مجلة جامعة حمص

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 48 . العدد 3

1448 هـ - 2026 م

الأستاذ الدكتور طارق حسام الدين رئيس جامعة حمص **المدير المسؤول عن المجلة**

أ. د. وليد حمادة	**رئيس تحرير مجلة جامعة حمص للعلوم الإنسانية**
د.نعيمة عجيب	**رئيس تحرير مجلة جامعة حمص للعلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية**

د.محمد فراس رمضان	عضو هيئة التحرير
د. مضر سعود	عضو هيئة التحرير
د. ممدوح عبارة	عضو هيئة التحرير
د. موفق تلاوي	عضو هيئة التحرير
د. طلال رزوق	عضو هيئة التحرير
د. أحمد الجاعور	عضو هيئة التحرير
د. الياس خلف	عضو هيئة التحرير
د. روعة الفقس	عضو هيئة التحرير
د. محمد الجاسم	عضو هيئة التحرير
د. خليل الحسن	عضو هيئة التحرير
د. هيثم حسن	عضو هيئة التحرير
د. أحمد حاج موسى	عضو هيئة التحرير

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة حمص

سورية . حمص . جامعة حمص . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.homs-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : journal.homs-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

شروط النشر في مجلة جامعة حمص

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

ـ كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي ـ العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة ـ الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة ـ سنة النشر ـ وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة ـ دار النشر وتتبعها فاصلة ـ الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

ـــ بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة ـــ المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة ـــ أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة حمص

1. **دفع رسم نشر (50000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (200000) ل.س مئة الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (15000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
الذكاء الاصطناعي ودوره في دراسة التاريخ والآثار	د. صبا علي سليمان	32-11
أثرُ الأداءات الصَّوتيَّة في تشكيل دلالات القراءات القرآنية	د. عمر محمد زكريا مندو	54-33
الشّخصيَّة الرُّوائيَّة في رواية (في العشيّة) لتورغينيف	د. مازن النّاصر	80-55
Metadrama as an Approach to Appreciating Drama	د. محمد علي الشريف	112-81

الذكاء الاصطناعي ودوره في دراسة التاريخ والآثار

د.صبا علي سليمان*

الملخص:

يمثل الذكاء الاصطناعي ثورة منهجية في حقل الدراسات التاريخية والأثرية، حيث انتقل بدور الباحث من التقصي التقليدي المجهد إلى مرحلة "التحليل التنبئي" فائق الدقة، وذلك عبر قدرة الخوارزميات المتطورة على معالجة البيانات الضخمة (Big Data) التي عجزت الأساليب النمطية عن استيعابها؛ ففي مجال اللغويات القديمة، نجحت نماذج التعلم العميق في فك رموز نصوص مسمارية وهيروغليفية معقدة وترجمتها آلياً مع تعويض الأجزاء المتآكلة من الرُقم الطينية بناءً على السياق التاريخي واللغوي المحفوظ في قواعد بياناتها، بينما ساهمت تقنيات الرؤية الحاسوبية في إحداث نقلة نوعية في "التنقيب الرقمي" من خلال تحليل صور الأقمار الصناعية وبيانات الاستشعار عن بُعد لاكتشاف المواقع الأثرية المطمورة بدقة مذهلة، فضلاً عن دور الذكاء الاصطناعي في الترميم الافتراضي ثلاثي الأبعاد للقطع الأثرية المهشمة [1]وإعادة بناء المدن التاريخية المندثرة بهيئتها الأصلية، مما يمنح المؤرخين رؤية بصرية واقعية تُقلل من هامش التأويل الشخصي وتضمن حماية التراث الإنساني من الاندثار عبر توثيقه رقمياً وتسهيل استنطاق كنوزه المعرفية بأساليب تحاكي لغة العصر الرقمي.

الكلمات المفتاحية: الذكاء الاصطناعي – الاثار– البرمجة– الأدوات – الترميم –

*مدير اعمال، – قسم التاريخ – كلية الآداب – جامعة اللاذقية – اللاذقية – سورية

Artificial intelligence and its role in the studYof history and archeology

*Dr.Saba ALI Suleiman

Abstract

Artificial Intelligence (AI) represents a methodological revolution in the field of historical and archaeological studies, shifting the researcher's role from strenuous traditional investigation to a stage of highly accurate analysis." This transition is driven by the capacity of advanced predictive" algorithms to process "Big Data" that conventional methods have struggled to accommodate. In the realm of ancient linguistics, deep learning models form and hieroglyphic texts, have succeeded in deciphering complex cunei providing automatedtranslations while reconstructing eroded sections of clay tablets based on historical and linguistic contexts stored in vast databases. Simultaneously, computer vision technologies have pioneered e leap in "digital excavation" by analyzing satellite imagery and a qualitativ remote sensing data to discover buried archaeological sites with remarkable precision. Furthermore, AI plays a crucial role in the 3D virtual

restoration of fragmented artifacts and the[2]onstruction of vanished rec historical cities in their original forms. This provides historians with a realistic visual perspective that minimizes subjectiveinterpretation and ensures the protection of human heritage from extinction through digital on, facilitating the extraction of its knowledge treasures using documentati .methods that align with the digital age

