الْوَسَائِلُ اللُّغَوِيّةُ فِي صِنَاعَةِ الْحَدَثِ الدِّرَامِيِّ

قِرَاءَةٌ فِي نَصِّ قِصَّةِ "عَرَبَةِ اللُّقَطَاءِ" للرَّافِعِي

إعداد

أحمد أحمد السيد أبو عميرة

أستاذ النحو والصرف والعروض المساعد

كلية الآداب – جامعة الفيوم

الملخص:

يأتي هذا البحث تحت عنوان:" الْوَسَائِلُ اللُّغَوِيّةُ فِي صِنَاعَةِ الْحَدَثِ الدِّرَامِيّ، قِرَاءَةٌ فِي نَصِّ قِصَّـةِ عَرَبَةِ اللُّقَطَاءِ للرَّافِعِي". ويهدف البحث إلى الكشـفِ عَنْ قدرة الوسـائل اللغوية في صـناعة درامية الحدث داخل القصـة عند الرافعي؛ بوصـفها مادةً لغويّةً تحقق التواصلَ، والإقناعَ، والتأثيرَ، وتستثمر خصائصَ اللغة، وأساليبها، وعناصرها، من طاقةٍ لغويّةٍ صـوتيّةٍ، مرورًا بالصـيغة الصـرفية، وتنوعها، وتوظيفها، وصـولًا إلى التركيب النحوي، والأسـلوب، والأداة اللغوية، وتوظيف كلّ تلك المقومات، والوسـائل اللغوية في صـناعة الدراما داخل القصـة؛ من نقلٍ للحدثِ، و إثارةٍ للعاطفةِ، وكشـفٍ للصـراعِ. ويكتسـبُ هذا النصُّ القصـصـيُّ أهميتَه مِنْ قدرة الرافعي على توظيف اللُّغةِ في صـناعةِ الحدث بصـورةٍ مشـهديّةٍ دراميّةٍ حزينةٍ، وتصـويرِ صـراعِ هؤلاء الأطفال في الحياة، بما يمثله ذلك من تأثيراتٍ وجدانيّةٍ تلقي بظلالِها على المتلقي، ومن ثمَّ المجتمع بأكملِه.

وقد اعتمد البحثُ على المنهج الوصفيّ التحليليّ؛ في محاولةٍ لاستقراءِ أثرِ الوسائل اللغويّة في صـناعةِ الحدث بطريقةٍ دراميّةٍ في لغةِ القصـةِ، ووصـف ذلك الأثرِ على مسـتوى اللغة، وعناصـرها المُمَثِّلةِ لَهُ في نَصٍّ قصـصـيٍّ بديعٍ. ثمَّ تحليل هذه الوسـائلِ اللغويّةِ في القصَّةِ، وبيان إلى أيّ مدى ظهر توظيفُ اللُّغةِ في تشكيل المستويات الدراميّةِ عبر لغة القصّ عند الرافعي. وفي الختامِ يخلصُ البحثُ إلى مجموعةٍ من النتائجِ؛ منها: أنَّ الوسائل اللغويّةَ تسـهمُ بشـكلٍ واضحٍ في صـناعة الحدثِ، ونقلِ صراع الشخصيات بصـورةٍ دراميّةٍ، في قصَّـةِ " عربة اللقطاء"؛ بوصـفِها وسـائل لغويةً مخصـوصـةً، ينتجها مبدعٌ، ويهدفُ من خلالها التأثيرَ في وجدانِ المتلقي.

Abstract:

This research comes under the title: “Linguistic Means in Creating the Dramatic Event, A Reading of the Text of the Story of the Foundlings’ Cart” by Al-Rafi’i. The research aims to reveal the ability of linguistic means in creating the dramatic event within the story according to Al-Rafi’i, as a linguistic material that achieves communication and persuasion. And the influence, It invests in the characteristics of language, its methods, and its elements,

from vocal linguistic energy, through the morphological form, its diversity, and its use, all the way to the grammatical structure, style, and linguistic device, and employing all of these elements and linguistic means in creating drama within the story, from conveying the event, and arousing emotion. And a revelation of the conflict. This narrative text gains its importance from Al-Rafi'i's ability to use language in creating the event in a sad, dramatic scene, and portraying the struggle of these children in life, with the emotional effects it represents that cast a shadow on the recipient, and then the entire society.

The research relied on the descriptive analytical approach, in an attempt to extrapolate the effect of linguistic means in creating the event in a dramatic way in the language of the story, and to describe that effect at the level of language, and its elements representing it in a wonderful narrative text. Then, we analyze these linguistic means in the story, and show the extent to which the use of language appears in shaping the dramatic levels through the language of Al-Rafi'i's storytelling. In conclusion, the research concludes with a set of results, including: that linguistic means clearly contribute to creating the event, and conveying the struggle of the characters in a dramatic way, in the story "The Foundlings' Cart," as they are special linguistic means, produced by a creator, and through which they aim to influence the conscience of the recipient.

Keywords:

linguistic means, drama, story, foundling cart, Al-Rafi'i.

المقدمة:

إنَّ الاهتمامَ بدراسةِ اللُّغةِ المستخدمةِ في أشكال الإبداع، وأجناس الأدب على اختلافها، وتنوعها - يكشفُ عن طرقِ صناعةِ القيمِ الفنيّةِ، والجماليّةِ، والتأثيريّةِ عند كُتَّابِ الأدبِ؛ سواء صُبَّ هذا الإبداع في قالبٍ شعريٍّ، أو نثريٍّ؛ إذْ إنَّ" فهمَ اللُّغةِ إنَّما يعمقُ لدينا الاستجابةَ للنصوصِ الأدبيّةِ، ويثري استمتاعَنا بها"([1]).

إنَّ الكشفَ عن طرائق اللّغةِ، ووسائلها في صناعةِ الدِّرامَا في قصة" عربة اللقطاء" للر افعي، يسهمُ في فهم الأفكار، والعملياتِ الدراميّةِ الديناميكيَّةِ التي أرادَ الر افعيُّ أنْ يقدمها من خلال لغةِ الحكي الدراميّة التي تدفعُ المتلقي إلى التعايش مع فكرته، والتأثربها على حدٍّ سواء.

إنَّ الر افعيَّ في قصَّته" عربة اللقطاء" يوظِّفُ اللُّغةَ في صناعةِ عناصر الدِّرامَا على مستوى وحدةِ الحدثِ، وتطورِه، ويعكسُ باللُّغةِ طبيعةَ الصِّراعِ، وينقلُ و اقعَ المأساةِ؛ مأساةِ أطفالٍ ولِدُوا سِفاحًا، بفعل " الزنا"، بما لهذا الفعلِ من آثارعلى نفسِ الطفل المولود بهذه الصورة، وحركته، وصراعه في مجتمعه، وو اقعه، وحياته.

ويكتسبُ هذا النصُّ القصصيُّ عند الر افعيّ أهميتَه من كَونه نصًّا إبداعيًّا يتداخل فيه المقالُ مع القصةِ؛" فمن طبيعةِ الفنونِ الأدبيّة ألا تَنْحَصِر في نطاقٍ محدَّدٍ صلبِ الأطراف، بل هي كالأو اني المُسْتطرَقةِ، يعدوكلٌّ منها على أخيه، ويفيد منه، وهكذا استغلتْ المقالةُ الفنون الأخرى، فأخذت من السيرةِ، والقصصِ رسمَ الشخصيات، ومن المسرحية الحوارَ"([2]).

الإطارُ النَّظريُّ

مادةُ البحثِ: قصَّةُ عربة اللُّقَطَاءِ، للر افعيِّ:

قصَّةُ " عربة اللُّقطاءِ" موضوعُ هذا البحثِ، إحدى القصصِ النثريّةِ التي اشتمل عليها كتابُ" وحي القلم" للر افعيِّ. وتقعُ هذه القصةُ في الجزءِ الأوَّلِ منه، وتحتلُّ الصفحاتِ من صفحةِ (329-336). وقدْ كتبَ الر افعيُّ قصَّتَه" عربة اللقطاء" في

([1]) لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق: ديفيد برتش، ترجمة: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط(1)، 2005م، ص(7).

([2]) فن المقالة: محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط (4)، 1996م، ص(95،96).

مصيفِه بسيدي بشر سنة 1935م. وقدْ طُبِعَ كتابُ وحي القلم أولَ مرةٍ سنة 1936م، ثم طبعتْه مؤسسةُ هنداوي بالقاهرة سنة 2014م.

إنَّ" عربةَ اللُّقطاءِ" مقالةٌ قصصيّةٌ تعتمدُ على الحكايةِ، والسَّردِ، وتترجمُ الفكرةَ التي أرقتْ الر افعيَّ، وأرهقتْ نفسَهُ، ووجدانَهُ؛ فقدْ انزعجَ الر افعيُّ من صورةِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ، الذين هُمْ نِتَاجُ وسَاوس الشيطانِ، في لحظةٍ انعدمَ فيها الضميرُ الإنسانيُّ، وتجرد فيها من فطرته السويّةِ. بما تمثله تلك الصورةُ من قبحٍ سلوكيٍّ تركَ أثرَه على هؤلاءِ الأطفالِ؛ ومِنْ ثَمَّ على و اقعِ المجتمعِ.

الرَّ افعيُّ الكاتبُ:

أمَّا عن كاتبِ قصَّةِ " عربة اللُّقطاءِ" الر افعيُّ [1]، فهو" زهرةُ شعراءِ العربيّةِ، ونابغةُ كُتَّابها، وإمامُ آدابها في العصْرِ العربيّ الحديث"[2]. وقدْ تميَّزَ الر افعيُّ بغزارةِ إنتاجِه الأدبيّ، وذاعَ صيتُه، ولهُ مُصنَّفاتٌ أدبيّةٌ، ونقديّةٌ، كتبها بلغةٍ صافيةٍ بديعةٍ، وهي " مُتَداخِلةٌ مُتكَامِلةٌ في جوهرِ الصنعةِ الأدبيَّةِ، مختلفةٌ متباعدةٌ من حيث الاتجاهِ واليُنبوعِ"[3].

وقدْ بدأَ الر افعيُّ حياتَه الإبداعيةَ شاعرًا، وكانَ يأملُ أنْ يغدو شَاعرًا لهُ مكانةٌ عظيمةٌ بين شعراءِ عصرِه، وكذلك لهُ كتاباتٌ نثريّةٌ متنوعةٌ، كتبها بلغةٍ صافيةٍ [4]. ومِنْ

([1]) مصطفى صادق الر افعي، ولد بقرية" بهتيم" بالقليوبية في بيت جده لأمه، سنة 1880م. ينظر: حياة الر افعي: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط(3)، 1375هـ/ 1955م، ص(27).

([2]) الر افعي، الكاتب بين المحافظة، والتجديد: مصطفى نعمان البدري، دار الجيل، بيروت، ط(1)، 1411هـ/1991م، ص(101،102).

([3]) ديوان مصطفى صادق الر افعي: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1432هـ/ 2011م، ص(22).

([4]) ينظر: مصطفى صادق الر افعي، الناقد، والمؤلف: إبراهيم الكوفحي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط (1)، 1418هـ/1997م، ص(14). ومن أهم أعمال الر افعي الشعرية: ديوان "الر افعي" ويقع في ثلاثة أجزاء، وديوان" النظرات" وديوان" نشيد سعد باشا زغلول"، وديوان" أغاريد الر افعي". وللر افعي كتابات نثرية، تتنوع بين المقالات، والقصص؛ منها: كتاب" تاريخ آداب العرب"، وهو ثلاثة أجزاء. وكتاب" المساكين" ويشتمل على فصول من أدب الإنشاء، يقدم جانبًا من المعاني الإنسانية، ويحكي جانبًا من حياة الفقراء والبسطاء. ينظر: الر افعي الكاتب بين المحافظة، والتجديد: ص(383). وله كذلك كتاب" رسائل الأحزان في فلسفة الجمال والحب" وهو مجموعة رسائل، وخواطر في العشق، والحزن، وقد ألفه بعد أنْ قطع علاقته بالأديبة اللبنانية " ميّ زيادة"، ومن كتاباته النثرية كتاب" السحاب الأحمر"، وكتاب" أوراق الورد، ورسائله"،

أشــهرِكتبِه، كتابُ " وحي القلم"، وهو مِنْ أهمِّ كُتب المقالات في الأدب العربيّ الحديث، وهو كتابٌ متنوعٌ في معانيه، و أفكاره، يصــورُجو انبَ الحياةِ، والإنســانِ، والقيمِ، وهو مرآةٌ للفكرِ، والعاطفةِ، والوجدانِ، ولغتُه بليغةٌ ماتعةٌ، ورَقْرَ اقَةٌ.

العلاقةُ بين اللُّغةِ والدّرامَا في قصَّةِ "عربة اللُّقطاء":

إنَّ العلاقةَ بين اللُّغةِ، والإبداعِ الأدبيّ هي علاقةُ الشــيءِ بذاتِهِ، وليس مِنَ المبالغةِ القولُ: إنَّ" الإبداعُ الفنيُّ هو بالدرجةِ الأولى إبداعٌ نحويٌّ، فموجبُ المزية في النظمِ هو الإحساسُ بقيمةِ انتقائِهِ دونَ نظوم أخرى دالة على أصلِ معناه [1].

إنَّ عملَ المبدعِ، أو الأديب يتمثل في" اختيارٍ، أو انتقاءٍ يقومُ به المنشــئُ لســماتٍ لغويةٍ بغرضِ التعبيرِعن موقفٍ معينٍ، يدلُّ هذا الاختيارُ، أو الانتقاءُ على إيثارِالمنشيءِ، وتفضيله لهذه السماتِ على سماتٍ أخرى بديلة "(2).

ولكي يتضــحَ أثرُالوســائلِ اللُّغويةِ في صــناعةِ الحدثِ الدراميّ في القصَّــةِ عند الر افعيّ، فقدْ رأىَ البحثُ أنْ يطبقَ ذلك على نموذجٍ قصــصــي بديعٍ. وقَدْ وَقَعَ الاختيارُ على نَصِّ قصَّــة "عربة اللُّقطاء" لمصــطفى صــادق الر افعيّ الذي أَبدَعهُ مُتأثرًا بمشــهد تلك العربةِ المُسَــوَّرَةِ بألواحٍ خشــبيّةٍ، وهي تحملُ هؤلاء الأطفالَ اللُّقطاءَ، وتُنْزِلَهُمْ على سَــاحِلِ شَــاطِئِ الشَّــاطِبِيّ بالإسـكندريّة، بما يَحْمِلُهُ هذا المشْـهدُ مِنْ مَأْسَــاةٍ، وقعتْ على وجدانِ الر افعيّ.

وقد حدَّد الر افعيُّ علاقته بفنِ القصَّةِ في مقالٍ لهُ عنو انه:" فلسفةُ القصَّةِ، ولماذا لَمْ أكتبْ فيها كثيرًا؟"، يقول الر افعيُّ:" لَمْ أكتبْ في القصَّــةِ إلا قليلا، إذا أنتَ أَرَدْتَ الطَّريقةَ الكتابيّةَ الْمُصْطَلَحُ على تسميتها بهذا الاسم، ولكنَّني مع ذلك لا أَرَانِي وضعتُ كلَّ كتبي، ومقالاتي إلا في قصَّــةٍ بعينها، هي قصــةُ هذا العقلِ الذي في رأســي، وهذا القلبُ الذي بين جنبيّ"([3]).

إنَّ حديثَ الر افعيّ الســابقِ، الذي يحددُ فيه تصــوّرَه، ومفهومَه عنْ فَنِّ القصِّــةِ،

وهي تكميل لكتابه" رســائل الأحزان". ينظر: الســحاب الأحمر: مصــطفى صــادق الر افعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط(7)، 1974م، ص(18).

([1]) المعنى في البلاغة العربية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط(1)، 1998، ص159.

([2]) الأسلوب: سعد عبد العزيز مصلوح، دار البحوث العلمية، القاهرة، مصر، 1980، ص23.

([3]) وحي القلم: مصطفى صادق الر افعي، دار الكتاب العربي، (د. ط)، 1430هـ/ 2009م، 184/3.

يمثِّلُ تصوّرًا دراميًّا لما يحكيه، ويسردُه؛ إذْ قَصَرَ الر افعيُّ ما كتبه مِنْ قَصصٍ في قصةٍ واحدةٍ، لها جانبان في نفسه: جانبُ العقلِ الذي في رأسه، وجانبُ القلبِ الذي بين جنبيه. وهل الدِّرامَا. بوصفها حدثًا، وصِراعًا، وحَركةً - بعيدةٌ عن ثنائيةِ العقلِ والقلبِ.

