلص من روثها مقابل المبيت بينها» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٤) وأمّا الهندي الذي استقبل الشيخ فقد تكبر على (دلشاد) ولم يصافحه كما يقول: «لم يلتفتْ لي ولا ليدي الممدودة نحوه، فاضطررت إلى استعادتها» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٤٣)

وأظهرت الرواية القوميّة الهنديّة في أبشع درجات قسوة القلب وسيطرة الطمع والجشع عليهم وهذا يظهر في شخصيّة التاجر (ترجمانداس) الذي أخذ بيت (عبداللطيف لوماه) مقابل ديونه مباشرة بعد أنْ أكملت أرملته عدتها (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣١٦)، فالتجّار البانيان بعد أن مات (عبداللطيف لوماه) «صاروا يفتحون دفاترهم ويلتهمون العقار والدكاكين والبضاعة ولا يشبعون» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣٢٣)، وقال عنهم حميد بن عبدالله: «وسيبقى ولاءهم للبيسة والربية لا للبلاد والعباد» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٩٦) ولا شك في أن الإيديولوجيا القوميّة التي صدر عنها الهنود في تعاملهم مع العرب، لا تعني بأي حال من الأحوال أن العرب ضحايا تلك الإيديولوجيا، فتعامل العرب مع الهنود يندرج كذلك ضمن الإيديولوجيا القوميّة.

وتسرد الرّواية الصراع الذي نشب بين أفراد القومية الهنديّة؛ بسبب الحرب الأهلية التي نشبت بينهم عقب الاستقلال (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٤٢٠)، فقد نشب الصراع بين المسلمين والهندوس لتحديد ديانة القوميّة الهنديّة ولمن تكون الغلبة، وسرد دلشاد وقائع (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٤٢١) تبين وحشية التعصب الدينيّ مع أنّه بين أبناء القومية الواحدة، كاغتصاب الشبان الثلاثة لفتاة بعد أن قتلوها، وصدور هذا الفعل من الشباب يدل على أنّ الشباب هم وقود التعصّب قوميًّا كان أم دينيًّا ويبدو جليًّا أنّ «فئة الشباب بين العشرين والخمسة والعشرين هم أكثر الفئات التي تشارك في الأعمال القتالية ويرجع السبب لطاقة الشباب ولسهولة انقيادهم للقائد» (صالح، ٢٠١٣م، صفحة ٦٥) ولا شكّ في أنّ أفعال التعصب حين تقع على المرأة تكون أكثر تأثيرًا فهي الحلقة الأضعف في هذا النوع من الصراعات.

ويبدو أن توظيف حادثة الاغتصاب في الرّواية وسيلة لاكتشاف الجوانب المعقدة والمظلمة للنفس البشرية وتأثيرات الأحداث الصادمة على الأفراد، ويُعدُّ الاغتصاب فعلًا عنيفًا وظالمًا يؤثر بشكل كبير على الضحية ويُخلف آثارًا نفسية وجسدية خطيرة، ولهذا يصبح الاغتصاب رمزًا للعنف والظلم في المجتمع أو نظام القيم. (حراثي، ٢٠٠١، صفحة ٢٧) وتوظف الرواية موضوع الاغتصاب وسيلة للدعوة إلى التغيير الاجتماعي والتوعيّة بالمشاكل الجنسيّة والعنف الجنسي والتحرش. وإثارة موضوع الاغتصاب وغيره من المواضيع الشائكة يُعدّ نقدًا للثقافة السائدة التي قد تعطي غطاء للعنف الجنسي أو تسوّغ حصوله.

٤ـ القومية الإفريقية

إنّ المطّلع على رواية (دلشاد) يدرك دون كبير عناء أنّ الشخصيّات المنتميّة إلى القوميّة الأفريقية كان لها النصيب الأكبر من الضيم والازدراء في أحداث الرّواية؛ إذ صورتها الرّواية طائعة لسيدها الذي اشتراها، راضية بالواقع الذي تعيشه دون أنْ تبدي أي مقاومة تذكر، فالصوت الأفريقيّ الوحيد الذي أبدى شيئًا من مقاومة السادة في الرّواية هو صوت الشخصيّة الأفريقيّة (ما مويزي) حين اعترضت على الزواج من (جوهر) وهذا ما يؤكده قولها: «كل ما قدرت عليه هو ألا أتزوج ولا أنجب، موفرة على نفسي آلام أمي وجدتي من قبل» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٥٨)، وعندما فرّت (شمسة) من قفص العبودية لم تخرج معها ما مويزي راضيةً بمصيرها في بيت سيدها. (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٣٣)

أما بقية أفراد هذه القوميّة في الرواية فكانت متاعًا بيد العربيّ (عبداللطيف) وأخته (فردوس) وهذا ما يؤكده خطاب (فرودس) لأخيها (عبداللطيف) إذ تقول: «كثيرات الخادمات في البيت، لك من (ما مويزي) إلى خلوف، ولكن خادمتي أنا لا» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١١٤)؛ فحتى الأفريقيّة التي يسمونها بلفظة الأم (ما مويزي) لم تسلم من رغبات العربيّ الجنسيّة، فقد عرضتها (فردوس) لمتاع أخيها (عبداللطيف)، مع أنها ربته طفلا كما تقول: «منحني (عبداللطيف) «ماه» الذي نطقه وهو يحاول تلمس وجهي...فصرت ما مويزي، ثم جاءت (فردوس) فقلدت أخاها» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٥٨) هكذا كرّست الرواية البعد الإيديولوجي، فالقوميّة العربية تقهر القومية الأفريقيّة، وتحتقر الأسود وتستغله استغلالا لا يقتصر على الخدمة بل يتعداه إلى الجنس، بينما يظهر الرجل العربي (عبداللطيف) غارقا في رغباته الجنسيّة وتظهر المرأة العربية (فردوس) قاسية عنيفة على المرأة الأفريقيّة.

وصورة الأفريقيّ في رواية دلشاد لم تختلف عن صورته في الثّقافة العربيّة التي تحمل الكثير من الأنساق الثّقافيّة اتجاه السود، حاضرًا وماضيًا فالتراث العربيّ كرّس فكرة «أنّ هؤلاء السود لا دين لهم، ولا شريعة ... العري هو الظاهرة المهيمنة على أكثر أجناس السودان والزنوج» (نادر، ٢٠٠٤م، صفحة ٤٥) وارتبطت القوميّة الأفريقيّة باللون الأسود وهو لونٌ «مكروهٌ كراهيّة عرضيّة لا لذاته مرة لكونه لباس فرعون،

وتارة لكونه لباس أهل النار، وأخرى لكونه لباس أعداء الله ورسوله» (نادر، ٢٠٠٤م، صفحة ١٥٤)

وبما أنّ القوميّة الأفريقيّة مستضعفة في التصوّر الجمعيّ فإنّ صورتها في رواية دلشاد لم تخرج عن نطاق ذلك التصوّر، فالسادة يشترون الأفارقة ويبيعونهم ويمتلكون حق تغيير أسمائهم، فكل الشخصيّات الأفريقيّة في الرواية لم تحتفظ بأسمائها لأنّ السادة غيّروا تلك الأسماء السواحليّة إلى أسماء عربيّة مثل: غبشوه، وسخي، وفرشوه، والطاووس، والمتمعّن في أغلب تلك الأسماء لا يجد كبير عناء في إدراك دلالتها العنصريّة، وما تحمله من نظرة دونيّة للقومية الأفريقيّة.

٥- القوميّة الإنجليزية

تعدّ القوميّة الإنجليزية أقل القوميّات حضورا في رواية (دلشاد) إلّا أنّ حضورها جاء مختلفا، فهي القوميّة القوية المستبدة، التي تسيطر على الوطن وصاحبة الكلمة العليا التي تفوق كلمة سلطان البلاد، فأهل البلد لا يعدونها صديقة على خلاف الخطاب الرسمي للبلد وهذا ما تؤكّده الرواية على لسان (عبداللطيف) إذ يقول: «متى كانت بريطانيا صديقة؟ ومنذ متى صدّق السّلاطين ذلك؟ أوليست شركة الهند الشرقية والسيطرة على التجارة والموانئ، وما تفرضه المصالح في هذه البحار؟» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٠٤) ويضيف (عبد اللطيف) في وصف علاقة السلطان تيمور بالإنجليز بأنه «عافت نفسه الحكم لكثرة تدخلاتهم في شؤون الحكم البلاد، وتلاعبهم بسّلطانه» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٠٥)

وفي مشهد يوم تنصيب السلطان يجلس السّلطان لتولي العرش ويجلس بجانبه الكولونيل البريطاني وبجانبه العلم البريطاني (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٠٣) وهذه المشهد السيميائي يعبر بوضوح عن سيطرة البريطانيين على عُمان، فالسلطان يمثل الحكم المحلي أو الحكم السيادي في البلد، ويُمثل الكولونيل البريطاني الاحتلال الاستعماري والتدخل الأجنبي، أما وجود العلم البريطانيّ بجانبه فيثبت سيطرة الاستعمار البريطانيّ على البلد، ويمكن تفسير الجلوس بجانب بعضهما البعض بأنه يرمز إلى التبعيّة فالسّلطان يمثل الطبقة الحاكمة المحلية التي وقعت تحت تأثير الاحتلال البريطاني وسيطرته.

وتتمثل التبعيّة في وجود الكولونيل البريطاني بجوار السلطان يوم التنصيب، ووجود العلم البريطاني بجانب السّلطان يدل على التأثير الثقافي والاقتصادي للبريطانيين على الحكم المحلي؛ نتيجة اتفاقيات اقتصادية وسياسية بين الطرفين، إلّا أنّه يظهر العلاقة السلطوية أكثر من علاقة الشراكة.

المحور الثالث ـ التحول من قومية إلى قومية أخرى

قد تؤدي التغيرات الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة العنيفة إلى فقدان الهوية القوميّة قصرا، ويُعدُّ الفقدان القصري للهوية القوميّة ظاهرة معقدة ومتعددة الأبعاد، وقد تناولها الأدب بطرائق مختلفة، منها:

الشخصيات الرمزيّة: يمكن أن تتجسد فقدان الهوية القوميّة في شخصيات رمزية تعيش تحت تأثير التغيرات والتحولات الاجتماعية والثّقافيّة، فقد يتناول الروائي هذه الشخصيات للوقوف على التناقضات الداخلية التي تعاني منها نتيجة الاضطرابات في هويتها.

تغير المكان والزمان: قد يوظف الكاتب العودة السرديّة والتغييرات في الإعدادات الزمانيّة والمكانيّة للإشارة إلى تأثير الظروف التاريخيّة والاجتماعيّة على الهويّة القوميّة، فالمكانة القديمة للشعب قد تتغير أو تطمس تحت تأثير قوى خارجية.

التناقضات الثّقافيّة: قد تظهر التناقضات الثّقافيّة والاجتماعية كنتيجة للتغيرات التاريخيّة وتأثير العولمة والتواصل الثقافي، وتُظهر أنماطًا جديدة من الهوية أو انصهارًا بين عناصر ثقافية مختلفة. (معالي، ٢٠٢٠، صفحة ١٠٠ـ ١١٠)

مثّل فقدان الهوية القوميّة قصراً تحديات في العالم المعاصر فله تأثيراته على الهويّة الفرديّة والجماعيّة، ويمكن للأدب أن يقف على هذه القضية للتأمل في التغيرات الثّقافيّة والهويات المتغيّرة في زمن متسارع وعالم متصل؛ فقد تعرض الرّواية بعض النماذج لمن فقدوا هويتهم القوميّة ولم يعدوا يمارسون عاداتهم وتقاليدهم التي كبروا عليها في طفولتهم سواء أكان ذلك بسبب العبودية أو الخوف.

وفي هذه الرواية نماذج لفقدان الهُوية كليًّا أو جزئيًّا، فبطل الرواية (دلشاد) فقد هويته القوميّة وتحول من العربيّة إلى البلوشيّة؛ وذلك التحول ما كان له أن يحدث لولا المعاناة التي كان يعاني منها مع قوميّته الأصليّة (العربيّة) بسبب نسبه، وهذه المعاناة قد اختفت عندما تحول إلى القوميّة الأخرى (البلوشيّة)، وغيّر اسمه من (فرحان) العربيّ إلى (دلشاد) البلوشيّ، ولنا أن نتساءل عن سر قبول القوميّة البلوشيّة بشخصيّة (فرحان) العربي ليعيش بينهم أبسبب انفتاح هذه القوميّة على القوميّات الأخرى أم بسبب جوانب الالتقاء بين (فرحان) وبين قوميّة البلوش؟ ويبدو أنّ الغربة جمعت بين الطرفين: (فرحان) العربيّ و(أسرة حليمة) البلوشيّة، غربة النسب، وغربة الوطن.

وبتتبع القوميّة في رواية (دلشاد) يظهر تحولان قوميّان اثنان: أولهما تحوّل دلشاد من قوميته العربيّة إلى البلوشيّة عندما كان صغيرًا، فتعلم البلوشيّة « لقد وجدت كل الكلمات التي تعلمني إياها نورية جميلة، وكل كلمات الشتيمة التي يعلمني إياها عيسى وحسين -عندما يكونان غاضبين- مفيدة جدًا» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٠، ١١) وعاش حياتهم في الخيام، ويقول (دلشاد) « سأنتقل للعيش مع ما حليمة، سأتزوج نورية وسأصبح بلوشيًّا مثلهم» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٠)؛ وهذا الانتقال ليس انتقالا مكانيًّا فحسب بل هو انتقال على مستوى الهُويّة إذ يعدُّ (دلشاد) انتقاله تحولا من قوميته التي ولد فيها وهي العربيّة إلى قوميّة ثانية وهي القوميّة البلوشيّة، أما اسمه العربيّ (فرحان) الذي أسمته به أمّه «حلفت أمي أني خرجت من رحمها وأنا أضحك، وأنها أسمتني فرحان» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٩) فقد تغيّر إلى اسم بلوشيّ (دلشاد) ويعني الضاحك فأمه الثانيّة اسمته به: «إن

لهذا الولد قلبًا فرحًا، فأسمته (دلشاد)» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٥) لم يعترض (فرحان) العربي على تغيير اسمه إلى (دلشاد) البلوشيّ وتقبل الأمر «صار عيسى وحسن ونورية ينادونه به أيضا، ثم تعلّمه الصغار في الحارة فأشاعوه، وصارت كل الحارة تناديه به» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٥)

أما التحول القومي الثاني في الرواية فيتمثّل في (مريم) ابنة (دلشاد) التي تحولت من القوميّة البلوشيّة إلى القوميّة العربيّة، حيث انتقلت من عيش الخيام في حارة (اللوغان) إلى بيت (لوماه) نتيجة الظروف القاهرة التي أصابت والدها، وتعلّمت العربيّة، وكادت أن تفقد لغتها البلوشيّة التي تربت عليها. وبعد موت زوجها (عبداللطيف) رجعت إلى القومية البلوشية في حارة (الشجيعية).

كان التحوّل في الحالتين ناتجًا عن الظروف فقد هرب (دلشاد) من أبناء جلدته لأنهم يعايرونه بابن الزنى؛ فقد وُلد عبر علاقة محرمة، وأما (مريم) فقد لجأ أبوها (دلشاد) إلى بيت (لوماه) حتى لا تقع ابنته فريسة المجتمع «خفت عليها من الدرب ومن المارة أكثر» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٦٧) وإذا كان (دلشاد) قد سعى بنفسه للتحوّل من القوميّة العربيّة إلى القوميّة البلوشيّة فإنّ تحوّل (مريم) من البلوشيّة إلى العربيّة كان برغبة أبيها (دلشاد)، وهنا تتجلّى الذكوريّة المطلقة والتحكّم في مصير المرأة.

وهناك أسباب لتغيير أسماء الشخصيّات في الروايات (الخطيب، العدد الخامس والعشرون ٢٠١١، صفحة ١٤٥، ١٤٦) منها التطور والنمو: فقد يكون تغيير اسم الشخصيّة نوعًا من التعبير عن نموها أو تطورها. وقد يكون هذا في سياق روحي أو نفسي أو اجتماعي، وهذا ما نجده في شخصيّة (دلشاد) إذ تطورت الشخصيّة فبعد أن كان منبوذا عند قوميته (العربيّة) أصبح مقبولًا عند أبناء القوميّة البلوشيّة، وما كان له أن يحقق ذلك القبول لولا تغيير اسمه العربيّ (فرحان) إلى الاسم البلوشيّ (دلشاد).

ومن أسباب تغيير أسماء الشخصيّات اكتساب هويّة جديّدة: فقد يكون تغيير اسم الشخصيّة ضرورة عندما تحمل هويّة جديّدة بسبب الهروب، أو تغيير المكانة الاجتماعيّة، وهذا ينطبق على كلٍّ من شخصيتي (فرحان) و(مويزي)، فالشخصية الأولى صارت تحمل اسم (دلشاد) بسبب تغيير الهوية من العربية إلى البلوشيّة، أما الشخصية الثانية فصارت تحمل اسم (غبشوه) فقد جاء في الرواية على لسانها قولها: «سألتني سيدتي فريدة عن اسمي قلت لها: مويزي. فأنا لم أحب غبشوه يومًا، ولم أفهم لِمَ ينادوني بذلك الاسم الذي لم تختره أمي لي» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٥٧) فتغيير اسمها كان بسبب تغيّر المكانة الاجتماعية، من فتاة حرة في بلدها الأفريقيّة إلى خادمة مملوكة في عُمان.

المحور الرابع ـ العلاقة بين القوميّات في الرواية

تتخذ العلاقة بين قوميّة وأخرى أشكالا متنوعة ما بين الانسجام والتعايش إلى التنافر والتحارب وصولًا إلى الاستغلال والاستعباد، وتكون السيطرة عن طريق المال أو القوة، ومن ذلك تنتج العبودية، وسلطنة عُمان مثلها مثل غيرها من الدول العربيّة وغير العربيّة، فظاهرة العبودية متجذرة في ثقافتها، وتجدر الإشارة إلى أن الرق ألغي تماما في عُمان عام ١٩٧٠ بعد حكم السّلطان قابوس. (البدواوي، زيارة الموقع ٢٥/ ٧/ ٢٠٢٣م)

وتتحدث الرّواية عن الرق بوصفه عادة اجتماعيّة تمارسها الطبقات الغنية من قوميّة ما على الطبقات الفقيرة من قوميّة مختلفة، وتبدو القوميّة الأفريقية مستضعفة في رواية (دلشاد) مسلوبة الحقوق، بل صارت متاعا يباع ويشترى، وغالبا ما يؤخذ الأفارقة صغارا من قراهم ويباعون لتجّار الرقيق، وهذا ما صرّحت به الكاتبة على لسان شخصية (ماموزي) وهي تسرد ماضيها: «لا أعرف كم كان عمري عندما تم بيعي لحبابي أحمد في مسقط» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٥٥) وتقول في مقطع آخر «لم أكن أعرف أني مملوكة لأحد، وأني أُباع وأُشترى مثل الأشياء الأخرى التي كنت أذهب إلى السوق من أجلها» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٥٧)

لم تنقل الكاتبة ـ مع إجادتها لتوظيف تعدد الأصوات ـ رأي القوميّة الأفريقيّة اتجاه القوميّات التي استضعفتها، فلم تبدِ الشخصيّات الأفريقيّة ردات فعلٍ ضدَّ الشخصيات التي استعبدتها، فمقاومة فعل الاستعباد بدا ضعيفا ولم يتجاوز ـ غالبًا ـ الرفض الداخليّ، فشخصية (ماموزي) لم تتقبل تغيير اسمها إلى (فرشوه)، إلّا أنّ رفضها للاسم الجديد ظلّ رفضًا داخليًّا، وكانت الحالة الوحيدة للمقاومة الفاعلة نسبيًّا هي من جانب (شمسة) التي دخلت بيت (لوماه) بعد أن وجدها خادم لوماه (جوهر) وعاشت بينهم حتى واقعها سيد البيت وحملت منه، وأرادت (فريدة) أم عبداللطيف أن تزوجها بالخادم (سخي) ولكنها هربت إلى القنصلية البريطانية (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٣٣) ويبدو أن الهروب كان من الزواج لا من العبوديّة. أما التعبير عن الرأي في العبوديّة فقد اقتصر على شخصية (ماموزي) فقط دون غيرها من الشخصيّات.

وتظهر الرواية علاقة انبهار رجال القوميّة العربيّة من نساء القوميّة الإنجليزيّة، ويتجلّى ذلك في الرواية حين مشى (حميد بن عبدالله) خلف السائحة الغربية إذ يصف ذلك قائلا: «مشيت وراءهما، أو في الحقيقة وراءها، وراء المظلة، فالرجل ما عاد منظورًا عندي...لا أعرف كم بقيت في مكاني لا أرى إلا ابتسامتها وهي تغيب» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٤٨) فهي لحظة انبهار الشرق بالغرب، والمشي خلفه من دون وعي؛ فكل ما في هذه السائحة يدعو إلى الانبهار مثل: ابتسامتها ومظلتها البيضاء، ووجهها الأبيض والجسد النحيل وأنفها الصغير المدبب وعيناها الزرقاوان كالبحر والثوب القطني الأبيض والحقيبة البيضاء. (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٤٨)

ونلاحظ أن الانبهار كان من اللون الأبيض الذي يقل في أجواء مسقط الحارة وشظف العيش والجوع وقلة النظافة، وكأنما

هناك مقارنة بين الغربي النظيف الذي جاء للفرجة والاستمتاع في مسقط، والعمانيّ الشرقيّ الساكن في حارات مسقط وقد أنهكه الجوع والمرض فقد «مات كثيرون في حارات مسقط، داخل السور وخارجه» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٨) لقد انبهر (حميد بن عبدالله) بالغرب في كلّ شيء فصار يتمثّل سلوكهم فقد شوهد «يرتدي البنطلون والقميص وسترة من الكتّان كما يفعل الإنجليز، وأنه كان يحمل كاميرا مثلهم، ويلتقط صورا كما يفعلون في رحلاتهم» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٤١)
وفي مقابل ذلك الانبهار من (حميد بن عبدالله) فإنّ القوميّة العربيّة تحمل الكره والعداء للقوميّة الإنجليزيّة بسبب الاحتلال والسيطرة والتحكم في مقدّرات الأوطان، وهذا ما نتبيّنه من حوار شخصيّات الرواية (عبد اللطيف وحميد بن عبدالله وجمعة رمضان وخلف بن صالح و...) في مسجد (علي موسى): « الإنجليز ما يهمهم من يحكم البلاد.. يهمهم من يخدمهم ولا يكسر لهم كلمة» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٨٤) وعدم الثقة في الإنجليز عقيدة راسخة عند العمانيين وهذا ما يؤكده الاستفهام الإنكاري على لسان شخصية عبداللطيف يوم تنصيب السلطان إذ يقول: «فمن متى كانت بريطانيا صديقة؟» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٠٠٤) ويدرك أبناء القوميّة العربيّة طمع الإنجليز في نفط عمان منذ ومن والد السلطان وهذا ما يدل عليه حوار الشخصيّات: «نسيتو النفط؟ من زمن أبوه وهم يدوروه وكل مرة يطرشوا حد يسبره في الصحراء» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٨٤) ويستمر الحوار ليصل إلى التساؤل عن الإنجليز أهم أصدقاء أم سادة ليكون الجواب: «الأكثر أنهم سادة ولو ما حد يريد يقر بهذا الشي» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٨٥)
وتتجلّى كراهية العربيّ للإنجليز في قصة خالد الذي قتله الإنجليز عند امتناعه عن تلبية نزواتهم الجنسية «أخبرت صالح بن أحمد عن خالد، أخبرته أنه لم يقتل نفسه كما أبرق لهم الإنجليز، أخبرته بالرصاصة التي جاءته من الخلف» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٧٧). والرصاصة التي جاءت من الخلف لها دلالتان: الغدر أو محاولة الهروب، ولم يكن خالد يريد الهرب؛ إلّا أنّ الإنجليزي أطلق عليه الرصاصة من الخلف؛ ولهذا اشتعل الغضب في صدر خلف بن سويلم على الإنجليز.

المحور الخامس ـ القوميّة وصراع الهُويّة

تمثّل الطقوس الدينيّة والعادات الاجتماعيّة والأزياء الوطنيّة علاماتٍ سيميائيةً تحيل على هوية الفرد أو المجموعة، وتحمل معاني ثقافيّة وتاريخيّة ودينيّة، وعندما تحتفظ أقليّة قوميّةٌ بمظاهر تخصّها دون غيرها على الرغم من أنها تعيش بين قوميّة أخرى تمثّل الأكثرية؛ فهذا يدل على صراعها للمحافظة على هُويّتها الخاصة من الذوبان في أمواج هويّة الأكثريّة القوميّة؛ إذ تقاوم التأثيرات الخارجية التي قد تهدد المظاهر الدالة على هُويّتها.
تحمل المظاهر الدالة على الهُويّة القوميّة علامات سيميائية دالة على معانٍ متنوّعة حسب الموقف الذي تظهر فيه وحسب المتلقي الذي توجّه إليه، فارتداء الأقليّة القوميّة لزيّها التقليدي يحمل علامات مختلفة حسب الموقف، فقد يدل على الفخر بالأصول في المواقف الاحتفاليّة، وعلى التحدي للاحتلال في المواقف السياسيّة، وعلى الترويج للسياحة في المواقف الاقتصاديّة، أمّا المتلقي فقد يفسر ذلك بطرق مختلفة، فقد يراها علامة على التمسك بالأصالة، أو على التحدي والصمود، أو على التخلف والرجعيّة.
عاشت في مسقط قوميات متنوّعة أبرزها القوميّة العربيّة وهم الغالبيّة من السكان، وهناك الأقليّات المتمثّلة في القوميّة البلوشيّة والفارسية والبانيان، ومن الطبيعي أن تبرز مظاهر هُويّة القومية العربية فهم الغالبيّة وإلى عرقهم تنتمي السلطة السياسيّة؛ إلا أنّ الأقليّات القوميّة أظهرت هويّتها من خلال ممارسة الطقوس الدينيّة والاجتماعيّة، فظل البلوشي متمسكًا بلغته بعاداته وتقاليده وحافظ على الأغاني والأشعار والحكايات التي تربطه بقوميّته (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٧١) وكذلك البانيان ظلّوا متمسكين بلغتهم وبنوا معبدًا لهم في مسقط، أما الإنجليزي فقد مارس شذوذه الجنسي وسطوته وحبه للتحكم، واحتفظ بملابسه.

وتشكّل القوميّة العربية الأغلبية في مدينتي (مسقط ومطرح) وغيرها من المدن العمانيّة؛ فالمنتمي إلى هذه القوميّة يعتز بملابسه الدالة على عروبته من ناحية وعمانيّته من ناحية أخرى، فالتاجر الصوري يرتدي « الملابس النظيفة، التي يلبسها هو وابنه والخنجر الصورية الجميلة التي يتمنطق بها، والسباعية التي يضعها على كتفه» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١١٩) فالملابس نسق دال على الانتماء القومي.
ويبدو النسق القوميّ في رواية (دلشاد) من خلال ملابس شخصية (عبداللطيف لوماه): «أخرجتْ لي مريم ثياب الوجاهة، فلبست العباءة ولففت على رأسي عمامة من الكشمير، وتمنطقت بخنجري وتعطرت بالعود والمسك، وخرجت بعصاي» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٠٢) فهذه الملابس تحيل على القوميّة العربية في عمان وتكرّس التباين بين القوميّات.
أما (الماستر علي) فهو من اللواتيا ولم يكن لبسه مثل (عبداللطيف) و(التاجر الصوري) «فكان يرتدي دشداشة بيضاء عليها صديري أسود، تتدلى من طرفه سلسلة ساعة ... ويعتمر كمة بيضاء صغيرة، ويضع عوينات دائرية على عينيه مشبوكة بسلك من المعدن» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣٧٣) فـ الصديري الأسود لا يدخل في زيّ عرب عمان.
تكشف الرواية عن تمسّك الهنود بزيّهم في مسقط، فعندما سافر (دلشاد) إلى الهند أكد على أنّ لباس الرجل الهنديّ هناك لا يختلف عن لباس البانيان في مسقط إذ يقول: «ظهر رجل هندي فارع الطول أمامنا، يرتدي قميصا طويلا وسروالا، يضع نقطة حمراء على جبينه، ويلبس زورقا صغيرًا من القماش على رأسه كما يفعل البانيان في مسقط» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ١٤٣)

وما تمسّك بانيان مسقط بزيّهم إلا دليل على الصراع للحفاظ على هُويّة القوميّة الهنديّة بين الأغلبيّة العربيّة.

وكما أنّ البانيان أقليّة بين القوميّة العربيّة في مسقط فإنّ العربيّ يصبح أقليّة في الهند وحفاظه على زيّه هناك يدل على تمسّكه بهويّته ولولا ذلك لما أمكن تمييزه عن غيره، ففي الهند تعرف (دلشاد) على هوية التاجر العربيّ (بن سري) من ملابسه «رأيت رجلًا يلبس دشداشة وعلى رأسه يضع غترة وعقالًا مقصبًا وفي يده عصا غلظة، عرفت أنه ليس عمانيًا» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٢٩٠) فاللّباس يكون لغة غير ملفوظة تعبر عن الانتماء القوميّ والإقليميّ لمن يرتديه؛ إذ يعد الزي «العلامة الأولى التي يميز بها الناس الشخص الغريب الوافد على بلدتهم، ويبدو أن الناس يتحدث بعضهم إلى البعض الآخر عن طريق الزّي واللّباس، ويقدم كل منهم نفسه بلغة زيه» (عادل، ٢٠٠١م)

ويتجلى صراع الهُويّة في حنين (مريم) إلى زيها البلوشيّ قبل أن تجبرها الظروف على تغييره عندما صارت خادمة في بيت (عبداللطيف لوماه) تقول حين دخلت سوق مطرح: «فرحت برؤية الثياب الملونة التي كنت أرتدي مثلها حتى دخلت بيت لوماه، حيث ألقت عليَّ فردوس لباس الجواري، ثم جاءني عبد اللطيف بالحرير الهندي فلففت فيه، ونسيت شغل البالوار ونقش السبك ستشن والكيناراه التي تزين الأكمام والحواشي وتبهج القلب ... صادقت امرأة أو امرأتين، ولم تكن أي منهن تلبس البوبيوي وتلتف فيه مثلي، ولهذا ربما استغربني الناس فتابعتني العيون ورصدت حركتي، وقد لي غطيت وجهي بالخمار الرقيق.» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣٣٩) هذا الحنين ليس حنينًا إلى الأزياء فحسب بل هو حنين إلى الهُويّة البلوشيّة.

ويتجلّى التمسك بالهويّة القوميّة في الرواية من خلال لون ثوب الحداد فقد كانت (مريم) ترتدي الثوب الأبيض رمزًا للحداد على غير ما هو مألوف عند العرب في عمان تقول: «بعد مدة طلبت النساء مني أن أخلع ثياب الحداد البيضاء وعرضن أنْ يخطنَ لي مثل ما يرتدين وأن ينقشن لي القمصان البلوشيّة» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣٤٤) وتؤكد مريم حزنها على زوجها في تلك الفترة فتقول: «ما زلت حزينة على زوجي وقلبي ما زال مفطورًا عليه، ولا أستطيع ارتداء الألوان الزاهية» (خلفان، ٢٠٢٢، صفحة ٣٤٤) فالتمسك ببياض ثوب الحداد من أقليّة قوميّة تعيش وسط أكثريّة قوميّة تعتمد السواد رمزًا للحداد هو حفاظ على الهُويّة.

ولا يمكن تفسير رمزية الألوان خارج السياق الثقافي؛ إذ «يشكل لبس الأسود علامة الحداد في بعض البلدان وفي أقاليم أخرى يلبس أهلها ملابس بيضاء في العزاء، فالأسود والأبيض علامتا حداد في ثقافات متباينة تكتسبان دلالتيهما من السياق الثقافي» (غزول، ١٩٨٦م، صفحة ١٠) فالألوان ليست خيارات شخصية وحسب بل هي جزء لا يتجزأ من النسيج الاجتماعيّ والثقافيّ الذي يعيش فيه الفرد.

الخاتمة

كشفت الدراسة عن حضور بارزٍ للأنساق الثقافيّة المتنوّعة في رواية (دلشاد)؛ إلّا أنّ عنايتنا كانت بالنسق الإيديولوجي القوميّ، من خلال خمس قوميّات كان لها حضورها المتفاوت في الرواية وهي: (البلوشيّة، والعربيّة، والأفريقيّة، والهندية، والإنجليزيّة)، وكشفت الدراسة عن العلاقات المتباينة بين هذه القوميّات: كعلاقة التصالح مع الآخر والقبول به، علاقة الرفض والاضطهاد، وعلاقة التسليم والرضا بالواقع، وعلاقة الصراع للحفاظ على الهُويّة، وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج نجملها في الآتي:

- برزت في رواية دلشاد أنساق ثّقافيّة متنوّعة نتيجة تلاقي القوميات والثّقافات المختلفة، في مكان وقوع أحداث الرواية (مسقط ومطرح).
- بدت الإيديولوجية القومية في رواية (دلشاد) في أنساق معلنة تارة وأنساق مضمرة تارة أخرى، فقد تظهر صريحة جلية تعلن عن انتمائها، وقد تتخفّى خلف ممارسات مجتمعيّة تتطلّب التأويل لتحيل عليها.
- أثبتت الدراسة أن الأنساق الاجتماعيّة في رواية (دلشاد) ليست خلفية للأحداث فحسب، بل هي قوى فاعلة تشكل حياة الشّخصيّات وتوجه السرد.
- قدمت رواية (دلشاد) نقدًا حادًا للمجتمع العمانيّ من خلال تصوير التفاوت الطبقيّ والتحيزات الجندريّة والعرقيّة والتقّاليد الاجتماعيّة، وإبراز العلاقة بين القوميّات المختلفة.
- أسست الإيديولوجيّة القوميّة لظهور الطبقيّة في المجتمع؛ إذ إنّ التقسيم الطبقي إلى ثنائيّات: السادة، والعبيد، الأغنياء والفقراء، الشيخ والأجير ينطلق غالبا من الأصل القومي.
- عبّرت بعض الشخصيّات في الرواية عن هويّتها من خلال التمسك بملابس القوميّة التي تنتمي إليها، فتجاوزت الملابس كونها غطاءً للجسد لتصبح وسيلة للتعبير عن الهُويّة القوميّة.
- دفعت الإيديولوجيّة القومية إلى أفعال عنصريّة نحو القوميّات الأخرى، كالاستعباد والممارسات الجنسيّة المحرمة، ورفض التزاوج.

٣- (البالوار): النطق الصحيح لها (باديوار) وهي كلمة بلوشية تعني النقوش الموجودة في اللباس البلوشي، مقابلة مع شاهين البلوشي، في ٢٠٢٤/٣/١٨.

٤- (البوبيوي): عباءة لونها أسود يغطي جسم المرأة وله نقاب تضعه النساء عند الحاجة، وهو لباس مستورد من زنجبار، مقابلة مع شاهين البلوشي، في ٢٠٢٤/٣/١٨.

قائمة المصادر والمراجع

- الإسماعيلي، أحمد (العدد١١، شتاء ٢٠١٥م). التعددية الإثنية واللغوية والدينية في عُمان وعلاقتها بالاستقرار السياسي. مجلة عمران عُمان
- خلفان، بشرى . (٢٠٢٢). دلشاد (سيرة الجوع والشبع) (المجلد السابعة). الكويت: منشورات تكوين.
- الجناحي، حبيب. (نوفمبر ١٩٨٠م). دور عُمان في نشاط التجارة العالمية. حصاد ندوة الدراسات العُمانية المجلد الثالث
- معالي، حنين إبراهيم. (٢٠٢٠). الرِّواية بين الأيدلوجيا والفن (المجلد ١). الأردن، عمان: الآن ناشرون وموزعون.
- البدواوي، خلفان. (زيارة الموقع ٢٥/ ٧/ ٢٠٢٣م). العرق والعبودية في عُمان. ، https://al-hamish.net/١٣٦٨١/.
- مصطفى، عبدالغني. (١٩٩٤). الاتجاه القومي في الرواية. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون وتلآداب.
- الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، (المجلد ٣). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
- صالح، علي عبدالرحيم. (٢٠١٣م). الإرهاب من وجه نظر علم الاجتماع وعلم النفس. عُمان، الأردن: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، .
- الخطيب، عماد علي. (أيلول, العدد الخامس والعشرون ٢٠١١). دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنيّة»دراسة سيميائية في نماذج مختارة». مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات .
- عادل، غلام حداد. (٢٠٠١م). ثقافة العري أو عري الثقافة. (عبد الرحمن العلوي، المترجمون) بيروت: دار الهادي للطباعة والنشر.
- غزول، فريال جبوري. (١٩٨٦م). علم العلامات السيميوطيقيا. تأليف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة. القاهرة، مصر.
- نادر، كاظم . (٢٠٠٤م). تمثيلات الآخر صور السود في المتخيل العربي الوسيط (المجلد ١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- جي جي، لوريمير. (٢٠١٥م). تاريخ عُمان في دليل الخليج العربي ووسط الجزيرة العربية (المجلد ١). بيروت: الدار العربية للموسوعات.
- حراثي، هاجر. (٢٠٠١). عنف المرأة في رواية ذاكرة الجسد. تأليف الرواية والعنف (صفحة ٢٧). تونس: دار سحر للنشر تونس، تونس.
- سرحان، هيثم. (٢٠٠٨). الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم) (المجلد ١). طرابس، ليبيا: دار الكتاب الجديد المتحدة.

تقنية الاستهلال السّردي في الرّواية العربيّة

علي بن خزام المعمري، وزارة التربية والتعليم
Ali ALMAMARY, Ministry of Education

تاريخ استلام البحث:
Date of Submission :
01 - 09 - 2024

تاريخ القبول:
Date of acceptance :
10 - 12 - 2024

تاريخ النشر الرقمي:
Date of publication online :
22 - 04 - 2025

لاقتباس هذا المقال
For citing this article
المعمري، علي. (2025) تقنية الاستهلال السردي في الرواية العربية. الخليل للدراسات اللغوية والأدبية، 10 (16). ص ص ٢٧-٣٤
https://portal.unizwa.edu.om/alkhalil/alls/?page_id=273&article=381

الملخص

تهدف هذه الدّراسة للكشْف عن إحدى التّقنيات المستخدمة في سرد الرّواية، وهي تقنية الاستهلال السّردي الذي لم يعد قاصرا على جذب انتباه القارئ فحسب، بل أصبح «مفتاح البيت الكبير» كما يصفه أحد النّقاد، الذي من خلاله يستطيع المتلقي أن يدخل لعالم الرّواية، وأن يتجاوز بوابة العالم الواقعي للعالم التخييلي بكلّ مكوّناته: الأحداث، والشّخصيّات، والمكان، والزمان.

وفي هذه الدّراسة تناول الباحث تقنية الاستهلال السّردي في أربع روايات عربيّة: رواية **(السّيّد مرّ من هنا)** لمحمد بن سيف الرحبي، ورواية **(نارنْجة)** لجوخة الحارثيّة، ورواية **(المُخوْزِق)** لأشرف فقيه، ورواية **(الشّراع المقدّس)** لعبد العزيز آل محمود، وقد حاول الباحث دراسة حدود الاستهلال السّردي في كلٍّ منها، ثم الإجابة عن السؤال الرئيس للدّراسة: كيف وظّف الرّوائي الاستهلال السّردي لخدمة الفكرة العامة لروايته؟

وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في هذه الدّراسة، مع الإفادة من الأدوات التي أفرزتها الدّراسات السّردية الحديثة كالسّيميائيّة للكشف عن مضامين الرّوايات، وفكّ شفرات رموزها، وتأويلها، للتّوصّل في نهاية الدّراسة إلى مجموعة من النتائج لعلّ من أبرزها: براعة الرّوائي في اختيار الاستهلال المناسب الذي مهّد الطّريق للفكرة العامة لروايته، وأدخل المتلقي في «الوعاء المعرفي» للرّواية، ونقله لأيديولوجيا الرّوائي، وكشف عن النّسق الثّقافي لمرجعية شخصيات الرّواية.

الكلمات المفتاحية: تقنية، الاستهلال السّردي، رواية السّيّد مرّ من هنا، رواية نارنجة، رواية الشّراع المقدّس، رواية المُخوْزِق

The Technique of Narrative Opening in Arabic Novels

Abstract

This study aims to explore one of the techniques used in narrative storytelling: the narrative opening technique. This technique has evolved with the development of the novel; it is no longer merely about capturing the reader's attention but has become what one critic describes as the "key to the grand house," through which the reader can enter the world of the novel and transcend the gateway from the real world to the imaginary world with all its components: events, characters, setting, and time.

In this study, the researcher examined the narrative opening technique in four Arabic novels: "Sayyid Marra Min Huna" by Muhammad bin Saif Al-Rahbi, "Naranja" by Jokha Alharthi, "Al-Mukhawziq" by Ashraf Faqih, and "Al-Shira' Al-Muqaddas" by Abdulaziz Al-Mahmoud. The researcher aimed to analyze the scope of the narrative opening in each of these novels and answer the main question of the study: How did the novelist use the narrative opening technique to serve the overall idea of the novel?

The researcher employed a descriptive-analytical approach, utilizing tools provided by modern narrative studies such as semiotics to uncover the novels' themes, decode their symbols, and interpret them. The study reached several key findings, including: the novelist's skill in selecting an appropriate opening that paved the way for the novel's overall idea, drew the reader into the novel's "cognitive container," conveyed the novelist's ideology, and revealed the cultural pattern of the novel's characters.

Keywords: Technique, narrative opening, "Sayyid Marra Min Huna," "Naranja," "Al-Shira' Al-Muqaddas," "Al-Mukhawziq

مهاد نظري

يعيش الرّوائي مخاض الجملة الأولى لروايته، فهو في بحث مضنٍ عن تلك الجملة أو الجمل التي يريد أن يقرأها المتلقي في بداية روايته، فهو بين ألم وأمل، وبين قلق وشغف، ورغم تلك الحالة الشّعورية للرّوائي إلا أنّه في «رحلة صيد» عن الاستهلال السّردي المناسب، وقد يتنوّع الاستهلال من رواية لأخرى، فضلا عن تنوّعه للرّاوي نفسه في رواياته، ومسلَّمة هذه الدّراسة تقوم على أنّ للرواية استهلالها المناسب الذي يتضمّن الفكرة العامّة التي تقوم عليها تلك الرّواية، ويكشف عن نسقها الثّقافي لمرجعيّة شخصياتها، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في هذه الدّراسة، مع الإفادة من الأدوات التي أفرزتها الدّراسات السّردية الحديثة كالسّيميائيّة للكشف عن مضامين الرّوايات، وفكّ شفرات رموزها، وتأويلها.

ويمكن تعريف الاستهلال بأنّه «نقطة عبور» بين فضاءين: واقعي، وتخييلي (لودج، ٢٠٠٢، ص٩)، أو هو «مفتاح البيت الكبير»(النصير، ١٩٨٦، ص٣٩) الذي بواسطته يدخل القارئ إلى الرّواية، فهو «عتبة استراتيجية» (بنحدو، ١٩٩٨، ص٩٩) يدلف منها المتلقّي -وهو يقرأ النّص الرّوائي- من الواقع الذي يعيشه إلى المتخيَّل الذي يصوّره الرّوائي، أو هو «فعل متعدٍ» كما أطلق عليه أحمد العدوي إذ يشبّه «البدايات الجيدة بالفعل المتعدّي الذي يتجاوز إلى ما بعده، ليكون فاعلا فيه، ومرتبطا به» (العدوي، ٢٠١١، ص١٨)، أو يَعَدُّه عبد الملك أشهبون «وعاء معرفيا وأيديولوجيا يختزن رؤية المؤلف، وموقفه من العالم» (أشهبون، ٢٠٠٤، ص٨٧ ص٨٨)، والاستهلال بهذه الأهمية لابدّ أن يملك «توازنا داخليا إن فقده الرّوائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل» (حافظ، ١٩٨٦، ص٣٩).

وقد يأتي الاستهلال مكثّفا أو مفصّلا (الشوابكة، ٢٠٠٦، ص١٨)، وهذا ربّما يفسّر قِصر الاستهلال من طوله، فالمكثّف مساحته فقرة، أو عبارة، والمفصّل قد يستغرق فصلا أو فصولا؛ ليشمل «الفقرة الأولى، وربما الصفحة الأولى، أو يمتدّ ليشمل الفصل الأول بأكمله» (العدواني، ٢٠١١، ص ٣٩).

العينة الرّوائية:

سنناقش تقنية الاستهلال في أربع رواياته وهي: رواية **(الشّراع المقدّس)** للقطري عبد العزيز آل محمود، وصدرت هذه الرّواية عن دار حمد بن خليفة للنشر والتوزيع بدولة قطر عام ٢٠١٤، وهي رواية تاريخيّة تروي أحداث الصّراع الدّموي بين الأسطول البرتغالي بقيادة البوكيرك، وكلّ من سلطنة الجبور في المنطقة الشّرقيّة من المملكة العربيّة السّعوديّة حاليّا، ومملكة هرمز التابعة حاليّا لسلطنة عمان، وتروي جانبا من الصّراعات بين دولتي المماليك والعثمانيين، والبلدان التي هاجمها الأسطول البرتغالي مثل: عدن وقلهات ومسقط والهند، أضف إلى ذلك أن هذه الرّواية تسلّط الضوء على دور اليهود في مساعدة الاستعمار البرتغالي للخليج والدول العربية في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السّادس عشر الميلادي.

والرّواية الثانية هي رواية **(السّيّد مرّ من هُنا)** للعماني محمد بن سيف الرحبي، الصادرة عن مؤسسة الانتشار العربي ببيروت عام ٢٠١١، وتحكي هذه الرّواية سيرة السّلطان سعيد بن سلطان الذي أسس امبراطورية عظيمة في مسقط وزنجبار على الساحل الأفريقي، وهي رواية تجريبية يسعى الرحبي من خلالها إلى البعد عن الخط التقليدي للكتابة السّردية، ومحاولة جادة لتقديم رواية بآليات وحيل سردية مغايرة لكلّ ما هو سائد، فقد اشتغل الرحبي على تداخل الزّمن الحاضر «زمن بطل الرّواية» بالزّمن الماضي «زمن الشّخصيّة المسرودة السّلطان سعيد بن سلطان»، الذي استطاع بهذا التداخل الزمني أن ينتقل البطل/ الحالم والعاشق للسلطان سعيد بن سلطان بين أفضية الزّمان والمكان؛ ليركب مع السّلطان سعيد سفينته، ويصل زنجبار، ويتجوّل في قصوره، ويجالس وزراءه، ويسافر مع أول مبعوث عربي لأمريكا أحمد بن النّعمان الكعبي على السفينة «سلطانة».

وظهرت في هذه الرّواية الشّخصيّات المرجعية بشتى أنواعها التّاريخيّة والاجتماعية والمجازية، حاملة الرّوافد الثّقافية والدّينيّة لكلّ شخصيّة ومدى تأثير تلك الرّوافد في رسم الشّخصيّات وعلاقتها ببعضها البعض، ووضحت في هذه الرّواية إشكالية مرجعية الشّخصيّات ومتخيلها السّردي الذي ظهر جليا في انصهار شخصيّة الرّاوي بشخصيّة البطل، ومدى تأثير المرجعية الثقافية في كلا الشخصيتين.

