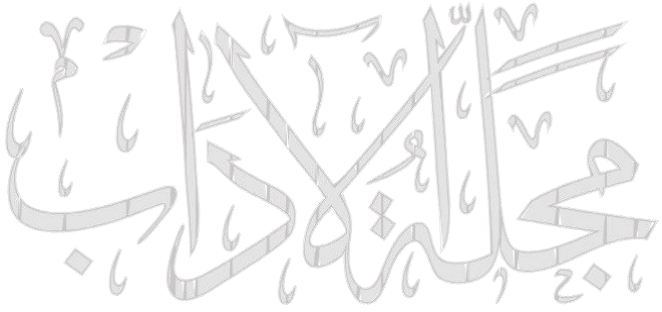
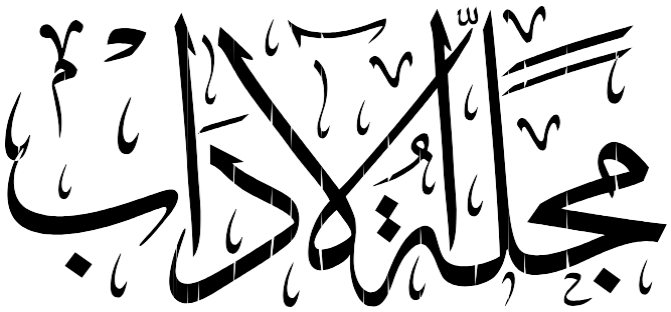




دورية علمية محكمة

تصدر عن جامعة الملك سعود

المجلد السابع والثلاثون –العدد الأول (ورقي)

المجلد السادس –العدد الأول (إلكتروني)

ربيع الأول ١٤٤٦هـ /سبتمبر ٢٠٢٤م

https://chss.ksu.edu.sa/ar/content/journal-faculty-arts
theartsjournal@ksu.edu.sa

دار جامعة الملك سعود للنشر
KING SAUD UNIVERSITY PRESS

ص.ب ٦٨٩٥٣ - الرياض ١١٥٣٧ المملكة العربية السعودية

الهيئة الاستشارية

أ.د. عبد الله بن سعد الجاسر
جامعة الملك سعود

أ.د. البندري بنت عبد العزيز العجلان
جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن

أ.د. تركي بن سهو العتيبي
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

أ.د. ظافر بن عبد الله الشهري
جامعة الملك فيصل

أ.د. إبراهيم بن سالم الصاعدي
الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة

رئيس التحرير

د. فهد بن عبد العزيز العبده

مدير التحرير

م. باسم موفق حبوباتي

هيئة التحرير

أ.د. رمضان خميس القسطاوي

أ.د. سلمى بنت محمد هوساوي

أ.د. ثريا أحمد البدوي

أ.د. خولة بنت عبد الله السبتي

أ. د. حصة بنت زيد المفرح

أ. د .محمد محمد بكير

د. عبد الله بن ناصر الحبيب

د. هند بنت خالد العتيبي

د. رشيد ولد بو سيافة

د. لميعة بنت عبدالعزيز الجاسر

سكرتير المجلة

محمد بن عبد الوهاب الماص

المراجعة والإخراج

م. باسم موفق حبوباتي

تعتذر دار جامعة الملك سعود للنشر عند نشر العدد ورقياً عن عدم وضوح بعض الصور والأشكال حال عدم وضوحها من المصدر

© ٢٠٢٤ (١٤٤٦هـ) جامعة الملك سعود

جميع حقوق النشر محفوظة. لا يسمح بإعادة نشر أي جزء من المجلة أو نسخه بأي شكل وبأي وسيلة سواء كانت إلكترونية أو آلية بما في ذلك التصوير والتسجيل أو الإدخال في أي نظام حفظ معلومات أو استعادتها بدون الحصول على موافقة كتابية من دار جامعة الملك سعود للنشر.

دار جامعة الملك سعود للنشر
KING SAUD UNIVERSITY PRESS

ص.ب ٦٨٩٥٣ - الرياض ١١٥٣٧ المملكة العربية السعودية

دورية علمية محكمة، تصدر المجلة أربع مرات في العام (ابتداء من بداية كل عام دراسي جامعي) من جامعة الملك سعود (كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية). تنشر البحوث العلمية التي لم يسبق نشرها، بالعربية أو بالإنجليزية، في حقول :الإعلام، والتاريخ، والجغرافيا، والدراسات الاجتماعية، واللغتين العربية والإنجليزية وآدابهما، وعلوم المكتبات والمعلومات.

صدر المجلد الأول من المجلة بعنوان ((مجلة كلية الآداب)) في العام ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠ م، واستمرت سنوية إلى أن تحولت إلى نصف سنوية منذ المجلد الحادي عشر عام ١٤٠٤ هـ/ ١٩٨٤ م . وفي عام ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م صدرت بعنوان ((مجلة جامعة الملك سعود :الآداب)). وفي العام ١٤٣٤ هـ / ٢٠١٣ م صارت مجلة الآداب، وأصبحت تصدر ثلاث مرات في السنة، وفي العام ١٤٤٣ هـ/ ٢٠٢٢ م أصبحت تصدر أربع مرات في السنة.

الـرؤيـــة

تسعى المجلة لأن تكون رائدة ومميزة في مجال النشر العلمي في الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وتصنَّف ضمن أشهر أوعية النشر العربية والعالمية، وضمن قواعد المعلومات العالمية.

الـرسـالة

الإسهام العلمي من خلال نشر البحوث والدراسات المحكمة في الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وفق معايير مهنية عالمية متميزة.

الأهـــداف

١ -أن تكون المجلة مرجعاً علمياً للباحثين في الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية.
٢ -تلبية حاجة الباحثين في حقول الآدب والعلوم الاجتماعية والإنسانية للنشر.
٣ -تطوير المعرفة الأدبية والاجتماعية والإنسانية والإسهام في تقدم المجتمع.

للمراسلة

((مجلة الآداب)) ص.ب. ٢٤٥٦ – الرياض ١١٤٥١

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية -جامعة الملك سعود -الرياض -المملكة العربية السعودية

هاتف ٤٦٧٥٤٠٨ – ٠١١ فاكس ٤٦٧٥٤٠٢ – ٠١١

البريد الإلكتروني theartsjournal@ksu.edu.sa

ترسل الأبحاث عبر نظام التحرير الإلكتروني:https://japksu.com/index.php/jarts/index

الموقع الإلكتروني https://chss.ksu.edu.sa/ar/content/journal-faculty-arts

الاشتراك والتبادل

دار جامعة الملك سعود للنشر، جامعة الملك سعود، ص .ب .٦٨٩٥٣ ، الرياض ١١٥٣٧، المملكة العربية السعودية.

سعر النسخة الواحدة :١٥ ريالاً سعودياً، أو ما يعادله بالعملة الأجنبية، يضاف إليها أجور البريد.

رقم الإيداع (ورقي): ١٤١٦/٣٥٥٢

رقم الردمد (ورقي):٣٦١٢–١٠١٨

رقم الإيداع (النشر الإلكتروني): ١٤٤٠/٩٨٠٢

رقم الردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

قواعد النشر

مجالات النشر:

تنشر المجلة البحوث التي لم يسبق نشرها، بالعربية أو بالإنجليزية، في حقل الآداب والعلوم الإنسانية، وتشمل بالتحديد:

- اللغة العربية وآدابها
- اللغة الإنجليزية وآدابها
- الدراسات الاجتماعية
- الإعلام
- التاريخ
- علم المعلومات
- الجغرافيا

المواد المنشورة:

يقتصر النشر في مجلة الآداب على الأبحاث العلمية – فقط – التي تقدم إضافة معرفية في مجالها، وعلى هذا المجلة لا تنشر مُستلات الأطروحات العلمية، ولا المداخلات، ولا التقارير، ولا المراجعات النقدية.

معلومات النشر

شروط النشر في المجلة:

١. يعد تقديم البحث للمجلة تعهداً ضمنياً بأن البحث لم يسبق نشره، وأنه لم يقدم ولن يقدم للنشر في جهة أخرى حتى تنتهي إجراءات تحكيمه في المجلة.

٢. ألا يتجاوز عدد كلمات البحث كاملًا (١٠ آلاف كلمة) متضمنة الملخصين العربي والإنجليزي، والكلمات المفتاحية، والمراجع، والملحقات.

٣. الالتزام بنظام التوثيق المتبع لدى المجلة، وهو نظام شيكاغو الإصدار السابع عشر (Chicago Style 17th edition)، ويشمل ذلك التوثيق في المتن وفي قائمة المراجع، مع بعض التعديلات الطفيفة التي اعتمدتها المجلة على هذا النظام. والأبحاث التي لا تلتزم بهذا النظام يُعتذر لأصحابها عن عدم نشرها. ولا يقبل غير ذلك من أنظمة التوثيق كنظام توثيق المراجع داخل المتن، ولا توثيق المراجع في نهاية البحث، ولا التوثيق في الهوامش.

٤. يجب على الباحثين استخدام الحواشي السفلية، مع ضرورة ترقيم كل صفحة على حدة.

٥. يجب أن يسبق نصَّ المقال ملخصان أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية، على ألا يقل كل منهما عن (١٠٠) كلمة ولا يتجاوز (٢٠٠) كلمة.

٦. أن يُسبَّق كل ملخص بكلمات مفتاحية (Keywords) تشير إلى جوهر موضوع البحث، والقضايا الرئيسة التي تناولها، وذلك بعد عنوان البحث، وقبل الملخص في نسختيه العربية والإنجليزية، ولا يتجاوز عددها ستَ كلمات.

٧. ألا يُذكر اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث أو هوامشه أو قائمة مراجعه، صراحة، أو بأية إشارة تكشف عن هويته، أو هوياتهم، وتُستخدم بدلاً من ذلك كلمة "الباحث" أو "الباحثين" أو نحوهما.

٨. يجب أن تُستَخدَم اختصارات عناوين الدوريات العلمية كما هو وارد في "القائمة العالمية للدوريات العلمية (The World List of Scientific Periodicals) "، وتستخدم الاختصارات المقننة دولياً، مثل: سم، مم، م، كم، سم٢، مل، مجم، كجم، ق، ٪ ...إلخ.

٩. يجب على الباحثين عمل قوائم للمصادر والمراجع، بحيث تتكون القائمة من :

أ-قائمة للمصادر والمراجع العربية .

ب- قائمة للمصادر والمراجع الأجنبية.

في قائمة المراجع توضع المراجع العربية أولاً، ثم المراجع الأجنبية، وفقا لترتيبها الألفبائي.

يجب أن تفصل المراجع الأجنبية عن المراجع العربية في قائمة المصادر والمراجع، وتأتي المراجع/ المصادر العربية أولًا في الأبحاث العربية، والمراجع/ المصادر الإنجليزية أولًا في الأبحاث الإنجليزية. ولا تقبل أيّ تقسيمات أخرى كفصل المجلات عن الكتب أو المراجع الإلكترونية عن الورقية.

أخلاقيات الباحثين:

- مراعاة أخلاقيات البحث العلمي المنصوص عليها في اللائحة الموحدة للبحث العلمي، وضرورة التقيد بالأعراف البحثية المتعارف عليها.
- مراعاة حقوق الملكية الفكرية للأخرين، وتجنب الانتحال، فلا يقتبس شيئًا من أعمال غيره وينسبه إلى نفسه، أو يعرضه خلوًا من التنصيص أو التوثيق، أو يجري تغييرًا طفيفًا على النصّ الأصلي ويثبته بلا تنصيص؛ لِيُفْهِمَ القارئَ أنه أسلوبه ومن بنات أفكاره. وهذا شكل من أشكال السرقة العلمية.

- عدم استخدام المعلومات الحصريَّة دون موافقة خطيَّة من الجهة التي تملكها.
- إتاحة الوصول إلى أدلة الدراسة متى طلبت المجلة ذلك، مع الحفاظ على سريتها.
- الأمانة العلمية في النقل، فلا يتعمد التلفيق فيما يثبته من مادة علمية أو آراء بحثية. ويتحمل الباحث تبعات ذلك من الناحيتين: الأدبية والقانونية.
- الدقة الكاملة في التوثيق العلمي، وفق قواعد التوثيق العلمي المقررة (نظام شيكاغو بتعديلاته التي أقرتها هيئة التحرير).
- الحياد والموضوعية. ويتحقق ذلك بالبعد عن الأهواء الشخصية في كل ما يتعلق ببحثه.
- تجنب محاولات التأثير على هيئة التحرير أو المحكمين، فلا يحاول التواصل معهم؛ لِيُمَيَّزَ عن غيره من الباحثين في موعد النشر أو التحكيم.
- مراعاة الأصالة في البحث العلمي، فلا يجوز أن يكون منشورًا في مجلة أخرى، ولا يُعاد أو يتزامن نشره أو نشر جزء منه في أي وعاء آخر، سواء كان ذلك بالنقل الكامل أو بتغيير عنوان الدراسة أو تغيير بعض أجزائها.
- عدم التحيُّز في نتائج البحث، فيثبتها كما هي بلا تعديل أو تغيير، ولا يثبت استنتاجات غير واقعية متأثرًا بميوله أو توجهاته الشخصيَّة.
- الالتزام بتعديل البحث وتجويده في ضوء ملاحظات السادة المحكمين.

إجراءات النشر:

١. يُعد إرسال الباحث بحثه تعهداً منه بأن البحث لم يسبق نشره، وأنه لم يقدم ولن يقدم للنشر في جهة أخرى حتى تنتهي إجراءات تحكيمه في المجلة، وإذا تبيّن أن البحث أرسل إلى وعاء نشر آخر خلال فترة تحكيمه لدى مجلة الآداب، فللمجلة أن تتخذ بحقه الإجراء المناسب.

٢. تقوم المجلة بعمل فحص أولي للأبحاث لتقرير صلاحيتها لاستكمال إجراءات تحكيمها أو رفض التحكيم.

٣. تخضع جميع الأبحاث بعد إجازتها من هيئة التحرير للتحكيم العلمي على نحو سري مزدوج، لا يعرف فيه المحكمون اسم الباحث، ولا يعرف الباحث أسماء المحكمين.(Double-Blind Review)

٤. يرسل البحث إلى اثنين من المحكمين المختصين في موضوعه، فإن اختلف رأياهما أرسل إلى محكم ثالث، ويكون رأيه حاسماً.

٥. الأبحاث التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات عليها تعاد لأصحابها مرة واحدة فقط لإجراء التعديلات، على ألا يتأخر الباحث في إعادة البحث للمجلة عن أسبوعين، ثم تعاد الأبحاث للمجلة لإرسالها للمحكمين مرة أخرى للتأكد من إجراء التعديلات، والتوصية بما يرونه من قبول للبحث أو رفض له.

٦. عند قبول البحث للنشر لا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقي أو إلكتروني دون موافقة مجلس هيئة تحرير المجلة، والحصول على كتاب (خطاب) من رئيس التحرير.

٧. يبلغ أصحاب الأبحاث بنتيجة التحكيم قبولًا أو رفضًا بعد استكمال إجراءات تحكيمها.

أخطاء شائعة:

أخطاء شائعة تتسبب في تكرار الطلب من الباحث تصويبها أو رفض البحث (نأمل من كل باحث التأكد من خلو البحث من كل الأخطاء الآتية –وغيرها مما يوجد من أخطاء–):

١. إعادة إرسال الباحث بحثه للمجلة عدة مرات دون إجراء كامل التعديلات الأولية التي تطلبها منه إدارة التحرير، لأن هذا سيؤدي إلى رفض البحث، وعدم إحالته للتحكيم. وعندما تطلب إدارة التحرير من الباحث إجراء التعديلات اللازمة والالتزام بقواعد النشر ومعلوماته قبل إحالة البحث للتحكيم، فإن الباحث يمنح فرصتين فقط لعمل التعديلات المطلوبة، فإن لم يلتزم الباحث بالمتطلبات، فستعتذر المجلة عن عدم إحالة البحث للتحكيم.

٢. عدم الالتزام الدقيق بنظام التوثيق الذي تتبعه المجلة حاليًا وهو نظام شيكاغوChicago Style ، سواء في التوثيق في متن البحث أو في تسمية الجداول والأشكال، أو تنسيق العناوين، أو قائمة المراجع ونحو ذلك مما يخالف هذا النظام.

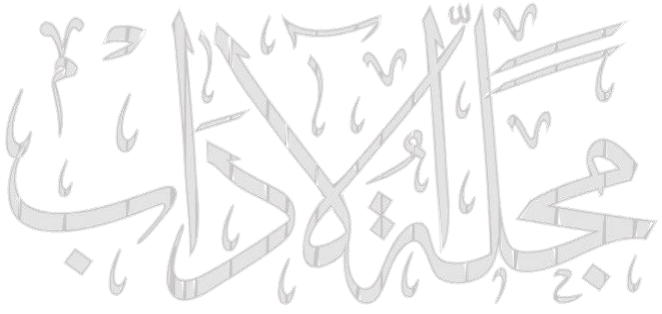
٣. عدم الالتزام بعدد الكلمات المسموح به (وهو عشرة آلاف كلمة للبحث كاملًا من أوله إلى آخره بما في ذلك الملخصان).

٤. ازدواجية التاريخ داخل النص، حيث يستعمل الباحث التاريخ الهجري أحيانًا والتاريخ الميلادي أحيانًا أخرى للتوثيق، فينبغي توحيد التاريخ لكل المراجع .

٥. وضع حرف الميم (م) بعد التاريخ الميلادي في التوثيق .

٦. وضع مسافة بين علامات الترقيم والكلمات التي تسبقها، فالمسافة دائماً بين علامات الترقيم والكلمات التي تليها، إلا علامات الترقيم التي لحصر ما بينها مثل: القوسين ( ) والشولتين " " والشرطتين – –، فإنها تُفصل بمسافة عما قبل الحصر بهما وعما بعده، ولكنهما بلا مسافة عما يحصرانه بينهما. مثال: (مجلة الآداب)، "مجلة الآداب"، –مجلة الآداب–.

٧. استعمال علامات الترقيم الإنجليزية في النص العربي أو العكس. مثال: ياسر, وبدر, وعبدالرحمن... الفاصلة هنا هي الفاصلة الإنجليزية وليست العربية. ومثل ذلك استعمال الفاصلة العربية في النص الإنجليزي مثل: Yasser، Bader، and Abdulrahman. لذا، يجب أن يتأكد الباحث من كونه يستعمل علامات الترقيم التي تتوافق مع لغة البحث.


مجلة الآداب

كلمة رئيس التحرير

يسعد هيئة تحرير مجلة الآداب أن تقدم لقرائها العدد الأول من المجلد السابع والثلاثين في حقل الآداب والعلوم الإنسانية الذي جاء غنياً وثريًّا بما ضَمّه من أبحاث متخصصة، أسهم فيها الباحثون بإثراء عدد من مجالات المعرفة، حيث احتوى العدد على خمسة أبحاث.

ففي حقل اللغة العربية تضمن العدد ثلاثة أبحاث، هي:

١- بيتُ المَزَّار بن مُنقذ العَدَويّ (... - ١٠٠ هـ) هَلْ عَرَفتَ الدَّارَ أمْ أنكرتَها بينَ تِبْرَاكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرّ: دراسة في إشكالات الشَّرح والرِّواية.

٢- السرد المستحيل في الرواية السعودية المعاصرة: جبل حالية، وحين تحكي الروح، والأفق الأعلى أنموذجًا.

٣- نوستالجيا القصائد الأخيرة: مقاربة موضوعية نفسية.

وفي حقل الإعلام تضمن العدد بحثين، هما:

٤- استخدامات الشباب السعوديّ لتطبيق (الواتساب) وعلاقتها بالتنمُّر الإلكتروني: دراسة على عيّنة من طلاب جامعة الملك سعود.

٥- المحتوى البصري للفيديو الساخر ودوره في توصيل المضمون الاتصالي: تحليل مضمون عينة من حلقات برنامج (زول كافيه) على اليوتيوب.

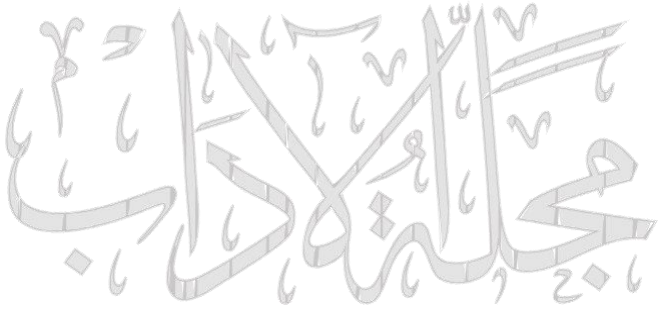
وجاءت هذه الأبحاث بصورتها الحالية بعد قراءة واعية ومتأنية من المحكمين والباحثين، الذين حرصوا على أن تكون فيها الإضافة العلمية المنشودة.

ولا يسعني هنا إلا أن أُقدِّم شكري لجميع الباحثين الذين وثقوا بالمجلة، وللمحكمين الذين أثروا هذه الأبحاث العلمية بملحوظاتهم النيرة والدقيقة، وأحكامهم السديدة، وأشكر زملائي في هيئة التحرير، وجميع القائمين على أعمال المجلة، كما أتقدم بالشكر الجزيل لإدارة الجامعة على دعمها المستمر للمجلات العلمية، سائلاً الله عز وجل أن يوفقنا جميعاً لخدمة العلم والبحث العلمي والباحثين، في هذا الصرح العلمي الشامخ، جامعة الملك سعود.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

رئيس هيئة تحرير مجلة الآداب

د. فهد بن عبد العزيز العبده


مجلة الآداب

المحتويات

أبحاث العدد

القسم العربي

- **بيتُ المَرَّار بن مُنقذ العَدَويّ (... - ١٠٠ هـ) هَلْ عَرَفتَ الدَّارَ أمْ أنكرتَها بينَ تِبْرَاكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرّ: دراسة في إشكالات الشَّرح والرِّواية**

خالد بن عايش الحافي..... ٣

- **استخدامات الشباب السعوديّ لتطبيق (الواتساب) وعلاقتها بالتنمُّر الإلكتروني: دراسة على عيّنة من طلاب جامعة الملك سعود**

أحمد بن موسى معيدي، وهشام سيد محمد مصطفى..... ٢٣

- **السرد المستحيل في الرواية السعودية المعاصرة: جبل حالية، وحين تحكي الروح، والأفق الأعلى أنموذجًا**

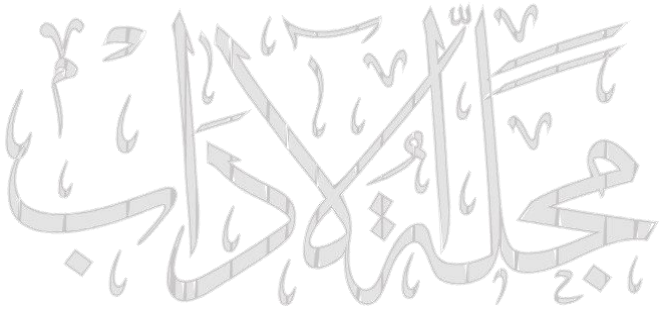
منصور بن محمد البلوي..... ٥٥

- **نوستالجيا القصائد الأخيرة: مقاربة موضوعية نفسية**

أحمد بن ماطر اليتيمي..... ٨٧

- **المحتوى البصري للفيديو الساخر ودوره في توصيل المضمون الاتصالي: تحليل مضمون عينة من حلقات برنامج (زول كافيه) على اليوتيوب**

إبراهيم بن صديق محي الدين..... ١٠٩


مجلة الآداب

أبحاث العدد

جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٧)، ع (١)، ص ص ٣-٢١، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٦هـ)
Journal of Arts, Vol. 37 (1), pp 3-21, © King Saud University, Riyadh (2024 /1446H.)

بيتُ المَرَّار بن مُنقذ العَدَويّ (... - ١٠٠ هـ)
هَلْ عَرَفتَ الدَّارَ أمْ أنكرتَها بينَ تِبْرَاكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرّ
دراسة في إشكالات الشَّرح والرِّواية

خالد بن عايش الحافي

أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود، السعودية.

(قدم للنشر في ١٥/ ٢/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ١٤/ ٤/ ١٤٤٦هـ)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-1

الكلمات المفتاحية: الـمَرَّار بن مُنقذ، شَسَّيْ، عَبَقُرّ، أُشَيّ، بَقَر.

ملخص البحث: يتناول هذا البحث بيتًا من الشعر العربي القديم، من قصيدة رائية للشاعر الـمَرَّار بن مُنْقِذ العَدَويّ التميمي، وهي قصيدة مُفضَّلية مطوَّلة تقع في خمسة وتسعين بيتًا، رواها أبو العبّاس المفضّل بن محمد الضَّبي ضمن اختياره نخبة من القصائد التي أُطلق عليها المفضّليات، وقد نالت اختياراته هذه شهرة واسعة بين رواة الشعر ونقاده، وهذا البيت الذي نحن بصدد الحديث عنه تداولته بكثرة معاجم اللغة العربية ومعاجم البلدان قديمًا وحديثًا، وبعض شرَّاح الشعر شاهدًا شعريًا على مواضع في نجد من جزيرة العرب. ولم يكن الإشكال في تداولهم إياه، وإنما الإشكال -فيما يظهر- في صِيَغ المواضع التي جاءت بها رواياته، ثم سيق البيت شاهدًا عليها، وقد كان التصحيف أو التحريف أو الخطأ في الرواية أو عدم معرفة أولئك الذين تداولوا هذا البيت ببيئة الشاعر ومكانه الذي يعيش فيه؛ أو هذا كله مجتمعًا كان حائلًا دون مراد الشاعر من تلك المواقع التي وردتْ في بيته.

The Poetic Verse by al-Marrār ibn Munqith al-ʿAdawī (…-100 AH), Did you recognize the home, or did you fail to recognize it ** Between Tibrak, Shassay, and ʿAbaqurr
A Study in the Challenges of Interpretation and Narration

Khalid Ayish Al-Hafi

Associate Professor of Modern Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia.

(Received: 15/ 2/1446 H, Accepted for publication 14/ 4/1446 H)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-1

Keywords: Al-Marrār ibn Munqith, Shassay, ʿAbaqurr, ʾUshayy, Baqar.

Abstract. This paper deals with a verse of a classical Arabic poem, rhymed in -r, by the poet al-Marrār ibn Munqith al-ʿAdawī al-Tamīmī. This poem is lengthy, consisting of ninety-five verses, and narrated by Abū al-ʿAbbās al-Mufaḍḍal al-Dabbī in his selection of poems, known as al-Mufaḍḍaliyyat. Al-Mufaḍḍal al-Dabbī's selection of poems achieved extended fame among the poetry narrators and critics. The verse, being studied in this paper, was extensively mentioned in Arabic language dictionaries as well as dictionaries of countries, both pre-modern and modern. It is also used as poetic evidence by the commentators of poetry for some sites in Najd in the Arabian Peninsula. The challenge is not in the spreading of this verse, but, as we think, in the way the names of these sites were drafted, as mentioned in its various narrations, and how this verse was used as evidence. It is possible that the misplacement of diacritical marks, alteration, an error in the narration, lack of knowledge of the milieu and place in which the poet lived by those who narrate it, or all of these factors combined was a reason for not knowing the correct sites as the poet intended in his verse.

يهدف هذا البحث إلى بيان إشكالات الشرح والرواية في بيت من الشعر العربي القديم، من قصيدة رائية للشاعر الـمَرَّار بن مُنْقِذ العَدَويّ التميمي، وهي قصيدة مُفضَّلية مطوَّلة تقع في خمسة وتسعين بيتًا، رواها أبو العبّاس المفضّل بن محمد الضَّبي ضمن اختياره نخبة من القصائد التي أُطلق عليها المفضّليات، وقد دعاني إلى دراسة هذا البيت كثرة تداوله في معاجم اللغة العربية ومعاجم البلدان قديمًا وحديثًا، وبعض شروح الشعر، ولا سيما أنه لشاعر من الشعراء الذين يحتج بشعرهم علماء اللغة وأدباؤها، فقد اتخذوا هذا البيت شاهدًا شعريًا على مواضع في نجد من جزيرة العرب. ولم يكن الإشكال في كثرة تداولهم إياه، وإنما الإشكال -فيما يبدو- في صِيَغِ أسماء المواضع التي سيق هذا البيت شاهدًا عليها، وقد كان التصحيف أو التحريف أو الخطأ في الرواية أو عدم معرفة أولئك الذين تداولوا هذا البيت ببيئة الشاعر ومكانه الذي يعيش فيه؛ أو هذا كله مجتمعًا كان حائلًا دون مراد الشاعر من تلك المواقع التي وردتْ في بيته.

وسيستقرئ البحثُ هذا البيت في معاجم اللغة، وكتب البلدانيين من القدماء والمحدثين؛ نظرًا لكثرة وروده فيها، ثم في مصادر الشعر وشروحه، وسيورد -تباعًا- أقوال أصحاب معاجم اللغة وأصحاب معاجم البلدان، وشراح الشعر في البيت ، ثم التعليق على تلك الأقوال وفق المنهج الاستقرائي التحليلي موضحًا وجهة النظر التي أرجّح أنها الصواب في رواية بيت المرَّار بن مُنقذ، وبيان حقيقة مراده منه، وسأعطي القارئ -قبل الشروع في الموضوع- نبذة يسيرة عن الشاعر المرَّار بن منقذ العَدَويّ موضِّحًا فيها عصره وموطنه، وما جمعه الدارسون من شعره، وما المواقع الواردة فيه، بل أكثرها ورودًا في أشعاره؛ لما لذلك كله من أهمية في الكشف عن موطن اللبس الذي أشكل على من تناولوا ذلك الشاهد الشعري من قصيدة المرَّار الرائية، مكتفيًا في كثير من ذلك بالإحالة -خشية الإطالة- على ما ورد عنه في المصادر والمراجع التي تناولته بما يغني عن إعادته.

اسم الشاعر وعصره وموطنه:

اختلفت المصادر الأدبية في اسم صاحب هذا البيت الشعري محل البحث، فبعضها يذكر أن اسمه المرَّار بن منقذ العَدَوِيّ، وفي بعضها اسمه زياد بن منقذ، وفي أخرى زياد بن حَمَل، وأن المرّار أخوه، أو لقبٌ له، وتنعته المصادر مرة بالعَدَويّ أو بَلْعَدوي ومرة أخرى بالحنظلي؛ ولا إشكال في ذلك فهو عدوي حنظلي تميمي(١)، كما لم تشر المصادر إلى تاريخ مولده أو وفاته، غير أن خير الدين الزركلي في (الأعلام) ذكر أنه توفي نحو ١٠٠هـ(٢)، وقد أجمعت المصادر والمراجع على أنه عاش في أواخر القرن الأول وربما مطلع القرن الثاني الهجريين، فهو شاعر أموي معاصر لجرير والفرزدق وقد هاج الهجاء بينه وبين جرير؛ إذ يقال إنه سعى بجرير عند سليمان بن عبد الملك ونبَّهه إلى قوله للوليد يشير عليه بخلع سليمان واستخلاف ابنه عبد العزيز فقال فيه جرير(٣):

وما أنتَ يا مرّارُ يا زَبَدَ استِها بأوَّلِ مَنْ يَشْقَى بنا ويحينُ

(١) انظر: ترجمته ومصادرها وما قيل حول اسمه ومولده ووفاته في المراجع الآتية:علي حسن رشدي " *شعر المرار بن منقذ العدوي*"، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية،١١عدد.١،٢(١٩٨٩)،٢٩. وغادة جميل قرني محمد يوسف " *مقاومة الزمن في رائية المرار بن منقذ العدوي*"، مجلة كلية الآداب بقنا-جامعة جنوب الوادي،عدد.٥٧(٢٠٢٢)،٤٠٠.

(٢)خير الدين الزركلي، *الأعلام*، الطبعة الثانية عشرة،٨ أجزاء،(بيروت: دار العلم للملايين،١٩٩٧) ،٣:٥٥.

()٣ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، *الشعر والشعراء*، تح. أحمد محمد شاكر، جزآن،(القاهرة: دار الحديث،٢٠٠٢)، ٢:٦٧٨.

وقد ذكر أبو الفرج الأصفهاني أن سبب هجاء جريرٍ إياه أن المرّار العَدَوِيّ أعان الفرزدق على جرير[٤].

أما عن موطن المَرَّار بن منقذ؛ فقد جاء في بعض المصادر التي ذكرته ما يدل على أنه من أهل نجد؛ فجاء في شرح ديوان الحماسة للتبريزي في أثناء حديثه عن المَرَّار بن منقذ -وقد سمّاه زيادًا بن حَمَل- قوله: "كان قد نزل صنعاء فاستوبأها وكان منزله بِنَجْدٍ فِي وَادي أُشَيّ"[٥] ثم أردف قائلًا: "ووادي أُشَيّ مَوضع بالوشم، والوشم وادٍ بالْيَمامة فيه نخل"[٦]، فيظهر من هذا النص أن موطن المَرَّار بن منقذ هو وادي أُشَيّ بنجد، وقد نصَّ التبريزي على أنه موضعٌ بالوشم، وأنّ الوشم وادٍ باليمامة، والصواب أنّ وادي أُشَيٍّ -وإن كان في اليمامة من نجدٍ- ليس في الوشم، وقد صوّب ابن بليهد هذا الوهم في كتابه(صحيح الأخبار عمّا في بلاد العرب من الآثار) استدراكًا على ياقوت، ظنًّا من ابن بليهد أن هذا القول لياقوت، ويظهر أن ياقوتًا نقله عن التبريزي على طريقة أكثر العلماء القدامى في عدم العزو إلى من نقلوا عنه ممن سبقهم، يقول ابن بليهد: "أُشَيّ وادٍ من أودية اليمامة به نخل وزروع وسكّان، وليس كما ذكر ياقوت أنه موضع بالوشم، بل بينه وبين الوشم الكثيب الأحمر، والحمادة، وجبل اليمامة، وهو في وادي المشقر الذي يتجه سيله من الغرب إلى جهة الشرق وهو غربي بلد المجمعة"[٧]، وما قال ابن بليهد هو عين الصواب لمن يعرف تلك المنطقة، كما أن الوشم ليس بوادٍ، بل هو مجموعة بلدان في اليمامة من نجد، متقاربٌ بعضها من بعض، وهو باقٍ باسمه من العهد القديم إلى هذا اليوم، أشهر مدنه وقراه وأكبرها اليوم شقراء[٨]، ومراة وثرمداء وأثيثية وأشيقر والقصب والقرائن والداهنة والصوح والمشاش والحريّق والجريفة، وأكثر مدن الوشم وقراه باقية باسمها من العهد الجاهلي إلى اليوم[٩]، وقد ورد ذكر شقراء والوشم وخلّ النَّقا والثنايا في ميمية المَرَّار بن منقذ التي أوردها أبو تمام في حماسته؛ إذ يقول المَرَّار[١٠]:

متى أَمُرُّ على الشَّقراءِ مُعتسِفًا خَلَ النَّقا بمرُوحٍ لحمُها زِيَمُ
الوشمُ قد خرجتْ منه وقابلَها من الثَّنايا التي لم أقْلِها تَرَمُ

وقد أورد المرزوقي في شرحه للحماسة أن الأصمعي يقول: "إن المراد بالشَّقراء في بيت المرّار فرسه"[١١]، والصواب أنها البلدة المعروفة في نجد، ومن الطبيعي أن يهم الأصمعي أو المرزوقي وغيرهم من العلماء في أسماء المواقع التي لا يعرفونها أو تكون بعيدة عن بلادهم.

كما جاء في خزانة الأدب للبغدادي عند حديثه عن المَرَّار بن مُنقذ: "وَكَانَ قد أَتَى الْيمن فَنزع إِلَى وَطنه بِبَطن الرُّمَة. قَال أَبو الْعَلَاء: الرّمة: وادٍ بِنَجْد يُقَال بتَشْديد الْمِيم وتخفيفها. ا ه."[١٢]. فهذا النص أيضًا يشير إشارة واضحة إلى أن نجدًا هي موطن المَرَّار، بل يحدد هذا النص أن موطنه من نجد بطن

(٤)أبوالفرج علي بن الحسين الأصفهاني، *كتاب الأغاني*،تح. إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، الطبعة الثالثة، ٢٥ جزءًا،(بيروت: دار صادر٢٠٠٨)،٨:٢٧٦.

(٥)أبو زكريا الخطيب يحيى بن علي التبريزي، *شرح ديوان الحماسة*، تح. غريد الشيخ، جزآن،(بيروت: دار الكتب العلمية٢٠٠٠)،٢: ١٥١.

(٦) التبريزي، *شرح ديوان الحماسة*،٢:١٥٢.

(٧) محمد بن عبد الله بن بليهد، *صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار*، الطبعة الثالثة، ٥ أجزاء،(الرياض: دار عبد العزيز بن محمد آل حسين١٩٩٧)،١:٢٠٧.

(٨) وهي البلدة التي ولد ونشأ بها كاتب هذا البحث.

(٩)ابن بليهد، *صحيح الأخبار*،١:٢٠٧.

(١٠) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، *الحماسة*، تح.عبد الله عسيلان الطبعة الأولى، جزآن(الرياض:جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،١٩٨١)، ٢:١٣٤.

(١١)أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، *شرح ديوان الحماسة*،تح.غريد الشيخ،الطبعة الأولى،(بيروت: دار الكتب العلمية٢٠٠٣)،٣٩٠.

(١٢)عبد القادر بن عمر البغدادي،*خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*،تح.٥عبد السلام محمد هارون، الطبعة الرابعة،١١جزءًا،(القاهرة: مكتبة الخانجي١٩٩٧)،٥:٥٥.

وادي الرّمة؛ ووادي الرّمة - كما هو معروف عند أكثر البلدانيين- من أشهر أودية نجد إن لم يكن أشهرها على الإطلاق، وهو باقٍ باسمه إلى هذا اليوم، ويقع منها في بلاد القصيم[١٣]، ولكن ليس هو بالتحديد الموطن الأصلي للمرَّار بن مُنقذ في نجد، وإنَّما موطنه في نجد هو وادي أُشَيّ؛إذ قد صرّح الشاعر نفسه بهذا في بعض أشعاره التي وردتْ منجّمة في المصادر الأدبية واللغوية والجغرافية، إذ لم يجمع شعره ديوان، وقد جمع شعره بأخرة الدكتور رشدي علي حسن من تلك المصادر المختلفة في بحث موسوم بـــــ"شعر المرَّار بن منقذ"، منشور في مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية عام ١٩٨٩م، وقد اجتمع له من شعره أربع قصائد ونتفٌ من أبيات، وأبيات مفردة ليست بالكثيرة.

أمَّا القصائد المجموعة له فهي الرائية التي نحن بصدد الحديث عن بيت منها وهي أطولها، ثم النونية التي يعاتب فيها زوجته ويفتخر بنخله وكلتاهما في المفضّليات[١٤]، ثم الميمية التي في حماسة أبي تمام[١٥]، ثم السينية المذكورة في (التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه) للبكري[١٦]، وعلى قلة قصائده هذه فإن فيها ذِكْرًا غير قليلٍ لوادي أُشَيّ موطنه في نجد ، ففي الميمية يقول[١٧]:

وحبَّـذا حـين تمسي الـريحُ بـاردةً وادي أُشيٍّ وفتيانٌ به هُضُمُ

ويقول في النّونية يصف نخلاته في وادي أُشَيّ[١٨]:

تُطَـاوِلُ مَخْرِمَـيْ صُـدَدَيْ أُشَيٍّ بَوَائِـكَ مـا يُبَـالينَ السِّـنينا

كما أنّ جريرًا في القصيدة التي هجا بها المرَّار بن منقذ نسبه إلى وادي أُشَيّ، وذلك في قوله[١٩]:

تقلِّبُ يـا مـرَّارُ عينيـكَ سـادرًا وكبشةُ وسطَ الشـاربينَ زَفُـونُ

بـوادي أُشيّ الخبـثِ يـا آلَ مُنقـذٍ معـاذرُ فيهـا سرقـةٌ ومجـونُ

من هنا يتَّضح أنّ موطن المرّار بن منقذ في نجد هو وادي أُشَيّ، ولهذا الوادي ذكر غير قليل في معاجم البلدان القديمة والحديثة، وكثيرًا ما يقترن فيها وفي غيرها من المصادر الأخرى اسم أُشَيّ الوادي باسم الشاعر المرّار بن منقذ، والعكس كذلك؛ لأن قصائده الموجودة في تلك المصادر لا تخلو من اسم بلدته هذه. فمن المعاجم القديمة التي ذكر فيها (معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع) لأبي عبيد البكري، قال أبو عبيد: "أُشيّ بضم أوّله، وفتح ثانيه، وتشديد الياء أخت الواو، على لفظ التصغير: وادٍ أو جبل في بلاد بني العدويّة من بني تميم. قال الرياشيّ: وأوطانهم ببطن الرّمة. وقال عمارة بن عقيل: أشيّ وادي البراجم. وقال عمر بن شبّة: أُشيّ: بلد قريب من اليمامة"[٢٠]، وجاء في (معجم البلدان) لياقوت الحموي قوله: "أُشَيّ: بالضم ثم الفتح، والياء المشددة؛ قال أبو عبيد السكوني: من أراد اليمامة من النباج سار إلى القريتين ثم خرج منها إلى أُشيّ، وهو لعدي الرباب؛ وقيل: هو للأحمال من بلعدوية، وقال غيره: أشيّ: موضع بالوشم، والوشم: وادٍ باليمامة فيه نخل، وهو تصغير الأشاء، وهو صغار النخل الواحدة أشاءة"[٢١]، وقد أوضحت الوهم في هذا القول فيما سبق من هذا البحث، ثم ذكر بيت

(١٣) محمد بن ناصر العبودي، *معجم بلاد القصيم*،٦ أجزاء(الرياض: دار الثلوثية للنشر والتوزيع٢٠١٦)،٢:٦٠٥.

(١٤) المفضل محمد بن يعلى الضبي، *المفضليات*، تح. أحمد شاكر وعبد السلام هارون،الطبعة السابعة،(القاهرة: دار المعارف د.ت.)،٧٢.

(١٥) الطائي، *الحماسة*،٢:٢٧٦..

(١٦)أبوعبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري، *التنبيه على أوهام أبي علي أماليه*،تح. دار الكتب والوثائق القوميةالطبعة الثانية،(القاهرة: دار الكتب المصرية٢٠٠٠)، ٧١.

(١٧) الطائي، *الحماسة*،٢:٢٧٦..

(١٨) الضبي، *المفضليات*،٧٢.

(١٩) محمد بن حبيب، *ديوان جرير*، تح. نعمان محمد أمين طه، الطبعة الثالثة،(القاهرة:دار المعارف،د.ت.)٢:٥٦١.

(٢٠) أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري، *معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع*، الطبعة الثالثة،٤ أجزاء،(بيروت: عالم الكتب،١٩٨٣)،١:١٦٠.

(٢١)ياقوت بن عبد الله الحموي، *معجم البلدان*، الطبعة الثانية، ٧ أجزاء،(بيروت: دار صادر١٩٩٥)، ١:٢٠٣.

المرّار في الميمية المذكور سلفًا في الصفحات السابقة من هذا البحث، كما أورد بيتًا لعَبْدَة بن الطَبِيْب يذكر فيه أُشيًّا وهو قوله[٢٢]:

والحــيُّ يــومَ أُشيٍّ؛ إِذْ ألمّ بهــم يومٌ من الـدّهرِ إنّ الـدّهرَ مـرّارُ

أما المعاجم الجغرافية الحديثة التي تتحدث عن نجد ومدنه وقراه وأوديته وجباله فلوادي أُشيّ فيها ذكر وافر، وهي أكثر دقة في تحديدها لهذا الموقع من المعاجم القديمة؛ لأن مؤلفيها من أهل تلك المنطقة، ومنها على سبيل المثال ما جاء عند البليهد في (صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار)، و(المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية) لحمد الجاسر، فقد جاء فيه: "أُشَيّ بضم الهمزة وفتح الشين وآخره ياء تحتية مشّددة، وقد تُبدل الهمزة واوًا (وشي) من أقدم قرى سُدير، من إمارة منطقة الرياض"[٢٣]، وكذلك عند ابن خميس في (معجم اليمامة).

بيتُ المَرَّار بن مُنْقذ في المصادر والمراجع:

اتضح ممّا سبق أن موطن الشاعر المرّار بن منقذ هو "وادي أُشَي" في نجد، وقد استوقفني بيتٌ له من رائيته المطوّلة المشهورة التي أوردها المفضّل الضبي في المفضّليات، وعدد أبياتها خمسة وتسعون بيتًا على بحر الرمل ورويّ الرّاء، وقد كان مطلعها[٢٤]:

عَجَبٌ خَولةُ إذْ تُنْكِرُني أَمْ رأتْ خَولةُ شيخًا قَدْ كَبِرْ

والبيت هو الثالث والخمسون من القصيدة وهو قوله:

هَلْ عرفتَ الدَّارَ أَمْ أَنْكَرْتَهَا بينَ تِبْراكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرْ

هذا البيت الذي كَثُر وروده في المعاجم اللغوية، والمعاجم الجغرافية، وشروح الشعر، ورد فيها شاهدًا على موضعين تضمّنهما هما "تبراك وعَبْقَر"، فهل هذان الموضعان في قصيدة المَرَّار بن منقذ الرائية، قد رويا رواية صحيحة تتَّسِق مع موطنه "وادي أُشَيّ" وما حوله من المواضع الواردة في القصيدة نفسها، أم قد طالها التصحيف أو التحريف أو الخطأ في الرواية أم غير ذلك؟

رواية البيت في معاجم اللغة:

ورد بيت المَرَّار بن مُنقذ هذا في أكثر معاجم اللغة العربية، ولعلها أول المصادر التي أوردته؛ وذلك عند حديثهم عن "تبراك وعَبْقَر"، فقد ذكر ابن دريد بيت المَرَّار في جمهرة اللغة ثلاث مرات، مرة اكتفى بشطره الثاني ولم ينسبه، وذلك عند حديثه عن كلمة عَبْقَر، فقال: "وعَبْقَر: اسم أَرض من أَرَاضِي الْجِنّ، زَعَمُوا. قَال الشَّاعِر: وَكَأَنَّهُم فِي البيض جِنَّةُ عَبْقَرِ. قَال أَبو بكر: ومن شأْنهمْ إِذا استحسنوا شيئًا أَو عجبوا من شدّته ومضائه نسبوه إِلَى عبقر، فَقَالُوا: ثياب عبقريّة، وهو الْفرش المرقوم لمّا أَن أعجبهم حسنُه نسبوه إِلَى عبقر. وَفِي الحَدِيث: فَلم أر عبقرياً يَفري فَرِيَّه، قَال أَبو بكر: كَذَا جاء في الحديث بتَشْديد الْيَاء وَإِن كَانَ الفَرْيُ الْمصدر بتَخْفِيف الْيَاء. وَقَالُوا: ظلمٌ عبقريّ، إِذا كان شَدِيدًا فَاحِشًا. قَال رجلٌ من أهل الرِّدَّة:

إِنَّا أَتَانَا خبرٌ بُجْرِيُّ
ظُلْمٌ لَعَمْرُ الله عَبْقَرِيُّ
قَالَتْ قريشٌ كَلُّنا نبيُّ

وَفِي التَّنْزِيل: وعبقريٍّ حِسانٍ، خوطبوا بِمَا عرفُوا. وَمن قَرَأَ عَباقريّ فقد أَخطَأَ؛ لِأَن الْجمع لَا ينُسب إِلَيْهِ إِذا كان على هَذَا الْوَزْن، لَا يَقُولُونَ: مَهالبيّ وَلَا مَسامعيّ وَلَا جَعافريّ. قَالَ الشَّاعِر:

(٢٢) يحيى الجبوري، *ديوان عبدة بن الطبيب*، (دار التربية للنشر والتوزيع،١٩٧١)، ٤٠.

(٢٣) حمد بن محمد الجاسر، *المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية*، جزآن، (الرياض:دار اليمامة،١٩٧٧)، ١:١٨٨.

(٢٤) الضبي، *المفضليات*، ٨٢.

بَين تِبْراكٍ فشَسَّيْ عَبَقُرْ

أَرَادَ عَبْقَر فَلم يُمكنهُ الشّعْر فغيّر الْبناء"[٢٥]. وفي المرّتين الأخريين ذكر البيت كاملًا منسوبًا، عند حديثه عن تبراك فقال: "وتبراك: مَوضِع بِكَسْر التَّاء لِأَنَّهُ اسْم لَيْسَ بمصدر. قَالَ مَزَّار:

أعرفتَ الدَّارَ أم أنكرتَها بَين تبراكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرْ"[٢٦]

وقال عند حديثه عن معنى الشّس: "الشس وهو المُكَان الغليظ. قَال الشَّاعر – المَزَّار –:

هَل عرفتَ الدَّار أم أنكرتَها بَين تبراكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرْ

وهذا من قَوْلهم: شئس المُكَان وشئز إِذا غلظ فخففوا الْهمزَة وَبِه سُمي شأس"[٢٧]. وجاء في تهذيب اللغة للأزهري قوله : "عَبْقَر: مَوضِع بالبادية كثير الجنّ، يُقَال فِي الْمثل: كَأَنَّهُمْ جنّ عَبْقَر. وقال المَزَّار العَدَويّ:

أعرفتَ الدَّار أم أنكرتها بَين تِبراكٍ فشَسَّيْ عَبَقُرّ

قَال: كَأَنَّهُ توهم تثقيل الرَّاء. ذَلك أَنه احْتَاج إِلَى تَحْرِيك الْبَاء لإِقَامَة الْوَزْن، فَلَو ترك الْقَاف على حالها مَفْتُوحَة لتحوَّل الْبناء إِلَى لفظ لم يَجِئ مثله وهو عَبَقَر، وَلم يَجِئ على بنائِهِ مَمْدُود وَلَا مثقّل. فلمَّا ضم الْقَاف توهّم بِهِ بِنَاء قَرَبوس وَنَحْوه. والشاعر يجوز لَهُ أَن يقصُر قربوس فِي اضطرار الشّعْر فَيَقُول: قربُس. وَأحسن مَا يكون هَذَا الْبناء إِذا ذهب حرف المدّ مِنْهُ أَن يثقّل آخِره؛ لِأَن التثقيل كالمدّ"[٢٨].

كما ذكر الأزهري البيت أيضًا عند حديثه عن معنى الشّس بمثل ماورد عند ابن دريد في جمهرة اللغة[٢٩]، وفي الصحاح للجوهري قال: "وأمّا قول مَزَّار بن مُنقِذ:

أعرفتَ الدَّارَ أمْ أنكرتَها بينَ تِبْراكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرْ

فإنه لما احتاج إلى تحريك الباء لإقامة الوزن وتوهم تشديد الراء ضم القاف لئلا يخرج إلى بناء لم يجئ مثله"[٣٠]، كما أورد هذا البيت الجوهري في مادة (برك)[٣١]، وقال ابن سيدة في المُحْكَم: "وعَبْقَر: مَوضِع كثير الجِنّ، فَأَما قَوْله:

هَل عرفتَ الدَّارَ أم أنكرتَها بَين تبراكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرْ

فَإِن أبا عُثْمَان ذهب إِلَى أنه أَراد عَبْقَرَ فَغير الصِّيغَة ويُقَال: أَراد عُبَيْقِر فَحذف الْيَاء، وَهُوَ وَاسع جدًا. وعبقر قَرْيَة بِالْيمن توشّى فِيهَا الثِّيَاب؛ فثيابها أجود الثِّيَاب فَصَارَت مثلًا لكل مَنْسُوب إِلَى شَيْء رفيع، فَكلما بالغوا فِي نعت شَيْء متناه نسبوه إِلَيْهِ. وَقيل: إِنَّمَا ينْسب إِلَى عبقر الَّذِي هُوَ مَوضِع الْجِنّ. وَقَالَ أَبُو عُبَيْدَة: مَا وجدنَا أحدًا يدْرِي أَيْن هَذِه الْبِلَاد وَلَا مَتى"[٣٢].

وفي العُباب الزاخر قال الصاغاني: "قال المَزّار بن مُنقِذ:

هل عَرَفْتَ الدارَ أَمْ أنكَرْتَها بينَ تِبْرَاكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرْ

وقال أبو عمر في فائت الجَمْهَرَة: الرواية: "فَشُسَّى"، ومِيْزَانُه جُلّى. والأُولى رِوايَةُ الْمُفَضَّل بن مُحَمَّد الضَّبِّي"[٣٣]. وفي

(٢٥) أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، *جمهرة اللغة*،تح. رمزي منير البعلبكي، الطبعة الأولى، ٣أجزاء، (بيروت: دار العلم للملايين،١٩٨٧)٢:١١٢٢.

(٢٦) ابن دريد، *جمهرة اللغة*،١:٢٥.

(٢٧) ابن دريد، *جمهرة اللغة*، ١:١٣٣.

(٢٨)أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، *تهذيب اللغة*،تح. عبد السلام محمد هاورن،١٥جزءًا،(القاهرة:الدار المصرية للتأليف والترجمة،١٩٦٤)،٣:١٨٧.

(٢٩) الأزهري، *تهذيب اللغة*،٣:١٨٨.

(٣٠) أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*، تح. أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الرابعة، ٦ أجزاء،(بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧)،٢:٣٥.

(٣١) الجوهري، *الصحاح*،٤:٥٧٥.

(٣٢)أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده، *المحكم والمحيط الأعظم*، تح.عبد الحميد هنداوي، الطبعة الأولى،١١جزءًا،(بيروت: دار الكتب العلمية،٢٠٠٠)، ٢:٤١٠.

(٣٣)رضي الدين الحسن بن محمد بن الحسن الصغاني، *العباب الزاخر واللباب الفاخر*،تح.فير محمد حسن المخدومي، وتركي سهو العتيبي،الطبعةالأولى،١٥جزءًا،(الرياض:مركز البحوث والتواصل المعرفي٢٠٢٢)،١:١٢٧.

لسان العرب: "عَبْقَر: مَوْضِعٌ بِالْبَادِيَةِ كَثِيرُ الْجِنِّ. يُقَالُ فِي الْمَثَلِ: كأَنهم جِنُّ عَبْقَر؛ فأَما قَوْلُ مَرَّار بْنِ مُنْقِذٍ العَدَوي:

هَلْ عَرَفْتَ الدارَ أَم أَنكرتَهَا بَيْنَ تِبْرَاكٍ فَشَمَّيْ عَبَقُرْ

وَفِي الصِّحَاحِ: فَشَسَّيْ عَبَقُرْ، فإِن أَبا عُثْمَانَ ذَهَبَ إِلى أَنه أَراد عَبْقَر فَغَيَّرَ الصِّيغَةَ؛ وَيُقَالُ: أَراد عُبَيْقُر فَحَذَفَ الْيَاءَ، وَهُوَ وَاسِعٌ جِدًّا"[٣٤]، ثم نقل ابن منظور كلامَ الأَزهري السابق، وكذلك نقل تعليل الْجَوْهَرِيِّ له: "إِنه لَمَّا احتاج إِلى تَحْرِيكِ الْبَاءِ لإِقامة الْوزْن وتَوَهَّمَ تَشْدِيدَ الرَّاءِ ضَمَّ الْقَاف لِئَلَّا يَخْرج إِلى بِنَاءٍ لَمْ يَجِئْ مِثْلُهُ فأَلحقه ببناءٍ جَاءَ فِي الْمَثَل، وَهُوَ قَوْلهمْ هُوَ أَبْردُ مِنْ عَبَقُرٍّ، وَيُقَالُ: حَبَقُرٌّ كأَنهما كَلِمَتَانِ جُعِلَتا وَاحِدَةً لأَن أَبا عَمْرِو بْنَ الْعَلَاءِ يَرْوِيهِ أَبرد مِنْ عَبٍّ قُرٍّ؛ قَالَ: والعَبُّ اسْمٌ للبَرَد الَّذِي يَنْزِلُ مِنَ الْمُزْن، وَهُوَ حَبُّ الغَمام، فَالْعَيْنُ مُبْدَلَةٌ مِنَ الْحَاءِ"[٣٥]. وورد في لسان العرب في موضع آخر ما شابه هذا التّغيُّر في صيغة كلمة أخرى هي (الصِّنَّبْر) في بيت طرفة:

بجِفانٍ نَعْتَرِي نادِيَنَا وسَدِيفٍ حينَ هاجَ الصِّنَّبْرُ

"وَقَالَ غَيْرُهُ: يُقَالُ صِنِّبْر، بِكَسْرِ النُّونِ. قَالَ ابْنُ سِيدَهْ: وأَما ابْنُ جِنِّيٍّ فَقَالَ: أَراد الصِّنَّبر فَاحتاج إِلى تَحْرِيكِ الْبَاءِ، قَال: وَهَذَا أَقرب مأْخذاً مِنْ أَن يَقُولَ إِنه حرَّف الْقَافِيَةَ لِلضَّرُورَةِ كما حرَّفها الْآخَرُ فِي قَوْلِهِ:

هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ، أَوْ أَنْكَرْتَهَا بَيْنَ تِبْرَاكٍ وشَسَّيْ عَبَقُرْ

فِي قَوْلِ مَنْ قَالَ عَبْقَر فَحَرَّفَ الْكَلِمَةَ"[٣٦].

مما سبق يظهر أن بيت المَرَّار بن مُنقذ تداوله أصحاب المعاجم اللغوية، عند حديثهم عن كلماتٍ ثلاثٍ وردن فيه هُنَّ (تبراك وشسّ وعَبَقُرّ)، وأكثر هذه الكلمات استئثارًا بحديثهم هي كلمة (عَبَقُرّ) التي وردت في البيت بضبط يختلف عن ضبط الكلمة المشهورة (عَبْقَر)، ويكاد يُجمع أصحاب المعاجم على أن المَرَّار بن منقذ لجأ إلى هذا الضبط لضرورة الشعر. فابن دريد في جمهرة اللغة يقول: "أراد عَبْقَرَ فلم يمكّنه الشعر فغيَّر البناء"[٣٧]، أي من صيغة إلى صيغة أخرى اضطرارًا.

كما علّل ذلك الأزهري في تهذيب اللغة بضرورة الشعر في قوله:" كَأَنَّهُ توهم تثقيل الرَّاء. ذَلِك أَنه احتاج إِلَى تَحْرِيك الْبَاء لإِقَامَة الْوَزْن، فَلَو ترك الْقَاف على حالها مَفْتُوحَة لتحوَّل الْبناء إِلَى لفظ لم يَجِئ مثله وهو عَبَقَر، وَلم يَجِئ على بنائِهِ مَمْدُود وَلَا مثقّل. فلمَّا ضم الْقَاف توهّم بِهِ بِنَاء قَرَبوس وَنَحْوه. والشاعر يجوز لَهُ أَن يقصُر قربوس فِي اضطرار الشّعْر فَيَقُول: قربُس. وَأحسن مَا يكون هَذَا الْبناء إِذا ذهب حرف المدّ مِنْهُ أَن يثقّل آخِره؛ لِأَن التثقيل كالمدّ"[٣٨]، ويظهر من قول الأزهري أنّ عَبَقُرّ في بيت المَرَّار جاءت قياسًا على قَرَبُسّ المقصورة من قَرَبُوس، وذلك للضرورة الشعرية. ونقل هذا التعليل نفسه الجوهري في صحاحه، كما سلف في هذا البحث.

أما ابن سيدة في المحكم فأورد قول أبي عثمان في البيت وهو أن الشاعر "أراد عَبْقَرَ فغيّر الصيغة، أو أراد عُبَيقر فحذف الياء، وهو واسع جدًا"[٣٩]، وأبو عثمان يعلّل لفتح الباء في عَبَقُرّ في بيت الشاعر فجاء بالتصغير إذ الباء فيه مفتوحة. وقد نقل ابن منظور هذه التعليلات في اللسان غير أنه نصَّ على أن الشاعر حرّف القافية للضرورة الشعرية، كما أن ابن منظور أورد الكلمة الثانية في البيت وهي (فشسيّ) بصيغة أخرى جاءت هكذا (فَشَمَّيْ)[٤٠]، ولم يفسِّر معنى هذه الكلمة! وقبل النظر في هذه التأويلات لبيت المَرَّار في معاجم اللغة، سأورد البيت في معاجم البلدانيين، وعند شُرَّاح الشعر كذلك، حتى نستوفي القول من جميع جوانبه.

---

(٣٤) محمد بن مكرم ابن منظور، *لسان العرب*، تح. اليازجي، الطبعة الثالثة، ١٥ جزءًا، (بيروت: دار صادر ١٩٩٣)، ٤: ٥٣٤.

(٣٥) ابن منظور، *لسان العرب*، ٤: ٥٣٥.

(٣٦) ابن منظور، *لسان العرب*، ٤: ٤١٧.

(٣٧) ابن دريد، *جمهرة اللغة*، ٢: ١١٢٢.

(٣٨) الأزهري، *تهذيب اللغة*، ٣: ١٨٧

(٣٩) ابن سيدة، *المحكم والمحيط الأعظم*، ٢: ٤١٠

(٤٠) ابن منظور، *لسان العرب*، ٤: ٥٣٤.

رواية البيت في معاجم البلدان:

ورد بيت المزّار بن مُنقذ في أشهر معجمين من معاجم البلدان هما (معجم ما استعجم) لأبي عبيد البكري، و(معجم البلدان) لياقوت الحموي، فقال أبو عبيد في معجمه: "فأمّا قول المزّار:

هل عرفتَ الدارَ أم أنكرتَها بين تبراكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرّ

ففيه قولان: أحدهما أنّه أراد عَبْقَرًا هذا المذكور، فنقل وضمّ القاف، على توهّم بناء قَرَبُوس، إذ للشاعر أن يقصُر هذا البناء، فيقول فيه: قَرَبُسٌ، ولو ترك القاف مفتوحة لتحوّل إلى بناء لا يوجد في كلام العرب. والقول الثاني: أن تبراك وعَبَقُرّ محلّتان، ولم يُرِد عَبْقَرَ المتقدّم ذكره. وأصلُ عَبَقُرّ على هذا عَبَنْقَر، ونظيره عَرَتُنّ، وأصله عَرَنْتَن"[٤١]، وقال ياقوت في معجم البلدان: "عَبْقَرُ: بفتح أوله، وسكون ثانيه، وفتح القاف أيضا، وراء، وهو البَرَدُ، بالتحريك، للماءِ الجامد الذي ينزل من السحاب، قالوا: وهي أرض كان يسكنها الجن، يقال في المثل: كأنهم جِنُّ عبقر، وقال المزّار العَدَويّ:

أعرفتَ الدَّارَ أمْ أنكرتَها بينَ تبراكٍ فَشَسَّي عَبَقُرّ

الشسّ: المكان الغليظ، قال: كأنه توهم تثقيل الراء وذلك أنه احتاج إلى تحريك الباء لإقامة الوزن فلو ترك القاف على حالها لتحوّل البناء إلى لفظ لم يَجِئ مثله وهو عبقرّ، لم يَجِئ على بنائه ممدود ولا مثقّل، فلما ضم القاف توهّم به بناء قربوس ونحوه، والشاعر له أن يقصر قربوس في اضطرار الشعر فيقول قربس، وأحسن ما يكون هذا البناء إذا ذهب حرف المدّ منه أن يثقّل آخره؛ لأن التثقيل كالمدّ"[٤٢].

ويتضح من قوليهما أنهما يعلّلان تغيّر صيغة الكلمة في بيت المزّار بمثل ما علّله أصحاب معاجم اللغة، غير أن أبا عبيد البكري فصّل تعليله في المسألة ذاكرًا فيها قولين، الأول منهما هو ما جاء في المعاجم اللغوية؛ أمَّا القول الثاني فيقول فيه: إن تبراك وعَبَقُرّ محلتان معروفتان؛ وقوله هو ما قاله الأنباري شارح المفضليات، وهو قول فيه نظر كما سيأتي في هذا البحث عند الحديث عن البيت عند شراح الشعر.

أما قوله: وأصل عَبَقُّر عَبَنْقَر، ونظيره عَرَتُنّ، وأصله عَرَنْتَن، فتكلّفٌ ظاهر. وما ذهب إليه في قوله عند "تبراك" فصحيحٌ ؛ لأن تبراك موضع معروف مستفيضٌ ذكره في أشعار العرب، وثمة أكثر من موضع يحمل هذا الاسم كما سيتضح في هذا البحث.

رواية البيت في شروح الشعر:

جاء بيت المزّار بن مُنقذ العَدَويّ ضمن قصيدته الرائية في المفضّليات، وهي المفضّلية السادسة عشرة في اختيار المفضّل الضّبي، وله أيضًا المفضلية الرابعة عشرة في الاختيار نفسه، وقد حظيت هذه المفضليات بشروح عدد من الأدباء واللغويين ودراساتهم في القديم والحديث، وقد نال رائية المزّار نصيبٌ من تلك الشروح والدراسات، فمن أشهر من تناول هذه القصيدة بالشرح ضمن المفضليات قديمًا أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري (ت ٣٢٨ هـ)، وأبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١ ه) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ ه)، وأبو الفضل أحمد بن محمد الميداني (ت ٥١٨ ه)،وهذا الشرح الأخير غير موجود فيما أعلم.

أما الدراسات التي تناولت هذه الرائية حديثًا فمنها دراسة كمال أبو ديب (١٩٨٦م) ضمن كتابه (الرؤى المقنّعة)، ودراسة رشدي علي حسن (١٩٨٩م) الموسومة بـــــ "شعر المرار بن منقذ العدوي" وهي جمعٌ لشعره وتخريج له في المصادر والمراجع، ودراسة نوال بنت محمد الصيخان (٢٠٢٢م) الموسومة بـــــ "مستويات التشظي والالتئام في قصيدة المرار العدوي عجبٌ خولة"، ودراسة غادة جميل

(٤١) البكري،*معجم ما استعجم*،٣:٩٧١.

(٤٢) الحموي، *معجم البلدان*،٤:٧٩.

قرني محمد يوسف (٢٠٢٢م) الموسومة بـــ "مقاومة الزمن في رائية المرار بن منقذ".

فهذا البيت -محل الدراسة- الذي يحتوي الشطر الثاني منه على موضعين أو ثلاثة مواضع، في تلك الشروح والدراسات قال عنه الأنباري في شرحه له: " كل غليظ شسّ وتبراك وعَبَقُرّ موضعان معروفان"[٤٣]، ومثل قوله هذا قال المرزوقي والتبريزي في شرحهما، وأعاده البكري في معجمه، وهو قول غريب، وفيه نظر -كما أشرت فيما سلف من هذا البحث-[٤٤]؛ لأنَّ عَبَقُرّ بهذه الصيغة؛ ليس محلة معروفة، ولم يعضد الأنباري قوله هذا بدليل، كما لم يذكر أين تقع هذه المحلّة، وفي أي البلدان هي، وإن اُلتمس العذر للأنباري، أن ليس من شأنه بيان أماكن المواضع في شرحه للشعر، فلا عذر للبكري بعده الذي أورد هذا القول في معجمه بلا إيضاح، وهو معني بذكر المواضع وتحديد أماكنها! ولم يَنسب الأنباري هذا القول إلى أحد، ولم أجد قبله من قال بقوله هذا من علماء اللغة وشراح الشعر والبلدانيين، كما أنّ رواية الكلمة بهذه الصيغة في بيت المرّار هي الرواية الوحيدة الواردة في الشعر العربي، ولم تَرد -في حدود ما اطلعتُ عليه من مصادر- في شعر آخر.

أمَّا أصحاب الدراسات الحديثة فلم يتطرّقوا إلى هذه المواضع في البيت بشيء سوى أن رشدي علي حسن أشار إلى اختلاف ضبط كلمة عَبْقَر في معجم البلدان؛ إذ جاءت بفتح العين وسكون الباء وفتح القاف، في لسان العرب والتاج ضُبط بفتحتين وضم القاف فراءٌ.[٤٥] وذكرت غادة جميل قرني أنهما موضعان معروفان[٤٦]، في حين قال بعض محققي التراث في العصر الحديث مثلما قال أصحاب معاجم اللغة ومعاجم البلدان؛ يقول محققا المفضليات أحمد شاكر وعبد السلام هارون تعليقًا على البيت: "تبراك وعبقر موضعان. والشّس: الغليظ من كل شيء، والظاهر أنّه أراد بهما مكانين غليظين في عبقر، و"عَبَقُرّ" بفتحتين فضمة فراءٍ مشددة، كما ضبط في الشرح، وضبطه ياقوت بسكون الباء وفتح القاف وتخفيف الراء، وزعم أن الشاعر غيّره للوزن"[٤٧].

من كل ما سبق يظهر أن شُرَّاح الشعر ودارسيه الذين ألموا برائية المرَّار بن منقذ العدوي فسَّروا المواضع التي في بيته الشعري: "هل عرفت الدار ... البيت". بمثل ما فسّره أصحاب المعاجم اللغوية، وكذلك علّله -بما سبق- النحويون والصرفيّون كابن جني في الخصائص، وابن عصفور في ضرائر الشعر[٤٨]، وبقي أن ننظر في البيت بعدما استقرأنا تأويلات العلماء له في تلك المصادر؛ لتستبين الرواية التي أرجّح أنها الصواب تجاه ما ذكر عن البيت من تلك التأويلات.

التّحقق من المواضع في بيت المرَّار بن مُنْقِذ:

(٤٣) أبومحمد القاسم بن محمد الأنباري، *ديوان المفضليات مع شرح الأنباري*،تح. كارلوس يعقوب لايل،(بيروت:مطبعة الآباء اليسوعيين١٩٣٠)،١٥٣.

(٤٤) الخطيب التبريزي، *شرح اختيارات المفضل*،تح. فخر الدين قباوة،الطبعة الثانية، ٤ أجزاء،(بيروت: دار الكتب العلمية١٩٨٧)،١:٤٠٠.

(٤٥) حسن، "*جمع شعر المرار*"، مجلة جامعة تشرين، ١١ عدد. ١-٢ (١٩٨٩):٣٩.

(٤٦) يوسف، "*مقاومة الزمن في رائية المرار*" مجلة كلية الآداب بقنا عدد.٥٧،(٢٠٢٢) :٤٢٣.

(٤٧) الضبي، *المفضليات*،٨٨. والتبريزي، *شرح اختيار المفضل*، ٤٢٥.

(٤٨)أبو الفتح عثمان ابن جني، *الخصائص*، تح. محمد علي النجار، الطبعة الرابعة،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.)،٢:٢٨٢، وعلي بن مؤمن بن محمد الإشبيلي ابن عصفور ، *ضرائر الشِّعْر*، تح. السيد إبراهيم محمد، الطبعة الأولى،(القاهرة: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٨٠)، ٢٤١.

تتركز أهمية هذا البيت في الشطر الثاني منه، وهو قوله: "بين تبراكٍ فَشَسّيْ عَبَقُرٌ"؛ فالمواضع الواردة في هذا الشطر من البيت هما موضعا تبراك وعَبْقَر.

أما تبراك فلم يكن فيه إشكال عند البلدانيين القدامى والمحدثين، أو علماء اللغة أو شُرَّاح الشعر؛ لا في اسمه ولا في تحديد مكانه، ولم يقفوا عنده طويلًا؛ فهو الموضع المشهور من المواضع المعروفة في اليمامة في الجزء الجنوبي الغربي منها، وله حضور في الشعر القديم ومازال محتفظًا باسمه إلى هذا العهد، وتشاركه في الاسم أيضًا مواضع أخرى[٤٩] منها تبراك الذي يعنيه المزّار بن مُنقذ في بيته؛ إذ تبراك المشهور هو الذي في بلاد بني نمير، وهذا تبراك آخر ذكره ياقوت في بلاد بني العنبر، وهو على هذا القول أقرب ما يكون إلى أُشَيّ بلدة الشاعر، وتبراك هذا الأخير لم يعد معروفًا اليوم في تلك الناحية.

يقول أبو عبيد البكري في (معجم ما استعجم): "تبراك: بكسر أوّله، وبالراء المهملة والكاف: موضع في ديار بني فقعس؛ قال المزّار:

أعرفتَ الدَّارَ أَمْ أَنكرتَها بينَ تِبْرَاكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرٌ؟

وكلّ ما جاء على تِفْعال فهو مفتوح التاء، إلّا أحرفًا جاءت عددًا تحلّ محلّ الأسماء؛ من ذلك تبراك هذا؛ وتعشار، وتلقاء، وتبيان؛ وهما صفتان، وتمثال، وتهواء من الليل، وتقصار، وهي القلادة، ورجل تمساح، وهو الكذّاب؛ وقال ابن مُقبل:

فقالَ أَرَاهَا بينَ تِبْرَاكَ مُوْهِنًا وَطِلْحَامَ إِذْ عِلْمُ البِلادِ هَدَانِي"[٥٠]

ويقول ياقوت الحموي: "تِبْرَاكُ: الكسر ثم السكون، وراء، وألف، وكاف: موضع بحذاء تعشار، وقيل: ماء لبني العنبر، وفي كتاب الخالع: تبراك من بلاد عمرو ابن كلاب فيه روضة ذكرت مع الرياض، وحكى أبو عبيدة عن عمارة أن تبراك من بلاد بني نمير قال: وهي مسبّة لا يكاد أحد منهم يذكرها لمطلق قول جرير:

إِذَا جَلَسَتْ نِسَاءُ بني نُمَيْرٍ على تِبْرَاكَ خَبَّثْنَ التُّرَابَا

فإذا قيل لأحدهم: أين تنزل؟ يقول: على ماء، ولا يقول على تبراك، قال: وتبراك أيضا ماء في بلاد بني العنبر، قال أبو جعفر: جاءت عن العرب أربعة أسماء مكسورة الأول: تقصار للقلادة اللازقة بالحلق، وتعشار موضع لبني ضبّة، وتبراك ماء لبني العنبر، وطلحام موضع، حكى أبو نصر: رجل تمساح ورجل تنبال وتبيان، وقال أبو زياد: مياه الماشية تبراك التي ذكرها جرير، وقد ذكرت الماشية في موضعها من هذا الكتاب، قال ابن مقبل:

جزى اللهُ كَعْبًا، بالأباترِ، نِعمةً وحيًّا بهبّودٍ، جزى اللهُ، أَسْعَدَا
وحيًّا على تبراكَ لم أرَ مثلَهُم رجًا، قُطِّعَتْ مِنهُ الحبائلُ، مُفْرَدَا

وقال نصر: تبراك ماء لبني نمير في أدنى المرّوت لاصق بالوركة، وينشد:

أعرفتَ الدَّارَ أَمْ أنكرتَها بينَ تبراكٍ فشسّي عَبَقُرٌ؟"[٥١]

ويقول ابن خميس في (معجم اليمامة): "تبراك لا يزال يحمل اسمه حتى الآن منهل في حضن نفود (الغُزيز) -كما يسميه البعض أو نفود (قُنيفذة) -كما يسميه البعض الآخر- الذي هو رملة الوركة قديمًا ... هذا المنهل يمره طريق (ضرما) (القويعية) يرده البادية صيفًا وتدفنه الرمال شتاء فيعاد نكشه، وهو قريب المجذب وآباره كثيرة ومتوسط قُطّانه صيفًا حوالي خمسة وثلاثين نسمة حسب إحصاء (١٣٨٣هـ) وهو تابع إداريًّا للقويعية"[٥٢]. إذن تبراك موضع معروف في اليمامة، وهذا الذي يقصده ابن خميس هو الواقع في الجهة الجنوبية منها وهي بلاد بني نمير؛ وليس تبراك الآخر الذي يقع في بلاد بني العنبر، مع أنه ليس من الغريب أن يرد تبراك

(٤٩) فضل عمار العماري، *موسوعة مواطن القبائل وطرق القوافل في الجزيرة العربية*، ١٣ جزءًا، (دار التوبة، ٢٠١٥)، ١١: ١٦٥.

(٥٠) البكري، *معجم ما استعجم*، ١: ٣٠١.

(٥١) الحموي، *معجم البلدان*، ٢: ١٢.

