دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

ادب عربی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱
سال ۱۶، شمارهٔ ۳، شمارهٔ پیاپی ۴۱، پاییز ۱۴۰۳

ناشر
دانشگاه تهران

عناوین

■ إسقاطات الآخر فی روایة «شوق الدرویش»؛ دراسة علی ضوء دینامیات الهویة والاختلاف ۱
فاطمه اعرجی

■ تقنیات السخریة ومضامینها فی قُصر الکلام لجلال عامر ۲۷
علی أفضلی و محمد مهدی کریمی

■ دراسة الاستعارات الأنطولوجیة الإدراکیة فی أدعیة الصحیفة السجّادیة فی ضوء نظریة لایکوف وجونسون ۵۳
محمودرضا توکلی محمدی و محمد راضی جدوع الجحیشی

■ ثنائیة اللفظ والمعنی فی الخطاب الشعری لدیوان «حرف من ماء، قصیدة حب طویلة» للشاعر أدیب کمال الدین، مقاربة سیمیائیة بناء علی نظریة جوزیف کورتیس / شهلا حیدری، ۸۱
پرویز احمدزاده هوج، علی صیادانی و حمید ولی زاده

■ تمظهرات الاستعارة المفهومیة فی القرآن الکریم (سورة الإنسان نموذجاً) ۱۰۵
طیبه سیفی و مهیا گرشاسبی

■ وظائف النص الدیداسکالی فی أشعار الشاعر العمانی سیف الرحبی ۱۲۹
مینا غانمی أصل عربی، رسول بلاوی، محمد جواد بورعابد، ناصر زارع و علی خضری

■ دراسة فی عملیة التداخل بین الأدب والسینما روایة «بدایة ونهایة» لنجیب محفوظ نموذجًا ۱۵۵
الهه مختاری و فاطمه برجکانی


بسم الله الرحمن الرحیم

الأدب العربي
(بحث علمي)
(المجلة السابقة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية)
الرقم القياسي الدولي: ۲۲۵۱-۹۲۳۸
الأدب العربي، السنة ۱۶، العدد ۳، خريف ۱۴۰۳- عدد متوالي ۴۱
مرتبة الشرف: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طهران
المدير المسؤول: عبد الرضا سيف (أستاذ ، جامعة طهران)
رئيس التحرير: عزت ملا إبراهيمي (أستاذ جامعة طهران)
الناشر: جامعة طهران
هيئة التحرير (بالترتيب الأبجدي)
إحسان الديك (أستاذ جامعة النجاح الدولية، نابلس) كبرى روشنفكر (أستاذ جامعة تربية مدرس) سيد مهدي مسبوق (أستاذ جامعة بوعلي سينا) عبد النبي اصطيف (أستاذ جامعة دمشق) علي سليمي قلعه (أستاذ جامعة الرازي) رضا ناظميان(أستاذ جامعة العلامة الطباطبائي) غلام عباس رضائي هفتادر(أستاذ جامعة طهران) سيد حسين سيدي (أستاذ جامعة الفردوسي) شهريار نيازي (أستاذ جامعة طهران)
المدير الداخلي: الدكتور انيسه السادات هاشمى
المنقح: الدكتور مسعود فكرى
الخبير: الدكتور نعمت االله علي محمدي
عنوان المنشور: طهران ، شارع الثورة الإسلامية ، شارع القدس ، شارع الدكتور عبد الحسين زرين‌كوب (آزين) ، رقم مبنى ۲ ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، رقم ۱۰ ، الطابق الثالث ، مكتب المطبوعات بكلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة طهران ، مجلة الأدب العربي.
هاتف: ۶۶۹۷۳۲۸۰-۰۲۱ فاكس: ۶۶۹۷۸۸۸۵-۰۲۱
البريد الإلكتروني
jalit@ut.ac.ir
الموقع:
http://jalit.ut.ac
قاعدة البيانات العلمية للجهاد الأكاديمي على الإنترنت:
https://sid.ir
قاعدة بيانات اقتباس علوم العالم الإسلامي (ISC) على الإنترنت:
https://isc.gov.ir

وفقا للرسالة رقم ٣/١١/٥٥٨٩٨ بتاريخ ٢٠١٣/٤/٢١ الصادرة عن الهيئة المشرفة للنشر العلمي بالدولة، وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا، نجحت مجلة أدب العربية في الحصول على درجة بحث علمي.

١. الشروط الأولية لتدوين المقالات وقبولها في فصلية الأدب العربي

- لغة المجلة هي الفارسية والعربية. لذلك فإن المقالات في هذه المجلة متوفرة باللغتين الفارسية والعربية.
- تنشر هذه المجلة فقط المقالات القائمة على البيانات والمقالات البحثى في مجالات اللغة العربية وآدابها، ولا تعتبر المقالات التحليلية والمراجعات ومراجعات الكتب من أولويات نشرها.
- يجب أن يكون للمقال المقدم معايير بحث علمي مثل التنظير والنقد العلمي والمبادرة والابتكار واستخدام مصادر موثوقة بها.
- تتمتع هيئة تحرير المجلة بـــحُرّية فى مراجعة المقالات العلمية والأدبية وتحريرها.
- لاتقبل هذه المجلة مقالات في مجال الأدب المقارن.
- لايتمّ إعطاء الأولوية للمقالات المستخرجة من رسائل الماجستير لمراجعتها وقبولها في المجلة.
- ألا يكون جزءاً من بحث قد سبق نشره في منشورات أو مؤتمرات أخرى كما يجب أن لايتم تقديمه لمنشور آخر في نفس الوقت.
- يجب أن يكون المقال بين ٧٠٠٠ و ٧٥٠٠ كلمة.
- ضرورة إتباع قواعد النحو وقواعد الكتابة وعلامات الترقيم في كتابة المقال.
- يجب وضع الآيات القرآنية بين قوسين للآيات. مثل ()
- يجب أن يذكر عنوان آيات القرآن في النص مباشرة بعد الآية وقبل ترجمتها، مثل: (تَبارَكَ اللّهُ رَبُّ العــالَمين) (اعراف/٥٤)؛

٢. هيكلية المقالات ومكوناتها

يجب تنظيم المقال على النحو التالي:

• أن تتوفر ثلاث ميزات أساسية فى العنوان ألا وهى، الشمولية، والوضوع و الدلالة حيث يخبرنا عن محتوى المقال بإيجاز.

•يجب تسجيل اسم المؤلف أو المؤلفين مع الدرجة الأكاديمية (العنوان ورقم الهاتف وعنوان البريد الإلكتروني والمؤلف المسؤول عن المراسلات، فضلاً عن التسجيل في نموذج النظام، على صفحة منفصلة في مجلة النظام). من الواضح أن عدد المؤلفين وترتيبهم لا يمكن تغييرهما إطلاقاً بعد تقديم المقالة وتسجيلها في النظام.

• **الملخص**: وهو الصورة المصغرة من أجزاء المقالة والقضايا المطروقة فيها. ويجب أن يكتب في ١٥٠ إلى ٢٥٠ كلمة باللغتين الفارسية والإنجليزية (في المقالات المكتوبة بالعربية يتمّ عرض الملخص بثلاث لغات، العربية والفارسية والإنجليزية)،كما يجب أن يتضمن البيان العام وإشكالية البحث ومنهج الدراسة و النظرية ونتائج الدراسة واستنتاج.

•الكلمات الرئيسة: ما يتأرجح عددها بين أربع إلى ست كلمات من بين الكلمات التي تلعب دور الفهرس والقائمة وتسهل البحث الإلكتروني. بعد العنوان «الكلمات الرئيسة»، ضع علامة النقطتين التعبيرية (:) وبعد ذلك، (إفصل بين الكلمات الرئيسة بفاصلة).

•الصفحات التالية: وتشمل المقدمة ، ونص المقال ، والخاتمة ، والهوامش، وقائمة المصادر، على التوالي، كما يجب مراعاة المبادئ التالية فى بقية اجزاء المقال:

•مقدمة: المقدمة هي منصة لتهيئة ذهن الجمهور للخوض في مناقشة صلب الموضوع. في المقدمة، عادةما يتم شرح الموضوع من الكل إلى الأجزاء، بحيث يتم توفير تمهيد مناسب للقارئ. من الضروري أيضًا مراعاة بيان إشكالية البحث ومنهج وأهداف البحث في مقدمة المقال. وفي كتابة المقدمة، من الضروري القسمة والترقيم حسب الترتيب التالي:

يجب ترقيم عنوان المقدمة (مثل: ١. مقدمة) مع ذكر التفاصيل.

- المقدمة هي منصة لتهيئة ذهن الجمهور للخوض في مناقشة صلب الموضوع حيث تعطينا خلفية عن الموضوع المدروس، ليتمكن القارئ من معرفة تفصيلات أكثر حوله. كما توضح المقدمة مبرِّرات الدراسة (لماذا قام الباحث بمعالجة هذا الموضوع). وبعد ذلک يستطيع القارئ أن يتعرف على فحوى المشكلة والبيئة التى يتمّ ملاحظتها بها، وما هى الفجوة من المعرفة التى سيغطيها هذا البحث؟ وماهى الخطوات التى سيتخذها الباحث لتغطية هذه الفجوة أو لتحسين الموقف؟ وهل يوجد جزء من المشكلة لم يتمكن الباحث من مناقشته؟ وهل هناک جوانب جغرافية معينة وغيرها تؤثر على إجراء الدراسة وهل هناک حالات معينة يعتبرها البحث افتراضات؟ وجميع هذه التساؤلات يتم الإجابة عنها فى المقدمة.

١-١. خلفية البحث

في هذا الجزء، تذكر المواقف التمهيدية حول موضوع البحث ويتم مراجعة خلفية البحث المتعلقة بنفس الموضوع قيد المناقشة، ثم يتم التوصل إلى استنتاج منطقي من مراجعة الخلفية، و وأخيراً تدرس فجوات البحث الحالية. من الواضح أن أفضل طريقة للمراجعة هي الطريقة التحليلية أو التحليلية النقدية، حيث يتم تجميع الخلفيات بناءً على أوجه التشابه في الإتجاهات البحثية، بغض النظر عن زمان ومكان تنفيذها، ووجهة نظر الباحث (الباحثين).

١-٢.ضرورة البحث وأهميته

- نص المقال: ويشمل الإطار النظري للبحث والنقد والتحليل والحجج. يبدأ هذا القسم بالرقم ٢ وبقية العناوين مرقمة بنفس الطريقة. يجب تعيين العناوين الفرعية على أنها ١-٢ ، ٢-٢ ، ٢-٣ . إلخ. (يجب أن يكون الترقيم من اليمين إلى اليسار).
- الخاتمة: وهي تتضمن ملخصًا لنتائج المقال ويجب تنظيمها بطريقة تمكن القارئ من العثور على إجابات لأسئلة البحث بطريقة علمية وجيدة الجدل.
- الهامش: يشمل تفسيرات تكميلية ضرورية و ...

جدول المحتويات

المقالات البحثية **صفحة**

إسقاطات الآخر فی روایة «شوق الدرویش»؛ دراسة علی ضوء دینامیات الهویة والاختلاف ۱
فاطمه اعرجی

تقنیات السخریة ومضامینها فی قُصر الکلام لجلال عامر ۲۷
علی أفضلی و محمد مهدی کریمی

دراسة الاستعارات الأنطولوجیة الإدراکیة فی أدعیة الصحیفة السجّادیة فی ضوء نظریة لایکوف وجونسون / محمودرضا توکلی محمدی و محمد راضی جدوع الجحیشی ۵۳

ثنائیة اللفظ والمعنی فی الخطاب الشعری لدیوان «حرف من ماء، قصیدة حب طویلة» للشاعر أدیب کمال الدین، مقاربة سیمیائیة بناء علی نظریة جوزیف کورتیس / شهلا حیدری، پرویز احمدزاده هوچ، علی صیادانی و حمید ولی زاده ۸۱

تمظهرات الاستعارة المفهومیة فی القرآن الکریم (سورة الإنسان نموذجاً) ۱۰۵
طیبه سیفی و مهیا گرشاسبی

وظائف النص الدیداسکالی فی أشعار الشاعر العمانی سیف الرحبی ۱۲۹
مینا غانمی أصل عربی، رسول بلاوی، محمد جواد بورعابد، ناصر زارع و علی خضری

دراسة فی عملیة التداخل بین الأدب والسینما روایة «بدایة ونهایة» لنجیب محفوظ نموذجًا ۱۵۵
الهه مختاری و فاطمه برجکانی

University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir



Drop of the Other in the Novel “Shawq Al-Darwish”; A study in Light of the Dynamism of Identity and Difference

Fateme Araji [1]

1. Corresponding Author, Department of Language and Literature, University of Tehran, Tehran. Iran. E-mail: f.aaraji26@ut.ac.ir

Araticle Ifo

Article type:
Research Article

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
22, December, 2023

In Revised form:
4, February, 2024

Accepted:
14, February, 2024

Published Online:
22, August, 2024

Keywords:
identity, difference, post-colonialism, cultural hegemony, Shawq Al-Darwish’s novel.

Abstract

The colonial powers defined, defined, and narrated the nature of the colonial countries, that is, “the other,” according to their cognitive system and in service of their colonial goals. The novel "Shouq Al-Darwish" narrates how the colonizer rose to be the final giver of meanings, purposes, and legitimacy, and this resulted in falsifying the historical path of the indigenous groups. The novel was full of religious symbols that fit the historical background of the events, a struggle between the Islamic Mahdist trend and the Orthodox Christian trend in Sudan. In this research, we aim, with a descriptive-analytical approach, to identify how the novel provides an insightful reading of part of the history of the Mahdist Revolution, through which the balance of central hegemony is tipped in favor of reality, in light of the colonial attempts that rendered the indigenous peoples inert and referred to only as categories that must be erased. Its cultures. The conditions of the colonial countries were represented in vague, primitive images, separating them from their culture and making them imagine that breaking with it would lead them to modernity. This novel describes how the East lived under the preoccupation of anxiety, fragility, and confusion regarding its authorities, as it had no choice but to follow the Western other, especially in the main character, “Bakhit Mendil,” as he found himself in specific frameworks that did not allow him global integration and did not allow him to develop his own identity. Among the mechanisms that the novel came up with to present this image is to represent the religious-historical interrelationship from an important angle. This is because history is described as a final, fixed substance that cannot be touched upon. However, the novel, as a text based on imagination, made history the subject of questioning and cast a shadow of doubt on the history that The "Mahdist Revolution" was described as a bloody and subversive movement.

Cite this The Author(s): Araji F., (2024): Drop of the Other in the Novel “Shawq Al-Darwish”; A study in Light of the Dynamism of Identity and Difference: Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41- (1-26).
DOI: 10.22059/jalit.2024.369994.612772

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

1.Introduction

The colonial powers defined, specified, and narrated the nature of the colonized states, i.e. the "other", according to their cognitive system and to serve their colonial goals. The novel "Shawq Al-Darwish" came to narrate how the colonizer became the ultimate donor of meanings, purposes, and legitimacy, which resulted in the falsification of the historical path of the indigenous groups. The novel came full of religious symbols that fit the historical background of the events, a conflict between the Islamic Mahdist trend and the Orthodox Christian trend in Sudan. In this research, using a descriptive-analytical approach, we aim to identify how the novel presents an insightful reading of part of the history of the Mahdist Revolution through which the scales of central hegemony are turned in favor of reality, in light of the colonial attempts that cast the indigenous peoples as inactive and referred to only as categories whose cultures must be erased. The conditions of the colonized countries were represented in mysterious primitive images, to be separated from their culture, so they imagined that breaking with it would lead them to modernity. This novel describes how the East lived with the obsession of anxiety, fragility and confusion towards its references, where it had no choice but to follow the Western other, especially in the main character "Bakhit Mandeel", as he found himself in specific frameworks that did not allow him to integrate globally and did not accept him to develop his own identity. Among the mechanisms that the novel came with to present this image is the representation of the religious-historical connection in an important angle, because history is described as a fixed, finished material that may not be touched, but the novel, as a text based on imagination, made history the subject of doubt, so it came with shadows of doubt on the history that narrated the "Mahdist Revolution" as a bloody, destructive movement. The colonial experience, whose effects were not erased by the end of direct colonialism and the achievement of independence, formed the background or foundation on which the terms of postcolonial literature and postcolonial criticism are based. The ambition expressed by postcolonial discourse has transcended those literary and artistic works, especially after immigrants, exiles and refugees formed an essential part of its structure. The impact of migration and alienation on cultural identity in the novel should be studied, while we should not forget that the post-colonial perspective is not merely an exploration of the conditions of post-colonial countries, but rather a clarification of the dynamics of power, subjugation, and resistance, and what the colonized other is exposed to, including blacks, women, workers, etc., so we wanted to study the dual relationship between the self and the other, and then the dynamic understanding of culture when it is popularized and followed for global political purposes through the Arab novel and exposing the relationship of culture with globalization and authoritarian plans, under the approach of narration and the identity of the subordinate. It is possible to study moments of novelty and creative burst from these periods that were associated with production and renewal, especially in worlds that shook up heritage and highlighted fundamental questions related to the movement of change that takes place, negatively and positively, in response to tangible conditions that are deeply engraved in consciousness and are not merely a temporary harmony with passing creative and intellectual fashions. What the post-colonial perspective helps us with is thinking about the ways in which social changes and transformations and their negotiations are revealed, in a world in which slavery, oppression, exploitation, sexual discrimination, class hierarchy, etc. were imposed, quietly and smoothly. Given that post-colonial narratives fundamentally question identity and through the narrative approach with all that lies behind this term, we find different trends and theories that revolve around narrative as the science of narratives and a number of questions emerge, including: What are the forms of identity and culture that emerge from the post-colonial world and its troubles and types of anxiety? How is this narrative image expressed and from which identity does the narrative discourse emerge? In light of the novel "Shawq Al-Darwish", the second novel by the Sudanese short story writer and novelist "Hamour Ziyadah", which won the "Naguib Mahfouz Medal for Literature" in 2014 and was included in the final list for the International Prize for Arabic Fiction for the year 2015, and also analyzing the role of ideology spread by the colonial political apparatuses, to form the cultural identity, we pose the following questions and try to find the answer to them: - What are the grounds from which the novelist "Hamour Ziyadah" takes his image of identity? Since the use of cultural identity was not merely a depiction of it in the novel, but rather carries broad dimensions that indicate the social reality and the dominant ideology. - How does power, or in its ideological expression "hegemony", play its role in establishing cultural identity in this novel? In general, as we have previously indicated and as represented in the novel, the term post-colonialism is no longer limited in its meaning to the emergence of colonial powers, but is used today when referring to culture in a way that extends or covers all culture that has been affected by the imperial context from the moment of the first colonization until the present day. The return of colonialism and dependency from the "windows", and the continuation of intellectual and cultural occupation, found an echo in intellectual writings and creativity in different ways of expression; and this is evident in the literary and artistic vanguards, in varying proportions and degrees from one Arab country to another. There is only one

action, which is to “participate” in creating the new global culture. Otherwise, absolute rejection will not lead to any result. Rather, such rejection is what will ultimately lead to the elimination of identity and self-culture. Integrating into the era and trying to absorb the variables and transformations with a changing mind, and eliminating this obsessive fear of losing identity and culture is the way to preserve our being in a world that is merciless and transformations that do not know how to stop.

The problem is not just a precaution, but rather a problem of identity and exposing and attacking human abuse. This does not happen by closing doors and blocking outlets, even in the stage of hot struggle. It is to abandon the rigid ideas about the established identity and the definitions that gain their legitimacy from culture, where Fanon's message to those peoples was: Be different, and stay away from the fate that describes you as dependent peoples. Because most of what is said today about globalization is almost a repetition of what was said before about cultural invasion or imperialism, but the result is the same, which is "dependency." So the representations that came in the narrative of the novel, point to a historical formation in the cultural unconscious, which is susceptible to being aroused and moved whenever the need arises. It means the major connotations that make the identities, trends and writings that were intended to disappear or be obliterated, to reappear as something else. The margin in the novel Shawq Al Darwish regains itself and its presence within the center that was preoccupied with the cultures of the peripheries, and finds itself forced to pay attention to them and listen to them. We should not forget that the issue of identity was not raised unless there was a challenge, threat, marginalization or frustration of a group. The novel intended through it to represent the subjugation of the colonists to a relationship of dependency with the Western colonial center without their awareness. This type of relationship between the colonizer and the colonized led to slavery whose benefit ended in the Western centers. Colonialism has destroyed a fundamental pillar of identity and established a new relationship with indigenous societies based on the principle of submission and then dependence. This is the condition of the novel that represented the subordinate human being who does not have control over his affairs. We found the character of the novel to suffer from the violence of classification that divides people into masters and followers, as the application of the description of "subordinate" to a person necessarily means his belonging to the reality of inferiority. At the same time, a vital expression revolves around the idea that the identity that was formed for a long period, as a basis for stability, is now on its way to disappearing. But in response to all forms of distortion practiced by the powers against identities, this novel sought to dismantle the identity of the subordinate, expose it and defame it in its narrative centered around the self, identity and history, where the novelist captures different images of the manifestations of this control. As we have noticed, and what is striking about this literary achievement, is its use of examples, measurements and images to represent the idea of otherness. In view of this path, the preoccupation with the marginal, the implicit and the resident in the dark and dim area of culture, which are branches of the question of otherness, constituted the most important pillars for building the plot of post-colonial novels. But receiving this novel was not that simple, as the recipient faces a mixture of reality and imagination and a duality of truth and illusion, without any attempt by the novelist to remove the contradictions. Rather, he came on a broad ground of imagination to pull the hard rug of history, without confirming that what he says is actually reality. However, the narrator tried to use mechanisms to attract attention to this historical-religious event, warning that this period of time does not belong to history, but rather it also belongs to the creative novelist, so that he can narrate it as he wishes. She stressed that the novelistic text can bear broad dimensions and great possibilities in order to go beyond the framework of historical falsification, and that when religious discourse is manifested in patterns of authoritarian expression, it will be characterized by the centrality of a unilateral dialogue. The pattern of unilateral discourse is embodied in the speaker’s tendency to exclude or cancel other speakers and ignore them, even excommunicate and slaughter them. The monolithic discourse also takes the absolute truth as a starting point for its speech, completely contrary to dialogic logic, and therefore rejects multiple dialogues. This text also celebrates the cultural and ethnic diversity within Sudanese society at that historical moment, and elevates the status of the colonized subject, giving him the forefront of the novel. The story of the colonization of Sudan in this novel reminds us of Said’s statement about the religious pretexts for colonization, just as it appears in the novel, referring to the Christian missions that entered the land of Sudan under the pretext of preaching, reform, enlightenment, and leading the Berbers to the path of light and peace. Thus, the novel succeeded in presenting an image of the cover-up of colonial campaigns under various pretexts, most of which were religious, as they formulated theories and ideas that suited invasion and occupation, focusing on the inferiority and backwardness of the non-Western other, and leading the backward ones to progress, democracy, and civilization.

دانشگاه تهران

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶

http://jalit.ut.ac.ir



إسقاطات الآخر فی روایة «شوق الدرویش»؛ دراسة علی ضوء دینامیات الهویة والاختلاف

فاطمة اعرجی [1] ✉

۱. الکاتب المسئول، قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة طهران، ایران. برید إلکترونی: f.aaraji26@ut.ac.ir

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمی

تاریخ الاستلام:
۱۴۰۲/۱۰/۰۱

تاریخ المراجعة:
۱٤۰۲/۱۱/۱۵

تاریخ القبول:
۱٤۰۲/۱۱/۲۵

یوم الاصدار:
۱٤۰۳/۰٦/۰۱

الملخص

إنّ القوی الاستعماریة قامت بتعریف، وتحدید، وسرد ماهیة الدول المستعمرة أی «الآخر»، وفقاً لمنظومتها المعرفیة وخدمةً لأهدافها الاستعماریة. وجاءت روایة «شوق الدرویش» لتسرد کیف قام المستعمر لیکون هو المانح الأخیر للمعانی والمقاصد والشرعیات، ونتج عن ذلک تزییف المسار التاریخی للجماعات الأصلیة. جاءت الروایة ملیئة بالرموز الدینیة التی تلائم الخلفیّة التاریخیة للأحداث، تصارع بین الاتجاه الإسلامی المهدوی والاتجاه المسیحی الأرثوذکسی فی السودان. نهدف فی هذا البحث وبمنهج وصفی _ تحلیلی، إلی التعرف علی کیفیة تقدیم الروایة قراءة متبصرة لجزء من تاریخ الثورة المهدیة الذی یُقلب من خلالها موازین الهیمنة المرکزیة لصالح الواقع وذلک فی ظلّ المحاولات الاستعماریة التی رمیت الشعوب الآصلیة خاملة لا یشار إلیها إلّا بوصفها فئات یجب أن تمحی ثقافاتها. فجری تمثیل أحوال الدول المستعمرة بصور بدائیة غامضة، لیقع فصلها عن ثقافتها فتتوهم بأنّ القطیعة معها ستقودها إلی الحداثة. فتصف هذه الروایة کیف عاش الشرق هاجس القلق والهشاشة والحیرة اتجاه مرجعیاته، حیث لم یکن أمامه سوی اتباع الآخر الغربی، خاصة فی الشخصیة الرئیسیة «بخیت منديل» إذ وجد نفسه فی أطُر محددة لا یسمح له بالاندماج العالمی ولا یقبل له بتطویر هویته الخاصة. من ضمن الآلیات التی جاءت بها الروایة لتقدیم هذه الصورة هی تمثیل التعالق الدینی – التاریخی فی زاویة هامة، ذلک لأنه یوصف التاریخ کمادة منتهیة ثابتة، لا یجوز المساس بها، لکن الروایة باعتبارها نص مبنی علی التخییل جعلت التاریخ محل التشکیک فجاءت بظلال الشک علی التاریخ الذی روی «الثورة المهدیة» بأنها حرکة دامیة تخریبیة.

الکلمات الرئیسة: الهویة، الاختلاف، مابعد الاستعمار، الهیمنة الثقافیة، روایة شوق الدرویش.

استناد: اعرجی، فاطمة، (۱۴۰۳). إسقاطات الآخر فی روایة «شوق الدرویش»؛ دراسة علی ضوء دینامیات الهویة والاختلاف، الأدب العربی، السنة ۱۶، العدد ۳، خریف، عدد متوالی۴۱–(۲۶–۱).
DOI: 10.22059/jalit.2024.369994.612772

CC BY

الناشر: معهد النشر بجامعة طهران

١.المقدّمه

لقد شكلت التجربة الاستعمارية، التى لم تُمحى آثارها بزوال الاستعمار المباشر وتحقيق الاستقلال، الخلفية أو الأساس الذى ترتكز إليه مصطلحات الأدب ما بعد الكولونيالى والنقد ما بعد الكولونيالى. إنّ الطموح الذى يعبر عنه الخطاب ما بعد الكولونيالى تخطّى تلك الأعمال الأدبية والفنية وبالخصوص بعد أن شكّل المهاجرون والمنفيون واللاجئون جزءاً أساسياً من بنيته. فينبغى دراسة أثر **الهجرة والاغتراب** على الهوية الثقافية فى الرواية، فى حين يجب أن لاننسى أن المنظور مابعد الكولونيالى ليس مجرد عمل استكشاف لأوضاع البلدان مابعد الكولونيالية، بل جلاءً لديناميات السلطة والاخضاع والمقاومة وما يتعرض له الآخر المستعمَر،منهم الزنوج والنساء والعمّال الخ.، فأردنا دراسة العلاقة الثنائية بين **الأنا والآخر** ومن ثمّ الفهم الديناميكى للثقافة حين تشيع وهى متبعة للأغراض السياسية العالمية من خلال الرواية العربية وإفضاح علاقة الثقافة مع العولمة والخطط السلطوية وذلک تحت مدخل **السرد وهوية التابع**.

من الممكن دراسة لحظات الجدّة والفورة الابداعية انطلاقا من هذه الفترات التى اقترنت بالانتاج والتجديد، وخاصة فى عوالم خلخلت الموروث فيها، وأبرزت أسئلة جوهرية تتصل بحركة التغيير التى تتمّ، سلباً وإيجاباً، استجابة لشروط ملموسة تحفر فى عمق الوعى ولا تكون مجرد تناغم مؤقت مع مُوضات إبداعية وفكرية عابرة. وما يساعدنا عليه المنظور ما بعد الكولونيالى هو التفكير فى تلک الطرق التى يفصح من خلالها عن التغيرات والتحولات الاجتماعية وتفاوضاتها، فى عالم فُرض فيه الاستعباد والاضطهاد والاستغلال والتمييز الجنسى والتراتب الطبقى إلخ، بهدوء ونعومة. نظراً إلى أنّ سرديات ما بعد الكولونيالية تتساءل بالأساس عن الهوية وعبر مدخل السرد بكل ما يكمن خلف هذا الاصطلاح، إذ نجد اتجاهات ونظريات مختلفة تلتف حول السرد بوصفه علم السرديات وتنبثق عدد من التساؤلات، من جملتها: ما أشكال الهوية والثقافة التى تبزغ من العالم مابعد الكولونيالى ومنغّصاته وضروب قلقه، كيف يتم التعبير عن هذه الصورة السردية ومن أية هوية ينبثق خطاب الرواية. وعلى ضوء رواية «شوق الدرويش» وهى الرواية الثانية للقاص والروائى السودانى «حمور زيادة[١]»، والتى حازت على «جائزة نجيب محفوظ للادب» عام ٢٠١٤ ودخلت فى القائمة النهائية للجائزة العالمية للرواية العربية لعام ٢٠١٥، وأيضاً تحليل دور الأيديولوجيا التى تشيع على يد الأجهزة السياسية الاستعمارية، لتشكيل الهوية الثقافية، نطرح الأسئلة التالية ونحاول إيجاد الجواب إليها: ما هى الأرضيات التى ياخذ منها الروائى «حمور زيادة» صوره عن الهوية؟ بما انّ استخدام الهوية الثقافية لم يكن مجرد تصوير لها فى الرواية، بل يحمل ابعادا واسعة تدلّ على الواقع الاجتماعى، والايديولوجيا المسيطرة.

كيف السلطة أو بتعبيرها الأيديولوجی «الهيمنة»، تؤدی دورها فی وضع الهوية الثقافية فی هذه الرواية؟

۲.منهجية نظريات ما بعد الاستعمار

يمكن اعتبار منتصف القرن العشرين اللحظة الرمزية التی بدأت فيها حقبة نقد معطيات الخطاب الاستعماری، قام بها مفكرون ونقّاد ينتمون إلى ثقافات متعددة. فانبثقت دراسات ما بعد الحقبة الاستعمارية (Postcolonial studies) التی هدفت الى اعادة النظر بالتركة الاستعمارية الثقافية فی العالم خارج مجال الغربی. وتشظّت تلک الدراسات الى فروع عدة، فشملت سائر المظاهر الثقافية من فنون وآداب وكتابة تاريخية.

ظهرت دراسات ما بعد الحقبة الاستعمارية على انها ردّ فعل على تحيزات الخطاب الاستعماری الذی اختزل الشعوب والثقافات غير الغربية، الى انماط مضادة للتحديث وعائقة للتطور، وقدّم لها وصفا يوافق مقولاته. وسرعان ما تفرّعت عنها دراسات اخرى، سعت الى اعادة الاعتبار للرؤى الاصلية وفحص الظواهر الثقافية والدينية والعرقيّة، بعيدا عن الاكراهات النظرية التی مارسها الخطاب الاستعماری. ثمّ ما لبثت تلک الدراسات ان تعمّقت فی سائر انحاء العالم، فشملت الاعراق والتاريخ والهوية والمقاومة والاقليات واساليب الهيمنة الثقافية؛ وافرغت المنهجيات التقليدية من محتواها اذ ضخّت افكارا جديدة وتصورات مبتكرة فی تحليلها للظواهر الاجتماعية والثقافية (إبراهيم، ۲۰۱۱: ۲۵۴). إذن ما بعد الكولونيالية لا تعنی مخاصمة الكولونيالية، وانما تعنی الوعی بالثقافات الأخرى، بالهويات والاتجاهات والكتابات التی اريد لها ان تندثر أو ان تطمس، لتعد ثانية الى الظهور بصفتها الأخرى، اى على أساس أنّها كتابات الرد القادمة من المستعمرات، حاملة معها شخصياتها فی خطاب المركز. فالهامش – فی هذه الدراسات– يستعيد نفسه وحضوره فی داخل المركز الذی سرعان ما انشغل بثقافات الأطراف ليجد نفسه مضطرا إلى الانتباه إليها والإصغاء لها (الموسوی، ۲۰۰۵: ۷۱). وإنّ الخطاب الاستعماری نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب. يأتی ادوارد سعيد فی طليعة محللی الخطاب ما بعد الاستعماری، بل ويعده بعضهم رائد الحقل. لذلک، توّج بكونه مؤسسا لهذا الحقل المعرفی الذی يعنی بتفكيک الخطاب الاستعماری أو الكولونيالی الجديد، ووضع الإطار النظری إليه. كما يعد ايضا من رواد النقد الثقافی لانه اهتم كثيرا باستكشاف الانساق الثقافية المضمرة فی المؤسسات المركزية الغربية.

والباحث الهندی هومی بابا، فقد اهتم بالنصوص التی تكشف هامش المجتمع فی عالم ما بعد الاستعمار، مع رصد العلاقات الخفية والمتبادلة بين الثقافات المهيمنة والمستعبدة، ولا سيما فی كتابه موقع الثقافة. ويری هومی بابا بان هوية المستعمِر فی حد ذاتها غير مستقرة، إذ توجد فی وضع معزول ومغترب، كما توجد بحكم اختلافها فهی تتجسد فقط فی الاتصال المباشر مع المستعمَر.

وقبل ذلک، فان حقيقتها الوحيدة موجودة فی ايديولوجية الاستشراق كما عرفها سعيد.

ولقد اهتم هومی بابا بموضوع المهاجر والاقلیات فی المنظر ما بعد الکولونیالی فیری أنّ مجمل تواریخ الاستعمار والاستعباد والاستغلال والتمییز الجنسی والاضطهاد والتراتب الطبقی لا تتکلم عن شعوب أو طبقات أو مناطق محددة مرتبطة بالتاریخ الاستعماری، بل تتحدث عن الاختلافات الاجتماعیة.

وقبلهم جاءت افکار «فرانتز فانون» التی نشرت عام ١٩٦١م فی کتاب بعنوان «معذبو الارض». وقبل ذلک الّف کتابه «بشرة سوداء اقنعة بیضاء»، هذا الکتاب الذی یعتبر دراسة نفسیة فردیة محضة عن العنصریة التی یلاقیها الإنسان الأسود. فدخل فانون من منظر التحلیل النفسی لوصف مفهوم الأخریة عند المستعمر، ووصف الاستعمار بانه اختلال مرضی. وقد یلفت النظر هنا أن الأسماء المشار إلیها غیر أوروبیة، بل إنها تحدیداً منتمیة إلی ما یسمی بالعالم الثالث، من حیث أنّ هذا موقف یمسّهم أو یمسّ ثقافاتهم. وإنّ وجود عدد کبیر إلی جانبهم من الباحثین الغربیین اضافة إلی الاسس النظریة الغربیة، قد یؤکد شمولیة الاهتمام واتساع رقعة البحث. لقد صاغت تجربة الاستعمار أو الکولونیالیة حیاة ثلاثة ارباع البشریة التی تعیش فی عالم الیوم. وکانت هذه الصیاغة من العمق لدرجة ان تاثریها،لم یقتصر علی المجالات السیاسیة والاقتصادیة وحدها،بل تعداه إلی المجالات الثقافیة والفکریة والأیدیولوجیة ومنها إلی المدارک والتصورات التی یوفر الأدب والفن والثقافة،وعموماً واحداً من أهم السبل فی التعبیر عنها. فأبرز إدوارد سعید أنّ هناک سمات ملازمة للنصوص التی تتناول البلدان المستعمرة والتی مصدرها أنظمة عقائدیة تهیکل القوالب الخطابیة وتعطیها المصداقیة والقوة لعلاقات السلطة التی نجدها فی الإمبریالیة (بعلی، ٢٠٠٧: ٦٥). المهم هو أنّ التحلیل فی الدراسات مابعد الاستعماریة یهدف الی فهم الاتجاهات العامة وتحدیدها، وتتبع التاثیرات والمؤثرات التی تخضع لها الثقافة والمظاهر الناجمة عن ذلک، کما تتمثل فی المجتمع الانسانی بوجه عام. وهذا یقتضی لیس فقط رصد مکونات الثقافة ولکن أیضاً تتبع التغیرات والتعدیلات، والدور الذی تلعبه الثقافة فی استمراریة الحیاة الاجتماعیة وتماسکها، واعطاء المجتمع هویته الخاصة المیزة بجانب دراسة مظاهر تلک الثقافة وعناصرها (الرویلی والبازغی، ٢٠٠٢: ١٠).

٣.الهویة الثقافیة و قضیة الاختلاف

إنّ تشکیل الذات والهویة، هو من المواضیع التی حظیت بدراسات عدة من مدارس فکریة متعددة، ومن اختصاصات مختلفة، کعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاریخ، والفلسفة، والالسنیة والأدب.

فتمّ تحدید اطارنا التحلیلی علی أساس مناهج بعض الباحثین للدراسات الثقافیة، وأیضاً عدد من الباحثین الذین لعبوا دورا مهما فی تشکیل الدراسات الثقافیة لکی تصبح هذه الدراسات علی ما هی الیوم؛ فأردنا لکل مجال من المجالات المهمة فی هذا الحقل، اختیار نظریات وآراء متناسقة بعضها ببعض ولو بشکل مبطّن، فرغم کثرة هؤلاء المنظّرین ومدارسهم، وجدنا کل نظریة قریبة من الأخری وفی کثیر من المجالات مکملّة لأختها.

«الهوية من حيث الثبات الهو–هو (وهذا هو معنى الهوية فى اصطلاح المنطق الصورى: ا=ا)» (الجابرى، ۲۰۱۱: ۱۳). والهوية هى تصورنا حول مَن نحن ومَن الآخرون، وكذلک "تصور" الأخرين حول أنفسهم وحول الأخرين. والهوية هى شیء قابل للنقاش، تأتى إثر عمليات التفاعل الإنسانى. هى تستلزم عمل مقارنات بين الناس كى تؤسس أوجهة التشابه والاختلاف بينهم. فاولئک الذين يعتقدون بوجود التشابه بينهم وبين الأخرين، يشتركون فى هوية تتميز عن هوية الناس الذين يعتقدون انهم مختلفون، ولايشتركون بذات الهوية (وهولبورن، ۲۰۱۰: ۹۳).

وانّ الهوية الثقافية هى تصور لحالة الثقافة الجمعية، وذلک بتعريفنا من نحن، ومن اين جئنا وما قمنا به. وهى أيضا تعبير عن كيان، له حياته وحركته الدينامية التى تساعده على أن يتفاعل مع كيانات أخرى، وأن ينمو ويواجه ما يعترض سبيله من مستجدات بأساليب مختلفة. فتتجلى الهوية الثقافية فى مجموعة خصائص لجماعة بشرية تربط بينهم أواصر عدة كالتاريخ المشترک، والميزات الاجتماعية، والدين، واللغة. . . إلخ.

ولما كان خطاب الهوية، منطقة تتعرض للغزو والاختراق، فانّ الهويات الثقافية تواجه، فى العصر الحديث، تحديات كبرى وتحولات جذرية فى القيم والمفاهيم والقوى والمؤسسات والوسائل، وهو امر ولّد ممارسات معرفية تجاوزت ما كان سائدا فى عالم الأمس القريب. ونتج هذا التحول عن العولمة التى برزت على سطح المشهد العالمى. ومن هنا أصبحت مشكلات الهوية الثقافية فى عجز أهل تلک الهويات عن إعادة ابتكار هوياتهم فى سياق الأحداث والمجريات. فاليوم يدور نقاش حيوى حول فكرة مفادها أنّ الهوية التى شُكلت لفترة طويلة، باعتبارها قاعدة لاستقرار الفضاء الاجتماعى، هى الآن فى طريقها الى الزوال، وكما يرى الناقد الثقافى«ستيوارت هول»، انّ هذا الامر يستولد هويات جديدة ويجعل الفرد المعاصر، فى حالة من التفتت. وانّ ما يسمّونه اليوم «ازمة الهوية»، هو جزء من عملية تغيير اشمل تقتلع البنى والصيرورات المحورية للمجتمعات الحديثة من مكانها. لعلّ من اكثر طرق التفكير فاعليةً حول الهوية، هى تلک التى طورها "ستيوارت هول". يعتقد هول فى مجتمعات ما قبل الحداثة، كانت الهويات تتركز بشكل كبير على الهياكل التقليدية، خاصة تلک المرتبة بالدين. فموقعک فى المجتمع وهويتک يأتيان من الموقع الذى وُلدت فيه. فالناس لم ينظر إليهم كافراد متميزين لهم هوياتهم الخاصة وانما هم مجرد جزء من سلسلة طويلة للوجود. ومع حلول الحداثة تغير هذا المفهوم واصبح كل فرد له هوية بذاته وهذه الهوية موحدة ولا يمكن تجزئتها الى وحدات صغر. وانّ هوية كل فرد كانت متميزة، والافراد يرون انفسهم متميزين ومنفصلين عن الأخرين ومكتملين ذاتيا. ولكن مع بداية الثورة الصناعية، اصبح المجتمع وبشكل متزايد يعتمد على المؤسسات والهياكل التى طبعت حياة الناس. فكل فرد لم يعد شيئا متميزا ومنفصلا عن الافراد الأخرين، بل ان العلاقات بين الافراد والمجتمع تدخلت فيها المعتقدات الجماعية وعمليات الجماعات. فمثلا هوية الفرد كانت مرتبطة بعضويته فى طبقة معينة أو بمهنة محددة أو بأصوله ضمن دين معين أو بقوميته وما شابه (م.ن: ۹۵).

فانّ کثیرا ما تحیل الاستفهامات الکبری الیوم بصدد الهویّة. وهناک رغبة فی أن نری الثقافة فی کلّ مکان وان نجد الهویّة لکلّ الناس.»(کوش، ۲۰۰۷: ۱۴۷). وهناک علاقة وطیدة بین تصورنا للثقافة وتصورنا للهویة الثقافیة. وأیضاً هناک وجهتان لطبیعة الهویة الثقافیة. البعض یراها اصیلة لها ثبات، والبعض یراها متغیرة، لا تُفسَر ولا یتم صیاغتها إلا فی الخطاب. وسنعرض هذه القضیة عبر هذه الثنائیات: الذاتانیة/الموضوعیة، البنیویة/مابعد البنیویة، الحداثة/مابعد الحداثة.

۴.میزات الروایة مابعد الاستعماریة

امتدت الروایة فی متنها الکبیر، الذی یزداد انفساحا وتشعبا وتنوعا منذ العقود الاخیرة، وکثرة فی الانتاج والنشر الی حد غطّی علی الاجناس الأدبیة الأخری، شعرا ونثرا. واصبحت الروایة لیس مجرد محاکاة الواقع، وانها لیست سجلا للخواطر ولا المساجلات من ای لون. بل ان الروایة لهی طریقة خاصة ومستقلة عن سائر الفنون لقول الحیاة ورسم الانسان ومصیره، والبوح بمحنه وأشجانه، علی نسق حکائی وبناءً علی خطة ورؤیة تتفاوتان من کاتب وعصر إلی آخر.

فالروایة هی الشکل الذی أنجبته شروط موضوعیة لیلبی حاجة ملحة لم تعد السجلات القولیة السابقة علیها قابلة ولا قادرة علی أدائها. فالروایة تضل دائما فی قلب عملیة التعبیر عن الإنسان الحدیث وأبلغ معبّر عن وجدانه ومعضلات حیاته (المدینی، ۲۰۱۳: ۱۰). إذن من الصعب علینا ان نتصور هذا القرن علی المستوی العربی، دون روایة عربیة. تبدو الروایة بأنها النوع الذی کان لابد منه فی هذه البقعة الممتدة بین ماءین واکثر من صحراء، لأنها **فنّ ادبی دیموقراطی**، وهی فن الخروج عبر الذات الی العالم الاوسع المتمثل فی شرائح اخری من البشر للعیش بینهم ومعهم ومحاورتهم فی واقع اجتماعی تاریخی.

وما کان یمکن لفن أدبی آخر أن یلعب هذا الدور بلا حدود، کما یمکن أن تلعبه الروایة بکل تجلیاتها الانسانیة ماضیا وحاضرا ومستقبلا، والقادر علی الخروج بجرأة إلی کل ما ینتجه البشر من انواع ابداعیة لیتمثلها کما لایتمثلها أی فن أدبی(دراج وآخرون، ۱۹۹۹: ۷).

علی کل حال، اصبح السرد الأرض المشترکة التی یلتقی علیها الکثیر من النظریات والتیارات النقدیة والفکریة والفلسفیة. فاصبحت الروایة الیوم تمثل الحریة فی مدّها الاقصی، لأنها أکثر الأنواع الأدبیة تحررا من حیث الشکل وأکثر هذه الأنواع تمردا ضد مفهوم «**المؤسسة الأدبیة**».

ولقد ابرز ادوارد سعید انّ هناک سمات ملازمة للنصوص التی تتناول البلدان المستعمرة والتی مصدرها انظمة عقائدیة تهیکل القوالب الخطابیة وتعطیها المصداقیة والقوة لعلاقات السلطة التی نجدها فی الامبریالیة.

ذلک ولقد شکلت «دراسات التابع» الیوم الموضوع المرکزی لدراسات ما بعد الاستعمار، اذ تمثل لب الدراسات الثقافیة التی تخطّت المفاهیم التقلیدیة للنقد الأدبی، وفتحت الابواب بین الأدب، والفکر، والتاریخ، والسیاسة، باعتمادها علی فکرة «التمثیل»، أی الکیفیة التی تتجلی فیها الأحداث فی الخطابات بکل اشکالها.

فمعلوم بانه لا توجد احداث مجردة، وانما الاحداث، الواقعية منها أو المتخيلة الأدبية، تظهر فی **سياق الخطاب**، وتظهر طبقا لسلسلة متكاملة من التحيزات الثقافية الخاضعة لذلک السياق. ذلک ما اثارته وقدمته الناقدة الهندية «غاياترى سبيفاک» فی بحث عنوانه «هل يستطيع التابع أن يتكلم؟»(الموسوی، ۲۰۰۵).

انّ المستعمِر عَرّف المستعمَر على انه غيرحداثی. وقد استخدم علم الاجتماع هذا المفهوم لفهم المنهجية التی تستثنی المجتمعات بعض فئاتها على انها من" الأخرين" ای الذين يتصفون بصفات دونية لا تمكنهم من الاختلاط معهم، وعلى سبيل المثال ورد فی كتاب «الاستشراق» لادوارد سعيد تفسيرات تبين كيف مارست المجتمعات الغربية هذا المفهوم بهدف السيطرة على «الآخرين» فی الشرق. كما أنّ مفهوم «الآخر» أصبح عنصرا أساسيا فی فهم وتشكيل الهوية، حيث يقوم الناس بتشكيل أدوارهم وقيمهم ومنهج حياتهم قياسا ومقارنة بالآخرين كجزء من منهجية التفاعل البينی التی لا تحمل بالضرورة معان سلبية (سعيد، ۲۰۰۶).

إنّ فكرة «التابع» لم تكن حدث تاريخی انتهى، بل هی فئة مازالت موجودة حيث وجدنا الاحتلال قد حمل الكثير من المعانی لعدد غير قليل من المناطق والشعوب التی لم يكن لرحيل المستعمِر اثر فی انهاء تبعيتها للغرب وتحررها من سلطانه. ذلک ما نجده عند سعيد حين يقول بانّ الوقوع فی شباک الاحتلال كان قدرا اثاره مزمنة ونتائجه مظلمة الى حد بعيد، ويؤكد انّ فی بطن مفهوم «التابع» هناک العديد من الالفاظ والعبارات التی تؤكد كلها هامشية تلک الفئة من البشر وثانويتها، فهم على حد تصوير احدهم الساخر: اناس قدّر لهم ان يكتفوا باستخدام التليفون دون ان يخترعوه قط. وهكذا ظلت مكانة «التابعين» دائما هامشية قوامها الاعتماد على الغير وظل الجميع على نظرتهم إليهم باعتبارهم شعوبا متخلفة أو على افضل تقدير نامية يحكمها مستعمر يفوقها علما وقوة فهو مركز الكون بالنسبة لها بوصفه السيد المطلق ذا اليد العليا لا ينازعه فی ذلک منازع (سعيد، ۲۰۱۲: ۲۶).

۵.إسقاط الآخر فی رواية شوق الدرويش

۵–۱.نبذة عن الرواية

«شوق الدرويش» رواية من تاريخ سودان فی القرن التاسع عشر، تتمحور الرواية حول الثورة المهدية التی اندلعت بزعامة «محمد احمد المهدی». يعرض الروائی جانبا من الصراع الاجتماعی بين الثقافة المسيحية والثقافة الصوفية الاسلامية فی السودان، فی ظلّ انهيار نموذج الدولة الدينية. تبدا الرواية اثناء الثورة المهدية وتنتهی فی سقوطها فی «ام درمان» على يد الجيشين المصری والبريطانی. اخذت هذه الرواية ابعادا واسعة حيث يمثّل الروائی مدى تاثير قوة الايمان بامر ما، مهما كان، على اندلاع التحركات والحروب وتقرير مصائر الشعوب.

بخيت منديل الشخصية الرئيسية للرواية والذی يقضی فترة طويلة مليئة بالتعذيب والإهانات والاستغلال؛ ليُصرّ على الانتقام فور خروجه من كافة الأشخاص الذين تسببوا فی سجنه.

یخرج بخیت منديل من السجن وخروجه صادف دخول قوات الجیش المصری المؤازِرة للإنجلیز إلی المنطقة نهایة القرن التاسع عشر؛ والتی نتج عنها هزیمة الدولة المهدیة وانسحاب قواتها وهروب المهدی وأعوانه من البلاد.

بخیت یقع فی حب ثیودورا ویتنقّل ضمن أحداث عدیدة جرّاء تغیّر الأوضاع السیاسیة وتأثیرها فی البلاد، حتی یُصبح أحد العبید المخصصین لخدمة القادمین ضمن بعثات حکومیة ودینیة من مصر بعد سقوط المهدی وأنه یتولی خدمة حواء أی ثیودورا، وهی فتاة یونانیة الأصل لکن نشأت فی الإسکندریة فی مصر بعد وصولها إلی الخرطوم فردًا من أفراد البعثة الأرثوذکسیة. تتوالی الأحداث وتنشأ العدید من التحوّلات السیاسیة وتتعرّض حوّاء للأسر لتُصبح إحدی العبید الخادمین. یشتریها إحدی التجّار الأغنیاء فی المنطقة، ویحاول جاهداً الاعتداء علیها، لکنها تُقاوم بکل ما لدیها من قوة وبالتالی تقتل علی ید التاجر. بخیت یُصمّم علی الانتقام من التاجر والجواسیس وکل من خانها وکان له یدٌ بمقتلها، فیتعقّب کلًا منهم حتی یتمکن من تنفیذ انتقامه، فیقتل خمسة أشخاص، وأثناء سعیه لقتل الشخص الأخیر فی القائمة، یُقبض علیه ویقع فی الأسر وبالرغم من توفّر فرصة لبخیت للهرب من السجن، یرفض الخروج ویقرر مواجهة مصیره وهو الموت.

٥-٢.الدراسة

عندما ظهرت هناک عوامل ثقافیة مع بروز الاستعمار وبروز ظواهر الأقلیات المهاجرة، کونها من الشرائح الاجتماعیة المنبوذة، اصبحت دراسة صورة الآخر فی الروایة وضبط وضعیات الآخر فی ذلک الخطاب المبنی علی الانا والهو، مبحثا راسخا من مباحث الدراسات الثقافیة التی تدرس المفاهیم والثنائیات الواصفة للاخر، والتفاعل مع الغیر ومکونات انتظام الهویة.

انّ العلاقة بین الانا والآخر، هی الخیط الناسج للنص الابداعی الجدید، حیث اصبحت العلاقة بین الانا والآخر، الارض المشترکة التی تنبثق منها ابداعات ممزوجة من اسهام الافراد والمجتمعات والعقائد المختلفة. انها توحی بانّ الهویة لیست بنیة بسیطة، بل هی وسیلة لفهم مزیج التطابق والاختلاف الذیْن تتکون منهما حیاة الانسان. وتوحی انّ الهویة هی تشکیلة ذهنیة ولیست دوما واقعا ملموسا متماسکا ومتجانسا، خاصةً عندما تطرح تساؤلات مرکزیة من ضمنها: من هو الآخر وما علاقتی به؟

لا یمکن انتزاع شخصیات الروایة من الحضانة الثقافیة التی تتشابک بها، ونحن نجد الصراعات المثارة للهویة کافة فی درجة الحضور فی هذه المدونة السردیة. بما انّ«بین العنف والمنفی جدلا دلالیا مطرد التجلی، فکلاهما ینطوی علی اخضاع وقهر، وهما معا یوحیان بالوجود علی حافة الحیاة ویثیران احساسا مستمرا بالماساة وافتقاد الجدوی مما یجعل ثنائیة روائیة»(ماجدولین، ٢٠١٢: ١١٢).

فلذلک «اننا فی مبحث السرد وتمثیل الآخر، نکشف الآثار الخطابیة المقترنة بسیاسات الغیریة والأخریة التی تعاش فی زمنیة الاختلاف الثقافی، خاصة تلک التی سادت فی نموذج الروایة الحضاریة، حیث یخضع تمثیل الآخر من وجهة نظر الذات فی صراع الشرق والغرب.»(بوعزة، ٢٠١٤: ١٧).

هکذا ظهر الخطاب مابعد الاستعماری فی هذه السردیات، علی فکرة انّ القوی الاستعماریة قامت بتعریف وتحدید ماهیة الدول المستعمرة ای «الآخر»[۲] وفقاً لمنظومتها المعرفیة وخدمةً لاهدافها الاستعماریة. وبهذا فانّ المستعمِر عرّف «الآخر» علی انه غیرحداثی، غیر دیموقراطی، بربری، والی ما هنالک من صفات تنقض حقوق الشرقی وانسانیته، بغیة تبریر الاستعمار، ای اعتبار الاستعمار عملا تنویریا.

انّ خطاب الآخر لیس جدیدا بل هو قدیم قدم الثقافات وقدم علاقتها بعضها ببعض. لکن الجدید فی الآخر هوتحوّله الی مصطلح. الدلالات القدیمة التی نشات فی المخیلة والخطاب الشعبی لم تکن کافیة، علی ما یبدو، لتحویله الی مصطلح. وانّ تطور معالجات فکریة لهذا المفهوم حوّلته الی مفهوم مرکب وذی بعد اصطلاحی. وفی هذا السیاق یرد الآخر بوصفه بنیة لغویة رمزیة ولا شعوریة تساعد الذات علی تحقیق وجودها ضمن علاقة جدلیة بین الذات ومقابل لها هو من یطلق علیه الآخر. وقد ورد الآخر بهذا المعنی فی الدراسات النقدیة الأدبیة کما ورد فی النقد ما بعد الاستعماری.

انّ الآخر فی ابسط صورة، هو مثیل أو نقیض «الذات» أو «الأنا». وقد ساد کمصطلح فی دراسات الخطاب، سواء الاستعماری أو ما بعد الاستعماری، وکل ما یستثمر اطروحتها، مثل النقد النسوی والدراسات الثقافیة والاستشراق. ورغم صعوبة بلورة معالمه بوضوح الا انه «تصنیف» استبعادی یقتضی اقصاء کل ما لا ینتمی الی نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة سواء کان النظام، مجموعة قیم اجتماعیة أو اخلاقیة أو سیاسیة أو ثقافیة. ولهذا فهو مفهوم مهم فی آلیات الایدیولوجیا. ولعل سمة «الآخر» المائزة هی تجسیده لیس فقط لکل ما هو غریب «غیر مألوف» أو ما هو «غیری» بالنسبة للذات أو الثقافة ککل، بل أیضاً کل ما یهدد الوحدة والصفاء (الرویلی والبازغی، ۲۰۰۲: ۲۱).

وبما انّ نحن لا نعرف انفسنا اذا ماعرفنا غیرنا، ومعرفة الغیر هو مسعی لتحقیق الهویة عبر التمایزات ، فینبغی ان لاننسی ان الآخر متعلق بالذات تعلقا لا فکاک منه، شانه فی ذلک شان ارتباط الحیاة بالموت. وانّ الآخر،کما عرّفه فوکو، هو الهاویة أو الفضاء المحدود الذی یتشکل فیه"الخطاب". فالآخر من هذا المنظور هو الهامشی الذی یستبعده المرکز، لکنه أیضاً جوهری بالنسبة لکینونة الخطاب الذی یستبعده. فنحن لانعرف الذات دون الآخر. اما علی مستوی الخطاب مابعد الاستعماری، فالآخر هو معالم الانقطاع والفصل الذی یحاول التاریخ استبعادها لیؤکد استمراریته(م.ن).

انّ الشرق لیس مجاورا لاروبا وحسب، بل انه أیضاً موقع اعظم واغنی واقدم المستعمرات الاروبیة وهو مصدر حضاراتها ولغاتها ومنافسها الثقافی، وهو یمثل صورة من اعمق صور الآخر واکثرها تواترا لدی الاروبیین. إضافة الی ذلک ان الشرق قد ساعد فی تحدید صورة أوروبا (أو الغرب) باعتباره الصورة المضادة. ومع ذلک فلا یعتبر أی جانب من جوانب هذا الشرق محض خیال، فالشرق جزء لا یتجزأ من الحضارة المادیة والثقافة الأوروبیة. والاستشراق[۳] یعبر عن هذا الجانب ویمثله ثقافیا بل وفکریا، باعتبار الاستشراق أسلوبا للخطاب أی للتفکیر والکلام تدعمه مؤسسات ومفردات وبحوث علمیة وصور ومذاهب فکریة وأسالیب استعماریة (سعید، ۲۰۰۶: ۴۴).

ونعنی بالغرب ما استقر فی الاذهان والخطابات السائدة فی المجال التدوالی العربی منذ بدایات القرن الماضی الی الیوم، بخصوص هذا الآخر الحضاری الذی یمثل الحداثة والتقدم والتقنیة مثلما یجسد القوة والغلبة والسیطرة، اذ یحاول فرض لغاته وافکاره وقیمه ومصالحه علی الذات العربیة الاسلامیة وعلی غیرها من الذوات الحضاریة علی نطاق ارضی(الزهرانی، ١٩٩٩: ٥٥). وما یلحّ علینا من السؤال هو إلی أی مدی أدّت التفاعلات مع الغرب إلی تغیرات أساسیة فی البنی الفکریة والذهنیة والابداعیة فی المجتمعات العربیة؟

إنّ إعادة النظر فی علاقة الذات/الآخر، وتحریرها من شرک الفرضیات التی یستحکم بها هاجس توکید التفوق الغربی، هو الامر الذی اتاح تبلور منظور مغایر للتفکیر فی الهویات الثقافیة وذلک عبر سرد الذات بالآخر الذی به تتغذی وتتجدد.

واذا کان التعدد فی الخلفیات النظریة والمنهجیة التی انطلاقا منها یتمّ هذا التفکیر یکشف الثراء والغنی الثقافی والاجتماعی للممارسة السردیة، فانه من جهة اخری یلمع الی التحولات التی حدثت فی حقل دراسة الروایة(الخضروای، ٢٠١٤ :١٠٨).

لانّ فی السرد الخیالی یتکون التفاعل من موقف سردی، وبهذا الصدد یصح ادعاء غریماس بانّه «الصراع هو لازم سیمیائی لا یمکن اقصاءه عن المیدان السردی. وبهذه الطریقة یواصل الخیال السردی تذکیرنا بأنّ الأخریة والمطابقة موجودان متلازمان»(وورد، ١٩٩٩: ٢٦٣).

وفی هذا السیاق، یصبح بوسع المرء اکتشاف الأخرین فی ذاته، وإدراک أنه لیس جوهراً متجانسا وغریبا بشکل جذری عن کل ما لیس هو. ولعلّ ما یلفت النظر فی هذا المنجز النظری، إسترفاده المسترسل من النصوص الأدبیة للامثلة والقیاسات والصور، لتمثیل فکرة الغیریة، وبناء مجالها الدلالی. وبالنظر الی هذا المسار فقد انشغلت الدراسات الثقافیة بـ«المرکز» و«الهامش» و«الهویة» و«الاختلاف» من حیث هی تفریعات لسؤال الغیریة والهویة.

یسرد «حمور زیادة» کیف اتاح للمستعمر ان یصبح مالکا للارض بالقوة، فهو المانح الاخیر للمعانی والمقاصد والشرعیات، ونتج عن ذلک تزییف المسار التاریخی للجماعات الاصلیة،ووصف ملفّق لاحداث الماضی واصبحت معرفة الآخر تتقدم عن معرفة الذات وفی حافاتها البعیدة رمیت الشعوب الاصلیة خاملة ومستعبدة وتابعة، واصبحت موضوعا للحکم. فلا یشار إلیها الا بوصفها فئات وطوائف وجماعات متباینة فی المعتقد أو العرق أو اللون أواللغة. فمحیت ثقافاتها الاصلیة واقتُرحت لها ثقافات مغایرة تستجیب للرؤیة الاستعماریة اذ جعل الغرب من نفسه مثالا ینبغی ان یحتذی کما نشاهده فی هذا المقطع:

قال الأب بولس: الرب یملکنا کلنا ... نبقی فی الخرطوم لعامین. اخوانک من الیونان هناک یحتاجون الإرشاد والخدمات والارسالیة تحتاج مدرّسة. ستعمل ثیودورا بالمدرسة حکمدار السودان محمد رؤوف باشا صدیق لی سنکون فی رعایته والخرطوم بلد جمیلة. لا یأتی من هؤلاء البرابرة خیر. الخرطوم جل سکانها من الأوربیین والمصریین وقلیل من أهل البلاد الأصدقاء الحیاة فیها لا تختلف عن أی مدینة أوروبیة بها ذات الفضائل ونفس المعایب. الخرطوم أوروبا صغیرة. (زیادة: ۷۲).

و تسرد الروایة بأنه کیف عاش الشرق هاجس القلق والهشاشة والحیرة وقد اقتلع من مرجعیاته حیث لم یکن امامه سوی اتباع الآخر الغربی وحُجِز فی اطُر محددة لا یسمح له بالاندماج العالمی ولا یقبل له بتطویر هویته الخاصة. وهذا ما نجده متمثلا فی روایتنا. شخصیة الروایة الرئیسیة هی «بخیت مندیل» العبد الاسود السجین الذی یطلق سراحه فیعزم علی الانتقام من کل من جرّه الی العبودیة والاسر والسجن والاستغلال وسرق منه حبیبته «ثیودورا»، أو کما سمّاها بخیت «حواء». الفتاة المسیحیة الیونانیة، والتی رغم عطفها علی بخیت تبقی مصرّة طیلة الروایة، بانّ الشرق شرقا والغرب غربا، وانّ الشرق ارض الخراب والتوحش، والغرب ارض الحضارة والنور. وهذا ما تسجّله فی مذکراتها الیومیة:

«ثیودورا لم تعثر قط علی صلیبها الفضی. لکنها ظلت تصلی دوما لانجیلا لیخلص الرب روحها ویهدیها. فی دفترها ذی الغلاف الجلدی کتبت دهشتها:

«الانسان المتوحش ناکر للجمیل. کلما اجهد الراعی نفسه لهدایة خراف الرب الضالة کلما اجتهدت فی اذیته. سرقت الیوم الخادمة السوداء صلیبی الفضی.» (زیادة، ۲۰۱۴: ۱۸۶).

کتبت «ثیودورا» وهی حبیبة بخیت، فی دفترها عن الخادمة التی تراها و من مثلها، خراف ضالة و اناس متوحشین.. ما یشیر الی أنّ الخطاب السائد فی الروایة مزدحم بالآخر، متخذاً مکانة بارزة، آخذاً عنوانا وموضوعا وهما ثقافیا وسیاسیا. ولعل من ابرز مفردات الحقبة الاستعماریة هی العنصریة التی تفرق بین جنس واخر علی اساس اللون وتحصر المفردات فی لونین لا ثالث لهما: الابیض والاسود.

یقول بحرارة:

سأفعل ما لا یُفعل لأحمیک.

لماذا؟

نعم؟

لماذا؟ لماذا ستفعل ما لا یُفعل لتحمینی.

یرتج، وتضیع منه الکلمات. تنتظر اجابته وهی مطرقة ترمی

نظراتها الحزینة علی الأرض.

لأنی أهتم.

أنت أخی الأسود.

لا یعرف أن هناک أخاً یحس أخته کما یحسها. لکنه لا یعترض. تعود فجأة إلی حیث نفرت لیس من عادتها أن تحکی عن

ماضیها. لکنها تقول:

جئت لأخدم الرب وأنشر کلمته (م.ن: ۶۸).

فثیودورا الشابة التی تعترف بصداقة حارس القافلة فی أول عهدها ببلاد السودان تراه معیبا لانه بربری اسود وعندما تمر اعوام نراها ثابتة علی موقفا متمثلا فی رد فعلها ازاء الخادمة السودانیة کما أوردنا. وعندما یعشقها بخیت وطلب الزواج منها، ترفض بشدة وتنادیه بـــأخیها الاسود. وهذا ما نلمسه اکثر، عندما یتعلم بخیت الانجلیزیة لکونها لغة العالم المتمدن وبعض مفردات الخطاب الدینی المسیحی الذی تلقنه ثیودورا والتی لم تکفّ من التغنی بعظمة العالم المتمدن.

علی هذا، شوق الدوریش، روایة تنتمی الی نموذج خطاب ما بعد الاستعماری حیث اتخذت من ثنائیات الاسود /الابیض والسید/العبد والبربر/المتمدن، کمرجعیة فی الفکر الاستعماری فتسعی الی تمثیل وتفکیک الخطاب الاستشراقی الاستعلائی. وانّ التفوق الاستعماری فی الروایة، یتمثل فی خطاب ازدراء للاخر المغایر والاقل شانا فی جوهره. فیبث السارد نماذج متعددة من الاستغلال.

لقد ذهب هومی بابا الی انّ الخطاب الاستعماری هو جهاز یدیر معرفة الاختلافات العرقیة / الثقافیة/ التاریخیة وانکارها، وهو یسعی ان یؤول المستعمَرین بوصفهم شعوبا من انماط منحطة بسبب اصلهم العرقی وذلک لکی یبرر فتح هذه الشعوب ولکی یقیم بین ظهرانیها انظمة الادارة والتوجیه. وهو بممارسة عدم الاعتراف بالآخر یرید اخرا معدّلا ومصلحا وقابلا للمعرفة! (ینظر: بابا، ۲۰۰۶) فالآخر هنا هو التکوین الثقافی والجغرافی والانسانی عموما، ذلک المغایر للغرب من حیث هو نقیضها وموضوع تحلیلها ومعرفتها وسیطرتها فی الوقت نفسه، والمهم انه کل هذا ینشأ من بنیة ذهنیة بدعم النظام الرمزی، ولا من کونه حقیقة واقعة.

إنّ فی هذه الروایة مثّل السرد استراتیجیة خطابیة، اساسها الذات، وصیاغة هویتها عن طریق تاکید اختلافاتها مع صور الآخر. وهذا اختلاف یاخذ انماطا متعددة من العلاقات،شکلا دیالکتیکیا من السید والعبد، وهندسة المرکز والهامش فی الحکایة الکولونیالیة فی سیاق هذه العلاقات الدیالکتیکیة تتحدد وظیفة سردیة الروایة، وفق علاقات القوة بین الاطراف، مثلاً ما حدث بین التاجر و حواء، وبین حواء والخادمة، وبین حواء وبخیت، حیث دخلت استراتیجیة کل طرف مواجهة خطابیة مع استراتیجیة الآخر،إما من اجل فرض سردیتها أو منع سردیة اخری من الظهور. فنجد من الممکن ان هذه الروایة تکون الطریقة التی تدرک بها الثقافات من خلال اسقاطات[۴] «الأخریة» فیها تحت عنوان البربریة:

فی السفینة فی ذات القمرة، شارکتها الأخت دروتا أشواقها لخدمة الرب فی بلاد البرابرة، السودان (زیادة، ۲۰۱۴: ۱۲۸).

تفر من کل هذا إلی خدمة الرب فی الخرطوم. حیث یحتاجها الخاطئون الأرثوذکس من تجار البقالة والملابس الجاهزة، وأدوات المائدة، واللحوم والخضروات إلی خدماتها فقط بین هؤلاء، فی بلاد بربریة، تصبح قدیسة (م.ن: ۱۳۰).

وفی موضع آخر:

یفتشون الدکاکین ویتتبعون البیوت. جره الترکی من قفاه ضربه بسوطه: بربری ابن کلب. حق الحکومة واجب علی کل شخص (م.ن: ۱۱۰).

إنّ فی السیاق الخطابی المخلوق من جدلیات السلطة والرغبة، تتشکل وظیفة السرد کاستراتیجیة مضادة لتقویض الافتراضات المتحیزة التی تنشا عن عملیة تمثیل الآخر. وبفعل هذه المواجهة الخطابیة یتورط السرد فی سیاق مرجعیات ثقافیة مرتبطة بجوانب من دینامیات الهویة والاختلاف والسلطة والایدیولوجیا (بوعزة، ۲۰۱۴: ۱۶).

فهذه الروایة تذکرنا بحتمیة حضور الآخر بل وحیویة دوره، لکن ذلک الحضور یمکن ان یکون خانقا اذ هو تحول الی حضور طاغ ووحید ملغیا الخیارات الأخری أو مؤدیا الی تهمیشها. کما یمکن للاخر، ان یکون خانقا أیضاً حیث نحن نمارس تجاهه دورا انعزالیا اقصائیا، حین هو یرفض ذلک الحضور ویتجاهله مؤدیا بذلک الی حالة من الفقر والجفاف الحضاری.

لا شک ان المعرکة الرئیسیة فی العملیة التی تدور فی الروایة، طبعا من اجل الارض لکن حین دار الامر الی مسالة من کان یملک الارض، ویملک حق استیطانها والعمل علیها، ومن ضمن استمرارها وبقاءها، ومن استعادها، ومن یرسم الان مستقبلها، فان هذه القضایا قد انعکست ودار حولها الجدال بل حسمت أیضاً لزمن ما، فی السرد الروائی.

یتم تعزیز الرؤیا الامبراطوریة فی بنیات السرد وفق حبکة کولونیالیة، توزع الادوار والوظائف السردیة والمنظورات وفق تراتب تفرضه علاقات القوة. ففی بنیة السرد الامبراطوری، ینهض تشفیر احادی للاخر، یستتبطن عملیات الاقصاء وسوء التمثیل، یصوغ العالم نقسما الی عالمین: عالم السید والعبد. تقاطب مبنی علی علاقات القوة، یتحکم فیه السید الابیض بسلطة التمثیل ویفرض علی الآخر حالة الاسکات بحرمانه من حق تمثیل هویته بنفسه (بوعزة، ۲۰۱۴: ۴۴) فهو سرد یدیر تمثیل الاختلافات العرقیة /الثقافیة /التاریخیة وانکارها. وتتمثل وظیفته الاستراتیجیة المسیطرة فی خلق فضاء لـ«شعوب خاضعة».

ودلّت بنا دراسة روایة شوق الدرویش الی انّ حین یتجلی الخطاب الدینی فی انماط التعبیر السلطوی، سوف یتمیّز بمرکزیة الحوار الاحادی. ویتجسد نمط الخطاب الاحادی، فی اتجاه المتکلم الی استثناء أو الغاء المتکلمین الأخرین وتجاهلهم بل تکفیرهم وذبحهم. کما یتخذ الخطاب الاحادی الحقیقة المطلقة منطلقا لکلامه، تماما خلاف المنطق الحواری.

انّ فی القضایا السیاسیة، حیث تؤدی علاقات القوة الدور الاساس والکاسح، لا یکون هناک مکان لحقیقة تکتشف وانما لحقیقة تُفرض فرضا؛ یُملیها الاقوی علی الآخرین. لیس هناک من مکان للنزاهة أو للبحث الصادق عن الحقیقة الخالصة فی القضایا السیاسیة، وانما هناک صراع قوی بین حقائق مُخترعة تتنافس فی ما بینها عبر جمیع وسائل الاعلام التی تتحکم فی تشکیل الوعی الجماهیری الذی یُصبح نهبا لالیات الصراع الاعلامیة.

فی خضم عملیة الصراع والتنافس بین القوی، یُنسی امر الضحیة، وفی النهایة لا یکون هناک جانٍ الا الاضعف، حتی اذا کان الابعد عن الحدث أو الاقل مصلحة فی الامر، بینما یتحول الضحایا الی مجرد قرابین لالهة السیاسة، ووقود لالات النزاع.

فی مثل هذه الحالات یکون من العبث البحث عن البدایات، أو عن الادلة، أو عن مَن ولماذا، بل یترکز الامر علی احصاء النتائج المحصودة، أو المفروضة علی الآخرین(م.ن: ٨) .

هذا ما اشار الیه ادوارد سعید أیضاً فی کتابه «خیانة المثقفین» حیث تحدّث عن اللجان العامة الامریکیة والاسرائیلیة واجرامهم التی تستخدم قناعا للاستیلاء بکلمات مثل «الدیموقراطیة» و«الحریة» ولکنها تؤکد علی ضرورة تحطیم سوریا والعراق لانهما تهدیدا لاسرائیل، ویقول: ماذا یعنی تحریر ودمقرطة بلاد لم یطلب هذا، ثم تفشل فی الحفاظ علی القانون والنظام بعد ان تحتلها عسکریا؟ یا لها من صورة کاریکاتوریة للتخطیط الاستراتیجی حین تزعم ان السکان الاصلیین سیرحبون بحضورک بعد ان قصفتهم (سعید، ٢٠١٢: ٤٧).

نجد هذا النمط من التحلیل متمثلا بجدارة فی روایة «شوق الدرویش» والتی تحکی لنا الواقعة التاریخیة لاستعمار سودان علی ید القوات البریطانیة. ظهرت الروایة رافضةً مبدا المصادرة التاریخیة وتاویل الوقائع والاحداث لصالح الاقوی، وانها تؤکد عبر تقنیات سردها بانّ الحوار هو المنهج الوحید لمواجهة القضایا اذ یبغی ان یسیر فی خط بعید عن تهمیش الآخر واستلاب حقه فی البحث عن الحقیقة وأنها تروی لنا قصة ذلک الخیط الرفیع بین الوهم والحقیقة وبین الکفر والایمان:

_ کیف یعیش الانسان اعواما ینتظر وهما؟

_ انه الایمان یا صدیقی(زیادة، ٢١٤: ٣٣٧).

لقد احتلت الجیوش المصریة – الترکیة فی عهد محمد علی باشا السودان، وقامت الثورة المهدیة بعد ستین عاما ضد فساد ذلک النظام. لقد قامت الثورة المهدیة فی عام ١٨٨١ باسم العودة الی جوهر الاسلام وصفائه الاول، وکانت حرب تحریر وطنی ضد فساد الحکم المصری – الترکی، وانتهت بتوحید الشعب السودانی حتی القبائل الجنوبیة غیر المسلمة وتحریر السودان وقیام دولة المهدیة وفقا للشریعة الاسلامیة.وبعد هزیمة الدولة المهدیة قامت ادارة العهد الثنائی الاستعماریة التی کانت مصر الرسمیة شریکة شکلیة لا کلمة لها فیه ، وتعانی فی الوقت نفسه من استعمار شریکتها الکبری بریطانیا (البشیر، ١٩٨٥، ١٠٥).

لقد کان السودان الشمالی تحکمه فی الماضی مملکتان مسیحیتان هما مملکة المغزة الشمالیة وعاصمتها دنقلة ومملکة علوة الجنوبیة وعاصمتها سوبا، ولقد سقطت المملکة الاولی فی مطلع القرن الرابع عشر المیلادی والثانیة فی مطلع القرن السادس عشر فی ایدی المسلمین السودانیین الذین انحدروا من تزاوج افراد القبائل العربیة المهاجرة من صعید مصر وعبر البحر الاحمر فی الجزیرة العربیة.

وکانت بعض هذه القبائل قد تسربت الی ودیان السودان وبسهوله، وتزاوجوا مع اهله وانتشرت العروبة والاسلام تدریجیا جنوبا، وما زال هذا شانها حتی یومنا هذا، اما القبائل الجنوبیة فقد حمتها السدود حتی النصف الثانی من القرن التاسع عشر حینما اخترقتها البعثات الاستکشافیة من الشمال بفضل الباخرة والبندقیة، وتبعتها عصابات تجار الرقیق من أوروبیین وشمالیین ومصریین، قبل ان تقوم ادارة منظمة فی المدیریات الجنوبیة.

ولقد كانت تلک الفترة من العنف والوحشية بحيث اصبحت موضوعا خصبا للادب الشعبی الشفاهی فی حضارة لا تعرف الكتابة والقراءة، لذلک عندما قامت الادارة الاستعمارية البريطانية بفرض سيطرتها على الجنوب، فتحته للبعثات التبشيرية المسيحية الغربية من جانب، بدعوى حمايته من تجار الرقيق الشماليين، وبدات فی اجتثاث جذور العروبة والاسلام التی بدات تضيب بجذورها فی ارض الجنوب طوال النصف الثانی من القرن التاسع عشر من جانب اخر، وهكذا قام صراع حضاری خفی بين المسيحية التبشيرية الغربية المدعمة بالنفوذ الرسمی، وبين الاسلام المغلوب على امره فی ادغال الجنوب، وهو الخط الذی اختارته المسيحية الغربية لتغلغل الاسلام فی اعماق القارة الافريقية وما زالت تتسمک به فی خططها التوسعية فی افريقيا (م.ن: ۱۰۶).

وعلى هذه الخلفية السياسية يروی حمور زيادة عشق «بخيت منديل» وهو عبد اسود، الى «ثيودورا» أو كما سمّاها بخيت «حواء»، الفتاة اليونانية الاصل والتی جاءت من الاسكندرية مع بعثة تبشيرية ارثوذكسية الى الخرطوم. تعمل ثيودورا بالخرطوم وتعشقها، وتقرر ان تستوطنها حين تقرر عائلتها فی مصر العودة الى اليونان، ولكن ينتهی بها الامر جاريةً عند احد كبار التجار يؤسرها لنفسه، وعندما تمانعه يعاقبها مدعيًا الحاجة لتاكيد صحة اسلامها وتمامه، وحين تحاول الهروب يقتلها.

ويقرر بخيت منديل قتل كل من شارک فی قتل حواء/ثيودورا، حتى الذی دفنها، فيقتل منهم خمسة وينجو السادس لان بطل الرواية يقع فی الاسر على يد «الحسن» وهو احد افضل اعوان «مهدی لله». «الحسن الجريفاوی» الشاب الصوفی المتدين الذی يكره الظلم الذی يوقعه الاتراک على اهل بلده، فيترک زوجته ويتبع المهدی ويجاهد فی سبيل نشر الدعوة المهدية. تثری شخصية الحسن الجريفاوی الرواية بتباعدها عن الثنائيات الجامدة للخطاب الاستعماری. فقامت بين الحسن وبخيت علاقة ودية حميمة فهيا له «الحسن» الهروب، ولكن حين تلوح لبخيت فرصة الهروب رفضها واختار الموت قريبا من المحبوبة .

حين فرغ من الطعام تناول خنجره وقرّبه من صدره. اغمض عينه. تشمم رائحة حواء المنعشة. قال مستغيثا :

يا مهدی لله! ... ثم غرس الخنجر فی صدره (زيادة: ۷۸).

يقول د مكی شبيكة : انّ ما كتبه المؤرخون فی الاسباب التی ادت الى الثورة المهدية، يجمعون على ان الاسباب الرئيسية هی فداحة الضرائب وتفشی الرشوة والعنت والظلم.. وقد تكون هذه الاسباب أو كلها مجتمعة السبب فی انضمام البعض الى راية المهدی. لكن الناحية التی يهملونها والتی هی المحرک الاول للثورة، هی المعتقد الدينی وشخصية الامام المهدی (شبيكة، ۱۹۷۸: ۱/۶۳).

ما يهمنا من هذا الامر هو انّ هذه الواقعة قد صُوّرت فی التاريخ على اعتبارها ثورة بربرية و وحشية، قام بها مجموعة من الدراوشة والصوفيين السودانيين بزعامة شخص متطرف يدعی «مهدی لله». فهم اسفكوا دماء الابرياء وقتلوا كلّ من صدّ سبيلهم، وجاء التاريخ مليئا بالحكايات العجائبية من اهوال هذه الفترة التی لا يحكمها الا السيف والنار. بينما جاءت هذه الرواية بمتخيل سردی جديد، تسرد هذه الحقبة من تاريخ سودان بتاويل اخر، مع خطاب محشوّ بنص القران الكريم وكلمات صوفية واسلوب شعری ممتاز.