والرّواية الثالثة هي رواية **(المُخوْزِق)** للسعودي أشرف إحسان فقيه التي صدرت عن دار (أثر) للنّشر والتّوزيع بالمملكة العربيّة السّعودية عام ٢٠١٣، وهي رواية تاريخية فانتازية مرعبة، تحكي قصة أورهان أفندي المبعوث السّري للسّلطان العثماني محمد الفاتح لولاية ولاشيا في شمال الدانوب؛ ليبطل الخرافة المخيفة التي انتشرت من عودة فلاد دراكولا الشهير بالمُخوْزِق حاكم ولاشيا السابق الذي قتله العثمانيون بعد أن أعلن الحرب عليهم، ليلقى أورهان أفندي مصيره المحتوم مخوزقا على عمود خازوقي، وكأن الرّواية تحكي قصة المُخوْزَق «أورهان أفندي» لا المُخوْزِق «فلاد دراكولا».

وتتناول الرّواية من خلال شخصياتها المرجعيّة كالسّياسية والتّاريخيّة والاجتماعية والمجازية تمثلات متعدّدة منها تمثّلات الألم بين العنف الجسدي والعنف النفسي، وتمثّلات جسد المرأة الشبقي والمغري، وتمثلات المهمشين «الغجر» ودورهم في أحداث الرّواية، وتمثلات الحدث التاريخي بين الحقيقة والخرافة، وبين الحضور والغياب.

والرّواية الرابعة والأخيرة هي رواية **(نارنجة)** للعمانية جوخة الحارثية الصّادرة عن دار الآداب ببيروت عام ٢٠١٦،

وهي رواية تحكي جانبا من تاريخ سلطنة عمان وتحوّلاته الاجتماعية والسّياسية من خلال قصة أربعة أجيال: الجدة، والصّديقة الباكستانية، والذات السّاردة (الرّاوية).

وملخص الرّواية يحكي قصة الفتاة العمانية «زهور» الطّالبة الجامعيّة التي ذهبت إلى لندن لتكملة دراستها، واستذكارها لجدتها «بنت عامر» وأختها «سليمة» ثم يتداخل السّرد مع عالم آخر من خارج السّلطنة وهي قصة الفتاة الباكستانيّة «كحل» التي تنحدر من أسرة ارستقراطية لها قوانينها الصّارمة في الحياة، وقصّة حبّها مع زميل دراستها «عمران».

وتناولت الرّواية شخصيات سياسية واجتماعية وتاريخية بمرجعياتها الثّقافية التي ناقشت قضايا اضطهاد المرأة وتمثّلات التّملك بين الرّجل والمرأة، وتمثّلات السّلطة الذّكورية، وتطرح قضايا أخرى كنظرة الطبقة الأرستقراطية لبقيّة الطّبقات في المجتمع، وتمثّلات الفتاة الرّاقية بين رغباتها الشخصيّة ورغبات أسرتها الأرستقراطية.

١- استهلال (الشّراع المقدّس) ينقد المستوى الاقتصادي، وينشر المسيحية:

حدود الاستهلال:

يُعدُّ هذا الاستهلال من أطول استهلالات المدوّنة الرّوائية، فقد شغل فصلا كاملا من الرّواية، وانتشر على ست عشرة صفحة، وعُنْونَ بفضاءين: مكان (مدينة لزبن بالبرتغال) وزمان (ديسمبر عام ١٤٨٦م)، وهذه ميزة أخرى تضاف لهذا الاستهلال، فهو محمّل بإرث تاريخي في المكان، وحقبة زمنية فارقة.

مضمون الاستهلال:

تبدأ رواية (الشّراع المقدّس) باستهلال وصفي لمدينة لزبن بالبرتغال في شهر ديسمبر عام ١٤٨٦م، وهو استهلال فضائي (زمكاني)، وضّح الرّاوي في هذا الاستهلال الوضع الاقتصادي والاجتماعي للمدينة التي «كانت تمر بضائقة مالية خانقة، فقد دخلت البرتغال في حروب طويلة مع جارتها إسبانيا، وفي حملاتها على الشمال الأفريقي استهلكت مخزونها المالي»(آل محمود، ٢٠١٨، ص٧)، ممّا دفع بالأسطول البرتغالي لخوض حربه مع المنطقة العربية والخليج؛ لتعويض هذا الوضع المالي المزري، وفي هذا الاستهلال تتكشف لنا أسرار تفكير الطرف الآخر، ومرجعيته الثّقافية في حلّ مشكلاته الاقتصادية والاجتماعية التي تلمّ به، فلا يرى إلا البلدان الإسلامية منقذا من تلك المشكلات.

وتتجلى تقنية الاستهلال السّردي في هذه الرّواية في الكشف عن أبعاد دلالية عميقة لبيان المستويات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تحيط بأحداث الرّواية زمانيا ومكانيا، وهذا الكشف يضطلع به الوصف في وظيفته السّردية التي تسعى إلى «تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشّخصيّات، وتقديم الإشارات التي ترسم الجو، أو تساعد في تكوين الحبكة»، (الزيتوني، ٢٠٠٢، ص١٧٢)، ففي هذه الرّواية يستهلّ السّارد روايته بمشهد شخصيات الأطفال «البؤساء»؛ لتوضيح الجو العام لهذا المشهد الذي يحدث في مدينة لزبن بالبرتغال في ديسمبر عام ١٤٨٦، فيبدأ روايته ساردا الحالة الاقتصادية لهذه المدينة في فصل الشّتاء القارس «مع حلول الليل، يمتلئ الطريق الرئيسي في مدينة لزبن بأجساد البؤساء الذين لا يجدون مأوى من البرد القارس»(آل محمود، ٢٠١٨، ص٧)، ثم يصف حالهم وطريقتهم في الحصول على الطعام والدفء؛ ليفتح للمتلقي دلالات كثيرة لهذا المشهد لعلّ من أهمها المستوى الاقتصادي لمدينة لزبن في ذلك العام الذي يسبق غزو الأسطول البرتغالي للخليج العربي، وهذا المستوى الاقتصادي كان من المسوّغات الأساسية للغزو بجانب المسوّغ الآخر وهو نشر المسيحية.

وهنا تبرز الشخصيّة المرجعية في هذا الاستهلال مع ظهور شخصيّة كوفيلهام وبافيا اليهوديين، وشخصيّة مانويل أخي زوجة ملك البرتغال الذي سيصبح ملكا فيما بعد، وهذه الشّخصيّات الثلاث تعكس المرجعية التّاريخيّة الدّينيّة للغزو البرتغالي للمناطق الإسلامية، يقول مانويل عند حديثه مع كوفيلهام: «سنسيطر على العالم، وننشر المسيحية ونتخلص من كل الهراطقة»(آل محمود، ٢٠١٨، ص١٩)، ، وهذا ما أكّده البوكيرك قائد الأسطول البرتغالي لملكه في فصول الرّواية الأخرى «سيموت الرجال من أجل الصليب، ومن أجل الملك، لقد خلقنا الله من أجل هذه المهمة، وسيأخذ أرواحنا من أجل هذه المهمة أيضا، كلنا فداء للملك والصليب»(آل محمود، ٢٠١٨، ص٢٠٥).

ونلمح المرجعية الثقافية كذلك في ظهور الطبقية والمستوى الاجتماعي بحمولاتها الاقتصادية والإيديولوجية في مشهد الرجلين اللذين «يلبسان ملابس ثقيلة، ويضعان على رأسيهما أغطية الرأس المخروطية الموصولة بأرديتهما وكأنهما كاهنان كاثوليكيان، مرّا بسرعة بين البؤساء المتدثرين بكل أنواع الأقمشة المقطعة والممزقة»(آل محمود، ٢٠١٨، ص٨)، ، وهنا تتناقض الشّخصيّات المرجعية: التّاريخيّة والاجتماعية في المعيشة والملبس والوضع الاقتصادي، فأجساد الأطفال البؤساء تركض «خلف قادم من بعيد ليجروا أطراف ثوبه، يسألونه أن يتصدق عليهم ببعض المال، وهم يشيرون إلى أفواههم، ويضعون أيديهم على بطونهم في إشارة إلى مدى جوعهم»(آل محمود، ٢٠١٨، ص٧).

ومن أمثلة المرجعية التّاريخيّة في هذا لاستهلال السّردي ربط فتح القسطنطينية عام ١٤٥٣ بسوء الوضع الاقتصادي للبرتغال «أنتم تعلمون أن أوروبا انقطعت عن العالم بعد أن احتل العثمانيون القسطنطينية عام ١٤٥٣ بعد ميلاد إلهنا يسوع، فلم نعد نستطيع معرفة ما يدور خلف تلك الأرض، وتعلمون أيضا أن البنادقة قد عقدوا اتفاقيات مع العثمانيين تسمح لهم

بالسيطرة على التجارة من الموانئ الإسلامية إلى أوروبا، (...)، وإن لم نستطع كسر هذا الاحتكار فسنموت ببطء»(آل محمود، ٢٠١٨، ص١٣ و١٤).

والملمح الآخر للمرجعية الثقافية الدّينيّة هو إسناد أدوار في هذه الحرب للكهنة مثل «مارو» الذي رسم خارطة للعالم كانت المرجع الرئيسي لتحرك الأسطول البرتغالي، والقديس «جون» الذي «يحكم مملكة كبيرة في إفريقيا، ولديه جيش قوي يستطيع أن يحطم به ممالك المحمديين»(آل محمود، ٢٠١٨، ص١٨)، أضف إلى ذلك أن وجود الشّخصيّات اليهودية كـ «موسى» و»كوفيلهام» و»بافيا» لدليل على المرجعية الثقافية الدّينيّة.

ونستخلص من هذا الاستهلال السّردي أن الحافز الأساسي لتلك الحروب التي شنها البرتغاليون على البلدان الإسلامية إنما كانت ذات مرجعية دينية في المقام الأول، وبالتالي لا غرو أن نجد الشّخصيّات الدّينيّة والتّاريخيّة ماثلة للعيان في هذه الرّواية كالرّهبان وأئمة المساجد والسّلاطين، واستهداف المقدّسات الإسلامية كالمساجد، وانطلاق الحملات من الكنائس، وصحبة الرهبان في سفن البرتغاليين.

٢- استهلال (السّيّد مرّ من هنا) أنْسَنة السّوق، وتظواف الرّاوي:

حدود الاستهلال:

يُعدُّ استهلال رواية (السّيّد مرّ من هنا) من أقصر الاستهلالات في هذه المدوّنة الرّوائية، فقد قسّم الكاتب أحداث روايته ثلاثة أقسام: الأول عنونه بـ «رحلة الحلم» والثاني بـ «حلم الرحلة»، والثالث بـ «حلم»، وما يعنينا هنا هو القسم الأول، فقد رقّمه الكاتب بأرقام بدأت من (١) وانتهت بـ(٢٨)، ومن وجهة نظر الباحث فإن الاستهلال السّردي حمل رقم (١)، ولم يتعدّ الصفحتين.

مضمون الاستهلال:

يركّز الاستهلال السّردي على المكان كرواية (الشّراع المقدّس) لكنه من زاوية أخرى، فقد بدأت الرّواية باستهلال وصفي لسوق مطرح بسلطنة عمان -أحد فضاءات الرّواية- هذه السّوق التي تقع على البحر أو على خليج عمان، وهو استهلال فضائي (زمكاني) لهذه السّوق التي يتجاذبها فصلان من فصول السنة: الشّتاء والصّيف، كما يؤنَس الرّاوي -الشخصيّة الرئيسة في الرّواية- هذا المكان فيجعل له عينين: عين تطلّ على البحر، وأخرى باتجاه الجبال، مع مشهد عام للسّياح الجائلين على الشّارع البحري لهذه السّوق، وللسائرين بتؤدة يسرقون النظرات إلى تلك الأجساد الفاتنة الأوروبية، ثم على العين الأخرى باتجاه الجبال ثمة بائع للجبن المكور الذي يحاول أن يداري إزاره كي لا يقذف به الهبوب بمنأى عن عورته (الرحبي، ٢٠١١، ص٧و٨) في تجلّ واضح للوضع الاقتصادي، وإلى الثّقافة السّائدة من سلوكيات، ولنظرة التعجّب والاندهاش من الطّرف الآخر «الأجساد الفاتنة الأوروبية»، مع وجود ملمح آخر للثّقافة السّائدة في عُمان في ذلك الوقت من خلال بعض الأكلات الشّعبية، وطريقة صنعها، وصنوف الملابس الرّجالية المتعدّدة.

إن اللافت للنّظر أنّ «أنسنة المكان» حاضرة في هذا الاستهلال السّردي، وهو تمظهر تجديدي في بنية الرّواية المعاصرة القائمة على إنشاء علاقة خاصّة بين الإنسان والمكان، والبعد عن العلاقات المألوفة بينهما، فبالرغم من كون المكان يدخل «في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسّرد كالشّخصيّات والأحداث والرؤيات السّردية» (بحراوي، ١٩٩٠، ص٢٦) إلا أنه -بالأنْسَنة- يقيم علاقات أخرى قائمة على اكتساب صفات بشرية وحركات إنسانية، تنبض بالأحاسيس والمشاعر كالإنسان تماما.

وتقوم الأنْسَنة على الانزياح اللُّغوي الذي يشكّل مادة غنية ليتقمّص المكان صفات الإنسان المشبّع بالانفعالات والأحاسيس، وهي -الأنْسَنة- ظاهرة أسلوبية متجذّرة في الأدب العربي، فـ»الشّعراء منذ العصر الجاهلي أحسّوا بجمالية هذا الأسلوب، وقوّة وقعه على السّامع، فقاموا ببث الحياة الإنسانيّة في غير الإنسان» (الشمري، ٢٠١٨، ص ٢٣)، لكن مصطلح الأنْسَنة جديد ظهر في العصر الحديث مرتبطا بالأفكار الفلسفيّة الداعية للاهتمام بالإنسان، وجعْله محور الكون والوجود، ومن هنا انتقلت الأنْسَنة إلى الحقل الأدبي بوصفها تقنية فنيّة تقوم على إضفاء صفات الإنسان على غير الإنسان من الأمكنة والحيوانات والظّواهر الطبيعيّة (مرشد،٢٠٠٣، ص٧).

وتتمثّل أنسنة المكان في هذا الاستهلال ببعديه: الجسدي والنفسي، ففي البعد الجسدي يكسب الرّاوي السّوق الصفة الإنسانية من خلال جعل عينين للسوق «يطل بعينيه من زاويتين مختلفتين، واحدة على الماء، والأخرى باتجاه الجبال» (الرحبي،٢٠١١، ص٧)، ينظر بهما كالإنسان: الأولى تنظر للبحر متأثّرة بفصلي الصّيف والشّتاء كما يتأثّر الإنسان بهذين الفصلين، والأخرى تنظر للجبال، متأثّرة بحيوات الطبقة الكادحة، وما يصاحب هذا التأثر من بعد نفسي لتلك العينين.

وفي عيني السّوق توافق حسي ومعنوي: فالعين المطلّة على البحر حيث الأفق الواسع، والنّسيم العليل، والانفتاح على الآخر، تتوافق تلك العين مع أجساد السّياح الكاشفة الآتية من أوروبا، بحثا عن الترفيه، والتواصل مع الأجناس الأخرى، واكتشاف عوالم جديدة، بينما العين المطلّة على الجبال حيث القسوة والخشونة والصّلابة والرّسوخ تتوافق مع حياة بائع الجبن المكوّر ومهنته القاسية ذات الدّخل المحدود، والجهد الشّاق، ووجود طبقة الكادحين البسطاء من المهاجرين الآسيويين وفقراء البلد، ممّا يفضي لنشوء ثنائية تناقضية بين السياح (الأغنياء) الذين يقضون أوقاتهم في التنزه والإنفاق

والسياحة، وبين تلك الطّبقة البسيطة (الفقيرة) التي تقضي وقتها في البحث عن لقمة العيش والكدّ وامتهان مهن بسيطة كبيع الجبن والشّاي أو البحث عن المال المشاع في نخيل البلدية المزروعة على جوانب الشّوارع الكبرى.

وفي البعد النفسي لتلك العينين نجد العين المطلّة على البحر تتوقّد صوب السياح الكاشفين عما تيسّر من أجسادهم... وأجسادهنّ، وما يترتّب على هذا «التوقّد» من حالة نفسية تبحث عن اللّذة والمتعة في تلك الأجساد، وفي المقابل نجد العين المطلة على الجبال تتأثّر بالطّبقة الكادحة وتشعر بمدى العوز والحاجة، وما يصاحب هذا التأثّر من حالة نفسيّة تجثم على صدرها الحسرة والألم والحزن.

وقد صاحب الأنْسَنة «تطواف» للرّاوي، فالسّوق هي نقطة عبور بين فضاءين: واقعي، وتخييلي، فثنائية عين السّوق ترمز إلى ثنائية شخصيّة الرّاوي الذي يعيش عالمين: عالم حقيقي وردت شخصيته في الاستهلال، وعالم تخييلي تمثّل في شخصيّة الشّاب الحالم التي وردت في بقية أحداث الرّواية، فالاستهلال هنا يكشف مدى ارتباط الرّاوي بالمكان -سوق مطرح- فرغم أنّ أحداث الرّواية مبنية على التّخييل إلا أنّ لها أصلا واقعيا، فهي تروي معاناة شاب عاش في سوق مطرح، كما عاش والده وأجداده، لكنّه تعرّض لمعاناة، وأزمة مالية نتيجة نصب واحتيال من البشر فلمّا ساءت علاقته بهؤلاء البشر، أقام علاقة «إنسانية» مع السّوق، وأضفى عليها صفات بشرية، وتقمّص دور الشاب الحالم الذي يهرب من واقعه المرير نحو «إنسانية» السّلطان سعيد بن سلطان، وفتنة جمال ابنته خولة.

٣- استهلال (المُخوْزِق) بين خرافات العوالم السّفلية، وأفندي السّلطان:

حدود الاستهلال:

يتكوّن الاستهلال السّردي للرّواية من ثلاث صفحات تضمّنت ثلاثة مكوّنات انفردت بها هذه الرّواية عن بقيّة المدوّنة الرّوائية، فالمكوّن الأول عبارة عن صفحة معنونة بـ «هذه الرّواية» تقدّم ملخّصا عن مضمون الرّواية، ثم المكوّن الثّاني عبارة عن صورة لخارطة حدود الدّولة العُثمانية عام ٨٨٦هـ - ١٤٨١م، والمكوّن الثّالث رسالة فلاد دراكولا-إحدى الشخصيات الغائبة في الرّواية - لملك المجر ماتياس كورفينوس بتاريخ الثاني من نوفمبر ١٤٦٢ للميلاد.

مضمون الاستهلال:

يبدأ الاستهلال السّردي في رواية (المُخوْزِق) بتمهيد معنون بـ «هذه الرّواية» يحمل في طياته المرجعية التي قامت عليها هذه الرّواية وهي المرجعية التّاريخيّة والدّينيّة، ويُعَدُّ هذا الاستهلال ملخّصا تاريخيا لأحداث الرّواية، وتمهيدا لما سيحدث فيها من مشاهد رعب وخوف.

ويعطي هذا الاستهلال جرعة تاريخيّة لمن لا يعرف الحقبة الزّمنية التي تدور فيها أحداث الرّواية، فهذا الاستهلال مثقل بالشّخصيّات التّاريخيّة والدّينيّة مثل السّلطان محمد الفاتح، ووالي ولاشيا العُثماني، وفلاد دراكولا الشّهير بالمُخوْزِق، أضف إلى ذلك أنّه يحمل تاريخا لإعدام دراكولا، ويوضّح هذا الاستهلال مكان أحداث الرّواية، وهو مكان تاريخي له صفة اعتبارية في التاريخ العُثماني وهي الأراضي التي تقع شمال الدانوب، لاسيّما ولاشيا.

كما يبرز الاستهلال فحوى الأسطورة التي انتشرت كانتشار النّار في الهشيم، وهي عودة الكونت فلاد دراكولا من الجحيم بعد إعدامه، وبوادر ثورة في البلقان دافعها الرّعب الأعمى، وخرافات العوالم السفلية، ثم تلخّص مهمة أورهان إفندي المبعوث السّري للسّلطان محمد الفاتح وهي هدم أسطورة المُخوْزِق فلاد دراكولا.

وفي المكوّن الثاني لهذا الاستهلال خارطة حدود الدولة العثمانية ٨٨٦هـ - ١٤٨١م، وخلال هذه الفترة الزمنية وقعت أحداث هذه الرّواية، ولعلّ وجود هذه الخارطة بداية الرّواية تعين على تخيّل الأحداث في أماكنها الواقعيّة، وتخيّل المسافات بين أماكن وقوعها، فالرّحلة التي بدأها أورهان إفندي من إسطنبول إلى قلعة بوخارست يستطيع المتلقي من خلال اطلاعه على هذه الخارطة تخيّل مسار الرّحلة، وأحداثها المروّعة.

وفي أحداث الرّواية تظهر لنا هذه الخارطة، فقد استعان بها دينيز -تابع أورهان إفندي في هذه الرحلة- لكي يستوعب أورهان إفندي جزءا من التّاريخ العُثماني الذي لم يعاصره، «يهز أورهان رأسه محدّقاً في الخريطة السيئة التي أحضرها دينيز، لكنها تفي بالغرض وتقدم تبريراً واضحاً لتشكيك السّلطان مراد في قدرة الكونت على الثبات، ثبت عينيه على ولاشيا وامتدادها الشمالي المعروف باسم (ترانسلفانيا)، فوقهما تماماً كانت مولدافيا، تلك المقاطعات الثلاث وما تحتها، يسميها الأتراك (الروملي)؛ أرض الروم» (فقيه، ٢٠١٣، ص٣١).

وفي المكوّن الثّالث لهذا الاستهلال يستحضر الرّوائي جزءا من رسالة فلاد دراكولا لملك المجر ماتياس كورفينوس بتاريخ الثاني من نوفمبر ١٤٦٢ للميلاد، وفيها يقدّم دراكولا إحصائيات مروّعة لعدد القتلى في مناطق الدانوب، وأسرى الأتراك، وفيها يعلن الحرب على السّلطان محمد الفاتح «قتلنا قرويين رجالا ونساء، بالغين وأطفالا. قرويون من أوبلوسيتزا ونوفوسيلم، حيث يلتقي الدانوب بالبحر، صعودا إلى راموفا قرب تشيليا عند الدانوب الأعلى. وقتلنا ثلاثة وعشرين ألفا وثمانمئة وأربعة وثمانين أسيرا تركيا، بدون أن تعد أولئك الذين أحرقناهم ببيوتهم، ولا الأتراك الذين قطع جنودنا رؤوسهم. عليه، ينبغي أن تعلموا يا صاحب الجلالة، بأني قد أعلنت الحرب على السّلطان محمد»(فقيه، ٢٠١٣، ص٩).

ونخلص من خلال هذا الاستهلال ذي البنية الحدثية المحورية

(الحدث المحوري)، وبالاستهلال المبني على تقديم الشّخصيّات، والمرجعية التّاريخيّة والدّينيّة للرّواية يتّضح الحدث المحوري للرّواية – كما أسلفنا سابقا- وهو إرسال السّلطان محمد الفاتح تابعه أورهان إفندي ليهْدم أسطورة المُخوْزِق فلاد دراكولا التي تتحدّث عن بعثه من الجحيم بعد موته وأنّ إبليس تقمّص روحه، ورجع؛ لينتقم من الأتراك (فقيه، ٢٠١٣، ص٧).

٤- استهلال (نارنجة) رمزية الأصابع والعيون:

حدود الاستهلال:

يتكوّن الاستهلال السّردي في هذه الرّواية من ست صفحات ومعنون بـ «الأصابع»، وتظهر فيه الرّاوية متشظّية بين عالمين: الماضي، والحاضر، وبين فضاءين: الجامعة في بريطانيا، وبلدها الأصلي (عُمان)، وبين حالتين: الندم، والفرح.

مضمون الاستهلال:

يبدأ الاستهلال بمشهد «الأصابع» و«العينين» فتلعب العينان دور الرّاصد المتفاجئ لتلك الأصابع الممتلئة والمتجعّدة بأظافر خشنة، وبخاتم وحيد من الفضّة، وبإبهام تنتهي بظفر صلب أسود، محتفظا بآثار جرح بليغ كاد يقطعها، ثم تصف الرّاوية -الشّخصية السّاردة- مشهدا آخر لتقليم تلك الأظافر، ولاسيّما الظّفر الغريب الذي تعجز عنه أضخم قلامة أظافر؛ لتتكرّر المفاجأة مرة أخرى عندما تظهر سكين صغيرة؛ لتقوم بمهمة تقليم الظفر الأسود الصلب، لكنّ الشّخصية السّاردة تقلّم بقية الأظافر السليمة، ثم تترك مهمة الظّفر الأسود في الإبهام المشوّه لصاحبته «المبهمة» حتى اللّحظة (الحارثية، ٢٠١٦، ص٩).

والملاحظ أنّ الشّخصية السّاردة تنتقل بين المشاهد والأحداث دون مراعاة للزّمن، بل تستخدم الظّفر عاملا سرديا مشتركا بين تلك المشاهد، مع عامل الفجاءة كذلك، ففي مشهد غرفتها الجامعية تعاود العينان دور الرّاصد المتفاجئ، فبينما ترى الشّخصية السّاردة الثلج يتساقط عبر النافذة، وهي حافية القدمين ترى فجأة الظفر الأسود، لكنّه هذه المرة «معقوفا»، وهي تتلوّى من شدة النّدم؛ لترك هذا الظفر الأسود يطول هكذا مهملا ومعقوفا (الحارثية، ٢٠١٦، ص ٩و١٠).

ونلحظ هنا نوعا آخر من المرجعيات الثّقافية في هذه الرّواية وهي المرجعية الثّقافية الاجتماعية، فكلّ ما يدور في هذا الاستهلال إنما يوضّح جانبا من الحياة مع كبار السن، وما يتولّد عنه من «صراع بين الأجيال»، وفي جانب آخر من الاستهلال يوضّح الحياة مع زملاء الدّراسة وما تكتنف هذه الحياة من تصرفات وأسرار وحكايات، ممّا يولّد ما يسمى بـ «فن التّعامل مع زملاء الدّراسة»، وقد لعب «الظّفر» دورا محوريا في هذه العلاقات بين الكبار وزملاء الدّراسة، حتى كاد «الظفر» أن يكون شخصيّة مرجعية رمزية، بجانب الشّخصيّات المرجعية الاجتماعية في هذا الاستهلال.

وتحضر الأظافر بكثافة في هذا الاستهلال؛ لتفتح دلالات ورموز عند كلّ شخصيّة فيه:

ظفر الشخصيّة «المبهمة» الذي يرمز للتّجاهل والتّغافل، والشعور بالندم من قبل الشّخصية السّاردة.

ظفر الشّخصية السّاردة المطلي بالأحمر الذي يرمز للفرح والسرور والمشاركة في حفل عيد زميلتها «سرور».

أظفار «سرور» المقلّمة الخالية من الطلاء التي ترمز للشخصيّة البعيدة عن الخدوش والندوب والأنواء.

ويتمثّل الظّفر الأسود بين الظهور والاختفاء، فيظهر عندما تخفي سرور سرّ الزّواج العرفي لأختها «كحل» عن عائلتها، وهو سرّ ثقيل «تجرّه بداخلها مثل إصبع مشوه بظفر أسود معقوف»(الحارثية، ٢٠١٦، ص١٣) ، ويظهر «الظفر الأسود» مدافعا عن الشّخصية السّاردة عندما «مرغت» في التراب على يد فطوم وعليان، فقامت الشخصيّة المبهمة بمناولتها العصا قائلة: «اذهبي الآن واضربيهم» (الحارثية، ٢٠١٦، ص١٣)، بينما يختفي هذا الظفر الأسود المعقوف في مشهد الدفء والحنان «جالسة، كما ظلت في السنوات العشر الأخيرة، وجهها جميل وملئ بالتجاعيد، وابتسامتها مشرقة وطيبة، وذراعاها ممدودتان لي، حين تمتد ذراعاها باتجاهي تتثنى طرحتها الطويلة زاهية الألوان عشرات الثنيات، يلمع خاتمها الفضي في الخنصر السليم، يتوارى الظفر المصاب، وأنا سأرتمي في حضنها» (الحارثية، ٢٠١٦، ص١١)، ولعلّ هذا الاختفاء راجع إلى أنّ التشوّه لا يتناسب مع أحضان هذا الدفء.

ويظهر في هذا الاستهلال «الطويل» تمثّل الجسد في بعده الجزئي من خلال الأصابع ذات الظّفر المشوّه، أو الأظافر المطلية بالأحمر، أو الأظافر المقلّمة، وكذلك من خلال العيون والذراعين، ويتمثّل الجسد في بعده الكلي في مشهد عراك الأطفال « اقتربت هي بهيكلها الضخم، وطولها الفارع، وجسدها الممتلئ، وأهوت بالعصا التي تتوكأ عليها على فطوم وعليان» (الحارثية، ٢٠١٦، ص١٣).

ويحدّد لون الظفر الحالة النفسية للشّخصيّة السّاردة، وعلاقتها بالشّخصيّات الأخرى، فهي تشعر بالندم واللوم عندما تتذكر ذلك الظفر الأسود المعقوف المتجاهل من قبلها، وتشعر بالفرح والسرور عندما تحضر ميلاد صديقتها سرور، وهي قد طلت أظافرها باللون الأحمر، علما بأنّ الظفر الأسود المعقوف لم يشكّل حدثا محوريا في حياة الشخصيّة المبهمة «بنت عامر»، فهي كانت تصخّم بيديها وتحرث الأرض وتزرع أشجار النارنج وتقوم بأعمال البيت، وتعتني بالأطفال، بل شكّلت «العين العوراء» منعطفا إجباريا في حياتها عندما رفض والدها تزويجها قائلا: «لن أزوجها قط فيعيرها أهل الزوج بالعوراء» (الحارثية، ٢٠١٦، ص١٥٩)، تلك العين التي طمستها أعشاب

الجهل في طفولتها، ولم ينجح الطبيب «طومس» في علاجها، بل طمس حلمها للأبد.

وفي هذا الاستهلال كذلك أبرز التداخل بين ثقافات الشعوب من خلال علاقات زملاء الدّراسة، والحالات النفسية لكلّ زميل، ففي الشّقة الواحدة يأتي مشهد الشّخصية السّاردة وهي تتلوّى من شدة الندم، في حين أنّ زملاءها الصينيين في المطبخ بأصواتهم، وزميلتها النيجيرية بصوت موسيقاها الصاخبة (الحارثية، ٢٠١٦، ص٩و١٠).

ونجد مشهد عيد ميلاد الشخصيّة «سرور»، وتبرز عادات وتقاليد الشعوب الأخرى من خلال هذا المشهد الذي بيّن عادة عند طبقة من الشعب الباكستاني تُعدُّ عادة ممقوتة عندما تتزوّج «كحل» أخت سرور -وهي من أسرة مرموقة مثقّفة- من طالب باكستاني أمه فلاحة، ولم يتعلّم اللُّغة الإنجليزية إلا في ثانوية قريته النائية بأقاصي باكستان، وفي الوقت ذاته تكتشف سرور أنّ جدة «زهور» الشّخصية السّاردة جدتها فلاحة، وتعتزّ زهور بجدتها أيّما اعتزاز.

هذا الاستهلال ذو المرجعية الثّقافية الاجتماعية مهّد الطريق لأحداث القصة الأخرى، وجعل المتلقي يستنتج أنّ موضوعة عادات الزّواج وتقاليده هي مضمون هذه الرّواية، وما ينطوي عليه من قبول أو رفض لتلك العادات والتقاليد.

خاتمة

تناول الباحث الاستهلال السّردي، مبيّنا تعريفه، وأهميته وحدوده، ومستعرضا الاستهلال السّردي لأربع روايات معاصرة، واستخلص في خاتمة هذه الدّراسة مجموعة من النتائج من أبرزها:

١- أهمية الاستهلال السّردي في العمل الرّوائي، وأنّه يمثّل العتبة الجاذبة للمتلقي، ومنه يستطيع الرّوائي الولوج لعوالم روايته بمهارة فائقة، فالاستهلال يُعدُّ فن البداية لكلّ رواية.

٢- برع الرّوائيون في استخدام تقنية الاستهلال السّردي؛ خدمة للفكرة العامة في الرّواية، مع تنوّع واضح في الاستهلال عند كلّ روائي.

٣- ركّز الباحث على الاستهلال الرئيس في المدوّنة الرّوائية، وظهر هذا الاستهلال في الفصل الأول من الرّواية كما في رواية (الشّراع المقدّس) أو في الصفحات الأولى من الرّواية كما ورد في بقية المدوّنة الرّوائية، مع التنويه إلى وجود استهلالات فرعية في جميع المدوّنة الرّوائية.

٤- تفاوتت حدود الاستهلال السّردي الرئيس في المدوّنة الرّوائية، فأقصرها حدا كان استهلال رواية (السّيّد مرّ من هنا) فلم يتعدّ الصفحتين، وأطولها كان استهلال رواية (الشّراع المقدّس)، فقد شغل فصلا كاملا من الرّواية، وانتشر على ست عشرة صفحة.

٥- انفرد استهلال رواية (المُخوْزِق) بمكونات ثلاثة متنوّعة، فالمكوّن الأول عبارة عن صفحة معنونة بـ «هذه الرّواية» تقدّم ملخّصا عن مضمون الرّواية، ثمّ المكوّن الثاني عبارة عن خارطة حدود الدّولة العُثمانية ٨٨٦هـ - ١٤٨١م، والمكوّن الثالث رسالة فلاد دراكولا-إحدى الشّخصيّات الغائبة في الرّواية - لملك المجر ماتياس كورفينوس بتاريخ الثاني من نوفمبر ١٤٦٢ للميلاد.

٦- أورد الكاتب عبد العزيز آل محمود في استهلال روايته (الشّراع المقدّس) مسوّغات الحرب الصليبية التي شنّها الأسطول البرتغالي على البلدان العربية، لاسيّما دول الخليج العربي، وكان أهم مسوّغين: نشر المسيحيّة، والسّيطرة على تجارة البهارات؛ لإنعاش اقتصاد البرتغال، وأوضح آل محمود في الاستهلال «غرفة العمليات» التي خططت لهذا الغزو، وأبرز جاسوسين وهما: كوفيلهام وبافيا اليهوديين، وهنا تجتمع المسيحية مع اليهودية لحرب المسلمين، ويحمل هذا الاجتماع نسقا ثقافيا مضمرا لما يحدث في المشهد السياسي عند كتابة هذه الرّواية، وما بعدها من مشاهد سياسية.

٧- حاول أشرف فقيه في استهلال روايته (المُخوْزِق) استحضار الأحداث التّاريخيّة التي اتّكأ عليها في سرد روايته، وإيجاد المسوّغات التي جعلت السّلطان محمد الفاتح يبتعث تابعه أورهان أفندي في مهمته السّردية، وقد مزج الكاتب بين الحدث التاريخي الواقعي (الخارطة) و(الرسالة)، وبين حدث عودة أسطورة فلاد دراكولا التخييلي، وبهذا المزج نقل المتلقي إلى فضاء روايته القائمة على التخييل «المقْنع».

٨- ربطت الكاتبة جوخة الحارثية في استهلال روايتها (نارنجة) بين ماضي الرّاوية المتمثّل في ذكرياتها مع جدتها، وبين حاضرها المتمثّل في واقع دراستها الجامعية، وزملائها، وإيجاد عوامل مشتركة بين هذين العالمين: وهو «الإصبع».

٩- حاول محمد الرحبي في استهلال روايته (السّيّد مرّ من هنا) أن يعكس الحالة النفسية التي كان يعيشها الرّاوي، وهي حالة «لا إنسانية» من أوقعوه في أزمته المالية، وذلك من خلال إضفاء «أنْسَنة سوق مطرح»، فهذه السّوق التي عاش فيها، وتربّى في مساجدها ودكاكينها، هي أكثر إنسانية من أولئك المحتالين والنصابين، وهي سوق منفتحة على العالم الخارجي، واستطاعت أن تستوعب مختلف الثقافات، ومختلف البشر على تنوّع مشاربهم، وهيّأ الرّاوي المتلقي لعالمه من تطوافه التخييلي بين السّوق، ومستشفى ابن سينا، وزنجبار، وسفائن السّلطان سعيد بن سلطان، ورجالاته، ورحلته في السّفينة سلطانة للولايات المتّحدة الأمريكية.

المصادر

- آل محمود، عبد العزيز. (٢٠١٤). رواية الشّراع المقدّس. الدوحة، قطر. دار جامعة حمد بن خليفة للنشر.
- الحارثيّة، جوخة. (٢٠١٦). رواية نارنْجة. بيروت. دار الآداب للنشر والتوزيع.
- الرّحبي، محمّد بن سيف. (٢٠١١). رواية السّيّد مرّ من هنا. بيروت، لبنان. مؤسّسة الانتشار العربي.
- فقيه، أشرف. (٢٠١٣). رواية المُخوْزِق. المملكة العربيّة السّعودية. الدمام. أثر للنشر والتوزيع.

المراجع

- أشهبون، عبد المالك. (أكتوبر/ديسمبر ٢٠٠٤). «خطاب المقدمات في الرّواية العربية». مجلة عالم الفكر، المجلد٣٣. العدد٢. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- بحراوي، حسن. (١٩٩٠). بنية الشكل الرّوائي (الفضاء- الزمن- الشخصيّة). بيروت. المركز الثقافي العربي.
- بنحدو، رشيد. (سبتمبر ١٩٩٨). «بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب». مجلة فكر ونقد. العدد١١.
- حافظ، صبري. (١٩٨٦). «فن البدايات ووظيفتها في النص القصصي». مجلة الكرمل. ع٢١_٢٢.
- الزيتوني، لطيف. (٢٠٠٢). معجم مصطلحات نقد الرّواية. عربي. إنجليزي. فرنسي. لبنان. دار النهار للنشر.
- الشمري، ثائر سمير. (٢٠١٨). التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري – دراسة نقدية. عمّان. دار صفاء.
- الشوابكة، محمد. (٢٠٠٦). السرد المؤطر في رواية» النهايات» لعبد الرحمن منيف. البنية والدلالة. عمّان. منشورات أمانة عمّان الكبرى.
- العدواني، أحمد. (٢٠١١). بداية النص الرّوائي. مقاربة لآليات تشكّل الدلالة. الرياض. النادي الأدبي بالرياض. والدار البيضاء. مركز الثقافي العربي.
- لودج، ديفيد. (٢٠٠٢). الفن الرّوائي. ترجمة: ماهر البطوطي. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة.
- مرشد، أحمد. (٢٠٠٣). أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف. الإسكندرية. دار الوفاء.
- النصير، ياسين. (١٩٩٣). الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة.

مصادر مسرح باكثير الشعري

د. معتز سلامة، وزارة التربية والتعليم
DR. Moataz Salama, Ministry of Education, Egypt

الملخص

يعدُّ علي أحمد باكثير واحدًا من جيل الرواد الذين نهضوا بالمسرح الشعري العربي، وجعلوا منه لونًا أدبيًا مميزًا بعدما وضع أحمد شوقي أول لبنة في صرح المسرح الشعري العربي. ويسعى الباحث في هذه الورقة البحثية أن يقدم عرضًا موجزًا للمصادر التي استقى منها علي أحمد باكثير مسرحياته الشعرية، ولاسيما أن مسرحه الشعري يعد محطة مهمة من محطات الإبداع المسرحي التى ظهرت فى أدبنا العربي، كما أننا نسعى للربط بين هذه المصادر والمقاصد التي كان يبثها المبدع في أعماله الدرامية الشعرية. ومن خلال البحث استطاع الباحث أن يحدد خمسة مصادر استقى منها (باكثير) مادة مسرحه الشعري هي: تجاربه الشخصية، والأحداث المعاصرة، والتاريخ، وسير أعلام المسلمين، ومسرح شكسبير.

الكلمات المفتاحية: المسرح الشعري، علي أحمد باكثير، شكسبير، التاريخ، التأويل

Sources of BaKathir's poetic theater

Abstract

Ali Ahmed Bakathir is considered one of the generation of pioneers who promoted Arab poetic theater and made it a distinctive literary form after Ahmed Shawqi laid the first brick in the edifice of Arab poetic theatre. In this research paper, the researcher seeks to provide a brief presentation of the sources from which the great creator Ali Ahmed Bakathir derived many of his poetic plays, especially since his poetic theater is considered an important stage of theatrical creativity that appeared in our Arab literature, we also seek to link these sources with the intentions that the creator conveyed in his poetic dramatic works. Through the research, the researcher identified five sources from which he took the material for his poetic theater: his personal experiences, contemporary events, history, biographies of Muslim figures, and Shakespeare's theater .

Keywords: Poetic theatre, Ali Ahmed Bakathir, Shakespeare, history, interpretation

تاريخ استلام البحث:
Date of Submission :
05 - 08 - 2024

تاريخ القبول:
Date of acceptance :
21 - 03 - 2025

تاريخ النشر الرقمي:
Date of publication online :
22 - 04 - 2025

لاقتباس هذا المقال
For citing this article
سلامة، معتز. (2025) مصادر مسرح باكثير الشعري، 10 (16). ص ص ٣٥-٤٧
https://portal.unizwa.edu.om/alkhalil/alls/?page_id=273&article=376

مقدمة

يعدُّ علي أحمد باكثير واحدًا من جيل الرواد الذين نهضوا بالمسرح الشعري العربي، وجعلوا منه لونًا أدبيًا مميزًا بعدما وضع أحمد شوقي أول لبنة في صرح المسرح الشعري العربي، فقد كان كل "من تبع شوقي من الشعراء مثل: عزيز أباظة في مصر، قد نهج نهج شوقي، دون أن تكون له عبقريته، فلم يضف شيئًا ذا بالٍ إلى الإنجاز الذي حققه شوقي. بل في واقع الأمر إن هذا الإنجاز قد فقد قدرًا غير قليلٍ من قيمته وأثره"(الراعي، ع. (١٩٩٢.ص: ١٦٣)، إلى أن جاء (باكثير) ليكتشف إمكانيات الشعر الدرامي، ويحسن توظيفه جيدًا لخدمة هذا الفن.

وقد كتب (باكثير) ثلاث مسرحيات شعرية هي:"همام في بلاد الأحقاف"، و"إخناتون ونفرتيتي"، و"الوطن الأكبر"، ومسرحية غنائية هي: "قصر الهودج"، وأوبريت غنائي هو:"الشيماء"، وترجم مسرحية "روميو وجولييت" لـ(شكسبير) بالشعر الحر، وترجم أيضًا جزءًا من مسرحية "الليلة الثانية عشر" لـ(شكسبير) أيضًا، ولكن بالشعر العمودي، هذا هو كل إنتاج (باكثير) في الدراما الشعرية. وقد اعتمد (باكثير) في كتابته هذه المسرحيات على مصادر عدة، ومن ثم فإن الباحث يحاول في هذا البحث أن يقدم عرضًا موجزًا لمصادر مسرحياته الشعرية، ولاسيما أن مسرح باكثير الشعري محطة مهمة من محطات الإبداع المسرحي التي ظهرت في أدبنا العربي، فقد كان- رحمه الله- "قمة تعبيرية شعرًا ونثرًا، قصة ورواية ومسرحية، له بصمات واضحة في الأدب العربي المعاصر، وغاص في أعماق التراث والتاريخ العربي، ونهل بغزارة، وأخرج الروائع الخالدة التي زخرت بها دنيا الإعلام والثقافة والأدب." (قاسم، أ. ش. (د. ت). ص: ٢١٩)

وقد فرضت طبيعة الموضوع على الباحث أن يتوسل بالمنهج الوصفي التحليلي، وقد حرص الباحث من خلاله على الانطلاق من خطوة الوصف التي يستجلي بفضلها مغالق الموضوع، وقد أفضت هذه الخطوة بالباحث إلى الخطوة الثانية، وهي خطوة التحليل والنقد، إذ قام بإمعان النظر في النصوص والمعطيات المتوفرة ودراستها دراسة علمية قادرة على تحقيق مبتغى هذا البحث.

ويستطيع الباحث في هذا الموضع أن يحدد خمسة مصادر اعتمد عليها (باكثير) في تأليفه مسرحياته الشعرية، وهي عناوين مباحث هذا البحث: تجاربه الشخصية، والأحداث المعاصرة، والتاريخ، وسير أعلام المسلمين، ومسرح شكسبير، وسوف يقوم الباحث فيما يلي بتفصيل ما أجمل.

أولاً: تجاربه الشخصية:

لم تكن حياة (باكثير) حياة هادئة سعيدة، بل كانت حياة عاطفية مليئة بالصراعات والأحزان، فلقد مر (باكثير) بالكثير من المواقف والأحداث الصغيرة والكبيرة، مما خلف لديه تجارب متعددة أفاد منها في كتاباته. يطالعنا أول المواقف التي أفاد منها (باكثير) في أعماله الدرامية الشعرية حبه الشديد لزوجته الأولى، ففي فترة صباه تعرف (باكثير) على حقيقة الحب، وتمسك به، ولكن في قمة فرحته، يفقد هذا الحب، نتيجة لوفاة زوجته، ويصور لنا الدكتور محمد أبو بكر حميد هذا الموقف فيقول:" فلقد زلزل الموت حياة شاعرنا في حضرموت حين اختطف زوجه في ريعان الشباب، ووجد نفسه يسقط مريضًا من الحزن، فلا يطيق البقاء في أرض الذكريات، فيغادر حضرموت إلى عدن سنة (١٩٣٢)، ثم يضرب في الأرض يبتغي السلوان في بعض البلدان، اليمن والحبشة، ثم يجد نفسه في النهاية في الحجاز، ويحس أنه يجب أن يتوقف قليلاً ليغسل أحزانه في الأجواء الروحية في مكة والمدينة، وإلى جوار الرسول- صلى الله عليه وسلم- ينظم مطولته الميمية "نظام البردة" أو "ذكرى محمد رسول الله" في أكثر من مائتين وخمسين بيتًا، وفي الطائف يكتب مسرحيته الشعرية - باكورته المسرحية- "همام في عاصمة الأحقاف" التي يتعرض فيها لمأساته الشخصية ولقضايا حضرموت الاجتماعية."(أبو بكر، ح. م. (١٩٨٧). ص: ١٢)

وهذا يعني أن (باكثير) مزج في هذه المسرحية بين حزنه الشخصي على زوجته، وحزنه على وطنه حضرموت، فهو يتحدث عن نفسه أثناء كتابته لهذه المسرحية قائلاً: "وكنت إذ ذاك ممتلئًا بالثورة على ما كان عليه حال بلدى حضرموت في التخلف عن ركب الحضارة والتأخر في كل ميدان من ميادين الحياة، وبالسخط على الأوضاع الاجتماعية السائدة هناك، مضافًا إلى ذلك كله أزمة نفسية أليمة من جراء وفاة شخص عزيز عليّ هو زوجي الأول الذي اختطفها الموت وهي في بواكير الشباب،... فكان أن كتبت مسرحية شعرية أسميتها همام أو في عاصمة الأحقاف."(باكثير، ع. أ. (د. ت). ص: ٥)

إذن أسقط (باكثير) في مسرحيته الأولى تجاربه الشخصية على عمله، فأتت المسرحية تدور حول صعوبة زواجه من محبوبته، ثم مأساة فقدها بعد أن تزوجها، ويوضح الإهداء المقدم على صفحات العمل الأولى هذا الأمر. ولا يعدم الباحث أثرها- أعني مأساة فقدانه محبوبته- أيضًا في اختياره مسرحية شكسبير "روميو وجولييت" ليقوم بترجمتها، فأحداث المسرحية كلها تدور عن قصة حب صعبة لم يتحقق فيها الارتباط والجمع بين العاشقين، ثم نهايتها المأساوية حيث وفاة الحبيبين. وأيضًا يجد الباحث أثرها في مسرحية "إخناتون و نفرتيتي" حيث الحب الصادق من (إخناتون) لزوجته المتوفاة (تادو)، والتي لا تفيد معه محاولة الأم في إقناع ابنها بنسيانها، بل يزداد إصرارًا على تمسكه بذكرياتهما، ويعدد هذه الذكريات لأمه، بصورة تدعو إلى الشفقة عليه مما وصل إليه من حب لزوجته:

تي: لا بل سيطوق بقاؤك يا أمنوفيس
وستختار جوهرة أخرى لا تنقص عن تادو
الأمير: لا توجد في الأرض جوهرة مثل تادو
وأحسبها غير موجودة في السماء
طالما كانت تستيقظ في الأسحار تتكتم أنفاسها
وتقبل ما بين عيني في رفق حتى لا توقظني
وأسارقها الطرف حينًا فحينًا فألمح في
شفتيها ارتعاش الصبي قد اختلس الحلوى
من مجتمع جدته الشمطاء وفي عينها
اغتباط الطفل تملأ من ثدي أمه!
ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل،
ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل إلى
جنبي وتعود إلى نومها في طمأنينة وغرارة.
(باكثير، ع. أ. (د. ت). ص: ٤٢)

ثم يأخذ في ذكر المواقف التي كانت تحدث بينهما طوال المشهد، والتي تركت ذكريات جميلة له، مما يدل على أن هذه التعبيرات الصادرة من إخناتون ما هي إلا صورة مصغرة مما كان يدور بين (باكثير) وزوجته الأولى. ومن ثم يستطيع الباحث أن يقول أن (باكثير) جعل من تجاربه الشخصية أحد المنابع الرئيسة لإنتاجه الفني، فيبدو أن التجربة الشخصية كانت تقود (باكثير) نحو الإبداع الأدبي.