والمتأملُ في لغةِ الر افعيّ في قصَّتِهِ "عربة اللقطاء"، يَلْحَظُ بجلاءٍ تعويلَ الر افعيّ على اللُّغة في عرضِ فكرته، المُتَمَثِّلَةِ في التحذيرِ من قبحِ "الزنا"؛ بوصفه فعلاً لهُ آثارُهُ المستمرةُ على المجتمعِ. وقدْ وظَّف الر افعيُّ لغةَ قصَّتِهِ توظيفًا يقدمُ الحدثَ، ويصفُ الشخصياتِ، وينقلُ الحوارَ، ويحدِّدُ ملامحَ الصِّراعِ، في ثوبٍ دراميّ مأسَاويّ، حاولَ مِنْ خلالِهِ نَقْلَ الحدثِ بطريقةٍ مُغَايرةٍ، تقومُ على تصويرِ المأسَاةِ في قمتِها، وقَدْ عبَّر الر افعيُّ عن ذلك بنفسِه؛ يقولُ:" لا قيمةَ لكاتبٍ لا يضع في اللغة أوضاعا جديدة"([1]).

ولعلَّ الأوضاعَ الجديدةَ التي أرادها الر افعيُّ، تُوْمِئُ إلى هذا الحسّ الدِّراميّ الذي يَسْتَنْهِضُ في المتلقي حالةً مِنْ التَّعايُشِ مع ما يحكيه ويسردُه من قضايا اجتماعيةٍ، تتعلقُ بالإنسانِ، وثقافتِه، ومجتمعِه؛ إذْ إنَّ الر افعيَّ" كانَ يستخدمُ ألفاظَ اللُّغةِ في بناءِ صورٍ جديدةٍ، ولقدْ برعَ في هذا براعةً أثرتْ اللغةَ ثراءً عظيمًا"([2]).

إنَّ الوسائلَ اللُّغويةَ لها أهميةٌ واضحةٌ في عرضِ الفكرةِ، وكذلك في تشكيلِ الحدثِ في النصِّ القصصيّ؛ بوصفه نصًّا يقدمُهُ الكاتبُ في لغةٍ درامية، تسهمُ في إظهارِ فظاعة الحدث ومآلاته (= فعل الزنا).

ولذلك فإنَّ الر افعيَّ في بنائِهِ النصَّ القصصيَّ، يُعوِّلُ على الوسائل اللُّغويّةِ في عرضِ فكرته وَفْقَ رؤيةٍ قصصيّةٍ دراميّةٍ، ويحكمُ هذا الصنيعَ عند الر افعيّ سياقُ الحكي، بما يتطلبه من معانٍ، ودلالاتٍ، وقيمٍ لغوية جماليةٍ، يلحُّ سياقُ المأساةِ في طلبها وَفْقَ ترتيبٍ مُحدَّدٍ، وتراكيبَ مُتَضَامَّة، ولغةٍ حواريّةٍ فعَّالة، ترسمُ الشخصياتِ في لوحةٍ دراميّةٍ، تعكسُ أبعادَ المأساةِ، وتنقلُ الصراعَ، صراعَ تلك الشخصياتِ (= الأطفال اللقطاء، مع مَنْ يُحيطُ بهمْ) في حركتِها في المجتمعِ، بعدمَا وقَعُوا ضحيةً لهذا الفعلِ البغيضِ.

وقَدْ امتازتْ لغةُ الر افعيّ في قصةِ" عربة اللقطاء" بالتنوعِ الأسلوبيّ؛ فكان يلجأُ لأساليب الاستفهامِ في مواطنِ الخوفِ، والحيرةِ، والترقُّبِ، والقلقِ، في حين يكثرُ مِنْ توظيفِ أسلوبِ الأمرِ في مواضع الإرشاد، والنصح، ومقاومة أمراض المجتمع، ورفض

([1]) من رسائل الر افعي: محمود أبو رية، دار المعارف، القاهرة، ط(2)، ص(174).

([2]) مع الر افعي الكاتب: عمر الدسوقي، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، 1969م، ص(49).

القبحِ السـلوكيّ. وهو كذلك يلجأُ لأسـاليب النداءِ طلبًا للاسـتغاثةِ، والندبةِ، وبيانِ المأسـاةِ، ورصـدِ أبعادِ الحزنِ، والأسى، والحال كذلك مع أسـاليب التعجبِ التي يوظفُها في مواطن الاستعطافِ، والشفقةِ، والاستغرابِ، والاستنكارِ.

ولعلَّ هذا ما جعلَ أحدَ الدَّارسـينَ يشـيرُ إلى لغةِ الر افعيّ بقوله:" لمْ يكنْ انطباعيًّا في أخـذِه، و إنَّمـا يتحرى فُصَـحَ الكلام، يسـتعـذبُهـا، ويسـتحليْهـا، ويجعلُهـا من بعضِ محفوظِه، ومادةِ موسـيقاه، ثم يحرِّك في نفسـه جهازَ التوليدِ يبتكرُ في الإسـنادِ، ويبدعُ في الصـياغةِ، ويختالُ في الصـنعةِ، ويُعْنَى كلَّ العنايةِ بالتهذيبِ، وتدريبِ العبارةِ، و انتظامِ الجملةِ بالتقديمِ، والتأخيرِ، وترادفِ المفردات"([1]).

الجَانِبُ التطبيقيُّ

الوسائلُ اللُّغويةُ في صِنَاعَة الْحَدَثِ الدّراميّ في قصَّة عَرَبَة اللُّقطَاءِ للرَّ افعيّ في سياقِ القراءة:

يسـتمدُ الرَّ افعيُّ أدبَه مِنْ الو اقعِ، بما يحملُه مِنْ أحداثٍ و أفكارٍ، فيبعثُ فيها الحياةَ في أدبِهِ، بلْ يجعلُها شاخصةً في قصَّتِهِ؛ ففي قِصَّةِ" عَرَبَةِ اللُّقَطَاءِ" يتَّخِذُ الرَّ افعيُّ مِنْ فِعْلِ" الزّنَا" مادةً لقصَّةِ هؤلاء الأطفالِ اللُقطَاءِ، الذين هُمْ أثرُهذا الفعلِ البغيضِ، بما يحملُه مِنْ قُبْحٍ سلوكيٍّ، ومآلاتٍ تعكسُ مأساةَ هؤلاءِ الأطفالِ، وتحكي جانبًا مأساويًّا دراميًّا، مِنْ صِرَاعِهِم معَ المجتمعِ، والحياةِ، والنَّاسِ.

وقدْ برعَ الرَّ افعيُّ في توظيفِ الوسـائلِ اللُّغويّةِ، على مسـتوى الكلمةِ المفردةِ، والاشتقاقِ، والتركيبِ، والأسلوبِ، والأداةِ، وعلى مستوى استخدامِ الأفعالِ، والضمائرِ، نجحَ في توظيفِ كُلِّ هذا البناءِ اللغويّ المُتكاملِ في نقلِ الحدثِ، وتسـلسـلِهِ في قالبٍ دراميّ، وصـولاً إلى الصِّـراعِ، ونقلِ الحوارِ الذي يعكسُ مآلاتِ هذا الفعلِ (= الزنا)، ومأسـاتِه؛ ما أسـهمَ في نهايةِ الأمرِ إلى توظيفِ الوسـائلِ اللغويّةِ في صـناعةِ الدِّرامَا (= المأساة الاجتماعية) بصورةٍ تأثيريةٍ؛ أملاً في مقاومةِ هذا الفعلِ عبرَ توظيفِ اللُّغةِ بصورةٍ فنيّةٍ، جماليّةٍ لعرضِ القبحِ السـلوكيّ (= الزنا)، و آثارِه الدِّراميّةِ المأسـويّةِ، وفداحةِ هذا الحدثِ، و أثرِه على الو اقعِ والمجتمعِ؛ إذْ إنَّ اللغةَ هي أداةُ الكاتبِ في عرضِ فكرته، ونقلِ الحدثِ، واحتدامِ الصِّراعِ.

([1]) الر افعي، الكاتب بين المحافظة، والتجديد: ص(348).

إنَّ هناك علاقةً وثيقةً بين البناءِ اللغويّ، والبناءِ القصصيّ؛ فالعملُ القصصيُّ " لا يستوي حتى تتو افرَله عناصرُ بذاتِها، فهناك حوادثٌ، و أفعالٌ تقعُ لأناسٍ، أو تحدثُ منهم، وبذلك يوجدُ العنصرُ الثانيُ، وهو عنصرُ الشخصيّة، ووقوعُ الحادثةِ لابد أَنْ يكونَ في مكانٍ وزمانٍ، وهذا هو العنصرُ الثالثُ، ثم هناك الأسلوبُ الذي تُسْرَدُ به الحادثةُ، والحديثُ الذي يقعُ بين الشخصيات، وكلُّ هذه العناصر السابقة ليست سوى أدواتٍ تكشفُ لنا بها القصةُ عن طريقةِ المؤلفِ في النظر إلى الحياةِ، وفهمه لها، وموقفه العام منها"([1]).

والحدثُ في القصةِ:" مجموعةٌ من الوقائعِ الجزئيةِ، مرتبطةٌ، ومنظمةٌ على نحوٍ خاصٍ، هو ما يمكنُ أَنْ نُسميه (الإطار)؛ ففي كُلِّ القصصِ يجبُ أَنْ تحدثَ أشياء في نظامٍ معينٍ"([2]). والقصةُ عند الر افعيّ تشتبكُ مع و اقعِ الحياةِ بصورةٍ دراميّةٍ، ويصرحُ الر افعيُّ عن رؤيته للقصةِ، يقول:" القصةُ مدرسةٌ لها قانونٌ مسنونٌ، وطريقةٌ ممحصةٌ، وغايةٌ معينةٌ، ولا ينبغي أَنْ يتناولَها غيرُ الأفذاذِ من فلاسفةِ الفكرِ الذين تنصبهم مواهبُهم لإلقاءِ الكلمةِ الحاسمةِ في المشكلةِ التي تثيرُ الحياةَ، أو تثيرها الحياةُ، والأعلامُ من فلاسفةِ البيانِ الذين رُزِقُوا مِنْ أَدَبِهم قوة الترجمةِ عما بين النفسِ الإنسانيةِ والحياةِ"([3]).

هكذا جاءتْ قصةُ الر افعيّ " عربة اللُّقطاء" موضوعُ البحثِ، جاءتْ لتُلْقِي - على حدِّ تعبيرِ الرَّ افعيّ - الكلمةَ الحاسمةَ في مشكلةِ " الأطفال اللُّقطاء"؛ تِلْكَ المشكلةِ التي تثيرُ السخطَ تجاه هذا الفعلِ السُّلوكيّ القبيحِ، المخالفِ، المُنْكرِ،هي قصةٌ تمثلُ ترجمةً لما بين نفوسِ هؤلاءِ الأطفالِ مِنْ تعاسةٍ، وسخطٍ، وبين حركتهم في الحياة والمجتمعِ، وصراعِهم مع و اقعِهم البائسِ المؤلمِ، بلْ إنَّ الرَّ افعيَّ يقدمُ هذه المشكلةَ داخلَ قصتِه بوصفِها ترجمةً دراميةً اجتماعيةً حزينةً، وبائسةً. وقدْ استطاعَ أَنْ يوظفَ الوسائلَ اللغويّةَ في نقلِها، وعَرَضَ طبيعةَ الصراعِ؛ ما يدفعُ المتلقي للتفاعلِ معها، والتأثرِ بها.

إنَّ القراءةَ الواعيةَ لقصةِ " عربة اللقطاء" للرَّ افعيّ تكشفُ عن سردٍ للدرامَا الاجتماعيّةِ البائسةِ، والباعثةِ في النفسِ حالةً من الحذرِ، والخوفِ، والرفضِ تجاه فعلِ" الزنا"؛ بوصفه فعلاً منحرفًا شاذًا عن الفطرةِ الإنسانيةِ الصَّافيةِ، وبذلك فقدْ "

([1]) الأدب وفنونه، دراسة ونقد: عزالدين إسماعيل، دارالفكرالعربي، القاهرة، ط(8)، 20002م، ص(163).

([2]) المرجع السابق: ص(104).

(3) وحي القلم: الر افعي، 184/3.

تميزَ الرَّافعيُّ في هذا الفنِ، وعُرِفَ له منْ القصصِ بنوعيه: التاريخيّ، والاجتماعيّ الحديث"[1].

(1)

اللُّغةُ وصناعةُ دراميّة الحدث

إنَّ نقلَ قصّةِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ التي عاينَها الرَّافعيُّ حقيقةً شاخصةً أمامَ عينيه ليستْ غايةً في ذاتِها عِنْدَ الرَّافعيّ، بلْ إنَّ خَلْفَ سردِها، ونقلِها فكرةً وقناعًا أرادَ مِنْ خلالِه الرَّافعيُّ أنْ يطرحَ أمامَ المجتمعِ بَشَاعةَ هذا الفعلِ المُنكرِ المُنحرفِ. وقدْ نجحَ الرَّافعيُّ في توظيفِ اللُّغةِ الوصفيّةِ في نقلِ الحركةِ الدّراميّةِ، عبرَ أحداثِ القصةِ، وتصويرِ مآلاتِ هذا الفعلِ، و آثارِهِ الخبيثةِ المسمومةِ على النفسِ البشريّةِ؛ ومن ثَمَّ المجتمعِ.

إنَّ الوسائلَ اللغويّةَ التي وظَّفها الرَّافعيُّ في قصته" عربة اللُّقطاء" هي في الو اقعِ أدواتٌ، وآلاتٌ لصناعةِ الأبعادِ الدّراميّةِ على مستوى الحدثِ، ووصفِ الشخصياتِ، وعرضِ الحوارِ، وتصويرِ الصّراعِ، وترجمةِ الانفعالاتِ النفسيّةِ، والقصّةُ " لا يمكنُ أنْ يقعَ فيها حدثٌ ما، إلا ويجبُ أنْ يرتبطَ بعلةٍ ما، أو بحركةٍ ما، أو بعاطفةٍ ما، أو بهوسٍ ما، أو بمبررٍ ما، أو بدافعٍ ما"[2].

وهل العلةُ، والحركةُ، والعاطفةُ، والهوسُ، والمبرراتُ، والدو افعُ، إلا انعكاسات دراميّة، تصورُ الحدثَ، والشخصياتِ، والحوارَ، والصراعَ، بصورةٍ تأثيريّةٍ تصنعُ في نهايةِ المطافِ تلك الدّرامَا الاجتماعيّةِ البائسةِ بمستوياتِها، وتأثيراتِها.

ولقدْ امتازتْ لغةُ الرَّافعيّ في بناءِ الحدثِ الدّراميّ المأساويّ في قصته عربة اللقطاء بالتركيزِ على انتقاءِ المفرداتِ، والمعاني الدَّالةِ؛ إذْ " كان مذهبُ الرَّافعيّ في الكتابةِ هو أنْ يُعْطِيَ العربيةَ أكبرَ قسطٍ منْ المعاني، ويضيفَ ثروةً جديدةً إلى اللُّغةِ، وقدْ بلغَ ما أراد"[3].

ويمكنُ الاستدلالُ على ذلك بقراءةِ نصّ القصةِ موضوعِ البحثِ:

"منْ نصّ قصّة "عربة اللقطاء":

([1]) الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد: ص(283).

([2]) في نظرية الرواية" بحث في تقنيات السرد": عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1419هـ/ 1998م، ص(75).

(3) حياة الرافعي: ص(223).

" جلستُ على ساحل الشاطبي في "إسكندرية" أتأمَّل البحر، وقد ارتفع الضحى، ولكنَّ النهار لَدْنٌ ناعمٌ رطيبٌ كأن الفجرَ ممتدٌّ فيه إلى الظُّهر. وجاءت عربة اللقطاء، فأشرفت على الساحل، وكأنها في منظرها غَمَامة تتحرك؛ إذ تعلوها ظُلَّةٌ كبيرة في لون الغيم، وهي كعربات النقل، غير أنها مُسَوَّرَةٌ بألواح من الخشب كجوانب النعش تُمْسِكُ مَنْ فيها مِنَ الصغار أن يتدحرجوا منها؛ إذ هي تدرُج وتتقلقل. ووقفتْ في الشارع لتُنزلَ ركبَها إلى شاطئ البحر؛ أولئك ثلاثون صغيرًا من كلِّ سفيهٍ لقيط ومنبوذ، وقد انكمشوا وتضاغطوا؛ إذ لا يمكن أن تُمَطَّ العربةُ فتَسعَهم، ولكن يمكن أن يُكبَسوا ويتداخلوا حتى يشغل الثلاثة أو الأربعة منهم حيزَ اثنين. ومن منهم إذا تألم سيذهب فيشكو لأبيه...؟"([1]).

