القصّة البصريّة من ١٩٩٠- ٢٠١٥

(دراسة لغوية أسلوبيَّة)

٨١٣,٩٢٠٧
خ٧٢٣ الخفاجي، كاظم حنون صجم عباس
القصّة البصريّة من ١٩٩٠- ٢٠١٥
كاظم حنون صجم عباس الخفاجي، البصـــرة:ديوان محافظة البصرة، ٢٠٢١.
٥٥٠ ص. ، ٢٤سم
١. القصص العربية-العراق- دراسات، أ. العنوان.
م.و.
٤٠٠٨/ ٢٠٢١

المكتبـة الوطنيـة / الفهرسـة أثنـاء النشـر

رقـم الايـداع فـي دار الكتـب والوثـائـق ببغداد (٤٠٠٨) لسنـة ٢٠٢١

برعـايـة
محافظة البصرة

◈ جميع الحقوق محفوظة باستثناء اقتباس فقرات قصيرة لغرض النقد أو المراجعة، فإنه لا يجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب أو تخزينه في نظام الاسترجاع أو نقله بأي طريقة من دون الحصول على إذن مسبق من الناشر.

◈ All rights reserved. Except for the quotation of short passages for purposes of criticism or review, no part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without written permission of the publisher.

الطبعة الأولى
2021

كاظم حنون صجم عباس الخفاجي

القصّة البصريّة من ١٩٩٠- ٢٠١٥

(دراسة لغوية أسلوبيَّة)

2021

المُحتَوَيات

مُقدمةٌ	٥
تَمهيدٌ	٩
بيئة البصـرة القصصية	٩
المبحث الاوّل: الصوت والسرد	٢٦
المستوى الصوتي والصرفي	
مِهادٌ نظري:	٢٦
المستوىٰ الصوتي:	٣٠
توطئة مع الدراسة الصوتية:	٣١
الصوت والكتابة السردية:	٣٤
المبحث الثاني: الحروف النورانية والظلمانية في القصة البصـرية	٤٣
المبحث الثالث: النغمة والتنغيم في القصة البصـرية	٥٦
المبحث الأول: شاعرية الاختيار الصـرفيّ	٨١
المبحث الثاني: الملامح الصـرفية في القصة البصـرية	١٠٣
الاستنطاق الصـرفيّ:	١١٨
الاستنطاق الصـرفي دراسة تطبيقية للقصة البصـرية:	١٢٢
المبحث الثالث: المفردةُ الموات والفعلُ المنشط	١٢٨
المستوىٰ النحوي	١٤١
الفصل الأول: الضمير النحوي في القصة البصرية	١٤٣
المبحث الأول: الضمير والسرد القصصي	١٤٥
الضمير الغائب (ضمير الشخص الثالث)	١٦٦
ضمير المتكلم	١٧٠
الخلط بين الضمائر	١٧٣

المبحث الثاني: الصوت السردي ١٧٥

أنواع السارد ١٨٣

الاسترجاع والاستباق ١٩١

التجريد ١٩٤

التناوب بين الضمائر ١٩٦

البؤرة السردية ٢٠٠

المبحث الثالث: قضايا في الضمير النحوي ٢٠٦

ضمير الشأن ٢٠٦

ضمير الفصل ٢١٩

الضمير المنعكس ٢٢٥

تراكيب متصلة بالضمير في القصة البصرية ٢٣٧

الفصل الثاني: ثريا النص ٢٦٥

المبحث الأول: ثريا النص في القصة البصرية الملامح والسمات ٢٦٧

المبحث الثاني: ثريا النص في القصة البصرية (دراسة تطبيقية) ٢٨٦

أ – ثريا نص المجموعة ٢٨٦

ب – ثريا نص القصة ٢٨٦

الفصل الثالث: الروابط والتراكيب في القصة البصرية ٢٣٥

المبحث الأول: الروابط في القصة البصرية ٣٢٧

١ – الربط بالأدوات (الحروف والظروف) ٣٣٠

٢ – الربط الإحالي ٣٣٨

٣ – الربط السياقي (الصفري) ٣٤٣

٤ – الربط الاعتراضي ٣٤٥

٥ – الربط الحواري ٣٤٦

٦ – الربط الترقيمي ٣٤٧

المبحث الثاني: التراكيب في القصة البصرية ٣٤٨
الوصف وأنواعه في القصة البصرية ٣٥١
الممنوع النحوي ٣٥٥
التراكيب الغالبة في القصة البصرية ٣٦٤
ملاحظات عامة عن التركيب في القصة ٣٧٢
المبحث الثالث: كسر البناء النحوي ٣٧٥
النحو السردي وشبهة كسر البناء ٣٨٥
كسر البناء بالنصب ٣٩٥
كسر البناء بالجر ٣٩٦
كسر البناء بالرفع ٣٩٨
المستوى الدلالي ٤٠١
الفصل الأول: ما وراء اللغة في القصة البصرية ٤٠٣
المبحث الأول: النبوءة والأدب ٤٠٨
المبحث الثاني: المحذور اللغوي ٤١٥
المبحث الثالث: الأسلبة ٤٢٣
المبحث الرابع: العلامات المؤنسة في القصة البصرية ٤٢٨
الفصل الثاني: ظواهر دلالية في القصة البصرية ٤٣٥
المبحث الأول: التوارد والرصف ٤٣٧
المبحث الثاني: الانكسار اللغوي ٤٤٤
المبحث الثالث: التكرار والحكمة في القصة البصرية ٤٥٥
خاتمة بنتائج البحث ٤٦٥
قائمة المجاميع القصصية ٤٧٥
قائمة المصادر والمراجع ٤٩٠

مُقدمةٌ

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على محمد رسول الله المصطفى، وآله الطيبين الطاَهرين وصحبه المنتجبين.

لوصف هذه الأطروحة لابدَّ لنا من المرور بثلاث مفردات هي «القصة والبصرة وقطعة من الزمان هي ربع قرن في حياة الإنسان».

أمَّا القصة فَمُتَنَفَّسُ الإنسان من ضغوطِ الحياة، وأكثرها تفاعلا في حياته، وتأثيراً في مستقبلِهِ.

والقصة منتج فكري إنساني إيجابي أنتجه حب البشر للحياة؛ فالإنسان مدني بالطبعِ.

وإيجابية القصة لم تأتِ من فراغ بل جاءت بعد سلبيات ثلاث ذكرها علماء الاجتماع.

- خوف البشر من الموت أنتج الدين والإيمان.
- خوف البشر من البشر أنتج الدولة.
- خوف البشر من المجهول أنتج السحر والشعبذة.

فجاء الربع الرابع ليقول:

- إنَّ حبَ البشر للحياة أنتج القصة والأدب على نحو عام لِيَلِجَ هذا الإنسانُ المثقلُ بمخاوفهِ الثلاث:

«من الموت، من البشر، من المجهول» عالمَ القصةِ والروايةِ، وليجد أنَّ أسعد لحظاتِ الإنسان قصة.

وأشدها حزناً قصة.

لِبَدْء الخليقة قصة، ولعمارة الأرض قصة، ولخرابها قصة، ولطرد الإنسان من

الجنة قصة.

لولادة كل إنسان قصة، ولموته قصة، وبين الولادة والوفاة قصص شتىٰ.

إنَّ الإنسانَ هو القصة.

فليس غريباً أنْ نجدَ في فم كل إنسان حكاية يحاول أنْ يقصها قبل أنْ يَقُصَّهُ الزَّمَنُ.

أمّا البصرة فقد ولدت وهي حاضرة متحضرة حاضنة للمسلمين، بعيدة كل البعد عن الجاهلية الجهلاء، فلم يشملها قول الرسول الكريم «من بدا فقد جفا»، أشرقت عليها شمس الإسلام وهي ذات أربعة عَشر ربيعاً هجرياً فكانت سنة ٦٣٥ م تمثل ميلاد حضارة أسلامية خالصة، وساعدها علىٰ ذلك موقعها الجغرافي المتميز؛ فما لبثت أنْ أصبحت بودقةً كبيرة ذابت فيها الثقافات كلها.

وفي البصرة حكاية ثراء لا ينضبُ - ليس بذهبها الأسودِ فقط - ولا بنخلها الذي ذَهَبَ، والذي قال عنه في يوم من الأيام «هارون الرشيد» - كما روىٰ «الأصمعي» - إذ قال:

«سمعت الرشيد يقول نظرنا فإذا كل ذهب وفضة علىٰ وجه الأرض لا يبلغ ثمن نخل البصرة». بل هي ثريّة برجال فكرها أيضاً ففي حلقات درسها اتضحت معالمِ النحو البصري، وفي أرجائها تنسم إخوان الصفا وخلان الهوىٰ فظهرت رسائلهم الفلسفية.

وما زال «الخليل» في خصٍّ من أخصاص البصرة ينثر علمه علىٰ طالبي العربيّة فهو وإنْ كان من أزد عمان إلا أنَّه «عبقري من البصرة»؛- والعبارة الاخيرة أضحت كتاباً من كتب الدكتور «مهدي المخزومي» - فهل كان ليضع عروضه لو لم يمشِ في سكك البصرة؟ ولم يسمع طَرَقَاتِ صَفافِيرِها؟

وهل كان «سيبويه» ليضع كتابه الشهير لو لم تخطئه حلقات الحديث البَصريَّة؟.

إني أشك في ذلك؛ فللبيئة أثرها في المبدع قبل ابداعه

هذا حال البصـــــرة إلى عهد قريب، ثراء فكري ومادي، وقد سـأَلَ أحد الأُدباء البصـريين الشـاعر الكبـير «نزار قباني» عن البصـرة في مهـرجان المربد عام ١٩٧١ م فقال عنها: «إنَّ البصـرة هذه هي من اكتشفت الدورة الدموية للغة العربية».

لكن إنســانها المثقف يعيش غربة مزدوجة أو قل غربة مكثفة فقد تكالبت عليه الإحن والمحن، وثقافات شـاذة نهشـت ارثه وثروته الفكرية والمادية، مما بدا ذلك على إنتاجه الأدبي على نحو عام والقصصي على نحو خاص، وليس من الصدفة أنْ حدث ذلـك في ربع قرن من الزمـان، تغيرت فيها أخلاق الإنســان ومعالم المكان، ذلـك أنَّ الزمنَ صارعٌ لا يُصـرعُ وغالبٌ لا يُغلب، يُضعفُ كل شديد، ويُبلي كل جديد.

فكان بلاء المثقف البصـري ذا فصول وأجزاء مرتبطاً بالعقود.

عقد الثمانينيات نَشـر الخرابَ والدمارَ في أرضها.

وعقــد التســعينيات حيث الإقتار والحصــار فكانت البصــرة مثلاً قريبا لقرية سـبأ القرآنية، «فكانت البصـرة سبأ القرن المعاصـر» وفي القرآن الكريم قوله تعالى: **﴿لَقَدْ كانَ لِسَبَإٍ فِي مَسْكَنِهِمْ آيَةٌ جَنَّتانِ عَنْ يَمِينٍ وَشِمالٍ كُلُوا مِنْ رِزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ ﴿١٥﴾ فَأَعْرَضُـوا فَأَرْسَـلْنا عَلَيْهِمْ سَـيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْناهُمْ بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَواتَيْ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِنْ سِـدْرٍ قَلِيلٍ ﴿١٦﴾ ذلِكَ جَزَيْناهُمْ بِما كَفَرُوا وَهَلْ نُجازِي إِلاَّ الْكَفُورَ﴾** [سورة سبأ، الآية: ١٥ – ١٧].

فكانَ سـيلُ عَرِمِ البصـــــرةِ الحربَ والحصـارَ وحرباً أخرى أعقبها بلاءُ الثقافة الوافدة.

وقد سجل القاص البصـــري هذه المعاناة بإنتاج غزير، ووعي عالٍ، وأدب وافر، فأنتج أجمل القصص عن حاضره وماضيه وما جرى على البصـرة بشـرها وشجرها والمدر من تغيرات جذريّة مَثَلت نقلة نوعيّة في حياة مجتمع كامـل، تزحزحت فيه

بعض القيم، وانتفت أخرىٰ، وسادت قيم جديدة.

فكانت هذه الأطروحة دراسة أُسلوبية في لغة القصة البصـــرية، مسلطةً الضوءَ علىٰ مستويات هذه القصـة، مشـيرة إلىٰ مواطن تحليلية وبواطن لغوية، وفي التمهيد ذكرت أهمية القصـــة والإشـكالات المحتملة التي يمكن أنْ ترد علىٰ عنوان هذه الأطروحة من قبيل لماذا القاص البصـري وليس قاصاً بعينه؟

وقد اقتضـــت طبيعة البحث أنْ يكون علىٰ مسـتويات أربعة جُمِعَ الأول والثاني لِخَصيصِ العلاقة بينهما وهما المستوىٰ الصوتي والصـرفي.

تطرقت في المسـتوىٰ الصـوتي إلىٰ الكتابة السرـدية ودلالتها الصـوتية، وأبرز موضوعات الفونولوجيا كالتنغيم والتبادل الصوتي.

وعلىٰ المستوىٰ الصـــرفي كانت المفردة فعلاً ومصـدراً واسماً مشتقاً محل دراسة ونظر.

وفي المستوىٰ النحوي درست الضمير في القصة البصـــرية وثريا النص (العنوان) التراكيب والروابط النحوية وكسر البناء النحوي في ثلاثة فصول.

وفي المستوىٰ الدلالي درست المرجعيات الفكرية للقاص البصـــري وأثرها في تشكل القصة البصـرية ودلالة التكرار فيها.

ثم اتبعت كل ذلك بذكر خاتمة بنتائج هذه الأطروحة وما توصـلت إليه وأتبعتها بذكر المجاميع القصـصـية التي اعتمدتها، والمصـادر التي رجعت إليها، واتبعتها خلاصـة باللغة الإنكليزية، ذلك ما في الأطروحة استفرغتها وسـعي، ونصـبتُ لها جُهدي، واللهَ أسـألُ أنْ أكونَ قد وفقتُ للوقوف عند بعض شؤون القصة، وشجون القاص بعد أنْ وضـعت النتاج القصـصي- البصـــري في الميزان اللغوي إنَّه سـميع الدعاء.

تمْهيدٌ

بيئة البصـرة القصصية

١. الشعر ديوان العرب

مقولـةٌ قـديمـةٌ لكنهـا تزلزلـت بفعـل الأجنـاس الأدبيـة الأخرىٰ، وبرزت مقولـة أخرىٰ – قابلةٌ للإزالة هي الأخرىٰ – هذه المقولة تبين تَسـيُّدَ جنسٍ آخر من الأدب غير الشـعر المشـهد الاجتمـاعي العربي، وهو القصة؛ لذلك نجـد عبارة «القصة، ديوان العرب»[١] قد حلت علىٰ لسـان بعض النقاد والأدباء، بـل وجدناها عنواناً ومؤلفاً[٢]. وقريباً تصبح من المسلمات الأدبية.

قد تكون هذه المقولة غريبة خاصـة عند من يسـمعها أول مرة ويوماً بعد يوم يستنتج المشتغلون بالأدب أنَّ القصة هي حقاً ديوان العرب. لكن بأيَّةِ لغة يُكتبُ هذا الديوان. إنَّه بلغة القصة. ولكن ما القصة؟ وما لغتها؟

مع إيماننا أنَّ القصـة لا تعرّف تعريفاً تاماً، لكن نسـتطيع أنْ نرسـم لها حداً ناقصـاً فنقول القصة: «مجموعة من الأحداث يرويهـا الكاتب، وهي تتـناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصـرفها في الحياة، علىٰ غرار ما تتباين حياة الناس علىٰ وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثر والتأثير»[٣]، وقريباً من هذه الحدود تقع الرواية لكنها تختلف عن القصة في أمرين:

---

(١) شعرية الخطاب السـردي، ص٧.

(٢) القصة ديوان العرب – قضايا ونماذج، طه وادي، مكتبة لبنان، ناشـرون، ٢٠٠٥ م.

(٣) فن القصة، محمد يوسف نجم / ٩.

الأول: شكلي، وهو أنَّ الرواية تمتاز بالسعة وكثرة الشخصيات وتطورها[*]. إنَّ كلاً من القصة والرواية يتفقان في الهدف هو التعبير عن التجربة الإنسانية، لكن آلية الوصول إلى هذه التجربة تختلف، فالقصة تصل إليها من طريق شخص أو موقف أو لحظة أو حدث ما، أما الرواية فتصل إليها من طريق البناء والشخصيات والتفاصيل. وهما يتفقان في أنَّهما ينطلقان من الخاص إلى المعنى العام بخلاف الحكاية التي تبقى فردية وتنطلق من الخاص وإليه تنتهي.

٢. لغة القصة ونظرة اللغويين إليها:

لا خلاف في أنَّ الأدب مؤسسة اجتماعية، أداتُها اللغةُ، وهي من خَلْقِ المجتمع، وكل مجتمع يختار وسائله الأدبية التي تعبر عنه[١]. والقصة جنس أدبي خالص لا إشكال في أدبيته، بل كان سبباً في أنَّه أكسبَ بعض العلوم المشكوك في علميتها صفة العلمية[٢].

وفيما يتركز لدى المشتغلين باللغة والأدب في العالم أجمع فكرة واحدة مفادها «أنَّ القصة أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي، ذلك لأنَّها تجذب القارئ لتدمجه في الحياة المثلى التي يتصورها الكاتب كما تدعوه ليضع خلائقه تحت الاختبار، إلى جانب أنَّها تهبنا من المعرفة ما لا يقدر على هِبَتِه أي

---

* بعض الدارسين يعتمدون التفريق بين الرواية والقصة على عدد الكلمات، فالرواية قصة نثرية ذات حجم معين لا تقل عن خمسين ألف كلمة. ينظر: أركان القصة، ص٩.
وهذا تفريقٌ غير صحيح، فأحياناً تكون الرواية عبارة عن قصة طويلة أو مطولة، والواقع أنَّ الرواية أشبه بنهر من المنبع إلى المصب، وأمَّا القصة فدوامة في هذا النهر.

(١) يُنظر: نظرية الأدب، ص١١٩.

(٢) اكتسب التاريخ صفة العلمية بسبب أدبية القصة الخالصة، فقد تحدث الدكتور «علي جواد الطاهر» عن هذه المرحلة قائلاً: «واشتد الجدل وطال واستنفذ في ذلك كثيراً من الأحاديث... وأُلقيت المحاضرات وأُقيمت المناظرات وأُلفت الكتب؛ فمن قائل: التاريخ قصة، والقصة إنشاء أدبي، والإنشاء فن. ومن السخف أن نرى في التاريخ علماً بالمعنى الصحيح». منهج البحث الأدبي، ص١٥.

نوع أدبي سواها، وتبسط أمامنا الحياة الإنسانية في سعة وامتداد وعمق وتنوع»[1].

على حين سادت في العالم العربي فكرة عقيمة بين دارسي اللغة مفادها أنَّ الأدب المعاصر لا يصلح للدراسة؛ لأنَّهُ لا يرتقي إلى الأدب العالمي؛ ولأنَّه متأثر بالآداب الغربية من جهة، وبضعف اللغة عند الأديب من جهة أخرى، وهذا ما صرح به أحد الباحثين بقوله: «فما تكاد تقرأ قصة أو قصيدة أو مقالة حتى يأخذك الخطأ فيها من كل وجه، ويصرفك عما أنت فيه من تدبر المعاني وتلمس عناصر الفن»[2].

وبهذا وَجَدَ اللغويون العذر في الابتعاد عن دراسة لغة القصة والرواية، فقد أغفلها الباحثون المعاصرون إغفالاً شبه تامّ[3]، ومع أنَّ الواقع العملي يقول إنَّ أعظمَ نقادِ الأدبِ هم في الواقع لغويون أمثال باختين[*] إلَّا أنَّ الباحثين اللغويين العرب استمروا في مناقشة صفة اللغة التي يُكتب بها أدب القصة المعاصرة، فبعضهم يسميها الفصحى الحديثة، وبعضهم يطلق عليها الفصحى المخففة[4]، وإنَّما هي فصيحة وفصحى ومخطئة[5] ولا وصفَ رابعَ لها؛ لذلك سلَّطَ دارسو اللغة الأضواءَ على تراث الأقدمين وتناولوه بعيني الإثراء والإكبار، فأضحى هذا الجزء من العربية

(١) دراسات في القصة العربية الحديثة، ص٣.

(٢) فصول في اللغة والنقد، ص٨٤.

(٣) لم نقل إغفالاً تاماً لوجود باحثين ولجوا عالم النقد السردي، أمثال الدكتور مالك المطلبي بالاشتراك مع الدكتور «عبدالرحمن الطهمازي»، حيث قالا في مقدمة كتابهما «مرآة السرد»: «سنقوم نحن الشاعرين أو هذا ما نزعُمُهُ المُهتمَّينِ بنقد الشعر على وجه خاص بالتجوّل داخل حقل سردي إن ذلك يعني أول ما يعني كسر حدود النقد وعزلته داخل أنواعه ورفض التخصص الصارم فيها، ومن ثم قبول التموج بين الأنواع الأدبية باعتباره – التموج – سمة تأريخية كبرى للراهن الأدبي». مرآة السرد، ص٣.

* لغوي ومنظر أدبي روسي (ولد ١٨٩٥ – وتوفي ١٩٧٥).

(٤) ينظر: مظاهر التطور في اللغة العربية المعاصرة، ص٧ – ٨.

(٥) فصول في اللغة والنقد، ص٥٠، وقد حدد الدكتور «نعمة رحيم العزاوي» القرن الخامس الهجري تاريخاً لاختفاء اللغة الفصحى من كتابات الأدباء. ينظر: فصول في اللغة والنقد، ص٥١.

مضاءً بأنواع الدراسات، على حين ثمة جزءٌ آخر معتمٌ أجرد من الدراسة اللغوية، وهو النتاج الأدبي المعاصر.

والواقع أنَّ ثمة شبه – عند الموازنة – بين موقف أبي «عمرو بن العلاء» وباحثي أبناء هذا الزمان، فنزعة الإعراض عن البحث اللغوي للنتاج المعاصر عامل مشترك بينهما وقاسم جامع لهما، حتى أضحت المعادلة أنَّ من يقرأ القصة والرواية العربية من غير العرب مساو لمن يقرأها من العرب أو يكاد، وقاسمهما القلة، متغافلين الأثر المهم للقصة، ويكفيٍ أنْ نشير إلى أنَّ إسرائيل قد هزمت العرب قبل خوضها الحروب الكبرى معهم في عام (١٩٦٧ و ١٩٧٣)، وذلك عن طريق قصص القاص «موشيه سميلنيسكي» التي كتبها في الأربعينيات، ونشرها في الخمسينيات، لكن فكرتها بدأت مع الهجرات اليهودية إلى فلسطين في بداية القرن، وهو بقصصه الست(*) رسم صورة للعربي وشخّص مواطن الضعف فيه، فكانت قصصه كما يقال جيشاً يحارب مع الإسرائيليين في أرض المعركة، فقد رسم صورة مفادها أنَّه «يمكن هزيمة العرب بسهولة ويسر»(١).

على حين ينظر اللغويون من ورائهم المثقفون العرب إلى كتّاب القصة على أنَّهم من صغار الكتّاب، وأنَّهم – أي اللغويين – يطبقون مقولة (محمد مندور) في قوله: «وصغار الكتّاب حبيسو عصرهم في كل شيء، فحرارتهم في درجة حرارته، ومستواهم في مستوى فهم الجمهور»(٢). سواء علموا بهذه المقولة أم لم يعلموا.

٣. البيئة والعمل القصصي:

* القصص الست للقاص «موشيه سميلنيسكي» عن العرب هي: «صاحب الكلب، الحمو، الموت المفاجئ، بنت الشيخ، عبدالهادي، الآخذ بالثأر».

(١) صورة العرب في القصة العبرية القصيرة من خلال أقاصيص موشيه سميلنيسكي، ص١٣٠.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، ص٤٢١.

تحت هذا العنوان نقطتان هما مدخلان للطعن بهذه الأطروحة:

أ. البصـرة الأدبية وقابلية الكتابة عنها.

ب. فردية القصة وعنوان الأطروحة الجمعي.

أ. البصـرة الأدبية وقابلية الكتابة عنها:

تشـكل البيئة ركناً من أركان القصـة، والواقع أنَّ البيئة بيئتان: بيئة القصـة وبيئة القاص، والثانيـــة – وهي موضـوع البحث – تلقي بظلالها على الأولى في إسـقاط متخفٍ، فهي في الواقع بيئتهما معاً وإنْ كانت الثانية غير ظاهرة وغير مصـــــرح بها أحياناً تبعاً لبيئة القصة.

وعند الحديث عن بيئة البصـــرة الأدبية نجد مفارقة متلازمة على طول التأريخ، فمن المعلوم أنَّ من أسـباب رفاهية المجتمع كثرة العلماء والمثقفين في بيئة معينة؛ لكن البصـــــرة انمازت على طول التـأريخ بكثرة العلماء والمثقفين[*][**]، وكثرة محنهم وابتلاءاتهم حتى أضـحى هذا العنـــوان مؤلفاً بين المؤلفات(١)، وقد عانى مثقفـــو البصـــرة وأدباؤها ما عانى أسلافهم، وقد أضحت تلك المعاناة حكايات مبثوثة في بطون الكتب، وتلك حكاية أخرى(٢).

---

* حثَّ الإمامُ الصادقُ «عليه السلام» أصحابَه أنْ يكونوا مثلَ أهلِ البصـرة في طلب العلم فقد قال: «ما يمنعكم من الكتابة، إنَّكم لن تحفظوا حتى تكتبوا إنَّه خرج من عندي رهط أهل البصـــرة سألوني عن أشياء فكتبوها» مشكاة الأنوار في غرر الأخبار، ص١٤٥.

** عرفت البصـــرة الإنتاج الجمعي قديماً مثل رسائل أخوان الصفا وخلان الهوى في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، ولو لم يكشف أبو حيان التوحيدي هذا الســـر لما عرفنا مصدر هذه الرسائل الفلسفية والمعرفية يُنظر كتاب الإمتاع والمؤانسة، ٢/ ٥.

(١) كتاب «محن علماء البصـــرة في العهدين الأموي والعباسي»، «ذكرى محمد كاظم»، الطبعة الاولى، دار الفراهيدي، بغداد، ٢٠١٦.

(٢) يرى «رولان بارت» أن «حكايات العالم لا حصـر لها، وتلك حقيقة أولى مدهشة حول جنس الحكاية

وأنا أزعم أنَّ في البصـــرة مجتمعاً مصغراً داخل المجتمع البصـــري، وهو مجتمع قصاصي البصـرة، وأهم العوامل التي كونته نقطتان هما:

١. إنَّ أغلبَ النتاج القصصي نابعٌ من أعماق معاناة القاص البصـــري؛ ذلك أنَّ لكتاب القصـة مزية تختلف عن بقية العلماء والأدباء والمثقفين، وهي أنَّ النتاج الأدبي يمثل متنفساً من المحن التي يمر بها المجتمع؛ ولصـدق المعاناة، وطول مدتها وَلَّدَ ذلك مجتمعاً مصغراً داخل المجتمع البصـــري هو مجتمع قصاصي البصـرة.

٢. إنْ كانت للحروب والضغوط التي يمر بها مجتمع ما فضيلة؛ فإنَّها في المجتمع البصـــري ولدت مجتمعاً مصـغراً رافضاً الواقعَ، متمرداً عليه محاولاً التغيير متفنناً في التعبير عن هذا الرفض.

ولو عرضنا مسيرة القصة البصـرية نجدها مرتبطة مع بداية القرن العشـرين، وما إنْ حلّ عقد الخمسـينيات حتىٰ برز جيل استجدت علىٰ يديه ثورة في الوسـط الأدبي مثلت نقلة كبيرة في القصة البصـــرية؛ بسبب الاطلاع علىٰ الأدب القصصي العالمي من طريق الترجمة، وهذا العصـــر هو بداية الحداثة في القصـة البصـــرية ومن أبرز روادها «محمود عبد الوهاب».

ثم جاء عقد الستينيات وبرز فيه قصاصون مثلوا علامة فارقة في القصة البصـرية أمثال: «محمد خضير»، «محمد سهيل أحمد»، و«عبدالجليل المياح»[1].

ذاته، الذي يتفرق في كيانات مختلفة، كما لو أن كل مادة في الكون صـالحة لأن يودع الإنسـان فيها حكاياته، فالحكاية يمكن أن تحملها اللغة المحددة، شـفوية أو كتابية أو تحملها الصـورة ثابتة أو متحركة أو تحملها الإشارة، أو يحملها الخليط الممزوج من كل هذه الكيانات». تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، ص٢١.

(١) يرىٰ القاص «عبد الحليم مهودر» أنَّ جيل الستينيات البصـري يشكل علامة مهمة في الأدب العراقي «إذ أصـبح التجريبُ في الأدب علىٰ أيديهم ميزة لهذا الجيل، ويبدو أن الخيبة–في حرب ٦٧– وغيرها

وفي عقد السبعينيات «برز اتجاه واقعي جديد مثله التزاوج بين الواقعية الاجتماعية الملتزمة في الخمسينيات والتيار الستيني المعارض، ومن مثّل هذا الاتجاه القاص «محمد خضير»، «محمود الظاهر»»[1].

وفي عقد الثمانينيات ولد واقعٌ جديدٌ يمكن أنْ نصفه بأنَّه واقع فوضوي مشحون بأجواء الحرب والدمار والخراب، وقد أشرق نجم جيل من الكتّاب «كتّاب القصة»، وقد أثر فيهم هذا العقد فترك أثره في نتاجهم، وترك بصمته في قصصهم حتى أقروا هم بذلك[2]؛ لهذا نقف متأملين مقولة الناقد «ياسين النصير» حين قال: «إنَّ واقعاً مليئاً بالفوضى أنتج قاصاً فوضوياً»[3]؛ لكن هذه المقولة نسبية التحقق؛ ذلك «إنَّ الأدب القصصي لا يسير بمحاذاة الواقع، فيلازمه ملازمةً تغيب فيها مسافة التأمل والاستعادة بينهما»[4].

وهنا نشير إلى أنَّ عقدي الثمانينيات والتسعينيات قد ألقيا بظلالهما على المشهد القصصي. في الأول حرب الثماني سنوات، وقد نالت البصرة فيه من الدمار والخرب حصة الأسد. وفي الثاني الحصار الاقتصادي والانحسار الثقافي، وقد ظلّل هذان

من أهم العوامل مع التأثر في الفلسفة الوجودية أثمر حالة غريبة اخترقت جدار المألوف في اتجاه الإبداع، في حين كان زملاؤهم في الوسط والجنوب محافظين على الأشكال الموروثة». المشهد الثقافي في البصرة، ص٢٤١.

ويبدو أن عقد الستينات هو بداية تشكل القص البصري الجماعي، وقد أثمر ذلك في عقد السبعينيات عن جماعة الـ (١٢) قصة وهي التي ظهر منها مجموعتان عام ١٩٧٢.

وفي عام (١٩٩١ – ٢٠٠١) أصدر القصاصون البصريون قصص نهاية القرن في أحد عشر إصداراً يمثل أدب الاستنساخ في سنيّ الحصار الاقتصادي على العراق، وقد طبعته دار شهرزاد مؤخراً عام ٢٠١٨.

(١) البناء الفني في القصة القصيرة في العراق، ص٩.

(٢) ينظر: مجموعة إغماض العينين، ص١٢.

(٣) في النقد القصصي، ص٢٨٨.

(٤) البناء الفني في القصة القصيرة في العراق، ص٩.

العقـدان الأدب العـراقي بظـلال تركت بصـماتها على المجاميـع القصـصية؛ ذلك أنَّ «مدة التسعينات هي ثمرة الصـراع الذي بدأ بعد الحرب الميدانية في الثمانينات، إذ أصبح القاص العراقي يعاني صـراعاً نفسياً بسبب الحرب التي تركت بصمة واضحة على قسم من المجاميع القصصية، وكانت محفزاً لمجاميع أخرى»[1].

ولمـا كانـت «واحـدة مـن مهمات القصـة أنْ تعيـد حكايـة العالـم على نحـو يـليـق بأحلامنا»[2].

لذلك انتفض القاص البصـري على واقع الخراب والدمار بأعمال فردية وجماعية تتخطى حاجز الواقع المرّ وتتنسـم أملاً مفقوداً، حتى أضـحت القصـة البصـرية العمود الفقري للقصة العراقية المعاصـرة، فنراها توجه رسائل أدبية إلى العالم بأنَّها موجودة، وأنَّها لا تسـتقبل النتاج العالمي فقط، بل قادرة على إنتاج أدبي مماثل[3]؛ لكن

---

(١) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٢) مجموعة حامل المظلة، ص٧.

(٣) نشـرت جريدة الزمان الدولية في عددها ٣٠٩٦ بتاريخ الأربعاء ١٠/ ٩/ ٢٠٠٨ تحية من البصـرة إلى روح همنغواي عبر قصـة من سـت كلمات – وهو الرائد في كتابة هذا الشـكل من القصـص – وقد وجهها مجموعة من كتّاب القصة البصـرية، وهذا بعض نماذجها:

«عثروا على الصبي الذي ماتت أمه أمس». باسم القطراني.

«في جيب التمثال عُثِرَ على قصيدة السياب المجهولة». داود الربيعي.

«امرأة ترقب من النافذة ظلاً يرتقي السلم». رمزي حسن.

«حمل حقيبته وهاجر مع سـرب الطائرات المعادية». سهيلة عوفي.

«في الحرب.. جدعت أذنه، لم يصدقه البرلمان». صلاح عيّال.

«في العش بيضة: لم يأتِ العصفوران». قصي الخفاجي.

«نفدت أوراق التوت ستر عورته بعورته». محمد عبد حسن.

«نورس وحيد ينتظر أمام قن الدجاج». ناصـر قوطي.

«أنا تمثال، لم أكن أشير إلى أحد». نبيل جميل.

كما أن كثيراً من عنوانات القصص يخرج إلى الإطار العالمي مثل قصة:

«انتحار مأساوي على طريقة أرنست همنغواي» للقاص «قصي الخفاجي» في مجموعته ليلة الطعن بالخناجر،

هذا الإنتاج يقابل بالإهمال شبه المطلق من الباحثين اللغويين، فكان هذا الإنتاج الغزير للقصة البصرية[*] يُقيّم – ويالللأسف – خارج البلاد، فكثيراً ما فازت القصة البصرية بمهرجانات دولية[**] ولم تلقَ صدًى من نقاد البيئة التي أنتجتها ولغوييها.

وهنا نقول: إنْ كان القرن السابق قد ختم بقصص نهاية القرن فإن بداية العقد في أعوام (٢٠٠٠ – ٢٠٠٣) مثلت أعوام الخمول الإنتاجي، وكأن القاص البصري كان متعباً من أحداث العقدين الأخيرين، أما عام (٢٠٠٤) فإنَّه يمثل بداية القرن الأدبية، فقد دخلت القصة مرحلة جديدة مع انطلاق الاحتلال والمفخخات والإرهاب.

ب. فردية القصة وعنوان الأطروحة الجمعي:

إنَّ أهم مطعن يوجّه إلى هذه الأطروحة هو صحة الدليل على الدراسة الجمعية للقصة في زمن معين وبيئة معينة، مع أنَّ القصاصين فئاتٌ ومستوياتٌ، ففيهم القاص المبدع، وفيهم من هو دون ذلك، وفيهم من هو إلى الصحافة أقرب منه إلى القصة، فكيف أمكن الجمع بينهم وإقامة رابطة لغوية في نتاجهم، ولو دَرَسْتَ قاصا معيناً كما دُرِسَ شاعر معين على كثرة الدراسات لكان أجدى، وأجدر، وأخف مؤونةً؛ فالدراسة الفردية هي السائدة في النثر والشعر؟

وفي معرض الجواب نقول:

ص٢٥.

* القصاصون المعاصرون يربون على الثمانين قاصاً.

** على سبيل المثال لا الحصر فاز القاص وارد بدر السالم في عام ٢٠٠٧ بالجائزة الأولى (جائزة دبي) عن مجموعته «البار الأمريكي»، والقاص قصي الخفاجي بالجائزة الثالثة في مجموعته «وقت سري»، والقاص «ضياء الجبيلي» بالمرتبة الخامسة في روايته «لعنة ماركيز»، وفاز القاص «لؤي حمزة عباس» بجائزة في الكويت، والقاص «محمد سهيل أحمد» بجائزة من البحرين، وفاز القاص «محمد خضير» بجائزة العويس في الإمارات عام ٢٠٠٤.

ينبغي تقديم ثلاث حقائق مهمة تبتني عليها الإجابة:

١. الحقيقة الأولى: أنَّ لغة الشعر هي لغة فردية، بمعنى أنَّها تنبني من معجم الشاعر الفردي بخلاف لغة القصة فإنَّ القاص كلما انسلخ عن لغته واقترب من لغة الشخصية التي تسرد الأحداث أو الشخصية أو الشخصيات الأخرى كان ذلك من دواعي نجاح القصة، فاللغة للشاعر والكلام للقاص؛ ذلك أنَّ لسان الشاعر واحد، ولسان القاص ألسنة شتى، وأفكار تجري على ألسنة شخصيات القصة؛ وكلما اختفى لسان القاص فهو إلى الإبداع أقرب، فلا مجال للمقارنة بينهما؛ إذ إنَّ الدراسة الشعرية تختلف عن الدراسة النثرية. فلا نُشْكِل على كثرة النتاج النقدي في دراسة شاعر بعينه؛ ذلك أنَّ الشاعر يستعمل قاموسه الفردي بخلاف القاص.

٢. الحقيقة الثانية: وهي الأخطر – وهي التي لم يتنبه عليها أكثر الباحثين – هذه الحقيقة تقول إنَّ كل الدراسات النثرية التي تتناول قاصاً واحداً واستبعدت جماعة القصاصين هي دراسة غير علمية، فلا يوجد من ينكر أنَّ «دي سوسير» قبل قرن من الزمان ميّز بين (اللغة) و (الكلام)، فقد رأى «أنَّ اللغة هي مجموعة القواعد، أما الكلام فهو التجسيد الفردي لهذه القواعد على صعيدي النطق والكتابة»[١]... إلَّا أنَّ الألسنيين في تحليلهم للنصوص «انطلقوا من اعتبار الكلام الأدبي مجموعة منظمة من الجمل لها وحداتها المميزة وقواعدها ودلالالتها، وهم يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة»[٢]. فلا إشكال في قابلية الجملة للوصف على مستويات عدة «صوتية، وصرفية، ونحوية، ودلالية، التي تنتمي إلى زمان ومكان محددين»[٣].

(١) تحليل الخطاب الأدبي، ص١٥١، مبادئ اللسانيات، ص٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٥١ – ١٥٢.

(٣) مبادئ اللسانيات، ص٣١ – ٣٢، تحليل الخطاب الأدبي، ص١٥٢.

ونظرية المستويات التي تأخذ بها الألسنية على صعيد الجملة «تتمظهر على صعيد النص في عدة مستويات: مستوى الوظائف، ومستوى الأعمال، ومستوى السرد، ومستوى المعنى، وهذه المستويات ترتبط بعضها ببعض حسب نسق متكامل»[1].

لكن الإشكال في أنَّ يجسد اللغة قاص واحد، لأنَّه لا يمكن أنْ ينوب عن الجماعة مهما أوتي من قدرات؛ ذلك «لأنَّ اللغة ليست كاملة عند أي متكلم: إنَّها توجد وجوداً كاملاً في عقل الجماعة فقط. أما الكلام فهو ما نسمعه في الحياة الإنسانية من عبارات ينطقها الأفراد»[2]، فهذه الحقيقة تؤكد أنَّ كل الدراسات الفردية لقاص معين إنَّما هي دراسة لكلامه وليست للغته؛ لأنَّه ليس بشاعر.

إنَّ الدراسة اللغوية لا تتحقق إلا بوجود الجماعة، ولهذه الحقيقة رأى «رولان بارت» «أنَّهُ لا يمكن أنْ يكون هناك علم خاص بـ«دانتي» أو بـ«شكسبير» أو بـ«راسين» بل هناك علم للخطاب فقط»[3]. وتدعم هذه الحقيقة شواهد تاريخية[4] وإشارات مستقبلية[5].

ونتيجة هذه الحقيقة مفادها أنَّ دراسة اللغة لقاص واحد هو الأمر الذي يحتاج إلى مسوغ وسبب وإقامة دليل على صحة هذه الدراسة لا الدراسة الجمعية لبيئة لغوية معينة؛ لأنَّ الثاني هو الأصل، وعليه إجماع اللسانيين في كل لغات العالم[6].

---

(١) تحليل الخطاب الأدبي، ص١٥٣.

(٢) الخطاب السردي في الرواية العربية، ص٧.

(٣) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص١٨.

(٤) ينظر: السرد النوبي المعاصر، ص١٧ – ١٨.

(٥) لدراسة التفكير وآفاق المستقبل في بغداد مثلاً ينبغي وجود أربعة مجالات علمية هم: علماء لغة، وعلماء أدب، وعلماء نفس، وعلماء اجتماع، يدرسون نتاج القصة في بغداد مثلاً، لكي تكون الدراسة عملية وناجحة علمياً فيخرجون بنتائج في اللغة والتفكير المستقبلي. ينظر: السرد والهوية، ص١١٦ – ١٢٤.

(٦) حوار اللغات، ص٧٨.

بل هو متجسد فعلاً في بعض النتاج الأدبي المعاصر[*].

أغفل أغلب اللغويين هذه الحقيقة، ومضى الأدب خالصاً لا دراسات لغوية فيه أو يكاد؛ لكن يجب الإشارة إلى حقيقة معاصرة مفادها أنَّ بعض الباحثين المصريين قادوا ثورة لغوية في الأدب تمثلت في الدراسة اللغوية للأدب وأبرز رموزها د. سعد مصلوح الذي كان يرى «أنَّ المذهب الشكلي في النقد يكاد يكون أقرب المذاهب النقدية إلى العلم»[1]، ويدعو إلى إرساء منهج لغوي في نقد الأدب العربي يكون في النص أولاً، وقبل كل شيء هو موضوع الدراسة، ويكون منهج الدراسة فيه لغوياً بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح.

وتابعه على ذلك د. «عبد الله جبر» لكن هذه الثورة خَبَت جذوتها وفَتُر حِراكها واستحوذ على وهجها النتاج التونسي المعاصر خصوصاً والمغرب العربي عموماً، فكثر الاهتمام بالتداولية والحجاج في مفردات الأدب العربي، وما هذه الأطروحة إلَّا عودةٌ لتلك الثورة اللغوية وتجذيرٌ لها.

٣. والحقيقة الثالثة: وهي أنَّ هذه الأطروحة ترى أنَّ البصرة تشكل بيئة لغوية واحدة المعالم، يحدها الزمان والمكان والمجاميع القصصية هي المجموعة اللغوية[2].

وهنا يجب الإشارة إلى أمرين:

---

* مثل كتاب السرد النوبي المعاصر.

(١) الأسلوب والنحو، ص١٢، وينظر: الأسلوب، د. سعد مصلوح، ص٢٧.

(٢) مما دعا إلى اختيار البصرة بيئة واحدة الارتكاز الثلاثي، وهي أماكن محددة يلتقي فيها الأدباء والقصاصون ويتداولون فيها نتاجهم الأدبي (اتحاد أدباء البصرة، مقهى الأدباء، كشك «ناصر أبو الجرائد» والأخير صار موضوعاً من موضوعات القص، فقد «أصبح أشهر معالمها بعد هدم سينما الكرنك بل لمهنته التي جعلته في القلب من أيامنا، إنه رجل البريد الأول في حياة معارفه». مجموعة حامل المظلة، ص١٧٩.

١. إنَّ الفصل بين الأدب واللغة يؤدي إلى فلج لغوي عند أهل الأدب والضد صحيح.

٢. إنَّ من واجب دارس اللغة أنْ يطلعَ على نتاج من عاصره اطلاعَ الناقدِ المستشرفِ لما ستصبح عليه لغة النتاج الأدبي.

وهنا نستذكر العالم الخالد «أبا الفتح عثمان بن جني» (ت ٣٩٢ هـ) الذي أنتج الخصائص والتمام وسر صناعة الإعراب وعشرات المؤلفات الأخرى[١]، وكان قد شرح أشعار المتنبي مرتين[٢]، ولم يقل إنَّه معاصر أو محدث، وكان باستطاعة «ابن جني» أنْ يلتقط شعر أي شاعر (جاهلي أو إسلامي أو أموي)، ويشرحه لكنه آثر المعاصرة، إيماناً منه أنَّ الأدب لا يحده زمان،ولا يَنتقصُ منه أنَّهُ ابن الآن.

إنَّ هذه الدراسة لا تدرس نصاً بعينه بقدر ما تدرس نتاج قاص بوصفه مصداقاً سردياً لحقبةٍ زمنيةٍ، ورقعة جغرافية محددتين، تعدّد القاصُ وتعددت المجاميع القصصية مع ثبات في المدة والمكان، فكانت «القصة البصرية من ١٩٩٠ – ٢٠١٥ «دراسة لغوية أُسلوبية».

(١) الخصائص (المقدمة)، ١/ ٦٣ – ٦٥.

(٢) عنوان الكتاب الأول الفسر شرح ديوان المتنبي الكبير، تح د. رضا رجب، ط ١، دار الينابيع، دمشق، ٢٠٠٤.

وعنوان الكتاب الثاني الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تح د. محسن غياض، ط ١، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٣.

المستوى الصوتيّ والصـرفيّ

الفصل الأول

المستوى الصوتيّ

المبحث الاوّل: الصوت والسرد

مِهادٌ نظري:

تحكمُ الباحثين المعاصرين في المستويين الصوتيّ والصرفيّ ثلاثةُ اتجاهاتٍ أساسيةٍ لا رابعَ لها؛ والاستقراء هو من حكم بهذه القسمة، وهذه الاتجاهات هي:

١. الاتجاه الأول الذي يرىٰ أنَّ الصوت مستوىٰ من المستويات اللغوية التي يجب أنْ يُفرد لها بحث مستقل غير متصل بأي مستوىٰ آخر، وهو الاتجاه القديم[١].

٢. الاتجاه الثاني يرىٰ وثاقة الصلة بين الصوت والصرف، فلا بأس من التضايف بينهما، لاسَّيما أنَّ الصوت يغزو الصرف بقوة، ويستلبه تعليلات القدماء[٢].

٣. الاتجاه الثالث يرىٰ أنَّ الصوت منطوق لا مكتوب، وأنَّ هذه الدراسة الصوتية ليست أصيلة، بل بديلة من ناحيتي الكم والاتجاه العلمي، فمتوسط ما ينتجه الإنسان من حديث أكبر بكثير مما ينتجه من كلام مكتوب وإيماءات وإشارات؛ ولهذا فإنَّه من السائغ اللغويّ (Linguist)[٣]؛ ولهذا فدراسة الصوت تخص

---

(١) ينظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، ص٨٥، والمدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبدالتواب، ص١٣ – ٣٠، ومبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قدور، ص٦٣.

(٢) ينظر: التصريف العربي، الطيب البكوش، التقاء الساكنين والتخلص منه، صباح عطيوي (أطروحة دكتوراه) . علم الصرف الصوتي، عبدالقادر عبدالجليل، المقطع الصوتي العربي بين الكمية والمدة الزمنية، يحيىٰ علي يحيىٰ مباركي (أطروحة دكتوراه).

(٣) أسس علم اللغة، ماريو باي، ص٤٠.

اللغة المنطوقة[1]، بخلاف اللغة المكتوبة، فمجال الأول اللغة ومجال الثاني فقه اللغة[2].

وأنَّ الكتابة ليست أمينة في نقل الصوت؛ لأنَّها تُكْتَبُ بـ (ثمانية وعشرين) حرفاً، ولو كانت كذلك لما أصبح عدد الأصوات عند «سيبويه» اثنين وأربعين صوتاً من أصوات مستحسنة وغير مستحسنة[3]، بل إنَّ «جان كانتينو» أوصلها عند العرب إلى خمسين صوتاً[4].

ولأنَّ الفضيلة وسط بين رذيلتين إفراط أو تفريط كما يقول «أرسطو طاليس» كان اختيارنا هو الاتجاه الثاني لا بمعنى تسلط الصوت على علم الصرف وتفسير الصرف صوتياً، أو تحويل العلل الصرفية إلى صوتية، فهو لا يعدو الاحتمال وحاله حال التعليل الصرفي القديم، فتنطبق عليه قاعدة «إذا دخل الدليلَ الاحتمالُ سقط به الاستدلالُ»[5].

بل بمعنى كون المستويين في موضع واحد مع العلم أنّه لا يمكن العكس منطقياً، فإذا أردنا الوصف في تركيب هذين العلمين (الصرف) و (الصوت) فهل التعبير الأنسب هو القول بتركيب (علم الصرف الصوتي) أم (علم الصوت الصرفي) – والإضافة هنا ليست شرفية لا قيمة لها – ومع أنَّ الأول كتاب مطبوع رأى فيه المؤلف وجوهاً كان الصرف فيها طوع أمر الصوت[6]، إلا أنني أرى أنَّ التعبير الثاني

(١) الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، ص٨ – ٩.

(٢) أسس علم اللغة، ماريو باي، ص٤٠.

(٣) ينظر: كتاب سيبويه، ٤/ ٤٣٢، ينظر أصوات العربية بين التحول والثبات، حسام سعيد النعيمي، ص٤٣.

(٤) ينظر دروس في علم اصوات العربية، ص٦١، وينظر مبادئ اللسانيات، ص١١٨.

(٥) الاقتراح في علم الأصول، ص١٣١.

(٦) علم الصرف الصوتي، د. عبدالقادر عبدالجليل، ص٢٨-٢٩.

هو الأدق، فالصوت نتاجٌ ملفوظٌ لمنتج وهو مدلول لفكرة ودال على متفكر (متعقل)، وهو الإنسان الناطق الذي يحاول تعقل الأمور وصياغتها ضمن ما يملك من الموروث النحوي والصرفي – وهو أقرب إلى الثوابت – أما الصوت فمتغير وهو قبل أنْ يكون مؤثراً في نفس السامع كان متأثراً بقوانين خضعت لها هذه الأصوات في تأثرها بعضها ببعض، وعند تركبها في الكلمات أو الجمل[1].

التقسيم المنطقي يؤيد ما ذهب إليه د. «عبدالحسين مهدي»، إذا أدخل معادلة جديدة على المستويات الأربع، إذ قال: «ترجع عناصر اللغة إلى أمرين:

١. الصوت.

٢. الدلالة، والدلالة تتكون من:

أ. معاني المفردات.

ب. قواعد التنظيم (النحو).

ج. قواعد البنية (الصرف).

د. قواعد الأسلوب (البلاغة)»[2].

والواقع أنَّ هذه المعادلة منصفة ومتطابقة مع القسمة المنطقية؛ لكنها غير معتمدة في دراسات الباحثين.

اختفى هذا التقسيم المنطقي لكن منهج أعلام لا يمكن تجاوزهم في علم اللغة أعاد الضوء على هذا التقسيم، ومن هؤلاء «السكاكي» (ت ٦٢٦هـ)[3] و«أبو حيان

(١) ينظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص١٣.

(٢) فقه اللغة العربية فصول في نشأته ومباحث في تأصيلات معارفه، ص١١١.

(٣) أول ما يلحظ على منهج السكاكي أنّه دمج فيه علم الأصوات بتحديده لصفات الحروف ومخارجها، كما ذكر كذلك تعريفاً لعلم الصرف وأهميته، ثمّ رتبَّ موضوعاته ترتيباً يليق بعلم الصرف. ينظر آراء السكاكي النحوية، ص٨.

الأندلسي» (ت ٧٤٥هـ).

ومما يؤيد هذا التقسيم السابق حقيقة مهمة أشار إليها «عبدالله الغذامي» في استعمال العرب لعنوان القصيدة، حين قال: «ومن النادر أنْ تحدد هوية القصيدة بعنوان، وإنْ حدث ذلك فإنَّ العنوان حينئذ يكون صوتياً – لا دلالياً – كأنْ يقال لاميّة العرب، لامية العجم»[١].

وإذا كان من الباحثين من مشككٍ في قاعدة (زيادة المبنى تعني زيادة المعنى) أو بحسب تعبير «السيوطي» قاعدة «تكثير الحروف يدل على تكثير المعنى»[٢].

فإنَّ قاعدة الصلة بين المبنى والمعنى أو الشكل والوظيفة قاعدة لا يمكن التشكيك بها، وإنْ كانت الأنظار – أغلبها – متجهة إلى علم الصرف؛ لكن يجب التنبيه على أنَّ محاولة كشف الصلة بين المعنى والمبنى يستوجب الانتقال بين أفراد العائلة، الصوت أحد أفرادها والصرف والنحو والمعجم والدلالة[٣].

ولقد أصاب د. «تمام حسَّان» في هذا التنبيه، وأصابَ أكثر حين قدّم الصوت؛ ذلك أنَّ أنظار الدارسين قصرت القاعدة على الصرف، فكثر الربط بين الصيغ الصرفية ومعاني الأبنية[٤].

ولقد كان «جبران النحاس» أكثر تسليطاً للأضواء على الصوت في الصرف، حين قال: «كثيراً ما ترى في إيماء المتحدث ونبرات صوته وأسارير وجهه ما يجاري معانيه في الدلالة على الانبساط والغضب والجزع والسكون وما أشبه، وكذلك تجد من الصيغ العربية في قِصرها ومطها وحركاتها وجرس حروفها من المشاركة في

(١) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص٢٣٥.

(٢) الأشباه والنظائر في النحو، ١/ ٣٤٨.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها، ص٩.

(٤) ينظر: كتاب معاني الأبنية في العربية، د. فاضل صالح السامرائي.

معانيها، وليس ذلك مقصوراً على ما أثبتوه في أبواب الاشتقاق بل تعدّاه إلى غيره»[1].

والواقع أنَّه يجب الربط أكثر بين الدراسة الصوتية والدراسة الصرفية، لا أنْ تطلق الكلمات على العموم مثل قول د. «عبده الراجحي»، إذ رأى أنَّ: «كثيراً من مسائل الصرف لا يمكن فهمه دون دراسة للأصوات، وبخاصة في موضوع كالإعلال والإبدال»[2]. ولم يحدد هذا (الكثير) بل يفهم من كتابات بعض الباحثين المحدثين أن الصوت بعض الصرف[3]، وهذا خلاف الواقع.

المستوى الصوتي:

عُرف عن اليونان اهتمامهم بالمنطق، لكن ثمة عبارة غريبة تسالم عليها علماؤهم مفادها أنْ تبدأ دراسة المنطق بدراسة الصوت[4]، وهذا يؤكد أهمية علم الصوت من جهة وارتباطه بذهنية المتكلم ومستوى تفكيره حال التكلم؛ إذ إنَّ عملية الكلام تتكون من جانبين: عضوي، ونفسي. وحركة الكلام تبدأ من الرباط النفسي ـ أو العقلي الذي سبق الاتفاق عليه في عقول المتكلمين بين دلالة معينة ومجموعة من الأصوات ترمز إليها؛ ولكن سرعان ما تنتقل إلى العملية العضوية عن طريق إشارات عصبية يرسلها العقل إلى الجهاز النطقي لإنتاج الصوت المطلوب[5].

وإذا ربطنا هذا القول بتعريف المنطق زال هذا الاستغراب من الربط القوي بين الصوت والمنطق؛ لأنَّ علم المنطق هو «آلة قانونية تعصم مراعاتها الذهن عن الخطأ في الفكر»[6].

---

(١) صيغة فُعال ليست جمعاً، جبران يوسف النحاس، ص٥.

(٢) التطبيق الصرفي، عبده الراجحي، ص٨.

(٣) ينظر: وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، ص١٥.

(٤) عناصر يونانية في الفكر اللغوي العربي، ص٦٤.

(٥) أسس علم اللغة، ماريو باي، ص٤١.

(٦) المنطق للشيخ المظفر، ١/ ٩ – ١٠.

توطئة مع الدراسة الصوتية:

الناظر في الدراسة الصوتية يجد الباحثين قد انشغلوا بثلاثة جوانب، هي مهمة في الدراسة الصوتية، لكن ثمة ما هو أهم منها:

الجانب الأول: مشكلة المصطلح الصوتي بكل تفاصيله، وفكرته الأساس قيام كل باحث بتنظير مصطلح خاص به[1].

الجانب الثاني: انشغالهم بوصف أعضاء النطق، أو ما يعرف بـ (الفونتك)[2] (وهو وصف الصوت المجرد).

والخلاف بين القدماء والمحدثين[3]، وبيان مخارج الحروف[4] والوقوف عند الجزئيات التي ذكرها القدماء في كتبهم[5]، وبيان الدراسة الصوتية عندهم، وقد

---

(١) استفاض د. أحمد محمد قدور بشرح جوانب مشكلة المصطلح الصوتي، إذ ذكر عشرات المصطلحات المترادفة بسبب تكثير الباحثين للتسميات في علم الصوت. ينظر: مبادئ اللسانيات، ص٤٩ – ٦١.

(٢) ينظر: الفونتك، عصام نورالدين، ص٣٩-٧٩، مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص٥٩، والتفكير الصوتي عند الخليل، ص١٩ -٣٣.

(٣) ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص٧٣، ٧٠، ٥٠، أصوات العربية بين التحول والثبات (والأصوات المختلفة هي الألف والقاف والطاء)/ ١٨، ٢٥ ــ ٢٧ .

(٤) ينظر: مناهج البحث في اللغة، ص٩٠ – ١٠٨، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث، رمضان عبدالتواب، ص٢٤ – ٩١، علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص٤١.

(٥) تمنى د. حسام سعيد النعيمي أنّ لو ذكر ابن جني اسم الشخص الذي شبه الحنجرة بالناي؛ ذلك أنَّ ابن جني قال في كتابه «سر صناعة الإعراب»: «شبه بعضهم الحلق والفم بالناي، فإن الصوت يخرج فيه مستطيلاً أملس ساذجاً كما يجري الصوت في الألف غفلاً بغير صنعة، فإذا وضع الزامر أنامله على خروق الناي المنسوقة وراوح بين عمله اختلفت الأصوات وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه، فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والفم». سر صناعة الإعراب ١/ ٩ – ١٠.
وقد عقّب د. النعيمي بقوله عن هذا النصّ: «وقد ذكر ابن جني، وهو يقرب للقارئ المراد بمخارج الحروف وكيف تختلف أصواتها، إن بعضهم شبه الحلق والفم بالناي، ولم يذكر لنا من هذا الذي شبه جهاز النطق الإنساني بالناي، وليته فعل». أصوات العربية بين التحول والثبات، ص١٦.

أصبح من لوازم الدرس الصوتي العربي عقد مقارنة بينه وبين الدرس الصوتي الإنكليزي[1].

الجانب الثالث: وهو الجانب التطبيقي أو العملي في الدرس الصوتي، وهو إنتاج الصوت وتفاعله مع الأصوات الأخرى أو ما يعرف بـ (الفونولوجيا)[2]. وهو الجانب المهم في الدراسة الصوتية، وفيه موضوعات التسهيل والنبر والمقطع الصوتي والتنغيم والإدغام والتبادل الصوتي[3]، وقد قامت الدراسة الصوتية العربية في الأساس على الإيمان بقدرة الفونولوجيا على التفاعل، فـ«الخليل بن أحمد الفراهيدي» (ت ١٧٠ هـ) لم يكن يؤمن بالقيمة الدلالية للصوت المفرد، وهو ما أثبته التحليل العلمي للغة، إذ إنَّ الفونيم هو أصغر وحدة لغوية، ليس له معنى في ذاته، ولكنه مع غيره من الفونيمات يشترك في تحديد المعنى الاصطلاحي لكلمة ما[4].

وها أناذا أحقق أمنية الأستاذ د. حسام سعيد النعيمي – بفضل الله سبحانه – لأقول إنَّ الذي شبه جهاز النطق الإنساني بالناي هو الإمام جعفر بن محمد الصادق«عليه السلام» (ت ١٤٨ هـ)، إذ قال في كتاب «توحيد المفضل» – وهو من إملاء الإمام الصادق –: «أطل الفكر – يامفضّل – في الصوت والكلام وتهيئة الآلة في الإنسان، فالحنجرة كالأنبوبة لخروج الصوت، واللسان والشفتان والأسنان لصياغة الحروف والنغم... وأشبه شيء بذلك المزمار الأعظم، فالحنجرة تشبه قصبة المزمار والرئة تشبه الزقّ الذي ينفخ فيه لتدخل الريح، والعضلات التي تقبض على الرئة ليخرج الصوت كالأصابع التي تقبض على الزقّ حتى تجري الريح في المزمار والشفتين والأسنان التي تصوغ حروفاً ونغماً كالأصابع التي تختلف في فم المزمار، فتصوغ صفيره ألحاناً غير أنّه وإن كان مخرج الصوت يشبه المزمار بالدلالة والتعريف، فإن المزمار – في الحقيقة – هو المشبّه بمخرج الصوت». توحيد المفضّل، ص٢٨.

(١) ينظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، ص١٢٠ – ١٨٧، ودراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، ص٢٧٣، ٣٠٥، ٣٥٥، ٤٠٣.

(٢) علم وظائف الأصوات اللغوية الفونولوجيا، ص٢٤.

(٣) علم الأصوات اللغوية، ص١٢٥ – ١٤٩، وعلم وظائف الأصوات اللغوية الفونولوجيا، ص٩١ – ١٢٥، مبادئ اللسانيات، ص٧١.

(٤) التفكير الصوتي عند الخليل، د. حلمي خليل، ص٧.

وهنا لابد من الإشارة إلى حقيقتين مهمتين في الدرس الصوتي، وهما:

١. تطرق المحدثون إلى علم الصوت الحديث فيهدئ فرعين أساسيين هما:

أ. الفوناتيك: وهو العلم الذي يدرس أصوات اللغة بمعزل عن البنية اللغوية، إذ يحدد علماء الأصوات طبيعة الصوت اللغوي[١]، فـ«هو الدراسة الصوتية المحضة التي تهتم بالنطق وآثاره المادية والسمعية»[٢].

ب. الفونولوجيا: وهو العلم الذي يدرس الصوت اللغوي داخل البنية، أي يهتم هذا العلم بوظيفة الصوت وتوزيعه وعلاقة ذلك بالمعنى[٣].

وهنا يجب الإشارة إلى أنَّ هذه النظرة توافق نظرة «براغ اللغوية»، وليست نظرة «دي سوسير»، ذلك أنَّ آلية النطق أصبحت ضمن دراسة الفوناتيك بخلاف ما عليه رأي «دي سوسير» من جعلها ضمن الفونولوجيا[٤]. وأبرز من وضع رأي «مدرسة براغ» هما «تروبتسكوي» و«رومان جاكوبسون»[٥].

٢. في ما سبق نلحظ في الجوانب الثلاثة السابقة قطعاً أو قل اختصاراً للسلسلة الصوتية، فلم تكتمل الدائرة الصوتية، ذلك أنَّ الباحث في علم الصوتيات ينبغي أنْ يراعي الجزء الخاص بإنتاج الصوت، والجزء المتعلق بانتقاله ثمّ الجزء الخاص باستقباله، إلَّا أنَّنا نلاحظ إهمال الجزء الخاص بالاستقبال من قبل علماء اللغة وترك البحث فيه إلى علماء وظائف الأعضاء وحصر جهودهم بإنتاج

(١) علم الأصوات اللغوية (الفونيتيكا)، ص٢٣- ٢٤، والتفكير الصوتي عند الخليل، ص٥.

(٢) التفكير الصوتي عند الخليل، ص٦.

(٣) ينظر علم وظائف الاصوات (الفونولوجيا)، ص٢٤وينظر: دراسات في علم اللغة، د. كمال محمد بشر، ١/ ١٣٠، والتفكير الصوتي عند الخليل، ص٥ -٦، والمعتلات في العربية، ص١٩.

(٤) ينظر: مبادئ اللسانيات في العربية، ص٧١، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص١٩٩-٢٠٠.

(٥) علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص٣٤٤.

الصوت[1]؛ ويبدو أنَّهم استعاضوا عنه بموضوع درجة الإسماع في الأصوات[2]، فأصبحت العملية معكوسة مع اهتمام غربي شديد بها وإهمال عربي واضح لها[3].

الصوت والكتابة السردية:

لما كان موضوع الأطروحة «القصّة البصرية»، وهي مجاميع قصصية مكتوبة باللغة العربية الفصحى[*] كان لزاماً أنْ ينفتح الموضوع في المبحث الصوتي على أمرين:

١. ثنائية الصوت والكتابة.

٢. الكتابة السردية في الدرس الصوتي.

١. ثنائية الصوت والكتابة:

أخذت هذه الثنائية حيّزاً في الدراسة الصوتية[4]، فالأصوات تناهز الخمسين صوتاً كما يرى جان كانتينو، والحروف لا تعدو ثمانية وعشرين حرفاً فهي أكثر اللغات أصواتاً[5]، ولا سبيل إلى مواكبة الكتابة للصوت[6].

ومن هنا كانت أبرز العوامل التي صورت الصوت أصلاً والكتابة فرعاً، أو

---

(١) منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، د. علي زوين، ص٥٩.

(٢) دراسة الصوت اللغوي، ص٢٨٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٩٤.

* عدد المجاميع القصصية مئة وعشرة مجاميع كلها باللغة العربية الفصحى عدا مجموعة واحدة هي مقامات النخل للقاص «علي أبوعراق» فإنها كتبت باللغة العامية.

(٤) ينظر: دراسة الصوت اللغوي، ص٩٣.

(٥) مبادئ اللسانيات، ص١١٨، وهو أمر طبيعي، ففي الروسية يوجد (٣٢) حرفاً و (٤٠) صوتاً، وفي الإنكليزية يوجد (٢٦) حرفاً و (٤٠) صوتاً. ينظر: أصوات وإشارات، ص٤٩.

(٦) علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص١١٥، دراسة الصوت اللغوي، ص٩٤، أصوات العربية بين التحول والثبات، ص٨١.

رتبة ثانية ورغم أنَّ النطق والكتابة هما شـــريكان متعادلان بالنسبة لكمية المعلومات الموجودة في الحرف، إلَّا أنَّهما يختلفان من حيث توزيع المعلومات على الكمية[1].

ففي الصوت تكون ذروة المعلومات في المقطع المشدّد (Stressed Syllable)، أما في الكتابة فتكمن في الحروف الأولى[2]. فضـــلا عن ذلك فإنَّ اللغة المكتوبة فيها تكلف أكثر من اللغة المنطوقة، وفي الكتابة يميل المرء إلى الإقلال من المقحمات والكلمات الزائدة بخلاف اللغة المنطوقة. وباختصـــار فإنَّ مقدار المعلومات الكلية يساوي عدد الحروف المستعملة لتدوين النصّ المعين مضروباً في كمية المعلومات التي يحملها كل حرف من حروف الكتابة بخلاف المنطوق الذي يحتمل القسمة المنطقية الثلاثية (الأقل، المساوي، الأكثر)[3].

والواقع أنَّ كثيراً من الباحثين ينظرون إلى الصـــوت والكتابة نظرة التنافر لا التكامل، معتمدين المفاضلة بين التكامليات [4]، ورائدهم في ذلك:

١. أنَّ الإنسان نطق ثمّ كتب.

٢. ما أثبته العلم الحديث من وجود بصمة صوتية لكل إنســان وهو يقوم على مبدأين:

المبدأ الأول: أنَّ لكل إنســان جهازاً صــوتياً فريداً لا يشــابهه فيه أحد، ويقصــد بالجهاز الصوتي هنا جميع الأعضاء ذات العلاقة وإخراج الأصوات عند الإنسان.

(١) أصوات وإشارات دراسة في علم اللغة، أ. كوندراتوف، ترجمة أدور يوحنا، ص٥٠ – ٥١.

(٢) المصدر نفسه، ص٥١.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٩ – ٥١.

(٤) التكامليات مثل الليل والنهار، الرجل والمراة، الصوت والكتابة، وهي مفاضلة غير صحيحة. وأحياناً تقام مقارنة بين المفهوم وما يندرج تحته مثل اللغة والقول، إذ يفهم من بعض الباحثين أن كلام الخلق قول وكلام الدين لغة. ينظر: لغة قريش دراسة في اللهجة والأداء، ص٤١.

المبدأ الثاني: أنَّ لكل إنسان نظاماً عصبياً فريداً يتحكم في الجهاز الصوتي، والنظام العصبي هنا يختص بمكونات الجهاز العصبي التي تتعلق بالتحكم في عضلات أعضاء الجهاز الصوتي؛ إذ أنَّ لكل إنسان نشأة خاصة به ينفرد بها عن الآخرين في اكتساب اللغة وتشكيل الشخصية[1]، وفي معرض الرد على هذه الفكرة نذكر جملة أمور منها:

١. أنَّ العلاقة بين الصوت والكتابة علاقة تكاملية، فكما أنَّ الصوت – كما قال «الجاحظ» (ت ٢٥٥ هـ): «آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف»[2] – وله الأثر المادي في السمع فهو كما قيل: «وإنَّما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار»[3].

إلَّا أنَّ هذا لا يمنع من شرفية الكتابة كما الصوت، ومن أهم الأدلة على تكاملية الكتابة والصوت قول الإمام الصادق«عليه السلام» في نص شريف بيّن فيه فرقاً مهماً بين الأصوات والكتابة، حين قال للـ«مفضل بن عمر»: «وانبئك عن الهواء بخلة أخرى، فإنَّ للصوت أثراً يؤثره اصطكاك الأجسام في الهواء، والهواء يؤديه إلى المسامع والناس يتكلمون في حوائجهم ومعاملاتهم طول نهارهم وبعض ليلهم، فلو كان أثر هذا الكلام يبقى في الهواء – كما يبقى الكتاب في القرطاس – لامتلأ العالم منه، فكان يكربهم ويفدحهم، وكانوا يحتاجون في تجديده والاستبدال به إلى أكثر مما يحتاج إليه في تجديد القراطيس،لأنَّ ما يُلفظ من الكلام أكثر مما يكتب، فجعل الخلاق الحكيم (جلّ قدسه) هذا الهواء قرطاساً خفياً يحمل الكلام ريثما يبلغ العالم حاجتهم ثمّ يمحى فيعود جديداً نقياً،ويحمل ما حمل أبداً بلا انقطاع»[4].

---

(١) البصمة الصوتية، أمد بداية التصويت أنموذجاً، د. منصور بن محمد الغامدي، ص٨٧.

(٢) البيان والتبيين، ١/ ٧٩.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٤١٢.

(٤) توحيد المفضّل إملاء الإمام الصادق«عليه السلام» على المفضّل بن عمر الجعفي، تحقيق: محمد كاظم

فالإمام الصادق«عليه السلام» يعقد مقارنة بين كمية الكلام وكمية الكتابة، وبين ما يحتله الصوت ثمّ يتلاشى وما يحتله القرطاس ثمّ يبقى لا يبلى، إلَّا أنْ يُستبدل بالاستحالة إلى مادة أخرى، ثمّ إنَّ مسألة أولية النطق وأنَّ الصوتَ أصلٌ، والكتابةَ فرعٌ ليست من المسلمات، على وجه خاص مع توسيع مدلول الكتابة ليشمل الإشارة والرموز فتنقلب المسألة لتصبح الأولوية والأصالة للكتابة.

يقول الباحث «أحمد زرقة»: «هناك اعتقاد مفاده: أنَّ الإنسان تكلم قبل أنْ يكتب، وهذا الاعتقاد نابع من الصورة الذهنية التي تكونت عن الكتابة الراهنة المؤلفة من كلام مكوّن من حروف تترجم إلى سلاسل صوتية متتابعة، ولكن علينا أنْ لا ننسى أنَّ الإنسان لم يعبر بالصوت قبل تعبيره بالإشارة، فكما كان يجري التعبير بالصوت عن الشيء عندما يكون صوته أدل عليه كان يجري التعبير بالإشارة، لأنَّ الصوت والإشارة يثيران صورة مثيرهما واحد وبالدرجة نفسها»[1].

وقد أطلق على الإشارة (الكتابة الأولى) والصوت (الكلام الأول)، وأشار إلى أنَّهما متعادلان في إثارة صورة المثير المحفوظة في الذهن[2] بل تذهب بعض الدراسات إلى أنَّ الطبيعة أول من خاطبت الإنسان منذرة إيَّاه أو مهددة، مخيفة أو مستحثة... فالشمس تومئ له من خلف الغيوم بإرسال شعاع من الضوء والرعد قد يخاطب بلهجة مرعبة... والأغصان المنحنية تشير إلى ريح قوية والغيوم السوداء تنبئ عن عاصفة قادمة[3].

٢. يجب الإشارة إلى أنَّ هناك مزية إضافية في الصوت سببت ضغطاً على الكتابة، وهذه المزيّة هي أنَّه في البث الشفوي يمكن للمتكلم أنْ يرجع إلى شكل واضح

القزويني، ص١٠٢ – ١٠٣.

(١) أسرار الحروف، أحمد زرقة، ص١٣.

(٢) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٣) أصوات وإشارات دراسة في علم اللغة، ص٣ – ٤.

من أشكال اللغة عوض شكل ملتبس، مثل هذا التعويض غير ممكن بالطبع في البث المكتوب بما أنَّ الكتابة المتفق عليها، والتصويت النحوي يرغمان القارئ مسبقاً على الوضوح[1].

٣. يبدو أنَّ مبدأ التعويض الإلهي يسري على كل الموجودات بما فيها الكتابة فنرى أنّها (وإنْ سُلبت تنوع الفونيمات وتعدد الألفونات) إلَّا أنَّ التعويض الإلهي قضى- أنْ تكون الكتابة أكثر تناغماً مع الحدس؛ لأنَّها مرتبطة بالعين البصرية والتفكير الإنساني الذي ينفتح على عوالم واسعة سعة الخيال الإنساني بخلاف الصوت الذي يتناغم مع الأذن التي تسمع أكثر مما تعقل، فنستطيع القول: إنَّ تناغم الكتابة مع الحدس فتحت عوالم كان في الصعوبة فتحها مع الصوت المنطوق على حين يستطيع المرء أنْ يستغل كل إلمامة باللغة إذا ما كان يعالج قطعة كتابية[2].

وهذا ما يؤيد مقولة «رولان بارت»، إذ قال: «إنّه لا توجد لغة مكتوبة لا تعلن عن نفسها... وينبغي للأدب كذلك أنْ يشير إلى شيء مختلف عن محتواه وعن شكله الفردي»[3].

٤. هناك تناسب بين الكتابة وطول البقاء، وهو ما يعبر عنه بـ«استمرارية الإرسالية» أو خلود النصّ[4]، وهذا يمكن أنْ يُنظر إليه من جهتين:

الجهة الأولى: هو ما تم الإشارةإليه من الاستمرارية وطول البقاء.

والجهة الثانية: تمثل الحرية المفقودة؛ فالكاتب حر فيما يكتب، لكنه سرعان ما يفقد هذه الحرية ويرى نفسه موثوقاً بقيود ما كتب، ولقد صدق «رولان بارت» في قوله:

---

(١) معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة د. حميد لحمداني، ص٢٧.

(٢) أصوات وإشارات دراسة في علم اللغة، ص٥٠.

(٣) الكتابة بدرجة الصفر، ص٥ – ٦.

(٤) معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ص٣١.

«فالكتابة على اعتبارها حرية لا تدوم سوى لحظة، لكن هذه اللحظة هي من أكثر لحظات التاريخ جلاء؛ لأنَّ التاريخ هو – دوماً وقبل كل شيء – اختيار، وهو محور هذا الاختيار»[1].

وأخيراً نقول: إنَّ من يحطون من منزلة الكتابة يجب أن يتذكروا أن الكون علامة، ركناها: القلم واللوح المحفوظ، وأن ديمومة الوجود مقترنة بفعل الكتابة وأنه لا يكتسب صيرورته من كونه واقعاً، إنما من كونه نتاجاً كتابياً أوجده الخطاب[2].

وعلى هذا القول شواهد قرآنية تشير إلى أولية الكتابة وثانوية القول مثل قوله تعالى: ﴿**وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنِ اقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُوا مِنْ دِيَارِكُمْ مَا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ مِنْهُمْ وَلَوْ أَنَّهُمْ فَعَلُوا مَا يُوعَظُونَ بِهِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ وَأَشَدَّ تَثْبِيتًا**﴾[3]. وقوله تعالى: ﴿**يَا قَوْمِ ادْخُلُوا الْأَرْضَ الْمُقَدَّسَةَ الَّتِي كَتَبَ اللهُ لَكُمْ وَلَا تَرْتَدُّوا عَلَى أَدْبَارِكُمْ فَتَنْقَلِبُوا خَاسِرِينَ**﴾[4].

نعم أصل الدراسة الصوتية هو النطق، فالصوت فرقان أما الكتابة فمفرقة؛ ولهذا في الكتابة نحتاج النظر والتأمل لنفرق بين «قاتلوا زيداً» و«قاتلو زيدٍ»، إذ تشير بوجودها – وجود الألف – إلى أن الواو في العبارة الأولى للجماعة (أي أنّها ضمير) كما يشير غيابها من المركب الإضافي في العبارة الثانية إلى أن الواو للجمع (أي أنّها حرف)[5].

ولهذا يجب أن تكون العلاقة علاقة تعاون بين الملفوظ والمكتوب، فعندئذ تنتفي الأولوية أو الإزاحة بينهما، أما إذا تحولت العلاقة إلى تنافر وتناقض فنقول: إذا دار

---

(١) الكتابة بدرجة الصفر، ص٢٥.

(٢) السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، د. عبدالله إبراهيم، ص٢٥.

(٣) من الآية ٦٦ من سورة النساء.

(٤) من الآية ٢١ من سورة المائدة.

(٥) البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ص٢٥٨ – ٢٥٩.

ألأمر بين الصـوت والكتابة فإننا لا شـك نؤيد كلمة قالها «السـياب» وكان يرددها دوماً وهي «الخلود للكلمة المكتوبة»[1].

٢. الكتابة السردية في الدرس الصوتي:

مصطلح السرديات (Narratology) مصطلح عام يشير إلى الدراسة المنهجية للحكي أو هي علم الحكي[2]. والذي يهمنا من ذلك قول «رولان بارت» في التحليل البنيوي للحكي معبراً عن هذا الاتجاه «إنَّ أنواع الحكي في العالم لا حصر لها ويمكن نقلها بالعديد من أشكال اللغة المنطوقة[*] والمكتوبة الصور الثابتة والمتحركة، لغة الإيماء أي خليط منظم من هذه الأشكال»[3]، وهنا نشير إلى أمرين:

الأول: إنَّ الواقع التأريخي أثبت أنَّ القصّة المكتوبة هي من أطول الأنواع الأدبية صحبة لتأريخ الإنسان وأشدها حفاظاً لقصته[4]، بخلاف المرويات الشفاهية التي لا تتجاوز ثلاثة أجيال عادة، أما إذا ضغطت وجرت مجرى الأمثال فإنَّها تعطى زخماً

---

(١) أوراق للريح صفحات للنقد والأدب، د. عبدالستار جواد، ص١٠.

(٢) مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)، السيد إمام، أبحاث في السرد الجديد، ص٣٥.

* «لا شك أنَّ سرد القصّة صوتياً يعطي مساحة لشخصيات القصّة ويبين أسلوبها في التفكير والتعبير عن أفكارها بشكل أوضح من الكتابة السردية».

(٣) مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)، السيد إمام، ص٣٦.

(٤) قال جيمس هنري بريستيد صاحب كتاب «فجر الضمير»: «والواقع أنَّني في سنة ١٩٢٢ م اشتريت من أحد تجار الآثار بمدينة (الأقصر) شظية في الحجر الجيري كبيرة الحجم سطحها مغطى من الوجهين بالكتابة الهيراطيقية، وعلماء الآثار الحاليون يطلقون على مثل تلك الشظية كلمة (ستراكون) شقفة. ولاحظ زميلي جاردنر بين ما لاحظه – عندما عرضتها عليه – أنَّ من بين محتويات كتابتها جملة مقتبسة من قصة (الفلاح الفصيح)، مع أنَّ تأريخ كتابة تلك الشظية يرجع حسب ما يبدو إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر ق. م. فذلك الاقتباس إذن يدلنا على أنَّ قصة ذلك الفلاح كانت لاتزال ذات قيمة أدبية». فجر الضمير، ص٢١. وقصة الفلاح الفصيح قصة شرقية كاتبها مجهول وموجودة في متحف برلين، كانت تعالج موضوع الرشوة، كتبت قبل ألفي سنة قبل الميلاد. ينظر: فجر الضمير، جيمس هنري بريستيد، ترجمة سليم حسن، ص١٩٥.

يدخلها سر الخلود.

الثاني: إنَّ الكتابة يمكن أنْ تصور حركات القاص أو شخصيات القصّة بما يمنحها سر الكشف عن شخصية السارد وشخصيات القصّة بخلاف الإشارة،والإيماء الذي يمكن أنْ يساء تأويله[1].

وهنا لابد أنْ نشير إلى أنَّ الكتابة السردية قد أجهزت على ظاهرة الألفاظ الخطابية التي سادت في بداية القرن الماضي، حين انتهت برفض هذه الظاهرة، وقد أشار إلى

(١) «تحكي إحدى الملاحم الإسكندنافية القديمة التي كان يتغنى بها شعراء الفايكنغ القدماء قصة نقاش بين رجل دين مشهور وبين ذي عين واحدة من أفراد الفايكنغ الشجعان.
رفع الرجل الديني أصبعاً. أجابه الفايكنغ برفع أصبعين. رفع المتدين ثلاث أصابع. أجاب عليه الفايكنغ برفع قبضة يده كاملة. تناول المتدين ثمرة فاكهة الكرز فأكلها ولفظ نواتها. أمسك الفايكنغ بثمرة ريباس (عنب الثعلب) وازدردها. وهكذا استمر النقاش الثقافي لفترة طويلة إلى أنْ اعترف رجل الدين الذائع الصيت بالفشل. وعندما سئل عن السبب أجاب رجل الدين (الآن بلغة الإنسان لا بلغة الإشارات). «إنَّ خصمي حكيم فذ – أريته أصبعاً واحداً مشيراً إلى أنَّ الله واحدٌ. ولكنه واجهني برفع أصبعيه بكل فطنة، مبيناً أنّه إلى جانب الله الأب يوجد الله الابن. ومن ثمّ حاولت الإيقاع به بأنْ أريته ثلاث أصابع لأبين لَأنَّه قد توجد ثلاثة آلهة: الأب والابن وروح القدس. بيد لَأنَّه تجنب الكمين بذكاء مظهراً قبضة يده مشيراً إلى أنَّ الله واحد في ثلاثة أشخاص.
«وبعد ذلك أريته ثمرة الكرز ووددت القول إنَّ الحياة حلوة كالكرز. غير أنَّه جعلني أشعر بالخجل ثانية؛ لأنَّه بازدراده للريباس أراد أنْ يقول بأنَّ الحياة أفضل من الفاكهة الحلوة، أنَّ مذاقها الحامض يجعلها أعز وأغلى. أنَّه لعمري أكثر رجال الدين حكمة في العالم». هكذا أنهى الرجل الحكيم قصته باكتئاب.
ثمّ سُئل الفايكنغ بعد ذلك أجاب بكل دهشة «إنني لم أفكر بالله بتاتاً. إن إهانته لي كانت عظيمة؛ لأنّه برفع أصبعه كان يعني أني ذي عين واحدة، فكيف إذن أستطيع مبارزته. أريته أصبعين؛ لأبين أن عيني الوحيدة تعادل عينيه. ثمّ رفع ثلاثة أصابع ليقول: نحن الاثنين معاً نملك ثلاثة عيون. فلم يكن مفراً من أن أريه قبضتي ليعلم أن الأفعال لا الأقوال تستطيع أن تضع حداً لمثل هذه الوقاحة. كان رده عليه بأنه يستطيع أكلي مثل الكرز ولفظ عظامي مثل نواتها؛ لذا فإني ازدردت ثمرة الريباس لأفهمه أنني لا أنوي غض النظر عن عظامه بل سألتهمه كليةً. وهكذا نرى أن لغة الإشارة ليست وسيلة دقيقة للمحادثة». أصوات وإشارات دراسة في علم اللغة،ص١٠ – ١١.

ذلك الكاتب «يحيى حقي» بقوله: «يميل القاص إلى الأسلوب الخطابي (وهو ما يجب أن يقلع عنه)؛ لأن هذا الأسلوب لا يصلح لكتابة القصّة، فالقصة ليست خطبة، بل هي حكاية يسردها المؤلف في أذنك هامساً، وهل وجدت هامساً يخطب!»[1].

ولاشك أن القصّة البصرية استفادت من التجارب السابقة، ومنها التخلص من الألفاظ الخطابية واستعاضت عنها بأشكال أخرى، والذي يهمنا هو نقل هذه الأشكال في القصّة البصرية وهي التي تَمُتُّ إلى الصوت بصلة مع تغير في العلاقة بين القارئ والقاص والتي أساسها (عين – عقل)، فيمكن أن تكون العلاقة بعد الجهر الصوتي: (عين – أذن – لسان – عقل)، وكل هذا لم يأتِ اعتباطاً، بل لهدف يسعى الكاتب إليه، وهو استغلال كل جزئية من جزئيات القصّة في إرسال رسالة من الكاتب إلى القارئ، فهو مطالب بهذه الرسائل التي تحمل عنواناً عاماً مفادها أنَّ هناك إرساليَّة في القصة، وأنَّ هناك هدفاً منها، وعلى القاص العمل من أجل تمرير هذه الأهداف؛ لذلك يقول «ميكائيل ريفاتير»: «أما بالنسبة إلى الكاتب فعليه أن يعمل أكثر لكي يمرر رسالته؛ لأنّه لا يجد في متناوله الوسائل اللسانية والفوق لسانية للتعبير (النبرة، الحركات... إلخ) التي ينبغي أن يعوضها ببعض إجراءات الإلحاح (مبالغة، استعارة، نظام غير مألوف للكلمات. إلخ)»[2].

وهنا نقول: إن القصاصين البصريين قد وجدوا وسائل كتابية (فوق لسانية) كما عبر «ريفاتير»، وسنشير إليها في هذا المبحث؛ لأنّها بديل صوتي.

(١) دراسات في القصّة العربية الحديثة، محمد زغلول سلام، ص١٠٨.

(٢) معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة د. حميد لحمداني، ص٢٤.

المبحث الثاني: الحروف النورانية والظلمانية في القصة البصرية

كنت أحسبُ أنَّ النظرة إلى الحروف (الأصوات) بالمصطلح الحديث– نظرة روحانية كانت تقتصر على العرب والمسلمين، فقد رَكَزَ في تراثهم الفكري هذا التأثير فنعتوها بصفات النورانية والظلمانية[1]، وأهم مصداق لها في الموروث الديني هي الحروف المقطعة في أوائل السور في القرآن الكريم، فهي حروف نورانية[2] أو نيرة[3]، وهي (أ، ح، ر، س، ص، ط، ع، ق، ك، ل، م، ن، هـ، ي)، ولم يقتصر الأمر على هذه القسمة الثنائية (النورانية – الظلمانية)، بل تجاوزها إلى الصفات الكمالية لهذه الأصوات[4] وتأثيراتها الميتافيزيقية[5]، ففي أم الكتاب «سورة الحمد» نجد في

(١) قال صديق بن حسن القنوجي: «إن الحروف قسمان: أحدهما حروف نورانية... وحروف ظلمانية، وأجمعوا أنه ليس في سورة الفاتحة ولا في المقطعات في أوائل السور القرآنية شيء من الحروف الظلمانية». أبجد العلوم أو الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، ٢/ ٢٣٨.

(٢) ينظر: الميزان في تفسير القرآن، ١/ ١٠، مجلة أبحاث هيئة كبار العلماء، ٧/ ١١٧.

(٣) الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل، ٢/ ٣٨٠.

(٤) قال صاحب الخزائن: «إعلم أن الحرف الكامل هو الذي زبره وبيِّناته متساويان، وهو حرف واحد لا غير، وهو السين المهملة، فإنَّ لفظ سين ستون وهو زبرة والياء والنون اللذين هما بيِّناته أيضاً ستون... يسمى الألف هيولى الحروف وقطبها، أما تسميتها بالهيولى، لأن هيولى الشيء مادته وما لا يمكن وجوده بدونها بل يتوقف وجوده بكونه مركباً منها ومن شيء آخر». كتاب الخزائن للنراقي، ص٢٧.

(٥) «ومما نقل أنَّ قيصر ملك الروم كتب إلى خليفة من خلفاء بني العباس كتاباً يذكر فيه: أنَّا وجدنا في الإنجيل أنَّه من قرأ سورة خالية من سبعة أحرف حرم الله تعالى جسده على النار، وهي: الثاء والجيم والخاء والزاي والشين والظاء والفاء، فإنَّا طلبنا هذه السورة في التوراة فلم نجدها، وطلبناها في الزبور فلم نجدها، فهل تجدونها في كتبكم؟ فجمع العلماء وسألهم في ذلك فلم يجب منهم أحد عن ذلك إلا النقي علي بن محمد بن الرضا«عليه السلام» فقال: إنها سورة الحمد، فإنها خالية من هذه السبعة أحرف، فقيل الحكمة في ذلك أن الثاء من الثبور، والجيم من الجحيم والخاء من الخيبة، والزاي من الزقوم، والشين من الشقاوة، والظاء من الظلمة، والفاء من الفرقة أو من الآفة. فلما وصل إلى قيصر وقرأه فرح بذلك فرحاً شديداً، وأسلم لوقته، ومات على الإسلام، والحمد لله رب العالمين». شرح شافية أبي فراس

الأثر تعليلاً لخلوها من صوت الفاء[1].

لذا نجد اتفاقهم على تأثيراتها الميتافيزيقية، فأصبحت تحمل عنوان «علم الحروف النورانية والظلمانية»[2].

وهذا من الموروث الفكري العربي، ولكن أنّ توجد هذه النظرة في الفكر الغربي أيضاً فهذا ما لم تُطلعنا عليه الكتب المترجمة من اللغة الغربية إلى العربية، وهذا أمر يستحق النظر، فوجود هذه النظرة في كتاب أدبي مترجم من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية يجب الوقوف عنده، فقد ذكر «رينيه ويليك» في كتاب «نظرية الأدب» متحدثاً عن قصيدة «رامبو»الشهيرة التي تسمى الحروف (Lesvoyells)[3].

في هذه القصيدة نرى أنَّها تنشئ صلة بين الألوان وبين الحروف الصوتية حرفاً حرفاً وهي مع أنها تقوم على عرف واسع الانتشار فقد تكون نتيجة رغبة صادقة غير أن التجارب السمعية يمكن أن تثبت الترابط الأساسي بين الحروف الصائتة الأمامية (i و e) والموضوعات الرقيقة السريعة، المشرقة، الجلية؛ ومرة أخرى بين الحروف الصائتة الخلفية (u و o) والموضوعات الثقيلة، البطيئة، السمجة، المظلمة، يمكن

الحمداني، ٥٦٣ – ٥٦٤. وينظر: موسوعة المصطفى والعترة، حسن الشاكري، ١٤ / ٤٣.

(١) ورد في جامع أحاديث الشيعة أن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب «عليه السلام» قال: «اعتلّ الحسين «عليه السلام» فاحتملته فاطمة «عليها السلام» فأتت النبي «صلى الله عليه وآله» فقالت: يارسول الله، ادع الله لابنك أن يشفيه، إن الله هو الذي وهبه لك وهو قادر على أن يشفيه، فهبط جبرائيل فقال: «يا محمد، إن الله تعالى جده لم ينزل عليك سورة من القرآن إلا فيها فاء، وكل فاء من آفة ما خلا الحمد فإنه ليس فيها فاء، فادع بقدح من ماء فاقرأ عليه الحمد أربعين مرة، ثم صب عليه، فإن الله يشفيه، ففعل ذلك فعوفي بإذن الله». جامع أحاديث الشيعة، ١٩ / ١١١.

(٢) كتاب الخزائن للنراقي، ص٢٧ – ٣٠.

(٣) اشترك الباحثان «رينيه ويليك» و«أوستن وارين» في إنتاج كتاب «نظرية الأدب»، وقد تقاسما إنتاج فصول الكتاب وموضع الاستشهاد في الفصل الثالث عشر، وهو نتاج الباحث «رينيه ويليك». ينظر: نظرية الأدب، ص٦.

للتجارب السمعية أن تثبته[1].

ولم يكتفِ بهذه النتائج بل أشار إلى تجارب أدبية معاصرة إذ قال: «وقد أظهر عمل «كارل ستمف» و«ولفغانغ كوهلر» (Karl stumpf & Wolfgang kohler) أيضاً أن الحروف الصامتة يمكن أن تقسم إلى حروف مظلمة (شفوية وحلقية) ومضيئة (لثوية وحنكية)، وليس ذلك محض مجازات بل ترابطات تقوم على تشابهات لا جدال فيها»[2].

وهذه النظرة الروحية للأصوات تقابل النظرة العربية التقسيمية فقديماً قسّم «أبو العباس الرازي» (ت ٦٣٦ أو ٦٤٢) الحروف على ثلاثة أنواع: فكرية، ولفظية، وخطية، إذ قال: «فالحروف الفكرية هي: صور روحانية في أفكار النفوس، مصوّرة في جوهرها قبل إخراجها، معانيها الألفاظ والحروف اللفظية هي: أصوات محمولة في الهواء مُدركة بطريق الأذنين، بالقوة السامعة، والحروف الخطية هي: نقوش خُطّت بالأقلام في وجوه الألواح، وبطون الطوامير مدركة بالقوة الناظرة، بطريق العينين»[3].

وفي هذا الموضع لنا وقفتان:

الأولى: وهي أنه كثيراً ما كانت الترجمة سبباً في انتشار العلوم والانفتاح على معارف الشعوب وتلاقح الأفكار؛ لكن أحياناً قد يُغفل جانب مهم في الترجمة وهو الاحترافية فيها، فتبتر معلومة أو تحجّم أخرى، وهذا ما حصل مع هذه المعلومة وهي تقسم الحروف – الأصوات – على نورانية وظلمانية، فالواقع يشير إلى أن مجموعة من المترجمين الذين جاءوا في منتصف القرن الماضي مثل «إبراهيم

(١) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ص٢١١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢١١ – ٢١٢.

(٣) كتاب الحروف للرازي ضمن كتاب (ثلاثة كتب في الحروف للخليل بن أحمد وابن السكيت والرازي)، تحقيق رمضان عبدالتواب، ص١٤٨. وينظر: الفونيم بين النحو العربي القديم وعلم اللغة الحديث، د. عبدالمنعم الناصر، مجلة آفاق عربية، آب، ١٩٩٠، الصحيفة ٨٢.

أنيس» و«محمود السعران» لم يسلطوا الضوء على هذه الفكرة، ومنهم من ذكرها ذكراً سريعاً خاطفاً مجملاً مستعيضاً عنها بتسميات أخرى[1] وهو د. «أحمد مختار عمر».

والواقع أنَّ ما فعله أمثال د. «أحمد مختار عمر» هو نموذج سيئ للترجمة التي لم تنقل واقع العلوم اللغوية الغربية؛ فلو أخبر هؤلاء المترجمون عن مثل هذا التقسيم للأصوات باللغة الإنجليزية إلى مظلمة ومضيئة لما استغرب بعض باحثينا أمثال هذه المباحث، خصوصاً وأن بعض العلوم لا تأخذ مصداقيتها العلمية إلا مع وجود إشارات لها في العلوم الغربية، وبالأخص تلك المباحث التي تخلط بين الحداثة والجنبات النفسية، ومع غياب الرقابة على الترجمة تبقى المشكلة قائمة[2].

والوقفة الثانية: هي أن مجال الاستفادة من هذا التقسيم لم يأخذ حيز التطبيق في السرد العربي وكونه جملة نثرية لا ينزل من مكانته شيئاً؛ ذلك أن أشد الجمل نثرية يمكن إنعام النظر في إيقاعها أي يمكن تفريعها إلى فئات من مقاطع طويلة وقصيرة[3]. لكن يبقى السؤال عن كيفية استعمال هذا التقسيم وما إمكانية الانتفاع منه، ولو سلمنا جدلاً أن هناك أصواتاً مضيئة أونضرة أو ناظرة إلى الاستشراق، وأصواتاً تنشر الظلمة والكآبة فما هي إمكانية الانتفاع بمثل هذا التقسيم؟.

وهنا يجب الإشارة قبل دراسة الأصوات النورانية والظلمانية إلى أهمية معرفة

---

(١) ذكر د. أحمد مختار عمر (I) الواضحة (Clear أو Soft) والـ (I) المظلمة (dark أو hard) ينتميان إلى فونيم واحد، لأن الخلاف بينهما ينشأ من الموقع الصوتي، وليس له قيمة وظيفية. ينظر: دراسة الصوت اللغوي، ص٢٧٣.

(٢) هناك كتاب في السرديات لمؤلف واحد هو (جيرالد برنس) ترجمه إلى العربية مترجمان اثنان، كل على حدة في عام واحد هو عام ٢٠٠٣ ميلادي، وفي بلد واحد هو جمهورية مصر العربية وفي مدينة واحدة (القاهرة) حمل الأول عنوان (قاموس السرديات) للمترجم السيد إمام، وحمل الثاني عنوان (المصطلح السردي) للمترجم عابد خزندار، والناظر في الكتابين، الموازن بينهما يرى فرقاً كبيراً في الترجمة بينهما، وإزاحة فكرية للمعاني المُتَعَقَّلة فيهما.

(٣) نظرية الأدب، رينيه ويليك، ص٢١٢.

المفاصل المهمة في القصة ودراسة الأركان المؤثرة فيها، فقد تكون القصة حزينة لكنها تستشـــرف أملاً فتكون نورانية، وقد تنتهي نهاية سعيدة لكنها تستشعر خطراً فتكون ظلمانية.

فكيف نحكم عليها بهذا الحكم؟ وما هي الجزئية التي ينصـــــرف النظر إليها في البحث، ويقارن بين أصـــواتها للحكم عليها بالظلمانية والســـوداوية أو النورانية والإشـــــراق، فهل هي في الاستهلال القصصي- والذي هو المدخل المتأرجح، وهو المدخل الابتداء... وأشـبه ما يكون بالبيضـة المخصـبة التي سـتكون جنيناً متكامل الهيأة[1](*).

أم في الخاتمة التي تمثل الحكمة في نهاية الأمور، فالإنسـان يسـتهل بكلمة، ويتوقف بجملة، ويموت بصـــمت ناطق ملؤهُ الحكمة، أعباء الولادة قليلة، وأعباء الحياة كبيرة، لكن تكلفة الوفاة أكبر وتذكرة السفر إمَّا إلى الجنَّة أو النار.

أم في الثيمة وهي الجزئية التي تتناولها القصـــة أم في ثريا النص وهو العنوان الذي يمثل قصـــة مصـــغرة وعتبة من عتباتها، أم في المهيمنة حين عرّفها «ر. جاكوبســـون» باعتبارها عنصـــــراً بؤرياً (focal) للأثر الأدبي وإنَّها تحكم وتحدد وتغير العناصـــــر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية[2].

ولأنه لا توجد دراسة مماثلة لهذا الموضوع بهذه الطريقة وانطلاقاً من قاعدة نفسية عامة مفادها أن «اللغة وسيلة شاملة للتعبير عن الأفكار والمشاعر والمعتقدات... بل

---

(١) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، د. ياسين النصير، ص١٦١ – ١٦٣.

* رأى أن الجملة (أية جملة): «جملتان: جملة قصـيرة مبتدأ وخبر، وتتألف من اسـمين، أو شـبه جملة أو خبر فيها جملة اسمية ومثل هذه الجملة غير ذات نفع في الاستهلال، لأنها مغلقة، محدودة. أما الجملة الثانية فهي الجملة المنفتحة، وفي الغالب يكون الخبر فيها جملة فعلية» الاســتهلال في النص الأدبي، ص١٦٢.

(٢) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص٨١.

إنها أيضاً تحمل ميول المتكلم نحو الآخرين، وتحمل تقديره للواقع وإدارته ولا ترتبط اللغة – فقط – بالتفكير المنطقي بل ترتبط أيضاً بنفسية البشر وانفعالاتهم وعواطفهم وطقوسهم»[1].

فهي كاشفة عن المتكلم ودالة على (الوجود الداخلي (النفسي- والعقلي) للإنسان بل إن هناك دلالية اللغة على نفسها))[2]. فكان لابد من وضع جدول يتسع لكل هذه الجزئيات، وكانت نتيجة هذه الدراسة أن القصة البصرية في مفاصلها هذه قصة نورانية مشرقة متفائلة في الأعم الأغلب في أشد الموضوعات حزناً وكآبة.

ففي قصة «حدائق الوجوه»، وهي ثريا النص كانت المهيمنة هي (القناع)، والوجه مفرده منقادة له، وفرع عنه، أما (البستان) فهي الثيمة، فلكل وجه بستان يزرع فيه، وحديقة يترعرع بها.

وليس غريباً أن تكون قصة «حديقة الأعمار»[3] قصة نورانية، فأول الحياة جميل عادة، والطفولة أجمل ما فيه عادةً، لكن الغريب أن تكون نهاية الأعمار قصة نورانية متفائلة أيضاً على الرغم مما بها من أسى الزمن وكونها آخر الوجوه «وجه أخير: الستون»[4].

بعد أن انتهت مرحلة الحياة النورانية بطفولتها وكهولتها جاءت هذه القصة التي تمثل استعداداً لوداع الدنيا، والمكوث في باطن الأرض، والسجود فيها «أتصفح عنوان طالعي الأخير، وأسجد لرؤياي»[5].

ونلحظ الحزن في سطورها «آخر برقية طالعٍ حررتُها هذا الصباح، تحت جميزة

(١) انفتاح النسق اللساني، ص١٣.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٠.
(٣) حدائق الوجوه، ص١٧.
(٤) حدائق الوجوه، ص٥١.
(٥) المجموعة ذاتها، ص٥٤.

المقهى، تسلمها الساعاتي الكهل الذي نصب الساعة الكبيرة في واجهة دائرة البريد، منذ أعوام، وقلب الساعاتي ينبض بانتظام مؤقتاً ساعة البريد عن بُعد، ما إن يقرأ الساعاتي طالعه سيرتبك توقيت عقارب الساعة، ثم تتوقف... بعد هذا الوقت سيطول احتباس السعاة في الحمّام العام، ويتوقف توزيع الرسائل إلى أمد غير معلوم»[1].

ورغم هذا الحزن ونعي النفس لصاحبها، فإنها بقيت نورانية، دلالة على طهارة نفس الراوي = السارد = القاص = «محمد خضير»، ودليلاً على استعدادة الأخروي، والجدول الآتي يبرز نورانية المجموعة بقصصها.

ثريا النص	العنوان	الاستهلال	الخاتمة	الثيمة	المهيمنة
حدائق الوجوه (نورانية)	البستاني[2] (نورانية)	لا يعلم عليم (نورانية)	لمن سأخلف هذا القناع (نورانية)	الوجه (نورانية)	القناع (نورانية)
	حديقة الأعمار قناع أول[3] (نورانية)	سيد الظلام (نورانية)	وقد عتا العمر (نورانية)	الوجه (نورانية)	
	وجه الأبله[4] (نورانية)	وجه مطبوع من طين الأنهر (نورانية)	ولم اعد إلى ذلك المكان (نورانية)	الطفولة (نورانية)	
	الوجه	ذئاب تقفز الجدول	لذته البازغة من مهد	الطفولة = الصبا (نورانية)	

(١) المجموعة ذاتها، ص٥٤.

(٢) المجموعة ذاتها، ص٧.

(٣) المجموعة ذاتها، ص١٩.

(٤) المجموعة ذاتها، ص٢١.

	رضيعاً[1]: تنويهات (نورانية)	(نورانية)	التنويهات الطفولية القديمة (نورانية)		
	الوجه صبياً[2] نزيف الرغيف (نورانية)	على طريقه الترابي إلى المدرسة الابتدائية يتذكر بيت الجنازة (نورانية)	الرغيف يتذكر الرغيف ينزف (نورانية)	الرغيف (نورانية)	
	الوجه شاباً[3] معلم الطبيعة (نورانية)	في سهل فسيح معشب يمتد من حافة القرية إلى حافة المستنقع يركض الشاب (نورانية)	وأستلهم من حكمتهم وشجاعتهم دروس التجوال بين قرى النهر المجهولة (نورانية)		

وفي مجموعة «ملاعبة الخيول» كانت السمة النورانية للأصوات هي الغالبة والمهيمنة هي (أنسنة الموجودات) في أرجاء المجموعة مثل قول «السارد»: «أنصت لهمس كائنات الظلام ينسرب خفيضاً لا يكاد يسمع»[4].

(١) المجموعة ذاتها، ص٢٥.

(٢) المجموعة ذاتها، ص٢٧.

(٣) حدائق الوجوه، ص٢٩، ونهايتها الصحيفة، ص٣١.

(٤) ملاعبة الخيول، ص٢٨.

ففي هذه المجموعة نلحظ الموجودات تتكلم وتسمع هموم البشـــر وتناجيهم في مثل قول «الســـارد»: «المرأة والإبرة.. الإبرة والمرأة.. في صـــمت الغرفة تتناجيان تنصـــتان لهمهمة الخيط في غرزة الحياة»[1].ولا نكاد نجد فيها نهاية ظلمانية إلا مع استمرار الحياة بفعلها المضارع الحالي، فالواقع ظلماني، إذ يقول السارد في نهاية قصة «ســـماء منزلية: تطريز»: «قبل أن يرفع رأســـه وقد غابت غمامة النوم الأخيرة أمام عينيه، ليحدق صامتاً في عين الإبرة وهي تواصل حركتها: تغرز، تدق...»[2].

فالقاص متفائل في كل شيء (الماضي والمستقبل) والموجودات تتفاعل مع الإنسان، لكنها تعيش معه حالة الظلمانية التي يســـتشـــعرها في الوقت الحاضر، والجدول الآتي يوضح ما نقول.

ثريا النص	العنوان	الاستهلال	الخاتمة	الثيمة	المهيمنة
ملاعبة الخيول (نورانية)	سماء منزلية[3]: تطريز (نورانية)	النظرة تجدد الرغبة (نورانية)	ليحدق صامتاً في عين الإبرة وهي تواصل حركتها تغرز، تدق (ظلمانية)	مشاعر المرأة (نورانية)	أنسنة الموجودات (نورانية)
	تهب الرياح فتمحو[4] (نورانية)	طالما خشيت (نورانية)	كانت صوري تنتظر هناك قبل آخر الخرائط (نورانية)	مراهقة وعشق هيلين (نورانية)	
	ملاعبة	أنصت لهمس	كما اصطبغ		

(١) المجموعة ذاتها، ص١٠.

(٢) المجموعة ذاتها، ص١١.

(٣) المجموعة ذاتها، ص٣.

(٤) المجموعة ذاتها، ص١٣.

	الخيول[1] (نورانية)	كائنات الظلام (نورانية)	وجهها تلك اللحظة (نورانية)		

ولو بحثنا في المجاميع القصصية لوجدنا في بعض المجاميع لمسةَ حزنٍ شفيفٍ وثيمةً حزينةً وعنواناً قاتماً؛ لكن مفردات المجموعة القصصية تستشرف أملاً غير منظور مما بعث النورانية في هذه المجاميع القصصية، ومثال على ذلك مجموعة «طيور رمادية»، فالثيمة في أغلب قصصها هي الموت، والمهيمنة هي الفقد سواء فقد (الزوجة، الابن، الصديق...)؛ ولكن لا نجد الظلمانية في نهايتها بل أملاً بعودة تلك الطيور المهاجرة، وفي الجدول الآتي ما يوضح ذلك.

ثريا النص	العنوان	الاستهلال	الخاتمة	الثيمة	المهيمنة
طيور رمادية (نورانية)	امرأتان[2] (نورانية)	على الرغم من غيابي المتكرر عن المنزل (نورانية)	يحملني حيث ضباب النهر (نورانية)	الموت (نورانية)	الفقد = الموت (نورانية)
	حلم ضبابي[3] (نورانية)	كظل رمادي سقط من كوة في الغسق (نورانية)	قبل أن تضيعه عني غربة لا تحد (نورانية)		
	الرجل الرابع[4] (نورانية)	بلمعان فسفوري (نورانية)	عربة متكورة تسري برجال راقدين (نورانية)		

أما المجاميع القصصية للقصاصين الذين اغتربوا عن البصرة والعراق جزئياً أو

(١) المجموعة ذاتها، ص٢٨.

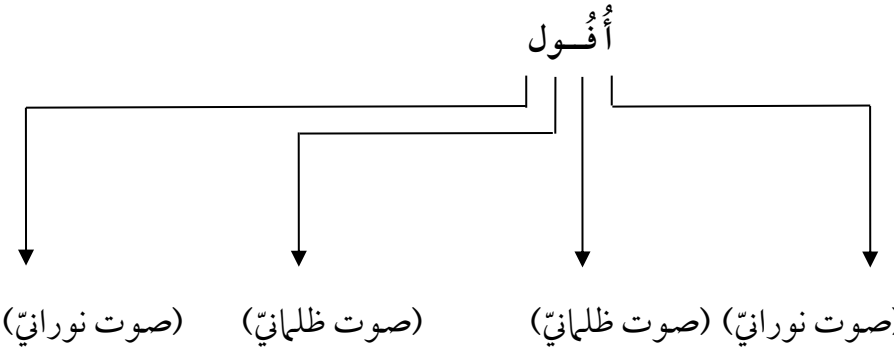
(٢) طيور رمادية، ص١٠.

(٣) المجموعة ذاتها، ص١٣.

(٤) المجموعة ذاتها، ص٢٠.

كلياً، فقد كانت مجاميعهم القصصية نورانية أيضاً حتى في أشد المواضع حزناً من حياتهم، فمع الغربة والاغتراب هناك أمل بالعودة والحياة مع الأصدقاء، ومن غادر البصرة أَمِلَ أنْ يعود[*]، ومن أقام خارجها طافت به مواضيع البصرة فاعتاض عنها بالذكريات بدلاً. وأطفأت كلماته نار الاشتياق إليها[1].

ففي مجموعة «أن تنتظر لا شيء» للقاص «محمد عبدحسن» نجد أن النورانية متمثلة في الاستذكار لمعالم المدينة التي نشأ بها وأمل خفي بالعودة إلى الوطن، وطن غير الذي فارقه لذلك جاءت القصص نورانية، ففي قصة «أفول» التي تحمل رمزية خاصة في هذه المجموعة؛ فهي من جهة تحمل جزئيتين من مآسي البصرة أحدهما عامة في الذاكرة البصرية وهي حرب الثمانينات، والثانية خاصة وهي فقد الأخ الأكبر؛ لكن الشعور بالاشتياق طغى على ظلمانية القصة؛ لذلك جاءت القصة (نورانية – ظلمانية)، فالغربة والحنين من جهة وصورة البصرة في ذاكرته وهي تخوض الحرب وشهادة الأخ الأكبر تآزرا في بعث هذا التناقض، ولابد من أفول أحدهما – ولأنه في عام ٢٠٠٢ – ما كان ليحدد أيهما هو إلى الأفول أقرب فحاصر الظلمانية بأصوات نورانية من جهتين كما هو مبين، فكلمة (**أُفُـول**):



* مجموعة «أن تنتظر لا شيء» للقاص محمد عبدحسن، كتبت في ليبيا، أما المجموعة الثانية (الطوفان) فقد كتبت في البصرة.

(١) القاص عبدالله طاهر في مجموعته (أفلاطوني كمبردج).

الجدول الآتي يبيّن نورانية قصص المجموعة:

ثريا النص	العنوان	الاستهلال	الخاتمة	الثيمة	المهيمنة
أن تنتظر لا شيء (نورانية)	اغتيال[1] (نورانية)	في ذات الوقت الذي أطلق فيه جنيان سهميهما (نورانية)	ولم نخطئ فؤاده (نورانية)	الغياب (نورانية)	الغربة (نورانية)
	أفول[2] (نورانية – ظلمانية)	كنت ملقىً على المقعد الخلفي حين أيقظني السائق لأجد نفسي وحيداً (نورانية)	ربما تنتهي عند قدميه الضائعتين في حذاء كبيرة متهرئة (نورانية)	الفقد (نورانية)	
	الجسر[3] (نورانية)	إنها الرؤى (نورانية)	شطبت يوماً آخر في التقويم المصلوب في زاوية ما من الدار (نورانية)		
	القرين[4] (نورانية)	لا أدري أينا كا أنا (نورانية)	وبقيت أنا (نورانية)		

وفي مجموعة «أفلاطوني كمبردج» للقاص «عبدالله طاهر» المقيم بين أمستردام والبصرة نجد الوطن البديل، وتراث البلد الأصيل قد تآزرا في صياغة لغة القاص المغترب، فطولُ الغيابِ حضورٌ في الذاكرة، وقائدٌ إلى حضور الألفاظ، فكانت المجموعة نورانية؛ لكنها بلا مهيمنة، فكان المهيمن في القصة هو (أماكن البلاد الجديدة ومعالمها).

(١) أن تنتظر لا شيء، ص٢٢.

(٢) المجموعة ذاتها، ص٢٥.

(٣) المجموعة ذاتها، ص٢٩.

(٤) المجموعة ذاتها، ص٣٦.

والواقع أنَّها إعلان لغوي مبطن عن ارتياحه لبلاد الاغتراب، والاستعاضة بها عن الحنين إلى البلد الأم، فجاءت المجموعة نورانية لا ظلمة فيها والجدول الآتي يبين ذلك:

ثريا النص	العنوان	الاستهلال	الخاتمة	الثيمة	المهيمنة
أفلاطوني كمبردج (نورانية)	مفكك[1] الرسائل القابالية (نورانية)	ستظل موضوعة هذه القصة الحدث الأبرز في حياتي بهولندا (نورانية)	يحمل معه دائماً نسخ الأشياء وليس أصولها (نورانية)	مؤلفات الجاحظ (نورانية)	أسماء البلاد الغربية ومعالمها الحضارية
	الحالم أكس[2] (نورانية)	في يوم ما من أيام المتوكل (نورانية)	وكان ضوء المساء يتلاشى بطيئاً عن النافذة العمودية الطويلة (نورانية)		

□

(١) أفلاطوني كمبردج، ص٧.

(٢) المجموعة ذاتها، ص٢٣.

المبحث الثالث: النغمة والتنغيم في القصة البصرية

يشير مصطلح النغمة إلى درجة ارتفاع الصوت أو انخفاضه على مستوى الكلمة[1]، أما التنغيم فهو درجة ارتفاع الصوت أو انخفاضه على مستوى الجملة أو العبارة، فهو من الظواهر السياقية[2]؛ لأنَّه عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين[3].

ورغم اختلاف التسمية بين القدماء إلاَّ أنَّ التفريقَ بين النغمة والتنغيم واردٌ على لسان «الفارابي» (٣٣٩ هـ)[4]، أمّا حدود التنغيم فمُخْتَلفٌ عليها[5]، إلاَّ أنَّه لاشك في طول صحبته للصوت الإنساني، فهو – أي التنغيم – أقدم وجوداً من الكلام، فهو

---

(١) ينظر: علم الأصوات، كمال بشر، ص٥٣١، علم الأصوات اللغوية، ص١٢٥، معجم المصطلح الصوتي عند علماء التجويد، د. بلقاسم مكريني، ص٢٦٨، أصوات اللغة، د. عبدالرحمن أيوب، ص١٥٥.

(٢) ينظر: أصوات اللغة، د. عبدالرحمن أيوب، ص١٥٢، اللغة العربية معناها ومبناها، ص٣٠٨، الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص١٤٢، وقد أسماه موسيقى الشعر وأعرض عن ضرب الأمثلة له.

(٣) ينظر: أسس علم اللغة، ماريو باي، ص٩٣.

(٤) ينظر: كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، ص١١٠٠، وقد أخطأ د. تمام حسان، وكذلك د. رمضان عبدالتواب حين ذكرا أن أحداً من القدماء لم يعالج شيئاً من التنغيم ولم يعرفوا كنهه. ينظر: مناهج البحث في اللغة، ص١٦٣ – ١٦٤، والمدخل إلى علم اللغة، ص١٠٦، ويخطيء كثيرٌ من الباحثين حين يقررون أن د. أحمد مختار عمر هو أول من فرق بين النغمة والنغم. ينظر: دور التنغيم في تحديد معنى الجملة، د. ساعي عوض، عادل علي نعامة، صحيفة ٨٩، المجلد ٢٨، العدد ١، ٢٠٠٦.

(٥) أطلق القدماء على التنغيم تسميات: ((التجسيم، الجرس، الترخيم، الترسل، الترنم، السكت، الضغطة، التطريح، التطويح، التفخيم، القرينة، النسج، النسق، النظم، النغمة، الإيقاع)). وأطلق عليه المحدثون تسميات: ((التشكيل الصوتي، موسيقى الكلام، فونيم فوق تركيبي، النغمة الصوتية، النبر الموسيقي، علامات الكتابة)). ينظر: التنغيم عند القدماء والمحدثين وأثره في توجيه المعنى، رسالة ماجستير، ورود هادي نصيف، ص١٣ –٥٠.

سابق له في تأريخ الصوت الإنساني[1]، ومعنى هذا أنَّ الإنسان بدأ بالتنغيم قبل أنْ يبدأ بالكلام، وعلى كثرة الدراسات الصوتية لظاهرة التنغيم كان أغلبها يشير إلى أهمية النغمة والتنغيم وإن تداخل مع النبر بدرجة كبيرة تصل حدّ التلازم، إلا أن النبر لا يغير معنى الجملة بخلاف التنغيم[2]، والمعنى الدقيق للنبر هو الوضوح النسبي في نطق مقطع من المقاطع، وهو بهذا الوصف «عامل مهم من عوامل التنغيم، بالإضافة إلى عوامل أخرى ذاتية وغير ذاتية كطبيعة الصوت وهيئات التراكيب ومواقفها وملابساتها الخارجية المتعلقة بالمتكلم وأغراضه»[3].

لذلك أطلق عليه أحد الباحثين تسمية التنغيم، لأنه في نظره «حصاد أنبار وقيم صوتية أخرى»[4]. على حين درس د. «تمام حسان» التنغيم تحت عنوان «النغمة»[5]؛ لكن أغلب الباحثين مثلوا للتنغيم بأسلوبين محددين[*] هما: أسلوب الاستفهام، وأسلوب التقرير (الإخبار).

ولعل ذلك لقدرة التنغيم على تغيير المعنى بوضوح في هذين الأسلوبين، لذلك

---

(١) أفادت دراسة تحدد المرحلة اللغوية وعمر الإنسان أن الصياح مع الميلاد، والهديل بعمر ستة أسابيع، والمناغاة بعمر ستة أشهر، وأنماط التنغيم بعمر ثمانية أشهر، وأقوال من كلمة واحدة بعمر سنة، وأقوال من كلمتين بعمر ثمانية عشر شهراً، وتصريفات الكلمة بعمر سنتين. ينظر: انفتاح النسق اللساني، ص٧٩.

(٢) ينظر: أسس علم اللغة، ماريو باي، ص٩٣.

(٣) علم الأصوات، كمال بشر، ص٥٣٣.

(٤) وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، ص٥٤.

(٥) اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٢٦.

* «إذا قلنا (هي جميلة جداً) بنغمة صوتية (صاعدة – هابطة) حتى آخرها فإننا نعني بذلك جملة خبرية، ولكن إذا قلنا بنغمة (هابطة – صاعدة) فإن المعنى يختلف مع أن الصيغة واحدة، فتكون استفهامية، ومن ثم يعد التنغيم جزءاً من المعنى الدلالي». مصطلحات التنغيم عند القدماء والمحدثين، ص١٨.

جاء التمثيل بهما في أغلب كتب اللغة العربية[1] وغير العربية[2]، وإن اختلف صعود النغمة وهبوطها بينهما فجملة الاستفهام «محمد موجود» بنغمة صاعدة وجملة الإخبار «محمد موجود» بنغمة هابطة نجد اختلافاً بين العربية والإنجليزية في نمط التنغيم، فبينما تستعمل العربية النغمة الصاعدة في الاستفهام في مثل قولك «أليس كذلك؟» تستعمل الإنجليزية النغمة الهابطة[3].

ولعل ذلك يرجع إلى الطبيعة النفسية عند العرب، فقد وجد الفكر اللغوي العربي ترابطاً بين الأوامر والنواهي والاستفهام والنفي، لهذا نجد ترابطاً نحوياً بين النفي وشبه النفي، وهو الاستفهام والنهي معبراً عنه بصيغة جامعة هي (ماله الصدارة في الكلام) وفكرة إرعاب المسؤول ليصدق في الجواب ليست بعيدة عن سايكلوجية الإنسان العربي بخلاف السائل الغربي الذي يتلطف مع المسؤول أملاً في الإجابة الصادقة، والهدف واحد وهو صدق الجواب؛ لكن اختلاف الأسلوب مرجعه اختلاف المرتكزات اللغوية النفسية، فاختلفت لذلك مواقع التنغيم في العربية عن الإنجليزية، ولا يخفى قوة فكرة الربط القديمة بين الصوت وإيحاء المعنى[4]، وعلى كل حال فهو جزء من الميراث الثقافي لكل مجتمع ولاسيما المجتمع العربي الذي ارتكز في ذهنه اللغوي أن لكل صوت في العربية صنعة ومخرجاً وإيحاءً ودلالة ومعنى، وظلاً وإشعاعاً، وصدى وإيقاعاً[5]، وقبل الولوج في دراسة التنغيم في القصة البصرية

(١) مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص١٦٤ - ١٦٩، علم الأصوات، كمال بشر، ص٥٣٦ - ٥٣٧، اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٢٦، ٣٠٩، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص١٠٦، دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص٢٣٠، وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، ص٦٢، مصطلحات التنغيم عند القدماء والمحدثين، ص١٨.

(٢) أسس علم اللغة ماريو باي، ص٩٤.

(٣) التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، د. سهل ليلى، الصحيفة ٣، مجلة كلية الآداب واللغات، الجزائر.

(٤) الخصائص، ١/ ٤٧ - ٤٨.

(٥) نظرية النحو العربي القديم دراسة تحليلية من منظور علم النفس الإدراكي، ص١٣٩.

يجب الإشارة إلى أمرين:

الأول: أن دراسة النبر والتنغيم في العربية الفصحى يتطلب شيئاً من المجازفة – كما قال د. «تمام حسان» –؛ وعلل ذلك لسببين: الأول أن العربية الفصحى لم تعرف دراسة النبر والتنغيم، والثاني: أن ما ننسبه للعربية الفصحى في هذا المقام إنما يقع تحت نفوذ لهجاتنا العامية الشيء الكثير[1].

والباحث يختلف معه في السبب الأول ويتفق معه في التعليل الثاني، كما يرى أنه ليس كل تنغيم يجب أن يغير المعنى، فهناك نوعان من التنغيم، وهذا ما نبه عليه د. «تمام حسان»[2].

الأمر الثاني: وهو غاية في الأهمية – ذلك أن كتب الأصوات لا تحدد مكانة التنغيم اللغوي من الموسيقى بل تقف عند تقسيم المادة الصوتية اللغوية إلى قسمين:

١. أصوات موسيقية (musical saunds)، وهي تلك التي تحتوي على ذبذبات منتظمة (periodic vibrations).

٢. أصوات ضوضائية (noises) أو غير موسيقية، وهي تلك التي لا تملك ذبذبة منتظمة[3].

أما كتب الموسيقى فقد حددت بدقة مكانة التنغيم اللغوي بالنسبة للألحان؛ ذلك أن التنغيم في الواقع ليس في أصول الصناعة اللحنية[4]، بل من قسم الفروع التي

(١) مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص١٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١٦٥.

(٣) دراسة الصوت اللغوي، ص٣٨.

(٤) أصول الصناعة اللحنية خمسة أصول هي: ١- علم المناسبات الصوتية، ٢ – علم التأليف والتحليل اللحني، ٣ – علم مقامات الألحان، ٤ – علم الإيقاع، ٥ – علم التلحين. ينظر: كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، مقدمة المحقق، ص٢١.

تكون على وجهين: وجه طبيعي[1] يقرن بالأقاويل ويتعلق بالنغم الطبيعية المجانسة للأصوات الإنسانية. والوجه الثاني غير طبيعي، يلحق بالفروع في الصناعة النغمية، ويتعلق باستخراج النغم في كيفيات تخيلية مركبة، وهو على صنفين:

أ. فن المحاكاة والتمثيل الصوتي:

ب. فن التصوير القصصي[2]: وهو الذي نعنى بدراسته في هذه الجزئية.

وهنا يتعاظم دور التنغيم في التصوير القصصي؛ لكن في المقابل نجد إعراضاً من أغلب الباحثين في التنغيم والنغمة الصوتية عن دراسة السرد القصصي، فلم يتطرقوا إليه على أنَّه أُنموذج لأهمية التنغيم، مكتفين ببيان أهميته في الصرف والنحو والتمثيل له بالجمل الاستفهامية والتقريرية (الخبرية) والندائية[3].

فما فن التصوير القصصي؟ وما أهمية النغمة والتنغيم فيه؟

وهنا نقتبس نصاً من محقق كتاب الموسيقى الكبير «غطاس عبدالملك خشبة»، حين يعرفه أنَّهُ: «تأمل النغم المركبة والمقترنة وتخيلها وإيجادها على نسق خيالي مما يبدو عند السماع ملائماً للمتابعة الحوادث في الفصول الروائية أو ممهداً لها، أو يحاكي تسلسل المعاني في القصص»[4].

ويبدو أن الهدف من النغمة والتنغيم هو هدف متبادل من السارد والمسرود له؛ وإن كان السارد هو المبادر العملي في ذلك، إلا أنه يلبي حاجة المسرود له بنوعيه، إذ يقول: «والأغلب في ذلك أن المؤلف والسامع لا يلتقيان عند غاية واحدة، إلا

(١) وهو على نوعين: فن الاصطحاب اللحني، وفن النظم النغمي.

(٢) كتاب الموسيقى الكبير، مقدمة المحقق، ص٢٤.

(٣) ينظر: دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر، ص٢٤ – ٢٩، وإنصافاً نقول: إن هناك محاولات جادة ودراسات معمقة للتنغيم مثل دراسة د. عبد الفتاح كيليطو في تفريقه بين النبرة الثابتة والانزلاق النغمي. ينظر: المقامات السرد والانساق، ص٦-٧.

(٤) المسيقى الكبير للفارابي، مقدمة المحقق، ص٢٥.

بالتمهيد بالقول صـــراحة لموضوع تلك النغم المركبة هذا النحو من التركيب، ذلك لأن اختلاف قوة التصـور في كل إنســان تجعل من العسـير التعرف عند السـماع لموضـوعات تلك النغم، فالتمهيد بالقول أو تعريف الموضـوع بوجهٍ ما يخدع شـعور المسـتمع ويسـوقه إلى دائرة المعنى المقصـود بها بغير إرادة، وأما بدون ذلك فإن جميع التراكيب الصوتية في تصوير الأشياء والقصص وتخيلها تبدو كأنها ذات موضوع أو تشبه المعاني الغريبة في بطن الشاعر»[1].

وفي القصة البصـــرية نجد أربعة أركان أساسية تعتمد الصوت بعضها تنغيم، وبعضها نغمة، وبعضها يقترب منهما، وهي:

أ. التنغيم الصوتي.

ب. التنغيم العملي.

ج. النغمة بالتكرار والتقطيع.

د. المؤثر الصوتي وتمثلاته اللسانية.

ومن الواضـح أنها لا تخضـع كلها إلى مفهوم التنغيم بالمعنى الخاص الذي يغير معنى الجملة، بل المقسـم فيها هو التنغيم بالمعنى العام والباحث يتفق مع د. «كمال بشـر» في قوله: «فالتنغيم هو الكل في واحد – كما يقولون – إنه ينتظم في أثنائه جملة الظواهر الصـوتية الأخرى كالنبر (Stress)»[2]؛ ذلك لأن اللغة العربية لغة ليست نبرية[*]. وفي هدى هذه المقولة كان هذا التقسيم:

---

(١) كتاب المسيقى الكبير للفارابي، مقدمة المحقق، ص٢٥.

(٢) علم الأصوات، كمال بشر، ص٥٣١.

* المقصـود باللغات النبرية قدرة الظاهرة على التحديد الدلالي وجعل النبر سـمة فارقة. ينظر: المصطلحات الأساسية ١٤٠.

أ. التنغيم الصوتي:

وهو تنغيم الجملة إذ تنماز الأخبار من الاستفهام، وكذلك تنماز أنواع الاستفهام أحقيقية هي أم مجازية.

والحقيقة أن كل إخبارٍ يقترب من الاستفهام أويبتعد – إلى درجة يبقى القارئ بحاجة إلى قرينة لتحدد له نوع الجملة – فهو مثال لحاجة الجملة إلى التنغيم، أو إن شئت قلت التنغيم قرينة صوتية على معنى الجملة مثل قول «السارد»: «هي سبع سنوات؟ أصحيح أنهم كانوا يحتفظون بكم في أقفاص القمامة»[1].

فهذا من باب حذف حرف الاستفهام. وأحياناً ـــ احتمالية السؤال والخبر إذا انعدم المرجحُ واحتمل التنغيم الطرفين مثل قول «السارد»: «يحدق إلى قدمي اليسرى يظنها ترتعش: أنت خائف كأنه يحدثني أو يحدث نفسه»[2]. ومثله قول «السارد»: «أشعرني بخيبة ظني، لا؛ لأنني لم أرد على «أنت خائف» العبارة – التائهة بصوتي – وقد كان يسيراً عليّ أن أكسر صوته إلى ما وراء، بعيداً عن الخوف»[3].

وأحياناً يقترب الصوت من السؤال، لكنه يبقى إخباراً وتقريراً مثل قول «السارد»: «آآ.. عيناك تكذبان»[4]، ولكن تبقى الحقيقة الصوتية تشير إلى أن التنغيم الطبيعي هو الفاصل بين الاستفهام والإخبار؛ لكن لكثرة استعماله لم نعد نشعر بوجوده، وفي المكتوب أصبحت علامة الترقيم مفتاحاً للتنغيم مثل قول «السارد»: «الذعيني أيتها النار العذبة، طوقيني بين ذراعيك ألم أنتظرك طويلاً؟...»[5].

---

(١) الأنهار السبعة، ص١١، ومثله قول «السارد»: «لا تعرف أحداً». الأنهار السبعة، ص١٨.

(٢) أرض القهرمان، ص١٥ – ١٦.

(٣) المجموعة نفسها، ص١٦، ومثله قول «السارد»: «دفعت أجرة؟». فمن السياق نعرف أن السائل هو السائق، والبطل هو المسؤول، سيزيف، ص٣٠.

(٤) الأنهار السبعة، ص٨٢.

(٥) ظل النعاس، ص١٤ – ١٥.

ومثله قول «السارد»: «رفعني الحارسان بتؤدة، وألقياني في فم البئر..

«ياإلهي !. ياإلهي !.. أنا أهوي؟!!»»[1]

ب. التنغيم العمليّ:

وهو يمثل القسم الأعظم من التنغيم في القصص والروايات، وهو أنْ يصفَ الساردُ العبارةَ أو صوتَ مَن صدرت منه مثل قول «السارد» – قبل تمام الجملة أو بعدها – «يُنَغِّم/ يهمس/ يقول بتأن/ يهتف/ يُغمغم/ بصوت خفيض» إلى غيرها من التعبيرات التي توصي بتنغيم العبارة من القارئ بطلب من السارد، وكأنه يطلب منه القيام بهذا التمرين المقطعي، فيمتثل القارئ وينغم هذا المقطع تفاعلاً وتأثراً بوحي من الكلمات التي تساعده في ذلك؛ «فالخطاب السردي كلام موجه من كاتب/ متكلم إلى قارئ/ مستمع يتكون من أخبار وتعليقات وأحكام وتأويلات، لذا فهو يتضمن الطريقة التي يختارها المبدع ليقدم بها الحدث إلى المتلقي»[2]؛ فلا عجب أن تكثر شواهد التنغيم العمليّ في القصة البصرية كثرة يصعب الإحاطة بها «فالقصة مخزن الصوت وهي ركن العمل الروائي الذي يحتاج إلى القراءة بصوت عالٍ»[3].