(٥٢) عبد الله بن محمد بن خميس، *معجم اليمامة* (الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، ١٩٨٠)، ١: ١٩٨.

هذا الذي في بلاد بني نمير في شعر المرَّاربن منقذ أو شعر غيره من شعراء اليمامة، فهو لا يبعد بعدًا ظاهرًا عن موطن المرَّار (وادي أُشي).

أما الموضع الثاني الذي ورد في البيت فهو (عَبَقُرّ) وهذا الموضع هو الذي كثر الحديث عنه عند علماء اللغة والبلدانيين. وقد أضيفت إلى هذا الموقع كلمة (شُسّيْ)، وهذه الكلمة جاءت في تلك المصادر بثلاث صيغ، الصيغة الأولى هي (فشُسَّيْ) مثنى الشَّس، وهذه الصيغة هي أكثر ما روي البيت بها في معاجم اللغة، وقالوا في تفسير الشّس إنه الأرض الصلبة التي كأنها حجر واحد، أو الغليظ من كل شيء، ثم يستشهدون ببيت المرَّار[٥٣]، على أن ياقوتًا ذكر في معجمه أن الشس وادٍ بعينه من أودية مزينة موبأة مهيمة فيه نقوع تردها الإبل فيأخذها الهيام، وذكر فيه شعرًا لكُثيِّر منه قوله:

كأنّكَ مَرْدُوعٌ بشسٍّ مُطرّدٌ يُقَارِفُهُ من عُقدةِ النّقعِ هِيْمُهَا

وماء في ديار بني سليم[٥٤]. أما الصيغة الثانية فهي (شُسّى) على ميزان جُلّى، أوردها الصاغاني في العباب الزاخر[٥٥]، والصيغة الثالثة (فَشَمَّي) بالميم المشدّدة، أوردها ابن منظور في لسان العرب، ولم يذكر تعليلًا لهذه الصيغة[٥٦]. فنحن إذن أمام ثلاث روايات تختلف فيها صِيَغ هذه الكلمة عند أصحاب المعاجم اللغوية، ويظهر أن هذه الكلمة هي تحريف لكلمة (أُشَيّ) بلدة المرَّار بن منقذ التي دأبَ على ذكرها في أشعاره، ولا يسأم من تكرارها في أكثر شعره، فقد ذكرها في الميمية الشهيرة، والنونية المفضليّة -كما سبق في هذا البحث- وها هو يذكرها في الرائية أيضًا فيما أعتقد أنه الرواية الصحيحة للبيت.

أما الموضع الثاني في بيت المرَّار فهو (عَبْقَر) وهي الكلمة التي أطال الوقوف عندها علماء اللغة والبلدانيون وشرّاح الشعر-كما ذكرت سلفًا- وقد وردت بصيغة تخالف الصيغة المعروفة لكلمة (عَبْقَر)؛ فجاءت بضبط آخر هو (عَبَقُرّ) ما جعل أولئك العلماء يذهبون في تأويله مذاهب شتى، فمنهم من قال: أراد عَبْقَرَ، فاضطرّ إلى تحريفها لإقامة الوزن، ومنهم من قال: أراد عُبَيْقُرًا، وآخر يرى أنه أراد عَبَقُورًا، ومن قائل يرى أنه أراد عَبَنْقَر؛ غير أن هؤلاء العلماء يكادون يتفقون على أن الشاعر حرّف الكلمة لضرورة الشعر.

فقال ابن دريد في جمهرة اللغة: "أَرَادَ عَبْقَر فَلم يُمكنهُ الشّعْر فغيّر الْبناء"[٥٧]، وقال الأزهري في تهذيب اللغة: "ذَلِك أَنه احْتَاج إِلَى تَحْرِيك الْبَاء لإِقَامَة الْوَزْن"[٥٨]، وقال ابن سيدة في المحكم: "فَإِن أبا عُثْمَان ذهب إِلَى أنه أَرَادَ عبقر فَغير الصِّيغَة، وَيُقَال: أَرَادَ عُبيقر فَحذف الْيَاء، وَهُوَ وَاسع جدًا"[٥٩]، وقال ابن منظور في اللسان: "إنه حرَّف الْقَافِيَةَ لِلضَّرُورَةِ"[٦٠]، ومثل هذه التعليلات قال بها أصحاب معاجم البلدان كذلك؛ والذي أذهب إليه أن الشاعر لم يحرّف كلمة (عَبْقَر) للضرورة الشعرية، ولم يأتِ بها أصلًا؛ ولم يقلْ عَبَقُرًّا ولم يرد عُبَيْقرًا ولا عَبَقورًا ولا عَبَنْقرَ ولا عَبَاقر، ولا العَبَوقَرة، ولا عَبَّ قُرٍ ،كما تأوّل بعض علماء اللغة وغيرهم؛ وإنما الكلمة التي أرادها الشاعر -فيما أرجّح- هي (بَقَر). وما عَبَقُرٌ إلا تحريفٌ لهذه الكلمة؛ مثل ما حُرّفت كلمة (أُشَيّ) في البيت نفسه إلى شُسّيْ ومرة إلى شُسَّى وأخرى إلى شَمَّي، حرّفت كذلك بَقَرَ إلى عَبَقُرّ؛ وعليه ستكون رواية بيت المرَّار على هذا النحو:

هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ أَمْ أنكرتَها بَيْنَ تِبْراكِ أُشَيٍّ فَبَقَرْ

(٥٣)ابن دريد،*جمهرة اللغة*، ٢:١١٢٣.

(٥٤) الحموي، *معجم البلدان*، ٢:٣٤٢.

(٥٥) الصاغاني، *العباب الزاخر*، مادة (شسس).

(٥٦) ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (عبقر).

(٥٧)ابن دريد،*جمهرة اللغة*، ٢:١١٢٢.

(٥٨)الأزهري، *تهذيب اللغة*، ٣:١٨٧.

(٥٩)ابن سيدة، *المحكم والمحيط الأعظم*، ٢: ٤١٠.

(٦٠)ابن منظور، *لسان العرب*، ٣:٣٥٤.

وتبراك هذا الذي أضافه المَرَّارُ إلى أُشَيّ هو تبراك الذي قال عنه ياقوت: إنه ماء في بلاد بني العنبر، وهو غير تبراك المشهور في بلاد بني نمير؛ أمّا بَقَر هذا فهو موضع باقٍ باسمه من العهد الجاهلي إلى اليوم، وهو قريب من أُشَيّ بلدِ الشاعر المَرَّار بن منقذ، وله ذكر في الشعر العربي القديم، وأمثلُ من تكلّم عنه من البلدانيين المحدثين العبودي في (معجم بلاد القصيم)، إذ حدّد موقعه، وذكر ما ورد عنه في الشعر القديم.

يقول العبودي: "بَقَرْ: على لفظ البقر جمع بقرة التي تحلب من دون دخول "أل" عليه، روضة وقاع واسع يقع إلى الجنوب من الشماسية في الجنوب الشرقي من بلاد القصيم إلى الشرق من مدينة عنيزة على بعد حوالي ٣٠ كيلًا عنها، وينطقون باسمها بصيغة الجمع لبقرة الدابة المعروفة، وقد أصبح الآن مزروعة (كذا) فيها النخل والأشجار إلى جانب زراعة القمح والشعير وغيرهما، وتسميتها قديمة، ونورد هنا بيتين ورد فيها اسم "ذي بَقَرٍ" الظاهر أنه هو "بقر" هذا. قال جميل:

لَوْ ذُقْتَ ما أَبْقَى أَخاكَ بِرَامةٍ لَعملتَ أَنَّكَ لا تَلُومُ مُلِيمَا
وَغَدَاةَ " ذِي بقرٍ" أُسِرُّ صَبَابَةً وَغَدَاةَ جَاوَزْنَ الرِّكَابُ أَرُومَا

ويحملنا على أن نقول باحتمال أن يكون هو المراد، كونه ذكر موضعًا معروفًا في القصيم لم يتغير اسمه هو "رامة" وهي كبقر كلاهما في جنوب القصيم وإن اختلف موقعهما من جهة الذهاب إلى الشرق أو الغرب. وقال النابغة الجعدي يصف سحابًا:

فَأَصْبَحَ بالقِمْرَى يَجُرُّ عَفَاءَهُ بهيمًا كَلَونِ اللَّيلِ أَسودَ دَاجِيَا
فَلَمَّا دَنَا لِلخَرْجِ خَرجِ عُنيزةٍ وَذِيْ بَقَرٍ أَلْقَى بِهِنَّ الرَّوَاسَيَا

فلعله يريد بعنيزة عنيزة القصيم، وبذي بقر هذا الذي نتكلم عليه، قال البكري: "ذو بَقَر": قرية في ديار بني أسد. وقال أبو حاتم عن الأصمعي: هو قاع يقري الماء. وهذا ينطبق على "بقر" هذا؛ لأنه مكان يجتمع فيه السيل ولا يخرج منه، إذ يصب فيه وادٍ يُسمَّى "شعيب بقر". فتمنعه الرمال من الخروج فيبقى مدة طويلة، والقِمْرَى الواردة في شعر النابغة الجعدي هو القاع المسمى الآن "قاع الخرما"، الواقع إلى الغرب الجنوبي من مدينة عنيزة، وهذا ما يحملنا على أن المراد بذي بقر "بقرًا" هذا الذي نتكلم عليه وقد ورد في ذكر سحاب مثل هذا في شعر سحيم عبد بني الحسحاس، والمعروف أن بني الحسحاس هم من بني أسد، ومنازلهم في غرب القصيم، وشماله الغربي، وهذا يقوي أنه يريد بذي بقر "بقرًا" هذا الذي نحن بصدد الكلام عليه. قال سحيم:

أَحارِ تَرَى البَرْقَ لَمْ يَغْتَمِضْ يُضِئُ كِفَافًا ويجْلُو كِفَافَا
وَحَطَّ بِذِيْ بَقَرٍ بَرْكَهُ كَأَنَّ عَلى عَضُدَيْهِ كِتَافَا"[٦١]

كما ذكر العبودي أن ثمَّة موضعًا آخر يُدعى بذي بقر، ويسمى اليوم "بِقَرِيَّة" يقع في حمى الربذة[٦٢]؛ وأغلب الظن أنه ليس المقصود في الشواهد الشعرية هذه، بل الموضع الذي نعتقد أنه المقصود في الأشعار المذكورة؛ وبخاصة بيت المَرَّار بن منقذ، وهو "بَقَر" الذي يقع في الجزء الجنوبي الشرقي من بلاد القصيم؛ نظرًا لأنه من أقرب المواقع التي تلي أُشَيًّا بلد المَرَّار، من بلدان القصيم، وقد ذكر المَرَّار في رائيته أُشَيًّا وسمنان ولُغَاطًا والأميلح، وهي مواطن معروفة في نجد ومازالت باقية بأسمائها إلى اليوم مع بعض التحريف الطفيف في موضعي لغاط والأميلح، إذ أصبحا اليوم الغاط ومُلَيْحًا جنوب الزلفي، وثمّة وادٍ كبير يطلق عليه اليوم "شعيب بقر" يقع بين بلدتي الزلفي والأرطاوية، وقد ذكره من البلدانيين المعاصرين ابن بليهد[٦٣] وابن خميس، فيقول عنه الأخير: "بقر بفتح الباء والقاف على وزن جمع بقرة ... وادٍ كبير ينحدر من سطح جبل مجزَّل مما يلي نفود الضويحي شرق روضة السَّبلة، وينحدر مشرِّقًا حتى يصب في جانب رمال الدهناء مما يلي الأمغر بروضة تدعى غُيانة وهو من أطول أودية مجزَّل ويبعد

(٦١) العبودي، *معجم بلاد القصيم*، ٢:٦٠٦.
(٦٢) العبودي، *معجم بلاد القصيم*، ٢:٦٠٩.
(٦٣) ابن بليهد، *صحيح الأخبار*، ٢:٥٢.

عن الأرطاوية خمسة وخمسين كيلًا شمالًا"[٦٤]، ويرى ابن خميس أن القحيف العقيلي عناه بقوله:

فيا عجبًا مني ومن طارقِ الكَرى إذا منع العينَ الرقادُ وسهَّدا
ومن عبرةٍ جاءتْ شآبيب إن بدا بذي بقرٍ آياتُ رَبْعٍ تأبَّدا

ولا أظنه أيضًا المعنيّ في بيت المرار؛ لأنّ بقرًا الواقع في بلاد القصيم اليوم هو من أقرب مواضع القصيم التي تلي لُغاطًا والأميلح وسمنان وأُشيًا، كما أن المواطن التي وردت في شعر المَرَّار -في رائيته وغيرها- لا تبعد كثيرًا عن محيط بلدته "أُشي" ففي الرائية يقول[٦٥]:

ظلّ في أعلى يفاعٍ جاذلاً يَقْسِمُ الأَمْرَ كَقَسْمِ المُؤْتَمِرِ
أَلسَمْنَانَ فيسْقِيَهَا بِهِ أَمْ لِقُلْبٍ من لُغَاطٍ يَسْتَمِرْ

كما أورد "تبراك وأُشيًا وبقرًا" مُصوِّرًا ما اعترى تلك المواطن من آثار الرياح والأمطار والسيل في البيت محل الدراسة والأبيات التي تليه وهذه هي الرواية التي أرجّح صحتها، يقول:

هل عرفتَ الدارَ أمْ أنكرتَها بينَ تِبْـــرَاكٍ أُشَيٍّ فَبَقَرْ
جَـرْرَّ السَّـيْلُ بهـا عُثْنُونَهُ وَتَعَفَّتْهَا مَدَالِيْـجُ بُكُرْ
يَتَقَارَضْنَ بِهَا حتى اسْتَوَتْ أَشْهُرُ الصَّيفِ بِسَافٍ مُنْفَجِرْ
وَتَرَى مَنْها رُسُومًا قَدْ عَفَتْ مِثْلَ خَطِّ اللَّامِ في وَحْيِ الزُّبُرْ

ويقول في الميمية الشهيرة[٦٦]:

وحَبَّذا حينَ تُمسي الرّيحُ باردةً وادي أُشَيٍّ وفُتيانٌ بِهِ هُضُمُ
متى أَمُرُّ على الشّقراءِ مُعْتَسِفًا خَلَّ النَّقا بمرُوحٍ لحْمُهَا زِيَمُ
الوشمُ قد خرجتْ منه وقابلَها من الثنايا التي لم أقلْها تَرَمُ
يا ليتَ شعريَ عن جنبي مُكَشَّحةٍ وحيثُ تُبنى من الحناءةِ الأُطُمُ
عن الأشاءةِ هل زالتْ مخارمُها وهل تغيّرَ من آرامِها إِرَمُ
بل ليتَ شعريَ متى أغدو تعارِضُني جرداءُ سابحةٌ أو سابحٌ قُدُمُ
نحو الأُميلحِ من سمنانَ مُبتكرًا بفتيةٍ فيهم المَرَّارُ والحَكَمُ

ويقول في السّينية[٦٧]:

فكأنَّ أَرحُلَنا بوادٍ مُعشِبٍ بلوَى عُنَيْزَةَ من مُغِيضِ الثُّرْمُسِ

فهذه المواضع الواردة في شعره "تبراك وشقراء والوشم وخل النَّقا والثنايا وأشي ولُغاط والأميلح وسمنان وبقر وعنيزة" هي مواضع ما زالت موجودة في نجد محتفظة بأسمائها القديمة إلى اليوم، ولا يبعد بعضها عن بعض بعدًا ظاهرًا، ومن المؤكد أن المَرَّار بن منقذ يرتادها في ذهابه ومجيئه، وهي المواضع التي هزَّه إليها الشوق والحنين إذ نأت به الدّار إلى صنعاء.

ومما يدعوني إلى استبعاد أن تكون الكلمة في بيت المَرَّار "عَبَقُرْ" التي رأى بعض اللغويين وغيرهم من البلدانيين وشرَّاح الشعر أن الشاعر غيَّرها لضرورة الشعر، هو أن كلمة "عَبْقَر" بصيغتها المشهورة مختلف في حقيقتها، بل هي إلى الأساطير والخرافات أقرب منها إلى الواقع، فأكثر من ذكرها من العلماء يقرنونها بـــ "زعموا" في كلامهم، وحديثهم عنها مضطرب اضطرابًا واضحًا، ولعلي أذكر أشهر ما قيل عن هذه الكلمة في المصادر المختلفة؛ ليتّضح ما ذهبت إليه في رواية بيت المَرَّار.

ولا ضير أن أعيد هنا -مختصرًا- بعض ما جاء في معاجم اللغة عن عَبْقَرَ وأنَّها من أراضي الجن، ففي كتاب العين: "عبقر: موضع بالبادية كثير الجن، يقال كأنهم جن عبقر"[٦٨]، وقال ابن دريد في جمهرة اللغة: "عبقر اسم أرض من أراضي الجن زعموا"[٦٩]، وقال الأزهري: "عَبْقَر: مَوضِع بالبادية كثير الجنّ، ... وَقد قَالُوا: عباقر مَاء لبني فَزَارَة.

وَأنْشد لِابْنِ عَنَمة:

(٦٤) ابن خميس، *معجم اليمامة*، ١:١٠٧.

(٦٥) الضبي، *المفضليات*، ٨٩.

(٦٦) أبو تمام، *ديوان الحماسة*، ٢٧٤.

(٦٧) البكري، *التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه*، ١:٧٠.

(٦٨) الخليل بن أحمد الفراهيدي، *كتاب العين*، تح. مهدي المخزومي، و إبراهيم السامرائي، ٨ أجزاء، (القاهرة: دار ومكتبة الهلال، د.ت.) ٢:٨٧.

(٦٩) ابن دريد، *جمهرة اللغة*، ٢:١١٢٢.

أَهِلِي بِنَجْدٍ ورحلي فِي بُيُوتِكُمُ على عَبَاقِرَ مِنْ غَوْرِيَّة الْعَلَمِ"[٧٠]

وقال ابن سيدة في المحكم: "وعبقر: مَوضِع كثير الْجِنّ ... وعبقر قَرْيَة بِالْيمن توشّى فِيهَا الثِّيَاب. فثيابها أجود الثِّيَاب فَصَارَت مثلًا لكل مَنْسُوب إِلَى شَيْء رفيع، فَكلما بالغوا فِي نعت شَيْء متناهٍ نسبوه إِلَيْهِ. وَقيل: إِنَّمَا ينْسب إِلَى عبقر الَّذِي هُوَ مَوضِع الْجِنّ. وَقَالَ أَبُو عُبَيْدَة: مَا وجدنَا أحدًا يدْرِي أَيْن هَذِه الْبِلَاد وَلَا مَتى. والعَبَوقَرة: اسْم مَوضِع، وَقَالَ الهجري هُوَ جبل فِي طَرِيق الْمَدِينَة من السيالة قبل مَلَلٍ بميلين، قَالَ كُثَيِّر عزَّة:

أَهَاجَكَ بالعَبَوقرةِ الدِّيارُ نَعَم مِنّا منازُلها قِفَارُ"[٧١]

وفي معجم البلدان قال ياقوت بعد أن ذكر بيت امرئ القيس:

كأنّ صليلَ المروِ حينَ تُطِيرُهُ صَليلُ زِيوفٍ يُنتَقدْنَ بعَبْقَرَا

قال: "عبقر: قالوا في فسره: عبقر من أرض اليمن فهذا كما تراه يدل على أنه موضع مسكون وبلد مشهور به صيارف، وإذا كان فيه صيارف كان أحرى أن يكون فيه غير ذلك من الناس، ولعلّ هذا بلد كان قديمًا وخرب، كان ينسب إليه الوشي فلما لم يعرفوه نسبوه إلى الجنّ، والله أعلم، وقال النسّابون: تزوّج أنمار بن أراش بن عمرو بن الغوث بن نبت بن مالك بن زيد ابن كهلان بن سبإ بن يشجب بن يعرب بن قحطان هند بنت مالك بن غافق بن الشاهد بن عكّ فولدت له أفتل وهو خثعم، ثم توفيت فتزوّج بجيلة بنت صعب بن سعد العشيرة فولدت له سعدًا ولقّب بعبقر فسمّته باسم جده وهو سعد العشيرة، ولقّب بعبقر لأنه ولد على جبل يقال له عبقر في موضع بالجزيرة كان يصنع به الوشي، قال: وعبقر أيضًا موضع بنواحي اليمامة"[٧٢]، وقال عنه الهمداني في صفة جزيرة العرب: "موضع ينسب إليه كثرة الجن ولا يكاد يعرف"[٧٣].

فالاضطراب في هذه الأقوال ظاهر، وهي أشهر ما تناقله الرواة عن عَبْقَر؛ فهو تارة أرض بالبادية يكثر فيها الجن، وتارة أخرى قرية باليمن تُوشّى فيها الثياب، وبها صيارف، أو هو جبل يُقالُ له عَبْقَر في موضع بالجزيرة، بل يقول ياقوت: لعلَّ هذا بلد كان قديمًا وخرب، ثم يقول أبو عبيد: مَا وجدنَا أحدًا يدْرِي أَيْن هَذِه الْبِلَاد وَلَا مَتى، ومثله يقول الهمداني: لا يكاد يُعرَف. ولعلَّ أطرف ما ورد في تفسير عبقر من هذه الأقوال -وهو ما أَمِيلُ إلى أنَّه أقربها إلى الصواب- هو قول القائل: أنها كلمة تطلقها العرب للمبالغة في صفة أيّ شيءٍ يعجبهم حسنُه، أو قُوَّتُه أو أيّ أمرٍ فائقٍ منه، وما يدعوني إلى القول بأن هذا هو الأقرب إلى الصواب هو أن الجنَّ عالمٌ غيبي لا يرى هو فكيف بدياره ومواطنه! ومن غير المستبعد -كما يذهب ياقوت- أنها بلدة قديمة كانت في غابر الأزمان تُوشّى فيها البسط والثياب وبعض الفرش، ثم اندثرت، ولا يعلم مكانها على وجه الحقيقة، فأصبحوا يضربون المثل بجودة إنتاجها، وقد خاطبهم القرآن الكريم بما يفهمون في قوله تعالى: ﴿ مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾[٧٤]، ومثله ما رُوي عن رسول الله صلى الله عليه وسلّم، في وصف عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله: "أُرِيتُ فِي المَنامِ أَنِّي أَنْزِعُ بدَلْوِ بَكْرَةٍ علَى قَلِيبٍ، فَجاءَ أبو بَكْرٍ فَنَزَعَ ذَنُوبًا، أوْ ذَنُوبَيْنِ نَزْعًا ضَعِيفًا، واللَّهُ يَغْفِرُ له، ثُمَّ جاءَ عُمَرُ بنُ الخَطَّابِ فاسْتَحالَتْ غَرْبًا، فَلَمْ أرَ عَبْقَرِيًّا يَفْرِي فَرِيَّهُ حتَّى رَوِيَ النَّاسُ، وضَرَبُوا بعَطَنٍ"[٧٥]؛ مع أن بعضًا من المفسرين[٧٦] يذهبون إلى

(٧٠) الأزهري، *تهذيب اللغة*، ٣:١٨٧.

(٧١)ابن سيدة، *المحكم والمحيط الأعظم*،٢:٤١١.

(٧٢) الحموي، *معجم البلدان*،٢:٧٩ .

(٧٣)أبو محمد الحسن بن أحمد الهمداني، *صفة جزيرة العرب*(ليدن: طبعة: مطبعة بريل ١٨٨٤)،٢٢٣.

(٧٤) سورة الرحمن، *الآية* ٧٦.

(٧٥) أخرجه *البخاري* (٣٦٨٢)، و*مسلم* (٢٣٩٣).

أنها الطنافس الثِّخان، أو الزَّرابي، واحدتها عَبْقَرِيَّة؛ أما العبقرية فيظهر أنها من الكلمات المستحدثة على حد قول الشيخ علي الطنطاوي في أحد كتبه: "وعلى الألسنة اليوم كلمات كثيرة استُحدثت أعرف أول من أطلقها؛ منها "عبقرية" من وضع الشيخ عبد القادر المغربي ... "[٧٧]؛ وأظنه يريد التي يُراد بها النبوغ والذكاء والفطنة الفائقة والله أعلم.

والذي يمس موضوع هذا البحث من تلك الأقوال قولان؛ الأول منهما هو قول ياقوت الحموي: إن عَبْقَرَ موضع بنواحي اليمامة. وهذا قول لم أجد أحدًا من العلماء ذكره غيره، ولا يُعرَف في اليمامة -حسب ما أُطلعت عليه- موضع بهذا الاسم. والقول الثاني قول الأزهري: عباقر ماء لبني فزارة، وقد جاء في شعر لعبد الله بن عَنَمَة، يقول فيه:

أهلي بنجدٍ ورحلي في بيوتِكمُ على عباقرَ من غَوريّةِ العَلَمِ

وقول الأزهري : عباقر ماء لبني فزارة، كما أورده أيضًا ياقوت في معجمه بشاهده الشعري نفسه[٧٨]؛ فإن لمعنى البيت احتمالين: الأول: أن يكون عباقر هذا في غير نجد؛ فالشاعر يذكر أن أهله بنجد ورحله في بيوت هؤلاء القوم الذين يخاطبهم وهم على عباقر هذا ولا يُعلم أين هو، ويكون معنى بيته: أهلي بنجدٍ على غَوريَّة العَلَم، ورحلي في بيوتكم على عباقر.

والاحتمال الآخر هو أن يكون عباقر هذا موضعًا في نجد وهو ما نص عليه الأزهري وياقوت، كما أن وجود العَلَم - وهو عَلَمٌ على جبلين معروفين من جبال نجد[٧٩]- يرجّح وجود هذا الماء في نجد، فهل يكون المَرَّار بن منقذ أراده، واضطُرَّ إلى حذف الألف ثم ضم القاف وشدّد الراء، حتى يصبح عَبَقُرّ؟! وهذا احتمال بعيد جدًا، ويرجِّح عدم صحته أيضًا أن عباقر تُروى عباقل كما يقول ياقوت[٨٠]، كما أن الجبلين العَلَمين كليهما بعيد عن موطن المَرَّار بن منقذ، كما أن اقترانه بكلمة"شسيّ" التي هي محرّفة عن" أشي" قرينة قوية تعضد دفع هذا الاحتمال.

فإذا كان عَبْقَر بصيغته المشهورة لا تعلم له حقيقة، ولم يقطع أحد من العلماء بوجوده، فإن وروده في بيت المَرَّار غير متسق مع معناه، فحين يقول الشاعر: "بين تبراكٍ فشسّي عَبَقُرّ"، ويقول العلماء في تفسيره: الشسّ الأرض الصلبة، ثم يضيفونها إلى عَبْقَر، وعبقر نفسُه غيرُ معروف، فمن باب أولى ألا تعرف أرضه أصلبة هي أم سهلة، ولا معنى لأن يقرن الـمَرَّار تبراك الموضع الذي يعرفه بمكان لا تُعلم له حقيقة؛ وعليه يمكن القول بأنّ الرواية الصحيحة لبيت المرّار بن منقذ -كما أسلفت- هي:

هل عرفتَ الدّارَ أمْ أنكرتَها بينَ تبراكِ أُشَيٍّ فَبَقَرْ

وأن الرواية الخطأ هي: "بين تبراكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرْ"، وذلك للاعتبارات الآتية:

- أنّ وجود المواضع الواردة في شعر المَرَّار وفي رائيته بخاصة، مثل لُغاط وسمنان وتبراك وأُشَيّ وبَقَر هي مواضع موجودة معروفة متقاربة في أماكنها من تلك النواحي، وما زالت محتفظة بأسمائها إلى اليوم.

- أن الاحتمال القائل بأنّ عَبَقُرْ بهذه الصيغة قد يكون موضعًا اندثر مثلما اندثر غيره من المواضع احتمال ضعيف؛ لأن هذه الصيغة ليس لها رواية أخرى في أشعار العرب أو أخبارها -فيما نعلم- تعضد رواية بيت المرّار هذا، فضلًا عن أن عَبْقَر بصيغته المشهورة لا تُعرف له حقيقة.

- أن احتمال الخطأ في رواية الشعر العربي القديم من الرواة كثير مستفيض في الشعر، ولا تخفى دراسات النقاد

(٧٦)محمد بن جرير الطبري، *جامع البيان عن تأويل آي القرآن*،تح. عبد الله بن عبد المحسن التركي، وعبد السند حسن يمامة، الطبعة الأولى، ٢٦ جزءًا،(القاهرة: دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١)،٢٤:٣٨.

(٧٧)علي الطنطاوي، *فصول في الثقافة والأدب*(جدة: دار المنارة للنشر والتوزيع،٢٠٠٧)،٤٤.

(٧٨) الحموي، *معجم البلدان*،٤:٧٦.

(٧٩) ابن بليهد، *صحيح الأخبار*، ٤:٢٣٨.

(٨٠) الحموي، *معجم البلدان*،٢:٧٧.

القديمة والحديثة فيه، فبعض الرواة يسمع الكلمة ثم ينساها ويروي كلمة مكانها، أو تشتبه عليهم بعض الكلمات وعلى سبيل المثال كلمة: "عبَّ قُرٍ" التي رواها أبو عمرو بن العلاء، فيظنونها كلمة واحدة، وهي من كلمتين عبَّ قُرٍ: وقد فسّر العب بالبَرَد أي: حَبُّ الغمام، والقُرّ بالبَرْد برد الشتاء؛ فنقول إن كل هذه القرائن مجتمعة ترجّح صحة ما ذهبت إليه في رواية بيت المرَّار بن منقذ العدوي.

الخاتمة

في ختام هذا البحث الذي تناول بيت المرّار بن مُنْقِذ في مصادر مختلفة لغوية وأدبية وجغرافية بالاستقراء والتحليل، وهو الشاعر العَدَويّ التميمي صاحب بلدة "أُشَيّ" في نجد الذي عاش في القرن الهجري الأول، وتوفي على التقريب سنة ١٠٠ هـ، وكان معاصرًا لجرير وهاج بينهما الهجاء، ورويت له قصائد جياد في المفضّليات وحماسة أبي تمام وبعض مصادر اللغة والأدب نخلص إلى النتائج الآتية:

– بيت المرَّار بن منقذ من رائيته المفضّلية المشهورة القائل فيه:

هل عرفتَ الدَّارَ أم أنكرتَها بين تبراكٍ فَشَسَّيْ عَبَقُرّ

قد روي خطأ، فحرِّفت فيه كلمتان هما "أُشَيّ" و" بَقَر" إلى "شَسِّيْ" و"عَبَقُرّ"، وإن روايته التي يرجّح البحث أنها الرواية الصحيحة للقرائن والدلالات الواضحة التي ذُكرتْ –فيما سبق– هي قوله:

هل عرفتَ الدَّارَ أَمْ أَنْكرْتَها بينَ تِبرَاكٍ أُشَيٍّ فَبَقَرْ

وقد يكون منشأ هذا الخطأ التصحيف أو التحريف أو الخطأ في الرواية، ولا تخفى أخطاء الرواة؛ وبخاصة في الشعر، حتى قيل وما آفة الأشعار إلا رواتها، كما أن العلماء الذين تناولوا هذا البيت من اللغويين والبلدانيين وشراح الشعر وبعض المحققين قديمًا وحديثًا ولم يتنبَّهوا إلى ما فيه من الخطأ؛ أنهم ليسوا ممن سكن تلك المواضع، أو عرفها عن كثب، فمن غير المستغرب أن يخطئوا فيها؛ أما البلدانيون من أهل تلك النواحي؛ وبخاصة في العصر الحديث مثل ابن بليهد والجاسر وابن خميس وغيرهم، فلعله لم يتفق لهم الاطلاع على ذلك البيت الشعري في رائية المرَّار بن منقذ، غير أن للشيخ حمد الجاسر تعليقًا على كلام نصر السابق في الهامش (٣) الصفحة (٦٥٤) من كتاب (الأماكن) للحازمي، الذي نشره لكنه لم يشر إلى شيء عن هذا الموضوع.

– عَبْقَر بصيغتها المشهورة كلمة مختلف فيها عند اللغويين والبلدانيين والمفسرين، وأحسن ما قيل في تفسيرها أنها كلمة تطلقها العرب على ما بالغوا في صفته في الحسن أو القوة أو أي شيء آخر يعجبهم فيه.

– أن في نجد موضعين أو أكثر تسمَّى بتبراك، أحدها مشهور معروف باقٍ باسمه إلى اليوم، ويقع في الجهة الجنوبية من اليمامة من نجد على يمين السالك بالسيارة من الرياض إلى مكة المكرمة، وهو الواقع في بلاد بني نمير قديمًا، وقد عناه جرير ببيته الشهير –المذكور في هذا البحث– في بائيته التي هجا بها الراعي النميري، والأخريات غير مشهورة، ومنها ما ذكره ياقوت الحموي في بلاد بني العنبر، وهو الذي أرجّح أنّه المذكور في شعر المرَّار بن منقذ؛ لكنه لم يعد معروفًا اليوم في تلك النواحي؛ ولعله من الموارد التي اندثرتْ فيما اندثر.

– الرواية التي وردتْ بها كلمة "عَبَقُرّ" في بيت المرَّار رواية يتيمة لم أجد –فيما أُطلعت عليه– من أشعار العرب أو أخبارها أو أمثالها ما يعضدها؛ وهذا ما يعزّز الحجة بأن الكلمتين "شسَّي وعَبَقُرّ" في البيت محرّفتان عن "أُشَيّ وبَقَر"؛ الأماكن المعروفة بأسمائها في تلك النواحي من نجد إلى اليوم.

هذا ولا يفوتني أن أوصي الباحثين المهتمين بمثل هذه الموضوعات بإعادة قراءة أبيات الشعر العربي؛ وبخاصة القديم منه، والوقوف عندها وتحري الدقة فيما يمكن أن تدل عليه، وعدم اتخاذ القراءات السابقة على أنها حقائق مُسلّم بها، ولا سيما في شرح الشعر.

المصادر والمراجع

الأزهري، أبو منصورمحمد بن أحمد، *تهذيب اللغة*،تح. عبد السلام هارون.١٥جزءًا، القاهرة:الدار المصرية للتأليف والترجمة،١٩٦٤.

الأصفهاني، أبوالفرج علي بن الحسين،*كتاب الأغاني*،تح. إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، الطبعة الثالثة، ٢٥ جزءًا،بيروت:دار صادر٢٠٠٨.

الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد، *ديوان المفضليات مع شرح الأنباري*،تح. كارلوس يعقوب لايل،بيروت:مطبعة الآباء اليسوعيين١٩٣٠.

البغدادي، عبد القادر بن عمر، *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*، تح.عبد السلام محمد هارون، الطبعة الرابعة،١١جزءًا، القاهرة: مكتبة الخانجي،١٩٩٧.

البكري، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز، *التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه*،تح.دارالكتب والوثائق القوميةالطبعةالثانية،القاهرة:دارالكتب المصرية٢٠٠٠.

البكري، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز،*معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع*، الطبعة الثالثة، ٤ أجزاء، بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٣.

ابن بليهد، محمد بن عبد الله، *صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار*، الطبعة الثالثة، الرياض: دار عبد العزيز آل حسين ١٩٩٧.

التبريزي، أبو زكريا الخطيب يحيى بن علي، *شرح اختيارات المفضل*،تح. فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية،بيروت: دار الكتب العلمية،١٩٨٧.

التبريزي، أبو زكريا الخطيب يحيى بن علي،*شرح ديوان الحماسة* ، تح. غريد الشيخ، جزآن،بيروت: دار الكتب العلمية٢٠٠٠.

الجاسر، حمد بن محمد، *المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية*، الرياض: دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، .د. ت.

الجبوري، يحيى، *ديوان عبدة بن الطبيب*، دار التربية للنشر والتوزيع ١٩٧١.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، *الخصائص*، تح. محمد علي النجار، الطبعة الرابعة،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت.

الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد، *الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*، تح. أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة الرابعة،٦ أجزاء، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٨٧.

ابن حبيب، محمد، *ديوان جرير*، تح. نعمان محمد أمين طه، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف د.ت.

حسن، رشدي، " *شعر المزّار بن منقذ العدوي*" مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية،١١، عدد.١-٢، (١٩٨٩):٢٩-٥١.

الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي، *معجم البلدان*، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر ١٩٩٥.

ابن خميس،عبد الله بن محمد، *معجم اليمامة*، الطبعة الثانية،الرياض:مطابع الفرزدق التجارية، عام١٩٧٩.

ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، *جمهرة اللغة*، تح. رمزي منير بعلبكي، الطبعة الأولى،٣ أجزاء، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٨٧.

الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، *الشعر والشعراء*، القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٢.

الزركلي، خير الدين، *الأعلام*، الطبعة الثانية عشرة، بيروت: دار العلم للملايين١٩٩٧.

ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل، *المحكم والمحيط الأعظم*، تح.عبد الحميد هنداوي، الطبعة الأولى، ١١جزءًا،بيروت: دار الكتب العلمية٢٠٠٠.

الصاغاني،رضي الدين الحسن بن محمد، *العباب الزاخروواللباب الفاخر*،تح.فيرمحمدحسن المخدومي،وتركي بن سهوالعتيبي،الطبعةالأولى،١٥جزءً، الرياض:مركز البحوث والتواصل المعرفي٢٠٢٢.

الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى ، *المفضليات*، تح. أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، الطبعة السادسة، القاهرة: دار المعارف،د.ت.

الطائي، أبو تمام حبيب بن أوس، *الحماسة*، تح. عبد الله عسيلان، الطبعة الأولى،الرياض:جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،١٩٨١.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، *جامع البيان عن تأويل آي القرآن*، تح.عبد الله بن عبد المحسن التركي، وعبد السند حسن يمامة، الطبعة الأولى،٢٦ جزءًا، القاهرة: دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان،٢٠٠١.

الطنطاوي، علي، *فصول في الثقافة والأدب*، الطبعة الأولى، جدة: دار المنارة للنشر والتوزيع٢٠٠٧.

العبودي، محمد بن ناصر، *معجم بلاد القصيم*، الرياض: دار الثلوثية للنشر والتوزيع٢٠١٦.

ابن عصفور، علي بن مؤمن بن محمد، ، *ضرائر الشِّعْر*، تح.السيد إبراهيم محمد، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع١٩٨٠.

العماري، فضل بن عمار، *موسوعة مواطن القبائل وطرق القوافل*،مكتبة التوبة ٢٠١٥.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، *كتاب العين*،تح. مهدي المخزومي،و إبراهيم السامرائي،٨ أجزاء،القاهرة: دار ومكتبة الهلال،د.ت.

محمد يوسف، غادة جميل قرني "*مقاومة الزمن في رائية المرار بن منقذ العدوي*" مجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، عدد.٥٧،(٢٠٢٢):٣٩٩-٤٣٨.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، *شرح ديوان الحماسة*، تح. أحمد أمين وعبد السلام هارون، الطبعة الثانية،القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨.

ابن منظور، محمد بن مكرم، *لسان العرب*، تح.اليازجي، الطبعة الثالثة، ١٥جزءًا، بيروت: دار صادر١٩٩٣.

الهمداني، أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب ، *صفة جزيرة العرب*، طبعة: مطبعة بريل – ليدن، ١٨٨٤.

جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٧)، ع (١)، ص ص ٢٣-٥٤، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٦هـ)
Journal of Arts, Vol. 37 (1), pp 23-54, © King Saud University, Riyadh (2024 /1446H.)

استخدامات الشباب السعوديّ لتطبيق (الواتساب) وعلاقتها بالتنمُّر الإلكتروني: دراسة على عيّنة من طلاب جامعة الملك سعود

أحمد بن موسى معيدي
أستاذ الإعلام والاتصال المساعد، قسم الإعلام، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود، السعودية.

هشام سيد محمد مصطفى
بكالوريوس علوم، قسم الإعلام، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود، السعودية.

(قدم للنشر في ٢١/ ٢/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ٣/ ٤/ ١٤٤٦هـ)
https://doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-2

الكلمات المفتاحية: تطبيق (الواتساب)، التنمُّر الإلكتروني، الشباب السعوديّ، جامعة الملك سعود.

ملخص البحث: هدفت هذه الدراسةُ إلى التعرُّفِ على استخدامات الشباب السعوديّ لتطبيق (الواتساب) وعلاقتها بالتنمُّر الإلكتروني. وقد استخدمت الدراسةُ المنهجَ الوصفيَّ المسحيَّ عبر استبانة إلكترونية لهذا الغرض. وقد تمثل مجتمع الدراسة في طلاب جامعة الملك سعود بالمملكة العربية السعوديّة، واقتصرت عينة الدراسة على (٦٠٠) طالب وطالبة من مستخدمي تطبيق (الواتساب). ومن نتائج الدراسة أن استخدام طلبة جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب) تركز بشكلٍ رئيسٍ على الأغراض الأكاديميّة والتواصل مع الزملاء وأفرد الأسرة، كما أن معظم طلبة جامعة الملك سعود أعلنوا أنهم لم يتعرضوا أو يمارسوا التنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب) بشكلٍ مؤثر. وقد كشفت نتائج الدراسة أن عاملي الجنس والعمر يلعبان دورًا في العلاقة بين استخدام تطبيق (الواتساب) والتنمُّر الإلكتروني.

Saudi youth's WhatsApp usage and its relationship to cyberbullying: A study on a sample of King Saud University students

Ahmed Mousa Muyidi
Assistant Professor of Media and Communication, Department of Media, College of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia

Hesham Sayed Mustafa
Bachelor of Science, Department of Media, College of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia

(Received: 21/ 2/1446 H, Accepted for publication 3/ 4/1446 H)
https://doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-2

Keywords: WhatsApp application, Electronic bullying, Saudi Youth, King Saud University.

Abstract. The current study aimed to explore the Saudi youth use of the WhatsApp application and its relationship to electronic bullying. The study used the descriptive approach by using the electronic questionnaire that was designed for this purpose. The study population included students from King Saud University in the Kingdom of Saudi Arabia, and the sample was limited to (600) students who use the WhatsApp application. The results of the study were as follows: King Saud University students' use of the WhatsApp application is mainly focused on academic purposes and to communicate with colleagues and family members, and most of the students stated that they have not been exposed to or practiced cyberbullying via the WhatsApp application effectively. The results also stated that gender and age played role on the relationship between the Saudi youth using of WhatsApp and cyberbullying.

١-مقدمة:

في عصر الازدهار الرقمي الذي نعيشه، تتشابك الأبعاد الاجتماعية مع التقنيات الاتصالية الجديدة، ومنها منصات التواصل الاجتماعي التي تلعب دورًا محوريًّا في حياة المجتمع والشباب على وجه الخصوص، ومنها تطبيق (الواتساب) الذي يستحوذ على اهتمام كبير من استخدام طلاب الجامعات؛ بسبب سهولة استخدامه وخصائصه التفاعلية، والتي جعلت منه أداة رئيسة للتواصل والتعاون الأكاديمي بين جيل الشباب. مع ذلك، لم يخلُ استخدامه من السلبيات؛ بسبب أنه يمثل قناةً للتعبير عن السلوكيات السلبية والتي يعد التنمُّر الإلكتروني (cyber bulling)أحد مخرجاتها.

ووفقًا للدراسات العلميَّة، فإن تطبيق (الواتساب) وغيره من تطبيقات التواصل الاجتماعي قد لعبت دورًا مفصليًّا في نشر أفكار التنمُّر الإلكتروني وسلوكياته؛ عبر استغلال ميزات هذه التطبيقات مثل إخفاء الهوية الحقيقية للمتنمر؛ ما يؤدي إلى تشجيع الأفراد على الانخراط في التنمُّر عبر الإنترنت دون خوف من العواقب المباشرة[١].

ويعتبر التنمُّر من أخطر الممارسات العدوانية، وتشهد ظاهرة التنمُّر الإلكتروني تناميًا كبيرًا؛ نظرًا لتوافر فرص الغموض والتخفي للمتنمر، وعدم المواجهة المباشرة، وإخفاء المتنمر لشخصيته الحقيقية وانتحال شخصيات أخرى وهمية؛ كل ذلك من شأنه أن يجعل بيئة (الويب) الافتراضية وأدواته المختلفة مجالًا خصبًا للتنمر والاستقواء الإلكتروني، واعتياد إلحاق الأذى والضرر بالضحية، وإفلات المتنمر من العقاب[٢].

ويشهد العالم -بما فيه العالم العربي- انتشارًا واسعًا لاستخدام منصات التواصل الاجتماعي وزيادة مستمرة لأعداد المستخدمين لها من مختلف فئات المجتمع، وبخاصةٍ فئة الشباب. وقد كشف تقرير هيئة الاتصالات والفضاء والتقنية[٣] عن أن أكثر من ٩٩٪ من فئة الشباب في المملكة العربية السعوديّة يستخدمون الإنترنت، و٤٩,٤٪ منهم يقضون أكثر من ٧ ساعات يوميًّا في استخدامه، ولا سيما عبر مواقع التواصل الاجتماعي مثل(الواتساب) والذي يعتبر الأكثر استخدامًا بين شباب المنطقة؛ إذ حصل على نسبة ٩١,٥٪. ويشير الشوابكة[٤] إلى أن هذا الإقبال الكبير على مواقع التواصل الاجتماعي يشكل مخاوف للوصول بالشباب إلى درجة الإدمان، والتأثير على سلوكهم الإنساني الاجتماعي، وشبكة العلاقات الاجتماعية، وطرق التفكير في التعامل مع متغيرات الحياة، والذي من شأنه تعزيز القيم الفردية بدلًا من القيم الاجتماعية، وممارسة سلوكيات عدوانية وغير سوية عبر هذه الفضاء الرقمي.

وأظهرت الدراسات السابقة كدراسة العديل[٥] أن هناك زيادة في انتشار حالات التنمُّر الإلكتروني؛ بسبب الاستخدام الكبير لمواقع التواصل الاجتماعي، وهو ما يُسهم في زيادة خطر حدوث مشكلات نفسية وسلوكية وهو ما أكدت عليه

(1) Sameer Hinduja and Justin W. Patchin, "Cyberbullying: An Exploratory Analysis of Factors Related to Offending and Victimization", *Deviant Behavior* 29, 2 (2008), 131. https://doi.org/10.1080/01639620701457816 .

(2) Rosario Del Rey et al., "Does Empathy Predict (Cyber) Bullying Perpetration, and How Do Age, Gender and Nationality Affect This Relationship?", *Learning and Individual Differences* 45 (2016), 277. https://doi.org/10.1016/j.lindif.2015.11.021 .

(٣) هيئة الاتصالات والفضاء التقنية، *تقرير إنترنت السعودية*، (المملكة العربية السعودية، ٢٠٢٢)،٢٠. https://www.cst.gov.sa/ar/indicators/Pages/saudi_internet.aspx

(٤) شروق صالح الشوابكة، "أثر مواقع التواصل الاجتماعي على منظومة القيم الاجتماعية والوطنية لدى عينة من طلبة الجامعة الهاشمية في الأردن: الفيس بوك نموذجًا"، (رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الأردن، ٢٠١٧)، ٣٠.

(٥) عبد الله بن خليفة العديل، "دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار التنمُّر الإلكتروني كما يدركها طلاب جامعة الباحة"، *التربية (الأزهر): مجلة علمية محكمة للبحوث التربوية والنفسية والاجتماعية*، ١٩٦، ٤١ (٢٠٢٢)، ٥٢١.

دراسة برناوي[٦]. لذا، فقد أصبح من الضروري التعامل مع هذه القضية بشكلٍ فعّالٍ من خلال توعية الشباب بمخاطر التنمُّر الإلكتروني، وتعزيز الوعي بدور وسائل التواصل الاجتماعي في تشكيل السلوكيات الإيجابية، وتحسين مراقبة المنصات وآليات الإبلاغ، وتعزيز المواطنة الرقمية. وإضافة إلى ما سبق، فإن تعزيز ثقافة الاحترام عبر الإنترنت وتقديم الدعم للضحايا، يعدُّ خطوة حاسمة في مكافحة التنمُّر الإلكتروني.

وبناءً على استعراض الأدبيات السابقة، يظهر أن هناك تناقضات في الآراء بخصوص فعالية استخدام وسائل التواصل الاجتماعي وخاصةً (الواتساب) في التقليل من حالات التنمُّر الإلكتروني، مما يستدعي مزيدًا من البحث والتحليل لفهم العلاقة الفعلية بينهما، وتحديد الخطوات الفعّالة للتصدي لهذه الظاهرة بين مجتمع الشباب.

ومن هنا جاءت أهمية هذه الدراسة التي تسعى لسبر العلاقة بين وسائل التواصل وبالتحديد تطبيق (الواتساب) وسلوك الأفراد على الإنترنت، مع التركيز على الأبحاث التي تناولت التنمُّر الإلكتروني وآثاره النفسية والاجتماعية في البيئة الأكاديمية كميدان للتفاعل والتواصل الاجتماعي بين عدد كبير من الشباب.

٢- مشكلة الدراسة:

التنمُّر الإلكتروني ظاهرة تلقى اهتمامًا كبيرًا على المستوى المجتمعي؛ إذ إنها قد تدفع بعض الأفراد لممارسة سلوكيات سلبية، مما يترتب عليه ظهور عديد من أنماط العنف بين شباب الجامعة الممارسين للتنمر والضحايا، إضافةً إلى التشابه بين بعض جوانب السلوك التنمُّري مع بعض أعراض السلوك العدواني، مما يجعل المقربين يصفون الشاب المتنمر بأنه عنيف أو عدواني أو أناني. إن العديد من الدراسات البحثية قد أشارت إلى انتشار مستويات مرتفعة للتنمر وتحديدًا الرقمي في جميع أنحاء العالم؛ فقد كشفت دراسة Ybarra et al.[٧] بالولايات المتحدة الأمريكية أن واحدًا من كل خمسة أشخاص ممن يستخدمون الإنترنت متورط في التنمُّر الإلكتروني، فقد تعرض للتنمُّر (٤)، و(٢٠٪) منهم متنمرون، وأوضحت دراسة Yabrra[٨] أن (٤٣) أقروا بتعرضهم للتنمر، كما أن (٢١) منهم تنمروا عبر الإنترنت، وهذه النتيجة نفسها ظهرت في دراسة أجراها Hinduja & Patchin [٩] على الشباب أقل من ١٨ سنة، إذ إن نسبة ٣٢٪ من الذكور و ٣٦٪ من الإناث أقروا باستهدافهم كضحايا للتنمر عبر الإنترنت، و تشير نتائج دراسة Byrdolf[١٠] إلى شيوع التنمُّر الإلكتروني عبر وسائل التواصل الاجتماعي، فهي تعدُّ من المشكلات المتنامية في المدارس المتوسطة والثانوية في جميع أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية. وأكدت دراسة Johnson[١١] أن ظاهرة التنمُّر الإلكتروني منتشرة

(٦) إيمان حمزة برناوي، "اتجاهات الشباب نحو التنمُّر الإلكتروني عبر مواقع التواصل الاجتماعي في السعودية"، *مجلة البحوث الإعلامية* ٦٠، ١ (٢٠٢٢)، ٤٨٠.

(7) Michele L. Ybarra, Dorothy L. Espelage, and Kimberly J. Mitchell, "The Cooccurrence of Internet Harassment and Unwanted Sexual Solicitation Victimization and Perpetration: Associations with Psychosocial Indicators," *Journal of Adolescent Health* 41 (2004), 68. https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2007.09.010 .

(8) Michele L. Ybarra, "Linkages between Depressive Symptomatology and Internet Harassment among Young Regular Internet Users," *Cyberpsychology & Behavior* 7, 2 (2004), 60. https://doi.org/10.1089/109493104323024500 .

(9) Sameer Hinduja and Justin W. Patchin, "Cyberbullying: An Exploratory Analysis of Factors Related to Offending and Victimization,", *Deviant Behavior*, 29, 2 (2008), 133.

(10) Caroline Brydolf, "Minding Myspace: Balancing the Benefits and Risks of Students' Online Social Networks," *Education Digest* 73, 2 (2007), 6. https://www.proquest.com/openview/f46ad7c15f7147a2c5009300f8bdc875/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=25066 .

(11) Kristen, Laprade Johnson, "Oh What a Tangled Web We Weave: Cyber Bullying, Anxiety, Depression, and Loneliness" , (master's thesis, The University of Mississippi, 2016), 19.

بشكلٍ مرتفعٍ للغاية بين طلاب المرحلة الثانوية، وقد توصلت دراسة إبراهيم[١٢] إلى أن التنمُّر الإلكتروني أصبح مشكلة حقيقية منتشرة بين طلاب المرحلة الثانوية. وفي إسبانيا وفقًا لدراسة Slonje & Smith [١٣] التي هدفت إلى معرفة طبيعة انتشار التنمُّر الإلكتروني ومداه في المدارس السويدية، توصلت إلى أن أغلب أفراد عينة البحث تعرضوا للتنمر الإلكتروني، ودراسة أخرى أُجريت في الصين وكشفت عن شيوع ظاهرة التنمُّر في المدارس الثانوية؛ إذ أشار ٣٥٪ منهم إلى تورطهم في سلوك التنمُّر، و٥٧٪ تم استهدافهم كضحايا للتنمر الإلكتروني، وهي نسبة مرتفعة جدًّا وهي مؤشر خطير على تفشي الظاهرة في المجتمعات[١٤].

كما يؤثر التنمُّر الإلكتروني على الطلاب تأثيرًا مشابهًا للتنمر التقليدي من ناحية ارتفاع مستويات القلق وزيادة المشكلات السلوكية في البيئة التعليمية. وقد أشارت دراسة محمد[١٥] إلى انتشار ظاهرة التنمُّر الإلكتروني في مدارس مدينة سوهاج؛ بسبب سوء استخدام مواقع التواصل الاجتماعي.

كما أشارت دراسة سالم[١٦] إلى انتشار التنمُّر الإلكتروني عبر مواقع التواصل الاجتماعي بين طلاب المدارس الثانوية الصناعية والتجارية بمحافظة الجيزة خلال فترة المراهقة في المدارس، عبر نشر الصور والفيديوهات المسيئة؛ بسبب سوء استخدام مواقع التواصل الاجتماعي وعدم وجود رقابة كافية عليها.

وقد أظهرت دراسات العديل[١٧]؛ وبرناوي[١٨] نتائج متشابهة في أن هناك زيادة في انتشار حالات التنمُّر الإلكتروني لدى طلاب الجامعة؛ بسبب الاستخدام الكبير لمواقع التواصل الاجتماعي.

إن ندرة الدراسات السابقة -في حدود علم الباحثين- لدراسة استخدام تطبيق (الواتساب) السلبي بين طلاب جامعة الملك سعود، قادت الى بلورة مشكلة هذه الدراسة التي سعت إلى التعرف على طبيعة استخدامات شباب جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب) وعلاقتها بالتنمُّر الإلكتروني، وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة الآتية:

١- ما مدى استخدام طلبة جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب).

٢- ما مدى تعرض طلبة جامعة الملك سعود للتنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب)

(١٢) رشا عادل عبد العزيز إبراهيم، "فعالية برنامج إرشادي معرفي سلوكي في استخدام استراتيجيات مواجهة التنمُّر الإلكتروني لدى طلاب المرحلة الثانوية"، *المجلة المصرية للدراسات النفسية* ٣٠، ١٠٦ (٢٠٢٠)، ٥٦.

(13) Robert Slonje and Peter K. Smith, "Cyberbullying: Another Main Type of Bullying," *Scandinavian Journal of Psychology* 49, (2008), 60. https://doi.org/10.1111/j.1467-9450.2007.00611.x.

(14) Zheng Zhou, Haiyan Tang, Yuchun Tian, Hongtao Wei, Feng Zhang, and Craig M. Morrison, "Cyberbullying and Its Risk Factors among Chinese High School Students," *School Psychology International* 34, 6 (2013), 631. https://doi.org/10.1177/0143034313479692.

(١٥) وفاء محمد، "التنمُّر الإلكتروني لدى طلاب التعليم ما قبل الجامعي مدمني مواقع التواصل الاجتماعي دراسة ميدانية في مدينة سوهاج"، *مجلة علوم الإنسان والمجتمع*، ٩، ٣(٢٠٢٠)، ٥٠٥.

(١٦) رمضان عاشور حسين سالم، "البنية العاملية لمقياس التنمُّر الإلكتروني كما تدركها الضحية لدى عينة من المراهقين"، *المجلة العربية لدراسات وبحوث العلوم التربوية والإنسانية*، ٤ (٢٠١٦)، ٤٢.

(١٧) العديل، عبد الله بن خليفة. "دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار التنمُّر الإلكتروني كما يدركها طلاب جامعة الباحة "*التربية (الأزهر): مجلة علمية محكمة للبحوث التربوية والنفسية والاجتماعية* ١٩٦، ٤١ (٢٠٢٢)، ٥١٨.

(١٨) إيمان حمزة برناوي، "اتجاهات الشباب نحو التنمُّر الإلكتروني عبر مواقع التواصل الاجتماعي في السعودية"، *مجلة البحوث الإعلامية* ٦٠، ١ (٢٠٢٢)، ٤٧٨.

٣- هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات عينة الدراسة حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني عن شبكة (الواتساب) وفقًا لعامل الجنس؟

٤- هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات عينة الدراسة حول استخدام شبكة (الواتساب) وفقًا لعامل العمر؟

٥- هل توجد علاقة ارتباطية بين أنماط استخدام شباب الجامعة لتطبيق (الواتساب) وانتشار أشكال التنمُّر الإلكتروني بينهم؟

٣-أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف أبرز العوامل المُكوِّنة لمشكلة الدراسة، وتشمل:

١- التعرف على مدى استخدام طلبة جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب).

٢- التعرف على مدى تعرض طلبة جامعة الملك سعود للتنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب)

٣- التعرف على الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين متوسطات درجات عينة الدراسة حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني عن طريق شبكة (الواتساب) وفقاً لعامل الجنس.

٤- التعرف على الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين متوسطات درجات عينة الدراسة حول استخدام شبكة (الواتساب) وفقًا لعامل العمر.

٥- الكشف عن العلاقة الارتباطية بين أنماط استخدام شباب الجامعة لتطبيق (الواتساب) وانتشار التنمُّر الإلكتروني لديهم.

٤. منهجية الدراسة:

استخدمت الدراسة المنهج الوصفيّ المسحيّ عبر استبانة إليكترونية لهذا الغرض. تمثل مجتمع الدراسة في طلاب جامعة الملك سعود بالمملكة العربية السعوديّة، واقتصرت عينة الدراسة على (٦٠٠) طالب وطالبة من مستخدمي تطبيق (الواتساب)، وتم الوصول إلى العينة بأسلوب العينة المتاحة.

٥. أهمية الدراسة:

تنقسم الدراسة قسمين: نظري وتطبيقي

٥-١ أهمية الدراسة النظريَّة:

- تكتسب هذه الدراسة أهميتها النظريَّة من خلال إضافتها إلى الأدبيات النظريَّة المتعلقة باستخدامات الشباب لتطبيقات التواصل الاجتماعي وعلاقتها بالسلوكيات السلبية كالتنمُّر الإلكتروني؛ إذ ستسهم في توسيع المعرفة العلمية حول هذا الموضوع وفهم أبعاده المختلفة، خاصةً فيما يتعلق بتطبيق (الواتساب) الذي لا تزال الدراسات حوله محدودة. كما ستساعد في بناء تصور نظري أكثر وضوحًا لكيفية ارتباط استخدامات هذه التطبيقات بمشكلة التنمُّر الإلكتروني لدى فئة الشباب الجامعي.
- ستسهم هذه الدراسة في إثراء الجانب النظري من خلال تقديم رؤى جديدة حول العلاقة بين استخدامات تطبيقات التواصل الاجتماعي والتنمُّر الإلكتروني لدى فئة الشباب الجامعي، وهي فئة عمرية حساسة وتمثل شريحة مهمة من المجتمع. كما ستساعد في اختبار صلاحية بعض النظريات والنماذج النظريَّة المرتبطة باستخدامات وسائل التواصل الحديثة وتأثيراتها السلوكية على الشباب. بالإضافة إلى توفير أساس نظري لدراسات لاحقة في هذا المجال.

٥-٢ أهمية الدراسة التطبيقية:

- ستفيد نتائج هذه الدراسة الجهات المعنية في الجامعات والمؤسسات التعليمية في فهم أنماط استخدام الشباب لتطبيقات مثل (الواتساب)، والتعرف على مدى انتشار التنمُّر الإلكتروني من خلالها، والعوامل المؤثرة في ذلك؛ مما يساعدهم في وضع الخطط والبرامج الملائمة للحدِّ من هذه الظاهرة، وتوعية الشباب بمخاطرها وكيفية التعامل معها بشكلٍ إيجابي. كما ستفيد المختصين والباحثين في مجالات الإعلام والاتصال وعلم النفس والخدمة الاجتماعية في فهم أبعاد هذه الظاهرة وآلية التعامل معها.
- ستوفر الدراسة معلومات قيمة تساعد متخذي القرار والمسؤولين في الجامعات على فهمٍ أفضل للاستخدامات الإيجابية والسلبية لتطبيقات التواصل الاجتماعي بين الشباب؛ مما يمكنهم من وضع سياسات وآليات ملائمة لتعزيز الاستخدامات الإيجابية وتقليل السلبية منها.
- ستفيد الدراسة المرشدين والأخصائيين الاجتماعيين والنفسيين في الجامعات في تصميم برامج توعوية وإرشادية للطلاب حول مخاطر التنمُّر الإلكتروني وآليات التعامل معه بشكلٍ فعال، مما سيساهم في تحسين البيئة الجامعية.

٦. مصطلحات الدراسة:

تطبيق (الواتساب):

تعرف البيطار[١٩] (الواتساب) بأنه "برنامج تطبيقي عملي سهل، يحتاج لهاتف ذكي ورقم هاتف واتصال بخدمة الإنترنت كي يعمل. وهو يتيح للمستخدم التواصل مع قائمة الأسماء الموجودة على هاتفه، ولديه مميزات عديدة منها: إرسال رسائل نصيَّة، وإرسال مقطع صوتي، وإرسال صورة مباشرة، ومقاطع فيديو، إنه امتداد لخدمات كثيرة داخل الهاتف النقال. وهو أكثر وسائل الاتصال انتشارًا حتى اليوم، إذ يسمح للفرد بالبقاء على اتصال وتواصل مع العائلة والأصدقاء داخل وخارج البلد، وبتكلفة مادية زهيدة نسبةً إلى تكلفة الاتصالات المحلية والدولية العادية".

ويعرف الباحث إجرائيًّا تطبيق واتساب بأنه تطبيق مراسلة فورية يسمح للمستخدمين بإرسال واستقبال الرسائل النصيَّة، والصور، والفيديوهات، والرسائل الصوتية، ومشاركة المواقع الجغرافية عبر الإنترنت أو شبكة البيانات الخلوية. ويمكن استخدامه على الهواتف الذكية والأجهزة اللوحية وأجهزة الكمبيوتر المكتبية والمحمولة. ويتميز بواجهة سهلة الاستخدام، وميزات الخصوصية، وإمكانية إنشاء مجموعات للدردشة الجماعية. كما يوفر أيضًا خاصية المكالمات الصوتية والفيديو بين مستخدميه.

التنمُّر الإلكتروني

يعرفه عاشور[٢٠] بأنه استخدام تقنيات المعلومات والاتصالات لدعم سلوك متعمد ومتكرر وعدائي من قِبل فرد أو مجموعة، والتي تهدف إلى إيذاء أشخاص آخرين، ويتم عند استخدام شبكات التواصل الاجتماعي، أو نشر نص أو صورة؛ بقصد إيذاء أو إحراج شخص آخر. **ويعرفه الباحث إجرائيًّا بأنه:** أيُّ بثٍّ يتضمن مضايقات، أو تهديدات، أو نشر صور ساخرة مهينة على المواقع الإليكترونية، أو الرسائل النصية.

(١٩) سونيا سليم البيطار، "أثر استخدام تطبيق الواتساب على العلاقات الاجتماعية"، في *أعمال المؤتمر الدولي المحكم حول الخصوصية في مجتمع المعلوماتية*، (لبنان، ٢٠١٩)، ١١١.

(٢٠) حسين رمضان عاشور، "البيئة العالمية لمقياس التنمُّر الإلكتروني كما تدركها الضحية لدى عينة من المراهقين"، *المجلة العربية لدراسات وبحوث العلوم التربوية* ٤، (٢٠١٦)، ٥٣.

٧. حدود الدراسة: شملت عينة من طلبة جامعة واحدة من الجامعات السعوديّة في الفصل الدراسي الثاني من العام الجامعي ١٤٤٥هـ، وتركز هذه الدراسة على التنمُّر الإلكتروني لدى مستخدمي (الواتساب)

٨. الإطار النظري والدراسات السابقة:

أولًا: تطبيق (الواتساب) كأحد مواقع التواصل الاجتماعي

تشير البيطار[٢١] الى أن (الواتساب) هو أحد التطبيقات الشائعة الاستخدام لدى الأفراد والمؤسسات؛ نظرًا لميزاته التي تساعد على توفير المال والوقت والجهد والتنقل مقابل المكالمات الهاتفية، فقد أصبح وسيلة رسمية للتواصل بين الشركات والمؤسسات للدعاية والإعلان، وأصبح له التأثير الكبير على العلاقات الاجتماعية. وهو يشكل مكانًا افتراضيًّا يجمع الأفراد كالجيران والأصدقاء والعائلة والطلاب وجماعات العمل والزملاء في النادي الرياضي أو الثقافي أو في مختلف المهن؛ لتبادل الأحاديث والأخبار والمعلومات، فيشكلون "مجموعة مغلقة" تضم أفرادًا محددين ويتواصلون بشكلٍ يوميٍّ ودائم.

وقد أشار تقرير المجلة الدولية للأعمال والعلوم الاجتماعية[٢٢] في موقع عالم التقنية إلى أن المملكة العربية السعوديّة قد احتلت المرتبة الثالثة عالميًّا في عدد مستخدمي الهواتف الذكية؛ فقد بلغت نسبة الاستخدام (٧٢,٨٪)

وجاء تطبيق (الواتساب) في المرتبة الأولى الأكثر استخدامًا من بين تطبيقات التواصل الاجتماعي.

كما أشار تقرير "إنترنت السعوديّة[٢٣]" إلى أن تطبيق (الواتساب) يعدُّ أكثر تطبيقات التواصل الاجتماعي استخدامًا وانتشارًا بالمملكة؛ فقد بلغت نسبة استخدامه (٩١,٥٪) من عدد السكان. وبالرغم من وجود العديد من الفوائد لاستخدام (الواتساب) كأحد وسائل التواصل الاجتماعي، إلا أن العديد من الدراسات والأدبيات قد ناقشت العديد من الجوانب السلبية له، فقد أثبتت دراسة عبد الله[٢٤] أنه يوجد تأثير سلبي لوسائل التواصل الاجتماعي بشكلٍ عامٍّ و(الواتساب) على وجه الخصوص على الأسرة، ويتمثل ذلك في الجانب الصحي مثل: آلام المفاصل واليدين والاكتئاب والانطوائية، وكذلك التأثير السلبي على العلاقات الزوجية والعلاقات الاجتماعية، والتواصل المباشر والحقيقي بين أفراد الأسرة، كما يؤثر بالسلب على ساعات العبادات وساعات متابعة الأطفال، ويؤثر في العادات والتقاليد المتوارثة عبر الأجيال.

وتأسيسًا على ما سبق، ووجود العديد من الآثار والسلوكيات السلبية الناتجة عن استخدام (الواتساب) كأحد وسائل التواصل الاجتماعي-فقد ظهرت بعض السلبيات التي ينطوي عليها محتوى الرسائل نفسها، فيذكر (Cortis & Handschuh)[٢٥] أن المحتويات المتضمنة في الرسائل المرسلة في الفضاءات الإليكترونية: يمكن أن تتضمن أنواعًا من

(٢١) سونيا سليم البيطار، "أثر استخدام تطبيق الواتساب على العلاقات الاجتماعية"،: ١١١.

(٢٢) المجلس الدولي للعلوم الاجتماعية، معهد دراسات التنمية، واليونسكو، *تحدي حالات عدم المساواة: مسارات من أجل تحقيق عالم يسوده العدل*، (باريس، منشورات اليونسكو، ٢٠١٦)، ٢٤٥ https://doi.org/10.54678/TSDC7730.

(٢٣) هيئة الاتصالات والفضاء التقنية، *تقرير إنترنت السعودية*،: ٢٠. https://www.cst.gov.sa/ar/indicators/Pages/saudi_internet.aspx

(٢٤) أحمد عمرو عبد الله، "الفروق بين المعرضين وغير المعرضين للتنمر الإلكتروني في العوامل الخمسة الكبرى للشخصية لدى عينة من الراشدين"، *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*، ٥٤ (٢٠١٩)، ٣٣٠.

(25) Keith Cortis and Siegfried Handschuh, "Analysis of Cyberbullying Tweets in Trending World Events," in *Proceedings of the 15th International Conference on Knowledge Technologies and Data-Driven Business*, (Graz Austria ,2015), 5. https://doi.org/10.1145/2809563.2809605.

التهديد بالإيذاء البدني، واستخدام لغة مفعمة بمشاعر الكراهية، وإطلاق الألقاب المسيئة، والتهديد بإفساد العلاقات الاجتماعية الشخصية للمستقبل، والتهديد باستهداف الأسرة أو المنزل بالأذى، بل وحتى التهديد بالقتل. وهذا ما أدى إلى ظهور التنمُّر الإلكتروني وفقًا عن طريق ما يلي[٢٦]:

- استفزاز الآخرين: إذ يكون الهدف من هذا النوع من التنمُّر الإلكتروني: إما إرسال رسائل إلى الضحية تستخدم لغة فظة وعنيفة، وإما العمل على إشعال المناقشات العنيفة بين الآخرين.
- الإقصاء: يقصد بذلك إبعاد الضحية بصورةٍ مقصودةٍ عن مجموعة محددة موجودة على الإنترنت.
- التنكر: يقصد بذلك إنشاء حسابات ذات هوية مزيفة عبر مواقع التواصل الاجتماعي، مثل تويتر وفيس بوك، وذلك بغرض إلحاق الأذى بالضحية.
- تشويه السمعة: يقصد بذلك نشر أو إرسال محتويات محرجة حول الضحية؛ وذلك بغرض الحطِّ من قدره في نظر الآخرين.
- الفضح: يتم ذلك بغرض التسبب في الأذى والإحراج للضحية، وذلك من خلال إرسال ونشر معلومات شخصية خاصة بالضحية دون علمه أو الحصول على إذن مسبق منه.
- المضايقة: إرسال الرسائل غير المرغوب فيها بصورةٍ متكررةٍ إلى الضحية.

ثانيًا: التنمُّر الإلكتروني:

أدت تكنولوجيا الاتصال والمعلومات، إلى إحداث تحويلات جذرية في مفاهيم الاتصال الاجتماعي، وبدأت تسيطر على العديد من المجالات، وبجانب كل هذا فقد منحت وسائل الاتصال الحديثة وتطبيقاتها عبر شبكات التواصل الاجتماعي، بعضًا من الشباب القدرة على ممارسة العدوان والتحرش بأقرانهم بواسطة التليفونات المحمولة والرسائل الإليكترونية، وهذا السلوك هو ما يطلق عليه "التنمُّر الإلكتروني [٢٧].

ويعدُّ التنمُّر عبر الإنترنت نوعًا جديدًا من التنمُّر الذي يمكن أن يحدث من خلال الرسائل النصية أو مقاطع الفيديو أو المكالمات الهاتفية أو منتديات الألعاب؛ إذ يمكن للأشخاص مشاهدة المحتوى والمشاركة فيه أو مشاركته[٢٨].

كما أن التهديدات، والشتائم، والعزلة الاجتماعية، ونشر الشائعات، وكشف المعلومات الخاصة، أشكالٌ من أشكال التنمُّر عبر الإنترنت[٢٩].

ولقد ظهر مفهوم التنمُّر الإلكتروني باعتباره شكلًا جديدًا من أشكال التنمُّر ولكنه أكثر مكرًا، فهو شكل أكثر سريَّة من التنمُّر التقليدي، ويشمل في المقام الأول التنابز

(٢٦) العنزي، مناور بن عبيد. "التنمُّر الإلكتروني عبر مواقع التواصل الاجتماعي وعلاقته بأنماط العنف المدرسي." (رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، ٢٠١٧)، ٣٥٨.

(٢٧) إسلام عبد الوارث، "برنامج إرشادي في ضوء الدلالات الإكلينيكية والبناء النفسي الناتجة عن استخدام اختبار تفهم الموضوع T.A.Tفي خفض سلوك التنمُّر الإلكتروني لدى طلاب الجامعة مدمني مواقع التواصل الاجتماعي" (رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ٢٠٢٠)، ٣.

(28) Michelle F. Wright, "Cyberbullying: Bullying in the Digital Age," in *Handbook of Research on Individualism and Identity in the Globalized Digital Age*, eds [Rick Ansoff ,et al.] (IGI Global, 2017), 17.

(29) Kristen, Laprade Johnson, “Oh What a Tangled Web We Weave: Cyber Bullying, Anxiety, Depression, and Loneliness” , (master's thesis, The University of Mississippi, 2016), 20.

بالألقاب والتهديدات، والاتهامات الباطلة، والعزلة الاجتماعية، بل هو ضمن التنمُّر غير المباشر[٣٠] .

وقد عرف التنمُّر الإلكتروني بأنه سلوك أو تصرفات عدوانية غير مرغوب فيها تحدث بين مجموعة من الشباب بصورةٍ متكررة، من خلال استخدام البريد الإلكتروني أو غرف الدردشة والرسائل الفورية، أو مواقع الويب ومواقع التواصل الاجتماعي[٣١].

ويطلق على التنمُّر الإلكتروني أحيانًا (التنمُّر عبر الإنترنت) أو (التنمُّر السيبراني) وهو يعبر عن سلوك عدائي متعمد يُمارس ضد شخص آخر عبر وسائل الاتصال بهدف الإيذاء، وهي ظاهرة فريدة في القرن الحادي والعشرين تشير إلى استخدام الفضاء الإلكتروني في نقل رسائل عدوانية إلى شخص آخر .[٣٢]

ويعدُّ التنمُّر الإلكتروني من أشكال العدوان التي تُستخدم في وسائل التواصل الاجتماعي بقصد إلحاق الأذى بشخص آخر من خلال ممارسة سلوك عدائي متكرر، وبالرغم من أن التنمُّر ليس ظاهرة جديدة إلا أن التنمُّر الإلكتروني أصبح الصورة الأحدث للتنمر [٣٣].

ويعتبر الناشط الكندي (بل بيلسي) أول من صاغ وعرف مصطلح التنمُّر الإلكتروني بأنه: استخدام تقنيات المعلومات والاتصالات لدعم سلوك متعمد ومتكرر وعدائي من قِبل فرد أو مجموعة والتي تهدف إلى إيذاء أشخاص آخرين[٣٤].

الفرق بين التنمُّر الإلكتروني والتنمُّر التقليدي:

يتصف التنمُّر الإلكتروني بمجموعة من السمات التي تميزه عن التنمُّر التقليدي، منها:

١- إخفاء الهوية في التنمُّر الإلكتروني قد يحدث من شخص مجهول الهوية، أو من خلال حساب مزيف على نقيض التنمُّر التقليدي؛ إذ إن المرتكب لذلك التنمُّر الإلكتروني قد يمارسه دون الكشف عن هويته؛ الأمر الذي يدفعه إلى التمادي في تكراره، بل وزيادة حدة سلوكه السيء نتيجة أن مثل تلك الأمور تحدث عن بُعد، لذلك لا يوجد خوف من عواقب ممارسة ذلك التنمُّر المرتبط بسلوك الضحية في القيام بهجوم مضاد على المعتدي، بخلاف التنمُّر التقليدي، أو الذي يكون وجهًا لوجه؛ إذ إن سلوك المعتدَى عليه أو الضحية قد يكون رادعًا للمعتدي لعدم التمادي في تمرده [٣٥].