في القراءةِ: الوسائلُ اللغويّةُ وصناعةُ دراميّةِ الحدثِ:

يعرضُ الكاتبُ مأساةَ هؤلاءِ الأطفالِ. وقدْ وظَّف اللُّغةَ بكلِّ عناصرِها في رسمِ أبعادِ تلك المأساةِ. ومنْ نماذج ذلك:

اللُّغةُ والمفارقةُ:

يبدأُ الكاتبُ في توظيفِ اللُّغةِ منْ خلالِ المفارقةِ؛ فبينما يجلسُ على الشاطئِ، بما يحملُه من معاني التأملِ، يقطعُ عليه هذا الهدوءَ، والتأملَ منظرٌ قَدْ هَالَهُ، و أَفْزَعَهُ، يقول:"جلستُ.. أتأملُ البحرَ"، ثم يستخدمُ اللغةَ الوصفيّةَ في رسمِ المكانِ، والزمانِ، فقدْ ارتفعَ الضُّحى، أمَّا النَّهارُ فهو لَدْنٌ ناعِمٌ رطيبٌ، ويستخدمُ أداةَ التقريبِ (كأنَّ):" كأنَّ الفجرَ ممتدٌ فيه إلى الظُّهرِ". في هذا الجوِّ الرائعِ، وفي تلك الحالةِ التي تبعثُ على التأمُّلِ، يفاجئنا الكاتبُ بقوله:" وجاءتْ عربةُ اللُّقطاءِ" موظفًا الفعلَ الماضيَ (جاء) بما يضيفه من التحقُّقِ مع السرعةِ، والمفاجأةِ. وقدْ أرادَ الكاتبُ من وراءِ ذلك بيانَ أنَّ شيئًا ما قدْ أفسدَ عليه حالةَ التأملِ.

توظيفُ اللُّغة في بيانِ مَأسَاةِ الصِّغَارِ:

ثُمَّ يبدأُ في وَصْفِ حَالةِ تلك العَربةِ بقوله:" وكأنَّها في منظرِها غَمَامةٌ تَتَحَرَّكُ". وهو تشبيهٌ يحملُ معاني الأسَى والكآبةِ، ثُمَّ يُعلنُ ذلك بقولِه:" إذْ تَعْلُوهَا ظُلَّةٌ كبيرةٌ في لونِ الغيمِ"؛ فيرسمُ أبعادَ المأساةِ، مشبِّهًا تلك العربةَ الخشبيّةَ بالنَّعْشِ الذي يَحْمِلُ المَوتَى. وفي الحقيقةِ هم ليسُوا موتى؛ إنَّمَا أطفالٌ صغارٌ لقطاءٌ، ولكنَّ الكاتبَ يريدُ أَنْ يقولَ: إنَّهم يحيون حياةً كالموتِ؛ إمعانًا في بيانِ المأساةِ، وترسيخًا لحالةِ البؤسِ والشَّقاءِ الّذي

([1]) وحي القلم: 329/1.

يعيشونَ فيهِ.

استخدامُ اللُّغة الوَصْفيّة:

هنالِكَ يبدأُ الكاتبُ بوصــفِ هؤلاءِ الصــغارِ، الذين هُمْ رَكْبُ هذه العربةِ؛ يقولُ: "أولئكَ ثلاثونَ صغيرًا مِنْ كُلِّ سَفِيحٍ لَقِيطٍ، ومَنْبُوذٍ". ثُمَّ يَرْسِمُ لنَا صورةَ هؤلاءِ الصِّغَارِ، وكيفَ أنَّهم قَدْ تحوَّلُوا إلى شــيءٍ ماديٍّ قابلٍ للانضــغاطِ، والانكماشِ، والكَبْسِ؛ يقولُ:" وقَدْ انْكَمَشُوا وَتَضَاغَطُوا؛ إِذْ لا يُمْكِنُ أَنْ تُــمَــط العربةُ فَتَسَعَهُم، ولكنْ يُمْكِنُ أن يُكبَسوا ويتداخَلُوا حتَّى يَشْغَلَ الثلاثةُ، أو الأربعةُ منهم حيّزَ اثنين".

تَوْظيفُ دلالة الصِّيغَة الصَّرْفَيَّة:

وَقَدْ اســتحدمَ الكاتبُ صــيغتين صــرفيتين اســتخدامًا جماليًّا، وهاتان الصــيغتان الصــرفيتان هما: صــيغةُ (انْفَعَلَ)، وصــيغة (تَفَاعَلَ)؛ فقدْ اســتخدمَ صــيغةَ (انْفَعَلَ) والنونُ في هذه الصِّــيغةِ هي نونُ المُطَاوَعَةِ، وفائدتُها: أَنَّ أثرَ الفعلِ يظهرُ على مفعولِه؛ ممَّا يدلُّ على أَنَّه قَدْ استجابَ للفعلِ ([1]).

ومثالُ ذلك قولُ الرَّافعيّ في "عَرَبَةِ اللُّقطاءِ"، واصــفًا حالَ الأطفالِ في العَرَبَةِ:" قَدْ انْكَمَشُــوا". والفعلُ" انْكَمَشُــوا" على صــيغةِ " انْفَعَلُوا"، والنونُ هنا للمُطَاوَعَةِ. وقَدْ أفادتْ مُطَاوَعَةَ هؤلاءِ الأَطْفَالِ لفعلِ الانكماشِ، بمَا يَحْمِلُهُ هذا المعنى مِنْ سَلْبِ الإرادةِ، ومُطَاوَعَةِ الْبُؤْسِ في مَشْهَدٍ دِرَامِيٍّ بَائِسٍ.

وقَدْ اســتخدمَ الكاتبُ صــيغةَ" تَفَاعَلَ". وَمِنْ مَعَانِي هذه الصِّــيغَةِ المُشَــارَكَةُ بين اثنين، أو أكثر، فيكون كلٌّ مِنْهُمَا فاعلاً في اللَّفظِ، مفعولاً في المعنى ([2]).

ومثالُ ذلك قولُ الرَّافعيّ في "عَرَبَةِ اللُّقطاءِ"، واصِــفًا مَشْــهَد الأطفالِ البَائِسِ في العربةِ:" وَتَضَاغَطُوا؛ إِذْ لا يُمْكِنُ أَنْ تــُمَــط العربةُ فَتَسَعَهُم، ولكنْ يُمْكِنُ أَنْ يــُكبَــسوا وَيَتَدَاخَلُوا". والفعلُ " تَضَــاغَطُوا" على صــيغةِ " تَفَاعَلُوا"، والمعنى هنا: أنَّ الأطفالَ اللُّقطاءَ قَدْ تَشَارَكُوا معًا في الاستجابةِ للضَّغْطِ دَاخِلَ الْعَرَبَةِ؛ فكلٌّ مِنْهُم فَاعِلٌ للضَّغْطِ، مفعول له كَذَلِكَ؛ أيْ يَضْغَطُ بَعْضُهُمْ بعضًا، وهذا المعنى فيه تصويرٌ دِرَامِيٌّ حزينٌ، يبرره الكاتبُ بَعْدَ ذلك بقولِهِ:" إِذْ لا يُمْكِنُ أَنْ تــُمَــط العربةُ فَتَسَعَهُم، ولكنْ يُمْكِنُ أَنْ يــُكبَــسوا وَيَتَدَاخَلُوا حتَّى يشــغلَ الثلاثةُ، أو الأربعةُ منهم حيّزَ اثنين". وهذا التبريرُ فيه مِنْ التَّصــويرِ الدِّرَامِيّ ما فيه، بما يَحْمِلُهُ مِنْ بُؤْسٍ قَدْ حلَّ على هؤلاءِ الصِّغَارِ الذين يُعامَلُونَ كالأشياءِ،

([1]) ينظر: التطبيق الصرفي: عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، 1983م، ص(37).

([2]) ينظر: شذا العرف في فن الصرف: الشيخ أحمد الحملاوي، دار الفكر العربي، بيروت، ص(83).

ليس لهم إرداةٌ، ولا يسـألُ عَنْهُم أحدٌ، وَقَدْ تَشَارَكُوا جميعًا في الاستجابةِ للبؤسِ، والشَّقاءِ، وسوءِ المُعَامَلَةِ.

تَوْظيفُ أُسْلُوبِ الاستفهَامِ:

ثُمَّ تَصِلُ المأسَاةُ مَبْلَغَهَا بهذا الاستفهامِ التَّعَجُبِيّ الاستِنْكَاريّ:" وَمَنْ مِنْهُم إِذَا تَأَلَّمَ سيذهبُ فيشكو لأبيه ...؟".

(2)

اللُّغةُ التَّصويريّة، ووصفُ الشَّخْصيّاتِ، وصِنَاعَةُ المأسَاة

لَقَدْ استمدَّ الرَّافعيُّ شخصياتِ قِصَّتِهِ" عَرَبَةِ اللُّقطاءِ" مِنْ الوَاقِعِ، بَلْ إنَّ القِصَّةَ بُنيت عَلَى حَادِثَةٍ مُؤْلِمَةٍ رآهَا بنفسه، وَتَألَمَّ لَهَا بفؤادِهِ. ويُلْمِحُ مُحَمَّد سعيد العريَان إلى هذا المنْحَى في كتابِهِ (القصَّة عند الرَّافعيّ)، وكيف أنَّها كانتْ انعكاسًا لمشاهداتِهِ مِن الْواقعِ؛ يقولُ العريان:" لمْ يَكُنْ – يقصدُ الرَّافعيَّ- يَمُربِهِ حادثٌ يألمُ بِهِ، أَوْ يَقَع لَهُ حظٌّ يُسَرُّبِهِ، إِلَّا كانَ لَهُ مِنْ هذا، وذلك مَادةٌ للفكْرِ، والبيَانِ، وكأنَّما كُلُّ مَا فِي الحيَاةِ مِنْ مَسَرَّاتٍ، وآلامٍ مُسَخَّرٌلِفَنِّهِ، فهي للنَّاسِ مَسَرَّاتٌ، وآلامٌ، وهي لَهُ أَقْدَارٌمَقْدُورَةٌ ليُبْدِعَ بِهَا مَا يُبْدِعُ في تَصْويرِالحيَاةِ على طَبيعتِها"([1]).

لَقَدْ استطاعَ الرَّافِعيُّ أنْ يُعْبِّرَبالوسائلِ اللُّغويةِ عَنْ وَصْفِ الشَّخصيَّاتِ، وَقَدَّمَ مِنْ خِلالِ اللُّغةِ صُورةً لهؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ، تَحْمِلُ كُلَّ البَوَاعِثَ، والدَّلائلَ الَّتي تُوْمِئُ إلى بَشَاعَةِ الفعلِ (= الزِّنَا)، وفداحتِهِ؛ فوظَّفَ الرَّافعيُّ اللُّغةَ في رَسْمِ الصِّفاتِ الشَّخصيَّةِ الجسديَّةِ، والنفسيَّةِ لهؤلاءِ الأطفالِ، وما يدورُحولَها مِنْ أَحَاديثَ، ومخاوف.

ويُمْكِنُ الاستدلالُ عَلَى ذَلِكَ بِقِرَاءَةِ نَصِّ القصَّةِ مَوْضُوع البحث:

"مِنْ نَصِّ قِصَّةِ عَرَبَةِ اللُّقطاءِ":

"وَتَرَى هَؤلاءِ المَسَاكِينَ خَلِيطًا مُلْتَبِسًا يُشعركُ اجتماعُهُم أَنَّهُمْ صَيْدٌ في شَبَكَةٍ لا أطفالٌ في عَرَبَةٍ، وَيَدلُّك منظرُهُمُ البائِسُ الذَّليلُ أنَّهم ليسُوا أولادَ أمهاتٍ و آباء، ولكنَّهم كانوا وساوسَ آباءٍ وأمهات"([2]).

فِي القراءةِ اللُّغويةِ: اللُّغةُ التَّصويريَّةِ، ووصفِ الشَّخصيَّاتِ، وصِنَاعَةِ المأسَاةِ:

لقدْ وظَّف الرَّافعيُّ اللُّغةَ الوصفيَّةَ التَّصويريَّةَ في تقديمِ وصفٍ دقيقٍ يعكسُ الصِّفاتِ الجسديَّةَ، والنفسيَّةَ، والاجتماعيَّةَ لشخصيَّةِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ. ومِنْ

([1]) حياة الرافعي: ص(276).

([2]) وحي القلم: 329/1.

نَمَاذِج ذَلِكَ:

توظيفُ الفعلِ المُضَارِعِ للمخاطَبِ لإشراكه في رؤية المأسَاة:

يرسمُ الكاتبُ صورةً مشهديَّةً يحاولُ أَنْ يَدْفَعَ القارئَ لإمعانِ النَّظرِ فيها، مُوظِّفًا فِعْلَ المُضَارِعِ للمُخَاطَبِ. وقدْ استخدمَ الكاتبُ الفعلَ المضارعَ للمُخَاطَبِ، مِثْلَ قوله: وَتَرَى هؤلاءِ المسَاكِينَ/ يُشْعِرُكَ اجتماعُهم أنَّهم صيدٌ في شَبَكَةٍ/ ويدلُّكَ منظرُهم البائسُ الذليلُ.

إنَّ كَثْرَةَ استخدامِ الفعلِ المضارعِ في عرضِ هذا المشْهدِ أمامَ أَعْيُنِ القارئِ، يقفُ وراءَه باعثٌ و اقعيٌّ؛ إذْ إنَّ الرَّافعيَّ في قِصَّتِه" عَرَبَةِ اللُّقطاءِ" يُعَالِجُ قضيةً موجودةً في الو اقعِ، والمجتمعِ؛ فاستخدامُ الفعلِ المضارعِ يناسبُ مضمونَ أحداثِ القصَّةِ، وَبِنْيَةِ الصِّرَاعِ فيها؛ لأنَّها تُعَالِجُ قضيةً مُعَاصِرةً، أرادَ الرَّافعيُّ أنْ يَتَوَجَّهَ مِنْ خلالِ عرضِ الحدثِ إلى إحْيَاءِ النَّفسِ البشريَّةِ لمواجهةِ هذا الفعلِ البغيضِ، بصورةٍ مُتَجَدِّدَةٍ مُسْتَمِرَّةٍ حيَّةٍ في النَّفسِ، والعقلِ، والقلبِ جميعًا.

فَلَجَأَ الكاتبُ إلى الأفعالِ المُضَارِعَةِ المُستمرةِ المُتجددةِ (تَرَى/ يُشْعِرُكَ/ يدلُّك)؛ لتبدو الأحداثُ شاخصةً أمامنا حيَّةً نُشَاهِدُهَا بأعيُنِنا، ونرى المأساةَ شاخصةً تُطِلُّ برأسِها على المجتمعِ في لوحةٍ دراميَّةٍ بائسةٍ مُفْجِعَةٍ.

وقدْ عبَّرَ الرَّافعيُّ عَنْ مَنْهَجِهِ هذا، مُشيرًا إلى أَنَّ العملَ القصصيَّ الصحيحَ هو الذي يتركُ أثرًا في نفسِ المُتلقي؛ يقول الرَّافعيُّ:" إذَا قرأتَ الرواية الزائفةَ أَحْسَسْتَ في نفسِك بأشْيَاءَ بدأتْ تَسْفُل، وإذَا قرأتَ الرواية الصحيحةَ أدركتَ من نفسِك أشياءَ بدأتْ تعْلُو، تنتهي الأولى فيك بأثرِها السَّيء، وتبدأُ الثانيةُ منك بأثرِها الطَّيبِ، وهذا عندي هو فرقُ ما بين فَنِّ القصَّةِ، وفنِّ التلفيقِ القصصيّ"([1]).

اللُّجُوءُ إلى استخدامِ اللُّغةِ الوصفيَّةِ التَّصويريَّةِ في سيَاقِ النَّفي:

إنَّ لغةَ الوصفِ والتصويرِ تسهمُ بشكلٍ مُؤثِّرٍ في رسمِ أبعادِ المأساةِ؛ إذْ يَصِفُ الكاتبُ حالَ هؤلاءِ الأطفالِ، يقولُ:

" وَتَرى هؤلاءِ المساكينَ خليطًا مُلْتَبسًا يُشعركُ اجتماعُهم أنَّهم صيدٌ في شَبكةٍ لا أطفالٌ في عربة، ويدلُّك منظرُهم البائسُ الذليلُ أنَّهم ليسُوا أولادَ أمهاتٍ و آباءٍ، ولكنَّهم كانوا وساوسَ آباءٍ وأمهاتٍ"([2]).

([1]) وحي القلم: الرافعي، 243/3.

([2]) السابق: 329/3.

إنَّ التعبيرَباللُّغةِ الوصفيَّة هنا احتاجَ من الكاتبِ اللُّجوءَ إلى التشبيهِ، فشبَّه هؤلاءِ الأطفالَ (= المساكينَ) بالخليطِ المُلْتَبسِ. والواضحُ هنا أنَّ المُشَبَّهَ به (الخليط المُلتبس) فيه دلالةٌ على أنَّهم شيءٌ مَاديٌّ مُختلطٌ، وهذا يُوافقُ وصفَهم مِنْ قَبْل بقوله: "انْكَمَشُوا.. تَضَاغَطُوا.. يَتَدَحْرَجُوا.. يُكْبَسُوا.. يَتَدَاخَلُوا". وكُلُّها أفعالٌ تناسبُ الأشياءَ الماديَّةَ. وهنا يَعْكِسُ الكاتبُ رؤيةَ المجتمعِ لهؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ. وهي رؤيةٌ تَعْكِسُ مدى المأساةِ.