ثانيًا: الأحداث المعاصرة:

يجب على الكاتب عند كتابته لأعماله أن ينظر إلى ما يحيط به من مواقف وأحداث يعيشها الناس لتصل أعماله إلى قلوب المتلقين، فتكون أعماله ذات أثرٍ ملموسٍ في حياتهم. فالكاتب بما يشعره من مسئولية ملقاه على عاتقه تجاه أمته ووطنه مطالب بأن يكون أكثر من غيره إحساسًا بقضايا أمته ووطنه حتى أن "الأدباء العالميين الذين استطاعوا نقش أسمائهم في ذاكرة التاريخ كانوا من أشد الناس التصاقًا بمجتمعاتهم، وإحساسًا بمشكلات الناس من حولهم."(العشماوي، ع. ص. (١٩٩٠).ص: ٩٣)

و(باكثير) كان من هذا الصنف من الأدباء الذين يتخذون من مواقف أمتهم وأحداث وطنهم مادة لبعض مسرحياته، في محاولة منه للاقتراب من الواقع السيئ لمجتمعه؛ ليغيره، ويطوره، ومن ثم اتخذ من مسرحياته بوقًا يطلق منه آراءه وأفكاره الإصلاحية، ويجسد الواقع باتجاهاته المتباينة. ولعل هذا يظهر للباحث بوضوح في مسرحيته الشعرية الأولى"همام في بلاد الأحقاف". فهو يبرز لنا في هذه المسرحية حياة مجتمعه في حضرموت، وما كان يعيش فيه من التخلف الديني والخرافة من جهة، ومظاهر الظلم الاجتماعي الواضح بشدة نتيجة هذا التخلف من جهة أخرى. وقد وضح ذلك الأديب "حسين الصيرفي" أثناء تقديمه لهذا العمل في طبعته الأولى عام (١٩٣٤): " تلمح في درامته صورًا سريعة تمثل حياة ذلك القطر الشقيق رازحًا تحت أعباء ثقيلة من بدع متوارثة خلفتها عصور مظلمة، وسياسة غريبة عجيبة تتحكم في مصير شعب خدرته بالعقائد والأوهام، فسيرته في سبلها طائعًا طاعة عمياء، وليس أقدر من العقائد على أسر النفوس الضعيفة."(الصيرفي، ح. ك. (د. ت). ص: ٦ وما بعدها)

وهذا ما يلمحه الباحث في قول (محمد) صديق (همام) بطل المسرحية عندما رأى مجموعة من المشايخ الدجالين مجتمعين عند ضريح لأحد أوليائهم يزاولون ما يؤمنون به من بدع وخرافات.(باكثير، ع. أ.ص: ٣٤ وما بعدها) فهؤلاء الشيوخ يتخذون من الدين وسيلة للسيطرة على فقراء المجتمع الذين يتسمون بالجهل، فيسعى هؤلاء الدجالين إلى نشر الخرافات والأوهام عن أوليائهم ومعجزاتهم، وعن قدراتهم على الكشف والإلهام، ويطلبون من الناس الالتزام بأوامرهم، والإغداق على أضرحة أوليائهم بالكثير من الأموال؛ ليرضى عنهم الأولياء ويقربوهم إلى الله زلفى، فيستجيب الله لدعائهم وتتحقق أحلامهم، والعجيب أن هناك الكثير من الناس مؤمنين بتلك الأفكار، وينفذون أوامر هؤلاء الشيوخ الدجالين نتيجة جهلهم بأمور دينهم.(باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ٣٦: ٣٨)

وقد وصلت سيطرة هؤلاء الشيوخ إلى درجة أنهم يتحكمون في زواج بنات هذا المجتمع، وذلك لما لهم من سلطان على أولياء أمورهن، وهو ما نلاحظه في عدم زواج (همام) بطل المسرحية في أول الأمر من محبوبته (حُسن) التي تهيم به؛ لأن (ولي الله)- أحد شيوخ الدجل والشعوذة في المسرحية- يرفض ذلك الزواج لما يقوم به (همام) من دعوة الناس لعدم سماع كلامه أو الأخذ به مأخذ الجد، بل حرص (ولي الله) أن يجعل ولي أمر (حُسن) يوافق على خطبتها لشخص آخر، وهذا الشخص استطاع خطبتها بما دفعه من مال لـ(ولي الله) ليبارك هذا الزواج، بالرغم من رفض (حُسن) هذه الخطبة.((باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ٣٣)

ولم يستطع (همام) أن يتزوج من محبوبته إلا بعد أن لجأ إلى الحيلة، فبدأ يتقرب من(ولي الله)، وقام بدفع مبلغ من المال أكثر مما دفعه خصمه لـ(ولي الله) ،وأخذ يُرسل إليه من يبين له أن (همامًا) قد تغيّرت أفكاره، وبدأ يقتنع ببركاته، وانطلت الحيلة على (ولي الله)، فغيّر رأيه، وطلب من ولي أمر (حُسن) أن يزوجها لـ(همام)؛ وفسَّرَ(ولي الله) له هذا التغيّر في الرأي بأنه رأى في المنام أن (همامًا) أصبح شابًا صالحًا، وأنه الشخص المناسب لـ(حُسن)، أي أنه غيّر رأيه لمجرد أن (همامًا) دفع له مبلغًا أكثر من خصمه، مما يوضح مدى ما وصل من فساد في ذمم هؤلاء الشيوخ، ويبين في الوقت نفسه مدى تأثيرهم في أفراد الشعب وتمكنهم من السيطرة عليهم، ويبرز مدى التخلف الديني الذي جعل ولي أمر (حُسن) يسمع كلام (ولي الله) في المرتين بدون تفكير لمجرد أنه يعلم أن (ولي الله) أكثر منه علمًا، وأنه يجب أن يسمع كلامه بدون تفكير، فهو- ولي الله – أقرب منه إلى الله ، لذا فكلامه أوامر واجبة التنفيذ.

ويبدو أن هذه القضية كانت شديدة الأهمية بالنسبة لـ(باكثير)، لذا سعى أثناء عرضه لخطوطها، أن يرسم لها طريقة الحل؛ لأن الأديب الجيد ليس هو من يعرض لنا مشكلات الواقع فقط، كأن الأمر فيلم تسجيلي يشاهده المتلقي، بل يكون حريصًا أثناء العرض أن يبرز الحل الذي يراه مناسبًا لهذه المشكلات. وهذا ما قام به (باكثير) عندما جعل (همامًا) يتصدى لهؤلاء الشيوخ الدجالين والمتاجرين باسم الدين، واضعًا على لسانه حل مشكلات المجتمع الحضرمي، فيجعله يستعرض أمام شباب المجتمع الحضرمي أسباب تأخر بلدهم وتخلفها عن ركب الحضارة والتقدم، موضحًا لهم طريق الخلاص والسير نحو التقدم.(.(باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ٢٤ وما بعدها:) ويستغل حفلة سنوية تُعقد بإحدى المدارس، ويحضرها حشد كبير من الناس من كل الطبقات فيخاطبهم منتقدًا طرق التدريس التي يُعلَّم بها النشء الذي سيقود مسيرة النهضة في هذا المجتمع، ولا يكتفي بالنقد فقط بل يحرص على أن يوضح لهم الطرق الصحيحة لتعليم النشء، فيقول:

يا بني مدرستي إني لكم ناصح يصفيكم النصح أمين

.....

إن برنامج تدريسكم ليس برنامج قوم مرتقين
ترهقون النشء بالحفظ فمن حفظ تقرير إلى حفظ متون
ليس في ذاكم لهم من صالح إنه يقتل فهم الناشئين
فدعوا الحشو وربوا فيهم ملكات الحذق في كل الفنون

(باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ١٧ وما بعدها)

ثم ينصح النشء نفسه بأن يفهموا ما يتعلمون جيدًا ثم يُعمِلوا عقولهم ويفكروا ويجتهدوا؛ حتى يسايروا حياتهم العصرية؛ لأن لكل جيل مشكلاته الخاصة التي يجب عليه أن يسعى لحلها، فيقول:

اقرأ وافقه حديث المصطفى تعبروا الشك إلى برد اليقين
لا تهابوا اليوم أن تجتهدوا إن سر العلم للمجتهدين!!
وكتاب الله باق خالد تتجلى آياته في كل حين
ادرسوه درس أحياء ولا تدرسوه درس قوم ميتين

(باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ١٩)

ولكن هل يكفي العلم وحده لنهضة الأمة من عثرتها؟. مع (باكثير) نجد أن العلم يلزمه عمل، فعلم بلا عمل لا طائل من ورائه، ولكي يقنع هؤلاء الشباب يضرب لهم مثلا، فيوضح لهم أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قد عمل وكسب من عمل يده، ولم يتّكل على أحد في أن يُطعمه، وكذلك فعلوا صحابة الرسول الأخيار، فقد كانوا يتعلمون ويعملون في الوقت ذاته، فيقول على لسان همام:

أولم يكتسب المختار في عهده والآل والصحب
الأولطالب العلم ولا كسب له بسؤال الناس لابّد يُذل
ليس من لم يكتسب متكلاً إنما الكاسب عين المتكل

(باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ٢٦)

وبذلك يكون قد وضع باكثير ملامح نهوض مجتمعه الحضرمي من عثرته، مرشدًا المتلقي العام في الوقت ذاته أن طريق العلم والعمل هو الطريق الأمثل الذي يساعد على رقي أي مجتمع.

ومن الأحداث المعاصرة التي تناولها باكثير في هذه المسرحية مشكلة تعليم المرأة في مجتمعه الحضرمي، فقد شاهد باكثير منذ صغره في بلده حضرموت نوعًا من الكبت تتعرض له المرأة باستمرار داخل مجتمعه، إذ من المعروف أن المرأة في المجتمع الحضرمي خاصة، واليمني عامة، في ذلك الوقت، لم تخرج عن صورتين: فهي إما أن تكون فلاحة عاملة نشيطة في الريف، تزاول من الأعمال اليومية ما لا طاقة لكثير من الرجال على مثله، وإما أن تكون أسيرة البيت، وذلك في المدينة، تخرج أحيانًا لشراء بعض الحاجات أو لزيارة الأقارب تحت أكداس متعددة الألوان والأشكال من الملابس والأحجية. (المقالح، عبد العزيز صالح. (١٩٧٤). ص: ١٥) أمام هذا الوضع المُزري للمرأة الحضرمية لم يقف (باكثير) موقف المؤيد لهذا الرأي بل ثار عليه، فأخذ يدعو إلى أن تأخذ المرأة حقوقها المشروعة التي كرمها الإسلام بها، فأخذ يدافع عن حقوقها المسلوبة، وخاصة التعليم، إذ نجده يتخذ من شخصية (همام) صوتًا ينشر من خلاله أفكاره التحررية، ولكن في حدود الشريعة الإسلامية، التي كان حريصًا على عدم الحياد عنها، فيجعل (همامًا) يبث روح الحماسة إلى التعليم في روح أخته (زهراء)، ويشجعها على القراءة، والاستمرار في التعلم، وعدم ترك الكتب، مؤكدًا لها أنها تحمل عبء الدعوة إلى الله في مجالها، وبين بنات جنسها، ويفرح بها عندما يراها تحمل عزيمة وإرادة قوية للقيام بهذا الدور، وبما يراه- أيضًا- من روح إصلاحية عالية في حديثها معه.((باكثير، ع. أ. مسرحية همام أو في بلاد الأحقاف ، ص: ١٤)

فـ(باكثير) يريد من هذا العرض لـ(زهراء) أن يوضح أن فتاة بمثل هذه الروح الإصلاحية العالية، والحماس المُتّقِد لخدمة مجتمعها، لجديرة بأن تنشأ أجيالاً مؤمنة واعية، وقادرة على أن تحول مجالس النساء التي ينتشر فيها اللهو واللعب إلى مجالس علم وأدب يفيدهنّ. ((باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ١٤) فـ(همام) يجتهد قدر استطاعته في أن يوصل أفكاره الإصلاحية- التي هي بالأساس أفكار (باكثير)- إلى المجتمع الحضرمي عن طريق المرأة، فالمرأة بالنسبة له صاحبة دورٍ مهمٍ في بناء المجتمع، فيقول على لسان زهراء:

صاحبات الزمان نحن! حياة الناس فيه والموت في أيدينا
إن نشأ فالورى بنا سعداء وشقاء حياتهم إن شينا

(باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ١٤)

إنه يوجه المرأة إلى السعي نحو الدفاع عن حقها في التعليم؛ حتى لو اقتضى الأمر مواجهة الرجال، ومطالبتهم بحقها، الذي هو في الأساس فرض شرعيّ:

صِحَنَ في أسماع الرجال: أليس العلم فرضا على النساء مبينا؟
فيم غادرتم البنات على جهل وقمتم تعلمون البنينا؟
هل أقمتم مدارسًا للواتي إذ أقمتم مدارسًا للذينا؟

(باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص:١٤)

فـ(باكثير) يؤمن إذن بأهمية تعليم المرأة ولا ينسى في الوقت ذاته أن يجعلها حريصة على ألا تنسى دورها في تربية أولادها، بل هو يبرز دائمًا أن حرص المرأة على تعليمها نابعٌ أولاً من حرصها على حسن تربية أبنائها، فالمرأة المتعلمة هي التي تستطيع أن تربي جيلاً صالحًا للوطن. (باكثير، ع. أ. مرجع سابق، ص: ١٤)

يتضح للباحث مما سبق أن قضية المرأة في مسرحية (همام) وقفت عند حدود طلب المرأة لحقها في التعليم، كي تتساوى مع الرجل في حق العلم، ومن ثم تستطيع أن تؤدي فروض دينها وهي على علم بما تفعله، وتقوم بتربية أولادها على أحسن وجه، وكانت هذه دعوة طبيعية ومفهومة في ظل مجتمع مغلق يسوده التخلف والجهل بدور المرأة في بناء المجتمع.

وهل معنى ذلك أن (باكثير) كان مهتمًا بوطنه حضرموت فقط في أعماله؟ كلا بل إن (باكثير) "كان على وعى كامل بما يجرى فى المجتمع حوله سواء فى المحيط الداخلي أم فى المحيط الخارجي."(العشماوى، عبد الرحمن صالح: مرجع سابق صـ٩٤) فهو إذ يعالج فى مسرحية همام أمراض مجتمعه الحضرمي، نجده فى مسرحية "الوطن الأكبر" منتبهًا لأحداث الأمة العربية التى يدب فيها مرض الفرقة، فيسعى جاهدًا من خلال بطله (إبراهيم باشا) إلى توحيد الصف العربي في مواجهة أعداء الأمة، فهو يرى أن الشعوب العربية كل منها يكمل الآخر، فلا يمكن أن تصبح مجزأة بل المفروض أن تكون يدًا واحدة على أعدائها، مثلما كانت في القدم، فهناك الكثير من الأمور المشتركة التي توحدها، وتجمعها، إذ يقول (إبراهيم باشا) في نهاية المسرحية:

أترى الأيام تحقق هذا الحلم الجميل؟
مصر والشام ونجد والحرمان الشريفان
والرافدان وأقصى الغرب وأدناه واليمن
شعب واحد يتكلم باللغة الواحدة،
ويسير إلى هدف واحد؟
إن مصر والشام صنوان يكمل بعضها
بعضا، لا يستغني واحد منهما عن أخيه
من عهود الفراعنة السابقين، وفى عهدي
الفاطميين والأيوبيين

(العشماوى، عبد الرحمن صالح: مرجع سابق ص ٢٦)

يتضح من ذلك أن الأحداث المعاصرة بالنسبة لـ(باكثير)) مصدرٌ مهمٌ يستمد منه مادة مسرحياته الشعرية، وكان حريصًا أثناء استعانته بالأحداث المعاصرة ألا يسقط فريسة التقرير والتسجيل الحرفي، بل تناول الواقع من خلاله رؤيته الشخصية. فهو لم يتعامل مع واقعه على أنه صورة فوتوغرافية، بل إنه رصد هذا الواقع ومسرحه طبقًا لما يراه صحيحًا، فهو لم يتعامل معه على أنه مواقف جامدة لا تحلل، بل حلل كل موقف ومسرحه طبقًا لما يراه صحيحًا، وهذا دليل على" أنه صاحب رأي في المقام الأول وأن قلمه في البداية سلاح قبل أن يكون أداة إبداع فحسب، إن كل مسرحية من مسرحيات (باكثير) تقول لنا شيئًا ما- وهذا الذي تقوله في القسط الأكبر رأيًا سياسيًا أو اجتماعيًا تتضافر بقية عناصر البناء الدرامي لكي تغلفه بغلافة شفافة تظهر أكثر مما تخفي ولكنها دائمًا تعطي للعمل ملامحه الجمالية."(العلمي، يحيى. (١٩٦٥). ص ٤٩)

ثالثًا: التاريخ:

الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد- على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل- بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة- باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة، إذ إن التاريخ ليس وصفًا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي.(زايد، علي عشري. (د. ت). ص ٣٥)

وإذا كان (أحمد شوقي) و(عزيز أباظة) قد أرسيا دعائم مسرحنا الشعري فإنهما كان يستمدان مادة أعمالهما من التاريخ، فبالرغم من كثرة إنتاجهما فإنهما لم يبعدا عن التاريخ إلا في مسرحيتين "الست هدى" لـ(أحمد شوقي)، و"زهرة" لـ(عزيز أباظة). وهذا الأمر ليس بغريب على المسرح؛ لأن بدايات المسرح الغربي كانت كذلك، فقد وظف رواد المسرح الإغريقي أمثال: إيسخلوس وسوفوكليس وأرستوفان التاريخ في مسرحياتهم. وقد سار (باكثير) على الدرب نفسه فقام بكتابة مجموعة من أعماله المسرحية مستمدًا مادتها من التاريخ، فقد استطاع أن يستوعب التاريخ شكلاً وتصويرًا وتعبيرًا في إنتاجه المسرحي؛ ولعل ما دفعه إلى ذلك هو اهتمامه الشديد بقضايا وطنه السياسية والاجتماعية.

وقد حاول الباحث أن يصنف الشخصيات التاريخية التي وظفها (باكثير) في مسرحه الشعري فوجدها تندرج تحت ثلاثة أنواع رئيسة: التاريخ الفرعوني والإسلامي والمعاصر، وجميعها تمت بصلة إلى طبيعة الظروف التي كانت تمر بها الأمة العربية في فترة الأربعينات والخمسينات، وهي بحسب ترتيب مسرحياته الشعرية: شخصية الملك الفرعوني (إخناتون) في مسرحية (إخناتون ونفرتيتى)، وشخصية الخليفة الفاطمي (الآمر بأحكام الله) في مسرحية (قصر الهودج)، وشخصية (الشيماء) في الأوبريت الذي يحمل اسمها، وشخصية (إبراهيم باشا) في مسرحية (الوطن الأكبر).

ومن الملاحظ أن (باكثير) في استخدامه للمادة التاريخية في عمله المسرحي يتجاوز كون التاريخ نقطة بدء درامية؛ ليكشف عن موقفه من قضايا مجتمعه وأمته، ومن ثم رآه الباحث يندفع في بدايات كتابته إلى التاريخ الفرعوني يستلهم منه واحدة من أروع القصص التاريخية الفرعونية؛ ليناقش من خلالها قضية اجتماعية مهمة، وهي قضية التدليس باسم الدين، فسعى من خلال هذه القصة التاريخية إلى فضح أمر رجال الدين المنحرفين، وإظهار مدى تأثيرهم في الشعب المصري القديم عن طريق التدليس باسم الدين، وصراعهم الدائم مع الحق، لعدم انتصار الحق عليهم، مما يؤدي إلى خسارتهم لمكانتهم بين الشعب، وبالتالي خسارتهم للأموال التي يأخذونها من الشعب بدعوى أنها تُقدم قرابين للآلهة. هذه القصة هي قصة ملك التوحيد في مصر القديمة (إخناتون) التي استغلها (باكثير) ليُسقطها على الواقع المصري في فترة الأربعينات التي حضر فيها (باكثير) إلى مصر.

أي أن ما كان يؤرق (باكثير) في هذه الفترة هو استغلال رجال الدين مركزهم الديني والاجتماعي في تحقيق أطماعهم الشخصية، لذا حاول أن يتصدى لهم بكل قوة، ويكشف زيف دعواهم، فها هو يوضح على لسان (إخناتون)- بطل العمل- أن الأموال التي يجمعها الكهنة من الشعب باسم الدين، ليست من حقهم، وأنهم لا يهتمون بتقوى الناس، ولا يحرصون على تعليمهم دينهم أو محاولة تقويمهم إذا ضلوا، الأمر الذي دفعه إلى الاستيلاء على أموالهم، وإنفاقها فيما يراه صواب - من وجهة نظره- إذ يقول إخناتون:

ما زاد عليكم أخوكم بفرعونيته بل بدينه،
إذ اتخذتم دينكم مهنة تكسبون بها رزقكم.
لا تبالون من بعده هُدِى الناس أو ضلوا!
اطلبوا من مالي ما شئتم أعطكم
أما ما ليس بملكي فلا!
تلك الأموال للعبادة وهي حرام
لغير الرب الحق أتون.

(باكثير، علي أحمد. (د.ت). مسرحية إخناتون ونفرتيتي، صـ١١٦)

ثم يتجه إلى كشف حقيقتهم، وزيف عقيدتهم، وتضليلهم للناس، ومسئوليتهم عن تردي الأوضاع الدينية للمجتمع المصري، فقد استطاعوا بزيف عقيدتهم إقناع الناس أنهم وسطاء التقرب إلى الله، وأن العبد لكي يتقرب إلى الله يجب أن يبذل العطايا والهدايا والقرابين لله عبرهم، وفي الحقيقة أنهم هم الذين يأخذون هذه العطايا لصالحهم، فتزيد ثرواتهم، ويعيش الناس في فقر وتعب (باكثير، علي أحمد. (د.ت). مرجع سابق صـ١١٧). بل ويصل تأثير هؤلاء الكهنة إلى حد أنهم يستطيعون القضاء على الحكم وقتل السلطان، ونجد ذلك في حوار الملكة "تي" أم (إخناتون) مع "تاي" مربيته، فتقول الملكة في أثناء حديثها عن إخلاص القائد "حور محب" للملك "إخناتون": فلقد عرض عليه الكهان العرش ليخذله فأبى. (باكثير، علي أحمد. (د.ت). مسرحية إخناتون ونفرتيتي، ص٩٨) ولا يكتفون بذلك، بل وصل الأمر بهم إلى أن يحرضوا الشعب على مليكهم؛ لأنه أخذ أموالهم، ويريد توحيد الآلهة مما يضر بمصالحهم الشخصية، ويؤثر على مكانتهم بين الشعب. ((باكثير، علي أحمد. (د.ت). مرجع سابق، ص٩٧)

وأمام هذه التصرفات يأمر (إخناتون) قائده (حور محب) في نهاية المسرحية بأن يستخدم السلاح في مواجهة هؤلاء الدجالين الذين أشعلوا نار الفتنة بين الناس، وجعلوهم يثورون على الملك ويخربون البلاد؛ حتى تتخلص البلاد من شرهم، ويوضع حدًا لأطماعهم. ((باكثير، علي أحمد. (د.ت). مرجع سابق، ص ١٤٢ : ١٤٤)

وسعى (باكثير) في هذه المسرحية أن يرسي مبدأ المساواة بين الحاكم والمحكوم، هذا المبدأ الذي بدا ظاهرًا في كل تصرفات (إخناتون) الملك مع كل من يتعامل معهم من قواد وكهنة وخدم، فهو يتزوج من ابنة خادمه، ويعامل خدم قصره من الفلاحين معاملة الند للند، بل إنه ينادي على قواده وعماله– دائمًا- بلفظ (يا أخي)، وعندما يأتيه الكهنة الذين يكيدون له المكائد وهو يعلم ذلك، ويحرضون الشعب عليه، يرحب بهم قائلا: (أهلاً بالإخوة).(باكثير، علي أحمد. (د.ت). مرجع سابق، ص: ١٠٧) ويجعل من مبدأ المساواة أساسًا من أسس دين التوحيد الذي يدعو إليه، فهو يُحدث أمه الملكة (تي) عن مبادئ دينه الجديد، وعما سيحدث في البلاد عندما ينتشر هذا الدين، إذ سيُصبح الكل أخوة متحابون حتى وإن اختلفت بلادهم، لأنهم يجمعهم دين واحد، فيقول:

يوم لا يبغي المصري على السوري، ولا يزهي المصري على النوبي، وتلغى الحرب الزبون يوم يغدو الناس جميعًا وهم إخوة آمنون.

(باكثير، علي أحمد. (د.ت). مرجع سابق، ص: ١٠٨)

وعندما يجتمع مع الكهنة في محاولة لإقناعهم بالدخول في الدين الجديد، وهم يمدحونه، ويوضحون له أنه أصبح أفضل منهم لأنه فرعون ونبي في الوقت ذاته، فيرد عليهم مبينًا أنه عبد مثلهم، ولم يزده أنه فرعون شيئًا، لأن الأمر ليس له علاقة بالمناصب أنما الأفضلية عند الله بالالتزام الديني للفرد: (ما زاد عليكم أخوكم بفرعونيته بل بدينه) ((باكثير، علي أحمد. (د.ت). مرجع سابق، ص: ١١٥). فـ(باكثير) يستعين هنا بالمبدأ الإسلامي الذي يؤكد أن أفضلية الإنسان عند الله بالتقوى وليس بأي شيء آخر، حيث يقول الله – عز وجل- :" إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللهِ أَتْقَاكُمْ "(سورة الحجرات، الآية :١٣)؛ وكل ذلك من أجل أن يرسخ فكرة المساواة داخل عمله. وكذلك في حوار مطول بينه وبين الكهنة، يعترض على كلام عميد كهنة آمون الذي صرح فيه أنه أفضل من (ماي) خادم (إخناتون)؛ لأن (ماي) من طبقة الفلاحين بينما (عميد آمون) من طبقة الكهنة التي ترى في نفسها أنها أفضل من باقي فئات الشعب، فيرفض (إخناتون) هذه النظرة الطبقية، ويؤكد لـ(عميد آمون) أنه لا فرق بين الفلاح والكاهن، أو حتى بين الفرعون والفلاح، فالناس جميعًا سواء أمام الرب، لا فرق بينهم- مثلما وضح من قبل- إلا بالتقوى. (باكثير، علي أحمد. (د.ت). مرجع سابق، ص: ١١٧ : ١١٩)

بينما في مسرحية الوطن الأكبر يوظف (باكثير) من التاريخ الحديث شخصية (إبراهيم باشا بن محمد علي باشا) ليُسقط عليها ما يحلم به من توحد العرب في مواجهة أعدائهم، وأمله في أن يجمعهم التوحد في الدين واللغة والعادات والتقاليد إلى الوقوف صفًا واحدًا أمام المخاطر التي تهددهم، وهذا يعني أنه قد ترتب على ظهور النزعات السياسية المتصارعة بين الدول العربية في فترة كتابة باكثير لهذه المسرحية، وعدم قدرتها على مواجهة جيوش الاحتلال، استدعاء حدث تاريخي معاصر يعيد للأذهان العربية فكرة الاتحاد، وأثرها على الشعوب. فها هو (إبراهيم باشا) بطل المسرحية، الذي نشأ ووجد الاحتلال التركي يسيطر على كل الدول العربية، يرفض هذا الاحتلال، ويسعى للقضاء عليه عن طريق الدعوة إلى الوحدة، التي ستساعد على تحرير البلاد العربية من هذا العدو، يصرح لأحد قواده بما يأمل في فعله فيقول:

مهلا يا عبد الله فما زدتني بالذي قلته علمًا
لو تعلم يا ابن مسعود ما أنا طاو عليه العزم
لقرت عينيك وانزاح همّ فؤادك
والذي نفس إبراهيم بقبضته ما جئنا
بلاد الحجاز ونجد لنخضعها للترك، ولكن
لنعتقها ونحرر سائر أوطان الضاد منهم
وبنينا دولة شما تعيد لنا
ذلك المجد العربي القديم.

.....

أترى الأيام تحقق هذا الحلم الجميل؟
مصر والشام ونجد والحرمان الشريفان
والرافدان وأقصى الغرب وأدناه واليمن
شعب واحد يتكلم باللغة الواحدة.

((باكثير، علي أحمد. (د.ت). الوطن الأكبر، ص: ١٢: ١٦)

وهو على يقين بأن هذا اليوم سيأتي وتنهض هذه الشعوب من غفلتها وتواجه الظالمين:

إن هذي الشعوب التي تتكلم بالعربية
من أقصى السودان إلى طوروس، ومن
بحر الظلمات إلى البحر العربي وشط العراق،
لمن حقها أن لا تبقى هكذا متناكرة
تحت هذا الحكم المغولي الهدّام
لابد لها من يوم تعرف فيه
سؤددها المسلوب وتجمع فيه الأمر
فويل يومئذ للطغاة المستبدين.

(باكثير، علي أحمد. (د.ت). مرجع سابق، ص: ٢٦)

ولم يتوقف استدعاء باكثير للشخصيات التاريخية عند القضايا القومية والاجتماعية لأمته بل وظف (باكثير) الشخصيات التاريخية في عمله الدرامي" ليكشف عن مواقف الإنسان بصفة عامة تجاه القانون والعدل في تناقضهما أو تعادلهما، وهي مواقف تشف عن حيرة الإنسان وبشريته، وهو يواجه تحديات الحياة من حوله، في لحظة يتصل فيها الماضي بالحاضر، ممتدًا إلى المستقبل، مصورًا تاريخ البشرية في بحثها الدائب عن ذاتها وخلاصها مع مراعاة الجوانب التراجيدية القرينة بهذه المواجهة الإنسانية."(أبو الرضا، سعد. (١٩٨١). ص: ٥٠) فإذا ما نظر الباحث إلى مسرحية " إخناتون ونفرتيتي" يجده أن (باكثير) يعرض لنا حوارًا جدليًا بين (حور محب) و(إخناتون) ليقنعنا فيه بأن الحب والسلام يستلزمهما القوة للدفاع عنهما:

حور محب: مولاي أليس يحب إلهك أن يقوى دينه ويعم الخير؟

إخناتون:بلى ولتحقيق هذا وقفت حياتى.
حور محب: لكن السبيل الذي أنت سالكه مفضي لاريب لفقد ممالكنا وسقوط الدين معا
فنكون غدًا لا دين الرب نشرنا ولا سلطان البلاد حفظنا
إخناتون:هذا والرب كلأم حكيم
حور محب:شكرًا مولاي العظيم
ليست هذه حكمتى بل حكمة سيفى
(يضع يمناه على قبضة سيفه)
إخناتون: ماذا تدعوني حكمة سيفك أن أعمل؟
حور محب: مرنى أذهب بخميسي إلى سوريا وأؤدب فيها الطغاة وأنجد فيها الولاة
وأصلح فيها الأمور وأمنع عنها الحيثيين
وأضرب سدًا منيعًا دون إغارتهم
يقبعون به فى دارهم الأولى أبدًا،
ثم أرسل رسلك فى إثرى ليبثوا فيهم
تعاليمك العليا يدخلوا فى دينك أفواجًا
إخناتون:ليس فى دين الرب إكراه يا حور محب
حور محب: بالحجة والبرهان؟
إخناتون: أجل بالحجة والبرهان
حور محب: حتى هذا يا مولاي لن يتحقق إلا بحفظ الأمن، ولن يتسنى حفظ الأمن
بغير الضرب على أيدي العابثين.

(باكثير، علي أحمد. (د.ت). مسرحية اخناتون ونفرتيتي، ص: ٢٦)

يجد الباحث هنا أن رؤية (باكثير) المثالية تنطلق من أن الحب أساس العلاقات مع الآخرين، والاعتماد على الإقناع والتحاور مع الآخرين هو السبيل إلى النجاح، بل يتجاوز ذلك، مثلما رأينا المشهد السابق، إلى أن القوة ليست فى السيف، بل هي قوة الحجة والبرهان. وهو بهذه الرؤية يتجاوز واقع المسرحية ليؤسس من خلال الشخصية التاريخية – إخناتون- رؤية إنسانية عامة، وعندما يسعى لنشر هذه الرؤية نجده يستخدم الحوار الجدلى بين الشخصيات، فيجمع للمتلقى بين الرأى ونقيضه، ويترك له حرية ترجيح الرأى الأجدر.

وفى موقف آخر يوظف (باكثير)، من التاريخ الإسلامي، الشخصية التاريخية ليوضح لنا قيمة إنسانية أخرى، هي السعادة، التي يرى أنها ليست بالمال أو الجاه بل هي كقيمة إنسانية مثالية مطلقة تتحقق فى لقاء الأحبة والهناءة بالقرب منهم، فنراه يستعرض من خلال موقف (سلمى) فى مسرحية (قصر الهودج) هذه القيمة، فبعد أن يبشروها بالزواج من الخليفة الفاطمي (الآمر بأحكام الله) تشعر بالحزن والشقاء لأنها ستفقد حبيبها ابن عمها (ابن مياح)، فتقول:

واشقائي
جار الزمان عليا
وأسال الدموع من مقلتيا
أبعدو عنى الحبيب وقالوا
أبشري بالمنى
فواها عليا
هنأونى بأن فقدت حبيبى
ورضيت الخليفة الفاطميا
لو أحسوا مابي
لرقوا لحالي
وأراقوا الدموع بين يديا.

(باكثير، علي أحمد. (د.ت). قصر الهودج ، ص: ٤١)

فاستخدام سلمى لألفاظ (وا شقائي – جار الزمان عليا – أسأل الدموع – فواها عليا) يظهر مدى المعاناة العاطفية التى تمر بها سلمى، فإذا كان الموقف الذي وضعت فيه يستلزم الفرح، لتبشيرها بالزواج من الخليفة الفاطمي فإن القلب حزين لفقد الحبيب، إذن ليست السعادة الإنسانية فى السلطة والجاه، بل السعادة فى راحة القلب، والقرب من المحبوب.

وفى موقف آخر يوظف (باكثير) الشخصية التاريخية ليوضح لنا قيمة إنسانية أخرى، هي التضحية بالغايات الشخصية من أجل الغايات القومية، ففي مسرحية الوطن الأكبر يضع (علي أحمد (باكثير) بطلة المسرحية (نعامة) فى حيرة شديدة عندما أرادت أن تقتل (إبراهيم باشا) بطل المسرحية الذي يسعى لتوحيد العرب؛ لأنه قتل أباها وهي ترغب في أن تثأر لأبيها، إذ تقول:

ها هو الآن نام حبيبي الشجاع
قومي يا نعامة قومي لثأر أبيك
(تحركه) سرحان. سرحان
(لا يجيب) يا له من سبات عميق
قومي يا نعامة قومي لثأر أبيك

.....

نعامة: (تضع رأسه على وسادة بجانبها وتنهض. تتلفت يمينًا وشمالاً)
كيف أقتل إبراهيم؟ أ أقتله وهو منقذ العرب
يا للجرم الأكبر! يا لجرم الأبد!
وحبيبى سرحان، هذا الشفيع الجميل ألا
أصغي لشفاعته فى مولاه عندى

.....

فكيف أخون حبيبي فى أغلى شئ عنده؟
طالما قال لى أنه سوف يبني بي حين يعتق
إبراهيم بلاد العروبة من سلطان الدخيل
أفأقتله من أجل أب قد طواه الثرى
واستحال عظامًا رميمًا

(باكثير، علي أحمد. (د.ت).قصر الهودج، ص: ٧٦)

فمن خلال هذا المونولوج يتضح للباحث مدى الحيرة التى وقعت فيها نعامة، والصراع الدائر في نفسيتها، فـ(باكثير) يضع المتلقى هنا أيضًا بين رأيين مختلفين، ليرى ماذا سيختار المتلقى إذا وضع فى هذا الموقف الصعب؟

ولكن (باكثير) – في كثير من مسرحياته- لا يترك للمتلقي الحرية الكاملة فى اختياره، بل يمارس عليه سلطته كمؤلف فى توضيح الرأي الأصوب، الذي يجب أن تعالج به الأمور، فينهي مسرحياته- عادةً- بالحل الذي يراه مناسبًا لحل المشكلة التي يعرضها، فإخناتون الرافض لقرار الحرب واستخدام القوة ضد أعدائه يتراجع عن رأيه وينادي على السيف بعدما رأى أن البلاد التى يحكمها ستضيع من تحت يديه بسبب عدم مواجهة أعدائه بالشدة والقوة، وأن الدين الذي يسعى لنشره يحارب في كل مكان في مملكته، وأن أعدائه يستخدمون القوة مع أنصاره

وعماله فيقول:

سأذبح أعدائى كهان آمون ومن
والاهم وناصرهم لا أبقي منهم نافخ نار!
إنهم ليسوا أعداءك بل هم أعدائي
السيف السيف! ادعوا لى حور محب، أين حور محب؟
حور محب: (يدخل) مولاي!
إخناتون: مرحى هذا أنت لبيتنى.. أين سيفك يا قائدي؟
أين حكمة سيفك؟ دعها تمل عليّ!
حورمحب:أنا فى خدمة الحق طوع يمينك يا مولاي
إخناتون: بل فى خدمتي أنا أمنوفيس ابن أمنوفيس
حور محب: أجل .. فى خدمة مولاي إخناتون العانش
فى الحق ناشر دين الحب ودين السلام
إخناتون: لا سلام ولا حب بعد اليوم!
حور محب: بل اليوم يوم الحب ويوم السلام
(يجرد سيفه)
سنحطم سيف الظلم بسيف العدل
إخناتون: أجل
حور محب: وننشر دين الرب
إخناتون: على الدنيا كلها

(باكثير، علي أحمد. (د.ت). إخناتون ونفرتيتى ص: ١٤٣)

أما في مسرحية (قصر الهودج) يشعر الخليفة (الآمر بأحكام الله) بالندم لتفريقه بين الحبيبين (سلمى/ وابن مياح) فيتراجع عن ذلك، ويقرر أن يجمع بينهما، ويدفع صداق سلمى نيابة عن ابن مياح:

الخليفة:(لابن مياح) يا بن مياح هلما!
(يقترب ابن مياح) مد يمناك لعمك!
(يمد ابن مياح) يمناه لعمه
(للشيخ عمار) زوج الشاب بسلمى
عمار:كيف يا مولاي
الخليفة:علمي فوق علمك
كملت عدة سلمى منذ شهر فقد طلقتها منذ شهور
أفتعصي يا بن سعد اليوم أمري
عمار: لا ومن ولاك تصريف الأمور
لك منى الطاعة والإخلاص صرفًا كلنا للآمر الناهي فيه!
الخليفة: فلقد أصدقتها عشرين ألفًا
(يلتفت إلى ابن مياح) وهي أغلى يا بن مياح يدا

(باكثير، علي أحمد. (د.ت).قصر الهودج، ص: ٧٨)

بينما نعامة التى كانت تتأهب لتقتل (إبراهيم باشا) نجدها تتراجع عن هذا الأمر، بل تدافع عنه ضد من يريد قتله من إخوتها، وفى النهاية تفرح لنجاته من القتل وتحتسب حياة أبيها فداءً لتوحيد العرب، إذ تقول:

حمد لله الذي نجاك نجى بك
مولاي، لقد أمسيت أحب الناس إلى
قلبى، وأحتسب حياة أبى فى سبيل حياة العرب
طالما كان سرحان يذكر لي آمالك فى
توحيد العرب، وإحياء سؤددها العافي
حتى كاد ينهض أن شيخى من قتلاك
ولولا أن أخي قد توعدني بالموت
إذا لم أنفذ مشيئته ما بسطت إليك يدي لاغتيالك

(باكثير، علي أحمد. (د.ت). مسرحية الوطن الأكبر: صـ٧٢)

يتضح للباحث من خلال الاستشهادات السابقة أن (باكثير) استغل الشخصيات التاريخية في التعبير عن بعض القضايا الإنسانية؛ ليكسب مسرحياته نوعًا من الكلية والشمول، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري، الذي يمنحها لونًا من التميز، ويثير في النفوس المشاعر الإنسانية النبيلة.

وقد فتن (باكثير) بسير أعلام المسلمين الأوائل، فأخذ سيرتهم وقام بتحويلها إلى عمل مسرحى أو روائى، ولعل ذلك يرجع " إلى إيمانه الشديد بأعلامه- أعلام التاريخ الإسلامى- الأفذاذ وإيجابيتهم والدور الخطير الذي قاموا به فى مجالات الإصلاح الدينى والاجتماعى والسياسى."(العشماوى، عبد الرحمن صالح: مرجع سابق، صـ٨٢)

وإذا كان (باكثير) استلهم سيرة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) وقام بكتاباتها على هيئة ملحمة عظيمة سماها (ملحمة عمر) تقع فى تسعة عشر جزءًا، فإنه استلهم سيرة (الشيماء)- أخت الرسول صلى الله عليه وسلم فى الرضاعة- وقام بكتابة أوبريت مسرحي تاريخي يستعرض من خلاله أحداث السيرة النبوية المطهرة من خلال أناشيد أعدها (باكثير)، ووضعها على لسان بطلة العمل (الشيماء). أي أن مضمون هذا الأوبريت هو سرد السيرة النبوية في إطار درامي. فقد قام (باكثير) بدراسة شخصية الشيماء- دراسة مستفيضة- تعرف من خلالها على المواقف المختلفة التى أسهمت بها فى نشر الإسلام، ثم قام باستخلاص أكثرها إثارة، وأعظمها أثرًا، وبنى منها عمله المسرحي.

(العشماوى، عبد الرحمن صالح: مرجع سابق، ص٧٩)

ويعد هذا الأوبريت استمرارًا لحالة المسرح الغنائي عند باكثير، إذ يتخلل الحوار فيه مواقف أريد لها أن تلحن وتغنى، على الأسس نفسها، والمنهج نفسه الذي كتبت به مسرحية (قصر الهودج). ويضاف إلى ذلك قرب هذا الأوبريت من الشكل الملحمى، إذ إن " الطابع الملحمي واضح فيه، حيث يمتد زمانًا ومكانًا، وهذا الامتداد الزمانى والمكانى والحرص على ذكر كل أحداث السيرة النبوية المشهورة أدى إلى سرد أحداثها دون تمثيلها، فالطابع الروائي السردي- وهو من خصائص الملحمة- واضح فيه أيضًا."(البابكري، أبو بكر صالح منصور. (١٩٩٩) ص: ٣٠٥).

ويمتزج فى هذا الأوبريت النثر بالشعر، فلم يكن هذا العمل مسرحية شعرية خالصة بل دمج (باكثير) في الكثير من المواقف النثر، الذي حاول استغلاله ليكون " أداة رئيسية أو وسيلة تمهيدية توصل إلى هذه المواقف، التى هي بمثابة المحاور المعنوية الرئيسية أو الجوهرية للقصة، والتى تتميز- باصطناعها الشعر أداة تعبير- بما فيها من تركيز وتكثيف."(إسماعيل، عز الدين. (٢٠٠٥). ص: ٦١) ومما يدل على ذلك المشهد الثامن من الفصل الثالث حينما تُبرز الشيماء انتصار المسلمين فى غزوة بدر على قريش وتتغنى بها لإعلاء النصر الإسلامى ونشره فى جميع أجزاء الجزيرة العربية عن طريق أناشيدها. (باكثير، علي أحمد. (د.ت). مسرحية الشيماء ص: ٨٨) فهذا المشهد جمع بين النثر كوسيلة تمهيدية توصل إلى موقف الصراع الدرامي، والشعر كأداة تعبيرية فيها تركيز وتكثيف يكشف عن المحاور الجوهرية للعمل. ولعل هذا

يرجع إلى أن الأوبريت هو العمل الذي تتحاور فيه قنوات التواصل بين خطاب الكتابة النثرية الدرامية وخطاب الكتابة الشعرية الدرامية، وكلما كانت اللغة المستخدمة في الخطابين أكثر استجابةً لمتطلبات البناء الدرامي كانت بالقدر نفسه أكثر شاعرية وتعبيرية في مستويات الجمال الفني للعمل نفسه.