٢- كما أن المعتدي أو الذي يمارس التنمُّر الإلكتروني لا يطلع على رد فعل الضحية وتعبيرات وجهه، أو لا يعرف الأذى الذي أصاب ضحيته، الأمر الذي قد يكون سببًا في التعاطف مع الضحية وعدم القيام بمزيد من تلك الأمور والسلوكيات السلبية[٣٦].

(30) Tanya Beran and Qing Li, "Cyber-harassment: A Study of a New Method for an Old Behavior," *Journal of Educational Computing Research* 32, 3 (2005),43. https://doi.org/10.2190/8YQM-B04H-PG4D-BLLH.

(31) Matthew Gladden et al., *Bullying Surveillance among Youths: Uniform Definitions for Public Health and Recommended Data Elements. Version 1.0* (Atlanta, GA: Centers for Disease Control and Prevention, 2014), 28.

(32) Melis E. Kula, "Cyberbullying: A Literature Review on Cross-Cultural Research in the Last Quarter," in *Handbook of Research on Digital Violence and Discrimination Studies*, ed. by IGI Global (Hershey, PA,IGI Global, 2022), 26.

(٣٣) بندر عبد الله الشريف، أحمد عبد العاطي، وعبد الكريم محمد أحمد، *دليل إرشادي للحد من ظاهرة التنمُّر الإلكتروني*، (المدينة المنورة، الجامعة الإسلامية، عمادة البحث العلمي، ٢٠٢٠)، ٣٣.

(٣٤) حسين رمضان عاشور، "البيئة العالمية لمقياس التنمُّر الإلكتروني كما تدركها الضحية لدى عينة من المراهقين"، *المجلة العربية لدراسات وبحوث العلوم التربوية*، ٤ (٢٠١٦)، ٥٥.

(35) Esther Son, N. Andrew Peterson, Kathleen J. Pottick, Allison Zippay, Susan L. Parish, and Sharon Lohrmann, "Peer Victimization among Young Children with Disabilities: Early Risk and Protective Factors," *Exceptional Children* 80, 3 (2014), 370. https://doi.org/10.1177/0014402914522422.

(36) Sterling Stauffer et al., "High School Teachers' Perceptions of Cyberbullying Prevention and Intervention Strategies,"

٣- السرعة: يمكن أن يحدث التنمُّر الإلكتروني من فرد واحد تجاه مجموعة كبيرة، بخلاف التنمُّر التقليدي الذي يتم من شخص لشخص آخر، فعن طريق التنمُّر الإلكتروني يمكن نشر مجموعة من الرسائل والصور إلى مجموعة من الأشخاص في وقت واحد وبصورةٍ متزامنة، الأمر الذي قد يلحق ضررًا ماديًّا أو معنويًّا لديهم[٣٧].

٤- الاستمرارية: بما أن التنمُّر الإلكتروني لا يحدث في بيئة واقعية، ويكون من خلال استخدام الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي؛ لذلك يمكن لمرتكبي التنمُّر الإلكتروني القيام بصفةٍ مستمرة، في أي وقت ليلًا أو نهارًا بممارسة ذلك التنمُّر الإلكتروني ضد أشخاص آخرين، الأمر الذي يصعب معه استحالة الهروب من تلك الممارسات السلبية[٣٨].

٥- الوصول إلى عدد ضخم من الجماهير: يتسم التنمُّر الإلكتروني بإحداث تأثيرات مدمرة نفسيًّا وعاطفيًّا للضحية المستهدفة، وذلك يعود لطبيعة التنمُّر الإلكتروني؛ فالمعتدِي ينشر الصور والرسائل المسيئة علانيةً عبر صفحات الإنترنت، مما ينذر برؤية تلك الرسائل من قِبل عدد ضخم من الأشخاص خاصةً الأقران، الأمر الذي يشبه كرة الثلج، إذ إن مثل تلك الرسائل أو الصور يمكن لأشخاص آخرين إعادة نشرها مما يزيد من عدد المشاهدين، الأمر الذي قد يؤثر نفسيًّا على الضحية، وتكون له نتائج خطيرة قد تؤدي للانتحار في بعض الحالات، على خلاف التنمُّر التقليدي الذي يحدث من شخص لشخص آخر، ولا يترك مثل تلك التأثيرات الضارة على الضحية.

٦- الاعتماد على العنف اللفظي: إذ إن التنمُّر الإلكتروني يهدف إلى إلحاق الضرر بالآخرين عن طريق استخدام الألفاظ، مثل توجيه الإهانات، أو محاولة طرد الآخرين اجتماعيًّا، على خلاف التنمُّر التقليدي الذي يعتمد على القيام بسلوكيات مادية تؤذي الآخرين.[٣٩]

أشكال التنمُّر الإلكتروني:

تتنوع أشكال التنمُّر الإلكتروني وأنماطه، ويمكن تقسيمها إلى:

١- التنمُّر العنصري :racist bullying وهذا النوع من التنمُّر يقوم بدافع الكراهية والتحيز تجاه شخص أو مجموعة، ويتضمن الاستهزاء والسخرية من عرق أو سلالة معينة، أو من دين معين أو قومية معينة، وقد يكون هناك تحيز لجنس معين على حساب الآخر.[٤٠]

٢- انتحال شخصية الغير :Impersonation يمكن انتحال الهوية بطرق مختلفة، إذ يمكن أن يستخدم المتسلط عبر الإنترنت هوية مزورة (على سبيل المثال: إنشاء حساب على موقع Facebook لتعذيب ضحيتهم)، وبالتالي تغطية مساراتهم الخاصة، أو يمكن للمتنمِّر الإلكتروني انتحال صفة شخص لإتلاف العلاقات، أو نشر المعلومات عن الضحية،

Psychology in the Schools 49, 4 (2012), 356. https://doi.org/10.1002/pits.21603.

(37) Rosario Ortega-Ruiz and José Carlos Núñez Pérez, "Bullying and Cyberbullying: Research and Intervention at School and Social Contexts," *Psicothema* 24, 4 (2012), 606. https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/23905/Psicothema.2012.24.4.603-7.pdf?sequence=1.

(38) Chengyan Zhu et al., "Cyberbullying among Adolescents and Children: A Comprehensive Review of the Global Situation, Risk Factors, and Preventive Measures," *Frontiers in Public Health* 9 (2021), 3. https://doi.org/10.3389/fpubh.2021.634909.

(39) Fabio Sticca and Sonja Perren, "Is Cyberbullying Worse than Traditional Bullying? Examining the Differential Roles of Medium, Publicity, and Anonymity for the Perceived Severity of Bullying," *Journal of Youth and Adolescence* 42 (2013), 740. https://doi.org/10.1007/s10964-012-9867-3.

(40) Soon-Jae Kwon et al., "Prevalence of School Bullying and Related Psychopathology in Children and Adolescents," *Journal of the Korean Academy of Child and Adolescent Psychiatry* 23 (2012), 152. https://doi.org/10.5765/jkacap.2012.23.3.143.

أو يمكن للمتنمِّر أن ينتحل صفة ضحيته من أجل تدمير سمعته.

٣- افتعال المشكلات :Flaming وفي هذا الشكل من أشكال التنمُّر الإلكتروني يقوم المعتدي بإرسال تعليقات بذيئة أو مسيئة أو عدوانية؛ بغرض افتعال المشاكل مع الضحية[٤١].

٤- الإذلال :Humiliation وفي هذا النوع ينشر المتنمِّر شائعات لإحراج ضحاياه أو إيذائهم من خلال مواقع التواصل الاجتماعي بما يضمن استمرار تلك الشائعات على مدار الساعة طوال أيام الأسبوع؛ الأمر الذي يعني استمرار تعرض الشباب أو الضحايا بشكلٍ عامٍّ لذلك النوع من الشائعات والأكاذيب على نحوٍ مستمر[٤٢].

٥- الملاحقة أو الترصد الإلكتروني :Cyberstalking تتضمن الملاحقة الإليكترونية متابعة شخص عبر مواقع التواصل الاجتماعي وحسابات الإنترنت الأخرى، وكثيرًا ما ترسل رسالة مضايقة أو عدوانية، فيجعل المتنمرون ضحاياهم يخشون على سلامتهم من استخدام مواقع التواصل الاجتماعي، نتيجة تلك الملاحقة المستمرة[٤٣].

٦- نشر الصور الخاصة :Sharing Private Images يمكن للمتنمِّر نشر الصور الخاصة المحرجة لبعض الأفراد مع الآخرين[٤٤].

٧- سرقة كلمة المرور :Password Theft يسعى المتنمِّر من خلال ذلك النوع إلى محاولة اكتشاف كلمات مرور حسابات ضحاياه للتلاعب بحساباتهم على مواقع التواصل الاجتماعي، أو إذلالهم، أو حتى ممارسة البلطجة الإليكترونية عليهم[٤٥]

٨- استقاء المعلومات الشخصية :Doxing يتضمن ذلك النوع محاولة اكتشاف حسابات خاصة وأنشطة عبر الإنترنت لشخصٍ ما، ثم نشرها على نحوٍ عام؛ الأمر الذي يضر بحياته الشخصية والمهنية[٤٦].

العوامل التي تؤدي لانتشار ظاهرة التنمُّر الإلكتروني بين الشباب الجامعي:

من بين الأسباب الرئيسة التي أسهمت في انتشار التنمُّر الإلكتروني ما يأتي:

١-التنافس الاجتماعي Social Competence بين الأقران والطلاب في المدارس من بين الأسباب الداعية لانتشار تلك الظاهرة السلبية، إذ يقوم بعض الطلاب نتيجة شعورهم بتفوق بعض الطلاب عليهم دراسيًّا وزيادة الشعور بالنقص والدونية inferiority يقومون باستغلال الإنترنت لمحاولة النيل من أولئك الطلاب؛ رغبةً منهم في إحداث

(41) Brett J. Litwiller and Amy M. Brausch, "Cyber Bullying and Physical Bullying in Adolescent Suicide: The Role of Violent Behavior and Substance Use," *Journal of Youth and Adolescence* 42 (2013), 677. https://doi.org/10.1007/s10964-013-9925-5.

(42) Rose, C.A., and L.E. Monda-Amaya, "Bullying and Victimization Among Students With Disabilities: Effective Strategies for Classroom Teachers," *Intervention in School and Clinic* 48, 2 (2012), 101. https://doi.org/10.1177/1053451211430119.

(43) Rashmi Shetgiri, Hua Lin, and Glenn Flores, "Trends in Risk and Protective Factors for Child Bullying Perpetration in the United States," *Child Psychiatry & Human Development* 44 (2013), 90. https://doi.org/10.1007/s10578-012-0312-3.

(44) Anja Schultze-Krumbholz et al., "Emotional and Behavioural Problems in the Context of Cyberbullying: A Longitudinal Study Among German Adolescents", in *Emotional and Behavioural Difficulties Associated with Bullying and Cyberbullying* (London, Routledge, 2013), 80.

(45) Jeffrey Duong and Catherine Bradshaw, "Associations between Bullying and Engaging in Aggressive and Suicidal Behaviors among Sexual Minority Youth: The Moderating Role of Connectedness", *Journal of School Health* 84, 10 (2014), 45. https://doi.org/10.1111/josh.12196.

(46) Rienke Bannink et al., "Cyber and Traditional Bullying Victimization as a Risk Factor for Mental Health Problems and Suicidal Ideation in Adolescents", *PloS One* 9, 4 (2014), 3. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0094026.

بعض الرضا النفسي من خلال النيل منهم عن طريق وسائل التنمُّر الإلكتروني، من خلال الرسائل المؤذية والمهينة[٤٧].

٢-المناخ الموجود في الفصول الدراسية Class Climate من الأسباب الداعية لانتشار التنمُّر الإلكتروني خاصةً عند قيام الأساتذة باتخاذ طرق غير موحدة في التعامل مع الطلاب؛ إذ يفضلون بعض الطلاب على بعض؛ الأمر الذي يشعر تلك الفئة التي تعامل بطريقة مختلفة بأنها مهمشة ومنبوذة، لذلك تلجأ لاستخدام التنمُّر رغبةً منها في الانتقام من الأقران الذين يلقون معاملة حسنة داخل الفصل المدرسي[٤٨].

٣-مواقع التواصل الاجتماعي مثل Facebook و YouTube أسهمت بشكلٍ كبيرٍ في انتشار ظاهرة التنمُّر الإلكتروني نتيجة غياب الرقابة على المحتوى المنشور، خاصةً الخطابات التي تحض على الكراهية أو التي تهين الآخرين وتذلهم، أو تفضح معلوماتهم وصورهم الشخصية[٤٩].

٩. الاتجاهات النظريَّة المفسرة للتنمر:

نظرية الاستخدامات والإشباع:

تفترض نظرية الاستخدامات والإشباع **(Uses and Gratifications Theory)** أن الجمهور يختار وسائل التواصل الملبية لاحتياجاته وإشباع رغباته المختلفة؛ فيستخدم بعض الجمهور تطبيقات مثل (الواتساب) لإشباع رغبات سلبية مثل التنفيس عن المشاعر السلبية أو السيطرة على الآخرين عبر التنمُّر[٥٠].

نظرية التعلم الاجتماعي:

لا تقل نظرية التعلم الاجتماعي أهميةً عن غيرها من النظريات التي تناولت السلوك التنمُّري بالدراسة والبحث وتقوم هذه النظريَّة على ثلاثة أبعاد رئيسة هي: نشأة جذور التنمُّر بأسلوب التعلم والملاحظة والتقليد، والدافع الخارجي المحرض على التنمُّر، وتعزيز التنمُّر[٥١].

ويؤكد (باندورا وهوستون) أن معظم السلوك التنمُّري متعلم من خلال الملاحظة والتقليد، وهناك ثلاثة مصادر يتعلم منها الفرد بالملاحظة هذا السلوك هي: التأثير الأسري، وتأثير الأقران، وتأثير النماذج الرمزية كالتلفزيون، ويشير كلٌّ من هوستون وباندورا إلى أن الشباب يكتسبون نماذج السلوك التي تتسم بالعدوان والتنمُّر من خلال ملاحظة أعمال الكبار العدوانية، بمعنى أن الشباب يتعلمون السلوك التنمُّري عن طريق تقليد سلوك الكبار، ويضيف بعض المتخصصين: إن تأثير الجماعة على اكتساب السلوك التنمُّري يتم عن طريق تقديم النماذج العدوانية للأطفال فيقلدونها، أو عن طريق تعزيز السلوك التنمُّري لمجرد حدوثه[٥٢].

وترى هذه النظريَّة أن التنمُّر يحدث في سياقات اجتماعية ثقافية، وأن للغة دورًا مهمًّا في ثقافة المتنمِّر، فما يلاقيه المتنمِّر

(47) Dana Aizenkot and Galit Kashy-Rosenbaum, "Cyberbullying in WhatsApp Classmates' Groups: Evaluation of an Intervention Program Implemented in Israeli Elementary and Middle Schools", *New Media & Society* 20, 12 (2018), 4727. https://doi.org/10.1177/1461444818782702.

(48) Jessica Ortega-Baron et al., "School Violence and Attitude Toward Authority of Students Perpetrators of Cyberbullying", *Revista de Psicodidáctica (English ed.)* 22, 1 (2017), 23. https://doi.org/10.1387/RevPsicodidact.16398.

(49) Sheri Bauman and Matthew L. Newman, "Testing Assumptions About Cyberbullying: Perceived Distress Associated with Acts of Conventional and Cyber Bullying", *Psychology of Violence* 3, 1 (2013), 31. http://dx.doi.org/10.1037/a0029867

(50) L. I. U. Weiyan, "A Historical Overview of Uses and Gratifications Theory", *Cross-Cultural Communication* 11, 9 (2015), 72. DOI:10.3968/7415.

(٥١) حسن أحمد سهيل القرة غولي وجبار وادي باهض العكيلي، "أسباب سلوك التنمُّر المدرسي لدى طلاب الصف الأول المتوسط من وجهة نظر المدرسين والمدرسات وأساليب تعديله"، *مجلة كلية البنات، جامعة بغداد* ٢٩، ٣ (٢٠١٨)، ٢٤٨٠.

(٥٢) علي الصبحين والقضاة محمد فرحان، *سلوك التنمُّر عند الأطفال والمراهقين* (الرياض، منشورات جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، ٢٠١٣)، ٣٥٥.

من سياقات مشجعة ومعززة؛ تدفعه لممارسة التنمُّر، كما أن للعوامل الاجتماعية والثقافية دورًا فعّالًا ومهمًّا في تطوير سلوك المتنمرين، خاصةً إذا توافرت البيئة الخصبة المشجعة لمثل هذه السلوكيات [٥٣].

١٠. الدراسات السابقة:

يتناول الباحث عرض الدراسات السابقة العربية والأجنبية المرتبطة بمتغيرات الدراسة طبقًا للترتيب الزمني من الأحدث إلى الأقدم كما يأتي:

-دراسة (العديل)[٥٤]: هدفت الدراسة إلى الكشف عن دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار التنمُّر الإلكتروني، كما يدركها طلاب جامعة الباحة. واستخدمت الدراسة مقياس التنمُّر الإلكتروني الذي أعده الصبان وآخرون[٥٥]. ويتضمن (٢٤) فقرة موزعة على أربعة عناصر وهي: الخداع الإلكتروني، والإساءة الإليكترونية، والتحرش الإلكتروني، والملاحقة الإليكترونية. وتكونت عينة الدراسة من (٣٠٠) طالب من كليتي التربية والحاسب، تم اختيارهم بطريقة عشوائية. وأشارت النتائج إلى انتشار التنمُّر الإلكتروني؛ بسبب الاستخدام الكبير لوسائل التواصل الاجتماعي. ووجدت الدراسة فروقًا ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) في مستوى التنمُّر في البيئة الإليكترونية بين الطلاب باختلاف السنة الدراسية. كما توصلت الدراسة إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) في مستوى التنمُّر في البيئة الإليكترونية تُعزى للمتغيرات (العمر، الكلية، التخصص). وتشير النتائج إلى مستوى استخدام مرتفع من التنمُّر الإلكتروني. كما أوصت الدراسة بالعمل على المزيد من البرامج الوقائية التي تحدُّ من انتشار التنمُّر الإلكتروني، وتزيد من الوعي المجتمعي بالظاهرة لتلافي مخاطره.

-دراسة (الفقي وآخرين)[٥٦] هدفت إلى دراسة العلاقة بين الاستقواء الإلكتروني والتلكؤ الأكاديمي لدى عينة من طلاب الجامعة من (٢١٨) طالبًا وطالبة من كلية الآداب جامعة المنصورة، وذلك بمتوسط عمري (٢٠,٠٨) سنة وانحراف معياري (٠,٨٨). وقادت نتائج البحث إلى وجود علاقة ارتباطية موجبة ذات دلالة إحصائية يبن الاستقواء الإلكتروني والتلكؤ الأكاديمي لدى طلاب الجامعة، في حين لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية في الاستقواء الإلكتروني والتلكؤ الأكاديمي ترجع إلى متغير النوع (ذكور- إناث) لدى طلاب الجامعة.

-دراسة (العصامي)[٥٧]: هدفت الدراسة إلى الكشف عن انعكاسات ظاهرة التنمُّر الإلكتروني على طلاب كلية التربية النوعية بجامعة طنطا عبر استخدام المنهج الوصفي وأداة

(٥٣) نايف القطامي ومنى الصرايرة، *الطفل المتنمر* (عمان، المسيرة للنشر، ٢٠٠٩)، ٢٧.

(٥٤) عبد الله بن خليفة العديل، "دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار التنمُّر الإلكتروني كما يدركها طلاب جامعة الباحة"، *التربية (الأزهر)، مجلة علمية محكمة للبحوث التربوية والنفسية والاجتماعية* ١٩٦، ٤١ (٢٠٢٢)، ٥١٨.

(٥٥) عبير محمد الصبان، دلال مفرح المقاطي، رحاب محمد كعدور، ولُبنى عبد العزيز الشرفي، "التنمُّر الإلكتروني لدى الطلبة المراهقين في بعض مدارس المرحلة المتوسطة والثانوية في مدينة جدة"، *المجلة العلمية بكلية التربية- جامعة أسيوط* ٣٦، ٩ (٢٠٢٠)، ٣١٧.

(٥٦) محمد محمد عبد الرازق السيد الفقي، سيف الدين يوسف عبدون، وجمال فرغل إسماعيل الهواري، "الاستقواء الإلكتروني وعلاقته بالتلكؤ الأكاديمي لدى عينة من طلاب الجامعة"، *مجلة التربية جامعة الأزهر* ١٩٠ ، ١(٢٠٢١)، ٣٥٦.

(٥٧) عبير فوزي عبد الفتاح العصامي، "ظاهرة التنمُّر الإلكتروني بالجامعة وانعكاساتها على طلابها: دراسة ميدانية بكلية التربية النوعية جامعة طنطا"، *مجلة التربية جامعة الأزهر* ١٩٢ ، ٤ (٢٠٢١)، ٦٧٠.

الاستبانة التي اشتملت على محورين هما: الممارسات الخاصة بالمتنمِّرين عبر الإنترنت، وآثار التنمُّر على الطلاب، التي تضمنت بُعدين؛ آثار التنمُّر على ضحايا التنمُّر من الطلاب، آثار التنمُّر على الطلاب المتنمِّرين، وطُبقت الاستبانة على عينة عشوائية طبقية من طلاب كلية التربية النوعية جامعة طنطا بلغ قوامها (٥٤١) عضوًا. وتوصلت الدراسة إلى أن أبرز الممارسات الخاصة بالمتنمِّرين عبر الإنترنت هي: انتحال شخصية الأصدقاء، وتشويه صورهم أمام الآخرين، والسخرية من هيئة الطلاب عبر مواقع التواصل الاجتماعي، وإطلاق بعض الأسماء التي تثير السخرية على الآخرين عبر الإنترنت، وتهديد الطلاب عبر مواقع التواصل الاجتماعي، وتسجيل الألفاظ الخادشة للطلاب وعرضها على الإنترنت. كما توصلت الدراسة إلى أن أبرز آثار التنمُّر على الضحايا من الطلاب هي: شعور الطالب المتنمَّر عليه بالضيق والبؤس والارتباك والقلق وعدم الأمان وضعف التركيز في أثناء العملية التعليمية، والصعوبة في تكوين الصداقات داخل الجامعة وخارجها، وأنه يصبح أكثر عرضة للاستغلال. كما توصلت الدراسة إلى أن أبرز آثار التنمُّر على الطلاب المتنمِّرين تتمثل في قصور في الاستفادة من البرامج الجامعية بالكلية، وتورطه في عالم الجريمة، وطرد الطالب المتنمِّر من الجامعة.

-دراسة (الشهراني)[٥٨]: هدفت الدراسة إلى معرفة اتجاهات الشباب الجامعي السعوديّ حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، باستخدام أداة الاستبانة، وأسلوب المسح الميداني لاتجاهات عينة من الطلاب الجامعيين حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني في تويتر (منصة إكس). وطبقت الدراسة على عينة متاحة قوامها (٣٠٠) شاب وشابة من مستخدمي (منصة إكس) من مختلف جامعات المملكة العربية السعوديّة، والذين تراوحت أعمارهم ما بين (١٧-٣٥) سنة، ومن أهم نتائج الدراسة: أكدت أن الغالبية الساحقة من العينة قد تعرضت للتنمُّر بنسبة ٩٠,٧٪، وهو ما يؤكد تفشي ظاهرة التنمُّر بشكلٍ يدعو للقلق. واتفقت غالبية عينة الدراسة على أن أهم العوامل التي تساعد في تفشي التنمُّر في تويتر (كثرة الحسابات الوهمية التي تنشط في تويتر) بنسبة ٨٨,٣٪. وأظهرت النتائج أن أكثر أنماط التنمُّر الإلكتروني انتشارًا بالمرتبة الأولى (التنمُّر المباشر) بنسبة ٧٩,٧٪. وأوصت الدراسة بضرورة تفعيل إجراءات التوعية الأمنية والضوابط الرادعة والتي تكفل للمواطنين الوعي بحقوقهم وبالإجراءات الأمنية؛ للتصدي للجرائم الإليكترونية كافة، ومنها جرائم التنمُّر.

-دراسة(Marr & Duell)[٥٩]: هدفت الدراسة إلى التعرف على العلاقة بين العوامل الديمغرافية وممارسة التنمُّر الإلكتروني، إضافةً إلى التعرف على أسباب انتشار التنمُّر الإلكتروني عبر تطبيقFacebook، واعتمد الباحث على المنهج المسحي؛ فقد اختار عينة قوامها (١٧٦) من طلاب المدارس الثانوية في الولايات المتحدة، مستخدمًا في ذلك استمارة الاستقصاء؛ للحصول على استجابات من تُجرى عليهم البحوث المتعلقة بأسئلة الدراسة. وأشارت نتائج الدراسة إلى أنه من بين أسباب انتشار التنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق Facebook عدم وجود رقابة على المحتوى المنشور، خاصةً ذلك المحتوى الذي يحضُّ على الكراهية والتنمُّر. كما أشارت إلى أن الحسابات الوهمية على Facebook لها دور كبير في انتشار التنمُّر الإلكتروني؛ لأن من يقوم بتلك السلوكيات السلبية مستعينًا بالحسابات الوهمية يدرك تمامًا أنه لن يُلاحق، وبالتالي يمارس التنمُّر الإلكتروني تجاه الآخرين. وبينت نتائج

(٥٨) أبرار محمد آل هبشان الشهراني، "اتجاهات الشباب الجامعي حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني: دراسة ميدانية بالتطبيق على مستخدمي تويتر"، *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية* ٧، ٥ (٢٠٢١)، ٢٠.

(59) Kristy L. Marr & Mary N. Duell, "Cyberbullying and Cybervictimization: Does Gender Matter?", *Psychological Reports* 124, 2(2021), 577. https://doi.org/10.1177/0033294120916868.

الدراسة أن انتشار ظاهرة التنمُّر الإلكتروني يرجع لسببين رئيسين هما: التنافس الاجتماعي، والرغبة في الشعور من انتقاص الآخرين. فيما لم تجد النتائج وجود علاقة بين عامل الجنس وانتشار ظاهرة التنمُّر الإلكتروني بين الشباب.

-دراسة (البراشدية)[٦٠]: هدفت الدراسة الحالية إلى مراجعة الدراسات السابقة حول التنمُّر الإلكتروني مراجعة نقدية عبر توضيح عوامل التنبؤ بالتنمُّر الإلكتروني بالنسبة للضحايا وكذلك المتنمِّرين. واستخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي؛ فقد تم تحليل (١٠٧) دراسة من الدراسات العربية والأجنبية الحديثة المنشورة حول التنمُّر الإلكتروني في أربع قواعد بيانات هي: PubMed وPsycINFO، ودار المنظومة، والمنهل، بالإضافة إلى محرك البحث Google Scholar. وأظهرت نتائج الدراسة ارتفاع معدلات انتشار التنمُّر الإلكتروني لدى الأطفال والمراهقين عالميًّا. كما بينت النتائج أن أهم عوامل التنبؤ بضحايا التنمُّر الإلكتروني هي: العمر، والجنس، والبلد، وحجم الشبكة الاجتماعية، وبعض العوامل الاجتماعية والاقتصادية، بينما شملت عوامل التنبؤ بالتنمِّرين الإلكترونيين: الافراط في استخدام الإنترنت، ونقص التعاطف، والغضب، والنرجسية، والتنشئة الوالدية السلطوية أو المتساهلة. وبالإضافة إلى ذلك، بيَّنت النتائج أن أهم مخاطر التنمُّر الإلكتروني هي محاولات الضحايا المتكررة أن ينتحروا نتيجة لهذا التنمُّر. وقد أوصت الدراسة بوجود حاجة ماسّة إلى دراسات طولية متعددة المتغيرات لتحديد عوامل التنبؤ بالتنمُّر الإلكتروني، والتي يمكن الاسترشاد بها في تصميم برامج وقائية.

-دراسة (زايد)[٦١]: هدفت الدراسة إلى التعرف على مدى تعرض المراهقين للتنمُّر الإلكتروني عبر وسائل الإعلام الرقمي، ورصد اتجاهات المراهقين نحو أنماط العنف الناتجة عن ذلك. واعتمدت الدراسة المنهج المسحي(الاستبانة)، وتمثلت عينة الدراسة في (٣٠٠) مفردة من طلاب وطالبات المرحلة الثانوية من مدارس مديرية بنها التعليمية في مصر. وتوصلت الدراسة إلى نتائج، أهمها: أن أكثر أشكال التنمُّر الإلكتروني التي يتعرض لها المراهقون من خلال وسائل الإعلام الرقمي تمثلت في: نشر الأسرار الشخصية عبر وسائل الإعلام الرقمي، وفرض آراء ومعتقدات عبر وسائل الإعلام الرقمي، والإغراء بالقيام بسلوك غير لائق ثم التهديد بنشره، والتهديد عبر وسائل الإعلام الرقمي، واستغلال الصور والفيديوهات الشخصية المتاحة عبر الإعلام الرقمي استغلالًا سيّئًا ونشرها، ومشاركة مقطع فيديو غير لائقة، والدخول إلى الحساب الشخصي ونشر الأمور الخاصة عبر وسائل الإعلام الرقمي، واستقبال رسائل نصيَّة غير لائقة من غرباء.

-دراسة (عبد الرازق) [٦٢]:هدفت الدراسة إلى التعرف على أنماط التنمُّر الإلكتروني لدى ضحايا التنمُّر الإلكتروني من طلاب المرحلة المتوسطة، كما هدفت إلى تنمية التعاطف مع الذات لدى عينة الدراسة، وكذلك خفض حدة اضطراب ما بعد الصدمة لديهم من خلال برنامج إرشادي مرتكز على

(٦٠) حفيظة سليمان أحمد البراشدية، "عوامل التنبؤ بالتنمُّر الإلكتروني لدى الأطفال والمراهقين: مراجعة للدراسات السابقة"، *مجلة دراسات وتكنولوجيا المعلومات*٦، ١(٢٠٢٠)، ١.

(٦١) انتصار السيد محمد محمود زايد، "التنمُّر الإلكتروني عبر وسائل الإعلام الرقمي وعلاقته بأنماط العنف لدى المراهقين: دراسة ميدانية"، *مجلة البحوث الإعلامية بجامعة الأزهر* ٥٥، ٥(٢٠٢٠)، ٣٠٣٠.

(٦٢) محمد مصطفى عبد الرازق، "فاعلية برنامج إرشادي قائم على العلاج المرتكز على التعاطف في خفض اضطراب ما بعد الصدمة لدى ضحايا التنمُّر الإلكتروني"، *المجلة التربوية لكلية التربية بسوهاج* ٧٣، (٢٠٢٠)، ٨٧٤.

التعاطف، وأخيرًا التعرُّف على مدى استمرارية فاعلية البرنامج في أثناء فترة المتابعة. وتكونت عينة الدراسة من (٤٢٩) طالبًا من ضحايا التنمُّر الإلكتروني، بينما تكونت العينة التجريبية من (٧) طلاب من ضحايا التنمُّر الإلكتروني منخفضي التعاطف مع الذات يعانون من اضطراب ما بعد الصدمة، وذلك بمدينة أبها في المملكة العربية السعوديّة. وأشارت النتائج إلى وجود عدد من أنماط التنمُّر الإلكتروني تعرض لها الضحايا تمثلت في الاتصالات المشبوهة، والنبذ الاجتماعي الإلكتروني، والفضيحة الإليكترونية، والإذلال المتعمد، والخداع الإلكتروني، كما توصلت إلى فاعلية البرنامج الإرشادي في تنمية التعاطف مع الذات وخفض اضطراب ما بعد الصدمة لدى عينة الدراسة.

-دراسة (حسين)[٦٣]:هدفت الدراسة الوصفيَّة إلى التعرف على أشكال التنمُّر الإلكتروني التي تتعرض لها الإناث في المجتمع المصري، والتي تتم عبر مواقع التواصل الاجتماعي، من خلال عينة عمدية من الإناث بلغ عددهن ٢٠٠ مفردة. توصلت الدراسة إلى تعرض ٨٨٪ من الإناث من عينة الدراسة للتنمُّر الإلكتروني من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، وجاء تطبيق الفيسبوك في مقدمة مواقع التواصل التي يتعرض الإناث من خلالها للتنمُّر الإلكتروني بنسبة ٨٥,٩٪، يليه (الواتساب) بنسبة ٢٤,٤، ثم الإنستغرام بنسبة ٧٪، والسناب شات بنسبة ٥,١٪. وفقا لنتائج الدراسة، وجاء من أسباب التنمُّر الإلكتروني من وجهة نظر العينة هي: وجود خلل نفسي أو عقلي لدى الشخص المبتز بنسبة ٤٢,٩٪، والمغازلة بنسبة ٤٢,٣٪، والرغبة في الأذى؛ لأنه يكرهني بنسبة ١١,٥٪، وطريقة للكسب المادي بنسبة ٩٪، و الرغبة في الانتقام بنسبة ٥١٪.

(٦٣) ريهام سامي حسين، "التنمُّر الإلكتروني وعلاقته بإدمان مواقع التواصل الاجتماعي"، *المجلة العربية لبحوث الإعلام والاتصال*٢٢ ، (٢٠١٨)، ٢١٢.

التعقيب على الدراسات السابقة:

يُلاحظ مما سبق اختلاف نتائج الدراسات فيما يتعلق بمعدلات انتشار التنمُّر الإلكتروني بين طلاب المدارس والجامعات في الدول المختلفة، وقد يُعزى ذلك إلى الفروق الثقافية والقدرة على استخدام وسائل الاتصال وتكنولوجيا المعلومات، بالإضافة إلى عدم اتفاق الباحثين على تعريف محدد للتنمر الإلكتروني. ويمكن تلخيص ذلك فيما يأتي:

- ارتباط التنمُّر الإلكتروني بشكلٍ كبيرٍ بانتشار استخدام مواقع التواصل الاجتماعي، إذ توفر هذه المواقع بيئة خصبة لممارسة أشكال مختلفة من التنمُّر والسلوكيات العدوانية بشكلٍ سريٍّ وخفي.
- زيادة معدلات انتشار التنمُّر الإلكتروني بين المراهقين والشباب، خاصةً مع استخدامهم الواسع لمواقع التواصل الاجتماعي ووسائل التواصل الحديثة.
- تعدد أشكال التنمُّر الإلكتروني عبر مواقع التواصل، مثل نشر الشائعات، والصور والفيديوهات المسيئة، والتهديدات، والعزلة الاجتماعية، وانتهاك الخصوصية.
- وجود علاقة إيجابية بين الوقت الذي يقضيه المراهقون على مواقع التواصل الاجتماعي ومعدلات تعرضهم للتنمُّر الإلكتروني.
- تأثير التنمُّر الإلكتروني على الصحة النفسية والعقلية للضحايا، مثل الاكتئاب، وانخفاض تقدير الذات، والقلق، وحتى التفكير في الانتحار في بعض الحالات.
- صعوبة الكشف عن حالات التنمُّر الإلكتروني وملاحقة مرتكبيها؛ بسبب الطبيعة الخفية والسريّة لهذه السلوكيات عبر الإنترنت.
- ضرورة تطوير إستراتيجيات وقائية وتدخلات فعالة لمكافحة التنمُّر الإلكتروني، من خلال التوعية

والتثقيف والتعاون بين الأسرة والمدرسة ومنصات التواصل الاجتماعي.

ويتضح أيضًا من خلال عرض الدراسات السابقة أنها ركزت على جانب مختلف يتعلق بكل متغير من متغيرات الدراسة، وعلى الرغم من اتفاق هذه الدراسات في بعض الجوانب، فإنها تختلف كثيرًا عن هذه الدراسة التي تهدف إلى دراسة (العلاقة بين التنمُّر الإلكتروني ومدى استخدام شباب جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب)، وهذا لم تتطرق له الدراسات التي ذكرتُها سابقًا، كما لوحظ من عرض الدراسات السابقة ندرةُ البحوث التي اهتمت بدراسة متغيرات الدراسة الحالية، وذلك في حدود اطلاع الباحث.

خصائص عينة الدراسة:

جدول (١) الوصف الإحصائي لعينة الدراسة.

المتغيرات الديموغرافية		التكرار	النسبة المئوية
النوع	ذكر	٢٩٢	٤٧,٩
	أنثى	٣١٨	٥٢,١
العمر	أقل من ١٨ سنة	٢٠	٣,٣
	من ١٨-٢٠ سنه	١٩٢	٣١,٥
	من ٢٠-٢٢ سنه	٢٥٢	٤١,٣
	أكثر من ٢٠-٢٢ سنة	١٤٦	٢٣,٩
الوضع الاجتماعي والاقتصادي	منخفض	٢٥	٤,١
	متوسط	٥٠١	٨٢,١
	عالي	٨٤	١٣,٨

يتضح من الجدول (١) أن هناك تقاربًا بين نِسب الإناث (٥٢٪)، ونِسب الذكور (٤٨٪)، وكانت أعمار الغالبية العظمى من عينة الشباب تتراوح من ٢٠-٢٢ سنة بنسبة (٤٣٪)، تليها الفئة العمرية ما بين (١٨-٢٠ سنة) بنسبة (٣٢٪) وهم ينتمون إلى فئة الشباب، والغالبية العظمى من فئة عينة الدراسة ينتمون إلى الفئة المتوسطة بنسبة (٨٢٪).

أداة البحث: بناءً على طبيعة البيانات التي يُراد جمعها، وعلى المنهج المتبع في البحث؛ يظهر أن الأداة الأكثر ملاءمة لتحقيق أهداف هذا البحث هي (الاستبانة)، وهي أداة أو وسيلة يمكن من خلالها التعرف على المعلومات وآراء وأفكار من يجري عليهم البحث حول موضوع البحث، وقد تم تصميمها إلكترونيًّا. فقد تم توزيع صحيفة استقصاء عبر Google forms خلال شهر فبراير عام ٢٠٢٣ على عينة من شباب جامعة الملك سعود، وتم اختيار الإنترنت كأداة لجمع البيانات؛ لكونه أكثر أدوات جمع البيانات سرعةً وانتشارًا، خاصةً بين مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي.

خطوات إعداد الاستبيان:

بعد مراجعة بعض المراجع والدراسات السابقة، وآراء ذوي الخبرة والاختصاص في الإعلام بما يتعلق بموضوع الدراسة، قام الباحث بتصميم الاستبانة، ويتم الاستجابة عليها وفقًا لمقياس ليكرت الرباعي.

اختبار الصدق والثبات لأداة الدراسة

الصدق الظاهري للأداة :

بعد أن تم بناء أداة الدراسة في صورتها الأوليّة، جرى التحقق من صدقها بعرضها على (٩) محكمين من أعضاء هيئة التدريس المتخصصين في مجالات الإدارة، والتربية، والإعلام في عدد من الجامعات، وتم التعديل على الاستبيان وفق ملاحظات المحكمين؛ ليصبح عدد فقرات الاستبانة في الصورة النهائية (٤٥) عبارةً. وقد قام الباحث أيضًا بحساب صدق المحكمين باستخدام معادلة لوش لحساب نسبة صدق محتوى العبارة Lawshe Ratio Validity Content ((CVR)، ووجدت أن نِسب صدق المحكمين على عبارات الاستبيان بطريقة لوش تراوحت ما بين (٠,٨٨ و١)،

وجميعها أكبر من القيمة الحرجة التي حددها لوش للصدق والتي تساوي (٠,٦٢).

الاتساق الداخلي وثبات الأداة:

يُقصد بصدق الاتّساق الداخلي التأكد من مدى الارتباط بين درجة كلِّ بُعد، والدرجة الكليّة للاستبانة، وتم التحقق من صدق الاستبانة عن طريق معامل بيرسون Pearson Correlation، وجدول (٢) يوضح هذه النتائج:

جدول (٢) معاملات الارتباط بين درجة كل بُعد والدرجة الكلية للاستبيان.

المحاور	معامل ارتباط بيرسون	معامل الثبات ألفا كرونباخ
مدى استخدام تطبيق (الواتساب).	٠,٧٢٥**	٠,٧٢
متوسط ساعات الاستخدام لتطبيق (الواتساب).	٠,٧٦٤**	٠,٧٥
مدى التعرض للتنمر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب).	٠,٨٣٠**	٠,٨٩
مدى ممارسة التنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب).	٠,٨١٠**	٠,٧٥
عدد مرات التعرض للتنمر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب).	٠,٧٥٤**	٠,٨٧
عدد مرات الممارسة للتنمر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب).	٠,٨٣٠**	٠,٧٦
أشكال التنمُّر الإلكتروني (التعرض) عبر تطبيق (الواتساب).	٠,٧٢٢**	٠,٨١
أشكال التنمُّر الإلكتروني (الممارسة) عبر تطبيق (الواتساب).	٠,٨٥٧**	٠,٨٨
دوافع التنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب).	٠,٧٤٨**	٠,٨٤
الإجمالي		**٠,٨٦**

**** دال عند (٠,٠١)**

يتضح من جدول (٢) أن ارتباط كلِّ بُعد بالاستبيان ككل قوي (أكبر من ٠,٧) ودالة إحصائيًّا عند مستوى (٠,٠١)، وهذا يدلُّ على أن الاستبانة بعباراتها تتمتع باتّساق داخلي عالٍ.

وتم حساب ثبات الاستبيان عن طريق حساب معامل ثبات الاتساق الداخلي، من خلال حساب معامل (ألفا كرونباخ)، وكانت النتائج كما تشير بيانات الجدول أعلاه إلى أن معامل الثبات الكلي للاستمارة بلغ (٠,٨٦) وهو معدل مرتفع، وهي نسبة تشير إلى تطابق إجابات من يجري عليهم البحث، في حين تراوحت معاملات الثبات بين (٠,٧٢ إلى ٠,٨٩)، وهو معامل ثبات مرتفع (أكبر من ٠,٧).

١١. أساليب المعالجة الإحصائية:

بناءً على طبيعة الدراسة والأهداف التي سعي الباحث إلى تحقيقها، تم تفريغ الاستبانة وتحليلها بواسطة برنامج (SPSS26) ، وتم استخدام الاختبارات الإحصائية مثل التكرارات والنسب المئوية، والمتوسطات المرجّحة؛ والانحرافات المعيارية؛ ومعامل ألفا كرونباخ؛ ومعامل ارتباط بيرسون، واختبارا ت لعينتين مستقلتين، وتحليل التباين أحادي الاتجاه.

١٢. نتائج الدراسة الميدانية:

للإجابة عن السؤال الأول الذي ينصُّ على: "ما مدى استخدام طلبة جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب) ؟"

جدول (٣) التكرارات والمتوسط المرجح والانحراف المعياري والرتبة لاستجابات أفراد العيّنة على مدى استخدام طلبة جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب)(ن=٦٠٠).

الرتبة	استخدم (الواتساب) لـ		دائمًا	غالبًا	أحيانًا	نادرًا	المتوسط	الانحراف المعياري	درجة الاستخدام
١	للتواصل مع زملائي الطلاب.	ك	٤٤٣	١١٥	٣٩	١٣	٣,٦٢	٠,٧٠	كبيرة جدًّا
		٪	٧٢,٦	١٨,٩	٦,٤	٢,١			
٢	لمشاركة المواد الدراسية والمشروعات.	ك	٤٣٦	١١٩	٤١	١٤	٣,٦٠	٠,٧٢	كبيرة جدًّا
		٪	٧١,٥	١٩,٥	٦,٧	٢,٣			
٥	لتعزيز العلاقات الاجتماعية بين أفراد العائلة.	ك	٢٨٣	١٩٩	٨٤	٤٤	٣,١٨	٠,٩٣	كبيرة
		٪	٤٦,٤	٣٢,٦	١٣,٨	٧,٢			
٦	لمشاركة الحالة وتحديثها بصور وفيديوهات.	ك	١٢٩	٦٦	١١٤	٣٠١	٢,٠٤	١,٢٠	متوسطة
		٪	٢١,١	١٠,٨	١٨,٧	٤٩,٣			
٣	للتعرف على الأخبار المحلية والعالمية.	ك	٩٢	٦٢	١٦٢	٢٩٤	١,٩٢	١,٠٩	متوسطة
		٪	١٥,١	١٠,٢	٢٦,٦	٤٨,٢			
٤	في التعرف على أصدقاء جدد من بلدان مختلفة.	ك	٦٧	٣٢	٥٧	٤٥٤	١,٥٣	١,٠١	ضعيفة
		٪	١١,٠	٥,٢	٩,٣	٧٤,٤			
المتوسط العام							**٢,٦٥**	**٠,٦٢**	**كبيرة**

بينت النتائج الموضحة في الجدول (٣) ما يأتي:

- بشكلٍ عام، كانت درجة استخدام طلبة جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب) "كبيرة"، فقد بلغ المتوسط العام ٢,٦٥ من ٤ درجات، وكان أعلى استخدام لتطبيق (الواتساب) لغرض "التواصل مع زملاء الطلاب"، فقد احتل المرتبة الأولى بمتوسط ٣,٦٢ ودرجة استخدام "كبيرة جدًّا"، ويدلُّ ذلك على أهمية (الواتساب) في التواصل الأكاديمي بين الطلبة، وكان أقل استخدام لتطبيق (الواتساب) "للتعرف على أصدقاء جدد من بلدان مختلفة"، إذ جاء في المرتبة الرابعة بمتوسط ١,٥٣ ودرجة استخدام "ضعيفة"، وكانت قيم الانحراف المعياري منخفضة نسبيًّا، مما يشير إلى تجانس استجابات أفراد العينة حول مدى استخدامهم لتطبيق (الواتساب).

وبشكلٍ عام، تُظهر النتائج أن استخدام طلبة جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب) يتركز بشكلٍ رئيسٍ على الأغراض الأكاديمية والتواصل مع الزملاء والأسرة، في حين كان استخدامه لأغراض التعرف على أصدقاء جدد والأخبار أقلَّ نسبيًّا.

للإجابة عن السؤال الثاني الذي ينصُّ على: "ما مدى تعرض طلبة جامعة الملك سعود للتنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب)؟

جدول (٤) التكرارات والمتوسط المرجح والانحراف المعياري والرتبة لاستجابات أفراد العينة على مدى تعرض طلبة جامعة الملك سعود للتنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب) (ن=٦٠٠).

الرتبة	مدى التعرض للتنمُّر الإلكتروني عن طريق تطبيق (الواتساب)		دائمًا	غالبًا	أحيانًا	نادرًا	المتوسط	الانحراف المعياري	درجة التعرض
١	يعتبر التنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب) شائعًا بين طلاب الجامعة.	ك	٥٦	٩٨	١٧٤	٢٨٢	١,٨٨	٠,٩٩	متوسطة
		٪	٩,٢	١٦,١	٢٨,٥	٤٦,٢			
٢	لاحظت وجود تعليقات مُهينة أو مُسيئة على حالتك الشخصية (الحالة) على (الواتساب).	ك	٣١	٣٤	٥٣	٤٩٢	١,٣٥	٠,٨٠	ضعيفة
		٪	٥,١	٥,٦	٨,٧	٨٠,٧			
٤	يتم استهدافي برسائل مهينة أو مسيئة على (الواتساب).	ك	٣٣	٣٠	٥٣	٤٩٤	١,٣٥	٠,٨١	ضعيفة
		٪	٥,٤	٤,٩	٨,٧	٨١,٠			
٣	تم عرض معلوماتي الشخصية الخاصة بي على (الواتساب) دون إذني.	ك	٢٦	٣٥	٤٢	٥٠٧	١,٣١	٠,٧٧	ضعيفة
		٪	٤,٣	٥,٧	٦,٩	٨٣,١			
٥	قمتَ بتلقي رسائل تهديد عبر (الواتساب) من زملائك في الجامعة.	ك	٢٨	٢٨	٢٥	٥٢٩	١,٢٧	٠,٧٥	ضعيفة
		٪	٤,٦	٤,٦	٤,١	٨٦,٧			
المتوسط العام							**١,٤٣**	**٠,٦٩**	**ضعيفة**

كشفت النتائجُ الموضحةُ في الجدول (٤)، ما يلي:

- بشكلٍ عام، كان مستوى تعرض طلبة جامعة الملك سعود للتنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب) "ضعيفًا"، فقد بلغ المتوسط العام ١,٤٣ من ٤ درجات، واحتلت العبارة "يعتبر التنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب) شائعًا بين طلاب الجامعة" المرتبة الأولى بمتوسط ١,٨٨ ودرجة تعرض "متوسطة"، مما يشير إلى أن بعض الطلبة يعتقدون أن التنمُّر الإلكتروني عبر (الواتساب) منتشرٌ إلى حدٍّ ما، وتراوحت النسب المئوية للفئات بين ٤,١٪ و٤٦,٢٪، مما يدل على تباين في مستويات التعرض للتنمُّر الإلكتروني عبر (الواتساب) بين الطلبة.

وبشكلٍ عام، تشير النتائج إلى أن معظم طلبة جامعة الملك سعود قالو إنهم لم يتعرضوا بشكلٍ كبيرٍ للتنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب)، على الرغم من وجود بعض الحالات المتفرقة للتعليقات المهينة أو عرض المعلومات الشخصية دون إذن.

وللإجابة عن السؤال الثالث الذي ينصُّ على: "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات عينة الدراسة حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني عن طريق شبكة (الواتساب) وفقًا لعامل الجنس؟

استخدم الباحث اختبارًا لعينتين مستقلتين وجاءت نتائجه كما يوضحها الجدول (١٥).

جدول (٥) الاختبار التائي للعيّنات المستقلة بين متوسطي الذكور والإناث حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني عن طريق شبكة (الواتساب).

المحاور	النوع	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة ت	مستوى الدلالة
استخدام (الواتساب)	ذكر	١,٩٨	٠,٧٥	٣,٠١	٠,٠١
	انثى	٢,١٦	٠,٧٦		
ممارسة للتنمُّر الإلكتروني	ذكر	١,٥٤	٠,٦٦	٢,٥٣	٠,٠١
	أنثى	١,٤١	٠,٦٠		
أشكال التنمُّر الإلكتروني	ذكر	١,٣٠	٠,٧٢	٢,٠٣	٠,٠٥
	أنثى	١,١٩	٠,٥٩		

بناءً على نتائج الاختبار التائي للعينات المستقلة الموضحة في الجدول (٥) يتضح ما يأتي:

محور استخدام (الواتساب):

- يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠,٠١) بين متوسطي الذكور (١,٩٨) والإناث (٢,١٦) في هذا المحور، فقد كان متوسط الإناث أعلى من متوسط الذكور، وهذا يشير إلى أن الإناث يستخدمن تطبيق (الواتساب) بشكلٍ أكبر من الذكور، وقد يعود ذلك إلى اختلافات في العادات والأنماط الاستخدامية للتطبيقات الاجتماعية بين الجنسين.

محور ممارسة التنمُّر الإلكتروني:

- يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠,٠١) بين متوسطي الذكور (١,٥٤) والإناث (١,٤١) في هذا المحور، فقد كان متوسط الذكور أعلى من متوسط الإناث، وهذا يعني أن الذكور يمارسون التنمُّر الإلكتروني عبر (الواتساب) بشكلٍ أكبر من الإناث، وقد يرجع ذلك إلى عوامل نفسيّة واجتماعيّة وثقافيّة تؤثر على سلوكيّات التنمُّر لدى كل جنس.

محور أشكال التنمُّر الإلكتروني:

- يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) بين متوسطي الذكور (١,٣٠) والإناث (١,١٩) في هذا المحور، فقد كان متوسط الذكور أعلى من متوسط الإناث، وهذا يشير إلى أن الذكور يتعرضون لأشكال التنمُّر الإلكتروني عبر (الواتساب) بشكلٍ أكبر من الإناث، وقد يكون ذلك بسبب اختلافات في طبيعة التفاعلات الاجتماعية والمواقف التي يتعرضون لها عبر التطبيق.

وبشكلٍ عام، تشير هذه النتائجُ إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث في جميع المحاور المتعلقة بظاهرة التنمُّر الإلكتروني عبر (الواتساب)، إذ تميل الإناث إلى استخدام التطبيق بشكلٍ أكبر، بينما يميل الذكور إلى ممارسة التنمُّر الإلكتروني وتعرضهم لأشكاله بشكلٍ أكبر من الإناث.

للإجابة عن السؤال الرابع الذي ينصُّ على: "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات عينة الدراسة حول استخدام (الواتساب) وفقًا لعامل العمر؟

جدول (٦) تحليل التباين الأحادي لمتوسط استخدام (الواتساب) تبعًا للعمر.

المتغير	العمر	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة ف	مستوى الدلالة
استخدام (الواتساب)	أقل من ١٨ سنة	٢,٣١	٠,٨١	٣,٢٧	٠,٠٥
	من ١٨-٢٠ سنه	٢,٦٠	٠,٥٨		
	من ٢٠-٢٢ سنه	٢,٦٧	٠,٥٥		
	أكثر ٢٢ سنة	٢,٧٢	٠,٧١		

بناءً على نتائج تحليل التباين الأحادي الموضحة في الجدول (٦) يتضح ما يأتي:

- يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠,٠٥) في متوسطات استخدام (الواتساب) بين الفئات العمرية المختلفة، إذ بلغت قيمة (ف) ٣,٢٧ وهي قيمة دالة إحصائيًّا.
- متوسطات استخدام (الواتساب) تزداد تدريجيًّا مع زيادة العمر، فقد كان أقل متوسط (٢,٣١) للفئة العمرية "أقل من ١٨ سنة"، بينما كان أعلى متوسط (٢,٧٢) للفئة العمرية "أكثر من ٢٢ سنة".
- الانحرافات المعيارية تشير إلى وجود تشتت نسبي في استجابات أفراد العينة داخل كل فئة عمرية، فقد تراوحت قِيم الانحراف المعياري بين ٠,٥٥ و٠,٨١.
- هذه النتائج تشير إلى أن الطلبة الأكبر سنًّا يستخدمون تطبيق (الواتساب) بشكلٍ أكبر من الطلبة الأصغر سنًّا، وقد يعود ذلك إلى عدة عوامل مثل: زيادة الاستقلالية، والتفاعلات الاجتماعية مع تقدم العمر، وكذلك اختلاف الأنشطة والاهتمامات باختلاف المراحل العمرية.
- يجب الأخذ في الاعتبار أن هذه الفروق قد تكون نتيجةً لعوامل أخرى غير العمر، مثل الجنس، والمستوى التعليمي، والخلفية الاجتماعية والثقافية، وغيرها من العوامل التي لم يتم التحكم بها في هذا التحليل.

وبشكلٍ عام، تشير هذه النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية في استخدام تطبيق (الواتساب) تبعًا للعمر، إذ يزداد استخدامه مع تقدم العمر. ومع ذلك، يجب توخي الحذر في تعميم هذه النتائج على جميع الفئات العمرية والبيئات، إذ قد تختلف هذه العلاقة باختلاف العوامل الأخرى المؤثرة.

وللإجابة عن السؤال الثالث الذي ينصُّ على: "هل توجد علاقة ارتباطية بين أنماط استخدام شباب الجامعة لتطبيق (الواتساب) وانتشار التنمُّر الإلكتروني لديهم؟ قام الباحث باستخدام معامل ارتباط بيرسون وجاءت نتائجه كما يوضحها الجدول (١٧).

جدول (٧): يوضح العلاقة بين أنماط استخدام شباب الجامعة لتطبيق (الواتساب) وانتشار التنمُّر الإلكتروني لديهم.

المحور	معامل الارتباط
التعرض للتنمر	٠,١٧٣**
ممارسة التنمُّر	٠,٢٨٧**
عدد مرات التنمُّر	٠,٣١٦**
عدد مرات الممارسة	٠,٣٥٨**
أشكال التعرض للتنمُّر	٠,٣٦٢**
أشكال ممارسة التنمُّر	٠,٣٦٨**
دوافع التنمُّر الإلكتروني	٠,٣٩٢**

** دالة عند مستوى اقل من ٠,٠١.

بناءً على نتائج معاملات الارتباط الموضحة في الجدول (٧) نستنتج ما يأتي:

- جميع معاملات الارتباط كانت موجبة وذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (٠,٠١)، مما يشير إلى وجود علاقة ارتباطية طرديّة بين أنماط استخدام تطبيق (الواتساب) وجميع المحاور المتعلقة بالتنمُّر الإلكتروني.
- أقوى ارتباط كان مع محور "دوافع التنمُّر الإلكتروني" بمعامل ارتباط (٠,٣٩٢)، مما يعني أن زيادة استخدام (الواتساب) ترتبط بزيادة دوافع ممارسة التنمُّر الإلكتروني.
- ثاني أقوى ارتباط كان مع محور "أشكال ممارسة التنمُّر" بمعامل ارتباط (٠,٣٦٨)، مما يشير إلى أن زيادة استخدام (الواتساب) ترتبط بزيادة ممارسة أشكال التنمُّر الإلكتروني.
- ثالث أقوى ارتباط كان مع محور "عدد مرات الممارسة" بمعامل ارتباط (٠,٣٥٨)، مما يعني أن زيادة استخدام (الواتساب) ترتبط بزيادة عدد مرات ممارسة التنمُّر الإلكتروني.
- أضعف ارتباط كان مع محور "التعرض للتنمر" بمعامل ارتباط (٠,١٧٣)، ولكنه لا يزال ذا دلالة إحصائية، مما يشير إلى أن زيادة استخدام (الواتساب) ترتبط بزيادة التعرض للتنمُّر الإلكتروني.
- قيم معاملات الارتباط تشير إلى أن العلاقة بين استخدام (الواتساب) وانتشار التنمُّر الإلكتروني هي علاقة متوسطة القوة، فقد تراوحت القِيم بين (٠,١٧٣) و (٠,٣٩٢).

وبشكلٍ عام، تشير هذه النتائج إلى وجود علاقة ارتباطية طردية متوسطة القوة بين أنماط استخدام شباب الجامعة لتطبيق (الواتساب) وانتشار ظاهرة التنمُّر الإلكتروني لديهم، سواء من ناحية التعرض له أو ممارسته أو دوافعه أو أشكاله المختلفة. ومع ذلك، لا يمكن استنتاج العلاقة السببية من هذه النتائج، إذ قد تكون هناك عوامل أخرى مؤثرة في هذه العلاقة.

١٣. مناقشة النتائج:

سعى هذا البحثُ إلى دراسة وتحليل واقع استخدامات الشباب السعوديّ في جامعة الملك سعود لتطبيق (الواتساب) وعلاقته بالتنمُّر الإلكتروني، وتوصّل إلى مجموعة من النتائج، وهي :

-توصّل البحثُ إلى أن عينة الدراسة يستخدمون غالبًا تطبيق (الواتساب) للتواصل مع زملائهم الطلاب، ومشاركة المواد الدراسية والمشروعات، ولتعزيز العلاقات الاجتماعية بين أفراد العائلة، وبشكلٍ عام، تتماشى نتائج الدراسة مع العديد من النظريات في مجال الاتصال واستخدام التكنولوجيا، والتي تفسر سبب اعتماد الطلبة على تطبيق (الواتساب) بشكلٍ كبيرٍ للأغراض الأكاديمية والاجتماعية المختلفة.

-واتضح أن عينة البحث نادرًا ما تتعرض لأي شكلٍ من أشكال التنمُّر الإلكتروني، أو يمارسونه عن طريق تطبيق (الواتساب)؛ إذ تعتبر عيّنة البحث أن التنمُّر الإلكتروني عبر تطبيق (الواتساب) أحيانًا يكون شائعًا بين طلاب الجامعة، ويمكن تفسير ذلك في ضوء العوامل الثقافية والدينية من جهة أنه قد تلعبُ القِيم والمعتقدات الثقافية والدينية السائدة في المجتمع السعوديّ دورًا في الحد من ممارسة سلوكيات التنمُّر الإلكتروني، إذ تؤكد هذه القِيم على احترام الآخرين وعدم إيذائهم. وبشكلٍ عام، تشير هذه النظريات إلى أهمية البيئة الاجتماعية والأكاديمية الإيجابية، والقواعد والأنظمة

الرادعة، وكذلك العوامل النفسية والثقافية والدينية في الحدِّ من ممارسة ظاهرة التنمُّر الإلكتروني في الوسط الجامعي.

وتتفق هذه النتائج مع نتائج دراسة العديل[٦٤] ودراسة الشهراني[٦٥] في أن أكثر أشكال التنمُّر الإلكتروني شيوعًا في البيئة السعوديّة هي الرسائل المهينة من قِبل زملائهم الطلاب.

-تشير النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث في جميع المحاور المتعلقة بظاهرة التنمُّر الإلكتروني عبر (الواتساب)، إذ تميل الإناث إلى استخدام التطبيق بشكلٍ أكبر، بينما يميل الذكور إلى ممارسة التنمُّر الإلكتروني وتعرضهم لأشكاله بشكلٍ أكبر من الإناث.

-تشير هذه النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية في استخدام تطبيق (الواتساب) تبعًا للعمر، إذ يزداد استخدامه مع تقدم العمر. ومع ذلك، يجب توخي الحذر في تعميم هذه النتائج على جميع الفئات العمريّة والبيئات، إذ قد تختلف هذه العلاقة باختلاف العوامل الأخرى المؤثرة.

ويتفق ذلك مع نتائج دراسة العديل[٦٦] ودراسة العصامي[٦٧] إذ أشارت النتائج إلى أن أهم عوامل التنبؤ بالتنمُّر الإلكتروني هي: العمر، والجنس، والبلد، وحجم الشبكة الاجتماعية، وبعض العوامل الاجتماعية والاقتصادية وأن هناك فروقًا بين الذكور والإناث تارةً لصالح الذكور وتارةً لصالح الإناث، لكنها اختلفت مع نتائج دراسة الفقي وآخرون [٦٨] ودراسة [٦٩] **Marr& Duell** التي توصلت لعدم وجود أثر للجنس على التنمُّر الإلكتروني.

ويمكن تفسير ذلك من خلال نظرية التعلم الاجتماعي التي تفترض أن الأفراد يتعلمون السلوكيّات من خلال ملاحظة الآخرين ونماذج السلوك المحيطة بهم؛ فقد يزداد استخدام الشباب للواتساب نتيجة تأثر سلوكهم بأقرانهم وأصدقائهم الذين يستخدمون التطبيق بشكلٍ كبير، بالإضافة الى عدة عوامل تشمل:

-**العوامل التكنولوجية والتغيّرات الاجتماعية:** مع تطور التكنولوجيا وانتشار استخدام الهواتف الذكية والإنترنت؛ أصبحت تطبيقات التواصل الاجتماعي مثل (الواتساب) جزءًا لا يتجزأ من حياة الشباب والمراهقين. كما أن التغيّرات الاجتماعية والثقافية المتزامنة مع تقدم العمر قد تؤدي إلى زيادة الحاجة للتواصل والتفاعل عبر هذه التطبيقات.

-**العوامل الشخصية والاهتمامات:** قد تختلف الاهتمامات والأنشطة الشخصية للأفراد باختلاف أعمارهم، مما قد يؤثر على استخدامهم لتطبيقات معينة. فعلى سبيل

---

(٦٤) عبد الله بن خليفة العديل، "دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار التنمُّر الإلكتروني كما يدركها طلاب جامعة الباحة"، *التربية (الأزهر)، مجلة علمية محكمة للبحوث التربوية والنفسية والاجتماعية* ١٩٦، ٤١ (٢٠٢٢)، ٥٢٠.

(٦٥) أبرار محمد آل هبشان الشهراني، "اتجاهات الشباب الجامعي حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني: دراسة ميدانية بالتطبيق على مستخدمي تويتر"، *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية* ٧ ،٥ (٢٠٢١)، ٢٢.

(٦٦) عبد الله بن خليفة العديل، "دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار التنمُّر الإلكتروني كما يدركها طلاب جامعة الباحة"، *التربية (الأزهر)، مجلة علمية محكمة للبحوث التربوية والنفسية والاجتماعية* ١٩٦، ٤١ (٢٠٢٢)، ٥٢١.

(٦٧) عبير فوزي عبد الفتاح العصامي، "ظاهرة التنمُّر الإلكتروني بالجامعة وانعكاساتها على طلابها: دراسة ميدانية بكلية التربية النوعية جامعة طنطا"، *مجلة التربية جامعة الأزهر* ١٩٢ ،٤ (٢٠٢١)، ٦٩٤.

(٦٨) محمد محمد عبد الرازق السيد الفقي، سيف الدين يوسف عبدون، وجمال فرغل إسماعيل الهواري، "الاستقواء الإلكتروني وعلاقته بالتلكؤ الأكاديمي لدى عينة من طلاب الجامعة"، *مجلة التربية جامعة الأزهر* ١٩٠ ، ١(٢٠٢١)، ٣٨٣.

(69) Kristy L. Marr & Mary N. Duell, "Cyberbullying and Cybervictimization: Does Gender Matter?", *Psychological Reports* 124, 2(2021), 578. https://doi.org/10.1177/0033294120916868.

المثال، قد يستخدم الشباب (الواتساب) بشكلٍ أكبر للتواصل مع الأصدقاء والأقران، بينما قد يستخدمه الأكبر سنًّا للأغراض المهنية أو التواصل مع الأسرة.

ويجب الأخذ في الاعتبار أن هذه الفروق في الاستخدام تبعًا للجنس والعمر قد تختلف باختلاف البيئات والظروف الاجتماعية والثقافية، كما أنها قد تتأثر بعوامل أخرى مثل الجنس، والمستوى التعليمي، والخلفية الاقتصادية، والاجتماعية. لذلك، فمن المهم دراسة هذه العلاقة في سياقات متعددة للوصول.

–تشير نتائج الدراسة إلى وجود علاقة ارتباطية طرديّة متوسطة القوة بين أنماط استخدام شباب الجامعة لتطبيق (الواتساب) وانتشار ظاهرة التنمُّر الإلكتروني لديهم، سواء من ناحية التعرض له أو ممارسته أو دوافعه أو أشكاله المختلفة. ومع ذلك، لا يمكن استنتاج العلاقة السببية من هذه النتائج، إذ قد تكون هناك عوامل أخرى مؤثرة على هذه العلاقة. ويتفق هذا مع دراسة العديل [٧٠] ودراسة العصامي[٧١] ودراسة [٧٢] Marr& Duell التي أشارت نتائجها إلى أن انتشار التنمُّر الإلكتروني يرجع في جزء كبير منه إلى الاستخدام الكبير لوسائل التواصل الاجتماعي مثل تويتر، وفيسبوك، وواتساب، وغيرها.

ويمكن تفسير النتيجة السابقة أيضًا من خلال عدة نظريات ومفاهيم نفسية واجتماعية، ومنها نظرية الاستخدام والإشباع التي تفترض هذه أن الأفراد يختارون وسائل الإعلام والتكنولوجيا لتلبية احتياجاتهم وإشباع رغباتهم المختلفة؛ وهذا يقودهم الى استخدام تطبيقات مثل (الواتساب) لإشباع رغبات قد تكون سلبية مثل التنفيس عن المشاعر السلبية أو السيطرة على الآخرين عبر التنمُّر. وبالإضافة الى نظرية الاستخدام والاشباع، تشير نظرية التعلم الاجتماعي إلى أن الأفراد يتعلمون السلوكيات من خلال ملاحظة الآخرين ونماذج السلوك المحيطة به [٧٣]. وهذا يعني أن هناك احتمالية كبرى لتعلم الشباب سلوكيات التنمُّر الإلكتروني وممارستها من خلال التفاعلات عبر تطبيقات مثل (الواتساب) ومشاهدة أقرانهم يمارسون هذه السلوكيات.

العوامل الاجتماعية والثقافية: قد تلعب البيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة بالشباب دورًا في تشكيل سلوكياتهم عبر تطبيقات مثل (الواتساب). فإذا كانت هناك قيم وعادات اجتماعية تشجع على التنمُّر أو العدوانية، فقد ينعكس ذلك على سلوكياتهم عبر هذه التطبيقات.

١٤. التوصيات

–على المؤسسات الرسمية إنشاء منصات إعلامية تؤدي دورًا صارمًا في التصدي للتنمر الإلكتروني، والتعريف بأضراره على الفرد والمجتمع.

–على الدولة سَنُّ تشريعات تحمي الأفراد الذين يستخدمون التكنولوجيا الحديثة من التعرض للتنمُّر الإلكتروني، وذلك من خلال فرض رقابتها وسيطرتها على

(٧٠) عبد الله بن خليفة العديل، "دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار التنمُّر الإلكتروني كما يدركها طلاب جامعة الباحة"، *التربية (الأزهر)، مجلة علمية محكمة للبحوث التربوية والنفسية والاجتماعية* ١٩٦، ٤١ (٢٠٢٢)، ٥٢٠.

(٧١) عبير فوزي عبد الفتاح العصامي، "ظاهرة التنمُّر الإلكتروني بالجامعة وانعكاساتها على طلابها: دراسة ميدانية بكلية التربية النوعية جامعة طنطا"، *مجلة التربية جامعة الأزهر* ١٩٢، ٤ (٢٠٢١)، ٦٩٦.

(72) Kristy L. Marr & Mary N. Duell, "Cyberbullying and Cybervictimization: Does Gender Matter?", *Psychological Reports* 124, 2(2021), 585. https://doi.org/10.1177/0033294120916868.

(73)Albert Bandura, *Social Learning Theory* (NJ, Englewood Cliffs, 1977), 66.

كلِّ ما يتم تداوله من خلال وسائل التواصل الاجتماعي دون الإخلال بخصوصية مستخدميها وحرياتهم.

-عمل إعلانات مُوجهة لزيادة الوعي ضد التنمُّر الإلكتروني.

-نشر الوعي المجتمعي بالخطر الذي يمكن أن يشكله التنمُّر الإلكتروني الذي يتعرض له الفردُ عبر وسائل التواصل الاجتماعي، وذلك من خلال إقامة ندوات وإعداد منشورات تهدف إلى التوعية بخطر تلك الجرائم.

-توظيف وسائل التواصل الاجتماعي في الجانب الوقائي المتمثل في توعية الأفراد بمخاطر التنمُّر الإلكتروني، التي تمثل تهديدًا للمجتمعات البشرية.

-ضرورة إصدار تشريعات لمكافحة التنمُّر الإلكتروني عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

-إجراء دراسات على عيّنات مُوسعة تمثل الشباب السعوديّ وفقا لعدة متغيرات ديموغرافية وسياقية متنوعة

-العمل على دراسة متغيرات وسيطة أخرى في العلاقة بين استخدام واتساب والتعرض للتنمُّر أو ممارسته مثل متغير التخصص الدراسي والمستوى الدراسي والمنطقة الجغرافية، إضافة إلى فئات عمريّة أخرى من صغار السن والكبار

الدراسات المستقبلية المقترحة

-استخدام الشباب الجامعي لصفحات مكافحة الجرائم الإليكترونية وعلاقتها بالأمن الإلكتروني لديهم.

-اتجاهات طلاب كليات الإعلام نحو الجرائم الإليكترونية عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

-فاعلية البرامج الإعلامية في توعية الشباب الجامعي بأخطار التنمُّر الإلكتروني.

المراجع:

المراجع العربية:

إبراهيم، رشا عادل عبد العزيز. "فعالية برنامج إرشادي معرفي سلوكي في استخدام استراتيجيات مواجهة التنمُّر الإلكتروني لدى طلاب المرحلة الثانوية". *المجلة المصرية للدراسات النفسية* ٣٠، ١٠٦ (٢٠٢٠): ١-٣٠.

البراشدية، حفيظة سليمان أحمد. "عوامل التنبؤ بالتنمُّر الإلكتروني لدى الأطفال والمراهقين: مراجعة للدراسات السابقة". *مجلة دراسات وتكنولوجيا المعلومات*٦ ، ١(٢٠٢٠): ١-١٤.

برناوي، إيمان حمزة. "اتجاهات الشباب نحو التنمُّر الإلكتروني عبر مواقع التواصل الاجتماعي في السعوديّة". *مجلة البحوث الإعلامية*٦٠، ١(٢٠٢٢): ٤٧٧-٥٢٨.

البيطار، سونيا سليم. "أثر استخدام تطبيق (الواتساب) على العلاقات الاجتماعية". في *أعمال المؤتمر الدولي المحكم حول الخصوصية في مجتمع المعلوماتية*، (لبنان، ٢٠١٩): ١٠٧-١٢٥.

حسين، ريهام سامي. "التنمُّر الإلكتروني وعلاقته بإدمان مواقع التواصل الاجتماعي". *المجلة العربية لبحوث الإعلام والاتصال*، ٢٢ (٢٠١٨): ٢١٢-٢٢٦.

حسين، هالة حجاجي عبد الرحمن. "التنشئة الأسرية للمراهقين في ضوء تأثير مواقع التواصل الاجتماعي". *دراسات عربية في التربية وعلم النفس*، ٧٥ (٢٠١٦): ٥١٧-٥٣٨.

زايد، انتصار السيد محمد محمود. "التنمُّر الإلكتروني عبر وسائل الإعلام الرقمي وعلاقته بأنماط العنف لدى المراهقين: دراسة ميدانية". *مجلة البحوث الإعلامية بجامعة الأزهر*٥٥ ،٥(٢٠٢٠): ٣٠٢٩-٣٠٨٨.

سالم، رمضان عاشور حسين. "البنية العاملية لمقياس التنمُّر الإلكتروني كما تدركها الضحية لدى عينة من المراهقين". *المجلة العربية لدراسات وبحوث العلوم التربوية والإنسانية*، ٤ (٢٠١٦): ٤٠-٨٥.

الشريف، بندر عبد الله، أحمد عبد العاطي، وعبد الكريم محمد أحمد .*دليل إرشادي للحد من ظاهرة التنمُّر الإلكتروني* . المدينة المنورة، الجامعة الإسلامية، عمادة البحث العلمي، (٢٠٢٠).

الشهراني، أبرار محمد آل هبشان. "اتجاهات الشباب الجامعي حول ظاهرة التنمُّر الإلكتروني: دراسة ميدانية بالتطبيق على مستخدمي تويتر". *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية* ٧، ٥(٢٠٢١): ٢٠-٥١.

الشوابكة، شروق صالح. *أثر مواقع التواصل الاجتماعي على منظومة القيم الاجتماعية والوطنية لدى عينة من طلبة الجامعة الهاشمية في الأردن: الفيس بوك نموذجًا*. رسالة ماجستير غير منشورة. الجامعة الهاشمية، الأردن، (٢٠١٧).

الصبان، عبير محمد، المقاطي، دلال مفرح، كعدور، رحاب محمد، والشرفي، لبنى عبد العزيز. "التنمُّر الإلكتروني لدى الطلبة المراهقين في بعض مدارس المرحلة المتوسطة والثانوية في مدينة جدة". *المجلة العلمية بكلية التربية- جامعة أسيوط* ٣٦، ٩ (٢٠٢٠): ٣١٤-٣٥٥.

الصبحين، علي، والقضاة، محمد فرحان .*سلوك التنمُّر عند الأطفال والمراهقين* .الرياض، منشورات جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، (٢٠١٣).

عاشور، حسين رمضان. "البيئة العالمية لمقياس التنمُّر الإلكتروني كما تدركها الضحية لدى عينة من المراهقين". *المجلة العربية لدراسات وبحوث العلوم التربوية*، ٤ (٢٠١٦): ٤٠-٨٥.

عبد الرازق، محمد مصطفى. "فاعلية برنامج إرشادي قائم على العلاج المرتكز على التعاطف في خفض اضطراب ما بعد الصدمة لدى ضحايا التنمُّر الإلكتروني". *المجلة التربوية لكلية التربية بسوهاج*، ٧٣ (٢٠٢٠): ٨٧٥-٩٦٩.

عبد الله، أحمد عمرو. "الفروق بين المعرضين وغير المعرضين للتنمر الإلكتروني في العوامل الخمسة الكبرى للشخصية لدى عينة من الراشدين". *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*، ٥٤ (٢٠١٩): ٣١٩-٣٦٦.