ويوحى لنا هذا الكمّ من النصوص المقدسة المتعددة فى نص الرواية، نبرة من «الحوارية» فى المعنى الباختينى للكلمة، خاصةً حين وضع الروائى شخصية بخيت " المسلمة" الى جانب حواء «المسيحية»، وقدّم صورة ممزوجة من الجهاد الصارم والنزعة الصوفية، والتى عُرفت كصورة غير متناسقة عبر التاريخ. وبهذا قام حمور زيادة بابداع «حوارية» لافتة للانتباه، وهنا نكتفى بعرض نماذج من شغف هذه الرواية للنصوص التى تحمل طابعا دينيا مقدسا، حيث اتى بآيات من القران الكريم، وعبارات من الانجيل والمزامير، اضافة الى اقوال الشيخ محيى الدين ابن عربى والحلاج والخ...

لا ينام. يتقلب بخيت منديل فى مكمنه على مقربة من ابوحراز ويجهد ان يستدعى النعاس. يتوسله بـ«قُلْ مَن يَكْلَؤُكُم بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ مِنَ الرَّحْمَٰنِ ۗ بَلْ هُمْ عَن ذِكْرِ رَبِّهِم مُّعْرِضُونَ» (زيادة، ٢٠١٤: ٥٠).

رجع الحسن الى ام درمان من الشرق. يكلله غبار الجهاد. راض كمؤمن يتقلب فى الجنة. لا عبادة تعدل ساعة ثبات فى الصف. «انَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِى سَبِيلِهِ صَفًّا كَانَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ» أين تلك المدينة التى أسسها مهدى لله واختارها مدفنا له. ما عاد فيها وهج الايمان. لم يحبها. كرهها رغما عنه. وتحرق للخروج عنها. الظلم كما كرهه فى كركوج. لكن قلبه يخشى ان يقول ذلك. ان شك فى عدالة ما يرى فقد كفر. الم يقل مهدى لله عليه السلام عن سيدى الخليفة. واعلموا ان جميع افعاله واحكامه محمولة على الصواب لانه أوتى الحكمة وفصل الخطاب ولو كان حكمه على قتل نفس منكم أو سلب اموالكم. فلا تعترضوا عليه فقد حكمه لله فيكم ليطهركم و يزكيكم من خبائث الدنيا لتصفى قلوب كم وتقابلوا الى ربكم. ومن تكلم فى حقه ولو بالكلام النفسى جزما فقد خسر الدنيا والآخرة، ذلك هو الخسران المبين، ويُخشى عليه من الموت على سوء الخاتمة والعياذ بالله» (م.ن: ٩٩).

يقدم لنا هذا المقطع وجهة نظر شخصية عاشت طويلا فى عالمها المألوف فقد جرّبت عمق الهوة بين العالمين وما اختل من التوازن فى نفسها.

وهذا امر يحصل عند الشخصيات الاساسية فى الروايات مابعد الاستعمارية.

وفى ذات الوقت توحى لنا هذه الروايات انه بوسع المرء اكتشاف الأخرين فى ذاته، وادراك انه ليس جوهرا متجانسا وغريبا بشكل جذرى عن كل ما ليس هو.

«فاتسمت مسالة «الأخرية»واسئلة الهوية والاختلاف، فى الفكر العربى الحديث بطابع التوتر الذى يتجلى احيانا فى التمزق بين ماضى الذات وحاضر الآخر.

حيث الذات تشعر بتمزقها بين الحاضر الذى يبرز فيه الآخر الغربى بصورته المزدوجة كمتحضّر ومستعمر وبين الماضى الذى يقبع هناك فى زمن مضى وانقضى» (كاظم، ٢٠٠٤: ١٥).

«فى العالم سيكون لكم ضيقٌ ولكن ثِقوا : انا قد غلبتُ العالم» (انجيل يوحنا ١٦: ٣٣) (زيادة، ٢٠١٤: ٥٠).

«انتم الذين لا تعرفون امرَ الغد لانه ما هى حياتكم ؟ انها بخار يظهر قليلا ثم يضمحل» (رسالة يعقوب، ٤: ١٤) (م.ن: ١٦٨).

«ضیق وشدة اصابانی، امّا وصایاک فهی لذاتی» (سفر المزامیر ۱۱۹: ۱۴۳) (م.ن: ۲۲۵).

تبلور فی هذه الصفحات الوعی بالظلم فی إطار مجتمع سودانی، وتمثل فیها تراث الاسلامی الصوفی، والرؤیة الفکریة للدولة المهدیة فی السودان. انّ الشخصیة الرئیسیة للروایة، ای «بخیت منديل» هو السجین الزنجی الذی اطلق سراحه اثر اندلاع الفوضی، فانه عزم علی الانتقام باحثا عن من شارک فی قتل حبیبته. یوافق اطلاق سراحه بالواقعة التاریخیة المتمثلة بدخول قوات مصریة المدعومة من قبل بریطانیا، الی السودان وهزیمة الدولة المهدیة. فأخذت الثورة المهدیة فی هذه الروایة شکلا ممنهجا تکشف عن ترکیز عمیق علی الابعاد الدینیة والرموز العقائدیة التی تحملها الثورات، وانها تکشف عن تلک الضربة المصیریة علی وتر المشاعر الدینیة لدی الجماهیر. خاصةً عندما یقصّ علینا الروائی، حال شیعة هذه الحرکة وکأنهم لم یعرفوا دینا سوی دین المهدیة...

یسالها بخیت منديل متعجبا: ماذا جاء بک الی هذه البلاد؟

تبسِم حزناً:الرب یقدّر.

یتلفت فزعا ویهتف بها: لا تتحدثی کالنصاری. کلمة کهذه یمکن ان تعلّقک علی مشنقة السوق.

ترسل بصرها الی المشنقة التی اشار الیها. تسأله شاردة: لماذا استبدلوا المشنقة بضرب العنق؟

لا اعرف. سالت سعد لله الجزار الذی کان ینفذ الاحکام فلم یعرف. قال الامر جاء من سیدی خلیفة المهجی بذلک.

تهزّ راسها وتقول فجاة: لکنهم ان ارادوا شنقی ستنقذنی یت بخیت. الیس کذلک؟

یقول بحرارة: سافعل ما لا یُفعل لحمایتک... جئتُ لاخدم الرب وانشر کلمته.

یتخیلها مثل الجهادیة الذین یحملون رایات المهدی لینشروا کلمة لله. ذهب تحت احدی هذه الرایات الناشرة کلمة لله فی الدیار المصریة. لکن الرایة انکسرت ووقع هو اسیرا.

رشحونی لمرافقة بعثة تبشیریة لاخدم الجالیة الیونانیة فی الخرطوم. کانت بعثة کاثولیکیة ارثوذکسیة.

رات فی عینیه عدم الفهم. قالت محاولة الشرح:

الکاثولیک والارثوذکس مثل المذاهب عندکم. تعرف مذهب ابو حنیفة والمالکی والشافعی وابو حنبل؟

لا. المهدیة هی دین لله (زیادة، ۲۰۱۴: ۶۷–۶۹).

فی مقطع آخر یسرد لنا الروائی قتل بخیت لطاهر قتلا قاسیاً:

ذبحه فارتاحا.

حز أولاً أصابعه بالسیف واحداً بعد الآخر. یصرخ الطاهر:

یا لله !! خذ منی حتی ترضی.

قطع أصابعه واحداً بعد واحد سال دمه حتی أغرق الأرض. ظل یهذی بلا توقف.. یستغفر متعثراً.. حتی بدأ یغیب عن الوعی حیناً ویفیق. لونه صار شاحباً جسده یرجف. کلماته مختلطة غیر مفهومة. رماه بخیت علی الأرض وجلس قربه یلهث. صب علی جراحه الرمل الساخن. وحین بدأ یئن کبعیر، ذبحه (م.ن: ٩٢). علی العموم، وکما أشرنا سابقاً و کما تمثل فی الروایة، انّ المصطلح ما بعد الکولونیالیة لم یعد مقتصرا فی معناه علی جلاء القوی الاستعماریة، بل یستخدم الیوم لدی الاشارة الی الثقافة علی نحو یطول أو یغطی کل الثقافة التی تاثرت بالسیاق الامبریالی منذ لحظة الاستعمار الاولی وحتی یومنا هذا. انّ عودة الاستعمار والتبعیة من«الشُباک»، واستمرار الاحتلال الفکری والثقافی، وجد صدیً له فی الکتابات الفکریة وفی الابداع علی اختلاف طرائق تعبیراته؛ ویتضح ذلک فی الطلائع الأدبیة والفنیة، بنسب متفاوتة ودرجات متباینة بین بلد عربی واخر.

لیس هناک الا عمل واحد الا وهو«المشارکة» فی صنع الثقافة العالمیة الجدیدة، والا فان الرفض المطلق لن یؤدی الی ای نتیجة بل ان مثل هذا الرفض هو الذی سیؤدی فی النهایة الی القضاء علی الهویة والثقافة الذاتیة. إنّ الاندماج فی العصر ومحاولة امتصاص المتغیرات والتحولات بعقل متغیر، والقضاء علی هذا الخوف الهوسی من ضیاع الهویة والثقافة هوالطریق الی الحفاظ علی کینونتنا فی عالم لایرحم وتحولات لاتعرف الوقوف». إنّ المشکلة هی لیست مجرد احتراس، بل هی مشکلة الهویة وکشف ومهاجمة الاساءة الانسانیة وهذا لایحصل باغلاق الابواب وسدّ المنافذ، حتی فی مرحلة الکفاح الساخن، هو أن یتخلّوا عن الافکار الجامدة عن الهویة الراسخة والتعریفات التی تکتسب شرعیتها من الثقافة حیث کانت رسالة فانون الی تلک الشعوب هی: کونوا مختلفین، وابتعدوا عن القدر الذی یصفکم شعوبا تابعة. لانه اکثر ما یقال الیوم عن العولمة یکاد یکون تکرارا لما قیل من قبل عن الغزو الثقافی، أو الإمبریالیة أما النتیجة فواحدة وهی «التبعیة».

اذن التمثيلات التى جاءت فى سرد الرواية، تشير الى تشكل تاريخى فى اللاوعى الثقافى وهو قابل للاستثارة والتحريک كلما دعت الحاجة الى ذلک. وهو يعنى الدلالات الكبرى التى تجعل الهويات والاتجاهات والكتابات التى أُريد لها ان تندثر أو ان تطمس، لتعد ثانية الى الظهور بصفتها الأخرى. فالهامش فى رواية شوق الدرويش يستعيد نفسه وحضوره فى داخل المركز الذى انشغل بثقافات الاطراف ليجد نفسه مضطرا الى الانتباه إليها والاصغاء لها. وينبغى ان لا ننسى، لم تطرح مسالة الهوية الا ان كان هناک تحدٍّ أو تهديد أو تهميش واحباط لجماعة ما. والرواية ارادت من خلاله تمثيل اخضاع المستعمرين الى علاقة تبعية مع المركز الاستعمارى الغربى من دون وعى منهم. قد افضى هذا النمط من العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر الى عبودية انتهت فائدتها فى المراكز الغربية. فقد خرّب الاستعمار ركيزة أساسية من ركائز الهوية وأسس علاقة جديدة بالمجتمعات الأصلية تقوم على مبدأ الخضوع ثمّ التبعية. وهذا هو شرط العمل الروائى الذى قام بتمثيل الإنسان التابع الذى لا يملک زمام أموره. فوجدنا شخصية الرواية بأنها تعانى من عنف التصنيف الذى يقسم البشر إلى سادة وتابعين إذ صار انطباق صفة "التابع" على أحد الأشخاص يعنى بالضرورة انتماءه إلى واقع الدونية. وفى ذات الحين يدور تعبير حيوى فيها حول فكرة مفادها أنّ الهوية التى شُكلت لفترة طويلة، باعتبارها قاعدة للاستقرار، هى الأن فى طريقها إلى الزوال. لكنها ردا على جميع أشكال التشويه التى مارستها القوى ضد الهويات، سعت هذه الرواية لتفكيک هوية التابع وإفضاحها وتشهيرها فى سردها المتمركز حول الذات والهوية والتاريخ حيث يلتقط الروائى الصور المختلفة من مظاهر هذه السيطرة.

۶.نتائج البحث

كما لاحظنا وما يلفت النظر من هذا المنجز الأدبى، هو استرفاده للأمثلة والقياسات والصور لتمثيل فكرة الغيرية. وبالنظر إلى هذا المسار فقد شكّل الانشغال بالهامشى والمُضمر والساكن فى المنطقة المظلمة والمعتمة فى الثقافة وهى تفريعات لسؤال الغيرية، اهم الركائز لبناء حُبكة الروايات ما بعد الاستعمارية. ولكن تلقى هذه الرواية لم يكن بهذه البساطة حيث يواجه المتلقى امتزاجا من الواقع والتخييل وازدواجا من الحقيقة والوهم، وذلک من دون أى محاولة من قِبل الروائى لإزالة التناقضات، بل إنه جاء على أرض رحبة من الخيال كى يسحب بساط التاريخ الصلب، دون أن يؤكد أن ما يقوله هو الواقع فعلا. مع ذلک لقد حاول السارد أن يستخدم آليات جذب الأنظار إلى هذه الواقعة التاريخية – الدينية، منبّها على أنّ هذه الفترة الزمنية ليست مُلكاً للتاريخ، بل أنها مُلک المبدع الروائى أيضا، كى يقصّها كما يشاء. وأكدّت على أنّ النص الروائى بإمكانه أن يحتمل أبعادا واسعة واحتمالات كبيرة كى يخرج عن إطار التزييف التاريخى، وأنّ حين يتجلى الخطاب الدينى فى أنماط التعبير السلطوى، سوف يتميّز بمركزية الحوار الأحادى. ويتجسد نمط الخطاب الأحادى، فى اتجاه المتكلم إلى استثناء أو إلغاء المتكلمين الأخرين وتجاهلهم بل تكفيرهم وذبحهم. كما يتخذ الخطاب الأحادى الحقيقة المطلقة منطلقاً لكلامه، تماما خلاف المنطق الحوارى، ومن ثم فهو يرفض تعدد الحوارات. كما أنّ هذا النص يحتفى بالتنوع الثقافى والعرقى داخل المجتمع السودانى فى تلک اللحظة التاريخية، ويرفع من شأن التابع المستعمَر فيمنحه

مرکز الصدارة بالروایة. وإنّ قصة استعمار سودان فی هذه الروایة، تذکرنا بمقولة سعید عن الذرائع الدینیة للاستعمار، تماما کما وردت فی الروایة وهی تشیر إلی البعثات المسیحیة التی دخلت أرض سودان بحجة التبلیغ والإصلاح والتنویر والأخذ بید البربری إلی طریق النور والسلام، فهکذا نجحت الروایة فی تقدیم صورة عن تستّر الحملات الاستعماریة بذرائع متنوعة جُلّها دینیة، حیث صاغوا النظریات والأفکار التی تناسب الغزو والاحتلال والترکیز علی دونیة الآخر غیر الغربی وتخلفه والأخذ بید المتخلف إلی التقدم أو الدیموقراطیة والحضارة.

الکتب:

۱. ولد فی الخرطوم بمدینة أم درمان فی السودان ونشأ فیها. اتجه للکتابة الصحفیة وکتب فی اجراس الحریة و الیوم التالی. تعرض لانتقادات من التیارات المحافظة والاسلامیة فی السودان لنشره قصة عن الاعتداء الجنسی علی الاطفال. صدرت له عدة اعمال ادبیة منها الکونج، سیرة ام درمانیة، النوم عند قدمی الجبل.

۲. قد استخدم علم الاجتماع، هذا المفهوم لفهم المنهجیة التی تستثنی المجتمعات بعض فئاتها علی انها من «الأخرین»، الذین یتصفون بصفات دونیة لا تمکنهم من الاختلاط معهم. وعلی سبیل المثال ورد فی کتاب دوارد سعید «الاستشراق» تفسیرات تبین کیف مارست المجتمعات الغربیة هذا المفهوم بهدف السیطرة علی«الأخرین» فی الشرق. کما ان مفهوم «الاخر» عنصر اساسی فی فهم وتشکیل الهویة.

۳. الاستشراق فی الدراسات الثقافیة یُعنی اسلوب تفکیر یقوم علی التمییز الوجودی والمعرفی بین ما یسمی «الشرق» وبین ما یسمی فی معظم الاحیان «الغرب» وهکذا فان عددا بالغ الکثرة من الکتّاب من بینهم شعراء وروائیون وفلاسفة واصحاب نظریات سیاسیة واقتصادیون ومدیرون امبریالیون، قد قبلوا التمییز الاساسی بین الشرق والغرب باعتباره نقطة انطلاق لوضع نظریات مفصلة وانشاء ملاحم وکتابة روایات واوصاف اجتماعیة ودراسات سیاسیة عن الشرق وعن اهله وعاداته وعن «عقله» ومصیره (سعید، ۲۰۰۶: ۴۵).

۴.الاسقاط بالمعنی التحلیلی النفسی یدل علی العملیة التی تنبذ فیها الذات من ذاتها بعض الصفات والمشاعر والرغبات وحتی بعض «الموضوعات» التی تتنکر لها او ترفضها فی نفسها کی تموضعها فی الاخر شخصا اوشیئا (لابلانش وبرتراند بونتالیس، ۲۰۱۱: ۱۳۶)

المصادر

ابراهیم، عبدالله، (۲۰۱۱). التخیل التاریخی:السرد، والامبراطوریة، والتجربة الاستعماریة، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

احمد الامین البشیر، العلاقة بین السیاسة والدین فی السودان، مجلة المستقبل العربی، تموز ۱۹۸۵، العدد ۷۷.

بابا، هومی، (۲۰۰۶). موقع الثقافة،ترجمة ثائر دیب،بیروت: المرکز الثقافی العربی.

البازعی،سعد، (۲۰۰۸). الاختلاف الثقافی وثقافة الاختلاف،بیروت: المرکز الثقافی العربی.

بوعزة، محمد، (۲۰۱۴). سردیات ثقافیة: من سیاسات الهویة الی سیاسات الاختلاف، بیروت: منشورات الاختلاف.

تودوروف،تزفیتان، (۱۹۹۲). فتح امریکا:مسألة الآخر،ترجمة بشیر السباعی،القاهرة.

الجابری، محمد عابد، (۲۰۱۱). الهویة.. العولمة.. المصالح القومیة، بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.

جاسم الموسوی، محسن، (۲۰۰۵). النظریة والنقد الثقافی: الکتابة العربیة فی عالم متغیر واقعها سیاقاتها وبناها الشعوریة، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

الرویلی، میجان و سعد البازعی، (۲۰۰۲). دلیل الناقد الأدبی، ط۳، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

زیادة، حمور، (۲۰۱۴). شوق الدرویش، القاهرة: دارالعین للنشر.

سعید، إدوارد، (۲۰۰۶). الاستشراق: المفاهیم الغربیة للشرق، ترجمة محمد عنانی، القاهرة: رؤیة للطباعة والنشر.

_____، (۲۰۰۶). المثقف و السلطة، ترجمة محمد عنانی، القاهرة: رؤیة للنشر و التوزیع.

_____، (۲۰۱۲). خیانة المثقفین: النصوص الاخیرة، ترجمة اسعد الحسین، دمشق: دار نینوی، ط ثانیة.

_____، (۱۹۹۷). صور المثقف، ترجمة غسان غصن، راجعته منی انیس، دار النهار: بیروت.

شبیکة، مکی، (۱۹۷۸). السودان والثورة المهدیة، الخرطوم: جامعة خرطوم.
غزول، فریال، (۲۰۱۱). الاسس النظریة والثقافیة لکتابة المنفی، ضمن کتاب الکتابة والمنفی، بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.
غوشیه، مارسیل، (۲۰۰۷). الدین فی الدیموقراطیة، ترجمة شفیق محسن، بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.
فانون، فرانتز، (۲۰۰۶). معذبو الأرض، ترجمة سامی الدروبی وجمال الأتاسی، الجزائر: المؤسسة الوطنیة للفنون المطبعیة.
کاظم، نادر، (۲۰۰۴). تمثیلات الآخر: صورة السود فی المتخیل العربی الوسیط، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
کوش، دنیس، (۲۰۰۷). مفهوم الثقافة فی العلوم الاجتماعیة، ترجمة د.منیر السعیدانی، بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.
ماجدولین، شرف الدین، (۲۰۱۲). الفتنة والآخر:انساق الغیریة فی السرد العربی، بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.
المدینی، أحمد، (۲۰۱۳). تحولات النوع فی الروایة العربیة بین مغرب ومشرق، بیروت: منتدی المعارف.
وهولبورن، هارلمبس، (۲۰۱۰). سوشیولوجیا الثقافة والهویة،ترجمة حاتم حمید محسن، دمشق: دار کیوان للطباعة والنشر.

References

Ahmed Al-Amin Al-Bashir, The Relationship between Politics and Religion in Sudan, Al-Mustaqbal Al-Arabi Magazine, July 1985, Issue 77. [In Arabic]
Al-Bazie, Saad, (2008). Cultural Difference and the Culture of Difference, Beirut: Arab Cultural Center. [In Arabic]
Al-Jabiri, Mohammed Abed, (2011). Identity.. Globalization.. National Interests, Beirut: Arab Unity Studies Center. [In Arabic]
Al-Madini, Ahmad, (2013). Transformations of Genre in the Arabic Novel between the West and the East, Beirut: Muntadah Al-Maaref. [In Arabic]
Al-Ruwaili, Megan and Saad al-Bazie, (2002). The Literary Critic's Guide, 3rd ed., Beirut: Arab Cultural Center. [In Arabic]
Baba, Homi, (2006). The Culture Website, translated by Thaer Deeb, Beirut: Arab Cultural Center.
Bouazza, Mohammed, (2014). Cultural Narratives: From Identity Politics to Difference Politics, Beirut: Ikhtilaf Publications. [In Arabic]
Fanon, Frantz, (2006). The Wretched of the Earth, translated by Sami Al-Droubi and Jamal Al-Atassi, Algeria: National Foundation for Printing Arts.
Ghazoul, Ferial, (2011). Theoretical and Cultural Foundations of Writing Exile, in Writing and Exile, Beirut: Arab Scientific Publishers. - Ghosheh, Marcel, (2007). [In Arabic]
Religion in Democracy, translated by Shafiq Mohsen, Beirut: Arab Unity Studies Center.
Holborn, Haralmbos, (2010). Sociology of Culture and Identity, translated by Hatem Hamid Mohsen, Damascus: Dar Kiwan for Printing and Publishing.
Ibrahim, Abdullah, (2011). Historical Imagination: Narrative, Empire, and the Colonial Experience, Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. [In Arabic]
Jassim Al-Moussawi, Mohsen, (2005). Theory and Cultural Criticism: Arabic Writing in a Changing World, Its Reality, Contexts and Emotional Structures, Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. [In Arabic]
Kazem, Nader, (2004). Representations of the Other: The Image of Blacks in the Medieval Arab Imagination, Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. [In Arabic]
Kosh, Denis, (2007). The Concept of Culture in the Social Sciences, translated by Dr. Munir al-Saeedani, Beirut: Center for Arab Unity Studies. [In Arabic]

Majdolin, Sharaf Al-Din, (2012). Al-Fitnah and the Other: Patterns of Otherness in Arabic Narrative, Beirut: Arab House of Science Publishers. [In Arabic]

Said, Edward, (2006). Orientalism: Western Concepts of the East, translated by Muhammad Anani, Cairo: Ruya for Printing and Publishing. [In Arabic]

_____, (2006). The Intellectual and Power, translated by Muhammad Anani, Cairo: Ruya for Publishing and Distribution. [In Arabic]

_____, (2012)The Betrayal of Intellectuals: The Last Texts, translated by Asaad Al-Hussein, Damascus: Dar Ninawa, second edition.

_____, (1997). Images of the Intellectual, translated by Ghassan Ghosn, reviewed by Mona Anis, Dar Al-Nahar: Beirut.

Shabeka, Makki, (1978). Sudan and the Mahdist Revolution, Khartoum: University of Khartoum. [In Arabic]

Todorov, Tzvetan, (1992). The Conquest of America: The Question of the Other, translated by Bashir al-Sabai, Cairo. [In Arabic]

Ziyadah, Hammour, (2014). Shawq Al-Darwish, Cairo: Dar Al-Ain Publishing. [In Arabic]

فرایند به حاشیه راندن دیگری در رمان شوق الدرویش با تکیه بر اصل تفاوت و پویایی هویت

فاطمه اعرجی✉[۱]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: f.aaraji26@ut.ac.ir

چکیده

قدرت‌های استعماری ماهیت کشورهای استعمار شده یعنی «دیگری» را بر اساس نظام شناختی خود و در خدمت اهداف استعماری تعریف و روایت می کنند. رمان «شوق الدرویش» نشان می‌دهد که چگونه استعمارگر تولید معنا را به دست می‌گیرد و در جایگاه مشروعیت‌بخش نهائی نشسته است، امری که منجر به جعل مسیر تاریخی گروه‌های بومی شد. رمان حاضر با به تصویر کشیدن نمادهای مذهبی در پس‌زمینه تاریخی وقایع، مبارزه میان جریان مهدوی اسلامی و گرایش مسیحی ارتدکس در سودان را روایت کرده است. در این پژوهش با رویکردی توصیفی–تحلیلی، بررسی کردیم که چگونه رمان حاضر خوانشی روشنگرانه از بخشی از تاریخ انقلاب مهدوی را ارائه می‌کند که از طریق آن، موازنه قدرت در هژمونی مرکزی به نفع واقعیت تغییر کند. تلاش‌های مستعمرانه در این جهت بود که مستعمرات خود را سرزمین‌هایی دور از فرهنگ و بدوی نشان دهد کما آنکه بومیان آن سرزمین‌ها را دچار این توهم می‌کرد که شکستن هر امر بومی و بدوی، آنها را به سوی مدرنیته می‌برد. لذا این رمان شرح می‌دهد که شرق چگونه در دل نگرانی، شکنندگی و سردرگمی گرفتار بود، چرا که چاره‌ای جز پیروی از دیگری نداشت. این فرایند در شخصیت اصلی رمان، «بخیت مندیل»، بروز یافت آنجا که این شخصیت خود را در چارچوب‌هایی گرفتار می‌دید که به او اجازه ادغام جهانی و توسعه هویت نمی دادند. از جمله مکانیسم‌هایی که رمان برای ارائه این تصویر به وجود أورده است، نشان دادن رابطه متقابل مذهبی–تاریخی در بزنگاه‌ها است، زیرا غالبا تاریخ به‌عنوان ماده‌ای نهایی و ثابت توصیف می‌شود که نمی‌توان به آن دست زد. لیکن این روایت، به سادگی تاریخ را موضوع تردید قرار داده و بر تاریخی که «انقلاب مهدوی» را صرفاً حرکتی خونین و براندازانه توصیف کرده، سایه‌ای از تردید انداخت.

واژه‌های کلیدی: هویت، تفاوت، پسااستعمار، هژمونی فرهنگی، رمان شوق الدرویش.

University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir



Satire Techniques and their Implications in Ghosr-ol-Kalam by Jalal Amer

Ali Afzali ✉[1], **Mohammad Mahdi Karimi** [2]

1. Corresponding Author, Assiciate Professor, Department of Language and Literature, University of Tehran, Tehran. Iran. E-mail: ali.afzali@ut.ac.ir

2. Ph.D. Candidate, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: mmkarimi74@ut.ac.ir

Article Ifo

Article type:
Research Article

Article History:

Received:
14, April, 2024

In Revised form:
24, April, 2024

Accepted:
6, May, 2024

Published Online:
22, August, 2024

Abstract

The main purpose of satire is to show problems and strive to correct them. The writer's intention is not only to make others laugh, but behind this laughter lies deep thinking, contemplation, and screaming that awakens a person from heedlessness. Jalal Amer was one of the satirical writers who lived during the era of Hosni Mubarak in Egypt and wrote satirical works to express some issues using satire. Amer has been called the prince of satirists in Egypt, which shows his skill in writing satire and his great influence on the audience. By descriptive-analytical approach, this research deals with the book The Palace of Speech by Jalal Amer and aims to clarify the techniques used by this satirical writer to show the hidden corners of the Egyptian government and society and what people suffer from. The writer employed many methods, such as satire, surprise, sarcastic definition, simile, analogy, looking from an unusual point of view, and contrast, and he implicitly clarified his purpose to the reader. Among the contents that Amer addressed in his prose, we can point out his criticism of some issues, such as the rulers and officials not giving up power, denouncing the National and Brotherhood parties, the showy and fraudulent elections, the issue of inheritance, false achievements, mocking the candidates, and the three authorities' lack of interest in their duties, as these matters are considered a reflection of the Egyptian reality, the life of this people, and the problems that people faced in that period.

Keywords: Satire, Satire techniques, Satire themes, Jalal Amer, Ghosr-ol-Kalam.

Cite this The Author(s): Afzali, A., Karimi, M.M., (2024): Satire Techniques and their Implications in Ghosr-ol-Kalam by Jalal Amer: Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41-(27-52). DOI: 10.22059/jalit.2024.374957.612817

CC BY

Publisher: University of Tehran Press

Introduction:

Literature is a reflection of the social and political reality of society. Sometimes the writer reflects this reality through satire because he is unable to express some topics frankly. When there is no freedom in society and oppression and strife prevail, these circumstances do not allow the problems and shortcomings to be highlighted directly, as the writer is forced to use satire as a tool to criticize the government or other issues explicitly. The main purpose of satire is to show problems and strive to correct them. The writer's intention is not only to make others laugh, but behind this laughter lies deep thinking, contemplation, and screaming that awakens a person from heedlessness. One of the reasons why a poet or writer tends to be sarcastic is the lack of ability to directly express opinions or ideas. This literary art has flourished in recent years with the spread of colonialism or the presence of authoritarian governments in some Arab countries. In the contemporary Arab world, all the actual reasons that circumstance attaches to politics are available. There is a wide gap between previous promises and expected hopes, the glorious past, huge resources, strategic location, and human potential, on the one hand; On the other hand, there is political chaos, coercive rule, social division, destruction of the people of the country, and a long series of failures and defeats. Egypt is considered one of the countries where sarcasm has always been common and many satirists have appeared in this country. Jalal Ameer was one of the satirical writers who appeared in Egypt and criticized the government in their way using social and political satire. By studying this writer's sarcasm, the techniques and methods he used in his prose are identified. On the other hand, we learn about the conditions of Egypt in the period in which the author lived in terms of the political and social dimensions and the hidden corners of society and people's lives. Jalal Ameer was one of the satirical writers who lived during the era of Hosni Mubarak in Egypt and wrote satirical works to express some issues using satire. Ameer has been called the prince of satirists in Egypt, which shows his skill in writing satire and his great influence on the audience.

Methodology:

Based on the descriptive-analytical approach, this research deals with the book The Palace of Speech by Jalal Ameer and aims to clarify the techniques used by this satirical writer and analyze the contents referred to in it to show the hidden corners of the Egyptian government and society and what people suffer from. In the context of addressing the topic of sarcasm according to Ameer Jalal, we are looking for the answer to these two questions: What methods and techniques did Jalal Ameer use to create irony in Ghosr al-Kalam? What political and social implications did the author address in this book?

Results:

Through studying and analyzing Jalal Ameer's sarcasm, it appears to us that he was living in an atmosphere that did not allow him to express explicitly the problems and shortcomings that existed in society. He must resort to sarcasm and use it as a way to show these problems so that he can show government officials these shortcomings, on the one hand, so they can try to fix them, and on the other hand, the writer seeks to educate people. Since the satirist lived during the rule of Hosni Mubarak, and this person was one of the tyrants who suppressed his opponents, satire was the best way through which the writer could express his intended purposes. In his book, The Palace of Speech, Jalal Ameer used several techniques, such as sarcasm, surprise, sarcastic definition, simile, analogy, looking from an unusual point of view, and contrast. He expressed his intention implicitly and indirectly through and with the help of each of these methods of humorous expression, especially the techniques of sarcastic definition and surprise. Then, in terms of content, his prose contains many topics related to the government, which he could not explicitly refer to, so he dealt with them sarcastically and criticized some matters, such as the rulers and officials not giving up power, denouncing the

National and Brotherhood parties, the government officials working in several positions, the showy and rigged elections, and the issue of Inheritance, false achievements, doctors ignoring patients, mocking candidates, and the three authorities' lack of interest in their duties. The satirist reflected the lives of the Egyptian people by expressing these matters. In summary, Jalal Ameer was able, in his book The Palace of Speech, to provide a true reflection of the political and social issues that govern Egyptian society and criticize the many problems and shortcomings that the country faced in their political and social dimensions. It also reveals many hidden political and social angles in Egypt and raises awareness about them.

Conclusion:

The writer employed many techniques, such as satire, surprise, sarcastic definition, simile, analogy, looking from an unusual point of view, and contrast, and he was able to implicitly clarify his purpose to the reader. Among the contents that Ameer addressed in his prose, we can point out his criticism of some issues, such as the rulers and officials not giving up power, denouncing the National and Brotherhood parties, the showy and fraudulent elections, the issue of inheritance, false achievements, mocking the candidates, and the three authorities' lack of interest in their duties, as these matters are considered a reflection of the Egyptian reality, the life of this people, and the problems that people faced in that period.

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران



تقنيات السخرية ومضامينها فی *قُصر الكلام* لجلال عامر

علی أفضلی[1]✉، محمد مهدی کریمی[2]

۱. الكاتب المسئول،أستاذ مشارک، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران،طهران، ايران. بريد إلكتروني: ali.afzali@ut.ac.ir

۲. مرشح للدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، ايران. بريد إلكتروني: mmkarimi74@ut.ac.ir

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمی

تاريخ الاستلام:
۱۴۰۳/۱۰/۲۶

تاريخ المراجعة:
۱٤۰۳/۰۲/۰٥

تاريخ القبول:
۱٤۰۳/۰۲/۱۷

يوم الاصدار:
۱٤۰۳/۰٦/۰۱

الملخص

يعد الأدب انعكاسا للواقع الاجتماعی والسياسی للمجتمع. فی بعض الأحيان يعكس الأديب هذا الواقع عبر السخرية لأنه لايتمكن من التعبير بصراحة عن بعض الموضوعات. عندما لاتوجد الحرية فی المجتمع ويسوده القمع والخناق، فلاتسمح هذه الظروف بإبراز المشاكل والنقائص بشكل مباشر، حيث يضطر الكاتب أن يستخدم السخرية أداة لنقد الحكومة أو القضايا الأخرى بصورة غير صريحة. إن الغرض الرئيسی فی السخرية هو إظهار المشاكل والسعی فی سبيل تصحيحها وليس نية الكاتب أن يضحک الآخرين فحسب بل يكمن وراء هذا الضحک، تفكير وتدبر عميق وصراخ يوقظ الإنسان من الغفلة. كان جلال عامر أحد الكتاب الساخرين الذين عاشوا فی عهد حسنی مبارک بمصر وخلفوا أعمالا ساخرة حتی يعبروا عن بعض القضايا باستعانة السخرية. لقد لُقّب عامر بأمير الساخرين فی مصر مما يظهر براعته فی كتابة السخرية وتأثيره الكبير علی الجمهور. يتناول هذا البحث معتمدا علی المنهج الوصفی- التحليلی كتاب *قصر الكلام* لجلال عامر ويستهدف تبيين التقنيات المستخدمة من قبل هذا الكاتب الساخر وتحليل المضامين المشيرة إليها حتی يبين الزوايا الخفية للحكومة والمجتمع المصری وما يعانی الناس منه. لقد قام الكاتب بتوظيف تقنيات عديدة كالتهكم والمفاجأة والتعريف الساخر والتشبيه والمقايسة والنظر من وجهة غير معتادة والمقابلة واستطاع أن يوضح للقارئ غرضه بصورة ضمنية. ومن المضامين التی تناوله عامر فی نثره يمكننا الإشارة إلی انتقاده بعض القضايا كعدم تخلی الحكام والمسئولين عن السلطة والتنديد بحزبی الوطنی والإخوان والانتخابات الاستعراضية والمزورة وقضية التوريث والإنجازات الكاذبة والتهكم بالمرشحين وعدم اهتمام السلطات الثلاث بواجباتها حيث تعدّ هذه الأمور انعكاسا للواقع المصری وحياة هذا الشعب والمشاكل التی واجهها الناس فی تلک الفترة.

الكلمات الرئيسة: السخرية، تقنيات السخرية، أغراض السخرية، جلال عامر، قصر الكلام.

استناد: أفضلی، علی، کریمی، محمد مهدی،(۱۴۰۳): تقنيات السخرية ومضامينها فی قُصر الكلام لجلال عامر : الأدب العربی، السنة ۱۶، العدد ۳، خريف، عدد متوالی۴۱-(۲۷-۵۲).

DOI: 10.22059/jalit.2024.374957.612817

CC BY

الناشر معهد النشر بجامعة طهران

١. المقدمة

لا شک أن الأدب مرآة تنعکس فيه أحوال المجتمع وهذا أمر ظاهر من القديم حتى الآن ندرکه من خلال التعمق فى أعمال الأدباء. فى کثير من الأحيان يلجأ الباحثون الاجتماعيون إلى دراسة الأدب لمعالجة مجتمع ما و استخراج فکره وثقافته. إذن للأدب شعرا أو نثرا دور کبير فى هذا المجال على مر العصور. إحدى واجبات الأديب هى المحاولة لإظهار أوضاع المجتمع فى أعماله ومن الطبيعى أن يستخدم کل أديب أسلوبه الخاص للتعبير عنها. فمن الأنواع الأدبية التى تزدهر حينما تکون الحکومة قمعية بشکل لاتسمح لأى نقد هى السخرية. «فى أدب کل أمة کتاب وشعراء ساخرون عبروا عن آرائهم بأسلوبهم الفکاهى ذى النبرة اللاذعة واستخدموا فى نقدهم هذا السلاح النشيط القوى المحبب الواسع الانتشار وهو سلاح السخرية» (الهوال، ١٩٨٢م، ٢٣٩). من الأسباب التى تدفع الکاتب نحو هذا النوع الأدبى أنه يرى مشاکل لايستطيع التعبير عنها بشکل صريح فلا بد له أن يلجأ إلى أسلوب ساخر. «فالسخرية تجسد المعاناة والألم والنقد الاجتماعى والسياسى بلسان هزلى فکه فتجمع بين الجد والهزل و تؤثر فى القلوب تأثيرا عميقا وتترک فى النفوس انطباعا قويا حتى أنها فى تأثيرها أشد من الهجاء البحت أحيانا» (عمرو، ٢٠٠٩م، ١). إن الساخر بصفته ناقدا يرصد أحوال المجتمع يعتبر نفسه مسؤولاً عما يدور حوله کما يستعين بالسخرية حتى يؤدى دوره فى تحسين المجتمع. فيحتل الساخر مکانة عالية فيه، إذ أنه يقف لأخطاءه يترصدها ويحاکمها. إذن يساعدنا تحليل سخرية أى کاتب على فهم مجتمعه الذى عاش فيه. کانت مصر من البلدان التى تحظى فيها السخرية بشعبية کبيرة حيث يقول الشناوى: «کانت النکتة السلاح السرى الهدام الذى استخدمه المصريون ضد الغزاة وقوى الاحتلال، کانت المخرب الذى خرق قصور الحکام، واقتحم حصون الطغاة، فأقلق راحتهم وملأ قلوبهم رعبا» (القشطينى، ١٩٨٨م، ١٤١). يعد جلال عامر من أبرز الکتاب الساخرين والذى ظهر فى فترة حکم حسنى مبارک بمصر ورغم الظروف الصعبة التى عاشها والتى تتطلب أسلوبا غير صريح من التعبير إلا أنه استخدم السخرية الاجتماعية والسياسية کأداة لإبراز المشاکل والنقائص وللرد على السلطة السائدة.

١-٢. منهج البحث وأسئلته

يسعى هذا البحث معتمدا على المنهج الوصفى والتحليلى دراسة السخرية السياسية والاجتماعية فى أعمال جلال عامر مستندا إلى کتابه قصر الکلام وعبر تحليل نماذج منه على جانبين؛ التقنيات والمضامين للإجابة على الأسئلة التالية:

-ما الأساليب والتقنيات التى استخدمها جلال عامر لخلق السخرية فى قصر الکلام؟

-ما المضامين السياسية والاجتماعية التى تناولها الکاتب فى هذا الکتاب؟

۱-۳. خلفیة البحث

إن السخریة ومبادئها العامة من الأنواع الأدبیة التی یمکن رؤیتها دائمًا فی الأدب العالمی وخاصة الأدب العربی الذی هو موضوع مناقشتنا فی هذا البحث وهذا بحد ذاته دلیل علی أهمیتها ومکانتها العالیة. لقد تم حتی الآن إجراء العدید من الأبحاث حول السخریة نفسها بأبعادها وفئاتها الفرعیة فی العصور الأدبیة المختلفة بشکل عام فضلاً عن دراسات حول التقنیات التی استخدمها الکتاب والموضوعات التی ذکروها، بما فی ذلک الأبحاث التالیة:

– درست إلهام صالحی فی أطروحتها لنیل شهادة الدکتوراه فی جامعة أصفهان الموسومة ب «بررسی و تحلیل طنز در مقامات همدانی= التحلیل الفکاهی لمقامات الهمذانی» (۱۳۸۶ش)، أنواع الفکاهة وأغراضها فی مقامات الهمذانی ، وتوصلت إلی أن الهمذانی استخدم الکلمات، والإشارات، والحرکات فی فکاهته لنقد المجتمع آنذاک.

– قام السید عبد الحلیم محمد حسین (۱۹۸۸م) فی کتابه «السخریة فی أدب الجاحظ» بتحلیل السخریة فی أعمال هذا الکاتب. وبعد تعریف السخریة بشکل عام یذکر دوافع السخریة لدی جاحظ وموضوعات سخریته مستندا إلی نماذج من أعماله.

– تطرق حسینی وزارع (۱۳۹۳ش) فی مقالة «السخریة فی شعر إبراهیم طوقان» فی مجلة الأدب العربی، حیث قاما بعد ذکر بواعث السخریة بتبیین أشکال السخریة فی شعر هذا الشاعر وأسالیبه المستخدمة. ووصلا إلی توظیف إبراهیم طوقان أسالیب مختلفة لیزود سخریته بتأثیر أکثر. فالسخریة لدیه کانت سلاحا فعالا یدعو الناس به إلی المقاومة وعدم الخوف.

– تطرقت میترا علیشاهی وآخرون (۱۳۹۸ش) فی بحثهم الموسوم ب «بررسی و تحلیل شگردهای طنزآفرینی در حمار من الشرق اثر محمود السعدنی»، إلی أسالیب السخریة فی کتاب حمار من الشرق محاولین تبیین هذه الأسالیب علی الواقع الاجتماعی والسیاسی فی المجتمع المصری.

– علی أفضلی ومحمد مهدی کریمی (۱۴۰۰ش) فی بحث بعنوان: "السخریة السیاسیه والاجتماعیه فی أعمال بلال فضل؛ کتاب قلمین أنموذجا" حاولا أن یبیّنا الدور الذی لعبته الفکاهة فی نقد الأوضاع السیاسیة والاجتماعیة زمن حکم الرئیس حسنی مبارک.

أما بالنسبة إلی جلال عامر فوجدنا بحثاً واحداً فقط:

–تناولت زهرا نوروزی والآخرون (۱۳۹۹ش) فی بحثهم «ادبیات طنز در مطبوعات مصر و ایران درون مایه های سیاسی، اجتماعی، فرهنکی (خانواده، زنان، ازدواج) در طنز احمد رجب، جلال عامر، حسین توفیق و ابوالقاسم حالت» (=الأدب الساخر فی الصحافة المصریة والإیرانیة المضامین السیاسیة والاجتماعیة والثقافیة (الأسرة والمرأة والزواج) فی سخریة أحمد رجب وجلال عامر وحسین توفیق وأبوالقاسم حالت) الذی تناولوا فیه بعض القضایا حول السخریة الصحفیة بدراسة المضامین الساخرة لهؤلاء الکتاب. ووصلوا فی النتائج إلی أن العدید من السخریة العربیة حادة

ووقحة على عكس السخرية الفارسية. هؤلاء الكتاب الأربعة يعبرون عن مشاكل المجتمع، والسخرية لديهم سلاح لانتقاد الحكومات واكتشاف عيوب النظام الحاكم ومحاولة إصلاح الأسرة والمجتمع وتطويرها.

لم نعثر فى الدراسات المختلفة على أية دراسة تستعرض السخرية بشكل مستقل فى أعمال جلال عامر فإن مقالنا هذا سيكون الأول فى موضوعه.

١-٤. أهمية البحث

إن أحد الأسباب التى تجعل الشاعر أو الكاتب يميل إلى السخرية هو عدم وجود القدرة للتعبير المباشر عن الآراء أو الأفكار. ازدهر هذا الفن الأدبى فى السنوات الأخيرة مع انتشار الاستعمار أو وجود حكومات سلطوية فى بعض الدول العربية. «من خلال السخرية والنكتة والفكاهة تنقد بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية، وبعض الشخصيات والسلوكيات، كذلك بهدف خفض التوتر، أو تصحيح بعض الأوضاع الخاطئة، ومادام الإحباط هو أحد أهم مصادر العدوان، فإن هؤلاء الذين يحبطون الأهداف ويمنعون تحقيقها قد يكونون هم الموضوع الذى توجه إليه السخرية أو الفكاهة» (عبدالحميد، ٢٠٠٣م: ٣٩). تعتبر مصر من الدول التى لطالما كانت السخرية شائعة فيها وظهر العديد من الساخرين فى هذا البلد.

وكان جلال عامر أحد الكتّاب الساخرين الذين ظهروا فى مصر وانتقدوا الحكومة على طريقتهم الخاصة باستخدام السخرية الاجتماعية والسياسية. فمن خلال دراسة سخرية هذا الكاتب يتم تحديد التقنيات والأساليب التى استخدمها فى نثره ومن ناحية أخرى، نتعرف على أوضاع مصر فى الفترة التى عاشها المؤلف من حيث الأبعاد السياسية والاجتماعية والزوايا الخفية للمجتمع وحياة الناس.

٢.كليات البحث

٢-١. السخرية لغة واصطلاحا

السخرية فى اللغة من فعل سَخِر. أما مادة سخر فأصلُها من التسخير بمعنى التذليل، إذ جاء فى لسان العرب: سخّرته أى قهرته و ذلّلته. نجد مفهوم السخرية عند ابن منظور: سَخِر منه وبه سَخْرا وسَخَرًا ومَسْخرا وسُخْرا بالضم، وسُخرةً وسِخرِيّا وسُخْريّا وسُخْرِيَّة أى هزء به (نک: ابن منظور، ١۴٣٠ق، ٢٠٠٥). أما السخرية اصطلاحا فهى نوع من التأليف الأدبى أو الخطاب الثقافى الذى يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، وكأنها عملية رصد أو مراقبة لها، تجرى من خلال وسائل وأساليب خاصة فى التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحک، أو غير ذلک من الأساليب التى يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال و الخصائص السلبية. إذن السخرية شكل من أكثر أشكال الفكاهة أهمية، وهدفها عموما مهاجمة الوضع الراهن فى الأخلاق والسياسة والسلوک والتفكير (نک: عبدالحميد، ٢٠٠٣م، ٥١-٥٢). هذا النوع من الأدب يسمى فى الغرب "satire" ويعنى الأسلوب

الخاص فی الکتابة الذی یصور مغامز الحیاة ومفاسدها والحقائق المرة الاجتماعیة فی صورة أکثر إغراقا، ناهیک عن أنه یقدم صورة هجائیة من أنحاء الحیاة السیئة لکی یبرز لنا الجانب المشرق للحیاة من جانبها المظلم ویمیز لنا الوضع السائد للحیاة من وجهها المأمول (نک: آریان پور، ۱۳۷۵ش، ۳۶). فی الحقیقة، السخریة تعبیر فنی عن الألم والمعاناة الإنسانیة. ینتقد الساخر بلغته الخاصة المشاکل والعیوب والأخطاء وفساد الفرد والمجتمع. یمکن أیضًا اعتبارها نوعًا من النقد «لأنها تعبر عن رأی معین للساخر أو نظرة خاصة له، أو احساس خاص تجاه حالة أو ظاهرة، أو منظر لا یتفق مع الظواهر الطبیعیة المألوفة فی نظره» (الهوال، ۱۹۸۲م، ۳۲۹). فهذا النقد یکشف عن العدید من القضایا المجتمع الخفیة من خلال الضحک ولغة فکاهیة. إن میزة أخری مهمة للسخریة هی أن الضحک الذی ینبع منها لیس ضحکة الفرح والسعادة، ورغم وجود الضحک فیها لیس هذا الضحک هدفا بل وسیلة لإظهار أوجه القصور والاهتمام بها، فهذه ابتسامة توضع علی الشفاه وقد تجعلک تبکی. «السخریة عمل جاد حتی وإن ارتبطت بالضحک أو إثارة الضحک کعنصر فاعل فی تحریک الناس إلی هدف أکبر من مجرد الضحک، کما أن السخریة لیست هدف لذاتها و إنما هی وسیلة یسلکها الأدیب لیصل إلی هدف أسمی وأنبل من مجرد إثارة الضحک، إنها وسیلة لنصل إلی الضحک الجاد» (الذبیانی، ۱۴۳۱ق، ۴۳). فغرض الساخر من عمله دفع الأشخاص إلی التفکر ومحاولة للتحریض علی إصلاح القصور. یستخدم کل کاتب تقنیات مختلفة لخلق روح السخریة فی أعماله. «تتعدد أسالیب السخریة وتتنوع وتختلف من کاتب ساخر إلی آخر ویعود ذلک إلی التأثر بالأوضاع الاجتماعیة والاقتصادیة والسیاسیة التی تطبع العصر وإلی نفسیة الشخص التی تختلف بین بنی بشر» (الحاج محمد، ۱۹۹۹م، ۱۷).

۲-۲. نبذة عن حیاة الکاتب

کان جلال عامر کاتبا صحفیا مصریا ولد بالإسکندریة فی عام ۱۹۵۲. اتجه منذ ثمانینیات القرن الماضی نحو العمل الصحفی، وکان کاتبا أساسیا بصحیفة "الأهالی" الصادرة عن حزب التجمع وصحیفة "القاهرة" الصادرة عن وزارة الثقافة، ثم انتقل إلی صحیفة "المصری الیوم" یکتب مقالا أسبوعیا تحت عنوان "تخاریف". اتخذ جلال عامر السخریة أسلوبا فی الکتابة أعطت لمقالاته وأفکاره جاذبیة زادتها العفویة قوة وجعلت کثیرین یلقبونه بـ"أمیر الساخرین"، بینما لقبه آخرون بجنرال النکتة وفیلسوفها، عاش ساخرا وتوفی متألما حزینا علی حال المصریین. ففی کتاباته انتقد الأوضاع الاقتصادیة والاجتماعیة والسیاسیة فی مصر بکل وضوح وجرأة. وقد أبدع عامر لنفسه توجها خاصا به فی الکتابة یقوم علی انتقاد الواقع المصری بسخریة مضحکة لکنها موجعة ومؤلمة. فقدم تجربة إبداعیة مهمة ومتمیزة. کتابات جلال عامرهی سلسلة للروح الساخرة المصریة الراسخة، کما أنها تعبر عن آراء جادة، وأحیاناًمؤلمة، لکن من خلال نبرة لطیفة تدعو إلی الابتسام ثم إلی التفکیر والتأمل. انطلقت هذه الکتابات من نزعة فلسفیة تقریباً، تهتم بالتحلیل والاستکشاف، وربما یتصل هذا بدراسته للفلسفة، ومن هنا نجد الکثیر من صیاغات هذه الکتابات

يتوقف عند وقائع وتفاصيل جزئية، تنتمى إلى فترة بعينها، ولكنها تتخطى إلى بلورة أفكار كبيرة، كما تتجاوز هذه الفترة إلى فترات أخرى لاحقة، ومن هنا قدرة هذه الكتابات على أن تخاطبنا حتى الآن، بعد رحيل صاحبها، وعلى أن تمنحنا إمكانات غنية لكى نستكشف فيها أبعاداً جديدة ومتجددة.

راهن جلال عامر فى كتاباته على الاختصار والتركيز والاختزال إلى الحد الأقصى، كما راهن على بلورة أسلوب خاص به، مشبعاً بالحيوية، مما يجعل كتاباته تنتسب إليه وحده، على الرغم من أنها تنطلق من روح السخرية العامة المشتركة (نک: زيدان، ٢٠٢٢م: ١).

طريقته فى الكتابة المبنية على السخرية اللاذعة من الواقع الاجتماعى والسياسى المصرى أعطت مقالاته صدى واسعا وجعلته أحد الصحفيين المصرين المتميزين فى هذا الفن من الكتابة ويستحق لقب "أمير الساخرين" لأنه لا يدفع القارئ إلى الضحک على الواقع للتخفيف من ضغطه بل يولد لديه أسئلة موجعة. ألف جلال عامر ثلاثة كتب هى: استقالة رئيس عربى ومصر على كف عفريت وقصر الكلام الذى يشتمل على مقالاته فى الصحف المصرية ما بين يناير ٢٠٠٩ حتى فبراير ٢٠١٢.

توفى عامر فى عام ٢٠١٢ بأحد مستشفيات الإسكندرية عن عمر ناهز ٦٠ عاما، بعد عملية جراحية إثر إصابته بأزمة قلبية (https://www.almasryalyoum.com) .

٣. تقنيات السخرية فى قصر الكلام

استخدم جلال عامر أساليب عديدة للتعبير عن آرائه بشكل غير صريح وسيُذكر بعضها. يجدر الإشارة إلى أن الأديب يقوم أحيانا بتوظيف عدة تقنيات فى نص واحد ولكننا نسعى أن نذكر أبرز تقنية فى أى نموذج.

٣-١. التعريف الساخر

فى بعض الأحيان يتم تعريف مفهوم أو كلمة على عكس التعريفات التقليدية السائدة؛ على سبيل المثال كلمة العالم: حيث لا يجد مخلوق الراحة (نک: تجبر، ١٣٩٠ش، ٧٩). فالساخر من خلال تعبيره الخاص يقدم وصفًا غير عادى لكلمة أو مفهوم ويجعل الجمهور يضحک أو أحيانا يقدم شرحا لكلمة أو مصطلح أو تعبير يسبب السخرية ومن خلال تعريفه يشير إلى المضامين التى قصدها.

١) «طبقا للدستور، فإن المصريين أمام القانون متساوون (حوالى ١٧٥ سنتيمترا دون حذاء) لكنهم –فى الحقيقة– تتفاوت أطوالهم؛ فمنهم من يطول ثمار التنمية ويقشرها، ومنهم من يعملها مربى، ومنهم من تسقط على رأسه فتسبب له ارتجاجا» (عامر، ٢٠١٢م، ٢٣).

التعريف الذى يقدمه جلال عامر لمساواة المصريين أمام القانون مضحک. فينوى الكاتب من خلال قوله هذا أن ينتقد عدم مساواة المصريين أمام القانون وكذلک تمتع بعض الأشخاص من ممتلكات وثروات البلد فى حين أن بقية الشعب لايتمتعون من ثمار التنمية ويعيشون فى الفقر.

۲) «فی مصر هناک توازن فی الحیاة السیاسیة؛ فأصحاب السفن یوفرون السمک للمواطنین، وأصحاب العبّارات یوفرون المواطنین للسمک» (عامر، ۲۰۱۲م، ۲۷).

لقد کانت کارثة غرق عبارة السلام فی عام ۲۰۰۶ التی غُرق ۱۰۳۰ مصریا فی البحر الأحمر فی مرکب أحد رجال الأعمال من أکثر القضایا إثارة للجدل بمصر فی تلک السنوات حیث اعتقد البعض أن صاحب العبارة کان السبب فی غرقها. هذه قضیة تناولها جلال عامر، فبعد أن یصرح بوجود توازن سیاسی فی مصر ونحن نعلم أنه یقصد عکسه، یشرح سبب کلامه بطریقة ساخرة قائلا إن أصحاب العبارات یوفرون المواطنین للسمک وهذا إشارة غیر صریحة إلی تلک الحادثة وعدم قیمة لحیاة الناس فی مصر.

۳) «أشیاء قلیلة تنقصنا لنغادر العالم الثالث العلوی ونصبح دولة من الطراز الأول، أشیاء قلیلة تنقصنا هی (الحریة والدیمقراطیة والعدل والشفافیة والمساواة واحترام العلم والاهتمام بالتعلیم ومکافحة الفساد وإلغاء التعذیب و.....البقیة فی العدد القادم)» (عامر، ۲۰۱۲م، ۲۸).

یصف الکاتب الأشیاء الذی تنقص مصر حتی یخرج من قائمة دول العالم الثالث حیث یعتقد أن مصر قریبة من أن یصبح دولة من الطراز الأول، لکن الأشیاء التی یذکرها الکاتب علی أنها موانع یجب التغلب علیها یضحک القارئ لأنه علی عکس تصریحه الأولی بأنها أشیاء قلیلة، یذکر الآن أشیاء کثیرة ومهمة مثل الحریة والدیمقراطیة والمساواة التی تکون من أهم المؤشرات لتنمیة أی بلد حتی یصبح من الدول المتقدمة. فیبدو للقارئ أن أمام مصر طریق طویل للخروج عن کونها دولة العالم الثالث. فینتقد الکاتب هکذا عن تخلف مصر.

۴) «الانتخابات فی مصر تجری علی مراحل؛ أول مرحلة هی إعلان النتیجة، ثم التصویت ثم تأکید الحجز، ثم الطعن عدة طعنات فی جهات مختلفة، ثم تشییع الجثة وحفظ التقاریر» (عامر، ۲۰۱۲م، ۴۵).

لقد اعتقد البعض أن الانتخابات المصریة تجری بشکل صوری وأن النتائج محددة قبل إجراءها فهذا کانت دائمًا موضع نقاش خلال سنوات عدیدة من حکم مبارک لا سیما فی السنوات الأخیرة منه. یقدم جلال عامر تعریفا ساخرا عن مراحل الانتخابات فی مصر وینتقد هذا الأمر.

۵) «أسعد فترة مرت علی البشریة عندما کان "آدم" وحده؛ لأنه کان من المستحیل وقتها عقد المؤتمرات أو تشکیل اللجان والهیئات والمجالس التی تسبب تعاسة البشر..وعلی مدار التاریخ کانت "اللجان" أخطر خطر علی البشریة من الحروب والأوبئة» (عامر، ۲۰۱۲م، ۵۳).

یعتقد جلال عامر أن المؤتمرات أو اللجان التی تعقد لیست عدیمة الجدوی فحسب، بل تخلق أیضًا العدید من المشاکل للبشر. بحیث تکون أخطر من الحروب والأمراض. یعتبر الکاتب فترة حیاة آدم أفضل فترة فی حیاة الإنسان وله تعریف مضحک فی شرح سبب هذا الأمر.

۶) «من الخطأ أن یرمی الإنسان نفسه من منور العمارة؛ لأنه ممکن یقع علی فراخ الجیران ویموتها، وأسهل طریقة للانتحار الآن هی الشرب من الحنفیة» (عامر، ۲۰۱۲م، ۸۳).

يصف الساخر الشرب من الحنفية كأفضل طريقة للانتحار اعتراضا بشكل غير مباشر على جودة مياه الشرب فى مصر.

۷) «يقول الدستور مثلًا: (المواطنون متساوون) فيصدر القانون ليقول: (المواطنون متساوون فى الطول، وعلى المواطن إثبات ذلک)، ثم تصدر اللائحة لتقول: (المواطنون متساوون فى الطول، وعلى المواطن إثبات ذلک) ثم تصدر اللائحة لتقول: (المواطنون متساوون فى الطول، وعلى المواطن إثبات ذلک على نفقته وفى غير الأوقات المخصصة للعمل» (عامر، ۲۰۱۲م، ۸۵).

إن تعريف الكاتب للمساواة بين الشعب المصرى تعريف مضحک وإشارة غير صريحة إلى عدم المساواة والتمييز بين الشعب المصرى.

۳-۲. النظر من وجهة غير معتادة

يعتبر النظر من زاوية مختلفة من أهم أساليب الكتابة الفكاهية وربما تكون هذه الميزة من أهم خصائص الساخر الناجح. حيث ينظر إلى كل شىء بشكل مختلف و غير طبيعى وبطريقة لم يرها أحد من قبل والذى ليس شكلاً عاديًا من التفكير والنظر. ينظر المرء بتوظيف هذه التقنية إلى الأشياء نظرة غير معتادة، وهذه الطريقة الخاصة فى النظر هى التى تخلق السخرية والضحک (نک: قرشى، ۱۳۹۰ش، ۱۲۶).

۱) «إحدى الدول العربية الشقيقة سوريا لاحظت أن زعيم المعارضة فيها المرحوم حلو يذوب عشقا فى الوطن، فحققت له أمنيته ووضعته فى بانيو وملأت البانيو بحامض كبريتيک مركز ساخن، وتركته يذوب عشقا فى حب الوطن» (عامر، ۲۰۱۲م، ۲۲).

يتخذ جلال عامر نظرة مختلفة لاغتيال أحد المعارضين لمسؤولى الحكومة السورية الذى قتلوه فى بانيو وباستعمال حامض كبريتيک مركز ساخن. فيقول الكاتب إن السبب فى ذلک هو أنه كان مهتمًا جداً بالوطن ويريد أن يذوب فى حبه وهكذا جعلوه يصل إلى أمله.

۲) «لماذا تأتى بعض الشعوب طواعية إلى الانتخابات بالطائرات، بينما يتم شحن شعوب أخرى قهرًا فى اللوارى؟ يقول علماء الاجتماع: إن اللورى أفضل من الطائرة؛ لأن له "مقطورة" يمكن استخدامها فى الانتخابات التكميلية أو عند الإعادة، ثم إن سائق اللورى يعرف أماكن اللجان ويراعى المسافات بين "الغرز" المنتشرة على الطريق السريع لمنع الاحتكاک» (عامر، ۲۰۱۲م، ۶۳-۶۴).

يلقى الكاتب نظرة غير عادية وساخرة على القياس بين الطائرة واللورى ردا على سؤال طرحه فى البداية، والذى يسعى لإظهار عدم رغبة الشعب المصرى فى المشاركة فى الانتخابات فضلًا عن عدم اهتمام الحكومة بالشعب مقارنة مع الشعوب الأخرى، فيعتبر اللورى أفضل من الطائرة للأسباب التى ذكرها.

۳) «لماذا نعترض على انفراد الحزب الوطنى بالساحة وحده، مع أن الانسان يستطيع أن يعيش "بكلوة" واحدة؟!» (عامر، ۲۰۱۲م، ۷۹).

خلال حکم حسنی مبارک، کان الحزب الرئیسی الوحید هو الحزب الوطنی المتحالف معه ولایسمح للأحزاب الأخری بالتوسع. یری المؤلف بوجهة نظر مختلفة حول هذه القضیة أن الاعتراض علی انفراد الحزب غیر مقبول لأنه یمکن للإنسان أیضًا أن یعیش مع کلیة، فیستطیع البلد أیضًا الانفراد مع حزب واحد.

۴) «فی بعض البلاد البعیدة والعیاذ بالله رخصة "الکباریة" تحتاج إلی رئیس الحی، ورخصة "الکنیسة" تحتاج إلی رئیس الجمهوریة لیس بسبب الاضطهاد الدینی، ولکن رغبة فی تشجیع الفن» (عامر، ۲۰۱۲م، ۲۷۵).

یرید الکاتب انتقاد التعسف الدینی من قبل الحکومة. فلذلک یشیر إلی طریقة الحصول علی رخصة الکباریة والکنیسة ثم یعتبر ساخرا هذه الطرق المختلفة ناتجة عن الرغبة فی تشجیع الفن ولیس الاضطهاد الدینی.

۵) «کنت أتمنی أن یکون "المؤتمر" مثل "المنتخب" یضم کل ألوان الطیف السیاسی، لکن الحزب مصمم علی اللعب وحده..وشعاره هذا العام (وعدنا فأوفینا) بعد أن وعدوا بتمکین "المرأة"، فمکنوها من العمل خادمة فی الخلیج..وخادم القوم سیدهم؛ لذلک أصبحنا سادة العرب» (عامر، ۲۰۱۲م، ۱۰۳).

جلال عامر یلقی نظرة مختلفة علی عمل المرأة المصریة فی البلدان الأخری قائلا إنه بما أن خادم القوم سیدهم فی السفر، فقد أصبحنا الآن سادة للعرب لأننا نخدمهم وبالتالی أوفت الحکومة بوعدها و وجعل تمکین المرأة حقیقة.

۳-۳. التهکم

«التهکم عند البلاغیین الخطاب بلفظ الإجلال فی موضع التحقیر، والبشارة فی موضع التحذیر، والوعد فی مکان الوعید، والعذر فی موضع اللوم، والمدح فی معرض السخریة، ونحو ذلک» (الغزالی، ۱۴۱۴ق، ۳۰۴). إن جوهر التهکم یکمن فی قول المرء عکس ما یقصد نقله إلی الآخرین، فمن خلال تلک التناقضات التی یبدیها المرء إزاء الشخص الذی یوجه نحو خطابه، ومن خلال الصوت والإیماءات المصاحبة، ومن خلال الإشارات الأسلوبیة الصغیرة أو التلمیحات (خلال الکتابة) یستطیع المتهکم أن یجعل من یوجه إلیه الخطاب یفهم أن المتهکم یعنی عکس ما یقوله (نک: عبد الحمید، ۲۰۰۳م، ۴۶). إذن ظاهر الکلام فی التهکم جد لکن باطله هزل فمثلا یمدح الساخر شخصا بتعبیر فکاهی ولکنه فی الحقیقة یقصد ذمّه.

۱) «صحة المصریین مسئولیة تضامنیة لجمیع الوزراء؛ لذلک تجد وزیراً عنده توکیل سجائر ودخان، ووزیراً آخر عنده مستشفی صدر وقلب» (عامر، ۲۰۱۲م، ۸۴).

فی هذه الفقرة یشید جلال عامر بالوزراء المصریین ویصفهم کأشخاص یعملون معًا واتحادا للعنایة بصحة الشعب المصری بحیث عند وزیر توکیل سجائر ودخان، ولدی وزیر آخر مستشفی صدر

وقلب لإكمال عمل البعض بعضهما. إلا أنه يسعى فى الحقيقة للسخرية من الوزراء المصريين لانخراطهم فى أعمال أخرى غير مهمتهم الرئيسية وهى الوزارة.

٢) «يعلم لله أننى لا أريد عودة الذين الذين هربوا بأموال البنوك، أنا أريدهم فقط أن يحضروا وتطعَّموا ضد الحصبة مثلنا ويمشو تانى..وهذا طيبا لمصلحتهم فى جو أوروبا البارد..أنا أعلم أنهم قبل الهروب من المطار أخذوا الطعم الثلاثى (الاستقرار– التنمية– الرخاء) لكن الحب وحده لا يكفى، ومثلما أخذنا نحن تطعيم الحصبة، يجب أن يتطعموا مثلنا أو يسافر وفد برئاسة يوسف غالى ليطعمهم بنفسه، فمصر لا تنسى أبناءها، تطعَّم المصريين فى الداخل ضد الحصبة، و تطعّم المصريين فى الخارج ضد الفقر (أرجوك أعطنى هذا الدواء)... كل ما أريده أن يعود الهاربون إلى مصر للتطعيم ضد الحصبة تحقيقا للعدل» (عامر، ٢٠١٢م، ٢٣–٢٤).

يريد الكاتب أن ينتقد الذين نهبوا أموال الشعب وفروا إلى أوروبا. لذلک يقول بطريقة ساخرة، بما أن مصر لن تنسى أولادها أبدا فنطلب منهم العودة إلى بلدهم لتلقى لقاح الحصبة ثم العودة إلى أوروبا مع أنه تم تطعيمهم ضد الفقر وأخذوا طعم الاستقرار والتنمية والرخاء. يشير عامر فى هذه الفقرة إلى فقر الشعب المصرى و أيضا نهب بعض الأشخاص لأموال الناس وهروبهم إلى خارج البلد.

٣) «قال إن الليل لحرامية البيوت والنهار لحرامية البنوک، وضرب مثلًا بوزير سابق صرف ٤٢ مليون جنيه على مشروع وهمى ثم صرف لنفسه ٨ ملايين جنيه حوافز على هذا المشروع الوهمى، وقال إنه وزير ملتزم فقد صرف "الوهمى" بالليل والناس نيام، وأخذ الحوافز بالنهار والناس قيام، ووزع القصور بالعدل، فأخذ هو قصور الحى الراقى، وترک للناس قصور الشريان التاجى» (عامر، ٢٠١٢م، ٣٩).

إذا أردنا أن نشير إلى واحدة من أكثر القضايا إثارة لغضب الشعب تجاه الحكومة المصرية، علينا أن نذكر سرقة ممتلكات البلاد من قبل بعض المسئولين حيث كانوا يقومون بنهب أموال طائلة ويقولون للناس أنهم ينفقونها على مشاريع مختلفة بينما كانت المشاريع وهمية. يبين جلال عامر هذه القضية بأسلوبه الساخر ويذكر حرامية البنوک إشارة إلى مثل هذه المسئولين ثم يمتدح الوزير بطريقة فكاهية واصفا إياه بالشخصية الملتزمة بينما نعلم أن نيته عكس ما يقول.

٤) «نحن ديمقراطيون جدا تبدأ مناقشتنا بتبادل الآراء فى السياسة والاقتصاد، وتنتهى بتبادل الآراء فى الأم والأب» (عامر، ٢٠١٢م، ١٨٩).يقصد عامر الاستنكار بالنسبة إلى عدم وجود نقاش سلمى بين الأشخاص بحيث يؤدى إلى السب والقذف. فيتهكم بأنفسهم ويقول مادحا نحن نكون أناسا نتمتع بمستوى عالٍ من الديمقراطية مما يعنى أنه ليس لديهم ديمقراطية على الإطلاق.

٣–٤. التشبيه والمقارنة

التشبيه هو شكل من أشكال التعبير يكون فيه شىء أو شخص يشبه شيئًا أو شخصًا آخر (نک: داد، ١٣٨٥ش، ١٣٣). استخدم بعض الساخرين هذه الطريقة للسخرية بشكل غير مباشر وخلق

روحها فی عملهم. فکاهة التشبیه تتطلب تشبیهاً بین أشیاء غیر ملائمة؛ بعبارة أخری، إن التشابه بین المتشابه والمتشابه به فی بعض الأحیان لیس من النوع الذی ینتظره المخاطب، وفی الواقع، عدم الکفاءة والتناسب هو الذی یخلق الضحک والفکاهة. فی بعض الأحیان یقارن الساخر فی هذه التقنیة بین شیئین لا علاقة لهما ببعضهما (نک: حسام پور، ۱۳۹۰ش، ۷۸–۷۹). عندما کانت المقارنة بین الاثنین غریبة وغیر متوقعة، فإنها تسبب الضحک والفکاهة. أحیانًا یستخدم الساخر مقارنات لمطابقة حجته مع ما اختبره قارئ کتاباته (نک: کردچگینی، ۱۳۸۹ش، ۳۱). عادة ما تستعمل التشبیهات فی حال المدح «ولکن قد تسلک طریقة فی التشبیه لایکون الوجه فیها صفة مشترکة بین الطرفین، فتستعمل هذه التشبیهات والمعانی الشریفة فی ضدها، ویتم هذا التشبیه عن طریق تنزیل هذا التضاد فی الصفتین منزلة التناسب ثم ینتزع وجه الشبه من التضاد المنزل منزلة التناسب ویکون ذلک لغرض التلمیح أو التهکم والسخریة» (الغزالی، ۱۴۱۴ق، ۳۳۹).

۱) «فی رأیی المتواضع أن هناک توازنا طبیعیا فی الحیاة السیاسیة فی مصر، فأربعة أخماس البرلمان حزب حاکم، وأربعة أخماس الهواء نتروجین خامل، وهو ما یجعلنا نتنفس بحریة لأن تکمیم الأفواه یفعله الأطباء فی غرف العملیات والأمن المرکزی خارجها» (عامر، ۲۰۱۲م، ۲۷).

من القضایا التی تم انتقادها بشأن الهیکل السیاسی فی مصر هی عدم التوازن السیاسی لأحزابها. حیث کان معظم أعضاء البرلمان متألفین من الحزب الحاکم أی الحزب الوطنی والذی کانت الحکومة من نفس الحزب. نتیجة لذلک لم یکن الناس متمتعا بالحریة السیاسیة وحینما یرون نقائص فی الحکومة فلم یکن بإمکانهم محاولة حلها من خلال البرلمان لأن کلا من الحکومة والبرلمان کانا فی نفس الجهة. فی هذه الفقرة یذکر الکاتب أیضا العدد الکبیر لقوات الأمن والقمع وعدم وجود الحریة. یستخدم جلال عامر تقنیة المقارنة للإشارة إلی هاتین المسألتین بشکل غیر مباشر وساخر قائلاً: کما أن أربعة أخماس الهواء نیتروجین کذلک فإن أربعة أخماس البرلمان هو الحزب الحاکم ولهذا هناک توازن سیاسی فی مصر. ومن جهة أخری یسبب هذا الأمر حریة التنفس لنا لأن تکمیم الأفواه الذی یفعله الأمن المرکزی هو نفس الشیء الذی یفعله الأطباء فی غرف العملیات. فتکمیم الأفواه إشارة دون صراحة إلی عدم الحریة.

۲) «مصر تمنع الکاتب الکبیر "محمود عوض" من الکتابة فی صحف الحکومة وتسمح له بالسیر فی شوارع القاهرة، وتمنع العربجی الکبیر "علی عوض" من السیر فی شوارع القاهرة وتسمح له بالکتابة فی صحف الحکومة» (عامر، ۲۰۱۲م، ۳۰).

یعتقد الکاتب أن بعض الأشخاص فی مصر لیسوا فی المکانة التی ینبغی أن یکونوا فیها فیقدم مثالین للکاتب الذی منعوه من الکتابة فی الصحف وسمحوا له بالسیر فی الشوارع بینما سمحوا لشخص آخر غیر متخصص بالکتابة فی الصحافة ومنعوه من السیر فی الشوارع. قصد جلال عامر بذکر هذین المثالین ومقارنتهما، انتقاد حقیقة أن الحکومة قد یجعل مانعا أمام وصول الشخص

إلى الوظيفة التى يليق بها حيث إن بعض الأشخاص يعملون فى وظائف لا يستحقونها لأن الحكومة لا تأخذ فى الاعتبار قدرات الأفراد وكفاءتهم لتوظيفهم فى الأعمال.

۳) «فى مصر تأخذ من دم الشعب ثمن نفاق حكامه ونستورد من أمواله أدوات تعذيبه، ويدفع هو رواتب جلاديه..ليست "إن وأخواتها" فقط التى تعيش على حق الأداء العلنى بل "الأهرام وأخواتها" أيضًا، وكلتاهما ترفع "الخبر" ليكون على هوى الحكومة» (عامر، ۲۰۱۲م، ۶۶).

يخلق جلال عامر تشبيهًا ساخرا بين "إن وأخواتها" و"الأهرام وأخواتها" بغرض الانتقاد غير المباشر للصحف الحكومية التى لا تنشر الحقائق ولا تكتب إلا لصالح الحكومة. إن رفع الخبر الذى اعتبره الكاتب سمة مشتركة بين إن وأخواتها وأهرام وأخواتها يعنى نشر الأخبار فى جريدة الأهرام على هوى الحكومة.

۴) «ويقال عن "الشخص" الذى يأخذ من الغنى ليعطى الفقير "اللص الظريف"، فماذا يقال عن "الوزير" الذى يأخذ من الفقير ليعطى الغنى؟» (عامر، ۲۰۱۲م، ۱۰۱).

إن تجاهل وعدم مبالاة حكومة مصر للفقراء وعلى عكسه الاهتمام بالأثرياء لدرجة أن الحكومة قد يأخذ حقوق الآخرين والفقراء ويعطونها للأثرياء قضية يمثلها المؤلف بتعبيره الفكاهى وباستخدام المقارنة بين اللص والوزير.

۵) «ليس من حقك أن تتطلع إلى منصب مهم فى بلدك؛ فهى مثل مقاعد الأتوبيس مخصصة لكبار السن» (عامر، ۲۰۱۲م، ۲۵۷).

عادة يعطى الناس مقاعدهم لكبار السن فى الحافلات ووسائل النقل العام. فشبّه جلال عامر المناصب الحكومية بمقاعد الباص، قائلا إنه بما أن هذه المناصب مخصصة لكبار السن كمقاعد الباص، فلا ينبغى على الآخرين السعى إليها. وهذا انتقاد لعدم استقالة المسئولين من الحكومة.

۳-۵. المفاجأة

المفاجأة مفهوم عام يستخدم فى أى سخرية ولكن على وجه الخصوص، يتم استخدام تقنية المفاجأة عندما يكون مسار الكلام من النوع الذى يفاجأ القارئ فجأة بانتهاء الجملة ونتيجة لذلك يضحك. يعتبر وحيديان كاميار المفاجأة أساسا للعديد من التقنيات الأدبية ويذكر أحيانًا "مخالفة للتوقعات" بدلاً من هذا المصطلح (نک: وحيديان كاميار، ۱۳۷۹ش، ۹۴). عندما يقرأ القارئ نصًا ما، ينشأ فيه تصور مسبق ويتوقع أن ينتهى هذا النص بطريقة تتناسب خياله فيستخدم الساخر تقنية المفاجأة لتقديم كلماته بطريقة تتعارض فى النهاية مع توقعات القارئ، وهذا التضاد فى التصورات مع النتائج يسبب الفكاهة. يقول كانت: «إن أحد أسباب الضحک هو أن تكون نتيجة قضية أو حادثة بشكل لا نتوقعها، أى أن يرى القارئ نفسه فى مواجهة أشياء مخالفة للعادة والتوقع، فيجد وعيه متفاجئًا ومندهشًا» (بهزادى اندوهجردى، ۱۳۷۸ش، ۱۲۱).

۱) «فى مصر يراقب الوزير ويحاصر ويموت، لكن فى "الشطرنج"..فالذى يعينه الرئيس لا يحاكمه القاضى"» (عامر، ۲۰۱۲م، ۳۱).

كانت حصانة مسؤولى الحكومة المصرية من المحاكمة ومن المساءلة عن أفعالهم من القضايا التى أثارت غضب الشعب.حينما يقول جلال عامر يراقب الوزير ويحاصر ويموت فى مصر، يفترض القارئ أن هذه الأمور موجودة فى مصر وقد يعجب بها فى ذهنه إلا أنه يواجه بعد ذلک أنه من الصحيح أن هذه الأشياء توجد فى مصر لكنها فى لعبة الشطرنج. فينتقد عامر بكلامه هذا حصانة المسؤلين المصريين بالإضافة إلى السخرية التى يخلقها.

٢) «إمبارح كان عندنا فضلة خيرک انتخابات فى "محرم بک"، وكانت صورة طبق الأصل من انتخابات "المنشية" وكأنها توءم..كانت الانتخابات نزيهة على رمادى، ولها صندوق لحفظ السوائل..كل شىء كان موجوداً: الصناديق والمرشحين وعربات الأمن المركزى، ماعدا الانتخابات» (عامر، ٢٠١٢م، ٥٧).

يضحک عندما يواجه القارئ بكلمة الانتخابات فى نهاية الفقرة. لأن مسار النص قبل ذلک يجعل القارئ يتخيل أن الكاتب يقول شيئًا جاداً. لكن فى النهاية يتضح أن الكاتب ينوى التشكيک فى صحة الانتخاب.

٣) «لا أعرف الشرطة مستخيبة من إيه، ولا تظهر إلا فى الانتخابات أو المظاهرات. وآخر مرة رأيت فيها عسكرى دورية هو العسكرى "١٣١٣" فى فيلم "إسماعيل يس فى البوليس"، ومن يومها أحتفظ بنسخة من الفيلم فى بيتى، أعرضها كلما تعرضت لحادث سرقة أو ضرب أو خطف، وأحيانًا يستعين به الجيران لحل مشاكلهم» (عامر، ٢٠١٢م، ٧٠).

السخرية فى هذه الفقرة هى رؤية العسكرى "١٣١٣" فى فيلم "إسماعيل يس فى البوليس"، على أنها آخر مرة شاهد الكاتب فيها شرطيًا. وهو ما يشير إلى تقاعس الشرطة عن أداء واجباتها وكذلک عدم الحضور إلا أثناء الانتخابات والمظاهرات.

