***Dirasat*: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 6, Supplement 1, 2024**

Deanship of Scientific Research

The Rhetorical Tools from Oral to Digital Alliteration as a Model

Fatima Abdulrahman Albreiki*

Department of Arabic Language & Literature, College of Humanities and Social Sciences, United Arab Emirates University, UAE

Received: 28/9/2023
Revised: 18/11/2023
Accepted: 11/12/2023
Published: 15/12/2024

* *Corresponding author:*
fatma.albraiki@gmail.com

Citation: Albreiki, F. A. . (2024). The Rhetorical Tools from Oral to Digital Alliteration as a Model. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(6), 178–192.
https://doi.org/10.35516/hum.v51i6.5786

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This study traces the heritage rhetorical tools (genre as a model) in literary texts across different mediums to understand their potential use in digital texts. It aims to comprehend the nature of changes that occur in these tools with the shift in the medium, seeking to establish a new Arabic digital rhetoric.

Methods: The nature of the study necessitated the use of the descriptive analytical method to describe the presence of alliteration - which represents the applied model in the study - and to analyze the changes it undergoes across different mediums. The historical methodology was also employed to trace the presence of genre in various texts over time, from the oral stage to the digital era.

Results: The study revealed the creator's ability to adapt the same tool according to the available resources in each stage. It also showed the digital creator's ability to use heritage rhetorical tools in harmony with the digital medium, and the interaction of the digital audience with this new text, including its developed heritage tools, whether consciously aware of this rhetorical presence or not.

Conclusion: The study concludes that heritage rhetorical tools remain present in texts published through the digital medium, characterized by flexibility that allows them to enter the field of digital rhetoric rightfully. It suggests that it is more advantageous to invest in heritage tools that have proven their ability to evolve over different eras and mediums carrying the text, rather than searching for alternative tools from scratch.

keywords: Alliteration, Digital Rhetoric, Visual Embodiment.

الأدوات البلاغية من الشفاهية إلى الرقمية مبحث الجناس نموذجًا

فاطمة عبد الرحمن البريكي

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الإمارات، الإمارات

ملخّص

الأهداف: تتتبع هذه الدراسة الأدوات البلاغية التراثية (الجناس نموذجًا) في النصوص الأدبية باختلاف الوسيط، لمعرفة إمكانية استخدامها في النصوص الرقمية، ومعرفة طبيعة التغييرات التي تطرأ عليها بتغير الوسيط، سعيًا إلى تأسيس بلاغة رقمية عربية جديدة.

المنهجية: اقتضت طبيعة الدراسة استخدام المنهج الوصفي التحليلي، لوصف حضور الجناس -الذي يمثّل النموذج التطبيقي فيها - وتحليل التغييرات التي تطرأ عليه باختلاف الوسيط، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي في تتبع حضور الجناس في النصوص المختلفة زمنيًّا من المرحلة الشفاهية وصولا للمرحلة الرقمية.

النتائج: كشفت الدراسة عن قدرة المبدع على تطويع الأداة نفسها حسب الإمكانيات المتاحة في كل مرحلة، كما كشفت عن قدرة المبدع الرقمي على استخدام الأدوات البلاغية التراثية بما يتناسب مع الوسيط الرقمي، وتفاعل المتلقي الرقمي مع هذا النص الجديد بما فيه من أدوات تراثية مطوّرة، سواء كانا واعيين بهذا الحضور البلاغي أو لا.

الخلاصة: خلصت الدراسة إلى أن الأدوات البلاغية التراثية ما تزال حاضرة في النصوص المنشورة عبر الوسيط الرقمي، وأنها تتسم بالمرونة التي تسمح لها بدخول ميدان البلاغة الرقمية باستحقاق، وأن الأفضل هو استثمار الأدوات التراثية التي أثبتت قدرتها على التطور باختلاف العصور والوسيط الذي يحمل النص، بدلا من البحث عن بدائل أخرى من العدم.

الكلمات الدالة: الجناس، البلاغة الرقمية، التجسيد البصري.

المقدمة

منذ وُجد الإنسان على وجه الأرض لم يتوقف عن التواصل مع غيره من البشر، تواصلا لغويًا، لأسباب مختلفة كانت نفعية في البداية، ثم ما لبثت أن صارت إبداعية. وقد عايش البشر ثقافات مختلفة بحسب طبيعة الوسيط الذي يتواصلون من خلاله، فانتقلوا من الثقافة الشفاهية التي كان عمادها اللغة المسموعة/ المنطوقة، إلى الثقافة الكتابية التي عمادها اللغة المرسومة/ المكتوبة، وقد تدرّجت من النقوش إلى الرموز إلى الرسوم التصويرية إلى الكتابة الأبجدية في وقت متأخر جدا على وجود الإنسان على الأرض، حتى وصلنا إلى الثقافة الإلكترونية التي سُرعان ما تحولت إلى ثقافة رقمية، وما نزال نعيشها حتى اليوم ولا نعرف كيف سيكون شكل التواصل في المستقبل القريب أو البعيد، بسبب سرعة حركة التطور.

على مستوى التواصل اليومي النفعي، لا يكاد يخلو حديثنا اليومي من سمات بلاغية كثيرة ترِد على نحو عفوي، وعلى مستوى التواصل الإبداعي - والأدب جانب مهم من جوانب الإبداع-، تُعَدُّ البلاغة والأدب وجهيْن لعملة واحدة من الصعب الفصل بينهما أو النظر إلى أحدهما بمعزل عن الآخر؛ فالبلاغة "هي روح الأدب، والفصل بينهما فصل الروح عن الجسد، فما العمل إذا؟ لا مندوحة لنا عن أن نعلم أبناءنا الأدب أولا، والبلاغة ثانيًا، بلا فاصل زماني أو مكاني أو منهجي". (قلقيلة، 1993)

ولكن هذا لا يعني أن البلاغة تكون بالكلام المسموع والمكتوب فقط، بل هي كما قال ابن المقفّع مفسّرًا دلالتها قبل ألف سنة تقريبا: "اسم لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون جوابًا، ومنها ما يكون سجعًا، ومنها ما يكون خُطَبًا، ومنها ما يكون رسائل، فغاية هذه الأبواب الوحيُ فيها والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة". (الجاحظ، د.ت)، و(العسكري، 2006)، و(القيرواني، 1997) وهذا يدل على أن البلاغة تكون على أشكال مختلفة، وتصاريف متنوعة، وهي ليست محصورة في اللفظ فقط، بقدر ما هي ممتدة ما بين اللفظ والمعنى الذي يتحقق بوجوه عدة.

لكن البلاغة التي ارتبطت بالأدب حينًا طويلا من الدهر لدى المبدع والمتلقي على حد سواء، تعاني حاليا من إعراض شبه جماعي عنها؛ فالأدباء مقبلون على الأدب، ولكن عددًا كبيرًا منهم معرض عن علم البلاغة نافر من تعلمه، حتى أن عددًا كبيرًا من الأدباء المعاصرين أو الأشخاص الراغبين في ممارسة الكتابة الأدبية ليس لديهم حظ يُذكر من التأسيس البلاغي، بل على العكس نجد لديهم نفورًا واضحًا منها، وهذا يثير الكثير من الأسئلة حول الموضوع؛ فهل يعود هذا لعدم تجديد الدرس البلاغي المدرسي والجامعي؟ أو لانفصال البلاغة عن الحياة اليومية؟ أو لعدم تسليط الضوء على حضورها اللاواعي في الحياة اليومية لدى عامة الناس فصار من الشائع تصوُّرُ البلاغةِ مادةً تراثيةً تقبع في الكتب الصفراء؟!

وماذا عن الأدوات البلاغية المستخدَمة في النصوص الأدبية؟

سنتفق غالبًا على ضرورة أن تكون الأدوات البلاغية المستخدمة في العمل الإبداعي/ الأدبي معبرة عن العصر، وليست مستوردة من عصور سابقة، وإذا استُخدِمت تلك الأدوات "التراثية" فمن الطبيعي أن تُستخدم بعد تطويعها بما يتناسب مع العصر الذي تُقدَّم فيه، حتى نضمن امتداد التواصل بين عناصر العملية الإبداعية: المبدع والمتلقي والنص. ولكن هل هذا ما يحدث؟

من وجهة نظر الباحثة لا ينفصل الأدب عن العصر الذي يعبر عنه، ومن الطبيعي أن يعبَّر عنه بأدواته، لذلك علينا -في هذا العصر- إعادة النظر في الموروث البلاغي العربي، حتى نتمكن من الإفادة منه واستخدامه في مقاربة النصوص الأدبية الجديدة سواء الرقمية أو التفاعلية، لرأب الصدع الحاصل بين البلاغة ومبدعي الأدب ومتلقيه، وربما نستطيع -ببذل الجهد اللازم في هذا الموضوع- إزالة الفاصل الزماني والمكاني بين البلاغة والأدب إذا اهتدينا إلى بلاغة جديدة مقاربة في روحها وطبيعة أدواتها للجسد الأدبي الذي تتناوله النصوص المعاصرة، أما مواصلة تدريس الأدوات البلاغية التقليدية التي ورثناها عن البلاغة الكلاسيكية كما هي، والمطالبة باستخدامها في النصوص المعاصرة، دون أدنى اعتبار لكل التغييرات التي مرّ بها العالم بانتقاله من المرحلة الكتابية بمستوياتها المختلفة إلى المرحلة الرقمية، ودون التفكر في المسافات الضوئية التي قطعها الأدب وحيدًا منعزلا في كثير من الأحيان عن المعرفة الأصيلة بالبلاغة ومباحثها وأدواتها فمن شأنه تعزيز الفصل بين الأدب والبلاغة، وتعميق النفور والإعراض القائميْن أساسا - تجاه البلاغة التعليمية أو بسببها- لدى مبدعي العصر الحالي ومتلقّيه. (عبد اللطيف، 2021) و(مرتاض، 2011)

في هذا السياق، توجد ملاحظة مهمة ينبغي التنويه لها، وهي استخدام المبدعين المعاصرين: ورقيين ورقميين، لكثير من الأدوات البلاغية في نصوصهم، دون وعي بها غالبًا -كما يستخدمها أغلب الناس في أحاديثهم اليومية في كل عصر-، وكذلك تفاعل المتلقين مع تلك النصوص القائمة أساسا على تلك الأدوات البلاغية، دون وعي بها كذلك غالبًا! لأنهم يشعرون بالأثر الذي تُحدثه فيهم، فيعبّرون عن إعجابهم بالنص بطرق مختلفة، وهذا ما حدث تقريبا في عصر الثقافة الشفاهية؛ فقد تنبّه العرب القدماء "لأدوات البلاغة في مرحلة مبكرة من تاريخهم، لا باعتبارها أطرًا معرفية ذات تحديدات صارمة [كما أصبحت في الثقافة الكتابية]، ولكن باعتبارها وسائل تعبيرية قائمة في بنية التراكيب، فإذا قدّم المبدع صورة رائعة، وجد صداها مباشرة عند المتلقي أو المتلقين، وحظي منهم بالاستحسان، دون أن يكون لدى المتلقي الأول إلمام كافٍ بمفهوم هذه الصورة، أو بمكوناتها، أو حدودها الاصطلاحية، لكنه -على نحو من الأنحاء- أدرك أن المبدع قد تجاوز لغة الحديث المألوفة إلى لغة طارئة لها مواصفات جمالية مفارقة.. ترجع