ولَقَدْ تَمَكَّنَ الرَّافعيُّ مِنْ رَسْمِ شَخْصِيَّاتِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ وصفًا نفسيًّا يُعَبِّرُ عَنْ فَجَاعَةِ المأساةِ، وهو مَا رآهُ فِي مَشْهدِ العربةِ على الشَاطِئِ؛ إذْ يَعُودُ الكاتبُ فيُشَبِّهُ اجتماعَ هؤلاءِ الأطفالِ داخلَ العربةِ بصيدٍ في شبكةٍ، ويُؤكدُ هذا التشبيهَ بالنفي بالأداةِ (لا)؛ يقولُ:" لا أطفالٌ في عربةِ". ويُشَبِّهُمُ مرةً ثالثةً بأنَّهم" وَسَاوسُ آباءٍ وأمهاتٍ"؛ وذلك بعد أنْ نَفَى عنهم أَنْ يُكونوا أولادَ آباءٍ وأمهاتٍ. بمَا يحملُه هذا التشبيهُ بعدَ النَّفي مِنْ فَظَاعةِ الفعلِ (= الزنا) الذي أَوْصَلَ إلى هذا الأثر (= المأساة).

ولَمْ يكتفِ الرَّافعيُّ في قصَّتِه" عربة اللُّقطاء" بالشَّخصيَّاتِ الإنسانيَّةِ، بلْ استخدمَ شخصيَّاتٍ أخرى، مثل: الجَوادَين (الكميت والأدهم)، وهما الجَوادانِ اللذان يَجُرانَّ عَرَبةَ اللُّقطاءِ. وَقَدْ أَجرى الرَّافعيُّ بينهما - عبرَ اللُّغةِ - حوارًا فلسفيًّا يَعْكِسُ واقعًا مأسويًّا. فنجحَ الرَّافعيُّ، مستعينًا باللُّغةِ، في التعبيرِعَنْ بُؤْسِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ، وشقائِهم. تقولُ القِصَّةُ:

" هَذِه العَرَبَةُ يَجُرُّهَا جوادان؛ أحدُهُمَا أدهمُ [1]، والآخركُمَيْتٌ [2]، فلمَّا وقفتْ لَوَّى الأدْهمُ عُنُقَهُ والتفتَ ينظرُ: أيُفرِغُونَ العربةَ أم يزيدون عليها ...؟ أما الكُمَيتُ فحرَّك رأسَه وعَلَكَ لِجَامَهُ كأنَّه يَقُولُ لصاحبِهِ: إنَّ الفكرَفي تخفيفِ العبءِ الذي تَحْمِلُه يجعلُه أَثْقَلَ عليك ممَّا هو؛ إذْ يُضيف إليه الهمَّ، والهمُّ أَثْقَلُ مَا حملتْ نفسٌ"[3].

ففي النصّ الحواري السَّابقِ يوظِّفُ الرَّافعيُّ اللُّغةَ الوصفيَّةَ في سياقٍ فلسفيٍّ على لسانِ الحيوانِ، وينقلُ حوارًا بين الجَوادين اللذين يجرَّان عَرَبَةَ الأطفالِ اللُّقطاءِ. فتعكسُ اللُّغةُ وصفَ عَرَبَةِ اللُّقطاءِ، الَّتي يَجُرُّها جوادان؛ أحدُهما (أَدْهَمُ شَدِيدُ السَّوادِ)، والآخرُ(كُمَيْت شديدُ الاحمرارِ)، ثُمَّ يَكْتَمِلُ الوصفُ برسمِ صُورةٍ مشهديَّةٍ

([1]) الأدهم: الأسود، شديد السواد.

([2]) الكميت: الأحمر.

([3]) وحي القلم: 330/1.

مُتحركةٍ؛ ففي لحظةِ توقفِ العربةِ لوَى الأدهمُ عُنُقَهُ، وقدْ التفتَ ينظرُ باحثًا عَن الرَّاحةِ، مُتسائِلاً عن الثِّقَلِ: فَهَلْ يُفْرِغُونَ العَرَبَةَ، أَمْ يَزِيدونَ عَلَيهَا؟

أمَّا الكُميتُ، فَلَمْ يُعجبْهُ مَنْطِقُ زميلِه الأَدْهَم. وقدْ عبَّر الكاتبُ عَن ذلك بِنَقْلِ صُورةٍ مشهديَّةٍ له، وهو يُحَرِّكُ رأسَهُ، وَيَعْلَكُ لجامَه سَاخرًا مِنْ مَنْطِقِ الأدهمِ، وفَلْسَفَتِهِ، في نوعٍ من الإسقاطِ والسميائيةِ. عندئذٍ يُفصحُ الكاتبُ عَنْ فلسفةٍ أخرى على لسانِ الكُميت في حديثِه للأدهم، قائلًا: إنَّ التفكيرَ في تخفيفِ العِبءِ يجعلُه أثقلَ؛ لأنَّ الفكرَ يَجْلِبُ الهمَّ، والهمُّ أثقلُ مَا حَمِلَتْ النفسُ.

وَمَرْمَى الكاتبِ منْ خلالِ هذا الحوارِ يتمثلُ في كَشْفِ أبعادِ مَأساةِ هؤلاءِ الأطفالِ، الذين يُمَثِّلُونَ - بما يَحْمِلُونَهُ من أَسىً، ومَا يعيشونَه مِنْ صِراعٍ في الحياةِ - حالةً مأسويَّةً ثقيلةً، تَجْلِبُ الهمَّ والحزنَ.

(3)

اللُّغةُ وتشكيلُ الصِّراعِ

تحققُ اللُّغةُ بعناصرِها الفاعلةِ، ووسائلها المناسبةِ تَشْكِيلَ بنيةِ الصِّراعِ في القصَّةِ. وقدْ أدركَ الرَّافعيُّ أنَّ القصَّةَ في عرضِها للصِّراعِ، بما يحملُه من الآلامِ والأحزانِ، لا تَعْمَدُ إلى هذا المنحى إلا لتحقيقِ الأثرِ الطيّبِ في النفسِ، والقلبِ؛ يقولُ الرَّافعيّ في ذلك:" وقَدْ تأتي القصَّةُ من أخبارِ القلبِ مُفْعَمَةً بالآلامِ، والأحزانِ، لا يُرادُ بآلامِها وأحزانِها إلا إيجاد أخلاقٍ للقلبِ يعيشُ بها، ويتبدَّل"([1]).

وقدْ وظَّف الرَّافعيُّ الوسائلَ اللُّغويَّةَ في رَصْدِ أبعادِ الصِّراعِ، بما يحملُ القارئَ، ومعه المجتمع إلى الحذرمن مآلاتِ السلوكِ القبيحِ، موضوعِ القصَّةِ، و أثرِه على الفردِ، والمجتمعِ في آنٍ.

ويمكنُ الاستدلالُ على ذلك بقراءةِ نصِّ القصَّةِ موضوعِ البحثِ

مِنْ نَصِّ قصَّةِ "عربة اللُّقطاءِ":

"وفي العربةِ امرأتان تقومان على اللُّقطاءِ، وكلتاهُما تزويرٌللأمِّ على هؤلاءِ الأطفالِ المساكين؛ فلمَّا سَكَنَتْ العربةُ انحدرتْ منهما واحدةٌ، وقامتْ الأخرى تناولُها الصِّغارَ قائلةً: واحدٌ، اثنان، ثلاثةٌ، أربعةٌ ... إلى أن تَمَّ العددُ وخلا قفصُ الدجاجِ من الدجاجِ ...!

وَمَشَى الأطفالُ بوجوهٍ يتيمةٍ، يقرأُ مَنْ يقرأُ فيها أنَّها مستسلمةٌ، مستكينةٌ، معترفةٌ أنْ لا حقَّ لها في شيءٍ مِنْ هذا العالمِ، إلا هذا الإحسانُ البخْسُ القليلُ.

([1]) وحي القلم: الرافعي: 115/2.

جَاءُوا بِهِم لينظُروا الطبيعةَ، والبحرَ، والشمسَ، فَغَفَا الصِّغارُ عَنْ كُلِّ ذلك، وصَرَفُوا أَعينَهم إلى الأطفالِ الذين لهم آباءٌ وأمهاتٌ ...

وَا كَبِدِي! أَضْنَى الأَسَى كَبِدِي؛ فقدْ ضَاقَ صدري بَعْدَ انْفِسَاحِهِ، ونَالَنِي وَجَعُ الفكرِ في هؤلاءِ التُّعَسَاءِ، وعَرَتْني منهم عِلَّةٌ كدَسِّ الحُمَّى في الدَّمِ؛ و انقلبْتُ إلى مَثْوَايَ، والعربةُ وأهلُها، ومكانُها، وزمانُها في رأسي ([1]).

في القراءةِ اللُّغويةِ: اللُّغةُ التَّصويريَّةُ، وتشكيلُ الصِّراعِ:

حَشْدُ الأفعالِ الماضيةِ المتتاليةِ:

إنَّ استخدامَ الأفعالِ الماضيةِ يُرسِّخُ التحققَ، والثباتَ، والحركةَ، والانتقالَ، ويُشَكِّلُ الحدثَ، ويدفعُ الصِّراعَ، والأحوالَ؛ الأمر الذي تتحققُ معه دراميّةُ الحدثِ، وترسَّخُ فيه جذوةُ الصِّراعِ، صِراعِ هؤلاءِ الأطفالِ في المجتمعِ الذي يَلْفِظُهُم؛ هنالك تستولي المأساةُ على صدرِ الطِّفلِ اللقيطِ دون ذنبٍ منه قدْ اقترفَهُ.

وقدْ استخدمَ الرَّافعيُّ الأفعالَ الماضيةَ بصورةٍ متتاليةٍ، ومن ذلك:

- فلمَّا سكنتْ العربةُ انحدرتْ منهما واحدةٌ.
- وقامتْ الأخرى تناولُها الصِّغارَ قائلةً: واحدٌ، اثنان، ثلاثةٌ، أربعةٌ.
- إلى أَنْ تَمَّ العددُ
- خلا قفصُ الدَّجَاجِ من الدَّجاجِ ...!
- وَمَشَى الأطفالُ بوجوهٍ يتيمةٍ.

إنَّ حَشْدَ الأفعالِ الماضيةِ في هذا المشهدِ البائسِ يَعْكِسُ حركةَ صِراعِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ في المجتمعِ؛ فالمرأتانِ المشرفتانِ على هؤلاءِ اللُّقطاءِ تتعاملانِ معهم، كأنَّهم ليسُوا بشرًا؛ إنَّما دجاجٌ في قفصٍ، وقدْ صَاروا أرقامًا فحسبْ: " واحدٌ، اثنانِ، ثلاثةٌ، أربعةٌ". هُنَالِكَ تُصوِّرُلنا اللُّغة مشهدَ هؤلاءِ الأطفالِ: " وَمَشَى هؤلاءِ الأطفالُ بوجوهٍ يتيمةٍ"؛ هذه هي حركتُهم. وقدْ وظّف الكاتبُ الفعلَ الماضى " وَمَشَى"؛ للدِّلالةِ على تَحَقُّقِ استسلامِهِم لسَطْوَةِ الحياةِ، وبؤسِ الواقعِ، وهم ضحايا ذلك الفعلِ المقيتِ القبيحِ.

هكذا لَجَأَ الكاتبُ هنا إلى صيغةِ الفعلِ الماضي في تتابعٍ تصويريٍّ يدلُّ على التحققِ، والتحولِ، والبَوْحِ بمَا في النفسِ بما أحدثَه هذا الفعلُ، وما رسَّخه من قبحٍ سلوكيٍّ، باتَ

([1]) وحي القلم: 331/1.

أثرُه نافذًا لا رجعةَ فيه، محقِّقًا المأساةَ، ومثبتًا نوعًا من الدِّرامَا الو اقعيّةِ في حياةِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ، وصِـراعِهِم في الو اقعِ، والحياةِ، بما رسَّـخهُ هذا الصِّـراعُ من " بُؤْسٍ، وقَلَقٍ، وخَوْفٍ، واضطرابٍ.

استخدام حرف الباء للإلصاق:

النحاةُ على أنَّ أصلَ معنى حرفِ الجرِّ الباءِ هو الإلصاقُ؛ يقولُ سيبويه:" وباءُ الجرِّ إنَّما هي للإلزَاقِ، والاختلاطِ، وذلك قولك: خرجتُ بزيدٍ ودخلتُ بِهِ، وضـربتُه بالسَّـوطِ: ألزقت ضَرْبَك إيَّاه بالسَّوطِ"[1]. وقولُ سيبويه:" للإلزاقِ" أي "للإلصاقِ".

وقدْ وظَّف الكاتب حرفَ الجرِّ الباء في قولِه:" ومشـى هؤلاء الأطفال بوجوه يتيمة". وقدْ أفادتْ الباءُ في قولِه " بوجوهٍ يتيمةٍ" التصـاقَ وجوهِ هؤلاءِ الأطفالِ باليُتْمِ، بما يحملُه هذ الشعورُمن معانٍ متداخلةٍ من الحزنِ، والأسى، والبؤسِ، والفقدِ، والانكسارِ. إضافةً إلى استخدامِ فعلٍ من أفعالِ الحركةِ؛ وهو الفعلُ " مشى"؛ بما يعكسُه من حركةِ هؤلاءِ الأطفالِ، وصـراعِهم مع و اقعٍ كئيبٍ، لمْ يكونُوا سـببًا في بنائِه على هذا النَّحوِ البائسِ.

دلالةُ استخدامِ اسمِ الإشَارةِ للبعيد:

وظَّف الكاتبُ اسمَ الإشارةِ للبعيدِ (هؤلاءِ) في الإشارةِ إلى الأطفالِ اللُّقطاءِ؛ للدِّلالةِ على أنَّ هؤلاءِ الأطفـالِ يُعَـانُونَ مِنْ نَبْـذِ المجتمعِ لَهُم، والتَّنَكُّرِ لِهم. وقـدْ جَـاءَ التركيـبُ النحويُّ على هذا الشـكلِ: وَمَشَى هؤلاءِ الأطفالُ بوجوهٍ يتيمةٍ: الفعل الماضي (مشى) + الفاعل (هؤلاء، اسـم الإشـارة للبعيد) + حرف الجر (باء الإلصـاق) + المجرور(وجوه) + النعت (يتيمة).

إنَّ هذا التركيبَ وَفْقَ هذا التتابعِ يَتَشَـكَّلُ مِنْ: فعلٍ من أفعالِ الحركة (مَشَـىَ)، مع الإشـارةِ إلى الفاعلِ باسـمِ الإشـارةِ للبعيدِ (هؤلاءِ)، في دلالةٍ على بُعْدِ هؤلاءِ الأطفالِ عن المجتمعِ، وأنَّ الو اقعَ يَلْفظَهُم. ثُمَّ حرفِ الباءِ الَّتي تُفيدُ الإلصـاقَ مع المجرور(بوجوهٍ)؛ للدِّلالةِ على التصـاقِ وجوههم، بصـفةٍ للمجرور، وهي (يتيمةٍ). عندئذٍ يُلْمِحُ الكاتبُ إلى و اقعِ صـراعِ هؤلاءِ الأطفـالِ في المجتمعِ، بمـا يحملُـه هـذا الو اقعُ من دلالاتٍ تتعلقُ بالنفسِ الإنسانيَّةِ من شكٍ، أوخوفٍ، أوقلقٍ، أوذعرٍ، أوانكسارٍ، واضطرابٍ، أوحزنٍ، ويتمٍ.

([1]) الكتاب: أبو عثمان بشـر بن قنبر سـيبويه (ت180هـ)، تحقيق: الشـيخ عبد السـلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط3، (1408هـ/1988م)، 217/4.

تعددُ الخبرِ، والصفاتِ لِتَمَامِ وَصْفِ المَأْسَاة:

فقدْ جاءَ خبرُ (أنَّ) الناسخة متعددًا، في قولِ الكاتبِ، واصفًا وجوه هؤلاء الأطفالِ:" أنَّها مستسلمةٌ، مستكينةٌ، معترفةٌ". وهذه الأخبارُ الثلاثةُ أكملتْ حالةَ وصفِ وجوهِ هؤلاءِ الأطفالِ، وهنالك تكتملُ أبعادُ المأساةِ: الاستسلامُ، الاستكانةُ، الاعترافُ.

وقدْ عبَّر الكاتبُ عن تلك المأساةِ، داعيًا المتلقي لكشفِ أبعادِها من خلالِ قراءةِ وجوهِ هؤلاءِ اللُّقطاءِ؛ يقولُ:" يقرأُ مَنْ يقرأُ فيها أنَّها مُستسلمةٌ، مستكينةٌ، معترفةٌ أنْ لا حقَّ لَها في شيءٍ مِنْ هذا العالمِ، إلا هذا الإحسانُ البخْسُ القليلُ".