ويؤخذ على (باكثير) فى هذا العمل أنه جعله مليئًا بالأحداث التاريخية الكثيرة التى لا يتحملها عمل مسرحى واحد، بل كان يُفضل أن تخرج فى أكثر من جزء مثلما فعل فى سيرة عمر بن الخطاب، ولكثرة الأحداث يجد الباحث أن هناك مشاهد كثيرة قد عطلت الحركة الدرامية فى المسرحية فلم يكن لها أثر فى البناء الدرامي يتم استعراضها عن طريق السرد الشعري على لسان الشيماء، أو باقى شخصيات العمل. ولعل هذا أفقد الأبيات الشعرية الكثير من دراميتها داخل العمل، فالأبيات أتت مباشرة ولم تخدم الصراع الدرامي، وأفقدت الأبيات جماليتها. (يني ، عادل إبراهيم. (١٩٨٩). المصادر الأجنبية لمسرح علي أحمد باكثير، ص: ٢٦٢)

وكذلك استعماله للنثر بكثرة أضر العمل الدرامي، فكان يجب عليه الحد من استخدامه، فالشاعر الدرامي، على حد قول إليوت، يجب أن يقتصد فى استعمال النثر فى المسرحية الشعرية، حيث أن إدخال الحوار النثرى يؤدى إلى تشتيت انتباه المشاهدين من المسرحية إلى وسيلة التعبير عنها. (يني ، عادل إبراهيم. (١٩٨٩). مرجع سابق ص: ٢٦٣)

وهناك تساؤل يطرح نفسه على البحث وهو ما الدافع الذي جعل (باكثير) يتكأ على سيرة الشيماء بالذات فى هذا العمل الذي يستعرض فيه أحداث السيرة النبوية المطهرة، ولما لم يلجأ إلى سيرة أخرى كسيرة أبي بكر الصديق (رضى الله عنه) مثلاً؟ أعتقد أن ما دفع (باكثير) إلى اختيار سيرة الشيماء لعمله الدرامي هذا أنه أراد أن يناقش قضيتين مهمتين هما:

أ- موقف الإسلام من قضية الغناء:

فـ(باكثير) لجأ إلى سيرة الشيماء بالذات ليعرض لنا قضية الغناء فى الإسلام، فها هي الشيماء أخت الرسول من الرضاعة التى اشتهرت بشادية الإسلام" تغني ولم يحرج عليها ذلك، وغنت فى زواجه- صلى الله عليه و سلم- واستمع الناس لصوتها، بل جعلت موهبتها هذه فى خدمة الدعوة الإسلامية ... ولا شك أن (باكثير) وهو يقدم هذا السبق الاجتهادى للحركة الإسلامية المعاصرة فى قضية الغناء قد استند إلى الواقع التاريخى الذي يسكت كل مناهض، ولم يقدم رأيه على استحياء، بل قدمه فى عمل فني حي، كتبه ليعرض على المسرح فتخطفه السينما ليصبح أكثر تداولاً بين الناس."(البابكرى، أبو بكر صالح منصور (١٩٩٩): مرجع سابق صـــ٣٠٦.) فهو بذلك يقر عملية الغناء الهادف، ويكون بذلك صاحب دعوة تحررية أمام الآراء التقليدية التى كانت موجودة فى هذه الآونة.

ب- دور المرأة فى خدمة الإسلام:

سعى (باكثير)- أيضًا- من خلال هذا الأوبريت إلى إظهار دور المرأة فى خدمة الدعوة الإسلامية، وأنها كانت تؤازر الدعوة منذ ظهورها، ولم تتخلَ عن نصرة هذه الدعوة، فإذا كانت بنيتها الجسدية لم تجعلها مؤهلة لحمل السلاح والاشتراك في الغزوات والفتوحات، فإنها تستطيع أن تدافع عنه بما وهبها الله من قدرة على ذلك، وفى حالتنا هذه نجد أن الله وهب الشيماء صوتًا جميلاً استخدمته فى تثبيط قومها عن نصرة الباطل، وحثهم على الإيمان ونصرة دين محمد (صلى الله عليه وسلم)، فعلى سبيل المثال تقول في أحد المشاهد:

إذا قريش كذبت محمدا
فنحن أحرى أن نكون السندا
نحن غدوناه لدينا أمدا
ثم غدا اليوم رسولا سيدا
هيا بنى سعد إلى داعي الهدى
أن آمنوا بالله فردا صمدا
لم يتخذ صاحبة أو ولدا
هيا انصروا نبيكم محمدا
لا يذهبن حظكم منه سدى
قوموا انصروا الحق لسانا ويدا
حتى تكونوا سادة العرب غدا

(باكثير، علي أحمد. (د.ت). مسرحية الشيماء ، صـــ٥٥)

وهكذا في باقى أحداث المسرحية إذ تستغل الشيماء قدرتها على تجميع الناس حولها بالغناء ثم تغني الأناشيد التى تنشر بها تعاليم الإسلام السمحة، والحث على نصرة النبى محمد (صلى الله عليه وسلم). وبذلك يواصل (باكثير) دعوته التقدمية إلى أن المرأة لها دور مهم فى خدمة المجتمع، ومؤازرة الرجل فى المواقف الصعبة، وهذا ظاهر فى جميع أعماله المسرحية سواء الشعرية أم النثرية. وأعتقد أنه فيما أوردته لبيان على قدرة (باكثير) على إعادة حياة أعلام الإسلام مسرحيًا، على وجه يحقق الغاية المطلوبة ويوصله إلى هدفه.

وبالرغم من أن التاريخ يعد مادة سهلة لمن يريد الكتابة- لأن الحكايات التاريخية تجمع بين الحبكة والصراع اللذين يمدان " الكاتب المبتدئ بهياكل جاهزة أو شبه جاهزة لمؤلفاته الأدبية."(مندور، محمد. (١٩٥٨). قضايا جديدة في أدبنا الحديث ص: ١٤٨)- فإن هناك بعض الصعوبات الفنية التى تواجه المؤلف عند الكتابة، فهو يقدم للمتلقي أحداثًا وشخصيات ومعلومات تساعده على تلقي العمل، ويحاول بكل طاقته " أن يضع تلك المعلومات فى إطار مسرحي صحيح بأن يخلق من المواقف ما يدفع الشخصيات إلى الإفصاح عنها بدافع من انفعال أو ضرورة أو غير ذلك من الحوافز، وبأن يواجه المشاهد منذ البداية بما يثير تطلعه إلى المعرفة حتى إذا ساق إليه شيئًا من الحقائق جاءت استجابة لهذا التطلع."(القط، عبد القادر. (١٩٩٨). فن المسرحية ، ص: ٨١) لذا يعتمد الكاتب المسرحي أثناء كتابته للمسرحية المستمدة أحداثها من التاريخ على مبدأ (العزل والاختيار)، فالكاتب المسرحي لا يسعى لتأريخ الأحداث بل يأخذ من الأحداث ما يثير فينا الانفعالات من خلال الصراع الدائر بين الشخصيات، لا سيما أن طبيعة الشعر تسعى للإيجاز والتكثيف، مما يستلزم من المؤلف تجنب التفاصيل العادية التى تضعف العمل، ويركز على الأحداث العظيمة التى تفيد العمل. فقدرة الكاتب على ممارسة عملية (العزل والاختيار) بين العناصر المعروضة لديه تمكنه من إنتاج عمل مسرحى جيد مع الحفاظ على الشكل العام للتاريخ،كما أنها " تعين الكاتب المعاصر على تأكيد استقلاليته عن الشكل المسرحي المألوف،

الذي نقلناه عن كتاب الغرب."(عبد الله، محمد حسن. (٢٠٠٧). أقنعة التاريخ: قراءة مسرحية ، ص: ٤٨)

وقد نجح (باكثير) فى هذه العملية؛ فقد ركز في مسرحه الشعري على قضية توحيد العرب، وتأكيد مبدأ القومية العربية، ومعالجة قضايا وطنه الاجتماعية، ومن ثم اندفع إلى التاريخ؛ ليختار منه قصة إخناتون وقصة الخليفة الآمر بأحكام الله وقصة إبراهيم باشا لتساعده في عرض هذه القضايا. وقد ركز (باكثير) في قصة إخناتون على الفترة التى كان إخناتون يجاهد فيها لنشر دين التوحيد، وتجميع الناس على دين واحد، ورب واحد، ولعل هذه كانت صرخة ضد تفرق المسلمين فى وقته إلى شيع وأحزاب متناحرة، ووقوع الأراضي العربية تحت سلطة الاحتلال، وعدم وقوف الدول العربية صفًا واحدًا أمام المخاطر التي يتعرضون لها، وبالتالي اتجه تركيزه كله حول تجميع الناس على كلمة سواء، مع التركيز على أن الحب والسلام اللذين يرغب العرب أن يعيشوا فيهما يستلزمهما قوة تحميهما من غدر الغادرين وكيد الماكرين وبطش الطامعين. ومن ثم رأيناه يعزل كل الأحداث التى لا تفيده فى عرض هذه القضية، مثل حياة إخناتون قبل التوحيد، وعلاقته بشعبه، وركز على مرحلة الصراع من أجل توحيد الناس على دين واحد ورب واحد يعبدونه؛ ليُسقط عليها ما يدور حوله من مشكلات سياسية.

وفى مسرحية قصر الهودج نرى (باكثير) يختار قصة عاطفية دارت في فترة الحكم الفاطمي، هذه الفترة التي كان معروفًا عن خلفائها أنهم ظالمون قساة القلب، ويُظهر أحد الخلفاء الفاطميين فى صورة عاشق متيم لا يستطيع فكاكًا من الحب، فيَعلي بكثير من قيمة هذا الحب الذي لم نتعوده من الخلفاء الفاطميين، ويعزله عن باقى أحداث حياة الخليفة، ليؤكد أن الإنسان مهما كانت منزلته لا يستطيع أن يقف أمام الحب، وأن السعادة في تجميع الأحبة أكبر من شهوة حب النفس، وأن التضحية من أجل الآخرين هي أس المحبة الحقة، وأنه إذا كان هناك خلفاء فاطميون قد صدر عنهم أفعال يستنكرها العقل والدين ذكرها لنا التاريخ فإنه على الجانب الآخر كان هناك خلفاء طيبون لا يرضون بالظلم، ويحاولون تصحيح أخطائهم إذا أخطأوا.

بينما فى مسرحية (الوطن الأكبر) نجد أن دافع القومية العربية فى هذه المسرحية بارز بوضوح، إذ يختار (باكثير) من حياة (إبراهيم باشا) – بطل المسرحية- الفترة التى كان يحارب فيها أعداء الوطن؛ لتوحيد الصف العربى لمواجهة الاحتلال العثمانى، وبعث روح القومية العربية بين الأشقاء العرب، وبذل الجهد للاستقلال عن الدولة العثمانية، ومن ثم عزل باقى أحداث حياة (إبراهيم باشا) عن أحداث المسرحية؛ ليجعل المتلقي يركز على هذه المرحلة فقط، ويتأمل كيف الوصول إلى تحقيق الوحدة العربية.

يخلص الباحث من هذا العنصر إلى أن الإتكاء على التراث التاريخى منح مسرح (باكثير) الشعري دفئًا مميزًا نحس فيه بهمهمة الماضيين، وحركة نفوسهم المنتشرة فى العمل وتخفف من حدته، وتعطينا ملمحًا جديدًا من حياتهم لم نكن نبصره من قبل. فلقد استفاد (باكثير) من ارتباطه بالتاريخ، مما أفاده في تعميق رؤيته للموضوع الذي يعرضه، فالتفاته إلى التاريخ جزء من تمثله العميق للماضى والعناية بما فيه من ثراء يمكن استدراجه ليكون عونًا له فى فهم مشكلات عصره والتعبير عنها بطريقة فذة، ووضع حلول لها. ولذلك لم يكن استدعاء الشخصيات التاريخية في مسرح (باكثير) الشعري وسيلة يستكشف بها (باكثير) تجربته الخاصة، فضلاً عن أنها لم تنبع- في الكثير من النماذج، أو في أغلبها- من حاجة باكثير الداخلية للتعبير الملائم عن مشاعره وانفعالاته الخاصة، بل أصبحت- أعني الشخصيات التاريخية- من الوسائل التي يقنع بها (باكثير) جمهوره الذي يتلقى هذه الأعمال، ويدفعه" نحو الفعل أو الانفعال الذي يتناسب والغاية الاجتماعية أو السياسية أو حتى الأخلاقية لعمله."(عصفور، جابر. (٢٠٠٠). استعادة الماضي (دراسات في شعر النهضة).ص: ٣٣٣)

فـ(باكثير) إذ يستدعي شخصياته من إطاراتها التاريخية ويعيد صياغة ملامحها فى تشكيل جديد، تنطلق أبعاده الجديدة، بملامح من رؤياه، وتمتلك من السمات الفنية ما يرقى بها إلى مستوى التأثير فى وجدان المتلقين؛ لإيقاظ هؤلاء المتلقين لاتخاذ موقف تجاه الأحداث المحيطة بهم، أي أنه يسعى لإشراك المتلقين فى الحكم على الأحداث، مع استشرافه المستقبل برؤية مثالية ترى أن الغد سيكون مشرقا، وأن القيم الإنسانية أعلى من أي قيم أخرى (خليل ، انتصار. (٢٠٠٧). القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري ص: ٢٧٨).

خامسًا: مسرح شكسبير:

يعد وليم شكسبير واحدًا من أبرع من كتبوا الدراما في تاريخ المسرح العالمي، فكتاباته الدرامية ما زالت هي الأروع حتى الآن برغم مرور العديد من القرون عليها. وقد كان من الطبيعي أن يتأثر به كتاب المسرح الغربيين والعرب، ومن بينهم (باكثير)، الذي بدأ تأثره به من خلال إطلاعه على المسرح الإنجليزى أثناء دراسته للأدب الإنجليزى عندما التحق بكلية الآداب، جامعة القاهرة. وقد كان تأثر (باكثير) بـ"شكسبير"على مستويين هما:

١-مستوى الشكل:

فإذا كان أول من أدخل الشعر المرسل إلى المسرح هو الأديب الإنجليزي (ماكفيل) فى مأساته (جوربورك) أو (فيربكس وبوركس)، إذ نظم جزءًا من هذه المسرحية بالشعر المرسل. وإذا كان أول من ألف مسرحية كاملة بالشعر المرسل هو الأديب الإنجليزي (مارلو)، وقد كان قويًا مبدعًا فى استعماله للشعر المرسل حتى سمى البيت من شعره بالبيت الجبار، وقد كان يعتمد على القصة، وعلى روعة الشعر فى السيطرة على مجرى القصة، فإن أفضل من استعمل الشعر المرسل وجعله أداة للحوار يتعمق بها فى تحليل شخصياته، ويجمع بها بين المتناقضات كان شكسبير.(الدسوقي، عمر. (د.ت). المسرحية ، ص: ١٠٨) ولعل هذا ما دفع (باكثير) إلى ترجمته لمسرحيات شكسبير، فترجم جزءًا من مسرحية (الليلة الثانية عشر) وكانت الترجمة بالشعر العمودى، ولكن (باكثير) لم يعجب بهذه الطريقة في الترجمة لأنه رأها عبارة عن "مقطوعات شعرية تألفها الأذن العربية ولكنها ضعيفة ألمت إلى روح الأصل ونفسه الخاص."(باكثير، علي أحمد. (د.ت). مسرحية

روميو وجولييت، ص: ١) وبالتالي توقف عن ترجمتها، ثم بعد فترة قام بترجمة مسرحية (روميو وجولييت) بالشعر المرسل؛ ليثبت لأستاذه الإنجليزي أن الشعر العربي شعر طيع، يستطيع أن يتجاوز شكله القديم، ويواكب الشعر العالمي بل ويتفوق عليه. (باكثير، علي أحمد (د.ت): فن المسرحية، صـ٨.)

بعد ذلك اتجه (باكثير) إلى التأليف المسرحي بواسطة الشعر المرسل، فألف مسرحية (إخناتون ونفرتيتي)، وجعل أداة الحوار فيها الشعر المرسل، وبعد أن نجحت تجربته ووجد أن الشعر المرسل ساعده على الإبداع صرح قائلاً:" إذا أردنا أن نوجد المسرحية الشعرية عندنا فإن أصلح أداة لذلك هو الشعر المرسل حيث أنه يستند إلى التفعيلة- لا البيت- كوحدة نغمية، فتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله، فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل."(باكثير، علي أحمد (د.ت): مرجع سابق، صـ١٤.) وقد ساعد هذا النوع (باكثير) على أنه يبدع في مسرحيته السابقة، ويظهر الأحداث الدرامية، بصورة جيدة، وجعله قادرًا على تحليل الشخصيات، وسبر أغوار نفسها وتحليل تلك النفس وإظهار رؤاها المختلفة، بما ساعد على جذب المتلقي لهذا النوع من المسرحيات.

ومن جهة الشكل أيضًا فقد صدّر (باكثير) بعض مسرحياته الشعرية بآية قرآنية توضح شكل الصراع الدائر في هذه المسرحية، أو الرسالة التي يريد أن يبثها إلى المتلقي، بحيث تبدو للمتلقي أنها الفكرة التي يدور حولها مضمون المسرحية، وهذا ما يسميه لاجوس أجري (المقدمة المنطقية)، إذ يوضح في كتابه (فن كتابة المسرحية) أن " الصراع الجيد يجب أن يقوم على فكرة سابقة واضحة يحملها أبطال العمل، وينطقون بها ويتم تحقيقها في نهاية العمل، فهي الفكرة الرئيسية للرواية، أو الغرض الذي تهدف إليه."(اجرى، لاجوس (٢٠٠٠): فن كتابة المسرحية، ص: ٤٤)

ويشترط لها لاجوس الوضوح بحيث نستطيع استنباط أحداث الصراع منها. وذلك ما يراه الباحث في أعمال شكسبير فإذا ما أخذنا بعض الأمثلة من رواياته نجد أن المقدمة المنطقية لـ(روميو وجولييت) " أن الحب العظيم يتحدى كل شئ حتى الموت نفسه."، وفي (الملك لير) "الثقة العمياء تؤدي بصاحبها إلى الدمار"، وفي (ماكبث) "الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهي بالقضاء على نفسه"، وهكذا الأمر في باقي مسرحيات شكسبير.(اجرى، لاجوس (٢٠٠٠): مرجع السابق: صـ٥٤- صـ٥٦.)

وإذا ما نظر الباحث إلى مسرح (باكثير) الشعري، يجده يضع للمتلقي في بداية العمل مقدمة منطقية توضح له مضمون هذا العمل، فعلى سبيل المثال في مسرحية همام صدر باكثير المسرحية بالآية القرآنية الآتية:" ... وَاذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذ أَنذَرَ قَوْمَهُ بِالأَحْقَافِ" (سورة الأحقاف، الآية ٢١)، وهذا التصدير يوضح مقصدية النص، ويحدد رسالة بطل العمل، فالمسرحية– بناء على ذلك التصدير– عبارة عن إنذار للمجتمع الحضرمي، وإلقاء الضوء على مشكلاته التي يجب حلها لينهض هذا المجتمع. أما في مسرحية "إخناتون ونفرتيتي" يصدر العمل بالآية القرآنية الآتية: "... وَرُسُلاً قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلاً لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ" (سورة النساء، الآية ١٦٤)، فهو يوجه من خلال هذا التصدير رسالة إلى المتلقي، مضمونها أن حياة إخناتون من الممكن أن تكون من قصص الأنبياء التي لم يقصها القرآن الكريم علينا لما فيها من دعوة للتوحيد وثورة دينية شاملة، وتصرفات تشبه- إلى حد ما- تصرفات الأنبياء.

بينما في مسرحية "قصر الهودج" تبدأ صفحات المسرحية بالآية القرآنية الآتية: "وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا المِحْرَابَ، إِذْ دَخَلُوا عَلَى دَاوُدَ فَفَزِعَ مِنْهُمْ قَالُوا لَا تَخَفْ خَصْمَانِ بَغَى بَعْضُنَا عَلَى بَعْضٍ فَاحْكُم بَيْنَنَا بِالحَقِّ وَلَا تُشْطِطْ وَاهْدِنَآ إِلَى سَوَاءِ الصِّرَاطِ، إِنَّ هَذَآ أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةٌ وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ، قَالَ لَقَدْ ظَلَمَكَ بِسُؤَالِ نَعْجَتِكَ إِلَى نِعَاجِهِ..." (سورة ص، الآيات ٢١- ٢٤) إذ يوظف (باكثير) هذه الآية القرآنية؛ ليوحي للمتلقي بالصراع الذي سيحدث داخل العمل، والظلم الذي سيقع على أحد الأطراف بسبب الطمع.

وهذا يعني أن تصدير مسرحيات (باكثير)- أو المقدمة المنطقية مثلما يسميها لاجوس أجري/ أو العتبات مثلما يسميها جيرار جينت- يحمل بين طياته خلاصة رؤيته لعمله التي يريد أن يبثها في المتلقي.

وبذلك يكون التصدير في هذه المسرحيات قد أسهم في تفسير بعض أحداثها، وكذلك تفسير بعض رؤى (باكثير) ومواقفه، أي أن التصدير هنا يحفز المتلقي ويعطيه إشارات معينة تساعده على الفهم، فهي توجه الانتباه لتيمات العمل والأسئلة المطروحة عليه، مما يساعد على إنتاج المعنى.

٢- مستوى المضمون:

أما على مستوى المضمون فقد تأثر (باكثير) بـ(شكسبير) في معالجته لبعض المواقف الدرامية في مسرحياته الشعرية، لا سيما المواقف السليمة لأبطال شكسبير، فعلى سبيل المثال في مسرحية (روميو وجولييت) التي عالجها (باكثير) بالترجمة في هذه المسرحية نجد أن (روميو) يتعامل مع خصومه في هذه المسرحية بالحب والوداعة بالرغم من معاملتهم السيئة معه، فها هو (روميو) يقابل وقاحة (تيباليت) غريمه بالوداعة والتسامح:

تيباليت:روميو، بغضي لك يعجز أن يلقاك
بأحسن من أن يقول لوجهك أنت لئيم
روميو:لو تعلم يا تيباليت بما يقتضي أن
أهواك، ويجعل هجر كلامك عندي تحية!
ما كنت لئيمًا وداعا إذن
إني لأخالك تجهلني
تيباليت:لن يمحو قولك مما أسأت إليّ به شيئًا
فارجع يا غلام وسل حسامك
روميو:أحتج عليك،فإني لم أمسك بسوء
قط، ولكن أحبك أكثر مما تظن
وعسى أن تعرف يومًا لماذا أحبك
كابوليت وعزيز علي اسم أهلك
مثل اسم أهلي- أبشر بخير

(شكسبير، وليم. (د.ت). مسرحيةروميو وجولييت، ص: ١٣٠ : ١٠٤)

ويبدو أن موقف روميو السلمي تجاه خصومه من أسرة

كابوليت قد ترك أثرًا بالغًا في فكر (باكثير) الدرامي حتى " أصبحت المواقف السليمة لكثير من شخصيات مسرح (باكثير) الرئيسية مواقف عامة سائدة متكررة، بحيث جعل (باكثير) هذه الشخصيات تسالم من يعاديها وتعفو عمن يشهر في وجهها سيف العداء والكراهية العمياء."(ينى، عادل إبراهيم: مرجع سابق، صـ١٥٩) فقد وظف (باكثير) هذا الموقف السلمي في الكثير من أعماله الدرامية الشعرية إذ نرى في مسرحية (إخناتون و نفرتيتى)، إخناتون لا يريد استخدام السيف مع أعدائه بل يرى أن الحب هو الأساس الذي قامت عليه السموات والأرض، ويجب أن ينتشر بين جميع الناس ليصبحوا **إخوانًا لا فرق بينهم:**

إخناتون:أجل خرجوا عن طاعة مصر الظالمة الباغية
خرجوا عن طاعة مصر آمون
إنى قد بعثت الرسل إليها وشدت المعابر
فيها لدين الحب وديـن السلام
وغدًا يؤدي بعل ذو الانتقام، ويتشوب السفاك،
ويقضى على عشتار الغضوب
ويبيد بمصر فتاح ومين ورع وآمون
ويقضى الآلهة الأخرون ولا يبقى
إلا رب واحد يدعوه الورى أجمعون
الرب الكريم الرحيم العطوف الرءوف الحنون
الذي جعل الحب أساسًا تقوم عليه السموات والأرضون
ذلك اليوم الحق لاريب فيه وإن كره المبطلون
ـيوم لا يبغي المصري على السوري، ولا
يزهي المصري على النوبي، وتلغى الحرب الزبون
يوم يغدو الناس جميعا وهم إخوة آمنون

(باكثير، علي أحمد، مسرحية إخناتون ونفرتيتى: صـ١٠٨)

وعندما يوضح له قائده (حور محب) خطأ رأيه، وأن الأعداء يفتكون بأعوانه في البلاد المختلفة، لا يرضى باستخدام القوة أيضًا، بل يرى أنهم جهلاء وسوف يرجعون عن جهلهم عندما تصلهم رسالته فيستمر في موقفه السلمى، إذ يقول:

الرب سيحمي وينصر أبناءه الصالحين
يغفر الرب للحيثين أن كانوا جاهلين
سوف تأتيهم رسلي فيكفون عن بغيهم
عندما يؤمنون بهذا الدين،كما كفت
مصر عن بغيها حينما شع فيها النور المبين

(باكثير، علي أحمد،مرجع سابق، صـ١٠٩-)

وإذا ما انتقل الباحث إلى مسرحية (قصر الهودج) فنجد(ابن مياح) العاشق، لا يدافع عن حبيبته (سلمى) أو يتمسك بها حينما أراد الخليفة أن يتزوجها بالرغم من أنه يعلم أنها تحبه ولا ترغب في الارتباط بالخليفة، بل يستسلم بسهولة للأمر الواقع، فيرسل رسالة لعمه (عمار) يوضح له أنه سيرحل عن البادية، ويذكر له سبب تركه البلاد فيقول:

إلى عمي الجليل الشيخ عمار بن سعيد
بعد أن شهدنا معا أن الرسول هو مولانا الخليفة
نفسه، رأيت من الصعب أن ترفضوا طلبه، ولا
سيما بعدما أسأتم الأدب معه من حيث لا
تعلمون لذلك عولت على الرحيل من بلاد الله
الواسعة إلى غير رجعة، لأخلى لسلمى ابنة عمى
سبيل السعادة التى تنتظرها فى قصر الخلافة وإن
يصل كتابي هذا إليكم وإلا وقد أوغلت بعيدًا فى الصحراء
بلغ تحيتى لسلمى- أسعدها الله- ولجميع الأهل أودعكم جميعا
ابنكم المخلص أحمد بن مياح بن سعد

(باكثير، علي أحمد ، مسرحية قصر الهودج، صـ٣٧-)

ويبدو الأثر المباشر لـ(شكسبير) في مسرحية "الوطن الأكبر" إذ نرى (نعامة) المقتول أباها بأمر من (إبراهيم باشا) في حيرة بين مقتل أبيها والثأر له وبين الإبقاء على حياة (إبراهيم باشا) التي ترى فيه منقذ العرب. ففى أثناء محاولتها اغتيال (إبراهيم باشا) تكون مترددة، فيظهر لها شبح والدها المقتول يحثها على الاستمرار في هذه المحاولة:

نعامة: كيف أقتل إبراهيم؟ أ أقتله وهو منقذ قومي العرب؟
ياللجرم الأكبر! يالجرم الأبد!

.....

أ فأقتله من أجل أب قد طواه الثرى
واستحال عظامًا رميمًا؟
يبدو لها شبح أبيها
ماذا قبلي من هذا؟ هذا أبى كيف قام
من القبر؟ لا يا ابي لا تخفني بوجهك هذا الهزيل،
وشعرك ذا الأرجواني يقطر منه الدم

.....

أتخاف ابنتى منى؟ ويلي أنت سببت لي هذا يا إبراهيم
إياك نعامة أن تنسي ثأري
يكشف عن صدره، انظري الطعنة فى صدري ههنا طعنوني هنا
مزقوا مني الأحشاء فسالت تدلى على ساقي
ولحلقي انظري: ههنا ذبحوني هنا قطعوا
مني الأوداج. فأنشأ يخفق رأسي على كتفي
يا لهول المنظر! يالفظاعته!

هيا أعدي الخنجر، هيا امشي للقاتل، هيا اتبعيني. (باكثير، علي أحمد ، مسرحية الوطن الأكبر، صـ٦٦- صـ٦٨.)

فمن يقرأ هذا المشهد لابد أن يتذكر على الفور (هاملت شكسبير) لأن ظهور شبح الوالد القتيل في الأدب المسرحي"قيمة" شكسبيرية، ولازمة من لوازم شكسبير منذ أن كتب مسرحيته (هاملت)، "وسوف يظل النقاد يشيرون إلى هاملت كلما ظهر شبح على المسرح يحث على الثأر."( ) السعدني، أحمد. (١٩٨٠). أدب باكثير المسرحي ، ص: ٢٣٩)

يتضح لنا من كل ما سبق أن (باكثير) لم يقتصر على مصدر واحد في كتاباته الدرامية الشعرية، بل تعددت مصادره، فهو تارة يستمد مادة عمله من تجاربه الشخصية، وتارة ثانية من مشاهداته الواقعية، وثالثة من معارفه العامة من التاريخ، ورابعة من القصص الدينية، وأخيرة من قراءته لأعمال فنية سابقة، يرى أن يعارضها فكريًا، أو يعيد تفسيرها. لذلك يجب أن ننظر إلى مسرحه الشعري على أساس أنه جزء من عملية معقدة، اجتماعية وثقافية، لا سيما أنه يعطينا صورًا متعددة لتشكيل نصه الدرامي الشعري؛ لينفذ من خلاله إلى جوهر التجربة الإنسانية، وليربط بينه وبين واقعه.

المصادر والمراجع

- اجرى، ل. (٢٠٠٠). فن كتابة المسرحية (درينى خشبة، مترجم). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- إسماعيل، ع. (٢٠٠٥). مسرح باكثير الشعرى. سلسلة كراسات نقدية (٢). دار الفكر العربى.
- البابكرى، أ. ب. ص. (١٩٩٩). البناء الملحمى فى مسرح باكثير (أطروحة دكتوراة). كلية الآداب، جامعة عين شمس.
- باكثير، ع. أ. (بدون تاريخ). الوطن الأكبر. مكتبة مصر.
- باكثير، ع. أ. (بدون تاريخ). فن المسرحية. مكتبة مصر.
- باكثير، ع. أ. (بدون تاريخ). قصر الهودج. مكتبة مصر.
- باكثير، ع. أ. (بدون تاريخ). مسرحية إخناتون ونفرتيتى. مكتبة مصر.
- باكثير، ع. أ. (بدون تاريخ). مسرحية الشيماء. مكتبة مصر.
- باكثير، ع. أ. (بدون تاريخ). مقدمة مسرحية روميو وجولييت. مكتبة مصر.
- حميد، م. أ. (١٩٨٧). مقدمة ديوان علي أحمد باكثير (أزهار الربى في شعر الصبا) (ط١). الدار اليمنية للنشر والتوزيع.
- خليل، ا. (٢٠٠٧). القضايا الفكرية والتقنيات الفنية فى مسرح معين بسيسو الشعرى (ط١). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الدسوقى، ع. (بدون تاريخ). المسرحية (ط٥). دار الفكر العربي.
- الراعي، ع. (١٩٩٢). المسرح فى الوطن العربى (ط٢). عالم المعرفة.
- أبو الرضا، س. (١٩٨١). الكلمة والبناء الدرامى (ط١). دار الفكر العربى.
- زايد، ع. ع. (بدون تاريخ). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار غريب للطباعة والنشر.
- السعدني، أ. (١٩٨٠). أدب باكثير المسرحي، الجزء الأول، المسرح السياسي. مكتبة الطليعة بأسيوط.
- شكسبير، و. (بدون تاريخ). مسرحية روميو وجولييت (علي أحمد باكثير، مترجم). مكتبة مصر.
- الصيرفي، ح. ك. (بدون تاريخ). مقدمة مسرحية همام أو في بلاد الأحقاف (علي أحمد باكثير، مؤلف). مكتبة مصر.
- عبد الله، م. ح. (٢٠٠٧). أقنعة التاريخ: قراءة مسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- العشماوى، ع. ر. (١٩٩٠). الاتجاه الإسلامى فى آثار علي أحمد باكثير القصصية والمسرحية (ط١). مطابع الدرعية.
- عصفور، ج. (٢٠٠٠). استعادة الماضي (دراسات في شعر النهضة). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- العلمى، ي. (١٩٦٥). علي أحمد باكثير. مجلة المسرح، العدد (١٩). هيئة الإذاعة والمسرح.
- قاسم، أ. ش. (بدون تاريخ). المسرح الإسلامي، روافده ومناهجه. دار الفكر العربي.
- القط، ع. ق. (١٩٩٨). فن المسرحية (ط١). الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.
- المقالح، ع. ع. (١٩٧٤). الشعر المعاصر فى اليمن (أطروحة ماجستير). كلية الآداب، جامعة عين شمس.
- مندور، م. (١٩٥٨). قضايا جديدة فى أدبنا الحديث (ط١). دار الآداب.
- ناصف، م. (بدون تاريخ). دراسة الأدب العربي. الدار القومية للطباعة والنشر.
- يني، ع. إ. (١٩٨٩). المصادر الأجنبية لمسرح علي أحمد باكثير (أطروحة دكتوراة). المعهد العالى للنقد الفنى.

التشكيل الأسلوبي في النص القرآني ودوره في إحياء اللغة العربية
دراسة وصفية على سورة النبأ نموذجًا

د. عبد الله التوبي، جامعة الشرقية

DR. ABDULLAH AlTubi, Eastern University

تاريخ استلام البحث:
Date of Submission :
24 - 11 - 2024

تاريخ القبول:
Date of acceptance :
21 - 03 - 2025

تاريخ النشر الرقمي:
Date of publication online :
22 - 04 - 2025

لاقتباس هذا المقال
For citing this article
التوبي، عبد الله. (2025) التشكيل الأسلوبي في النص القرآني ودوره في إحياء اللغة العربية دراسة وصفية على سورة النبأ نموذجًا. الخليل للدراسات اللغوية والأدبية، 10 (16). ص ص ٤٨-٦٥.
https://portal.unizwa.edu.om/alkhalil/alls/?page_id=273&article=408

الملخص

يُعَدُّ القرآن الكريم أعظم النصوص العربية وأبلغها، حيث شكّل مصدراً أساسياً لحفظ اللغة العربية وإثرائها على مر العصور، ومن أبرز الظواهر التي تميز النص القرآني ظاهرة «التشكيل الأسلوبي» التي تتضمن تنوعاً إيقاعياً وصوراً بلاغية وتراكيب نحوية متجددة، مما ساهم في تعزيز مكانة اللغة العربية كلغة بلاغة وإعجاز، وتعدُّ سورة النبأ نموذجاً متميزاً لهذا التشكيل الأسلوبي، لما تحمله من تراكيب وأساليب متنوعة تُظهر جماليات جمال اللغة وقوتها. هدفَت الدراسةُ إلى التعريف بالتشكيل الأسلوبي، ومناقشة مستويات التشكيل الأسلوبي في النص القرآني، وتوضيح دوره في إحياء اللغة العربية. وقد أخذتُ في الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي، لكونه الأنسب لمثل هذه الدراسة.

وتوصَّلتُ إلى عدد من النتائج، أهمها: أنَّ التشكيل الأسلوبي عملية مركَّبة تقوم على قولبة اللغة في مستوياتها المختلفة. ويعني التشكيل الأسلوبي التنويع في الطرق التي يُقدَّم بها النص. وقد تنوَّع التشكيل الأسلوبي في سورة النبأ على المستويات الصوتية، والتركيبية، والدلالية. كما غلبت البنية الاسمية على البنية الفعلية فيها، فأفادت الثبوت في المعنى. وتنوَّعت الصيغ البنائية، والتركيبية، والأسلوبية في بنية النص، وتنوَّعت معها دلالاتها، مما أسهم في إثراء لغة النص، ولعب دورًا بارزًا في توليد الأفكار والوسائل التي أُدِّي بها المعنى، مما زاد اللغة العربية حياةً وثراءً. ويُعدّ كلٌّ من مؤلِّف النص، والنص ذاته، والمتلقي، عوامل رئيسية تسهم في اقتضاء التشكيل الأسلوبي في النص القرآني.

ونظرًا لقلّة الدراسات والكتب التي تناولت التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم، نقترح توجيه المزيد من الجهود في الأبحاث الأكاديمية للتعمّق في دراسة هذا الموضوع في الخطاب القرآني. كما نوصي بإجراء دراسات موضوعية دقيقة، مثل:

- التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم آيات الترغيب والترهيب نموذجًا
- التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم في آيات الحرب نموذجًا
- التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم في آيات الحوار والوصايا الربانية نموذجًا

وذلك لما لهذه الدراسات وأمثالها من دور في توضيح الرؤية حول التشكيل الأسلوبي في الخطاب القرآني، وإثراء اللغة العربية وإحيائها.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الأسلوبي -النص القرآني -دوره -إحياء اللغة

Stylistic Formation in the Qur'anic Text and its Role in Revitalizing the Arabic" ".Language: A Descriptive Study of Surah AlNaba as a Model

Abstract

The Holy Quran is considered the greatest and most eloquent of Arabic texts, serving as a fundamental source for preserving and enriching the Arabic language throughout the ages. One of the most prominent features that distinguish the Qur'anic text is the phenomenon of "stylistic formation," which involves rhythmic diversity, rhetorical images, and innovative grammatical structures. This has contributed to enhancing the status of Arabic as a language of eloquence and miraculousness. Surah AlNaba (The Tidings) is a distinguished example of this stylistic formation, reflecting various .structures and styles that show case the beauty and strength of the language

The study aimed to define stylistic formation, discuss the levels of stylistic formation in the Qur'anic text, and clarify its role in revitalizing the Arabic language. I adopted the analytical descriptive approach for the study, as it is most suitable for this kind .of research

I reached several conclusions, the most important of which indicate that stylistic :formation is a complex process that

Stylistic Formation in the Qur'an - Verses of Encouragement as a Model, Stylistic) Formation in the Qur'an - Verses of Threat as a Model, Stylistic Formation in the Qur'an - Verses of War as a Model, Stylistic Formation in the Qur'an - Verses of Divine Commandments as a Model). This is due to the role of these studies and similar ones in clarifying the perspective on stylistic formation in Qur'anic discourse and enriching and revitalizing the Arabic language.

Keywords: Stylistic Formation - Qur'anic Text - It's Role - Reviving Language

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، وعلى من تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فتُعَدّ دراسة «التشكيل الأسلوبي في النص القرآني ودوره في إحياء اللغة العربية» أمرًا في غاية الأهمية، وذلك لأن القرآن الكريم يمثل النموذج الأعلى للخطاب العربي، وهو الأبلغ تأثيرًا في المخاطَبين به. لذا، فإنَّ التشكيل الأسلوبي والتنوّع الخطابي يُعدّان من أبرز العوامل التي تُمكِّن الخطاب القرآني من مراعاة المخاطَبين وتحقيق التأثير المطلوب، بما يضمن إيصال المعاني إلى المتلقين بوسائل متعددة تتناسب مع أحوالهم ومستوياتهم. وتكشف الدراسات مدى ارتباط الأساليب الأسلوبية بعناصر النص، من حيث المخاطَب، والمقام، والغرض، فضلًا عن قدرة التشكيلات الأسلوبية على منح كلّ مقامٍ حقَّه، مما يُبرز الكنوز اللغوية والأسلوبية في القرآن الكريم، ويجعلها متاحة للطلبة والدارسين. وقد كان المجتمع العربي، المشهور بالفصاحة والبلاغة، بيئةً مناسبةً لتلقّي القرآن الكريم، فأصبح العرب حملةً مخلصين له، ومُتَمثِّلين لتشكيلاته الأسلوبية واللغوية في خطابهم الأدبي، مما انعكس في نتاجهم الشعري والنثري، وأدى إلى زيادة ثراء اللغة العربية وحيويتها. وقد تناولتُ في هذا المقال التشكيل الأسلوبي في النص القرآني ودوره في إحياء اللغة العربية، مع التركيز على سورة النبأ نموذجًا. حيث قمتُ بتوضيح مفهوم التشكيل الأسلوبي عند النقاد، وناقشتُ مستوياته في النص (الصوتية، والتركيبية، والدلالية)، كما بيّنتُ دوره في إحياء اللغة العربية من خلال إثرائها بأساليب متعددة تُسهم في تقديم المعنى بطرق متنوعة داخل السورة.

مشكلة الدراسة

تتمثل مشكلة الدراسة في «التشكيل الأسلوبي في النص القرآني ودوره في إحياء اللغة العربية»، ويمكن صياغتها في السؤالين الآتيين:

١- ما التشكيل الأسلوبي في النص القرآني؟

٢- ما دور التشكيل الأسلوبي في النص القرآني في إحياء اللغة العربية؟

أسئلة الدراسة

١- ما مدى توفر التشكيل الأسلوبي في النص القرآني في سورة النبأ؟

٢- ما مستويات التشكيل الأسلوبي في النص القرآني في سورة النبأ؟

٣- ما مظاهر الإثراء اللغوي في التشكيل الأسلوبي للنص القرآني في سورة النبأ؟

فرضيات الدراسة

تفترض الدراسة أن التشكيل الأسلوبي في النص القرآني أسهم بشكلٍ فاعلٍ في إحياء اللغة العربية وتعزيز حيويتها.

أهمية الدراسة

يُعَدّ التشكيل الأسلوبي والتنوع في الخطاب من أبرز الخصائص التي يتميّز بها القرآن الكريم، وهو ما يجعله ذا تأثير بارز في اللغة والمتلقين على حدٍّ سواء. وتكمن أهمية الدراسة فيما يلي:

١- حداثتها وجدّيتها، حيث تسلط الضوء على التشكيل الأسلوبي في النص القرآني، مع التركيز على سورة النبأ.

٢- فتح آفاق جديدة للباحثين، من خلال تشجيع الدراسات المتعمقة حول التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم.

٣- تعد إسهاما في إثراء المكتبة العربية، بإضافة دراسة تحليلية جديدة حول التشكيل الأسلوبي في النص القرآني.

منهجية الدراسة

١- المنهج الوصفي التحليلي: هو المنهج المناسب لإجرائها دراسة وصفية، تتناول التشكيل الأسلوبي في النص القرآني، وتوضّح دوره في إحياء اللغة العربية.

٢- حدود الدراسة: تتمثل حدود الدراسة في تناول التشكيل الأسلوبي في النص القرآني ودوره في إحياء اللغة العربية من خلال دراسة سورة النبأ.

أهداف الدراسة

تسعى هذه الدراسة لتحقيق الأهداف الآتية:

١- التعريف بالتشكيل الأسلوبي.

٢- مناقشة مستويات التشكيل الأسلوبي في النص القرآني في سورة النبأ.

٣- توضيح دور التشكيل الأسلوبي للنص القرآني في إحياء اللغة العربية في سورة النبأ.

هيكل الدراسة

قسّمتُ الدراسة إلى مبحثين؛ تناولتُ في المبحث الأول الإطار النظري والدراسات السابقة، بينما خُصِّص المبحث الثاني للإطار التطبيقي للدراسة، حيث تناولت فيه التشكيل الأسلوبي في النص القرآني من خلال سورة النبأ، وذلك على النحو الآتي:

المبحث الأول: المفاهيم والمصطلحات والدراسات السابقة

يتناول هذا المبحث المفاهيم والمصطلحات الأساسية، بالإضافة إلى استعراض الدراسات السابقة، وبيانها كما يأتي:

١- المفاهيم والمصطلحات

♦ **مفهوم التشكيل في اللغة والاصطلاح**

أولًا: التشكيل في اللغة يعود أصل كلمة «التشكيل» إلى الجذر الثلاثي (شَكَلَ)، وهو يدل على التنوع والتغيير والتزيين. يقال: «شكَّل الشيءَ» أي جعله متنوعًا ومختلف الأشكال. وَيُقَالُ: هَذَا مِنْ شَكْلِه، أَي: مِنْ ضَرْبِه. وَهَذَا طَرِيقٌ ذُو شَوَاكِل، أَي: تَتَشَعَّب مِنْهُ طُرُقٌ. وشَكْلُ الشَّيْءِ: صورتُه.

وتَشَكَّل الشيءُ: تَصَوَّر. وشَكَّلَه: صَوَّرَه. (ابن منظور، ت ١٤١٤ه، صـــــ: ١١/ ٣٥٧). كما يُستخدم في السياق اللغوي للدلالة على ضبط الحروف بالحركات (الفتحة، الضمة، الكسرة، والسكون)، وهو ما يُعرف بـ التشكيل النحوي، الذي يهدف إلى توضيح المعاني وتحقيق الفهم الدقيق للنصوص.
ثانيًا: التشكيل في الاصطلاح يُعرف التشكيل الأسلوبي في الاصطلاح بأنه تنويع الخطاب عبر استخدام مختلف الأساليب اللغوية والصوتية والتركيبية والدلالية، بحيث يضفي على النص طابعًا جماليًا وتأثيريًا يحقق مقصده في التأثير على المتلقي(العف، عبد الخالق، د.ت، صـــــ: ٤ و ٥). وهو مفهوم يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعلم الأسلوبية، حيث يسعى إلى تحليل كيفية استخدام اللغة بطرق إبداعية ومتجددة تعكس ثراء النص وأبعاده الجمالية والتعبيرية (بدوي، أحمد زكي ، ١٩٩١، صـــ: ١٤٨). وفي السياق القرآني، يشير التشكيل الأسلوبي إلى التنوع الفني في عرض المعاني والصور والمقاصد الإلهية عبر أساليب لغوية متعددة، مثل التكرار، والالتفات، والمقابلة، والتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، وغير ذلك. ويهدف هذا التشكيل إلى تحقيق التأثير البلاغي العميق، وإيصال المعاني بأعلى درجات الفصاحة والبيان.

♦ **مفهوم الأسلوب في اللغة والاصطلاح**

أولًا: الأسلوب في اللغة يعود أصل كلمة «الأسلوب» إلى الجذر الثلاثي (سَلَبَ)، وهو يدل على الطريق أو النهج المتَّبع في القول أو الفعل. ويقال: «اتّخذ فلانٌ أسلوبًا معينًا»، أي اتبع طريقة خاصة في التعبير أو التعامل (ابن منظور، ت: ١٩١٩، صـــ: ١/ ٤٧٣). كما يُستخدم بمعنى النمط أو الطريقة التي يُصاغ بها الكلام، فيقال: «أسلوب فصيح»، أي نهجٌ في التعبير يتميّز بالفصاحة والبيان.
ثانيًا: الأسلوب في الاصطلاح يُعرَّف الأسلوب اصطلاحًا بأنه الطريقة التي يُستخدم بها الكلام للتعبير عن المعاني، بما يشمل اختيار الألفاظ، وتنظيم التراكيب، واستخدام الأدوات اللغوية المختلفة لتحقيق غاية معينة (ابن خلدون، ١٩٨٨، صـــ: ٧٨٦). وهو مفهوم يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعلم البلاغة والأسلوبية، حيث يُعنى بدراسة كيفية توظيف اللغة بأساليب مختلفة للتأثير في المتلقي (مصلوح، سعد، في النص الأدبي، ٢٠٠٢م، صـــ: ٣٦٣). وفي السياق القرآني، يشير الأسلوب القرآني إلى الطريقة الفريدة التي يُقدَّم بها الخطاب الإلهي، والتي تمتاز بالإعجاز، والتنوع في الصيغ البلاغية، والتراكيب، والألفاظ، بما يتناسب مع المقام والسياق والمتلقي. وهذا التنوّع في الأساليب القرآنية يسهم في تحقيق التأثير المطلوب، وإيصال الرسالة الإلهية بأعلى درجات البيان والفصاحة.