إلى الشكل الصياغي الذي يستمد ركائزه من الأدوات البلاغية التي تم الاصطلاح عليها في مرحلة ثانية [المرحلة الكتابية]، وهذا يعني أن رصد الصورة كان يتأتّى من قياس ردود فعلها على المتلقي، ثم تكرار رد الفعل مرة بعد أخرى، لفت إليه الدارسين فقيّدوه بوصفه ظاهرة براقة، ثم مع نضج العقل جاءت التسمية الاصطلاحية التي ورثناها عنهم بعد أن أخذت حقها من الفحص الشكلي، وحقها في إنتاج المعنى". (عبد المطلب، 1997) ويبدو هذا التوصيف مشابهًا، وربما مطابقًا، لما يحدث الآن في الثقافة الرقمية، إذ يتم توظيف الأدوات البلاغية توظيفًا بديعًا مؤثرًا في المعنى رغم الجهل الاصطلاحي بها، وعدم توافر المعرفة البلاغية عامةً عند مبدع النص ومتلقيه، ومع ذلك يشعر المبدع بنشوة الخروج عن المألوف اللغوي، ويتفاعل المتلقي مع ذلك الخروج ويشعر به، وإن كان لا يستطيع تقديم توصيف علمي له.

البلاغة الرقمية

تندرج هذه الدراسة ضمن مفهوم (البلاغة الرقمية) الذي ظهر لأول مرة عند جورج لانهام عام (1989م) دون أن يحدد ما يعنيه به، إذ لم يضع تعريفًا أو توصيفًا له، واكتفى بالتركيز على معالجة علاقة النص الرقمي بالفنون البصرية ما بعد الحداثية، أو بالخطابة الشفاهية القديمة (Eyman, 2015). وقد حظي هذا المصطلح لاحقا بعدد من التعريفات، التي تلتقي في مواضع وتفترق في مواضع، لكنها في المجمل تدور حول النظر إليه بوصفه مجالًا جديدًا للدراسة والممارسة، يُطوّع مبادئ البلاغة لعالم نكتب فيه على الشاشة كما نكتب على الصفحة، ونكتب لقراء لم نلتقِ بهم أبدًا، وقد يتفاعلون معنا بالكتابة أيضا. (https://ncte.org, 2013) ولأنه مصطلح ناشئ خصوصا في الثقافة العربية، فإنه مثير للاهتمام وللمشكلات في آن، حيث يقدم إمكانات بحث واعدة من جهة، ومن جهة أخرى يرفع الغطاء عن مشكلات تكييف التقاليد البلاغية التي استمرت لأكثر من ألفي عام مع قيود التواصل الرقمية الجديدة وشروطها ووسائلها، إذ تقدم مقترحات حول إمكانية وكيفية توسيع البلاغة لتكون شاملة لكل الخطابات (Zappen, 2005)، وهذا ما سنسعى إلى وضع حجرٍ في بنائه من خلال هذه الدراسة، التي تبحث في كيفية حضور الأدوات البلاغية في النصوص الرقمية، وما إذا كانت البلاغة الجديدة التي تُقَدَّم عبر النصوص الرقمية قد استعانت بالبلاغة التراثية (الكلاسيكية) وأدواتها كما هي، أو بعد تحويرها وتعديلها؟ أو أنها أوجدت لنفسها أدوات جديدة كليًّا من وحي العصر نفسه؟

تجدر الإشارة في البداية إلى أن هذا السؤال قد طُرح بأشكال مختلفة من قبل، واختلفت آراء الباحثين فيه؛ فهناك من ينادي باتخاذ البلاغة التراثية أساسًا تقوم عليه البلاغة الجديدة، لاستثمار الإرث البلاغي الإنساني الذي يضم الكثير النافع دون شك. (التلاوي، د.ت) وهناك من ينادي بالابتعاد عن جماليات الثوابت البلاغية القديمة، وتطوير النظرة النقدية من البقايا الجمالية الشفاهية القديمة إلى النظرة العقلية التأملية والتأويلية. (ريتشاردز، 2002) و(عبد اللطيف، 2021)، و(Eyman) (Zappen, 2005, 2015)

وانطلاقًا من هذه المعطيات، وبتأمل عدد من النصوص الأدبية في العصور المختلفة، ودراسة بعض المباحث البلاغية دراسة تفصيلية، خصوصا مباحث علم البديع، يمكن الوقوف على عدد من الأدوات البلاغية التراثية التي ظهرت في النصوص الأدبية الشفاهية على نحو ما، ثم ظهرت في النصوص الأدبية في عصر التدوين على نحو ثالث آخر تَنَوَّعَ بدوره بحسب تطور الكتابة وأدواتها في المرحلة الكتابية، ثم ظهرت في النصوص الرقمية على نحو مختلف. أي أن الأداة البلاغية هي نفسها، ولكن توظيفها متنوع بتنوع الوسيط الذي يُقدَّم النص الأدبي من خلاله، وهذه التغييرات الطارئة على الأداة البلاغية الواحدة هي ما ستحاول هذه الدراسة تتبعه للوقوف على ملامحها في كل مرحلة وبحسب كل وسيط.

والأمثلة على الأدوات البلاغية التي تعرضت لتغييرات طرأت عليها نتيجة تغير الوسيط الحامل للنص كثيرةٌ، ولعل أشهرها (الصورة) التي مرّت بعدد من المراحل ابتداءً من الصورة الذهنية في النص المسموع في الثقافة الشفاهية، إلى الصورة النصيّة -جنبًا إلى جنب مع الصورة الذهنية- في النص المكتوب في الثقافة الكتابية، إلى الصورة المرسومة -المجاورة للنص للدعم أو لإتمام المعنى-، إلى الصورة التي تمزج النص بالرسم -مثل أمثلة النصوص المشكّلة بصريًّا-، إلى الصورة الرقمية التي تظهر ثابتة ومتحركة، برسم يدوي أو رقمي، وغير ذلك. وقد حظيت هذه الأداة بعدد كبير من الدراسات والأبحاث التي بَسَطَتِ القول فيها من زوايا مختلفة.

والأمر نفسه يُقال عن عدد من المباحث الأخرى، ومن أمثلتها الجناس، المبحث البديعي الذي لاحظنا حضوره المطّرد في نصوص متعددة بأشكال مختلفة تتنوع بتنوّع الوسيط الحامل للنص الأدبي. وقد وقع اختيار التطبيق في هذه الدراسة على مبحث الجناس للتنوّع اللافت في أشكال حضوره في النصوص ذات الطبيعة المختلفة -باختلاف الوسيط-، وهو أمر يستحق الدراسة، وأيضا بسبب الرغبة في العمل على الأدوات البديعية التي لم يُلتَفَت لها كثيرًا في الدراسات التي تتناول البلاغة الجديدة، في مقابل وفرة الدراسات التي تتناول الصورة البلاغية على سبيل المثال، وأخيرًا للسهولة التي تتسم الأدوات البديعية، وما يتمتع به علم البديع وأدواته عمومًا من مرونة وطاقة استيعابية لم تتوفر للعلمَيْن الآخرَيْن: المعاني والبيان؛ فهو يحتمل الإضافة بقدر اكتشاف الأشكال البنائية الكائنة في بنية اللغة، وهذا يشمل الظاهرة والمصطلح. وهي خصيصة أتاحت لرواد البحث البلاغي -الذين جاؤوا بعد السكاكي- متابعةَ البنى، ورصد أشكالها السطحية، لكنهم انزلقوا إلى دائرة الكثرة المفرطة، بحيث يمكن القول إنه لم يفلِت منهم تركيب دون أن يوصِّفوه، ويضعوا له المصطلح الذي يتوافق مع شكليته (عبد المطلب، 1997)، وكل ما زاد عن الحد انقلب إلى الضد!

وبناء على ما سبق، ستعرض الدراسة أشكال حضور الجناس بوصفه أداة بلاغية تراثية في الأساس ظهرت واستُخدمت في النصوص الشفوية، ثم ستتتبّع كيفية استخدامها وظهورها في نصوص الوسيط الكتابي، وأخيرًا ستعرض ملامحها في نصوص الوسيط الرقمي، ولكن بعد إلقاء نظرة سريعة على تطور البلاغة من الثقافة الشفاهية، إلى الكتابية، وصولا إلى الرقمية.

البلاغة من الشفاهية إلى الرقمية

حين سادت الثقافة الشفاهية كان الأدباء يمارسون البلاغة سليقة، إذ كانت ذائقتهم تعينهم على اختيار العبارة المناسبة للمعاني، وتتيح لهم حسن الصياغة، وقد تحصّلت لهم تلك البلاغة "بروياتهم الكثيرة لشعر من سبقهم والتقاط ما يعجبهم من صور التعبير والخيال؛ فالدرس البلاغي هنا عملي، والهدف منه عملي. الدرس عملي لأنه حفظ لشعر كثير، والهدف عملي لاكتساب المهارة الأدبية في العبارة دون حاجة إلى معرفة نظرية بالبلاغة وتفريعاتها" (الجويني، 1993)، هذا ما يخص البلاغة من جهة الإبداع، أما من جهة التلقي فقد كانت ممارستهم البلاغية تمثل ملحوظات نقدية عامة، ترتبط بالذوق الشفاهي السائد، ولا تقوم على أساس علمي أو رؤية واضحة.

نستنتج من هذا أن حضور البلاغة كان ارتجاليًّا آنذاك، يتم دون تفكير وتأمل وعناية بالكلام على المستوى التزييني التحسيني، رغم العناية به على المستوى المضموني، ثم حدث التحول للمرحلة الكتابية وبدأ الوعي باللغة في التشكل، وصار التأمل ممكنًا لأنه مرتبط بالكتابية. ويثبت التاريخُ الأدبي بمصادره المختلفة أن البلاغةَ إنما نشطت على مستوى التنظير، والمدارسة، في الثقافة الكتابية، أو على الأقل في المرحلة الانتقالية من الشفاهية إلى الكتابية. ثم مع تزايد الفتوحات وعند قرب نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي، اتسعت الفجوة بين العرب وممارسة لغتهم في الحياة اليومية، فانعكس هذا على الحضور البلاغي في الخطاب اليومي، وصار من الواجب معيرتُه للمحافظة عليه، وتزامن ذلك مع انتشار الكتابة (عبد اللطيف، 2021) وانتشار المعرفة بلوازمها، وما يصحبها من إعداد مكاني واستعداد نفسي وذهني للكتابة، فبدأت علاقة اللغة بالترتيب والتزيين على مستوى شكل الكتاب وعلى مستوى أفكاره ومعانيه، وصارت الزخرفة اللفظية والمعنوية أكثر حضورًا في الاستعمال والممارسة التواصلية النفعية من جهة، وفي الكتابة الإبداعية: شعرًا ونثرًا من جهة أخرى، وفي تدريسها والتقعيد لها من جهة ثالثة.