عبد الوارث، إسلام. "برنامج إرشادي في ضوء الدلالات الإكلينيكية والبناء النفسي الناتجة عن استخدام اختبار تفهم الموضوع T.A.T في خفض سلوك التنمُّر الإلكتروني لدى طلاب الجامعة مدمني مواقع التواصل الاجتماعي". رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة الإسكندرية، (٢٠٢٠).

العديل، عبد الله بن خليفة. "دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار التنمُّر الإلكتروني كما يدركها طلاب جامعة الباحة". *التربية (الأزهر): مجلة علمية محكمة للبحوث التربوية والنفسية والاجتماعية*١٩٦، ٤١ (٢٠٢٢): ٥١٧-٥٥٣.

العصامي، عبير فوزي عبد الفتاح. "ظاهرة التنمُّر الإلكتروني بالجامعة وانعكاساتها على طلابها: دراسة ميدانية بكلية التربية النوعية جامعة طنطا". *مجلة التربية جامعة الأزهر* ١٩٢، ٤ (٢٠٢١): ٦٦٩-٧٠٨.

العنزي، مناور بن عبيد. "التنمُّر الإلكتروني عبر مواقع التواصل الاجتماعي وعلاقته بأنماط العنف المدرسي". رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، (٢٠١٧).

الفقي، محمد محمد عبد الرازق السيد؛ عبدون، سيف الدين يوسف؛ الهواري، جمال فرغل إسماعيل. "الاستقواء الإلكتروني وعلاقته بالتلكؤ الأكاديمي لدى عينة من طلاب الجامعة" .*مجلة التربية جامعة الأزهر* ١٩٠، ١(٢٠٢١): ٣٥٥-٣٩٦.

القرة غولي، حسن أحمد سهيل؛ العكيلي، جبار وادي باهض. "أسباب سلوك التنمُّر المدرسي لدى طلاب الصف الأول المتوسط من وجهة نظر المدرسين والمدرسات وأساليب تعديله" .*مجلة كلية البنات، جامعة بغداد*٢٩، ٣ (٢٠١٨): ٢٤٨٠-٢٤٩٩.

القطامي، نايف؛ الصرايرة، منى .*الطفل المتنمر* .عمان: المسيرة للنشر، (٢٠٠٩).

المجلس الدولي للعلوم الاجتماعية، ومعهد دراسات التنمية، واليونسكو. "تحدي حالات عدم المساواة: مسارات من أجل تحقيق عالم يسوده العدل" .باريس، منشورات اليونسكو، (٢٠١٦) . https://doi.org/10.54678/TSDC7730.

محمد، وفاء. "التنمُّر الإلكتروني لدى طلاب التعليم ما قبل الجامعي مدمني مواقع التواصل الاجتماعي دراسة ميدانية في مدينة سوهاج" .*مجلة علوم الإنسان والمجتمع*، ٩ (٣) (٢٠٢٠): ٣٥٥-٤١٣.

هيئة الاتصالات والفضاء التقني". تقرير إنترنت السعوديّة". (٢٠٢٢) .

https://www.cst.gov.sa/ar/indicators/Pages/saudi_internet.aspx.

المراجع الأجنبية:

Aizenkot, Dana, and Galit Kashy-Rosenbaum. “Cyberbullying in WhatsApp Classmates’ Groups: Evaluation of an Intervention Program Implemented in Israeli Elementary and Middle Schools”. *New Media & Society* 20, 12 (2018): 4709-4727. https://doi.org/10.1177/1461444818782702.

Bandura, Albert. *Social Learning Theory*. NJ:Englewood Cliffs, (1977).

Bannink, Rienke, Simone Broeren, Petronella M. van de Looij-Jansen, Francis G. De Waart, and Hein Raat. “Cyber and Traditional Bullying Victimization as a Risk Factor for Mental Health Problems and Suicidal Ideation in Adolescents”. *PloS One* 9, 4 (2014): e94026. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0094026.

Bauman, Sheri, and Matthew L. Newman. “Testing Assumptions About Cyberbullying: Perceived Distress Associated with Acts of Conventional and Cyber Bullying”. *Psychology of Violence* 3, 1 (2013): 27- 38. http://dx.doi.org/10.1037/a0029867.

Beran, Tanya, and Qing Li. “Cyber-harassment: A Study of a New Method for an Old Behavior”. *Journal of Educational Computing Research* 32, 3 (2005): 265-277. https://doi.org/10.2190/8YQM-B04H-PG4D-BLLH.

Brydolf, Caroline. “Minding Myspace: Balancing the Benefits and Risks of Students' Online Social Networks”. *Education Digest* 73, 2 (2007): 4-8. https://www.proquest.com/openview/f46ad7c15f7147a2c5009300f8bdc875/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=25066.

Cortis, Keith, and Siegfried Handschuh. “Analysis of Cyberbullying Tweets in Trending World Events”. In *Proceedings of the 15th International Conference on Knowledge Technologies and Data-Driven Business*, (Graz Austria, 2015): 1- 8. https://doi.org/10.1145/2809563.2809605.

Del Rey, Rosario, Lazarus Lazuras, José A. Casas, Vassilis Barkoukis, Rosario Ortega-Ruiz, and Haralambos Tsorbatzoudis. “Does Empathy Predict (Cyber) Bullying Perpetration, and How Do Age, Gender and Nationality Affect This Relationship?”. *Learning and Individual Differences* 45, (2016): 275-281. https://doi.org/10.1016/j.lindif.2015.11.021.

Duong, Jeffrey, and Catherine Bradshaw. “Associations between Bullying and Engaging in Aggressive and Suicidal Behaviors among Sexual Minority Youth: The Moderating Role of Connectedness”. *Journal of School Health* 84, 10 (2014): 636-645. https://doi.org/10.1111/josh.12196.

Gladden, R. Matthew, Alana M. Vivolo-Kantor, Merle E. Hamburger, and Corey D. Lumpkin. *Bullying Surveillance among Youths: Uniform Definitions for Public Health and Recommended Data Elements. Version 1.0*. Atlanta, GA, Centers for Disease Control and Prevention, (2014).

Hay’at al-ittiṣālāt wa-al-faḍā’ al-Tiqniyah. “Taqrīr intirnit al-Sa‘ūdīyah”. (2022). https://www.cst.gov.sa/ar/indicators/Pages/saudi_internet.aspx .

Cyberbullying: A Longitudinal Study Among German Adolescents". In *Emotional and Behavioural Difficulties Associated with Bullying and Cyberbullying*, 102-118. London, Routledge, (2013).

Shetgiri, Rashmi, Hua Lin, and Glenn Flores. "Trends in Risk and Protective Factors for Child Bullying Perpetration in the United States". *Child Psychiatry & Human Development* 44 (2013): 89-104.https://doi.org/10.1007/s10578-012-0312-3.

Slonje, Robert, and Peter K. Smith. "Cyberbullying: Another Main Type of Bullying". *Scandinavian Journal of Psychology* 49, (2008): 147-154. https://doi.org/10.1111/j.1467-9450.2007.00611.x.

Son, Esther, N. Andrew Peterson, Kathleen J. Pottick, Allison Zippay, Susan L. Parish, and Sharon Lohrmann. "Peer Victimization among Young Children with Disabilities: Early Risk and Protective Factors". *Exceptional Children* 80, 3 (2014): 368-384. https://doi.org/10.1177/0014402914522422.

Stauffer, Sterling, Allen Heath, Melissia, Marie Coyne, Sarah and Ferrin, Scott. "High School Teachers' Perceptions of Cyberbullying Prevention and Intervention Strategies". *Psychology in the Schools* 49, 4 (2012),352-367. https://doi.org/10.1002/pits.21603.

Sticca, Fabio, and Sonja Perren. "Is Cyberbullying Worse than Traditional Bullying? Examining the Differential Roles of Medium, Publicity, and Anonymity for the Perceived Severity of Bullying". *Journal of Youth and Adolescence* 42 (2013): 739-750.https://doi.org/10.1007/s10964-012-9867-3.

Weiyan, L. I. U. "A historical overview of uses and gratifications theory." *Cross-Cultural Communication* 11, 9 (2015): 71-78. DOI:10.3968/7415.

Wright, Michelle F. "Cyberbullying: Bullying in the Digital Age". In *Handbook of Research on Individualism and Identity in the Globalized Digital Age*, edited by [Rick Ansoff ,et al.], 50-70. IGI Global, (2017).

Ybarra, Michele L. "Linkages between Depressive Symptomatology and Internet Harassment among Young Regular Internet Users". *Cyberpsychology & Behavior* 7, 2 (2007): 247-57.https://doi.org/10.1089/109493104323024500.

Ybarra, Michele L., Dorothy L. Espelage, and Kimberly J. Mitchell. "The Co-Occurrence of Internet Harassment and Unwanted Sexual Solicitation Victimization and Perpetration: Associations with Psychosocial Indicators".

Hinduja, Sameer, and Justin W. "Patchin. Cyberbullying: An Exploratory Analysis of Factors Related to Offending and Victimization". *Deviant Behavior* 29, 2 (2008): 129-156. https://doi.org/10.1080/01639620701457816.

Johnson, Kristen Laprade. "Oh What a Tangled Web We Weave: Cyber Bullying, Anxiety, Depression, and Loneliness". Master's thesis, The University of Mississippi, (2016).

Kula, Melis E. "Cyberbullying: A Literature Review on Cross-Cultural Research in the Last Quarter". In *Handbook of Research on Digital Violence and Discrimination Studies*, edited by IGI Global, 610-630. Hershey, PA, IGI Global, (2022).

Kwon, Soon-Jae, Tae Won Park, Seon Hee Park, Jong-Chul Yang, Young-Chul Chung, and Sang-Keun Chung. "Prevalence of School Bullying and Related Psychopathology in Children and Adolescents". *Journal of the Korean Academy of Child and Adolescent Psychiatry* 23 (2012): 143-153. https://doi.org/10.5765/jkacap.2012.23.3.143.

Litwiller, Brett J., and Amy M. Brausch. "Cyber Bullying and Physical Bullying in Adolescent Suicide: The Role of Violent Behavior and Substance Use". *Journal of Youth and Adolescence* 42 (2013): 675-684. https://doi.org/10.1007/s10964-013-9925-5.

Marr, Kristy L., and Mary N. Duell. "Cyberbullying and Cybervictimization: Does Gender Matter?". *Psychological Reports* 124, 2 (2021): 577-595. https://doi.org/10.1177/0033294120916868.

al-insān wa-al-mujtama' 9, 3 (2020): 355-413.

Ortega-Baron, Jessica, Buelga, Softa, Cava, Maria and Torralba, Eva. "School Violence and Attitude Toward Authority of Students Perpetrators of Cyberbullying". *Revista de Psicodidáctica (English ed.)* 22, 1 (2017): 23-28. https://doi.org/10.1387/RevPsicodidact.16398.

Ortega-Ruiz, Rosario, and José, Carlos Núñez Pérez. "Bullying and Cyberbullying: Research and Intervention at School and Social Contexts". *Psicothema, 24, 4* (2012): 603- 607. https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/23905/Psicothema.2012.24.4.603-7.pdf?sequence=1.

Rose, C.A., and L.E. Monda-Amaya. "Bullying and Victimization Among Students With Disabilities: Effective Strategies for Classroom Teachers". *Intervention in School and Clinic* 48, 2 (2012): 99-107. https://doi.org/10.1177/1053451211430119.

Schultze-Krumbholz, Anja, Jakel, Anne, Schultze, Martin and Scheithauer, Herbert. "Emotional and Behavioural Problems in the Context of

Journal of Adolescent Health 41, 6 (2007): 31-41.https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2007.09.010 .

Zhou, Zheng, Haiyan Tang, Yuchun Tian, Hongtao Wei, Feng Zhang, and Craig M. "Morrison. Cyberbullying and Its Risk Factors among Chinese High School Students". *School Psychology International* 34, 6 (2013): 630-647. https://doi.org/10.1177/0143034313479692.

Zhu, Chengyan, Huang, Shiqing, Evans, Richard and Zhang, Wei. "Cyberbullying among Adolescents and Children: A Comprehensive Review of the Global Situation, Risk Factors, and Preventive Measures". *Frontiers in Public Health* 9 (2021):1-12. https://doi.org/10.3389/fpubh.2021.634909.

جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٧)، ع (١)، ص ص ٥٥-٨٦، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٦هـ)
Journal of Arts, Vol. 37 (1), pp 55-86, © King Saud University, Riyadh (2024 /1446H.)

السرد المستحيل في الرواية السعودية المعاصرة: جبل حالية، وحين تحكي الروح، والأفق الأعلى أنموذجًا

منصور بن محمد البلوي

أستاذ الأدب والبلاغة المشارك ، قسم الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية والدراسات الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السعودية.

(قدم للنشر في ٢٨/ ٢/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ١٤/ ٤/ ١٤٤٦هـ)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-3

الكلمات المفتاحية: الرواية السعودية، ما بعد الحداثة، السرد المستحيل، السرد المعرفي، نقض المحاكاة.

ملخص البحث: تروم هذه الدراسة معالجة ظاهرة (السرد المستحيل) وتمظهرها في الرواية السعودية المعاصرة؛ بوصفها تقانةً ما بعد حداثية، تنضوي في لواء السرد غير الطبيعي الذي تبلور في الحقبة ما بعد الكلاسيكية، وهو سرد معرفيٌّ يقوِّض المحاكاة، ويتمحور حول العلاقة بين السرد والعقل. والمُحدِّق في أعمال الروائيين السعوديين والروائيات يجد أنهم قد ارتادوا آفاق التجريب وعوالم ما بعد الحداثة، ومنها ظاهرة السرد المستحيل التي استثمروها ووظّفوها في نصوصهم الروائية. بيد أنَّ هذه الظاهرة، بسبب ندْرة حضورها وقِلَّةِ مراجعها المترجَمة، لم تحظَ بدراسة علميَّةٍ مستقِلَّةٍ في المنجز الروائي السعودي؛ ومن هنا فإنَّ أهمية هذه الدراسة تتبدَّى في كونها الأولى – حسب علمي – التي تتناول تقانة السرد المستحيل في الرواية السعودية على مستوى الرصد والاستنطاق والتأويل. وقد جاءت الدراسة في ضوء السيميائية الموضوعاتية؛ للكشف عن أبرز الآليات والثيمات والبنى العميقة الثاوية وراء ذلك السرد المستحيل. أمَّا عيّنة الدراسة فقد تضمَّنت ثلاث رواياتٍ سعودية روعي في اختيارها التنوُّع الذي يحقق غايات البحث، والشمولية التي يُتوسَّل بها للإجابة عن عددٍ من الأسئلة، لعلَّ من أهمها: كيف تمظهر السرد المستحيل في الروايات السعودية؟ وما أبرز أشكاله وأنماطه؟ وما علاقته بمكوِّنات المعمار الروائي إنْ على مستوى العتبات النصيَّة أو المباني الحكائيَّة؟ وما الدلالات التشكيلية والرؤيوية التي نهض بها من خلال النصوص الروائية المدروسة؟ وبناءً على ذلك فقد قامت الدراسة على تمهيدٍ ومبحثين وخاتمة. قدَّمَ التمهيدُ نبذةً مقتضبةً عن ظاهرة (السرد المستحيل)، وتمظهرها في النقدين الغربي والعربي، ثم عَرَضَ التمهيدُ لتعريف السرد المستحيل، والكشف عن حدوده ووظائفه التي يضطلع بها. وتناول المبحث الأول تمثُّلات السرد المستحيل في العتبات النصيَّة، أمَّا المبحث الثاني فقد تناول تمثُّلات السرد المستحيل في المباني الحكائيَّة، وانتهت الدراسة بخاتمةٍ رصدتْ أبرز النتائج والتوصيات التي تُوُصِّلَ إليها.

Impossible Narration in Modern Saudi Novel: “Mountain of Halia”, “When Soul Talks” and “The Farthest Horizon” as examples

Mansour Mohammed Al Balawi

Associate Professor of Literature & Modern Criticism (Narrative Theory), Department of Literature and Rhetoric, College of Arabic Language and Human Studies, Islamic University of Madinah, Saudi Arabia.

(Received: 28/ 2/1446 H, Accepted for publication 14/ 4/1446 H)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-3

Keywords: Saudi Novel, Post-Modernism, Impossible Narration, Cognitive Narration, Lack of stimulation.

Abstract. This research aims to explore the concept of "impossible narration" and how it shows up in modern Saudi novels as a postmodern technique. This form of narration fits into the idea of unnatural narration, which came about after the classical period. It's a thinking-based narrative that goes against mimicry and focuses on how narration and reason connect. A deep look into Saudi novelists' works shows they've stepped into experimental areas and postmodern worlds. This includes the concept of impossible narration, which they've explored and used in their novels. Yet, this idea hasn't been studied on its own in Saudi literary achievements. This is because it's rare and there aren't many translated sources about it. That's why this study is important. As far as I know, it's the first to tackle the method of impossible narration in Saudi novels through observation, interrogation, and interpretation. The research uses a thematic semiotics approach to reveal the main mechanisms, themes, and underlying structures in this impossible narration. The sample contains three Saudi novels chosen for their variety, which helps the study's goals and makes sure the analysis is thorough to tackle key questions. Some of these questions include: How does impossible narration show up in Saudi novels? What are its main forms and patterns? How does it relate to the components of the narrative structure, whether at the level of textual thresholds or narrative constructions? What are the formative and visionary connotations emerging in the texts under study? To that end, the study is divided into an introduction, two chapters and a conclusion. The introduction gives an overview of the phenomenon of "impossible narration" and the ways it manifests in Western and Arab critics. It also delineates impossible narration and investigates its parameters and purposes. The first chapter explores how impossible narration is manifest in the textual thresholds, while the second chapter analyses its manifestations in how it is contained within a narrative. The examination ends with a recap .of the findings and some recommendations

المقدمة

لا تفتأ الرواية السعودية المعاصرة تجوس خلال التجريب، وترتاد آفاق الحداثة وما بعدها إنْ على مستوى الإستراتيجيات والتقانات، أو على مستوى الرؤى والثيمات، ولعلَّ ظاهرة (السرد المستحيل) التي توكَّأ عليها الروائيون السعوديون والروائيات، وأثَّثوا بها أعمالهم الروائية، تؤكِّد انزياح الرواية السعودية عن تقاليد الواقعية والمحاكاة والتقليد، وانخراطها في عوالم التجريب وما بعد الحداثة؛ ذلك أنَّ (السرد المستحيل) ضَرْبٌ من الحكي غير الطبيعي وغير المعقول؛ فهو حكيٌ يتولَّى زمامَ السَّرْد فيه الموتى والمُختلّون والبُكْم والأطفال والحيوانات، بل وحتى الآلات والجمادات؛ ومن هنا كان هذا النوع من السرود نقيضًا للمحاكاة والتصوُّرات العقلية؛ ذلك أنه ينطوي على ميكانزماتٍ وسيناريوهاتٍ مستحيلة ماديًّا ومنطقيًّا.

وتأسيسًا على ذلك فإنَّ هذه الدراسة تروم معالجة ظاهرة (السرد المستحيل) وتمظهرها في الرواية السعودية بوصفها تقانةً ما بعد حداثية تنضوي في لواء السرد غير الطبيعي الذي يقوِّض المحاكاة، ولواء السرد المعرفي الذي يتمحور حول العلاقة بين السرد والعقل. والمُحدِّق في أعمال الروائيين السعوديين والروائيات يجد أنهم قد استثمروا ظاهرة السرد المستحيل ووظّفوها في نصوصهم الروائية، بيد أنَّ هذه الظاهرة لم تحظَ بدراسة علميَّةٍ مستقِلَّةٍ في المنجز الروائي السعودي؛ ومن هنا فإنَّ أهمية هذه الدراسة تتبدَّى في كونها الأولى – حسب علمي – التي تتناول تقانة السرد المستحيل في الرواية السعودية رصدًا واستنطاقًا وتأويلًا. وقد جاءت الدراسة في ضوء السيميائية الموضوعاتية؛ لتزيح النقاب عن أبرز الإستراتيجيات والثيمات والبنى العميقة المختبئة خلف ذلك السرد المستحيل.

وقد تضمَّنت عيّنة الدراسة ثلاث رواياتٍ سعودية، هي: رواية (***جبل حالية***) لإبراهيم مضواح الألمعي، ورواية (***حين تحكي الروح***) لماهر الرحيلي، ورواية (***الأفق الأعلى***) لفاطمة عبد الحميد. وقد روعي في اختيارها التنوُّع الذي يسعى لتحقيق مقاصد البحث، والشمولية التي يُتوسَّل بها للإجابة عن عددٍ من الأسئلة، لعلَّ من أهمها: كيف تمظهر السرد المستحيل في الروايات السعودية؟ وما أبرز أشكاله وأنماطه؟ وما علاقته بمكوِّنات المعمار الروائي إنْ على مستوى العتبات النصيَّة أو المباني الحكائيَّة؟ وما الدلالات التشكيلية والرؤيوية التي نهض بها من خلال النصوص الروائية المدروسة؟

وتأسيسًا على ذلك فقد نهضت الدراسة بتمهيدٍ ومبحثين وخاتمة. قدَّمَ التمهيدُ نبذةً موجزةً عن ظاهرة السرد المستحيل: نشأةً ومفهومًا وحدودًا ووظيفة. وتناول المبحث الأول تمثُّلات السرد المستحيل في العتبات النصيَّة، أمَّا المبحث الثاني فقد تناول تمثُّلات السرد المستحيل في المباني الحكائيَّة، وانتهت الدراسة بخاتمةٍ رصدتْ أبرز النتائج والتوصيات التي تُوُصِّلَ إليها.

التمهيد

تُعدُّ ظاهرة (السرد المستحيل) من أبرز التقانات الفنيَّة في السرود غير الطبيعية وما بعد الحداثة، ولا يفتأ كُتَّاب الرواية التجريبية ما بعد الحداثية يحملوننا "على الإحساس بوجود انفكاك بين الرؤية والحقيقة، وبين العقل والجمال"[(١)]؛ فصلابة الرواية التجريبية ما بعد الحداثية وانزواء الشفافية عنها خلعا عليها قوةً نافذةً لا تسمح لها بالولوج فقط إلى "الأرجاء السطحية والعقيمة من إدراك القارئ، ولكن إلى تلك الأرجاء الخصبة اللانهائية والخفية التي لا تحميها الروح الحسية"[(٢)]. وقد اعتنى (ديفيد هيرمان) بمفهوم السرد غير

(١) ر. م. ألبريس، *تاريخ الرواية الحديثة*، ت. جورج سالم، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م)، ٤٤٤.

(٢) ناتالي ساروت، *عصر الشك: دراسات عن الرواية*، ت. *فتحي العشري*. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م)، ١٥.

الطبيعي، وكان من أوائل المنظِّرين له؛ إذ ركَّز في نظريته على دراسة السرد في الحقبة ما بعد الكلاسيكية، ولا سيما السرد المعرفي الذي يتمحور حول "العلاقة بين السرد والعقل"[٣]. ثم توالت الدراسات النقدية في السرود غير الطبيعية والمستحيلة على أيدي مجموعة من النقاد والباحثين الأمريكيين والألمان والصينين، أمثال: ديفيد هيرمان، وبراين ريتشاردسون، وهنريك نيلسون وجان ألبير، ومونيكا فلودرنك، وبيو شانغ وغيرهم.

فقد تحدَّث براين ريتشاردسون عمَّا يسمّيه نقض المحاكاة. فإذا كانت المحاكاة تعني تقديم الرواة والشخصيات والأحداث والأطر الزمكانية على نحوٍ يتساوق مع ما نراه في عالمنا الواقعي وتجربتنا اليومية فإنَّ نقض المحاكاة يعني نقضَ الواقعية، وتقديمَ أحداثٍ لا يمكن تصديقها أو تُعدُّ مستحيلةً في عالمنا الحقيقي؛ فهي أحداثٌ يُقدِّمها رواةٌ بأشكالٍ مختلفة، مثل: الجثث، والحيوانات وحتى الآلات، فالسرد الذي ينقض المحاكاة يمكنه أن يستغني عن وجود فردٍ متكلمٍ ومتجانسٍ يشبه الإنسان؛ وذلك بالاتكاء على أصواتٍ غير متجانسة أو غير إنسانية، أو مزيج بينهما، وقد يمثل كيانات مركبة متخيَّلة غير متناسقة أو وهمية، بدلًا من شخصيات بشريّة، وقد يسرد أحداثًا ليست جديرةً بأن تُروى، أو متناقضة أو يتعذر فهمها، وقد توضع الأحداث في فضاءٍ يتعذر التعرف عليه، وقد يفترض قارئًا للرواية يشابه بغرابته ساردها[٤].

أمَّا جان ألبير فيرى أنَّ السرد المستحيل يتحقق حين ينطق جزءٌ من الجسد أو تنطق شخصية وهي ميّتة، وقد ذكر أنَّ لإستراتيجيات السرد المستحيل خمس صور[٥]: تفسير بعض العناصر المستحيلة على أنها أحلام أو تعصب أو هلوسة – التغييرات المستحيلة في طبيعة الطقس والأثاث وما إلى ذلك من الجوامد والمتحركات غير المعقولة – توظيف الرموز التي تقرأ مجازيًّا عن العالم بوصفها بديلةً عن وجود أفراد ناطقين وعنها تنشأ سيناريوهات مستحيلة – السيناريوهات المستحيلة التي فيها يكون الراوي حيوانًا أو جثةً أو كائنًا غير حي – دمج النقاط السابقة فيما سماه ألبير (البرامج النصية) التي توسع أطرنا في فهم المستحيل وإعادة التفكير فيما هو ممكن.

في حين يشير الناقد الصيني (بيو شانغ) إلى العواطف غير الطبيعية التي تظهر على السارد وهو يقص أحداثًا مستحيلةً عن شخصيات غير بشريَّة، خالعًا عليها مشاعر إنسانية تحاكي مشاعر البشر من قبيل شعورها بالحب والكُره، والرضا والغضب، والخوف والازدراء وغيرها. ويجعل شانغ العواطف غير الطبيعية في ثلاثة أنواع[٦]:

أ- العواطف المستحيلة جسديًّا: وهي التي تتجاوز بها الشخصية الحدود بين العالم الحقيقي والعالم المُتخيَّل؛ بمعنى أن الشخصية تكون آدميةً، لكن تكتنفها مشاعر غير مألوفة تجاه أشياء مألوفة؛ كرجُلٍ يحب جبلًا إلى درجة أكله ومضغه، أو سباحة رجُلٍ على اليابسة.

ب- العواطف المستحيلة منطقيًّا: وهي التي تتعارض مع قواعد ومبادئ العالم الحقيقي؛ كرجُلٍ ميِّتٍ يحكي جريمة قتله ثم يسترجع قصة حياته، ناقلًا مشاعره بعد رحيله عن هذا العالم.

---

(٣) ديفيد هيرمان وآخرون، *نظرية السرد: مفاهيم أساسية ومناظرات نقدية*، ت. أحمد نضال المنصور (الرياض: دار جامعة الملك سعود للنشر، ٢٠٢٠م)، ١٩.

(٤) المرجع السابق: ٢٨-٣٣.

(٥) نادية هناوي، *السرد غير الطبيعي: علم السرد ما بعد الكلاسيكي*، ج١، (العراق: مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٢م)، ١٣٢-١٣٣.

(٦) هناوي، *السرد غير الطبيعي*: ٢٢٥-٢٣٣.

ج- العواطف المستحيلة بشريًّا: وهي التي يشعر بها أبطال القصص غير الآدميين، مثل: الحيوانات والبراغيث والقمل والفئران والذباب، أو الكائنات غير الحية، مثل: العملات المعدنية أو المعاطف أو الوسائد أو الساعات أو الأرائك أو المفاتيح؛ كحيوانٍ يُظهر مشاعر إنسانية.

وإذا كانت ظاهرة السرد المستحيل قد تخلّقت في رحم الدراسات الغربية تنظيرًا وتطبيقًا؛ فإنَّها لم تعدم الحضور في الدراسات النقدية العربية، وإنْ كان حضورًا ضئيلًا جدًّا. ولعلَّ الفضل في اجترار هذه الظاهرة من النقد الغربي إلى النقد العربي يعود إلى الدكتورة نادية هناوي التي اعتنت بمفهوم السرد المستحيل؛ إذ نقلت وترجمت آراء روَّاده الغربيين في كتابها المطبوع في ثلاثة أجزاء: علم السرد ما بعد الكلاسيكي: السرد غير الطبيعي – السرد غير الواقعي؛ إذ تنصّ على ذلك صراحةً بأنَّ كتابها هذا يُعدُّ الجزء الأول من مشروعها النقدي المتخصص في علم السرد ما بعد الكلاسيكي بشكلٍ عامٍّ، ونظرية السرد غير الطبيعي بشكلٍ خاص، وقد ذكرت أنَّ بداية مشروعها هذا كان مطلع العام ٢٠٢٠م؛ إذ كتبتْ سلسلةَ مقالاتٍ ودراساتٍ عرَّفت فيها بعلم السرد ما بعد الكلاسيكي ووقفت عند مؤسسه ديفيد هيرمان[٧]. ثم تبعها الدكتور حسن سرحان في كتابه *السرد المستحيل*، وهو كتاب يضم مقالاتٍ متفرِّقة من ضمنها مقالة واحدة عن السرد المستحيل الذي لا يبتعد في تعريفه عن تعريف روّاده الغربيين؛ إذ يرى سرحان أن السرد المستحيل تنتمي إليه "كل الحكايات التي يتولى سردها موتى أو مجانين أو مرضى عقليون أو مغمى عليهم أو فاقدو القدرة على النطق أو مصابون بالصمم أو أميون أو أطفال صغار بل وكل من يتعذر عليهم، لعلةٍ ما، الإتيان بمطلق السرد"[٨].

وينبغي الالتفات في مقام الحديث عن السرد المستحيل إلى ما يسمَّى بالسارد غير الموثوق به أو السارد غير الثقة. وهو مصطلح اعتنى به الناقد الأمريكي (وين بوث) في كتابه *بلاغة الفن القصصي*؛ إذ يرى أنَّ السارد يكون في موضع ثقة ومصداقية حين يتطابق حديثه مع مقاييس العمل التي هي في الأصل مقاييس المؤلف الضمني، ويكون هذا السارد غير ثقة حين لا يفعل ذلك. وفكرة الثقة تتبدَّى في كون الأفعال والأفكار تُقدَّم بشكلٍ موضوعيٍّ يتناغم ومعطيات العمل السردي، أمَّا إذا أراد المؤلِّف إرباك المتلقي فإنه يتعمّد الاتكاء على السارد غير الثقة[٩]. كما نجد أنَّ (وليم سبنسر) يعزو تصدُّعَ جدران الثقة بين القارئ والكاتب الجديد إلى افتقار صوت الراوي إلى السلطة التي تمكِّنه من التحكُّم بعناصر عمله؛ فكُلَّما ملكَ الراوي معلومات تفصيلية عن فضاء شخصياته استطاع أنْ يُعزِّزَ الثقة في نفس القارئ[١٠].

وقد توالت الدراسات النقدية في إزاحة اللثام عن مصطلح السارد الثقة، وإنْ كانت تدور في فلك تعريف وين بوث وتتفيَّأ ظلاله؛ فهذا جيرالد برنس يُعرِّف السارد الثقة بأنه ساردٌ لا تتوافق سلوكياته وأعرافه مع المؤلف الضمني؛ إذ يتَّسم بفقدان الثقة التي تتكشَّف في فضاءات القصّ، أمَّا مونيكا فلودرنك فإنها تركِّز في تعريفها على الأثر الذي يُلحِقه السارد غير الثقة بالعمل السردي؛ إذ ترى أنَّ السارد يفقد مصداقيته لأنه يخرق القواعد السردية المقبولة بكلمة أو فعل؛

(٧) هناوي، *السرد غير الطبيعي*: ١٤.

(٨) حسن سرحان، *السرد المستحيل: دراسات في السرد العربي*. (عمّان، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م)، ٣٦.

(٩) وين بوث، *بلاغة الفن القصصي*، ت. أحمد عردات وعلي الغامدي، (الرياض: كلية الآداب مركز البحوث في جامعة الملك سعود، ١٩٩٤م)، ١٨٥-٤٣٥.

(١٠) وليم سبنسر، "*صوت السلطة*"، في تقنيات الكتابة: القصة القصيرة والرواية، ت. رعد عبد الجليل جواد. (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م)، ٢٠-٢١.

مما يفضي إلى إعطاء صورةٍ مشوَّهةٍ عن العالم المُتخيَّل[١١]. وتأسيسًا على ما سبق فإنَّ السارد الثقة لا يعدو أن يكونَ ساردًا مُؤهَّلًا لثقة القُرَّاء بما يقدِّمه من رؤًى وتقاناتٍ سرديَّةٍ تتناغم مع هواجس المُؤلِّف وتُفضي إلى جعْل العملِ السرديِّ قمينًا بالثقة. ولعلَّ الاختلاف بين السارد المستحيل والسارد غير الثقة يتبدَّى في كون الأول (السارد المستحيل) غيرَ ثقةٍ ومشكوكًا فيه بالضرورة، أمَّا السارد غير الثقة فإنه وإنْ كان كذلك فقد يكون ساردًا مُمكنًا وطبيعيًّا وواقعيًا وإنْ كان يقدِّم أفعالًا وأفكارًا ليست جديرةً بالثقة لانزياحها عن مقاييس العمل السردي التي تتواءم مع غايات المؤلِّف. ومن هنا يمكننا القول إنَّ كُلَّ سارِدٍ مستحيلٍ هو ساردٌ غيرُ ثقةٍ، وليس كُلُّ ساردٍ غيرِ ثقةٍ ساردًا مُستحيلًا.

وثمة أمر أخير ينبغي التأكيد عليه، وهو التعالق الكبير بين السرود المستحيلة والسرود الغرائبية والعجائبية؛ إذ إنها تشترك جميعًا في نزوعها نحو العوالم الخارقة واللامعقولة واللامنطقية، بيد أنَّ هناك فروقًا طفيفة يمكن أن نلمحها من خلال تعريف كل نوعٍ من هذه السرود. فتودوروف حين تحدَّثَ عن النزعة العجائبية فإنَّه ركَّزَ على لحظة التردُّد التي يُصاب بها القارئ حين يجد نفسه إزاء أحداثٍ ذات صبغةٍ فوق طبيعية؛ فإذا ما قرَّرَ أنَّ قوانين الواقع غير ممسوسةٍ وباقيةٍ على حالها، وأنها تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة؛ فإنَّ الأثر يبقى في محيط الغريب، أمَّا إذا قرَّر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تُفسَّر الظواهر من خلالها فإنَّ الأثر حينئذٍ يبقى في دائرة العجيب[١٢]. فالعجائبي إذًا جنسٌ مؤقَّتٌ لحظيٌّ قابلٌ للانزواء والاختفاء؛ فهو في منطقة وسطى بين الغريب والعجيب.

ومن هنا فإنَّ الروايات المستحيلة والغرائبية والعجائبية تجنح جميعها لعوالمَ مُتخيَّلةٍ غير مألوفة تبعث في النفس "الحيرة والقلق المتولدين عن الأحداث فوق الطبيعية"[١٣]؛ فالروائيون الواقعيون، أو الذين يكتبون رواياتٍ مألوفةً يقولون: "هذا شيء يمكن أن يحدث في حياتكم. ويقول الخيال: هذا شيء قد لا يحدث"[١٤]. فالرواية المستحيلة وأخواتها من الروايات الغرائبية والعجائبية، هي في الأساس تقويضٌ لتقاليد الرواية التقليدية الواقعية، وفصمٌ لعُرى المحاكاة؛ ذلك أنَّ كاتب السرد فوق الطبيعي وغير المألوف "يستخف بنظام الأدب كي يظهر ولاءه المطلق لفوضى الحياة"[١٥]. وتأثيث السرد بعوالم مستحيلة "يخلّ بالعناصر الأساسية التقليدية المكوّنة للرواية أو القصة القصيرة، فيخرجها إلى جنس آخر"[١٦]، سواء أكان هذا الجنس نصًّا مستحيلًا يتمحور حول السارد، أم غرائبيًّا / عجائبيًّا يتمحور حول المسرود من الأحداث والوقائع فوق الطبيعية. وقد ينضوي في لواء الحكايات فوق الطبيعية حكايات الخلق الأولى، والمعجزات والكرامات،

(١١) جيرالد برنس، *المصطلح السردي*، ت. عابد خزندار. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م)، ٢٤٢. وانظر: مونيكا فلودرنك، *مدخل إلى علم السرد*، ت. باسم صالح حميد. (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٢م)، ٦١-٦٢.

(١٢) تزفتان تودوروف، *مدخل إلى الأدب العجائبي*، ت. الصديق بوعلام، (الرباط: دار الكلام، ١٩٩٣م)، ٥٣-٦٥.

(١٣) شعيب حليفي، *شعرية الرواية الفانتاستيكية*، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩م)، ٩٨.

(١٤) إ.م فورستر، *أركان الرواية*، ت. موسى عاصي، (طرابلس: جروس برس، ١٩٩٤م)، ٨٥.

(١٥) إيان واط، *نشوء الرواية*، ت. ثائر ديب. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م)، ٩٥.

(١٦) سناء شعلان، *السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن*، ط٢ (قطر: نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ٢٠٠٧م)، ٢٠.

وحكايات الأشباح، والحكايات التي تجري على ألسنة الحيوانات، والحكايات التي يشترك فيها الإنس والجن، تلك التي تحدث فيها الخوارق والأحداث اللامألوفة[١٧].

ولعلَّ الحديث عن التعالقات البنائية بين السرد المستحيل والسرود الغرائبية والعجائبية يستدعي الإشارة إلى بعض التعالقات الغائيَّة بينها. فإذا كانت السرود العجائبية والغرائبية تضطلع بغاية الإمتاع، وتؤكِّد على عنصر المفارقة وإبراز التناقض، وتخلِّف أثرًا خاصًّا في القارئ خوفًا أو فزعًا، وتحتفظ بالتوتر السردي، وتنظِّم الحبكة[١٨]. فإنَّ كُلَّ ذلك ينسحب إلى حدٍّ كبير على السرود المستحيلة. فضلًا عن أنَّ السرد المستحيل يُعدُّ وسيلةً فعَّالةً في وضع نقدٍ اجتماعيٍّ وأيديولوجي؛ إذ إنه يدعونا لتخيُّل سرديات بديلة للعالم الذي نعيش في كنفه، بالإضافة إلى أن السرد المستحيل (سرد نقض المحاكاة) يوفِّر منصةً لمساءلة عناصر السرد الرئيسة، ونقدًا للتقاليد الروائية البالية، وتحدِّيًا للروايات السائدة عمومًا، كما أنه يُشكِّل أداةً إبداعية للتمثيل الذاتي عند المقهورين والمهمّشين، فضلًا عن الوظيفة الجمالية التي يُلحُّ عليها ويضطلع بها[١٩].

غير أنَّ الفرق بين السرود المستحيلة والسرود الغرائبية والعجائبية من وجهة نظرنا ومن خلال تعريفاتِ المُنظِّرين لها، يتبدَّى في أنَّ السرد المستحيل يُعنى بالسارد تحديدًا، الذي قد يكون كائنًا ميِّتًا أو جثةً هامدة، أو مجنونًا أو مختلًّا أو أبكم، أو طفلًا غير قادر على الكلام، أو حيوانًا أو آلةً، بمعنى كُل من لا يستطيع منطقيًّا أن يمسك بزمام السرد في العالم الواقعي؛ فهو بالتالي ساردٌ مشكوكٌ فيه ولا يُوثق به، على أنَّ ذلك لا يعني بالضرورة أن يحكي أحداثًا لا معقولة أو غير مألوفة؛ فقد يكون السارد مستحيلًا والأحداث التي يسردها منطقية وواقعية وطبيعية. أمَّا في السرود الغرائبية والعجائبية فيكون التركيز على الأحداث والوقائع فوق الطبيعية، حتى وإنْ كان ساردها مألوفًا وغير مستحيل، وقد يجتمع الأمران: سارد مستحيل وأحداث عجائبية أو غرائبية.

المبحث الأول:
▪تمثُّلات السرد المستحيل في العتبات النصيَّة

لا تفتأ العتبات النصيَّة تُشكِّلُ أيقونةً قارَّةً في أفانين الأدب الحديث، ولا سيَّما في فنِّ السرديات بشكلٍ عامٍّ وفي الفن الروائي على وجه الخصوص. وقد حظيت هذه العتبات النصيَّة بعنايةٍ كبيرةٍ من لدن النقادِ والباحثين في جُلِّ دراساتهم ومؤلفاتهم النقديَّة الحديثة؛ ذلك أنَّ العتبات النصيَّة تُمثِّلُ أُسْكُفّاتٍ يلجُ القارئُ من خلالها عوالمَ النصِّ الإبداعيِّ بُغية إضاءة معالمه، وتفكيك شيفراته، والكشف عن دلالاته. ويُعدُّ جيرار جينيت من أبرز النقاد الذين اعتنوا بهذه العتبات أو المتعاليات النصيَّة، وذلك حين تحدَّث عن المناص مُقسِّمًا إياه إلى نصٍّ محيطٍ ونصٍّ فوقيّ؛ وهذا الأخير يُعنى بالخطابات المتموضعة خارج الكتاب، كالاستجوابات والتعليقات والمؤتمرات والندوات وما نسج على منوالها، أمَّا النص المحيط فيندرج فيه كل ما يؤطِّر النَّصَّ من صفحة الغلاف، واسم الكاتب والعنوانات الرئيسة والفرعية، والإهداءات والاستهلالات[٢٠]. وهذه النصوص المحيطة هي التي ستُعوِّل

(١٧) حسين علام، *العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد*. (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٠م)، ٣٣. وانظر: عبد الفتاح كيليطو، *الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي*، ط٣ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦م)، ٤٣.

(١٨) أرسطوطاليس، *فن الشعر*، ت. عبد الرحمن بدوي، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م)، ٦٩. وانظر: حليفي، *شعرية الرواية الفانتاستيكية*:٢٧. وانظر: تودوروف، *مدخل إلى الأدب العجائبي*: ١٢٢.

(١٩) هيرمان وآخرون، *نظرية السرد*: ٢٥٤-٢٥٥.

(٢٠) عبد الحق بلعابد، *عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص*، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م)، ٤٤-٤٩.

عليها الدراسة مشيحةً بوجهها عن صفحة الغلاف التي يتضاءل فيها الوعي بالدلالة لتواري مقاصد الكُتَّاب وراء تدخُّلات الناشرين.

▪عتبة العنوان

يُعدُّ العنوان الأُسْكُفَّة الأولى التي تصادف القارئ على صفحة الغلاف قبل الشروع الفعلي في قراءة النَّص؛ فهو "العتبة الأولى التي تشهد المفاوضات بين القارئ والنص"[٢١]، وهذا التموضع المركزي للعنوان نأى به عن أن يكون "نصًّا ثانويًّا أو ملحقًا بالنص"[٢٢]، فهو ليس كائنًا غريبًا أو خطابًا منبتًّا عن جسد النص، بل هو "النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"[٢٣]. وقد حظي العنوان باهتمام لافتٍ ولا سيما في الدراسات اللسانية والسيميائية؛ فهو بحسب (ليو هوك) علامةٌ لسانية تتموضع في رأس النص للدلالة عليه وتعيينه، والإشارة إلى محتواه وجذب جمهوره المستهدف، أمَّا أمبرتو إيكو فيعرّفه من منظور التلقي والتأويل؛ إذ يرى أنَّ العنوان يُمثِّل مفتاحًا تأويليًّا ينهض على كفاءة المتلقي[٢٤].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ العنوان ينهض بعددٍ من الوظائف لخّصها جينيت في أربع: وظيفة تعيينية تحدد اسم الكتاب وتعرّف به القراء، ووظيفة إغرائية تسهم في الجذب والتشويق، ووظيفة وصفية تقول شيئًا عن النص، ووظيفة إيحائية تتعالق مع الوظيفة الوصفية إلا أنها تخلو من القصدية[٢٥]، وهذا يعني أنَّ الكاتب حين يختار العنوان إنما يكون اختياره وفقًا "لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية"[٢٦]. على أنَّ اختيار العنوان وإنْ لم يأتِ على نحوٍ اعتباطيٍّ فإنَّ ذلك لا يعني انكشافه وتماهيه الكُليّ وتساوقه مع هواجس النصّ؛ فقد ينطوي على مفارقة "تكون خادعة ومضللة"[٢٧]. ومهما يكن فإنَّ التحديق في مدوَّنة الدراسة المُتمثِّلة في الروايات الثلاث، يمكِّننا من الإجابة عن سؤالين مهمَّين: هل عكست هذه العنوانات ظاهرة السرد المستحيل الثاوية في المباني الحكائية أم جاءت محوَّرةً مقلوبة الدلالة؟ وهل ثمة تواشجٌ علائقيٌّ في الصيغ الثيماتية بين العنوانات الثلاثة؟

إنَّ النَّظرة الأولى في عنوان رواية الألمعي (*جبل حالية*) يسِمُ القارئَ بميسم الحيرة والارتباك؛ إذ ينبجس من ذهنه تساؤلٌ مُسوَّغٌ مُؤدَّاه: ما علاقة هذا العنوان بمحكِّيِّ الموتى وفكرة السرد المستحيل؟ ألا يُجسِّد هذا العنوان فضاءً مكانيًّا (جبل) مضافًا إلى مفردة مؤنثة خفيَّة الدلالة ابتداءً (حالية)؟ بيد أنَّ القارئَ حين يشيح بمخيِّلته عن القراءة الحرفيَّة، ويلج المبنى الحكائي تتبدَّى له وشائجُ القرابة البنائية والتفسيرية بين هذا العنوان ومحكيّ الموت وثيمة السرد المستحيل؛ فالرواية تنبئ عن امرأتين تحمل كل منهما اسم (حالية). فحالية الأولى هي المقصودة وهي التي يشي بها العنوان الرئيس، وهي وإنْ لم يكن لها حضور فعليٌّ في حاضر السرد – كونها ميتة – إلا أنَّ

(٢١) خالد حسين، *في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية* (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠٠٧م)، ٨٧.

(٢٢) عبد المالك أشهبون، *العنوان في الرواية العربية*. (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ١٥.

(٢٣) شعيب حليفي، *هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل*. (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ١٤.

(٢٤) بلعابد، *عتبات جيرار جينيت*: ٦٧. وانظر: أمبرتو إيكو، *آليات الكتابة السردية*، ت. سعيد بنكراد، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ٢٠.

(٢٥) بلعابد، *عتبات جيرار جينيت*: ٨٦-٨٨.

(٢٦) بسام قطوس، *سيمياء العنوان*، (عمّان: وزارة الثقافة، ٢٠٠١م)، ٣١.

(٢٧) عبد الله الغذّامي، *الخطيئة والتكفير*، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م)، ٢٦١.

مدار المحكيّ كان عليها باسترجاع قصتها (فلاش باك) استرجاعًا خارجيًّا وبصورةٍ متواترة، وهي في الآن نفسه عمة حالية الثانية (جدَّة) عمر السورجي الذي يمثّل الشخصية المحورية في الرواية ساردًا أحداثها وهو ميت في قبره.

يسأل عمر السورجي جدته لأبيه (حالية): لماذا سموا الجبل باسمها؟ فتجيبه: "لستُ أنا يا ولدي، إنها عمتي حالية، كانت تحتطب فتعثرت وسقطت في الجانب الشمالي الوعر من الجبل، وماتت، فسمّوا الجبل باسمها... لم تتوقع حالية أن سيتناهى إلى أذن عمر فيما بعد، أن عمتها ألقت بنفسها عندما خذلها الحبيب الذي منحته نفسها بلا ثمن. فرحل مخلفاً امرأةً لها بطن يتضخّم، فوارته عن عيون أهل السورجة وكلماتهم. نسبوا الجبل إليها؛ تخليداً لاسمها على طريقة العرب في تأجيل التكريم إلى ما بعد الموت، أو تخليداً لعارها"[٢٨]. فالجبل هو مكان الموت، وحالية هي المرأة التي انتحرت انتقامًا من نفسها حين خُدعت ودُنِّس شرفها وأصبحت حُبلى، وهي تذكّرنا - خارجًا عن النَّصِّ - بشخصيَّةٍ مركزيَّةٍ في رواية (*الفردوس اليباب*) لليلى الجهني، وهي شخصية (صبا) التي انتحرت أيضًا حين خدعها (عامر)؛ إذ وطئها من غير نكاح فحملت منه فرفض أن يتزوجها.

إنَّ المُضِيَّ في فضاءات الرواية، واستيعاب وحداتها السردية يكشف لنا عن مدى التماهي بين هذا العنوان وهواجس المبنى الحكائي المكتنز برائحة الموت والسارد المقبور (عمر السورجي). ومن جانب آخر، فإنَّ العنوان (جبل حالية) لم يتموضع في صفحة الغلاف فحسب، وإنما تسرَّب في أثناء الرواية بصورةٍ إيقاعيَّةٍ بنائيَّةٍ؛ بوصفه الهمَّ المُلِحّ، و"الجوهر المتكرر"[٢٩]؛ إذ تواتر على صفحات الرواية (٤٦) مرَّةً، فضلًا عن أنَّ هذا العنوان المكانيَّ (جبل حالية) قد شكَّلَ فضاءً ديستوبيًّا؛ إذ استحالَ مقبرةً كُبرى إليها تنتهي مصائر كثيرٍ من شخصياتِ الرواية، يقول عمر السورجي (السارد المستحيل) وهو في قبره: "ألا يشبع جبل حالية من ابتلاعنا، واحداً إثر واحدٍ؟ ... في كل مرة يرى عمر أحد السورجيين يُنقل على أكتاف الرجال إلى جبل حالية"[٣٠].

أمَّا في رواية الرحيلي (*حين تحكي الروح*) فيرتسم في أذهاننا منذ الوهلة الأولى الوشيجة القوية بين هذا العنوان وهواجس المبنى الحكائي؛ إذ إنَّ إعلان العنوان بأنَّ الروحَ تُشكِّل ذاتًا ساردةً يتواءم وظاهرة السرد المستحيل وحكْي اللامرئيّ؛ فالجامع الأوّليُّ بينهما هو النزوع إلى الاستحالة وغير الطبيعيّ وغير السائد والمألوف. وبما أنَّ العنوان من النصوص المحيطة فإنه يُشكِّل ميثاقًا قرائيًّا أوّليًّا يعين "القارئ على موضعة نفسه في منظور ملائم"[٣١]؛ ومن هنا فيُفترَض ويُتوقَّع أنْ يضعنا عنوان هذه الرواية إزاء مبنًى حكائيٍّ تنتظم متوالياته السردية حول روحٍ حاكيةٍ، روحٍ تتولى زمام سرد الأحداث، اللهم إلّا إذا خُرق هذا الميثاق القرائي، وانكسر أفق الانتظار؛ فإننا حينها نقع تحت سطوة المفارقة والتحوير وانقلاب الدِّلالة والتأويل.

وعند ولوج الرواية يتبدّى لنا بشكلٍ جليٍّ أنَّ عنوانها الرئيس لم يفصم عُرا الميثاق القرائي، ولم يقوِّض أفق انتظارنا؛ إذ أحالنا إلى مبنى حكائيٍّ تنهض سرديته الكُبرى على موضوعة الرُّوح وعالم الأموات، ومنظور السرد المستحيل،

(٢٨) إبراهيم الألمعي، *جبل حالية*. (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٩م)، ٢٣.

(٢٩) الجوهر المتكرر: هو الموضوع الكبير الذي يتعدد الإيقاع عليه في الرواية. انظر: محمد عزام، *المنهج الموضوعي في النقد الأدبي* (دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩م)، ١٢٨-١٢٩.

(٣٠) إبراهيم الألمعي، *جبل حالية*: ٧٨-١٣٤.

(٣١) فانسون جوف، *شعريَّة الرواية*، ت. لحسن أحمامة. (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٢م)، ٢١.

فضلًا عن توسُّل الكاتب ببعض العنوانات الداخلية الفرعية التي تحيل بشكلٍ صريحٍ على ثيمة الرُّوح وعوالمها، من مثل: اسأل روحك - منازل الأرواح - توأم الروح - أرواح بلا أجنحة. أو التعويل على عنواناتٍ فرعيةٍ أخرى تنتمي في حقلها الدِّلالي إلى عوالم الأموات والأرواح، والعوالم اللامرئيَّة، ومن تلك العنوانات: الوصية - كفى بالموت واعظًا - ملك كريم - أطلال لم تمُت - أجساد ضيقة.

إنَّ رواية الرحيلي - على امتداد مساحتها النصيَّة - تضعنا أمام شخصية (فارس حازم الطاير)، تلك الشخصية التي تتمظهر في حالة المرض والاحتضار ولفظ الأنفاس الأخيرة؛ فتُوصي وتُوكِل مهمة السرد إلى (رُوحِها)، وتُعلن عن ذلك صراحةً عبر تساؤلٍ مسكونٍ بالتجريب والقلق وضيق الوقت لاقتراب الوفاة، تقول الشخصية الجسدية (فارس): "لِمَ لا أجرِّب شيئًا جديدًا بما أن الوقت ضيّق جدًّا، وأُعير قلمي للروح؟"[٣٢]. فكأننا إذًا إزاء وكالةٍ سرديةٍ أو تفويضٍ سرديٍّ من الشخصية (الجسد) إلى الشخصية (الروح)؛ لينسج الكاتب خطابه الروائي على نسق العوالم المستحيلة واللامرئية كما سنفصِّل لاحقًا عند الحديث عن الاستهلال والمبنى الحكائي. ومن هنا يتبدَّى لنا جليًّا أنَّ عنوان الرواية (*حين تحكي الروح*) لم يُشكِّل قطيعةً سرديَّةً مع مبناه الحكائي بقدر ما أضاء بنياته وهواجسه المُتَّكئة على جدليَّة الموت والحياة.

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل ضمَّن الكاتبُ في تصدير روايته جزءًا من حديثٍ نبويٍّ شريف: "والذي نفسي بيده ما أنتم بأسمعَ لما أقول منهم، لكن لا يستطيعون أن يجيبوا". وهو حديث يحيل، كما هو معروف، على قصة النبي صلى الله عليه وسلم مع الملأ من مشركي قريش حين قُتلوا في غزوة بدر ورُموا في القليب؛ إذ جاء في الحديث الذي رواه ابن عمر رضي الله عنه، قال: اطَّلع النبي صلى الله عليه وسلم على أهل القليب، فقال: وجدتم ما وعد ربكم حقًّا؟ فقيل له: تدعو أمواتًا؟ فقال: ما أنتم بأسمع منهم، ولكن لا يجيبون"[٣٣]. وبما أنَّ التصدير يُسهم في "إثراء السياق وإضاءته والتفاعل معه"[٣٤]، فإنَّ عتبة التصدير التي نحن إزاءها قد شكَّلت ضربًا من ضروب التناصّ الديني، وهي في الآن نفسه لم تأتِ منبتَّةً عن عتبة العنوان. ثم إنَّ هاتين العتبتين متضافرتان (العنوان – التصدير)، لم تأتيا أيضًا بمعزلٍ عن بؤرة المبنى الحكائي وثيمته المحورية؛ إذ نهضتا متآزرتَين بالتوقيع على إشكاليَّة الروح التي أضاءها النَّصّ. والروح وإنْ كانت تسمع ويصلها السلام والدعاء كما جاء في بعض الآثار[٣٥]، إلا أنها لا تجيب الأحياء ولا تمعن في سرد حكاياتهم؛ وتأسيسًا على ذلك فقد انضوت رواية (*حين تحكي الروح*) في لواء المتخيّل فوق الطبيعي الذي تتحقَّق معه موضوعة السرد المستحيل.

وفي رواية فاطمة عبد الحميد (*الأفق الأعلى*) نجدُ أننا إزاء عنوانٍ ذي صبغةٍ تناصيَّة؛ فهو عنوانٌ مأخوذٌ من الآية القرآنية السابعة من سورة النجم ﴿**وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَى**﴾؛ مما يؤكِّد أنَّ من العنوانات الروائية ما يُعدُّ "فضاءً نصياً يتحقق فيه نص غائب في نص حاضر"[٣٦]. وبما أنَّ التناص يُعدُّ "مفتاحًا لقراءة النص الأدبي وتفكيكه ومحاولة إعادة تركيبه"[٣٧]؛ فإنَّ هذا

(٣٢) ماهر الرحيلي، *حين تحكي الروح*، (الدمام: دار أثر للنشر والتوزيع، ١٤٤٣هـ)، ٨.

(٣٣) صحيح البخاري: ١٣٧٠.

(٣٤) حصة المفرّح، *عتبات النص الروائي في الجزيرة العربية*، ط٢ (الرياض: كرسي غازي القصيبي للدراسات التنموية والثقافية، ٢٠٢٢م)، ١٣٨.

(٣٥) ابن قيّم الجوزية، *الروح*، تح. محمد إسكندر يلدا. (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م)، ١٠-٢٠.

(٣٦) أشهبون، *العنوان في الرواية العربية*: ٨٦.

(٣٧) معجب العدواني، *الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية*، (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠٠٩م)، ٣٩.

العنوان (الأفق الأعلى) الذي يُمثِّل تناصًّا بنائيًّا قرآنيًّا – لا ينفكّ يستفزُّ مخيِّلتنا بتساؤلٍ مُلِحٍّ مفاده: هل ثمة علاقة بين هذا العنوان وبين مضمون النَّصِّ، ولا سيما موضوعة الموت وثيمة السرد المستحيل؟ وانطلاقًا من أنَّ العنوان يتمظهر بوصفه علامةً، وهذه العلامة كما يرى أمبرتو إيكو هي "توجيه للتأويل وآلية تقود انطلاقاً من حافز أوليّ إلى جميع الاستنتاجات التأويلية الأبعد شأواً"(٣٨) – فإنَّ التصوُّرَ الأوَّلي الذي يُرسِّخه العنوان في أذهاننا أنَّنا سنقف في مواجهة نصٍّ ذي صبغةٍ دينيَّةٍ تاريخيَّة، ولا سيما أنَّ هذا العنوان ذا التركيب الوصفيَّ القرآنيَّ (الأفق الأعلى) يحيل على العالَمَ الآخر العلْويّ، عالم الملائكة وجبريل، كما يحيل على بعثة نبيِّنا محمدٍ صلى الله عليه وسلم، وحادثة الإسراء والمعراج.

بيد أنَّنا حين نستنطق بنية الرواية ونتفحّص معمارها السرديّ ندرك أنَّ هاجسها ليس التوقيع على هذه العوالم الجبرائيليَّة، ولا تقصِّي البعثة المحمَّديَّة لسرد التاريخ، وإنما توسَّلتْ بالعنوان القرآني (الأفق الأعلى) تحديدًا؛ لأنه كما نؤوِّله يمثِّل ترسيمةً وماثولًا يحيل بغنائه الدلاليّ على حقل السرد المستحيل وبنياته؛ فالرواية ينهض بمنظورها ساردٌ عليم هو (مَلَك الموت) الذي يحكي لنا قصة الشخصية المحورية (سليمان علي الريّس) وأهل بيته وعلاقاته الاجتماعية والعاطفية، فقد كان سليمان منسِّقًا فنيًّا ومسؤولًا عن اكتشاف مواهب الأطفال في برنامجٍ تلفزيونيّ، كما تخبر الرواية أنَّ سليمان كان واقعًا تحت سطوة أُمِّه حمدة التي زوّجته، وهو لم يتجاوز سن الثالثة عشرة، من ابنة خالها نبيلة التي كانت تكبره بأحد عشر عامًا، ثم إنَّ سليمان أحبَّ جارته (سمر) بعد أن توفيت زوجته، إلى أنْ قبض السارد العليم (مَلك الموت) روحه وهو في مباراة الاعتزال بعد أن سجَّلَ هدفًا، وقد كان عند احتضاره يتخيَّل حبيبته (سمر) وهو يمسك بها ويضمها إلى صدره "ولما تجمدت نظرته، وتراخت يداه، وتحررت سمر من حضنه ... نظر إليّ وهو يبتسم ... وقت الوفاة: (٢٠:١٦)"(٣٩).

ومهما يكن فإنَّ عنوان هذه الرواية وإنْ لم يُحِل بصورةٍ مباشرةٍ على قصة جبريل ونبينا محمدٍ عليهما السلام التي تفسِّرها الآية الآنفة الذكر فإنَّ ذلك لا يعني أنه جاء منبتًّا عن روحها وآفاقها؛ فالسارد العليم (مَلَك الموت) وجبريل (المعنيّ بالآية) كلاهما من جنس الملائكة الأشِدَّاء المُهيمنين، ومن هنا تمظهر العنوان متناغمًا مع ظاهرة السرد المستحيل أيضًا؛ إذ نهض منذ الوهلة الأولى بدلالةٍ تناصيَّةٍ كبرى هي الفضاء الملائكي الذي لا يفتأ ينبجسُ منه حقولٌ دلاليةٌ صغرى تحيل على عوالمَ فوقيَّة / غير طبيعية / لا مرئيَّة / طوباويَّة / مهيمنة. فضلًا عن أنَّ العنوان (الأفق الأعلى) بعُلوِّه وامتداده ينسجم والرؤية السردية التي تمثَّلت في السارد العليم (مَلَك الموت) الذي ينظر من عَلٍ ويهيمن على مجريات العملية السردية. ويبقى أن أشير إلى أنَّ الكاتبة، كما يبدو لي، لم تتوسَّل بتقانة السرد المستحيل، وتُعوِّل على السارد العليم (مَلك الموت) الذي لا ينفك يقبض أرواح الشخصيات حتى المحوريَّة منها، إلا لغايةٍ مفادها: أنَّ الموت هو الخلاص الوحيد من واقعٍ جائرٍ هشٍّ لا تزال ترزح تحت وطأته شخصياتٌ مُهمَّشةٌ مُقزَّمةٌ، شخصياتٌ إشكاليةٌ ولامنتمية، وكأنَّ هيمنة السارد العليم (مَلَك الموت) على شخصيَّات هذه الرواية (الكائنات الورقية) تُشكِّل معادلًا موضوعيًّا لهيمنة الأقوياء على الضعفاء في الواقع الخارجي والراهن المعاصر.

▪عتبة الاستهلال:

يُعدُّ الاستهلال السردي من العتبات النصيَّة الأكثر أهميَّةً في فهم النص وإدراك بنياته واختزال وحداته؛ إذ إنه يُجسِّد

(٣٨) أمبرتو إيكو، *السيميائية وفلسفة اللغة*، ت. أحمد الصمعي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥م)، ٦٩.

(٣٩) فاطمة عبد الحميد، *الأفق الأعلى*، ط٥ (تونس: منشورات ميسكلياني، ٢٠٢٣م)، ٢٠٣.

الشروع الفعلي في القراءة بوصفه تمهيدًا للهواجس والرؤى العامة التي تنهض بها سائر مفردات النص في كثيرٍ من الأحايين، ومن هنا فإنه "يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها"[٤٠]. على أنَّ الاستهلال السردي ليس سهلَ القياد، سواء على مستوى البناء أم التأطير. إنَّهُ من أصعب العتبات النصية وأعقدها؛ باستغراقه وقتًا وجهدًا في التفكير والتنفيذ، وتجسيده لحظة الاعتباط القصوى التي يخرج فيها النص من حيّز الإمكان إلى حيّز الإنجاز وفق نواميس ليست دائمًا قابلةً للفهم والإدراك[٤١].

وقد تباينت آراء النقاد والباحثين حول حدود الاستهلال انفتاحًا وانغلاقًا. فقد يجسِّد الجملة الأولى من النص، وقد يمتدّ ليشمل الفقرة الأولى أو الصفحة كاملةً، وربما امتدَّ في بعض الأعمال الروائية على نحوٍ بانوراميٍّ ليشمل الفصل الأول كاملًا[٤٢]. أمَّا دي لنجو فقد عرَّف الاستهلال بأنه خطابٌ نصيٌّ يبدأ من العتبة المفضية إلى المتخيّل وينتهي عند أول انكسار مُهمٍّ في مستوى النص؛ وتأسيسًا على ذلك فإنه قد توسَّل ببعض التحولات السردية والأيقونات السيميائية لتحديد نهاية الاستهلال، ومنها: التحوُّل من الخطاب إلى السرد أو العكس – تغيُّر مستوى الصوت السردي – التغيُّر في الحوار، وفي الزمكان السردي – وجود بعض العلامات الدالة على نهاية الاستهلال، مثل: نهاية الفصل أو الفقرة، ووجود فضاءات بيضاء، بالإضافة إلى تضمين بعض الكلمات والجمل، مثل: إذًا، وبعد هذه المقدمة، وبعد هذا الاستهلال، وغير ذلك[٤٣].

ويتراءى لنا أنَّهُ من المفيد، ولا سيما أنَّ دراستنا هذه تتوكَّأ على المقولات السيميائية والموضوعاتية، أن نشير إلى نمطٍ من أنماط الاستهلال السردي التي رصدها ياسين النصيّر، وهو الاستهلال محوريّ البنية (المطوَّل) الذي يعني تواتر فكرة أو محورٍ واحدٍ داخل الصفحات الأولى من النص، فتمتدّ هذه الفكرة لتغذي المبنى الحكائي وتؤثثه بتصوراتٍ كليةٍ لاحقة[٤٤]. كما ينبغي التأكيد على أنَّ النهاية / الخاتمة لا تقلُّ أهميةً عن الاستهلال / البداية وإنْ أغفلها جينيت في عتباته النصية؛ فثمة علاقة تفاعلية ديناميكية بين البداية والنهاية يمكن من خلالها فهم النص ومضاعفة تأويله، ومن هنا رأى كلود دوشيه أنَّ البداية "لا تأخذ معناها إلا في ضوء علاقتها بخاتمة النص"[٤٥].

ولعلَّنا حين نحدِّق في استهلالات الروايات السعودية المدروسة نستطيع مساءلتها عمَّا إذا كانت تُشكِّل جسورًا سرديَّةً آمنةً يمكن أنْ يُعبر من خلالها إلى فهم مرامي المباني الحكائية والإمساك بثيماتها المحورية، ولا سيما ثيمة الموت والسرد المستحيل، أم إنَّ هذه الاستهلالات جاءت مُلوَّنةً بالضبابيَّةِ ومُستشرِفةً أفق انتظارٍ مكسور؟ وانطلاقًا من هذه التساؤلات سأقتطع جزءًا من استهلال كل روايةٍ من هذه الروايات؛ بغية استنطاق تلك المقطوعات الاستهلالية على نحوٍ ينأى عن الإطالة، ويُفصح في الآن نفسه عمَّا نتغيَّا

(٤٠) صدوق نور الدين، *البداية في النص الروائي*. (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م)، ١٨.

(٤١) صبري حافظ، "البدايات ووظيفتها في النص القصصي"، *مجلة الكرمل*، ع٢١-٢٢، (١٩٨٦م)، ١٤١. وانظر: جليلة الطريطر، "في شعرية الفاتحة النصية"، *مجلة علامات في النقد*، مج٧-ج٢٩، جدة، النادي الثقافي الأدبي، (سبتمبر ١٩٩٨م)، ١٤٨.

(٤٢) أحمد العدواني، *بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكل الدلالة*، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠١١م)، ٣٩.

(٤٣) أندري دي لنجو، "في إنشائية الفواتح النصية"، ت. سعاد بن إدريس نبيّغ، *مجلة نوافذ*، ع١٠ (شعبان ١٤٢٠هـ)، ٣٢-٣٦.

(٤٤) ياسين النصيّر، *الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي* (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣م)، ١٣٥.

(٤٥) حميد لحمداني، "عتبات النص الأدبي"، جدة، النادي الثقافي الأدبي، *مجلة علامات في النقد*، مج١٢، ج٤٦ (ديسمبر ٢٠٠٢م)، ٢٧.

إيضاحه وتأويله. يقول السارد العليم في مستهلِّ رواية (*جبل حالية*): "تمر به لحظات سكون لم يتذوقها من قبل، برودة التراب تلامس خده، يفتح عينيه، يحدِّق في الفضاء الذي يفصل وجهه عن الجدار الترابي أمامه، يستطيع عمر السورجي تحديد الاتجاهات بسهولة، لا تساعده رقبته على الالتفات، يدير عينيه فلا يرى إلا السواد... "[٤٦].

فمن يُنعم النظر في هذا الاستهلال يجد أنه قد تمثَّل في القسم الأول، تحت الرقم (١)، شاغلًا أربعَ صفحاتٍ من فضاء المساحة النصيَّة، ويمكن أن نعدَّه استهلالًا (مِحْوَرِيّ البنية)؛ إذ تمظهر بوصفه تمهيدًا واختزالًا للمبنى الحكائي، وذلك من خلال توقيعه على بعض الشخصيات والمواقف والثيمات التي تواترتْ لتحقن مفاصل الرواية بجرعاتٍ إدراكيَّة لاحقة، مُعزِّزةً في الآن نفسه موضوعة الموت وثيمة السرد المستحيل. فالرواية إذًا تُستهلُّ بعبارة: تمر به لحظات سكون لم يتذوقها من قبل. وهي عبارة تكشف ابتداءً عن أمرين مُهِمَّين، أولهما: أننا إزاء رؤيةٍ موضوعيَّةٍ بحسب (توماشفسكي) أو حكايةٍ صِفْريَّةٍ غيرِ مُبأَّرة بحسب (جينيت)، وهي رؤيةٌ مُتوسَّلٌ إليها بساردٍ عليمٍ يُمثِّل صوت السُّلْطة بحسب (سبنسر)، وقد توكَّأ هذا السارد العليم على ضمير الغائب. وهذه الرؤية السردية السلطوية التي فرضت سيادتها على الاستهلال تتناغم وأجواء الضَّعْف والتسليم والانقياد التي ألقت بظلالها على الشخصية المحورية الثاوية في قبرها، على أنَّ هيمنة هذه الرؤية السلطوية لم تطمس صوت الشخصية المحورية وبقية الشخصيات الأخرى، بل أطلّت الحواريَّة البوليفونية برأسها من خلال إفساح المجال لتلك الشخصيات بأنْ تحكي وتحاور، وإنْ كان ذلك بوساطة السارد العليم. وثانيهما: أنَّ هذه العبارة قد افتُتحت بجملةٍ فعليَّةٍ؛ ما يشي بأنَّ الشخصية المحكيّ عنها من لدن السارد العليم تعيش حالةً من اللاثبات واللاستقرار وإنْ تزيّت بزيّ السكون الذي هو في الحقيقة سكون المقابر والأموات.

وعند المضيِّ في دروب القراءة يمدُّنا الاستهلال بعددٍ من الوقائع والرغبات والحوافز التي تضيء المبنى الحكائي وشخصيته المحورية وأجوائه الزمكانية، فيُقدِّم لنا الاستهلالُ بطاقةً سرديَّةً للشخصية الرئيسة (عمر السورجي) الذي ماتت أمه وهي تلده. ولعله من المفيد لنا وللقارئ أن نعيد ترتيب بطاقة عمر السورجي الحكائية المتناثرة بياناتها في فضاء الاستهلال، على هذا النحو: "وُلد عمر السورجي أيام العدوان الثلاثي على مصر. ذهبت أيامه بين قيود الوظيفة، ورعاية الأطفال، والحزن على الأمس والخوف من الغد. نوبات الربو تعتاده منذ الصغر. خمسون سنة كافية لتجربة الحياة والاغتذاء من خيرها وشرها"[٤٧].

فنحن إذًا إزاءَ قلادةٍ استهلاليةٍ قد أحاطت بعنق المبنى الحكائي مضيئةً ثيمته الكبرى، وهي ثيمة السرد المستحيل التي تبلورت من خلال سرد الموتى؛ إذ يحكي لنا السارد العليم عن شخصية (عمر السورجي) وهي ثاويةٌ في قبرها وفي عالمها البرزخي في إيماءةٍ منه إلى أنها ستتولى مقاليد السرد في المبنى الحكائي كما سيأتي؛ فهي شخصيةٌ وإنْ كانت خارج الحياة فإنها تعيشها، كما أنها وإنْ كانت خارج حياة السرد الحاضر فإنها حاكيةٌ أحداثه وفاعلةٌ فيه. لقد أفصح الاستهلال عن شخصيةٍ رازحةٍ تحت سطوة الموت الذي لم يحكم قبضته عليها فحسب، وإنما أجلب بخيله ورجله على كثير من شخصيات الرواية كما ستخبرنا الشخصية المقبورة ذاتها في المبنى الحكائي؛ فمفردة الموت التي تسرّبت في الاستهلال (٦) مرّات سنراها تنمو وتزداد شيئًا فشيئًا لتشكِّلَ بؤرةً محوريَّةً ونسقًا مُلِحًّا يفرض إيقاعه على مجمل صفحات الرواية بواقع (٢٢٦) مرَّة، فكأنّ هذا الاستهلالَ سراجٌ يضيء فضاء المبنى

(٤٦) الألمعي، *جبل حالية*: ٥.

(٤٧) الألمعي، *جبل حالية*: ٥٨.

الحكائي المسكون بثيمة السرد المستحيل، والمشحون بلغة القبور والموتى والجنائز. فضلًا عن أنَّ توقيع الاستهلال على الرقم (٥٠) الذي يُمثِّل عُمُر الشخصية المحورية (عمر السورجي) نراه يتماهى مع عدد فصول الرواية البالغ (٥٠) فصلًا؛ ما يشي بالإمعانِ في إضاءة حياة الشخصية المحورية، وتأكيدِ الوشيجة العلائقية بين الاستهلال والمبنى الحكائي.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا الاستهلال الذي رسم معالم السردية الكبرى القارَّة في المبنى الحكائي والمتمثِّلة في موضوعة الموت وثيمة السرد المستحيل، لم يشح بوجهه عن بعض الموضوعات التي سيُلِحُّ عليها النص لاحقًا، فمنها موضوعات ذات طابعٍ سياسيٍّ كالإشارة إلى النزعة الناصرية وتأميم قناة السويس، ومنها موضوعات ذات طابعٍ اجتماعيٍّ كالإلماحة إلى ثنائية الذكورة والأنوثة؛ إذ يقول والد عمر السورجي حين ماتت زوجته وهي تلد ابنه عمر: "وأيّ حزنٍ أعمق من حزني على المرأة التي كانت عونًا لي على متاعب الحياة"[٤٨]. ففي هذا المقتبس نجد التأكيد على الوفاء للمرأة والاعتراف بفضلها ومكانتها التي طالما رزحت تحت وطأة الذكورية (البطريركية) في كثيرٍ من المجتمعات. ثم إنَّ الانتصار للمرأة في صفحة الاستهلال، وتقديمها بصورةٍ مشرقة لم يأتِ منبتًّا عن هواجس الرواية؛ إذ سيُلِحُّ المبنى الحكائيُّ لاحقًا على تلك الصورة الأنثوية المشرقة مقارنةً بصورة الرجل المعتمة.

كما لا يفوتنا أن نجسّ العلاقة بين عتبتَي الاستهلال والنهاية في هذه الرواية؛ إذ من المتواضع عليه أنهما تحتلَّان في النصوص "مواقع استراتيجية حيث يتمركز المعنى وحيث يبتدئ ويتمّ الأثر المُتوقَّع"[٤٩]. فالعلاقة بينهما إذًا علاقة تواصلية ديناميكية؛ فالاستهلال لا تُفهم مقاصده إلا في ضوء علاقته بالنهاية كما يرى كلود دوشيه. فإذا كان استهلال الرواية متمحورًا حول ثيمات الموت والمأساة والسرد المستحيل من خلال توقيعه على شخصية عمر السورجي الذي يسرد سيرة حياته وهو ميتٌ في قبره، فإنَّ نهاية الرواية لم تأتِ بمعزلٍ عن ذلك الاستهلال بل ألحَّت على الصورة الجنائزية والإطار التراجيدي الذي أحاط بعمر السورجي؛ ففي خاتمة الرواية يتحدث سعيد مع أخيه جمال عن ابن عمهما عمر السورجي، قائلًا: "وتعرف كيف كانت حياة عمر الذي تطرّف في هواجس الموت، والخوف من المستقبل، فلم يعش حياته، ولم ينج من الموت الذي عاش يهجس به"[٥٠]. ومن جانبٍ آخر فإنَّ اختتام الرواية بفعلين متتالين (عاش يهجس به) يتواءم مع حالة التذبذب واللاستقرار التي عاشها عمر السورجي في حياته وبعد مماته أيضًا حين أفصح عن حالته تلك وهو في قبره مُتسربِلًا بقميص السرد المستحيل.