الدراسات السابقة

الدراسات حول التشكيل الأسلوبي كثيرة ومتعدّدة، وأغلب ما توفّر لدي منها كان فيما يتصل بالشعر، سوى القليل منها، ومن غير الربط بدوره في اللغة. ومن هذه الدراسات ما يأتي:
١- دراسة: خان، محمد أنور، بعنوان (أساليب تقديم المعنى في القرآن)، رسالة دكتوراه، إشراف دكتور سيد علي أنور، مقدَّمة في الجامعة الوطنية للغات الحديثة، إسلام أباد، باكستان، ٢٠٠٧م. تتناول هذه الدراسة الأساليب المختلفة التي يستخدمها القرآن الكريم لإيصال المعاني إلى المتلقين. يركز الباحث على ثلاثة مستويات رئيسية: المستوى اللفظي: يبحث في كيفية اختيار الألفاظ وتوظيفها في السياق القرآني. المستوى التركيبي: يدرس بناء الجمل والتراكيب اللغوية وكيفية تنظيمها لتحقيق المعنى المقصود. المستوى الصوتي: يحلل الأصوات والتجويد وتأثيرهما في إيصال المعنى وتعزيز الفهم. تهدف هذه الدراسة إلى تقديم فهم أعمق للأساليب البلاغية واللغوية في القرآن الكريم، وكيفية استخدامها لتحقيق التأثير المطلوب على المتلقي. منهج الدراسة هو المنهج الوصفي. وقد توصلت الدراسة إلى أن القرآن اختار أجمل الكلمات وأخفها نطقًا وأبلغها سمعًا، واتسم بالانسجام والتآلف. واستُعملت فيه صيغة الجمع بدلاً من المفرد. ووردت فيه كلمات من كل اللهجات العربية، كما تضمن كلمات معرّبة. واختصت كلماته بالتناسب الصوتي، واتساع المعاني، والجدة، والابتكار، والتنوع في المواضيع والدلالات. وتتبع بلاغته من نظمه وإبداع أسلوبه، إذ يصور المعاني بطريقة تنفذ إلى البصائر. كذلك، راعى القرآن التفاصيل الدقيقة عند اختيار كلماته. وكانت طريقته في تصوير المعاني هي التي جعلت تلك المعاني حاضرة أمام المتلقين عبر العصور والأزمان.
٢- دراسة: العولقي، صالح عبد الله منصور، بعنوان: (تنوّع خطاب القرآن الكريم في العهد النبوي، دراسة لغوية) ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أ. د. عبد الله بابعير، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة عدن، الجمهورية اليمنية، ٢٠٠٨م. تتناول الدراسة تنوع أساليب الخطاب في القرآن الكريم خلال العهد النبوي، وما يعكسه هذا التنوع من بلاغة وإعجاز، ويبحث في كيفية تفاعل القرآن مع السياقات الاجتماعية والثقافية للمجتمع في ذلك الزمن. تعتمد الدراسة على المنهج اللغوي الوصفي والتحليلي، حيث يقوم الباحث بتحليل النصوص القرآنية لتحديد الأساليب اللغوية المختلفة المستخدمة في الخطاب. هداف الدراسة الى -تحديد مظاهر التنوع في الخطاب القرآني. - دراسة تأثير السياقات الثقافية والاجتماعية على أسلوب الخطاب القرآني. - إبراز الجوانب البلاغية والفنية في سرد القصص والأحداث القرآنية. وتأتي أهمية الدراسة كونها تساهم في فهم كيفية استخدام القرآن الكريم للغة في مخاطبة مختلف الفئات في المجتمع، مما يساعد على تعميق الفهم الديني والثقافي للنصوص القرآنية.
توضيح الدراسة كيف أن التنوع في الخطاب يعكس الغرض التربوي والتهذيبي في الدعوة الإسلامية، وتقدم رؤى جديدة حول كيفية تلقي الخطاب القرآني عبر العصور.
٣- دراسة: دهمان، عبد القادر محمد، بعنوان (أساليب الخطاب في القرآن الكريم)، دولة الكويت، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطاع الشؤون الثقافية، مجلة الوعي الإسلامي، ٢٠١٥م.
تركز الدراسة على تحليل أساليب الخطاب المستخدمة في القرآن الكريم، مع التركيز على كيفية تأثير هذه الأساليب في

تلقي المعاني وتشكيل الرسالة الدينية. الأهداف: دراسة الأنماط المختلفة من الخطاب القرآني، مثل الاستعارات، التشبيهات، والرموز، وكيفية استخدامها في التعبير عن المفاهيم الدينية. تحليل كيفية استفادة القرآن من الأساليب البلاغية لجذب انتباه المتلقين وتعزيز الفهم. اعتمد الباحث على المنهج الوصفي والتحليلي لدراسة النصوص القرآنية، حيث قام بفحص الآيات القرآنية ودراسة تركيبها اللغوي والبلاغي. أهمية الدراسة: تسلط الضوء على البلاغة الفائقة في القرآن الكريم، مما يساعد في فهم كيفية تأثير اللغة القرآنية على نفوس المتلقين وتعزيز صلتهم بالدين. تعتبر الدراسة مرجعاً للباحثين والمهتمين بدراسة اللغة العربية والبلاغة الإسلامية. النتائج. تقدم الدراسة تحليل شامل لكيفية استخدام أساليب الخطاب في إبلاغ الرسالة القرآنية بفاعلية. كشف قيمة الخطاب القرآني في مختلف السياقات الاجتماعية والثقافية.

٤- دراسة: عبده، محمد صالح ناجي (خطاب لقمان، قراءة في التشكيل الأسلوبي للنص القرآني) مجلة السعيد للعلوم الانسانية والتطبيقية، مجلد ١، العدد ٢، ديسمبر، ٢٠١٧م، تركز الدراسة على تحليل الخطاب القرآني الذي ورد في سورة لقمان، مع التركيز على الأسلوب البلاغي والفني للنصوص المرتبطة بهذا الخطاب. الأهداف: دراسة التشكيل الأسلوبي في نصوص خطاب لقمان، بما في ذلك المعاني والدلالات التي تنعكس في حديثه عن الحكم والأخلاق. تحليل كيفية استخدام القرآن لهذه الشخصية كنموذج في الإرشاد والتوجيه للأفراد. استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لدراسة النصوص القرآنية، مع التركيز على الفقرات والسياقات التي يظهر فيها خطاب لقمان. أهمية الدراسة: تسلط الضوء على البلاغة القرآنية وكيفية تجسيد الأفكار الأخلاقية والمعنوية من خلال شخصية لقمان. تعزز من فهم القيم والتوجيهات الإسلامية من خلال أسلوب لقمان في الخطاب. تقدم الدراسة رؤية شاملة حول كيفية استخدام الأسلوب القرآني في تجسيد المضامين الأخلاقية والتربوية. المساهمة في الدراسات اللغوية والبلاغية من خلال تقديم نموذج عملي لتحليل النصوص.

المبحث الثاني: الإطار التطبيقي (التشكيل الأسلوبي في النص القرآني في سورة النبأ).

سنناقش هذا الموضوع من خلال دراسة مستويات اللغة: الصوتية، والتركيبية، والدلالية، كما يتجلى في سورة النبأ، ويتمثل فيما يلي:

١- التشكيل الأسلوبي في مستوى البنية الصوتية، وفي هذا المستوى نتناول الإيقاع على المستويين الداخلي والخارجي، وذلك على النحو الاتي:

• الإيقاع الداخلي

الإيقاع الداخلي في النص القرآني يشير إلى التوازن والتناغم الذي يتم عبر الألفاظ والتراكيب اللغوية داخل النص. هذا الإيقاع يُعتبر عنصرًا مهمًا في التشكيل الأسلوبي، حيث يُسهم في تعزيز جمالية النص القرآني وعمق تأثيره على المتلقي (تبرماسين، عبد الرحمن، ٢٠٠٣م، صـــ: ١/ ٩٤) ومن فنونه:

• التكرار

يسهم التكرار، سواء كان تكرارًا لفظيًا أو معنويًا، في خلق تناغم داخل النص وتأكيد المعنى المراد. وهو:" أنْ يكرّر المتكلمُ اللفظةَ الواحدةَ؛ لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، أو التهويل، أو الوعيد". (العدواني، عبد العظيم، د. ت، صـــ: ٣٧٥)، وقد ورد التكرار في السورة على مستوى الفعل والحرف، كما في قوله: (كَلَّا سَيَعْلَمُونَ ٤ ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ ٥) (سورة النبأ). يبين تكرار الحرف (كلا) توكيد المعنى وتقويته. كما ذكر الفراء: "والكلمة قد تكرّرها العرب على التغليظ والتخويف." (الفراء، يحيى، د. ت، صـــ: ٣/ ٢٨٧)

ويقول الزمخشري:" كَلَّا ردعٌ للمتسائلين هزؤًا. وسَيَعْلَمُونَ وعيدٌ ... وتكرير الرّدْع مع الوعيد تشديدٌ في ذلك. ومعنى ثُمَّ الإشعار بأنّ الوعيد الثاني أبلغ من الأوّل وأشد" (الزمخشري، محمود، ١٤٠٧، صـــ: ٤ / ٦٨٤)

، وفي الدُّرّ المصون:" التكرارُ للتوكيد" (السمين الحلبي، د. ت، صـــ: ١٠/ ٦٤٩). كما تكرَّر الفعل "جعلنا" في:(وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا٩ وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ لِبَاسًا١٠ وَجَعَلْنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشًا١١)، (سورة النبأ) في ثلاثة مواضع، وهو يفيد التأكيد بأنَّ ذلك كلَّه تسخيرٌ من الله للكون لأجل الإنسان، وتهيئة لظروف حياته.

تأثير التكرار:

تأكيد المعاني: يتكرر فعل "جعلنا" في هذه الآيات ليؤكد أهمية الأنعام التي أنعم الله بها على البشر. هذا التكرار يعزز من وقع المعاني على النفس ويجعلها أكثر حضورًا وتأثيرًا.

تنوع المعاني: على الرغم من أن الفعل "جعلنا" يتكرر، إلا أن كل جملة توضح وجهًا مختلفًا من أوجه الحياة: نومكم سباتًا: يشير إلى ضرورة النوم وراحته، مما يعكس توقيف النشاط. الليل لباسًا: يبرز الليل كغطاء ووقاية، حيث يشير إلى الهدوء والسكينة. النهار معاشًا: يعكس نشاط الإنسان وعمله خلال النهار، مما يبرز أهمية العمل والإنتاج.

الترابط بين المعاني: يتناول التكرار العلاقات بين هذه الجوانب الثلاثة من الحياة: السكون (النوم)، الاستراحة (الليل)، والنشاط (النهار). مما يعزز فكرة التكامل في دورة حياة الإنسان.

تحفيز الانتباه: تكرار الفعل يدل على أهمية القيم المذكورة، مما يحفز الانتباه لدى المتلقي لتأمل تلك الأنعام والاعتراف بها كجزء أساسي في الحياة اليومية.

تحقيق فكر تسلسلي: توضح التكرارات كيف أن كل جزء من اليوم له وظيفة ودور خاص، مما يخلق توازنًا وتناغمًا في حياة الإنسان.

ومنه تكرار النفي بالحرف في نحو:(لَّا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا)(سورة النبأ)، فقد كرَّر حرف النفي (لا) ، ليفيد التوكيد على نفي أنْ يذوقوا البرْدَ، أو يذوقوا الشرابَ. وقيل: لا يطعمون فيها بردًا يُبرّدُ حرَّ السعير عنهم. ولا شرابًا يرويهم من شدّة العطش، إلا الحميم. وقيل: لا يذوقون بردَ الشراب، ولا الشراب. وقيل إنَّ البرْدَ هنا النوم، ومعنى الكلام: لا يذوقون فيها نومًا ولا شرابًا. (الفراء، يحيى، د.ت، صـــ:٢٢٨، والطبري،٢٠٠٠م، ٢٤/ صـــ: ١٦٣). يعتبر التكرار في هذه الآيات وسيلة بلاغية رائعة تسهم في تعزيز المعاني والرسائل، مما يجعل القارئ أو المستمع يتفاعل بشكل أعمق مع دلالات النص القرآني. هذا النوع من الأسلوب الفني يبرز نواحي الحياة المختلفة ويوضح مغزى كل منها في سياق التصميم الإلهي لحياة الإنسان.

يسهم التكرار في الأسلوب التشكيلي في سورة النبأ بعدة طرق تُثري النص القرآني وتُعزز من جماليته البلاغية، ومن أبرز هذه الطرق: تعزيز الإيقاع الداخلي: يُساعد التكرار على خلق إيقاع صوتي داخلي متماسك، مما يضفي على السورة نسقًا موسيقيًا يسهل حفظها واستذكارها. فبتكرار بعض العبارات أو الكلمات الرئيسية، يتحقق توالي متناسق يُساهم في جعل النص أكثر تجانسًا وانسجامًا. تأكيد المعاني والمفاهيم: يعمل التكرار على ترسيخ الأفكار والمفاهيم الأساسية في ذهن المتلقي. عندما تُكرر عبارة أو كلمة معينة، فإنها تُبرز أهمية المعنى الذي تحمله، وتُسهم في توضيح الرسالة القرآنية بصورة أكثر وضوحًا وإقناعًا. خلق وحدة وترابط: يُعتبر التكرار وسيلة لربط أجزاء السورة ببعضها البعض، مما يُظهر وحدة الخطاب القرآني. هذا الربط يُساعد على إبراز السياق العام للآيات، ويُعزز من تماسك النص وعمقه الدلالي. إضفاء الطابع الفني والبلاغي: يُعد التكرار من الأساليب البلاغية التي يُسخرها القرآن الكريم لإضفاء لمسة فنية على النص، حيث يُضيف جمالية خاصة للنص من خلال الأنماط الصوتية المتكررة التي تخلق تأثيرًا موسيقيًا وجماليًا على المستمع. باختصار، يُعتبر التكرار عنصرًا أساسيًا في الأسلوب التشكيلي في سورة النبأ؛ فهو لا يعمل فقط على تعزيز الإيقاع والجمالية الفنية للنص، بل يُساهم أيضًا في ترسيخ المعاني وتوحيد الخطاب القرآني، مما يزيد من تأثيره البلاغي والروحي على المتلقين.

• المقابلة

المقابلة تشير إلى مقارنة بين نصين أو مفاهيم ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب" (الهاشمي، أحمد، د.ت، صـــــ: ٣٠٤)، حيث يتم التحقق من الاختلافات والتشابهات بينهما. في التحليل اللغوي أو البلاغي، يمكن أن تعكس المقابلة جوانب مختلفة من النصوص، سواء كانت دينية أو أدبية أو علمية. وقد وردت في قوله تعالى:(وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا)، وقوله:(وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشاً)(سورة النبأ)، تمثل هاتان الآيتان مثالًا بالغ الأهمية في توضيح التوازن بين الليل والنهار، ولكل منهما دلالته الخاصة.

أوجه المقابلة: السياق الدلالي: الليل لباسًا: تعكس هذه العبارة مفهوم الحماية والسترة. يُشبّه الليل بغطاء يحمي الإنسان من المشقات، ويمنح السكون والسكينة. يرمز الليل إلى الراحة والسلام، حيث نجد فيه الملاذ من ضغوط الحياة. النهار معاشًا: تعكس هذه العبارة وظيفة النهار كنطاق للنشاط والحركة. النهار هو وقت العمل والإنتاج، حيث يسعى الإنسان لتحقيق احتياجاته وتلبية متطلبات الحياة.

الوظيفة الوجودية: يبرز الليل كوقت للراحة والتأمل والسكينة، مما يهيئ النفس لاستقبال النهار. إن تكرار "جعلنا" في كلا الآيتين يبرز دور الله تعالى في تنظيم دورة الحياة وتوزيع الأوقات بين الراحة والعمل. أما النهار، فيعتبر فرصة لكسب الرزق وتحقيق الأهداف، وهو وقت التحرك نحو التقدم والتفاعل مع العالم.

المعاني المتناقضة: على الرغم من أن الآيتين تتحدثان عن فترتين زمنيتين متعارضتين، إلا أن هناك ترابطًا عميقًا بينهما، حيث يكمل كل منهما الآخر. فتكرار كلمة "جعلنا" يعكس قدرة الله على التحكم في الكون وخلق التوازن بين الفترات المختلفة. التفاعل بين الليل والنهار: إن كلاً من الليل والنهار جاء لتعزيز الحياة البشرية. فبفضل الليل، ينال الإنسان الراحة، وبفضل النهار، يحقق الإنجازات. هذه العلاقة التبادلية بين الليل والنهار تعكس حكمة الخالق في تنظيم الحياة.

الخلاصة: تظهر المقابلة بين الآيتين أهمية التوازن بين جانبي الحياة. الليل يعبر عن السلام والراحة، بينما النهار لطلب الرزق والنشاط. كل منهما له دوره الفريد في دورة الحياة الإنسانية، مما يعزز فكرة النظام والدقة في خلق الله تعالى.

• الجناس

الجناس هو أحد الأساليب البلاغية في اللغة العربية، ويشير إلى استعمال كلمتين أو أكثر في سياق واحد مع وجود تشابه أو تماثل في اللفظ، ولكن تختلف في المعنى. يُستخدم الجناس لإضفاء جمالية على النصوص الأدبية والشعرية، ولتعميق المعاني، وإحداث تلاعب لغوي يجذب انتباه القارئ أو المستمع. وهو:" تشابه لفظَيْن في النطق، واختلافهما في المعنى" (الهاشمي، د.ت، صـــــ: ٣٢٥)، وإنْ اختلفت فيه بعضُ حروف اللفظَيْن، فهو الجناس المُحَرَّف (الصعيدي، عبد المتعال، ٢٠٠٥،: ٤/ صـــــ: ٦٤٣)

وقد جاء في قوله:(حِسَابًا)، و:(خِطَابًا). فقد توافق اللفظان في الحركات والسكنات، واختلَفَا في بعض الحروف.

وفي قوله:(وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا) و(وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا) هنا يظهر الجناس بين كلمتي "لباسًا" و"معاشًا". يتميز الجناس هنا بأن كل من الكلمتين تعكس وظيفة مختلفة: "لباسًا" يتعلق بالحماية والسكينة، بينما "معاشًا" يتعلق بالنشاط والحركة. لبَاسًا" و"مَعَاشًا" تعتبران مثالًا على الجناس الناقص، حيث تتطابق الكلمات في جذر الفعل (فعل ثلاثي مجرد) لكن تختلف في حروف المعاني والإضافات. هذه التقنية تبرز المقابلة بين الليل والنهار.

وفي قوله تعالى:(كَلَّا سَيَعْلَمُونَ)و(ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ)هنا الجناس يظهر في تكرار التعبير "كلا". تكرار هذه الكلمة يثبت المعنى ويعزز التأكيد على أهمية ما يُقال، مما يخلق تشديدًا في المعنى.

أهمية الجناس في سورة النبأ:

- **تعزيز المعاني:** الجناس يسهم في توضيح المعاني بشكل فني، ويفتح المجال لتأملات أعمق في النصوص.
- **الوحدة بالتكرار:** يساعد الجناس في خلق انسجام بين الألفاظ والمعاني، مما يُعزز تجربة القراءة أو الاستماع.
- **جذب الانتباه:** تنبه الأساليب البلاغية مثل الجناس السامع أو القارئ إلى الجماليات الأسلوبية للنص القرآني.

الجناس في سورة النبأ يُظهر براعة البلاغة القرآنية وقدرتها على استخدام الألفاظ بشكل يُعزز المعاني. يستحق الأمر التأمل والتدبر في كيفية تأثير هذه الأساليب البلاغية على فهم النصوص وتعميقها.

السجع

• السجع هو أحد الأساليب البلاغية الراقية في اللغة العربية، يتمثل في توافق نهايات الجمل أو العبارات من حيث الصوت والإيقاع، مما يخلق تناغمًا موسيقيًا يثري الخطاب ويزيد من

تأثيره (الجاحظ، عمرو بن بحر، ١٤٢٣هـ، صـ: ٢٤٣). يمكن توضيح مفهوم السجع من خلال النقاط التالية: التوافق الصوتي: يعتمد السجع على توافق نهايات الجمل أو العبارات بحيث تتشابه الأصوات والأنماط الإيقاعية، مما يُضفي على النص وقعًا موسيقيًا ممتعًا يسهل استماعه وحفظه.

التأثير البلاغي: يُستخدم السجع لتأكيد المعاني وإبرازها، إذ يُعزز من جمال النص ويجعل المعاني أكثر إقناعًا من خلال الإيقاع المتناغم الذي يدعو المتلقي إلى التأمل والتدبر. الوحدة والترابط: يساهم السجع في ربط أجزاء النص معًا، مما يخلق وحدة داخلية تساعد على تماسك الخطاب وتوضيح العلاقة بين الأفكار المطروحة. استخدامه في الأدب والقرآن: يُستعمل السجع على نطاق واسع في الأدب العربي الكلاسيكي والحديث، كما يتجلى بشكل ملحوظ في النص القرآني، حيث يُضفي على الآيات رونقًا خاصًا ويُساهم في تسهيل استذكارها. باختصار، يُعتبر السجع تقنية فنية تساعد على دمج الشكل والمضمون، وتعمل على جعل اللغة أكثر جاذبية وحيوية، سواء في النصوص الأدبية أو الخطابات الدينية، وقد جاء في معظم آيات السورة، كما في قوله تعالى:(مِهَادًا)، وقوله:(أَوْتَادًا). (سورة النبأ) فالسجع هنا بتنوين الدال المفتوحة. وجاء في قوله تعالى:(وَهَّاجا)(سورة النبأ)، وقوله:(ثَجَّاجا)(سورة النبأ). فجاء السجع بتنوين الجيم المفتوحة.

وجاء السجع في بقية آيات السورة بتنوين الباء المفتوحة، كقوله تعالى:(أَبْوَابا)، و:(سَرَابًا)، و:(مَّابا)و:(أَحْقَابًا)، و:(شَرَابًا)، و:(حِسَابًا)، و:(كِذَّابا)، و:(كِتَٰبا)، و:(عَذَابًا)، و:(كِذَّبًا)، و:(حِسَابًا)، و:(خِطَابًا)، و:(صَوَابًا)، و:(مَّابًا)، و:(تُرَٰبًا). (سورة النبأ). يتضح السجع من خلال استخدام كلمات متشابهة في الوزن والنغمة، مما يخلق تأثيرًا بلاغيًا قويًا وجذابًا. معظم الكلمات تنتهي بحرف الألف والباء، مما يخلق إيقاعًا موسيقيًا. هذه الكلمات تحمل معاني مختلفة تتراوح بين الأبواب، الحساب، والعذاب، مما يغني الرسالة العامة للسورة.

• الإيقاع الخارجي

الإيقاع الخارجي في الشعر يتمثّل في الوزن والقافية، فيمضي عليهما الشاعر في البيت والقصيدة (الطرابلسي، محمد الهادي، ١٩٦١م، ص: ١٠٨). ويوازيه في القرآن الكريم الفاصلة القرآنية، وهي: "كلمة آخر الآية كقافية الشعر وقرينة السجع" (الزركشي، محمد بن عبد الله، ١٩٥٧م، ١/ ص: ٥٣). وعليه، يمضي النص إلى نهاية السورة، وربما في كل مجموعة من الآيات، فتنتهي بوقفة تختلف عن غيرها ضمن السورة.

وفي سورة النبأ تنوّعت الفاصلة بين الاسم والفعل، وحافظت على الصيغة السجعية التي تميزت بها السورة؛ ففي الآيات (١–٤)، مثل قوله:(يَتَسَآءَلُونَ)، و(مُخْتَلِفُونَ)، و(سَيَعْلَمُونَ)(سورة النبأ)، كانت رؤوس الآيات تقف على نون الجمع المسبوق بواو الجماعة، سواء في ذلك الأفعال الخمسة أو جمع المذكر السالم. وفي بقية آيات السورة من الآية (٦–٤٠)، وقفت الآيات كلها على تنوين الفتح مع تنوّع الحروف السابقة له، وأغلبها حرف الباء، وذلك على امتداد (٣٤) آيةً أو موضعًا؛ كالدال في:(مِهَادًا)، والجيم في:(أَزْوَاجًا)، والتاء في:(سُبَاتًا)، والسين في:(لِبَاسًا)، والشين في:(مَعَاشًا)، والفاء في:(أَلْفَافًا)، والقاف في:(وَغَسَّاقًا)، والزاي في:(مَفَازًا)، والباء في:(تُرَٰبًا)(سورة النبأ).

وبالتأمل في البنى الصوتية السابقة التي شكّلت بنية النص، يبرز دورها في دفع الملل عن المتلقي وشد انتباهه، وتنقّل ذهنه مع وقوع الكلمات وتنوّع موسيقاها ونبراتها وأساليب الكلام؛ الأمر الذي ولّد انسجامًا كالانسجام الحاصل بين الصوت والصورة المقدّمة في النص، وأثرى النص بأنواع الأساليب اللغوية لتقديم معناه للمتلقي، فبلغت غاية التأثير في اللغة والنص والمتلقي.

يُعتبر الإيقاع الداخلي من العناصر الحيوية في تماسك النص القرآني وانسجامه، ويتجلى أثره بشكل واضح في سورة النبأ من خلال عدة جوانب:

- **تعزيز الوحدة النصية:** يُساهم الإيقاع الداخلي في ربط أجزاء السورة ببعضها البعض عبر تناغم الألفاظ وتكرار الأنماط الصوتية. هذا الترابط يُشعر المتلقي بأن النص قطعة متكاملة، حيث تُنسّق الآيات بأسلوبٍ يُظهر وحدة الفكر والموضوع.
- **إيصال المعاني بوضوح:** يعمل الإيقاع الداخلي على تبيان المعاني وتأكيدها من خلال تنظيم التناغم الصوتي داخل الآيات. عند تكرار بعض التركيبات الصوتية أو النغمات، يُساعد ذلك على ترسيخ الأفكار والرسائل القرآنية في ذهن المتلقي، مما يجعل النص أكثر تأثيرًا وإقناعًا.
- **خلق جمالية لغوية:** الإيقاع الداخلي ليس مجرد وسيلة لترتيب الكلام، بل يُضفي على النص رونقًا موسيقيًا يسهم في إثراء التجربة القرآنية. هذه الموسيقى الداخلية تزيد من حساسية المتلقي للنص، وتدعوه للتأمل في المعاني العميقة وراء الكلمات.
- **تحفيز الاستماع والتأمل:** عندما يكون للنص إيقاع داخلي متناغم، فإنه يجذب انتباه المتلقي ويُسهّل عليه متابعة القراءة أو الاستماع، مما يخلق حالة من التأمل والتفاعل الروحي مع المحتوى. هذا التأثير يجعل النص أكثر قربًا من القارئ ويعزز من فهمه للرسالة القرآنية.
- **تنظيم الأفكار والمقاطع:** بفضل الإيقاع الداخلي، يُمكن تنظيم الأفكار والمقاطع داخل السورة بطريقة تُظهر تسلسلها المنطقي والدلالي. هذا التنظيم الصوتي يساعد في الانتقال السلس من فكرة إلى أخرى دون أن يشعر المتلقي بتشتت النص، مما يُبرز الهدف القرآني بوضوح.

التشكيل الأسلوبي في مستوى البِنْية التركيبية

تُعَدُّ البنية التركيبية في المستوى الصرفي من العوامل الأساسية في التشكيل الأسلوبي للنص القرآني، حيث تُظهر كيف يُنظّم النص من خلال صياغة الكلمات وتوزيعها وفقًا للأنماط الصرفية. وفي اللغة العربية، تُشكّل الصياغة الصرفية العمود الفقري لمعاني الكلمات، إذ تُستَخدم الجذور والأوزان والأنماط الصرفية لإنتاج مفردات تحمل دلالات متعددة، تُثري بذلك النص وتُبرز بلاغته. وسنتناول هذه البِنْية في المستويين الصرفي والنحوي، على النحو الآتي:

♦ البِنْية التركيبية في المستوى الصرفي.

تشكل البِنْية التركيبية على المستوى الصرفي جانبًا مهمًا في التشكيل الأسلوبي للنص القرآني، إذ تُظهر كيف تُنظَّم الكلمات وتُشكَّل من خلال أنماط صرفية متقنة تساهم في إبراز المعاني وإيصالها بدقة. سنتناول في المستوى الصرفي البِنْية الصرفية في السورة في الأسماء والأفعال، على النحو الآتي:

• الأسماء

الاسم يدلُّ على الثبوت، وإذا أردتَ الدلالة على الثبوت جئتَ بجملة مُسندِها اسم (السامرائي، فاضل صالح، ٢٠٠٠م: ١/ صـــ: ١٦، و٤/ صـــ: ٣٦). تُشكّل الأسماء أحد العناصر الأساسية في التشكيل الأسلوبي للنص القرآني، إذ تُساهم في بناء بنية لغوية متماسكة، وتعمل على تجسيد المعاني بأسلوب فني بليغ يُضفي على النص رونقًا وإيقاعًا خاصًا يعزز من تأثيره البلاغي والروحي. وإضفاء الدقة والجمال على الخطاب. وفيما يلي أبرز النقاط المتعلقة باستخدام الأسماء في النص القرآني:

تحديد الهوية والمعنى:

تُستخدم الأسماء لتحديد الشخصيات، والأماكن، والمفاهيم، مما يُضفي على النص عمقًا دلاليًا ويُعزز وضوح الرسالة. على سبيل المثال، أسماء الله الحسنى وأسماء الأنبياء تحمل دلالات خاصة تزيد من وقع الآيات في النفس.

تنظيم وتوحيد الخطاب:

يسهم توزيع الأسماء في النص القرآني في خلق وحدة داخلية تربط بين مختلف أجزاء النص، حيث تُوظَّف الأسماء في بناء الجمل والتراكيب بما يحقق انسجامًا بين المعاني والألفاظ.

تنوع الصيغ الصرفية:

يظهر القرآن تنوعًا في استخدام الأسماء من حيث الصيغة والصرف؛ إذ تتباين الأوزان والأشكال الصرفية للأسماء، مما يُسهم في إبراز فروقات دقيقة في المعاني ويثري الخطاب القرآني بأسلوبه البلاغي المميز.

إيقاعية الأسماء:

يُعتمد في القرآن الكريم على استخدام الأسماء بطريقة تُضيف إلى الإيقاع الداخلي للنص. فتناغم نهايات الأسماء وتكرار بعض الأنماط الصوتية يساهم في خلق موسيقى لغوية تيسر الحفظ وتزيد من تأثير الآيات.

التعبير الرمزي والدلالي:

غالبًا ما تُستخدم الأسماء في القرآن الكريم كرموز تحمل معانٍ عميقة تتجاوز الحرف الظاهري لها. هذا الاستخدام الرمزي يُمكن المتلقي من استنباط معانٍ متعددة عند قراءتها في سياقها القرآني، مما يعكس ثراء اللغة وعمقها. وقد وردت في السورة أسماء ذات دلالات متنوعة، حسية ومعنوية، من عالم الغيب،

ومن عالم الشهادة، ومن ذلك:

قوله:(ٱلنَّبَإِ)، و:(ٱلأَرضَ)، و:(وَٱلجِبَالَ)، و:(ٱلَّيلَ)، و:(ٱلنَّهَارَ)، و:(ٱلصُّوْرِ)، و:(ٱلسَّمَآءُ)، و:(جَهَنَّمَ)، و:(كِتَٰبًا)، و:(وَكَأسًا)، و:(ٱلرَّحمَٰنِ)، و:(وَٱلمَلَائِكَةُ). (سور النبأ) دلالات الأسماء الواردة في سورة النبأ تعكس مجموعة من المفاهيم الروحية والكونية والعقائدية التي تشدد على دور الإله عز وجل في خلق العالم وتعكس أهمية الآخرة. فيما يلي تفسيرًا لبعض من هذه الأسماء: النبأ: تشير إلى الأخبار العظيمة، وخاصة خبر الآخرة ويوم القيامة. هذه الكلمة تدعو الناس للتفكر في الأحداث الكبرى التي ستحدث. الأرض: تمثل موطن البشر ومعاشهم، وتأكيدًا على قدرة الله في خلق هذا الكون وتنظيمه. الجبال: تعكس ثبات الأرض وقوتها، كما تدل على عظمة خلق الله. الجبال تعمل كرموز للأمن والاستقرار. الليل: يرمز إلى الهدوء والراحة، لكنه أيضا يذكر الناس بالتأمل والتفكر في آيات الله وعظمته. النهار: يمثل النشاط والحياة والعمل، وقت العمل والعبادة، حيث يُظهر قدرة الله في إبداع الروتين اليومي. الصور: تدل على النواحي الفيزيائية والوجودية للكون، وتبرز قدرة الله في الخلق والتشكيل. السماء: تشير إلى مملكة الله العلوية وجلاله، كما تعكس النظام الكوني المعقد الذي يقف خلفه. جهنم: تمثل العذاب والجزاء لمن عصى أو كذب بالآخرة، مما يذكر المؤمنين بعواقب أعمالهم. كتابًا: يشير إلى الكتاب الذي يُسجل فيه أعمال البشر، ويعبر عن مفهوم الحساب والعدل الإلهي. كأسًا: تدل على نعيم الجنة، حيث يُذكر المؤمنون بالمكافآت التي تنتظرهم في الآخرة. الرحمن: يعد من أسماء الله الحسنى، يُظهر رحمته وعطفه على الخلق، مما يشجع على الإيمان والثقة في الله. المَلَائِكَة: تبرز الوجود الغيبي وعالم الملائكة، الذين يسجلون أعمال الناس ويقفون كخدم لله. هذه الأسماء مجتمعة تبرهن على عظمة الخالق وتعيد الناس إلى التفكير في مكانتهم في هذا الكون، ودورهم في الحياة والاستعداد للآخرة. تشتمل سورة النبأ على سبعة وسبعين اسمًا صريحًا، تأتي من مختلف البِنى الصرفية. تتشكل هذه الأسماء من خلال دلالاتها الحسية، والمعنوية، والغيبية، والمشاهدة. تعمل هذه الدلالات معًا على خلق مشهد شامل يبرز عظمة الخلق، وتوضح المقاصد التي بُنيت من أجلها هذه الظواهر الكونية، بحيث تُحفّز المتلقي على التأمل والتدبر في قدرة الله وحكمته في ترتيب مكونات الكون، كما تُسهم في ترسيخ الفروق بين الدنيا والآخرة في إطار البلاغة القرآنية.

• الأفعال

يدل الفعل على الحدوث والتجدد، وعندما يُراد الدلالة على ذلك، يُستخدم جملة مُسندُها فعل (ناظر الجيش، محمد بن يوسف، ١٤٢٨هـ: ٨، صـــ ٣٧٢٠). وقد تنوعت البنى الفعلية في السورة بين المضارع والماضي والأمر. وبناءً على ذلك، تعددت فاعلاتها، حيث جاء بعضها مبنيًا للمعلوم، وبعضها مبنيًا للمجهول. ومن هذه الأفعال:

• المضارع

الفعل المضارع هو أحد أزمنة الفعل في اللغة العربية، ويُستخدم للدلالة على الأحداث الجارية في الوقت الحاضر أو المستقبل، وأحيانًا يُعبر عن الاستمرارية أو التكرار. ويتميز الفعل المضارع بعدة خصائص لغوية نحوية، منها: الزمن: يشير إلى وقوع الفعل في زمن الحاضر أو المستقبل، مما يجعله أداة للتعبير عن الأحداث المستمرة أو المرتقبة.

التصريف والإعراب: يُصرف الفعل المضارع وفقًا للفاعل، حيث تتغير نهاياته وحركاته بحسب الضمائر والعدد (مفرد، مثنى، جمع). كما يُمكن أن يُبنى للمعلوم أو للمجهول، مما يُتيح للنصوص التعبير عن الفاعلية أو التأثر دون الإشارة إلى الفاعل الصريح.

وظيفته في الخطاب القرآني: يُستخدم الفعل المضارع في النص القرآني، في عدد من السياقات لتأكيد الاستمرارية والديناميكية، مثل التأكيد على وحدانية الله، أو للدلالة على أحداث مستقبلية أو دائمة. يُسهم استخدامه في تحقيق التماسك اللغوي والإيقاعي للنص، مما يُضفي عليه روحاً حية ويُبرز معاني التجدد واليقين.

التنوع في الاستخدام: يتنوع استخدام الفعل المضارع في القرآن الكريم ليشمل جوانب متعددة كالإخبار، والنهي، والأمر، والتأكيد على الحدوث المتواصل، مما يجعله أحد الأدوات البلاغية الأساسية التي تُسهم في إيصال الرسالة الإلهية بفعالية ودقة. الفعل المضارع في سورة النبأ يحمل دلالات متعددة، خاصة في سياق الحديث عن الآخرة وأحداث يوم القيامة. يمثل المضارع الأحداث التي ستحدث في المستقبل، مما يساهم في التأكيد على الحدوث المستمر والتجدد.

دلالات الفعل المضارع في سورة النبأ:

الإخبار المستمر: يُظهر قدرة الله المستمرة على الخلق والتغيير، مما يُحفز المتلقي على التأمل والتفكر.

الحضور الزمني: يعبر عن الأمور التي سيشهدها الناس في المستقبل، مما يؤكد على حتمية حدث القيامة.

الوعيد والوعظ: يُستخدم للتأكيد على الوعود الإلهية للمؤمنين والتهديد للكفار، مما يعكس أهمية الأعمال والتصرفات في هذه الحياة وتأثيرها في الآخرة.

أمثلة على الأفعال المضارعة في السورة:

الفعل (يَتَسَآءَلُونَ) هو فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه ثبوت النون؛ لأنه من الأفعال الخمسة يأتي للدلالة على الحدوث والاستمرارية. بعض الدلالات والمعاني المرتبطة بهذا الفعل: الفضول والاستفسار: يعكس رغبة الناس في معرفة الحقائق حول الآخرة، مما يُظهر حالة من التوجيه الفكري والبحث عن المعرفة. تأمل في المصير: يعبر عن انشغالهم بالتفكير في مصيرهم بعد الموت، وهو موضوع محوري ومهم في سياق الدين. تفاعل المجتمعات: يُظهر كيف أن الناس يتبادلون الأسئلة والاستفسارات حول قضايا مصيرية، مما يعكس طبيعة التواصل الإنساني.

عندما يقول الله في سورة النبأ "يَتَسَآءَلُونَ"، فإنه يُشير إلى أن الناس يتحدثون فيما بينهم ويستفسرون عن يوم القيامة وما يحدث فيه، مما يدعوهم للتفكر في عواقب أفعالهم.

الفعل المضارع المجزوم بـ: "لم"، وعلامة جزمه السكون كونه صحيح الآخر، في قوله:(أَلَمْ نَجعَلِ)هو فعل مضارع يبدأ بصيغة الاستفهام، ويستخدم في سورة النبأ للإشارة إلى التأكيد والتذكير بقدرة الله على خلق وتشكيل الكون. دلالات الفعل "أَلَمْ نَجْعَلِ": التأكيد على القدرة الإلهية: من خلال استخدام "أَلَمْ"، يُظهر النص التأكيد على أن الله قد جعل أشياء معينة كجزء من تدبيره وقدرته، مما يُعزز من فكرة الخلق. التذكير بالنعم: يُستخدم هذا الفعل لتذكير الناس بالنعم التي أنعم الله بها عليهم، مما يشجعهم على شكر الله والتفكر في عظمته. الاستفهام والإقناع: التركيب الاستفهامي يُعزز من الحجة ويُشجع المتلقي على التفكير في الأمور الخلقية والإلهية، مما يُبرز أهمية القضايا المطروحة.

الفعل المضارع المنصوب بـ: "أنْ" مضمرة بعد لام التعليل، وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، في قوله:(لِّنُخْرِجَ) هو فعل مضارع يأتي بصيغة يدلل على النية، ويستخدم بشكل شائع في السياقات التي تتحدث عن القرارات أو النتائج المؤكدة. دلالات الفعل "لِّنُخْرِجَ": النية والإرادة: يبدأ بحرف اللام (ل) التي تستخدم للتعليل أو التوكيد، مما يعني وجود رغبة أكيدة أو هدف معين يتم الإشارة إليه. في هذا السياق، يشير إلى إرادة إخراج شيء معين، غالبًا ما يتعلق بالبعث أو الإحياء. التأكيد على الفعل: يُمكن أن يُعبر عن التأكيد على أن شيئًا ما سيحدث، مثل إخراج الأرواح من القبور يوم القيامة. الارتباط بالمستقبل: الفعل يُظهر أن هناك حدثًا قادمًا أو متوقعًا، يتعلق عادةً بالآخرة أو بمآلات الأمور بعد الحياة الدنيا.

الفعل المضارع المبني للمجهول، المرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، في قوله:(يُنفَخُ)(سورة النبأ) الفعل "يُنفَخُ" يحمل دلالات متعددة في سياق النص القرآني، ويمكن تفصيلها فيما يلي: الإيحاء ببداية الحدث النهائي: يُستخدم الفعل "يُنفَخُ" للإشارة إلى بدء حدث حاسم ومفصّل، مثل النفخ في الصور الذي يعلن عن بدء البعث والحساب في يوم القيامة. هذا الاستخدام يبرز طبيعة اللحظة المنتظرة بأنها حاسمة وسريعة الانتقال من الحياة الدنيا إلى الآخرة. التعبير عن الإقدام والسلطة: يدلّ الفعل على قوة الإقدام والعمل الفوري الذي لا يقبل التأجيل؛ إذ يُنفخ فيه ما يدل على تنفيذ أوامر الله بسرعة وحزم، مما يؤكد على سلطان الخالق في ترتيب مصير الخلق. الرمزية في التجديد والتحول: يمكن اعتبار النفخ في الصور رمزًا للتجديد والتحول الجوهري؛ حيث ينتقل الإنسان من حالة الحياة الدنيوية إلى حالة الحساب والجزاء. هذا التحول يمثل نهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى في الوجود الإلهي. الأسلوب الصوتي والبلاغي: استخدام الفعل "يُنفَخُ" في القرآن يُضفي على النص إيقاعًا مميزًا، إذ يحمل وقعًا سمعيًا ينقل المتلقي إلى حالة من الترقب والرهبة، ويؤكد على أن الفعل قادم بقوة وتأثير بالغين.

الفعل المضارع المرفوع بالضمة الظاهرة على آخره، في قوله:(يَقُومُ)(سورة النبأ). يحمل الفعل "يَقُومُ" في سياق النص القرآني دلالات عدة تتعلق بالحركة والاستيقاظ والتحول، ويمكن تفصيلها كما يلي: دلالة البعث والقيام: يُستخدم الفعل "يَقُومُ" للدلالة على البعث من القبور والقيامة يوم الحساب، حيث يشير إلى عودة الحياة بعد الموت واستيقاظ المخلوقات من سباتها، مما يؤكد قدرة الله على إعادة إحياء الموتى. الإشارة إلى استيقاظ الكائنات: يعبر "يَقُومُ" عن الانتقال من حالة الخمول أو السكون إلى حالة النشاط والحركة، في إشارة إلى قدرة الله على إحياء الوجود وتحريك الأشياء، سواء على المستوى الروحي أو الجسدي. الرمزية البلاغية: يكتسب الفعل طابعًا بلاغيًا يوحي باليقظة والإصرار على التنفيذ؛ فهو يرمز إلى قيام أمرٍ كوني، ويبعث في النفس شعورًا بالترقب والاستعداد لمواجهة أحداث عظيمة ومصيرية. تجسيد القوة والسلطة الإلهية: يُظهر "يَقُومُ" أيضًا قدرة الله على تنظيم الكون وإحياء الحياة بعد الموت، مما يُبرز سُلطة الخالق في إحياء مخلوقاته وتحقيق إرادته في الكون.

- **الماضي**

الفعل الماضي في القرآن الكريم يحمل دلالات لغوية وبلاغية غنية، وقد أُستخدم بشكل دقيق يعكس أسلوب النص القرآني المتفرد. وفيما يتعلق بالتشكيل الأسلوبي، يمكننا أن نلاحظ أن الفعل الماضي في السورة الكريمة "سورة النبأ" له دور محوري في إبراز المعاني المقصودة، إضافة إلى دوره في

إحياء اللغة العربية من خلال طريقة استخدامه وتوظيفه في سياق المعاني.

الفعل الماضي في القرآن عادةً ما يشير إلى حدوث الفعل في زمن ماضٍ مؤكد. وفي "سورة النبأ" يظهر الفعل الماضي بأشكال متعددة ليعكس أحداثًا وقعت في الماضي سواء في العالم الطبيعي أو في أحداث يوم القيامة، حيث يتم توظيفه لزيادة التأكيد على وقوع الأمور بالفعل. في سورة النبأ، ورد الفعل "جَعَلْنَا" عدة مرات، ومنها قوله تعالى: "وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا" (النبأ: ١٣) "وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا" (النبأ: ٩) "وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا" (النبأ: ١٠) "وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا" (النبأ: ١١). جعل فعل ماضي مبني على السكون؛ لاتصاله بـ: "نا" الفاعلين، يدل على التصيير والتحويل والإيجاد. فهو يشير إلى التغيير من حالة إلى أخرى، أو إلى الإبداع والخلق، وهذا يتناسب مع السياق القرآني في بيان نعم الله وآثار قدرته في الكون. استخدام "جعلنا" بصيغة الفعل الماضي يؤكد أن هذه الأفعال قد تحققت وأصبحت واقعًا ثابتًا، "جعلنا" في سورة النبأ ليس مجرد فعل، بل أداة تشكيلية تسهم في الإيقاع، والتوكيد، والتصوير الحركي، مما يعزز التأثير البلاغي والمعنوي للسورة في إبراز قدرة الله ونظام الكون المتقن.

(خَلَقْنَاكُمْ) خلق فعل ماضي مبني على السكون، لاتصاله بـ: "نا" الفاعلين يحمل دلالات التأكيد والقوة، ويؤدي وظيفة بلاغية في إبراز عظمة الخلق والقدرة الإلهية، كما يسهم في التناسق الأسلوبي للسورة في عرض النعم الإلهية بأسلوب تصاعدي متكامل.

(كَانَ) فعل ماضي ناقص ناسخ، مبني على الفتح. الفعل "كَانَ" في اللغة العربية يدل على الحدوث والتحقق، وقد يأتي بأحد المعاني التالية: الدلالة على الثبوت والاستمرار: يُستخدم "كان" للإشارة إلى أمر ثابت ومستمر في الزمن. الإشارة إلى الماضي المحقق: يدل على وقوع الحدث في الزمن الماضي، لكنه قد يحمل دلالة الامتداد إلى الحاضر أو المستقبل. الوظيفة الزائدة للتوكيد: أحيانًا يُستخدم "كان" في القرآن ليس كفعل زمني، بل كأداة لزيادة التوكيد على أمرٍ معين. في قوله تعالى: "إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا" (النبأ: ٢١) ، استخدام "كَانَتْ" يدل على أن وجود جهنم أمر محقق منذ الأزل، وليس شيئًا مستقبليًا فقط، مما يزيد من شدة الوعيد. "مرصادًا" تعني مكانًا مُعدًّا للترصّد، مما يوحي بأن العذاب محتوم لا مفر منه. الفعل الماضي "كَانَتْ" لا يعني فقط أن جهنم كانت موجودة، بل يدل على استمراريتها وثبات وجودها كعقاب للكافرين. استخدام الماضي هنا يعطي شعورًا بأن جهنم مهيأة منذ الأزل، مما يجعل العذاب أكثر رهبة في النفوس. التناسب مع أسلوب السورة فسورة النبأ تقوم على المقابلة بين النعيم والعذاب، حيث تذكر النعم الإلهية في أولها، ثم تنتقل إلى مشاهد العذاب. واستخدام "كَانَتْ" في هذا السياق يعزز التباين بين المصيرين. إبراز الحكمة الإلهية استخدام الماضي للإشارة إلى شيء مستقبلي يؤكد أن كل شيء مُقدر في علم الله، وأن الحساب واقع لا محالة. الفعل "كَانَ" في قوله "إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا" ليس مجرد فعل ماضٍ، بل يحمل دلالات التحقق، الثبات، والتأكيد على وجود العذاب واستمراريته، مما يعزز التأثير البلاغي في سياق التحذير والتخويف من العاقبة السيئة.