وهذه الأهمية تجسدت على نحو واضح في تعبيرات الصوت، حتى صار هو ذاته مادة للقصة من ناحية جهاز التصويت[4] وتوسيع مفهوم الصوت، ليشمل (الصمت

---

(١) كذا في المجموعة والصواب (بتئدة) منزل الغبار، ص٧١، ومثله قول «السارد»: «وردد ذات الصوت: – «سأكون عندك... فلا تقلقي»– ومن يستطيع أن يمسك بخيط القلق ياترى، وكيف ينسج منه مساحة ولو صغيرة من الطمأنينة؟». نار الظهيرات الصعبة، ص٣٦.

(٢) تداولية الخطاب السردي بين القديم والحديث، ص٢٥ (أطروحة دكتوراه).

(٣) أركان الرواية، ص٣٣.

(٤) وذلك في مثل قول «السارد» مصوراً جهازاً خيالياً «وما أن مسّ الهواء الشريط في داخلها حتى دار مشتغلاً بذاته، كانت الزجاجة بذاتها جهازاً كاملاً للصوت، الصوت البشري ذي النبرات المتلاحقة،

والسكون)[1].

وإذا أردنا أن نسوق الأمثلة على الوصف الصوتيّ لبعض المقاطع السردية نجد مئات الأمثلة، فهي تشكل نسبة مئوية عالية جداً، ومن هذه النماذج قول «السارد»: «دعونا ننم؟ «دخيلة وممطوطة»»[2].

إن محاكاة القارئ لمثل هذه الجمل هو التنغيم العمليّ ومثله قول السارد، وهو يقصّ على لسان البطل صفات الجاموسة السحرية «لكن دهشتي كانت كبيرة لما رأيت الجاموسة، إذ إنها كانت بيضاء مثل القطن، هل رأيتم جاموسة بيضاء من قبل؟! صاحت أصوات مرتعشة «لا... سبحان الله»»[3].

ومثله قول «السارد»: «اندفعت لمصطبة متآكلة الحافات وأراحت بدنها عليها... السيدة من هناك؟ أومأت برأسها أن نعم وهي تغمغم»[4].

ومثله قول «السارد»: «هتف بشحوب ضاغط، كأنه يئن: أجل كنت معها. استكانت بين يدي، كبطة بريّة وأنا أدعوها للمجيء معي»[5].

وقد بدا غريباً على أسماع المخلوقات الهجينة، ثم بدأت تتذكر نبراته وتفكّ شفرات مقاطعه». حدائق الوجوه، ص١٠٣.

(١) وذلك في مثل قول «السارد»: «يسمي العلماء حالة السكون المطبق الذي نغطس فيه بفراغ ما دون الصوت البشري، أو بفراغ (صه)، حيث (صه) تساوي القيمة (صفر)، لأنه ذبذبة صوتية مهما كانت حدتها إذا تجاوز مداها السمعي بوصات قليلة». حدائق الوجوه، ص١٠٩.

(٢) جناحان من ذهب، ص٥٩، ومثله قول «السارد»: «كلمات بطيئة المقاطع، نبع صافٍ سيّال أطفأ «ألسنة اللهب السبعة المضطربة»». حدائق الوجوه، ص٧٧.

(٣) المعدان، ص٨١.

(٤) اتبع النهر، ص٧٦.

(٥) طيور رمادية، ص٤٨، ومثله قول «السارد»: «همست سيتا: «من العدل ياأبي أن تتبنى الطفلين وتحملهما مثلنا بين ذراعيك. فهما طفلاك أيضاً، أنت الأب الأكبر للأطفال المشوهين المشردين»». حدائق الوجوه، ص٨٧.

ومثله قول «السارد»: «حذار من أن تظل صامتاً، وإياك إياك أن تمنع صوتك عن الجهر باسمها» قال جدي هذا حتى عششت نبرات صوته الحادة وسعاله المتقطع بين كلمة وأخرى في ذاكرتي»[1].

ومثله قول «السارد»: «سأدلك على قواك الروحية التي تشع بها عيناك، أيها الشاب، أبسط كفك رجاءً. ونطق كلمة (رجاء) بنغمة خشوع مديدة»[2].

ج. النغمة والتنغيم بالتكرار والتقطيع:

وهذا النوع واسع الحضور في القصة على نحو عام والقصة البصرية على نحو خاص، ولا أدري لماذا أسماه المشتغلون بالأدب «السينما السمعية»[3]. وبعض الباحثين أطلق عليه «التناص مع السينما»[4]. ورأى أنها تتمثل في مد الصوت وإطالته بأحرف المد وغيرها ثم تكرار الحرف وكأن القارئ أمام الشخصية أو الحدث

---

(١) غرباء، ص٢٣.

(٢) حدائق الوجوه، ص٧١، ومثله قول «السارد»: «يالسخرية يبدو أن ما قاله زميلي صحيح «تمتم بارتعاش»». انفلونزا الصمت، ص٢٦، ومثله قول «السارد»: «نعم... ثخينة ومبحوحة قلتها». الجرح، ص٢.
ومثله قول «السارد»: «قبلت جبينها البارد، وكانت تغمغم «إني أموت، لكني سأكون حاضرة في أيامك الباقية»». طيور رمادية، ص١٢.
ومثله قول «السارد»: «همهم: مسكينة ! غير أنه ابتلع الكلمة القاسية». البار الأمريكي، ص٤٠.
ومثله قول «السارد»: «أجابت الشابة بصوت خفيض وواثق: «لو لم يفعل ذلك، فكيف يكون كاتباً»». لاعبو السرد، ص١٨.
ومثله قول «السارد»: «وكدت أصرخ وحدي بصوت عالٍ «وماذا تنتظر أنت؟! لكنني لا أتذكر لي صوتاً »». أرض القهرمان، ص٢٢.
ومثله قول «السارد»: «الفتاة القتيلة سيدي، أنا لا أستطيع تمالك نفسي... إنها آية من الجمال وما الفائدة لقد ماتت». غمغم المأمور متظاهراً بعدم الاهتمام». لاعبو السرد، ص٢٢٧.

(٣) أسلوبية القصة دراسة في القصة القصيرة العراقية، ص٧٨.

(٤) الشخصية في روايات تحسين كرمياني، ص٣٩١.

يشاهد ويسمع ويحس بحركتها... وكأنه لقطة سينمائية حية تضج بالصوت والكلام والحركة والانفعال وظاهرة تكرار الحرف وتمديد الصوت يحقق وحدة إيقاعية ترفد نبرة الخطاب الروائي وتدعم سياق النص بالمعنى الإيحائي المكثف من خلال تواصل الصوت وأطرافه في سمع وذهن المتلقي»[1].

مع أن القصة والرواية أسبق من السينما تأريخياً، فهي تسمية غير صحيحة، ولأن هذه الجزئية تحوي على تنوع ملحوظ؛ لذلك يمكن تقسيمه على أنواع ومَقْسَمَه بحسب الصوت المكرر و المقطع:

١. تكرار صوت (صائت) (أصوات معتلة).

٢. تكرار صوت (صامت) (أصوات صحيحة).

٣. تكرار كلمة (أصوات صائتة وصامتة).

٤. تكرار كلمة في الجملة.

٥. تقطيع أصوات (ذات معنى).

٦. تقطيع أصوات (غير ذات معنى) وهو جزء من التنغيم الحركي (بيان بلا لسان).

وهذه السعة، وهذا التعدد لهما جذر تأريخي، وسبب علمي: أما الجذر التأريخي فإن ما فعله القاص البصري ليس بِدعاً أو مقطوعاً عن جذره، إذ قال د. «محمد مفتاح»: «إن هذه الوقائع البصريّة واللابصريّة لم تنل حظها من الدراسة والتصنيف مثلما حظيت به الوقائع السمعية في مختلف الثقافات، على أننا لا ننكر اهتمام العرب بتجويد خطهم... وبكتابتهم بعض الكلمات بخط غليظ أو بحبر مغاير، أو ببعثرة

(١) المصدر نفسه، ص٣٩٢.

الحروف في بعض أنواع الخطاب ذات الرسالة الإيهامية»[1].

وأما السبب العلمي فيجب الإشارة إلى أن العلاقة بين اللغة وبين الدماغ علاقة حميمة أكثر مما يتوقع، فإن هناك علاقة بين اللغة والفكر، والعلاقة بينهما علاقة أضواء، لأن اللغة تشمل الدماغ، والدماغ يحتوي اللغة، ولكن اللغة مستقرة وكامنة في الدماغ نفسه[2]، لهذا اقتضت هذه العلاقة الانتفاع من وسائل الاتصال السمعيّ والبصريّ للغة، فكانت المدخلية هنا للبصر في نقل هذه الشفرات اللغوية. سواء كانت مفهومة المعنى أو مبهمة، لكنها لغة قابلة للإيحاء، ولعل هناك مقسماً آخرَ أشدَّ قدرة على ضبط إيقاع هذه الأصوات المكررة من غير أن يعتمد التقسيم البصري لها:

١. تكرار صوت (صائت) (أصوات معتلة):

لتكرار صوت العلة وقع خاص في الكلمة؛ ولعل السبب في ذلك هو قدرة هذه الأصوات على الامتلاء بالنغم من غير أن يفقد ذلك من بهاء اللفظة بخلاف بقية الأصوات، ونلمح هذه الفكرة في قول «الفارابي»: «ومتى كان القول لحناً مُمتلئ النغم سَهُلَ به تفهم معنى القول، لكن يزول به عن اللحن بعض بهائه، ويكون الالتذاذ به أقل»[3].

ومن النماذج في القصة البصرية قول «السارد»: «للحال رأيت عينه، عيونه تسحُّ ماءً مفعماً بأرواح معطرة، بيض، فاحتضنته، وصرختُ: أخي ي ي ي ي ي ي ي...»[4].

---

(١) دينامية النص، ص٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص١٩، وينظر: الصحيفة، ص٣١ – ٣٢ من المصدر نفسه.

(٣) كتاب الموسيقى الكبير، ص١٠٩٩.

(٤) منزل الغبار، ص٧٠، ومثله: جغرافيا الصور، ص٦٩.

ومثله قول «الســـارد» متحدثاً عن قطعة المخ التي أفلتت من يد «هولاكو» «وتراجعت إلى جذع صـــاحبها، الذي رفع رأســـه وباعد ذراعيه عن جســـده ليهدر بصوت كالرعد حكيييييييمم.. آتوني بالحكيم»[1].

ومثله قول «السارد»: «- تقدم، ستأخذك سنة أصحابك.

دعني.. دعووووووووووووني، سأختنق»[2].

ومثله قول «الســارد»: «ترفع عينيك فلا تريان غير صـفوف من الأنابيب، تشـكل أضلاع سقيفة مخفر الشـرطة أنابيب.. أناااابيييييب.. أناااابيييييـــــــيييب»[3].

٢. تكرار صوت (صامت) (أصوات صحيحة):

وهو قليل جداً قياســاً إلى تكرار الصــوائت -فلم أجد إلا مثالاً واحداً- وســيأتي نوع ثالث وهو تكرار صـوت صـائت وصـوت صـامت (علة وصـحيح) -وهو كثير جداً- وكأن الصــوت الصــائت (صــوت العلة) هو المســوغ الوحيد المقبول لتكرار الصــوت وتكرار ما بعده من الصــوامت، ولم يشـــــر أحد من الدارســين إلى هذه الاحتمالية؛ لكن د. كمال بشـــر أشار بوضـــوح إلى أن تفخيم الصـــوائت لا يشكل ظـاهرة (فونيميـة) بخلاف الصـوامت مثل (طاب) و(تاب)

وإنما هو ظاهرة تطريزية[4]، فكيف والتكرار تأكيد لفظي، فهو من أقوى مظاهر التطريز السردي.

---

(١) لاعبو السـرد، ص٦٣.

(٢) غرباء، ص٣٨، ومثله قائمة بأسماء الملائكة، ص٣٠.

ومثله قول «السارد»: «تساءلت أي صـــرخة تلك؟ وأي أجراس يسع رنينها الكنسي؟ آآآ..». عمق، ص٧٤.

(٣) سيزيف، ص٥٤.

(٤) دراسات في علم اللغة ص١٣٦.

والنمـوذج لهذا النوع هـو قول «السـارد»: «- كلا ياعزيزي، إنما هي أضلاعي برزت! - حسناً، لا يهم.. سوف تتعافى.. دثر نفسك جيداً، هم م م.. ثمة وهج كثير لدي، بوسعك الاحتفاظ به»[1].

٣. تكرار كلمة (أصوات صائتة وصامتة):

وفي هذا النوع نلحظ غلبة الأصوات الصائتة على الأصوات الصامتة، ولعله كان المسوغ الوحيد لإمكانية تكرار الصوت الصامت هو تكرار الصوت الصائت وكأنه هو من فسح له المجال صوتياً ونغمياً لأجل التكرار.

ومن نماذج هذا النوع قول «السـارد»: «وثمة صـوتان يعلوان في داخلي بنفس الوقت: النجاااااااح، والرسوووووبببب»[2].

ومثله قـول «السـارد»: «تطـاردني الصـيحات المكبـوتـة ح ح ح.. مووووو.. مووووووت»[3].

٤. تكرار كلمة في الجملة:

والملحوظ على هذا النوع هو تكرار الكلمة مرة غير مقطعة ومرة أخرى مقطعة الحروف ولولا تكرارها لـدخلت ضـمن النوع الخـامس، وهو تقطيع الحروف (الأصوات).

ومن نماذج هذا النوع قول «السـارد»: «واسـتطاع «صـابر» أن يتلمس تلك الدكة التي توسدها الموتى، ثم ارتقاها بوجل وتهيب وتمدد فوقها تمدداً موميائياً، وراح يردد مع نفسه أني نظيف.. نظيف. نظ.. نـ»[4].

---

(١) نار الظهيرات الصعبة، ص١٠٠.

(٢) جغرافيا الصور، ص٨٣.

(٣) ظل النعاس، ص٩٤.

(٤) كرسي بالمقلوب، ص١٣.

ومثله قول «السارد»: «كان فرح الخيبة هو الذي جعلني أبصق في النهر من جديد لا رغبة مني في التحقير بل أمنية حقيرة بالانتماء التابوت.. التابوت.. الـــ.. تا.. بوت يستحق أن يشغلني اسمه»[1].

ومثله قول «السارد»: «أقول: احترس.. احتر.. س س.. اح ح لكن كلماتي تموت منشرخة بحلقي»[2].

٥. تقطيع أصوات (ذات معنى):

وهي صوتياً نغمة، ودلالياً تقطيع مقصود للدلالة على الشدة والتأكيد. ولعله تأكيد أقوى من تكرار الصائت والصامت، وهذا يشمل فقط ما له معنى من المفردة.

أما تقطيع المفردة أو المفردات التي لا معنى لها فإنها تدخل في ضمن ما يعرف بـ«المايم» – وهي داخلة في ضمن التنغيم الحركي – وهو النوع السادس.

ومن نماذج هذا النوع قول «السارد»: «أجابني.. ثم أض.. اف لقد تغيرت أذواق الناس، أنت لا تدرك ذلك»[3].

وقول «السارد»: «في محاولة لترسيخ تقاليد سردية مشغلية، وق ـــ د أقيم حوار التأسيس في مقهى الأدباء»[4].

ولأن مفردة (أضاف) ومفردة (قد) لا تلفتان الانتباه إلى أن الإضافة إضافة مهمة، وأن ما بعد (قد) قد حصل بصعوبة بالغة وليس أمراً سهلاً؛ لذلك لجأ السارد إلى هذا النوع من التأكيد بتقطيع الحروف لتحميل المفردة معنى آخر إضافيًّا غير الذي تحمله المفردة غير مقطعة الأصوات.

---

(١) جناحان من ذهب، ص٨٠.

(٢) ظل النعاس، ص٦٣.

(٣) لاعبو السرد، ص١٩٩.

(٤) المجموعة نفسها، ص١١.

ومن النماذج أيضاً قول «السارد»: «أغواهم وغيبهم في غيّه وطوىٰ المسافات بخفي بعير باتَ علىٰ الطوىٰ وما انطوىٰ، فانفرشت له البطاح وانثنت دون خفية الرماح، وإذًا في ليلة وضحىٰ غدا كل شيء مـ... بـ... ا... ح... !.. أظلم ولم يشمس»[1].

ومثله قول «السارد»: «ما الذي حل بابنتهم الوديعة المسالمة، سوىٰ همهماتهم في آذان الجيران لقد مس عقلها مزاج الجان ف خ ب ل ت..!!»[2].

ومثله قول «السارد»: «لماذا البكاء؟ أجاب وهو يتلعثم والعرق يتصبب منه – أن.. أنها.. هاشا.. شاح.. نتي.. التي أح.. أحت.. رق.. ت»[3].

ومثله قول «السارد»: «فتح عينيه متمتماً: «رمضان».. قل لها فقط لماذا كانت هي ق... ل.. ق.... ة !»[4].

٦. تقطيع أصوات (غير ذات معنى):

ويمكن أن نطلق علىٰ هذا النوع تسمية (المايم Mime) «والمايم في الأصل مفردة ترجع إلىٰ اللغة اليونانية (Mimus) وتعني المحاكاة، وهو مصطلح يطلق علىٰ مسرح الأداء فيه غير كلامي مؤسس علىٰ (تعبيرات تؤديها حركات الجسم)... فهو حوار بطبيعة صامتة فن ناطق، ويمكن أن تحمل لغته لغة الانفعال بصرخات مكتومة تماماً، وكلمات محتبسة في الباطن، وهي من موجهاته، وأصوات لا كلامية

(١) غرباء، ص٦١، ومثله قوله: «ولا شيء سوىٰ الليل والظلمة والبوح الأخرس – تكلم.. ! فـ.. ت.. ك.. ل.. م.. ت». غرباء، ص١٠٨.

(٢) بيت العصافير، ص٧١ – ٧٢.

(٣) كرسي بالمقلوب، ص٢٨.

(٤) قطيع أسود من السنوات، ص٤٧.

ومثله قول «السارد»: «أرجوك يادكتور هل هناك بقعة دم أو شخص ممدد تحشرجت بحلقه الكلمات: أ. ر. ج. و. ك. د د د.. هل... بعد لحظة من الصمت المتحفز». ظل النعاس، ص٢١.

متقطعة، ومقاطع غير كاملة من مفردات منفلتة، مع شيء مماثل للهمهمة تلوكه الأسنان وتغمغم به الحنجرة»[1].

والمقطع الثاني هو الذي سوغ لنا إدخال المقاطع الصوتية غير المفهومة فهو تنغيم حركيّ.

أما المقطع الأول وهو (المايم الخالص) فهو بيان بلا لسان؛ لأنه يُوصل المعنى من غير كلام ولا أصوات مقطعة.

ومن نماذج هذا النوع قول السارد وهو يرسم صورة الجار الأخرس: «أخرج لسانه وعض عليه منزوياً يمين فمه، ثم قلد شكل النائم، وأشار إلى سماء جار البيت المنهار، ثمة أصوات فوق اللغة بدأ يصدرها بانفعال: أأأأي.. أأأ بابا.. بي.. ماذا يقول هذا الأخرس»[2].

ومثله قول «السارد»: «همهمة قلقة مغلفة، تعلو تدريجياً، متقطعة.. إيقاع متبرم قصير مدموم، مثل سائل بركاني، ينتفخ مهدداً بالانفجار.. هزيم أصوات راعب.. نقرات الدفوف تشتد، الرؤوس تهتز.. تتطوح.. تقشعر الأبدان، دفء لذيذ يحرك في الأجساد الراكدة روحاً سرياً مغامراً فواراً تواقاً للانطلاق.. (هم... هم... هم...) همهمة تعبة.. استغاثة وترية تنكسر حدتها بصوت أرغن بعيد يقترب تدريجياً، يمتزج بهزيم الأصوات وصخب الدفوف الذي يرج الهواء رجاً ساحراً»[3].

ومثله قول «السارد»: «تنفرط النبرات من عقد أصدائها، ما تلبث أن تتحول إلى إيقاعات وئيدة (هولولولولولوهولو يالله) يحس بدوامات الهواجس»[4].

---

(١) التدوير الدرامي، ص٧٣.

(٢) جغرافيا الصور، ص١٤.

(٣) نار الظهيرات الصعبة، ص٨٥ – ٨٦.

(٤) شواهد الأشياء، ص٢٠، وتكرر في الصحيفة، ص٢١ و٢٦.

د. المؤثر الصوتي (حكاية الصوت) وتمثلاته اللسانية:

وهي كثيرة في القصة البصرية وارتباطها بالصوت قوي بيّن. وتعدّ اختباراً لمقدرة السارد على القوة التصويرية في القصة وبدقة مطلوبة منه بدرجة عالية، فالسارد ليس مخيراً مثلاً بين التوليد الصوتي للضحك وهو (القهقهة) أو إظهار صوت الضحك كتابة في القصة على شكل ألفاظ تحاكي ذلك الصوت، بل إنّ اختياره على أساس خدمة السرد في القصة، فهو يأخذ ما يخدم أجواء القصة ويدخل القارئ في أجوائها.

أما مصطلح التوليد الصوتي فقد أطلقه «ستيفن أولمان»، إذ قال: «وذلك كما في (قهقهة) و (تمايل) ففي الكلمة الأولى حدث تقليد صوت لصوت آخر، وفي الثانية ترجمت الحركة ترجمة بيانية دقيقة بوسائل صوتية، والمصطلح الذي يغلب إطلاقه في مثل هذه الكلمات المحاكية هو (Onomatopoila) ومعناه الحرفي (صنع الكلمات) ويغلب استعماله الآن في معنى محاكاة الأصوات»[1].

ويجب الإشارة هنا إلى أمرين:

الأول: تأريخيّ لغويّ، وهو أن جزءاً من تراث العرب اللغوي يتمثل في أخذهم أفعالاً من أسماء الأصوات نحو قولهم جأجأ بإبله إذا دعاها لتشرب بقوله جئ جئ[2].

وقد ربط «الخليل بن أحمد الفراهيدي» هذه الجزئية بموضوع التوهم مثل صلصلة اللجام وصرير الجندب[3]، وما نظرية أصل اللغات إنما هي من أصوات المسموعات من هذا الموضوع ببعيد[4]، بل هي تجسيد لقوة هذا الموروث اللغويّ.

---

(١) دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة كمال بشر، / ٩١.

(٢) دروس التصريف، محمد محيي الدين عبدالحميد / ٢١.

(٣) ينظر: التفكير الصوتي عند الخليل، / ٩٥ – ٩٨.

(٤) الخصائص، ١/ ٤٧ – ٤٨.

الثاني: إن الناظر في القصة البصـــرية يجد أن القاص البصـــري قد طوّر وصف الحكاية بهذا الأسلوب، فنجده قد أضاف شيئاً جديداً، ولتوضيح ذلك نقول إنَّ د. «تمام حسان» قد ذكر «حكاية الصوت» وجعل تحت هذا العنوان أمرين:

أ. ألفـــاظ لمخاطبـــة ما لا يعقل نحـــو قولك للحصـــان هَلا، وللبغل عدس، وللحمار شِ، أو حا.

ب. حكايـة الأصـوات نحو: طَخ لوقع الصـدمة، قب لوقع السيف، غاق لصـوت الغراب، وهذه تنتمي أيضاً إلى الجملة الإفصاحية[1].

وإذا نظرنا إلى القصة البصـرية نجد أنَّ القاص البصـري قد أضاف شيئاً جديداً، وهذا التوظيف الذي تحدثنا عنه يمكن جعله نقطة أخرى، وهي:

ج. مخاطبة ما يعقل بخطاب ما لا يعقل، والهدف من ذلك هو تعقل المدلول، لكي يُعقَـل[2]، ومصـداق ذلك قصـة القـاص «عيسـى عبدالملك» التي تحمـل عنـوان «ماع.. ماع»[3]، ومدلولها (الخروف) ودلالتها (الانقياد وسلاسته)؛ ويتضح ذلك التفسير في الاستهلال القصصي- بقول «السارد»: «كان يقفز بشكل مضحك ويضحك بهستيرية ويلكزني لأهتف»[4].

وهنا نجد القاص البصـري قد انتفع من حالة معكوسة ناقشـها علماء الصوت والمنطق قديمـاً، وهي إمكانيـة أنْ يكـون في وسـع الحيـوانات تقليـد الكـلام

(١) الخلاصة النحوية، ص/ ١٥٣.

(٢) الوارد في الموروث اللغوي خطاب ما لا يعقل بخطاب ما يعقل مثل قول يزيد بن مُفرِّغ الحميري مخاطباً فرسه، وقد نجا من عباد بن زياد بن أبي سفيان: (ملك سجستان) بعد أن هجاه:

عدس ما لعبادٍ عليك إمارة أمنتِ، وهذا تحملين طليقُ

ينظر: شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام، تحقيق: محمد جعفر الكرباسي، / ١٤٧.

(٣) ضفائر طيبة، ص٦٦.

(٤) المجموعة نفسها، ص٦٦.

البشـــري واســـتنـــتجـــوا أن حديث الحيوانات يمكنُ أنْ يُكْتَبَ وهو أيضاً منطوق ومع ذلـك فـإن هـذا الكلام غير مفيـد كون الحيوانـات لا تعقـل[1]؛ لكن القـاص البصـــري أضافها إلى القاموس السردي ليس مفردة فحسب بل عنواناً للقصة. وهو بهذا طرق باب (مَا بعد اللغة) أو (ما وراء اللغة) «وهو مُنَاقَةٌ لغة أخرى أو منظومة من الرموز تناقش منظومة أخرى»[2].

ولنا أن نضع سؤالين ونحاول الإجابة عنهما:

الأول: لماذا يلجأ السارد على نحو عام، والسارد البصـــري على نحو خاص إلى حكاية الصوت في القصة؟

والسؤال الثاني: هل طابق صوت الحكاية في القصة البصـرية الموروث اللغوي في حكاية الصوت؟

وللإجابة عن السـؤال الأول نقول: إن السـارد البصـــري كان يلجأ إلى حكاية الصوت في السرد لأمرين:

الأول: أنَّها جملة قصيرة.

والأمر الآخر: أنها توفر لذة في لسـان السـارد وأذن السـامع، ونستشـهد بما قاله د. «تمام حسان»، حين قال: «إن الأدب العربي كان يتسم بسمات النص المنطوق ونضيف هنا أنه لايزال كذلك يرمي إلى أن يلذّ اللســان حين النطق ويهدف إلى أن يلذ الأذن حين الاســتماع؛ لأنه وَرِث ذلك من تأريخه الحافل الطــويل، فمن مظــاهر صــوتية الأدب هذه انتقاء الألفاظ بحيث تتوافر لها شـــروط معينة تهيئ لها القبول في النطق والخفة على اللسان»[3].

(١) عناصـر يونانية في الفكر اللغوي العربي، ص٨٤.

(٢) أوراق للريح، ص٤٨.

(٣) مقالات في اللغة والأدب، ١/ ٤٠٥.

وهذا ما لمسه السارد البصـــري متوفراً في حكاية الصوت[1]، مثل قول «السارد»: «- منذ كنت طفلاً وشعور العزلة يرافقني - أش.. أما يكفي هذراً، دعونا ننم»[2].

وفي معرض الإجابة عن السـؤال الثاني، وهو مدى مطابقة حكاية الصـوت في القصة البصـرية للموروث اللغوي العربي نقول إن هناك فرقاً جزئياً وإن كان معظم الكلمات التي وردت حكاية للصـوت قد طابقت هذا الموروث اللغوي، مثل قول «السـارد»: «تضـع يدها على فم رجل يشـبهني وتنطق هامسـة: هُسّ.. هُسّ لا تلهث بصوت مسموع حتى لا يستيقظ الأطفال ياحبيبي»[3].

فقد ذكر في معجم الإعراب هذه المفردة إذ قال إنَّها: «اسـم صـوت للزجر مبني على السكون لا محل له من الإعراب، ويستعمل اليوم اسم فعل أمر للمذكر والمؤنث مفرداً ومثنى وجمعاً»[4].

أما الفرق بين الموروث اللغوي العربي وبين المستعمل في القصة البصـرية فإنه يقع في أمرين:

الأول: مجيء كلمات لم تذكر في كتب النحو مثل (هوب) وهو اسـم صـوت لطلب

---

(١) وقد أسماها د. «عاطف فضل محمد» (الأصوات). ينظر: الصـــرف الوظيفي، ص ٢٤. والواقع أن التسمية المتعارفة هي حكاية الصوت. ينظر: حاشية الصبان، ٣/ ٢٠٨.

(٢) الجرح، ص٢٣، ومثله قوله «السارد»: «وننتظر أن تمطها لتقول دون أن نسمع: أش...». جناحان من ذهب، ص٢٨.

ومثله قول «السـارد»: «تخاطفت عينا المرأة بذعر وهي تهمس بتوتر (ش... إش) ليأتوا كلهم.. ماذا فعلت ! إش.. إياك أن تتكلمي هكذا أمامهم... فقد يقطعون رقبتك». المعدان، ص١٢٨.

ومثله قول «السارد»: «فجأة رأيت عصا الملاك الضخمة تتدحرج على درجات السلم الحجري صانعة جلبة من الدرجة السـادسـة إلى الخامسـة، إلى الرابعة، إلى... «طق.. طق.. طق..»». نار الظهيرات الصعبة، ص٨٣.

(٣) جغرافيا الصور، ص٧٤.

(٤) معجم الإعراب، ص٣٨٢.

الوقوف، و (هوع) وهو اسم صوت للتهوع والاسترجاع على حين وردت في القصة البصرية، وهذا أمر طبيعي، فاللغة في اتساع دائم.

ومن نماذج هذا الورود قول «السارد»: «أثارتني ضجة الآليات وصراخ الجنود رأيتُ المعلم يتراجع إلى الوراء وبيده سعفة محروقة – هوب.. مدرسة..»[1].

ومثله قول «السارد»: «كومة من أكياس الخيش الرطبة تُرِكَت في مخزن مغلق للأسماك الميتة..!

هوع.

تقيأتُ التبغ الذي دخنتُه»[2].

الثاني: وهو اختلاف الدلالة بين الموروث اللغوي في حكاية الصوت وبين دلالته عند القاص البصري، ففي الموروث اللغوي العربي أن صوت (هاها) (اسم صوت لزجر الكلب أو حضّهِ على مطارة الطريدة)[3].

وفي حكاية صوت (هه) على أنه: «اسم صوت للوعيد مبني على السكون لا محل له من الإعراب»[4].

على حين استعملها القاص البصري اسم صوت للدلالة على الضحك، وهو من باب تغير الدلالة كما في قول «السارد»: «أرجو أن تبحثوا عن (وجه أبي) كي تضعوه مع صورتي التي ثبتت فوق إضبارتي هاها...»[5].

---

(١) الأنهار السبعة، ص٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦، ومثله صوت البكاء (أهيء.. أهيء). نار الظهيرات الصعبة، ص٨١، وهو غير مذكور ضمن أسماء الأصوات.

(٣) لسان العرب، مادة(ها) ٦/ ٤٦٠٠، ونظر المعجم الوافي في أدوات النحو العربي ص٣٤٠.

(٤) معجم الإعراب، ص٣٨٤.

(٥) وجوه ضائعة، ص٣٢.

ومثله قول «السارد»: «مثل الخنزير هاها.. مثل الماعز، هاها مثل الـــ.. تنوعت تشبيهاتنا ونحن ننتظر أن تقول: اصمتوا»[1].

ومثله قول «السارد»: «ستنسى الألم والخوف وستعود.. لا تجد مكاناً أفضل.. هه.. هه.. وفرش الفجوة بقشور الحنطة وبذور دقيقة من السمسم»[2].

ومثله قول «السارد»: «ثم رفع كفه مشيراً أن ينصت الجميع وأشهر سيفاً لامعاً أرقصه في الهواء لحظات مترنحاً بجثته الضخمة منحرفاً إلى أقصى اليمين، طاعناً بذؤابة السيف آخر النسمات العابرة من الشمال، هه.. هه.. هه.. انطلقت كركراته بين الهتاف الذي غطى على آخر الصرخات»[3].

(١) جناحان من ذهب، ص٣١.
(٢) لاعبو السرد، ص١٣٣.
(٣) غرباء، ص١٠١.

الفصل الثاني

المستوى الصرفيّ

المبحث الأول: شاعرية الاختيار الصرفيّ

يختلف مدلول (الشاعرية) عن مدلول (الشعرية)، فالثاني يتعلق بالمفردة بعينها، أما المدلول الأول، فهو يتعلق بجمالية المفردة في محيطها وسياق الكلام الذي قيلت فيه وزمن القولة، لا شك أنَّ الأفعالَ ترسم صورة الكلمات، ولكنها ترسم صورة لفهم القارئ للكلمات أيضاً.

والثاني أهم من الأول؛ لأنه يؤثر في الواقع؛ ولذلك رأى بعض الباحثين أن «كلمة الفعلَة – وهي صفة غالبة على عَمَلَة الطين والحفر ونحوهما – لأنهم يفعلون أي لأنَّهم يؤثرون في الواقع وقولهم عنهم عَمَلةٌ مجاز، لأن الفعل سبب للوصول إلى الصورة التي ينتهي إليها العمل، في حين أن العمل يقتضي الفعل، وإدراك هذه الصورة»[1].

بل ذهب د. «ميشيل إسحاق» إلى أن كل فعل يستجلب عشيرته التي يأوي إليها، إذ قال: «ويتضح هذا من عشيرتي الفعلين، فعشيرة (فَعَل) هي أخوة فضل الذي يدل على الزيادة بينما تتكون عشيرة (عمل)من مقلوبة (علم) وأخوتِهِ، عقل وعمد وشمل وجهل»[2].

وفي موضع آخر أكد فكرة أنَّ الفعل هو من يرسم الصورة بقوله: «الفعل من فَعَل أخي فضلٍ، والفضل فيه فضل تأثير في الواقع، إذ لا تأثير في الواقع ما لم يكن هناك فعل سواءً كان ذلك التأثير في الذات أو في الأشياء ودعوة الصورة فعلاً من هذا

(١) اللغة العربية وقيم الأصول، ص١١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١١٤.

التأثير، وذلك لأن تأثيرها فينا هو سبب إدراكنا لها»[1]*.

وقديماً ما طُرحت هذه الفكرة، فقد أشار إليها «ابن يعيش» بقوله: «جعلوا ذلك لفظ الفعل، لعمومه وشموله كل فعل، علاجاً كان أو غير علاج، أو غير غريزة»[2].

وقريباً من هذه الفكرة ذهب د. «مهدي أسعد عرار» بقوله: «من المقرر المستحكم أن للغة جسداً بنيوياً يشفُّ عن معنًى وأن هذا الجسد مؤلف من مستويات لغوية وأن كل مستوىً من تلكم المستويات يفضي إلى معنىً قائم برأسه»[3].

والباحث إذ يتبنى هذه الفكرة من قبل د. «ميشيل إسحاق» يسوق دليلين على صحتها:

الأول تاريخيّ، وهو دليل الامتناع.

والثاني مستقبليّ، وهو دليل الانتفاء.

وكلاهما يشهدان بصحة هذه الفكرة.

أما الدليل الأول على ذلك – وإن رآه «ابن عصفور» دليلاً على شرف علم الصرف فلا مشاحة في تعدد الرؤية – وهو قوله: «ومما يبين شرفه – يعني علم الصرف – أيضاً أنه لا يُوصل إلى معرفة الاشتقاق إلا به ألا ترى أن جماعة المتكلمين امتنعوا عن وصف الله سبحانه بـ (حنان) لأنه من الحنين، و (الحنّة) من صفات البشر الخاصة بهم تعالى الله عن ذلك، وكذلك امتنعوا أيضاً من وصفه بـ (سَخِي)؛ لأن أصله من الأرض (السخاوية) وهي الرَّخوة، بل وصفوه بـ

(١) المصدر نفسه، ص١١٢.

* لا يبعد أن كان «الخليل بن أحمد الفراهيدي» في الميزان الصرفي ناظراً هذا التفاضل بين الفعلين (فعل) و (عمل) فاختار الأول دون الثاني.

(٢) التصريف الملوكي، ص١١٥ – ١١٦.

(٣) البيان بلا لسان، ص١٩.

(جواد)، لأنه أوسع في معنى العطاء وأدخل في صفة العلاء، وامتنعوا أيضاً من وصفه بـ (الداري) – وإن كان من العلم –؛ لأن أصله من (الدرية) وهي شيء يضعه الصائد لضرب من الحيلة والخديعة، فكأن ما يقدمه الذي يريد أن يتوصل إلى علم شيء من الأدلة بمنزلة الدَّريَّة التي يتوصل بها إلى ختل الصيد وخَدْعه»[1].

فامتناعهم عن وصف الله بهذه المفردات ما هو إلا دليل على تأثير المفردة في رسم الصورة (صورة الجملة) وتأثيرها الجمالي.

وأما دليل الانتفاء – وهو دليل مستقبلي – فهو يرسم لنا حدود تفكير أمة من الأمم باختفاء مفردات من قاموسها التداولي، فإذا اختفت مفردة في كلام أمة من الأمم فهذا دليل على موت مفهومها، فلا نتوقع من أمة من الأمم اختفى من نتاجها الأدبي مصادر مثل (الكرامة، العزة، الرفعة).

أو الأفعال المضارعة لهذه المصادر (الاستبسال، الدفاع، القتال). أن تكون هذه الأمة في طريقها إلى بناء بلدها أو تطوره أوأن تدفع عنه شر الأعداء.

ولا شك أن رؤية باختين عميقة أيضاً حينما رأى أن الكلمة هي وقود الكلام؛ لأنه جزء من الجملة وجزء من النص[2].

ونتاج هذا البحث يتجلى في اختيار القاص البصري من بين جغرافيا الصرف مواطن محددة تبرز شاعرية هذا الاختيار، فقد أدرك القاص أن المفردة في محيطها كالفرد في مجتمعه، بعضهم مؤثر وبعضهم متأثر ولا علاقة للنحو بها.

فالنحو والصرف قد يقتسمان الطريق في تحديد نوع الجملة مثلاً، بل إن القسم الأكبر يقع على الصرف، أما أقسام الفعل فهو الجنبة النحوية في هذا الموضوع[3].

---

(١) الممتع في التصريف، ١/ ٢٨ – ٢٩.

(٢) ينظر: الخطاب الروائي، ص١٢٩، وينظر: بنية اللغة الحوارية، ص٤٣.

(٣) ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص٣٩ – ٤٠، وينظر: الجملة العربية في دراسات المحدثين، ص٧٣.

والناظر في القصة البصـــرية يجد أن القاص البصـــري كان شديد التأمل لكل مفردة يضـعها في قصـته وإمكانية هذه المفردة في العربية من الناحية الموضـوعية والدلالية، والمقصود بالناحية الموضوعية النظر في الكلمة نفسها.

وإمكانية الانتفاع من مسماها كأن تكون اسمية، فعلية، حرفية، وهذا الحضور في ذهن القاص جعله يدخلها في الصياغة القصصية فأدخلها مفردة من مفردات قصته كما في قول «السارد»: «حدث الرجل نفسه وهو يواصل حلاقة ذقنه، منشغلاً بثلاثة أفعال مضارعة: يحلق، وينظر إلى وجهه ويتحدث بلا صوت»[1].

وقول «الســـارد» وهو ينظر إلى حروف المباني من مفردة معينة وهي مفردة (الحرب) فاســتل منها حرف (الحاء) قائلاً: «ولكن من ســيفهم ومَن ســينجو من الكابوس الذي خيّم هنا وهناك وحرف الحاء من الحرب والحصــار قد ســيطرا على حرف الحاء من الحرية»[2].

أو قول «الســـارد» مقدمـــاً مصـــدر الفعـــل المضارع (تشـــردَ) عـــلى مصـــدر الفعـــل الماضي (شـردَ) مراعاة منه لجملة سـردية بناها على الاستقبال في قوله: «بعد سنوات ستتفرق الوجوه وترحل في تشـــردها، أو شـــرودها، أو ستتجِدُ في وجه مُشـرد ، تتجسم على جبهته غضون الأسئلة الحائرة»[3].

مع أن الأسـبق إلى لسـان الناس هو الماضي فالحاضر، فكان الأقرب إليه أن يقول في شـرودها أو تشـردها؛ لكن أسلوب أغلب القصاصين البصـريين هو الشاعرية في اختيار الألفاظ، وكأنهم يطبقون كلمات ريفاتير الذي عرّف الأسـلوب بأنه إبراز بعض عناصـــر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غَفِل عنها شُـوه النصُّ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصـة مما يسـمح بتقرير أنَّ الكلامَ

(١) حامل المظلة، ص٨.

(٢) الأيام، ص١٥.

(٣) حدائق الوجوه، ص٣٧.

يُعبِّر والأسلوب يُبْرِزُ[1].

فشاعرية الاختيار الصـــرفيّ تبرز اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصـــفر إلى خطاب يتميز بنفســـه[2]، وهنا نذكر ما نقله «موباســـان» عن «فلوبير»من أن كل معنى يراد التعبير عنه لابدّ له من كلمة للدلالة عليها وفعلٍ لحركته وصفةٍ لبيان ماهيته، ولهذا فإن على الكاتب أن يبحث حتى يصل إلى تلك اللفظة والفعل والصفة[3].

ومن نماذج شـاعرية هذا الاختيار الصـــــرفي في الأسـماء المجردة نرى كيف أن «السـارد» رسـم لنا صـورة أحد الحمالين وأنه غاية في الهُزال، فلجأ إلى وزن (فَعَلَ) الثلاثي، وهو الوزن الثاني من أبنية الأسـماء[4]، واختار من الأسـماء (العصـا)، وذلك بقوله: «إذ ذاك رَانَ صمتٌ على الركاب بينما القاطرة تدنو من المحطـة.. تنجلي عـن ثلاثة حمّالين محروقي البشـــرة: اثنان منهم مفتولا العضـلات، بينما ناءَ الثالث وكان هزيلاً – يشبه عصا درويش تائه – بثلاث حقائب.. أنزلوا ما ناءت بهم رؤوسهم»[5].

فصـورة العصـا ومكملات الصـورة (درويش) و (تائه) رسـمت صـورة شـديدة الوضوح عن هزال الحمال.

وفي وزنٍ مماثل اختار السـارد مفردة (عَزَبٌ) على وزن (فَعَلٌ) من الأسـماء للدلالة على الحيرة إزاء مشـكلة نتجتْ عن هذه الصـفة مع أن الوصـف بعدها يغني عنها، وذلك في قول «السـارد» وهو يتحدث عنه نفسـه: «وبخفة كائن متوحش اعترضـني

(١) أسلوب الالتفات في البلاغة القرانية، ص٤٦.

(٢) الالتفات في البلاغة العربية، ص٣٤.

(٣) دراسات في القصة العربية الحديثة، ص٣٣.

(٤) قال «ابن الحاجب» عن أبنية الأسـماء المجردة: ((إنَّها عشـــرة أبنية... وهي: فَلْسٌ فَرَسٌ كَتِفٌ عَضُـدٌ حِبْرٌ عِنَبٌ إِبِلٌ قُفْلٌ صـردٌ عُتُقٌ)). شـرح شافية ابن الحاجب للرضي الأستراباذي، ١/ ٣٥.

(٥) اتبع النهر، ص٧٥.

هذا السؤال: الآن، وقد متُ يارجل من سيتقبل تعازي المعزين، وأنت عَزَبٌ لا ولد ولا تلد، ولا أخ ولا قريب، الى من يتقدم الناس بالتعزية؟»[1]. بهذا الخبر المفرد المجرد وضع السارد المشكلة بكل وضوح.

وفي وزن آخر اختار السارد وزن (فُعُلٌ) وهو الوزن العاشر من أبنية الأسماء العشرة للدلالة على عضو من أعضاء الإنسان وهو (العُنُقُ) واصفاً إياها بالمقطوعة، ولأنه مخير بين التذكير والتأنيث في هذه المفردة؛ لأن العُنُق مما يُذكر من الإنسان ويؤنث[2]، فاختار التأنيث لأنه أقوى في القول وأوقع في الكلام، وهو مذهب ابن جني؛ لأن تأنيث المذكر أذهب في التناكر والإغراب[3]

وللإغراق في المبالغة نُكسِبُ المذكر علامة التأنيث؛ لأنها في المبالغة أعظم؛ لذلك قال «أبو حاتم السجستاني» (ت ٢٥٥ هـ): «وأما الهاء فربما دخلت في المذكر دون اختيها للمبالغة في مدح أو ذم، نحو قولك وأنت تمدح: رجلٌ علامة ونسّابة، وراوية وداهية. وفي الذم: رجلٌ هِلباجةٌ وزُقَلية، وتِلقامَةٌ»[4] وهذا من باب التنظير فالهاء هنا للمبالغة.

وإذا كان هذا في الصفات، فإنَّه في الأسماء آكد، لذلك قال «السارد»: «وكرهت أنْ تبقى حسرة في صدري، ولا أستطيع أن أزفرها؛ لأن عنقي مقطوعةٌ»[5].

أما مفردة (لُهُبٌ) على وزن (فُعُلٌ) فهي دالة على جمع التكسير وأفادت الكثرة، وقدرة هذا الاسم على تجسيم اللهَب بعد اللهب مناسبةٌ جداً لرحلة في جهنم بما فيها من حروف مضمومة متتابعة تمثل الشدة والبلية من (لُهُب) متتابعة؛ لذلك

(١) لاعبو السرد، ص١٤.

(٢) المذكر والمؤنث لابن الأنباري، ١/ ٣٦٠.

(٣) الخصائص، ٢/ ٤١٥.

(٤) المذكر والمؤنث للسجستاني، تح: د. عزة حسن، ص٣٧.

(٥) لاعبو السرد، ص١٣٦.

قال «السارد»: «صِياحٌ وصراخٌ يتعالى، أشجار مصفوفة أخرى تتقدم، لُهُب حمراء وزرقاء تتلوى بدماغي، لهبي أنا لَهَبُ نفسي- لانشطار الرؤية وهي تهوي مخدرة في الفراغ الأزرق، وجوه منسية كثيرة تندفع أرى من بينها صورة أختي الكبرى حاملة وليدها دون أوساخٍ أو دماء»[1].

وفي الفعل الثلاثي المجرد نجد أن الصرف السردي يتعامل مع الأفعال كلاً على حدة لا كتلة واحدة، فاختيار الفعل عدتُ عن رجعتُ، وصلتُ، انتهيت[2] في السرد القصصي- تبرز شاعرية الاختيار، ففي مشهدٍ حركي يمثل معادلة مفادها (إن تبني السارد كلمة مُمكّن لدلالتها وهو ما يسمى بالمعادل الموضوعي[*].

حين أراد «السارد» أن يبين مدى اختلاف خاله – الذي تجاوز السبعين من عمره – مع شيخ الجامع – مدعي التدين – تذكر قول الخال له: «أنا والشيخ والدنيا على خلاف تلك هي عبارة خالي، تذكرتها وأنا في الطريق إليه»[3].

ثم انتقل إلى مشهد آخر وهو لقاء الخال المحتضر مع شيخ الجامع بحضور «السارد»: «كان الناس في الخارج يصرخون، فتح الباب دخل شيخ الجامع يحوقل، برك عند رأس خالي أخرج كتاباً من جيبه، أشار إليه خالي أن اقترب: اقترب الشيخ «نحن السابقون وأنتم اللاحقون» قال للشيخ «إلى الجنة إن شاء الله» عقب الشيخ «إلى النار والله، وأنت في الأثر« قال خالي للشيخ. بصق الشيخ بوجه خالي خرج وهو يقول «إذا مات، لا تأتوني، فلن أصلي عليه، فقد تلبسه الشيطان روحاً وجسداً»[4].

فـ«السارد» أراد أن يوصل فكرة مفادها أن الخال يكره الشيخ المتظاهر بالتدين،

---

(١) ظل النعاس، ص١٥.

(٢) وظيفة الوصف في الرواية، ص٤٤.

* المعادل الموضوعي للكرم هو حاتم وللقربة هو العباس«عليه السلام».

(٣) الحزن على طريقة وردة، ص٣٩.

(٤) المجموعة نفسها، ص٤٠.

وأن الشيخ حاقد على هذا الخال، فاختار المعادل الموضوعي للحقد واستعمل حركة من هذا المعادل الموضوعي وهو الجمل حينما يبرك،وهو لحظة إلقاء صدره في الأرض، والجمل مضرب المثل بالحقد – وفي أمثال العرب – أحقد من جمل. وكل ذلك أفاده الفعل الثلاثي المجرد (بَرَك) في إشارة أخرى مهمة قال «السارد» واصفاً دخول شيخ الجامع على الخال المحتضر «دخل شيخ الجامع يحوقل»[1].

ولا أدري هل كان «السارد» قاصداً لهذه التسمية، فالحوقلة مشية الشيخ الهرم، وهي في الأصل داء يصيب الإبل ويضعفها[2]، أم أنه أراد الحوقلة وهي قول لا حول ولا قوة إلا بالله[3]، ولا سيما وأنَّ اللفظتين قد وردتا، بل إن بعض كتب اللغة قد جمعت اللفظتين معاً، قال «ابن السكيت»: «ومن الحولقة والحوقلة إذا أكثر من قول «لا حول ولا قوة إلا بالله»»[4].

وإن كان الأغلب المنع، قال «ابن دحية»: «ولا تقل حوقل بتقديم القاف، فإن الحوقلة مشية الشيخ الضعيف»[5].

ومع ذلك فقد أجازته بعض كتب الصرف[6].

فإن يكن المعنى الأول فقد أبدع السارد في رسم الصورة، ودل على إحاطته باللغة، وإن يكن المعنى الثاني – وأنه أخطأ النحت على أسوأ تقدير – فلم تقدح بما قدم الفعل (بَرَك) من خفايا وأسرار في العلاقة بين شيخ الجامع والخال، أو قل بين الحاقد والمحقود عليه.

---

(١) الحزن على طريقة وردة، ص٤٠.

(٢) عمدة الصرف، ص٥١.

(٣) الصرف حاتم الضامن، ص٤٥.

(٤) إصلاح المنطق، ص٣٠٣، وينظر المزهر في علوم اللغة، ١/ ٣٨٢.

(٥) المزهر في علوم اللغة، ١/ ٣٨٢.

(٦) ينظر الكتاب سيبويه، ٤/ ١٠٤، وينظر المستقصى في علم التصريف، ص٤٤١.

وقد اكتفينا بهذا المثال بسبب سعة المعاني التي يحملها الوزن الصرفي للفعل الثلاثي المجرد (فَعَل)، وقديماً قال «الرضي الاسترآبادي»: «اعلم أن باب فَعَل لخفته لم يختص بمعنىً من المعاني، بل استعمل في جميعها؛ لأن اللفظ إذا خف كثر استعماله واتسع التصرف فيه»[1]، وقديماً شهد له «سيبويه» بكثرته في الكلام [2].

وإن كان المعنىٰ الأبرز فيه المغالبة[3]، علىٰ أن له معانٍ كثيرة[4].

وفي مثال آخر نرىٰ فعلين ثلاثيين مجردين، هما: الفعل (ران) والفعل (مضىٰ) يجسدان شاعرية الاختيار الصرفي في هذا الموضوع، نجد «السارد» يصور حالة الابن الذي لا يعرف شيئاً عن قلق والده الشيخ، الذي شكل له المطر في كل عام هاجساً؛ لأنه لم يصلح السقف قبل أن يخترقه المطر، وبين واقع يعرفه الابن تماماً، ذلك أنهم هجروا بيتهم بسبب الحرب وهم يتابعون أخبارها لعلهم يعودون إليه في يوم ما، فجاء الفعل الثلاثي المجرد ليكون حكماً بين الحالتين سكون الواقع، وقلق المضيِ في الحيرة، وذلك في قول «السارد»: «رفع الشيخ كلتا يديه إلىٰ الأعلىٰ وصاح كما لو كان يؤذن «الله أكبر أنسيتم بيتكم أثمَّة ابن آدم ينسىٰ بيته؟» رآن الصمت علىٰ رأس الابن، إلا أن عيني الشيخ مضتا تنظران إلىٰ نقطة جد قصية، تطوف فوق سطوح المنازل»[5].

---

(١) شرح شافية ابن الحاجب للرضي ١/ ٧٠.

(٢) ينظر الكتاب سيبويه، ٤/ ١٠٤.

(٣) الممتع في التصريف، ١/ ١٧٣، المزهر في علوم اللغة، ٢/ ٢٩.

(٤) «ذكر الصرفيون لهذا البناء معاني كثيرة، وهي: المغالبة، والجمع، والتفريق، والإعطاء، والمنع، والاستقرار. وضدها وهي: التفريق، والدفع، والتحويل، والترك، والانتهاء، والسير، والاضطراب، والحركة، والتصويت، أو القول، والرمي، والتجديد، والإصلاح، فضلاً عن المغالبة، يأتي معنىٰ المفاخرة، والفوز الذي يقارب معنىٰ الغابة». أبنية الأفعال المجردة في القرآن الكريم ومعانيها، ص٢٦٣، وينظر: جامع الدروس العربية، ١ / ٢٢٠.

(٥) نار الظهيرات الصعبة، ص٤٩ – ٥٠.

والسارد في هذين الفعلين الثلاثيين المجردين استطاع أن يقول كثيراً من الأحداث منهاعجز الابن عن عمارة سقف بيتهم – يوم كان لهم بيت – ومنها عدم إمكانيته التطلع إلى السقف فوقه بعد الآن، لأنه من جهة فهم مراد الأب، ومن جهة أخرى ران الصمت على رأسه على حين سار الأب سيراً معنوياً بوساطة الفعل الماضي (مضى) مؤنثاً مثنى لعين الشيخ المقابلة لكتلة واحدة من الصمت هي (ران) «ارتبطت كلمة السقف بموعد هطول المطر... وأصبح المطر في رأس الشيخ مارداً رهيباً يختبئ في قمقم طيلة فصول الجفاف، حتى إذا ما نقرت أول قطرة مطر زجاج النافذة خرج المارد من قمقمه وانتصب قبالة الشيخ: كتلة مرئية محسوسة، مرعبة»[1].

وإذا كان الصرف ينظر إلى الفعل المضارع على أنه فرع من الأصل وهو الماضي[2].

والنحو ينظر إليه على أنه يدل على التجدد والاستمرار[3]، فإن السرد يرى أن الفعل المضارع يجعل الأفكار أوثق عرى بمكانها وزمانها ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكد وجود الأحداث ويحددها مكانياً وزمانياً[4].

ومن نماذج هذا الاختيار الصرفي قول السارد على لسان حارس الدار الذي كان يحرس داراً ولا يعرف مهنة صاحبها، وكان الحارس هارباً من الخدمة العسكرية وذات مساء جاء صاحب الدار وأعطاه مسدساً ليقوم بحراسة المنزل الفارغ على أتم وجه، وهنا ينقل السارد المخاوف والهواجس على لسان ذلك الحارس – الهارب من الخدمة العسكرية – الذي اكتشف أنه يحرس بيت رفيق كبير في الحزب إذ يقول: «ترى ما تكون مهنة صاحب الدار الذي سلمني مسدسه بلمح البصر في زمن يحرم على الآخرين حيازة أي سلاح ناري؟

(١) المجموعة نفسها، ص٥٠.

(٢) شرح شافية ابن الحاجب للرضي١/ ٣٤.

(٣) معاني الأبنية في العربية، ص٩.

(٤) لغة الخطاب السياسي، ص٦٣.

سأذهب صباحاً إلى حيث صاحبي لأنفث بوجهه هواجسي العديدة»[1].

وهنا نلحظ الفعل المضارع المجرد (أنفث) وكيف صور لنا حارس البيت كأنه أفعى محاصرة وما حاصرها هو الهواجس والتفكير والقلق على حياته، فما كان منه إلا أن يسلك سلوك الأفعى في الهجوم.

وفي فعل ثلاثي مجرد بصيغة المضارع نرى أن الفعل قد تكرر ليكرر التجدد والاستمرارية مع كل فعل من طير القبّرة ليحاور الآخر (الطفل العاشق لهذا الطير)

إذ قال «السارد»: «حينما كنت صغيراً، كان حلمي أن أصطاد قبّرة... يإلهي هاهي قريبة جداً أكاد ألمسها... أقترب ترنو إليّ... تلفتت ترنو إليّ من جديد... ساعدني يارب يخفق قلبي بما يشبه الفرح ترنو إليّ بغنج، بنظر على عجل... وسط العشب الأخضر الزاهر ترنو إليّ تذبل شفاهي... عشر خطوات بل ربما خمس تفصلني عن قبّرتي التي تقف ترنو إليّ، تعنفني جدتي قائلة: لا تطارد قبّرة ياولدي فالكذاب يمنيك ولا يعطيك، أمي تكرر نصيحتها: يابني لا تحاول اصطياد قبّرة، فالقبّرة لعوب تغريك وتتعبك؛ لأنها لا تطير بعيداً ولا تقترب كثيراً»[2]. إن هذه الحركية كلها قد أنتجها هذا الفعل الثلاثي المضارع المجرد.

وأما الثلاثي المزيد بحرف وحرفين وثلاثة أحرف فيجب الإشارة – قبل الدخول في نماذج هذا الموضع –إلى التناقض الذي وقع فيه بعض باحثي الصرف؛

ذلك أن «بعض اللغويين القدماء نسبوا إلى حروف الزيادة معاني خاصة، إذ تحدّثوا أحياناً عن أن معنى التاء في (أفتعل) هو الافتعال كما تحدثوا عن معنى السين والتاء في (استفعل) ونسبوا إليها معنى الطلب أو غيره»[3].

---

(١) خفايا المجهول، ص٧٤.

(٢) ضفائر طيبة، ص٣٨ – ٣٩.

(٣) مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري، ص١٦٣.

ومن يراجع شـــرح شافية «ابن الحاجب للاستراباذي» يجد التسمية في مواضع كُثُر[1].

وقد رفض د. «تمام حســان» ود. «أحمد محمد قدور» هذه التســمية؛ لأن هؤلاء الصــرفيين يعلقــون معنىٰ ما بحــروف الزيادة، فيجعلــون حروف الزيادة لواصــق لا زوائد[2].

وقد افترض د. «تمام حســان» صــحة ذلك جدلاً إلا أنه اســتحال التطبيق في بقية الحروف إذ قال: «إن اســتخلاص الزائد وعزله عن الكلمة إن كان مقبولاً في الســين والتاء وفي تاء الافتعال فليس مقبولاً في عناصـــر أخرىٰ كالتضعيف والتكرار الذي يصعب معه نسبة الزيادة إلىٰ أحد المكررين»[3].

فالأولىٰ جعل المعاني إلىٰ الصــيغ لا إلىٰ الزوائد وبذا يجعلون المعاني الوظيفية مما تفيده الصيغ كاملة لا الزوائد منفصلة عن الأصل، وهذا هو المنهج السليم في نسبة المعنىٰ الصــرفي للصيغة إلىٰ الصيغة المزيدة كلها لا إلىٰ زوائدها[4].

في الفعل الرباعي المجرد نجد شاعرية الاختيار الصـــرفي بقوة في وزن (فعلل)، علماً أنَّ معاني الفعل الرباعي لم تذكر من الصـــرفيين القدماء[5]، وإنما ذكرها الشيخ «محمد محيي الدين عبدالحميد» في كتابه «دروس التصــريف».

ومن نماذج هذا الفعل الرباعي المجرد قول «الســارد »– وقد تجاوزت امرأتان

(١) ينظر: شـــرح شافية ابن الحاجب ١ / ١٠، ١ / ١٩، الهامش رقم (١) في ١ / ٢٠٧، ٣ / ٨٣، ٣/ ١٩٩، ٣ / ٢٢٧، وينظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها ١/ ٢٧٤.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها، ص١٦١.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها، ص١٦١.

(٤) مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتىٰ القرن العاشر الهجري، ص١٦٤.

(٥) ينظر: أبنية الأفعال المجردة في القرآن الكريم ومعانيها، ص٢٨٢، وقد أحالت الباحثة إلىٰ كتاب دروس التصريف، ص٦٨ – ٦٩.

الأولى أمامه والثانية صورة خيالية من رسمه – لذلك حملق في الظلام كالذي يبحث عن كنز ثمين... المرأة تقف قبالته وبغضب شديد:

«هات الكيس.

كنت أنوي... !

أيتها المتشردة

رسمت المرأة ابتسامتها:

لسنا في زمن العبيد»[1].

وفي موضع آخر يقول سارد آخر: «فإنني أخذت أحملق في وجهه ! إنه وجه علي الغوث – ظلي الذي يلازمني ويقاسمني غرف البيت، يلتصق بجسدي كلما دوى انفلاق قذيفة قريبة»[2].

وإذا ما عرفنا أن الرجل إذا حملق فتح عينيه ونظر نظراً شديداً؛ لهذا استدعى الأول فعلاً ماضياً رباعياً مجرداً يملأ منه عينيه حتى إذا أفاق من أفكاره وشوارده انتهى فعل الحملقة وامتلاء حدقة العين من بياضها، وانتهى الحملوق وهو ما غطت الجفون من بياض الحملقة[3].

بخلاف القصة الثانية إذ يرى السارد تتكرر الرؤيا وتكون المحادثة وكشف الأفكار وتطول الصحبة «لا يريدني علي الغوث أن أراهما، وها هو يقذف برذاذ صوته»[4]، «أوه ياللخجل ! ماذا قلت ياعلي الغوث؟ هل قلت: إنني قد تجاوزت

(١) لا ظل فوق الجدار القصير، ص٧٢ – ٧٣.

(٢) تراص الأنا، ص٣٥.

(٣) ينظر: لسان العرب مادة (حملق)، ١/ ١٠٠٦.

(٤) تراص الأنا، ص٣٨.

سـن المراهقة الوظيفية»[1]، «أسـرارنا الصغيرة الدافئة التي كانت لها ذات ليل رائحة ماء الورد، وقد تنبه علي الغوث، ولم يهدأ له بال، أرىٰ جسده يختض ويرتعد»[2].

وهذا التكرار والتجدد باللقاء مع ذاته يستدعي الفعل (يحملق) المضارع الدال علىٰ التجدد والاستمرارية وإدارة حماليق عينه، فالحملوق هو باطن الجفن[3]، ويتناسب مع باطن الرؤيا.

وفي مشهد آخر يمثل شاعرية اختيار الأفعال، فالفعل الرباعي (فَعْلَلَ) (جَرْجَرَ) هو القائد والفعل الثلاثي المضارع هو المقود (يتبع)، والفعل الماضي الثلاثي المزيد بحرف (آثر) يمثل الإرادة المتعددة، إرادة الشخصية داخل القصة إرادة السارد المصور للقصة، إرادة كاتب القصة، إرادة شاعرية الاختيار الصرفي.

يصور السارد مشهد الأخ الذي جلب جثة أخيه الذي ظنّ أنه شهيد ثم تبين له أنه قد أعدم رمياً بالرصاص، وقف الجميع معه أمام شيخ العشيرة لكنه آثر أنْ يتبع عمه الشيخ حين وجده يجرجر قدميه المتثاقلتين نحو الديوان[4]. إن مهمة الاختيار مهمة ليست سهلة؛ لأن اللغة العربية تختلف عن اللغات الأخرىٰ، ففي اللغات الأخرىٰ «حاول كثير من الكتاب أن يشغلوا القوة الإيحائية الرمزية للكلمات باختلاف صيغ واستعمالات وترتيبات جديدة»[5].

علىٰ حين ينماز النص السردي عند الكاتب العربي باستعمال سمات لغوية معينة من بينها:

١. استعمال وحدات معجمية معينة.

---

(١) المجموعة نفسها، ص٣٨.

(٢) المجموعة نفسها، ص٤٠.

(٣) ينظر: لسان العرب، مادة (حملق)، ١/ ١٠٠٦.

(٤) نار الظهيرات الصعبة، ص٦٠.

(٥) الزمن والرواية، ص١٧٣.

٢. الزيادة أو النقص النسبيان في استعمال صيغ معينة أو نوع من الكلمات.

٣. طول الكلمات المستعملة.

٤. طول الجمل.

٥. نوع الجمل: (اسمية، فعلية، لها طرف واحد، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية).

٦. إيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة[١].

فالكاتب العربي أمام امتحان صعب يتمثل في الاختيار الصرفيّ للصيغ، وبه تتجلى مظاهر شاعرية الاختيار الصرفي، بخلاف الكاتب الأجنبي الذي يوجد اللغة ولا يختيارها، ففي الفعل الماضي في صيغة كثيرة التداول ولكن في اختيار مفردة قليلاً ما ترد في الكلام، أما الصيغة فهي (تَفعّل).

وأما المفردة فهي الفعل (تصَحّرَ)، وقد خلط السارد أجزاء متساوية من المعاني في هذه الصيغة التي أفادت: جزءاً من التكلف والمعاناة[٢]، وجزءاً من التلبس[٣]، وجزءاً من الصيرورة[٤]، وذلك في قوله: «اقتربت مني ابنتي وزوجتي مسكت يدي في محاولة ودودة لإقصاء الخوف والقلق عني، كنت مشتتاً، لا أدري كيف أُداري قلقي الذي لا أريد أن يطال من يحيطون بي ويغدقون بدفء مشاعرهم في الثغرات التي تصحّرت بروحي... أنا أزدرد رشفات الماء من القدح الذي جلبته زوجتي لي»[٥].

لقد صور السارد الماء شيئاً صلباً يزدرده من شدة الخوف والقلق بعد أن وجد

(١) ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٣٣ – ٣٤.

(٢) الصرف الوافي، ص٢٨١.

(٣) أوزان الفعل ومعانيها، ص٩٩.

(٤) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٥) انكسارات مرئية، ص٤٠.

عبارة مطلوب على حائط الدار، ثم وجد ظرفاً فيه إطلاقات نارية مدفوعاً من تحت الباب.

وللفعل المضارع حضوره القوي في السرد البصري؛ لأن السارد البصري توصل إلى حقيقة مفادها أنَّ الفعل المضارع يجعل الأفكار أوثق عرى بمكانها وزمانها ويعمل على حضور الأشياء ويؤكد وجود الأحداث[1].

ونلحظ ذلك بنماذج متعددة، منها قول السارد: «كثيراً ما كنت أغيب، أتنطس وأنصت لهم لعلي أحوز بقايا الأحلام المبعثرة دونهم وهم يتقدمون نحوي»[2].

وهنا تتجلى شاعرية الاختيار الصرفي في المناسبة بين (أتنطس) والفعل المضارع (أحوز)؛ ذلك أن الفعل (حَازَ – يَحُوزُ) ارتبط بألفاظ العلم والمعرفة.

أما عن الفعل (نَطَس) فقد قال «ابن منظور»: «رَجُلٌ نَطِّسٌ وَنَطُسٌ وَنَطِسٌ... عالِمٌ بالأمور حاذقٌ بالطبِّ وغيره»[3]. فهذه المودة بين الفعل (أتنطس) والفعل (أحوز) هو ما أطلعتنا عليه شاعرية الاختيار الصرفي.

فالسارد يتعامل مع المفردات تعامل الصرفي، فهو حَذِرٌ في التقاطها، ففي قصة رسم حكائي على الورق أراد السارد أن يصور قدرته على مصادقة الآخرين، وبكلمات قليلة سبقت الفعل المضارع بصيغة الجمع للدلالة على صداقته لهم حينما قال: «بعد أيام قليلة كنا نخمر في حانة ما بعد الظهر، رأيت خالداً ولأول مرة ينظر في عيني، ويواجهني بحزن هائل»[4].فاختار السارد هذا الفعل (نخمر) بسبب المعرفة السردية التي قادته إلى أن الهمزة والنون لا تحددان النوع والتاء والياء لا تحددان

(١) لغة الخطاب السياسي، ص٦٣.

(٢) ما يتبقى من البياض، ص٢١.

(٣) لسان العرب، مادة (نطس)، ٦/ ٤٤٦٠.

(٤) نار الظهيرات الصعبة، ص٧١.

العدد[1] ليدلل على وجود النساء في الحانة.

لقد أيقن القاص البصري أنَّ النقص الكامن في الصورة هو معيق للتواصل مع نصوص التخيل، وهو في الوقت ذاته دافع دائم تتبناه القراءة من أجل الاستكمال الذي يرغب فيه المؤلف والقارئ معاً، وإذا كانت القراءات تستكمل ذلك النقص بحسب طرائقها الخاصة فإن القراءة المقترحة هنا هي القراءة التي تنظر بعين الاعتبار إلى قصد النص وإلى غاياته[2].

ومثله الفعل (يتآكل) كما في قول السارد: «كان ممتعظاً.. يتآكل القلق قلبه، ولكن مم؟ لا يعرف»[3].

وفي الإصرار على جعل الفعل بصيغة المضارع من جهة؛ لأنه يدل على التجدد ومن جهة أخرى فإن صيغة يتفاعل التي تدل على التدرج والتزايد، فهذا يعطي ثقلاً للفكرة ويؤكد حضورها[4]؛ لأنه انعكاس لانعدام حركة الزمن[5].

وفي قول السارد: «رأيناها كلنا، صبيّة فريدة الجمال عانقته وكانت تبكي وعيناها المكحولتان تتوامض فيها أشياء لا نعرف أسرارها»[6]. جاءت المفردة بصيغة (تتفاعل) لأنه أراد الإشارة إلى تأكيد التكرار – تكرار هذا الوميض – فجاءت الصيغة (تتفاعل)، بخلاف صيغة (تُفعل) التي توفرها مفردة (تُومض)[7]. وهذا يقودنا إلى رفض فكرة أساسية في الصرف هي فكرة الاستغناء، فقد جعل الباحثون

(١) دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، ص١٤١.
(٢) نقص الصورة تأويل بلاغة السرد، ص٢٨.
(٣) بقعة زيت قصة عين الطائر، ص٣٣.
(٤) لغة الخطاب السياسي، ص٦٣.
(٥) ثقافة العنف والإرهاب، ص٩٢.
(٦) المعدان، ص٥٤.
(٧) أوزان الفعل ومعانيها، ص١٠٣.

في الصـــرف (الزيادة بأصل الوضع للاستغناء عن المجرد من أول الأمر)»[1] سبباً خامساً من أسباب الزيادة[2].

والواقع أنَّه تحول متعمد لكي نحصل على كلمة موافقة للذوق العربي السليم؛ لكي تأخذ الكلمات مجالها في الكلام، إذ لا يصح الاستغناء عنها[3].

ثمَّ أنَّ تعليل كل زيادة أمرٌ مشكلٌ؛ لأن احتمال الزيادة أسهل من احتمال الحذف[4].

وفي قول السارد: «لم يزل الأخضر خافتاً يتخافت أكثر»[5] إشارة صرفية إلى دقة الاختيار، فلم يكتفِ السارد بقوله خافتاً الدالة على الحال بل أردفها بجملة أخرى صرفياً تدل على التكرار التدريجي؛ ذلك أن من معاني (تفاعل) إذا كان من طرف واحد، هو «حصول الشيء تدريجياً... على وجه الكثرة لا الحصر... وتساقط الشيء إذا تتابع سقوطه أو سقط قطعة قطعة»[6]. وما كان ذلك الذي يتخافت صوتاً، بل لوناً من ألوان البارود.

وربما تكون المفردة الصرفية حاكمة بين ثنائية الفضيلة والرذيلة، فبينما الإنسان مثار عطفٍ وشفقةٍ وغموض في ماضيه، إذ هو إلى الافتضاح أقرب، كما في قول السارد: «كانت كوكب مربوعة القامة تتعاظم الشحوم على جسدها يوماً إثر يوم كانت بشرتها شديدة السمرة... وكانت تعتمر نظارة غامضة الزجاج نادراً ما رفعتها

(١) الصرف الوافي دراسات وصفية تطبيقية، ص٣٤.

(٢) الأسباب الأربعة المتقدمة: ١ – إلحاق بناء ببناء، ٢ – الزيادة للتعويض، ٣ – الزيادة لإمكان النطق بالساكن، ٤ – التوسع في اللغة، ينظر الصرف الوافي دراسات وصفية تطبيقية، ص٣٤.

(٣) أبحاث صرفية، ص١٦٦.

(٤) التصريف الملوكي، ص١١٦.

(٥) الرجل الغريق، ص٩٩.

(٦) أوزان الفعل ومعانيها، ص١٠٣.

عن عينيها رغم أنها لم تشتهر بالحول لابدّ أن تينيك العينين حملتا سراً غير قابل للافتضاض»[1].

وهنا نربط بين كلمة الافتضاض التي تشير عفة المرأة الباكر غالباً وبين افتضاح السر، إذ يقول السارد بعدها بثلاثة أسطر «قال «داود سلمان الخياط»: إذن فقد انطلت حيلتها، على شذّج البلدة... اسمها الحقيقي هو «حمدية» ماذا تقولون؟ كوكب؟ إنَّه اسمها الفني... كنت عاطلاً عن العمل، ولهذا السبب كنت أروح لأكواخ البغايا المسنات كلما نضب المال لديَّ، هناك وجدت حمدية كانت أرخص من غيرها، وكان جسدها على ترهله ألذّ طعماً من تين الحوانيت..!»[2].

وفي إضافة لغوية يمكن أن تحسب للقاص البصري أنه أوجد مفردة غير متداولة إلاَّ في بعض معجمات اللغة، وذلك في قول السارد: «اكتشف أنها عليلة ومصدورة تثير الرثاء»[3]، فقد استحضر المرض لا اسمه أو صفته، وهو مرض ألم الصدر ولم تكن هذه المفردة متداولة أو شائعة، وسبب العزوف عنها هو قوة دلالتها وحضورها.

وفي المشتقات نلحظ شاعرية اختيارها متجسدة في الانتقال ما بين اسم الفاعل واسم المفعول والجامع بينهما وهو (الفعل المضارع)، فالفعل المضارع هو الفاصل عادة بين الفعل الماضي والمشتقات عند إجراء العملية الأشتقاقية.

ففي قول السارد مستعملاً الفعل المضارع واصفاً رغبته: «دعني أتنفس، اخرجني من هذه العتمة الباردة، أريدُ أنْ أتوحّد مع هذه القاذورات التي خلفها التأريخ منذ أربعة عشر قرناً»[4]. فالسارد يكرر رغبته بعد أنْ شعر أنَّ الفعل المضارع يفيد

(١) اتبع النهر، ص٢٩.
(٢) المجموعة القصصية والصحيفة أنفسها.
(٣) الأوديبي، ص٣٨.
(٤) ذاكرة الرمل، ص٦٣.

الإطلاق والاستمرار[1] فهو يعينه عليها.

وفي مشهد آخر نستطيع المقارنة بين (اسم الفاعل) و (اسم المفعول) وإن كان الفارق بينهما مكان الحركة فـ (مُستوحِد) اسم فاعل من (استوحد) و (مُستوحَد) اسم مفعول من الفعل نفسه.

إذ يصف السارد في اسم الفاعل شموخ المئذنة وسطوتها على بقية المنازل «أدرت عيني قليلاً فمنظر المئذنة المستوحِدة لا يستهويني»[2].

فالسارد يستطيع أن يلعن المؤذن ويستهين به «وَلَعَنْتُ المؤذّن الذي يستيقظ كلّ يوم في مثل هذا الإصرار على إعادة نفس الأخطاء النحوية الخرقاء»[3].

لكنه لا يستطيع أن يقلل من عظمة المئذنة المطلة على المنازل إطلالة كاشفة لكل الأسرار، فقوة هيمنة المئذنة على البيوت استدعى اسم الفاعل، بخلاف سارد آخر استدعت شاعرية السرد القصصي استعمال اسم المفعول (مُستوحَد) لرسم صورة الانكسار والخوف، راسماً صورة هذه الشخصية: «ووجهه ليس حزيناً فقط كحزنِ الخروف المُسْتَوْحَد ليلةَ العيد في انتظار الصباح، وإنَّما كان مهيئا لأن ينتحب»[4].

فالضعف والانكسار ناسَبَ اسم المفعول فأنتج هذه الشاعرية في المفردة والسياق.

وفي مشهد سردي آخر نجد اسم الفاعل يجسد القوة والامتلاء الصوتي في مفردة: (الضّاج)، وذلك في قوله: «أفزعتني صرخة سرحان الضاجة في فضاء

(١) إبداع الدلالة، ص٨٨.

(٢) عربة تحرسها الأجنحة، ص٩.

(٣) المجموعة نفسها، ص٨.

(٤) مرزوك.. الإيقاعات الضائعة، ص٣٣.

القاعة»[1].

وإذا انتقلنا إلى الصفات المشبهة نجد أن الصفة المشبهة قد تكون دالة على الفحولة أو الأنوثة، ففي قصة آخر السلالات أراد السارد أنْ يصورَ الفرس التي أدخلوها الإصطبل بكامل أنوثتها بقوله: «أدخلوها الاصطبل جموحة، تحمحم بشراسة، مندفعة مثل سيل عاصف قادم من عصور غابرة، كانت الفرس الحمراء قد أُدْخِلَتِ الإصطبلَ وتكالبَ عليها رجلان يروضونها ويغسلان جسدها الفتي، وعرفها الناثر بالماء والصابون»[2].

فقد صرحت معاجم اللغة أنَّه لا فرق بين جموح وجامح في الدلالة على الجنس قال «الأزهريُّ» (ت٣٧٠هـ): «قال «الليث»: وفرس جموح وجامح الذكر والأنثى في النعتين سواء»[3] أما الصرف فإنَّه وإنْ أشار إلى هذه الحالة وهي دخول الهاء أحياناً على الصفة المشبهة[4] إلاَّ أنَّه لم يبين الحكمة منها، قال د. «هادي نهر» متحدثاً عن الصفة المشبهة التي يستوي فيها المذكر والمؤنث عموما «فيستوي فيه المذكر والمؤنث أن تبع موصوفه نحو: رجل جريح، وامرأة جريح، وربما دخلته الهاء مع التبعية للموصوف نحو صفة ذميمة، وخصلة حميدة»[5]، وبين (جموح) و(جريح) تقاربٌ فهما صفتان مشبهتان تدخلهما الهاء ويستوي فيهما المذكر والمؤنث.

لكن الشاعرية السردية تميز أكثر، فالفرس جموح في حال محدد، وجموحه في كل الأحوال افتخاراً بجمالها وأنوثتها، وهذا ما أثبته موت الحصان الهرم بعد الإخصاب منها، وفي الصفة المشبهة التي استعملت كثيراً في السرد البصري نجد صيغة

(١) جناحان من ذهب، ص٤٩.
(٢) آخر السلالات، ص٣٢.
(٣) تهذيب اللغة، ٤/ ١٦٧.
(٤) الصرف الوافي، ص١٤٠.
(٥) المصدر نفسه، ص١٤٠.

(فعيل) متدفقة في مثل قول السـارد: «يرمقني باستحياء بالغ، تقدم نحوي وبنبرة حزن شفيف قدم نفسه لي»[1].

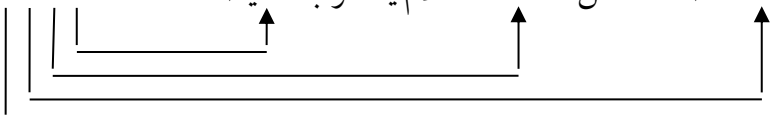
فالشفيف يناسب نبرة الحزن ويظهرها، وفي شاهد آخر يقول السارد: «أنصت لهمس كائنات الظلام ينسرب خفيضاً لا يكاد يُسْمَعُ»[2].

إنَّ مفردة (خفيض) التي هي على وزن (فعيل) اتسقت اتساقاً شاعرياً مع مفردات النص الأخرى:

- الخفيض يتناسب مع الإنصات لا الكلام.
- الخفيض يتناسب مع الهمس لا الجهر.
- الخفيض يتناسب مع الظلام؛ لأنه تعتيم لا النور؛ لأنه إشهار.
- الخفيض يتناسب مع ينسرب؛ لأنه ضعف لا مع يتدفق؛ لأنه قوة.

وكأنّ هذه المفردة بشاعريتها الصرفية مدت أذرعاً شبكتها بما سبقها من المفردات.

أنصتُ لهمس كائنات الظلام ينسرب خفيضاً



(١) سعادات الأمكنة الضائعة، ص٣٩.

(٢) ملاعبة الخيول، ص٢٨.

المبحث الثاني: الملامح الصرفية في القصة البصرية

إذا كان لنا أن نعدل في مقولة شهيرة مفادها أنَّ العدالة في قلب القاضي وليس في نص القانون، تعديلاً يتناسب وهذا المستوىٰ الصرفيّ فنقول: إنَّ المعنىٰ الصرفيّ في قلب الجملة وسياقها وليس في الدلالة الصرفية.

والباحث لا يتبنىٰ الفكرة القائلة إن ارتباط قارئ القصة بالجملة أقوىٰ من الكلمة[1]، بل نعتقد أن ما طرحه د. سعد مصلوح هو الصواب، إذ قال: «وإذا نظرنا إلىٰ السمات اللغوية في لغة ما علىٰ أنها مجموعة من الثوابت (Constants) والمتغيرات (Variables) كانت السمات الثوابت هي القواعد العامة التي تشكل النظام الأساسي للغة مثل تركيب الجملة الاسمية والجملة الفعلية والمضاف والمضاف إليه والصفة والموصوف. أما المتغيرات فتشمل السمات التي يمكن للمنشئ أن يتعامل معها بقسط أوفر من الحرية، ومن أبرزها المفردات»[2].

إنَّ استبدال مفردة اسمية أو فعلية في مفردة أخرىٰ من نسق مختلف هو تعامل صرفيّ «يفجئ المتلقي ويصدمه ولو لم يتولد عن ذلك مجاز من نوع ما، إنَّه ضمُّ المخالف وكسر المتصاحب»[3].

وهذا الأمر هو العمود الفقري للملامح الصرفية.

أما في السرد فالأمر أكثر وضوحاً؛ ذلك أنَّ كلَّ قصة وكلَّ خطاب له مستويان منفصلان علىٰ مستوىٰ التحليل، وإنْ كانا متحدين علىٰ مستوىٰ الإنتاج، أما المستوىٰ الأول فهو البناء الصياغي، والمستوىٰ الثاني هو المنتج الدلالي، وكان السؤال النقدي

(١) ينظر: الاعتراف بالقصة القصيرة، ص٥٩، والقصة العراقية الستينية، ص١١.

(٢) الأسلوب دراسة إحصائية أسلوبية، ص٥٤.

(٣) إنتاج الدلالة الأدبية، ص٣٧ – ٣٨.

المُلح أمن الممكن أن تنطوي المصطلحات تحت مصطلح (النص)، وأهمية السؤال جاءت من أن قراءات ما بعد الحداثة أعطت للنص حقوقاً كثيرة، وأولها: حق أن يكون النص منتجاً لذاته بل في قدرته أن يكتب نفسه على معنى أن يكون النص هو القائل أي (فاعل القول)[1].

وقد فعل السرد البصري هذه الفقرة صرفياً، فأضحى لسرده ملامح وقرارات بارزة منها:

١. كسر التوقع الصرفي:

والمراد بالتوقع الصرفي طول الصحبة الصرفية بين بعض المفردات ومع كسرها وخلوها من اللحن، إلا أنها تحدث أثرها في استعمالها، أما الدليل الأول وهو خلوها من اللحن فقول «ابن جني»: «بابٌ في أن ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب»[2]، إذ قال: «هذا موضع شريف وأكثر الناس يضعف عن احتماله، لغموضه ولطفه والمنفعة به عامة، والتسلند إليه مقوٍ مجدٍ، وقد نصّ أبو عثمان عليه فقال: ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب، ألا ترى أنك لم تسمع أنت ولا غيرك اسم كل فاعل ولا مفعول، وإنما سمعت البعض فقست عليه غيره»[3].

أما الدليل الثاني على شدة أثرها في نفس المتلقي قول «الفارابي»: «والكلمة في ذاتها متى كان النطق بها بدافع هذه الرغبة دون غاية أقصى ــ فإن تأثيرها في نفس المخاطب لا يتعدى تنبيه الشعور فيه إلى مجرد فهم الغرض المقصود منها، ولكن متى تناسبت تناسباً آخر... فسمعت مرسله على نحو يلذ في الأسماع، فإنها بذلك تكون أشد تنبيهاً وتأثيراً على المخاطب»[4].

---

(١) تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، ص٨١.

(٢) الخصائص، ١ / ٣٥٨.

(٣) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٤) كتاب الموسيقى الكبير، ص١٩.

وهنا لابد من الإشـــارة إلى أنَّ هناك نماذج لا نضـــعها في حقل كســـــــر التوقع الصـــرفي؛ لأنَّها من جنس واحد مثل قول السارد في مشهد وصفيّ يجسد هيئة المرض الذي يصيب الإبل وهو الظلع وهو داء يصيب الإبل في مشيتها.[1] بصـــيغة الفعـــل المضـــارع ليدل على التجـــدد والاســـــتمرارية، إذ يقـــول: «توقفت حركة الأرجل وساد الردهة سكون ثقيل تقدم ثلاثة أشخاص في موكب صغير نحو ســـرير الشاب الذي في جواري: رجل أحدب وامرأة وثالث بدين يظلع في مشيته»[2].

فالمادة الصـــــــرفية للفعل يظلع هي ذاتها في الفعل يعرج؛ لهذا فهو ليس من باب كسـر التوقع الصـرفي.

وقد تجلى كسـر التوقع الصـرفي في مظاهر ثلاث إجمالاً هي:

أ. لا للتبادل الصـرفي.

ب. الأولوية للأقوى دلالياً.

ج. ضرب المعاني الصـرفية.

وتفصيلاً نقول:

أ. رفض التبادل الصـــرفيّ: كثيراً ما قامت كتب عدة وأبحاث كثيرة كان محورها الأسـاس قضـية التبادل الصـــــرفي، ولها تسـميات عدة[3]، ومعناها دلالة بناء

(١) ينظر لسان العرب مادة (ظلع)، ٤/ ٢٧٥٠، وينظرعمدة الصـرف، ص٥١.

(٢) رائحة الشتاء، ص١١٥.

(٣) أبرز تسـمياتها التحويل الصـــــرفي. ينظر: ظاهرة التحويل في الصـيغ الصـــــرفية، د. محمود سـليمان، والبناء اللغوي في الفواصـل القرآنية، د. علي عبدالله العنبكي، الخلاف التصـــــريفي وأثره الدلالي في القرآن الكريم، ص٣٢٩ – ٣٣٧.

صـــرفيّ على معنى بناء صـــرفيّ آخر[1] وأحياناً يعرف بـــ«الخروج الصـــرفي»[2] عن الأصـــل، لكن هـذا التبـادل يحتـاج إلى دليـل وليس لـديهم إلا الـذائقة والاعتيـاد وهمـا لا يرتقيـان إلى الوجـدان اللغويّ، وإن تغير تعريف التبـادل الصـرفي وتعدد[3].

فالســـرد البصـــري يرفض هذه الفكرة وهذا الاستقراء لمرياتِ تصوراً من دون دلائل تشير إلى رفضه. ففي قول السارد: «وتسلل الصباح ونحن في غفلة عنه نيام.. أفقتُ مفزوعاً انحنيت هازاً كتفي»[4].

فلا نستطيع أن نقول هنا: إن مفزوعاً بمعنى فَزِع أو فازعاً، لمجرد أنها أشارت إلى الحالية وإنْ قال بهِ المعجم العربي فهو يجيز التبادل الصـرفي[5]، فهذه الجهات الصـرفية (اسم المفعول، صيغة المبالغة، اسم الفاعل) كلها تطؤها الحالية النحويَّة.

أمـا دلاليـاً فوقوع الفزع على النـائم أقوى من تواجـده على هيئـة الفـازع، وكـان السـارد يسـتطيع القول أفقتُ فزعاً على أنها حال، لكن ارتسـم في عقل السـارد النحوي والصـــرفي أنّ (فَعِلَ) لا تعطي قوة المبالغة بل لمجرد وصف الحال، فاختار صيغة المفعول للدلالة على وقوع الفزع في الإفاقة، وطلب الإغاثة لا يخفى.

وفي قول السـارد في تصـوير رجل مهموم جاء التصـوير باسـم الفاعل في قوله: «أطلق الشـيخ حبيس صـدره آهة لاهبة ثم أعاد رأسـه إلى ركبتيه كما لو كان يسـحب كتلة ثقيلة يجرها بحبل متين»[6].

---

(١) البناء اللغوي في الفواصل القرآنية، ص١٩.

(٢) ينظر: أبحاث صرفية، د. خديجة زبار الحمداني، ص١٦٩ – ١٩٧.

(٣) ينظر: البناء اللغوي في الفواصل القرآنية، ص٢١ – ٤٧.

(٤) الآن أو بعد سنين، ص١٨٠.

(٥) ينظر لسان العرب مادة (فزع)، ٥/ ٣٤١٠.

(٦) نار الظهيرات الصعبة، ص٤٨.

أراد السارد أنْ يصوّر حرارة تلك الآهة وأنَّها تجاوزت أنْ تكون ملتهبة وأصبحت لاهبة بعينها، ولا تقدير في أنْ تكون لاهبة بمعنىٰ ملتهبة وإن كان هذا شيئاً متعارفاً في الكتب القديمة[1] وحديثة أيضاً.

وفي مجموعة المعدان يصور السارد – وهو ابن البيئة – البرغش، فتارة يقول: «نفخت رؤوسنا بطنينها الضاجّ ليل نهار، فامتدت خيوط حياتنا متشابكة ومشتبكة بين قصب السنوات»[2]، وذلك لأنها فاعلة وجزء من تكوينهم في هذه البيئة، وهو بهذه الكلمات يؤسس لوجودها (البرغش). ولن يذكر صفة طنينها بعد ذلك إلا بصيغة المفعول حين يصور أعدادها المتزايدة نتيجة التكاثروالتناسل بقوله: «فنعرف إن البرغش يتناسل بحرية كل يوم ويتفاقم طنينه المخنوق مع قوس النهر الذي يحيط بقريتنا»[3].

فالسارد يشير إلىٰ أن الزيادة وقعت عليها؛ لذلك قال: «هدير البرغش عاصة مخنوقة مثل ملايين الأصوات الصارخة المخنوقة التي قد تنفجر في أية لحظة»[4]؛ لأنه ناظر إلىٰ الأعداد الهائلة منه.

ونجد هذه العملية تتكرر في قول السارد: «ثم يرىٰ أخاه كأنما في مشهد منفصل، يغرق في مياه النوم، فمه مفغور وعيناه مطبقتان»[5] في إشارة منه إلىٰ أن الموت هو من فعل ذلك، ولو قلنا صرفياً إنَّ مفغور بمعنىٰ فاغر ومطبقتان بمعنىٰ طابقتان لأفسدنا المعنىٰ الدلالي الذي أراده السارد، وحرص عليه وكرره عنواناً، ونصاً سردياً.

وفي قول السارد: «والفتىٰ في صعود مستمر في مدن الله السحيقة بشوارعها

(١) ذكر «السيرافي» مجيء «عريف بمعنىٰ عارف». ينظر: شرح أبيات سيبويه، ٢/ ٣٨٩.
(٢) المعدان، ص٢٣.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٤.
(٤) المصدر نفسه، ص٢٥.
(٥) ملاعبة الخيول، ص٦٦، ٦٨.

الطيّعة كأذرع الموتى، وبيوت المتراصة المنعزلة، وغرفها المقصوفة بعنف مهيوب»[1].

فقد كسر السارد التوقع الصرفي وإن لم يتغير المعنى الدلالي لو قال «مهيب»؛ لكن الصورة التي أراد رسمها لا تتضح إلا بهذه اللفظة أو هكذا توقع، وكل هذه الشواهد تعزز قاعدة سار عليها السارد البصري مفادها: رفض التبادل الصرفي، ومن ثمارها كسر التوقع الصرفي؛ لذلك نجد تعليلاً لأمر مهم لم يرد في القصة البصرية كثيراً،

وهو ما يمكن أن نطلق عليه دليل الفقد.

فقد ابتعدت القصة البصرية عن الألفاظ التي تعطي معنيين[*]، أو محولة من صيغة إلى أخرى، إذلا يعرف أحدهما من الآخر إلا في ضوء السياق وهو ما نبهت عليه كتب الصرف[2].

ب. الأولوية الأقوى دلالياً: كثير من الصرفيين يرون أن المصدر هو الأصل الذي يشتق منه الفعل والوصف، ذلك لأن الأصل في الاشتقاق أن يكون من أسماء الأجناس المعنوية وهي المصادر[3]،وهذه المسألة من مسائل الخلاف[4] لكن حدود تأثر الفعل بالمصدر وتأثيره به غير واضحة تماماً، فمن الباحثين من يرى أن المصدر لا علاقة له بزمان، ولا مكان ولا تأنيث ولا تذكير ولا علمية ولا عدد ولا هيئة، سوى ذلك المعنى المجرد، وعلى هذا الأساس فإن

(١) العبيد، ص١٢.

* كما في كلمة (محتل)، فإذا قلنا الكيان الصهيوني كيان محتل فهو اسم فاعل، وإذا قلنا الشعب الفلسطيني المحتل فهو من وقع عليه الاحتلال، ولا يمكن معرفتها إلا من السياق.

(٢) الصرف، حاتم الضامن، ص١٥٨ – ١٧١، النحو الوافي، ص١١٧ – ١٣٣.

(٣) عمدة الصرف، ص١٣.

(٤) ينظر الإنصاف في مسائل الخلاف، ١/ ٢٣٥، المسألة، ص٢٨.

دلالة المصدر عرفية ذاتية لا صرفية، لأنه غير محدد النوع والماهية والكمية[1].

على حين ذهب د. «إبراهيم السامرائي» إلى أن تعريف الفعل بأنه «اقتران حدث بزمان هذا التعريف مساوٍ بين الفعل وأشباه الفعل في العمل كالمصدر واسم الفاعل ونحو ذلك، فهي أحداث مقترنة بزمان خاصّ»[2].

والواقع أنه لا يمكن الجمع بين هذين المتناقضين مع وجود حقيقة مسلّم بها هو أن المصدر المجرد من الحدث أقوى تعبيراً ودلالته أشد من الدال على الحدث[3]، وإذا ما ربطنا هذه الحقيقة بحقيقة أخرى نجد أن الوصف والحوار هما العنصران الأساسيان في القصة سردياً، وأنَّ الوصف بالمصدر أقوى ودلالته أعمّ[4].

وكل هذا يقودنا إلى نوعين من المصادر أحدهما أقوى من الآخر، وقد أشارت بوصلة الغلبة إلى أن المصدر الميمي أقوى من المصدر غير الميمي؛ ولهذه القوة أسباب منها:

١. إن أغلب المصادر تقدر بالمصدر الميمي؛ لذلك قال «ابن مسعود» (ت٧٠٠هـ): «وأيضاً يقال له: مصدر لكونه مصدوراً به عن الفعل – كما قالوا مشربٌ عذب، ومركبٌ فارهٌ – أي مشروب ومركوب»[5].

قال «الشارح» في الهامش: «أي لفظ مصدر هو مصدر ميمي بمعنى اسم المفعول مثل الخلق بمعنى المخلوق»[6].

---

(١) علم الصرف الصوتي، ص٢٦٦.

(٢) الفعل زمانه وأبنيته، ص١٧.

(٣) نظام الربط والارتباط في شعر البحتري، ص١٤١.

(٤) التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص٧٠ – ٧١.

(٥) البيان والإيضاح لفهم متن مراح الأرواح في الصرف، ص٢٢.

(٦) المصدر نفسه، ص٢٢، الهامش (٢٥).

٢. رأىٰ د. «هادي نهر» أنَّ قوة المصدر الميمي قوة ذاتية بسبب الاختلاف البنائيّ مع غيره من المصادر، إذ قال: «صيغتا: مَفْعَل، ومَفْعِل صيغتان للمصادر الميمية الدالة علىٰ الحدث مجرداً كالمصدر الأصلي مع قوة الدلالة وتأكيدها، إنَّ بنية المصدر الميمي تختلف عن بنية المصدر الصريح، وهذا الاختلاف البنائي يترتب عليه اختلاف دلاليّ، فثمة فرق بين المصدرين، فالمصدر الميميّ في الغالب يحمل معه عنصر الذات بخلاف المصدر غير الميميّ، فإنه مجرد من كل شيء، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية أن المصدر الميمي في كثير من التعبيرات يحمل معه معنىٰ لا يحمله المصدر غير الميمي»[1]؛ لذلك فالمصدر الميمي يدل علىٰ اسمية الحدث دون حدوثه بدليل اختلافه من المصدر العام في الدلالة وفي العمل.

وإذا أردنا أن نقارن بين المصدر الميمي واسم الزمان والمكان نجد أنهما يشتركان في المصدرية ويفترقان بالحركة والأصل والفرع، فاسم الزمان والمكان مكسور والميمي مفتوح والمصدر الميمي حدث طارئ (فرع) واسم الزمان والمكان هو الأصل في هذا المصدر، ومع عدم تسليمنا بنظرية الفرع والأصل نجد أن في هذا القول نسفاً في هذه النظرية فكيف يكون المصدر الميمي وهو حدث طارئ (فرع) أقوىٰ تأثيراً وأشد دلالة من الأصل وهو المصدر؟!

وقد اتجه السارد البصري إلىٰ المصدر الميمي في حالات عدة إيماناً منه بقوة هذا المصدر مثل قول السارد: «كان الانسحاب الثقيل والصعود المتباطئ إلىٰ داخل الباصات، ثم مغادرتها أماكنها بالثقل نفسه، يترك المظلات الخالية كقبعات وحيدة متفرقة»[2]، فالصعود المتباطئ أشد ثقلاً وأقوىٰ تصويراً من الصعود البطيء.

ومثله قول السارد: «تأكد لي أنَّ في الجدار كوةً أو شقاً تنفذ منه الريح، خلعت السجادة لتهوي المسامير الأربعة مُصَلْصِلة. بدت لي في ذلك الصمت أشبه بدقات

(١) الصرف الوافي دراسات وصفية تطبيقية، ص٩٥.
(٢) رؤيا خريف، ص١٣.

ناقوس بعيد»[1].

وقوله: «وغاصوا بخيولهم المندفعة وهي تفتح دروبها في عمق الأخاديد المنخفضة، المهولة دروب ملغزة بأضراس الصخور الحمر، العارية، والمخيفة، مخلفين غباراً فائحاً يغشي العيون»[2].

فأصبح من المعلوم قوة المصدر الميمي وتفوقه وحضوره في الدلالة على المصدر الصريح [3]، فأصبحت أقوى حضوراً من المصادر الأخرى.

ج. ضرب المعاني الصرفية: ذكر الصرفيون لكل صيغة من الأفعال المزيدة معانٍ عدة، وفي صيغة (افتعل) ذكروا معاني منها: الاتخاذ، المبالغة في المعنى، ويأتي (افتعل) لمعنى المشاركة، ويأتي (افتعل) لحدوث صفة، معنى السلب، لإظهار أصل الفعل أو الإتيان بأصل الفعل، للطلب، للقبول، للتخير، لفعل الفاعل بنفسه، ويأتي (افتعل) لأخذ الشيء الذي اشتق منه الفعل[4].

ولكن الفعل (اقتعد) الوارد بصيغة (افتعل) في السرد البصري ما جاءعلى معنى من تلك المعاني التي ذكرها الصرفيون من طلب القعود أو الوجدان قاعداً... إلخ، وإنما للدلالة على فعل القعود فقط، وهذا داخل في إطار كسر التوقع الصرفي باللفظ والدلالة، وهنا جاء كسر التوقع الصرفي بالدلالة.

(١) الآن أو بعد سنين، ص٩.

(٢) سطوة الكارثة، ص٣.

(٣) الصرف الوافي، ص١٠٨.

(٤) ينظر: الممتع في التصريف، ١/ ١٩٢ – ١٩٣، أوزان الفعل ومعانيها، ص٨٩ – ٩٣، الصيغ الثلاثية مجردة ومزيدة اشتقاقاً ودلالة، ص١٩٥، الصرف الوافي، ص٢٨١، عمدة الصرف، ص٣٨.

مثل قول السارد: «اقتعدت أرض الساحة أمام بسطات تضم سلعاً شتى»[1].

وقول السارد: «كان يقتعد وحيداً على مصطبة الإسمنت»[2].

وقول السارد: «اقتعد الشيخ كرسياً مع أفراد العائلة التي كانت عيونهم تنتظر انبثاق المدينة الغائبة»[3].

٢. الفعل الرباعي المضعف (فعلل):

جاء دالاً على الأصوات كثيراً ما استعملت القصة البصرية الفعل الرباعي المضعف ومصدره للدلالة على الأصوات مثل قول السارد: «وغوغت كأنها تترك فراغاً»[4].

وقول السارد: «قبل أكثر من شهر وشوش لي صديق يعمل معي»[5].

وقول السارد: «أطلق السيد وطن آهة ساخنة ثم غمغم مع نفسه»[6].

وقول السارد: «أدرت جهاز الشريط، خشخش الشريط»[7].

٣. الفعل والمصدر:

ابتعد السارد البصري عن سَوْق الفعل ومصدره في سياق واحد إلا ما ندر مع أنَّها توفر نغماً قوياً لكنها تضعف دلالة الفعل سردياً؛ لذلك عزف السارد البصري عنها، فلم ترد إلا في نماذج وهي:

---

(١) اتبع النهر، ص٨٣، ومثله قوله: «دلف لبار آخر اقتعد طاولة»، ص٥٢.

(٢) جناحان من ذهب، ص١٢.

(٣) نار الظهيرات الصعبة، ص٥١.

(٤) الأنهار السبعة، ص٤٣.

(٥) جغرافيا الصور، ص٧٦.

(٦) اللوحة، ص٤٤.

(٧) نار الظهيرات الصعبة، ص٨٥.

أ. في قول السارد: «ثم همد هموداً حقيقياً في مساحة الانعتاق المرمية في آخر عراء مائي يمكن أن تصل إليه عاصفة محمومة أو شيء تائه»[1].

ب. قول السارد: «بمفتاح بديل فتحت الباب فصرير صريراً شرخ صمت المكان»[2].

ج. قول السارد: «دار دورة، ما إن أمسك بنواحي الأحلام اعتذر وللم بقايا أطماره، واراني، أحد المنهوشين صار نهشلا»[3].

٤. الإكثار من كلمة (خفيض)على وزن فعيل:

وردت صيغة (فعيل) الدالة على الصفة المشبهة في القصة البصرية وبمفردات كثيرة، لكن أكثرها هي مفردة (خفيض)، وقد ورد أكثر من خمس وعشرين مرة، وقد ورد مرتين ملحوقاً بتاء التأنيث بصيغة المؤنث،

وهنا نذكر عبارة د. «هادي نهر» إذ قال: «إذا كان (فعيل) بمعنى الصفة المشبهة لحقته تاء التأنيث في المؤنث نحو: رحيمة وجليسة ونديمة. أما إذا كان بمعنى مفعول فيستوي فيه المذكر والمؤنث إن تبع موصوفه نحو: رجل جريح، وامرأة جريح، وربما دخلته الهاء مع التبعية للموصوف، نحو: صفة ذميمة، وخصلة حميدة»[4].

كما في قول السارد: «النظرة... تفصل للحكاء صوتاً من بسملات خفيضة»[5]. وقوله: «من يسمع هزيم الأيام وهي تمر منصتاً لمعنى أن يقول الزمان كلمته، خفيضة

(١) المعدان، ص٦٠.
(٢) الآن أو بعد سنين، ص٥.
(٣) نار الظهيرات الصعبة، ص١٠٥.
(٤) الصرف الوافي، ص١٤٠.
(٥) ملاعبة الخيول، ص٧.

لا مرئية، أو عالية تسد عين الشمس»[1].

وقول السارد: «جاء الصوت خفيضاً «لا أدري»»[2].

وقول السارد: «- أي صوت، مهما كان خفيضاً يؤرق المرأة ويزيد من مرضها»[3].

وقول السارد: «وتقترب هي منك ترجوك في صوت خفيض أن تبيعها تذكرة»[4].

وقول السارد: «أنصتُ لهمس كائنات الظلام ينسرب خفيضاً لا يكاد يُسمع»[5].

وقول السارد: «قال أحدهم بصوت خفيض: «ماذا تظنون؟»»[6].

ومن هذه الأمثلة وغيرها كثير نخلص إلى أن صيغة (فعيل) بمفردة (خفيض) صيغة محببة للقاص البصري.

٥. قلة المصادر الصناعية:

المصدر الصناعي: «هو مصدر قياسي يؤخذ من الأسماء عامة بزيادة ياء مشددة وتاء التأنيث المربوطة ودلالته شمولية لكل الصفات التي يحملها اللفظ»[7].

والملحوظ على هذه المصادر التي كانت منتشرة في الستينات[8] والسبعينات والثمانينات من القرن الماضي واستعملت مفردات خاصة، مثل: الحرية،

---

(١) المجموعة نفسها، ص١٠.

(٢) المصور وقصص أخرى، ص٨.

(٣) حامل المظلة، ص١٧٠.

(٤) رائحة الشتاء، ص٣١.

(٥) ملاعبة الخيول، ص٢٨.

(٦) خفايا المجهول، ص٨٥.

(٧) شذا العرف في فن الصرف، ص٧٣، النحو الوافي، ٣/ ١٨٣، التطبيق الصرفي، ص٧١، الصرف الوظيفي، ص١٣٨، الصرف الوافي، ص٧٨، فلسفة النحو والصرف واللغة، ص١٣٧.

(٨) القصة الستينية العراقية، ص٥٢.

والاشتراكية، أنها اتجهت إلى أحد أمرين في القصة البصرية المعاصرة:

١. القلة في ورودها في القصة قلة تقترب من العدم.

٢. استبدلت مصادر الحرية والاشتراكية بمصادر صناعية أخرى، مثل: أنانية، شمولية، مثالية، كما في قول السارد: «متهم بالمثالية»[١].

وقول السارد: «تقنية الموت البطيء»[٢].

وقول السارد: «وأعاد لذهنه ذكريات لسنين أكثر إيغالاً في القدم، حيث الطفولة منبع البراءة والسذاجة والعفوية»[٣].

إن إماتة بعض المفردات وذلك بانكفائها من الساحة اللغوية وانسحابها إلى الموروث أقوى الأدلة على تخلي المجتمع عن مدلولات هذه المفردات.

٦. أوزان القلة في جمع التكسير:

رغم وجود أربعة أوزان للدلالة على القلة في جمع التكسير وهي: (أَفْعُل، أَفْعِلَة، أَفْعَال، فِعْلَة)[٤] إلَّا أنَّ القاص البصري أكثر من ذكر وزن واحد فقط، وهو (أَفْعَال) في مثل أسياخ[٥]، أمواس، أسداف[٦]، أسواط[٧]، كما في قول السارد: «لم أستطع ابتلاع تلك الحقيقة المدججة بالأمواس»[٨].

---

(١) ليلة المطر الأسود، ص٣.

(٢) المصور وقصص أخرى، ص١٢.

(٣) المجموعة نفسها، ص٣٢.

(٤) عمدة الصرف، ص١٥٤ – ١٥٥.

(٥) دراهم الخلافة، ص٣٧.

(٦) كرسي بالمقلوب، ص٩.

(٧) البار الأمريكي، ص٨١.

(٨) دراهم الخلافة، ص٤١.

وقد ورد وزنان آخران بقلة هما (أفْعِلة) مثل قول السارد: «والآخرون وجوه كأرغفة تتداولها أكف الأيام المتقلبة»[1].

والوزن الآخر هو (أفْعُل) كما في قول السارد: «تعود أجزاؤه المتناثرة وتلتم لتصنع عنقه الذي بلا رأس بفعل تلاشي الأذرع الشفيفة»[2].

٧. أوزان التصغير في القصة البصرية:

قال الصرفيون عن التصغير إنه تغيير يطرأ على الاسم لتحقيق فائدة ما ويسمونه أيضاً التحقير[3].

وذكروا له أوزاناً مشهورة هي (فُعَيْل، فُعَيْعِل، فُعَيْعِيل)[4]، والمعاني التي تفيدها هذه الأوزان هي:

و. تحقير شأن شيء.

ز. تقليل الشيء لذاته.

ح. تقليل كمية الشيء.

ط. ، هـ. تقريب ما يتوهم أنَّه بعيدٌ زمانياً أو مكانياً.

ي. الملاحة فهو لطيف مليح، ومن أضاف هذه النقطة حصراً هو الرضي الاسترآباذي(٥).

ك. تصغير التعظيم(٦).

---

(١) حدائق الوجوه، ص٢٨.

(٢) المعدان، ص٥٧.

(٣) المستقصى في علم الصرف، ص٩٢٧، وينظر: شرح شافية ابن الحاجب للأستراباذي، ١/ ١٨٩ – ١٩٠، ارتشاف الضرب، ١ / ٣٥١، المهذب في علم التصريف، ص٣٣٤، الصرف الوافي، ص٢٤٠.

(٤) عمدة الصرف، ص١٨٦، الصرف الوظيفي، ص٢٢٩.

(٥) شرح شافية ابن الحاجب الرضي الدين الاستراباذي، ١/ ١٩٠.

(٦) المستقصى في علم الصرف، ص٩٢٩ – ٩٣٢، ينظر: عمدة الصرف، ص١٨٧.

ومن الغريب أنْ نجد التصغير في القصة البصـــرية قليل الورود عموماً، وكَثُرَ في هذا القليل وزنٌ واحد ولمعنىً واحد وهو (فُعَيِّل)، والمعنىً هو الملاحة واللطافة، وهو المعنىً الذي ذكره «الرضي»، وذلك في قول الســارد: «تلعق القطيطة ما في الصــحن، تتقافز بجسد مرتعش أودعها جيب معطفي تمكث بداخله لدقائق ثم ما تلبث أنْ تنط مغادرة إيَّاه»[1].

ومثله: «وبعد أن شــعرت القطيطات بتعب وجوع شــديدين أقفلن عائدات للبيت»[2].

وقول السارد: «سقوط وريقة من علىٰ غصن شجرة انطفاء ألق في حدقة»[3].

وقد ذكر «ابن عقيل» أن التصـغير يزيد في قوة الوصـف وأنَّ الأسـماء الجامدة إذا صغرت وصفت[4].

لكن القاص البصـري لم يدرك هذه الحقيقة ولو أدركها لأكثر من التصغير بوصفِهِ رافداً من روافد الوصف السـردي.

٨. النِّسبة في القصة البصـرية:

أمَّا النســبة فقد وردت متعددة، لكن الملحوظ عليها دخول مفردات عايشــها القاص وعاصـــرها، مثل: العشوائي نسبة إلى العشوائيات والسكن فيها، والشبكة العنبكوتيـة، كما في قول الســـارد: «ســكنتُ العشــوائيـات بعـد عودتي... دفنـتُ عشوائيتي»[5].

---

(١) الآن أو بعد سنين، ص٧١.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٤.

(٣) اتبع النهر، ص٩٣.

(٤) شـرح ابن عقيل، ١/ ٥٩.

(٥) انكسارات مرئية، ص٢٨ – ٢٩.

وقول السارد: «وكأني مساق تحت سيطرة متنفذة ذات أياد أخطبوطية أو تحكم من بعيد تمليه عليّ خيوط متشابكة وكأنها شبكة عنكبوتية لارتباطات متعددة ومتداخلة»[1].

الاستنطاق الصرفيّ:

إذا جاز لأحد أن ينتقد الدراسة الصرفية الحالية فسيرىٰ أنَّها لا تتعدىٰ تقطيع أوصال النص، واجتزاء مفردات فيه للإشارة إلىٰ غرض صرفي معين، وإن كان هذا هو المبتنىٰ المعمول به في الدراسة، فحشر الأسماء أو الصفات أو الجموع بأنواعها للدلالة علىٰ حالة معينة أمرٌ لم يحدث فلم يسبق أنْ خُلِطتْ هذه المفردات الصرفية وَأُدْخِلتْ في معادلة رياضية نستطيع أن نخرج منها بنتائج محددة.

هذا وصف سريع لكل الدراسات الصرفية – بما فيها المبحث الأول والثالث من هذه الأطروحة في هذا الفصل – ما خلا هذه الجزئية التي تقوم علىٰ معادلة «بوزيمان».

فبعد حشد الجغرافيا الصرفية في نص من النصوص لم ينتفع أحد من الباحثين بهذا التعداد كما انتفع د. «سعد مصلوح» بتطبيق معادلة «بوزيمان»؛ لذلك قال: «أما بالنسبة للغة العربية فهذه هي المرة الأولىٰ في حدود علمنا التي يجري فيها تطبيق هذا المقياس علىٰ نصوصها»[2] – فقد ضمّن كتابه فصلاً خامساً بعنوان «معادلة بوزيمان»،

و«بوزيمان» هذا عالم ألماني نشر دراسته عن النصوص في الأدب الألماني عام ١٩٢٥، ونشر دراسته بعنوان «الأسلوب والشخصية»[3].

وخلاصة نظريته أنه وضع الأحداث – الأفعال – في كفة[4] والأوصاف – صفات

(١) كرسي بالمقلوب، ص٣٣.

(٢) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٧٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٥٧.

(٤) لا يمكن تطبيق معادلة «بوزيمان» كما وضعها صاحبها باللغة الألمانية علىٰ اللغة العربية، إذ رأىٰ

الأسماء – في كفة أخرى[1]، فأصبحت الكلمات عنده على نوعين: كلمات أحداث وكلمات صفات، ثم استخرج نسبة الصفات إلى الأفعال واستنتج منها:

١. الكلمات التي تتغلب فيها نسبة الأفعال على الصفات يكون الكلام صادراً عن إنسان شديد الانفعال، وبخلافه يكون الكلام الصادر عن الإنسان الهادئ المرتاح (المستقر نفسياً).

٢. الأفعال في الكلام المنطوق أكثر منه في المكتوب كما اكتشف أيضاً وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة مثل الحركية والعاطفية وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية وعدم توخي الدقة في التعبير[2]. فتحولت إلى معادلة رياضية[3].

صاحب كتاب النص والخطاب والإجراء أنه توجد خصوصية للغة الألمانية في التعاطي مع الأفعال: (الفعل اللغوي، الحدث، الحالة، الصفة، البيئة أو الوظيفة). ينظر: النص والخطاب والإجراء، ص١٣٨ – ١٣٩.

كما أشار د. «أحمد محمد قدور» إلى أن «اللغة الألمانية ليس فيها توسع صرفي كما في اللغة الإنكليزية والفرنسية إذ تعتمد الألمانية على بعض العلاقات السياقية للتعبير عن تعدد الزمن أو لبيان الفرق بين زمن وآخر، فالحاضر (Prasens) يصلح صرفياً للزمن الحاضر البسيط وللزمن الحاضر المستمر، كما يصلح المستقبل (Futur) للزمن القريب والبعيد، ولتقدم زمن على زمن في المستقبل. أما الماضي ففيه (Perfekt) الذي يستعمله المتحدث للتعبير عن نفسه أو غيره. وفيه: (Pratevitum) الذي يستعمل للكتابة عن الآخرين، أو للحديث الذي ليس للكاتب أو المتكلم مشاركة فيه». مبادئ اللسانيات، ص٢٦٥.

(١) وقد عدل د. «سعد مصلوح» من هذه النظرية بما يلائم اللغة العربية مستبعداً أفعال الشروع والمقاربة والأفعال الناقصة وأفعال المدح والذم. ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٧٨.

(٢) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٧٦.

(٣) تسمى بالإنكليزية اختصاراً (VAR)، وهي الحروف الأولى من المقابل الإنكليزي (Verb – Adjective Ratio) واختصرها د.سعد مصلوح بـ (ن ف ص) أي نسبة الفعل إلى الصفة. ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٧٧.

وإجمالاً نقول: إنَّ هناك عوامل ترجح ارتفاع نسبة الفعل إلى الصفة، وهناك عوامل أخرى على العكس من ذلك ترجح ارتفاع نسبة الصفة إلى الفعل.

فأما النوع الأول فإنها ترتفع في:

١. الكلام المنطوق.

٢. اللهجات.

٣. النصوص الشعرية.

٤. الأعمال الأدبية.

٥. النثر الأدبي.

٦. قصص الأطفال (قصص الجنيات والخيال العلمي).

٧. الشعر الغنائي.

٨. عمر الكاتب (فالطفل والشاب أعلى من الكهولة).

٩. الجنس (نسبة الفعل إلى الصفة ترتفع عند جنس النساء).

وأما النوع الثاني فإنها ترتفع في:

١. الكلام المكتوب.

٢. الفصحى.

٣. النصوص النثرية.

٤. الأعمال العلمية.

٥. النثر الصحفي (التعليق على الخبر الصحفيّ).

٦. القصص.

٧. الشعر الموضوعي (المسرحي).

مع الإشارة إلى أنَّ نسبة الأفعال أعلى في وجهة النظر الشخصية وأقل منها بكثير في حديث النفس فإنها تنخفض قياساً مع الأجزاء السردية الأخرى.

إن معادلة «بوزيمان» تقوم على تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحدث (Active Aspect)، وثانيهما مظهر التعبير بالوصف (Qualitative Aspect). ويعني «بوزيمان» بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما أي تصف هذا الشيء وصفاً كمياً أو كيفياً[١].

يجب الوقوف طويلاً عند كلمات قالها «رولان بارت» عن لغة القصة، وهي إلى الاتهام أقرب منها إلى أي شيء آخر، إذ قال: «إن اللغة ليست بريئة على الإطلاق، فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة والكتابة تحديداً – هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى، إنها تلك الحرية المتذكرة التي لا تكون حرية إلا في حركة الاختيار، ولكنها ليست حرة في ديمومتها»[٢].

قد تبدو هذه الكلمات شديدة الاختصار مكتنزة المعاني، حمالة للأوجه، وهي إلى الألغاز أقرب، لكن حين نضع كلمات د. «بديعة الطاهري» قد يتضح لنا جلّ هذه المعاني، إذ تقول: «اللغة إرث جماعي، والمتكلم لا يكون سيد الكلمة إلا في حالة

(١) أبعد د. «سعد مصلوح» من الصفات «ما كان جملة وصفية، سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف؛ وذلك لسببين: الأول أن إعراب هذه الجملة صفة هو تصورنحوي (أي مقولة منهجية) وليس حقيقة من حقائق اللغة. وثانياً: لأن الجملة تتركب من عناصر قابلة هي في ذاتها للتصنيف مما يعقد عملية الإحصاء. وفيما عدا ذلك فقد شمل الإحصاء جميع الأنواع الأخرى من الصفات بما في ذلك الجامد المؤول بالمشتق كالمصدر الواقع صفة، والاسم الموصول بعد المعرفة والمنسوب، واسم الإشارة الواقع بعد معرفة». الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٧٨.

(٢) الكتابة بدرجة صفر، ص٢٤ – ٢٥.

واحدة، هي لحظة تجسيد الصوت مادياً، عند انتفاء هذه الحالة تصبح فعلاً اجتماعياً ضد سلطة المتلفظ الواحد»[1].

إنها بتعبير آخر عملية متبادلة بين الإنسان والكلام، فهما يتبادلان الأدوار في كون أحدهما في وثاق الآخر كما أشار الإمام علي(عليه السلام): «الكَلَامُ فِي وِثاقِكَ ما لم تتكلم به، فإذا تكلَّمتَ بهِ صرتَ في وثاقه»[2]. إنَّ اللغة تكشف عن نفسها وعن صاحبها حتى أن القاص قد يُذهل أحياناً لما تكشف عنه هذه اللغة[3]، لكن هناك أساليب لهذا الكشف، وأنه لا يأتي اعتباطاً، ومن هذه الأساليب: «معادلة بوزيمان»، فهذه المعادلة تكشف عن بعض حقائق القصة[*].

الاستنطاق الصرفي دراسة تطبيقية للقصة البصرية:

١. قصتان لقاصٍ واحد:

أ. قصة يحدث هذا كل صباح[4].

ب. قصة طقس العاشق.

في القصة الأولى كتب القاص هذه القصة في الثالثة والستين من عمره وهو يعيش

---

(١) السرد وإنتاج المعنى، ص٥٦.

(٢) نهج البلاغة ٣/ ٢٤٦الحديث رقم ٣٨١.

(٣) إلى هذه الحقيقة أشار د. «سهيل إدريس» بقوله: «أذهلني ما استخرج النقاد والدارسون من روايتي الحي اللاتيني». شهادة في تجربة روائية ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، ص٢٨٦.

* لعل السؤال الأهم الذي يرد لماذا الاعتماد على لغة النص في تأصيل قاعدة ما أو إشارة إلى أصل ثابت في القصة والجواب: «لأنَّ لغة النص هي مادة التحليل والدراسة باعتبارها مفتاح أسرار العمل الأدبي» الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص١٢٠.

(٤)بطاقة القصة ثريا النص «رائحة الشتاء» (الإضافة تفيد المعلومة) عنوان القصة «يحدث هذا كل صباح» القاص «محمود عبدالوهاب» سنة كتابة القصة ١٩٩٢، الحالة الشخصية للقاص (الكهولة) نوع السرد (ضمير المتكلم).

حالة ذهاب الكهولة ومجيء الشيخوخة.

الملحوظات: عدد الأفعال (٣٧)، الماضي منها (٥)، والمضارع (٣٢)، عدد الصفات (٤٢)، أي إنَّ المضارع أكثر من الماضي بنسبة ٦ , ٦ مرة. كان هناك نوع من التوازن في عدد الأفعال / الصفات بلغت (ن ف ص) إذ ن = نسبة، ف = أفعال، ص = صفات = $\frac{37}{42} = 0.88$

ولأن السارد يعيش حالة الكهولة ومجيء الشيخوخة؛ لذلك ارتفعت النسبة المئوية للفعل المضارع «وهي دليل ضعف وسكون وكهولة».

نسبة الفعل المضارع = $\frac{100\times32}{37} = 86.49$ أغلب هذه الأفعال جاءت من حركة السارد «أرقبهما عادة... بانتظار السيارة التي تنقلني واثنين من زملائي... تتوهج أمامي»[1].

نسبة الفعل الماضي = $\frac{100\times5}{37} = 13.51$

استعمال الفعل الماضي دليل قوة وحركة وأغلبه مرتبط بالسرد النسوي أو حركة الشخصية النسوية في القصة، وهذه الحالة الثانية مجسدة في القصة «حتى إذا ما وصلت منتصفه وبدأت تزنُ تأثيرها في المارة استأنفت سيرها»[2].

على حين كان الطرف الذكوري مرصودا بدقةٍ في القصة: «فجأة يظهر هو في الشارع مسرعاً في سيره... كأن يداً حاذقة حشرته في غفلة عني بين هؤلاء المارة... هو يستأنف سيره متحاشياً معارفه من المارة كأن له دوارة ريح تغير زواياها في الوقت الذي يشاء»[3].

(١) رائحة الشتاء، ص٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٥٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٥٧ – ٥٨.

ونلحظ هنا أمرين بارزين هما

إنَّ أغلبَ الأفعال الماضية والمضارعة للأنثى.

وإنَّ أغلبَ الصفات لحركات الذكر.

السارد يمارس دور الرقيب (المراقب للأحداث غير الفاعل فيها)، فهو قد ودّع الحياة الجنسية فعلاً وبقيت ذكريات قديمة من حبه لأنثى لا يستطيع التخلص منها وسط نقاء هواء هذا الصباح عاشقين، جيء بهما من عصر بعيد حالم ليشقيا بنكد الفضوليين من المارة ذوي الوجوه المحروقة الجافة، هو بقميصه ذي الأزرار البراقة، وهي بثوبها الأصفر ذي الأكمام المخروطية «آه ! لماذا لا أستطيع أن أتصورها إلا بهذا الثوب مع أنها لم ترتده هذا اليوم؟!»[1].

ب. قصة طقس العاشق[2]:

القاص في عمر الثامنة والستين حينما كتب هذه القصة، وصل السارد إلى ذروة الوحدة غادر دور المراقب (الرقيب) في قصة يحدث هذا كل صباح لم يعد يثيره مشهد الأنثى والذكر، جاءت مرحلة وداع الدنيا؛ لذلك قلّ على نحو كبير استعماله للأفعال الماضية، فيما عدا المشاهد التي تشير إلى تأزّم نفسي، في مشهدين وهما:

١. ذلك قوله: «جميع الذين مروا عليه انحدروا إلى أماكن أخرى وشوارع أخرى يتصرفون هناك غير عابئين بنظراته التي علقت بهم، بأكتافهم، بخطواتهم»[3].

٢. وحشّد الأفعال المضارعة في قوله.: «الشارع يتحرك في عينيه: يبرق، يضيق، يرتعش، يشحب، يزحف في حركته، لا ينقطع، يطوي هذا العدد الضخم

(١) رائحة الشتاء، ص٥٨.

(٢) بطاقة القصة ثريا النص «رائحة الشتاء» القاص «محمود عبدالوهاب» سنة كتابة القصة ١٩٩٧ نوع السرد (ضمير الغائب).

(٣) رائحة الشتاء، ص١٢٨.

المتزاحم من الناس والأشياء ليستعد لنهار جديد في رحلة لا نهاية لها»[1].

كانت نسبة الصفات أعلى من نسبة الأفعال:

$$\text{ن ف ص} = \frac{69}{74} = 0.9$$

ومع استثناء الأفعال من المقطعين ١ و ٢ تكون نسبة الأفعال $= \frac{60}{74} = \mathbf{0.81}$ مع غلبة واضحة للأفعال المضارعة، وهذا يعني أن القصة صدرت عن سارد متحكم بمشاعره غير انفعالي وكأنه ناظر إلى حقيقة لا مهرب منها، وقد تراءى له الموت الزاحف نحوه بساطاً يمثل خط نهاية الحياة «تراءى له الشارع من شرفته في الطابق العاشر بساطاً يزحف ببطء نحو الجهة الأخرى، كأن يداً لا مرئية متوجسة ومتئدة إليها»[2]. «والرجل لا يزال في الشرفة، منهمكاً برأس منخفض وكتفين مترجعتين إلى الخلف، يراقب البساط في جريانه»[3]. «كان البساط يتجدد، تتناسخ أشياؤه وهو في جريانه إلى الجهة الأخرى»[4].

٢. قصة جناحان من ذهب[5]:

تنكيرُ المبتدأ وتثنيتُهُ وتبعيضُ الخبر توحي أنَّ حدثاً جللاً سيحدث ليذهب الجناحان أو يفترقان، ودلالة الجناح في العرف اللغوي المال أو الأولاد، وقد تأتي في الموروث القديم بمعنى العشيرة.

المفروض في نسبة الأفعال أن تكون منخفضة لقاعدة أن السرد الذكوري سردٌ

(١) المجموعة القصصية والصحيفة أنفسها.

(٢) رائحة الشتاء، ص١٢٥.

(٣) المصدر نفسه، ص١٢٦.

(٤) المصدر والصحيفة أنفسها.

(٥) ثريا النص «جناحان من ذهب» عنوان القصة «جناحان من ذهب» القاص «أحمد إبراهيم السعد» في أواسط الثلاثينات من العمر، زمان كتابة القصة ٢٠٠٦، نوع السرد (ضمير المتكلم).

وصفي؛ ولكن كون السارد يعيش حالة التأزّم ومعاصـــراً لأحداث واقعية؛ لذلك جاءت نسبة الأفعال عالية جداً

ن ف ص= $\frac{83}{54}$ = **1.53** وهذا يشير إلى حالة انفعالية عالية عند السارد.

كانت أعلى نسـبة لذكر الأفعال هو حديث الجدة عن حفيدها المقطوع الرأس بسبب الانفجار «هل تذكر كم من الدموع ذرفت وأنا ممسك برأسك العنيد للحلاق كي يقص شعرك؟ عمرك في الذاكرة عشـــر سنين، وفي زمن التذكر خمس عشـــرة سنة، أي ملامح ستحمل لو تأخرت، لم نفهم آنذاك ما كانت تقصد جدتي حين قالت إنك ابن آخرة، كانت تبارك الحياة حين يصاحبها وجهك، ورثنا حكمتها عنك حتى شاءت أن تتركنا ذات صبح بلا وداع ولا بركة. كم أشعر بالانهيار وأنا أسألك عن ألم الوداع الذي عرفت مرارته أو ربما لذته»[1].

٣. قصة حامل المظلة[2]:

القصة وصفية لا حدثية تتماشى مع السـرد الذكوري، نسبة الأفعال إلى الصفات منخفضة وإذا استثنينا موضعي التأزّم تصبح النسبة أكبر، فقد بلغ العدد الكلي لـــ ن ف ص = $\frac{105}{100}$ = **1.05** ومع اسـتثناء موضـع التأزّم تصـبح ن ف ص= **0.9** = $\frac{90}{100}$

فالمتتبع للسـرد يجد ارتفاع نسبة الأفعال المضارعة في مشهد متأزّم في أثناء السـرد تقل فيه الصفات وتكثر فيه الأفعال، وذلك في قوله: «أما من جهتي فقد أحببت هذه الأفلام، ولطالما أثارني فيها أن أرى سـيداً ثخيناً يعبر في الهاجرة يلحقه عبد يحمل مظلة ويحث الخطى بإيمان كامل بما يفعل وكراهية عميقة، فيما ترسم آثار أقدامهما على

(١) جناحان من ذهب، ص٣٦.

(٢) بطاقة القصـة «حامل المظلة» ثريا النص «حامل المظلة» القاص «لؤي حمزة عباس» في الأربعينات، نوع السـرد «أنا البطل».

الرمال شغلني أمر الرجلين والمظلة منذ رأيت المشهد أول مرة، وما أن أبلغتني إدارة الفندق بقبولي في الوظيفة»[1].

٤. قصة بيت لمريم[2]:

طابق السرد الأنثوي فيها قوانين معادلة «بوزيمان»، فقد ارتفعت نسبة الأفعال ارتفاعاً ملحوظاً قياساً للأسماء ولم يتفاوت السرد في كل أجزائه بارتفاع هذه النسبة، إذ بلغت:

$$\text{ن ف ص} = \frac{51}{37} = 1.37$$

ولم تتغير هذه النسبة حتى في ذروة الحدث «لكن أي لون ستختارين؟ هل يعجبك هذا؟.. أم هذا؟ أشار البائع إلى أقمشته لكنها لا تعرف ما لون طلاء الحائط، فهي لم تسأل أخاها.. وهمت بالاتصال به لكنها فوجئت بسماع صوت ليس بصوته وتساءلت عمن يكون صاحب هذا الصوت، وقد كان كصوت القضاء والقدر؛ لأنه أخبرها أن أخاها قد قُتل (هو وكل زملائه) في طريقه إلى عمله صباحاً.. أردف الرجل الغريب: هذه الحوادث تحدث كثيراً مؤخراً... نأسف لخسارتكم!»[3].

إن التوسع في تطبيق معادلة بوزيمان قد يفتح منهجاً جديداً للدراسة الصرفية التي تقترب لتكوين جغرافيا صرفية داخل النص ولا تقتطع منه شيئاً.

---

(١) حامل المظلة، ص٢٨.

(٢) بطاقة القصة ثريا النص «لائحة بأسماء الملائكة» قصة «بيت لمريم» القاصة «خولة جاسم الناهي»، نوع السرد بصيغة الضمير الغائب الناقل للحوار وهو مباين حكائي.

(٣) لائحة بأسماء الملائكة، ص٢٨.

المبحث الثالث: المفردة الموات والفعلُ المنشط

مصطلح (**المفردة الموات**) مصطلح استعرته قريباً من مصطلح فقهي شائع هو (الأرض الموات)[1].

والمراد بالموات الأرض المتروكة التي لا يُنتفع بها انتفاعاً معتداً به، ولو بسبب انقطاع الماء عنها أو استيلاء المياه أو الأحجار أو الرمال عليها. وهي على نوعين:

١. الموات بالأصل: وهو ما لم تعرض عليه الحياة من قبل وما هو في حكمه كأكثر البراري والمفاوز والبوادي وسفوح الجبال.

٢. الموات بالعارض: وهو ما عرض عليه الخراب والمَوَتان بعد الحياة والعمران.

وحال المفردة لا يختلف عن حال الأرض، فهي موات وليست ميتة لقابلية الإحياء في الأول من دون إعجاز، بخلاف الثاني فالإحياء بعد الموت من مختصات يوم القيامة﴿ **يَوْمَ تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْضِ وَالسَّمَوَاتُ وَبَرَزُوا لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ** ﴾[2].

أو بها إعجاز وتدخل إلهي؛ لذلك لم يرد تعبير الأرض الموات في القرآن بخلاف الأرض الميتة فقد ورد كثيراً[3]، وكذلك لوجود التدخل الإلهي في إحياء الأرض.