وفي رواية (*حين تحكي الروح*) نجد أنَّ الاستهلال السرديّ قد تجسّد في الفصل الأول كاملًا، وهو فصلٌ عنونه الكاتب بـ (الوصية)، وقد شغل هذا الاستهلال ثلاث صفحات من المساحة النصيَّة للرواية، مُفصِحًا عن بنياتها وهواجسها المركزيَّة التي حطَّت رحالها في فضاء السرد المستحيل كما سنرى. والاستهلال السردي – بحسب فانسون جوف – يشكِّل عقدًا قرائيًّا، وأفقَ انتظارٍ يتأسس على خلفيته التواصل مع القارئ من خلال التحديق في ثلاث وظائف: وظيفة الإخبار: تكشف عن الشخصيات والزمكان،

(٤٨) المصدر السابق: ٧.

(٤٩) عبد الفتاح كيليطو، *المقامات: السرد والأنساق الثقافية*، ت. عبد الكبير الشرقاوي، ط٢ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠١م)، ١٩٦.

(٥٠) الألمعي، *جبل حالية*: ١٩٦.

ووظيفة الاستمالة والاهتمام: تستدرج القارئ وتثير فضوله وتدخله في شرك المحكي. ووظيفة العقد القرائي: وتُعنى بالكشف عن هوية النص المقروء[٥١]. وحين ننظر في الاستهلال الذي بين أيدينا يمكن أن نظفر بتلك الوظائف؛ فعلى مستوى الوظيفة الإخبارية يكشف لنا الاستهلال عن الشخصية الجسد، وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة (فارس الطاير أبو عمار)، كما يكشف الاستهلال أيضًا عن الفضاء المكاني المتمثِّل في (الصالون الكبير في البيت) وهو الصالون الذي فيه يُطبَّب فارس وفيه يحتضر، وهو المكان نفسه الذي فارق فيه والده الحياة.

أمَّا الزمن الخارجي الفيزيائي (الكرنولوجي) فقد كان مُتواريًا ومُغلَّفًا بالضبابية؛ إذ لم تُحدَّد هُويَّته صراحةً، ولكن يمكن القبض عليه من خلال بعض القرائن السردية والأيقونات اللغوية الدالَّة التي تشير إلى أنَّ زمن السرد / زمن المغامرة، كان في هذا العصر- الراهن، عصر- العلم والتكنولوجيا؛ إذ أشار الكاتب إلى بعض الأجهزة المتقدمة في الطب والاتصال، مثل: الأجهزة الطبية التي تراقب العلامات الحيوية، والهاتف الجوَّال المحتوي على برامج متقدِّمة يمكن من خلالها تحويل الصوت إلى نصٍ مكتوب، فضلًا عن إشارة الكاتب - في غير موضع - إلى مواقع التواصل الاجتماعي، بيد أننا لا نعدم وجود بعض القرائن التي تشي- بانحياز الاستهلال إلى الزمن النفسي الذاتي السيكولوجي، وهو ليس زمنًا خارجيًّا يُقاس بمعايير ثابتة كالساعة والشهر واليوم والسنة، وإنما هو زمنٌ داخليٌّ ذاتيٌّ يقاس بقيمٍ متغيِّرة كالانفعالات والأحاسيس والتجارب[٥٢]. ومن ذلك تصريح الشخصية الساردة (فارس / الجسد) بأنَّ وتيرة الزمن قد تباطأتْ حدّ الضيق والتجمُّد، يقول: "لِمَ لا أجرِّب شيئًا جديدًا بما أن الوقت ضيّق جدًّا، وأعير قلمي للروح؟"[٥٣]؛ فالوقت هُوَ هُوَ على المستوى الطبيعي الكرونولوجي، ولكنَّه فقدَ جريانه واتِّساعه نتيجةَ شعور الشخصية بالضِيق والضَّجَر، ولا سيما أنَّها شخصية ترزح تحت وطأة الحزن والمرض والاحتضار.

في حين نجد أنَّ وظيفة الاستمالة والاهتمام تتبدَّى في تشويق القارئ ورفْع وتيرة التساؤلات في ذهنه كي يتجاوز الاستهلال ويمضي في القراءة: لماذا أعارت الشخصية الجسد (فارس) القلم للروح؟ وما العلاقة بين الروح والجسد؟ وما الذي يريد فارس الإفصاح عنه من خلال روحه؟ أما على مستوى وظيفة العقد القرائي فقد أماط الاستهلالُ اللثامَ عن هُويَّة النص المقروء؛ وأفصحَ للقارئ أنه قُبالةَ روايةٍ ذات نزعةٍ فانتازيَّةٍ وسردٍ مستحيل يؤكِّده تولِّي (الرُّوح) قيادة العملية السردية كما سنفصِّل بعد قليل. ولعلِّي أكتفي باجتزاء فِقرةٍ من الاستهلال أرجو أن تفي بالغرض وتنأى عن الإطالة، يقول السارد الجسد (فارس) في مستهلّ الرواية:

"هل هذه النهاية إذن؟ أنفاسي تتثاقل شيئًا فشيئًا، لا بدّ أنهم قريبون، مع أنني لم أر أحدًا منهم حتى الآن، لكني أشعر بهم، وبسيدهم المهيب. الجفاف يتفاقم داخلي. أصوات الأجهزة الرتيبة حولي تفقدني صوابي. أرى أشياء غريبة من حولي، يتسمر حولي أحفادي مشدوهين من سكوني غير المعتاد."[٥٤].

وعند المضي في قراءة بقيَّة الاستهلال نجد أنَّ السارد الجسد (فارس حازم الطاير) قد أزاح النقاب عن المكان الذي لفظ أنفاسه الأخيرة فيه، ثم أبدى حزنه على فراق المُقرَّبين، وكذلك كشفَ عن حزنه لعدم تمكّنه من تسطير أحداث

(٥١) جوف، *شعريَّة الرواية*: ١٩-٣٩.

(٥٢) أ.أ. مندلاو، *الزمن والرواية*، ت. بكر عباس. (بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م)، ٧٧-١٣٧. وانظر: سعد عبد العزيز، *الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة* (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م)، ٣٦.

(٥٣) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٨.

(٥٤) المرجع السابق: ٧.

حياته؛ إذ افتقدَ القدرة على الكلام، وألقى الصمت القسريِّ عليه بظلاله؛ مما حدا به إلى إعارة قلمه الروحَ وتفويضها كي تكتب عنه، ومهما يكن من شيءٍ فإنَّ الناظر في الاستهلال السابق يلحظ أنه افتُتِحَ بجملةٍ إنشائيةٍ استفهاميةٍ، مؤطَّرةٍ برؤيةٍ ذاتيةٍ ينهض بها ساردٌ داخليٌّ مشارك من خلال ضمير المتكلم (هل هذه النهاية إذن؟)، فهي فاتحةٌ نصيَّةٌ عابقةٌ بأنفاس الحيرة والقلق، ومُلوَّنةٌ بصبغةٍ تراجيديةٍ تتناغم وأجواء المرض والاحتضار والموت التي أظلّت الشخصية المحورية في الاستهلال بشكلٍ خاصٍّ وفي المبنى الحكائي الآتي على وجه العموم.

ثم إنَّ المُحدِّق في هذه الجملة الافتتاحية يلفتُ انتباهه تموضع مفردة (النهاية) في فاتحة الاستهلال (البداية) وكأننا إزاء مفارقةٍ وقلْبٍ مكانيّ، وهي مفارقة لم تأتِ اعتباطًا أو بصورةٍ مجانيةٍ حسْب ما نرى، وإنما تؤسِّس لثنائية الجسد والروح، وجدليَّة الموت والحياة، وتتلاءم مع ما يمكن أن نسمّيه تبادل الأدوار السردية؛ إذ إنَّ مفردة النهاية المتموضعة في فاتحة الاستهلال تتناغم ونهاية الجسد السارد / فارس؛ ما يشي بانبجاس سرديَّةٍ مضمرة مفادها: الموت للجسد. ثم يعقب الجملة الافتتاحية المنطوية على مفردة النهاية استهلالٌ يتناغم وابتداء الروح بالإمساك بزمام السرد؛ ما يشي بوجود صوتٍ سرديٍّ خافتٍ يردد: الحياة للروح. وكل هذه الأجواء السردية الجنائزية من مرضٍ واحتضارٍ وموتٍ، وإيصاء الروح بتقلُّد زمام الحكْي عبْر توكيلٍ رسميٍّ متموضعٍ في الفضاء الاستهلالي يضطلع بتفويض الشخصية الجسد (فارس) أمْرَ الكتابة إلى الشخصية الروح (روح فارس)، كل تلك الأجواء – ولا سيما حكْي الروح – تُموضِع الاستهلال السردي ومن ورائه المبنى الحكائي في دائرة اللامعقول والسرد المستحيل.

ولعلَّه من المُهِمِّ أن نُدوِّنَ التفويض المشار إليه سابقًا؛ كي يلقى القارئ منه لَمْحًا باصِرًا، ولكي نحاولَ إكمالَ عقدِ التأويل الذي بدأناه في هذه العتبة الاستهلالية. يقول السارد الجسد (فارس):

احححم

بسم الله المحيي المميت

هذا تفويض مني وأنا بكامل قو...، ضعفي البشري، أنا فارس حازم الطاير، لروحي التي لازمتني طول العمر ولم تفارقني إلا وقت مناماتي، وتحمل اسمي وهويتي بالتأكيد على نحو ما.

أقرّ أن لها كامل الحرية في الكتابة عني وعنها وعمن حولنا وعما دار بالقرب.

ولها حق النشر بالطريقة المناسبة التي تراها، وإطلاع كل من يمتّ لي بصلة على التفاصيل.

هذا ما يمكن أن أفكر فيه الآن، وأظن هو الضروري ذكره، ولا شك أن الروح ستستدرك ما فات مني.

والختام سلام.

فارس الطاير أبو عمار[٥٥].

لقد توسَّل المؤلف المنظور ومن خلفه السارد الجسد (فارس) في تقديم هذا التفويض بالاتكاء على تقانةٍ أشبه ما تكون بمقطوعةٍ كولاجيَّة أو وثيقةٍ رسميَّة، وقد تناغمت هذه التقانة (التفويض) مع الجملة الافتتاحية وسائر مفردات الاستهلال؛ ذلك أنَّ تفويض الروح بالحكي يُعدُّ حلًّا لعُقدة الصمت التي هيمنت على الجسد (فارس)، فنحن إذًا إزاء طرفين جنحَ لهما الكاتبُ بُغيةَ تسويغِ امتطائهِ صهوة السرد المستحيل، وهما: العِلَّة السرديَّة المُتمثِّلة في صمت فارس وعدم قدرته على الكلام، والحلّ / النتيجة المتمثِّلة في إعارة القلم الروح. وعلى المستوى البنائي نجد أنَّ هذا التفويض قد توشَّح ببعض المفردات التي تتساوق مع ثيمة السرد المستحيل وعوالم الأموات والأرواح، كالتوقيع في فاتحته النصيَّة على

(٥٥) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٨٩.

مفردَتي (المحيي – المميت)، بالإضافة إلى التعويل على تقانة الصمت (الحذف)، في قوله: وأنا بكامل قو ...، ضعفي البشري. وهو صمتٌ اختياريٌّ مقصود[٥٦] يتمثَّل في النقاط الثلاث التي لا نحتاج إلى كدٍّ ذهنٍ كي نملأها؛ إذ أراد السارد القول: (قواي) ثم عدل عنها إلى (ضعفي)؛ ما يشي بـ رياح الاضطراب واللاثبات والتلاشي التي عصفت بهذه الشخصية التي تنازع الموت. فضلًا عن أنَّ هذا الصمت الشكليّ (النقص الخطِّي) يُشكِّل انسجامًا مع صمت شخصية فارس المريض المُحتضر؛ حيث (النقص السيكولوجي والفسيولوجي في آن).

ويبقى أنْ نؤكِّد على العلاقة التفاعلية بين عتبتَي الاستهلال والنهاية، وهي علاقة مُلحَّةٌ وقارَّة ولا يمكن غضّ الطرف عنها؛ فهي علاقة ديناميكية يُعوِّل عليها القارئ للتأكد من مدى استجابة النَّصّ لأفق توقعاته، كما أنَّ التحديق في مدى تأثير الاستهلال وفاعليّته لا يمكن أن يُقيَّم بمعزلٍ عن مواجهته بتأثير عتبة النهاية[٥٧]. ومهما يكن؛ فإنَّ الناظر في رواية الرحيلي يجد أنَّ نهايتها تموضعت في فصلٍ بعنوان (نافذة) وقد توسَّلت هذه النهاية بتقانة الحوار (الديالوج)، الذي جرى بين الرُّوح والجسد؛ بُغية الكشف عن مرامي النَّصِّ، وربْط وحداته السردية اللاحقة بالسابقة، ولعلِّي أقتطع جزءًا من هذا الحوار الطويل كي تنجلي الفكرة. تقول الروح محاورةً الجسد وهو في قبره:

-ما بك سكتّ فجأة؟

-حسنًا لقد أثرتِ شجوني حين ذكرتِ الضيق.

-لماذا؟ يبدو أنني ذكّرتكَ بأمر ما.

-كيف أتذكره وهو لم يغب عن بالي أصلًا، طبعًا أنا أقصد الساعات الأولى بعد أن ابتعدوا جميعًا، وتركوني مع أول اختبار حقيقيّ! وأول ضمّة خانقة أشعر بها!

-يا إلهي، كيف كانت فارس؟ أخبرني.

-المهمّ أن تعرفي أن الأمر كان غريبًا فعلًا، لم نعتد عليه في الدنيا أبدًا. حين تجد ألمًا موجعًا حقيقيًّا مع إنصاف مريح لا يتجاهل أي حسنة لك، وقتها تستقبل العقاب راضيًا مرضيًّا مهما كان.

-أفهم منك أنك لا تشعر بالاختناق والضيق الآن؟

-في المرة القادمة سأحاول – إن استطعت – أن أريك النافذة التي فُتحت لي، هي باختصار نافذتي التي حفرت تفاصيلها في الدنيا بما قدمت. هذه المقبرة الصامتة، في جوفها أعداد مهولة من النوافذ، تتسلل منها مشاعر متباينة، إنها حياة، بل هي الحياة![٥٨].

وبعدُ، فحين نتأمل هذه النهاية بكافة تفاصيلها وبصورةٍ بانورامية – نلحظ أنَّنا أمام رواية تقترب إلى حدٍّ كبير من نمط البناء اللولبي الدائري الذي تكون فيه النهاية مرتدَّةً على البداية، مع شيءٍ من التباين بين هاتين العتبتين؛ فقد صوّرت البداية مشهدَ (فارس) وهو في منزله يغلِّفه المرض وتحفه سكرات الموت، فضلًا عن حزنه على فراق المقرّبين منه، وعجزه عن الكلام وتوكيل الروح بتلك المهمة. وكذلك النهاية فقد صوّرت مشهد (فارس)، وهو وإنْ كان هذه المرة ميتًا وثاويًا في قبره فإنَّ حواره مع روحه قد أفصح عن حزنه على فراق المقرّبين منه، ومن هنا فإنَّ غيمة الحزن قد أمطرت على أودية العتبتين؛ إذ تمكَّن منه الحزن في بداية الرواية (ما قبل

(٥٦) تحدث "فان دان هيفل" عن الصمت المقصود بوصفه استراتيجيةً نصيَّة؛ كالنقص الخطّي من قبيل العلامات الطباعية كالتنقيط والبياض وغيرها. انظر: علي عبيد، *مقاربات سردية*، (بيروت: الانتشار العربي، ٢٠١٤م)، ١٦٢.

(٥٧) محمد الداهي، *صورة الأنا والآخر في السرد*. (القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ٩٣. وانظر: عبد المالك أشهبون، *البداية والنهاية في الرواية العربية*، (القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ٢٣٢.

(٥٨) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٧٩.

القبر) وكذلك في نهايتها (وهو داخل القبر). أمّا الضِّيق الذي كان يشعر به (فارس) في بداية الرواية وهو على فراش الموت، فقد تلاشى وتوارى، وقد تبدّى ذلك في حواره مع روحه؛ إذ بدا مرتاح البال؛ لأنه في كنف العدالة الإلهية، ومما يعزز إيقاع هذه الراحة، ولا سيما على المستوى البنائي، انتصار مفردات التسليم والرجاء والأمن على مفردات الجزع والقنوط والخوف في المساحة النصية؛ إذ تضمّنت نهاية الرواية مفردات الفرح والرِّضا والتفاؤل وما ينضوي في حقلها الدلالي، وتكررت (١١) مرَّةً، مثل: فرحًا – أفرح – يفرحني – فألًا جميلًا – راضيًا – مرضيًّا – حياة – الحياة – الآخرة – الباقية – الخالدة. بينما لم تتجاوز مفردات الحزن والتشاؤم (٨) مرَّات، مثل: القلق – الضيق (تكرر٤ مرّات) – ألمًا – موجعًا – الاختناق. وكل ذلك يشي بانتصار الحياة الباقية على الحياة الفانية.

وفي رواية (*الأفق/الأعلى*) يمكن أيضًا أن نموضع استهلالها السردي في قالب الاستهلالات محوريَّة البنية؛ إذ نلحظ منذ الصفحات الأولى إلحاحًا لافتًا على ثيمة مركزيةٍ واحدةٍ، هي ثيمة الموت التي لم تتوقف عند حدود الاستهلال بل امتدَّت وتواترت في المبنى الحكائي (١٠٣) مرَّةً، مُشكِّلةً بؤرةً محوريةً لا تفتأ تُغذِّي مفاصل الخِطاب ووحداته السردية. ولعلِّي أُورِدُ مقطوعةً من الاستهلال مُحاوِلًا التخفف من الإطالة بما لا يمنع تبلور الرؤية والتأويل؛ فقد شغل استهلال الرواية ثلاث صفحاتٍ (٥٢ سطرًا) من المساحة النصيَّة إلى أن أُعلنت نهايته باتكاء الكاتبة على العلامات والأيقونات السيميائية (النجمات الثلاث). يقول السارد العليم (مَلَك الموت): "ها أنا وراءك تمامًا. وإن كنت أحدّثك مباشرةً بصوتك أنتَ، فلأنَّ صوتي لن يكون مستساغًا. ستتأكد من هذا حين نلتقي وجهًا لوجه، فنحن سنلتقي لا محالة. إنَّ الوجود هناك يختلف عن الوجود هنا. ووظيفتي الأزلية تتمثّل في نقلكم من هنا إلى هناك. لن تستطيع مني إفلاتًا."[٥٩].

فالمُحدِّق في المقطوعة الاستهلالية السابقة يلحظ أنَّ السرد قد افتُتِحَ بجملةٍ خبريَّة يُعوَّل فيها على رؤيةٍ موضوعيةٍ يتولَّى زمامَها ساردٌ كُلِّي العِلم (مَلك الموت) متوكِّئًا على ضمير المتكلم (ها أنا وراءك تمامًا)، فنجد أنَّ هذه الجملة قد صُدِّرت بـ (هاء التنبيه) التي يعقبها الضمير المنفصل (أنا) المُحيل على الذات الساردة، ثم اسم الإشارة (ذا) الدالّ على القُرْب، وكُلّ ذلك يتساوق مع موضوعة الموت، وهيمنة مَلَك الموت بوصفه ساردًا عليمًا، ومُتحكِّمًا في مآلات الأحداث ومصائر الشخصيات؛ فهو قريبٌ كُلّ القُرب من الشخصيات التي يروم قبض أرواحها، ومنها الشخصية المحورية في الرواية (سليمان الريّس) تلك الشخصية التي لا يفتأ السارد (ملك الموت) ينبِّهُها ويحاورها ويحدِّثها عن الموت الذي ستلقاه لا محالة، وقد جاء المحكيُّ بطريقةٍ لا تخلو من نزعةٍ تيَّاريَّةٍ مونولوجيةٍ تحقَّقت من خلال اندماج صوتَين سرديَّين: صوت الذات الساردة وصوت الذات المسرود لها؛ إذ يقول السارد مَلَك الموت كما تقدّم: (وإن كنت أحدّثك مباشرةً بصوتك أنتَ، فلأنَّ صوتي لن يكون مستساغًا)؛ مما يُعزِّز فكرة السرد المستحيل ومحكيّ الموتى؛ حيث تلوح في آفاق هذا الاستهلال العوالم الميتافيزيقة الماورائية واللامرئية.

لقد حمل الاستهلال على عاتقه إذًا مهمة الكشف عن الهواجس التي سيمعن النص في التوقيع عليها لاحقًا؛ فاستحال كسراجٍ يضيء بنية الرواية العامة ويُمهِّد للآتي من الأحداث على نحوٍ بانورامِيٍّ مُصغَّر؛ إذ أفصح عن السارد العليم (مَلَك الموت) ووعْده ووعيده، كما أفصح عن الشخصية المحورية (سليمان الريّس)، يقول السارد: "هذا هو قدري وقدركم، ولا أحد يستطيع اقتطاعي من سياق

(٥٩) عبد الحميد، *الأفق/الأعلى*: ٧٩.

حكايته، حتى في حالة سليمان علي الريَس، الذي سكن العمارة السابعة والثلاثين، فوق بقالة المسرّات في حي بدّار"[٦٠]. ومن هنا فإنَّ هذا الاستهلال قد مارسَ لعبة التحيين والتشويق؛ مُحقِّقًا مقروئية الخطاب، ورافعًا من وتيرة توقع القارئ الذي حتمًا سيرى نفسه مُقبلًا على عالمٍ سرديٍّ مأزومٍ ونهاياتٍ تراجيديةٍ، وهو ما حدث بالفعل في المبنى الحكائيّ الذي صُبغت فضاءاته بألوان الموت والفناء، وقد كان سليمان الريّس من الشخصيات التي غشيها الموت من لدن مَلك الموت كما هو متوقَّع. كما ينبغي التنبيه إلى أنَّ نهاية الرواية لم تكن بمعزلٍ عن استهلالها؛ فقد تمظهرت أقرب ما تكون على نسقٍ دائريٍّ لولبيّ؛ إذ بالرؤية السردية عينها والفاتحة التنبيهية نفسها يُعيد السارد كُلِّي العلم (مَلك الموت) ما حكاه في الاستهلال لسليمان الريّس من حتمية الموت ويقينية اللقاء؛ ما يؤكِّد العلاقة الديناميَّة والتواشج الثيماتيِّ بين استهلال الرواية ونهايتها، يقول السارد / مَلَك الموت: "ها إني أقول لك في لهجة مليئة بالاعتذار: ستجدني يومًا ما أنتظرك أمام الباب الخلفي، لأعيدك إلى باطن الأرض التي تمشي فوقها. فكل خطوة تخطوها، ستكون دائمًا باتجاهي، مهما بالغت في الحذر أو الخوف. كلانا ماضٍ إلى الوجهة ذاتها، ولا مفرّ من لقاءٍ سيجمعنا ذات يوم"[٦١].

المبحث الثاني:

▪تمثُّلات السرد المستحيل في المباني الحكائية

لعلَّنا حين ننعم النظر في الروايات الثلاث المدروسة نجد أنها قد أقامت سُرادقها على أوتاد السرد المستحيل الذي تمظهر بشكلٍ لافت؛ ما يؤكِّد فكرة التماهي بين المباني الحكائية والعتبات النصيَّة التي قاربناها في المبحث السابق. ففي رواية (جبل حالية) التي جرت أحداثها في قرية السورجة وسُردت في القبر يكشف لنا المبنى الحكائي عن حكاية الشخصية المحورية (عمر السورجي)، تلك الحكاية التي يتولى زمام سردها راوٍ كُلِّيّ العِلم مُفسحًا المجال في الآن نفسه لعُمر السورجي أن يتولى سرد سيرة حياته وعلاقته بأهل السورجة وهو ميتٌ في قبره. ويجدر بنا قبل خوض غمار موضوعة السرد المستحيل أن نزيح النقاب عن أبرز وقائع هذه الرواية كي يعيشَ القارئُ معنا في أجوائها الدِّلاليَّة وثيماتها المركزية. فمن هو عمر السورجي؟ وكيف كانت علاقته بأهل السورجة؟

وبعدُ، فإنَّ عمر السورجي يُمثِّلُ الشخصية المحورية والسارد العليم الميت الذي يعلو صوته السردي من داخل القبر. وتخبرنا الرواية أنه قد وُلد أيام العدوان الثلاثي على مصر، وأنَّ أمه قد ماتت وهي تلده؛ مما جعله يتربّى في كنف قابِلة القرية الجدة فضة التي لم تكن أمًّا لأبيه، بل جدّته لأبيه هي حالية التي كانت هي أيضًا طيِّبةً ورحيمةً به، ولا سيما أنه كان مُصابًا بالربو منذ ولادته. وقد تلقّى تعليمه الأول في السورجة ثم انتقل إلى المدينة طالبًا في المعهد الثانوي، ثم طالبًا في الكُليَّة التي تخرّج فيها وعُيِّن مُعلِّمًا للغة العربية في قرية السورجة. أمَّا السكن فقد عاش عُمر أثناء دراسته في المدينة في بيت عمِّه وزوجته وابنَيهما: جمال الذي يمثِّل المثقف الفيلسوف والراديكالي المتحرِّر. وسعيد الذي يمثِّل الهدوء والتسامح، والالتزام المُغلَّف بالسلبيَّة والانكفاء على الذات.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ جمالًا وسعيدًا لم يكونا ابنَي عمٍّ لعُمر فحسب بل كانا صديقَين له أيضًا مع صديقٍ رابعٍ لهم هو نافع ابن إمام وعمدة السورجة، وقد جسَّدَ نافعٌ بعد أنْ تخرّج وتعيَّنَ مديرًا لمدرسة السورجة أنموذجَ التديُّنِ المغلوط، والبراغماتية والطوباوية الزائفة بخلاف أبيه الذي جسَّد أنموذج التديُّن الصحيح. لقد كان والد نافعٍ إمام السورجة الذي اجتمعت فيه سمات الوسطيَّة الدينية والطِّيبة الاجتماعية إلّا أنه قد مات قهرًا على ابنته آسية التي ماتت منتحرةً؛ ذلك

(٦٠) المصدر السابق: ٩.

(٦١) عبد الحميد، *الأفق الأعلى*: ٢٢٨.

أنَّها أحبّت عُمرَ السورجي وأحبها، فلما عزم على خطبتها ظهرت شخصية سالم المهدي، التي جسّدت "مفارقة عدم اتساق الشخصية مع اسمها"[٦٢]؛ إذ خلا سالم المهدي من معاني السلامة والهداية، وامتلأت نفسه بالدكتاتورية والاستبداد؛ فقد خطب آسية فلمَّا رفض أبوها هذه الخطبة هدَّده سالم المهدي معتمدًا على نفوذه وعلاقته بمشعان المشعوذ؛ فخافتْ آسية أن يمسَّ حبيبَها عُمرَ ضررٌ من سالمٍ المهدي الذي لا يفتأ يستغل أهل القرية، ويحيك المؤامرات للظفر بالحسناوات؛ فقبْلَ ذلك تزوّجته تركية الأهدل مُكرهةً بعد أنْ مات حبيبها حسن الذيب الذي يُظنُّ أنَّ لسالمٍ المهديِّ يدًا في موته.

ومهما يكن فإنَّنا حين نُبحِرُ في هذه الرواية ونغوص في فضاءاتها السرديَّة نُدرِكُ أنَّنا في مواجهةِ أمواجٍ من السرد المستحيل لا تفتأ تضربُ أعماق المبنى الحكائي كما ضربتْ من قبلُ شواطِئَهُ السرديَّة / عتباته النصيَّة؛ ففي غير موضعٍ من النَّص نظفر بتساؤلاتٍ مونولوجيَّةٍ وحواراتٍ داخليَّةٍ للسارد الميت عُمر السورجي يتحدَّثُ عن نفسه وإليها وهو مُسجًى في قبره، على أنَّ هذه الحوارات الداخليَّة وإنْ جسّدت صيغة المعروض الذاتي إلّا أنها سُرِدَت بوساطة السارد العليم. ولعلِّي مُضطرٌّ لاقتطاع بعض الاقتباسات الطويلة مُدمجًا بعضَها ببعضٍ كي يتجلَّى الأمر: "يعتقد عمر أن آسية قد مرّت بالتجربة التي يمر بها الآن، لا بد أنها أفاقت، وتذكّرت عمر وفكرت فيه كثيراً. لا يعلم الآن أين انتهى به العمر، آخر ما يتذكره أنه كان جالساً مع زوجته وأطفاله في السورجة. ها هو على جنبه الأيمن وقد باشروا بخدّه التراب. يشعر ببرودة التراب في خده، فهل فعلوا بآسية كذلك؟ يشعر عمر في مرقده في جبل حالية بطمأنينة."[٦٣].

وانطلاقًا من هذه الاقتباسات يمكن القول إنَّ ظاهرة الموت قد شكَّلت سرديَّةً كُبرى في هذه الرواية، بل تحوَّلت (بحسب ريشار) إلى ترسيمةٍ مهيمنةٍ؛ بانتشارها على امتداد النَّص[٦٤]. إنَّ أصابع الموت قد طُبعت على صفحات المبنى الحكائي مُنشبةً أظفارها في جُلِّ فضاءاته؛ فعلى مستوى الشخصيات يُفصح المبنى الحكائي عن موت (حالية)، تلك التي سُمِّي الجبل باسمها ونهضا معًا بعنوان الرواية. فقد حملت حالية سفاحًا من حبيبها الذي تخلّى عنها؛ مما جعلها تقدم على الانتحار "كنوع من العقاب لاسترداد الشرف الضائع ومسح العار"[٦٥]. كما طالت يد الموت الشخصية الرئيسة عمر السورجي (السارد الميت)، وحبيبته آسية التي ماتت منتحرةً كحالية. ولم تتوقَّف يد الموت عند هذا الحدّ بل امتدَّت لتُحكم قبضتها على عددٍ من الشخصيات الثانوية (والدة عمر – جدّه – جدّتيه حالية وفضة – أم نافع – حسن الذيب – تركية الأهدل).

ومن جانبٍ آخر فقد لاحت معالم الموت على نحوٍ مجازيٍّ معنويٍّ؛ ويتبدَّى ذلك من خلال موت الضمائر والمبادئ في أنفس بعض الشخصيات (سالم المهدي – مشعان المشعوذ – نافع)، فضلًا عن أنَّ المكان نفسه لم يسلم من براثن الموت؛ إذ استحالت قرية السورجة فضاءً ديستوبيًّا، وجثَّةً هامدةً بعد أن

(٦٢) تعني: انزياح الشخصية عن دلالة اسمها المعجمية داخل الرواية. بمعنى أن الشخصية لا تُعبِّر عن معنى الاسم الذي تحمله بل تأتي على النقيض منه تمامًا. انظر: منصور البلوي، *المفارقة في الرواية السعودية المعاصرة: مقاربة في البنية والدلالة*. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٩م)، ٣٠٧.

(٦٣) الألمعي، *جبل حالية*: ١٧-١٨٣.

(٦٤) الترسيمة (le motif) تعني العنصر الذي يتكرر ويرتبط ويتسجّل بطريقة متميزة. انظر: عبد الكريم حسن، *المنهج الموضوعي*، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م)، ٤٣.

(٦٥) أحمد الزعبي، *إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية*، ط٢(عمّان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ٣٨.

هجرها أهلُها؛ فلم يبقَ في كنفها سوى سالم المهدي الذي طالما استغلَّ أهلها واستحوذ على مزارعهم وبيوتهم، فهو، بحسب سيميائية بيرس العلاماتية الثانيانية، لا يعدو أن يكون علامةً رمزيةً عُرفيَّةً اصطلاحيَّةً[٦٦] تحيل إلى ألوان الاستبداد والظُّلم والنفعيَّة والانتهازية التي صُبغ بها؛ مما أفضى- إلى انفضاض أهل القرية من حوله بما فيهم ابنته سعدية؛ فكان مآل هذا المهديّ (غير المُنتظَر) الوحشة والوِحدة والانزواء والاكتهاف.

ومهما يكن فإنَّ ثيمة الموت التي أحكمت قبضتها على مفاصل المبنى الحكائي جاءت متساوقةً مع فكرة السرد المستحيل التي تبلورت من خلال سارد ميت يُمسك بزمام المحكيّ وهو ثاوٍ في قبره. أما على المستوى البنائي فقد تواترت مفردة الموت بصورة إيقاعية تراجيدية بلغت (٢٢٦) مرَّةً على امتداد صفحات الرواية؛ فبلغَ الموتُ أسباب السرد على نحوٍ يؤهِّله لحمل الرؤية التي يتغيَّا الإفصاح عنها. فضلًا عن تواتر مفرداتٍ أخرى تنتمي في حقلها المعجمي والدلالي إلى ثيمة الموت، كالتوقيع على مفردة القبر (٥١) مرَّةً، والتوقيع على مفردة الانتحار (٢٣) مرَّة. كما يتنامى الإلحاح على موضوعة الموت أيضًا حين يوقِّع السارد العليم ومن ورائه المؤلف المنظور على جملة جبل حالية (٤٦) مرَّةً، ولا يخفى أنَّ (جبل حالية) هو جبل الموت والمقبرة الكبرى لأهل السورجة. كما يتراءى لنا أنَّ هذا الجبل يعكس، بحسب نظرية التقاطبات المكانية ليوري لوتمان[٦٧]، بُعدًا أيديولوجيًّا (أخلاقيًّا) وهو بُعدٌ وإنْ تمظهر على نحوٍ مفارِقٍ إلا أنه مُسوَّغٌ بحسب ثنائية الذكورة والأنوثة التي يروم النَّص التوقيع عليها؛ فالجبل وإنْ كان مكانًا يحيل إلى الرفعة والسموّ إلَّا أنه أُضيف إلى (حالية) مع وضاعة صنيعها حين تساهلت بشرفها؛ ما يشي- بأنَّ هاجس النَّصّ هو تبرئة الأنثى بوصفها الضحيَّة، وإدانة الذَّكَر الذئب الغارق في أوحال الغدر والمكر والخداع.

ومما يُعزِّز هذا الهاجس انحياز المنظور الروائي للمرأة والانتصار لها بإظهارها بصورةٍ مشرقةٍ في غير موضع من الرواية كما أشرنا سابقًا في عتبة الاستهلال، ومن ذلك: حديث والد عمر السورجي عن زوجته (أم عمر) التي ماتت أثناء ولادة ابنها عُمر؛ إذ يقول: "وأي حزن أعمق من حزني على المرأة التي كانت عوناً لي على متاعب الحياة"[٦٨]. بل حتى زوجة الأب جاءت بصورةٍ مغايرةٍ لِما هو مُتواضَعٌ عليه ولِما هو قارٌّ في ذاكرة المجتمع من أنَّها غالبًا ما تحمل كراهيةً وقسوةً تجاه أبناء زوجها؛ فانظر إلى زوجة إمام السورجة وعمدتها كيف مزَّقت الصورة النمطيَّة، وخلخلت أركان السائد والمألوف؛ إنها "زوجة المطوّع المرأة الطيّبة التي كانت أمًّا لنافع وآسية"[٦٩]، فقد كانت طيِّبةً جدًّا ورحيمةً بأولاد زوجها (نافع وآسية) اللذين كانا من زوجةٍ أخرى؛ ما يؤكِّد إمعان النَّص في تبييض صورة الأنثى التي كثيرًا ما صُبغت بالسواد.

ولعلَّه من المفيد أن نشير إلى أنَّ هذه الرواية قد أُثِّثت بمصطلحاتٍ وثيماتٍ تناغمت وفكرة السرد المستحيل والعوالم الميتافيزيقية واللامعقولة التي نهضت عليها، إن على مستوى البنية أو الدلالة، ومن ذلك: توقيع الروائي (المؤلف

(٦٦) انظر: تشارلز بيرس، "تصنيف العلامات"، في *أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا*، ت. فريال جبوري غزول، تح. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. (القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٤م)، ١٧٦. وانظر: سعيد بنكراد، *السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس*. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م)، ١١٥-١١٦.

(٦٧) انظر: يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني"، في *جماليات المكان لمجموعة من الباحثين*، ت. سيزا قاسم (الدار البيضاء، مطبعة دار قرطبة، ١٩٨٨م)، ٦٨-٦٩.

(٦٨) الألمعي، *جبل حالية*: ٧.

(٦٩) المصدر السابق: ٤١.

المنظور) ومن ورائه السارد العليم على لفظة (المستحيل) تحديدًا، واجترارها في غير موضعٍ على صفحات المبنى الحكائي، كقوله على لسان الشخصية المحورية الميتة (عمر السورجي) وهو في قبره وعالمه البرزخيّ: "يتمنى لو يستلقي على ظهره، ولكن ذلك يبدو مستحيلاً، والمستحيل أيضاً أنه تأتيه وسادته الرمادية"(٧٠)، وقوله في موضعٍ آخر مشيرًا إلى هذه الأمنية نفسها: "يبدو تحقق ذلك مستحيلاً"(٧١). كذلك التوقيع على مصطلحاتٍ تحيل على العوالم الغرائبية والميتافيزيقية، وعوالم الجنِّ اللامرئية، والنزوع إلى الأساطير والفانتازيا؛ وكل ذلك يتناغم وفكرة السرد المستحيل وحكايات الموتى المتوشِّحة جلباب اللامعقول واللامألوف، كحديث السارد عن الجدَّة (فضّة) إذ يقول عنها: "كانت مزيجاً غريباً من المعقول وغير المعقول"(٧٢)، وكإخبارها عن مقتل أخيها من لدن الجن؛ إذ تقول مُخبرةً عمر السورجي: "قتله الجن يا ولدي"(٧٣)، بالإضافة إلى تضمين المبنى الحكائي بعض الأساطير كأسطورة أرتميس، فضلًا عن إقرار المؤلِّف المنظور نفسه ومن ورائه السارد العليم باستحالة تحدُّث الموتى، على الرغم من تبنِّيه هذه التقانة والتوسُّل بها للنفخ في روح السرد، ولعلّ في ذلك ما يشير إلى نزعةٍ ميتاسرديَّة من خلال نقض المحاكاة، وفضْح المُتخيَّل، وتقويض الإيهام بالواقعية، يقول السارد: "لكنّ الذين ماتوا ليس منهم من يستطيع أن يخبرنا عن تجربته مع الموت"(٧٤).

وفي رواية (*حين تحكي الروح*) نُلفي أنفسنا إزاء مبنًى حكائيٍّ مُشيَّدٍ على فضاءِ سرديٍّ عماده الرُّوح الحاكية؛ ومن هنا انبجست فكرة السرد المستحيل؛ إذ كيف للروح أن تتولى مهمّة السرد؟! وقمينٌ بنا قبل مقاربة موضوعة السرد المستحيل أن نحيط القارئ سردًا أنَّ هذه الرواية تتحدث عن حياة رجُلٍ يُدعى (فارس حازم الطاير)، يبلغ من العمر ثمانين عامًا، وكان مثقَّفًا وشاعرًا ومهتمًّا بالتاريخ والفلسفة، وحين ألزمه المرضُ الفراشَ، ودَنَتْ منيّته كتب تفويضًا رسميًّا يوصي فيه (رُوحه) أن تكتب عنه وعنها وعمّن حوله من الأقارب: الوالدين، الزوجة، الأبناء، الأحفاد؛ ومن هنا صُبغت الرواية بصبغةٍ أجياليَّةٍ على الرغم من قِصَرِها واندراجها في جنس النوفيلا. كما تجدر الإشارة إلى تنوّع أنماط المُخاطَبِين (المسرود لهم) من لدن الروح الساردة؛ فمرَّةً تُوجِّه خطابها للجسد الذي فارقته (يا فارس)، ومرَّةً للأجساد (أيتها الأجساد)، ومرَّةً لجميع البشر (أيها البشر)؛ ما يشي بالتركيز على رؤى الرواية وثيماتها لا التركيز على مُخاطَبِين مخصوصين. فضلًا عن أنَّ هذه الرواية لم تفقد لغتها الشعريَّة مع أنَّ زِمامَها في يدِ رُوحٍ مُعتكِفةٍ في محاريب النُّصح والإرشادِ والحكمةِ والرّوحانية.

ولعلَّنا حين نمضي في دروب الرواية نلفي خطابًا يُؤسِّسُ لإشكاليَّةِ سردٍ مستحيلٍ مُعوِّلًا على رؤيةٍ موضوعيَّةٍ من خلال (روحٍ) ساردةٍ بضمير المتكلم، واستحالة سرد (الرُّوح) يُعزِّزه أيضًا تموضع هذه الرُّوح في دائرة السارد المشكوك فيه أو غير الثقة بحسب وين بوث؛ إذ تُصرِّح قائلةً: "ما زلت لا أعرف الكثير عنا نحن الأرواح ... هي من قبيل التكهنات، أو لنقل الاجتهادات"(٧٥). كما أنَّ خلخلة التبئير الصِّفْرِيّ، وتنصُّل الرُّوح الساردة من الرؤية كُليَّة العِلم، ثم في الآن نفسه استدعاء الآية ﴿**قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي**﴾(٧٦)، كُلّ ذلك يشي

(٧٠) الألمعي، *جبل حالية*: ٢٦.

(٧١) المصدر السابق: ٦٠.

(٧٢) المصدر السابق: ٢٠.

(٧٣) المصدر السابق: ٢٥.

(٧٤) المصدر السابق: ١٠٩.

(٧٥) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ١٠.

(٧٦) سورة الإسراء، الآية: ٨٥. وقد اقتبسها الكاتب واستشهد بها في روايته: ١٠.

بعدم موثوقية السارد (الرُّوح)، فهي لا تستطيع الإجابة عن التساؤلات التي تدور حول عوالمها داخل النَّص؛ مما أفضى- إلى توكُّئها - ومِن خلْفها المؤلِّف المنظور - على عصا الحِجاج؛ بإيراد حُجَّةٍ قرآنيةٍ ذات سُلطةٍ لا يمكن دحْضها وإبطالها.

كما يبدو لمن يُحدِّق في الرواية أنَّ (روح فهد) وإنْ فرضت سيادتها على فضاء الخِطاب ومتوالياته السردية؛ بسبب ذلك التفويض وتلك الوكالة، إلا أننا لا نعدم وجود حواراتٍ يُفسَح فيها المجال للشخصية الجسد (فهد) أن تُدلي بصوتها، يقول الجسد (فارس) في حوارٍ مع روحه:

"هل تعلمين أن أسئلتك كثيرة؟

-نعم، لكن ربما كان ذلك مؤشّر سعادة عندي لأنك تستطيع التحدث إليّ الآن بعد صمت طويل"[٧٧]، وحين نمضي في قراءة هذا الحوار الجاري بين الروح والجسد نلحظ أنه يتمحور حول حُلمٍ رآه فهد في منامه، يتعلّق بوفاة والديه؛ فهو حُلمٌ عابقٌ بالحميمية والحُبِّ والاشتياق. كما نظفر بحوارٍ آخر يفسح فيه المجال (لفارس الجسد) بمناقشة العبارة الحميمية المتداولة (توأم الروح):

-فارس هل قلت هذا الوصف لمن ينطبق عليه في حياتك؟

-توأم الروح؟

-نعم، ما بك متفاجئًا؟

لست متفاجئًا ... ولكن لست في مزاج لفلسفاتك المتعمقة هذه الآن[٧٨].

ولعلَّنا حين ننظر في الحوارين السابقَينِ تامَّينِ مع استحضار الميثاق السردي الذي ينصُّ على تفويض الروح بتولِّي مقاليد السرد، ندرك أننا إزاء وكالةٍ سرديَّةٍ منفصمة العُرا، أو تفويضٍ سرديٍّ مع وقف التنفيذ؛ إذ أُذِنَ للجسد / فارس أن يتحدث متوشِّحًا صيغة الخطاب المعروض المباشر كي يُقدِّم منظوره الذاتي؛ فمَن يجوس خلال الحوارين السابقين اللذين انتهكا فحوى التفويض السردي، يدرك أنهما يدوران في فلك الحُبّ سواء أكان حُبًّا خاصًّا (حُبّ الوالدين)، أم حبًّا عامًّا تؤطِّره عبارة (توأم الروح). ولعلَّ إطلالة ثيمة الحُبِّ برأسها في هذين الحوارين تُسوِّغ حضور الشخصية الجسد (فهد) بصوتها السردي الذي كان متواريًا خلف صوت الرُّوح المُفوَّضة بالحكْي.

كما تجدر الإشارة إلى أننا حين نُحدِّقُ في اسم الشخصية الجسد (فارس حازم الطاير) نجد أنَّه ينحى منحًى مفارقًا لما تشفّ عنه معطيات الرواية؛ ذلك أن الجسد فارس شخصيةٌ قدّمها النَّص مقيَّدةً ضعيفةً مريضةً محتضرةً ومتشكِّلةً خارج أسوار الفعل والإنجاز، وكل ذلك مغايرٌ لما يحيل إليه اسمها كاملًا في دلالته المعجمية؛ إذ يحيل الاسم (فارس) إلى معاني الفروسية والشجاعة والإقدام والانتصار والبقاء، ويحيل الاسم (حازم) إلى معاني الحزم والقوة والضبط والثقة، ويحيل اللقب (الطاير) إلى الحرية والتحليق والعلوّ؛ ومن هنا فقد شكَّلت هذه المفارقة حافزًا بنيويًّا وعِلَّةً سرديَّةً تتَّسق وفكرة السرد المستحيل، وتُسوِّغ تسليم (الروح) الجامحة اللامرئية خِطام الحكْي والعملية السردية، ولا سيما أنَّ عالَمَ الأرواح نفسه يحيل إلى معاني الحُريَّة والعلوّ والتحليق بخلاف الأجساد الفانية البالية.

فكأنَّ الرواية إذًا تضعنا في مواجهة نفْسٍ متشظِّيةٍ منشطرةٍ؛ تعيش في صراعٍ سرمديٍّ بين جسدٍ متهالكٍ ورُوحٍ جامحة، وهو في الآن نفسه صراعٌ تنتصر فيه الروح على الجسد حتى على مستوى المساحة النصيَّة؛ إذ تُشكِّل الروح ترسيمةً محورية وهاجسًا ثيماتيًّا بتواترها إيقاعيًّا على امتداد صفحات الرواية نحْو (١٧١) مرَّةً، في حين لم يتجاوز حضور مفردة الجسد (٧٢) مرَّة. ومن هنا يمكننا القول باطمئنان إنَّ الرحيلي قد وقَّعَ على ثيمة السرد المستحيل لإحساسه العميق بسرمديَّة الرُّوح وهيمنتها، واضمحلال الجسد وهامشيّته،

(٧٧) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٥٤.

(٧٨) المصدر السابق: ٥٩.

وكل ذلك هيَّأ له طرْقَ أبوابِ عددٍ من الثيمات والثنائيات مُتَّقيًا سهامَ حساسيتها بِمِجَنٍّ الروح الحاكية، ومنها ثنائية الروح والجسد، والموت والحياة، تلك الثنائية التي شكَّلتْ ثيمةً إطاريَّةً تتناسل منها مجموعةٌ من الثنائيات، كثنائية الحرية والقيد، والمعرفة والجهل، والمعاملات والعبادات، والملائكة والشياطين، والنور والظلام، والخير والشر، والإيمان والشك.

ومن جانبٍ آخر، فإنَّ من يطيل النظر في نصِّ الرحيلي يجد أنَّ تقانة السرد المستحيل التي فرضت إيقاعها على المبنى الحكائي لم تعدم تواتر بعض الأيقونات البنيوية والمعنوية التي حقَّقت اتساقًا وانسجامًا مع ظاهرة سرد الموتى ونقض المحاكاة؛ فعلى امتداد المساحة النصيَّة تسرَّبت بعض المفردات والجمل التي تنتمي في مجملها إلى حقلٍ يحيل على فضاءات الخارق والمدهش واللامرئيِّ التي تتساوق والسرد المستحيل، ويمكن أن نرصد منها: موازينها عجيبة – لغتكم عجيبة – بشكل عجيب – جماعات من الجن والملائكة – الجسم الغريب – الموجودات الخارقة للطبيعة – الجن والشياطين – لعبة الويجي – عالم الغيبيات المخيف – عجائبية كبيرة – تناسخ الأرواح – المستحيل – قصص مرعبة – أساطير – العجب العجاب – الأمر المدهش.

كما يتعمَّق الشعور بتقانة السرد المستحيل حين نظفر بتقانة الميتاسرد أيضًا في النص ذاته؛ مما يُعزِّز العلاقة بين هاتين التقانتين؛ ولا سيما أنهما – السرد المستحيل والميتاسرد – يتقاطعان في تحطيم أسوار الواقعية، وإزاحة القناع عن وجه المتخيّل. ومن الملامح الميتاسردية الثاوية في نصِّ الرحيلي المستحيل: إشراك القارئ في المبنى الحكائي بمخاطبته بصورةٍ مباشرة "اسمح لي فارس أن أشرح للقارئ المحتمل لهذه السطور التي كلّفتني بها"[٧٩]. كما يمتطي الكاتب صهوة الميتاسرد حين يستحضر بعض الكتب ممارسًا عليها لعبته النقدية، ومن ذلك استحضاره كتاب (*الروح والجسد*) لمصطفى محمود، وإدراجه في نصّه الروائي وإبداء رأيه النقدي فيه؛ إذ يقول عنه: "كنت منزعجا من العنوان لأنه لا يطابق المضمون"[٨٠]. واستحضار كتاب (*الروح*) لابن قيِّم الجوزيَّة ومقاربته دون التصريح باسم الكتاب؛ تعويلًا على شهرته، وثقةً بمرجعيَّة القارئ وذخيرته؛ إذ تقول الروح الساردة مخاطبةً الجسد (فارس): "أتذكّر أن الكتاب مليء بالمسائل الغيبية والاجتهادات الافتراضية"[٨١]. ومهما يكن فإنَّ هذا التضمين بوصفه ممارسةً تناصيَّةً – لم يأتِ منفصلًا عن جسد المبنى الحكائي بل متناغمًا معه بنائيًّا ورؤيويًّا؛ فالرُّوح هي حجر الزاوية في الكتابَين المُضمَّنَين، وهي كذلك في الرواية بوصفها ذاتًا ساردةً ومسرودةً في الآن نفسه.

ولا تقف الملامح الميتاسرديَّة عند هذا الحدّ، بل نلفي الكاتب يستحضر الشِّعْرَ أيضًا ويضمّنه داخل نصّه، ويحقنه بجرعةٍ نقديةٍ مُغلَّفةٍ بالمحاكاة الساخرة (الباروديا)، كما فعل مع بيت المتنبي:

وَإِذَا كَانَت النُّفُوسُ كِبَارًا تَعِبَتْ فِي مُرَادِهَا الأَجْسَامُ

إذ تعلِّق الروح الساردة: "أظن البيت هنا مبنيًّا على تقدير محذوف، أي: الأجسام الكسلى، طبعًا المتنبي هنا أطلق علينا اسم النفس، والنفس والروح بينهما عموم وخصوص، لكنهما بالمعنى نفسه في البيت"[٨٢]. كما لا تفتأ نبرة الصوت الميتاسردي تعلو حين استثمر الكاتبُ الأغنيةَ مُعمِلًا فيها مبضع النقد على لسان الروح الساردة، وذلك حين تقول عن أغنية (اسأل روحك) إنها "أنموذج عالٍ لتكامل المعنى والإيقاع"[٨٣]. ومن

(٧٩) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٣٤.

(٨٠) المصدر السابق: ١٠.

(٨١) المصدر السابق: ١٩.

(٨٢) الرحيلي، *حين تحكي الروح*: ٢٣.

(٨٣) المصدر السابق: ١٣.

هنا يتبدَّى لنا بصورةٍ جليَّةٍ أنَّ الرواية لا تنفك تُلِحُّ على مفردة الروح في معانيها ومبانيها، وأغانيها وحكاياتها المضمَّنة. لقد أسهمت هذه الروح الحاكية والمحكيَّة في تماسك حبكة النصّ بوصفها رؤيةً مركزيَّةً تدور في فلكها كُلّ الرؤى والتقانات.

أمَّا في رواية (*الأفق الأعلى*) فنجد أنَّ ثيمة السرد المستحيل قد جرت في شرايين المبنى الحكائي باستواء مَلَك الموت على صهوة السَّرد؛ فهو السارد العليم (اللامرئي) المُمسِك بِعنان المحكيّ، والمهيمن على مجريات الأحداث والشخصيات بسردٍ موضوعيٍّ وحكايةٍ غير مُبأَّرةٍ؛ إذ أومأ السارد إلى ما يسمّيه أوسبنسكي "نظرة عين الطائر"[٨٤]، ومما يعزِّز هذه الرؤية بعض مقولات السارد العليم / ملَك الموت في غير موضع من الرواية: "ثمة نظرة صبور ترصد بيت سليمان من علٍ. من هذا العلوّ، أرى البشر يسيرون كالعميان. أما أنا، فمن هنا، من موقعي هذا تحديدًا، أراكم مجرد نقاط صغيرة تتحرك ببطء. من مكاني الأعلى أراقب حياتكم"[٨٥]. وهذه الرؤية السردية السُّلطوية تتواءم وُقدرة هذا السارد (ملك الموت) على قبض أرواح الشخصيات (الكائنات الورقية) متى شاء وكيف شاء؛ إذ يصرِّح في غير موضع بسُلطته وهيمنته وسماته وقدراته الفائقة؛ يقول: "فأنا الأخير دائمًا. أنا من قبض روح الجنين. أنا أكثر الكائنات صمتًا، فعملي يستوجب الكتمان والسريّة التامة. انتقلتُ أنا أيضًا لتنفيذ مهمة مستعجلة. أنا أيضًا أحدّق في الجميع دائمًا. تدركون استحالة الإفلات مني. أنجزتُ مهمة خاطفة ثم عدت"[٨٦].

على أنَّ هذا السارد العليم لا يفتأ – في الآن نفسه – يُفسِح المجال للشخصيات الأخرى أن تتحدَّثَ وتتحاور وتُناقِش بصيغةٍ سرديَّةٍ مُتوسَّلٍ إليها بالخطابات المعروضة والمنقولة المباشرة منها وغير المباشرة، ومن ذلك ما جرى في غرفة العناية المركزة، يقول السارد العليم / ملك الموت: " كان يرقد هناك ينتظرني منذ أعوام، وحين شعر بدنوّ أجله، عانقني مبتسمًا، وهو يقول: لقد تأخرتَ كثيرًا"[٨٧]. فنلحظ من خلال هذا الاقتباس تراجع هيمنة السرد الموضوعي لحساب السرد الذاتي؛ إذ علا صوت الشخصية (الراقدة في العناية المركزة) ولكنه مع ذلك صوتٌ أُدير بوساطة السارد العليم (مَلَك الموت).

ومهما يكن فإنَّ هذه الشخصية المريضة قد نحت منحًى مفارقًا بانتظارها لحظة قبْض الروح، بل ومعانقة ملك الموت والتبسُّم له؛ ما يؤكِّد أننا إزاء مبنًى حكائيٍّ تعبق جدرانه برائحة الفناء والجنائز وهو أمرٌ يشي بسوداوية الحياة داخل الخطاب ومن ورائه العالم الخارجي. فضلًا عن أنَّ خطاب ملك الموت (السارد العليم) وهيمنته وعناق الشخصية له وتبسُّمها؛ كلّ ذلك يعزِّز فكرة اللامعقول واللاطبيعي، وهي فكرة تتناغم مع بنية الرواية المُؤسَّسة على فضاء السرد المستحيل؛ حيث يتكفَّل بالسرد ملك الموت (اللامرئي) الذي لم يهيمن على المنظور السردي فحسب، بل فرض سيادته على شخصيات الرواية خاصةً وبني آدم بشكلٍ عام، وذلك من خلال تعرية الجنس البشري والإمعان في نقده؛ إذ يقول عنهم: "يتعاملون مع الأحداث بطرق ساذجة. النسيان يأتي في المرتبة الثانية في الأفضلية عند البشر، بعد الجنس مباشرةً. الخوف الكامن في النفوس، ظل متواترًا بين البشر، ودافعًا

(٨٤) "هي نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً، ولأن مثل هذا الموقع المكاني يفترض في العادة وجود آفاق واسعة جداً، فيحق أن نسمّيه وجهة نظر عين الطائر. ولكي يتبنى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه، تطلّ على المشهد بكامله، فلا بدّ له أن يتخذ موقعاً مشرفاً على الحدث". انظر: بوريس أوسبنسكي، *شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي*، ت. سعيد الغانمي وناصر حلاوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م)، ٧٥.

(٨٥) عبد الحميد، *الأفق الأعلى*: ٣٥-١٥٤-٢٠٧.

(٨٦) المصدر السابق: ٥٧-٦٥-١١٥-١٢٢-١٢٩-١٩١.

(٨٧) المصدر السابق: ٧٢-٧٣.

لتمرُّد الأبناء على آبائهم. الاختلاف في أدق التفاصيل، عادة قديمة تلازم البشر."[٨٨].

ومن جانبٍ آخر فقد تراءى لنا توقيع الكاتبة في خطابها الروائي على ثنائية الذكورة والأنوثة جاعلةً مقاليد الوصاية والهيمنة والتسلُّط في أيدي النساء اللواتي أصبحن بؤرة الخطاب بدلًا من الرجال الذين طالما فسّروا "العالم بمصطلحاتهم الخاصة وعرّفوا الأسئلة المهمة لكي يجعلوا من أنفسهم مركز الخطاب"[٨٩]. ومن ملامح الهيمنة النسائية في هذه الرواية، هيمنة السيدة حمدة (الأم) وتسلُّطها على ابنها سليمان علي الريّس (الشخصية المحورية) حتى في قرار زواجه؛ إذ "زوّجت ابنها الوحيد واليتيم في سن الثالثة عشرة من فتاة تكبره بأحد عشر عامًا"[٩٠]؛ مما أفضى- إلى تعزيز ثيمة التسلط وتوسيع دائرة الهيمنة؛ إذ وقع سليمان الريّس تحت هيمنة امرأةٍ أخرى، هي زوجته نبيلة، مديرة المدرسة، التي كانت تلقّنه ما يفعل وما لا يفعل بوصفها تكبره عمرًا وخبرةً، فضلًا عن أنَّ علاقة نبيلة بزوجها سليمان تشي بأننا إزاءَ علاقةٍ مُؤطَّرةٍ ببروازٍ أُوديبيٍّ على نحوٍ من الأنحاء؛ إذ كانت نبيلة (الزوجة) مشحونةً بعاطفةٍ أُموميَّةٍ تجاه زوجها سليمان / طفلها الصغير: "ظلت تحتفظ بقدرٍ من الأمومة في تعاملها معه ... هرع يبكي في حضنها، ماسحًا سوائل وجهه فوق ثيابها، وهي تربّت على رأسه، وتمسح شعره، وتُقبِّله بحنان"[٩١].

ولم يقتصر تسلُّط نبيلة على زوجها سليمان بل امتدَّ ليلقي بظلاله على أبنائها الذكور، ومنهم ابنها الأكبر باسم الذي لا يفتأ يتذكّر هيمنة أمه عليه، واستلابها شخصيته على نحوٍ بانورامي؛ إذ لا تترك حاجةً صغيرةً ولا كبيرةً إلا حدقت بها وتدخَّلت فيها، حتى إنها تتدخّل في أبسط الأشياء، كتدخُّلها في أثاث بيته "ذكّرته الحمّى بأمّه التي سطّرت له قدره، واختارت بدلاً منه كل شيء، حتى أثاث بيته"[٩٢]. أمَّا ابنها الأصغر (قصي) فقد وقع عليه التهميش والتقزيم من لدن زوجته (أسماء) الموظفة في المستشفى؛ إذ كانت مسكونةً بالتعالي والنزعة النرجسيَّة التي قادتها إلى إهمال زوجها وإلى عدم الاحتفال بمشاعره فكانت النتيجة أنْ طلقها، ولكنَّها ما لبثت أن ندمت حين جرَّبت رجالًا آخرين. كذلك من مظاهر تسلُّط الأمهات الذي بدا ساطع التمظهر في المبنى الحكائي تسلُّط (عواطف) صاحبة الفرقة الموسيقية (الدقّاقات) على ابنتها سمر؛ فقد كشف النَّص عن قسوة هذه الأُمّ ونزعتها (الكرونوسيَّة)، تقول سمر: "تقيأتُ في عرس أمي، ولكن على دفعات، حتى إنني لوّثت حذاء زوجها، وهذا ما لم تغفره لي قط"[٩٣].

ولعلَّنا حين نطيل التحديق في سلطوية الأنثى المطروحة على طاولة هذه الرواية نجد أنَّ الكاتبة قد قوَّضت رؤى السرديات الكلاسيكية والحداثية أيضًا التي طالما عالجت إشكالات الأنثى وحقوقها بتسريد ضعفها وبكائيَّاتها ومظلوميَّاتها، لتشيِّد خطابًا سرديًّا مُغايرًا ينهض على أسسٍ تفوح منها رائحة التجريب وسرديات ما بعد الحداثة؛ فالكاتبة لم تمارس لطم الورق وشقّ جيوب الكلمات والنياحة السردية على الأنثى الموؤودة اجتماعيًا وثقافيًّا بقدر ما حاولت أنْ تزحزحها عن شواطئ الضعف والمقاومة لتبحر بها في أعماق القسوة والهيمنة والاستبداد. على أنَّ هذه السلطة الأنثوية تفتقر إلى الفاعلية الحِجاجيَّة؛ إذ إنَّ انتفاضة المرأة ضد

(٨٨) عبد الحميد، *الأفق الأعلى*: ٢٢-٢٦-٣٠-٩٤.

(٨٩) غيردا ليرنر، *نشأة النظام الأبوي*، ت. أسامة إسبر. (لبنان: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣م)، ٤٢٤.

(٩٠) عبد الحميد، *الأفق الأعلى*: ٩-١٠.

(٩١) المصدر السابق: ٢٧-٣١.

(٩٢) المصدر السابق: ١٢٧.

(٩٣) المصدر السابق: ٢١٩.

وصاية الرجل لا تُسوِّغ تأطيرها بهالةٍ من القسوة والاستبداد، ووضْعها في خانة الانتقام وتصفية الحسابات؛ وإلَّا فما الفرق إذًا بينها وبين الرجل المُستبدّ الذي انتقدته؟! ومهما يكن من تأويلٍ فإنَّ حقن النَّص بجرعاتٍ نسويةٍ استبداديَّةٍ قد يكون من باب إدانة المرأة للمرأة وتفكيك أنماط تفكيرها، وقد يكون تحيُّزًا جندريًّا أو أيقونةَ استخفافٍ وتوبيخٍ تُعلِّقها المرأة الكاتبة على صدر الرجل المسرود على سبيل ﴿**ذق إنَّكَ أنتَ العزيز الحكيم**﴾[٩٤].

ويبقى أن نؤكِّد أنَّ الكاتبة قد ضمَّنت الرواية بعض التراكيب البنائية والملامح الدلالية التي تتساوق مع موضوعة السرد المستحيل العابق بأنفاس اللامعقول واللامألوف، ويتبدَّى ذلك إمَّا بالتصريح بلفظة المستحيل في تضاعيف المبنى الحكائي، كقول السارد العليم / ملك الموت: "ألم تقولوا إنَّ دفْق الماء، حين يُفتح الصنبور، يستحيل أن يتراجع إلى الوراء؟ ها أنا وراءك تمامًا، فتحلَّ بالصبر، ولا تلتفت!"[٩٥]. وكقوله: "فهذا أمر مستحيل ... المهمة المستحيلة"[٩٦]. وإمَّا بالتوقيع على بعض المفردات التي تنتمي إلى حقل السرد المستحيل بانضوائها في لواء المسرود الفانتازي وغير الطبيعي، مثل: "البطل الخارق ... ليلة الأشباح ... كائن أسطوري ممسوخ"[٩٧].

كما أنَّ المُحدِّق في رواية (*الأفق الأعلى*) يجد أنَّ موضوعة السرد المستحيل وإنْ شكّلت بؤرةً محوريةً وثيمةً رئيسة بهيمنتها على بنية الرواية؛ فإنَّ القارئ لا يعدم انبجاس بعض الملامح البنائية التي وسمت الرواية بميسمٍ ميتاسرديّ ليشكِّل مع السرد المستحيل انسجامًا دلاليًّا عماده تمزيق رداء الواقعية، والاعتراف الصريح بلعبة التخييل؛ كأنْ يتوجه السارد العليم (ملك الموت) إلى مخاطبة القرَّاء مباشرةً "أيّنا المخادع حسب رأيكم؟ أؤكد لكم. فيسعني إخباركم. وأحدثكَ قليلًا عن الأرواح التي تشفّ بين يديّ، وهي صاعدة إلى السماء. ولكي أكون صادقًا معكم"[٩٨]. وكذلك تُلمَح معالم التقانة الميتاسردية حين تتمرّد بعض شخصيات الرواية وتعترض على صانعها (السارد العليم / ملك الموت)؛ كما فعل عامل المصنع الملحد، الذي بشرته زوجته بحمْلها بعد انتظارٍ دام إحدى عشرة سنة، وقد سجد لله على الرغم من إلحاده، وحين قبض ملك الموت روحه في لحظة السجود نفسها قال: "لا يُفترض بك فعل هذا الآن!"[٩٩]. فضلًا عن إمعان الكاتبة في التوقيع على بعض المصطلحات التي تحيل على مُعجم العالَم السرديّ وحقله النقديّ، مثل: استرجاع – إعادة ترتيب الأحداث – حسّ درامي – سرد التفاصيل – سرد أحداثًا – سرد قصة – دور البطولة.

وثمة أمر ينبغي التنبيه إليه، وهو أنَّ النقد الموضوعاتي وإنْ كان يُلِحُّ على رصد الثيمات المهيمنة واقتفاء أثرها في النص الإبداعي الواحد بتعويله على "قراءة مصغرة تستهدف الانتهاء إلى قراءة مكبرة"[١٠٠]، فإنه يُلِحُّ أيضًا على تخطِّي الرؤية الجزئية إلى رؤيةٍ كُليَّةٍ ذات نزعةٍ بانوراميَّة بـ "اكتشاف العلاقات بين الصيغ الثيماتية في أعمال أدبية متباينة"[١٠١]. وهذا ما وجدناه في الروايات الثلاث المدروسة ولا سيما في عنواناتها: جبل حالية – حين تحكي الروح – الأفق الأعلى؛ إذ تتموضع هذه العنوانات في وعاءٍ دلاليٍّ واحد، ويفوح منها شذا سيِّد الملائكة (جبريل) عليه السلام إنْ على مستوى

(٩٤) سورة الدخان، الآية: ٤٩.

(٩٥) عبد الحميد، الأفق الأعلى: ٨.

(٩٦) المصدر السابق: ٥١–١٧٣.

(٩٧) المصدر السابق: ٧٩–١٦٨.

(٩٨) المصدر السابق: ١٧–٢٧–٣٧.

(٩٩) المصدر السابق: ١٨٠.

(١٠٠) سعيد علوش، *النقد الموضوعاتي*. (الرباط: شركة بابل للنشر، ١٩٨٩م)، ١٠٨.

(١٠١) حميد لحمداني، *سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر*، ط٢ (فاس: مطبعة آنفو رانت، ٢٠١٤م)، ٦٠.

الصفات أو الفضاء أو الأحداث، وسواء كان ذلك بوعيٍ من الروائيين الثلاثة أم بلا وعي؛ فإنَّ هذه العنوانات الثلاثة تحيل، كما قلت آنفًا، إلى المَلَك جبريل عليه السلام، وكذلك تُذكِّر ببعثة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وحادثة الإسراء والمعراج.

فالعنوان (جبل حالية) ذو صبغةٍ مكانية، والجبل من الأمكنة التي تذكِّرنا بجبل النور وغار حراء الذي كان يتعبّد فيه نبيُّنا محمد عليه الصلاة والسلام قبل البعثة، وقد أتاه جبريل بالوحي هناك. كما أنَّ العنوان (حين تحكي الروح) يستدعي أيضًا جبريل عليه السلام الذي وُصف بالروح الأمين، في قول الله تعالى: ﴿**نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ**﴾[١٠٢]. وكذلك الأمر في رواية (*الأفق الأعلى*)؛ فقد أشرتُ سابقًا إلى أنَّ هذا العنوان يُعدُّ استحضارًا صريحًا للآية القرآنية: ﴿**وَهُوَ بِالأُفُقِ الأَعْلَى**﴾[١٠٣]. ومن المتواضع عليه أنَّ هذه الآية – وما قبلها وما بعدها من الآيات – تشير إلى قصة جبريل عليه السلام مع نبينا محمد صلى الله عليه وسلم؛ حين استوى جبريل عليه السلام بالأفق الأعلى ورآه النبي صلى الله عليه وسلم من حراءَ وقد سدّ الأفق. فأقول: إنَّ عنوانات الروايات الثلاث قد تقاطعت بنائيًّا وثيماتيًّا من خلال استدعاء سيِّد الملائكة (جبريل) عليه السلام، سواء أكان استدعاءً واعيًا أم غير واعٍ، مقصودًا أم غير مقصود، وهذا التناص الديني (الاستدعاء الملائكي) الذي يحيل على العالم الآخر العلْوي اللامرئي، إلَّا على سبيل المعجزة، ينسجم أيضًا وظاهرة السرد المستحيل المُؤطَّرة بما هو فوق طبيعي وغير مألوف.

الخاتمة

-تُعدُّ ظاهرة السرد المستحيل ضرْبًا من الحكي غير الطبيعي وغير المعقول؛ إذ يتولَّى زمامَ السَّرْد فيه الموتى والمُختلّون والبُكْم والأطفال والحيوانات، بل وحتى الآلات والجمادات؛ لذا كان هذا النوع من السرود نقيضًا للتقليد والتصوُّرات العقلية؛ ذلك أنه ينطوي على ميكانزماتٍ وسيناريوهاتٍ مستحيلة ماديًّا ومنطقيًّا.

-كشفتْ الدراسة عن وجود اختلافٍ دقيقٍ بين السارد المستحيل والسارد غير الثقة يتبدَّى في كون السارد المستحيل غيرَ ثقةٍ ومشكوكًا فيه بالضرورة لاستحالته منطقيًّا، أمَّا السارد غير الثقة فإنه وإنْ كان كذلك فقد يكون ساردًا مُمكنًا وطبيعيًّا وواقعيًا وإنْ كان يقدِّم أفعالًا وأفكارًا ليست جديرةً بالثقة لانزياحها عن مقاييس العمل السردي التي تتواءم مع غايات المؤلِّف. ومن هنا يمكننا القول إنَّ كُلَّ ساردٍ مستحيلٍ هو ساردٌ غيرُ ثقةٍ، وليس كُلُّ ساردٍ غيرِ ثقةٍ ساردًا مُستحيلًا.

-اضطلعت الدراسة بفكّ الالتباس بين السرد المستحيل والسرود الغرائبية والعجائبية؛ إذ رأينا أنَّ السرد المستحيل يُعنى بالسارد العاجز عن السرد تحديدًا، على أنَّ ذلك لا يعني بالضرورة أن يحكي أحداثًا لامعقولة أو غير مألوفة؛ فقد يكون السارد مستحيلًا والأحداث التي يسردها منطقية وواقعية وطبيعية. أمَّا في السرود الغرائبية والعجائبية فيكون التركيز على الأحداث والوقائع فوق الطبيعية، حتى وإنْ كان ساردها مألوفًا وغير مستحيل، وقد يجتمع الأمران: سارد مستحيل وأحداث عجائبية أو غرائبية.

-انطوت الرواية السعودية على ظاهرة السرد المستحيل التي توكَّأ عليها الروائيون السعوديون والروائيات، وأثَّثوا بها أعمالهم الروائية؛ ما يؤكِّد انزياح الرواية السعودية عن تقاليد الواقعية والمحاكاة والتقليد، وانخراطها في عوالم التجريب وما بعد الحداثة، وكان ذلك من خلال النماذج الثلاثة

(١٠٢) الشعراء، الآية: ١٩٣.

(١٠٣) النجم، الآية: ٧.

المدروسة؛ ففي رواية (جبل حالية) لإبراهيم مضواح الألمعي كان السارد ميتًا في قبره، وفي رواية (حين تحكي الروح) لماهر الرحيلي كانت الساردة هي الروح، أمَّا في رواية (الأفق الأعلى) لفاطمة عبد الحميد فقد كان السارد هو مَلَك الموت. وفي الروايات الثلاث هيمنت الرؤية الموضوعية (الرؤية من الخلف) أو الحكاية ذات التبئير الصفر بحسب جيرار جينيت؛ إذ علا في كل روايةٍ صوت السارد العليم، مع إفساح المجال لبعض الشخصيات أن تُدلي بأصواتها.

-لم تخلُ العتبات النصية في الروايات السعودية المدروسة من ملامح بنائية ورؤيويَّة تصِلها بظاهرة السرد المستحيل وهواجس المباني الحكائيَّة المسكونة بجدلية الموت والحياة. وقد جسَّدت العنوانات ضربًا من ضروب التناص، وتموضعت في حقلٍ دلاليٍّ واحدٍ يتساوق وفكرة السرد المستحيل؛ إذ أحالت على العالم الآخر العلوي اللامرئي سواء عالَم الملائكة أم عالَم الأرواح. أمَّا الاستهلالات فقد جاءت (محوريَّة البِنية) بوصفها تمهيدًا واختزالًا للمبنى الحكائي؛ إذ أزاحت النقاب عن بعض الشخصيات والأحداث والثيمات التي تواترتْ لتحقن مفاصل الرواية بجرعاتٍ إدراكيَّة لاحقة، مُعزِّزةً في الآن نفسه ثيمات الموت والسرد المستحيل التي أكّدتها العلاقات التفاعلية الديناميكية بين الاستهلالات والنهايات.

-حفلت فضاءات الروايات الثلاث المدروسة بمصطلحاتٍ وثيماتٍ تناغمت وفكرة السرد المستحيل والعوالم الميتافيزيقية واللامعقولة، كالتوقيع على لفظة (المستحيل) واجترارها في غير موضعٍ على صفحات النصوص، والتوقيع على عوالم الجنّ والأساطير. كما لم تعدم المباني الحكائية تواتر بعض الأيقونات البنيوية والمعنوية التي حقَّقت اتساقًا وانسجامًا مع ظاهرة سرد الموتى ونقض المحاكاة؛ فعلى امتداد الفضاءات النصيَّة تسرَّبت بعض المفردات والجمل التي تنتمي في مجملها إلى حقلٍ يحيل على فضاءات الخارق والمدهش واللامرئيِّ التي تتساوق والسرد المستحيل، وقد رصدنا منها: موازينها عجيبة – لغتكم عجيبة – بشكل عجيب – جماعات من الجن والملائكة – الجسم الغريب – الموجودات الخارقة للطبيعة – الجن والشياطين – لعبة الويجي – عالم الغيبيات المخيف – عجائبية كبيرة – تناسخ الأرواح – المستحيل – قصص مرعبة – أساطير – العجب العجاب – الأمر المدهش – البطل الخارق، ليلة الأشباح، كائن أسطوري ممسوخ.