۴) «فى اليوم نفسه ألغت محكمة القضاء الادارى قرار السيد وزير الداخلية، بعدم دخول "المحمول" إلى أقسام الشرطة، الذى حدث أن أحد الضباط عذب أحد المواطنين وأهانه بالعصا وصوره بالمحمول، فكان أمام المسئولين إما إلغاء التعذيب وإما إلغاء التصوير، ففضلوا إلغاء التصوير؛ لأنه يحتاج إلى تحميض. ففى الأفلام فقط ينتصر الضعفاء والدواء الناجح أفضل من الجراحة الفاشلة» (عامر، ٢٠١٢م، ٧٣).

من القضايا التى تم الاحتجاج عليها من قبل الشعب المصرى فى عهد حسنى مبارک هى السلوک غير اللائق لرجال الشرطة الذين قاموا بضرب وتعذيب المواطنين. فبعد تصوير تعذيب مواطن فى قسم الشرطة، حظر المسؤولون الحكوميون التصوير بدلًا من إلغاء التعذيب. يفاجئ جلال عامر بكلامه القارئ وينتقد ضمنيا معاملة الشرطة للناس.

۵) «حتى الآن لم يعلن الحزب الوطنى اسم مرشحه الذى سيفوز بالرئاسة» (عامر، ٢٠١٢م، ١٣٣).

انتهاء الجملة بـــ"سيفوز بالرئاسة" يسبب الضحک للقارئ من ناحية ومن ناحية أخرى يكشف له أن نتائج الانتخابات محددة من قبل.

۴) «بعد أن حصل على "الليسانس"، بدأ فى "تحضير" الماجستير"، وبعد أن حصل على "الماجستير" بدأ فى "تحضير" الشاى للزبائن» (عامر، ۲۰۱۲م، ۱۶۱).

فى السنوات الأخيرة لحكم حسنى مبارک، كان وضع العمل فى مصر مؤسفًا للغاية. حيث اضطر العديد من خريجى الجامعات الحاصلين على درجتى البكالوريوس والماجستير إلى القيام بأعمال لم يكن متناسبا مع شهادتهم الجامعية. كما يسخر جلال عامر من هذه المشكلة باستخدام تقنية المفاجأة، ويقول إن الأشخاص بعد الحصول على الشهادات الجامعية، يعملون فى مهنة تحضير الشاى للزبائن.

۳-۶. المقابلة

تعنى هذه التقنية وضع الأشياء ذات الأهمية غير المتكافئة معًا (نک: حرى، ۱۳۹۰ش، ۷۱). إن وضع هذه الأشياء معًا مع أهمية غير متكافئة والتناقض الناتج عن ذلک يخلق روح السخرية. عندما يجتمع شيئان أو أكثر غير متناغمين مع بعضهما البعض، فهناک أيضًا مقابلة وفهم اختلافاتهم يجعل الشخص يضحک. إن خلق عدم التجانس من خلال الجمع بين شيئين غير متجانسين مثل حالتين أو ظاهرتين أو حالتين أو خصائص مختلفة لنوعين أو شخصيتين مختلفتين سيؤدى فى النهاية إلى عدم الاتساق والسخرية (نک: ضيايى، ۱۳۸۹ش، ۱۱).

۱) «تفشل مصر فى توحيد سعر الصرف فى البنوک، وتنجح فى توحيد سعر الصرف الصحى فى الميادين» (عامر، ۲۰۱۲م، ۳۰).

إن المقابلة التى يجريها الساخر بين سعر الصرف فى البنوک وسعر الصرف الصحى فى الميادين يجعل القارئ يضحک ويظهر ضعف وعجز الحكومة فى توحيد سعر الصرف فى البنوک.

۲) «يظل المواطن صالحًا فى نظر الناس ما لم يرتكب جريمة أو يرشحه الحزب الوطنى» (عامر، ۲۰۱۲م، ۶۱).

كانت صورة الحزب الوطنى بسبب سوء أدائه والأعمال التى قام بها سيئة فى عيون الناس إلى الحد الذى يعتبر عامر عند الناس من ارتكب جريمة مثل الشخص الذى تم ترشيحه من قبل الحزب الوطنى. فهذه الكلمات تعبر عن إجرام الحزب الوطنى.

۳) «يا إلهى كل هؤلاء الحجاج فى المطارات، وكل هؤلاء المعتمرين فى الموانئ، وكل هؤلاء المصلين فى الشوارع، وكل هذه السرقات فى البلد!» (عامر، ۲۰۱۲م، ۸۷).

ينوى جلال عامر انتقاد السرقات الكثيرة فى البلاد فلذلک بعد ذكر حالات مثل كثرة الحجاج والمصلين يقول بدهشة أن هناک الكثير من السرقات فى البلاد. فالجمع بين السرقة وحالات أخرى هو أمر مثير للضحک.

۴) «الفول ورائى فى كل مكان مثل ظلى..بدأت أشک أنه مُخبر» (عامر، ۲۰۱۲م، ۸۷).

إن كثرة الجواسيس فی البلاد هی قضية تناولها جلال عامر بشكل ساخر فی هذه الجملة. وخلق سخرية رائعة من خلال التساوی بين الفول والمخبر بسبب زيادة الفول فی كل مكان مما يعنی أن المخبر أيضا يوجد فی كل مكان. فسخر من العدد الكبير من الجواسيس فی مصر.

۵) «الذی يكذب يروح "النار"، لكن أحيانًا يروح "المجلس"» (عامر، ۲۰۱۲م، ۱۲۶).

يقدم الساخر نتيجة الكذب شيئين: الذهاب إلى نار أو الذهاب إلى البرلمان. المواجهة بين نار ومجلس فی هذه الجملة مضحكة ومن ناحية أخرى جعل الكاتب كذب النواب موضوع سخريته.

۴. مضامين السخرية فی قصر الكلام

لقد كانت السخرية سلاح كثير الشعراء والكتاب فی مقاومة الظلم والجور لذلک فإنها تعد مظهرا من مظاهر المقاومة الشعبية والتمرد على الظلم. فاتخذوا السخرية وسيلة من وسائل الشكاية حيث كانوا يصورون من خلالها فقرهم وضيق حالهم وجعلوا الأنظار تلفت إلى حالهم وأوضاعهم الاجتماعية والسياسية (نک: عمرو، ۲۰۰۹م، ۱۵۷). عادة ما يشير الكتاب الساخرين إلى المشاكل الموجودة فی البلاد بتعابير ذات سخرية وبشكل غير مباشر فنشير إلى بعض هذه التعابير الموجودة فی كتاب قصر الكلام.

۴–۱. عدم تخلی الحكام والمسؤولين عن السلطة

۱) «من المعروف اعمل معروفا أن الحاكم فی العالم الثالث علوی لا يمشی بأمر الدستور، لكنه يمشی ساعة يوميا بأمر الدكتور، وتتغير الأوضاع عندما يدخل القصر فی الوضع الرأسی ويخرج منه فی الوضع الأفقی؛ فليس فی هذه الدول رئيس حی سابق» (عامر، ۲۰۱۲م، ۲۷).

من القضايا التی كانت موضع انتقاد فی مصر خاصة فی السنوات الأخيرة لحكم مبارک [۱]هی تمسک الحكام والمسؤولين بالسلطة وعدم التخلی عنها. لقد عالج جلال عامر هذه القضية فی مواضع عديدة من نثره. حيث يقول لم يكن لدينا رئيس حی سابق فهذه إشارة إلى أن رؤساء الأحياء لايتركون الرئاسة أو بقوله عن الدخول فی الوضع الرأسی والخروج فی الوضع الأفقی يشير إلى أن الحكام لا يتخلى عن الحكم حتى نهاية الحياة ووفاتهم. من جانب آخر يظهر الكاتب عدم متابعة الدستور من قِبل الحكام.

۲) «من الناحية القانونية ليس من حقک أن تتطلع إلى منصب مهم فی بلدک، فهذه المقاعد مخصصة لكبار السن» (عامر، ۲۰۱۲م، ۷۳).

لا يستطيع الشباب الوصول إلى موقع سياسی فی مصر لأن كبار السن الذين كانوا مسئولين منذ سنوات عديدة لايقبلون ترک المناصب حتى يصل إليها الشباب.

[۱] محمد حسني السيد مبارك (۴ مايو ۱۹۲۸ - ۲۵ فبراير ۲۰۲۰) كان سياسيًا وضابطًا عسكريًا مصريًا شغل منصب الرئيس الرابع لجمهورية مصر العربية من ۱۴ أكتوبر ۱۹۸۱ خلفًا لمحمد أنور السادات، وحتى ۱۱ فبراير ۲۰۱۱ بتنحيه تحت ضغوط شعبية وتسليمه السلطة للمجلس الأعلى للقوات المسلحة.

٣) «كل حاكم عربى جديد نقول له: تعالَ احكمنا يقول: (آسف معلش أنا لسه متعشى، لكن ممكن علشان خاطركم آخد دورة واحدة فقط)، ثم يجلس فتنفتح نفسه للأكل، ويرفض أن يغادر المائدة، ولا "يمشى" إلا ساعة يوميًّا فى حديقة القصر ليهضم...فالحكم إدمان وليس عادة» (عامر، ٢٠١٢م، ١٠٨).

يرى المؤلف أن الأشخاص الذين يصلون إلى السلطة فى مصر يتظاهرون فى البداية بأنهم لا يريدون تحمل المسؤولية، لكنهم بعد وصولهم إليها فهم غير مستعدين لتركها. انتقد جلال عامر هذا الأمر بشكل غير مباشر وباستخدام كلمات مثل متعشى وأكل والمائدة ويهضم.

٤) «أحيانا تطلع فى الحديقة أعشاب لم نزرعها. ففى بلادنا فقط يهرب (٩) سجناء فتنجح جهود الشرطة فى القبض على (٢٣) منهم ثم يجرى البحث عن الباقين، ويعين المسئول الحالى حرسًا على قبر المسئول السابق ليضمن عدم رجوعه» (عامر، ٢٠١٢م، ١٢٢).

يقول الكاتب بتعبير فكاهى إن المسؤول المصرى يحب منصبه كثيرا لدرجة أنه حتى بعد وفاة المسؤول السابق يضع شخصا على قبره كحارس حتى لا يعود المسؤول السابق إلى منصبه.

٤-٢. قيام المسئولين الحكوميين بالعمل فى عدة وظائف

«فى مصر فقط تجد الوزير "استشاريّا" و"مدير مصنع" و"صاحب شركة" و"بيأجّر مراجيح" وقد رأينا الدكتور يوسف والى وهو يتولى منصب وزير زراعة مصر بعد الظهر؛ فقد كان يقضى الفترة الصباحية فى المحاكم شاهدا ومتهما ومدعيا» (عامر، ٢٠١٢م، ٢٧).

يعد إهمال المسؤولين الحكوميين فى أداء واجباتهم والانخراط فى مهام أخرى بجانب مسؤوليتهم الحكومية إحدى المشكلات فى مصر التى أدت فى النهاية إلى ثورة ٢٠١١. يقول الكاتب بشكل فكاهى نرى مثل هذه الأمور فى مصر فقط.

٤-٣. التنديد بالحزبين الوطنى والإخوان

«أحيانا تظهر فى الحديقة أشياء لم نزرعها، فالمصرى لم يزرع فى حديقته لا الحزب الوطنى ولا الإخوان حتى يصير رهين المحسبين، ويتحول برلمانه إلى لومانجى بنى له بيت إخوانجى سكن له فيه يتبادلون الشتائم داخله، ويتبادلون المصالح خارجه..فمليونيرات مصر نصفهم وطنى ونصفهم إخوان يتحالفون ضد المصريين الذين سلموا إقرار ذمتهم المالية فى موعده» (عامر، ٢٠١٢م، ٤٧).

كان الحزب الوطنى وحزب الإخوان هما الحزبان الرئيسيان فى مصر. يصف الكاتب الساخر المواطن المصرى على أنه رهين المحبسين وهذا تعبير فكاهى يشير إلى تعاملهما غير اللائق مع الشعب. ومن جهة أخرى، ينتقد الكاتب سلوك أعضاء الحزبين الوطنية والإخوان حيث يهينون ويشتمون بعضهم البعض داخل البرلمان ويتبادلون المصالح خارجه. ينوى عامر بهذا النوع من التعبير أن يظهر كون الشعب المصرى ألعوبة فى أيدى هذين الحزبين ويقول إنهما يهتمان بمصالحهما ولا يفعلان شيئًا للشعب.

۴-۴. الانتخابات الاستعراضية والمزورة

۱) «حتى الآن لم يتم إعلان أسماء المرشحين لمنصب الرئاسة، واكتفوا بإعلان اسم الفائز» (عامر، ۲۰۱۲م، ۸۷).

۲) «الحياة فى مصر مستقرة، وكلنا يعرف اسم الرئيس القادم..لزيارتنا» (عامر، ۲۰۱۲م، ۱۳۳).

۳) «قال السيد الرئيس: إن الانتخابات القادمة سوف تكون "نزيهة"، وهو ما أكده سيادته قبل كل انتخابات سابقة.. لماذا لا نجرب مرة واحدة انتخابات "مزورة"؟» (عامر، ۲۰۱۲م، ۱۶۱).

۴) «تجرى الانتخابات فى مصر على مرحلتين؛ فى المرحلة الأولى يراجع الحزب الوطنى أسماء مرشحيه، وفى المرحلة الثانية يحدد أسماء الفائزين من باقى الأحزاب» (عامر، ۲۰۱۲م، ۲۱۳).

۵) «اكتشفت أننا نحرص على مراقبة "المباريات" أكثر من حرصنا على مراقبة "الانتخابات" برغم أن كليهما يتميز باللعب داخل الصندوق» (عامر، ۲۰۱۲م، ۳۴۶).

إن الغش فى الانتخابات من القضايا التى تتكرر كثيرا فى أعمال جلال عامر وقد ذكرها فى عدة مواضع بكلماته الساخرة. يذكر الساخر أن الانتخابات المصرية صورية ومزورة ونتائجها معروفة من قبل بحيث كان من الواضح من سيكون الفائز. ولم يكن لتصويت الشعب أى تأثير فى تحديد الفائز. وفى بعض الأحيان لم يُسمح للأشخاص حتى بالترشح فى الانتخابات. فتم ترشيح أشخاص معينين كمرشحين لإجراء هذه الانتخابات الاستعراضية بطريقة رسمية.

۴-۵. قضية التوريث

۱) «توريث منزل يحتاج إلى "إعلان" وراثة، لكن توريث بلد يحتاج فقط إلى "بوستر"» (عامر، ۲۰۱۲م، ۱۹۰).

۲) «بالنسبة إلى منصب الرئيس هناك ثلاثة احتمالات: أن يتولاه نجل السيد الرئيس، أو يصعد إليه أمين لجنة السياسات، أو يحصل عليه السيد جمال مبارک، ومادامت الانتخابات بينهم ستكون نزيهة، فإن هذا ليس توريثًا» (عامر، ۲۰۱۲م، ۱۹۳).

فى السنوات الأخيرة من حكم حسنى مبارک فى مصر بذل جهد كبير لإيصال ابنه جمال مبارک إلى السلطة من بعده. وقد كان قضية التوريث موضع اهتمام العديد من الكتاب مثل محمد حسنين هيكل، وبلال فضل، وعلاء الأسوانى، وجلال عامر الذى يظهره بتعبير كنائى.

۴-۶. الإنجازات الكاذبة

«عندما كتب المنفلوطى سيرته الذاتية أضاف إليها فقرات كثيرة من رواية (ماجدولين) لألفونس كار (تحت ظلال الزيزفون) برغم أنه هو الذى ترجمها، وعندما قرأت كتاب (إنجازات الحزب الوطنى) وجدت فيه فقرات كاملة منقولة من كتاب (كيف بنينا ألمانيا؟) للمستشار "إيرهارد"...وعدنى ببغان غلباوى بنص لسان، كلما جاءنى ضيف قال له: (إحنا ما عندناش أكل ولا هدوم ولا فلوس) وعندما فشلت فى منعه نصحنى أحد المثقفين أن أقرأ أمامه السيرة الذاتية لأحد المشاهير أو

إنجازات أحد الأحزاب، وفعلًا أصبح من يومها يقول للضيوف: (إحنا عندنا أكل يكفى الصين الشعبية، وهدوم تلبس أوربا، وفلوس تشترى أمريكا)» (عامر، ٢٠١٢م، ١٢٦).

يشير جلال عامر إلى أن الأحزاب السياسية وخاصة الحزب الوطنى، تتحدث باستمرار عن إنجازات وهمية لا وجود لها وتسعى إلى خداع الناس بكلمات كاذبة. ولتوضيح كلامه بشكل أفضل يذكر السيرة الذاتية لمصطفى لطفى لمنفلوطى الذى أضاف فيها لسيرته إنجازات ليست له بل لبطل الرواية التى ترجمها هو نفسه إلى العربية. كما ويحتسب جلال عامر مازحا إنجازات الحزب الوطنى مأخوذة من كتاب «كيف بنينا ألمانيا؟». كما أنه ذكر قصة مضحكة زاد من تأثير سخريته.

٤-٧. تجاهل الأطباء للمرضى

«لى صديق طبيب على قدر علمه على قدر شجاعته، فبعد انتهائه من أى عملية جراحية يخرج من غرفة العمليات بعد دقائق إلى ردهة المستشفى ويعزى بنفسه أهل المريض ويتمنى له الرحمة دون أن يعتذر. ومرة واحدة فقط قال لأهل المريض: (أنا آسف، حاولت بكل طريقة، لكن مع الأسف ماقدرتش أموته)» (عامر، ٢٠١٢م، ١٤٤).

يريد الكاتب أن ينتقد سوء حالة المستشفيات ولامبالاة الأطباء بحياة الأشخاص. فيتحدث عن صديقه الطبيب الذى كأن وظيفته قتل المرضى لا علاجهم، حيث عندما نجا فى مرة واحدة مريض من الموت فاعتذر لأسرة المريض لأنه لم يستطع أن يميته.

٤-٨. التهكم بالمرشحين

«أرى أننا لو طبقنا "حد السرقة"، فلن يجد معظم المرشحين من كل الألوان يداً يسلمون بها علينا فى أثناء الانتخابات» (عامر، ٢٠١٢م، ١٦٦).

يتهكم عامر بالمرشحين و يصفهم على أنهم سارقين الذين إذا قُرّر تطبيق حد السرقة سوف يفقدون أيديهم. لأن يد السارق يقطع والمرشحون أيضا سارقون لم يقصروا فى سرقة أموال الناس.

٤-٩. عدم اهتمام السلطات الثلاث بواجباتها

«السلطة التنفيذية مشغولة بالاستيلاء على الأراضى..والسلطة التشريعية مشغولة بالاستيلاء على أموال العلاج..والسلطة القضائية مشغولة بالعراك مع المحامين، فعلى المواطن أن ينشغل بتجهيز الميزانية وإعداد الخطة الخمسية وإصدار القوانين» (عامر، ٢٠١٢م، ١٨١).

القوى الرئيسية الثلاث فى البلاد التى يجب عليها القيام بأمور مثل تجهيز الميزانية وإعداد الخطة الخمسية وإصدار القوانين تقوم بأشياء أخرى، فكأن هذه الأفعال على عاتق الشعب.

النتائج

من خلال دراسة و تحليل سخرية جلال عامر يبدو لنا أنه فى كتابه قصر الكلام قدّم انعكاساً حقيقيا للقضايا السياسية والاجتماعية التى تحكم المجتمع المصرى وانتقد المشاكل والقصور

العدیدة التی واجهتها البلاد فی أبعادها السیاسیة والاجتماعیة. کما کشف عن العدید من الزوایا السیاسیة والاجتماعیة الخفیة فی مصر ویزید من الوعی بها.

کان یعیش فی أجواء لا تسمح له أن یعبر بشکل صریح عن المشاکل والقصور التی کانت موجودة فی المجتمع فلابد له أن یستجیر بالسخریة ویوظفها کطریقة لإظهار هذه المشاکل حتی یبین للمسئولین الحکومیین هذه النقائص من جهة فیحاولوا لإصلاحها ومن جهة أخری یسعی الکاتب فی توعیة الناس. وبما أن الساخر عاش فی عهد سلطة حسنی مبارک وکان هذا الشخص من المستبدین الذین قمعوا معارضیه فکانت السخریة أفضل طریقة یستطیع الکاتب أن یعبر بواسطتها عن أغراضه المقصودة.

استخدم جلال عامر فی کتابه قصر الکلام عدة تقنیات کالتهکم والمفاجأة والتعریف الساخر والتشبیه والمقایسة والنظر من وجهة غیر معتادة والمقابلة وقد قام بالتعبیر عن مقصوده ضمنیًا وغیر مباشر بواسطة وساعده کل من هذه الأسالیب للتعبیر الفکاهی، خاصة تقنیتی تعریف الساخر والمفاجأة.

من الناحیة المضمونیة یحتوی نثره علی العدید من الموضوعات المرتبطة مع الحکومة والتی لم یکن بإمکانه أن یشیر إلیها صراحة فتناولها بشکل ساخر وانتقد بالنسبة إلی بعض الأمور کعدم تخلی الحکام والمسئولین عن السلطة والتنديد بحزبی الوطنی والإخوان وقیام المسئولین الحکومیین بالعمل فی عدة وظائف والانتخابات الاستعراضیة والمزورة وقضیة التوریث والانجازات الکاذبة وتجاهل الأطباء للمرضی والتهکم بالمرشحین وعدم اهتمام السلطات الثلاث بواجباتها فعکس الساخر حیاة الشعب المصری بواسطة التعبیر عن هذه الأمور.

المصادر

ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۳۰ق)، لسان العرب، المجلد الخامس: بیروت، دار صادر.

آریان‌پور، یحیی (۱۳۷۵ش)، از صبا تا نیما، الطبعة الثانیة، طهران: زوار.

افضلی، علی و محمد مهدی کریمی.(۱۴۰۰)، «السخریة السیاسیه والاجتماعیه فی أعمال بلال فضل؛ کتاب قلمین أنموذجا» ، مجلة الدراسات الثقافیة واللغویة والفنیة ، العدد التاسع عشر، صص ۷۱–۹۱.

بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۸ش)، طنز و طنزپردازی در ایران، طهران: صدوق.

تجبر، نیما (۱۳۹۰ش)، نظریه طنز بر بنیاد متون برجسته طنز فارسی، طهران: مهر ویستا.

الحاج محمد، فراس عمر أسعد (۱۹۹۹م)، «السخریة فی الشعر الفلسطینی المقاوم بین عامی (۱۹۹۳–۱۹۴۸)»، رسالة ماجستیر، إشراف عادل الأسطة، جامعة النجاح الوطنیة فی نابلس فلسطین، کلیة الدراسات العلیا.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۰ش)، درباره طنز، الطبعة الثانیة، طهران: سوره مهر.

حسام‌پور، سعید والآخرون (۱۳۹۰ش)، «بررسی تکنیک‌های طنز و مطایبه در آثار هوشنگ مرادی کرمانی»، مطالعات ادبیات کودک، السنة الثانیة، العدد ۱، صص ۶۱–۹۰.

حسینی، سید مرتضی: زارع، ساجد (۱۳۹۳ش)، «السخریة فی شعر إبراهیم طوقان»، الأدب العربی، السنة السادسة، العدد ۱، صص ۸۹–۱۰۸.

https://doi.org/10.22059/jalit.2014.52025

داد، سیما (۱۳۸۵ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، الطبعة الثالثة، طهران: مروارید.
الذبیانی، مساعد بن سعد بن ضحیان (۱۴۳۱ق)، «السخریة فی شعر عبدالله البردونی»، رسالة ماجستیر، إشراف حسن محمد باجودة، جامعة أم القری المملكة العربیة السعودیة، كلیة اللغة العربیة.
زیدان، إلهام. (۲۰۲۲م): « جلال عامر: نموذج لن یتكرر»، جریدة الوطن، العدد ۲۴ سبتمبر.
صالحی، إلهام (۱۳۸۶)، « بررسی و تحلیل طنز در مقامات همدانی»، رساله دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، به راهنمایی دکتر منصوره زرین کوب، دانشگاه اصفهان.
ضیایی، رفیع (۱۳۸۹ش)، کتاب طنز ۳، الطبعة الثانیة، طهران: سوره مهر.
عامر، جلال (۲۰۱۲م)، قصر الكلام، القاهرة: دار الشروق.
عبدالحمید، شاكر. (۱۴۲۳ق). الفكاهة والضحک رؤیة جدیدة. الكویت: عالم المعرفة.
علیشاهی، میترا، مهدوی ارا، مصطفی و میرزایی نیا، حسین .(1398) .بررسی و تحلیل شگردهای طنزآفرینی در «حمار من الشرق» اثر محمود السعدنی .ادب عربی :
https://doi.org/10.22059/jalit.2019.251441.611855
عمرو، نیفین محمد شاكر(۲۰۰۹م)، «السخریة فی الشعر فی العصر المملوكی الأول»، رسالة ماجستیر، إشراف علی عمرو، جامعة الخلیل فلسطین، كلیة الدراسات العلیا.
الغزالی، شعیب بن أحمد بن محمد عبدالرحمن (۱۴۱۴ق)، «أسالیب السخریة فی البلاغة العربیة»، رسالة ماجستیر، إشراف عبدالعظیم إبراهیم المطعنی، جامعة أم القری المملكة العربیة السعودیة، كلیة اللغة العربیة.
قرشی، سید عماد الدین (۱۳۹۰ش)، کتاب طنز ۶ طهران: سوره مهر.
القشطینی، خالد (۱۹۸۸م)، السخریة السیاسیة العربیة، بیروت: دار الساقی.
کردچگینی، فاطمه (۱۳۸۹ش)، کتاب طنز ۵، الطبعة الثانیة، طهران: سوره مهر.
محمدحسین، السّید عبد الحلیم (۱۹۸۸م)، السخریة فی أدب الجاحظ، لیبی: الدار الجماهیریة للنشر والتوزیع والإعلان.
نوروزی، زهرا و دیگران (۱۳۹۹ش)، «ادبیات طنز در مطبوعات مصر و ایران درون مایه های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی (خانواده، زنان، ازدواج) در طنز احمد رجب، جلال عامر، حسین توفیق و ابوالقاسم حالت»، پژوهش نامه زنان پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، السنة الـحادیة عشرة، العدد ۴، صص ۱۷۹–۲۱۱.
الهوّال، حامد عبده (۱۹۸۲م)، السخریة فی أدب المازنی، القاهرة: الهیئة المصریة العامة للكتاب.
واقف زاده، شمسی (۱۳۹۰ش)، «الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدی العصور الماضیة»، دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد ۱۲، صص ۱۰۱–۱۲۳.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹ش)، بدیع از دیدگاه زبان‌شناسی، طهران: دوستان.
بازدید: (۲۰۲۴/۰۴/۲۴) آخرین https://www.almasryalyoum.com/news/details/151114

References

Abdul Hamid, S,h. (2001). Humor and laughter are a new vision. Kuwait: the world of knowledge. [In Arabic]
Afzali, A. and Karimi, M.M.,(2021), “Political and social satire in the works of Bilal Fazl; “The Book of Two Pens as a Model,” *Journal of Cultural, Linguistic, and Artistic Studies*, No. 19, pp. 71-91. [In Arabic]
Al-Dhabiyani, M., (2009), "Satire in the poetry of Abdullah Al-Barduni", Master's thesis, Supervised by Hassan Muhammad Bajuda, the Umm Al-

Qura University of Saudi Arabia, College of Arabic Language. [In Arabic].

Al-Ghazali, Sh., (1993), "The methods of satire in the Arabic language", Master's thesis, Supervised by Abd al-Azim Ibrahim al-Mutaani, the Umm Al-Qura University of Saudi Arabia, College of Arabic Language. [In Arabic].

Al-Hajj Muhammad, F. O. A., (1999), "Satire in the Palestinian resistance poetry between the years (1948-1993)", Master's Thesis, Supervised by Adel Al-Osta, An-Najah National University in Nablus, Palestine, College of Graduate Studies. [In Arabic].

Al-Hawwal, H. A., (1982), Satire in Al-Mazni Literature, Cairo: General Egyptian Book Organization. [In Arabic].

Alishahi, M., Mahdaviara, M., Mirzeinia, M. (2019): An Analysis of Satire Techniques in Mahmood al-Sa'dani's Himar min al-Sharq, Adab-e-Arabi, Vol.11, No.2. pp: 187-207.[in Persian]
https://doi.org/10.22059/jalit.2019.251441.611855

Al-Qashtaini, Kh., (1988), Arab political satire, Beirut: Dar al-Saqi. (In Arabic)

Amer, G., (2012), Qasr al-Kalam, Cairo: Dar al-Sharouq. [In Arabic].

Amr, N. M. Sh., (2009), "Satire in Poetry in the First Mamluk Era", Master's Thesis, Supervised by Ali Amr, Hebron University, Palestine, College of Graduate Studies. [In Arabic].

Arianpour, Y., (1996), from Saba to Nima, 2st, Tehran: Zovar. [In Persian].

Behzadi Andohjardi, H., (1999), humor and satire in Iran, Tehran: Sadouq. [In Persian].

Dad, S., (2005), Dictionary of Literary Terms, 3st, Tehran: Morvarid. [In Persian].

Hesampour, S. and others (2013), " A Study of Satire and Humor Techniques in Hooshang Moradi Kermani's Works", Journal of Children's Literature Studies, second year, issue 1, pp. 61-90.[In Persian].

Horri, A., (2011), about humor, 2st, Tehran: Surah Mehr. [In Persian].

Hosseini, S. M; Zare, S., (2013), "Irony and Sarcasm in the Poetry of Ibrahim Touqan", Arabic Literature, Year 6, Issue 1, pp. 89-108. https://doi.org/10.22059/jalit.2014.52025. [In Arabic].

Ibn Manzur, M., (2008), Lisan al-Arab, 5V: Beirut, Dar Sader. [In Arabic].

Kord Chegini, F., (2010), the book of satire 5, 2st, Tehran: Surah Mehr. [In Persian].

Mohammad Hossein, S. A., (1988), Satire in Al-Jahiz's literature, Libya: Al-Dar Al-Jamahiriya for Publishing. [In Arabic].

Norouzi, Zahra and Others (2019), " Humorous Literature in the Egyptian and Iranian Press: Political, Social and Cultural (Family, Women, Marriage) Themes in the Satires of Ahmad Rajab, Jalal Amer, Hossein Tawfiq and Abolghasem Halat", Woman's Studies of Institute for

Humanities and Cultural Studies, Year 11, Issue 4, pp. 179-211. [In Persian]'

Qarashi, S. E., (2011), the book of satire 6, Tehran: Surah Mehr. [In Persian].

Salehi, E., (2007), "Study and Analysis of Humor in Hamadani Officials", Doctoral Dissertation of the Department of Arabic Language and Literature, under the guidance of Dr. Mansoura Zarin Kub, University of Isfahan. [In Persian].

Tajabbor, N., (2011), theory of humor based on prominent Persian humor texts, Tehran: Mehr Vista. [In Persian].

Vahidian Kamyar, T., (2000), Badi from the linguistic point of view, Tehran: Dustan. [In Persian].

Waqifzadeh, Sh., (2011), "Satirical literature, its types and development over the past ages", Quarterly Journal of Contemporary Literature Studies, Year 3, Issue 12, pp. 101-123. [In Arabic].

Ziayi, R., (2010), the book of satire 3, 2st, Tehran: Surah Mehr. [In Persian]'

Zidane, E., (2022 AD): "Jalal Amer: A model that will not be repeated," Al-Watan newspaper, issue September 24. [In Arabic].

https://www.almasryalyoum.com/news/details/151114

شگردها و مضمون‌های طنزپردازی در قصر الکلام جلال عامر

علی أفضلی[1]✉، محمد مهدی کریمی[2]

۱. نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، رایانامه: ali.afzali!ut.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، رایانامه: mmkarimi74@ut.ac.ir

چکیده

ادبیات بازتابی از واقعیت اجتماعی و سیاسی جامعه است. گاهی نویسنده این واقعیت را از طریق طنز بازتاب می‌دهد زیرا قادر به بیان صریح برخی موضوعات نیست. وقتی در جامعه آزادی وجود نداشته باشد و سرکوب و خفقان حاکم باشد این شرایط اجازه نمی‌دهد مشکلات و کاستی‌ها به طور مستقیم ابراز شود، به طوری که نویسنده مجبور است از طنز به عنوان ابزاری برای انتقاد غیر صریح از حکومت یا مسائل دیگر استفاده کند. هدف اصلی طنز، نشان دادن مشکلات و تلاش در جهت اصلاح آن‌هاست. قصد نویسنده تنها خنداندن دیگران نیست، بلکه در باطن این خنده، تفکر و تدبر عمیق و فریادی نهفته است که انسان را از غفلت بیدار می‌کند. جلال عامر یکی از طنزنویسانی بود که در عصر حسنی مبارک در مصر زندگی می‌کرد و برای بیان برخی از مسائل با کمک طنز، آثاری از خود به جا گذاشت. عامر در مصر، امیر طنزپردازان نامیده شده که نشان از مهارت او در طنزنویسی و تأثیر زیاد او بر مخاطب است. این پژوهش با رویکرد توصیفی–تحلیلی به بررسی کتاب قصرالکلام جلال عامر می‌پردازد و در صدد تبیین شگردهای به کار رفته توسط این طنزنویس و تحلیل موضوعات ذکر شده در این کتاب است. وی قصد دارد زوایای پنهان دولت و جامعه مصر و آنچه مردم از آن رنج می‌برند را نمایان کند. نویسنده تکنیک‌های بسیاری مانند تهکم، غافلگیری، تعریف ساخر، تشبیه و مقایسه، کج نگری و تقابل سازی را به کار گرفته و توانسته هدف خود را به طور ضمنی برای خواننده روشن کند. از جمله موضوعاتی که عامر در نثر خود به آن پرداخته است می‌توان به این موارد اشاره کرد: انتقاد وی از برخی مسائل مانند عدم کناره گیری حاکمان و مسئولان از قدرت، نقد کردن دو حزب ملی و اخوان، انتخابات نمایشی و تقلبی، به ارث گذاشتن (حکومت)، دستاوردهای دروغین، تمسخر نامزدها و عدم توجه قوای سه گانه به وظایف خود. این مسائل بازتابی از واقعیت مصر، زندگی مردم و مشکلاتی که آنها در آن برهه با آن مواجه بودند به شمار می‌آید.

واژه‌های کلیدی: طنز، شگردهای طنزپردازی، مضامین طنز، جلال عامر، قصر الکلام.

University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir



Mahmoodreza Tavakoli Mohamadi ✉[1], **Mohamad Razy Jaduu al-Jahishi** [2]

1.Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Arabic Language Education, Farhangian University, Iran: Tehran, E-mail:mr.tavakoli@cfu.ac.ir

2. Senior Expert in Arabic Language and Literature, Lecturer in Iraq, Iraq. E-mail :mohamad.razi@yahoo.com

Article Ifo

Article type:
Research Article

Article History:

Received:
2, November, 2023

In Revised form:
17, January, 2024

Accepted:
1, February, 2024

Published Online:
22, August, 2024

Abstract

Cognitive metaphor is considered one of the modern topics in linguistics, and its theorists, George Lakoff and Mark Johnson, took it from its linguistic framework to the conceptual cognitive field, so that it is considered present in aspects of "mental thinking" in all areas of ordinary life. Lakoff and Johnson believe that metaphor is not for decoration or embellishment Or a linguistic phenomenon related to the language of poetry, but rather an intellectual phenomenon that is related to our conceptual system, inherent in the ordinary life that we live, because we hardly realize it most of the time, and that an important part of our emotions, behavior, and experiences is metaphorical in nature. One of the most important buildings of this theory is the concept of "conceptual schemes," which is a mental phenomenon that enables many intellectual experiences and basic concepts to be understood, such as trust in God, feelings of sin, shame, submission, and reassurance, and then tangible experiences through metaphor. The Sahifa al-Sajjadiyah played an important role in employing metaphor, due to its openness to an infinite process, which produces a diverse interpretive chain. Hence, the interpretation of the metaphor varies according to the cognitive contents from which the reader starts, so supplications play a central role through latent interaction. The article was subjected to some reading. Conceptual diagrams of ontological metaphors and their analysis in Sahifa al-Sajjadiyya in light of Lakoff and Johnson's theory to clarify the implicit and aesthetic connotations, which explain to the recipient how he obtains religious experiences, relying this on the descriptive analytical approach, from which it is deduced that the Qur'anic concepts in the culture of imams are metaphorical, and material experiences are like containment. Balance and others constitute the core of the concepts adopted by the Imam, revealing the extent to which his moral philosophy is embodied. This is because transferring abstractions from the realm of non-existence to the realm of existence and being is easier to understand, and closer to realization, as it gives society an awareness of what Imam Al-Sajadi is heading in doctrine and culture, in addition to Expanding understanding.

Keywords:
George Lakoff and Mark Johnson, ontological metaphors, conceptual schemes, Imam Zayn al-Abidin, Sahifa al-Sajjadiya.

Cite this The Author(s): Tavakoli Mohamadi , M., Razy Jaduu al-Jahishi, M., (2024): Cognitive Ontological Metaphors in al-Sahifa al-Sajjadi Prayers in Light of Lakoff and Johnson's Theory , Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41- (53-79). DOI:10.22059/jalit.2024.367576.612750

CC BY

Publisher: University of Tehran Press

1. Introduction

Traditional metaphor looks at the concept of transfer and substitution in carrying out a metaphorical act. It is concerned, on the face of the loan, with transferring the meaning from a semantic field, with what is common in it, to a semantic field in which it is not used. In this process, it only looks at the listener's literary pleasure and arouses his astonishment with what he reads. However, many of the pillars of this traditional vision have weakened with the emergence of modern linguistics theory, which has taken the axis of conceptual plans and cognitive metaphors as a starting point for several analyses in various types of supplications. The theory describes this metaphor as a mental matter and that language is a reflection of the mental projection processes that take place. Here, metaphor differs in its new meaning according to the theory of cognitive linguistics from the traditional view of it. The theory of cognitive metaphor is one of the modern studies in linguistics, which its theorists "George Lakoff and Mark Johnson" took out of its linguistic framework to the cognitive conceptual field so that it is present in the aspects of "mental thinking" in all areas of ordinary life. Lakoff and Johnson believe that metaphor is not for decoration or adornment or that it is a linguistic phenomenon related to the language of poetry, but rather it is an intellectual phenomenon related to our conceptual system, inherent in the ordinary life that we live, we hardly realize it most of the time and that it is an important part of our emotions, behavior, and experiences in terms of its symbolic nature. One of the most important premises of this theory is the concept of "conceptual schemes". This is a mental phenomenon that enables the perception of many intellectual experiences and basic concepts such as trust in God, feeling guilty, fear, submission, reassurance, and then tangible experiences through metaphor. About religious texts, it should be noted that the concepts of supplications are considered a unique and important experience, in which metaphor plays a fundamental role in shaping them, such that their concepts are based on "material body experiences" through metaphorical projection. Accordingly, the metaphor is transferred in its entirety from critical and linguistic studies that have monopolized metaphor for several consecutive centuries to studies of the science of the mind, and therefore the cognitive content theory of metaphor is based on the idea of embodiment, i.e. the existence of abstractions depends on the interactions of the body, and in short, matter precedes abstractions.

2. Statement of the issue

The Sahifa al-Sajjadiyya played an important role in employing metaphor, due to its openness to an infinite process, and from it, a diverse interpretive series is produced, and then the interpretation of the metaphor differs according to the cognitive contents from which the reader starts, so that supplications play a central role through latent interaction. The literature of supplication is dazzlingly represented in the Sahifa al-Sajjadiyya and is stopped by several aspects, most of which are mystical. Supplication in the Sahifa al-Sajjadiyya in its external appearance is based on a dialogue between the servant and his Creator, while the internal appearance is based on several emotional and sentimental elements issued by the supplicant; supplication is a psychological, personal, and preaching guidance discourse, social in its benefit and individual in its creator. To understand its contents, the research addressed metaphor, because its nature depends on transferring the meaning from what is common in the semantic field to another semantic field in which it is not used, and it is also something aimed at surprising the listener or pleasing the reader, but the pillars of this traditional vision were shaken by the emergence of the cognitive linguistic theory. One of the important stylistic phenomena that was strikingly evident in "Al-Sahifah Al-Sajjadiyyah" is the metaphor of content; as this metaphor added splendor and magical beauty to this book and its sublime concepts. The Imam, with its various ontological, structural, and directional types, set out to embody Islamic values, enlighten Islamic thought, and illustrate them with the cultural experiences that the Imam lived,

in addition to his call to people to overcome arrogance, refute selfishness, supplicate, be entreat, have mercy, be patient, and seek refuge in God, and urge them to struggle with desires, avoid vanity, and adhere to divine love and humility.

3. Research Questions

This article aims to answer the following questions:

A. What are the types of ontological metaphors used in Al-Sahifah Al-Sajjadiyyah?

B. Why does Imam Al-Sajjad, peace be upon him, employ ontological metaphors in his supplications?

C. What is the value of the conceptual scheme in the newspaper in terms of its significance?

These questions call for hypotheses that the article proves, namely:

A. It seems that there are three types of ontological metaphors represented by the material, circumstance, and personification in Sahifa al-Sajjadiyya strikingly.

B. It seems that the employment of ontological metaphors within the supplications in Sahifa al-Sajjadiyya helps transfer the meaning and concept from the field of the principle to the field of the purpose, employing conceptual schemes in this regard.

C. The use of conceptual schemes in Sahifa al-Sajjadiyya reveals the essence of the concepts semantically and the culture of the Islamic Imam and his Quranic vision, as it calls on the recipient to rely on them in the religious environment in which he lives.

4. Study Methodology

This study relies on the descriptive-analytical approach to reveal the cognitive ontological metaphors and how to employ them in Sahifa al-Sajjadiyya and seeks to know the types of ontological metaphors in the Sahifa, accompanied by analyzing the content and deducing the results by studying the models extracted from it. Studying metaphors in Sahifa al-Sajjadiyya according to Lakoff and Johnson's theory gives the reader a new idea about how to employ such metaphors in religious texts to reach the desired goal.

5. Results

The article deals with reading some conceptual plans in ontological metaphors and analyzing them in Sahifa al-Sajjadiyya in light of Lakoff and Johnson's theory to clarify the implicit and aesthetic connotations, which explain to the recipient how to obtain religious experiences, relying on the descriptive analytical approach. Among the most important results obtained from it are: A. The ontological metaphor in its three types "material, circumstance, and personification" is found in Sahifa al-Sajjadiyya and it has a prominent role in how to convey meaning to the addressee in the process of projecting the concept.

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

دراسة الاستعارات الأنطولوجية الإدراكية فی أدعية الصحيفة السجّادية فی ضوء نظرية لايكوف وجونسون

محمودرضا توكلی محمدی[1]✉، محمد راضی جدوع الجحيشی[2]

۱. الكاتب المسؤول،عضو الهيئة العلمية بجامعة فرهنكيان، قسم تعليم اللغة العربية وآدبها، طهران، إيران. البريد الإلكتروني: mr.tavakoli@cfu.ac.ir

۲. مدرس بالعراق، ماجستير اللغة العربية وآدابها،عراق. بريد إلكتروني: mohamadrazi@yahoo.com

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمی

تاريخ الاستلام:
۱۴۰۲/۰۸/۱۱

تاريخ المراجعة:
۱۴۰۲/۱۰/۲۷

تاريخ القبول:
۱۴۰۲/۱۱/۱۲

يوم الاصدار:
۱۴۰۳/۰۶/۰۱

الملخص

تعدّ نظرية الاستعارة الإدراكية من المباحث الحديثة فی علم اللسانيات والتی أخرجها منظريها «جورج لايكوف ومارک جونسون» من إطارها اللغوی إلی الحقل المعرفی التصوری، بحيث تعتبر حاضرة فی نواحی «التفكير الذهنی» فی كافة مجالات الحياة الاعتيادية، لايكوف وجونسون يعتقدان بأنّ الاستعارة ليست للزخرفة أو للتزيين أو أنّها ظاهرة لغوية متعلقة بلغة الشعر، وإنّما هی ظاهرة فكرية متعلقة بنسقنا التصوری، ملازمة لحياتنا الاعتيادية التی نعيشها، لانكاد ندركها فی معظم الأحيان وأنّها جزء هام من انفعالاتنا وسلوكنا وتجاربنا من حيث طبيعتها الاستعارية. من أهم مبانی النظرية هذه، مفهوم «المخططات التصورية». ويعدّ ذلک ظاهرة عقليّة، تمكن من إدراک كثير من التجارب الفكرية والمفاهيم الأساسية مثل الثقة بالله، والشعور بالإثم والوجل والخضوع والطمأنينة ومن ثمّ التجارب المحسوسة عن طريق الاستعارة. لعبت الصحيفة السجادية دوراً مهماً فی توظيف الاستعارة ويعود ذلک لانفتاحها علی سيرورة لا نهائية، وعنها تنتج سلسلة تفسيرية متنوعة، ومن ثمّ يختلف تفسير الاستعارة بحسب المضامين المعرفية التی ينطلق القارئ منها، بحيث تلعب الأدعية دوراً مركزياً عن طريق التفاعل الكامن. تعرّض المقال لقراءة بعض المخططات التصورية فی الاستعارات الأنطولوجية وتحليلها فی الصحيفة السجادية فی ضوء نظرية لايكوف وجونسون بهدف تبيين الدلالات الضمنية والجمالية، والتی توضح للمتلقی كيفية حصوله علی التجارب الدينية معتمداً فی ذلک علی المنهج التحليلی الوصفی والمستنبط منه أنّ المفاهيم القرآنية فی ثقافة الإمام ع استعارية فی الجوهر، والتجارب المادية كالاحتواء والتوازن وغيرها تشكّل جوهر المفاهيم التی يعتمدها الإمام ويكشف ذلک عن مدی تجسّد فلسفة الأخلاق لديه، ويعود ذلک إلی حقيقة نقل المجردات من حيز اللاوجود إلی حيز الوجود والكينونة أسهل فی الفهم، وأقرب إلی الإدراک، حيث تمنح المجتمع إدراكاً لما يتّجه إليه الإمام السجاد ع مذهباً وثقافةً، إضافة للاتساع فی الفهم.

الكلمات الرئيسة:
جورج لايكوف ومارک جونسون، الاستعارات الأنطولوجية، المخططات التصورية، الإمام زين العابدين ع، الصحيفة السجادية.

استناد توكلی محمدی، محمودرضا، راضی جدوع الجحيشی، محمد، (۱۴۰۳). دراسة الاستعارات الأنطولوجية الإدراكية فی أدعية الصحيفة السجّادية فی ضوء نظرية لايكوف وجونسون: الأدب العربی، السنة ۱۶، العدد ۳، خريف، عدد متوالی۴۱-(۷۹-۵۳).
DOI: 10.22059/jalit.2024.367576.612750

CC BY

الناشر: معهد النشر بجامعة طهران

١. المقدّمه

إن الاستعارة التقليدية تنظر إلى مفهوم النقل والاستبدال فى إجراء عمل استعارى، فهى تُعنى وعلى وجه الإعارة بنقلِ المعنى من مجالٍ دلالى، بما هو شائع فيه، إلى مجال دلالى غير مستخدم فيه ولا تنظر فى هذه العملية إلا إلى متعة السامع الأدبية وإثارة دهشته بما يقرأه، إلا أن كثيراً من أركان الرؤية التقليدية هذه قد ضعفت بظهور نظرية اللسانيات الحديثة التى اتخذت من محور المخططات التصورية والاستعارات الإدراكية منطلقاً لعدة تحليلات فى أنماط متنوعة من الأدعية. النظرية تصف هذه الاستعارة بأنها أمر ذهنى وأن اللغة هى انعكاس لما يدور من عمليات إسقاط ذهنية، فهنا تختلف الاستعارة بمعناها الجديد وفقاً لنظرية اللسانية الإدراكية مع الرؤية التقليدية لها، فالاستعارة الحديثة تشدّد على فكرة التجسد، أى أنّ المجردات يستند وجودها على تفاعلات الجسد وبشكل مختصر المادة تسبق المجردات. الاستعارة هذه شغلت حيّزاً واسعاً من اهتمام البلاغيين والمفكّرين والنقاد، وبذلک تكون قد أضحت محط أنظار لدى مختلف الاختصصات والتوجهات؛ فكانت مجالاً كبيراً، نظراً لدورها الذى تؤديه فى نقل معانى النصّ لكونها ركيزة رئيسة من ركائز البيان، ولذلک كانت تهدف إلى فهم آليات اشتغالها، وكشف كنهها، وبذلک وُضِع لها مفهوم فى اللغة، ومفهوم آخر يحدد معالمها وهو المفهوم الاصطلاحى. فما نصل إلى السبعينيات (١٩٧٠م) حتى نواجه عدةً من الباحثين من أمثال والاس تشيز[1] وتشارلز فيل مور[2]، وجورج لايكوف[3] ورولاند لانفاكر[4] وهم من مؤيدى وداعمى علاقة اللغة بالعقل، فظهرت فى ضوء دراساتهم وبحوثهم علم اللسانيات المعرفية، حيث أكّدوا فيه على مبادئ الإدراک والتنظيم. «فى اللسانيات المعرفية، يحدث التفاعل مع العالم من خلال هياكل المعلومات للعقل، بينما يتّم التأكيد على اللغة الطبيعية كوسيلة لتنظيم ومعالجة ونقل المعلومات» (گلفام، ١٣٨١: ٨). «تعتقد اللسانيات المعرفية بأنّ تكوين المفاهيم والعبارات والاستعارات والمجاز والأطر اللسانية الذهنية من ظواهر العالم وكلها تعدّ جزءاً من كلىّ إدراک الإنسان من العالم.» (جالسرى وآخرون، ١۴٠٢: ٨٣) فظهرت نظرية الاستعارات المضمونية لجورج لايكوف، ومارک جونسون من رحم اللسانيات المعرفية؛ فنشرا كتاباً تحت عنوان «الاستعارات التى نحيا بها» ووضحا فيه إطار نظريتهما الجديدة فيما تخص الاستعارة والدور المعرفى والمضمونى لها، هذه النظرية سميت بالنظرية المضمونية للاستعارة أو الاستعارة المضمونية؛ فالاستعارة فى نظريتهما تختلف تماماً عن الاستعارة التقليدية إذ يعتقد كل من لايكوف وجانسون بأن الاستعارة فى حقيقة أمرها تخلق نوعاً من التشابه الضمنى بين مجال المبدأ ومجال المقصد فاستخدما مصطلح العلاقة/ الربط للإشارة إلى هذا الأمر.

---

[1] - Wallace
[2] - Charles Fillmore
[3] - George Lakoff
[4] - Ronald Langacker

فالاستعارة «ليست للزخرفة أو للتزيين، أو ظاهرةً لغويةً متعلقةً بلغة الشعر وإنما ظاهرة فكرية هی متعلقة بنسقنا التصورى، ملازمة لحياتنا الاعتيادية التى نعيشها، لا نكاد ندركها فی معظم الأحيان وأن جزءاً هاماً من انفعالاتنا وسلوكنا وتجاربنا من حيث طبيعته إستعارى... وبهذا الأمر لن تكون الاستعارة عبارة تعابير مشتقة من حقائق أصلية فحسب، بل تعدّ الاستعارة هی نفسها، عبارة عن حقائق، بصدد النسق البشرى التصورى، والفكر البشرى» (لايكوف وجونسون، ۱۹۹۶: ۱۳). فيما يرتبط بالنصوص الدينية يجب الإشارة إلى أن مفاهيمَ الأدعية تعتبر تجربةً فريدةً مهمةً، تلعب الاستعارة دوراً أساسياً فی تشكيلها، بحيث تقوم مفاهيمها على «تجارب الجسد المادية» عن طريق الإسقاط الاستعارى. بناءً على ذلک تُنقل الاستعارة بأكملها من الدراسات النقدية واللسانية التى حكرت الاستعارة لعدة قرون متوالية إلى دراسات علم الذهن، ولذلک فالنظرية المضمونية الإدراكية للاستعارة ترتكز على فكرة التجسد أی تعتمد وجود المجردات على تفاعلات الجسد، وبشكل مختصر المادة سابقة على المجردات.

يتمثل أدب الدعاء فی الصحيفة السجادية بشكل باهر وتستوقفه جوانب عدة فی أغلبها عرفانية، فالدعاء فی الصحيفة السجادية بالمظهر الخارجی يقوم على المحاورة بينَ العبدِ وخالقه، أمّا المظهر الداخلی فيقوم على عدة عناصر انفعالية وجدانية صادرة عن الداعی؛ فالدعاء خطاب إرشادی نفسی ذاتی، وعظی، اجتماعی فی نفعه وفردی فی مبدعه ولفهم مضامينه تطرق البحث إلى الاستعارة، لأنّ طبيعتها تعتمد على نقل المعنى مما هو شائع من المجال الدلالی إلى مجال آخر دلالی غير مستخدم فيه، كما أنّها أمر هادف إلى دهشة السامع أو متعة القارئ، إلّا أنّ أركان الرؤية التقليدية هذه اهتزت بظهور النظرية اللسانية الإدراكية، والتى اتخذت من محور المخططات التصوّرية والاستعارات الإدراكية منطلقاً فی أنماط متنوعة فی النصوص لتحليلات لغوية. اللسانية الإدراكية تتطرق إلى دراسة الصلة بين مجالی اللغة والعقل وكيفية التبادل بينهما. فالعلاقة بين اللغة والإدارک والثقافة الحاصلة منها هی التى يدرسها هذا العلم الحديث نسبياً. فوفقاً لما يعتقده أصحاب اللسانية الإدراكية، المعرفة اللغوية «جزء من الإدراک العقلی الذى لا يميز بين المعلومات اللغوية والمعلومات غير اللغوية... فالعمليات العقلية والأنشطة الذهنية التى تتحكم فی التفكير الإنسانی وفی تكوين المعرفة بشكل عام هی نفسها التى تتحكم فی المعرفة اللغوية وفی تشكل البنية اللغوية العامة بمستوياتها المختلفة. فهناک مستوى واحد تعالج فيه المعلومات اللغوية والمعلومات الأخرى الحركية والبصرية والسمعية غير اللغوية وهو المستوى الذى يطلق عليه مستوى البنية التصورية» (ابراهيم النجار، ۲۰۰۴: ۵).

الصحيفة السجادية، حقيقةً تعدّ منهجاً متكاملاً للحياة البشرية والإسلامية المتميزة بما تحتويه من معالم ومضامين فائقة الأهمية، وأسس التربية وقواعد الاجتماع بأسلوب رشيق، له تأثير عميق جداً فی نفس المتلقی، فلقد وظّف الإمام زين العابدين فی أساليبه المعبرة عن المفاهيم المضمونية المتافيزيقية عدة تقنيات يعكف اليوم عليها علم اللسانيات الإدراكية، ومن أبرزها المخططات

التصوّرية. «يرى الباحثان لايكوف وجانسون أنَّ المخططة التصورية العادية التى تسيّر تفكيرنا وسلوكنا، ذات طبيعة استعارية بالأساس أى يحتظى الإنسان فى العالم بمخططة تصورية تبنى بواسطة خبراته الفردية ومدركاته المحيطة به أو بواسطة تعامله مع العالم جميعاً، إذن تعتبر هذه النمطية بؤرة لتحديد الحقائق اليومية وما يستفيد فى هذا التحديد هى الاستعارة التى تتجلى بتصور مظهر من خلال مظهر آخر» (شراحيلى، ٢٠١٤: ٤٠).

فهذه النظرية تطبق على جميع النصوص الأدبية والدينية التى تنعكس فيهما الاستعارة المضمونية، ومن هذا المنطلق يعتبر كتاب الصحيفة السجاديّة من كتب ذات النصوص الدينية القيّمة والتى تحلّت بميزات أدبية وأسلوبية جديرة بالاهتمام، فمن الظواهر الأسلوبية المهمة التى تجلّت بشكل لافت للنظر فى هذا الكتاب الشريف هى الاستعارة المضمونية؛ حيث أضفت هذه الاستعارة الروعة والجمال السحرى على هذا الكتاب ومفاهيمه السامية. فانبرى الإمام على اختلاف أنواعها الأنطولوجية والبنيوية والاتجاهية إلى تجسيد القيم الإسلامية، وإنارة الفكر الإسلامى، وبيّنها بالتجارب الثقافية التى عاشهَا الإمام، فضلاً عن دعوته الناس إلى تجاوز الكبر، ودحض الأنانية، والابتهال، والتضرع، والرحمة، والصبر، والاستعاذة بالله، وحثهم على مصارعة الهوى، وتجنب الغرور، وملازمة الحب الإلهى والتواضع.

١-١ أسئلة البحث

والهدف وراء هذا المقال هو الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما هى أنواع الاستعارة الأنطولوجية المستخدمة فى الصحيفة السجادية؟

٢. لماذا يوظف الإمام السجاد عليه السلام الاستعارات الأنطولوجية ضمن أدعيته؟

٣. ما قيمة المخططة التصورية فى الصحيفة من حيث دلالتها؟

و هذه الأسئلة تستدعى فرضيات تثبتها المقالة ألا وهى:

١. يبدو أنه توجد الاستعارة الأنطولوجية بأنواعها الثلاثة التى تتمثل فى المادة والظرف والتشخيص فى الصحيفة السجادية بصورة لافتة للنظر.

٢. يبدو أنّ توظيف الاستعارت الأنطولجية ضمن الأدعية فى الصحيفة السجادية تساعد نقل المعنى والمفهوم من مجال المبدأ إلى مجال المقصد مستوظفاً المخططات التصورية فى هذا الصدد.

٣. إن استخدام المخططات التصورية فى الصحيفة السجادية تكشف عن جوهر المفاهيم دلالياً وثقافة الإمام[ع] الإسلامية ورؤيته القرآنية حيث يستدعى المتلقى للاعتماد عليها فى المحيط الدينى الذى يحيا به.

١-٢ منهجية الدراسة

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفى- التحليلى للكشف عن الاستعارات الأنطولوجية الإدراكية وكيفية توظيفها فى الصحيفة السجادية وتسعى إلى معرفة أنواع الاستعارات الأنطولوجية

فی الصحیفة مترافقاً مع تحلیل المحتوی واستنباط النتائج من خلال دراسة النمـاذج المسـتخرجة منها. فدراسة الاستعارات فی الصحیفة السجادیة وفقاً لنظریة لایکـوف وجانسـون یعطـی القـارئ فکرةً جدیدةً حول کیفیة توظیف مثل هذه الاستعارات فی النصـوص الدینیـة بغیـة الوصـول إلـی الهدف المنشود.

۱–۳ الدراسات السابقة

تتمّ مناقشة الاستعارات الموجودة فی أدعیة الإمام السجّاد[ع] بعد أن جُمعت الأمثلة والنماذج الخاصة المرتبطة بالاستعارة الإدراکیة الموجودة فی ذلک الکتاب، ثم یتمّ الاستنتاج من المعلومات والمناقشات. البحث عن الصحیفة السجّادیة کثیرٌ جداً فبحثنا عن أنواع الاستعارات الإدراکیة فی الإنترنت والمواقع الإلکترونیة، ولم نجد بحثاً مستقلّاً عن دراسة الاستعارة الأنطولوجیة فی الصحیفة، وبما أنَّ الموضوع هذا لم یُدرس من قبل، یأتی هنا بعض البحوث المرتبطة بهذا البحث التی تعالج الصحیفة السجّادیة:

● مقالة بعنوان (ساز و کارهای شناختی و نقش آنها در مفهوم سازی دعا) للمؤلفة شیرین بور إبراهیم، المنتشرة فی عام ۱۳۹۴ هـش فی مجلة «زبان شناخت» وتعتبر المقالة دراسة حدیثة لسانیة، حیث وظفت الباحثة الآلیات الألسنیة فیها کالاستعارة التصویریة والمعرفیة وما إلی ذلک، لدراسة نص «الصحیفة السجادیة».

● التقابل الدلالی فی الصحیفة السجادیة، للإمام علی بن الحسین ع، رسالة جامعیة فی جامعة الکوفة، للباحثة حوراء غازی عناد السلامی والتی نوقشت فی عام ۲۰۱۰م، حیث تطرقت لظاهرة التقابل باعتبارها ظاهرة أسلوبیة ودلالیة، حیث تمکن الإمام من شدّ ذهن المتلقی واستثارته من خلال توظیف ألفاظ المقابلة، عن طریق استخدام الحواس فی مختلف جوانب الحیاة.

● مقالة الاستعارة الأنطولوجیة ودلالاتها فی القرآن الکریم، مجلة کلیة الفقه بقلم میرحاجی، حمید رضا و سعدی، محمد (۲۰۱۹). تطرق المقال کما هو معلوم من اسمه إلی دراسة الاستعارة الأنطولوجیّة فی القرآن الکریم وبحث فی هذا الصدد عن الاستعارات التشخصیة والظرفیة والمادة فیه ودور هذه الاستعارات فی توصیل المعنی الذهنی إلی المخاطب عبر المادة أو الأمور العینیة.

● مقال تحت عنوان المخططات التصوریة ودورها فی فهم مضامین الصحیفة السجادیة الاخلاقیة بقلم سیدة فاطمة سلیمی وکبری راستکو، المطبوع فی مجلة اللغة العربیة وآدابها (۲۰۱۷). تعرض المقال هذا لقراءة بعض المخططات التصوریة المتعلقة بالمفاهیم الأخلاقیة فی الصحیفة السجادیة وحللها وفق اللسانیات الإدراکیة.

● انتشر بحث حول الجمالیة فی الصحیفة السجادیة، وأصولها فی القرآن والحدیث والنهج، الباحث: الحلباوی، نبیل؛ مجلة: رسالة الثقلین، ۲۰۱۰/۱۴۳۲ م. لا یتطاول هذه المقال إلی أکثر من أن یکون مدخلاً إلی دراسة هذه الظاهرة فی أجمع کتاب للدعاء أبدعه نجم متألق من آل محمد الطیبین وعترته الطاهرین علیه وعلیهم أفضل الصلاة والتسلیم واقتصر بالتالی علی رسم الخطوط

العريضة لهذه الجمالية فى الصحيفة السجّاديّة تتناول أسسها الإنسانية ومصادرها المرجعية ومعالمها الفنية مؤيدة بالشواهد بما عهد لأبحاث أكثر تفصيلاً وتحليلاً وعمقاً لإحاطة تلم بهذه الظاهرة من سائر وجوهها وجوانبها. كما نشاهد بأنَّ كاتب هذه المقالة يتطرّق إلى عنصر الجمال فى الصحيفة السجادية ولاسيّما مصادره وأصوله التى تنشأ من القرآن الكريم والأحاديث فالفرق بين هذه الدراسة ودراستنا يتمثل فى هذا الموضوع حيث نحن نقصد باستخراج الشواهد الاستعارية من كلام الإمام السجاد (ع).

● نُشرت مقالة «دراسة معرفية للأفعال الإستعارية فى القرآن الكريم»، للكاتبين: مريم مرادى، أحمد محمدى، مجلة الدراسات فى النقد الأدبى. تتناول الدراسة الحالية الأفعال الاستعارية فى نصّ القرآن الكريم وطبيعتها الدلالية من منظور اللسانيات المعرفية واستناداً إلى نظرية الاستعارات المضمونية عند "ليكاف وجونسون". كل ما ذكرناه يعدّ دراسات مرتبطة بموضوع البحث الحالى والذى يجعل هذا البحث جديداً هو تطرقه بصورة مستقلة إلى دراسة الاستعارة الأنطولوجيّة فى الصحيفة السجادية.

٢- كليات البحث

٢-١ الاستعارة وأنواعها عند لايكوف وجونسون

تُعدّ الاستعارة المفهومية أداةً رئيسةً للتعبير عن المفاهيم الانتزاعية كما تبرز مركزيةً مهمّةً فى آليات الكلام المتداولة فى حياتنا اليومية بوعى أو بغير وعى (سيفى، ١٤٠٢: ١). ميّز جورج لايكوف ومارک جونسون بين نوعين من الاستعارات استناداً إلى درجةِ التواضعية: «وهى فى لغة التدّاول العاديّة تُعتبر استعارات متحققة، وهذه الاستعارة تكون بعيدةً عن أى قصد إبداعى أو أية طاقة، والسبب فى ذلک راجعٌ إلى مصدر الاستعارة، فهى متجذرة راسخة فى النسق البشرى التصويرى، وكامنة هى فى الطابع الاستعارى للغة، وهى أساسُ أية عمليّة استعارية، وهى ملازمة لحياتنا الاعتيادية اليومية، حيث لا يتم إدراكها فى أحيان كثيرة نعدّها للظواهر الذهنية مجرد أوصاف مباشرة» (كرتوس، ٢٠١١: ٤٣)، ودرجة الاستعارة التواضعية التصورية تُقاس على حسب درجة استخدامها، فكلما كانت مبتذلة، مستعملة، متكررة، كانت درجة تواضعيتها عالية، بحيث يأخذ المعنى معها، شكلاً غير واعٍ، مستنداً إلى الخبرات التراكمية المعرفية، وهذا الأمر يجعل طرق التفكير والفهم بهذهِ الاستعارات متشابهة بين المتكلمين (سليم، ٢٠٠١: ١١١). الاستعارات الوضعية يمكن تصنيفها على ثلاثة أنواع:

٢-٢ الاستعارة البنيوية

إنَّ قوام الاستعارة البنيوية هو عملها على: «بنية التصورات، التى تتصف بوضوح قليل، وجزئياً تفهم من خلال تصورات أخرى تتصف بوضوح كثير» (لايكوف وجونسون،١٩٩٦: ١٢٢). إذ تعتمد الاستعارة البنيوية على مجالين اثنين هما: «المصدر وهو الأكثر إفهاماً، والأكثر وضوحاً والهدف وهو الأقل وضوحاً، مثال ذلک: بنية الجدال من خلال تصورنا للحرب، فى قولنا: الجدالُ حَربٌ»

(نفس المصدر: ۲۳). كما أن الاستعارة البنيوية تتصف بأنها من أكثر أنواع الاستعارات تخفّياً، ويعود ذلک لتأسسها على بنية الفِكر فی ضوء فِكر آخر من ذلک. ومثال ذلک: «أن نجرىَ الطلَب فِی شَكلِ اسْتفهامٍ، أو أن يجرى الوثوق من موقف خالفهُ على شكلِ تهديدٍ وما إلى ذلک» (غزال، د.ت: ۲۷۳).

۲-۳ الاستعارة الفضائية

إنَّ مفهوم الفضائی الاستعارى «لايبنى على أساس بنية تصور ما استعارياً استناداً إلى تصور آخر كما هو الحال هو فی سابقتها الاستعارة البنيوية، وإنّما هی عكس ذلک تماماً، إذ تقوم على تنظيم نسق كامل من التصورات العالقة» (لايكوف وجونسون، ۱۹۹۶: ۳۴) التی تحصل نتيجة التفاعل بين المحيط الخارجی وبين أجسادنا، يلفت انتباهنا «ثنائية الفضاء التقابلية» بالتعاكس أو التضاد، أو التباين نحو: تحت/ فوق، أسفل/ أعلى، خارج/ داخل، مركزى/ هامشی وما إلى ذلک.

۲-۴ الاستعارة الأنطولوجية

تتجلّى طاقةُ الفهمِ الاستعارى لهذا الصنف من الاستعارات، فی «أنّ تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية، وبشكل خاص أجسادنا، مصدر لأسس استعارات أنطولوجية متنوعة بشكل كبير، أى أنها تمنحنا طرقاً، للنظر إلى الأنشطة والأحداث والأفكار والإحساسات وغير ذلک، باعتبارها مواد وكيانات، نستخدم الاستعارة الأنطولوجية لكثير من الحاجات المختلفة، وهذه الاختلافات التی تحصل بين الأنواع هذه من الاستعارات، تعكس تلک الحاجات المختلفة التی استخدمت هذه الاستعارات من أجلها» (لايكوف وجونسون،۱۹۹۶: ۴۶). والدكتور عطية سليمان يرى «أنّ أنواع الاستعارات التی قام بذكرها جورج لايكوف، ومارک جونسون هی طرق للتفاعل مع البنية التصورية للكلمة فی طريق خلق تصورات عنها جديدة وفی حقيقة الأمر هی معان جديدة، تضاف إلى معنى الكلمة الأصلی» (سليمان، ۲۰۱۴: ۹۱). بعبارة أخرى يمكن القول بإنّ الاستعارات انبثقت من صميم التجارب فی الحياة الاعتيادية، وتتأسس الاستعارة الأنطولوجية على نفسيّة داخل حقل تجاربنا، «فتجاربنا مع الأشياء الفيزيائية مصدر لأسس استعارات أنطولوجية متنوّعة جداً» (المصدر السابق: ۴۶). فلم نكن لنفهم ماهيّة النصّ لدى الإنسان لو لم نتصوّرها استعارياً، والتشخيص للنصّ أكّد ما هو مغشى فی كافة جوانب الحياة، وفی نفس الوقت أكّد النصّ تصوّر الإنسان لذاته وتجاوزه إياها، فعندما يواجه الإنسان مشكلاته ويلجأ إلى النصّ الأدبی والدينی، ينخرط فی عالمه، ومن ثمّ يَصْنَعُ ذاتَه، فالإنسان دائماً مستعد ليدرک معنى وجوده. إن الاستعارات الأنطولوجية تقوم على «ربط موضوعات، وأنساق مجردة، اعتماداً على أنساق فيزيائية محسوسة» (لايكوف وجونسون، ۱۹۹۶: ۴۵). بحيث يتم اعتبار تلک الموضوعات المجردة، وما يحصل من الحزن والانفعالات، على

أنها موضوعات حسية، حتى يتم فهمها عن طريق ما هو محسوس، وفى مستوى تفكيرنا هى دائمة الحضور، وهذا النوع من الاستعارات يتفّرع إلى:

الف. الكيان والمادة: تعد تجارب الناس مع الأشياء المحيطة بها، متكأ لاستعارات أنطولوجية متنوعة، فعندما نتمكن من تحديد تجاربنا، كمواد أو كيانات فإنّه يصبحُ بوسعنا الإجابة عليها كى نعتبرها أشياء منتمية إلى منطقتنا، أما عندما تكون الأشياء هذه غير واضحة، فتسعى إلى الإحالة إليها بحدود صناعية وتستخدم الاستعارات الأنطولوجية، لقضاء حاجات تختلف عن بعضها مثل الإحالة، تحفيز الأنشطة، تعيين مظاهر، تحديد الأهداف وما إلى ذلک من الوظائف الأخرى، «إنَّ تجربتنا مع الأشياء الفيزيائية، والمواد، تعطينا أساساً إضافياً للفهم، وهو أساس قد يتعدى الاتجاه البسيط، إنّ فهم تجاربنا من خلال الأشياء، والمواد، يسمح لنا، باختيار عناصر تجربتنا، ومعالجتها، بعدِّها كيانات معزولةً، أو بعدِّها مداداً من نوع واحد» (لايكوف وجانسون، ١٩٩٦: ۴۶). فالاستعارات الأنطولوجية تعطينا فهماً أفضل لمثل هذه الأمور وتقرب عالم المعقول بالمحسوس مع توظيف التشخيص وما إلى ذلک من الوسائل البلاغية.

ب. الاستعارات التشخيصية: هذا النوع من الاستعارات الأنطولوجية يخصص فيها الشيء الفيزيائى، كما كان شخصاً، والاستعارات هذه تسمح لنا بعضهم بعدد كبير ومتنوع من التجارب المرتبطة بكيانات غير بشرية، عن طريق الخصائص، والحوافز، والأنشطة البشرية، ولأن الخصائص البشرية معروفة، وبشكل دائم نتعامل معها، فكل مايتم تشخيصه، يصبح فهمه سهلاً، مثال ذلک قولنا: هاجم التضخم أساس اقتصادنا، طرحنا التضخم أرضاً، إنّ ألد أعدائنا حالياً هو: التضخم. (لايكوف وجانسون، ١٩٩۶: ۵۶). فيتم فى استعارة التشخيص «تصور مفهوم عبر صفات وأفعال الإنسان؛ أى أن المفهوم يمتلک خصائص فعل الإنسان وكأنه يصبح إنسانا والهدف من ذلک هو إيصال دلالة خاصة من جراء هذه الاستعارة إلى القارئ» (نفس المصدر:۱۶۳). إن استعارة التشخيص تتميز عن الاستعارات الأخرى بخصيصتين، الأولى أنّ الشيء يتصف بصفة إنسانية أو ينسب إليه فعل بشرى والثانية أن فيه حيوية وديناميه مع وعى وهى أيضا صفة بشرية بمعنى أن المفهوم يتحرک ويعمل بصورة هادفة وواعية لا أنها اعتباطية آلية» (ميرحاجى، ۲۰۱۹: ۱۶۳).

ج. استعارات الوعاء أو الظرف: فى هذه الاستعارات ينظر إلى الأنشطة، الحالات والأعمال باعتبارها مواداً استعاريةً، وبذلک تعد أوعية، تحوى الأعمال، وأنشطة أخرى، تدخل فيها، إنها أيضاً تتصور باعتبارها أوعيةً، بالنسبة للمواد والطاقة التى تقتضيها تلک الأنشطة، ومنتوجاتها الفرعية التى تعد ناتجة عنها أو داخلية فيها، مثال ذلک قولنا: ولقد صرفت طاقة كبيرة فى غسل النوافذ،

لقد افدت سعادةً كبيرةً من غسل النوافذ، أجد فی غسل النوافذ سعادةً كبيرةً، أنه فی حالة خيبة، وفقدان أمل، أنه يعيش بشكل دائم فی قلق (لايكوف وجانسون، ۱۹۹۶: ۵۰). يعتبر الإنسان بذلک، بمثابة وعاء ذو مساحة محدودة، ويتوفر أيضاً على اتجاهات فضائية، ترتبط بالإنسان كأشياء فيزيائية، ذات مساحات محددة، وفی حال عدم ظهور الحدود الفيزيائية، ذات مساحات محددة على الإنسان لإبراز وعاء ما، أن يخلق معالم، تعمل بدورها على فصل الإقليم ذلک، لكی يحصل على توجه، ويمتلک «مساحةً محدودةً».

۲–۵ المخططات التصورية

يرى كل من الباحثين جورج لايكوف، ومارک جونسون، بأن المخططة التصوّرية، العادية، والتی بدورها تسير سلوكنا وتفكيرنا، هی بالأساس ذات طبيعة استعاريّة، أی فی العالم يحتظی الإنسان بمخططة تصوّرية، تُبنی بوساطة مدركاته المحيطة به، وخبراته الفردية، أو بوساطة تعامله مع جميع العالم، إذاً «هذه النمطية تُعتبر بؤرة لتحديد الحقائق اليومية وما يُستفاد من التحديد هذا هو الاستعارة التی تتجلّی بتصوّر مظهر، عن طريق مظهر آخر» (شراحيلی، ۲۰۱۴: ۴۰). بصيغة أخری: إن الاستعارات لا يمكن حضورها أو ظهورها إلّا من خلال تصوّرات فی «النسق التصوری» لكل إنسان عبر سلوكه الاجتماعی وثقافته، ويكون ذلک بوساطة تعميم «المعلوم علی المجهول» وإسقاط «المشهور على الجديد» مثال ذلک: «الزمن... مال». فی هذا المثال مخططة تصوّرية يستعملها كل إنسان منّا، على شكل استعاری، فی حياتنا الاعتيادية اليومية، نمثل إليها كمثال وليس على سبيل الحصر كالآتی:

• أنتَ لا تستغل وقتک بشكلٍ جيّد. • أنتَ تضيّع وقتی. • أقدرک على الوقت الذی أعطيتنی إياه.

فكلا الباحثين لايكوف وجونسون يعتقدان بأن الزمن هو مفهوم ذهنی يُدرک بالتجربة المادية من خلال الأمثلة التی ذكرناها سابقاً، والمعلومة الشهيرة ذات طابع استعاری نحو: الزمن كيان، أو الزمن شیء، كما يتجسد لنا كسلعة غالية تستغل أو تمنح أو تضيّع، أو كذهب، فتكون الصور الاستعارية فی المخططات التصورية ضمن النظرية، وهذه النظرية تعتبر من أهم النظريات فی علم اللسانيات، تعتمد بدورها على صور يرسمها عقل الإنسان البشری بحسب وسائل محسوسة مادية من أجل استيعابها (حسين دزه‌يی، ۱۴۳۶: ۶۵). ومن ثمّ يجدر لنا القول بأنَّ الاستعارة التصورية، لا تمنحنا تصوراً كاملاً عن كل ما هو موجود بين المستعار له، والمستعار منه، وإنما هی تنقل جزءاً لنا من التصور، ليساعدنا على فهم الكلام، «ففی الحقيقة هی استعارة جزئية، تظهر لنا جوانب من التشابه، وتخفی بقية الجوانب، حيث إن تصوير الزمن بالمال لا يشبه: الزمن بالمال، فی جميع ميزاتها، كإمكان إعطاء المال ومن ثمّ استرداده، ولكنّ بإعطاء «الزمان» بدون الاسترداد، يدل على أن الأسلوب الاستعاری فی المستعمل فی أمر ذهنی ليس هو بحاجة لأن يشمل كافة ميزات المستعار منه، بل توجد فيه جوانب من الإخفاء والظهور» (شراحيلی، ۲۰۱۴: ۴۲). فالمخططات

التصورية هی أساس وركيزة أية عملية استعارية، نجدها عند لايكوف وجونسون ثلاثة أقسام: مخططات تصورية أنطولوجية، ومخططات تصورية بنيوية، ومخططات تصورية اتجاهية أو فضائية، ففی الصحيفة السجادية مخططات كثيرة ذات الطابع الاستعارى فيها جوانب ظاهرة وأخرى مخفية، إذ كثرت الاستعارات الضمنية التی كشفت الظواهر المخفية والتی كشفتها نظرية لايكوف وجونسون وهی بالأساس ضمنية لا تظهر فی القول.

۳- الاستعارات الأنطولوجية أو الوجودية فی الصحيفة السجادية

كما مر سابقاً هذه الاستعارات تعرض للقارئ أو المتلقی تجسيد المضامين المتنوعة، وتبيّن رؤية الإمام السجاد عليه السلام للمضامين المختلفة فی الصحيفة، عبر فضاء استعارى تكشف عن مُكْتَنَزاتِه النفسيّة الصادرة عن تجربته الإسلامية، كما تعبّر عن معتقدات المؤلف، وكيفية تَجْرُبته فی الحياة الاعتيادية اليومية، فمن خلال تحليل نصوص الأدعية المزينة بالاستعارات، ومخططاتها والتی تندرج تحتها معطيات اجتماعية، وثقافية، ونفسية، وبيئية، وجميعها تجسّد القيم ذات الطبيعة الثقافية و الدينية وجب علينا أن نهتمّ بها فی ثقافتنا، فهی تستدعی المتلقی للاعتماد عليها، فی المحيط الدينی الذی يحيا به.

۳-۱ استعارة المادة (المفهوم شئ أو مادة)

تتفرع هذه الاستعارة إلى الكيان والمادة. إنّ تجربتنا مع الأشياء الفيزيائية، والمواد، تعطينا أساساً إضافياً للفهم، وهذا الأساس قد يتعدّى الاتجاه البسيط، إنّ فهم تجاربنا من خلال المواد والأشياء يسمحُ لنا بانتقاءِ عناصر تجربتنا، ومعالجتها بعدّها كياناتٍ معزولةً، أو بعدّها مواداً من نوع واحد (لايكوف، ۱۹۹۶: ۴۷). فی الصحيفة السجادية يتحدث الإمام السجاد عن احتياجات الإنسان فی حياته الاعتيادية، وفی مسيرة حياته بشكل عام، فيبيّن حاجة العبد إلى الثقة بالخالق عز وجل، وقضائه، وحسن الظنّ به، ولا سيّما بأن ذلک من أجل وقاية الإنسان من عقاب الله سبحانه، ونيل الرضوان الإلهی (الحسون، ۱۳۱۳: ۱۱۲). فلا يكتمل إيمان الإنسان إلّا من خلاله، وذلک لأنّه من واجباته، ومن صميم التوحيد. وإنّه منهج متوسط بين نقيضين، ومسلک دقيق، لا يستطيع أحد أن يسلكه، إلّا مَن وفقّه لله، وجعل قلبه خاشعاً وخالصاً له ولهذا الأمر وجب أن يكون (سمة لازمة) يتجلّى فی حياة المؤمن وقرب موته، وعند احتضاره، والمتلقی يرى ذلک من خلال أدعية الإمام فی قوله[۶] «**اللّهُمَّ صلّ علی مُحمّد وآله، وَهَبْ لی الثّقَةَ، لأُقِرَّ معهَا بأنَّ قضاءَکَ لَمْ يَجرِ إلّا بالخيرَةِ**» (الأبطحی، ۱۴۱۱: ۱۸۸).