ولو تأملنا في المفردات لوجدنا النوعين معاً:

---

(١) ينظر: كتاب الأم، محمد بن إدريس الشافعي، ٥/ ٧٧، والمغني، ابن قدامة، ٥/ ٥٦٣، وشرح الزركشي على متن الخرقي، ٢/ ٥٥٩، وبدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، ص٥٨٧، وبلغة السالك لأقرب المسالك على الشرح الصغير، ٤ / ٣، والزبدة الفقهية في شرح الروضة البهية، ٨/ ١٥٣.

(٢) الآية ٤٨ من سورة إبراهيم.

(٣) ينظر: الآية ١٦٤ من سورة البقرة، الآية ٥ من سورة الحج، الآية ٦٣ من سورة العنكبوت، الآية ٢٤ والآية ٥٠ من سورة الروم، الآية ٩ من سورة فاطر، الآية ٣٣ من سورة يس، الآية ٥ من سورة الجاثية، الآية ١٧ من سورة الحديد.

النوع الأول: المفردة الميتة (التي أوجدها الله) ولم تستعمل – وهذا يسوقنا إلى أصل وضع اللغة – ومثلها مثل أغلب المفردات المستعملة حديثاً، نتيجة تطور الحياة وتقدمها.

النوع الثاني: وهي المفردة الموات التي استعملت ثم هُجرت، فهي مماتة وليست ميتة، وهذا حال أغلب المفردات التي مرت في العصر الجاهلي والإسلامي وما بعده.

مفرداتٌ هُجرت نتيجة قلة الاستعمال، فهي (موات بالعارض) لوجود فترة زمنية قد مرت عليها وقد كانت عامرة بالاستعمال ومثلما تحيا الأرض بالاستصلاح والحراثة كذا المفردة تحيا بالاستعمال، وفكرة (حياة اللغة بعد مواتها) لم تكن بعيدة عن أذهان علماء اللغة وكتاب القصة[1].

وأمَّا سبب وضع هذه المفردات في الحقل الصرفي؛ فلأنها كلمات تقع تحت نوع من أنواع الأبواب الصرفية وهي مفردة كثيرة في مجالها.

إنَّ تتبع الأفعال المُنشَّطة والمفردات المُبْتَعثة في لغة التداول يكشف عن توجهات المجتمع في المرحلة المقبلة من مستقبله، وعلى سبيل المثال إذا تخلى المجتمع عن مفردات مثل: (الجهاد – النضال – الثورة) ولم يستعملها في خطابه وأدبياته، فهذا دليل على انسلاخ مدلول هذه المفردات وعدم حضورها في ذلك المجتمع، ومن ثمَّ نستطيع أن نتنبأ بما سيكون عليه مجتمع ما إذا ما قرأنا مفردات لغته وتبينا المفردات النشطة فيه والأفعال الحية، ومن في طريقها إلى اكتساب الحياة.

---

(١) ذكر شيخ الأزهر الشيخ «محمد الخضر حسين» قصة خيالية كتبها «جول فرن» مفادها أن سياحاً نجحوا في اختراق طبقات الكرة الأرضية حتى يصلوا أو يدنوا من وسطها، ولما أرادوا العود إلى ظاهر الأرض بدا لهم أن يتركوا هناك أثراً يدل على مبلغ رحلتهم فنقشوا على الصخر كتابة باللغة العربية ولما سئل جول فرن عن وجه اختياره للغة العربية قال: إنها لغة المستقبل ولا شك أنه يموت غيرها وتبقى حية. دراسات في العربية وتأريخها، ص١٤.

ونحن هنا –في موضوع القصة البصرية– لا ننكر الفروق الفردية بين القصاصين ومقدار تأثر قاص معين بصيغة صرفية أو أكثر بل يمكن تشخيصها والإشارة إليها، فقد كثّر عند القاص «محمد سهيل أحمد» على سبيل المثال استعماله صيغة الوزن الصرفي (افتعل)، وهي تحمل معانٍ محددة من مجموع أحد عشر معنى[1].

وعند القاص «كاظم الأحمدي» تم تفعيل الفعل الرباعي المجرد (فعلل) وكانت المفردة هي (حملق) التي تحمل معنى واحداً من أصل ستة معانٍ[2].

وفي قوله: «فإنني أخذت أحملق في وجهه»[3].

وقوله: «تترك عيناً من الشارع تأتي تحملق»[4].

فإنها بمعنى واحد وهو الدلالة على ظهور ما أخذ منه الفعل[5].

وكانت صيغة الفعل الرباعي (فعلل) المضعّف، الدالة على الأصوات هي المفعلة والنشطة عند القاص «إحسان وفيق» كما في قوله بصيغة المضارع: «وصوتها يخشخش مثل أوراق الكالبتوس»[6].

ونجد الفعل الثلاثي المجرد (فَعَل) ممثلاً بالمفردة (مَرَق) الذي يشير دلالياً إلى

---

(١) معاني صيغة افتعل الثلاثي المزيد بالهمزة والتاء: (الاتخاذ) (المبالغة في المعنى)، (افتعل لمعنى المشاركة)، (افتعل لحدوث الصفة بمعنى صار)، (معنى السلب)، (إظهار أصل الفعل)، (للطلب)، (للقبول)، (للتخيير)، (لفعل الفاعل بنفسه)، (لأخذ الشيء الذي اشتق منه الفعل). ينظر أوزان الفعل ومعانيها، ص٨٩ – ٩٣.

(٢) معاني (فعلل) هي: (الاتخاذ)، (الدلالة على مشابهة المفعول لما أخذ منه الفعل)، (الدلالة على جعل الاسم المأخوذ منه في المفعول)، (الدلالة على إصابة ما أخذ منه الفعل)، (الدلالة على أن الاسم المأخوذ منه آلة للإصابة به). ينظر: أوزان الفعل ومعانيها، ص٤٦ – ٤٧.

(٣) تراص الأنا، ص٣٥.

(٤) المجموعة نفسها، ص٨٩.

(٥) أوزان الفعل ومعانيها، ص٤٧.

(٦) المصدر نفسه، ص٩٣.

سـرعة المرور ويستحضر صورة السهم نجده حاضراً في مجموعة المعدان بصيغة الفعل المضارع في قوله: «قال إنه شاهد بعينيه الاثنتين علياً يمرق في سوق القرية معفراً بالتراب»[1]. وقوله: «كان علي يمرق كما الريح»[2].

ومع أهمية ما تقدم؛ لكن نظرتنا ستكون منصبة على الصيغ الصرفية – بما هي صيغ – ومفردات هذه الصيغ المُفعلة ومدى نشاط هذا التفعيل في القصة البصرية.

ففي (الثنائي المضعف) – من حيثية جنس الحرف الثاني والثالث – وهو (الثلاثي المجرد) – من حيثية المجرد والمزيد نجد الباب الثاني مفعلاً – ولعل ذلك يعود إلى الطبيعة النفسية اللغوية في كسر الأفعال ومد الحرف الأخير من الأسماء – عند أهل البصرة – وهذه صفة لغوية. نجد مصداق ذلك في الفعل الثنائي المضعف أزّ له بابان: **الأول**: أزّ – يؤزّ، والثاني: أزّ – يئزّ[3]، فاختار السارد الباب الثاني في قوله: «الصرصار مازال يَئِزّ، ويزداد تدويمه حين يلمحه أسفل الفراش»[4].

ومثله الفعل (كزّ) بصيغة المضارع فقد آثر السارد الباب الثاني بقوله: «قال وهو يكزّ على أسنانه الكبيرة»[5] ولعل ذلك يعود إلى الطبيعة النفسية اللغوية في كسر الأفعال ومد الحرف الأخير من الأسماء عند أهل البصرة وهذه سِمة لغوية.

---

(١) المعدان، ص٤٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٥٣، وصيغة الماضي في قوله: «مرقتُ عليه». المعدان، ص٥٩.

(٣) لسان العرب، مادة أزز، ص ١/ ٧٢.

(٤) قصة شركٌ في العتمة، لاعبو السرد، ص٢٢٠، وقد اختار القاص «ياسين شامل» باباً لا وجود له في الاستعمال اللغوي وهو الباب الثالث في قوله: «تأزّ الريح عندما تصطدم بأسياخ الحديد النافر». انكسارات مرئية، ص٣٧.

(٥) ليلة المطر الأسود «همس وهو يكزّ على أسنانه»، ص١٠٥.

أما ما كان من الباب الأول فلا نعدم وجوده مثل: دشّ[1] زمّ[2]، طش[3]، كشّ[4].

الفعل الثلاثي المجرد:

نجد في القصة البصـــــريَّة تنشيطاً واضحاً وحضوراً قوياً للفعلين المجردين (دلف)[5] و(دلق)[6] بما يوفرانه من انهزامية الأول وعبثية في الثاني بشكل عام في القصة البصرية.

أما تفصيلاً فإن الفعل دلف ورد للدلالة على مطلق السير «السير رويداً»، مثل قول السارد: «دلفوا في وادٍ حجري ضيق»[7].

والدخول، مثل قول السارد: «دلف إلى أروقة المدينة متكاسلاً من مسارات الأفق البعيد»[8].

والخروج، مثل قول السارد: «ودلفنا إلى الشارع الذي يفضي- إلى الحدود تحيطنا فراغات الصحراء»[9].

أما الفعل (دلق) فقد أشار إلى (ما يُدلق)، مثل قول السارد: «تصب الشاي في حلوق الموتى الموصوفين قبالة المقطورات تدبّ، تدلق شايها في الأفواه المكشـــرة»[10] وإلى (ما لا يُدلق)، مثل قول السارد: «ثدي المرأة تلك لا تسعه الفتحة التي نظمت

(١) جراد من حديد، ص٥٨، نار الظهيرات الصعبة، ص٨٤.
(٢) الأفق ضيق أيتها الإوزة، ص٩٣، ومثله لاعبو السرد، ص٢٣٤.
(٣) كناري جنة عدن، ص١٠٥.
(٤) الأنهار السبعة، ص٢٦.
(٥) ورد هذا الفعل ستين مرة في المجاميع القصصية.
(٦) ورد هذا الفعل خمساً وثلاثين مرة في المجاميع القصصية.
(٧) درب التبانة، ص١٣.
(٨) طيور رمادية، ص٦١.
(٩) خط أزرق خط أحمر، ص١٥.
(١٠) وقت سري، ص٥٨.

لتدْلقه – ربما في لحظة كهذه يندلق الثدي الثاني يضــغطه الآخر محاولاً منعَه»[1]، فلم ينصــرف إلى (ما يُدلقُ).

وهنـاك أفعـال مجردة أخرىٰ مفعلـة منهـا: تخمر[2] من خمر، حـدج[3]، يخوص[4] من خاص، خبط[5]، دحس[6]، ران[7]، سـفح[8]. يسـمق[9]، شـخر[10]، يصـفن[11]، طفح[12]، غطس[13]، يلوب[14]، لكز[15]، يمخر[16]، ينوس من ناس[17]، نسغ[18]، نفث[19]، همس[20].

---

(١) ممر الضوء / ٧٠.

(٢) نار الظهيرات الصعبة، ص٧١.

(٣) المجموعة نفسها، ص١٢، الأنهار السبعة، ص٥٨، ظل استثنائي، ص١٧٨.

(٤) المعدان، ص٨٣.

(٥) ممر الضوء، ص١٠.

(٦) المعدان، ص٧٧.

(٧) ظل استثنائي، ص١٩١، جناحان من ذهب، ص١٣، مرايا السلحفاة، ص٧٣، ضفائر طبية، ص٣٨، ظل النعاس، ص١٨، الآن أو بعد سنين، ص١٧.

(٨) المعدان، ص٧١.

(٩) نار الظهيرات الصعبة، ص٦٢.

(١٠) الأنهار السبعة، ص٥٩.

(١١) منزل الغبار، ص٧٠.

(١٢) ممر الضوء، ص١٤.

(١٣) غرباء، ص٨٦.

(١٤) أرض القهرمان، ص٢٢، عربة تحرسها الأجنحة، ص٣٠، تراص الأنا، ص٣٤.

(١٥) الأنهار السبعة، ص٧٢، ٧٤، ٧٧.

(١٦) نار الظهيرات الصعبة، ص٧٦.

(١٧) المعدان، ص٧٧.

(١٨) غرباء، ص١٠٨ وينظر معناه في لسان العرب مادة نسغ، ص٦/ ٤٤١٠.

(١٩) خفايا المجهول، ص٤٠، ٧٤.

(٢٠) المعدان، ص١٢٧.

الفعل الثلاثي المزيد بحرف وحرفين وثلاث:

١. المزيد بحرف:

أ. الهمزة (أفعل)[١]: مثل قول السارد: «أصاخ لصوته وهو يتكلم»[٢]. وقد أفادت المبالغة في الإنصات، وقول السارد (وقد جاءت بصيغة الفعل المضارع): «أمي تقعي داخل الخيمة.. لم تجب، تعيد ترتيب الظلام بيديها العاريتين»[٣]. وقد أفادت وجدان الشيء على صفته، أو وجود ما اشتق منه الفعل في صاحبه[٤].

ب. المزيد بالتضعيف (فعَّلَ)[٥]:.. وقول السارد: «كوّرت السعف... وضعت خرقة على رأسها... وحين استدارت توقف الزورق قرب الشاطئ..!»[٦]. وقد أفادت الجعل أي جعلته مكوراً.

ج. زيادة الألف بين الفاء والعين (فاعل)[٧]: مثل قول السارد: «يصرخ ويسود

---

(١) وأبرز معانيها التعدية، الصيرورة، وجود الشيء على صفته، السلب، وجود ما اشتق منه الفعل في صاحبه، المبالغة، التعريض للأمر، إيجاد معنى جديد، بمعنى (جعل)، وهناك معانٍ أخرى. ينظر: أوزان الفعل ومعانيها، ص٥٦ – ٦٣. والصرف الوافي، ص٢٨٠، وعمدة الصرف، ص٢٩ – ٣٠. ودلالة اللواحق التصريفية في اللغة العربية، ص٢٢٤ – ٢٢٥.

(٢) الأنهار السبعة، ص١٤.

(٣) منزل الغبار، ص٢٨.

(٤) أوزان الفعل ومعانيها، ص٦١.

(٥) وأبرز معانيها: الكثرة أو يكون بنية مثل كلّم، جرّب، للمخالفة، نسبة المفعول إلى أصل الفعل، استقبلته بكذا وكذا، التعدية، السلب، اتخاذ الفعل من الاسم، الحضور في الشيء، الاعتقاد، معنى القبول بمعنى جعل. ينظر: أوزان الفعل ومعانيها، ص٧٤ – ٨٠، الصرف الوافي، ص٢٨٠، عمدة الصرف، ص٣١، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، ص٢٣٤.

(٦) الأنهار السبعة، ص١٢٧.

(٧) وتأتي بمعانٍ عدة أبرزها: المشاركة بين اثنين، وقد تأتي فاعلتُ من واحد، إتيان الفاعل إلى مكان أصله، إتيان الفاعل في زمن أصله، تكرار الفعل بالموالاة. ينظر: أوزان الفعل ومعانيها، ص٨٤ –

دفتر يومياته ذي الزرقة الغامضة المشوبة بالبياض، يسوده بعجالة ويخاتل الجميع ليخفيه عن فضولهم في الجيب الداخلي لقمصلته الصوف»[1]. وقد أفادت إتيان الفعل من طرف واحد وتكرار الفعل بالموالاة، وقول السارد: «نزلت مع صاحبتها التي كانت تلاسنها، مصرة على كون القراصنة هم سبب البلاء»[2]. وقد أفادت معنى المشاركة بين اثنين.

٢. المزيد بحرفين:

أ. المزيد بالتاء والتضعيف (تفعّل)[3]: مثل قول السارد: «كيف يتمخط؟»[4]، وقد أفادت التجنب،

وقول السارد: «من غرفته داهمني الصوت، كابوس يحاصرني، أتلصص من شرخ الباب»[5]. وقد أفادت معنى التكلف،

وقول السارد: «على امتداد النهر وحوافي الهور ظهرت مجموعة من الخنازير الرمادية السمينة وقد جللها شعر كثيف تلطخ بالطين»[6]. وقد أفادت الصيرورة.

ب. المزيد بالتاء والألف (تَفاعَل)[7]: مثل قول السارد: «أمعنت النظر إلى وجهه،

٨٧، عمدة الصرف، ص٣٥، الصرف الوافي، ص٢٨٠.

(١) نار الظهيرات الصعبة، ص١٧.

(٢) دراهم الخلافة، ص٥٢ – ٥٣.

(٣) وتأتي بمعانٍ كثيرة منها: التكلف، الاتخاذ، التجنب، دلالة على حصول الفعل مرة بعد مرة، معنى الطلب، تكون لأخذ الشيء، الصيرورة، التشبه، الاعتقاد، التلبس، للعمل في الوقت الذي اشتق منه الفعل، التحول. ينظر: أوزان الفعل ومعانيها، ص٩٤ – ١٠١، عمدة الصرف، ص٣٩، الصرف الوافي، ص٢٨١.

(٤) دراهم الخلافة، ص١٠.

(٥) مرايا السلحفاة، ص٥٥.

(٦) الأنهار السبعة، ص٧٤.

(٧) وتأتي بمعانٍ عدة منها: تأتي تفاعلت من اثنين أو أكثر بمعنى افتعلت، مثل تقاتلنا بمعنى اقتتلنا، تجيء

تناوشه الهزال حتىٰ ضمر الجسد برمته وانمصَّ الوجه مثل ليمونة»[1].

وقد أفادت مع حصول الشيء تدريجياً.

في مثل قول السارد قول السارد: «عَانَقَتْهُ وكانت تبكي وعيناها المكحولتان تتوامض فيهما أشياء لا نعرف أسرارها»[2].

وقد أتت تفاعلت من اثنين بمعنىٰ افتعلت، وقد أفادت الاشتراك بمعنىٰ الإيماض.

ج. المزيد بالهمزة والنون (انفعل): وهذه الصيغة «لا تأتي إلا لازمة، وتجيء للمطاوعة: وهي قبول تأثير الغير، ومن ثم كانت متخصصة بالأفعال الدالة علىٰ العلاج والتأثير»[3].

مثل قول السارد: «انبجست الأشباح لزنوج يرتدون جلوداً مرقطة، حيث طبول وصنوج وسفود وشواء»[4].

وقول السارد: «كم مضىٰ من الوقت وهو علىٰ هذه الشاكلة إلا أنه كلما انداح صوت من بعيد أو صوت خافت من قريب أو توهم ذلك يتمثل شيئاً ما يطوف فوقه»[5].

تفاعلت من واحد لا يراد بها الفعل من اثنين، التكلف، حصول الشيء تدريجياً، معنىٰ التكرار علىٰ وجه الكثرة لا الحصر. ينظر: أوزان الفعل ومعانيها، ص١٠١ – ١٠٣، الصرف الوافي، ص٢٨١ – ٢٨٢، عمدة الصرف، ص٤١.

(١) اتبع النهر، ص٥٤.

(٢) المعدان، ص٥٤.

(٣) عمدة الصرف، ص٣٧، وينظر: الصرف الوافي، ص٢٨١.

(٤) اتبع النهر، ص٢٥.

(٥) انكسارات مرئية، ص٢٥ – ٢٦، ومثله: «ورفيف جناحيه يخطفان عندما انداحت موجة إثر موجة» ينهمر الثلج، ص٩. ومثله: «شق قيدوم الزورق التجاري ماء البحيرة المتكسر بطبقة من زيت

وقــول الســارد: «وقبل أن يصل جســده الفارع منتصــف السلم حفّت كتفه كتف أخرىٰ بتماس محبب، واندس في أنفه عبير جسد أنثوي ما أخطأه حدسه مرة»[1].

ومن الفعل الرباعي المجرد المضــعف (فعلل) نجد الفعل عضــعض كما في قول السارد: «تحت الأغطية الحريرية الفاخرة يعضعض أناملها»[2].

والفعل الرباعي دندن في قول الســارد: «وجوه شــاحبة تدندن بمواويل الحزن أو تثرثر في فضاء الألم الذي يتوهل بالقتلىٰ»[3]، وكلاهما بصيغة المضارع.

ومن ملحقات الرباعي (تلفن) في قول الســارد: «فحين دخلت الشــقة أخبرتني بأن شــــخصاً تلفن لي فاندهشــــت للأمر»[4]، «وهو من الملحقات المعنوية... وهو غالب لا حتم»[5].

ومن الأوزان المزيدة كلمة (يتموسق) بوزن (يتفعلل) في قول السارد: «في الداخل

المازوت وهو ينداح دافعاً بأمواجه إلىٰ حافاتها الندية». اتبع النهر، ص٢٥.

(١) خفايا المجهول، ص٣٧، ومثله: «برغم ما ينثه تشــرين الأول من حرارة فوق السطوح فهو يحاول أن يندس في الظلمة الكثيفة». تراص الأنا، ص٤٥، ومثله: «طرقات علىٰ الباب الصــفيح جعلت عينيه تهربان من محجريها، تقدم نحو مصــدر الطرقات بحذر، وألصــق أذنه علىٰ اللوح المعدني وهمس من؟ فاندس في أذنيه صــوت أنثوي كبير...». اللوحة، ص٣٧، ومثله: «انطفأت إحدىٰ الشــموع فيما الأخريات ما زلن يقاومن الموت، لكن الضــوء بدأ يتضــاءل إن تندس بذور الكآبة في محرابه المتوهج بالأمل». اللوحة، ص٣٩، ومثله: «عندما دخلت من البوابة الرئيسية كانت ثيابها مبللة تماماً بماء المطر فاندست بين ضجيج حركة المسافرين». نار الظهيرات الصعبة، ص٣٩ – ٤٠، ومثله: «تلك الليلة الرابعةعشــرة وهو يندس ببطء تحت غيمة داكنة». مرايا السلحفاة، ص٣٤، ومثله: «يُقسم أنه سمعه ينفخ قبل أن يندس سريعاً في الرمال». ملاعبة الخيول، ص٣٩.

(٢) نار الظهيرات الصعبة، ص٧٣.

(٣) نار الظهيرات الصعبة، ص٧٤.

(٤) جراد من حديد، ص٧٩.

(٥) عمدة الصرف، ص٥١.

يتمسق إيقاع لذيذ لمنبه حديث الابتكار»[1].

ومن الملحق بالرباعي «وهو ملحق باقْشَعَرّ»[2] على وزن (افْعلَلّ) (اشـــرأبّ) في قول السارد: «اشـرأبتْ رقبته بين رؤوس الركاب»[3].

وعلى وزن (مفعلل) جاءت كلمة (مُمَوسَـق) في قول السـارد: «بصـوت مموسـق عذب ردت عليه وهما يندفعان داخل سيارة تكسي»[4].

ومن الجمـــوع المتروكة ورد جمع (لجة) لجات، والمتعارف لجج، وذلك في قول السـارد: «حتى زوجتي وابنتي لم تتمكنا من إخراجي من اللجات المتلاطمة، حيث شواطئ الأمان»[5].

ومـا ورد مجمـوعـاً جمعاً مـؤنثاً سـالمـاً (زَنْزَنَات) مـفـردة زنـزن في قـول السـارد: «زنزنات اللاسلكي المبثوثة من الراديو»[6].

ومن جموع التكسـير الدالة على القلة مفردة (أسـداف) على وزن (أفعال) في قول السارد: «فيرتقي بأصحابها خلف أسداف ويفتح مغالفتها»[7].

ومن المصادر ورد مصـدر (وجـار) «وقد استعاره بعضهم لموضع الكلب»[8] وهو ورد في قول السـارد: «تدخل عليه بطعامه، تتركه أمامه، ينظر إليها صامتاً، تنظر إليه صـامتة وتنسـحب تذهب إلى وجار الكلب... أما الكلبة فتبات في وجار آخر، هي

(١) ممر الضوء، ص٥٥.
(٢) الصيغ الثلاثية مجردة ومزيدة اشتقاقاً ودلالة، ص٢٤٨.
(٣) جناحان من ذهب، ص١٥.
(٤) حب آخر لكارينيكا، ص٥٩.
(٥) انكسارات مرئية، ص٤١.
(٦) ممر الضوء، ص٤٦.
(٧) كرسي بالمقلوب، ص٩.
(٨) لسان العرب مادة (وجر)، ٦/ ٤٧٧١.

تفكر في زوجها والكلب وشيء آخر خطير»[1].

وقد وردت صيغ المبالغة (فَعَّال) كما في قول السارد: «فقدح في ذهنه كالشهاب الملتهب خاطر رَبَّاب»[2].

وفي صيغة (فعيل) وردت مفردة (خفيض) الدالة على المبالغة في صفتها المشبَّهة خمساً عشرين مرة كما في قول السارد: «تساءل الرجل بصوت خفيض: - هل فكرت بالأمر؟»[3].

وقول السارد: «ثم يحكي لهما كيف أنهم كانوا يميزون الناس في بيتهم في البصرة القديمة من أحذيتهم وأرجل بنطلوناتهم حال مرورهم من أمام نافذة الغرفة الخفيضة»[4].

انتهى المبحث وقد أنتج أمرين:

الأول: أثبت صحة ما ذهبت إليه نظرية النحو التوليدي من أن الفكرة القائلة بأن الإنسان يمتلك لائحة كلامية ينتجها آلياً عندما تسنح الظروف هي خرافة لا تمت بصلة إلى استعمال اللغة... فهذه النظرة قد تنطبق على التعابير الحيَّة وعلى بعض التعابير المجمدة، إلا أنها تقدم صورة خاطئة تماماً بالنسبة لاستعمال اللغة الاستعمال العادي[5].

---

(١) الحزن على طريقة وردة، ص٣١.

(٢) الرسم على ظهور النساء، ص٨١.

(٣) حامل المظلة، ص١٨٧ – ١٨٨.

(٤) إغماض العينين، ص٥٨، وقد وردت خفيض في المجاميع القصصية التالية: حامل المظلة، ص٨٥، ١٧٠، ٢٠٠، ملاعبة الخيول، ص٧، ٢٨، ٣٨، خفايا المجهول، ص٨٥، اتبع النهر، ص٤٣، رائحة الشتاء، ص٣١، لاعبو السرد، ص١٨، المصور وقصص أخرى، ص٨، نار الظهيرات الصعبة، ص١٥.

(٥) نظرية النحو التوليدي التحويلي في الدراسات اللسانية العربية الحديثة، ص١٥، نقلاً عن الطبيعة

فهذه النظرية تثبت في هذا النص ثلاثة أمور:

أ. وجود ألفاظ حية مستعملة وأخرىٰ موات.

ب. الإنتاج الآلي المبرمج يشمل المفردات المستعملة وهذا أمر تنفيه هذه النظرية.

ج. استثناء التعابير المجمدة (ما يتم تنشيطه من هذه النظرية).

الثاني: إن المفردات المحياة والأفعال المنشطة تدل علىٰ استمراء الحال والخضوع والتعايش معه والاستعداد للتراجع الأخلاقي لربع قرن قادم إذ لا نستشرف في القصة البصرية ألفاظ الشدة والشكيمة والبأس.

الشكلية للغة، نعوم جومسكي، ترجمة ميشال زكريا في مجلة الفكر العربي المعاصر، ص٢٥.

المستوى النحويّ

الفصل الأول

الضمير النحويّ في القصَّة البصريَّة

المبحث الأوّل: الضمير والسـرد القصصي

مواقع الضمير النحويّة:

«القلم أنفُ الضمير إذا رَعَف كشف أسـراره، وأبان آثاره»[1].

آثرت أن أبتدئ فصل الضمير بكلمات « ابن جني» (ت ٣٩٢ هـ) «رحمه الله» لما فيها من قرب وجداني مسيس بموضوع الفصل.

فلم يحتل موضـوع نحوي مسـاحة مهمة في جغرافيا النحو كما هي حال الضـمير، والموقعية هنا موقعيتان: (حقيقية واعتبارية). على أنّ موقعيته في السـرد القصصي بمنزلة القلب من الجسد، فهناك ترابط قوي بين الضمير النحوي والسـرد القصصي.

وقبل بيان هذا الترابط لابدّ من الإشارة إلى أنّ لفظة الضمير، وإنْ لم ترد في القرآن لفظـاً صـريحـاً؛ إلا أنّها وردت بلفـظ آخر، وهو (السـريرة) والجمع (سـرائر)، قال تعالى: ﴿يَوْمَ تُبْلَى السـرائِرُ﴾. [سورة الطارق، الآية:٩].

قال « السمرقندي» (ت ٣٧٣ هـ) في تفسير هذه الآية: « يعني: تظهر الضمائر»[2]. فهي ليست سـريرة واحدة وإنما سـرائر.

إنّ منظار تعدد الحقائق قد يعطي صورة أوضح عن الضمير، خلافاً للصورة التي تعطي حقيقة واحدة.

فمن منظار تعدد الحقائق عن الضـمير النحوي، حقيقة طرحتها كتب النحو هذه

(١) الفسـر، ٣ / ٣٦٥.

(٢) تفسـير بحر العلوم، ٣ / ٤٦٨.

الحقيقة تشظت صوتياً وصـــرفياً ونحوياً، فإذا تتبعنا هذا التشظي وجدنا أنّ الضمائر صـوتياً توفر لطافةً في الخطاب، وأن الضـمير بأغلب أصـواته المهموسـة يوفر هذه الأجواء، قال « ابن هشام» متحدثاً عن الضمائر: « إنّ غالبها مهموســـة، وهي التاء والكاف والهاء، والهمـــس هو: الصوت الخفي»[1]. ولأنّ الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار[2]. كان للضمائر وقع مسمعها الخاص بها.

وقد وردت في كتب النحو عبارة مصداقها صـــرفي نحوي، وهذه العبارة هي أنّ الضمائر ترد الأشـــياء إلى أصولها، قال «السيوطي» (ت ٩١١ هـــ): « وهذه القاعدة متفق عليها»[3]. وهذا أمر لا يقتصـــر على الضمائر وحدها، فالتثنية ترد الأشـــياء إلى أصولها[4]، والإضافة ترد الأشـياء إلى أصولها[5]، والتصغير يرد الأشـياء إلى أصولها[6].

أمّا الناحية النحويّة فقد قال « ابن هشـام»: « أصـل الربط الضـمير»[7]. وحينما ذكر في المغني روابط الجمل قال: إنّها عشـــرة «أحدها الضمير، وهو الأصل»[8]. على حين نظر «ابن يعيش» (ت ٦٤٣ هـــ) إلى حيثية أخرى لذلك قال: « وإنما أُتي بالمضمرات كلها لضرب من الإيجاز، واحترازاً من الإلباس»[9].

فإذا أردنا الارتقاء إلى الفكر اللغوي فلنا أن نقول: إنّ الضـمائر أسـاس اللغة، وقد عبّر عن هذه الفكرة «مارتن بوبر» مفرقاً بين أســاس الكلام وأســاس اللغة، إذ قال:

---

(١) شـرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص٧٥.

(٢) الأسس النفسـية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبدالحميد ناجي، ص٤٣.

(٣) الأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ٢٠٤.

(٤) الأشباه والنظائر في النحو ٢/ ٢٠٤.

(٥) ينظر المصدر نفسه، ١/ ١٦٩.

(٦) ينظر المصدر نفسه، ١/ ١٤١.

(٧) شـرح اللمحة البدرية، ١/ ٤١٣.

(٨) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص ٦٤٧.

(٩) شـرح المفصل، لابن يعيش، ٣ / ٨٣.

«وأُسس اللغة ليست أسماء الأشـــياء، بل هي الصلات، ولا تعبّر الكلمات التي هي أساس الكلام عن أشـياء موجودة خارج هذه الكلمات، ولكن ما إن نتلفظ بها حتى تؤسس لوجود هذه الأشـــياء، هذه الكلمات المؤسسة يتلفظ بها الكائن بالذات، التلفظ بكلمة (أنت) تعني بذات الوقت، التلفظ بالـــ (أنا) الموجودة في المزدوج اللفظي أنا – أنت... والكلمة المبدأ (أنا – أنت) لا يمكن تلفظها إلا من قبل الكائن بأكمله»[1].

إنّ هذا النصّ يؤسس لقاعدة أكبر من أن يكون لغة مقابل (نحو وصـــــرف وصـوت) بل اللغة بالمعنى الأعم الذي يحتل مجالاً أكبر، لذلك قالوا إنّ اللغة ليست مجرد جهاز إعلام بالمعنى العام لهذه الكلمة، ولكنها جهاز تخاطب شخصي أيضاً... وفيما عدا اللغة لا نعرف نظاماً سـيميولوجياً واحداً قادراً على نقل الرسـائل من الضمير إلى الضمير[2].

وكان نصـيب الضـمائر من اللغة النصـيب الأوفر، على أنّه ثمة اختلاف كبير في النظرة النحويّة واللغوية؛ فالنحو كان شـموليّ النظرة إلى أقسـام الضـمير ومواقعه في جغرافيا النحو الوظيفي وحدود هذا الوجود المسـموح به نحوياً، وإنْ اختلفت آراؤهم في حيثية إقامة الفصل والحد، فَهُمْ على اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه الأوّل: مَنْ مثل لهذه المفردة من غير تعريف بالحد، فهو من باب الرسـم التام، وأبرز مـن مثل هـذا الاتجاه إمـام النحاة «سيبويه» (ت ١٨٠ هـ) بقوله: «وأمّا الإضـمار فنحو: هو وإياه، وأنت وأنا...»[3]. وتبعه على ذلك «ابن السـراج» و«أبو

(١) أنا وأنت، مارتن بوبر، ص١٩ – ٢٠.

(٢) مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٤.

(٣) الكتاب لسيبويه، ٢/ ٦.

وينظر: الأصول في النحو لابن السـراج، تح عبدالحسـين الفتلي، ١ / ١٤٩، تعليقة على كتاب سـيبويه لأبي علي الفارسـي، تح د. عوض بن حمد القوزي، ٢ / ٩٦، الفصول في العربية لابن

علي الفارسي» و«ابن الدهان سعيد بن المبارك» (ت ٥٦٩هـ) وغيرهم.

والاتجاه الثاني: وأبرز من يمثله النحويون المناطقة، منهم «علي بن عيسى الرماني» (ت ٣٨٤ هـ) حين قال: «المضمر: المدلول عليه على جهة الراجع إلى ذكره»[١]، وتبعه على ذلك «أبو البقاء العكبري»، وقد أقرّ «ابن الحاجب» (ت ٦٤٦ هـ) بصعوبة تعريف الضمير بالحد والفصل المنطقيين بقوله: «قال الشيخ – يعني الزمخشري – يُحدّ المضمر بأنه ما كان لمتكلم أو مخاطب أو غائب بقرينة، فإن اعتُرض عليه بأنّ في الحد (أو)، فالجواب: أنّ الغرض التعريف، فإذا حصل بأي طريق كان فهو المقصود. وقد يقال: إذا قُصد الحد في اصطلاح الحدود في أنّ الحد لابدّ له من فصل يجمع جملة أنواعه ويوجد فيها دون غيرها قيل: الضمير ما وضع لمدلوله بقرينة غير الإشارة، إلا أنّه يبقى فيه إبهام لجُمْلتهِ»[٢].

أمّا الاتجاه الثالث: وهو الذي يرفض الحد والرسم فيمثله «أبو حيان الأندلسي» (ت ٧٤٥ هـ) بقوله في باب الضمير: «ولا يحتاج إلى حدّ ولا رسم، لأنّه محصور»[٣].

ولعل أبرز تعريفات الضمير هو أنّه: «ما وضع لمتكلم أو مخاطب أو غائب تقدّم ذكره لفظاً، أو معنى أو حكماً»[٤] وهو «الموضوع لتعيين مسماه مشعراً بتكلمه أوخطابه

الدهان، ص٤٨، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح محمد محيي الدين عبدالحميد، ١ / ٨٤، همع الهوامع شرح جمع الجوامع للسيوطي، ١ / ١٩٤.

(١) الحدود في النحو للرماني، ص٣٩. ينظر: اللباب في علل البناء والإعراب، ١ / ٤٧٤، الإيضاح في شرح المفصل لابن الحاجب، ١ / ٤٥٩.

(٢) الإيضاح في شرح المفصل لابن الحاجب، ١ / ٤٥٩.

٣ – ارتشاف الضرب لأبي حيان الأندلسي ٢ / ٩١١.

٤ – كشف المشكل في النحو ١ / ١٨٣ – ١٨٤، وشرح الرضي على الكافية للاسترآباذي، تح أ. د. عبدالعال سالم مكرم ٣ / ١٣٧، وأوضح المسالك لابن هشام ١ / ٧٧، والفوائد الضيائية للملا جامي، تح د. أسامة طه الرافعي ٢ / ٧٦.

أو غيبته»[1].

أمّا المحذور النحوي في الضمير فإنّه «لا يُنعت ولا ينعت به»[2] على تفصيل في ذلك[3].

وحدد النحويون مواقع الرفع فوجدوها عشرة مواقع هي (المبتدأ وخبره، والفاعل ونائب الفاعل، واسم كان وأخواتها، وخبر إنّ وأخواتها، ثمّ توابع هذه المواقع، وهي (العطف، النعت، البدل، التوكيد) كان نصيب ضمائر الرفع المتصلة منها ثلاثاً هي (الفاعل، ونائب الفاعل، واسم كان).

أمّا ضمائر الرفع المنفصلة فتقع في خمسة مواقع هي (المبتدأ والخبر، خبر إنّ وأخواتها، ثمّ العطف، والبدل، والتوكيد). فليس صواباً ما ذهب إليه صاحب المعجم الوافي من أنّ الضمير (أنا) المنفصل «يقع فاعلاً أو نائب فاعل في قوله: أمسافرٌ أنا»[4]، لأنّ الأصالة تقتضي وقوعه موقع الخبر، إلا أنّه وقع فاعلاً ساداً مسد الخبر[5].

ولقد كانت عبارة الرضي واضحة، إذ قال: «فالمرفوع لا يكون إلا منفصلاً، إذا

---

١ – شرح ألفية ابن مالك، الحسن بن القاسم المرادي، تح فخرالدين قباوة ١ / ٩٧، شرح التسهيل لابن مالك ١ / ١٢٠.

٢ – نتائج الفكر في النحو للسهيلي، تح عادل أحمد عبدالموجود / ١٦٧.

٣ – هذا رأي سيبويه، ينظر: الكتاب ٢ / ١١، لكن الكسائي يرى غير ذلك، إذ قال الرضي: ((وأجاز الكسائي وصْف ضمير الغائب في قوله تعالى: ﭽﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ سورة آل عمران / الآية ٦. وقولك: مررتُ به المسكين، والجمهور يحملون مثله على البدل)). شرح الرضي على الكافية ٣ / ٣٨.

(٤) المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، ص٨٧.

(٥) فيصبح إعراب الضمير (أنا): ضميرٌ منفصلٌ مبني على السكون في محل رفع خبر للمبتدأ، وقد سدّ مسدّ الفاعل لاسم الفاعل (مسافر).

كان مبتدأ أو خبراً، أو خبر (إنّ) وأخواتها، أو اسم (ما)»[1]. وفي عبارة أوضح لـ«أبي حيان الأندلسي» قال فيها: «ولا تقع أنا موقع التاء»[2].

وفي الحديث عن ضمير الرفع المنفصل يجب الإشارة هنا إلى أنّ شخصيات القصّة تنسب الأفعال إليها إذا كانت في مجال الفخر والاعتزاز، وتحملها على المعنى في مجال النقائص والرذائل، وأرى أنّ هذا السلوك اللغوي هو من رواسب العقل الجمعي اللغوي العربي، إذ التنصل من الأخطاء وتفاديها والانتساب للفضائل ودواعيها، ومن هذه النماذج قول القاص «عبدالحليم مهودر» في مجموعته القصصية: «أنا الذي بنى هذه القبة التي تتفيأ تحت ظلالها، ألا يحق لي...؟ أنا أملك كل الحق»[3]. لأنَّ الموقف في معرض الفخر والاعتزاز.

وقال القاص «بندر جاسم السعد»: «أنا الذي يعرف حكاية الرمادي»[4]. لأنّ المعرفة كمال لا نقص فيه ولا منقصة معه، على حين يقول القاص «عبدالأمير محسن» على لسان إحدى شخصياته في مجموعته: «أتريد أن تكتبني كما تشتهي؟ وأنا الذي منحك عرشك الذي تجلس عليه»[5]. لأنّه نادم على هذا المنح، وهذا العطاء. ويقول في موضع آخر: «نهضت بتثاقل مميت وعند اقترابي منها... أنا الذي يود من أعماقه أن يبكي على صدرها... لا أدري لماذا؟»[6]. فلم يقل أنا الذي أود حملهُ على المعنى لما فيه من هزيمة نفسية.

ويقول «باسم القطراني» على لسان إحدى الشخصيات: «لم يكن ذنبك أبداً ذنبي

(١) شرح الرضي على الكافية، ٣ / ١٧٢.
(٢) إرتشاف الضرب، ٢ / ٩١٢.
(٣) مجموعة ظل استثنائي، ص١٢.
(٤) كناري جنة عدن، ص١١.
(٥) قطيع أسود من السنوات، ص١٢.
(٦) المصدر نفسه، ص١٨.

أنا، أنا الذي صـدّق بأن الحقيقة قد تمنحها المرايا»[1] فلم ينسـب الفعل إلى نفسـه مباشـرة ولو فعل لقال:(أنا الذي صـدقت) لما فيه من انخداع بظواهر الأمور وصورها الخارجية.

وبالعودة إلى الحديث عن المواقع التي تحتلها ضـمائر النصـب المتصـلة نقول هي ثلاثة مواقع هي: المفعول به، اسـم إنّ وأخواتها، خـبر كان وأخواتها، من أصـل ستة عشـر موقعاً، هذه المواقع الثلاثة إضـافة إلى المفعول المطلق، المفعول معه، المفعول لأجله، المفعول فيه، الحال، التمييز، المسـتثنى، المنادى، اسـم لا النافية للجنس، المعطوف على المنصوب، البدل من المنصوب، توكيد المنصوب، نعت المنصوب، ومع أهميَّة جميع المواقع إلا أنّ هذه المواقع الثلاثة مواقع مفصلية.

وأمّا ضـمير النصـب المنفصـل (إيّا) فهو على تنوع دلالته خفيف الحال، قليل الاسـتعمال لم يُذكر كثيراً في القرآن، فقد ورد في سـتة مواضـع فقط بصـيغ مختلفة، إذ اللاحقة هي التي تحدد نوع الضمير المنفصل المنصوب «ومذهب سيبويه أنّ (إيّا) هو الضـمير المنصـوب المنفصـل، ولواحقه حروف تدل على المراد به من تكلم أو خطاب أو غيبة، هذا مذهب سيبويه»[2].

ولبيان المواقع التي يحتلها الضمير المنفصل المنصوب نقول: إنّ المواقع التي تحتلها ضـمائر النصـب المتصـلة لا تحتلها المنفصـلة، وما يبدو من تداخل في موقع المفعول به فهو على شـقين: مؤخر ومقدم، فما يحتله المؤخر هو المتصـل، وما يحتله المقدم فهو المنفصـل، لذلك قال «سـيبويه»: «فمن ذلك قولهم: إيّاك رأيت وإيّاك أعني، فإنما استعملت إيّاك هاهنا من قِبَل أنّك لا تقدر الكاف»[3].

---

(١) إنفلونزا الصمت، ص٢٦.

(٢) شـرح الألفية للمرادي، ١ / ١٠٣ – ١٠٤، وينظر: الجنى الداني ص٤٩٢، إعراب ثلاثين سورة من القرآن، ص٣٧.

(٣) الكتاب لسيبويه، ٢ / ٣٥٦.

لذا يكون تقدم المفعول به على الفعل من المواقع التي يحتلها هذا الضمير المنفصل، وهذا أول المواقع.

الموقع الثاني: إمكانية وقوعه بعد أداة الاستثناء، مثل قوله تعالى: ﴿... ضَلَّ مَنْ تَدْعُونَ إِلا إِيَّاهُ... ﴾. [سورة الإسراء من الآية ٦٧].

الموقع الثالث: إمكانية وقوعه بعد حرف العطف، مثل قوله تعالى: ﴿... وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى... ﴾. [سورة سبأ من الآية ٢٤].

الموقع الرابع: إمكانية وقوعها معمولاً للمصدر في مثل: (عجبت من ضربي إيّاك)، ومثله بعض المشتقات مثل اسم الفاعل وصيغة المبالغة.

الموقع الخامس: إمكانية وقوعها خبراً لـ(كان وأخواتها) في الأمثلة: (كان إيّاه)، و(أتوني ليس إيَّاكَ)، و (لا يكون إيَّاه)[1].

وقد ذكر «السيوطي» موضعاً سادساً يمكن أن يكون في ضمن المجال النحوي لهذا الضمير، وهو أن يكون مفعولاً معه، مثل قول «أبي ذؤيب الهُذلي»[2]:

فآليت لا أنفك أحذو قصيدةً تكون وإيّاها بها مثلاً بعدي

أمّا موضعا البدل والتوكيد فهما في موضع خلاف بصري كوفي، ففي المثالين: (ضربتك إيّاك، وضربتك أنت) أشار «أبو العباس ثعلب» (ت ٢٩١ هـ) إلى هذا الخلاف بقوله: «وأهل البصرة يقولون ضربتك إيّاك بدل، ونحن نقول هما توكيد»[3].

وعلل ذلك في موضع آخر بخطأ البصريين بقوله: «قال: أهل البصرة يقولون: ضربتك إيّاك بدل وضربتك أنت توكيد، وهما جميعاً تأكيد، وقولهم: بدل، خطأ، لأنّ

(١) الكتاب لسيبويه، ٢ / ٣٥٦ – ٣٥٩.

(٢) همع الهوامع ١ / ٢١٩، الدرر اللوامع على همع الهوامع ١ / ٢٠١.

(٣) مجالس ثعلب، أحمد بن يحيى ثعلب، تح: أ. عبدالسلام محمد هارون، ص١٣٣.

البدل يقوم مقام الشيء، وهذا لا يقوم مقامه؛ لأنّه لا يقع الثاني موقع الأوّل»[1].

وقد أشار «الرضي» إلى هذا التباين الإعرابي فقال: «وقال النحاة: إنّ المنفصل في نحو: ضربتك أنت تأكيدٌ، وضربتك إيّاك بدلٌ، وهذا عجيبٌ، فإن المعنيين واحد وهو تكرير الأوّل بمعناه، فيجب أن يكون كلاهما تأكيداً لاتحاد المعنيين»[2].

والواقع أنّ إبدال الضمير من مسائل الخلاف بين النحويين، فمنهم من أجاز الإبدال[3]، ومنهم من أشار إلى التكلف فيه[4]، ومنهم من فصّل فمنع بعضه، قال «ابن مالك»: «والصحيح عندي أنّ نحو: رأيت زيداً إيّاه، لم يستعمل في كلام العرب نثره ونظمه، ولو استعمل لكان توكيداً لا بدلاً»[5].

وإذا تتبعنا مواضع ورود هذا الضمير في القصّة البصريّة وموقعه النحوي؛ وجدنا أنّه قد شغل أربعة مواقع من أصل ستة؛ فقد خلا موقعا الاستثناء والمعمول لـ (كان وأخواتها) من أي تمثيل لهما.

أمّا الموقع الأكثر استعمالاً فهو المعمول للمصدر (واسم الفاعل وصيغة المبالغة)، وهما بعض المشتقات[*]. فقد ورد في مثل قول القاص: «كان بودي أن أشكره على منحه إيّاي فرصة النظر»[6].

ومثل قول القاص: «احتضنني مودعاً جاعلاً إيّاي قبالة الفنار الذي جفّ في

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٥٧.

(٢) شرح الرضي ٣ / ٩٩.

(٣) المصدر نفسه، ٣ / ١٢٤ – ١٢٥، والكناش في فني النحو والصرف، ١ / ٢٣٧.

(٤) شرح جمل الزجاجي لابن عصفور، ١ / ٢٩٣.

(٥) شرح التسهيل، ٣ / ٣٣٢، وينظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ١١ / ١٠١.

* فقد ورد هذا الضمير اثنتين وعشرين مرة.

(٦) جغرافيا الصور، ص٢٥.

جلال هيبته البحر»[1]. ومثل قول القاص: «لذا أسره النعاس سريعاً وراح الأب يرتب له فراشاً ووسادة في مقدمة القارب مداعباً إيّاه»[2]. ومثل قول القاص: «اسم النهر الأسود، نهر الجثث لمفاجأته إيّاهم كل أسبوع»[3].

ومثل قول القاص: «شدّت على كفه مودعة كل ما لديها من الوفاء... ومذكرة إيّاه صمتاً بما عاهدته»[4].

ومثل قول القاص: «فتجمع الحرس بعصيهم الغليظة، نهضت لأهدئه، لكنه استمر فانهالوا عليه بالضرب ماسخين إيّاه جثة دامية»[5].

والملحوظ أنّ الجيل الذي كتب القصّة في تسعينيات القرن الماضي هو مَنْ أكثرَ مِنْ استعمل الضمير المنفصل المنصوب مع المصدر واسم الفاعل – ومعمولاً لهما – ما خلا القاص الراحل «كاظم الأحمدي»، فهو ممن كتب القصّة في السبعينيات؛ لكن في مجموعته (تراص الأنا) ورد الضمير المنفصل المنصوب معمولاً للمصدر في قوله: «وإنما بمقدوري أن أتتبع انحدار جسمك وأرى البروزين الناتئين من أمام وما يتركان من دفءٍ عند ملامستي إيّاهما»[6]. وورد هذا الضمير معمولاً لاسم الفاعل في قوله: «جاءني صوت زوجتي محذراً إيّاي من مغبة المغامرة وحدي... مثلما قلت لها

---

(١) شواهد الأشياء، ص٨٠.

(٢) إنفلونزا الصمت، ص٥٥.

(٣) الخارج من ظله، ص٨.

(٤) ممر الضوء، ص١٣.

(٥) ظل النعاس، ص٧٩، ومثله «أنزله حتى الرقبة ممسكاً إيّاه». مرايا السلحفاة، ص٧١، (موصداً إيّاه خلفه). شواهد الأشياء، ص١١. «وهي تجربة أنستها من الحياة الأدبية بهولندا، معتبراً إيّاها سليمة الطوية». أفلاطوني كامبردج، ص٦٢. «مدوراً إيَّاهُ بطريقة مضحكة». ذاكرة الرمل، ص٩٥. «متهماً إيّاك بسرقة آثار البلد». دارهم الخلافة، ص٧٥. «توسطت المكان عامرة إيّاه بالدفء» نار الظهيرات الصعبة، ص٣٤، ومرزوك... والإيقاعات الضائعة، ص٤٩.

(٦) تراصّ الأنا، ص١٠٢.

ذات مرة، وخشـــية أن أرىٰ سمرة وجهها تنقلب إلىٰ لون احتجاج مذكرة إيّاي ببقية العمر»[1].

والملحوظ علىٰ هذه المجموعة أنّها تنتمي إلىٰ نتاج تسـعينيات القرن الماضـــي[*]؛ لهذا نستطيع أنْ نستنتج أنَّ القاص البصـــري أيقن أنّ تركيبة (المصدر أو المشتق مع الضـمير المنفصـل المنصـوب أقوىٰ في التأثير والتعبير الســـــردي من تركيبة الفعل المتعدي إلىٰ مفعولين مع الضمير المنفصل المنصوب)؛ وهذا ما جعل نسبته نسبة قليلة قياساً للتركيب السابق[**].

وبخلاف التركيب الأوّل إذ نجد أنَّ أغلبَ من اسـتعمل هذا التركيب هم من قصاصي الجيل السابق (السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضـــي)[***]، مثل قول القاص: «إنّ الشـــــيء المهم الذي علمتني إيّاه الكتب هو إتقان إدارة الحديث والخروج بأقل الخسائر»[2].

وقول القاص: «قلت لها تمهلي سأريك إيّاها في النزل»[3].وقول القاص: «لاحظت كتاباً أعطاني إيّاه «سـحيم بن ثابت»»[4].وقول القاص: «لقد علمتني تلك اللحظات في الحب ما لم تستطع أن تعلمني إيّاه أكبر المدارس وأشدها علىٰ مرتاديها في سنوات عدة»[5].

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٧.

* هذه المجموعة للقاص «كاظم الأحمدي» نشرتها دار الشؤون الثقافية عام ١٩٩٦.

** ورد هذا الضمير بهذه التركيبة أربع عشرة مرة.

*** مثل القاص «فرات صالح» و«حسن الظفيري» و«عبدالحسين العامر».

(٢) قصّة ناصر قوطي في (لاعبو السرد)، ص٢١٥.

(٣) آخر السلالات، ص٣٨.

(٤) قصّة حسن الظفيري في (لاعبو السرد)، ص٤٧.

(٥) قصّة محمد علي جعفر في (لاعبـــو الســـرد)، ص١٨٥، ومثلـــه: (أعطني إيّاه) ســـيزيف، ص٤٥، (سلمني إيّاه) عربة تحرسها الأجنحة، ص٣٢، (ناولته إيّاه) وقت ســـري، ص٨، (أين شعرك ياواثق

وقد ورد بشق آخر من النوع نفسه، وهو في محل نصب مفعول به، وهو الضمير المختص بأسلوب التحذير شرط أن تلحقها (الكاف) (نحو: إيّاك والشر، وتُعرب مفعولاً به لفعل محذوف وجوباً تقديره: قِ . أو: احذر، لأنّ حق التحذير أن يكون للمخاطب، وشذّ مجيئه للمتكلم)[1].

وقد احترم القاص البصري هذا الأسلوب فلم يرد في القصّة البصريّة هذا الشذوذ للقاعدة النحويّة، بل جاء وفقها مثل قول القاص: «نطقت المرأة البدينة من مكانها إيّاكِ أنْ تجعليه يقترب منك... المجانين ينجبون مجانين»[2].

وقول القاصة: «كانت طقوس عبادي اليومية تبدأ بالتوصيات والتوجيهات من قبل كل من جلته ووالدته: لا تعبر من بين شخصين ولا تتقاطع مع كلب، إيّاك وعرضة الكلاب... ولكن الكلاب تملأ الشوارع»[3].

وقد ورد هذا الضمير في موقع المفعول معه في مثل قول السارد: «تركتَ حبيبتك التي رسمت وإيّاك أحلى أيامكما وطالبتها... أمام الجميع بأن تبحث عن حمار حلوب غير جائع... موضحاً بأن الزمن عاهر»[4]. ولا يمكن أن نعدّه ضميراً معطوفاً على المقدر، لأنّه لابدّ من توكيد الضمير المتصل بضمير منفصل، وقيل: العطف ضعيف[5].

أرني إيّاه) سطوة الكارثة، ص٤٦، (يعلمنا إيّاهم) مرزوك الإيقاعات الضائعة، ص٢٧، (وأورثوني إيّاه) انكسارات مرئية، ص٦٧.

(١) المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، ص١٠٣.

(٢) جناحان من ذهب، ص٤١.

(٣) لائحة بأسماء الملائكة، ص٣١. ومثله: (فإيّاك إيّاك أن تفكر بامرأة أخرى). فراشة على غصن ميت، ص٧٣. (إيّاك والهضبة). الأفق ضيق أيتها الأوزة، ص٥٤. (إيَّاكِ أنْ تستسلمي للأفكار المحطمة) شغف الرؤيا، ص٢٨.

(٤) قطيع أسود من السنوات، ص٢٤.

(٥) معجم الإعراب، إميل بديع يعقوب، ص٣٤٨.

ونمثّل له بقول القاص: «جمعتني وإيّاه الغربة»[1]. ومثله قول القاص: «كانت نسمات الهواء الآتية من الشباك الذي يقابل مقعد أبيها المحاذي لمقعدي وإيّاها تساعد على وصلوه إليّ»[2].

أمّا موقع العطف فقد وردفي قول السارد، وقد برز الضمير المنفصل المؤكد في قول القاص: «ففي السابعة سأصل سأصل أنا وإيّاك، لك الحق أن لا تصدق»[3].

وبعد هذا العرض لمواقع الضمير المنفصل المنصوب نقول: إنّ مواقع الجر في العربية ستة مواقع، والضمائر تقع في جميع هذه المواقع عدا موقع النعت، فإنها لا تقع نعتاً، وهذه المواقع هي:

١. الجر بحرف الجر.

٢. الجر بالإضافة.

٣. توكيد المجرور.

٤. بدل المجرور.

٥. العطف على المجرور.

هذا لمن تعامل مع الضمير وما جرّه على حد السواء، فإذا كان نظر الناظر مقتصراً على الضمير فهو لا يقع إلا مجروراً بحرف الجر أو مجروراً بالإضافة ليس غيرُ، لذلك قال صاحب ترشيح العلل: «وليس للمنفصل مجرور لشدة اتصال الجار بمجروره، ولذلك تتنزلان منزلة شيءٍ واحدٍ»[4].

---

(١) نبوءة الماء، ص٤٥.

(٢) قصّة (الخيبة الأولى)، للقاص محمد جعفر علي، لاعبو السرد، ص١٨٥.

(٣) سيناريو الأنهار السبعة، ص٦.

(٤) كتاب ترشيح العلل للقاسم بن الحسن الخوارزمي، ص٣٣٦.

أبرز ثلاثة حروف لا تتصل بالضمير هي: (الكاف، حتىٰ، مذ)، وقد عقد «سيبويه» في كتابه باباً لها فقال: «هذا باب ما لا يجوز فيه الإضمار من حروف الجر»[1]. وقد فصّل «ابن هشام» هذا الموضوع، فذكر قسماً من حروف الجر، وهو «ما يجر الظاهر دون المضمر، وهو سبعة أحرف: (الواو، والتاء، ومذ، ومنذ، وحتىٰ، والكاف، ورُبّ)، وما يجر الظاهر والمضمر وهو البواقي»[2]. وهي في نثر الكلام ونظمه أشهر من أن يُمثل لها.

إنَّ النحويين لم ينظروا إلىٰ الضمائر نظرة واحدة، بل التزموا تقديم ضمير المتكلم ثمّ ضمير المخاطب ثمّ ضمير الغائب، وحجتهم في ذلك أنّ ضمير المتكلم أعرف من ضمير المخاطب، والمخاطب أعرف من ضمير الغائب[3]. قد علل «ابن مالك» ذلك في شرح التسهيل بقوله: «وأمكنها في التعريف ضمير المتكلم، لأنَّه يدل علىٰ المراد بنفسه وبمشاهدة مدلوله، وبعدم صلاحيته لغيره وبتميز صوته، ثمّ ضمير المخاطب؛ لأنّه يدل علىٰ المراد بنفسه، وبمواجهة مدلوله... ثمّ ضمير الغائب السالم من إبهام نحو زيد رأيته»[4].

وبهذا التقسيم أصبحت المستويات في الضمائر الثلاثة هي:

١. الضمير الأوّل ضمير المتكلم.

٢. الضمير الثاني ضمير المخاطب.

---

(١) الكتاب، ٢ / ٣٨٣.

(٢) شرح قطر الندىٰ وبل الصدىٰ، ضبط الشيخ جعفر الكرباسي، ص٣٤٦.

(٣) المُفصَّل في صنعة العربية، ص١٦٣، شرح الرضي علىٰ الكافية، ٣/ ٤١، البسيط في شرح الكافية، ٢/ ٤٦، الكنَّاش في فني النحو والصرف، ١ / ٢٤٤، شرح اللمحة البدرية لابن هشام، ١ / ٣٣٩، شرح الأشموني، ١/ ٤٨، الفوائد الضيائية، ٢/ ٧٩، حاشية الصبان علىٰ الأشموني، ١/ ١٠٧، جامع الدروس العربية، ١/ ١٢٢.

(٤) شرح التسهيل، ١ / ١١٦.

٣. الضمير الثالث ضمير الغائب.

فالمقدم هو ضمير المتكلم، والمؤخرهو الضمير الغائب، على حين أنَّ اللغة قدمت الضمير الغائب على الضمير المتكلم في اشتقاق الضمير، وهذه الفكرة لم يلتفت لها الباحثون قبلاً، فقد ربط المفكر المصري «حسن حنفي» بين الهوية والضمير ربطاً اشتقاقياً فقال: «الهوية: من الضمير هو، يتحول إلى اسم، ومعناه أن يكون الشخص هو، هو اسم إشارة يُحيل إلى الآخر وليس إلى الأنا، وهو ما يعادل الحرف اللاتيني (Id). ومنها اشتق أيضاً لفظ (Identity)، أمّا لفظ (الإنّيّة) فهو يعادل الحرف اللاتيني (Ipse)، ومنها اشتق (Ipseity).

وعليه تمنع كل أنانية وخصوصية، لأنّ الهوية تُثْبِتُ الآخر قبل أنْ تثبت الأنا، ولا تشتق الهوية من ضمير المتكلم المفرد (الأنا) إلَّا بمعنى الأنانية في مقابل الغيرية. أمّا لفظ الإنية فمشتق من (إنّ) حرف توكيد ونصب، ومعناه أن يتأكد وجودُ الشيء وماهيتُه من خلال التعريف، ويماثل لفظ الهوية لفظ الماهية عند الفلاسفة»[1].

فجعل الأولوية للضمير الغائب هو، ومنه اشتقت هوية الإنسان، وربط بين ضمير المتكلم (أنا) والأنانية؛ فهناك اختلال في النظرتين النحويّة واللغوية لجنس الضمير وأولوية التقديم، ومهما يكن من حال الضمائر فالظاهر أنّ العربية أثّرت في العبرية فأنحلتها هذا الترتيب وأورثتها هذه القسمة؛ لذلك عبّرت عن ضمير المتكلم بـ (gufrison) أي الضمير الأوّل، ويقصد به ضمير المتكلم و(guf senl) أي الضمير الثاني، ويقصد به ضمير المخاطب و (gufsIisI) أي الضمير الثالث، ويقصد به ضمير الغائب»[2].

(١) مجلة: تبيّن، العدد الأول، المجلد الأول، ٩ – ١٠، السنة ٢٠١٢.

(٢) حواشٍ على الضمائر، دراسة مقارنة، أ. د. إسماعيل أحمد عمايرة، وحنان إسماعيل العمايرة، ص٤٨، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأوّل، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، الجامعة الأردنية، يناير ٢٠١٣، وينظر: المعجم الحديث، د. «ربحي كمال»، ص٨٤.

وقد انتشرت في السرد العربي هذه التسميات (ضمير الشخص الثالث، ضمير الأوّل، والضمير الثاني، ولا تخلو سعة الانتشار لهذه التسميات من أحد أمرين:

الأوّل: أنَّ هذه التسمية تسمية أوروبية انتقلت إلى العرب عن طريق من تأثر بالثقافة الأوروبية.

الثاني: أنَّ التَّماسَ بين العربية والعبرية والجذور المشتركة بينهما قد شجعت على هذا الأمر، فاللغة العبرية تطلق على ضمير المخاطب الشخص الثاني، وضمير الغائب الشخص الثالث، وكما لغة العرب المنطقية فإنّ العبرية تخلو من التثنية، خلافاً للغة العرب الأدبية، والظاهر أنَّ الأمر الأوّل هو الأرجح؛ لإقرار أغلب أدباء العصر أنَّ القصّة والرواية بثوبها الحالي هي أوروبية المنشأ والتطوير وقابلية التأثر أقوى عبر التصدير الثقافي.

وهنا نقول: إذا كان النحو العربي قد أعطى الأهمية والأولوية للضمير المتكلم (الضمير الأوّل) فإنّ الأدب له نظرة أخرى، وميزان مغاير؛ فليست الضمائر على حد سواء في النظرة أو الاستعمال في الأجناس الأدبية، مثلاً في الشعر الغنائي يمثل ضمير المتكلم بأشكاله المختلفة مكان الصدارة؛ لذلك ليس من الغرابة أنْ نجد الشاعر هو الراوي وهو يحكي ألمه ويرويه مباشرة من خلال ضمير مفرد المتكلم (أنا)[1].

أمّا في الجانب السردي الروائي والقصصي فإنَّ أنماط السرد وارتباطها بالضمير النحوي مختلفة وكثيرة؛ فالضمائر التي يستعملها الكاتب توفر للقارئ شعوراً بالمصداقية عن طريق الواقعية اللغوية وذلك في أنْ يُنْطِقَ الكاتب كلَّ شخصيةٍ حسب مستواها الفكري والاجتماعي والثقافي، ليشعر القارئ بواقعية الشخصية، وأنَّه يعبر عن أفكارها وأحاسيسها؛ لأنَّ اللغة هي التعبير والتشخيص معاً[2].

(١) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٣٥.

(٢) الفن القصصي في المهجر، هادية إحسان رمضان، ص١٦٥.

من جهة فهو المُقَلِّبُ لنظر القارئ، والمُنَقِّلُ بين شخصيات القصّة، وهو من يعطي القاص القدرة على تقمص السرد، فمرة يظهر وأخرى يختفي ويتوارى بلسان شخصيات القصّة، عنهم يصف بالسرد أفكارهم، ويظهر بطائن سلوكهم وما يضمرون.

ومن جهة ثالثة أصبح مدار السرد في مجموعة لقاصٍ ما عنواناً مقياسه مستويات السرد وأداته الضمير، والانتقال من ضمير المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب، وهناك المنلوج الداخلي وهو حديث النفس أو تيار الشعور بالمعنى المعاصر.

إنّ النظرة إلى المفردة الواحدة في جنس الضمير ليست على حد سواء، رغم ثبات الحديثية، ومصداق ذلك أنَّهُ ارتكزَ في الفكر النحوي أنَّ مدلول الضمير المنفصل (نحن) والمتصل (نا) يشيران إلى الجمع بنوعيه أو المفرد المعظّم لنفسه[1]، وقد ارتضى أهل التفسير هذين الضميرين دليلاً على التعظيم، وارتضوا غيرهما دليلاً على العبودية والانقياد، ولو ارتضوهما كذلك لكان خيراً وأعظم تفسيراً، ولو طرقنا علوماً أُخر لوجدنا فيها معنىً آخر غير هذا المعنى بل نجد معنى مناقضاً تماماً لما سبق، إذ نجد للدكتور «طه عبدالرحمن» – وهو رائد التداولية في العالم العربي وعلى يديه انتشر[2] – يذكر دلالةأخرى للضمير(نحن) – غير التعظيم للنفس – فيرى فيه دلالة على المشاركة والقرب والتأدب والتواضع، وهذه معانٍ جديدة لم تطرح إلا في التداولية، إذ يقول في مقدمة كتابه «اللسان والميزان» أو «التكوثر العقلي في الهامش»:

(١) شرح التسهيل لابن مالك، ١/ ١٢٢، شرح ابن عقيل، ١/ ٩٢ – ٩٣، شرح الأشموني، ١/ ٤٩، حاشية الصبان على الأشموني، ١/ ١١١، الممتع في شرح الأجرومية للمهذري، ص١٤٧، دليل السالك إلى ألفية ابن مالك، صالح بن فوزان، ١/ ٩١، النحو الوافي، ١/ ١٥٥، ١ / ١٩١.

(٢) حاول كثير من الباحثين أن ينشروا مصطلحاً آخر مثل (التواصلية) علم المقاصد والتخاطبية، المقامية، الذرائعية، البراغماتيكية، النفعية). لكن مصطلح الأكثر شهرة هو التداولية، وهو ما أسماه الدكتور محمد محمد يونس علي (علم التخاطب) واقترحه مصطلحاً. ينظر: المعنى وظلال المعنى، ص١٣٨، علم التخاطب الإسلامي، ص٨ – ١٠.

«إذاً نحن استعملنا ضمير الجمع بدل ضمير المفرد في كتاباتنا، فلأنّ هذا الاستعمال تقليد عربي أصيل في صيغة المتكلم من صيغ الكلام ثمّ لأنّه هو الاستعمال المتعارف عليه في المقال العلمي والتأليف الأكاديمي، فضلاً عن أنّه يفيد معنى (المشاركة) و(القرب)، إذ يجعل المتكلم ناطقاً باسمه وباسم غيره، ولا غير أقرب إليه – من المخاطب حتى كأنّ هذا المخاطب عالم بما يخبره به المتكلم ومشارك له فيه، فيكون ضمير الجمع من جهة أبلغ في الدلالة على التأدب والتواضع من صيغة المفرد، ولا دلالة له إطلاقاً على تعظيم الذات ولا على الإعجاب بالنفس»[1].

بعد هذا النصّ اتضح أنّ النظرة متناقضة إلى ضمير واحد، فهو نحوياً علامة على أنّ الشخص معظم لنفسه أو متكبر على من حوله، على حين كانت النظرة التداولية لهذا الضمير تفيد القرب والمشاركة، ودليلاً على التأدب والتواضع.

وفي سبيل الجمع بين هاتين النظرتين نقول: «إنّ النحو قد نظر نظرة خارجية سطحية للضمير فكان نتاج هذه النظرة ذلك الرأي، على حين كانت نظرة التداولية نظرة داخليّة فاحصة، فاختلاف جهة النظر أثمر اختلافاً في الرؤية».

ولكن إجمالاً نقول إنّه إذا كان ضمير المتكلم هو الضمير الأوّل في النحو العربي فإنّ ضمير الغائب أو ما يعرف بضمير الشخص الثالث هو المُبَرَّزُ من بين الضمائر في القصّة عموما، إلا أنّ هذا لا يعني أنّه لا وجود للضمائر الأخرى بل لها حضورها، ولكل ضمير من هذه الضمائر الثلاث مزايا وخفايا، وإيجابيات وسلبيات في الاستعمال السردي، وهذا التنوع أمر طبيعي وَسَبَبُهُ الأساس وجود ثلاث طبقات من المحكي وهي:

١. محكي الأحداث.

٢. محكي الكلام.

(١) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص٣.

٣. محكي الأفكار[١].

وقبل الولوج في تفاصيل كل ضمير وبيان مزاياه سـردياً يجب الإشارة إلى أمرين مهمين:

١. إنّ النظرة السـردية في القصّة تقترب من النظرة الروحية للضمائر – مع الأخذ بلحاظ اختلاف الحيثية والواقع أنَّ غاية الروائي/ القاص هي أن يكون قريباً من المتلقي/ القارئ، فيأخذ بيده ويدخله عالمه الخاص، والمفارقة أنَّ ضـمير المتكلم من أبعد الضمائر تحقيقاً لهذه الغاية على العكس من ضمير الغائب الذي يوفر هذا القرب والألفة مع المتلقي، والسر في ذلك أنَّ الضمير المنفصل عموما يؤكد الالتحام والتوكيد ومساحة الاتصال في الضمير الغائب أكبر من الانفصال، والاتصال يشعر بالحميمية والأُلْفَةِ؛ لذلك قال «محمد مفتاح» متحدثاً عن اتصال المقولات النحويّة وانفصالها: «فإذا ما اتصلت وعضّدها السياق فإنّها تدل على الحميمية والألفة، كما نعبر في تجاربنا الثقافية السلوكية، وما كان لله دام واتصل، وما كان لغير الله انقطع وانفصل»[٢].

ورأى أنَّ الاتصال يمكن أنْ يكون على نوعين: اتصال بالذات واتصال بالغير (في طريق الاتصال)؛ لذلك قال: «كما أننا نجد بعض التراكيب ليست متصلة ولكنها في طريق الاتصال مثل: «مددت إليك، جئت إليك». وما سبق يمكن أنْ يسمى اتصالاً بالغير، ولكن هناك اتصالاً بالذات مثل «فيك، عيوبك»»[٣].

والظاهر أنَّ النوع الأوّل (الاتصال بالذات) هو مَنْ يشعر بالحميمية أكثر من النوع الثاني الذي هو (في طريق الاتصال) فقول القائل (جئتك) أقوى تعبيراً وأشد

(١) خطاب الحكاية، جرار جينيت، ص١١٠.
(٢) دينامية النصّ، محمد مفتاح، ص٧٤.
(٣) المصدر والصحيفة أنفسهما.

حضـــوراً من (جئت إليك)،فالأولىٰ مشـــعرة بكلية الإقبال وجامعية القلب، خلافاً للثانية التي تفرض مسبقاً مسافةً يجبُ أنْ تقطعَ وبعداً ظاهراً أو باطناً يجبُ أنْ يتلاشىٰ لتتحقق مقاربة الاتصال.

ونجد مصـاديق لذلك في القصّـة مثل قول القاص «محمود عبدالوهاب»: «أطلّت –كالعادة– برأســها الأفكــار الســود لتعكر ســكون البحيرة التي كنت أشــعرها بداخلي»[1].

ولم يقل (أشعر بها)،

ونســتشــعر هذه الحقيقة أكثر في قصّــة القاص «علي عباس خفيف» بقوله: «حين عدت هذه المرة إلىٰ البصـــــــرة جئت لأقصّ حكاية، جئتها ولم أتعرّف علىٰ الأماكن الآهلة التي مررت بها»[2].

إذ نجد المفارقة بين الاشــتياق واللهفة، وبين وقوعه بأيدي القتلة ونحره، وكانت كل أمانيه أنْ يلتفت ليرىٰ الشــخص الذي يتكئ عليه وهو منحور لكن كيف وهو مقطوع الرأس؟!.

وفي قصّــة القاص «عبدالحليم مهودر» حين رأىٰ فتاة جميلة تقرأ قصّــة قصــيرة في مجلة بعد أن أطال النظر قال: «ربّاه إنَّها تقرأ قصّـة، قصّـة نشـــــرتها منذ زمن بعيد... نســمة أمل تســمرني في مكاني ويحدوني فرح غامض إنَّها تقرؤني»[3]. ولم يقل إنَّها تقرأ قصتي أو قصّة كتبتها؛ لقرب الإحساس من التعبير الأوّل وبعده عن الثاني والثالث.

٢. إنّ الضمائر في الســرد القصصي والروائي، وإنْ كانت ثلاثة أنواع، وبينهما حدود واضـحة نحوياً، لكن آليَّة اسـتعمالها كثيرة في الســـــرد القصـصي، فهي تقع في

(١) قصّة (الضحك من خلال الدموع)، كتاب لاعبو السـرد، ص١٣.
(٢) قصّة (إينوما إيليش)، كتاب لاعبو السـرد، ص١٣٥.
(٣) ظل استثنائي، ص٤.

صنفين هما الوصف والحوار، وأربعة أضرب هي طريقة السرد المباشر، والترجمة الذاتية، والوثائق أو الرسائل المتبادلة، ثمّ طريقة تيار الوعي أو المنولوج الداخلي وهي أحدثها[1].

أمّا أنواع الضمير فهي:

أ. ضمير الغائب.

ب. ضمير المتكلم والمخاطب.

ج. الخلط بين الضمائر الثلاثة، وهو قسمان: قسم يمكن اعتماده والتفريق بينه في حشد الضمائر. والقسم الثاني قسم لا يمكن اعتماده والتفريق بينه إذ إنّه يصعب التفريق بينها وتسمى الأصوات المتعددة، وفيه تكون الضمائر في حالة تبادل في المواقع «فهي في حركية تصعب مهمة اعتمادها كوسيلة للتحديد، إذ لا تتصف بالثبات»[2].

وما سندرسه هو النوع الأوّل والثاني والقسم الأوّل من النوع الثالث، أمّا القسم الثالث فلن نتناوله لسببين:

١. أنّه متصل بالرواية لا بالقصة.

٢. أنّه لا مصداق له في القصّة البصريّة الطويلة.

وتحت كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة مسميات تتصل بطريقة السرد ومعرفة السارد.

(١) دراسات في القصّة العربية الحديثة، ص٢٤، وينظر: الفن القصصي في المهجر، ص١٥٣ – ١٥٤.
(٢) وجهة نظر في رواية الأصوات، ص١٠٢.

الضمير الغائب (ضمير الشخص الثالث):

وهو الضمير الأثير في السـرد القصصي والروائي عالمياً وعربياً حاضراً ومستقبلاً على ما يبدو، وهو المتعارف عليه عند القصاصين بضمير الشخص الثالث؛ ولكنه الأوّل استعمالاً في السرد القصصي عموما؛ ذلك أنَّ الارتباط بين السردية والضمير الغائب ارتباط قوي، فالقاص يعتمد التنقل بين شخصيات القصّة، وتقمص السرد، وبه يصف السرد أفكارهم، ويظهر بطائن سلوكهم وما يضمرون.

إنَّ القصّة مهما بلغت أحداثها تبقى بحاجة إلى صوت ينقل هذه الأصوات أو الأحداث ويخترق القلوب، ليؤثر فيها ومهمة الضمير الغائب مهمة أساسية؛ لأنَّها مهمة الراوي الذي بدوره يبعث الحياة في الحكاية، والراوي هو صوت نائب عن الروائي، والمخرج للقصة من حيز الفكر إلى الوجود الأدبي[1].

فالناظر إلى المنتج السـردي بصيغته الدقيقة نجده باستعمال كلي للشخص الثالث (ضمير الغائب)[2]، ويمكن أنْ نلتمس لهذه الأثَرَة من قبل القاص لهذا الضمير أسباباً لا ندعي أنّها وحيدة بل هي متنوعة متضامنة جعلت من هذا الضمير الأكثر استعمالاً في القصّة الحديثة، وهذه الأسباب هي:

١. سبب تأريخي: وهو أنَّ في الأدب مصطلحين هما: (الكينونة والكنتيّة) – وكلاهما من الفعل (كان)، ومنه يشتقان – الثاني مختص بضمير المتكلم بخلاف الأوّل الذي طال ارتباطه بضمير الغائب والمخاطب، فهناك ألفة خفية بين فعل الكينونة (كان) والضمير الغائب[*] «فغواية السـرد مع ضمير الغائب توازيها

(١) ينظر: أركان الرواية، إ. م. فورستر، ص٣٤.

(٢) السرد وإنتاج المعنى، ص١٢٥.

* منذ الأزل كانت الغلبة لفعل الكينونة على فعل الكنتيّة، فحديث الإنسان عن الآخرين أضعاف مضاعفة قياساً لحديثه عن نفسه، كما أنَّ الرائد في طفولة الإنسان والإنسانية والسائد فيها هو الخيال،

غوايته مع فعل الكينونة (كان) الذي يكاد يكون صاحب الحضور الأوّل في السرديات عموماً، ولا يرجع ذلك إلى كونه فعلاً مساعداً، بل إلى طاقته التي اكتسبها من مواضعته الأولى ومن هوامش الاستعمال الممتدة من الزمن، فهو قادر على فتح أبواب الحدث الماضي البعيد والقريب، وهو مشحون بطاقة تراثية اكتسبها من وظيفته في المرويات والحكايات، وهو قبل ذلك وبعده له قدرة إنتاج الحوادث والوجود والصيرورة والثبوت والوقوع»[1].

والواقع أنَّه ولمدة من الزمن ساد القصّة فعل الكنتية، إذ كان يعتقد أنَّ استخدام ضمير المتكلم يضفي على القصّة حياة كما يجعل القصّة تبدو وكأنها أطراف من حياة المؤلف، وتظهر صفات مؤلفها في الأبطال[2].

وكان هنا ارتياح بسبب شعور وهمي هذا الشعور مفاده أنَّ المتكلم (الأنا) في عمقه القصصي ـ خطاب (الأنت)؛ لذلك كان اعتماد الأصوات في الحكي على (الأنا)[3]، وكانت القصص في بدلياتها بصفة عامة قد وقعت في دائرة الأنا وجعل الرواد من ذواتهم موضوعاً لرواياتهم[4]؛ فكانت النفرة وعدم الانسجام في حاضنة القصّة؛ لذلك أضحى فعل الكينونة – الذي يكاد يكون صاحب الحضور الأوّل في السرديات عموماً[5] – هو المدار، ولازمه هو الضمير الغائب.

٢. الأمر الثاني: أنَّ هناك رغبة خفية من القاص بالاختفاء، واختفاء الكاتب من

وترجمة هذا الخيال يأتي بضمير الغائب، أضف إلى ذلك عمومية الأوّل وخصوصية الثاني.

(١) تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، د. محمد عبدالمطلب، ص٨٨، ٨٩، في ضمن كتاب أبحاث السرد الجديد.

(٢) الفن القصصي في المهجر، ص١٥٦.

(٣)ينظر: وجهة نظر في رواية الأصوات، ص١٠٢.

(٤) المصدر نفسه، ص٤٢.

(٥) تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، ص٨٩.

عوامل نجاح القصّة، وهذا أمر مسلم به، لكن هناك نقاش بين النقاد ليس بشأن الاختفاء من عدمه بل في نوعية الاختفاء أهو تام متصل أم جزئي تنكري، إذ يرى «وان بوث» «أنّ الكاتب يمكن إلى حد ما أن يختار التنكر؛ ولكنه لا يمكن أنْ يختار الاختفاء أبداً»(١).

ويبدو أنّ سعادة الكاتب تتحقق فيستشعر نجاح قصته بتحقق مقولة «رولان بارث» «أنا لست مختفياً داخل النصّ/ فقط لا يمكن الكشف عني داخله»(٢).

ولاشك أنّ أملاً مثل هذا الأمل لا يتحقق بغير الاستعانة بضمير الغائب، وهو الوحيد القادر على إخفاء الكاتب.

٣. مركزية الضمير الغائب بين الضمائر: وهنا نلحظ أنَّ ضمير الغائب الذي احتفظ بثبات الهاء مع اختلاف الدلالة (هو – هي – هما – هم – هنّ)، فهذه الهاء «تمثل عنصراً أساسياً وركيزة مشتركة لضمائر الرفع المنفصلة للغائب في العربية»(٣). وهذا ما لم يظفر به ضمير المتكلم (أنا – نحن)؛ لقلة مساحة التصرف (التَّغَيُّر)(*).

٤. الضمير الغائب أفضل الممكن: ويمكن بيان هذه الأفضلية بعدة مسلمات، وهي أنَّ الضمير بأنواعه يفرض حضوره بوصفه أداة مركزية في بناء السرد، بل هو عنصر أساسي فيه، وهو لا يخلو إمَّا أنْ يكونَ ضميراً للمتكلم أو للمخاطب أو للغائب فالضميران (أنا – نحن) وتوابعهما، يقودان النصّ إلى منطقة الشعرية حيناً، وإلى منطقة (السيرة) حيناً آخر، وربما لا يكون هذا ولا ذاك، وإنَّما يكون

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٦.

(٢) النصّ المتعدد، د. رولان بارث، ترجمة سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد ١٣.

(٣) الهاء في اللغة العربية، د. أحمد سليمان ياقوت، ص٣٥.

* الضمير (نحن) يستعمل من قبل ست فئات (مفرد معظم لنفسه، متواضع بلسان الجمع، مثنى بنوعيه، جمع بنوعيه).

حضورهما علامة واضحة على توحد المؤلف بالراوي الداخلي... أمّا المخاطب (أنت) وتوابعه؛ فإنّه يقود النصّ إلى دائرة (الحوار المسرحي على وجه العموم)، والملحوظ أنَّ هذا الضمير له صلة حميمة بمناطق التوتر والصدام، سواء أكان صدام مواقف أم صدام شخوص، معنى هذا أنَّ ضمائر (التكلم والخطاب) ليست من الأبنية الأثيرة في السرد، إذ إنَّ الضمير الأثير لديه هو (ضمير الغياب)، هذا الضمير الذي أسماه البلاغيون القدامى «ضمير الحكاية»[1].

والحق أنّ البلاغيين لم يطلقوا هذه التسمية على الضمير الغائب بل على بعضه وهو ضمير الشأن والقصة، وأسموه ضمير الحكاية[2]. أمّا نحوياً فنقول إنّ البصريين هم من أطلقوا على ضمير الشأن تسمية ضمير القصّة. أمّا الكوفيون فقد أطلقوا عليه ضمير المجهول، لذلك قال «ابن الحاجب» مرجحاً التسمية البصريّة: «وتسمية البصريين أقرب، لأنّهم سموه باعتبار معناه، لأنّ معناه الشأن والقصة والكوفيون لا يخالفون في أنّ معناه ذلك، وإنما سموه باسم آخر ملازم، وهو كونه عائداً على غير المذكور أوّلاً، ولكن على ما يفسره ثانياً فتسمية باسم معناه أولى»[3].

إنّ احتضان بعض الضمير الغائب وهو ضمير الشأن لتسمية القصّة خلق إلفة بين الاسم ومسماه، فكان أقرب الضمائر استعمالاً لهذا الجنس الأدبي من جهة، فهو المقلب لنظر القارئ والموجه السردي والمنقّل بين شخصيات القصّة، ومن جهة أخرى فهو حر في طرح موضوعات لا يكون طرفاً فيها، بل يكون نائباً عن غيره، أضف إلى ذلك صلاحية الضمير الغائب وتناسبه مع المراحل العمرية للإنسان، فالقصة تكتب للأطفال عادة بضمير الغائب، لأنّه من الطبيعي للطفل أن يتخيل... ويعتبر ضمير

(١) تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، د. محمد عبدالمطلب.
(٢) مفتاح العلوم للسكاكي، تح: عبدالحميد هنداوي، ص٥١٨.
(٣) الإيضاح في شرح المفصل، ١ / ٤٧١ – ٤٧٢.

الغائب طبيعياً أيضاً مع أدب الكبار، فهو لغة حكاية القصص عن الأشخاص الآخرين[1].

وقد ذكرت «ناسي كرس» جملة أمور تتحقق نتيجة استعمال هذا الضمير يمكن تلخيصها بأن (السرد بضمير الغائب) سرد أثير عند كتاب القصّة فهو يفتحها ويجعلها أقل انغلاقاً، وينتج نثراً بسيطاً، وهو الأقدر على الرصد الخارجي للأشياء، وأن الراوي في هذا السرد كليّ المعرفة، ولديه إحاطة كاملة ومعرفة بتفكير الشخصيات، هذا الراوي لا يكون إلا من فئة الضمير الغائب، وهو راوٍ عليم، وهو سيد عالمه بكل ثقة، وهو يروي من منظوره الخاص، وقد يبدو أنّه شاهدٌ على حدث لكنه يقف وراء الأحداث، ويوجهها وهو خارج نطاق الحكي. وأمّا أهم سلبيات استعمال الضمير الغائب فهي أحادية الراوي وهيمنته على البرنامج السردي، مما يولد أسلوبية لغوية واحدة هي أسلوبية الراوي، فهذه الأسلوبية لا تراعي تنوع اللغات واللهجات والنبرات، كما انه يحد من قدرة الشخصيات على التعبير عن نفسها؛ لأنّه من ينطق باسمها[2].

ضمير المتكلم:

تستعمل القصّة ضمير المتكلم فيتماهى صوت المؤلف مع صوت الراوي، وهذا التماهي يوحي بواقعية التجربة والشخصيات بحيث يتماهى البطل مع الكاتب في تقديم سرد إخباري يشير إلى تطور زمني – حدثي باتجاه واحد يسير نحو خاتمة الموقف – الحكاية[3]. وهذا هو الغالب.

أمّا المحكي فإنّه يتخذ بعدين: بعداً ذاتياً من حيث هو معيش مرتبط بالشخصية،

(١) تقنيات كتابة الرواية، ص٢٦٩.

(٢) ينظر: تقنيات كتابة الرواية، ص٢٤٠ – ٢٤١، والسرد وإنتاج المعنى، ص١٢٤ – ١٢٥.

(٣) البنى السردية، دراسات في القصّة الأردنية، ص١٢.

وبعد موضوعي باعتباره موجهاً نحو الحقيقة الموضوعية[1].

وفي الكتابة القصصية بضمير المتكلم يكون الكاتب غير مرئي عند الكتابة بضمير المتكلم، إذ يكون قد اتحد تماماً مع الراوي[2]، وهذا يعني أنّ الراوي لا يكون من خارج العالم القصصي كما هو الشأن بالنسبة إلى ضمير الغائب، بل يكون شخصية مركزية فيه أو شخصية مشاركة في صنع أحداثه.

وهنا يسمح بتأويل خطابه بوصفه خطاباً للمؤلف وتحديد وجهة نظره بوصفها وجهة نظر المؤلف نفسه، والواقع أنّه بدون القرائن والإشارات تصبح هناك صعوبة في التفريق، وهذه هِنة في الاستعمال القصصي ـ بصيغة ضمير المتكلم، لكن من إيجابيات السرد بضمير المتكلم أنّه مرن جداً مع الصوت يمكنه أن يعكس المنطقة أو العرق أو الحقبة التأريخية، فضلاً عن الشخصية[3].

ومن مميزات ضمير المتكلم:

١. **أحادية الرؤية**: فنحن نرى جميع الأحداث بعيني شخص واحد[4]، والواقع أنّ هذه الأحادية يمكن أن تعدّ من المساوئ في استعمال هذا الضمير يقول «وان بوث»: «إنّ الحكايات بضمير المتكلم تشكل أحياناً مصدراً لبعض الصعوبات، لأنّه من المستحيل أن يعرف أحد كل ما يحدث»[5]. والأمر المحصل والقدر المتيقن منه هو بروز شخصية الراوي[6].

٢. **الفورية**: أي فورية الاستحضار، فنحن موجودون داخل رأس الشخصية،

---

١ – السرد وإنتاج المعنى، د. بديعة الطاهري / ٢١٩.

٢ – تقنيات كتابة الرواية / ٢٦٤.

٣ – المصدر نفسه / ٢٦٠.

٤ – ينظر: المصدر نفسه / ٢٣٧.

(٥) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٤٠.

(٦) تقنيات كتابة الرواية، ص٢٦٥.

لذلك فإن شعورنا بأحاسيسه كرائحة هواء المساء... وتلك هي قوة ضمير المتكلم، فحين يحدث أمر ما مع (أنا) الخيالية يبدو وكأنه يحدث مع (أنا) القارئ[1].

٣. **تسلسل الأفكار**: لأنّها تصدر بضمير المتكلم، فهي إجابة عن التساؤلات والاحتمالات.

٤. اللغة تكون أكثر شاعرية مع ضمير المتكلم: وهذه النقطة الأخيرة مصدر خلاف أيضاً، فبعض النقاد يرى أنّ استخدام ضمير المتكلم يستدعي التكلف، وهذا ما تراه «ناسي كرس» بقولها: «استخدام ضمير المتكلم مستدعٍ للتكلف الذي يزعج بعض القراء، ولهذا السبب يتجنب كثير من الكتاب استخدام ضمير المتكلم»[2].

فالكاتب حين يستخدم ضمير المتكلم نجد أنّ لغته تقترب من الغنائية والنثرية العاطفية أكثر من اقترابها من السرد القصصيّ،

فضمير المتكلم إذا لم يتم التحكم فيه فنيّاً فإن اللغة – عن طريقه – تكون أقرب إلى المناجاة منها إلى لغة الإيحاء، تلك المناجاة الداخلية للشخوص ربما تؤثر على الحدث القصصي أو الموقف أو الشخصية، لأنّها تقوم بتعرية أي من هذه العناصر بشكل مباشر أحياناً، وبشكل أقرب إلى لغة المذكرات منها إلى لغة القص الفني[3].

أمّا مساوئ استعمال ضمير المتكلم فإن المؤلف يقف مع الراوي، والمتلقي لا يسمع غيره وهو ضمير أحادي مهيمن، والكتابة بصيغة ضمير المتكلم ملازمة للتكلف المصطنع[4]، ولا يمكن إدخال أي مشهد تغيب عنه شخصية البطل أو

---

(١)المصدر نفسه، ص٢٣٧ – ٢٣٨.

(٢)تقنيات كتابة الرواية، ص٢٥٢.

(٣) ثقافة العنف والإرهاب، قراءة في قصص نهاية القرن، ص١٦٨.

(٤) تقنيات كتابة الرواية، ص٢٥٢.

الراوي، والقارئ محدد بنظرة تلك الشخصية إلى العالم، إنّه شخصية مركزية، منتجة للحدث أو مشاركة فيه، ولا يمكن الحد من تأثيره، ولا يمكن إدخال أي معلومات لا يملكها هذه الشخصية، أضف إلى ذلك أنَّ بعض أنواع الوصف لا يصلح بضمير المتكلم، والمشكلة تكون أكبر أمام المقطع التفسيري[1] في مقابل ضمير الغائب الذي يكون فعالاً تماماً في مثل هذه المقاطع.

الخلط بين الضمائر:

في هذا الأسلوب يجمع القاص بين قدرة ضمير الغائب على الرصد الخارجي للأشياء وترجمة المشاعر، وبين الخطابية المباشرة لضمير المتكلم والمخاطب، إذ يختفي التكلف وتخفف بعض غنائية ضمير المتكلم، وهذا أمر يرجع إلى الكاتب/ الراوي.

يقول د. «صلاح فضل»: «وعند التحليل التقني لجماليات السرد يرى «بوث» أنّ الراوي الدرامي هو الذي يحدد نمط السرد، إذ يعتمد التحليل عنده على فكرة الشخص لكننا لا نبلغ ما نريد بمجرد تحديد الراوي والتمييز بين المتكلم والغائب، بل علينا أن نخلص من ذلك إلى وصف الخواصّ المميزة لأنواع الرواة، وعلاقتها بتأثيراتهم المختلفة، ومن الحق أنّ اختيار صيغة المتكلم قد يؤدي إلى الحصر المعيب أحياناً، إذ كان (للأنا) اطلاع غير ملائم على المعلومات، فإن المؤلف حينئذٍ قد يقع في أمور غير محتملة»[2].

والواقع أنّ النصّ متعدد الأصوات والنبرات تجد الشخصيات فيه متنفساً تعبر فيه عن أفكارها، ويعطي مساحة بتعدد القراءات[3]، هذا التنوع يعزز أوجه الجمال عن السرد المتناوب عبر الضمائر الثلاثة، وهو مانع من الحصر المعيب الذي تحدث

(١) المصدر نفسه، ص٢٥٧.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د. صلاح فضل، ص٢٦٤.

(٣) تقنية كتابة الرواية، ص٢٤٧، ثقافة العنف والإرهاب، ص١٥٨.

عنه د. «صلاح فضل»؛ لأنّه يكسر نمطية السرد وينتقل المتلقي فيه من عتبة الاسترخاء في صيغة الراوي الأحادي إلى التفاعل الذهني بين شخصيات القصّة.

وهو بهذا يوفر دينامية خاصة يمكن أن تسمى «دينامية التشويق السردي» تبعد عن هيمنة الراوي، وتثري وجهات النظر المختلفة؛ وذلك لأنّ بعض الكتاب لا يعمُد إلى الوصف ولا الأحداث لكشف الشخصية، بل يعمَد إلى الحوار بين الشخصية وأبطال القصّة الآخرين، أو بالمونولوج الداخلي[1].

والواقع أنّ هذا النمط من السرد هو النمط المثالي في سرد الرواية، لتوفر مساحة كافية بخلاف القصّة التي تكون في أزمة مع الكلمات والوقت[2].

أمّا أهم مساوئ استعمال الخلط بين الضمائر فهو ما ذكرته «نانسي كريس»: «من أنّ الخطأ الذي يرتكبه المبتدئون فهو الجمع بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وهذا ما يؤدي إلى الفوضى»[3]، وهذا ما جعل الخلط بين الضمائر في القصّة البصريّة قليل النسبة لا يذكر قياساً لنسبة استعمال ضمير الغائب أو المتكلم.

وإجمالا نستطيع أن نصف القصّة البصريّة بأنها قصّة متوازنة كان فيها حضور الضمير الغائب أعلى قليلاً من حضور ضمير المتكلم[*]، وهو ما سيتضح أكثر في المبحث الثاني إن شاء الله.

---

(١) دراسات في القصّة العربية الحديثة، محمد زغلول سلام، ص٢٢.

(٢) يقول «إ. م. فورستر» في كتابه «أركان الرواية»: «قدّم «م. آبل تشافلري» في كتابه «الوجيز»: الرواية الإنكليزية المعاصرة (LeRoman Anglais de Notre Tempts) تعريفاً للرواية، ومن يستطيع تعريف الرواية الإنكليزية أفضل من ناقد فرنسي؟ فهي كما يقول: «قصّة نثرية ذات حجم معين». وهذا كافٍ لنا بحد ذاته لكننا قد نذهب أبعد من ذلك لنضيف أنّ الحجم يجب ألا ينقص عن خمسين ألف كلمة. بمعنى أن أي عمل قصصي نثري يزيد عن خمسين ألف كلمة هو رواية». أركان الرواية، ص٩.

٣ – تقنيات كتابة الرواية / ٢٤٦.

* قصص وردت بدايتها بضمير الغائب ٨٧٠ قصّة بنسبة ٥١ ٪.

قصص وردت بدايتها بضمير الغائب ٨٤٥ قصّة بنسبة ٤٩ ٪.

المبحث الثاني: الصوت السرديّ

توطئة:

هذا العنوان يستوعب العناوين الأخرى مثل الصوت الحكائي، أو القصصي ولا يستوعبه أي عنوان آخر؛ لأن كل سرد هو بالضرورة متضمن لنص وقصة وحكاية وحكي ورواية وروي، فهن بمثابة المادة الأساس له، وهو المظهر التعبيري لهن[1].

والسرد يتفق مع معنى النسج عند العرب وهو يدل على الفن والصنعة والحرفة، فالحكاية هي الخطاب السردي ولا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة[2].

وهذا يعني أن مصطلح السرد كان هو المصطلح الأنسب والحلقة التي تربط كل المصطلحات المتداولة في هذا الجنس الأدبي (القصة) وهي التي تعبر عنها بمصطلحات قد تبدو مترادفة يفصل بينها خط مائل مثل (القاص/ السارد/ الراوي).

والواقع أنها ليست ألفاظاً مترادفة[3]، بل لا يمكن إطلاق تسمية على أخرى بالمعنى الدقيق إلا من باب المجاز[*]، وإعلام المخاطب بذلك المجاز وبالنظرة الأولى

---

(١) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث (رسالة ماجستير)، أحمد كريم الخفاجي، ص٢٩.

(٢) خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص٤٠.

٣ - يقول «جيرار جينيت»: «إن الدلالة الدقيقة لهذه المصطلحات رهينة بالسياق الذي تستعمل فيه، وينتج عن هذا أنه يجب علينا في كل مرة تحديد هذه السياقات». نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٨.

* لأن جنس القصة والرواية غربية المنشأ كانت آليات القص عندهم أكثر والحدود بينها أوضح

– قبل الدخول في التفاصيل – نجد أن هذه المصطلحات تأخذ منحىً تصاعدياً في قربها من القصة؛ فالقاص بعيد نسبياً عن القصة أو هكذا يأمل[1]، والسارد أقل بعداً؛ لأن الخطاب السردي هو الذي يحدد مهمته باعتباره كلام موجّه من كاتب/ متكلم إلى قارئ/ مستمع يتكون من أخبار وتعليقات وأحكام وتأويلات؛ لذا فهو يتضمن الطريقة التي يختارها المبدع[2].

ويجب الإشارة إلى أن المزاج العام قد تبدل، فبدل أن يظهر القاص معرفاً بنفسه أو ياخذ دور البطل في القصة القديمة أصبح من دواعي نجاح القصة اختفاء القاص اختفاءً كلياً، ليبقى تأثيره صفراً في مفردات القصة، فتأخذ كل شخصية سياقها اللغوي وأثرها السايكولوجي.

وإذا انتقلنا إلى السارد وبيان أهميته في القصة فنستطيع القول إنه الممسرح لهذا العمل، والذي يضع القارئ في أجواء القصة. وعند الغربيين يدل مصطلح (السرد والسارد) على الصفة والأساليب التي يلجأ إليها المؤلف في عملية خلقه للنص السردي[3]، فالسارد بمثابة الطريقة التي تسرد علينا النتاج القصصي ودرجة حضوره في النص، بل هو وجهة النظر التي يُرى الشيء بعينها ويقوم بإدراكها[4].

ومدارس النقد أقوم بالمصطلحات المستعملة، وإذا اتجهنا إلى القص العربي نجد المسألة في نطاق متناقض، إذ نجد كثرة المصطلحات مع غياب الحدود الواضحة للاستعمال. ينظر: البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من ١٩٩٠ – ٢٠٠٠ م، ص١٧ – ٢٢.

(١) يجب القول إن أحب شيء إلى الكاتب أن يختفي تماماً من القصة؛ لذلك يقول القاص «عبدالله طاهر»: «يقول «ميشيل أورسيل» في «دموع الكاتب» أحب كثيراً أن يحلّ القارئ محل الكاتب ليملأ الفضاء الذي انسحب منه هذا الأخير، ويفهم حسب إرادته اختصاراته وألغازه، وأنا أحب ما يحب أورسيل». مجموعة إفلاطوني كمبردج، ص٦١.

(٢) تداولية الخطاب السردي بين القديم والحديث، ص٢٥.

(٣) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص١٠٠.

(٤) المصدر نفسه، ص١٠٦ – ١٠٧.

وهو دور يختلف عن دور الراوي الذي يمكن أن يكون أحد شخصيات القصة، ويمكن أن يكون راوياً خارجياً يلجأ إليه الكاتب أحياناً؛ لتكون القصة على لسانه، وعادة ما يتقمص الروائي شخصية تخيلية تتولى عملية القص، وُسِمت هذه الشخصية بـ (الأنا الثانية للكاتب)، فمشكلة تحديد السارد مشكلة لغوية فلا شيء يقع خارج لغة النص، فهو بناء نصي مصطنع يخلقه المؤلف ليصبح صورته ووجهه[1].

ولتوضيح الفكرة نسلط الضوء على مفهوم السرد، فهو «الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[2]. هذه القناة هي: «طريقة الراوي الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة، وذلك باستعماله كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي يُراعي فيه نظام تتابع الأحداث»[3]. ويمكن أن يكون فيه إخبار وتعليقات وأحكام وتأويلات[4].

فهو يتضمن الطريقة التي يختارها القاص وفيها نوع من التشويق والإثارة، وهذا التشويق، وهذه الإثارة هما عنصران مهمان في القصة ولا ننسى أن شهرزاد بقيت على قيد الحياة بسبب هذين العنصرين[5].

وإذا ما سلطنا الضوء على الراوي فإننا نلحظ أن أغلب تقنيات القصة والرواية

(١) المصدر نفسه، ص١٠٧.
(٢) بنية النص السردي، ص٤٥. وينظر: الأدب وفنونه، ص١٨٨.
(٣) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص٣٠.
(٤) تداولية الخطاب السردي بين القديم والحديث، ص٢٥.
(٥) أركان الرواية، ص٢٤.

تتمظهر في آلية رواية الراوي للقصة[*] وإن كان أغلبها بطريقة السرد المباشر[1]؛ وذلك لأن الكاتب غير مرئي عند الكتابة بضمير المتكلم، إذ يكون قد اتحد تماماً مع الراوي[2]، وإذا كان أحد الباحثين في حديثه عن نماذج من القصة الأردنية قد أكد أنه «لا نكاد نعثر على أية تقنية؛ لأن تقنية السارد الذي يعتمد ضمير المتكلم المتماهي مع المؤلف في تقديم الحكاية البسيطة المباشرة في مسارها، هذه التقنية هي السائدة هنا مع استخدام لغة واصفة تضج بالتشبيهات والترادفات»[3].

وعلى العكس من ذلك فإن القصة البصرية عامرة بتقنيات القص والتي تعتمد على تنوع استعمال الضمائر مما يشكل ثراءً فنياً في هذه القصص، وقبل الولوج في تفاصيل المبحث ينبغي التنبيه على أهمية المصطلح، وما يحمل من مفهوم مخالف للمفهوم البسيط أو بحاجة إلى تحديد أكثر للمصطلح؛ لذا ينبغي عدم التسليم للمصطلحات السائدة، على سبيل المثال نشير إلى مفردة (الأنا) وهي التي تشير إلى الذات وما تحمله من هالة الفخر والنرجسية والفخامة لهذه المفردة، ولكن يجب الإشارة إلى ما تحمله هذه المفردة من مداليل أخرى لم تسلط عليها الأضواء أو كانت عليها خافتة؛ لذلك نستعملها في دلالة واحدة[4].

---

* ويجب الإشارة إلى الفروق التي ذكرتها نانسي كريس بين الصحفي والروائي والتي تعتمد تقنية استعمال الضمير، فالصحفي يسرد والروائي يصور والصحفي يقرب كامرته عبر الأحداث والروائي يركزها والصحفي يلتقط التفاصيل والروائي يستخدمها لإثراء قصته. ينظر: تقنيات كتابة الرواية، ص٦٧.

(١) هناك أضرب أخرى: هي الترجمة الذاتية، والوثائق أو الرسائل المتبادلة، تيار الوعي أو المنولوج الداخلي. ينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة، ص٢٤.

(٢) تقنيات كتابة الرواية، نانسي كريس، ص٢٦٤.

(٣) البنى السردية دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، ص١٢.

(٤) وقد انسحبت هذه النظرة إلى مجال علم النفس؛ لذلك يمكن أن نجد عنواناً مثل (شخصية المثقف العراقي وتضخم الأنا) دون تحديد هذه الأنا المتضخمة. ينظر: الشخصية العراقية المظهر والجوهر، ص٦٧.

ومن هذه الدلالات الإدراك والتأمل والتفاعل الاجتماعي ولكلّ سياقه، فتستخدم في سياق الإدراك[1] للدلالة على فردية الرأي – الذات المدركة لأفكارها[2] – (الأنا الديكارتية)، ومنها نشأت النرجسية؛ لذلك نجد القاص في حرص على تكبيل هذه الذات (الأنا)، فلا نكاد نجد لها ذكراً في السرد القصصي.

وقد التقى السياسي في خطبه والقاص في سرده في هذه الاستراتيجية وهي: (تكبيل الأنا النرجسية والافتخارية)، فالقاص والسياسي يدركان أن الخطاب بهذه (الأنا) محكوم عليه بالفشل الذريع؛ لذلك ابتعدا عنه[3]، وإن كان بعض الباحثين قد رأى أن تحديد الذاتي والاجتماعي في القصة والرواية أمر مشكل، وأوكل ذلك إلى الوعي الفني للشخصيات الرئيسية والتي ستدلل ضمناً على وعيها الطبقي[4]، ومنها ما تستعمل في سياق التأمل في الذات بوصفها شخصاً بما في ذلك تأملات السيرة الذاتية للدلالة على مجموع الصفات، ومنها ما تستعمل في سياق التفاعل الاجتماعي للإشارة إلى سمات معنية للذات الحقيقة أو المنسوبة ذاتياً لشخص من قبل الآخرين[5]، وقد أكد «إفلاطون» على تنوع (الأنا) وأنها تتجانس ونوعية الجو الداخلي[6]، وما يستعمل في القصة هو المدلول الثاني (التأمل في الذات) والمدلول الثالث (التفاعل الاجتماعي).

أما المدلول الأول فهو في مجال الشعر الغنائي (الفخر الذاتي) أكثر استعمالاً، فلا

(١) «نحن في كثير من الأحيان نعيش حالة عدم الإدراك، إذ لو ظل الإنسان حاضر الذهن أمام ما يجري لانفجر». أنا وأنت، مارتن لان، ص٥.

(٢) السرد والهوية، جينز بروكمير، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، ص١٠٦.

(٣) يقول «محمود عكاشة»: «أنا + نحن يأتيان في الأسلوب المباشر للتعبير عن مجموع الشعب». لغة الخطاب السياسي، ص١٥٤.

(٤) عبدالرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة المعاصرة، د. أفنان القاسم، ص٤٣٢.

(٥) السرد والهوية، ص١٠٧.

(٦) معرفة الذات، ص٤٣.

غرابة أن نجد القاص «محمد خضـــــير» في مجموعته «حدائق الوجوه» يُكبل هذه (الأنا)؛ لذلك قال: «كبلت (الأنا) أغنية بقيد التشـــهي»[1]. لكن غلبت المفهـــوم الأول قد طغى على المفاهيم الأخرى، وقد استشـعر أحد الباحثين هذا التنوع في (الأنا) ومداليلها الثلاث فقال: «يفرض الضمير (الأنا) حضوره بوصفه أداة مركزية في بناء الســـرد، بل هو عنصـــر أساسي في النوعية، فالضـميران (أنا – نحن) وتوابعهمـا يقودان النـص إلى منطقة (الشعرية) حيناً وإلى منطقة (السيرة) حيناً آخر، وربما لا يكون هذا ولا ذاك»[2].

ولأن الرواية والقصة بشكلها المعاصـــر منبتان غربيان؛ لذلك من الطبيعي أن تكثر التقنيـات الغربيـة فيهما وكلهـا تعتمـد على اسـتعمال الضـمائر وطريقـة هـذا الاسـتعمال[3]، لكن القـاص العربي فضـــل بعض التقنيـات على بعض؛ فكـان أمـام

(١) مجموعة حدائق الوجوه، ص٦٢.

(٢) تقنيات السـرد بين التنظير والتطبيق، ص٨٨.

(٣) ذكر «نورمان فريدمان» من تقنيات القص:

أ. المعرفة الكلية للكاتب.

ب. المعرفة الكلية المحايدة.

ج. (الأنا) كشاهد.

د. (الأنا) كمشارك.

ه. المعرفة الكلية المتعددة الزوايا.

و. المعرفة الكلية الأحادية الزاوية.

ز. الصيغة الدرامية.

ح. الكامرا إذ الهدف هو نقل قطعة من الحياة كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم.

وجاء بعده «واين بوث» ليميز بين الكاتب الضـمني (الأنا) الثانية والسـارد وبين السـارد والمؤهل للثقة وغيره.

على حين قسم «جيرار جينيت» وضعية السارد في ضوء أربع حالات هي:

أ. خارج – حكائي – متباين حكائي.

ب. خارج – حكائي – متماثل حكائي.

الباحث العربي ثلاثة طرق لا رابع لها: إما أن يعرض تقنيات السرد الغربي ويشرحها عربياً من دون تطبيق[1] أو يشير إلى المستعمل منها عربياً – المصطلحات العربية – عموماً[2]، أو ينتقي منها ما هو مستعمل فقط[3] على كثرة الاصطلاحات التي يأنف منها المختصون، ووسط فوضى الآراء وحمى المصطلحات ومسالك النقاد الدقيقة نستطيع أن نتلمس نتائج الأسئلة التالية من قبيل كيف يروي القاص قصته؟ لمن يروي؟ كيف يروي الراوي ما يرويه؟ وما هي علاقته بمن يروي عنهم؟ هذه الأسئلة تندرج ضمن مقولة (هيئة القص)[4].

كل هذه الإجابات ستصبّ في مجال القص البصري، ولما كان مقسمنا في هذا المبحث الضمير النحوي (المتكلم والغائب – والمخاطب) في القصة؛ لذلك قدمنا الضمير الغائب ثم المتكلم والمخاطب، وإن تكرر المصطلح النقدي ذكرناه وذكرنا مصاديقه في القصة البصرية، علماً أن المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي يقعان خارج

ج. داخل – حكائي – متباين حكائي.

د. داخل – حكائي – متماثل حكائي.

ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٣، ١٥، ١٠٤.

(١) تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، سعيد يقطين، ص٢٨٥، وتقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، ص١٦٨، والمصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد كريم الخفاجي، ص١٠٧.

(٢) حاسب كريم الدين وتقنيات السرد والنماذج البدئية في دورة حكائية من ألف ليلة وليلة، رنا عبدالحفيظ كشلي (رسالة ماجستير)، ص٦٦، تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري، بوتالي محمد (رسالة ماجستير)، ص٩٥ – ١٠٣.

(٣) السرد وإنتاج المعنى، د. بديعة الطاهري، ص١٣٦ – ١٤٤، ومن نماذج هذه الكتب البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في القصة القصيرة في العراق، د. حسنين غازي لطيف، مقتربات السرد الروائي، د. سمير الخليل، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجوه والحدود، د. سعيد يقطين.

(٤) تقنيات السرد الروائي، ص١٣٤.

النص السـردي وما يقع في النص السـردي هو المؤلف الضمني – السارد – المسرود له – القارئ الضمني[1].

لكني في القصة البصرية لم أستبعد القاص؛ لأنه أحياناً يقتحم النص ويثبت حضوره، ويلغي الفاصل الفني بينه وبين السارد.

إن مشكلة تحديد السارد مشكلة لغوية – نحوية، فلا شيء يقع خارج لغة النص فهو بناء نصي مصطنع يخلقه ليصبح صورته ووجهه نظره[2].

ويجب الإشارة إلى أن بعض النقاد يقرون مصطلح السارد ولكنهم في التطبيق العملي يتحدثون عن القاص وكأنه السارد[3]، وبعضهم لم يتحدث عن السارد أصلاً، بل استعمل مصطلح الكاتب بصورة مباشرة[4]، وكثيراً ما خلط النقاد بين مصطلح السارد والكاتب، وبعضهم خلطوا بين مصطلح السارد والراوي[5]، وبعض الباحثين حددوا نسباً لاستعمال هذه المصطلحات[6].

وما يهمنا ليس الخلط في المصطلحات ولا كثرة التسميات؛ فهذا شأن أهل النقد والأدب بل مصاديقها في القصة البصرية؛ لأن الحاكم في هذا الموضوع هو الضمير النحوي[7].

---

(١) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص١١٥.

(٢) المصدرنفسه، ص١١٢.

(٣) ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم.

(٤) ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي.

(٥) للدكتورة يمنى العيد كتاب عنوانه (الراوي – الموقع والشكل والوظيفة)، وهي تعني السارد.

(٦) ذكر الباحث أحمد كريم الخفاجي في رسالة نسباً لاستعمال هذه المصطلحات عربياً، وهي الراوي ٤٠٪، الراوي والسارد ٢٥٪، السارد ٣٥٪. ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص١٠٤.

(٧) قدّم نورمان فريدمان – أحد النقاد الأنكليز – في عام ١٩٦٨ ثلاث عشرة طريقة لقصة واحدة بعد تلخيصها: بضمير الغائب وصيغة الماضي، بضمير الغائب وصيغة الحاضر بضمير المتكلم وصيغة

أنواع السارد

أ. الراوي واسع المعرفة (الراوي العليم):

هي التقنية الأبرز في عالم القصة العربية نظراً إلى المعرفة الشمولية والإحاطة بأحداث القصة، وينبغي الإشارة إلى أمرين:

الأول: أن هذه التقنية – تقنية الراوي العليم – تتناغم مع تركيبة الفرد العراقي النفسية التي من صفاتها التسلط والقسوة والدكتاتورية[1].

الثاني: أن الذوق العربي – سواء من الناقد الملتزم دينياً أو غير الملتزم – لم يستسغ هذا الاصطلاح؛ لذلك نجد د. شجاع العاني قد استعاض عنه بمصطلح (الراوي واسع المعرفة)[2].

وقد تنبه أحد الباحثين إلى أن الترجمة هي من أحدثت هذا الخطأ الفادح، وأن هذا التركيب الاصطلاحي لا يتلاءم والذوق العربي؛ لذلك اقترح مصطلح (السارد ذو المعرفة الكلية) أو (ذو العلم الكلي)[3].

وإن كان كثير من النقاد مازال يستعمل هذا المصطلح[4]، وهناك اصطلاحات أخرى[5] أقل شهرة أو أوسع مدلولاً من هذا المصطلح، لكنها لم تكتسب الاستقرار

الماضي في شكل حوار، في شكل مونولوج داخلي... إلخ. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٠.

(١) ينظر: شخصية الفرد العراقي، باقر ياسين، ص١٢٢ – ١٢٣، والشخصية العراقية المظهر والجوهر، ص٣٤، ٤١، ٦٧.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص١٧٦ – ١٧٧

(٣) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص١٥٢.

(٤) البناء الفني في القصة القصيرة في العراق، ص٢٠، قراءات أولى، جاسم العايف، ص٦٠.

(٥) من هذه المصطلحات مصطلح المؤلف الضمني، ذات المؤلف الثانية، الكاتب الضمني، الراوي. ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي، ص١٦٢.

والسعة مثل المصطلح الأول.

وإذا أردنا أن نشخص إمكانيات الراوي العليم فنرىٰ أنه ضمير غائب، لديه القدرة والإحاطة وسرد ما لا يستطيع غيره سرده؛ لأنه مطلع علىٰ النيات والأفكار وما دار في سرائر النفوس لكل شخصيات القصة؛ لهذا فهو يسرد ما لا يستطيع أي ضمير آخر سرده، فهو في تقسيم «جان بويون» يمثل الرؤية من الخلف وتتميز بأن معلومات الراوي فيها عن الشخصية أكبر من معلومات الشخصية عن نفسها، فالراوي علىٰ وفق هذه الرؤية يعرف كل شيء عن الشخصية، فهو يخترق جمجمتها ويطلعنا علىٰ أفكارها ومشاعرها[1].

ويحدثنا من زوايا رؤيوية مختلفة أنه نطق بالإنابة عن الأصوات عبر الضمير: (هو)[2]. علىٰ حين أطلق عليه د. «صلاح فضل» الرؤية المجاوزة[3]، حين قال: «ويندرج هذا النوع في مراتب عديدة طبقاً لمساحة الحقائق التي يعرفها الراوي ويجهلها أبطاله، ابتداء من رغباتهم اللاشعورية الدفينة إلىٰ أقدارهم المحتومة وما يدور في خلد كل منهم عن نفسه وعن الآخرين»[4].

قد سجل السارد في اللاوعي هذه القدرة (قدرة التسلط) علىٰ شخصيات الآخرين، حين يقول في قصة جناحان من ذهب: «وبرغم اليقين بأن انسلاخ روحه من جسده خطوة يمكن أن تمنحه حياة جديدة وحدي من بين كثيرين رأوه في تجلي المخيلة، قد أتفرد بالرؤية من دون الجميع بملامح وجهه المستدير وبشرته

(١) البناء الفني في القصة القصيرة في العراق، ص٢٠.

(٢) وجهة النظر في رواية الأصوات، ص٩٣، وقد أسماه الراوي المؤطر والراوي العارف بكل شيء.

(٣) نظرية البنائية في النقد الأدبي الحديث، ص٢٩١، وقد أخطأ د. حسنين غازي لطيف حينما ذكر أنَّ د. صلاح فضل يطلق علىٰ هذه الرؤية عنوان الرؤية المجاورة، أما (الرؤية مع) فهي التي يطلق عليها د. فضل الرؤية المصاحبة، وقد نسب القول إليه بتسميتها الرؤية المجاوزة، وهذا خطأ وتقويل بما لم يقل. ينظر: البناء الفني في القصة القصيرة، ص٢٠.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٩١.

القمحية»[1].

وقد يفتخر بهذه المعرفة مثل قول السارد: «أنا الذي يعرف حكايته الرمادي»[2].

وأحياناً كثيرة يفسر هذه القدرة فلسفها موظفاً إياها في القصة، حين يقول السارد: «شاهدت هذا الإنسان من كوة في العالم، كان متعثراً مضطرباً، في محاولة منه لإطلاق صرخة تصل إلى الشمس... بهذا التطلع النافذ تابعت حركة شخصياتي تحركت معها أصبحت واحداً منها»[3]. فهو يهيّئ فرشة التعامل مع الشخصيات بفعل إيقاع الكلمات الدالة والرامزة المنتشرة على امتداد نسيج القصص[4]، ومع شيوع هذا النوع من القص في العالم والعالم العربي تحديداً والعراق خصوصا فإن هناك في هذه التقنية مطباً كثيراً ما يقع فيه السارد وهو ما يعرف بـ (رواية السير ذاتية).

ويحدث هذا إذا توجه الروائي توجهاً كاملاً لتنفيذ فصول من سيرته في الواقع السردي[5].

وهذا ما لم يحصل في القصة البصرية لأمرين:

١. أنها قصص وليس روايات، فالعبارة فيها مضغوطة ومحسوبة.

٢. مع وجودها كانت تنصرف إلى النقرة البرختية[6]، فهي إليها أقرب منها إلى هذا العيب السرديّ.

إن الراوي العليم يخترق الشخصية من الداخل ويقرأ أفكارها ويعرف إمكاناتها

---

(١) جناحان من ذهب، ص٣٤.

(٢) كناري جنة عدن ص١١.

(٣) طيور رمادية، ص٨.

(٤) المصدر نفسه، ص٨.

(٥) النص الرائي، أسئلة القيمة وتقانات التكشل، ص٣٣٣.

(٦) النقرة البرختيتة في الصحيفة، ص١٣٥.

ويعرفنا بها، لذلك نجد أغلب القصص تبدأ بالراوي العليم، ثم تنتهي بالبطل المشارك أو الراوي المحايد، لأن القاص اكتشف عيوب الراوي العليم، يقول د. «صلاح فضل» «هَجَرَ الكُتَّابُ طريقة السرد التي تعتمد على الراوي المحيط بكل شيء علماً، نظراً للتحديدات اللازمة للرواة الدراميين... عندما يجربون رواة تتغير خصائصهم عدة مرات خلال العمل ذاته، فالراوي الغائب يمكن أن يتحدث تقنياً بصيغة الماضي ويحدث تأثيراً حاضراً أمام أعيننا، مقترباً أو مبتعداً عن قيم القارئ، وكثير من مؤلفي القرن العشرين استنفذوا إمكانيات أشكال الأحداث بالتغيرات المتوالية، فقد يبدأون برواة متباعدين وينتهون بهم وقد أصبحوا قريبين جداً من الأحداث»[1].

لذلك لم يعد الراوي العليم هو متسيّدَ الصورة في تقنية السرد بل طريقة الجمع بينه وبين الصور الأخرى. وإن كان المكان الطبيعي للسارد هو أن يكون خارج النص[2] فهو مباين حكائي[3].

فهو لديه القدرة على النظر إلى حقيقة الإنسان وهو يرفع شعار «أن أكون مع الإنسان المخلوق البشري الذي يئن في داخله صراخ مُدوّ، شاهدت هذا الإنسان من كوة في العالم، كان متعثراً مضطرباً في محاولة منه لإطلاق صرخة تصل إلى الشمس»[4].

أما حركة الشخصيات في القصة فيقول السارد عنها: «بهذا التطلع النافذ تابعت حركة شخصياتي تحركت معها، أصبحت واحداً منها»[5].

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٦٧.

(٢) الخطاب السردي في الرواية العربية، ص١٤٧، معجم السرديات، ص٢٣.

(٣) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٠٤.

(٤) طيور رمادية، ص٨.

(٥) المجموعة والصحيفة أنفسهما.

يعرف صدق الأصوات من كذبها يتضح ذلك في قول السارد «والجدة وحدها لا تنام في الليل أو هكذا أظن... بأنها تظل مستيقظة طوال ساعات الليل تؤدي واجبات خاصة تتمتم من فمها أصواتاً لها رنين رتيب يعتقد من يسمع صوتها بأنها تحاور أناساً وهميين... بالمناسبة كلنا نفعل ذلك ليلاً سراً ترتفع الأصوات وتتداخل، بعضها يأتي من فوق، وبعضها يأتي من تحت، وفي الغالب إن الصوت العلوي صوت مزيف، مصطنع، خبيث ليس فيه صدق إنساني، بينما الآخر يأتي مريحاً»[1].

وحينما ذكر السارد قصة عن شباب الإيمو ومقتلهم في شوارع الكرخ استعمل الراوي العليم واصفاً له «الراوي العليم والذي هو بطل الرواية الخفي يترك بصماته على صفحات النص ليبتدئ رحلته الجديدة باتجاه وادي الموت، كانت الضحية السادسة والستون في حرب الإيمو الأخيرة يرتدي بنطلونه الجينز وجاكيته البني ويعتمر قبعته الكابوي، كان بانتظار خطيبته التي كانت تحمل له هدية عيد الميلاد»[2].

وفي مجموعة «حدائق الوجوه» أبدع القاص في تصوير الضمير العالمي، وكانت صورة السرد بصوت الراوي العليم معلقاً على احتمال طرحه «غابربيل غارسيا» مؤبناً عام ١٩٨٦ - ضحايا قنبلة هيروشيما - «أن الصراصير وحدها ستكون شاهدة على حضارة الإنسان بعد أن يحلَّ ليلٌ أبديٌ بلا ذاكرة»[3].

فقال مجيباً: «الضمير العالمي في أبسط حالاته ضمير أسطوري ضمير آلهة يتشفى بعزلة الممسوخات المعذبة في كهوفها وأقفاصها، وهي لا تستطيع دفع المصير الذي آلت إليه أو مقاومة القوة التي مسختها»[4].

إن أهم صفة من صفات الراوي العليم أنه يعرف كل شيء عن شخصياته، فهو

(١) تراص الأنا، ص٦، ينظر: الأحمدي قاصاً، ص٧٦.

(٢) أحفاد العروس، ص٨٥.

(٣) حدائق الوجوه، ص١٠٠.

(٤) المجموعة والصحيفة أنفسهما.

السارد الأول الذي يخضع كل الضمائر النحوية إليه، فهو يتصـــرف فيها بكل حرية كما في قول الســـارد: «مرّ الزمان، وتقاطعت التكوينات واستبدلت العناصـــــر والأشخاص وأصلح الطريق

واختتم الحال: النزاح تزوج الخبازة، وابنتها صارت معلمة في المدرسة وتزوجت بابن الطحان، وهذا طحنته قنبلة، والمطحنة عطلت، شـجرة الخرنوب قُطعت واستُبدلت بالقنطرة المنخورة التنور خمد، والرغيف هاجر، ابن الفلاح ورث بستان الخس الحمار مات، والسلاحف أثقلت سيرها السنون حتىٰ غابت عن ذاكرة النهر وصياديه، تقاعد المدير وفراش المدرسة ابن النزّاح خلف أباه في المهنة»[1].

الراوي المشارك:

وهو سارد موجود في النص الســـــردي، وهو بهذا القدر نوع واحد لكن التنوع يأتي علىٰ مقسم المشاركة في الأحداث أو عدمها، فهو علىٰ نوعين:

أ. أنا البطل: وهو سارد مشارك في أحداث المتن الســـردي مع بقية الشخصيات بصفته ضمير المتكلم (أنا) أو بصفته شخصية رئيسة[2].

ب. السارد الشاهد: وهو السارد الموجود في النص السـردي بصيغة المتكلم (أنا)، وهو يشـــهد الأحداث ولا يعلق عليها أو يتدخل فيها أو يحللها، فهو يرىٰ الأحداث من الخارج مقتصـــــراً علىٰ نقل الملامح والمظاهر الخارجية للشخصيات والأحداث[3].

---

(١) حدائق الوجوه، ص٢٨.

(٢) ينظر: نظرية الســـرد من وجهة النظر إلىٰ التبئير، ص١٤، المصطلح الســـردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص١٥٩، معجم السرديات، ص٢٤.

(٣) نظرية الســـرد من وجهة النظر إلىٰ التبئير، ص١٤، المصطلح الســـردي في النقد الأدبي، ص١٥٩ – ١٦٠، تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص٢٨٧.

ولكن يتساوى في القصة السارد والشخصية الرئيسة[1].

أما عن التسمية – تسمية التقنية – فيمكن للكاتب أن يجعل الحكاية تحكى على لسان إحدى الشخصيات: إنه المحكي بضمير المتكلم ويمكن أيضاً أن يحكيها على لسان سارد أجنبي عن هذه الحكاية، وسيكون المحكي هنا بضمير الغائب، النوع الأول يسمى المتماثل حكائياً، الثاني المتباين حكائياً[2].

فالراوي المشارك من المتماثل حكائياً وهدفها تقديم صورة عن الإنسان على مستوى عالٍ من الدقة والصفاء[3].

ومن نماذج أنا البطل وهي تمثل مجموعة كبيرة في القصص والمجموعات، فهو مشارك في الأحداث وبطل القصة في الوقت ذاته والراوي لها مثل قول السارد: «في الأفق ضباب يحاصر شمساً تحاول الانعتاق ولكن دون جدوى... أسفل الأفق من جهة اليمين (أنا) بهيئة شبح ضامر، ... أسفل الأفق من جهة اليسار (أنا) أيضاً، ولكن بهيئة جندي فقد ساقه ولا تبدو معالم الألم مشخصة بشكل يوحي أن الشبح الضامر الهابط من جهة اليمين هو جندي المعركة الذي بقي يقاتل وحده في أتون محتدم وهو يهبط من جهة اليسار»[4].

فالراوي بصيغة أنا البطل هو من يضع الأحداث ويغيرها كما في قول السارد: «ادهشني حديثه فتجاهلت مشكلتي مع الملابس ورجوته التوجه إلى الساحة لأرى عربة السيرك على أن أضاعف له أجرته فوافق بلا تردد»[5]، لذلك من الطبيعي أن تكثر أنا البطل اتصال الأفعال بتاء الفاعل للمتكلم مثل قول السارد:

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٣ – ١٠٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٢.

(٤) البار الأمريكي، ص١٣.

(٥) أصوات أجنحة جيم، ص٦٣.

«كنت سألقي الشـــيخ في مكانه اليومي المعتاد إزاء النهر لكنني اليوم حششت خطاي مسـرعاً إليه. كنت أريد أن أراه.. قبل فوات الأوان»[1].

بل هو يتحدث عن شخصيات قصته ويبين مدى تأثر المحيطين به، فهذه القصة مثل قول السـارد: «فاجأتني بلهجة حادة، قبل أن أنهي تسـاؤلي واسـتدارت كأنما تتهمني»[2].

ومن نماذج السارد الشاهد الذي لا يتدخل بالأحداث قول السارد: «عندما يظهر هو في الشـارع تكون هي قد لحظت مدمومة من مكانها عند الشـجيرة المسـيجة بالقصـب يطيلان النظر إلى بعضـهما ثم يلتفت كل منهما في آنٍ واحد إلى جهة مغايرة هي تتشاغل بالنظر إلى الجهة المعاكسة، وهو يستأنف سيره متحاشـــياً معارفه من المارة كأن له دوّارة ريح تغير زواياها في الوقت الذي يشاء»[3].

لم يشـارك بالأحداث بل اكتفى بالوصـف ونقل المشـاهد كما هي من دون أنْ يضيف عليها أيَّة معلومات.

وفي مجموعة كاملة كانت الأنثى هي الأنا المشاركة في أغلب قصص المجموعة كما في قول السارد: «ظل يجوس في الظلمة حين مارس طرقاً قوياً على الباب خرجت إليه المراة العجوز متلفعة بثوب أسـود قديم. وبإيماء منها دلف فوراً إلى حجرة خاليـة مـن أي أثاث نفيس... حين أحضرت له طاسة الماء وهي تتطلع إلى عينيه القلقتين»[4].

فالأنا المشاركة داخل كل حكاية ويمثل عامل استعادة بشتى طرقهـا إنه عبارة عن (أوديب المستعاد) عبر صراع الذكورة والأنوثة[5].

---

(١) اتبع النهر، ص٥٤.

(٢) ما وراء السحب، ص٥٥.

(٣) رائحة الشتاء، ص٥٨.

(٤) الأوديبي، ص٤٨.

(٥) الطرق على أبواب النص، ص١٠٥ – ١٠٦.

ومثله قول السارد: «كنت أتأمل المشهد في صمت ولم يمض على التحاقي كضابط رصد غير أيام قليلة عندما التجأ إلى معسكرنا ما يقرب من تسعة رجال وامرأة واحدة وأربعة أطفال يجرون معهم قطيعاً من الماعز الجبلي تحت صقيع يكسر العظام.. فقد أفقدهم القصف المدفعي البرد والجوع والقدرة على الكلام»[1].

فالسارد لم يقدم لنا غير الوصف وإنْ كان حضورُهُ في القصة واضحاً في رصد موقعه منها.

الاسترجاع والاستباق

عندما يتداخل الزمن مع السرد تنتج عن ذلك عمليتان هما:

الاسترجاع: وهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد.

الاستباق: وهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً، وهو ما يسمى بسبق الأحداث[2].

والملحوظ على القصة البصرية خلوها من الاستباق عدا قصة واحدة هي عربة تحرسها الأجنحة، تبدأ القصة بالمشهد الأخير من التسلسل الطبيعي للأحداث، وهي مقسمة على عشرة مقاطع في المقطع الثالث تبدأ القصة سلسلتها الزمنية وتتوالى أحداثها[3].

إن ندرة هذه الظاهرة في القصة البصرية تستدعي التأمل، ولاسيَّما أنَّ لها أثرا نفسيًّا في ذهن القارئ، وقد تناولها دارسو البلاغة، وتناولوا أثر انشغال النفس بما

(١) الأنهار السبعة، ص٥٥.

(٢) البناء الفني في القصة القصيرة في العراق ١٩٩٠ – ٢٠٠٠ م، ص٢٤، وينظر: السرد وإنتاج المعنى، ص٢٠١.

(٣) عربة تحرسها الأجنحة، ص١٧ – ١٨.

تريد تعرفها[1].

وقد عدّ بعض الباحثين الاستباق أقرب إلى بناء السرد النسويّ من قانون التسلسل المنطقي[2].

وهذا ما لا نستطيع الحكم به لقلة السرد النسوي في القصة البصرية.