لقد أثّرت الكتابة في طريقة التفكير وأساليب التعبير عن الأفكار؛ لأن أسطح الكتابة صارت بمثابة مساحات بصرية تسمح بانتقال التفكير الذهني المجرد إلى رموز حسية يمكن رؤيتها، وتأملها، وإنعام النظر والتفكير فيها، حتى تتبلور فكرة ما، وهذا لم يؤثر في طريقة الكتابة فقط، بل على الممارسة اللغوية اليومية إلى حد كبير، كما ترتب عليه تصدي بعض الباحثين للحفاظ على الموروث اللغوي، في ظل متغيرات الظروف الاجتماعية والتركيبة السكانية في الحواضر العربية آنذاك، فظهرت المؤلفات المتخصصة في تقعيد النحو والبلاغة وعلوم اللغة عامة التي ساهمت تدريجيًّا في تأصيل الدرس اللغوي وتقعيده في مجالاته المختلفة، وكأن وجود الوسيط الكتابي فتح أبواب التفكير في طرائق حفظ اللغة العربية وعلومها، وجعله أسهل.

ومنذ أواخر القرن الثاني للهجرة بدأ الكلام على البلاغة وماهيتها وتعريفاتها، وأقسامها، خصوصا ما نجده عند عبدالله بن المقفّع (ت143ه) في تعريفه للبلاغة، وربطه بين المقال والمقام، والتفاته لبلاغة الصمت، ثم في مؤلَّفات الجاحظ (ت255ه) والمبرد (ت285ه) الذي يكشف تناوله للبلاغة وضوح الفكرة لديه، وهو أقرب إلى البلاغة الاصطلاحية بتقسيماتها وتعريفاتها، وإن لم تكن كذلك تماما لأن كتبه ليست مخصصة للبلاغة من جهة، ولأن البلاغة لم تستقلّ كفَنّ قائم بذاته له أسسه وغاياته من جهة أخرى. (الناصر، 2020)

وقد حظيت المحسنات البديعية باهتمام خاص يتلاءم مع إيلاع الكتّاب والشعراء في ذلك القرن وما بعده بالبديع. ولعل أهم عمل بلاغي أُلِّف في القرن الثالث الهجري ما كتبه عبدالله بن المعتز (ت296ه)، بعنوان (كتاب البديع)، الذي يُعَدُّ أول كتاب يتناول القضايا البلاغية تناولا منهجيًّا، بحيث عرض فيه خمسة مكوّنات بلاغية هي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، وردّ الأعجاز على الصدور، والمذهب الكلامي. (مرتاض،2011) ويمكننا أن نزعم أن الكتابة وما تمنحه من قدرة على التأمل والتفكر في الفكرة المجرّدة ساعدت في تجاوز التحسين المعنوي إلى التحسين اللفظي، وهذا ما تتيحه مباحث علم البديع فعليّا. وقد كان ظهور المؤلّفات البلاغية في بدايات القرن الثالث الهجري دليلًا واضحًا على ازدهار هذا الحقل البلاغي في الثقافة العربية المتداولة منذ النصف الثاني للقرن الثاني للهجرة (مرتاض، 2011) وهكذا، بدأ الكلام على البلاغة، وماهيتها، وتعريفاتها، وأقسامها، خصوصا في المحسنات البديعية، وهو ما هيّأ ظهور تلك المؤلفات تباعًا بمجرد دخول القرن الثالث الهجري.

ويبدو أن الانتقال من المشافهة إلى التواصل الخطي المنظور (أي الكتاب) في عصر التدوين قد أثار دهشةً لدى الشعراء ظهرت في بعض المنظومات الشعرية، كما ظهرتْ صورٌ بلاغية بصرية، سُمِّيَت (تصحيفًا)، نسبة إلى الصحيفة، و(تجنيسًا خطِّيًّا)، نسبة إلى الخط. وكان هذا الحدث مثيرا لاستياء البلاغيين المتمسكين بالفصاحة الصوتية حسب التقليد العربي القديم، مثل ابن سنان الخفاجي (ت466ه) الذي رفض تجنيس الخط (الخفاجي، 2010). ومع توسُّع مجال الكتاب، وتوسُّع مجال التصوير، ظهر ميل إلى "تشكيل" الشعر، حيث حاول بعض الشعراء إنتاج نصوص شعرية ذات خصوصية تصويرية عن طريق الخطوط والصور والفضاءات (العمري، 2004)، تعتمد على الرؤية البصرية للنص الشعري وتوظّفها في إنتاج المعنى.

نخلص من كل ما مرّ إلى أن البلاغة بدأت ممارسةً تلقائيةً بأدوات معدودة في الثقافة الشفاهية، ثم أُطِّرت تأصيلا وتقعيدًا لأن المبدع كان -في كثير

من الأحيان- مطّلعًا وعارفًا بالأدوات البلاغية في الثقافة الكتابية بل ومساهمًا في توسيعها بإبداعه الأدبي حين كان يبتكر أنواعه الخاصة في نصوصه. لكن كيف صارت في الثقافة الرقمية؟ لا شك أننا أمام احتمالات كثيرة تحتاج إلى رصد عدد من النصوص الأدبية وفحصها وتحليلها حتى نستطيع تقديم تصور للممارسة البلاغية في الثقافة الرقمية، لكن مبدئيا لا يخلو الأمر من وجود نصوص تُستخدم فيها الأدوات البلاغية بوعي ومعرفة مسبقة، وأخرى دون وعي ومعرفة مسبقة، وعلى الأرجح أن المسافة بين النصوص الرقمية والوعي البلاغي لدى المبدع والمتلقي ليست بسيطة. وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في الصفحات القادمة بالتطبيق على مبحث الجناس.

الجناس وتغيُّر الوسيط

صُنِّف الجناس في وقت متأخر من عمر التأليف البلاغي بوصفه محسنًا لفظيًّا، وذلك حين قسّم السكاكي (ت626هـ) المحسنات البديعية إلى لفظية ومعنوية، لكن عند الفحص والتمحيص نجد أن عنصر المعنى حاضر في آلية عمله، وأنه لم يغب عن إدراك البلاغيين القدماء قبل السكاكي، بل إن الإحساس بالمعنى كان عند الأوائل أسبق من الإحساس بالصوت في عملية التجنيس، أو على الأقل كان الإحساس بالصوت والمعنى في مستوى واحد. (العمري، 1990) و(السكاكي، 2000)

ويُعدّ تطور مفهوم الجناس تطبيقًا نموذجيًّا لفكرة تطور الأداة البلاغية التراثية بحسب الوسيط؛ فقد عُرِف الجناس في نصوص الشعر الجاهلي وما بعده حتى نهاية العصر الأموي -أي في الثقافة الشفاهية- بوصفه أداة بلاغية تعتمد على (صوت) اللفظيْن المتماثل مع اشتراط اختلاف دلالة كل منهما، حتى يكون له الأثر البالغ في نفس المتلقي، لكنه تحوّل -مع التحول نحو الثقافة الكتابية- إلى أداة بلاغية تعتمد على (شكل) اللفظ المرسوم على الورق، بعدما شاع وانتشر في شعر العصر العباسي مع غيره من الأدوات البديعية التي بالغ الشعراء المحدَثون في ذلك الوقت في استخدامها. ثم تطوّر مرة أخرى -في الثقافة الكتابية أيضا- ليصبح دالّا على أنواع عدة بأسماء مختلفة يتحقق كل منها بتوظيف إحدى الإمكانيات التي صارت متاحة بعد انتشار الكتابة ومعرفة الحروف والرغبة في التفنن البصري باستثمار هذه الإمكانيات.

وتَتَبُّعُ التطور الذي مَرَّ به مفهوم الجناس -باعتباره نموذج الدراسة- يُشعر بمحاولات المبدع اللاحق لتجاوز ما قدمه المبدع السابق في نصوصه مع إفادته من المساحة التي منحته إياها الثقافة الكتابية ومميزاتها التي لم تكن متاحةً للمبدع قبله في الثقافة الشفاهية، فقد تمكن بسبب قدرته على رؤية نصّه بعينيه -بدلا من دورانه كفكرة مجردة في ذهنه- من تأمل النص والتفكر فيه، وفي علاقة الحروف المكتوبة أمامه ببعضها، فأتى بما لم يأتِ به سابقوه، ونشأت بذلك أنواع جديدة لهذه الأداة البلاغية التي كانت موجودة من قبل، لكنها تطورت بحسب معطيات الثقافة الكتابية وإمكانياتها.

بالعودة للأصل اللغوي لكلمة (الجناس) نجد: "جانَسَ يجانس، مجانسةً وجِناسًا: شاكله وماثله". (مصطفى، إ وآخرون، 1972) وقولنا "هذا يجانس هذا: أي يشاكله". (ابن منظور، 1994) أما اصطلاحًا فقد عُرِف الجناس في الثقافة الكتابية، وحمل أسماء عدة متشابهة لانطلاقها من الجذر نفسه، مثل: مصطلح التجنيس (الوطواط، 1945)، (الباقلاني، 1994)، (العسكري، 2006) الذي ذكره ابن رشيق، ولكنه أشار إلى أن له ضروبًا كثيرة فتشمل المماثلة، والمشاكلة، وغيرها. (ابن رشيق، 1981)، والتجانس (الرماني، 1934)، والمجانس (قدامة، د.ت) كما حمل الجناس أسماء أخرى لا تنطلق من الجذر نفسه، كالمشاكلة الذي استُخدم للتعبير عن الجناس الخطي على سبيل المثال (الوطواط، 1945).

وقد عرّفه ابن المعتز في كتابه الذي يُعدُّ أول وأقدم مؤلَّف بلاغي بأنه مجيء"الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها" (ابن المعتز، 2013)، وذكر ابن الأثير (ت637هـ) أن سبب تسميته بهذا الاسم هو تشابه حروف ألفاظه بحيث تكون "من جنس واحد. وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا". (ابن الأثير، 1995)

أما الوطواط (الذي يسميه التجنيس) فقد عرّفه بأنه تشابه الكلمات مع بعضها في النطق أو في الكتابة سواء في النثر أو في النظم، وهو أقسام، ومنه (التجنيس التام)، "ويكون بوجود كلمتين أو أكثر متشابهة الصورة في النطق والكتابة، ولكنها مختلفة في المعنى، ويجب أن تكون هذه الكلمات متفقة في التركيب، وفي الحركات، دون زيادة أو نقصان". (الوطواط، 1945)

ونلاحظ الفرق بين تعريف ابن المعتز -في نهايات القرن الثالث الهجري- الذي لم يشِرْ إلى الجانب الكتابي في الجناس، في مقابل تعريف الوطواط الذي كان في النصف الثاني من القرن السادس الهجري، ويتضح فيه جليًّا أثر انتشار الثقافة الكتابية في تعريفه.