يتجلّى الرضا فی دعاء الإمام وهو يتحدث عن التضاد بين **الثقة بالله** وقضائه، وعن قدرة النفس، والثقة بها وكل ذلک بصورةٍ ضمنيّة، فالإمام يشير باستعمال الفعل **هب** إلى أنّ الأولى باقية، حقيقة **ذاتية**، بينما الثانية غير حقيقية، **عرضية**، والإمام (ع) يتعامل مع **أمر الثقة بالله وقضائه** بأنها ليست استعارةً إدراكيةً، وكأنّها حقيقة ماديّة، وهذا التعامل سببه هو جانب آخر من جوانب الاستعارة وهذا الجانب هو: دور المعرفة والإيديولوجيا الموجودة فی فهم المجردات حول التجربة

المادية. فيسقط الإمام فهمَهُ لِلذّةِ الفضة أو الذهب وما إلى ذلک من المواد الثمينة التی معها يتعامل بعدِّها فاعِليّةً سامّةً، ولذة الخزف الرخيصة مثلاً، على ما يعتقده عن قضاء لله والثقة به، وهنا يجد القارئ أو المتلقی الرؤية الإسلامية القرآنية، التی تنظر إلى الخزف بأنّه شیءٌ رخيص منفعل، لا يَعْبأ به، وهذه الرؤية هی رؤية أيديولوجيّة، لكونها تشكّل مرتبة الخزف والذهب فی المجتمع وتحدّد نمط السلوک الاجتماعی الذی يقرّه المجتمع، فی فترة من الزمن، فمجال المبدأ هنا المادة والشیء ومجال المقصد هو الثقة بالله وتتمثل الرؤية الإيديولوجية فی كون الخزف: منفعل/رخيص، والذّهب: غالٍ/فاعل، وهذه استعارياً تسقط لتمثّل جانباً من المجرّد، وبذلک تكون الثقة بالله، وقضائه، استعارياً هی من لذة الذهب لأنّها لذة فاعلة/فعلية، فی حين لذة الثقة بالنفس هی لذة منفعلة، فالثقة بالله عزّ وجل مجازياً هی شیءٌ ثمينٌ، يمتلكها العبد، والذی ليس لديه ثقة سوى بنفسه، وظنّه سیء بالخالق وقضائه، فتنقصه الثقةَ بالله «ولا يتساوَى الناس فيما يمتلكونه من الثقةِ بالله، كما لا يتساووا بممتلكاتهم الماديّة، وحيث انّ نظر المتلقی إلى تفاعلات الذهن واللغة هی نظرةٌ سياسيةٌ، وهذا يمكن أن يعدّ نمطا من أنماط الأخلاق البرجوازية التی بدورها تُبعد الإنسان عن رفاهيته المادية، وإلهامه بماديّة أخلاقية فی مستوى الاستعارة» (الحراصی: ۲۰۰۲: ۱۶۷).

فنصّ الدعاء عند الإمام السجّاد يتضمن عدّة أبعاد وكلّها متنوعة منها عقائدی وأخلاقی واجتماعی وسياسی، فيقول فی إحدى أدعيته: «**سبحانکَ ما أضيقَ الطرقَ على من لم تكُن دليلهُ وما أوضحَ الحقّ عندَ من هديتَهُ سبيلَهُ، إلهی فاسْلُک بنا سُبُل الوصول إليکَ وسيِّرنا فی أقربِ الطرُقِ للوفودِ عليکَ**» (الأبطحی، ۱۴۱۱: ۲۷۸).

فالدعاء هنا يريد إيصال المخاطب إلى الهداية ويبحث عن الطرق التی تساعده على هذا الإمر. الهداية أمر معنوی لا تمت بصلة بالأمور المادية ولكن الإمام عليه السلام تصل بين الهداية وهی مجال المقصد وبين الطريق أو السبيل الذی يوصلک إلى المقصود والمقصد وهو مجال المبدأ «الهداية» فتتشكل الخطاطة التصورية المفهوم شیء أو مادة، فكل شیء تصلک إليها فی الحقيقة طريق تخطو فيه، فنواجه عدة موضوعات تشكل هذه الخطاطة منها: الطريق الضيق لا يصلک إلى الهداية، الدليل على الطريق هو لله، أسلک السبل التی تصلک إلى لله، لا تخطو فی الطريق الخاطئ، اختر أقرب الطرق إلى لله و... بناءً على ذلک تظهر هذه الاستعارة الإدراكية للمتلقی جانباً واحداً من تفاعلِ العبدِ مع ثقته بالله، وهو تأثيرُ الثقةِ بالله، على قدرة العبد على الثبات والنشاط، وذلک يقودنا إلى نتيجة مهمة جداً وهو أن الاستعارة هذه ليست إلّا أداةً تصوريةً إدراكيةً لقد تمّ استعمالها من أجل استعارة أخرى أكثر مركزية، ويمكن لغوياً تحديدها كالآتی: الثقة بالله هو ثبات ونشاط، بناءً على هذا يجبُ على المرء أن تثقَ بالله عزّ وجل، وتحسن الظن به، فی جوانب الحياة جميعها، وذلک ليستقر الإنسان على حالة ثابتة ويملأ قلبه بالفرح والقوّة.

۳-۲ استعارة الظرف (المفهوم ظرف)

من أنواع اللستعارات الأنطولوجية هی الظرفية بمعنی أن القائل أو الكاتب يصوّر المفاهيم تصويراً يجعلها ظرفاً أو وعاءً وكأن فی جوفه فضاءً خاوياً يمكن ملؤه بشیء أو أشياء أخری (ميرحاجی، ۲۰۱۹: ۱۵۹). كما جاء فی محتويات الصحيفة السجادية مجموعة من الأدعية من خلالها يتمّ النظر إلى **التصورات المجردة** التی تظهر فی مفهوم الحاجة والعز والخضوع بعدّها أشياء محسوسةً، نستطيع عن طريقها إدراک تجارب الإمام السجاد[ع] بأنواعها المختلفة، وهی استعارات تتجلّی فی تصوّر العزة لله عز وجل، من خلال الاحتواء كمَا فی قولِ الإمام: «**فهَا أنا ذا يَا إلهی، وَاقفٌ بِبابِ عِزّک وقوفَ المُستسلِمِ الذّلِيلِ**» (الأبطحی، ۱۴۱۱: ۷۵).

ففی هذه الفقرة من الأدعية، يصوّر لنا الإمام السجاد[ع] عبداً حقيقياً، يستسلم أمام عزّة لله وقدرته وعن هذا المسير لا ينحرِف، بوقوفه أمامَ بابِ عزّةِ الخالق، والإمام فی هذا الدعاء يشرح للمتلقی مضمون دعائه وهو الاعتراف بعزّة لله، والتسليم له، وقدرته فی الأمور كلها، ويجسّد الإمام لنا الأمر الذهنی هذا، باعتبارها وعاء، والاستعارة التصوّرية هی احتواء، تُرسم بشكل **العزّة وعاء**، فالاستعارة التصويرية هذه بذكرِ الوعاء للعزّة، تنتج استعارة أنطولوجية، يلزم للإنسان عدم الخروج منها، والاستقرار فيها، وهذا يشير إلى الثبوت والاستقرار فی تسليمه الحقيقی للخالق عزّ وجل، وتواضعهِ دونَ عظمتِه، ونستطيع أن نقول إنَّ الأسلوب هذا، واختياره لا يشير فقط إلى التمسک بالعزّة الإلهية وإدراكها، وإنّما تُوحی هذه الأسلوبية بالنجاح والفوز والأمن والسعادة.

والمتدبّر يستطيع أن يشاهد خطاطةَ الاحتواءِ فی محتوى الصحيفة السجادية عند دعاء الإمام (ع)، إذا استقال من الذنوبِ، حيث ورد قوله: «**إلهی، فإذ تغمَدّتنی بسترِکَ فلَم تُعاجِلنی، فارحمْ طُولَ تضرُّعی، وشدّةَ مسكنَتی، وسوءَ موقفی**» (الصدر، ۱۳۸۸: ۹۸).

فالمتلقی يلاحظ فی هذا الدعاء، أسلوباً تصورياً، يعتمد على خطاطةِ الاحتواءِ وهذه تجربة من تجارب الإمام، وأيضاً القوة فعفو لله عزّ وجل، وتستر الإنسان المذنب، فتدفع بالإنسان ليتدارک ما فرَطَ منه، واتبع الطرُق الحسنة، والفعل الحسن، فاستعمال هذه الاستعارة بيَّن للقارِئ أنَّ الخالق شيّد قدرته على أساس التجاوز والعفو، ولذلک يتعامل مع العاصی بالحلم، ويستره برحمته، ويحيطه بعفوه، والمتلقی يتمكن أن يستخرج من القوّةِ والاحتواءِ فی قولهِ **تغمدنی بسترک** أنّها مرتبطة باستعارتين معروفتين إدراكيتين هما: الفضائل والرذائل هی أشياء موجودة داخل الإنسان/والإنسان: حاوية. وبذلک يكون العبد **مجازياً** صاحب حدود، والأخلاق سواء الحميدة منها أو السيئة، هی مواد وأشياء تدخل الفرد، وذلک يؤكده قول الإمام السجاد[ع]: **لم تفضحنی**، وحتّی لو نظر الإنسان إلى نفسه، لوجد أنّه يملک كثيراً من العيوب التی سترها لله، ولم يكشفها ويفضحها للخلق، وكم أنّه ارتكب معاصياً وعديداً من الذنوب، لكنّ لله لم يلبسه الفضيحة والعار، ولم يهتک عنه سترها. «خطاطة الاحتواء من أهم أقسام الاستعارة الأنطولوجية، لكونها تتعامل مع أمورٍ مجرّدة، بعدّها من الأوعية الفيزيائيّة، وهی أيضاً بمثابة وعاء، له خارج وله داخل» (لايكوف، ۱۹۹۶: ۸۲). فنحن نتعامل

مع الأشياء المحيطة بنا جسدياً كأوعية، وتفاعُلنا مع المحيط يكشف لنا أنّ تجربتنا اليومية محكومة بالأوعية هذه، وحركتنا تكون خارج فضاء أو داخله، وأيضاً نستخدم أشياء بوصفها خارج أو داخل، فكل نشاط من الأنشطة التى نقوم بها فى حياتنا الاعتياديّة تقريباً هو خاضع لخطاطة الوعاء فنحن إمّا خارج المنزل أو داخله، والخطاطة هذه يمكن لها أن تتوسّع لتشمل الإسقاط الاستعارى مثل الدخول فى الحوار مع الآخرين، فنحن نتعامل مع مثل هذه الحالات، والتى تكون مجرّدة بعدّها شكلاً، ولها حدود، كما لو نظرنا إليها بوصفها وعاء له خارج وله داخل.

فالاستعارة التصويرية فى الدعاء «احتواء«تُرسم بشكل الإلحاح فى الدعاء كوعاء، فتنتج استعارة أنطولوجية ليست فقط إدراک عظمة لله وإنّما هى وعاء له داخل وخارج، فالإنسان عندما يتعامل مع لله بإلحاحه بالدعاء، فيضفى عليه صفاء ذهنى، وحسن خلقى من الداخل، وتهذيب طباع من الخارج من خلال تعامله مع الآخرين فى الحياة الاعتيادية وخطاطة الاحتواء تتسّع فى أدعية الإمام السجاد لِتشملَ «إسقاطا استعاريا» وهو الدخول فى الحوار مع الآخرين، أى تعاون حوارى، فورد فى أدعيته: «**اللهمّ صلّ على محمّد وآلهِ وفرّغ قَلبى لمحبّتِکَ، واشغلْهُ بذکرکَ، وانعشهُ بخوفکَ، وبالوجلِ منکَ، وقوّهِ بالرغبةِ إليکَ، وأملِه إلى طاعتکَ، وأجرِ بهِ فى أحبّ السُّبل إليکَ، وذلّلهُ بالرغبةِ فيما عندکَ أيام حياتى کلّها، واجعلْ تقواکَ من الدّنيا زادى، وإلى رحمتکَ رحلتى، وفى مرضاتکَ مدخلى. وهبْ لى الأنسَ بک وبأوليائکَ وأهل طاعتکَ، ولا تجعل لفاجرٍ ولا کافرٍ علىّ منّة، ولا لهُ عندى يداً، ولا بى إليهم حاجةً، بل اجعل سکونَ قلبى وأنسَ نفسى واستغنائى وکفايتى بکَ وبخيارِ خلقکَ**» (الصدر، ۱۳۸۸: ۱۵۸).

فالدعاء وعاء يحتوى على داخل الإنسان وهو وجدانيته وخارجه؛ أى كلما زادت وجدانيته وسمت أخلاقه، فضلاً عن صفاء نفسه، تهذيب طباعه يكون من الخارج. فالدعاء نجده لمواقف دينية، ودنيوية لا تكاد تخلو منها حياة الفرد، يستشعر الإمام ع بأنّ لكلّ ظرف دعاء خاصّاً به، يركُن إليه العبد وفى ذلک كلِّه معتمداً على لله عزّ وجل، فالدعاء وعاء يحقق من خلاله الإنسان القُرب من لله سبحانه وتعالى. ففى عبارتى «وذلّله بالرغبة فيما عندک/ وفى مرضاتک مدخلى» نواجه مجال المبدأ وهو الظرف وهنا الدخول فى شىء له داخل وخارج ومجال المقصد وهو ما يكون موجوداً عند لله من الرضا أو ما يسبب رضاه وهو أمر معنوى. فمجال المبدأ يعنى الظرفية يساعد المخاطب كى يدرک المقصود من مجال المقصد وهو رضا لله من العبد. جميع الأفعال المذكورة فى الدعاء بصيغة أفعل، الدالة على الأمر والتى تدعو إلى الالتماس وكأنّ الداعى هنا هو ليسَ بحاجةٍ لأشياء ماديّة، بل يحتاج إلى بثّ الطمأنينة فى نفسه عن طريق الأُنس بالله وبخيار الخلق، وطمأنينته تتحقق باستغنائه عن الآخرين ودخوله فى مرضاة لله تعالى. فالدراسة هنا بيّنت ما هو مخفى من مقصد الدعاء، فيقول الإمام كلاماً ويريد شيئاً آخر، استعارة بطريقة الإسقاط الاستعارى هنا وبهذا «فإنّ النسق التصوّرى يُعد بؤرة لتحديد الحقائق اليومية، وتفيد الاستعارة من هذا التحديد، إذ تتجلى بتصوير مظهر من خلال مظهر آخر» (شراحيلى، ۲۰۱۴: ۴۰). فالاستعارة

الأنطولوجية «تقوم على ربط موضوعات مجردة، وأنساق، اعتماداً على أنساق (فيزيائية) محسوسة، بحيث يمكن اعتبار «الموضوعات المجردة» وما يحدث من حزن ومن انفعالات على أنّها موضوعات حسيّة، ليتمَّ فهم هذه الموضوعات من خلال ما هو «محسوس» وفی تفكيرنا هی دائمة الحضور» (لايكوف، ۱۹۹۶: ۴۶).

تعتبر تجارب الناس مع الأشياء المحيطة بهم مُتكأً لعدّة استعارات أنطولوجية، فعندما نستطيع تعيين **تجاربنا** بعدّها مواداً وكيانات، فسيصبح بإمكاننا الإجابة عليها، ومقولَتِها، ونعدّها أشياء منتميةً إلى محيطنا، أما إذا كانت تلك الأشياء غير مفهومة، وغير واضحة، تسعى إلى الإحالة عليها، بحدود صناعية، وتُستعمل الاستعارات الأنطولوجية لقضاءِ حاجاتٍ متنوّعة كتحفيز الأنشطة، والإحالة، وتعيين مظاهر، وتحديد أهداف، وما إلى ذلک من وظائف أخرى. فورد عن النبی صلی لله عليه وآله وسلم قوله: «الدعاء مخّ العبادة، ولا يهلک مع الدعاء أحد» (المجلسی، ۱۹۸۳: ۹۳/ ۲۸۳). وعلى ذلک يكون الدعاء هو مركزية المخ فی جسد الإنسان، وبدوره يسيطر على انفعالاته، وحركته، وحسّه. الصحيفة السجادية تمثّل فی هذا المضمار، مدرسة متكاملة بطريقة عملية حيوية وعلاقة وثيقة بين الظرفية والكيان اللذان يمثلان مُتكأ للاستعارات الأنطولوجية.

۳-۳ التشخيص (المفهوم إنسان)

استعارة التشخيص يسمح للقارئ أن تفهم كثيراً من التجارب والأمور المتعلقة بكيانات غير بشرية وغير مادية (مجال المقصد) عن طريق كل ما يتعلق بالكيان الإنسانی (مجال المبدأ) مثل الأنشطة الشرية والحوافز والخصائص المرتبطة بالبشر. فيتضّح لدينا من خلال أدعية الصحيفة السجادية أن الدعاء سلاح للمؤمن، وهی استعارة تصويرية كبرى، تواترت بشكل كبير فی مضامين الصحيفة كما تأتی الأمثلة لاحقاً، وهذا السلاح الذی استعاره الإمام وشخصّه للدعاء بمثابة دواء ناجع للإنسان، يشفی الأمراض الأخلاقية، ويضمد الآلام والجراح، ويهذّب الأخلاق ويرفعها عن مبادئ الأفعال، والسلاح عنصر قوّة يستخدمه الإنسان لردع الأذى عن نفسه، وحسبک «الصحيفة السجادية» نجدها حافلةً بالأدعية التی يجمعها هدف واحد ألا وهو: حماية الذّات، فالتسلّح يكون بالثقافة الربّانية، ويؤكد الإمام ويحرص على تأكيد أهميته، فی دعاء مخصص لأهل الثغور المرابطين على (حماية بلدان المسلمين) إذ يقول: «**اللهمّ صلّ علی محمّد وآله، وعرّفهُم ما يجهلُون، وعلّمهُم ما لا يعلَمُون، وبصّرهُم ما لا يبصرُون، اللهمّ وأينما غاز غزاهم من أهلِ ملّتکَ، أو مُجاهد جاهدهم مِن أتباع سُنّتکَ، ليكونَ دينُکَ الأعلى، وحزبکَ الأقوى، وحظّکَ الأوفی، فَلقّهِ اليُسرَ...، وعلّمهُ السّيَرَ والسُنَنَ، وسدّدهُ فی الحكمِ**» (الصدر، ۱۳۸۸: ۱۴۱).

الدعاء سلاح يدعو الإمام فيه ببعث الاضطراب فی أفئدة الأعداء، ويقلق ما عقدت قلوبهم عليه وآمنت به وارتبطت به من ثقافة فاسدة شيطانية. فجلّ التصوّرات جزئياً تُفهم بوساطة تصورات أخرى، وعادة نحن نتصوّر ما هو محدّد، بوضوح أقل، عن طريق ما هو محدّد بوضوحٍ أكثر، ومن ثمّ فرغبة الإنسان، فی فهمه لأشياء العالم التی تبدو له ملغزة ومعقدّة، من شأنها كشف «الطابع

النسقی» للتصوّرات المحدّدة استعارياً، والتصوّرات هذه تفهم بوساطة استعارات، واللافت للنظر فی الصحيفة السجادية أن الإمام[ع] احتفى بتشخيص الدعاء، ومنحه بعض سمات وخصائص الكائن البشری، ونلتمس ذلک فی نموذج من أدعية «المواجهة» فی الصحيفة السجادية تتجلی فی الاستعاذة بالله من الشيطان، وغوايته، وفی الحقيقة هی استعاذة من كلّ مصاديق «الثقافة الشيطانية» ومواجهة صلبة لها عبر الوعی، باختلاف ثقافة الإنسان المؤمن الإلهية عنْها، وتقاطعها معها، قال الإمام[ع]: «**اللهمّ صلّ علی محمّد وآله، واجعل آباءَنا وأمهاتنا، وأولادنا وأهالينا، وذوی أرحامنا، وقُراباتِنا، وجيراننَا من المؤمنينَ والمُؤمناتِ منه فی حِرز حارز، وحصن حافظ، وكهف مانع، وألبسهُم منهُ جُنناً واقيّة، واعطهم عليه أسلحةً ماضية، اللهمّ واعمم بذلک من شَهدَ لکَ بالرُّبوبيّة، وأخلَصَ لکَ بالوحدانيّة، وعاداهُ لکَ بحقيقةِ العبودية، واستظهر بکَ عليهِ فی معرفةِ العلوم الربانيّة**» (نفس المصدر: ۵۶).

فالحصن الإلهی والحرز مشروط تحققهما من خلال استعانة العبد بالله علی الكائن الشيطانی، من خلال التسلح والمعرفة بالثقافة الربانيّة والناظر للدعاء يستشف، بأن التصوّرات استعارياً مبنية بطريقة نسقية، كما هو الشأن فی استعارة «الدعاء سلاح للمؤمن» فالمعرفة والتسلح بالثقافة استعارة من مجال خاص وهو الإنسان، للحديث عن تقابل تصوّرات فی مجال الدعاء الذی بدأه الإمام بـ اللهمّ، كاشف عن الحسّ الإنسانی، النيل، والنهوض بالمسؤولية إزاء الآخرين. ويمكننا الإشارة إلی كون «الإسقاط كائناً» ما بينَ أعلی المستويات من المقولات، والإسقاط: محكوم بمبدأ «الثبات» لكونه يهتم بالمحافظة علی الأبعاد الطوبولوجية، والغلبة فيه يجعلها للمجال «الهدف». ونستطيع توضيح ذلک الأمر بشكل كبير عن طريق «شبكة الإسقاط المفهومی» للاستعارة الأنطولوجية التصويرية «الدعاء سلاح للمؤمن»:

شبكة «الإسقاط المفهومی» الدعاء سلاح للمؤمن

المجال (المصدر) الدعاء	المجال (الهدف) سلاح للمؤمن
الاعتراف بعزّة لله	الحاجة إلی حسن الظنّ بالله
الخضوع	الطاعة والاستسلام
تحقيق هدفٍ ما: النجاح والفوز والسعادة	التسليم الحقيقی للخالق سبحانه

الثقة بالله وقضائه	**قدرة العبد على الثبات والنشاط**
الحوار مع لله عزّ وجل	**التقرّب من لله عز وجل**
الطمأنينة	**الاستغناء عن الآخرين والأنس بالله عزّ وجل**
الإلحاح	**صفاء الذهن وتهذيب الطباع**

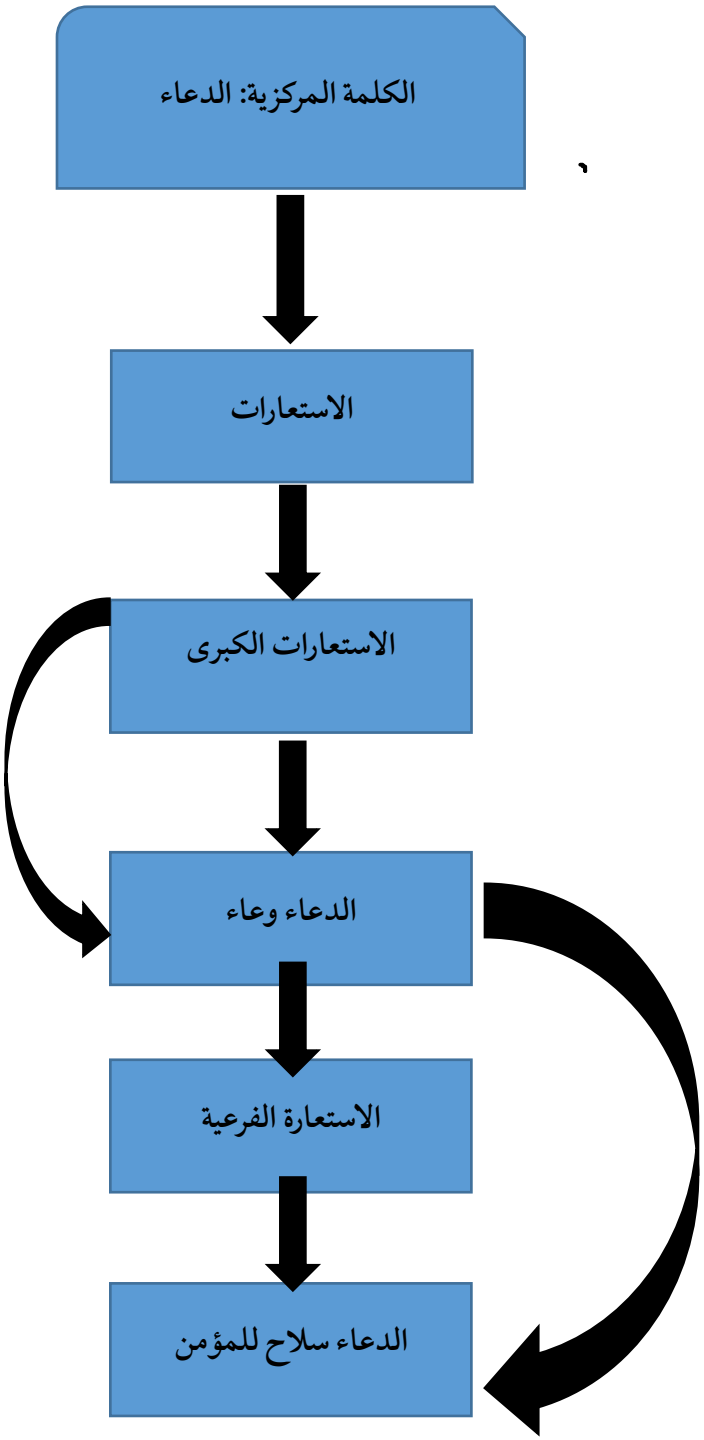
و من خلال هذه الشبكة «الإسقاط المفهومى» نلاحظ أن هناک تناسب بين عناصر المجال المصدر، وبين عناصر المجال الهدف، فلقد عبّر الإمام ع عن مجال الدعاء، بمجال السلاح للمؤمن، فالجلىّ أن ذلک المفهوم، قد كان مشحوناً بأذهاننا بشىء من الغموض، لذلک عمد الإمام السجّاد إلى تشخيصه، قصد التخفيف من صبغة الإبهام الموجود فيه، وتيسير فهمه، فلا يعتبر الدعاء من حيث «الجانب الفيزيائى» فيه، وإنّما يقوم بأنسنته، فالدعاء سيطر على ذهنه، وتصوّراته، وبذلک يرسخ فكرة «الدعاء» الدائم، بعدّه سلاحاً للإنسان المؤمن بوساطته يتقرّب من لله عزّ وجل، ويجدر الإشارة إلى أن الإمام حاول إبداء ما هو غير واضح فى الأذهان، وذلک عن طريقة تشخيصه، فالشىء الذى ظهر مبهماً لأول مرة، حاولنا أن نجد طريقة لتوضيحه فى أذهاننا، قليلاً وليس كثيراً، ممّا يؤكد «جزئية فهم هذه الاستعارات».

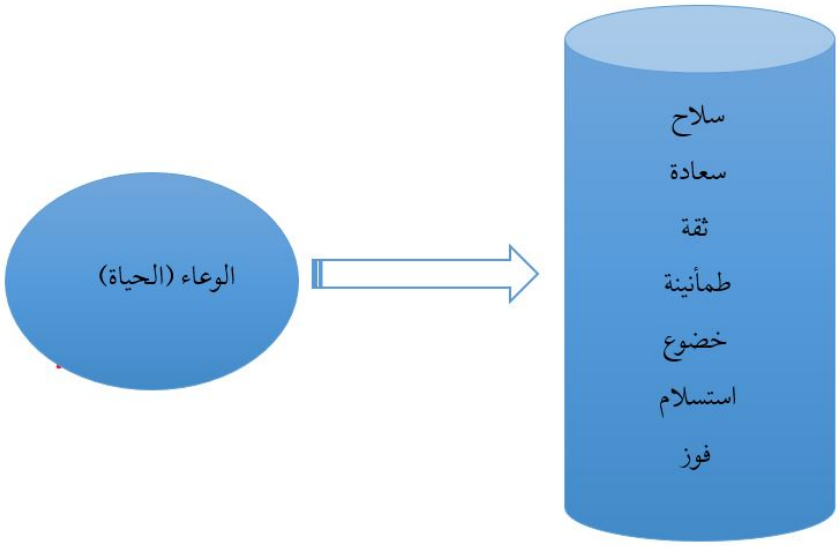
وبإمكاننا استضاح وظيفة الاستعارة الأنطولوجية، التى تقوم على الإفهام والفهم، لقد سعى الإمام ع لفهم التجارب المعقدة، من خلال الاستعارات «الأنطولوجية» فعن طريقها يبنى نوعاً من الوجودِ. ولاحظنا أيضاً أن هناک قالب من التناسب الأنطولوجى ما بين «المجالين» والتناسب المعرفى أسهم فى إجلاء وتوضيح «عملية الإسقاط المفهومى» وفى بلورة الطريقة التى عمد إليها الإمام، لفهم التصوّرات والتجارب، «فتلک القوالب إذا ما انطبقت على مجالٍ ما سواء أكان معرفى أم معجمى، حدثت تلک الاستعارة، وإذا ما انطبقت القوالب تلک، فالاستعارة لم تحدث» (الزناد: ٢٠١٠: ٢٣٧). فالاستعارات انبثقت من صميم التجارب فى الحياة الاعتيادية، وتتأسس الاستعارة الأنطولوجية على نفسيّة داخل حقل تجاربنا. (ماركورى: ١٩٨٢: ١١٤-١١٥). فلم نكن لنفهم ماهيّة الدعاء لدى الإمام لو لم نتصورها استعارياً، والتشخيص للدعاء أكّد ما هو مغشى فى كافة جوانب الحياة، وفى نفس الوقت أكّد الدعاء تصوّر العبد لذاته وتجاوزه إياها، فعندما يواجه الإنسان مشكلاته ويلجأ إلى الدعاء، ينخرط فى عالمه، ومن ثمّ يَصْنَعُ ذاتَه، فالعبدُ دائماً مستعد ليدرک معنى وجوده. «فلذلک يبحث بشكل دائم عن حقيقة وجوده، ويسعى إلى فهم تجاربه، وتكمن قدرة «الإنسان الانطولوجى» لأن يكون باحثاً عن هويته، عن طريق انخراطه فى الوجود، وقدره

الملازم فی أنّه کائن ناطق بالوجود» (عیاد، ۲۰۱۳: ۱۷). فالإمام علی هذا الشکل عبّر بدعائه من خلال تشخیصه، «فالاستعارة الأنطولوجیة کانت مرآة، لفهم العالم، وهی سبیل لنحت «کیان الإنسان» فهو مرکز العالم ودون العالم، لا وجود للذات البشریة ولا وجود للشخص، وبدون الشخص الإنسانی، أو الذات البشریة، لا وجود للعالم» (مارکوری، ۱۹۸۲: ۱۱۶)، ویجدر بنا أن ننبه إلی أن «الاستعارة الأنطولوجیة» تمثّل تجربة الإنسان، مع الأشیاء الفیزیائیة «ومن ثمّ فقیمة الاستعارة الأنطولوجیة تجلّت لنا من خلال عملیة التشخیص، وفهم الواقع غیر المنظور باستخدام واقع ملموس، بترسیخها ذهنیاً، بحیث نستطیع تجزئتها إلی أنماط جزئیة عدة، کمخططة التشخیص ووعاء احتواء والکیان المادة» (کرتوس، ۲۰۱۱: ۴۶). فإذا کانت لدینا مفهومة تلک الأشیاء الفیزیائیة فالفهم ذاک سیتجلّی بشکل أکثر وضوحاً إذا استدعینا مجالاً ملموساً أکثر وضوحاً، ففی الصحیفة السجادیة المتمثلة بالأدعیة تفاعلت الاستعارات الأنطولوجیة مع بعض من حیث الدعاء «وعاء» وهو الاستعارة التصویریة الکبری، مع الدعاء «سلاح للمؤمن» وتعتبر الاستعارة التصویریة الفرعیة ویمکننا تمثیل ذلک بهذه الصورة:

و لا یخفی علی المتلقی من أنّ الدعاء سلاح للمؤمن، من حضور للدعاء المکثّف بمختلف المجالات من حیاة الإنسان، لحد أن الإمام السجّاد معنی فی أنسنته، وتصوّره له، فقد غدا الدعاء کالسلاح، تشترک فیه خصائص البشر، فبهِ یشفی مرضه، وتتهذّب أخلاقه، ویثق بنفسه أکثر، ویحقق الانتصار والنجاح والسعادة، وتقوی عزیمته، ویتقرّب أکثر من ربّه ویساعده علی صفاء ذهنه، وتنویر بصیرته، ألیست کل ذلک الأشیاء تتحقق للإنسان فی کافة جوانب حیاته، وتحمل خصائصه، ألا یحقّ لنا اعتبار لجوء الإمام للدعاء المستمر، وتصویره له، الأمر الذی دفعه لأنسنته، تمکنه من تفسیر متسّق، للجوئه للأدعیة المبارکة.

إنّ إسناد الإمام ع صفة «سلاح للمؤمن» للدعاء، أکّد بذلک حلول الدعاء، فی المؤمن، وحلوله فیه، فالإنسان یحیا بالدعاء، ویعقد أمله من خلاله، وکلا الاستعارتان تتفاعلان مع بعضها بعض، والثانیة لیست ولیدة الأولی، وکأنّ الوعاء هو الحیاة قد ملئ بالأدعیة نمثله کالآتی:


الكلمة المركزية: الدعاء
الاستعارات
الاستعارات الكبرى
الدعاء وعاء
الاستعارة الفرعية
الدعاء سلاح للمؤمن



ومن ثمّ فإن حياة الإمام السجاد مملوءة بالأدعية، لاتنتهِ أبداً، لا يُنهـی دعـاء إلا وبـدأ بـدعاء ثانٍ، وليس هناک جدال باعتبار الدعاء سلاح للمؤمن، حيث يقـول الإمـام السـجّاد: «**أيُّهـا الخلـقُ المُطيعُ الدّائبُ السّريعُ، المُتردّدُ فی منازلِ التّقديرِ، المُتصرّفِ فی فَلکِ التدبير، آمنتُ بمن نوّر بـکَ الظُّلمَ، وأوضحَ بِکَ البُهمَ، وجعلکَ آيةً من آياتِ مُلکهِ، وعلامةً من علامات سُلطانه**» (الأبطحی، ۱۴۱۱: ۲۰۹).

فالنصّ الدعائی تضمن رؤية كونية، تجلّت الرؤية فی الإجابات عن الأسئلة التی تخصّ الإنسان، والعالم بماهيته الفيزيائية والماورائية، والمجتمع، والحياة بمختلف جوانبها، والأمر هذا نادراً ما يجتمع فی خطاب واحد. فالدعاء ضرورى فی كافة جوانب حياة الإنسان، فقوة التصوّر تتجلّى من خلال استعارة تصوّر آخر وهو السلاح، فالدعاء هو سلاح الإنسان المؤمن، مما يفسّر لنا أن الإمام السجّاد عمد إلى فهم تضمين المجال «المصدر» وهو الدعاء، عن طريق المجال «الهدف» وهو سلاح الإنسان المؤمن، والدعاء هو روح الإمام، لا يستطيع الاستغناء عنه، يحقق له الفوز والنجاح، فالإنسان يتصارع مع مصاعب الحياة، ولا يفوز بالصراع إلّا من لجأ إلى الدعاء، فهو المحفّز الأساسی لإعادة التوازن، من خلال بحثه عن «مغنيات» تكتمل بوجود الآخر، والمغنيات هذه تتمثل فی الخضوع والاستسلام لله عز وجل، وصفاء الذهن عند التقرّب من لله، والإلحاح فی طلبه، فمن يشتكی من نقص، يستطيع سدّه من خلال لجوئه إلى الدعاء، وإن كان ذلک بصفةٍ جزئيّة، فيعكس عليه الحاجات التی يريدها فی حياته اليومية باعتباره كياناً «مادة».

نتائج البحث

اختص هذا البحث بدراسة الاستعارة الأنطولوجية بأنواعها الثلاثة فى الصحيفة السجادية، فبعد تتبع النظر فى أدعية الصحيفة السجادية، وتحليل المخططات الأنطولوجية التصورية التى عبرت بدورها عن مضامين الأدعية، قد توصل البحث إلى عدة النتائج وهى كالآتى:

يوجد الاستعارة الأنطولوجية بأنواعها الثلاثة «المادة والظرف والتشخيص» فى الصحيفة السجادية ولها دور بارز فى كيفية إلقاء المعنى إلى المخاطب فى عملية إسقاط مفهومى يقرّب المعنى الذهنى إلى المعنى المادى الذى يتجسّد بدوره فى المخططات التصورية المستعملة فى الأدعية بصورة واعية وهادفة.

لا يوجد شيء من المبالغة عندما نشبه دعاء الإمام بالمدرَسَةِ الّتى تحفّز على جميعِ الأنشطة، فالدعاء معرض لأعمق البصائر، وأنظف الاحتياج وبدون الدعاء تصبح العبادة جسداً، لا روح فيه، وبذلک يخرج الدعاء عن دائرة الطقس التقليدى، والذى يمارسه الإنسان بدون فهم، أو وعى، بل بفعل عادة دائمة. فالدعاء فى الصحيفة يغدو مدرسةً تربطُ الإنسان بالحياة، وتربط الحياة به، وتؤكد الصحيفة بذلک المفهوم الإسلامى، الذى لا يجعل من حياة الإنسان «معنىً ماديّاً» بعيداً عن الروح، بل هناک التمازج المتواجد بين المادة والروح وفى وحدة رائعة جداً، ينسجم مع اتّصال الجانب الروحى، بالجانب المادى، فى كيان «الإنسان» ولم ترد للعبد أن ينعزلَ عن وجوده، وينهزم، فى عملية «هروب سلبى» بحجة الانقطاع إلى ربّه، والابتعاد عن المادّة، بل أرادت للعبد أن يجعل صلته بالخالق حافزاً إيجابياً، يدفعه إلى أن يعمل من أجل تحقيق إرادته بشكل أفضل فى بناء الحياة، فالدعاء عند الإمام كما لاحظنا يمثّل قوّة إيجابية، محفّزة ودافعة للإنسان، من أجل تطوير علاقته بربّه، وبالحياة بشكلٍ دائم، بما يؤهله ليمارس دوره فى الأرض بشكل طبيعى، ولا يمثّل الدعاء الاتكالية السلبية، بل يمثّل العمل لدى الإنسان بما أودعه من عناصر، تساعده على التأثير والفعل، والحركة وما إلى ذلک من وظائف متنوعة وكل ذلک نراه متجسداً فى الاستعارات التى استعملها الإمام عليه السلام وفقاً لنظرية الاستعارة المفهومية التى تتبلور فى عملية الاسقاط المفهومى بين مجال المبدأ –المادة بأنواعها المختلفة المتجسدة فى التشخيص أو الظرف أو...– وبين مجال المقصد الذى عادة ما يكون أمراً غير مادى.

إن المفاهيم فى النصوص الأدبية، استعارية الجوهر، ووجودها فى الصحيفة السجادية وجود استعارى من خلال التجربة المادية، والتى من خلال الإسقاط الاستعارى، يتم إسقاطها على المجردات فتتشكل مخططة تصورية تساعد القارئ بصورة ذهنية فى عملية فهم المعنى المقصود من الأمر المجرد عبرها والإمام السجاد عليه السلام وظفها فى أدعيته بصورة نسقية هادفة.

المخططات الأنطولوجية أو الوجودية فائقة الحضور فى الصحيفة من حيث وجودها فى حياة الناس الاعتيادية ولغتهم، ويعود ذلک إلى نقل المجردات من حيز اللاوجود إلى حيز الوجود،

والكينونة أسهل فی الفهم، وأقرب إلى الإدراک، حيث تمنح المجتمع إدراكاً لما يتجه الإمام السجاد[ع] مذهباً وثقافةً، إضافة للاتساع فی الفهم.

المصادر

إبراهيم النّجار، لطيفة (۲۰۰۴م). «آليات التصنيف اللغوی بين علـم اللغـة المعـرفی والنحـو العربیّ». **مجلـة جامعة الملک سعود**، الرياض، العدد ،۱صص ۲۵-۱.

الأبطحی، السيد محمد باقر. (۱۴۱۱ه). ***الصحيفة السجادية الكاملة***، قم: مؤسسة الإمام المهدی.

جالسری، آرزو، اسودی، علی، آخوندی، طيبه & ,خضری، محمد رضا .(1402) .**اسـتعاره مفهـومی در خوانش اگزيستانسياليستی مفاهيم آزادی و مرگ در اشعار خليل حاوی** .*ادب عربی*-99 ,(3)*15* , 113. doi: 10.22059/jalit.2023.355636.612651

الحراصی، عبد لله. (۲۰۰۱م). ***دراسات فی الاستعارة المفهومية***، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والإعلان والنشر، سلطنة عمان.

الحسون، علاء. (۱۳۱۳ه). ***معارف الصحيفة السجادية***، قم: مرکز الأبحاث العقائدية.

حسين دزه يی، دلخوش جار لله. (۱۴۳۶ه) علم الدلالة الإدراکی، مبادئ وتطبيقـات، ***مجلـة الآداب***، العـدد ۱۱۰، جامعة صلاح الدين، كلية اللغات، صص۷۱-۵۱.

الزناد، الأزهر. (۲۰۱۰م). ***النص والخطاب، نظريات لسانية عرفانية***، تونس، الدار العربية للعلوم، ناشرون، دار محمد علی للنشر، منشورات الاختلاف، تونس.

سليمان، عطية. (۲۰۱۴ م). ***الاستعارة القرآنية فی ضوء النظرية العرفانية***. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعی.

سليم، عبد الإله. (۲۰۰۱ م). ***بنيات المشابهة فی اللغة العربية، مقاربة معرفية***، المغرب: دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء.

سيفی، طيبه & ,گرشاسبی، مهيا. (۱۴۰۲). **تمظهرات الاستعارة المفهوميـة فـی القـرآن الكـريم (سـورة الانسان نموذجاً)** .*ادب عربی*2023.362734.612712 .doi: 10.22059/jalit. -. (), ,

شراحيلی، آمنة بنت علی. (۲۰۱۲م). ***الاستعارات الإدراكية فی شعر فاروق جويدة***، رسالة ماجستير، جامعـة الملک سعود.

عياد، محمد. (۲۰۱۳م). ***الكيان والبيان***، جامعة صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحـدة البحـث فـی المناهج التأويلية، مطبعة التسفير الفنی، صفاقس.

غزال، محفوظ. (د.ت). «***النصوص المحكية بأفعال القول، الفضاءات الذهنية والأبنية النحوية***»، رسالة دكتوراه.

كرتوس، جميلة (۲۰۱۱م). ***الاستعارة فی ظل النظرية المضمونية المعرفية، قصيدة محمود درويش نموذجا، لماذا تركت الحصان وحيدا***، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلـوم الإنسـانية، الجزائـر، جامعـة مولـود معمری تيزوزو.

گلفام، ارسلان. يوسفی راد، فاطمه. (۱۳۸۱ش). «زبان‌شناسی شناختی واستعاره». **تازه‌های علوم شـناختی.** سنة۴. رقم ۳. صص۱۱-۲۴.

لايكوف، جورج، وجونسون مارک. (١٩٩۶م). ***الاستعارات التى نحيا بها***، تحقيق: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر والطباعة والتوزيع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب.

ماكورى، جون. (١٩٨٢م). ***الوجودية***، ترجمة: الإمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم، الكويت.

المجلسى، الشيخ محمد باقر. (١٩٨٣م). ***بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة***، مطبعة مؤسسة الوفاء، الطبعة الثانية، بيروت.

ميرحاجى، حميدرضا وسعدى، محمد (٢٠١٩م). الاستعارة الأنطولوجية ودلالاتها فى القرآن الكريم. **مجلة كلية الفقه**، العدد ٣٠. صص ١٧١-١۴٧.

Refrences

Ibrahim Al-Najjar, Latifa (2004 AD). "Mechanisms of linguistic classification between cognitive linguistics and Arabic grammar." King Saud University Journal, Riyadh, Issue 1, pp. 1-25. [In Arabic]

Al-Abtahi, Al-seyed Muhammad Baqir. (1411 AH). The Complete Sahifa al-Sajjadiyah, Qom: Imam Mahdi Foundation. [In Arabic]

Chalseri, Arzoo, Assoudi, Ali, Akhundi, Tayyaba, & Khazri, Mohammad Reza. (1402). Conceptual metaphor in the existentialist reading of the concepts of freedom and death in Khalil's poems. Arabic Literature, 15(3), 99-113. doi: 10.22059/jalit.2023.355636.612651[In Persian]

Al-harasi, Abdullah. (2001 AD). Studies in Conceptual Metaphor, Oman Foundation for Press, News, Advertising and Publishing, Sultanate of Oman. [In Arabic]

Al-Hassoun, Alaa. (1313 AH). Ma'arif al-Sahifa al-Sajjadiyah, Qom: Center for Ideological Research. [In Arabic]

Hussein Dezehee, Delkhosh Jarallah. (1436 AH). Cognitive Semantics, Principles and Applications, Journal of Arts, Issue 110, Salahadin University, College of Languages, pp. 71-51. [In Arabic]

Al-zanad, Al-Azhar. (2010 AD). Text and Discourse, Gnostic Linguistic Theories, Tunisia, Arab House of Sciences, Publishers, Muhammad Ali Publishing House, Ekhtelaf Publications, Tunisia.[In Arabic]

Suleiman, Attia. (2014 AD). Quranic metaphor in light of the mystical theory. Cairo: Modern Academy for University Books. [In Arabic]

Salim, Abdul Ilah. (2001 AD). Similar structures in the Arabic language, a cognitive approach, Morocco: Boutkal Publishing House, Al-dar Al-bayza. [In Arabic]

Seifi, Taiba, & Gershasbi, Mahia. (1402). Manifestations of conceptual metaphor in the Holy Qur'an (Surat Al-Insan as an example). Arabic literature, (), -. doi: 10.22059/jalit.2023.362734.612712 [In Arabic]

Sharahili, Amna bint Ali. (2012 AD). Cognitive metaphors in the poetry of Farouk Juwaida, Master's thesis, King Saud University. [In Arabic]

Ayad, Muhammad. (2013 AD). Alkiyan va Albayan, University of Sfax, Faculty of Arts and Human Sciences, Research Unit in Interpretive Methods, Al-Tafsir Al-Fanni Press, Sfaqes. [In Arabic]

Ghazal, Mahfouz. (No date). "Texts spoken with speech acts, mental spaces, and grammatical structures," doctoral dissertation. [In Arabic]

Kratos, Jamila (2011 AD). Metaphor in light of the cognitive content theory, Mahmoud Darwish's poem as an example, Why Did You Leave the Horse Alone, Master's thesis, Faculty of Arts and Human Sciences, Algeria, Mouloud Moammeri Tizouzou University. [In Arabic]

Golfam, Arslan. Yousefi Rad, Fatima. (2001 AD). "Cognitive Linguistics and Metaphor". Cognitive science news. Year 4. Number 3. pp. 11-24. [In Persian]

Lakoff, George, and Mark Johnson. (1996 AD). Metaphors with which we live, edited by: Abdel Majeed Jahfa and Abdel Ilah Selim, Dar Toubkal for Publishing, Printing and Distribution, first edition, Al dar Al-bayza, Morocco. [In Arabic]

Macquarrie, John. (1982 AD) Existentialism, translated by: Imam Abdel Fattah Imam, reviewed by: Fouad Zakaria, World Series, Kuwait. [In Arabic]

Al-Majlisi, Sheikh Muhammad Baqir. (1983 AD). Bihar al-Anwar al-Jamea Ledorar Akhyar al-AEmmah, Al-Wafa Foundation Press, second edition, Beirut. [In Arabic]

Mirhaji, Hamidreza and Saadi, Muhammad (2019). Ontological metaphor and its implications in the Holy Qur'an. Journal of the College of Jurisprudence, Issue 30. pp. 171-147. [In Arabic]

بررسی استعاره‌های مفهومی هستی شناختی در صحیفه سجادیه بر مبنای نظریه لیکاف و جانسون

محمودرضا توکلی محمدی[1]✉، محمد راضی جدوع الجحیشی[2]

۱. نویسنده مسئول استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.رایانامه: mr.tavakoli@cfu.ac.ir

۲.کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، مدرس در عراق، عزاق. رایانامه: mohamad.razi@yahoo.com

چکیده

استعاره‌ی شناختی را باید یکی از موضوعات مدرن در زبان‌شناسی به شمار آورد. نظریه پردازان این عرصه، یعنی جورج لیکاف و مارک جانسون، استعاره را از چارچوب زبانی آن وارد مجال شناختی مفهومی کردند به گونه‌ای که "طرح‌واره‌های تصوری" از نظر آنها در تمامی زمینه‌های زندگی عادی انسان حضور دارد. لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره، پدیده‌ای برای زیبایی کلام یا امری زبانی و متعلق به شعر نیست بلکه امری فکری و مربوط به فرایند مفهومی به شمار می‌آید که در زندگی روزمره ما حضور دارد، هرچند ممکن است متوجه این امر نباشیم ولی در هر صورت بسیاری از کنش‌های ما به خودی خود استعاری هستند. طرح واره‌های تصوری که یکی از مهم‌ترین مبانی این نظریه به شمار می‌رود عبارت است از پدیده‌ای عقلی که قادر به درک بسیاری از مفاهیم اساسی و تجربه‌های فکری مانند اعتماد به خداوند، حس گناه، ترس، فروتنی و اعتماد از طریق تجربه‌های عینی و به واسطه‌ی استعاره است. صحیفه‌ی سجادی به واسطه‌ی بُعد نامتناهی وبی‌پایان خود، در به کار بردن استعاره‌ها جایگاه والایی دارد که زنجیره‌ی تفسیری متنوعی را ایجاد می‌کند. بر این اساس تفسیر و توضیح استعاره‌ها با توجه به مضامین شناختی آن، دچار تغییر و دگرگونی در نزد خواننده می‌شود به گونه‌ای که دعاها در آن به واسطه‌ی تعامل نهفته‌ی خود نقشی محوری پیدا می‌کنند. پژوهش حاضر به بررسی برخی این طرح‌واره‌های تصوری موجود در استعاره‌های شناختی در صحیفه‌ی سجادیه و تحلیل آن بر مبنای نظریه لایکوف و جانسون می‌پردازد تا از این راه دلالت‌های ضمنی و زیبایی شناختی آنها و نیز چگونگی دست‌یابی به تجارب دینی در پرتو این استعاره‌ها را توضیح دهد. شیوه‌ی کار در این پژوهش توصیفی تحلیلی بوده و نتایج به دست آمده نشان‌دهنده‌ی این حقیق است که مفاهیم موجود در صحیفه‌ی سجادیه اساسا استعاری بوده و تجربه‌های مادی مانند ظرفیت، تشخیص، توازن و... که امام سجاد علیه السلام از آن بهره می‌برد برای به تصویر کشیدن فلسفه‌ی اخلاقی ایشان به کار گرفته شده است؛ علت این امر نیز تبیین امور ذهنی و توضیح آن از عالم انتزاعات به عالم عینیت و وجود بوده تا فهم این مطالب انتزاعی برای مخاطب آسان‌تر گردد، زیرا این امر علاوه بر گسترش دایره‌ی فهم مخاطب، جامعه را نسبت به آنچه امام سجادع در مباحث فرهنگی و اعتقادی در پیش‌گرفته‌بودند آگاه می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: جورج لیکاف و مارک جانسون، استعاره‌های هستی شناختی، طرح‌واره‌های تصوری، امام سجادع، صحیفه سجادیه.

University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir



Realism Fantasy in the Literature of the Palestinian Child Symmetry of Word and Meaning in Divan's Poetic Discourse Diwan's "Harf Men Ma'a, Qhessatah Hobben Tawila" by the Poet Adeeb Kamal Ad_Deen, a Comparison Based on the Theory of Joseph Curtis

, Ali Sayadani[3], Hamid Valizadeh[4]

1. Ph.D. Candidate Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz. Iran. E-mail: heidari.sh.h6162@gmail.com
2. Corresponding Author, Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani university, Tabriz, Iran. E-mail: ac.ahmadzadeh@azaruniv.ac.ir
3. Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani university, Tabriz, Iran. E-mail: a.sayadani@azaruniv.ac.ir
4. Assistant Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani university, Tabriz, Iran. E-mail: drhvalizadeh20@gmail.com

Araticle Ifo

Araticle Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
18, October, 2023

In Revised form:
9, December, 2023

Accepted:
7, January, 2024

Published Online:
22, August, 2024

Abstract

The symmetry of pronunciation and meaning is one of the techniques that the Paris school of semiotics addressed, and by Joseph Curtis, a French theorist, in the aspects of illustrating the hidden and inner parts of speech and poetry texts, which make words the way to reach meaning. Therefore, among the reasons for choosing Diwan's «Harf Men Ma'a, Qhessatah Hobben Tawila» by Adeeb Kamal Ad_Deen, an Iraqi letter poet, for Curtis's pronunciation theory, in this research, is the depth of meaning hidden behind his words, which is the texture of his tone. The application of the semiotics of this divan was done by using descriptive analytical approach. which were considered the three divisions presented by Curtis «time, place, and characters», to the topics of poetic discourse and divisions. Pronunciation and pronunciation, and its superficial and deep level should be determined. The results indicated that most of the poems of Adib Kamal Ad_Deen have the combined power of discourse, which can have that deep level of meaning even with the presence of one letter and one or two lines in each part of the poem. Despite the brevity and brevity of the words, full of tenderness and simplicity, in order to reach those depths of meaning and strong meaning, but are full of beautiful interpretations. Also, this research found that the selected verses, as analytical examples, have those advanced attributes that Curtis considered in the vocabulary section, these semantic necessities were revealed during the intersection of the verses.

Keywords:
School of semiotics, Joseph Curtis, Poetic discourse, word and meaning, Adeeb Kamal Ad_Deen, Diwan's «Harf Men Ma'a, Qhessatah Hobben Tawila»

Cite this The Author(s): Heidari, S., Ahmadzadeh Houch,P., Sayadani, A., Valizadeh,., 2023: Realism Fantasy in the Literature of the Palestinian Child Symmetry of Word and Meaning in Divan's Poetic Discourse Diwan's "Harf Men Ma'a, Qhessatah Hobben Tawila" by the Poet Adeeb Kamal Ad_Deen, a Comparison Based on the Theory of Joseph Curtis: Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41- (81-103).
DOI: 10.22059/jalit.2024.366752.612744

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Prees

Introduction

After linguistic analysis failed to capture the characteristics of the literary text and what it carries behind the scenes, another approach emerged that speaks of its abilities to reveal the hidden and the tasks of the moral text. It understands with all its features. It is a semiotic orientation whose aims are around the linguistic structures that the text uses, and whose expressive meanings are closed, which improve the statement by its semantic developments. He claims that in order to understand the meanings of a specific literary text and its deep structures, one must resort to analytical schemes that explain the details that exist in it, be it thematic, stylistic or semiotic. After examining other fields of semiotics. A mechanism that works with the receiver to help him with his analytical tools to get what he wants from the text, aspects of it were developed by the French critic Joseph Curtis, who, with his teacher and pioneer of the Paris school of semiotics, Algirdas Julien Greimas, contributed in presenting its essential aspects, was completed. Joseph Curtis focused most of his attention, works and ideas in this field and according to what was mentioned in the introduction of the book "Introduction to Narrative and Discourse Semiotics" written by the critic Jamil Hamdawi, he analyzed the narrative discourse. Especially beyond the issue of surface structures in the narrative text, as the critic Jameel Hamdawi has said, the works of Joseph Curtis are based on the structural analysis of the discourse of the text in an internal way that aims to examine the form of the content. It reaches a meaning that is made through the game of difference and contrast, and in this way it goes beyond the structure of the sentence and reaches the structure of the discourse. These intellectual actions around the meanings and meanings of expression, which include the game of deconstruction and combining and identifying the deep and basic structures of the text through surface structures manifested in words, sentences, and speeches, is something that the Paris school gave importance to. So that the reader is not looking for the novel, but to look for what the text says and the way and method of saying it, which examines and analyzes the semiotic approach of the text. We chose the poems of the Iraqi poet «Adeeb Kamal Al_Deen» known as the poet of letters for study, so that we can examine the aspects of his mystical poems in the collection. «Harf Men Ma'a, Qhessatah Hobben Tawila», with a descriptive analytical approach, after it was confirmed to us that he has not presented any other similar research content of his research on these poems as well as his other poems. Collections, and not based on the theory we chose, the theory of Joseph Curtis, a French theorist from this school of semiotics. The analytical approach of this research is presented to discover the semantic level, which is examined under the title of semiotic theory based on the theory of Joseph Curtis, which analyzes vocabulary and pronunciation in the narrative section. Its elements are divided into discourse text through pronunciation, pronunciation and meaning. This research also seeks to reveal the inner and meaningful level by exploring the text from its external level, which is also called the deep level.

Research questions:

1. How can the duality of pronunciation and meaning decipher the text of the narrative poem in general and in the poem of Adeeb Kamal Al_Deen in particular?
2. What are the semantic issues in the coherence of Cortes's pronunciation and pronunciation in the layering of the text of the poem and how does this lead to moral production?

Materials & Methods:

From the point of view of Curtis's approach, the text is divided into small narrative units such as sentences, words, letters. to be divided according to its position and position in the sentence and text, its pronunciation. And its purpose is to extract a set of semantic codes inside it. Everyone who is interested in the topic of reasoning thinks about the project of knowing action at the level of analysis. Some of them were interested in action from the narrative aspect, which is organized at the level of the reader's knowledge, because it is through action that it enters the text, which is divided into "pronunciation and meaning". In order to enter this part of the analysis and reach the essence of expressive speech, Curtis believes that it is necessary to pass from what is said to what is said, because then the reader can gain his knowledge from what he reads in the text, that is, from the form and the arrangement and appearance of the text, and using the semantic culture of his mind to

complete the meaning and his understanding of the text. The surface level and form of the text is considered incomplete until it reaches the deep level and meaning. In fact, what semiotics is basically looking for, in this section, is to reveal the inner and semantic layers of the text, which becomes possible by analyzing and examining words and meaning. In this regard, from the perspective of Cortez's approach, it is better to divide the text into small narrative units that include sentences, words, letters and words, and according to its position in the sentence and the text, its types in a targeted way, in order to let's extract a network of semantic codes inherent in it. The divisions presented in Curtis's theory include:

1.time (Pronunciation- pronounced)
2.place (Pronunciation- pronounced)
3.characters (Pronunciation- pronounced)

Results

We came to the conclusion that most of the poems of Adib Kamaluddin have the potential of a discourse narrative structure, which they are very short of to visualize their poetic thoughts in the form of a narrative. Sometimes these narratives even reach the size of one or two verses in one line. But these apparently compact and concise summaries and the huge nectar of letters full of aesthetic and expressive concepts cannot prevent the division of these letters and verses and their order based on the three mentioned divisions. We find in his verses that the time, place, and preliminaries that guide us to the characters presented are necessary to understand the deep principles. that his poems, all parts and letters are made for this purpose.

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

ثنائية اللفظ والمعنى فى الخطاب الشعرى لديوان «حرف من ماء، قصيدة حب طويلة» للشاعر أديب كمال الدين، مقاربة سيميائية بناء على نظرية جوزيف كورتيس

شهلا حيدری[۱]، پرویز احمدزاده هوچ[۲]✉، علی صیادانی[۳]، حمید ولی زاده[۴]

۱. طالبة الدكتوراه فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان، ايران. بريد إلكترونى: heidari.sh.h6162@gmail.com

۲. مؤلف، أستاذ مشارک فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان، ايران. بريد إلكترونى: ac.ahmadzadeh@azaruniv.ac.ir

۳. أستاذ مشارک فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان، ايران. بريد إلكترونى: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

۴. أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان، ايران. بريد إلكترونى: drhvalizadeh20@gmail.com

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمى

تاريخ الاستلام:
۱۴۰۲/۰۷/۲۶

تاريخ المراجعة:
۱۴۰۲/۰۹/۱۸

تاريخ القبول:
۱۴۰۲/۱۰/۱۷

يوم الاصدار:
۱۴۰۳/۰۶/۰۱

الكلمات الرئيسة:
السيميائية، جوزيف كورتيس، الخطاب الشعرى، اللفظ والمعنى، أديب كمال الدين، ديوان حرف من ماء «قصيدة حب طويلة».

الملخص

ثنائية اللفظ والمعنى هى من ضمن التقنيات التى تناولتها مدرسة باريس السيميائية، وطوّر أساليب فحصها المنظر الفرنسى جوزيف كورتيس، لاستنطاق الجانب المسكوت والعميق فى النص الخطابى السردى، من خلال العبور عن أجزاء التلفظ والملفوظ فيه. لذلک من ضمن أسباب اختيار ديوان «حرف من ماء، قصيدة حب طويلة»، للشاعر الحروفى العراقى أديب كمال الدين، لتلفظية كورتيس فى هذه الدراسة، هو التشبع المعنوى المتنكر خلف حروفياته، والأصداء التى حاک خيوط نبراتها بأفيون العرفان، حتى يهدأ بها حنينه ومواجع المأسى القاسية التى عاناها من كثرة الصداح الشجى. تمت دراسة هذا الديوان حسب المنهج الوصفى التحليلى، ومن خلال تقطيع بعض الأشطر والأبيات من قصائده عشوائياً، بغية التفحص فى جوانب أشعاره، مع تطبيق التقسيمات الثلاثة التى قدمها كورتيس، وهى «الزمن، الفضاء، القائمون بالفعل»، فى مباحث دراسة النص السردى الخطابى، وتفرعاتها التلفظية والملفوظية، والمستوى السطحى والعميق. توصلت الدراسة إلى أن غالبية أشعار أديب كمال الدين تمتلک طاقة التركيبة الخطابية، التى يمكنها أن تكمن المستوى العميق فى طياتها حتى ولو اختصرت بحرف واحد، أو سطر أو سطرين فى كل شطر من قصائده. ورغم هذا الرحيق الحروفى العبق المفعم بالسلاسة والبساطة، إلا أنه لم تفقد أشعاره تلک الجوانب الثلاثة الكورتيسية للوصول إلى ذلک العمق الدلالى والمكتظ بالتعابير الجميلة التى تزداد جمالاً كلما تقشّرت عنها ورقة استكشافية أثناء التورق الفاحص. وتوصل البحث للصفات المتكاملة التى تطرق إليها كورتيس فى قسم الحقل المعجمى، فى الأبيات المختارة كنموذج تحليلى، حيث توارت مقتضياتها المعنوية أثناء التقطيع. ومن هنا تعينت الأزمان والقائمون بالفعل والفضاءات المتمثلة فيها الأدوار، سطحية ومعنائية. وهكذا تركت حروفيات أديب كمال الدين بصمة المعنى بواسطة الإيماءات الناطقة والصامتة بنفس الوقت.

استناد: حيدری، شهلا، احمدزاده هوچ، پرویز، صیادانی، علی، ولی زاده،حمید، (۱۴۰۱): ثنائية اللفظ والمعنى فى الخطاب الشعرى لديوان «حرف من ماء، قصيدة حب طويلة» للشاعر أديب كمال الدين، مقاربة سيميائية بناء على نظرية جوزيف كورتيس: الأدب العربى، السنة ۱۶، العدد ۳، خريف، عدد متوالى۴۱- (۱۰۳-۸۱).
DOI: 10.22059/jalit.2024.366752.612744

الناشر: معهد النشر بجامعة طهران

١. المقدّمه

بعدما وقف التحليل اللسانى عاجزاً عن الوصول إلى معالم النص الأدبى وما يحمله خلف كواليسه، خرج منهج آخر يتحدث عن قدراته لكشف المكنونات ويدرک مهام النص المعنوى بكل ميزاته. وهو الاتجاه السيميائى الذى تتمحور مقاصده حول ما يوظفه النص من البنى اللغوية، وما تنغلق عليه معانيه التعبيرية التى تحسن القول بمحسناتها الدلالية. ويدعى بأن الوصول إلى استكناه معانى النص الأدبى بشكل خاص وبنياته العميقة، لابد اللجوء إلى مخططات تحليلية تشرح ما يحمله من تفاصيل، إن كانت موضوعية، أو أسلوبية، أو سيميائية. وكما تقول جوليا كريستيفا: «إن النص ليس نظاماً لغوياً كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة معقرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة ضمن أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة» (منصور، ١٩٨٢: ١٢٢). فهذا الأمر هو الذى يجعل المتلقى يبذل قصارى جهده فى استنطاق الجانب المكتوم من النص، لتتكامل عنده لُغَزَه ويصل إلى مغزاه المطلوب.

الآلية التى تجهد مع المتلقى لتساعده بأدواتها التحليلية حتى يحصل على مراده من النص، قام بتكملة جوانبها الناقد الفرنسى جوزيف كورتيس، التى تعاون مع أستاذه ورائد مدرسة باريس السيميائية، أ.ج. غريماس فى طرح جوانبها الأساسية. فقد كرس جوزيف كورتيس، جُل اهتمامه وأعماله ونظرياته فى هذا المجال، وحسب ما نُقل فى مقدمة كتاب «مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية» من قِبل الناقد جميل حمداوى فى سبيل التحليل الخططاب الروائى الذى يتعدى قضية البنيات السطحية فى النص السردى بشكل خاص، حيث يقول الناقد جميل حمداوى بأن أعمال جوزيف كورتيس تستند «إلى تحليل خطاب النص بنيوياً بطريقة محايثة تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى الذى يُبنى من خلال لعبة الاختلاف والتضاد، وبهذا تتجاوز بنية الجملة إلى بنية الخطاب» (كورتيس، ٢٠٠٧: ١٠). فهذه الممارسات الفكرية حول الدلالات والمعانى التعبيرية التى تحتوى على لعبة التفكيک والتركيب وتحديد البنيات العميقة وجوهرية النص من خلال البنيات السطحية المتجلية فى الألفاظ والجمل والخطابات، هى ما تهتم به مدرسة باريس، حتى تُغْنى القارئ من البحث عن المؤلف وتترصد على كل ما يقوله النص وكيف يقوله، ولا ترتكز على مَن قاله. فكأنما تأخذنا هذه المدرسة إلى تلک المقولة الشهيرة التى تقول: «أنظر إلى ما قال ولا تنظر إلى من قال».

على هذا المنوال، وبعد ما تفحصنا فى مجال الدراسات السيميائية الأخرى، اخترنا لدراستنا هذه، أشعار الشاعر العراقى «أديب كمال الدين» الذى عُرف بالشاعر الحروفى، حتى ندرس جوانب قصائده العرفانية فى ديوان «حرف من ماء، قصيدة حب طويلة» حسب المنهج الوصفى_التحليلى، بعدما تأكد لنا بأنه، لم تقدم أية دراسة متماثلة أخرى فحوى بحثها حول هذه الأشعار، ولا بقية أشعاره ودواوينه ولا حسب النظرية التى اخترناها _نظرية المنظر الفرنسى جوزيف كورتيس_ من هذه المدرسة السيميائية.

۱-۱ أسئلة البحث

- کیف تقدر ثنائیة اللفظ والمعنی فکّ شفرات نص الشعر السردی عامة وفی شعر أدیب کمال الدین خاصة؟
- ما هی القضایا الدلالیة فی تلاحم اللفظ والتلفظ الکورتیسی فی تقشیر النص الشعری، وکیف یتوصل ذلک إلی الإنتاج المعنوی؟

۱-۲ منهجیة الدراسة

تعتمد هذه الدراسة علی المنهج الوصفی- التحلیلی للکشف عن قضایا الدلالیة التی یعرضها جوزیف کورتیس من خلال نظریته السیمیائیة، والتی یقسم أرکانها علی النص الخطابی بواسطة اللفظ والتلفظ والمعنی. وکذلک تسعی هذه الدراسة إلی کشف المعنی بواسطة التقشیر النص من مستواه المتمظهر للوصول إلی مستواه العمیق.

۱-۳ الدراسات السابقة

الشاعر أدیب کمال الدین یعد من أشهر الشعراء العراقیین الذین ذاع صیتهم بواسطة أشعارهم الناطقة بالحرف العرفانی الذی یحمل فی ثنایاه بحوراً من المعانی إضافة إلی ما یتمثل به لفظه وتلفظه، وقد لفت انتباه الکثیر من النقاد والباحثین لتدقق بکل ما تحمل قصائده. کما اجتمع عدد کبیر من فطاحلة النقاد، وهو ما یقارب ثلاثة وثلاثین ناقداً یکتبون عن ما قدمت به عبقریة هذا الشاعر الفذ من نوعه، فی تألیف الکتاب الذی یحمل عنوان: «الحروفی: ۳۳ ناقداً یکتبون عن تجربة أدیب کمال الدین الشعریة»، قدم له الناقد مقداد رحیم، عام (۲۰۰۷)، هذا غیر کتاب «الحرف والطیف: عالم أدیب کمال الدین الشعری، مقاربة تأویلیة»، (۲۰۱۰)، للکاتب مصطفی الکیلانی، حیث یدرس فیه المستوی الدلالی فی أعمال الشاعر أدیب کمال الدین، والتمثلات التأویلیة العرفانیة فی حروفه. ویری بأن أشعاره فیها ضرب من التصوف الخاص الذی یدعوه لضرورة الأداء الجوانی. یتشبث به وکأنما یرید أن یحیل بشغفه علی تاریخ الذات الشاعرة وثقافتها العقدیة والعرفانیة. والباحث عبدالقادر فیدوح فی کتابه «أیقونة الحرف وتأویل العبارة الصوفیة، فی شعر أدیب کمال الدین»، المطبوع عام (۲۰۱۶)، ینص لنا عن جمالیات أشعار هذا الشاعر ویدخل من خلال المنهج السیمیائی حتی یقدم قراءة یهدف بها کشف العلامات المخزونة فی حروفیاته، وکانت المباحث تتلخص فی توزیع ما بین صراحة المعنی وضمنیات دلائل العبارات والتأویلات، والتصورات السیمیائیة فیه. وهناک کتابٌ آخر معنون بـ«أسلوبیة التشکیل الشعری المعاصر عند أدیب کمال الدین»، للکاتبة کریمة نوماس المدنی، (۲۰۲۱)، درست فیه التشکلات اللغویة الانزیاحیة والدلالات الشعریة الإیحائیة فی أشعار کمال الدین، واختمت دراستها بقراءة رؤی التصوف فی الإشارات الإلهیة واستشراف معانیها الصوفیة البصریة ومشاهدها الدرامیة، وحاولت أن تکشف ثراء تلک النصوص الشعریة عبر الأنساق المتنوعة مبینة فاعلیة الصور المتنوعة فی الرؤیة الشعریة عند الشاعر. وهذا غیض من فیض، إضافة إلی الرسائل والأطروحات والبحوث والدراسات

المختلفة التى لم تترک أثراً من آثاره ولا حرفا من حروفه إلا وركزت عليه بمجهرها العلمى والأدبى والنقدى. نشير إلى البعض منها مثل: المقال المعنون بـ«موتيف «الموت والحياة» فى شعر أديب كمال الدين»، للباحث نعيم عموری، والذى طُبع عام (٢٠١٥) فى مجلة اللغة العربية وآدابها. حيث أشار الباحث فى هذه الدراسة عن ما تعنيه ظاهرة الموتيف، وأخص بخصيصتى الموت والحياة وما يعنيه الشاعر من استخدامها فى أشعاره. واستنتج بأن موتيف الحياة فى أشعار الشاعر، ما هى إلا تبين تفاؤله على الرغم من اللاضطهاد المخيم فى بلده، وهذه الخصيصة هى من ضمن التراث الإنسانى والتناص القرآنى الذى يُراد منها الحصول على تجارب راقية فى الحياة. ومقالة أخرى تمت طباعتها عام (٢٠١٦) فى مجلة جامعة بابل، تحت عنوان «سيميائية اللون الأسود ودلالاته فى شعر أديب كمال الدين «ديون «الحرف والغراب» أنموذجاً»، للباحثين رسول بلاوى، وعلى أصغر قهرمانى مقبل، وليلا يادگارى. وحسب ما دُرس فى هذا البحث رأى الباحثون بأن تجربة الشاعر الخاصة فى مجال اللون الشعرى، كاللون الأسود فى ديوانه «الحرف والغراب» لها أغراض دلالية ترمز إلى الخوف والظلمة والشؤم والحزن واليأس. وهناک رسالة تحمل عنوان «استراتيجية الحضور والغياب فى ديوان «رقصة الحرف الأخيرة» لأديب كمال الدين»، ناقشتها الباحثة زينة دراجى لنيل مرحلة الماجستير، فى جامعة محمد خيضر ببسكرة، عام (٢٠٢٠)، درست فيها ثنائية الحضور والغياب فى أشعار الشاعر كمال الدين، ركزت فى دراستها على ظاهرة الرمز كأداة تنوب عن الإفصاح، مستنتجة بأن هذه الرمزية فى أشعار أديب كمال الدين، خلقت إندماجاً ما بين الشعر والسرد عنده. و«سيمياء التشكيل البصرى عند أديب كمال الدين»، عنوان لرسالة دكتوراه بتقدير جيد جداً من كلية التربية، تمت مناقشتها فى جامعة سامراء، العراق (٢٠٢١)، للباحث مشتاق طالب حسن، بإشراف دلال هاشم الكنانى. تناول فيها التكوين البصرى للشاعر، فى مجلداته الستة من أعماله الشعرية. ومقال معنون بـ«سيموطيقا الآخر فى شعر أديب كمال الدين»، للباحث سلام مهدى رضيوى الموسوى (٢٠٢١)، تناول المنهج السيموطيقى فى أشعار الشاعر أديب كمال الدين، ودرس أشعار هذا الشاعر حسب المنهج السيميائى العام، ولم يخص بمباحثه نظرية المنظر جوزيف كورتيس.

كما يُلاحظ، على الرغم من كل هذه الدراسات والبحوث المتعددة، لم تواجه هذه الدراسة، دراسة مماثلة لها قد اهتمت بأشعار الشاعر أديب كمال الدين من المنظور السيميائى حسب نظرية جوزيف كورتيس، لذا يعتبر هذا البحث هو البداية لما سينشر من بعده أو يتبع خطاه فى دواوينه الأخَر.

٢- كليات البحث

٢-١ اللفظ والمعنى فى سيميائية جوزيف كورتيس

كل الذين اهتموا بمسألة التدليل، يفكرون فى مشروع معرفة الفعل فى مستوى التحليل. والبعض منهم فقد اهتموا بالفعل من الناحية السردية الذى ينتظم على مستوى معرفة القارئ، حيث يدخل

على النص من باب فعليته الذى تتفرع فى «اللفظ والمعنى». فللولوج لهذا القسم من التحليل والوصول لباطن اللفظ المعبر، يرى كورتيس بأنه لابد العبور من الملفوظ إلى التلفظ، لأن القارئ فى هذه الحالة، يمكنه أن يستكمل معرفته عما يقرأه فى النص من هذا المستوى الظاهرى، حتى يبلغ مستواه العميق. وفى الواقع مما تهدف إليه السيميائية بشكل أساسى يضمر فى هذا القسم.

ويقول جميل حمداوى عن إسهام جوزيف كورتيس حول هذه القضية: «إذا كانت اللسانيات الوصفية تهتم بالدال من خلال رصد بنى التعبير والشكل اللغوى للمنطوق، فإن السيميوطيقا لدى كورتيس تهتم بدراسة المحتوى أو المدلول عن طريق شكلنته. أى: دراسة شكل المحتواه. فعلى مستوى شكل المدلول، يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب. وعلى مستوى الجوهر، يدرس الجانب الدلالى» (حمداوى، ۲۰۲۰: ۵۸). ويشرح لنا جوزيف كورتيس هذا الموقف ويقول: «إبراز لعبة المعنى أو التدليل فى وجه الموضوع السيميائى الذى يقترح عليها: هذا الموضوع يمكنه أن يعبر فى مستوى الإدراک الحسى بطريقة لفظية «شفوية أو كتابية» أو غير لفظية (فى حالة البصرى مثلا وأيضا فى اللمسى وحتى الشمى أو الذوقى)، كما يمكنه أن يكون من الأبنية الذهنية» (كورتيس، ۲۰۱۰: ۱۱). لذلک لا يمكننا أن ندرک المعنى إلا إذا قمنا بتحديد الوحدات الدلالية ومتغيراتها فى مستوى التحليل، وهنا يمكننا فک شيفرات النص من خلال ترجمته حسب القواعد التى عرفنا عليها المنهج الكورتيسى الذى يرى بأن القول «أو اللفظ المقصود هنا»، وفعل القول «المعنى المقصود فى هذه الدراسة»، يتأطران فى حدود الملفوظ والذى هو يعنى «النص».

وأما عن تعريف التلفظ الذى يقصده كورتيس فهو تلک: «العملية التى يقتضيها كل ملفوظ إعتباره ثمرة لها» (المصدر نفسه: ۱۲۱). وعرّف كورتيس مفهوم التلفظ فى القاموس السيميائى، بأنه «محدد بوصفه ذلک المقطع الوسيط الذى يضمن افتراضات تحقق تصورات اللسان فى ملفوظ– خطاب» (مسكين، د.ت: ۱۱۷). ويقوم بهذا التقسيم (ملفوظ الملفوظ) لدراسة الجانب المروى و(تلفظ الملفوظ) لطريقة تقديم النص. وهى تقسيمات فى مجال تحليل الخطاب السردى، يقيّم من خلالها النص الأدبى حسب موضعه فى (الزمن، الفضاء، والقائمون بالفعل). ويعنى من الزمن، (الزمنية التلفظية_ زمنية الملفوظ)؛ ومن الفضاء، وهو ما يحتوى (فضاء التلفظ_ فضاء الملفوظ)؛ والقائمون بالفعل، وهو ما يدرس النص (على المستوى التلفظى _ فى المستوى الملفوظ). وسنتعرف على هذه التقسيمات وتجسيداتها التحليلية، فى النماذج التى اقتبسناها من أشعار الشاعر أديب كمال الدين.

۲–۲ ثنائية اللفظ والمعنى فى أشعار أديب كمال الدين

من وجهة نظر المنهج الكورتيسى يُستحسن تقطيع النص إلى وحدات سردية صغيرة، تحتوى على جمل وكلمات وحروف وألفاظ، لتتقسم حسب موقعه ومكانته فى الجملة والنص، وتلفظه والمبتغى منه، حتى يُنتزع منه شبكة الشفرات الدلالية الكامنة فيه. لهذا ترى فى دراسة التكوين الدلالى والمعنائى _المستوى العميق_، وفى دراسة شكله التلفظى _المستوى السطحى_ بكلا الحالتين،

يقف المحلل فى حضرة التلفظ وما سيفرض عليه من إنتاجات معنائية. ويقترح حول المستويات التى ذُكرت آنفاً، بأن تتمثل على طريقة توجيه النص، من حيث الجهة المروية وهى ما يسميها (ملفوظ الملفوظ)، ومن حيث الجهة التى تقدم النص، ويسميها «التلفظ الملفوظ». ومن هنا تتموضع التقسيمات التى تحتوى على (الزمن، الفضاء، والقائمون بالفعل) فى تحليل النص من جهة المركبة الخطابية.

٢-٣ الزمن (الزمنية التلفظية- الزمنية الملفوضية)

مظهرية الزمن التلفظى والملفوظى فى النص، تتوفر على مقولات ثنائية، تتكون بين علاقة المتلفظ والمتلقى، وهناک تتحدد زمنية الفعل، حيث تختلف من جهة القائل ونفس اللفظ. وأما بالنسبة لتعريف كل منهما، وعن الزمن التلفظى بالتحديد فـ«هذا النمط من الزمنية لا يحيل أبداً إلى الأحداث المروية، إنه يتعرض فقط للعلاقة: متلفظ/ متلقى» (غريماس، كورتيس وآخرون، ٢٠١٤: ٤٣٠). وعن الزمنية الملفوضية، فهى عادة تنقل بشكل ملفوظى ظاهرى على نمط الزمن الماضى، حتى تأخذ معها القارئ فى زمن أحداث المقطع المقصود متأثراً بما سينقله وكأنه حقيقى. كما سنرى فى هذا المقطع من قصيدة «حرف محذوف»:

«قالت: هل فى قلبکَ مرآة؟

قلت: نعم،

وقد رأيت اسمکِ مكتوباً عليها

فمسحته بقليل من الملح

وكثير من الرماد» (كمال الدين، ٢٠١٧: ٣٦).

يتضح من هذه الصيغ أفعال هذه المحادثة: «قالت، وقلت، ورأيت، مسحته» دلالة حديث دار فى الماضى، ما بين زمنية القيل والقال، وفعلية العمل الذى حدث فى: «رأيت» و«مسحته» الذى يدل على الماضى، وفى زمن يختلف عن الزمن الذى قام الشاعر بنص الحدث. بهذا الشكل: زمن الأفعال المذكورة التى تدل على زمن أكثر قِدَمًا من الزمن الذى قام الشاعر بسرد حدثية القصة، فهذه التراتبية الزمنية الحاصلة فى هذه المحادثة، هى التى يرمى إليها كورتيس فى مصطلح (الزمنية التلفظية).