وأرى أنَّ الاسترجاع من المنظور النحوي هو قطع لسلسلة الضمائر ودخول لضمائر من الماضي تكون حاضرة في اللحظة السردية المعاصرة، ولم يسبق لها الحضور، فليس غريباً أن يكون تعريف الاسترجاع في معجم السرديات هو «مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر أو التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنياً»[3].

والاسترجاع بالنظرة الخارجية هو قصة داخل قصة، لذلك يكون فيه قطعا للمكان والحدث كما في قصة حلم لرجل نصف نائم[4].

ومن نماذج الاسترجاع قصة متاهة الجندي، فهي قصص داخل قصة وتمت عن طريق قراءة مذكرات البطل الجندي الهارب من خلال السارد موزعة على أيام متباعدة، فحضرت ضمائر شخصيات لم تكن حاضرة في المشهد الأول أو الأخير[5].

وفي قصة الوريث نجد تقنية الاسترجاع قد حصلت بلسان شخص أعدم وتسلَّم الأهل جثته. وبعد وصف رائع لأحداث القصة كان بطلها أخو الشهيد توجهت عدسة السارد لوصف العم وهو شيخ العشيرة بقوله: «وفجأة، ومع انفلات آخر خرزة من بين أنامله انبثقت صورة ابن أخيه الضابط... بدأت الشفتان

(١) الأسس النفسية للبلاغة العربية، ص١١٧.

(٢) ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر، ص٤٣١.

(٣) معجم السرديات، ص١٦.

(٤) المجموعة الكاملة للقاص عبدالحسين الغراوي، ص١٨١.

(٥) اتبع النهر، ص١٢ – ٢١.

باهتزاز سريع ثم راحتا تتحركان بثبات ظاهر وانطلق الصوت صافي النبرة...»[1].

ثم بدأ صوت آخر لم يظهر في القصة سابقاً هو صوت الشهيد وقد بدأ مقتحماً القصة بقوله: «حين عصبوا عيني أحسست بظلام لا يشبه أي ظلام آخر، ظلام تتحرك في جوفه الأشياء حركة غريبة كحركة أقدام تتخبط في مشيها.. حركة جنود مضطربين ينتظرون إشارة قائدهم ليخلصوا إلى قرار»[2].

وجاء الاسترجاع بضمير المتكلم المقتول ظلماً بقوله: «وحين أوثقوا جسدي بالحبال، شعرت كأن أطراف البشر جميعها قد توقفت عن الحركة... كيف شلت حركة جسدي برمتها، فيما العين لما تزل تبصر! ثم تجيء دور آخر للرؤية فحين أعطيت الأوامر للرماة ليتخذوا مواقعهم،لم تكن صور أجسادهم المنعكسة في عيني تتحرك بمثل ذلك الجنون»[3].

ثم يقص الشهيد قصتين: قصة إطلاق النار عليه، وقصة السبب الذي دعاه إلى عصيان الأوامر بقوله: «أصبح الآن في كهف عيني المظلم، المنير مشهدان يتماثلان بصفاء الرؤية: مشهد الرماة، والمشهد الذي انبثق تواً... الصورة الناطقة»[4].

وهنا نلحظ قدرة النص على توجيه مواقفه ومراقبته بوضع بعض المفردات قبل الأخرى، وهكذا الجمل والفقرات والوحدات السردية، فكثيراً ما تستعمل الاسترجاعات السردية لتزود القارئ بحقائق ضرورية[5].

(١) نار الظهيرات الصعبة، ص٦٤.
(٢) المصدر نفسه، ص٦٤.
(٣) المصدر نفسه، ص٦٥.
(٤) نار الظهيرات الصعبة، ص٦٥.
(٥) مقتربات السرد الروائي، ص٧.

التجريد

التجريد من الفنون البلاغية، وهو «إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه»[1]. وهو في الشعر و النثر وإن كان المتعارف أنه في الشعر أكثر[2].

والواقع أنَّ التجريدَ أخصُ من الالتفات مما كان بين الذوات المختلفة وحركة الضمائر بينها يسمى التفات كالانتقال من المخاطب إلى المتكلم أو من المخاطب إلى الغائب، أما الحركة المخصوصة بين الذات وخطابها فيسمى تجريداً عند أهل اللغة وهي التسمية المشهورة.

أما المشتغلون بالسرد فيطلقون عليها مصطلح استبدال الضمير[3]، أو انزلاق الضمير[4].

ومن نماذجه في القصة البصرية قول السارد يخاطب نفسه: «في مساء ممطر، وحافلة الركاب تهتز بك وسط الشارع الأوربي... وأنت وسط الأجساد البشرية وعطر اللحم الأنثوي... وكانت عيناك تلتقطان في عتمة المساء ظلال النساء مسرعات يحتمين بمظلاتهن من المطر... وتقترب هي فيك ترجوك في صوت خفيض أن تبيعها تذكرة»[5].

وفي قصة «في غرفة الغراوي» يتجرد القاص ويسرد قصة كأنه يتحدث عن شخص آخر اسمه الغراوي صاحب غرفة يجمع فيها بعض أدباء البصرة

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١/ ٤٠٥.
(٢) في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري، ص٥٩ – ٦٠.
(٣) السرد وإنتاج المعنى، ص١٩٨.
(٤) المصدر نفسه، ص١٩٩.
(٥) رائحة الشتاء، ص٣١.

وقصاصيها «سيبقى الغراوي وغرفته في قلب كل كاتب عرفه ومر بغرفته»[1].

مع العلم أنه هو صاحب هذه الغرفة.

ومنه قول السارد: «قضيت عقداً كاملاً ونصف منذ فارقتها وها هي السنة الوليدة تقترب ومازالت تحلل وتحسب خطواتك وتقول لروحك اسحق العاطفة وعندما تقترب من مقتربات الشواطئ تكتب الاسم الرباعي»[2].

ومنه قول السارد: «أنا عابر سبيل، سائح، وبعد ساعات مغادر فكيف أرسلها؟... تجيب على أسئلتي لا تريد أن تذهب ولا تريد أن تجلس ماذا تريد؟ شاغلها، أطل الحديث، فهذه أجمل امرأة تراها وقد تعرف سرها»[3].

والملحوظ على هذا التجريد أنه من التجريد غير المحض[*].

وفي موضع واحد جرّد القاص من صوت شخصاً فأصبحت ثنائية الحوار بين السارد وصوته، وذلك في قول السارد: «مَنْ أدخل هذه الخرقة؟.. قال صوتي وقلت أنا: لست بخرقة. أنا داود بن سلمان: أحد مواطني أرض القهرمان... ولم أكن أشعر قط بصوتي. مازال يلتصق بلساني استطعت تمييز بعض الكلمات التي ظلت تحتفظ بحرارة جوفي كنت أذن، أتكلم، لكنني لم أكن أسمع إلا صوتي»[4]، وهو ما أطلق عليه ابن الأثير مصطلح نصف تجريد[5].

---

(١) حب آخر لكارنيكا، ص١٧١.

(٢) كناري جنة عدن، ص٩٣.

(٣) خريف الخوف، ص٤٤.

* التجريد على نوعين: محض، وغير محض، والمحض هو أن تأتي لكلام هو خطاب لغيرك ولأنت تريد به نفسك. والنوع الثاني وهو غير المحض وهو خطاب لنفسك لا لغيرك. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١/ ٤٠٦ – ٤٠٨.

(٤) أرض القهرمان، ص٤٨.

(٥) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١/ ٤٠٨.

التناوب بين الضمائر

في معجم السرديات مقولة يجب الوقوف عليها مفادها أن الصوت في السرد أوسع مدلولاً من الضمير[1].

ومعنى هذه المقولة أنَّ تداخل الضمائر وتغيرها سردياً يجعلها صوتاً إضافة إلى صوت القصة، فهو أكبر من أن تحيط به مفردة نحوية هي الضمير بعد أن تقاسمته مدلولات ثلاث من غيبة وحضور وخطاب، فالأمر في السرد مختلف تماماً، وهذه الحقيقة أدركها د. «طه عبدالرحمن»، إذ قال: «ولا تقتصر هذه الذوات على ذات المتكلم الذي تولى النطق بالقول وذات المستمع الذي توجه إليه هذا القول، وإنما تتعداهما إلى ذوات أخرى تكون هي المسؤولة عن الأغراض الكلامية التي يحملها هذا القول وذوات غيرها تكون هي التي تتوجه إليها هذه الأغراض الكلامية، وهذا يعني أن المتكلم عبارة عن ذوات كثيرة كل واحدة منها تقوم بوظيفة خطابية مخصوصة، فمنها الذات الخارجية والذات الناطقة والذوات الفاعلة، وهي تتعدد بتعدد أغراض الكلام التي انطوى عليها القول، كما أن المستمع عبارة عن ذوات كثيرة، لكل واحد منها دور خطابي محدد»[2].

إن هذه الكلمات هي من أهم الكلمات التي توضح مفهوم الكاتب الضمني والمستمع الضمني وتعدد الذات المتكلمة الذي قد يكون (أنا الراوي) الذي هو الكاتب و (أنا الراوي الحاضر) الذي هو (ياء المتكلم) و (أنا الراوي الغائب الذي يروي بصيغة الغائب كلما توقف الراوي الثاني عن القص[3].

وهناك أساليب أخرى يتوسلها الكاتب مثل أسلوب التوازي أو المرايا المتقابلة[4].

---

(١) معجم السرديات، ص٢١٠.

(٢) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص٢٨.

(٣) تحليل الخطاب الأدبي، ص١٥٥.

(٤) الخطاب السردي، ص٧٧.

ومن هنا نرىٰ أهمية الدخول في موضوع التناوب بين الضمائر، لأنها هي من شكلت الصوت السرديّ.

ويرىٰ الباحث أن التعبير بمصطلح (الالتفات)[1] تعبير قاصر عن أن يوضح هذه الحالة السردية وإن كان د. مالك المطلبي قد أطلقها عليه[2]، وسبب رفض هذه التسمية هو:

١. إن الالتفات أوسع مدلولاً من التناوب بين الضمائر.

٢. إن الالتفات يقع في الضمائر وفي خمسة أقسام أخر هي:

أ. الصيغ.

ب. العدد.

ج. الأدوات.

د. البناء النحوي.

ه. المعجم.

وقد أشار د. «حسن طبل» إلىٰ هذه الحقيقة مرتين[3]، لذلك فالتناوب أخص من الالتفات.

---

(١) معنىٰ الالتفات هو التعبير عن معنىٰ بطريق الثلاثة: التكلم والخطاب والغيبة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها رعاية لنكتة بشرط أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر الملتفت عنه بمعنىٰ أن يعود الضمير الثاني علىٰ نفس الشيء الذي عاد إليه الضمير الأول. أساليب المعاني في القرآن، ص٣٩٧، وينظر: علم المعاني دراسة بلاغية نقدية بسيوني عبدالفتاح فيود، ص٢٠٤، وينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص٥٥.

(٢) ينظر: مؤلف د. مالك المطلبي الموسوم بـ (بنية البياض في المملكة السوداء)، ص٣٠.

(٣) ينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص٥، ١٠٣.

وقد أطلقت عليه د. «بديعة الطاهري» مصطلح انزلاق الضمير[1].

ومفاده إطلاق الحرية للضمائر تتحاور وتتعدد وتتبادل المواقع[2]، وهذا أهم مظاهر التجريب في القصة الحديثة، وهذا ما شجع القصة البصرية أن تبتعد عن النمط التقليدي «إن هذا الباب الذي أطل منه قصاصو البصرة أغنى عالمهم السردي وأدى إلى إشاعة فكرة التجريب القائمة على تعدد الرؤى والمضامين»[3].

فقد غادر القصاصون مرحلة الرؤيا من الخلف التي تلج الأفكار وتعلق عليها[4]، وفتحت أساليب أخر يتوسلها الكاتب في سرد القصة[5]، ومنها التناوب[6].

ومن التناوب بين ضمير المتكلم إلى الغائب وهو من الالتفات قول السارد: «وهناك في غرفتي ارتميت على سريري وسقطت من الإعياء، ثم دفن وجهه بين يديه في نوبة من البكاء»[7].

وفي مجموعة «حدائق الوجوه» في بدايتها كان البطل هو المتكلم «كنت على علم بتبدلات الأقنعة، فلم أمكث في كل حديقة غير أيام تكفي لسرد حكاية واحدة»[8].

إلى أنْ تستلم القناع فتحول إلى الرواي العليم بصيغة الغائب والآخرون وجوه كأرغفة تداولتها أكف الأيام المتقلبة الرغيف يتذكر، الرغيف ينزف[9].

---

(١) السرد وإنتاج المعنى، ص١٩٩.

(٢) ينظر: النزعة الحوارية في الرواية العربية، ص٧٠، وينظر: تطور البناء وأدواته في الرواية العراقية، شجاع مسلم العاني، مجلة الأقلام، العدد ١١ – ١٢، الصحيفة: ٢٣.

(٣) الطرق على أبواب النص، ص١٦٤.

(٤) قراءات في الأدب والنقد، ص٩٧.

(٥) الخطاب السردي، ص٧٧.

(٦) تمثلات السيرة الذاتية في روايات أحمد خلف، ص١٢٦.

(٧) رائحة الشتاء، ص٧٨.

(٨) حدائق الوجوه، ص١٠.

(٩) المصدر نفسه، ص٢٨.

وفي قصة «سيرة رسام» السارد راوٍ عليم وكان السرد بضمير الغائب «رجل مغلوب على أمره، ظل عاجزاً عن إيجاد السبيل لمحاولة التخلف من الشكوك، يهيم على وجهه وحين يعود إلى البيت مساءً يكتشف آثاراً فاضحة جديدة تفتح جروحاً غائرة في رجولته يرتكن في مقهى قذر»[1].

ثم تغير السرد بصيغة المخاطب مثل مجنون تستقبل الحياة وقفت وسط الشارع... لتترك حبات المطر حرة أن تهطل عليك لتشعر أنك ما زلت على قيد الحياة[2].

وفي مجموعة «ملاعبة الخيول» في بداية القصة كان السرد بصيغة المتكلم «أنصت لهمس كائنات الظلام ينسرب خفيضاً لا يكاد يُسمع وقد ابتلع الليل ضجة السيارات السريعة الخاطفة ونباح الكلاب البعيدة المتقطع»[3].

وفي سياق القصة نعرف أن السارد أنثى في ضوء قولها «فبقيتُ وحيدة أندفع من باب إلى باب»[4].

وقولها: «أحسستني خفيفة في وقفتي تلك كأن ثقلاً أزيح عن صدري»[5].

وفجأة انتقل إلى سؤال جزئي في القصة، لكن جوابه يمتد إلى مساحة المجموعة كلها، فهو البؤرة السردية للقصة وجاء بصيغة الغائب في قول «فاطمة» «نطلّ برؤوسنا ونراها تندفع إلى اليمين صوب محطة القطار، أو تميل جهة دور العمال مخترقة شارع الملعب تسأل «فاطمة» وهي تلاحق بنظراتها الأضواء الخاطفة»[6].

---

(١) ليلة المطر الأسود، ص٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٧.

(٣) ملاعبة الخيول، ص٢٨.

(٤) ملاعبة الخيول، ص٢٩.

(٥) المصدر نفسه، ص٢٩.

(٦) المصدر نفسه، ص٣١.

فانتقل الضمير من المتكلم إلى الغائب.

ومن نماذج انتقال الضمير من المتكلم المفرد إلى المتكلم بصيغة الجمع وهو من نماذج الخطاب بصيغة التأدب المشارك قول السارد: «سأفتح لك بأول مفتاح من مفاتيح الصوغ، قفلاً ثقيلاً من أقفال مواجدنا المغلقة قفلاً ثقيلاً يخفي وراء الباب سر الفجيعة فينا، علّنا نتلمس بالأنامل الراعشة وهي تمسك برودة المفتاح»[1].

ومثله قول السارد: «أية الأشياء تتخلف بعدنا في لغز الوجود، والحياة منذ الولادة وحتى التلاشي وما بينهما قد لا نجد كشفاً جديداً واضحاً لتراكم الأسرار سراً إثر آخر»[2].

البؤرة السردية

مصطلح البؤرة ليس مصطلحاً غريباً في حقلي اللغة والأدب، فهو موجود في مستويات اللغة في المستوى الصوتي هناك بؤرة، وهي المعلومة الجديدة المقدمة صوتياً بواسطة التنغيم[3].

وفي المستوى النحوي ثمة بؤرة أيضاً، إذ يقول أحد الباحثين ناسباً القول إلى د. «تمام حسان»: «وهذا ما يؤيده قول حسان نفسه من أن التعليق هو الفكرة المركزية في النحو العربي، ومركزية التعليق ارتباطه بالبؤرة (العامل)»[4][5].

---

(١) سطوة الكارثة، ص٧٢.

(٢) انكسارات مرئية، ص٥٨.

(٣) ينظر: مدخل إلى الألسنيّة، ص١٥١ – ١٥٢.

(٤) نظرية القرائن في التحليل اللغوي، خالد عبدالكريم بسندي، المجلد ٤، العدد ٢، الصحيفة ٤٢.

(٥) وحينما عدت إلى كلام د. «تمام حسان» لم أجد هذا النص بألفاظه، بل وجدت د. «تمام حسان» قد قال بالنص: «وفي رأيي – كما كان في رأي عبدالقاهر على أقوى احتمال – أن التعليق هو الفكرة المركزية في النحو العربي وأن فهم التعليق على وجهه كافٍ وحده للقضاء على خرافة العمل النحوي والعوامل النحوية، لأن التعليق يحدد بواسطة القرائن معاني الأبواب في السياق». اللغة العربية معناها ومبناها، ص١٨٩.

وفي المستوى الدلالي عرّف الشكلانيون الروس المهيمنة بأنها العنصر البؤري في الأثر الأدبي[1].

وفي حقل الأدب فإن مصطلح البؤرة حاضر بقوة في الشعر، فهي في بيت القصيد أو الجملة الهدف لذلك قال د. «محمد مفتاح» مشبهاً البؤرة: «إذا صح تشبيه عنوان القصيدة برأس الإنسان فإن هناك قلبها، وهو ما نصطلح عليه باسم البؤرة أو بيت القصيد أو الجملة الهدف، ولا يعني هذا أن ما قبلها وما بعدها حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما هي موكولة إلى حسن القارئ وذوقه وحدسه»[2].

أما في النثر عموما والقصة والسرد خصوصا فإن الأمر مختلف، وفيه إرباك ذلك أن كثيراً من النقاد يخطئون حين يتعاملون مع البؤرة القصصية على أنها زاوية نظر السارد، وقد تزلزل هذا الاعتقاد وأصبح هذا المصطلح غامضاً بعد أن نقل جيرار جينيت المصطلح من البؤرة السردية[3] إلى التبئير[4]، والذي يبدو للباحث أن البؤرة بؤرتان: بؤرة قصة، وبؤرة سارد – وليس القاص – إذ المفترض أنه لا وجود له.

أما بؤرة القصة فعلى نوعين: تبئير داخلي وخارجي.

أما الأول – التبئير الداخلي –فهو ما يطرأ على وعي الشخصية من تغيرات الأفكار، الإدراك الحسي، الإحساس، المعرفة[5].

أما التبئير الخارجي فهو ما تقوله القصة ذلك أن القول المنطوق لا تقوم به ذات واحدة، وإنما تشارك في القيام به ذوات كثيرة كما لو كانت أصواتاً مختلفة تأتلف فيما

(١) نصوص الشكلانيون الروس، ص٨١.

(٢) دينامية النص، ص٧٣.

(٣) مصطلح البؤرة السردية أطلق عام ١٩٤٣. ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٥٧.

(٤) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٦٠.

(٥) علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ص٣٦، وينظر: خطاب الحكاية، ص٢٦.

بينها للنطق به مرة واحدة[1].

وهذا يكشف معنىٰ أن تكون زاوية النظر في السـرد بصيغة الراوي العليم صفراً، وذلك من جهتين: التبئير الداخلي، وذلك لأن الراوي العليم كاشف لنمو الشخصية وتطورها، فهي في البداية كما هي في النهاية عنده[2].

وفي التبئير الخارجي نرىٰ أن الراوي العليم يصادر زاوية نظر القصة وصوتها.

الوقفة البرختية

أطلق «يان مانفريد» تسمية صوت السارد علىٰ ما يصدر منه خطاباً للمتلقي، وقد جعلها في ضـمن أربع نقاط[*]، وأطلق عليها الباحث الوقفة البرختية[**] – ومعناها في القصة «أن يعمد القاص إلىٰ تقطيع سـرد الأحداث باستخدام أبيات من الشعر لشـعراء عالميين معروفين أو عبارات نثرية لكتاب عالميين للقراء، ومن شـأن هذه اللافتات الأدبية أن توقف اندماج القارئ بالشـخصـية والأحداث»[3] – وذلك لأمرين:

---

(١) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص٢٨.

(٢) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، ص٩٧ – ٩٨، نظرية السرد من وجهة النظر إلىٰ التبئير، ص٦٠.

* وهي:

أ. قضية المحتوىٰ والمقصود بها نبرة الفرح والحزن في القصة.

ب. التعبيرات الشخصية.

ج. الإيماءات التداولية.

د. خطاب المتلقي في القصة. ينظر: علم السرد مدخل إلىٰ نظرية السرد، ص١٣ – ١٥.

** قال بريخت – وهو كاتب مسـرحي ألماني –: «لو استطعت أن أمتلك مسـرحاً لتعاقدت مع مهرجين يخرجان في الاستراحة ويتبادلان الرأي حول مدلول العمل ويقيسان رد الفعل عند الجمهور. ويبدو أن صلاح عبد الصبور في مسـرحية (بعد أن يموت الملك) قد أخذ بنصيحة (بريخت) فتعاقد مع ثلاث فتيات ليقدمن المسرحية ويعلقن عليها». إنتاج الدلالة الأدبية، ص١٣ – ١٤.

(٣) قراءات في الأدب والنقد، ص٨٩.

١. إن د. «شجاع العاني» قد أبرزها في ثمانينيات القرن الماضي في البصرة وبثّها بين قصاصيها وتناولها في كتبه[١]، بل أشار إلى استعمال بعض القصاصين البصريين المبدعين إلى مبدأ التغريب البرختي وتحديداً القاصين «محمد خضير» و«وارد بدر السالم»[٢].

٢. إن القاص البصري لمس أثرها الإيجابي على القصة، فوسع استعمالها لتصبح كل وقفة تدخل فيها ضمائر خارجة عن السرد القصصي تنبه القارئ إلى أن هذه (قصة) وفيها إشكالات وتساؤلات تمس الحياة التي يحياها.

وقد توسع القاص البصري في استعمال مبدأ التغريب البرختي، وكأنه استشعر كلمات «رولان بارت» التي بدت وكأنها تصف آثار اختفاء الوقفة البرختية وأضرارها، حين يقول «رولان بارت»: «ولكنني لن أكون قادراً على تطوير كتابتي داخل ديمومية دون أن أغدو – شيئاً فشيئاً – أسير كلمات الآخرين، وحتى أسير كلماتي ذاتها»[٣].

فهدف الوقفة البرختية هدف مزدوج للكاتب والقارئ، ومن نماذج الوقفة البرختية أن ينهار السارد فيعترف بأنه القاص، وهذا من عيوب السرد بصيغة الراوي العليم، إذ يقول: «أنا حكاء الحكايات وسارد القصص بالغة القصر «عبدالأمير محسن» أجلس الآن على كرسي الاعتراف لأحدثكم عن كتابتي»[٤].

وقد يُطْرَحُ سؤالٌ تكون الوقفة البرختية هي من تتكفل ببعض الإجابة عنه كما في قول السارد: «كيف يُحتمل العيش في مدينة تبلغ درجة حرارتها ٤٥ مئوي... أليس

(١) المصدر نفسه، ص٨٦ – ٨٩.
(٢) المصدر نفسه، ص٨٨، ٨٩.
(٣) الكتابة بدرجة صفر، ص٢٥.
(٤) قطيع أسود من السنوات، ص١٣.

ذلك موجعاً لو لم يكن معك «البصري» و«الموسوي» و«السعد» و«الخفاجي»»[1].

وأحياناً يوثق تأريخ سماع حكاية في القصة مثل قول السارد: «روى لي جدّي هذه الحكاية مرات، وفي كل سرد معاد كان يترجم عن لسان الزنجباري تفصيلاً مغايراً وحرباً جديدة... منذ أن سمعت هذه الحكاية أول مرة عام ١٩٥٨ في ربيعي السادس عشر»[2].

وقد تكون الوقفة إخباراً من السارد أنه سيفعل كذا في بطل قصته أو شخصية من شخصياتها، لكنه يتراجع ويبرر هذا التراجع مثل قول السارد: «وأنها أمام الحاجة أو من باب التمتع بحريتها لن تمانع في أن يصطحبها لغرفته في أوقات انشغال الجميع... فكّرتُ أنا الراوي في وضع نهاية غير مسبوقة كانت فكرة الذهاب معه إلى الغرفة لتتحقق رغبته فكرة لا تتفق مع طبيعة شخصية البطل بأنه قليل الحظ مع النساء»[3].

وفي مقدمة المجموعة يقتبس القاص مقولة تمثل الوقفة البرختية بين ثريا النص وقصص المجموعة بقوله: «ها أنا مخترق من صدري مرة أخرى أشق بظهري الأمواج مخلفاً نهيراً صغيراً من الدماء... أسامة الدناصوري»[4].

وفي أثناء القص يقطع السارد القص بوقفة ابرختية «كلب بُني يعبر الشارع بقائمتين خلفيتين هرستهما إطارات سائق أعمى... تميم ابني البكر، كان قد دخل الدراسة المتوسطة تواً حينما فكر أن يصنع حجلة خشب بعجلتين وحزام جلد قصير»[5].

وفي شدة الحزن على فراق القاص «محمد عبدالوهاب» وقف القاص «عيسى

(١) المجموعة ذاتها، ص٨.
(٢) حدائق الوجوه، ص٣٤.
(٣) خط أزرق خط أحمر، ص٨١.
(٤) حامل المظلة، ص٥.
(٥) المصدر نفسه، ص٣٩.

عبدالملك» وقفة ابرختية حزينة في قصة تحمل عنوان «حدثتني شقتك» بقوله: «إلى الصديق القاص «عيسى عبدالملك» اعتزازاً، سطرٌ توجهت به بتحفتك الرائعة، رائحة الشتاء، إليك اعتزازاً وحزناً أكتب هذه السطور أخي الغائب الحاضر أبداً بيننا «محمود عبدالوهاب»»[1].

أمّا إذا كانت الوقفة البرختية شعرية فالملحوظ عليها أنها تكون من الكلام العامي والمتداول بين الناس مثل قول السارد: «- لم يتركوا لنا ما نرغب به ونشده للروح، لحظتها انتبهت الفتاة، وهي تفقد ملامح الفتى عند الجادة جنوبي الخيمة مثلما فقدت المراجيح... (اليوم عيد ونعيد ونسمع صوت أبو إسعيد)»[2].

(١) خريف الخوف، ص٧٨.

(٢) فراق لا يبلغه الحنين، ص٦٧.

المبحث الثالث: قضايا في الضمير النحوي

ضمير الشأن:

كثيراً ما ورد مبحث هذا الضمير عند القدماء في ضمن موضوع أوسع منه، وهو الإضمار على شريطة التفسير[1]، وبعضهم أطلق عليه تسمية «ضمير الشأن»[2]، قال «ابن الحاجب»: «يتقدم قبل الجملة ضمير غائب يسمى ضمير الشأن، يفسر بالجملة بعده»[3].

جاء في الأشباه والنظائر معللاً سبب كونه للغائب دون المتكلم والمخاطب من وجهين: أحدهما: أنّ المقصود بوضعه الإبهام والغائب هو المبهم؛ لأنّ المتكلم والمخاطب في نهاية الإيضاح. والثاني: أنّه في المعنى عبارة عن الغائب؛ لأنّه عبارة عن الجملة التي بعده، وهي موضوعة للغيبة دون الخطاب والمتكلم[4].

وهذا وجه من عشرة أوجه يختلف فيها هذا الضمير عن سائر الضمائر، وهي أنّه لا يحتاج إلى ظاهر يعود إليه، بخلاف ضمير الغائب فإنّه لابدّ له من غائب يعود عليه لفظاً أو تقديراً، وأنه لا يعطف عليه ولا يؤكد ولا يبدل منه، بخلاف غيره من الضمائر، وسر هذه الأوجه أنّه يوضّحه، والمقصود منه الإبهام، وأنه لا يجوز تقديم خبره عليه، وغيره من الضمائر يجوز تقديم خبره عليه، وأنه لا يشترط عود ضمير من

---

(١) الكتاب، ٢/ ١٧٦، الخصائص، ٢/ ٣٩٧، شرح التسهيل لابن مالك، ١/ ٦٢، ارتشاف الضرب، ٢/ ٩٤١.

(٢) شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ٣/ ٢١١، وينظر: شرح ابن يعيش، ٣/ ١١٤.

(٣) المصدر نفسه، ٣/ ٢١٢.

(٤) الأشباه والنظائر، ٤/ ٢٠ – ٢١.

الجملة إليه، وغيره من الضمائر إذا وقع خبره جملة لابدّ فيها من ضمير يعود إليه، وأنه لا يفسر إلا بجملة، وغيره من الضمائر يفسر بالمفرد، وأن الجملة بعده لها محلّ من الإعراب، والجمل المفسرات لا يلزم أن يكون لها محل من الإعراب، وأنه لا يقوم الظاهر مقامه، وغيره من الضمائر يجوز إقامة الظاهر مقامه[1].

وأغلب النحويين يجمعون على أنّ ضمير الشأن موضوع لتقوية الكلام... لما فيه من الإبهام ثمّ التفصيل[2].

أمّا المحدثون من النحويين فقد تعدد عرضهم، ولنا أن نصنفهم إلى صنفين: الصنف الأوّل وهم المُيسرون وقد انماز تقديمهم للموضوعات النحويّة بالتيسير النحوي والتبسيط، فقد عرفوا ضمير الشأن بأنه: «ضمير يُذكر قبل الجملة الاسمية أو الفعلية في مواضع التفخيم والتعظيم، فيكون هو كناية عنها، وتكون هي خبراً عنه وتفسيراً له»[3]. وهذا الضمير غير شخصي- لا يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب، وإنما يدل على معنى الشأن والأمر والقصة[4].

أمّا الجيل الثاني من المحدثين فقد تميّز تقديمهم للمادة النحويّة بالتحليل والتشكيك بالمادة المطروحة مجال البحث، فمنهم من يرى أنّه مصطلح بغدادي متأخر، وهو من صنعة النحاة ومخيلتهم[5]. وبحسب هذا الرأي فإنّ من أطلق عليه مصطلح ضمير القصّة هو «أبو علي الفارسيّ» (ت ٣٧٧ هـ)، يقول د. «فوزي الشايب»: «وأقدم

(١) المصدر نفسه، ٤/ ٢٠.

(٢) حاشية الدسوقي، مصطفى بن محمد بن عرفة، ١/ ٣٩، وينظر: شرح الرضي، ٣/ ٢١٢.

(٣) النحو الوظيفي، ص٢٥٥، الإعراب المحلي للمفردات النحويّة، ص١٣٤، الإتقان في النحو وإعراب القرآن، ١/ ٤٩.

(٤) التطبيق النحوي، ص٤١.

(٥) ضمير الشأن والفصل، د. فوزي الشايب، ص١٣ – ١٤، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية السابعة والعشرون، الرسالة ٢٤٩، ٢٠٠٦ م.

مصدر وقفنا عليه يستخدم هذه المصطلحات هو كتاب «الجمل» «للزجاجي» (ت ٣٣٧ هـ) أحد رواد المدرسة البغدادية الأوائل، حين نجده يستخدم مصطلح الأمر والشأن، ثمّ جاء من بعده بغدادي آخر هو «أبو عليّ الفارسي» (ت ٣٧٧ هـ) فاستخدم مصطلح ضمير القصّة إلى جانب مصطلح ضمير الأمر والحديث، وقد ظهر المصطلحان معاً جنباً إلى جنب أي كل من ضمير الشأن والقصة لدى «ابن جني» (ت ٣٩٢ هـ)»[1].

وهذا الرأي لن يصمد مع قيام دليل آخر أو كتاب نحوي مفقود يفند هذه الحقيقة؛ لأنّه رأي تاريخي، وبالتاريخ يُفنّد.

وهو بهذا يخالف المشهور النحوي من أنّ تسمية ضمير الشأن والقصة مصطلح بصري، وضمير المجهول مصطلح كوفي، قال «ابن الحاجب»: «وتسمية البصريين أقرب، لأنّهم سموه باعتبار معناه، لأنّ معناه الشأن والقصة، والكوفيون لا يخالفون في أنّ معناه ذلك، وإنما سموه باعتبار معناه لأنّ معناه الشأن والقصة، والكوفيون لا يخالفون في أنّ معناه ذلك وإنما سموه باسم آخر ملازم، وهو كونه عائداً على غير المذكور أولاً، ولكن على ما يفسره ثانياً فتسيمته باسم معناه أولى»[2].

وهناك من الباحثين المحللين من يرى أن هذا الضمير ناتج عن ضرورة إعرابية لإنقاذ البنية من الانهيار، مما يشرع لافتراض أنّ للمبهم في العربية مدخلاً إعرابياً

---

(١) المصدر نفسه، ص١٤.

وقد استنتج أنَّ هذا الضمير هو ضمير غيبة يعود على اسم لاحق، يتم توليده بناءاً على عملية تحويل وتفكيك، وأنه لا علاقة للفخامة وقوة المعنى في هذا التركيب من قريب أو بعيد، وإنما يرجع ذلك إلى ناحية أسلوبية تركيبية صرفة هي الإبهام والإجمال ثمّ البيان والتفصيل، ضمير الشأن والفصل، ص٢٢ – ٢٦.

(٢) الإيضاح في شرح المفصل، ١/ ٤٧١ – ٤٧٢.

محضاً، وليس له مدخل معجمي على غرار ضمائر الشخص[1].

والملحوظ على هذا الرأي أمران:

الأوّل: إنّ الباحثةَ أقامت هذا الرأي اعتماداً على علاقة المبهم في الإنكليزية وربطه بضمير الشأن في العربية، فخَلَصَتْ إلى إجراء القياس بين اللغة الإنكليزية والعربية، ولم تلتفت إلى الفروق بين اللغتين[2].

الثاني: إنّ الضمير عند العراقيين والمصريين لا يتصرف، أمّا عند التونسيين والمغاربة فإنّ تصرفه يكون تبعاً لمطابقته مع الإحالة والإشارة[*].

ومن الباحثين المحللين من يرى أنّ هذا الضمير يتعارض مع الضمير الغائب، فجعله ضميراً من نوع آخر قبال الضمير العادي ومتفرعاً عنه[3]، وأنه – أي ضمير الشأن – ضمير مضارع للنكرة، ونسب هذه المقولة إلى ابن جني، في حين أنّ ابن جني كان يتحدث عن الضمير المتصل بربّ[4].

وقبل الدخول في تفاصيل تقسيمات هذا الضمير أرى من الواجب أن أذكر خاصية التأنيث والتذكير في هذا الضمير محاولاً إيجاد فرق دلالي نحوي بين مصطلحي ضمير الشأن (مذكر) وضمير القصّة (مؤنث)، فقد ذهب البصريون إلى أنّ هذا الضمير يمكن أن يذكر ويؤنث مع المذكر والمؤنث، فيمكن أن نقول: «هو

---

(١) ضمير الشأن في العربية إقحام معجمي أم توليد إعرابي، سمية المكي، ص١٠٩، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٥٦، ٢٠١١ م.

(٢) المصدر نفسه، ص١٢٢.

* تساءلت الباحثة قائلة: «إذا كان لضمير الشأن مدخل معجمي فهل يخضع لخصائص الانتقاء المعجمي باعتباره اسماً؟ ولم لا يتصرف تصرف ضمائر الشخص في الإحالة والمطابقة على مستوى السمات الشكلية؟». ضمير الشأن في العربية إقحام معجمي أم توليد إعرابي، ص١٢١.

(٣) ينظر: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحويّة، ٢/ ١٢٢٤.

(٤) الخصائص، ٢/ ٢٠.

زيد قائم، وهو هند قائمة، وهي هند قائمة، وهي زيد قائم، وإن كان المستحسن التذكير مع التذكير والتأنيث مع التأنيث، هذا مذهب أهل البصرة، وذهب الكوفيون إلى أنّ المخبر عنه إن كان مذكراً فالضمير مذكر، وإن كان مؤنثاً فالضمير مؤنث فتقول: كان زيد قائم، وكلنت هند قائمة للمشاكلة، ولا يجوز عندهم كلنت زيد قائم، ولا كان هند قائمة»[1].

ومن هذا الاختلاف نشأ مسميان لهذا الضمير هما ضمير الشأن وضمير القصّة، لذلك قال «أبو حيان»: «قال البصريون والكسائي: إذا ذُكرت الهاء فهو كناية عن الأمر والشأن، وإذا أُنثت فهي كناية عن القصّة»[2].

وقد ميّز «ابن مالك» بين مواضع تأنيث الضمير فقال: «ولا يؤنث إلا إذا وليه مؤنث كقوله تعالى: فإذا هي شاخصةٌ أبصارُ الذين كفروا، أو مذكر شبّه به مؤنث نحو: إنّها قمر جاريتك، أو فعل بعلامة تأنيث مسنداً إلى مؤنث كقوله تعالى: فإنها لا تعمى الأبصار، فهذا وأمثاله التأنيث فيه أجود من التذكير؛ لأنّ مع التأنيث مشاكلة تحسن اللفظ مع كون المعنى لا يختلف، إذ القصّة والشأن بمعنى واحد والتذكير مع ذلك جائز»[3].

وقد ناقض «ابن مالك» آخر كلامه أوله فالشأن والقصة ليست شيئاً واحداً بدليل أنّه جعل التأنيث لما هو فضلة أو شبه فضلة فقال: «فلو كان المؤنث الذي في الجملة بعد مذكر لم يشبه به مؤنث فضلة أو كالفضلة لم يُكترث بتأنيثه، فيؤنث لأجله الضمير، بل حكمه حينئذ التذكير، كقول الشاعر:

ألا إنَّه مَن يُلْغِ عاقبةَ الهوى ... مطيعَ دواعيه يبُؤ بهَوانِ

---

(١) ارتشاف الضرب، ٢/ ٩٤٨ – ٩٤٩.

(٢) ارتشاف الضرب، ٢/ ٩٤٩.

(٣) شرح التسهيل لابن مالك، ١/ ١٦٤ – ١٦٥.

وكذلك لا يكترث بتأنيث ما هو كفضلة، كقوله تعالى: إنّه من يأتِ ربَّه مُجرِما فإن له جهنم، فذكّر تعالى الضمير مع اشتمال الجملة على جهنم وهي مؤنثة، لأنّها في حكم الفضلة، والمعنى: من يأتِ ربه مجرماً فجزاؤه جهنم، وكذلك لا يُكترث بتأنيث ما ولي الضمير من مؤنث شبّه به مذكر نحو: إنّه شمس وجهك»[1].

مراد كلامه أنّ المؤنث إن كان عمدة فالتأنيث أفضل، وقد استشهد بثلاثة أمثلة كان الجامع بينها أنّ العمدة في الكلام مؤنث[2].

والحاصل من الجمع بين النصين أنّ التأنيث مع العمدة المؤنث والتذكير مع الفضلة المؤنث، وهذا يقودنا إلى الصراع بين المؤنث والمذكر ومدار القوة فيهما، فمن الموروث الأسلوبي عند العرب قولهم: «إنّ خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً»[3].

إنّ تقسيم الكلام إلى لفظ ومعنى وذكر وأنثى قسمة منطقية ثنائية، وهي تتناغم مع زوجية الكون والخلق، قال تعالى: والبكر صفة للأنثى وبعدها تكون ثيباً، فمجال ألق المعاني غير دائم، وإذا طُرق أصبح سالكاً وفقد خصائص التعبير وقوة التأثير.

ومهما يكن من أمر فإن هذه القسمة المنطقية دفعت بعض الباحثين إلى القول: «إنّ المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتاً لغوية»[4].

وهذا قياس خاطئ، وإن كانت المقدمة صحيحة؛ لأنّ اللفظ بعض اللغة وليس

(١) المصدر نفسه، ١/ ١٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ١/ ١٦٤ – ١٦٥، وينظر: المساعد لابن عقيل، ١/ ١١٥ – ١١٦.

(٣) التمثيل والمحاضرة لأبي منصور عبد الملك الثعالبي، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، ص١٥٨.

(٤) المرأة واللغة للغذامي، ص٨.

كلها. أضف إلى ذلك أننا إذا أردنا أن نبالغ في الشيء أدخلنا عليه هاء المبالغة،

فيقولون: هو عالِم وفاهم، فإذا بالغ في الفهم والعلم وتبحر به قالوا علامة وفهّامة،

وربّ معترض قد يقول: إنّ «ابن جني» قال في «الخصائص»: «إنّ تذكير المؤنث واسع جداً، لأنّه رد فرع إلى أصل»[1].

وهنا يجب أن نكمل عبارة «ابن جني»، حين قال: «لكن تأنيث المذكر أذْهَبُ في التناكر والإغراب»[2].وبضميمة هاتين المقدمتين آن لنا أن نذكر كلمات «ابن يعيش» وأن نضيف إليها إضافة دلالية نحوية تفريقية مهمة.

أمّا كلمات «ابن يعيش» فقوله: «اعلم أنّهم إذا أرادوا ذكر جملة من الجمل الاسمية أو الفعلية فقد يقدمون قبلها ضميراً يكون كناية عن تلك الجملة، وتكون الجملة خبراً عن ذلك الضمير وتفسيراً له، ويوحدون الضمير، لأنّهم يريدون الأمر والحديث؛ لأنّ كل جملة شأن وحديث ولا يفعلون ذلك إلا في مواضع التفخيم والتعظيم»[3].

وأمّا الإضافة الدلالية النحويّة هنا فيمكن القول إنّ ضمير القصّة أقوى تعبيراً وأشد وقعاً في النفس من ضمير الأمر والشأن.

بدليل أننا إذا قلنا: «إنّها كُرَب يوم القيامة قادمة». وقولنا: «هي العبودية خالصة لله». أقوى تأثيراً من قولنا: «إنّه يوم الحساب قد أزف». أو «هو العبد مخلص لله». لإمكان تعدد أيام الحساب عند البشر مع بعضهم، لكنها قيامة واحدة.

وإمكانية تعدد مراتب العبد ودرجاته، ولكن لا يمكن تجزئة العبودية الخالصة،

---

(١)الخصائص، ٢/ ٤١٥، وينظر: سر صناعة الإعراب، ١/ ١٣.

(٢) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٣) شرح ابن يعيش، ٣/ ١١٤.

ويتضح الأمر أكثر عند القول: إنّ رسالة الأنبياء والرسل أهم من الأنبياء والرسل.

لهذا سنقدم – إن وجد – ضمير القصّة المؤنث على ضمير الشأن المذكر؛ ولأن ضمير الشأن والقصة يكون على أربعة صور، لذا سيكون التقسيم على هذا الشكل:

١. ضمير القصّة والشأن الظاهر المنفصل.

٢. ضمير القصّة والشأن الظاهر المتصل.

٣. ضمير القصّة والشأن غير الظاهر (المقدر).

٤. ضمير القصّة والشأن غير الظاهر (المستتر).

وهذا التقسيم قد أشار إليه «ابن الحاجب» بقوله: «ويتقدم قبل الجملة – ضمير غائب – يسمى ضمير الشأن يفسر بالجملة بعده، ويكون منفصلاً ومتصلاً مستتراً وبارزاً على حسب العوامل، نحو: هو زيد قائم»[1].

١. ضمير القصّة والشأن الظاهر المنفصل:

إنّ وجود مثل هذا الضمير بهذه الصورة ليست محل إجماع بين النحويين، بل الذي عليه إجماع القدماء هو الهدف من الضمير، إذ هو تعظيم الأمر، وتفخيم الشأن ومن هاهنا قالوا: إنّ الشيء إذا أُضمِر ثمّ فُسر كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدمة / إضمار، ويدل على صحة ما قالوه أنا نعلم ضرورة في قوله تعالى: ﴿**أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ**﴾ [سورة الحج، الآية: ٤٦]. فخامة وشرفاً وروعة[2].

---

(١) شرح الرضي على الكافية، ٣/ ٢١١.

(٢) دلائل الإعجاز للجرجاني، ص١٣٢، وينظر: شرح ابن يعيش، ٣/ ١١٤، وينظر: التبيان في علم البيان لابن الزملكاني، ص٩٥.

لكن في التفاصيل نشأ الخلاف، وفي مصاديق هذا الضمير تشظت الأقوال، فهذا «الرضي» يقول: «وهذا الضمير كأنه راجع في الحقيقة إلى المسئول[*] عنه بسؤال مقدّر تقول مثلاً: هو الأمير مقبل، كأنه سمع ضوضاء وجلبة فاستبهم الأمر، فيسأل: ما الشأن والقصة؟ فقلتُ: هو الأمير مقبل، أي الشأن هذا... فعلى هذا لابدّ أن يكون مضمون الجملة المفسرة شيئاً عظيماً يعتنى به، فلا يقال مثلاً: هو الذباب يطير»[1].

وهذا الرأي في الأصل هو رأي الزمخشري، ففي تفسير قوله تعالى: ﴿**وَقَالُوا إِنْ هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ**﴾ [سورة الأنعام من الآية ٢٩]. «قال الزمخشري[2]: هذا الضمير لا يعلم ما يعني به إلا بما يتلوه، وأصله أنّ الحياة إلا حياتنا الدنيا، ثمّ وضع هي موضع الحياة، لأنّ الخبر يدل عليها ويبينها، قال: ومنه هي النفس تحمل ما حُمّلت... وهي العرب تقول ما شاءت»[3].

وممن رفض هذا الرأي ابن مالك، لذلك قال «ابن هشام»: «قال ابن مالك: وهذا من جيد كلامه – أي الزمخشري – ولكن في تمثيله بهِيَ النفسُ وهِيَ العربُ ضعف؛ لإمكان جعل النفس والعرب بدلين و (تحمل) و (تقول) خبرين. وفي كلام ابن مالك أيضاً ضعف، لإمكان وجه ثالث في المثالين لم يذكر، وهو كون (هي) ضمير القصّة، فإن أراد الزمخشري أنّ المثالين يمكن حملهما على ذلك لا أنّه متعين فيهما فالضعف كلام ابن مالك وحده»[4].

والظاهر أنّ «الرضي» و«ابن هشام» يريان أنّ هذا الضمير وأمثاله ضمير قصّة وشأن، أمّا «ابن مالك» فيرى أنّه مبتدأ فقط، وما بعده بدل.

---

* كذا في المطبوعة.

(١) شرح الرضي، ٣/ ٢١٢.

(٢) راجعت كتاب الكشاف للزمخشري فلم أجد النصّ في هذه الآية ولا في غيرها، ٢/ ٨٨، ٢/ ٢٠٧.

(٣) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ٢/ ٦٣٦.

(٤) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ٢/ ٦٣٦.

ومما ورد في القصّة البصـــــريّة وهما ضـمير الشـأن والقصـة وكلاهما في مجموعة قصصية واحدة[1]. أمّا ضمير القصّة فهو قول القاص: «هي البراغيث... نتسلى بها في الربايا، نراهن عليها، ثمّ نلقيها إلى النار... فتقافز مطقطقة»[2].

وأرى أنّ السـبك النحوي يحكم أنّه ضـمير قصّـة وإن كانت القيمة المعنوية التي تحدث عنها تأبى ذلك. ومما ورد في هذا القسـم وهو ضـمير شـأن قول القاص: «هو الأمل يبقينا أحياء... وما أخشـاه أن تضـعف يوماً... تلك هي النهاية»[3]. والواقع أنّ شأن الأمل هو المنتج للبقاء، فما أضـيق العيش لولا فسحة الأمل.

٢. ضمير الشأن الظاهر المتصل:

وهذا القسم على نوعين:

نوع لاشك أنّه ضمير قصّة وشأن.

ونوع آخر يحتمل أنّه من هذا النوع، ويحتمل أن يكون غير ذلك.

أمّا الذي هو ضـمير قصّـة وشـأن فحسـب منهجنا قدمنا ما هو ضـمير قصّـة على ما هو ضـــمير شـــأن، فمن ذلك قول القاص: «إنّها الكريهة أيضـــاً بهولها وحمرتها، هيَّئ عدتك لما تبقى من وســـائل النزوح»[4]. والكريهة اسم من أســـماء الحرب، وهي لغةً (النازلة والشدة)[5].

وقول القاص: «إنّها... إنّها الحرب ياصديقي! أجبته بارتباك»[6].

وقول القاص: «إنّها الرياح والبرد، غزيّان عنيدان، قلما أتمكن من مقاومتهما»[7].

---

(١) الأنهار السبعة، ص٤٠، ١٢٨.

(٢) المجموعة نفسها، ص٤٠.

(٣) المجموعة نفسها، ص١٢٨.

(٤) الرجل الغريق، ص٩٧.

(٥) لسان العرب، مادة (كره)، ٥/ ٣٨٦٦.

(٦) فراشة على غصن ميت، ص٢٥.

(٧) وحيداً يسافر القمر، ص١٣، ومثله «سار مسـرعاً يفكر: إنّها البداية». ثلاثية الشجرة، ص٢٨.

والملحوظ أنّ القاص لم يقل: (غازيان عنيدان)، بل (غَزيّان عنيدان) للدلالة على الشدة والقوة.

أمّا ضمير الشأن المتصل فمن ذلك قول القاص: «حدث مرّة أنّ سألتُ أمي عن شخصيات عالم اللوحة: من هذا الرجل...؟

قالت: إنّهُ العبد.

ومن هذا الذي يمتطي الجمل...؟

إنّهُ السيّد.

قلت: عندما يكون العبد فوق الجمل أيكون سيداً...؟

قالت: بل حين تترك يده حبل الجمل إلى الأبد.

قلت: ليتركه إذن»[1].

وقول القاص: «عند مفترق المدينة حدثني راو عن ناسخ عن منقب أنّه عُثر على شاهد قبر مثلوم بين خرائب البصرة القديمة»[2]. أي الشأن الحديث.

وقول القاص: «القدر أنّه القدر ياعزيزي»[3].

وقول القاص: «صرخ بصديقه وهو يصعد الصخور إلى سطح المرْتَفَعِ يردد لاهثاً أنّه الموت»[4].

وهكذا فالموت والحرب والقدر وغيرها من المفاهيم الحاسمة في حياة الإنسان وقعت موضوعاً لضمير الشأن والقصة.

وأمّا ما يحتمل أنّه ضمير شأن وقصة، ويحتمل غير ذلك[5] فهو كثير، ومن ذلك

---

(١) جناحان من ذهب، ص٩.

(٢) ظل استثنائي، ص٣.

(٣) طيور رمادية، ص١٢.

(٤) الأفق ضيق أيتها الإوزة، ص٤٨، ومثله: «إنّه المصير» لاعبو السرد، ص١٨، «إنّه الزمن الموعود يابني»، ظل النعاس، ص٤٦.

(٥) وهذا ما فعله الأستاذ محمد عبدالخالق عضيمة في دراسته لضمير الشأن. ينظر: دراسات لأسلوب

قول القاص: «إنّها اللحظة الفاصلة بين عالمي الظلام والنور التي تتشمم فيها الخنازير انحسار الرائحة البشرية عن أجمات القصب»[1].

ومنه قول القاص: «وأزهر برعمك من عمق ثلاثة قرون، صرخ جدك أنّه الحاجز والساتر»[2].

وقول القاص: «إنّه الكابوس الذي شاع خبره وتوزع بين العقود الثلاثة وشتات من السنوات الميتة في رحم الأرض»[3].

وقول القاص: «إنّه الزمن الصعب، إنّه التلاشي الذي يلاحقنا»[4].

وقول القاص: «أعرق بيوت الشناشيل يتقوض وينهار تحت معاول النيران... إنّه بيت قديم يقف شامخاً»[5].

٣. ضمير القصّة والشأن غير الظاهر (المحذوف):

يمكن أن يكون ضمير الشأن مقدراً ومستتراً، وقد فرق «ابن الحاجب» بينهما بقوله: «ولا يجوز في سعة الكلام (إنّ زيدٌ قائم)، لأنّه ضمير منصوب فلا يجوز أن يستتر، وليس الموضع موضع حذف فيحذف، وقد جاء في الشعر محذوفاً لا مستتراً، لأنّ الحرف لا يستتر فيه، وفرقٌ بين المحذوف والمستتر»[6].

القرآن الكريم، ٨/ ١٢٧.

(١) حدائق الوجوه، ص٣٠.

(٢) كناري جنة عدن، ص٨٢.

(٣) الأيام، ص١٨.

(٤) ذاكرة الرمل، ص٣٩.

(٥) آخر السلالات، ص٨، ومثله: «إنّه الصوت القديم نفسه». سطوة الكارثة، ص٦٩. ومثله: «إنّه يساري، واحد من المنشقين». خريف الخوف، ص٦٣.

(٦) الإيضاح في شرح المفصل، ١/ ٤٧٢ – ٤٧٣، وينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، ١/ ١٨٠، مسألة (٢٢).

وإذا أردنا التفريق بينهما فنقول:

١. إنّ الضمير البارز يشمل الظاهر والمحذوف، فالمحذوف جزء من الضمير البارز، فهو موجود بالقوة، بخلاف المستتر فهو قسيم البارز.

٢. إنّ الضمير المحذوف يمكن النطق به، خلافاً للمستتر، فلا يمكن النطق به.

٣. إنّ الضمير المحذوف يقع كثيراً في الفضلات والعمد. أمّا المستتر فيختص بالعمد فقط، وقد فصّل «خالدٌ الأزهري» الحديث في الفروق بينهما[١]. وقد وصف «أبو عليّ الفارسيّ» حذف هذا الضمير بالقبح فقال: «إنّ حذف هذه الهاء قبيح في الكلام جائز في الشعر»[٢].

وقد ورد من هذا القبيح في القصّة البصريّة بمثالين وهما: ضميرا شأن وليسا ضميري قصّة، وهما قول القاص: «نحن بشر فانون، لأنّ ليس بمقدورنا مسك الموسيقىٰ وتلمسها وحبسها في أكفنا»[٣].

وقول القاص: «من النافذة المبللة بالمطر رأىٰ الليل، مسح الضباب، حلم أن يمسحه بكفه... أغمض عينيه... برقت القباب البيضاء»[٤].

٤. ضمير القصّة والشأن غير الظاهر (المستتر):

وهو مسلك دقيق أشار إليه القدماء[٥]، وفصله المحدثون مثلاً: «إذا قلنا: محمد ليس يسافر إلا مضطراً فإن الضمير (هو) المقدر بعد (ليس) يعود علىٰ محمد، فليس ضمير شأن، بل هو ضمير (محمد)، ولكن إذا قلنا: ليس يسافر محمد إلا

(١) شرح التصريح علىٰ التوضيح، ١/ ٣٢٢، وينظر: النحو الوافي، ١/ ١٩٨.
(٢) التعليقة علىٰ كتاب سيبويه، ٢/ ٧٩.
(٣) حفل لمدينة ميتة، ص٨.
(٤) الأنهار السبعة، ص٢١.
(٥) ينظر: الإيضاح في شرح المفصل، ١/ ٤٧٢ – ٤٧٣.

مضطراً فإن الضمير (هو) المقدر بعد (ليس) لا يعود على اسم سابق، ولا يصح أن يكون مرجعه كلمة (محمد)، ولكنه ضمير الشأن»[1].

وهذا الضمير لم يرد في القصّة البصريّة بصيغة المؤنث – أي ضمير قصّة – بل ورد بصيغة المذكر، فهو ضمير شأن كما في قول القاص: «إنّه ليس صديقي»[2]. وهذه العبارة وردت عنواناً لقصة في المجموعة، ولو كانت في درج الكلام لما أدرجتها لاحتمال أنّها حينئذ تعود على متعين.

ومنه أيضاً قول القاص: «يبدو أنّه ليس كأي يوم أيكون يومَ الأيام؟»[3].

وهناك أُنموذج ثالث هو من جهة كسر للبناء النحوي، ومن جهة ثانية فيه ضمير شأن مستتر وهو قول القاص: «كان ضجيج هادر مروع يتصاعد من حوش الدار المعتم نحو السطح شبيه بضجيج الماكنة وهديرها»[4].

ويبدو أنّ كل من أخطأ النحو في هذا الموضع (فرفع خبر كان) فهو ممن يُلتمس له مخرج نحوي أنّه أراد الشأن، فيكون كلامه صحيحاً ومستقيماً مع قواعد النحو.

ضمير الفصل:

حينما يأتي الباحث – أي باحث لينظر – في موضوع نحويّ مهما كان بسيطاً فإنّه يقع في تناقض سوء الفهم الذي وقع فيه الباحثون المعاصرون، فلا يدري أيهما أولى تنظير ما هو مشتغل به أم تصحيح فهم من نقل عنهم؟!

هذه المشكلة طرحت نفسها بقوة في هذا الموضع وهي ترفع شعار «نحن الباحثين

(١) النحو الوظيفي، ص٢٠٥.
(٢) جغرافيا الصور، ص٧٥.
(٣) طيور رمادية، ص١٢.
(٤) الرسم على ظهور النساء، ص١٠٨.

المعاصـــــرين – لا نفهم لغة السـابقين». أمّا التنظير لضـمير الفصـل فهو تعريف المحدثين له أنّه ضمير منفصل يؤتى به جوازاً بين ركني الجملة الاسمية غير المنسوخة أو المنسـوخة بـــ (كان وأنّ وظنّ وأخواتهن)[1]. وهو ما أطلق عليه د. «مهدي المخزومي» مصطلح الضمير اللآغي[2].

وهو ضـمير فصـل عند البصـــريين، وضـمير عماد عند الكوفيين، وفاصـلة عند بعض القراء، لكن هذا المصطلح الأخير لم يُكتب له الانتشار[3] وقد استحسن أحد الباحثين قول «ابن مالك» في التسـهيل وفضّـله على تعليل «أبي حيان»، إذ قال: «إنّه سمي فصلاً للفصـل به بين شـــيئين لا يستغني أحدهما عن الآخر، وهذا تعبير ابن مالك في التسهيل، وهو أدق من قول أبي حيان تسمية البصـريين له فصلاً، لأنّه فصل بين المبتدأ والخبر؛ لأنّ الفصـــل به كما يكون بين المبتدأ وخبره يكون بين اسـم كان وخبرها، واسم إنّ وخبرها والمفعول الأوّل والثاني في باب علم»[4].

وعن تســـمية الكوفيين لهذا الضـــمير بـــ (العماد) قال: «ولهم بهذه التسمية توجيهات ثلاثة:

١. سـمي عماداً، لأنّه مُعْتمد عليه في تقرير المراد، وعليه تقوم الفائدة؛ لأنّ الغرض منه بيان أنّ الثاني ليس تابعاً للأول.

٢. أنّه سمي بذلك، كونه عمّد الاسم الأوّل وقواه، وبتحقيق الخبر بعده.

٣. أنّه سمي بذلك، كونه حافظاً لما بعده حتى لا يسقط عن الخبرية، فهو كالعماد في

(١)الإتقان في النحو وعلوم القرآن، ١/ ١٤٣، جامع الدروس العربية، ١/ ٩٣ – ٩٤، في التطبيق النحوي والصرفي، ص٣٩ – ٤٠.

(٢) ينظرمدرسة الكوفة، ص٣١٢.

(٣) قال مكي بن أبي طالب في قوله تعالى:«ابتداء وخبر في موضع خبر إنّ، ويجوز أن تكون هم فاصلة لا موضع لها من الإعراب». مشكل إعراب القرآن، ص٢٩.

(٤) ضمير الفصل في العربية أحكام وشواهد، د. عبدالعظيم فتحي، ص٢٠٥.

البيت الحافظ للسقف من السقوط»[1].

وهذه تعليلات احتمالية لا نطبق عليها إلا مقولة: «إن وقع الاحتمال بطل الاستدلال»[2].

وقد ذكر صاحب المغني شروط وجود ضمير الفصل فقال: «هي ستة، وذلك أنّه يشترط فيما قبله أمران: أحدهما كونه مبتدأ في الحال أو في الأصل... والثاني كونه معرفة... ويشترط فيما بعده أمران: كونه خبراً لمبتدأ في الحال أو في الأصل، وكونه معرفة... ويشترط في نفسه أمران: أحدهما أن يكون بصيغة المرفوع فيمتنع (زيد إياه الفاضل)، والثاني أن يطابق ما قبله فلا يجوز كنت هو الفاضل»[3].

هذا ما أردت التنظير له، وأمّا ما اعترضني ورأيت خطأ الباحثين فيه، فمن باب التنبيه أذكر بقول الخليل بن أحمد« رحمه الله » في حديثه عن ضمير الفصل، فقد جاء في الكتاب: «وكان الخليل يقول: والله إنّه لعظيم جعلهم هو فضلاً في المعرفة وتصييرهم إياها بمنزلة (ما) إذا كانت ما لغواً، لأنّ هو بمنزلة أبوه، ولكنهم جعلوها في ذلك الموضع لغواً كما جعلوا ما في بعض المواضع بمنزلة ليس، إنّما قياسها أن تكون بمنزلة كأنما أو إنّما»[4].

من هذا النصّ نستنتج أنّ الخليل يتعجب من بعض النحويين الذين جعلوا ضمير الفصل (هو) بمنزلة (ما)، لأنّ هو بمنزلة (أبوه) أي بمعنى أصله وأسّه وأساسه؛ لكن الغريب أن يذكر الباحثون[5] في ضمير الفصل أنّ «الخليل» يرى أنّ

(١) ضمير الفصل في العربية أحكام وشواهد، ص٢٠٧، وينظر: النحو الكوفي، د. كاظم إبراهيم كاظم، ص١٩٠ – ١٩١.

(٢) الاقتراح في علم الأصول للسيوطي، ص١٣١.

(٣) مغني اللبيب، ٢/ ٥٤٦ – ٥٤٨، وينظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ٨/ ١١٢.

(٤) الكتاب لسيبويه، ٢/ ٣٩٧.

(٥) وهما الباحثان: د. فوزي الشايب إذ يقول: «وذهب الخليل وسيبويه إلى أنّه اسم ملغى لا محل له من

ضمير الفصل بمنزلة (ما).

لقد كان «الجرجاني» من القدماء أكثر إنصافاً وأقرب رأياً لنص ما قال «الخليل»، إذ قال: «ليس إعلامك الشيء بغتة غفلاً مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له، لأنّ ذلك يجري مجرىٰ تكرير الإعلام في التأكيد»[1].

وأرىٰ أنّ بعض الباحثين قد فهموا مقولة «الخليل» وإعلان «الجرجاني» (رحمهما الله) فخرجوا بنتائج صحيحة، مفادها أنّ «ضمير الفصل يجمع بين نوعي التوكيد المعروفين عند النحاة: التوكيد اللفظي والمعنوي من جهة المعنىٰ والوظيفي، فحين تقول: محمد هو المثابر، فكأنما تقول: محمد محمد المثابر، والعرب تستعيض عن التكرير في الاسم بضميره»[2].

وفي القصّة البصريّة ورد هذا النوع من التوكيد بضمير الفصل بصيغ مختلفة منها ما هو مبتدأ وخبر مثل قول القاص: «حياتنا هي الصدفة»[3]. وقول القاص: «الحافلات تنتظر والصعود هو الخطوة الأولىٰ للخلاص»[4].

وقد ورد المبتدأ ضميراً مرفوعاً والخبر اسم إشارة وما بينهما ضمير الفصل في قول القاص: «أدخلني المعلم إلىٰ منطقة النور العميق (توريا) وشرح لي المبدأ البرهمي أنت هو ذاك، وختم الجلسة قائلاً بلهجته البطيئة الآسرة أنت قديم، أنت

الإعراب، فهو بمنزلة (ما) إذا ما ألغيت في نحو (إنّما)». ضمير الشأن والفصل، ص٤٩. والباحث الآخر د. عبدالعظيم فتحي، إذ كرر الفكرة نفسها. ينظر: ضمير الفصل في العربية أحكام وشواهد، ص٢١٤.

(١) دلائل الإعجاز، ص١٣٢.

(٢) ضمير الفصل في العربية ودوره في أداء المعنىٰ سورة يوسف «عليه السلام» نموذجاً، د. خلود إبراهيم العموش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد ٦، العدد ٣، الصحيفة ٢٦٥، نيسان ٢٠١٠.

(٣) الأنهار السبعة، ص١١٤.

(٤) جناحان من ذهب، ص٦٦.

بوراني»[1].

ويلحظ أيضاً تكرار المبتدأ مثل قول القاص: «يزفر زفرة سوداء الساحل هو الساحل، والشفق هو الشفق، والنوارس هي النوارس، لكنّ الصياد ليس هو الصياد»[2].

وكذلك المبتدأ الموصوف مثل قول القاص: «في حين كانت الدروب مسدودة في وجهي، والنور في داخلي هو عوني ودليلي الوحيد»[3].

وقول القاص: «كلنا نموت ياسنافي وعار الإنسان هو القهر والخذلان»[4].

وقد يكون الخبر أعم من المبتدأ مثل قول القاص: «الساعة هي انتصاف الليل ليس إلا أنت أيها القابع في المجاهيل تُخرج كلماتك الآن»[5].

وقد ورد ضمير الفصل في الجمل المنسوخة مثل قول القاص: «يظل صدره هو الأقرب الآن إلى فوهة البندقية»[6].

وقول القاص: «كان فرح الخيبة هو الذي جعلني أبصق في النهر من جديد لا رغبة مني في التحقير بل أمنية حقيرة بالانتماء»[7].

أمّا الجملة المصدّرة بأن وأخواتها فقد وردت المصدرة بـ (إنّ) فقط دون أخواتها،

---

(١) حدائق الوجوه، ص٧٩.

(٢) ثلاثية الشجرة، ص١٤، ومثله: «حياتك هي حياتنا، وسعادتك هي سعادتي». نبوءة الماء، ص٩.

(٣) الرسم على ظهور النساء، ص١٤٤.

(٤) وقت سري، ص٧٩.

(٥) وجوه ضائعة، ص٨٨، ومثله: «دنياي هي التي أحدثك عنها». اللوحة، ص١٧. «الليل هو عدونا الذي ينشب أظفاره في أضعفنا». رائحة الشتاء، ص١١٥.

(٦) حفل لمدينة ميتة، ص٣٣.

(٧) جناحان من ذهب، ص٨٠، ومثله: «قد يكونون مثلي ليس الموت هو ما دفعهم بل الشعور بالوحدة». الأنهار السبعة، ص١٠٤. ومثله: «لقد أصبح الظل هو المنظر برمته». نار الظهيرات الصعبة ص٩.

وكانت جملة قوية السبك، تحمل نبرة آيدلوجية، وثوابت الحياة مثل قول القاص: «وعلمتنا إنّ كسرة الخبز هي أس البقاء في ديمومتها وأن الملذات على ملذاتها زائلة»[1].

وقول القاص: «لأنّ الموت المكابر هو الخبز الذي يقي شرف الإنسان وسأنتقم من كل زيف»[2].

ولكن هذا لا يعني أنّ كل ضمير ورد بين ركني الجملة الاسمية – وإن كانت منسوخة – فهو ضمير فصل، فما اشتكى منه ابن هشام في تكرار إعرابه وجد في القصّة البصريّة باعتبار أنّ الأساليب لا تتحكم فيها الأوجه الإعرابية، إذ قال: «وحيث جاءهم مثل الضمير المنفصل في قوله تعالى: ﴿**إِذْ قَالَتِ امْرَأَةُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ**﴾ [سورة آل عمران من الآية ٣٥]. ذكروا فيه ثلاثة أوجه

وهي توكيد للكاف أو مبتدأ أو ضمير فصل»[3]. لكنه في موضع آخر قدّم ضمير الفصل على هذه الاحتمالات، إذ قال: «الفصل وهو أرجحها و الابتداء وهو أضعفها ويختص بلغة تميم والتوكيد»[4].

ومن النماذج التي لم نجزم بكونها ضمير فصل قول القاص: «جزها إليّ عابراً، أنت عابر كل شيء، وإلقها إليهم واعهد إليهم أن يبتنوا بها بيوتاً، فإنها هي مبلغهم ليفارقوك وتفارقهم»[5].

---

(١) ذاكرة الرمل، ص٦٠.

(٢) ينهمر الثلج، ص٧٥ – ٧٦.

(٣) مغني اللبيب، ص١٤.

(٤) المصدر نفسه، ص٧٢٢.

(٥) العبيد، ص١٢، ومثله:«إنّ الصدفة هي التي قادتني إليه أو الحماقة قل ما تشاء».وقت سري، ص١٠٥.

وما لا نستطيع عدّه ضمير فصل، لأنّه خالف شـــرطاً من الشـــروط الستة، ويمكن ذكره هنا هو قول القاص: «طويلة هي القصّة»[1]. ومثله: «كثيرة هي الأقدام التي تجوس الشارع الذي أمامه والرصيف الذي يليه»[2].

وذلك لأنّه فقد شـــرطاً في الاسم السابق للضمير، وهو المعرفة، فكلمة (طويلة)، وكلمة (كثيرة) كلمتان نكرتان في المثالين، وهما ليســا مبتدأ، لأنهما ليســتا من النوع العام الذي يجوز فيه التنكير، وليســتا موصــوفتين حتى يجوز الابتداء بهما مثل قولنا: (يموت)، أو أن نقول: إنّه من باب حذف المضـــاف إليه، بدليل التنوين في هذا الموضع، وهنا لابدّ من التقدير فتكون طويلة مقدرة بطويلة الفصول هي الفصول هي القصّة، وتكون كثيرة مقدرة بكثيرة الخطى هي الأقدام، أو أي مخرج نحوي آخر.

ومثله قول القاص: «لا يدري لا تعنيه الشـواغل الأخرى، إنّه هو/ هو نفســه الغاطس بالقنوط»[3].

فهنا لا يمكن أن نجزم بوجود ضمير الفصل؛ لأنّ الضمير (هو) الأوّل يمكن أن يكون خبر إنّ، والضـــمير الثاني يمكن أن يكون في محل رفع مبتدأ، ونفســه توكيد، والغاطس خبراً للمبتدأ.

الضمير المنعكس:

في أصل الجملة الفعلية العربية تكويناً أنْ يكون فاعل الفعل منفصلاً عن المفعول به، موقعاً الفعل عليه؛ لكنّ مصطلحاً آخر أخذ ينتشـــر سالباً هذه الصفة جاعلاً الفاعل والمفعول شيئاً واحداً، أو بتعبير آخر أن يوقع الفاعل الفعلَ على نفسه فيكون

(١) ضفائر طيبة، ص٨.

(٢) ممر الضوء، ص٦٩.

(٣) بيت العصافير، ص٩.

الفاعل مفعولاً به[1].

وهذا مصطلح الضمير المنعكس هو الضمير الذي يكون مفعولاً للفعل، متحداً مع الفاعل أو عائداً إليه[2]، كأن يقول الإنسان: اضربني أو أجدني، فيكون هو الضارب وهو المضروب. وهناك عدة أمور يجب ذكرها قبل الدخول في تفاصيل الموضوع:

١. إنّ هذه الظاهرة موجودة في العربية، وقد ذكرها سيبويه في كتابه في نصين هما الأساس في تأصيل هذه المادة، وقد قسمها إلى نوعين: مباح وممنوع، على حين ربط الباحثان هذه الظاهرة باللغة الإنكليزية[3].

٢. لم يتناول الباحثون المعاصرون ظاهرة الانعكاس في الجملة العربية في الفكر النحوي الحديث، مع أنّهم أفردوا مساحة لدراسة الموضوعات القديمة مثل التنازع والاشتغال والموضوعات الحديثة مثل البنية العميقة والبنية السطحية في الجملة العربية[4].

٣. ادعى الباحثان أنّ علماء العربية لم يطلقوا مصطلحاً لهذه الأفعال المنعكسة، لذا استعار الباحثان المصطلح من الإنجليزية وهو (Re Flexive Pronoun)[5].

والواقع أنّ «ابن سيده الأندلسي» (ت ٤٥٨ هـ) قد أطلق على هذه الأفعال تسمية

(١) الضمائر المنعكسة، د. أحمد محمود نحلة، ص٤.

(٢) ظاهرة انعكاس الضمير في اللغة العربية للباحثة هديل حسن المشهراوي، المقدمة / أ.

(٣) ربط د. أحمد محمود نحلة هذا الضمير باللغة الإنكليزية، ص٤، أمّا الباحثة هديل حسين مشهراوي فقد حاولت أن تربطها باللغة العربية، فلما لم تجد لها نموذجاً واحداً لذلك ربطتها باللغة الإنكليزية، وهو أمر غير صحيح. ينظر: ظاهرة انعكاس الضمير، ص٣٨.

(٤) ينظر: الجملة العربية في دراسات المحدثين، ص١٣٧.

(٥) الضمائر المنعكسة، ص٤، ظاهرة انعكاس الضمير، ص٢٨ – ٢٩.

الأفعال النفسانية[1]، غاية الأمر أنّ هذا المصطلح لم يكتب له الاشتهار أو الانتشار.

٤. أرىٰ أنّ د. «أحمد محمود نحلة» لم يحسن فهم نصّي سيبويه، فوسع دائرة المفهوم، ومما أغراه في ذلك ربطه المصطلح بالتعريف الإنكليزي وتبعته علىٰ ذلك الباحثة من غير نظر في نصي «سيبويه».

وهنا لابدّ من ذكر هذا النصّ المهم، إذ قال «سيبويه»: «هذا باب لا تجوز فيه علامة المضمر المخاطب، ولا علامة المضمر المتكلم، ولا علامة المضمر المحدث عنه الغائب، وذلك أنَّهُ لا يجوز لك أن تقول للمخاطَب: أضْربكَ ولا أقتلُك ولا ضربْتَكَ، لما كان المخاطبُ فاعلاً وجعلت مفعوله نفسه قبُح ذلك، لأنّهم استغنوا بقولهم: اقتلْ نفسك، وأهلكتَ نفسك عن الكاف ها هنا وعن إيّاك، وكذلك المتكلم لا يجوز له أن يقول: أهلكتني ولا أهلكُني، لأنّه جعل نفسه معموله فقبُح، وذلك لأنّهم استغنوا بقولهم أنفعُ نفسي عن ني، وعن إيّاي، وكذلك الغائب لا يجوز لك أن تقول ضربه إذا كان فاعلاً وكان مفعوله نفسه، لأنّهم استغنوا عن الهاء وعن إيّاه بقولهم ظلم نفسه وأهلك نفسه، ولكنه قد يجوز ما قبُح ها هنا في حسبتُ وظننتُ وخِلتُ، وأرىٰ وزعمتُ، ورأيتُ إذا لم تعنِ رؤية العين، ووجدتُ إذا لم ترد وجدان الضالة، وجميع حروف الشك، وذلك قولك حسبتني وأراني ووجدتُني فعلتُ كذا وكذا»[2].

ومشكلة د. «أحمد محمود نحلة» أنّه أدخل في مفهوم الضمير المنعكس نوعين هما: الضمير المنعكس بصنفيه: المحذوف (اضربني، ضربتني) والمباح وهو الأفعال الوجدانية (القلبية) مثل (أظنني، أجدني، أخالني). هذا النوع الأوّل بصنفيه، وهنا يوجد الضمير المنعكس حصراً. أمّا النوع الثاني الذي أدخله د. «نحلة» فهو ما عبّر

(١) شرح المشكل من شعر المتنبي، ص٢٤٠.
(٢) الكتاب لسيبويه، ٢/ ٣٦٦ – ٣٦٧.

عنه سيبويه بقوله: «لأنّهم استغنوا بقولهم اقتل نفسك وأهلكتَ نفسك... وذلك لأنّهم استغنوا بقولهم أنفعُ نفسي... لأنّهم استغنوا عن الهاء وعن إيّاه بقولهم ظلم نفسه وأهلك نفسه»[1].

وهذا يعني أنّ د. «أحمد محمود نحلة» قد أدخل من الضمير المنعكس ما ليس منه، وتبعته على ذلك الباحثة، إذ قالت: «وأشهر تلك الصور أن يأتي الضمير المنعكس العائد على الفاعل متصلاً بكلمة نفس التي تكون منصوبة نحو قوله تعالى: ﴿... **وَيُحَذِّرُكُمُ اللهُ نَفْسَهُ**...﴾. أو تكون مجرورة، نحو قوله تعالى: ﴿... **وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ**...﴾. ففي الآيتين السابقتين يكون الضمير الهاء المتصل بكلمة (نفس) العائد على الفاعل ضميراً منعكساً، كون الفاعل ومن يعود عليه الضمير شخصاً واحداً»[2].

مع أنّ ما ذكرَتَهُ الباحثة ليس من الضمير المنعكس بل هو مما استغنت به اللغة عن الضمير المنعكس، وقد ذكره «سيبويه» في ثلاثة مواضع للمخاطب والمتكلم والغائب[3].

بمعنى أنّها أدخلت ما ليس من الضمير المنعكس فيه، وهذه هي الملحوظة الأولى، أمّا الملحوظة الأخرى في عمل الباحثة هي أنّها ترجمت تعريفاً للضمير المنعكس، وقد جاء نصاً من كتاب[4] «قواعد التواصل باللغة الإنكليزية»، والنص الذي نقلته هو:

"Reflexive pronoun is a pronoun ending in Self – or selves – that is used as an object to refer to a previously named person or pronoun in a sentence. It is used also to indicate that the Person who realizes the action of the verb is the same person who

(١) الكتاب، ٢/ ٣٦٦ – ٣٦٧.

(٢) ظاهرة انعكاس الضمير في اللغة (دراسة وصفية) رسالة ماجستير، ص١ – ٢.

(٣) الكتاب، ٢/ ٣٦٦ – ٣٦٧.

(4) A Communicative grammar of English by Geoffrey Leech & jan Svartvik hongkong Longmangroup UK Limited. 1975 p. 242.

receives the action".

ثمّ ذكرت ترجمتها فقالت: «الضمير المنعكس هو «ضمير ينتهي بكلمة (نفس) أو جمعها (أنفس) والذي يستعمل مفعولاً به يعود على اسم أو ضمير سابق في الجملة، وهي تستخدم لتشير إلى أنّ الشخص الذي يقوم بالفعل أو الحدث هو نفسه الذي تأثر به أو استلمه»[1].

واستنتجت من هذه الترجمة أنّ المصطلح الضمير المنعكس هو ضمير المفعول به المتصل بكلمة (نفس) أو جمعها (أنفس) يعود على الفاعل الذي سبق ذكره في الجملة، وهما شخص واحد[2].

وحينما رجعت إلى المصدر الذي نقلت منه الباحثة لم أجد النصّ الذي أشارت إليه بل وجدت نصاً آخر وهو:

" Reflexive pronouns are used as objects and (oftan) prepositional complements where these element have the same reference as the subject of the clause or sentence:

The Soldiers tried to defend themselves.

I`m not worried a bout myself. (But Iam about you))[3].

وترجمته: «الضمائر الانعكاسية تستخدم ككائنات، وفي كثير من الأحيان تملك بعض الإحالة مثل هذه العناصر لها نفس المرجع، مثل العبارة أو الجملة: الجنود يحاولون الدفاع عن أنفسهم».

أنا لست قلقاً بشأن نفسي ـ (لكن أنا عليك). هذه هي الترجمة لهذا النصّ الذي

---

(١) ظاهرة انعكاس الضمير في اللغة (دراسة وصفية)، ص٢٩.

(٢) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(3) A Communicative grammar of English by Geoffrey leech & jan Svartvik hongkong longmangroup uk limited. 1975 p. 242.

أحالت إليه الباحثة، ومهما تكن ترجمة النصّ فهي لا يمكن أن تحمل الكلمات التي ذكرتها الباحثة في النصّ الأوّل.

ويبرز هنا أمران:

١. هناك هتك للأمانة العلمية في النقل من المصادر ومتابعة لآراء مطروحة من دون النظر في صحتها، خصوصاً فكرة د. «أحمد محمود نحلة» في الضمائر المنعكسة.

٢. إنّ الضمير المنعكس في اللغة الإنكليزية يختلف عن المفعول باللغة العربية، فهو دائماً يأتي بصيغة الضمير المنفصل، أو بصيغة اتصال الضمير مع ألفاظ التوكيد المعنوي (نفس، عين...) في اللغة الإنكليزية، فلا تصلح المقايسة بينهما، وإشاعة مصطلح من أحدهما على حساب الآخر.

وأرى تسمية «ابن سيده الأندلسي» أحق بالاشتهار، لأنّها راعت الجانب اللغوي والنفسي في العربية.

في القصّة البصريّة نجد أنّ هناك ثلاثة أنواع نستطيع أن نتحدث عنها في هذا الموضع:

النوع الأوّل: وهو الأصل الذي عليه العربية، وهو أن يكون الفاعل غير المفعول به، فإذا أراد المتكلم أن يتحدث عن نفسه أعاد الضمير بكلمة نفس، وقد ورد هذا النوع في نماذج عدة منها قول القاص: «لكني أجد نفسي ـ اليوم، بهذه الحجرة، وهذه الآلاف العشرة أسيراً لنزعات نفسية خطيرة قد تكلفني حياتي»[1].

وقول القاص: «وسحب الورقة من تحت الوسادة وقرأ: كيف لي أن أشرح لك

(١) المصور، ص٥٢.

الحال، لابدّ أن تقدر معاناتي وصراعي مع نفسي»[1].

وقول القاص: «ويوماً بعد يوم تتكشف أسرار جديدة، وها أنا أجد نفسي من غير حول ولا قوة، جف مجرى المال»[2].

وقول القاص: «هكذا وجدت نفسي أدور في عوالم ظلت غريبة عني، تخنقني حيرتي، وتكتظ في أعماقي»[3].

فكلّ هذا هو وصف للحالة النفسية التي تعيشها الشخصية في القصّة، وربما يكون تصويراً لهذه الحالة المعيشة مثل قول القاص: «شيء في داخلي يقترب يدفعني فضولي»[4]. وهذا التعبير مقبول وهو المشهور المتعارف في العربية.

أمّا النوع الثاني: فهو ليس من الضمير المنعكس تماماً، لكنه يقترب من الانعكاس عن طريق إعادة الكل إلى الجزء، فتكون المعادلة مقلوبة معكوسة، تثير النظر وتستثير الناظر، ومثل هذه النماذج قول القاص: «تعثرت بي قدماي»[5]. ومثله قول القاص: «سحبتني قدماي»[6].

ولعل القاص البصري اشعر بقوة التعبير في هذا التركيب، لذلك نجد القاص «كاظم الأحمدي» أكثر من هذا التعبير حتى فيما لا يقترب من الانعكاس، حين قال:

---

(١) اللوحة، ص ٩.

(٢) كرسي بالمقلوب، ص٥٦.

(٣) الاغتيال، ص١٦، وهناك نماذج أخر منها: «فأحث نفسي علي أن أترك عيني مفتوحتين لحظة يسحب يده». ملاعبة الخيول، ص٢٨، ومثله: «أحسب نفسي أحياناً أنني ساذج حد الفطرة التي تحيطني، تتقادم معي». بقعة زيت، ص٣.ومثله «أنا حكيتها لنفسي». المعدان، ص١٣٢ ومثله: «أحسّ أني أذوب إذا ما أطلّ بطيفه عليّ، وكأنني صرت مسحورة بحركاته». لا ظل فوق الجدار القصير، ص٤٢.

(٤) ظل استثنائي، ص٤.

٥ - تراص الأنا / ٥٠.

٦ - جراد من حديد / ٢٢.

«حتى التقيتك بوجهه والتقيتني بوجهها»[1].

ومما يقترب من أن يكون ضميراً منعكساً قول القاص: «كرّزني عبّاد الشمس، ومضغتني سندويجتي»[2].

فهو هنا يعكس الفعل فيجعل المأكول آكلاً حقيقة مادية كما في النموذج السابق، أو إشارة معنوية كما في قول القاص: «يأكلني حنقي»[3].

وهنالك حالة ثالثة وهي أن يجرد الضمير، ويدخل ضمن الأشياء المادية مثل قول القاص: «عصرت أناي... الأنا تستغيث... تخاف الانطلاق للعالم الأكبر»[4].

وهذا الاقتراب المعنوي من الضمير المنعكس أشعر القاص بقوة التعبير، لشدة تقارب الفعل والمفعول به؛ لذلك نقول إنّ هذه النماذج لم تأتِ من فراغ، فقد شعر القاص البصري بأنّ قوة التعبير تزداد بتقدم المفعول به على الفاعل. ولهذا الحكم ما يؤيده من الموروث النحوي، فـ«ابن جني» قال: «إنّ العرب لما قوي في أنفسها أمر المفعول حتى كاد يلحق عندها برتبة الفاعل، وحتى قال «سيبويه» فيهما: وإن كانا جميعاً يُهمّانهم ويعنيانهم.... وقال «أبو علي» – يعني الفارسي (ت ٣٧٧ هـ) -: فهذا يدلك على تمكن المفعول عندهم وتقدم حالة في أنفسهم»[5].

حتى إنّ بعض قصاصي البصرة أصبحت سمة الكتابة عندهم على هذا النمط[6].

وهنا نأتي إلى النوع الثالث، وهو الضمير المنعكس، فنجده حاضراً بقوة في القصّة

---

١ – أرض القهرمان / ٤٠.

٢ – العصافير تعشق اللون الأزرق / ٤٥.

٣ – إنفلونزا الصمت / ٤٤.

٤ – قوس قزح أبيض / ٣٧.

(٥) الخصائص، ٢/ ٢٢٠.

(٦) مثل القاص (ناصر الأسدي) في مجموعته (لا ظل فوق الجدار القصير)، إذ يقول (القصبة يمتطي) ٩، ((القصبات نجمع)) ١٠، ((يكتمل الكوخ والقوائم نثبت)) ١٠.

البصـريّة، وإن كان حضوره المباح نحوياً أكثر من حضوره غير المباح.

ونقصـد بالمباح النحوي هو وجود ضـمير منعكس في قائمة الأفعال الوجدانية (القلبية)، وكان الفعل الماضـي (وَجَد) أكثرها حضوراً، كما في قول القاص: «وتقتُ في تلك اللحظة إلى الحياة أكثر من أيّ وقت مضى- وجدتني وأنا في لجة ضعفي متمنياً أن أترك في القفار، مسلوباً من كل شـيء إلا الموت»[1].

وقول القاص: «وقد وجدتني من جديد أختفي وراء الأجسـاد من عيون ما، تجيب دون أن تسأل: تسمعني وأنا أقرأ في سـري»[2].

ومثله قول القاص: «فجأة وجدتني مغموراً بروائح شـتى خليط من الطلع والسـعد والحناء»[3].

ومثله قول القاص: «لقد استطاعت أن تحرر قامتها من أسـر الدهشة، لتتبعني إلى الأعلى، تركض بها درجات السلم فوجدتني هادئاً»[4].

ومثله قول القاص: «فتحت الباب فصـر صـريراً شـرخ صمت المكان، وجدتني بداخل الغرفة التي طالما ألفت وجودنا معاً في الليالي الخاليات»[5].

ومثله قول القاص: «كيف تتشـكل الصـورة، تنعكس من غير ضـوء، وجدتني كمن بدأ يشك بأن الذين انطفأت عيونهم لا يرون كالمبصـرين»[6].

---

(١) نار الظهيرات الصعبة، ص٦٦، اللوحة، ص١١٥.

(٢) جناحان من ذهب، ص١٥.

(٣) لاعبو السـرد، ص٣١، ومثله: ((بعد لحظات وجدتني أمام ذلك الزبون القادم)). لاعبو السـرد، ص٣١، على حين أنهما لقاص واحد وهو القاص باسم الشـريف.

(٤) تراص الأنا، ص٣١.

(٥) الآن أو بعد سنين، ص٥، ومثله في المجموعة نفسها قول القاص: «وجدتني منطرحاً تحت سـرير الخشبي»، ص٨.

(٦) اللوحة، ص١١٣، ومثله قول القاص: «إلا أنني وجدتني مأخوذاً بحسـن تقاطيع جسـد المطاردة

أمّا الفعل المضارع (أرىٰ) التي للرؤية القلبية لا التي للرؤية البصريّة فقد كان لها حضورها، بل صعوبة التمييز بينهما، ففي مثل قول القاص: «أحسست كأنني خلفت شيئاً عزيزاً ورائي، ثمّ التفت فأراني شاباً أجول بين العربات، أنظر عبر النوافذ الواسعة»[1]. تبدو هذه الرؤية ليست بصرية خالصة، ولا أقل من القول إنّ هناك صعوبة في تحديد نوع هذه الرؤية قلبية هي أم بصرية، لأنّها مرتبطة بحبلين سياقيين: الأوّل وجداني، والثاني بصري، لكن الصعوبة تزداد مع الأنموذج الثاني وهو قول القاص مصوراً الحالة بعد سقوط القذائف علىٰ الملجأ في الحرب: «بدأت أزحف إلىٰ أين؟ كان أحد الأكياس يحمل اسمي – إني أراني نتفاً تجمع من أعضاء الآخرين! كيف ستشم أمي رائحة ابنها، كيف تحتضن النتف المتفرقة وتقبلها؟»[2].

علىٰ حين كانت الرؤية الثانية أقل غموضاً، فهي رؤية وجدانية، ولعل ذلك كان بسبب الصيغ الزمانية، فقد كانت صيغة الفعل (رأىٰ) وهي صيغة الفعل الماضي، حين يقول: «رأيتني أتوزع إلىٰ خمسة أكياس خمس أمهات خمس جهات، خمس زوجات»[3].

ومثله بصيغة الماضي ورد الفعل النفساني (أظنني) ورد مرة واحدة صريحاً برؤية قلبية، وذلك في قول القاص: «أظنني ابتعدت عن جوهر المسألة، فالمرأة تنظر إليّ كما لو كنت غير شريف»[4].

وكذلك الفعل النفساني (خال) بصيغة المضارع، إذ ورد بنموذج واحد وهو قول القاص: «أتوسل إليك فترفع سبابتك بوجهي حتىٰ لإخالني أشفق علىٰ تلك الأصبع

الممتلئة هيبة وإصراراً». خفايا المجهول، ص٨.

(١) حامل المظلة، ص١٥٤.

(٢) قطيع أسود من السنوات، ص٢٠.

(٣) المصدر نفسه، ص٢١.

(٤) تراص الأنا، ص١٠.

المشبعة بالموت»[1].

أمّا ما كان محذوراً فهو ورود(أرىٰ) البصـــــريّة ومثلها وجد والفعل أحسّ في تركيبة الضمير المنعكس، فقد وردت أرىٰ البصـــــريّة في أربعة نماذج بمعنىٰ الرؤية البصـــــريّة، ولا نستطيع أن نحكم عليها غير ذلك مثل قول القاص: «أختم رسالتي متسائلاً بلطف عن معنىٰ رؤية وجه اوحد كل ليلة حتىٰ إذا اكتملت رأيتني أتنقل من غرفة نظيفة واسعة إلىٰ غرفة أخرىٰ، لم تكن غرفة بوصف دقيق كانت صفاً مدرسياً واسعاً»[2].

ومثله قول القاص: «سيارة الدورية تقتفي بنا آثار الصهاريج المبتعدة عن جادة الإسفلت الرئيسة مثل كلبين – عجوزين هدّهما التعب، كنا متخشبين في قفص حديد مربوط خلفها أراني أستعرض جسد صاحبي وهو يضيع في (دشداشته) داكنة اللون»[3].

ومثله قول القاص: «رأيتني وحيداً في الساحة ما خلا المدير الذي راح يضغط ويجر زندي»[4].

ومثله قول القاص: «التفت لأراني مبتسماً وذراعي اليمنىٰ تلتف مرتفعة علىٰ كتف أخي»[5].

إنّ هذه النماذج القصصية تشير بوضوح إلىٰ أنّ هذه الضمائر الانعكاسية مرتبطة بفعل أرىٰ البصـــــريّة، التي لم يجز النحو العربي أن تكون من الأفعال الانعكاسية؛ لأنّها فقدت شرطاً مهماً وهو أنّها ليست من أفعال القلوب، وقد ذكر «سيبويه» هذا

(١) خفايا المجهول، ص٦٥.
(٢) ملاعبة الخيول، ص٣٩.
(٣) ظل النعاس، ص٣٩.
(٤) جغرافيا الصور، ص٥٤.
(٥) الجرح، ص٣٧.

الشـــرط بقوله: «ولكنه قد يجوز ما قبح ها هنا في: حسبتُ وظننتُ وخلتُ، وأرىٰ وزعمتُ، ورأيتُ، إذا لم تعن رؤية العين، ووجدتُ إذا لم ترد وجدان الضـالة وجميع حروف الشك»[1].

هذا الشـرط يشـير بوضوح إلىٰ وجوب أن تكون هذه الأفعال من أفعال القلوب والشك والرجحان.

أمّا إذا انتقض هذا الشـرط وفُقد هذا المعنىٰ فلا يجوز ذلك، قال «سيبويه»: «وإذا أردت بـ (رأيتُ) رؤية العين لم يجز رأيتني، لأنّها حينئذ بمنزلة ضرب»[2].

وهذا جرح نحوي اجترأته القصّة البصـريّة.

والأُنموذج الثاني الفعـل المضـارع (أجِـدُ) بصيغة المضـارع ورد بمثالٍ واحـدٍ فقط، هو قـول القـاص: «أتناول الحقيـبة مـن علىٰ الأرض ثمّ أجدني في فضـاء واسع خارج البيت»[3].

وهناك فعل آخر ورد في أربعة نماذج قصـصـية، وهو الفعل (أحسّ) تعاملت معه القصّة البصـريّة علىٰ أنّه فعل من أفعال الوجدان، علىٰ حين أنّه ليس منها، فلم يذكر في كتب النحو ضـمن هذه الأفعال، بل إنّ معناه اللغوي يؤكد أنّه من أفعال الجوارح جاء في لسـان العرب: «قال ابن الأثير: الإحسـاس العلم بالحواسِّ والمشـاعر الخمس هي: الطعم والشم والبصـر والسمع واللمس»[4].

لكنه ذكر أنّه يمكن أن يكون أحسـسـت بمعنىٰ ظننت ووجدت[5]، ويمكن أن نسـتشـعر هذا المعنىٰ في قول القاص: «كما لو أطلقت قذيفة نحو صـدري أحسـني

(١) الكتاب لسيبويه، ٢/ ٣٦٦.
(٢) المصدر نفسه، ٢/ ٣٦٨.
(٣) لاعبو السرد، ص١٧.
(٤) لسان العرب، مادة (حسس)، ٢/ ٨٧١.
(٥) المصدر والصحيفة أنفسهما.

مضغوط الصدر، برحىً تكتم على أنفاسي»[1].

ومنه قول القاص: «أحسستني خفيفة في وقفتي تلك كأن ثقلاً أُزيح عن صدري، إنّها واحدة أخرى بنفسجيَّة اللون»[2].

وقول القاص: «وما إنْ أبلغتني إدارة الفندق بقبولي في الوظيفة، من بين وظائف عديدة معلنة حتى أحسستني نسخة محدّثة من عبد الصحراء»[3].

ومثله: «وأحسّني أهرول في صحراء فسيحة لا حدود لها»[4].

وهذه النماذج لا تخلو من إحدى نتيجتين:

الأولى: أنّ هذا الفعل في القصّة البصريّة اكتسب معنى الأفعال القلبية والوجدانية، وقد حصلنا على أربعة نماذج من الضمير المنعكس المباح نحوياً.

والثانية: أنّ الفعل ليس فعلاً وجدانياً، لكن القصّة البصريّة سحبته إلى مجال الضمائر المنعكسة، وإن كان من الممنوع النحوي.

تراكيب متصلة بالضمير في القصة البصرية

١. تركيب (ها أنا) في القصة البصرية:

من الغريب أن نجد نحوياً معروفاً مسموع الرأي يقرر في كتبه أن ثمة تركيباً شاذاً ينبغي الابتعاد عنه، ثم نجد ذا النحويّ يستعمل هذا التركيب في مؤلفاته الأخرى، فهل هو شاذ من جهة التنظير، ومقبول من جهة الاستعمال، يمكن أن نجد مصداق هذا الكلام في قول «ابن هشام»، ففي جهة التنظير يعرف النحويون موقف «ابن

(١) خفايا المجهول، ص٩.
(٢) ملاعبة الخيول، ص٢٩.
(٣) حامل المظلة، ص٢٨.
(٤) المجموعة نفسها، ص٢٩.

هشـام» من تركيب (ها أنا)، فهو يأباه ويصـفه بالشـذوذ، لذلك قال «محمد الأمير» (ت ١٢٣٢ هـ) في حاشـيته على المغني: «في حواشـيه – يعني ابن هشام – على التسهيل دخول (ها) التنبيه على الضمير الذي لم يخبر عنه باسم إشارة شاذ»[١].

ولكن «ابن هشـام» استعمل هذا الشـاذ في غير موضـع من كتابه «مغني اللبيب»، حين قال: «وها أنا بائحٌ بها أسـررته»[٢].

الواقع أن «ابن هشام» قد استعمل هذا التركيب الذي وصفه بالشذوذ في ثلاثة مواضع في كتابه، لذلك قال «الدماميني» (ت ٨٢٨ هـ) في حاشـيته: «وها أنا بائحٌ... ووقع للمصنف نظير هذا التركيب في موضعين آخرين من الباب الخامس... وفي هذه المواضع الثلاثة إدخال (هاء) التنبيه على ضمير الرفع المنفصل مع أنّ خبره ليس اسم إشارة والمصنّف يأباه»[٣].

وقد أخطأ أحد الباحثين حينما أشـار إلى أن النحويين السـابقين لم يكن لهم رأي صـريح في هذه المسـالة[٤]، فـ«ابن مالك» كان يجيز هذا التركيب، فضلاً عن أنه اسـتعمله في كتابه فقال: «وها أنا باذل المجهود، وعون الله وتأييده اسـتصـحب واستديم»[٥].

ونحن هنا لا نعيب على «ابن هشام» استعماله مركباً شاذاً – لو سلمنا بشذوذ هذا التركيب – لأنه لا إشـكال في اسـتعمال الشـاذ، لكن الإشـكال في أن يخالف نحوي قناعاته، فاستعمل في كتاب نحوي ما يرى فيه إشـكالاً نحوياً، وهذا ما وقف عليه شـيخ الأزهر «محمد الخضـر حسـين»، إذ قال: «وكم من إمام في العربية ينطق أو

(١) حاشية الأمير على المغني، ٢/ ١٢٠.
(٢) مغني اللبيب، ١/ ١٣.
(٣) حاشية الدماميني على المغني، ١/ ١٠.
(٤) الباحث محمد الباتل في بحثه الموسوم بـ (ها أنا... ها أنا ذا) الصحيفة ١١٧.
(٥) الفوائد المحوية في المقاصد النحوية، ص١.

يؤلف بعبـــارة تخالف مذهبه الصـــريح، أفلم يشترط ابن هشام في كتاب المغني لدخول هاء التنبيه على الضمير كون خبره اسم إشارة؟ ولم يحافظ على هذا الشرط»[1].

وهذا الموقف من هذا التركيب استمر إلى يومنا هذا فما جرت به أقلام الكتاب المعاصرين في هذا التعبير جرى مثله من قديم، وما انتبه إليه النقاد المعاصرون فيه سبقهم إليه النقاد الأقدمون، ونحن إذا استظهرنا ما قاله النحاة واللغويون في هذا ألفينا جمهرتهم ينصون على أن الإخبار عن الضمير في مثل ذلك التعبير بغير اسم الإشارة لا يكاد يقال: أو أنه شاذ»[2].

ولنا هنا وقفتان:

الأولى: أن هذا التعبير إن كان قليلاً في سبعينيات القرن الماضي فإنه اليوم أصبح شائعاً كثيراً في الأدب وفي القصة، وهناك نماذج كثيرة ذكر فيها القصاصون هذا التركيب في قصصهم.

الثانية: أن المتتبع لهذه المسألة يرى خلطاً وعدم دقة، فقد ذكر أحد الباحثين أن تعبير (ها أنا ذا) تعبير مقبول في العربية، وهذا صحيح لا إشكال فيه، أما تعبير «ها التنبيه + ضمير رفع منفصل + غير اسم الإشارة، فقد صمت عنه القدماء»[3].

والواقع أن الباحث لم يكن دقيقاً في هذا الحكم فقد تناول «أبو حيان الأندلسي» (ت ٧٤٥ هـ) هذا التركيب ونسب القول فيه بالشذوذ إلى «الزجاج» (ت ٣١١ هـ)، إذ قال: «وقال الزجاج: لو قال قائل: ها زيد ذا جاز بلا خلاف (يعني أنه يفصل

(١) دراسات في العربية وتاريخها، ص٣٨.

(٢) تحقيق القول في ها أنا وهأنذا للأستاذ محمد شوقي أمين، الجزء ٢٨، مجلة مجمع اللغة العربية، ص١٠٨.

(٣) بحث (ها أنا... ها أنا ذا)، الباحث محمد الباتل، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد ٢، الآداب، العدد ١ ١٩٩٠، الصحيفة ١١٧.

بينهما بغير الضمير، نحو ما مثل، فإن لم يخبر عن المضمر باسم الإشارة فلا يكون إلا شاذاً نحو قوله: أبا حكم ها أنت عم مجالدٍ»[1].

ويجب الإشارة هنا إلى أمرين:

الأول: أن الفراء ذكر هذا البيت الشعري ولم يصفه بالشذوذ[2].

الثاني: أن «أبا حيان» لم يكن دقيقاً في نسبته القول بشذوذ هذا التركيب إلى «الزجاج» لأني راجعت كتاب «الزجاج في الموضع» الذي أحال إليه «أبو حيان» فلم أجد القول الصريح بشذوذ هذا التركيب، بل قال: «والقول في هذا عندنا أن الاستعمال في المضمر أكثر فقط، أعني أن يفصل بين (ها) و (ذا)، لأن التنبيه أن يلي المضمر أبين، فإن قال قائل: ها زيد ذا، وهذا زيد، جاز، لا اختلاف بين الناس في ذلك»[3].

فالمسألة لا شذوذ فيها بل كثرة استعمال تركيب دون آخر، وقد أشار إلى ذلك المرادي بقوله: «يقال: ها أنا ذا، وها أنا هذا، وأنا هذا، وأكثرها الأول، ثم الثاني، ثم الثالث»[4].

وقبل أن نذكر موقف القصة البصرية من هذين التركيبين ينبغي الإشارة إلى حقيقتين:

الأولى: أن التركيز في كتب النحو كان منصباً على تعبير (ها أنا) دون غيره من التراكيب مثل: ها أنت، ها هو، حتى كأن لها حكماً آخر غير حكم (ها أنا)، وهذا ما يؤيد ما ذكرناه سابقاً[5] من أن التركيز في الضمائر نحوياً على ضمير المتكلم دون غيره

(١) ارتشاف الضرب، ٢ / ٩٧٧.
(٢) معاني القرآن للفراء، ٣/ ٢٩٦.
(٣) معاني القرآن وإعرابه للزجاج، تح د. عبدالجليل عبد شلبي، ١/ ٤٦٣.
(٤) الجنى الداني في حروف المعاني، ص٣٤٣.
(٥) فصل الضمير النحوي من هذه الأطروحة الصحيفة، ١٠٤.

من الضمائر مع أن صـــريح كلام سيبويه يشـــير إلى أن هذا التركيب يمكن أن يشمل ضمير الغائب[1].

الثانية: أننا دلالياً يمكن أنْ نجدَ فرقاً بين قولنا (ها أنا) و (ها أنا ذا) وكأن (ها أنا ذا) إثبات لحضور الذات جسديّاً ونفسياً واستعداداً ذهنياً لقبول الآخر. أما (ها أنا) فيمثل واقع الحال، وهو يقترب من الحضـور الجسـدي دون التفاعل النفسي ـ كثيراً، وقد أشار «السيرافي» (ت ٣٦٨ هـــ) إلى هذه الحقيقة بقوله: «إنما يقول القائل: ها أنا ذا، إذا طلب رجلٌ لم يدْرَ أحاضرٌ هو أم غائب، فقال المطلوب: ها أنا ذا، أي الحاضر عندك أنا»[2].

لذلك أرى أن المحب الراغب في المكان أو الزمان أو الأشـخاص الملتذ للحال يقول: (ها أنذا) بخلاف المبغض لهذه المفردات، فقول: (ها أنا) به أليق.

وفي القصة البصـــرية ورد تركيب (ها أنا) للدلالة على الاغتراب النفسي، حين يقول القاص: «إني قررت أن لا أروي ما حدث لأحدٍ مغبة تكذيبي، وها أنا أرويها الآن فليصدق من يصدق»[3].

فهو يرويها لساناً لا تفاعل فيه، ويقول في موضع آخر من المجموعة: «لقد انتهى زمني، وها أنا أعيش اليوم خارجه مثل الشـــيخ الطبري القادم إلى سوق الوراقين في بغداد، والذي راح يؤلف تحت حصار الحنابلة كتابه (الاعتذار) عن أشـــياء لم يقلها، ويشـيد بأناس لم يتعرض لهم»[4].

فهذا القاص يشكو الاغتراب والاضطراب، وعقوبة ذنبٍ لم يقترفه.

---

(١) الكتاب لسيبويه، ٢/ ٣٥٣ – ٣٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ٢/ ٣٥٣، حاشية (٤).

(٣) جغرافيا الصور، ص٣٩.

(٤) المجموعة نفسها، ص٣٢ – ٣٣.

ومثله قول القاص: «ها أنا أيها الثرثار الحاسد أعمل في مخزن المكتبة منذ ذلك الحين. تشتت أخوتي في مدن العالم، كل يوم أفرغ الرفوف من الكتب وأعيد تنظيمها لتسد فراغ روحي. عندما تمد يدك إلى كتاب ستجد سراً ينتظر البوح، وها أنا أبوح لك بسر ذاكرتي»[1].

وفي هذا النص دليل على الفراغ النفسي، إذ تشظت نفسه بين فراق أخوته، والخوف من الأمن والمخابرات وتشتَّتٌ، فهو يبوح بالسر لساناً لا إحساساً.

وفي مجموعة أخرى يقول القاص: «هو بطل الحكاية التي سبق وأن رويتها، وها أنا أرويها من جديد»[2].

وذلك لأنه لا يكون حاضر الذهن والنفس بقوة في حكاية يرويها مرة ثانية، فجاء التعبير بتركيب (ها أنا).

وفي مجموعة أخرى يصف القاص الحيرة والاضطراب فيقول: «وها أنا أفتح لي كوة جديدة من القلق»[3].

وبعد أن وقع في خضم المشكلة، وبانت له أبعادها فكانت الشخصية مضطربة الذهن كان من المناسب التعبير بتركيب (ها أنا) فقال: «وأنا مضطرب الذهن، فبعد أن ضاعت فرصة الإقامة المجانية في هذه الدار ها أنا أقع في ورطة، لا أدري كيف سأخرج منها»[4].

كما يصف السارد في مجموعة عودته إلى الوطن جسداً لا روحاً وأماني، لذلك جاء التعبير المناسب في ذهنه بهذه الكلمات: «وها أنا أعود إلى الوطن، وهي عادت تبحث

(١) حكايات مهودر الساخرة، ذاكرة الحكايات، ص١١.
(٢) اتبع النهر، ص٣٤.
(٣) خفايا المجهول، ص٧٥.
(٤) المجموعة نفسها، ص٧٧.

عني، توقعت انتحاري وخلاصي وأنا أيضاً صـــرت أبحث عنها لنتكاشف ونموت في وضح الحقيقة»[1].

وفي مجموعة أخرىٰ ربط الســارد هذا التعبير بفعل مصـطنع لا واقع له في نفسـية الإنسان، إذ قال: «أجبرته العبارة أن يبتسم، ثم انفلتت الكلمات من بين شفتيه بدأت تتطاول، ها أنا نازل إليك»[2].

وإذا ما أثبت علم اللغة النفسي ـ صـحة هذه النظرية فمعنىٰ ذلك أنّ «ابن هشـام» وقبله «ابن مالك».

لم يبوحا بكلّ معارفهما النحوية في كتابيهما «مغني اللبيب» و«الفوائد المحوية في المقاصد النحوية».

وإذا ذكرنا نماذج التعبير بـــ (ها أنا ذا) نراه يمثل حضوراً أقوىٰ أو ارتقاءً أكثر من الحضـور النفسي ـ والذهني، بل ربّما يبث المتكلم مجسـات يتبين بها فهم المقابل لكلماته من عدمها، من ذلك قول السارد: «إننا نمســـرح النهار، كان الحارس مستغرباً من كلمة إننا، فهو لم يلحظ الآخر فيّ أو يلحظني فيه، لهذا اتهمني خطأ بالجنون... ها أنذا لم أفكر بـالأمر، مقتنع بهـذا الهـدوء ودون انفعـال، حين نكون معـاً أفقـد دهشـــة انتصاري»[3].

وفي نموذج ثانٍ أراد السـارد أن يبين اشـتياق الزوج لزوجته المتوفاة، فقدّم اسـمها وتساءل عنها: «وفيقة؟ أين أنتِ أيتها الغالية، وبريق الأيام بعدك صُلِب فوق جذوع

(١) وقت ســـري، ص١٣٥، مثله: (ها أنا أحاول الصعود علىٰ رجل واحدة). تراص الأنا، ص٢٧، (ها أنا أعبر بقامتي الدرجة الأولىٰ... وساقي السليمة طوع جسدي). تراص الأنا، ص٣١.

(٢) اللوحة، ص١١.

(٣) مرايا السلحفاة، ص ٩.

الأشجار الباسقة، لم يتبقّ لي من بهجتك غير حرائق الرماد»[1].

ثم بيّن استجابة تلك الروح لهذا اللقاء فقال: «ثمة برودة آثمة عابثة في الغرفة، ونهر الصمت يتجلى... نعم إنها وفيقة امرأتك، ها أنذا شاخصة أمامك، انعطفت في موج الوحشة، غاص هو في المدى المعتم الذي انزلقت في متاهته»[2].

لقد أراد القاص أن يبيّن عمق تلك اللحظة التي مرّت، فجَذَبَتْ أرواح الموتى، واستجابة الزوجة لهذا النداء، فكان جواب تلك الروح حضورها الكامل بتعبير (ها أنا ذا).

ومثله قول السارد: «ها أنذا أجلس القرفصاء، أغمض عيني كي أرتشف سكون الأشياء من حولي، أحسّ بظلي تحتي تماماً»[3]. نلمس في هذه الكلمات احساس السارد لها بعمق صارخ حتى إنه أراد أن يخفف منها بإغماض العينين، فكان تعبير (ها أنا ذا) هو الأنسب والأكثر صدقاً بدليل قوله بعدها: «أكادُ أن أخلع خطراتي وظنوني عن كاهلي المرمي مثل مومياء فرعونية»[4].

ومنه قول السارد على لسان نجمة من النجوم «لا تفزع ياصغيري قالت النجمة: إنني هنا من أجلك! ألم ترغب في أن تكون بجواري، ها أنذا قد قطعت كل تلك المسافة الطويلة لأحقق رغبتك»[5]. حين نجد الحضور النفسي في هذا القول المجازي حاضراً بقوة في تعبير (ها أنذا).

ومن غريب استعمال هذا التعبير قول السارد: «كنت أريد أن أعرف... لكنني

---

(١) طيور رمادية، ص٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٤.

(٣) إنفلونزا الصمت، ص٨١.

(٤) المصدر نفسه، ص٨١.

(٥) فراشة على غصن ميت، ص١٣، ومثله قول السارد: «ونشجتْ تئن: شهرزاد؟ نعم ها أنذا آه لو تشخص الغائبة وتجدني أتقلد اسمها». طيور رمادية، ص١٤.

لم أسأله، وها أنا ذي ألقي بسؤالي جادة»[1]. كان التعبير (ها أنا ذا) ولو على لسان أنثى – هو التعبير الأصوب – لكن الأنثى جردت شخصاً آخر (أنثى أخرى) ألقت السؤال لذلك شخصتها بقولها: (ها هي ذي) وهي أعرف بها؛ لأنها نفس مشخّصة، وهذا في البلاغة يسمى التجريد.

أما التعبير الجمعي فلم يرد إلا بصيغة (ها نحن) مجرداً من اسم الإشارة؛ لأنه لا يمكن ضمان (الاستحضار النفسي- والعاطفي لمجموعة ما، وإن حصل الحضور الجسدي، فكأن تعبير (ها نحن) مشعراً بأدنى درجات الحضور؛ لذلك قال السارد على لسان السجناء، وهم في حال تشظٍّ نفسي بعد جلسة تعذيب «كنا وحدنا... أمام تساقطه المفجع... ظلمة كثيفة... عمليات صارمة الشدة عمليات تعليق... جلد... تيارات كهربائية... دمار تام. وها نحن العميان نحاول بجهد أن نجمع ماتبقى من الإبادة»[2].

كذلك لم يرد تعبير (ها أنت ذا، أو تعبير ها أنتم أو ها أنتم أولاء، لأنّ الأول لا يمكن الجزم به مع حضور المخاطب، فكم من مخاطب ليس له من الحضور إلا السمع والبصر، والأمر يزداد صعوبة مع التعدد والعدد (الجمع)، لذلك انتفى من القصة البصرية تعبير (ها أنتم أولاء)، مع أنه تعبير قرآني، وكثيراً ما استعارت القصة البصرية تعبيرات قرآنية في نصوصها القصصية[3].

---

(١) أرض القهرمان، ص٤٢.

(٢) بقعة زيت للقاص عبدالرزاق الخطيب ضمن مجموعة المشغل السردي، ص١٠.
ومثله «ها نحن في عالمنا الأبقى الأنقى»، بيت العصافير، ص٦٣.
ومثله «ها نحن نحترق من خلال هذه المناسبة إلى ماضٍ رائع لحياة الطفولة من خلال حاضر باهت»، شغف الرؤيا، ص٢٦.

٣ – مثل مفردة العزيز في قصة يوسف وكواكبه، مجموعة أرض القهرمان / ٨٣، ١٠٨، ٨٥. مجموعة اتبع النهر / ٩٣.

أما تعبير (ها أنت) فقد ورد إشارة إلى تجسيد الحضور فقط مثل قول السارد: «شناشيل البيوت انهارت، والدروب إلى المدن الأخرى قوضت، وها أنت تدرك بأن الأهل بعض يتقاسمه الموت، والبعض الآخر تتقاذفهم الموانئ عبر لجج الغربة»[1]. ومثله تعبير (ها أنتِ)[2].

أما تشخيص حضور الغائب بنوعيه الراقي بتعبير (ها هو ذا)، وما دون ذلك والذي يشير إلى الحضور الجسدي أو أدنى أنواع الحضور النفسي ـ أو لمجرد التشخيص بتعبير (ها هو) فقط.

فقد وردا في القصة البصرية وكان تعبير الحضور الراقي أقل بكثير من تعبيرها بـ (ها هو)، فقد ورد تعبير (ها هو ذا)[*] مرتين دالاً على أسماء المعاني، ومرتين دالاً على اسم ذات.

أما اسم المعنى فهو قول السارد: «ها هو ذا المدّ يومض من أرض خضراء أصداء جامحة، أصداء من وقع خطى ورؤى وأنفاس تتصاعد»[3].

أما ما ورد منه مشاراً به لذات فقد ورد في مجموعة (تراصّ الأنا) مرة إشارة إلى موروث ديني هو عزيز مصر في قصة «يوسف وأخوته» إذ قال السارد: «فها هو ذا يخرج من حلمه غير مبالٍ بما مرّ من الأعوام يهبط مسرعاً كالميثاق إلينا»[4].

وورد مشاراً به إلى ذات غير عاقلة وهو الطفل الصغير، حين يقول السارد متحدثاً عن حفيده ومنزلة هذا الحفيد في قلب الجد المحب لحفيده فيقول: «ها هو ذا عبث

---

١ – شواهد الأشياء / ٦٣، ومثله: ((ها أنت ترى كم هي مستقرة حياتي)). خفايا المجهول / ٣٢.

٢ – مثل قول السارد: ((ها أنت ترين... أنني ما زلت أبحث وأبحث)). اتبع النهر / ٩٣.

* ورد أربع مرات في القصة البصرية عموما.

٣ – شواهد الأشياء / ٦٦، ومثله قول السارد: ((ها هو ذا الربيع والأزهار من كل الألوان البهيجة تملأ الأرض والوديان)). خواطر عاشق في زمن ما / ٣٦.

(٤) تراص الأنا، ص١٠٤.

بكتبي وأوراقي وأقلامي، يكسر أسلحتي التي لم يستطع أولادي أن يلمسوها – لعبتُ معه كأحسن طفل يجيد اللعبَ بلا ملل أو ضجر أو تذمر»[1].

وكل هذه الأمثلة لم تتحدث عن ذات عاقلة في أي شخصية من شخصيات القصة لإدراك القاص صعوبة التشخيص والجزم بحضور الذات النفسي من عدمه.

أما تعبير (ها هو) فقد ورد بكثرة ومفاصل مهمة كأن يكون تصويراً لمشهد سردي مثل قول السارد: «لقد حذرتك مراراً حتى خشيت أن يتحول تحذيري إلى نوع من اللوم الأسود فسكت على مضض، ها هو صوتكِ يختنق»[2].

أو يكون تشخيصاً لحالة شخص في القصة مثل قول السارد: «ها هو يجوب الأروقة التي كان قد ولجها»[3].

ومن غريب الاستعمال القصصي قول السارد: «ها هو اللحظة متأبطاً كيساً من النايلون وكأنه يفي بنذر لأمل أنتظر صاحبنا خمسة عقود مؤملاً بإنضاجه»[4].

فقد حملها على معنى الوقت ثم قطعها عن الوصف أو الإضافة ومن هذا

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٣.

(٢) جرد من حديد، ص٣٢.

ومثله «ها هو عيد نوروز» خواطر عاشق في زمن ما، ص١١.

«ها هو سواد يظلله» خارطة أيوب، ص١٦.

«هو المشهد بكل تفاصيله» حفل لمدينة ميتة، ص١١.

«ها هو الخريف» الأفق ضيق أيتها الأوزة، ص٤٥.

(٣) شواهد الأشياء، ص٢٥.

ومثله «ها هو قد جاء» الرسم على ظهور النساء، ص٧٥.

«ها هو الآن يطل عليهم بعينه العوراء متحدياً» وقت سري، ص٩٧.

«ها هو في صلب الاختيار» الخارج من ظله، ص٢٣.

(٤) كناري جنة عدن ص٩٢.

الاستعمال المتكلّف أراد منه تصوير المشهد كما هو.

تعبير (ها هي ذي) ورد قليلاً في القصة البصـــرية مشخصاً الحضور بكل أبعاده مثل قول الســارد مصــوراً انتحار البطل في شــقته وآخر ما كتب في مذكراته «قررت الانتظار حتىٰ الساعة السادسة من عصـــر هذا اليوم، فإن لم تجيئي فسأطلق رصاصة الرحمة علىٰ نفسي، وها هي ذي الساعة تقترب من الخامسة والدقيقة الخمسين سكون لا يخرقه سوىٰ صوت تنفسي»[1].

ومن الواضح أن صاحب الكلمات – المنتحر – يعي تماماً أن هذه الدقائق العشــر ربما هي آخر عشــر دقائق في حياته؛ لذلك يسمع صوت النفس وهو يخرق الصمت، وأراد الســارد أن يبيّن من جهة ثانية أن كاتب الكلمات قد انتحر وكان بكل وعيه وإحساسه، بل أشد وعياً لما حوله، منتظراً أزوف الوقت، فجاء التعبير بـــ (ها هي ذي)[2].

أما تعبير (ها هي) بنوعيه تصــور حضــور الشــخص أو حاله، وتصــوير الأزمنة والأمكنة لمجرد التصوير.

مثل قول الســارد متحدثاً عن فتاة يعرفها: «وها هي قد نضــجت مبكراً، لعلّ هذا الأمر كان مقدراً لها لكي تشــعر بالأمومة، وهي لم تزل صــبية في عمر الزهور»[3]. فيه

---

(١) ما وراء السحب، ص٨٧.

(٢) ومثله «ها هي ذي ليلة أخرىٰ قد حلت»، لأن الشــخصــية كانت تعيش حالة العشــق والهيام مع أنثىٰ التقاها علىٰ الشاطئ. ما وراء السحب، ص٨٠.
ومثله «وها هي ذي مرة أخرىٰ». متحدثاً عن الفتاة. فراشة علىٰ غصن ميت، ص٧٦.

(٣) جراد من حديد، ص١٠٠.
ومثله قول السارد عن أنابيب النفط: «ها هي تسير معك وأنت تركب قطاراً». سيزيف، ص٥٣.
وعن قذيفة في حرب الثماني ســنوات يقول الســارد: «ها هي زفرت طويلاً طويلاً ثلاث ثوانٍ». قبل سقوطها. تراص الأنا، ص٤٦.
أما الشمعة فـ «ها هي مأسورة بالصمت عدا لسانها المشتعل... ها هي تذوب وأنا أكتب تذرف نقطاً

إشارة إلى النضج الجسدي فقط.

لولا الامتناعية والضمير النحوي في القصة البصرية:

يتصل بـ (لولا) الامتناعية[1] نوعان من الضمائر: ضمير متصل، وضمير منفصل، وللنحويين في هذا الاتصال ثلاثة آراء - والمسألة إجمالاً من مسائل الخلاف النحوي[2]:-

الأول: يرى «سيبويه» أن الضمير المتصل المرفوع هو الوجه في العربية، لذلك قال: «هذا باب ما يكون مضمراً فيه الاسم متحولاً عن حاله إذا أظهر بعده الاسم، وذلك لولاك ولولاي، إذا أضمرت الاسم فيه جُرّ، وإذا أظهرت رُفع، ولو جاءت علامة الإضمار على القياس لقلتَ لولا أنت، كما قال سبحانه: ﴿... **لَوْلا أَنْتُمْ لَكُنَّا مُؤْمِنِينَ**﴾[3]. ولكنهم جعلوه مضمراً مجروراً»[4].

والظاهر أن «سيبويه» رفض أن يكون الضمير المتصل بـ (لولا) في موضع رفع، وعلّل ذلك بقوله: «لأنك لا ينبغي لك أن تكسر الباب وهو مطردٌ وأنت تجد له نظائر وقد يوجه الشي على الشيء البعيد إذا لم يوجد غيره»[5].

من ندى منصهر». العصافير تعشق اللون الأزرق، ص٥١.

(١) (لولا) على نوعين: امتناعية، وهي موضع الدراسة هنا، وتحضيضية والتي لا يليها إلا فعل. ينظر: أمالي ابن الشجري، ٢/ ٥٠٩، شرح الألفية للمرادي، ٢/ ١٩٠. المساعد على تسهيل الفوائد لابن عقيل، ٢/ ٢٩٠. شرح الإعراب في قواعد الإعراب، ص٢٤٣. الأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ٢١٠. ائتلاف النصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة، ص١٦٤. دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ٢/ ٥٧٠ - ٥٨٠.

(٢) ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري، ٢/ ٦٨٧. ائتلاف النصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة، ص١٦٥.

(٣) سورة سبأ، من الآية ٣١.

(٤) الكتاب لسيبويه، ٢/ ٣٧٣.

(٥) المصدر نفسه، ٢/ ٣٧٦.

والرأي الثاني: وهو رأي «الأخفش» (٢١٥ هـ) وقد نقله عنه «ابن الشجري» في أماليه، أنه في باب النيابة بين الضمائر، إذ يرىٰ «أن العرب قد استعارت ضمير الرفع المنفصل للنصب في قولهم لقيتك أنتَ، وكذلك استعاروه للجر في قولهم مررتُ بك أنتَ، أكدوا المنصوب والمجرور بالمرفوع»[١].

لذلك فـ«الأخفش» يرىٰ أن «الضمير المتصل بعدها مستعار للرفع، فيحكم بأن موضعه رفعٌ بالابتداء، وإن كان بلفظ الضمير المنصوب أو المجرور فيجعل حكمها مع المضمر موافقاً حكمها مع المظهر»[٢].

وقد قارن د. «عبده الراجحي» بين الرأيين، فـ(لولا) عند «سيبويه» حرف جر شبيه بالزائد، وعند بقية النحويين حرف شرط يدلّ علىٰ الامتناع للوجود، ورجّح الرأي الأخير، ورأىٰ أنه أقرب إلىٰ القاعدة العامة[٣].

الرأي الثالث: وهو رأي «المبرد» – وهو رأي مشهور عنه – الذي يرىٰ أنه لا يصح مجيء الضمير المتصل بعد لولا، فقد قال: «والذي أقوله إن هذا خطأ، لا يصلح إلا أن يقول: (لولا أنت) كما قال عزّ وجل: ﴿... **لَوْلا أَنْتُمْ لَكُنَّا مُؤْمِنِينَ**﴾[٤]. ومن خالفنا فهو لابدّ يزعم أنَّ الذي قلناه أجود»[٥].

ثم أشكل علىٰ من يؤيد رأي «سيبويه» بقوله: «فإذا قلت: لولاك فما الدليل علىٰ أنّ الكاف مخفوضة دون أن تكون منصوبة وضمير النصب كضمير الخفض»[٦].

---

(١) أمالي ابن الشجري، ١/ ٢٧٨.

(٢) المصدر نفسه، ١/ ٢٧٧.

(٣) التطبيق النحوي والصرفي، ص٣٨.

(٤) سورة سبأ، من الآية ٣١.

(٥) الكامل في اللغة والأدب، ٣/ ١٢٧٨، ومن الغريب أن المبرد لم يذكر هذا الرأي ولم يتعرض لمسألة الضمير المتصل بـ (لولا) عند الحديث عنها. ينظر: المقتضب، ٣/ ٧٧.

(٦) المصدر نفسه، ٣/ ١٢٧٧.

والملحوظ أن «المبرد» دفع الاحتجاج النحوي بشاهد «سيبويه» الشعري وهو بيت «يزيد بن الحكم الثقفي»، وهو شاعر أموي ذكره «سيبويه» فقال: «والدليل على ذلك أن الباء والكاف لا تكونان علامة مضمر مرفوع، قال الشاعر[1]:

وَكَمْ مَوْطِنٍ لَوْلَايَ طُحْتَ كَمَا هَوَي بِأَجْرَامِهِ مِنْ قُلَّةِ النِّيقِ مُنْهَوِى

وقد تناقل النحويون ما نُسب[2] إلى «المبرد» من المسلمات، وتفننوا في الرد عليه من دون تمحيص[3]، والظاهر أنَّ من نشر هذا الرأي هو «السيرافي» (ت ٣٦٨ هـ) إذ قال: «كان أبو العباس المبرد ينكر لولاي ولولاك، ويزعم أنه خطأ لم يأتِ عن ثقة، وأن الذي استغواهم بيت «الثقفي»، وأن قصيدته فيها خطأ كثير»[4].

(١) الكتاب لسيبويه، ٢/ ٣٧٣ – ٣٧٤.

(٢) ما نقله ابن الشجري عن موقف المبرد من الشاهد الشعري يختلف عما قاله المبرد، إذ قال ابن الشجري: «واحتج سيبويه بقول الشاعر في هذه القصيدة: «وكم موطن لولاي طِحت». ودفع أبو العباس الاحتجاج بهذا البيت، وقال: إن في هذه القصيدة شذوذاً في مواضع وخروجاً عن القياس فلا مُعرّج على هذا البيت». أمالي ابن الشجري، ١/ ١٨١.
ثم أضاف ابن الشجري رده على المبرد قائلاً: «وأقول: إن الحرف الشاذ أو الحرفين أو الثلاثة، إذ وقع ذلك في قصيدة من الشعر القديم، لم يكن قادحاً في قائلها ولا دافعاً للاحتجاج بشعره». أمالي ابن الشجري، ١/ ١٨١.
أمَّا ما قاله المبرد عن البيت الشعري نصاً فهو قوله: «الضمير في موضع ظاهر، فكيف يكون مختلفاً، وإن كان هذا جائزاً فلِمَ لا يكون في الفعل وما أشبهه، نحو إن وما كان معها في الباب». الكامل في اللغة والأدب للمبرد، ٣/ ١٢٧٨، وهكذا نرى تحريفاً لوجهة نظر المبرد وتبعه على ذلك أشهر النحويين مثل ابن مالك في شرح التسهيل، ٣/ ١٨٥.

(٣) جمع الباحث سعد بن حمدان الغامدي هذه الردود في بحثه «الضمير المتصل بعد لولا»، لكنه لم يتمحص من رأي المبرد ولم يحلله. ينظر: الضمير المتصل بعد لولا، د. سعد بن حمدان الغامدي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص٦٥٥ – ٦٦٠، ج ١٥، العدد ٢٦، صفر ١٤٢٤ هـ.

(٤) كتاب سيبويه، الهامش، ٢/ ٣٧٤، وهذه الكلمات غير موجودة في شرح أبيات سيبويه لأبي سعيد

والملحوظ أن «المبرد» أسّس رأيه في ضوء المنطوق القرآني في قوله تعالى على لسان المستضعفين وهم يخاطبون الكافرين المستكبرين: ﴿... **لَوْلا أَنْتُمْ لَكُنَّا مُؤْمِنِينَ**﴾[1] وإذا كان المبرد قد استنتج من التركيب النحويّ للآية شذوذ استعمال ضمير النصب والجر كما يزعمون فإن دلالة الآية تتيح لنا أن نستنتج التفريق بين تعبيرين (لولا أنت) و (لولاك)، فالأول يشعر بالانحصار والتفرد وعدم وجود بديل، ولو عدنا إلى الآية الشريفة لوجدناها تحمل خطاب اللحظة الحاسمة، وهم في موقف عصيب متأرجحين بين دخول النار أو العفو الإلهي بعد إلقاء الوزر على المستكبرين – بحسب معتقدهم – فأراد المستضعفون أن يلقوا تبعية الضلال على من هم أشد ظلماً من بينهم وتحميل بعضهم ظلم بعض، وقد صور الله سبحانه هذه اللحظات، قال تعالى: ﴿... **وَلَوْ تَرَى إِذِ الظَّالِمُونَ مَوْقُوفُونَ عِنْدَ رَبِّهِمْ يَرْجِعُ بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ الْقَوْلَ يَقُولُ الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا لِلَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا لَوْلا أَنْتُمْ لَكُنَّا مُؤْمِنِينَ**﴾[2].

ولتوضيح الفرق الدلالي نقول إذا خاطب المؤمن رسول الله' أو ناجاه فقوله: «لولا أنت يارسول الله لكنّا من الهالكين». هذه العبارة أقوم دلالياً من قوله: «لولاك يارسول الله لكنّا من الهالكين»؛ لأن الثاني يشعر بوجود بديل عن خاتم النبيين وسيد المرسلين في النجاة.

ولو نبّه المؤمن أخاه إلى أمر فنجاه منه فقوله له: «لولاك لكنت من الهالكين» أفضل من قوله: «لولا أنت لكنتُ من الهالكين»؛ لدلالة التعبير الأول على عدم الانحصار، والثاني على الانفراد والأوحدية، وكأنه لا يوجد شخص في العالم يستطيع أن يفعل ما فعله هذا الشخص.

وإذا لحظنا استعمال القاص البصري لهذا التركيب نجده كان استعمالاً موفقاً، فلم

السيرافي، ٢/ ٢٠٢ – ٢٠٣.

(١) سورة سبأ من الآية ٣١.

(٢) سورة سبأ، الآية ٣١.

يرد في القصة البصـــرية موضع الدراسة تركيب لولا أنت بل انحصـــر التركيب بـ (لولاك، لولاه، لولاهن)، لذا فهي قصـــة واقعية في هذا المجال ابتعدت عن المبالغة والأوحدية والتفرد بالأفعال، فقد ورد تعبير لولاك في قول الســـارد: «المرأة وجودها ســـر الحياة... حبيبتي... إن هذه الحياة حزينة سوداوية لولاك... صدقيني»[1]. كان الكلام عاماً عن جنس المرأة، فلما خصـــص وخاطب قال (لولاك) لإمكان أن يقول هذا الكلام لكل أثنى يقع في حبها.

وورد تعبير لولاه في قول الســـارد: «وجهت بوصـــلتي فوراً صوب باريـــس أنشـــد الوقوف على قبر النبي «آرتو» ذلك الفنان الذي لولاه لكنتُ حشـــرة وضـــيعة من حشـــرات عالمنا القميء»[2].