(فُتِحَتْ) فعل ماضي مبني للمجهول، المبني على الفتح لاتصاله بتاء التأنيث الساكنة، في قوله تعالى: "وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا" (النبأ: ١٩) الفعل جاء بصيغة المبني للمجهول، أي لم يُذكر الفاعل، وهذا يدل على أن الفتح سيكون بأمر إلهي مباشر، مما يزيد من هيبته وعظمته. الدلالة على المفاجأة استخدام الماضي "فُتِحَتْ" في سياق الحديث عن أحداث يوم القيامة يدل على التحقق السريع والمباغتة، أي أن السماء ستفتح فجأة دون إنذار، مما يثير الرهبة. التعبير بالفتح بدلًا من التمزّق لم يقل الله "مزقت" أو "انشقت" كما في مواضع أخرى، بل قال "فُتِحَتْ"، مما يعطي صورة للسماء وهي تتحول إلى بوابات، وكأن هناك عالمًا آخر سيظهر من خلالها، مما يعزز الإيحاء بعظمة المشهد الكوني يوم القيامة. ثانيًا: الأثر البلاغي للفعل "فُتِحَتْ" في الأسلوب التشكّيلي للسورة تصوير مشهدي رهيب السورة تتحدث عن أهوال يوم القيامة، وجاء هذا الفعل ليصور تحولًا جذريًا في الكون، حيث تتحول السماء إلى أبواب مفتوحة، مما يخلق صورة مهيبة لهذا الحدث العظيم. التناسب مع بقية الآيات تأتي هذه الآية بعد الحديث عن الزلزلة والبعث، مما يجعل مشهد فتح السماء جزءًا من تسلسل الأحداث العظيمة التي تغيّر نظام الكون. إبراز القدرة الإلهية الفعل "فُتِحَتْ" بصيغة الماضي يؤكد أن هذا الحدث محقق الوقوع، وكأنه أمر قد تم وانتهى، مما يعزز من الشعور بحتمية القيامة. الفعل "فُتِحَتْ" يحمل دلالات المفاجأة، والهيبة، والتغيير الكوني الهائل، ويعزز من الرهبة والتخويف من يوم القيامة، مما يتناسب مع الجو العام للسورة في وصف أهوال ذلك اليوم العظيم.

• الأمر

فعل الأمر هو صيغة إنشائية تُستخدم لطلب الفعل بطريقة مباشرة، وقد يحمل دلالات متعددة حسب السياق، سورة النبأ تركز على تصوير أهوال يوم القيامة والنعم الإلهية، ولكنها لا تحتوي على أفعال أمر صريحة. ومع ذلك، فإن البناء الأسلوبي العام للسورة يتضمن أوامر ضمنية واستنتاجية، خاصة عند الحديث عن الجزاء والعاقبة، مما يُسهم في تشكيل المشهد الكلي للسورة. الأثر الدلالي لفعل الأمر في الأسلوب التشكّيلي هو التحفيز على التأمل والتفكر، فالسورة تبدأ بسؤال استنكاري: "عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ" (النبأ: ١)، وهو أسلوب يدعو السامع للتفكر في عظمة يوم القيامة. "وَسُيِّرَتِ ٱلْجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا" (النبأ: ٢٠)، نجد أن التركيب يحمل إيحاءً قويًا بتحوّل الكون بطريقة لا يمكن تخيلها، وكأنه يأمر القارئ بالتخيل والتفكر في المشهد المهيب. هذه المشاهد تتخذ طابعًا أمريًا ضمنيًا يدفع الإنسان إلى استشعار عظمة الله والتهيؤ ليوم الحساب. السورة تنتقل من ذكر النعم (الليل، النوم، الجبال) إلى الحديث عن العذاب والجزاء، مما يخلق إيقاعًا تصاعديًا يشبه تأثير فعل الأمر، حيث يتحرك النص من الإخبار إلى التحذير الشديد، مما يُجبر المستمع على الانتباه والاعتبار. رغم أن سورة النبأ لا تتضمن أفعال أمر صريحة، إلا أن الأسلوب التشكّيلي فيها يعتمد على أوامر ضمنية واستنتاجية من خلال الأسئلة الاستنكارية، التحذيرات، والتصوير القوي للأحداث. هذا يجعل القارئ في موقف المتلقي لأوامر غير مباشرة تدفعه للتفكر والتدبر واتخاذ القرار الصحيح بشأن مصيره الأخروي.

وبالتأمل في البِنْية التركيبية للفعل، وتنوعها بين الماضي والمضارع والأمر، والمتعدي واللازم، والمعلوم والمجهول، والتام والناقص، نجدها لعبت دورًا بارزًا في لغة النص، وإثارة انتباه المتلقي مع مراحل الفعل في النص، فبدا أثَّرها في المتلقي، وبلغت بمعنى النص منتهاه.

وبالنظر في البِنْية التركيبية الصرفية للنص في سورة النبأ، وما تمثله دلالة الأسماء ودلالة الأفعال، وربطها بالمعنى، فإن التباين في الورود والحضور له دلالاته، فالأسماء تفيد الثبوت والاستقرار، ويُعتمد عليها حين يكون القصد ثبات المعنى. وعلى العكس الأفعال، فهي تفيد التجدد والحدوث، ويبدو معناها عند النطق بها، فتتجلى دلالاتها (درويش، أحمد، د. ت: صـ ١٥١ – ١٥٣).

البِنْية التركيبية في المستوى النحوي

تتميز سورة النبأ بتراكيب نحوية متنوعة تتناسب مع مضمونها الذي يركز على مشاهد القيامة، والإنذار بالعذاب، وبيان قدرة الله في الكون. يمكن تحليل بنيتها النحوية من خلال عدة جوانب رئيسية:

• تركيب الجملة الاسمية

الجملة الاسمية هي التي تبدأ باسم، وهي تدل على الثبوت والاستمرارية أكثر من الجملة الفعلية التي تدل على الحدوث والتجدد. في سورة النبأ، استخدمت الجمل الاسمية بشكل بارز في سياقات التوكيد والتقرير، مما يعزز ثبات المعاني ويجعل القضايا المطروحة أكثر حتمية وقطعية، مثل: "إِنَّ يَوْمَ الْفَصْلِ كَانَ مِيقَاتًا" (آية ١٧) هذه الجملة تعبر عن حتمية وقوع يوم القيامة، حيث إن استخدام "إِنَّ" يفيد التوكيد، و"كان" في الجملة الفعلية التابعة يدل على التحقق. البنية الاسمية توحي بثبات هذا اليوم كحقيقة محتومة، لا تقبل الجدال أو الشك. "إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا" (آية ٢١) هذه الجملة تحمل التأكيد على حتمية العقاب للكافرين، حيث جاءت "إنَّ" للتوكيد، وكلمة "مرصادًا" تدل على التربص والاستعداد للعقاب. استخدام الجملة الاسمية بدل الفعلية يعطي الإحساس بأن جهنم موجودة ومعدة مسبقًا، مما يزيد من رهبة المشهد. "إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا" (آية ٣١) الجملة الاسمية هنا تدل على ثبات نعيم المتقين، حيث إن "مفازًا" اسم يدل على الفوز المطلق. استخدام الجملة الاسمية يوحي بأن الجنة ليست فقط مكافأة، بل حالة دائمة ثابتة لا تزول. "إِنَّا أَنذَرْنَاكُمْ عَذَابًا قَرِيبًا" (الآية ٤٠) هذه الجملة الاسمية توحي بـ حتمية الإنذار وعدم وجود عذر لمن كفروا. استخدام "إنّ" في هذه الجمل يضفي قوة توكيدية تدل على حتمية الوقوع.

الجمل الاسمية في سورة النبأ تجعل القارئ أو المستمع يشعر بيقينية الأحداث ودوامها، مما يجعله أكثر تأثرًا بمعانيها. مثلًا، الحديث عن يوم الفصل بصيغة اسمية يعزز فكرة أنه أمر واقع لا محالة. تقوية المشهد التصويري للسورة استخدام الجمل الاسمية في وصف النعيم والعذاب يجعل المشهد أكثر تجسيدًا وثباتًا في الذهن، وكأنه صورة ثابتة لا تتغير. مثلًا، "إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا" توحي بأن العذاب حاضر ومترقب دائمًا، مما يضيف بعدًا دراميًا للسورة. تحقيق الإيقاع المتوازن بين التهديد والبشارة الجمل الاسمية تستخدم في التهديد ("إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا") وفي البشارة ("إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا")، مما يخلق توازنًا في الخطاب القرآني. هذا التوازن يعزز تأثير السورة في النفوس، حيث تجعل المستمع يدرك العواقب الحتمية لاختياراته. الجمل الاسمية في سورة النبأ ليست مجرد تراكيب لغوية، بل هي أداة تعبيرية قوية تخدم المعاني العميقة للسورة. من خلال إضفاء الطابع الثابت والمطلق على الأحداث والمصائر، تساهم هذه الجمل في ترسيخ المعاني في أذهان المخاطبين، مما يجعل الخطاب أكثر وقعًا وتأثيرًا.

وبإعادة النظر في الجمل الاسمية والتأمل في دلالتها على مستوى الجمل، وعلى مستوى السورة، نجد كل واحدة منها قد دلّت دلالة تختلف عن الأخرى بحسب بنيتها التركيبية من ضمير، أو وصفٍ مشتقٍّ، أو توكيدٍ، أو إشارةٍ، أو تمنٍّ، وما يتخلَّلُ ذلك من تقديم وتأخير وتنويع الخبر، فكل تلك الدلالات والفوائد عوامل أدَّتْ دورها في إثراء لغة النص، ومنحه قدرة بالغة التأثير في جودة النص، وفي المخاطبين.

• تركيب الجملة الفعلية

تتكون الجملة الفعلية من فعل وفاعل ومفعول به (إن وجد)، وهي تدل على الحدوث والتجدد والحركة (الجارم، علي، وأمين، مصطفى، د. ت، صـ: ٥١، السامرائي، فاضل،٢٠٠٠م، ١/ صـ: ١٦). في سورة النبأ، جاءت الجمل الفعلية بشكل مكثف لتصوير الأحداث الكونية، أهوال القيامة، وعظمة قدرة الله في الخلق، مما يضفي على السورة إيقاعًا ديناميكيًا قويًا.

وقد تنوَّعت الجملة الفعلية في السورة، فجاءت في الماضي، والمضارع، والأمر، والمعلوم المجهول، وأغلبها متصلة بضمير (نا) الفاعلين، ويعود على الله تعالى، وكان حضوره لافتًا، ومن هذه الجمل:

في قوله تعالى:(يَتَسَآءَلُونَ)(سورة النبأ). فقد تألَّفت الجملة الفعلية السابقة من: فعل مضارع لازم + فاعل. فقد جاءت الجملة بصيغة المضارع لتدل على استمرار تساؤل الكفار واستهزائهم بالبعث، وهو ما يستوجب الرد عليهم بقوة. الفعل "يَتَسَاءَلُونَ" بصيغة المضارع يدل على التكرار والاستمرار في هذا التساؤل، وكأنهم دائمًا في حالة شك وجدال.

وفي قوله تعالى:(أَلَمْ نَجْعَلِ ٱلأَرْضَ مِهَٰدًا)(سورة النبأ)، تألَّفت الجملة الفعلية السابقة من: همزة الاستفهام + لمْ الجازمة + فعل مضارع مجزوم متعدٍّ لمفعولَيْن + فاعل مستتر + مفعول به أول + مفعول به ثاني. الجملة الفعلية " أَلَمْ نَجْعَلِ الأَرْضَ مِهَادًا" جاءت في سياق الاستفهام التقريري بـ "أَلَمْ"، وهو تأكيد لنعمة الله في جعل الأرض ممهدة وميسرة للحياة.

وفي قوله تعالى: (وَخَلَقْنَٰكُم أَزْوَٰجًا) (سورة النبأ)، تألَّفت الجملة الفعلية السابقة من: واو عاطفة + فعل ماضٍ متعدٍّ + فاعل (نا فاعلين) + مفعول (كاف خطاب) + حال. استخدام الفعل "خَلَقْنَا" بصيغة الماضي يشير إلى تحقق الفعل وثبوته، مما يعزز معنى القدرة الإلهية المطلقة. ضمير الفاعل "نا" يدل على التعظيم، مما يضفي جلالًا وهيبة على الخطاب القرآني. الجملة الفعلية تضفي حركة وديناميكية على النص، حيث تعبر عن عملية الخلق والتكوين، مما يجعل القارئ يتخيل المشهد وكأنه يتشكل أمامه. كلمة "أَزْوَاجًا" تخلق صورة بصرية لعالم مزدوج، حيث يشير إلى التكامل بين الذكر والأنثى، وتنوع المخلوقات، مما يضفي بُعدًا تشكيليًا على المعنى. السورة قائمة على تتابع

الأفعال الفعلية التي تصف مظاهر قدرة الله: "أَلَمْ نَجْعَلِ"، "وَجَعَلْنَا"، "وَخَلَقْنَاكُمْ"، "وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ"، "وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ". هذا التتابع السريع يخلق إيقاعًا متدفقًا متناسبًا مع موضوع السورة الذي يتحدث عن دلائل قدرة الله في الخلق وأهوال يوم القيامة. مفهوم الأزواج يعكس نظامًا متكاملًا في الكون، حيث خلق الله كل شيء في ثنائية متوازنة، مما يعزز الجانب التشكيلي للسورة من خلال وصف تناسق الخلق. الجملة الفعلية "وَخَلَقْنَاكُمْ أَزْوَاجًا" تساهم في إثراء الأسلوب التشكيلي لسورة النبأ من خلال إبراز عظمة الخلق، خلق صورة ديناميكية، تحقيق إيقاع متدفق، وإظهار النظام الكوني المتكامل.

"وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا" (الآية ١٩) "وَسُيِّرَتِ الْجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا" (الآية ٢٠) استخدام الفعل الماضي المبني للمجهول ("فُتِحَتْ"، "سُيِّرَتْ") يدل على أن هذه الأحداث تحدث بأمر إلهي مباشر دون تدخل أي مخلوق. ربط الجمل الفعلية بحرف العطف "فَـ" يخلق إيقاعًا سريعًا ومتتابعًا يعكس سرعة وكارثية الأحداث. "فَذُوقُوا فَلَن نَّزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا" (الآية ٣٠) الجملة الفعلية هنا تفيد الأمر التهديدي ("فَذُوقُوا")، والنفي القطعي ("فَلَن نَّزِيدَكُمْ")، مما يعكس شدة العذاب واستمراريته. استخدام الفعل "نزيد" بصيغة المضارع ينفي الأمل في انتهاء العذاب، بل يؤكد استمراريته وزيادته. "فَمَن شَاءَ ٱتَّخَذَ إِلَىٰ رَبِّهِۦ مَـَٔابًا" (الآية ٣٩) الفعل "شاء" في الماضي يعبر عن الإرادة الحرة للإنسان، لكنه يأتي في سياق تحذيري يدعو إلى اتخاذ القرار الصحيح. الفعل "اتخذ" يدل على أن الأمر متاح لكل إنسان، لكنه يتطلب قرارًا جادًا ومسؤولًا. كثافة الجمل الفعلية في سورة النبأ تساهم في تصوير مشاهد سريعة متلاحقة، مما يجعل السورة أشبه بمشهد سينمائي حيّ. الجمل الفعلية في سورة النبأ لعبت دورًا أساسيًا في بناء المعاني، حيث أضفت حيوية وديناميكية على السورة، مما يعزز تأثيرها البلاغي والدلالي. من خلال توظيف الفعل الماضي والمضارع والمبني للمجهول، استطاعت السورة أن تنقل صورة حية ليوم القيامة، تبين قدرة الله، وتحقق التهديد بالعذاب بأسلوب بليغ وقوي.

وبإعادة النظر في الجُمل الفعلية التي وردت في السورة، والتأمل في دلالتها على مستوى الجمل، والدلالة العامة، نجدها قد لعبت دورًا بارزًا في إثراء لغة النصّ، وتوليد عبارات وأفكار ملأت جو النصّ؛ حتى آتى ثماره كاملة، وتلك إحدى أسرار التشكيل في بِنْية الجُمل، للتأثير في النص والمتلقي.

• الأساليب

١,٢,٣- أسلوب النفي

النفي في اللغة العربية يُستخدم لإبطال وقوع الفعل أو إنكار حدوثه، وهو من الأساليب البلاغية المهمة التي تسهم في تحقيق غايات متعددة مثل التوكيد، التهديد، التقرير، والإنذار. ومما ورد منه هنا النفي بـ (لَمْ) للنفي الجازم "أَلَمْ نَجْعَلِ ٱلْأَرْضَ مِهَـٰدًا" (الآية ٦) "أَلَمْ نَجْعَلِ ٱلْجِبَالَ أَوْتَادًا" (الآية ٧) "لَمْ" أداة نفي وجزم تفيد نفي الفعل الماضي مع تأكيد وقوعه، حيث جاءت في سياق التقرير على قدرة الله وإثبات النعم. النفي هنا ليس للإبطال، بل هو نفي استنكاري يُراد به الإثبات، أي أن الأرض قد جُعلت مهادًا والجبال أوتادًا بالفعل. (لَا) للنفي المطلق "لَا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا" (الآية ٢٤) جاءت "لَا" مرتين لنفي الراحة والماء البارد عن أهل النار، مما يعزز صورة العذاب الشديد ويؤكد استمراريته.(لَّا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا كِذَّٰبًا)(سورة النبأ)، أي: في الجنة، وهي كذلك ليس فيها لغوٌ في الكلام، ولا كِذَّابٍ لأحدٍ. فقد نفى عن أهلها أنْ يسمعوا فيها لغوًا، واللغو: سقط الكلام، وكرَّر النفي بـ: "لا"؛ كونهم لا يسمعون فيها كِذَّابًا، فلا يكذِّب فيها بعضُهُم بعضًا، ولا يسمعون ذلك. (الطبري، محمد، ٢٠٠٠م،٢٤/صـــــ: ١٧٣، والزمخشري، محمود، ١٤٠٧هـــ: ٤/صـــ ٦٩٠ وابن عطية، عبد الحق، ١٤٢٢ه: ٥/صـــــ: ٤٢٨). (لَنْ) للنفي المستقبل "فَلَن نَّزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا" (الآية ٣٠) "لَنْ" أداة نفي تنفي حدوث الفعل في المستقبل، وتفيد التوكيد والجزم بعدم الانتهاء من العذاب بل زيادته، مما يعكس شدة العقاب ويبعث الرهبة في النفوس. أساليب النفي في سورة النبأ لم تكن مجرد إنكار للحقائق، بل كانت أداة قوية للتقرير، التهديد، والتوكيد، مما ينسجم مع هدف السورة في التحذير من العذاب وتذكير الناس بنعم الله.

• أسلوب الشرط

أسلوب الشرط في اللغة العربية يتكون من أداة شرط، جملة فعل الشرط، وجملة جواب الشرط، ويستخدم لبيان التلازم بين أمرين بحيث يكون تحقق الثاني متوقفًا على الأول. والشرط من أساليب العربية في تركيب الكلام (ابن جني، أبو الفتح، د. ت، صـــــ: ١٣٣).

في سورة النبأ، لم يرد أسلوب الشرط بصيغته الصريحة (مثل: إن، إذا، مَن، ما، حيثما...)، لكن يمكن استنباط معاني الشرط الضمنية في بعض الآيات التي تفيد التلازم بين الفعل والنتيجة. الشرط الضمني في تقرير الحساب والجزاء "يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا" (الآية ١٨) هذه الآية تحمل معنى شرطًا ضمنيًا، حيث يمكن تأويلها على النحو التالي: إذا نُفخ في الصور، فإنكم تأتون أفواجًا. الأداة "يَوْمَ" تفيد الظرفية، لكنها تضمن معنى الشرط الزمني. هذا الأسلوب يربط بين النفخ في الصور وحضور الناس للحساب، مما يعزز تصوير مشهد القيامة. الشرط الضمني في تحديد مصير المؤمنين والكافرين "إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا" (الآية ٣١) هنا نجد شرطًا ضمنيًا بمعنى: إذا كنتم من المتقين، فلكم مفازٌ (فوز عظيم). على الرغم من عدم وجود أداة شرط صريحة، فإن الجملة تشير إلى علاقة شرطية واضحة بين التقوى والفوز. "فَمَن شَاءَ ٱتَّخَذَ إِلَىٰ رَبِّهِۦ مَـَٔابًا" (الآية ٣٩) الأسلوب هنا شرط صريح بأداة الشرط "مَن"، ويعني: إذا شاء الإنسان، فإنه يستطيع أن يتخذ إلى ربه مآبًا (طريقًا للرجوع والتوبة). هذا الأسلوب يبرز حرية الإرادة، لكنه يأتي في سياق تحذيري يدعو إلى اتخاذ القرار الصحيح. إن الأثر البلاغي لأساليب الشرط في السورة هو إبراز التلازم بين الأفعال والنتائج أسلوب الشرط في السورة يُبرز أن الأفعال (مثل التقوى أو العصيان) لها عواقب حتمية، مما يعزز مفهوم الجزاء والعقاب في الآخرة. تعظيم مشهد القيامة استخدام الشرط الزمني الضمني مثل "يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ" يجعل القارئ ينتظر وقوع الحدث المهيب، مما يضفي على السورة إيقاعًا تصويريًا قويًا. التأكيد على حرية الإرادة والمسؤولية في قوله: "فَمَن شَاءَ ٱتَّخَذَ إِلَىٰ رَبِّهِۦ مَـَٔابًا"، يظهر أن الإنسان هو الذي يقرر مصيره، لكن عليه أن يتحمل نتائج قراره، مما يعزز الخطاب التوجيهي في السورة.

• **أسلوب الاستثناء**

الاستثناء هو إخراج جزء من الحكم العام بواسطة أداة استثناء، ويتكون من: المستثنى منه: الشيء الذي يشمله الحكم في الأصل. أداة الاستثناء: مثل (إلا، غير، سوى، خلا، حاشا، عدا). المستثنى: العنصر الذي تم استثناؤه من الحكم.

والاستثناء من أساليب العربية في تركيب الكلام، وبابٌ من أبوابها (المنتجب الهمذاني، ٢٠٠٦، ٢/ صـــ: ٣٠٩). ومنه قوله تعالى:(لَّا يَذُوقُونَ فِيهَا بَردا وَلَا شَرَابًا إِلَّا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا)سورة النبأ. فقد استثنى من الشراب الحميم، ومن البَرْد: الغَسَّاق. فلا يذوقون فيها بردًا ولا شرابًا، إلا حميمًا قد أُغلي حتى انتهى حرُّهُ، ولا بردًا إلا غَسَّاقًا (الطبري، محمد، ٢٠٠٠م،٢٤/صـــ: ١٦٤). تصوير شدة العذاب من خلال نفي كل أشكال الراحة وإثبات أشد أنواع العذاب. الجمع بين الحرارة الشديدة (الحميم) والبرودة القارسة (الغساق)، مما يعكس تناقضًا مرعبًا يزيد من رهبة المشهد.

"فَلَن نَّزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا" (الآية ٣٠) المستثنى منه: غير مذكور صراحة، لكنه يفهم من السياق (أي لن يُزادوا إلا شيئًا واحدًا). أداة الاستثناء: "إِلَّا". المستثنى: "عذابًا". الاستثناء هنا يفيد الحصر والتوكيد، أي أن كل زيادة ستكون فقط في العذاب، مما يزيد من الإحساس بالخوف والرعب.

الأثر البلاغي لأساليب الاستثناء في السورة: الاستثناء في "لَا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا إِلَّا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا" يُبرز قسوة العذاب ويجعل القارئ يشعر بمأساوية المشهد. الاستثناء في "فَلَن نَّزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا" يوحي بأن العذاب لن ينقص أو يتوقف، بل سيستمر في الازدياد، مما يجعل الصورة أكثر رهبة. الجمع بين النفي والإثبات يخلق تباينًا قويًا، فبدلًا من أن يكون هناك ماء بارد، هناك حميم وغساق، وبدلًا من الراحة، هناك زيادة في العذاب. استخدمت سورة النبأ أساليب الاستثناء بشكل مكثف لخلق مشاهد تصويرية مرعبة عن عذاب أهل النار، حيث ساهمت هذه الأساليب في التوكيد، التهويل، وإبراز شدة العقاب، مما يجعل التأثير النفسي للسورة أكثر عمقًا في نفوس المستمعين.

وبالتأمل في الأساليب النحوية الماضية (النفي، والشرط، والاستثناء)، نجدها قد أثْرَتْ لغة النص بدلالاتها المتنوعة، وذهبت بخيال المتلقي كل مذهب، مرة مع النفي، وثانية مع الشرط. وأخرى مع الاستثناء، فبدا أثرُ التنوع الأسلوبي في لغة النص، وحقَّق تأثيره في المتلقين.

• **أدوات الربط**

ادوات الربط هي الكلمات أو العبارات التي تربط بين الجمل والأفكار، مما يحقق الاتساق والانسجام في النصوص.

الربط بين المفردات والجمل والفقرات أساس توليد المعنى، وتحقيق التآلف بين معاني النص، جملًا وفقرات ونصًّا. ويكون الربط بالضمائر، أو الحروف، أو الإشارة. (السيرافي، الحسن، ٢٠٠٨م: ٢/ صـــ: ٣٨٤). في سورة النبأ، يمكن ملاحظة استخدام عدة أدوات ربط تساعد في تنظيم النص القرآني وإيصال المعاني بفعالية. وتساهم هذه الأدوات في بناء أسلوب تشكيلي قوي يساعد في فهم النص ويُبرز جمالياته البيانية، مثل: حروف العطف أدوات الاستفهام أدوات الشرط أدوات النفي والتوكيد.

بعض أدوات الربط المستخدمة في السورة:

ومنه الربط بـ: (عن):(عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ ١ عَنِ ٱلنَّبَإِ ٱلعَظِيمِ٢) (سورة النبأ). فقد ربط التساؤل بالجواب بحرف الجر عن، فوقع بداية السؤال وبداية الجواب. " الكلام تام في قوله: عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ ثم كان مقتضى القول إن يجيب مجيبٌ فيقول: يتساءلون عَنِ النبأ الْعَظِيمِ، فاقتضى إيجاز القرآن وبلاغته أن يبادر المحتجّ بالجواب الذي تقتضيه الحال والمجاورة، اقتضابًا للحجة وإسراعًا إلى موضع قطعهم" (الأندلسي، عبد الحق بن غالب، ١٤٢٢هـ، ٥/ صـــ: ٤٢٣). أداة "عَمَّ" أداة استفهام تستخدم للسؤال عن موضوع أو قضية معينة. في قوله تعالى: "عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ" (١)، يتساءل السائلون عن النبأ العظيم، مما يشير إلى استفهام يهدف إلى إثارة التفكير والتأمل في الواقع. هدا الأسلوب يساهم في بناء التوتر الاستفهامي في بداية السورة، مما يلفت انتباه القارئ إلى أهمية الموضوع المطروح ويثير فضوله.

(ثُـمَّ)، كالفاء، إلا أنها أشدّ تراخيًا، في قوله تعالى:(كَلَّا سَيَعلَمُونَ٤ ثُمَّ كَلَّا سَيَعلَمُونَ٥)(سورة النبأ). ربط بين الجملتين، الجملة الزاجرة للكفار الذين اختلفوا وتساءلوا عن النبأ العظيم، والجملة المؤكِّدة، بالتكرار، بحرف العطف ثُمَّ، وهو حرف يفيد دلالة الترتيب والتراخي (أبو العباس، محمد ت ٢٨٥هـ، د. ت. ١/ صـــ: ١٠). تفيد "ثُمَّ" التراخي الزمني، مما يدل على تتابع الأحداث وفق ترتيب زمني متدرج، في قوله: "ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ"، تشير إلى حدث سيحدث بعد الوقت الذي تم ذكره. فتضفي على النص إيقاعًا زمنيًا يوضح التسلسل في معرفة الحقيقة بعد فترة من الإنكار، مما يساهم في بناء التشويق.

حرف العطف "وَ" (للتعداد والتوكيد) وهو الأصل في حُرُوف الْعَطف؛ وتوجبُ الِاشْتِرَاك بَين الشَّيْئَيْنِ (محمد، ابن الوراق، ١٩٩٩م. صـــ: ٣٧٧). كقوله تعالى:(أَلَمْ نَجعَلِ ٱلأَرْضَ مِهَٰدًا٦ وَٱلجِبَالَ أَوتَادًا٧ وَخَلَقنَٰكُمْ أَزوَٰجًا٨ وَجَعَلنَا نَومَكُمْ سُبَاتًا٩ وَجَعَلنَا ٱلَّيلَ لِبَاسًا١٠ وَجَعَلنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشًا١١ وَبَنَينَا فَوقَكُمْ سَبعًا شِدَادًا١٢ وَجَعَلنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا١٣ وَأَنزَلنَا مِنَ ٱلمُعصِرَٰتِ مَآء ثَجَّاجًا١٤)(سورة النبأ). وقد ربط الواو بين عدد من الجمل، في تعداد ما خلقه الله وهيأه للإنسان في السماء والأرض وفي نفسه، بدلالة الواو الذي يفيد الجمع (محمد، ابن مالك، ١٩٩٠، ٤/ صـــ: ٣٨). هدا الأسلوب يعزز من التدفق الطبيعي للأحداث والظواهر الطبيعية التي تذكرها السورة، مما يجعل النص متسقًا ومنسجمًا بين الأوصاف المكانية والزمنية.

و(اللام) وهي الجارّة، ومن معانيها التعليل، وتربط بين السبب والمسبّب، لأنها تفيد التمكّن والاتصال بين العلة والمعلول. (حسن، عباس، د. ت: ٢/ صـــ: ٥٣٩). ومنه قوله:(وَأَنزَلنَا مِنَ ٱلمُعصِرَٰتِ مَآء ثَجَّاجًا ١٤ لِّنُخرِجَ بِهِۦ حَبًّا وَنَبَاتًا)(سورة النبأ). فقد ربطت اللام بين المسبَّب والسبب، بين السبب (إنزال الماء من السحب المعصرات)، وبين المسبَّب (إخراج الحَبّ والنبأت بحرف اللام) (محمد، ابن مالك، ١٩٩٠، ٤/ صـــ: ٤٩).

و(الفاء) حرف عطف، يستخدم للإشارة إلى التتابع السريع أو النتيجة المباشرة بعد حدث معين (محمد، أبو العباس ت ٢٨٥هـ، د. ت. ١/ صـــ: ١٠ ومحمد، ابن الوراق، ١٩٩٩م. صـــ: ٣٧٧)، في قوله:(وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَٰهُ كِتَٰبًا٢٩ فَذُوقُواْ فَلَنْ

نَّزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا٣٠)(سورة النبأ). فقد ربط بين إحصاء الأعمال في الكتاب، وبين الأمر بتذوق العذاب؛ توبيخًا وتحقيرًا لهم في استحقاقهم ذلك نتيجة أعمالهم، فلا تعويض هناك مقابل التقصير، فالجزاء من جنس العمل؛ فالفاء الجوابية تُضفي على النص سرعة في الانتقال من وصف الجنة والنعم إلى عذاب الكافرين، مما يعزز الشعور بالحتمية والجزاء المباشر. "يَوْمَ" أداة ظرف زمان تُستخدم للدلالة على الزمن المحدد الذي يحدث فيه الحدث، مثل قوله: "يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ١٨"، تعزز من التأثير الزمني للأحداث في الآخرة، مما يعطى النص بعدًا زمنيًا دقيقًا يجعل القارئ يتخيل اللحظة التي يحدث فيها الفصل. "مَن" أداة استفهام استنكاري تُستخدم لتحديد من سيعذب ومن سيُكافأ، مثل قوله: "مَن شَآءَ ٱتَّخَذَ إِلَىٰ رَبِّهِۦ مَـَٔابًا٣٩" (٣٩)، تُظهر الحرية الشخصية للإنسان في اتخاذ القرار الصحيح، مما يضفي على السورة معاني من التوجيه والتحفيز على اختيار الطريق الصحيح.

وبالنظر في أدوات الربط السابقة، تجدها عواملَ إثراءٍ في لغة النص، بدلالاتها المتنوعة، مثل: التبيين، كـ (عن)، والفارق الزمني، كـ (ثم)، والجمع، كـ (الواو)، والترتيب، كـ (الفاء)، والتعليل، كـ (اللام). كما تسهم في ربط النص كاملًا، ليخرج متماسكًا متصلًا، دون أن يبدو فيه انفصال.

التشكيل الأسلوبي في مستوى البنية الدلالية

التشكيل الأسلوبي في مستوى البنية الدلالية يشير إلى كيفية استخدام الأساليب اللغوية والتراكيب المختلفة للتأثير على المعاني والدلالات في النص. وهو يهتم بدراسة العلاقات بين الكلمات والتراكيب ضمن السياق، وكيفية توظيفها لإبراز الدلالة وتحقيق الأثر الفني. تكمن أهمية التشكيل الأسلوبي في البنية الدلالية في كونه يُساهم في تحقيق الانسجام والترابط في النص، كما يساعد في توجيه القارئ إلى التأويلات الممكنة، ويُعزز من جماليات النص، ويضفي عليه طابعًا فنيًا خاصًا. كذلك، يؤدي دورًا في إبراز مواقف الكاتب وأفكاره بأسلوب أكثر تأثيرًا. وسنتناول هذا المستوى في السورة من جانبين: الصورة والتركيب، كما يأتي.

- **الصورة**

التشبيه: يُعد التشبيه أحد الأدوات الأسلوبية المهمة في مستوى البنية الدلالية، حيث يُستخدم في القرآن الكريم لإيضاح المعاني وتقريبها إلى الذهن (الحنفي، د. ت، ٢/ صـ: ١٢٧)، من خلال تشبيه الأمور الغيبية بأمور محسوسة مألوفة لدى المتلقي. وفي سورة النبأ، نجد العديد من صور التشبيه التي تسهم في إبراز المعاني وتقويتها، ومنها:

التشبيه البليغ الذي يكون بحذف أداة التشبيه ووجه الشبه من الكلام. (الهاشمي، أحمد، د.ت، ٢٤٢، والصعيدي، عبد المتعال، ٢٠٠٥م، ٣ / صـ: ٤٤٥)، كقوله: (أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا ٦ وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا٧) (سورة النبأ)، وأصل الكلام: جعلنا الأرض كالمهاد، الذي يفترشه النائم، والجبال كالأوتاد التي تثبت الدعائم، فحذف أداة التشبيه، ووجه الشبه الجامع بينهما، فأصبح التشبيه بليغاً، وهو أرفع أنواع التشبيه؛ لأنه يرفع المشبّه إلى مرتبة المشبّه به، حدّ المماثلة التامّة (أحمد ، الهاشمي، د.ت، ٢٤٢، والصعيدي، عبد المتعال، ٢٠٠٥م، ٣/ صـ: ٤٤٥ و والصابوني، محمد، ١٩٩٧م، ٣/ صـ : ٤٨٣).

(وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا) هنا تشبيه ضمني للنوم بالسبات، أي الانقطاع عن الحركة والراحة التامة، مما يوضح أهميته في استعادة النشاط. (وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا) شُبِّه الليل باللباس، من حيث كونه يغطي الإنسان ويستر الأشياء، مما يعزز المعنى الدلالي للراحة والسكينة في الليل. (وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا) تشبيه ضمني للنهار بالكائن الذي يكون سببًا في المعيشة والعمل، مما يوضح أهميته في الحياة اليومية. (وَسُيِّرَتِ الْجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا) تشبيه ضمني يصوّر الجبال الشامخة التي تبدو ثابتة كأنها سراب، مما يدل على زوالها يوم القيامة وضعفها أمام قدرة الله. (وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا) شُبِّه انشقاق السماء وكأنها أبواب مفتوحة، مما يدل على التغيرات العظيمة التي ستحدث يوم القيامة. (إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا) استخدم أسلوبًا تصويريًا، حيث شُبِّهت جهنم بمكان مراقبة ينتظر العصاة، مما يدل على شدّة العقاب الحتمي لهم. يَكْمُنُ أثر التشبيه في سورة النبأ في تقريب المعاني الغيبية إلى الأذهان باستخدام صور مألوفة، وتعزيز الأثر النفسي والتأثير العاطفي في نفس المتلقي، وتجسيد مشاهد يوم القيامة بأسلوب تصويري قوي، وإبراز قدرة الله وعظمته من خلال تشبيه الظواهر الكونية بأشياء محسوسة.

الاستعارة: تُعد الاستعارة من أبرز الأدوات البلاغية التي تُستخدم في التشكيل الأسلوبي على مستوى البنية الدلالية، حيث تسهم في تجسيد المعاني المجردة، وإضفاء طابعٍ تصويري قوي على النص، مما يعزز التأثير العاطفي والإدراكي في ذهن المتلقي. وفي سورة النبأ، نجد عدة مواضع بارزة للاستعارة، ومنها قوله:(وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ لِبَاسًا)(سورة النبأ) فجعل الليل لكم غشاءً يتغشاكم سوادُه، وتغطيكم ظلمته، كما يُغطّي الثوبُ لابسَه؛ لتسكنوا فيه عن التصرّف فيما كنتم تتصرّفون فيه نهارًا (الطبري، محمد، ٢٠٠٠م. ٢٤/ صـ: ١٥١ والقرطبي، محمد، ١٩٦٤ م، ١٩/ صـ: ١٧٢). ففيه استعارة مكنية؛ حيث شبه الليل بالثياب الذي يُغطّى به الجسد، ثم حذف لفظ الثياب، وأتى بشي من لوازمه، وهو اللبْس، مما يعكس الراحة والسكينة التي يمنحها الليل للإنسان. (وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا) شبه النوم بالموت أو الانقطاع التام عن الحركة، وحُذِف المشبّه به (الموت) وصرّح بالمشبّه (السبات)، مما يدل على أهمية النوم في تجديد النشاط. (وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا) شُبِّهت السماء بالشيء الذي له أبواب، وحُذِف المشبّه به وأُبقيت إحدى صفاته (الأبواب)، مما يدل على تفكك السماء يوم القيامة وانشقاقها بطريقة مروعة. (وَسُيِّرَتِ الْجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا) شُبِّهت الجبال بالسراب، مما يدل على زوالها وتلاشيها، وحُذِف المشبّه به (السراب) وأُبقيت صفته، مما يبرز هول المشهد. (إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا) شُبِّهت جهنم بمكان للمراقبة والترصد، مما يعكس شدّة العذاب وانتظارها للعصاة، في تصوير مهيب لمصيرهم المحتوم. (إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا * حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا) هذه الصورة تمثّل جزاء المؤمنين في هيئة حدائق وأعناب، مما يوحي بالراحة والسعادة المطلقة التي سينعمون بها، وهو تصوير يُقرب النعيم الأخروي إلى أذهان البشر بمثال حسي مألوف. في سورة النبأ تلعب الاستعارة دورًا أساسيًا في تصوير الأحداث الكبرى، وتقريب الغيبيات إلى الأذهان، وإبراز قدرة

الله في خلق الكون وتدبير يوم القيامة، مما يضفي على السورة طابعًا تصويريًا بليغًا وقويًا.

الكناية: تُعد الكناية من الأساليب البلاغية المهمة في التشكيل الأسلوبي على مستوى البنية الدلالية، حيث يتم التعبير عن المعاني بأسلوب غير مباشر، وهي:" لفظٌ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادته معه" (أحمد، السبكي، ٢٠٠٣م، ٢/ صـ: ٢٠٦)، مما يُضفي عمقًا دلاليًا وإيحاءً معنويًا قويًا. وفي سورة النبأ، نجد عدة مواضع بارزة للكناية، ومنها قوله تعالى:(وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا)(سورة النبأ)، فالصورة كناية عن النساء العذارى الموعودين بهنّ في الجنة، وتوحُّدهن في عُمُرِ الفتوّة والشباب، وغاية الاستواء في السنِّ والحُسْن. والكواعب اسم فاعل للجمع: وهن الفتيات اللائي فلكت أثداؤهن، أيْ: برزت واستدارت (محمد، الطبري، ٢٠٠٠م. ٢٤/ صـ: ١٧٠).

ومنه قوله:(يَومَ يَقُومُ ٱلرُّوحُ وَٱلمَلَٰٓئِكَةُ صَفّا لَّا يَتَكَلَّمُونَ إِلَّا مَن أَذِنَ لَهُ ٱلرَّحمَٰنُ)(سورة النبأ). والمعنى: أنّ الرّوح والملائكة وهم أفضل الخلائق وأشرفهم وأكثرهم طاعة لله وأقربهم منه، لا يتكلمون بين يديه، إلا بإذنه، فكيفَ بمن عداهم من الخلق؟ (محمود، الزمخشري، ١٤٠٧هـ، ٤/ صـ: ٦٩١، والأندلسي، ابن عطية، ١٤٢٢هـ، ٥/ صـ: ٤٢٨ و محمد القرطبي ، ١٩٦٤م، ١٩ /صـ: ١٨٧) وهذا كناية عن الهيبة والوجل الذي يسود الخلق في موقف الحشر. (محمد القرطبي ، ١٩٦٤م، ١٩/ ١٨٨). (وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا) كناية عن قوة السماء ومتانتها، حيث لم يُصرّح بمتانتها مباشرة، بل أُشير إليها بلفظ "شدادًا"، مما يدل على إحكام بنائها واستحالة سقوطها إلا بأمر الله. (وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا) كناية عن شدّة ضوء الشمس وحرارتها، حيث لم يُذكر "الشمس" مباشرة، وإنما عُبِّر عنها بالسراج الوهاج، مما يُوحي بشدّة الإضاءة والحرارة المنبعثة منها. (إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا) كناية عن مكان العذاب والمحاسبة، حيث لم يُذكر مصير العصاة صراحةً، بل أُشير إليه بأن جهنم "مرصاد"، مما يدل على أنها تترصّد للكافرين والعصاة وتنتظرهم للعقاب. (إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا * حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا) كناية عن النعيم والجنة، حيث لم يُذكر لفظ "الجنة" صراحةً، بل تم الإشارة إليها بوصف "مفازًا" و"حدائق وأعناب"، مما يوحي بجمالها ووفرة النعيم فيها. (فَذُوقُوا فَلَنْ نَزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا) كناية عن استمرار العذاب وزيادته للكافرين، حيث لم يُصرّح باستمراره صراحةً، وإنما جاء بصيغة الأمر "فذوقوا"، مما يدل على أنهم سيعانون عذابًا متواصلًا بلا انقطاع. يكمن أثر الكناية في سورة النبأ من خلال الإيجاز والتكثيف الدلالي، حيث يتم التعبير عن المعنى بأسلوب غير مباشر لكنه بالغ التأثير. إضفاء العمق والإيحاء، مما يزيد من جمالية النص القرآني وتأثيره النفسي. تقوية التصوير البلاغي، مما يجعل المشاهد أكثر حيوية وإدراكًا للمتلقي. ترسيخ المعاني في الذهن، حيث يعتمد الأسلوب الكنائي على التلميح لا التصريح، مما يجعل المعاني أكثر ثباتًا وتأثيرًا. أن الكناية في سورة النبأ تلعب دورًا مهمًا في التعبير عن الحقائق بأسلوب غير مباشر، مما يضفي على النص عمقًا دلاليًا وإيحاءً بلاغيًا قويًا. فهي وسيلة فعالة في تصوير المشاهد الكونية، وتوضيح الجزاء والعقاب، وإبراز قدرة الله وعظمته، بأسلوب يعكس الإعجاز البياني للقرآن الكريم.

الإطناب: هو إضافة تفاصيل أو توضيحات في الكلام بهدف إبراز المعنى أو التأكيد عليه ويكون بالتكرير والتفصيل (عبد المتعال الصعيدي، ٢٠٠٥م. ٢/ صـ:٣٤٦، وعبد العزيز عتيق، ١٤٣٠، ٢٠٠٩م. صـ: ١٧٨)، وهو يُستخدم بشكل أساسي في النصوص البلاغية لزيادة التأثير النفسي والتوضيح المعنوي. في سورة النبأ، نرى العديد من الأمثلة على الإطناب الذي يعزز المعاني ويُضفي عمقًا بلاغيًا على النص القرآني. ومنه قوله تعالى:(كَلَّا سَيَعْلَمُونَ ٤ ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ)(سورة النبأ). فالإطناب هنا بتكرير الجملة بالعطف؛ لتأكيد الوعيد والتهديد. وقد أتى لفظُ" "كَلَّا" زجرًا وردعًا للمتسائلين هزؤًا من الكفار. و{سَيَعْلَمُونَ} وعيدٌ بأنهم سيعلمون أنّ ما تساءلوا عنه، وضحكوا منه حقٌّ؛ لأنه واقع لا ريب فيه. وتكرير الردع مع الوعيد تشديد في ذلك. وأفاد العطف بـ: ثُمَّ الإشعار بأنّ الوعيد الثاني أبلغ من الأوّل وأشدّ. (محمود الزمخشري، ١٤٠٧هـ. ٤ / صـ: ٦٨٤، وابن عطية الأندلسي، ١٤٢٢هـ. ٥/ صـ: ٤٢٤، محمد علي الصابوني، ١٩٩٧م، ٣ /صـ: ٤٨٥). (وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا * وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا * وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا) في هذه الآيات، الإطناب يظهر من خلال إضافة تفاصيل توضح نعم الله على الإنسان، مثل النوم الذي هو راحة (سبات)، والليل الذي هو لباس يغطي الإنسان، والنهار الذي هو وقت العمل والكسب. هذا الإطناب يعزز من مفهوم التنوع في النعم الإلهية. (إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا * لِلطَّاغِينَ مَآبًا * لَابِثِينَ فِيهَا أَحْقَابًا) الإطناب هنا يتجسد في إضافة تفاصيل مُبَيّنة لمدى عذاب الكافرين، كأنها تقول أن جهنم ليست مجرد عذاب، بل هي في انتظار الطاغين، وفيها سيبقون لفترات طويلة (أحقابًا). هذه الإضافة تجعل العذاب أكثر وضوحًا وقوة. (إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا * حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا * وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا * وَكَأْسًا دِهَاقًا) في هذه الآيات، الإطناب يظهر في التحديد الدقيق للنعيم الذي سينالة المتقون. لا يتم الاكتفاء بذكر "المفاز"، بل تم إضافة تفاصيل دقيقة حول الجنة مثل "حدائق" و"أعناب" و"كواعب" (الحور العين) و"كأسًا دهاقًا" (كأس مليء بالشراب). هذا الإطناب يُكثف الصور الذهنية للنعيم الأخروي. يكمن أثر الإطناب في سورة النبأ من خلال زيادة التأكيد: الإطناب يساعد على التأكيد على المعنى المطلوب وتوضيح الصورة بشكل أدق. إبراز القوة والإحكام: من خلال الإطناب، يتم التأكيد على قدرة الله المطلقة في خلق الكون وإدارة أمور الخلق، سواء في النعم أو في الجزاء. تعزيز التصوير البلاغي: الإطناب يُضفي صورًا أكثر وضوحًا وقوة في ذهن القارئ، ويُسهم في جعل المعاني أكثر تأثيرًا، سواء في تصوير عذاب الكافرين أو في تصوير نعيم المؤمنين. جذب الانتباه: كما أن الإطناب يُستخدم لجذب الانتباه إلى التفاصيل الهامة التي قد يغفل عنها القارئ أو السامع، مثل وصف مشاهد القيامة أو توضيح النعم المتعددة التي منحها الله. الخاتمة: يتضح من خلال تحليل الإطناب في سورة النبأ أنه يُعد أداة أسلوبية فاعلة تهدف إلى تعزيز المعنى وتوضيحه، سواء في تصوير المصير المحتوم للكافرين أو في تسليط الضوء على النعيم المنتظر للمؤمنين. الإطناب في السورة يضفي عمقًا دلاليًا، ويُساهم في جعل النص أكثر قوة وتأثيرًا.