الجناس في الوسيط الشفاهي

نستنتج مما سبق أن الجناس في بداياته لم يكن سوى تشابه الكلمات في الحروف المكوّنة لها، تتبعًا للإيقاع الصوتي الذي شعر به الشاعر قبل معرفة التدوين، كما في نصوص الشعر الجاهلي على سبيل المثال، كقول زهير: (ديوان زهير، 1988)

ومَنْ هاب أسبابَ المنايا يَنَلْنَهُ وإنْ يَرْقَ أسبابَ السماءِ بسُلَّمِ

ومن الواضح أن (أسباب) الأولى تعني العلل، و(أسباب) الثانية تعني المراقي، وهذا جناس تام مماثل لتوافق الكلمتين في الحروف والحركات وفي الاسمية أيضا. وتوجد أمثلة كثيرة على الجناس الناقص والجناس الاشتقاقي في الشعر الجاهلي: في معلقات الأعشى (ديوان الأعشى، د.ت)، وعمرو بن كلثوم (ديوان عمرو بن كلثوم، 1991)، ولبيد بن ربيعة (ديوان لبيد بن ربيعة، 1993)، والحارث بن حلّزة (ديوان الحارث بن حلّزة، 1994)، وغيرهم (الزوزني، 2002). أي أن الجناس كان حاضرًا في الشعر الجاهلي لدى كبار الشعراء، مع أنهم لا يعرفون المصطلح البلاغي، وربما لم يكونوا قادرين على تفسير اختياراتهم اللغوية تلك إن سُئلوا عنها، مثل موقف حسان بن ثابت مع النابغة الذبياني في سوق عكاظ، حين انتقده النابغة في بعض اختياراته اللغوية وعجز عن تفسيرها والدفاع عنها وردّ قائلا: "أنا والله أشعر منك ومن جدك". (الشعر والشعراء، 1977) لكنهم مع ذلك استطاعوا توظيف الجناس وغيره من الأدوات البلاغية خير توظيف، بناء على ما استشعروه من إيقاع صوتي يستهويهم من جهة، ويثير إعجاب المتلقي من جهة أخرى، فكأنهم أدركوا الأثر أكثر من إدراكهم للفعل نفسه.

ومن أمثلة الجناس في صدر الإسلام ما جاء في كلام الرسول -عليه الصلاة والسلام-: "الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة" (البخاري، 2012)، ومنه ما جاء في الدعاء: "اللهم استر عوراتي، وآمن روعاتي" (الألباني، 1998) والجناس هنا بين (عورات) بمعنى كل ما يُستر، و(روعات) أي كل ما يُفزع.

وقد حضر الجناس في الشعر الإسلامي والأموي، إذ نجد أمثلة كثيرة له، تدل على معرفة الشاعر في العصر الأموي بهذه الأداة البلاغية معرفة فطرية كما كانت عند الشاعر في العصر الجاهلي. ومن أمثلته قول سابق بن عبدالله البربري (شعر سابق البربري، 2004):

كم من وضيعٍ سما به العلمُ والحلمُ، فنال العلاءَ وارتفعا

والجناس وقع هنا بين لفظتيْ (العلم) أي المعرفة، و(الحلم) أي الأناة وضبط النفس.

ومن أمثلته في شعر الفرزدق قوله في زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب: (ديوان الفرزدق، 1987)

هذا ابن خيرِ عبادِ الله كلِّهِمِ هذا التقيُّ النقيُّ الطاهرُ العلمُ

وقد جانس بين قوله (التقي) أي العابد، و(النقي) أي الصافي الطاهر.

وكما ذكرنا فإن هذا الحضور في الشعر الأموي يدل على أن الشاعر كان يدرك آنذاك الإيقاع الصوتي، والتباين الدلالي الذي يحدثه اختيار كلمتين متماثلتين أو شبه متماثلتين لفظًا، ومختلفتين معنى. (التائب، 2017)

الجناس في الوسيط الكتابي

مع انتشار التدوين، واستخدام الشعراء الكتابة في نظم قصائدهم، وتمكنهم من رؤية هذه الحروف المشتركة بين كلمتين أو أكثر، استطاعوا أن يصلوا إلى أنواع من الجناس لم يكن الوصول إليها ممكنًا دون رؤية الكلمات مكتوبةً، إضافة إلى عوامل أخرى خارج النص، كميل الشعراء في تلك الفترة للتفنّن الشكلي على حساب المضمون. ويهمني التوقف عند بعض أنواع الجناس الذي يتحدَّد نوعه بناء على شكله المكتوب، مثل الجناس التام المتشابه الذي تكون الكلمة الأولى فيه مفردة، والثانية مركبة من كلمتين، لكن صورة كتابتهما واحدة، وجرسهما في الأذن واحد، ومنه قول الشاعر: (البستي، 2005) و(السكاكي، 2000)

إذا ملِكٌ لم يكنْ ذا هِبة فدَعْهُ، فدولتُه ذاهبة

والجناس بين الكلمتين (ذا هِبة) بمعنى صاحب عطية ومكرمة، و(ذاهبة) أي فانية زائلة، وهو لا يؤخذ من الصوت المسموع فقط، بل هو متحقق أيضًا من الشكل المكتوب للحروف، وهذا كما نرى من تأثير الثقافة الكتابية.

وقد تكون الكلمة الأولى مفردة، والأخرى مركّبة، وجرسهما في الأذن واحد، لكن صورة كتابتهما مختلفة، وهذا اللون سمّاه العلماء بـ(المفروق)، وضربوا عليه أمثلة كثيرة، منها: (البستي، 2005)

وإن أمَرَّ على رِقٍّ أناملَه أقرّ بالرِّقِّ كُتّابُ الأنامِ له

ويقع الجناس المفروق هنا بين (أنامله) أي أطراف الأصابع، و(الأنام له) أي البشر أو الناس له، وهما متفقتان في كل شيء كما في الجناس المتشابه، إلا في صورة الكتابة، حيث يختلف شكل حرف (م) في كلمة (الأنام) عن شكلها في كلمة (أنامله).

وظهر أيضًا الجناس (المرْفُوّ)، وهو أن يقع بين كلمة مفردة وأخرى مركبة من كلمة وجزء من كلمة أخرى، ومنه قول الحريري: (الحريري، 2003)

والمَكْرُ مَهْما اسْتَطَعْتَ لا تأْتِهِ لِتقتني السُّؤْدُدَ والمَكْرَمَهْ

وموضع الجناس فيه بين (والمكر وجزء من كلمة مهما). والمكر هو الخداع والمقصود تجنبه قدر المستطاع، وبين لفظة (والمكرمة) أي الاحترام أو العزة، الواقعة في الشطر الثاني.

كما ظهر نوع آخر يتكون من لفظين، كل واحد منهما مركّب من كلمتين، وهذا ما سماه العلماء بالجناس (الملَفَّق)، ومثاله (العباسي، 1947):

فلم تَضَعِ الأعادي قدر شاني ولا قالوا: فُلانٌ قد رشاني

والجناس هنا وقع بين قوله (قدر شاني) ومعناه مقداري وقيمتي، وهو مكون من كلمتين، وقوله (قد رشاني) ومعناه دفع لي الرشوة، لكنه مكون من كلمتين مختلفتين، والقولان أنتجا سماعيًّا الصوت نفسه مع اختلافهما في صورة الكتابة.

وبغض النظر عن القيمة الأدبية والفنية لهذه النصوص، إلا أنها تؤكد سعي المبدع في الثقافة الكتابية لتقديم نصوص مختلفة تفيد من الأدوات التي صارت متاحة له في ذلك الوقت، وتوظفها في إنتاج النصوص، ثم يبقى الرأي الأخير للمتلقي والناقد والبلاغي في الحكم على هذه المحاولات. ويُذكر للنقاد والبلاغيين تسجيلهم لهذه المحاولات وحفظها في مؤلَّفاتهم، مع بيان رأيهم فيها دون مجاملة سواء كانوا معاصرين لها أو جاؤوا بعدها. من ذلك ما قاله أحدهم عن الجناس المرفو على سبيل المثال: "وحسبُك أنه لا يُرفأ من الثياب إلا الخلِق البالي، الذي يتكلف الرّقّاءُ لإعادة تماسكه بالرَّفْوِ والترقيع، وهو مع ذلك غير متين ولا بديع". (التنوخي، 1948)

ومع انتشار الكتابة والتدوين بين المبدعين أنفسهم، ظهرت أنواع أخرى من الجناس (الكتابي)، تتحقق بوجود اختلاف بين الكلمتين في الحروف المتشابهة رسمًا والمختلفة في التنقيط، أي بين أن تكون مُعْجَمَة (منقّطَة) وغير مُعْجَمَة، وأطلقوا على هذا النوع اسم جناس (التصحيف) (أمين، 1979)، والتصحيف في اللغة هو التحريف، (المنجد، 2001) (لسان العرب، 1994) وسمّاه الوطواط (تجنيس الخط)، وقال إنهم يسمونه المضارعة أو المشاكلة أيضا، ويكون بتشابه الكلمتين المتجانستين في الخط، مع اختلافهما في النطق (الوطواط، 1945)، ومثاله في القرآن: {وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعًا} (الكهف، 104). ويُقال إنه يقع عادةً من كُتّاب لا يتقيدون بوضع النقاط في الحروف المعجمَة في أماكنها الصحيحة، وإنما يرمونها كيفما اتفق، فيأتي قارئ فيخطئ في قراءة كلمة، وينطقها على شكل آخر، فتأخذ معنى جديدًا، وكثيرا ما يكون هذا المعنى طريفًا أو بعيدًا عن المقصود، أو ربما يكون عكس المعنى المقصود. ومن ذلك قولهم: (خُلْفُ الوَعْد خُلْقُ الوَغْد)، أو قول الشاعر (البحتري، 1963):

ولم يكن المغتَرُّ بالله إذ شرى ليُعْجِزَ، والمعتَزُّ بالله طالبُه

يقع الجناس بين (المغتر) أي الغافل أو المخدوع، و(المعتز) أي المتشرف، ويُفهم من كلام الوطواط أن كل نماذج الجناس الخطي إنما هي نتيجة خطأ الكاتب، ولكن هذا ما لا يمكن التسليم به في ضوء وجود عدد كبير من الشواهد التي تكشف عن قصدية الشاعر للتلاعب اللفظي باستخدام عنصر التنقيط الذي لم يكن متاحا في الثقافة الشفاهية، وهذا يفتح باب المراجعة والفحص لكل النماذج الشعرية التي استُحدِثت بعد انتشار التدوين، والنظر في الأداة البلاغية التي استخدمها الشاعر في إنشاء نصّه "البصري"، ومدى إفادته من زمن الثقافة الكتابية التي كانت سائدة في عصره، وتوظيفه للمميزات والإمكانيات التي لم تكن متوافرة للمبدع في الثقافة الشفاهية المعتمدة على الكلمة المسموعة على نحو أساسي، بلفظها ومعناها (أو بصوتها دون كتابتها ورسمها).