ولا يَخْفَى هُنَا وصفُ كلمةِ (الإحسان) بصفتين هما (البخسُ، القليلُ)؛ الأمرُ الذي يُشْعِرُ إلى أيّ حدٍّ وَصَلَ صِراعُ هؤلاءِ الأطفالِ مع واقعٍ يلفظهُمُ، وحياةٍ بخسةٍ قليلةِ الدِّفْءِ، والْعَطْفِ.

(4)

مُستوياتُ لُغةِ الحِوَارِ، وصِنَاعةُ المأساةِ دراميًّا

إنَّ مستوياتِ الحوارِ داخلَ قِصَّةِ" عربة اللُّقطاء" تَكْشِفُ كيف أنَّ الرَّافعيَّ قدْ وظَّف شخصياتٍ غيرِ إنسانيَّةٍ بطريقةٍ رمزيَّةٍ فلسفيَّةٍ؛ فقدْ أَجرَى الحوارَ على أَلْسِنَةِ الحيوانِ، بين الجَوادين (الأدهم، والكميت)؛ وهمَا الجَوادانِ اللذانِ يَجُرَّانِ العربةَ. وبذلك فقدْ نَجَحَ الرَّافعيُّ في خَلْقِ شَخْصِيَّاتٍ رَمْزِيَّةٍ؛ لَكَي يعرضَ من خِلالِها مضامينَ القِصَّةِ، وبما يجعلُ لِلُّغةِ سَطْوةً في التأثيرِ في المُتلقي، مِنْ خِلالِ تَعْمِيقِ الشُّعورِ بالمأساةِ.

وهذا المنحى مِنْ الرَّافعيّ يتَّفقُ مَعَ الرأيِ القائلِ: إنَّ" الكتابةَ القصصيَّةَ في الأساسِ هي القدرةُ على خلقِ شخصيَّاتٍ تَعْمَلُ معًا، وتُمَارِسُ وجودَها، وتُقْدِمُ على أفعالِها بوازعٍ مِنْ مُعطياتِها النَّفسيَّةِ، والذهنيَّةِ، والاجتماعيَّةِ، بحيث تحققُ في النهايةِ رؤيةَ الكاتبِ"([1]).

وفي النَّصِ الحِوَاريّ الآتِي يَعْرِضُ الرَّافعيُّ رؤيتَه مِنْ خِلالِ حِوارٍ فَلْسَفِيّ رمزيّ بين (الأدهم، والكميت). وقدْ أسهمتْ الوسائلُ اللغويَّةُ في عَرضِ الحوارِ في تعميقِ الفكرةِ، وترسيخِ مأساةِ هؤلاءِ الأطفالِ.

تقولُ القصَّةُ:

" فلمَّا طَافَ بِي النَّومُ طَافَ كُلُّ ذلك بِي، فرأيتُني في مَوْضِعي ذاك، و أبصرتُ العربةَ

([1]) فن كتابة القصة: فؤاد قنديل، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003م، ص(208).

قدْ وقفتْ، وتحاوَرَ الأدهمُ، والكميتُ؛ فلمَّا أَفْرَغُوهَا، وَشَعُرَ الجوادانِ بخفَّتِها التفتَا معًا، ثُمَّ جمعَا رأسيْهِمَا يتحدَّثان!"(1).

فِي القِراءَةِ اللُّغويَّةِ:

يبدأُ الكاتبُ في تهيئةِ مسرحِ الحوارِ، منْ خلالِ الجنوحِ بالخروجِ من الواقعِ إلى الحُلْمِ (المَنَامِ)؛ يقولُ:" فلمَّا طَافَ بِي النَّومُ طَافَ كُلُّ ذلك بِي". وقَدْ وظَّف الأفعالَ الماضيةَ؛ لتعميقِ المأساةِ، وبيانِ أنَّها مازالتْ مُسيطِرةً عليه، حتَّى في مَنَامِه، فالحزنُ والأسَى ممَّا شَاهَدهُ الكاتبُ لا يزالُ مُقيمًا في وجدانِه، فمَا أَنْ خَلَدَ إلى فراشِه حتَّى طَافَ بِهِ هذا المشهدُ، فجاءتْ الأفعالُ الماضيةُ ترسيخًا لهذه الحكايةِ المُحْزِنَةِ (طَافَ بِي النَّومُ/ طَافَ كُلُّ ذلك بِي/ فرأيتني في مَوْضِعِي ذَاك/ وقدْ وقفتْ العربةُ/ وتحاورَ الأدهمُ، والكميتُ).

ثُمَّ يَنْتَقِلُ الكاتبُ لعرضِ المأساةِ الَّتي طَافَتْ بِرَأْسِهِ، عَبْرَ آليةِ الحِوَارِ بين الجَوادينِ الذين يَجُرَّانِ العربةَ (الكُمَيت، والأدهم):

"قالَ الكميتُ: كنتُ قبلَ هذا أجرُّ عربةَ الكلابِ التي يقتلُها الشُّرطةُ بالسُّمِّ، فآخذُ الموتَ لهذه الكلابِ المسكينةِ، ثُمَّ أَرْجِعُ بها مَوْتَى؛ وكنتُ أذهبُ، وأجيءُ في كُلِّ مُرادٍ، ومُضطربٍ، مِنْ شَوارعِ المدينةِ، وأزقَّتِها، وسِكَكِها، ولا أشعرُ بغيرِ الثِّقْلِ الذي أجرُّه؛ فلمَّا ابتُليتُ بعربةِ هؤلاءِ الصِّغارِ، الذين يُسمونهم اللُّقطاءَ، أحسستُ ثِقلًا آخرَ وَقَعَ في نفسِي، ومَا أدري ما هو! ولكنْ يُخَيَّلُ إليَّ أنَّ ظلَّ كلِّ طفلٍ منهم يُثقل وَحْدَهُ عربة"(2).

وَنَلْحَظُ في النصِّ السَّابقِ الذي جَاءَ على لسانِ الجَواد (الكميت)، كيفَ وظَّف الكاتبُ وسائلَ اللُّغةِ عبرَ المُفارقةِ في تعميقِ المأساةِ، للدَّرجةِ الَّتي جعلتْ الحيوانَ - الَّذي لا يَعْقلُ - يَأْنَفُ، ويتضجرُ من جرِّهذه العربةِ؛ ففي الماضي كانَ يجرُّ عربةَ الكلابِ الَّتي تَقْتُلُهَا الشُّرطةُ بالسمِّ، فيحمل لها الموتَ. ورغم مَا فِي هذا السِّياقِ منْ رَسْمِ صُورةِ مَوْتِ الكلابِ بالسمِّ، فإنَّ سَوْدَاوِيَّةَ هذا المشهدِ كانتْ أخفَّ وطأةً على صدرِ هذا الحيوانِ (الكميت) مِنْ واقعِ مأساةِ هؤلاءِ الأطفالِ؛ ذلك الواقعُ الذي تَرَكَ أثرَه المَرِيرَ على صدرِ الحيوانِ (الكميت)، الذي لَمْ يَعُدْ يَسْتَشْعِرْ ثِقَلَ الأوزانِ فقط، إنَّما هو الإحساسُ بِثِقَلٍ نفسيٍّ مُؤْلِمٍ، عبَّر عنه الجوادُ (الكميت) بالاستفهامِ الاستنكاريِّ:" ومَا أدري مَا هو!، ثُمَّ يُسرعُ في الإجابةِ على نفسِه، بقوله:" ولكنْ يخيَّل إليَّ أنَّ ظلَّ كلِّ طفلٍ منهم يُثقل وَحْدَهُ

(1) وحي القلم: 331/1.

(2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

عربةً".

ولا يَخْفَى هُنَا جَمَالياتُ العَرْضِ اللُّغويّ الَّتي وظَّفت ضميرَ المُتَكَلِّمِ بصيغةِ الفعلِ المضارعِ عَلَى لسانِ الحيوانِ (الكميت) في قولِه:(أجرُّعربةَ الكلابِ/ فآخذُ المَوتَ/ أرجعُ بِهَا مَوْتَى/ أذهبُ، وأجيءُ في كُلِّ مُرادٍ، ومُضطربٍ/ ولا أشعرُبغيرِ الثِّقْلِ/ وما أَدْرِي ما هو/ ولكنْ يُخَيَّلُ إليَّ).

واستخدامُ الأفعالِ المضارعةِ بضميرِ المُتَكَلِّمِ على لِسانِ الحيوانِ (الجَواد) يُؤَكِّدُ الحقائقَ؛ إذْ تشيرُ الأفعالُ المضارعةُ إلى استمرارِ الحدثِ، وترسيخِ أثرِ المُسببات؛ ما يُعْمِّقُ هذه المعاني البائسةَ داخلَ نَفْسِ الحيوانِ، فضلًا عَنْ الإنسانِ؛ الأمرُ الَّذي يَدْفَعُ النَّفسَ إلى إنْكَارِهذا الفعلِ البغيضِ (= الزِّنا)، والحذرِ مِنْ مآلاتِهِ المأساويَّةِ.

ثُمَّ يَنْتَقِلُ الحديثُ إلى (الأدهم):

"قَالَ الأدهمُ: و أنَا فَقَدْ كنتُ أجرُّعربةَ القُمامةِ، والأقذارِ، ومَا كان أقذرَها و أنتنَها، ولكنَّها على نفسِي كانتْ أطهرَ مِنْ هؤلاءِ، و أنظفَ. كنتُ أَجِدُ ريحَها الخبيثةَ مَا دمتُ أجرُّها؛ فإذَا أنَا تركتُ العربةَ استروحتُ النَّسيمَ، وَاسْتَطْعَمْتُ الجوَّ، أمَّا الآنَ فالريحُ الخبيثةُ في الزمنِ نفسِه، كأنَّ هذا الزمنَ قدْ أروحَ و أنتنَ منذ قُرِنْتُ بهؤلاءِ وعربتِهم"([1]).

في القِراءَةِ اللُّغويَّةِ:

ومَا زَالَ الحديثُ بضميرِ المُتَكَلِّمِ (أَنَا)، وقدْ تَحَوَّلَ الحيوانُ (= الجوادُ الأدهمُ) إلى فَيْلَسُوفٍ عميقِ الفكرِ، يعرضُ باللُّغةِ آراءً فلسفيةً ذهنيةً شائكةً، فيقارنُ بين حالين عبرَ جمالياتِ الْقُبحِ: الأولى، حالِه، وهو يَحْمِلُ القِمَامةَ، مُتَعَجِّبًا مِنْ مَدَى قَذَارَتِها، بقوله: "ومَا كَانَ أَقْذَرَهَا، و أنْتَنَهَا". وبرغمِ ذلك يتمُّ توظيفُ أسلوبِ الاستدراكِ بـــ (لكنَّ)، في إشَارةٍ إلى أنَّ هُنَاك حالةً أخرى قدْ فاقتْ هذه الحالةَ القذرةَ النَّتِنَةَ؛ أَلَا وَهي حالةُ جرِّه عربةَ اللُّقطاءِ؛ للدَّرجةِ الَّتي أَوْصَلَتْهُ إلى إثْباتِ الطُّهرِللقمامةِ، في مُقَابلِ إثباتِ القَذَارةِ لذاك الفعلِ السُّلوكيّ الشَّنِيعِ، الذي كَانَ مِنْ آثارِه تلك العربةُ الَّتي تَحْمِلُ هؤلاءِ اللُّقطاءَ.

ثُمَّ يُعَلِّلُ الإدهمُ لرؤيته تلك في السِّياقِ الفَلْسَفِيّ البائسِ، مُوَظِّفًا اللغةَ في عَرضِ المُقَابلاتِ لتعميقِ دِرَامِيَّةِ الحدثِ، وتحقيقِ فكرته؛ فيقابل بين تركيبين، أوْ حالتين؛ بُغْيَةَ جَلاءِ المعنى، وإظهارِ المأساةِ.

فعندمَا كَانَ يجرُّعربةَ القمامةِ يَجِدُ ريحَها الخبيثةَ، فإذَا تَرَكَ العربةَ استروحَ بالنَّسيمِ. وتلك الحالةُ في مُقَابِل حَالةٍ مَأسَاويَّةٍ مُسْتَمرَّةٍ في صِراعِها مَع الحياةِ؛ أَلا وهِي

([1]) وحي القلم: 331/1.

حالةُ جرّه عربةَ هؤلاءِ اللُّقطاءِ الَّتي لا تَنْفَكُ عَنْها ريْحُها الخبيثُ. وقدْ نَجَحَ الكاتبُ في استعمالِ التعبيرِ اللغويّ هُنَا؛ يقولُ:" أمَّا الآن فالريحُ الخبيثةُ في الزمنِ نفسِه". ثُمَّ يُوظفُ وسيلةً لغويَّةً أخرى باستخدامِ أداةِ التقريبِ (كأنَّ) ليقربَ المُتلقي مِنْ معايشةِ هذا البؤسِ، يقولُ:" كأنَّ هذا الزمنَ قدْ أروحَ و أنتنَ منذ قُرِنْتُ بهؤلاءِ، وعربتِهم".

ثُمَّ ينتقلُ الحديثُ للكُميت مُجدَّدًا:

"قَالَ الكُميتُ: إنَّ ابنَ الحيوانِ يستقبلُ الوجودَ بأمِّه؛ إذْ يكونُ وراءَها كالقطعةِ المُتَمَّمَةِ لهَا، ولا تقبلُ أمُّه إلا هذا، ولا يصرفُها عنه صارفٌ، فتُرغِم الوجودَ على أَنْ يتقبلَ ابنَها، وعلى أَنْ يُعطيَه قوانينَه؛ أمَّا هؤلاءِ الأطفالُ فقدْ طردَهم الوجودُ منه كمَا طَرَدَ اللهُ آباءَهم وأمهاتِهم من رحمتِه؛ وقدْ هُديتُ الآنَ إلى أنَّ هذا هو سرُّما نشعرُبِهِ؛ فلسنا نجرُّ للناسِ، ولكنْ للشياطين"([1]).

في القراءةِ اللُّغويَّةِ:

هنا يُوظِّفُ الكاتبُ اللُّغةَ في عَقْدِ المُقارناتِ عَلَى لِسَانِ الحيوانِ(الكميت)؛ لتعميقِ المأساةِ، وتحقيقِ ديناميكةِ الدِّرامَا الواقعيةِ. وطرفَا المُقابلةِ همَا ابنُ الحيوانِ، والطفلُ اللَّقيطُ. ومَا أقْسَاهَا مِنْ مُقابلةٍ! فابنُ الحيوانِ يستقبلُ الوجودَ على رؤيةِ أُمِّهِ، وقدْ صَارَ قِطْعَةً مُكَمِّلَةً لهَا؛ فلا يَصْرِفُهَا عنْه صارفٌ، ثُمَّ هي تُرْغِمُ الوجودَ عَلَى أَنْ يتقبلَ ابنَها، في المقابلِ الطفلُ اللَّقيطُ مَطرودٌ من الوجودِ، كَمَا طُرِدَ آباؤهم وأمهاتُهم من رحمةِ اللهِ.

(5)

الأسَاليبُ اللُّغويةُ وصِنَاعَةُ التَّصويرِ الإيْحَائي العَاطفَي

تُسْهِمُ الأساليبُ النَّحويَّةُ بفرعيها: الخبريَّة، والإنشائية، في تَشْكِيلِ وِجْدَانِ المُتَلَقّي تجاه الفكرةِ الَّتي يتناولُها الكاتبُ؛ فإذَا كانتْ الأساليبُ الخبريّةُ قادرةً عَلَى نَقْلِ الحدثِ، ورسمِ الشخصيَّاتِ، ودفعِ الصّراعِ، فإنَّ الأساليبَ الإنشائيَّةَ مِن الأمرِ، والنَّهي والنَّفي، والاستفهامِ، والنداءِ، يُمْكِنُهَا أَنْ تُنْشِئَ في وجدانِ المُتَلَقّي شُعورًا و اتجاهًا إيجابيًّا للتعاطفِ معَ حالِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ، و إنكارِ ذلك الفعلِ القبيحِ الذي أنتجَ مأساتَهم، وكذلك حَثّ النَّفسِ البشريَّةِ على الخيرِ، والابتعادِ عنْ الشَّرّ، ودفعِ القلبِ والضميرِ اليقظِ إلى التأثُّرِ بحالةِ البؤسِ، والحزنِ التي يَحْيَاهَا هؤلاءِ الصِّغَارُ، وصولًا إلى مُقاومةِ هذا الفعلِ البغيضِ في العقلِ، والقلبِ، ووجدانِ المجتمعِ كُلِّه.

([1]) وحي القلم: 331/1.