-كشفت الدراسة عن العلاقة بين ظاهرتَي السرد والمستحيل والميتاسرد؛ إذ شكّلتا متآزرتَين انسجامًا دلاليًّا عماده تمزيق رداء الواقعية، والاعتراف الصريح بلعبة التخييل. وقد تعمّق الشعور بتقانة الميتاسرد في غير ملمح؛ كأنْ يتوجه السارد العليم إلى مخاطبة القرَّاء مباشرةً، أو حين تتمرّد بعض الشخصيات على صانعها، أو حين تُدرَج بعض الكتب والأبيات الشعرية في الروايات على سبيل النقد والمساءلة ولا سيما في رواية (حين تحكي الروح). فضلًا عن توقيع النصوص على بعض المصطلحات التي تحيل في دلالتها على مُعجم العالَم السرديّ وحقله النقديّ ولا سيما في رواية (الأفق الأعلى)، مثل: استرجاع – إعادة ترتيب الأحداث – حسّ درامي – سرد التفاصيل – سرد أحداثًا – سرد قصة – دور البطولة.

-شكَّلت ظاهرة الموت سرديَّةً كُبرى في الروايات الثلاث المدروسة، متساوقةً مع فكرة السرد المستحيل التي تبلورت بوجود سارِدٍ ميتٍ أو غير مرئي، وقد تناسلت من سردية الموت الكبرى بعض الظواهر والثنائيات التي ألحّت الروايات على مساءلتها وإدانتها، كالتديُّنِ المغلوط، والبراغماتية والطوباوية الزائفة، والدكتاتورية والاستبداد، وثنائية الحرية والعبودية، والذكورة والأنوثة.

-بدا لنا أنَّ توسُّلَ الروائيين السعوديين بالسرد المستحيل والسُّراد الميتين واللامرئيين يومئ إلى أنَّ الموت هو الخلاص

ولا سيما حين يرزح الإنسان الحيّ تحت سطوة الطبقية والمادة والآلة. وقد يُعوَّلُ على السارد الميت لإدانة الراهن وقضاياه بعيدًا عن قبضة المساءلة. كما أنَّ موت السارد واحتجابه ثم تولِّيه مهمة السرد، كل ذلك يمكِّنه من اختراق الحجب وإعادة تفسير الأمور من وجهة نظر محايدة لا تخشى الحياة ومصانعتها.

قائمة المصادر والمراجع

(أولًا) فهرس المصادر:

الألمعي، إبراهيم. *جبل حالية*. الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٩م.

الرحيلي، ماهر. *حين تحكي الروح*. الدمام، دار أثر للنشر والتوزيع، ١٤٤٣هـ.

عبد الحميد، فاطمة. *الأفق الأعلى*. ط٥، تونس، منشورات ميسكلياني، ٢٠٢٣م.

(ثانيًا) فهرس المراجع:

▪المراجع العربية:

ابن قيّم الجوزية، الإمام شمس الدين أبا عبد الله. *الروح*. تح: محمد إسكندر يلدا. بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

أشهبون، عبد المالك. *البداية والنهاية في الرواية العربية*. القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.

أشهبون، عبد المالك. *العنوان في الرواية العربية*. دمشق، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

بلعابد، عبد الحق. *عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص*. بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م.

البلوي، منصور. *المفارقة في الرواية السعودية المعاصرة: مقاربة في البنية والدلالة*. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٩م.

بنكراد، سعيد. *السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس*. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.

حافظ، صبري. "البدايات ووظيفتها في النص القصصي-" *مجلة الكرمل*، ع٢١-٢٢، (١٩٨٦م):١٤١.

حسن، عبد الكريم. *المنهج الموضوعي*. بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م.

حليفي، شعيب. *شعرية الرواية الفانتاستيكية*. الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩م.

حليفي، شعيب. *هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل*. دمشق، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.

الداهي، محمد. *صورة الأنا والآخر في السرد*. القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.

الزعبي، أحمد. *إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية*. ط٢، عمّان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

سرحان، حسن، *السرد المستحيل: دراسات في السرد العربي*. عمّان، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، ٢٠٢١م.

شعلان، سناء. *السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن*. ط٢، قطر، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ٢٠٠٧م.

الطريطر، جليلة. "في شعرية الفاتحة النصية" *مجلة علامات في النقد*، مج٧-ج٢٩، جدة، النادي الثقافي الأدبي (سبتمبر ١٩٩٨م): ١٤٨.

عبد العزيز، سعد. *الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة. القاهرة*، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م.

عبيد، علي. *مقاربات سردية*. بيروت، الانتشار العربي، ٢٠١٤م.

العدواني، أحمد. *بداية النص الروائي: مقاربة لآليات تشكل الدلالة*. بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠١١م.

العدواني، معجب. *الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية*. بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩م.

عزام، محمد. *المنهج الموضوعي في النقد الأدبي*. دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩م.

علام، حسين. *العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد*. الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠م.

علوش، سعيد. *النقد الموضوعاتي*. الرباط، شركة بابل للنشر، ١٩٨٩م.

الغذّامي، عبد الله. *الخطيئة والتكفير*. جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م.

قطوس، بسام. *سيمياء العنوان*. عمّان، وزارة الثقافة، ٢٠٠١م.

كيليطو، عبد الفتاح. *الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي*. ط٣، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦م.

لحمداني، حميد. *سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر*. ط٢، فاس، مطبعة آنفو رانت، ٢٠١٤م.

لحمداني، حميد. "عتبات النص الأدبي" *مجلة علامات في النقد*، جدة، النادي الثقافي الأدبي، مج١٢، ج٤٦ (ديسمبر ٢٠٠٢م):٢٧.

المفرّح، حصة. *عتبات النص الروائي في الجزيرة العربية*. ط٢، الرياض، كرسي غازي القصيبي للدراسات التنموية والثقافية، ٢٠٢٢م.

النصيّر، ياسين. *الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي*. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣م.

نور الدين، صدوق. *البداية في النص الروائي*. اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م.

هناوي، نادية. *علم السرد ما بعد الكلاسيكي: السرد غير الطبيعي*. ج١، العراق، مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٢م.

المراجع الأجنبية المترجمة:

أ.أ. مندلاو. *الزمن والرواية*. ت. بكر عباس. بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

أرسطوطاليس. *فن الشعر*. ت. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

أندري دي لنجو. "في إنشائية الفواتح النصية" ت. سعاد بن إدريس نبيّغ. *مجلة نوافذ*، ع١٠(شعبان ١٤٢٠هـ.):٣٢-٣٦.

أوسبنسكي، بوريس. *شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي*. ت. سعيد الغانمي وناصر حلاوي. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.

إيكو، أمبرتو. *السيميائية وفلسفة اللغة*. ت. أحمد الصمعي. بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥م.

إيكو، أمبرتو. *آليات الكتابة السردية*. ت. سعيد بنكراد. اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

برنس، جيرالد. *المصطلح السردي: معجم مصطلحات*. ت. عابد خزندار. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.

بوث، وين. *بلاغة الفن القصصي*. ت. عردات، أحمد، وعلي الغامدي. الرياض، كلية الآداب: مركز البحوث، جامعة الملك سعود، ١٩٩٤م.

بيرس، تشارلز." تصنيف العلامات" في *أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا*. ت. فريال جبوري غزول، تح. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ١٧٦. القاهرة، دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٤م.

تـــودوروف، تزفتـــان. *مـــدخل إلى الأدب العجائـــب*. ت. الصديق بوعلام. الرباط، دار الكلام، ١٩٩٣م.

جوف، فانسون. *شعريَّة الرواية*. ت. لحسن أحمامـة. دمشـق، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٢م.

ر. م. ألبيريس. *تاريخ الرواية الحديثة*. ت. جورج سالم. ط٢، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٨٢م.

ساروت، ناتالي. *عصر الشك: دراسات عن الرواية*. ت. فتحـي العشرـي. القـاهرة، المجلـس الأعـلى للثقافـة، ٢٠٠٢م.

سبنسر، وليم. "صوت السـلطة" في *تقنيـات الكتابـة: القصـة القصيرة والرواية*. ت. رعد عبد الجليل جواد، ٢٠-٢١. اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م.

فلودرنك، مونيكا. *مدخل إلى علم السرد*. ت. باسـم صـالح حميد. بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠١٢م.

فورستر، إ.م. *أركان الرواية*. ت. موسى عـاصي. طـرابلس، جروس برس، ١٩٩٤م.

كيليطو، عبد الفتاح. *المقامات: السرد والأنساق الثقافية*. ت. عبد الكبير الشرقاوي. ط٢، الـدار البيضـاء، دار توبقـال للنشر، ٢٠٠١م.

لوتمان، يوري. " مشـكلة المكـان الفنـي" في *جماليـات المكـان لمجموعة من الباحثين*، ت. سيزا قاسم، ٦٨-٦٩. الـدار البيضاء، مطبعة دار قرطبة، ١٩٨٨م.

ليرنر، غيردا. *نشأة النظام الأبوي*. ت. أسـامة إسـبر، لبنـان، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣م.

هيرمان، ديفيـد وآخـرون. *نظريـة السرـد: مفـاهيم أساسـية ومناظرات نقدية*. ت. أحمد نضال المنصور، الرياض، دار جامعة الملك سعود للنشر، ٢٠٢٠م.

واط، إيـان. *نشـوء الروايـة*. ت. ثـائر ديـب. القـاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م.

جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٧)، ع (١)، ص ص ٨٧-١٠٨، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٦هـ)
Journal of Arts, Vol. 37 (1), pp 87-108, © King Saud University, Riyadh (2024 /1446H.)

نوستالجيا القصائد الأخيرة: مقاربة موضوعية نفسية

أحمد بن ماطر اليتيمي

أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية والدراسات الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السعودية.

(قدم للنشر في ٢/ ٣/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ١٤/ ٤/ ١٤٤٦هـ)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-4

الكلمات المفتاحية: نوستالجيا، الحنين، مراثي الذات، رثاء النفس.

ملخص البحث: تهتم الدراسة بالوقوف على مظاهر النوستالجيا في القصائد الأخيرة التي كُتبت في مواجهة الموت أو انتظاره، وبيان أثر الحنين الذي يختلج نفوس الشعراء في لحظاتهم الأخيرة، وبواعث العودة إلى الماضي باعتباره ملاذًا تأوي إليه النفس هربًا من الواقع، أو بحثًا عن الاستقرار النفسي والطمأنينة.

وتنتظم الدراسة في مهاد نظري يبيِّن المفاهيم العامة (النوستالجيا، والقصائد الأخيرة)، ويستعرض المحور الأول نوستالجيا المكان وتوظيف الشعراء لذكريات الوطن والديار، ويأتي المحور الثاني على نوستالجيا الزمن والعودة إلى عهد الطفولة والأيام القديمة، فيما يتضمن المحور الثالث نوستالجيا الأشخاص واستدعاء صور الأهل والأحبة في مواقف الشعراء الأخيرة، أما المحور الرابع فيقف عند نوستالجيا المجد والبطولة التي لازمت الشعراء في تجاربهم الشعرية الأخيرة، تتبعها خاتمة لأبرز النتائج والتوصيات، مذيلة بقائمة للمصادر والمراجع، وتتخذ الدراسة من المقاربة النفسية والموضوعية وسيلة لتجلية مظاهر النوستالجيا، وأثرها في النص الشعري.

The Last Poems Nostalgia: A Psychological and Objective Approach

Ahmed Mater Alyatimi

Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Literature and Rhetoric, Faculty of Arabic Language and Humanities, Islamic University of Madinah, Saudi Arabia.

(Received: 2/ 3/1446 H, Accepted for publication 14/ 4/1446 H)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-4

Keywords: Nostalgia, yearning, Self-Elegies, Self-Mourning.

Abstract. This study focuses on the manifestations of nostalgia in the last poems written in the face of death or its anticipation. It aims to illustrate the impact of longing that stirs within poets during their last moments, as well as the motivations for revisiting the past as a refuge for the soul, either as an escape from reality or in pursuit of psychological stability and peace. The research is structured within a theoretical framework that elucidates key concepts (The Last Poems Nostalgia). The first section explores the nostalgia associated with place, focusing on how poets draw upon memories of their homeland and nation. The second section examines the nostalgia of time, reflecting on the return to childhood and bygone days. The third section addresses the nostalgia for people, highlighting the poets' evocation of family and loved ones in their last situation. The fourth section delves into the nostalgia for glory and heroism that has influenced the poets in their final poetic endeavors. This is followed by a conclusion summarizing the key findings and recommendations, along with a comprehensive list of sources. The study employs both psychological and objective methodologies to uncover the expressions of nostalgia and its effects on poetic texts.

المقدمة:

وقف الشعراء في مراثي الذات -وفي القصائد الأخيرة بشكل عام- مواقف متعددة تكشف عن رؤاهم الفكرية والفلسفية تجاه الموت، وانبعثت بعض الرؤى من جانب نفسي ينبع من مكنونات النفس البشرية، ويربط بين الحالة الشعورية والموقف الأدبي، ومن هنا اتجه النقد الأدبي إلى دراسة الجانب النفسي محاولًا الكشف عن العلاقة بين الحالة النفسية الشعورية والنص الأدبي؛ للوقوف على مظاهر التأثر والتأثير بينهما، وتفسير النص تبعًا للحالة الشعورية، أو قراءة الشخصية انطلاقًا من فهم النص وربطه بنفسية الشاعر.

وتهدف الدراسة إلى الوقوف على مظاهر النوستالجيا التي تنظر للحنين بوصفه اضطرابًا نفسيًا، ترتحل فيه النفس إلى الماضي، لبواعث وأسباب نفسية يمكن الوقوف على معالمها عند سبر أغوار النص، ومحاولة إيجاد العلاقة التي تربط الشاعر بماضيه وحاضره وحالته الشعورية؛ وذلك من خلال الوقوف على نماذج مختارة من الشعر العربي قديمًا وحديثًا.

وتنهض هذه الدراسة على فكرة ابتدائية متمثلة في الحنين إلى الماضي عند مواجهة الموت أو الاقتراب منه، وكما قيل: (لا شيء يجعل تذكر الماضي جميلًا من احتمال موت وشيك)، وهي فكرة متحققة في القصائد الأخيرة، بوعي من الشعراء أو بغير وعي، وكأنهم بذلك يبحثون عن الحلقة التي تصل الحاضر بالماضي، وتشكِّل فكرة الديمومة والاستمرار الزمني المرتبط بحياة الإنسان؛ فيحيل الآخرُ إلى الأول، ويتمرد على النهاية بالعودة إلى البداية وتخليد الذكرى، لتكون معادلًا للخلود المستحيل.

وتتمحور تساؤلات الدراسة حول ماهية النوستالجيا، وعلاقتها بالقصائد الأخيرة للشعراء، وأبرز مظاهرها في تلك النصوص الشعرية، إضافة إلى رصد بواعث النوستالجيا عند الشعراء في قصائدهم الأخيرة.

وقد اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية بشعر رثاء الذات، وانطلقت الدراسات من موضوعات متعددة، إلا أن الباحث لم يقف على دراسة تناولت ظاهرة النوستالجيا في مفهومها الخاص المرتبط بالاضطراب النفسي المؤدي إلى تذكر الماضي والحنين إليه في القصائد الأخيرة للشعراء، وإنما ورد الحديث عن الحنين في مراثي الذات بوصفه موضوعًا عامًا من الموضوعات التي طرقها الشعراء، عند تذكر الماضي والندم على ما فرَّط فيه، أو التشوق للأهل والأصحاب، أو الدراسات التي اهتمت بالنوستالجيا عند أحد الشعراء، مثل "مظاهر النوستالجيا في شعر امرئ القيس" لعزت إبراهيمي وصدّيقة جعفري، و "ملامح النوستالجيا في شعر أسامة بن منقذ" للدكتورة هبة مصطفى والدكتور علي السواعير، و "دراسة ظاهرة النوستالجيا في شعر محمد الماغوط" للدكتور إسحاق رحماني وصبية ظفرآبادي، وهي دراسات ترتكز على نتاج شاعر واحد بشكل عام، إضافة إلى أن هؤلاء الشعراء لم يكونوا ضمن مدونة هذه الدراسة.

وتنطلق الدراسة من مقاربة موضوعية نفسية؛ لتجلية مظاهر النوستالجيا، وأثرها في النصوص الشعرية -مدونة الدراسة-، المتمثلة في نماذج من الشعر العربي، كمراثي الذات عند بشر بن أبي خازم، وأفنون التغلبي، وعبد يغوث، ومالك بن الريب، وجعفر بن علبة، والقصائد الأخيرة لطرفة بن العبد، والمعتمد بن عباد، وابن عمار الأندلسي، وابن زريق، ومن الشعر الحديث قصائد بدر شاكر السياب، وأمل دنقل التي كُتبت في رحلة المرض الأخير، وقصيدة (حديقة الغروب) لغازي القصيبي.

وقد تشكَّل هيكل الدراسة في مقدمة، ومهاد نظري للتعريف بالمفاهيم الأساسية (النوستالجيا – القصائد الأخيرة)، وأربعة محاور: حيث يستعرض **المحور الأول** نوستالجيا المكان وتوظيف الشعراء لذكريات الوطن والديار، ويأتي **المحور الثاني** على نوستالجيا الزمن والعودة إلى عهد

الطفولة والأيام القديمة، فيما يتضمن **المحور الثالث** نوستالجيا الأشخاص واستدعاء صور الأهل والأحبة في مواقف الشعراء الأخيرة، أما **المحور الرابع** فيقف عند نوستالجيا المجد والبطولة التي لازمت الشعراء في تجاربهم الشعرية الأخيرة، تتبعها خاتمة لأبرز النتائج والتوصيات، مذيلة بقائمة للمصادر والمراجع.

التمهيد:

•مفهوم النوستالجيا:

إن طبيعة الأدب تقوده نحو الانفتاح على العلوم الأخرى، من حيث التأثر والتأثير، وتشكيل الهوية الأدبية التي تتكون من خلال التجارب الإنسانية، والنزعات النفسية، وما تحمله النفس من مشاعر تصنع الأدب، وتتشكل من خلاله، أو يتشكل من خلالها.

ولعل العلاقة بين الأدب وعلم النفس من أظهر العلاقات التي تتشكل في العمل الأدبي من خلال بنيته اللغوية ومضامينه، وما يحمله من دفقات شعورية، تنبئ عن التماهي بين النص الأدبي ومكوناته، وفي مرحلة أخرى تتجاوز ذلك إلى الكشف عن ما يحمله النص من جماليات متوارية خلف اللغة الأدبية، إلا أن هذه العلاقة لا تُفضي بالأدب ليكون مادة أو عينة لتجارب علم النفس وفرضياته[١]، بقدر ما يمكن من خلال هذه العلاقة تفسير الأدب، وترشيح بعض المعاني والأفكار التي يضمها.

ويُعد مصطلح "*نوستالجيا*" (Nostalgia) من المصطلحات الناشئة في أحضان علم النفس؛ دالًا على الحنين للوطن، وما يحمله من مشاعر الشوق واللهفة للبلد والأهل[٢]، وهو من المصطلحات العابرة بين العلوم، التي يمكن من خلالها تعالق الدرس الأدبي بموضوعاته ومضامينه، وما يحويه النص الأدبي من مشاعر وعواطف يعبر عنها الأديب، مستحضرًا الماضي الذي نشأ فيه حقيقة، أو الماضي المتخيل، متقاطعًا بذلك مع الـ(يوتوبيا)، وبناء عالم خيالي يقوم على الفضائل والخير المطلق[٣].

ويشير معجم أكسفورد إلى مصطلح نوستالجيا (Nostalgia) بمعنى "الشعور الجارف بالحنين إلى الأوطان، وعهود المرء الماضية"[٤]، فهو شعور يرتحل بالإنسان نحو الماضي بكل مكوناته الزمانية والمكانية، المتمثلة في مرحلة البدايات، بما فيها من أحداث وأشخاص وأحلام وذكريات، تجد فيها النفس خَلاصًا أو مُتنفسًا من الواقع وما يحمله من ألم وصراع داخلي.

وكانت البداية الطبية للمصطلح بوصفه مرضًا ينجم عن التعلق المفرط بوطن بعيد، أدى إلى مضاعفة الشعور بالألم لدى المرضى، وأوصلهم ذلك إلى الموت[٥]. ثم اتسع المفهوم معبرًا عن التعلق بالوطن، أو المكان بشكل عام، أو الماضي، أو الزمان، وما يصاحب ذلك التعلق من شعور بالألم والحرمان

(١) عز الدين إسماعيل، *التفسير النفسي للأدب*، ط٤، (القاهرة: دار غريب للطباعة، د. ت)، ١٧

(٢) لطفي الشربيني، *معجم مصطلحات الطب النفسي*، (الكويت: مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، د. ت)، ١٣

(٣) جميل صليبا، *المعجم الفلسفي*، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ٢/ ٢٤

(٤) موقع *قاموس أكسفورد الإنجليزي Oxford English Dictionary*، تم الوصول في ٣ سبتمبر ٢٠٢٤، https://www.oed.com/?tl=true

(٥) إسلام سعدي، "*النوستالجيا المصطلح الطبي الذي انتهى إلى حالة شاعرية*"، *موقع منشور*، ١٤ أغسطس ٢٠١٨ /https://manshoor.com/society/nostalgia-illness-and-meaning

والعجز عن العودة، ثم أصبح مصطلحًا شائعًا للدلالة على التعلق بالماضي أو الحنين إليه[٦].

وتنطلق النوستالجيا في الحقل الأدبي من شعور انفعالي يتغذى على الخيال، وهو ما يدعو الأدباء إلى توظيف الذاكرة الجمعية في بناء الماضي، وفق رؤية عامة تنظر للماضي بجماله أو مثاليته، أو الارتحال إلى ماضٍ مبني على رؤية وفلسفة خاصة[٧].

وتجدر الإشارة إلى أن النوستالجيا في الحقل الأدبي ليست حاملة للألم والحزن مطلقًا؛ إذ تدل بعض الحالات الشعورية على الفرح والسعادة؛ نتيجة للحالة التي يعيشها الأديب وهو في غمرة رحلته الشعورية، فهو ارتباط مباشر بين الحالة الشعورية الحقيقية، والحالة المستدعاة من الماضي، سواء كان ذلك الماضي حقيقة أو خيالًا، كما أنها "شعور استرجاعي مرتبط بهوية ثقافية أو دينية أو حضارية، يتجسد في وجدانيات عاطفية قوية تجاه الوطن"[٨] أو الزمان والمكان وعناصرهما.

وتتقاطع النوستالجيا مع مفهوم الغربة التي تزخر بها الدراسات الأدبية، إلا أن الغربة والاغتراب ظاهرة وجودية وفلسفية تنزع نحو التعبير عن الانعزال، وعدم القدرة على التكيف والاندماج، والضياع والرفض والتمرد[٩].

إن الحديث عن الماضي يقودنا إلى تحديد عناصر الماضي التي ارتبط بها الأدباء، وكثيرًا ما نقف على عنصري الزمان والمكان؛ حيث يمثلان المنطلق الرئيس لرحلة المشاعر إلى الماضي، وإلى الأماكن المرتبطة بالذاكرة، وما فيها من تفاصيل تتمثل في الأحداث والذكريات والقيم والأشخاص الذين تستدعيهم الذاكرة في لحظة الحزن أو الفرح، وهي التفاصيل التي ارتحل الشعور إليها طلبًا للدفء والأمان المفقود.

والمتأمل في رحلة الذاكرة نحو الماضي والحنين إليه يدرك المسافة بين الماضي الحقيقي الذي يستدعيه الشعور، والماضي الخيالي الذي يبدعه العقل البشري لرسم عالم مثالي يخلص إليه، لتكون النوستالجيا في بعض جوانبها إبداعات عقلية محضة[١٠]، ينسجها الإنسان ويعيش فيها لحظات أشبه بالحلم أو النشوة التي يتقوى بها على مواجهة الواقع.

ومن هنا فقد سارت الدراسات البحثية إلى تفسير النوستالجيا وفق اتجاهين رئيسين: أحدهما ينطلق من كون الحنين إلى الماضي شعورًا إيجابيًا، ينظر للحياة من جانبها المشرق، ويستدعي الماضي لتعزيز رؤيته المستقبلية، والثاني يؤكد أن تفسير هذا الحنين لا يتكشَّف من خلال التجارب المعملية في المختبرات النفسية، بل لا بد أن يخرج إلى نطاق الحياة اليومية للإنسان، ومتابعة تصرفاته وانفعالاته، وبذلك تُبنى النتائج على معطيات حقيقية، تتسم بالدقة والوضوح[١١].

•القصائد الأخيرة / مرثية الذات:

يُعدُّ الشعر ديوان العرب وسجلَّ آثارهم ومآثرهم، وخزينة أيامهم وأخبارهم، ينطلقون منه، ويَصلون إليه، ويظل أنيسهم وجليسهم حتى في أشد أوقاتهم؛ عند مواجهة الموت؛ لذلك فقد لجأ بعض الشعراء إلى تدوين الموقف الأخير، متَّبعين بذلك طرائق متعددة، واتجاهات متباينة،

(٦) هبة مصطفى وعلي السواعير، "*ملامح النوستالجيا في شعر أسامة بن منقذ*"، *مجلة جامعة تبوك للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، ١، ٤ (٢٠٢٤)، ٥٦٧/١

(٧) عبدالملك آل الشيخ، "*النوستالجيا الشعرية بين الأنا والآخر في ديوان (هذه الأنثى وطن) لأسماء الجنوبي*"، *مجلة كلية دار العلوم جامعة الفيوم*، ٥٥ (٢٠١٩)، ١٦

(٨) مكي سعد الله، "*النوستالجيا الأندلسية: مقاربة في حفريات المصطلح وتمظهرات الأنا في مرآة ماضيها*"، *مجلة تبين للدراسات الفكرية*، ٤٨، ١٢ (٢٠٢٤)، ٨٩

(٩) المرجع السابق: ٨٨

(١٠) عبدالرحمن النملة، "*نوستالجيا*"، *مجلة فكر*، ٣٠ (٢٠٢٠)، ٢٧

(١١) المرجع السابق: ٢٧

تعكس شخصية الشاعر، وتُجلِّي عن قدرته الفكرية والنفسية والفنية؛ ليقول كلمته الأخيرة في هذه الحياة.

إن القصائد الأخيرة أو مرثية الذات قد تُعطي تصورًا عن موت صاحبها بعد نظمها، إلا أنها في حقيقة الأمر قد نُظمت في حال مواجهة الموت، أو الشعور بقربه؛ فكان "الشعراء يرثون أنفسهم وهم يجابهون الموت، أو يقتربون منه، أو يتوقعونه"[١٢]، بغض النظر عن النتيجة التي آلت إليها تلك المواجهة.

وكما يختلف الناس في مواجهة الموت "كل واحد يدخل الموت بطريقة تشبهه، بعضهم يفعلون ذلك في صمت، على أطراف الأصابع، آخرون ماشين القهقرى، آخرون طالبين المسامحة والإذن، هناك من يدخل مجادلًا أو مطالبًا بتفسيرات، وهناك من يفتح طريقه فيه لاكِماً سابّاً، هناك من يعانقه، هناك من يغطي عينيه، هناك من يبكي"[١٣]، وهناك من يتسلى عنه بالماضي!

كذلك الشعراء قديمًا وحديثًا؛ فقد خلَّد بعضهم تلك اللحظات في أشعارهم، فها هو بشر بن أبي خازم عندما أصيب بسهم في إحدى غاراته، ظنَّ أنه هالك؛ فرثى نفسه قبل موته بقصيدته البائية[١٤]:

أسائلةٌ عُميرةُ عن أبيها خلال الجيشِ تعترف الركابا
تُؤمِّلُ أن أؤوبَ لها بنهبٍ ولم تعلم بأن السهمَ صابا

وعبد يغوث، سيد بني الحارث، عندما أسره بنو تميم وهمُّوا بقتله، نظم مرثيته قبل موته[١٥]:

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللومِ خيرٌ ولا ليا

وإذا ذُكرت مراثي النفس فلا بد أن تحضر قصيدة مالك بن الريب التي أنشأها في مرض موته عندما شعر بدنو أجله[١٦]:

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلة بجنب الغضا أُزجي القلاصَ النَّواجيا

ولشعراء العصر الحديث وقفات في مواجهة الموت، تبلورت في رؤى فلسفية، وتأملات حول حقيقة الموت وانتظاره، وهي في أكثرها قصائد مصاحبة للمرض والشيخوخة، حين يتوقع الشاعر قرب رحيله، ومن ذلك قصائد بدر شاكر السيَّاب الأخيرة التي سطَّرها في رحلة مرضه الأخير، ومنها قصيدته (**من ليالي السهاد – ليلة في باريس**)، وقصائد أمل دنقل التي كتبها تحت وطأة المرض، في غرفة المستشفى، وصدر عنها ديوانه (**أوراق الغرفة ٨**)، وكذلك الحال مع غازي القصيبي حين نظم قصيدته (**حديقة الغروب**) "وامتزجت فيها شهوة الكتابة بنشوة الموت"[١٧].

والشعراء كغيرهم، لكلٍّ طريقته في مواجهة الموت، وتدوين كلمته الأخيرة، بين حسرة على ما مضى، واعتذار عما سلف، وتوبة عما بدر، وتمرد على النهايات، هناك أيضًا من عاد نحو البدايات، نحو الماضي، يلجأ إليه، ويتسلَّى بذكره وذكرياته، ويتأسَّى على ما ترك وراءه، أو حالمًا بعالم مليء

(١٢) مقداد رحيم، *رثاء النفس في الشعر الأندلسي*، (الأردن: جهينة للنشر والتوزيع، ٢٠١٢)، ١٥

(١٣) إدواردو غاليانو، "*السلطة كالكمان -أخذ باليسرى وعزف باليمنى*"، ت: محمد العشيري، *مجلة الكرمل*، ١٥ (١٩٨٥)، ٢٦١

(١٤) بشر الأسدي، *ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي*، تح. عزة حسن، (دمشق: مديرية إحياء التراث القديم، ١٩٦٠)، ٢٦ من مقدمة التحقيق، و ٢٤ من الديوان.

(١٥) عبدالقادر البغدادي، *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*، تح. عبدالسلام هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجي، د. ت)، ٢/ ٢٠٢، والمفضل الضبي، *المفضليات*، ط٦، تح. أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ١٥٥

(١٦) مالك بن الريب، "*ديوان مالك بن الريب -حياته وشعره-*"، تح. نوري القيسي، *مجلة معهد المخطوطات العربية*، ١٥، (د. ت)، ١/ ٨٧

(١٧) لولوة آل خليفة، "*القصيبي وحديقة الغروب*"، *صحيفة الأيام*، (المنامة: البحرين)، ٢٩ أبريل، ٢٠٢٤ ، https://alay.am/p/83wo

بالأمل والتحدي، كاشفًا بذلك عن انشطار ذاتي بين الذات الحاضرة، والذات المسافرة نحو الماضي، واضطراب نفسي تتجلى فيه المفارقة بين رفض الواقع والاستسلام له، واللجوء للماضي أو الخروج عليه(١٨).

وعلى الرغم من تعدد أسباب الموت، واختلاف مستويات حضورها على مر العصور، فهي مع ذلك لم تكن عائقًا أمام الشعر، بل وجد فيها الشعراء فرصة لتخليد ذكراهم، وبيان مآثرهم وأمجادهم، وإعلاء ذكر قبائلهم، ووسم أعدائهم بميسم الذل والهوان.

وإذا كانت النفس البشرية مجبولة على المقاومة، وغريزة البقاء تحتِّم عليها المواجهة، فهي أيضًا تشعر أنها أمام مواجهة خاسرة ضد اليقين؛ حيث لا أحلام متوقعة، ولا مستقبل منتظر، فيكون اللجوء إلى الماضي أحيانًا نوعًا من التمرد على الواقع، ورفض الاستسلام؛ لأن الإنسان في تلك اللحظة يبحث عن طريق للبقاء.

وقد دوَّن الشعراء حنينهم لأوطانهم وديارهم، وشوقهم إلى عهد الطفولة ومراتع الصبا، وذكروا زمن الأنس والوصل بأهلهم ومحبوباتهم، واسترجعوا لحظات الصفاء مع أصدقائهم وأقرانهم، وعدَّدوا الصفات والقيم التي حملوها عن أسلافهم، حتى بلغ اهتمامهم بالحنين أن افتُتحت به قصائدهم في ذكر الديار وأهلها، والوقوف على أطلالها، ومساءلة آثارها ورسومها.

أما شعر المراثي، وفي مراثي الذات خاصة؛ فإن الحنين يسير في اتجاهين: ظاهر وضمني، أما الأول فيتمثل في استدعاء الماضي بكل مكوناته؛ هروبًا إليه من الواقع، واستنجادًا بأمانه ودفئه، والثاني يسعى الشاعر من خلاله إلى الخلود؛ رفضًا للواقع وتمردًا عليه، ويبرز ذلك في اقتران الماضي بذكر البطولات، وبيان حجم الخسارة الناتج عن فقد الشاعر، وسيأتي بيان ذلك.

لذلك فإن الحنين إلى الماضي بهذه الصورة نابع عن حس انفعالي، وعاطفة كامنة في عمق النفس، مما يتطلب الوقوف على بواعثها ومعالمها؛ باعتبارها حالة شعورية خاضعة للتحليل النفسي، الذي يستدعي تأويل الحالة وفق الافتراضات والمسلَّمات(١٩)، ومقاربة نتائج التأويل بتتبع الصلات والعلاقات النصية والسياقية، وصولًا إلى تفسير الغامض وتقريبه، وبيان التناقض وتأويله، والكشف عن المعاني الخفية خلف اللغة الشعرية.

وتتمثل مظاهر النوستالجيا في القصائد الأخيرة في: نوستالجيا المكان / الوطن والديار، ونوستالجيا الزمن / عهود الصبا والأيام القديمة، ونوستالجيا الأشخاص / المحبوبة والأهل والأصدقاء، ونوستالجيا القيم والمبادئ.

أولا: نوستالجيا المكان / الوطن والديار:

يحضر المكان في ظاهرة النوستالجيا ليكون أحد أبرز العناصر الكاشفة عن الحالة النفسية عند الشعراء، ذلك الحيِّز الذي تدور فيه الأحداث، وترتبط به الذكريات، مستدعية المشاعر والعواطف المتشكلة في الذاكرة، وكل ما يحيط بالمكان من مؤثرات حسية أو معنوية؛ ليرتبط المكان ارتباطًا مباشرًا بالبُعد النفسي لدى الشعراء، ويؤدي وظائف فنية متعددة؛ حيث نستطيع من خلال استدعاء المكان أن نستدعي السياقات والأبعاد والمكونات المرتبطة به، مما يؤدي إلى ما يشبه الحوارية مع المكان، وإضفاء الروح عليه(٢٠).

---

(١٨) العنود العنزي، *المفارقة في شعر رثاء النفس بين القديم والحديث لنماذج شعرية مختارة*، (الشارقة: ملامح للنشر والتوزيع، ٢٠٢٤)، ٣٠

(١٩) فيصل عباس، *التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية*، (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٦)، ٢٠

(٢٠) مدحت الجيار، *جماليات المكان في مسرح صلاح عبدالصبور*، في كتاب جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين، وآخرون، ط٢، (الدار البيضاء: عيون المقالات، ١٩٨٨)، ٢٢

إن نوستالجيا المكان تستدعي حضور الزمن ضمنًا؛ فقيمة المكان تكون مكتسبة من الزمن، فـ"المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفًا، وهذه وظيفة المكان تجاه الزمن، إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص، وبنوعه الأدبي، بل بالموضوع المعالج أيضًا"[٢١]، فهي تربط الإنسان بالحيز المكاني الذي يشكّل عالم الإنسان الأول، ذلك العالم الذي يُبنى ويكبر بالأفكار والذكريات والأحلام الإنسانية، وهو مبدأ فلسفي انطلق منه (غاستون بلاشر) عند حديثه عن (البيت) وعلاقته بتكوين الإنسان[٢٢]، فيلجأ إليه الإنسان أكثر من الزمن؛ كون المكان يُدرك حسيًا، ويمكن أن تتفاعل معه النفس من خلال الواقع، أو الأحلام التي يُلبسها الواقع، على عكس الزمن الذي يُدرك إدراكًا غير مباشر، لذا فقد لجأ البشر إلى بناء تصوراتهم ورؤاهم على العالم المادي الذي يعرفون تفاصيله، ويألفون مكوناته[٢٣].

وبالنظر إلى حضور نوستالجيا المكان في القصائد الأخيرة تبرز العلاقة بين المكان ومفهوم الحرية، الذي أكدت (سيزا قاسم) تفاعلهما، بحيث يصبح المكان المستدعى من الماضي أو المكان المبني على الأحلام أو اليوتوبيا تمردًا على الواقع المتسم بالقهر وفرض القيود على النفس البشرية، وهو معنى مُرشَّح ظاهر في لجوء الشعراء في قصائدهم الأخيرة إلى رفض النهاية، والسعي نحو الحرية.

ومن أسمى مظاهر الحنين (الحنين للوطن) أو للديار التي صنع فيها الإنسان ذكرياته، لمرتع الطفولة والأحلام، للمكان الذي تشكلت فيه أحلام اليقظة والخيال؛ فالمكانية في الأدب هي "الصورة الفنية التي تذكّرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[٢٤]، ومن هنا نجد أن شعراء القصائد الأخيرة قد أكثروا من استدعاء أماكن الطفولة والصبا والشباب، وهو استدعاء لكل مكوناته الحسية التي تنبعث منها المكونات المعنوية والعواطف، ولعل أبرز ما يُتمثل به في هذا الجانب مرثية مالك بن الريب، التي افتتحها بحنين شديد، ولوعة واغتراب، حين دنا منه الأجل، بعيدًا عن موطنه، وهو موقف أشد ما يكون الإنسان فيه مرتبطًا بدياره وأهله، يقول ابن الريب[٢٥]:

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً بجنب الغضا أُزجي القِلاصَ النَواجيا
فليت الغضا لم يقطع الرَّكبُ عرضَهُ وليت الغضا ماشى الرِّكاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا مزارٌ ولكنَّ الغضا ليس دانيا

حنين متوقد يظهر منذ أول أبيات مرثيته، يتمنى فيه العودة إلى وطنه وديار أهله، ويرسم مشهدًا حيًا ترعى فيه النوق، مستحضرًا مشهد الرحيل من دياره، ومؤكدًا بُعد الدار وأهلها عنه، وهو بُعد حقيقي وبُعد مجازي نفسي في آن واحد، تنبعث منه غربة روحية يعيشها الشاعر؛ حيث يوشك على فراق الدنيا بعيدًا عن وطنه، فكانت فكرة الرحيل دون وداع ودون نظرة أخيرة للوطن والأهل تسيطر على وجدانه، وتنبعث من أعماق نفسه؛ لتتجسد في لغته، ويبدو ذلك من خلال تكراره للتمني بـ (ليت)، ومن تكرار اسم موطنه (وادي الغضا) الذي يحن إليه بعد أن أدركه المرض وهو عائد في جيش سعيد بن عثمان من خراسان، ووافته المنية في مكانه ذلك بعيدًا عن الأهل والديار.

ويشير توظيف الشاعر لوادي الغضا إلى مفارقة تتمثل في تمني العودة لذلك الوادي، والحياة البسيطة التي كان يعيشها،

(٢١) الجيار، *جماليات المكان في مسرح صلاح عبدالصبور*: ٢١
(٢٢) غاستون باشلار، *جماليات المكان*، ت: غالب هلسا، ط٢، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤)، ٣٨
(٢٣) يوري لوتمان، *مشكلة المكان الفني*، ت: سيزا قاسم، في كتاب جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين، وآخرون، ط٢، (الدار البيضاء: عيون المقالات، ١٩٨٨)، ٥٩ مقدمة المترجمة.
(٢٤) باشلار، *جماليات المكان*: ٦ مقدمة المترجم
(٢٥) ابن الريب، *الديوان*: ٨٧

مفضِّلًا إياها على المدينة الكبيرة (خراسان)، وما كان يحلم بكسبه من هذه الرحلة الجهادية، وكأنه متحسر على ترك داره وأهله، ولو قُدِّرت له النجاة لن يغادر دياره أبدًا، وفي ذلك يقول:

لعمري لئن غالت خراسان هامتي لقد كنتُ عن بابَي خراسان نائيا
فإن أنجُ من بابَي خراسان لا أعد إليها وإن منَّيتموني الأمانيا
فلله درِّي حين أَتركُ طائعا بَنِيَّ بأعلى الرقمتين وماليا

وتتكرر الحسرة مجددًا عند ذكر البلد الذي رحل إليه (خراسان)، وهو تكرار مضاد لتكرار (الغضا)؛ فإذا كان تكرار (الغضا) يُحيل إلى تعلقه بدياره وموطنه (المكان الآلف)، فإن تكرار (خراسان) يُحيل إلى بغض المكان في نفسه (المكان المعادي) الذي حال بينه وبين أهله ووطنه، يقول:

وأصبحتُ في أرضِ الأعاديِّ بعدما أراني عن أرض الأعاديِّ نائيا

فهو يؤكد منزلة هذا المكان في نفسه، فهو أرض الأعادي، مؤكدًا على ذلك بتكرار لفظة (الأعادي) في شطري البيت؛ ليشحن النص بمزيد حسرة وتوجع وحنين.

إن المكان في مرثية ابن الريب كان باعثًا للحنين موصلًا إليه، على اختلاف نوع المكان (الآلف – المعادي) إلا أنه حضر في صورة أخرى تثير الحنين، وذلك بعد أن أصبح المكان سببًا في بُعده عن وطنه، فكل الأماكن تتجسد أمامه وكأنها حائل يعيقه عن الوصول إلى دياره:

أقول وقد حالت قُرى الكُردِ بيننا جزى الله عمرًا خيرَ ما كان جازيا
إن الله يُرجِعني من الغزوِ لا أُرى وإن قلَّ مالي طالبا ما ورائيا

فهي قرى كثيرة تحول بينه وبين دياره، وهذه الكثرة مرتبطة بالحالة النفسية التي يعيشها؛ فالمسافة في نظره طويلة، والعوائق في طريق عودته كثيرة، وناسب هذه الحالة الشعورية أن يستخدم معها أداة الشرط (إنْ) في دلالتها على تغليب جانب الاستحالة، أو ضعف احتمال العودة إلى الوطن.

وإذا عدنا إلى العلاقة بين المكان والزمن وارتباطهما، بحيث قد يكون الزمن دالًا على المكان، والمكان دالًا على الزمن، فيُمكن أن نرى أثر ذلك في استحضار المكان عن طريق الزمن في القصائد الأخيرة، وفي إشارة واضحة إلى " العلاقات الجوهرية المتبادلة بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابًا فنيًا"[٢٦]، ومن هذا المنطلق ظهر مصطلح (الزمكان) عند (ميخائيل باختين) تأكيدًا على هذا التماهي بين الزمان والمكان.

وانطلاقًا من هذه العلاقة الزمكانية يمكن أن نلحظ هذا التقاطع من خلال إحدى قصائد بدر شاكر السياب، وهي قصيدة (ليلة في باريس) التي نظمها في الكاتبة البلجيكية (لوك نوران) بعد أن أصبحت صديقته التي تواسيه في رحلة علاجه من مرضه الأخير عندما كان في باريس، قبل أن يفتك به المرض[٢٧]، يقول السياب[٢٨]:

وتركتِ لي شفقًا من الزهراتِ جمَّعها إناءْ
كالأنجمِ الزرقاءِ والحمراء في أفقٍ به حلم الصغير
أرجعنَ لي عمرَ الطفولة: يا محارًا في غدير
تتقارع الأقداح فيه، تَرِنُّ أجراسٌ كِثار
خوخٌ وأعنابٌ ورمّان .. وتمتلئ الجِرار
عند الغروب، هو الخريف ونحن نسمر حول نار

هذه الرحلة الزمنية نحو الماضي وعمر الطفولة تحمل في جنباتها تشكيل صورة المكان؛ عن طريق المشاهد الحية التي رسمها السياب، وطرَّزها بألوانها، وأحاطها بأصواتها وألحانها، في صور تتآزر لتكوين مشهد حي في حيِّز مكاني

(٢٦) ميخائيل باختين، *أشكال الزمان والمكان في الرواية*، ت: يوسف حلاق، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٠)، ٥

(٢٧) إحسان عباس، *بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره*، ط٢، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢)، ٣٥٣ ، وينظر: أحمد طه، "*كتابة النهاية – رثاء النفس في الشعر العربي المعاصر*"، *مجلة فصول*، ٨٧-٨٨، (٢٠١٣-٢٠١٤)، ٣٣٩

(٢٨) بدر السياب، *ديوان بدر شاكر السياب*، (بيروت: دار العودة، ٢٠١٦)، ٢/ ٦٢١

خاص، من خلال سرد تفاصيل المكان ومدِّها بحركية نشأت في وجدانه، ثم ترجمها إلى نصه الشعري.

وأشير هنا إلى أن المكانية في الأدب لا تشترط الوجود الحقيقي، وإنما قد يبني الشاعر مكانًا من حلم يكون مسرحًا للأحداث والذكريات، يضفي عليه من المشاعر والعواطف ما يجعله معادلًا للمكان الحقيقي الذي تُصنع فيه التجارب، وقد تطرق إلى هذه القضية الناقد الفرنسي (بيير بيار) حين تحدث عن وصف الأمكنة التي لم تُزر من قبل، وكيف يمكن للأديب أن يحوِّل الأماكن التي لا يعرفها إلى أماكن حقيقية[٢٩].

ويعاود السياب رحلته نحو الماضي قاصدًا العراق/ المكان عن طريق الرجوع إلى السنين الماضية/ الزمان، حيث العراق: الوطن، والبيت، وأحلام الطفولة:

لو صَحَّ وعدكِ يا صديقه
لو صَحَّ وعدكِ .. آه لانبعثت وفيقه
من قبرها، ولعاد عمري في السنين إلى الوراء
تأتين أنت إلى العراق؟
أمدُّ من قلبي طريقه ...

إن العودة إلى الوراء حيث الطفولة والصبا هي عودة نحو المكان (جيكور)، حين وعدته صديقته (نوران) بزيارته[٣٠]، وقد ارتبطت العودة إلى المكان بعودة السنين من باعث نفسي؛ لأن السياب كان حبيس فراشه بعد أن اشتدت عليه وطأة المرض، والعودة إلى المكان القديم والأحلام الجميلة تستدعي عودة إلى الماضي المفعم بالصحة وقوة الشباب، لا سيما عندما تكون الأحلام تدور حول الحب وصبابته، ومما يُلحظ في حنين السياب توظيفه للرمز والأسطورة في سبيل العودة إلى الماضي؛ متخذًا من (وفيقة) رمزًا أسطوريًا ينبعث معه الماضي وذكرياته، وتنبعث معه الحياة التي يجابه بها وطأة المرض والأيام الأخيرة[٣١]، وهو ملمح بارز في قصائد السياب الأخيرة، وبعض قصائد أمل دنقل.

أما العودة إلى الوطن، المكان الفسيح مترامي الأطراف، فهو بارز في مرثيات الذات عند كثير من الشعراء، خاصة شعراء هذا العصر؛ حيث الانتماء للوطن/ الدولة، وما يمثله في وجدان أبنائه، فهو البيت الكبير، والملاذ الآمن، ونجد الوطن حاضرًا في القصائد الأخيرة عند السياب، ودنقل، والقصيبي، وغيرهم، ومن ذلك ما ضمَّته (حديقة الغروب) من خطاب موجَّه للوطن[٣٢]:

ويا بلادًا نَذرتُ العمرَ زهرَتَه لعِزِّها، دُمتِ، إني حان إبحاري
تركتُ بين رمالِ البِيدِ أُغنيتي وعند شاطِئِكِ المسحورِ أسماري
إن ساءلوكِ فقولي لم أبع قلمي ولم أُدَنِّس بسوق الزَّيفِ أفكاري
وإن مضيتُ فقولي: لم أكن بطلا وكان طفلي ومحبوبي وقيثاري

إن لحظات الوداع باعث حنين وشوق، وهذا ما يظهر في قصيدة القصيبي حين خاطب فيها ذاته وزوجه وابنته ووطنه، قبل أن يختمها بالتضرع إلى الله.. وهذا الخطاب على ما فيه من عاطفة متمثلة في وصايا الوداع، إلا أنها تُنبئ عن مدى الارتباط الروحي بين القصيبي والوطن، فهو يؤكد إخلاصه وتفانيه من أجل الوطن، بصحرائه وشواطئه ومدنه، وهذا الخطاب لا يصدر إلا من محب؛ وكأنه يوصي بأن يبقى خالدًا في ذاكرة محبوبه، حتى لا يُطوى ذكره مع الأيام.

كما تظهر نوستالجيا المكان من خلال استدعاء المكان الضد/ المعادي، فيحمل مشاعر الحنين إلى الوطن والديار، ويوحي بمظاهر الغربة الروحية التي يعيشها الشاعر في لحظاته الأخيرة، ويُلحظ ذلك في مرثية الشاعر الجاهلي أفنون التغلبي، وكان أفنون قد أتى كاهنًا فأخبره أن موته سيكون في

(٢٩) حسن المودن، *الأدب والتحليل النفسي*، (قطر: كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، د. ت)، ١١٧

(٣٠) طه، *كتابة النهاية*: ٣٣٩

(٣١) طه، *كتابة النهاية*: ٣٣٩

(٣٢) غازي القصيبي، *حديقة الغروب*، ط١، (الرياض: مكتبة العبيكان، ٢٠٠٧)، ١٧

مكان يدعى (إلهة)، وهو مكان مجهول عند أفنون، ومع جريان الأيام وتصرّمها سافر مع قوم إلى الشام، وعند عودتهم ضلوا الطريق، فدلهم رجل على بلدة قريبة يكون طريقهم منها، تدعى (إلهة) في الطريق بين الشام وديار تغلب، فلما سمع أفنون اسمها تطيَّر منها، ومع إصرار الركب ذهب أفنون شريطة ألا ينزل من راحلته، وأن ينتظرهم للتزود ثم يكملون طريقهم، وبينما ناقته ترعى لدغتها حية في مشفرها، فاحتكت بساقه ولدغته، فقال لصاحبه: احفر لي قبرًا فإني ميت[٣٣]، ورثى نفسه بمقطوعة شعرية، يقول في آخرها[٣٤]:

كفى حَزَنًا أن يرحلَ الرَّكبُ غُدوةً وأُتركُ في أعلى إلهة ثاويا

بيت واحد يلخص الغربة الروحية التي يعيشها الشاعر؛ حيث يستذكر بعده عن وطنه وأهله، فيرجع الركب إلى وطنهم وأحبتهم، ويبقى هو تحت الثرى في ذلك المكان المشؤوم، فيكون قد استحضر وطنه الآلف من خلال الوطن المعادي، وهو بذكره لاسم المكان (إلهة) كأنه يسترجع صدى الاسم حين سمعه من الكاهن قبل سنوات طوال.

وبهذا يظهر مدى تأثير المكان في الحالة النفسية للشاعر في موقف الوداع، ومدى حنين الشعراء إلى الماضي المكاني، وانعكاس ذلك الشعور على قصائدهم الأخيرة، وبحثهم عن المكان القديم بين أطلال الروح، والعودة إلى سكنى ذلك المكان شعوريًا، في سبيل العودة إلى الاستقرار الروحي المفقود.

ثانيا: نوستالجيا الزمن / عهود الصبا والأيام القديمة:

يمكن تقسيم الزمن -فلسفيًا- إلى قسمين: زمن فيزيائي كوني، متسم بالاستمرار وديمومة الحركة[٣٥]، وهو زمن ندركه بتتابع الأحداث الكونية واستمراريتها، وزمن نفسي، مرتبط بالذات، وهو زمن متعدد ومختلف بتعدد الذوات واختلافها، وهو زمن متسم بخصوصية التجربة.

وإذا كانت الفنون بشكل عام تتشكل من عناصر متعددة من أبرزها الزمان والمكان؛ فإن الأدب في كثير من جوانبه يُعد فنًا زمنيًا عند تصنيف الفنون إلى زمانية ومكانية[٣٦]؛ ذلك أنه معني بتوظيف الزمن في أشكاله الفنية المختلفة، ومتأثر به في بنية النص الأدبي وفق تراتبية الزمن، والخروج عليها لأغراض فنية، كما أن الزمن أحد العناصر المكونة للبنية الدرامية، وبمقدوره إبراز هوية الكيان الجمعي، والتجربة الفردية[٣٧].

ولا تخفى علاقة الزمن والتاريخ، تلك العلاقة التلازمية التي تجعلهما مؤثرَين في تكوين وبناء الإنسان والحضارة[٣٨]، وفي بناء النفس البشرية عبر تراكمية التجارب، وما يشاكلها من مؤثرات في النفس، لتصبح العلاقة تلازمية -أيضًا- بين الزمن والإنسان، من الناحية الطبيعية المرتبطة بعمر الإنسان، ومن الناحية الشعورية وتأثيرها على العواطف والأفكار.

والعلاقة ظاهرة بين الزمن والموت؛ إذ إن انتهاء الزمن الذاتي قرين الموت، كل منهما يؤدي إلى الآخر؛ لذلك كان تأثيره ظاهرًا في القصائد الأخيرة التي يحاول أصحابها مواجهة اللحظة الحاسمة في حياتهم، أو الخلوص منها، رغم

(٣٣) ابن قتيبة الدينوري، *الشعر والشعراء*، تح. أحمد شاكر، (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ١/ ٤١٩ ، وعبدالمعين الملوحي، *الشعراء الذين رثوا أنفسهم قبل الموت*، (بيروت: دار الحضارة الجديدة، د. ت)، ٣٣٩

(٣٤) الضبي، *المفضليات*: ٢٦١ ، والدينوري، *الشعر والشعراء*: ١/ ٤١٩

(٣٥) محمد بن عياد، "*الزمن والشعر*"، *مجلة علامات*، ١٧ (٢٠٠٢)، ٤٠

(٣٦) سيزا قاسم، *بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*، (القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤)، ٣٧

(٣٧) الجيار، *جماليات المكان في مسرح صلاح عبدالصبور*: ٢٢

(٣٨) إميل توفيق، *الزمن بين العلم والفلسفة والأدب*، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٢)، ١٤٢

إدراكهم ويقينهم بقدومه وحدوثه، إلا أنها مواجهة شعورية وجودية بين الإنسان وأجله، في سبيل السعي للخلود، ولو كان خلودًا مجازيًا؛ ولهذا فقد نظر الفلاسفة إلى زمان الحياة النفسية على أنه الزمان الحقيقي للإنسان في ذاته ووجوده، المرتبط بتدفق الحياة[٣٩].

وقد برزت نوستالجيا الزمن في الشعر العربي، كاشفة عن أثر الزمن في التجربة الشعرية والنفسية للشعراء، بدءًا بالوقوف على الأطلال؛ باعتبارها رحلة زمنية استرجاعية، تصل الحاضر بالماضي، وتحمل في طياتها لواعج الذكريات، ويستمر الزمن مصاحبًا للشعراء في مراحل حياتهم وتطور تجاربهم، وصولًا إلى استحضار الزمن في موقف الرحيل وانتهاء العمر.

إن المتأمل في مراثي الذات -قديمًا وحديثًا- يرى بجلاء حضور الزمن في حنين الشعراء إلى ماضيهم، من عهود الطفولة والصبا، إلى مرحلة الشباب وقوتها، والشيخوخة وضعفها، وانتهاءً بمحاولة خرق الزمن وتخليد الذات في لحظة الرحيل الأخير، ومن هنا كان الإحساس بالزمن في القصائد الأخيرة يحمل في طياته استرجاع أيام الصفاء ورغد العيش، وما كان يتمتع به الإنسان من ملذات؛ متحسرًا عليها، وراغبًا في العودة إليها، ومن ذلك قول عبد يغوث وهو في الأسر قبل مقتله[٤٠]:

أحقًا عبادَ الله أن لستُ سامعًا نشيدَ الرِّعاءِ المعزِبينَ المُتاليا
وقد كنتُ نَحَّارَ الجَزورِ ومُعمل الـ ـمَطيِّ وأمضي حيثُ لا حيَّ ماضيا
وأنحَرُ للشَّربِ الكِرامِ مَطِيَّتي وأصدعُ بين القَينتينِ رِدائيا

تحضر اللحظة الزمنية الأقرب إلى نفس الشاعر ووجدانه، حين كان يسمع صوت الرعاء في المراعي، وما تتضمنه الذاكرة من استحضار ذكرى الصوت وما فيه من دفء وصفاء، وكأن النفس هائمة في الماضي بمشاهده وأصواته وشعوره، وهذا الهدوء النفسي الذي استحضره الحنين، والاعتزاز بقيم الكرم المتمثل بنحر المطية، ومتابعة الملذات؛ يحيل إلى الحالة الشعورية والنفسية التي يقبع الشاعر تحت وطأتها وهو مكبل بالسلاسل في الأسر، محروم من أدنى مظاهر الحرية والأنفة؛ فأصبح الماضي ملاذًا للأسير، يبحث فيه عن شعور الأمان المفقود.

وإذا كانت تلك اللحظات في بساطتها وسذاجتها تعدل حياة كاملة للإنسان في بيئته الخاصة، فإن الأحلام تبدو أكبر عند الحنين إلى زمن القوة والملك والسُّؤدد، ذلك الزمن بما فيه من عزٍّ وسُلطة ورفاهية يظل صداها وتأثيرها أكبر؛ إذ إن وصول الإنسان إلى منزلة عليَّة ومجد تليد ثم فقده يتعدى أثره حدود الفقد الشخصي إلى فقد مجد كبير بناه الآباء والأجداد، فيكون أثره في النفس أكبر، وجرحه أعمق، ويظهر ذلك في قصائد المعتمد بن عبَّاد التي نظمها وهو في الأسر قبل أن توافيه المنية، بعد أن سقطت مملكته في أيدي المرابطين، وأُودِع السجن في بلدة أغمات بالمغرب[٤١]، يقول[٤٢]:

غريبٌ بأرضِ المغربينِ أسيرُ سيبكي عليه منبرٌ وسريرُ
وتندبُه البِيضُ الصَّوارمُ والقنا وينهلُّ دمعٌ بينهن غزيرُ
مضى زمنٌ والمُلكُ مستأنسٌ به وأصبحَ منه اليومَ وهو نفورُ
أذلَّ بني ماء السماءِ زمانُهم وذُلَّ بني ماء السماء كبيرُ
فما ماؤها إلا بكاءً عليهمُ يفيضُ على الأكبدِ منه بحورُ

فيحضر الزمن محمَّلًا بالغربة؛ غربة الزمان والمكان، فليس الزمن الحاضر كالماضي، بين علو وخفض، وقوة وضعف، وأُنس ووحشة، وعز وذل، لا يجمع بينها إلا استحضار الزمن لتشكيل المفارقة؛ محدثًا هذه المتناقضات المختلجة في نفس

(٣٩) رابح الأطرش، "*مفهوم الزمن في الفكر والفلسفة*"، *مجلة المعيار*، ١٣، (د. ت)، ١٤٠

(٤٠) الضبي، *المفضليات*: ١٥٥ ، والملوحي، *الشعراء الذين رثوا أنفسهم قبل الموت*: ٤٠

(٤١) مقداد، *رثاء النفس في الشعر الأندلسي*: ٢١١

(٤٢) المعتمد بن عباد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، تح. أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، (القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥١)، ٩٨

الشاعر وشعوره، فهي غربة روحية مكانًا وزمانًا، بين القصر والأسر، وبين الماضي والحاضر، ويذهب المعتمد إلى عمق المعنى حيث يقلب الصورة فيجعل المُلك مستأنسًا به تارة، ونافرًا عنه تارة أخرى؛ محيلًا إلى تلاعب الزمن به، والانقلاب عليه وعلى مُلكه.

وحين يحضر المكان في قصائد المعتمد الأخيرة فإنه يحيل إلى الزمن، أكثر من دلالته على الحنين للمكان:

فيا ليتَ شِعري هل أبيتنَّ ليلةً أمامي وخلفي روضةٌ وغديرُ
بزاهِرِها السَّامي الذُّرى جادَه الحيا تُشيرُ الثُّريا نحونا ونُشيرُ
ويَلحظُنا الزَّاهي وسعدُ سعودِهِ غيورين والصَّبُّ المحبُّ غيورُ

فجاءت صورة المكان محيلة إلى الزمن؛ حيث يعاوده الحلم في العودة إلى القصور، وما فيها من رغد العيش ورفاهية الملك وهدوء النفس، وهو شعور بالزمن يستدعي كل ما يتعلق به من صور حسية، تنبئ عن شدة الحياة وقسوتها عليه في سجن أغمات.

ويأتي وزير المعتمد وصاحب شؤون دولته أبو بكر ابن عمار بمرثية ذاتية عندما ساءت الأحوال بينه وبين المعتمد بن عبَّاد؛ حيث سطا ابن عمار على حُكم (مرسية) بعد أن وقعت في يديه وهو عامل للمعتمد، ثم سقطت من يديه أيضًا، فرحل إلى سرقسطة، وقد أحس بدنو أجله وأنه مقتول لا محالة[٤٣]. يقول ابن عمار متحدثًا عن غربته وحنينه للأيام القديمة في موطنه[٤٤]:

كساها الحيا بُرد الشبابِ فإنها بلادٌ بها عقَّ الشبابُ تمائمي
ذكرتُ بها عهد الصبا فكأنما قدحتُ بنار الشوقِ بين الحيازمِ
لياليَ لا ألوي على رشد لائمٍ عناني ولا أثنيه في غيِّ هائمِ

غربة ذاتية جلية، تتكشف من خلال استعادة الماضي الدافئ، الذي لا يشوبه خوف وترقب، يسير فيه كيفما أراد، وكأنه يرثي الحال التي أصبح عليها، عند مقابلتها بأيام الشباب الوادعة، في حنين ممتزج بالألم والحزن الظاهر في قوله (فكأنما قدحت بنار الشوق بين الحيازم).

أما في الشعر العربي المعاصر فقد ظهرت مراثي الذات من بواعث متعددة، لعل أبرزها: المرض والشيخوخة؛ حيث شُغل بعض الشعراء بكتابة نهاياتهم عند إحساسهم بدنو الأجل، والاقتراب من الموت شيئًا فشيئًا، ومثل ذلك نجده عند الشاعر المصري أمل دنقل، حيث نظم عددًا من القصائد في (غرفة رقم ٨) بمعهد السرطان في القاهرة[٤٥]، وقد حاول دنقل في مرثيات الذات أن يحتفظ بشخصية العربي القديم، الذي لا يُظهر جزعًا من الموت، ويُخفي مشاعره خلف رؤيته وفلسفته للموت، والوقوف خلف ذكرياته وتجاربه القديمة، وهي شخصية استمدها من تجاربه وحياته المتقلبة داخل المجتمع المصري وما مر به من تحولات سياسية واجتماعية أثَّرت فيه وفي شعراء عصره، ويظهر ذلك جليًّا من خلال التجربة الشعرية وما فيها من ملامح الثورات والتحولات السياسية والاجتماعية للقومية العربية أو المجتمع المصري، كما يظهر في قصائد ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، وديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس)[٤٦].

وإذا نظرنا إلى آخر قصائده المؤرخة، وعنوانها (الجنوبي) نجدها تزخر بعدد من الموضوعات أو الثيمات البارزة، إلا أن حضور الطفولة وعهدها ونقاءها كان مؤثرًا رئيسًا في بنية القصيدة، ومدّها بمشاعر وعواطف منبثقة من ربط النهاية بالبداية، واستذكار الأيام الأولى في خضم الأيام الأخيرة، يقول في افتتاح قصيدته[٤٧]:

هل أنا كنتُ طفلًا؟

---

(٤٣) مقداد، *رثاء النفس في الشعر الأندلسي*: ٢٢٦

(٤٤) أبو الحسن علي بن بسام الشنتمري، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، تح. إحسان عباس، (بيروت: دار الثقافة، د. ت) : ٢/ ٣٧٢

(٤٥) طه، *كتابة النهاية*: ٣٤٧

(٤٦) المرجع السابق: ٣٤٧

(٤٧) أمل دنقل، *الأعمال الكاملة*، ط٢، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٢)، ٣٦٥

أم أن الذي كان طفلًا سواي؟
هذه الصور العائلية...
كان أبي جالسًا، وأنا واقفٌ تتدلَّى يداي
رفسةٌ من فرسْ
تركت في جبينيَ شجًّا .. وعلَّمت القلب أن يحترسْ

إن افتتاح آخر قصائده بمرحلة الطفولة عودة صارخة إلى الماضي الراسخ في أعماق النفس، وحنين إلى ذلك العهد بمكوناته وعناصره وأهله، ومن الملاحظ أنها عودة إلى طفولة حزينة باكية؛ حيث انهمرت الذكريات الحزينة مع ذكرى الطفولة وأحداثها القاسية، فكان استدعاء زمن الطفولة استدعاءً لذكرياته وآلامه التي ارتبطت به، يقول:

أتذكَّر .. سال دمي
أتذكَّر .. مات أبي نازفا
أتذكَّر .. هذا الطريق إلى قبرهِ
أتذكَّر .. أختي الصغيرة ذات الربيعين
لا أتذكَّر حتى الطريق إلى قبرها المنطمسْ

فهي عودة إلى ماض قاس مليء بالألم والمعاناة، بقيت منه في ذاكرة الشاعر صور حية يرسمها الفراق، وكأن الشاعر بهذه الافتتاحية يفسر موقفه من الموت، وعدم الجزع منه؛ فهو خصم قديم اعتاد على مواجهته، واطمأن على سيرورة القدر في ذلك، فهي مواجهة محسومة نهايتها الرحيل، واللحاق بمن سبق من الأهل والأحبة.

وتتضمن شدة الحنين مقارنة بين ملامح الماضي والحاضر، مفضية إلى غربة روحية تغشى النفس، وتسيطر على المشاعر، حتى (تصل) إلى مرحلة أشبه بإنكار الذات والتمرد عليها:

أوَكان الصبيُّ الصغيرُ أنا؟
أم تُرى كان غيري؟
أصدِّق.. لكن تلك الملامح ذات العذوبة
لا تنتمي الآن لي
.. صرتُ عني غريبا

ولم يكن عهد الطفولة والصبا وما بعده من مراحل عمرية يمثل الألم والمعاناة دائمًا، فاللحظات الجميلة التي نصنعها في مراحلنا الأولى، والأصدقاء الذين نقضي العمر بقربهم قد يكونون هم مصدر الأنس والطمأنينة التي نلجأ إليها في مراحل العمر الأخيرة، حتى إن غاب أولئك الأصدقاء، أو انقضت تلك الأيام دون رجعة حقيقية، إلا أنها قادرة على الرجوع من أعماق النفس:

ولم يتبقَّ من السنوات الغريبة
إلا صدى اسمي
وأسماء من أتذكرهم فجأةً
بين أعمدة النعيّ
أولئك الغامضون: رفاق صباي
يُقبلون من الصمتِ وجهًا فوجها
فيجتمع الشمل كل صباح ..
لكي نأتنسْ

ويظهر من ذلك أن النوستالجيا تسعى في أحد وظائفها إلى استدعاء الذات من خلال استدعاء الماضي بمراحله وشخصياته؛ فهي تفسر الحاضر بالماضي وتبني عليه، وتعيد عمارته، وتربط النهايات بالبدايات؛ لبناء صورة أكثر شمولية ووضوح.

إن الإحساس بمضي العمر وتقادم العهد وتصرّم الأيام، أحد مظاهر النوستالجيا، ويظهر هذا المعنى في كثير من مراثي الذات، ولعل قصيدة القصيبي الأخيرة (حديقة الغروب) تُجسد إحساسه بالعمر، وهو إحساس ممتد في تجربته الشعرية بشكل عام، وهو يصرح بهذا الشعور في قوله: "إن الحنين إلى عالم طفولي بريء بعيد عن المطامع والمطامح والأهواء أصبح يُشكل جزءًا هامًا من الشعر الذي كتبته خلال تلك

الفترة"[٤٨]؛ ولذلك فإن هذا الإحساس أصبح باعثًا شعريًا في تجربة القصيبي[٤٩]، وهو ما أكّد عليه في سيرته الشعرية، وأنه هاجس مستمر معه طول عمره.

ويبدو أنه هاجس لم ينفك عنه حتى في قصائده الأخيرة؛ حيث يطل العمر الماضي في افتتاح (حديقة الغروب)؛ مؤكدًا سيطرة النوستالجيا على ذهنه كما ذكر سابقًا، يقول[٥٠]:

خمسٌ وستونَ في أجفانِ إعصارِ أما سئمتَ ارتحالًا أيها السَّاري؟

إنه عمر مليءٌ بالحوادث والأحداث، غني بالتجارب والذكريات، مما جعله زمنًا جديرًا بالذكرى في أصعب اللحظات؛ تعزية وتسلية للنفس، فهي تستحق الراحة بعد هذا العناء، وكثيرًا ما يرتبط الزمن في مراثي الذات بعقد مقارنة بين الماضي والحاضر، الماضي المزهر، والحاضر الذابل، يقول القصيبي:

هذي حديقةُ عُمري في الغُروبِ كما رأيتِ مرعَى خريفٍ جائعٍ ضارِ
الطيرُ هاجرَ والأغصانُ شاحبةٌ والوردُ أطرق يبكي عهد آذارِ

وهذه المقابلة بين ما كان وما هو حاضر تُفضي إلى دلالات متعددة، إلا أنها تبرز شعوره بسرعة انقضاء الزمن، وتقلّب فصوله بين ربيع وخريف، في تناظر بين حالين، وحنين إلى تلك الحديقة في لحظات شروقها، أو أيام ربيعها، وهو في قوله (والورد أطرق يبكي عهد آذار) يحمِّل البيت كثافة حنين للماضي؛ فالعلاقة بين الورد وآذار علاقة حياة، تتمثل في أثر الربيع على الأزهار، كما أن الخريف معادل موضوعي للموت، وهو ما بدأت أماراته في الظهور على تفاصيل تلك الحديقة.

وإذا كانت حديقة الغروب من آخر قصائد القصيبي، فإنه أصدر ديوانًا أخيرًا أسماه "البراعم"، جمع فيه عددًا من القصائد التي تمثل مرحلة البداية الشعرية بين سنَّي السادسة عشر والتاسعة عشر[٥١]، وهذا ما يؤكد أثر نوستالجيا الزمن على القصيبي، وولعه بعهد الصبا، فهو يعيد ترتيب أيامه، والإحالة إلى ماضيه لكتابة السطور أو الأبيات الأخيرة في ديوان حياته.

إن حضور الزمن في القصائد الأخيرة نابع من شعور متأصل في النفس، يتغذّى على ما تمده به الذاكرة، مما تحفظه من ذكريات الطفولة والشباب، وعهود العز والكرامة، وكثيرًا ما يحضر الزمن في سياق مقارنة الحال بين ما كان وما هو كائن، على أن ذلك قد يكون غير حقيقي في جماله ورونقه، وإنما أصبح جميلًا في نفس الشاعر قياسًا على حالته الجديدة، أو قلقه واغترابه النفسي الذي جعله يرى ما كان قاسيًا أو صعبًا يظهر بصورة جميلة في نفسه، فالزمن عنصر رئيس من عناصر النوستالجيا، يمدها بطاقة متدفقة من الذكريات والأحداث والشخصيات والأماكن، ولولا الزمن لما كان لهذه العناصر تلك القيمة في استحضارها.

ثالثا: نوستالجيا الأشخاص / الأهل والأحبة:

إن العودة إلى الماضي والحنين إليه يستدعي حنينًا واستحضارًا لمكوناته الحسية والمعنوية، وهذا الحضور يتمثل في المكان وتفاصيله -كما مر بنا-، وفي الأشخاص الذين صُنعت معهم الذكريات، بل إن العودة إلى الماضي قد تكون من أجل أولئك الأشخاص الذين رُسمت صورهم في أعماق النفس وعلى جدران الذاكرة، فيحضرون بين الفينة والأخرى، حضورًا روحيًا يليق بمكانتهم.

(٤٨) غازي القصيبي، *سيرة شعرية*، ط٣، (جدة: تهامة للنشر، ١٤٢٤)، ٩٦

(٤٩) ماهر الرحيلي، *الذات والقلم – دراسات نقدية في الأدب السعودي*، (بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٨)، ٣٠٦

(٥٠) القصيبي، *حديقة الغروب*: ١٣

(٥١) أحمد الحمادة، "*غازي القصيبي وديوان البراعم*"، *صحيفة الجزيرة الثقافية*، (الرياض: السعودية)، ٢٧ رمضان ١٤٢٩، https://www.al-jazirah.com/2008/20080927/cu5.htm

والمتأمل في القصائد الأخيرة يجدها تزخر بالأشخاص القادمين من الماضي، وما يبعثه حضورهم من اضطراب نفسي ظاهر عند الشعراء؛ حيث تجتمع المتضادات في الخطاب الشعري، موحية بأثر الحنين في النفس، بين فرح وحزن، ولذة وألم، ويأس وأمل، وكأن تلك الشخصيات قادرة على إعادة الماضي؛ ليعيش الشاعر في ذكرى ذلك الوصال، ويتقوى بهم على مواجهة حاضره، أو يأنس بذكرهم في وحشته.

ومن يمعن النظر في القصائد الأخيرة يجد عددًا من الشخصيات تحضر بشكل متكرر، ويُعد حضور المرأة لافتًا، على اختلاف منزلتها وعلاقتها بالشاعر (الحبيبة والابنة والأم والأخت والغريبة) حسب سياق النص والمؤثرات المحيطة به، ويلحظ أن حضور المرأة المحبوبة، والابنة، كان له النصيب الأكبر، ويظهر ذلك في قول ابن الريب:

ألا ليتَ شِعري هَل بَكَتْ أمُّ مالِكٍ كما كنتُ لو عالوا نَعِيّك باكيا

وقوله:

فمنهُنَّ أمي وابنتاي وخالتي وباكيةٌ أُخرى تَهيجُ البَواكيا

وتحضر المرأة / الحبيبة في سياق الفقد الأكبر الذي يطغى على الشاعر، وهو إحساس نفسي يجعل شدة الموت تتصاغر أمام ألم الفقد، ومن ذلك ما روي عن جعفر بن علبة وهو في أسره، بعد أن قتل رجلًا من العقيليين، فشكوه إلى الحاكم فحُبس ثم قُتل[٥٢]. يقول جعفر:

عَجِبتُ لمسراها وأنَّى تخلَّصَتْ إليَّ وبابُ السجنِ بالقفل مُغلقُ
ألَمَّتْ فحيَّتْ ثم قامت فودَّعتْ فلما تولَّتْ كادت النفسُ تزهقُ
فلا تَحسَبي أنِّي تخشَّعتُ بَعدَكُم لشيءٍ ولا أنِّي مِن الموتِ أَفرقُ
ولكنْ عَرَتنِي مِن هَواكِ صَبابةٌ كما كنتُ ألقى منكِ إذ أنا مُطلقُ
فأمَّا الهَوى والودُّ مِنِّي فطامِحٌ إليكِ وجُثماني بمكةَ مُوثقُ

تجسد الحنين هنا بصورة محبوبته؛ حيث استطاع طيفها أن يصل إليه مقتحمًا الأسوار والأقفال والحراس، وهو اقتحام لخياله وذاكرته المنشغلة بما هو عليه من حاله في السجن، إلا أن طيفها استطاع الخلوص إليه، فأصبحت محبوبته شغله الشاغل في ذلك الوقت الصعب، وهو يحاول الاحتفاظ برباطة جأشه أمام الموت، وذلك بإقناع نفسه أنه لا يخشى الموت بقدر خشيته من فراق محبوبته، وهو الأمر الذي حاول إثباته في لحظات قتله عندما ظلَّ محتفظًا بعزة نفسه وأنفته، فيُذكر أنه قبل موته وهو يسير إلى موضع قتله انقطع شسع نعله، فوقف وأصلحه، فقيل له: أما يشغلك عن هذا ما أنت فيه؟ فقال[٥٣]:

أشدُّ قبالَ نعلي أن يراني عدوِّيَ للحوادثِ مُستكينا

تلك الشخصية المعتزة بنفسها لم تخضع لهول الموقف حين مواجهة الموت، لكنها خضعت للحنين الذي خالط نفسه، ليجعل لحظات الموت هيّنة في نظره مقابل خسارة محبوبته، وهو ملمح نفسي يؤكد انخراط الشاعر في لحظته الشعورية، وتماهيه مع روح أخرى في عالم متخيل يمده بالقوة والصمود.