ومن نافل القول إن الجناس بقي حاضرًا في القصيدة الحديثة والمعاصرة، ومن الصعب تتبع مواضعه وإحصاؤها، لكن يمكن الوقوف على بعض أمثلة بديعة منه وقوفًا عابرًا وسريعًا، من مثل قول شوقي (شوقي، 2008):

دقّاتُ قلبِ المرءِ قائلةٌ له إنّ الحياةَ دقائقٌ وثوانٍ

إذ وقع الجناس هنا بين قوله (دقّات) أي النقرات، و(دقائق) أي الجزء من الساعة، وقد جاءت الكلمتان متشابهتيْن لفظًا في معظم حروفهما، مع اختلافات بسيطة بينهما على المستوى اللفظي، أما المستوى المعنوي فهو مختلف من جهة، ومتقارب متقاطع من جهة أخرى، فما تلك الدقّات (نبضات القلب وخفقاته) إلا العمر الذي ينقضي (الدقائق)، وكأننا نسمع صوت دقات القلب ودقات الساعة المعلنة عن ثوانيها ودقائقها وساعاتها المنقضية من العمر بعضها في إثر بعض.

ومن الأمثلة أيضا ما جاء في قصيدة (غنيت مكة) للشاعر سعيد عقل (عقل، 1991):

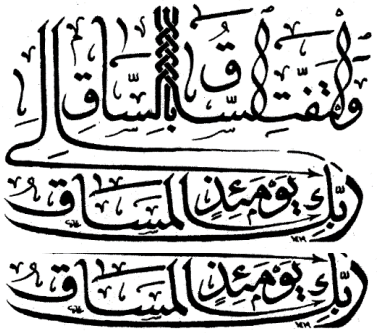
وعلى اسمِ ربِّ العالمينَ علا بنيانُهم، كالشهب ممدودا

وقد وقع الجناس هنا بين حرف الجر (على) بمعنى (بِ)، والفعل (علا) بمعنى ارتفع.

ولأن الجناس ظاهرة متكررة في الشعر الحديث والمعاصر فلن نتوقف عند المزيد من الأمثلة، لأننا لا نهدف هنا إلى تتبع النماذج أو تحليلها أدبيّا، بل نهدف إلى بيان حضور هذه الأداة البلاغية في النصوص الأدبية في العصور المختلفة باختلاف الوسيط، مع الإشارة إلى ملاحظة مهمة نشأت من الاطلاع على عدد كبير جدا من الأعمال الأدبية الحديثة والمعاصرة المطبوعة، وهي مجيء الجناس في معظم الأعمال التي تم الاطلاع عليها مشابهًا لما جاء عليه في بداية عصر التدوين، ولم تُوَظَّف العناصر البصرية التي تمنحها الطباعة مقارنة بإمكانيات الورقة والقلم.

الجناس في الخط العربي والزخرفة

وعلى مستوى آخر يتقاطع مع الجانب الفني للإبداع، ظهرت نماذج توظّف الخط العربي الذي بدأ وسيلة للتعلم، ثم أصبح مظهرًا من مظاهر الجمال، وذلك بامتزاجه مع الرسم والزخرفة التي انتعشت في قصر الحمراء وغيره من قصور الأندلس، فظهرت فيه الزخرفة الكتابية ضمن الزخارف المعمارية، وامتزج فيها الخط الكوفي بخط الثلث مع العناصر الزخرفية الأخرى (الخيبري، 2017). ثم انتقل كل ذلك إلى الورق، واستُخدمت الزخرفة الخطية مع هذه الأداة البلاغية ليقدّم المبدع تجسيدًا بصريًّا للجناس في آيات مختارة من نصوص الذكر الحكيم، ومن أمثلتها هذا العمل الذي جسّد مفهوم الجناس بصريًّا باستثمار عنصر الخط العربي:



يبدو أن هذا الجناس أوحى للخطاط باستخدام الخط المسلسل وخط الإجازة، لتجسيد حالة المحتَضِر وهو مساقٌ، حيث قام بلف الأحرف (الواو) و(الألف) و(اللام) كلما أمكن ذلك، جاعلا من أواخر لفظتي (الساق) و(المساق) [وهو موضع الجناس] قدمين، زيادة في تجريد معنى اللفظة، فضلا عن استخدامه لألف الخط الكوفي الراجعة في (إلى) نحو كلمة (ربك)، دلالة على أن عملية المساق عائدة إلى الله -سبحانه وتعالى-، مما أعطى صورة ضيقة عن القبر، جاعلا من (القاف) في المساق منطقة مفتوحة منسجمة المعنى، فاستثمر الخطاط بذلك وجود الجناس لتحويله إلى لوحة بصرية تتواشج مع مضمونها، وهذا يؤكد ما ذهب إليه الباحثان حول عدم اقتصار الجناس على الزخرفة القولية، بل تجاوزها إلى الزخرفة الكتابية، سواء على المستوى البصري أو المستوى الذهني؛ فالجناس من أقوى وسائل الزخرفة، لما يحمله من تكرار في البنية النصية، فيكون حافزًا للمصمم - الخطاط- لتوظيفه شكليًّا، بأن تأخذ كتاباته شكلا خارجًا عن المألوف، مستقى من المعنى، ومحقّقًا جمالية إضافية. (رمضان والخطاب، 2000).

ولم يتوقف استثمار عنصر الخط العربي في تقديم الجناس على النص القرآني، بل امتدّ خارجه أيضا، ومن أمثلة ذلك النموذج التالي الذي جسّد مفهوم الجناس بصريًّا مستخدمًا النقاط في إظهاره:

النص: في التخلي التجلي

المصدر: العمل للخطاط جاسم ال نصر الله، من دولة الكويت، 2020م، وهو موجود على حسابه على تويتر، @j_alnasrallah

لقد استثمر الخطاط الجناس وحوّل النص ثلاثي الكلمات (في التخلّي التجلّي) إلى نص ثنائي المظهر من كلمتين، بالخط الكوفي المصحفي الذي يجمع بين المرونة والسمة الهندسية، عبر اختزال كلمة واحدة ورفعها شكليًّا، والتعويل على القدرة الإدراكية للمتلقي في إكمال النص من خلال معالجة تصميمية تحيل إلى الكلمة المستعاض عنها، التي يكشف عنها التمايز اللوني للنقاط الزرقاء لكلمة (التخلّي)، والنقاط الذهبية لكلمة (التجلّي)، وهذا الاختزال الشكلي المكثّف لكلمة من النص أو (الكلمة المضاعفة الأداء) جاء استجابةً جماليةً للجناس اللفظي بطابع تحويري، فعلى الرغم من الحذف اللغوي لكلمة من البنية الأساسية إلا أن الكلمة المكتوبة ذات الدور مزدوج الوظيفة في السياق اللغوي بفعل التكرار والإعادة لنفس الكلمة المتشابهة شكليًّا والمختلفة لفظيًّا ومعنويّا أكملت المعنى، مما يعكس إفادة الخطاط من هذا التشابه الشكلي في صياغة التكوين الكلي للعمل. (رمضان والخطاب، 2000).

وهذا العمل يصلح أن يكون مدخلا للجناس بوصفه أداة بلاغية مستخدمة في الأعمال الإبداعية المنتشرة في الوسائط المختلفة المتاحة من خلال الثقافة الرقمية، إذ تغير مفهوم الجناس فيها عما كان يأتي عليه في الثقافة الشفاهية، والكتابية إلى حد ما، وصار يأتي على أشكال مختلفة، سواء في الأعمال الأدبية التفاعلية، أو في بعض الأعمال الإبداعية التي تُنشر تحت عنوان (التجسيد البصري)، وهي التي سنتوقف عند نماذج منها في هذا الجزء من الدراسة.

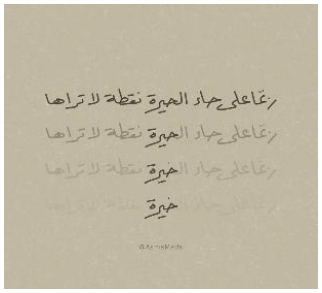
الجناس في نصوص التجسيد البصري

التجسيد في اللغة هو: التمثيل الحي (المنجد، 2001)، وهو التجسيم والتمثُّل. نقول: جسّد أفكاره: جسّمها، عبّر عنها تعبيرًا واضحًا. (الغني، 2013) والتجسيد البصري نمط إبداعي صار شائعًا على منصات التواصل الاجتماعي بأشكال ومستويات متعددة، وله عدد من المهتمين به إبداعًا وتلقيًّا، ويُقصَد به: "تمثيل المعنى الحرفي ضمن الكلمة نفسها، أي باستخدام الحروف وعناصر الكلمة دون أي عنصر بصري أو جمالي آخر [غالبًا]، بما فيه الألوان أو الأشكال الهندسية مثلًا". (الغنام، 2021) وهو عبارة عن نصوص تُصنَع باستخدام الكلمة وبعض العناصر البصرية، وأحيانا تُقدَّم من خلال الكلمة فقط، لكن خارج الأطر التقليدية المعروفة -كما سيظهر في الأمثلة الآتية التي سنتتبّع حضور الجناس فيها، بوصفه أداة بلاغية في نماذج مختارة من أعمال التجسيد البصري.

الجناس التعاقبي

سمّيتُ هذا النوع من الجناس بالجناس التعاقبي، لوجود فاصل زمني بسيط بين قراءة الكلمة الأولى، وإدراك الكلمة الثانية المتجانسة معها.

النموذج (1)



النص: ربما على حاء الحيرة نقطة لا تراها

المصدر: العمل للمصممة الجرافيكية (أسماء مدخلي)، لكنه غير موجود في حسابها على منصة الإنستاغرام @asmamads، وموجود على حساب @cairo_mockingbird، سبتمبر 2021.

يحمل هذا التجسيد البصري دعوة للتفاؤل بالابتعاد عن الحيرة التي تعني التخبّط، والتوجه نحو حسن الظن بالله، من باب أن (كل تأخيرة فيها خيرة) كما يُقال في التعبير الشائع. إذ تأتي عبارة (ربما على حاء الحيرة نقطةٌ لا تراها) أساسًا بلون أسود على خلفية فاتحة. ثم تتكرر العبارة أربع مرات ولكن لونها يخف تدريجيًّا حتى يتماهى مع لون الخلفية، ما عدا كلمة (حيرة) التي تبقى باللون الأسود في المرات كلها، وتظهر في التكرار الرابع بنقطة على حرف الحاء، لتقلبه خاء، وتتغير الكلمة من (الحيرة) إلى (الخيرة)، التي كان السطر الأول يحيل إليها من البداية. وبذلك يتحقق المعنى الذي أراده المبدع بهذا الجناس.