الحذف: هو أسلوب بلاغي يعتمد على إسقاط بعض الكلمات أو الجمل من النص دون التأثير على المعنى الكلي، بهدف تحقيق

الإيجاز، أو إضفاء غموض معنوي يُحفز القارئ على التفكر، وهو من أساليب العربية في الاختصار (أحمد بن إبراهيم الهاشمي، د. ت، صـ: ١٣١). في سورة النبأ، يُستخدم الحذف بشكل بارز لإضفاء الجمالية البلاغية على النص وتوضيح المعاني بطريقة غير مباشرة. ومنه قوله تعالى:(عَنِ النبأ العظيم)(سورة النبأ). ففي الآية إيجازٌ بحذف الفعل؛ لدلالة المتقدِّم عليه، أي: "يتساءلون عن النبأ العظيم". والنبأ قيل: هو القرآن، وقيل البعث، وقيل يوم القيامة. (محمد الطبري، ٢٠٠٠م، ٢٤/ صـ: ١٥٠، ومحمد الزمخشري، ١٤٠٧هـ، ٤/ صـ: ٦٨٤). (وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا) في هذه الآية، تم حذف المضاف إليه (مثل "زمنًا" أو "وقتًا") بعد كلمة "النَّهَارَ". فالمعنى المقصود أن النهار هو وقت للعمل والكدح، ولكن تم حذف المضاف إليه لتحقيق الإيجاز. (فَذُوقُوا بِمَا نَسِيتُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ إِنَّا نَسِينَاكُمْ) في هذه الآية، تم حذف "الجزاء" أو "العقاب" بعد "فذوقوا". هنا تُترك العبارة مفتوحة ليكمل القارئ المعنى بشكل تلقائي، مما يعزز من فاعلية الرسالة. (وَسُيِّرَتِ الْجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا) تم حذف الفاعل الذي سيّر الجبال، ويُفهم من السياق أن الفاعل هو الله سبحانه وتعالى، مما يزيد من الغموض البلاغي ويعزز من الهيبة والقدرة الإلهية. (وَفُتِحَتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ أَبْوَابًا) تم حذف الفاعل الذي فتح السماء (الله سبحانه وتعالى)، وهذا يُضفي قوة بلاغية ويوجه الانتباه إلى النتيجة (فتح السماء) بدلاً من الفاعل، مما يعزز الصورة. (إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا) جُمل مثل هذه تُحذف فيها تفاصيل عن المراحل التي قد يمر بها العصاة في جهنم، ويُترك للقارئ تصور ما سيحدث لهم. هذا يخلق نوعًا من التشويق والترقب للحدث. (إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا) تم حذف المفعول به الذي كان يمكن أن يُقال عنه "ثوابًا"، ويُترك للقارئ أن يُدرك أن المفاز هو جزاء للمؤمنين في الآخرة. يتجلى أثر الحذف في سورة النبأ من خلال الإيجاز البلاغي، فهو يُساعد في تقديم المعنى بطريقة مختصرة، مما يعزز من قوة التعبير دون الإطالة. التأكيد على المعنى المُستفاد: من خلال حذف الكلمات غير الضرورية، تُعطى الكلمات الأساسية في الآية تأثيرًا أكبر، ويزداد التركيز على المعنى الرئيسي. زيادة الغموض البلاغي: يترك الحذف مجالًا للتفسير والتفكير في المعنى، مما يُحفز القارئ على التأمل في الرسالة القرآنية. إضفاء الجمالية: الحذف يُضفي جمالًا لغويًا على النص من خلال تجنب التكرار أو الكلام الزائد، مما يجعل النص أكثر قوة ورشاقة. إبراز الهيبة الإلهية: من خلال حذف الفاعل أو المفعول به في بعض الآيات، يُظهر النص قدرة الله وعظمته، ويُوجه الانتباه إلى نتائج أفعاله بدلاً من تفاصيل الفعل نفسه.

• التركيب

التركيب في البلاغة والأسلوبية يشير إلى كيفية بناء الجملة وتنظيم مكوناتها لتحقيق أغراض دلالية وتأثيرية. في سورة النبأ، يُلاحظ استخدام تراكيب متنوعة تسهم في تعميق المعنى، وتعزيز الإيقاع، وتوجيه انتباه القارئ إلى القضايا المطروحة، لا سيما مشاهد يوم القيامة ودلائل قدرة الله.

الخبر: هو أحد أقسام الجملة في اللغة العربية، وهو كل كلام يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، أي يمكن الحكم عليه بأنه صادق أو كاذب، باستثناء كلام الله تعالى، فهو صدق مطلق. في سورة النبأ، يُستخدم الأسلوب الخبري لإثبات الحقائق الكبرى، مثل البعث، الحساب، عظمة خلق الله، ومصير الإنسان في الآخرة. ومثال على ذلك قوله تعالى:(وَجَعَلْنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشًا)(سورة النبأ). في الآية خبرٌ؛ فأخبر أنّه جعل النهار سببًا لتحصيل المعاش بعد السكون والراحة ليلًا. وفيه إضمار، والتقدير: وجعلنا النهار وقتَ معاشٍ؛ تتصرفون فيه لقضاء حوائجكم، وجعلناه مُشرقاً مضيئاً؛ ليتمكّن الناس من التصرف فيه، بالذهاب والمجيء للمعاش والتكسّب والتجارات وغير ذلك (محمد علي الصابوني، ١٩٩٧م، ٣ / صـ: ٤٨٣). (أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا * وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا) تُعد الآية الكريمة أسلوبًا خبريًا إنكاريًا جاء في صيغة الاستفهام التقريري، وهو استفهام لا يُراد به طلب الجواب، بل تقرير الحقيقة وتأكيدها. فالآية تثبت قدرة الله في خلق الأرض وجعلها مهيأة للحياة، وتثبت وظيفة الجبال في تثبيت القشرة الأرضية، مما يدحض إنكار الكافرين للبعث ببيان قدرة الله في الخلق. استخدام الاستفهام التقريري يلفت انتباه المخاطَب ويجعله يعترف بالحقيقة بنفسه، مما يُضفي على الأسلوب قوة إقناعيه. يُستخدم الأسلوب الخبري في سورة النبأ بشكل مؤثر لإثبات حقائق البعث والجزاء، والرد على المكذبين، وتحقيق التأثير البلاغي في النفوس. من خلال التوكيد، التكرار، الحذف، والتقديم والتأخير، تتجلى بلاغة القرآن الكريم في إيصال المعاني بأقوى صورة ممكنة.

الإنشاء: هو الكلام الذي لا يُحتمل الصدق أو الكذب لذاته (يحيى العلوي، ١٤٢٣هـ: ١/ صـ: ٢٦)، أي أنه لا يُخبر عن شيء يمكن الحكم عليه بالصحة أو الخطأ، وإنما يُنشئ معنى جديدًا عند التلفظ به. ومنه الطلبي، كالأمر في قوله:(فَذُوقُواْ فَلَن نَّزِيدَكُم إِلَّا عَذَابًا)(سورة النبأ). قيل: لم تنزل على أهل النار آيةٌ أشدّ من هذه؛ فهم في مزيدٍ من العذاب أبدًا. (محمد الطبري، ٢٠٠٠م. ٢٤/ صـ: ١٦٩). وفيها إنشاء طلبي بصيغة الأمر، وهو لا يُراد منهم فعل شيء كشأن الأمر عادةً، بل خرج عن معناه الأصلي إلى معنى بلاغي؛ إذ المُراد: الإهانة والتحقير لهم (محمد علي الصابوني، ١٩٩٧م، ٣ / صـ: ٤٨٦). والاستفهام، كقوله:(عَمَّ يتساءلون)(سورة النبأ)، ففي: {عمَّ}، اللفظ للاستفهام، وسقطت منها ألف ما ليتميز الخبر عن الاستفهام، وهو لا يريد أن يسأل عن تساؤلهم حقيقة؟ فهو يعلمه، ولكن المعنى خرج إلى معنى آخر لغرض تفخيم الشأن والقصة والأمر؛ فقد كان المشركون يتساءلون عن البعث إنكاراً واستهزاءً فجاء اللفظ بصيغة الاستفهام للتفخيم والتهويل وتعجيب السامعين من أمرهم. (الزمخشري، محمود، ١٤٠٧هـ، ٤/ صـ: ٦٨٤، والقرطبي، محمد ١٩٦٤م، ١٩/ صـ: ١٧٠، والصابوني، محمد، ١٩٩٧م، ٣/صـ: ٤٨٢).

والتمني: كقوله تعالى:(وَيَقُولُ ٱلْكَافِرُ يَٰلَيْتَنِي كُنتُ تُرَٰبًا)(سورة النبأ)، ففي الآية أسلوب إنشائي طلبي، بصيغة التمني، فيقول الكافر يومئذ؛ لما يلقى من عذاب الله الذي أعدّه للكافرين، يقول متمنيًا: "يا ليتني كنت ترابًا" كالبهائم، التي فُصل بينها وجُعِلت ترابًا. (محمد الطبري، ٢٠٠٠م، ٢٤/ صـ: ١٨٠).

والأمر: التهديد والوعيد يستخدم الأمر في السورة للزجر والتهديد بالمصير الأخروي: (ذُوقُوا فَلَنْ نَزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا) أمر موجَّه إلى الكافرين يوم القيامة، غرضه التهديد والتوبيخ.

والنهي: التحذير والزجر يُستخدم النهي للتحذير من سوء المصير في الآخرة، وإن كان غير صريح في السورة، فإن السياق يحمل معاني الزجر والوعيد لمنكري البعث. يتجلى الأسلوب الإنشائي في سورة النبأ في أشكال متعددة، أبرزها الاستفهام التقريري، الأمر، والنهي، وكلها تخدم أغراضًا بلاغية قوية، مثل التوبيخ، التقرير، التحذير، والتهديد، مما يزيد من تأثير السورة في وجدان القارئ والمستمع.

سورة النبأ تتسم بأسلوبها البلاغي المتكامل، حيث تتفاعل أدوات التشكيل الأسلوبي، مثل التشبيه، والاستعارة، والكناية، والإطناب، والحذف، والأساليب الخبرية والإنشائية، لتشكّل بنية دلالية مترابطة تعزز من المعنى الكلي للنص. ويمكن توضيح العلاقة بين هذه الأدوات والتكامل الدلالي في السورة من خلال المحاور التالية:

التشكيل الأسلوبي بوصفه عنصرًا في بناء المعنى: كل أداة من أدوات التشكيل الأسلوبي في السورة تؤدي وظيفة دلالية تخدم الغاية الكلية للنص، وهي إثبات البعث والجزاء، وتصوير أهوال يوم القيامة، وإقامة الحجة على منكريه. التشبيه: جاء التشبيه في السورة لتقريب المعاني الغيبية إلى ذهن المخاطَب. مثال: قوله تعالى: "وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا"، حيث شُبِّهت الشمس بالسراج المضيء، مما يعكس قوتها وتأثيرها. الاستعارة: توظف الاستعارة لتجسيد المفاهيم المجردة، مثل العذاب والجزاء، وإبراز قدرة الله. مثال: "إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا"، حيث صُوِّرت جهنم كمكان مترصد ينتظر العصاة. الكناية: تُستخدم الكناية لتلميح المعنى دون التصريح به، مما يثري المعنى البلاغي للنص. مثال: "وَفَاكِهَةً وَأَبًّا"، حيث تشير الكناية إلى النعيم الوفير دون تعداد كل تفاصيله. الإطناب: يُستخدم لتأكيد المعاني وإبراز أهميتها. مثال: "فَذُوقُوا فَلَنْ نَزِيدَكُمْ إِلَّا عَذَابًا"، حيث تكرار المعنى يؤكد شدة العذاب. الحذف: يخدم الحذف غرض الإيجاز والإثارة الذهنية، ويجعل المخاطَب يُكمل المعنى بنفسه. مثال: "عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ"، حيث لم يُذكر اسم المسؤول عنه مباشرة، مما يزيد من وقع المفاجأة عند الكشف عن "النبأ العظيم".

التكامل الدلالي في بنية النص: هذه الأدوات لا تعمل بشكل منفصل، بل تتفاعل معًا لتكوين بنية دلالية متماسكة تخدم الأغراض الأساسية للسورة: إثبات قدرة الله على البعث من خلال التصوير البلاغي: تم استخدام الاستفهام التقريري، مثل: "أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا"، للتأكيد على قدرة الله في الخلق، مما يمهد لفكرة البعث. تصوير مشاهد يوم القيامة بأسلوب يجمع بين الخبر والإنشاء: الانتقال بين الخبر (وصف يوم القيامة) والإنشاء (الأمر والتهديد للكافرين) يجعل المشهد أكثر حيوية وتأثيرًا. التدرج في بناء المعنى لتحقيق التكامل الدلالي: السورة تبدأ بالاستفهام الذي يُثير التساؤل، ثم تقدم الأدلة الحسية على قدرة الله، ثم تصف أهوال القيامة، وأخيرًا تبيّن مصير الفريقين (المؤمنين والكافرين)، مما يجعل البنية الدلالية متماسكة ومنطقية.

كل هذه العناصر أسهمت في إثراء لغة النص، وتشكيل أساليب تقديم المعنى والصورة، مما انعكس أثره بوضوح على النص والمتلقين. وهذا هو الدور الأساسي للتنويع الأسلوبي في إحياء اللغة العربية وتعزيز تأثيرها.

الخاتمة

تناولتُ في هذه الدراسة موضوع "التشكيل الأسلوبي في النص القرآني في سورة النبأ ودوره في إحياء اللغة العربية"، وهو موضوع مهم وضروري، لما له من أثر في التعرف على مفهوم التشكيل الأسلوبي عند النقاد، ومناقشة مستوياته في النص القرآني، من خلال سورة النبأ، بالإضافة إلى توضيح دوره في إثراء اللغة العربية وإحيائها. وقد واجهتني في هذه الدراسة بعض الصعوبات، أبرزها قلة الدراسات الموضوعية التي تناولت التشكيل الأسلوبي في النص القرآني، لكنني، بفضل الاجتهاد والبحث المتواصل، تمكنتُ من تجاوز هذه التحديات، سعيًا إلى تقديم دراسة تمثّل مفتاحًا لمشروعات بحثية أوسع، تعمّق فهمنا لكتاب الله، ولأساليبه البيانية، وللغة العربية عمومًا. وتوصلتُ من خلال هذه الدراسة إلى أنَّ التشكيل الأسلوبي هو إعادة قولبة اللغة في أنماط وأساليب متنوعة، على مستويات الصوت، والتركيب، والدلالة، وفقًا لمقتضيات السياق. وقد تميَّزت سورة النبأ بتنوّع بنياتها الصوتية، والتركيبية، والدلالية، مما أسهم في إثراء اللغة وتوضيح المعاني بأسلوب جليٍّ ومؤثر. وختامًا، أرجو أن أكون قد وُفِّقتُ في هذه الدراسة، وأن يكون هذا الجهد بداية لمشروعات بحثية كثيرة تُعنى بالتشكيل الأسلوبي في النص القرآني من زوايا علمية وموضوعية، لنَنْعَمَ بفهمٍ أعمق للخطاب القرآني، الذي يقوم عليه أمرنا في هذه الحياة، وفي الآخرة.

النتائج

توصلتُ من خلال هذه الدراسة إلى عدد من النتائج، أهمها:

- توضيح مفهوم التشكيل الأسلوبي في النص القرآني من خلال تحليل سورة النبأ، مما يساهم في فهم كيفية توظيف الأساليب البلاغية والتراكيب اللغوية في القرآن الكريم.
- الكشف عن مستويات التشكيل الأسلوبي في سورة النبأ، من خلال تحليل البنية الصوتية، والتركيبية، والدلالية، مما يُبرز جماليات الخطاب القرآني وتأثيره على المتلقي.
- إبراز دور التشكيل الأسلوبي في إحياء اللغة العربية، من خلال دراسة كيفية استخدام القرآن لأساليب متنوعة تثري المعجم العربي، وتعزز من حيويته واستمراريته عبر الزمن.
- تحليل العلاقة بين التشكيل الأسلوبي والتكامل الدلالي في النص، من خلال دراسة الترابط بين التشبيه، والاستعارة، والكناية، والإطناب، والحذف، والخبر، والإنشاء، ومدى تأثيرها على فهم النص.
- تقديم رؤية أوسع حول الدراسات الأسلوبية في القرآن الكريم، بحيث تكون هذه الدراسة نقطة انطلاق لمشروعات بحثية أخرى تتناول التشكيل الأسلوبي في سور قرآنية مختلفة، مما يعمق الفهم البلاغي للنصوص القرآنية.
- إثراء الدراسات اللغوية والبلاغية من خلال تقديم تحليل تطبيقي معاصر يمكن أن يُفيد الباحثين في مجالات اللغة،

والتفسير، والبلاغة القرآنية، ويساعد في تطوير مناهج تحليل النصوص الدينية.

◄ تعزيز الفهم الجمالي والتأثيري للنص القرآني، مما يساهم في تقوية الارتباط باللغة العربية، وفهم أساليبها التعبيرية العميقة التي تُسهم في إقناع المخاطب وإحداث الأثر المطلوب.

◄ إثبات دور التشكيل الأسلوبي في التأثير النفسي والإقناعي، من خلال دراسة كيف تساعد الأساليب البلاغية في إيصال المعاني، وإقناع المخاطب، وتصوير أهوال يوم القيامة بأسلوب مؤثر ومقنع.

المقترحات والتوصيات

بناء على هذه النتائج التي توصلتُ إليها في هذه الدراسة نقترح توجيه المزيد من الأبحاث والدراسات الأكاديمية للتعمق في دراسة التشكيل الأسلوبي في النص القرآني دراسات موضوعية، وتخصيص البرامج التعليمية والإذاعية التي تعطي هذا الجانب حقه. ونوصي بالآتي:

♦ دراسة التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم آيات الترغيب نموذجًا دراسة وصفية تحليلية.

♦ دراسة التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم آيات الترهيب نموذجًا. دراسة وصفية تحليلية.

♦ دراسة التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم في آيات الحرب نموذجًا. دراسة وصفية تحليلية.

♦ دراسة التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم في آيات الحوار نموذجًا. دراسة وصفية تحليلية.

♦ دراسة التشكيل الأسلوبي في القرآن الكريم في آيات الوصايا الربانية نموذجًا. دراسة وصفية تحليلية.

قائمة المراجع

- القرآن الكريم.
- ابن السراج، محمد بن السري أبو بكر، ت ٣١٦ه، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.
- ابن المعتز، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل العباسي، أبو العباس، ت٢٩٦هـ، البديع في البديع، دار الجيل، ط١، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- ابن الوراق، محمد بن عبد الله بن العباس، ت ٣٨١ه، علل النحو، تحقيق محمود الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط١/ ١٩٩٩م.
- ابن جني، أبو الفتح بن عثمان، ت ٣٩٢ه، اللمع في العربية، تحقيق فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، د. ط، د. ت.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد ولي الدين الحضرمي الإشبيلي، ت ٨٠٨ه، تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
- ابن عطية، عبد الحق بن غالب، أبو محمد الأندلسي، ت٥٤٢ه، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٢ه.
- ابن مالك، محمد بن عبد الله، أبو عبد الله جمال الدين، ت ٦٧٢ه، شرح التسهيل، تحقيق د. عبد الرحمن السيد، د. محمد بدوي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٩٠.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين، (ت: ٧١١هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط: ٣، ١٤١٤ه.
- الأخفش الأوسط، أبو الحسن المجاشعي، ت ٢١٥ه، معاني القرآن، تحقيق الدكتورة هدى قراعة، مكتبة الخانجي القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.
- بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، بيروت، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، د. ط، ١٩٩١م.
- تبرماسين، عبدالرحمن، البنية الإيقاعية لقصيدة المعاصرة في الجزائر، القاهرة، دار الفجر، د.ط، ٢٠٠٣م.
- حسن، عباس، ت ١٣٩٨ه، النحو الوافي، دار المعارف، ط١٥، د. ت.
- الجاحظ، عمرو بن بحر الكناني، أبو عثمان، ت٢٥٥هـ، الرسائل الأدبية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط٢، ١٤٢٣هـ.
- الجارم، علي، وأمين، مصطفى، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع. د. ط، د. ت.
- الحنفي، إبراهيم بن محمد بن عربشاه، عصام الدين (ت: ٩٤٣هـ)، الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، حققه وعلق عليه عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- درويش، أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، د. ت.

- درويش، محي الدين بن أحمد، إعراب القرآن وبيانه، ت ١٤٠٣ه، دار الإرشاد للشؤون الجامعية، حمص، سوريا، دار اليمامة دمشق بيروت، ط٤، ١٤١٥ه.
- الدعاس، أحمد عبيد، وحميدان، أحمد محمد، والقاسم، إسماعيل محمود، إعراب القرآن الكريم، دار المنير ودار الفارابي، دمشق، ط١، ١٤٢٥ه.
- الزركشي، محمد بن عبد الله، أبو عبد الله بدر الدين، ت ٧٩٤ه، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي احلبي وشركائه، ط١، ١٩٥٧م.
- الزمخشري، محمود بن عمر، أبو القاسم، ت ٥٣٨ه، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٤٠٧ه.
- السامرائي، فاضل صالح، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.
- السبكي، أحمد بن علي بن عبد الكافي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ت ٧٧٣ه، تحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- السمين الحلبي، أحمد بن يوسف، شهاب الدين أبو العباس، ت ٧٥٦ه، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق الدكتور أحمد الخراط، دار القلم، دمشق، د. ط، د. ت.
- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، ت ١٨٠ه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.
- السيرافي، الحسن بن عبد الله، أبو سعيد، ت ٣٦٨ه، شرح كتاب سيبويه، تحقيق أحمد مهدلي، وعلي سيد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
- الصابوني، محمد علي، صفوة التفاسير، دار الصابوني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
- الصعيدي، عبد المتعال، ت ١٣٩١ه، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط١٧، ٢٠٠٥م.
- الطبري، محمد بن جرير بن يزيد، ت ٣١٠ه، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق أحمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط١، ٢٠٠٠م.
- العدواني، عبد العظيم بن الواحد، ابن أبي الإصبع، ت٦٥٤هـ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق
- الدكتور حفني محمد، الجمهورية العربية المتحدة، لجنة إحياء التراث العربي، د. ط، د. ت.
- العف، عبد الخالق، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، فلسطين، ط٢، د. ت.
- عتيق، عبدالعزيز، علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:١، ١٤٣٠، ٢٠٠٩.
- العيني، محمود بن أحمد بدر الدين، ت ٨٥٥ه، المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية، تحقيق أ. د. علي فاخر، أ. د. أحمد
- توفيق، د. عبد العزيز فاخر، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٠م.
- الفراء، يحيى بن زياد بن عبد الله، أبو زكريا الديلمي، ت ٢٠٧ه. معاني القرآن، تحقيق أحمد النجاتي، ومحمد النجار، وعبد الفتاح
- الشلبي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط١، د. ت.
- القرطبي، محمد بن أحمد بن أبي بكر، أبو عبد الله شمس الدين، ت ٦٧١ه، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البردوني، إبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م.
- المبرد، محمد بن يزيد، أبو العباس، ت ٢٨٥ه، المقتضب، تحقيق محمد عظيمة، عالم الكتب، بيروت، د. ط، د. ت.
- مصلوح، سعد، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٢م.
- ناظر الجيش، محمد بن يوسف بن أحمد، محب الدين الحلبي، تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، ت ٧٧٨ه، دراسة وتحقيق الدكتور
- علي فاخر، وآخرون، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، مصر، ط١، ١٤٢٨ه.
- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم، ت ١٣٦٢ه، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق الدكتور يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، د. ت.
- الهمذاني، المنتجب، ت ٦٤٣ه، الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد، حقق نصوصه وخرجه: محمد الفتيح، دار الزمان للنشر والتوزيع، المدينة المنورة، السعودية، ط١، ٢٠٠٦م.
- واليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة الدكتور إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ط١، ١٩٦١م.
- العلوي، يحيى بن حمزة بن علي، ت ٧٤٥ه، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٣ه.

المجلات والدوريات

الطرابلسي، محمد الهادي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، تونس.

دلالات الاختلاف في تراكيب آيات المتشابه اللفظي بـــ "الإظهار في موضع الإضمار"

د. إبراهيم بن عبد الله الهنائي، جامعة نزوى
Dr. Ibrahim bin Abdullah ALhinai
University of Nizwa

تاريـــخ استـــلام البحـــث:
Date of Submission :
19 - 01 - 2025

تاريـــخ القبـــول:
Date of acceptance :
18 - 04 - 2025

تاريـــخ النشـــر الرقمـــي:
Date of publication online :
22 - 04 - 2025

لاقتبـــاس هـــذا المقـــال
For citing this article
الهنائي، إبراهيم. (2025) دلالات الاختلاف في تراكيب آيات المتشابه اللفظي بـــ "الإظهار في موضع الإضمار". الخليل للدراسات اللغوية والأدبية، 10 (16). ص ص ٦٦-٧٤
https://portal.unizwa.edu.om/alkhalil/alls/?page_id=273&article=419

الملخص

تناول الباحث في هذا البحث مسائل المتشابه اللفظي في القرآن الكريم التي أصابها الاظهار في مواضع الاضمار، وسار البحث على المنهجية الآتية:
بداية عرج الباحث على مصطلح الاضمار والإظهار عند اللغويين ودلالة ذلك وأنواعه، ثم أورد ما تناوله البلاغيون في هذا الجانب، وأخيرا تناول بعضًا من مسائل المتشابه اللفظي في القرآن الكريم التي أصابها الإظهار في مواضع الاضمار، وخلص في النهاية إلى خاتمة حوت على نتائج البحث ودلالات الاختلاف في تراكيب المتشابه اللفظي بالإظهار في مواضع الاضمار.
منهجية البحث:
اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، فقام باستقراء الألفاظ المتشابهة الواردة في القرآن الكريم والتي أصابها الاظهار في مواضع الاضمار، بداية قام الباحث بوصف الظاهرة معتمدا في ذلك ما أورده اللغويون من بيان للظاهرة، ثم النظر في توجيهات علماء المتشابه اللفظي وعلماء التفسير وتحليلها، ثم بعد ذلك أبدى الباحث رأيه بالموافقة، أو بالمخالفة، أو بذكر رأي آخر غير ما ذكر، ثم خلص إلى نتائج ودلالات هذه الظاهرة في القرآن الكريم في آيات المتشابه اللفظي، ولم يغفل لما للسياق من دور في هذا التغير الدلالي.
الكلمات المفتاحية: دلالة- بنية وتراكيب- سياق- متشابه لفظي- ملخص – خاتمة.

The Study of the Significance of Variation in the Structures of Verbally Similar Quranic Verses

Abstract

The Study of the Significance of Variation in the Structures of Verbally Similar Quranic Verses: "Manifestation in Place of Concealment"
This research addresses the issues of verbal similarity in the Quran where "manifestation" occurs in contexts where "concealment" might be expected. The study follows the methodology outlined below:
At the outset, the researcher delves into the linguistic concepts of "concealment" and "manifestation," their implications, and their types as understood by linguists. The study then explores how scholars of rhetoric have addressed this topic. Finally, it examines selected cases of verbal similarity in the Quran where manifestation has been used instead of concealment. The study concludes with a summary of findings and highlights the significance of variation in the structures of verbally similar verses through the lens of manifestation in the place of concealment.
Research Methodology:

The researcher adopts a descriptive-analytical approach. The study begins by surveying instances of verbally similar expressions in the Quran where manifestation occurs in contexts of concealment. Initially, the phenomenon is described based on linguistic perspectives. Subsequently, the researcher examines and analyzes the interpretations provided by scholars of verbal similarity and Quranic exegesis. The researcher then offers his own opinion, either in agreement, disagreement, or by presenting an alternative.
Keywords: Meaning - Structure and structures - Context - Verbal similarity - Summary – Conclusion

مقدمة

يعد القرآن الكريم المصدر الأول في البلاغة العربية، فهو كتاب لا يُضاهى في أسلوبه وبيانه، وأبرز ما يتميز به القرآن الكريم استعماله الأسلوب اللغوي الرصين الذي يحمل في طياته العديد من الظواهر البلاغية ومن ضمنها ظاهرة الإظهار والإضمار، وتعد هذه الظاهرة من أهم الأدوات البلاغية لتفسير وتأويل النصوص القرآنية بشكل عميق.

إن الأصل في الكلام الإظهار، ذلك أن المتكلم إذا رغب أن يعبّر عن كلامه يُظهره، فإذا تكرر يُضمره بالضمير المناسب الذي يعود إلى ذلك الاسم اختصارًا، واستبعادًا للتكرار، فالأنفس تستثقل التكرار، ولكن أحيانًا - ولغرض أراده المتكلم- يخالف كلامه، فنجده يُظهر الاسم في الموضع الذي يلزم إضماره، ويُضمر في الموضع الذي يلزم إظهاره.

واشكالية البحث تكمن في الأسئلة الآتية: ما المقصود بالإظهار والإضمار في القرآن الكريم؟ هل للسياقين المقامي والمقالي تأثير ودور في بيان دلالات الإظهار والإضمار؟ هل يسهم هذا الفن البلاغي في بيان معاني وتفسير الكلمات القرآنية؟ وكيف يؤثر الإظهار في بيان المعنى بخلاف الإضمار الذي يحتاج إلى تأويل وشرح وتفسير للمعنى المراد؟

يواجه المفسرون تحديا لتفسير آيات المتشابه اللفظي التي أصابها الإظهار في موضع الإضمار نظرا لتباين المعاني، وما الأنسب لتفسير المعنى المقصود؟

لذا يهدف هذا البحث إلى تناول هذه الإشكاليات من خلال تحليل تراكيب آيات المتشابه اللفظي وبيان الدلالات المختلفة بالإظهار في موضع الإضمار.

الدراسات السابقة:

هناك عدة دراسات حاولت فهم وتحليل ظاهرة الإظهار في موضع الإضمار في آيات القرآن الكريم، خاصة في تلك التي تتسم بالتشابه اللفظي. وفيما يأتي بعضا من هذه الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة القرآنية:

قبل عرض هذه الدراسات أشير هنا إلى أن عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الاعجاز تناول هذه الظاهرة بشيء من التفصيل؛ وذلك حين يفسر آيات القرآن الكريم، وذكر أن الغرض من الإظهار هو زيادة التأكيد على المعنى، بينما يستخدم الإضمار لبيان التأويل والتفسير. ويرى أن هذه الظاهرة تؤدي إلى عمق دلالي يمكن أن يفتح أفقًا واسعًا لتأويلات متعددة.

وأما عن الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة فسأكتفي بذكر ظاهرتين لأجل الاختصار.

♦ الدراسة الأولى الإظهار في مقام الإضمار في القرآن الكريم (محددات- استحسانه- سر شيوعه- أغراضه) أسماء الله الحسنى أنموذجا للباحث الدكتور محمود عبدالجليل روزن. الدراسة عبارة عن بحث مقدم لمركز تفسير الدراسات القرآنية في الرياض بالمملكة العربية السعودية، حيث تطرق الباحث في دراسته استحسان الظهور في المواضع التي يحتاج فيها المعنى إلى وضوح كالأحكام الشرعية، واستحسان الإضمار في المواضع التي يحتاج فيها المعنى إلى الإضمار كالتفكر والتأمل في خلق الله ن وبيان الاعجاز العلمي والبلاغي في آيات الله.

♦ الدراسة الثانية: الإظهار والإضمار وتفاعل نظم الخطاب القرآني، دراسة أسلوبية للدكتور عدنان جاسم الجميلي تناول الباحث في دراسته مسألة المضمر مكان المظهر، وطريقة ترتيب الكلمات والجمل القرآنية ودورها المهم في توصيل المعنى والدمج بين الإظهار والإضمار لبيان العمق البلاغي الدقيق، ويرى الباحث أن النص القرآني نص بلاغي أسلوبي فضلا عن كونه نصا دينيا، وذكر أن مسألة الإظهار والإضمار لها دور كبير في إبراز المعاني المقصودة.

وأما عن دراستنا في هذا البحث مختلفة عن سابقاتها؛ إذ سنتناول مسألة الإظهار مكان المضمر في آيات المتشابه اللفظي والدلالات وراء ذلك الإظهار والإضمار.

حوت الدراسة على مقدمة عامة ثم تعريف لمسألة الإظهار والإضمار عند العلماء وبعد ذلك ناقش الباحث مسائل من القرآن التي أصابها إظهار في موضع الإضمار، وأخرى أصابها إضمار في موضع الإظهار.

تعريف الظاهرة

وإذا بحثنا في الدلالة المعجمية للفظتي (الإظهار) و(الإضمار) نجد أنه قد جاء في (مقاييس اللغة) لابن فارس (ت ٣٩٥هـ) في مادة **(ظهر)**:

الظاء والهاء والراء أصل صحيح يدل على قوة وبروز، ومن ذلك ظهر الشيء، يظهر ظهورًا، فهو ظاهر إذا انكشف وبرز، ولذلك سمي وقت الظهيرة والظهرة (الرازيّ، ج٣ ص٤٧١)

• فالإظهار إذن: الانكشاف والبروز والظهور.

وأما مادة **(ضمر)** فجاءت عند ابن فارس (ت ٣٩٥هـ):

الضاد والميم والراء أصلان صحيحان، أحدهما يدل على دقة الشيء، والآخر يدل على غيبة وتستر، ويُقال ضمر الفرس وغيره ضمورًا وذلك من خفة اللحم، ويُقال للموضع الذي تُضمّر فيه الخيل (مضمار)، والضمار: المال الغائب الذي لا يرجى، وأضمرت في ضميري شيئًا: يغيبه في قلبه، وصدره . (ينظر: نفسه، ج ٣ص٣٧١.)

الإظهار والإضمار عند اللغويين

إن المتصفح والمتأمل في هذا الفن (الإظهار مكان الإضمار) و(الإضمار مكان الإظهار) وما فيه من البلاغة، سيجد أن فوائده متعددة ومتنوعة وجاءت لغرض بلاغي

ذكر ابن السراج(ت:٣١٦هـ) " اعلم: أنَّ الكلام يجيء على ثلاثة أضربٍ: ظاهر لا يحسنُ إضمارهُ، ومضمر مستعمل إظهارهُ، ومضمرٍ متروك إظهاره.

الأول: الذي لا يحسنُ إضمارهُ: ما ليس عليه دليل من لفظٍ ولا حال مشاهدةٍ، لو قلت: زيدًا، وأنت تريدُ: "كَلَّمْ زيدًا" فأضمرت ولم يتقدم ما يدل على "كَلَّمْ" ولم يكن إنسان مستعدًّا للكلام لم يجز، وكذلك غيره من جميع الأفعال.

الثاني: المضمرُ المستعملُ إظهارهُ: هذا الباب إنما يجوز إذا علم أنَّ الرجل مستغنٍ عن لفظكَ بما تضمره، فمن ذلك ما يجري في الأمر والنهي، وهو أن يكون الرجل في حال ضربٍ فتقول: زيدًا ورأسَهُ وما أشبه ذلك تريد: اضربْ رأسَهُ، وتقول في النهي: الأسدَ الأسدَ، نهيتهُ أنْ يقربَ الأسد، وهذا الإضمار أجمع في الأمر والنهي.

الثالث: المضمرُ المتروك إظهارهُ: المستولي على هذا الباب الأمر وما جرى مجراه، وقد يجوز فيه غيره، فمن ذلك ما جرى على الأمر والتحذير، نحو قولهم: "إياكَ" إذا حذرته، والمعنى: "باعدْ إياكَ" ولكن لا يجوز إظهاره" (ابن السراج، ج٢، ص٢٤٨-٢٤٩)

وقد تناول البلاغيون هذا الفن، بيد أنهم لم يُفصّلوا في أغراضه تفصيلًا، ولم يتتبعوا جمالياته، فبعضهم اكتفى بالإشارة إليه في موضع الكلام دون استخراج نكته، وجمالياته، وأساليبه، كالسكاكي الذي ذكر بعض الأمثلة في كتابه (مفتاح العلوم) مكتفيًا بالإشارة إلى مواطن الإظهار والإضمار. (السكاكي، ص: ٢٨٤،٢٤٦،١٠٧،٨٩)

أما عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) فيرى أن الإظهار والإضمار أبلغ من الآخر في مواضع معينة، وعلل في كتابه (دلائل الإعجاز) صور الإظهار في مقام الإضمار، فذكر أنه إظهار المفعول به في بعض المواضع أحسن من إضماره، وذكر أن هناك بابًا آخر من الإضمار يسمى (إضمار على شريطة التفسير) كـــ (أكرمني وأكرمت عبد الله) أردت أكرمني عبد الله، وأكرمت عبد الله، ثم تركت ذكره في الأول استغناءً في الثاني (الجرجاني، ص: ١٦٣-١٦٤)

وذكر يحيى العلوي (ت ١٣٤٥هـ) أن علم الإظهار والإضمار متعلق بعلم المعاني، والإفصاح بالإظهار في موضع الإضمار له أثر واسع، وفائدة كبيرة، وأفرد لهذا العلم فصلًا بعنوان الإظهار في موضع الإضمار (العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن للأسرار البلاغية وحقائق الإعجاز، ١٩١٤، ص: ١٤٨/٢)

وأما علماء المتشابه اللفظي، فنجد الزركشي قد توسع وأسهب في تناول هذا العلم في كتابه (البرهان في علوم القرآن). (الزركشي، ج٢/ص ٣٨٢، ٤٧٨، ٤٨٤).

وممن تناول هذا العلم أيضا السيوطي (ت ٩١١هـ) في كتابه (الإتقان في علوم القرآن)، (السيوطي، ج ٣، ص٢٤٤، ج١، ص ٢٧٤).

وخلاصة القول:

الإظهار هو التعبير الصريح عن المعاني المقصودة، في حين الإضمار هو الإخفاء والتستر وعدم الظهور؛ لأجل التفسير والتأويل العميق لمعاني الآيات اعتمادا في ذلك على السياقين المقامي والمقالي.

نماذج من ظاهرة الإظهار والإضمار في آيات المتشابه اللفظي في القرآن الكريم

سنتناول في هذا الفصل بالبحث والتحليل بعضًا من آيات المتشابه اللفظي التي لحقها الإظهار والإضمار، ونبين ما فيها من دلالة الإظهار والإضمار ونعلل ورودها فيه على نحو مخصوص، ونعتمد في ذلك على السياق خاصة لما له من أهمية قصوى في الكشف عن هذه الأسرار وإبرازها، مستندين إلى ما سطره علماء التفسير والمتشابه اللفظي.

الإظهار والإضمار في: (أكثرهم - أكثر الناس):

قال تعالى: {وَمَا ظَنُّ الَّذِينَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَشْكُرُونَ} يونس ٦٠.

وقال جل جلاله: {اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ} غافر ٦١.

نلحظ في الآيتين الاختلاف في الضمير بين الإضمار والإظهار، فما السر وراء ذلك، وما دلالة هذا الاختلاف؟

بداية ننظر إلى سياق الآيتين؛ لنتبين موضوعات كل منهما وأحوالهما.

تتحدث **آية يونس** في سياقها عن أهل مكة حين جعلهم في سعة من الرزق، وأمن وأمان، فافتروا على الله الكذب، حين حرّموا ما لم يحرّمه الله تعالى، وأحلّوا مالم يحلّه عليهم من الأرزاق، والأقوات، قال تعالى: (قُلْ أَرَأَيْتُم مَّا أَنزَلَ اللَّهُ لَكُم مِّن رِّزْقٍ فَجَعَلْتُم مِّنْهُ حَرَامًا وَحَلَالًا قُلْ آللَّهُ أَذِنَ لَكُمْ أَمْ عَلَى اللَّهِ تَفْتَرُونَ)٥٩، أخبروني أالله أذن لكم؟ وأشار الزمخشري أن الاستفهام في الآية جاء للإنكار من النبي -صلى الله عليه وسلم- إلى قومه مستنكرًا ما يقولونه (الزمخشري، ج٣ص١٥١) ، وبين الرازي أن النبي (صلى الله عليه وسلم) استنكر ما يحكمونه على الرزق من حرمة بعضها (الرازي ،ج ١٧/ ص١٢٦) ، إذ جعلوا أنفسهم مهيمنين على أحكام الله ، ثم جاء قوله تعالى: (وَمَا ظَنُّ الَّذِينَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَشْكُرُونَ) يونس ٦٠، وجاء في تفسيري نظم الدرر وإرشاد العقل للآية أي ما ظن الذين يتجرؤون على الله الملك الأعظم يفعل بهم يوم القيامة بكذبهم وافترائهم، أيحسبون أن الله لا يحاسبهم، وأنه سيصفح عنهم؟ كلا إنهم لفي أشد العذاب؛ لأن معصيتهم أشد المعاصي (البقاعي، ج ١١/ص١٤٧)، (أبو السعود، ج٤/ص١٥٧). وذكر السمرقندي أن الله لذو فضل على خلقه حين يعاملهم بالحلم، وبتركه معالجة عقاب ما اقترفوه من كذب في الدنيا وإمهالهم إياه، وإعطاء العقل، وإرسال الرسل، وإنزال الكتب ، ورغم ذلك أكثرهم لا يشكرون الله على نعمائه وفضله (السمرقندي، ج ٢/ ص ١٠٣)، وذكر النسفي أنهم قابلوا ذلك الحلم بالكفر والعصيان (النسفي، ج٢، ص٢٩) ويرى ابن عاشور أن الاستفهام (وما ظن) من باب تعظيم الوعيد، والتهويل (ابن عاشور، ج١١، ص ٢٠٩).

وأما **آية غافر** _ فذكر البقاعي_ أنها تتحدث في سياقها عن نعم الله وكرمه وفضله لخلقه، وعن سعة رحمته، وجزيل فضله، ووجوب شكره، فالله تعالى جعل لخلقه الليل مظلمًا باردًا؛ ليستريحوا، وليسكنوا فيه من حركتهم المستمرة في النهار (البقاعي، ج ٨/ص٢٨٢)، إذ لو استمرت ليلًا ونهارًا لهلكت العقول والأجساد، ولكن برحمة منه جعله ساكنًا؛ ليستريح العقل والجسد من مشقه عناء طلب الرزق في النهار، وجعل النهار مبصرًا بالشمس، فيقومون من فراشهم إلى أعمالهم، ورزقهم، وحياتهم في شتى الجوانب بعد غفوة، وموتة قصيرة، وهذا يوجب عليهم تمام شكره، وذكره، ولكن أكثرهم لا يشكرون هذه النعم، بسبب جهلهم بالمنعم، وإغفالهم مواضع النعم (نفسه، ج ٧/ ص٢٨٢.)، وباعتقادهم أن هذه النعم ليست من الله، كاعتقادهم أن هذه الأفلاك موجودة في الكون بذواتها، قال جل جلاله: (اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ)، ووضح ابن عاشور أن (لكن): جاءت لاستدراك، فالشأن أن يشكر الناس ربهم على فضله، فكان أكثرهم كافرين بنعمه (ابن عاشور،ج٢٤ص ١٨٦)، وإذا أراد الإنسان أن يعرف قيمة النعمة، فيتصور ليلًا بلا نهار، أو نهارًا بلا ليل، أو كونًا بلا هواء أو ماء، حينها هل ستكون هناك حياة؟ كلا، ولكن (قليل من عبادي الشكور) الذين يقرون نعمة ربهم، ويصرفونها في طاعة مولاهم، ورضاه. وعلل الزمخشري قوله تعالى (النهار مبصرًا)، ولم يقل لتبصروا فيه، فكيف يقول لتبصروا فيه، وهو بالأصل مبصر؟ فهذا من باب البلاغة، والفصاحة (الزمخشري، ج ٥، ص ٣٥٧)، وأما البيضاوي فيرى ذلك من باب المجاز العقلي. (البيضاوي، ج٥، ص١٨٦)

وأما الدلالة والسر وراء الإظهار في آية يونس، والإضمار في آية غافر فقد جاءت تخريجات العلماء لتحديدها وتوجيهاتهم للمسألة التي تكتنفها كالآتي:

نظر الإسكافي (ت ٤٢٠هـ) إلى المشاكلة اللفظية بين الآيات، وإلى السياق اللفظي، فذكر أن كل موضع يمكن الإضمار لقرب الذكر، ويمكن الإظهار لتعظيم الأمر، ويأتي لموافقة الآيات التي قبله وملائمتها، ومشاكلة ما تقدّم قبله من آيات.

ففي آية غافر جاء قوله تعالى: (وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ) ٦١ موافقة لقوله تعالى: (لَخَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَكْبَرُ مِنْ خَلْقِ النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ) ٥٧، وبعده قوله تعالى: (إِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ لَّا رَيْبَ فِيهَا وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يُؤْمِنُونَ)٥٩، فأظهر ذكر الناس في الآيتين قبل هذه الآية.