ومن الملحوظ أن السارد من باب المبالغة والإكبار لهذا الفنان الباريسي الذي يعده نبياً في مجاله الفني، وكان تعبيره دقيقاً بقوله (لولاه) لإمكان تعدد المبدعين.

وورد تعبـــير (لولاهن) للتعبـــير عـــن المـــؤنث المجـــازي غير العـــاقـــل في قـــول الســـارد: «انظر إلى هذه الكامرة الخشبية، فهي ترتفع شامخة، ترتكز على ثلاث أرجل سوداء لولاهن تسقط على الأرض»[3].

فالقاص البصـــري لم يطلع على الخلاف النحوي في هذا التركيب، لكنه أصـــاب

---

(١) خواطر عاشـــق في زمن ما، ص١١، ومثله قول الســـارد على لســـان أنكيدو اســـتعارة من ملحمة كلكامـــش «لولاك لما خلقت لكن هل نسـيت السبب؟ ألم يخلقوني لأوقف طغيانك». دراهم الخلافة، ص٢٧.

ومثله قول الســـارد: «بتوجع وحزن وقفت أمامي تبكي، ثم قبلتني وقالت: لا أعرف كيف أشـــكرك ياعبدالله، فلولاك لا أعرف ماذا كنت سأفعل». المجموعة القصصية الكاملة، عبدالحســـين الغراوي، ٢/ ١٥٣.

(٢) الأوديبي، ص٧٢.

(٣) المصور، ص٤٦.

إضافة الضمير إلى (ذات):

هناك عبارة قديمة مفادها: «رُبّ مشهور لا أصل له». وهذه المقولة يمكن أن تنطبق على هذه المسألة التي تناولها القدماء بنوع من الأحكام البديهية، وهي مسألة منع إضافة الضمير المتصل إلى مفردة (ذات). لكنّ كثرة مجيء هذه المفردة مضافة إلى الضمير في القصة البصرية خلافاً لما عليه كتب التصحيح اللغوي جعلتني أقف عند هذه المفردة لأقول: ورد في كتاب «لحن العوام للزبيدي» (ت٣٧٩هـ): «قال محمد: ولا يجوز أن يلحق الألف واللام (ذو) ولا (ذات) في حال إفراد ولا تثنية ولا جمع، ولا يضاف إلى المضمرات، وإنّما تقع أبداً مضافة إلى الظاهر، ألا ترى أنك لا تقول (الذو) ولا (الذوان) ولا (الذون)»[1]. ويبدو هذا الحكم حكماً نهائياً لا تخلو بدايته من توسيع المفهوم.

وقد أشار إلى ذلك «محمد العدناني»، إذ قال: «ذات بمعنى نفس الشيء عرفاً مشهوراً، ونسبوا إليها على لفظها من غير تغيير فقالوا: عيب ذاتي بمعنى جبلي وخلقي... وذات الشيء نفسه»[2].وقد أشار إلى مقولة صاحب النحو الوافي من أن ألفاظ التوكيد المعنوي سبعة[3]، وليس من بينها مفردة (ذات)، لكن فيها معنى النفس والعين[4].

ويجب الإشارة إلى أن «المراد بالذات هنا حقيقة الشيء الأصلية وجملته كاملاً، فتشمل بالذات الحسية كالجسم وباقي المحسوسات، كما تشمل الحقائق المعنوية

(١) لحن العوام للزبيدي، ص١٢.

(٢) معجم الأغلاط اللغوية، ص٢٤١ – ٢٤٢، وينظر: معجم الأخطاء اللغوية الشائعة، ص٩٧.

(٣) النحو الوافي، ٣/ ٤١٤.

(٤) معجم الإغلاط اللغوية، ص٢٤٢.

المحضة كذات العلم، وذات الفهم، وذات الأدب»[1].

ويبدو أن القسم الثاني هو من ألقى بظلاله على هذه المسألة، لأنه كان مرتبطاً بالذات الإلهية، لكن دلالة اللفظ تمّ توسيعها، لذلك استشهد «ابن الجواليقي» (ت ٥٤٠ هـ) بقول «ابن برهان» (ت ٥١٨ هـ) حين قال: «ومن ذلك قول المتكلمين في صفة الله تعالى: الذات قال «ابن برهان»: وذلك جهل منهم، لا يصح إطلاق هذا في اسم الله تعالى؛ لأن أسماءه جلّتْ عظمته لا يصح فيها إلحاق تاء التأنيث، ولهذا امتنع أن يقال فيه علامة، وإن كان أعلم العالمين، فذات بمعنى صاحبة، تأنيث قولك: ذو، الذي بمعنى صاحب»[2].

وهذا ما دعا «صلاح الدين الصفدي» (ت ٧٦٤ هـ) للرد عليها بقوله: «قلت: أما ابن الجواليقي فهو معذور في غلطه، لأنه قلّد ابن برهان وغيره ممن يقول: إن المتكلمين يطلقون (الذات) في أسماء الله تعالى قد غلط ولم يعرف مصطلح القوم في ذلك، وإنما أراد المتكلمون (بالذات) الحقيقية من كل شيء، فقولهم: ذات زيد، أي حقيقته، ولهذا نسمعهم يقولون: ألحدوا في الذات والصفات، والعطف يدل على المغايرة»[3]. والواقع أن هذه المسألة من أعقد مسائل الخلاف العقائدي بين الفرق الكلامية[4]، وأعني بها الذات والصفات، وأشهرها في مبحث التوحيد[5].

---

(١) النحو الوافي، ٣/ ٤٠٦، هامش (٢).

(٢) تكملة إصلاح ما تغلط فيه العامة لأبي منصور الجواليقي، تح د. حاتم صالح الضامن، ص٥٧.

(٣) تصحيح التصحيف وتحرير التحريف لصلاح الدين بن أيبك الصفدي، ص٢١٩.

(٤) ومن أشهرها الأشاعرة والإمامية، والمعتزلة.

(٥) من الفرق الإسلامية من يرى أنه تعالى له صفات موجودة قديمة زائدة على ذاته، فهو عالم بعلم قادر بقدرة مريد بإرادة، وهم الأشاعرة، ومنهم من يرى نفي الصفات القديمة أصلاً فقالوا: هو عالم بذاته قادر بذاته حيّ بذاته، لا بعلم وقدرة وحياة، وهم المعتزلة، ومنهم من يرى أن صفاته هي عين ذاته، وهم الإمامية. ينظر: الملل والنحل للشهرستاني، ١/ ٥٦ – ٥٧. الفصل في الملل والأهواء والنحل لابن حزم الظاهري، ٢/ ٢٩٤. الأنوار الجلالية في شرح الفصول النصيرية، مقداد السيوري الحلي،

ومن هنا يتضح أنَّ أصلَ المسألة ليس لغوياً بل مسألة خلافية في علم الكلام، لكن هذا الجدال والنقاش والخلاف والاختلاف سبب نفوراً لغوياً من هذه المفردة، فأضحت في حقل المحرمات الفكرية، ومن هنا لم يكن أمام «الصفدي» إلا الاعتراف بهذه الحقيقة التاريخية؛ لذلك قال: «ثم إنه إذا توارد قوم واصطلحوا على ألفاظ فيما بينهم نقلوها عن أصل وضعها إلى ما أرادوه، فما لمعترض أن يعترض عليهم في ذلك، لأنه لا مشاحة في الاصطلاحات»[1]، بعد كل ما تقدم عرفنا سبب النفور العقائدي من استعمال هذه المفردة لغوياً معرَّفة أو مضافة إلى الضمير، فحينما نقول: (الله سبحانه وتعالى) و (ذات الله) أو (الذات الإلهية) كأنما ينشأ من هذا التعبير شعور بالأثنينية والمغايرة، وهو أمر تأباه الفطرة اللغوية المسلحة بعقيدة التوحيد التي تخشى التلفظ بما هو (حق لغوي ولكنّه محذور عقائدي) أو كما مثّل له المناطقة بالممتنع العقلي مثل (شريك الباري) لعدم وجود مصداق ينطبق على المفهوم[2].

أما في الأدب واللغة التخاطبية فإن اللفظة لا تنتج هذا المعنى، وهنا يمكن القول إن عبارة: علم الله وذاته شيء وعلم الرجل وذاته شيء آخر؛ فالأولى مرفوضة مستهلكة عقائدياً عليها ألف حجة واحتجاج، ودون إثباتها مكابرة وجدال ومراء.

أما العبارة الثانية فلا إشكال فيها؛ لأن حديث الإنسان عن ذاته وعلمه هو معنى حقيقي ومشخص لهذا كثُر في الأدب – الجنس الروائي والقصصي ـ تحديداً – تعبير (ذات) مضافة إلى الضمير، وهذا له ما يبرره أيضاً فهو في الواقع يشعر الإنسان بإنسانيته من جهة ومن جهة أخرى، هو جواب لاستفهام «فليس يحيا إنساناً، من لا

ص٥٤. دلائل الصدق لنهج الحق، ٢/ ٢٧١ – ٢٧٣. في علم الكلام دراسة فلسفية لآراء الفرق الإسلامية، ١/ ١٢٣. أصالة علم الكلام، ص٨٨ – ٩٠.

(١) تصحيح التصحيف وتحرير التحريف، ص٢٦٩.

(٢) المنطق، ١/ ٥٥.

يسأل نفسه عن نفسه، إن معرفة الذات نتيجة استفهام، والإنسان الذي يريد الاستجابة لقدره يجب أن يستفهم من ذاته عن ذاته»[1].

فإذا نظرنا إلى نماذج استعمال هذا التعبير في القصة البصرية نجدها من الكثيرة إذ لا يمكن تجاهلها منها قول السارد: «خرقت رصاصة القنّاص دماغ العجوز، كأنه كان موعوداً مع رصاصته هذه في اللحظة ذاتها من الساعة نفسها في التاريخ المقدّر والمعلوم سلفاً»[2].

ويقول سارد آخر في قصة أخرى: «هذه رسائله، صراط قاسٍ وحكاية موحشة كوتني أحداثها الرسائل ناقصة بعضها أكلته الكوارث، وبعض فقد لكنه نقص لا يضر كل رسالة مكتملة بذاتها»[3].

ومثله قول السارد: «لا تقل لي لم يعد في الحسبان اليوم أن أحداً يخشى من وجود الذئاب تعبث في الأرض، فالأفعال المتشابهة في القصة كلها تؤدي إلى المعنى ذاته، سواء نزلت سورة من السماء بأطنان القنابل أم كانت هي بذاتها الحديدية تسوح في الأرض، الأمر سيان»[4].

ومثله قول السارد: «صمتت لبعض الوقت مستعرضة في حوار مع ذاتها وبدأت

---

(١) معرفة الذات، ماري مادلين دافي ص١٩.

(٢) حفل لمدينة ميتة، ص٣٧، ومثله قول السارد: «أنا مضيت إلى خلجان الذات المتوحدة مع ذاتها، لقد رأيت شموساً ضخمة أطلت عليها». ينهمر الثلج، ص٨٨. ومثله قول السارد: «مرّ شهر على لقائنا الأول، وإذا بالمرأة ذاتها تتراءى بشكل أقرب إلى بصري ومشاعري، أماطت النظارة عن عينيها، أماطة سنين من التغضن وقد تجاوزت الأربعين». لا ظل فوق الجدار القصير، ص١١٠. ومثله قول السارد في قصة تحمل عنوان «صنع الذات»، حين يقول: «لم أمتلك شيئاً سوى التصميم على صنع ذاتي نحيتُ أفكاراً مثل الحب والأمل المستقيم». ينهمر الثلج، ص٣١.

(٣) أصوات أجنحة جيم، ص١٣.

(٤) أرض القهرمان، ص٥٧.

تلوك كلمات غامضة عن قناعته بالعدول عن هذه الفكرة»[1].

عود الضمير في القصة البصرية:

ما كان محظوراً في النحو العربي مقيداً عليه نقاش وجدال أضحى مرغوباً فيه في القصة والرواية وكثيراً ما يقع، فالناظر في الأدب العربي شعره ونثره يجد فرقاً بين ما هو محظور نحوياً، وما هو مباح بل لذيذ أدبياً وعود الضمير نموذج كبير لهذا الفرق.

فقد أكثر النحو العربي التحذير من إحالة الضمير على متأخر لفظاً ورتبة[2]، أو عودة على غير مذكور لا لفظاً ولا تقديراً.

والواقع أنه لا فرق بين الضمائر سواء كانت للمتكلم أم المخاطب أم الغائب فكلها لابدّ فيها من مرجع للضمير، لكن ضمائر المتكلم والمخاطب مرجعها المشاهدة[3].

«أما ضمير الغائب فعارٍ عن المشاهدة، فاحتيج إلى ما يفسره وأصل المفسر في الضمير أن يكون ما يعود عليه متقدماً»[4]، فإذا ما عاد على متأخر فهو ضمن ضوابط

(١) شغف الرؤيا، ص٤٢.

(٢) قال ابن هشام في مغني اللبيب: «ولا خلاف في تعين الابتداء في نحو (في داره زيد) لئلا يعود الضمير على متأخر لفظاً ورتبة». مغني اللبيب، ٢/ ٤٩٥. وينظر: شرح ابن عقيل، ١/ ٢١٧، ١ / ٢٤٥، ١ / ٣١٠، ٢ / ١٢٩، شرح الألفية للمرادي، ١/ ١٩١، حاشية الصبان، ١/ ١٠٨، جامع الدروس العربية، ١/ ١٢٦، ٢ / ٢٧٢، النحو الوافي، ١/ ٤٥٦.

(٣) ينظر: شرح ابن يعيش، ٣/ ٨٤ – ٨٥، شرح الرضي على الكافية، ٣/ ١٣٨، التذييل والتكميل في شرح التسهيل لأبي حيان الأندلسي، ٢/ ٢٥٢.

(٤) التذييل والتكميل في شرح التسهيل، ٢/ ٢٥٢.

نحوية ستة[1]، وما كان خارج هذه المسائل فهو قبيح ضعيف منكر، كما وصفه الشيخ «الغلاييني»[2]، ولكنه حاول أن يضيف حالة جديدة، هي أنه يمكن ان يعود على غير مذكور، لا لفظاً ولا معنى «إن كان سياق الكلام يعينه كقوله تعالى: ﴿... **وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ**...﴾[3]، فالضمير يعود على سفينة نوح «عليه السلام» المعلومة من المقام»[4].

وهذا القول غير صحيح فقد ذكر القرآن الكريم لفظة الفلك وهي السفينة في عدة مواضع في هذه السورة قبل هذه الآية منها قوله تعالى: ﴿**وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ**﴾[5]. وقوله تعالى: ﴿**وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ**...﴾[6]. وقوله تعالى على لسان نوح «عليه السلام»: ﴿**وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَيهَا وَمُرْسَيهَا**...﴾[7]، فالضمير في (فيها، مجريها، مرسيها) يعود على السفينة المذكورة. وقوله تعالى: ﴿**وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ**...﴾[8].

فالضمير في (تجري) يعود إلى السفينة، وعلى هذا فمرجع الضمير موجود مذكور قبل هذه الآية وليس مقدراً مفهوماً من السياق كما ذكر «الغلاييني».

---

(١) ذكرها الصبان في حاشيته وسماها «المسائل الست وهي رفع الضمير بنعم وبابه، ورفعه بأول المتنازعين، وجره بربّ، وإبدال المفسر منه نحو اللهم صل عليه الرءوف الرحيم، وضمير الشأن والإخبار عن الضمير بالمفسر نحو هي النفس تحمل ما حملت وهي العرب تقول ما شاءت وقيل الضمير فيه للقصة وقيل ما بعده بدل». حاشية الصبان، ١/ ١٠٨.

(٢) جامع الدروس العربية، ١/ ١٢٦.

(٣) سورة هود من الآية ٤٤.

(٤) جامع الدروس العربية، ١/ ١٢٥.

(٥) سورة هود من الآية ٣٧.

(٦) سورة هود من الآية ٣٨.

(٧) سورة هود من الآية ٤١.

(٨) سورة هود من الآية ٤٢.

وقريباً من هذا الرأي ما ذكره د. «فاضل السامرائي»، فقد ذكر مواضع عود الضمير، وجعل منها الاستغناء عن المفسر فقال: «قد يستغنى عن المفسر في اللفظ بما يدل عليه حساً، وذلك نحو قوله تعالى: ﴿**قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي**...﴾[1]. وقوله: ﴿... **وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا**...﴾[2]. فالضمير يعود على امرأة العزيز ولم يتقدم لها ذكر صريح، فهو مدلول عليه حساً»[3].

وهنا مطلبان يفضيان إلى نتيجة واحدة مفادها أن د. السامرائي قد أخطأ:

الأول: أنَّ للذي استشهد به د. «السامرائي» (آية قرآنية)، وفي القرآن الكريم مبادئ وأصول في العربية أغفلها د.، فكأن «ابن جني» قال له مخاطباً عبر الزمن: «ألا ترى إلى ما في القرآن وفصيح الكلام من كثرة الحذوف كحذف المضاف وحذف الموصوف، والاكتفاء بالقليل من الكثير، كالواحد من الجماعة وكالتلويح من التصريح»[4] وهذا المقطع الأخير هو مقصد الحديث.

والثاني: أنه ذكر من الآية الشريفة وهو قوله تعالى: ﴿**قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي**...﴾[5]. وقوله تعالى: ﴿... **وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا**...﴾[6]. وفيها ضمائر قال عنها د. «السامرائي» إنَّها تحيل إلى امرأة لم يجر لها ذكر، وهذا خلاف الواقع فلو قرأ الآية السابقة لتبين له فساد هذا الرأي والآية هي قوله تعالى: ﴿... **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ**﴾[7]، والضمائر بعدها – ومنها ما ذكر د. «السامرائي» – تحيل إلى امراة العزيز، غاية ما في الأمر أن ذكرها لم يجر بالاسم الصريح، بل بالاسم الموصول

(١) سورة يوسف من الآية ٢٦.
(٢) سورة يوسف من الآية ٢٦.
(٣) معاني النحو، ١/ ٥٦.
(٤) الخصائص، ١/ ٨٧. وينظر: مفتاح العلوم للسكاكي، ص٣٩٧.
(٥) سورة يوسف من الآية ٢٦.
(٦) سورة يوسف من الآية ٢٦.
(٧) سورة يوسف من الآية ٢٣.

(التي وله محل الفاعلية، واصفاً العلاقة من جهتين: علاقة المرأة (امرأة العزيز) بيوسف التي تمثل السيطرة وعلو المقام؛ لأنه في بيتها، وعلاقة يوسف بالمرأة التي تمثل الاحترام والإجلال والامتنان، وقد طبق القرآن الكريم في هذه الآيات الشريفة قانون «التلويح أقوىٰ من التصريح» الذي تحدث عنه «ابن جني»، ولا خلاف في أنه أبلغ[1].

ويجب الإشارة إلىٰ أن الضمير الغائب لا يقتصر علىٰ (الهاء) مذكراً كان أم مؤنثاً أو مثنىٰ أو جمعاً، وإن كانت هي الأبرز من بين مصاديق الضمير الغائب، بل هناك ضمائر أخرىٰ تطلب مرجعاً لها مثل (ألف الاثنين، واو الجماعة، نون النسوة)، لذلك قال د. «محمد حسنين صبرة»: «الذين قعّدوا لمرجع ضمير الغائب لم يتعرضوا لضمير الغائب غير المبني علىٰ الهاء إلا نادراً، إيماناً منهم أن الذي ينطبق علىٰ هذا ينطبق علىٰ ذلك»[2].

وخلاصة القول إنه لا يجوز عود الضمير علىٰ متأخر لفظاً ورتبة، فكيف به إذا لم يعد أصلاً بل بقي هملاً أو تأخر عودة، لعل الواقع النحوي يرفض ذلك ويأباه، فلكل ضمير مرجع إليه يؤول، لكن الأدب قبله ونمّاه، فوجد في الشعر قديمه وحديثه، وزكا في النثر بأساليب مختلفة وأفانين شتىٰ، ولا نعدم في الأدب العربي نماذج ومصاديق لهذا الضمير وأقرب مثال علىٰ ذلك قول امرئ القيس في معلقته:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ

فكل ضمير للغائب في بداية القصيدة مثل (ألف الاثنين، واو الجماعة، نون النسوة)، فهو ضمير لا مرجع له، ومنه قول المثقب العبدي[3]:

(١) ينظر: مختصر المعاني سعد الدين التفتازاني، ١/ ١٠٤.
(٢) مرجع الضمير في القرآن، ص١٢.
(٣) ديوان المثقب العبدي، تح حسن كامل الصيرفي، ص٢٣٤.

أَلا حَيِّيا الدّارَ المُحيلَ رُسُومُها تهيجُ علينا ما يهيجُ قديمها

ومهما تكن ماهية هذا المثنى – مثنى حقيقي أم جارٍ على عادة العرب من مخاطبة المفرد خطاب المثنى، فإن مرجع الضمير غير مذكور، ومعنى هذا أن كل قصيدة تبدأ بخطاب المثنى فإن فيها ضميراً يعود على غير مذكور، وكذلك خطاب جمع المذكر السالم، مثل قول المتنبي[1]:

أَعيدوا صَباحي فَهوَ عِندَ الكَواعِبِ وَرُدّوا رُقادي فَهوَ لَحظُ الحَبائِبِ

أما في القصة البصرية فنجد أن كثيراً من القصص التي كُتبت بضمير الغائب، وكان السارد فيها شخصاً خارج القصة سواء كان راوياً عليماً أو غير ذلك كانت بدايتها تحمل ضميراً أو ضمائر لا مرجع لها متقدم عليها لا حكماً ولا تقديراً مثل قول السارد: «عندما رفعوا العصابة عن عينيه خيّل إليه أنه واقف عند حافة هاوية صخرية، نفق أسود، تعصره سدوم ضبابية»[2].

ولم يرد ذكر لهذه الجماعة التي رفعت العصابة عن عيني الرجل في القصة وقول السارد: «اتجهوا جنوباً مخلفين النهر وراءهم والرطب المائع، وانتشروا على الساحل والصحراء رمالاً ناعمة، ذرات بشرية وبنادق، حفروا قاماتهم وغاياتهم وتوغلوا في الأرض»[3]. نرى ضمير (واو الجماعة) لا مرجع له.

وقول السارد: «يوم أشاع أنه صار رجلاً من ذهب، لم تصدق القرية، إذ إنَّ مثله لن يكون إلاَّ إصبعاً تالفاً أو مصراناً ينقره الدجاج... حتى زوجته الحلوة (بطة) كذّبته وأشاعت أن مطشر زوجها مسه الخبل بسبب الجوع»[4]. نلحظ هنا أن ضمائر

(١) شرح ديوان المتنبي للواحدي، ١/ ٣٢٧.
(٢) الأنهار السبعة، ص٤.
(٣) أصوات أجنحة جيم، ص١٩.
(٤) المعدان، ص٦٧.

كثيرة عادت على متأخر بعد سبعة أسطر من القصة فعاد الضمير على اسم علم لرجل من أهل الأهوار.

وفي قصة «الغشاوة» يقول السارد: «كثيراً ما يقف أمام المرآة خصوصاً حين أخذ إحساسه بأزمة الصراع مع ترادف الأيام يأخذ بعداً آخر قريباً من الشعور بالرغبة لاقتطاف الأشياء قبل نضوجها»[1]. ويستمر الحديث عن الضمير الغائب الذي لا مرجع له إلى نهاية القصة، ويتحول ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم مخاطباً المرآة: «نعم أنا المراهق المخدوع أيتها الفاجرة كيف تفعلين ذلك...؟ وحين رفع يديه لينهال عليها ضرباً لم يصدق ما رأته عيناه، ارتعدت فرائصه، تصبب عرقاً، فلقد رأى صورته في المرآة ولكنها لا تفعل ما يفعله هو»[2]. أيكون مرجع الضمير الغائب ومفسره ضمير المتكلم؟! وما موقف النحو العربي من مرجعٍ هكذا، مرجعٌ لم يرتق مرتبة العلمية أو التعريف بـ (ال)؟!

ومثله قول السارد: «هاجمه الليل، مقتحماً عليه الباب، كان مستلقياً على حصير قشّ تيبست أصابعه على عقب سجارة منطفئة، عيناه تحدقان إلى السكون... نهض متكاسلاً في الطريق صادفته الوجوه راضية عائدة بعد إغلاق المتاجر»[3].

وهكذا تترادف الضمائر مشيرة إلى شخص لم يذكر في القصة اسمه، وإنما يكتفي

---

(١) أنفلونزا الصمت، ص٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦.

(٣) الخارج من ظله، ص٢٥، ومثله قول السارد: «أغلق عينيه، معلناً عماه، عندما امتزجت موسيقاه بنعيق الغراب كانت النغمات جافة، تحمل أصوات الضفاف المتعرية الدم هو الدليل قال ذلك»، الخارج من ظله، ص٢٧. وقول السارد: «لم يكد ينفض أرديته من الرمال التي تراكمت عليها والتي تسلقت كل شعرة في رأسه، وأحالت لون بشرته بنفسجياً بعد ذلك السفر المجهد... يرافقه شرطيان أمسك أحدهما بسلسلة حديدية مربوطة بقيد صدئ يجمع معصميه... في محطة القطار ابتعدوا به عن المسافرين المترقبين قدوم قطار». مجموعة «ممر الضوء»، ص٩. وبعد ذلك قريباً من نهاية القصة نعرف أنَّ مرجع الضمير يعود على رجل سجين لم يرد له تسمية أو ذكر إلى نهاية القصة.

السارد برسم صورة من ملامحه الشخصية ومعاناته النفسية. فضلا عن عشرات القصص التي تشير إلى ظاهرة واحدة هي وجود ضمائر لا مرجع لها في القصة، أو لها مرجع متأخر عنها، وهذه الحالة وإن كانت مرفوضة في النحو العربي إلا أنها تثير نوعاً من الغموض المحبب المحفز على الاستمرار بالقراءة لمعرفة مرجعية هذه الضمائر، تاركاً الوصف المعمق والحوار الداخلي هو من يرسم ملامح الشخصية ويؤطرها.

الفصل الثاني

ثريّا النص في القصّة البصريّة

المبحث الأول: ثريّا النص في القصّة البصريّة الملامح والسمات

(ثريا النَّص) لا شك أن في المصطلح رمزيتين: (رمزية العلو، ورمزية النورانية). أمّا رمزية العلو فالثريا: «من الكواكب، سميت لغزارة نوئها. وقيل: سميت بذلك لكثرة كواكبها مع صغير مرآتها... وهو تصغير على جهة التكبير»[1].

وأمّا رمزية النورانية فهو التنوير الأوّل المسلط على النصّ من الخارج ومن هنا أيضاً أقام «جاك دريدا» تشبيه العنوان بـ «الثريا» في إضاءة الطريق الذي ستسلكه القراءة، والطريق الذي سبق أن سلكته، فالعنوان في اعتلائه النصّ يسمح بإفاضة النور اللازم لتتبعه»[2].

وهنا يجب الإشارة إلى أن النظرة للمسلمات الأدبية في تغير مستمر، فقديماً كان النظر إلى الاستهلال القصصي أنّه معيار لنجاح القاص وقوة القصّة.

قديماً رأى الأديب الأمريكي «أدغار ألان بو» - الذي وصف بأنه أبو القصّة القصيرة - رأى أن «البداية الناجحة هي التي تحدد نجاح القصّة أو إخفاقها»[3].

وتابعه على هذا الرأي الكاتب والروائي المصري «يحيى حقي»[4]، ومع تقدم الدراسات الأدبية وتطورها، رأى المشتغلون بالأدب أن «ثريا النصّ» تقوم بوظيفتي الاستهلال القصصي، والوظيفتان هما: الأولى: جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد وشدّه إلى الموضوع... أمّا الوظيفة الثانية للاستهلال فهي التلميح بأيسر

(١) لسان العرب لابن منظور، ترتيب عبدالله الكبير، مادة (ثرا)، ١/ ٤٨٠.
(٢) ثريا النصّ، ص١٠.
(٣) دراسات في القصّة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها أعلامها، د. محمد زغلول سلام، ص٢٩.
(٤) ينظر: عنتر وجوليت، ص٤.

القول عما يحتويه النصّ[1].

وقد كتب أحد قصاصي البصرة كتيّباً صار عنوانه مصطلحاً، تعارفت عليه جماعة القصاصين في البصرة بل العراق، والقاص هو الأستاذ الراحل «محمود عبدالوهاب»، أطلق تسمية «ثريا النصّ» عنواناً لهذا الكتيّب[2].

وقد أشار المؤلف إلى أنّه استعار المصطلح من الناقد الفرنسي- الجزائري المولد «جاك دريدا»[3].

والواقع أن المصطلح في الأصل وجد في حقل الشعر، وقد تنبّه الشاعر الفرنسي «ملارمة» إلى أهمية العنوان، وأطلق عليه مصطلح (ثريا) الواقعة في سقف النصّ عند قراءته لقصائد الشاعر «موريس جينمو»، ولكن الأستاذ «محمود عبدالوهاب» نقله من حقل الشعر إلى حقلي القصّة والرواية[4].

هكذا تحوّل المقال إلى كُتيّب، ولهذا اقترن مصطلح ثريا النصّ باسم الأستاذ «محمود عبدالوهاب»، وأضحت الإشارة إليه من لوازم الحديث عن العنوان ومقدماته[5].

والقدر المتيقن أنّه هو من أسس مصطلح «ثريا النصّ» عراقياً على الأقل[*].

---

(١) الاستهلال فن البدايات في النصّ الأدبي، د. ياسين النصير، ص٢٢ – ٢٣.

(٢) يقول المؤلف: «لم أعثر، وأنا في سبيل البحث عن المصادر على كتاب خاص بدراسة العنوان، الأمر الذي جعلني كمن يجوس أرضاً مجهولة، حذراً من أن يضع قدميه على أية بقعة منها إلا بعد تريث». ثريا النصّ، مدخل لدراسة العنوان القصصي، ص ١٠.

(٣) ثريا النصّ، ص٧.

(٤) مروءات الوائلي «صدمة العنوان ووضوح المتن» جاسم العايف، موقع كتابات، ٦/ تشرين الأوّل/ ٢٠١٣.

(٥) ينظر: ثريا النصّ في حكايات الموصل الشعبية «قراءة في التراكيب والدلالة» د. بتول حمدي البستاني، دراسات موصلية، العدد ٢٧/ تشرين الثاني/ ٢٠٠٩.

* لم أرَ في كتابات المغاربة والمصريين ما يدل على تفاعلهم مع هذا المصطلح.

وقد أطلق د. «عبد الجليل» منقور على العنوان صفة (الكلمة المحور)، فالعنوان عنده تجميع مكثف لدلالات النصّ وإن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثمّ يتم ترددها في مقاطع النصّ، فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان وتقليباً له في صور مختلفة، فالكلمة المحور التي هي العنوان تتحول إلى الجملة المنطلق، ليتناسل النصّ عبر تشاكلات وتقابلات عدة، ليمرّ على الجملة الرابطة وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف التي تتموقع في نقطة ما من النصّ[1].

وما سقنا هذا القول إلا لنبين الفرق الدقيق بين مصطلحين: **الأوّل**: الجمهور، **والآخر**: القراء، وأثرهما في موضوع العنونة، أو قل بالمعنى الدقيق أثر العنونة فيهما فالجمهور كيان قانوني أوسع من القراء؛ لأنّ العنوان يمكن أن يرتحل على ألسنة أشخاص لم يقرؤوا الكتاب، وهذا ما يدعى بالتلقي العنواني[2].

وهذه التفرقة ناتجة من التفرقة بين مصطلحي النصّ والمناص، فالمناص أوسع مدى من النصّ في الانتشار، وهذه المقارنة ناتجة عن طريق المقابلة بين بالمصطلحين[3]. فالعنوان بعض المناص، وهذه صفته. والملحوظ اختفاء الصفة النحوية من عنوان كتاب سيبويه، فلم يكن عنوان الكتاب «الكتاب الكامل» أو «الكتاب الجامع» هذا الاختفاء للصفة والإضافة ركّز الدلالة المركزية للعنوان.

---

(١) المقاربة السيميائية للنص الأدبي أدوات ونماذج، ص٦٢، الملتقى الوطني الأوّل، ٢٠٠١، الجزائر.

(٢) عتبات جيرارجينيت، ص٧٣.

(٣) من هذه المقابلة نستطيع الجزم أن كتابي (الإكمال والجامع) لعيسى بن عمر (ت ١٤٩ هـ) اللذين ورد ذكرهما في بدايات تاريخ النحو، وأنهما كتابان مؤلفان في النحو العربي، كما هو حال كتاب سيبويه هو مجرد أكذوبة لا أساس لها من الواقع؛ لأنهما مناصان لا نصّ لهما، بل هما على وجه الدقة لا يملكان من المناص إلا العنوان وصاحبه فقط، وإن اشتهرا صيتاً وطارا في أجوء كتب تاريخ النحو محلقين عبر الأجيال، وهذا ما أكده أبو سعيد السيرافي (ت ٣٦٨ هـ). ينظر: المدارس النحوية، شوقي ضيف، ص٢٦، الحلقة المفقودة في تاريخ النحو العربي، ص١٥٨ – ١٦١، المدارس النحوية، خديجة الحديثي، ص٧٢، ١٠٣.

ويجب الإشارة إلى أن أغلب كتب النحو في الصدر الأوّل من تاريخ النحو العربي جاءت معرّفة مفردة مثل «الجمل المنسوب» «للخليل بن أحمد الفراهيدي» (ت ١٧٠ هـ)، «التفاحة» لـ«ابن النحاس» (ت ٣٣٧ هـ)، «المقتضب» «للمبرد» (ت ٢٨٦ هـ)، «الأصول» لـ«ابن السراج» (ت ٣١٦ هـ)، «الجمل» «للزجاجي» (ت ٣٣٧ هـ)، «الخصائص» لـ«ابن جني» (ت ٣٩٢ هـ)، و«المقتضب» له أيضاً؛ ليدل على مضمون هذه الكتب مباشرةً، وبدون إضافات أو صفات، ذلك لأنّ العنوان يبرز «مقروئية النصّ وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي فالنصّ هو العنوان، والعنوان هو النصّ، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية أو علاقات تعيينية أو إيحائية أو علاقات كلية أو جزئية»[١].

وهكذا نرى أن المسألة قد تطورت وتغيرت ولم يعدْ يُنظر إلى العنوان على أنّه مسألة شكلية غير مهمة، واندثر الرأي القائل إن العنونة قد لا تثير إلا عدداً محدوداً من القراء، فالقارئ غالباً ما يقفز العنوان ليستقر في فناء النصّ مباشرة، إن العنوان لا يهمه، وذاكرته لا تحتفظ به طويلاً[٢]. وإن كان ثمّة اتفاق في الأعم الأغلب على أن العنوان هو العتبة الرئيسية التي تفرض على المتلقي أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق أي نصّ، وهو العنصر الأكثر أهمية بالنسبة إلى الكاتب[٣]، «وأنه يعتبر نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري البحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة»[٤].

وخلاصة القول إنَّنا إذا اعتمدنا طريق النصّ لفهم العنوان فقط فهذا يعني ضمناً إهمال طريق العنوان – النصّ «المسلك الأوّل»، وهذا بخسٌ للدلالة النحوية

(١) عتبات النصّ مقاربة سيميائية، ص١٠٣.
(٢) ثريا النصّ، ص٥.
(٣) ينظر: عتبات النصّ، ص١٠٥.
(٤) سيمياء العنوان، بسام قطوس، ص٣٣.

واللغوية لهذه العناوين وفلسفة توزيعها في جغرافيا النحو؛على أنّه توجد نصوص كثيرة مهمة تحث على أن لا يهمل المسلك الأوّل بل إنّه يفتح باباً عنوانه العام معاني «معاني النحو»، فـ «إذا كانت قاعدة التركيب قاصرة عن ضبط حركية الدال فإنّه يبقى لها أن تموضع فلسفتها – فلسفة الإسناد الفعلي أو الاسمي أو التركيب الإضافي أو الوصفي إلى آخره – داخل التفاعلية التناصية بين دوال العنوان وما تتناص معه»[1].

وهنا يجب الإشارة إلى أننا يمكن أنْ نقرأ النصّ من العنوان قراءة إجماليَّة واحتماليَّة، على أنّه ثمّة قراءة ثانية ورحلتها من النصّ إلى العنوان، وهي أشد حسماً للنتائج وأكثر تأملاً، كأن الأوّل تصور والثاني تصديق لهذا التصور. ولما كان منطلق هذا المبحث هو العنوان – النصّ فيجب النظر إلى تنوع العنوان الذي يمكن أن يكون كلمة مفردة أو جملة أو نصاً[2]؛ لكن العرف العام والذوق الأدبي اقتصر على النوع الأوّل والثاني، أضف إلى ذلك أن الواقع النحوي قد أبطل النوع الأوّل وأحاله إلى النوع الثاني عن طريق التقدير، فالنحو العربي يقدر مبتدأ للخبر فيألف معه جملة اسمية، ويمكن الاستعانة بكتب النحو للنظر في كيفية التعامل النحوي مع عنوانات المواضيع النحوية نفسها، مثلاً في عنوان «الكلام وما يتألف منه» قال «المرادي»: «والضمير المرفوع في (يتألف) عائد على الكلام، والمجرور بـ (من) عائد على (ما)، والمعنى هذا باب شرح الكلام وشرح الشيء الذي يتألف الكلام منه وهو الكلم. ولكنه حذف الباب والشرح وأقام المضاف إليه مقام المحذوف اختصاراً»[3].

وفي الهامش أشار د. «المحقق فخرالدين قباوة» إلى أن «الشارح أغفل حذف

(١) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٢٦.

(٢) سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، ص٩٠- ٩١، مجلة الواحات، المجلد ٧، العدد ٢، الجزائر ٢٠١٤.

(٣) شرح الألفية للمرادي، ١/ ٢٦.

(هذا) لشهرته في جميع الكتب»[1]. وأغلب النحويين يرونه خبراً لمبتدأ محذوف، وهذا الحذف هو للاختصار بسبب الوضوح، قال «الأشموني»: «الكلام وما يتألف منه: الأصل هذا باب شرح الكلام وشرح ما يتألف منه أُختصر للوضوح»[2].

وإذا كان «الأشموني» يجزم بأنه خبر لمبتدأ محذوف، وعلى هذا أغلب النحويين فإنّ «الصبان» لا يجزم بهذا الرأي، لذلك قال: «وما أشار إليه من أن الكلام خبر مبتدأ محذوف تبعاً للموضح غير متعين، إذ يجوز كما قاله «الشنواني» رفعه على أنّه مبتدأ حذف خبره أي باب الكلام هذا الآتي»[3].

ومع أن الحذف سنة ثابتة في العربية إلا أن خفاء المحذوف أو احتمال محذوف آخر أمر وارد، لذلك قال «ابن جني» في باب شجاعة العربية في كتابه «الخصائص»: «وقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته»[4]؛ ومع أن التكلف النحوي قد وقع فعلاً مع هذه الآراء إلا أن النصّ الأدبي يختلف عن غيره بكونه ينتقي أو يذكر من الكلام ما هو ضروري ويحذف ما لا ضرورة له؛ لذلك تعدّ معرفة ما ينبغي أن يذكر من الكلام وما يحذف منه واحداً من المعايير للبلاغة الفائقة[5].

إن وجود التقدير في لحظة ما منشئ للجملة، وفي الوقت عينه ينفي المفردة، وهذا ما يتضح في ثريا النصّ، فكلّ العناوين المفردة للقصص في الواقع من جهة النحو

(١) المصدر نفسه، ١/ ٢٦، هامش (٣).
(٢) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ١/ ٨.
(٣) حاشية الصبّان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ١/ ١٩.
(٤) الخصائص لابن جني، ٢/ ٣٦٢.
(٥) البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي، ص٦٠.

عبارة عن جمل اسمية مقدرة المبتدأ في أغلبها أو مقدرة الخبر في أقلها بحسب رأي الصبّان في حاشيته[1].

والواقع أن اسمية العنوان أو فعليته لا تعني شيئاً إذا لم نفعّل العلامات النحوية بشكل تكون كلّ قاعدة نحوية هي تصوير وتشكيل لبنية من المفاهيم تشير إلى مطلقها من جهة وتصوره للعالم من جهة أخرى، لذلك قال د. «سعيد بحيري»: «يمكن أن تفهم علامات نحوية على أنّها علامات موجهة للإبلاغ إلى إمكان وظيفي للنحو خارج التركيب هو التداول، فإنّ أمر النحو لا يقف عن هذا، بل يتجاوزه إلى الحد الذي تكون فيه كلّ قاعدة نحوية هي بنية مفاهيم وتصورات عن العالم تضمنها اللغة في هذه القواعد، ذلك أن نسق لسان ما يحدد تحديداً معيناً تصورنا للعالم... فإنّ القاعدة النحوية تشف عن مفاهيمها البانية لها، لتضيفها إلى الدوال اللغوية، وهذا ما ندعوه تصعيد القاعدة النحوية لأداء وظيفة دلالية «مفهومية»»[2].

فيمكن تطوير الدلالة النحوية بالنظر إلى مكانها الجغرافي في خارطة النحو أوّلاً، وبالنظر إلى استعمالها الدلالي ثانياً.

نعم، لدينا أحكام نحوية (كلية أو جزئية) للموضوعات النحوية، لكن الوقوف على حقائق هذه المعاني غير متوفر إلا ما ندر، فلم تذكر كتب النحو أن (لا) النافية للجنس تدل على تغيير في قناعات الإنسان وأنّه أصدق أنواع النفي وأوقعه في نفس القائل أولاً قبل السامع، فهو نفي معمق نابع من النفس وله أثره في آيديولوجية المتكلم، وليس مجرد إخبار بهذا المعنى، بدليل أن كلمة الإخلاص تبدأ بـ (لا النافية للجنس).

وقد عرفت كتب النحو المصدر المؤول والمصدر الصريح لكن دلالات الفرق

(١) حاشية الصبّان على شرح الأشموني، ١/ ١٩.

(٢) علم لغة النصّ، سعيد حسن بحيري، ص١٩١.

بينهما غير متوفرة في كتب النحو إلا ما ندر، فأغلبها شكلية[1]، غير ما ذكره د. «مهدي المخزومي»[2] في بحثه عن أدوات الوصل في العربية، ومنهم من أثار إشكالية المصطلح فرأى أن مصطلح (المصدر الصريح) تسمية فيها نظر، لأنّه ليس ثمّة مصدر مؤول لكي يقابله مصدر صريح، بل هناك مصدر يقابله تركيب[3].

ورأى أن فكرة الاستغناء هي البديل في إعراب المصدر المؤول، ففي نحو قوله تعالى: ﴿... **وَأَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُمْ**...﴾. [سورة البقرة، الآية: ١٨٤]، يكون ﴿**خَيْرٌ**﴾: خبر مرفوع لمبتدأ أغنت الجملة الفعلية ﴿**أَنْ تَصُومُوا**﴾ عن ذكره لدلالتها عليه[4]، ولم يشر إلى أن هذا المصدر له دلالة، وأن المعلومة التي نتسلمها من المصدر المؤول تختلف عن المعلومة التي يسلمها لنا المصدر الصريح، فالأولى تأتي بعد معاناة وتمحيص وابتلاء، فلم يأتِ هذا الخبر إلا بعد الإحساس بالجوع والعطش، ونحن نعرف أن النكرة تفيد العموم، لكن لم نقل إن معظم الخطاب الموجّه للمجتمع هو من باب النكرات، وهكذا بقية مفردات النحو يجب أن تعطى حكماً دلالياً عاماً، ثمّ ينظر في التفاصيل، هذه الأحكام غير متوفرة، والسبب في ذلك هو العزوف عن دراسة النصّ النثري أو الشعري الاقتصار – في الأغلب – بالنظر إلى النحو الوظيفيّ، ونحن نسير بهذه الطريقة (طريقة السمة الدلالية للقاعدة النحوية) سنتخذ العنوان ودلالته النحوية أنموذجاً لهذا السير من القمة إلى القاعدة، ولابدّ لنا من استعراض أقسام القصّة البصرية – إجمالاً – ومقسمها وجود منتج واحد للعمل أو أكثر، وهي على قسمين:

القسم الأوّل: ما كان مجموعة قصصية لقاصٍ واحد، وهو أغلب النتاج

(١) ينظر: معاني النحو، ٣/ ١٢٦ – ١٣٢.

(٢) في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص٣١٥.

(٣) نظرات في الجملة العربية، كريم حسين الخالدي، ص٧٠ – ٧١.

(٤) المصدر نفسه، ص١٠١.

القصصي، وأكثرها عدداً[*]، وهي على نوعين:

أ. عناوين لمجاميع قصصية تحمل عنواناً، وهو عنوان لقصة ضمن المجموعة القصصية، فكأنها من باب تسمية كلّ المجموعة باسم بعضها[**].

ب. عناوين لمجاميع قصصية، لكن لا قصة لها في المجموعة، وكأنّ عناوين القصص نصّ وهي عنوانه[***].

القسم الثاني: وهو ما كان عنواناً جامعاً لنتاج أكثر من قاصٍ، أي ما كان نتاجاً لمجموعة من القصاصين، وليس لقاصٍ واحد فقط. وهو ثلاث نماذج:

١. جماعة البصرة أواخر القرن العشرين.

٢. كتاب فنارات، وله:

أ. نار الظهيرات الصعبة.

ب. ذاكرة المقهى.

ج. لاعبو السرد.

٣. بقعة زيت من إنتاج المشغل السردي.

أمّا جماعة البصرة أواخر القرن العشرين فهي إحدى عشرة مجموعة قصصية صدر العدد الأوّل منها في تموز ١٩٩١ م، وصدر العدد الأخير منها بعنوان خاتمة القرن عام ٢٠٠١ م، تراوح عدد القصاصين في كلّ عدد من أربعة إلى ثمانية من القصاصين البصريين «واستمر المشروع عقداً كاملاً أصدرت خلاله الجماعة إحدى عشرة مجموعة قصصية بتقنية الاستنساخ... كانوا يوزعون مطبوعهم في الخفاء،

* عددها ثمان وعشرون مجموعة قصصية.

** عددها إحدى وثمانون مجموعة قصصية.

***عددها سبع عشرة مجموعة قصصية.

وكأنه منشور سري بسبب تقاطع كتاباتهم مع الأوضاع السياسية والثقافية... رغم أن عروضاً كثيرة تناولت المطبوع في صحف ومجلات النظام نفسه تشيد بالتجربة»[1].

أمّا كتاب فنارات[2] فقد أصدر «نار الظهيرات الصعبة»[3]، و «ذاكرة المقهى»[4]، و«لاعبو السرد»[5]، والملحوظ هنا أمران:

الأوّل: تنامي عدد القصص في كلّ نتاج.

الآخر: أن العنوان الأوّل ارتبط بالزمان والعنوان الثاني بالمكان[6]، والثالث بالسارد أو الشخص الفاعل، ولعله بهذه العناوين يشير إلى أركان القصّة وعناصرها من زمان ومكان وشخصيات وحدث، والنموذج الذي أقف عليه هو كتاب «بقعة زيت»، وهو من إنتاج المشغل السردي[7]، لكن لماذا بقعة زيت؟ وما هي مرجعية هذا العنوان؟ وما دلالته؟ هل هناك بقع أخرى؟

نعم أشهر هذه البقع هي بقعة الحبر التي أوجدها عالم النفس الألماني السويسري المولد «روشاخ»، ويبدو أن ثمّة صلة بينهما، وقد تمت الإشارة إليه في مقدمة المجموعة بقولهم: «قد يذكرنا موضوعها ببعض التجارب السريالية في

(١) لاعبو السرد (المقدمة)، ص١٠ – ١١.

(٢) يصدر الاتحاد (اتحاد أدباء البصرة) أيضاً مجلة فنارات، وقد صدر منها العدد ١٣ لسنة ٢٠١٥، حتى الآن، وفيها فنارات (الفنار الشعري، الفنار القصصي، الفنار النقدي، الفنار المسرحي، الفنار التشكيلي... إلخ).

(٣) فيها عشرون قصة عام ٢٠٠٤.

(٤) فيها قصص قصيرة جداً لخمسة عشر قاصاً عام ٢٠٠٨.

(٥) فيها تسع وثلاثون قصة عام ٢٠١٥.

(٦) يوجد في البصرة مقهى الأدباء يمثل مركزاً مهماً ومرتكزاً دائماً لأدباء البصرة.

(٧) في بداية عام ٢٠٠٥ تأسس المشغل السردي، وقد تمت الإشارة إلى الصعوبات في إقامة هذا المشغل في مقهى الأدباء (ينظر: لاعبو السرد، ص١١). وفي شتاء عام ٢٠٠٦ م تم إصدار هذا العمل وهو باكورة المشغل السردي.

الكتابة الميكانيكية، بيد أنّها أقرب إلى تجربة (بقعة الحبر) التي اقترحها عالم النفس الألماني «روشاخ» والتي ذاع استعمالها في عيادات الطب النفسي»[1].

لكن الناظر يدرك مدى الفرق بين بقعة الزيت وبقعة الحبر، فبقعة الحبر تستخرج بواطن الإنسان، وتستنطق مكنوناته عبر إجابته عن كلّ الرسوم الموجودة في البطاقات العشر التي رسمتها بقعة الحبر وتحليها من قبل علماء النفس، على حين أن بقعة الزيت تصور هذه البواطن وتناميها وأثرها على سلوك الإنسان وحياته، سواء كانت نفسية أو خارجية، ولا أدري أكان التماثل العددي من قبيل المصادفةأم أمراً مقصوداً، فكانت بقع الحبر لروشاخ عشر بقع خمس منها ملونة، وخمس منها غير ملونة، وكانت (بقعة زيت) عشرة بقع أربع بقع تحمل عنوان (بقعة زيت)[2]، والقصة الخامسة تحمل عنوان «قارورة زيت»[3]، على أن العنوان العاشر جاء بصيغة الجمع (ثلاثية البقع الزيتية)[4].

أمّا النصوص الأربعة الأخرى[5] فلا زيت فيها ولا بقع في العنوان، لكن في النصّ موجودة، فهي بقعة زيت وإنْ لم تحمل هذا العنوان.

كانت بطاقات روشاخ متباينة لتبين انفعالات الإنسان وتأثر انطباعاته، وكذلك كانت قصص «بقعة زيت»، فقد جاءت النصوص متباينة تباين الكتاب أنفهسم، إذ تناول أحدهم بقعة الزيت من وجهة نظر فنتازية، حين جعل من شخصيته المركزية بقعة زيت، فيما تناولها الآخر من زاوية تشكيلية لونية وعالج الآخر البقعة على أنّها

(١) بقعة زيت، ص٥.

(٢) للقصاصين: عبدالرزاق الخطيب، عادل علي عبيد، باسم القطراني، فرات صالح.

(٣) للقاص ناصر شاكر الأسدي.

(٤) للقاص فاضل حسن الكعبي.

(٥) قصص: «خلوة حارس الكرسي الدوار» للقاص ناصر قوطي، «عين الطائر» للقاص رمزي حسن «كريم ٧٨» للقاص كامل فرعون، «لا جهات في البحر» للقاص عبدالحليم مهودر.

قطرة من عطر.

يبقى أن نشير إلى أن عنوان بقعة زيت لا يخلو من دلالة تنطوي على مفارقة لما تدل عليه من حركية وتغيير، إذ أن في جوهر البقعة ما يشير إلى عدم ثباتها وسكونيتها[1].

وهذا أمر مألوف غير مستبعد، فالإنسان عرضة للمشكلات تتعاقب عليه صروف الزمان فتُصيّره إنساناً آخر تترك أثرها في نفسه، ومن منا من لم يرَ في حياته بقعة زيت طافية أو عالقة أو متطورة، وحينما ننظر على عتبة العنوان نظرة نحوية نجدها نكرة أضيفت إلى اسم جنس، وبالتحليل العام نجد أن النكرة تفيد العموم واسم الجنس يفيد الشيوع، هذا ما وفّره النحو، لكن يجب الإشارة إلى أن كلّ قاص – يصح أن نطلق عليه هذه الصفة بحق وهو جدير بها – يمتلك مخزوناً نحوياً غير هذا النحو، ومعاني نحوية لم تكتبها كتب النحو.

وقد أشرنا سابقاً* إلى أن كتب النحو كتبت بنية النحو الظاهر والقواعد اللغوية ومعاني بعض النحو، أمّا معاني النحو وحقائقها، فقد تُذكر وقد يُشار إليها إشارة عابرة، ذلك أنّها في ذهن مستعمل اللغة ومتعاطيها فقط.

والناظر إلى العنوان يرى أنّها وقفة في حياة إنسان – غالباً ما يكون الكاتب – لأنّه الأقدر على تصوير أثرها ومؤثرها كانت «بقعة زيت» تصور وقفة في حياة الإنسان ولحظة توقف في حياة الكاتب وكأنه يستعرضها بعنوان «مشكلة في حياتي»، وإن كانت مشكلة إنسان في السرد، ولكن لماذا حياة الكاتب/ الراوي، لماذا ليست حياة شخص عزيز آخر مثلاً؟ الجواب ببساطة، لأنّ عنوانها العام «بقعة زيت»، وكأنها في معناها العميق «حدث في إنسانيتي» – بلسان الكاتب – لا لشيء إلا لأنّ التنكير يفيد العموم والجنس يعني المتكلم حقيقة، فالزيت وإن كان نوعاً من السؤال إلا أنّه

(١) بقعة زيت، ص٧.

* الصحيفة ١٨٣ من هذه الأطروحة.

جنس لما تحته من أنواع الزيوت، وإلا فما الفرق بين بقعة زيت التي تعني (مشكلتي) أو (حدث في حياتي) وبين (بنت طبق)(**) التي ذكرها الزمخشري في كتابه المفصل، وهو يذكر اسم الجنس وعلم الجنس[1]، فإنّ كان الاعتراض على أنّه خاص بالحيوان وهو قول «الزمخشري»: «اسم الجنس واسم العلم في الحيوان وما لا يتخذ ولا يؤلف، فيحتاج إلى التمييز بين أفراده كالطير والوحوش وأحناش الأرض وغير ذلك»[2].

فالردّ هو أن اللغة تجنح إلى التوسع وشمول ما لم يشمل فيمكن أن تكون بقعة زيت علماً على المشكلة في عالم السرد والواقع السردي لهذه المجموعة، يؤيد لهذه الفكرة عبر نماذجه: «والكاتب في هذه التجربة سيمتثل للدور نفسه، ففيما هو يقتفي مسارب حياته بحثاً عن بقعة زيت.. سيقف عند بقعة بعينها.. البقعة الأكثر وقعاً وتأثيراً»[3] في نفسه،

وبالعود إلى المجموعات القصصية لقاص واحد فقط – وهي كثيرة – وكلها فصيحة عدا كاتب واحد آثر أن يكتب بالعامية[4]، والواقع أنّه مزج بين العامي والفصيح استظرافاً للأدب الشعبي من وجهة نظر الكاتب ولسعة انتشاره، على حين وجد الباحث والقاص لؤي حمزة عباس فيهما تجسيداً لاغتراب الثقافة، ورأى أن الواقع الأدبي يعيش حالة الاغتراب بين محيطين شبه منفصلين حدودهما المعيارية

** والتي تعني الحية.

(١) المفصل في صنعة العربية، ص٣٥ – ٣٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٦.

(٣) بقعة زيت، ص٦.

(٤) الكاتب علي أبو عراق كتب مقامات النخل ٢٠١٠، مقامات الماء ٢٠١٢، مرويات عراقية جرت على الشفاء ٢٠١٦.

واللامعيارية ولا يكفي ما بينهما من قنوات لبناء اللحمة وتوطيد الصلة[1].

فالمعيارية توجهها نحو الفنون الراقية على اختلاف تنوعاتها ولاسيما التي اتخذت من الكتابة وموجهاتها ووسائطها وقنواتها سبيلاً عززت من خلاله قيمتها وارتقت برأسمالها الرمزي بمواجهة ثقافة لا معيارية اختصت بإبداع الطبقة الدنيا من أشعار وأغانٍ وحكايات وسير وأمثال ومجالس وسواها من مرويات شكلت مادة هذه الثقافة))[2]. فزادت مساحة الاغتراب.

أمّا عتبة العنوان فنلاحظ الربط المزدوج بين كنية الكاتب وبلده من جهة وكتابيه «عراقيات»[3]. أمّا في عنوانه الثانوي فقد أفاد من التراث، وذلك عبر إفادته من المقامة إحدى منجزاته السردية الحية، لكن المقامة لا تحضر خارج عتبة العنونة، ولا تؤثر في مباني النصوص، وهي فضلاً عن ذلك تعيدنا على نحو مباشر للعراق بفعل إضافتها لمائه ونخيله، فعتبة العنوان أو دائرته تنتج بوصفها حلقة مؤثرة أولى في سلسلة الكتاب[4].

ذكرت سابقاً نوعاً من المجموعات القصصية تحمل عنواناً وليس لها قصة في المجموعة[5]، وقد انمازت ثلاث منها فيها تقارب بين عنوان القصّة الداخلي وعنوان المجموعة، لهذا يمكن عدها ضمن النوع الأوّل، وهو ما كان عنوان المجموعة عنوان قصة فيها، والقصص هي:

---

(١) مقامات النخل، ص٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٦.

(٣) العنوان الرئيس (عراقيات) بجزأيه، أمّا العنوان الثانوي للأول فهو مقامات النخل، والثاني مقامات الماء.

(٤) مقامات النخل، ص٧.

(٥) وهي سبع عشرة مجموعة قصصية.

١. **الأنهار السبعة**[١]: وكان من الممكن أن يتطابق العنوان مع المعنون لولا القصّة الأخيرة، وهي الثامنة (سيناريو الأنهار السبعة)، نعم إن دلالة القصّة الأخيرة قد أفسدت العدد وأحالته إلى رقم عبثي، هذه هي النظرة الأولى لكن التحليل النحوي له رأي آخر.

فالأنهار جميع تكسر لنهر وهو يدل على الكثرة والغموض، والموروث العربي يشير إلى الكثرة الكاثرة في العدد سبعة، والعلاقة بينهما علاقة التضايف، وهي نوعية ناتجها الخوف في المستقبل وجاءت كلمة (سيناريو) دخيلة خارجية عن لغة العرب لترسم صورة الخوف من المستقبل، لعل في حرفية العنوان الأخير إشارة إلى حرب السنوات الثمان، فقد كانت مفردات الحرب طاغية عليها رغم عشقه للسلام «الكوفيّة والدشداشة والمنجل هم من يخلق عندي شعور السلام»[٢]. لكنه يشير إلى الحرب القادمة «أتراني أتخيل لا أشم غير رائحة الزيت والموت»[٣].

صوّر نهاية حرب «باخرة تصفر وملاح أسود عاري الساقين وأربعة جنود يضعون النعش في الزورق، انحلّ رباط بسطاله»[٤].

لكنه صوّر بداية الحرب في أرحام الغيب «وفي أعماق النهر بقايا بسطال غاطس»[٥].

٢. **عنوان المجموعة ما يتبقى من البياض**[٦]: وعنوان القصّة الداخلي – وهي القصّة الخامسة ضمن المجموعة – (ما يبقى من البياض) وتركيبها النحوي

(١) للقاص إحسان وفيق.
(٢) الأنهار السبعة، إحسان وفيق، ص١١٨.
(٣) المجموعة نفسها، ص١٢٤.
(٤) المجموعة نفسها، ص١١١.
(٥) المجموعة والصفحة نفسها.
(٦) للقاص ناصر قوطي.

صلة وموصول، وليس فيها شدة أو عناء بل مجرد إخبار وهو خبر مقدر المبتدأ، وهذا ما يجعلها متعددة الاحتمالات، على حين كانت ثريا النصّ «ما يتبقى من البياض» بصيغة (يتفعّل) بما فيها من شدة وصعوبة، لأنها تشمل المجموعة كلها، وكأنها قصة لباقي القصص في المجموعة.

٣. **عنوان المجموعة (الاغتيال)**[١]: وعنوان القصّة داخل المجموعة «اغتيال» فلماذا التنكير للقصة الداخلية والتعريف لثريا النصّ في المجموعة نحوياً نقول: إن النكرة تفيد العموم والقصة تتحدث عن اغتيال الفكر والثقافة والفن في زمن الحصار «ويظل الزمن لعنة معلقة الحلم يكبر لكنه يظل عقيماً»[٢]. ثمّ عرض مسرح الجريمة ومعادلة صعبة كان الفن والأدب هما الخاسران، وهما من اغتيلا بما يشبه الهمس «فقد هبّ إعصار مقيت حمل بين طياته ركاماً من أنصال صدئة وأنياباً حادة راحت تقضم كلّ شيء، وفي يوم سمعت خبراً عن إقامة معرض أحسست لحظتها أن الفرحة تمددت في صدري... لكني وجدت أكياس الطحين تحلقت حول المرايا حين اغتالت كلّ شيء... سمعت ما يشبه الهمس أعطني خبزاً... وخذ مني...»[٣].

أراد القاص بهذه النهاية أنْ يقول: إنَّ أثر الحصار لم ينتهِ، بل لا نعرف مداه ومنتهاه وما خلفه من أثر على الإنسان المثقف.

أمّا تعريف عنوان المجموعة فلأنّ الاغتيال أنواع وأشكال، منها ما هو معروف ومنها ما هو مجهول.

أمّا بقية العنوانات التي لا تحمل عنوان قصة باسم عنوان المجموعة فعددها أربع

---

(١) للقاص عبدالستار العاني.

(٢) قصة اغتيال ضمن مجموعة الاغتيال، ص٢٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٨.

عشرة مجموعة، مجموعة قصصية[*]، نستعرض منها:

١. ذاكرة الزمن: وفي تركيبها النحوي نجد مفارقة دلالية، إذ نجد (نكرة) قد اكتسبت التعريف بالإضافة إلى المعرف بـ (أل)، والإضافة هنا معرفية وتنطلق إلى التعميم والسوق السريع لهذه المعرفة، وهذا ما أفادتنا به مفردة (الزمن)، وبمعنى آخر هذه المعارف التي في المجموعة سهلة الاكتساب وليست صعبة، والمفارقة تقع في المعنى الدلالي لثريا النصّ، فالزمن محل النسيان، وما أكثر الأمور التي طوتها يد الزمان؛ فكيف يمكن أن يكون لهذا الزمن ذاكرة وهو المكلّف بمحو كلّ الذكريات حلوها ومرها، إنّها مفارقة، وقد أشارت «سيزا قاسم» إلى أنَّ ظاهرة المفارقة قد تأكدتْ وتفاقمتْ بعد هزيمة ١٩٦٧، فأصبحت العنصر المهيمن كما يسميه «رومان ياكوبسن»، وهو من أكثر المفاهيم غنى لدى الشكليين الروس[١].

فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال «ومما لا شك فيه أن هناك بعض حقب تاريخية تولد لغة المفارقة، فهذه اللغة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين»[٢]. فعنوان المجموعة «ثريا النصّ» مهيمن على قصص

---

* ١. ذاكرة الزمن، رمزي حسن، ٢. سيزيف، ريسان عبدالكريم، ٣. أفلاطوني كمبردج، عبدالله طاهر، ٤. قطيع أسود من السنوات، عبدالأمير محسن، ٥. وحيداً يسافر القمر، عبدالحسين العزاوي، ٦. ظل اسثنائي، عبدالحليم مهودر.، ٧. حكايات مهودر الساخرة، عبدالحليم مهودر، ٨. خط أزرق – خط أحمر، علاء شاكر، ٩. خريف الخوف، عيسى عبد الملك، ١٠. تراصّ الأنا، كاظم الأحمدي، ١١. حدائق الوجوه، محمد خضير، ١٢. أن تنظر لا شيء، محمد عبد حسن، ١٣. ليلة المطر الأسود، مصطفى حميد جاسم، ١٤. انكسارات مرئية، ياسين شامل.

(١) المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، العدد ٢/ ١ مارس/ ١٩٨٢، مصر، ورأى أن المفارقة هي استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني (هامش، ص١٤٣).

(٢) المفارقة في القص العربي المعاصر، ص١٤٣.

المجموعة بطريقة تنم عن ذكاء القاص وإبداعه، فالمفارقة في كلّ قصة من قصص المجموعة في قصة «الكلمة التي طال انتظارها» نجد المفارقة في نهاية القصّة، فبعد صبر الزوجة لسنين طويلة لمقاطعة زوجها لها؛ وفي اليوم الذي قررت أن تضع حداً لهذه الحياة دخلت عليه الغرفة فوجدته ميتاً، وقد كتب ورقة «سحبت المرأة الورقة وراحت تقرأ وهي تجهش بالبكاء، فقد سمعت أخيراً تلك الكلمة التي أفنت العمر من أجل سماعها، لأنني ضيعتك كلانا خسرنا، أنا: لأنني لم أجد امرأة تحبني مثلما أحببتني. أنتِ: لأنك لم تجدي رجلاً يحبك مثلما أحببتك»[1].

وفي قصة فوبيا تظهر مفارقتان:

الأولى: ليست في السوط الذي يريد الرجل الأنيق أن يشتريه، بل في خفاء المستخدم أهو للزوج أو للزوجة «بيد أني تداركت ارتباكي وقلت له: أريد سوطاً، سوطاً خليقاً بامرأة شرقية»[2].

والمفارقة الثانية: في أنواع السياط التي أراد الرجل أن يبتاعها «سياط للسادة، وأخرى للعبيد، وغيرها للرعاع»[3].

ومفارقة أخرى تمثلت في الموت العبثي للفيلسوف «بارث»، وهو في قمة النشوة، وهو الذي كان يحضر نفسه لشيخوخة هادئة، لكن لم يمهله القدر طويلاً بعد أن صدمته السيارة «لكن ما فائدة ذلك الآن فها هو بارث قد انطفأت ملامحه، فيما الدهشة ما تزال بادية على وجهه، لعله كان يفكر في تلك اللحظة أن الموت نصّ هو أيضاً، لكنه نصّ لا ينطوي على لذة»[4].

٢. والمجموعة الثانية بعنوان «أن تنتظر، لا شيء»: ولو لاحظنا سمات (ثريا

(١) ذاكرة الزمن، ص١٢.

(٢) ذاكرة الزمن، ص٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص٢١.

(٤) ذاكرة الزمن، ص٤٠ – ٤١.

النصّ) للمجموعة نجد:

أ. العنوان طويل نسبياً، وهو ما يعطي مساحة أكبر من التفسير الدلالي.

ب. العنوان وإن كان يشتمل على الفعل المضارع الذي يدل نحوياً على التجدد والحدوث «وسردياً على تصعيد في الفعل الدرامي»[1] إلا أن العنوان بمصدره المؤول[2]، وانزياح دلالة (لا) النافية إلى (غير) يكوّن جملة اسمية مؤلفة من مبتدأ وخبر وهي:

أن تنتظر لا شيء.

انتظارك لا شيء.

انتظارك غير مجد = غير نافع...

انتظارك سراب.

إن الحصول على هذه النتيجة بصورة غير مسلمة (ليست بسهولة)، وفيها من المماطلة ما فيها، يعني أن قصص المجموعة ستكون عبارة عن معاناة ومكابدة من غير طائل.

ج. في ثريا النصّ تكبيت لمن يشكك في الواقع المرير والمعاناة الفعلية على إنسان هذا الزمان، ففيها رد مبطن لمن يرفع شعار يجب أن تنتظر، فجاءه الجواب «أن تنتظر لا شيء»، بدليل القصص الثلاث والثلاثون في المجموعة وأغلبها من القصّة القصيرة، والتي قال عنها النقاد: «إنَّها من صعب المراس ينبني على التناص»[3].

(١) «أن تنتظر لا شيء»، المقدمة، ص١٦.

(٢) ذكرنا دلالات المصدر المؤول واختلافه عن المصدر الصريح في الصحيفة ١٩٨ -١٩٩.

(٣) القصّة القصيرة جداً في العراق، هيثم بهنام بردى، ص٨.

وقد أظهرت الغربة ألوانها على النص وصاحبه، وألقت صروف الزمان بظلالها، فقد كُتبت أغلب هذه القصص خارج العراق[*]، والملحوظ على عناوين المجموعة:

وجود قصتين قصيرتين تحملان عنواناً واحداً، هو (...)،بينهما أكثرُ من عشرةِ أعوام، دليلٌ على أنّهما يعملان لمعنى دلالي سيميائي واحد، هو الفراغ وعدم الجدوى.

\

المبحث الثاني: ثريا النص في القصة البصرية (دراسة تطبيقية)

يمكن تقسيم المبحث إلى قسمين:

أ. ثريا نص المجموعة القصصية.

ب. ثريا نص القصة بأنواعها وأشكالها.

أ. ثريا نص المجموعة القصصية:

وهو على نوعين:

١. ثريا نص في مجموعة لا قصة لها.

٢. ثريا نص في مجموعة لها قصة مُصغّرة.

١-أ: في النوع الأول نقول فيه إنّه نص علوي منعكس على شكل قصص صغيرة في المجموعة، وله الهيمنة على المجموعة بما تحمل من فكرة مركزية.

وليس من السهولة أن نتقبل فكرة أن عناوين القصص الصغيرة داخل المجموعة التي تحمل ثريا نص عام هي في الواقع نصوص وقصة أو قصص للعنوان العام،

* بين الأردن وليبيا وبين الأعوام ١٩٩٦ – ٢٠١٠ م.

لكن يجب قلب بعض المفاهيم[1]؛ لذلك يمكن القول إن هناك ثريا نص غير منعكس، بل هو قصة تحتها قصص هي عنوانات القصص فعنوان وعنوانات القصص قصة له.

وسندرس بعض النماذج من ثريا النص المجموعة التي لا قصة لها في المجموعة.

حدائق الوجوه:

إذا كان النحو العربي وصرفه قد قسّم جمع التكسير على نوعين: جموع قلة، وجموع كثرة[2]، فإن هذا التقسيم أساسه المعنى النحوي، ولو تُرك العنان لطريقة «الأشموني» في تفصيله الوصفي للتغيير الذي يطرأ على المفردة لكان خيراً، إذ كان نظر «الأشموني» منصباً على التغيير الشكلي، لذلك قسم التغيير الظاهر إلى ستة أقسام، لأنّه إمّا بزيادة كصنو وصنوان، أو بنقص كتُخمة وتُخم، أو بتبديل شكل كأَسد وأُسد، أو بزيادة وتبديل شكل كرَجُل ورجال، أو بنقص وتبديل شكل كقضيب وقُضُب أو بهنّ كغلام وغلمان[3].

والظاهر أن الفصل بين الطريقتين وسيادة الطريقة الأولى من التقسيم، وانزواء الثانية، وقلة تداولها في كتب النحو والصرف ولّد إشكالاً معنوياً.

وما جرّنا إلى هذا الحديث إلا كثرة الإشكال في المعنى النحوي والدلالي الذي يولده التقسيم الأول في آيات قرآنية تدل على الكثرة وإن استعملت وزن قلة مثل

(١) يقول أومبيرتو إيكو: «لقد أخطأت القرون الوسطى حين اعتبرت العالم نصاً، وأخطأ العصر الحديث حين اعتبر النص عالماً من أجل تأويل جديد للنص الأدبي».

(٢) قال ابن مالك ف الألفية: (أَفْعِلَة) (أَفْعُل)، ثمّ (فِعْلَة). ثمّت (أَفْعَالٌ): جُمُوع قِلّة. متن الألفية لابن مالك، ص٥٢.

(٣) شرح الأشموني، ٣/ ٦٦٩، وينظر: حاشية الصبّان، ٤/ ١١٩ – ١٢٠.

قوله تعالى: ﴿**اللَّهُ يَتَوَفَّى الأَنْفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا...**﴾[1]. لكن معنى المعنى النحوي لجمع التكسير يأبى هذا التقسيم، ويرى أن الكثرة هي المعنى العام لهذه الصيغ، لكن هذه الكثرة على نوعين: كثرة محسوسة، وكثرة غير محسوسة، أو غير منظور إليها في معنى الكلام، فمفردة (أنفس) تدل على الكثرة غير محسوسة أو غير منظور إليها في الكلام، ليس الهدف منها بيان الكثرة، وأمّا قوله تعالى: ﴿**وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ**﴾[2] تدل على تشظي النفس الإنسانية هلعاً وخوفاً من أهوال القيامة ومواقفها، وإذا نظرنا إلى المعنى النحوي في ثريا النص «حدائق الوجوه» فهي وإنْ دلّت على الكثرة بشقيها المضاف والمضاف إليه، إلاَّ إنَّ مراد القاص القلة المتكثرة بالعدد، لكنها كثيرة الوجوه، وهناك ألفاظ مفردة بالمفهوم متكثرة بالمصداق مثل إنسان، فما المانع من وجود ألفاظ لا تدل على حقيقتها العددية؟

في حدائق الوجوه نرى لفظ التكثير والتكسير النحوي، وكأن القاص أراد من هذا العنوان الذي لا قصة مصغرة له أن يقول: إن مجموعتي هذه تشمل كلّ البشر من آدم إلى آخر من غبر، وكأن الهم الأول لهذا القاص أن يحشد هذه الصور في تصوير رائع، لذلك قال: «لا يعلم عليم من بني البشر- أي الاستعارات أقدم في تشبيهات هذا العالم، فتأليف كتاب يحوي هذه الاستعارات منذ اختلافها حتى اليوم سينتج سفراً بحجم «مكتبة العالم»»[3].

ومن البداية رفض الفكر النحوي للقاص تقسيم الكثرة والقلة في ضوء الأوزان الصرفية، فقال: «الطين المفخور أول صورة لتكوين الرغيف الأبيض أول تشكيل للجمال منذ الخطوات الأولى والوجوه كالأرغفة، بيض أو سمر صغيرة أو كبيرة

(١) سورة الزمر من الآية ٤٢.

(٢) سورة التكوير، الآية ٧.

(٣) حدائق الوجوه، ص٧، وقد ورد تعبير (مكتبة العالم)، ص٧، خان العالم، ص٩.

مدوّرة، شاحبة جائعة أو متوردة راضية»[1].

وقال أيضاً: «والآخرون وجوه كأرغفة تداولتها أكف الأيام المتقلبة، الرغيف يتذكر، الرغيف ينزف»[2]. وفي هذا الإصرار على تشبيه الكثرة بالقلة في جمع التكسير ما يستدعي التوقف والتأمل، فهو لم يأتِ من فراغ بل مرتكز في الفكر النحوي للقاص، خصوصاً إذا ما عرفنا التناقض في المعنى النحوي بين مفردة حدائق التي تدل على الكثرة المجردة، والحدائق الموجودة في المجموعة القصصية، فهي سبع حدائق (بمعنى أن فكرة جمع القلة تشملها)، وهي (حديقة الأعمار، حديقة الصمت، حديقة القرن، حديقة العالم، حديقة النبي، حديقة الحب، حديقة الغفران).

ولا يبدو هذا العنوان غريباً في عالم السلوك الإنساني وعلوم الاجتماع[3]، لكن المفارقة أن عالم الاجتماع جعلها حديقة واحدة، على حين جعلها القاص المبدع محمد خضير حدائق عدة ووجوه متكررة.

وفي رحلة عجيبة إلى بستاني – وهو رمز لأحد العارفين بالبشر وقد انقضى أجله – فموت عارف بالبشر يعني ولادة عارف آخر، والأجل المعلن هو الميعاد، لهذا البستاني قناع لهذا القناع قدرة غير طبيعية على معرفة الناس، له القدرة على التنقل بين الوجوه، بين آلاف الوجوه، ومعرفتها بعد إزاحة الأقنعة، يقول السارد: «تطول وقفتي بانتظار البستاني الذي سيزيح قناعه ويلبسني إياه. أنظر حولي فأرى كلّ من في الحديقة الوسطى يتوارى خلف قناع، وكان تمييز البستاني القادم إلى موعدي عن جموع المقنعين الذين سيسعون إلى لقاءاتهم أمراً يصعب على من يجهل لهفته المواعيد، والوفاء بدين ساعة الأجل، كان الموعد يمسك القناع، وانقضاء أجل اللقاء يخطف

(١) المصدر نفسه، ص٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٨.

(٣) لعالم الاجتماع (دزموند موريس) كتاب في علم النفس والاجتماع بعنوان: (حديقة الحيوانات البشرية) ينظر: الشخصية العراقية المظهر والجوهر، ص١١.

اللحظة من قلب الدقيقة، فجأة يقدم قناع رقيق خافقاً أمام وجهي، فتمتد أصابع الأجل المستحق فتزيحه كما يزيح خبّاز رغيف الورد من تنور الخدود، وفي لحظة خاطفة يكون الوجه الحسير قد اصطبغ بصفرة الورس... وسار في دهليز الخان، ويكون قناعه في يد بستاني آخر»[1].

تراص الأنا:

ثريا النص غريب التركيب، ولا قصة مصغرة له، قبل الإضافة كان هذا الوزن يمكن أن يكون مصدراً أو فعلاً دالاً على المشاركة أو المطاوعة، أو التظاهر بالشيء[2]، وقد ذكر د. «هاشم طه شلاش» معنيين آخرين هما: «حصول الشيء تدريجياً كـ (تزايد النيل)، و(تواردت الإبل)، وقد ذكر بعض المحدثين معنى التكرار إذا كان تفاعل من جانب واحد على وجه الكثرة لا الحصر نحو تعاطى الأمر وتشاغل به تلاعب وتلاهى... وتساقط الشيء إذا تتابع سقوطه أو سقط قطعة قطعة»[3].

لكنه بعد الإضافة أصبح خالصاً للمصدرية، والظاهر أنّه يحمل المعنى الأخير، وإذا أردنا التمثير له قلنا: (تقارب الذات) وتكرار هذا التقارب فهو مصدر وهو مضاف إلى الذات (الأنا)، وهذه المجموعة تحتوي تسع قصص، ثمانية منها كان القص فيها عبر ضمير المتكلم «فكان عنوانه الثقيل الذي يشيع في النفس إحساساً بالريبة منسجماً مع طبيعة السرد فيها»[4].

---

(١) حدائق الوجوه، ص١٣.

(٢) ينظر: الكتاب لسيبويه، ٤/ ٨١، شرح الملوكي في التصريف، ص١٩٢، الصرف الوظيفي، ص٧٤.

(٣) أوزان الفعل ومعانيها، ص١٠٣.

(٤) كاظم الأحمدي قاصاً، ص١٥، نقلاً عن حضور الأنا... تراص الأنا، قيس كاظم الجنابي، جريدة العراق، العدد ٦١٤٣، سنة ١٩٩٦.

والواقع أن هذه الرائعة لم تأخذ مكانتها في المجال الأدبي والنفسي، لأنها تجسيد لتطويع النفس «فكان الحوار الداخلي سمة بارزة في بناء السرد بما يخلق تعدداً في نوافذ الحوار وتعدداً في تصور الواقع»[1].

ولأنّ لكلّ شيء قمة كانت قمّة هذه المجموعة قصة «علي الغوث»، فهي تمثل قمة في تجسيد الذات وتشخيص الثنائية في شخصية «علي الغوث» «فتبدد ذلك الاغتراب، أو أن في داخلي صوتاً واحداً – هو صوتي صغيراً وخفياً – لأنني وحدي (!) يتصاعد عميقاً ثم خافتاً كصوت يائس قبل أن ينفجر من بين شفتي... ولما كنت أعرف – وجه من يحاول أن يحصي عليّ انفعالاتي الصغيرة، فإنني أخذت أحملق في وجهه إنّه وجه «علي الغوث» – ظلي الذي يلازمني ويقاسمني غرف البيت، يلتصق بجسدي كلما دوّىٰ انفلاق قذيفة قريبة، إنّه يمارس فعل الأشياء التي أفعلها، وقد يقوم بأعمالي كلها (؟) الغريب إنّه يحدق بي»[2].

ولعل السارد قد صرح غير مرة بتداخل الوجوه والضمائر في هذه المجموعة، كلّ ذلك بسبب هيمنة العنوان العلوي «ثريا النص» فنجد قصة أخرىٰ تحمل عنوان: «أنتظر ما يحدث» يقول السارد: «في ثرثرتنا غير المتماسة هل تتذكر قلت: كم من مرة تداخلت فيها ضمائرنا»[3].

٢.أ. (النوع الثاني): ثريا نص في مجموعة لها قصة مصغّرة في المجموعة.

ثريا النص ذو الكلمة الواحدة:

قبل أن يكتب القاص قصته تتشكل في ذهنه اللغوي مئات آلاف العناوين، ومع الاستمرار بالكتابة إلىٰ نهاية القصة أو المجموعة يصبح في ذهن القاص اللغوي

(١) كاظم الأحمدي قاصاً، رسالة ماجستير، ص١٣٢.

(٢) مجموعة تراصّ الأنا، ص٣٥. قصة «رائعة علي الغوث».

(٣) قصة «أنتظر ما يحدث» مجموعة تراصّ الأنا، ص٩٤، ومثله، ص٣٣، ٣٤، ٩١، ٢٣٤.

عنوان واحد فقط، يرىٰ أنّه مناسب لما كتب وإن ادعىٰ الحيرة في اتخاذ العنوان، فهذه الحيرة ليست حيرة عنوان، وإنما حيرة إقناع للمستمعين له بالعنوان الذهني المقتنع به أصلاً قبل أن يضعه.

وما تكرار العنوان مرتين – مرة عنواناً للقصة داخل المجموعة، ومرة ثريا نص للمجموعة عامة – إلا تعبيراً عن هذه القناعة سندخل الموضوع من باب المزاوجة بين مدخلتين الأول: النكرة والمعرفة، والثاني عدد كلمات العنوان.

في المدخل الأول نقول: إن أغلب النحويين يرون أن التنكير أصل والتعريف فرع، قال «ابن يعيش»: «والتعريف فرع علىٰ التنكير، لأن أصل الأسماء أن تكون نكرات؛ ولذلك كانت المعرفة ذات علامة»[1].

لكن بعض الباحثين تبنوا «أصالة التعريف والتنكير»[2]، لذلك قال أحد الباحثين: «ونحن نرىٰ أن الأصالة تعني: أن اللفظ دال علىٰ معناه منذ وضعه في اللغة مثل الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة وغيرها من الألفاظ التي وضعت أصلاً لهذا المعنىٰ دون البحث عن أصل منكر لها، ومعنىٰ ذلك أن صيغ التنكير والتعريف موجودة أصلاً في اللغة لهذا المعنىٰ دون البحث عن أيهما الأصل وأيهما الفرع»[3].

وبهذا المعنىٰ لا نستطيع القول إن ثريا النص في القصة البصرية قد جعلت

(١) شرح ابن يعيش، ١/ ٥٩، وينظر: نظرية الأصل والفرع، حسن خميس الملخ، ص٨٨، درجات التعريف والتنكير في العربية، د. إبراهيم بن صالح بن عبدالله الحندود، مجلة جامعة أم القرىٰ لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد ١٩، العدد ٣١، رمضان ١٤٢٥هجرية الصحيفة/ ٤٠٤ – ٤١٠.

(٢) المفردة القرآنية بين التنكير والتعريف بـ (أل)، ص٣٢.

(٣) المصدر والصحيفة أنفسهما، نقلاً عن التعريف والتنكير في النحو العربي، د. أحمد عفيفي، ص٥٧، وقد استشف د. عفيفي من الرضي أنّه يقول بأصالة المعرفة قبال النكرة، وذلك في قول الرضي: ((إنَّ الموصولات معارف وضعاً)). شرح الرضي، ٣/ ٢٤٠.

التعريف أو التنكير أصلاً لها، فليست هناك غالبية أو غلبة لأيٍّ من الأصلين، خصوصاً إذا نظرنا إلى أن أغلب المجاميع القصصية تحمل عنواناً نحوياً واحداً وهو «نكرة اكتسبت التعريف بالإضافة»[*].

يليها في المرتبة الثانية (نكرة منعوتة)[**] إضافة إلى ثلاث مجموعات[***] تحمل عنواناً منكّراً غلفاً من الوصف وعارياً من التعريف بكل أنواعه، ومعنى هذا أن نصف المجاميع القصصية نكرة بالحمل الأولي، وإن تغير وصفها تبعاً لإضافتها إلى معرفة؛ لذلك فهي تحمل دلالتي التنكير والشيوع.

فإذا أردنا وصف النكرة التي حافظت على هذه الدلالة في المجاميع القصصية الثلاث: «أيام، غرباء، عمق»، فنقول: إن لها معنى الثقل والقوة «قوة الحدث، ومركزية الفاعل»[*]. لكنّ هذه المعاني عامة، ويمكن أن تكون مع كلّ تنكير هامشية إضافة إلى معانٍ مركزية ذكرت في كتب علم المعاني، وإن كانت هذه المعاني متقابلة متضادة[1].

في مجموعة «أيام» نجد معنى التنكير قد فعل فعله في أرجاء المجموعة، فجاءت أيام ثقيلة مرفوضة في عقيدة الكاتب ومفروضة من جهة القدر، فنكّر «أيام» تحقيراً لها ورفضاً لما جرى فيها من حرب ودمار، والتحقير غرض مهم من أغراض التنكير ليس في البلاغة فقط بل في النحو[2]، تحقير لأيام كانت محنة القاص فيها مضاعفة،

---

* بلغ عددها سبعاً وثلاثين مجموعة قصصية.

** بلغ عددها عشر مجاميع.

*** مجموعات (أيام، غرباء، عمق).

* لهذا غالباً ما يكون الراوي (السارد) فيها من نوع السارد العارف (العليم)، والسرد بصيغة الغائب، أو السارد البطل بصيغة المتكلم والسرد.

(١) مثل (التعظيم والتحقير، والتكثير والتقليل). ينظر: علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية، د. بسيوني عبدالفتاح فيود، ص١٠٨ – ١٠٩، علم المعاني، د. قصي سالم علوان ص١٢٣.

(٢) معاني النحو، ١/ ٤٠.

نتيجة هروبه من آيدلوجية السلطة إلى مدرسة نائية في البصـرة (سـفوان)، ليـدرس فيها ويماطل في النقل منها، ليستمر في رفض الواقع من حرب ودمار.

إن سيطرة السائق السوداني والعامل المصـري جعلته يرى البصـرة غريبـة زمانيـاً ومكانياً، والاستغراق في وصف الطريق بين بيته في مركز المدينة ومدرسته في أطرافها يجعله يستغرق في وصف هذه الأيام وكأنه ينتقل مـن عـالم إلى آخـر «إنّـه الكـابوس الذي شاع خبره وتوزع بين العقـود الثلاثـة وشـتات مـن السـنوات الميتـة في رحـم الأرض»[1].

وقد انعكس هذا المعنى (التحقير لأيام ساد فيها الظلام عـلى قصـص المجموعـة فجاءت قصص[**] تحمل الطابع ذاته في المجموعة، وفي مجموعة (عمـق) نجـد ثريـا النص الأم قد حملت معنى النكرة إلى ثريا النص الفرعية وهي عنـاوين القصـص في المجموعة[***]، وكأنه استعظامٌ لهذا العمق، وتعميقٌ لـه كـرّر المفـردة النكـرة عنوانـاً لقصصه، والتعظيم في النكرات له حيز في البلاغة والنحـو[2]، مصـداق هـذا العمـق تمثل في قصة المجموعة عبر قنينة زجاج دفعتها ريح مياه الخليج في غفلة من زمن مـر نحو شاطئنا المهمل، نوارس أخرى تقف واجمة فـوق النصـب البرونزيـة لجنـرالات وجنود ليسوا أكثر حياة من الكتل الكونكريتية التي ثبتت بساطيلهم عليهم[3].

وبسـرعة الكلمات نقلنا السارد إلى لحظة افـتراق الـزمن بـين عصـرين: عصـر الدولة وعصـر الاحتلال، وفي لفظة جنرال الدخيلة على المجتمع العراقي نـدرك أن

---

(١) أيام، ص١٨.

** قصة خلف أسوار المدينة، اعترافات متأخرة، لحظة ضعف، سنوات ميتة، مفترق الطريق.

*** مثل: (أمل، نكوص، طائر، احتدام، وهم، حالم، أوان، صورة، إياب، ثكنة، قفـص، بـلاد، خيـول، ترقب، منفى، هدى، خلوة، شاعر، عزلة، ثعبان، فخ).

(٢) ينظر: علم المعاني، دراسة بلاغية، د. بسـيوني عبدالفتاح فيود، ص١٠٩، علم المعاني، د. قصي سـالم علوان، ص١٢٣، أساليب المعاني في القرآن، ص٣٠٢، معاني النحو، ١/ ٤٠.

(٣) عمق، ص٧٣.

القصة بعد عام ٢٠٠٣ وبالتحديد في وقت تواجد فيه الجنرالات المحتلون[١].

وبالعودة إلى قصة عمق لم يكتفِ السارد بأن ملأ الزجاجة أسراره وآماله وسدّ فتحتها قائلاً: «أودعتها كنزي الثمين ورميتها في التيار وهمست: اذهبي بعيداً هناك عند آخر بحر»[٢]. لكن هذه القنينة كان لها قرار آخر، فقد هوت نحو العمق.

وفي هذا إشارة إلى خيبة الأمل من التغيير السياسي الذي حدث في العراق بدليل أن القاص لم يكتفِ بهذه القصة من العمق، لأنّه بعد سنة نشر قصة أخرى بعنوان: «عمق آخر»[٣]. كشف فيها عن ضياع الأمل والبلاد «لا أحذية ضخمة تسحقك، لا نوارس بيض ترفعك إلى سماوات حلمك، ولا جنود بسباباتهم التي تومئ وتشير إلى الضفة الأخرى»[٤].

أمّا القصة التي تحمل عنوان التعريف المقابل للنكرة فهي أنواع، منها المعرف بـ (أل) والإضافة... إلى آخر أنواع الإضافة، وما يهمنا هنا هو المعرف بـ (أل)[٥]، لأنّه من كلمة واحدة، ومن باب المقابلة مع النكرة، والواقع النحوي يشير إلى المعرف بـ (أل) يختلف عن المعرف بكلّ أنواعه الأخرى، لأن الإضافة وإن أكسبته التعريف، لكنها أكسبته شيئاً آخر، وهو عدم الاستقلالية بخلاف المعرف بـ (أل) الذي فيه إشارة دفعته إلى الاستقلالية ورسمت حدوده تلك، أنّ (أداة التعريف هي ضمير

(١) نشر القاص قصته هذه أول مرة في جريدة الأخبار (البصرية)، العدد ١٢، في تشرين الثاني ٢٠٠٣.

(٢) عمق، ص٧٤.

(٣) قصة « عمق آخر» في جريدة المنارة، العدد ١٠٧ في ١٠ آب ٢٠٠٤.

(٤) عمق آخر في مجموعة عمق، ص٨٣.

(٥) وأعني بكل أنواع التعريف بـ (أل) سواء كان التعريف للجنس بنوعيه (المطلق والنسبي) والعهد بأنواعه الثلاثة (العهد الذكري، والعهد الذهني، والعهد الحضوري). وإن كان في نفس د. تمام حسان (رحمه الله) شيء من هذا التقسيم، خصوصاً تقسيم الجنس إلى مطلق ونسبي. ينظر: البيان في روائع القرآن، ص١٢٩ – ١٣٠.

إشارة وصفي ضعيف قد فقد قوته المكانية[1].

وهذا يشمل معظم اللغات، إذ تشير الدراسات إلى أن أداة التعريف في الغالبية العظمى من اللغات تنشأ بلا شك من ضمير الإشارة[2]، وإن اتجهت الدراسة في هذا المنحى إلى الدراسة الصوتية[3].

وبالعودة إلى عنوان القصة البصرية نقول: «إن القصة التي يكون عنوانها كلمة واحدة ظاهرة معرفة تنماز بقوتها ومركزيتها وثقل أحداثها واجتماع موضوعها، وإن كانت أقرب إلى الشخصية مثل مجموعات (المعدان، الممرات، العبيد، الجرح، الطوفان، اللوحة، الأديُبي».

ففي مجموعة المعدان[4] كانت ثريا النص هي المهيمنة على المجموعة بأكملها، فلم تخرج كلّ قصص المجموعة عن مجتمع الأهوار جغرافياً شمال البصرة وجنوب العمارة، وكان العنوان – لأنّه كان كلمة واحدة – عميقاً ثقيلاً، وأحداثه تجمع بين قوة الحدث وغرابة موضوعها.

فبعد اعتداء جنسي من شاب من عشيرة آل واوي على غلام من عشيرة آل موزة «لم يكن أحد يتوقع أن شيخ آل موزة سيفرض على آل واوي قصاصاً غريباً، لم يكن له سابقة في الطوائف والحمائل على مرّ السنين، وأن يكون (الفصل) في هذه الطريقة القبيحة وأن يفعلها هو بنفسه»[5].

كان لشيخ العشيرة مطلب واحد، وهو أن يعتدي جنسياً على الفاعل «وحين كرر

(١) نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي، عزا تشيا غابو تشان، ترجمة د. جعفر دك الباب، ص٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٠.

(٣) نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي، ص٢٠.

(٤) المعدان للقاص وارد بدر السالم، ص١٣٧.

(٥) المصدر نفسه، ص١٣٧.

الشيخ عذاب بن مالك آل موزة مطلب العشيرة بلهجة شريرة تردد صداه في ليل الأهوار... وفي ذات الصمت المخيف ظل الهور بحيواته السريّة يسترجع ما قاله شيخ آل موزة، فتقشعر أبدان الناس في ليلهم الحالك»[1]. وأخيراً نفّذ ما قال.

وفي مجموعة (العبيد) رسمت ثريا النص حدثاً صادماً في كلّ قصة، ففي قصة العبيد نرىٰ أن أفعال العبيد القديمة تركت أثرها في حياتنا المعاصرة «إنها خطىٰ العبيد... هل تسمع ذلك؟»[2]. ثم يأتي في نهاية القصة ذكر أفعال هؤلاء العبيد، وهو يقتل الشيخ مزعل – أخو الشيخ خزعل أمير المحمرة – وهو يصعد من زورقه «بقي مقعياً حتىٰ أكمل الشيخ صعوده، فقفز خطوات ليكون بمواجهته نادىٰ بصوت خفيض، فنظر الشيخ إليه من دون أن يدرك أي معنىٰ لرائحته القوية، وفي اللحظة نفسها سحب (سويّد) خنجره وقال بصوت حازم كلمات قليلة تعمد أن يسمعها الشيخ بوضوح:

– هذي هدية الشيخ خزعل»[3].

هكذا صوّر هذا الفعل وبقاء هذا الأثر وتأثيره علىٰ الحياة، حين جعل العبيد سادة المواقف، وهذه الأفعال التي أفقدت الأشياء ظلالها وأفقدت الظلال ظلالها ((إنها اليد التي ستكرر استجابتها الصامتة للرغبات السوداء، مندفعة في عماءٍ وهي تشكل للزمن معنىٰ واحداً لن يكون بمستطاع السادة أن يدركوه بأي حال»[4].

والخلاصة من العنوان ذي الكلمة الواحدة بلحاظ المكتوب (نكرة كان أم معرفة) أنّه يأتي قوياً مركزياً مجتمعاً غير مفكك، وأحداث قصتة عميقة في نفسية القاص/ السارد/ الراوي.

---

(١) المصدر نفسه، ص١٣٧ – ١٣٨.

(٢) العبيد، للقاص لؤي حمزة عباس، ص٣٤.

(٣) العبيد، ص٣٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٦.

ثريا النص ذو الكلمتين:

يمكن أن نجد هذه الصفة في القصة البصـرية في صنفين:

أ. مبتدأ وخبر موجودين مذكورين.

ب. مبتدأ محذوف مقدّر، والخبر على ثلاثة أنواع:

١. نكرة منعوتة.

٢. نكرة اكتسبت التعريف بالإضافة.

٣. معرفة موصوفة.

أ. المتبدأ والخبر:

إنَّ أيّ قاصٍ حينما يضع ثريا النص لمجموعته القصصية مؤلفـاً مـن جملـة اسـمية مؤلفة من (مبتدأ وخبر)[١] ملفوظين محسوسين في عالم الكتابة يضع في حسبانه أمرين – هما من الموروث النحـوي النفسـي – وإن لم يكن الضوء مسـلطاً عليهما بقـوة في عالم النحو القواعدي:

الأوّل: مقولة يمكن أنْ تشكل أساساً في معنى المعنى النحوي، وهي أنَّ الخبر هو المبتدأ في المعنى[٢].

أي أن الجزء المشترك بين المتكلم والسامع هو المبتدأ، فهو أرضـية كلاميـة ذهنيـة مشتركة بينهما. أمّا التركيز على الخبر

لأَنَّهُ الجهة المضاءة بالمعرفة الكاملة من المتكلم، أو هكذا يعتقد. وإنهـا في اللحظـة نفسها الجهة التي يكون السامع خاليَ الذهن من المعرفة عنها، أو هكذا يعتقد.

---

(١) ذكر النحويون أنَّ الأصل في المبتدأ التقديم على الخبر، لأنَّه المحكوم عليه، وأجازوا تقديم الخبر عليـه إنْ لم يمنع مانع من ذلك. المبتدأ والخبر في القرآن الكريم، ص١٢١.

(٢) الإنصاف في مسائل الخلاف، ١/ ٤٧، ٢/ ٨٢٦، النحو الوافي، ١/ ٢٢١.

إنَّ ما يتفرد به القائل ويلقيه على هيئة معرفة هو مبتدأ في المعنى ترسيخ في ذهن السامع لدرجة أنّه يحتل هذا الموقع – المبتدأ النحوي – إذا أعيد الكلام بمعناه أو قريباً منه، ولهذا عدّ بعض النحويين جملة «النار حارة» و«السماء فوق الأرض» جملتين غير مفيدتين لانعدام الفائدة[1].

الثاني: يمكن توضحه بجواب لسؤال مفترض، وهو لمن يكتب القاص قصته؟

إن الإجابة في ذهن القاص، لكن نوعية القراء لها مدخلية في مضمون الخبر وفي ذهن القاص النحوي يمكن صياغة العبارة المنطقية التي تفيد بأن السارد والقاري مشتركان في ثريا النص وفي النص نفسه، فهناك وجود للمتلقي في ذهن المتلقي قبل النص وبعده، تقول «غراتشيا غابوتشان»: «إن وجود المبتدأ والخبر ليس ضرورياً دائماً، ولكن حين تقسم الجملة إلى قسمين يقابلانهما فإنه يعتمد على هذين المفهومين، المبتدأ حينئذ يعرّف بأنه الكلمة التي تشير للسامع إلى الشيء الذي يتوجب عليه أن يوجه إليه اهتمامه، أمّا الخبر فهو الكلمة التي تشير للسامع ما يتوجب عليه أن يفكر فيه عن ذلك الشيء، ومما يلفت إليه النظر هنا ضرورة أخذ وجهة نظر السامع بعين الاعتبار كأحد المعايير لتحديد مضمون الظواهر اللغوية التي يتم تمييزها»[2].

وقد قسّم علماء النحو الخبر أربعة أقسام هي:

١. الخبر المفرد.

٢. الخبر جملة اسمية.

٣. الخبر جملة فعلية.

٤. الخبر شبه جملة.

---

(١) شفاء العليل في إيضاح التسهيل للسلسيلي، تح عبدالله علي الحسيني البركاني، ١/ ٩٦ – ٩٧.

(٢) نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي، ص٢٦.

وهذه الأقسام مرتبة بحسب مركزية الخبر وقوته، فالمركزية الأقوى في الخبر المفرد وبعده في الخبر جملة اسمية وبعده في الخبر جملة فعلية وبعده الخبر شبه جملة.

أمّا النوع الأول فيدل على مركزية الأحداث وقوتها وثباتها، حدث متصاعد لا ينتقض.

وفي القصة البصرية قلّ هذا النوع من العنوانات في المجموعات القصصية والتي تحمل ثريا النص الأم، فلا نكاد نجد إلا عنواناً أو عنوانين في تلك المجاميع، مثل مجموعة «الأفق ضيق أيتها الأوزة»، ومجموعة «مرزوك... الإيقاعات الضائعة».

وهذه المجموعة بالرغم من غرابة الجملة والشكوك المعنوية فيها كونها جملة اسمية مؤلفة من مبتدأ وخبر أم لا إلا أنها نحوياً تدخل هذا الباب النحوي من ناحية الشكل.

في ثريا النص نجد الأصالة والقدم والمحلية في المبتدأ، ذلك أن مناطق محددة في أقصى جنوب العراق تقلب صوت القاف گافاً والدلالة المكانية تحدد مدينة الفاو مدينة (مرزوك).

وقد تباعد المبتدأ عن الخبر بنقطتين. في عالم الكتابة وعلامات الترقيم النقطة تدل على نهاية الجملة واكتمال معناها وإعرابها، وثلاث نقاط تدل على الحذف[1]، أمّا وجود نقطتين فلا دلالة لها، ولكن في علم السيميوطيقا يمكن أن نقول إنها تدل على التباعد بين المبتدأ والخبر.

أمّا الخبر فهو عبارة عن جمع مؤنث سالم رغم أن المبتدأ مذكر، وذلك للدلالة على قوة المعنى؛ لأن المؤنث أولى بقوة المعنى؛ ذلك «أنَّ المستور الإنساني (الأنثى) أولى بالمستور المعرفي (الحقيقة)، وأحق بأن يصبح علامة عليه»[2]. فالإيقاعات جمع إيقاعة

(١) الإملاء الواضح، ص٩، ١١.

(٢) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص١٢٧.

وهو الصوت ونغمته وأنماطه بكل أنواعه من فرح أو ترح ووصفها بالضياع دليل على نشر ثيمة مهيمنة على المجموعة، وهي فراق الوطن الذي نشأ فيه الإنسان، وضياع ذلك الوطن ومكابدة هجرانه، وما النقطتان بين المبتدأ والخبر إلا رمز لحيرته.

هذا الفراق في القصة تجسيد بالحرب بين العراق وإيران، وكيف أنها دمرت تلك المدينة وسلبته أمان الوطن «تلك المدينة التي تعجّ بحركة الناس، وصخب أصوات البواخر المصطفة على رصيف ساحلها قبالة السوق الكبير أو القادمة من البلاد البعيدة وخلفها حشود النوارس المختلطة أصواتها هي الأخرى بأصوات بحارة سفن الصيد القادمة هي أيضاً من سواحل الخليج نحو مراسيها في تلك المدينة»[1].

«وعندما تثقبت البيوت والشوارع والذكريات بالأصوات المرعبة ذات يوم من عام ١٩٨٠ تركت النساء وجوهها في المرايا... كلّ المرايا»[2].

الثيمة التي في ثريا النص هيمنت على قصص المجموعة[3]، فكأن المدار لا يكاد يخرج من فكرة الغربة عن الوطن وضياع الإنسان بعده «آخذاً معه كلّ جغرافية مدينته أرضاً وأناساً، وأحداثاً وشوارع وأسواقاً ومقاهي بكل ضجيجها، الجسور والقناطر والعابرين والعابرات»[4].

أمّا النوع الثاني، وهو الخبر جملة اسميّة، فلا وجود له في ثريا نص المجموعات القصصية.

والنوع الثالث، وهو الخبر جملة فعلية بما فيها من دلالة تكوينها، والملحوظ أن

(١) مرزوك... الإيقاعات الضائعة، ص٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٠ – ٤١.

(٣) مثل قصة هموم الحاج حمود، ص٧، الأماني المؤجلة، ص٢١، رحلة الأسى، ص٦٣، زائر الظهيرة، ص٧٧، رياح القلق، ص٨٧.

(٤) قصة رحلة الأسى، مجموعة مرزوك... الإيقاعات الضائعة، ص٧١.

الخبر جملة فعلية فعلها مضارع في حرص من القاصين على دلالة التجدد والاستمرارية في مجموعتين: «العصافير تعشق اللون الأزرق»، و «عربة تحرسها الأجنحة»، وفي المجموعة الأخيرة نحو الثيمة المهيمنة على المجموعة هي (التغيّر)، ولا شك أن الفعل المضارع كان له تأثير في فكر القاص حتى انعكست حالة التجدد والتغيّر في كلمات السارد، إذ يقول: «فالحروف ما أن تخرج من المظروف حتى تتغير تلقائياً إلى حروف أخرى بأشكال وألوان أخرى، فتبدو وكأنها في حركة راقصة مستمرة، فحرف الحاء ذي اللون الأحمر مثلاً يصبح نوناً خضراء بعد ثانيتين»[1].

والعشق المنبعث بعد سنوات الضياع يتلاشى[2].

وفي قصة المجموعة نجد الحركة والتجدد بعد أن كان الأب باحثاً عن ابنته البلهاء أصبح يتمتم بكلام غير مفهوم، حاملاً جثتها في عربة بعد أن رموها له وهي حامل: «عندما أدرك الآباء العربة حوقلوا واسترجعوا خمشت النسوة خدودهن واعولن وأسرعن لجلب عباءاتهن... في العربة ترقد ابنته متورمة الجسد وجهها الملائكي يحتفظ ببقايا ابتسامة غامضة، ثمة أجنحة خفية تحيط بالعربة/ كان يحادثها وكانت السماء تبلل الجمع بمطر ناعم كالدموع»[3].

أمّا النوع الرابع والأخير وهو الخبر شبه جملة مثل الحزن على طريقة وردة، الخارج من ظله، الرسم على ظهور النساء، وهو أضعف أنواع الخبر مركزية، وسنكتفي بمجموعة الرسم على ظهور النساء نموذجاً لها.

الرسم على ظهور النساء:

إيقاع المصدر على شبه جملة مؤلفة من مضاف ومضاف إليه، فالرسم مصدر للفعل رَسَم وظهور النساء مضاف ومضاف إليه، وجاء المضاف إليه جمعاً لا مفرد له

(١) قصة أعوام الأب السعيدة، مجموعة عربة تحرسها الملائكة، ص٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٠.

(٣) عربة تحرسها الأجنحة، ص١٧ – ١٩.

من لفظه، وقد ارتبطت الكلمة بالضعف في المورث العربي والديني[1]، وقد أضفى حرف الجر (على) الذي يفيد الاستعلاء على العنوان غرابة واستغراباً، فاللازم هو الإكرام والاحترام والرفق بهن، والملزوم له يدعو إلى رفعة الخلق فيما ارتبط بهنّ مثل (عدم النظر إلى أعجاز النساء)، (عدم التصفح في وجوه النساء)، (كفّ الأذى عن أعين النساء)... إلخ.

لكن العنوان جاء صادماً غريباً، إذ جاء في شقه الأول مصدراً، وهو أقوى من الفعل وأثبت وأدوم ودلالته أعم[2] «لما في المصدر من الدلالة على الحدث المجرد من الزمن»[3]. فـ (الرسم) أقوى من (رسم) و (الضرب) أقوى من (ضَرَب)[4].

فالعنوان يحمل سمتين:

١. الإهانة للنساء بمجموع هذه المفردات النحوية.

٢. يوحي بالمرض النفسي لمرتكب هذا الفعل.

وقد نشرت ثريا النص – بما فيها من انتهاك للنظام الاجتماعي الذي يعُّدالمرأة كياناً فاضلاً نوعاً من الصدمة للمتلقي. ويبقى القارئ في حالة تطلع لمعرفة المرسوم على تلك الظهور العارية، والقصة وإن كانت تحمل معاني الفورة الجنسية للمرأة

(١) فُسر قوله تعالى: ﴿**وَلْيَخْشَ الَّذِينَ لَوْ تَرَكُوا مِنْ خَلْفِهِمْ ذُرِّيَّةً ضِعَافًا خَافُوا عَلَيْهِمْ فَلْيَتَّقُوا اللَّهَ وَلْيَقُولُوا قَوْلًا سَدِيدًا**﴾. [سورة النساء، الآية:٩]. فسر الضعاف في وجهٍ من الوجوه بالنساء. «والعرب تسمّي المرأة القارورة، وتكني عنها بها... وفي الحديث: أن النبي«ﷺ» قال لأنجشه وهو يحدو بالنساء: رفقاً بالقوارير. أراد بالقوارير النساء، شبههن بالقوارير لضعف عزائمهن». ينظر: لسان العرب ٥/ ٣٥٨١.

(٢) ينظر: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص٧٠ – ٧١.

(٣) نظام الارتباط والربط في شعر البحتري، ص١٤١.

(٤) ينظر: اللباب في علل البناء والإعراب، ١/ ٤٤.

وتحلل بعضهن في التصرفات، لكنها في المقابل تحمل معاني الخواء الجنسي ـ للبطل، وذلك لعوقه في حرب الثمانينات، فاستعاض عن ذلك الضعف بالرسم بأحمر الشفاه على ظهور تلك النساء، ومما يمكن أن يلحق بهذه المجموعة – مجموعة المبتدأ والخبر – ولها وضع خاص هي مجموعة (الآن أو بعد سنين)، فمن المعروف نحوياً إمكانية حذف المبتدأ والخبر[1].

وفي هذه المجموعة نستطيع أن نقدر المبتدأ والخبر كأن يكون عنوان المجموعة (الأمر سيان، أو الأمر سواء، الآن أو بعد سنين)، فيكون مدلوله عدم الجدوى أو انعدام الفارق الوقتي الحال والاستقبال.

وفي القصة يلاحظ أن مبنى القصة اعتمد الرسائل المتبادلة بين الزوج وزوجته، رسالة الزوج وصلت متأخرة وفيها يتلاشى الوقت «لعلها الليلة الوحيدة من خطرت تفاصيلها ببالي قبل أن تحدث حقاً كلا لم تكن التفصيلات بل النهايات... آسف لنهايات لا مناص من وقوعها»[2].

وفي جواب الزوجة ما يلغي الوقت ويجعل المسافات بين الأحياء والأموات «هجرنا السطوح إلى غير رجعة، كلا... لم تعد السطوح هي السطوح بل آلت إلى أن تمشي عوالم منسية توقفنا عن ارتيادها، سأظل بانتظارك حتى آخر العمر، وداعاً أو إلى اللقاء»[3].

ومما يلاحظ في هذه المجموعة الإتيان بالفعل المضارع، وهو يدل على الماضي مع استقامة المعنى في تبادل واضح بين الأزمنة، حين يقول السارد: «تتدحرجين تفاحةً دبّ في قلبها الفساد، تلجين نفق الحافلة المتأرجح، تقطعين تذكرة، تجدين نفسك

(١) شرح ابن عقيل، ١/ ٢٢٠ – ٢٢٢.
(٢) الآن أو بعد سنين، ص١٧٨ – ١٧٩.
(٣) المصدر نفسه، ص١٨٢.

خلف السائق مباشرة»[1].

وفي قصة أخرى يقول السارد: «عيناك تتسمران على زورق صغير... تلمح عبر هدبيك الأشيبين حبلاً متفحماً، تلاحق عيناك التواءاته الأفعوانيَّة، وهي تتراءى أو تتوارى وسط صخور القوس»[2].

وهذا ما نشرته «ثريا النص» فتحول الحال إلى الماضي في عقيدة السارد لا يعني شيئاً، بدليل أنّه استخدم المضارع دالاً على الماضي.

ب. مبتدأ محذوف مقدّر والخبر على ثلاثة أنواع:

ونبدأ بالنوع الأول، وهو نكرة منعوتة، وهنا أذكر مطلبين:

الأوّل: في التفريق بين الصفة والنعت، أرى صحة ما ذكره «أبو هلال العسكري» (ت ٣٩٥ هـ) من رأي نسبه إلى «أبي العلاء المعري» (٤٥٦ هـ) من أن «النعت لما يتغير من الصفات، والصفة لما يتغير ولما لا يتغير، فالصفة أعم من النعت قال: فعلى هذا يصح أن ينعت الله تعالى بأوصافه لفعله؛ لأنه يفعل ولا يفعل، ولا ينعت بأوصافه لذاته، إذ لا يجوز أن يتغير»[3].

وقد كان هذا المعنى حاضراً في ذهن ابن يعيش لذلك قال: «الصفة والنعت واحداً، وقد ذهب بعضهم إلى أن النعت يكون بالحلية نحو طويل وقصير والصفة تكون بالأفعال نحو ضارب وخارج، فعلى هذا يقال للبارئ سبحانه موصوف ولا يقال له منعوت»[4].

---

(١) قصة امرأة بلون الشاي، مجموعة الآن أو بعد سنين، ص٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٧.

٣ – الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري/ ٣٠.

٤ – شرح المفصل لابن يعيش ٣/ ٤٧.

وقد تتبع د. «الياسري» اختلاف علماء النحو في هذه الآراء وتناقضها وتهافتها[1]، فقال: «إن النعت والصفة عبارتان متداخلتان مترادفتان تتعاقبان في المعنى، يدلان على الاتصاف بالخصال والتحلي بها على وجه العموم، ولا فرق بينهما»[2].

وهنا نستطيع القول إن النكرة المنعوتة كسر للشيوع والعموم وإفادة لمرتبة من التخصيص عبّر عنها «ابن هشام» في مقدمة الأمور التي يكتسبها الاسم بالإضافة، إذ قال: «الثاني: التخصيص، نحو غلام امرأة، والمراد بالتخصيص الذي لم يبلغ درجة التعريف فإن «علام رجل» أخص من غلام، ولكنه لم يتميز بعينه كما يتميز «غلام زيدٍ»»[3]. وقد وردت في القصة البصرية ثريا النص جامعة تحمل هذا التركيب مثل: «طيور رمادية، ضفائر طيبة، وقت سري، وجوه ضائعة، مدن أخرى، انكسارات مرئية، رؤيا خريف».

والجامع بين هذه المجاميع وجود منطقة معتمة لم يسلط عليها الضوء لا زمانياً ولا مكانياً ولا حالياً، مثلاً تركيبة ثريا النص في «طيور رمادية» تتألّف من مبتدأ محذوف وخبر نكرة ونعت، نجد لمسة حزن شفيف بسبب اللون الرمادي الذي يرمز إلى الحزن، وهو شعار الحزن الأصيل، لأنّه محايد بين الأبيض والأسود[4].

هذا الحزن الشفيف كان مسيطراً على طول المجموعة القصصية، وظهر ذلك في قصص المجموعة[5].

---

[1] – النعت في التركيب القرآني ١/ ٣٦.

[2] – المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٣) مغني اللبيب، ٢/ ٥٦٤.

(٤) ينظر: أصوات وإشارات، ص٢٦، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص١٧٦ – ١٧٧. الديكور المسرحي والتشكيل، ص١٧١.

(٥) قصص «حلم ضبابي، حلم كاذب، رغبة مستحيلة، أواخر الليالي الباردة، غبار الأزمنة» في مجموعة «طيور رمادية».

ونجد حالة الحزن في التعابير والتراكيب مثل «ليس هناك غير عتمة ودخان وذئاب»[1]، «وجحيم الغرفة يتضاءل إزاء جحيم الروح»[2].

وفي قصة «حلم ضبابي» نجد اللون الرمادي صادماً في جوٍّ من الحزن المستقر في بداية القصة «كظل رمادي سقط من كوة في الغسق، انبثق إزاء جلستي»[3]. «الرجال تندثر بعتمة رمادية»[4]. «الليل الدخاني يكتسح المدينة»[5].

فضلاً عن وجود مفردات أخرىٰ تدل علىٰ الحزن مثل «اخترق نشيج المطر إلىٰ حيث البناية المتقرفصة في البرد... الليل يسدل بقايا سجوفه، ورياح البرد تعوي في المحطة»[6].

«بدر» الشاعر الجنوبي فقد زوجته «وفيقة» ولا ولد له ذات الحقيقة تجمعه والسارد، فعبّر عنها بقوله: «كان الحلم الضبابي مشعاً كالمرايا، وكنت ساراداً في موجه باحثاً عن «سفينة الأمس» عن ولد انتزعته الحرب مني، وامرأة فاتنة هي نجاة»[7]. وحينما أراد السارد أن يعبر عن فقدان بدر للزوجة والأبناء استعار الرمز الحزين فقال: «جريت في متاهة الليل، كطائر يغادر عشّه، و«بدر» من ورائي محلق في التيه الجنوبي، حيث تعرش نافذتان هناك، أطلت من أحدهما «وفيقة»وكانت مترعة بخواء الليل، وأنجم «بدر» كابية الضوء، في حين خلت النافذة الأخرىٰ من كائنها

(١) قصة الرجل الرابع، مجموعة طيور رمادية، ص٢٤.
(٢) المجموعة والصحيفة أنفسهما.
(٣) طيور رمادية، ص١٧.
(٤) طيور رمادية، ص٢٨.
(٥) المصدر نفسه، ص٢٩.
(٦) المصدر نفسه، ص٢٩ – ٣٠.
(٧) قصة حلم ضبابي، مجموعة طيور رمادية، ص١٨.

الأنثوي»[1].

النوع الثاني: نكرة اكتسبت التعريف بالإضافة:

خمس وثلاثون مجموعة قصصية وردت تحمل تركيبة نحوية واحدة (مبتدأ مقدر + خبر في الأصل نكرة اكتسبت التعريف بالإضافة + مضاف إليه)[*] «والإضافة لغة الإسناد وعرفاً نسبة تقديرية بين اسمين توجب لثانيهما الجر أبداً... ويكفي في إضافة الشي إلى غيره أدنى ملابسة»[2].

وما أوجبوه قديماً وحديثاً من وجوب تقدير حرف جر[3] تمحل لا داع له «لأن الإضافة تعبير آخر ليس على تقدير حرف، فقد يصح تقدير حرف في تعبير، وقد يمتنع تقدير أي حرف في تعبير آخر»[4].

وإذا نظرنا إلى نوعي الإضافة (المحضة وغير المحضة) نجد أن الإضافة في القصة البصرية في ثريا النص إضافة من النوع الأول فقط، بمعنى أنّه لا توجد إضافة غير محضة بما في ذلك المضاف إذا كان اسم فاعل مثل مجموعة (حامل المظلة)؛ لأنها أفادت تعريف المضاف فقط ولم تأتِ عاملة.

أمّا معنى المعنى النحوي للإضافة فهو ربط معرفة قليلة بمعرفة كثيرة، ويمكن النظر إليها من زاوية نحوية، وهي تلاقح النكرة والمعرفة، ويجب التنبيه على أنَّ

---

(1) المجموعة نفسها، ص19.

* المجاميع القصصية التي ينطبق عليها هذا التحليل النحوي منها (جغرافيا الصور، مرايا السلحفاة، خارطة أيوب، شغف الرؤيا، درب التبانة، نبوءة الماء، منزل الغبار، ذاكرة الرمل، خريف الخوف، آخر السلالات، سطوة الكارثة، أرض القهرمان، ظل النعاس، أحفاد العروس، حامل المظلة، ملاعبة الخيول، إغماض العينين، خفايا المجهول، حارس المزرعة، تقاطع الأزمنة، رائحة الشتاء، دراهم الخلافة، ممر الضوء).

(2) حاشية الصبان، 2/ 237.

(3) شرح ابن عقيل، 3/ 36، جامع الدروس العربية، 3/ 205.

(4) معاني النحو، 3/ 102.

النكرات على كثرتها – فهي أكثر من المعارف – لكنها تحمل معارف غير معلومة.

فالجزء الثاني وإن كان هو من أكسب التعريف وهو الذي يطلق عليه نحوياً (المضاف إليه) إلا أنّه في الواقع هو مستقبل المعرفة، لأنّه قبل الإضافة كان عاماً واسعاً، لكن الجزء الأول ضيّق المصداق وحدّده، وإذا انتقلنا إلى المصاديق – عنوانات المجموعات القصصية – يمكن أن نجد في قصة آخر السلالات نموذجاً مهماً، فقد اختار القاص هذا العنوان متنازلاً عن سرياليته، على أن للسرياليين لغتهم التي عرفوا بها، ولهم نظرتهم إليها، حين يقول أحدهم: «دع الكلمات تتكلم وتقول ما تريد قوله، متناسياً ما كانت تحمله من المعاني في الآداب السابقة، دعها تعمل وتؤثر مستقلة، تتزاوج فيما بينها أو تتنافر مؤلفة صوراً وكاشفة عن واقع لم يقله أحد»[1].

وفي اختيار رائع وغامض يصف ثنائية الحياة والموت والحكمة في نهايات الأمور، نحوياً هو مبتدأ مقدر خبره مضاف إلى جمع المؤنث السالم، والإضافة تنبئ عن قوة في الأخبار، وتبني عليها خصوصاً إذا كان المضاف إليه مؤنثاً، فهو أقوى من المذكر في المعاني[2].

المجموعة كلها تحمل ثيمة الموت، فهي تشير إلى (نهايات مركزية غير مشتتة)، وكأن ثريا النص قد أفضت بهم إلى طريق واحد هو الموت الذي يتجدد وبحياة أخرى في مكان آخر.

ابتداءً من قصة العنوان التي تشير إلى موت الفحل الأصيل بعد أن «جاءوا به، حصاناً رصاصياً شاحباً تموج الأصالة في عروقه»[3]، ليعتلي الفرس المكابرة «دار

(1) المذاهب الأدبية، محمد الأصغر، ص١٨٠.

(2) ينظر: الصحيفة ٢٠٣ من هذه الأطروحة.

(3) آخر السلالات، ص٣٣.

حولها ثلاث دورات وقد وتّر عرفه الكحلي الأشعث، ثم يصهل بقوة... مرت دقائق كأنها الدهور حين أعقبها بصهيل ثقيل مرير كصوت قذيفة مكتومة... ارتفع الدخان وبخار الروث عندما كان هو يفرع آخر قطرة من صلبه ويذوي متهالكاً ببطء، ويسقط نافقاً على جنبه الأيمن... ظلّ محدقاً بعينيه المنطفئتين في وجوه الرجال، حيث سحب إلى مقدمة الطريق العام»[1].

نهاية الإنسان الأصيل وانتحار المرأة الشريفة التي تحولها الظروف إلى غير ذلك كانت محور قصة الحرب والسقوط[2]. وفي قصة «البيت المنكوب» كانت تشير إلى أن «أعرق بيوت الشناشيل يتقوض وينهار تحت معاول النيران»[3]، كلها إلى نهاية المجموعة تحمل ثيمة نهاية الأصيل الكريم، وهذا بعض ما نشره ثريا النص المجموعة.

حامل المظلّة:

يندرج تحت هذا التركيب النحوي عنوان كان المضاف إليه مضافاً إلى اسم فاعل غير عامل، فالإضافة هنا غير محضة، لكن عدم عمله لا يلغي الثوابت النحوية فيه، وهو كونه اسم فاعل ضارع الفعل المضارع في الفعلية والحدثية، وضارع الأسماء في الثبوت والدوام، لأنّه قسم قائم بذاته[4]. فهو يقع وسطاً بين الفعل والصفة المشبهة، فالفعل يدل على التجدد والحدوث، فإن كان ماضياً دلّ على أن حدثه تم في الماضي، وإن كان حالاً أو استقبالاً دلّ على ذلك، أمّا اسم الفاعل فهو أدوم وأثبت من الفعل، ولكنه لا يرقى إلى ثبوت الصفة المشبهة، فإن كلمة (قائم) أدوم وأثبت

(1) آخر السلالات، ص٣٣.

(2) المصدر نفسه، ص١٦.

(3) المصدر نفسه، ص٨.

(4) أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، ص٢٣.

من قام أو يقوم[1].

ولهذا قال «ابن السكيت»: قال «الفراء»: ويقال: «أمرأة حامل وحاملة، إذا كان في بطنها ولد... فمن قال: حامل قال: هذا نعت لا يكون إلا للمؤنث، ومن قال: « حاملة بنى على حملْتُ، فإذا حملت شيئاً على ظهر أو رأسٍ، فهي حاملة لا غير»[2].

هذا المعنى العام لاسم الفاعل، وفي مجموعة حامل المظلة تنشر ثريا النص معنىً عاماً مفاده (الوقتية) وأنّ الأمور ليست في نصابها، وإن بدت مستقرة ظاهراً.

إنَّ الاستبداد هو المسيطر والمظلوم خادم للظالم، فهو مقموع مقهورٌ وإنْ بدا حراً، وثيمة المرحلية أو الوقتية هو ما نشرته في كلّ قصص المجموعة ثريا النص الأم، وفي القصة المصغّرة يقول السارد وهو يقبل وظيفة (حامل المظلة): «وما أن أبلغتني إدارة الفندق بقبولي في الوظيفة من بين وظائف عديدة معلنة، حتى أحسستني نسخة محدّثة من عبد الصحراء، لكنني لست كذلك يكفيكم أن تروني مرتدياً القبعة ذات الحافة والبدلة السوداء المكوية، يتدلى ذيل سترتها المشقوق»[3].

وثيمة الوقتية والمرحلية تجلت على شكل عنوان قصة ضمن المجموعة، بمعنى ثريا نص مصغّر، وهي قصة «كلّ منا حكاية عابرة»[4]، وقصة «من مكان بعيد»[5]، التي تصور الوقتية والمرحلية في سكن شقة سرعان ما ذهبت وذهب صاحبها دفيناً مع الأموات إلى قصة «السكين»[6] التي تصور عدم الملاءمة بين قدرات الإنسان

(1) معاني الأبنية، ص٤٧.
(2) إصلاح المنطق لابن السكيت، ص٣.
(3) حامل المظلة، ص٢٨.
(4) المصدر نفسه ص٤٧.
(5) المصدر نفسه، ص٥١.
(6) المصدر نفسه، ص١٢٧.

الفعلية وما يقدمه المجتمع له من فرص لإثبات وجوده.

تتحدث القصة عن «إبراهيم» أخ القصاب، القصاب الذي كان يخشى السكين خوفاً منها ثم عمل في القصابة، وهنا يأتي وصف إبراهيم الذي كان «أفضل لاعب كرة قدم بين لاعبي متوسطات المعقل، وهو الوحيد الذي كان بإمكانه اللعب على ساحة ملعب حقيقي... وجِدَ إبراهيم مرمياً على ضفة شط العرب، بين سُفن الداكير القديمة المعطلة، وقد طُعن أكثر من عشر طعنات، كان وقتها يعمل محاسباً في بلدية البصرة بعد أن أخذته ريح المصير بعيداً عن ملاعب كرة القدم، كما أخذتنا جميعاً بعيداً عن أحلامنا»[1].

النوع الثالث: الخبر معرفة موصوفة:

التركيبة النحوية هنا تتكون من مبتدأ مقدر والخبر معرفة موصوفة، وكما ذكرنا في الخبر النكرة المنعوت ينفتح الخبر على معرفة أوسع[2]، لكن الفرق الأهم بينهما أن المعارف في النوع الأول أفقية (واسعة) بخلاف المعارف من هذا النوع هو الخبر المعرفة الموصوف، إذ تكون المعلومات فيه معارف عمودية (معمقة)، وتنماز بالتفاصيل الدقيقة، لأن الوصف الدقيق يتماهى مع وصف المعارف وقلتها قياساً للنكرات، فعمق المعارف يقابل سعة النكرات فيما يشبه التوازن اللغوي، وفي القصة البصرية نجد هذا المعنى في مجاميع تحمل هذه التركيبة النحوية مثل «الأنهار السبعة»، «الرجل الغريق»، «البار الأمريكي».

في مجموعة «الرجل الغريق» نجد الإغراق في المعارف والمعلومات العمودية المعمقة مثلت مدخلاً لنفسية إنسان هذا الزمان «رجل حارب من الدائرة درجة، فتكالبت عليه تسع وخمسون وثلاثمائة درجة، فتح صدره... فتناثرت محتوياته،

(1) المصدر نفسه، ص١٢٩.

(2) الصحيفة ٢٠٧ من هذه الأطروحة.

حوصر فأبدع، وعُزل فاعتزل وتمزّق، حاول اختراق الفراغ فسقط فيه، له حفرته التي يمتطي وللآخرين الجياد»[1].

وفي مجموعة «البار الأمريكي» نجد ثيمة المعرفة الكاشفة عن الواقع – المسلحة بالمعرفة الواعية غير المنخدعة – في أرجاء المجموعة بقصصها الثمان آلية الوصف عين الكامرا التي تلتقط أدق التفاصيل، لأنها تتناسب مع المعرفة العمودية (المعمقة) التي هي السمة النحوية للخبر المعرف بـ (أل) «تبدأ العين الراصدة – عين السارد التشكيلي – بالتركيز وإضاءة هذه المفردات عبر عدسة مكبرة تتناول المفردة بالفحص والتوصيف الدقيق بالتركيز على اللون أو على دقة أجزاء المفردة الواحدة كالوجه والجسد مثلاً... فالسارد المختفي وراء مفردات اللغة المنتقاة بدقة وقوة الخطوط هو سار يشتغل على وفق أسس بناء اللوحة»[2]. وهذه اللوحة تحتاج من الدقة وتوثيق التصوير ما لا يخفى.

بدأت القصة في «البار الأمريكي» بعملية ضرب «٤٠ × ٤٠ سم هو الحجم المثالي لاستيعاب هذه الكائنات الصغيرة كائنات الأرق والسهر والانزواء واللذة العابرة»[3].

وفي أجواء القصة نجد عملية ضرب ثانية مكبّرة طرفاها دقة الوصف والتصوير، وقد تمثل ذلك الوصف بالحرص الشديد على أن يُلصق العلم الأمريكي على هيئة قبعة أمريكية على الصناديق الأمريكية المصفوفة في البار الأمريكي «وملصقات لماركات أمريكية متعددة وساعة حائطية تعانق عقرباها على منتصف الليل»[4].

أمّا الكفة الثانية في عملية الضرب هي الحقائق التاريخية عن تمثال الحرية «عندما

---

(١) الرجل الغريق، ص٧.

(٢) نزعة التجديد والتجريب في السرد العراقي القصير، بنية السارد نموذجاً، ص٤٣ – ٤٤.

(٣) البار الأمريكي، ص٢٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٣١.

شيّد النحات الفرنسي «فريدريك أوجست بارثو» لدي رائحته النحتية، تمثال الحرية في يوليو ١٨٨٤، رمزاً للحرية والديمقراطية والصداقة العالمية... قبل الرئيس الأمريكي «جروفر كليفلاند» التمثال نيابة عن الشعب الأمريكي قائلاً: «لن ننسى أنَّ الحرية قد اتخذت بيتاً لها هنا»[١].

كانت عملية الضرب – الوصف الدقيق للبار الأمريكي × حقائق تاريخية عن تمثال الحرية – تجري في رأس أحد المرتادين للبار الأمريكي، عراقي من البصرة بدأت نتائج عملية الضرب بالظهور «المسرفات الأمريكية تهدر هذه اللحظة في رأسه وهي تجتاح صمّته العاري وتسحق وحدته بضجيجها المخيف، ربما كانت طائرات الشبح تقصف رأسه الدائخ بدويّ عاصف وبأطنان من القنابل الذكية/ الليزرية/ العنقودية/ الصوتية... ربما هرب من سيارة مفخخة انفجرت في سوق المدينة الوحيد وحولته إلى أشلاء من اللحم»[٢].

ثريا النص جملة فعلية:

وردت في القصة البصرية عنوانات (ثريا النص) تمثل الجملة الفعلية وهي ثلاث عنوانات هي:

«ينهمر الثلج»، «وحيداً يسافر القمر»، «اتبع النهر».

وهنا نشير إلى أمرين أحدهما يترتب عليه الثاني:

الأوّل: أن كثيراً من الباحثين ينظرون إلى العنوان نظرهم إلى النص المستقل، لذلك أفردوا لهذا النص قسماً مستقلاً فيما كتبوا[٣]، فهو سرد قابل للتحليل.

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٢.

(٢) البار الأمريكي، ص٣٢ – ٣٣.

(٣) سيميوطيقا العنوان في شعر عبدالوهاب البياتي، د. عبدالناصر حسن محمد، سلطة النص والقراءة، د. سامي علي جبار، ص٤٥، عتبة العنوان في قصص ياسين فرج.

الثاني: أن لهذه العنوانات معنىً نحوياً وآخر سردياً وقد يتطابق المعنيان، وقد يختلفان، فجملة «أمطرت السماء أمس» ليست جملة فعلية من المنظور السردي بل جملة وصفية.

أمّا جملة «قام الرجل يحل المشكلة» فهي جملة فعلية عن الناحيتين السردية والنحوية، لأن الفعل في السرد معناه العمل[1]، واعتماداً على هذا المبدأ يمكن القول إن جملة «اتبع النهر» جملة فعلية نحوياً وسردياً وفعلها فعل طلبي.

أمّا جملة «ينهمر الثلج» وجملة «وحيداً يسافر القمر» هما جملتان فعليتان بالمقاييس النحوية، فهما يشيران إلى الاستمرارية والحالية، أمّا من الناحية السردية فهما جملتان وصفيتان تشيران إلى انهمار الثلج ووحدة القمر.