وقد أطلقتُ على هذا النوع اسم (الجناس التعاقبي)، فبعد أن كان الجناس في السابق تزامنيًّا، بمعنى أننا كنا نرى الكلمتين المتجانستين

متجاورتين، فنفهم الجناس من تجاورهما واشتراكهما في زمن الظهور للمتلقي، كقولنا (ما فات مات) على سبيل المثال، صار يظهر في النصوص الرقمية على نحو مختلف، يمكن أن نزعم أنه تعاقبي إلى حد ما، فهو قد يُفهم من كلمة واحدة موجودة أمام المتلقي، يستنتج منها الكلمة المتجانسة معها، ولا أعرف إن كان مثل هذا النوع من الجناس موجودًا من قبل، لكن دون شك فإن وسائل التواصل الاجتماعي ساهمت في انتشار استخدامه، وتلقيه بإعجاب يتوافق مع مستوى الإبداع فيه، ويظهر هذا من خلال تعليقات المتابعين للحساب الموجودة تحت هذه الصورة/ المنشور. ويقدّم النموذج التالي مثالا آخر على الفكرة ذاتها تقريبا.

النموذج (2)

النص: غدًا نبدل الميم في متى إلى ألف. سيأتيك عوض الله قريبًا

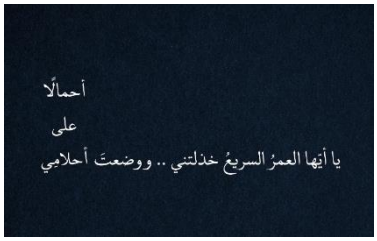
المصدر: العمل للخطاط جبر محمد، من حسابه على الإنستاغرام @jabrjms، مايو، 2023

تدور فكرة النص حول كلمة (متى) التي يحاول المبدع أن يوجّه المتلقي لاستدعاء كلمة أخرى متجانسة معها، لكن على نحو تعاقبي، أي بعد قراءة هذه الكلمة في سياقها، واستنتاج الكلمة المقصودة وهي (أتى)، ليوصل معنى الحثّ على التفاؤل بما هو آت.

الجناس المعزّز

وأقصد به الجناس الذي يدعمه التصوير والتمثيل البصري لمفرداته، وسأتوقف عند مثالين له.

النموذج (3)



يا أيها العمر السريع خذلتني ووضعتَ أحمالا على أحلامي

المصدر: العمل من حساب (@yafastudio)، ونُشر على الإنستاغرام، نوفمبر، 2020

وكما نرى فإن الجناس متحقق بين كلمتي (أحمال) و(أحلام)، ولكن تصوير مفهوم الحِمْل والثِّقل بتغيير مكان كتابة كلمتي (أحمالا على) دعّم اختلاف المعنى الذي هو شرط أساسي من شروط وجود الجناس.

النموذج (4)

النص: وللصنائع تعجيل وتأجيل

المصدر: العمل من حساب (@yafastudio)، ونُشر على الإنستاغرام، أكتوبر، 2021

لا يخفى التوافق الصوتي بين كلمتي (تعجيل) و(تأجيل) مع اختلاف المعنى، لكن يمكننا أن نلاحظ أيضًا كيف يدعم الجانب البصري معنى كلمة (تأجيل)، ويضيف إليه إحساسًا بالتباعد الزمني الذي يعنيه التأجيل، وهذا المعنى باختلافه عن معنى كلمة (تعجيل) أي التسارع الزمني، هو ما يعوّل عليه المبدع في استخدامه للجناس هنا.

الجناس الحركي

وأقصد به وجود حركة دالّة على كلمة لها معنيان مختلفان، فتكون الكلمة هي نفسها لفظًا مع اختلاف المعنى، فيتحقق الجناس مع أن المكتوب فعليًّا كلمة واحدة، ولكنها صارت كلمتين بالحركة،

وهذا النوع من الجناس مختلف ومميز جدا من وجهة نظري، وتميزه يأتي من تضمّنه عنصرًا لا يمكن أن يقدَّم عبر الوسيط الكتابي، ومن المهم أن يُقدَّم العمل عبر الوسيط الرقمي، وهو عنصر الحركة.

وهذا مثال متحرك في الأصل، تم التقاط مجموعة من الصور الثابتة له حتى يمكن توثيق الحركة على الصفحة.

النموذج (5)

النص: إنما القلب يتقلب، فاسالوا الله الثبات، ولا تغتروا.

المصدر: العمل من حساب (@yafastudio)، ونُشر على الإنستاغرام، أكتوبر، 2021

فالكلمة هي نفسها (القَلْب) لكنها جاءت بمعنيين مختلفيْن: الأول هو العضو الجسدي، والثاني هو المَحْضُ الخالص من كل شيء، "وقد يُعبَّر بالقلب عن العقل" (لسان العرب، 1994) (مصطفى وآخرون، 1972). وقد فُهِمت المعاني من السياق ومن الحركة أيضا، لأن الكلمة ذُكرت مرة واحدة وهي معتدلة، ثم عُكِست رأسًا على عقب، فأوحت بالكلمة التي تجانست معها.

ولو تأملنا كل النماذج التي أوردناها أمثلةً في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة سنجدها تقدم أعمالا أشبه بالكبسولات الأدبية، وقد حضر الجناس حضورًا تلقائيًّا غير مُقحَم من المبدع، بل يغلب على الظن أن المبدع الرقمي في كثير من الأعمال التي مرت لا يمتلك المعرفة البلاغية الكافية التي تدفعه إلى تعمّد هذه الأداة البلاغية أو غيرها، إنما هو استعمال عفوي، يُقابَل بتلقٍّ عفوي أيضا. وهذا يزيل الحدود بين المبدع والمتلقي من جهة، ويجعل الجو الإبداعي العام أقرب للشعبوي منه للنخبوي من جهة أخرى. وهذا يعيدنا إلى الممارسة الأدبية قبل عصر التدوين، حين كانت أيضا

ممارسة جماعية، ثم اتّجهت شيئًا فشيئًا للنخبوية مع انتشار التدوين.

أما الهدف من هذه الأعمال التي تحضر الأدوات البلاغية فيها حضورًا محوريًّا -إذا استبعدنا قصدية استعراض المهارات البلاغية- فهو جمالي بالدرجة الأولى، بغرض التأثير على المتلقي أو المشاهد، وإحداث الدهشة التي تأتي بعد لحظات من التأمل في العمل، وليس فهمه مباشرة. وهذا الهدف هو ما صرّحت به واحدة من رّواد فن التجسيد البصري في لقاء معها حين قالت: " أتعمد ألا تفهم من أول مرة، لأن هذا ليس مفهومي، فأنا لا أريد أن يفتح الشخص التصميم وينظر إليه ثانيتين ثم يتركه، بل أريده أن يتأمل، ويدقق ويشعر به". (جعفري، 2018)

ورغم وجود من يزعم أن البلاغة -بوصفها الكلام الجميل- في طريقها للزوال، لأن العالم المشغول بالتقنية والاستهلاك غير قادر على إدراك الخصائص البلاغية والجمالية للنصوص وتقديرها، ومن ثَم فإن اللغة الموحية المكثّفة المنشغلة بجمالها الخاص ربما تتلاشى في المستقبل القريب (Eagleton, 2012)، إلا أن الواقع أثبت عكس ذلك، وأن الإنسان كلما توغّل "في الحياة المادية، زادت حاجته إلى اللغة الجميلة الموحية، كي يخلق توازنًا نفسيًّا في هذه الحياة. لكن الإنسان المعاصر ربما يجد في الأغاني والسينما والرواية، وليس الشعر، ما يلبي حاجاته من اللغة الجميلة الموحية، وهي بدورها أنواع أدبية يمكن دراستها بلاغيًّا" (عبد اللطيف، 2021)، كما قد يجدها أيضًا من خلال الفيديوهات الطويلة على اليوتيوب أو القصيرة على منصّات التواصل الاجتماعي الأخرى مثل تيك توك، وثريدز، والريلز على الإنستاغرام، أو المنشورات النصية وغيرها في برامج التواصل الاجتماعي الأخرى مثل تويتر وتليجرام.. إلخ. أي أن البلاغة لا تقتصر على زمن دون غيره، ولا تتوقف على أنواع أدبية دون أنواع. وكما قال ابن المقفّع ذات يوم فإن البلاغة تكون على وجوه شتّى، وما ذكره كان على سبيل التمثيل لا الحصر، و"لكل مجتمع بلاغته، ولكل ثقافة بلاغتها، ولكل لغة بلاغتها" (عبد اللطيف، 2021)، وتبقى الاحتمالات مفتوحة أمامنا وأمام الأجيال التي ستأتي بعدنا.

وعلى الرغم من دخولنا العصر الرقمي منذ عشرات السنوات إلا أن البلاغة ما تزال حاضرة دون توجيه، ودون إرغام، بل الأرجح عند الباحثة بعد كل ما تم الاطلاع عليه هو أن المبدعين المعاصرين يستخدمون الأدوات البلاغية التراثية -على أصلها أو بتحويرات متناسبة مع الوسيط المعاصر- دون وعي غالبًا، والنماذج الواردة في هذه الدراسة خير دليل على ذلك، إذ حضر الجناس -وهو أداة بلاغية شائعة الاستخدام منذ ما قبل عصر التدوين حتى الآن- في أعمال قُدِّمت رقميًّا على واحدة من أشهر منصات التواصل الاجتماعي، وهي منصة الإنستاغرام، ببساطة ودون تكلف في حسابات مختلفة لمبدعين مختلفين وبطرائق متنوعة، وكأن "كل نص إبداعي يبتكر بلاغته المخصوصة التي يريد أن يعبر بها إلى المتلقي". (المسعودي، 2009)

ومن خلال التتبع السريع للتغير الذي طرأ على الجناس نلاحظ أن المبدع استطاع استثمار الأدوات البلاغية التراثية (الكلاسيكية) نفسها، ولكنه كان يجري عليها -في كل مرحلة- بعض التغييرات التي تتناسب مع طبيعتها، والإمكانيات المتاحة فيها، وهذا يعني أننا يمكن أن نعتمد الأدوات البلاغية التراثية أساسًا نقيم عليه بنيان البلاغة الجديدة.

لقد انتقل الجناس من الإدراك الصوتي الذي يرتبط بمعنى يتشكل ذهنيًّا، إلى الإدراك الصوتي البصري المرتبط بلفظ يتشكل كتابيًّا جنبًا إلى جنب مع المعنى الذهني، إلى الإدراك الصوتي البصري المرتبط بعناصر لغوية وطباعية وتصويرية تجتمع كلها في عمل واحد رقمي، وكأن هذا العمل قد عاد بالبلاغة إلى مكانها الأول، وصار "جديد البلاغة قديمها، فالعالم الرقمي -بهذه المعاينة- يبدو مليئًا بالبلاغة" (الدريدي، 2023)، وكأن الرقمية تُعدّ على نحو أو بآخر عودًا على بدء: بحضور الصوت، والصورة والأيقونة والتمثيلات البصرية المختلفة، وببقاء الأبجدية والتدوين الحرفي بالحرف والكلمة وبعناصرهما المختلفة وعلامات الترقيم والفراغ، وغير ذلك، وبالتوجّه نحو الشعبوية بدلا من التقوقع في نخبوية الكتابة والتدوين.