وقد تفضي النوستالجيا بالمحب إلى الغربة الروحية التي تكون سببًا في ولوعه بالماضي، والندم على ما فرَّط وأضاع فيه، مما قد يوصله إلى اعتلالات روحية وجسدية تؤدي إلى الموت[٥٤]، وفي هذا السياق يبرز ابن زريق البغدادي في قصيدته العينية التي نظمها في ابنة عمه التي ارتحل عنها من بغداد إلى الأندلس، ولم ينل حظه المرتجى من تلك الرحلة الشاقة، فعاوده الحنين إليها، ولم يلبث أن اغتم ومات[٥٥]، تاركًا خلفه

(٥٢) أبو الفرج الأصفهاني، *الأغاني*، تح. علي السباعي وعبدالكريم العزباوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ١٣/ ٣١

(٥٣) الأصفهاني، *الأغاني*: ١٣/ ٣١

(٥٤) سعدي، *النوستالجيا*، موقع منشور.

(٥٥) شاكر البتلوني، *نفح الأزهار في منتخبات الأشعار*، تح. إبراهيم اليازجي، (بيروت: المطبعة الأدبية، ١٨٨٦)، ٥

قصيدة تعد من أبرز ما كتب في الحنين والشوق إلى الحبيبة، يقول ابن زريق فيها[٥٦]:

أستودعُ اللهَ في بغدادَ لي قمرًا بالكرخِ من فلكِ الأزرارِ مطلعُهُ
ودَّعتُهُ وبودِّي لو يُودِّعني صفوُ الحياةِ وأني لا أُودِّعُهُ
وكم تشفَّعَ بي أن لا أفارِقَهُ وللضروراتِ حالٌ لا تُشفِّعُهُ
وكم تشبَّثَ بي يومَ الرحيلِ ضُحى وأدمُعي مُستهلاتٌ وأدمعُهُ

تتشكل صورة الحنين منذ استعار لفظة (القمر) لوصف محبوبته، وهو ما يشي بحضورها الدائم معه في رحلته، لا سيما الحضور الليلي، حين يفرغ من شغله إلى ذاته وذكرياته وحنينه، وهو ما يؤكده بقوله:

يا مَن أُقطِّعُ أيامي وأُنفدُها حُزنًا عليهِ وليلي لستُ أهجعُهُ
لا يَطمئِنُ بجنبي مَضجَعٌ وكذا لا يطمئنُ بِهِ مُذ بنتُ مَضجعُهُ

هذا الحنين يتغذى على ذكرى الفراق ولحظاته الصعبة التي صورها مشهد الفراق، مما يشحن الحنين بعاطفة حزن وألم تزداد شيئًا فشيئًا كلما ازدادت تفاصيل المشهد، وكلما تذكر تفاصيل الحياة التي آل إليها.

وتظهر شدة اللوعة أيضًا حين يؤكد الشاعر على أن هذا الشعور وهذه المعاناة متبادلة بينهما، فكل ما يشعر به فإنها تقاسيه أيضًا، مضفيًا بذلك مسحة حزن أخرى بأن يكون سببًا في حزنها ومعاناتها، يقول في بعض أبياته على اختلاف ترتيبها في القصيدة:

وكم تشبَّثَ بي يَومَ الرَّحِيلِ ضُحَىً وأدمُعي مُستَهِلاتٌ وأدمُعُهُ
لا يَطمئنُ بجنبي مَضجَعٌ وكذا لا يَطمئِنُ بِهِ مُذ بنتُ مَضجعُهُ
مَن عِندَهُ لِيَ عَهدٌ لا يَضِيعُ كما عِندي له عهدُ صِدقٍ لا أضيّعُهُ
ومَن يُصدِّعُ قَلبي ذِكرُهُ وإذا جَرَى على قَلبِهِ ذِكرِي يُصدِّعُهُ

فيحاول إيقاد الحنين ليكون أكثر اشتعالًا في النفس من خلال استحضار هذا التماهي بينه وبين محبوبته، فكل ما يشعر به من آلام الفراق هي أيضًا تشعر به، وهو شعور نابع من حالته النفسية وما يعتريها من معاناة واغتراب، اعترافًا منه بجنايته عليها عندما قرر الرحيل عنها، فحاول العودة إليها من خلال الرحلة عبر الزمن النفسي.

وفي مواضع أخرى من القصائد الأخيرة تحضر المرأة / الابنة في حنين الشعراء، وعادة ما يكون حضورها في صورة استشراف للمستقبل، وخوف الشاعر مما قد يحل بابنته بعد موته، ومن ذلك قول لبيد بن ربيعة في مرثيه[٥٧]:

وحَذِرتُ بَعدَ الموتِ يَو مَ تَشِينُ أسماءُ الجَبِينا

فهو يتصور حال ابنته بعد موته وقد شوَّهت وجهها وجبينها حزنًا على فراق أبيها، موظفًا الاستباق الزمني لاستشراف المستقبل، فينظر للمستقبل من خلال الماضي الذي يشي بحب ابنته له، وحنينه إليها بعد ذلك.

إن الحنين إلى الأبناء في القصائد الأخيرة ينبع من غريزة الأبوَّة والخوف على الأبناء؛ حيث يمثل الأب مصدر الأمان والحماية لأبنائه، وهذا هو الباعث لاستذكار حالهم بعد الموت، وفي ذلك يقول تميم بن جميل عندما همَّ المعتصم بقتله[٥٨]:

وما جَزَعِي مِن أن أَموتَ وإنَّني لأعلمُ أنَّ الموتَ شيءٌ مؤقَّتُ
ولكنَّ خلفي صِبيةٌ قد تَركتُهم وأكبادُهم مِن حَسرةٍ تَتفتَّتُ
كأنِّي أراهُم حِينَ أُنعَى إليهِمُ وقد خَمَّشُوا تِلكَ الوجوه وصَوَّتوا
فإنْ عِشتُ عاشوا خافِضين بغِبطةٍ أذودُ الرَّدى عنهم وإن مِتُّ مَوَّتوا

حنين ممتلئ بالرحمة والشفقة على حال أبنائه بعد موت مصدر أمنهم وحياتهم، وفي الحقيقة أن الأبناء في ذلك الموقف النفسي كانوا مصدر الحياة لأبيهم؛ حيث تشكل الحنين في صورة ضمنية تنبئ عن تشبثه بالحياة، والاعتذار إلى المعتصم

(٥٦) المرجع السابق: ٦

(٥٧) لبيد بن ربيعة، *ديوان لبيد بن ربيعة – شرح الطوسي*، تح. حنا نصر، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٣)، ٢٦٤

(٥٨) ابن عبد ربه الأندلسي، *العقد الفريد*، تح. مفيد قميحة، (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت)، ٢/ ٣٣

متوسلًا بهؤلاء الصبية، الأمر الذي دعا المعتصم للعفو عنه قائلًا: "اذهب، فقد غفرتُ لك الصبوة، وتركتك للصبية"[٥٩].

رابعا: نوستالجيا المجد والبطولة:

يتضمن الحنين إلى الماضي حنينًا إلى أيام المجد والبطولة التي حققها الشعراء، أو حنينًا إلى القيم التي كانوا عليها في مجتمعاتهم، ويُمكن أن يُدرج هذا الحنين ضمن النوستالجيا الثقافية، والذكريات التي يشترك فيها أفراد المجتمع[٦٠].

والمتأمل في نوستالجيا المجد والبطولة يجدها تصور الذات، فهو حنين إلى الذات في أبهى صورها، ينطلق منها الشاعر مفتخرًا بذاته، وبالماضي الذي شكَّل هويته وشخصيته، وكأنه يخلد مسيرته، ويكتب موجز سيرته من خلال استعراض أبرز المواقف، أو القيم التي تحلَّى بها، ومن جانب آخر تأتي هذه الذكرى بمثابة تأبين ذاتي من الشاعر؛ حيث يسرد بطولاته، ويعدد صفاته ومكارم أخلاقه، وهو ملمح بارز في مراثي الذات قديمًا وحديثًا.

ولعل من أبرز النماذج التي يمكن ذكرها في هذا الباب مرثية طرفة بن العبد، التي قالها وهو في سجنه قبل مقتله، والقصيدة مُختلفٌ في صحة نسبة بعض أبياتها، إلا أنها لم تُنكر بعامة، وعلَّق الجاحظ على براعة طرفة وعبد يغوث في رثاء الذات بقوله: "ليس في الأرض أعجب من طرفة بن العبد وعبد يغوث؛ وذلك أنَّا إذا قسنا جودة أشعارهما في وقت إحاطة الموت بهما لم تكن دون سائر أشعارهما في حال الأمن والرفاهية"[٦١]، يقول طرفة في مطلعها[٦٢]:

ألا اعترليني اليوم خولة أو غُضّي فقد نزلتْ حدباءُ مُحكمةُ العَضِّ

وهي قصيدة تكاد تكون جميعها في ذكر البطولة، وتعداد المبادي والقيم التي يتمتع بها طرفة، أو يدعو إليها، ومن ذلك قوله:

وقد كنتُ جَلدًا في الحياةِ مُرزَّءًا وقد كنتُ لبَّاسَ الرِّجالِ على البُغضِ
وإنِّي لحلوٌ للخَليلِ وإنَّني لمُرٌّ لذي الأضغانِ أُبدي لهُ بُغضِي
وأَقضِي على نَفسِي إذا الحقُّ نابَني وفي النَّاسِ مَن يُقضَى عليه ولا يَقضِي
وإنِّي لذو حِلمٍ على أنَّ سَورَتي إذا هزَّني قَومٌ حَميتُ بِها عِرضي

والقصيدة مليئة بسرد الخصال الحميدة الدالة على الشجاعة والعزة والكرامة، يستعيدها الشاعر في أيامه الأخيرة مؤكدًا بسالته وحميَّته، للدلالة على مكانته وفضله؛ ورغبة في ترسيخ صورة البطولة، وكتابة الأبيات الأخيرة من سيرته ومسيرته، ولعل عمره القصير، وقلة تجاربه مقارنة بغيره من الشعراء الذين طالت أعمارهم، وكثرت تجاربهم؛ كان سببًا في سرد كثير من صفاته وشمائله؛ ليستدرك بشعره ما لم يُتحه له زمنه، ويبقى في عداد الشعراء الذين غادروا الحياة بصورة البطولة والفروسية.

وتظهر صورة البطل في القصائد الأخيرة بطرائق مختلفة قصدها الشعراء؛ فقد تكون البطولة ممزوجة بالتعريض بالعدو، وذكره بما يكره، وكثيرًا ما يرد هذا التعريض في قصائد الأسرى الذين لا يرجون خلاصًا من القتل، فيحملهم ذلك على الفخر بأنفسهم وهجاء عدوهم، ومن ذلك قول عبد يغوث:

وتضحكُ مِنِّي شَيخَةٌ عَبشَمِيةٌ كأنْ لَم تَرَي قَبلي أسيرًا يَمانِيا
وظلَّ نِساءُ الحيِّ حَوليَ رُكَّدًا يُراوِدنَ مِنِّي ما تُريدُ نِسائِيا
وقدْ عَلِمَتْ عرسي مُليكةُ أنَّني أنا الليثُ مَعدوًا عليهِ وَعَادِيا

(٥٩) ابن عبد ربه، *العقد الفريد*: ٢/ ٣٣

(٦٠) إحسان جابري ونسيمة زمالي، *"نوستالجيا الوطن في قصيدة (غريب على الخليج) لبدر شاكر السياب"*، *مجلة دراسات*، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر، ١، ١٢(٢٠٢٣)، ٩٣٥

(٦١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، *البيان والتبيين*، تح. عبدالسلام هارون، (بيروت: دار الجيل، د. ت)، ٢/ ٢٦٨

(٦٢) طرفة بن العبد، *ديوان طرفة بن العبد*، (القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت)، ١٩٧

إن الثبات في ساعة الشدة، وعدم الجزع والخضوع؛ من سمات الشجاعة والبطولة التي يتغنى بها، ويزداد أثرها ووقعها عندما يواجه الشجاعُ قومًا في ديارهم، وبين أغلالهم، فيقف شامخًا معلنًا التحدي؛ وكأنهم يتمثلون ببيت المتنبي(٦٣):

وإذا لم يَكُنْ مِن الموتِ بُدٌّ فمِن العَجزِ أنْ تكونَ جَبَانا

وتأتي البطولة بشكل مغاير عند القصيبي؛ إذ ينفيها عن نفسه، ويُثبت لها الوفاء والإخلاص في حق أهله ووطنه، فيقول مخاطبًا زوجه(٦٤):

وإنْ مضيتُ فقُولِي لمْ يَكُن بَطلًا لكنَّه لمْ يُقبِّل جَبهةَ العارِ

ويخاطب ابنته:

وإنْ مضيتُ فقُولِي لمْ يَكُن بَطلًا وكانَ يَمزِجُ أطوارًا بأطوارِ

ويخاطب وطنه:

إنْ ساءَلوكِ فقُولِي لمْ أَبِعْ قَلَمي وَلمْ أُدَنِّسْ بسوقِ الزَّيفِ أفكاري

وإنْ مضيتُ فقُولِي لمْ يَكُن بَطلًا وكانَ طِفلِي وَمَحبُوبِي وَقِيثارِي

ونفي البطولة كان إثباتًا لها من وجه؛ فمن البطولة أن ينأى عما يجلب عليه العار، وأن يظلَّ أصيلًا وفيًّا متمسكًا بمبادئه تجاه أهله ووطنه، مؤكدًا بذلك على مكانتهم في نفسه، وهو في ذلك ينطلق من وعي تام بكتابة النهاية، التي عادةً ما يسطر فيها الشعراء بطولاتهم، فآثر أن تكون قصائده الأخيرة في تدوين مشاعر الحب والولاء؛ مستحضرًا الماضي، ليحيل عليه تلك الأحكام.

ولعل هذا النوع من الحنين يعود إلى رغبة الشاعر أن يكون آخر ما يُذكر به مجده وبطولته، لا سيما أولئك الشعراء الذين امتلأت حياتهم بالصراع، وساروا في تجارب مختلفة؛ بغية تجلية المعالم، ورسم صورة نقية تحفظ لهم، وتُخلِّد بها ذكراهم.

الخاتمة:

سعت الدراسة للكشف عن نوستالجيا القصائد الأخيرة وأبرز مظاهر الحنين بوصفه اضطرابًا نفسيًا يصاحب الشعراء عند مواجهة الموت والاقتراب منه، بين حنين للوطن والديار، وحنين لعهود الصبا والأيام القديمة، وحنين للأهل والأصحاب، وحنين لذكريات المجد والبطولة، وقد أسفرت الدراسة عن عدد من النتائج، من أبرزها:

- برزت نوستالجيا المكان في القصائد الأخيرة في استحضار الشعراء لمراتع الطفولة، ذاكرة الإنسان الأولى، وما تمثله من عودة إلى الذات في صفائها وحريتها وسكينتها، وهي عودة نفسية تتمرد على الواقع من خلال استدعاء المكان الآلف الذي تسكن إليه النفس، أو المكان المعادي الذي تقاومه، فالعودة إلى الحسية استحضارٌ لقيمة المكان المعنوية في نفس الشاعر، وما يبعثه من شعور بالحرية والدفء والسكينة.
- تشكلت نوستالجيا الزمان في استحضار الشعراء للماضي، واستدعاء ذكرياته وآلامه وأحلامه، من خلال العودة إلى عهود الطفولة والصبا والأيام القديمة، واللجوء إلى زمن حقيقي أو متخيل يضفي على النفس سمة الهدوء والاستقرار، وهو ما يشير إلى إحساس الشعراء بالزمن بدايةً ونهايةً في قصائدهم الأخيرة.
- يظهر في استدعاء الماضي محاولة خرق الزمن الحاضر والتمرد على ما يكابده الشاعر في لحظاته الأخيرة، ساعيًا إلى مقاومة الموت من خلال العودة إلى زمن البداية، طلبًا للخلود المستحيل؛ لتكون النهاية بداية جديدة يلجأ إليها، ويعيد النفس إلى مبتداها.
- تضمنت نوستالجيا الأشخاص حضورًا بارزًا للمرأة، لا سيما استدعاء الحبيبة ومخاطبتها، واستدعاء صورة

(٦٣) أبو الطيب المتنبي، *الديوان - ديوان أبي الطيب المتنبي وأخباره*، تح. إبراهيم البطشان، (الرياض: مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية، ٢٠٢٣)، ٦١٣

(٦٤) القصيبي، *حديقة الغروب*: ١٥

الابنة والخوف على مصيرها، كما حضر طيف الأصدقاء في حنين الشعراء والاستئناس بذكرياتهم وأيامهم القديمة.

- تمحورت نوستالجيا المجد والبطولة حول استحضار الشعراء لأمجادهم وبطولاتهم، واستعراض القيم والمبادئ التي اتصفوا بها؛ رغبة منهم في تخليد ذكراهم بكريم الخصال، والتفاخر بالثبات وعدم الخنوع من مواجهة الموت.
- برزت ملامح فنية عدة في نوستالجيا القصائد الأخيرة؛ حيث تشكَّل الحنين عند بعض الشعراء في توظيف الأسطورة، وربطها ببعض الرموز التي تحيل إلى رؤية الشاعر وفلسفته حول الموت، كما يظهر في قصائد بدر السياب وأمل دنقل.

وبعد، فإن دراسة الأدب في ضوء التحليل النفسي، وربط الموقف الأدبي بالحالة الشعورية والنفسية تفتح أمام الباحثين آفاق التأويل؛ لاستبطان خبايا النفس وأثرها في تشكيل النص الأدبي -شكلًا ومضمونًا-؛ ومن هنا يوصي الباحث بدراسة الظواهر النفسية وتجلياتها في صناعة النص الأدبي، كما يوصي بدراسة الرمز والأسطورة وأثرها في مراثي الذات، وبيان ما تحمله من دلالات نفسية ورؤى فلسفية عند الشعراء.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

الأسدي، بشر، *ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي*، تح. عزة حسن، دمشق: مديرية إحياء التراث القديم، ١٩٦٠م.

البتلوني، شاكر، *نفح الأزهار في منتخبات الأشعار*، تح. إبراهيم اليازجي، بيروت: المطبعة الأدبية، د. ت.

دنقل، أمل، *الأعمال الكاملة*، ط٢، القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٢م.

ابن الريب، *مالك،" ديوان مالك بن الريب -حياته وشعره"* ، تح. نوري القيسي، *مجلة معهد المخطوطات العربية*، ١٥، ١، (د. ت): ٥٣-١١٤

ابن ربيعة، لبيد، *ديوان لبيد بن ربيعة – شرح الطوسي*، تح. حنا نصر، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٣م.

السياب، بدر، *ديوان بدر شاكر السياب*، بيروت: دار العودة، ٢٠١٦م.

الشنتمري، ابن بسام، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، تح. إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، د. ت.

الضبي، المفضل، *المفضليات*، ط٦، تح. أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، القاهرة: دار المعارف، د. ت.

ابن عباد، المعتمد، *ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية*، تح. أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥١م.

ابن العبد، طرفة، *ديوان طرفة بن العبد*، القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت.

القصيبي، غازي، *حديقة الغروب*، ط١، الرياض: مكتبة العبيكان، ٢٠٠٧م.

ثانيا: المراجع:

إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ط٤، القاهرة: دار غريب للطباعة، د. ت.

الأصفهاني، أبو الفرج، *الأغاني*، تح. علي السباعي وعبدالكريم العزباوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

الأطرش، رابح، *"مفهوم الزمن في الفكر والفلسفة"* ، *مجلة المعيار*، ١٣، (د. ت): ١٤٠-١٦٩

أكسفورد، *"قاموس أكسفورد الإنجليزي Oxford English Dictionary"*، تم الوصول في ٣ سبتمبر ٢٠٢٤م، https://www.oed.com/?tl=true

الأندلسي، ابن عبد ربه، *العقد الفريد*، تح. مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.

باختين، ميخائيل، *أشكال الزمان والمكان في الرواية*، ت: يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٠م.

باشلار، غاستون، *جماليات المكان*، ط٢، ت: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤م.

البغدادي، عبدالقادر، *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*، تح. عبدالسلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، د. ت.

توفيق، إميل، *الزمن بين العلم والفلسفة والأدب*، القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٢م.

جابري، إحسان، وآخرون، "*نوستالجيا الوطن في قصيدة (غريب على الخليج) لبدر شاكر السياب*"، *مجلة دراسات*، جامعة طاهري محمد بشار بالجزائر، ١، ١٢، (٢٠٢٣): ٩٣٢-٩٤٥

الجاحظ، عمرو بن بحر، *البيان والتبيين*، تح. عبدالسلام هارون، بيروت: دار الجيل، د. ت.

الجيار، مدحت، *جماليات المكان في مسرح صلاح عبدالصبور*، في كتاب جماليات المكان، ط٢، أحمد طاهر حسنين، وآخرون، الدار البيضاء: عيون المقالات، ١٩٨٨م.

الحمادة، أحمد، "*غازي القصيبي وديوان البراعم*"، *صحيفة الجزيرة الثقافية*، (الرياض: السعودية)، ٢٧ رمضان ١٤٢٩هـ، https://www.al-jazirah.com/2008/20080927/cu5.htm

آل خليفة، لولوة، "*القصيبي وحديقة الغروب*"، *صحيفة الأيام*، (المنامة: البحرين)، ٢٩ أبريل ٢٠٢٤م، https://alay.am/p/83wo

الدينوري، ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، تح. أحمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، د. ت.

رحيم، مقداد، *رثاء النفس في الشعر الأندلسي*، الأردن: جهينة للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

الرحيلي، ماهر، *الذات والقلم – دراسات نقدية في الأدب السعودي*، بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٨م.

سعد الله، مكي، "*النوستالجيا الأندلسية: مقاربة في حضريات المصطلح وتمظهرات الأنا في مرآة ماضيها*"، *مجلة تبين للدراسات الفكرية*، ٤٨، ١٢، (٢٠٢٤): ٨١-١٠٨

سعدي، إسلام، "*النوستالجيا المصطلح الطبي الذي انتهى إلى حالة شاعرية*"، *موقع منشور*، ١٤ أغسطس ٢٠١٨م ، https://manshoor.com/society/nostalgia-illness-and-meaning/

الشربيني، لطفي، *معجم مصطلحات الطب النفسي*، الكويت: مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، د. ت.

آل الشيخ، عبدالملك، "*النوستالجيا الشعرية بين الأنا والآخر في ديوان (هذه الأنثى وطن) لأسماء الجنوبي*"، *مجلة كلية دار العلوم جامعة الفيوم*، ٥٥، (٢٠١٩): ٩-٦٢

صليبا، جميل، *المعجم الفلسفي*، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م.

طه، أحمد، "*كتابة النهاية – رثاء النفس في الشعر العربي المعاصر*"، *مجلة فصول*، ٨٧-٨٨ ، (شتاء ٢٠١٤): ٣٣٥-٣٥٠

عباس، إحسان، *بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره*، ط٢، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢م.

عباس، فيصل، *التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية*، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٦م.

العنزي، العنود، *المفارقة في شعر رثاء النفس بين القديم والحديث لنماذج شعرية مختارة*، الشارقة: ملامح للنشر والتوزيع، ٢٠٢٤م.

ابن عياد، محمد، "*الزمن والشعر*"، *مجلة علامات*، ١٧ ، (٢٠٠٢): ٤٠-٤٩

غاليانو، إدواردو، "*السلطة كالكمان -أخذ باليسرى وعزف باليمنى-*"، ت: محمد العشيري، *مجلة الكرمل*، ١٥، (١٩٨٥): ٢٤٦-٢٦٩

قاسم، سيزا، *بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*، القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.

القصيبي، غازي، *سيرة شعرية*، ط٣، جدة: تهامة للنشر، ١٤٢٤هـ.

لوتمان، يوري، *مشكلة المكان الفني*، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين، وآخرون، ط٢، الدار البيضاء: عيون المقالات، ١٩٨٨م.

المتنبي، أحمد بن الحسين، *الديوان - ديوان أبي الطيب المتنبي وأخباره*، تح. إبراهيم البطشان، الرياض: مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية، ٢٠٢٣م.

مصطفى، هبة، وآخرون، "*ملامح النوستالجيا في شعر أسامة بن منقذ*"، *مجلة جامعة تبوك للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، ١، ٤، (٢٠٢٤): ٥٦٤-٥٨١

الملوحي، عبدالمعين، *الشعراء الذين رثوا أنفسهم قبل الموت*، بيروت: دار الحضارة الجديدة، د. ت.

المودن، حسن، *الأدب والتحليل النفسي*، قطر: كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، د. ت.

النملة، عبدالرحمن، "*نوستالجيا*"، *مجلة فكر*، ٣٠، (٢٠٢٠): ٢٦-٢٧

جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٧)، ع (١)، ص ص ١٠٩-١٣٥، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٦هـ)
Journal of Arts, Vol. 37 (1), pp 109-135, © King Saud University, Riyadh (2024 /1446H.)

المحتوى البصري للفيديو الساخر ودوره في توصيل المضمون الاتصالي: تحليل مضمون عينة من حلقات برنامج (زول كافيه) على اليوتيوب

إبراهيم بن صديق محي الدين

أستاذ الإذاعة والتلفزيون والوسائط المتعددة المساعد، قسم الجرافيكس والوسائط المتعددة، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، وكلية الإعلام، جامعة الجزيرة، السودان.

(قدم للنشر في ١٦/ ٣/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ١٤/ ٤/ ١٤٤٦هـ)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-5

الكلمات المفتاحية: الفيديو الساخر، اليوتيوب، البرامج الساخرة، المضمون الاتصالي، المحتوى البصري.

ملخص البحث: هدفت الدراسة إلى التعريف بالفيديو الساخر، وأساليبه وأنماطه وتحليل محتواه وشكله؛ ومدى توظيف محتواه البصري في توصيل المضمون الاتصالي وتحقيق الاستمالات الإقناعية. اتّبعت الدراسة المنهج الوصفي والمسح التحليلي المعتمِد على أسلوب تحليل المضمون لعدد (٤٧) حلقة من برنامج (زول كافيه) الساخر على اليوتيوب؛ تم اختيارها بأسلوب الحصر الشامل. أثبتت النتائج اهتمام الفيديو الساخر بتناول الموضوعات السياسية والإخبارية؛ لتحقيق أهدافٍ منها: النقد وكشف الفساد، والإخبار ونشر الوعي السياسي، والدفاع عن الحريات والعدالة، ونبذ الجِهَويَّة والقبلية وغيرها، وأنَّ الاتجاه السائد للمضمون الساخر هو الموقف الرافض للسلوك الاجتماعي والاتجاه الناقد لتصرفات المسؤولين وقادة المجتمع، فغَلَبَت الاستمالات العاطفيَّة المستخدمة في المضمون على الاستمالات العقليَّة؛ بإعمال أساليب ساخرةٍ كالمحاكاة والإيماءات التي يقوم بها مقدِّم البرنامج، والتصوير الكاريكاتوري والرمزي للشخصيات، والتورية والتلاعب بالألفاظ، بتوظيف النمط التمثيلي (الاسكتش) والتقديم الفردي، مع الفيديوهات والأغاني واللقاءات. وأكَّدت الدراسة ثراء الفيديو الساخر بتنويعِهِ للقوالب الفنية لمضمونه الاتصالي كالتعليق والقالب الخبري والصحفي/ التعبيري، والقالب القَصَصي والوثائقي، مع تنوُّع الكائنات والعناصر الجرافيكية في تصميمه؛ كالأشكال التراثية والنصوص والرسوم المعلوماتية والإيضاحية، وصور الشخصيات، واهتمام الفيديو الساخر بالمؤثرات السمعية كالموسيقى التصويرية الساخرة والأصوات الطبيعية، مع المؤثرات المرئية للمحتوى البصري كالديكور الفلكلوري والأزياء الشعبية والفواصل والانتقالات المستنبطة منه، وتغيير زاوية الكاميرا وتحريكها للإيحاء بالزمان والمكان، مع توظيف الألوان الساخنة في العرض، وخرجت الدراسة بجملة من التوصيات.

The Visual Content of Satirical Videos & its Role in Conveying the Communicative Message: A Content Analysis of Episodes from the YouTube Show "Zoal Cafe"

Ibrahim Siddig Mohi Eddeen

Assistant Professor of Radio, Television and Multimedia, Department of Graphics and Multimedia, College of Media and Communication, Imam Muhammad Bin Saud Islamic University, Saudi Arabia, and College of Media, University of Gezira, Sudan.

(Received: 16/ 3/1446 H, Accepted for publication 14/ 4/1446 H)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-1-5

Keywords: Satirical Video, YouTube, Satirical Programs, Communicative content, Visual Content.

Abstract. The study aimed to identify satirical video, and to explore its methods, analyze its content and form; examine how its visual content is employed to convey communicative content and achieve persuasive appeals. The study followed a descriptive approach using content analysis method for (47) episodes of the satirical YouTube program "Zool Cafe"; selected comprehensively. The results proved that satirical videos address, news and political topics to achieve goals such as, criticism and exposing corruption, informing, raising political awareness, defending freedoms and justice, rejecting regionalism and tribalism. The trend of satirical content is the rejection of social behavior, actions of officials and leaders. Emotional appeals in the content outweighed rational appeals, employing satirical methods such as mimicry, gestures, the presenter's body language, caricature, character depiction, puns, and wordplay, using the sketch and solo presentation, along with videos, songs, and interviews. The study confirmed the richness of satirical video by diversifying content templates such as commentary, news, expressive, narrative, and documentary templates, using a variety of graphics, such as traditional shapes, texts, infographics, and illustrations, paying attention to folkloric, traditional SFXs and VFXs, moving to suggest time and place, and using warm colors in the presentation. The study concluded with a set of recommendations.

المقدمة:

تُعتَبَر مواد الوسائط المتعددة من أبرز أنواع المضمون الاتصالي الرقمي المؤثِّر، وأصبحت تلعب دوراً مهماً في توصيل المحتوى وإقناع المتلقين، وتحفيزهم نحو التفاعل مع مضمونها والتأثير في اتجاهاتهم وسلوكهم الاتصالي والاجتماعي، ودخلت خدمات الويب ٢,٠ كوسيط سريع ناقل للمحتوى بين المستخدمين، فأصبحت المواد المنقولة عبر تطبيقاته على شبكة الإنترنت أكثر انتشاراً وأسرع وصولاً دون التقيُّد بالزمان أو المكان، فضاعف ذلك من أهمية مواد الوسائط المتعددة التي تجمع بين الصورة والصوت والحركة واللون، والمؤثرات السمعية والبصرية؛ ويمثِّل الفيديو الرقمي على الإنترنت أحد أهم هذه النماذج التي غيَّرت من طبيعة الاتصال المرئي وميَّزته بالتفاعل والتأثير. ومن هذه الخصائص برزت العديد من أنواع المحتوى المرئي ومنها الفيديو الساخر على تطبيقات الويب ٢,٠ والتي يُعتبر اليوتيوب أبرز منصاتها؛ وهذه الفئة من الفيديو وظَّفت المحتوى البصري ضمن مكوناتها التصميمية لمخاطبة حواس المتلقي وجذب اهتمامه والتأثير فيه، واستخدام التأثير البصري للاستفادة من عنصر الاستجابة البصرية السريعة لمستخدمي الإنترنت وتطبيقاته، إلى جانب الطبيعة الساخرة للمحتوى المنقول في العبارة والموضوع والموقف الاتصالي؛ فيما باتت تُعرف بفيديوهات الإنترنت الساخرة، التي جذبت نحوها فئات واسعة من المستخدمين الذين تتناول قضاياهم بأسلوب مختلف، وتعالج هذه المضامين من خلال المحتوى البصري الذي يَستخدم الكائنات الجرافيكية المختلفة، والمؤثرات البصرية المُعبِّرة عن الموضوع المقدَّم من خلالها، فجاءت هذه الدراسة للتعريف بالمحتوى البصري للفيديوهات الساخرة؛ والأدوار التي يؤديها في توصيل المحتوى الاتصالي وعلاقة ذلك بإقناع المستخدمين، من خلال تحليل مضمون برنامج (زول كافيه) الساخر على اليوتيوب.

مشكلة الدراسة:

تتمثَّل مشكلة الدراسة في التعريف بمفهوم المحتوى البصري للفيديو الساخر، ومدى توظيفه في جذب اهتمام المشاهدين، واستكشاف الأدوار التي يلعبها في توصيل المضمون الاتصالي للفيديو الساخر على شبكة الإنترنت، ومن ثمَّ معرفة أبرز المكوِّنات التصميمية والجرافيكية لمحتواه البصري، وعلاقة أنواعها بطبيعة الموضوعات التي يقدِّمها الفيديو الساخر، واستخداماتها في توصيل المضمون الاتصالي لمستخدمي اليوتيوب، والتعرُّف على أهميتها الاتصالية في إقناع المستخدمين.

تساؤلات الدراسة:

يكمن السؤال الرئيس للمشكلة البحثية في: **(ما الأهمية الاتصالية للمحتوى البصري في الفيديو الساخر؟ وما الأدوار التي يؤديها في توصيل المضمون الاتصالي؟)**؛ وبالتالي يمكن تفريع هذا التساؤل إلى أسئلة فرعية تمثِّل المحاور البحثية للدراسة، والتي تحاول الإجابة عن **التساؤلات** الآتية:

١. ما طبيعة المضامين التي يتم عرضها من خلال الفيديو الساخر؟
٢. ما أبرز أساليب السخرية المستخدمة في تقديم محتوى الفيديو الساخر؟
٣. ما العناصر الجرافيكية والكائنات التصميمية المستخدَمة في تصميم الفيديو الساخر؟
٤. هل هنالك عناصر مرئية مخصَّصة لمعالجة الموضوعات الاجتماعية أو السياسية؟
٥. ما هي أساليب وأشكال المعالجة الفنية لمحتوى الفيديو الساخر؟
٦. ما مدى توظيف الأشكال الكاريكاتورية والأنماط اللونية في المحتوى البصري للفيديو الساخر؟

٧. هل هنالك استمالات عقلية وعاطفية معيَّنة يتضمَّنها المحتوى البصري للفيديو الساخر؟

أهمية الدراسة:

تتمثَّل أهمية الدراسة في الآتي:

١. أهمية المضمون الاتصالي على شبكة الإنترنت في التأثير على المجتمع، وتغيير الأنماط الحياتية لأفراده بناءً على ما يتعرضون له.

٢. الانتشار الواسع للفيديو وسرعة وصوله لمستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي وما يلازمه من انتشار لمفاهيم تضطلع مقاطع الفيديو بتوصيلها، فتتطلَّب الدراسة والاستكشاف.

٣. ظهور الفيديو الساخر وتناوله للقضايا الحياتية التي تهم المشاهدين، وأسلوبه المختلف في معالجة الموضوعات التي تمس حاجاتهم، وتناسب رغباتهم.

٤. أهمية المحتوى الجرافيكي البصري للفيديو الساخر في عمليات الإقناع وتحقيق الاستمالات الإقناعية للمشاهدين، والأسلوب الجديد الذي عالجت به الكثير من قنوات اليوتيوب محتواها المرئي.

٥. تنوُّع الكائنات والعناصر الفنية المستخدمة في المحتوى البصري للفيديو الساخر وعلاقتها بجذب اهتمام المشاهدين؛ وأهمية استكشاف ذلك لمجالات صناعة الفيديو الساخر وإنتاجه وتنبيه مهتمي المجال لذلك.

٦. جدة وحداثة الدراسة في مجال البحوث السودانية التي ناقشت موضوع الفيديو الساخر؛ الذي يتناول الشأن السوداني الاجتماعي والسياسي، وما ستؤسسه الدراسة لمنطلقات تليها بحوث جديدة مستقبلاً، ويفيد منها صنَّاع المحتوى السوداني.

أهداف الدراسة:

تتلخَّص أهداف الدراسة فيما يلي:

١. التعريف بمفهوم ودلالة المحتوى البصري للفيديو الساخر، وأهميته في توصيل المضمون الاتصالي المرئي للمشاهدين.

٢. الكشف عن طبيعة الموضوعات التي يتناولها الفيديو الساخر، وأساليب المعالجة البصرية للمحتوى.

٣. استكشاف أبرز أساليب السخرية المستخدمة في تقديم محتوى الفيديو الساخر.

٤. تحليل الكائنات الجرافيكية والعناصر البصرية المستخدمة في تصميم الفيديو الساخر على اليوتيوب.

٥. قياس مدى توظيف المحتوى البصري في الإحاطة بجوانب الموضوع، ومدى استخدامه كبديل لفظي في مضمون الفيديو الساخر.

٦. التعرُّف على أبرز الاستمالات العقلية والعاطفية التي يحاول الفيديو الساخر تحقيقها لدى المشاهدين؛ من خلال توظيف المحتوى البصري في التصميم والإنتاج المرئي.

إضافة لرغبة الباحث في تناول **المحتوى البصري للمضامين المرئية** على منصات التواصل الاجتماعي وتلمُّس **أدواره ووظائفه الإقناعية** في توصيل **مضمون الفيديو الساخر** للمستخدمين، وإضافة الجديد للدراسات المهتمَّة بالمرئيات على شبكات التواصل الاجتماعي؛ والتي يُعتبَر اليوتيوب أبرزها في تقديم حلقات البرامج الساخرة.

المفاهيم الإجرائية للدراسة:

وردت في الدراسة مفاهيم متعلِّقة بمحاور الدراسة؛ يورد الباحث تعريفاتها الإجرائية كما يلي:

الفيديو الساخر *Satirical Video*:

السخرية *Satire* بلاغيًا عرَّفها (وهبي والمهندس، ١٩٧٩)[١] بأنها: "طريقة في الكلام يصرِّح بها الشخص عكس ما يقصده؛ كالقول للبخيل ما أكرمك!"، وعرفها (مصطفى، ٢٠١٤)[٢]: "نوع من الضحك الكلامي والتصوُّر المعتمِد على العبارة البسيطة، والصورة الكلامية بالتركيز على النقاط المثيرة فيه". وبحسب (عبد الحميد، ٢٠١٣)[٣]: "شكل من أشكال الاستهزاء والتهكم لأهداف نقدية وتصحيحية وتحذيرية، وغالباً تُوجَّه للشخصيات والمؤسسات والسلوك التقليدي للتخلص من الخصال السلبية". وصنَّفها (عيسى، ٢٠١٥)[٤] بأنها: "أحد أنواع الفكاهة، وتتميز باحتياجها لذكاءٍ ومكر، كأداة في أيدي الكتاب والفلاسفة والساسة للنكاية بالخصوم، وتُستخدم استخدامًا لاذعًا؛ فيلمس صاحبها مشاعر شخص معين بأسلوب رقيق".

والإعلام الساخر عرَّفه (عامر، ٢٠١٨)[٥] بأنه: "وسيلة لتغيير الواقع، والتعبير عن الألم، وهو لون مهم يحتاج لمهارات شخصية قد لا تتوافر في بقية الإعلاميين، باعتباره نوعًا من مقاومة الفساد وأخطاء السلطة والمجتمع بالضحك، بعيدًا عن القذف والشتم، سخريةً من المواقف والأشخاص، مع احترام أخلاقيات المهنة والنقد البناء بلا تجاوز للخطوط الحمراء، مدعوماً بالقيم الأخلاقية والسياسية والاجتماعية".

و**الفيديو الساخر** عرَّفته (أبو خليل، ٢٠١٥)[٦] بأنه: "أسلوب فني يتطلب التلاعب بمقاييس الأشياء تطويلًا أو تقزيمًا أو تضخيمًا أو تصغيرًا، وفقًا لمعايير فنية في تقديم النقد اللاذع في جو من الفكاهة". وعند (مصطفى، ٢٠١٤)[٧]: "هو مادة إعلامية تحمل رسالة اتصالية لها مضمون درامي عبر الوسيلة التلفزيونية، لنقد الظواهر السياسية والاجتماعية بأسلوب مثير للضحك والسخط، ضمن إطار زمني معلَن مسبقًا بموسيقى وعنوان مقدمة ونهاية؛ للتعريف به وفصله عما يسبقه ويليه".

و**البرامج التلفزيونية الساخرة** بحسب (حمدي وعبد الواحد، ٢٠١٤)[٨] هي: "التي تتناول مواقف سياسية واجتماعية بشكل نقدي ساخر بطابع كوميدي راقٍ، بعيدًا عن الابتذال والمحافظة على العرض الجاد والموضوعي، لتعرية الحقائق وتسليط الضوء عليها بطريقة بسيطة محبّبَة للنفس، بهدف إيصال المعلومات في أقل وقت للمتلقين".

وعرَّفها (*Mc.kenzie*، ٢٠٠٩)[٩] بأنَّها: "نوع من البرامج الحوارية والإخبارية تستهدف قطاعًا واسعًا من المتلقين محدودي الثقافة؛ وتسعى لإقناعهم بأسلوب يحقق الترفيه والتأثير".

ويقصد الباحث **بالفيديو الساخر**: المحتوى الذي يتناول القضايا والموضوعات الحياتية التي تهم المشاهدين بأسلوب

---

(١)مجدي وهبي وكامل المهندس، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، (لبنان: مكتبة لبنان، ١٩٧٩):١١٢

(٢)ضياء مصطفى، *السخرية في البرامج التلفزيونية* (بغداد: دار ميزوبوتاميا، ٢٠١٤):١٨

(٣)شاكر عبدالحميد، *الفكاهة والضحك: سيكولوجية فنون الأداء*، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠١٣):٥١

(٤)إبراهيم عيسى، *"سلسلة المقالات الساخرة"*، بتاريخ: 2015/01/05، *http://www.kutubpdf.net/book/22303*

(٥)أمال عامر، *"أثر الاتصال السياسي الاستعراضي من خلال البرامج التلفزيونية الساخرة على الوعي السياسي لدى الشباب"*، دكتوراه غير منشورة، جامعة الجزائر،(٢٠١٨):٣٣

(٦)هنيدة أبو خليل، *"درجة توجه المضمون السياسي في برنامج باسم يوسف "البرنامج"*، ماجستير غير منشور، جامعة الشرق الأوسط،(٢٠١٥):١٠

(٧)مصطفى، *"السخرية في البرامج التلفزيونية"*:٢٨

(٨)أحمد حمدي وراشد عبدالواحد، "الموضوعات السياسية كما تعكسها البرامج التلفزيونية"، *مجلة بحوث التربية النوعية*، جامعة المنصورة،ع٣٥،(٢٠١٤):٢٢٩

(9) John Mc.Kenzie, "Televised Political Satire: New Media of Political Humor and Implications for Presidential Elections", Master's Thesis, Texas A&M University, 2006, p03.

فكاهي ونقدي ساخر؛ في المجالات الاجتماعية والسياسية وغيرها لجذب الانتباه وكسب رضا المتلقين.

سمات البرنامج الساخر:

تتمثل سمات البرنامج الساخر فيما يلي بحسب (الحفناوي، ٢٠١٧)[١٠]:

النقد: فالسخرية تُعتبَر شكلاً من أشكال النقد لفعل إنساني يتسم بالقصور والنقص، لتسليط الضوء وإبرازه للجمهور بغرض دفعه إلى استهجانه، والتشجيع على تبنِّي سلوكيات مغايرة.

التهكم: تستخدم السخرية التهكم من أجل إبراز المشكلة في السلوك محل الانتقاد.

الضمنية: وهي كل ما لا يُعتبَر موقفًا واضحًا، أو حكمًا قطعيًا من قضية معينة وهي حكم ضمني يكون مبالغًا فيه غالبًا ويتم اقتطاعه من سياقه، وفي الغالب فإنَّ السخرية تحمل رسائل ضمنية.

المحتوى البصري *Visual Content*:

ويقصد الباحث - إجرائياً - بالمحتوى البصري: الجماليات المرئية المستخدمة لجذب المتلقي نحو مضمون الرسالة الاتصالية الساخرة المراد توصيلها، مثل الألوان، والتكوين، والحركة ونمط الرسوم والأشكال الجرافيكية؛ باعتبارها **عناصر مرئية** *Visual Elements* وُظِّفت لمرافقة المضمون الساخر للتأثير في المتلقي، وبالتالي فالمحتوى البصري يُعتبَر الشكل العام للبرنامج الذي من خلاله يُقدَّم المضمون الساخر.

المحتوى الاتصالي *Communication Content*:

ويقصد الباحث - إجرائياً - بالمحتوى الاتصالي: مضمون الرسالة المرئية المراد توصيلها، والتي اتخذت من الأسلوب الساخر قالباً للوصول للمتلقي، وبالتالي فالمحتوى المرئي يُعتبَر الهدف المنشود من المادة المرئية والرسالة التي يتضمنها البرنامج الساخر.

أساليب المعالجة البصرية *Visual Processing*:

ويقصد الباحث - إجرائياً - بالمعالجة البصرية: طريقة وأسلوب استخدام المحتوى البصري وتوظيفه لعرض المضمون الساخر مثل كيفية استخدام الصور والرسوم، والعناصر الجرافيكية، وطريقة التقديم، والتأثيرات التي يتم توظيفها لتعزيز الرسالة الاتصالية وتحقيق الإقناع البصري.

الإقناع البصري *Visual Persuasion*:

ويقصد الباحث - إجرائياً - بالإقناع البصري: التأثير المراد تحقيقه من خلال اللغة البصرية المستخدمة في الفيديو الساخر، والعناصر الجرافيكية التي تم توظيفها لتوصيله من خلال الاتصال البصري لإحداث الاستجابة المطلوبة من المتلقي، والتأثير في اتجاهاته وسلوكه لتحقيق الاستمالات العقلية والعاطفية المضمَّنة في الفيديو الساخر.

الإطار النظري للدراسة:

استندت الدراسة على نظريتين لمعالجة موضوعها:

(1) نظرية المجال العام *Public Sphere*:

تُعدُّ أكثر نظريات التأثير انسجامًا في طبيعتها مع بيئة الإعلام الجديد، ويبرِّر (الفلاحي، ٢٠١٩)[١١]: "لأن جوهرها

(١٠)هالة الحفناوي، "البرامج الساخرة: جدال غير محسوم حول تأثيرها على السياسة"، *مجلة اتجاهات الأحداث*، ع٢١، أبوظبي،(٢٠١٧): ٥١
https://futureuae.com/media/halaarticle_a8ebcdf9-0681-4d78-98a2-53e36af64042.pdf

(١١)حسين الفلاحي، *إشكاليات توظيف نظريات الإعلام التقليدي في بيئة الإعلام الجديد* (بيروت: دار النهضة العربية،ط١،٢٠١٩.):٦٠٥

يقوم على وجود المجال العام الذي يتيح النقاش الحر في القضايا التي تهم الأفراد، ويتم تقديمها بوسائل الإعلام الجديدة التي وفرت المجال للأفراد بمختلف توجهاتهم لمناقشة قضاياهم بحرية، وأسهمت الثورة الاتصالية في ظهور فضاء عام اجتماعي جديد يخضع لمثالية (هابرماس *Habermas*) الألماني الذي وضع النظرية؛ أن يكون الرأي العام حراً في حركة المعلومات وتبادل الأفكار بين الناس، فالإنترنت يقدم إمكانيات جديدة مقارنة بالوسائل التقليدية، ويُسهِّل نشر المعلومات"، وتؤكد النظرية أنَّ وسائل الإعلام الإلكترونية توجِد حالة من الجدل بين الجمهور، وتمنح تأثيرًا في القضايا العامة وتؤثر في الجهة الحاكمة، والمجال العام كمجال للحياة الاجتماعية ومن خلاله يمكن تشكيل الرأي العام، ويؤكد "هابرماس" إمكانية إيجاد حوار حر خارج السيطرة؛ فضلاً عن التأثير السياسي للإنترنت في الأفراد ودوره في تحقيق ديمقراطية الإعلام في المجال العام كمحيط سياسي؛ بحسب (زروق، ٢٠١٥)[١٢].

وتفسر النظرية قيام شبكات التواصل الاجتماعي بطرح القضايا للنقاش، وتشرح الأسس الاجتماعية للديمقراطية على أسس اجتماعية وثقافية مشتركة قادرة على تطوير خطاب نقدي يقرب وجهات النظر، ويشير (أبو راس، ٢٠٠٧)[١٣] إلى أنَّ الإنترنت دعم ساحات النقاش حول المجال العام المشترك الذي يجمع الرأي العام ويدخله في حوار القضايا التي تهمه، ويتأسَّس هذا النقاش على فكرة التفاعلية التي تفوَّقت بها شبكة الإنترنت. وحدَّد (هابرماس) ثلاث سمات لتعريف المجال العام ووسائله التعبيرية: (عبدالمقصود، ٢٠٠٩)[١٤]

١. أن تكون المشاركة فيه مفتوحة للجميع.
٢. أن تتساوى مواقع وأدوار الأطراف المشاركة فيه، بغض النظر عن أوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية.
٣. أن تكون أي قضية قابلة لأن تكون موقع نقاش عام.

وتسعى فروض نظرية المجال العام إلى إتاحة ساحة سياسية تحترم حقوق الأفراد وتزيد قوة المجتمع، لأن الاتصال في المجال العام يخلو من الإكراه المؤسسي، ودعا (هابرماس) إلى إيجاد حوار حر، والتنوير بالحرية والديمقراطية لتحقيق الإجماع في المناقشات التي يتغلب فيها المشاركون على اختلاف الآراء لمصلحة الاتفاق المنطقي، ويجب على أعضاء المجال العام الالتزام بقواعد تمثل حالة الخطاب المثالي، وهي: (القعاري، ٢٠١٩)[١٥]

١. كل الموضوعات المطروحة للنقاش تأخذ مساحتها في المجال والخطاب، فيُسمَح لكل شخص بطرح أسئلة عما يشاء.
٢. يُسمح لكل شخص بتقديم أي موضوع أياً كان موقعه للنقاش.
٣. يُسمح لكل شخص بالتعبير عن اتجاهاته ورغباته واحتياجاته.
٤. لا يُمنع أي متحدِّث بمصدر إكراه داخلي أو خارجي من ممارسة حقوقه،

وهذه القواعد تعكس إمكانية للفرد، فلا تستطيع مؤسسات كالحكومة أو العمل الخاص أن تؤثر فيما يقوله ويسأل عنه.

---

(١٢)جمال زروق، المداخل النظرية للدراسات الإعلامية والاتصالية، في ظل الإعلام الجديد، *المجلة التونسية لعلوم الاتصال*،ع٦٥،(٢٠١٥):٦١
https://www.researchgate.net/publication/325746846_altwnsyt_almjlt_aaltsal_llwm_2015_jwylytdysmrb_65_aldd_t_sdasy_mhkmt_lmyt_mjlt_aalkhbar_wlwm_alshaft_mhd

(١٣)عبدالله أبوراس، *معالجة مواقع الإنترنت الإخبارية العربية لعملية الإصلاح السياسي في السعودية*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الإعلام جامعة القاهرة،٢٠٠٧: ٥٢

(١٤)هشام عبدالمقصود، *خصائص المجال العام لتقديم التعبيرات السياسية والاجتماعية عن قضايا الشؤون العامة بوسائل الإعلام الجديدة*، مؤتمر الأسرة والإعلام وتحديات العصر، جامعة القاهرة،٢٠٠٩: ٣٢

(١٥)محمد القعاري، *نظريات الاتصال: رؤى فلسفية وتطبيقات علمية* (الرياض: مكتبة الرشد،ط١، ٢٠١٩):٣٤٢

وطُبِّقَت النظرية في الدراسات الاتصالية والسياسية بأوروبا والولايات المتحدة ودول العالم الثالث، لما لشبكات التواصل الاجتماعي من أرضية خصبة في المناقشات السياسية دون وجود مقص الرقيب، ويشير (الفلاحي، ٢٠١٩)[١٦] إلى أنَّه بالرغم من تناسب طبيعة نظرية المجال العام مع بيئة الإعلام الجديد؛ إلا أنَّ توظيفها تنجم عنه إشكاليات منها: أنَّ ساحة النقاش في الإعلام الجديد تحولت إلى منابر لعرض آراء غير منطقية وغير موضوعية، تنم عن قلة وعي أصحابها وتدني مستواهم الفكري، فينعكس سلبًا على طبيعة النقاشات.

واستخدم الباحث هذه النظرية لمناسبتها لطبيعة الدراسة وموضوعها المرتبط ببيئة الإعلام الجديد، وما يتيحه اليوتيوب من حرية تناول الموضوعات خصوصاً الفيديو الساخر منها، وما توجده من نقاش بين مستخدميه بمستويات حرية عالية في المجال العام لمجتمع اليوتيوب؛ والتفاعلية خاصة حول الموضوعات السياسية، وتتساوى في ذلك مواقع وأدوار الأطراف المشاركة بغض النظر عن انتماءاتهم وتوجُّهاتهم.

الدراسات السابقة وأدبيات البحث:

اطَّلع **الباحث** على دراسات ذات صلة نسبية بدراسته في بعض جوانبها؛ لمعرفة مدى جِدَّتها وحداثتها؛ فلاحظ الندرة في الموضوعات المشابهة بحسب اطلاعه، مما يؤكد أهمية الدراسة وجِدَّتها. ورغم الندرة إلا أنَّ المتاح أفاد في معرفة أبعاد الدراسة وتحديد مشكلتها؛ ومن هذه الدراسات:

(١)دراسة (مفتاح، ٢٠٢٤)[١٧]: وتناولت **البرامج الليبية الساخرة على اليوتيوب**؛ للتعرف إلى الموضوعات التي تناولتها البرامج الساخرة وأبعادها، والكشف عن أهدافها والاستمالات المستخدمة، وتحديد المصادر التي اعتمدت عليها وأساليب تقديمها، وعناصر الجذب والوقوف على الأساليب الفنية المستخدمة فيها، مثل: حجم الكادر، زاوية الكاميرا، والوسائط المتعددة المستخدمة، والكشف عن الجهات التي تم انتقادها، واعتمدت المنهج الوصفي وتحليل مضمون برامج (منلاخير شو، المخزن، مستر عوكاكو، شوية مع شيكا)، بإجراء مسح شامل للبرامج الساخرة على قناتين بعدد بلغ (٧٠) حلقة من شهر يناير حتى نهاية ديسمبر لعام 2021، وتوصلت إلى: تصَدُّر الموضوعات الاجتماعية في البرامج الليبية الساخرة، وتوجيهها لأهداف توعوية ووطنية معتمدة على الاستمالات العقلية وأسلوب المحاكاة الساخرة كأسلوب نقدي في البرامج الليبية.

(٢) دراسة (باعزيز، ٢٠٢٣)[١٨]: وتناولت **توجُّهات البرامج السياسية الساخرة على اليوتيوب،** للتعرف إلى توجهات البرامج السياسية الساخرة كبرنامج "السليط الإخباري"؛ برصد الموضوعات التي تتعرض لها وأهدافها والقيم التي تحتويها، باستخدام المنهج المسحي وتحليل المضمون، وتوصلت الدراسة إلى: أنَّ البرامج السياسية الساخرة تهدف إلى نشر الوعي السياسي وتركز على الشخصيات السياسية، والوزراء والبرلمانيين بالسخرية والنقد، وأنَّها تسعى إلى غرس مجموعة من القيم والمبادئ في المجتمع العربي؛ منها القيم السياسية كنقد السلوكيات غير الديمقراطية، والقيم الدينية، والإنسانية والصحية. وقد أصبحت البرامج السياسية الساخرة ذات تأثير كبير في المجتمعات العربية سواء التي تُبث عبر الفضائيات العربية أو

(١٦)حسين الفلاحي، *إشكاليات توظيف نظريات الإعلام*،٥٧٨

(١٧)محمد مفتاح، البرامج الليبية الساخرة على اليوتيوب، *المجلة الليبية لبحوث الإعلام*، جامعة بنغازي،ع٤،(٢٠٢٤):١٩٠-٢٠٩
https://doi.org/10.37376/tljmr.vi4.4682

(١٨)زهرة باعزيز، *توجهات البرامج السياسية الساخرة على قنوات اليوتيوب، مجلة دراسات وأبحاث*،مج١٥،ع٣،(٢٠٢٣):٣٦٩-٤٠٧
http://search.mandumah.com/Record/1405890

المنصات الرقمية، وتناوُل هذه البرامج بالتحليل والمتابعة ورصد نسب المشاهدة صار ضرورة لا بد منها.

(٣) دراسة (الأمير وذياب، ٢٠٢٣)[١٩]: وتناولت **موضوعات البرامج التلفزيونية الساخرة وانعكاسها على السياسي العراقي**، لمعرفة دور برامج السخرية التلفزيونية بتشكيل صورة السياسي العراقي، واستخدمت المنهج المسحي باستبيان عينة عشوائية متعددة المراحل، بطريقة قصدية مكونة من ٤٣٠ مفردة من مشاهدي البرامج الساخرة، واعتمدت على نظرية الغرس الثقافي. وأكَّدت على: أنَّ أغلب الجمهور يرى أنَّ صورة السياسي العراقي التي شكَّلتها البرامج الساخرة سلبية، ونسبة قليلة تعتقد عدم وجود صورة واضحة عن السياسي العراقي في البرامج الساخرة، ويرى أغلبهم أنَّ أبرز الملامح السلبية التي رُسِمَت عن السياسي العراقي أنَّها شخصيات عاجزة عن خدمة المواطنين، ولا تظهر البرامج الساخرة ملامح إيجابية عن السياسي العراقي، ولا تبرز أي مواقف لبعض السياسيين الذين يهتمون بتطبيق بنود الدستور العراقي.

(٤) دراسة (*Sukarto, Fachrizah*، 2022)[٢٠]: وتناولت **السخرية والتهكم في حلقات "** *YouTube's Got Talent*"**: دراسة حالة على قناة** *SkinnyIndonesian24*، وتهدف إلى وصف أشكال ووظائف السخرية والتهكم في محتوى حلقات "*YouTube's Got Talent*" دراسة وصفية نوعية، توصلت لعدة نتائج أهمها: أنَّ هنالك ٢٩ أسلوبًا ساخرًا وظَّفها البرنامج للسخرية من مستخدمي الإنترنت واليوتيوب، أشهرها أسلوب اللغة الساخرة، وأكثر من سبعة أنماط للتهكُّم، وأثبتت الدراسة أن أهم وظائف السخرية هي المعارضة، وتوصيل الرأي، والمقارنة، وتوصيل المعلومات. وأكدت الدراسة أهمية الأسلوب الساخر من خلال الوظائف المتنوعة التي يؤديها باعتبار أنَّ السخرية شكل من أشكال التعبير عن الرأي وهي الوظيفة الأكثر استخدامًا في عينة الدراسة.

(٥) دراسة (برغل، ٢٠٢١)[٢١]:وتناولت **البرامج الساخرة بالتلفزيون وعلاقتها بإدراك المراهقين للواقع الاجتماعي**، للتعرف إلى ذلك بحسب اختلاف المستوى الاجتماعي والاقتصادي، ونوع التعليم وغيرها من المتغيرات الديموغرافية. واعتمدت منهج المسح لعينة طبقية عشوائية من المراهقين للفئة العمرية الوسطى (من ١٥ إلى ١٧) عامًا قوامها (٤٠٠) مفردة من الذكور والإناث مناصفة في المدارس الثانوية بحلوان. وأكدت أنَّ أهم أسباب متابعة البرامج الساخرة أنها تتناول الأحداث الجارية، واهتمامها بهموم الشعب المصري ومشكلاته، وأنَّ أهم البرامج السياسية الساخرة المفضَّلة: برنامج "البرنامج" ويليه برنامج "أبو حفيظة"، وأكَّدت أنَّ إدراك المراهقين للواقع من البرامج الساخرة تمثَّل في أنَّ بعض الشخصيات الإعلامية فقدت التقدير والثقة، وانتشار ظاهرة الألفاظ الخادشة للحياء بين المراهقين، وأنَّ حرية الرأي مقيَّدة، فأكدت أنَّ المراهقين يتناقشون في الموضوعات الاجتماعية مع الأصدقاء أولاً ويليها الأسرة.

---

(١٩)أمير الأمير وطالب ذياب، موضوعات البرامج التلفزيونية الساخرة وانعكاسها على السياسي العراقي، *مجلة الباحث الإعلامي*، جامعة بغداد،ج١٥،ع٦١،(٢٠٢٣):٧٧-٩١

(20) Kasno Sukarto and Fachrizah Fauziah, "Satire and Sarcasm on the YouTube Got Talent Video: Case Study on Skinnyindonesian24 Channel", *ELS Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* V.5,2, (2022): p374-386
DOI:*https://doi.org/10.34050/elsjish.v5i2.21725*

(٢١)وفاء برغل، البرامج الساخرة بالتلفزيون وعلاقتها بإدراك المراهقين للواقع الاجتماعي، *المجلة العربية لإعلام وثقافة الطفل*، مج٤،ع١٥،(٢٠٢١):٣٥-٩٦
https://jacc.journals.ekb.eg/article_168533.html

(٦) دراسة (فهمي، ٢٠١٧)[٢٢]: عن **تعرض الجمهور لمقاطع الفيديو الساخرة على "اليوتيوب" وتأثيره في مستوى الثقة في الشخصيات العامة**، للتعرُّف إلى تأثير مشاهدة الجمهور المصري لمقاطع الفيديو الساخرة على ثقتهم في الشخصيات العامة، واستخدمت المنهج الوصفي باستبانة عينة عمدية مكونة من ٢١٠ مفردة، وخلُصَت إلى: تصدُّر المحتوى الفني والترفيهي كأهم محتوى يشاهده المبحوثون، وأنَّ المقاطع الساخرة تجذب انتباه فئة كبيرة من الجمهور وتعتبر عنصر جذب قوي للمتابعة يعود للترفيه والاستمتاع بالطابع الكوميدي للمحتوى، وتمثلت دوافع المشاركة في إبداء الإعجاب بالمحتوى والمشاركة والإدلاء بالرأي، وأكدت وجود علاقة ارتباطية سلبية بين مستوى مشاهدة المقاطع الساخرة وبين مستوى ثقة المبحوثين في الشخصيات العامة التي يحملون تجاهها توجُّهاً حيادياً؛ ما يؤكد قوة تأثير الفيديو الساخر في تحديد قدر الثقة بـالشخصيات العامة، ويرتبط مستوى التذكُّر بمحتوى الفيديو الساخر بما يحتويه من حُجَج وبراهين أو جاذبية في العرض، مما يزيد من مستوى التأثير في الثقة.

(٧) دراسة (زيد، ٢٠١٧)[٢٣]: وتناولت **تعرض الجمهور للمضامين السياسية الساخرة المقدَّمة في وسائل الإعلام وعلاقته بالسخط السياسي لديه**، للتعرُّف إلى العلاقة بين تعرض الجمهور للمضامين السياسية الساخرة والسخط السياسي لديه، واستخدمت منهج المسح والاستبيان على عينة عشوائية منتظمة قوامها ٤٠٠ مفردة. واكتشفت وجود علاقة دالة إحصائيًا بين تعرُّض الجمهور للمضامين السياسية الساخرة والسخط السياسي لديه، ووجود علاقة دالة طردية إحصائيًا بين مستوى ثقة المبحوثين في هذه المضامين والسخط السياسي لديهم، وأثبتت وجود فروق دالة إحصائيًا بين متوسطات درجات العينة على مقياس السخط السياسي وفقًا لمتغيرات النوع لصالح الذكور، وعلى المستوى الاجتماعي الاقتصادي لصالح الفئة المتوسطة، وفي السن لصالح الفئة العمرية (من ٢٠ إلى أقل من ٣٠) سنة، وأكَّدت وجود فروق إحصائية بين متوسطات درجات العينة على مقياس التعرض للمضامين السياسية الساخرة وفقًا لمتغيرات النوع لصالح الذكور، والمستوى التعليمي لصالح الجامعيين.

التعليق على الدراسات السابقة:

بالرجوع إلى الأدبيات والدراسات السابقة؛ ومقارنتها بالمقاصد التي تسعى الدراسة إلى تحقيقها؛ يُعدِّد الباحث ما يلي للمقارنة بين **دراسته** و**الدراسات السابقة**:

١. تتناول هذه الدراسة المحتوى البصري بأنواعه المختلفة في الفيديو الساخر واستخداماته الإقناعية في توصيل المحتوى الاتصالي؛ وبالتالي تدرس مفاهيم العناصر البصرية للفيديو وأهميتها في الفيديو الساخر، بينما اقتصرت الدراسات السابقة على تناول مفهوم الفيديو الساخر وتأثيراته وتوجُّهاته.
٢. تتناول الدراسة الجانب التصميمي للفيديو الساخر، والقوالب الإخراجية المستخدمة فيه وربطها بمدى إحداث الجاذبية للمضمون المعروض، بينما الدراسات السابقة كانت أغلبها تعالج موضوع أهمية الفيديو الساخر، أو تناقش أثره في المشاهدين.

---

(٢٢)بسنت فهمي، تعرض الجمهور لمقاطع الفيديو الساخرة على "اليوتيوب" وتأثيره في مستوى الثقة في الشخصيات العامة، *المجلة العلمية لبحوث الإذاعة والتلفزيون*، جامعة القاهرة، ع١٢،(٢٠١٧):١٣٥-١٨٥
http://search.mandumah.com/Record/1004397

(٢٣)محمد زيد، تعرض الجمهور للمضامين السياسية الساخرة المقدمة بوسائل الإعلام وعلاقته بالسخط السياسي لديه، *مجلة بحوث العلاقات العامة*،ع١٤، الجمعية المصرية للعلاقات العامة، (٢٠١٧):١٥٠-٢٠٣
https://www.jprr.epra.org.eg/Vol_Issues_Research_ItemDetails?lang=ar&Id=1117

٣. اهتمت الدراسات السابقة بالتعريف بأهداف الفيديو الساخر، واستكشاف القيم التي يحتويها ودوافع مشاهدته، بينما زادت هذه الدراسة على ذلك: التعريف بعلاقة العناصر الجرافيكية المستخدمة فيه بالإشباع البصري وإقناع المشاهدين؛ ووظيفتها في جذب المشاهدين للمتابعة والتفاعل مع المضمون الاتصالي.

٤. بعض الدراسات السابقة عالجت الفيديو الساخر اقتصاراً على التلفزيون في مجتمعات مختلفة، بينما تتناول هذه الدراسة الفيديو الساخر على اليوتيوب باعتبارها الأكثر إتاحة لحرية الرأي، والأقرب للمجال المجتمعي العام على شبكة الإنترنت وفق ما تقتضيه النظرية المستخدمة في الإطار النظري للدراسة.

٥. سعت الدراسة لتحليل العلاقة بين جودة تصميم الفيديو الساخر ومستوى توصيل محتواه الاتصالي، وخصوصاً أنَّ الأسلوب الساخر تختلف أنماطه الفنية وقوالبه الإخراجية، الأمر الذي لم يرد في الدراسات السابقة.

٦. المناهج التي بُنِيَت عليها الدراسات السابقة؛ أغلبها اعتمدت المنهج الوصفي والمسح الإعلامي، فتشابهت مع هذه الدراسة التي اهتمت بتحليل مضمون الفيديو الساخر وشكله، معتمدةً على نظريات لم تستخدمها الدراسات السابقة فوظَّفت نظرية "المجال العام"؛ لمناسبتها للدراسة.

وبذلك تتضح علاقة الدراسة بالأدبيات السابقة لمعالجة موضوع المحتوى البصري للفيديو الساخر، ودوره في توصيل المضمون الاتصالي، واختلافها في جوانب الوصف والتحليل، فاستفاد الباحث منها في تأطير المشكلة البحثية وتطوير أداة تحليل المضمون، كما تأكَّدت من خلالها جِدَّة الدراسة وحداثتها.

منهج الدراسة:

تنتمي هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية لتناول ظاهرة الفيديو الساخر، وتأثيرات محتواه البصري، واعتمدت المنهج الوصفي لرصد وتوصيف مفاهيم المحتوى البصري وتوظيفه في الفيديو الساخر، وبما أنَّ الدراسة لا تكتفي بوصف هذا النمط البصري وتعريفه فحسب؛ بل تتعدَّى ذلك إلى معرفة العناصر الجرافيكية المستخدمة في تصميم الفيديو الساخر ودورها المتوقَّع في توصيل محتواه الاتصالي؛ فهذا المقصد يتأتَّى بانتهاج المسح المعتَمِد على تحليل المضمون كمّاً وكيفًا، ليتعرَّف الباحث ما إذا كانت عينة الدراسة توظِّف هذه الميزات في مضامينها لإحداث الجاذبية والإقناع؛ من حيث: ماذا قيل؟ وكيف قيل؟ لاستنباط ما إذا كان للمحتوى البصري بأشكاله المختلفة استخدامات فاعلة لإثراء المضمون الاتصالي وتوصيله، ومن ثَمَّ إقناع المشاهد برسالته، ولذلك؛ تم اختيار **وحدتَيْ الفكرة والموضوع في الحلقة (من البرنامج الساخر) لتحليل مضمونها وشكلها**، واشتملت استمارة التحليل على الفئات الآتية:

(١) فئات المضمون: (ماذا قيل؟)

١. **فئة طبيعة الموضوعات:** يقصد بها الباحث نوعيَّة الموضوعات المعروضة في الحلقة الساخرة؛ سياسية، أو اقتصادية، أو اجتماعية، أو رياضية، أو إخبارية، أو دينية، أو فنية، أو تاريخية أو غيرها.

٢. **فئة عدد الموضوعات:** لتوضيح التنوع في الموضوعات التي تتناولها الحلقة الساخرة وعددها؛ موضوع واحد، أو موضوعين أو أكثر.

٣. **فئة النطاق الجغرافي للموضوع**: وأراد بها الباحث حدود اهتمامات مضمون الحلقة الساخرة؛ محلية، أو إقليمية أو عالمية.

٤. **فئة مصدر المعلومات:** لبيان جهات ومصادر معلومات المحتوى؛ وكالات الأنباء، أو الصحف، أو الفضائيات، أو الصحفيون والمراسلون، أو شهود العيان، أو التصريحات الرسمية، أو مواقع الإنترنت وتطبيقات التواصل الاجتماعي.

٥. **فئة أهداف الموضوعات:** للبحث في الأهداف التي يحاول الموضوع الساخر تحقيقها؛ الإخبار والإعلام، أو الشرح والتفسير، أو الإرشاد والتوجيه، أو النقد وكشف الفساد، أو نشر الوعي السياسي، أو الدفاع عن الحريات والعدالة، أو نبذ الجِهوية والقَبَلية، أو وغيرها.

٦. **فئة الموقف والاتجاه:** ويوضِّح اتجاه مضمون الحلقة نحو الموضوع أو القضية المعروضة من خلاله؛ اتجاه مؤيد، أو اتجاه محايد، أو اتجاه معارض.

٧. **فئة الاستمالات الإقناعية المضمَّنة في الحلقة:** لاستعراض الاستمالات المستخدمة في الإقناع؛ استمالات عاطفية لإثارة مشاعر المستخدمين كالفخر والاعتزاز والإعجاب، والغضب والسخرية، أو استمالات عقلية لإقناعهم بالحقائق، والمنطق والمعلومات المجردة.

٨. **فئة الجمهور المستهدف بالحلقة:** لتوضيح فئة الجمهور المقصود بالمضمون والمحتوى البصري للحلقات؛ جمهور خاص، أو جمهور عام.

٩. **فئة أسلوب السخرية:** لتوضيح الأسلوب الساخر المستخدم في المضمون للتأثير على المشاهد؛ التورية والتلاعب بالألفاظ، والمحاكاة الساخرة، والتصوير الساخر والكاريكاتوري، والتساؤل الساخر، والمقارنة، وحركات وإيماءات، وأخرى.

(٢) فئات الشكل: (كيف قيل؟)

١. **فئة مدة الحلقة:** وهي المساحة الزمنية المخصصة للحلقة ومحتواها البصري ومضمونها الاتصالي؛ أقل من نصف ساعة، أو نصف ساعة، أو أكثر من نصف ساعة.

٢. **فئة اللغة المستخدمة:** وتوضِّح الفئة نوع اللغة المستخدمة في تقديم المضمون الاتصالي لحلقات البرنامج الساخر؛ اللهجة العامية، أو العربية الفصحى، أو خليط بين العامية والفصحى.

٣. **فئة طبيعة أو نمط الفيديو الساخر:** لتوضيح الشكل أو النمط الذي ينتهجه الفيديو الساخر لعرض محتواه المرئي؛ حواري، أو تمثيلي (اسكتش)، أو تقديم فردي، أو فيديوهات وأغانٍ، أو لقاءات أو غيرها.

٤. **فئة القالب الفني:** ويوضِّح النوع الفني والقالب المستخدم في المضمون سواء كان شكلاً صحفياً أو تعبيرياً؛ خبر، أو تعليق، أو قصة، أو أخرى.

٥. **فئة أنماط الكائنات الجرافيكية المستخدمة:** وهي العناصر البصرية والجرافيكية المستخدمة في تصميم الفيديو الساخر؛ رسوم رقمية، أو خرائط، أو أشكال تراثية، أو إحصائيات، أو صور شخصيات، أو رسوم معلوماتية وإيضاحية، أو نصوص أو غيرها.

٦. **فئة المؤثرات السمعية المستخدمة:** ويوضِّح العناصر السمعية المستخدمة في تصميم وإثراء الفيديو الساخر؛ أصوات طبيعة، أو موسيقى تصويرية، أو أصوات بشرية، وغيرها.

٧. **فئة المؤثرات البصرية المستخدمة:** ويوضِّح العناصر والجماليات البصرية المستخدمة في إثراء الفيديو

الساخر؛ بيئة افتراضية، أو ديكور فلكلوري، أو اسكتشات كوميدية، أو تحريك وتغيير زاوية الكاميرا، أو فواصل وانتقالات، أو لقطات فوتوغرافية، وغيرها.

٨. **فئة الأنماط اللونية المستخدمة:** لتتبُّع الأنظمة اللونية المستخدمة وإيضاح مدى تنوُّعها؛ ألوان باردة، أو ألوان ساخنة، أو ألوان معتدلة، أو بدون ألوان (أبيض/ أسود).

٩. **فئة نمط التصوير وأحجام اللقطات المستخدمة:** ويوضِّح نوعية التصوير وأحجام الكادرات المستخدمة في تصميم الفيديو الساخر؛ لقطات عامة، أو متوسطة، أو لقطات قريبة.

مجتمع الدراسة:

استهدفت الدراسة البرامج والفيديوهات الساخرة التي تُعرَض على اليوتيوب، نسبةً للشعبية الكبيرة التي تحظى بها المنصة؛ باعتبارها إحدى أهم مواقع التواصل الاجتماعي لعرض ومشاركة الفيديو، فحَظِيَ الفيديو الساخر من خلالها بالانتشار الواسع، والمشاركة والنقاش حول مضامينه ومحتوياته، الأمر الذي زاد من تأثيره وأهميته الاتصالية.