وأما عن زمنية الملفوظ، فهى ترجع إلى ذلک الماضى الزمنى الذى دار به الحديث. فى هذا الحديث المنقول، ما أن الناقل هو الشاعر، فقد تجد القارئ أكثر تفاعلاً مع الشاعر، لذا يجعل الشاعر إضافة إلى ما يمسک زمام الحديث، بل يسيطر على مشاعر القارئ بهذه الطريقة. وكأنما يجد القارئ نفسه، هو ذات الشاعر ويتحرک معه أين ما تهبُّ به رياح الحروف. ويلقط المعانى من ظاهر النص الذى يتهدى إليها من قبل الراوى أو الشاعر، وهذا أحد الأسباب الذى جعل المنهج السيميائى يحكم على موت المؤلف، ويترک الأمر لما ترک من قول، حتى يدخل لفضاءات النص برؤية عين فاحصة دقيقة، تفكک القول وتشرح الأمر وكأنها هى السارد والروای الأعلم.

۲–۴ الفضاء (فضاء التلفظ– فضاء الملفوظ)

الطريقة التی يلقی بها الشاعر أو المتحدث، الوقائع والحوارات، وشرح الحركات المتمثلة التی تتبين من خلال الألفاظ، هی التی تذهب بمخيلية القارئ لصنع مصاديق ذهنية تصور له مكان الحدث والمكان الذی يدور فيه الحوار. ويتوجه القارئ من خلال عدسة ألفاظ المتلفظ إلی كيفية المكان والظروف والفضاء. و«المقصود بفضاء الملفوظ، إبراز الفضاءات أين تحدث أفعال القائمين بالفعل فی الملفوظ» (غريماس، كورتيس ولآخرون، ۲۰۱۴: ۴۳۳). كهذا المقطع من قصيدة «هذيان»:

«طلب المخرج منی الطيران!

قلتُ له: كيف أطير؟

قال: الأمر سهل جداً!

فضحكت بل قهقهت فی المشهد الأول،

وبكيت فی المشهد الثانی،

وفی المشهد الثالث صمتٌ مائة عام.» (كمال الدين، ۲۰۱۷: ۶۷).

كما هو واضح، الفضاء الذی يروی عنه الشاعر، هو فضاء مسرحی، حيث يتضح من ألفاظ «المخرج، المشهد». كما هو بديهی، الفضاء المقصود، هو ذلک الذی يعنی به كورتيس «فضاء التلفظ»، وهو يختلف تماما عن «فضاء الملفوظ»، حيث الأول يعنی به الحياة كمشهد مسرحی، _وهذا من إحدی الاستنباطات بالطبع_ والثانی، هو ذلک الذی يأتی فی مخيلة القارئ بعد أول ما تلمح عيناه ألفاظ الظاهرية كـ«مخرج، ومشهد، إلخ».

۲–۵ القائمون بالفعل (علی المستوی العميق– فی المستوی الملفوظ)

دون أن يتعين لنا المستويات المذكورة _الزمن والفضاء_، لا نستطيع أن نجد شرحاً لمستوی القائمين بالفعل، لأن معالمه تتضح بعد ما نحدد الزمن والفضاء بأنواعهما، لذا العلاقة الموجودة ما بين المستويين الأول والثانی، علاقة وثيقة فی ما سنستنتجه عن القائمين بالفعل. وكما يقول كورتيس: «كل متلفظ يفترض وجوداً ضمنياً للمتلفظ والمتحدث إليه. الأول فی حالة التشخيص التلفظی، يقيم مع الثانی علاقة ذات طبيعة معرفية خلصة» (غريماس، كورتيس وآخرون، ۲۰۱۴: ۴۳۴). فعندما نحدد الفضاء من خلال الصفات الذی نستخرجه من النص، تتضح معالم الممثلين، فی كلا مستواهما العميق والسطحی، لأننا نتمكن من التعرف علی المتحدث والمتحدث له. نأخذ هذا المقطع من قصيدة «ماركيز يضحک» علی سبيل المثال:

«صاح الصائحُ: من ينقذنی منّی؟

ضحک الناس والتفتوا نحو الصائح

والتفت الصائح إلی نفسهِ

فلم يجدها

ارتبک ثم تلعثم

ثم ضحک مع الناس.» (كمال الدين، ٢٠١٧: ٥٣).

الزمن هو الماضى فى الصيغ الفعلية «صاح، ضحک، التفت، ارتبک، تلعثم»، والفضاء مما هو واضح من المواصفات التى صاح بها الصائح وجمع من الناس، هو فضاء عام مجتمع فيه عدد من الناس لأسباب مختلفة، حيث كل واحد منهم مشغول بعمله، كما يكون السوق أو المنتزه على سبيل المثال. والقائمون بالفعل على المستوى اللفظى هم «الصائح، الناس»، وعلى المستوى العميق، الممثل الأول، هو ذلک الشخص الذى تاه فى أفكاره وهمومه، وأوجاعه، ولم يجد من يعينه بعدما توحدت فيه الآلام وأخذت مأخذها منه. والثانى هو العالم الذى لم يرحم وحدته ولم يفهم لغته رغم كل الزحام الموجود فيه. وأما عن حروفيات الشاعر أديب كمال الدين لو أردنا أن نغوص فى مغارات حروفه، لا تسعنا الكلمات البسيطة والتعابير الجافة، لأننا لو أردنا أن ندخل من باب سيميائية كورتيس على مقام حروف كمال الدين، لا يمكننا أن نجزئ مقاطع قصائده إلاّ لو جمعنا حزمة المركبة الخطابية بكل مستوياتها الثلاثة وتفاصيل أقسامها الفظى والتلفظى، والظاهرى والعميق، فعندها يمكننا أن نتلذذ بكل جزء وحرف طرحه لنا الشاعر على قراطيس دواوينه. فمثلا لو أخذنا هذا المقطع القصير من قصيدة «ياحرفى» كمثال، لابد أن نراجع حذافيره الخطابية، دون أن نخرج من المقطع:

«يا حرفى لا تتأمل طويلاً فى البحر.

كن أنت البحر.» (المصدر السابق: ١٦).

من خلال الأفعال الموجودة كـ«لا تتأمل/ كن»، يتبين لنا بأن زمن النص هو الحاضر الذى واجه الشاعر به حرفه وأخذ يتحدث معه عن تجاربه وهواجسه وخيباته. فهذه الألفاظ فى اللغة ترمز إلى الأفعال التى يتحدد من خلالها الزمن فى الجُمل والمحادثات، ويمكنها أن تكون هى الزمنية التلفظية التى يرمى لها كورتيس، حيث تخرج من بواطنها زمنية الملفوظ التى يتعين الموقع الزمنى فيها بشكل معنائى. فنقول مثلا فى كلمة «تتأمل»، يتعين بأنها كلمة فعلية، وزمنها التلفظى أو (الزمنية التلفظية) فيها هو الحاضر، وزمنها الملفوظى أو (زمنية الملفوظ) هو ذلک الحاضر الذى دار به الحديث وتمت فيه المحادثة وتخاطب به كلّ من الشاعر والحرف. إضافة إلى هذا، فالشاعر والحرف فى هذا المقطع، هما الذان يحددان لنا الفضاء فى كلا حالتيه التلفظية والملفوظية، وبنفس الوقت هما القائمان بالفعل فى هذا المشهد السردى. فالشاعر أو الشخص الذى قام بالمحادثة ومن يخاطبه _(الحرف)_، فى الواقع هما ممثلان يقومان لنا بتمثيل مشهد المحادثة، ويصور لنا الشاعر فى هذه المحادثة، وجود شخصين أحدهما _الشاعر_ يتحدث بإمتعاض ويطلب من حرفه أن يكون هو البحر بدل التأمل فيه، أى يكون هو الشخص الغامض الذى تتخفّى فى سرائره الحكايات التى تستحق التأمل. وكما نعلم بأن أحد رموز البحر هو ذلک العمق المخفى الغامض الذى يعبر عنه أحياناً بالمعانى الدفينة اللامتناهية، ولكى نكشف تلک المعانى، أو تلک الأسرار

الكامنة والمطلوبة، فنحتاج إلى الغوص فی أعماقه، كما نغوص فی أفكارنا فی فترة التأمل، وحين تغمرنا دغدغة الإدراک ونحتاج فيها لفهم معانی ذلک الحرف الغامض.

إضافة إلى كل هذا، الشعور بالبحث والتركيز الدقيق هو نوعاً من التلذذ فی قراءة نص ما، تشبه حالة الإنتشاء بعد ما يجد الفرد حلاً يقنع به دركه للغز متشابک وشائک. الشاعر يسعی فی التشفير، والقارئ يبذل كل جهده فی أن يكشف تلک الأقطية المنمقة ليشهر عن لُب الكلام وحلوه المكنون، وكأنه يعطی لنفسه جائزة يتوج بها شعوره وإقتناعه. وكما يقال بأن «فی التعبيرية الشعورية تكون الرسالة مبرزة بمكونات عاطفية وشعورية إضافة إلى الكلمات والمعانی، بمعنی آخر، أن النص أو المؤلف يوصل رسالة من خلال مكونات شعورية وعاطفية إضافة إلى المكونات اللغوية أو من دون إهتمام بالأخيرة كما فی التجديد» (الموسوی، ۲۰۲۰: ۳۵). هذا هو الصراع فی قراءة النصوص الأدبية، حتی أتت المدرسة السيميائية لتتمرد على عصيان الفهم، ويكون لكلٍ من القارئ والأديب فی ميدان الركض بموازات بعضهم، سلاحاً فتاكاً من الدراية، الشاعر يأخذ دروساً من التفنن، والقارئ يتخرج من هذه المدرسة وهو يحمل شهادة كسر الحواجز بامتياز. وبالنسبة للنظرة المحايدة فقد يثبت بأن لا يمكن لأی دراسة ولا أی قارئ ولو كان فذ زمانه، أن يفهم شعور الشاعر وهو يصارع حروفه حتی تقال ولا تقال، تصرخ ولا تصرخ، تصارع ولا تصارع. لأنها فلسفة متشابكة فی بعضها، حتی أصبحت وكأنها مرض مسری، دخلت فی عروق الطرفين، بين من يقول وما يقول ومن يقرأ وما يفهم مما يقرأ، وكلٌ يغنی على ليلاه فی هذه الفلسفة المستعصية، والتعبث فی الطرقاتها، تحتاج إلى إفتراس الفرص وتصغيل النظر، حتی يتفرّس الفرد فی فهمها، ويتفرّد فی كسر حواجزها. يقول الوردنی فی قضية اللفظ والمعنی: «صحيح أن الظاهرة الأدبية مادة لغوية أساساً، فكيان الشعر هو كيان لغوی أی لفظ ومعنی. ولكن لذلک الكيان صانعاً هو الشاعر الذی أنشـأ الألفاظ والمعانی نتيجة فعل فی اللغة أفضی إلى الفعل فی المتقّبل» (الوردنی، ۲۰۰۴: ۳۱۱)، ولو لا ذلک الصانع ومهارته فی صناعة بضاعته الحروفية الغنية، كيف تتكون للألفاظ صيرورات المعانی وبتلک الصورة الغرائبية الساحرة.

الشاعر أديب كمال الدين، إضافة إلى ما يمتلک من علم الحروف علما واسعاً، فهو ينفث من روحه روحاً فی أشعاره، حتی يصنع منها هياكل ظاهرية تتحرک بذاتها الروحانية. والشاهد على هذا، نراه فی قصيدة: «تلک هی قصيدة الفجر»:

«كلما كتبتُ عن قصيدةٍ جديدة
طلبتُ من قلبی أن يتوقّفَ قليلاً
لأمنحها الحياة
فيفعل عن طيب خاطر» (كمال الدين، ۲۰۱۷: ۲۴).

وكما هو معروف عن علم الحروف، بأنه علم يناله الصوفی بعد ما تختلط خلاياه فی كل حرف من الحروف العميقة العرفانية، ولا ينطقها إلاّ وله خلف ستارها قصد. عند مراجعة تعاريف علم

الحروف عند المتصوفين والعلماء فى هذا المجال، وجدنا إبن عربى يقسم الحروف إلى ثلاثة أقسام ويقول: «رقمية وهى المكتوبة، ولفظية وهى المنطوق بها، ومستحضرة وهى التى يستحضرها الإنسان فى وهمه وخياله ويصورها» (طاهر، ٢٠٢٣/٠٧/٠٨). وهو موقف يشبه موقف اللفظ والتلفظية عند كورتيس، حين يرى لكل لفظ وحرف، مستويات سطحية وعميقة كما ذكرنا أعلاه، لأننا فى درک هذه المفاهيم والمعانى، نحتاج إلى تحليل محايث يدرس وظيفة اللفظ فى النص ومدى توليد الدلالة فيه. غير هذا، فقد اتفق اللغويون أيضاً على «أن المعنى اللغوى لـ(حرف) هو الطرف والجانب والحد والشفير، وإن المعنى الاصطلاحى أول ما يتبادر إلى الذهن قبل المعنى اللغوى مما يشعر بانفصالهما فى الدلالة» (العبيدى، ٢٠١٧: ٢٢-٢٣). فالشاعر المحنک هو الذى يمسک زمام الحرف بيده، ويخلّف من رفاته المطروح على القراطيس هياكلاً ناطقة تتحرک حسب ما يمنحها الشاعر من روحانية ومعنا. وهذا أمر لا ريب فيه هو أن «الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده وتصريف المعنى» (القرطانجى، ١٩٨٦: ١٤٣)، كما يعبر الخليل بن أحمد، فمابالک لو كان هذا الشاعر هو أديب كمال الدين الذى يتخذ من «الحروف وسيلة تعبير عن الحياة بشؤونها وشجونها المختلفة، ووهبها ما تجود به انفعلاته وأحاسيسه وأخيلته، فتفرّد بها وصارت دلالة من دوال شعره» (بلاوى وآخرون، ٢٠٠٧: ٢٣٥).

وعندما نرجع لموضعنا فى المنهج الكورتيسى، نجده يرتكز على أدق تفاصيل الكلمة، ويخرج ببواطنها من خلال شرحها وموقفها وكيفية نطقها إلخ. وهذا كان واضحا فى قول جورج موراند فى الشرح السيمائى لشعرية «الغراب والثعلب»، عندما قدم دراسته حسب ما يُعرّفه كورتيس فى المنهج التلفظى، فيقول: «لكى يبرر حقل معجمى وجوده، لابد أن يلعب دوراً ما فى بناء النص، عن طريق لعبة التشابهات والتضادات والمجموعات الفرعية» (غريماس، كورتيس وآخرون، ٢٠١٤: ٣٧٤). وهنا لو أردنا أن نختار قائمة للحقول المعجمية المضادة فى هذا المقطع السردى القصير فنجد الشاعر يقول: «طلبت من/ يفعل عن طيب خاطر»، و«أن يتوقف_ القلب_/ لأمنح الحياة»، فهذا الأمر والنهى والعملية المضادة وخلق المعانى من خلال الألفاظ المذكورة هى التى تدلنا على أن نستخرج المعانى من خلال التقصى فى النص والتدقق فيه، حيث يمنح الشاعر للحرف الذى ليس له شكل مجسد خارجى، إلا التجسد الحروفى، تعريفاً مختلفاً، بل يجعل من حرفه إنساناً يسمع وينطق ويعيش مع الشاعر. وما هذا إلا مفهوم اللفظ وضده، «شخص الإنسان، وتشخيص الحرف المجسد».كل مفردة بغض النظر عن عالم الشعر وغيره، فهى تقوم بشرح موقف صاحبتها وتساعد المخاطب على أن يميزها من بين عشرات الترادفات المعجمية التى يمكن لكل مفردة أن تحمل من معانى ومفاهيم أخرى غير التى تتسارع الأذهان فى فهمها فى النظرة العابرة الأولى. ويضيف موراند: «حتى وإن كان المخاطب قادراً بصفة متميزة على أن يمنحها تعريفاً مماثلاً لتعريف المعجم، لابد من إنتظار مفردات أخرى لتؤكد هذا العنصر أو ذاک. فالمفردة لا تنقل مباشرة من المعجم إلى النص بجميع حالاتها الدلالية، فالسياق يختار هذه السمة أو تلک، ويضع السمات

الأخرى بين قوسين، تحدث عملية اختزال دلالى أو قصر معنوى» (المصدر السابق: ۳۷۳). كما حاولنا هنا فهم معانى المطلوبة من المقطع المذكور، من خلال الألفاظ وما يضدها ويرادفها إلى حد ما. عن التحليل البنيوى، يقول الناقد جميل حمداوى: «يكتسى المعنى وجوده بالإختلاف، ويتحدد فى الاختلاف. ومن ثم، فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبنى على مجموعة من العلاقات. وهذا، بدوره يؤدى بنا إلى التسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها إلاّ عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها» (حمداوى، ۲۰۲۰: ۵۱). ونرى هذا الفعل يتجلى فى قصيدة «تلك هى قصيدة الفجر»، فيشرح الشاعر لنا هذه العملية بطريقة غير مباشرة فى شعره:

«سأعلّم حرفى

كيف يمسح كل شىء من الوجود

حتى نفسه.» (كمال الدين، ۲۰۱۷: ۲۵).

يريد أن يعلّم حرفه حتى يكون كتوماً بقدر المستطاع، ولكن هذا الأمر يحث المخاطب ليستخدم آلياته التحليلية بأنواعها، بداية من ظواهر المفردات إلى تراكيبها ومعانيها، فيقوم يبحث عن كل ما يجاورها من ترادفات وضديات تؤكد له المعنى. فحلقات الوصل هذه، هى التى تسمى فى نوع ما بالتحليل البنيوى، فنجد مثلا فى هذا المقطع القصير مفردات تدل على الإمتعاض والحث على التخفى باستخدام كلمات مثل «سأعلّم حرفى»، «كيف يمسح كل شىء من الوجود»، «حتى نفسه»، وهى خطط تضيف إلى كونية الشعر الدلالى، إيماءات أخرى تعطى للمخاطب أشارات الفهم، وكأنها رؤوس أقلام من سيرة ذاتية طويلة وملأى بالمغامرات المضنية، ومتعبة إلى أن خرجت عن نطاق التحمل، وبات شخصها بلا حيلة، أعيته المشقات حتى صارت تتوارى فى ملامح كلماته، بل بلغت أحزانها تسرى فى مسامات حروفه حتى الإشتهار. ويضيف فى نفس القصيدة ويقول:

«سأعلمه كيف يحتال على اللغة

فلا ينطق إلا بكلامٍ يلبس بعضه بعضا

قناعاً من الغموض والإبهام.» (المصدر السابق: ۲۵-۲۵).

وفى هذا المقطع تجتمع الصفات الدالة على الترادفات التى هى بمثابة تكملة لذلك الدرس المعنون بالحث على التخفى وربما الصمت الذى لابد منه، (يحتال، لا ينطق، قناع، غموض، إبهام)، حقل من الألفاظ التى تجد لنفسها تبريراً فى بعضها البعض، من جانب واحد تراها لا تترك مجالاً للبحث عن معانيها فى معاجم أخرى، بل تأخذ بيد المخاطب لتدله على طريق فهمها فى معجمها الخاص. ومن جانب آخر، يرسم الشاعر بها عالم من الرموز التى تقتضى التأنى والتأمل هنيهات مديدة. يستمر التمثيل ما بين هاتين الشخصيتين، أحدهما_الشاعر_ يتفوه بلغة حرقة: «سأعلمه كيف يحتال على اللغة»، والآخر _الحرف_ يمثل الطاعة وكأنما يقول لبيك يا سيدى، فأنا رهن إشارتك، ويدخل فى غموض عاتم، ويتمثل هذا الغموض والإبهام وكتلة القناعات

المسطورة فى الأبيات فى عوالم متعددة، منها علم الحروف التصوف، ومنها أزرة العلامات السيميائية المختلفة، ومنها ما تتكور داخل أرحام المجاز والإستعارات البلاغية وهكذا دواليک. ومن جهة المستوى اللفظى والتلفظى الذى يتمحور موضوعه فى هذه الدراسة، فترى الموضع الزمنى التفظى يشير إلى حال يميل نحو المستقبل، وكأننا نقول «من اليوم فصاعداً» ويتبين هذا المعنى فى: «سأعلمه كيف.../ فلا ينطق إلا...»، والموضع المكانى فى حالتيه التلفظى الملفوظ يستتر فى جلسة متصورة، حدثت بين شخصين، بغض النظر عن واقعها وخيالها، وتم فيها مواعظ وأحاديث تفظية ومناوشات شعرية وجدانية. وما هذه إلا لعبة من الترادفات التى تحتوى على أريحية الدرک المعنائى، يتضمن بنوع من السياق الواصف لنفسه بنفسه. قضية الشعر شائكة، وليست سهلة «كما يتصور الناس ببساطة للشاعر... إنها تجارب، ولكتابة بيت واحد على المرء أن يرى مدناً عديدة وأناساً وأشياء» (لويس، ١٩٨٢: ٩٧). ونرى مصداق هذا التعريف فى نفس القصيدة المذكورة آنفاً_ «يا حرفى»_:

«كلُّ نقطة هى حرف،
وكلُّ حرفٍ هو قصيدة،
وكلُّ قصيدة هى وطن.» (كمال الدين، ٢٠١٧: ١٦).

حيث يرى أديب كمال الدين بأن كل قصيدة بعد ما تتكون من الحروف، تصبح وكأنّها وطن بلفظه وتلفظه، لأنها ليست مجرد كلمات أراد بها الشاعر أن تقال بتنمّق فحسب، بل إنّها تحمل فى روحها خلاصة من الأعاصير التى عاشها الشاعر وتعايش معها. ومن الضرورى تفتيت تفاصيلها بحنكة دقيقة حتى تتوارى فيها الأدوار والأزمنة والأماكن. على سيبل المثال، من يعيش فيها هم القائمون بالفعل وهم الذين يقمون بأدوار شخصياته الظاهرية وما تحمل من أدوارهم من مستويات عميقة، ويمكن تفسير هذا فى النقاط التى اختارها كمال الدين على أن تكون الكون الأساسى فى ذلک الوطن المقصود، حيث تشابكت فى خلاياها الأزمنة، ما بين لفظ الفعل ومقصوده العملى أو التلفظى، فيعيش كل حرف فى القصيدة، كما أنه فرد من ذلک الوطن، يمارس حياته اليومية، فى عالمه الواقع خارج خيالات القصائد والحروف. ولم يترک الشاعر هذا التعبير لنا إلا وعبر عنه، كما فى قصيدة «حرف بأربعة أجنحة» حيث يقول:

«لأنى لا أجيد شيئاً سوى الإقامة فى الخيال» (المصدر السابق: ١٨).

ربما الخيال الذى يعيشه الأشخاص الآخرون، هو عالم ذا فضاءات محدودة، أجنحتهم لا تطير أبعد من بضع أمتار ولا ترى إلاّ وأنها انهارت وهوت كما تهوى الطيور بعد صيدها فى بداية تحليقها، ولكن خيال الشاعر هو خيال ساحر، يعيشه هو ويعايش به كل من يتابع خطوات حروفه بشغف. تراه يترنح كما الثمل على أطراف أصابعه وهو يغنيها بأعلى صرخاته المتسرّبة بين الحروف:

«لأنّى لا أجيد شيئاً سوى الإقامة فى الخيال،

لذا يُخيَّلُ لی أنّی أحببتکِ،
أحببتُکِ حدّ الجنون.
وقبل هذا وبعده،
يُخيّلُ لی أنّی قد رميتُ قصّة حُبّنا
من نافذة القصيدة،
أعنی من نافذة الجنون.» (المصدر السابق: ۱۸).

هذا لأنّ «أهم ما يميز الشاعر عن غيره هو القدرة التخيلية التی تجعله قادراً علی الجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة، فی علاقات متناسبة تزيل التباين وتخلق الإنسجام والوحدة» (عصفور، ۱۹۹۵، ۳۵۴–۳۵۵). کما يدعونا الشاعر بواسطة تلک الکلمات النابعة من خياله الواسع، علی أن ندرک مفهوم حروفه، وما يبرر من خلالها عن إختيار الألفاظ الموظفة، ليخبرنا عن القيمة المعنوية التی أراد أيصالها لنا. وقام بخلق شخوص مختلفة، ذات سلوک بشرية علی طابع واقع متخيل، لتمثل لنا المشاهد، حاملة فی ملامحها تأويل اقتصرت تفاصيله اللامحدودة، فی بضع کلمات مُجملة، ترک مساحة فهمها علی عاتق القارئ. وما تبقّی علينا کمخاطبين، لفهم إستراتيجية تصنيفها، أن نقرأها مرات عديدة مرافقة بوقفة متأملة نافذة. فنبدأ بتقطيعها إلی أصغر حجم ممکن، حتی يسهل لنا تعامل درکها، وعندما تتکون أمامنا قائمة تفيد التدقيق المعجمی، وجمع الألفاظ والمفردات المعيّنة، ننتقل إلی مرحلة فهمها من خلال ترجمة معانيها المعجمية، وعندما نأخذ لفتة فاحصة حول کل مفردة وموقعها الجغرافيائی فی النص، ونتحقق عن کل ما يرادفها أو يضدها لفظياً ومعنائياً، ربما تأخذ بيدنا تلک فضاءات الشرح، إلی ذهول ما تحمله هذه المفردة وصياغتها خلف هذا النسق العظيم، وأثناء هذه المکانيزمية المتناسقة، قد يتضح لما مواقع الاختلاف بين ما نواجهه فی المعاجم وماذا يقصد النص باختيارها فی فسيفساء ترکيبه. وبکل يقين لم نجد فی تلک المعاجم ظالتنا ما يشفی الغليل، لذا، هذا الاستنجاد هو الطريق الأصح أن يکون مرافقاً مع ما تقدمه لنا المعانی المعجمية. التبرير فی الحقول المعجمية الذی يأتی فی شرح الألفاظ فی نظرية کورتيس بهذه الطريقة، يتعلق أمرها فی هذه المرحلة، من التحليل إلی «ترتيب مفردات المعجم تحت مقولات دلالية موسعة إلی أقصی حد ممکن، والتی تستخرج وتحدد بقدر ما يکون فهم المعنی الإجمالی أکثر دقة» (غريماس، کورتيس وآخرون، ۲۰۱۴: ۳۷۳). نری فی هذا المقطع من قصيدة: «حوار مع الفرات»، هو الشاعر نفسه يؤکد لنا غموض الشعر، وکأنّه يحرضنا علی التمعن أکثر مما ينبغی:

«الشعر يحتاج إلی غموضٍ وترميز
والقلب يحتاج إلی بکاء والصراخ وشق الثياب
فما فائدة الشعر إذن؟» (کمال الدين، ۲۰۱۷: ۴۶).

«الشعر» عبارة عن: «غموض، ترميز»، و«القلب»: «بكاء، صراخ، شق الثياب». مع أنّ كلا الموضعين، «القلب والشعر» هما عبارة عن كتلة من الكتمان ودفن الكلام فى أجواف المكامن، إلا إن فى باب التقارن، ترى الشعر هو موقف صارخ، مهما تكون من الرموز والإبهامات، لهذا يقول عنه الشاعر«يحتاج إلى...»، لأنّ يتعين مصيره فى كل نقطة منه تقال أو تشفر، لذلک يسهل على الكثير من المهتمين فى فک شفراتها. و«القلب»، مهما كثرت شفراته، وتم تصميت صراخه فيبقى فى موقفِ الأشد حاجة للصراخ والعويل، ربما يظن لو أشهر عن مكامنه، عله يستحظى بهُنيهة من الهدوء.

فى أول قراءة من هذا المقطع القصير، تبرز الحقول المعجمية التالية: «يحتاج: غموض، ترميز/ القلب، بكاء، الصراخ، شق الثياب»، فتتكون لنا مجموعتين مختلفتين من اللغات، فتستحوذ المجموعات فى ما بينها من لغات، على معانى ترادفية دالة على فهم بعضها البعض فى تشكيل الصورة الذهنية من مشهدها الخاص، بينما المجموعتان يقفان على حافتان معاكستان، المجموعة الأولى تحث على الكتم، والثانية تحرض على الإشهار من شدة الضغط النفسى. ولكلاهما حاجتهما الماسة من الطلب، كما جاء فى المعاجم، بأن الاحتياج هو «ما يفتقر إليه الإنسان ويطلبه» (عمر، ٢٠٠٨: ٥٧٧). تساءل الشاعر فى الشطر الأخير، «فما فائدة الشعر إذن؟»، طالما الأمر مضطرم، والوطائس حامية بين القول واللاقول، وبين الصمت والتصميت، حقا، فما فائدة الشعر إذن؟! والجواب هو، فائدة الشعر هى تلک حالة الفرض التى تتسرب من بين ملامح الصمت الذى نستنبطه للأوهلة الأولى من ألفاظ (غموض، ترميز)، بينما هو ذلک الإفشاء المشفر فى ألفاظ «بكاء، صراخ، شق الثياب»، ونستوعب معناه بعد ما نراجع المقطع مرات عديدة، ومن كل نواحيه الإستفسارية. ألم يصدق هذا القول لنا بأن «الإنسان حَريصٌ عَلى ما مُنِعَ»؟! ربما هذه فائدة الشعر، عندما تعيا قوانا وتبحُّ حناجرنا من الصراخ ونبلع ألسنتنا رغماً عنا، فما يبقى لنا إلاّ أن نضُجّ بكلمات تقال فى عدم قولها، أو ملبسة باللاقول، وتطلب نظرة التأمل لها، وتذكره على أنّ الحُر، تكفيه الإشارة!.

كل هذا التبسيط الذى قدمناه، هو عبارة عن تحليل سردى خطابى، يحدد المستوى العميق من خلال ملامح الألفاظ الظاهرية، حيث يتعيّن فيها الزمن، والفضاء، ويتم تشخيص كلّ من يقوم بعملية التمثيل، أو القائمون بالفعل كما عبر عنه جورج موراند. غير هذا، فليس من السهل أن تقرأ أشعار أديب كمال الدين ولا تنجرف إلى حافة البكاء، أو لا تختنق بأبجدية الأشجان المحيطة فى نقاطه وحروفه، كما فى قصيدة «هدايا الشعر» مثلا:

«حرفى الذى مزّقت شظايا الحرب قلبه
بكى أمامى وأشار إلى البحر.
قال: ما اسمه؟
قلت: هذا قلبکَ الجديد.» (كمال الدين، ٢٠١٧: ٨٦).

یصدق الناقد عبد القادر فیدوح حین قال: «أن تحاول قراءة «الحرف» مع أدیب کمال الدین، یعنی أن تقرأ الحرف فی انعطافه علی داله، فی إیماءته علی نفسه لیستنطق دلالته، وکأنک تقرأ اللغة باللغة التی تحتوی الشیء فی مرامه، ضمن سیاق اللغة الواصفة (Métalangage) فی تأملها الأشیاء باستمرار» (فیدوح، ۲۰۱۶: ۳۳). لأن فی تحلیل هذا المقطع، رأینا کمال الدین کیف عبر عن تلک الحالة الضدیة، المتکوّنه من الإنکسار والوقوف رغم کل ما دار من حرب شعواء بینه وبین حروفه، التی ترید القول ویردعها اللاقول. وهی حالة اتصال تَصافَح فیها الحرب والسلام، تجسدت فی ظواهر التوافق المرغم، أو ربما حالة تشبه الهُدنة الذاتیة التی یختارها الفرد منا علی أن یحظی بالقلیل من الهدوء. ولکن هذا الإرغام قد مزّق أنیاط قلبه، ولا جدوی من إیة محاولة، إلا أن یبتلع موس الإرغام واللامبالاة ویستسلم. یتحدد هذا الموقف فی الشطر الأول حین یقول فیه: «حرفی الذی مزّقت شظایا الحرب قلبه»، وهو ما یدل علی أن هذا الحرب، قبل أن تتکون أسبابه، عَبَر من نیران المعارک العارمة، واکتوت کل نقاطه بحرقات عدیدة، إلی أن أصبح علی هذه الهیئة المتباهیة، حیث صارت ملاذ أدیب کمال الدین وروح عزلته، أکثر مما تکون مجرد حروف قد قیلت لتعبّر عن هواجس عابرة فحسب، بل إنّها عنواناً لکتاب سیرته الذاتیة، وأصبحا هو وهی رفیقان لا یتفارقان، وصار هو بها شاعر الحروف، ولاذت هی تحت أکناف قلمه الحروفی.

یسأله هذا الحرف وهو یقف أمامه باکیاً عن ذاته الجدیدة کما فی هذا الشطر: «بکی أمامی وأشار إلی البحر»، ربما أراد الحرف أن یدخل فی دهالیز من الغموض مثل صاحبه، وفقد استیعابه عن التعبیر، وذهب إلیه منطویاً حول نفسه، لیستفسر عن موقفه الجدید، فدلّه وطلب منه أن یتحلی بالصبر ویسمی باسمه الجدید، لربما تترک الحیاة مخالبها عن حنجرته وتستعیره حریة الصراخ ولو لبضع سویعات قلیلة. هذا الموقف ربما جعل منه شخص لا یبالی الحیاة ولا له قدرة علی محاربة ما یخفیه له الدهر، وراح معتزلا الکلام ولا قدرة له علیه حتی، کما یعبر فی قصیدة «إذا أفاق البحر من نومه»:

«صرتُ، الآنَ، مثل البحر
أنظرُ إلی الناسِ فقط.
لا أبتسمُ ولا أضحک
ولا أتکلّمُ بأیّ کلامٍ أو إشارة
ولا أسأل، بالطبعِ، أیّ سؤال.» (کمال الدین، ۲۰۱۷: ۱۲۳).

النص الأدبی هو عبارة عن عوالم غامضة، یدعونا لنقرأه ویتخفی خلف قناعات التعابیر، کما فی هذا المقطع الذی أشرنا إلیه، ویسمی جورج موراند هذه الحالة، بحالة مثل التبریر المعجمی، ویحدث فیها إختیار السمات الدلالیة من خلال الإختزال الجوانب المضادة أوالترادفیة والمشابهة: «فیما یظهر لنا بصفتین متکاملتین، یمکن أن ندعو ذلک إختیاراً بالتشابه وإختیاراً بالتضاد» (غریماس، کورتیس وآخرون، ۲۰۱۴: ۳۷۴). فیختار الشاعر المواصفات التی تدل علی حالات شخص غیر

مكترث مثل «لا أبتسم، لا أضحک/ لا أتكلم، لا أسأل» ولا حتى لا يشير بأية أشارة من فرط تعبه الروحى، ويكتفى فى تمحلق كما البحر الساكن. الزمن الذى يتضح من خلال الصيغ الفعلية تنبئ إلى الحال الذى قام الشاعر فى خط الأبيات، وفعل «صرت» ينبئ عن استنتاج يبدأ من ذلک الحال إلى فى ما بعد من المستقبل، وهذا يتبين من خلال التراتب الزمنى الذى يخرج من معانى الألفاظ الفعلية التى تشير إلى «الماضى، الحال، والمستقبل»، مفهوم أراد أن يقول من خلاله الشاعر، طالما لاجدوى من كل الصراعات، فها أنا الآن غير مكترث، وقررت على أن لا أعبر عن أية تعبير كالبحر، ينظر لا مبالى للناس فقط، وهو يكن فى أعماقه أمواج هوجاء لو تلاطمت مع بعضها لهاج البحر وصرخ. والفضاء كما هو معلوم، فضاء يرسم لوحة شخص ظاهره هادئ موجوع، وهو يكتب هواجسه من خلال نظراته الصامتة. والقائمون بالفعل على المستوى السطحى، هو الشاعر، والتشابه الذى يقارن به نفسه، هو البحر، الذى يدلنا على المستوى العميق فى النص من خلال معادلاته الدلالية، يقول موراند: «بهذه الصفة يجتمع هناک بصفة محسوسة عدد من الحقول ذات الطباق المزدوج إلى جانب علاقة التعارض التى لها أهمية كبيرة، توظف دائماً علاقة إنضوائية» (المصدر السابق: ٣٧٤). النص الأدبى بشكل عام، والشعر بشكل خاص كما يعبر عنه الأديب الناقد عبدالقادر فيدوح حيث يقول هو: «بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهى تقشيرها، وأن السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما فى التأويل، لأنّ المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص، وإنّما الهدف تحقيق المتعة والكشف عن طبيعته المقاربة الجمالية للتفكير الحُر القائم على المزاج المنطبع من النفس من حيث كونه نشاطاً ذوقياً، والخبرة بوصفها قيمة تمنحنا الاستجابة لتأثيراتنا المحسوسة التى تستند على التطورات اللاحقة لمعيشتنا واقعنا الممكن» (فيدوح، ١٩٩٣: ٢٩). وهذا ما نراه كحسن ختام القول، فى هذه الدراسة المتواضعة.

نتائج البحث

فى النظرة الأولى فى أشعار أديب كمال الدين، تتراءى وكأنها فى غاية البساطة وبعيدة عن التكلف والتصنع، فتجذب القارئ نحوها وتأخذه فى صميم حروفها وتضمه فى صفها حتى آخر نقطة من نقاطها. ولم يشعر إلاّ وقد سحره هذا التواضع الترتيبى، واختيار الكلمات السلسة وذات مغزى بنفس الوقت، فترغمه على أن يرسل خياله وأفكاره ليتأمل خلاياها بعين فاحصة لا إرادياً، فيجدها عالم من الرموز والشفرات، ودركها يحتاج إلى خطط مدروسة مسلحة بأدوات مبرمجة. فأفضل هذه الأدوات، متوفرة فى المنهج الكورتيسى من المدرسة السيميائية، حيث بإمكانها أن تورّق تلک الحروف برواق هادئ، وتقوم بفحصها من كل جوانبها الظاهرية حتى الوصول إلى مكتنزاتها العميقة، ورغم مناضلة كل حرف من حروف كمال الدين على أنها تستعصى الإشهار عن ما تخفيه من إيحاءات، ولكن، يستمد القارئ ولو جزء بسيط من مدلولاتها عن طريق سيرته الذاتية، وهذا أمر بديهى على أن كمال الدين هو شاعر حروفى متصوف عرفانى بامتياز. ولكن طالما مدرستنا تهتم بالنص وما يوحى من معانى وتمنعنا فى التداعيات المتواصلة عن مَن قال تلک الكلمات،

فتأخذنا مدرسة التصوف صوبها من خلال إنباءات الحروف المتقطعة والإنطباعات القرآنية والأسطورات الملهمة، حتى تنبئنا عن تلك الثنائية المتخفية ما بين اللفظ والمعنى، فی أحرفها.

دراسة الخطاب السردی على طريقة جوزيف كورتيس، جعلتنا نقسم النصوص على ثلاثة تقسيمات مع تفرعاتها التلفظية والملفوظ كـ: ۱. الزمن (الزمنية التلفظية، زمنية الملفوظ)، ۲. الفضاء (فضاء التلفظ، فضاء الملفوظ)، ۳. القائمون بالفعل (على المستوى العميق، فی المستوى الملفوظ).

واستنتجنا بأنّ أغلبية أشعار كمال الدين تمتلك طاقات تركيبة خطابية سردية، يستخدمها فی تجسيد أفكاره الشعرية على هيئة أقصوصات قصيرة جداً، حتى يصل حجمها أحيانا إلى سطر، أو سطرين فی الشطر الواحد. ولكن هذه الخلاصات المضغوطة والمختصرة الظاهرية، والرحيق الحروفی الهائل والملیء بالمفاهيم الجمالية والتعبيرية، لم يمنعنا من أن نجزئ تلك الحروف والأبيات، ونرتبها حسب التقسيمات الثلاثة المذكورة، لنقدم دراسة مشروحة ومبسطة حول مدلولاتها المعنوية وتعابيرها العميقة. ووجدنا فی أبياتها فی هذا الديوان «حرف من ماء، قصيدة حب طويلة»، بأنّ الزمن والفضاء والتمهيدات التی تدلنا على معرفة الشخوص التمثيلة، جلية على غرارها المطلوب لفهم أساسيات النص العميقة، وتهدف إليه كل قصيدة وكل شطر وكل حرف.

المصادر

بلاوی، رسول؛ حمادی، عبدالعزيز (۲۰۰۷)، «رمزية الحروف والنقاط وإيحاءاتها فی شعر أديب كمال الدين»، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد ۳۷، ص ۲۳۲–۲۴۲.

حمداوی، جميل (۲۰۲۰)، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الطبعة الثالثة، دار الريف للطبع والنشر الإلكترونی.

طاهر، حامد (۲۰۲۳/۰۷/۰۸)، أسرار الحروف عند الصوفية، موقع: طواسين للتصوف والإسلاميات، http://tawaseen.com/?p=4061

العبيدی، إبراهيم خزعل (۲۰۱۷)، التشكيل الاستعاری فی شعر أديب كمال الدين، المركز الثقافی للطباعة والنشر، بابل–دمشق– القاهرة.

عصفور، جابر (۱۹۹۵)، مفهوم الشعر: دراسة فی التراث النقدی، الطبعة الخامسة، القاهرة، دار الثقافة.

عمر، مختار (۲۰۰۸)، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة– عالم الكتب، نشر وتوزيع وطباعة.

غريماس، أ،ج؛ كورتيس، جوزيف، وآخرون (۲۰۱۴)، المنهج السيميائی، الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، ترجمة: عبدالحميد برايو، دار التنوير، الجزائر.

فيدوح، عبدالقادر (۱۹۹۳)، دلائلية النص الأدبی، دراسة سيميائية للشعر الجزائری، ديوان المطبوعات العامة، مطبعة الجهوية بوهران.

فيدوح، عبدالقادر (۲۰۱۶)، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، فی شعر أديب كمال الدين، بيروت_منشورات ضفاف.

القرطاجنی، حزم أبی الحسن (۱۹۸۶)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامی، بيروت– لبنان.

كمال الدين، أديب (۲۰۱۷)، حرف من ماء، قصيدة حب طويلة، الرياض_ منشورات ضفاف.

كورتيس، جوزيف (۲۰۰۷)، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، بترجمة: د. جمال حضری، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

كورتيس، جوزيف (٢٠١٠)، سيميائية اللغة، ترجمة: جمال حضرى، د. ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

لويس، سى دى (١٩٨٢)، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابى وآخرون، دار الرشيد، بغداد.

مسكين، دايرى (د.ت)، «سيميائيات التلفظ عند جوزيف كورتيس»، مجلة أيقونات، العدد الأول، ص ١١٥_ ١١٩.

منصور، فؤاد (١٩٨٢)، «حوار مع جوليا كريستيفا، سيميولوجيا الرعب والابتذال فى الكتابة الجديدة»، مجلة الفكر العربى، مركز الإنماء القومى، بيروت، عدد ١٩–١٨، ص ١٢١–١٢٦.

الموسوى، أنور غنى (٢٠٢٠)، التقنيات السردية فى القصيدة العربية: مقالات نقدية أسلوبية، العراق، دار أقواس للنشر.

الوردنى، محمد (٢٠٠٤)، قضية اللفظ والمعنى، دار الغرب الإسلامى.

References

Balawi, Rasul; Hammadi, Abdulaziz (2007), "The symbolism of letters, dots and suggestions in the poetry of Adeeb Kamal Ad_Deen", Journal of the Faculty of Basic Education for Educational and Human Sciences, Babol University, No. 37, pp. 232-242. [In Persian]

Hamdawi, Jamil (2020), Semiotics between theory and application, third edition, Dar al-Reif for electronic publishing. [In Arabic]

Taher, Hamed (08 / 07 / 2013), Asrar al-Haruf from the perspective of Sufism, website: Tawasin for Sufism and Islamic Education: [In Arabic] http://tawaseen.com/?p=4061

Al-Obeidi, Ebrahim Khazal (2017), Metaphor formation in the poetry of Adeeb Kamal Ad_Deen, Cultural Center of Printing and Publishing, Babol, Damascus, Cairo. [In Arabic]

Asfour, Jaber (1995), The Concept of Poetry: A Study in Al-Tarath al-Samati, Fifth Edition, Cairo, Dar al-Thaqhafah. [In Arabic]

Omar, Mukhtar (2008), Al-Mujam Al-Laghga Al-Arabiya al-Muasirah, Cairo, Alam al-Kutub, for publication, distribution and printing. [In Arabic]

A, J, Grimas; Curtis, Joseph and others (2014), Semiotic approach, theoretical contexts and applied mechanisms, translated by: Abdelhamid Briou, Dar al-Tanvir, Algeria. [In Arabic]

Faidouh, Abdul Qadir (1993), Semantics of Literary Text, Semiotic Analysis of Algerian Poetry, Public Publications Office, Buran Region Publications. [In Arabic]

Faidouh, Abdul Qadir (2016), Icon of the Letter and Interpretation of the Al-Sufiyah, in the Poetry of Adeeb Kamal Ad_Deen, Beirut_Zafaf Publications. [In Arabic]

Al-Qartajni, Hazm Abi Al-Hassan (1986), Minhaj al-Balgha and Sarj al-Adbaa, presented and researched by: Muhammad al-Habib Ibn Khoja, third edition, Dar al-Gharb al-Islami, Beirut-Lebanon. [In Arabic]

Kamal Al-Deen, Adeeb (2017), Harf Men Maa, qasidat hoben tawila (A letter from water, a long love poem), Al-Riyadh - Zaffa Publications. [In Arabic]

Curtis, Joseph (2007), An Introduction to Narrative and Discourse Semiotics, trans.: Dr. Jamal Hadhari, Publishers of Baytul Alam Arab, Al-Khatalaf Publications. [In Arabic]

Curtis, Joseph (2010), The Semiotics of Language, translated by Jamal Hadhari, out of print, University Foundation for Studies, Publications and Distribution. [In Arabic]

Lewis, CD (1982), Poetic Image, translated by Ahmad Nasif al-Janabi and others, Dar al-Rashid, Baghdad. [In Arabic]

Miskin, Dairi (no date), "The Sims of Pronunciation by Joseph Curtis", Iqunat Magazine, first issue, pp. 115-119. [In Arabic]

Mansour, Fouad (1982), "Interview with Julia Christifa, the semiology of fear and vulgarity in new writing", al-Fakr al-Arabi magazine, Al-Enma Al-Qoomi center, Beirut, number 18-19, pp. 121-126. [In Arabic]

Al-Mousavi, Anwar Ghani (2020), Narrative Techniques in Arabic Poetry: Stylistic Critical Essays, Iraq, Aqwas Publications Institute. [In Arabic]

Wardani, Mohammad (2004), The issue of the word and meaning, Dar al-Gharb al-Islami. [In Arabic]

دوگانگی تلفظ و معنا در گفتمان شعری مجموعه «رسالة من ماء، قصيدة حب طويلة» اثر ادیب کمال الدین شاعر، رویکردی نشانه‌شناختی مبتنی بر نظریه جوزف کرتیس

شهلا حیدری[۱]، پرویز احمدزاده هوچ[۲]✉، علی صیادانی[۳]، حمید ولی زاده[۴]

۱.دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه:
heidari.sh.h6162@gmail.com

۲.نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه:
ac.ahmadzadeh@azaruniv.ac.ir

۳. دانشیار گرووه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه:
a.sayadani@azaruniv.ac.ir

۴. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه:
drhvalizadeh@azaruniv.ac.ir

چکیده

دوگانگی تلفظ و معنا از جمله تکنیک‌هایی است که مکتب نشانه‌شناسی پاریس به آن پرداخت، و توسط جوزف کرتیس، نظریه پرداز فرانسوی، در جنبه‌های گویا کردن قسمت‌های نهانی و درونی متون گفتمانی و شعری، که لفظ را، راه رسیدن به معنا می‌داند، آن تغییر و تحول ایجاد شد. بنابراین، از جمله دلایل انتخاب دیوان «حرف من ماء، قصة حب طويلة » از ادیب کمال الدین، شاعر حروفی عراقی، برای نظریه‌ی تلفظی کرتیس، در این پژوهش، همان عمق معنایی پنهان در پشت واژگان وی است، که تار و پودهای لحنش با افیون عرفان بافته شدند، تا به دلتنگی‌ها و دردهای سختی را که از شدت اندوه سر داده بود، سکنی دهد. تطبیق نشانه‌شناسی این دیوان، با استفاده از رویکرد توصیفی_تحلیلی، به صورت انتخاب تصادفی و تقطیع ابیات گزینشی مورد بررسی انجام گرفت، که سه تقسیم ارائه شده توسط کورتیس «زمان، مکان، وشخصیت‌ها» در نظر گرفته شد، تا مباحث گفتمان شعری وتقسیمات تلفظی و ملفوظی، و سطح ظاهری وعمیق بودن آن تعیین گردد. ونتایج حاکی از آن شد، اکثر اشعار ادیب کمال الدین دارای قدرت ترکیبی گفتمانی، که می‌توانند حتی با وجود یک حرف، و با یک یا دو سطر در هر قسمت از قصیده، آن سطح معنایی عمیق را در خود داشته باشند، و علی رغم خلاصه و کوتاه بودن واژگان سرشار از لطافت و سادگی، اشعار وی، آن جنبه‌های سه گانه‌ی کرتسی را، جهت رسیدن به آن ژرفاهای معنا و مفهوم محکم، از دست نداده‌اند، بلکه مملو از تعابیری زیبا، که با گشایش هر سطحی از آن معنایی چشم انگیز حاصل می‌شود. و نیز این پژوهش به این دست یافت که ابیات انتخابی، به عنوان نمونه‌های تحلیلی، آن صفت‌های متکامل شده‌ای که کرتیس در قسمت فرهنگ واژگان در نظر گرفته بود، دارا هستند، این ضرورتهای معنایی، در حین تقطیع ابیات نمایان شد. که با این روش زمان‌ها و مکان‌ها و شخصیت‌های، چه در ظاهر و چه در معنا، تعیین شد. و این گونه بود که ادیب کمال الدین، به واسطه‌ی ایماهایی که همزمان، هم گویا بودند و هم بی‌حرف، زیر آثارش امضایی رها کرد.

واژه‌های کلیدی: مکتب نشانه‌شناسی، جوزف کرتیس، گفتمان شعری، لفظ و معنا، ادیب کمال الدین، دیوان حرف من ماء «قصیدة حب طويلة».

University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir



Manifestations of Conceptual Metaphor in the Holy Quran (Case Study of Surah Insan)

Tayyebeh Seyfi ✉[1], Mahya Garshasbi [2]

1.Corresponding Author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature I and Humanities, Shahid Beheshti University, Iran E-mail: t_seyfi@sbu.ac.ir

2. Ph.D. Candidate, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: grshasbymhya@gmail.com grshasbymhya@gmail.com

Article Ifo

Article type:
Research Article

Article History:

Received:
26, July, 2023

In Revised form:
3, November, 2023

Accepted:
8, November, 2023

Published Online:
22, August, 2024

Abstract

Conceptual metaphor is a fundamental factor for expressing abstract concepts, as it consciously or unconsciously reveals its place in the common language mechanism of our daily lives. Since it includes various types of image data resulting from the power of recognition through objectification and provides an understanding of one field based on another for humans. The Holy Qur'an is full of beautiful conceptual metaphors, the main purpose of which is to explain something unknown and imagine something beyond the power of our minds, and this is the reason for the innovation of Quranic metaphors despite the cessation of revelation. This article, using the descriptive-analytical method, aims to investigate the three types of conceptual metaphors in Surah Insan from the Holy Quran: directional, ontological, and structural. The research results indicate that the concept of life is shown in the structure of travel and the concept of time is shown in the form of place, but knowledge is the basis for a visual approach in structural metaphor. In the ontological metaphor, non-human structures such as the Day of Resurrection and time acquire human characteristics. As for metaphor, a visual attribute is considered the divine essence, and the abstract concept of mercy is a vessel containing a specific volume. In addition, the concept of indifference is expressed by the spatial direction behind; the upper direction expresses high status and honor; maximum importance is expressed by the central direction; and obedience and subduing are expressed by the lower spatial direction.

Keywords: Conceptual Metaphor, The Holy Quran, Surah Insan Directional metaphor, Ontological metaphor, Structural metaphor.

Cite this The Author(s): Seyfi, T., Garshasbi, M., (2024): Manifestations of Conceptual Metaphor in the Holy Quran (Case Study of Surah Insan): Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41- (1-24). DOI: 10.22059/jalit.2023.362734.612712

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Prees

Introduction

The colonial powers defined, specified, and narrated the nature of the colonized states, i.e. the "other", according to their cognitive system and to serve their colonial goals. The novel "Shawq Al-Darwish" narrates how the colonizer became the ultimate donor of meanings, purposes, and legitimacy, which resulted in the falsification of the historical path of the indigenous groups. The novel came full of religious symbols that fit the historical background of the events, a conflict between the Islamic Mahdist trend and the Orthodox Christian trend in Sudan. In this research, using a descriptive-analytical approach, we aim to identify how the novel presents an insightful reading of part of the history of the Mahdist Revolution through which the scales of central hegemony are turned in favor of reality, in light of the colonial attempts that cast the indigenous peoples as inactive and referred to only as categories whose cultures must be erased. The conditions of the colonized countries were represented in mysterious primitive images, to be separated from their culture, so they imagined that breaking with it would lead them to modernity. This novel describes how the East lived with the obsession of anxiety, fragility, and confusion towards its references, where it had no choice but to follow the Western other, especially in the main character "Bakhit Mandeel", as he found himself in specific frameworks that did not allow him to integrate globally and did not accept him to develop his own identity. Among the mechanisms that the novel came with to present this image is the representation of the religious-historical connection in an important angle, because history is described as a fixed, finished material that may not be touched, but the novel, as a text based on imagination, made history the subject of doubt, so it came with shadows of doubt on the history that narrated the "Mahdist Revolution" as a bloody, destructive movement. The colonial experience, whose effects were not erased by the end of direct colonialism and the achievement of independence, formed the background or foundation on which the terms of postcolonial literature and postcolonial criticism are based. The ambition expressed by postcolonial discourse has transcended those literary and artistic works, especially after immigrants, exiles and refugees formed an essential part of its structure. The impact of migration and alienation on cultural identity in the novel should be studied, while we should not forget that the post-colonial perspective is not merely an exploration of the conditions of post-colonial countries, but rather a clarification of the dynamics of power, subjugation, and resistance, and what the colonized other is exposed to, including blacks, women, workers, etc., so we wanted to study the dual relationship between the self and the other, and then the dynamic understanding of culture when it is popularized and followed for global political purposes through the Arab novel and exposing the relationship of culture with globalization and authoritarian plans, under the approach of narration and the identity of the subordinate. It is possible to study moments of novelty and creative burst from these periods that were associated with production and renewal, especially in worlds that shook up heritage and highlighted fundamental questions related to the movement of change that takes place, negatively and positively, in response to tangible conditions that are deeply engraved in consciousness and are not merely a temporary harmony with passing creative and intellectual fashions. What the post-colonial perspective helps us with is thinking about how social changes and transformations and their negotiations are revealed, in a world in which slavery, oppression, exploitation, sexual discrimination, class hierarchy, etc. were imposed, quietly and smoothly. Given that post-colonial narratives fundamentally question identity and through the narrative approach with all that lies behind this term, we find different trends and theories that revolve around narrative as the science of narratives and several questions emerge, including: What are the forms of identity and culture that emerge from the post-colonial world and its troubles and types of anxiety? How is this narrative image expressed and from which identity does the narrative discourse emerge? In light of the novel "Shawq Al-Darwish", the second novel by the Sudanese short story writer and novelist "Hamour Ziyadah", which won the "Naguib Mahfouz Medal for Literature" in 2014 and was included in the final list for the International Prize for Arabic Fiction for the year 2015, and also analyzing the role of ideology spread by the colonial political apparatuses, to form the cultural identity, we pose the following questions and try to find the answer to them: - What are the grounds from which the novelist "Hamour Ziyadah" takes his image of identity? Since the use of cultural identity was not merely a depiction of it in the novel, but rather carries broad dimensions that indicate the social reality and the dominant ideology. - How does power, or in its ideological expression "hegemony", play its role in establishing cultural identity in this novel? In general, as we have previously indicated and as represented in the novel, the term post-colonialism is no longer limited in its meaning to the emergence of colonial powers, but is used today when referring to culture in a way that extends or covers all culture that has been affected by the imperial context from the moment of the first colonization until the present day. The return of colonialism and dependency from the "windows", and the continuation of intellectual and cultural occupation, found an echo in intellectual writings and creativity in different ways of expression; and this is evident in the literary and artistic vanguards, in varying proportions and degrees from one Arab country to another. There is only one action, which is to “participate” in creating the new

global culture. Otherwise, absolute rejection will not lead to any result. Rather, such rejection is what will ultimately lead to the elimination of identity and self-culture. Integrating into the era trying to absorb the variables and transformations with a changing mind, and eliminating this obsessive fear of losing identity and culture is the way to preserve our being in a world that is merciless and transformations that do not know how to stop.The problem is not just a precaution, but rather a problem of identity and exposing and attacking human abuse. This does not happen by closing doors and blocking outlets, even in the stage of a hot struggle. It is to abandon the rigid ideas about the established identity and the definitions that gain their legitimacy from culture, where Fanon's message to those peoples was: Be different and stay away from the fate that describes you as dependent people. Because most of what is said today about globalization is almost a repetition of what was said before about cultural invasion or imperialism, but the result is the same, which is "dependency." So the representations that came in the narrative of the novel, point to a historical formation in the cultural unconscious, which is susceptible to being aroused and moved whenever the need arises. It means the major connotations that make the identities, trends, and writings that were intended to disappear or be obliterated, reappear as something else. The margin in the novel Shawq Al Darwish regains itself and its presence within the center that was preoccupied with the cultures of the peripheries and finds itself forced to pay attention to them and listen to them. We should not forget that the issue of identity was not raised unless there was a challenge, threat, marginalization, or frustration of a group. The novel intended through it to represent the subjugation of the colonists to a relationship of dependency with the Western colonial center without their awareness. This type of relationship between the colonizer and the colonized led to slavery whose benefit ended in the Western centers. Colonialism has destroyed a fundamental pillar of identity and established a new relationship with indigenous societies based on the principle of submission and then dependence. This is the condition of the novel that represents the subordinate human being who does not have control over his affairs. We found the character of the novel to suffer from the violence of classification that divides people into masters and followers, as the application of the description of "subordinate" to a person necessarily means his belonging to the reality of inferiority. At the same time, a vital expression revolves around the idea that the identity that was formed for a long period, as a basis for stability, is now on its way to disappearing. But in response to all forms of distortion practiced by the powers against identities, this novel sought to dismantle the identity of the subordinate, expose it, and defame it in its narrative centered around the self, identity, and history, where the novelist captures different images of the manifestations of this control. As we have noticed, what is striking about this literary achievement, is its use of examples, measurements, and images to represent the idea of otherness. Given this path, the preoccupation with the marginal, the implicit, and the resident in the dark and dim area of culture, which are branches of the question of otherness, constituted the most important pillars for building the plot of post-colonial novels. But receiving this novel was not that simple, as the recipient faces a mixture of reality and imagination and a duality of truth and illusion, without any attempt by the novelist to remove the contradictions. Rather, he came on a broad ground of imagination to pull the hard rug of history, without confirming that what he says is reality. However, the narrator tried to use mechanisms to attract attention to this historical-religious event, warning that this period does not belong to history, but rather it also belongs to the creative novelist, so that he can narrate it as he wishes. She stressed that the novelistic text can bear broad dimensions and great possibilities to go beyond the framework of historical falsification and that when religious discourse is manifested in patterns of authoritarian expression, it will be characterized by the centrality of a unilateral dialogue. The pattern of unilateral discourse is embodied in the speaker’s tendency to exclude or cancel other speakers and ignore them, even excommunicate and slaughter them. The monolithic discourse also takes the absolute truth as a starting point for its speech, completely contrary to dialogic logic, and therefore rejects multiple dialogues. This text also celebrates the cultural and ethnic diversity within Sudanese society at that historical moment, and elevates the status of the colonized subject, giving him the forefront of the novel. The story of the colonization of Sudan in this novel reminds us of Said’s statement about the religious pretexts for colonization, just as it appears in the novel, referring to the Christian missions that entered the land of Sudan under the pretext of preaching, reform, enlightenment, and leading the Berbers to the path of light and peace. Thus, the novel succeeded in presenting an image of the cover-up of colonial campaigns under various pretexts, most of which were religious, as they formulated theories and ideas that suited invasion and occupation, focusing on the inferiority and backwardness of the non-Western other, and led the backward ones to progress, democracy, and civilization.

دانشگاه تهران

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶

http://jalit.ut.ac.ir



تمظهرات الاستعارة المفهومية فی القرآن الکریم (سورة الإنسان نموذجاً)

طیبة سیفی[1]✉، مهیا گرشاسبی[2]

۱.الکاتبة المسؤولة، استاذ مشارک فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة الشهید بهشتی، طهران، ایران.برید إلکترونی: t_seyfi@sbu.ac.ir

۲. طالبة فی مرحلة الکتوراه فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة الشهید بهشتی، طهران، ایران. برید إلکترونی: grshasbymhya@gmail.com

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمی

تاریخ الاستلام:
۱۴۰۲/۰۵/۰۴

تاریخ المراجعة:
۱۴۰۲/۰۸/۱۲

تاریخ القبول:
۱۴۰۲/۰۸/۱۸

یوم الاصدار:
۱۴۰۳/۰۶/۰۱

الملخص

تُعدّ الاستعارة المفهومية أداة رئيسةً للتعبير عن المفاهيم الانتزاعية كما تبرز مركزيةً مهمّةً فی آليات الكلام المتداولة فی حياتنا اليومية بوعی أو بغير وعی؛ حيث تحتوی علی مجموعة منوّعة من معطيات الصورة الّتی تكون نتيجة قدرة الإدراک من خلال التجسيد وتصوير المفاهيم المجردة الانتزاعية وتمكّن الإنسان من فهم حقلاً معتمداً علی حقل آخر. ويزخر القرآن الكريم باستعارات مفهومية جميلة تأتی لغرض أساسی يكمن فی تفهيمنا شيئاً لا نعرفه ويجب تخييله فی حدود ما عندنا من الطاقة الذهنية. فهذا ما يجعل الاستعارات القرآنية متجددة رغم توقف الوحی. يهدف هذا المقال إلی دراسة الاستعارة المفهومية بأنواعها الثلاثة الاتجاهية والأنطولوجية والبنيوية فی سورة الإنسان للقرآن الكريم معتمداً علی المنهج الوصفی- التحليلی لنكشف جماليات هذه السورة من جهة و نفتح آفاق جديدة أمام المتلقی والقارىء لفهم القرآن الكريم وإدراكه إدراكاً تاماً من جهة أخری. تدلّ نتائج البحث علی أنّ مفهوم الحياة تصوّر فی بنية السفر والزمن تجلّی فی هيكل المكان كما أنّ المعرفة أصبحت مجالاً للرؤية البصرية فی الاستعارة البنيوية. وفی الاستعارة الأنطولوجية أخذت كيانات غير بشرية بما فيها يوم القيامة والزمن سمات إنسانية وكذلک تصوّرت للذات الإلهية وجهاً علی سبيل الاستعارة وأصبح مفهوم الرحمة الانتزاعية ظرفاً يملک حجماً محدداً وإضافة إلی هذا ظهر مفهوم اللامبالاة فی اتجاه وراء، والمكانة السامية والفخر فی اتجاه فوق، والأهمية القصوی فی اتجاه مركزی والانقياد والتسخير باستخدام اتجاه تحت.

الكلمات الرئيسة:
القرآن الكريم، الاستعارة المفهومية، سورة الإنسان، الاستعارة الاتجاهية، الاستعارة الأنطولوجية، الاستعارة البنيوية.

استناد: سيفی، طيبة، گرشاسبی، مهيا، (۱۴۰۳): تمظهرات الاستعارة المفهومية فی القرآن الكريم (سورة الإنسان نموذجاً)، الأدب العربی، السنة ۱۶، العدد ۳، خريف، عدد متوالی۴۱-(۲۴-۱).

DOI: 10.22059/jalit.2023.362734.612712

CC BY

الناشر: معهد النشر بجامعة طهران

المقدّمه

تُعدّ الاستعارة من أهمّ الموضوعات البلاغية الّتی تطورّت فی المفهوم والمصطلح خلال الزمن، واحتوت على الحقول المفهومية المتعدّدة، فتارة تعرفّت بالتشبيه وتارةً أخرى بالمجاز، وأخيراً استقلّت تماماً حتّى صارت أسلوباً بلاغيا قائماً بذاته. لايکوف وجونسون هما منظّران أوروبيان طرحا قضية الاستعارة المفهومية لأوّل مرّة فی کتابهما المشترک المسمّی بـ«الاستعارات الّتی نحيا بها» والّذی أسفر عن تعميم الاستعارة بين الأقطار المختلفة من النّاس غير أنّها کانت تقتصر قبل ذلک على التعبيرات اللغوية فحسب. رأی لايکوف وجونسون أنّ الاستعارة آلية تصورية تختلف بکثير عن نسقها اللغوی التقليدی إذ ترتبط الاستعارة المفهومية بالفکر بينما من وجهة نظر أصحاب الاستعارات التقليدية فإنّها مسألة وأداة لغويتين. «يرى أصحاب الاستعارة التقليدية، أنّ الاستعارة هی عبارة عن کلمة أو عبارة، أمّا حسب النظرية المعاصرة فإنّ الاستعارة هی تکيف فردی مع المفهوم الرياضی وهی مجموعة من التطابقات الفردية لمفهوم منتظم. اعتقد أصحاب النظرية التقليدية، أنّ الاستعارة وسيلة للصناعة الأدبية الّتی تستخدم لتزيين الکلام أمّا عند اصحاب النظرية المعاصرة فإنّها علامة موضوعية من أجل المفاهيم العقلية البشرية.»(لايکوف وجونسون،١٩٩۶: ١۵٣) کان القرآن الکريم ومازال محطّ أنظار العلماء والدارسين، سبروا اغواره مستخرجين من نوادره الکثيرة، إذ أدرکوا أنّ إعجاز هذا الکتاب السماوی لا يکمن فی لفظه وتناسق عباراته فحسب بل يتجاوز إلى معانيه وصوره البيانية وتعدّ الاستعارة فی القرآن الکريم من الصور البلاغية الّتی جلبت انتباه الدراسين. «والغاية من الاستعارات القرآنية غاية تفهيمية، وبناء بنية تصويرية لأشياء جديدة فهی استعارات مفهومية، وليست جمالية فحسب، حيث تأتی لغرض أساسی هو تفهيمنا شيئاً لا نعرفه، أو لم نره من قبل، وعلينا أن نتخيّله فی حدود ما لدينا من طاقة ذهنية، ووسائل بيئية محيطة بنا، ونتعايش معه، بل نعدل من سلوکنا ليتوافق مع هذا الشیء الّذی نتخيّله، فنفعل ما يقرّبنا إليه، ونتجنّب ما يبعدنا عنه وهذا يدخلها ضمن الاستعارة المفهومية الّتی نادی بها لايکوف وجونسون، حيث تصبح الاستعارة أداة مفهمة وتمثيل وتصوّر يعمّ کل مظاهر الفکر بما فی ذلک المفاهيم المجرّدة والمتّصلة بالمجالات الأساسية من قبيل الزمن، والأوضاع، والمکان، والعلاقات، والأحداث، والتغيّرات، والجعل وما إليها.»(سليمان أحمد،٢٠١۴: ٢٢-٢٣)

يعتمد القرآن الکريم على استعارات ثابتة ومتطوّرة رغم توقّف الوحی، والّتی لا تتحوّل عبر الأجيال، بل تبقی ثابتة خالدة فی الأذهان وهذا ما يثبت سر الإعجاز العلمی فی هذا الکتاب الکريم، ويکشف لنا کلّ يوم عن سرّ جديد بما فيه الاستعارات المفهومية التی تفتح آفاق جديدة أمامنا لفهم هذا النص وإدراکه. واعتماداً على المنهج الوصفی التحليلی، قمنا فی هذا البحث بدراسة عناصر الاستعارة المفهومية فی سورة الإنسان وهو محاولة متواضعة لفهم هذه السورة وتبيين جانب من جوانب المعانی الرفيعة المهذّبة لهذا الکتاب الکريم فی بناء صور استعارية متجددة تتميّز بالثبات والتجدد.

کما يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

١. ما هی ألوان الاستعارة المفهومية فی سورة الإنسان وأکثرها شيوعا؟

۲. کیف کان دور هذه الاستعارة فی فهم معانی السورة وتبیینها؟

۱-۱.خلفیة البحث

حظیت الاستعارة المفهومیة بعنایة بالغة وأفردت له دراسات عدیدة منها: کتاب "metaphors we live by" لجورج لایکوف ومارک جونسون الّذی تمّت ترجمته من اللغة الانجلیزیة إلی اللغة العربیة تحت عنوان «الاستعارات الّتی نحیا بها» سنة ۱۹۹۶بفضل مجهودات المؤلّف المغربی عبد المجید جحفة حیث تناول الکاتبان الاستعارة من منظور معرفی جدید مخالفاً بذلک المنظور التقلیدی المعروف، کما دخلا بوجه عام فی إطار ما دعی بتیار الدلالة المعرفیة محاولین الإتیان بنماذج عامة لمقاربة کیفیة حصول المعانی وما یحفزها، مقالة «استعاره مفهومی رحمت الهی در قرآن کریم» (۱۳۹۵) لسیدة مطهرة حسینی وعلیرضا قائمی نیا المنشورة فی مجلّة الذهن، حیث توصّل الباحثان بعد دراسة الآیات الّتی تحتوی علی مفهوم الرحمة الإلهیة إلی أنّ هذه الکلمة مفهوم إنتزاعی یتجلّی فی صور مختلفة لتتبیّن ولتصبح إدراکها جلیّاً واضحاً، مقالة «جمالیة الاستعارات المفهومیة فی دیوان أثر الفراشة لمحمود درویش» (۱۳۹۹) لناصر زارع، رسول بلاوی وعلی عندلیب المنشورة فی مجلة دراسات فی العلوم الإنسانیة، حاول الباحثون العثور علی المفاهیم الذهنیة الّتی وردت فی دیوان «الفراشة» لمحمود درویش وأصبحت معاییر لتقییم الاستعارات المفهومیة فیه، و مقالة «دراسة الاستعارة المفهومیة ومخططات الصورة فی مجموعة تأبّط منفی الشعریة وفقاً لآراء لایکوف وجونسون» (۱۳۹۹) لإسماعیل نادری، بی‌بی راحیل سن‌سبلی، محمدمهدی روشن‌چلسی وإبراهیم نامداری، حیث تناول الباحثون الاستعارات المعرفیة والحقول المبدئیة ومخططات الصورة فی المجموعة الشعریة «تأبّط منفی» لعدنان الصائغ الشاعر العراقی المعاصر، ومقالة «تحلیل استعاره های مفهومی در سوره یوسف» (۱۴۰۱) لحامد علی‌پور لایین، مهدی جلالی وشهلا شریفی المنشورة فی مجلة علوم القرآن والحدیث، حیث یقوم الباحثون بتبیین الاستعارة المفهومیة وألوانها فی سورة یوسف، ناقش عطاءاله ریکی‌کوته أطروحته تحت عنوان «بررسی استعاره مفهومی در شش جزء آخر قرآن مجید» (۱۴۰۱)، إذ قام باستخراج وتحلیل الاستعارات المفهومیة فی الآیات الّتی تتعلّق بالأجزاء السّتة الأخیرة للقرآن الکریم بما فیها القیامة، والعذاب، والإیمان، والکفر، والجنّة، والعلم، والحیاة والعمل، غیر أنّنا لم نستطع العثور علی نصّ الأطروحة، أمّا بالنسبة إلی سورة الإنسان فهناک دراسات کثیرة منها: «بررسی ساختار سوره انسان و دسته‌بندی آیات آن» (۱۳۹۰) لمریم نساج وعباس اسماعیلی‌زاده المنشورة فی فصلیة علمیة محکمة کتاب قیّم، حیث درس الباحثان بنیة هذه السورة فی تفاسیر مختلفة وانتقدا وجهات نظر متعددة کما قسّما آیاتها حسب الارتباط اللفظی والأسلوبی والبلاغی والمعنوی، «تجلی مفاهیم قرآنی در باغ ایرانی با تأکید بر سوره انسان (نمونه موردی: باغ دولت‌آباد یزد)» (۱۳۹۲)، لمحمد رضا پورجعفر، ثریا رستمی، علی پورجعفر ومحسن رستمی المنشورة فی فصلیة متعددة التخصصات، یقوم الباحثون فیه بدراسة میزات وعناصر إسلامیة للحدائق الایرانیة بما فیها حدیقة

دولت‌آباد اعتماداً علی سورة الإنسان وتفسیر المیزان و تفسیر نمونه، مقالة «بررسی تطبیقی آیه هشتم سوره انسان از دیدگاه فریقین» (۱۳۹۳) لحامد دژآباد واعظم خداپرست فیتطرّق الباحثان إلی آراء المفسّرین المختلفة من أهل السنة والشیعة فی سبب نزول الآیة الثامنة لسورة الإنسان، رسالة «گونه‌شناسی و بررسی سندی و محتوایی روایات تفسیری سوره مبارکه انسان و آموزه‌های تربیتی آن» (۱۳۹۵) ناقشه سید أحمد محفوظی فی جامعة قم، حیث درس سورة الإنسان نظراً إلی اعتباره فی علم الرجال فی مصادر الحدیث الشیعیة، مقالة «بررسی آیات وارده در فضیلت اهل بیت(ع) در سوره انسان» (۱۳۸۷) لصمد عبداللهی عابد المنشورة فی مجلة علوم الحدیث، فتناول الکاتب الخلافات فی روایة نذر أهل البیت وشفاء الحسنین علیهما السلام لثلاثة لیالی متتالیة فی سورة الإنسان، أطروحة «تحلیل جمال سوره انسان» (۱۳۹۷) ناقشه علی محمد فرهادزاده شوشتری فی جامعة قم، حیث حاول البحث عن سمات جمالیة لسورة الإنسان. ومن هذا المنطلق، هذه المقالة هی الخطوة الأولی فی هذا المجال إذ تتناول الاستعارة المفهومیة فی سورة الإنسان.

۱-۲.ضرورة البحث

تکمن ضرورة هذا البحث فی الکشف عن أصالة وحقیقة ما یقصد القرآن الکریم التعبیر عنه فی سورة الإنسان بآیاته المشتملة علی الاستعارة المفهومیة بوصفها أصدق أداة تجعل القارئ یدرک الأمر المعنوی والانتزاعی ملموساً محسّوساً کأنّه یراه بعینه وکأنّ هناک صلة وطیدة بین الأصل والنقل الاستعاری؛ حیث جمیع الصور الاستعاریة الّتی تشتمل علیها جملة من الآیات القرآنیة فی هذه السورة لا یمکن أن تتجلّی علی حقیقتها إلّا بالاستعارة المفهومیة بما أنّ اللفظ الحقیقی یضیق عن الإحاطة الشاملة بکنه المفهوم المنشود دون الاستعارة.

۲.الاطار النظری للبحث

هناک تعریفات مختلفة للاستعارة عند القدماء و المتأخرین لغةً و اصطلاحاً. ففی اللغة إنّها مأخوذة من قولهم: استعار المال، أی طلبه عاریة، والعاریة طلب شیء ما للانتفاع به زمناً ما دون مقابل، علی أن یستردّه المستعیر عند انتهاء المدّة الممنوحة له، أو عند الطلب، قال إبن منظور:«واستعاره الشیءَ واستعاره منه: طلب منه أن یُعیره إیّاه.»(ابن منظور: مادة عور)

قدّم البلاغیون عدّة تعریفات للاستعارة ولتحدید معنی هذا المصطلح یمکن تقسیمه إلی مرحلتین: ۱. الاستعارة قبل عصر عبد القاهر الجرجانی ۲. الاستعارة بعد عصر عبد القاهر الجرجانی.

من راجع آثار روّاد البلاغة یدرک أنّهم کانوا یطلقون اسم الاستعارة علی المجاز بأنواعه کلّه وکانوا یستخدمون کلمة الاستعارة متّفقین مع المعنی الاصطلاحی الّذی وصلت إلیها کلمة المجاز فی البلاغة متأخراً. فذهب الجاحظ إلی أنّ الاستعارة «تسمیة الشیء باسم غیره إذا قام مقامه»(الجاحظ،۱۹۳۲: ۱۵۳) کما یعتقد ابن قتیبة أنّ «العرب تستعیر الکلمة فتضعها مکان الکلمة إذا کان المسمّی بها بسبب من الأخری أو مجاوراً لها أو مشاکلاً وتعریفه أکثر انطباقاً علی الاصطلاح من تعریف سابقه الجاحظ وإن شمل المجاز فی وجوهه وعلاقاته.»(ابن قتیبة،۲۰۰۷ :۸۸)، إلّا أنّ عبد

القاهر الجرجانی حاول فصل الاستعارة عن المواضیع الّتی ربما تلتبس الیوم قائلاً: « أنک نثبت بها معنی لا یعرف السامع ذلک المعنی من اللفظ، ولکنّه یعرفه من معنی اللفظ.»(الجرجانی،۱۳۲۱ :۳۱). وقد جاء هذا التعلیق له بعد تعریفها من قبله بقوله:«الاستعارة أن تریدَ تشبیه الشیء وتظهره وتجیء إلی اسم المشبه به فتعیره المشبه وتجریه علیه»(المصدر نفسه:۳۱) ویتّضح من هذا التعریف أنّ هناک لفظاً ومعنی، وهناک معنی اللفظ والاستعارة تختص بالألفاظ، ولکنه قد یشارک المضمون بالإضافة إلی الشکل فی إیضاح الصورة الاستعاریة.

لقد قدّم اللغویون الجدد نظریة حدیثة فی الاستعارة تختلف عن نظریتها التقلیدیة اختلافاً جذریاً. بدأ مصطلح"الاستعارة المفهومیة" بلایکوف وجونسون فی کتابهما المشترک تحت عنوان"الاستعارات التی نحیا بها".

فهذه النظریة «تسمیة لجملة من الأفکار والمبادئ متعددة الروافد فی إطار اللسانیات المعرفیة، وتعتمد أساساً علی التجربة الحیاتیة للانسان، فبتفاعل الإنسان مع الأشیاء تتکون لدیه تجربة، وعادة ما یسقطها علی تصوراته من أجل محاولة فهم المجرد انطلاقا من المحسوس. فهی تهدف إلی فهم المجردات بالاعتماد علی خصائص الأشیاء المادیة، إنّها استعارات تقود تفکیرنا إلی استخلاص مفهوم محدد حول مسألة معینة عن طریق تعابیر استعاریة، إذ إنّ العاصفة، النار، الظلمة...تجارب طبیعیة حیاتیة یعیشها الإنسان ویتفاعل معها یومیاً وباستمرار ممّا یجعله یسقطها علی تعابیره الیومیة. ویتمّ فیها إسقاط مجال حیاتی معین علی مجال آخر، ولا علاقة للاستعارة بالعبقریة بل إنّها لازم من لوازم معیشة کلّ إنسان. وفکرة الباحثین لایکوف وجونسون ترکز علی فکرة التخیل (المجاز) فی العقل (الاستعارة، المجاز، والتصور الذهنی) باعتباره مکونا مرکزیاً من مکوّنات العقل لا مکوّناً یضاف إلی الحقیقة» (الزناد،۲۰۱۱: ۱۴۲).

ثمّ یصلان إلی نتیجة مفادها أنّ الاستعارة لیست مسألة لغویة فحسب، إنّها ترتبط بالفکر وبالبنیة التصوریة وهی «لا ترتبط بالفکر وحسب، بل إنّها تتضمّن کلّ الأبعاد الطبیعیة فی تجربتنا، بما فی ذلک المظاهر الحسیة فی تجاربنا مثل اللون والهیئة والجوهر والصوت.»(لایکوف وجونسون،۱۹۹۶: ۲۱۹).

وتجسید الاستعارة –فی رأی لایکوف وجونسون– یعطی المجرّدات الأهمیة والهیمنة فی حیاتنا «فبما أنّ عدداً کبیراً من التصورات المهمة لدینا إمّا تصورات مجرّدة أو غیر محددة بوضوح فی تجربتنا (مثل المشاعر والأفکار والزمن...الخ) فإنّا نحتاج إلی القبض علیها من خلال تصورات أخری نفهمها، هذه الحاجة تدخل الحد الاستعاری فی نسقنا التصوری.»(المصدر نفسه: ۱۵۰).