إذن أظهر ذكر الناس في آية غافر كما أظهر ذكرهم في الآيتين اللتين جاءتا قبلها، فالذكر جاء للتناسق، وهذا بخلاف ما في آية يونس، فهناك بُنيت الآيات التي قبلها على الإضمار، قال جل جلاله(ثُمَّ قِيلَ لِلَّذِينَ ظَلَمُواْ ذُوقُواْ عَذَابَ الْخُلْدِ هَلْ تُجْزَوْنَ إِلاَّ بِمَا كُنتُمْ تَكْسِبُونَ)٥٢، ثم استؤنف خبر عن القوم الذين بعث الله رسوله إليهم (وَيَسْتَنبِئُونَكَ أَحَقٌّ هُوَ قُلْ إِي وَرَبِّي إِنَّهُ لَحَقٌّ وَمَا أَنتُمْ بِمُعْجِزِينَ) ٥٣ ، ثم قال بعده: (أَلا إِنَّ لِلّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَلاَ إِنَّ وَعْدَ اللّهِ حَقٌّ وَلَـكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ) ٥٥ ، فأضمرهم، وأضافهم إلى أكثر، إلى أن انتهى إلى قوله تعالى: (إِنَّ اللّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَـكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَشْكُرُونَ) ٦٠ ، فلزم الأمر هنا الإضمار، لما بُنيت الآيات التي قبلها على الإضمار (الخطيب الإسكافي ، ج٣ ص١٤٦)

ولم يخرج الكرماني (ت ٥٠٥هـ) عما أبانه الإسكافي من تخريج المسألة معتمدًا في ذلك على السياق اللفظي، وعلل الإضمار في آية يونس لتقدم في هذه السورة قوله تعالى: (لَخَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَكْبَرُ مِنْ خَلْقِ النَّاسِ **وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ)٥٧**، فوافقه القول في الآية **(وَمَا ظَنُّ الَّذِينَ** يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ **وَلَـكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَشْكُرُونَ) يونس٦٠.**

وأما آية غافر، فوافق القول فيها ما قبلها، وهو قوله تعالى: (إِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ لَّا رَيْبَ فِيهَا **وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يُؤْمِنُونَ)**٥٩، ثم جاء بعدها قوله تعالى: (اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ **وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ)**٦١، فجاء الإظهار للموافقة اللفظية بين الآيتين . (الكرماني، المسألة ٤٥٠، ص ٢٢٠).

وتابعه في ذلك الفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ) في كتابه (بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز) . (الفيروز آبادي، ج١، ص ٢٤٤).

وذهب الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) إلى أن الإظهار في موضع الإضمار في آية غافر (اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ) غافر ٦١ جاء من باب التخصيص لكفران النعمة بهم؛ لأنهم يكفرون بفضل الله، ولا يشكرونه .(الزمخشري، ج ٥، ص ٣٥٧)

وتابعه في هذا التخريج كل من: البيضاوي (ت ٦٨٥هـ) في كتابه (أنوار التنزيل وأسرار التأويل) (البيضاوي، ج٥، ص٦٢)، وأبي السعود (ت ٩٨٢هـ) في كتابه (إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب العظيم) (أبو السعود، ج٧/ص٢٨٢)، وابن عاشور (ت ١٣٩٣هـ) في كتابه (التحرير والتنوير) (ابن عاشور، ج٢٤ص ١٨٦)

ويرى ابن الزبير الغرناطي (ت ٧٠٨هـ) أن دلالة الإظهار في آية غافر لتقدم قبلها قوله تعالى: (لَخَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَكْبَرُ مِنْ خَلْقِ النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ) ٥٧، ومراد هذه الآية الاعتبار والتذكير للخلق، فاقتضى ذلك تكرار الاسم الظاهر، ثم جاء بعدها قوله تعالى: (إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ)٦١، فوافق بين هذه الآية وما تقدمها من آيات؛ لتجيء الآيات على منهج واحد من التذكير، ولذا أُظهر الاسم وكُرّر.

وأما آية يونس، فتقدمها تأنيس بقوله تعالى: (قُلْ بِفَضْلِ اللَّهِ وَبِرَحْمَتِهِ فَبِذَلِكَ فَلْيَفْرَحُواْ هُوَ خَيْرٌ مِّمَّا يَجْمَعُونَ)٨٥، ثم القول بتعنيف الكفار في تحكيمهم: (قُلْ أَرَأَيْتُم مَّا أَنزَلَ اللّهُ لَكُم مِّن رِّزْقٍ فَجَعَلْتُم مِّنْهُ حَرَامًا وَحَلاَلًا قُلْ آللّهُ أَذِنَ لَكُمْ أَمْ عَلَى اللّهِ تَفْتَرُونَ)٥٩، وبعدها قال: (وَمَا ظَنُّ الَّذِينَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللّهِ الْكَذِبَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَـكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَشْكُرُونَ)٦٠، ولم يتقدم تكرار للاسم الظاهر، فلذلك ورد الكلام على ما هو عليه من الأصل (بالمضمر)؛ ليحصل ربط الكلام.

فجاء كل من الموضعين على ما يقتضيه سياق ما قبلهما ومقامه، رعيًا لتوافق الكلام وتناسبه. (الغرناطي، ص ٦٢٤)

ووافق ابن جماعة (ت ٧٣٣هـ) من سبقه من العلماء في توجيه هذه المسألة بالنظر إلى التوافق اللفظي، فأظهر لفظ (الناس) وكرّره لمشاكلة في الألفاظ، وأضمر الناس في يونس، وكرّر ضمائرهم لمشاكلة الآيات التي جاءت قبل هذه الآية. (ابن جماعة، المسألة ٣٨٦، ص ٣٢٣)

ويمكن ايجاز القول فضلًا عما ذكره علماء المتشابه اللفظي من تخريجات في الآتي:

الأصل في الكلام أن يكون ظاهرًا، وإذا كرّر فالأصل في الثاني المكرّر أن يُضمر كقوله تعالى: (وَجَزَاء سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا فَمَنْ عَفَا وَأَصْلَحَ فَأَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ) الشورى ٤٠، ولكن أحيانًا يظهر المضمر لنكت بلاغية.

وقد وجدنا حين تتبعنا السياقين: المقامي والمقالي للآيتين أن مستخلص النكتة في آية يونس (وَمَا ظَنُّ الَّذِينَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَشْكُرُونَ) يونس ٦٠ يتمثل في:

• الاستفهام (ما) للتعجب من حالهم، ويحتمل للتوبيخ والإنكار، وظن (المراد منها التوقع) جاء الملفوظ (ظن) بالماضي (ذلك لأن يوم القيامة واقع لا محالة)، وتحمل هذه الألفاظ بين طياتها غضب الله عليهم من ظنهم الكاذب، فضلًا على التهويل، تنكير (فضل) للعموم والكثرة والتعظيم؛ لأن المنعم هو الله + تأكيد فضله وكرمه (بإن، وبالجملة الاسمية) - (لا يشكرون) التعبير بالفعل المضارع لداوم عدم شكرهم واستمرار جحودهم، فكان من المناسب عدم التصريح باسمهم وإضماره لكفرهم وجحودهم، وغضب الله عليهم، فلا تلذذ ولا مهابة لتكرار اسمهم وإظهاره+ البعد الاجتماعي المتمثل في كذبهم وافترائهم على الله، وجحودهم وكفرهم بالله، وهذا ديدنهم-فضلًا على التناسب اللفظي كما بينه العلماء بين الآيات.

وأما مستخلص النكتة في آية غافر (اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ) غافر ٦١، فهي:

• الحديث عن نعم الله على خلقه- اللام للتعليل (لكم)، فسكون الليل وإبصار النهار خلق لأجلكم ورغم ذلك تجحدون بالله

وتكفرون بـه، وهـو المنعـم المتفضـل عليكـم- تنكيـر (فضـل) للتعظيـم، وإضافـة (ذو) إلـى الفضـل (ذو فضـل) لتشـعر بعظمـة المنعـم، أي هـو صاحـب الفضـل والمنـة+ لكـن (للاسـتدراك)، أي قلـة مـن النـاس مـن تشـكر والغالبيـة منهـم تجحـد، وتكـذب، وإعـادة الاسـم (النـاس) وتكـراره وعـدم إضمـاره لمزيـد مـن التشـنيع علـى جحودهـم وكفرهـم. فضـلًا عمـا ذكـره العلمـاء مـن التـلاؤم والتوافـق اللفظـي بيـن الآيـات.

والخلاصـة أنـه يمكـن القـول: إن تخيـر الألفـاظ فـي الآيتيـن السـابقتين وتنوعهـا أدت غـرض المتكلـم وقصـده إلـى المخاطـب، فناسـب كل ملفـوظ سـياقه ومقامـه، وأدى قصـد المتكلـم، وحقـق الغـرض.

٣-الإظهار والإضمار في (من دونه - من دون الله):

قـال تعالـى: (قُلِ ادْعُواْ الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِهِ فَلاَ يَمْلِكُونَ كَشْفَ الضُّرِّ عَنكُمْ وَلاَ تَحْوِيلًا) الإسـراء ٥٦.

وقـال جـل جلالـه: (قُلِ ادْعُوا الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ لَا يَمْلِكُونَ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ وَمَا لَهُمْ فِيهِمَا مِن شِرْكٍ وَمَا لَهُ مِنْهُم مِّن ظَهِيرٍ) سبأ ٢٢.

ويجـدر بنـا قبـل معرفـة الأسـرار والدلالـة مـن وراء الاختـلاف بالإظهـار والإضمـار فـي الآيتيـن السـابقتين الوقـوف علـى سـياق الآيتيـن لمعرفـة موضـوع كل منهمـا.

فجـاء فـي تفسـير الكشـاف أن آيـة الإسـراء نزلـت فـي مكـة لمـا ابتُلِيَـت قريـش بالقحـط والمـرض، فشـكوا أمرهـم للنبـي -صلـى الله عليـه وسلـم-، وطلبـوا منـه أن يدعـو الله لكشـف البـلاء عنهـم، فجـاء الـرد مـن الله تعالـى لنبيـه: (قُلِ ادْعُـوا الَّذِينَ زَعَمْتُم).

وكلا الموضعيـن فـي الآيتيـن خطـاب للنبـي -صلـى الله عليـه وسلـم- مـن الله تعالـى، فآيـة الإسـراء قـل أيهـا الرسـول لمشـركي قومـك مـن قريـش الذيـن يزعمـون أنهـم لهـم آلهـة مـن دونـه: إن هـذه المعبـودات التـي يدعونهـا، ويعبدونهـا، وسـميتموها باسـمه (الزمخشـري، ج ٥، ص ١١٩)، وجـاء فـي مفاتيـح الغيـب (كمـا تدعـون الله لكشـف الضـر عنكـم لا تملـك إزالـة الضـر، وجلـب المنفعـة) (الـرازي، ج ٢٠/ ص٢٣٢)، ولا تسـتطيع تحويلـه عنكـم إلـى غيركـم، ولا تسـتطيع تحـول حـال العسـر إلـى حـال اليسـر، فالقـادر والمتصـرف فـي الأحـوال، والأمـور هـو الله وحـده.

والمـراد بالزعـم: الظـن الـكاذب، وزعمهـم كان فـي عبـادة الملائكـة، وعيسـى ابـن مريـم، ونفـر مـن الجـن، إذ كانـوا يلتجئـون إليهـم وقـت الشـدة والبلاء.

وفسّـر كل مـن: أبـي السـعود وابـن عاشـور أن الضـر: المـرض والفقـر والعـذاب والقحـط (أبـو السـعود، ج٥/ص١٧٩)، ويذكـر أن قريشًـا أُصيبـت بالقحـط سـبع سـنين بفعـل دعـوة النبـي -صلـى الله عليـه وسلـم- عليهـم: "اللهـم اجعلهـا عليهـم سـبع سـنين كسـنين يوسـف" (ابـن عاشـور، ج١٥ص ١٣٨).

وذكـر الـرازي أن التحويـل: النقـل مـن مـكان إلـى مـكان، ويُقـال حولـه فتحـول (الـرازي، ج ٢٠/ ص٢٣٢)، وجـاء فـي تفسـيري (معالـم التنزيـل ونظـم الـدرر) أن هـؤلاء المزعوميـن بالقـدرة لا يسـتطيعون التحـول مـن حـال شـديد إلـى أخـف منـه، كتحويـل العسـر إلـى اليسـر (البغـوي، ج٣، ص١٣٩)، فكيـف يسـتطيعون أن يبدلـوه، ويحسـنوه؟ (البقاعـي ج ١١/ص٤٤٩)

وذكـر الـرازي أن آيـة سـبأ تتحـدث عـن الموضـوع نفسـه، بيـد أن الآيـة زادت فـي وصـف ضعـف الآلهـة التـي يعبدونهـا مـن دون الله بقولـه: (لَا يَمْلِكُـونَ مِثْقَـالَ ذَرَّةٍ فِـي السَّـمَاوَاتِ وَلَا فِـي الْأَرْضِ)، فضـلًا علـى أنـه ليـس لله معيـن فـي تدبيـر الأمـور، وتصريفهـا فـي الحيـاة، فهـم لا يملكـون وزن نملـة صغيـرة فـي الأرض، ولا يسـتطيعون التصـرف فيهـا، بـل سـبحانه هـو المالـك، والمتصـرف فـي كل شـيء (الـرازي، ج ٢٥/ ص٢٥٥) وجـاء فـي تفسـيري (إرشـاد العقـل ومـدارك التنزيـل وحقائـق التأويـل) أن الظهيـر فـي الآيـة (وَمَـا لَـهُ مِنْهُـم مِّـن ظَهِيـرٍ) المعيـن الـذي يعينـه فـي تدبـر أمـر السـماوات والأرض ومـا فيهمـا (أبـو السـعود، ج٧/ص١٣١).

، فهـم علـى الحالـة مـن العجـز، فكيـف يصـح أن يدعـوا كمـا يدعـى، ويرجـوا كمـا يرجـى؟ (النسـفي،ج٣ص٦١)

ويظهـر مـن سـياق الآيـة أنهـا قـد تضمنـت اسـتفهامًا وجوابًـا، فالاسـتفهام بصيغـة الأمـر واقـع فـي قولـه تعالـى: (ادْعُـوا الَّذِيـنَ زَعَمْتُـم مِّـن دُونِ اللَّهِ)، أي تطلبـون مـن هـذه المعبـودات، وتسـألونها العـون، وكشـف الضـر، فيأتـي الجـواب مـن الله تعالـى: (لَا يَمْلِكُـونَ مِثْقَـالَ ذَرَّةٍ فِـي السَّـمَاوَاتِ وَلَا فِـي الْأَرْضِ وَمَـا لَهُـمْ فِيهِمَـا مِـن شِـرْكٍ وَمَـا لَـهُ مِنْهُـم مِّـن ظَهِيـرٍ)، أي: لا يملكـون مـن خيـر، أو شـر فـي الخلـق، ولا فـي الملـك .(الزمخشـري، ج ٥، ص ١١٨)، (البيضـاوي، ج٤، ص٢٤٦)

ويـرى ابـن عاشـور أن فعـل الأمـر (قـل) للتبليـغ (ابـن عاشـور، ج٢٢ص ١٨٥). فـي الآيتيـن إشـارة إلـى ضعـف عقولهـم، وعـدم تثبتهـم بالتعبيـر بالزعـم، فوصفهـم المولـى بالملفـوظ (زعمتـم) (البقاعـي، ج ١١/ص٤٤٩)، فضـلًا علـى إظهـار بطـلان مـا هـو عليـه مـن الزعـم، والظـن الـكاذب. (ابـن عاشـور، ج١٥، ص ١٣٨)، (أبـو السـعود، ج٧/ص١٣١).

وأمـا قولـه سـبحانه: (مثقـال ذرة فـي السـموات والأرض)، فخـص بالذكـر السـموات والأرض؛ لأن بعـض آلهتهـم سـماوية، كالملائكـة، والكواكـب، وبعضهـا أرضيـة كالأصنـام (أبـو السـعود، ج٧/ ص١٣١).

وأمـا عـن الدلالـة والسـر وراء الاختـلاف بالإظهـار والإضمـار فـي الآيتيـن، فلـم أجـد مـن علمـاء التفسـير مـن بيّـن ذلـك، ودلّ علـى علـة الاختـلاف، إلا مـا وجدتـه عنـد الأنصـاري (ت ٩٢٩هــ) فـي كتابـه (فتـح الرحمـن مـا يلتبـس مـن القـرآن).

إذ نظـر إلـى التوافـق، والمناسـبة اللفظيـة بيـن الملفوظـات فـي الآيـات، فذكـر أن دلالـة الإضمـار فـي آيـة الإسـراء بقولـه: (مـن دونـه) لقـرب مرجعـه فـي قولـه تعالـى: (وَرَبُّـكَ أَعْلَـمُ بِمَـن فِـي السَّـمَاوَاتِ وَالأَرْضِ) الإسـراء٥٤، وأمـا الإظهـار فـي آيـة سـبأ (مـن دون الله) بالاسـم الظاهـر، فذلـك لبعـد الضميـر، وقـرب الذكـر فـي قولـه تعالـى: (وَمَـا كَانَ لَـهُ عَلَيْهِـم مِّـن سُـلْطَانٍ إِلَّا لِنَعْلَـمَ مَـن يُؤْمِـنُ بِالْآخِـرَةِ مِمَّـنْ هُـوَ مِنْهَـا فِـي شَـكٍّ وَرَبُّـكَ عَلَـى كُلِّ شَـيْءٍ حَفِيـظٌ) سـبأ٢١ (الأنصـاري، ص ٣٢٨)

وجـاءت تخريجـات علمـاء المتشـابه اللفظـي وتوجيهاتهـم للمسـألة كالآتـي:

نظـر الإسـكافي (ت ٤٢٠هــ) إلـى السـياق اللفظـي، وذكـر أن إظهـار الاسـم فـي آيـة سـبأ، وإضمـاره فـي آيـة الإسـراء؛ لأن قبـل آيـة سـبأ قولـه تعالـى: (وَمَـا كَانَ لَـهُ عَلَيْهِـم مِّـن سُـلْطَانٍ إِلَّا لِنَعْلَـمَ مَـن يُؤْمِـنُ بِالْآخِـرَةِ مِمَّـنْ هُـوَ مِنْهَـا فِـي شَـكٍّ وَرَبُّـكَ عَلَـى كُلِّ شَـيْءٍ حَفِيـظٌ)٢١ ، وأمـا آيـة الإسـراء، فقبلهـا قولـه تعالـى: (وَرَبُّـكَ أَعْلَـمُ بِمَـن فِـي السَّـمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلَقَـدْ فَضَّلْنَـا بَعْـضَ النَّبِيِّيـنَ عَلَـى بَعْـضٍ وَآتَيْنَـا دَاوُودَ زَبُـورًا) ٥٥ ، فأُختيـر الإضمـار فـي آيـة الإسـراء لقـوة الذكـر قبـل هـذه الآيـة، إذ إنـه تكـرر الإضمـار

في عشرة مواضع في الآيات التي سبقت هذه الآيات: (رَّبُّكُمْ أَعْلَمُ بِكُمْ إِن يَشَأْ يَرْحَمْكُمْ أَوْ إِن يَشَأْ يُعَذِّبْكُمْ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ وَكِيلًا)٥٤، فهنا في خمسة مواضع (ربكم، وإن يشاء، ويرحمكم، ويعذبكم، وأرسلناك)، وفي قوله: (وَرَبُّكَ أَعْلَمُ بِمَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلَقَدْ فَضَّلْنَا بَعْضَ النَّبِيِّينَ عَلَى بَعْضٍ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا)٥٥، (ربك، وأعلم، وفضلنا، وآتينا)، فكان الإضمار بعد الإضمار، ولذا كان من المناسب أن يُضمر الاسم هنا (قُلِ ادْعُواْ الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِهِ فَلاَ يَمْلِكُونَ كَشْفَ الضُّرِّ عَنكُمْ وَلاَ تَحْوِيلًا} الإسراء٥٦؛ وذلك للتناسب اللفظي بين الملفوظات التي سبقته في الآيات التي حوت الكثير من المضمرات.

وأما في آية سبأ، فتقدمها قوله تعالى: (وَمَا كَانَ لَهُ عَلَيْهِم مِّن سُلْطَانٍ إِلَّا لِنَعْلَمَ مَن يُؤْمِنُ بِالْآخِرَةِ مِمَّنْ هُوَ مِنْهَا فِي شَكٍّ وَرَبُّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَفِيظٌ) ٢١، وقوله تعالى: (فَقَالُوا رَبَّنَا بَاعِدْ بَيْنَ أَسْفَارِنَا وَظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ فَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ وَمَزَّقْنَاهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ)١٩، وقوله تعالى: (وَاشْكُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ)١٥، فذكر الاسم الظاهر جاء في ثلاثة مواضع، وفي الإسراء أكثر من عشرة مواضع للمضمر، فناسب الإظهار في آية سبا، وناسب الإضمار في آية الإسراء (الخطيب الإسكافي ، ج٣ ص٩٥)

ولم يختلف الكرماني (ت ٥٠٥هـ) عن الإسكافي (ت ٤٢٠هـ) في تخريج المسألة، وبيان دلالة الإظهار في آية سبأ، والإضمار في آية الإسراء، فذكر أن الإضمار في آية الإسراء (قُلِ ادْعُواْ الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِهِ) موجود؛ لأن الضمير يعود إلى الله في قوله تعالى: (وَرَبُّكَ أَعْلَمُ بِمَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ)، وظاهر الأمر أن الكرماني يرى ذكر الإضمار هنا خشية التكرير.

وأما في سبأ، فذُكر بالكناية يعود إلى الله كما صرّح، فعاد إليه، وبينه وبين ذكره سبحانه صريحًا أربع عشرة آية، فلما طال الفصل صرّح بالاسم، فذكره ظاهر لعلة طول الفصل بين الاسمين، فناسب ذكره ظاهرًا (الكرماني، المسألة ٢٧٧، ص ١٦٦)

وتوسع ابن الزبير الغرناطي (ت ٧٠٨هـ) في تخريج المسألة، وبيان دلالة الاختلاف بالإظهار والإضمار في الموضعين عمن سبقه، وذلك بالنظر إلى التناسبين: اللفظي والمعنوي في السياق. فذكر أن آية سبا تقدمها قوله تعالى: (وَلَقَدْ صَدَّقَ عَلَيْهِمْ إِبْلِيسُ ظَنَّهُ فَاتَّبَعُوهُ إِلَّا فَرِيقًا مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ) ٢٠مخبرًا عن الكافرين، ثم جاء بعدها قوله تعالى: (وَمَا كَانَ لَهُ عَلَيْهِم مِّن سُلْطَانٍ إِلَّا لِنَعْلَمَ مَن يُؤْمِنُ بِالْآخِرَةِ مِمَّنْ هُوَ مِنْهَا فِي شَكٍّ وَرَبُّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَفِيظٌ)٢١، فجاء الاسم الظاهر في آية سبأ في قوله تعالى: (قُلِ ادْعُوا الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ)؛ حتى لا يظن القارئ لو جاء ضميرًا لعاد إلى إبليس، فلزم أن يكون الاسم ظاهرًا لإبعاد الإيهام عن عودة الضمير إلى المتتبع في الآية التي تسبقها، أي إلى إبليس.

وأما في الإسراء، فجاء قبلها قوله تعالى: (رَّبُّكُمْ أَعْلَمُ بِكُمْ إِن يَشَأْ يَرْحَمْكُمْ أَوْ إِن يَشَأْ يُعَذِّبْكُمْ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ وَكِيلًا)٥٤، ثم جاء قوله تعالى: (وَرَبُّكَ أَعْلَمُ بِمَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلَقَدْ فَضَّلْنَا بَعْضَ النَّبِيِّينَ عَلَى بَعْضٍ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا)٥٥، ثم قوله تعالى: (قُلِ ادْعُواْ الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِهِ)، جاء مضمرًا مناسبًا وموافقًا لما جاء قبله، ولم يكن من المناسب أن يأتي اسمًا ظاهرًا، فجاء كلٌ على ما يناسب ويوافق (الغرناطي ، ص ٧٦٨) وتابع الفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ) الكرماني (ت ٥٠٥هـ) في تخريج المسألة في كتابه (بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز)، ناقلًا رأيه دون أن يضيف إليه شيئًا، مكتفيًا بما جاء به .(الفيروز آبادي، ج١، ص ٢٩٣)

ويمكن أن نقول - فضلًا عما بينه العلماء من تخريجات وتوجيهات وتفسيرات- الآتي:

إن السياق هو الركيزة الأساسية في بيان الدلالة، وهو العلة من وراء الاختلاف بين الموضعين، فقد تبين لنا الآتي:

في آية الإسراء ({قُلِ ادْعُواْ الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِهِ فَلاَ يَمْلِكُونَ كَشْفَ الضُّرِّ عَنكُمْ وَلاَ تَحْوِيلًا) الإسراء ٥٦

- (قل) فعل أمر دل على التبليغ من الله تعالى لنبيه محمد -صلى الله عليه وسلم-، فضلًا على توبيخ المشركين في تخطئتهم وكذبهم.
- (ادعوا) إشارة إلى ضعف عقولهم.
- (زعمتم) تحمل بين طياتها ضعف العقول والكذب وعدم القدرة.
- المضارع المنفي (لا يملكون) إظهار بطلان قدرتهم وادعائهم بالنفع، والتعبير بالمضارع دلالة الاستمرار حتى قيام القيامة في عدم القدرة على النفع والضر، وأن الله هو المالك والنافع لكل شيء.
- (لا تحويل) استمرار ضعفهم، وقلة حيلتهم في تبديل الأمر من اليسر إلى العسر، أو دفعه، فأُضمر اسم الله للمدلولات السابقة، فضلًا على أن الآية بُنيت في ملفوظاتها على الإضمار (زعمتم، ويملكون، وعنكم)، فناسب الإضمار هنا.

وفي آية سبأ قوله جل جلاله: (قُلِ ادْعُوا الَّذِينَ زَعَمْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ لَا يَمْلِكُونَ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ وَمَا لَهُمْ فِيهِمَا مِن شِرْكٍ وَمَا لَهُ مِنْهُم مِّن ظَهِيرٍ) سبأ ٢٢:

- تشابهت آية سبأ مع آية الإسراء في مجموعة من الملفوظات التي تحمل المدلولات نفسها: (قل، وادعو، وزعمتم، ولا يملكون)
- بيد أنها حملت ملفوظات أخرى لها دلالات قوية كـــــ (مثقال ذرة) الدال على مبالغة في حقارتهم، وضعفهم في عدم القدرة على ما يدعونه، إذ نفى عنهم عدم قدرتهم في أحقر الأشياء (مثقال ذرة)، فهم غير قادرين عليها، فكيف بما هو أكبر من ذلك؟ و(من دون الله) دلّ على عظمة الله الجبارة الذي حاز كل شيء بقدرته وعظمته، و(في السموات والأرض) دل على أن عظمته حوت السموات والأرض، ولن يستطيعوا نفع أنفسهم دون إذن منه، و(ما لهم من شرك) دلالة على الاستمرار في ذكر ضعفهم، وذلك أن ليس له شرك ومعين في ملكه وخلقه.

وخلاصة المسألة: أنه قد أُظهر اسم الله في آية سبأ للمدلولات السابقة في ملفوظاتها، فناسب أن يُظهر اسم (الله) مهابة وعظمة أمام ضعفهم وحقارتهم، فضلًا عما بينه العلماء من تناسب لفظي، فناسب كلٌ في سياقه إذن.

٤-إظهار فاعل (رآك) وإضماره:

قال تعالى: {وَإِذَا رَآكَ **الَّذِينَ كَفَرُوا** إِن يَتَّخِذُونَكَ إِلَّا هُزُوًا أَهَذَا الَّذِي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ وَهُم بِذِكْرِ الرَّحْمَنِ هُمْ كَافِرُونَ} الأنبياء ٣٦.

وقال جلّ في علاه: (وَإِذَا رَأَوْكَ إِن يَتَّخِذُونَكَ إِلَّا هُزُوًا أَهَذَا الَّذِي بَعَثَ اللَّهُ رَسُولًا) الفرقان ٤١.

ويجدر بنا قبل معرفة الأسرار والدلالة من وراء الاختلاف

بالإظهار والإضمار لفاعل رآك (الذين كفروا) في الآيتين السابقتين الوقوف على سياق الآيتين لمعرفة موضوع كل منهما.

حين ننظر في سياق الآيتين وبعد النظر في التفاسير نجد أنه يتحدث عن موقف مرور النبي -صلى الله عليه وسلم- على أبي جهل ومعه أبو سفيان، إذ قال أبو جهل لأبي سفيان: هذا نبي عبد مناف، سخرية واستصغارًا للنبي -صلى الله عليه وسلم-، فنزلت هذه الآية (إذا رآك الذين كفروا)، أي المكذبون بآياته، المعاندون، المستكبرون في الأرض، الجاحدون فضله من كفار قريش كأبي جهل، وأبي سفيان وأشباههما (الرازي،ج ٢٢/ ص١٧٠) ، وأنت أشرف الخلق، وأطهرهم عظمة وجلالًا (البقاعي، ج ١٢/ص٤١٩)، (يتخذونك هزوًا)، أي يستهزئون بك وينتقصونك، ويسخرون منك في تعاملهم معك (أبو السعود ، ج٦/ص٦٦)، إذ كانوا يقول بعضهم لبعض(ابن عاشور،ج١٧ص ٨٥)، مشيرين إليك على سبيل الاحتقار والاستصغار (الزمخشري، ج ٤، ص ٣٥٢)، حين بلغوا من الجهالة، والعناد، وسوء الأدب مع النبي -صلى الله عليه وسلم- مبلغًا ما بعده مبلغ: (أهذا الذي يذكر آلهتكم) (الرازي،ج ٢٤/ ص٨٤) ، ويريدون بذلك: أهذا الذي يسبّ آلهتكم، ويذكرها بالعيب، والنقص، ويسخر منها، ويذمها (السمرقندي، ج٢،ص٣١٧) ويقول عنها: إنها ليست بآلهة، وإنها لا تنفع ، ولا تضرّ (أبو السعود، ج٦/ ص٦٦)، ، ويزعم أنه رسول من عند ربه بعثه إلينا؟ وقالوا ذلك كفرًا، وعنادًا، وإنكارًا واحتقارًا ، وجحودا (الزمخشري، ج ٤، ص ١٤٥)، وبطبيعة الحال هذا أذىً قاسٍ من قبلهم نحو النبي -صلى الله عليه وسلم- أشدّ من أذاهم في غيابه (ابن عاشور،ج١٧ص ٨٥)، وإعلاء وتعظيم لآلهتهم، واستصغار من شأن الرسول -عليه الصلاة والسلام-(أبو زهرة، ج٩،ص ٤٨٦٢) فحاشا الرسول عن وصفهم هذا، فهو -عليه الصلاة والسلام- طاهر متواضع، لا يمشي في الأرض مرحًا، ويعرض عن المشركين، ويرفق بالضعفاء (ابن عاشور،ج١٩ص ٣٢)، وفي آية الفرقان قالوا:(أهذا الذي بعث الله رسولًا)، وكذلك هذا القول لأبي جهل قاله لأبي سفيان(السمرقندي ، ج٢،ص٤٦١)، وقال ذلك: تهكمًا وسخرية(أبو السعود، ج٦/ص٢٢)، مع إنكارهم رسالته وبعثته -صلى الله عليه وسلم-،(البقاعي، ج ١٣/ ص٣٩١) فصاروا لا يقرون برسالته، ويعدونه ليس أهلًا بأن يختاره الله لرسالته دونهم، ولا لقيادتهم استكبارًا منهم (ابن عاشور،ج١٩ص ٣٢)، بل كانوا جاحدين معاندين، (وهم بذكر الرحمن هم كافرون)، أي كافرين بالله، وما يجب أن يذكر به من التوحيد والألوهية (النسفي ،ج٢ص٤٠٢) وكانوا من منكري القرآن وأن يكون منه آية دالة على صدق الرسول -صلى الله عليه وسلم- وكفرهم بما جاء فيه من إثبات البعث (ابن عاشور،ج١٧ص ٨٥)، وكانوا جاحدين نعم الله عليهم والهدى وما أنزله الله من كتب سماوية، وإرسال الرسل، مع استهزائهم بالرسول -صلى الله عليه وسلم-، وهذا رد من الله تعالى، ودفاع عن نبيه -صلى الله عليه وسلم- حين سخروا منه (البقاعي ، ج ١٢/ص٤١٩) حين قال: (وهم بذكر الرحمن هم كافرون)، وتكرير الضمير (هم) في الآية للتأكيد على كفرهم وعنادهم (البيضاوي: ناصر الدين أبا سعيد عبد الله بن عمر، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ت: ١٤١٨هـ،ج٤،ص٥١)

ولم أجد عند المفسرين من بيّن الدلالة، وفسّر العلة وراء الإظهار والإضمار لفاعل (رآك) في هذه المسألة.

ولكني وجدت النزر اليسير عند علماء المتشابه اللفظي ممن تناول هذه المسألة؛ ولربما علة ذلك أن الإظهار والإضمار في المسألة مرتبط بالتناسب اللفظي بين الآيات، وكان جليًّا واضحًا، ولذا لم يقف الكثير منهم عند هذه المسألة.

وأما تخريجات من وقف عند هذه المسألة، فجاءت كالآتي:

نظر الإسكافي (ت ٤٢٠هـ) إلى التناسب اللفظي بين الآيات لبيان دلالة إظهار الفاعل (الذين كفروا) في آية الأنبياء؛ ذلك لأن قبل هذه الآية جاء قوله تعالى: (كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَنَبْلُوكُم بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ)٣٥، فلم يأتِ ذكر الكفار في الآية، فكان الأنسب ذكر (الذين كفروا) في الآية، وذلك في قوله تعالى: (وَإِذَا رَآكَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِن يَتَّخِذُونَكَ إِلَّا هُزُوًا أَهَذَا الَّذِي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ وَهُم بِذِكْرِ الرَّحْمَنِ هُمْ كَافِرُونَ)٣٦

وأما في سورة الفرقان، فإن قبل قوله تعالى: (وَإِذَا رَأَوْكَ إِن يَتَّخِذُونَكَ إِلَّا هُزُوًا أَهَذَا الَّذِي بَعَثَ اللَّهُ رَسُولً) ٤١جاء قوله: (وَلَقَدْ أَتَوْا عَلَى الْقَرْيَةِ الَّتِي أُمْطِرَتْ مَطَرَ السَّوْءِ أَفَلَمْ يَكُونُوا يَرَوْنَهَا بَلْ كَانُوا لَا يَرْجُونَ نُشُورًا)٤٠، أي ألم يرَ الكفار في زمنك القرية التي أصابها مطر العذاب، فيتعظوا ويحذروا، فحين كان ذكر (الكفار) متقدمًا لأقرب الكلام لآية الفرقان، كان من المناسب الإضمار (الخطيب الإسكافي، ج٢ ص٩٠١)

وتابعه في تخريجه وبيان الدلالة والعلة للمسألة الكرماني (ت ٥٠٥هـ)، إذ ذكر أن دلالة إظهار الفاعل في آية الأنبياء ذلك لأنه لم يتقدمها ذكر ملفوظ (الكفار)، فصرح باسمهم في الآية (الذين كفروا)، وأما في آية الفرقان، فجاء ذكر (الكفار) في الآية التي سبقتها، فناسب الإضمار في هذه الآية .(الكرماني، رقم المسألة (٣٠٨) ص ١٧٨)

ونجد من علماء المتشابه اللفظي من توسع إلى حد ما في بيان الدلالة والعلة من وراء الاختلاف بالإظهار والإضمار، وهو ابن الزبير الغرناطي (ت ٧٠٨هـ) في كتابه (ملاك التأويل)، فهو لم يكتفِ بالنظر إلى التناسب اللفظي، بل وظف التناسب المعنوي.

فذكر أن في سورة الأنبياء لم يأتِ ذكر يخصّ، ويعني الكفار المعاصرين للرسول -صلى الله عليه وسلم- في الآيات التي جاءت قبل الآية، ولكن تقدم قبلها قوله تعالى: (أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ)٣٠، والمراد بـــ (الذين كفروا) كل كافر مكلف من العرب معاصر للرسول -صلى الله عليه وسلم- أو غير معاصر، ولم يقع بعدها ما يعارض عموم الآية، ولذا لزم إظهار الفاعل (الذين كفروا)، ولو قال: (وإذا رأوك)، لكان الضمير يعود إلى (الذين كفروا) في الآية التي سبقتها، وهذا الذكر ليس خاصًا بالمعاصرين، وليس ذلك من المناسب، ولكن خصهم بالذكر (الذين كفروا) في الآية لتكبرهم وجحودهم.

وأما آية الفرقان، فربط بين معاني ملفوظات الآيات ودلالاتها لبيان الدلالة، فذكر أن قبل آية الفرقان جاء قوله تعالى: (وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا)٣٢، والمنزل عليه القرآن معروف أنه -النبي صلى الله عليه وسلم-، فالذين قالوا:

إن المقصود (بالذين كفروا) هم المعاصرون للنبي -صلى الله عليه وسلم- قصدوا ذلك بالقطع، ودليل ذلك قوله تعالى: (وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً)، فحين تقدم ذكرهم في الآية، وقصدوا بالذكر خاصة، وأُخبر عنهم، ناسب أن يأتي بالضمير في الآية (وَإِذَا رَأَوْكَ إِن يَتَّخِذُونَكَ إِلَّا هُزُوًا أَهَذَا الَّذِي بَعَثَ اللَّهُ رَسُولًا)٤١، ولم يكن ليناسب أن يضمر في آية الأنبياء، فجاء كل على ما يناسب .(الغرناطي، ص ٨٣٤) ويمكن أن نقول -فضلًا عما ذكره العلماء من تأويلات وتخريجات للمسألة- الآتي:

إن سياق الآيتين يبين لنا بشكل واضح دلالات الملفوظات التي وظف فيها الإظهار والإضمار، ويبرز ذلك في:

♦ أولًا: الذكر قد يكون بالذم، وقد يكون بالمدح، والعرب تقول قديمًا فلان يذكرك، فقد يكون ذمًّا أو مدحًا بحسب المقام، فإن كان مقربًا محبوبًا كان ذلك مدحًا، وإن كان بخلاف ذلك فإنه ذم، ولذا ذكر آلهتهم من قبل الرسول -صلى الله عليه وسلم- كما وصفوه ذمًا، ولذا أتوا بالاستفهام الدال على التعجب مع التحقير (أهذا).

♦ ثانيًا: مجيء اسم الإشارة (هذا) في (أهذا الذي يذكر آلهتكم)، و (أهذا الذي بعث الله رسولًا) دالّ على الاستصغار والاحتقار، والسخرية، وحسب وصفهم من غير المناسب أن يبعث الله هذا الرجل، فإنكار المشار إليه رسولًا؛ لأن في الإشارة الاعتراف برسالته، ولكن إشارتهم (هذا) جاءت احتقارًا وإنكارًا، وما ذاك إلا من شدة حقدهم وكرههم للنبي -صلى الله عليه وسلم-، والعجب كل العجب من هؤلاء، إذ إنهم قبل البعثة كانوا يلقبونه بالصادق الأمين، وبعد البعثة تغيرت موازين التفكير عندهم حقدًا، وكرهًا.

♦ ثالثًا: التعبير بالمصدر (هزوًا) في الآيتين مبالغة في احتقارهم وتهكمهم بالنبي -صلى الله عليه وسلم-.

♦ رابعًا: التعبير عن الاتخاذ بالفعل المضارع مع ضمير الجمع (يتخذونك) دلالة على حقدهم جميعًا، واستمرارهم في ذلك حتى اليوم.

♦ خامسًا: استعمال أداة الحصر (إلا) هو للتشنيع بهم، وذكر ابن عاشور (ت ١٣٩٣ هـ) أن اتخاذهم انحصر في الاستهزاء (ابن عاشور، محمد ابن الطاهر، التحرير والتنوير، ١٩٨٤م، ج١٩، ص ٣٢)

وخلاصة القول مما سبق:

إن الاسم في سورة الأنبياء قد أُظهر بعد تهكمهم، وسخريتهم حين ذكر آلهتهم وجادلهم بالحجة والقول، وبأنها لا تنفع ولا تضر، ولمزيد من التشنيع بهم، وبأفعالهم، (وَإِذَا رَآكَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِن يَتَّخِذُونَكَ إِلَّا هُزُوًا أَهَذَا الَّذِي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ).

وأما في آية الأنبياء، فأضمر الاسم، بعد سخريتهم وتهكمهم في ذات الرسول (وَإِذَا رَأَوْكَ إِن يَتَّخِذُونَكَ إِلَّا هُزُوًا أَهَذَا الَّذِي بَعَثَ اللَّهُ رَسُولًا)، إهانة وتحقيرًا بهم.

فناسب إذن كل ملفوظ سياقه ومقامه، وأدى قصد المتكلم، وحقق الغرض.

خاتمة

بحثنا دلالة الاختلاف بالإظهار والإضمار في آيات المتشابه اللفظي، فبينا دلالة كل من الإظهار والإضمار في الآيات التي تناولناها بالدراسة والتحليل، معتمدين في ذلك على التنوع الأسلوبي في التراكيب، وعلى السياقين: المقامي والمقالي.

وتوصلنا من تحليل تراكيب آيات المتشابه اللفظي المختارة، وما طرأ عليها من إظهار وإضمار في ملفوظاتها، وبعد الوقوف على أقوال العلماء إلى الآتي:

◄ للإظهار والإضمار وما ينتظم بينها من علاقات أثر بارز في بيان المعنى الدلالي للتغيرات التي ربما تطرأ على بنية التركيب.

◄ من دلالات الإظهار في آيات المتشابه اللفظي: التشنيع والتحقير الذي خص به (الكفار)، والمهابة والروع الذي خص به رب العزة، فضلًا على التناسب اللفظي بين الآيات.

◄ الإضمار غالبًا ما يكون للتناسب اللفظي بين الآيات، فضلًا على التناسب المعنوي في بعض المواضع.

◄ يُعَدّ السياق الركيزة الأساسية لبيان دلالة الإظهار والإضمار في آيات المتشابه اللفظي.

◄ الاستفهام غالبًا ما يأتي للتعجب والإنكار في الآيات المتشابهة لفظيًا التي لحقها الإظهار والإضمار في ملفوظاتها.

◄ تنكير الملفوظات في آيات المتشابه اللفظي: كفضل، وهزوًا (للتعظيم، والعموم، والمبالغة).

◄ دلالات إظهار الاسم وإضماره مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالتناسب اللفظي بين الآيات.

◄ للإظهار دلالات متنوعة إذا كرر الاسم ومن ضمن هذه الدلالات: أنه إذا كُرر (اسم الله)، فله دلالة المهابة، والعظمة، وإدخال الروع في قلوب الأعداء، وقد يحمل دلالة التلذذ بتكرير الاسم، أو التقرير والتمكين، وأما إذا كُرر اسم (الكفار)، فدلالة ذلك التشنيع والتحقير.

وهذه الاستنتاجات تؤكد أهمية السياقين: المقامي والمقالي وظروف القول والتخاطب التي تتعاضد مع البنى النحوية والتركيبية والدلالية في بيان دلالة الإضمار والإظهار.

فضلا على أنها تعطي قيمة كبيرة للسياق في تحديد معاني الاختلاف في تراكيب المتشابه اللفظي، ولكنها تنبه أيضًا إلى أن هذا السياق له مكونات كثيرة من جهة وهذه المكونات تتعاضد مع العناصر التركيبية والدلالية من جهة أخرى.

المصادر والمراجع

• القرآن الكريم، قراءة حفص عن عاصم.

. التهانوي: محمد بن علي بن القاضي محمد حامد (ت ١١٥٨ه)، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، لبنان، بيروت، ط ١، ت: ١٩٩٦.

• ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفلتي، مؤسسة الرسالة، لبنان، بيروت، د.ط، د.ت

• أبو زهرة، محمد بن أحمد مصطفى، زهرة التفاسير، د.ط، د.ت

• البقاعي: أبو الحسن إبراهيم بن عمر، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، د. ط، د.ت

• العلوي: يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن للأسرار البلاغية وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب، مطبعة المقتطف، مصر، ت: ١٩١٤، ١٤٨/٢.
• الكرماني: محمود بن حمزة، البرهان في توجيه المتشابه اللفظي لما فيه من الحجة والبيان، تح: عبد القادر أحمد عطا، دار الفضيلة
• ابن جماعة: بدر الدين، كشف المعاني في المتشابه من المثاني، تح: عبد الجواد خلف، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ت:١٩٩٠م.
• ابن عاشور، محمد ابن الطاهر (ت ١٣٩٣ه)، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، ت: ١٩٨٤م.
• ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب، المطبعة الخيرية ببولاق، مصر، ٣٠٦هجرية.
• أبو السعود: محمد الحنفي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، د. ت.
• الألوسي: أبو الفضل شهاب الدين، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
• الأندلسي: أبو حيان محمد بن يوسف، البحر المحيط، تح: عادل أحمد، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ت: ١٤١٣هـ ١٩٩٣م
• الأنصاري: أبو يحيى بن زكريا، فتح الرحمن ما يلتبس من القرآن، تح: محمد علي الصابوني، دار القرآن، بيروت، ط ١، ت:١٩٨٣م.
• البغوي: أبو محمد الحسين بن مسعود بن الفراء (ت ٥١٠ه)، معالم التنزيل في تفسير القرآن الكريم، تح: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث، بيروت، ط ١، ت: ١٤٢٠هـ.
• البيضاوي: ناصر الدين أبا سعيد عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ت: محمد بن عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ١، ت: ١٤١٨هـ.
• الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الفارسي الجرجاني (ت ٤٧١ه)، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، المدني القاهرة، المدني جدة، الطبعة الثالثة، ت:١٤١٣هـ، ١٩٩٢م
• الخطيب الإسكافي: عبد الله بن محمد بن عبد الله الأصبهاني (ت ٤٢٠ه)، درة التنزيل وغرة التأويل، تح: محمد مصطفى آيدين، معهد البحوث العلمية، جامعة أم القرى، ت: ١٤٢٢هـ، ٢٠١١م.
• الرازيّ: أحمد بن فارس بن زكريا القزوينيّ الرازيّ، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ت: ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م.
• الرازي: فخر الدين محمد بن عبد الله بن عمر التميمي، مفاتيح الغيب، دار الفكر للطباعة والنشر، ط ١، ت: ١٩٨١م.
• الزركشي: بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، الجمهورية العربية المصرية، ط ٣، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م.
• الزمخشري: جار الله أبو القاسم بن عمر، الكشاف، تح: عادل محمد، علي محمد معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، ط ١، ت:١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.
• الزيد، عبد الله بن أحمد بن علي، معالم التنزيل في تفسير القرآن الكريم المسمى مختصر تفسير البغوي، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط ١، ١٤١٦هـ.
• السكاكي: يوسف بن أبي يعقوب بن محمد بن علي السكاكي الخوارزمي (ت ٦٢٦ه)، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ت: ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.
• السمرقندي: أبو الليث نصر بن محمد بن أحمد بن إبراهيم (ت ٣٧٥ه)، بحر العلوم، تح: علي معوض وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م.
• السيوطي: جلال الدين، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط ١، ت:١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م.
• السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين (ت ٩١١ه)، الإتقان في علوم القرآن تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، الهيئة العامة المصرية، ت: ١٣٩٤هـ، ١٩٧٤م.
• الغرناطي: أحمد بن إبراهيم بن الزبير، ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظي من آي التنزيل، تح: سعيد الفلاح، دار الغرب الإسلامي، ط ١، ١٤٠٣ه، ١٩٨٣م
• الكرماني: محمود بن حمزة، البرهان في توجيه المتشابه اللفظي لما فيه من الحجة والبيان، تح: عبد القادر أحمد عطا، دار الفضيلة، د.ط، د.ت.
• النسفي: أبو البركات عبد الله بن أحمد بن محمود (ت ٧١٠ه)، مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تح: يوسف علي بديوي، دار الكلم الطيب، بيروت، ط ١، ت: ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م.
• عبد الباقي: محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الكتب المصرية، القاهرة، د. ط، د. ت.
•الفيروز آبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، تح: محمد عليّ النجار، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت

الترقيم الدولي:
0832-2523