تَدَاخلُ الأساليبِ الإنشائيَّةِ في سياقِ الحوارِ:

تقولُ القِصَّةُ:

"وَكانتْ المرأتانِ المُصاحبتانِ لجماعةِ اللُّقطاءِ تتناجيانِ، فقالتْ الكُبرى منهمَا: يا حَسْرَتَا عَلَى هَؤلاءِ الصِّغارِ المساكين! إنَّ حياةَ الأطفالِ فيمَا فوقَ مادةِ الحياةِ؛ أي في سرورِهم، و أفراحِهم؛ وحياةُ هؤلاءِ البائسينَ فيمَا هو دونَ مادةِ الحياةِ؛ أي في وجودِهم فقطْ. وكِبَر الأطفالِ يكونُ منه إدخالهم في نظامِ الدُّنْيَا، وكِبَر هؤلاءِ إخراجهم من الملجأ، وهو كلُّ النِّظامِ في دنياهم، ليس بعده إلا التشريدُ، والفقرُ، و ابتداءُ القصةِ المُحزنةِ.

فقالتْ الصُّغرى: ولِمَ لَا يفرحونُ كأولادِ النَّاسِ؟ أليستْ الطبيعةُ لهم جميعًا؟ وهلْ تجمعُ الشَّمسُ أشعتَها عَنْ هؤلاءِ لتضاعفها لأولئك؟

قالتْ الأخرى: الطبيعةُ؟ تقولين الطبيعة؟ إنَّك يَا ابنتي عذراءُ لمْ تبدأْ في حياتِك حياةٌ بعدُ، ولمْ تجاوبِي بقلبِك القلبَ الصغيرَ، الذي كانَ تحتَ قلبِك تسعةَ أشهر؛ و إنَّمَا أنتِ مَعَ هؤلاءِ موظفةٌ لا تعرفينَ منهم إلا جانبَ النِّظامِ، وقانونِ الملجأ"([1]).

في القراءةِ اللُّغويَّةِ:

في النَّصِّ الحِواريِّ السابقِ، وظَّف الكاتبُ الأساليبَ الإنشائيةَ في عرضِ مضمونِ الحوارِ، ورؤيةِ المتحاورين داخله؛ الأمرُ الذي ينعكسُ على المتلقي، ويطبعُ وجدانَه بحالةِ الحزنِ، والأسى المستمدةِ منْ موضوعِ الحوارِ. ومنْ ذَلكَ:

تَوظيفُ أسلوبِ النِّدَاءِ للتَّفَجُّعِ، والحَسْرَة:

الْحِوارُ هُنَا بين المرأتينِ اللَّتين تُرافقانِ جماعةَ الصِّغارِ. وقدْ جَاءَ النِّداءُ عَلَى لسانِ المرأةِ الكُبرى؛ تقولُ القِصَّةُ:" فقالتْ الكُبرى منهمَا: يَا حَسْرَتَا على هؤلاءِ الصِّغارِ المساكين!". وهو نداءٌ للتفجعِ، والحسرةِ، يعكسُ حالةَ المرارةِ، والألمِ عَلَى مأساةِ هؤلاءِ الصِّغارِ، الَّذين وصفتهم بـ (المساكين).

ونداءُ (يَا حَسْرَتَا) هو نداءُ حَسْرةٍ، وويلٍ، وأسفٍ قُصِدَ به الندمُ، أو التعجبُ، أوالاستغاثةُ بتنزيلِ المُنادى منزلةَ العاقلِ الَّذي يُطْلَبُ حُضُورُهُ؛ لأنَّ الحاجةَ تدعو إليه في حالة النَّدَامة ([2]).

وقدْ عرَّف النحاةُ الاستغاثةَ بأنَّها نداءٌ موجَّهُ إلى مَنْ يُخَلِّص مِنْ شدةٍ و اقعةٍ

([1]) وحي القلم: 334/1.

([2]) ينظر: التحرير والتنوير: ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م، 13/19.

بالفعلِ، أو مَنْ يُعينُ علَى رفعِها قبلَ وقوعِها ([1]). وقدْ ورد هذا النِّداءُ في القرآنِ الكريمِ، ومَنْ مواضع ذلك قولُه - تعالى -:(أَنْ تَقُوْلَ نَفْسٌ يَا حَسْرَتَا عَلَى ما فَرَّطتُ فِي جَنْبِ اللهِ)([2]).

وفي قولِ الرَّافعيّ:"يَا حَسْرَتَا عَلَى هؤلاءِ الصِّغارِ المساكين" نداءٌ بأداةِ النِّداءِ (يَا)، والمنادى (حَسْرَتَا) مضافٌ منصوبٌ بالفتحةِ المقدرةِ على ما قبلَ الياءِ المُنقلبةِ ألفًا، والياءُ مضافٌ إليه، والجارُّوالمجرورُ(على هؤلاءِ) مُتعلقٌ بحالٍ مِنْ الحَسْرةِ، والتقديرِ: يَا حَسْرَتَا كائنةً عَلَى حالِ هؤلاءِ الصِّغارِ.

استخدامُ التَّضادِ، والمُقابلةِ لتعميقِ دراميَّةِ الحدثِ:

حيثُ وظَّفَ الرَّافعيُّ المقابلةَ لتحقيقِ فكرتِه؛ فيقابل بين حالتين، أوْ معنيين فلسفيين؛ بُغيةَ جَلاءِ المعنى، وإظهارِ المأساةِ واضحةً مؤثرةً. وقدْ جاءَ ذلك في سياقِ الحوارِبين المرأتين؛ تقولُ القِصَّةُ عَلَى لسانِ المرأة الكُبرى:

"إنَّ حياةَ الأطفالِ فيمَا فوقَ مادةِ الحياةِ؛ أيْ في سرورِهم، و أفراحِهم؛ وحياةُ هؤلاءِ البائسينَ فيمَا هو دونَ مادةِ الحياةِ؛ أيْ في وجودِهم فقط... وكِبَرِ الأطفالِ يكونُ منه إدخالهم في نظامِ الدُّنيَا، وكِبَرِهؤلاءِ إخراجهم من الملجأ، وهوكلُّ النظامِ في دنياهم، ليسَ بعده إلا التشريدُ، والفقرُ، و ابتداءُ القِصَّةِ المُحزنةِ"([3]).

في هذا النَّصِّ عَلَى لسانِ المرأةِ الكُبرى مقابلتانِ؛ الأولى: ترصدُ حياةَ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ، الَّتي هي مُجردُ الوجودِ الماديّ، في مقابلِ الحالةِ الطبيعيَّةِ للأطفالِ الَّتي هي السرورُ، والفرحُ. والمقابلةُ الثانيةُ: تَصِفُ كِبَرَهؤلاءِ الأطفالِ الَّذي هو إخراجُهم مِنْ الملجأِ إلى التشريدِ، والفقرِ، و ابتداءِ القِصَّةِ المُحْزِنَةِ، في مُقَابِلِ الحَالةِ الطبيعيَّةِ لِكِبَرِ الأطفالِ الَّتي هي إدخالُهم إلى نِظامِ الدُّنيا.

استخدامُ أسلوبِ النِّداءِ طلبًا للتَّعاطفِ في سياقٍ لغويّ بائسٍ:

تقول القصة على لسان المرأة الكبرى مخاطبة الصغرى:

" لقدْ ولدتُ يا ابنتي خمسةَ أطفالٍ، وبالعينِ البليغةِ التي أنظرُبهَا إليهم أنظرُإلى هؤلاءِ، فمَا أراهم إلا منقطعين من صلةِ القلبِ الإنسانيّ: يَعْبَسُ لهم حتَّى الجوّ، ويظلمُ عليهم حتَّى النورِ، ويبدو الطفلُ منهم عَلَى صغرِه كأنَّه يَحْمِلُ الغمَّ المقبلَ عليه طولَ

([1]) ينظر: النحو الوافي: عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط). (د. ت)، 76/4.

([2]) سورة (الزمر) آية (56).

([3]) وحي القلم: 334/1.

عمره... يا لَهْفِي عَلَى عُوْدٍ أخضـرَ ناعمٍ رَيَّان كان للثمر فقيل له: كُنْ للحطبِ! الفرحُ يا ابنتي هو شعورُ الحيّ بأنَّه حيٌّ كما يهوى، ورؤيتُهُ نفسَهُ عَلَى مَا يَشاءُ في الحياةِ الخاصَّةِ به. وهؤلاءِ اللُّقطاءُ في حياةٍ عـامَّـةٍ قـدْ نُزِعَـتْ منهـا الأمُّ، والأب، والـدَّارُ، فليسَ لهم مـاضٍ كالأطفالِ، وكأنَّهم يبدءون مِنْ أنفسِهم لا من الآباءِ، والأمهاتِ"([1]).

في هذا النَّصِّ تُخَاطبُ المرأةُ الكُبرى المرأةَ الصُّـغرى، مسـتخدمةً أسـلوبَ النِّداءِ، والمنادى هنا: ابنتي، وهي ليسـتْ ابنتها حقيقةً؛ إنَّما النداءُ هنا غرضُـه القربُ؛ تمهيدًا لاسـتدرارِ عَطْفِ المُخَاطَبَةِ عَلَى حالةِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ. وقدْ سَـاعدَ على ذلك تلك النظرةُ البليغةُ إلى هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ كأنَّهم أطفالُها؛ هنالك تتضحُ المأساةُ:

- فمَا أراهُم إلا منقطعين مِنْ صِلةِ القلبِ الإنسانيّ.
- يَعْبَسُ لَهُم حتَّى الجوُّ.
- ويُظْلِمُ عليهم حتَّى النورُ.
- ويبدو الطفلُ منهم على صغرِه كأنَّه يحملُ الغمَّ المقبلَ عليه طولَ عمره.

استعمالُ أسلوبِ النّداءِ للتفجعِ في سياقِ المُفَارَقَةِ:

وبعدَ اكتمالِ المأسـاةِ المُتحققةِ من إمعانِ النَّظَرِ في شَـأْنِ هؤلاءِ اللُّقطاءِ، يعودُ النِّداءُ للتفجعِ، والحزنِ:" يَا لَهْفِي عَلَى عُودٍ أخضـرَ ناعمٍ رَيَّان كانَ للثَّمرِ فقيل له: كُنْ للحطبِ!". وقـدْ أسْـهَمَ في تحقيقِ غرضِ هـذا النِّداءِ للتفجع، واللهفـة، تلـك المقـابلـةُ والمفارقةُ؛ فهذه الطفولةُ الغضَّةُ النَّاعِمَةُ الحَالِمةُ كالعودِ الأخضرِ ليستْ للثَّمرِ والحياةِ، إنَّما صَـارتْ إلى الحَطَبِ. وقدْ تمَّ توظيفُ اللغةِ هنا مِنْ خلالِ أسـلوبِ الأمرِ في سـياقِ المفارقةِ:" فقيل له: "كُنْ للحطبِ". ترسـيخًا لدراميَّةِ صِـراعِ هؤلاءِ الأطفالِ في حركتِهم في الحياةِ".

وعن تركيبِ (يَا لَهْفِي) يقول (التبريزي):" يجوزُ أنْ يكونَ المنادى محذوفًا؛ أي: يا قومُ، ويجوزُ أنْ يكونَ نادى اللَّهفَ ليرىَ عظيمَ حسرته"([2]). وهو نداءٌ للحسرةِ، والتلهفِ، والحزنِ عَلَى مَنْ راحَ، ومن ذلك قول الشاعر:

وَلَسْتُ بِرَاجِعٍ مَا فاتَ مِنِّي بِلَهْفَ وَلَا بِلَيْتَ وَلَا لَوَ انِّي ([3])

([1]) وحي القلم: 335/1.

([2]) في شرح ديوان الحماسة: الخطيب التبريزي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، 39/3.

([3]) البيت من الو افر: الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية،

وأصلُه بأداةِ نداءٍ محذوفةٍ (يا لَهْفَا)؛ فحُذِفتْ (الألف) المُنقلبة عن (ياء) المتكلمِ؛ اجتزاءً بالفتحة. والمعنى: ولستُ راجعًا ما فاتَ منّي بقولي: يا لَهْفِي، ولا بقولي: يا لَيْتني فعلتُه، ولا بقولي: لَوْ أنّي فعلتُ، فمَا فاتَ لا يعودُ بكلمةِ التلهفِ، ولا بكلمةِ التمنّي، ولا بكلمةِ (لوْ) ([1]).

ثُمَّ يعودُ الحوارُ مرةً أخرى بين المرأتين عبر أسلوبِ النداءِ في سياقِ المفارقةِ؛ تقولُ القصَّةُ على لسانِ المرأةِ الكبرى:

" الفرحُ يا ابنتي هو شعورُ الحيّ بأنَّه حيٌّ كما يهوى، ورؤيتُهُ نفسَهُ على ما يشاءُ في الحياةِ الخاصَّةِ به. وهؤلاءِ اللُّقطاءُ في حياةٍ عامَّةٍ قدْ نُزِعَتْ منها الأمُّ والأب، والدارُ، فليس لهم ماضٍ كالأطفال، وكأنَّهم يبدءون من أنفسِهم لا منْ الآباءِ، والأمهاتِ"([2]).

يقدمُ الكاتبُ هنا على لسانِ المرأةِ الكبرى صياغةً لمفهومِ (الفرح) على أنَّه: " شعورُ الحيّ بأنَّه حيٌّ كما يهوى، ورؤيتُهُ نفسَهُ على ما يشاءُ في الحياةِ الخاصَّةِ به"، ثمَّ يلتفتُ إلى قياسِ حياةِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ على هذا المفهومِ، فيكشفُ لنَا حالُهم أنَّهم معزولون عن الحياةِ؛ فهم كمَا يقولُ على لسانِ المرأةِ الكُبرى:" وهؤلاءِ اللقطاءِ في حياةٍ عامَّةٍ قدْ نُزِعَتْ منها الأمُّ، والأب، والدارُ، فليس لهم ماضٍ كالأطفالِ، وكأنهم يبدءون من أنفسِهم، لا من الآباءِ، والأمهاتِ".

قالتْ الصغيرةُ: ولكنَّهم أطفالٌ.

قالتْ تلك: نعم يا ابنتي، همُ أطفالٌ، غيرَ أنَّهم طُردوا من حقوقِ الطفولةِ كما طُردوا من حقوقِ الأهلِ. وحسبُكِ بشقاءِ الطِّفل الذي لمْ يعرفْ من حنانِ أُمِّه إلا أنَّها لمْ تقتلْه، ولا من شفقتِها إلا أنَّها طرحتْهُ في الطريقِ.

إنَّ الطبيعةَ كلَّها عاجزةٌ أنْ تُعْطِي أحدَهم مكانًا كالموضعِ الَّذي كانَ يتبوؤه بين أمِّه، و أبيه. ليس الأطفالُ يا ابنتي إلا صورًا مبهمةً صغيرةً من كُلِّ جَمالِ العالمِ، تفسِّرها أعينُ ذويهم بكُلِّ التفاسيرِ القلبيَّةِ الجميلةِ؛ فأينَ أينَ العيونُ الَّتي فيها تفسيرُ هذه الصورِ اللَّقيطةِ؟ ([3]).

بيروت، لبنان، ط(2)، (1424هـ/ 2003م)، 135/3.

([1]) ينظر: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: أبو الحسن محمد بن عيسى الأشموني، تحقيق: حسن أحمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط(1)، (1419هـ/1998م)، 40/3.

([2]) وحي القلم: 335/1.

([3]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

توظيفُ أسلوبِ التنبيهِ، والدعاءِ للدِّلالةِ على فداحةِ هذا الفعلِ، وعقوبته

وقدْ ورد ذلك في نَصِّ القصّةِ على لَسانِ المرأةِ الكبيرة: تقولُ:

"أَلَا لَعْنَة اللهِ، والملائكةِ، والناسِ أجمعين على أولئك الرِّجالِ الأنذالِ الطغامِ (1) الذين أولدوا النساءَ هؤلاء المنبوذين! يزعمون لأنفسِهم الرجولةَ، فهذه هي رجولتُهم بين أيدينا، هذه هي شهامتُهم، هذه هي عقولُهم، هذه هي آدابُهم ...!"(2).

ففي قولها: أَلا لعنة اللهِ، والنَّاسِ أجمعين على أولئك الرجالِ الأنذالِ ... إلخ، نلحظُ أنَّ الكاتبَ قدْ وظَّف أسلوبَ التنبيهِ باستخدامِ أداةِ التنبيهِ (ألا) للتأكيدِ، والتنبيهِ على عظم هذا الأمرِ، وبشاعةِ هذا الفعلِ، الذي يفعله الرجالُ - وقدْ وصفهم بالأنذالِ -؛ لذا استحقوا الدعاءَ عليهم باللَّعنةِ. واللعنُ عند أهلِ اللُّغةِ يأتي لإفادةِ عدة معانٍ، منها: الطردُ، والإبعادُ من الله (3)، والسَّبِّ من الخلقِ، والنَّاسِ(4)، والعذابُ من الله(5).

ويُعَرِّف الراغبُ الأصفهانيُّ (اللعنَ) بقوله:" هو الطردُ، والإبعادُ على سبيلِ السخطِ، وذلك من الله تعالى في الآخرةِ عقوبةٌ، وفي الدنيا انقطاعٌ من قبولِ رحمته، وتوفيقه، ومن الإنسانِ دعاءٌ على غيره"(6).