فنظریة الاستعارة المفهومیّة «بحثت فی اشتغال الاستعارة بعبارتها آلیة ذهنیة فی تمثل المجال الواحد علی أساس مجال آخر، وهذا جارٍ فی جمیع الأنشطة اللغویة، ما کان منها یومیا عفویاً وما

کان منها أدبیاً إنشائیاً شعریاً» (الزناد،۲۰۱۱: ۱۴۲) وقد یقول زولتان کوفکسیس[1] وهو باحث لغوی وعالم علم اللسانیات فی تعریفه للاستعارة التصوریة:«إذا فهمنا مجالاً تصوریاً من خلال مجال تصوری آخر، فنحن نکون إزاء استعارة تصوریة، وهذا الفهم یکتمل بالنظر فی مجموعة التطابقات الآلیة أو الاسقاطات بین هذین المجالین.»(میلاد،۲۰۱۵: ۴۸۲).

لذلک فی الاستعارة المفهومیة، یفهم الحقل المفهومی فی سیاق حقل مفهومی آخر. بمعنی أنّه یتمّ فهم حقل الهدف مع سیاق المبدأ وبعبارة أخری، فی الاستعارة المفهومیة، «یتمّ استخدام بعض عناصر حقل المبدأ لفهم حقل المقصد.» (هوشنگی وپرگو،۱۳۸۸: ۱۰-۱۱). تُعدّ حقول مثل جسم الإنسان والحیوانات والنباتات وجمیع الأشیاء المادیة عادةً حقولا للمبدأ وحقول مثل العواطف والأخلاق والأفکار والعلاقات الإنسانیة والزمن و... عادةما یتمّ اختیارها کحقول المقصد. یعتمد أساس الاستعارة المعرفیة علی العلاقات المفهومیة بین حقلی المبدأ والمقصد وعمل الکلمات والعبارات هو تشجیع عقولنا علی إقامة علاقة نقلت خلالها الموضوعات والخصائص والعلاقات بین الحقلین(الهاشمی،۱۳۹۸، ش:۱۲۶؛ کوچش،۱۳۹۳،ش:۳۷). ثمّ قسّم لایکوف وجونسون الاستعارة المفهومیة إلی ثلاثة أنواع وهی: البنیویة والاتجاهیة والأنطولوجیة.

۳.تحلیل أنواع الاستعارات المفهومیة فی سورة الإنسان

هناک آراء متضاربة فی مکان نزول آیات سورة الإنسان؛

یقول العلامة الطباطبائی بهذا الشأن:«إنّ سورة الإنسان مدنیة بتمامها أو صدرها –وهی اثنتان وعشرون آیة من أوّلها–مدنی، وذیلها– وهی تسع آیات من آخرها– مکی وقد أطبقت روایات أهل البیت (علیهم السلام) علی کونها مدنیة، واستفاضت بذلک روایات أهل السنة وقیل بکونها مکیة بتمامها.»(الطباطبائی،۱۹۹۱: ۱۱۹).

«وعن شأن نزولها قد روی الخاص والعام أنّ الآیات من هذه السورة وهی قوله «إنّ الأبرار یشربون» إلی قوله «وکان سعیکم مشکوراً» نزلت فی علی وفاطمة والحسن والحسین (علیهم السلام) وجاریة لهم اسمها فضّة وهو المروی عن ابن عباس ومجاهد وأبی صالح.» (الطبرسی،۱۳۷۲: ۲۰۶).

من الاستعارات المفهومیة فی سورة الإنسان تجدر الإشارة إلی:

۳-۱.الاستعارة البنیویة

تظهر فی سورة الإنسان بعض الاستعارات البنیویة ومفاد الاستعارة البنیویة أن:«تتم فیها تصوّر ما استعاریاً عن طریق تصور آخر.» (لایکوف وجونسون،۱۹۹۶: ۳۳) أو هی بشکل آخر«القبض علی مظهر من مظاهر تصوّر ما عن طریق تصوّر آخر.» (المرجع نفسه:۲۹). تکمن قیمة هذه الاستعارة فی«المعایشة حیث نبنی تصوّرنا عن مجال ما من خلال مجال آخر ثمّ نعیش فیه باستدعاء المقابل

1.(Zoltan Kovecses)

له من أنسقتنا التصورية. فنحيا فی الثانی، ونعنی بحديثنا الأول هذه المعايشة قيمتها فی تفاعلنا مع الاستعارة التی تحوّلت إلی الحقيقة.»(عطية سلمان،۲۰۱۸ :۴۳).

من أكثر الاستعارات البنيوية شيوعاً فی هذه السورة هی:

۳-۱-۱.الحياة سفر

«إنّ السفر والعناصر المكوّنة له(الأصل والطريق والمقصد مع وجود المسارات والعوائق الممكنة علی طول الطريق) يشكّل خريطة الطريق فی الأذهان ومعرفة الإنسان.»(تيلر،۱۳۹۰: ۳۲۰).

«تطرّق لايكوف وتيرنر لاستعارة "الحياة هی السفر" ويعدّان مجموعة من التوافقات بين هذين المجالين: الشخص الّذی يعيش هو المسافر، أهدافه هی الهدف، طرق تحقيق الأهداف هی الطريق، صعوبات الحياة هی العقبات فی السفر، المستشارون هم المرشدون، الامور المادية والمواهب هی الزاد والمؤونة.»(المصدر نفسه: ۳و۴).

يُعدّ السفر فی القرآن الكريم طريقة لوصول الإنسان إلی معرفة حقائق الوجود وفهما وهو منفذ لإتّضاح جوهر الإنسان أيضاً، فالحياة ليست سوی مجرّد رحلة يعيشها الإنسان وقد تكون أقصر بكثير ممّا قد يتصوره البعض، لأنّها رحلة من عالم الفناء إلی عالم الخلود فلا بدّ له من زاد، وكلّ شخص يختار زاده من الخير والشر. فی سورة الإنسان يتجلّی مفهوم "الحياة رحلة" فی جانب دينی ومقصده هو لله سبحانه وتعالی وأمّا النّاس فهم المسافرون الّذين يريهم لله عزّ وجلّ طريق الحقّ دون إيصالهم إلی المطلوب؛ فعليهم أن يختاروا ليشكروا نعم منعمها عند استعمالها ويخلصوا لعبادته أو يستعملوها جاحدين كونها من المنعم؛ فحقل المبدأ وهو السفر يوافق حقل المقصد أی الحياة:﴿**إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا**﴾(الإنسان/۳).

كما يتمّ توصيف أحوال يوم القيامة وأهواله فيما بعد للمتّقين وإنّما المبدأ هو الحركة والطريق الّذی يسلكه الإنسان للنجاة والرحمة والمقصد هو لله تعالی، وبهذا العموم الشامل يتبيّن أنّ من يريد أن يتّخذ إلی ربّه سبيل الحياة، لقد تهيّأ له بهذه الموعظة فلن تبقی للمتغافل معذرة:﴿**إِنَّ هَـٰذِهِ تَذْكِرَةٌ فَمَنْ شَاءَ اتَّخَذَ إِلَىٰ رَبِّهِ سَبِيلا**﴾(المصدر نفسه:۲۹).

۳-۱-۲.الزمن مكان

«يعتقد لايكوف أنّ من وقت لآخر يتمّ تقديم مفهوم الزمن حسب المكان ونحن لا ندركه إلّا بالأشياء المادّية والأماكن والحركة. فهو قد بحث عن مجالات خاصّة للزمن وذكر لها أمثلة مختلفة وقد استنتج أخيراً أنّ الإنسان يدرک الزمن بنمطين: فی النمط الأول يكون الناظر ثابتاً والزمن بمثابة شیء مادی يتحرّک نحوه وفی النمط الثانی يتمثّل الزمن فی أماكن ثابتة إلّا أنّ الناظر يتحرّک نحوه.» (يوسفی راد، ۱۳۸۲ :۲۲۴-۲۲۵) «الجهات من أهمّ سمات الأمكنة. تكشف معطيات اللغات الطبيعية عن إمكان إقامة موازاة قوية بين تصوّرنا للأشياء وتصوّرنا للأوضاع، وأنّ الأوضاع هی الوجه الأنطولوجی الآخر للأشياء بالنظر إلی الزمن والفضاء، وأنّنا قد لا نحتاج إلی أنطولوجيا خاصّة بالأوضاع وأخری خاصّة بالأشياء، لأنّ أنطولوجيا واحدة تبدو كافية للحديث عن

الكيانات فى العالم، بما فى ذلک تصوّر المفرد والجمع(أو التعدّد والكتلة فى الفضاء (بخصوص الأشياء) وفى الزمن (بخصوص الأوضاع).» (غاليم،٢٠٠٧: ١١٣).

يتجلّى هذا النوع من الاستعارة فى الآيتين: ﴿وَاذْكُرِ اسْمَ رَبِّکَ بُكْرَةً وَأَصِيلا﴾(الإنسان/٢٥) ﴿وَمِنَ اللَّيْلِ فَاسْجُدْ لَهُ وَسَبِّحْهُ لَيْلًا طَوِيلًا﴾(المصدر نفسه:٢٦) إحدى سمات المكان وجود الطول والعرض والبداية والنهاية له. يدلّ استخدام كلمتى "بكرة وأصيلا" هنا على أنّ الزمن وهو حقل المقصد بمثابة خط له ابتداء وانتهاء يتمثّل الوقت المحدّد لأداء الصلوات الخمس من خلالهما، حيث تشير كلمة "بكرة" إلى «أوّل النهار والأصيل إلى العشى وهو أصل الليل.»(الطبرسى،١٣٧٢: ٢٢٥). كما يذهب الطباطبائى فى تفسير الميزان إلى أنّ «المراد بالسجود له الصلاة، ويقبل ما فى الآيتين من ذكر اسمه بكرةً وأصيلاً والسجود له بعض الليل الانطباق على صلاة الصبح والعصر والمغرب والعشاء وهذا يؤيّد نزول الآيات بمكة قبل فرض الفرائض الخمس...»(الطباطبائى،١٩٩٧: ١٤١).

ويؤيّد القرطبى هذا المعنى فى قوله:«واذكر اسم ربّک بكرة وأصيلا أى صلّ لربک أول النهار وآخره ، ففى أوله صلاة الصبح وفى آخره صلاة الظهر والعصر. ومن الليل فاسجد له يعنى صلاة المغرب والعشاء الآخرة وسبحه ليلا طويلا يعنى التطوع فى الليل.»(القرطبى،١٩٦٤: ١٤٩).

كما يتصوّر الليل فى قوله تعالى «ليلاً طويلاً» بوصفه مكاناً ذى أبعاد وطويل المسافة. والمراد من هذه الاستعارة هو « التطوع بعد المكتوبة»(الطبرسى،١٣٧٢: ٢٢٥) و«وصف الليل بالطويل توضيحى لا احترازى، والمراد بالتسبيح صلاة الليل.»(الطباطبائى،١٩٩٧: ١٤١).

٣-١-٣.المعرفة رؤية

إنّ استعارة «المعرفة رؤية» من أهم الاستعارات الّتى تنقل حقل رؤية الأشياء المادية عن طريق العين إلى حقل المعرفة وفهم الأشياء.

«فهى تعتبر من الاستعارات التقليدية المألوفة فى مفهوم المعرفة العام، حيث يمكن استخدام هذه الاستعارة على نحو مألوف فنقول مثلاً "رؤية صائبة" "أرجو إيضاح فكرتک". هنا فإنّ كلّ ما قام به ديكارت هو أنّه أخذ هذه الاستعارة على أساس أنّها حقيقة فلسفية، فاعتقد أنّ أهمّ مشاكل المعرفة هو إمكانية أن يكون لدى الإنسان رؤية واضحة لا يشوبها أى غموض، وهنا فإنّ مشكلة المنهج الفلسفى تغدو مشكلة كيفية رؤية واضحة وتقديمها للعقل كى يتفحصها وإن يميّز العلاقات الموجودة بين الأفكار المختلفة.»(الحرّاصى،٢٠٠٢: ٣٣).

مما يلفت النظر فى سورة الإنسان أن هذه الاستعارة لقد عكست حيث تمثّل الرؤية البصرية بمثابة المعرفة الباطنية فعندما يخاطب الله سبحانه وتعالى نبينا محمد (ص) فى سورة الإنسان قائلاً:﴿وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكاً كَبِيراً﴾(الإنسان/٢٠) فيخبره بأنّه إن رمق ببصره أىّ مكان فى الجنّة ونعيمها فستجد من القصور والمساكن والغرف المزخرفة والبساتين الزاهرة والثمار الدانية ما لا يدركه الوصف ولا يقادر قدره. ولقد ذُكِر فى تفسير البغوى أنّ فعل رأى الأوّل فى جملة «إذا رأيتَ ثمَّ" بمعنى« إذا رأيت ببصرک ونظرت به ثمّ يعنى فى الجنّة، رأيت نعيماً لا يوصف و ملكاً

کبیراً وهو أنّ أدناهم منزلة ینظر إلی ملکه فی مسیرة ألف عام یری أقصاه کما یری أدناه.»(البغوی،۱۴۲۰: ۱۹۴)، إلّا أنّنا نری أنّ فعل رأیتَ الثانی یعنی الادراک والمعرفة الباطنیة.

بما أنّ الطبری یعلّق فی تفسیره علی سبب عدم الاتیان بمفعول الفعل الأوّل قائلاً:« وقد اختلف أهل العربیة فی السبب الذی من أجله لم یذکر مفعول رأیت الأول ، فقال بعض نحویی البصرة : إنما فعل ذلک لأنه یرید رؤیة لا تتعدی ، کما تقول : ظننت فی الدار، أخبر بمکان ظنه، فأخبر بمکان رؤیته. وقال بعض نحویی الکوفة : إنما فعل ذلک لأن معناه : وإذا رأیت ما ثم رأیت نعیما ، قال : وصلح إضمار ما کما قیل : لقد تقطع بینکم ، یرید : ما بینکم ، قال : ویقال : إذا رأیت ثم یرید : إذا نظرت ثم ، أی إذا رمیت ببصرک هناک رأیت نعیما.»(الطبری،۲۰۱۷: ۱۱۱).

فیمکن الاستنتاج أنّ رؤیة الأشیاء التی تتجاوز البصر فی حقل المبدأ لا تتوفّر بالقوة البصریة الجسمانیة بل کلّ هذا یتجلّی فی رؤیة غیر بصریة بل قلبیة وعقلیة وربّما یشیر الفعل الثانی إلی مکانة الرسول العظیمة حیث رأی نعیم الجنّة بعین الحسّ والقلب والإیمان إذا اشتدّ یصبح مشاهدة قلبیة ورؤیة عقلیة فالمؤمن إذا وصل إلی أعلی مراتب الإیمان وحصل علی الیقین بوجود الخالق العظیم من خلال الآیات الدالة علیه فسوف یری بعینه المذعنة الخالیة عن الماديات والصافیة من الشکوک والأوهام.

۳-۲.الاستعارة الاتّجاهیة

إنّ هناک مفهوماً استعاریاً لا یبنین فیه تصوّر عن طریق تصوّر آخر، «ولکنّه علی عکس ذلک ینظّم نسقاً کاملاً من التصورات المتعالقة ونسمّی هذا النوع بالاستعارات الاتّجاهیة، إذ أنّ أغلبها مرتبط بالاتّجاه الفضائی.» (لایکوف وجونسون،۱۹۹۶: ۳۳) وسمّیت کذلک نسبةً إلی الاتّجاه وهو «استعمال استعماری للفظة ما مع دلالة مفهومها، المکان spatialisation والتوجه directionary حیث ینظّم هذا النوع من الاستعارات المفاهیم الکثیرة الواحد مع الآخر فهی قالب مفهومی یدلّ علی المکان.»(بوتشاشة،۲۰۰۴: ۶۸) فترتکز الاستعارات الاتجاهیة علی تصورات فیزیائیة کـ«فوق، وتحت، وداخل وخارج، ووراء و...».

إذا خلال بحثنا فی سورة الإنسان وجدنا الاستعارات المضمونیة الاتجاهیة فیما یلی:

۳-۲-۱. وراء: عدم العنایة والاهتمام

«فی اللغة الیومیة غالباً ما یدلّ توجیه الخلف علی مفاهیم سلبیة مثل عدم الانتباه. علی سبیل المثال، فی أوقات الفرح والنصر نقول: إن الحظ حالفنی، وفی أوقات الشدة والمعاناة نقول: إن الحظ قد أدار ظهره لی. أو عندما نکون متألمین من شخص ما، فإننا ندیر ظهرنا له وعبر هذه الحرکة نرسل هذه الرسالة إلی المتلقی بأنّنا منزعجون منه أو لا نهتم به. نتیجة لذلک، کلما حاولنا إرسال رسالة إلی المستلم باتجاه خلفی، تحتوی هذه الرسالة علی دلالة سلبیة.»(غلامعلی‌زاده وآخرون،۲۰۲۲: ۱۳۲).

وهذا ما یتجلّی فی قوله تعالی أیضاً:﴿**إِنَّ هَٰؤُلَاءِ يُحِبُّونَ الْعَاجِلَةَ وَيَذَرُونَ وَرَاءَهُمْ يَوْمًا ثَقِيلًا**﴾(الإنسان/۲۷) تشیر هذه الآیة إلی مفهوم عدم العنایة والاکتراث من خلال توجیه الوراء؛ إذ

یمثّل المشرکین ومن أشبههم فی حبّ الدنیا والانشغال بها وترک الآخرة والعمل بها وراء ظهورهم، فکأنهم ما خلقوا إلا للدنیا وللإقامة فیها بلذائذها وشهواتها؛ وبما أنّهم آثروا الفانی علی الباقی فیُعاقبون بشدّة فی یوم القیامة.

۳-۲-۲. فوق: المکانة الرفیعة والفخر

تکمن الاستعارة الاتّجاهیة فی الآیة الشریفة:﴿**مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا**﴾(الإنسان/ ۱۳) فی هذه الآیة المذکورة یخبر الله سبحانه وتعالی عن أهل الجنة وما هم فیه من النعیم المقیم، حیث یتمتّعون بمکانة عالیة، یستندون إلی أرائک مزینة رفیعة بثیاب ثمینة لا یرون فیها شمساً یؤذیهم شعاعها وحرارتها ولا شدة برد، فوقاهم الله من شدائد ذلک الیوم ومنحهم بهجةً فی قلوبهم وحسناً فی وجوههم. فیظهر للقارئ هنا مدی مفهوم الکثرة والکمال والقوة والسعادة مع اتّجاه تصاعدی. تشیر کلمة الاتکاء إلی «التمکن من الجلوس، فی حال الرفاهیة والطمأنینة، والأرائک هی السرر التی علیها اللباس المزین» (السعدی،۲۰۰۲: ۵۷۸)، کما تکشف عبارة «لا یرون فیها شمساً ولا زمهریرا» عن الظل الممتد السرمدی لا حرّ معه ولا برد یلتذّ به أهل الجنّة لشأنهم الرفیع. فبشکل عام بنیة جسم الإنسان فی حالة الفخر والکبریاء لها اتجاه تصاعدی ویعتقد لایکوف وجونسون «أنّ مثل هذه التوجیهات تستند إلی الأساس الجسدیة أو الفیزیائیة.»(لایکوف،۱۳۹۶: ۴۷۲-۴۷۳).

کما یتمّ استخدام کلمة عالیهم فیما بعد فی الآیة التالیة:﴿**عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا**﴾(الإنسان/۲۱) فکلمة «عالی» من العلو بمعنی الارتفاع والتفوق وهی فی هذه الآیة بمعنی الثوب. «یقول الامام الصادق(ع) فی معنی هذه الآیة: تعلوهم الثیاب فیلبس»(الطبرسی،۱۳۷۲: ۲۲۰)، یصف سبحانه جانباً من مظاهر نعیمه العظیم للأبرار ففوق أجسادهم ثیاب خضراء من أفخر الثیاب والّتی من الدیباج الرقیق، والدیباج الغلیظ وهی تبهج النفوس کما یلبس هؤلاء الأبرار فی أیدیهم أساور من فضة ویسقیهم ربّهم شراباً طاهراً عن کل قذر وسوء؛ ففی مثل هذه الحالة یشعر الإنسان فی موقع أعلی من الّذین لم یتمتّعوا بنعیم الجنّة فیمکن اعتبار هذا النوع من التصور المبنی علی توجیه الفوق والسّموّ.

۳-۲-۳. تحت: الانقیاد والتسخیر

تتجسّد هذه الاستعارة فی قوله تعالی: ﴿**وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا**﴾(الإنسان/۱۴) تحتوی هذه الآیة علی المفهوم المجرّد للانقیاد والتذلیل؛ حیث ذُکر فعل "ذلّل" مع مصدره "تذلیلا" للتوکید علی المغزی فهو بمعنی «ضَعُف وهان ، فهو ذلیل ، والجمع أذلّاء وأذلّة ، ویتعدّی بالهمزة فیقال أذلّة اللّه. وذلّت الدابّة ذلّا : سهلت وانقادت(...) فهو أصل واحد یدلّ علی الخضوع والاستکانة واللین، فالذلّ ضدّ العزّ.»(المصطفوی،۲۰۱۵: ۳۴۹) کما یعتقد الطنطاوی فی تفسیر الوسیط أنّ«التذلیل بمعنی الانقیاد والتسخیر، یقال: ذُلّل الکرم – بضم الذال – إذا تدلت عناقیده وصارت فی متناول الید.»(الطنطاوی،۱۹۹۸ :۲۲۲) فیوصف الأبرار هنا جالسین مرتاحی البال ومنشرحی الصدر،

وظلال الأشجار قريبة منهم فضلا عن ذلک قد سخرت لهم ثمار الجنة وسهُل لهم تناولها سواء أ كانوا قائمين أو قاعدين أو مضطجعين.

۳-۲-۴.مرکز: أکبر أهميّة وأعظم درجة

يُلاحظ مفهوم الأهمية القصوى والدرجة الرفيعة للأبرار فی الجنّة من خلال اتّجاه المرکز فی الآيتين: ﴿**وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا**﴾(الإنسان/۱۵) ﴿**وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا**﴾(المصدر نفسه:۱۹) حيث ذكرت مجالس أهل الجنّة «بذكر ما يستتبعه ممّا تعارفه أهل الدنيا من أحوال البذخ والترف واللذات بشرب الخمر إذ يُدير عليهم آنية الخمر سقاةٌ...وهذا وعد لهم بإعطاء متمناهم فی الدنيا مع مَزيد عليه من نعيم الجنة»(ابن عاشور،۲۰۰۷: ۳۹۱) وفعل يطوف عليهم و يطاف عليهم هو «الطواف، وهو السعی المكرر حول الشئ ، ومنه الطواف بالكعبة»(الطنطاوی،۱۹۹۸: ۲۲۳) ويرجع الفاعل إلى الخدم فيصفهم سبحانه تعالى فيما بعد بـ"غلمان فی غاية الحسن «دائمون على ما هم عليه من النضارة والشباب»(المصدر نفسه: ۲۲۳) كما يذهب الزمخشری فی تفسير الكشاف إلى أنّهم «شبهوا فی حسنهم وصفاء ألوانهم وانبثاثهم فی مجالسهم ومنازلهم باللؤلؤ المنثور.»(الزمخشری،۲۰۱۱ :۶۷۲) وهم الّذين يدورون على هؤلاء الأبرار ويأتونهم بما يطلبون وتسرّ نفوسهم بما فيه أوانی الطعام الفضيَّة، وأكواب الشراب؛ إذ يتمتّع أهل الجنة بسموّ الدرجة مقارنة بهؤلاء الخدم كما يشير فعل يطوف عليهم إلى توجيه المرکز ويدلّ على تفوّق الأبرار على الخدم، فهم الأعلى وهؤلاء الغلمان فی الأسفل؛ يأمرونهم بالطعام والشراب وما يريدونهم من نعيم الجنّة وما عليهم إلّا أن يطوفوا حولهم ويحضروا ما يشتهون. وهذا ما يشبه بالكعبة المشرّفة الّتی تقع فی المركز بوصفها أوّل وأعظم بيت وضع للنّاس ولا يمكن الذهاب إليها إلّا بأداء مناسک خاصّة كما تمّ وضع الاتّجاهات الأخرى فی المجتمع الاسلامی حسب موقعه.

كما يمكننا أن ندخل نهاية الآية: ﴿**إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا**﴾ فی إطار الاستعارة البنيوية؛ إذ يُعتبر الاعتقاد والحسبان من المفاهيم الانتزاعية إلّا أنّه يمثّل هنا وسيلة للرؤية البصرية؛ فإنّها صورة تقع بين المادّية والعقليّة، بما أنّ جزءاً من وجود الإنسان وهو العقل الّذی يدرک الأشياء ويقدر على التخيل والتمييز والتقدير، يملک هنا عيناً تتجاوز حدّ الإدراک البسيط وتنظر إلى بواطن الأشياء منها حسن الغلمان وصفاء ألوانهم وإشراق وجوههم كلؤلؤ مضیء منثور. ويرى القرطبی أنّ سبب تشبيههم بالمنثور هو «لأنهم سراع فی الخدمة ، بخلاف الحور العين إذ شبههن باللؤلؤ المكنون المخزون؛ لأنهن لا يمتهن بالخدمة» (القرطبی،۱۹۶۴: ۱۴۴).

۳-۳.الاستعارة الأنطولوجية (الوجودية)

هی تلک الاستعارات الّتی نخصّص فيها الشیء الفيزيائی كما لو كان شخصاً، «وهذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوّع من التجارب المتعلّقة بكيانات غير بشريّة عن طريق الحوافز والخصائص البشرية.»(كرتوس،۲۰۱۱: ۸۹).

«فهی تقوم باستعارة شیء عام مطلق لدینا من خلال تجاربنا معه لفهم شیء لم نره من قبل، لكنّه موجود بالفعل، فهذه الرؤية نوع من میتافیزیقا، وهی عملية عقلية يتمّ فيها فهم غير المنظور بالشیء المنظور(...) ولهذا تتحوّل هذه الأشياء غير المنظورة لذوات لها كيانات ووجود مادیّ نتعامل معها على أنّها مواد فیزیائية.»(عطية سلیمان،٢٠١٨: ۴۴).

وتأسیساً على هذا فإنّ الاستعارة الانطولوجية مرتكزة على مبدأ جعل المفاهيم الذهنية والتصورات أشياء، فنبصر المجرّد غير المدرک كياناً محسّاً ذا وجود مادیّ. فتستخدم هذه الاستعارات الانطولوجية «لفهم الأحداث والأعمال والأنشطة والحالات فنتصوّر الأحداث والأعمال باعتبارها أشياء، والأنشطة باعتبارها مواد، والحالات باعتبارها أوعية.»(لايكوف وجونسون،١٩٩۶: ۴٧). يتضمنّ إدراک التجسيد والوعاء كنوعين من الاستعارة الانطولوجية، ففی التجسيد يتم إعطاء الصفات الإنسانية للكيانات غير البشرية وفی استعارة الكيان والمادة يُعد شیء غير فیزیائی بوصفه كيانا أو مادة ومن أهمّ الاستعارات التی يمكن إدراجها ضمن هذا النمط:

٣-٣-١. الزمن كائن حیّ

التشخيص من الاستعارات الّتی تندرج ضمن نوع الاستعارة الأنطولوجية وهی «تمثّل معانی المقولات على أنّها كائن بشری فتقدّم كلّ مفاهيم وتصوّرات الأشياء كما لو كانت أشخاصاً.»(لايكوف،٢٠٠۵: ١٣) قال تعالی:﴿**هَلۡ أَتَىٰ عَلَى ٱلۡإِنسَٰنِ حِينٞ مِّنَ ٱلدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـٔٗا مَّذۡكُورًا**﴾(الإنسان/١) تذكّر هذه الآية الإنسان بنعم الله العظيمة عليه عندما خلقه من العدم وجعله سميعاً بصيراً وهداه سواء السبيل بعد أن لم يكن شيئا يذكر لحقارته وضعفه. «والحين قطعة من الزمان محدودة قصيرة كانت أو طويلة، والدهر الزمان الممتد من دون تحديد ببداية أو نهاية.»(الطباطبائی،١٩٩٧: ١٢٠) فيتصوّر الدهر بوصفه كائناً حیّاً يأتی على الإنسان ويفاجئه بحقيقته الّتی كان جسداً معدوماً من التراب ولم يكن يعرف ما اسمه ولا ما يراد به إلا فی علم الله-تبارک وتعالی.« ثم لما عرف الله الملائكة أنه جعل آدم خليفة ، وحمله الأمانة التی عجز عنها السماوات والأرض والجبال ، ظهر فضله على الكل، فصار مذكور.»(القرطبی،١٩۶۴: ١١٩) يأتی هذا الحقل المبدئی فی الدرجة الثانية بعد حقل الإنسان؛ ومفهوم الزمن هنا الذی يوافق بالمادّة يكتسب خصائص الشیء يمكن رؤيته وتحرّكه فی حين أنّه مفهوم عقلی وقرينة الاستعارة هی انتساب فعل "أتی" الّذی لا يخصّه له.

٣-٣-٢.اليوم انسان عبوس

رأى لايكوف وجونسون أنّ «الاستعارة المفهومية فی دائرة الإنسان من أوضح الاستعارات لأنّ حقل المقصد قد تغير من عدم الوجود إلى الوجود ، والآن يتمّ تلقّيه من خلال وظائف تجاربنا المادية.»(پور ابراهيم،١٣٨٨: ٧٢) يظهر التشخيص فی قوله تعالی:﴿**إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوۡمًا عَبُوسٗا قَمۡطَرِيرٗا**﴾(الإنسان/١٠) تخبر الآية على طريقة اللف والنشر المعكوس عن هؤلاء الّذين يطعمون أهل الفاقة والحاجة دون أن يتوقّعوا منهم عوضاً بل استجابةً لأمر الله وما يرجونه من ربّهم هو أن

یؤمّنهم من عقابه الأليم فی یوم شدید الهول تعبس فیه الوجوه. وذکر الطنطاوی فی تفسیر الوسیط أنّ «العبوس: صفة مشبهة لمن هو شدید العبس، أی کلوح الوجه وانقباضه، والقمطریر: الشدید الصعب من کل شئ یقال : اقْمَطَرَّ یومُنا: إذا اشتدت مصائبه.» (الطنطاوی،۱۹۹۸ :۲۲۱) فوُصِف الیوم هنا بإنسان مکفهرّ الوجه ومقطّب الجبین لأنّه أشدّ الأیام بلاء وأعظمها أمراً وأطولها عقاباً. کما یذهب الزمخشری أنّ وصف الیوم بالعبوس «مجاز علی طریقین: أن یوصف بصفة أهله من الأشقیاء، کقولهم: نهارک صائم: روی أنّ الکافر یعبس یومئذ حتّی یسیل من عینیه عرق مثل القطران، وأن یشبه فی شدّته وضرره بالأسد العبوس أو بالشجاع الباسل.» (الزمخشری،۲۰۱۱: ۶۶۹) غیر أنّ علّامة یعتقد فی تفسیر المیزان أنّ الیوم هو «یوم القیامة عبوساً من الاستعارة، والمراد بعبوسه ظهوره علی المجرمین بکمال شدته.» (الطباطبائی،۱۹۹۷: ۱۲۸) فیحصل الیوم فی هذه الاستعارة علی الحرکة والدینامیة من خلال الفعل الإنسانی(العبس) ویُلاحظ نوع من الانطباق المفهومی بین حقل المبدأ (الإنسان) والمقصد(الیوم).

۳-۳-۳.الرحمة وعاء

من أشهر أنواع الاستعارة الأنطولوجیة تجدر الاشارة إلی استعارات الوعاء وهی «تعامل التصورات والمفاهیم المجرّدة علی أنّها أوعیة تمتلک مساحات واضحة ومحدودة واتّجاهات فضائیة داخل وخارج الحدود الطبیعیة والفیزیائیة.» (لایکوف،۲۰۰۵: ۱۳) یظهر مفهوم استعاری مهمّ لکلمة الرحمة فی قوله تعالی:﴿**یُدْخِلُ مَنْ یَشَاءُ فِی رَحْمَتِهِ وَالظَّالِمِینَ أَعَدَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِیمًا**﴾(الإنسان/۳۱) یعظ الله تعالی هنا العالمین ممّن یریدون الخیر لأنفسهم فی الدنیا والآخرة وهم المؤمنون، فیدخلهم جنّته راحماً لهم إلّا أنّ الظالمین فقد أعدّ لهم عذاباً لا مثیل له بسبب إصرارهم علی الظلم واقتراف الجریمة. قد أصبحت"الرحمة" هنا بمثابة وعاء یملک حجماً محدّداً یدخل الله فیها الأبرار ولا شکّ أنّ سبب وجود هذه الاستعارة هو تجسید حال الأبرار فی أحسن شکل یوم القیامة، الّذین یغرقهم الله فی بحار خیره فیصبحون وعاء کلّ خیر ومصدراً لکلّ نعمة وسرور وحبور وضیاء. فیعبّر الله تعالی عن کلمة الرحمة ذات الحجم والفضاء فی حین لیس لها فعلیاً هذا الحجم وبعبارة أخری الرحمة هی حقل المقصد والوعاء هو حقل المبدأ.

۳-۳-۴.وجه الله

قال الله تعالی:﴿**إِنَّمَا نُطعِمُکُم لِوَجهِ ٱللَّهِ لَا نُرِیدُ مِنکُم جَزَاءً وَلَا شُکُورًا**﴾(المصدر نفسه: ۹) لقد تمّ استخدام کلمة الوجه وهو من أعضاء جسم البشر للفظ جلالة الله علی سبیل الاستعارة؛ إذ لا ریب فی أنّ الله تعالی لا یملک جسماً لیکون له وجه فإنّ مقام الجلال الإلهی یستوی علی عرشه العظیم استواءً لا یلیق بالبشر مثله ولا یمکن إدراک ذاته الکبیرة بالعقل البشری المحدود إلّا أنّ ما یقدر الإنسان علی معرفته من کلّ شیء هو الوجه الّذی یظهر منه؛ فلا بدّ من أن نعرفه بما یظهر لنا منه من آثار وتجلیات صفات ربوبیته بما فیها الرزق و الإطعام والحبّ والهدایة و... ومن الجدیر بالذکر أنّ أهل البیت (ع) نور صفات الله تعالی الّذی أضاء کلّ شیء، فهم الّذین یقدمون الطعام لهؤلاء

المحتاجین مع حبهم لهذا الطعام ومع حاجتهم إلیه ابتغاء مرضاة لله، وطلب ثوابه. یعتقد الطنطاوی فی التفسیر الوسیط أنّ «قوله سبحانه وتعالی إنّما نطعمکم لوجه لله، بیان لشدّة إخلاصهم، ولطهارة نفوسهم.» (الطنطاوی،۱۹۹۸: ۲۲۰) کما یذهب الطبرسی فی مجمع البیان أنّ المقصود من هذه الجملة «لطلب رضا لله خالصاً لله مخلصاً من الریاء وطلب الجزاء.»(الطبرسی،۱۳۷۲: ۲۱۶) فیمکن أن نُدخل الوجه هنا وهو حقل مبدئی مرتبطاً بمفهوم مجرّد فی حقل المقصد وهو لفظ جلالة لله.

۳-۳-۵. الیوم انسان شریر

قال تعالی فی وصف أهل الجنّة یوم القیامة ﴿**فَوَقَاهُمُ اللَّهُ شَرَّ ذَٰلِکَ الْیَوْمِ وَلَقَّاهُمْ نَضْرَةً وَسُرُورًا**﴾(الإنسان/۱۱) فنُسبت الأفعال الإنسانیة فی الآیة بما فیها شرّ ونضرة وسرور إلی یوم القیامة بوصفه حقلاً مبدئیاً عن طریق التشخیص وهو من أسالیب الاستعارة الأنطولوجیة. فالیوم لا یکون إنساناً شریراً ینخرط فی سلوکیات خبیثة ویسیء إلی الآخرین بل هی مفاهیم وتصورات استعاریة من أفعال انسانیة قد إنتمت إلی یوم القیامة کما یرتبط نمط الفرح الانتزاعی هنا ارتباطاً وثیقاً بقیمة السعادة الحقیقیة؛ إذ تمّ استخدام فعل وقاهم للاشارة إلی دفع شرّ الیوم العظیم من الأبرار وفعل لقّاهم لإعطائهم بهاءً ونوراً فی وجوههم وإضاءةً وسروراً فی قلوبهم، فجمع سبحانه وتعالی لهم بین نعیم الظاهر والباطن. فیلاحظ القارئ أنّ الفرح هنا «نتیجة لموقف هادئ نادر ما یکون له سبب محدّد ملموس خارجی؛ بل النمط المعرفی القائم علی هذه الاستعارة هو أسباب الفرح الخلفیة النفسیة الّتی تکمن وراء الفرح.»(محمدی والزملاء،۲۰۲۱: ۱۴۸-۱۴۹) کما یکمن سبب الفرح هنا فیما بعد فی مکافأة لله الأبرار «بصبرهم علی طاعته واجتناب معاصیه وتحملّ محن الدنیا وشدائدها جنّة یسکنون فیها وحریراً من لباس الجنّة یلبسونهه ویفرشونه»(الطبرسی،۱۳۷۲: ۲۱۷).

وفی الاستعارة التقلیدیة أیضاً المستعار منه هو الإنسان والمستعار له هو الیوم وکلمة الشر استعارة مکنیة بهذا الملحظ حین عادت رمزاً للمشبه به إلّا أنّ الوجه التقلیدی ینظر فی الاستعارة إلی طرفی التشبیه فحسب وهما المشبه والمشبه به، فتارة یحذف المشبه فتسمّی الاستعارة تصریحیة وتارة یحذف المشبه به فتسمّی الاستعارة مکنیة کما یبیّن الجرجانی مفهوم الاستعارة المکنیة فی أسرار البلاغة:«أن یؤخذ الاسم من حقیقته ویوضع موضعاً لا یبیّن فیه شیء یشار إلیه فقال: هذا هو المراد بالاسم والّذی استعیر له وجعل خلیفة لاسمه الأصلی ونائب منابه.» (الجرجانی،۱۳۲۱: ۵۳).

ولکن فی رأی لایکوف وجونسون لا ترتبط الاستعارة ارتباطاً باللغة أو اللفظ بقدر ما لها من ارتباط بالفکر لأنّ جزءاً کبیراً من الفکر البشری یعدّ استعارة تبنی علی مجالین تصوریین هما مجال المصدر ومجال الهدف أو المقصد؛ ویتولی تلک المهمة من خلال توظیف العناصر وأنماطها التصوریة فی الذهن ومقابلتها لبناء واقع یکشف عن المعنی وهذان المجالان قائمان علی علاقة المشابهة المغایرة لمفهومها فی البلاغة التقلیدیة.

«فالمشابهة من المنظور الإدراکی تنتج عن تفاعل الذات المدرکة مع المحیط بجمیع أبعاده...انعقاد الأولی بین لفظین: لفظ المستعار له ولفظ المستعار منه، أمّا الثانیة فتتمّ بین مفهومین أو

تصورین...فإنّها تحدث على أساس بنية من الترابطات التصورية بين حدثين متصلين على نحو ما داخل التجربة الإنسانية.»(موقو،۲۰۱۴: ۹–۱۰).

فالتعبير عن المجال التصورى لليوم بوصفه إنسان شرير يجعل منه أكثر فهماً بأقل جهد إدراكى. فمن هذا المنطلق يمكن النظر للأمور المجردة أو الأشياء غير المألوفة عن طريق المعتاد، كما يمكن النظر إلى الأمور أو الأشياء المألوفة بنظرة جديدة.

۴.النتائج

تناولت هذه الدراسة جمالية الاستعارة المفهومية لسورة الإنسان فى القرآن الكريم فى إطار نظرية الاستعارة المعرفية للايكوف وجونسون ويمكن تحديد أهمّ النتائج فيما يلى:

۱. فى البلاغة تُعرف الاستعارة على أنّها ضرب من المجاز اللغوى، يتمّ فيها استخدام العبارة على غير ما وُضعت له فى اللغة أو هى تشبيه حُذف فيه أحد طرفيه إلّا أنّ الاستعارة المفهومية ليست مقتصرة على اللغة الأدبية بل تتجلّى بوضوح فى تفكيرنا ولغتنا اليومية، وهى غيّرت مدى علاقة الإنسان بالموجودات والعالم بأكمله إذ تمثّل جودة التفاعل بألوانه داخل المجتمع ممّا تجعل من نسقنا التصورى نسقاً استعارياً.

۲. تُعد اللسانيات المعاصرة الاستعارة المفهومية أداة رئيسة للتعبير عن المفاهيم الانتزاعية. وبما أنّ القرآن الكريم يصوّر كثيراً من الألفاظ المجرّدة عن طريق الصور الملموسة والخيال ومستعيناً بالاستعارة، فيجعل القارئ متأمّلاً فى معانيه العظيمة وأحداثه الحيّة والمتحرّكة وهذا الأمر يلعب دوراً بارزاً فى تجديد المعانى وعدم ابتذالها رغم انقطاع الوحى واختلاف الأجيال وخلق التقارب بين مجالات مختلفة.

۳. أسهمت الاستعارة المفهومية لسورة الإنسان فى إنتاج عوالم علاقيّة وثيقة ترتبط بالفاهيم المجرّدة من قبيل الزمن، والأوضاع والعلاقات والأحداث والتغيّرات كما أثّرت فى تثبيت المعنى فى ذهن المتلقّى ورسمت مساراً فنّياً رائعاً لتسليط الضوء على البؤرة المركزية لمعانى الآيات من خلال تشجيع القارئ على تفاعل العوالم المفهومية فى باله.

۴. تظهر هذه الاستعارة فى سورة الإنسان فى ثلاثة أشكال: البنيوية والاتجاهية والأنطولوجية. فى الاستعارات البنيوية يتبيّن مفهوم تصورى ما بواسطة آخر إذ تعدّ الحياة رحلةً تأخذ بيد الإنسان لمعرفة جوهره وفهم حقائق الوجود فالصلة بين المفهومين صلة التلاؤم تنطبقان مع بعضهما البعض من ناحية وجود الوسائل والتحرّک والطرق فى كليهما. كما يُعرف الليل مورداً يُصوّر له خطَ ابتداء وانتهاء لتحديد الوقت المحدّد لأداء الصلوات الخمس من خلالهما. كذلک يتمّ استخدام استعارة المعرفة رؤية لتعكس النظر البصرى بمثابة المعرفة الباطنية.

۵.كما أنّ تجربة الإنسان مع الأشياء الفيزيائية والمواد تعطيه أساساً أنطولوجياً للنظر إلى الأشياء والأحداث باعتبارها كيانات؛ تستعمل الاستعارة الانطولوجية فى سورة الإنسان إمّا للتعبير عن شىء غير فيزيائى بوصفه مادة؛ فالرحمة مفهوم انتزاعى تصورّ بوصفه وعاء يملک حجماً محدّداً يدخل

لله فيها الأبرار؛ وإمّا فی إعطاء صفات إنسانية للكيانات غير البشرية؛ حيث يتمّ اسناد صفة العبس والغضب إلى يوم القيامة مرّة للإشارة إلى شدّة العقاب فی ذلک اليوم، ومرّة أخرى يوصف اليوم بإنسان شرير ينخرط فی سلوكيات همجيّة يحمی لله سبحانه وتعالى أهلّ الجنّة منه.كما يُستخدم الوجه وهو عضو بشری للذات الإلهية على سبيل الكناية للتعبير عن إطعام أهل البيت الفقراء لنيل رضا لله.

۶. ترتكز الاستعارة الاتّجاهية على التصورات الفيزيائية للأشياء ومن أكثرها شيوعاً فی سورة الإنسان وراء، فوق، تحت ومركز. يحدّد مفهوم الفخر والمكانة الرفيعة الّتی يتمتّع بها أهل الجنة مع توجيه الفوق، كما ينعكس مفهوم انقياد وتسخير نعيم الجنّة للأبرار بواسطة توجيه تحت، ويشار إلى عدم اكتراث المشركين بالآخرة من خلال توجيه الوراء غير أنّ اتّجاه المركز يمثّل مفهوم الدرجة القصوى والمكانة العظيمة لهؤلاء الأبرار فی الجنة مقارنة بالغلمان الّذين يطوفون حولهم ويحضرون ما يشتهون لهم من الطعام والشراب.

المصادر

القرآن الكريم

ابن عاشور (۲۰۰۷)، *تفسير التحرير والتنوير*، المجلد ۲۹، الدار التونسية للنشر.

ابن قتيبة (۲۰۰۷)، *تأويل مشكل القرآن*، تحقيق إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن منظور(۱۴۱۴)، *لسان العرب*، ط۳، بيروت، دار صادر.

البغوی، محيی السنة (۱۴۲۰)، *معالم التنزيل فی تفسير القرآن: تفسير البغوی*، بيروت، دار إحياء التراث العربی.

بوتشاشة، جمال (۲۰۰۴)، «نماذج الاستعارة فی القرآن وترجمتها باللغة الانجليزية»، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (۱۹۳۲)، *البيان والتبيين*، تحقيق حسن السندوبی، القاهرة، المطبعة الرحمانية.

الجرجانی، عبد القاهر (۱۳۲۱)، *دلائل الإعجاز*، تصحيح محمد عبده ومحمد محمود التركزی الشنقيطی، القاهرة، مطبعة المنار.

الحرّاصی، عبد لله (۲۰۰۲)، *دراسات فی الاستعارة المفهومية*، ط۳، مؤسسة عمّان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان.

الزمخشری، محمود بن عمر (۲۰۱۱)، *الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل*، المجلدّ ۴، مكتبة العبيكان.

الزناد، الأزهر(۲۰۱۱)، *النص والخطاب مباحث لسانية عرفنية*، تونس، مركز النشر الجامعی.

السعدی، عبد الرحمن (۲۰۰۲)، *تيسير الكريم الرحمن فی تفسر كلام المنان للشيخ السعدی*، ط۲، دارالسلام للنشر والتوزيع.

الطباطبائی، سيد محمد حسين (۱۹۹۷)، *تفسير الميزان*، ج ۲۰، بيروت، مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

الطبرسی، الفضل بن الحسن (۱۳۷۲)، *مجمع البیان فی تفسیر القرآن*، ج ۱۰، طهران، منشورات ناصر خسرو.
الطبری، ابن جریر (۲۰۱۷)، *تفسیر الطبری*، ج ۲۴، دار المعارف.
الطنطاوی، محمد سید (۱۹۹۸)، *التفسیر الوسیط*، ج ۱۵، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.
عطیة سلیمان، أحمد (۲۰۱۸)، *الاستعارة القرآنیة فی ضوء النظریة العرفانیة*، القاهرة، المکتبة الأکادیمیة الحدیثة للکتاب الجامعی.
غالیم، محمد (۲۰۰۷)، *النظریة اللسانیة والدلالة العربیة المقارنة مبادئ وتحالیل جدیدة*، دار توبقال للنشر.
القرطبی، شمس الدین (۱۹۶۴)، *الجامع لأحکام القرآن: تفسیر القرطبی*، ج ۱۹، ط۲، القاهرة، دار الکتب المصریة.
کرتوس، جمیلة (۲۰۱۱)، «الاستعارة فی ظلّ النظریة التفاعلیة– لماذا ترکت الحصان وحیداً»، جامعة مولود معمری تیزی وزو، کلیة الآداب والعلوم الإنسانیة.
لایکوف، جورج ومارک جونسون (۱۹۹۶)، *الاستعارات الّتی نحیا بها*، ترجمة: جحفة عبد المجید، المغرب، دار توبقال للنشر.
لایکوف، جورج (۲۰۰۵)، *حرب الخلیج أو الاستعارات الّتی تقتل*، ترجمة: جحفة عبدالحمید وعبدالإسلام سلیم، المغرب، دار توبقال للنشر.
محمدی، سمیة والزملاء (۲۰۲۱)، «دراسة معرفیة لمفهوم الفرح فی اللغتین العربیة والفارسیة؛ دراسة تقابلیة»، *إضاءات نقدیة(مقالة محکمة)*، السنة ۱۱، العدد ۴۳، صص۱۲۷–۱۵۴.
المصطفوی، حسن (۲۰۱۵)، *تحقیق فی کلمات القرآن الکریم*، ج۳، وزراة الثقافة والارشاد الاسلامی.
موقو، عفاف (۲۰۱۴)، «التصورات المجازیة فی القرآن مقاربات عرفانیة لبلاغة النص القرآنی»، جامعة سوسو، کلیة الآداب والعلوم الإنسانیة.
میلاد، خالد (۲۰۱۵)، «الدلالة النظریات والتطبیقات»، جامعة منوبة، کلیة الآداب والفنون والإنسانیات.

المصادر الفارسیة

پور ابراهیم، شیرین (۱۳۸۸)، «بررسی زبان شناختی استعاره در قرآن: رویکرد نظریه معاصر استعاره(چارچوب شناختی)»، دانشگاه تربیت مدرس تهران.
تیلر، جان رابرت (۱۳۹۰)، *بسط مقوله مجاز و استعاره*، مترجم: مریم صابری پور نوری فام، تهران، سوره مهر.
غلامعلی زاده، مهران والزملاء (۲۰۲۲)، «دراسة مقارنة للاستعارات المضمونیة الاتجاهیة فی مؤلفات محمود دولتآبادی ویوسف إدریس (استناداً إلی نظریة الاستعارات المضمونیة لجورج لایکوف ومارک جونسون)»، *إضاءات نقدیة فی الأدبین العربی و الفارسی*، السنة ۱۲، العدد ۴۵، صص۱۱۳–۱۴۳.
کوچش، زلتن (۱۳۹۳)، *مقدمه ای کاربردی بر استعاره*، مترجم: شیرین پور ابراهیم، طهران، سمت.
لایکوف، جورج (۱۳۹۶)، *قلمرو تازۀ علوم شناختی*، ترجمه: جهانشاه میرزابیگی. چاپ دوم. تهران، آگاه.
هاشمی، زهره (۱۳۸۹)، «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، *ادب پژوهی*، شماره ۱۲، صص۱۱۹–۱۴۰.

هوشنگی، حسین ومحمود سیفی پرگو (۱۳۸۸)، «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی»، *پژوهشنامه علوم ومعارف قرآن کریم*، سال اول، شماره سوم، صص۹-۳۴.

یوسفی راد، فاطمة (۱۳۸۲)، «بررسی استعاره زمان در زبان فارسی، رویکرد شناختی»، دانشگاه تربیت مدرس تهران.

Holy Quran. [In Arabic].

Al baghavi, M. (1999), *Maalim Al- Tanzil: Tafsir al- Baghavi*, Beirut, Ihya al-Turath al-Arabi. [In Arabic].

Al- Harrasi, A. (2002), *Researches in Conceptual Metaphor*, 3rd publication, Oman Establishment for Press & Publication & Advertising. [In Arabic].

Al- Jahiz, A. (1932), *al-Bayan wa- al-Tabyin*, Researched by Hassan al Sandubi, Cairo, al-Rahmaniah publishing house. [In Arabic].

Al- Jurjani, A. (1942), *Dalail al-Ijaz*, Emended by Muhammad Abduh & Muhammad Mahmoud al- Tarkizi al- Shanqiti, Cairo, al-Manar publishing house. [In Arabic].

Al- Mostafavi, H. (2015), *Research in Quranic Words*, Volume 3, Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Arabic].

Al- Qurtubi, S. (1964), *Al Jami Li Ahkam al-Quran,* Volume 19, 2nd publication, cairo, Egyptian Book Publisher. [In Arabic].

Al- Tabari, E. (2017), *Tafsir al-Tabari*, 24th publication, Dar al Maarif. [In Arabic].

Al- Tantavi, M. (1998), *al-Tafsir al-Vasit*, 15th publication, Cairo, Nahdit Misr For CD Replication. [In Arabic].

Al- Zamakhshari, M. (2011), *Al- Kasshshaf an Haqaeq Qavamez al-Tanzil*, 4th publication, al-Abikan Library. [In Arabic].

Al-Sadi, A. (2002), *Taysir al-Kareem al-Rahman*, 2nd publication, Dar es Salaam publishing house. [In Arabic].

Al-Tabatabaei, M. (1997), *Tafsir al-Mizan*, 20th publication, Beirut, Aalami Book Shop. [In Arabic].

Al-Zanad, A. (2011), *Cognitive Linguistics; Discourse Analysis*, Tunisia, Center of Academic Publication. [In Arabic].

Atiya Salman, A. (2014), *Quranic Metaphor According to Cognitive Linguistics* Theory, Cairo, New Academic Book Shop. [In Arabic].

Butshasha, J. (2004), "Examples of Metaphors in Holy Quran With English Translasion", University of Algeria, Faculty of Literature & Language. [In Arabic].

Hashemi, Z. (2010), "Theory of Conceptual Metaphor from Lakoff & Johnson's Point of View", *Journal of Literature Studies,* vol.12, 119-140. [In Persian].

Hushangi, H & M, Seifi Porgu (2009), "Conceptual Metaphors in Quran According to Cognitive Linguistics", *Quranic Knowledge Research,* year 1, vol.3, 9-34. [In Persian].

Ibn Ashur (2007), *Tafsir Al-Tahrir wa al- Tanwir*, Volume 29, Tunisian publishing house. [In Arabic].

Ibn Manzur (1993), *Lisan al-Arab*, 3rd publication, Beirut, Sadir publishing house. [In Arabic].

Ibn Qutayba (2007), *Interpretation of Lexical Complexities in The Quran*, Reasearched by Ibrahim Shams al- din, Beirut, Al kotob al- ilmiyah publishing house. [In Arabic].

Kortos, J. (2011), "The Metaphor According to Interaction Theory- Why Did You Leave The Horse Alone" University of Tizi Ouzou, Faculty of Literature. [In Arabic].

Kuvecses, Z. (2014), *Metaphor A Practical Introduction*, Translated by Shirin Pour Ibrahim, Tehran, Samt. [In Persian].

Lakoff, G. (2005), *Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf,* Translated by Johfa Abdolmajid & Abdolislam Salim, Morocco, Les Edition Toubkal. [In Arabic].

Lakoff, G. (2017), *Science Cognitive Domain, Translated by Jahanshah Mirzabeigi,* 2nd publication, Tehran, Agah. [In Arabic].

Lakoff, G. & M. Johnson (1996), Metaphors *We Live By*. Translated by Johfa Abdolmajid, Morocco, Les Edition Toubkal. [In Arabic].

Milad, k. (2015), "Indication Theories & Implementations", Manouba University, Faculty of Literature, Arts and Humanities. [In Arabic].

Mohammadi, S & Colleagues (2021), "Cognitive Study of Happiness Concept in Persian and Arabic Languages: Comparative study", *Rays Of Criticism In Arabic & Persian*, year 11, vol. 43, 127-154. [In Arabic].

Muqo, I. (2014), "Metaphorical Perceptions in Quran Gnostic Approaches For Rhetoric Quranic Text, University of Sousse", Faculty of Literature. [In Arabic].

Pour Ibrahim, S. (2009), "A Linguistic Analysis of Metaphor in Quran: (The Contemporary Theory of Metaphor Cognitive Framework)", Tarbiat Modares University in Tehran. [In Persian].

Qalim, M. (2007), *Cognitive Linguistics* Theory & Comparative Arabic Meaning; New Principles & Analyses, Les Edition Toubkal. [In Arabic].

Qulam ali zade, M & Colleagues (2022), "Comparative Survey of Conceptual & Directionality Metaphors In Mahmoud Dolatabadi & Yousef Idris's Works (According to Lakoff & Johnson's Theory in Conceptual Metaphors) ", *Rays Of Cristicism In Arabic & Persian,* year 12, vol. 45, 113-143. [In Arabic].

Tabarsi, F. (1993), *Majma al-Bayan*, 10th publication, Tehran, Naser Khosro publishing house. [In Arabic].

Taylor Jean Roberts (2011), *Expanding The Category of Imagery & Metaphor*, Translated by Maryam Saberi pour nouri fam, Tehran, Soore Mehr Publication. [In Persian].

Yousefi rad, F. (2003), "Examining Time Metaphor in Persian Cognitive Approach", Tarbiat Modares University. [In Persian].

تجلیات استعاره مفهومی در قرآن کریم (مطالعه موردی سورهٔ انسان)

طیبه سیفی[1]✉، محیا گرشاسبی[2]

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: t_seyfi@sbu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: grshasbymhya@gmail.com

چکیده

استعاره مفهومی عاملی اساسی برای بیان مفاهیم انتزاعی به شمار می‌رود همان‌گونه که آگاهانه و یا ناآگاهانه، در سازوکارِ زبان رایج زندگی روزمره ما جایگاه مهمی را آشکار می‌سازد. زیرا شامل انواع گوناگون داده‌های تصویری می‌شود که نتیجه قدرتِ تشخیص به واسطه عینیت‌بخشی است و فهم یک حوزه بر اساس حوزه‌ای دیگر را برای انسان فراهم می‌کند. قرآن کریم سرشار از استعاره‌های مفهومی زیباست که مقصود اصلی نهفته درآن، توجیه امری ناشناخته و تصور چیزی فراتر از نیروی ذهن ما است و این سبب نوآوری استعاره‌های قرآنی با وجود توقف وحی است. این مقاله با روش توصیفی–تحلیلی قصد دارد اقسام سه گانه استعاره مفهومی در قالب استعاره جهتی، هستی‌شناختی و ساختاری را در سوره انسان از قرآن کریم مورد بررسی قراردهد تا از یک سو وجوه زیبایی شناسی این سوره را کشف کند و از سوی دیگر دریچه جدیدی برای درک و فهم بهتر و کاملتر این سوره مقابل دیدگان مخاطبان بگشاید. نتایج پژوهش حاکی از آن است که مفهوم زندگی در ساختار سفر و مفهوم زمان در قالب مکان نمایان شده‌اند کما اینکه شناخت، زمینه‌ای برای رویکرد بصری در استعاره ساختاری شده‌است. در استعاره هستی‌شناختی، ساختارهای غیر بشری همچون روز قیامت و زمان، ویژگی‌های انسانی را کسب می‌کنند همانطورکه به قصد استعاره، برای ذات الهی سیمایی در نظر گرفته شده و مفهوم انتزاعی رحمت، ظرفی شامل حجم مشخص است و علاوه بر این، مفهوم بی‌توجهی با جهت مکانیِ پشت سر، مقام عالی وافتخار با جهت بالا، حداکثرِ اهمیت به وسیله جهت مرکز و فرمانبرداری و مطیع ساختن توسط جهت مکانی پایین بیان می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: استعاره مفهومی، قرآن کریم، سوره انسان، استعاره جهتی، استعاره هستی شناختی، استعاری ساختاری.

University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir



The Function Didascalia in the Poems of the Omani Poet Saif Al-Rahbi

Mina Ghanemi Asl Arabi[1], **Rasoul Balavi**[2]✉, **Mohammad Javad Pourabed**[3], **Naser Zare**[4], **Ali Khezri**[5]

1. Ph.D. Candidate, Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr – Iran. E-mail: Ghanemi.mina@gmail.com
2. Professor, Department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr – Iran. E-mail: r.ballawy@pgu.ac.ir
3. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr-Iran. E-mail: pourabed@pgu.ac.ir
4. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr- Iran. E-mail: nzare@pgu.ac.ir
5. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr- Iran. E-mail: alikhezri@pgu.ac.ir

Article Ifo

Article type:
Research Article

Article History:

Received:
14, August, 2023

In Revised form:
5, October, 2023

Accepted:
4, November, 2023

Published Online:
22, August, 2024

Abstract

Didascalia is an element of the drama structure that includes the author's instructions in the form of a scene description and is second in importance after the main text as a secondary text. This concept is one of the common concepts in the field of theater, and its many functions have made it compatible with theatrical events. These functions help the actor in playing the roles by being able to plan and clarify the titles, characters, behavioral and verbal actions as well as time and place. By focusing on these functions, the Omani poet Saif al-Rahbi has given his poems the ability to examine them with a dramatic view. This research, with a descriptive-analytical approach, while admiring Al-Rahbi's poetry and the uniqueness of his style in his compositions, aims to reveal the main purpose of the poet in using scene descriptions. In this regard, this research has paid attention to five of the most prominent functions that play an important role in the formation of didascalia structure, that is, nominal, melodic, spatial, temporal, and scenography functions. However the result of the research indicates that the poet's attention to the characteristics of performing arts is derived from his attitude towards how to express and search for a broad vision that covers all scenes, for him, poetry is a mixture of different arts. Narrative language dominates Al-Rahbi's poetic structure, therefore, he portrays his daily observations, exile, and criticism of class conflict through didascalia to renew and avoid stereotyped methods.

Keywords:

Contemporary poetry of Oman, Theatrical art, stage directions, functions of didascalia, Saif Al-rahbi.

Cite this The Author(s): Ghanemi Asl Arabi, M., Balavi, R., Pourabed, M. J., Zare, N., Khezri, A., (2024): The Function Didascalia in the Poems of the Omani Poet Saif Al-Rahbi: Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41- (129-154). DOI: 10.22059/jalit.2023.363240.612716

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Prees

1.Introduction

Didactics work to give the reader of the text the necessary instructions by changing the written language into a visual image and kinetic actions. Theatrical instructions help the recipient to embody the theatrical performance through the functions that play an effective role in directing the director, the actor, the viewer, and the reader, thus drawing their attention to the internal and external notes that the author or writer attaches to the main text. This mechanism associated with dramatic texts has also spread among poets, especially those who tend to innovate in their poetic productions and focus on creating expressive poetic images that take poetry out of its stereotypes and rigidity into new and innovative patterns.

2.Methodology

The Omani poet Saif Al Rahbi paid attention to the didactic aspect in his poetic texts in an attempt to break out of traditional spaces. This became clear according to the descriptive-analytical approach through which we reviewed all of Al Rahbi's poetic productions to delve into Al Rahbi's poetic experience from a new perspective available in his poetry and study it according to the mechanisms of theatrical art. Accordingly, we divided the axes in the analytical section into five functions, including the nominal, tonal, local, temporal, and scenographic functions according to what we extracted from evidence to determine the poet's purpose in focusing on this theatrical mechanism in his poetic works.

3.Discussion and Results

1- Nominal function: The nominal function helps in describing the character and we study in it what is related to the titles chosen by the author and the names of the characters and actors:

1-1 Nominal description:

Ibn Majid: The famous Omani Arab sailor (Al-Rahbi, 2018: 1/365)

This leads us to the poet's attachment to the Omani figures, both ancient and modern, and his keenness to mention their names to shed light on Omani culture.

2-1 Physical description:

The child approaches/ from the lake water/ the mother follows him with her blond face/ which has light freckles on it (Al-Rahbi, 2018: 3/103)

What comes to mind through the physical description that Al-Rahbi uses to describe the mother's character is that this character is not Arab and does not reflect the image of Arab women in general and Omani women in particular, as (the blond color) and (light freckles) reflect the foreign image of women.

3-1 Social Description:

There in the heights/ A shepherd lives with his family/ Of sheep, wife, and children/ He descends barefoot/ In his lap a crying child/ And a jug of water (Al-Rahbi, 2018: 3/258)

The atmosphere that prevails in this scene paves the way for the embodiment of the daily reality in which the shepherds live, such that every line and every word carries within it strong indications that stop the reader and control him until he can touch a small part of these people's lives.

4-1 Psychological description:

Genghis Khan, in supplication and reverence, addresses the god who was made from the fragments of a moonlit sky and stormy clouds :My God, with your unlimited power, help me to unite the Mongols and overcome this barren and rugged land. The god responded to his call (Al-Rahbi, 2018: 3/311)

Al-Rahbi invokes a historical figure by alluding to the name (Genghis Khan), the founder and leader of the Mongol Empire, then attributes to him three states that describe the character: supplication, reverence, and addressing.

2- The tonal function: The tonal function focuses on the verbal aspect and determines the way the dialogue is pronounced according to the situation or position:

Whispering/ The woman speaks to her friend/ As if there is a secret/ A hidden secret like an aggressive fish/ Swimming with her in the water (Al-Rahbi, 2018: 2/190)

The tonal function is evident in this example by drawing attention to the word whisper. The poet intended, through this employment, to bring the scene of the conversation between two women closer in a tangible way.

3- Local function: It indicates the definition of places and spaces and prepares the reader to form an idea about the environment or theatrical scene:

The Arab ruler sits, morning and evening, on the couches of gold and silk, thinking: How many free men have I not yet enslaved, how many women have I not yet bereaved, how many hungry men have not yet died, how many pieces of history and land have I not attached to my far-flung farm and my name. (Al-Rahbi, 2018: 3/333) The local function here refers to the authority of the ruler.

4- Temporal function: The temporal function usually accompanies the local function, and time "is closely and directly connected to the theatrical text, and is important for its internal world and also important in terms of the continuity of the text:

Pirates sail in the dark of night, wrapped in weapons and a secret oath, dreaming of the treasure hidden in the terrain of the depths (Al-Rahbi, 2018: 3/120)

The time frame (dark night) specified in this scene goes with the course of events and is in line with the nominal function that emphasizes the social dimension connected to the character of the pirates.

5- Scenographic function: All aesthetic details that contribute to providing visual enjoyment for the audience, including decor, lighting, costumes, accessories, and everything the context of the text requires for decoration, fall within the scenographic function:

A calm sea/ Fishing boats and street vendors/ With hats on their heads/ Kites/ With Buddhist priests on board in their yellow shirts/ Returning to their temples/ On the mountaintops and deep in the forests (Al-Rahbi, 2018: 3/32)

Al-Rahbi shares his daily life with the addressee, and for this purpose, he uses the scenographic function to narrate his observations in a simplified manner.

Conclusion

It seems that many motives led the poet to resort to employing rascals. From this standpoint, we note that Al-Rahbi's lack of satisfaction with the purely poetic experience and the search for a broader vision that embraces his different style in terms of writing Arabic prose poetry, in addition to his interest in guiding the recipient, is included among the factors that prompted the poet to bring his poetry closer to the features of theatrical formation, especially the employment of the discal text.

دانشگاه تهران

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir



وظائف النص الديداسكالی فی أشعار الشاعر العمانی سيف الرحبی

مينا غانمی أصل عربی[۱]، رسول بلاوی[۲]✉، محمد جواد بورعابد[۳]، ناصر زارع[۴]، علی خضری[۵]

۱. طالبة دكتوراه فی فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: Ghanemi.mina@gmail.com

۲. الكاتب المسئول أستاذ فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: r.ballawy@pgu.ac.ir

۳. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: m.pourabed@pgu.ac.ir

۴. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: nzare@pgu.ac.ir

۵. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: alikhezri@pgu.ac.ir

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمی

تاريخ الاستلام:
۱۴۰۲/۰۵/۲۳

تاريخ المراجعة:
۱۴۰۲/۰۷/۱۳

تاريخ القبول:
۱۴۰۲/۰۸/۱۳

يوم الاصدار:
۱۴۰۳/۰۶/۰۱

الملخص

إنّ النص الديداسكالی عنصر من عناصر البنية المسرحية. إنّه يشير إلى ملاحظات المؤلّف التی تحتوی علی إرشادات تنضوی تحت عنوان النص الفرعی الذی يأتی فی المرتبة الثانية بعد النص الأساسی من حيث الأهمّيّة. إنّ هذا المفهوم من المفاهيم السائدة فی الساحة المسرحية وله وظائف عديدة تتماشی مع الأحداث المسرحية وتكون بمنزلة الخريطة التی تساعد الممثّل فی تأدية الأدوار وتوضّح العناوين، والشخصيات، والحركات، والنبرات، إلى جانب العلاقة الزمكانية تحت عنوان وظائف النص الديداسكالی. لقد استفاد الشاعر العمانی سيف الرحبی من هذه الوظائف ومتّع نصوصه الشعرية بقابليّة دراستها من منظار مسرحی. تروم هذه الدراسة، وفقاً للمنهج الوصفی – التحليلی، إلى الإشادة بشاعرية الرحبی المميزة وتفرّد أسلوبه بواسطة التطلّع إلى نتاجاته الشعرية، بالإضافة إلى استدراک الغاية الحقيقية من توظيف الشاعر للإرشادات المسرحية فی مجال الشعر، وقد اهتمّت دراستنا هذه باستخراج أهمّ الإرشادات التوظيفية الداخلية والخارجية والكشف عن المنظور الشعری الذی استخدم مثل هذه الآلية فيه. تبعاً لذلک، فقد اعتنی البحث بخمس وظائف، من أبرز الوظائف التی تلعب دوراً مهماً فی تكوين بنية النص الديداسكالی هی الوظيفة الاسمية، والنغمية، والمحلّية، والزمنية والسينوغرافية، فكانت حصيلة دراستنا تشير إلى أنّ اهتمام الشاعر بملامح الفن المسرحی، ينطلق من وجهة نظره تجاه البحث عن الكيفية التعبيرية التی تسمح له التفصيل فی سرد الأحداث، بحيث لا يؤمن بالشعر البحت ويعتقد وجود تقنيات وإمكانيات تقتحم الشعر وتتمازج معه. تطغی اللغة السردية علی هيكل نصوص الرحبی الشعرية، إذ يسرد مشاهداته اليومية، ويعبّر عن اغترابه ويعارض التضاد الطبقی عبر توظيف الإرشادات المسرحية بهدف كسر المألوف والابتعاد عن النمطية.

الكلمات الرئيسة: الشعر العمانی المعاصر، الفن المسرحی، الإرشادات المسرحية، وظائف الديداسكاليا، سيف الرحبی.

استناد: غانمی أصل عرب، مينا ، بلاوی، رسول، بورعابد، محمد جواد، زارع، ناصر خضری، علی؛ (۱۴۰۳). وظائف النص الديداسكالی فی أشعار الشاعر العمانی سيف الرحبی: الأدب العربی، السنة ۱۶، العدد ۳، خريف، عدد متوالی۴۱-(۱۵۴-۱۲۹).

DOI: 10.22059/jalit.2023.363240.612716

CC BY

الناشر: معهد النشر بجامعة طهران

١. المقدّمه

إنّ العناية بالجانب التأويلى والاهتمام بتزويد المتلقّى فاعلية إلى جانب تحريک النصوص الشعرية وإحيائها، أضفت على بعض النتاجات والأعمال الحديثة، صبغة من آليات التشكيل المسرحى. وقد اجتازت هذه الآليات، النصوص الدرامية ووظّفت فى النصوص الشعرية من قِبل بعض الشعراء الذين يحاولون إضفاء لمسات حديثة فى نصوصهم للخروج من رتابة السياقات الشعرية المألوفة عند الجميع. إنّ الديداسكاليات أو الإرشادات المسرحية، تُعدُّ من جملة هذه الآليات وتعمل على إعطاء القارئ للنص، التعليمات اللازمة من خلال تبديل اللغة المكتوبة إلى صورة مرئية معروضة وأفعال حركيّة. بذلک شغلت الديداسكاليات حيّزاً ملحوظاً، ليس فى ميدان الدراسات المرتبطة بالفن المسرحى فقط، بل الأبحاث المتعلّقة بالمنظور الشعرى اعتنت بها أيضاً.

إنّ الإرشادات المسرحية، تساعد المتلقّى على تجسيد العرض المسرحى وذلک عن طريق الوظائف التى تلعب دوراً فعّالاً فى توجيه المخرج، والممثّل، والمشاهد والقارئ وبالتالى شدّ انتباههم نحو الملاحظات الداخلية والخارجية التى يرفقها المؤلّف أو الكاتب، بالنص الأساسى. يبدو أنّ لكلّ وظيفة من وظائف الديداسكاليا، ضرورة لا يمكن تجاوزها، إذ لابدّ من تقييمها حسب الدور الذى تؤدّيه فى العملية المسرحية من إرشاد وتنبيه على جميع الأفعال، والحركات وحتّى النبرات بواسطة الملاحظات التى تبيّن صفات الشخصيات. من هنا يتّضح أنّ النص الديداسكالى، دخل فى دائرة اهتمام الكتّاب المسرحيين فى الآونة الأخيرة وأصبح كالبؤرة التى تنير مخيّلة المشاهد ويستخدمها کى يقف على مقاصد المؤلّف ومراميه.

هذه الآلية المرتبطة بالنصوص الدرامية والمسرحية، انتشرت أيضاً بين الشعراء، خاصةً الذين يميلون إلى التجديد فى نتاجاتهم الشعرية ويركّزون على صناعة صور شعرية معبّرة تُخرج الشعر من نمطيته وجموده إلى أنماط جديدة ومبتكرة حتّى لو كانت مأخوذة من فنون أخرى كالفن المسرحى مثلاً. وقد اعتنى الشاعر العمانى سيف الرحبى بالجانب الديداسكالى فى نصوصه الشعرية محاولة منه للخروج من المساحات التقليدية وقد تبيّن ذلک وفقاً للمنهج الوصفى – التحليلى الذى قمنا من خلاله بمراجعة جميع نتاجات الرحبى الشعرية بغية الخوض فى تجربة الرحبى الشعرية من ناحية جديدة متوفّرة فى شعره ودراستها حسب آليات الفن المسرحى. تبعاً لذلک قسّمنا المحاور فى القسم التحليلى إلى خمس وظائف، شملت الوظيفة الإسمية، والنغمية، والمحلّية، والزمنية والسينوغرافية حسب ما استخرجناه من شواهد للوقوف على غرض الشاعر من التركيز على هذه الآلية المسرحية فى أعماله الشعرية. وقد تجلّى الدافع وراء تصدّينا لمثل هذا الموضوع فى الاهتمام والسعى لدراسة النص الشعرى وتحليله من منظار آخر، يفتح مجالاً خصباً لفهم النصوص من منظار آليات وتقنيات الفنون الأدبية الأخرى ولاسيّما الفن المسرحى. فالجانب الذى يميّز هذا البحث عن غيره من الأبحاث وما يضيف إليه حداثة مقارنةً بنظائره، يكمن فى التطلّع إلى حداثة أسلوب الشاعر وسياقه الشعرى الممزوج بأساليب درامية.

۱-۱ أسئلة البحث

وفقاً لما سبق سنكون بصدد الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما أبرز الأسباب التی أدّت إلی لجوء الشاعر نحو توظيف الديداسكاليات؟
- ما الوظائف الديداسكالية التی وظّفها الرحبی فی نصوصه الشعرية؟
- كيف استفاد الشاعر العمانی سيف الرحبی من آليات الفن المسرحی فی أشعاره؟

۱-۲ منهجية الدراسة

يتطرّق هذا البحث إلی دراسة نتاجات الشاعر العمانی سيف الرحبی وفقاً للمنهج الوصفی-التحليلی، للوقوف علی الجوانب الديداسكالية من نصوصه ومن ثمّ دراستها وتحليلها للوصول إلی أبرز الوظائف الديداسكالية الموظّفة من قِبل الشاعر، بغية الكشف عن الأسباب التی أدّت إلی توظيفها وكيفية استخدامها.

۱-۳ الدراسات السابقة

إنّ الدراسات المنشورة عن كلّ ما يتعلّق بالفنون الدرامية والمسرحية، تُعدّ من الأبحاث الغنية لما تحتويه من روافد نقدية تكون سبباً للخوض فی مضمارها والغرف من طاقاتها البحثية التی تمكّن الدارسين لتقديم أبحاث وكتابات يستفيد منها المهتمّون فی هذا المجال، ومن خلال النظر والتصفّح فی الدراسات السابقة، عثرنا علی بعض المصادر القريبة من موضوع دراستنا منها:

– كتاب موسوم بـــ «الميثولوجيا الإغريقية فی المسرح العربی المعاصر» ليونس لوليدی (۱۹۹۸م)؛ تندرج الإرشادات المسرحية أو الديداسكاليات فی هذا الكتاب، كجزء يشمل حيزاً بسيطاً من التعريف ويرد هذا فی الفصل الثالث أی الأخير من الكتاب تحت عنوان (عناصر الفرجة فی المسرحية ذات البناء الأسطوری من خلال الإرشادات المسرحية)؛كما يهتمّ المؤلّف فيه بأسماء الشخصيات، والفضاء الدرامی، والديكور، والتوابع المسرحية، والإضاءة، والأزياء، إلی جانب الموسيقی. إنّ التطرّق إلی الديداسكاليا ودراستها، ما يلفت الانتباه فی هذا الكتاب بين الكتب الأخری التی أهملت هذا الجانب بين طياتها.

– «معجم المسرح» لباتريس بافی وترجمة ميشال ف. خطّار (۲۰۱۵م)؛ ثانی كتاب يضع بين يدی القارئ خلاصةً عن الإرشادات المسرحية عبر التنويه علی أهمّيّة التعليمات المسرحية فی تاريخ المسرح ومجری تطوّرها، بالإضافة إلی طرح الآراء الموافقة والمعارضة بالنسبة لتوظيفها الصريح فی نص المسرحية.

– أمّا فی مجال الرسائل الجامعية فهناک رسالة ماجستير حول «الإرشادات المسرحية: وظائفها وآليات اشتغالها فی النص المسرحی المعاصر –دراسة فی نماذج مختارة–» للطالب محمّد عمر (۲۰۱۸م)؛ تنحاز هذه الدراسة عن الدراسات الأخری من منظار العكوف علی الإرشادات المسرحية والتفرّغ لها محاولةً إلقاء الضوء علی وظائفها بعد البحث عن خلفيتها التاريخية. تمتاز هذه المذكرة بالشمولية عبر تحديد آليات اشتغال الديداسكاليا، إلّا أنّها تركّز علی النص المسرحی بينما نحن

نسعی إلی دراسة هذه الوظائف والآلیات فی النص الشعری وهذا ما یمیّز دراستنا عن بقیة الدراسات الواردة فی هذا المجال.

– هناک رسالة أخری باللغة الفارسیة تحت عنوان «نقش و جایگاه دستور صحنه در تئاتر قرن بیستم (دور ومکانة الإرشادات المسرحیة فی مسرح القرن العشرین)» للطالبة لالة زندی (۱۳۹۱ش)؛ تحتوی المذکرة علی ثلاثة فصول، اهتمّت الباحثة فی الفصل الأول بالإرشادات المسرحیة وتطوّرها علی مدی العصور؛ کما کان لها لفتة صوب ما یتعلّق بتقسیمات الإرشادات من وجهة نظر السیمیائیة، إلّا أنّ فی الفصل الثانی اعتنت بعلاقة هذه الإرشادات بالمخرج، والممثّل والحوار وفی الفصل الثالث تناولت الموضوع فی مسرح القرن العشرین حسب المدارس والمذاهب السائدة آنذاک من دون التطبیق علی نماذج.

– علی صعید الدراسات المنشورة فی المجلّات نشیر إلی دراسة «الإرشادات المسرحیة ووظائفها فی مسرحیة أشطر من إبلیس لمحمود تیمور» لطیباوی نبیلة وعمار حلاسة (۲۰۲۱م)؛ المنشورة فی مجلّة "علوم اللغة العربیة وآدابها" فی العدد ۱. یتمتّع هذا البحث بقابلیّة تحدید الوظائف الدیداسکالیة فی مسرحیة محمود تیمور والتعرّف علیها، ومن أهم وأبرز الوظائف التی استخرجها الباحث فهی تقتصر علی تحدید عنصری الزمان والمکان، إلی جانب وصف المشاهد والشخصیات، وضبط الحرکة، وتحدید الإضاءة، والأصوات والموسیقی.

– «بررسی ترامتنی شرح صحنه در نمایشنامه‌های تک پرده‌ای تنسی ویلیامز (معاینة الإرشادات المسرحیة من منظار المتعالیات النصیة فی المسرحیات ذات الفصل الواحد لتنسی ویلیامز)» لمجید سرسنگی وفرناز تبریزی (۱۳۹۹ش)؛ دراسة أخری باللغة الفارسیة منشورة فی فصلیة "کیمیای هنر" فی العدد ۳۸. تدخل هذه الدراسة ضمن الدراسات التی یغلب علیها طابع الفنون الجمیلة ولاسیّما الأدب المسرحی، وتسعی لدراسة الإرشادات المسرحیة حسب المتعالیات النصیة؛ کما تهدف إلی تبیین أهمّیّة توظیف هذه الإرشادات بواسطة المسرحیین.

أمّا بالنسبة لما یرتبط بأعمال سیف الرحبی الشعریة، فقد عثرنا علی بعض الدراسات المنشورة حول نتاجاته إلّا أنّها کانت بمعزل عمّا نحن بصدد دراسته فی هذا البحث، منها:

– بحث معنون بـ «صورة الحنین ومرجعها الثقافی فی شعر سیف الرحبی» لحسین بن علی المشایخی (۲۰۱۹م)؛ منشور فی دوریة "حولیات آداب عین الشمس" فی العدد ۳. تهدف الدراسة إلی استخراج المرجع الثقافی للحنین وقد تمثّل هذا المرجع فی صور شعریة عن الوطن، والحمام، والموت والغزل.