بل نستطيع القول إن ثريا النص «ينهمر الثلج»، أو «وحيداً يسافر القمر في التحليل السردي جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر بمعنى «الثلج منهمر» و«القمر مسافر وحيداً».

أمّا إذا نظرنا إلى ثريا النص نحوياً نجدها تحملذ عنواناً مضارعاً متجدداً، ويمكن أن نلمح ذلك في مجموعة «ينهمر الثلج»، فالاستهلال في قصة العنوان – القصة الداخلية – يتضمن تلك الثريا، إذ يقول السارد: «وصلنا القرية الصغيرة تحت كتف الجبل، والثلج ينهمر ندفاً صغيرة وكثيفة»[2].

وفي أثناء القصة وردت جملة «والثلج ينهمر»[3] في تأكيد لثريا النص، فكلاهما جملتان مطوقتان بالحالية، رغم أنهما في الأولى فعلية مضارعة وفي الثانية اسمية.

وقد ربطهما القاص في قاموس سرياليته القصصية بالشهوة الجنسية، في كلام

---

(1) المصطلح السردي، ص١٦.

(2) ينهمر الثلج، ص٩٦.

(3) ينهمر الثلج، ص٩٧.

صـريح، إذ يقول السارد: «فاندفعنا نحن الاثنين مثل ذئبين أسودين ماردين في ثلوج الجبال الشامخة، ورحنا نعرّي فخذيها الطافحين...»[1].

لقد حاول السارد أن يصور المجموعة وهي تحمل تناقضاً دلالياً نحوياً فمن جهة اللفظ وإرادة المعنى، فالثريا تشـير إلى الاسـتمرارية – في الحـب للمحبـوب – بكـل أنواعه المادي المحسوس والمعنوي، الذي لامس شغاف القلب، ومـن جهـة أخـرى أراد نهاية الانقطاع، فهي تشير إلى حتمية فراق الإنسان بكل محبوب، ولكل ما أحبّ في هذه الدنيا، حين يقول السارد: «كنا في الجنة التي عشناها مرة لا تتكرر عـلى هـذه الأرض»[2].

قصص المجموعة يبدو فيها الإنسان مثل شهاب يحور رماداً بعـد إذ هـو سـاطع، فموت بالانتحار[3]، وسقوط في الرذيلة[4]، وتغير فكري في نفس الإنسان بعد انكسار عنيف[5] تلك بعض نهايات قصص هذه المجموعة.

ومن الملحوظ في ثريا النص الأم في القصة البصـرية خلوها من مركب المعطـوف والمعطوف عليه.

ب. ثريا نص القصّة:

إذا أردنـا أن نصـف القصّـة البصـرية بعنواناتهـا القصصـية داخـل المجموعـة القصصية نخرج بنتيجة مفادها أن القاص البصـري يقول لنا في قصصه:

١. ليس لديّ ما أُخفيه.

---

(١) المجموعة ذاتها، ص٩٨.

(٢) المجموعة ذاتها، ص٩٩.

(٣) قصة كائن غريب، مجموعة ينهمر الثلج، ص٤٨.

(٤) قصة ذات يوم، مجموعة ينهمر الثلج، ص٨٩، مجموعة ينهمر الثلج، قصة خواء، ص٨٥.

(٥) قصة العودة إلى الجيش، مجموعة ينهمر الثلج، ص١٠٦.

٢. ليس لديّ ما أخاف منه.

٣. ليس لديّ ما أغمغم حوله.

٤. لستُ من أصحاب نصف الحقيقة، ولا نصف الجواب، ولا نصف الموقف.

والحقيقة أن هذه الملحوظات العامة هي عنوانات لأربع مقالات كتبها «عبدالله الغذامي»[١]؛ لكنني سلطتها على القصّة البصرية، فرأيتها انعكاساً صادقاً لهذه العنوانات. فهي تشير إلى أنه لا يوجد في القصّة البصرية عنوان مخادع.

أما مصطلحات صفات العناوين مثل العنوان الاستباقي، والعنوان المخادع، والعنوان الرمزي... إلخ فلم يأتِ عفوَ الخاطر بل وردت على لسان نقاد غربيين[٢] وعرب[٣].

فإذا أردنا أن نصف عنوانات القصص نحوياً طال بنا المقام؛ لذلك سنكتفي بالملحوظات على هيئة نقاط منها:

١. أغلب العنوانات تعتمد الوصف[٤] مثل: الحديث المجروح[٥]، الأماني المؤجلة[٦]، رثاء متأخر[٧]، كذئب جريح[٨].

٢. أغلب العنوانات في القصّة البصرية استباقية والعنوان الاستباقي هو العنوان

---

(١) اليد واللسان، عبدالله الغذامي، ص١٥٩.

(٢) عتبات جيرار جينيت، ص٧٩ – ٨٠.

(٣) شعرية العنوان للهادي المطوي، ص٤٦٠.

(٤) ينظر: شعرية العنوان للهادي المطوي، ص٤٦٠ – ٤٦١.

(٥) مجموعة قطيع أسود من السنوات، ص٦٣.

(٦) مجموعة مرزوك.. الإيقاعات الضائعة، ص٢١.

(٧) مجموعة ذاكرة الحكايات، ص٥٥.

(٨) مجموعة ليلة المطر الأسود، ص٣٤.

الذي يعطي فكرة عن مضمون القصّة[1]، مثل: الحكماء الثلاثة[2]، مدينة الصفيح[3]، القراصنة مازالوا هناك[4]، متهم بالمثالية[5]، سنوات الجفاف[6]، حافة الصفر[7]، الصراخ المخنوق[8]، خبز وجمر[9]، رماد العمر[10]، الموت في المنفى البعيد[11]، البرابرة[12]، مهدي[13]، ما وراء السحب[14]، طقوس ليلية لامرأة في الأربعين[15].

٣. هناك عناوين تعتمد المجاز والكناية، وهي متعلقة بالرمزية، وقد ذكرها «جيرار جينيت»، إذ قال عنها: «إنّها تضيف قيمة رمزية وتعضد الاهتمام بالموضوع (موضوع القصّة)»[16].

---

(١) عتبات جيرار جينيت، ص٧٩.
(٢) مجموعة رؤيا خريف، ص١٧.
(٣) مجموعة دراهم الخلافة، ص٨٥.
(٤) المجموعة نفسها، ص٤٧.
(٥) مجموعة ليلة المطر الأسود، ص٣.
(٦) مجموعة الممرات، ص٧.
(٧) المجموعة نفسها، ص٥٥.
(٨) المجموعة نفسها، ص١١٥.
(٩) مجموعة الآن أو بعد سنين، ص٣٧.
(١٠) مجموعة الصعود إلى الأسفل، ص٦١.
(١١) مجموعة ينهمر الثلج، ص٢٧.
(١٢) مجموعة ذاكرة الرمل، ص٢٣.
(١٣) المجموعة نفسها، ص٩٠.
(١٤) مجموعة ما وراء السحب، ص٧.
(١٥) مجموعة وحيداً يسافر القمر، ص٨٩.
(١٦) عتبات جيرار جينيت، ص٧٩ – ٨٠.

وفي القصّة البصرية ارتبط المطر على سبيل المثال – وهو رمزٌ للسوء قرآنياً[1] – بالألوان الدالة على الدماء في توافق غريب بين السوء وأثره، فكانت عناوين مثل: مطر قرمزي[2]، مطر أحمر[3]، مطر أسود[4]، مستنقع أحمر[5]، ثمار المطر الحجري[6]، مطر[7].

٤. بعض العناوين ارتبط بالموروث الديني (القرآني)، مثل: «الطوفان»[8]، «في غيابة الجب»[9]، «يوسف»[10]، «يوسف وكواكبه»[11]، «إني نسيت الحوت»[12]، «الجلوس على عرش بلقيس»[13]، «بيت العنكبوت»[14]، وهناك عناوين قصص ارتبطت بالموروث الديني الاجتماعي مثل: «خبز العباس»[15]، «رأس مقطوع يتكلم»[16]، «النذر»[1]، «مهدي»[2]، وهناك عناوين لموروث تأريخي

(١) استعمل القرآن الكريم لفظة (المطر) مقروناً بالعذاب. ينظر الآيات: (١٧٣ الشعراء)، (٨٤ الأعراف)، (٨٢ هود)، (٥٨ النمل)، (٧٤ الحجر)، (٣٢ الأنفال)، (٤٠ الفرقان).

(٢) مجموعة ظل النعاس، ص٦١.

(٣) مجموعة كرسي بالمقلوب، ص٢٧.

(٤) مجموعة انكسارات مرئية، ص٨٠.

(٥) مجموعة كرسي بالمقلوب، ص٨٧.

(٦) مجموعة ضباب كأنه شمس، ص٧٩.

(٧) مجموعة حارس المزرعة، ص٥٥.

(٨) مجموعة الطوفان، ص٤٣.

(٩) مجموعة إنفلونزا الصمت، ص٥٧.

(١٠) مجموعة الجرح، ص٥.

(١١) مجموعة أرض القهرمان، ص٨٣.

(١٢) مجموعة خط أزرق خط أحمر، ص٣٠.

(١٣) مجموعة يارا، ص٣٠.

(١٤) المجموعة نفسها، ص١٧.

(١٥) مجموعة إنفلونزا الصمت، ص٣٨.

(١٦) مجموعة ظل استثنائي، ص٣١.

مثل: «أنا ولا لا... وخراب البصرة»[٣]، فهذا العنوان ارتبط بما جرىٰ أو يجري علىٰ البصرة من الملاحم والفتن[٤]. وهناك عناوين أخرىٰ مرتبطة بالملاحم والفتن أيضاً وهي تخص البصرة مثل: «موت أزرق»[٥]، «موت أبيض»[٦].

٥. نستطيع القول إن الأديب البصري[٧] ابتعد عموما عن (العنوان الإنشائي) ولاسيما بصيغة النداء، وإن كان بعض الباحثين رأىٰ في العنوان الإنشائي بصيغة النداء مزيّة في العمل الأدبي الروائي، فهي لا تكون كذلك إلا وفق وضع خاص[٨].

٦. نحوياً العنوان ذو المفردتين هو العنوان المهيمن بخلاف الشعر العربي الذي يهيمن عليه العنوان ذو المفردة الواحدة[٩].

ولأن العنوان لن يُفهم منقطعاً عن نصّه ولن تدرك إشارته إلا عبر العلاقة بينهما[١٠]؛ لذلك نقول هناك عنوان مفكك وهو ما زاد عن خمس كلمات؛ لأنّه

---

(١) مجموعة يارا، ص٤٧.

(٢) مجموعة ذاكرة الرمل، ص٩٠.

(٣) مجموعة الحزن علىٰ طريقة وردة، ص٥٤.

(٤) ينظر: نهج البلاغة الخطبة (١٢)، ١/ ٤٠، والخطبة (١٢٤)، ٢/ ١٣.

(٥) مجموعة الطوفان، ص١٧.

(٦) المجموعة نفسها، ص١٨.

(٧) أجرىٰ د. سامي علي جبار دراسة علىٰ عنوانات قصائد السياب خرج منها بنتائج مهمة منها «تضاؤل الأسلوب الإنشائي في عنوانات القصائد». ينظر: سلطة النص والقراءة، ص٥٣.

(٨) للقاص (سنان أنطوان) رواية عنوانها (يامريم) قالت د. كريمة نوماس محمد المدني بحقها: «إن الكاتب قد اختار عنوان روايته بقصديّة تامة، فهي تعكس الآلام ومعاناة الطائفة المسيحية، فهي إشارة سيميائية دالة علىٰ معاناة المسيحيين في العراق». الخطاب السردي في روايات سنان أنطوان (مقاربة سيميائية)، ص٢٥.

(٩) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسىٰ، ص٨١.

(١٠) ثريا النص، محمود عبدالوهاب، ص٩.

يحمل أكثر من دلالة مثل قصة «نحن الحطب بعد شتاء أكلتنا الأرضة»[1]، وقصة «مذكرات بائع جوال في إحدى صباحات الدولفين»[2]، وقصة «البكاء على نبطيَّة قالها ابن لعبون قبل رحيله»[3]، وقصة «على جسدك يطوي الليل مظلته»[4]، وقصة «حمد صالح: المتربص بي دائماً»[5]، وقصة «ثمة خرائط للجسد... ثمة ألعاب للخيال»[6].

٧. رغم أنه وقع في قرارة القاص البصري أن العنوان إذا كان على هيئة تركيب نحوي دال على السؤال، فإنّه يكون أقوى أنواع الاستثارة للقارئ لكنه لم يكثر منه فجاءت عنوانات قليلة، مثل: (وكان... ماذا)[7]، (ماذا لو ماتت الوردات؟)[8]، (من قتل الشيخ)[9]، (ترى من يكون)[10]، وقد ورد سؤال ضمني عن طريق جواب على شكل عنوان وهو قول القاص: ((الملوك، أيضاً، يموتون))[11]، وكأنه جواب لسؤال (أيموت الأثرياء)، أو (أيموت الملوك)، وفيه تأكيد ضمني عززته مفردة (أيضاً).

أما النفي المعمق بأسلوب النفي بـ (لا) النافية للجنس، والذي يمثل تغييراً في

---

(١) مجموعة قوس قزح أبيض، ص١٥.
(٢) المجموعة نفسها، ص٦٣.
(٣) مجموعة يارا، ص١٤.
(٤) مجموعة رائحة الشتاء، ص١١٣.
(٥) مجموعة وقت سري، ص١٤١.
(٦) مجموعة الأوديبي، ص٤٠.
(٧) مجموعة جناحان من ذهب، ص٨٨.
(٨) مجموعة فراق لا يبلغه الحنين، ص٢٩.
(٩) مجموعة خفايا المجهول، ص١٥.
(١٠) مجموعة ضفائر طيبة، ص٧٧.
(١١) مجموعة حامل المظلة، ص١٠٣.

قناعات السارد، فقد ورد بكثرة في عنوانات قصص مثل: «لا زيارات للغرباء»[1]، «لا ظل فوق الجدار»[2]، «لا وقت للوقت»[3]، «لا أثر لنباح كلب»[4]، «لا أحد يرسم»[5]، «لا وقت للنكات»[6]، «لا وقت للحزن»[7]، «لا جدوى من العزف»[8]، مما يدل على كثرة عدد المنفيات المعمقة في نفسية القاص التي كان يؤمن بها السارد ثمّ جحدها.

٨. هناك نمط ذكره «جيرار جينيت» من أنواع العنوان وهو الذي يوظف الجمل المضادة أو السخرية، وقد وضحه بقوله: «وذلك حينما يحمل العنوان أطروحة مضادة للكتاب/ العمل مثل رواية «إميل زولا» بهجة العيش غير أنّها الرواية الأكثر قتامة لزولا الذي يضع بنفسه هذه الجملة المضادة قائلاً: «أردت قبل كل شيء عنواناً مباشراً (حرفياً) مثل ألم العيش لأسخر من بهجة العيش، ولكنني اخترت هذا الأخير»[9].

وعند النظر إلى القصّة البصرية نجدها تخلو من هذا النوع من العناوين، فليس في القصّة البصرية عنوان ماكر أو مخادع يظهر خلاف ما يبطن؛ بل وجدت أن معظم عنوانات القصص هي من العناوين الاستباقية التي تعطي فكرة مطابقة عن مضمون القصّة، وقد ذكر «جيرار جينيت» العنوان الاستباقي[10]، وربما يكون عنوان

(١) مجموعة إغماض العينين، ص٩٧.
(٢) مجموعة لا ظل فوق الجدار القصير، ص٧٣.
(٣) مجموعة الصعود إلى الأسفل، ص٢١.
(٤) مجموعة بقايا ضباب، ص٧٥.
(٥) مجموعة مرايا السلحفاة، ص٥٣.
(٦) مجموعة ذاكرة الحكايات، ص٦٤.
(٧) مجموعة حلم لرجل نصف نائم، ص٣٥.
(٨) مجموعة الخارج من ظله، ص٢٧.
(٩) عتبات جيرار جينيت، ص٨٠، وينظر: شعرية العنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، ص٤٦٠.
(١٠) المصدر نفسه، ص٧٩.

المجموعة مفرقاً في قصصها، وحتى لو وجدنا عنواناً يقترب من المحذور الديني والعقائدي مثل قصة «الاتجاه صوب النبي في القطار الذاهب إلى باريس»[1].

فعنوان القصّة يقترب من المحذور الديني والعقائدي، وحينما نقرأ ينتفي هذا التصور، إذ نجد السارد يعتقد بقدسية فنان باريسي، وأنه نبي في مجاله الفني.

وإذا أردنا صياغة نظرة نحوية عامة للقص البصري نجد عدداً من القصص قد تشذ عن هذه النظرة العامة، وعند ذاك يمكن إحالتها منطقياً إلى الجزئيات التي لا ننشغل بها قِبال الكليات[2]؛ لأنها غير متناهية، ولا تفيدنا كمالاً حكمياً. ومن هذه الكليات النحوية في القصّة البصرية:

١. مع وجود (المبتدأ والخبر) مفردتين ملفوظتين.

القصّة تعتمد أسلوب المقدمات ثمّ النتائج، وعادة لا يوجد فيها انكسار في الحدث أو غرابة، وتعتمد التدرج المتسلسل في الأحداث، وتنأى عن القفز عليها، ويمكن للقارئ المحب أن يعرف – بعد أن يتلبس أجواء القصّة – نهاية القصّة قبل أن ينتهي من قراءتها.

٢. المبتدأ محذوف والخبر هو متصدر العنوان – وهو حال أغلب القص البصري – يكون الكلام فيها مباشراً وليس المقصود بالمباشرة هنا عدم توفر عناصر القصّة من راوٍ أو اختفاء تقنيات السرد. بل المراد بالمباشر هنا هو أن لغة القصّة لا مماطلة فيها والمسلمات الأدبية فيها قليلة[3]، والحبكة مكتنزة.

---

(١) مجموعة الأوديبي، ص٦٩.

(٢) الشفاء المنطق لابن سينا، ١/ ٢٧ – ٢٨.

(٣) المقصود بالمسلمات الأدبية التي تصلح للقصة ولا جدال فيها أو شك مثل: الأيام تنسي الأحزان، الصداقات الصادقة قليلة ونادرة هذه الأيام، أشعة الشمس تبعث الأمل في الأجساد الباردة، وهي تقابل المسلمات المنطقية مثل الكل أكبر من الجزء، وكل جنس تحته أنواع.

٣. وجود لا النافية للجنس في العنوان يعني تغيراً في فكر السارد عن طريق تغيير إيدلوجي في قناعات القاص نفسه – والقناعات تغير الأفكار بل تتغنى بها – أو أن هناك مسلمة من مسلمات الحياة أصبحت في دائرة الشك من انتصار الحق في نهاية الأمور دائماً، أو فضيلة الصدق أو أحقية الكفاح أو أن كل متعلم هو مثقف... إلخ.

٤. إذا كان العنوان يحمل مفردة (الحال) فإنها ترتبط بالوصف الخاص (بعد المعاناة الخاصة) وتكون أقرب إلى التصوير الشخصي، ويرتبط بها عدد محدد من البشر- (أقرب إلى الحالة الفردية). يقابل هذه الحالة مفردة (التمييز) في جغرافيا النحو، فهي قليلة في العنوانات، وتفيد العموم/ مجتمع كامل/ أو شريحة واسعة من المجتمع، والقصة فيها تخاطب المجتمع، أو تجسد تطلعات مجتمع، وهذه مهمة الرواية[1] بخلاف القصّة التي تنطلق من الفرد.

٥. المضاف إلى معرفة تكون المعارف فيها عمودية أو لغوية بخلاف المضاف إلى نكرة تكون المعارف فيها أفقية أو معرفة البعد الثالث (العمق).

٦. العنوان المؤنث مجموعة مهمة للقاص عانى في كتابتها وبها حقائق آيدلوجية آمن بها القاص وبثها من حزنه أو مخاوفه قدراً كبيراً بخلاف العنوان المذكر، فإنها مجموعة تمثل اختباراً لموهبته في القص، أو عملاً عادياً اعتماداً على مبدأ أن المعنى مؤنث واللفظ مذكر والأسرار أنثى واللغو مذكر.

٧. تنكير العنوان يشير ضمناً إلى أن الكاتب أحد شخصيات القصّة.

وإجمالاً نقول: العناوينُ في القصّة البصرية من نوع المفتاح والإشارة، مفتاحٌ للقصة، وإشارةٌ إلى محتواها.

(١) ينظر: أركان الرواية، أ. م. فورستر، ص٩، شعرية الرواية، فانسون جوزيف، ص١٤.

الفصل الثالث

الرَّوابط والتراكيب في القصة البصريَّة

المبحث الأول: الروابط في القصة البصرية

لا يمكن رسم حدود واضحة بين الروابط النحوية والتراكيب اللغوية، وإن بدا نحوياً أن العلاقة بينهما هي (عموم وخصوص مطلق)، ذلك أن كل التراكيب النحوية – الأساليب النحوية – هي في الواقع روابط، وهذه الروابط لها أثرها في البناء النصي، وقد ذكر ابن هشام في كتابه مغني اللبيب روابط الجمل[1]، وذكر الجمل التي تحتاج إلى ربط[2].

---

(١) وهي عشرة روابط، هي:

١ – الضمير وهو الأصل. ٢ – الإشارة. ٣ – إعادة المبتدأ بلفظه مثل قوله تعالى في سورة الحاقة الآية ١ – ٢ ﴿ **الْحَاقَّةُ * مَا الْحَاقَّةُ** ﴾. ٤ – إعادته بمعناه نحو (زيد جاءني أبو عبدالله) إذا كان أبو عبدالله كنية له. ٥ – عموم يشمل المبتدأ نحو (زيد نعم الرجل). ٦ – أن يعطف بفاء السببية جملة ذات ضمير على جملة خالية منه أو بالعكس نحو قوله تعالى في سورة الحج ٦٣ ﴿ **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً** ﴾. ٧ – العطف بالواو. ٨ – شرط يشتمل على ضمير مدلول على جوابه بالخبر نحو (زيد يقوم عمرو إن قام). ٩ – (ال) النائبة عن الضمير في قوله تعالى في سورة النازعات الآية ٤١ ﴿ **فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى** ﴾. ١٠ – كون الجملة نفس المبتدأ في المعنى، ومن هذا إخبار ضمير الشأن والقصة نحو قوله تعالى في سورة الإخلاص الآية ١ ﴿ **قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ** ﴾. مغني اللبيب ٢/ ٥٥١ – ٥٥٥.

(٢) وهي إحدى عشرة جملة:

١ – الجملة المخبر بها. ٢ – الجملة الموصوف بها ولا يربطها إلا الضمير نحو قوله تعالى في سورة الإسراء الآية ٩٣: ﴿ **حَتَّى تُنَزِّلَ عَلَيْنَا كِتَابًا نَقْرَؤُهُ** ﴾. ٣ – الجملة الموصول بها الأسماء ولا يربطها إلا الضمير غالباً كما في قوله تعالى في سورة يس ٣٥: ﴿ **وَمَا عَمِلَتْهُ أَيْدِيهِمْ** ﴾. ٤ – الجمل الواقعة حالاً ورابطها الواو والضمير، كما في قوله تعالى في سورة النساء٤٣: ﴿**لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى**﴾.

٥– الجمل المفسرة لعامل الاسم المشتغل عنه نحو (زيد ضربته أو ضربت أخاه). ٦ و ٧ – بدلا البعض والاشتمال ولا يربطها إلا الضمير مثل قوله تعالى في سورة المائدة الآية ٧١: ﴿ **ثُمَّ عَمُوا وَصَمُّوا كَثِيرٌ مِنْهُمْ** ﴾. ٨ – معمول الصفة المشبهة ولا يربطه أيضاً إلا الضمير مثل (زيد حسن وجهه). ٩ – جواب اسم الشرط المرفوع بالابتداء ولا يربطه إلا الضمير مثل قوله تعالى في سورة المائدة الآية

ومن الواضح أن نظرة النحو القديم كانت تتركز على سلامة التراكيب العربية؛ لهذا نرى أن هذه النظرة هي نظرة قاصرة غير مقصرة، فالروابط لا تعالج نحوياً بمعزل عن الدلالة والمضمون، فنحوها مستوى أفقي، ودلالتها تمثل عمقها ومستواها الرأسي – العمودي؛ لذا فإن الربط يبدأ بالجملة ثم النص الجزئي ثم بالنص الكامل مما يؤدي إلى وحدة دلالية كبرى[1] «وهذا يعني أن هناك تداخلاً بين علوم لغوية منها (النحو التقليدي – الدلالة – التداولية) والذي يسمى بـ (نحو النصوص»[2]،وبهذا المعنى فالتراكيب خالصة للنحو، أما الروابط فهي إلى الدلالة والتداولية أقرب، فالربط يشمل الجملة وجزء النص والنص الكامل بخلاف التركيب الذي هو إلى البنية النحوية أقرب، وإن شذ عن هذا التعميم شيء من الجزئيات، فإنَّ الجزئيات لا تنحصر ولا تفيد كمالاً حكمياً[3].

وهناك امرٌ آخر لا يقل أهميَّة عمَّا سبقتِ الإشارة إليه وهو علاقة الروابط بالنثر والشعر فهما ليسا على حدٍّ سواء وكثيراً ما أشار «رولان بارث» إلى أنَّ«الشعر َمختلفٌ دوماً عن النثر»[4]، وأنَّ«اللغتين الشعرية والنثرية منفصلتان انفصالاً كافياً لكي يجعل كل واحدة منهما في غنى عن علامات الأخرى»[5]؛ لكنه في التفاتةٍ رائعةٍ،وأشارة جلية، فرَّق بين روابط الشعر وروابط النثر (القصة) فقد أشارَ إلى أنَّ روابط القصة هي الحاكمة والمتحكمة بالمفردات على حين تختفي هذه المركزيَّة للروابط في الشعر إذ

١١٥: ﴿ فَمَنْ يَكْفُرْ بَعْدُ مِنْكُمْ فَإِنِّي أُعَذِّبُهُ ﴾. ١٠ – العاملان في باب التنازع ويربطهما العاطف، مثل (قاما وقعدا أخواك). ١١ – ألفاظ التوكيد الأُول ويربطها الضمير الملفوظ به نحو (جاء زيد نفسه، والزيدان كلاهما). مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ٢/ ٥٥٦ – ٥٦٣.

(١) ينظر: أثر الروابط في البناء النصي، ص١٠.

(٢) الربط وأثره في البناء النصي، ص١٠٢.

٣ – ينظر: منطق الشفاء، المدخل، ص٢٧ – ٢٨.

(٤) الكتابة بدرجة الصفر، ص٦.

(٥) المصدر نفسه، ص٥٨.

تكون الروابط منقادة الى المفردة الشعرية ولها وضع ثانوي يختفي فيه وهجها، وتُسْلَبُ منها سُلْطَتُهَا حين قال: «إنَّ الروابط في اللغة الكلاسيكية هي التي تستدرج الكلمة ثم تحملها حالاً نحو معنىً يتطاردُ لها باستمرار أمَّا في الشعر الحديث،فالروابط ليست سوىً امتداد الكلمة؛ فالكلمة ذاتها هي (المستقر)وهي مزروعة كالأرومة في عَروض الوظائف»[1].

هذا عموما، فإن كانت حيثية المقسم هي الجملة فالربط فيها علىٰ نوعين: ربط داخلي وربط خارجي، وأبرز مصاديق الربط الداخلي هي الجمل الاسمية والفعلية، فقد ذكر «ابن جني» أربعة أدلة استدلّ بها أبو علي الفارسي علىٰ شدة اتصال الفعل بالفاعل ثم قال: «واستدللتُ أنا أيضاً بخمسة أدلة أخر غير ما استدل به هو»[2].

ومن جهة أخرىٰ ذكر «ابن الأنباري» شبهاً بين الفاعل والمبتدأ[3]، وهذا ما جعل الصبان يقيم علاقة النسبة بين الفعل والفاعل من جهة، والمبتدأ والخبر من جهة أخرىٰ، فرأىٰ أن نسبة الخبر إلىٰ المبتدأ نسبة الفعل إلىٰ الفاعل «ووجه الشبه كون كل منها محكوماً به»[4]

ومن هذه المعطيات نستنتج:

١. وجود ربط تلاحمي قوي بين المبتدأ والخبر من جهة، والفعل والفاعل من جهة.

٢. هناك إمكانية التأثر وانتقال الأحكام بصورة متبادلة بينهما.

٣. إن الفصل بين المترابطين المتلاحمين علىٰ نوعين: قبيح مذموم، وآخر حسن

(١) المصدر نفسه، ص٦٢ ــ ٦٣.

(٢) سر صناعة الإعراب، ١/ ٢٢٥ – ٢٢٦.

(٣) أسرار العربية، ص٨٨.

(٤) حاشية الصبّان، ١/ ٢٢٤.

محمود؛ لأنه يقوي الربط ولكل نماذج الأول قليل[1]، والثاني كثير وفيه بلاغة سببها قوة الربط، فجملة «يكتب الدرسَ زيدٌ» أشد ربطاً من جملة «يكتب زيدٌ الدرسَ»؛ وذلك لشدة الترابط بين الفعل والفاعل، وكذلك في الجملة الاسمية، فجملة «محمد في التفكير غارقٌ» أشد ربطاً وتلاحماً من جملة «محمد غارقٌ في التفكير». لوقوع الجار والمجرور بين مترابطين، أما الربط الخارجي فإنه يمتاز بالتنوع في الروابط إذ تتعاقب عليه مختلف أنواع الروابط ولا نستطيع أن نغلب رابط على آخر «فالوظيفة الأساسية لهذه الروابط هي التي تشترك فيها كافة الروابط على اختلافها ومن ثم فإن ظاهرة الربط تؤدِّي دوراً أساسياً في تماسك أجزاء النص المتقاربة والمتباعدة»[2].وأنواع الربط الخارجي أنواع عدة منها:

١. الربط بالأدوات[3] (الظروف والحروف):

والملاحظ هنا أن كل حروف المعاني داخلة ضمن هذا النطاق؛ لأنها تولد معنى دلالياً ما كان موجوداً لولا هذه الروابط الحرفية؛ لذلك فإن كاتب القصة يعتني عناية كبيرة بروابط القصة الحرفية (أحرف العطف).وكذلك نقاد القصة فمنهم من نظر إليها من الناحية الكمية مثل د. «شجاع العاني» إذ قال: «وقد خصصت العربية

---

(١) من نماذج الفصل القبيح بين المترابطين ترابطاً داخلياً قول المتنبي:

أَنَــــى يَكُــــونُ أَبَــــا البَرِيّــــةِ آدَمٌ وأبــــوكَ والــــثّقَلانِ أنْــــتَ مُحَمّــــدُ

ففصل بين المبتدأ الذي هو (أبوك) وبين الخبر الذي هو (محمد) وهي أجنبية. ينظر: شرح الواحدي على ديوان المتنبي، ١/ ٧٩، والفسر لابن جني، ٢/ ٩١٤.

(٢) أثر الروابط في البناء النصي، ص٧٧.

(٣) اعترض د. «عبده الراجحي» على استعمال مفردة (أداة) حين قال: «يخطئ بعض الدارسين حين يستعمل في دراسة النحو كلمة (أداة)... لأن الكلمة العربية – كما حددها النحاة – ليس فيها أداة، وإنما هي اسم أو فعل أو حرف ليس غير». التطبيق النحوي، ص٣٩.

أدوات للربط بين الجمل ووصلها هي الواو، الفاء، ثم، وتُعد الواو أكثرها استخداماً وأرقاها»[1].

ومنهم من نظر إليها نظرة دلالية لا إلى أحرف العطف – فمعناها بيّن – بل إلى المتعاطفين إذ يقول د. «محمد مفتاح»: «إن ترتيب المقولات النحوية ذو دلالة إيقونية، فتعبير «أنا وصديقي» و«أنت وصديقك» ليس مماثلاً بـ «صديقي وأنا»»[2]. فالناقد الأدبي ينظر إلى المتعاطفين أكثر من نظره إلى دلالة أحرف العطف.

والواقع أن الربط الحرفي لا يقتصر على أحرف العطف، فالنظرة إليه نحوياً تشمل أحرف الشرط، والحروف المصدرية، والموصولة، وأدوات الاستثناء.

أما الأدب فينظر إلى أداة الوصل/ الربط على أنها وحدات لغوية/ مورفيمات، وهي التي «تقيم علاقة بين جملتين، وقد يتعلق الأمر بالظروف adverbes (مع ذلك، رغم...)، والعطف Coordination (و، ف...)، والاتباع/ الصلة subordination (لأن، بما أن...).فهذه الأدوات تؤدي دوراً ذا بال من حيث إنها تضفي الاتساق على النص»[3].

أ. الحروف:

وهي كثيرة نأخذ لها أُنموذجاً معيار تواجدها مرتبة على هذا النحو هو كثرة ورودها في القصة البصرية، ولا شكَّ أنَّ الواو له الصدارة فيها لأنَّ الواو أوسعها مدلولاً وأكثرها حضوراً، فتراها مبثوثة في النص ما بين عاطفة واستئنافية وحالية.

كما في قول السارد: «فأنا أعرف جيداً بأني سأغادر غداً إلى مدينته لا نهر فيها كبير

(١) قراءات في الأدب والنقد، ص١٣.

(٢) دينامية النص، ص٥٨.

(٣) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص٢٦.

مثل هذه النهر ولا أسماك»[1].

وقول السارد: «يكتمل الكوخ والقوائم نثبت»[2].

وقول السارد: «لكن الغبار استيقظ مبكراً ودار في الأعالي ودار ثم لامس السطوح»[3].

وقول السارد: «كيف لا وأنت وجماعتك تتعذبون؟ والليلة أنت بلا اسم ولا ثياب شتوية؟»[4].

وقول السارد: «وفجأة أحسست أن الحياة حياتي وكل شيء أمسى وحشياً وغريباً وعدائياً»[5].

وقول السارد: «قال وهو يوغل في تعنته الحيواني»[6].

وقول السارد: «قاربنا النقطة الحدودية والليل لما يرخي سدوله بعد»[7].

وقول السارد: «استمعت خلالها لخطى أقدامي وهي تغذ السير في شوارع العشار»[8].

وقول السارد: «ومن خلال الضباب بانت خطواته المكدودة تتأرجح في صمت وهو يقاوم الثلج والرياح»[9].

---

(١) وحيداً يسافر القمر، ص٤٩.

(٢) لا ظل فوق الجدار القصير، ص١٠.

(٣) عربة تحرسها الأجنحة، ص٢٢.

(٤) الأنهار السبعة، ص١٦.

(٥) ضباب كأنه الشمس، ص٩٨.

(٦) البصرة أواخر القرن العشرين، العدد ١٠، الصحيفة ٢.

(٧) اتبع النهر، ص٩٩.

(٨) جناحان من ذهب، ص٤٧.

(٩) الأنهار السبعة، ص٥٣.

وقول السارد: «قال وهو يرمقها بشغف أين تلك الابتسامة، وذلك البريق السحري في عينيها السوداوين؟»[1].

ولا شك أن الواو العاطفة لها الحضور الأوفر وبعدها الاستئنافية ثم الحالية، ولا نعدم وجو د أنواع أخرىٰ من الواو مثل واو المعية مثل قول السارد: «صرت أنت والنعش اثنين لا يفترقان»[2].

وقول السارد: «وأصبح والمسند الخشب شيئاً واحداً»[3].

ب. **الربط بالظروف**، ولها أدوات مثل:

(بينما): في قول السارد: «يدور بفلكها بينما تغرق عيناه ببحر عينيها»[4].

(كلما): في قول السارد: «وأوراق الأشجار تتساقط مثل ندف المناديل البيضاء الشفافة، كلما انعرجتُ يساراً كانت أصوات الطبول تتصاعد»[5].

(حينما): كما في قول السارد: «وكأن الزمن يعود إلىٰ الوراء طفلاً حينما تربعت تقاسيم وجهها الطفولي الذي ذكرني بطفولتي المنطفأة»[6].

(عندما): كما في قول السارد: «أطالع كتاباً، هدفاً لذكريات غير بهيجة، وإلحاح ذباب شرس، عندما أقعىٰ كلب الحارس تحت نافذة وابتدأ بنباح مثير»[7].

(إذ): كما في قول السارد: «زاوية واحدة بميل جديد نحو استقراء لكون جديد،

---

(١) وحيداً يسافر القمر، ص٢١.
(٢) الأنهار السبعة، ص١٢٠.
(٣) نار الظهيرات الصعبة، ص٦٥.
(٤) لا ظل فوق الجدار القصير، ص١٥.
(٥) ينهمر الثلج، ص٨٣.
(٦) المجموعة نفسها، ص٣٣.
(٧) حدائق الوجوه، ص٣٥.

إذ تتقاطع زوايا نظر في الاتجاه المتعامد حد الارتقاء»[1].

(قبل): كما في قول السارد: «كنت موضوعاً في الزاوية – هيكل اللحم والعظام – كما أنا، قبل أن تتعرف عليّ»[2].

(بعد): كما في قول السارد: «قرأ الشيخ مبتدأ الحكاية وأردف بعد لحظات»[3].

(دونما): في قول السارد: «كان يسيل مسير الزيت صوبي يحاصرني دونما أن أشعر»[4].

ج. الربط الاستدراكي:

ومن أدواته:

(لكن الاستدراكية): كما في قول السارد: «أراد قبل كل شيء أن يهمس في أذن صديقه الودود عن هاجس كان يقلقه كثيراً لكن الأمر بالصولة كان أسرع»[5].

(إلا أنّ): كما في قول السارد: «كانت ما تزال معلقة في غرفة الرياضة حتى وقت قريب – إلا أنّ حكايته انتهت إلى حمله صورة مختلفة في محفظة نقوده»[6].

وقول السارد: «إلا أنّ حركة الأزهار أثارت في نفسي الشك»[7].

(بل): مثل قول السارد: «لم يكن مانحاً لسكرة قوية، بل يمنح المزاج قليلاً من

(١) لا ظل فوق الجدار القصير، ص٨٤.
(٢) تراص الأنا، ص٥١.
(٣) نار الظهيرات الصعبة، ص٢٦.
(٤) لا ظل فوق الجدار القصير، ص٣٣.
(٥) قطيع أسود من السنوات، ص٤٧.
(٦) حامل المظلة، ص١٣.
(٧) الأنهار السبعة، ص٢٥.

عذوبة الروح»[1].وضمن هذا الربط تدخل أدوات الاستثناء أيضاً.

مثل قول السارد: «وتقاسموا القيلولة إلا أنا فقد اكتفيت بالشاي»[2].وقد خرج السارد في هذا الموضع عن المتعارف النحوي.

د. الربط التعليلي:

وله أدوات كثيرة منها:

(إذ): مثل قول السارد: «سكت عبدالعزيز، إذ انتابه الخوف من هذه المغامرة مع رجل تعذر عليه اكتشاف ما ينوي»[3].

(لام التعليل): مثل قول السارد: «ركزها وسط الحديقة كالشبح المصلوب ليرعبها»[4]

(ل + اسم إشارة «لذا»): كما في قول السارد: «ربما تمتد غيبوبته أشهراً وقد يستيقظ بعد ساعات، لذا قررت العمل بسرعة لمعرفة ما في دماغ هذا المبدع»[5].

(ل + الفعل المضارع): كما في قول السارد: «عابراً الجسر الحديدي ليغوصَ في جوف المدينة»[6].

وقوله: «هكذا يبدو الغروب من تلك التلة ليأتيَ فجر يوم جديد فيلون الحشائش والزهور»[7].

---

(١) ينهمر الثلج، ص٩٦.
(٢) الرجل الغريق، ص٨٢.
(٣) تقاطع الأزمنة، ص٨٢.
(٤) الرسم على ظهور النساء، ص٣٦.
(٥) تقاطع الأزمنة، ص٩.
(٦) انكسارات مرئية، ص١٩.
(٧) انكسارات مرئية، ص١٩.

(لكي): في قول السارد: «ينادي الحكاء النسر، لكي يعيد حكاية أحلامه الأخيرة»[1].

وقد قلّ بشكل ملحوظ وجود أدوات محددة هي الأكثر دوراناً في أسلوب التعليل مثل: لأنّ، لأنّه، علّ، لعلّ.

ه. الربط الغائي:

وهو ربط يخلو من التعليل، ومن أدواته:

(إلى أن): مثل قول السارد: «تعكس البركة هذا التعدد، إلى أن يتهيأ لكل متنزه أنه يرى خطوات حياته القادمة بأجمعها تتجه إلى الممر الذي سيقوده إلى الكوخ»[2].

(حتى): مثل قول السارد: «مذ أمس أكلت أجسادنا الوحوش حتى اليوم»[3].

و. الربط التشبيهي:

وأبرز أدواته:

(كاف التشبيه): كما في قول السارد: «بعدها أيقنوا ليس ثمة فائدة من ذلك تركوه ينسرب، كالدخان في أنوفهم وآذانهم وعيونهم والمتمثل بالثرثرة»[4].

(كأنّ): مثل قول السارد: «غير أن الصوت راح يغرق المكان وكأنّه إنشاد هذا الكون كله»[5].

(اللام مع كأنّ): في قول السارد: «إن كنت ملاصقاً الجدار تماماً فسوف لا

(١) حامل المظلة، ص٩.
(٢) حدائق الوجوه، ص١٠.
(٣) أرض القهرمان، ص١٢.
(٤) ضباب كأنّه الشمس، ص٩٣.
(٥) الاغتيال، ص٢٥.

يراك أحد، حتىٰ لكأنّك تبدو ضائعاً عن الأعين»[1].

ز. **الربط الشرطي:**

ومن أدواته:

(إذا): في قول السارد: «إذن اسمعي هذا اللغز، إنّه مارد قزم إذا نظرت إليه لم يعجبك»[2].

(لو): في قول السارد: «كان يمكن أن يحفظ هذا بدقة لو أنه كان بالفعل علىٰ استعداد لسماع أقوالهم»[3].

(لولا): في قول السارد: «وجدت كتابة تكاد تكون موحدة لولا اختلاف الأمكنة والأمزجة»[4].

ومثل قول السارد: «لولا أنّ رئيس إحدىٰ شركات الدفن يعرف عمه الشيخ لما استطاع أن يدفن أخاه»[5].

ح. **الربط المصدري:**

ومن الأحرف المصدرية:

(أنْ): مثل قول السارد: «ما أصعب أنْ نحيا بهذه الطريقة»[6].

وقول السارد: «يسألونني باشمئزاز أتريد أن تموت»[1].

---

(١) أرض القهرمان، ص١٠.

(٢) خارطة أيوب، ص١٠.

(٣) تقاطع الأزمنة، ص١٤٠.

(٤) أرض القهرمان، ص٤٧.

(٥) نار الظهيرات الصعبة، ص٦٣.

(٦) حامل المظلة، ص٨١.

(كي): مثل قول السارد: «كدت أُقبّل قدميها كي لا تفعل»[٢].

٢. الربط الإحالي:

الربط الإحالي ربطٌ واسعُ الحظ في العربية وهو ذو أركان ثلاثة:

أ. الضمير.

ب. اسم الإشارة.

ج. الاسم الموصول، وإن كان د. «محمد محمد يونس علي» قد قسّم أنواع الإحالة إلى أربعة عناوين هي:

١. الإحالة الشخصية ممثلة في الضمائر.

٢. الإحالة الإشارية ممثلة في أسماء الإشارة.

٣. الإحالة بأداة التعريف (أل).

٤. الإحالة بالمقارنة تكون باستخدام ألفاظ معينة يفهم منها الموازنة بينها وبين ما سبق[٣].

والواقع أن الروابط الإحالية ثلاثة أنواع، ويمكن إثبات ذلك في ضوء كلمات د. «محمد محمد يونس علي» عن الإحالة (بأداة التعريف)، والإحالة بالمقارنة، فقد قال عن الإحالة بأداة التعريف (أل): «خلافاً لأداة التعريف الإنكليزية (The) التي يُعتقد بأنها مأخوذة من اسم الإشارة (That).

يبدو أن صلة (أل) بأسماء الموصول أكثر من صلتها بأسماء الإشارة من جهتي اللفظ والمعنى، أما من ناحية اللفظ فالظاهر أنَّ (أل) تطورت من الكلمات الآتية:

---

(١) الأنهار السبعة، ص٢٨.

(٢) بقايا ضباب، ص١٩.

(٣) ينظر: قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب، ص٦١.

الذي، التي، اللذان، اللتان، الذين، الأُلى، اللاتِ، اللاء، اللائي، فهي تؤلف الجزء الأول من كل منها، وأما من ناحية المعنى فإن (أل) مازالت تؤدي وظيفة اسم الموصول في بعض المواضع... فـ (أل) في كل من (القاتل) و (المقتول) تؤدي وظيفة اسم الموصول»[1].

وهذا الاستدلال ظاهر الفساد، ولا سيَّما مع ربطه بقاعدة مهمة تقول أغلب التراكيب في الأصل بسيطة فـ «الألفاظ في الأصل بسيطة والتراكيب طارئ، فالالتفات إلى الأصل أحسن، إذ لا ضرورة توجب التركيب ولا قطع بموجبه»[2].

ومنها نخلص إلى أن المركب لا ينتج بسيطاً، ولا يتطور إلى بسيط، فلا يقال مثلاً إن (لو) أصلها (لوما) أو (لولا)، بل الأرجح أن (أل) هو الاسم الموصول وجاءت اللاحقة للدلالة على المذكر ذي والمؤنث تي، والمثنى المذكر ذان، والمثنى المؤنث تان، وقد ذكر «ابن هشام» مخالفة هذين الاسمين لقياس التثنية والتصغير إذ قال: «وكان القياس في تثنيتهما وتثنية (ذا) و (تا) أنْ يقال: اللذِيَانِ اللَّتِيَانِ وذَيَانِ وتَيَانِ، كما يقال القاضيان ــ بإثبات الياء ــ وفتيان ــ بقلب الألف ياء ــ ولكنهم فرقوا بين تثنية المبني والمعرب فحذفوا الآخر كما فرقوا في التصغير، إذ قالوا: اللـذَيَّا، واللَتيَّا وذَيَّا وتَيَّا، فأبقوا الأول على فتحه، وزادوا ألفاً في الآخر عوضاً عن ضمة التصغير»[3].

فكيف لمركب مخالف لشروط القياس في التثنية والتصغير أن ينتج بسيطاً؟!

وأما النوع الرابع (وهو الإحالة بالمقارنة) فيكفي الإشارة إلى أنَّ د. «محمد محمد يونس علي» نفسه لم يقتنع بما طرحه فأشار في عنوان منفصل بعده إلى (عدم كفاية

(١) المصدر نفسه، ص٧٧ – ٧٨.

(٢) الصرافم الحرفية قرائن التحديد الشكلية حوليات الجامعة التونسية، العدد ٥٧، الصحيفة ١٥٧.

(٣) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ١/ ١٢٧.

نظرية التماسك)[1].

أ. الضمير: ويعدّ الركن الأساس في الربط الإحالي لتنوعه وسعة الحرية في مرجعية الضمير فيه، فما خلق إشكالاً في تطبيق بعض القواعد النحوية[2].

وقد وسع بعض الباحثين مفهوم الضمير ومنهم د. «تمام حسّان» إذ قال: «وإذا ذكرت الضمير فإن فهمي له يشمل ضمائر الأشخاص (أنا وأنت وهو وفروعها)، وضمائر الإشارة (ذا وذي وفروعهما)، والضمائر الموصولية (الذي والتي وفروعهما ومَنْ وما وأيّ)»[3].

على حين رآها بعضهم روابط حرفية موجودة بالقوة، وقد اشار الى هذه الفكرة د. «أحمد عبدالعظيم» إذ قال: «إنَّ الربط قرينة لفظية وإن الارتباط علاقة موجودة بالفعل وإن الربط علاقة موجودة بالقوة، وحين يستخدم الضمير البارز للربط فإنه يصبح في حكم الأداة.

والجدير بالذكر أن النحاة شبهوا الضمائر بالحرف، ولذلك كانت الضمائر البارزة تؤدي وظيفتها في الربط، كما تؤديها أدوات المعاني الرابطة إلا أن الضمير البارز يعتمد على إعادة الذكر، في حين تعتمد أدوات الربط على معانيها الوظيفية التي تحدد نوع العلاقة المنشأة كأدوات الشرط والعطف والجر وغيرها»[4].

وإنصافاً نقول إنَّ نظرة د. «تمام حسان» شخصية وتعكس هيمنة الضمير على الربط الإحالي.

أما ما ذكره د. «أحمد عبدالعظيم» من أنَّ النحاة شبهوا الضمائر بالحرف فهو رأي

(١) ينظر: قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب، ص٨٣.
(٢) ينظر: القاعدة النحوية دراسة نقدية تحليلية، ص١١٧.
(٣) مقالات في اللغة والأدب، ١/ ١٧٤.
(٤) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص١٥٢.

نقله المرادي في الجنى الداني، إذ قال: «ذهب قوم إلى أن هذه مضمرات باقية على اسميتها. قيل: وهو مذهب البصريين.

وذهب قوم إلى أنها حروف، لأنها جاءت لمعنى في غيرها، وهو الفصل بين ما هو خبر وما هو تابع»[1].

فلا يعتبر هذا تعميماً بل هو رأي من الآراء، ومما لاشك فيه أن الضمير بأنواعه الثلاثة ونوعيه الخاصين (ضمير الشأن)[2] و (ضمير الفصل)[3]، وعود الضمير كل ذلك يُعد من أقوى الروابط.

وفي كثير من الأحيان يمكن أن يتأخر مرجع الضمير أسطراً عدة فيكون قد ربط كل ما مرّ به، فيعطي سعة في الربط إلى أن يستشف في ضوء السياق مرجعية الضمير ويمكن أن نسوق مثالاً على ذلك قول السارد: «انحناؤها الذي استقام خلفها بفعل الضوء الساقط من فسحة ضيقة في السقف، كان أشبه بدرع سلحفاة شطر نصفين، ها هي تشدو بأغنية غير مسموعة، أو تواشيح خلت من اسم الله، على المهد الذي تؤرجحُهُ يخيم قماش شفاف يحط على سطحه ذباب عنيد ينظر بقلق عبر القماش وهو يفرك أطرافه ويطير حذراً من يد الأم»[4].

ب. أسماء الإشارة: رأي «برجستراسر» أن «أسماء الإشارة قريبة من ضمير الغائب، فنجد عددها كثيراً في كتب الصرف والنحو غير أن أكثرها نادر الوجود لا تكاد أن توجد في النثر البتة... ونحن نقتصر هنا على المألوف الكثير الوجود من أسماء الإشارة»[5].

---

(١) الجنى الداني في حروف المعاني، ص٣٤٥.

(٢) الصحيفة ١٣٧ من هذه الأطروحة.

(٣) الصحيفة ١٤٦ من هذه الأطروحة.

(٤) جناحان من ذهب (بداية قصة المهد)، ص٤٥.

(٥) التطور النحوي للغة العربية، ص٨٢ – ٨٣.

والواقع أن كل أسماء الإشارة باتت مستخدمة في النثر الأدبي وإن كانت الصدارة لأسماء الإشارة المفردة مذكرةً كانت أو مؤنثة، ولا أدري لماذا استنتج «برجستراسر» هذا الاستنتاج؟!

وقد وقع أحد الباحثين في شبهة التناقض، فقد رأى أنَّ «اللفظ الإشاري (ذا) يحيل إلى متقدم، على حين أن (الكاف) تحيل إلى العناصر المتأخرة، وهذا يفيد دلالة التعليل المشدد والتي تنجم من الإحالة للعنصرين وركبا في عنصر واحد»[1].

ومما زاد الشبهة لديه قول «ابن يعيش»: «فذا إشارة إلى القريب بتجردها من قرينة تدل على البعد، فكانت على بابها من إفادة قرب المشار إليه، لأن حقيقة الإشارة الإيماء إلى حاضر، فإذا أرادوا الإشارة إلى متنح متباعد زادوا كاف الخطاب وجعلوه علامة لتباعد المشار إليه فقالوا ذاك، فإن زاد بعد المشار إليه أتوا باللام مع الكاف فقالوا ذلك، واستفيد باجتماعهما زيادة في التباعد، لأن قوة اللفظ مشعرة بقوة المعنى»[2].

فاستنتج التناقض؛ لأن «هذا يعني أن اجتماع اللام والكاف يؤكد بعد المشار إليه، وهذا أمر لا يستقيم مع الواقع اللغوي»[3]؛ لذلك تبنى رأي «الزجاجي» في أن اللام للتكثير وليس كما رأى «ابن يعيش»[4].

ويرى الباحث أن الخلاف في تسمية اللام لا طائل تحته سواء كانت اللام للبعد المعرفي أو للتكثير فالكتاب (القرآن الكريم) قريب من القارئ متناولاً؛ ولكنه بعيد بعداً معرفياً في قوله تعالى: ﴿**ذَلِكَ الْكِتَابُ لا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ**﴾[5]، وهو في

(١) أثر الروابط في البناء النصي، ص٣٣.
(٢) شرح المفصل لابن يعيش، ٣/ ١٣٥.
(٣) أثر الروابط في البناء النصي، ص٣١.
(٤) ينظر المصدر نفسه، ص٣٢.
(٥) سورة البقرة من الآية: ٢.

الوقت عينه كثير المعارف ومن نماذج السرد قول السارد: «قال وهو يرمقها بشغف أين تلك الابتسامة وذلك البريق السحري في عينيها السوداوين؟»[1].

ج. الأسماء الموصولة: رأى «برجستراسر» أن الاسم الموصول مؤلف من ثلاثة عناصر «فأول عناصره لام التعريف، وثانيها (لام) التأكيد، وثالثها (ذي)»[2]. وهذا ردٌ آخر على رأي د. «محمد محمد يونس علي»[3]، إذ رأى برجستراسر أن هناك تكاملاً بين الروابط الإحالية وتوازناً نوعياً إذ أصبح الضمير الغائب والاسم الموصول في كفة واسم الإشارة وضمير المتكلم والمخاطب في كفة أخرى[4].

ومن نماذج الاسم الموصول (ال) الداخلة على المشتقات قول السارد: «القاصدة الحذر المتوخية السلامة»[5].

ومن نماذج الاسم الموصول الذي لا يحمل على المعنى بل على اللفظ قول السارد: «أنا الذي أينعت من قلب الصحراء»[6].

٣. الربط السياقي (الصفري):

في هذه النقطة تنتهي علاقة الأدب النثري بالنحو، فالربط الصفري يعني بأبسط صورة ربط بغير أداة ن بل هو ربط ذهني «يتحقق من خلال وسائل دلالية تتمثل في البنية العميقة... وفي هذا النوع لا يعول على الأدوات الرابطة لعناصر لغوية بارزة في

(١) وحيداً يسافر القمر، ص٢١.
(٢) التطور النحوي، ص٨٦.
(٣) ينظر: قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب، ص٧٧.
(٤) ينظر: التطور النحوي للغة العربية، ص٨٦.
(٥) جناحان من ذهب، ص٣٥.
(٦) المعدان، ص٥٢.

النص»[1].

والظاهر أن الربط من منظور الأدب النثري نوعان:

الأول: ربط ظاهر (شكلي) ملموس يعتمد حروف المعاني[2] والتراكيب وعلامات الترقيم.

والثاني: هو الربط الصفري (السياقي)، وهو ما لا يعتمده إلا النحو بل علوم لغوية أخرىٰ مثل التداولية[3].

وقد أخطأ د. «محمد محمد يونس علي» حين أطلق علىٰ هذا النوع من الترابط مصطلح التماسك المعجمي[4]، ضارباً له مثالاً علىٰ ذلك المصطلح وهو قوله: «ومن التماسك المعجمي: «لقد تفانت الزوجة في الإخلاص في حب زوجها تفانياً كاملاً لم تعرف المسكينة شيئاً يحبه الزوج إلا فعلته»، فقد ربط بين الجملتين باستخدام مرادف معجمي وهو المسكينة ليتحقق التماسك بينهما»[5].

وقد أغفل د. «محمد يونس علي» الهاء الرابطة في الجملة الفعلية (فعلته) والتي تعود علىٰ (الزوجة)، فالربط إحالي يعود الضمير علىٰ أول الجملة.

ومن نماذج الربط الصفري قول السارد: «الديك الدوّار يصيح، سن المنجل يحصد سنبلة الرقبة. يفور الدمع. في حلم الإبرة تصعد خزّامة»[6]. فهذه الجمل لا رابط بينها سوىٰ الربط الصفري، وقد يؤدي إلىٰ عدم وضوح الصورة واستغلاق المعنىٰ.

---

١ – أثر الروابط في البناء النصي/ ٤٣.

٢ – ينظر: المصطلحات الأساسية/ ١١٦، وينظر: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب/ ٢٧.

٣ – لعل الربط الصفري يقابل مضمرات القول في التداولية. ينظر: التداولية عند علماء العرب/ ٣٢.

٤ – قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب/ ٥٣.

٥ – المصدر نفسه/ ٥٤.

٦ – ملاعبة الخيول/ ٨.

وقول السارد: «شق المطر الطابور شق الغريب ظهور الرجال»[1].

وقوله: «استدار بعينيه الدامعتين، اخترق الممر الطويل، الوجوه تعبر الوجوه، الوجوه ترجع عيناه»[2]. ورغم وجود كسر البناء[*] في مفردة عيناه إلا أنه حصل ربط صفري في الجملة التي قبلها، فلا رابط بين بداية الجملة ونهايتها.

وقول السارد: «للموت طقوس ونواقيس... سقوط وريقة من على غصن شجرة، انطفاء ألق في حدقة، كنت فيما مضى أقتات على بذرة من ضياء»[3]، فهذه الجمل النثرية فقدت الرابط الحرفي، لكنها امتلأت بالمعاني البلاغية.

ومثله قول السارد: «ولكن ما الذي كتبه على الرمل، ستعرف غداً، فوق كتفي بندقية كلاشنكوف تتكلم»[4]، فهناك ربط بين الجملة الأولى والثانية من جهة والجملة الأخيرة من جهة أخرى وهو ربط معنوي.

٤. الربط الاعتراضي:

وهو على نوعين: ربط اعتراضي تفسيري مثل قول السارد: «كنا – نحن البشر السابقين – قد ضحكنا يوماً في العام ١٩٦٢ من تخطيط ساخر (كاريكاتير) نُشر بعد أزمة صواريخ كوبا»[5].

والنوع الثاني: ربط اعتراضي توضيحي مثل قول السارد: «تمام الساعة السادسة

---

(١) الأنهار السبعة، ص٧.

(٢) المجموعة نفسها، ص٧.

* سنتناول موضوع كسر البناء في المبحث الثالث من هذا الفصل.

(٣) اتبع النهر، ص٩٣.

(٤) تراص الأنا، ص١٩ – ٢٠.

(٥) حدائق الوجوه، ص١٠١.

مساءً – أي في غضون دقائق»[1].

وقول السارد: «إن من يفعل – كما تقولون أنتم – ربما يكون مجنوناً»[2].

وقول السارد: «ينادي الحكاءُ النسرَ لكي يعيد حكاية أحلامه الأخيرة – للنسور أحلامها – يحرك أصابعه كما لو كان ينقط كلماته»[3].

وقول السارد: «يكفي أن أضع قدمي اليمنى – أنا أحرك قدمي اليمنى دائماً – ثم أمدّ قامتي إلى الأعلى، وقدمي اليسرى، وثم أنقل قامتي بكاملها»[4].

وقول السارد: «إذ ذاك ران صمت على الركاب بينما القافلة تدنو من المحطة.. تنجلي عن ثلاثة حمالين محروقي البشرة.. اثنان منهم مفتولا العضلات بينما ناء الثالث، وكان هزيلاً – يشبه عصا درويش تائه – بثلاث حقائب.. انزلوا ما ناءت بهم رؤوسهم من أحمال»[5].

٥. الربط الحواري:

ويكون في السؤال والجواب سواء كان الجواب من شخص آخر أم كان السائل نفسه مجيباً وكثيراً ما يكن السائل مجيباً.

ومن نماذج هذا الربط قول السارد: «– ما بك يارجل؟

سؤالها الدائم.

لا شيء ياامرأة دعيني.. هي لم تدعه»[6].

---

(١) اتبع النهر، ص٧٠.

(٢) تراص الأنا، ص٥.

(٣) حامل المظلة، ص٩.

(٤) تراص الأنا، ص٥.

(٥) اتبع النهر، ص٧٥ – ٧٦.

(٦) الحزن على طريقة وردة، ص٣٠.

فقد حدث ربط بين السؤال والجواب بل وما بينهما من وصف السؤال.

٦. الربط الترقيمي:

وهذا الربط يمثل العلامة الترقيمية التي هي تفسير للعلاقة النحوية ومع وجود الأداة تقل أهميتها مثل قول السارد: «هل يعرفك هؤلاء؟ لا تعرف أحداً؟»[١].

فرغم حذف أداة الاستفهام في المقطع الثاني «لا تعرف أحداً؟»، لأن أصلها «ألا تعرف أحداً؟».

فقد فقدت علامة الاستفهام قيمتها بسبب المقطع الأول الذي دل على الاستفهام «هل يعرفك هؤلاء؟» بخلاف قول السارد: «هي سبع سنوات؟ أصحيح أنهم كانوا يحتفظون بكم في أقفاص القيامة؟»[٢].

فقد حذفت أداة الاستفهام (الهمزة) فهي مقدرة؛ لذلك تضاعفت أهمية العلامة الترقيمية الرابطة (علامة الاستفهام).

وهناك ربط لا علاقة له بالنحو بل يدل على الحذف مثل قول السارد: «قالت الأخرى: «إنهم يعكسون الأمور رأساً على عقب. بالله عليك كيف يعتبرون أن أولادنا ظلموا أنفسهم بأنفسهم.... وما ظلمناهم ولكن...» ولم تكمل الآية المكتوبة على البوابة»[٣].

(١) الأنهار السبعة، ص١٨.

(٢) المجموعة نفسها، ص١١.

(٣) اللوحة، ص٥٣.

المبحث الثاني: التراكيب في القصة البصرية

قبل الخوض في تفاصيل مبحث التراكيب لابدّ من الوقوف على أمرين هامين:

الأول: أننا في مبحث التراكيب في القصة البصرية لا ننكر الميول الفردية عند القصاصين البصريين في إيثار تركيب معين[1]، أو الميل إلى أسلوب محدد[2]،

لكننا في هذا المبحث نحاول تلمس ما هو جامع بين قصاصي البصرة في تراكيب حوارها وخطابها[3].

الأمر الثاني: وهو يتعلق بالمبحث عموما، فقبل التوجه إلى أنواع التراكيب الواردة في القصة البصرية لا بُدَّ من تحديد نوع الخطاب الوارد في القصة؛ فهو ليس نوعاً واحداً بل ثلاثة أنواع، وكل دارس لتراكيب السرد ولم يلتفت إلى هذه الحقيقة فدراسته محلُ نقصٍ وموضعُ عَوَر.

القصة ليست محكياً واحداً أو نسقاً ثابتاً؛ بل هي نسق مشكك أروع من وصفها

---

(١) على سبيل المثال آثر القاص ناصر شاكر الأسدي تقديم المفعول به في الجملة الفعلية في مجموعته «لا ظل فوق الجدار القصير» مثل قوله: «القصبةَ يمتطي». الصحيفة: ٩. وقوله: «المهندس الصغير أزوره». الصحيفة: ١٠. وقوله: «القصبات نجمع». الصحيفة: ١٠. وقوله: «والقوائم نثبت». الصحيفة: ١٠. وقوله: «وأرغفة من الخبز نأكل». الصحيفة: ١٠. وقوله: «لفافة القطن يحكمها». الصحيفة: ١٠.

(٢) مال القاص محمد خضير إلى استعمال أسلوب الاختصاص في مجموعة «حدائق الوجوه» كما في قوله: «يختفي هذا العجوز في الليل ويظهر في النهار، نسأله – نحن أطفال العائلة دجاج العائلة: متى تتزوج ياعم؟». الصحيفة: ٣٨. وقوله: «كنا – نحن البشر السابقين – قد ضحكنا يوماً في العام ١٩٦٢ من تخطيط ساخر (كاريكاتير) نُشر بعد أزمة صواريخ كوبا». الصحيفة: ١٠١. وقوله: «قابلت عدداً لا يحصى من الشعراء المؤبدين في العالم الآخر، وصارت لنا – نحن عميان الرحمن – طريقتنا في النظر والاحتجاب عن الأنظار». الصحيفة: ١٨٨ – ١٨٩.

(٣) لغوياً لا فرق بين الحوار والخطاب، ولاشك من وجود فارق دلالي. ينظر: لسان العرب، مادة (حَور) ٢/ ١٠٤٣، ومادة (خطب) ٢/ ١١٩٥.

وقسمها «جيرار جينيت»، وإن كان تقسيمه ملغزاً، إذ قال: «إن أي محي يتكون من ثلاث طبقات محكي الأحداث، محكي الكلام، محكي الأفكار»[1].

أما محكي الكلام فقد أطلق عليه بعض الباحثين عنوان الخطاب الإسنادي «وهو تلك العبارات والجمل التي ترد في سرد مكتوب وترافق الخطاب المباشر وتسنده إلى هذه الشخصية أو تلك أو إلى السارد الذي يحكي أحداث القصة المتخيلة»[2].

أما محكي الأحداث فإنه يمثل دينامية النص تنطلق مع الزمن منذ بداية القصة إلى نهايتها وقد أُطلق عليه «الخطاب الحكائي: وهو العالم الذي تحدث فيه الحكاية ويختص بنقل عالم متخيل، وله زمان ومكان»[3].

أما محكي الأفكار فهو لا يقترب كثيراً من النوع الثالث الذي أطلقه ميخائيل باختين، وهو مصطلح الخطاب الروائي[4] «وهو ظاهرة متعددة الأساليب واللغات والأصوات»[5] «فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم، وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي»[6].

فقد رأى باختين فيه مصدر قوة للرواية فما كان في الشعر قبيحاً وغير مقبول مثل اللغة الأخرى أو الهجين هو من إبداع الرواية، والقصة في خطابها كما يراه باختين[7].

وليس هذا ما أراده تماماً «جيرار جينيت» فإن التقيا ففي خطاب الرواية والقصة وإبراز صوتها، ولكن جينيت أهمل الأصوات الأخرى وأسلوبها، وأبرز صوت

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١١٠.
(٢) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص٣٣.
(٣) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص٣٣.
(٤) الخطاب الروائي، ص٥٢.
(٥) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص٣٣.
(٦) الخطاب الروائي، ص٦٨.
(٧) المصدر نفسه، ص٥١.

القصة وسعىٰ في تبئيرها. علىٰ حين رأىٰ «عبدالله رضوان» أن القاص استخدم ثلاث بنىٰ لغوية هي:

١. سردية واصفة لحركة الحدث الآني (زمن القص).

٢. تذكرية لتغني شخصية البطل وتقدم لنا تجربته الاجتماعية.

٣. شعرية – يلجأ إليها القاص لكسر رتابة الوقائع ولتساعد القصة – القاص – علىٰ الانتقال من زمن إلىٰ زمن، ومن مكان إلىٰ مكان[١].

وفي القصة البصرية نلمح كثيراً هذه البنىٰ، ففي قصة (فندق) نجد تجانساً ملحوظاً، أما الأشكال الأساسية في حركة السرد فهي أربع وهي:

١. الإضمار أو الحذف.

٢. الوقفة.

٣. المجمل.

٤. المشهد[٢].

وفي القصة البصرية نلمح كثيراً من هذه البنىٰ والأشكال السردية، ففي قصة «فندق» في مجموعة «الطوفان» تتآلف هذه البنىٰ والأشكال السردية لتشكل نصاً متماسكاً[٣].

---

(١) ينظر: البنىٰ السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، ص٣١٩ – ٣٢٠.

(٢) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص١١٦.

(٣) نذكر نصاً من قصة «فندق» إذ يقول السارد: «واهناً.. يصلني الصوت، إذ تمتص انعطافات الجدران المطلية حديثاً بدهان أصفر مقزز جُلّ الصوت المنبعث من مكان ما.. هناك، لا أراه، غير أن الأنين المتسرب عبر فتحات أو كوىٰ خفية.. من تحت الأبواب، وصل الوسادة المتسخة حيث أضع رأسي بعد رحلة دامت اثنتي عشرة ساعة بالضبط قضيتها متصالباً علىٰ كرسي تغيبه ستائر دخان كثيف، ساخن بفعل الحرارة المنبعثة من كل شيء يحيطه. كل شيء ساكن، الممر مضاء بمصابيح متباعدة تتدلىٰ من السقف كان بعضها مكسوراً، دهليز يمتد حتىٰ السلم، من الجهة الأخرىٰ تحده انعطافة تقود إلىٰ كون مظلم.. هذا فقط ما أراه من ذلك الاتجاه يأتي الصوت، زاحفاً علىٰ البلاط، متشبثاً بالجدران، علىٰ جانبي الممر كانت الغرف موصدة، تبدو دواخلها – من تحت الأبواب – مظلمة عدا غرفة

كان من حق هذا الموضوع أن يكون ضمن الروابط وبالتحديد الروابط الداخلية،

بعيدة.. هناك بجانب السلم قد يكون الأنين متسللاً من هناك بحذر كنت أتقدم. السكون يغلفني، يجهض خطواتي. أقف. يختفي خط الضوء. أعود إلى غرفتي. رائحة الوسادة زنخة مع أني أخفيها بمنشفتي. يصلني الصوت.. ولكن ليس واهناً هذه المرة ! «آمل أن تقضي معنا ليلة هادئة»، قال لي رجل برميل يجلس إلى منضدة قذرة، أمامه سجلان كبيران كتلك التي كنت أراها عند أبي، بجانب الميزان، كان بقالاً، ضخماً أيضاً، لكنه ليس برميلاً: «نزلاؤنا من طراز خاص، هذا ما أريدك أن تعرفه، قد تسمع لغطاً آخر الليل، سباباً، صراخاً، لا عليك من كل هذا، المهم أن تبقى مكانك حيث سيقودك هذا الرجل، وإذا رغبت في الخروج أطرق الباب حتى يحضر شخص لاصطحابك». كان البرميل هو الذي يتكلم، يلهث كالبقرة، أما الآخر فقد استمر صامتاً ينظر إليّ، صامتاً يقودني عبر سلم متآكل يفضي إلى ممر شبه مظلم تتراصف على جانبيه غرف كالعلب لها أبواب كأبواب الزنازن مظلمة كلها عدا الغرفة الأولى يسار السلم كان الضوء المتسلل عبر حافة الباب يرسم خطاً مضيئاً على أرضية الممر السوداء، كدت أن أسمع صوته عندما دخلتُ قائلاً: أبحث عن فندق، أوشك أن يفتح فمه، غير ان البدين أسكته بإشارة من يده قبل أن يقول لي: «وصلت». هويتك.

في السجل الأسود الطويل الذي فتحه أمامه.. أرى بوضوح ورقة بيضاء مقسمة بخطوط عمودية حمر إلى حقول ليست كحقول أبي: الاسم.. المادة.. الشهر.. التأريخ، لكل عائلة صفحة أو صفحتان، أما هنا فأرى: الاسم.. البلدة.. رقم الهوية وتأريخ إصدارها.. تأريخ النزول.. تأريخ المغادرة.. وحقل أخير هو أكبر الحقول جميعاً كُتب في أعلاه (الملاحظات)، كان ممتلئاً بعبارات رُسمت بخط رديء، حاولت – إذ كان منشغلاً بتدوين ما يريده في سجله الأسود الطويل – أن أقرأ بعضها، الكلمات في رؤوس السطور: تجاوز.. حمل.. شجار.. محاولة، انتبه إليّ: اجلس.. اجلس هناك. وأشار إلى كرسي حديدي مقابل الرجل الآخر، فجلست. كنت، حتى مغادرتي قبر الاستقبال، النزيل الأخير المدرج، بلا تسلسل، في السجل الأسود. ما لفت نظري هو حقل (تأريخ المغادرة)، كان فارغاً، سألته، ونحن نخطو في الممر الرطب باتجاه العلبة (١٤) كما أخبره البدين، فأجابني:

لأن نزلاءنا لا يغادرون.

ولماذا !؟

وهذه غرفتك.

لحظات فقط.. بعدها كنت وحدي وصوت الترباس، الذي فتح قبل دخولي، يغلق مرة أخرى محدثاً ضجة تبدو عالية وسط السكون المميت». مجموعة الطوفان، ص٦٣ – ٦٥.

لأنه يوجد في كل وصف وموصوف ربط ولا عكس، فبعض الروابط صفات وإن كان النظر النحوي قد عدها من الفضلات «فليست المسألة في النعت مسألة أنه عمدة أو أنه فضلة يحق الاستغناء عنه، وإنما المسألة تتعلق بموقع النعت من التركيب واحتياجه إليه أو عدم احتياجه»[1].

وإذا كانت هذه هي نظرة النحو إلى الوصف والصفة فإن الأدب النثري (القصة والرواية) له نظرة أخرى ذلك أنه «من الصعب تصور مقطع سردي خالٍ من العنصر الوصفي، فالوصف خادم للسرد»[2].

وإذا قلنا إن هذه النظرة للوصف نظرة متواضعة فلا نعدو جانب الحقيقة، فهناك نظرة أخرى ترى أن «الإغراق في الوصف سببه الرغبة في كتابة قصة بَصَريّة يقل فيها الكلام، ويكثر فيها التعبير والحوار حتى لو كان جيداً سيدفن لحظات الحوار تحت غمر الكلمات»[3].

ولا ننسى مقولة «أرسطو» التي انتشرت عبر الأجيال وتعد الدرس الأول للقصاصين، إذ قال: «إن الشخصية تعطينا صفات، ولكن سعادتنا أو شقاءنا ينحصران في الأعمال التي تقوم بها»[4].

فلا غرابة أن نرى افتراقاً في تقسيم الجملة بين النحويين ونقاد القصة الأسلوبيين في هذه الجزئية، فالنحو يقسم الجملة على نوعين: جملة فعلية وجملة اسمية، وليس للجملة حيز نصي ثابت فقد تطول، وقد تكون موجزة[5].

على حين قسمها نقاد القصة إلى مستويين: المستوى التركيبي، وفيه تفكك الجملة

(١) النعت في التركيب القرآني، ١/ ٥٠، وينظر: ٢/ ٥٨.
(٢) بناء الرواية، ص٨٣، وينظر: سلطة النص والقراءة، ص١١٦.
(٣) القصة، روبرت مكي، ص٤٥٥.
(٤) أركان القصة، ص١٠٢.
(٥) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص٤٩.

إلى مسند وعون (فاعل، مفعول به)، والمستوى الثاني، وفيه تفكك هذه الجملة إلى أسماء أعلام وأسماء ونعوت، وأفعال ونعوت[1].

وما هذه النظرة إلا بسبب كثرة الوصف والصفات في القصة والرواية؛ لهذا كان مقسم النظرة النحوية هو الإفراد والتركيب، فكان النعت على نوعين:

النعت المفرد[2]، والجملة النعتية[3].

بأضربها الثلاث: الاسمية[4]، والفعلية[5]، وشبه الجملة[6].

أمَّا الأدب النثري القصصي فقد قسمها إلى ثلاثة أنواع:

١. الوصف البسيط.

٢. الوصف المركب.

٣. الوصف الانتشاري[7].

فالوصف البسيط: «هو الوصف الذي يعطي من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة»[8].

والوصف المركب: «وهو الوصف المعقد الذي ينقل من الموصوف إلى أجزائه

(١) المصدر نفسه، ص٥٠.
(٢) النعت في التركيب القرآني، ٢/ ٧.
(٣) المصدر نفسه، ٢/ ٤٩.
(٤) النعت في التركيب القرآني، ٢/ ٧٧.
(٥) المصدر نفسه، ٢/ ٨٥.
(٦) المصدر نفسه، ٢/ ١٠٤.
(٧) وظيفة الوصف في الرواية، ص٤٩.
(٨) المصدر نفسه، ص٤٩.

ومكوناته أو بالانتقال إلى المحيط الضام لهذا الموصوف»[1].

والوصف الانتشاري: «هو الوصف الذي يراكب الأشياء والمشاهد واللوحات بشكل يسمح له أن يصير محوراً مهيمناً، ويخضع له محور السرد وتتوارد فيه التفاصيل منفلته من المعنى المسبق»[2].

ولو أردنا المقارنة بينهما – الوصف النحوي والوصف في الأدب النثري (القصصي) – نجد أن الوصف البسيط يقابل النعت المفرد، أما الوصف المركب والانتشاري فإنه يقابل نعت الجملة وشبه الجملة، بمعنى أن النوع النحوي قائم على أساس الكيف، أما الوصف الأدبي النثري فإنه قائم على الكم في نوعه الأول (الوصف البسيط) والكم والكيف في نوعه الثاني والثالث (المركب والانتشاري)، وهذه ثلاث نماذج تمثل مصداقاً لهذه المفاهيم.

في الأُنموذج الأول نجد الوصف نحوياً بصيغة المفرد والبسيط في النثر القصصي- وإن تعدد وذلك في قول السارد: «كانت تمسك بمقود سيارتها المتعجلة تجتاز وحدها طريقاً بهيجاً وسط الريف، وهي تضع على عينيها نظارة شمسية أنيقة»[3].

فنجد الصفات (بهيجاً، شمسية أنيقة) كلها من النوع البسيط المفرد.

وفي الأُنموذج الثاني نجد الوصف المركب في النثر القصصي مثل قول السارد: «في الكوخ تكوم مطعوناً، عاودته صور الثمرات الضائعات فاستاف عبيرها، الذي داهمه مالئاً فضاء الكوخ بشذاه الفائح»[4]. فكلمة الضائعات حالٌ نحويَّاً، ووصفٌ سرديَّاً، والثمرات وصفٌ نحوياًوسردياً، أمَّا الجملة الموصولة (الذي داهمه) فهي جملة وصفية للعبير، وهي جملة نعتية في النحو وصف مركب في النثر الأدبي، لأن ما

(١) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٢) المصدر نفسه، ص٥٤.

(٣) رائحة الشتاء، ص٣٥.

(٤) ضباب كأنه الشمس، ص٧٦.

بعدها وصف في عرف الأدب «مالئاً فضاء الكوخ»، وإن كانت حالية في الجانب النحوي.

وفي النموذج الثالث «الوصف الانتشاري» نجد تفشي الوصف في النص بنوعيه النحويين: المفرد والجملة، كما في قول السارد: «المرأة الشبح خلفي ما زالت تتبعني كظلي، طويلة كظلي وكان وقع قدميها ينقر على الإسفلت معزوفة مشروخة وفي زاوية من عيني كنت أتفحص انطلاقة قدميها التي كأنها تشبه انطلاقة قدمي لتوحد الخطوات فيها.

أدرت وجهي صوب المسار الذي يرافقني، قفزت ابتسامة لزجة حمراء غامضة وبلهاء، رنت بنظرة قططية متقدة، اتسعت شفتان محدودبتان تتعثر ملامحها آثار السنين، وأحمر الشفاه كان خجلاً يغطي مسوخ زمن رديء تداعبه الريح»[1].

الممنوع النحوي:

رفضت كتب اللغة التجديد في التراكيب واستحداث تراكيب لغوية أخرى، وأبرز من عبر عن هذا الموقف «أبو حيان»، إذ نقل «السيوطي» قوله: «العجب ممن يجيز تركيباً ما في لغة من اللغات من غير أنْ يسمع من ذلك التركيب نظائر وهل التراكيب العربية إلا كالمفردات اللغوية، فكما لا يجوز إحداث لفظ مفرد، كذلك لا يجوز في التراكيب؛ لأن جميع ذلك أمور وضعية تحتاج إلى سماع من أهل ذلك اللسان»[2].

لكن الأسلوب الأدبي في القصة والرواية ليس أسلوباً خاضعاً للغة خضوعاً صرفاً «لأن الأديب يعبر عن الواقع بوساطة الجنس الأدبي، ولأنه يملك في هذا التعبير أسلوباً خاصاً به وحده، وهذا الأسلوب الأدبي الخاص ينبع من خصيصتين

(١) لا ظل فوق الجدار القصير، ص١٠٩.

(٢) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ١/ ٤٥.

من خصائص البحث الأسلوبي: الأولى هي الانزياح الإبداعي الذي يضمن العدول عن الاستعمال العادي للغة إلى الاستعمال الإبداعي الذي يوفر الجمال الفني، والثانية هي اختيار المفردات والتراكيب»[1].

لهذا ربما وجدنا تراكيب لا يؤمن بها النحو، بل وربما عدها من المحذور النحوي في التراكيب.

فمن الممنوع النحوي:

١. نداء الضمير: فقد ورد في القصة البصرية قول السارد: «ايه.. يأأنتم يامن هممتم عنا بمذاق جراح السيف أو الرمح أو القنبلة»[2].

فقد منع النحويون نداء الضمير، قال الشيخ «الغلاييني»: «نداء الضمير شاذ ونادر الوقوع في كلامهم، وقَصَره ابن عصفور على الشعر»[3].

والغريب أن بعض النحويين مع هذا المنع يحدثون علة البناء المنادى المفرد، بما منعوا إذ قال «ابن الناظم»: «والوجه في بنائه شبهه بالضمير من نحو يأأنت في التعريف والإفراد، وتضمن معنى الخطاب، وكان بناؤه على صورة الرفع إيثاراً له بأقوى الأحوال»[4].

ويبدو أنه ثمة اختلاف بين أنواع الضمير المنادى في المنع، وإن كان «أبو حيان» قد منع الجميع في قوله: «وفي جواز ندائه مضمراً لضمير النصب نحو (ياإياك) وبضمير الرفع نحو (يأأنت) خلاف منع من ندائه السيرافي ووافقه «سيبويه»... ولا ينادى

(١) أسلوبية الرواية العربية، ص١٧ – ١٨.
(٢) جناحان من ذهب، ص٣٦.
(٣) جامع الدروس العربية، ٣/ ١٥٠.
(٤) شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، ص٤٠٣.

ضمير متكلم، ولا ضمير غائب، لا يقال: (ياأنا) ولا (ياهو)»[1].

وهنا نقف وقفتين: الأولى نحوية لنقول إن تركيب (ياأنت) جائزٌ نحوياً من بعض النحويين أبرزهم «رضي الدين الاستراباذي»، إذ قال: «وإن وقع المضمر منادى جاز: ياأنت نظراً إلى المظهر قال[2]:

ياأبجرُ بن أبجر ياأنتا أنتَ الذي طلقت عام جعتا».

قال «الصبان» في حاشيته مخالفاً رأي «الأشموني»: «قوله: والصحيح منعه مطلقاً – أي منع نداء الضمير – ظاهره أن الخلاف جارٍ في مطلق الضمير وليس كذلك، بل الخلاف في ضمير المخاطب فقط، وأما ضمير المتكلم والغائب فنداؤهما ممنوع اتفاقاً»[3].

لهذا قال الأستاذ «عباس حسن» حينما ذكر الحالات التي يجب انفصال الضمير فيها ولا يجوز اتصاله فذكر منها: «أن يكون منادى – عند من يجيز نداء الضمير – مثل: ياأنت، ياإياك»[4].

الوقفة الثانية ورد كثيراً نداء الضمير الغائب على نحو خاص في الدعاء، إذ ورد في كتب التفسير عن علي«عليه السلام» أنه قال: «رأيتُ الخضر«عليه السلام» في المنام قبل بدر بليلة فقلت له: علمني شيئاً أنصر به على الأعداء. فقال: قل: ياهو يامن لا هو إلا هو.

فلما أصبحت قصصتها على رسول الله«صلى الله عليه وآله» فقال لي: ياعلي عُلِّمتَ

(١) ارتشاف الضرب، ٤/ ٢١٨٣، ينظر: شرح الألفية لابن مالك للمرادي، ١/ ٦٤٤، وحاشية الصبان، ٣/ ١٣٥.

(٢) شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ١/ ٣٤٩.

(٣) حاشية الصبان، ٣/ ١٣٥.

(٤) النحو الوافي، ١/ ٢٥٠.

الاسـمَ الأعظمَ»[1].

وهو في بداية دعاء مشهور يُعرف بدعاء المشلول مروي عـن الإمـام عـلي«عليه السلام»، حين قال: «اللهم إني أسألك باسمك بسم الله الرحمن الرحيم ياذا الجـلال والإكـرام ياحي ياقيوم ياهو يامن لا يعلم ما هو ولا كيف هو ولا أيـن هـو ولا حيـث هـو إلا هو»[2].

وقد علل «الصبان» في حاشيته كثرة النداء بضمير الغائب بأنه تحول من الضـمير إلى العلنية حين قال: «فلا يقال ياأنا ولا ياهو ولا يردّ أنه سُمع ياهو يـامن لا هـو إلا هو لأن هو في مثله اسم للذات العلية لا ضمير»[3].

ونقف في موضع آخر عند قول السارد: «المـوت يناديـه برقـة: آه أنـت، يـامنتهى حياتي الأسمى، أيها الموت، ياموتي، تعال واهمس في أذني»[4].

فقد أعرب النحويون هذه المفردة (آه) بأنها فعل مضارع مبني عـلى الكسر ـ وهـي لغة في (أوّه)[5]، وهو مما سُمع منوناً لا يجوز ترك تنوينه[6] «وفاعله ضـمير مسـتتر فيـه وجوباً تقديره (أنا)»[7].

وهنا يبدو التناقض واضحاً، فكيف يستقيم مع التقدير جملة «أتوجـع أنـا أنـت»، فالباحث يرى أنه نوع من النداء بحرف النداء (آ) رافقته هاء الندبة، وهو من الممنوع النحوي لأنه نداء للضمير.

(١) تفسير الميزان، ٢٠/ ٢٢٤، وينظر: تفسير الأمثل، ٢٠/ ٥٤٧.
(٢) جامع أحاديث الشيعة، ١/ ١٣٤.
(٣) حاشية الصبان، ٣/ ١٣٥.
(٤) حدائق الوجوه، ص٦٤.
(٥) المعجم الوافي، ص٢٣، معجم الإعراب، ص٧٢.
(٦) المصدر نفسه، ص١٩١.
(٧) معجم الإعراب، ص٧٢.

٢. دخول (أل) على الفعل المضارع، ثمة بيت «للفرزدق» كثيراً ما ذكر في كتب النحو للدلالة على دخول (أل) على الفعل المضارع – وهو أمر منعه النحويون[١] – قال «السيوطي»: «وفي وصلها – يعني ال – بالفعل المضارع قولان أحدهما: توصل به وعليه «ابن مالك» لوروده في قوله:

ما أنْتَ بالحكَمِ التُّرضى حُكومتُهُ ولا الأصِيل ولا ذي الرأْيِ والجَدَلِ

... والثاني: لا وعليه الجمهور، وقالوا: الأبيات من الضرورات القبيحة»[٢]. وقد علل شراح الشواهد الشعرية وصل (أل) بالفعل المضارع تشبيهاً له بالصفة، لأنه مثلها في المعنى وهذا ضرورة عند النحويين[٣]، أو لأنَّه مضارع مبني للمفعول لمشابهة اسم المفعول[٤]، أو لأن (أل) بقية الذي[٥].

وقد ميز الأستاذ «عباس حسن» بين أحرف المضارعة، حين قال: «لأن بعض القبائل العربية قد يدخل (أل) على الجملة المضارعية؛ فتكون هذه الجملة هي الصلة، ومن أمثلتها؛ قول الشاعر:

ما أنْتَ بالحكَمِ التُّرضى حُكومتُهُ ولا الأصِيل ولا ذي الرأْيِ والجَدَلِ

أي: الذي ترضى حكومته مع ملاحظة أن (أل) الداخلة على تاء المضارع يجوز إدغامها في التاء وعدم إدغامها»[٦].

وفي القصة البصرية دخلت (أل) مع ما لا يدغم من الفعل المضارع، وذلك في

---

(١) شرح ابن عقيل، ١/ ١٤٣، شرح الأشموني، ١/ ٧٤، دليل السالك، ١/ ١٣٩.
(٢) همع الهوامع شرح جمع الجوامع، ١/ ٢٠٣.
(٣) الدرر اللوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع، ١/ ٢٧٤.
(٤) خزانة الأدب للبغدادي، ١/ ٣٢.
(٥) الجنى الداني في حروف المعاني، ص٢٢٢.
(٦) النحو الوافي، ١/ ٣٥٠.

قول السارد: «أشار الشماس إلى النهر وسماه بالنهر الينـدرس، ولكـن كلانـا يعـرف اسمه نهر الكواز»[1]. ومعناه النهر الذي يتلاشى.

٣. ومن الممنوع النحوي اجتماع فاعلين، وهو ما يعـرف بلغـة أكلـوني البراغيـث، وقد تراوحت آراء علماء النحو بين من يرى أنَّها علامة الجمع أو التثنيـة أو أنَّهـا لغة ثابتة أو أنَّها لحن جلي، بل ولم يتفقوا على تسـميتها، فهـل هـي لغـة أكلـوني البراغيث كما يرى «ابن يعيش»[2]، و«المرادي»[3]، و«ابن عقيل»[4].

وقد أشار «سيبويه» إلى هذه الظاهرة وقلتها بقوله: «واعلـم أن مـن العـرب مـن يقول: ضربوني قومك وضرباني أخواك، فشبهوا هذا بالتاء التي يظهرونهـا في قالـت فلانة، وكأنهم أرادوا أن يجعلوا للجمع علامة كما جعلوا للمؤنث وهي قليلة»[5].

ويبدو أنها في القرن الثاني الهجري كانت كذلك، أما في القرن السـابع الهجـري – وهو العصر الذي عاش فيه «ابن يعيش» – فقد تضاعف الناطقون بها أضعافاً كثيراً؛ لذلك قال «ابن يعيش» (ت ٦٤٣هـ) عن هذه اللغة إنَّها: «لغة فاشية لبعض العـرب كثيرة في كلام العرب وأشعارهم، وعليه جاء قـولهم: «أكلـوني البراغيـث» في أحـد الوجوه»[6].

على حين رأى «الحريـري البصرـي» (ت ٥١٦ هــ) في هـذه التسـمية لحنتـين؛ لذلك قال: «وقد قيل في لغة ضعيفة أكلوني البراغيث، وعند المحققين أن هذا الكلام فيه لحنتان إحداهما إلحاق ضـمير الجمع بالفعل المتقدم والواجب توحيده. والثانيـة

(١) نار الظهيرات الصعبة، ص١٠٢.
(٢) شرح المفصل لابن يعيش، ٣/ ٨٧، ٧/ ٧.
(٣) الجنى الداني في حروف المعاني، ص١٩٧.
(٤) شرح ابن عقيل، ٢/ ٧٠.
(٥) الكتاب، ٢/ ٤٠.
(٦) شرح المفصل لابن يعيش، ٣/ ٨٧.

أنه كان يجب أن يقول: أكلني، أو أكلتني البراغيث؛ لأن هذه الواو لا يجوز أن تكون إلا ضمير جمع من يعقل»[1].

على حين رأى «القاسم بن الحسن الخوارزمي» (ت ٦١٧ هـ) في كتابه «ترشيح العلل» وجهاً آخر، وهو الإبدال إذ قال: «وإبدال المضمر من المضمر كقولك: رأيتك إياك، وإبدال المظهر من المضمر الغائب دون المتكلم والمخاطب كقوله: ﴿**وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا**﴾ [سورة الأنبياء من الآية ٣]»[2].

استحسن د. «خليل بنيان الحسون» هذا الرأي فقال: «وعلى هذا فالأجدر أن يُحمل ما في الآيتين على أنه بدل من الضمير المتصل المرفوع، ويتقبل هذا الأسلوب، ويقاس عليه لوروده في القرآن، كما يتقبل البدل من الضمير المنصوب والضمير المجرور، ولا يقرن بأي وصف أو لغة كما لا يقرن هذا بأي وصف ولغة؛ لأن ما في القرآن كله على رتبة واحدة من السمو والإعجاز والأحكام»[3].

ومما ورد في القصة البصرية على لغة أكلوني البراغيث قول السارد: «ظلتا تجوسان متململتين؛ العجوزتان، بعد تلك الحركات السريعة»[4].

وقول السارد: «فماذا تريدون أنتم؟»[5].

٤. ومن الممنوع النحوي العطف على الضمير المتصل المرفوع من دون إعادة الضمير، فلا يجوز قول: «قمت وزيدٌ» بل «قمت أنا وزيد»، والمستتر كالظاهر

(١) شرح ملحة الإعراب، تح: بركات يوسف هبود، ص١٥٢.
(٢) ترشيح العلل في شرح الجمل، قاسم بن الحسن الخوارزمي، ص٢٨٣.
(٣) النحويون والقرآن، د. خليل بنيان الحسون، ص٩٦.
(٤) وقت سري، ص٢٦.
(٥) سيزيف، ص١٧.

في هذه المسألة[1]، وهي من مسائل الخلاف النحوي[2]، فأهل الكوفة يجيزون ذلك، أما البصريون فرأيهم أنه لا يجوز إلا على قبح، وفي ضرورة الشعر فقط[3].

وقد استشهد البصريون بقوله تعالى: ﴿لَقَدْ كُنْتُمْ أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾[4].

وأغلب النحويين لم يفرقوا بين نوع الضمير المستتر والمتصل الظاهر في هذه المسألة، غير أن «ابن جني» أشار إلى نوع من التأثير، وإن كان طفيفاً، وشبهه بصفات حسية، إذ قال: «ونحو من ذلك جمعهم في الاستقباح بين العطف على الضمير المرفوع المتصل الذي لا لفظ له وبينه إذا كان له لفظ، فقولك: قمت وزيد في الاستقباح كقولك: قام وزيد، وإن لم يكن في قام لفظ بالضمير، وكذلك أيضاً سووا في الاستقباح بين قمت وزيد، وبين قولنا قمتما وزيد وقمتم ومحمد، من حيث كانت تلك الزيادة التي لحقت التاء لا تخرج الضمير من أن يكون مرفوعاً متصلاً يغير له الفعل. ومع هذا فلست أدفع أن يكونوا قد أحسوا فرقاً بين قمت وزيد وقام وزيد، إلا أنه محسوس عندهم غير مؤثر في الحكم ولا محدث أثراً في اللفظ؛ كما قد نجد أشياء كثيرة معلومة ومحسوسة إلَّا أنَّها غير معتدة؛ كحنين الطسَّ وطنين البعوض وعفطة العنز وبصبصة الكلب»[5].

أما الوجه النحوي الصحيح فهو النصب، وقد اتفق النحويون على ذلك؛ لذلك قال «الرضي الاستراباذي»: «قوله: وإن لم يجز العطف تعين النصب نحو: جئت وزيداً جمهور النحاة على أن النصب مختار ههنا، لا أنَّه واجب؛ وذلك مبني على أنَّ العطف على الضمير المتصل بلا تأكيد بالمنفصل وبلا فصل بين المعطوف والمعطوف

(١) ينظر: شرح ابن عقيل، ١/ ١٩٥، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ٣/ ٣٣١، شرح قطر الندى وبل الصدى، ص٣١٧، حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك.

(٢) الإنصاف في مسائل بين النحويين البصريين والكوفيين، المسألة: ٦٦، ٢/ ٤٧٤ – ٤٧٨.

(٣) ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، ٢/ ٤٧٥.

(٤) شرح قطر الندى وبل الصدى، ص٣١٧.

(٥) الخصائص لابن جني، ٣/ ٢٢.

عليه قبيح لا ممتنع»[1].

وقد ورد في القصة البصرية من هذا النوع وهو قول السارد: «لقد كانت وإياه – ذلك النازل من المركبة الآن الحاضن لذراع عروسه – متفقين على كل شيء»[2].

فهل هو من الممنوع النحوي الذي ذكرناه سابقاً كونه نثراً وليس شعراً ولا ضرورة في النثر، أو أنه عمِل بقاعدة «النيابة بين الضمائر» التي ذكرتها كتب النحو[3]، فجاء بالضمير المنصوب نيابة عن المرفوع، فإن تحقق الثاني انتفى الاستشهاد به وإلا فهو من الممنوع النحوي.

٥. ومما لا يؤمن به النحو تأخير ما حقه التقديم، فمن المعروف أن أسماء الاستفهام لها الصدارة في الكلام[4]، فلا يقال ذهب محمد أين؟ ومما قاله السارد البصري: «ثغرة الجدار أين؟»[5].

وفي أحيانٍ كثيرة يطلق النحو عبارة موجبة مسورة لكنه لا يلتفت إلى تطبيقاتها؛ فإن حصل التفات لهذه الجزئية حُسِبت في أعمال الملتفت لها وأشير إليه فيها كما حصل ذلك مع «أبي علي الفارسي»، إذ قال «المرادي» متحدثاً عن أفعل (التفضيل): «لا يخلو المجرور بـ(مِنْ) بعد أفعل من أن يكون اسم استفهام، أو مضافاً إليه أو غيرهما، فإن كان اسم استفهام، أو مضافاً إليه، وجب تقديمه، نحو: مِن أي الناس

(١) شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ٢/ ٣٧، وينظر: حاشية الصبان على الأشموني، ١/ ٢٨٥.
(٢) جراد من حديد، ص٩١.
(٣) ينظر: الكتاب لسيبويه، ٢/ ٣٧٣ – ٣٧٦، ١/ ٣٠٧، الخصائص لابن جني، ٣/ ٩٥، أمالي ابن الشجري، ١/ ٤٧٨، الإنصاف في مسائل الخلاف، ٢/ ٦٨٨، شرح التسهيل لابن مالك، ١/ ١٤٨، شرح الإعراب في قواعد الأعراب، ص٢٤٥، الأشباه والنظائر في النحو، ١/ ٦٥.
(٤) ينظر: كتاب المقتصد في شرح الايضاح، ١/ ٢٢٤،٧٨، حاشية الصبان، ٢/ ٧٢، ٧٥، النحو الوافي، ١/ ٣٢٤، ٤١١، ٤١٢، ٤٣٥.
(٥) الحزن على طريقة وردة، ص٣١.

أنت أكرم؟ ومن غلام أيهم أنت أجمل؟ لأن الاستفهام له صدر الكلام، ذكر هذه المسألة «الفارسي» في التذكرة. قال «المصنف»: «وهي من المسائل المغفول عنها»»[1].

التراكيب الغالبة في القصة البصرية:

للدكتور «هادي نهر» كتابٌ في التراكيب اللغوية في العربية قال في مقدمته: «وأحترس منذ البدء من أني لا أبالغ في التعويل على هذه التراكيب تعويلاً مطلقاً في كونها جامعة شاملة لتراكيب العربية جميعها ولا أعدو بها إلا أن تكون حافزاً لغيري على دراسة التراكيب وأنماط أخرى»[2].

وهنا نقول إن في كلمات د. «هادي نهر» اعتذاراً لكل دارس أراد الإحاطة بالتراكيب اللغوية، وهي لي خاصة في دراسة التراكيب في القصة البصرية، لكننا نشير إلى أغلبها أو العلامات الفارقة فيها وهي:

١. الاستفهام:

تتحكم في القصة المقولات الثلاثة التي أطلقها «جيرار جينيت»، وهي:

أ. زمن القص.

ب. هيئة القص.

ج. نمط القص[3].

وفي هيئة القص حيثما وجِد الحوار الإسنادي وجِد أسلوب الاستفهام والجواب؛ فهو قائم عليهما وفي كل قصة لها ثقلها الأدبي نجد تنافساً مريراً بين أسلوبين لهما السيادة على بقية الأساليب وهما أسلوب الاستفهام لإدامة الحوار، وأسلوب الوصف، فالوصف يثري القصة ويفتح مساربها؛ لما فيه من المغايرة بين الصفة

(١) شرح الألفية لابن مالك للمرادي، ١/ ٥٥٣ – ٥٥٤.

(٢) التراكيب اللغوية في العربية، ص٧.

(٣) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص٣٠٠.

والموصوف، «لشهادة كل صفة أنها غير الموصوف، وشهادة كل موصوف أنه غير الصفة»[1].

أمَّا الاستفهام وجوابه فهو من يديم القصة ويطورها ويحرك أحداثها «وبعض الكتاب لا يعمد إلى الوصف ولا الأحداث لكشف الشخصية، بل يعمد إلى الحوار بين الشخصية وأبطال القصة الآخرين أو بالمونولوج الداخلي»[2].

وقد أشار د. «أحمد الجارالله» إلى أن القاص الكبير «محمد خضير» «غالباً ما يضع قارئه أمام جملة من السؤالات التي تمثل مدخلاً لموضوع نصوصه القصصية»[3]. فالقاص الكبير هو مَنْ يُضَمِّنُ مجموعتَهُ أسئلةً كبرى تستغرقُ إجابتها قصص المجموعة، فقصة «أطياف الغسق» ضمن مجموعة «رؤيا خريف» تضع القارئ منذ سطورها الأولى أمام جملة من التساؤلات التي تزيح النص القصصي- عن النمط الحكائي التقليدي، وهي تتعامل مع الأشياء المعنوية بالمنطق المادي، وما ينطوي تحت هذا الأسلوب من أبعاد فلسفية تلون الخطاب القصصي-: «أين يلقي بالأنقاض والنفايات والأجسام العضوية المتفسخة؟ أين تصير الأحلام والأفكار الرثة والتجارب الفاشلة؟ أين يذهب الزمن المتسارع أو المتباطئ الذي ينقل هذه الأنقاض إلى مقبرتها؟ بل أين هذا المكان الذي لا يتحرك وتتحرك فيه الأشياء الميتة[4].هكذا تتضح دلالة الحيرة الوجودية التي تنتهي إليها الصيغ الاستفهامية»[5].

ألا يكفي هذا دليلاً على أهمية أسلوب الاستفهام في تراكيب القصة إذ أنَّ بعض القصص تحولت إلى استفهام وأحداث القصة جوابه نحوياً نشير إلى أن الاستفهام

---

(١) نهج البلاغة، ١/ ٨.

(٢) دراسات في القصة الحديثة، ص٢٢.

(٣) أسلوبية القصة، ص١٣٥.

(٤) انتهى النص الذي نقله د.أحمد من مجموعة رؤيا خريف وهو في الصحيفة، ص٧٩.

(٥) أسلوبية القصة، ص١٣٥.

نوع واحد في المفهوم النحوي، وهو طلب الفهم، نعم يخرج لأغراض بلاغية متعددة[1].

أما في السرد القصصي فهو على نوعين:

النوع الأول: السؤال والجواب المؤطر.

والنوع الثاني: غير المؤطر.

والمقصود بالمؤطر وهو المعترض (مفاجئ) فهو حوار تكون فيه أقوال الشخصيات غير مصحوبة أو مؤطرة بكلمات الراوي: كيف حالك؟ على ما يرام وأنت؟[2].

لهذا فالمسألة مختلفة سردياً فما يراه النحو تركيباً استفهامياً وما بعده جواب لهذا الاستفهام يراه السرد قسماً آخر وهو الحوار المفاجئ أو (المعترض)[3]، ومنه حديث النفس كما في قول السارد «ماذا دهاني»[4].

كثيراً ما يخاطب السارد نفسه وقوله «ألم أقل لك»[5].

ولتوضيح ذلك نقول إن مما يراه النحو والسرد معاً داخلاً ضمن أسلوب الاستفهام هو السؤال والجواب بين طرفين ويكون مؤطراً، أما حين يكون من طرف واحد أو من طرفين ويكون غير مؤطر، فهو استفهام نحوياً وحوار نفسي-

(١) ذكر ابن هشام أن الهمزة – على سبيل المثال – تخرج عن الاستفهام الحقيقي «فترد لثمانية معانٍ أحدها التسوية... والثاني الإنكار الإبطالي، والثالث الإنكار التوبيخي، والرابع التقرير، والخامس التهكم، والسادس الأمر، والسابع التعجب، والثامن الاستبطاء». مغني اللبيب، ١/ ١٠–١٤، ينظر: حاشية الأمير على المغني، ١/ ١٥ – ١٧، وينظر: حاشية الدسوقي على مغني اللبيب، ١/ ١٤ – ١٥.

(٢) معجم السرديات، ص٧.

(٣) المصدر والصحيفة انفسهما.

(٤) اتبع النهر، ص٩٤.

(٥) المجموعة نفسها، ص٧٩.

(مونولوج)، أو حوار معترض سردياً، ولتوضيح ذلك نسوق قول السارد: «لقد تأخرت اليوم؟ لنسرع فأنا أيضاً تأخرت بالرغم من..

كان السائر إلى جانبه زميلاً له، راح يحدثه، وراح هو يحادث نفسه.

ترى لماذا غاب؟ اختفى؟ غداً سأنتظره، أسأل عنه، ولكن أسأل من؟ وتنهد أسأل؟ وكيف أسأل و.. غبي قالها بصوت عالٍ.

نعم؟ قالها زميله الذي يسير بجانبه، حادة مستنكرة.

عفواً.. لم أقصدك، أجاب بخجل.

كيف وليس في الطريق سوانا؟

بل فيه.. رددها كمن يحادث نفسه.

غيرنا؟ قالها زميله مستغرباً.

نعم، أجاب بهدوء.

من؟

أنت وأنا ونفسي، فهمت الآن؟

فهمت، والآن اسمح لي فقد تأخرت، قالها زميله وأسرع»[1].

فقول السارد: «- ترى لماذا غاب؟ اختفى؟ غداً سأنتظره، أسأل عنه، ولكن أسأل من؟ وتنهد أسأل؟ وكيف أسأل و.. غبي»[2] هو من ضمن الاستفهام نحوياً وضمن حديث النفس سردياً فهو ليس استفهاماً، بخلاف الجمل التي بعده فهي استفهامية وجواب لهذا الاستفهام؛ لأنها مؤطرة ومن النوع الثاني وهو ما ليس

(١) الحزن على طريقة وردة، ص٨٦ – ٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٨٦.

داخلاً ضمن الاستفهام سردياً قول السارد في بداية القصة: «- تهانينا !

بماذا؟

ألا تدري؟ لقد عينوا لك مرافقاً خاصاً، فصرنا أكثر اطمئناناً عليك...

ألم يتبعك أحد؟

لا.

مستحيل، والمرافق الجديد؟

أي مرافق؟

أيها النائم، كيف لم تلاحظه؟»[1].

فهنا الاستفهام غير مؤطر فهو حوار سردي ونحوياً نقول أيضاً إذا كانت الهمزة هي أم الباب – باب الاستفهام – فإنها كذلك في عالم السرد، وقد فضل السارد عدم اجتماع همزتين إلا إذا كانت همزة حرف جر (إلى) أو همزة المضارعة فمما فرّ منه همزة الضمير المخاطب أن تجتمع مع همزة الاستفهام.

مثل قول السارد: «أجائعة أنتِ»[2].

لكنه لم يستطع تجنب ما لا فرار من همزته، كما في قول السارد: «فقد أصبحت فقاعة كبيرة، لا.. أدري.. أأبكي..؟ أم أضحك؟»[3].

وقوله: «ارتسمت على وجهه ابتسامة خفيفة، وقال في نفسه... أإلى هنا أيها الرجل؟!»[4].

---

(١) الحزن على طريقة وردة، ص٥٠.

(٢) اتبع النهر، ص٢٦.

(٣) لاعبو السرد، ص٢٤٣.

(٤) ممر الضوء، ص٣٣.

النداء والاستغاثة:

حول القاص «لؤي حمزة عباس» الجمادات إلى موجودات عاقلة، بل أدار الحوار معها في ثنائية المرأة والإبرة في قصة «سماء منزلية» إذ قال: «المرأة والإبرة، الإبرة والمرأة، في صمت الغرفة تتناجيان، تنصتان لهمهمة الخيط في غرزة الحياة»[1].

لذلك كثر نداء الجمادات وكأنَّها موجودات حية «ياإبرتي، ياقطتي، ياغزالي»[2]. وذلك لأنَّ القاص وسَّع دائرة ما يعقل وَغلَّبَهَا مستنطقاً إياها ومنادياً لها، لكن هذا لا يمكن أن يشكل ظاهرة في القصة البصرية، بل هو انزياح لأسلوب فردي استروحه السارد، والذي يشكل ظاهرة في القصة البصرية هو نداء المصادر مقروناً بالاستغاثة مثل قول السارد: «ياللفرح والانبساط»[3]، وقوله: «ياللسكون»[4]، وقوله: «ياللسخرية»[5] وقوله: «ياللعجب»[6]، وقوله: «ياللمفاجأة»[7]، وقوله: «يالموتي الذي أهرب من أجله»[8]، وقوله: «ياللسخف»[9]، وقوله: «ياللوهلة»[10]، وقوله: «ياللازدحام»[11]، وقوله: «ياللعنة»[12]، وقوله: «يالتعاسته»[13]، وقوله:

---

(١) ملاعبة الخيول، ص١٠.
(٢) المجموعة نفسها، ص١١.
(٣) حدائق الوجوه، ص٧٥.
(٤) المصدر نفسه، ص٧٥.
(٥) انفونزا الصمت، ص٢٦.
(٦) المصدر نفسه، ص٧.
(٧) لائحة بأسماء الملائكة، ص١٣.
(٨) مرايا السلحفاة، ص٧٤.
(٩) ما وراء السحب، ص٣١.
(١٠) المصدر نفسه، ص٦٥.
(١١) أيام، ص٣٩.
(١٢) الرسم على ظهور النساء، ص٢٥، طيور رمادية، ص٤١، تراص الأنا، ص١٧.
(١٣) ظل النعاس، ص١٤.

«ياللدهشة»[1]، وقوله: «ياللغباء»[2]، وقوله: «ياللمفارقات»[3]، وقوله: «ياللحسرة»[4]، وقوله: «يالدهشتي»[5].

وقديماً فرَّق «الجرجاني» (ت ٤٧١هـ) بين نوعين من اللام بقوله «يَا للكَهُولِ والِلشُّبَّانِ لِلْعَجَبِ فاللامُ في يا لَلْكُهُول داخِلةٌعلىٰ مدعّوٍ، وفي العَجَبِ علىٰ مدعّوٍإليهِ ٠٠٠ فإذا قيلَ:يا لزيد للخطبِ الجليلِ فكأَنَّهُ أدعو زيداً لِلْخَطْبِ الجليلِ»[6] وهي عنده لام واحدةٌ إذ قال: «تدخل هذه اللام للاستغاثة والتَّعجُّبِ»[7] وعلىٰ هذا القول لو أردنا الوصف النحوي لهذه الجزئيَّة في القصة البصرية لقلنا بانتشار أسلوبٍ نحوي حُذِفَ فيه المدعو وبقي المدعو إليه.

ومعنىٰ هذا أن أغلب أسلوب النداء في القصة البصرية قد خرج إلىٰ غرض بلاغي وهو التعجب وهذا نتيجة طبيعية لاجتماع ياء النداء مع المصادر وقد توسطها لام التعجب.

وقلَّ نداء الصفات مثل قول السارد: «ياوليد الحرب والتكنولوجيا»[8].

واختفىٰ أو كاد نداء الإعلام وإنْ وجِد فبغير ياء النداء مثل قول السارد: «شهرزاد ! نعم أني علىٰ رحيل، ثمة شيء سيكون معي: ليس هناك من حب في نبضك نحوي»[9].

---

(١) تراص الأنا، ص٨٨، أصوات أجنحة جيم، ص٤٦.
(٢) المصدر نفسه، ص٥٤.
(٣) اتبع النهر، ص٢٥.
(٤) غرباء، ص١٤.
(٥) رؤيا خريف، ص١٢.
(٦) كتاب المقتصد للجرجاني، ٢/ ٧٨٨.
(٧) المصدر والصحيفة أنفسهما.
(٨) جناحان من ذهب، ص٣٥.
(٩) طيور رمادية، ص١٢.

وقول السارد: «ياعبدالكاظم... وكأن الصوت قد خرج من بئر عميقة، صوت ملأ غرف البيت، وتناثر كالشظايا إلى حديقة الدار»[1].

أما لفظ الجلالة (الله) فقد ورد في القصة البصرية، فمنهم من يرى أنه اسم علم للذات الإلهية ومنهم من يرى أنه صفة لها[2].

وعلى كلا التقديرين فقد ورد في القصة البصرية بقلة كما في قول السارد: «وفجأة ارتفع صوتها بفرح (ياالله) قالتها ممطوطة»[3].

الاستثناء:

كثر عند القاص البصري وقوع الضمير المنفصل للمتكلم (أنا) في محل المستثنى مثل قول السارد: «وتقاسموا القيلولة إلا أنا»[4]، وفيه خروجٌ عن قواعد النحو.

وقوله: «هرع الكل هاربين إلا أنا»[5]. وقوله: «ليس إلا أنا»[6].

وقلّ وجود الضمير المتصل المنصوب بهذا الموضع الإعرابي مثل قوله السارد: «لقد نسيت كل شيء اللاكَ»[7]. مع أن هذا التركيب غير مستساغ نحوياً، فقد وصفه جم غفير من النحاة بالشاذ النادر في الشعر[8]، فكيف به في النثر.

---

(١) اللوحة، ص٨٩.

(٢) ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، ١/ ٣٣٩ – ٣٤١.

(٣) حارس المزرعة، ص٧١.

(٤) الرجل الغريق، ص٨٢.

(٥) آخر السلالات، ص٨.

(٦) أحفاد العروس، ص٥٢.

(٧) جراد من حديد، ص٣٤.

(٨) ينظر: الخصائص، ١/ ٣٠٧، ٢/ ١٩٥، وسر صناعة الإعراب، ١/ ٣١٣، أمالي ابن الشجري، ١/ ٥٨، شرح المفصل لابن يعيش ٣/ ١٠١، شرح الألفية للمرادي ١/ ٩٨، شرح ابن عقيل ١/ ١٠١، أوضح المسالك، ١/ ٨٣ – ٨٥، ارتشاف الضرب، ٢/ ٩٣٣، البسيط في شرح الكافية، ٢/ ٥٤ –

لكننا مع التسليم بأنه شاذ ومسموع نأخذ برأي الأستاذ عباس حسن حين يقول: «رغم أن المقيس عليه والمسموع كلام عربي أصيل، غير أن الأول فاز بالشيوع والكثرة... وحُرم الثاني تلك الخصيصة»[1].

التعجب:

مع أن للتعجب صيغتين قياسيتين هما (ما أفعله) و (أفعل به) إلاَّ أنَّ القصة البصرية تناولت الصيغة الأولىٰ بكثرة وابتعدت عن الثانية بشدة، ويظهر ذلك في قول السارد: «ما أقسىٰ العالم»[2]. وقوله: «ما أشد عزلتهم»[3]، وقوله: «ما أقسىٰ المرايا»[4].

ملاحظات عامة عن التراكيب في القصة:

١. الإصابة في معرفة التعدي واللزوم:

استعمال القاص البصري للأفعال ينم عن دراية، فقد أبعد حرف الجر عن الأفعال التي تتعدىٰ بغير حرف الجر كما في قول السارد: «ذهب يمشي متعكزاً عصاه المعقوفة»[5].

فلم يستعمل حرف الجر دلالة علىٰ إحاطة القاص بحقيقة أن بعض الأفعال تتعدىٰ «بحرف خفضٍ وبغير حرف خفضٍ، كقولك نصحتُ زيداً، ونصحت لزيد، وشكرتُ محمداً وشكرت لمحمد، وكلتُ محمداً وكلتُ لمحمد، وزنتُه ووزنت له،

٥٥، همع الهوامع، ١/ ١٩٦، حاشية الصبان، ١/ ١٠٩، حاشية الخضري، ١/ ٩٦، شرح التصريح، ١/ ٣٢٦، خزانة الأدب، ٥/ ٢٧٨، الدرر اللوامع علىٰ همع الهوامع، ١/ ١٧٦، ١/ ١٩٥.

(١) اللغة والنحو بين القديم والحديث، ص٤٢.

(٢) الآن أو بعد سنين، ص١٢.

(٣) ظل النعاس، ص١٢.

(٤) اتبع النهر، ص٢٥.

(٥) نار الظهيرات الصعبة، ص١٣.

وكلته وكلت له»[1].

٢. التركيب القديم:

لم يجد القاص البصري حرجاً من استعمال تركيب قديم كثيراً ما ورد في كتب الأدب، فهو تركيب مستهلك مثل قول السارد: «لايني مبارحتي»[2]، وقوله: «لايني ينتفض»[3]، وقوله: «وهو لايني يقطب حاجبيه»[4].

وتركيب (بعد لأي) مثل قول السارد: «بعد لأي فوجئ»[5]. وقوله: «بعد لأي اشتغلت لكني فوجئت بها»[6]، وقوله: «بعد لأي يصرخ من مكانه»[7]، وكذلك تركيب (أنت ما أنت إلا)[8]، وقوله: «وكم ليل بهيم جرجر أذياله»[9]. وقول السارد: «بادئ ذي بدء»[10].

٣. اختفاء التعليل في القصة البصرية:

ليس في القصة البصرية نصوص تعليلية وإن وجدت حروف التعليل؛ وذلك لأن النصوص التعليلية «تظهر بشكل خاص في حالة وجود سؤال أو قضية متنازع عليها

(١) الجمل للزجاجي، ص٤٣ – ٤٤.
(٢) جناحان من ذهب، ص١٣.
(٣) ظل النعاس، ص٤٦.
(٤) غرباء، ص١٠١.
(٥) ثلاثية الشجرة، ص٣٩.
(٦) الحزن على طريقة وردة، ص١٥.
(٧) جناحان من ذهب، ص٣٩.
(٨) دراهم الخلافة، ص٢٧، ٢٩.
(٩) انكسارات مرئية، ص٥١.
(١٠) جناحان من ذهب، ص٥٤.

أو مختلف فيها، ولكن وجهة نظر توجد تبريرات وحجج مختلفة»[1].

٤. التوازن بين التركيب والمدلول الصرفي:

تميل القصة البصرية إلى وضع المفردات في مكانها التركيبي المناسب فهناك ملاءمة بين اسم الفاعل العامل نحوياً والحال من الناحية الإعرابية، لذلك فمن الطبيعي أن نجد وفرة في تركيب يكون فيه اسم الفاعل صرفياً هو حال منصوب نحوياً مثل قول السارد: «وأنا أهرول فاتحاً مظلتي»[2]. وقوله: «كدت أصرخ مهتاجاً»[3].

٥. التركيب الحديث:

أغلب تراكيب القصة البصرية ابتعدت عن التراكيب الحديثة مثل دخول حرف الجر على المنفي المعرف بـ (أل) مثل قول السارد: «كنت أشعر بخوف غريزي من أن عربة القطار الذي كان كلانا يستقلها ماضية بنا إلى اللاأدري»[4]. لذلك قلت قلة النادر.

(١) النص والخطاب، ص٨٣.

(٢) حامل المظلة، ص٣٠.

(٣) الأنهار السبعة، ص٣٠.

(٤) اتبع النهر، ص٨٧.

المبحث الثالث: كسر البناء النحوي

مهاد نظري:

لم يشهد موضوع في النحو العربي دراسةً وانتعاشاً وإثراءً كما شهده هذا الموضوع، وأعني به اللحن فلأجله وضِعَ علم النحو ووقايةً منه حذار الوقوع فيه تعددت المصنفات، ومن أجله غُلِّب معنىً على ستة معانٍ[1]، مع أن المنطوق القرآني أراد به (اللهجة الخاصة أو التعريض والإيماء)[2]. وتبقى الوقاية من اللحن مبتغى كلّ بليغ، وهو في أبسط وصف له «انحرافٌ عن الصواب، وهروب من ضوابط اللغة»[3].

وما الخطأ والخطل النحوي، والشاذ وهو الخروج عن القياس، وعدم الاتساق مع المألوف من القواعد العامة أو مخالفة القياس من غير نظر إلى قلة وجوده وكثرته[4].

---

(١) المعنى الغالب في اللحن هو الخطأ في اللغة، وأما المعاني المغلبة الأخرى فهي (الغناء، ترجيع الصوت، اللغة او اللهجة الخاصة، الفطنة، المعنى، التعريض والإيماء). ينظر: بحث (ظاهرة اللحن وأثرها في اللغة)، تغريد محمد صالح، ص١٨٧ – ١٨٩.

(٢) ذكر ابن كثير في تفسيره قوله تعالى: ﴿... **وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ**...﴾ من الآية ٣٠ من سورة محمد، قال ابن كثير: «أي: فيما يبدو من كلامهم الدال على مقاصدهم يفهم المتكلم من أي الحزبين هو بمعاني كلامه وفحواه، وهو المراد من لحن القول». تفسير القرآن العظيم المعروف بـ «تفسير ابن كثير» ٧/ ٣٢١.

(٣) الحلقة المفقودة في تاريخ النحو، ص١٨.

(٤) معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص١١٣، وينظر: الأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ٨٠.
وقد عقد ابن جني في الخصائص فصلاً بيّن فيه أن الشاذ على ثلاثة أنواع:
أ. الشاذ في الاستعمال مع اطّراده في القياس.
ب. الشاذ في القياس مع اطّراده في الاستعمال.

والنادر «والنُدرة: حالة تلحق الوجوه الإعرابية والاستعمالات الكلامية وهي تقابل الكثرة، وتعني في مفهومها قلة الاستعمال، وقد تكون استثناءً من ممنوع»[1].

والضرورة الشعرية «وهي في أقرب تعريفاتها الخروج على القاعدة النحوية والصرفية في الشعر خاصة لإقامة الوزن، وتسوية القافية»[2]، وتلاقي اللغة[3]، إلا درجات مخففة من أصل التسمية، لكن بلحاظات جزئية مختلفة وقبل الولوج في تفاصيل المبحث ينبغي القول: إن حقيقة اللحن غير واضحة المعالم، فكثيراً ما ينتفي مع التوجيه النحوي[*] إذا لم يكن مقصوداً[4]. أمّا إذا كان مقصوداً فهو إلى الألغاز النحوية أقرب[5].

الباحث في هذا الموضع يحتاج إلى عين منصفة؛ لأنّ البحث فيه عرضة للتهمة،

ج. الشاذ في القياس والاستعمال جميعاً. الخصائص، ١/ ٩٨ – ٩٩.
وبهذا التقسيم استدل د. تمام حسان على أنَّ القياس لا يصلح للدراسة المنهجية، حين أوضح أن النوع الأول لا يكاد يكون مستعملاً في كلام العرب. أما النوع الثاني فالقياس يقصد به دائماً أن يكون جارياً على الأستعمال المطّرد، فإذا كان القياس مخالفاً للاستعمال المطرد فلست أدري مبناه ولا وجهه. وأما النوع الثالث فلا يرضاه الاستعمال ولا القياس، ولكن القسمة المنطقية هي التي فرضته)).
ينظر: اللغة بين المعيارية والوصفية، ص٤١ – ٤٧.

(١) معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص٢١٩، وينظر: الأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ٣٥٨.

(٢) لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية)، ص١٠، والمزهر في اللغة، ١/ ١٥٥، وقد اختلفت نظرة النحويين للضرورة الشعرية، حتى أن هذا المصطلح لم يذكر في أهم كتب النحو، وهو كتاب سيبويه، بل عبّر عنه بـ(باب ما يحتمل الشعر). كتاب سيبويه، ١/ ٢٦. لكن القدر المتيقن بينهم هو التعريف السابق، ولكل منهم نظرة ورأي. ينظر: آراء النحويين في كتاب لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية)،ص٨٨ – ٩٦، الأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ٢٠٠.

(٣) الخصائص، ١/ ٣٢٢ – ٣٢٤، الأشباه والنظائر في النحو، ١/ ٣٥٢.

* هناك عبارة عند أهل الفقه مفادها (ما ضاق على فقيه مسلك)، ويمكن أن تزاد عند أهل النحو (وما ضاق على نحوي توجيه).

(٤) ينظر: الأشباه والنظائر في النحو، ٧/ ٩٣، ٨/ ٢٥٤ – ٢٨١.

(٥) ينظر: المزهر في اللغة، ١/ ٤٤٥، ١/ ٤٥٣، والأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ١٨٤ – ٣١٤

والنقد إليه سريع، فعربيتنا المعاصرة قائمة على امتثال القواعد النحوية.

والواقع أن مؤلفات المحدثين هي من ضيقت دلالة هذه اللفظة لتدل على الخطأ في النحو[1]، وما اللحن إلا «انحراف عن الصواب وهروب من ضوابط اللغة»[2]. فتضخّم معنىً واحد، واضمحلّت معانٍ عدة بخلاف النحويين السابقين[3].

ولكن هل اللحن على نوع واحد أم هو أنواع عدةٌ، وفي أيّ مسارٍ من النحو يقع ذلك اللحن أو الخطأ؟ فاللحن في مضمونه يعني خطراً لغوياً على تركيب نحوي أو سياقي، وهذا الحظر لا يخلو أن يكون لحناً جلياً أو لحناً خفياً، وهما قسما اللحن اللذان كان الاهتمام منصباً على الأول منهما دون الثاني الذي تُرك لعلماء الصوت والتجويد والقراءة القرآنية؛ لأنّ تمييزه أصعب «فاللحن الجلي هو أن يُرفع المنصوب، أو يُنصب المرفوع أو يخفض المنصوب أو المرفوع، وما أشبه ذلك. أما اللحن الخفي فقد اعتنى به علماء القراءة، فاللحن الخفي لا يعرفه إلا العالم النحرير»[4].

فاللحن الجلي موضع الدراسة، أما المسار النحوي الذي يقع فيه اللحن فلا يخلو أن يكون واحداً من مسارات ثلاثة، تحدث عنها د. «حسن خميس الملخ» وهي:

١. مسار القوانين النحوية.

٢. مسار العلاقات النحوية.

---

(١) ينظر: في أصول النحو، سعيد الأفغاني، ص٩ – ١٥، المدارس النحوية، شوقي ضيف، ص١١، المدارس النحوية، خديجة الحديثي، ص٦٣.

(٢) الحلقة المفقودة في النحو، ص١٨.

(٣) استعمل السيوطي في المزهر لفظة (اللحن) للدلالة على الحديث الملغز، وما فيه من تورية وتعمية، ولم يرد في معجمه النحوي في كتابه الأشباه والنظائر في حرف اللام ما يدل على هذه الدلالة. ينظر: المزهر في اللغة، ١/ ٤٤٥، الأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ٣١٣ – ١٢١.

(٤) ابن الطحان وجهوده في الدراسات الصوتية، سوسن غانم قدوري الحمد. رسالة ماجستير، ص١٥٨.

٣. مسار العلل النحوية.

وهذه المسارات الثلاثة يحظر نقضها، «والمسار الأول هو الأصل، في حين يبدو المساران الثاني والثالث فرعين عليه؛ لأنّ المسار الأول يمثل قواعد تركيب الكلام في العربية، فالخارج عليها في التطبيق محكوم على كلامه بالخطأ في العربية، مثل رفع المضاف إليه والتمييز ونصب المبتدأ واسم كان، وجر المفعول به والحال وما إلى ذلك»[1].

أما المسار الثاني فهو تنظير للأول في الإطار المنطقي.

أما المسار الثالث فهو تسويغ لتعاطي المحذور اللغوي، إذ يقول: «أما مسار العلاقات النحوية فيدرس علاقة المحظورات النحوية بأصول النحو كالقياس والسماع... وأما مسار العلل فيحلل مسوّغات الحظر، وهذه المسوّغات تتداخل مع المحظورات نفسها، لهذا تأتي ضمن المقاربات التحليلية لنواميس العربية في النحو المحظور الخروج عنها»[2].

ومع الاعتراض على هذا المقسم؛ لأنّ الثاني والثالث متوقفان على الأول، مع أنّه «لا يجوز أن تقسم الشيء إلى نفسه وغيره»[3]. و«لا تصح القسمة إلا إذا كانت الأقسام متباينة غير متداخلة»[4].

وهنا يجب الإشارة إلى أمر مهم، وهو أن أهل اللغة تعاملوا مع المسار الأول بموازين مختلفة، وليس ميزاناً واحداً، منها ميزان الزمن، فما كان خارج زمن الاحتجاج النحوي فهو لحنٌ، وما كان واقعاً داخل هذا الإطار الزمني فهو لغة أو شاذ أو نادر... إلخ.

---

(١) المحظورات النحوية في اللغة العربية، ص٢٥١ – ٢٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٥٢.

(٣) المنطق للشيخ المظفر، ١/ ١٠٥.

(٤) المصدر نفسه، ١/ ١٠٤.

أما ميزان جنس المقول فإن كان نثراً فهو لحنٌ، وإن كان المقول شعراً والقائل شاعراً فخروجه عن ضرورة فللشعراء مجال أوسع من مجال أي متعاطٍ آخر للغة، وقد عبّر «سيبويه» عن هذه السعة بقوله: إنّه «ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً»[1].

ونحن في هذا المبحث لا نتبنى ما قاله د. «تمام حسان» (ت ٢٠١١ م) بقوله: «إن التطور الصوتي والصرفي والنحوي والمعجمي والدلالي في اللغة ليستتبع تغييراً في المستوى الصوابي في الناحية التاريخية كذلك، فما كان صواباً في الماضي يصبح خطأ في الوقت الحاضر، ويصبح خطأ اليوم صواب الغد، إذ رأى المجتمع اللغوي أن يتبناه في الاستعمال»[2]. لأنّ هذا يقود إلى الهلامية وتكون كلّ الثوابت اللغوية في مهب التغيير، والواقع اللغوي يرفض ذلك، لكن نقول: إن للأدب المعاصر من هذه المسألة موقفاً، وللقاص البصري رأياً، وللقصة البصرية أثراً من هذه القضية، ولتوضيحها لابدّ من مقدمة، وهي أن هذا البحث لا يتتبّع أخطاء القصاصين ولحنهم النحوي، أو عثراتهم اللغوية، فهو بعيد عن التصحيح اللغوي الذي يُسلِّم للنحو والصرف واللغة كلّ التسليم، وفي المقابل لا يتبنى موقف د. «تمام حسان» السابق، بل هو ناقل لأفكار نحوية وردت في نتاج القصاصين، وقد تسالم عليها هؤلاء القصاصون، وقلما تطرح هذه الأفكار على شكل كلمات. ولكن القصة جنس أدبي يختلف عن كلّ أجناس الأدب؛ لأنها أوقع في تصوير الحياة الواقعية من الرواية والقصة الطويلة[3]، وإن كان كثيرٌ من الباحثين يشهدون لجنسي ـ الرواية والقصة القصيرة أنهما «النوعان القصصيان الحديثان المتمردان اللذان قاوما التقنين والتثبيت،

(١) الكتاب لسيبويه، ١/ ٣٢، وهذا ما دعا أحد الباحثين إلى التعميم بالقول: «كلّ شاذ ضرورة وليس كلّ ضرورة شاذاً». أصول النحو عند السيوطي، ص١٣٩.

(٢) اللغة بين المعيارية والوصفية، ص٦٨.

(٣) دراسات في القصة العربية الحديثة، ص٥٨.

وامتزجا مع أنواع الحياة اليومية، ومن عجب أن يكونا أكثر الأنواع تعرضاً لدراسات التقنين والتثبيت»[1].

ومن هذا التقنين الذي قاومته الرواية والقصة هو النقد اللغوي[2]، وما اللحن الجلي (النحوي والصرفي) إلا جانب من جوانب النقد اللغوي، لكنه يشكل ظاهرة، وكل ظاهرة في الأصل قضية، وكل قضية هي محل تشكيك وتأويل، ولابدّ أن تسلك أحد سبيلين: إما التأصيل والتجذر أو الانتهاء والاضمحلال[*].

لهذا يمكن القول: إنّ دراسة اللحن النحوي من وجهة نظر الأدب ليست جريمة فكرية ولا تعني أن الدارس لهذه الظاهرة مناصر لها فـ (ناقل الكفر ليس بكافر)، وفي ضوء هاتين المسورتين السابقتين يمكن أن ندرج ردّ اللاحِن بعد سؤاله عن سبب لحنه.

ولعل معترضاً يعترض فيقول: إن اللحن لم يكتسب السعة حتى يصبح ظاهرة، ولم يرد في دعوة «ابن مضاء القرطبي» (ت ٥٩٢ هـ) حتى نطلق عليه صفة التجذير كما هي الحال مع رفض العلل الثواني والثوالث.

فنقول: إنَّ هناك شواهد ومواقف أبعد في الزمن، لم يُسلط عليها الضوء نظراً لأحد أمرين:

الأول: أنّها ارتبطت ببدايات النحو العربي.

الثاني: أنّها نبعت من الفكر المحارب عقائدياً، وصدرت من الفكر المحجوب من قبل السلطة، وهو الفكر الإمامي، فقد ورد عن الإمام أبي جعفر الجواد«عليه السلام» أنّه

(١) القصة الرواية والمؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تودورف كوهن وآخرون، ترجمة د. خيري دومه، ص١٢ – ١٣.