ولا يخفى هنا استعمالُ الكاتبِ صيغةَ الدعاءِ باللَّعنِ، على طريقةِ الاستعمالِ القرآنيِّ، ومن ذلك قوله - تعالى -:(أَلَا لَعْنَةُ الله عَلَى الظَّالِمِينَ)(7).

وقدْ حقَّقَ الكاتبُ من خلال توظيفِ التنبيه بـ(أَلَا)، والدعاء بـ(اللعن) إفادةَ معنى القبحِ السلوكيِّ الحاصلِ نتيجةَ هذا الفعلِ؛ لبيانِ أثرِه على هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ، الذين هم ضحيتُه، وقدْ جاءَ اللَّعنُ بمعنى القُبحِ في قوله تعالى:" وَأَتْبَعْنَاهُمْ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ هُم مِنَ الْمَقْبُوحِينَ"(8).

---

(1) الطغام: الفاسدون من الرعاع.

(2) وحي القلم: 335/1.

(3) ينظر: لسان العرب: جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط(1)، (1410هـ/1990م)، 387/13.

(4) ينظر: القاموس المحيط: مجد الدين بن يعقوب، الفيروزآبادي، دار الجيل، بيروت، لبنان، 269/4.

(5) ينظر: لسان العرب: 387/13.

(6) المفردات في غريب القرآن: الحسين بن محمد، أبو القاسم، الراغب الأصفهاني، تحقيق: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ص(451).

(7) سورة (هود) آية (18).

(8) سورة (القصص) آية (42).

الجمعُ بين التعجبِ السماعيّ (عَجَبًا)، والاستفهامِ الإنكاريّ التعجبيّ بالهمزة:

وقدْ ورد ذلك في نصِّ القصَّةِ على لسانِ المرأةِ الكبيرةِ: تقولُ:

"عجبًا، إنَّ سيئاتِ اللصوصِ والقَتَلة كلها يُنسى، ويتلاشى، ولكنَّ سيئاتِ العشاقِ والمحبينَ تعيش، وتكبر... أكان ذنبُ المرأةِ أنَّها صادقةٌ فصدَّقَتْ، وأنَّها مخلصة فأخلصتْ، وأنها رقيقة فلانت، وأنها مُحْسِنَةٌ فرُحِمَتْ، وأنَّها سليمةُ القلبِ فانخدعتْ؟"([1]).

في هذا النَّصِّ يتعجبُ الكاتبُ على لسانِ المرأةِ الكبيرةِ المشرفةِ على الأطفالِ اللُّقطاءِ. وقدْ جاءَ التعجبُ سماعيًّا بلفظةِ (عجبا)؛ لإفادةِ معنى الغرابة، والإنكاء لهذا الفعل الذي وصفه بأنه سيئاتُ اللصوصِ، والقتلةِ، لبيانِ فداحتهِ، وعظيمِ أثرِه، مؤكدًا أنَّ سيئاتِ اللصوصِ، والقتلةِ تُنْسى، في حين أنَّ سيئات (العشاق، والمحبين) تعيشُ وتكبرُ. ويتضحُ هنا توظيفُ المقابلةَ بين اللصوص والقتلة، في مقابل العشاق والمحبين. وهي مفارقة عجيبة؛ إذْ يُنسَى أثرُ(اللصّ، والقاتلِ)، في حين يبقى أثرُ(العاشق المحب).

هنالك يلجأُ الكاتبُ إلى أسلوبِ الاستفهامِ التعجبيّ الإنكاريّ: أكانَ ذنبُ المرأةِ أنَّها صادقةٌ فصدَّقَتْ، وأنَّها مخلصةٌ فأخلصتْ، وأنَّها رقيقةٌ فلانتْ، وأنَّها مُحْسِنَةٌ فرُحِمَتْ، وأنَّها سليمةُ القلبِ فانخدعتْ؟!".

والاستفهامُ هُنَا بالهمزةِ يَأْتِي للإفصاحِ عنْ حالةٍ منْ الحيرةِ، والتعجبِ، والإنكارِ: أيكونُ جزاءُ صدقِ تلك المرأةِ، وإخلاصِها، ورقتِها، وسلامةِ قلبِها، الرجمَ، والانخداعَ؟!! وقدْ وظَّف الكاتبُ هنَا الصيغَ الصرفيَّةَ للدِّلالةِ على المُطَاوعةِ؛ لبيانِ مدى خداعِها، و انحدارِها في هذا المستنقعِ؛ إشعارًا من الكاتبِ، وتحذيرًا من الانجرارِوراءَ هذا السلوكِ؛ لسوءِ عاقبتِه، وبشاعةِ مآلاتِه.

وقدْ جاءتْ الصيغُ الصرفيَّةُ مُطَاوعةً بعضُها بعضًا فِي قولِهِ: (صادقةٌ فصدقتْ/ مُخلصةٌ فأخلصتْ/ رقيقةٌ فلانتْ/ مُحسنةٌ فرجمتْ/ سليمةُ القلبِ فانخدعتْ).

والنداءُ للتعجبِ: يَا عَجَبًا، إنَّما يكونُ لاستعظامِ الأمرِ، والعجبِ منه. وقدْ أُجْرِيَ التعجبُ مَجْرَى الاستغاثةِ في الأُسلوبِ ([2]). وكذلك فإنَّ التعجبَ قدْ يدلُّ على بُغْضِ الفعلِ، ومنه قولُه - تعالى -:(وَإِنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَئِذَا كُنَّا تُرَابًا أَئِنَّا لَفِي خَلْقٍ

([1]) وحي القلم: 335/1.

([2]) الأساليب الإنشائية في النحو العربي: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (1421هـ/ 2001م)، ص(144، 145).

جَدِيدٍ)[1][2].

توظيفُ أسلوبِ النُّدْبَة للتَّفجُّعِ والأسى في سياقِ الاستفهامِ:

والنُّدبَةُ أسلوبُ نداءٍ بالأداةِ (وَا)، والمُنَادى بها يُسمَّى مندوبًا؛ لِمَا في صوتِ المدِّ بالألفِ مِنْ نَبْرٍ يُشْعِرُ بالحزنِ، والأسى، والتأسفِ، والمندوبُ هو المُتَفَجَّعُ عليه، والمُتَوَجَّعُ لَهُ، وهو مصدرُ الأَلمِ [3].

وإلى ذلك يشيرُ سيبويه بقولِه:" اعلمْ أنَّ المندوبَ مدعوٌّ، (أي مُنَادى)، ولكنَّه مُتَفَجَّعٌ عليه"[4].

وقدْ استخدمَ الكاتبُ أسلوبَ النُّدبَةِ؛ تقول القصَّةُ:

" وَا كَبِدِي للمسْكِينةِ!" هلْ انخدعتْ إلا مِنْ ناحيةِ الأمُومةِ الَّتي خُلقتْ لها؟ هلْ انخدعتْ إلا الأمُّ الَّتي فيها؟ وهلْ خَدَعَها من ذلك اللَّئِيمِ إلا الأبُّ الذي فيه؟"[5].

ففي قولِ الكاتبِ: وَاكَبِدِي، الواو للنُّدبةِ. وقدْ ذَهَبَ الزجاجيُّ إلى أنَّ (واو) النُّدبةِ منْ أحرفِ النِّداءِ [6]. وكذلك عدَّها الزمخشريُّ ضِمْنَ أحرفِ النِّداءِ؛ يقولُ:" ومنْ أصنافِ الحرفِ أحرفُ النِّداءِ، وهي: يَا، و أيَا، وهيَا، وأي، والهمزة، ووَا"[7]. وقدْ أشارَ ابنُ مالك إلى استخدامِ (وَا) لنداءِ منْ نُدِبَ؛ يقولُ في الألفية [8]:

وَلِلْمُنَادَى النَّاءِ أَوْ كالنَّاءِ يا وَأيْ وآ كـــــــذا أيَا ثم هَيَا

والهَمْزُ للدَّانِي و(وا) لِمَنْ نُدِبَ أو يَا وغَيْرُ(وا) لَدَى اللَّبْسِ اجْتُنِبَ

وقدْ وظَّف الرَّافعيُّ أُسلوبَ النُّدبةِ "وَا كَبِدِي للمِسْكِينَةِ!" فِي النَّصِّ السابقِ

([1]) سورة (الرعد) آية (5).

([2]) ينظر: التحرير والتنوير: 189/14.

([3]) ينظر: الفوائد والقواعد: عمر بن ثابت الثمانيني، تحقيق: عبد الوهاب الكحلة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط(1)، (1422هـ/2002م)، ص(483).

([4]) الكتاب: سيبويه، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط (1)، (د.ت)، 2/ 220.

([5]) وحي القلم: 335/1.

([6]) ينظر: شرح جمل الزجاجي: ابن عصفور الإشبيلي، تحقيق: فوَّاز الشعار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط(1)، (1429هـ/1998م)، 177/2.

([7]) المفصل في علم العربية: أبو القاسم، جار الله الزمخشري، تحقيق: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط(1)، (1424هـ/20003م)، ص(401).

([8]) شرح ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط(5)، (1417هـ/1997م)، 260/2.

للتفجُّعِ، وبيانِ الألمِ لأمرِ تلك المرأةِ المخدوعَةِ. والنِّداءُ هُنَا للنُّدبةِ، والمندوبُ المتفجعُ لَهُ، المتوجعُ عليه هي تلك المرأةُ المخدوعةُ (= المسكينة)؛ وعندئذٍ يتساءلُ الرَّافعيُّ في دهشةٍ، واستنكارٍ ممزُوجٍ بالألمِ، والحسرةِ:

- هلْ انخدعتْ إلا من ناحيةِ الأمُومةِ التي خُلقتْ لها؟
- هلْ انخدعتْ إلا الأمُّ التي فيها؟
- وهلْ خَدَعَها مِنْ ذلك اللئيمِ إلا الأبُّ الذي فيه؟"

ثُمَّ يعودُ الكاتبُ إلى تكرارِ النِّداءِ (النُّدبة)؛ ترسيخًا لدلالةِ الألمِ، والتفجُّعِ، والحسرةِ على حالِ تلك المرأةِ الَّتي وقعتْ في ذلك الفعلِ؛ إمعانًا في بيانِ أثرِه، وصولًا إلى تشكيلِ صورةِ مأساةِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ؛ تقولُ القصةُ:

"وَا كَبِدِي لِمَنْ تُفجَعُ بالنكبةِ الواحدةِ ثلاثَ فجائع: في كرامتِها التي ابتُذلتْ، وفي الحبيبِ الَّذي تبرَّأَ مِنْها، وفي طَفلِها الذي قطعتْهُ بيدِها مِنْ قلبِها وتركتْهُ لِمَا كُتبَ علِيه...!"([1]).

إنَّ الرَّافعيَّ هُنَا يتفجعُ، ويألمُ، ويتوجعُ لحالِ تلك المرأةِ المنكوبةِ، التي فجعتْ، ليس فجعةً واحدةً، إنَّما ثلاثَ فجائع، فُجِعَتْ في كرامتِها ابتداءً، ثُمَّ فُجِعَتْ في ذلك الحبيبِ الَّذي تَنَكَّرَلهَا، وتبرأَ مِنها، ثُمَّ كانتْ فجعتُها الكُبرى في طفلِها الَّذي قطعتْه بيدِها مِنْ قلبِها، ثُمَّ تركتُه لِمَا كُتِبَ عليه، وهلْ كُتِبَ عليه إلا المأساةُ في أتونِ صِراعٍ مع الحياةِ، والواقعِ.

ولا يخفى هُنَا جمالُ الأسلوبِ، في قوله:" قطعتْهُ بيدِها مِنْ قلبِها" من بيانِ الفجيعةِ، والمأساةِ، والأسى المركبِ، وهو أسى اقترفتْه بيدِها بفعلِ شهوةِ القلبِ، والجسدِ. وكذلك توظيفُ صيغةِ الفعلِ الماضي المبنيّ للمجهولِ في قولِه:" تركتْه لِمَا كُتِبَ عليه"؛ لبيانِ أنَّ مصيرِذلك الطفلِ اللَّقيطِ إنَّما هو مصيرٌمجهولٌ، يُشْعِرُبالمأساةِ، والحزنِ عليه.

إنَّ هذا لا يعوّضه في الطبيعةِ إلا أنْ يكونَ لكُلّ رجلٍ من أولئك الأنذالِ ثلاثُ أرواحٍ، فيُقتل ثلاثَ مراتٍ: واحدة بالشنقِ، والثانية بالحرقِ، والثالثة بالرجمِ بالحجارة.

لقدْ نقلَ الرَّافعيُّ الحوارَبين الشخصيَّاتِ عبرَلغةٍ دراميَّةٍ تعكسُ واقعَ المفارقةِ بين الأطفالِ اللُّقطاءِ، والأطفالُ السُّعداءِ، وقدْ حاولَ كُلٌّ منهمَا اكتشافَ حقيقةِ الآخر،

([1]) وحي القلم: 335/1.

مع ما تظهرُه اللُّغةُ عبرَ الاستفهامِ، والاستغرابِ، والانْدِهَاشِ، من دِرامَا مأساويَّةٍ.

فَيعقدُ باللُّغةِ المقارناتِ بين الأطفالِ اللُّقطاءِ، والأطفالِ الطبيعيين، منْ خلالِ آليةِ الحوارِ بين الطفلِ الطبيعيّ، واللَّقيطِ؛ تقولُ القصةُ:

" وكانَ اللُّقطاءُ قدْ تبعثروا على السَّاحلِ جماعاتٍ وشتَّى، فوقفَ أحدُهم على طفلٍ صغيرٍ يلعبُ بما بين يديه، وأمُّه على كَثَبٍ منه، وهي تَتَلَهَّى بالمخرَّم تتلوى فيه أصابعُها.

فنظرَ الطفلُ إلى اللَّقيطِ، وأوْمَأَ إلى جماعتِه، ثُمَّ قالَ له: أأنتم جميعًا أولاد هاتين المرأتين أمْ إحداهما؟

- قالَ اللَّقيطُ: هُمَا المرِ اقِبَتان؛ و أنت أفليستْ هذه التي معك مر اقِبة؟
- قالَ الطفلُ: مَا معنى مر اقِبة؟ هذه مَامَا!
- قالَ الآخرُ: فمَا معنى مَامَا؟ هذه مر اقِبة.
- قالَ الطفلُ: وكلكم أهلُ دارٍ واحدةٍ؟
- قالَ: نحنُ في الملجأِ، ومتى كبرنَا أخذونَا إلى دورِنا.

فقالَ الطفلُ: وهلْ تبكِي في الملجأِ إذَا أردتَ شيئًا ليعطوك؛ ثُمَّ تغضبُ إذَا أعطوك ليزيدوك؟ وهلْ يُسْكِتُونَك بالقرشِ، والحلوى؟ والقُبْلة على هذا الخدِّ، وعلى هذا الخدِّ؟ إنْ كانَ هذا فأنا أذهبُ معكم إلى الملجأ؛ فإنَّ أبي قدْ ضربني اليومَ، وقدْ أمرَ "مَامَا" أنْ لا تُعطيني شيئًا إذَا بكيتُ، ولا تزيدني إذا غضبتُ، ولا ...

وهُنَا صاحتِ المُر اقِبةُ الصغيرةُ: تعالَ يَا رقم عشرة ... فلوى اللقيطُ المسكينُ وجهَه، و انصاعَ وأدبرَ"([1]).

إنَّ هذا الحوارَ المُؤلمَ الَّذي عكسه مشهدُ ثنائيةِ (الطفل، واللقيط)، يكشفُ عنْ دقةِ الكاتبِ في التعبيرِ عنْ بؤسِ هؤلاءِ اللُّقطاءِ، وشقائِهم. وقدْ بدأَ الكاتبُ في تشكيلِ سياقِ الحوارِ عبرَ نظرةِ الطفلِ إلى اللَّقيطِ، وقدْ أَوْمَأَ إلى جماعتِه منْ اللُّقطاءِ، متسائلًا في دهشةٍ، وحيرةٍ: أأنتم جميعًا أولادُ هاتين المرأتين، أمْ إحداهما؟

ليبدأَ الحوارُ بين الطفلِ، واللَّقيطِ منْ هُنَا، فيجيب اللقيطُ عنْ سؤالِ الطفلِ بقوله: هما المرِ اقِبَتان؛ و أنت أفليستْ هذه التي معك مر اقِبة؟

عندئذٍ يأخذُ الحوارُ بُعْدًا مأساويًّا؛ إذْ يستكشفُ كلٌّ منهما عالمَ الآخر، في دهشةٍ، وألمٍ:

([1]) وحي القلم: 336/1.

- قالَ الطفلُ: مَا معنى مر اقِبة؟ هذه مَامَا!
- قالَ الآخرُ: فما معنى مَامَا؟ هذه مر اقِبة.
- قالَ الطفلُ: وكلُّكُم أهلُ دارٍواحدةٍ؟
- قالَ: نحنُ في الملجأِ، ومتى كبرنا أخذونا إلى دورنا.