– هناک دراسة أخری موسومة بـ «الواقعیة السحریة فی شعر سیف الرحبی (رأس المسافر أنموذجاً)» لصادق آلبوغبیش وآخرین (۲۰۲۱م)؛ منشورة فی مجلة "جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانیة والاجتماعیة" فی العدد ۵۷. اعتمدت الدراسة علی مجموعة شعریة من مجامیع الشاعر وصبّت اهتمامها علی عناصر الواقعیة السحریة والقضایا العجائبیة ودرست محاور کشفت

فیها عن ظاهرة الاغتراب فی أشعار الرحبی، بالإضافة إلی وصف واقع المرأة؛ کما أنّ الدراسة تقدّم للقارئ نظرة دقیقة عن الأبعاد العجائبیة الموظّفة فی الشعر. فی هذا المضمار عثرنا أیضاً علی بعض الکتابات والمقابلات التی أجریت مع الشاعر علی المواقع الإلکترونیة ولاریب فی أنّها زادت معرفتنا بمنهج الشاعر وأسلوبه الشعری، إلّا أنّنا لم نلاحظ مصدراً خضع لدراسة "وظائف النص الدیداسکالی فی أشعار سیف الرحبی". لذا، عطفاً علی ما سبق یتبیّن أنّ دراستنا هذه هی الأولی فی مجالها ولم یسبق لأیّة دراسة التطرّق إلی موضوعها.

۲- کلیات البحث

۲-۱ الإرشادات المسرحیة/ الدیداسکالیات

مع تطوّر الفن المسرحی، برزت آلیات وتقنیات حدیثة أکسبت الساحة النقدیة بعداً جمالیاً غفل عنه الإخراج المسرحی فی فترة من الفترات، إلّا أنّ تطلّع التقنیین إلیها وأخذها بعین الاعتبار، فتح مصراعی باب الدراسة والبحث فی هذه الآلیات أمام دارسی النصوص المسرحیة وحتّی الشعریة. الإرشادات المسرحیة (Stage Directions) أو ما تُسمّی بالدیداسکالیا، «ظهرت فی بدایة القرن الثامن عشر مع مؤلفین مثل هودار دو لاموت وماریفو» (بافی، ۲۰۱۵م: ۲۸۵)؛ کما ترد ضمن الآلیات المسرحیة التی تُعتبر آلیة جدیدة التوظیف بالرغم من رواجها وتمتّعها بخلفیة تاریخیة ملازمة لنشوء الفن الدرامی. فقد یرجع أصول هذا المصطلح إلی «المسرح الیونانی حیث کانت کلمة دیداسکالیا تعنی فی البدایة التعالیم الفلسفیة. تطوّر المعنی فصارت الکلمة تُطلق علی التعلیمات التی یُعطیها الکاتب للممثّل لیُحضّر دوره وکذلک کانت هذه التسمیة، تُطلق علی التقاریر التی تُکتب عن المسابقات التراجیدیة والکومیدیة وتُحدّد اسمها وتاریخ تقدیمها واسم مؤلّفها» (إلیاس وقصّاب حسن، ۱۹۹۷م: ۲۳). من المعلوم أنّ ما کانت تسعی إلیه الدیداسکالیات منذ البدایة کنص صریح، یتجلّی فی تقدیم بعض الإرشادات الموجزة والبسیطة فی المجال الذی تُستخدم فیه وما کانت محل انتباه المسرحیین سوی القلائل منهم.

علاوةً علی ذلک شاعت مفردة الدیداسکالیا فی المسرح الرومانی أیضاً «لکنّها کانت تعنی المعلومات التی تُعطی عن العرض المخصّص لمسرحیة واحدة» (السابق: ۲۳و۲۴). یبدو أنّ التعریف الأخیر أی التعریف اللغوی السائد عند الرومان، أقرب بکثیر إلی المسرح الحدیث وما یُعنون بالإرشادات المسرحیة. حسب مصادر النقد المسرحی والدرامی، نجد بعض العناوین المرادفة للدیداسکالیات منها «ملاحظات الکاتب، والإرشادات الإخراجیة، والإرشادات الرکحیة، والتوجیهات المسرحیة، والنص الثانوی، والنص الفرعی والنص المرافق» (عمر، ۲۰۱۸م: ۸)، من الملاحظ أنّ جمیع هذه التسمیات بغض النظر عن فروقها الظاهریة، تعمل علی مساعدة القارئ فی عملیة فهم المکتوب بواسطة تجسید التعلیمات المرتبطة بأوصاف الشخصیات وجمیع الأفعال الحرکیة التی تتخلّل أداء الممثّل. أمّا لدی استخدام المعنی الاصطلاحی فیتبیّن أنّ الدیداسکالیا تنوّه علی النصوص التی یکتبها المؤلّف من أجل «تنویر القارئ أو لطریقة تقدیم عرض المسرحیة. علی

سبیل المثال: اسم الشخصیات، تعلیمات حول الدخول والخروج، وصف الأمکنة، ملاحظات الأداء» (بافی، ۲۰۱۵م: ۲۸۴) وأبعد من ذلک، فهی تعکف علی خلق عمل درامی یجمع بین الوظائف الدیداسکالیة لتمثیل الأحداث وتحدید السیاق بواسطة القائمین علی العمل المسرحی؛ کما تساهم فی توضیح فضاء العرض ومشارکة المتفرّج ما هو مکتوب فی النص الحوارى.

۲-۲ أهمّیّة النص الدیداسکالی

لم تکن الإرشادات المسرحیة/ الدیداسکالیات ذات أهمّیّة بارزة منذ ظهورها فی تاریخ المسرح، وقد تراوحت فکرة استعمالها وتوظیفها فی العملیات المسرحیة بصورة تدریجیة، استطاعت الانبعاث بین القبول والرفض. بالرغم من أنّ جذور الدیداسکالیا ترجع إلی المسرح الیونانی، إلّا أنّها کانت بعیدة عن اهتمام المؤلّف المسرحی فی ذلک الوقت، ومع هذا فالمسارح الکلاسیکیة الفرنسیة أظهرت اهتماماً ضئیلاً بالنسبة لهذه التقنیة. أمّا فی القرنین التاسع عشر والعشرین، فتمیّزت النصوص الدرامیة بتوظیفها المکثّف والمطوّل للوظائف والعناصر الدیداسکالیة (زندی، ۱۳۹۱ش: ۳۳و۳۴)، والفضل فی ذلک یرجع إلی الخروج والتحرّر من نمط المسارح التقلیدیة، إلی جانب الاعتناء بالوظیفة الإخراجیة، بحیث عُنی بالإرشادات المسرحیة باعتبار قول الناقد المسرحی رومان إنجاردن عندما صرّح بأنّ «الکلام الذی تنطق به الشخصیات یشکل النص الرئیسی (Houpt Text) لمسرحیة ما، وتشکل الإرشادات المسرحیة التی یعطیها المؤلّف، النص الثانوی (Neben Text) (لولیدی، ۱۹۹۸م: ۱۹۷) وبهذا تتعیّن أهمّیّة الجانب الدیدسکالی کنص فرعی یأتی فی المرتبة الثانیة ویتحوّل إلی أفعال مرئیة أو أصوات مسموعة.

إنّ الرأی الصائب الذی ینقله إلینا إنجاردن بخصوص اهتمامه وعنایته بالدیداسکالیات، یتّضح أکثر عند الناقد ستیف جانسن حین أکّد علی وجود «نوع من الالتقاء بین الحوار والإرشادات الإخراجیة إذ لا یمکن أن تکون هناک جملة حواریّة إذا لم یُعلن عن قائلها» (إلیاس وقصّاب حسن، ۱۹۹۷م: ۲۳). إنّ ما ذهب إلیه بعض النقاد حول القیمة الجمالیة التی تضیفها الدیداسکالیات علی النص المسرحی، وما زعموه بشأن علاقتها مع الحوار، اتّفق علیه سائر النقّاد المسرحیین أیضاً، ما أدّی إلی التصریح بآرائهم فی هذا المجال وتبعاً لذلک تغیّرت النظرة إلی الإرشادات المسرحیة.

۲-۳ أنواع الدیداسکالیات

إنّ الاهتمام بالنص الدیداسکالی والاعتناء به، أکسب المسرح الحدیث اتّجاهاً جدیداً ورافقت هذا الاتّجاه، أنواع من الإرشادات التی تدخل النص الدرامی وتقسّمه إلی إرشادات مسرحیة داخل الحوار (Intra Dialogic) وإرشادات مسرحیة خارج الحوار (Extra Dialogic) وتبعاً لذلک یقوم المخرج أو السینوغراف بدرجها إما داخل النص أو خارجه وبذلک «تتنوّع تبعاً لأسلوب الکاتب أو المدرسة التی ینتمی إلیها أو العلاقة مع المخرج؛ کما أنّها عبارة عن فقرات سردیة وصفیة، تطول وتقصر» (بلیح ومرینی، ۲۰۲۰م: ۱۱) وعادةً ما تظهر بین أقواس أو تُکتب بخط مائل أو عریض، کی تلفت انتباه القارئ إلیها ویتوقف عندها. إنّ ما یمیّز الإرشادات الخارجیة عن الداخلیة، یکمن فی

استقلالها عن النص، وهذا هو الفارق الوحید الذی بإمکاننا درجه عنهما إلی جانب القواسم المتمثلة فی تصدّی کلّ منهما العدید من الوظائف والتی سنتطرّق إلیها فی القسم التالی من الدراسة.

۳- وظائف الدیداسکالیا فی شعر سیف الرحبی

تتضمّن الإرشادات المسرحیة/ الدیداسکالیا جملة من الوظائف المهمّة التی ترشد المخاطب إلی معلومات مرتبطة بالشخصیات أو أداء الممثل؛ کما تسعف السینوغراف بواسطة ما یتعلّق بفضاء العرض والخشبة. لقد أشار الدارسون أمثال "میشال إیزاکاروف" فی هذا المجال إلی هذه الوظائف وأطلقوا علی کلّ وظیفة اسماً یلیق بها ویعبّر عن الدور الذی تؤدّیه. وظیفة التسمیة، والوظیفة الاستقبالیة، والوظیفة النغمیة والوظیفة المحلّیة، تُعدّ من أبرز الوظائف التی عیّنها إیزاکاروف کوظائف تساهم فی خلق صور غنیة عن الشخصیات وتساعد فی نقل تیّار الأحداث الدرامیة بصورة دقیقة (سرسنگی وتبریزی، ۱۳۹۹ش: ۲۵)، لکنّ الناقدة "آن أوبرسفیلد" عند التحدّث عن وظائف النص الدیداسکالی، یبدو أنّها ترجّح إیجازها فی وظیفتین؛ الأولی تختصّ بأسماء الشخصیات والثانیة تبرز أفعال الشخصیات (مراح، ۲۰۲۱م: ۱۹۵و۱۹۶). إنّنا بالإضافة إلی الوظائف التی ذکرناها، حاولنا تسلیط الضوء علی الوظیفة السینوغرافیة أیضاً فی نصوص الشاعر العمانی سیف الرحبی.

من البدیهی أنّ ما نسعی لدراسته فی هذا المضمار البحثی، یندرج ضمن الدراسات الواردة فی الأدب المسرحی، بصورة أدق یُعدُّ النص المسرحی هو الحضن الأوّل الذی ترعرعت فیه الدیداسکالیات ونمت حتّی هذا الیوم؛ إلّا أنّ الاتصال العمیق بین الأدب وسائر الفنون فتح المجال لتمازج الأسالیب الفنیة للخروج من النمطیة، علی سبیل المثال لقد «انتفض الشعراء علی القوالب القدیمة یحاولون أن یغیروا من أحجامها وهیئاتها، وما عاد الشعر الغنائی، بأسلوبه المتوارث، یقوی وحده علی احتواء تجربة الإنسان المعاصر» (الخیاط، ۱۹۸۲م: ۶)، فکان لابدّ من أسالیب واتجاهات حدیثة یبادر الشعراء بإدخالها فی تجاربهم الشعریة وفی هذا المجال نلاحظ الشاعر العمانی سیف الرحبی _وهو من القلائل الذین خاضوا فی تجربة شعریة تتصف بالحداثة_ یتّخذ من قصیدة النثر العربیة، لغة سردیة اهتمّ بها من أجل الحصول علی رؤیة تسع تجاربه ومشاهداته؛ کما صیّرت أشعاره کلوحات بصریة جسّد من خلالها أفعال وشخصیات مثّلت یومیاته ومشاهداته الواقعیة. ولسبب ما لاحظناه من قواسم بین شعره والأدب المسرحی، عزمنا الولوج فی هذا الموضوع. تبعاً لذلک وبعد قراءة نصوص الرحبی الشعریة، تمّ استخراج خمس وظائف دیداسکالیة سندرسها عبر المحاور التالیة.

۳-۱ الوظیفة الاسمیة

تساعد الوظیفة الاسمیة فی وصف الشخصیة وندرس فیها ما یتعلّق بالعناوین التی یختارها المؤلّف وأسماء الشخصیات والممثّلین. إنّ هذه الوظیفة حاضرة ومتوفّرة فی النصوص من خلال الأبعاد الوصفیة التی تضعها أمام القارئ وقد یصاحب هذه الأبعاد بعض الأوصاف المتعلّقة بالمظهر الخارجی للشخصیة أو حتّی الحالة الاجتماعیة التی یکون فیها. والشخصیة باعتبار أدق وحسب ما

جاء فى قاموس "أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى"، تعنى «الشخص أو الشكل الذى يضعه المؤلّف الدرامى لإنسان ما ليتبناه الممثّل على خشبة المسرح نافثاً فيه من عقله وإحساسه ووجدانياته الكثير، الذى يجسد من هذه الشخصية، وينقلها حية إلى عالم العرض المسرحى» (عيد، ٢٠٠٦م: ٣٩٢). إنّ الوظيفة الاسمية تمنح المتلقّى معلومات بالإضافة إلى الإشارات التى تحيل القارئ إلى فهم الشخصية والتعرّف عليها أكثر من حيث استحضار كلّ ما يتعلّق بالاسم. فى الحقيقة من الممكن أن نفترض ثلاثة أبعاد (الطول، والعرض والارتفاع) لكلّ شىء موجود، إلّا أنّ الكائنات البشرية تتمتّع بأبعاد أخرى تشمل الفوارق الفيزيولوجية، والأوصاف السوسيولوجية والكيان السيكولوجى التى لابدّ من دراستها حتّى نتعرّف على الشخضية (اگرى، ١٣٦٤ش: ٥١). من هذا المضمار عمد الشاعر سيف الرحبى إلى استخدام الوظيفة الاسمية كلغة مساعدة تتصل بوصف الشخصيات، من هذا المنطلق قُمنا بتقسيم هذه الوظيفة إلى أربعة أبعاد تمثّلت بالوصف الاسمى، والوصف الجسمانى، والوصف الاجتماعى والوصف النفسى حسب ما عثرنا عليه فى مجلدات الشاعر سيف الرحبى.

٣- ١- ١ الوصف الاسمى

يركّز المؤلّف فى هذا الوصف على الجانب المختص بأسماء الشخصيات وغالباً ما يعمد إلى ذكرها فى استمارة أو قائمة ترد فيها أسماء لشخصيات حقيقية أو خيالية، يدرج أمامها ما يعبّر عن هذه الشخصية لتزويد القارئ بالمعرفة عمّا يقرأه أو يتفرّج عليه. من الواضح أنّ شخصية الممثّل تمتاز بالصدارة وتقريباً لها الأولوية بين سائر العناصر المسرحية وقد اهتمّ الرحبى بإيراد أسماء لشخصيات ساهمت فى تقريب نصوصه الشعرية إلى نصوص مسرحية، لا تقلّ عمّا يحتاجه نص ليصبح نصاً مسرحياً، تبعاً لذلک ننقل إليكم بعض هذه الأسماء التى أوردها الرحبى فى قائمة:

«ابن ماجد: البحّار العُمانى العربى الشهير

أبى مسلم: هو أبو مسلم البهلانى أهم شاعر فى تاريخ الشعر الكلاسيكى بعُمان

الأحقاف: أقوام قديمة قطنت بين حضرموت وعُمان

وهيبة: قبيلة عُمانية من البدو الرُّحَل تقطن على مشارف الربع الخالى» (الرحبى، ٢٠١٨م: ١/ ٣٦٥)

«عبدالله الحسينى: خطاط عمانى» (السابق: ٢/ ٦٠)

من الملاحظ أنّ جميع هذه الشخصيات حقيقية وتتمتّع بأصول عمانية؛ كما تنقسم إلى أعلام قديمة وأعلام حديثة. التعريف بهذه الشخصيات يكشف عن هويّة كلّ شخصية وهذا ما يذهب بنا إلى تعلّق الشاعر بأعلام عمان قديماً وحديثاً والحرص على الإتيان بأسمائهم بدافع إلقاء الضوء على الثقافة العمانية التى يسعى الرحبى لتبريزها فى نتاجاته الشعرية ومن ثمّ شدّة تأثّره بالمكان العمانى.

٣- ١- ٢ الوصف الجسمانى

فی الوصف الجسمانی، یُعتمد علی الصفات والفوارق الفیزیولوجیة (Physiology) المرتبطة بالفرد وغالباً ما تنوب هذه الصفات عن ذکر اسم الشخصیة ومن خلالها یتوصّل المتلقّی إلی جنس وعمر الشخصیة وبعض الظواهر الخَلقیة والطبیعیة مثل الحجم، وشکل الجسم وبصورة عامّة الانطباع الأوّل الذی سیراود المتلقّی عن الشخصیة ومن ثمّ تکوین صورة الممثّل أمامه. فی الواقع «کلّ سمة من سمات الشخصیة تتضمّن فروقاً بین الأفراد، وبذلک تکون هذه السمات بمثابة تخطیط رمزی یساعدنا علی فهم الشخصیة» (عبد الخالق، ۱۹۸۷م: ۲۰۲). لقد تمثّل الوصف الجسمانی فی مجموعة أشعار الرحبی وبواسطة اهتمامه بالوصف الفیزیولوجی، حاول الشاعر تزوید الشخصیات بنعوت ترشد القارئ إلی تجسید الممثّل فی المخیّلة علی نحو یسیر. تتّضح کیفیة توظیف البعد الجسمانی من الوظیفة الاسمیة فی الشاهد التالی عندما ینوّه الرحبی فیه علی التفاصیل الیومیة التی تعیشها الشخصیات:

«یدنو الطِّفلُ/ من میاهِ البحیرةِ/ تلحقُهُ الأمُّ بوجهِها الأشقرِ/الذی یعلوهُ نَمَشٌ خفیفٌ» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۳/ ۱۰۳)

إنّ ما یتبادر إلی الذهن من خلال الوصف الجسمانی الذی یصف الرحبی به شخصیة الأم، یتجلّی فی أنّ هذه الشخصیة لیست عربیة ولا تعکس صورة المرأة العربیة عامّة والمرأة العمانیة خاصة، إذ (اللون الأشقر) و(النمش الخفیف)، یعکسان الصورة الأجنبیة للمرأة. إنّه من الطبیعی استنباط مثل هذا التحلیل والسبب فی ذلک یرجع إلی أنّ سیف الرحبی، شاعر مترحل فی جهات العالم وکثیراً ما یقوم بسرد یومیاته کصور مشهدیة ویهتمّ بها کما یهتمّ المؤلّف المسرحی بأعماله. تکرّر مثل هذا الشاهد فی المقبوس التالی، ولکن فی هذه المرّة تمّ الترکیز فیه علی الفئة العمریة للشخصیة:

«کانت تسبح فی عمق البحیرة ببطء وتأمل، انسکب المطر کثیفاً، أخذت تقفز المرأة الستینیة فی هواء البحیرة المتموج کمراهقة غمرتها نوبة غرام مفاجئة/ أخذت ترقص علی إیقاع المطر والموسیقی التی ابتکرها الخیال هذه اللحظة/ حضر زوج المرأة، طلبت منه أن یصورها وهی بین الماء والهواء مغسولة بشعاع المطر والأفق/ لقد عادت المرأة الستینیة إلی طفولتها وجمّدت الزمن فی صورة بدیعة/ کأنما المطر أزاح عن کاهلها ثقل السنوات علی حین غرة» (السابق: ۳/ ۲۴۲)

یدخل هذا المشهد ضمن المشاهد الآسیویة التی تُعدُّ سلسلة من مشاهدات الشاعر سیف الرحبی ویبدأ الشاعر فیه بتجسید لقطة مشهدیة طبیعیة تصوّر امرأةً فی الستینات من العمر وقد أخذت کفایتها من الحیاة، تسبح فی البحیرة؛ إلّا أنّ لحظة هطول المطر، تستوقف المشاهد إزاء ردّة فعل هذه المرأة الستینیة کمراهقة تقفز وترقص وکأنّها بصدد تعویض السنین الماضیة. تتصف هذه المشاهد بالإمعان من جانب الشاعر علی أن یتصدّی لغرز فکرة معینة عند المتأمّل لهذا المشهد بواسطة سرد بسیط لحدث بسیط ومألوف یذهب بنا إلی الاستمتاع بالحیاة قبل أن یُثقل کاهلنا بمرور السنوات. لقد تعمّد الشاعر فی ذکر رقم عمر المرأة من أجل تحقیق الفکرة التی یودّ إیصالها

للمشاهد من جهة، وأن يؤدّى دور الوصف الجسمانى فى الوظيفة الاسمية من جهة أخرى. لا يتوقّف اهتمام الرحبى بالبعد الفيزيولوجى، بحيث يظهر اهتمامه بهذا البعد ثانيةً فى الشاهد التالى:

«الرجل الذى أثقله العمر يجلس فى الكرسىّ المقابل، حزيناً يحدّق فى اللاشىء» (السابق: ۳/ ۲۸۳)

ينصُ هذا المشهد على (الرجل) كشخصية وحيدة تظهر فى هذا النص ويلفت الشاعر الانتباه إليها، ومفردة الرجل تأتى فى عداد الوصف الجسمانى الذى يحيلنا إلى جنس الشخصية، ولكنّ الرحبى لا يكتفى بإيراد هذا فقط وإنّما يزوّد القارئ بوصف جسمانى آخر يعبّر عنه بعبارة (الذى أثقله العمر) وبهذا يُكمل الوصف ويتمّه على أحسن وجه حتى لا يبقى عند المتلقى أدنى تساؤل بخصوص الشخصية أو الممثّل الذى يجسّد الدور. إلى جانب ذلك، يدرج الرحبى فى هذا المقبوس، وصفاً يتعدّى الوصف الجسمانى ويتمثّل بالوصف السيكولوجى إذ يطرح فيه الشاعر، حالة الشخصية النفسية بواسطة التعبير (حزيناً يحدّق فى اللاشىء). إنّ ما يتبادر إلى ذهن المتلقّى نتيجة اقتران البعد الجسمانى بالبعد النفسى، يحيل المشاهد إلى التمعّن فى كيفية رؤية الدنيا والنظر إليها من منظار رجل كهل وهذا يتماشى مع السياق العام للفكرة التى يريد بها الرحبى تصوير عمق الحزن الذى يجول فى قلب رجل يمضى سنين حياته الأخيرة.

۳- ۱- ۳ الوصف الاجتماعى

يُعرف الوصف الاجتماعى، بالوصف السوسيولوجى (Sociologia) أيضاً ويمدّ المخاطب بإرشادات وتعليمات حول المكانة أو الرتبة التى تنتمى إليها الشخصيات وذلك يكون بواسطة تسليط الضوء على الكيان السوسيولوجى بصورة عامّة، أى تحديد «ما يتعلّق بالمحيط الذى نشأ الشخص فيه والعمل الذى يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذى يعتنقه والرحلات التى قام بها والهوايات التى يمارسها» (باكثير، لاتا: ۷۴). إنّ ذكر هذه العوامل وروايتها بتفصيل، يُساعد فى رسم هويّة الشخصيات وتعرف المشاهد إليها بصورة دقيقة؛ كما يساهم أيضاً فى نجاح العمل الأدبى، حيث يتمكّن المخاطب من فهم الناحية الاجتماعية ودراستها. حسب هذه الاعتبارات، فإنّ الوصف الاجتماعى الذى يستخدمه سيف الرحبى فى نصوصه، ينحاز إلى عرض الصعاب والمشكلات التى تواجهها شرائح الشعب بينما الأغنياء يعيشون بترف وهناء، وهذا ما نتوصّل إليه عند دراسة الشاهد التالى:

«جنود ذاهبون إلى حرب/ لا أحد فى وداعهم، لا أحد يذرف الدمعَ أو يلوِّح بمناديل شبحيّةٍ من خلف الشرفات/ صيّادون يُبحرون فى صباح العواصف، يشيّعهم نباح كلاب فى شواطئ مظلمة/ فلاحون يحرثون الأرض ليلَ نهارَ، لتذهب الغلال إلى مُترَفين وحمقى» (الرحبى، ۲۰۱۸م: ۳/ ۱۱۱)

يشير النص المشهدى المذكور، إلى ثلاث فئات من الطبقة الاجتماعية (الجنود، والصيادون والفلاحون) وطبعاً لكلّ فئة منها، دور أساسى لا يمكن التغاضى عنه. الجندى الذى يخاطر بحياته من أجل إحلال السلام والأمن، لا يجد من يودّعه والصياد الذى يركب الأهوال والأمواج من دون أن يبالى بالعواصف، والفلاح الذى يعمل طول اليوم، ليملأ المترفون بطونهم بثمرات تعبه. إنّ

الوصف الاجتماعی الذی یصف الرحبی الشخصیات به، لا یشیر مطلقاً إلی درجاتها العلمیة أو مکانتها الثقافیة، وإنّما جاء الوصف بسیطاً مهتمّاً بالطبقة الکادحة التی تخاطر، وتجازف وتقدّم کلّ ما تملک دون الحصول علی أقلّ حقوقها. یستأنف الرحبی فی الوصف الاجتماعی، اهتمامه المتزاید لعرض صور مشهدیة أخری تروی تفاصیل حیاة الشخوص الذین ینتمون إلی هذه الطبقة: **«هناک فی الأعالی/ راعٍ یسکنُ مع عائلتهِ/ من غنمٍ وزوجةٍ وأطفالٍ/ ینحدرُ حافیاً/ فی حضنهِ طفلٌ یبکی/ وجرّةُ ماءٍ»** (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۳/ ۲۵۸).

إنّ الجو الحاکم علی هذا المشهد، یمهّد لتجسید الواقع الیومی الذی یعیش فیه الرعاة، بحیث کلّ سطر وکلّ مفردة تحمل فی طیّاتها مؤشرات قویة تستوقف القارئ وتسیطر علیه حتّی یتمکّن من لمس جزء قلیل من حیاة هؤلاء. بدایةً یحدّد الرحبی الفضاء المکانی الذی یقطن فیه الراعی (أعالی الجبال)، ثمّ یضیف شخصیات أخری تعیش معه تحت مسمّی العائلة والجدیر بالانتباه هو أنّ الرحبی یذکر (الغنم) ویشیر إلیه کعضو من العائلة، الأمر الذی یذهب بنا إلی مدی أهمّیّة الأغنام عند الراعی، فإنّه لا یملک سوی أغنامه، وزوجته وأطفاله وهذا أقصی ما یملک. لم یأت الوصف الاجتماعی المذکور فی هذا الشاهد من عدم، بل یُرجّح أن یکون من المشاهد التذکاریة التی یحملها الرحبی فی ذهنه من بیئته العمانیة وقد استرجعها فی هذا المقبوس کارتجاع فنی بغیة استحضار مشاهد قدیمة.

بعد الوصف السوسیولوجی المرتبط بتبیین الطبقات التی تنتمی إلیها الشخصیات والحیاة المنزلیة، یأتی الدور علی ترکیز الشاعر سیف الرحبی بما یصف الحالة الاجتماعیة من منظار الدرجة العلمیة التی تتمتّع بها الشخصیة:

«علی سریرِ احتضارِهِ/ ینامُ الفیلسوفُ/ مُصغیاً إلی الموسیقی والشِّعرِ/ من نافذتِهِ المعتَمةِ/ یتأملُ الشجرةَ المورِقةَ/ التی کانتْ فی غَمرةِ الربیعِ/ یُرسِلُ نظراتٍ مُتعَبةٍ، حزینةٍ/ کأنها التحیةُ الأخیرةُ/ لِسرِّ الکونِ المستعصی علی التفسیرِ» (السابق: ۲/ ۹۰).

إنّ ذکر الدرجة العلمیة ینوب عن ذکر اسم الشخصیة وهذه المیّزة تُعدُّ من خصائص الوصف الاجتماعی الذی یکتفی أحیاناً بإیراد الألقاب العلمیة. یفتحُ الرحبی مقبوسه الشعری هذا بمشهد احتضار فیلسوف یصغی إلی الموسیقی ویتأمّل الشجرة بنظرات حزینة تأبی الإغماض من دون کشف سرّ الکون. إنّ هذا النص المشهدی المعنون بـــ "الفیلسوف"، غیر أنّه یرشد المخاطب إلی المرتبة العلمیة لصاحب الشخصیة، إلّا أنّه یصوّر «الصور البسیطة والفنیة المکثفة فی قلّتها الرحبة، کوسیلة لقول النهائی فی عملیة البحث الإنسانی الوجودی ذی الطبیعة التراجیدیة المفجعة» (داود، ۲۰۱۴م) وهذا ما ینبع من رؤیة الرحبی تجاه عجز المرء فی تفسیر الوجود حتّی وإن کان فیلسوفاً.

۳-۱- ۴ الوصف النفسی

القصد من الوصف النفسی أو السیکولوجی (Psychology) جملة من الحالات النفسیة المختلفة التی یتّصف بها صاحب الشخصیة أو تعترض له فی أسالیبه الکلامیة، وتصرفاته وسلوکه فی

مواقف معينة. من منظار آخر، يُعدُّ الوصف النفسى «ثمرة البعدين الجسمانى والاجتماعى لما يحمله من أهمّيّة فى تكوين الشخصية الإنسانية لأنّه بؤرة الشخصية الذى يمتلك السيطرة والتحكّم بالدوافع الرئيسية لتلك الأفعال التى تقوم بها الشخصية داخل المسرحية» (البكرى ومحمّد، ٢٠١٧م: ١٧٥)، ولقد آمن مؤلّفو المسرحيات بالبعد السيكولوجى كأداة لنقل الأحاسيس والمشاعر علاوةً على ردّات الفعل التى تقوم بها الشخصية فى النص الديداسكالى. إنّ الشاعر العمانى سيف الرحبى، اعتنى أيضاً بالجانب النفسى وجسّده على شخصياته الظاهرة فى نصوصه الشعرية التى تبدو للقارئ وكأنّها لقطات مشهدية قُصّت من مسرحيات معروضة على الخشبة. تتضح هذه العناية بالوصف النفسى فى المقبوس التالى:

«بيوت وأقواسٌ بشرية وحيوانية، وثمة رعاة يعودون بأبقارهم وأغنامهم فى زاوية من هذه الملحمة اللونية. وهناك مسافرون يجمعون الأمتعة والحقائب، بحركة عصبية سريعة، يختلط هذيان أطيافهم مع عواء السفن وقصف الطائرات» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٣/ ٢٠٩).

يصوّر الشاعر لنا فى هذا المقبوس الشعرى، عدّة مشاهد واقعية عن حياة الناس ونشاطهم اليومى وسط ضجيج الحياة، هناك رعاة وهناك مسافرون وكلّ منهم حدّد الشاعر له وظيفةً يقوم بها والأهمّ من هذا هى الحالة التى يصف بها الشخصيات. إنّنا نلاحظ المسافرين فى هذا المشهد وهم بحالة جمع الأمتعة ولكن الغريب فى الموضوع أو ما يثير الانتباه هنا، يتجلّى فى كيفية الجمع وقد أشار الشاعر إليها بحركة (عصبية سريعة). إنّ هذا الوصف البسيط والموظّف من قبل الرحبى كنوع من الإرشاد المسرحى، كفيل بأن يستوقف القارئ عنده حتّى يشغل تفكيره بالدافع وراء هذه الحالة النفسية. فى مشهد آخر، يعرض الشاعر كمّيّة من المشاعر النفسية العميقة عن طريق البعد السيكولوجى:

«يصحو الطفل باكياً كيوم ولادته، وبإحساس أكثر وحشةً وضياعاً، يحدّق بعينيه المرتبكتين فى أرجاء الغرفة وكأنما فى أرجاء قبر، لا أحدَ فى البيت لا أحد فى المكان. يصغى فلا يسمع صوتاً، يصيخ السمع بانتظار الخطى، خُطى الأم والأب والأخوة على جارى الصباحات الفائتة، فلا يأتى أحد. يضطرب الطفل أكثر، يدخل فى نوبات هستيريّة من البكاء والنحيب إزاء هذا الصمت المدلهم الذى يلفُّ المنزل والمكان بأكمله...» (السابق: ٣/ ٢٧٨).

بكاء الطفل، وإحساسه بالوحشة والضياع، والتحديق المصاحب لحالة الارتباك، والإصغاء والاضطراب، بالإضافة إلى الدخول فى نوبات هستيرية، ترد ضمن الدلالات الكامنة فى الأبعاد النفسية التى أتقن الرحبى توصيفها بدقّة لتكون واصفةً لوضعية الطفل وحالة من يكون فى عمره وظروفه. ركّز الشاعر فى المشهد المأساوى هذا، على الطفل وحالاته النفسية كونه يودّى دور ضحية الحرب باعتباره الممثّل الوحيد الظاهر على خشبة المشهد الذى يقوم الرحبى بسرده. إنّ الرائى لهذا المشهد يتوصّل إلى بغية المؤلّف ويتعرّف على حالات الشخصية، ومن ثمّ يندمج معها بواسطة الوصف الصحيح للجانب النفسى الذى يعترى الطفل إثر الموقف الذى يعيش فيه. الحالات

النفسية البارزة على الطفل تظهر فی هذا المشهد لتضخيم وتقبيح مفهوم الحرب والآثار السلبية التی تترک أثرها على الأبرياء وخاصة الأطفال. يتابع الشاعر العمانی سيف الرحبی سرد المشاهد بواسطة الاعتناء بالنص الديداسكالی والاهتمام بالتعابير النفسية منها ما نلاحظه فی اللقطة التالية:

«جنكيز خان، فی تضرّع وخشوع يخاطب الإله الذی صُنع من أشلاء سماء قمريّة وغيوم عاصفة: إلهی، بقدرتک اللامحدودة ساعدنی على توحيد المغول وتجاوز هذه الأرض الجدباء الوعِرة. استجاب الإله لدعوته» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۳/ ۳۱۱).

يقوم الرحبی باستدعاء شخصية تاريخية بواسطة التلميح باسم (جنكيز خان) مؤسس وزعيم الإمبراطورية المغولية، ثمّ يُنسب إليه ثلاث حالات تصف الشخصية وهی التضرّع، والخشوع والمخاطبة. إنّ الأوصاف النفسية التی يؤكّد عليها الشاعر، غالباً ما تكون بمثابة وصف حسّی ووردت مناسبة لتمثيل المشهد، إذ حالة الدعاء تتطلّب الوقوف بين يدیّ الإله بتضرّع وخشوع رغبةً من الفرد ليتحقّق ما يتمنّاه وينال ما يريد.

۳-۲ الوظيفة النغمية

فإذا كان تحديد هويّة الشخصيات والعناوين على عاتق الوظيفة الاسمية والأبعاد التی أشرنا إليها، فإنّ الوظيفة النغمية تركّز على الجانب الكلامی و«تحدد طريقة تلفظ الحوار بحسب الحالة أو الموقف» (مراح، ۲۰۲۱م: ۱۹۵). تزداد العناية بهذه الوظيفة من منطلق الأهمّيّة البارزة التی تلعبها فی الديداسكاليات، فإنّ النص المسرحی يبقى كما هو لو لا تحديد ووصف المواقف الانفعالية بواسطة النبرات والأصوات. إنّها من الوظائف المطلوبة وضرورة وجودها، تحتّم على المؤلّف أن يوليها عناية خاصة حتّى تكتمل بها العملية المسرحية. من هذا المنظار لقد لجأ الشاعر إلى هذه الوظيفة فی نصوصه الشعرية، منها النص التالی:

«بهمسٍ/ تتحدّثُ المرأةُ مع صاحبتِها/ كأنما ثمّةَ سرٌّ/ سرٌّ خبيء كسمكةٍ عدوانيّةٍ/ تسبحُ معها فی المياهِ» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۲/ ۱۹۰).

تتجلّى الوظيفة النغمية فی هذا الشاهد بواسطة التنبيه على مفردة الهمس وقد أراد الشاعر من هذا التوظيف، أن يقرّب مشهد التحدّث بين امرأتين بصورة ملموسة وكأنّ المخاطب جالس أمامهما ويسمع الأصوات الصادرة من التهامس فيما بينهما. إنّ هذه الوظيفة الواردة ضمن وظائف النص الديداسكالی، ترشد المخاطب إلى وجود سرّ مخبأ بين الشخصيتين حتّى أدّى إلى الكلام المهموس وبذلک تشغل تفكير المخاطب لكشف السرّ والسبب وراء هذا الهمس الذی اهتمّ الرحبی به فی الوظيفة النغمية.

«صوت السناجب الفجائعی، وحيوانات أخرى فی ليل الغابة المضطرب الجريح، يحيل إلى نواح نسوة يتمزقن على أطفال قضوا فی مذبحة من تلک المذابح التی دأبت عصابات القتل فی سوريّة على ارتكابها (إذا كان ثمة شیء يشبه أو يقارب أصوات أولئک النسوة التی تلخص تاريخ المأساة البشريّة وعارها)» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۳/ ۲۷۵).

قبل الدخول إلى النص الشعرى، يعرض الرحبى على المشاهد/ المتفرّج، النص الديداسكالى ويخلق بذلک فضاءً مأساوياً بواسطة التأكيد على الوظيفة النغمية، إذ يجسّد صوت السناجب وحيوانات أخرى ويرفقه بدوال من المفردات (الفجائعى، وليل الغابة، والمضطرب والجريح) التى تحمل طابعاً سلبياً، ثمّ يدخل فى صلب الموضوع بعد تجاوز التمهيد النغمى والعناية بالأدلوجة المقصودة. تحمل الوظيفة النغمية هنا، التفات الشاعر إلى ما تعانيه النسوة من ألم فقد الأبناء وكثيراً ما يتجلّى هذا الألم فى نواح وصراخ تلک النسوة التى يصعب تشبيهه بصوت آخر. اهتمام الرحبى بمثل هذه المؤثّرات الصوتية، يتكرّر فى نماذج عدّة من نتاجاته الشعرية ومن خلال هذه المؤثّرات، يعرض الرحبى نصوصاً ديداسكاليةً تكون جديرةً لدراسة الوظيفة النغمية فيها. إنّ الشاهد التالى والمعنون بـــ "شيخوخة" يعكس هذه الرؤية تجاه أشعاره:

«تجلِسُ فى بهوِ المنزلِ/ الذى شبَّتْ فيهِ/ وشهِدَ ولاداتِها الكثيرةَ/ المرأةُ الكبيرةُ/ بَصرُها الشحيحُ للغايةِ/ لا تكادَ ترى غَبَشَ الأطفالِ/ وهم يدورونَ حولَ جريدِ النخلِ./ تتمتمُ بكلماتٍ غامضةٍ/ صَلاة، ذِكرى أو حَنين./ فى بهوِ المنزلِ/ بجُدرانِهِ المتداعيةِ/ شاهدةً اضمحلالهِ المجيد..» (السابق: ٢/ ۶٢).

إنّ الرحبى فى هذا المقبوس الشعرى، لا ينتقل مباشرةً إلى ذكر الوظيفة النغمية، بل يشير إلى سائر الوظائف كالوظيفة المكانية (تجلس فى بهو امنزل)، والوظيفة الاسمية (المرأة الكبيرة)، إلى جانب الأبعاد والأوصاف المرتبطة بهما ومن ثمّ يتطرّق إلى الوظيفة الداخلة ضمن محور بحثنا فى هذه الفقرة، أى الوظيفة النغمية. يحدّد الرحبى صوت المرأة الكبيرة، بصورة مبهمة والأحرى أن نقول بأنّه ليس هناک من صوت ليُسمع وإنّما تمتمة غير واضحة ممّا يخيّل لنا بأنّ الشاعر تعمّد الغموض فى الصوت ليعكس فى هذا المشهد ثقل السنين الذى أنهک المرأة العجوز وأخذ من قوّة شبابها حتّى بات صوتها ضئيلاً بالكاد يُسمع.

٣-٣ الوظيفة المحلّية

الوظيفة المحلّية أو ما تسمّى بالوظيفة المكانية؛ كما هو واضح من التسمية، تدلّ على التعريف بالأمكنة والفضاءات وتمهّد القارئ ليكوّن فكرة عن البيئة أو المشهد المسرحى. لا ريب فى أنّ هذه الوظيفة من الممكن أن تشمل عدّة أماكن أو مؤشرات نتوصّل من خلالها إلى المكان الذى يقصده الكاتب، والمكان المسرحى «هو أحد العناصر الأساسية فى المسرح لأنّه شرط لتحقيق العرض المسرحى ويُطلق على الموضع الذى تجرى فيه وقائع الحدث وهو ما تحدّده الإرشادات الإخراجية فى بداية المسرحية، وفى بداية المشاهد والفصول، أو يُستشفّ من الحوار» (إلياس وقصّاب حسن، ١٩٩٧م: ۴٧٣و۴٧۴) الذى يصاحب أوصافاً عديدةً توضّح عن نوع المكان مغلقاً كان أم مفتوحاً، والقصد منه ما إذا كان يشير إلى أمكنة عامّة أو خاصة يريد بها معالجة بعض الموضوعات المتعلّقة بواقع الحياة والمجتمعات البشرية على صعيد القضايا السياسية أو الاجتماعية والعاطفية. تبعاً لذلک، نجد أنّ الوظيفة المحلّية نالت اهتماماً ملحوظاً من جانب الرحبى وظهرت فى أشعاره:

«یجلس الحاکم العربیّ، صباحَ مساءَ، علی أرائک الذَّهب والحریر مفکراً:
کم حُرٍّ لم أستعبده بعد، کم امرأة لم أثکلها، کم جائع لم یقضِ نحْبه، کم قطعة تاریخ وأرض لم ألحقها بمزرعتی المترامیة الجهات، واسمی.» (الرحبی، ٢٠١٨م: ٣/ ٣٣٣).

لقد تطرّق الرحبی فی هذا المشهد إلی ثلاث وظائف من وظائف النص الدیداسکالی، منها ما شمل الوظیفة الاسمیة (الحاکم العربی)، ومنها ما رکّز علی الوظیفة الزمنیة (صباح مساء)، بالإضافة إلی الوظیفة المحلّیة (أرائک الذهب والحریر) التی نسعی لتحدیدها فی هذا المقبوس. تشیر الوظیفة المحلّیة هنا إلی مسند الحکم ویتوصّل إلیها القارئ من خلال مفردة (الأرائک). فی هذا النص الدیداسکالی، لا یکتفی الرحبی بذکر مفرد الکلمة، بل یستخدمها بشکلها الجمع حتّی یبیّن للمتلقی بأنّ الحاکم العربی یمتلک أکثر من أریکة، إلی جانب ذلک ما یلفت انتباهنا أیضاً یتجلّی فی أنّ مفردة الأریکة فی ذاتها تدلّ علی مقعد مرصّع ومزخرف، لکنّ الرحبی تعمّد تزویدها بمفردات أخری کالذهب والحریر لیشدّد علی اهتمام الحاکم العربی بمسند حکمه أکثر من شعبه وکم هو متنعم، وبذلک یدین تصرفات هذه الحکومة المبنیة علی الظلم، واسترقاق الناس وغصب حقوقهم. توظیف آخر من الشاعر یبرز فیه الوظیفة المحلّیة یتجلّی فی الشاهد التالی:

«فی المطعمِ المُحاطِ بالأقواسِ الزاهیةِ والألوان./ یحتفلُ الرجالُ المترَفونَ/ والنساءُ الأنیقات./ وعلی الطرفِ الآخرَ/ عویلُ قطاراتٍ لا یهدأُ/ قطاراتٍ معبأةٍ بجنودٍ هاربین/ وفلاحین بملابسَ رثّةٍ» (الرحبی، ٢٠١٨م: ٢/ ٢٣٩).

یعکس النص المشهدی المذکور، الوظیفة المحلّیة عبر الترکیز علی بعدین متضادین من الأمکنة؛ یبرز البعد المکانی الأوّل بإضفاء دلالة تنمّ عن الرفاهیة والحیاة الرغیدة، إذ یصوّر المکان المسرحی فی مطعم محاط بالأقواس الزاهیة ویحتفل الرجال والنساء فی مثل هذا المکان، أمّا البعد المکانی الثانی فیعرض مقصورة القطار کمکان ضیّق ومزدحم بالجنود والفلاحین. إنّ الشاعر بواسطة هذین المکانین، یحمّل المشهد دلالة اجتماعیة واقتصادیة یستخلصها المشاهد من خلال المقارنة بین الأمکنة التی تمّ الترکیز علیها وفی مشهد آخر یستخدم الشاعر الوظیفة المحلّیة بغرض وصف العلاقة الوطیدة بین المتحابین:

«فی الحدیقةِ نفسِها/ رجلٌ وامرأةٌ علی مشارفِ العقدِ الأخیرِ/ لأعمارِ البشرِ/ فی الثمانین، حیثُ لا ضوءَ إلا ضوءُ الفناءِ/ الباهر./ جلسا علی حدِّ البحیرةِ/ وکأنما فی رِحابِ الفردوسِ» (السابق: ٢/ ١۴٢)

فی الوهلة الأولی، یبدو المکان المسرحی غیر معتاد بالنسبة للمشاهد وعلی حدّ ما من الممکن أن نعتبره مجهولاً، فهو عبارة عن مکان عام ومفتوح، إلّا أنّه مألوف للشاعر ممّا یدلّ علی أنّ البیئة التی یصف من خلالها الحدث، مکرّرة له وقد تردد إلی هذا المکان فی وقت مسبق. ما یلفت الانتباه فی هذا المجال، هو أنّ الشاعر یقوم بسرد یومیاته ویقدّمها للمخاطب کمشاهد مسرحیة دون أن یُتعب نفسه فی إدخال بعض الصور الخیالیة، بل یدقّق فی مشاهداته ولا یمرّ من أبسط التفصیلات إلّا وقد ألّف منها مشهداً مسرحیاً واقعیاً.

٣-٤ الوظيفة الزمنية

فى الغالب تأتى الوظيفة الزمنية مصاحبة للوظيفة المحلّية أو المكانية، فإن دار الكلام عن المكان فيتوجّب ذكر الزمان أيضاً، والزمن «يتصل بالنص المسرحى اتصالاً وثيقاً ومباشراً وهو مهم بالنسبة لعالمه الداخلى وذو أهمّيّة أيضاً من ناحية ديمومة النص» (الوائلى وعباس، ٢٠١٦م: ٦٠١). يحيل المؤلّفون إلى عنصر الزمان بصورة مباشرة وفى بعض الأحيان، يستنتج المتلقّى هذه الوظيفة ويستخلصها بواسطة الإيحاءات التى يكشف عنها الكاتب. الإضاءة والظلام؛ كما الأوصاف الموجودة فى المشهد، تشكّل جملة من هذه الإيحاءات وحتّى الأصوات لها فاعلية فى تعيين التوقيت الذى يمرّ به الحدث كصوت البومة الذى يخدش سكون الليل أو صوت الديک وجلجلة النهار.

«صياح ديكة بفجر شتائى، ينحسر تدريجاً أو لا وجود له على خريطة الأرض التى تحتلها الهذيانات المحتدمة دائماً للعميان والجنرالات والعلماء والدراويش الذين أقاموا من كل جهات الأرض مرددين نشيدهم الأثير: ...» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٢/ ٢٩٦).

يستحضر الشاعر الإطار الزمنى من خلال إرشاداته المسرحية ويدلّ عليه بواسطة المؤشرات والمعطيات التالية: صياح ديكة وفجر شتائى؛ نلاحظ أنّ البنية الزمنية الأولى اعتمد فيها الرحبى توظيفاً غير مباشر بحيث ترک المتلقّى يستشعر الوظيفة الزمنية عبر الدلالة الموجودة فى صياح الديكة وهذه العملية بحدّ ذاتها تؤثّر فى مستوى تفاعل المخاطب مع المشهد. إلّا أنّ التوظيف فى البنية الزمنية الثانية، اتّخذ أسلوباً مباشراً وأحال إلى الزمن المقصود بشفافية ووضوح. لا ريب فى أنّ للزمن بعض القيم الدلالية التى تتصدّى لها الوظيفة الزمنية وبذلک يصبح النص الديداسكالى بمثابة مساحة تحتوى على رؤى وأفكار الكاتب الذى ينوى البوح بها ومشاركتها المخاطب:

«الساعةُ الرابعةُ/ الأجراسُ تدقُّ من جديد/ .../ الساعةُ الرابعةُ/ نحنُ على مشارفِ الفجرِ/ صوتُ بَطٍّ يختلطُ بأصواتِ طيورٍ أخرى/ ويتصاعدُ بشدّةٍ./ صيادونَ يرمونَ شِباكاً فى الحُلُمِ/ نسمةُ ربيعٍ لا يأتى/ لقد جادَتْ بها الذاكرةُ/ وفارسٌ من العصرِ الجاهلىِّ/ ينتحبُ على ظهرِ حِصان» (السابق: ٢/ ١٥٢).

تتكرّر الوظيفة الزمنية عبر هذا المقبوس الشعرى وترد بأشكال مختلفة، منها ما يصوّر الزمن المباشر واللحظة الآنية (الساعة الرابعة، ومشارف الفجر ونسمة الربيع)، ومنها ما يدلّ على الزمن بواسطة الاسترجاع الزمنى (العصر الجاهلى) الذى اعتمد عليه الرحبى، بغية تداعى الماضى إلى جانب التركيز على الدلالة الأساسية التى جهّز المتلقّى للكشف عنها. إنّ ما يلفت انتباه المخاطب هنا، يتمثّل فى تداخل الأزمنة وعدول الرحبى عن اللحظة الآنية إلى الاسترجاع الزمنى والباعث فى هذا والدافع وراءه يكمن فى إحساس الشاعر بالاغتراب المكانى ممّا أدّى إلى استحضار الماضى البعيد فى الذاكرة، هذا والنص الديداسكالى التالى يحمل طابعاً رمزياً يكشف للمتلقّى مستوى آخر من مستويات توظيف البنية الزمنية:

«قراصنة يبحرون فی ليل دامس، ملفَّعين بالأسلحة والقسم السریِّ، حالمين بالكنز المختبئ بين تضاريس الأعماق» (السابق: ۳/ ۱۲۰).

إنّ الإطار الزمنی (ليل دامس) المحدّد فی هذه اللقطة المشهدية يسير مع مجری الأحداث ويتماشی مع الوظيفة الاسمية التی تنوّه علی البُعد الاجتماعی المتصل بشخصية القراصنة؛ كما يرشد المتلقی صوب دلالة تعبّر عن سرّية عمل هؤلاء القراصنة، حيث الشاعر يلفت الانتباه إلی هذا الموضوع بواسطة تزويد مفردة (الليل)، بصفة (دامس) الدالة علی الظلمة الشديدة. تبعاً لذلک تلعب الوظيفة الزمنية فی هذا المقبوس، دوراً مكمّلاً للوظيفة الاسمية التی ابتدأ بها الرحبی نصه الديداسكالی.

۳–۵ الوظيفة السينوغرافية

جميع التفاصيل الجمالية والتی تساهم فی إضفاء متعة بصرية للمتفرّجين من ديكور، وإضاءة، وأزياء، وإكسسوار وكلّ ما يقتضيه سياق النص للتزيين، يندرج ضمن الوظيفة السينوغرافية. إنّها من الوظائف التی تكون عادةً «مرتبطة بأداء الممثّل، وتشمل الحركة والإيماءة والمحاكاة، كما أيضاً ترتبط بمظهر الممثّل من مكياج وشعر وملابس» (محمّد عبد الواحد، ۲۰۱۸م: ۵۸۸۸). علی هذا الأساس فالديداسكاليات المسرحية هی تلک الإرشادات والتوجيهات المسرحية التی تذهب بنا إلی مدی أهمّيّة توظيف السينوغرافيا فی العروض المسرحية، وقد اهتمّ بها سيف الرحبی وخصّص لها حصةً يسيرةً فی نتاجاته الشعرية، كالشاهد التالی الذی يسلط الضوء علی بحّار مسن:

«يجلِسُ علی المَصْطَبةِ/ أمامَ بيتِهِ المصنوعِ مِنْ سَعَفِ النَّخيل/ وعِظامِ الأسماک/ يُحدِّقُ فی جُروفٍ بعيدة (بخياله لا بعينه)/ فی يدِهِ سيجارةٌ واستكانة شای/ وخلفَ كلِّ نَفَسٍ أو رشفةٍ/ يسحبُ أرخبيلاً جامحاً من الجُزُر/ وراءَ كُلِّ جزيرةٍ/ سربٌ لا يَفنی مِنَ الذِّكريات» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۱/ ۱۷۶)

هذا النص يصوّر لنا مشهداً من بحّار مجهول أفنی عمره فی البحر والآن بعد ما تقدّم فی السن، يجلس علی المصطبة أمام كوخه المصنوع من أبسط وأرخص المواد أی سعف النخيل وعظام الأسماک، ما يدلّ علی حياته المتواضعة وانتمائه إلی تلک البيئة. يعيش فی عزلة مصاحباً السيجارة والشای، مع كلّ رشفة يستعيد كمّاً هائلاً من الذكريات والمخاطر والجزر التی زارها. يوظّف الرحبی فی هذا المشهد عناصر السينوغرافيا بصورة دقيقة مهتمّاً بالتفصيل المكانی والديكور ممّا يقرّب لغته النثرية إلی اللغة السردية بحيث تقوم قصيدته هذه علی «خصيصتين هما: السرد القصصی، والارتداد (Flash-Back) عندما تحمل الذاكرة والخيال هذا البحّار إلی أزمان ماضية، تمر أحداثها وتفاصيلها أمامه» (الغيلانية، ۲۰۲۲م: ۲۸۹) وتشارک المتفرّج مشاعر حسرة البحّار فی عزلته التی يعيشها بعد ما كانت حياته صاخبة بالأحداث. فی مكان آخر يعرض الرحبی الوظيفة السينوغرافية بواسطة سرد بسيط يعكس فيه بعض تفاصيل الحياة اليومية التی تعيشها الشخصيات:

«بحرٌ هادئٌ/ قواربُ صيادينَ وباعةٌ متجولونَ/ على رؤوسِهِم قبَّعاتٌ./ طائراتٌ ورقيّةٌ/ على متنِها كهنةٌ بوذيون بقمصانِهم الصُّفر/ عائدونَ إلى معابِدِهم/ فى رؤوسِ الجبالِ وأعماقِ الغاباتِ» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٣/ ٣٢).

يشارك الرحبى، المخاطب يومياته وفى سبيل هذا يعمد إلى استخدام الوظيفة السينوغرافية ليسرد مشاهداته بصورة مبسطة، إذ يركّز فى نقل أبسط الأمور كذكر الإكسسوارات (قبّعات) ولون الملابس (قمصانهم الصفر) إلى جانب سائر العناصر المرتبطة بالممثّلين والديكور؛ كما أنّ توظيف البعد السينوغرافى فى النص الشعرى هذا، ساعد فى إبراز المشهد أمام المتلقى وزوّده بنظرة شاملة أتاحت له فرصة الغور فى تجربة الشاعر المسرحية. من الملاحظ أنّ الشاعر العمانى سيف الرحبى يتعمّد السرد السينوغرافى فى نصوصه، بحيث يميل إلى التعبير البعيد عن الإيجاز كالنص الديداسكالى التالى:

«أمامى كوب شاى أحمر. من على الطاولة أحدِّقُ بفضاء الصالة. قناع أفريقى مستطيل. صقر خشبى فى حالة تحليق، بجواره فيل يبدو مسترخياً وسط بحيرات قائظة. وما أظنه زهرة بساقها الطويل ليس سوى عصفور ملون يقبع هناك بجوار التلفزيون» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٣/ ١٦٧).

ترد الوظيفة السينوغرافية مرّة أخرى وتشير هنا إلى نظرة الشاعر الفاحصة، إذ يدقّق النظر فى الديكورات الموجودة ويصفها بصورة جزئية مصاحباً المشاهد معه. يعكس الرحبى فضاء المكان الذى يتواجد فيه مستعيناً بعناصر السينوغرافيا ويبدأ بتفصيل الأدوات الموجودة أمامه على الطاولة (أمامى كوب شاى أحمر)، متجاوزاً ذلك إلى تصوير فضاء آخر أرحب من الطاولة، إذ يلتفت فيه إلى بعض الديكورات (قناع أفريقى مستطيل، وصقر خشبى فى حالة تحليق وفيل، وعصفور ملوّن وتلفزيون) التى تصف جوّ المكان، لا ريب فى أنّ الوظيفة السينوغرافية ساعدت فى إضفاء وتشكيل رؤية عامّة عند المتلقى تجاه مكان المشهد وبذلك حقّق الرحبى الهدف من اهتمامه بالإرشادات المسرحية.

نتائج البحث

دراسة وظائف النص الديداسكالى والبحث فيها عبر نتاجات الشاعر العمانى سيف الرحبى، آلت إلى نتائج كشفت عن تفرّد أسلوب الشاعر فى كتابة قصيدة النثر العربية ما دلّ على منجزه الإبداعى فكانت حصيلة بحثنا كالآتى:

- ينطلق اهتمام الشاعر العمانى سيف الرحبى بملامح الفن المسرحى، من وجهة نظره تجاه البحث عن الكيفية التعبيرية التى تفتح أمامه فضاءً رحباً فى الشعر يسمح له التفصيل فى سرد الأحداث وتناولها بصورة مكثفة من دون إيجاز.

- لا یؤمن سیف الرحبی بالشعر البحت، بحیث یعتقد وجود تقنیات بإمکانها أن تقتحم الشعر وتتمازج معه وقد تمثّل هذا الرأی من خلال تحویل نصوصه الشعریة إلی نصوص مسرحیة ولقطات مشهدیة تنبض بفعل مؤثّرات الفن المسرحی.
- العنایة بأوصاف الوظیفة الاسمیة وأبعادها من قِبل الشاعر، لعبت دوراً أساسیاً فی تزوید المشاهد بمعلومات عامّة حول الشخصیات ولا ریب فی أنّ اختیار الشخصیات وانتساب الأوصاف إلیها، لم یکن نتاج خیال الشاعر، بل هی شخصیات واقعیة قام بسردها الرحبی حسب مشاهداته الیومیة، ولعلّ کثرة تجوال الشاعر وترحاله من بیئة إلی أخری ساهم فی ذلک.
- ینوّع الرحبی فی أبعاد الوظیفة الاسمیة ولا یعکف فی ذلک علی تناول القلیل منها، بل یسعی لتوظیف هذه الأبعاد مشیراً إلی الوصف الاسمی عبر اهتمامه بأسماء تتصل بالبیئة العمانیة، والوصف الجسمانی، والوصف الاجتماعی الذی یرکّز فیه علی الطبقات الاجتماعة وعرض التضاد بینها، منتقلاً إلی الوصف النفسی المتمثّل بالجانب السیکولوجی إذ یصوّر فیه الحالات النفسیة وراء ردّات فعل الممثّلین.
- أخذت الوظیفة النغمیة دلالة قویة عکس الرحبی بواستطها المواقف الانفعالیة عبر التنبیه علی النبرات والأصوات؛ کما لم یغفل عن إیراد الوظیفة المحلّیة رغبةً منه فی إدانة الجهات الحاکمة وتجسید التضاد بین شرائح الشعب.
- الاهتمام بالوظیفة الزمنیة فتح المجال أمام المخاطب نحو ما یرنو إلیه الشاعر، بحیث ترک عند المشاهد انطباعاً حسیاً عرض من خلاله اغترابه المکانی وحنینه إلی الماضی البعید عبر تقنیة الفلاش باک، بینما الوظیفة السینوغرافیة احتضنت لغة الشاعر السردیة، إذ اعتمد فیها الرحبی علی سرد الأحداث بصورة مفصّلة مستعیناً بعناصر السینوغرافیا.
- ممّا یبدو وجود بواعث عدیدة أدّت إلی لجوء الشاعر نحو توظیف الدیداسکالیات ومن منطلق هذا، نلاحظ أنّ عدم اکتفاء الرحبی بالتجربة الشعریة المحضة والبحث عن رؤیة أرحب تحتضن أسلوبه المغایر من حیث کتابة قصیدة النثر العربیة، إلی جانب اهتمامه بإرشاد المتلقّی، یرد ضمن العوامل التی دفعت الشاعر إلی تقریب شاعریته من ملامح التشکیل المسرحی ولاسیّما توظیف النص الدیداسکالی.

الهامش:

(١) یُعدّ "سیف الرحبی"، قامة أدبیة معاصرة، وُلد عام ١٩۵۶م فی قریة من قری سلطنة عمان تُدعی "سرور". برع فی الکتابة وأجاد الشعر؛ کما درس الصحافة وله إسهامات عدّة فی مجال الثقافة العربیة منها رئیس تحریر لمجلة نزوی التی تصدر فی العاصمة مسقط. یتمتّع بشخصیة فذّة ومتفرّدة بین الشعراء، فقد عکس فیها جمیع صراعاته وتجاربه ولاسیّما أشعاره التی تمثّل مسیرته بکلّ ما فیها. من حیث الدراسات والترجمات، فقد ترجمت أشعاره إلی بعض اللغات العالمیة

كالإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والهولندية، والبولندية وغيرها. لقد عاش الرحبى «حياته باعتبارها فكرة مرتجلة عن حياة سيعيشها يوماً ما، شعره ابن تلك الحياة المرتجلة، أمّا نثره فهو حيلته فى مواجهة حياة صار يعيشها بمتعة خارقة» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٣/ ٤٢٩). لغته الشعرية مميزة وبعيدة عن الألوان التقليدية السائدة فى الشعر العربى المعاصر، إنّ اللغة المعتمد عليها سيف الرحبى هى بمثابة «عالم قائم بذاته ويرنو بها إيقاظ حسّ الدهشة فى القارئ ودفعه إلى النظر إلى العالم بعينين جديدتين» (السابق: ١/ ٣٩٥) وعلى هذا الأساس فإنّ القارئ لأشعاره، يحدث أن يواجه أنماطاً جماليةً تدلّ على أنّ الشاعر لا يكتفى بما هو فى متناول اليد، بل يسعى لخلق ما لم يتطرّق إليه غيره من الشعراء. من أساليبه الحديثة نستطيع أن نشير إلى تطلّعه على الفنون الدرامية ومن جملتها المسرحية وتوظيف آلياتها فى نصوصه الشعرية.

المصادر

اگری، لاجوس (١٣۶۴ش)، فن نمایشنامه نویسی، ترجمة مهدی فروغ، ط ٢، طهران: انتشارات نگاه.

البكرى، وصال خلفة كاظم وسمير عبد المنعم محمّد (٢٠١٧م)، «الأبعاد النفسية للشخصية فى نصوص عبد الحسين ماهود المسرحية»، مجلة فنون البصرة، العدد ١۴، صص ١٧٥-١٩٢.

الخياط، جلال (١٩٨٢م)، الأصول الدرامية فى الشعر العربى، لا طبعة، بغداد: دار الرشيد للنشر.

الرحبى، سيف (٢٠١٨م)، الأعمال الشعرية، المجلد الأوّل والثانى والثالث، ط ١، لندن: دار رياض الريس للكتب والنشر.

الغيلانية، فايزة محمّد (٢٠٢٢م)، البحر فى الشعر العمانى المعاصر، ط ١، مسقط: الجمعية العمانية للكتّاب والأدباء.

الوائلى، عقيل جعفر وعلى عبد الأمير عباس، (٢٠١۶م)، «البناء السردى فى نصوص (عبد الحسين ماهود) المسرحية»، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية (جامعة بابل)، العدد ٣٠، صص ٥٩٠-۶١٩.

إلياس، مارى وحنان قصّاب حسن (١٩٩٧م)، المعجم المسرحى مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط ١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

باكثير، على أحمد (لاتا)، فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، لا طبعة، القاهرة: مكتبة مصر.

بليح سالمه وراشدة مرينى (٢٠٢٠م)، «النص المرافق فى مسرحية "منمنمات تاريخية" لسعد لله ونوس»، رسالة ماجستير فى أدب عربى حديث ومعاصر، جامعة محمّد بوضياف المسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربى.

داود، أحمد يوسف (١٥/٠٧/٢٠٢٣)، «سيف الرحبى يفتح لنا (مقبرة السلالة): مكابدة وحشة الوجود حتمية العدم، فى بناء شعرى فريد»، سيف الرحبى: https://saifalrahbi.com/?p=383

زندى، لالة (١٣٩١ش)، «نقش و جايگاه دستور صحنه در تئاتر قرن بيستم، رسالة ماجستير فى الإخراج المسرحى»، جامعة الفن، كلية السينما والمسرح.

سرسنگى، مجيد وفرناز تبريزى (١٣٩٩ش)، «بررسى ترامتنى شرح صحنه در نمايشنامه‌هاى تک‌پرده‌اى تنسى ويليامز»، فصلية كيمياى هنر، العدد ٣٨، صص ٢٥-۴٢.

عبد الخالق، أحمد محمّد (١٩٨٧م)، الأبعاد الأساسية للشخصية، ط ۴، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

عمر، محمّد (۲۰۱۸م)، «الإرشادات المسرحية: وظائفها وآليات اشتغالها فی النص المسرحی المعاصر – دراسة فی نماذج مختارة»، رسالة ماجستير فی الأدب الجزائری، جامعة ۸ مای ۱۹۴۵ قالمة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربی.

عيد، كمال الدين (۲۰۰۶م)، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبی، ط ۱، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

لوليدی، يونس (۱۹۹۸م)، الميثولوجيا الإغريقية فی المسرح العربی المعاصر، ط ۱، المغرب: مطبعة إنفوبرانت.

محمّد عبد الواحد، هبة (۲۰۱۸م)، «سيميائية النص الموازی فی الأدب المسرحی، مسرحية "قهوة الملوک" أنموذجا»، مجلة الدراسات العربية، المجلد ۳۷، العدد ۱۰، صص ۵۸۶۵_۵۹۳۴.

مراح، مينة (۲۰۲۱م)، «جمالية الديداسكالية فی النص المسرحی الموجه للطفل فی الجزائر. النص الموازی المسرحی والإرشادات السينوغرافية فی مسرحية "مدينة النانو" نموذجاً»، مجلة النص (الجزائر)، المجلد ۸، العدد ۲، صص ۱۸۷–۲۱۴.

References

Abdel-Khaleq, Ahmed Mohamed, (1987), *Basic Dimensions of Personality*, 4th Edition, Alexandria: University Knowledge House. [In Arabic]

Al-Bakri, Wesal Khalifa Kazem and Samir Abdel Moneim Muhammad, (2017), "Psychological Dimensions of Personality in Abdul Hussein Mahood's Theatrical Texts," *Arts in Basra Magazine*, Issue 14, pp. 175-192. [In Arabic]

Al-Ghaylaniyyah, Fayza Muhammad, (2022), *Al-Bahr in Contemporary Omani Poetry*, 1st Edition, Muscat: The Omani Association for Writers and Writers. [In Arabic]

Al-Khayyat, Jalal, (1982), *Dramatic Origins in Arabic Poetry*, no edition, Baghdad: Dar Al-Rashid Publishing. [In Arabic]

Al-Waeli, Aqil Jaafar and Ali Abdel Amir Abbas, (2016), "The Narrative Structure in the Dramatic Texts of (Abdul Hussein Mahood), *Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences (University of Babylon),* No. 30, pp. 590-619. [In Arabic]

Bakathir, Ali Ahmed, (Lata), *The Art of Drama Through My Personal Experiences*, no edition, Cairo: Misr Library. [In Arabic]

Beleh Salameh and Rashida Marini, (2020), the accompanying text in the play "Historic Miniatures" by Saadallah Wannous, a master's thesis in modern and contemporary Arabic literature, University of Muhammad Boudiaf M'sila, Faculty of Arts and Languages, Department of Arabic Language and Literature. [In Arabic]

Dawood, Ahmed Youssef, Saif Al-Rahbi opens for us (The Cemetery of the Dynasty): Suffering from the brutality of existence and the inevitability of non-existence, in a unique poetic structure, Saif Al-Rahbi https://saifalrahbi.com/?p=383(۲۰۲۳/۱۵/۰۷) [In Arabic]

Egri, Lajos, (1364), *The art of Dramatic Writing*, translated by Mehdi Forough, 2nd edition, Tehran: Negah publications. [In Persian]

Eid, Kamal Al-Din, (2006), *Flags and Terminology of the European Theater*, 1st edition, Alexandria: Dar Al-Wafaa for the world of printing and publishing. [In Arabic]

Elias, Mary and Hanan Katsav Hassan, (1997), *Theatrical Dictionary of Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts*, 1st Edition, Beirut: Library of Lebanon Publishers. [In Arabic]

Muhammad Abd al-Wahed, Heba, (2018), "The Semiotics of the Parallel Text in Dramatic Literature, the play "Cahweh of the Kings" as a model," *Journal of Arab Studies*, Volume 37, Issue 10, pp. 5865_5934. [In Arabic]

Omar, Mohamed, (2018), Theatrical Guidelines: Their Functions and Mechanisms of Operation in the Contemporary Theatrical Text - A Study in Selected Models, Master's Thesis in Algerian Literature, University of May 8, 1945 Guelma, Faculty of Arts and Languages, Department of Arabic Language and Literature. [In Arabic]

Sarsinghi, Majeed and Farnaz Tabrizi, (1399), "Parsi Trametni explaining his dish in Nemaishnamah Hai Tekpardi and Tanzi Williams", *Quarterly of Kimia Honor*, No. 38, pp. 25-42. [In Persian]

Zandi, Lala, (1391), Naqsh and Jighah, the constitution of his plate in Tatar Qarn Bistam, master's thesis in theatrical directing, University of Art, College of Cinema and Theater. [In Persian]

Al-Rahbi, Saif, (2018), *Poetical Works*, Volumes One, Two and Three, 1st Edition, London: Dar Riyad Al-Rayes for Books and Publishing. [In Arabic]

Lolidi, Younis, (1998), *Greek mythology in contemporary Arab theater*, 1st edition, Morocco: Infobrand Press. [In Arabic]

Marah, Mina, (2021), "The Aesthetic of Didascalism in theatrical text directed at children in Algeria. Theatrical Parallel Text and Scenographic Guidelines in the Play "Nano City" as an Example", *Al-Nuss Magazine (Algeria),* Vol. 8, No. 2, pp. 187-214. [In Arabic]

کارکرد دیداسکالیا در سروده‌های شاعر عمانی سیف الرحبی

مینا غنمی عرب الاصل [۱]، رسول بلاوی✉ [۲]، محمد جواد بورابد [۳]، ناصر زارعی [۴]، علی خدری [۵]

۱. دانشجوی دکتری، واحد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: Ghanemi.mina@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: r.ballawy@pgu.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.رایانامه: m.pourabed@pgu.ac.ir

۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.رایانامه: nzare@pgu.ac.ir

۵. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: alikhezri@pgu.ac.ir

چکیده

دیداسکالیا عنصری از عناصر ساختار نمایشی است که دستور العمل‌های نویسنده را در قالب شرح صحنه شامل می‌شود و از نظر اهمّیّت در مرتبه دوّم و بعد از متن اصلی به‌عنوان متن فرعی، قرار می‌گیرد. این مفهوم یکی از مفاهیم رایج در عرصه تئاتر است و کارکردهای بسیار آن سبب شده تا با رویدادهای نمایشی سنخیت و هم‌خوانی داشته باشد. این کارکردها با برخوردار بودن از قابلیت طرح‌وارگی به بازیگر در ایفای نقش‌ها کمک می‌کنند و عناوین، شخصیت‌ها، کنش‌های رفتاری و کلامی و همچنین زمان و مکان را روشن می‌سازند. سیف الرحبی شاعر عمانی نیز، با تمرکز بر این کارکردها، اشعار خود را از قابلیت بررسی‌شان با دیدی نمایشی برخوردار کرده است. این پژوهش با رویکردی توصیفی- تحلیلی، ضمن تحسین شعر الرحبی و منحصربه‌فرد بودن سبک وی در سروده‌هایش، بر آن است تا از غرض اصلی شاعر در بکارگیری توضیحات صحنه، پرده بردارد. در این راستا، این پژوهش به پنج مورد از برجسته‌ترین کارکردهایی که در شکل‌گیری ساختار دیداسکالیا نقش مهمی ایفا می‌کنند، یعنی کارکردهای اسمی، ملودیک، مکانی، زمانی و صحنه‌نگاری توجّه کرده است. امّا برآیند پژوهش حاکی از آن است که توجّه شاعر به ویژگی‌های هنرهای نمایشی، نشأت گرفته از نگرش وی نسبت به چگونگی بیان و جست‌وجوی بینشی گسترده است که همه صحنه‌ها را پوشش دهد، شعر نزد او آمیخته‌ای از هنرهای مختلف است. زبان روایی بر ساختار شعری الرحبی مسلط است از این رو مشاهدات روزانهٔ خود، غربت گزینی و نقد تضاد طبقاتی را به‌واسطهٔ دیداسکالیا و با هدف تجدید و پرهیز از روش‌های کلیشه‌ای، به تصویر می‌کشد.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر عمان، فن نمایشنامه‌نویسی، دستورات صحنه، کارکردهای دیداسکالیا، سیف الرحبی.

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

A Study on the Process of Interaction between Literature and Cinema, the Novel "The Beginning and the End" by Naguib Mahfouz as an Example

Elahe Mokhtari ✉[1], Fateme Parchegani [2]

1.Corresponding Author, Ph.D. Candidate, of Arabic language and literature, Faculty of Humanities, Kharazmi University, Alborz, Iran. E-mail: mokhtari69@khu.ac.ir

2. Ph.D. in Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Kharazmi University, Alborz, Iran. E-mail: parchegani@khu.ac.ir

Article Ifo

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
24, November,2023

In Revised form:
28, December, 2023

Accepted:
7, January, 2024

Published Online:
22, August, 2024

Keywords:

Abstract

This beautiful magical world; Its language, its personalities, its crises, its context, its events, and the fertile imagination and amazing beauty of its affairs and techniques. One of the most prominent manifestations of the development of creative writing in the present era is the diversity of novel writing styles and their intersection with different artistic genres and visual arts. The experience of transforming the text of fictional art into visual art, i.e. cinema, is one of the pioneering experiences regarding the bilateral relationship between literature and art, as some filmmakers quoted novels of high value in writing screenplays, and used the narrative structure in films. This increases the aesthetics of cinema on the one hand, and also presents the novel to the viewer, the visual arts. Achieving this artistic experience can only be achieved according to artistic requirements, which is considered a highly creative work. In this research, we discussed the novel "The Beginning and the End" by Naguib Mahfouz and how to turn it into a movie with the same title, by director Salah Abu Seif, through a comparative view of them. The novel deals with accelerating events that keep pace with social life in an era in Egyptian history. We also discussed the mechanisms of transforming a novel into a film, through the descriptive and analytical approach. The results showed that the novel is dramatic par excellence, as Naguib Mahfouz relied on visual techniques in his novel, and that its conversion into the film was done according to specific mechanisms of deletion, addition, reduction, etc. The director intended to dress the film as a sequence of events, with some changes in the representation of events, especially in the first chapters, for visual dramatic reasons, and to maintain the parallel between the novel and the film in some scenes.

beginning and end, novel, film, mechanisms, Naguib Mahfouz

Cite this The Author(s): Mokhtari, E., Parchegani F., (2024): A study on the process of interaction between literature and cinema, the novel "The Beginning and the End" by Naguib Mahfouz as an example: Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41- (155-180).
DOI: 10.22059/jalit.2024.368588.612761

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

1.Introduction

The process of transforming art into a work of cinema falls under the general framework of transforming an artistic work produced according to certain restrictions into another work of art according to different restrictions. Converting a work of fiction into a cinematic film takes place according to precise mechanisms that translate this literary product into a dramatic product. In accordance with these mechanisms, we address the treatment of the narrative text, Beginning and End, by Naguib Mahfouz, which was turned into a cinematic film. So, we will draw an artistic card for each novel, then explain the mechanisms used in the conversion process, and finally, we will conclude the article with the results reached.

Research questions

1- What are the most important mechanisms involved in transforming Naguib Mahfouz's novel into a cinematic film?

2- How do the elements of the novel appear as readable literature and become visual art in the film?

Based on these questions, we approach the topic of our research by addressing the most important axes. The method used in this research is the descriptive-analytical method, within the framework of cinematic techniques, using the novel "A Beginning and an End" and critical books that talk about the relationship of literature to cinema.

In this area, we want to first discuss the subject of the novel, especially the novel Beginning and Ending by Naguib Mahfouz, and the role of Naguib Mahfouz in Egyptian cinema. After that, we will discuss the film Beginning and Ending and how it was produced.

The novel in our present era is artistic prose in its highest sense. The language of the published novel must be the language that circulates among people. The language of communication, is not the language of all people; At least it should be the language of the enlightened class among them. It is as if it is the most common language, and the most widely used, among intellectuals and intellectual circles together. (Mortaz, 1998:25)

2.The general idea of the novel

The novel consists of 92 chapters in 382 pages of average length. The events of the tragic novel take place during World War II. It addresses the social issues that occurred during the global economic crisis. Egyptian society was full of class issues, especially the popular and middle classes, and the attempts of each of them to ascend to the upper class. The Beginning and End of a Novel by Naguib Mahfouz, published in 1949. It is inspired by a true story of a family that Naguib Mahfouz knew. The novel deals with the life of a poor family consisting of the mother and her four children, as they live on the retirement salary of the deceased father. The novel has a tragic nature, in which it traces and depicts the complexity of life, the relationships of individuals, and the meeting of social interactions with reality. It is Mahfouz's first novel that was turned into a movie (in 1960, directed by Salah Abu Seif). In 1993, it was turned into a Mexican film. Summary: This story tells about the life of a family after the death of their father. The mother is tired of raising her children. On the one hand, her eldest son Hassan is unemployed, her son Hassanein, who falls in love with a girl who is not from their class, Hussein Al-Tayeb, and her daughter Nafisa, who becomes a prostitute after her ex-lover let her down. The chapters and events within the novel were arranged in a longitudinal manner, and we can say that they have a rational and logical sequence.

3.The semantic dimension of character names

Nafisa: An Arabic feminine proper name, expensive (Nasr Al-Hiti, 2003AD: 103), precious, precious, desirable (Nassif, 1997AD: 286). The novelist was wise in his choice of the name of the novel's victim, as Nafisa is considered the only girl with a weak personality who is hidden

from everything that fights her. She is the girl that no one wants, and this is what made Nafisa a victim.

4.Movie Summary

The Beginning and the End is an Egyptian drama film produced in 1960, directed by Salah Abu Seif and starring Farid Shawqi, Omar Sharif, Amina Rizk, and Sanaa Jamil. The film is based on Naguib Mahfouz's novel of the same name, which is considered the first of Naguib Mahfouz's novels to be adapted into a movie. The film was nominated for the Moscow International Film Festival Award in 1961. Actress Sanaa Jamil also occupied third place in the Best Actress Award among world actresses. This was the first time that an Arab actress occupied one of the first places in international festivals. The film was also classified in seventh place among... The 100 best films in the history of Egyptian cinema in a critics poll.

5.Study and analysis

In this field, we want to explain the events or characters in both the novel and the film. Then we look for transformation mechanisms in the novel and the film (beginning and end). We must admit that the details in the novel are many and abundant, but in the film or cinematic adaptation they are very few, and some chapters were even deleted. One of its indications is that the film is short in time, as the duration of the cinematic film is 90 minutes and the events of the novel are very many.Mechanisms for converting the novel into a film

The novel is transformed into a cinematic film according to mechanisms that we will mention briefly:

Shorthand: In the novel, we see that the mother decides to move to a smaller apartment in the basement. To save fifty cents, but the movie starts in the basement and we don't see this movement in the movie. We also see in the scene in which Nafisa is looking outside and quarreling with Suleiman bin Al-Baqal, we see this lower layer in which the head of the person standing in the window becomes under the feet of those walking in the alley.

Delete: The beginning of the novel is in a school scene. It deletes from the film how Hussein and Hassanein are after hearing the news that their father has passed away, and this is what was embodied in a section of the novel.

Overtaking: The novel begins with the upper house that the family lived in before the death of their father, but in the film, the novel begins from the lower floor to which the family moved. Anyone watching the film is somewhat confused about: Was this family well-off and became poor after the death of its father, or was it poor and its poverty increased?

Translation: In Section 28 of the novel, we see that Hassanein is angry with his fiancée's mother because she does not allow him to get close to his beloved, but in the film, we do not see this picture. Rather, we see a rosy picture of a caring mother who seeks to bring her daughter closer to Hassanein.

The director intended to dress the film as a sequence of events, with some changes in the representation of events, especially in the first chapters, for visual dramatic reasons, and to maintain the parallel between the novel and the film in some scenes.