(٢) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، د. أحمد إبراهيم الهواري، ص٧٧.

* لا يمكن للظاهرة أن تستمر، فهي إمَّا أنْ تصبح من السعة مقبولة مباحة، أو تضمحل وتنتهي، بمعنى أنَّ الظاهرة ميتة بحكم الزمن.

قال: «إن الدعاء الملحون لا يصعد إلى الله«ﷻ»»[1]. ولكن ثمّة أحاديث توضح حقيقة اللحن وأبعاده، فقد روي أن رجلاً جاء إلى أمير المؤمنين علي«عليه السلام» فقال: «ياأمير المؤمنين إن بلالاً كان يناظر اليوم فلاناً فجعل يلحن في كلامه وفلاناً يعرب ويضحك من بلال». فقال أمير المؤمنين«عليه السلام»: «ياعبدالله إنّما يراد إعراب الكلام وتقويمه لتقويم الأعمال وتهذيبها ما ينفع فلاناً إعرابه وتقويمه لكلامه إذا كانت أفعاله ملحونة أقبح لحن، وماذا يضرّ بلالاً لحنه في كلامه إذا كانت أفعاله مقوّمة أحسن تقويم ومهذّبة أحسن تهذيب»[2].

وهكذا ربط الإمام«عليه السلام» بين اللحن الفعلي واللحن القولي، وأن الأول يضرّ بالإنسان بخلاف الثاني الذي يتلافى النقص بل يحوله كما ورد «إن سين بلال عند الله شين»[3]. بل إن هناك موقفاً للأئمة – آل البيت – من النحويين الذين ينهمكون في النحو، فقد روي أن حويزة بن أسماء – وهو من أصحاب الإمام الصادق – قال: قلت لأبي عبد الله«عليه السلام»: «إنك رجل لك فضل، لو نظرت في هذه العربية، فقال: لا حاجة لي في سَهَكِكُم... من انهمك في طلب النحو سُلِب الخشوع»[4].

وقد حرصتُ على الرجوع إلى معجم قريب زمانياً من عصر النصّ[*]، وهو معجم العين «للخليل بن أحمد الفراهيدي» (ت ١٧٠ هـ) إذ قال: «السَّهَك: ريحٌ كريهة تجدها من الإنسان إذا عَرَق، تقول: إنّه لَسَهَكُ الريح»[5].

---

(١) جامع أحاديث الشيعة ١٩/ ٥٤، رقم الحديث: ٢٥٦٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ١٩/ ٥٦، رقم الحديث: ٢٥٦٤٦.

(٣) المصدر نفسه، ١٩/ ٥٦، رقم الحديث: ٢٥٦٤٥.

(٤) المصدر نفسه، ١٩/ ٥٦، رقم الحديث: ٢٥٦٤٧.

* قلّما يلتفت الباحثون إلى ضرورة الرجوع إلى معجم قريب من عصر النصّ لضمان تطابق الدلالة.

(٥) معجم العين، ٣/ ٣٧٣، باب الهاء والكاف والسين.

وروي عنه«عليه السلام» أنّه قال: «أصحاب العربية يحرفون الكلم عن مواضعه»[1]. وقد قرأ أبو عبدالله«عليه السلام» قوله تعالى: «﴿...وَلَقَدْ نَادَانَا نُوحاً...﴾[2]. قلت: نوح، ثمّ قلت: جعلت فداك، لو نظرت في هذا أعني العربية، فقال: دعني من سَهَككم»[3].

وقد علّق «آية الله الطباطبائي البروجردي» (ت ١٣٨٠ هـ) على هذا الحديث بقوله: «لو صدر عن الإمام«عليه السلام» قوله: «نادينا نوحاً» أراد به عدم لزوم رعاية الإعراب إذا فُهم المعنى، وكان المقصود معلوماً ولا يحتاج في القراءة إلى سَهَكِ النحويين، بحيث يسلب الخشوع إنّما المهمُّ التوجه إلى المعنى والعمل بمضمون الآيات ورعاية التقوى»[4].

فالدعوة إلى إقامة المعنى مقدمة على إقامة النحو، والإيغال في النحو يبعث على إيجاد معادل موضوعي آخر، ويجعل الوسيلة غاية، على أنّه لا توجد ثابتة مطلقة، فالأصول تارة تستعمل، وتارة تهمل في المفردة والجملة بمسميات مختلفة[5]، وكلها تشير إلى أنّها قيود تكبل اللغة وتسلب حريتها.

إنّ فكرة الفاعل المنصوب أو المجرور مرفوضة نحوياً؛ لأن الأصل فيه الرفع، فقد وجد مرفوعاً بعلامته الأولى وهي الضمة، إمَّا أنْ يكون منصوباً مثل: (خرقَ

(١) جامع أحاديث الشيعة، ١٩/ ٥٧، رقم الحديث: ٢٥٦٤٩.
(٢) سورة الصافات من الآية ٧٥.
(٣) جامع أحاديث الشيعة، ١٩/ ٥٦، رقم الحديث: ٢٥٦٤٨.
(٤) هامش رقم (١) في جامع أحاديث الشيعة، ١٩/ ٥٧.
(٥) من هذه التسميات في المفردات عنوان (تلاقي اللغة). ينظر الأشباه والنظائر في النحو، ١/ ٣٥٣، وفي بعض الأحيان تشترك مع الجمل في تسميات أخرى مثل (استعمال أصل مهجور). ينظر: الأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ٢٠٠ – ٢٠١.
«الضرائر النحوية». ينظر: المزهر، ١/ ١٥٥.
«نادر لا حكم له». ينظر: الأشباه والنظائر في النحو، ٢/ ٣٥٨.
«يغتفر في الثواني ما لا يغتفر في الأوائل». الأشباه والنظائر في النحو ٢/ ٤٣٨.

الثوبُ المسمارَ) – على أنّه فاعل معنوي – أو مجروراً[1] مثل قوله تعالى: ﴿ **وَمَا يَأْتِيهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ** ﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿...**وَكَفَى بِاللهِ شَهِيدًا**﴾[3].

هذه الفكرة وأمثالها يتسع لها مصطلح كسر البناء النحوي الذي يعطي مرونة وإمكانية في التحليل، أما استعمال مصطلح اللحن أو الخطأ النحوي فإنّه يسبب نفوراً من الفكرة التي أعالجها، وضبابية لما يُطرح، ورأيتُه إلى الانغلاق أقرب، مع انفتاحه دلالياً على التأريخ النحوي، أما مصطلح (كسر البناء) فهو مما استعرته من د. «محمد مندور» (ت ١٩٦٥) فرأيتُه إلى مصطلح النحو أقرب، وإن وجد في كتاب أدبي فهو ليس مصطلحاً أدبياً خالصاً، وهو يشير إلى حالة من التصادم بين الأدب والنحو، وليس فيه شذوذ شعر الأقدمين، ولا ضرائرهم الشعرية، ولا شاذ قراءاتهم القرآنية، إنّه ببساطة شديدة تعارض بين صياغة الأديب للأدب وقواعد النحو، وبحسب تعبير د. «محمد مندور» معرفاً (كسر البناء) (Rupturede Syntaxe) «هو عبارة عن الخروج عن قواعد اللغة التماساً لجمال الأداء وروعته، وإنما يباح هذا لكبار الكتاب، بل يحمدون من أجله، وهم لا يأتونه عن جهل بالقواعد أو عن غفلة في العبارة، وإنما يقصدون إليه لأغراض لا حصر لها، وإن استطعنا أن نحسها في كلّ حالة بذاتها»[4].

وقد حاول «أبو حيان الأندلسي» أن يقترب من هذا المعنى فوضع باباً في كتابه قال عنه: إنّه «لم نرَ أحداً من النحويين وضع هذا الباب»[5]. وأطلق عليه باب الحقيقة والمجاز، وهو مختصٌ بالنحو فقط، وحاول أن ينأى به عن البلاغة، ثمّ ذكر

(١) ينظر: شرح التسهيل لابن مالك، ٢/ ١٠٦.
(٢) سورة الحجر من الآية ١١.
(٣) سورة النساء من الآية ٧٩.
(٤) النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، ص٢٦٩، وينظر: الصحيفة: ٣٠٣.
(٥) ارتشاف الضرب، ٥/ ٢٣٧٣ – ٢٣٧٦.

محـاولات من سـبقه في ذلك[1].

وإذا أردنا أن نصوّر كسر البناء على هيئة كلمات تنسب إلى أديب فلن نجـد خـيراً من عميد الأدب العربي د. «طه حسين» (ت ١٩٧٣ م)، فهو أبرز مـن مثـل موقـف الأدب والأدباء من كسر البناء عموما، بل هو أشجع الأدباء – وإن واجه عواصـف من النقد – فلقد آمن كثيرٌ من الأدبـاء بفكـرة «طـه حسـين» بـل وطبقوهـا عمليـاً؛ ولكنهم لم يجسروا على صياغتها على نحوكلمات تنم عن سلوك أدبي عـلى حـين قـال «طه حسين»: «لا أضع قصة فأخضعها لأصـول الفـن، ولـو كنـت أضـع قصـة لمـا التزمت إخضاعها لهذه الأصول لأنّي لا أؤمن بها ولا أذعن لها، ولا أعترف للنقاد بها مهما يكـونوا أن يرسـموا لي القواعد والقوانين مهما تكن، ولا أقبل من القارئ مهـما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من حديث، وإنما هو كلام يخطر لي فأمليه ثمّ أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه، ومن ضـاق بقراءتـه فلينصرـف عنـه، ومن شاء أن يرضى عنه فليرضى مشكوراً، ومن شاء أن يسـخط عليـه بعـد القـراءة فليسخط مشكوراً أيضاً»[2].

لقد أباح «طه حسين» سِرّه اللغوي، ولأنّ النقد كان في أغلبه (نقد لغة) فقد واجه طه حسين عاصفة واسعة من النقد جعلته غرضاً للمطاعن ومركزاً لسـهام النقـد[3]؛ لذلك قال «أنور الجندي»: «ولا أعـرف في التـاريخ كلـه كاتبـاً مهـما تبلـغ عبقريتـه يستطيع أن يقول للناقد قف من أنت. ولن يستطيع طـه حسـين بهـذا الكـلام الـذي ساقه أن يمنع قارئاً أو ناقداً من أن يبدي إعجابه بما كتب أو سخطه عليه»[4].

---

(١) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٢) المعذبون في الأرض، طه حسين، ص٢٢.

(٣) وأبرز من ردّ عليه إبراهيم المصري في مجلة البلاغ في ٢١ يونيه ١٩٣٤، وعباس محمود العقاد ومحمود عبدالمنعم مراد. ينظر: المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام ١٨٤٠ – ١٩٤٠، أنـور الجندي، ص٤٠٤ – ٤٠٦.

(٤) المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر، ص٤٠٤

ومِمَّا زاد من سخونة الردود اقتران القصة بدعوة الأستاذ «إبراهيم مصطفى» صاحب كتاب «إحياء النحو» إلى الكتابة بحسب النطق وصداقته مع «طه حسين» مع مؤازرته له ولأفكاره التي طرحها في مجمع اللغة العربية في القاهرة[1]، ومع رفض ما ذكر «طه حسين» من إباحة نواميس اللغة وقواعد العربية يمكن أن نعبر عن الفكرة المرفوضة بكلمات د. «محمد مندور» حينما حدد هدف الأدب بقوله: إنّه «نشرح روح وتحريك خيال وبعث إحساس وكم فيه من صيغ جميلة لا تسعى إلى غير هذا»[2].

ثمّ أشار إلى أن الأدب لا يسعى دائماً لما تقف عليه الدلالة النحوية، فالصفات الطبيعية التي يوردها «لا للتمييز بين الموصوف وغيره كما يقصد عادة من استعمال الصفات، بل لأنها ملازمة لطبيعة الموصوف، ومن شأنها أن تظهر ما فيه من شاعرية وجمال كقوله عن البحر (سهل المياه) بل قولنا نحن كلّ يوم (الله الخالد الباقي)، فتلك صفات لا تميز بين ربٍ خالدٍ باقٍ ، وربٍ غير خالدٍ ولا باقٍ، وإنما هي صفات طبيعية تحوطه بجلاله»[3].

النحو السردي وشبهة كسر البناء:

إن كثيراً من الكتاب والأدباء يتركون حكم المعنى ويلجأون إلى حاكمية الكلمات، وهو بداية الفراق بين الأدب والنحو، فكثيرٌ من الأدباء رفعوا شعار «دع الكلمات تتكلم وتقول ما تريد قوله متناسياً ما كانت تحمله من المعاني في الآداب

(١) دعا د. طه حسين والأستاذ إبراهيم مصطفى إلى الكتابة كما تلفظ، فكتب (إلى) على شكل (إلا)، و(قالوا) على شكل (قالو)، و (هذا) على شكل (هاذا)، و (مصطفى) على شكل (مصطفا). وقد تلقوا من النقاد وأهمهم عباس محمود العقاد معارضة شديدة. ينظر: المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام، ١٨٤٠ – ١٩٤٠/ ٤٠٦.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، ص٤٢.

(٣) المصدر والصحيفة أنفسهما.

السابقة، دعها تعمل وتؤثر مستقلة، تتزاوج فيما بينها، أو تتنافر مؤلفة صوراً وكاشفة عن واقع لم يقله أحد بالضرورة»[1].

ومِمَّا زاد من حمى التنافس بين الأدباء ابتداع النقاد أساليب جديدة لتحليل النصوص منها تفريقهم بين القراءة العادية والقراءة الذكية، فـ «القراءة العادية من اليمين إلى اليسار، والقراءة الذكية التي تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية ومن اليسار إلى اليمين»[2]. وشيئاً فشيئاً هُجرت ثوابت النقد اللغوي للعمل الإبداعي من ناحية:

١. سلامتها (سلامة اللغة).

٢. قدرتها على التعبير والتوصل.

٣. توحيد الأفكار (الأهداف) وتلوين الأحاسيس.

٤. تجديد الرؤى والتطلعات.

٥. بعث الشعور بالانتماء القومي في النفوس[3].

لذلك لم يعد النصّ السردي نصاً يحمل لغة خاضعة لمقاييس العربية بل تآزر على الواقع الجديد أمور ثلاثة:

١. انسحاب النقد اللغوي للنص السردي وتراجعه، فقلما نرى نصاً قصصياً في الربع الأخير من القرن العشرين ينقد نقداً لغوياً رصيناً قياساً إلى غزارة الإنتاج

---

(١) المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبدالرزاق الأصغر، ص١٨٠.

(٢) بحث «قواعد اللعبة السردية»، د. عبد الفتاح كيلطو، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، ص٢٤٦.

(٣) قواعد اللعبة السردية، ص٢٦٥، نقلاً عن اللغة العربية في مسيرتها التطورية، مجلة (قضايا عربية)، آب - أغسطس ١٩٧٩/ ٩١ - ١٢.

القصصي.

٢. التسابق بين القصاصين على انفتاحية النصّ القصصي الجديد، وتمرده على انغلاقية سابقه التقليدي، قد حققت نصيتها وإنتاجيتها على الصعيدين الكتابي والفكري عن طريق ما يمكن تسميته بانفتاح النصّ[١].

٣. ومما عضّد الدعوة إلى اللحن هو وجود نصوص في التراث ابتعثها أدباء العصر الحديث – ومن أشهرهم «حسين المرصفي» (ت ١٨٨٩ م) – رأوا فيها إباحة اللحن الأدبي، بل جعلوه معادلاً للإعراب، وحاصل هذه النصوص أن اللحن في أدب المولدين يوفر المتعة[٢].

ونحن هنا لا نشجع على اللحن في القصة، بل نرى أن اللحن في اللغة حركة قسرية ولابدّ أن تنتهي إلى الحركة الطبيعية، وهي سلامة اللغة من اللحن في نتاج الأديب – القاص خصوصاً – لكن هناك حقيقة مهمة يجب أن يتفهمها دارس اللغة الأدبية، هذه الحقيقة تقول: إن للرواية والقصة لغتها ونحوها.

---

(١) مكونات السرد في النصّ القصصي الجزائري الجديد، ص٤٥.

(٢) ينظر: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، أحمد إبراهيم الهواري، ص٨٩ – ٩٠، نقلاً عن الوسيلة الأدبية، حسين المرصفي، إذ استشهد بقول «الجاحظ»: «إن الإعراب يفسد نوادر المولدين كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب، لأن سامع ذلك الكلام إنّما أعجبته تلك الصورة، وذلك المخرج وتلك اللغة... فإذا دخلت على هذا الأمر حروف الإعراب والتحقيق والتدليل وحولته إلى صورة ألفاظ الأعراب الفصحاء... انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدلت صورته». الحيوان للجاحظ، ١/ ٢٨٢.

وقول «ابن قتيبة الدينوري» (ت ٢٧٦ هـ): «وكذلك إن مرّ بك في حديث من النوادر فلا يذهبن عليك أنا تعمدناه، وأردنا منك أن تتعمده، لأن الإعراب ربما سُلب بعض الحديث حسنه وشاطر النادرة حلاوتها» عيون الأخبار، المجلد الأول، المقدمة ك. ل. وقول «قدامة بن جعفر» (ت ٣٣٧ هـ) قريب من ذلك في جوازه للفظ السخيف في حالات محددة لكنه لم يجز اللحن المكتوب. نقد النثر، ص١٣٩ – ١٤٤.

فإذا كان النحو العربي يقف عند حدود الجملة الصغرىٰ والجملة الكبرىٰ، فالنحو يصف الجملة الكبرىٰ بأنها «الجملة المكونة من جملتين أو أكثر أحداهما مبتدأ أو فاعل أو خبر أو مفعول ثانٍ لفعل ناسخ، والجملة الصغرىٰ الجملة التي تكون جزءاً متمماً للجملة الكبرىٰ»[1].

ثمّ يقف عند هذا الحد وما بعدها جملة أخرىٰ لها وصف آخر، أما نحو القصة والرواية فإنّه يتجاوز ذلك حتىٰ «وسِم السرد بأنه جملة فعلية لارتباطه بالأحداث، والوصف بأنه جملة اسمية لارتباطه بالمكان والأشياء»[2]. وما القصة إلا سرد ووصف.

لذلك يمكن أن نرىٰ كسر البناء في القصة كلاً واحداً لا يتجزأ بعد أن أصبح لها نحوها، وقد تتركب من مبتدأ وخبر، أو فعل وفاعل ومفعول به، وقد تكون اسمية أو فعلية، وخبرية أو إنشائية[3].

وهنا نستطيع القول إن العلاقة بين الوصف والسرد علاقة بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية، وأنَّ الوصف يأخذ صفات الجملة الاسمية والسرد يأخذ سمات الجملة الفعلية. فيعطي الوصف صفة الثبات والرسوخ الموجودة في الجمل الاسمية، ويُكسب الحوار صفة التغير وعدم الثبات، وهي صفات الجملة الفعلية[4].

هذا نظر أوّلي وفي التفاصيل تفاصيل، وفي الاستقصاء للنماذج تفصيل وتعليل، وهذا ما تنبه إليه الباحثون الذين جمعوا في دراستهم بين اللغة والأدب فـ «معضلة التشخيص الأدبي للغة، ومعضلة صورة اللغة، والمقصود بصورة اللغة هو أشكال اللغة المتداولة في الحقل السوسيولوجي لدىٰ مختلف الفئات والجماعات والشرائح

(١) إعراب الجمل وأشباه الجمل، ص٢٥ – ٢٦.

(٢) الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية بلاغية)، ص٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٤.

(٤) ينظر: صفات الجملتين الاسمية والفعلية في معاني الأبنية في العربية، ص١٧.

الاجتماعية. وهذا يعني أن الروائي يأخذ صورة اللغة هذه باعتبارها جاهزة ويعيد تجسيمها في النصّ إلى جانب بعضها البعض، صانعاً بواسطة ذلك لغته الخاصة»[1].

إن اللحن في اللغة أمر بشعٌ، ولاسيما في العمل الأدبي، أما في العمل الروائي فنستطيع أن نصف التجاوز فيه بعبارة (الحفاظ على حقول الإنسان روائياً). وهو تجسيد لما فعله «لويس عوض» – وهو أديب لبناني مشهور – وكان قد خرج من عرض سيئ لمسرحية «شكسبير» «مأساة ماكبث» إذ قال: «وأنا أعتقد أنّه ما زال من حقوق الإنسان الأولية أن يحمي الإنسان نفسه من الأدب الرديء ومن الفن الرديء»[2].

والقاص قبل أن يكون سارداً قاصاً هو متذوق للأدب[*]، والأدب ينفر من اللحن في اللغة للتوأمة بينهما، فلا غرابة أن نجد القاص البصري يسجل انزعاجه من اللحن النحوي في قصصه، مثل قول السارد وهو يصور صوت آذان الفجر ولحن المؤذن فيه بقوله: «عندما يجبرني صوت المؤذن في الجامع الملاصق لبيتي على الاستيقاظ فجر كلّ يوم أكون غير راغب في الاستيقاظ تماماً وأحس بقيود غير مرئية تربطني إلى الفراش وبآلاف الأطنان من الحديد تمنعني من رفع جسدي المتهالك، لكن صوت هذا المؤذن المليء بالأخطاء النحوية ينهال على رأسي مثل حذاء متهرئ، لعنت جدي لأنّه اختار منزلاً ملاصقاً للجامع... ولعنت المؤذن الذي يستيقظ كلّ يوم في مثل هذا الإصرار على إعادة نفس الأخطاء النحوية الخرقاء»[3].

---

(١) الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية بلاغية)، ص٦٢.

(٢) الرواية العربية والمجتمع المدني، نبيل سليمان، ص٢١٧.

* يرى الباحث أن من حقوق القاص على المشتغلين بالعربية النظر في نتاجه وتقييمه أو تقويمه، فهذا جزء من أداء الأمانة للعربية والتعاطي مع نتاجهم بشكل إيجابي، وإلا فهو العقوق للعربية قديماً وحديثاً.

(٣) عربة تحرسها الأجنحة، ص٨.

فالقاص ينفر من الأخطاء النحوية ولا يستسيغها من غيره، ولا سيَّما مع الإصرار عليها؛ لكنه في المقابل يقتحم النحو ويكسر قوانينه إذا لم تلبِ حاجة الفكرة التي يريد تصويرها، في وسط فني يتهافت على الانتقال من السرد التقليدي إلى السرد المعاصر ذي التقنيات السردية الحديثة بعد عام ١٩٨٩م تحديداً**؛ لذلك نمت لغة غير تقليدية/ غير نمطية وهي في الواقع انعكاس لفكر آخر.

وكانت بحق مصداقاً لما قاله «ريتشاردز» – أستاذ النقد الإنجليزي – «فقد خلص إلى القول بأن جميع صور الحياة الاجتماعية والفكرية الراقية تؤثر فيها التغيرات التي تطرأ على مواقفنا من الكلمات واستعمالاتها، وعليه فاللغة هي أهم أدوات الحضارة؛ ولذلك لابدّ من اختبارها نقدياً»(١).

وقد بدا هذا الاختبار على القصة البصرية، فليس غريباً أن نجد قاصاً بصرياً يسجل (فكرة تجاوز اللغة) على هيئة قصة يسطرها كلمات بصيغة المتكلم على لسان تحمل عنوان

«كرسي بالمقلوب»، ومفادها «الكتابة المتعاكسة» حاول فيها أن يجسد حالة (تخطي اللغة) بعد أن ذلل العائق المعنوي، إذ يقول: «تطور الأمر أكثر من ذلك، فلو حاولت كتابة كلمة (تفكير) أكتبها (تكفير)، ولا أجدها إلا على صورتها الحقيقية، وكذلك كلمة (قدرة) أكتبها (قردة) إلى أن أصبحت كلّ الكلمات المتضادّة لغة راقية لا أرى فيها قصوراً، وكانت كتابتي هذه تثير إعجاب الذين غيروا النسيج، اكتشفت ذلك صدفة بعدما خالفت السياقات المعتادة»(٢).

وفي بعض الأحيان يقع القاص البصري في حرج وتناقض بين النحو وقوانينه،

** يمثل هذا العام ترجمة كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير نقطة تحول في السرد الروائي والقصصي العربي لنقله تقنيات السرد الغربي (الإنجليزي، الفرنسي، الألماني) إلى العالم العربي.

(١) أوراق للريح في النقد والأدب، ص٧٨.

(٢) مجموعة كرسي بالمقلوب، ص٣٣ – ٣٤.

وبين الفكرة المصورة ودلالاتها، فيهرب من هذا التناقض بأن يكتب الكلمة مرتين: مرة لأجل إقامة المعنى النحوي الذي فيه سياق الكلام، ومرة لأجل الفكرة التي يعالج تصويرها أو المعنى السردي الذي يتوخاه، مثل قول السارد وهو يصف أجواء القصف والحروب والمرأة المصابة بالقصف: «تجمعت الصغيرتين الصغيرتان قرب رأس المرأة، حتى القطة راحت تموء بصوت متوسل، وكلما تصاعدت ولولة الطائرات تناثرت الصغيرتان مثل وريقات ذابلة»[1].

فالسارد قدّم المعنى السردي على المعنى النحوي في قوله: تجمعت الصغيرتين، لأن اللحظات لحظات خوف وذعر والأم طريحة الأرض بين الحياة والموت من جراء القصف وألف الفاعل لا تناسب – في رأي السارد – هذا المقام، لكن بعد أن ولت الطائرات، واستوعب الحضور الصدمة قال: «تناثرت الصغيرتان مثل وريقات ذابلة»[2].

فالمقام الأول تناسبه انكسارية الياء وخضوعها لا شموخ الألف وقوتها؛ فجمع بين التصوير السردي والنحو، ونأى عن كسر البناء. وكان بإمكانه ذلك لو جاء بناصب لكن منعته صدارة الحدث عن ذلك.

وهو إذ ذاك يقدم الواقعية على اللغة القواعدية فـ «تصوير ما بالحياة من لحظات عابرة قد تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها، ولكنها تحوي من المعاني قدراً كبيراً»[3].

وهذا التسالم بين الأدباء على أن القصة أشد واقعية في تصوير الحياة اقتضى – في بعض الأحيان كسر البناء النحوي؛ لأن القاص لديه صورة لا تكتمل ملامحها، ولا

(١) الأنهار السبعة، ص٩٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٩٦.

(٣) دراسات في القصة العربية الحديثة، ص٥٨.

تبدو ألوانها إلا بهذا التعبير.

والواقع أن هذه شبهة يقع فيها القاص المعاصر؛ لأنّه لا حدود لرقي الكلام، ويمكن أن ينسحب المقام إلى شرفية العمدة وضعة الفضلة، وهي نظرة لم يتخلص منها النحويون أنفسهم، بل عزّزوها بآرائهم واقتراحاتهم، ولو أردنا شاهداً على نظرة النحويين إلى العمدة وشرفها وإلى الفضلة ودنو رتبتها وتعليلاتهم النحوية لهذا التفاضل، فعلى سبيل المثال لا الحصر قول «ابن هشام» (ت ٧٦١ هـ) في مقدمة كتابه «مغني اللبيب عن كتب الأعاريب»: «أما بعد حمد الله تعالى على إفضاله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله»[1].

وإلى هنا لا إشكال في هذا الكلام، لكن ننظر ماذا علق الشيخ «مصطفى بن محمد بن عرفة الدسوقي» (ت ١٢٣٠ هـ) فهو يقول: ««قوله محمد» الأولى قراءته بالرفع ليكون عمدةً لا بالجر لئلا يكون اسمه فضلة؛ لأنّه يكون بدلاً ولا بالنصب لأن الرسم يأباه»[2].

ومهما تكن آراء النحويين في تفضيل من غير تفاضل فالقاص في عوز معرفي دائم لدلالات اللغة، ولكنه يسد هذا العوز ويستكمل هذا النقص بدراسة تقنيات السرد الغربية، فينتج عن ذلك تقصير لغوي و«يمكن ان نرتقي بالكلام فنقول ما قاله «كونفوشيوس»: إذا كانت اللغة غير صحيحة فإن ما يقال ليس هو المقصود، وإذا كان الأمر كذلك فإن ما يجب إنجازه يظل غير منجز»[3].

والقاص – وهو يكسر البناء النحوي – لم يلتفت إلى المواجهة والمعركة المتعددة الأبعاد، حين عبّر عنها «عبدالنبي حجازي» بقوله: «الأدب في بلادنا في مواجهة: مواجهة حامية صاخبة، مواجهة مع الذات، ومع المجتمع، ومع السلطة... إذ كان

(١) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ١/ ١.
(٢) حاشية الدسوقي على مغني اللبيب، ١/ ٣.
(٣) أوراق للريح، ص٢١.

الأدباء كثيراً ما يقعون ضحايا سوء استعمال إنتاجهم؛ فلأنهم مطبوعون بذاتية ساذجة تجعلهم يظنون بأن البراءة الفنية تعلو المواقف والاحتمالات»[1].

لم يقدر الأدباء هذه المواجهة بل أعانهم على هذا المنهج البارد إزاء اللغة موقف النقاد الذين انساقوا وراء الانفتاح على الجديد، متناسين أن «الانفتاح على الجديد يجب أن يكون انفتاحاً واعياً وهادفاً وإلا فإن عملية التطوير ستكون عرضة للتشويه والضياع... فالنقد اللغوي لا يقوم على معرفة القواعد النحوية والصرفية، فالقواعد لن تصنع لغة وإنما وضعت للعصمة من الخطأ»[2].

وهكذا ضاعت البوصلة عند الناقد اللغوي؛ لأنّه لم يعد يعرف ما يجب عمله فإن نقد لغة القاص توجه النقد إلى القاص عرفاً، وإن توجه إلى نقاد الأدب قالوا له: على الناقد اللغوي «أن يفتش عن مهمة أخرى تستجلي في اللغة أنصع سماتها وأروع حالاتها التي تعبر عن التجربة الإبداعية والانفعال الخلاق»[3]؛ لذلك انحسر النقد اللغوي.

شواهد كسر البناء ودلالاته:

أبرز الشواهد التي تدل على كسر البناء النحوي هي:

١. الكلمات التي تعرب بالحروف.

٢. الكلمات المصروفة المنونة في حالة النصب؛ وذلك لأن شكل البناء النحوي يختلف.

٣. رفع ما حقه النصب من المفاعيل، وعموما النحو الذي يغير شكل الكلمة في الجملة.

---

(١) الرواية العربية واقع وآفاق، ص١٥٣.

(٢) أوراق للريح، ص٢٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٥.

وبهذا يمكن أن نرىٰ نوعين من كسر البناء النحوي:

النوع الأول: هو الصارخ الظاهر الذي يعتمد الحرف إعراباً.

النوع الثاني: هو الخفي المستتر وهو الأكثر؛ لأنّه لا يظهر إلا في ضوء القراءة الصوتية.

وقبل أن نذكر نماذج كسر البناء النحوي الذي سيقتصر على النصب والجر والرفع؛ لكثرة الأول وقلة الأخير، يجب الإشارة إلىٰ أنَّني قد استثنيت ما ظننته خطأً مطبعياً[1]، أو ما كان ساكناً غير محرك[2]، أو اختلافاً بين الضمائر[3]، أو ما كان تعبيراً رديئاً وفي اللغة أجود منه[4]، أو ما كان باباً من أبواب النحو وله موقف منه مثل التنازع[5].

---

(١) مثل قول السارد: «جيشان حاد للوتريات ثمّ تخفت أصوات الآلات الوترية والهوائية». نار الظهيرات الصعبة، ص٨٧.

ومثل قول السارد: «فقد حفر اسم لفتاه يبدو أنها يعشقا بعضهما، فوجدا أفضل وسيلة للتعبير عن ذلك أن يكتب أحديهما الآخر اسم من يجب علىٰ جهة من السياج ليكون كالذكرىٰ». ليلة المطر الأسود، ص٤٢.

(٢) مثل قول السارد: «في رحلة البحث عن الأستاذ عبدالدايم وابنه الوحيد الذي بقي معه الذي غدا لغزاً لا أجد له حلاً». انكسارات مرئية، ص٨٠، لاحتمال أن تكون كلمة (لغز) مضمومة أو ساكنة وكلاهما كسر للبناء النحوي.

(٣) مثل قول السارد: «فتخاطفت الصغيرتان الشرشف الأحمر في ذعر الأرانب وهن تغطيان رأسيهما به». الأنهار السبعة، ص١٠٥.

(٤) مثل قول السارد: «متجاهلاً صراخ وعويل طلبته». لاعبو السرد، ص١١، والتعبير الأجود (متجاهلاً صراخ طلبته وعويلهم).

(٥) مثل قول السارد: «ابتسم والتفت لزوجته الواقفة خلفه وقد تدحرجت من عينيها خرز الدمع». ممر الضوء، ص١١. ومثل قول السارد: «وبلا مقدمات أمسكت وشدتْ علىٰ يديه». ممر الضوء، ص١٢١.

كسر البناء بالنصب:

يمثل حالة الحزن، الغفلة، المفاجئة، الحيرة، هذه أبرز دلالاته، ويمثل أكثر الشواهد نسبةً مثل قول السارد: «ها هو ذا من جديد، راقداً تحت الجدار، مشدوداً إلى ثلماته»[1]

فالرفع في (راقد) إصرار وانتباه ويقظة، والقاص أراد أن يصور شخصاً ساهياً سادراً في عوالم غير مجدية، فرأى النصب أولى.

وفي شاهد آخر يقول السارد: «ألفيتني وحيداً في أرضٍ خراب ليس فيها أنيساً، وقد مرقت الوجوه من حولي»[2].

وهنا نجد حالة الحزن هي المسيطرة على السارد إذ يقول قبلها: «عتمة هذه المسارب والمغاور العديدة التي قد تنغلق وتطبق بين لحظة وأخرى على وجودي الهش»[3]؛ لذلك سلب كلمة (أنيس) الرفع ونحلها النصب.

ومثل قول السارد: «أجلس وحيداً ذات يوم، الصباح المضبب مذبوحاً، يتفتت بين أكداس النفايات»[4].

وكأنه تفاجئ من ذبح الصباح فسلبه الرفع.

ومثله قول السارد: «شقيقتي نائمة مفتوحة الذراعين عليها استرخت صغيرتيها مفروشات الشعر»[5].

فقد أراد السارد أن يصور براءة نوم الطفلتين، فصورت الكلمات هذا التعبير ولو

---

(١) مجموعة شواهد الأشياء، ص٥٤.

(٢) مجموعة غرباء، ص٣٧.

(٣) المجموعة نفسها، ص٣٧.

(٤) ظل النعاس، ص٩٣.

(٥) الأنهار السبعة، ص٩٧.

قال: استرخت صغيرتاها لكان فيه من القوة والتيقظ والإدراك ما يفسد المعنى في نظر السارد.

ومثله قول السارد: «عقيل الذي يعرفهم كلهم وبكل التفاصيل الدقيقة، لكن لا أحد يعرفه متواجداً في أغلب الأوقات، غائباً طوال الوقت... يمخر عقيل غفلة الجميع»[1]. فكلمة (متواجداً) تناسب حالة المفاجئة والغفلة من المقابل؛ لذلك اعتمدها السارد تعبيراً لهذه الحالة وتوصلاً لها.

ومثله قول السارد: «السواد قد غلفني وروحي أمست صحراء في ليل بهيم... حتى لم يعد لي مكاناً آمناً ألجأ إليه»[2]. لم يجد السارد أنسب من كسر البناء بالنصب ليصور حالة الحزن والحيرة على لسان البطل؛ لذلك كسر هذا البناء ليرسم هذه الحيرة ويصورها.

ومثله قول السارد: «فجأة وفيما أنا أحتسي شرابي انتبهت على خطوات رجلاً بديناً يلقي علي التحية»[3]. أراد السارد تصوير الشخصية وتفاجئها في غفلتها بمن ألقى عليه التحية.

كسر البناء بالجر:

يمثل حالة الانشطار والتشظي والانكسار النفسي والعيش في ظروف استثنائية مثل قول السارد مصوراً حاله وهو جندي في الجبهة: «تصور نفسك في رابية موحشة ورجليك مصابتين بالعفن»[4]. فقد أراد السارد أن يصور امتعاضه من حالته وعيشه في ظروف استثنائية.

ومثله قول السارد وهو يصور حياة الجندية في يومها الأول في معسكر

(١) نار الظهيرات الصعبة، ص٧٦.

(٢) انكسارات مرئية، ص١٣.

(٣) حلم لرجل نصف نائم، ص٢١.

(٤) الأنهار السبعة، ص٣٨.

التـدريب: «سرنا وثمة هاجس كجلجة الصرـاصر لاينـي مبـارحتي توقفنـا عنـدما تقهقر الضابط وضع العصا تحت إبطه وكلينا ينتظر يده التي غارت في الجيب... كان سياج المعسكر واطئاً فتجاوزنا مع الشتائم كلّ وخزات الأسلاك الشـائكة فوقـه»[1]. فقد كسر السارد البناء النحوي في (وكلينا) للدلالة على الانكسار النفسي في معسكر التدريب وعدم التأقلم مع شتائم الآمرين.

ومثله قول السارد: «فأنا قد أكون ذي وجهين، (البجاري ١٩٨٤) أو (مقام عـلي ١٩٦٣)، لا فرق هنا فاسمي (حفظي الحـاج محمـود) أو (عبـدالوهاب محمـود)»[2]. أراد السارد أن يصور انشطار الشخصية وتقمصـها لشخصـين والانكسـارية التامـة فيهما، إذ يقـول قبلهـا: «تتداخل السـنين فتـبدو وكـأن قصـة الخلـق الأولى قـد ابتـدأت مـن غيبوبة مطلقة كنت أعاني منها... تبدو التقاسيم غـائرة في عمـق المـدن التي ارتبطت بها أسماؤنا»[3].

ومثله قول السارد: «كان عبيد النـزاح عاشـق الزواجـل... يحـب فتـاة لم يمـض الكثير من الوقت من أن سكن ذويها بيت البغاء الـذي هجرتـه عاهراتـه هربـاً مـن فدائيي الحملة الإيمانية التي أطلقتهـا الحكومـة منتصـف التسـعينات»[4]. وفي كلمـة (ذويها) إشارة إلى ضعة هؤلاء الأهل، فكسر البناء فيه؛ لأنهم ارتضوا أن يسكنوا بيتاً مشبوهاً، وعلل السارد ذلك بقولـه: «لم يأخـذ أهـل (سـجّية) ازدراء أهـالي الحـي، ونظراتهم المتثاقلة المتسربلة بالريبة – بسبب عدم مبالاتهم حينما قرروا السكن في بيت مشبوه – على محمل الاهتمام»[5].

---

(١) جناحان من ذهب، ص١٤.

(٢) وجوه ضائعة، ص٤٥ – ٤٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٥.

(٤) لاعبو السرد، ص٧٧.

(٥) لاعبو السرد، ص٧٧.

كسر البناء بالرفع:

يمثل حالة القوة وشدة البأس والشكيمة وقوة الإدراك والتيقظ مثل قول السارد: «أما قلت لك إن النساء أعرف بأزواجهنّ، إن لهن عيونٌ في رؤوسهن»[1].

فالسارد أراد أن يصف امرأة محددة بقوة الشخصية واليقظة والانتباه وشدة الإدراك، فتحدث عموما عن جنس النساء، حين أشار إليها مشخصاً قبل هذا القول بقوله: «كانت ترفع الإصبع نفسها، التي لوحت بها في وجهي ذلك الصباح، وكأنها ظفرت بي متلبساً بالخيانة»[2].

ومثله قول السارد: «أرى عيناك قد تملكها الأسى... تبحثان في الأفق البعيد عن عزيز ضائع... أليس كذلك أيها الصغير الفاطن»[3]. هكذا وجد السارد تعارضاً بين ياء التثنية المنصوبة وفطنة الصبي أو قل تناسباً بين ألف التثنية المرفوعة وذكاء الطفل، فكسر البناء بالرفع.

ومثله قول السارد وهو يصف شخصية مريم التي سكنت دار الأيتام وقد صورها السارد وهي فرحة؛ لأنها ستترك هذه الدار وستسكن مع أخيها في داره، صورها واثقة من نفسها فقال: «لن تحسد الآخرون بعد الآن لمجرد عيشهم مع ذويهم»[4].

وفي شاهد آخر يخاطب السارد حبيبته قائلاً: «ياملح عيناي وبريقهما، يامن نقش ربيع الحب زهرته الحزينة في قلبي»[5].

ومثله قول السارد مصوراً صفاء نيته وقوة إرادته وعناده للقدر: «أنا إنسان

---

(١) فراشة على غصن ميت، ص٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٨ – ٧٩.

(٣) العصافير تعشق اللون الأزرق، ص٥٣.

(٤) لائحة بأسماء الملائكة، ص٢٨.

(٥) العصافير تعشق اللون الأزرق، ص١٠١.

هزمه القدر، تركت الهندسة والاختصاص ورحت أحمل عشقي للإنسان وأنشره فوق كلّ ذرة تراب، كانت قطرة ماء تدفعها تيارات العاشقان لدجلة والفرات»[1].

أراد السارد أن يصف قوة العشق فرأىٰ أن الرفع يرسم تلك الصورة، فكسر البناء بالرفع.

وفي شاهد آخر أراد السارد أن يصور قوة شخصية بائع السياط، والذي أطلق عليه تسمية (السواط) فقال: «ما لبث أنْ ظهر السوَّاط أنيقاً مفرطاً في أناقته... جفلتُ أول الأمر فقد كانت عيناه جاحظتان تبدو فيهما العروق الحمراء كسياط صغيرة دقيقة»[2].

كان كلّ هم السارد أن يصور جحوظ العينين وقوة هذا الجحوظ؛ فرأىٰ الرفع بالتثنية هو الأقدر علىٰ رسم هذه الصورة فصورها.

وفي كلّ هذه النماذج السابقة كان بالإمكان رسم الصورة التي في ذهن السارد من دون كسر البناء النحوي، ولو علم السارد أن السير علىٰ قواعد اللغة يثبت ألوان الصورة الفنية التي يرسمها لما كسر البناء النحوي.

---

(١) كناري جنة عدن، ص٩٤.

(٢) ذاكرة الزمن، ص١٩.

المستوى الدلالي

الفصل الأول

ما وراء اللغة في القصة البصرية

توطئة

كثيرٌ من الدراسات تناولت المستوى الدلالي في كل جزئية من جزئيات اللغة والأدب، فلا داعي لهذا التأسيس والتنظير.

هذا أبسط اعتراض يعترض به على هذا التأسيس والتنظير.

وفي معرض الجواب نقول: إن المستوى الدلالي في دراسة القصة والرواية يختلف عن غيره من المستويات.

وقد تلمس كثيرٌ من الباحثين هذا الفرق؛ ذلك أن المستوى الدلالي هو المؤشر الداخلي لقوة التماسك النصي ولكي تتحقق فكرة التماسك النصي فلابدّ من تجاوز البنى السطحية (اللغوية والصرفية والصوتية) للنص إلى المستوى الدلالي أو البنى العميقة للنص[1].

والسرّ في ذلك أنَّ المستويات الأخر تتميز بثبات نسبي قد يرافق الإنسان طول عمره، بخلاف المستوى الدلالي الذي ينماز بتغير عند الفرد تبعاً للبيئة التي تحيط فيه، وقد أشار فندريس إلى هذه الحقيقة بقوله: «المفردات على العكس من النظام الصوتي عند الفرد، لا تستقر على حال، لأنها تتبع الظروف، فكل متعلم يكوّن مفرداته من أول حياته إلى آخرها بمداومته الاستعارة ممن يحيطون به.

فالإنسان يزيد من مفرداته، ولكنه ينقص منها أيضاً ويغير الكلمات في حركة دائمة من الدخول والخروج»[2].

---

(١) الخطاب السردي في الرواية العربية، ص١٥.

(٢) اللغة، جوزيف فندريس، ص٢٤٦ – ٢٤٧.

وهذا التغيير قد يكون خافياً على كثير من الباحثين، لكن الذين درسوا القصة والرواية تنبهوا إلى هذه الحقيقة، وممن تنبّه إلى هذه الحقيقة البروفسور «ستيفن أولمان»، ففي الستينات من القرن الماضي ترجم د. «كمال بشر» كتاباً له بعنوان «دور الكلمة في اللغة»[1]، وحديثاً ترجم كتاب آخر له يحمل عنوان «الصورة في الرواية»[*].

وإذا كنا عرفنا «أولمان» في باب الدلالة فهو من أبرز علماء الأسلوبية في الرواية والقصة؛ وما ذلك إلا لأنه اكتشف موسوعية الدلالة الروائية والقصصية[*].

إن هذا التأكيد من علماء اللغة على دراسة الرواية والقصة دلالياً ليس منبعثاً من فراغ بل لإيمانهم العميق أن في الرواية والقصة بواعث دلالية مهمة مبعثها القدرة الدلالية والانفتاح الدلالي لابن البيئة والظلال الدلالية.

أما موقع القدرة الدلاليَّة فقد تمّ تصحيحها من الكلمة إلى السياق، حين يذكر «جون لاينز» أن اللغويين كانوا – حتى عهد قريب – يوجهون اهتمامهم إلى المعنى المعجمي أكثر منه إلى معنى الجملة، ولكنهم أدركوا الآن أن المرء لا يمكنه أن يفسر أحدهما دون تفسير الآخر[2].

وأما فكرة الانفتاح الدلالي لابن البيئة فنقول إن ابن البيئة أقدر على الدراسة الدلالية، فاللغوي المصري أجدر بالدراسة المصرية للقصة والرواية، وأولى بها من

---

(١) عنوان الكتاب في اللغة الإنكليزية الأم (Words & their use). وترجمتها (الكلمة في الاستعمال)؛ لذلك كان موقف د. كمال بشر شبه المعتذر من هذه الترجمة للعنوان، حين قال: «ولا يظن ظان أن العنوان يناقض موضوع الكتاب الرئيسي، فالكلمة هي أداة المعنى». دور الكلمة في المعنى، ص٧.

* ترجمة رضوان العبادي ومحمد مشبال، دار رؤية في القاهرة، ٢٠١٦.

* في عقد الثمانينيات من القرن الماضي تُرجم كتاب مهم للناقد اللغوي الروسي ميخائيل باختين بعنوان «الكلمة في الرواية» ترجمة يوسف حلاق في دمشق، ١٩٨٨.

(٢) المعنى وظلال المعنى، ص١٢.

أي شخص آخر لقربه الصوتي والدلالي من المتكلم «فتعبير الكفاية اللغوية التقني يشير إلى مقدرة المتكلم – السامع المثالي على إقران الصوت بالمعنى بالتوافق مع قواعد لغته، إن قواعد اللغة كأنموذج للكفاية اللغوية المثالية تقيم علاقة معينة بين الصوت والمعنى، وبين التمثيل الصوتي والتمثيل الدلالي»[1].

وقد مرّ بنا قول «لودفيج فتجتشتاين»: «لا تفتش عن معنى الكلمة، وإنما عن الطريقة التي تستعمل فيها»[2]. ومدخل البيئة الصوتي أمر لا يخفى[**].

(١) نظرية النحو التوليدي التحويلي في الدراسات اللسانية العربية الحديثة، ص١٥ – ١٦.
وينظر: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، رومان ياكوبسون، ص٣١ – ٣٢.

(٢) السياق والمعنى، ص١٥.

** لو كان شخص في بيئة لغوية فصيحة وسمع كلاماً محدداً من بعيد فسّره بقولهم (كلٌّ نادى)، وأما بيئة المصري مثلاً فتفسره (كلو إلا ده).

المبحث الأول: النبوءة والأدب

أول ملاحظة يمكن تسجيلها عن القصة البصرية هي أنها ابتعدت عن الفنتازيا[*]، مع أن هذه الظاهرة (الخرافة، والتطير، والسحر) انتشرت بين العراقيين في الألفية الثالثة للميلاد أكثر من أي وقت مضى[1].

ومع شديد القرابة بين الكتابة القصصية والرؤيا الحلمية لما بينهما من وشائج التوأمة والقرابة اللطيفة «فالكتابة ترتبط بالتخيل، والحلم يرتبط بالخيال، والكتابة تحدث بين الوعي واللاوعي والحلم باللاوعي والكتابة أول درجات الرؤية، فهي الرؤية اليقضة»[2].

إلا أن الكتابة القصصية ابتعدت عن الرؤيا الحلمية في القصة البصرية، فهي لم تجعلها بساطاً لعالم القصة، وعنصراً أساسياً للحبكة الروائية، فضلاً عن أن تجعلها فكرة رئيسية؛ مع شديد القرابة بينهما. ومعنى ذلك أن القصة البصرية لم تفارق الواقع ولم تفترق عنه، فقد ظل شبح الدولة القاسية في التسعينات والمهْمِلة فيما بعد ٢٠٠٣ هو الظاهر بخلاف ما تعيشه بعض الدول العربية الآن من فراق بين الواقع السياسي والاجتماعي والواقع القصصي، لدرجة أنه قد نشأ الآن في الوسط الأدبي المصري ما يسمى بـ «الدولتين المتوازيتين»[**]، فمصر الآن خائفة من أن تتحول

---

* الفنتازيا: هي تناول الواقع الحياتي من رؤية غير مألوفة، ويعتمد على السحر وغيره من الأشياء الخارقة للطبيعة كعنصر أساسي للحبكة.

(١) ينظر: الشخصية العراقية، ص٩٨.

(٢) بقعة زيت، المقدمة، ص٥.

** المراد بـ (الدولتين المتوازيتين): دولة الواقع الحاكمة ودولة أخرى تفترضها القصة أو الرواية، وقد أنشأ هذا النوع من الروايات الروائي د. «أحمد خالد توفيق» وتأثر به كثير من الشباب المصري في كتابة القصة.

رواية يوتيوبيا للدكتور «أحمد خالد توفيق» الذي تنبأ بوفاته في إحدى رواياته(***).

فكانت نهايته كما وصف في روايته، ومصدر هذا الخوف أن الراحل قد تنبأ باحتلال المارينز الأمريكي للجزء الشمالي من مصر(****)، فما تعيشه مصر الآن من حراك أدبي حول روايات «أحمد خالد توفيق» وتأثيره في الشباب المصري هو أبرز مثال على تأثير النبوءة في الأدب وأثرها في المجتمع؛ ذلك لأن «الكاتب لا يتأثر بالمجتمع فقط، إنه يؤثر فيه، والفن ليس مجرد إعادة صنع الحياة فقط، وإنما تكوين لها أيضاً»(١). وهذا التكوين تارة يكون عملياً بتغيير الفكر، وتارة باستشراف مرسى سفينة المجتمع، فهناك حقيقة غير ظاهرة لكثير من المثقفين مفادها أمران هما:

١. أن كل كاتب رواية أو قصة ناجح هو في الواقع مفكر أو مبدع في علم الاجتماع.

٢. أن كاتب القصة الناجح يحمل تصوراً عما ستؤول إليه أحوال المجتمع بعد عقد أو عقدين من الزمن، فهو بمثابة ربان السفينة يرى إمكانية رسو سفينة المجتمع

*** كان الراحل د. الروائي المصري «أحمد خالد توفيق «قد كتب قصة وفاته بإصابته بوعكة صحية توقف خلالها قلبه قبل أن يتلقى إسعافاً في عالم ٢٠١١، إذ كتب في روايته «كان من الوارد جداً أن يكون موعد دفني هو الأحد ٣ أبريل بعد صلاة الظهر». وبعد سبع سنوات على الواقعة أي في الثلاثاء ٣ أبريل ٢٠١٨ شيع الروائي المصري في ذلك الوقت بعد الصلاة في مدينة طنطا في يوم الثلاثاء.

**** في رواية (يوتوبيا) للروائي «أحمد خالد توفيق» التي أصدرها عام ٢٠٠٨ تنبأ للساحل الشمالي المصري أن يكون تحت حراسة المارينز الأمريكي، حين يقوم الأغنياء من المصريين بعزل أنفسهم في ذلك الجزء من مصر، وهم يتعاطون المخدرات ويمارسون المتع المحرمة إلى أقصاها، بينما ينسحق الفقراء خارجها ينهش بعضهم لحم بعض من أجل العيش دون كهرباء أو خدمات أو صرف صحي. وفيها حديث عن شمال مصر الثري المحتل من قبل المارينز الأمريكي ووسطها وجنوبها الفقيرين.

(١) نظرية الأدب، رينيه وليك، ص١٢٩.

المحيط به في محطة ما في بحر الزمن. والنبوءة ليست حكراً على نوع أدبي دون آخر، وإن كانت في القصة أكثر.

ولا نعني هنا التنبؤ بمعناه الضيق، ألا وهو التكهن بحوادث المستقبل، كما يقول «فورستر»، «بل هو رنةٌ في صوت الروائي، رنة ربما يكون مزمار الخيال أو بوق قد أعدنا لها»[1].

ويجب أن لا ننسى العناصر التي توفرها النبوءة للقصة، فبسبب عنصر الإثارة والتشويق بقيت شهرزاد حية في ألف ليلة وليلة، وما ذلك إلا بسبب الإثارة والتشويق (الفنتازيا) التي توفرها النبوءة[2] بانقطاعها عن محاكاة الواقع وبعدها عن الاحتمال[3].

لكن القصة البصرية تُقلّ منها إقلالاً ملحوظاً؛ مع أن المنطق يقول إنَّ الحرب تعطل الذاكرة وتثلمها؛ لكنها تفتح آفاقاً لحياة مشوهة، وجزء من هذه التشوه هو الإيمان بالنبوءة وتقبلها على أنها حقيقة ثابتة.

وقد حفل الأدب شعره ونثره بنماذج للنبوءة، ففي مجال الشعر نستطيع أن نأخذ نموذجاً للنبوءة ما كتبه «أدونيس» في مدينة نيويورك عن مدينة نيويورك في قصيدته التي بعنوان «قبر من أجل نيويورك» والتي كتبها في ٢٥ آذار عام ١٩٧١ م وتحققت بعد ثلاثين سنة[4].

وفي الأدب النثري يرسم الكاتب الأمريكي «هنري ميلر» في رواية «الوشيجية» إذ «يرسم نيويورك بنهرها وناطحاتها وتمثالها الشهير... ولا يستجيب نهر الهدسون مرة فيتوقف ليتأمل أو يسأل بل يندفع أماماً، فيما يتطلع «هنري ميلر» خلفاً فيرى

(١) أركان القصة، ص١٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٤.

(٣) معجم السرديات، ص٢٠٩.

(٤) ينظر: الرواية العربية والمجتمع المدني، ص١٦.

ناطحات السحاب التي تظل النهر كتلاً من الدمى ويهجس: كم هي سريعة الزوال! كم كانت ضئيلة وتافهة ومتعجرفة! وهذا ما دعاه ليطلق على ناطحات السحاب النيويوركية بالقبور الفخمة»[1].

يتفق جميع المحللين أن أحداث الحادي عشر من سبتمبر فتحت باب الإرهاب على مصراعيه على دول العالم في مطلع القرن الحادي والعشرين الميلادي، وقد أثار الأدباء ما كشفته النبوءة عن تطلعات واستشرافات، فعقدت لذلك مؤتمرات مهمة تربط بين النبوءة والأدب[*]، وقد استشرف القاص والروائي العربي حالة الإرهاب المصدر من الخارج والقادم على العرب، الدخيل على مجتمعهم كما استشعر القاص الفوضى الخلاقة التي تعصف بالمجتمع العربي، فسجلوا ذلك في نتاجهم القصصي والروائي في مختلف البلدان العربية[**].

---

(١) الرواية العربية والمجتمع المدني، ص١٦.

* أهم هذه المؤتمرات المؤتمر المنعقد في ألمانيا في بداية عام ٢٠٠٧ م بعنوان «الأدب والنبوءة الموقوف على تراث «دوستوفيسكي» والذي نظمته الأكاديمية البروتستانتية الألمانية، وفيه عرّف الروائي البريطاني «مارتن إيمس» إذ قال: «الإرهاب هو تبادل رسائل سياسية بوسائل أخرى، الرسالة التي بعثت بها حوادث ١١/ أيلول (سبتمبر) كان محتواها كما يلي: ياأمريكا، حان الوقت كي تعلمي كم أنت مكروهة... كم من الأمريكيين يعرفون أن حكومتهم دمرت ما لا يقل عن خمسة بالمئة من سكان العراق، فما موقف سكان العراق منهم؟». ينظر: الرواية العربية والمجتمع المدني، ص٢١.

** في تونس في رواية «وقائع المدينة الغريبة» للروائي عبدالجبار العش عام ٢٠٠١ م، ورواية «في انتظار الحياة» للروائي كمال الزعباني ٢٠٠١ م، ورواية «حفيف الروح» للروائي ظافر ناجي ٢٠٠١ م.

وفي مصر رواية «خارطة الحب» للروائية أهداف سويف ١٩٩٩ م، ورواية «يقين العطش» للروائي إدوارد الخراط ١٩٩٦ م، ورواية «نخلة على الحافة» للروائي جميل إبراهيم عطية ٢٠٠٢ م.

وفي سوريا رواية «الشرنقة» للروائية حسيبة عبدالرحمن ١٩٩٩ م، ورواية «مرسال الغرام» للروائي فواز حداد ٢٠٠٤ م.

وفي السعودية رواية «العصفورية» للأديب غازي عبدالرحمن القصيبي ١٩٩٩ م.

وقد مثل العراق بؤرة الأحداث، فهو أسبق الدول العربية تأثراً بأحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ م، وقد تلقى الضربة الأولى من أمريكا، فهل كان هناك نبوءة لملامح التغيير في العراق.

وفي معرض الجواب نقول إنه لو كان للزمن ذاكرة فإنها ستكون مليئة بالانتصار على ذلك المخلوق الذي يسمى (الإنسان)؛ لذلك نرى بعض الأدباء يسجلون هذه الحرب الدموية بين الإنسان والزمن، فالزمان هو المنتصر، يُسدل ستاره على ما نالت يداه في الماضي وهو بالمستقبل أشد بخلاً من البخل الشحيح؛ لذلك يقول أحد الأدباء: «ما هذا الثأر الدموي بين الزمن وبين الإنسان، ويستمر الثأر لا في الحياة والموت فحسب ولكن في الخلق الأدبي والنقد أيضاً»(١). وأحياناً يخرق القاص الزمن ويحقق فوزاً كاسحاً فيكشف ستار المستقبل وهو ما يسمى النبوءة وفي العراق تجلت النبوءة في التغيير الكبير الذي حصل في الساحة السياسية وتمخض عن عدة مستويات فحالة التغير السياسي نلمسها في مجموعة «المعدان»(*) للقاص «وارد بدر السالم»، خصوصاً في قصة «أجنحة الكلاب»(٢)، حين يقول: «وفي احتدام اللحظات الحرجة المكتظة باللوعة والألم واليأس انفتحت عينا الحاج الغارقتان على

وفي الجزائر رواية «المخطوطة الشرفية» للروائي واسيني الأعرج والتي تتحدث عن إرهاب الدولة المتأسلم ٢٠٠٢ م، ورواية «رائحة الأنثى» للروائي الزاوي أمين ٢٠٠٠ م، ورواية «المطر والجراد» بجزأين: الجزء الأول «عواصف جزيرة الطيور» والجزء الثاني «الحب في المناطق المحرمة» ١٩٩٨م. ورواية «المراسيم والجنائز» للروائي بشير مفتي ١٩٩٨ م.

ينظر تفاصيل هذه الروايات ونبوءتها بالإرهاب القادم على العرب في كتاب الرواية العربية والمجتمع المدني، ص٢٥ – ٥٩.

(١) أركان القصة، ص٢٠.

* مجموعة المعدان طُبعت الطبعة الأولى عام ١٩٩٥، وطبعت الطبعة الثالثة عام ٢٠١٥.

(٢) كان القاص وارد بدر السالم قد كتب هذه القصة قبل احتلال العراق أي في عام ٢٠٠٢ م في بغداد، وما كان القاص ليجسر على نشرها وإن كان ذا سطوة ونفوذ، لأنها تشير إلى ذهاب الدولة العراقية وكلاب قادمة تنهشها وهو يكرر لم يبق إلا الدعاء. ينظر: المعدان، ص١٢٢.

جمهرة العابرين، ورأى الأيدي تلوح للراحلة المجهولة تلويحة الوداع الأخير، فأدرك أن رؤياه مضببة وغبّره، غير مرئية، رؤيا الشاهد الوحيد المبتلى بالسر ـ المخيف... وأتاه إحساس لم يكن غريباً من أن كل شيء قد انتهى وأقلقه شعور مرق في خاطره سريعاً بالنهاية السوداء لرحلة الجنازة، فربما ستتبعها جنازة أخرى... كانت العباءة تتدلى متناثرة كراية مزقتها النبال»[1].

إن كل عبارات الخوف والتوجس والدعاء والنهاية المحتومة في مقبرة النجف لم تستطع أن تخف من نبوءة القصة، فالراية الممزقة تشير إلى انهيار الدولة ودلالتها على القوة في الظاهر المنهارة من الداخل والتي سرعان ما ينكشف سر ضعفها، فتمزقها الكلاب المسعورة، وفيها تأكيد في السارد أنه لم يبق إلا الدعاء.

كما نستشرف النبوءة بالدمار وحالة عدم الاستقرار التي ستعم العراق في عناوين قصصية عدة تحمل شكل سلسلة تبدو متصلة مثل «العرس/ للحقد كان البذار/ للحقد تنذر النذور/ للحق تختم الخواتم»[2].

وفي مجموعة الأنهار السبعة نتلمس نبوءة الحرب التي لن تتوقف في وقت قريب وأن العراق بعيد عن الازدهار والسلام، بل تتكاثر الحروب وأن نهاية كل حرب هي بداية مجهول آخر حين يقول السارد: «انتفض الجندي مرتعباً... حاول أن يمسك النعش بيديه.

كلما اقتربنا ازددنا بعداً وزادت من حولنا الشطوط والأنهار»[3].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الأنهارَ رمز للحرب ثم جاءت القصة الثامنة بعنوان «سيناريو الأنهار السبعة»، فأصبحت مطابقة لسنوات الحرب الثمان في الثمانينات،

(١) مجموعة المعدان، ص١٢١ – ١٢٢.
(٢) كناري جنة عدن، ص٦٨ – ٩٠.
(٣) الأنهار السبعة، ص١٣٢.

وكأن هذه القصص ترسم صورة العراق ما بعد حرب الثمانينات.

كانت مفردات الحرب هي الطاغية عليها وفيها نجد النبوءة باستمرار الحرب رغم نهايتها الفعلية، إذ يقول السارد: «صوت باخرة تصفر.. يتقطع دخانها... صرير زوارق مربوطة، يقترب صوتها من النواح... أربعة جنود يحاولون وضع نعش فوق زورق طويل.. النعش ملفوف بعلم يطغى اللون الأحمر عليه، أحد الجنود يخوض في حياة الجزر.. انحلّ رباط بسطاله يحاول موازنة التابوت فوق الزورق»[1].

الصفارة ورباط البسطال المنحل بالإضافة إلى عنوان القصة «سيناريو الأنهار السبعة» كلّ هذا فيه إشارات إلى انتهاء الحرب، لكن النبوءة القصصية تتجسد في إشارات متضاربة تدل على أن الحرب والدمار لن ينتهيا من البلد كما في قول السارد: «وفي أعماق النهر بقايا بسطال غاطس... الكوفية والدشداشة والمنجل هم من يخلق عندي شعور السلام»[2].

وقول السارد: «أتراني أتخيل لا أشم رائحة الزيت والموت»[3].

نجد أن القاص في نهاية المجموعة قد تنبأ بتكاثر الحروب وأن نهاية الحرب هي بداية مجهول، ربما هو أسوأ من الحرب؛ لكن يبقى الخط العام للقصة البصرية أنها تخلو أو تكاد من الفنتازيا، وتميل إلى محاكاة الواقع، وهذا من المؤشرات الإيجابية في القصة المعاصرة على نحو عام[4].

(١) المجموعة نفسها، ص١١١.

(٢) المجموعة نفسها، ص١١٨.

(٣) المجموعة نفسها، ص١٢٤.

(٤) ينظر: معجم السرديات، ص٢٠٩.

المبحث الثاني: المحذور اللغوي

«بدأ الإنسان قاصاً وبدأت الإنسانية متأثرة بالقصة». هذه حقيقة تأريخية أثبتها علماء الإنسانيات[1]، فهم يشيرون إلى ثلاث مراحل مرّ بها الفكر البشري وفي كل مرحلة منها كان للإنسان منهجه الذي يلتقي وطبيعة المرحلة التي هو فيها، وهذه المراحل هي:

١. مرحلة الأسطورة.

٢. مرحلة الفلسفة.

٣. مرحلة العلم[2].

والأسطورة حكاية تروى أو تنقل بوساطة الراوي، وهو القاص، ولأولوية المرحلة الأولى طعم الطفولة الإنسانية – ولجمال تلك المرحلة –؛ لذلك يصعب على أي من المرحلة الثانية والثالثة التخلي عنها؛ لذلك يقبل منها – من هذه المرحلة – ما لا يقبل من غيرها، فالتعبير عن المحذور اللغوي في القصة والرواية له مساحة من الحرية ومسامحة وفسحة من الحركة بخلاف المرحلة الثانية (الفلسفية) والمرحلة الثالثة (العلمية).

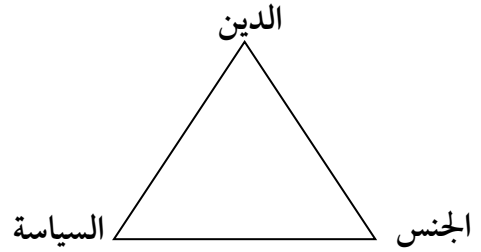
والواقع أنه ما كان للأدب أن يتجاهل ثنائية (المباح اللغوي/ المحذور اللغوي)؛ لأن الأدب مبني في أساسه على الدلالة في اتجاهين، فتسليطه الضوء على ركنين قائم على هذه الثنائية «الكتابة والمجتمع، الأدب والواقع، الروح والجسد، الشكل والمضمون، الوعاء وما هو مركوز فيه، الأنا والآخر، الذات والموضوع، الداخل

(١) ينظر: رحلة الفكر الأجتماعي، ص١٩ – ٢٣، تأريخ الفكر الأجتماعي، ص٤٦.
(٢) ينظر: أصول البحث، ص١٣ – ١٦.

والخارج... المثال/ الجوهر وصورته»[1].

لكن في ثنائية المحذور اللغوي نكتة أدبية مهمة تتجلى فيها التعارض بين اللغة المجازية واللغة الأدبية، فاللغة المجازية – كما يقول تودوروف –: «تتعارض مع اللغة الشفافة، لكي تفرض حضور الكلمات، وأن اللغة الأدبية تتعارض مع اللغة المشتركة، لكي تفرض حضور الأشياء، فوجود خصم مشترك يفسر صلة القرابة بينهما ويفسر في الوقت نفسه الإمكانية المتاحة لهما، لكي تستغني أحداهما عن الأخرى يستعمل الأدب الصورة البلاغية سلاحا في صراعه مع المعنى المحض، ومع الدلالة المحض للذين استوليا على الكلمات في الحدث اليومي، ويتحقق هذا التعاون بشكل مختلف في النثر عنه في الشعر، ولكن اللغة الأدبية عموماً لا تختلط باللغة المجازية، وقد تكونان – في أقصى الحالات – متعارضتين فلا يُعد انتصاراً للأدب عندما ندرك الوصف ولا ندرك الشيء الموصف»[2].

وهنا يجب الإشارة إلى أن المحذور اللغوي مصطلح نسبي من مجتمع إلى آخر، فما يراه مجتمع ما محذوراً لغوياً يتعاطى معه مجتمع آخر بكل انفتاح وتفاعل، لكن عموماً يمكن القول إن المحذور اللغوي في القصة العربية على نحو عام والقصة العراقية وهو الثالوث المحرم (الدين والجنس والسياسة «الدولة»)[3].



(١) الراوي الموقع والشكل، ص٥٧.

(٢) الأدب والدلالة، ص١١٧.

(٣) استعرت هذا التقسيم من الأخضر بن السايح في كتابه سطوة المكان وشعرية القص، ص٢١٨.

أما المباح اللغوي وهو أكثر من أن يُعد أو بمعنى

آخر هو كل ما يرسم صورة للحياة أو يعد

جزءاً من جزئياتها. الجنس السياسة

وبالعودة إلى المحذور اللغوي نجد أن التعاطي بالمحذور اللغوي الديني يقع في القمة من التأثير لكنه من ناحية الكمية قليل بل نادر، وهو على أقسام، فهناك محذور لغوي ديني فيما يتعلق بالمعبود (الذات الإلهية)، ولا يجسر كثير من القصاصين على الخوض في هذا الجانب، ولكننا لا نعدم نصوصاً تحوم حول هذه الخطوط الحمراء الخطرة، مثل قول السارد: «شعرت فجأة وكأني رب له القدرة على يميت ويحيي. لم أمنع غواية مخيلتي مساء ذاك من تصفح وجوه أعرفها، أقفتها جميعاً في طابور قدرتي... إن فكرة تنصيبي رباً جعلتني أنام بعينين مفتوحتين، ربما أغلقهما صوت طبل منفرد على الصفيح... شعور الربوبية اتخذ له في رأسي شكلاً مجسماً رأيته عندما أغمضت عيني، لكني سرعان ما فتحتهما بوجل من رأى الله حقيقة، أقول بخوف مشرب بالفرح: الرب في رأسي!!»[1].

وفي جانب آخر يتجسد المحذور اللغوي الديني في رجل الدين المخادع المتكسب بالدين الذي يتخذه شعاراً، كما أشارت إلى دجل مسخري الجن ومدعي الاستشفاء بالقرآن، مثل قول السارد: «أعتذر عن هذري ومذري الذي قد يطول، لكني سأنهيه لكم في ساعة من الليلة التي غادرتني فيها زوجتي مع الأولاد... ليلة انتحاري الذي أثبت جبنه... وليلة هؤلاء الرجال الذين عصبوا عيني وألجموا فمي قيدوا جسدي وقلبوني على بطني، وراح أحدهم يقرأ في أذني اليمنى سورة الناس والرحمن... وفي اليسرى سورة الفلق وياسين.. وبعدها رحت أصرخ بفم مكمم من الضرب المبرح بعصا تصعد وتنزل على طول جسدي وعرضه، وثمّة من يردد بتوسل تارة

(١) جغرافيا الصور، ص٦ – ٧.

وبحدة تارة أخرىٰ أخرجي من ذلك الجسد الضعيف ياجنَّية الفسق الكافرة، وفي قسوة الألم وشدته سمعت صوت زوجتي خائفة تقول: أرجوكم.. لا تضربوه»[1].

وأما السياسة فلم يجرؤ غير الشيوعيين علىٰ بث فكرهم السياسي في القصة بخلاف بقية المذاهب الفكرية والسياسية، فقد أعرضوا عن ذكر توجههم السياسي وكأنهم استصحبوا الخوف من الحاكم وقسوته والدولة وهيبتها في السبعينات والثمانينات والتسعينات، فسحبوه إلىٰ عقد ما بعد عام ٢٠٠٣ إلىٰ يومنا هذا لا نجد كاتب قصة يصرح بموقفه السياسي مع حرية الرأي وإمكانية الحديث ورفع المحذور اللغوي السياسي، بخلاف المجاميع القصصية التي آمن أصحابها بالفكر الشيوعي، فهم يصرحون بذلك في مجاميعهم القصصية[*].

لم يعتمد القاص البصري الرؤية وسيلة للولوج إلىٰ المحذور السياسي مع وجود «اعتقادٍ مترسخ في الذاكرة الجمعية الشعبية بأهمية الرؤيا في كشف المجهول والتنبؤ بالمستقبل، وأيضاً باعتبارها وسيلة للتخفي من بطش القوىٰ المتحكمة بواقع المجتمع»[2]. مع وجود نماذج لهذه الآلية في المجاميع القصصية، مثل مجموعة «رؤيا خريف» للقاص «محمد خضير».

أما المحذور الجنسي فقد رأىٰ د. «إبراهيم أنيس» أنه من الطبيعي أن تكون هناك ألفاظ يُكنىٰ بها عن العملية الجنسية وما يتصل بها، إذ قال: «وشهدنا أنَّ الكناية والتعمية مطلوبة مستحبة، فلأعضاء التناسل في كل لغة كلمات مبتذلة وأخرىٰ محترمة، وللعملية الجنسية في كل لغة كلمات مفضوحة ينفر منها الناس وأخرىٰ معماة مكنية يقبلون عليها، كذلك كل ما يتعلق بالزنا أو هتك العرض أو العربدة، بل بلغ

---

(١) المجموعة نفسها، ص٣٥.

* مثل إفلاطوني كامبردج، دراهم الخلافة، أحفاد العروس، كناري جنة عدن... إلخ.

١. بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة، ص٥.

الأمر ببعض اللغات أن أصبحت تكني عن أسماء الزوجة، وعن الملابس الداخلية للإنسان»[1].

وقد قسّم الباحثون المحذور اللغوي الجنسي إلى ثلاثة أنواع هي:

١. العلاقات الجنسية المشروعة وغير المشروعة[2].

٢. الأعضاء الجنسية[3].

٣. العادات الجنسية[4].

وإذا نظرنا إلى القصة البصرية نجد أنها بالمجمل قد أعرضت عن النوع الأول والثاني باستثناء المجاميع القصصية لعميد الأدب القصصي السريالي في البصرة – بل هو القاص السريالي الوحيد فيها – وهو القاص «قصي حسن الخفاجي»، فلا نكاد نجد مجموعة من مجاميعه القصصية إلا وهي تسلط الأضواء على العلاقات الجنسية المشروعة وغير المشروعة لدرجة الإغراق في تفاصيلها، ولا تعرف مدلولها السريالي عنده، ذلك أن السريالية* هي «آلية نفسية ذاتية خالصة تستهدف التعبير قولاً أو كتابة أو بأية طريقة أخرى عن السير الحقيقي للفكر، وهي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي»[5].

---

٢. دلالة الألفاظ، ص١٤٢.

٣. التعبير عن المحظور اللغوي والمحسن اللفظي في القرآن الكريم، ص١٠٤.

(٣) المصدر نفسه، ص١١٦.

(٤) المصدر نفسه، ص١١٨.

* **السريالية**: اسم مذكر (بالفرنسية)، وتعني ما وراء الواقع وهي آلية نفسية مجردة. ينظر: تأريخ السريالية/ ٧٠ – ٧١، والمذاهب الأدبية لدى الغرب، ص١٦٩.

(٥) المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص١٧٨، ولا يخفي القاص قصي الخفاجي تأثره بالروائي الإيرلندي جيمس جويس (١٨٨٢ – ١٩٤٨) في روايته (يوليسيس)، وبيريه في رواية (اللعبة الكبيرة)، وغروفيل في رواية «الروح في مقابل العقل».

والسريالية «ترمي إلى تحطيم تام لجميع المحركات النفسانية لتحل مكانها في إيجاد حل للمشاكل الرئيسية في الحياة»[1]. لذلك هم يرفعون شعار «لنكتب ما نشاء ولا نهتم بالعبارة، ولنسر إلى الأمام بخط مستقيم»[2]. لذلك كثُر لديه التصريح الجنسي- بذكر الأعضاء والعلاقات والعادات الجنسية في كل المجاميع القصصية[**]، ولا يعني هذا أنه لم يستعمل الكناية مطلقاً في حديثه عن الجنس، فقد عبّر عن عضوه التناسلي بالوصف[3].

وعبّر عن استعماله للعادة السرية بالتصوير[4].

ومما يحسب لهذا القاص أنه ابتعد عن (الأنوثة المصنعة)، وهو سرد تقوم به الأنثى بكتابة جسدها داخل النص، ويعتمد الزيف والخداع بهدف إخضاع الذكر لرغبات الأنثى، وهو ما فشا في السرد النسوي المعاصر[5]، ولم يكتف القاص بهذا الابتعاد، بل صور الحزن الأنثوي وظُلامة المرأة من المجتمع العراقي مسلطاً الضوء على هذا الجمال الأنثوي الحزين[6].

وأما بقية القصاصين فقد استعملوا الكناية والاستعارة والتشبيه في مثل هذه المواضع التصويرية، مثل قول السارد: «تتحرك بتحفز نادر للتعري وارتداء الثوب الوردي اللاصف مع انثناءة اللحم اللدن تستل وشاح الرأس وتطوح به على الأرض غراب مقتول، تخطو راجعة بالتذكر بعيداً عن أوجاعها، وقلبها المكلوم وزوجها النائم على سريرهم المخذول بخذلانه، تجوب حطامها السالف، فتعثر على

(١) تاريخ السريالية، ص٧٠ – ٧١.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٨.

** مجاميعه القصصية هي: الأوديبي، ينهمر الثلج، وقت سري، سطوة الكارثة.

(٣) وقت سري، ص١٢٣.

(٤) المجموعة نفسها، ص١٢٤.

(٥) ينظر: قراءة في ثقافة النسق السرد النسوي المعاصر، ص٤٤٥.

(٦) ينظر: مجموعة الأوديبي، ص٣٨.

وجهها ذاك المهموم»[1]. وفيه دلالة على العجز الجنسي للزوج.

وقف السارد واصفاً النافذة: «أطلت من أحديها «وفيقة» وكانت مترعة بخواء الليل، وأنجم «بدر» كابية الضوء»[2].

وكثيراً ما نجد القاص البصري يُعلي عفة المرأة، ويستقبح ضياع هذه العفة، وأحياناً يكون الربط غير معلن، مثل قول السارد وهو يصف الحارس الليلي: «ويقذف بصره نحو مومس ثملة عمياء ضلت دربها، لتكمل عواءها الذي استقر بقعر جسدها، وربما تتقوس شفتاه بابتسامة ساخرة، وهو يرى: كرش رجل عجوز يتهدل أسفل حزامه، ويعوي أسفل مثانته حيوان شره، وهو يسعى بخطى وجلة نحو ثلاث مومسات لطّخت وجوههن المساحيق الرخيصة»[3].

ونستطيع استكمال الصورة وتوضيحها بربطها بالعدد (ثلاث) في قوله: «بقعة سوداء صغيرة بحجم حبة الخردل تلتصق بالمرآة كما لو أن ثلاث ذبابات اجتمعن في غفلة عن الوزغة المتربصة وألقين برازهن نقطة فوق أخرى وسط ذلك النقاء البلوري»[4].

وأما العادات الجنسية فلم يتحرج من تصويرها نسبة قليلة من القصاصين البصريين[5].

مثل قول السارد: «في إحدى مرات ارتيادي المختبر تشاجر رجل متوسط العمر مع أحد العاملين فيه لم يستح الرجل الذي تبدو عليه أمارات الوقار وبقايا وسامة قروية من الصراخ في وجه الآخر: الاستمناء حرام جملة وتفصيلاً.. هل تفهم؟ أنتم

(١) جناحان من ذهب، ص٤٢.
(٢) طيور رمادية، ص١٩.
(٣) بقعة زيت، ص٣١.
(٤) المجموعة نفسها، ص٢٥.
(٥) كناري جنة عدن، ص٤٩.

تجعلونا نتخيل – أعوذ بالله – نساء غريبات نجامعهن في رؤوسنا ونقذف نطفة حرام، حرك الآخر رأسه بالإيجاب... أراد أنْ ينطق لكنه ابتسم، ثم نطق وهو يمد بوعاء التحليل إلى الرجل: حسناً أقذف في هذا من غير أن تتخيل»[1].

وإجمالاً نقول: إن القصة البصرية قد ابتعدت عن ركن مهم من أركان المحذور اللغوي وهو الدين، واقتربت من محذورين آخرين هما الجنس والسياسة، اقتراباً كلياً وجزئياً.

أما المفردات الحاكمة في القصة البصرية، فهي (الحرب، والحصار، والإرهاب).

(١) جغرافيا الصور، ص٤٧

المبحث الثالث: الأسلبة

كان من حق هذه الجزئية (الأسلبة) أن تكون ضمن نطاق المبحث الثاني اللغوي؛ لكنها بما أشارت إليه، ولم يكن منطوقاً أو مكتوباً جعلها في هذا المكان من البحث.

والأسلبة كما يرى «ميخائيل باختين» «هي جملة أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب»[1]. أو بمعنى آخر هي «إحدى الآليات التي يتوسلها السارد للتعبير عن خلفيته الآيديولوجية»[2].

فهي «تشخيص وانعكاس أدبيان للأسلوب اللساني لدى الآخرين»[3].

فالأسلوب يحكم عليه لغوياً، على حين أن الأسلبة يحكم عليها في حقل ما وراء اللغة؛ لأنها تدخل في حقل المنطلقات الفكرية الباعثة للإنتاج الأدبي، فهي كما قال الإمام علي(عليه السلام): «من أكثر من شيء عُرف به»[4].

ولكن لكثرة هذه المنطلقات والتصاقها بالإنسان في كل أحواله لا بالكتابة والقول اللفظي فقط؛ اندرست الأسلبة ولم ينتشر المصطلح وانتعش بالمقابل مصطلح المنطلقات الفكرية (الآيديولوجية)، بل خُفّف من تأثيرها، فأصبح يطلق عليها المؤثرات وهي كثيرة منها:

١. مؤثرات دينية.

٢. مؤثرات لغوية وأدبية.

---

(١) الخطاب الروائي، ص٥٤.

(٢) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد فلاح، ص٤٥.

(٣) السرد وإنتاج المعنى، ص٥٧.

(٤) تحف العقول عن آل الرسول، ص٦٤.

٣. مؤثرات فكرية.

٤. مؤثرات نفسية... إلخ. وهي في نظر بعض الباحثين منابع القصة[١].

وبالنظرة الأولى نستطيع إرجاع النقطتين (١) و (٤) إلى المؤثرات الفكرية؛ لأن الدين مؤثر فكري قوي، والسلوك النفسي مردّه الفكر أيضاً ومترجم له.

أما المؤثرات اللغوية والأدبية فلا يعدان من المؤثرات، إذ هما في مجال الثقافة العامة؛ أما إذا كان المراد هو امتلاك لغات أخرى فهذا أمر مختلف تماماً؛ ذلك لأن اللغة الأخرى تمثل عالماً ثانياً مع الأفكار والحياة ونمطها وعبارة اللغوي الفرنسي «أندريه مارتينه» لها عمقها إذ يقول: «كل لسان يمثل عالماً على حدة، وتركيباً خاصاً من الوقائع المتلاحمة والمتصلة الأجزاء»[٢].

لهذا نرى أن أبرز مؤثر في السلوك الكتابي هو مؤثر المنطلق الفكري فهو (المنطلق الآيديولوجي)، ومنه نشأ حوار اللغات[٣]، وصدام الحضارات[٤]، ولأن القصص أدوات من أجل الحياة كما يقول «كينيث بروك»[٥]، ولأن كتّاب القصة «يعبرون عن مبادئ لا عن قواعد»[٦].

وعن «أشكال عالمية خالدة لا عن معادلات... وعن نماذج أصيلة لا عن قوالب»[٧].

فكان الاحتضان الشديد لكل قاص بما يعتقد حتى أن «الفجوة لا تنشأ بين الأنا

(١) ينظر: الفن القصصي في المهجر، ص٤٠، وينظر: دراسات في نقد الرواية، ص١٩.
(٢) حوار اللغات، ص٢٨ – ٢٩.
(٣) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ص٤١١ – ٤١٢.
(٤) الاستعمال الآيديولوجي للثقافة صدام الحضارات أنموذجاً، ص٨ – ١٠.
(٥) القصة، روبرت مكي، ص١٢.
(٦) المصدر نفسه، ص١٢ – ١٣.
(٧) القصة، روبرت مكي، ص١٣.

والآخر بل في الصميم من الأنا ذاتها التي تنفصم على نفسها»[1]. وهذا سبب تشظي الفكر الآيديولوجي إلى كتل ومجاميع، وأهم أسباب هذا التشظي هو وجود ثنائية المثالية والواقع[2].

أقول إذا كان الصراع الآيديولوجي هو الجانب السلبي لهذا الصدام الفكري فإن الجانب الإيجابي هو الأسلبة، وقد أشّرتُ كتب النقد القصصي ـ الجانبين معاً[3]، وفي القصة العراقية على نحوعام والقصة البصرية على نحو خاص نجد الجانب الإيجابي (الأسلبة) بوضوح كبير؛ ذلك أن «النظام السياسي والاجتماعي والديني لم يحل مشكلات العراق، فالواقع لا يقدم – للإنسان العراقي – حلولاً لمشكلاته الحياتية»[4].

ولأن الكاتب موجود فيما يكتب، ولكنه غير منظور؛ لذلك نجد في القصة البصرية الأسلبة الدينية، والفكر الآخر الذي هو إلى الإنكار أقرب، والثالث الذي يؤشر إلى تزلزل العقيدة أو زلزلتها لدى الآخر، فنجد الاستلاب القرآني يتجسد كلمة في قول السارد: «إن الملذات على ملذاتها زائلة»[5]. وقوله: «ولن تسعفه بعد الآن شفاعة الشافعين، اللهم إلا معجزة وقد ولى زمن المعجزات»[6].

---

(١) انشطار الرؤيا قراءات سيميائية في الشعر والقصة، ص٥.

(٢) الاستعمال الآيديولوجي للثقافة صدام الحضارات أنموذجاً، ص٤٦.

(٣) ذكرت بعض كتب النقد السردي الصراع الآيديولوجي والفكري بين (الأخوان المسلمين والاشتراكيين) في روايات نجيب محفوظ. ينظر: الخطاب السردي في الرواية العربية، ص٢٢٠ – ٢٣٣، وقد أشار د. شجاع مسلم العاني إلى أسلبة الطيب صالح في روايته (موسم الهجرة إلى الشمال). ينظر: قراءات في الأدب والنقد، ص٧٥.

(٤) الشخصية العراقية المظهر والجوهر، ص٩٢.

(٥) ذاكرة الرمل، ص٦٠.

(٦) ذاكرة الرمل، ص٤٧.

وقول السارد: «أرجوكم كل ما أريده منكم أن تستطيعوا معي صبراً»[1].

وهو من الموروث القرآني، بل قد يصرح السارد بأسر الأسلبة الدينية له بقوله: «شعور الربوبية اتخذ له في رأسي شكلاً مجسماً رأيته عندما أغمضت عيني، لكني سرعان ما فتحتهما بوجل من رأى الله حقيقة، أقول بخوف مشرب بالفرح الرب في رأسي!!»[2].

لهذا جاء كل شيء مزدوجاً حتى الملذات مخلوطة بالتدين في أسلبة غير منفكة، حين يقول: «في الصباح تنفلت الألفة من الوجوه مع غبار البطانيات المنفوضة، وحيث الجميع قد شغلوا ببعض الذكريات أو قرقرة المعدة يكون غيرهم منقادين بحاجة أو بغيرها للوقوف في طابور المرحاض سيتهدج الدعاء المتكرر في نبرة أحدهم «أعوذ بالله من يوم أوله فزع، ووسطه جزع، وآخره وجع»، وسيتقهقر ليكون الخير دائماً، ليتاح له أن يغني (الريل وحمد) خفيضة ودافئة»[3].

ونجد أيضاً بقوة ما صاغه الفكر الشيوعي في أسلبة لا تخفى، مثل قول السارد: «لأن المال هو صانع الضواري والوحوش في نفس الإنسان»[4].

وبعضهم أرشف لحركة الفكر الشيوعي في العراق، إذ يرى فيها طفولته وشبابه وكهولته[5]، ونهاية رفقاء دربه من الشيوعيين بعد إعدامهم[6].

بل قد نجد ما آل إليه الفكر الشيوعي من تفكك، ووصف بعضهم بعضاً بالغباء

(١) جناحان من ذهب، ص٣٤.
(٢) جغرافيا الصور، ص٧.
(٣) جناحان من ذهب، ص٦٠ – ٦١.
(٤) آخر السلالات، ص٢١.
(٥) وجوه ضائعة، ص٢ – ٥، أحفاد العروس، ص١٦.
(٦) أحفاد العروس، ص٩٢ – ٩٣.

مثل قول السارد: «ما بالكما أنا فقط أريد أن أقول إنه حمار ثوري ووطني»[1].

ومما يؤشر إلى تزلزل العقيدة بالله والثنائية بين الإيمان والإلحاد، التي قد تبدو متناثرة، تصرخ بشكل مبطن مثل قول السارد:

«ولكن هذا مفزع... من سيرعاك هناك؟

الله وربما أل un»[2].

وأسلبة الثنائية هذه متفشية في المجاميع القصصية، وبعضها تحمل سمة (المؤشرات العدوانية) على معتقدات الآخر، ورفض الواقع الديني الذي تفرضه الأغلبية مثل قول السارد: «لم نقل له نحن أدباء أو أصحاب شهادات أو لدينا معاملات طلب توظيف بصفة منظفين، أو عمال غرس شتلات الكابرس، أو أننا نحلم بخمس عشيقات الماء والكهرباء والخبز والحرية والأميرة المفقودة، قلنا فقط حمقى نلطم بمجلس عزاء أربعينية امرأة.. تلك الجملة وربما لم تلفظها شفاهنا»[3].

وفيها غمزٌ لا يخفى بمعتقدات الآخر.

(١) قوس قزح أبيض، ص٢٩.

(٢) اتبع النهر، ص٧٧.

(٣) كناري جنة عدن، ص٣٣ – ٣٤.

المبحث الرابع: العلامات المؤنسة في القصة البصرية

المقصود بالعلامات المؤنسة هي ما يستحضره القاص في قصة من بيئته إنسانياً ومكانياً وزمانياً مثل أسماء الأشخاص وأحوالهم، وقد استعرت هذا المصطلح من مفردات د. «مالك المطلبي» في دراسته المسماة: «بنية البياض في المملكة السوداء»[1].

وهو في الأصل عنوان قصة من قصص القاص «محمد خضير»، والواقع أنه ما كان هذا المصطلح بهذا الانزياح، ولهذه الدرجة من الوضوح؛ لأن د. أطلق على التسمية مصطلح المرجعيات المكانية[*].

لكن لماذا هذا المصطلح «العلامات المؤنسة»؟

وجواباً نقول: أمَّا العلامة فإنَّها تستخدم «للتعبير عن موضوعة مُدركة أو مُتخَيّلة، وقد لا تكون متخيلة من منظور واحد فقط»[2].

وهنا نقول إن العلامة تنماز بميزتين هما: إمكانية الاختفاء، وإمكانية تعدد المنظور إليه.

والجزء الثاني هو محل البحث، أما الشطر الثاني من الكلمة (المؤنسة) فإنها من (الأنس)، وهو أحد مرجعيات الإنسان الاشتقاقية، ففي المعجمات

---

(١) مرآة السرد، ص٥ – ٩٢.

* المصطلح مؤلف من ثلاثة أجزاء مسبوق بكلمة (مرجعيات)، إذ قال عن إحدى شخصيات القصة: «إن العراقي أو الذي نفترضه كذلك بموجب المرجعيات المكانية للسرد»: (حديقة الأمة – تمثال الأمومة – نصب الحرية لجواد سليم). مرآة السرد، ص٢٨.

(٢) مدخل إلى السيميوطيقا، ص١٧٣.

في مـادة (أنس): «الأنس بالشيء إذا لم يستوحش منه»[1]. و«إنس الإنسان: شِقه الأيسر ووحشيُّه: شقُّه الأيمن وكذلك في كل شيء»[2].

ومن المعجمات من ربطت بين الإنسان والإحساس، فقد قال «ابن منظور»: «وآنس الشيء: أحسّه، وآنس الشخص واستأنسه: رآه وأبصره ونظر إليه»[3].

وهذا الأنس لم يأتِ من فراغ بل من تركيبة ثلاثية الأبعاد (الإنسان – الآخر/ المكان/ الزمان).

وقد صدق «أ. مندلاو» بقوله: «نحن لا نعرف وجودنا إلا بأنفسنا ونخلط معرفتنا بأشيائها حتىٰ لا نعود نميز بين المعرفة والأشياء»[4].

فالبيئة والزمان وثالثة الأثافي – وهو الإنسان – سُليِّفات المعرفة.

اتحد الأولان وتعدد الثالث. أما المكان فهو الصورة الفيزيائية للوجود، ولأن «الإنسان في جوهره مخلوق من الحواس وأكثر معرفته تجريداً مستمد في الأصل من أدلة حواسه، وبالتالي فإن تأويله للعالم وظواهره معتمد في أساسه علىٰ التجربة»[5].

فالإنسان يدرك المكان بحواسه؛ لأنَّه جوهر؛ ولكنه لا يدرك الزمان؛ لأنه عَرَض، لهذا تصح عبارة الزمان أماكن متعددة بظلال مختلفة؛ وبالتالي فالزمان مكان آخر أيضاً[*]، ولكل مكان حوار ولكل زمان حوار أيضاً[1]؛ لكن هذه العوامل قد تبدو

(١) معجم مقاييس اللغة، مادة (أنس)، ص٧٦.
(٢) كتاب العين، ٧/ ٣٠٨.
(٣) لسان العرب، مادة (أنس)، ١/ ١٥٠.
(٤) الرواية والزمن، ص١٧٠.
(٥) المصدر والصحيفة أنفسهما.

* الزمان الذي عاشه القاص البصري في السبعينات لا يعني شيئاً لمن لم يكن مولوداً فيه، والزمان الذي عاشه القاص البصري بعد عام ١٩٩٠ مكان بظلال أخرىٰ، وقد أصدر القاص باسم

ثابتة في نظر الإنسان فإنى لها كل هذا التأثير! وهنا نقول:

«إن كل مادة – كما يقول رولان بارث – تصلح لأن يشكل منها الإنسان حكاية، يمكن أن تكمن الحكاية في الصورة الثابتة أو المتحركة... وهي موجودة تحت أشكال تكاد أن تكون غير متناهية في كل الأزمنة والأمكنة في كل المجتمعات»[٢].

وفضلا عن ذلك فإن الإنسان ينظر للموجودات بمستويات مختلفة، وقد لا يكون هناك تناسب بين النظر الروحي والنظر المادي للموجودات، فالروح «تعبر بكثير من حركة العنف عن رفضها أكثر مما يتعرض الجسد للتعب»[٣].

ويجب الإشارة إلى أنَّ للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهرين فهو «قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى»[٤].

إنَّ وجود العلامات المؤنسة ضروري؛ لأنه يشعر الكاتب بالأمان، وهذا الأمان يلقي بظلاله على السارد فيتحرك في مساحة لا يحتجزها الخوف.

نسبة الأمان تتضاعف مع وجود الإنسان، وهو من يوفر الأمان في الجو القصصي بنسبة كبيرة جداً وبعدها المكان ثم الزمان؛ لأن المكان ينطوي على الزمان أيضاً وقد صرح السارد بهذه الحقيقة بقوله: «كيف قادتني قدماي من الأبلة إلى العشار، مشياً

الشريف مجموعة قصصية بعنوان «سعادات الأمكنة المضاعة» وفي ثريا النص دلالة واضحة على الفكرية.

(١) ينظر: الخطاب الروائي، ص٤١٢.

(٢) تقنيات الفن القصصي، ص٣٥.

(٣) معرفة الذات، ص٢٢.

(٤) مدخل إلى نظرية السرد، السيد إمام، أبحاث مؤتمر أدباء مصر، ص٤٠ – ٤١، ينظر الفن القصصي في المهجر، ص٤٠، دراسات في نقد الرواية، ص١٩.

على الأقدام متهادياً لا أدري إلى أين... ماراً بدور نواب الضباط.. والجنينة، والجمهورية والأصمعي والونبي والموفقية نزولاً حتى العشار... كيف يُحتمل العيش في مدينة تبلغ درجة حرارتها ٤٥ مئوي.. أليس ذلك موجعاً لو لم يكن معك «البصري» و«الموسوي» و«السعد» و«الخفاجي»... «محمود عبدالوهاب»، «محمد خضير»، «إحسان السامرائي»، «محمود الظاهر»، «كاظم الحجاج»، «حسين عبداللطيف»، «جابر خليفة جابر»، «محمد سهيل أحمد»، «فيصل عبدالحسن»، «سلمان كاصد»، «مجيد الموسوي»، «نجاح عباس»، «جاسم العايف»، «جميل الشبيبي»، «مقداد مسعود»، «باسم الشريف»... «غازي فيصل حمود»، «ناصر أبو الجرايد»»[1].

وقد نجد قاصاً بصرياً يعيش عالمه الخاص بعد أن تبدل في نظره الإنسان والمكان والزمان، فاستعاض في العلامات المؤنسة بأسماء أشخاص ارتبطت حياتهم بموضوعات فأصبحوا علماً لها شاخصاً في قصص القاص البصري مثل: حب رازقية وحامد في بداية القرن الماضي[2]، وهنا نلاحظ أن السارد كلما كان شديد الوحشة في الطريق السردي استجلب علامات مؤنسة أكثر وخلطها مكانياً وإنسانياً وزمانياً ليستشعر الأمان وربما خلطها خلطة متقاربة كما في المثال السابق.

فإذا ذكرها باسمها (البصرة) مدينة متكاملة فإنما يكشف حقيقة مشاعره تجاه الواقع المعاش، ونفرته منه أو رفضه أو التشكي من المدينة في فترة زمنية محددة مثل

(١) قطيع أسود من السنوات، ص٩، وقد ذكر الأسماء مرة ثانية، ص٦٣ «حدثنا المؤرخ البصري حامد البازي رحمه الله قال: «حدثني شيخ القصاصين «محمود عبد الوهاب» غفر الله له وأنزل عليه شآبيب الرحمة عن «محمد خضير» عن «إحسان وفيق السامرائي» عن «جمعة اللامي» عن «عبد الرحمن طهمازي» عن «لؤي حمزة عباس» عن دكتور «عامر السعد» عن «ياسين النصير» عن يعرب السعيدي» عن دكتور «فهد محسن فرحان» عن «كاظم الأحمدي» عن الراحل «مهدي جبر» عن الراحل «عبدالحميد عيسى» عن «كاظم الحجاج»... إلخ».

(٢) مجموعة يارا، ص١٢.

الأول قول السارد: «كنت أحسب أن البصرة مدينة أخرى من صنع أحلام الشباب، لا تتعدى مساحاتها ركناً هادئاً على ضفة نهر وطاولة وزجاجة. كنت من ظلال الكأس الأولى أو الثانية أسرق لحظات ابتهاج قصيرة أبصر المدينة مثلما كانت عليه فيما مضى... كانت المدينة أشبه بامرأة التقيتها في ليلة حافلة بالظلال، فيبدو لي وجهها المطلي بالمساحيق كأجمل ما يكون، حتى إذا ما انبلج النهار، اتضحت لي الحقيقة سافرة كشمس.

هل صرت تبغض مدينتك؟

مستحيل... إنني لا أتوقف عن عشقها ولكنني أرثي لكلينا.. أنا والمدينة»[1].

ومثل الثاني قول السارد: «طالما حدث نفسه بذلك فما زال يُحسّ دهشة الطائر المحلق الصغير وهو يرى نيران شرق البصرة تومض وتختفي وناقلات العسكر تواصل اندفاعها مطفأة المصابيح على شوارع متربة»[2].

ولا يقدح الإغراق في ذكر العلامات المؤنسة في القصة البصرية؛ ذلك لأنه «وإن كان إغراقاً في المحلية من جهة القاص فكل بيئة هي بيئة محلية... إلا أنه منطوٍ على خصوصيات وطنية وقومية من منظور قارئ لا ينتمي لنفس القومية»[3].

وتبقى العلامة المؤنسة الأولى للقاص هي الإنسان، وهذا يفسر لنا السبب في أن أغلب أسماء الأماكن والأنهار ترتبط بأسماء الأشخاص[4]؛ ولهذا نقول إن أغلب الذاكرة البصرية هي ذاكرة أشخاص.

أما المكان فإن القاص البصري يدرك مدى التغير الذي طرأ على المجتمع، لكن

---

١ - اتبع النهر/ ٤٠.

(٢) حامل المظلة، ص٢٠.

(٣) أبحاث السرد الجديد، البحث عن خصوصية سردية في سرد الشؤون المحلية، د. سيد ضيف الله، ص١٠١ – ١٠٢.

(٤) ينظر: أنهار البصرة للأستاذ كاظم فنجان الحمامي ضمن كتاب ذاكرة البصرة، ص٢٢٩ – ٢٣٠.

ذاكرة المكان لم تتغير في نظره، وهي أماكن مختلفة وأغلبها مناطق عامة، فأكثرها ذكراً هو: أم البروم[1]، وشط العرب[2]، وكورنيش شط العرب[3]، وأسد بابل[4]، وساعة سورين[5].

(١) لائحة بأسماء الملائكة، ص٣، فراق لا يبلغه الحنين، ص٩٨، مرزوك.. الإيقاعات الضائعة، ص٦٦، أحفاد العروس، ص١١٣، لاعبو السرد، ص٨٣، تقاطع الأزمنة، ص٨٩.

(٢) إغماض العينين، ص١٨، المجموعة الكاملة عبدالحسين الغراوي، ص٤٠، اللوحة، ص٨، وقت سري، ص١٠٥.

(٣) إنفلونزا الصمت، ص٦، ما وراء السحب، ص٦٧، قطيع أسود من السنوات، ص٥١، تراص الأنا، ص٣٣.

(٤) مرزوك.. الإيقاعات الضائعة، ص٣٤، رجل في عقل ذبابة، ص٨٦.

(٥) حب آخر لكارينكا، ص١١١.

الفصل الثاني

ظواهر دلالية في القصة البصرية

المبحث الأول: التوارد والرصف

«لا توجد لغة مكتوبة لا تعلن عن نفسها». هذا ما يقوله «رولان بارث[1]، وما على الباحثين إلَّا فك رُمُوزِها.

وهذا ما فعله د. «تمام حسان»، إذ أوجد مصطلحي التوارد والتضام[2]، والمصطلح الثاني ذو جنبة نحوية[3]. أما المصطلح الأول فهو إلى الدلالة أقرب.

وقد أطلق عليه د. «أحمد مختار عمر» مصطلح (الرصف) وعرفه بأنه ««الارتباط الاعتيادي لكلمة ما في لغة ما بكلمات أخرى معينة» أو «استعمال وحدتين معجميتين منفصلتين استعمالهما عادة مرتبطتين الواحدة بالأخرى»»[4].

وهذا ربطٌ دلالي أكثر منه نحوي (وظيفي)، فقد تكون العبارة مقبولة نحوياً

---

(١) الكتابة بدرجة الصفر، ص٥.

(٢) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢١٦ – ٢١٧، ومقالات في اللغة والأدب، ١/ ١٣٦ – ١٣٧.

(٣) ذكر د. تمام حسان التضام من القرائن اللفظية، إذ قال: «يمكن فهم التضام على وجهين نلخصهما فيما يأتي:

أ. الوجه الأول: أن التضام هو الطرق الممكنة في رصف جملة ما، فتختلف طريقة منها عن الأخرى تقديماً وتأخيراً وفصلاً ووصلاً وهلم جرا، ويمكن أن نطلق على هذا الفرع من التضام اصطلاح (التوارد)، وهو بهذا المعنى أقرب إلى اهتمام دراسة الأساليب التركيبية البلاغية الجمالية منه إلى دراسة العلاقات النحوية والقرائن اللفظية. ومن ثم نتخطاه ونتركه لمن يشاء أن يوغل فيه.

ب. الوجه الثاني: أن المقصود بالتضام أن يستلزم أحد العنصرين التحليليين النحويين عنصراً آخر، فيسمى التضام هنا «التلازم»». اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢١٦ – ٢١٧.

(٤) علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص٧٤.

مرفوضة دلالياً[1]. والناظر في العبارات المقبولة نحوياً ودلالياً يجد ظاهرة التوارد[2] واضحة المعالم.

فكثيراً ما يصطحب لفظان ليعطيا مدلولاً واحداً، فقد يعاقر الإنسان الخمر أو القمار، ولكن لا نقول إنه يعاقر الصلاة أو القرآن، مع أن المعنى اللغوي والدلالي لمادة (عَقَر) هو الملازمة والثبات والدوام[3].

وأما علاقة المعاقرة بالخمر فقد ذكرها ابن فارس في كتابه معجم مقاييس اللغة بقوله: «وقد قيل إن الخمر تسمى عقاراً، لأنها عاقرت الدنّ أي لازمته»[4]. لكن باستعمال صيغة (فاعل) أو (يفاعل) أصبحت (عاقر) أو (يعاقر) متراصفة مع الخمر، ولطول الصحبة وبعد الأمد اللغوي أصبحت من مفردات الإثم والمعصية وليس من المفردات العامة أو الحيادية، فاختلفت نسب المداليل الأخرى معها، ويحتمل أن تكون النسبة:

يعاقر الخمر ٨٥٪

يعاقر القمار ١٥٪

يعاقر القهوة ٠٪

يعاقر الماء ٠٪

فأصبح تعبير «يعاقر القمار» مقبولاً بخلاف «يعاقر الدار»، مع أن هذه العبارة

---

(١) ضرب د. تمام حسان مثالاً على ذلك بقوله: «فليس من الصعب مثلاً أن تحدد الأبواب النحوية في نحو: «سقحت حوكفة المسدوق على مراصنه» على ما في تلك من فساد معاني المفردات والتركيب». مقالات في اللغة والأدب، ١/ ١٣٥.

(٢) ذكر أحد الباحثين المصطلحات الأخرى، وهي تربو على العشرة، وقد فضل مصطلح (المصاحبة) ينظر: المصاحبات المعجمية المفهوم والأنماط والوظائف، ص٣٣ – ٣٩.

(٣) معجم مقاييس اللغة، مادة (عقر)، ص٦٥٥.

(٤) معجم مقاييس اللغة، مادة (عقر)، ص٦٥٨، وينظر: لسان العرب، مادة (عقر)، ٤/ ٣٠٣٣.

الأخيرة وردت في القصة البصرية في قول السارد في قصة «ليلة زفاف»: «بينما سوادي ظل يعاقر الدار لا يخرج حتىٰ من باب غرفته»[1]. وهي ما أطلقت عليه مصطلح «المتوارد تواردا محتملاً قريباً» وسيأتي تفصيله، لكن هنا يجب ملاحظة عدة أمور للوصول إلىٰ أنواع التوارد:

١. إن التوارد والرصف يحكمهما العرف والاستعمال؛ لذلك نلاحظ أن عبارة «قضىٰ فلان نحبه» أشد استعمالاً من عبارة «قضىٰ ـ فلان وَطَرَهُ» مع أنهما استعمالان قرآنيان؛ لارتباط الأول بالموت وهو أمر دائم الحدوث؛ فكل حي يموت، وارتباط الثاني بالطلاق وهو أمر نادر الحدوث، فليس كل من تزوج يقوم بالطلاق بخلاف الأول.

٢. إن طاقة الألفاظ تتحكم بالتوارد، فعبارة «الإعدام شنقاً حتىٰ الموت» تحمل طاقة متآلفة تختلف عن عبارة «قُتل رمياً بالرصاص» أو عبارة«مات مسموماً» أو عبارة «مات صعقاً بالكهرباء»، مع أن مدلول العبارات واحد وهو الفناء، لكن طاقة كلمة «مات» تتنافر مع الطاقة الموجودة في كلمة «شنقاً»؛ لذلك لم تنتشر عبارة «مات شنقاً».

وعند المفاضلة نجد عبارة «مات مسموماً» هي المتواردة بخلاف «قُتِل مسموماً»؛ لأن الأول متجانس لغوياً، فالموت هو خروج الروح من غير نقض البنية، بخلاف القتل الذي هو خروج الروح مع نقض البنية.

٣. تختلف لغة القصة عن لغة النثر التقريري التي توصف بأنها «لغة الصفر في الكتابة، أي أنها لغة المعيار حين تكون الألفاظ ودلالتها متطابقة، ولا تقبل تأويلاً، من هنا نفهم أن لغة النثر ليس بالضرورة أن تكون تقريرية، فهناك الكثير من الأعمال القصصية التي لا تتطابق دلالة الألفاظ فيها مع المعاني

(١) لاعبو السرد، ص٢٠٩.

الأولية للسياق، أي أنها تحقق عدولاً أو انزياحاً عن اللغة التقريرية»[1].

ومن هنا نتوقع وجود أنواع شتى من التوارد والرصف، ولابد من النظر إليها وتقسيمها دلالياً.

٤. إن أغلب التوارد نحوياً هو من باب المضاف والمضاف إليه، مثل: دموع التماسيح «رمزاً للكذب»، أخوة يوسف «رمزاً للخداع والمكر»، وفي الحديث الشريف: «إنكن صويحبات يوسف». أو من باب النعت والمنعوت، مثل: ابتسامة صفراء؛ لكن يجب أن تكون النظرة إليها نظرة دلالية نفسية، فالجامع بينها هو النظر إلى الكلمات على أنها كائنات أيضاً، وتملك شفافية ولها نمو وحياة واندثار وتملك حق تكوين الصداقات والتحالفات[2] لمدة محددة أو مطلقة، وما ألفاظ الأمثال عن هذا التقييد ببعيد مع اتساع في تركيبها النحوي فيشمل الجمل الاسمية والفعلية.

٥. إن من خصائص العبارة التي فيها توارد ورصف هو ضعف أو استحالة إمكانية استبدال عنصر ـ آخر بأحد عناصره الموجودة مثل قولنا: «علت الابتسامة وجه فلان»، أو قولنا: «يدور في حلقة مفرغة». وإن كان فيها نفس خطابي فقد أشارت كتب النقد القصصي إلى أن ظاهرة الألفاظ الخطابية قد انتهت في القصة والرواية العربية في منتصف الخمسينات من القرن الماضي[3].

وهذا الانتفاء لم يأتِ من فراغ بل جاء من انتفاء الهدف اللغوي والأخلاقي، فقبل ذلك كان الملاحظ الأقوى عند النقاد أمران: الاستعمال المعجمي والهدف

---

(١) مقاربات نقدية في شعرية النص القصصي، ص٥.

(٢) وقعت هذه الفكرة على لسان «ابن جني» في «الخصائص»، إذ قال: «فأما أجمع وجمعاء فاسمان معرفتان، وليسا بصفتين، وإنما ذلك اتفاق وقع بين هذه الكلم المؤكد بها». الخصائص، ١/ ٣٢٢، وينظر: الأشباه والنظائر في النحو، ١/ ٣٥٢.

(٣) ينظر: نقد الرواية العربية، ص٧٧، ٢٤.

الأخلاقي[1].

٦. ليس شرطاً أن تكون كل التعبيرات مسبوكة للحكم بجودة العمل الفني، بل «إن الاستعارات تموت في التعبيرات الثابتة والحرفية حين يقصرها الاستعمال العادي على سياق واحد فـ «رجل الكرسي» و «عقارب الساعة» تعبيران فقدا قوة الاستعارة»[2].

وارتباط ولادة المادة المتواردة بالوقت أمر لا يخفى؛ فتعبير المطبخ المنتقل دلالة على الدبابة ولد مع الحرب العالمية الأولى[3]، وبمعنى آخر أن الألفاظ المتواردة ولدت ثم مرت بمرحلة الازدهار ثم الشباب ثم الكهولة، وهي إلى الفناء أقرب، وهذا الأمر لم يكن بعيداً عن أنظار علماء الدلالة، فقد أشاروا إلى الواشجة[4].

٧. لابد من الإشارة إلى نوعين آخرين من التوارد الذي سبقت الإشارة إليه؛ ذلك أن لكل شيء عمراً افتراضياً – وللكلمات أعمارها أيضاً – وبناء على ذلك فإن لها ميلاداً وبريقاً وأفولاً تفقد فيه ذلك البريق، وهذا الميلاد على نوعين: قريب وبعيد – وبضميمة النوع الأول الموجود المتداول فعلاً – فيصبح لدينا ثلاثة أنواع من التوارد والرصف هي:

النوع الأول: وهو ما كان قائماً بالفعل، ومثاله: كل الأمثلة السابقة، ومثل تركيب «إن دلّ هذا على شيء فإنما يدل»، وفي القصة البصرية نلاحظ قلة هذه التعبيرات الجاهزة المطروقة كثيراً مثل قول السارد: «الأيام حبلى بانتظار رتيب وقلق»[5].

---

(١) المصدر والصحيفة أنفسهما.

(٢) علم الدلالة العربي، ص٣٩٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٨٤.

(٤) علم الدلالة العربي، ص٣٨٩.

(٥) لا ظل فوق الجدار القصير، ص٤٢.

وقول السارد: «أرتشف فنجاناً من الشاي»[1].

وقول السارد: «النهر يبسط أذرعاً أخطبوطية كيما يطرق بها الشرفة»[2].

النوع الثاني: وهو ما كان متواردا تواردا محتملاً قريباً – ولا تستطيع أن تقول إنه عدمٌ، لأن العدم نقيض الوجود، ولأن العدم لا صفة له – ومدار التفريق بينهما هو غرابة الترابط بين المتواردين، فتعبير «هذا الإيقاع السلحفاتي»[3]. وقد مرّ بنا في المستوى الصرفي[4] قول السارد: «رنين خفيض»[5]. وقول السارد: «بنبرة حزن شفيف»[6]. ومثله قول السارد: «أماطت اللثام عن شفتيها، ندّت عنها ابتسامة ذات مغزى»[7]. فإماطة اللثام عن الوجه والنداوة إلى العيون أقرب.

وقول السارد: «وكنا نسمع قهقهة القذائف»[8].

وقول السارد: «من يسمع هزيم الأيام وهي تمرّ منصتاً معنى أن يقول الزمان كلمته خفيضة لا مرئية»[9].

وقول السارد: «رنت بنظرة قططية متقدة، اتسعت شفتان محدودبتان»[10].

وقول السارد: «إن هاتفاً شيطانياً أوعز لي أن أترك عتمة البيت وأخرج، كان

---

(١) المصور وقصص أخرى، ص٥٩.

(٢) اتبع النهر، ص٥٧.

(٣) جراد من حديد، ص١٢.

(٤) الصحيفة: ٦٤-٦٥ من هذه الأطروحة.

(٥) ملاعبة الخيول، ص٣٨.

(٦) سعادات الأمكنة المضاعة، ص٣٩.

(٧) لا ظل فوق الجدار القصير، ص١٠٩.

(٨) تراص الأنا، ص٣٣.

(٩) ملاعبة الخيول، ص١٠.

(١٠) لا ظل فوق الجدار القصير، ص١٠٩.

الضوء شحيحاً»[1].

النوع الثالث: وهو ما كان متواتراً تواتراً محتملاً بعيداً، مثل قول السارد: «لقد أوقعتني تلك اللحظة القاسية بين حدّين حادّين»[2].

فالتعبير الشائع هو (حدين فاصلين).

وقول السارد: «صفعتني الرائحة اجتاحني سكون عميق»[3]. فالتعبير الشائع شدتني الرائحة أو صعقتني الرائحة.

وقول السارد: «فرفعت ذقني عالياً شامخاً، لا أريده أن يرىٰ وجهي منتكساً أمام وجهه العريض»[4].

فالتعبير الشائع رفعت رأسي... لا أريده أن يرىٰ وجهي منكّساً، وهذا يؤشر إلىٰ ولادة تواردات جديدة ستأخذ مجالها في لغة التخاطب.

---

(١) انكسارات مرئية، ص٥٩، ومثله: «أضواء شحيحة في ليلة المطر الأسود»، ص٣٢، و«الضوء الشحيح في شواهد الأشياء»، ص٣١.

(٢) تراص الأنا، ص٣٠.

(٣) الخارج من ظله، ص٤٩.

(٤) تراص الأنا، ص٣٨.

المبحث الثاني: الانكسار اللغوي

تعدّ اللغة الإنكليزية لغة العلم والتقدم في نظر أكثر سكان العالم، وقد نجح العالم المتقدم في ربطها بالعولمة، فأصبحت لغة العلوم المتطورة، وقد تأثر بهذا الواقع العالم العربي، فتأثير النتاج العلمي لا يخفى.

أمَّا تأثير النتاج الأدبي فقد أنتج لنا الانكسار اللغوي: وهو دخول لغة أخرى غير اللغة التي كُتب بها النص مع السعة اللغوية،وهو يختلف عن مصطلح الاقتراض اللغوي؛لارتباط الأول بالحاجة النفسيَّة، الثاني بالمنظومة اللغويَّة.

ولو بحثنا في السبب الأول لهذا الانكسار اللغوي لوجدناه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالاغتراب[1]، ولو اتخذنا من أنتج القصة البصرية مقسماً لوجدناه على ثلاثة أنواع:

١. القاص المغترب جسدياً.
٢. القاص المغترب نفسياً.
٣. الانكسار اللغوي.

١. القاص المغترب جسدياً:

حالة الاغتراب الجسدي عن الوطن بفعل الدكتاتورية والحروب والاحتلال، كل ذلك ألقى بظلاله على الأدب العراقي في العقود الثلاثة الأخيرة، فكتبوا بعض المجاميع القصصية، وهذه الحالة يمكن أن تدرس ضمن موضوع مستقل بعنوان «القصة والرواية العراقية في المنفى».

وقد أطلق عليه بعض الباحثين «النص المنفي»[*]، وأطلقت عليه عنوان «النص

(١) الاغتراب، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، ١٩٧٩، الصحيفة، ص١٤ – ١٨.

* يرى الناقد سلام إبراهيم أن «الرواية العراقية تطورت في المنفى بوتيرة سريعة منذ أوائل تسعينيات

المغترب»، وفي القصة البصرية نماذج كثيرة، وهم على ثلاثة أنواع:

النوع الأول: من عاش الغربة في الثمانينيات والتسعينيات في القرن الماضي ثم رجع إلى البلاد(*)، حين يرى المغترب حالة الضياع هي الطاغية، مثل قول السارد: «الشارع الرئيس في المدينة مضاء على الدوام، فيما تبدو بقية المناطق كبقع تتفاوت في شدة إضاءتها... عالم مظلم تماماً في الصباح انحدرت إليه.

أدهشني أنه مازال مظلماً، بصعوبة كنت أفتح مغالق الحروف المرسومة على بابها الحديد الصدأ التي انقشع كثير منها، كنت أقرأ: «مـ... قا... بر... ال... غـ... ر... با..ء». (الأردن ٣١/ ١٢/ ١٩٩٦)(١).

والنوع الثاني: من خرج من العراق ولم يعد إلى الآن(**).

القرن الماضي، وبلغت ذروتها في بداية الألفية الثالثة، وأضحت من السعة إذ تحتاج إلى من يتفرغ لمتابعتها، إذ من الملحوظ عدم وجود ناقد أو دارس عراقي متخصص يتابع هذه الظاهرة المهمة، وما كتبه بعض النقاد عنها يُعد مروراً خجولاً أمام الكم الروائي الذي صدر ويصدر». الرواية العراقية، رصد الخراب العراقي في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف، مجلة تبين، العدد الثاني، الصحيفة ١٨٠.

* مثل القاص «محمد عبد حسن» فقد كتب مجموعة «أن تنتظر لا شيء»، وملمح الاغتراب واضح في المجموعة بخلاف حالة الاحباط في مجموعته الثانية «الطوفان» التي كتبها بعد العودة إلى العراق.
والقاص «محمد سهيل أحمد» في مجموعة «الآن أو بعد سنين» بخلاف مجموعة «اتبع النهر» التي تبحث عن مخرج من الحيرة.

(١) مجموعة «أن تنتظر لا شيء»، ص٢٨.

** مثل القاص «كاظم الحلاق» ومجموعته «ظل النعاس»، والقاص «ميثم سليمان» في مجموعة «دراهم الخلافة»، والقاص «عيسى عبد الملك» في مجموعته «ضفائر طيبة» و «الحزن على طريقة وردة»، والقاص «علي جاسم شبيب» في مجموعته «الأفق ضيق أيتها الأوزة».

(٢) دراهم الخلافة، ص٤٧.

ومجموعاتهم القصصية تشير إلى فكرة أصيلة واحدة هي الهروب الجسدي والبقاء الفكري والعاطفي والنفسي في الوطن، تسحر عينيه المناظر الجديدة في دول العالم، لكنه في رحم البصرة جنين لم يولد بعد، وأجمل تصوير لحالة القاص المغترب قول السارد: «أجوب مدينة أدمنتون كحوذي عصري، ولا يطوف في رأسي غير ما يدور هناك، بؤرة الحنين يربطني بها حبل سري طويل متين، لا أفلت منه مهما أوغلت في النأي كطرف حبل يحوم فوق راعي بقر بلا انقطاع»[٢].

وعنوان القصة قد يشرح سبب الغربة الجسدية عن البلاد، ذلك أنها تحمل عنوان: «القراصنة مازالوا هناك».

ونوع ثالث خلط بين الوطن والمواطنة[***] في محاولة واضحة لخلق معادلة بين ارتياح الجسد في الغربة وارتياح النفس في الوطن المدمّر، ولم تكن هذه الفكرة ببعيد عن سرد القاص في مجموعة «أفلاطوني كمبردج» إذ يقول: «في الصباح التالي عندما استيقظت فكرتُ بالحال في شريط التلفون المسجل، وعندما أدرته وشرعتُ أصغي إليه، لم أسمع أي أثر لمكالمة ليلة البارحة فكرتُ في إيجاد معادلة بين الوهم والواقع... لذا فالذات الكاتبة هنا لابدّ وأن تكون هي المعادل الافتراضي (الحقيقي) للكون»[١].

والسارد يظهر نشوة في إزاحة الستار الفاصل بين ارتياح الجسد وارتياح الروح، مثل قول السارد: «أزحتُ الستارة المخملية العازلة التي كانت تفصلني عنه»[٢].

٢. القاص المغترب نفسياً:

ومعناه أن يعيش الكاتب جسدياً في وطنه وخارجه نفسياً وروحياً، وأغلب كتّاب القصة يمرون بحالة الاغتراب، على أنّ «جان بول سارتر» يرى أن كل كاتب يعيش حالة اغتراب، والدليل هو «هروب الكاتب إلى الكتابة مع أن

*** وهو القاص «عبدالله طاهر» فهو مقيم بين البصرة وأمستردام.

(١) مجموعة «أفلاطوني كمبردج»، ص٤١.

(٢) المجموعة نفسها، ص٣٣.

لديه متسع من الرهبانية (التصوف) أو الجنون أو الموت أو قهر الآخرين بقوة السلاح»[1].

وأهم أعراض هذا الاغتراب هو أن يضيق الإنسان/ السارد/ الشخصية بعالمه الخاص، فينفر منه – وهو بمجتمعه الأكبر أشد ضيقاً، يجسد ذلك قول السارد: «الغرفة القديمة في بيته الصغير لم تحو سوىٰ مكتبته وبعض حاجياته التي لم يرغب بها، أصوات تتكرر أحياناً في رمق الليل الأخير منبعثة من تلك الغرفة، أصوات مثل قرقعة سيوف عويل نساء صراخ مجانين، آهات بائسة، عواء ذئاب»[2].

ويتشاطر الساردون في تصوير الحياة في أنَّها (قفص، سجن، ظلال)، وأنَّها تجري بصورة مقلوبة، مثل قول السارد: «لم أحب الكلمات المتقاطعة يوماً، ولم أفهم، بصدق، ما المتعة من ورائها؛ ولأن حياتنا تبدو شبيهة بها، قفص كبير بمربعات، بعضها مقفل وبعضها مفتوح، تملؤه حروف مكررة، وكلمات معكوسة أو مبعثرة»[3].

ولعل بعض المجموعات القصصية تحمل سمة الاغتراب الواضح في ضوء العنوان (سواء كان ثريا النص أو عنوان القصص الداخلية)، مثل مجموعة وجوه ضائعة وقصصه الداخلية مثل «وجه دوستوفيسكي، وجه نيتشه، وجه رامبو، وجه بودلير، وجه ميرلوبونتي»[4].

وأن مخاطبة الصورة في المرآة هو من أهم أعراض الاغتراب المستمر لدرجة التعاطي معها، كأنها شخص آخر، إنه صورة لا تفعل ما يفعل صاحبها !!؟؟

مثل قول السارد: «وحين رفع يديه لينهال عليها ضرباً لم يصدق ما رأته عيناه...! ارتعدت فرائصه، تصبّب عرقاً... فلقد رأىٰ صورته في المرآة ولكنها لا تفعل ما

(١) ما الأدب، جان بول سارتر، ص٤٠ – ٤١.

(٢) إنفلونزا الصمت، ص١١٠.

(٣) حامل المظلة، ص١٧٩.

(٤) وجوه ضائعة، ص٧٦ – ٩٤، ومثله مجموعة وحيداً يسافر القمر.

يفعله هو، يالللفزع.. إنه لا يرفع يديه حين أرفعها بل هو يبتسم وأنا أتفجّر غضباً. من أنت... ألست أنا، تكلم، افعل كما أفعل»[1].

بل تجاوز بعض الساردين حالة الاغتراب والإعراض المترتبة عنها فأقبلوا على الأثر المترتب عليها، مثل قول السارد: «منذ أن غيروا النسيج في داخلي جمدت عواطفي كجمود جبل من جليد وبدأت تتغير الكثير من الأمور بصورة غريبة، وكأني مساق تحت سيطرة متنفذة ذات أياد أخطبوطية أو تحكم من بعيد تمليه علي خيوط متشابكة... غير أني بدأت أتبين بعض التصرفات الجديدة والأفعال الطارئة التي أقوم بها ليست من السجايا التي تغلف طباعي، والأفكار التي كنت أحلم بها والتي أخذت تغور بعيداً لتظهر على السطح أفكاراً أحسبها معكوسة»[2].

الألم الخفي والغصة والخوف العجول وجلد الذات ثيمات لا تفارق القصة البصرية، وكأن كل مغترب نفسياً يكرر عبارة واحدة مفادها «لقد تعلمنا كل الإجابات الممكنة، ولكننا لا نرى أين يكمن السؤال»[3].

ومع أن الاغتراب حالة لا يمكن تجاوزها إلا أنه يبقى على الإنسان في يومنا هذا أن يقف أمام برهان منطقي، أما عليه أن يتغير – كشخصية مستقلة وكجزء من المجتمع البشري، وإما أنه حكم عليه بالاختفاء عن وجه الأرض[4].

٣. الانكسار اللغوي:

قبل أن نؤاخذ على احتساب الانكسار اللغوي نوعاً من الاغتراب – وهي حقيقة لما يلتفت إليها أغلب الباحثين – لابد أن نقرر ثلاث حقائق متآزرة تحكمت في

---

(١) أنفلونزا الصمت، ص٢٦.

ومثله قصة علي الغوث في مجموعة تراص الأنا، ص٣٥.

(٢) كرسي بالمقلوب، ص٣٣.

(٣) البحث عن الذات (دراسة في الشخصية ووعي الذات)، ص٣.

(٤) المصدر نفسه، ص٢١٠.

الانكسار اللغوي في القصة البصرية والمقصود بالانكسار اللغوي هو دخول مفردات أو عبارات أو جمل أو نص دخيل على اللغة التي تسرد فيها القصة أو الرواية، وهذه الحقائق يمكن أن ترد على شكل جوابات الأسئلة الآتية:

١. ما اللغة التي كتبت بها القصة البصرية؟ ولماذا؟

٢. ما واقع البلاد التي كتبت هذه القصة؟

٣. هل تحتاج القصة إلى تعدد اللغات؟

وفي معرض الإجابة عن السؤال الأول نقول إن اللغة التي كُتبت بها القصة البصرية هي اللغة الفصيحة وسط إجماع تام من كتاب القصة على أن الكتابة باللغة العامية قتل للقصة، وإعدام لروح الإبداع، هذا رأي القصاصين، وهو رأي جدير بالاحترام.

على حين لم يلتفت النقاد إلى هذه النقطة، بل ذهبوا إلى ذكر فوائد الكتابة بالفصحى، إذ يقول د. «أحمد إبراهيم الهواري»: «العالم يميل إلى استخدام الفصحى في القصة، إذ إنها تسهم في إشاعة الوجدان القومي والخبرة الإنسانية»[١].

لكن هناك حقيقة مهمة وهي أن أكثر النقاد المصريين[*] قد شجّعوا كتّاب القصة على الكتابة بالعامية واللغة الإنجليزية في الستينات من القرن الماضي[٢]، فأعقب ذلك غياب شبه تام للقصة والرواية[٣]، على حين أن القاص البصري كان أكثر تمسكاً باللغة العربية، فالثابت عند القاص البصري هو اللغة الفصيحة، وكان أكثر من

---

(١) نقد الرواية في الأدب العربي، ص٢٨٦

* الواقع أن نقاد العراق أفضل من نقاد مصر في مسألة الالتزام بالفصحى والقاص البصري أكثر التزاماً بالفصحى والفصيحة من القاص المصري.

(٢) نقد الرواية في الأدب العربي، ص٢٧٦ – ٢٧٨.

(٣) ينظر: الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تبين، المجلد الأول، العدد ٢، الصحيفة: ١٢.

تمسك بها من بين القصاصين العرب والمتغير هو اللغة العامية أو التهجن على نحو عام، وهذا بالنتيجة يقودنا إلى الإجابة عن السؤال الثالث، وهو أن من النقاد من يرى أن الاقتراب من العامية أو اللغات الأخرى مزية وإيجابية[1] في القصة، وقبل الإجابة عنه لابدّ من المرور على السؤال الثاني، وهو واقع البلاد التي كتبت القصة، فهو واقع متخلف يستورد حياته من الدول المتقدمة، أما هي – بلاد القصة – فهي بلاد مغلوبة، وإذا ما طبقنا قانوناً من قوانين علم الاجتماع التي ذكرها ابن خلدون في مقدمته – وهو قانون الاقتداء – إذ يقول: «إن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيّه ونحلته وسائر أحواله وعوائده، والسبب في ذلك أن النفس أبداً تعتقد الكمال فيمن غلبها وانقادت إليه»[2].

ويتضح الأمر أكثر إذا ما عززنا هذه القاعدة بحقيقة تاريخية معاصرة مفادها أن عام ١٩٩٣ سجّل حضوراً قوياً للعولمة، مما جعله رسمياً بداية عام العولمة في العالم العربي ما خلا العراق فإنه دخل العولمة بعد عام ٢٠٠٣[3]، وهذا يعني أن القاص البصري – والعراقي بشكل عام – قد انفتح على العولمة بعد عقد من تأثر القصة العربية والمحيط العربي بها، مع موقف الإحجام عن التعبير عن أساتيذ اللغة في مسألة الانفتاح اللغوي بسبب تأثير الأستاذية الغربية عليها[4].

---

(١) نقد الرواية في الأدب العربي، ص٢٧٨.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ١/ ٢٨٣.

(٣) ينظر: في تحول الأساليب النحوية (التركيبية) في اللغة العربية في العقدين السابقين على مرحلة العولمة لغة القصة القصيرة في الأردن أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٢، العدد ١، ٢، ٢٠٠٦، الصحيفة: ١٣٤.

(٤) على سبيل المثال تتلمذ على يد فيرث عدد كبير من علماء العربية أمثال «إبراهيم أنيس»، «عبد الرحمن أيوب»، «تمام حسان»، «كمال بشر»، «محمود السعران». ينظر: علم اللغة المعاصر مقدمات وتطبيقات، ص٣٣.

والملاحظ هنا أمران: الأول أن القصة البصرية خففت ظاهرة الازدواج اللغوي لدرجة كبيرة، وهذه الظاهرة لا تشيع إلا في مجتمع ترتفع فيه نسبة التعليم إلى درجة كبيرة[1]، وهذا قد تحقق في القاص البصري والمثقف البصري، وانعدم أو كاد في الشعب البصري. والأمر الثاني أن القصة البصرية خلت من تبعات العولمة لغوياً، وهو ما يعرف بـ(الأنكلوزية) أو المصطلح الأكثر شهرة وهو (العربيزي)[2]، فلم يلجأ القاص البصري إليهما، ولابدّ من الإشارة إلى أن مصطلح التهجين له معنيان واستعمالان: الأول عند أهل اللغة، والثاني عند أهل الأدب، فالأول مرتبط باللغة واستعمالها ودلالة المفردات فيها، والثاني مرتبط بالسارد وطرائق السرد وتناوب الضمائر والممازجة والمزاوجة بين الضمائر[3].

وقد أشار أحد الباحثين إلى اختلاف موضع الدراسة بين أهل الأدب وبين أهل اللغة، فقال: «يتناول النقاد موضوع التهجين بين لغتين في موضوع النسق اللغوي، أما دارسو اللغة يتناولونه في جانب الدلالة»[4].