عينة الدراسة:

تمثَّلت عينة الدراسة في برنامج (زول كافيه)(*) الذي يتناول الموضوعات والقضايا السودانية أسبوعياً بأسلوب ساخر متعدد الأساليب والأنماط، يتم بث حلقة واحدة أسبوعياً على قناة (زول كافيه) باليوتيوب عبر الرابط:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLRCvVx9ImCLCnDc6Jwxz8RwV-lwLHXzzm

وتم اختيار (٤٧) حلقة بأسلوب الحصر الشامل لموقع القناة على اليوتيوب في الفترة من ١٧ يناير ٢٠٢٣ وحتى ٠١ مارس ٢٠٢٤؛ لمدة (٤٧) أسبوعًا وهي كامل حلقات الموسم الثاني للبرنامج؛ في الفترة الزمانية التي يغطيها البحث بالدراسة والتحليل، لما شهدته من نشاط ملحوظ في الساحة السودانية من أحداث سياسية واجتماعية؛ منها الأحداث الأخيرة الدائرة في مدينة الخرطوم ومدن أخرى، والتغيير الكبير الذي لازم ذلك جرَّاء الحرب والنزوح وما ترتَّب عليهما في المجتمع من التناول الإعلامي لهذه القضايا؛ من أخبار ونقاشات وتداول، فكانت الحاجة لدراسة هذه الظاهرة الاتصالية المؤثرة في عرض وتناول موضوعات الراهن السوداني من خلال الفيديو الساخر؛ التي جعلت منه أحد أهم الوسائل والأساليب التي قُدِّم من خلالها الواقع السوداني لجمهور المشاهدين لعرض وتلخيص المحتوى الإعلامي، فاختارها الباحث عينة للدراسة من خلال الحلقات المختارة من برنامج (زول كافيه)؛ فحلَّلَت الدراسة (١٢٧٣) دقيقة بما يعادل (٢١) ساعة و(٢٢) دقيقة مثَّلت مجموع عينة حلقات البرنامج، والتي يمكن تفصيلها كما يلي:

عينة حلقات برنامج (زول كافيه):

جدول رقم (١): يوضِّح عينة حلقات برنامج (زول كافيه)

رقم الحلقة	عنوان الحلقة	تاريخ البث	المدة	رقم الحلقة	عنوان الحلقة	تاريخ البث	المدة
١	الرأس ما كراس	٢٠٢٣/٠١/١٧	٢٨:٤٠	٢٥	جوطة أفريقية	٢٠٢٣/٠٨/٠٨	٢٣:٢٤
٢	الاتفاق الما نهائي	٢٠٢٣/٠١/٢٤	٢٨:٣١	٢٦	يا تتبل يا تتحل	٢٠٢٣/٠٨/١٥	٣٣:٥١
٣	آيس تعليم	٢٠٢٣/٠١/٣١	٢٩:١٤	٢٧	جننونا بالحوار	٢٠٢٣/٠٨/١٥	٣١:٤٦

(*) برنامج سوداني يناقش القضايا الاجتماعية يقدّمه محمد عويضة، بحُلَّة جديدة وفريق من الشباب العربي كإضافة نوعيّة لبرامج السخرية السياسية، ويهدف البرنامج لتقديم صورة حيّة عن الشعب السوداني وقواه السياسية والمفارقات الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها، إضافة إلى توصيل صوت الشباب السوداني إلى أشقائه العرب للتعريف بمكونات هذا البلد وتاريخه وثقافاته؛ مع جرعة سياسية ساخرة بأسلوب مميَّز.

تابع جدول رقم (١): يوضِّح عينة حلقات برنامج (زول كافيه)

رقم الحلقة	عنوان الحلقة	تاريخ البث	المدة	رقم الحلقة	عنوان الحلقة	تاريخ البث	المدة
٤	سايقة كوهين	٢٠٢٣/٠٢/٠٧	٢٩:٣٥	٢٨	لقيات ساخنة	٢٠٢٣/٠٨/٢٩	٢٥:٤٦
٥	حزب الفالنتاين	٢٠٢٣/٠٢/١٤	٢٨:٥٣	٢٩	بجغوها جغ	٢٠٢٣/٠٩/٠٥	٣٧:٣٠
٦	حوار الجخانين	٢٠٢٣/٠٢/٢١	٣٠:١٤	٣٠	الهوا ضربهم	٢٠٢٣/٠٩/١٢	٢٨:١٥
٧	سياسة لا	٢٠٢٣/٠٢/٢٨	٢٩:٣٨	٣١	إعصار فولكر	٢٠٢٣/٠٩/١٩	٢٢:٢٨
٨	ماذا لو؟	٢٠٢٣/٠٣/٠٧	٢٩:٤٤	٣٢	برهان في كل مكان	٢٠٢٣/٠٩/٢٦	٣٢:٠٠
٩	مادي كورة	٢٠٢٣/٠٣/١٤	٣٠:٠٣	٣٣	أُم البند السابع	٢٠٢٣/١٠/٠٣	٣٠:١٧
١٠	سلسلة سماسرة العالم	٢٠٢٣/٠٣/٢٧	٢٧:٥٨	٣٤	كشح العشا	٢٠٢٣/١٠/١٠	٢٩:٠٧
١١	لا للحرب	٢٠٢٣/٠٥/٠٢	٢٤:٣٠	٣٥	الصمت العربي	٢٠٢٣/١٠/١٧	٤٣:٤٨
١٢	جيشٌ واحد شعبٌ واحد	٢٠٢٣/٠٥/٠٩	٢٧:٥٢	٣٦	نشجب ونستنكر	٢٠٢٣/١٠/٢٤	٢٤:٢٩
١٣	وين الناس؟	٢٠٢٣/٠٥/١٦	٢٩:٣٣	٣٧	كبسو كبسو	٢٠٢٣/١٠/٣١	٢٤:٠١
١٤	تشكيل حربي	٢٠٢٣/٠٥/٢٣	٢٤:٢٦	٣٨	فراغ سياسي	٢٠٢٣/١١/٠٧	٢٩:٤٧
١٥	كم كم؟	٢٠٢٣/٠٥/٣٠	٢٨:٤٢	٣٩	باعو	٢٠٢٤/٠١/٠٥	١٦:٥٦
١٦	تبريكات وجوازات	٢٠٢٣/٠٦/٠٦	٢٩:٢٥	٤٠	VPN	٢٠٢٤/٠١/١٢	١٩:٥٠
١٧	الدولة الجديدة/ الأمن والأمان	٢٠٢٣/٠٦/١٣	٣٠:٥١	٤١	جعجعة بلا طحين	٢٠٢٤/٠١/١٩	١٥:٢٥
١٨	الدولة الجديدة/ الرؤية	٢٠٢٣/٠٦/٢٠	٣٠:٥٢	٤٢	لقاء الزعاط	٢٠٢٤/٠١/٢٦	١٨:٣٧
١٩	تاتشر فاغنر	٢٠٢٣/٠٦/٢٧	٢٧:٢٥	٤٣	لقاء الزعاط٢	٢٠٢٣/٠٢/٠٢	١٨:٠٤
٢٠	بي ريالة	٢٠٢٣/٠٧/٠٤	٢٩:٢٠	٤٤	طاشي شبكة	٢٠٢٤/٠٢/٠٩	٣١:٣٠
٢١	انتو منود؟	٢٠٢٣/٠٧/١١	٢٣:٤٢	٤٥	دا كلو كضب	٢٠٢٤/٠٢/١٦	٢١:٤٦
٢٢	جمبات الجوار	٢٠٢٣/٠٧/١٨	٢٢:١٨	٤٦	مصادر مفسوقة	٢٠٢٤/٠٢/٢٣	١٦:١٣
٢٣	حربDJ	٢٠٢٣/٠٧/٢٥	٣٠:٢٧	٤٧	الطبال والسياسي	٢٠٢٤/٠٣/٠١	١٤:١٢
٢٤	عصر بس	٢٠٢٣/٠٨/٠١	٣١:٣٨				
المجموع				**٤٧ حلقة**			**١٢٧٣ ق**

اختبار الصدق والثبات:

قام الباحث بعرض الاستمارة على محكِّمين مختصين(*) للتأكُّد من الثبات والصدق الظاهري؛ وقدرتها على تغطية محاور الدراسة وإجابة تساؤلاتها، وأخذ الباحث بملاحظات المحكِّمين، بعد مراجعة تحليلهم لِعَينة تجريبية قوامها (٥) حلقات بنسبة ١٠,٦٪ من العينة المختارة للدراسة؛ لتحرِّي دقَّتها وصدقيَّتها؛ وعند إعادة التحليل وإجراء اختبار (هوليستي*Holisti*)؛ أظهرت النتيجة تطابقاً كبيراً مع نتيجة المحكِّمين في فئات محور المحتوى (ماذا قيل؟) بنسبة توافُق بلغت ٠,٩٦، وفي فئات محور الشكل (كيف قيل؟) بنسبة

(*) **المُحكِّمون:**

أ.د.عبد النبي عبد الله الطيب، أستاذ الصحافة والإعلام الجديد بكلية الإعلام والاتصال، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

د.تيسير يحيى الصديق محمد زين، أستاذ الصحافة المساعد بكلية الإعلام، جامعة الجزيرة.

توافُق ٠,٩٤، وتُعتبَر درجة ثبات كافية تحقِّق الثقة في الأداة والبناء على مخرجاتها.

الأساليب الإحصائية المستخدمة في الدراسة:

استخدمَ الباحث مجموعة أساليب إحصائية لقياس المتغيرات البحثية وفقاً للمجتمع وعينته، فاستُخدِمَت التكرارات والنسب المئوية والترتيب للتحقُّق من فئات المضمون والشكل، وقياس توافرها في العينة، وتمَّت المعالجة الإحصائية للبيانات باستخدام برنامج المعالج العربي في الإحصاء الاجتماعي *APSS (Arab Processor in Social Statistics)*.

نتائج الدراسة:

أولاً: محور فئات محتوى الفيديو الساخر وموضوعاته؛ (ماذا قيل؟):

جدول رقم (٢): يوضِّح فئة طبيعة الموضوعات التي يتناولها الفيديو الساخر

طبيعة الموضوعات	التكرار	النسبة٪	الترتيب
سياسية	٣٩	٨٣	الأول
اقتصادية	١١	٢٣,٤	الثالث
اجتماعية	٩	١٩,١	الرابع
رياضية	١	٢,١	السادس
إخبارية	٢٢	٤٦,٨	الثاني
دينية	٠	٠	السابع
فنية	٠	٠	السابع
تاريخية	٢	٤,٣	الخامس

الجدول يوضِّح طبيعة الموضوعات التي يتناولها الفيديو الساخر على قناة (زول كافيه) باليوتيوب، فيشير إلى تنوُّع الموضوعات التي تتم معالجتها في محتواه المعروض، ويفيد أنَّ أكثر المضامين هي الموضوعات ذات الطبيعة السياسية والإخبارية، ويليها في الترتيب المحتوى الاقتصادي والاجتماعي ويناسب ذلك طبيعة البرنامج الساخرة، الذي استهدف محتواه قضايا الراهن السياسي السوداني المرتبط بالحالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التي غلبت في التناول الإخباري في الإعلام المحلي والعالمي، ثم جاءت موضوعات أخرى ضمن المحتوى الساخر بمستوى أقل في الأهمية؛ كالموضوعات الرياضية والتاريخية فتراوحت نسبتها بين ٤,٢٦٪ و٢,١٣٪، بينما لم يتناول البرنامج الموضوعات الدينية والفنية وغيرها من الموضوعات الأخرى. وبحسب الجدول ومؤشراته؛ فقد تعدَّدت موضوعات الفيديو الساخر في كل حلقة من حلقات البرنامج، وتنوَّعت بين الموضوع الواحد أو عدَّة موضوعات؛ وذلك ما يوضِّحه الجدول الآتي:

جدول رقم (٣): يوضِّح فئة عدد الموضوعات التي يتناولها الفيديو الساخر

عدد الموضوعات	التكرار	النسبة٪	الترتيب
موضوع واحد	١٠	٢١,٣	الثالث
موضوعين	١٤	٢٩,٨	الثاني
أكثر من موضوعين	٢٣	٤٨,٩	الأول
المجموع	**٤٧**	**١٠٠٪**	

يوضِّح الجدول التنوُّع في الموضوعات التي تتم معالجتها في البرنامج، إذ يتم تخصيص الحلقة غالبًا لأكثر من موضوعين بنسبة ٧٨,٧٪ بالترتيبين الأول والثاني في بيانات الجدول، ويعود ذلك لدورية البرنامج باعتباره يُقدَّم أسبوعياً؛ لذلك يأتي شاملاً للقضايا والأحداث التي دارت خلال الأسبوع، بينما بلغت نسبة الحلقات التي ركَّزت على موضوع واحد ٢١,٣٪؛ كأقل نسبة من حلقات البرنامج من حيث تنوُّع الموضوعات التي تشملها الحلقات. وتبيِّن هذه المؤشرات مستوى توظيف الحلقات في معالجة وتناول قضايا الواقع بجوانبه المختلفة؛ السياسية والإخبارية والاقتصادية والاجتماعية وتلخيص الأحداث بالاستفادة من قالب السخرية الذي يتسم به برنامج (زول كافيه)، وقد لاحظ الباحث وجود أكثر من نمط شكلي للبرنامج عند تناول كل

موضوع -مثلما ستبيِّنه جداول الدراسة لاحقاً - ما يراه الباحث أسلوباً يخدم طبيعة وأهداف البرامج الساخرة، فيزيد مستويات تشويق المشاهدين، ويركِّز الانتباه نحو المحتوى الاتصالي المعروض. وتناولت الحلقات في موضوعاتها أكثر من نطاق جغرافي؛ ويوضِّحه الجدول الآتي:

جدول رقم (٤): يوضِّح فئة النطاق الجغرافي لموضوع الفيديو الساخر

النطاق	التكرار	النسبة٪	الترتيب
محلي	٤٣	٩١,٥	الأول
إقليمي	١٤	٢٩,٨	الثاني
عالمي	١٠	٢١,٣	الثالث

يَظهرُ واضحاً من الجدول اهتمام البرنامج بالموضوعات والقضايا المحلية؛ فتصدَّرت الترتيب بنسبة ٩١,٥٪ من محتوى الحلقات، لما ينتهجه البرنامج من تناول وعرض لقضايا الواقع السوداني في مختلف الجوانب؛ السياسي منها والاجتماعي والاقتصادي وغيرها مما أثبته الجدول رقم (٢) والذي يوضِّح طبيعة الموضوعات التي تتناولها الحلقات. ثم تأتي الموضوعات الإقليمية في الترتيب الثاني في المحتوى المعروض، وتمثَّلت في القضايا العربية والإسلامية والإفريقية التي يناقشها البرنامج؛ وشكَّلت نسبة ٢٩,٨٪ من المحتوى المقدَّم، بينما احتلَّت الموضوعات العالمية الترتيب الأخير بنسبة ٢١,٣٪ من الموضوعات في عينة الدراسة، وتنوَّعت النطاقات الجغرافية حتى على مستوى الحلقة الواحدة للبرنامج، وبالتالي يوافق المحتوى حاجة المتلقي للإشباع المعرفي والثقافي بتوظيف الأسلوب الساخر في العرض والتقديم، وزيادة الإقناع باستخدام الأنماط المرئية والاهتمام بتوثيق مصادر المعلومات التي يتم تناولها؛ وذلك ما يستعرضه الجدول الآتي:

جدول رقم (٥): يوضِّح فئة مصدر معلومات الفيديو الساخر

المصدر	التكرار	النسبة٪	الترتيب
وكالات أنباء	١٦	٣٤	الثالث
صحف	١٠	٢١,٣	الخامس
محطات إذاعية وتلفزيونية	٢٢	٤٦,٨	الأول
صحفيون ومراسلون	٠	٠	السابع
شهود عيان	٧	١٤,٩	السادس
تصريحات رسمية	١٤	٢٩,٨	الرابع
مواقع الإنترنت وتطبيقات التواصل الاجتماعي	١٨	٣٨,٣	الثاني

يبيِّن الجدول اهتمام البرنامج بالمحطات الإذاعية والتلفزيونية، والمواقع الإلكترونية وتطبيقات التواصل الاجتماعي؛ كمصادر لبيانات وموضوعات حلقاته من المحتوى المرئي للفيديو الساخر، فجاءت بنسبة ٨٥,١٪ واحتلت الترتيبين الأول والثاني، باعتبارها المصادر الأكثر والأسرع انتشاراً في المجتمع السوداني في فترة الدراسة بحسب ملاحظات الباحث، وجاءت مصادر أخرى مثل وكالات الأنباء، والتصريحات الرسمية، والصحف وشهود العيان بنسب تراوحت بين ٣٤٪ و١٤,٩٪ من مصادر محتوى الفيديو الساخر، بينما لم يخصص البرنامج صحفيين ومراسلين كمصادر خاصة؛ باعتباره برنامجاً يتم إعداده اعتماداً على معلومات تمَّ نشرها مسبقاً للجمهور، فيتم توظيفها في الحلقات باستخدام الأسلوب الساخر مما يُعضِّد الاستخدام الاتصالي للسخرية في توصيل المحتوى للمشاهدين، وبالتالي يزيد فرص الإقناع كوظيفة اتصالية للأسلوب الساخر لتحقيق أهداف الموضوعات المعروضة؛ والتي يستعرضها الجدول التالي.

جدول رقم(٦): يوضِّح فئة أهداف موضوعات الفيديو الساخر

الهدف	التكرار	النسبة٪	الترتيب
الإخبار والإعلام	٢٧	٥٧,٤	الثاني
الشرح والتفسير	٣١	٦٦	الأول
الإرشاد والتوجيه	١١	٢٣,٤	الخامس
النقد وكشف الفساد	٣١	٦٦	الأول
نشر الوعي السياسي	٢١	٤٤,٧	الثالث
الدفاع عن الحريات والعدالة	١٨	٣٨,٣	الرابع
نبذ الجِهوية والقَبَلية	٩	١٩,١	السادس

بالإشارة لنتائج الجدول رقم (٥)؛ فإنَّ الجدول أعلاه يثبت أنَّ **النقد وكشف الفساد، والشرح والتفسير** هما أبرز أهداف الفيديو الساخر إذ جاءا أولاً بنسبة ٦٦٪، ويعضِّد ذلك اعتماد البرنامج على الأخبار والقضايا السابق نشرها للجمهور كما تمَّت الإشارة إلى ذلك ضمن نتائج الجدول رقم (٥)، ويليهما من الأهداف **الإخبار والإعلام** بنسبة متقاربة بلغت ٥٧,٤٪؛ من خلال نقل **التصريحات الرسمية للمسؤولين**، و**إفادات شهود العيان** واستطلاعات الشارع المسجَّلة التي يجريها البرنامج؛ **لنشر الوعي السياسي والدفاع عن الحريات والعدالة**؛ بنسب تراوحت بين ٣٨,٣٪ و٤٤,٧٪ من المضامين الشارحة للأحداث واستعراض معلومات أبرز قضايا الواقع السوداني، وجاءت أهداف مثل **الإرشاد والتوجيه، ونبذ الجِهَويَّة والقبلية** بنسبٍ أقل تراوحت بين ٢٣,٤٪ و١٩,١٪؛ ومن خلال استعراض نماذج لتصريحات بعض المسؤولين والناشطين في الخطابة بالوسائل الإعلامية أو شبكات التواصل الاجتماعي والتعليق عليها، وتُعتَبَر من المصادر التي أشار إليها الجدول رقم (٥) الذي يوضِّح مصادر معلومات الفيديو الساخر.

وبشكلٍ عام؛ فكل هذه الأهداف يتمّ تكريس الأسلوب الساخر في المضمون الاتصالي لتحقيقها، ومحاولة التأثير في المشاهدين باستخدام التنميط والنقد الساخر لإقناعهم **بمواقف واتجاهات** مضمون الحلقات؛ والتي يستعرضها الجدول الآتي:

جدول رقم (٧): يوضِّح فئة موقف واتجاه محتوى الفيديو الساخر

الموقف والاتجاه	التكرار	النسبة٪	الترتيب
مؤيد	١٤	٢٩,٨	الثاني
محايد	٣	٦,٤	الثالث
معارض	٣٠	٦٣,٨	الأول
المجموع	**٤٧**	**١٠٠٪**	

يبيِّن الجدول مواقف واتجاهات مضمون الحلقات، والتي يعكسها الأسلوب الساخر في التناول الناقد لما يدور في الراهن السوداني، والرافض للسلوك الاجتماعي والمعارض لتصرفات بعض المسؤولين وقادة الرأي، وكشف الفساد ونبذ الجهوية كأهداف أشار إليها الجدول رقم (٦)، لذلك يشير الجدول أعلاه إلى أنَّ ٦٣,٨٪ من محتوى الحلقات عينة الدراسة كانت تميل إلى الموقف الرافض والاتجاه المعارض بحسب الأهداف المرتبطة بهذه المواقف، كما اتضح الحياد في الحلقات التي هدفت إلى الإخبار بنسبة ٥٧٪ في الجدولين السابقَين، بينما اتضح التأييد في الحلقات التي غلب عليها طابع الإرشاد والتوجيه والشرح والتفسير ونشر الوعي السياسي؛ كأهداف أشار إليها الجدول رقم (٦) الخاص بذلك، وظهرت هذه المواقف والاتجاهات في أسلوب وعبارات المضمون صراحةً أو ضمنًا عند مخاطبتها للمشاهدين، وتمَّ تكريس هذه الاتجاهات بتوظيف الأسلوب الساخر والأنماط اللفظية وغير اللفظية للأسلوب الاتصالي المستخدَم في العرض والتقديم، وسرد المحتوى المرئي للتأثير في المشاهدين وتحقيق استمالات إقناعيَّة تمَّ تضمينها في الفيديو الساخر؛ يستعرضها الجدول الآتي:

جدول رقم (٨): يوضِّح فئة الاستمالات الإقناعية المضمَّنة في الفيديو الساخر

الاستمالات الإقناعية	التكرار	النسبة٪	الترتيب
استمالات عاطفية	٣٠	٦٣,٨	الأول
استمالات عقلية	١٧	٣٦,٢	الثاني
المجموع	**٤٧**	**١٠٠٪**	

يبيِّن الجدول الاستمالات الاقناعية التي تضمَّنتها الحلقات، ويؤكِّد أنَّ استخدام الاستمالات العاطفية تصدَّرَ الترتيب بنسبة ٦٣,٨٪، وتمثَّل في أسلوب عبارات المضمون؛ ومخاطبتها لمشاعر المشاهدين وتحفيزها باستخدام النمط الكوميدي الذي تضَمَّنتهُ المقاطع الساخرة، وتمَّ توظيفها إلى جانب المؤثِّرات الصوتية المصاحبة للمضمون لإثارة عواطف المشاهدين، فكانت أغلبها تميل إلى السخرية والفكاهة إلى جانب التنويع في عرض الإضافات المرئية في القالب البصري للحلقة؛ والذي سيتم تفصيله لاحقًا في الجداول الخاصة بالشكل (كيف قيل؟)، كما تمَّ توظيف الديكورات التراثية والانتقالات والفواصل الموسيقية الفلكلورية لمخاطبة عاطفة المشاهدين وتحفيز انتمائهم، وسيتم تفصيل ذلك أيضاً. وتمَّ تكريس الاستمالات العقلية في المضمون بسرد تصريحات المسؤولين، القصاصات المرئية والمقاطع المصوَّرة من الفضائيات والمواقع الإلكترونية، مقابلات شهود العيان والاستطلاعات، وسرد الإحصائيات والتصاميم البصرية للمعلومات المصوَّرة للأحداث التي تمت معالجتها؛ فبالتالي بلغت نسبة الاستمالات العقلية فيه نسبة ٣٦,٢٪. وقد وظَّف البرنامج الاستمالات الإقناعية للتأثير في أكثر من نوع للجمهور المستهدف، وهذا ما يوضِّحه الجدول الآتي:

جدول رقم (٩): يوضِّح فئة الجمهور المستهدف بالفيديو الساخر

الجمهور	التكرار	النسبة٪	الترتيب
جمهور عام	٥	٥١,١	الثاني
جمهور خاص	٤٢	٩٠,٥	الأول

يبيِّن الجدول فئات الجمهور الذي يستهدفه الفيديو الساخر، ويشير إلى أنَّ الجمهور الخاص هو هدف البرنامج، إذ تصدَّرَ الترتيب الأول؟ بنسبة ٩٠,٥٪ من جملة المضمون، وتمثَّل في الجمهور السوداني المهتم بقضايا الراهن السياسي والاجتماعي والاقتصادي في السودان، بما يُشبِه البرنامج الموجَّه لنشر الوعي السياسي ونقد السلوك الاجتماعي وكشف الفساد، وغيرها من الأهداف الموجَّهة التي وضَّحها الجدول رقم (٦) والذي يوضِّح أهداف الفيديو الساخر، كما يتوجه البرنامج للجمهور العام بنسبة ٥١,١٪ وخصوصاً في الموضوعات الإقليمية والعالمية التي تمَّ تناولها في البرنامج، والمتصلة بمجريات الأحداث والقضايا التي تهم الإقليم والعالم، ويتفق ذلك مع إشارات الجدول رقم (٤) والذي يوضِّح النطاقات الجغرافية، وقد شملت بعض الحلقات موضوعات متنوِّعة تهم أكثر من جمهور، لذلك تمَّ عرضها بأكثر من أسلوب في المحتوى؛ وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

جدول رقم (١٠): يوضِّح فئة أسلوب السخرية المستخدم في مضمون الفيديو الساخر

الأسلوب	التكرار	النسبة٪	الترتيب
التورية والتلاعب بالألفاظ	٢١	٤٤,٧	الرابع
المحاكاة الساخرة	٣٨	٨٠,٩	الأول
التصوير الساخر والكاريكاتوري	٢٩	٦١,٧	الثالث
التساؤل الساخر	١٢	٢٥,٥	الخامس
المقارنة	١١	٢٣,٤	السادس
حركات وإيماءات	٣٢	٦٨,١	الثاني
أخرى	٨	١٧	السابع

يبيِّن الجدول الأساليب الساخرة المستخدمة في البرنامج، ويشير إلى أنَّ أسلوب المحاكاة الساخرة هو أكثر الأساليب استخداماً في عرض المضمون الاتصالي للبرنامج، وجاء أولًا

بالترتيب بنسبة ٨٠,٩٪، يليه أسلوب الحركات والإيماءات التي يستخدمها مُقدِّم البرنامج لتوصيل بعض المفاهيم بالاتصال المرئي غير اللفظي (لغة العيون وحركات الجسم)؛ فاحتلَّ هذا الأسلوب الترتيب الثاني بنسبة ٦٨,١٪، كما استُخدِمَ التصوير الساخر والكاريكاتوري لبعض الشخصيات ذات الصلة بالموضوعات المعروضة أو الإشارة والرمز إليها بشخصيات كوميدية، وبلغت نسبته ٦١,٧٪، بينما استُخدِمَ أسلوب التورية والتلاعب بالألفاظ بنسبة ٤٤,٧٪ وجاء رابعًا في الأساليب المستخدمة، كما تمَّ استخدام أساليب مثل التساؤل الساخر والمقارنة بنسب متفاوتة تراوحت بين ٢٥,٥٪ و ٢٣,٤٪ وهنالك أساليب أخرى قلَّ استخدامها كالضحك أو الصمت لبضع ثوان وغيرها؛ بنسبة ١٧٪ وتذيَّلت الترتيب.

وبناءً على هذه المضامين التي استعرضَتها الجداول السابقة في محور (**فئات محتوى الفيديو الساخر وموضوعاته (ماذا قيل؟)**)؛ تأثَّر شكل حلقات برنامج (زول كافيه) بما جاء في مضمونه من موضوعات كما افترضته الدراسة وتوضِّحه الجداول الآتية في محور **(فئات شكل الحلقات)** والفئات الخاصة بـ**(كيف قيل؟)**؛ كما يلي.

ثانيًا: محور فئات شكل الفيديو الساخر وتصميمه؛ (كيف قيل؟):

جدول رقم (١١): يوضِّح فئة مدة حلقة الفيديو الساخر

المدة	التكرار	النسبة٪	الترتيب
أقل من نصف ساعة	٣٤	٧٢,٣	الأول
نصف ساعة	٦	١٢,٨	الثالث
أكثر من نصف ساعة	٧	١٤,٩	الثاني
المجموع	**٤٧**	**١٠٠٪**	

يوضِّح الجدول المدة الزمنية للحلقات، ويشير إلى أنَّ غالبيتها استغرقت ما بين ٢٢ إلى ٢٩ دقيقة، وتصدَّرت الترتيب بنسبة ٧٢,٣٪، من ضمنها حلقات قلَّت عن (٢٢) دقيقة استثناءً لتناولها موضوعات أقل فتراوحت بين ١٦ إلى ١٩ دقيقة ضمن الترتيب الأول، وهنالك حلقات زادت عن نصف الساعة لتعدُّد موضوعاتها، فجاءت في الترتيب الثاني بنسبة ١٤,٩٪ وبمجموع (٧) حلقات تراوحت مدتها بين ٣١ إلى ٤٨ دقيقة كأطول مدة زمنية للحلقات موضوع الدراسة، بينما بلغ عدد الحلقات التي جاءت في حدود نصف الساعة (٦) حلقات بنسبة ١٢,٨٪ وبالترتيب الثالث كفترة معيارية وُسطى قِيسَت عليها المدة الزمنية للحلقات بعبارَتَيْ (أقل من) و(أكثر من) نصف ساعة، وبلغ مجموع المدة الزمنية التي تناولتها الدراسة (١٢٧٣) دقيقة لعدد بلغ (٤٧) حلقة، اُستُخدِمَت في تقديمها أنماط لُغويَّة متنوِّعة يستعرضها الجدول أدناه:

جدول رقم (١٢): يوضِّح فئة اللغة المستخدمة في الفيديو الساخر

اللغة	التكرار	النسبة٪	الترتيب
اللهجة العامية	٤٧	١٠٠	الأول
العربية الفصحى	٣٢	٦٨,١	الثاني
خليط عامية وفصحى	٣٢	٦٨,١	الثاني

يوضِّح الجدول النمط اللُّغوي المستخدم في مضامين الحلقات، فيتبيَّن أنَّ اللهجة العامية هي الأكثر استخداماً، فتصدَّرت الأنماط بنسبة ١٠٠٪؛ وتمَّ استخدامها في كل الحلقات نسبةً لطبيعة الاستخدام الشائع للِّغة العامية في المجتمع السوداني، وهذا ما يوافق نتيجة الجدول رقم (٤) الذي يغلِّب النطاق الجغرافي (المحلي) للجمهور المستهدف وهو المشاهد السوداني، بينما تمَّ استخدام اللغة العربية الفصحى بنسبة ٦٨,١٪، وتمثَّلت في التقارير المسجلة والمواد المأخوذة من الفضائيات والمواقع الإلكترونية ووكالات الأنباء، كما أشار لذلك الجدول رقم (٥) الذي يوضِّح مصادر معلومات الفيديو الساخر، ويُلاحَظ أنَّ اللغة العربية الفصحى جاءت في الترتيب الثاني وتساوَت مع الاستخدام الخليط بين العامية والفصحى في حلقات البرنامج بالنسبة

٦٨,١٪؛ وهذا ما يتطلبه تنوُّع الجمهور المستهدف للتفاعل مع المضمون الاتصالي المقدَّم. وهذا الهدف يتطلَّب أيضًا التنويع في طبيعة وأنماط الفيديو الساخر؛ كما يوضِّحه الجدول الآتي:

جدول رقم (١٣): يوضِّح فئة طبيعة أو نمط الفيديو الساخر

الطبيعة والأسلوب	التكرار	النسبة٪	الترتيب
حواري	٠	٠	الخامس
تمثيلي (اسكتش)	٤٧	١٠٠	الأول
تقديم فردي	٤٧	١٠٠	الأول
فيديوهات وأغانٍ	٤٠	٨٥,١	الثاني
لقاءات	٦	١٢,٨	الرابع
أخرى	١٢	٢٥,٥	الثالث

يوضِّح الجدول طبيعة ونمط الفيديو الساخر للبرنامج، ويؤكِّد أنَّ النمط التمثيلي (الاسكتش) والتقديم الفردي هما أساس العرض والتقديم للمحتوى الاتصالي للحلقات، إذ احتلَّا الترتيب الأول بنسبة ١٠٠٪ وتمثَّل ذلك في المشهد التمثيلي الافتتاحي الذي يستهِل به البرنامج كل حلقاته كتمهيد للمُشاهد لموضوع الحلقة، وغالباً يتكوَّن من شخصين أو ثلاثة منهم مقدِّم البرنامج. وتأتي ثانياً الفيديوهات والأغاني التي تتخلَّل الحلقة ونهايتها بنسبة ٨٥,١٪، وتأتي ثالثاً اللقاءات التي يجريها البرنامج في بعض الحلقات مع المستطلَعين وشهود العيان؛ الذين أشار إليهم الجدول رقم (٥) كمصادر للمعلومات. وهنالك أنماط أخرى يوظِّفها البرنامج ضمن أسلوبه الساخر، كالقصاصات المصورة والضاحكة للشخصيات، ومشاهد من أفلام كوميدية، ورسوم متحركة وموشن جرافيك في ٢٥,٥٪ من مضمون الحلقات، بينما لم يتم توظيف النمط الحواري في الفيديو الساخر نسبةً لطبيعة البرنامج الذي يضطلع بتقديمه مقدِّم فردي. وتتم معالجة هذه الأنماط المتنوِّعة للفيديو الساخر في قوالب فنيَّة متعددة يوضِّحها الجدول الآتي:

جدول رقم (١٤): يوضِّح فئة القالب الفني للفيديو الساخر

القالب الفني	التكرار	النسبة٪	الترتيب
صحفي أو تعبيري	٤١	٨٧,٢	الثالث
خبر	٤٣	٩١,٥	الثاني
تعليق	٤٧	١٠٠	الأول
قصة	٧	١٤,٩	الرابع
أخرى	٣	٦,٤	الخامس

يوضِّح الجدول القوالب الفنية المستخدمة في البرنامج، ويبيِّن أنَّ التعليق تصدَّر القوالب وتمَّ توظيفه في كل الحلقات باعتباره القالب الأساسي للأسلوب الساخر، ويليه القالب الإخباري المتضمِّن لتفسير الأحداث الجارية بنسبة ٩١,٥٪ بالترتيب الثاني، يليه القالب الصحفي التعبيري المتمثِّل في النصوص وصور الشاشة واقتباسات المواقع الإلكترونية المصاحبة للفيديو الساخر فكانت بنسبة ٨٧,٢٪ من المضمون المرئي، وجاء القالب القَصصي رابعًا بنسبة ١٤,٩٪، ولازم بعض المضامين المعروضة كمقدمات للموضوع قبل عرضه، كما استُخدِمَت قوالب أخرى كالقالب المقالي والوثائقي بنسبة ضئيلة بلغت ٦,٤٪ وتذيَّلت الترتيب.

ويمكن الإشارة إلى أنَّ القوالب الفنية قد نوَّعَت في استخدام الكائنات والعناصر الجرافيكية كأسلوب للمعالجة البصرية في العرض، وهذا ما يوضِّحه الجدول الآتي:

جدول رقم (١٥): يوضِّح فئة أنماط الكائنات الجرافيكية المستخدمة في الفيديو الساخر

الأنماط	التكرار	النسبة٪	الترتيب
رسوم رقمية	٣١	٦٦,٠	الثالث
خرائط	١٢	٢٥,٥	السابع
أشكال تراثية	٤٧	١٠٠	الأول
إحصائيات	٢٦	٥٥,٣	الخامس
صور شخصيات	٢١	٤٤,٧	السادس
رسوم معلوماتية وإيضاحية	٢٨	٥٩,٦	الرابع
نصوص	٤٢	٨٩,٤	الثاني
أخرى	٩	١٩,١	الثامن

يوضِّح الجدول الكائنات الجرافيكية والعناصر البصرية المستخدمة، ويؤكِّد اعتماد البرنامج بشكل كبير على الأشكال التراثية المستوحاة من التراث السوداني، في ديكورات البرنامج والانتقالات والفواصل الموسيقية الفلكلورية؛ لجذب انتباه المشاهدين وتقوية انتماءهم مثلما أشار إليه الجدول رقم (٨) والخاص بالاستمالات الإقناعية، وجاء استخدام النصوص ثانيًا بنسبة ٨٩,٤٪، ممثَّلاً في النصوص الإخبارية والمعلوماتية المستخدمة في المضمون، ويلي ذلك في الترتيب استخدام الرسوم الرقمية في بيئة البرنامج ومكوناته البصرية بنسبة ٦٦٪ من المضمون، وذلك بمَعِيَّة الرسوم المعلوماتية الإيضاحية التي تصوِّر الإحصائيات – المشار إليها في الجدول – والبيانات المتعلِّقة فجاءت رابعًا بنسبة ٥٩,٦٪، وتمَّ توظيف صور الشخصيات المتصلة بالموضوعات بنسبة ٤٤,٧٪ سادساً في الترتيب وتليها الخرائط، كما استُخدِمَت بالبرنامج كائنات جرافيكية أخرى كاللَّون وتوظيفه في التعبير والتصوير البصري للمفاهيم المرتبطة؛ إضافة إلى الأشكال الفنية والهندسية في الديكور والمحتوى بنسبة ١٩,١٪ باستثناء اللون الذي تكرر في البرنامج.

ولازَمت هذه الكائنات الجرافيكية مؤثرات صوتيِّة متعدِّدة استُخدِمَت بمصاحبة الفيديو الساخر؛ يستعرضها الجدول الآتي:

جدول رقم (١٦): يوضِّح فئة المؤثرات السمعية المستخدمة في الفيديو الساخر

المؤثرات السمعية	التكرار	النسبة٪	الترتيب
أصوات طبيعة	٢٨	٥٩,٦	الثاني
موسيقى تصويرية	٣٢	٦٨,١	الأول
أصوات بشرية	١١	٢٣,٤	الثالث
أخرى	٨	١٧	الرابع

يوضِّح الجدول المؤثرات الصوتية المستخدمة في البرنامج، ويؤكِّد أنَّ الموسيقى التصويرية هي أكثر مؤثِّر تمَّ استخدامه في الفيديو الساخر للتعبير عن المواقف والاتجاهات، وتوصيل المعاني والتأكيد على النقد والتعبير عن السخرية وجذب المشاهدين فتصدَّرَت الترتيب بنسبة ٦٨,١٪، وتليها الأصوات الطبيعية كمؤثر سمعي مصاحب للعرض بنسبة ٥٩,٦٪، ثم جاءت ثالثًا الأصوات البشرية كمؤثر صوتي بنسبة ٢٣,٤٪؛ كالضحك، والصراخ، والصفير والتصفيق، وتغيير النغمة الصوتية عند الكلام، أو خفض ورفع الصوت والهمس وغيره من حالات الصوت البشري المستخدمة لإثراء المخاطبة، واستخدم البرنامج مؤثرات صوتية أخرى بنسبة ١٧٪ وجاءت بالترتيب الرابع؛ تمثَّلَت في الأصوات الاصطناعية المخصَّصة للانتقالات والفواصل، ودخول وخروج الكائنات والعناصر الجرافيكية المستخدمة في القالب الفني لعرض الفيديو الساخر، بالإضافة إلى شعار البداية والنهاية وغيرها من المؤثرات الأخرى.

ويمكن الإشارة إلى أنَّ كل هذه المؤثرات الصوتية تمَّ توظيفها في الفيديو الساخر؛ متزامنة مع المؤثرات البصرية المستخدمة في عرض المحتوى الاتصالي، باعتبارها شكلاً من أشكال المعالجة البصرية وهذا ما يوضِّحه الجدول الآتي:

جدول رقم (١٧): يوضِّح فئة المؤثرات البصرية المستخدمة في الفيديو الساخر

المؤثرات البصرية	التكرار	النسبة٪	الترتيب
بيئة افتراضية	٣	٦,٤	السادس
ديكور فلكلوري	٤٧	١٠٠	الأول
اسكتشات كوميدية	٣٩	٨٣	الثالث
تغيير زاوية التصوير	٤٧	١٠٠	الأول
فواصل وانتقالات	٤٧	١٠٠	الأول
تحريك الكاميرا	٤٠	٨٥,١	الثاني
لقطات فوتوغرافية	٣٧	٧٨,٧	الرابع
أخرى	٤	٨,٥	الخامس

يوضِّح الجدول المؤثرات البصريَّة المستخدمة في البرنامج؛ فيتَّضح أنَّ أبرز هذه الإثراءات المرئية تمثَّلت في الديكور

الفلكلوري المعبِّر عن الهوية السودانية، وتغيير زوايا التصوير عند التركيز على جانب معين من الموضوع، بالإضافة إلى الفواصل والانتقالات المستوحاة من الطابع التراثي السوداني؛ إذ تصدَّرَت الترتيب الأول واستُخدِمَت في جميع حلقات البرنامج، يليها تحريك الكاميرا أثناء المشهد للإيحاء بالقرب والبعد الزماني والمكاني للموضوعات بنسبة ٨٥,١٪، ويأتي توظيف الاسكتشات والمقاطع الكوميدية الداعمة للموضوع ثالثًا بنسبة ٨٣٪، كما ورد استخدام اللقطات الفوتوغرافية الضاحكة وصور الشخصيات المصاحبة للعرض بنسبة ٧٨,٧٪ بالترتيب الرابع، ويليه توظيف البيئات الافتراضية كمحسِّن مرئي للمحتوى. وهنالك مؤثرات بصرية أخرى استخدمها البرنامج مثل تقسيم الأستديو إلى مسرحَين؛ للإيحاء بالتنوُّع المكاني بتخصيص جانب لعرض القضايا السياسية، وجانب لعرض القضايا الاجتماعية والاقتصادية، مع الاهتمام بمحاكاة وتغمُّص الواقع السوداني الذي تُدار فيه هذه القضايا، وتوظيف لغة الأشياء *Object Language* التي استخدمها مُقدِّم الحلقات غير الإشارة والحركة؛ للتعبير عن معان وأحاسيس يريد نقلها للمُشاهد، كالملابس والزي الشعبي السوداني لنقل الإحساس بالحالة المرئية بحسب الموضوع لشد الانتباه واستمرار المشاهدة. وتمَّ توظيف اللون ضمن هذه المؤثرات البصرية كما هو مُبيَّن بالجدول الآتي:

جدول رقم (١٨): يوضِّح فئة الأنماط اللونية المستخدمة في الفيديو الساخر

الأنماط اللونية	التكرار	النسبة٪	الترتيب
ألوان باردة	٣٦	٧٦,٦	الثاني
ألوان ساخنة	٤٧	١٠٠	الأول
ألوان معتدلة	٢٧	٥٤,٧	الثالث
بدون ألوان (أبيض/ أسود)	٦	١٢,٨	الرابع

الجدول يوضِّح توظيف الأنماط اللونية في الفيديو الساخر، فيبيِّن أنَّ الألوان الساخنة هي الأكثر استخداماً، ووُظِّفَ لزيادة الحماس وتحفيز الأسلوب النقدي والساخر للقضايا المطروحة للتنبيه للأهمية والأولوية، يليه نمط الألوان الباردة المستخدمة في الخلفيات والرسوم المعلوماتية المضمَّنة في العرض، وخُصِّصَت لمرافقة النصوص والمصادر المأخوذة من المواقع الإلكترونية، واستُخدِمَت للتأكيد على الهدف التوعوي للبرنامج وتعزيز التثقيف ونشر الوعي السياسي، فاستُخدِمَت للانتقال البصري من الموضوعات السياسية إلى الموضوعات الاجتماعية في الحلقات. وجاء نمط الألوان المعتدلة ثالثًا بنسبة ٥٧,٤٪ للتعبير عن الموضوعات الإخبارية وتحقيق أهداف الإخبار والشرح والتفسير لقضايا الراهن السوداني، ولإحداث التوازن بين المحتوى الساخر للفيديو، والمحتوى المفسِّر للمواقف والذي يهدف لتنمية وعي المشاهد. وتمَّ توظيف الأبيض والأسود للإيحاء بالاستغراب أو الحزن والاستياء أو تعذُّر بلوغ الغايات التي تنشدها القضايا المطروحة، أو تعثُّر مساعي المسؤولين فيما يتعلق بالقضايا موضوع الحلقات، ونَدَرَ هذا الاستخدام إذ بلغت نسبته ١٢,٨٪ وحلَّ في الترتيب الأخير.

ويمكن الإشارة إلى أنَّ هذه الأنماط اللونية ارتبطت بطبيعة الموضوعات، كما ارتبطت بنمط التصوير والأنواع المختلفة للقطات المستخدمة في المحتوى الاتصالي للبرنامج، ويمكن توضيح هذا التنوُّع في الجدول الآتي:

جدول رقم (١٩): يوضِّح فئة نمط التصوير وأحجام اللقطات المستخدمة في الفيديو الساخر

نمط التصوير وأحجام اللقطات	التكرار	النسبة٪	الترتيب
لقطات عامة	٣٧	٧٨,٧	الثاني
لقطات متوسطة	٣٨	٨٠,٩	الأول
لقطات قريبة	٣٢	٦٨,١	الثالث

يوضِّح الجدول نمط التصوير وأحجام اللقطات المستخدمة، وتصدَّرت الترتيب فئة اللقطات المتوسطة بنسبة ٨٠,٩٪، وهي الحجم الذي يتخذ فيه مقدم البرنامج زاوية من الأستديو تجعل المشاهد يدرك تكامل الديكور والخلفيات مع موضوعات الحلقة، لتُكمل لغة الأشياء المشهد وتوصِل رسالة المضمون التي تتَّخذ من التواصل غير اللفظي أسلوباً لتضمين السخرية والنقد، فيوافق ما أشار إليه الجدول رقم (١٧) والذي يوضح المؤثرات البصرية المستخدمة والرسائل الاتصالية المضمَّنة فيها، وتأتي اللقطات العامة ثانيًا بنسبة ٧٨,٧٪، وتمَّ توظيفها في افتتاحيات الحلقات، والانتقال من جانب الأستديو إلى الجانب الآخر لتغيير الموضوعات التي يتناولها البرنامج، وعند الاستطلاعات الميدانية التي يجريها، بينما استُخدِمَت اللقطات القريبة بنسبة ٦٨,١٪ للتعبير عن الهمز الذي يتخذه مقدِّم البرنامج أسلوباً للسخرية لتجسيد حالة البوح للمشاهد والإسرار إليه برأي شخصي، ولتوضيح تعابير الوجه تجاه القضية المطروحة.

مناقشة نتائج الدراسة:

أولاً: النتائج الخاصة بالمضمون (ماذا قيل؟):

١. كشفت الدراسة أنَّ أكثر المضامين التي يتناولها الفيديو الساخر هي الموضوعات السياسية والإخبارية، وتليها في الاهتمام الموضوعات الاقتصادية والاجتماعية، وقلَّ الاهتمام بتناول المحتويات الرياضية والتاريخية، ولم يتطرق الفيديو الساخر للموضوعات الدينية لما لها من خصوصية قد لا يناسبها الأسلوب الساخر. وتتفق هذه النتيجة مع ما توصلت إليه دراسة (مفتاح، ٢٠٢٤)[٢٤]، واختلفت مع دراسة (فهمي، ٢٠١٧)[٢٥] التي أثبتت تصَدُّر المحتوى الفني والترفيهي.

٢. أوضحت النتائج أنَّ الفيديو الساخر يتناول غالباً موضوعين فأكثر من القضايا التي تهم المشاهدين، وتتعدَّد الموضوعات نسبة لدورية البرنامج الأسبوعية، وبالتالي يُقدَّم البرنامج ناقداً لأحداث الأسبوع المتنوِّعة، ويحقِّق ذلك الثراء الاتصالي للفيديو الساخر من خلال التأكيد على تنوُّع المحتوى المعروض، ويتوافق ذلك أيضاً مع نتائج الدراسات السابقة.

٣. أثبتت الدراسة اهتمام الفيديو الساخر بالموضوعات المحلية في المقام الأول، تليها الموضوعات الإقليمية فالعالمية، وهذا التنوُّع الجغرافي للقضايا يسهم في زيادة المجال العام للمحتوى، مما يوافق توجُّهات نظرية المجال العام المستخدمة في الدراسة؛ والتي تشير إلى أنَّ أهمية الموضوعات وتنوُّع نطاقاتها تزيد من فاعلية المشاركة والنقاش حولها في المجتمع الرقمي لشبكات التواصل الاجتماعي.

٤. توصَّلت الدراسة إلى أنَّ الفيديو الساخر يتخذ من المحطات الإذاعية والتلفزيونية، والمواقع الإلكترونية وتطبيقات التواصل الاجتماعي؛ مصادراً لبياناته وموضوعاته لما تتميز به من سرعةٍ وسعَة انتشار، إضافة لمصادر أخرى مثل وكالات الأنباء، التصريحات الرسمية، الصحف وشهود العيان بنسبٍ أقل، ولم يتخذ الفيديو الساخر

(٢٤)محمد مفتاح، البرامج الليبية الساخرة على اليوتيوب، *المجلة الليبية لبحوث الإعلام*، جامعة بنغازي،ع٤،(٢٠٢٤):١٩٠-٢٠٩
https://doi.org/10.37376/tljmr.vi4.4682

(٢٥)بسنت فهمي، تعرض الجمهور لمقاطع الفيديو الساخرة على "اليوتيوب" وتأثيره في مستوى الثقة في الشخصيات العامة، *المجلة العلمية لبحوث الإذاعة والتلفزيون*، جامعة القاهرة، ع١٢،(٢٠١٧):١٣٥-١٨٥
http://search.mandumah.com/Record/1004397

صحفيين ومراسلين كمصادر باعتباره أسلوباً ساخراً ومُلخِّصاً لقضايا سبق نشرها.

٥. توصَّلت الدراسة إلى أنَّ أبرز أهداف الفيديو الساخر هي **النقد وكشف الفساد، والشرح والتفسير**؛ يليها **الإخبار والإعلام** ثمَّ **نشر الوعي السياسي والدفاع عن الحريات والعدالة**، كما هدف الفيديو الساخر إلى **الإرشاد والتوجيه ونبذ الجِهَويَّة والقبلية**، فتتفق النتيجة مع أغلب نتائج الدراسات السابقة في هذه الأهداف وقد تختلف في ترتيبها، وبالتالي تَثبُت أهمية الفيديو الساخر ومحتواه الاتصالي في تحقيق هذه الوظائف الاتصالية في المجتمع.

٦. بيَّنَت الدراسة أنَّ الاتجاه السائد لمضمون الفيديو الساخر هو الموقف **الرافض** للسلوك الاجتماعي والاتجاه **المعارض** لتصرفات بعض المسؤولين وقادة المجتمع، بنقد قضايا الراهن السوداني وكشف الفساد ونبذ الجهوية، وثبَتَ **الحياد** في تناول الموضوعات الإخبارية، **والتأييد** في موضوعات الإرشاد والتوجيه، والشرح والتفسير، ونشر الوعي السياسي، ويتوافق ذلك مع حرية العرض التي يتمتع بها الفيديو الساخر.

٧. أشارت النتائج إلى أنَّ الاستمالات العاطفيَّة المستخدمة في الفيديو الساخر غَلَبَت على الاستمالات العقليَّة في مضامينه، من خلال توظيف النمط الكوميدي والنقدي الساخر والمصاحب للمحسنات البصرية والصوتية المستخدمة في العرض لتحفيز وتنبيه المُشاهِد وإثارة عواطفه، وبالتالي يتبنَّى ما يناسب توجُّهاته مما يثبت أثر الأسلوب الساخر واستمالاته العاطفية في توصيل المضمون الاتصالي.

٨. أكَّدت النتائج أنَّ الفيديو الساخر يستهدف بشكل كبير الجمهور الخاص؛ المتمثِّل في الجمهور السوداني بقياداته السياسية والاجتماعية من صناع القرار وقادة الرأي، بُغية تحقيق المقاصد المرجوَّة من البرنامج، لذلك استهدف البرنامج الجمهور الخاص بينما لم يهمل الجمهور العام، ويتماشى ذلك مع التنويع الذي افترضته نظرية المجال العام المستخدمة في الدراسة.

٩. أشارت الدراسة إلى أنَّ أسلوب المحاكاة الساخرة، والحركات والإيماءات التي يقوم بها مقدِّم البرنامج هي أكثر أساليب السخرية المستخدمة، بالإضافة إلى أساليب أخرى مثل التصوير الكاريكاتوري الساخر والرمزي للشخصيات، والتورية والتلاعب بالألفاظ، بينما قلَّ استخدام المقارنة والتساؤل الساخر، ويتوافق ذلك نسبياً مع نتائج الدراسات السابقة إذ لم تتناول كل هذه الأساليب.

ثانيًا: النتائج الخاصة بالشكل (كيف قيل؟):

١٠. بيَّنَت النتائج أنَّ المدة الزمنية للفيديو الساخر تستغرق حوالي نصف الساعة؛ وقد تقل أو تزيد قليلاً بحسب الموضوعات المعروضة، اُستُخدِمَت فيها اللهجة العامية كلغة أساسية للبرنامج تتناسب والأسلوب الساخر للعرض، وتتوافق مع نوعيَّة الجمهور المحلي الذي أشارت إليه النتائج، في حين استُخدِمَت العربية الفصحى في مصادر الفيديو الساخر من تقارير مسجَّلة واقتباسات من الفضائيات والمواقع الإلكترونية ووكالات الأنباء.

١١. أكَّدَت الدراسة أنَّ النمط التمثيلي (الاسكتش) والتقديم الفردي هما الأكثر استخداماً في الفيديو

الساخر، إلى جانب الفيديوهات والأغاني واللقاءات أحيانًا، وهذا التنوّع يفيد في تشجيع المشاهد على مواصلة التلقِّي وزيادة مستوى التعرُّض، ويؤكِّد أهمية الثراء الاتصالي للفيديو الساخر في توصيل المضامين الاتصالية، لقدرته على نقل الإشارات المختلفة بتوظيف هذه الأنماط واستخدام اللغة الطبيعية.

١٢. تصَدَّر **التعليق** القوالب الفنية المستخدمة في الفيديو الساخر، ويليه القالب **الخبري** و**الصحفي التعبيري** لعرض الموضوعات، بينما قَلَّ استخدام القالب القَصَصي والوثائقي في الفيديو الساخر، وجاء الاستخدام المتعدد لهذه القوالب وفقاً للتعدُّد في الموضوعات التي تشكِّل المحتوى الاتصالي المعروض، وبالتالي تزيد أهمية الفيديو الساخر كنمط اتصالي مرئي مناسب لتقديم المحتوى المتنوِّع والمتباين.

١٣. تنوَّعَت الكائنات الجرافيكية والعناصر التصميمية في الفيديو الساخر، فأثبتت النتائج وجود الأشكال التراثية والنصوص والرسوم الرقمية والمعلوماتية والإيضاحية بنسبٍ متفاوتة بالإضافة إلى صور الشخصيات، بينما قَلَّ توظيف الخرائط، وهذا التنوُّع في المحتوى البصري يؤكِّد ثراء الفيديو الساخر وزيادة فاعلية المضمون الاتصالي، والقدرة على جذب الاهتمام.

١٤. أشارت النتائج إلى أنَّ الموسيقى التصويرية هي أكثر مؤثِّر صوتي أُستُخدِمَ في الفيديو الساخر للتعبير عن الحالة والموقف الاتصالي، والتأكيد على النقد والسخرية من خلال الموسيقى والنداءات العاطفية التي تستثيرها، وإضافة المرح والترفيه للمضمون الاتصالي المقدَّم، لتوجيه المشاهدين نحو قضايا الفيديو الساخر وإضفاء طابع السخرية باستخدام الصوت الموسيقي.

١٥. أثبتت الدراسة أنَّ أبرز المؤثرات البصرية المستخدمة في الفيديو الساخر هي الديكور الفلكلوري والفواصل والانتقالات المستنبطة منه، وتغيير زاوية التصوير وتحريك الكاميرا للإيحاء بالزمان والمكان، مما يُحدِث استمالات عاطفية ارتبطت بالانتماء الذي يثيره النمط الفلكلوري للبرنامج، والأزياء الشعبية التي تَرِد ضمن مظاهر المحتوى البصري، فتتحقَّق فيه لغة الأشياء والاستفادة من رمزية لغة الجسد في توصيل المعاني والتعبير عن المشاعر.

١٦. خلصت الدراسة إلى أنَّ نمط **الألوان الساخنة** هو الأكثر استخداماً في الفيديو الساخر، وتم توظيفه لإثارة الحماس وتحفيز الأسلوب النقدي والساخر في العرض، لما لهذه الألوان من دلالات نفسية يمكنها قيادة النظر وترتيب المعلومات، وخُصِّصَت **الألوان الباردة** في الخلفيات والرسم الإيضاحي والانتقالات، وتمييز مصادر الفيديو الساخر كالاقتباس من الفضائيات وصفحات الويب، وثبَتَت قِلَّة استخدام نمط الـ(أبيض/أسود) فتنوَّعت الألوان للتمثيل البصري وتحقيق الاستمالات.

١٧. كشفت النتائج عن التوازن في أساليب التصوير بين اللقطات العامَّة والمتوسطة والقريبة، مع تغليب اللقطات المتوسطة التي استخدمها البرنامج في العرض، لتمكين المشاهد من تلقِّي لغة الأشياء وتكامل المحتوى البصري الفني مع المضمون الاتصالي للفيديو الساخر، بتوظيف اللقطات القريبة لبيان تفاصيل حركات الجسم وتعابير وجه مقدِّم البرنامج؛ لتحقيق الاتصال غير اللفظي بالإثراء

البصري في الفيديو الساخر مما يثري عمليات الإفهام بالمعاني المطلوبة وإحداث الإقناع بالمضمون.

التوصيات:

١. الاهتمام بالبرامج المرئية الساخرة، وتوفير متطلباتها الفنية والبشرية؛ باعتبارها نمطًا اتصاليًا ثريًا يتمتع بالكثير من المقدرات التي أثبتتها الدراسة، للمساهمة في تعزيز الوعي السياسي ومحاربة الفساد وإحداث التنمية الفكرية والسياسية والاجتماعية.

٢. ضرورة الاهتمام بتناول الموضوعات الفنية والدينية في المضمون، لمعالجة قضايا الفن الهابط والتطرف الديني والإرهاب والتعصب الفكري، بالاستفادة من ثراء الفيديو الساخر الذي أثبتته الدراسة في توصيل المضامين الاتصالية.

٣. الموازنة بين الموضوعات المحلية والعالمية في التناول لمقابلة حاجة المشاهدين إلى المعرفة، دون التركيز على القضايا المحلية فقط؛ لضمان كسب المجال العام للجمهور وفقاً لافتراضات النظريات والأدبيات المستخدمة في الدراسة.

٤. ضرورة توظيف الرموز والخرائط والرسوم ثلاثية الأبعاد في الفيديو الساخر لأهميتها في التمثيل البصري وتوصيل المضامين الاتصالية، وعدم المبالغة في الاعتماد على المظاهر الفلكلورية المحلية في الديكورات والعناصر الجرافيكية المستخدمة في الفيديو الساخر حتى تجذب المشاهد العالمي.

٥. الاهتمام بالتنوُّع الثقافي والطبيعي للمجتمع السوداني عند تناول قضايا الواقع، وإظهار ذلك في المحتوى البصري للفيديو الساخر من مؤثرات بصرية تعكس ذلك؛ دون التركيز على بيئة المدينة وعزل الريف السوداني الذي تحتاج قضاياه إلى المعالجة الساخرة.

٦. الاهتمام بالحياد المطلق في معالجة القضايا المعروضة من خلال الفيديو الساخر؛ والنأي عن توجيهه لخدمة أي غرض سياسي أو فئوي أو شخصي، ومراعاة الاختلاف والتنوُّع الثقافي للمشاهدين.

٧. الاعتدال في الأسلوب الساخر عند معالجة القضايا الساخنة، دون الميول لطرف أو المبالغة في النقد فيؤدي إلى نتائج عكسية قد يسببها الهمز أو اللمز والتصريح.

المراجع:

أولاً: قائمة المراجع العربية:

أبوخليل، هنيدة، *درجة توجه المضمون السياسي في برنامج باسم يوسف "البرنامج"*، ماجستير غير منشور، جامعة الشرق الأوسط(٢٠١٥)

أبوراس، عبدالله، *معالجة المواقع الإخبارية العربية لعملية الإصلاح السياسي في السعودية*، ماجستير غير منشور، جامعة القاهرة(٢٠٠٧):٥٢

الأمير أمير، وطالب ذياب، "موضوعات البرامج التلفزيونية الساخرة وانعكاسها على السياسي العراقي" *مجلة الباحث الإعلامي*، جامعة بغداد،ج١٥،ع٦١،(٢٠٢٣):٧٧-٩١ *https://doi.org/10.33282/abaa.v15i61.1018*

الحفناوي، هالة، "البرامج الساخرة: جدال غير محسوم حول تأثيرها على السياسة"، *مجلة اتجاهات الأحداث*،ع٢١،(٢٠١٧): ٥١ *https://futureuae.com/media/halaarticle_a8ebcdf9-0681-4d78-98a2-53e36af64042.pdf*

الفلاحي، حسين، *إشكاليات توظيف نظريات الإعلام التقليدي في بيئة الإعلام الجديد*، بيروت: دار النهضة العربية،(ط١)،٢٠١٩: ٦٠٥

القعاري، محمد، *نظريات الاتصال: رؤى فلسفية وتطبيقات علمية*، الرياض: مكتبة الرشد، (ط١)، ٢٠١٩

باعزيز، زهرة، "توجهات البرامج السياسية الساخرة على اليوتيوب"، *مجلة دراسات وأبحاث*، مج١٥، (٢٠٢٣): ٣٦٩-٤٠٧

http://search.mandumah.com/Record/1405890

برغل، وفاء، "البرامج الساخرة بالتلفزيون وعلاقتها بإدراك المراهقين للواقع الاجتماعي"، *المجلة العربية لإعلام وثقافة الطفل*، المجلد ٤، العدد ١٥، (٢٠٢١): ٣٥-٩٦

https://jacc.journals.ekb.eg/article_168533.html

حمدي، أحمد وراشد عبدالواحد، "الموضوعات السياسية كما تعكسها البرامج التلفزيونية"، *مجلة بحوث التربية النوعية*، جامعة المنصورة، ع٣٥،(٢٠١٤):٢٢٩

زروق، جمال، "المداخل النظرية للدراسات الإعلامية والاتصالية في ظل الإعلام الجديد"، *المجلة التونسية للاتصال*،ع٦٥،(٢٠١٥):٦١

https://www.researchgate.net/publication/325746846_altwnsyt_almjlt_aaltsal_llwm_2015_jwylytdysmrb_65_aldd_t_sdasy_mhkmt_lmyt_mjlt_aalkhbar_wlwm_alshaft_mhd

زيد، محمد، "تعرض الجمهور للمضامين السياسية الساخرة المقدمة بوسائل الإعلام وعلاقته بالسخط السياسي"، *مجلة بحوث العلاقات العامة*،ع١٤، الجمعية المصرية للعلاقات العامة، (٢٠١٧):١٥٠-٢٠٣

https://www.jprr.epra.org.eg/Vol_Issues_Research_ItemDetails?lang=ar&Id=1117

عامر، أمال، *أثر الاتصال السياسي الاستعراضي من خلال البرامج التلفزيونية الساخرة على الوعي السياسي لدى الشباب*، دكتوراه غير منشورة، جامعة الجزائر،(٢٠١٨)

عبدالحميد، شاكر، *الفكاهة والضحك: سيكولوجية فنون الأداء*، الكويت: سلسلة عالم المعرفة،٢٠١٣

عبدالمقصود، هشام، *خصائص المجال العام لتقديم التعبيرات السياسية والاجتماعية عن قضايا الشؤون العامة في وسائل الإعلام الجديدة*، مؤتمر الأسرة والإعلام وتحديات العصر، جامعة القاهرة،(٢٠٠٩):٣٢

عيسى، إبراهيم، *سلسلة المقالات الساخرة*، 2015/01/05

http://www.kutubpdf.net/book/22303

فهمي، بسنت، "تعرض الجمهور لمقاطع الفيديو الساخرة على "اليوتيوب" وتأثيره في مستوى الثقة في الشخصيات العامة"، *المجلة العلمية لبحوث الإذاعة والتلفزيون*، جامعة القاهرة،ع١٢،(٢٠١٧):١٣٥-١٨٥

http://search.mandumah.com/Record/1004397

مصطفى، ضياء، *السخرية في البرامج التلفزيونية*، بغداد: دار ميزوبوتاميا،٢٠١٤

مفتاح، محمد ، "البرامج الليبية الساخرة على اليوتيوب"، *المجلة الليبية لبحوث الإعلام*، جامعة بنغازي، ع٤،(٢٠٢٤):١٩٠-٢٠٩

https://doi.org/10.37376/tljmr.vi4.4682

وهبي، مجدي وكامل المهندس، *معجم المصطلحات العربية*، مكتبة لبنان،١٩٧٩

ثانياً: قائمة المراجع الأجنبية:

John Mc.Kenziem, *Televised Political Satire: New Media of Political Humor and Implications for Presidential Elections*, Master's Thesis, Texas A&M University,2006

Kasno Sukarto &Fachrizah Fauziah, *Satire and Sarcasm on the "YouTube Got Talent" Video: Case Study on Skinnyindonesian24 Channel*, ELS Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities V.5,2, 2022

Contents

Arabic Section

Articles:

- **The Poetic Verse by al-Marrār ibn Munqith al-ʿAdawī (…-100 AH), Did you recognize the home, or did you fail to recognize it ** between Tibrāk and Shassay, and ʿAbaqurr: A Study in the Challenges of Interpretation and Narration**

  Khalid Ayish Al-Hafi…….....4

- **Saudi youth's WhatsApp usage and its relationship to cyberbullying: A study on a sample of King Saud University students**

  Ahmed Mousa Muyidi & Hesham Sayed Mustafa.....24

- **Impossible Narration in Modern Saudi Novel: "Mountain of Halia", "When Soul Talks" and "The Farthest Horizon" as examples**

  Mansour Mohammed Al Balawi.....56

- **The Last Poems Nostalgia: A Psychological and Objective Approach**

  Ahmed Mater Alyatimi…..88

- **The Visual Content of Satirical Videos & its Role in Conveying the Communicative Message: A Content Analysis of Episodes from the YouTube Show "Zoal Cafe"**

  Ibrahim Siddig Mohi Eddeen.....110

6. Do not put a space between punctuation marks and the words preceding them. The space is always put between the punctuation marks and the words following them, except for the punctuation marks that encircle what is between them, such as parentheses (), the quotation marks “”, and the two dashes - -, which are separated by a space from what comes before and after them. For example: (the Art Journal), “the Art journal”, - the Art journal -.
7. Do not use punctuation marks from the English language in an Arabic text or vice versa.
    - For example, do not use the English comma in an Arabic text, as in " ياسر, وبدر, وعبدالرحمن...,". Similarly, do not use the Arabic comma in an English text, such as "Yasser ،Bader ،and Abdulrahman,".

Publication Process

The manuscript's submission means that the manuscript has not been previously published, nor submitted / will not be submitted for publication elsewhere until the review process is completed. Any attempt to submit the paper elsewhere during its consideration may lead to an action taken by the Journal that it deems appropriate.

1. The Journal conducts a preliminary review of the paper to decide whether or not it is appropriate to move on to the peer-review step.
2. After obtaining approval from the Editorial Board, all submitted papers undergo a scientific review process in a confidential, double-blind manner, where the reviewers are unaware of the author's identity, and vice versa.
3. The manuscript will be sent to two reviewers who specialize in the paper's subject. If their opinions differ regarding the acceptance of the paper, the paper will be sent to a third reviewer, whose opinion will be decisive.
4. The papers will be returned to its authors only one time to make changes based on the reviewers' suggestions and notes. The author must return the revised paper to the Journal within two weeks. The revised paper will then be sent again to the reviewers to assess if their revisions have been attended to and will either accept or reject the paper based on their assessment.
5. After the paper is accepted, the manuscript cannot be published without official approval from the Journal 's editorial board and a letter from the Editor-in-Chief.
6. The author is informed, upon the completion of the peer-review process, with the decision of the peer-review process, whether the paper is accepted or rejected.

Common Mistakes

Avoid these common mistakes by authors; failure to do so may cause the manuscript to be sent back and forth to the author or to be totally rejected

1. Adhere to the Journal Rules of Publication and Instructions, and make preliminary changes, if necessary, requested by the Journal Administration; failure to do so may lead to the rejection of the paper. The author is granted only two opportunities for making changes.
2. Be aware not to fail to follow the required style manual - which is the Chicago Formatting Style - whether in the body of the manuscript, or in the reference page. However, the Journal is pleased to support authors with the instructions of the Chicago style. For instructions on how to write a paper based on Chicago style, please click here.
3. Be aware to adhere to the allowed word limit, which is 10,000 words for the full manuscript, including the two abstracts.
4. Do not be inconsistent in writing the dates within the text, alternating between the Hijri and Gregorian calendars for source citation. Be consistent in writing dates across all the sources.
5. Do not write the letter "M" or any other abbreviations for the Gregorian calendar in citations.

9. The transliteration of Arabic words and phrases must follow the system used in the Library of Congress on here.
10. The author should use the translated title as it is stated in the Arabic sources that have a translation of its title; however, the author should transliterate the title for those Arabic sources that do not include a translation of the title.
11. Researchers must include reference lists that contain the following:
    - One list of Arabic references.
    - One list of foreign references.
12. In the reference list, the Arabic references are placed first, followed by the foreign references, in alphabetical order.
13. The list of Arabic references must be separated from the list of English references and must appear first if the language of the manuscript is Arabic, and vice versa..

Authors Ethics:

- Taking the ethics of scientific research outlined in the Unified Regulations for Scientific Research into account, and adhering to recognized research norms.
- Respecting the intellectual property rights of others and avoiding plagiarism. It is prohibited to quote anything from the work of others and attribute it to one's self, or present it without quotation marks or documentation, or make a slight change to the original text and attach it without quotation such that the reader thinks that it is his writing and from his own thoughts; this is a form of plagiarism.
- Not using exclusive information without written consent from the entity that owns it.
- Providing access to study guides whenever the Journal requests it, while maintaining their confidentiality.
- Keeping honesty in transmitting knowledge, which implies not intentionally fabricating material or research opinions. The author will bear the consequences of this from both literary and legal aspects.
- Adhering to complete accuracy in citations, in accordance with the established citation rules (the Chicago system, with amendments, as approved by the Journal).
- Adhering to neutrality and objectivity; this is achieved by staying away from personal inclinations in everything related to research.
- Avoiding attempts to influence the editorial board members, and not attempting to communicate with them in order to be distinguished from other researchers at the time of review or publication.
- Taking originality in research into account, it may not be published in another journal, and it may not be republished later or submitted at the same time of its submission in another journal, and a part of it may not be published in any other medium, whether by completely copying it, changing the title of the study, or changing some of its parts.
- Not being biased in the research results, but rather affirming them as they are without modification or change, and not establishing inaccurate conclusions influenced by personal inclinations.
- Being committed to amending and improving the research in light of the reviewers' comments.

Publishing Regulations

Journal Scope

The Journal publishes research papers in Arabic and English that have not been formerly published within the field of the arts, humanities, and social sciences. This involves the following areas:

- Arabic language and literature
- English language and literature
- Social studies
- Media/press
- History
- Information science
- Geography.

Published Materials

The Journal of Arts publishes only scientific research papers that contribute new knowledge to their domains. The Journal does not publish thesis/dissertation chapters, commentaries, reports, or critical reviews.

Publication Requirements

1. The paper's submission to the Journal is a pledge that the paper has not been published elsewhere, nor will it be submitted for publication elsewhere, until the Journal's review process is completed.
2. Manuscripts should not exceed a maximum of 10,000 words, including the abstracts (both in Arabic and English), keywords, references, and appendices.
3. The official citation formatting system used by the Journal is the Chicago Formatting Style with a few journal-specific modifications; it should be used for both in-text citations and the reference list. Any manuscript that does not adhere to the Chicago style will be returned to the author(s). Quick Guide to the Chicago Manual of Style
4. The author should only use footnotes, and he should restart numbering in each page.
5. The manuscript must contain two abstracts; one in Arabic and one in English. Each should be no less than 100 words and no more than 200 words.
6. Each abstract must be preceded by no more than six keywords representing the major research topics. The keywords should be placed after the title and before the abstract.
7. The author’s name or any indication of identity must not be mentioned implicitly or explicitly anywhere in the body of the research; instead, the author may use neutral terms such as “the researcher”.
8. The abbreviated titles of periodicals must be used in the form provided by the World List of Scientific Periodicals. Technical abbreviations (e.g., cm, km, mm, kg) should also be used.

Correspondence

Journal of Arts - College of Humanities and Social Sciences
P.O. Box 2456, Riyadh 11451
Kingdom of Saudi Arabia
Tel. : 011-4675408, Fax. : 011-4675402

Manuscripts must be submitted via the online editorial system at:
https://japksu.com/index.php/jarts/index

Website: https://chss.ksu.edu.sa/ar/content/journal-faculty-arts

Subscription and exchange

King Saud University Press, King Saud University, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia

P.O. Box: 68953, Postal Code: 11537

Price per issue: 15 SAR or its equivalent (excluding postage).

Deposit No. (Print): 1416 / 3552

ISSN(Print): 1018-3612

Deposit No. (Electronic): 1440 / 9802

ISSN(Electronic): 1658-8339

Journal of Arts

Journal of Arts is a Quarterly peer-reviewed academic journal published by King Saud University - College of Humanities and Social Sciences. The journal publishes original research articles and welcomes theoretical or empirical manuscripts from the following broad categories: communication studies and journalism, geography, history, information science, social studies, and Arabic or English language, linguistics, and literature.

The first volume (titled “the Journal of College of Arts”) was issued in 1390 AH/ 1970. From then until 1404 AH/1984 it was published annually. In 1409 AH/1989 it was issued under the title “Journal of King Saud University: Arts”. In 1434 AH/2013 it was renamed “Journal of Arts” and now publishes triannually, In 1443 AH/2022 it became to be published Quarterly.

Vision

To be a leading journal among the most well-known international databases publishing refereed research in the arts, social sciences, and humanities.

Mission

Publish refereed research in accordance with international distinguished professional standards in the arts, social sciences, and humanities.

Objectives

1- To be an academic reference for researchers in the arts, social sciences, and humanities.

2- To meet the needs of researchers publishing in the arts, social sciences, and humanities at local, regional, and international levels.

3- To contribute to building a knowledge-based society through the publication of high quality research in the arts, social sciences, and humanities that contributes to the development and progress of society.

Journal of Arts

A peer-reviewed academic journal published by King Saud University

Advisory Board

Prof. Abdullah Saad Al-Jasir
King Saud University

Prof. Al-Bandari Abdulaziz Al-Ajlan
Princess Norah bint Abdulrahman University

Prof. Turki Saho Al-Otaibi
Imam Muhammad Bin Saud Islamic University

Prof. Dhafer Abdullah Al-Shehri
King Faisal University

Prof. Ibrahim Salem Al-Saedi
Islamic University of Madinah

Editor-in-Chief

Dr. Fahd Abdulaziz Muhammad Alebdha

Managing Editor

Eng. Basem M Hboubati

Editorial Board

Prof. Ramadan Khamis Al-Qastawi

Prof. Salma Muhammad Hawsawi

Prof. Thuraya Ahmed Al-Badawi

Prof. Khawla Abdullah Al-Sabti

Prof. Hessa Zaid Al-Mufreh

Prof. Muhammed Muhammed Bakir

Dr.Abdullah Nasser Al-Habib

Dr. Hind Khaled Al-Otaibi

Dr.Rachid Ould Boussiafa

Dr. Lamia Abdulaziz Al-Jasser

Secretary

Muhammad A. Al-Mas

Secretary & Production

Eng. Basem M Hboubati

© 2024 (1446H.) King Saud University

All publishing rights are reserved. No part of the journal may be republished or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or via any storage or retrieval system, without written permission form King Saud University Press.

دار جامعة الملك سعود للنشر
KING SAUD UNIVERSITY PRESS

Journal of Arts

Peer-Reviewed Academic Journal

Published by
King Saud University

Volume 37, Issue No. 1 (Paper)
Volume 6, Issue No. 1 (Electronic)
September 2024 \ Rabi'I 1446H

https://chss.ksu.edu.sa/ar/content/journal-faculty-arts
theartsjournal@ksu.edu.sa

دار جامعة الملك سعود للنشر
KING SAUD UNIVERSITY PRESS
ص.ب ٦٨٩٥٣ - الرياض ١١٥٣٧ المملكة العربية السعودية

IN THE NAME OF ALLAH,
MOST GRACIOUS, MOST MERCIFUL