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶
http://jalit.ut.ac.ir
دانشگاه تهران

دراسة فی عملیة التداخل بین الأدب والسینما روایة «بدایة ونهایة» لنجیب محفوظ نموذجًا

الهه مختاری[1]✉، فاطمه برجکانی[2]

۱. الکاتب المسئول، طالبة دکتوراه فی اللغة العربیة وآدابها، کلیة العلوم الإنسانیة، جامعة خوارزمی، البرز، إیران. برید إلکترونی: elahe.mokhtari69@khu.ac.ir

۲. دکتوراه فی اللغة العربیة وآدابها، کلیة العلوم الإنسانیة، جامعة خوارزمی، البرز، إیران. برید إلکترونی: parchegani@khu.ac.ir

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمی

تاریخ الاستلام:
۱۴۰۲/۰۹/۰۳

تاریخ المراجعة:
۱۴۰۲/۱۰/۰۷

تاریخ القبول:
۱۴۰۲/۱۰/۱۷

یوم الاصدار:
۱۴۰۳/۰۶/۰۱

الکلمات الرئیسة:
بدایة ونهایة، الروایة، الفیلم، آلیات، نجیب محفوظ

الملخص

ما هی الروایة إلا نفحة من الشعور الإنسانی الرهیف، ولمعة من البیان الروحی المشرق، سنتلاقی عندها الأذواق السلیمة وتتعارف علیها المشاعر الکریمة. من أبرز مظاهر تطوّر الکتابة الإبداعیة فی العصر الحاضر هو تنوّع أسالیب الکتابة الروائیة، وتداخلها والأنواع الفنیة المختلفة والفنون البصریة. إنّ تجربة تحویل نصّ الفنّ الروائی إلی الفنّ المرئی أی السینما، من التجارب الرائدة فیما یتعلّق بالعلاقة الثنائیة بین الأدب والفنّ، حیث أقدم بعض السینمائیین إلی اقتباس روایات ذات قیمة عالیة فی کتابة السیناریوهات، واستخدام البنیة الروائیة فی الأفلام؛ الأمر الذی یزید من جمالیّة السینما من جهة، ومن تقدیم الروایة إلی المتلقّی المـُشاهد للفنون البصریة. وتحقیق هذه التجربة الفنیة لا یتأتی إلا وفق مقتضیات فنیة، وهو ما یُعتبر عملاً إبداعیًا رفیعًا. فی هذا البحث تناولنا روایة بدایة ونهایة لنجیب محفوظ وکیفیة تحویلها إلی فیلم سینمائی بالعنوان نفسه، للمخرج صلاح أبوسیف من خلال النظرة المقارنة إلیهما. الروایة التی تتناول أحداث متسارعة ومسایرة للحیاة الاجتماعیة فی حقبة من تاریخ مصر. کما أننا تطرّقنا إلی آلیات تحویل الروایة إلی فیلم، من خلال المنهج الوصفی التحلیلی. وقد أظهرت النتائج أنّ الروایة درامیة بامتیاز، إذ استند نجیب محفوظ بالتقنیات البصریة فی سردها، وإنّ تحویلها إلی الفیلم، تمّ وفق آلیات معیّنة من الحذف والإضافة والاختزال، وغیرها، وقصدَ المخرج إلباس الفیلم لباس تسلسل الأحداث، مع بعض التغییرات فی تمثیل الأحداث خاصة فی الفصول الأولی لأسباب درامیة بصریة، والاحتفاظ بالتوازی بین الروایة والفیلم فی بعض المشاهد.

استناد: مختاری، الهه ؛ برجکانی ، فاطمه، (۱۴۰۳) . دراسة فی عملیة التداخل بین الأدب والسینما روایة «بدایة ونهایة» لنجیب محفوظ نموذجًا: الأدب العربی، السنة ۱۶، العدد ۳، خریف، عدد متوالی۴۱-(۱۸۰-۱۵۵).
DOI: 10.22059/jalit.2024.368588.612761

CC BY

الناشر: معهد النشر بجامعة طهران

١.المقدمة

تندرج عملية تحويل الفن إلى عمل سينمائى تحت الإطار العام لتحويل عمل فنى منتج وفق قيود معينة إلى عمل فنى آخر وفق قيود مغايرة، سواء تعلق الأمر بتحويل الأسطورة إلى نص مسرحى أو ملحمى أو تحويل رواية أو قصيدة إلى فيلم درامى؛ فتحويل عمل روائى إلى فيلم سينمائى يمر وفق آليات محكمة تترجم هذا المنتج الأدبى إلى منتج درامى، وعلى وفق هذه الآليات نتطرق إلى معالجة النص الراوئى **بداية ونهاية** لنجيب محفوظ، الذى تم تحويله إلى فيلم سينمائى. بحيث سنعمل على رسم بطاقة فنية لكل من الرواية ومن ثم نجلّى الآليات المستعملة فى عملية التحويل، وفى الأخير نختم المقال بالنتائج المتوصل إليها.

١-١.نجيب محفوظ والسينما: علاقة متبادلة

كان الروائى نجيب محفوظ من الذين تفطنوا إلى طبيعة العمل السينمائى وتباينه مع العمل الأدبى، نظرا لاشتغال نجيب محفوظ مدة طويلة مع السينمائيين وكتابة للعديد من السيناريوهات جعله يميز بين العمل الفنى السينمائى وطبيعته وبين العمل الأدبى وخصائصه.

هو أمر لم يعد فى حاجة إلى مزيد من التأكيد: ونعنى بهذا دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية هو من الأمور التى باتت من المسلمات أنّ علاقة الأديب المصرى الكبير الراحل بالفن السابع، هى أكثر قوة وتعقيداً من علاقة أى أديب فى العالم بهذا الفن. ولئن كان معروفًا على نطاق واسع أن السينما المصرية، وغير المصرية، نهلت ولا تزال من روايات صاحب «الحرافيش» و«الثلاثية» ومن قصصه القصيرة، أفلامًا متنوعة يعتبر بعضها من العلامات الأساس فى تاريخ السينما، من الأمور المعروفة أن المحفوظ قد ساهم فى تاريخ السينما المصرية فى شكل محترف أيضًا، ولاسيما من خلال كتابته عدداً كبيراً من السيناريوات التى كان بعضها مكتوبًا للسينما فى شكل مباشر ومن أفكار أصلية، بينما كان بعضها الآخر اقتباسًا من روايات وقصص لكتّاب آخرين. ونعرف طبعًا أن النقاد يجمعون على أن أيًا من السيناريوات التى كتبت عن روايات أو قصص محفوظية، لم يرق إلى مستوى كتابة هذا الأديب العربى الذى كان الوحيد من بين الأدباء العرب، الفائز بجائزة نوبل للآداب. يعود السبب إلى تركيبية النص المحفوظى المنتمى إلى أدب كبير، والذى يظل دائمًا عصيًا على الترجمة ليس فقط إلى لغات أخرى، بل إلى أنواع فنية أخرى(العريس، ٢٠١٠: ٦٢ و٦٣).

١-٢.أسئلة البحث

١- ما هى أهم الآليات المتداخلة فى تحويل رواية نجيب محفوظ إلى فيلم سينمائى؟

٢- كيف تتجلى عناصر الرواية كأدب مقروء، وأصبحت كفن مرئى فى الفيلم؟

١-٣.منهج البحث

انطلاقا من هذه التساؤلات نلج موضوع بحثنا بالتطرق إلى أهمّ المحاور. المنهج المستخدم فى هذا البحث هو المنهج الوصفى- التحليلى، ضمن إطار التقنيات السينمائية مستعينًا برواية «بداية ونهاية» والكتب النقدية التى تتحدث عن علاقة الأدب بالسينما.

البنية الفنية لرواية بداية ونهاية.
البنية الفنية لفيلم بداية ونهاية.
آليات تحويل رواية بداية ونهاية إلى فيلم.

۱-۴.خلفية البحث

قام الباحثون بكتابة بحوث كبيرة عن رواية بداية ونهاية، منها دراسة بنية الشخصيات فی رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ لـ العمری سميرة وبوعيشة فضيلة فی السنة (۲۰۱۲م)، وصل الباحثان إلى عدة نتائج منها، اعتمد الكاتب على بعض الشخصيات الثانوية التی ساعدت فی تحريک الحبكة فی الرواية لتتفاعل مع الشخصيات الرئيسية بهدف توليد عنصر التشجيع والفضول لمعرفة مصير الشخصية، كما عمد إلى شخصيات أخرى ليبين الطبقة التی تنتمی إليها الأسرة وأيضًا صوّر لنا علاقة الشخصيات بالزمان والمكان لينقل لنا الواقع فی قلب نظام الحياة الاجتماعية التی يعيشها المجتمع المصری.

دراسة أخرى حول رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ من منظور المنهج البنيوی من خلصان فكری محمد، فی سنة (۲۰۱۴ م) هذا البحث هو البحث الجامعی وفی هذا البحث استخدم الباحث المنهج الوصفی. ومن نتائج هذا البحث أن العناصر الخارجية فی هذه الرواية مغيرة لنظام الحكومة، وأيضاً هناک يوجد عدم المساومة الاجتماعية فی المجتمع وكثير من المسائل الحياتية فی الأسرة.

مقالة (سنة ۱۳۹۴ش)، «بحث فی رواية نجيب محفوظ بداية ونهاية»[۱] لنعيم عموری ورقية منصوری وينظر فيها الباحثان من منظور النسوية وقد وصلا فيها إلى نتائج منها: سعى نجيب محفوظ أن يحافظ على هوية النساء فی روايته ويكشف عن مصاعب المرأة فی المجتمع المصری.

هناک مقالة (۲۰۲۰م) فی تجربة تحويل نص روائی إلى فيلم سينمائی، وهی «آليات أفلمة الرواية فی السينما الجزائرية/ ريح الجنوب أنموذجًا» فی هذا البحث تم تناول رواية ريح الجنوب لـ «عبدالحميد هدوقة» وكيفية تحويلها وفق آليات محددة، لما توفرت عليه من أحداث متسارعة ومسايرة للحياة الاجتماعية فی حقبة من تاريخ الجزائر. ومن نتائجه يرى البعض أن الرواية الجيدة هی التی تتحول إلى فيلم بسهولة وفی المقابل الفيلم السينمائی يخدم العمل الروائی بمزيد من الرواج والانتشار، إلا أن عملية التحول من الكلمة إلى الصورة تعد من الأعمال الشاقة.

كما نرى، أنّ البحوث التی قام بها الدارسون، كانت فقط فی مجال الرواية وفی مجال قياس الرواية مع الفيلم فلا نشاهد أی تعليق وتحليل فی الدراسات. هنا نريد أن نوازن الرواية والفيلم معاً حتى نرى بنية فنية فی الرواية والفيلم وأن نعرف ما هی آليات تحويل رواية بداية ونهاية إلى الفيلم السينمائی.

۱. «كاوشی بر رمان بداية ونهاية نجيب محفوظ»

٢. الإطار النظرى للبحث

فى هذا المجال نريد أن نناقش أولا موضوع الرواية، خاصة رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ ودور نجيب محفوظ فى السينما المصرية، بعد ذلک نبحث حول فيلم بداية ونهاية وكيفية إنتاجه.

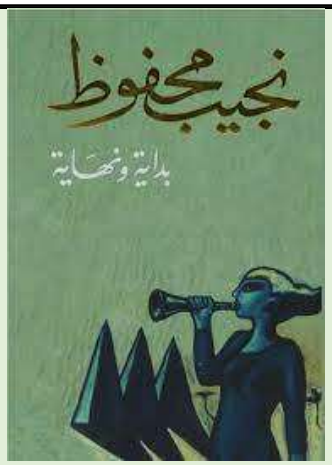
الرواية فى عصرنا الحاضر، هى النثر الفنى بمعناه العالى؛ فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس؛ لغة التوصيل التى إن لم تكُ لغة الناس جميعًا؛ فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم. فكأنها اللغة الأكثر شيوعا، والأعم استعمالا، بين المثقفين وأوساط المثقفين معا (مرتاض، ١٩٩٨:٢٥).

٢-١. البنية الفنية لرواية بداية ونهاية

٢-١-١. بطاقة فنية للرواية

الجدول ١

معلومات عامة	
العنوان	بداية ونهاية
الكاتب	**نحيب محفوظ: ولد فى القاهرة سنة ١٩١١ م وهو أشهر روائى مصرى على الاطلاق وحائز على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٨٨ م وفى عام ١٩٤٩م كتب رواية «بداية ونهاية» التى تناول فيها العلاقة بين الطبقات الاجتماعية والأرستقراطية والمتوسطة والفقيرة كما تعرض فيها لمشكلة فقدان الأدب فى الطبقة المتوسطة.** (بشيرى، ١٣٨٧ش: ٤٣-٣٧)
نوع الرواية	حقيقة تصويرية
اللغة	العربية الفصحى
دار النشر	دار الشروق
سنة النشر	١٩٤٩م
عدد صفحات	١٦٥

غلاف الرواية	
	ترجم رمسيس عوض الرواية إلى الإنجليزية عام ١٩٨٥ عن طريق قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. وترجمت إلى الإسبانية عام ١٩٩۴، وإلى الألمانية عام ٢٠٠٢. وترجمت إلى الفرنسية عام ١٩٩۶ بعنوان «يأتى الليل» (Vienne la nuit).
جائزة الرواية	**الحائز على جائزة الدولة التقديرية وجائزة نوبل العالمية للآداب لعام ١٩٨٨م**

٢-١-٢. الفكرة العامة للرواية

تتكون الرواية من ٩٢ فصلا فى ٣٨٢ صفحة من القَطع المتوسط، وتدور أحداث الرواية المأساوية– التراجيدية– خلال الحرب العالمية الثانية، تعالج القضايا الاجتماعية التى عاصرت الأزمة الاقتصادية العالمية؛ حيث كان المجتمع المصرى فيها حافلًا بقضايا الطبقات، وخاصةً الطبقتين الشعبية والمتوسطة، ومحاولات كل منهما فى الصعود إلى الطبقة الأرقى. بداية ونهاية رواية لنجيب محفوظ صدرت عام ١٩۴٩م. وهى مستوحاة من قصة حقيقية لأسرة كان يعرفها نجيب محفوظ. تعالج الرواية حياة أسرة فقيرة تتكون من الأمّ وأبنائها الأربع حيث أنها تعيش على راتب تقاعد الأب المتوفى. والرواية ذات طابع تراجيدى، فيها تتبع وتصوير تعقيد الحياة وعلاقات الأفراد، والتقاء التفاعلات الاجتماعية مع الواقع. هى أول رواية لمحفوظ تحوّلت إلى فيلم سينمائى (عام ١٩۶٠ من إخراج صلاح أبو سيف). وقد حوّلت عام ١٩٩٣ إلى فيلم مكسيكى. ملخصها تحكى هذه القصة عن حياة الاسرة بعد موت والدهم. فتتعب الأم فى تربية أبنائها فمن جهة إبنها البكر حسن عاطل عن العمل وإبنها حسنين الذى يقع فى حب فتاة ليست من طبقتهم وحسين الطيب وابنتها نفيسة التى تصبح عاهرة بعد أن خذلها حبيبها السابق. وجاء ترتيب الفصول والأحداث داخل الرواية بشكل طولى ويمكن أن نقول لها تتابع عقلانى ومنطقى.

ويقدم الكاتب شخصيات المأساة الواحدة تلو الأخرى، فبدت أمامنا الأسرة كلها بما فيها الأم، والبنت نفيسة والإخوة الثلاثة حسن وحسين وحسنين. كان شعور الجميع بالكارثة فادحًا، وكان الأب المورد الوحيد لرزقهم، فكيف يعيشون بعد اليوم؟ هذه هى الأسرة تتحكم فى مقدراتها عوامل الفقر والوراثة والطموح. وتتصدى الأم لقيادة الأسرة بصبر وعزم، فقد باتت مسؤولة عن عائلة بلا معين. وهكذا كانت البداية البائسة وتوالت الأحداث، كانت حياة الأسرة حياة كفاح وجلد ويأس وانحراف وندم وخطيئة وطموح وقناعة وإجرام وطيبة. كان خط الصراع مع الفقر هو الخط الأساسى، وكانت البدايات كلها سببًا وأساسًا للنهاية؛ فحسنين يرفض فكرة مساهمة نفيسة فى نفقات المنزل بأن تعمل كخياطة، ولكن الحاجة أخرسته، والفقر هو الذى زاد من تعاسة نفيسة؛ وحسين ضحّى بفرصة التعليم وعمل ليتم حسنين تعليمه، وحسنين تخلى عن بهية هروبًا من الفقر وتطلع إلى مجتمع أفضل، لكنه لم يستطِع الهروب من قدره؛ لذلك رفضته أسرة الباشا زوجًا لإبنتها. وتنتهى القصة إلى قِمَّتها بمطاردة الشرطة لحسن بتهمة تجارة المخدرات، وتنزل الضربة القاضية على حسنين فى النهاية عندما يكتشف –وهو الضابط المحترم– أن أخته نفيسة تمتهن البغاء سراً حتى قُبض عليها؛ فيسارع حسنين لإطلاق سراحها ويقودها إلى النيل لتنتحر غرقًا.

إن الأحداث والمادة والنماذج للنسيج الروائى فى بداية ونهاية تستهدف تجسيدا فنيا لدوار، وهموم ومعاناة الحياة المصرية والإنسانية أيضًا فى الفترة القلقة، قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها.

٢-١-٣. البعد الدلالى لأسماء الشخصيات

تعتبر الشخصيات من أهم العناصر المكونة لبنية الرواية ولا غرو فى أن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية نظرة مغايرة لما كانت عليه من قبل، وتعاملت معها تعاملا خاصا. ثم إن الشخصية فى الرواية أو الحكى عامة، لا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائى المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل (Signe) له وجهان أحدهما دال (Signifiant) والآخر مدلول (Signifie) . تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهى مجموع ما يُقال عنها بواسطة تصريحاتها، أقوالها وسلوكها (الحمدانى، ١٩٩١م: ٥١). لهذا يهتم بها الروائى جيداً ويهتم بكل تفاصيلها حتى الأسماء التى يختارها لهذه الشخصيات لا تكون بطريقة اعتباطية أو عشوائية بل مختارة بعناية ولها دلائل قوية فى النص الروائى، فى رواية **بداية ونهاية** نجد الكاتب أعطى لكل اسم حقه، جعل له معانى ودلائل تكمل الحدث والنص الروائى.

٢-١-٤. بنية الشخصيات: التشكل والدلالة

لقد ركَّز نجيب محفوظ فى روايته بداية ونهاية التى كتبها سنة ١٩٤٢ على تقنية الوصف الواقعى المتقابل فى منظوراته الجدلية والتعبيرية والسردية. فوصف مجموعة من الشخصيات، منها؛ فريد أفندى محمد ص١١، حسين وحسنين ص ٥و٦؛ حسن ص ٩؛ وأحمد بك يسرى ص ١٢؛ الأم ص ١٢ ونفيسة ص ١٤. وكانت ريشة نجيب محفوظ الوصفية تنصب على المعطى الخارجى

(الفيسيولوجى والبواعث السيكولوجية)، حيث يختلط الوصف بالسرد فى جدلية فنية رائعة. وإلى جانب هذا، لم ينسَ نجيب محفوظ وصف الوسائل؛ كالسيارة ص١٢؛ والأشياء؛ كالكرسى ص١٢، والأمكنة؛ كالمدينة الكبيرة، والشوارع والحارات والأزقة ص١٤. إن الشخصية فى بداية ونهاية لدى نجيب محفوظ هى شخصيات ملحمية صاعدة على طول المسار الدرامى للرواية.

على ذلک، نحاول فى الهذه المقالة الكشف عن مختلف الدلالات التى تبوح بها أسماء الشخصيات من خلال وظيفتها فى السرد، ونفسيتها التى تظهر من خلال سماتها الخلقية أو مكانتها الاجتماعية. وتتنوع الشخصيات فى الرواية على الشكل التالى:

نفيسة: اسم علم مؤنث عربى، غالية الثمن (نصر الحتّى، ٢٠٠٣م: ١٠٣). الغالية، الثمينة، المرغوبة (ناصيف، ١٩٩٧م: ٢٨٦). لقد وفق الروائى فى اختياره لاسم ضحية الرواية، فنفيسة تعد الفتاة الوحيدة ذات الشخصية الضعيفة الخافية على كل ما يحاربها. هى الفتاة التى لا يرغب فيها أحد، وهذا ما جعل نفيسة ضحية.

نفيسة كانت بعيدة عن الوسامة وأدنى إلى الدمامة، وجهها بيضاوى نحيل، وأنفها قصير غليظ، وذقنها مدبب، وبشرتها شاحبة، وفى أعلى ظهرها احديداب قليل. هذه الفتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب، شعرت بالوحدة بعد موت أبيها، ولا أمل لها بالزواج. نفيسة أقرب ما تكون إلى ملامح البطل التراجيدى الذى تضعه الحياة فى مأزق، وقد زلت قدم نفيسة فماتت مرتين؛ يوم أن استسلمت لضعفها ويأسها، ويوم أن قفزت إلى أعماق النيل بلا رجعة.

وهى الشخصية النسوية المركزية فى هذه الرواية وهى الضحية الأصلية وعلى منوالها نسج الروائى باقى الوقائع والأحداث حيث صور لنا الكاتب الحياة التى تعيشها، كونها شخصية ذليلة، ضعيفة، مهانة وحقيرة تقيم عند أسرتها. وهكذا تظهر القصدية فى اختيار اسم نفيسة بطلة الرواية، حتى يتضح أن البغاء الذى مارسته نفيسة نتيجة رغبة نفسية وليس نتيجة عوامل خارجية أو ظروف اجتماعية. ومن المعروف أن هناک فتيات كثيرات يعشن ظروفًا ماديةً قاسيةً وطاحنة ولا يلجأن إلى البغاء.

والملاحظ فى هذه الرواية شخصية **نفيسة** فى هذا الجو المشحون بالقلق والضيق ووصف تلک الحالات التى تتراوح بين الألم والحزن وهذا ما جعلها عاهرة. فى هذه الرواية نجد هذه الشخصية تأخذ هذا البعد الدلالى لنفيسة يعنى هى ليست غالية، الثمينة والمرغوبة. يكنى الكاتب من خلال اسمها بمكانتها ومنزلتها فى هذا العيش. فنفيسة من النفيس الغالى، وفى الواقع لم تكن نفيسة ولاغالية، بل كانت عكس ذلک فى كل مرة تمارس فيها البغاء.

وهى الفتاة الناجحة قبل أن توفى أبوها وتعمل كخياطة للجيران وأسرتها. بداية تسعى للحفاظ على أسرتها ونفسها، لكن بعد مدة تستلم وقتلت نفسها بنفسها. ولجأت نفيسة إلى الخيال تعويضًا عن دمامتها وفقرها وحرفتها وفاجعة أبيها، فوظفته أيضًا بعد الفضيحة لاعتمال نفسها بالمشاعر المتناقضة لدرجة غدت معها لا تميِّز بين الواقعى والخيالى. حيث يصف نجيب محفوظ حالها (عبد

الغنى، ٢٠٢٢: ٦٣). قائلًا: «وغابت الحجرة من عينيها، فخُيِّل إليها أنها تراهم وقد... وهزت رأسها لتطرد عنها أشباح هذه الأوهام المرعبة فعادت إلى الوقت الحاضر (محفوظ، ١٩٤٩: ١٣).

الأم: من أروع صور الأمهات فى تاريخ الأدب العالمى؛ فهى الواعية بأبعاد المأساة، وهى التى تتخذ القرارات المصيرية، تقرر أن تنتقل إلى شقة أصغر فى البدروم؛ لتوفير خمسين قرشًا، وهو هبوط طبقة بأكملها؛ حيث أصبح رأس من يقف بالنافذة تحت أقدام السائرين بالحارة. أصبحوا فى الدرك الأسفل من الحارة الفقيرة أصلًا. يصفها أديبنا الرائع: «الأم وحدها كانت عصب حياة الأسرة، فى سبيل الأسرة انهد حيلها، وهرمت فى عامين كما لم تهرم خلال نصف قرن؛ فنحلت وهزلت حتى استحالت جلداً وعظمًا، بيد أنها لم تستسلم للمحنة، ولم تعرف الشكوى، ولم تتخلَّ عن سجاياها الجوهرية من الصبر والجزم والقوة.» (محفوظ، ١٩٤٩م: ١٧٤). هى التى تقرر أن تعمل ابنتها بالخياطة وتقمع معارضة حسنين، هى التى تقبل خطبة إبنها حسنين على إبنة الجار الموظف فقط من باب الخوف من قطع العلاقات، وهى حريصة أشد الحرص على هذه العلاقات. هى التى تسافر إلى طنطا إلى «حسين» لتمنع زواجه من بنت الباشكاتب؛ لأن هذا الزواج سيحرم الأسرة من الجنيهين اللذين يدعم حسين بهما الأسرة: «أنت لا تدرى من أمر الناس شيئًا، لعل جيرانك أناس طيبون ولكنهم لا يحفلون إلا بمصلحتهم، وإذا حافظت على جيرتهم كرهتنا وأنت لا تدرى.» (المصدر نفسه) ولم تغادر طنطا إلا بعد أن غادر حسين مسكن الباشكاتب.

ثم هى التى تعتذر لزوجها فى مشهد غاية فى الجمال وتقول له: «يحز فى نفسى ألّا أجد فراغًا للحزن عليك يا سيدى وفقيدى، ولكن ما الحيلة، حتى الحزن نفسه محرم على أمثالنا من الفقراء.» والأم فى هذه الرواية ظلّت شخصيةً ثابتةً على الصبر والتحمل والحنكة فى إدارة شؤون البيت فى أجل الظروف؛ فهى شخصية قنوعة وراضية، فيما لم ينبعث منها أية معطيات تشير إلى نمو هذه الشخصية النمطية، وشديدة الواقعية. وحسين يرى نفسه ممثلًا لكل البشر التعساء فيقول: «أنا لست إنسانًا مستضعفًا، بل أنا أمثِّل كل البشر المستضعفين (محفوظ، ١٩٤٩: ٧٩).» ويكون حسين أسرة جديدة بزواجه من بهية، وبالتالى يسود التفاؤل أيضًا فى الرواية المأساوية (عبد الغنى، ٢٠٢٢: ٧٤-٧٥).

الأب: كان للأب فى الرواية سطوة وإرادة لا تُعارَض؛ فهو يفكر عوضًا عن أفراد أسرته، ويتدخل فى كل أمورهم، ويصمم بدلًا منهم فى جمع أمور الحياة، حتى فى الزواج، ورفض الخطوبة وانتخاب الزوج. وطاعة الأب كانت من تقاليد الأسرة وآدابها فيما يعتبر رفضها بمثابة الجمود والطغيان؛ لذلك كان التمرد على هذه السيادة يدور فى أعماق الشخصيات لتتحول إلى دوافع نحو سلوكيات مرفوضة اجتماعيًا. ويعود الأب مرة واحدة فى الرواية، بعد عام من وفاته. يقول أديبنا «لو أتيح للأب أن يعود إلى الحياة مرة أخرى؛ لأزعجته الدهشة لِما طرأ من تغيُّر على أسرته، شمل الأرواح والأجساد والصحة ونظرات العين، ولكن حتمًا كان سيعرفهم، سيعرف أن المرأة هى زوجه،

وأن الأبناء أبناؤه. أما الذی ينكره، ولا يعرفه مهما أجهد ذاكرته فهو البيت، اختفى الأثاث أو كاد، فلم يبقَ بحجرة الاستقبال إلا كنبة واحدة وبساط باهت كالح (محفوظ، ١٩۴٩م: ٣٢۴).»

حسن: الأخ الأكبر يواجه منعطفا فی حياته فيسير فی طريق منحرف لأنه فقد القدرة فی العيش النظيف مع الفقر الموغل الذی عاشوه فيتاجر فی المخدرات ويمشی فی طريق هوى الفتيات ونساء الليل. حياته عبارة عن حب الفن وممارسة البلطجة.

هو الابن الأكبر المدلل الذی ترک التعليم وأفسده تدليل الأب، والذی بالفعل لا يتردد بما تبقى من إنسانية ضئيلة فی نفسه من مساعدة أسرته بالمال الحرام؛ يساعد حسين لكی يسافر طنطا لاستلام وظيفته، ويساعد حسنين بمصاريف الكلية الحربية عندما باع ذهب العاهرة ليمنعه ذاک المال. فكان يطرده أحيانًا من البيت، فيقضی أيامًا متسكعًا، ثم يعود إلى البيت وقد اكتسب شروراً جديدة من مخالطة الأشقياء والغوص فی الإثم والإدمان وهو دون العشرين (محفوظ، ١٩۴٩م: ٢۴–٢٢).

حسين–: حسين منذ صغره شخصية متزنة هادئة مؤثرة فيضحی من أجل أخيه الأصغر ومن أجل أن يؤمن حياة هانئة لأسرته. هو أكثرهم تضحية وتحملاً للمسئولية، فقد ترک التعليم من أجل مساعدة أخيه الأصغر حسنين فی التعليم واشتغل فی وظيفة للإنفاق على أسرته وعلى تعليم أخيه. وإنه لم يتمكن من الزواج بسبب الحالة المادية.

الإبن الأوسط، أشبه الأبناء بالأم العظيمة، ويستمر فی التضحية من أجل إنقاذ الأسرة حتى النهاية لكنه حين يتوظف بالبكالوريا ويتزوج إبنة جاره الموظف البسيط، يستمر أيضًا فی طريق الأب الراحل، فی إنجاب ذرية فقيرة تنهار بعد وفاة الأب الثانی لتكتمل الدائرة المغلقة.

حسنين: هو أصغر أفراد الأسرة، طويل القامة، مستطيل الوجه مع عينين عسليتين واسعتين، وبشرة سمراء، يمتاز بدقة فی قسمات وجهه وهو مثال الشخصية الطموحة، يرفض الواقع المرّ الذی يعيشه كما تهفو نفسه دائما إلى مظاهر الثراء والسيادة، حتى فی أحلک الأوقات ففی جنازة أبيه انشغل واهتم بمظاهر الجنازة وكان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه ومكانته التی يجب أن يظهر بها أمام الناس. تبدو شخصية حسنين شخصية أنانية بكل ما تحمله الكلمة من معان وهذا نتيجة لظروف جعلت منه شخصية مريضة تهفو إلى ما فوق طاقتها بنفس ساخطة، وقام برفض المهنة التی ستزاولها أخته نفيسة قائلًا: «لن تكون أختی خياطة ولن أكون أخا لخياطة (محفوظ، ١٩۴٢م: ۵، ١١، ١٧٠).»

والاسم «حسنين» (حسن وحسين) ليس مصادفة، فهو منذ اللحظة الأولى يظهر بشخصيتين، شخصية غارقة فی الفقر المدقع، كما حسن الأخ الأكبر وشخصية أخرى خلقها بخياله لجامح، كأغنى فتیً فی مصر، كما حسين الأخ الوسيط. ففی لحظة الوفاة، كان كل ما يهمه هو مشهد الجنازة وفی المدرسة يرفض أن يأكل من الوجبة المدرسية لأنها مخصصة للفقراء.

شخصية حسنين هو نموذج التلميذ النزق والمراهق المندفع وراء نزواته والضابط المتطلع إلى تغيير طبقته الاجتماعية، راكبًا أنانيته وانتهازيته التى تقوده إلى النهاية المأساوية.

وعلى غرار شخصية حسنين، فإن كل الشخصيات يحاصرها الواقع؛ فمنها فئة تلجأ للحنين إلى الماضى كملاذ لها، ومنها من طلقت الماضى، متطلعة نحو المستقبل والأحلام الجميلة فى بحثها عن المطلق الميتافيزيقى. وكأن الكاتب مجرد شاهد، يصوغ همومه وانشغالاته فى توليف بديع بين المتخيل والمعيش.

وهكذا نخلص إلى أن محاولات هذه الشخصيات فى التعلق بالواقع، تفشل؛ فتتخذ سبيلًا لذلك التعلق البديل؛ التعلق بأذيال الخيال؛ لأنه الخلاص والسبيل والمعبر إلى مكاشفة الذات ومصارحتها وإلى طمس معالم الواقع المرير. فتصرفات الشخصيات الثلاث المحورية فى الرواية؛ حسن وحسنين ونفيسة، التى التجأت إلى الثورة والرفض والتمرد على الأشياء، وعجزها عن تحقيق التوازن الطبقى، بينما اختار حسن الصعلكة لتحقيق ذاته بطريقة عبثية وجودية. بيد أن هذه الشخصيات الثلاث كانت مصائرها ذات طابع إشكالى، انتهى بها الواقع إلى القلق النفسى والاجتماعى والانتحار. لتكمل الدلالة المعكوسة للأسماء فى الرواية، فكل الأبناء على خلاف أسمائهم؛ فنفيسة ليست نفيسة، وحسن وحسين وحسنين ليسوا شرفاء، فقد قبلوا التمتع بأموال البلطجة والراقصات.

٢-٢ بنية الفنية لفيلم بداية ونهاية (الملاحظة فى البطاقة السابقة)

المعلومات العامة	
العنوان	بداية ونهاية Morts Parmi les Vivants
بلد الإنتاج	مصر
سنة الإنتاج	١٩٦٠م
مدة الفيلم	١:٣٦:٢٩
نوع الفيلم	روائى طويل
اللغة المستخدمة	اللغة العربية + اللغة الدارجة المصرية
إخراج	صلاح أبو سيف
تأليف	صلاح عز الدين- أحمد شكرى- محمد كامل عبد السلام
مدير التصوير	كمال كريم
مسؤول الصوت	نيقيوار فانيلاى
مونتاج	اميل بحرى
مدير الإنتاج	فؤاد صلاح الدين
إنتاج	دينار فيلم
تمثيل	فريد شوقى- عمر شريف- كمال حسين- أمينة رزق- سناء جميل

غلاف إشهارى لفيلم بداية ونهاية	

٢-٢-١ ملخص الفيلم

بداية ونهاية فيلم دراما مصرى من إنتاج عام ١٩٦٠، ومن إخراج صلاح أبو سيف وبطولة فريد شوقى وعمر الشريف وأمينة رزق وسناء جميل. الفيلم مأخوذ من رواية لنجيب محفوظ بنفس الاسم وتعتبر أول روايات نجيب محفوظ التى يتم تحويلها لفيلم سينمائى. تم ترشيح الفيلم لنيل جائزة مهرجان موسكو السينمائى الدولى عام ١٩٦١، كما احتلت الممثلة سناء جميل المركز الثالث فى جائزة أفضل ممثلة بين ممثلات العالم وكانت هذه هى أول مرة تحتل فيها ممثلة عربية إحدى المراتب الأولى فى المهرجانات الدولية، كما تم تصنيف الفيلم فى المركز السابع ضمن أفضل ١٠٠ فيلم فى تاريخ السينما المصرى فى استفتاء النقاد.

يموت رب العائلة، فتعانى أسرته من شظف العيش بضالة المعاش وينيهى حسن الابن الأكبر إلى الحياة فى حى الرذيلة تاجر للمخدرات والنساء، أما حسين الأوسط فيقبل العمل بشهادته المتوسطة، حتى يتيح الفرصة لأخيه حسنين ليكمل دراسته ويلتحق بالكلية الحربية. أما الإبنة نفيسه فاقدة الجمال فيطردها سليمان البقال من حياته بعد أن زلت معه ثم تستمر فى السير فى طريق الرذيلة دون أن يعرف أحد وتساعد أخاها حسنين وأمها بالمبالغ القليلة التى تحصل عليها. ثم يتخرج حسنين ضابطا. فيتنكر لأسرته وخطيبته ووسطه الاجتماعى ويتطلع إلى الارتباط بالطبقة الثرية، عن طريق الزواج منها. يعود حسن جريحًا مطاردًا من البوليس إلى أسرته، ويستدعى حسنين فى نفس الوقت إلى قسم البوليس ليجد أخته متهمة بالدعارة. يدفع حسنين أخته للانتحار غرقا تخلصا من الفضيحة، ويتذكر حياته ويجد عالمه ينهار فيلقى بنفسه فى النيل وراءها.

٣. دراسة وتحليل

فى هذا المجال نريد أن نشرح الأحداث أو الشخصيات فى كل من الرواية والفيلم؛ ثم نبحث عن آليات تحويل فى الرواية والفيلم (بداية ونهاية). يجب أن نعترف بأن التفاصيل فى الرواية كثيرة

وغزيرة ولكنها فى الفيلم أو الاقتباس السينمائى قليلة جدا بل حذفت بعض الفصول. ومن دلائلها ضيق الفيلم زمناً حيث زمن الفيلم السينمايى ٩٠دقيقة وأحداث الرواية كثيرة جداً.

يعد الفيلم مجالًا تعبيريًا خالصًا، وهو أداة لرواية الحكايات. والفرق الكبير بين الفيلم والرواية هو أن الفيلم ليس سلسلا على الدراسة، أى أنه متحرك ولا يمكن تجميده بفعالية على الصفحة المطبوعة كما فى الرواية وهى أيسر نسبيا على الدراسة فقد كتبت لتقرأ ولا يعنى ذلك أننا نتخلى عن مبادئ التحليل الأدبى أو الدرامى للفيلم. فالفيلم والأدب يقتسمان عناصر كثيرة وينهض التحليل السينمائى الجيد على نفس مبادئ التحليل الأدبى. على سبيل المثال أن مارجريت دورا اتجه نحو السينما معتقداً إن السينما هى الفن الأكثر قابلية لاحتواء نصوصهم الروائية ومشروعاتهم الإبداعية بحرية أكبر فى تحطيم السرد وتحقيق طموحات الكتابة الجديدة (بلقاسى، د.ت:٢٣٠).

١-٣. آليات تحويل الرواية إلى الفيلم

إن الانتقال من الرواية إلى السيناريو وإلى الإخراج، أى الانتقال من الكتابة إلى التصوير يعنى جعل الشخصيات التى كانت مجرد متصورات ذهنية على الورق تتحرك على الشاشة فتحس وتنفعل وتغضب، ومن هنا تحويل المكتوب إلى مرئى يتطلب تقنيات وعملا وصناعة لا تتوفر للرواية. فالسينما بمجالها المرئى الواسع وإمكانياتها المادية المتنوعة يجعلها تمنح النص فضاء يختلف عن الفضاء الذى تمنحه إياه الكتابة، على الرغم من تداخل بعض التقنيات بين الرواية والسينما.

المعروف فى عالم النقد الأدبى هو استفادة الرواية الحديثة من تقنيات السينما، بيد أن الأدب كان أسبق إلى تزويد السينما بكثير من التقنيات، ففى بداية القرن استخدم جورج ميليس[١] المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه.

يتم تحويل الرواية إلى فيلم سينمائى وفق آليات نذكر البعض على سبيل القصر:

الاختزال: الاختزال الذى يتم فى هذا التحويل هو اختزال أحداث متشعبة وكثيرة فى الرواية إلى مقطع قصير فى الفيلم ويتم هذا الاختزال عن طريق الحذف والتجاوز. من جهة أخرى قد تتمركز الصعوبة فى نقل الوصف الدقيق للشخصيات والأماكن والذى قد يمتد فى رواية ما إلى عدة صفحات، ولكن قدرة السينما على الاختصار والتكثيف يمكن أن تختزل هذه الصفحات إلى لقطة واحدة أو مشهد ويمكن أن يصف نجيب محفوظ فى الرواية إلى ما يقارب ثلاث صفحات، بالطبع هنا قدرة الممثل على احتواء الفعل والإحساس فى هذه الصفحات فقد عرفت سناء جميل دواخل الشخصية جيدا.

١- ماري جورج جان ميلييس (بالفرنسية: Marie-Georges-Jean Méliès) سينمائي فرنسي شهير ولد في ٨ ديسمبر ١٨٦١ وتوفي في ٢١ يناير ١٩٣٨. ابتكر جورج العديد من الأساليب التقنية والسردية في بدايات السينما، حيث كان شخصا مبتكرا في استخدام المؤثرات الخاصة.

أما نفيسة بنت العائلة التی وقعت فی حب البقال سلمان، تراها تأخذ البضاعة منه ويقترضها بعض من الجبنة أو غيرها بينما فی الرواية وتحديدا القسم ٣٠ تعطی نفيسة لسلمان ملّين وهذا الملّين يرجع إليها حينما تتلاعب الهوی مع سائق السيارة ويربط نجيب هذا الأمر فی القسم ۴١ فی الرواية ولكن لم نر من ذلک شيئا فی الفيلم ولا فی الرواية.

فی الرواية نری أن الأم تقرر أن تنتقل إلی شقة أصغر فی البدروم؛ لتوفير خمسين قرشًا، لكن الفيلم يبدأ بالطابق السفلی ولا نری هذا التنقل فی الفيلم. وأيضًا نشاهد فی المشهد الذی تنظر نفيسة إلی الخارج وتشاجر سليمان بن البقال نری هذه الطبقة السفلی التی يصبح رأس من يقف بالنافذة تحت أقدام السائرين بالحارة.

أما كون أب الأسرة كالمنجی لم يذكر فی الفيلم ولكن فی الرواية ذكر وفقط نری فی الفيلم صورة الأب فی الغرفة. وكذلک لم يذكر فی الفيلم كيفية وصول حسن إلی علی صبری فی المرحلتين بل اكتفی كاتب الفيلم بذكر المرحلة الأولی وترک وراءه ما جری.

الحذف: فی الأعمال الأدبية يتم عن طريق حذف أحداث من الرواية واكتفاء بجزء منها أثناء تمثيلها فی الفيلم. نجد هذا الحذف فی عدة مقاطع من الفيلم؛ نذكر: بداية الرواية فی مشهد مدرسة، يحذف من الفيلم كيفية حال حسين وحسنين بعد الاستماع خبر فوت والدهما وهذا ما تجسد فی مقطع من الرواية جاء فيه:

«– التلميذان حسين كامل علی وحسنين كامل علی.

فرفع الناظر رأسه وهو يطوی الرسالة بيديه، وأطفأ عقب سيجارة فی النافضة، وجعل يردد بصره بينهما، ثم تساءل:

– فی أیّ سنة أنتما؟

فقال حسين بصوت متهدّج:

– رابعة رابع.

وقال حسنين: ثالثة ثالث.

فنظر إليهما ملياً ثم قال:

– أرجو أن تكونا رجلين كما ينبغی. لقد توفی والدكما كما أبلغنی أخوكما الأكبر والبقية فی حياتكما...

ووجما فی ذهول وانزعاج، وهتف حسنين وهو لا يدری قائلًا:

– توفی أبی!!... مستحيل!

وغمغم حسين وكأنه يحدّث نفسه. كيف؟ لقد تركناه منذ ساعتين فی صحة جيدة وهو يتأهب للخروج إلی الوزارة... (محفوظ، ١٩۴٩م: ١۶٢–١۶١)».

القسم التاسع والعاشر من الرواية تجده فی أول الفيلم أی بعبارة أخری قد حذف كاتب السناريو ثمانية الفصول السابقة كلها واكتفی برسم صورة مأساوية تلمح إلی ما جری علی الأسرة. لذلک

نحن لا نرى وصفيات لحظة موت الأب وقال السارد يصور أمتعة البيت –المكان– لما دخل حسين وحسنين إلى بيت المرحوم بعد وفاته بساعات قليلة ليلقينا نظرة أخيرة: «فتراجعا خطوتين، وتولَّى حسنين عناد طارئ فتوقف. وشجع به حسين فتوقف كذلك، وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الذهول، وكأنهما كانا يتوقعان تغَيُّراً شاملًا لا يدريانه، ولكنهما وجداها كالعهد بها لم يتغير منها شيء؛ هذا الفراش على يمين الداخل، والصوان فى الصدر يليه المشجب، وإلى اليسار الكنبة التى ارتمت عليها الأخت، وقد أسند إلى حافتها عود انغرست ريشته بين أوتاره، وثبتت عيناهما على العود انغرست ريشته بين أوتاره، وثبتت عيناهما على العود فى دهشة ممزوجة بالحزن. طالما لعبت أنامل الراحل بهذه الأوتار، وطالما لعبت أنامل الراحل بهذه الأوتار، وطالما التفَّ حوالها الأصدقاء مطربين يستعيدون ويعيد، فما أعجب ما بين الطرب والحزن من خيط رقيق، أرق من هذا الوتر. ثم مر بصرهما الحائر بساعة الراحل على خوان غير بعيد من الفراش، لاتزال تدور باعثة دقاتها الهامسة. ولعل الراحل قرأ فيها آخر تاريخ له فى الدنيا وأوَّل عهدهما باليتم. وهذا قميصه على المشجب وقد لاحت آثار عرقه ببنيقته، فرنَوا إليها بحنان عميق، وقد بدا لهما فى تلك اللحظة أن عرق الإنسان أشد ثباتًا من حياته العظيمة (محفوظ، ١٩٤٩م: ٨)».

سفر الأم لشقة حسين ومنعه من الزواج ببنت المعلم الذى ذكر فى صفحتى ٥٣ و٥٤ من الرواية لم يذكر فى الفيلم.

فى الرواية تلتجئ الأم إلى بيع الأثاث الموجودة فى المنزل بعد وفاة رب الأسرة (على كامل)؛ لتعيل أولادها وتتكيَّف مع الأوضاع الاقتصادية المعقدة؛ لأن الأب كان العمود الفقرى بالنسبة للطبقات المتوسطة فى المجتمع المصرى أثناء الاحتلال. للأثاث فى الرواية دلالات اجتماعية وطبقية، وأبعاد أيديولوجية مفتوحة؛ لأنها تعبير عن فقر الأسرة واضمحلالها الطبقى ولكن ما نشاهد هذا المشهد الذى يشرح نزولًا من درجة اجتماعية إلى أخرى أدنى منها فى الفيلم. ولمعرفة الوضع الاجتماعى والاقتصادى للأسرة يقول التاجر: «لا أدفع مليمًا واحداً أكثر من الثلاثة الجنيهات.» قالها تاجر الأثاث وهو يلقى نظرة على فراش المرحوم، ولم تَعُد تجدى مساومة الأم. وكانت قد أجمعت على بيع الفراش ولوازمه؛ لما يثير وجوده من الأحزان، ولأنها باتت فى مسيس الحاجة إلى نقود، وكانت ترجو له ثمنًا من هذا لعله يسد بعض عَوَزها المُلِح إلى النقود، ولكنها لم تجد بُدًّا من الإذعان، فقالت للتاجر: «غلبتنا سامحک لله، ولكننى مضطرة للقَبول. ودفع الرجل إليها بالجنيهات الثلاثة وهو يشهد لله أنه المغلوب، ثم أمر تابعَين بحمل الفراش، واجتمعت الأسرة فى الصالة تلقى نظرة الوداع على فراش فقيدها المحبوب (محفوظ، ١٩٤٩م: ٤٤-٤٣).

يبدو بأن المخرج يحذف الأحداث التى ترتبط بشخصية الحسين فى الفيلم، لا نريد هنا أن نقول كل الحوادث ولكن يبدو أن يحذف المخرج أو كاتب الفيلم أكثر الحوادث التى ترتبط بشخصية الحسين وهنا نريد أن نذكر على سبيل المثال، ولا ينسى أديبنا حسه الكوميدى الراقى عندما يصف حقيبة ملابسه أنها تحتوى على «ملابس داخلية من نسختين»؛ ليثبت لدينا فكرة الموظف

التقليدى! وبالرغم من راتبه الضئيل جداً (سبعة جنيهات) وبعد خصم ١٥٠ قرشًا للسكن، ٢٠٠ قرش للأكل، ثم ٢٠٠ قرش للأم، لا بتبقى سوى ١٥٠ قرشاً والنفقات النثرية، نجده يتساءل ألا يمكن أن يقتصد شيئًا فى صندوق التوفير؟ كان يرى أن أمه بين النساء مثل ألمانيا بين الدول، كانت ترقع البنطلون، حتى إذا بلغ اليأس قلبته، فإذا أدركه اليأس مرة أخرى قصَّت أطرافه وجعلت منه سروالًا داخليًا، ثم تصنع من بعضه طاقيةً وتستعمل بقيته ممسحة، ولا يلفظه البيت إلا فتيتًا. كما نلاحظ هذه المشهد العظيم من حياة الحسين لا نراه فى الفيلم. المشهد الذى يوضح لنا تماما فكرة الحسين ومعاملته بالدنيا (محفوظ، ١٩٤٩م: ١٦٧).

وأيضًا فى الفيلم لا نرى النقود التى يدفع الحسن إلى الحسين حتى سافر إلى طنطا لاستلام وظيفته وهو موجود فى الرواية.

التجاوز: هو تجاوز أحداث روائية وتمثيلها فى الفيلم. إن قراءة متأنية لهذا العمل بعد ما يقرب من ثلثى قرن، تُدهشنا بقدرة محفوظ، ليس فقط على رسم الأحداث وملامح الشخصيات، بل أكثر من هذا، على التسلل إلى داخل كل شخصية لتصوير جزء من الأحداث ومعانيها من داخل الشخصية، إضافة إلى تلك الهندسة المدهشة فى تراتبية الأحداث وعلاقتها بالشخصيات وتطور العلاقات بين هذه الأخيرة. ومن المؤكد أن صلاح أبو سيف لم يظلم الرواية كثيراً، حين خفف من جوانب شخصياتها، ونسف جزءاً أساسيًا من بنيانها الهندسى. ذلك أن بداية ونهاية ليست من الأعمال الأدبية الثانوية التى تمكن أفلمتها بسهولة. من هنا يكون على السينمائى البارع، أن يكتفى بأخذ الشخصيات والأحداث والعلاقات، لرسم مسار يدوم ساعتى الفيلم، يكون مساراً شخصيًا خاصًا به. هو ما منعه من الإمعان فى أفلمة أدب محفوظ، مكتفيًا بروايات لا شك أنها أقل شأنًا، من ناحيتى السرد والهندسة، إضافة إلى ناحية التعمق فى رسم الشخصيات.

تبدأ الرواية بالبيت العلوى الذى كانت الأسرة تسكنه قبل وفاة والدها ولكن فى الفيلم تبدأ الرواية من الطابق السفلى الذى انتقلت إليه العائلة والذى يشاهد الفيلم يصيبه بعض الاختلاط نحو: هل كانت هذه الأسرة متمكنة وأصبحت بعد وفاة والدها فقيرة أم كانت فقيرة وازداد فقرها؟

فى الرواية نشاهد أن سن حسين وحسنين صغيرة وهما فى الثانوية ولكن فى الفيلم نرى أن الابنينِ كبيرانِ فى السن بالنسبة للقصة. ونلاحظ أن الخطاب الاجتماعى فى الرواية تشرحه وضعية وحالة أسرة آل كامل على المستوى الاقتصادى، ممثلًا فى عَوَزها الذى حرمها أبسط المطلبات (حرمان حسين وحسنين من التردد على النادى والسينما، ومن مصروف الجيب)، وعلى المستوى الاجتماعى ممثلًا فى إبراز الطبقة الاجتماعية المدحورة التى آلت إليها الأسرة وتصوير واقعها. أما فى الفيلم لا نشاهد هذا الحرمان وفقط نرى أن الولد فى الطابق الثانى يأخذ النقود من أبيها ولكن النفيسة ترى هذا الأمر بنفسها وهى تقرض من سلمان الجبنة لأجل أخيه. هذا هو صورة الفقر فى الفيلم بدل الصور المملوءة فى الرواية.

الترجمة: فهو إعادة تجسيد المختزل فى شكل مفصل وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية فى أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذى ينتمى إليه العمل المحول إليه (زرار، ٢٠٢٠م: ١٣). فى رواية بداية ونهاية تم ترجمة الفعل الروائى إلى فعل سينمائى عن طريق ترجمة بعض المؤشرات الدلالية فى الرواية إلى أفعال حقيقية تتجسد من خلال شخصيات تم اختيارها من طرف المخرج وقد نجح أيما نجاح فى هذا المسعى، إلا أن ترجمة لغة الرواية إلى لغة الفيلم لم تكن ترجمة حرفية بل كان استعمال اللغة العربية ممزوجا باللغة العامية فى الفيلم وعدم المحافظة على نفس النسيج اللغوى المتجلى فى الرواية، كما حدث فى نهاية الفيلم، الذى انتهى على مشهد موت نفيسة وأفكارها قبل انتحارها، فالمخرج كان ذكيًا حين جعل المشهد الأخير – وفيه الكثير من المعانى– أن الأخ التراثى ذو النمط القديم يحمل سلاحه ويريد أن يقتل أخته ولا تسمح الأخت بهذا وتنتحر.

عكس نهاية الرواية التى كانت راقية كما جسدها الروائى فى هذا المقطع:

«إن ما ورائى فى الحياة أفظع من الموت. أ أنت مستعدة؟ وبلغ الموضع نفسه من الجسر فارتفق السور وألقى ببصره إلى الماء تتدافع أمواجه فى هياج واصطخاب. وأخلى رأسه من الفكرة. إذا أردت هلمّ. لن أصرخ. فلأكن شجاعًا ولو مرّة واحدة. ليرحمنا لله... (محفوظ، ١٩٤٩م: ٣٢٤)» يبدو أن المخرج هنا لم يستطيع أن تشير الأحداث فى الفيلم، لأن كل نص أدبى حينما يتحول إلى فيلم سينمائى لايستطيع أن يتحول بشكل كامل، إذ نعرف أن الترجمة مهما كانت دقيقة من لغة إلى أخرى، تعتبر خيانة فكيف إذا كانت من فن إلى فن آخر يختلف عنه لغة ومضمونًا (العريس، ٢٠١٠م:٧).

فى القسم ٢٨ من الرواية نرى أن حسنين يغضب من أم خطيبته لأنها لا تسمح له أن يقترب من حبيبته ولكن فى الفيلم لم نر هذه الصورة بل نرى صورة وردية من أم حنون تسعى لكى تقرب بنتها إلى حسنين.

المواءمة: يقصد بها هنا التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل الشخصيات، الموائمة هنا تتم عن طريق مواءمة أحداث الفيلم لأحداث الرواية وتجسد هذا فى معظم فصول الفيلم ما عدا بعض الجزئيات (زرار، ٢٠٢٠م: ١٥). فمثلا الخناق الحاصل بين نفيسة وعروسة سلمان فى رواية رقم ٣٥ لم يذكر فى الفيلم ولكن ذكر بشكل جزئى فى الرواية. شخصية النفيسة وعروسة سلمان فى الرواية والفيلم نوع من المواءمة لأن نفيسة وعروسة سلمان كمثل التوصيفات الموجودة فى الفيلم والرواية والتوصيفات كلها موجودة فى نفس ممثلة نفيسة فى الفيلم.

وأيضا فى المشهد الأخير من الفيلم يرمى حسنين بنفسه إلى نهر النيل كما فى الرواية.

والصورة التى كانت فى غرفة بيت الأسرة و– قد كُتب على اللوحة إتق لله –بشكل غير مباشر يتضح لنا لايوجد التقوى بينهم.

وممثلة شخصية النفيسة وهى سناء جميل تمثل دورها وهى فى ملائمة كاملة بالنسبة إلى الملامح الشكلية لنفيسة حيث نفيسة كانت بعيدة عن الوسامة وأدنى إلى الدمامة، وجهها بيضاوى نحيل، وأنفها قصير غليظ، وذقنها مدبب، وبشرتها شاحبة، وفى أعلى ظهرها احديداب قليل.

وأيضًا نرى أن نجيب محفوظ يقارن فى هذه الرواية بين نوعين من الطبقات الاجتماعية؛ الطبقة الدنيا من خلال افتقارها للأشياء والأثاث اللازم والضرورى، والطبقة الأرستقراطية التى تنعم فى الثراء المادى وامتلاك التحف الأثرية والأثاث الذى يتغير من ظرف زمنى لآخر، حسب الموضات والتطورات التقنية؛ فأحمد بك يسرى علمًا فضائيًا مؤثثًا بالأشياء الثمينة التى تعبر عن التطلعات البرجوازية عند هذه الشخصية المتخمة. بينما أسرة المرحوم على كامل تفتقر إلى أدنى الحاجيات التى بها تتوازن الحياة وتعتدل القيم. هذا الذى نشاهد فى الرواية بالتوصيفات الكثيرة وفى الفيلم بسبب الإمكانيات البصرية نراها تماما الأشياء الموجودة فى المنازل ونقارنها معًا. ويصور لنا هذا المقطع على الرغم من مأساويته الفظيعة وبُعده الدرامى الاجتماعى فلسفة الأثاث تصويراً عميقًا قائمًا على الرؤية الإنسانية والمشاعر المرهفة التى قوامها الحزن واليأس والضياع الوجودى والواقعى، ويحدد لنا النص أيضًا أبعاد الأثاث الذى له بعدان متقاطعان؛ البعد الاقتصادى، يتمثل فى حاجة الأم إلى النقود لإعالة الأسرة والتكيف مع مصائب الحياة ومشاكلها ومشاغلها، وهذا يؤكد مدى الفقر المدقع الذى تعيشه الأسرة، والحاجة الماسة إلى الجنيهات لتدبر أحوالها والظهور بالمظهر اللائق أمام الآخرين، كما نلاحظ أن الأثاث لم يعطِ فيه التاجر إلا ثمنًا زهيداً مما يترتب عنه عدم قيمته وبهوت وظيفته التزيينية، ونقص دوره الديكورى والجمالى. أما البعد الثانى فهو سيكولوجى؛ حيث يذكّر الفراش أفراد الأسرة بالمرحوم، فوجود متاعه –هو بطبيعة الحال– يمثل وجود الأب فى شكل ذكريات، يذكر الأم ويؤرقها ويشعل فيها نار الحزن والألم. لذا، فبيع الفراش تأشير على النهاية والضياع الأبدى، وتأكيد النهاية الميتافيزيقية لوجود الإنسان.

والنهاية التى كانت، نفس ما تجسد فى الرواية، انطلاقا من هذا الفهم، فإن التحويل الذى يتم فى هذه المرحلة هو ليس ترجمة تأويلية للنص فى كليته.

الاختصار: الاختصار فى الكلام هو الإيجاز دون إخلال بحذف شىء منه والمختصر المفيد (زرار، ٢٠٢٠م: ١٧). وقلَّ ودلَّ والاختصار فى التحويل من الرواية إلى الفيلم، هى أن يأتى المخرج بمقطع من الرواية ويوظفه بشكل مختصر دون الإخلال بنص المختصر والحقيقة أن «فن الفيلم يشوّه الأعمال الإبداعية المشهود لها بالبراعة، عند اقتباسها عن طريق التبسيط، الحذف، الاختصار وجعلها صالحة لجمهور السينما العريض الذى لا يهمه من الإبداع سوى فيلم يستحوذ على ذهنه البسيط (الهاشمى، ٢٠١٠م: ١۴٧).» كما تم اختصار أحداث تعشق القلب بين شباب هذه الرواية التى جمعتها المخرج بأجمله فى لقطات قصيرة جدا دون الإخلال بهذه الأحداث.

فى القسم ٢٩ يذكر نجيب محفوظ مأساة العوائل المحتاجة فى عيد الأضحى والجو السائد بينما يختصر كاتب السيناريو بذكر اللحمة الطازجة التى يأتى بها حسن الأخ الأكبر.

حسنين طموح وأنانى يثور منذ البداية على الفقر، ويحزنه منظر القبر المهدم الوضيع بقدر ما يحزنه فقد أبيه، ويثور على ما تفرضه الأم من تقشف هى مضطرة إليه، وهذه الأنانية غرست فيه بحكم مكانه فى الأسرة وقوته الجسمية التى تفوق أخاه الأكبر. وقبِل تضحية أخيه حسين من أجله، وكذلك يقبل مال حسن الفنوة، ويقبل مال نفيسة من عملها بالخياطة والبغاء فيما بعد، وعندما طلب حسنين من أخيه حسن أن يترك الفتوة فيرد عليه حسن قائلًا: «حياة شريفة، حياة شريفة؟! لو أننى استمسكت بها طوال حياتى لما حلَّيت كتفك بهذه النجمة، أتحسب حياتى وحدها غير الشريفة؟! يا لك من ضابط واهم! حياتك أنت غير شريفة؛ فهذه من تلك، أنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات، ومن العدل إذا كنت ترغب فى أن أقلع عن حياتى الملوَّثة أن تهجر أنت أيضًا حياتك الملوثة؛ فالخلع هذه البدلة لنبدأ حياة شريفة معًا (محفوظ، ١٩٤٩م: ٢٩٤).

الإضافة: ويتم من خلال إضافة بعض المقاطع للفيلم من أجل اكتمال المشهد الروائى (زرار، ٢٠٢٠م: ١٩). وهذا ما فعله المخرج لما أضاف من مشهد انتحار حسنين إلى المشهد الروائى فيه انتحار نفيسة:

فى نهاية بداية ونهاية حيث يُحدث، مثلًا، تبديلًا جذريًا فى نهاية الرواية، وهو قال عن هذا: «إن محفوظ هو الذى ترك لى حرية اختيار النهاية التى أريدها. فالرواية تنتهى بحسنين، أحد الأخوة الذكور الثلاثة، وقد اعتلى السور، حيث آثر محفوظ أن يترك النهاية مفتوحة. أما أنا، فى الفيلم، فإننى تركته يلقى بنفسه فى النهر انتحاراً... وذلك انطلاقا من تفسيرى للرواية حيث إننى أرى أنه لا بد لحسنين من أن ينتحر، بسبب خوفه من مجابهة المجتمع.» هذا ما يقوله صلاح أبو سيف مفسراً، لكن الحقيقة أن أبا سيف آثر هذه النهاية الوعظية، بديلة عن نهاية محفوظ المفتوحة التى تترك القارئ أمام كل الاحتمالات، ما يشى بأن ليس هنا وعظ من أى نوع كان... (العريس، ٢٠١٠:١٦٣).

بالتأكيد لا نشاهد الأشياء المضيفة فى هذا الفيلم لأن الأحداث فى الرواية كثيرة وزمن الفيلم كان محدوداً وقليلًا. وبهذا السبب لا نرى أى إضافة أو التعليق فى الفيلم.

التركيز: يتم من خلاله التركيز على أحداث من أحداث الرواية وإعطائه أكثر من حقه (زرار، ٢٠٢٠م: ٢١). كما تمّ التركيز على أحداث تعشق الشباب وما حدث بينهم، حيث أخذ هذه المشاهد وقتا طويلا قياسا إلى المشاهد الأخرى، حيث دامت هذه المشاهد حوالى خمسة وعشرين دقيقة، أما فى الرواية فقد تجسد فى صفحات ليس بكثير. وهذا إن دلّ فإنه يدل على أن المخرج يريد أن يجلب المشاهدين بالأحداث الدرامية والعشقية، آلامهم وآمالهم، إنها تمثّل هوية المجتمع المصرى.

من الملفت بأن كل شخصية فى الفيلم لديها رواية تستطيع أن تستقيم بنفسها فمن الصعب حقا أن تجد البطل ولكن يبدو أن الكاتب اتخذ من شخصية الأخ الأصغر نقطة ارتكاز.

الفيلم يعرض الأزمات الفردية دون أن يبعد بنا عن جوهر المأساة المشتركة.

النسخة التى أخرجها (أبو سيف) جاءت فى الساعة الواحدة والنصف وبتفاصيل مهمة وحيوية وبنماذج إنسانية محبوكة جيدا ونقل للروح وأجواء الروية الأصلية وتصوير وإخراج متقن. هذا شىء قليل من فيض عن الاقتباس السينمائى من الرواية فهو ما يؤشر على أهمية السينما كجنس أدبى تعبيرى مستقل عن الرواية، سواء كان بطريقة الاقتباس الحرفى أو بالتعبير من خلال الإيجاز والاستعارة، مع هذا يبقى لكل من السينما والرواية كيانه الخاص المستقل (بلقاسى، د.ت: ٢٣۴).

إن الإثنين (محفوظ وأبا سيف) تعاونا إما على اقتباس أفلام من أحداث واقعية، أو من أعمال أجنبية سواء أكانت أفلامًا أو روايات وما شابه ذلک. الفيلم الذى حقق أبوسيف مباشرة عن رواية لمحفوظ فهو بداية ونهاية عن رواية محفوظ المعروفة بالاسم نفسه، والتى كانت واحدة من أولى روايات محفوظ المعاصرة. ذلک العمل هو القمة فى مسار كل من الرجلين، والمأخوذ عن الرواية نفسها التى ستقتبسها السينما المكسيكية بعد صلاح أبو سيف، بأكثر من ثلث قرن، لتحولها بدورها فيلمًا سينمائيًا أبدلت أحداثه من القاهرة الشعبية إلى مكسيكو البائسة.

إذا كانت السينما فى معظم الأحيان تستغل شهرة الأعمال الأدبية لتحولها إلى أعمال سينمائية فإنها فى أحيان كثيرة تلفت انتباه القراء والجمهور العريض إلى أعمال عظيمة لم ينتبهوا إليها وبعض الأعمال السينمائية بنت شهرتها على شهرة العمل الروائى وفى بعض الأحيان كان العمل السينمائى يجمع بين شهرة الرواية وشهرة المخرج والممثلين مثلما هو الشأن فى رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ التى حولها **صلاح أبو سيف** إلى فيلم سينمائى سنة ١٩۶٠.

فى رأى الناقد السينمائى هاشم النحاس: إن الأعمال التى قدمتها السينما للكاتب الكبير نجيب محفوظ... لم تكن أمينة فى ترجمتها وتجسيدها... حيث كانت دائمًا تخرج عن روح النص بدرجات متفاوتة... على الرغم من إعجاب نجيب محفوظ بالأفلام المأخوذة عن رواياته، ويستثنى هاشم النحاس تجربتين رائدتين فى هذا المجال هما فيلما بداية ونهاية وخان الخليلى... ويرجع السبب فى ذلک إلى مخرجين اللذين قاما بإخراج الفيلمين وهمان اثنان سبق لهما التمرس بأعمال عديدة لنجيب محفوظ ومعرفة جيدة لأفكاره وهما صلاح أبو يوسف وعاطف سالم (فؤاد، ٢٠١٨:١٢۴).

۴. النتائج

تم تحويل بعض آليات الرواية إلى الفيلم وقد نجح فيها المخرج أيما نجاح لأنه استطاع أن يوفّق فى إلباس الفيلم لباس تسلسل الأحداث، مع بعض التغييرات البسيطة فى تمثيل الأحداث خاصة الفصول الأولى بالموازنة مع نهاية الفيلم.

يبدو أن المخرج الذى كان أكثر ارتباطا بنجيب محفوظ، من الناحية السينمائية، هو صلاح أبو سيف، مخرج الواقعية الكبير الذى يستطيع أن يشير فى كثير من الأحداث الموجودة فى الرواية بداية ونهاية فى فيلمه السينمائى.

بعض الروايات يتم إنتاجها سينمائيا أكثر من مرة لميزتها الدرامية، مع اعتبار أن الصورة عند المخرج هى اللبنة الأولى فى الفن السينمائى كما الكلمة عند كاتب الرواية وهذا الفيلم من هذ القسم.

تعد هذه الرواية من أهم مصادر النصوص المستخدمة فى الدراما، كما يرى البعض أن الرواية الجيدة هى التى تتحول إلى فيلم بسهولة، وفى المقابل هذا الفيلم السينمائى يخدم العمل الروائى بمزيد من الرواج والانتشار، إلا أن عملية التحول من الكلمة إلى الصورة تعد من الأعمال الشاقة.

فإن بداية ونهاية فيلم كبير، وربما أبرز الأفلام الواقعية فى تاريخ السينما المصرى. وهو فيلم عاش ولا يزال يعيش من خلال ارتباط ذاكرة ملايين المتفرجين العرب أولاً بحكايته التى تكاد تكون حكاية تتكرر فى كل المجتمعات العربية وغير العربية. إذا ما لدينا هنا فى هذا الفيلم، وهو ما يشكل قاسمه المشترك مع الرواية، حكاية ذلك الهبوط إلى الجحيم، تحت وطأة مجتمع لا يرحم، لكنه ليس مدانًا هكذا بالمطلق، وتحت وطأة عجز الفرد عن تحقيق الحد الأدنى مما يصبو إليه، بفعل عوامل ذاتية وموضوعية.

كان فيلم بداية ونهاية (١٩٦٠) لحظة نادرة فى تاريخ السينما المصرى تمامًا كما كانت الرواية لحظة نادرة فى تاريخ الأدب الروائى العربى.

المصادر

الحمدانى، حميد، (١٩٩١م)، *بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى)*، بيروت: المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع.

عبدالغنى، خالد محمد، (٢٠٢٢)، *ثلاثية التاريخ والواقع والرمز*، الناشر: هنداوى.

العريس، إبراهيم، (٢٠١٠م)، *من الرواية إلى الشاشة (تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته)*، دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

فؤاد، أمل، (٢٠١٨)، *الرقابة ... مأزق التعبير بين الكاتب والمخرج*، نشر: وكالة الصحافة العربية.

محفوظ، نجيب، (١٩٤٩م)، *بداية ونهاية*، قاهرة: دار الشروق.

مرتاض، عبدالملك، (١٩٩٨)، *فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد*، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب: كويت.

ناصيف، وليد، (١٩٩٧م)، *الأسماء ومعانيها*، دمشق–قاهرة: دار الكتاب العربى.

نصر الحتّى، حنا، (٢٠٠٣م)، *قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها*، بيروت: دار الكتب العلمية.

الهاشمى، طه حسن عيسى، (٢٠١٠م)، *تجنيس السيناريو: موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية*، القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

بشيرى، اكبر، (١٣٨٧ش)، «نجيب محفوظ: وفقات فى حياته وأدبه»، *مجلة دراسات الأدب المعاصر*، العدد ١، ٤٣–٣٧.

بلقاسی، کریم، (د.ت)، *المقاربة بین العمل الروائی والعمل السینمائی الائتلاف والاختلاف*، حولیات جامعة الجزائر۱، العدد ۳۱، الجزء الثانی.

زرار، عبدالقاهر، (۲۰۲۰)، «آلیات أفلمة الروایة فی السینما الجزائریة/ ریح الجنوب أنموذجًا»، جامعة یحی فارس: المدیة– الجزائر، *مجلة آفاق سینمائیة*، المجلد۷، العدد ۱، ۲۶۸–۲۵۰.

عموری، نعیم؛ منصوری مقدم، رقیة، (۱۳۹۴ش)، « استکشاف روایة نجیب محفوظ بدایة ونهایة فی ضوء النقد النسوی »، مجلة أبحاث المرأة، معهد أبحاث الدراسات الإنسانیة والثقافیة، السنة السادسة، العدد الأول، ربیع، ۱۳۱–۱۵۱.

خلصان فکری، محمد، «دراسة بنیویة جینیتیکیة فی روایة بدایة ونهایة لنجیب محفوظ البحث الجامعی»، *جامعة مولانا مالک إبراهیم الإسلامیة الحکومیة مالانج*، کلیة العلوم الإنسانیة، قسم اللغة العربیة وأدبها، تحت إشراف احمد خلیل.

Refrences

Bashiri, Akbar, (1387), "Najib Mahfouz: Controversies in Life and Literature", Journal of Contemporary Literature Studies, Issue 1, 37-43. [In Persian].

Mahfouz, Najib, (1949), The Beginning and the End, Cairo: Dar al-Sharouq.

Al-Hamdani, Hamid, (1991), Baniya al-Nas al-Sardi (I mean literary criticism), Beirut: Al-Arabic Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution. [In Arabic].

Nasr Al-Hatti, Hanna, (2003 AD), Dictionary of Arabic and Arabized Names and Interpretation of Their Meanings, Beirut: Scientific Books House. [In Arabic].

Nassif, Walid, (1997 AD), names and their meanings, Damascus-Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi. [In Arabic].

The groom, Ibrahim, (2010 AD), from the novel to the screen (a history of literature under the influence and patronage of the Seventh Art), Damascus: The General Institution for Cinema. [In Arabic].

Al-Hashemi, Taha Hassan Issa, (2010 AD), Naturalization of the Script: The Location of the Script from the Theory of Literary Genres, Cairo: Al-Dar Al-Thaqafia for Publishing. [In Arabic].

Mortada, Abdul Malik, (1998), in the theory of the novel, research in narration techniques, a series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Letters: Kuwait. [In Arabic].

Zarrar, Abdel-Qaher, (2020), "Mechanisms of Filming the Novel in Algerian Cinema / The Wind of the South as a Model", Yahya Fares University: Medea - Algeria, Cinematic Horizons Magazine, Volume 7, Issue 1, 268-250. [In Arabic].

Belkasi, Karim, (D.T), The Comparison between Fiction and Cinematic Work, Coalition and Difference, Annals of the University of Algiers 1, No. 31, Part Two. [In Arabic].

Fouad, Amal, (2018), Censorship... The Dilemma of Expression between the Writer and the Director, Published: The Arab Press Agency. [In Arabic].

Amouri, Naim; Mansouri Moghadam, Ruqayyah, "Kawshi Bar Rumman: The Beginning and the End of Naguib Mahfouz in the Basis of Feminist Criticism", Pzhoh Namah Zanan, Pzhohshgah Human Sciences and Farhangi's Study, Sal Shisham, Shamara I, Bihar 1394, 151-131. [In Persian].

Khulasan Fikri, Muhammad, "A structural-genetic study in the novel "The Beginning and the End" of Naguib Mahfouz, university research", Maulana Malik Ibrahim State Islamic University Malang, College of Human Sciences, Department of Arabic Language and Literature, under the supervision of Ahmed Khalil. [In Arabic].

Abdelghani, Khaled Mohamed, (2022), The History, Reality, and Symbol Trilogy, Publisher: Hindawi. [In Arabic].

بررسی تعامل ادبیات و سینما مطالعه موردی رمان «بداية ونهاية» نوشته نجیب محفوظ

الهه مختاری[1]✉ ، فاطمه برجکانی[2]

۱. نویسنده مسئول الهه مختاری، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، البرز، ایران، رایانامه: elahe.mokhtari69@khu.ac.ir

۲. دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، البرز، ایران، رایانامه: parchegani@khu.ac.ir

چکیده

رمان یک احساس لطیف انسانی و درخششی از بیانات روشن معنوی است که از طریق آن با ذائقه های سالم و شریف آشنا می شویم. یکی از بارزترین جلوه‌های نویسندگی خلاق در عصر حاضر، تنوع سبک‌های رمان‌نویسی و تلاقی آن‌ها با گونه‌های مختلف هنری و هنرهای تجسمی است. تجربه تبدیل متن به هنر تجسمی، یعنی سینما، یکی از تجربیات پیشگام در رابطه دوجانبه ادبیات و هنر است، چنان که برخی از فیلمسازان، رمان‌های ارزشمندی را در نگارش فیلمنامه نقل می‌کنند و از ساختار روایی در فیلم‌ها استفاده می‌کنند. این امر از یک سو زیبایی شناسی سینما را افزایش می‌دهد و همچنین ارائه رمان به در قالب تصویر، هنرهای تجسمی را افزایش می‌دهد. در این پژوهش با نگاهی تطبیقی به رمان «بداية ونهاية» اثر نجیب محفوظ و چگونگی تبدیل آن به فیلمی با همین عنوان به کارگردانی صلاح ابوسیف پرداخته‌ایم. این رمان به رویدادهایی می‌پردازد که در زندگی اجتماعی دوره‌ای از تاریخ مصر اتفاق می‌افتد. همچنین سازوکارهای تبدیل رمان به فیلم را با رویکرد توصیفی و تحلیلی مورد بحث قرار دادیم. نتایج نشان داد که رمان فوق العاده دراماتیک است چرا که نجیب محفوظ در رمان خود بر تکنیک‌های بصری تکیه کرده است و تبدیل آن به فیلم بر اساس مکانیسم‌های خاصی از جمله حذف، اضافه، کاهش و غیره انجام شده است و کارگردان قصد داشته است با تغییراتی در بازنمایی وقایع به خصوص در فصل‌های اول، حوادث را به طور متوالی نشان داده تا نسخه‌ای خوب و متوازن نسبت به رمان ارائه داده باشد.

واژگان کلیدی: بداية ونهاية، رمان، فیلم، تکنیک، نجیب محفوظ

TABLE OF CONTENTS

CONTENTS

Drop of the Other in the Novel "Shawq Al-Darwish"; A study in Light of the Dynamism of Identity and Difference / Fateme Araji **1**

Satire Techniques and their Implications in Ghosr-ol-Kalam by Jalal Amer / Ali Afzali and Mohammad Mahdi Karimi **27**

Cognitive Ontological Metaphors in al-Sahifa al-Sajjadi Prayers in Light of Lakoff and Johnson's Theory / Mahmoodreza Tavakoli Mohamadi and Mohamad Razy Jaduu al-Jahishi **53**

Realism Fantasy in the Literature of the Palestinian Child Symmetry of Word and Meaning in Divan's Poetic Discourse Diwan's "Harf Men Ma'a, Qhessatah Hobben Tawila" by the Poet Adeeb Kamal Ad_Deen, a Comparison Based on the Theory of Joseph Curtis **81**
Shahla Heidari, Parviz Ahmadzadeh Houch, Ali Sayadani and Hamid Valizadeh

Manifestations of Conceptual Metaphor in the Holy Quran (Case Study of Surah Insan) / Tayyebeh Seyfi and Mahya Garshasbi **105**

The Function Didascalia in the Poems of the Omani Poet Saif Al-Rahbi **129**
Mina Ghanemi Asl Arabi, Rasoul Balavi, Mohammad Javad Pourabed, Naser Zare and Ali Khezri

A Study on the Process of Interaction between Literature and Cinema, the Novel "The Beginning and the End" by Naguib Mahfouz as an Example / Elahe Mokhtari and Fateme Parchegani **155**

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol. 16, No. 3 , Serial No. 41, Autumn, 2024

Concessionaire: University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities
Chief Executive: Abdoreza Seyf (Professor at University of Tehran)
Editor-in-Chief: Ezzat Molla Ebrahimi (Professor at University of Tehran)
Publisher: University of Tehran

Editorial Board

Ehsan Adik	(Professor of An-Najah International University, Nablus)
Abdul-Nabi Isstaif	(Professor at Damascus University)
Gholamabas Rezaee Haftador	(Associate Professor at University of Tehran)
Kobra Roshanfekr	(Professor at UniversityTarbiat Modares)
Ali Salimi Ghaleei	(Professor at Razi University)
Seyed Hosein Seyedi	(Professor at Ferdowsi University of Mashhad)
Seyyed mehdi Masboogh	(Professor at Bu Ali Sina University)
Reza Nazemiyan	(Professor at Allame Tabatabaee University)
Shahryar Niazi	(Associate Professor at University of Tehran)

Manager: Mohammad Javad Azimi
Executive Director: N.Alimohammadi
Literary Editor: Massoud Fakhri

Address (Headquarters): Journal of Arabic Literature, Publications Office of Faculty of Literature and Humanities, 3 Tehran, Islamic Revolution Street, Faculty of Literature and Humanities, 2nd floor, Publications Office of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Arabic Literature Magazine., Tehran, Iran.

Phone: +9821-66971170
Email: jalit@ut.ac.ir **Website**: http://jalit.ut.ac.ir

Indexing

https://isc.ac/fa
https://sid.ir
https://tehran.academia.edu
https://isc.gov.ir
https://www.researchgate.net
https://publons.com
https://www.magiran.com
https://www.noormags.

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Arabic Literature

ISSN: 2251-9238

Vol. 16, No. 3 , Serial No. 41- Autumn, 2024

Table of Contents

- **Drop of the Other in the Novel "Shawq Al-Darwish"; A study in Light of the Dynamism of Identity and Difference** / Fateme Araji — 1
- **Satire Techniques and their Implications in Ghosr-ol-Kalam by Jalal Amer** — 27
  Ali Afzali and Mohammad Mahdi Karimi
- **Cognitive Ontological Metaphors in al-Sahifa al-Sajjadi Prayers in Light of Lakoff and Johnson's Theory** / Mahmoodreza Tavakoli Mohamadi and Mohamad Razy Jaduu al-Jahishi — 53
- **Realism Fantasy in the Literature of the Palestinian Child Symmetry of Word and Meaning in Divan's Poetic Discourse Diwan's "Harf Men Ma'a, Qhessatah Hobben Tawila" by the Poet Adeeb Kamal Ad_Deen, a Comparison Based on the Theory of Joseph Curtis** — 81
  Shahla Heidari, Parviz Ahmadzadeh Houch, Ali Sayadani and Hamid Valizadeh
- **Manifestations of Conceptual Metaphor in the Holy Quran (Case Study of Surah Insan)** — 105
  Tayyebeh Seyfi and Mahya Garshasbi
- **The Function Didascalia in the Poems of the Omani Poet Saif Al-Rahbi** — 129
  Mina Ghanemi Asl Arabi, Rasoul Balavi, Mohammad Javad Pourabed, Naser Zare and Ali Khezri
- **A Study on the Process of Interaction between Literature and Cinema, the Novel "The Beginning and the End" by Naguib Mahfouz as an Example** / Elahe Mokhtari and Fateme Parchegani — 155