وهنا يجب الإشارة في معرض الجواب عن السؤال الثالث إلى أن القصة البصرية

---

(١) فصول في فقه العربية، ص٦.

(٢) وتعرف أيضاً باللغة المحدثة وهي لغة يستبدل بها الحروف العربية بالحروف اللاتينية والأرقام، فكلمة (علي) من الممكن أن تكتب هكذا (3Li) فالهمزة = 2، ع = 3، خ = 5، ط = 6، ح = 7... إلخ.

ويمكن أن تكون على شكل حروف أبجدية، فالألف = a، ب = b، ت = t، ث = th، ج = J، خ = kh أو7 أو 5، د = d. ينظر: (من استعمالات اللغة المحدثة العربيزي)، أ. د. وسمية عبد المحسن المنصور، ضمن بحوث بعنوان الدور الحضاري للغة العربية، دراسة تحليلية، ٢٠٠٦ م، الصحيفة ٤٣٣، والصحيفة ٣٣٧

(٣) قراءات في الأدب والنقد، ص١١٨.

(٤) مقتربات السرد الروائي، ص٢٢٩.

اتخذت طريقاً وسطاً – قديماً قيل خير الأمور أوسطها – فهي لم تهمل العربية واللغة الفصيحة التي يُكتب بها الأدب، وفي المقابل لم تهمل ما توصل إليه نقاد اللغة – أمثال ميخائيل باختين – من أن القصة والرواية «تترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطابات.. وليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه»[1]، فهي من جهة تغني لغة القصة والرواية، ومن جهة أخرى لا تريد أن تفرط في أدبيات اللغة العربية بعد أن استشعر المستشرقون حظوتها من أنها (لغة ذات منحى ثقافي)[2].

ومن هنا نلاحظ أن القصة البصرية كانت تعاني اغتراباً واقعياً وتفلتت عن الاغتراب اللغوي – على الرغم من أن القاص لا يؤاخذ على هذا الاستعمال المتعدد اللغات –؛ لأن النقاد يوسعون مفهوم «لكل مقام مقال»[3]، لتصبح العبارة لكل إنسان لغته، ومن نماذج هذا الاغتراب على قلته قول السارد: «ألمح على يساري لوحة كتب عليها (غرفة E.C.T)، ومن وراء الزجاج ظهرت أجسادهم الممدة تغرق في عتمة شاحبة»[4].

وفي الهامش كتب القاص: «E.C.T مختصر الكلمات (Electric Convulsive Treatment) أي الصدمات الكهربائية الصارعة للمرضى الشيزوفرانيين»[5].

ومثله قول السارد: «الأصابع الطرية تركت لمساتها على الحروف البارزة بإتقان فكتوري old Bar، Black & White، Black Horse.

---

(١) الخطاب الروائي، ص٢٩.

(٢) حوار اللغات، أندريه مارتينه، ص٨٧.

(٣) ينظر: نقد الرواية، ص٧٤، ٨٤، ٢٨٦. وينظر: الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية بلاغية)، ص٦٢ – ٦٣.

(٤) ظل النعاس، ص٩٩.

(٥) المجموعة نفسها، ص١٠٠.

ترصدها العيون المحنطة، ترصد السوائل المقيمة في أبراجها الشاهقة إلى سماء الخشب»[1].

وقول السارد: «أطلقت عياراً نارياً فوق رأس قريني الأمريكي فصرخ مستنجداً وهو يحني قامته الفارهة ويتوسلني ويقول: Im friend don't shoot»[2].

ومثله قول السارد: «We are all Greeks»[3].

ومثله قول السارد: «– هل تعاني من الكلوستوفوبيا

- ماذا؟

- رهاب الأماكن المغلقة؟»[4].

..

ومثله قول السارد: «قصيدة أخرى كتبتها وأنا تحت تأثير المخدر الموضعي، تذكرت كافافي، وأهلي تذكرت ريتسوس في قصيدته «خريج أياسيس» TomB of lAsls»[5].

ومثله قول السارد: «حشد من فتيات وفتيان محشورين في حمام متنقل، واقفون وسط حوض ماء يتصاعد منه البخار مدفون في مؤخرة عربة حمل

---

(١) العبيد، ص٨٨.

(٢) ما يتبقى من البياض، ص١٠٠، ومثله في الصحيفة ذاتها قول السارد: «" the game faild " أطفأت الحاسوب وعجلت إلى الوسادة الناعمة البيضاء». ومثله «وغراب أدغار ألن بو وهو ينعق (never more)، الصحيفة: ١٣٣.

(٣) إفلاطوني كمبردج، ص٢٣.

٤ – اتبع النهر/ ٩٤ – ٩٥، وقد جعل في هذه المجموعة عنواناً لبعض قصصه من هذا القبيل مثل عاشق أولكا/ ٣٣، السهم والبومبرانغ/ ٧٥، موكب السلطان x/ ١٠٣.

٥ – أحفاد العروس/ ٦٥، وجوه ضائعة/ ٤٨.

كبيرة... الجزء السفلي معدني مطلي باللون الأصفر ومكتوب على جوانبه الثلاثة باللون الأحمر (Mobile Hot top)»[1].

١ – دراهم الخلافة/ ٥٠، ومثله قوله: ((وبينما تتمايل الشعراء بغنج مع أغنية برتني سيبرز (Hit me baby ona more time)/ ٥١.

المبحث الثالث: التكرار والحكمة في القصة البصرية

١. التكرار

العلاقة بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي في موضوع التكرار علاقة ضديَّة، فمن المسلمات أن التكرار في الألفاظ والفكرة مخلٌّ بالأسلوب العلمي، وخلاف ذلك فإن التكرار في الألفاظ والأفكار من أسباب كمال العمل الأدبي في «الأسلوب الأدبي يأخذ المعنى الواحد، ويعرضه علينا في عدة صور بيانية مختلفة»[١]؛ ولذلك أيضاً جعلت كتب البلاغة التكرار في باب الإطناب وجعلت له أهدافاً[٢] منها:

١. تمكين المعنى في النفس.
٢. التلذذ.
٣. دفع النسيان أول الكلام حين يطول.
٤. التأكيد.

وقد أضاف د. «حسين نصّار» سببين آخرين من أسباب التكرار هما:

أولاً: ضمان معرفة القصة.

وثانياً: هو العرف العربي؛ ذلك أن التركيبة اللغوية عند العربي تقوم على إدخال السياق الواحد إلى سياقات متعددة وعلى وجه خاص في القصص، وقد نسب الأول إلى الإمام «جعفر بن محمد الصادق» (ت ١٤٧ هـ)[٣]. ونسب الثاني إلى «ابن قتيبة

---

(١) الأسلوب، أحمد الشايب، ص٥٩ – ٦٠، وينظر: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص٦٦.

(٢) ينظر: شرح المختصر على المطول لسعدالدين التفتازاني، ١/ ٢٨٢، وينظر: علم المعاني، قصي سالم علوان، ص١٧٧ – ١٧٨.

(٣) التكرار، ص٢٢.

الدينوري» (ت ٢٧٦هـ)[١].

وقد أيّد د. «تمام حسان» ذلك حين ذكر أسباب عدم التكرار وكأن الأصل عنده هو التكرار، إذ قال: «إن تكرار اللفظ فيما يبدو هو الأصل في الربط... وأنه إذا عُدل عنه فإنما يعدل لأحد سببين:

الأول: كراهية الرتابة والإملال الذي يترتب على التكرار بصفة عامة...

الثاني: استعمال مبدأ (الاختصار) وهو فرع على القاعدة العامة التي عنوانها «طلب الخفة» فكما أن اللغة استعملت علامة التثنية والجمع تجنباً لتكرار المتعاطفات فقالت: «قائمون» بدلاً من «قائم وقائم وقائم»، وقالت «عربي» فجعلت ياء النسب اختصاراً لعبارة «منسوب إلى...»[٢].

وعلى نحو عام فإن التكرار على نوعين:

١. تكرار في اللفظ والمعنى.

٢. تكرار في المعنى من دون اللفظ.

وقد نُسب هذا التقسيم إلى د. «عبدالفتاح لاشين» في دراسته لإنتاج «القاضي عبدالجبار»[٣].

وبهذا المعنى يكون الترادف أينما وقع هو من التكرار من النوع الثاني، وذلك بالطبع لمن يعتقد بوجود الترادف في اللغة وهو أمر مشكوك فيه[٤].

أما النوع الأول من التكرار فـ «هو الذي يفيد تقوية النغم في الكلام... وهو الأكثر شيوعاً في الشعر والنثر»[٥].

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٣.

(٢) مقالات في اللغة والأدب، ١/ ١٩٠.

(٣) التكرار، ص٧٧.

(٤) ينظر: الخلاف في وقوع الترادف في كتاب الترادف في اللغة، ص١٩١ – ٢٧٠.

(٥) جرس الألفاظ ودلالالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٢٣٩.

ويبدو أنَّ غاية التكرار في القصة تختلف عن غاية التكرار في القصيدة، ففي الثاني يقوىٰ النغم[1]، وله عيبٌ في الجَرْس أطلق عليه «عثار الجرس في التكرار»[2].

أما في القصة فإن التكرار اللفظي يرتقي بالمفردة أو مرادفاتها إلىٰ مستوىٰ المهيمنة[3]، أما تكرار الفكرة «تكرار المعنىٰ»[4] فإنها تكون في حقل زاوية النظر وهو ما يُعرف بـ«التبئير»[5].

ومن أهداف التكرار:

١. التنبيه.

٢. لفت القارئ إلىٰ جزئيات معينة دون غيرها.

٣. التأكيد علىٰ أمر محدد، وقد أطلق عليه الفراء تعبير «تشديد المعنىٰ» إذ قال: «أما قول الشاعر:

كم نعمة كانت لها كم كم وكم.

إنَّما هذا تكرير حرف لوقعت علىٰ الأول أجزأك من الثاني وهو كقولك للرجل: «نعم نعم تكررها أو قولك: اعجل أعجل، تشديداً للمعنىٰ»[6].

٤. التكرار المتباعد نوع من أنواع الربط القصصي موضع التكرار.

٥. تليين الآمرية في الفعل الأمر والتخفيف منها.

٦. التكرار مقياس دلالي علىٰ نمو الحديث وتطوره.

٧. التكرار في الحوار الذاتي – المنولوج – يظهر نوعاً من تأنيب الضمير أو

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٢.

(٣) الصحيفة: ٤٣ من هذه الأطروحة.

(٤) ينظر: مقالات في اللغة والأدب، ١/ ١٩١.

(٥) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلىٰ التبئير، ص١٤.

(٦) معاني القرآن للفراء، ١/ ١٧٧، وينظر: النحويون والقرآن، ص٢١٠، والتكرار، ص٢٣.

التبرير.

والظاهر أن التكرار في القصة شرط من شروط التماسك النصي[1].

وهذا ما أكده رولان بارت بصورة جلية[2].

ذلك أن «الإنسان يزيد من مفرداته ولكنه يُنقص منها أيضاً، ويغير الكلمات في حركة دائمة من الدخول والخروج»[3]. فكما أنَّهُ يزيدُ من مفرداته وينقص منها، كذلك يكرر فيها من الكلمات والعبارات ما شاء له، وما يراه حقاً لغوياً يقتضيه الموقف.

وهذا بالضرورة يستدعي استضافة النص وأنْ «يعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معاً على إنجاز مهمة الفهم والتأويل»[4]

لذلك فالباحث يختلف تماماً مع من يرى «أن التكرار ظاهرة قليلة في لغة الحوار، لأن كل الأطراف مرسلة ومستقبلة»[5]. فالناظر في القصة البصرية يلاحظ التكرار كماً ونوعاً؛ فهناك تكرار الثيمة المحددة مثل الحرب بألفاظ مختلفة وإشارات مترادفة ولا غرابة في ذلك فـ«نيران شرق البصرة تومض وتختفي وناقلات العسكر تواصل اندفاعها»[6] حتى أصبحت مهنة الرجال ورسمت أثرها في أجساد الرجال وعقولهم.

ودخلت نصاً في القصص:

«– هل لديك عمل تعتاش منه؟

– لقد مارست لثماني سنين عملاً واحداً.

---

(١) أساسيات علم لغة النص، ص٢٩٠.

(٢) ينظر: همسة اللغة، ص١٩٩، ٢٧٥.

(٣) اللغة، فندريس، ص٢٤٧.

(٤) دينامية النص، ص٤٢.

(٥) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، ص١٢٥.

(٦) حامل المظلة ص٢٠.

- ما هو؟

- الحرب توزع جسدي شظاياً في كل جبهة وميدان»[1].

ومن الطبيعي أن يكون نتاج الحرب – الموت – الجزئية الأكثر تكراراً في القصة البصرية كما في قول السارد: «كان الموت بالنسبة لنا – نحن جيل الحروب العراقية – يقول الحكّاء وجه الحياة القريب وباباً واسعاً من أبوابها المبهمة»[2].

وأحياناً يكون التكرار موضوعاً غريباً مثل (الرأس المقطوع الذي يتكلم) فقد ورد غير مرة في قصة «إينوما ايليش»[*] في قول السارد: «لكن الحسرة بقيت في صدري... وكرهت أن تبقى حسرة في صدري، ولا أستطيع أن أزفرها، لأن عنقي مقطوعة»[3].

وقوله: «أردت أن أتوسله: رحماك «لا تغلق الجرار مرة أخرى» لكن رأسي ليس معي، فمن أين لي بفم أتوسل به»[4].

ومن نماذج التكرار المتباعد الذي يربط ما بينهما نذكر أُنموذجاً لذلك قصة النسر والحكاية فقد بدأ السارد استهلال القصة محدثاً ترابطاً بين المقدمة والنهاية.

تبدأ القصة بذكر جملة وتنتهي بتكرارها مرة أخرى تعضدها في المعنى وتأكدها وتستحثها المزيد بقوله: «إنها واحدة من مهمات القصة أن تعيد حكاية العالم على نحو يليق بأحلامنا»[5]. وفي نهاية القصة يختمها بقوله: «اللحظة التي تختزل التجربة في التقاطه وتضيء في التقاطتها كوامن الشعور، وهي تسعى لحكاية العالم

---

(١) اتبع النهر، ص٤٨ – ٤٩.

(٢) حامل المظلة، ص١٠.

* ومعناها: حينما في العلى.

(٣) لاعبو السرد، ص١٣٦.

(٤) المجموعة نفسها، ص١٣٩.

(٥) حامل المظلة، ص٧.

على نحو يليق بأحلامنا»[1].

وفي تكرار المهيمنة كانت مفردة «الخرخاشة»[2] هي المهيمنة وضجيج الأصوات مرادف لها، على حين كانت المهيمنة في قصة «غريب في المحطات الليلية»[3] لازمة من لوازم الأفعى وهو «العض»؛ ولهذا ورد تعبير «عض الغريب» بكثرة، وفي القصة تأكيدٌ لفظي بطريقة التكرار، وذلك في قول السارد: «عبر حيطان صدئة بخضرة الحديد، تخيله أسود اللون، رقاص مثلوم، يرتد، يصعد.. ينزل.. دم.. دم.. دم؟»[4].

وفي تكرار عنوان القصة وتأثيرها على مجريات الحدث أمر لا يخفى فكان تكرارها مصدراً لتماسك النص أيضاً مثل عنوان «بقعة زيت»[5].

ومما يخفف من الأمرية في المفردة – تكرارها مثل قول السارد: «اسمع، لقد عشنا العمر معاً، وسنموت معاً، فإياك.. إياك أن تفكر بامرأة أخرى»[6].

وفي تكرار جملة محددة جمالية وربط لا يخفيان مثل قول السارد: «راقصيني أيتها المرأة بين صهيل السنين وصيحات البشر، راقصيني بجوار جثث الله المحروقة في اللهب، راقصيني لأجل الذكريات المجهضة في الضهائر»[7].

وفي كثير من الأحايين يتغير المعنى بسبب التكرار وهذا التغير يشمل المفردة

---

(١) المجموعة نفسها، ص١٠.

(٢) تكررت هذه المفردة في قصة «الخرخاشة» ١٠ مرات، أما مفردات الضجيج فكثيرة في قصة «الخرخاشة» في مجموعة «جراد من حديد»، ص٧ – ١٨.

(٣) الأنهار السبعة، ص٤ – ٢٢.

(٤) المجموعة نفسها، ص٦.

(٥) في مجموعة عربة تحرسها الأجنحة، ص٣٤، والعنوان ذاته في مجموعة أيام، ص٤٩.

(٦) فراشة على غصن ميت، ص٧٣.

(٧) ظل النعاس، ص١٤. ومثله في التكرار قول السارد: «أنت ما أنت إلا...» دراهم الخلافة، ص٢٧، ٢٩.

والجملة، ففي تكرار المفردة المحددة مثل قول السارد: «ماذا.. ماذا.. ماذا»[1]، تغيير لمعناها فـ (ماذا) مفردة تعني طلب الفهم وهي عادة في مجال الاستفهام الحقيقي، أما مع التكرار فتعني الفهم مع الاستهجان والرفض، وفي تكرار عبارة «هل أنا حيٌّ»[2] أربع مرات تغير في طبيعة العبارة من سؤال إلى تقرير إلى استغراب إلى استعادة الحياة والتوازن وأنَّه لم يمت.

وأخيراً يتجلى جمال التكرار في قصة رائعة تحمل عنوان «الذهب»[3]، ويتجلى فيها جمال التكرار، فقد تكرر ذكر اسم الزوجة «بطة» وجمالها في أحد عشر موضعاً ولهذا التكرار في كل مرة معنى ومَسُوُّغ.

بطة زوجة رجل تافه اسمه مطشر ويطلق عليه مصران، بطة جميلة، بطة تنتقد زوجها وتصفه بالمجنون، لأنَّه ادعى أنَّهُ وجد كنزاً وكنَّا «نرى بعينيها المكحولتين شكاً وغموضاً وخوفاً»[4].

بطة تخشى أن يستولي الناس على الذهب والناس تأسف على جمالها «لولا بطَّتُهُ ذات العينين المكحولتين التي تأسف على شبابها رجال كثيرون سراً وعلناً»[5]. لكن تطور الأمر «فهذا الكنز يكفي مطشر وبطته الحلوة ألف سنة»[6]. «تركنا بعض محنتنا وما عاد ادعاء بطة أنَّ زوجها ممسوس يعني لنا شيئاً نسينا سواد عينيها»[7].

فشلت بطة في إقناع الناس بجنون زوجها وصرفهم عن كنز زوجها المصران «كل

---

(١) إنفلونزا الصمت، ص٥٠.

(٢) خفايا المجهول، ص٨٦ – ٨٧.

(٣) مجموعة المعدان، ص٦٥ – ٩٠.

(٤) المجموعة نفسها، ص٦٨.

(٥) المجموعة والصحيفة أنفسهما.

(٦) المجموعة نفسها، ص٦٩.

(٧) المعدان، ص٦٩.

القرية باتت على يقين أن بطة مدعية، وأنها تكذب لسبب غامض وبشكل لا يليق بجمالها وعينيها المكحولتين»[1].

٣. الحكمة:

وردت في القصة البصرية أقوال تنم عن حكمة قائلها، ولا يمكن أن ننسبها إلى الموروث الديني أو الأمثال أو التأثر الآني بموقف معين بل هي كلمات انسابت بعفوية من السارد لتخفي وراءها نظرته للحياة وما فيها مثل قول السارد وهو ينسب القول إلى القاص «محمود عبدالوهاب»: «الفجيعة أن تفتح عينيك وتجد عمرك لا يصلح لشيء»[2].

وقول السارد: «الكمال في الإبداع – كما نعلم – شيء مخل بالسمو الأبدي»[3].

وقول السارد: «الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يخون أبناء جنسه»[4].

وقول السارد: «ثمة أدلاء لا يصلون، وصولهم: أنهم لا يصلون»[5].

وقول السارد: «كل شيء يولد صغيراً ويكبر إلا الحزن فهو يولد كبيراً ثم يصغر»[6].

وقول السارد: «النظرة تجدد الرغبة، الرغبة تقود النظرة كي تفتح باباً للحكاية»[7].

وقول السارد: «كل الكلاب تخاف.. الفقر طاغية والجوع امتحان.. وثمة

---

(١) المجموعة نفسها، ص٧٠، كما تكررت ظاهرة تكرار اسم الزوجة «نور» في قصة «نبوءة الماء» للقاص «عبدالحسين العزاوي».

(٢) فراق لا يبلغه الحنين، ص٧٥.

(٣) إفلاطون كمبردج، ص١٥.

(٤) حامل المظلة، ص٨٢.

(٥) مرايا السلحفاة.

(٦) لائحة بأسماء الملائكة، ص٣٩.

(٧) ملاعبة الخيول، ص٧.

الكروش يبرز وجودها الضوء»[1].

وقول السارد: «كل شيء استثنائي: الفقر معول والحرمان صحراء»[2].

فإن يكن اكتشاف الحكمة في الأشياء دالاً على نهايتها من جانب،فإنها من جانب أخر دليل حياة القصة وحيويتها.

(١) لا ظل فوق الجدار القصير، ص٧١.

(٢) اتبع النهر، ص٥٠.

خاتمةٌ بنتائج البحث

خاتمة بنتائج البحث

بعد رحلة شائقة وشاقة وصلت رحلة البحث إلى محطتها لتكشف ما لها وعليها، وكان بحرها مئة وعشرة مجاميع قصصية في مدةٍ زمنيةٍ امتدت ربع قرن من الزمان في أكثر محطات العراق عامة، والبصرة خاصة انعطافاً وتغيراً، وهي السنوات من ١٩٩٠ – ٢٠١٥ تلاطمت فيها أمواج ١,٦٠٢ قصة، لترسم صورة الأدب النثري البصري القصصي الذي يشكل العمق الفقري للأدب العراقي.

وقد وجد الباحث جملة من النتائج تفاوتت بين أنْ تكونَ قانوناً يصلحُ لكل دراسة نثرية قصصية أو أنَّها محلية آنية لمادة البحث – القصة البصرية – حصراً منها.

إنَّ سيئات الشعر العربي هي حسنات النثرالقصصي، وهذه من القوانين العامة التي تصلح لكل دارس للسرد القصصي، ذلك أنَّ العيوب الشعرية من عدم وجود وحدة موضوعية أو استعمال الكلام الهجين أو اللغة الهابطة هي من موارد إثراء القصة.

ومنها أنَّه توجد في البصرة بيئة لغوية خاصة بمجمع القصاصين تقوم بإنتاج الأعمال القصصية وتقدمها وتتداول الأفكار وتشذبها في النتاج الأدبي، منها الأفكار اللغوية ضمناً هذا على نحو مجمل، وتفصيلاً نقول:

١. تشكّل الدراسة الصوتية مجالاً خصباً في دراسة القصة البصرية أو أي قصة في أي بيئة لغوية، ذلك أنَّ الكتابة السردية تعتمد الصوت المكتوب، وما يرافقه من تصور السارد لحركات الشخصية أو الأشخاص في القصة، وقد أبدع القصاصون البصريون بإيجاد وسائل كتابية «فوق لسانية» في المستوى الصوتي.
٢. القصة البصرية صوتياً قصة نورانيَّة تستشرف أملاً رغم أنَّها تحمل ثيمةً حزينةً أو عنواناً قاتماً، لكنها تستشرف أملاً غير منظور.
٣. في التنغيم الصوتي لم يفلت القاص البصري من فكرة نفسية لغوية مفادها

إرعاب المسؤول ليصدق في الجواب، فنجد التنغيم في كل ما له الصدارة في الكلام، ذلك ما صوره السرد القصصي.

ومع القاص البصري دائرة التنغيم، فلم يكتفِ بالتنغيم الصوتي، بل أتبعه بالتنغيم الوصفي (العملي)، إذ يقوم بعملية وصف التنغيم، مثل يغمغم، يُنغم، يقول بتأنٍ، فكأنَّ السارد يطلب من القارئ أنْ ينغم ما بعد هذه الكلمات.

٤. للنغمة بالتكرار والتقطيع الصوتي حيزٌ كبيرٌ في القصة البصرية، سواء كان هذا التقطيع بصوت صائت أو صوت صامت أو صائت صامت، أو تكرار كلمة أو تكرار ذي معنىً أو غير ذي معنىً، وقد ظهرت في القصة البصرية حكاية الصوت ظهوراً واسعاً في أغلب القصص.

٥. القاص البصري – على نحو عام– قاصٌ حذرٌصرفياً لا يضع مفردة فاعلة إلا بعد تطبيق قانون الشاعرية الصرفية، والمقصود بهذا القانون هو أنَّ جمالية السياق ولواحقها من مكان وزمان وحال بأبعاده الثلاثة السارد والمسرود له والسرد هي من تضع المفردة بهذا السياق.

٦. في قاموسه الصرفي – ألغىٰ القاص البصري ما يُعْرَف بالتبادل الصرفي،الذي قامت عليه نظرية كبرىٰ في كتب الدلالة الصرفية؛ فكان يتعاطىٰ مع المفردة الصرفية بحسب المعنىٰ الصرفي البِكْر لها.

٧. في محاولة للانتفاع من الحشد الصرفي للأفعال والصفات تم تطبيق «معادلة بوزيمان» علىٰ أربعة نماذج قصصية فتوصلت إلىٰ معلومات قد تفتح بابا في الدراسة الصرفية كاشفا عن خلجات من كتبه؛ وهي بعدُ دراسةٌ صرفيَّةٌ جامعةٌ للنصِ، لا مُشتِتَةً له.

٨. فَعَّل القاص البصري كثيراً من مفردات اللغة وأحياها بالاستعمال في القصة البصرية، بل جعلها مُسَيِّرَةً للحدثِ، ودالةً عليه ومطورةً له.

٩. الضمير بأغلبية أصواته المهموسة – وهذا ما أشار إليه ابن هشام – قد وفّر لطافة في الخطاب ونشر هدوءاً في أجواء القصة بشكل كامل، فأكثرت منه

القصة البصرية، فكان نصيب الضمير من السرد نصيب الأسد من الفريسة، وقد اختلفت أولويات الضمائر في السرد عنه في النحو، ففي النحو المتكلم، المخاطب، الغائب وفي السرد الغائب، المتكلم، المخاطب.

١٠. في الحمل على اللفظ أو المعنى كان القاص ناظراً إلى طبيعة المحمول، فإنْ كان كمالاً وَيُورِثُ صاحبَه افتخاراً حمله على اللفظ، وإنْ كان نقصاً وفيه انكسارٌ وهزيمةٌ نفسيةٌ حمله على المعنى.

١١. يتحد القصاصون البصريون بخصائص لغوية وفنية في جوهرها ويتفاوتون في تحليلها، فالسرد بضمير الغائب عند الطبقة المعاصرة وغلبة السرد بضمير المتكلم على جيل السبعينات والثمانينات، وهذا مواكب للحداثة.

١٢. السرد بضمير الغائب والسرد بضمير المتكلم لا يمكن عزل موضوعاتهما بعضاً عن بعض، فكثيراً ما تبدأ القصة بضمير الغائب ثم يدخل طرفاً في الأحداث بضمير المتكلم «الأنا المشارك» أو «الأنا البطل»، لكن إجمالاً نقول: إنَّ السرد بالضمير الغائب تناول موضوعات السقوط الأخلاقي، الجنس، الجنس المحرم، أمَّا الموضوعات السردية بضمير المتكلم فقد تناولت المفارقة السياسية، الغربة، هموم المستقبل.

١٣. أيقنَ القاص البصري أنَّ تركيبة (المصدر أو المشتق مع الضمير المنصوب المنفصل) أقوى في التأثير النفسي والتعبير السردي من (تركيبة الفعل المتعدي إلى مفعولين مع الضمير المنصوب المنفصل)، فأكثر من الأول دون الثاني.

١٤. مع الضمائر المتصلة فرَّق السارد البصري بين نوعين من الاتصال: اتصال بالذات، واتصال بالغير، فتعبير جئتك أقوى من جئت إليك؛ لأن الثاني يفترض مسبقاً مسافة يجب أنْ تقطع وبعداً ظاهراً أو باطناً يجب أنْ يتلاشى.

١٥. قلَّ سرد الكينونة والكنتية في القصة البصرية، وهو دليل على نضجها وعالميتها.

١٦. نجح القاص البصري في إخفاء ذات الكاتب إلى حد كبير في أغلب القصص والمجاميع.
١٧. التجريد قليل جداً في القصة البصرية، وإنْ وجد فهو من النوع الثاني (غير المحض).
١٨. نادراً ما نجد في القصة البصرية الاسترجاع والاستباق، وهذا من موارد الضعف في القصة البصرية.
١٩. التناوب بين الضمائر له أثره في القصة البصرية وحضوره، فشكل سمةً لها وعلامةً عليها إذ اصبحت تُعْرف به.
٢٠. حرص القاص البصري متأثراً بالنقاد الذين قرأوا له وقرأ لهم على الوقفة البرختية في كل قصة تقريباً.
٢١. استشعر القاص البصري في الضمير المنعكس قوة في التعبير لشدة تقارب الفعل والمفعول به، لكن بقي هذا الاستعمال استعمالاً شخصياً لم ينتشر ليصبح ظاهرة في القصة البصرية؛ فلم يستعمل الضمير المنعكس غير المباح نحوياً إلَّا ما ندر، أمَّا الضمير المنعكس المباح نحوياً فكان حضوره قوياً في القصة البصرية.
٢٢. ميَّز السارد بين تركيبَين استعملهما في القصة البصرية الأول (ها أنا) للدلالة على مجرد الحضور الجسدي، مع عدم الاستعداد النفسي، وتعبير (ها أنا ذا) الذي يدل على قوة حضور المحب الراغب في المكان أو الزمان أو الأشخاص المُلتزِ للحال، وهذا الأمر يسري على كل التراكيب الأخرى (ها أنت ذا – ها أنت – ها هو ذا – ها هو).
٢٣. استعمل القاص البصري تركيبي (لولاك) و (لولا أنت) بعناية خاصة فلم يرد في القصة البصرية (لولا أنت)؛ لأنَّه منفرد بالوحدانية بخلاف تعبير (لولاك، لولاه، لولاهم، لولاهن) لأنها غير منحصرة بأحد بل يستطيع أي شخص أن يقوم بها.

٢٤. قبلت القصة البصرية في سردها عود الضمير على غير مذكور وهذا أمر يأباه النحو ويرفضه؛ لأنه غير موجود بل يُستشعر وجوده في ضوء السياق.

٢٥. اللفظ المؤنث أولى بقوة التعبير في القصة؛ لأن المستور الأنساني (أنثى) وهي أولى بالمستور المعرفي (الحقيقة).

وفي ضوء هذه الفكرة كانت ثريا النص المؤنثة أقوي تأثيراً قصصيا في مَنْ قصَّ أو قُصَّتْ عليه أو لكثرتها بالحقائق والمسلمات الدفينة في النفس الأنسانية؛ بخلاف العنوان المذكر فهو إلى السطحيَّة أقرب بشكل عام.

٢٦. استعمل القاص البصري الروابط سواء كانت ظروفاً أو حروفاً أو ربطاً إحالياً أو ربطاً سياقياً (صفرياً) أو اعتراضياً أو حوارياً أو ترقيمياً استعمالاً يدل على مهنيَّة وخبرة كبيرة.

٢٧. في التراكيب أكثر القاص البصري من الوصف البسيط المركب والانتشاري بما يتناسب مع السرد القصصي.

٢٨. ارتكب السرد البصري بعض المحذور النحوي مثل نداء الضمير، دخول أل على الفعل المضارع، اجتماع فاعلين «لغة أكلوني البراغيث»، العطف على الضمير المتصل المرفوع من دون إعادة الضمير، تأخير ما حقه التقديم بما له الصدارة بالكلام.

٢٩. كانت التراكيب الغالبة في القصة البصرية هي:

أ. الاستفهام بنوعيه المؤطر وغير المؤطر: فالتساؤلات في القصة جزء من السرد البصري، لعل إجابته تشمل المجموعة كاملة، أوهي واحدة من مهام القصة ايجاد سؤال يُجيب عنه القارىء.

ب. النداء: كَثُرَ نداء الجمادات، وما لا يَعْقل في القصة البصرية ونداء المصادر مقروناً بالاستغاثة أو من دونها، بمعنى أنَّ النداء في القصة خرج إلى غرض بلاغي آخر وهو التعجب.

ج. الاستثناء: كَثُرَعند القاص البصري الاستثناء بالضمير المرفوع المنفصل (إلاّ أنا)، وقلّ وجود الضمير المتصل المنصوب (إلَّاكَ) والأخير غير مستساغ نحوياً.

د. التعجب: أهمل القاص البصري صيغة التعجب (أفعل به) واستعمل (ما أفعله) إضافة إلى التعجب السماعي.

ه. استعمل القاص البصري بعض التراكيب القديمة: مثل (لايني)، (بعد لأي).

و. اختفاء التعليل في القصة البصرية: فلم تظهر نصوص تعليلية وإنْ ظهرت حروف التعليل.

ز. ابتعد القاص البصري عن التراكيب الحداثوية: مثل دخل حروف الجر على المنفي المعرف بـ (أل) مثل:(إلى اللاأدري)، فلم يرد إلَّا نادراً.

٣٠. القاص البصري قد يقوم أحياناً بكسر البناء النحوي وأحياناً يقع في اللحن؛ الأول بإرادته، والثاني توهماً منه وشبهة وخطأ: أمَّا في الأول فيعرف أنَّه كسر قواعد النحو توهماً منه أنَّه سيرسم صورة سردية أقوى من التي رسمتها قواعد النحو له، فيقوم بتكرار المفردة بصورتين رسماً للصورة السردية المتوخاة مرة، وجبراً لما كسر من البناء النحوي مرة أخرى.

٣١. مصطلح ثريا النص مصطلح معروف متداول عند قصاصي البصرة ونقادها، وهو من نوع المفتاح والإشارة، وقد رفع القاص البصري شعار (ليس لدي ما أخفيه ليس لدي ما أخاف منه، ليس لدي ما أغمغم حوله، لست من أصحاب نصف الحقيقة، نصف الجواب، نصف الموقف)، بل إنَّ أغلب العنوانات هي عنوانات استباقية تعطي فكرة عن مضمون القصة.

٣٢. لا يوجد عنوان لا ينطبق على المعنون أو عنوان مخادع والعنوان ذو المفردتين وهو العنوان المهيمن، وقد ابتعد القاص من العنوان الإنشائي، وخاصة بصيغة النداء.

٣٣. المجاميع القصصية على نوعين:

أ. مجموعة قصصية لقاص واحد، وهي أغلب المجاميع القصصية.

ب. مجموعة عناوين جامعة لنتاج أكثر من قاص وقد تم تقسيم العنوانات نحوياً، وقد كشف هذا التقسيم عن قوانين سردية يكشفها العنوان نحوياً، وترسم ملامح القصة رسما خفيا

٣٤. القاص ابن البيئة التي عاش فيها، ورغم انتشار الفنتازيا في المجتمع الجنوبي فقد تخلصت القصة البصرية من تأثيره أو التأثر به، وكذلك ابتعدت عن الرؤيا الحُلُمِيَّة، لكنها مثل غيرها من الآداب الروائية الأخرى تأثرت بالنبوءة واستشرف الغيب.

٣٥. اقتحمت القصة البصرية المحذور اللغوي (الجنس، الدين، السياسة)؛ لكن تفاوتت نسبة هذا الاقتحام من قاص آخر، ومن مفهوم لآخر.

٣٦. الأسلبة هي مادة لغوية لا أدبية، وهي تعني جملة أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب، ولم يوفها الأدب حقها وأغفلها علماء اللغة، ظناً منهم أنَّ ما كَتَبَ «ميخائيل باختين» هو لدارسي الأدب، على حين أنَّ كتاب «الخطاب الروائي» لباختين كتاب لغوي بحث النتاج الأدبي، وهذه الحقيقة غائبة عن دارسي الأدب واللغة «إنَّ باختين لغوي لساني في كل ما كتب وليس ناقداً أدبياً».

٣٧. أكثر القاص من العلامات المؤنسة، وهي ما يستحضره القاص في قصته من بيئته إنسانياً ومكانياً وزمانياً، استشعاراً للأمان وتوفيراً لأجواء قصة يمتلك فيها حرية القول واستعمال مفردات وتعبيرات بصرية على لسان الشخصيات والإكثار من ذكر أماكن معروفة وبارزة في حياتها الاجتماعية والتراثية والحضارية والإبداعية، وقد حول بعض الأشخاص إلى رموز، فـ«رازقية وحامد» تحولا إلى رمز للحب من طرف واحد، وقد عبّر القاص عن حبه للبصرة الجميلة – والتي كانت جميلة يوماً ما – بذكر أسماء الأنهار التي جفت.

٣٨. استعمل القاص البصري في التوارد والرصف المتضايفات التي تتوارد تـواردا محتملاً احتمالاً قريباً أو بعيداً، وقد حاول الابتعاد عن التوارد والرصف القديم المستهلك.

٣٩. لم يشكل الانكسار اللغوي ــ وهو دخول لغة أخرى على القصة ــ ظـاهرة في القصة البصرية، بل ورد نادراً والأسباب معينة أهمهـا الاغـتراب الجسـدي أو النفسي أو هما معاً.

٤٠. التكرار ظاهرة في السرد العالمي، فضلاً عن السرد البصري، وللتكرار أهـداف بعضها صوتي وبعضها دلالي وما كانت فكرة (المهيمنـة) لتتضـح لـولا وجـود التكرار بأحد نوعيه اللفظي أو المعنوي، كما أن التكرار المتباعد نوع مـن أنـواع الربط القصصي، وفي حديث النفس؛ فإن التكرار نوع من أنواع تأنيب الـنفس ومحاسبتها، وتكرار السؤال يخرج به إلى الاستهجان والرفض.

٤١. ورد في القصة أقوال تشير إلى حكمة قائلها هي ليست شـعراً منثـوراً وليسـت من المأثور، وإنَّما هي وليدة القصة كما أنَّ القصة وليدة المعاناة والمكابدة.

قائمة المجاميع القصصية

١. **أحمد إبراهيم السعد:**

الجرح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م، بغداد، العراق.

جغرافيا الصور، دار الينابيع، الطبعة الأولى، دمشق- سوريا، ٢٠٠٩م.

جناحان من ذهب، دار الشؤون الثقافية، الطبعة الأولى، بغداد، ٢٠٠٧م.

٢. **إحسان وفيق السامرائي**:قاص وصحفي وفنان، درس الإعلام والصحافة في كلية الآداب، ودرس الفنون الجميلة، يقيم في البصرة، أصدر جريدة المرفأ.

الأنهار السبعة، دار مارثاسورم، البصرة، ٢٠٠٨م.

٣. **باسم الشريف**: قاص وإعلامي، عضو اتحاد الأدباء والكتاب،عضو في المشغل السردي، عضو ملتقى الأمل الإبداعي، وجماعة البصرة أواخر القرن العشرين.

سعادات الأمكنة المضاعة، الطبعة الأولى، مط الرواسم، بغداد، ٢٠١٦م.

شواهد الأشياء، إصدارات جيم، الطبعة الأولى، البصرة، ٢٠١٤م.

٤. **باسم القطراني**: تولد البصرة ١٩٦٢م، قاص وروائي، بكالوريوس لغة انكليزي، مدير إعلام تربية البصرة.

أنفلونزا الصمت، شركة آسياسيل للاتصالات، البصرة، ٢٠٠٧م.

إنتاج المشغل السردي (مجموعة من القصاصين).

بقعة زيت (مجموعة من القصاصين)، أول عمل في المشغل السردي في البصرة، الإصدار الأول، السنة الأولى، مطبعة الغدير، البصرة، شتاء ٢٠٠٦م.

٥. **بندر جاسم حمد السعد**: تولد البصرة ١٩٥٢م، قاص وباحث.

كناري جنة عدن، مطبعة بيت الصحافة في العراق، ٢٠١١م.

البصرة أواخر القرن العشرين: إحدى عشرة مجموعة قصصية تمثل أدب الاستنساخ في نهاية القرن العشرين، صدر العدد الأول منها في أيار ١٩٩١م، الثاني بتاريخ ٣١/ ١٢/ ١٩٩١م، الثالث بتاريخ ١٢/ ٧/ ١٩٩٢م، الرابع بتاريخ ٢٠/ ٦/ ١٩٩٣، والخامس في ربيع ١٩٩٤، والسادس في صيف ١٩٩٤، والثامن١٩٩٦، والعدد التاسع في عام ١٩٩٨م، والعدد العاشر في شتاء عام ١٩٩٩، والحادي عشر والأخير في تموز ٢٠٠١ بعنوان خاتمة القرن.

٦. **جابر خليفة جابر**: قاص وروائي،عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، ماجستير في تاريخ الأندلس، أحد مؤسسي جماعة البصرة أواخر القرن العشرين، نائب سابق في البرلمان لدورة واحدة.

أصوات أجنحة جيم، إصدارات جيم، الطبعة الأولى، مط القضاء، النجف، ٢٠٠٩م

الرجل الغريق، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.

٧. **حسن الظفيري**: تولد البصرة ١٩٥٠م،بكالوريوس آداب لغة عربية/ جامعة البصرة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، له كتاب القصة القصيرة في البصرة الواقع والطموح.

يارا، دار الينابيع، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠٠٩م.

٨. **حيدر الأسدي**: تولد البصرة عام ١٩٨٧م، صحفي وناقد وكاتب، ماجستير في الأدب والنقد، عضو بيت الصحافة في العراق، حاليا مدير الإعلام في شركة نفط البصرة، مدير مؤسسة النور للإعلام في العراق ومقرها السويد.

أريج، مطبعة الأنوار، البصرة، ٢٠١٠م.

٩. **خولة جاسم الناهي**: تولد البصرة ١٩٧١م، قاصة ومترجمة وكاتبة صحفية، بكالوريوس في الأدب الإنجليزي، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، عضو اتحاد المترجمين.

لائحة بأسماء الملائكة، مطبعة شركة الغدير، الطبعة الأولى، البصرة، ٢٠١٣م.

١٠. **ربيع عودة**: عمل في الصحافة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

بيت العصافير، مطبعة تموز، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠١٣م.

العصافير تعشق اللون الأزرق، آفاق الإعلامية، البصرة، ٢٠٠٧م.

١١. **رمزي حسن**:

ذاكرة الزمن، مطبعة تموز، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

فراشة على غصن ميت، إصدار اتحاد الأدباء في البصرة، مطبعة النخيل، الطبعة الأولى، البصرة، ٢٠٠٩م.

١٢. **ريسان جاسم عبد الكريم**: البصرة (١٩٤٠ - ٢٠١٦) عضو جماعة ١٢ قصة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين.

سيزيف، رؤى للطباعة والنشر، ٢٠١٥م.

١٣. **سعيد حاشوش**: تولد ١٩٥٩م، قاص وروائي وإعلامي، بكالوريوس آداب لغة عربية، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، مسؤول قناة البصرة الفضائية.

قوس قزح أبيض، مطبعة السلام، ٢٠٠٧م.

١٤. **صلاح عيال**: تولد البصرة ١٩٦٢م، قاص و إعلامي ومدير إعلام الماء والمجاري، بدأ النشر ١٩٨٦م، نشر قصصه في المجلات والصحف العراقية.

مرايا السلحفاة، منشورات اتحاد الأدباء العراقيين، مطبعة مؤسسة عبدالعزيز البابطين، ١٩٩٩م.

١٥. **ضياء يوسف جندو**: تولد البصرة ١٩٤٩م، عضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين.

خارطة أيوب، اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، مطبعة تموز، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠١٤م.

١٦. **طاهر ظاهر حبيب**: تولد البصرة ١٩٤٩م، عضو جماعة ١٢ قصة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين.

ذاكرة الميتين، البصرة، ٢٠٠٦م.

فراق لا يبلغه الحنين، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، دار الينابيع، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠١٠م.

١٧. **عباس الساعدي**:

شغف الرؤيا، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا، ٢٠١١م.

١٨. **عبد الله طاهر**: تولد البصرة ١٩٥٠م، غادر العراق عام ١٩٨٠م، يقيم بين البصرة وأمستردام.

أفلاطوني كمبردج، دار أزمنة، الطبعة الأولى، عمان الأردن، ٢٠١٢م.

١٩. **عبد الاله عبد الرزاق**:

حفل لمدينة ميتة، ٢٠١٥م.

٢٠. **عبد الأمير محسن**: تولد البصرة ١٩٦٣م، قاص، عضو في جماعة البصرة أواخر القرن العشرين، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

قطيع أسود من السنوات، مطبعة تموز، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠١٢م.

٢١. **عبد الجبار الحلفي**: تولد البصرة، قاص وناقد في الأدب، دكتوراه في الاقتصاد، خبير نفطي، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

ما وراء السحب، مطبعة رند، الطبعة الأولى، دمشق- سوريا،٢٠١٠م.

٢٢. **عبد الحسين العامر**: تولد البصرة ١٩٤٣م، قاص وروائي وصحفي، عضو في اتحاد الأدباء والكتاب العرب، عضو جماعة ١٢ قصة.

مرزوك...الإيقاعات الضائعة، الطبعة الأولى، البصرة، ٢٠٠٧م.

٢٣. **عبد الحليم مهودر**: قاص كاتب مسرحي، تولد عام ١٩٥١م، عضو اتحاد الكتاب العرب، احد مؤسسي المشغل السردي، له أفلام وثائقية وقصيرة.

ذاكرة الحكايات حكايات مهودر الساخرة، البصرة، ٢٠١٥م.
ظل استثنائي، الطبعة الأولى، البصرة، ١٩٩٨م.

٢٤. **عبد الرضا المادح**: تولد البصرة ١٩٥٥م، ماجستير تكنولوجيا المكائن، مقيم في السويد، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

درب التبانة، دار الينابيع، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠١٠م.

٢٥. **عبد الستار العاني**: تولد ١٩٤٠م، قاص وشاعر، عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، مدير مصرف متقاعد.

الاغتيال، دار الينابيع، الطبعة الأولى، دمشق-سوريا، ٢٠١٠م.

٢٦. **عبد الصمد حسن**:

طيور رمادية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ٢٠٠٠م.

٢٧. **عبد الحسين الغراوي**: قاص وصحفي، عضو في نقابة الصحفيين العراقيين، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

حب آخر لكارينكا، دار الينابيع، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠٠٩م.
حلم لرجل نصف نائم، مطبعة أمل الجديدة، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠١٤م.
وحيداً يسافر القمر، دار الينابيع، الطبعة الثانية، دمشق- سوريا، ٢٠١١م.
نبوءة الماء، مطبعة أمل الجديدة، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠١٣م.
المجموعة القصصية الكاملة، مطبعة أمل الجديدة، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠١٥م.

٢٨. **عبد الكريم السامر**: تولد البصرة ١٩٥٩م، بكالوريوس آداب إنجليزي، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

ثلاثية الشجرة، دار الكتب، الطبعة الأولى، البصرة، ١٩٩٦م.

٢٩. **عدنان علي شجر**:

خواطر عاشق في زمن ما، مطبعة النخيل، البصرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

٣٠. **عزيز داخل**: قاص وشاعر، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

ذاكرة الرمل، مطبعة أرض الغري، النجف، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

٣١. **علاء شاكر**: تولد البصرة ١٩٦٢م، ترجمت قصته (أصابع الجزر) إلى ثلاث لغات.

خط أزرق خط أحمر، مطبعة الرواسم، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.
رجل في عقل ذبابة، مطبعة النخيل، الطبعة الأولى.

٣٢. **علي إبراهيم عبود**: تولد البصرة ١٩٥٥م، قاص مختص بأدب الطفل، عضو نقابة الصحفيين، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

أيام، مطبعة الغدير، الطبعة الأولى، البصرة، ٢٠١٥م.

٣٣. **علي أبو عراق**: شاعر وصحفي وكاتب، يمتهن طباعة الكتب.

مقامات النخل، الطبعة الأولى، مطبعة رند، دمشق، ٢٠١٠م

٣٤. **علي جاسم شبيب**: تولد البصرة ١٩٤٦م، قاص وروائي، مختص بروايات الناشئة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

الأفق ضيق أيتها الإوزة، مطبعة البصرة، ١٩٩٩م.

٣٥. **علي عباس خفيف**: تولد البصرة ١٩٥٠م، قاص وروائي، بكالوريوس علوم فيزياء، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

منزل الغبار، الطبعة الأولى، مطبعة دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٨م.

٣٦. **عيسى عبد الملك**: تولد البصرة ١٩٣٨م، قاص وصحفي، بكالوريوس علوم اقتصادية، جامعة البصرة، خريج ١٩٧٦م، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

الحزن على طريقة وردة، الطبعة الأولى، مطبعة رند، دمشق، ٢٠١٠م.
خريف الخوف، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا، ٢٠١٣م.
ضفائر طيبة، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا، ٢٠١٤م.

٣٧. **فاروق السامر**: تولد البصرة ١٩٤٩م، خريج معهد إعداد المعلمين، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

الرسم على ظهور النساء، الطبعة الأولى، دار الينابيع، دمشق، ٢٠١٠م.

٣٨. **فـرات صـالح**: تولـد البصرـة ١٩٦٣م، شـاعر وقـاص، بكـالوريوس إدارة واقتصاد، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

عربة تحرسها الأجنحة، الطبعة الأولى، دار الصباح، ٢٠٠٧م.

٣٩. **قصي الخفاجي**: تولد البصرة ١٩٥٥م، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، عضو جماعة البصرة أواخر القرن العشرين، فاز بجوائز عربية كبيرة.

آخر السلالات، الطبعة الأولى، تموز،٢٠١٢م.
الأوديبي، البصرة.
سطوة الكارثة، البصرة.
وقت سري، الطبعة الأولى، البصرة،٢٠١٥م.
ينهمر الثلج، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا، ٢٠١٥م.

٤٠. **كاظم الأحمدي**: (١٩٤٤ – ٢٠٠٨)، بكـالوريوس لغـة عربيـة، عضـو اتحـاد الأدباء والكتاب العراقيين.

أرض القهرمان، الطبعة الأولى، دار الجواهري، دمشق سوريا، ٢٠١٣م.
تراص الأنا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦م.

٤١. **كاظم الحلاق**: قاص وشاعر، مقيم في أمريكا.

ظل النعاس، الطبعة الأولى، مطبعة جيكور، البصرة، ١٩٩٧م

٤٢. **كامل فرعون عيـادة**: قـاص وناقـد، دكتـوراه في الأدب العـربي، عضـو اتحـاد الأدباء والكتاب في البصرة، عضو في جماعة البصرة أواخر القرن العشرين.

الخارج من ظله، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا، ٢٠١١م.

٤٣. **كريم عباس زامل**: تولد البصرة ١٩٦٠م، قاص وناقد، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، عضو في جماعة البصرة أواخر القرن العشرين.

أحفاد العروس، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا،٢٠١٣م.
وجوه ضائعة، الطبعة الأولى.

٤٤. **لؤي حمزة عباس**: تولد البصرة ١٩٦٥م، دكتوراه في الأدب العربي الحديث، عضو في جماعة البصرة أواخر القرن العشرين.

إغماض العينين، دار أزمنة، ط١، ٢٠٠٨م، الطبعة الثانية ٢٠١٦م، عمان، الأردن.
حامل المظلة، الكتب خان، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.
ملاعبة الخيول، الطبعة الأولى، دار السَّياب، ٢٠٠٩م.
العبيد، الطبعة الأولى، دار أزمنة، الأردن، ٢٠٠٠م.
على دراجة في الليل، الطبعة الأولى، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م.

٤٥. **مجيد جاسم العلي**: تولد البصرة ١٩٤٣م، قاص وروائي ومترجم، بكالوريوس آداب إنجليزي، رئيس اتحاد الأدباء والكتاب لدورة واحدة، سجين سياسي في الثمانينيات.

جراد من حديد، الطبعة الأولى، مطبعة النخيل، العشار البصرة، ٢٠٠٩م.
خفايا المجهول، الطبعة الأولى، المطبعة العربية، البصرة،٢٠١٠م.
اللوحة، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨م.

٤٦. **محمد خضير**: تولد البصرة ١٩٤٢م، خريج دار المعلمين، متقاعد، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، إعماله مترجمة إلى العديد من اللغات.

حدائق الوجوه، مطبعة المدى، الطبعة الأولى، دمشق سوريا، ٢٠٠٨م.

رؤيا خريف، مؤسسة عبد الحميد شومان، ١٩٩٤م.

٤٧. **محمد سعدون السباهي:**

ضباب كأنه الشمس، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.

٤٨. **محمد سهيل أحمد:** تولد البصرة ١٩٤٨م، قاص ومترجم، بكالوريوس لغة إنجليزية، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، يعمل حالياً في الصحافة.

اتبع النهر، الطبعة الأولى، مط البصرة، ٢٠١٠م.
الآن أو بعد سنين، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٥م.

٤٩. **محمد عبد حسن:** قاص وروائي، عضو جماعة البصرة أواخر القرن العشرين.

أن تنتظر لا شيء، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا، ٢٠١٤م.
الطوفان، الطبعة الأولى، أزمنة، الأردن، ٢٠٠٢م.

٥٠. **محمد المادح:** تولد البصرة ١٩٤٣م، قاص وفنان وكاتب مسرحي، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

بقايا ضباب، الطبعة الأولى، مطبعة الغدير، البصرة، ٢٠١٢م.

٥١. **محمود الظاهر:**

تقاطع الأزمنة، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٤م.
الممرات، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠م.

٥٢. **محمود عبد الوهاب:** (١٩٢٩ - ٢٠١١) قاص ومسرحي ومترجم، بكالوريوس آداب لغة عربية، من مؤسسي اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

رائحة الشتاء، الطبعة الثانية، مطبعة النخيل، شارع الكويت البصرة، ٢٠٠٩م.

مجموعة من كتاب القصة، لاعبو السرد: مجموعة سردية ضمت معظم قصاصي البصرة، ضمت ٣٩ قصة لتسع وثلاثين قاصاً.
المشهد القصصي في البصرة، الطبعة الأولى، نشر اتحاد الكتاب والأدباء في البصرة ٢٠١٥م.

٥٣. **مصطفى حميد جاسم:** تولد البصرة ١٩٧٠م، قاص وإعلامي، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

ليلة المطر الأسود، الطبعة الأولى، مطبعة النخيل، البصرة، ٢٠٠٩م.

٥٤. **مظفر لامي:**

مدن أخرى، دار الينابيع، دمشق سوريا، ٢٠١٠م.

٥٥. **مهتدى مهدي:**

المصور وقصص أخرى، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا، ٢٠١٢م.

٥٦. **ميثم سلمان:**

دراهم الخلافة، دار أزمنة، عمان الأردن.

٥٧. **ناصر الأسدي:** قاص وشاعر وباحث، دكتوراه في النقد الحديث، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة.

لا ظل فوق الجدار القصير، الطبعة الأولى، دار أزمنة، ٢٠١٢م.

٥٨. **ناصر قوطي:** قاص وتشكيلي، تولد عام ١٩٥٩م في البصرة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب، مقيم في ألمانيا.

عمق، الطبعة الأولى، مطبعة النخيل، البصرة، ٢٠٠٥م
غرباء، مطبعة السلام، البصرة.

ما تبقى من البياض، الطبعة الأولى، مطبعة النخيل، البصرة.

٥٩. **نبيل جميل**: تولد البصرة ١٩٦٧م، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، الفائز بالجائزة الأولى عن قصته (لحظة غير منتهية) في مسابقة مجلة العربي.

حارس المزرعة، الطبعة الأولى، مطبعة النخيل، البصرة، ٢٠٠٥م.
الصعود إلى الأسفل، دار الينابيع، ٢٠١٠م.
نار الظهيرات الصعبة: كتاب فنارات ٢، فيها ١٢ قصة، مجموعة من القصاصين، أصدرها اتحاد الأدباء والكتاب، مطبعة السراج، البصرة، ٢٠٠٤م.

٦٠. **وارد بدر السالم**: قاص وروائي وصحفي، رئيس تحرير مجلة الطليعة الأدبية، عضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين.

البار الأمريكي، الطبعة الثانية، مطبعة سطور، بغداد، ٢٠١٥م.
المعدان، الطبعة الأولى ١٩٩٥، الطبعة الثالثة ٢٠١٥، دار سطور، بغداد.

٦١. **ودود حميد**: تولد البصرة ١٩٣٨م، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، رئيس مجلة فنارات.

ممر الضوء، مطبعة الغدير، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.

٦٢. **ياسين شامل**: تولد البصرة ١٩٥٧م، قاص وروائي، بكالوريوس هندسة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب.

انكسارات مرئية، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق سوريا، ٢٠١٢م.
كرسي بالمقلوب، مطبعة البصرة.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أوّلاً: الكتب المطبوعة

- ائتلاف النُصَرة فِي اختلاف نُحاة الكوفةِ والبصرة، عبداللطيف بن أبي بكر الشرجي الزبيدي (ت٨٠٢ هـ)، تح: د. طارق الجنابي، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧م.
- أبحاث صرفية، د. خديجة زياد الحمداني، الطبعة الأولى، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠م.
- أبحاث في السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر الدورة الثالثة والعشرون، الطبعة الأولى، مطبعة الهيئة العامة للقصور الثقافية، محافظة مطروح،القاهرة، ٢٠٠٨.
- أبجد العلوم أو الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، صديق بن حسن القنوجي (ت ١٣٠٧ هـ - ١٨٨٩م)، إعداد عبدالجبار زكّار، دمشق، ١٩٧٨.
- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، د. محمد العبد،الطبعة الأولى،دار المعارف،القاهرة،١٩٨٨م.
- أبنية الأفعال المجردة في القرآن الكريم ومعانيها ــ دراسة صرفية دلالية ــ أحلام ماهر محمد حميد، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٩.
- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة،رومان ياكوبسن،ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم،الطبعة الثانية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،٢٠١١م.
- الإتقان فِي النحو وإعراب القرآن، أ د. هادي نهر، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م.
- ارتشاف الضرب من لسان العرب، أبو حيان الأندلسي (ت٧٤٥ هـ)، تح: د.

رجب عثمان محمد، مراجعة: د. رمضان عبد التواب، الناشر: مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٨م.

- أركان الرواية، أ. م فورستر، ترجمة موسى عاصي، الطبعة الأولى، مطبعة جروس برس، طرابلس – لبنان، ١٩٩٤.
- أركان القصة، تأليف أ. م. فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، راجعه حسن محمود، دار الكرنك، القاهرة – جمهورية مصر العربية.
- الأدب والدلالة، تزيفيتان تودوروف، ترجمة محمد نديم حشفة، الطبعة الأولى، مطبعة مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ١٩٩٦.
- الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، ط ٩، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، ٢٠٠٤م.
- أساسيات علم لغة النص مدخل إلى فروضه ونماذجه وعلاقاته وطرائقه ومباحثه، علماير وآخرون، ترجمة وتعليق أ. د. سعيد حسن بحيري، الطبعة الأولى، طبعة دار اللقب ناشرون، نشر مكتبة الزهراء، القاهرة، ٢٠٠٨م.
- أساليب المعاني في القران، السيد جعفر السيد باقر الحسيني، الطبعة الثانية، مط بوستان، طهران، ١٤٣٠هـ.
- الاستعمال الأيديولوجي للثقافة (صِدام الحضارات أنموذجاً)، محمد عطوان، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة،،بيروت، لبنان،٢٠١٧م.
- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، د. ياسين النصير، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.

- أسرار الحروف، أحمد زرقة، الطبعة الأولى، دار الحصاد، دمشق – سوريا، ١٩٩٣.
- أسرار العربية، لأبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد المعروف بـ (ابن الأنباري) (ت٥٧٧ هـ)، تح: د. فخر صالح قداره، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥م.
- أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة أحمد مختار عمر، ط الثامنة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربيّة، د. مجيد عبد الحميد ناجي، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤م.
- الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشايب، الطبعة العاشرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م.
- الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، د. سعد مصلوح، الطبعة الثالثة،عالم الكتب،القاهرة،١٩٩٢م.
- أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، د. حسن طبل، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، القاهرة – جمهورية مصر العربية، ١٩٩٨.
- أسلوبية القصة، دراسة في القصة القصيرة العراقية، د. أحمد حسين الجار الله، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٣.
- الأسلوب والنحو(دراسة تطبيقية)، د. عبد الله جبر، الطبعة الأولى، دار العودة،الإسكندرية،١٩٨٨م.
- الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تح: د.

عبدالعال سالم مكرم، الطبعة الثالثة، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣م.

- أصالة علم الكلام، د. محمد صالح محمد السيد، الطبعة الأولى، دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ١٩٨٧م.
- إصلاح المنطق، ابن السكيت، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة - مصر، د. ت.
- أصوات العربية بين التحول والثبات، د. حسام سعيد النعيمي، الطبعة الأولى، سلسلة بيت الحكمة، جامعة بغداد، ١٩٨٩.
- أصوات اللغة، د. عبدالرحمن أيوب، ط الثانية، مطبعة الكيلاني، مصر، ١٩٦٨.
- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، الطبعة الثالثة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١.
- أصوات وإشارات، دراسة في علم اللغة، أ. كوندراتوف، ترجمة أدوريوحنا، مطبعة الجمهورية، ١٩٧١م.
- أصول البحث، د. عبدالهادي الفضلي، مطبعة دار المؤرخ العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٢.
- أصول تحليل الخطاب في النظريّة النحويّة العربيّة، محمد الشاوش، الطبعة الأولى، طبع كلية الآداب، منّوبة، تونس، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١م.
- الأصول في النحو، لأبي بكر بن السراج (ت ٣١٦ هـ)، تح: د. عبد الحسين الفتلي، الطبعة الثالثة، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٨م.
- أصول النحو عند السيوطي بين النظريّة والتطبيق، د. عصام عبد فهمي أبو

غريبة، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

- الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ترجمة نجيب لفتة،الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠م.
- إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، الحسين بن أحمد بن خالويه (ت ٣٧٠ هـ)، دار التربيّة للطباعة والنشر، بغداد، د. ت.
- إعراب الجمل وأشباه الجمل،الطبعة الخامسة، مطبعة دار القلم العربي، حلب، سوريا، ١٩٨٩م.
- إعراب القرآن الكريم وبيانه، أ. محيي الدين الدّرويش، مطبعة اليمامة، ط السابعة، دمشق – سوريا، ١٩٩٩م.
- الإعراب المحلي للمفردات النحويّة، حسين منصور الشيخ، الطبعة الأولى، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ٢٠٠٩م.
- الإملاء الواضح، عبد المجيد النعيمي ودحام الكيال، الطبعة السادسة،مطبعة الرصافي، بغداد، ١٩٨٧م.
- إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، الطبعة الأولى، دار أندرليه، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.
- الإنصاف فِي مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفِيين، عبدالرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري(ت ٥٧٧ هـ)، تح:محمد محيي الدين عبدالحميد،دار إحياء التراث العربي، القاهرة د. ت.
- انفتاح النسق اللساني دراسة في التداخل الاختصاصي، د. محيي الدين محسّب، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ٢٠٠٨.

- الاقتراح فِي علم أصول النحو، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ)، تح: د. حمدي عبدالفتّاح مصطفىٰ، الطبعة الثالثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧م.
- أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، د. فاضل مصطفىٰ الساقي، الطبعة الأولىٰ، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ١٩٧٧م.
- أمالي ابن الحاجب، لأبي عمرو عثمان بن الحاجب (ت ٦٤٦ هـ)، تح: فخر صالح سليمان قداره، دار الجبل، بيروت، دار عمار، عمان، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩م.
- أمالي ابن الشجرَّي، هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسني العلوي (ت٥٤٢ هـ)، تح: د. محمود محمد الطناحي، الطبعة الأولىٰ، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٢م.
- الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل، مكارم الشيرازي، مطبعة الأمير، ١٩٩٧م.
- أنا وأنت،مارتن بوبر، ترجمة د. علي محمود مقلد،الطبعة الأولىٰ،دار المعرفة الجامعية،بيروت، لبنان، ٢٠١٠م.
- انشطار الرؤيا (قراءات سيميائية في الشعر والقصة)،عبد الهادي أحمد الفرطوسي،الطبعة الأولىٰ، مكتبة إبداع، النجف،٢٠٠٢م.
- انفتاح النسق اللساني (دراسة في التداخل الاختصاصي)، د.محيي الدين محسَّب،الطبعة الأولىٰ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،لبنان،٢٠٠٨م.
- أوراق للريح صفحات في النقد والأدب، د. عبد الستار جواد، الطبعة الأولىٰ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- أوزان الفعل ومعانيها، د. هاشم طه شلاش، الطبعة الأولىٰ، مطبعة الآداب،

مكتبة الآفاق، النجف – العراق، ١٩٧١م.

- أوضح المسالك إلى ألفِية ابن مالك، جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري المصري (ت ٧٦١ هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- الإيضاح فِي شرح المفصل، الشيخ أبو عمر عثمان بن عمر (ابن الحاجب النحوي) (ت ٦٤٦ هـ) تح: د. موسى بناي العليلي، الطبعة الأولى، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٢م.
- الباب المفتوح،عبد الرحمن منيف، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٩م.
- البحث عن الذات (دراسة في الشخصية ووعي الذات)، تأليف إيغوركون، ترجمة الدكتور غسان أرب نصر، الطبعة الأولى، مطبعة دار معد، دمشق – سوريا، ١٩٩٢.
- البحث النحوي عند الأصوليين، د. مصطفى جمال الدين، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.
- بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، الإمام علاء الدين أبي بكر بن مسعود الكاساني (ملك العلماء) (٥٨٧ هـ)، تح محمد خضير طعمة حلبي، الطبعة الأولى، مطبعة دار المعرفة للطباعة، بيروت – لبنان، ١٤٢٠ هـ – ٢٠٠٠م.
- البسيط فِي شرح جُمل الزجاجي، لابن أبي الربيع عبد الله بن أحمد بن عبد الله الإشبيلي (ت ٦٨٨ هـ)، تح: د. عيّاد الثبيتي، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.
- البسيط فِي شرح الكافِية، لركن الدين الحسن بن محمد بن شرف شاه الاستراباذي

(ت ٧١٥ هـ)، تح: د. حازم سليمان الحلي، الطبعة الأولى، المكتبة الأدبية المختصة، قم – إيران، ١٤٢٧ هـ.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.
- بلغة السالك لأقرب المسالك على شرح الصغير للقطب سيدي أحمد الدردير، تأليف الشيخ أحمد الصاوي، ضبط وتصحيح محمد بن السلام شاهين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٥ هـ – ١٩٩٥م.
- بناء الرواية،د، سيزا قاسم، د.ط، طبع مكتبة الأسرة، القاهرة،٢٠٠٤م.
- البنى السردية دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، عبدالله رضوان، الطبعة الأولى، مؤسسة عبدالحميد شومان، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان – الأردن، ١٩٩٥م.البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ١٩٩٤م.
- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، د. حميد لحمداني،الطبعة الأولى،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،١٩٩١م.
- البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من ١٩٩٠ – ٢٠٠٠م، د. حسنين غازي لطيف، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١م.
- البناء اللغوي في الفواصل القرآنية، د. علي عبدالله حسين العنبكي، الطبعة الأولى، دار ومكتبة البصائر، بغداد، ٢٠١٠.
- بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة، جميل الشبيبي، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٧.

- البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، د. تمام حسان، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ١٩٩٣م.
- البيان والإيضاح لفهم متن مراح الأرواح في الصرف، تأليف أحمد بن علي بن مسعود (ت ٧٠٠هـ)، شرح وتعليق أ. د. عبدالملك السعدي، د. ت.
- البيان بلا لسان،د. مهدي أسعد عرار،الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧م.
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح عبدالسلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة – مصر، ١٩٤٨م.
- التبيان فِي علم البيان المُطلع عَلى إعجاز القرآن، كمال الدين عبدالواحد بن عبدالكريم الشافعي المعروف بـ (ابن الزملكاني) (ت ٦٥١ هـ)، تح: د. أحمد مطلوب، د. خديجة الحديثي، الطبعة الأولى، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤م.
- تاريخ السريالية، موريس نادو، ترجمة نتيجة الحلاق، مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية، دمشق،سوريا، ١٩٩٢.
- تاريخ الفكر الاجتماعي، د. متعب مناف جاسم، الطبعة الأولى،المركز العلمي العراقي، بغداد،٢٠١٠م.
- تحف العقول عن آل الرسول، الحسن بن علي بن شعبة الحراني (من إعلام القرن الرابع الهجري) الطبعة السابعة، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م.
- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزام، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، سعيد يقطين، الطبعة الثالثة،

المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٧م.

- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، د. محمود عكاشة، الطبعة الأولى، دار النشر للجامعات، القاهرة – مصر، ٢٠١١م.
- التداولية عند العلماء العرب، د. مسعود الصحراوي، الطبعة الأولى،دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٥.
- التدوير الدرامي، حميد عبد المجيد مال الله، اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، مطبعة النخيل، ٢٠٠٩.
- التذييل والتكميل فِي شرح كتاب التسهيل، أبو حيان الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ)، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، د. ت.
- الترادف في اللغة، د. حاكم مالك الزيادي، الطبعة الثانية، دار المدينة الفاضلة، بغداد، ٢٠١٢م.
- تشكل المكان وظلال العتبات، معجب العدواني، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدّة – السعودية، ٢٠٠٢م.
- التراكيب اللغوية في العربية (دراسة وصفية تطبيقية)، د. هادي نهر،الطبعة الأولى،مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٨٧م.
- تصحيح التصحيف وتحرير التحريف، صلاح الدين خليل بن أيبك الصَّفَديّ (ت ٧٦٤ هـ)،تح وتعليق السيد الشرقاوي، الطبعة الأولى، مطبعة المدني،الناشر مكتبة الخانجي،القاهرة، ١٩٨٧م.
- التصريف العربي، الطيب البكوش، الطبعة الثالثة، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، ١٩٩٢.

- التطبيق النحوي، د. عبده الراجحي،الطبعة الأولى،دار المسيرة،عمان، الأُردن،٢٠٠٨م.
- التطور النحوي للغة العربيّة، المستشرق الألماني برجشتراسر، تصحيح وتعليق: د. رمضان عبدالتواب، الطبعة الرابعة، الناشر مكتبة الخانجي، ٢٠٠٣م.
- تعدد الأصوات في الرواية العراقية دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر ١٩٨٥-٢٠١٠، د. هديل عبدالرزاق أحمد، الطبعة الأولى، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٦م.
- التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بـ (السيد الشريف)(ت ٨١٦ هـ)، دار الشؤون الثقافِية، بغداد، د. ت.
- التعليقة عَلى كتاب سيبويه، أبو علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسي (ت ٣٧٧ هـ)، تحقيق وتعليق: د. عوض بن حمد القوزي، مطبعة الحسني، الرياض، ١٩٩٠م.
- تفسير بحر العلوم للسمرقندي، لأبي الليث نصر بن محمد بن إبراهيم السمرقندي (ت ٣٧٥ هـ)، تح: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض، د. زكريا عبدالمجيد النوتي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٦م.
- تفسير القران العظيم (تفسير ابن كثير)، أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تح سامي بن محمد السلامة، ط الثانية، دار طيبة، الرياض – المملكة العربية السعودية، ١٩٩٩م.
- التفكير الصوتي عند الخليل د. حلمي خليل،الطبعة الأولى، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٨.

- تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، مؤتمر أدباء مصر للأبحاث الدورة ٢٣،محافظة مطروح، ٢٠٠٨م.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، الطبعة الثالثة، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ٢٠١٠م.
- تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، د. احمد درويش، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت – لبنان، والقاهرة – مصر، ١٩٩٨م.
- تقنيات كتابة الرواية، نانسي كريس، ترجمة زينة جابر إدريس، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ٢٠٠٩.
- التكرار، الدكتور حسين نصّار، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- تكملة إصلاح ما تغلط فيه العامة، أبي منصور موهوب بن أحمد الجواليقي (ت ٥٢٩)، تح د. حاتم صالح الضامن، الطبعة الأولى، دار البشائر، دمشق – سوريا، ٢٠٠٧م.
- تمثلات السيرة الذاتية في روايات أحمد خلف،حسين علي يوسف،الطبعة الأولى،دار ضفاف للطباعة والنشر،بغداد،٢٠١٦م.
- التمثيل والمحاضرة، أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ)، تح عبد الفتاح محمد الحلو، ط الثانية، الدار العربية للكتاب، القاهرة – مصر، ١٩٨٣م.
- تهذيب اللغة، لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت ٣٧٠هـ) تح أ. عبد الكريم العزباوي،مراجعة محمد علي النجار،ط الأولى،الدار المصرية للتأليف

والترجمة،القاهرة، مصر،١٩٦٤م

- توحيد المفضل، الإمام أبو عبدالله الصادق، علق عليه السيد كاظم القزويني، الطبعة الأولى، دار القاري، بيروت – لبنان، ٢٠١٤م.
- ثريا النص مدخل الدراسة العنوان القصصي، أ. محمود عبد الوهاب، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ١٩٩٥م.
- ثقافة العنف والإرهاب (قراءة في قصص نهاية القرن)، أحمد عبد الرزاق أبو العلا، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- ثلاثة كتب في الحروف للخليل بن أحمد وابن السكيت والرازي، تحقيق الدكتور رمضان عبدالتواب، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٢.
- جامع أحاديث الشيعة، جمع الشيخ إسماعيل المعزى الملا يريّ، إشراف آية الله العظمى السيد حُسين الطباطبائي البرجردي، مطبعة واصف، قم – إيران، ١٣٩١هـ. ش، ١٤٣٣هـ. ق.
- جامع الدروس العربية، الشيخ مصطفى الغلاييني (ت ١٣٦٤ هـ)، ضبط: أ. محمد فريد، المكتبة التوفِيقية، مصر، ٢٠٠٣م.
- الجدول فِي إعراب القرآن وصرفهِ وبيانهِ، تصنيف: محمود صافِي، الطبعة الثالثة، طباعة: الرشيد، دمشق، دار الإيمان، بيروت، ١٩٩٥م.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد ١٩٨٠م.
- الجمل لأبي القاسم عبدالرحمن بن إسحاق الزجاجي، عين بنشره وتحقيقه ابن أبي شنب، الطبعة الثانية، مطبعة كلنسكسيك، باريس، ١٩٥٧م – ١٣٧٦ هـ.

- الجملة العربية في دراسات المحدثين، د. حسين علي فرحان العقيلي، الطبعة الاولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠١٢م.
- الجنى الداني فِي حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي (ت ٧٤٩ هـ)، تح: طه محسن، مؤسسة دار الكتب للطباعة، مطبعة جامعة الموصل، ١٣٩٦ هـ – ١٩٧٦م.
- حاشية الأمير عَلى مغني اللبيب، محمد بن محمد السنباوي المعروف بـ (محمد الأمير) (ت ١٢٣٢ هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، د. ت.
- حاشية الخضري عَلى شرح ابن عقيل عَلى ألفِية ابن مالك، الشيخ محمد الدمياطي الشافعي الشهير بالخضري (ت ١٢٨٧ هـ)، ضبط: يوسف الشيخ محمد البقاعي، الطبعة الأولى، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٦م.
- حاشية الدسوقي عَلى المغني، الشيخ مصطفى بن محمد عرفه الدسوقي (ت ١٢٣٠ هـ)، طبعة حجريّة، مطبعة عبد الحميد أحمد حنفِي، المشهد الحسيني، القاهرة – مصر، د. ت.
- حاشية الدماميني عَلى المغني، محمد بن أبي بكر بن عمر بن الدماميني (ت ٨٢٧ هـ)، بهامش حاشية الشّمُني عَلى المغني، ط حجريّة، المطبعة البهيّة، مصر، د. ت.
- حاشية السجاعي عَلى قطر الندى، أحمد بن أحمد السّجاعي المصري (ت ١١٩٧ هـ)، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م.
- حاشية الشهاب الخفاجي المسماة (عناية القاضي وكفاية الراضي عَلى تفسير

البيضاوي)، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الخفاجي (ت ١٠٦٩ هـ)، ضبط: الشيخ عبدالرزاق المهدي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م.

- حاشية الصبّان، محمد بن علي الصبان (ت ١٢٠٦ هـ)، عَلى شرح الأشموني (ت ٩٠٠ هـ)، مطبعة عيسى فِيصل البابي الحلبي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د. ت.
- الحدود فِي النحو، علي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤ هـ)، ضمن ثلاث رسائل فِي النحو واللغة، تح: د. مصطفى جواد، ويوسف يعقوب مسكوني، دار الجمهورية للطباعة، بغداد، ١٩٦٩م.
- الحلقة المفقودة في تأريخ النحو العربي، عبد العال سالم مكرم، ط الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م.
- حوار اللغات، أندريه مارتينيه وهنرييت فالتير، ترجمة نادر سراج، الطبعة الأولى،دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان،٢٠٠٧م.
- الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق:عبد السلام محمد هارون،الطبعة الثانية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة،١٩٦٥م.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبدالقادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣ هـ)، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط الثانية، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٤م.
- الخزائن، أحمد بن مهدي بن أبي ذر النراقي (ت ١٢٤٥ هـ)، تحقيق: حسن حسن زاده آملي، على أكبر غفاري، مطبعة الكتب العلمية الإسلامية، طهران – إيران ١٣٨٠ هـ.

- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ)، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٧م.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط الثانية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ١٩٩٧م.
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، جمهورية مصر العربية – القاهرة، ١٩٨٧.
- الخطاب السردي في الرواية العربية، د. عدنان علي محمد الشريم، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ٢٠١٥م.
- الخطاب السردي في رواية سنان أنطوان (مقاربة سيميائية)، د. كريمة نوماس محمد المدني، دار الفرات للثقافة، الحلة – العراق، ٢٠١٦م.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق،عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٦م.
- الخلاصة النحوية، أ.د. تمام حسان، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ٢٠٠٠م.
- الخلاف التصريفي وأثره الدلالي في القرآن الكريم، فريد بن عبد العزيز السُّليم،الطبعة الأولى،دار ابن الجوزي، الدمام، المملكة العربية السعودية،١٤٢٧هـ.
- الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، غانم قدوري الحمد، الطبعة الثانية، دار عمان للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ٢٠٠٧.
- دراسات في العربية وتأريخها، الأستاذ الشيخ محمد الخضر حسين، الطبعة الثانية،

الناشر المكتب الإسلامي مكتبة دار الفتح، دمشق، ١٩٦٠م.

- دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر، الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦.
- دراسات في القصة الحديثة، محمد زغلول سلام، مطبعة دار المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٧م.
- دراسات لأسلوب القرآن الكريم، أ. محمد عبدالخالق عضيمه، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- دراسات لغوية، د. سميح أبو مغلي، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي، عمان– الأردن، ٢٠٠٤م.
- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، الطبعة الرابعة، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- الدرر اللوامع عَلى همع الهوامع مع شرح جمع الجوامع، أحمد بن الأمين الشنقيطي (ت ١٣٣١هـ) تح: أ. د. عبدالعال سالم مكرم، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠١م.
- درة الغواص فِي أوهام الخواص، للقاسم بن علي الحريري (ت ٥١٦ هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، ٢٠٠٤م.
- دروس التصريف، محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٩٩٥م.
- دلائل الاعجاز، لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت ٤٧١ أو ٤٧٤ هـ)، تعليق أبي فهر محمود محمد شاكر، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت.

- دلائل الصدق لنهج الحق، الشيخ محمد حسن المظفر (ت ١٣٧٥ هـ)، تح مؤسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، الطبعة الأولى، مطبعة ستاره، قم – إيران، ١٤٢٣ هـ.
- دلالة الألفاظ، الدكتور إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٤.
- الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، د. عبدالقادر عبدالجليل، الطبعة الأولى، دار صفاء للنشر، عمان – الأردن، ١٩٩٧م.
- دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، أشواق محمد النجار، الطبعة الأولى، دار دجلة، بغداد، ٢٠٠٦م.
- دليل السالك إلى ألفية ابن مالك،عبد الله بن صالح الفوزان،الطبعة الأولى، دار مسلم،الرياض، المملكة العربية السعودية،١٩٩٨م.
- دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة الدكتور كمال بشر، ط الثانية عشرة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
- الديكور المسرحي والتشكيل، د. عبد المنعم عثمان، سان بيتر للطباعة، الطبعة الأولى، القاهرة – مصر، ٢٠٠١م.
- ديوان المثقب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط الأولى، دار النشر معهد المخطوطات العربية،١٩٧١م.
- ديناميّة النص، محمد مفتاح، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م.
- الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، د. يمنى العيد، الطبعة الثالثة،

دار الفارابي، بيروت – لبنان، ٢٠١٤م.

- رحلة الفكر الاجتماعي، د.قيس النوري، الطبعة الثانية،المركز العلمي العراقي، بغداد، ٢٠١٠م.
- الرواية العربية واقع وآفاق، محمد براده ومحمود أمين العالم وفريدة النقاشي وآخرون، الطبعة الأولى، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨١م.
- الرواية العربية والمجتمع المدني، نبيل سليمان، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ٢٠١٠م.
- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، شهاب الدين محمود الآلوسي البغدادي (ت١٢٧٠)، ط الأولى، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان.
- الزبدة الفقهية في شرح الروضة البهية، السيد محمد حسن ترحيني العاملي، الطبعة السابعة، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمان زاده، طهران، ١٤٣٠ هـ.
- الزمن والرواية، أ أ. مندولا، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، الطبعة الأولى، مطبعة دار صادر، بيروت – لبنان، ١٩٩٧.
- سر صناعة الأعراب، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ)، تح: مصطفى السقا، محمد الزفزاف، إبراهيم مصطفى، عبدالله أمين، الطبعة الأولى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٤م.
- السرد وإنتاج المعنى، د. بديعة الطاهري، الطبعة الأولى، مطبعة رؤية للنشر، القاهرة مصر ٢٠١٥.
- السرد النوبي المعاصر، د. مدحت الجيَّار،الطبعة الأولى، دار النديم،القاهرة،١٩٩٤م.

- السرد والهوية، دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، جينز بروكمير ودونال كربو، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.
- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) د. عبدالله إبراهيم، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٢م.
- سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد الأخضر بن السايح، الطبعة الأولى، عالم الكتب، إربد – الأردن، ٢٠١١.
- سلطة النص والقراءة، د. سامي علي جبار، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في البصرة، لبنان، ٢٠١٧م.
- السياق والمعنى، دراسة في أساليب النحو العربي، د. عرفات فيصل المنّاع، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف (الجزائر)، منشورات ضفاف (لبنان)، ٢٠١٣.
- سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، القاهرة – مصر، ٢٠٠٢م.
- سيمياء العنوان، بسام القطوس، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة، عمان – الاردن، ٢٠٠١م.
- الشخصية العراقية المظهر والجوهر تحليلات سيكولوجية، د. قاسم حسين صالح، الطبعة الأولى مطبعة دار أمل الجديدة، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.
- الشخصية في روايات تحسين كرمياني، حامد صالح جاسم، الطبعة الأولى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ٢٠١٥.
- شخصية الفرد العراقي، باقر ياسين، ط الثانية، دار اراس للطباعة والنشر، أربيل

- العراق، ٢٠١٢م.

- شذا العرف في فن الصرف،الشيخ أحمد الحملاوي، د ط، القاهرة، د ت.
- شرح ابن عقيل عَلى ألفِية ابن مالك، بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري (ت ٧٦٩ هـ)، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، محمد بن بن محمد بن مالك (ت ٦٨٦ هـ)، تح محمد باسل عيون السود، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠١٠م.
- شرح أبيات سيبويه، أبي محمد يوسف بن أبي سعيد السيرافي (ت ٣٨٥هـ)، تح د. محمد علي سلطاني، مطبعة الحجاز، دمشق - سوريا، ١٩٧٦م.
- شرح الأشموني منهج السالك إلى ألفية ابن مالك، علي بن محمد بن عيسى الأشموني، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ١٩٥٥م.
- شرح الإعراب فِي قواعد الإعراب، لأبي عبدالله محيي الدين محمد بن سليمان المعروف بـ (الكافِيجي) (ت ٨٧٩ هـ)، دراسة وتحقيق د. عادل محمد عبد الرحمن الشنداح، مركز البحوث والدراسات الإسلاميّة، بغداد، ٢٠٠٦م.
- شرح ألفِية ابن مالك، الحسن بن قاسم المرادي (ت ٧٤٩ هـ)، تح: د. فخر الدين قباوه، الطبعة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧م.
- شرح التسهيل لابن مالك، جمال الدين محمد بن عبدالله الطائي الجياني الأندلسي (ت ٦٧٢ هـ)، تح: د. عبدالرحمن السيد، د. محمد بدوي المختون، الطبعة الأولى، مطبعة دار هجر، الجيزة، مصر، ١٩٩٠م.
- شرح التسهيل للمرادي، الحسن بن قاسم المرادي (ت ٧٤٩ هـ)، تح: محمد

عبدالنبي محمد أحمد عبيد، الطبعة الأولى، مكتبة الإيمان، المنصورة، ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦م.

- شرح التصريح عَلى التوضيح، الشيخ خالد بن عبدالله الأزهري (ت ٩٠٥ هـ)، بهامشه حاشية العلامة الشيخ يس بن زين الزين العليمي الحمصي، تح: أحمد السيد سيد أحمد، مراجعة: إسماعيل عبدالجواد عبد الغني، المكتبة التوفِيقية، القاهرة، د. ت.
- شرح جمل الزجاجي (الشرح الكبير)، لابن عصفور الإشبيلي (ت ٦٦٩ هـ)، تح: د. صاحب أبو جناح، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ١٩٩٩م.
- شرح الحدود النحويّة، عبدالله بن أحمد بن علي الفاكهي (ت ٩٧٢ هـ)، تح: د. زكي فهمي الآلوسي، مطبعة دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل.
- شرح درة الغواص فِي أوهام الخواص، أحمد شهاب الدين الخفاجي (ت ١٠٦٩ هـ)، الطبعة الأولى، مطبعة الجوائب القسطنطينية، ١٢٩٩ هـ.
- شرح ديوان المتنبي، أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري (ت ٤٦٨ هـ)، وأربعة فهارس صنعها الشيخ المعلم فِي المدرسة الكلية البرلينية، فريدرك ديتريصي، طبع فِي مدينة برَلين، ١٨٦١م، أعادت طبعه بالأوفست، مكتبة المثنى، بغداد، قاسم محمد الرجب.
- شرح الرضي عَلى كافِية ابن الحاجب، الشيخ رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي النحوي (ت ٦٨٦ هـ)، تح: أ. د. عبدالعال سالم مكرم، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- شرح الزركشي على متن الخرقي، تأليف العلامة شمس الدين محمد بن عبدالله الزركشي، تح عبدالملك بن عبدالله دهيش،الطبعة الأولى،دار خضر

للطباعة،الرياض، بيروت، لبنان ١٤١٥م.

- شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين محمد بن الحسن الاسترآباذي النحوي (ت ٦٨٦ هـ)، تح محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٢.
- شرح شافية أبي فراس في مناقب آل الرسول ومثالب بني العباس، محمد بن أمير الحاج الحسيني، تحقيق صفاء الدين البصري، الطبعة الأولى، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، طهران – إيران، ١٤١٦ هـ.
- شرح شذور الذهب فِي معرفة كلام العرب، ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ)، تعليق وشرح: محمد أبو فضل عاشور، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠١م.
- شرح قطر الندى وبل الصدى، ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ)، إعراب الشواهد: الشيخ جعفر الكرباسي، ط الثانية، دار الاعتصام، إيران، ١٤٢٦ هـ.
- شرح الكافِية الشافِية، جمال الدين بن محمد بن مالك بن عبدالله الطائي (ت ٦٧٢ هـ)، تح: أحمد بن يوسف القادري، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦م.
- شرح كتاب سيبويه، لأبي سعيد السيرافِي (ت ٣٦٨ هـ)، تح: شعبان صلاح، عبدالرحمن محمد مراجعة: أ. د. حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق، القاهرة، ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦م.
- شرح اللمحة البدريّة فِي علم اللغة العربيّة، ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ)، تح: أ. د. هادي نهر، الطبعة الأولى، دار اليازوري، عمان – الأردن، ٢٠٠٧م.
- شرح المختصر على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، سعد الدين التفتازاني

(ت ٧٩٢ هـ)، تح عبدالمتعال الصعيدي، منشورات دار الحكمة، قم - إيران، ١٣٦٩ هـ. ش.

- شرح المشكل من شعر المتنبي، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المُرسي الأندلسي- (ت ٤٥٨ هـ)، تح: أ. مصطفى السقا، د. حامد عبدالمجيد، دار الشؤون الثقافِية العامّة، بغداد، ١٩٩٠م.
- شرح مشكل أبيات المتنبي، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المُرسي الأندلسي (ت ٤٥٨ هـ)، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة دار الطليعة، باريس، ١٩٧٧م.
- شرح المشكل من شعر المتنبي، لابن القطاع الصقلي (ت ٥١٥ هـ)، جمع وتحقيق: د. محسن غيّاض عجيل، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافِية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.
- شرح المفصل، الشيخ موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي (ت ٦٤٣ هـ)، مطبعة المنيريّة، مصطفى البابي الحلبي، د. ت.
- شرح ملا جامي (عَلى متن الكافِية فِي النحو)، عبدالرحمن بن أحمد نور الدين الجامي (ت ٨٩٨هـ)، تح: أحمد عزّو عنايه، أ. علي محمد مصطفى، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩م.
- شرح مُلحة الإعراب لأبي محمد القاسم بن علي بن محمد الحريري البصري (ت ٥١٦ هـ)، تح: بركات يوسف هبّود، ط الثانية، المكتبة العصريّة، بيروت – لبنان، ٢٠١٠م.
- شرح الملوكي في التصريف، يعيش بن علي بن يعيش النحوي، صنعة ابن يعيش (ت ٦٤٣ هـ) تح د. فخرالدين قباوة، الطبعة الثانية، دار الأوزاعي، مكتبة

الأوزاعي، الدوحة – قطر، ١٩٨٨م.

- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ٢٠٠٥م.
- شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة لحسن أحمامه، الطبعة الأولى، دار التكوين، دمشق – سوريا، ٢٠١٢.
- شفاء العليل في إيضاح التسهيل، أبو عبد الله محمد بن عيسى السليلي (ت ٧٧٠ هـ)، تح د. الشريف عبد الله علي الحسيني البركاتي، الطبعة الأولى، المكتبة الفصيلية، مكة المكرمة – المملكة العربية السعودية، ١٩٨٦م.
- شفاهيات مرويات عراقية جرت على الشفاه، علي أبو عراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.
- الشفاء المنطق المدخل لابن سينا، تح الأب قنواتي – محمود الخضيري – فؤاد الأهواني، الطبعة الأولى، مطبعة الأميرية وزارة المعارف العمومية، القاهرة – مصر، ١٩٥٣م.
- شهادة في تجربة روائية، د. سهيل إدريس، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، الطبعة الأولى، دار ابن رشد، بغداد، ١٩٨١م.
- الصاحبي في فقه اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس (ت ٣٩٥ هـ)، تح: الشيخ أحمد صقر، الطبعة الأولى، مؤسسة المختار، ٢٠٠٥م.
- الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبي، قاضي الموصل يوسف بن عبد الله الدمشقي الحلبي البديعي (ت ١٠٧٣ هـ)، تح: مصطفى السقا، محمد شتا، عبده زيادة عبده، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م.
- الصرف الوافي دراسات وصفية تطبيقية، د. هادي نهر، الطبعة الأولى، عالم

الكتب الحديث، إربد – الأردن، ٢٠٠٩م.

- الصرف الوظيفي، د. عاطف فضل محمد، الطبعة الأولى، دار المسيرة، عمان،الأردن ٢٠١١م.
- صورة العرب في القصة العربية القصيرة من خلال أقاصيص موشيه سميلينيكي، دراسة للمضمون مع ترجمة الأقاصيص، د. سيد سليمان عليان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٦.
- الصيغ الثلاثية مجردة ومزيدة اشتقاقاً ودلالة، د. ناصر حسين علي، المطبعة التعاونية، ١٩٨٩.
- صيغة (فُعال) ليست جمعاً، الرسالة المخصلية، جبران يوسف النحاس، د. ١٩٤٧.
- ضرائر الشعر، لابن عصفور الإشبيلي (ت ٦٦٩ هـ)، تح: السيد إبراهيم محمد، الطبعة الأولى دار الأندلس، بيروت – لبنان، ١٩٨٠م.
- ضرورة الشعر، لأبي سعيد السَّيرافِي (ت ٣٦٨ هـ)، تح: د. رمضان عبد التواب، الطبعة الأولى، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٨٥م.
- الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، شرح: محمد بهجت الأثري البغدادي، الطبعة الأولى، دار الأفاق العربيّة، القاهرة، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م.
- الضمائر المنعكسة فِي اللغة العربيّة، د. محمود أحمد نحلة، الطبعة الأولى، دار العلوم العربيّة، بيروت – لبنان، ١٤١٠ هـ – ١٩٩٠م.
- الطرق على أبواب النص (محاولات في فتح المغاليق)، عبدالغفار العطوي، مطبعة

النخيل، العراق، ٢٠٠٨م.

- عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة، د. أفنان القاسم، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ١٩٨٤م.
- عتبات جيرارجينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت والجزائر، ٢٠٠٨م.
- عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، الطبعة الأولى، منشورات الرابطة، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٩٦م.
- عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، بهامش أوضح المسالك، محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- العلل النحويّة، دراسة تحليلية فِي شروح الألفِية المطبوعة إلى نهاية القرن الثامن الهجري، د. حميد الفتلي، الطبعة الأولى، ناشرون، لبنان، ١٤٣٢ هـ.
- علم الصرف الصوتي، د. عبد القادر عبد الجليل،الطبعة الأولى، دار أزمنة،١٩٩٨م.
- علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٠.
- علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، الطبعة الثالثة، دار الكتب العلمية، بغداد، ٢٠٠٧م.
- علم الاصوات اللغوية (الفونيتيكا)، د. عصام نور الدين،الطبعة الاولى،دار الفكر اللبناني،بيروت لبنان،١٩٩٢م.

- علم التخاطب الإسلامي، د. محمد محمد يونس علي، الطبعة الأولى، دار المدار الإسلامي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٦م.
- علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، الطبعة الخامسة،عالم الكتب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨م.
- علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دراسة تأريخية تأسيسية نقدية، د. فايز الداية، الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦.
- علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، الطبعة الأولى، دار نينوى، دمشق – سوريا، ١٤٣١.
- علم الصرف الصوتي، عبدالقادر عبدالجليل، دار أزمنة، عمان – الأردن، ١٩٩٨.
- علم اللغة المعاصر مقدمات وتطبيقات، أ. د. يحيى عبابنة، د. آمنة الزعبي، الطبعة الأولى، دار الكتاب الثقافي، إربد – الأردن، ٢٠٠٥.
- علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ١٩٦٢.
- علم لغة النص، سعيد حسن بحيري، ط الأولى، الأنكلو المصرية، القاهرة - مصر، ١٩٥٣م.
- علم المعاني، د. قصي سالم علوان، الطبعة الرابعة، دار الفكر للنشر، البصرة، العراق، ٢٠١٣م.
- علم المعاني (دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني)، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، ط الثانية، مؤسسة المختار ودار المعالم الثقافية، القاهرة والسعودية، ٢٠٠٨م.
- علم وظائف الأصوات اللغوية (الفونولوجيا)، عصام نورالدين، الطبعة الأولى،

دار الفكر اللبناني، بيروت – لبنان، ١٩٩٢م.

- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، د. عثمان عبد المعطي، الطبعة الأولى، الهيئة العامة، القاهرة – مصر، ١٩٩٦م.
- عناصر يونانية في الفكر اللغوي العربي، د. كيس فيرستيغ، ترجمة د. محمود علي كناكري، الطبعة الأولى، مطبعة وزارة الثقافة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٠م.
- عنتر وجوليت، يحيى حقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، الاستهال فن البدايات في النص الادبي، د. ياسين النصير، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الطبعة الأولى، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ١٩٩٨م.
- الفتح الوهبي عَلى مشكلات المتنبي، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ)، تح: د. محسن غياض، الطبعة الأولى، مطبعة الجمهورية، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣م.
- الفتح عَلى أبي الفتح، محمد بن أحمد بن فُورَّجة (المولود عام ٤٠٠ هـ)، تح: عبدالكريم الدجيلي، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافِية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- فجر الضمير جيمس هنري بريستيد، ترجمة سليم حسن، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
- الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تح محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة – مصر، ١٩٩٧م.
- الفسر، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ)، تح: د. رضا رجب، الطبعة الأولى، دار الينابيع، دمشق، ٢٠٠٤م.

- فصول في العربيّة، سعيد بن المبارك بن الدهان النحوي (ت ٥٦٩ هـ)، تح: فائز فارس، الطبعة الأولى، مطبعة دار الأمل، الأردن، ٢٠١٠م.
- فصول في اللغة والنقد، نعمة رحيم العزاوي، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، بغداد، ٢٠٠٤م.
- فصول في فقه العربية، رمضان عبدالتواب، ط ٦، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٩.
- الفعل زمانه وأبنيته، د. إبراهيم السامرائي، الطبعة الأولى، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٦.
- فقه اللغة العربية فصول في نشأته ومباحث في تأصيلات معارفه، د.عبد الحسين مهدي عواد، الطبعة الأولى، مؤسسة العارف للمطبوعات، النجف الأشرف، ٢٠٠٨.
- فن القصة، محمد يوسف نجم، الطبعة الثالثة، دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٥٩م.
- فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ١٩٥٩م.
- الفن القصصي في المهجر، هادية إحسان رمضان، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ٢٠٠٨م.
- الفوائد الضيائية، شرح كافِية ابن الحاجب، نور الدين عبد الرحمن الجامي، تح: د. أسامة طه الرّفاعي، الطبعة الأولى، دار الأفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- فِي أصـُول اللغة والنحو، د. فؤاد حنا ترزي،الطبعة الأولى، مطبعة دار الكتب،

بيروت، ١٩٦٩م.

- في أصول النحو، سعيد الأفغاني، مطبعة الكتب والمطبوعات الجامعية، دمشق- سوريا، ١٩٩٤م.
- في بلاغة الضمير والتكرار، دراسات في النص العذري، د. فايز عارف القرعان، عالم الكتب، إربد – الأردن، ٢٠١٠م.
- فِي التطبيق النحوي والصّرفِي، د. عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعيّة، ١٩٩٢م.
- في علم الكلام دراسة فلسفية لآراء الفرق الإسلاميّة، د. أحمد محمد صبحي، الطبعة الثالثة، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ١٩٨٥م.
- في اللهجات العربية، د. إبراهيم أنيس، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
- فِي النحو العربي قواعد وتطبيق، د. مهدي المخزومي، الطبعة الثانية، مطبعة دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦م.
- في النحو العربي نقد وتوجيه، د. مهدي المخزومي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ١٩٦٤م.
- في النقد القصصي، عبدالجبار عباس، الطبعة الأولى، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
- القاعدة النحويّة، دراسة نقديّة تحليلية، د. أحمد عبد العظيم عبد الغني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، مطبعة ميريت، القاهرة

.٢٠٠٣

- قـراءة في ثقافـة النسـق السرـدي النسـوي المعاصر،رشـا نـاصر العلي،الطبعـة الأولى،دار الكتب المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،٢٠١٠م.
- قراءات أولى، جاسـم العـايف، الطبعـة الأولى، دار الينـابيع، دمشـق – سـورية، ٢٠١٠م.
- قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني،الطبعة الأولى،منشورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٩م.
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، الطبعة الأولى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ٢٠٠٠م.
- القصة (المادة، البنية، الأسلوب، مبادئ الكتابة في السينما)، روبرت مكي، ترجمـة حسـين عيد، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر، ٢٠٠٦م.
- القصة تطوراً وتمرداً، يوسف الشاروني، ط الثانية، طبع مركز الحضـارة العربيـة، ٢٠٠١م.
- القصة الرواية المؤلف دراسات في نظريـة الأنـواع الأدبيـة المعـاصرة، تـودورف كوهن ومجموعـة مـن الكتـاب الـروس، ترجمـة وتقـديم: د. خـيري دومـه، دار شرقيات، القاهرة – مصر، ١٩٩٧م.
- القصة العراقية الستينية (دراسـة لغويـة)،د. إسراء عـامر شـمس الدين،الطبعـة الأولى،دار فضاءات، عمان، الأردن، ٢٠١٤م.
- القصة القصيرة جـداً في العـراق،هيثم بهنـام بردى،الطبعـة الثانيـة دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٥م.

- قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجوه والحدود، د. سعيد يقطين، الطبعة الأولى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠م.
- القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي، د. محمود البستاني، ط الأولى، مشهد – إيران، ١٤١٤هـ
- قواعد فاتت النحاة، أحمد حاطوم، الطبعة الأولى، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥م.
- الكامل في اللغة والأدب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبّرد (ت ٢٨٥ هـ)، تح: د. محمد أحمد الدّالي، الطبعة الثالثة، مؤسسة الرسالة، عمان، ١٩٩٧م.
- كتاب ألأُم، محمد بن إدريس الشافعي، تح د. رفعت فوزي عبدالمطلب، الطبعة الأولى، مطبعة الوفاء المتطورة، مصر، ١٤٢٢ هـ.
- كتاب سيبويّه، لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠ هـ)، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨م.
- كتاب العين، الخليل بن احمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ)، تح د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، مؤسسة الاعلمي، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨م.
- كتاب المقتصد في شرح الإيضاح، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، تح د. كاظم بحر المرجان، الطبعة الأولى، دار الرشيد،بغداد،١٩٨٢م.
- كتاب الموسيقى الكبير لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي (ت ٣٣٩ هـ)، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
- الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة محمد نديم خشفة، الطبعة الأولى،

مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ٢٠٠٢م.

- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تح د. علي دحروج، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ١٩٩٦م.
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فِي وجوه التأويل، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (ت ٥٣٨ هـ)، شرح وضبط ومراجعة: يوسف الحمادي، الناشر: مكتبة مصر، سعيد جودة السّحار، د. ت.
- كشف المشكل فِي النحو، علي بن سليمان الحيدرة اليمني (ت ٥٩٩ هـ)، تح: د. هادي عطيّة مطر الهلالي، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤م.
- الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، الطبعة الأولى،منشورات وزارة الثقافة،دمشق، سوريا،١٩٨٨م.
- الكُنَّاش فِي فنّي النحو والصّرف، للملك المؤيد عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن الأفضل الأيوبي الشهير بصاحب حماة (ت ٧٣٢ هـ)، تح: د. رياض بن حسن الخوَّام، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٤م.
- اللباب في علل البناء والأعراب، أبو البقاء عبدالله بن الحسين العكبري (ت ٦١٦ هـ)، تح غازي مختار طليمات، الطبعة الأولى، دار الفكر المعاصر ودار الفكر، بيروت – لبنان، ودمشق – سورية، ١٩٩٥م.
- لحن العوام، أبو بكر محمد بن حسن بن مذحج الزبيدي (ت ٣٧٩ هـ)، تح: د. رمضان عبدالتواب، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المعروف بـ (ابن منظور) (ت ٧١١ هـ)، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشام محمد الشاذلي، دار المعارف، ٢٠٠٩م.

- اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، د. طه عبدالرحمن، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء – المغرب، ١٩٩٨.
- اللغة، جوزيف فندريس، تعريب عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م – ١٣٧٠ هـ.
- لغة الخطاب السياسي، د. محمود عكاشة، الطبعة الأولى، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠٠٥.
- لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، د. محمد حماسة عبداللطيف، الطبعة الأولى، دار الشرق، بيروت – لبنان، ١٩٩٦م.
- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، الطبعة الرابعة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٤.
- اللغة العربية وقيم الأصول ميشيل إسحاق،الطبعة الأولى، دار الفكر الحديث، بيروت، لبنان،١٩٨٢.
- لغة قريش، دراسة في اللهجة والأداء، د. مهدي حارث الغانمي، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩م.
- اللغة والنحو بين القديم والحديث، أ. عباس حسن، ط الثانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.
- لهجة الإقليم الشمالي، عبد القادر عبد الجليل، الطبعة الأولى، دار الصفاء، عمان – الأردن، ١٩٩٧
- ما الأدب ؟ جان بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

- مبادئ اللسانيات، د.أحمد محمد قدور، الطبعة الأولى، الدار العربية، بيروت – لبنان، ٢٠١١م.
- المبتدأ والخبر في القرآن، د.عبد الفتاح الحموز،الطبعة الأولى، دار عمّار للنشر، عمّان، ١٩٨٦م
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نصرالله بن محمد بن عبدالكريم (ابن الأثير) (ت ٦٣٧هـ)، تح: محمد محيي الدّين عبدالحميد، المكتبة العصريّة، صيدا – بيروت، ٢٠١٠م.
- مجاز القرآن، لأبي عبيدة معمر بن المثنى التيمي (ت ٢١٠ هـ)، تعليق محمد فؤاد سزكين، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ١٩٨١م.
- مجالس ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت ٢٩١ هـ)، تح: عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام ١٩٤٠ - ١٨٤٠، أنور الجندي، مطبعة الرسالة، القاهرة – مصر، ١٩٦١م.
- محن علماء البصرة في العهدين الأموي والعباسي، ذكرى محمد كاظم، الطبعة الأولى، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد – العراق، ٢٠١٦.
- مختصر المعاني، سعد الدين التفتازاني، الطبعة الأولى، منشورات دار الفكر، مطبعة قدس/ قم،١٤١١ هـ. ق.
- مختصر النحو، د. عبدالهادي الفضلي، الطبعة الثالثة عشرة، مطبعة دار الشروق، جدة – المملكة العربيّة السعودية، ١٩٨٨م.
- المدارس النحوية، د. خديجة الحديثي، الطبعة الثانية، طبعة جامعة بغداد،

١٩٩٠م.

- المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، الطبعة السابعة، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ت.
- مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة)، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، الطبعة الأولى، مطبعة التنوير، القاهرة، مصر، ٢٠١٤م.
- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبدالتواب، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٧م.
- مدخل إلى اللسانيات، د. محمد محمد يونس علي،الطبعة الأولى،دار الكتاب الجديد،بيروت، لبنان،٢٠٠٤م.
- مدرسة الكوفة، ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، د. مهدي المخزومي، الطبعة الثالثة، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، ١٤٠٦ هـ ١٩٨٦م.
- المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبدالرزاق الأصغر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- المذكر والمؤنث، لأبي حاتم سَهْل بن محمد السجستاني (ت ٢٥٥ هـ)، تح: د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت – لبنان، د. ت.
- المذكر والمؤنث، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨ هـ)، الطبعة الثانية،دار الرائد العربي، بيروت، لبنان،١٩٨٦م.
- مرآة السرد (بنية البياض في المملكة السوداء)، قراءة في أدب محمد خضير، د. مالك المطلبي، عبد الرحمن طمهازي، الطبعة الأولى، دار الخريف للطباعة، بغداد، ١٩٩٠.

- المرأة واللُّغة،عبد الله محمد الغَذَّامي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،٢٠٠٦م.
- مرتقى الصبيان في معارج الميزان، ميرزا محمد سعيد خان الرضوي، طبعة الفخر النظامي، مطبعة صاحب دكن،الهند، ١٣١٣ هـ.
- مرجع الضمير في القرآن الكريم، د. محمد حسنين صبره، ط الثانية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ)، شرح وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت – لبنان، ٢٠٠٩م.
- المسائل البصريات، لأبي علي الفارسي الحسن بن أحمد بن عبدالغفار النحوي (ت ٣٧٧ هـ)، تح: د. محمد الشاطر أحمد محمد أحمد، الطبعة الأولى، مطبعة المدني، القاهرة،١٩٨٥م.
- المسائل السفرية، أبحاث نحوية في مواضع من القرآن الكريم، ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ) تح: د. علي حسين البواب، الطبعة الأولى، مطبعة مكتبة الثقافة الدينية، الظاهر، ١٤١٩ هـ - ٢٠٠٠م.
- المساعد عَلى تسهيل الفوائد، قاضي القضاة بهاء الدين عبدالله بن عقيل المصري الهاشمي (ت ٧٦٩ هـ)، على كتاب التسهيل لابن مالك (ت ٦٧٢ هـ)، تح: د. محمد كامل بركات، الطبعة الثانية، مطبعة جامعة أم القرى، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١م.
- المستقصى في علم التصريف، د. عبداللطيف الخطيب، الطبعة الأولى، دار العروبة، الكويت، ٢٠٠٣م.

- مشكاة الأنوار في غرر الأخبار، أبي الفضل الطبرسي (ت القرن السابع الهجري)، تقديم صالح الجعفري، الطبعة الثالثة، مؤسسة العلمي،بيروت، لبنان،١٩٩١م.
- مشكل إعراب القرآن، مكي بن أبي طالب (ت ٤٣٧ هـ)، تح أسامة عبدالعظيم، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، لبنان، ٢٠١٠م.
- المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.المصطلحات الأساسية، أبو وقرة، الطبعة الأولى، جدار الكتاب العالمي، عمان – الأردن، ٢٠٠٩.
- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، ترجمة محمد يحياتن، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ٢٠٠٨م.
- مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري، د. أحمد محمد قدّور، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٦.
- المطالع السعيدة فِي شرح الفريدة في النحو والصرف والخط، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تح: د. نبهان ياسين حسين، الطبعة الأولى، دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٧م.
- مظاهر التطور في اللغة العربية المعاصرة، د. نعمة رحيم العزاوي، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٩٠.
- معاني الأبنية في العربية، فاضل صالح السامرائي،مطبعة جامعة الكويت،كلية الآداب، د. ت.
- معاني القرآن، لأبي زكريا يحيى بن زياد الفراء (ت ٢٠٧ هـ)، تح: أحمد يوسف

نجاتي، محمد علي النجار، ط الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م.

- معاني القرآن وإعرابه، لأبي إسحق إبراهيم بن السري الزجاج (ت ٣١١ هـ)، تح: د. عبدالجليل عبدُه شلبي، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ١٩٨٨م.
- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، ط الخامسة، دار الفكر ناشرون، عمان،الأردن، ٢٠١١م.
- معايير تحليل الأسلوب ميكائيل ريفاتير، ترجمة د. حميد لحميداني، الطبعة الأولى، منشورات دراسات شال، دار النجاح الجديدة، البيضاء – المغرب، ١٩٩٣ .
- معجم الأخطاء اللغوية، محمد العدناني، ط الثانية، بيروت - لبنان، ١٩٨٥م.
- معجم الإعراب، د. إميل بديع يعقوب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د. ت.
- معجم الأغلاط اللغوية، محمد العدناني، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، ١٩٨٩م.
- المعجم الحديث، عبري ـــ عربي، د. ربحي كمال،الطبعة الثانية، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان ١٩٩٢م.
- معجم المصطلح الصوتي عند علماء التجويد، قاموس المصطلحات الصوتية العربية من خلال كتابات ابن الجزري المتوفي (٨٣٣ هـ)، د. بلقاسم مكريني، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠١٣ .
- معجم المصطلحات النحوية والصرفية، د. محمد سمير نجيب اللبدي، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة دار الفرقان، عمان - الأردن، ١٩٨٥م.
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، وضعه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار

الحديث، القاهرة، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١م.

- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥ هـ)، تصحيح د. محمد عوض مرعب،دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م.
- المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، د. علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزعبي، الطبعة الثالثة، دار الأول، أربد – الأردن، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣م.
- المعذبون في الأرض، طه حسين، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة - مصر، ٢٠٠٨م
- معرفة الذات، ماري مادلين دافي، ترجمة نسيم نصر، الطبعة الثالثة، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ١٩٨٣م.
- المعنى وظلال المعنى، د. محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، ط الثانية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧م.
- المغني لابن قدامة على مختصر أبي القاسم عمر بن حسين بن عبدالله بن أحمد الخرقي، تأليف أبي محمد عبدالله بن أحمد بن محمد بن قدامة (ت ٦٢٠ هـ) مكتبة الرياض الحديثة، الرياض – السعودية، د. ت.
- مغني اللبيب عن كُتب الأعاريب، جمال الدين ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ)، تح: د. مازن المبارك، محمد علي حمد الله، راجعه: سعيد الأفغاني، الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٢م.
- مفتاح العلوم للسكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، تح د. عبدالحميد هنداوي،الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية محمد علي بيضون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.
- المفردة القرآنيّة بين التنكير والتعريف بـ(أل)، د. عبد المحسن لفته فارس، الطبعة

الأولى، دار الجواهري، بغداد – العراق، ٢٠١٤م.

- المفصل في صنعة الإعراب، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ)، قدّم له ووضع هوامشه: د. إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٩٩م.
- مقاربات نقدية في شعرية النص القصصي، د. إسراء حسين جابر، الطبعة الأولى، دار الفراهيدي، بغداد – العراق، ٢٠١١م.
- مقالات في اللغة والأدب، تمام حسان، الطبعة الثانية، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ٢٠١٥م.
- المقامات: السرد والأنساق الثقافية د. عبد الفتاح كيليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الطبعة الثانية،دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،٢٠٠١م.
- المقتربات السرد الروائي دراسات في تقنيات سردية لنصوص روائية، د. سمير خليل، الطبعة الأولى، دار المحجة، البيضاء – بيروت، ٢٠١٦م.
- المقتصد في شرح الإيضاح، عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ أو ٤٧٤ هـ)، تح: د. كاظم بحر المرجان، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.
- المقتضب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، تح: محمد عبدالخالق عضيمه، عالم الكتب، بيروت، د. ت.
- مقدمة ابن خلدون، ولي الدين عبدالرحمن بن محمد بن خلدون (ت ٨٠٨ هـ)، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، الطبعة الأولى، دار يعرب، دمشق – سوريا، ٢٠٠٤.
- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد بحث في التجريب وعنف

الخطاب عند جيل الثمانينات، عبدالقادر بن سالم، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ٢٠٠١م.

- ملحق شرح المشكل من شعر المتنبي، أ. مصطفى السقا، د. حامد عبد المجيد، الطبعة الرابعة، دار الشؤون الثقافِية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد، ١٩٩٠م.
- الملل والأهواء والنحل، علي بن أحمد ابن حزم الظاهري (ت ٤٥٦ هـ)، د. محمد إبراهيم نصر و د. عبد الرحمن عميدة، دار الجبل، ط الثانية، ١٩٩٦م.
- الملل والنحل، أبو الفتح محمد بن عبدالكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني (ت ٥٤٨ هـ)، تح أمير علي مهنا وعلي حسن فاعور، الطبعة الثالثة، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ١٩٩٣م.
- المشهد الثقافي في البصرة، عبدالحليم مهودر،الطبعة الاولى،منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد،٢٠١٨.
- الممتنع في التصريف لابن عصفور الأشبيلي (ت ٦٦٩ هـ) تح د. فخرالدين قباوة، الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م.
- الممتع في شرح الآجرُّوميَّة، مالك بن سالم بن مطر المهذري، الطبعة الأولى، دار الإمام مسلم، السعودية،٢٠٠٤م.
- من معجم المتنبي، دراسة لغويّة تأريخيّة، د. إبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٧م.
- من وظائف الصوت اللغوي، د. أحمد كشك، الطبعة الأولى، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦.
- منازل الحروف، علي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤ هـ)، تحقيق وشرح: د. مصطفى

جواد، يوسف يعقوب مسكوني، ضمن رسائل فِي النحو واللغة، دار الجمهورية للطباعة، بغداد، ١٩٦٩م.

- مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، القاهرة، ١٩٥٤.
- منحة الجليل بحقيق شرح ابن عقيل، مطبوع بهامش شرح ابن عقيل، محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الطلائع، القاهرة، د. ت.
- المنطق، الشيخ محمد رضا المظفر، ط الخامسة، مطبعة الغدير، قم – إيران.
- منهج البحث الأدبي، علي جواد الطاهر، مطبعة العاني، ١٩٧٠.
- منهج البحث في الأدب واللغة مترجم عن الأستاذين: لانسون ومايبه، ط، مطبعة مصر، ١٩٩٦.
- منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، د. علي زوين، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ١٩٨٦م.
- المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة فِي الصرف العربي، د. عبدالصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
- المهذب في علم التصريف، د. صلاح مهدي الفرطوسي، د. هاشم طه شلاش، الطبعة الأولى، مطابع بيروت الحديثة، ٢٠١١م.
- المواهب الفتحيّة فِي علوم اللغة العربية، الشيخ حمزة فتح الله، أعد فهارسه: د. محمود إبراهيم الرضواني، الطبعة الأولى، دار التراث، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- موسوعة المصطفى والعترة،الحاج حسين شاكري،الطبعة الأولى طهران، إيران،١٤١٩هـ.
- ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تزفتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، الطبعة

الثانية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ١٩٩٦.

- الميزان في تفسير القرآن، محمد حسين الطباطبائي، الطبعة الأولى، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت – لبنان، ١٩٩٧.
- نتائج الفكر في النحو، أبو القاسم عبدالرحمن بن عبدالله السهيلي (ت ٥٨١ هـ)، تح: عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد مُعوض، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.
- النحو الجديد، أ. عبد المتعال الصعيدي، دار الفكر العربي، المطبعة النموذجيّة، د. ت.
- النحو الكوفي مباحث في معاني القرآن للقراء، د. كاظم إبراهيم كاظم، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٨م.
- النحو الوافي، أ. عباس حسن، الطبعة الثالثة، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦م.
- النحو الوظيفي، عبدالعليم إبراهيم، الطبعة الرابعة، دار المعارف، مصر، د. ت.
- النحويونَ والقرآن، د. خليل بنيان الحسون، الطبعة الأولى، مكتبة الرسالة الحديثة، عمّان – الأردن، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢م.
- نزعة التجديد والتجريب في السرد العراقي القصير بنية السارد نموذجاً، جميل الشبيبي، الطبعة الأولى، مطبعة تموز، دمشق - سوريا، ٢٠١١م.
- النزعة الحوارية في الرواية العربية د. قيس كاظم الجنابي، ط الأولى، دار الشؤون، بغداد، ٢٠١١.
- النص الرائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، د. محمد صابر عبيد، الطبعة الأولى، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ٢٠١٤.

- النص والخطاب، شتيفان هابشايد د. ترجمة أ. د. موفق محمد جواد المصلح، الطبعة الأولى، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١٣م.
- النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة د. تمام حسان، الطبعة الأولى، طبع عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨.
- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، د. مصطفى حميدة، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ١٩٩٧م.
- نظرات في الجملة العربية، أ.د. كريم حسين الخالدي،الطبعة الأولى، دار صفاء للنشر، عمان ـ الأردن ٢٠٠٥م.
- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن دارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، الطبعة الأولى، د. مط، القاهرة، ١٩٤٨.
- نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي، غراتشيا غابوتشان، ترجمة د. جعفر دك الباب، الطبعة الأولى، مطبعة مؤسسة الوحدة، دمشق – سوريا، ١٩٨٠م.
- نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، د. حسن خميس الملخ، الطبعة الأولى، دار الشروق للطباعة والنشر، عمان – الأردن، ٢٠٠١م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل،الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرارجينيت و واين بوث و برويس أوسبنسكي وفرانسواز ف وآخرون، ترجمه: ناجي مصطفى، الطبعة الأولى، مطبعة الكوثر، منشورات الحوار، البيضاء – المغرب، ١٩٨٩م.

- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الطبعة الأولى، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ١٩٨٢.
- نظرية النحو التوليدي التحويلي في الدراسات اللسانية العربية الحديثة، كريم عبيد عليوي، الطبعة الاولى، دار الشؤون الثقافية،بغداد،٢٠١٢م.
- نظرية النحو العربي القديم دراسة تحليلية للتراث اللغوي العربي من منظور علم النفس الإدراكي، د. كمال شاهين، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- النعت في التركيب القرآني، د. فاخر جبر الياسري، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ٢٠٠٩م.
- نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، د. أحمد إبراهيم الهواري، الطبعة الأولى، مطبعة عين القاهرة للبحوث الإنسانية، القاهرة – مصر، ٢٠٠٣م.
- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة،د. محمد مندور،مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة،١٩٩٦م.
- نقص الصورة تأويل بلاغة السرد، ناظم عودة، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت – لبنان، ٢٠٠٣.
- نهج البلاغة، من كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام)، جمع: الشريف الرضي محمد بن الحسين بن موسى (ت ٤٠٦ هـ)، شرح: محمد عبده (ت ١٩٠٥م)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد (ت ١٩٧٢م)، مطبعة الاستقامة، د. ت.
- الهاء في اللغة العربية، د. أحمد سليمان ياقوت، الطبعة الأولى، دار المعارف

الجامعية الإسكندرية، ١٩٨٩م.

- هسهسة اللغة،رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، الطبعة الأولى،مركز الإنماء الحضاري، حلب،سوريا،١٩٩٩م.
- همع الهوامع فِي شرح جمع الجوامع، الإمام جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ)، تحقيق وشرح: د. عبدالعال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، الكويت، ١٩٩٢م.
- وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، د. محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ٢٠٠٠م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط الثانية، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١م.
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠٠٩م.
- اليد واللسان، عبدالله الغذامي، مطبعة المجلة العربية،الرياض – المملكة العربية السعودية، ١٤٣١ هـ.
- A Communicative grammar of English by Geoffrey Leech & jan Svartvik hongkong Longmangroup UK Limited 1975 p. 242.

ثانياً: الرسائل الجامعية

- ابن الطحان وجهوده في الدراسات الصوتية، سوسن غانم قدوري الحمد، رسالة ماجستير، بإشراف: د. سالم قدوري الحمد، جامعة تكريت، ٢٠٠٢م.
- آراء السكاكي النحوية في كتابه مفتاح العلوم (دراسة في ضوء المنهج

الوظيفي)،نوري خذري،رسالة ماجستير،بإشراف:د. الخضر بلخير، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب،الجزائر،٢٠٠٩م.

- التقاء الساكنين والتخلص منه في ضوء الدرس الصوتي الحديث، رسالة دكتوراه، صباح عطيوي عبود، إشراف الدكتور حسام سعيد النعيمي، ١٩٩٨.
- بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، زاوي أحمد، إشراف أ. د. عبد الحليم بن عيسى، ٢٠١٤ – ٢٠١٥.
- التعبير عن المحظور اللغوي والمحسن اللفظي في القرآن الكريم (دراسة دلالية)، رسالة دكتوراه عصام الدين عبدالسلام محمد إبراهيم أبو زلال، إشراف أ. د. عبدالمنعم تليمة، ٢٠٠١م، جامعة القاهرة/ كلية الآداب.
- تداولية الخطاب السردي بين القديم والحديث، أطروحة دكتوراه، إعداد د. دحمون كاهنه، إشراف آمنة بلعلي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٤م.
- تقنيات السرد الروائي، إعداد الطيب مرغاد، إشراف حياة معاش، ٢٠١٥.
- تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري، بوتالي محمد، رسالة ماجستير، المشرف: أحمد حيدوش، جامعة العقيد محند أكلي أولحاج، البويرة - الجزائر، ٢٠٠٩م.
- التنغيم عند القدماء والمحدثين وأثره في توجيه المعنى (رسالة ماجستير)، ورود هادي نصيف، إشراف تحسين عبد الرضا الوزان، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، ٢٠١٤.
- حاسب كريم الدين وتقنيات السرد والنماذج البدئية في دورة حكائية من ألف ليلة وليلة، رنا عبدالحفيظ كشلي، رسالة ماجستير، د. أمينة غصن، الجامعة

الأمريكية، بيروت – لبنان، ٢٠٠٠م.

- الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية بلاغية، عباس عبادي عيدان، رسالة دكتوراه، بإشراف، شجاع مسلم العاني، جامعة البصرة، ١٩٩٩م.
- ظاهرة انعكاس الضمير في اللغة العربية – دراسة وصفية، هديل حسن حسين المشهراوي، رسالة ماجستير، بإشراف: جهاد يوسف العرجا، الجامعة الإسلامية، غزة، ١٤٣٣هـ – ٢٠١٢م.
- الفوائد المحويّة فِي المقاصد النحويّة، جمال الدين محمد بن عبدالله بن مالك الجيَّاني الطائي (ت ٦٧٢هـ)، تحقيق ودراسة: وداد يحيىٰ، رسالة ماجستير، بإشراف: د. عيّاد بن عبدالثبيتي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرىٰ، مكة المكرمة، ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦م.
- كاظم الأحمدي قاصاً، إياد جوهر عبدالله محمد، رسالة ماجستير، المشرف أ. د. عمر محمد مصطفىٰ، جامعة الموصل، ٢٠٠٢م.
- كتاب ترشيح العلل فِي شرح الجمل، القاسم بن الحسن الخوارزمي (ت ٦١٧ هـ)، دراسة وتحقيق: عادل محسن سالم العميري، رسالة ماجستير، بإشراف: أ. د. رياض حسن الخوّام، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرىٰ، مكة المكرمة، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٦م.
- المصاحبات المعجمية المفهوم والأنماط والوظائف، لواء عبد الحسن عطية، جامعة كربلاء، رسالة ماجستير، إشراف د. مشتاق عباس معن، ٢٠١٠م.
- المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، رسالة ماجستير، د. قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، ٢٠٠٣م.
- المعتلات في العربية في ضوء الدراسات الحديثة،أطروحة دكتوراه، فراس فخري

ميران،إشراف أ.د. علي عبد الحسين زوين،كلية التربية،الجامعة المستنصرية،بغداد ٢٠٠٠م.

- المقطع الصوتي العربي بين الكمية والمدة الزمنية، أطروحة دكتوراه في اللغويات، يحيى علي يحيى مباركي، إشراف د. تمام حسان عمر، جامعة أم القرى – كلية اللغة العربية، ١٩٩٣.
- نظام الأرتباط والربط في شعر البحتري، أشرف السيد محمد محمد، رسالة دكتوراه، بإشراف: د. أحمد يوسف علي، جامعة الزقازيق، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٨م.

ثالثاً: البحوث والمجلات

- الاغتراب، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت، إبريل – مايو، ١٩٧٩.
- أبحاث السرد الجديد مؤتمر أدباء مصر، تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، د. محمد عبدالمطلب، تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، الطبعة الأولى، هيئة القصور الثقافية، القاهرة – مصر، ٢٠٠٨م.
- أثر الروابط في البناء النصي، د. فايز أحمد محمد الكوفي، مجلة علوم اللغة، العدد ٣، المجلد ١١، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ٢٠٠٨م.
- البحوث الإسلامية (مجلة)، المملكة العربية السعودية، العدد ٩، ربيع الأول – جمادي الثاني ١٤٠٤ هـ، هيئة كبار العلماء.
- البصمة الصوتية أمد بداية التصويت أنموذجاً، د. منصور بن محمد الغامدي، بحث المجلة العربية للدراسات الأمنية والتدريب، س ٢١، العدد ٤٢، رجب

١٤٢٧ هـ، يوليو/ أغسطس ٢٠٠٦، الصفحة ٨٦ – ١١٨.

- تحقيق القول في ها أنا وها أنذا، الأستاذ محمد شوقي، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٢٨، رمضان ١٣٩١ هـ - نوفمبر ١٩٧١م.
- التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، د. سهل ليلى، العدد ٧، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان ٢٠١٠م.
- ثريا النص في حكايات الموصل الشعبية (قراءة في التركيب والدلالة)، د. بتول حمدي البستاني، دراسات موصلية، ٢٧/ تشرين الثاني/ ٢٠٠٩م.
- حواشٍ على الضمائر: دراسة مقارنة،أ.د. إسماعيل أحمد العمايرة،د. حنان إسماعيل العمايرة،مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول،يناير ٢٠١٣م.
- الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيري وزو، العدد ١٣، جانفي، ٢٠١٣م.
- خطاب أكلنية المصطلح - التأويل، د. أحمد بن علي آل مريع عسيري، دراسات أوليات خطاب بالسيرة الذاتية.
- درجات التعريف والتنكير في العربية، د. إبراهيم بن صالح بن عبد الله الحندود، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد ٣١، المجلد ١٩، المملكة العربية السعودية، رمضان ١٤٢٥هـ.
- دور التنغيم في تحديد معنى الجملة، د. ساعي عوض، عادل علي نعامة، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٢٨، العدد ١، سوريا، ٢٠٠٦.

- الربط وأثره في البناء النصي دراسة نحوية دلالية، مجلة أماراباك الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد السادس، العدد التاسع عشر، ٢٠١٥م.
- الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، د. صبري حافظ، مجلة تبين، العدد ٢، خريف ٢٠١٢، المجلد الأول.
- سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشاعر د. عبدالله العشي، أ. شادية شقروش، السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر ٢٠٠٠م.
- سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، أ. عامر رضا، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة ميلة، العدد ٢، المجلد ٧، الجزائر، ٢٠١٤م.
- سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، أ. أرحماني علي، السيمياء والنص الأدبي،محاضرات الملتقى الوطني الخامس، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر٢٠٠٨م.
- شعرية العنوان الساق على الساق في ما هو الفرياق، الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٢٨، الكويت، ١٩٩٩م.
- الصرافم الحرفية قرائن التحديد الشكلية، توفيق العلوي، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٥٧، ٢٠١٢م.
- ضمير الشأن في العربية إقحام معجمي أم توليد إعرابي،أ. وسميَّة المكي، حوليات الجامعة التونسيَّة، العدد ٥٦،جامعة قرطاج،تونس، ٢٠١١م.
- ضميرا الشأن والفصل دراسة ومقاربة لسانية، أ.د. فوزي حسن الشايب، جامعة الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية السابعة والعشرون،٢٠٠٦م.

- ضمير الفصل في العربية (أحكام وشواهد)، د. عبد العظيم فتحي خليل، بحوث ودراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الجزء الثالث، المملكة العربية السعودية، ١٤١٣هـ.
- ضمير الفصل في العربية ودوره في إداء المعنى سورة يوسف (ع) نموذجاً، د. خلود إبراهيم العموش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد السادس، العدد الثالث، نسيان ٢٠١٢م.
- الضمير المتصل بعد لولا، د. سعد بن حمدان الغامدي، مجلة جمعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء ١٥، العدد ٢٦، صفر ١٤٢٤ هـ
- ظاهرة اللحن وأثرها في اللغة، تغريد محمد صالح، مجلة الجامعة العراقية،العدد ٢٧/ ١، ٢٠١١م.
- الفونيم بين النحو العربي القديم وعلم اللغة الحديث، د. عبدالمنعم الناصر، مجلة آفاق عربية، السنة الخامسة عشرة، آب ١٩٩٠.
- في تحول الأساليب النحوية (التركيبية) في اللغة العربية في العقدين السابقين على مرحلة العولمة لغة القصة القصيرة في الأردن نموذجاً، د. آمنة صالح الزعبي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٢، العدد ١، ٢، ٢٠٠٦.
- قراءة في كتاب سيمياء العنوان، د. بسام قطوس و د. الطيب بوباله، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خضير، الملتقى الثاني، الجزائر، ٢٠٠٢م.
- مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، المجلد الأول، العدد الأول، صيف ٢٠١٢، والمجلد الأول العدد الثاني، خريف ٢٠١٢.
- المحظورات النحوية في اللغة العربية، حسن خميس الملخ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ٢، المجلد ٣٩، ٢٠١٢م.

- مروءات الوائلي صدمة العنوان وضوح المتن/ كتابات، جاسم العايف، ٦تشرين الأول٢٠١٣م.
- المفارقة في القص العربي المعاصر، د. سيزا قاسم، مجلة فصول، العدد الثاني/ ١مارس/ القاهرة، مصر،١٩٨٢م،
- المقاربة السيميائية للنص الأدبي أدوات ونماذج، د. عبد الجليل منقور،محاضرات الملتقى الوطني الأول،جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر،٢٠٠١م.
- من استعمالات اللغة المحدثة (العربيزي) مؤتمر مواكبة الفصحى للعصر، أ.د. وسمية عبد المحسن المنصور الجامعة الإسلامية، الفصل الدراسي الثاني،المملكة العربية السعودية،١٤٣٣هـ.
- النص المتعدد د. رولان بارث، ترجمة سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد ١٣،مكناس، المغرب السنة ٢٠٠٠م.
- نظرية القرائن في التحليل اللغوي، خالد عبدالكريم بسندي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد ٤، العدد ٢، لسنة ٢٠٠٧، المملكة العربية السعودية.

((ها أنا... ها أنا ذا))، محمد الباتل، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، العدد ١، المجلد ٢، الرياض – المملكة العربية السعودية، ١٤١٠ هـ – ١٩٩٠م