إنَّ هذه التســاؤلاتِ رغم عفويتِها، تكشــفُ عنْ عُمْقِ المأســاةِ؛ فالطفلُ الطبيعيُّ الَّذي له أمٌّ لا يعرفُ معنى المر اقبةِ، أمَّا اللقيطُ الذي ولِدَ، ولمْ يجدْ أُمَّه أمامَ عينيه، فهو لا يعرفُ معنى (مَامَا).

يا لهُ مِنْ حوارٍيتقاطرُ ألمًا، ويتناثرُعطفًا، وشــفقةً على حالِ هذا اللقيطِ، ومَنْ هم على شــاكلتِه؛ ففي حياةِ اللقيطِ ينتفي معنى الأُمومةِ، أمَّا معنى الســكنِ، والدارِفيختزله كلمةُ (المَلْجَأ) بما تَحْمِلُه مِنْ كُلِّ معاني الشــقاءِ، والصــراعِ في حركةِ المجتمعِ، والحياةِ. وتصلُ المأساةُ إلى قمتِها منْ خلالِ هذا التتابعِ مِن التَّساؤلاتِ المؤلمةِ من الطفلِ الطبيعيّ لذلك اللقيطِ:

وهلْ تبكي في الملجأِ إذَا أردتَ شيئًا ليعطوك؟

ثُمَّ تغضب إذَا أعطوك ليزيدوك؟

وهلْ يُسكتونك بالقرشِ، والحلوى؟ والقُبْلة على هذا الخدِّ، وعلى هذا الخدِّ؟

ثُمَّ يكونُ الاستنتاجُ البريءُ منْ الطِّفلِ الطبيعيّ في سياقِ المُفارقةِ؛ يقولُ:

" إنْ كانَ هذا فأنَا أذهبُ معكم إلى الملجأ؛ فإنَّ أبي قدْ ضــربني اليومَ، وقدْ أمرَ «مَامَا» أنْ لا تعطيني شيئًا إذَا بكيتُ، ولا تزيدني إذَا غضبتُ، ولا ...

هنَا يفضــلُ الكاتبُ مقاطعةَ هذا الحوارِالذي وصــلتْ مأســاتُه إلى درجةٍ لا يمكنُ تحملُها، وكأنَّ الكاتبَ يريدُ أنْ يقولَ: لا أجدُ إجاباتٍ عن تلك الأســئلةِ المؤلمةِ. وكانتْ المُقاطعةُ من خلالِ تلك الصــرخةِ (= الصــيحة) التي أطلقتْها المر اقبةُ، وهي تنادي على أحدِ اللُّقطاءِ؛ بوصفه مجردَ رقم: "وهنا صاحتِ المر اقِبة الصغيرة: تعالَ يا رقم عشرة...

عندئذٍ يرســمُ الكاتبُ صــورةَ البؤسِ على حركةِ هذا اللَّقيطِ المســكينِ (= المنادى عليه بوصفه رقمًا)، وكيف أنَّه يستجيبُ مرغمًا مُنْصَاعًا بلا إرداةٍ؛ تقولُ القصةُ:" فلوى اللقيطُ المسكينُ وجهَه، و انْصاعَ وأدبرَ".

إنَّ صــيحةَ هذه المر اقبةِ أرادَ الكاتبُ من خلالِها إطلاقَ صــيحةٍ، أو صــرخةٍ في أُذنِ المجتمعِ، ووجدانِه للإحســاسِ بهذه المأســاةِ؛ مأســاةِ هؤلاء اللُّقطاءِ؛ تأكيدًا على فظاعةِ الفعلِ الذي أوصــلَ إلى تلك المأســاةِ؛ أملًا في مواجهتِها في العقلِ، والقلبِ، والوجدانِ في

آنٍ.

آليةُ التَّكرَارِ: عَودٌ على بَدْءٍ:

وفي نهايةِ المأساةِ، ومع نهايةِ القصَّة، يَعودُ الكاتبُ واصفًا مشهدَ الأطفالِ اللُّقطاءِ في تَكرارٍ نَصيّ، تقولُ القصَّةُ:

"وَمَشَى الأطفالُ بوجوهٍ يتيمةٍ، يقرأُ مَنْ يقرأُ فيها أنَّها مُستسلمةٌ، مستكينةٌ، معترفةٌ أنْ لا حقَّ لهَا في شيءٍ منْ هذا العالمِ إلا هذا الإحسانُ البخسُ القليلُ" ...([1]).

إنَّ إنهاءَ القصَّةِ بهذا الوصفِ لحالِ هؤلاءِ الأطفالِ اللُّقطاءِ في إلحاحٍ، وتذكيرٍ منْ الكاتبِ بمَا رآهُ منْ مشهدِ هؤلاءِ الأطفالِ منذُ بدايةِ القصَّةِ، كأنَّه أرادَ أنْ يقولَ: إنَّ حياةَ هؤلاءِ اللُّقطاءِ منْ بدايتِها إلى نهايتِها تسيرُ على حالٍ واحدةٍ من الحركةِ في الحياةِ بوجوهٍ يتيمةٍ، يلحظُ المدققُ في تفاصيلِها أنَّهم يعيشونُ حياةً مستسلمةً مستكينةً، لا حقّ لهم في الحياةِ إلا بمقدارٍ ضئيلٍ من الإحسانِ البخسِ.

دلالةُ استخدامِ فعلٍ منْ أفعالِ الحركةِ (مَشَى):

لقدْ نجحَ الكاتبُ في استخدامِ الفعلِ (مَشَى)، وهو فعلٌ دالٌّ على المعاناةِ، والمأساةِ؛ فليسَ المقصودُ سوى حركةِ اللقيطِ، وحياتِه الكاملةِ التي يحياها في بؤسٍ، وشقاءٍ. وهذا الفعلُ إنَّما يعكسُ دراميَّةَ الحدثِ بصورةٍ حيّةٍ، وشاخصةٍ، وممتدةٍ في الو اقعِ المهمِ.

نتائجُ البحث

لقدْ توصلتْ هذه الدراسةُ إلى عدةِ نتائج؛ منهَا:

أولًا: قدرة الوسائل اللغوية في صناعة درامية الحدث داخل القصة عند الر افعي؛ بوصفها مادة لغوية تحقق التواصل، والإقناع، والتأثير، وتستثمر خصائص اللغة، وأساليبها، وعناصرها، من طاقة لغوية صوتية، مرورًا بالصيغة الصرفية، وتنوعها، وتوظيفها، وصولًا إلى التركيب النحوي، والأسلوب، والأداة اللغوية، وتوظيف كلَّ تلك المقومات والوسائل اللغوية في صناعة الدراما داخل القصة، من نقل للحدث، و إثارة للعاطفة، وكشفٍ للصراع.

ثانيًا: الكشف عن طر ائق اللغة، ووسائلها في صناعة الدراما في قصة" عربة اللقطاء" للر افعي، يسهم في فهم الأفكار، والعمليات الدرامية الديناميكية التي أراد

([1]) وحي القلم: 336/1.

الر افعي أن يقدمها من خلال لغة الحكي الدرامية التي تدفع المتلقي إلى التعايش مع فكرته، والتأثر بها على حدٍّ سواء.

ثالثًا: وظَّف الر افعي لغة قصته توظيفًا يقدم الحدث، ويصف الشخصيات، وينقل الحوار، ويحدد ملامح الصراع، في ثوب درامي مأساوي، حاول من خلاله نقل الحدث بطريقة مغايرة، تقوم على تصوير المأساة في قمتها. وقد عبر الر افعي عن ذلك بنفسه، بقوله: "لا قيمةَ لكاتبٍ لا يضع في اللغة أوضاعًا جديدة".

رابعًا: استخدم الر افعي ألفاظ اللغة في بناء صور جديدة. ولقد برع في هذا براعة أثرتْ اللغة ثراءً واضحًا في عرض الفكرةِ، وكذلك في تشكيلِ الحدث في النصِّ القصصي؛ بوصفه نصًّا يقدمُهُ الكاتبُ في لغةٍ درامية، تسهمُ في إظهارِ فظاعة الحدث ومآلاته.

خامسًا: عوَّل الر افعي في بنائه النصَّ القصصيَّ على الوسائل اللغوية في عرض فكرته وفق رؤية قصصية درامية. وقد حكم هذا الصنيعَ عند الر افعي سياقُ الحكي، بما يتطلبه من معانٍ، ودلالاتٍ، وقيمٍ لغوية جماليةٍ، يلحُّ سياقُ المأساة في طلبها وَفْقَ ترتيب محدد، وتراكيب مُتَضَامَّة، ولغة حوارية فعَّالة، ترسم الشخصيات في لوحة درامية، تعكس أبعاد المأساة، وتنقل صراع تلك الشخصيات في حركتها في المجتمع.

سادسًا: امتازت لغة الر افعي في قصة" عربة اللقطاء" بالتنوع الأسلوبي؛ فكان يلجأ لأساليب الاستفهام في مواطن الخوف، والحيرة، والترقب، والقلق. في حين يكثر من توظيف أسلوب الأمر في مواضع الإرشاد، والنصح، ومقاومة أمراض المجتمع، ورفض القبح السلوكي. وهو كذلك يلجأ لأساليب النداء؛ طلبًا للاستغاثة، والندبة، وبيان المأساة، ورصد أبعاد الحزن، والأسى، والحال كذلك مع أساليب التعجب التي يوظفها في مواطن الاستعطاف، والشفقة، والاستغراب، والاستنكار.

سابعًا: برع الر افعي في توظيف الوسائل اللغوية، على مستوى الكلمة المفردة، والاشتقاق، والتركيب، والأسلوب، والأداة، وعلى مستوى استخدام الأفعال، والضمائر، في نقل الحدث، وتسلسله في قالب درامي، وصولًا إلى الصراع، ونقل الحوار؛ ما أسهم في نهاية الأمر إلى توظيف الوسائل اللغوية في صناعة الدراما (= المأساة الاجتماعية) بصورة تأثيرية عبر توظيف اللغة بصورة فنية، جمالية لعرض القبح السلوكي، و آثاره الدرامية المأسوية، و أثره على الو اقع والمجتمع؛ إذْ إنَّ اللغة هي أداة الكاتب في عرض فكرته، ونقل الحدث، واحتدام الصراع.

ثامنًا: إن القراءة الواعية لقصة " عربة اللقطاء" للر افعي تكشف عن سرد للدراما الاجتماعية البائسة، والباعثة في النفس حالة من الحذر، والخوف، والرفض.

تاسعًا: إن الوسائل اللغوية التي وظفها الر افعي في قصته" عربة اللقطاء" هي في الو اقع أدوات، وآلات لصناعة الأبعاد الدرامية على مستوى الحدث، ووصف الشخصيات، وعرض الحوار، وتصوير الصراع، وترجمة الانفعالات النفسية.

عاشرًا: لقد امتازت لغة الر افعي في بناء الحدث الدرامي المأساوي في قصته عربة اللقطاء بالتركيز على انتقاء المفردات، والمعاني الدَّالة؛ إذْ كان مذهب الر افعي في الكتابة هو أن يُعْطِي العربية أكبر قسط من المعاني، ويضيف ثروة جديدة إلى اللغة، وقد بلغ ما أراد.

حادي عشر: لقد استطاع الر افعي أن يعبر بالوسائل اللغوية عن وصف الشخصيات؛ فوظف الر افعي اللغة في رسم الصفات الشخصية الجسدية، والنفسية للشخصية، وما يدور حولها من أحاديث، ومخاوف. ولم يكتفِ الر افعي في قصته" عربة اللقطاء" بالشخصيات الإنسانية، بل استخدم شخصيات أخرى أجرى من خلالها حوارًا فلسفيًّا يعكس و اقعًا مأسويًّا.

ثاني عشر: كثرة استخدام الفعل المضارع يناسب مضمون أحداث القصة، وبنية الصراع فيها؛ لأنها تعالج قضية معاصرة، أراد الر افعي أن يتوجه من خلال عرض الحدث إلى إحياء النفس البشرية بصورة متجددة مستمرة حيَّة في النفس والعقل والقلب جميعا. في حين وظَّف الر افعي استخدام الأفعال الماضية بما يرسخ التحقق والثبات والحركة والانتقال، ويشكل الحدث، ويدفع الصراع، والأحوال؛ الأمر الذي تتحقق معه درامية الحدث، وتترسخ فيه جذوة الصراع.

ثالث عشر: لجأ الكاتب هنا إلى صيغة الفعل الماضي في تتابع تصويري يدلُّ على التحقق، والتحول، والبوح بما في النفس بما أحدثه هذا الفعل، وما رسَّخه من قبح سلوكي بات أثره نافذًا لا رجعة فيه، محقِّقًا المأساة، ومثبتًا نوعًا من الدراما الو اقعية بما رسخه الصراع من " بؤس، وقلقٍ، وخوفٍ، واضطراب".

رابع عشر: وظَّف الر افعي اللغة في عقد المقارنات على لسان الحيوان؛ لتعميق المأساة، وتحقيق ديناميكة الدراما الو اقعية.

خامس عشر: ساعدت الأساليب النحوية بفرعيها: الخبرية، والإنشائية على تشكيل وجدان المتلقي تجاه الفكرة التي يتناولها الكاتب؛ فإذا كانت الأساليب الخبرية قادرة على نقل الحدث، ورسم الشخصيات، ودفع الصراع، فإنَّ الأساليب الإنشائية من الأمر والنهي والنفي والاستفهام، والنداء، يمكنها أن تنشأ في وجدان المتلقي شعورًا و اتجاهًا إيجابيًّا للتعاطف، وكذلك حث النفس البشرية على الخير، والابتعاد عن

الشر، ودفع القلب والضمير اليقظ إلى التأثر.

قائمة المصادر والمراجع:

1. الأدب وفنونه، دراسة ونقد: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط(8)، 2002م.
2. الأساليب الإنشائية في النحو العربي: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (1424هـ/ 2001م).
3. الأسلوب: سعد عبد العزيز مصلوح، دار البحوث العلمية، القاهرة، مصر، 1980م.
4. التحرير والتنوير: ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م.
5. التطبيق الصرفي: عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، 1983م.
6. حياة الرافعي: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط(3)، 1375هـ/ 1955م.
7. الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط (2)، (1424هـ/ 2003م).
8. ديوان مصطفى صادق الرافعي: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1432هـ/ 2011م.
9. الرافعي الكاتب بين المحافظة، والتجديد: مصطفى نعمان البدري، دار الجيل، بيروت، ط(1)، 1411هـ/1991م.
10. السحاب الأحمر: مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط(7)، 1974م.
11. شذا العرف في فن الصرف: الشيخ أحمد الحملاوي، دار الفكر العربي، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
12. شرح ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط(5)، (1417هـ/1997م).

13. شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: أبو الحسن محمد بن عيسى الأشموني، تحقيق: حسن أحمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط(1)، (1419هـ/1998م).
14. شرح جمل الزجاجي: ابن عصفور الإشبيلي، تحقيق: فوَّاز الشعار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط(1)، (1429هـ/1998م).
15. فن المقالة: محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط (4)، 1996م.
16. فن كتابة القصة: فؤاد قنديل، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003م.
17. الفوائد والقواعد: عمر بن ثابت الثمانيني، تحقيق: عبد الوهاب الكحلة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط (1)، (1422هـ/2002م).
18. في شرح ديوان الحماسة: الخطيب التبريزي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
19. في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد": عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، 1419هـ/ 1998م.
20. القاموس المحيط: مجد الدين بن يعقوب، الفيروزآبادي، دار الجيل، بيروت، لبنان.
21. الكتاب: أبو عثمان بشر بن قنبر سيبويه (ت180هـ)، تحقيق: الشيخ عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط(3)، (1408هـ/1988م).
22. الكتاب: سيبويه، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط (1)، (د. ت).
23. لسان العرب: جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط (1)، (1410هـ/1990م).
24. لغة الدراما، النظرية النقدية والتطبيق" ديفيد برتش، ترجمة: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط(1)، 2005م.
25. مصطفى صادق الرافعي، الناقد، والمؤلف: إبراهيم الكوفحي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط(1)، 1418هـ/1997م.
26. مع الرافعي الكاتب: عمر الدسوقي، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، 1969م.
27. المعنى في البلاغة العربية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط(1)، 1998.

28. المفردات في غريب القرآن: الحسين بن محمد، أبو القاسم، الراغب الأصفهاني، تحقيق: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت).
29. المفصل في علم العربية: أبو القاسم، جار الله الزمخشري، تحقيق: سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط(1)، (1424هـ/2003م).
30. من رسائل الر افعي: محمود أبو رية، دار المعارف، القاهرة، ط(2)، (د. ت).
31. النحو الوافي: عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط). (د. ت).
32. وحي القلم: مصطفى صادق الر افعي، دار الكتاب العربي، (د. ط)، 1430هـ/ 2009م.