خاتمة

سعت هذه الدراسة لتسليط الضوء على عدد كبير من مظاهر حضور الجناس في الأعمال الإبداعية من الشفاهية إلى الرقمية، وبيان الكيفية التي حضر عليها في هذه الأعمال، والكشف عن أثر الوسيط عليها في كل مرحلة، مع التطبيق على نماذج للجناس في الوسيط الرقمي من خلال أعمال التجسيد البصري.

نأمل أن تكون هذه الدراسة خطوة ضمن خطوات أخرى نحو البلاغة العربية الرقمية، المجال الذي يشغل منذ بضع سنوات عددًا كبيرًا من المتخصصين على مستوى البحث والدراسة، بغرض التأسيس والتأصيل لمرحلة جديدة في تاريخ البلاغة العربية، ليثبت حضوره كما أثبت حضوره ممارسةً على المستوى الإنتاجي: نفعيًّا، وإبداعيًّا، حتى إن لم يكن المنتجون/ المبدعون أنفسهم على وعي بما يقومون به؛ فهذا هو دور البلاغيين والنقاد والباحثين المتخصصين وليس دور المبدعين. وكلنا أمل أن يُحدِث هذا الزخم في إنتاج النصوص الرقمية، والبحث في بلاغة النصوص الرقمية، تغيرًا ملموسًا على طبيعة الدرس البلاغي في التعليم العام والجامعي، وأن يصبح أكثر مواكبة للمستجدّات التي تطرأ إنتاجًا وبحثًا.

وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج، وهذه أبرزها:

- استخدام الأدوات البلاغية التراثية في النصوص الرقمية يدعم الرأي القائل بإمكانية اتكاء البلاغة الجديدة على الموروث الذي يتسم في جزء كبير منه بالمرونة، وقابلية التعديل والتحوير، بما يتناسب مع الوسيط الجديد

- كان الجناس موجودًا صوتيًّا، ثم طرأت عليه بعض التغييرات بسبب تغير الوسيط، فتولدت أنواع جديدة: مثل الجناس المصحف، والجناس الخطي، ثم طرأت عليه تغييرات إضافية بسبب تحول الوسيط إلى الرقمي، فظهرت أنواع جديدة أيضا، من مثل: الجناس اللوني والجناس الحركي.
- ما يزال المبدع الرقمي يستخدم الجناس بمفهومه التقليدي الذي استقرّ عليه في الثقافة الكتابية.
- تحديث الجناس وتطويره على أيدي المبدعين الرقميين لا يعني وعيهم بما يفعلون، إنما هي ممارسات إبداعية، بهدف استثمار معطيات الوسيط الجديد وإمكانياته.
- على الرغم من الانغماس الكبير الملحوظ في الثقافة الرقمية إلا أن ذلك لم يلغِ الثقافتين السابقتين: الشفاهية والكتابية، إذ نجدهما حاضرتين بقوة، جنبًا إلى جنب مع الثقافة.
- بإمكان المهتمين بتطوير البلاغة التعليمية على مستوى التعليم العام والجامعي الإفادة من الأعمال الرقمية المعاصرة لإعادة تقديم الأدوات البلاغية التراثية في حلة جديدة متناسبة مع العصر، تضمن إقبال الطلبة على الدرس البلاغي، وتخفف من نفورهم منه.

المصادر والمراجع

ابن الأثير. (1995). *المثل السائر*، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، بيروت: المكتبة العصرية.

ابن المعتز. (2013). *فن البديع*، تحقيق: سمير شمس، (ط1)، بيروت: دار صادر.

ابن رشيق. (1981). *العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده*، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط5)، بيروت: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة.

ابن سنان الخفاجي. (2010). *سر الفصاحة*، (ط1)، بيروت: كتاب- ناشرون.

أحمد، ف. ر. وأسماء، س. ا. (2000). *البلاغة البصرية للجناس القرآني في منظور الخط والزخرفة الإسلامية*، 23، 377-396.

الألباني. (1998). *صحيح سنن أبي داود للإمام الحافظ السجستاني*، (ط1)، الرياض: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.

أمين، ب. (1998). *البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البديع*، (ط--)، بيروت: دار العلم للملايين.

الباقلاني. (1994). *إعجاز القرآن*، تحقيق: الشيخ محمد شريف سكر، (ط3)، بيروت: دار إحياء العلوم.

البحتري. (1963). *ديوان البحتري*، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، (ط3)، مصر: دار المعارف.

البخاري. (2012). *صحيح البخاري وهو الجامع المسند الصحيح*، (ط1)، القاهرة: مركز البحوث وتقنية المعلومات، دار التأصيل.

البستي. (2005). *ديوان البستي*، تحقيق: شاكر العاشور، مجلة المورد، العراق، 3، 2005، القسم الأول.

التائب، ص. (2017). *ملامح فن البديع في الشعر الجاهلي: المعلقات العشر نموذجا*. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة العلوم الإسلامية، عمّان، الأردن.

التنوخي، ع. (1948). *تهذيب الإيضاح*، (د.ط)، دمشق: مطبعة الجامعة السورية.

الجاحظ. (د.ت). البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، (ط2)، بيروت: دار الجيل.

الجبوري، م. (2013). *توظيف أساليب البديع في نقائض القرن الأول الهجري*، (ط1)، دمشق: تموز طباعة- نشر- توزيع.

الجرجاني. (1966). *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، (ط4)، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مكتبة لسان العرب.

جعفري، ع. (2018). *الحيرة سلاح رغد العواجي في عرض أعمالها الفنية*، صحيفة الشرق الأوسط، 22 نوفمبر.

الحريري. (2003). *مقامات الحريري*، (ط4)، بيروت: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية.

الخيبري، م. (2017). *الزخرفة في العمارة الإسلامية في الأندلس، إصدارات مشرقة في تاريخ العلوم عند العرب والمسلمين*، المؤتمر الدولي الثالث في تاريخ العلوم عند العرب والمسلمين، 5-7 ديسمبر، جامعة الشارقة، الشارقة.

الدريدي، آ. (2023). خطاب الحب في العالم الرقمي: تحولات في أوجه البلاغة والتعبير. *المجلة العربية لعلم الاجتماع- إضافات*، 59-60، (ص73-89)، الجمعية العربية لعلم الاجتماع.

ديوان زهير بن أبي سُلمى. (1988). شرحه وقدّم له: علي حسن فاعور، (ط1)، بيروت: دار الكتب العلمية.

الرماني. (1934). *النكت في إعجاز القرآن الكريم*، عُني بتصحيحه: الدكتور عبد العليم، (د.ط)، دهلى: مكتبة الجامعة المليّة الإسلامية.

سعيد عقل. (1991). *شعره والنثر*، (ط1)، نوبليس.

السكاكي. (2000)، مفتاح العلوم، حققه: عبد الحميد هنداوي، (ط1)، بيروت: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية.

شعر سابق بن عبدالله البربري. (2004). تحقيق: بدر ضيف، (ط1)، مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

شوقي، أ. (2008). *ديوان أحمد شوقي (الشوقيات)*، قدّم له: محمد حمود، شرحه: أحمد عاصي، (ط1)، بيروت: دار الفكر اللبناني.
العباسي، ع. (1947). *معاهد التنصيص على شواهد التلخيص*، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، بيروت: عالم الكتب.
عبد اللطيف، ع. (2021). *البلاغة العربية الجديدة: مسارات ومقاربات*، (ط2)، عمّان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
أبو العزم، ع. (2013). *معجم الغني الزاهر*، (د.ط)، بيروت: دار الكتب العلمية.
العسكري. (2006). *كتاب الصناعتين الكتابة والشعر*، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (ط1)، بيروت: المكتبة العصرية.
العمري، م. (1990). *تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر: الكثافة- الفضاء- التفاعل*، (ط1)، الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع.
----، م. (2004)، *بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، علامات في النقد*، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 14(53)، 45-80.
الغنام، أ. (2021). *رغد العواجي- التجسيد البصري بالخط العربي*، جريدة الرياض، 16يوليو.
الفرزدق. (1987). *ديوان الفرزدق*. شرحه وقدّم له: علي فاعور، (ط1)، بيروت: دار الكتب العلمية.
ابن قتيبة. (1977). *الشعر والشعراء*، تحقيق: أحمد محمد شاكر، (ط3)، القاهرة: دار التراث العربي.
قدامة بن جعفر. (د.ت). نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، (د.ط)، بيروت: دار الكتب العلمية.
مرتاض، ع. (2011). *نظرية البلاغة -متابعة لجماليات الأسلبة-*، (ط1)، أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والنشر- أكاديمية الشعر.
المرزباني. (1965). *الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر*، (د.ط)، القاهرة: دار الفكر العربي.
المسعودي، م. (2009). *بلاغة التصوير الفني في تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق لمشتاق عباس معن من النص الورقي إلى النص التفاعلي*، المدينة المنورة: النادي الأدبي، مج12، ع34، (ص15-20)
مصطفى، إ. وآخرون (1972). *المعجم الوسيط*، (ط2)، القاهرة: مجمع اللغة العربية- الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث.
المنجد في اللغة العربية المعاصرة. (2001). (ط2)، بيروت: دار الجيل.
ابن منظور. (1994). *لسان العرب*، (ط3)، بيروت: دار صادر.
يحيى بن معطي. (2014). *البديع في علم البديع*، تحقيق: محمد مصطفى أبو شوارب، (ط1)، الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

المو اقع الإلكترونية

المجلس الوطني لمعلمي اللغة الإنجليزية، (2013) من موقع: http://ncte.org، رابط المقالة: ccc0644posterdigital.pdf (azureedge.net)
حساب الخطاط جبر محمد، (2023)، على منصة الإنستاغرام @jabrjms.
حساب يافا ستديو، (2020)، على الإنستاغرام (@yafastudio).
حساب @cairo_mockingbird، (2021)، على الإنستاغرام.
حساب الخطاط جاسم ال نصر الله، (2020)، على تويتر، @j_alnasrallah

References

qāʾimīt al-mrāğʿ
ābn al-ʾaṯīr (1995), al-mṯl al-sāʾir, tḥqīq: mḥmd mḥyi al-dīn ʿbd al-ḥmīd, (d.ṭ), bīrūt: al-mktbīt al-ʿṣrīīt.
ābn al-mʿtz (2013), fn al-bdīʿ, tḥqīq: smīr šms, (ṭ1), bīrūt: dār ṣādr.
ābnršīq (1981.), al-ʿmdīt fī mḥāsn al-šʿr, ūʾādābh, ūnqdh, tḥqīq: mḥmd mḥyi al-dīn ʿbd al-ḥmīd, (ṭ5), bīrūt: dār al-ğīl llnšr wāltūzīʿ wālṭbāʿīt.
ābn snān al-ẖfāğī (2010.), sr al-fṣāḥīt, (ṭ1), bīrūt: ktāb- nāšrūn.
ʾaḥmd ftḥī rmḍān, ūʾasmāʾ sʿūd al-ẖṭāb (2000), al-blāġīt al-bṣrīīt llğnās al-qrʾānī fī mnẓūr al-ẖṭ wālzẖrfīt al-islāmīīt, , ʿ23, (ṣ377-396).
ālʾalbānī (1998), ṣḥīḥ snn abī dāūd llimām al-ḥāfẓ al-sğstānī, (ṭ1), al-rīāḍ: mktbīt al-mʿārf llnšr wāltūzīʿ.
ʾamīn, b, (1998) al-blāġīt al-ʿrbīīt fī ṯūbhā al-ğdīd- ʿlm al-bdīʿ, (ṭ--), bīrūt: dār al-ʿlm llmlāyin .
ālbāqlānī (1994.), iʿğāz al-qrʾān, tḥqīq: al-šīẖ mḥmd šrīf skr, (ṭ3), bīrūt: dār iḥīāʾ al-ʿlūm.
ālbḥtrī (1963), dīwān al-bḥtrī, tḥqīq: ḥsn kāml al-ṣīrfī, (ṭ3), mṣr: dār al-mʿārf.
ālbẖārī (2012), ṣḥīḥ al-bẖārī ūhū al-ğāmʿ al-msnd al-ṣḥīḥ, (ṭ1), al-qāhrīt: mrkz al-bḥūṯ ūtqnīīt al-mʿlūmāt, dār al-tʾaṣīl.
ālbstī (2005), dīwān al-bstī, tḥqīq: šākr al-ʿāšūr, mğlīt al-mūrd, al-ʿrāq, ʿ3, 2005, al-qsm al-ʾaūl .
āltāʾib, ṣ (2017), mlāmḥ fn al-bdīʿ fī al-šʿr al-ğāhlī: al-mʿlqāt al-ʿšr nmūḏğā, rsālīt dktūrāh ġīr mnšūrīt, ğāmʿīt al-ʿlūm al-islāmīīt,

ʿmwān, al-ʾardn.

āltnūḫī, ʿ (1948), thḏīb al-īḍāḥ, (d.ṭ), dmšq: mṭbʿẗ al-ğāmʿẗ al-sūrīẗ.

ālğāḥẓ, (d.t), al-bīān wāltbyin, tḥqīq: ʿbd al-slām hārūn, (ṭ2), bīrūt: dār al-ğīl.

ālğbūrī, m (2013), tūẓīf asālīb al-bdīʿ fī nqāʾiḍ al-qrn al-ʾaūl al-hğrī, (ṭ1), dmšq: tmūz ṭbāʿẗ- nšr- tūzīʿ.

ālğrğānī (1966), al-ūsāṭẗ bīn al-mtnbī ūḫṣūmh, tḥqīq: mḥmd abū al-fḍl ibrāhīm ūʿlī al-bğāwy, (ṭ4), al-qāhrẗ: mṭbʿẗ ʿīsi al-bābī al-ḥlbī ūšrkāuʾh, mktbẗ lsān al-ʿrb..

ğʿfrī, ʿ (2018), al-ḫīrẗ slāḥ rġd al-ʿwāğī fī ʿrḍ aʿmālhā al-fnīẗ, ṣḫīfẗ al-šrq al-ʾaūsṭ, 22 nūfmbr.

ālḥrīrī (2003), mqāmāt al-ḥrīrī, (ṭ4), bīrūt: mnšūrāt mḥmd ʿlī bīḍūn, dār al-ktb al-ʿlmīẗ .

ālḫībrī, m (2017), al-zḫrfẗ fī al-ʿmārẗ al-islāmīẗ fī al-ʾandls, iṣdārāt mšrqẗ fī tārīḫ al-ʿlūm ʿnd al-ʿrb wālmslmīn, al-muʾtmr al-dūlī al-ṯālṯ fī tārīḫ al-ʿlūm ʿnd al-ʿrb wālmslmīn, 5-7 dīsmbr, ğāmʿẗ al-šārqẗ, al-šārqẗ.

āldrīdī, a, (2023), ḫṭāb al-ḥb fī al-ʿālm al-rqmī: thūlāt fī aūğh al-blāġẗ wālṭʿbīr, al-mğlẗ al-ʿrbīẗ lʿlm al-āğtmāʿ- iḍāfāt, ʿ59-60, (ṣ73-89), al-ğmʿīẗ al-ʿrbīẗ lʿlm al-āğtmāʿ.

dīwān zhīr bn abī sulmi (1988), šrḥh ūqdwm lh: ʿlī ḥsn fāʿūr, (ṭ1), bīrūt: dār al-ktb al-ʿlmīẗ.

ālrmānī (1934), al-nkt fī iʿğāz al-qrʾān al-krīm, ʿunī btṣḥīḥh: al-dktūr ʿbd al-ʿlīm, (d.ṭ), dhli: mktbẗ al-ğāmʿẗ al-mlīwẗ al-islāmīẗ .

sʿīd ʿql (1991) šʿrh wālnṯr, (ṭ1), nūblīs.

ālskākī (2000), mftāḥ al-ʿlūm, ḥqqh: ʿbd al-ḥmīd hndāwy, (ṭ1), bīrūt: mnšūrāt mḥmd ʿlī bīḍūn, dār al-ktb al-ʿlmīẗ .

šʿr sābq bn ʿbd al-lh al-brbrī (2004), tḥqīq: bdr ḍīf, (ṭ1), mṣr: dār al-ūfāʾ ldnīā al-ṭbāʿẗ wālnšr.

šūqī, a, (2008), dīwān aḥmd šūqī (ālšūqīāt), qdwm lh: mḥmd ḥmūd, šrḥh: aḥmd ʿāṣī, (ṭ1), bīrūt: dār al-fkr al-lbnānī .

ālʿbāsī, ʿ (1947), mʿāhd al-tnṣīṣ ʿli šwāhd al-tlḫīṣ, tḥqīq: mḥmd mḥyi al-dīn ʿbd al-ḥmīd, (d.ṭ), bīrūt: ʿālm al-ktb.

ʿbd al-lṭīf, ʿ (2021), al-blāġẗ al-ʿrbīẗ al-ğdīdẗ: msārāt ūmqārbāt, (ṭ2), ʿmwān: dār knūz al-mʿrfẗ llnšr wāltūzīʿ.

ʾabū al-ʿzm, ʿbd al-ġnī (2013), mʿğm al-ġnī al-zāhr, (d.ṭ), bīrūt: dār al-ktb al-ʿlmīẗ.

ālʿskrī, (2006), ktāb al-ṣnāʿtīn al-ktābẗ wālšʿr, tḥqīq: ʿlī mḥmd al-bğāwy, ūmḥmd abū al-fḍl ibrāhīm, (ṭ1), bīrūt: al-mktbẗ al-ʿṣrīẗ.

ālʿmrī, m (1990), thlīl al-ḫṭāb al-šʿrī: al-bnīẗ al-ṣūtīẗ fī al-šʿr: al-kṯāfẗ- al-fḍāʾ- al-tfāʿl, (ṭ1), al-dār al-bīḍāʾ: al-dār al-ʿālmīẗ llktāb llṭbāʿẗ wālnšr wāltūzīʿ.

,----m (2004), blāġẗ al-mktūb ūtškīl al-nṣ al-šʿrī al-ḥdīṯ, ʿlāmāt fī al-nqd, ğdẗ: al-nādī al-ʾadbī al-ṯqāfī, mğ14, ğ53, (ṣ45-80).

ālġnām, a, (2021), rġd al-ʿwāğī- al-tğsīd al-bṣrī bālḫṭ al-ʿrbī, ğrīdẗ al-rīāḍ, 16īūlīū.

ālfrzdq (1987), dīwān al-frzdq. šrḥh ūqdwm lh: ʿlī fāʿūr, (ṭ1), bīrūt: dār al-ktb al-ʿlmīẗ.

ābn qtībẗ (1977), al-šʿr wālšʿrāʾ, tḥqīq: aḥmd mḥmd šākr, (ṭ3), al-qāhrẗ: dār al-trāṯ al-ʿrbī.

qdāmẗ bn ğʿfr (d.t), nqd al-šʿr, tḥqīq: mḥmd ʿbd al-mnʿm ḫfāğī, (d.ṭ), bīrūt: dār al-ktb al-ʿlmīẗ.

mrtāḍ, ʿ (2011), nẓrīẗ al-blāġẗ -mtābʿẗ lğmālīāt al-ʾaslbẗ-, (ṭ1), abūẓbī: hīʾiẗ abūẓbī llṯqāfẗ wālnšr- akādīmīẗ al-šʿr.

ālmrzbānī, (1965), al-mūšḥ, mʾāḫḍ al-ʿlmāʾ ʿli al-šʿrāʾ fī ʿdẗ anwāʿ mn ṣnāʿẗ al-šʿr, (d.ṭ), al-qāhrẗ: dār al-fkr al-ʿrbī.

ālmsʿūdī, m (2009), blāġẗ al-tṣwyr al-fnī fī tbārīḫ rqmīẗ lsīrẗ bʿḍhā azrq lmštāq ʿbās mʿn mn al-nṣ al-ūrqī ili al-nṣ al-tfāʿlī, al-mdīnẗ al-mnūrẗ: al-nādī al-ʾadbī, mğ12, ʿ34, (ṣ15-20)

mṣṭfi, i ūʾāḫrūn (1972), al-mʿğm al-ūsīṭ, (ṭ2), al-qāhrẗ: mğmʿ al-lġẗ al-ʿrbīẗ- al-idārẗ al-ʿāmẗ llmʿğmāt wiḥīāʾ al-trāṯ .

ālmnğd fī al-lġẗ al-ʿrbīẗ al-mʿāṣrẗ, (2001), (ṭ2), bīrūt: dār al-ğīl .

ābn mnẓūr (1994), lsān al-ʿrb, (ṭ3), bīrūt: dār ṣādr .

īḥīi bn mʿṭī (2014), al-bdīʿ fī ʿlm al-bdīʿ, tḥqīq: mḥmd mṣṭfi abū šwārb, (ṭ1), al-kwyt: muʾssẗ ğāʾizẗ ʿbd al-ʿzīz sʿūd al-bābṭīn llibdāʿ al-šʿrī.

al-mwāqʿ al-ilktrūnīẗ

ālmğls al-ūṭnī lmʿlmī al-lġẗ al-inğlīzīẗ, (2013) mn mūqʿ: http://ncte.org , rābṭ al-mqālẗ: ccc0644posterdigital.pdf (azureedge.net)

ḥsāb al-ḫṭāṭ ğbr mḥmd, (2023), ʿli mnṣẗ al-instāġrām @jabrjms.

ḥsāb īāfā stdīū, (2020), ʿli al-instāġrām (@yafastudio).

ḥsāb @cairo_mockingbird, (2021), ʿli al-instāġrām.

ḥsāb al-ḫṭāṭ ğāsm al- nṣr al-lh, (2020), ʿli twytr, @j_alnasrallah