Keywords: **Artificial Intelligence** – **Antiquities** – **Programming** – **Tools** .– **Restoration**

مقدمة :

يشهد البحث في العلوم الإنسانية تحولًا رقميًا كبيرًا، يُشبه الثورة التي شهدتها علوم الحياة في القرن الماضي. فقد أصبحت العلوم الإنسانية الرقمية مجالًا أكاديميًا متكاملًا، حيث تعتمد على دمج الأدوات الرقمية والتقنيات الحاسوبية ضمن المناهج التقليدية في الدراسات الإنسانية ، وقد تميزت الموجة الأولى من هذا التحول، والمعروفة بـ"الحوسبة في العلوم الإنسانية"، بتقديم الدعم التقني لعلماء هذا المجال، من خلال مشاريع رقمنة واسعة النطاق للمواد المطبوعة، ما عزّز من إمكانية الوصول إلى البيانات وتنظيمها ، ومن أبرز الأمثلة على تطبيقات هذه الثورة الرقمية، " مشروع آلة الزمن" الذي يموله الاتحاد الأوروبي، حيث يسعى إلى رقمنة التاريخ والثقافة الأوروبيين على نطاق واسع، بهدف إنشاء قاعدة بيانات ضخمة تجمع المعلومات التاريخية والجغرافية والمحفوظات

*Business Manager, - Department of History-Faculty of Arts-Latakia University-Latakia-Syria

المتحفية والمكتبية في صيغة رقمية قابلة للتفاعل والتنظيم، مما يُسهم في بناء ذاكرة أوروبية رقمية شاملة .

وقد شهد العقد الماضي ظهور الذكاء الاصطناعي كعامل تحولي في مجال علم الآثار والتاريخ ، حيث أصبح الاعتماد على الطرق اليدوية في استكشاف المواقع الأثرية وتحليل البقايا القديمة في طريقه إلى الاندثار. تمتاز الخوارزميات المستخدمة في هذا المجال بقدرتها الفائقة على التعرف السريع على السمات والعناصر الأثرية وتصنيفها بدقة. ومع استمرار الباحثين في تطوير إمكانيات الذكاء الاصطناعي من خلال الدراسات والتجارب، يقترب المجال من مستقبل يعتمد بشكل أكبر على الأتمتة. ومع ذلك، فإن تحقيق الاستفادة القصوى من هذه التقنية يتطلب توافر مجموعات بيانات واسعة النطاق وخضوع النماذج للتدريب المكثف لضمان دقة النتائج وموثوقيتها.

ومع تسارع وتيرة التطور التكنولوجي، أصبح الذكاء الاصطناعي (AI) جزءًا لا يتجزأ من حياتنا اليومية، مغيرًا بذلك العديد من المجالات، ومنها دراسة التاريخ والآثار. لم يعد الأمر يقتصر على مجرد التنقيب اليدوي أو تحليل الوثائق بالطرق التقليدية؛ فاليوم، يفتح الذكاء الاصطناعي آفاقًا غير مسبوقة للباحثين، مقدمًا أدوات وتقنيات متطورة تمكنهم من الغوص أعمق في أعماق الماضي. من خلال تحليل كميات هائلة من البيانات المعقدة، والكشف عن أنماط خفية، وحتى إعادة بناء حضارات مندثرة، يُسهم الذكاء الاصطناعي في إثراء فهمنا لتاريخ البشرية بطرق لم تكن لتخطر على البال قبل عقود قليلة. هذه الثورة التكنولوجية لا تعد بتقديم اكتشافات جديدة فحسب، بل تُعيد تشكيل المنهجيات البحثية، مما يجعل دراسة التاريخ والآثار أكثر دقة وكفاءة وإثارة من أي وقت مضى.

يُحدث الذكاء الاصطناعي (AI) ثورة حقيقية في مجالي التاريخ والآثار، مقدمًا أدوات وتقنيات مبتكرة تُمكّن الباحثين من تحليل كميات هائلة من البيانات، واكتشاف أنماط خفية، وإعادة بناء الماضي بطرق لم تكن ممكنة من قبل.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على التحول الرقمي الذي أحدثه الذكاء الاصطناعي في العلوم الإنسانية، حيث يساهم في فك استعصاء النصوص القديمة التي ظلت لقرون حبيسة الرُقم الطينية والمخطوطات التالفة، كما يوفر أدوات دقيقة للحفاظ على الهوية الثقافية من خلال التوثيق الرقمي والترميم الافتراضي للآثار المهددة، بالإضافة إلى دوره في تقليل الجهد البشري والمخاطر الميدانية عبر التنقيب التنبئي، مما يجعل دراسة الآثار علماً دقيقاً يعتمد على تحليل البيانات والنمذجة الرياضية بدلاً من التخمين التاريخي المجرد.

– هدف البحث:

يتمحور هدف البحث حول الكشف عن الدور الجوهري للذكاء الاصطناعي في إحداث نقلة نوعية داخل علوم الآثار والتاريخ، وذلك من خلال استكشاف قدرة الخوارزميات الذكية على فك رموز اللغات البائدة وترجمة النصوص المسمارية المفقودة بدقة متناهية، مع تسليط الضوء على فاعلية تقنيات التعلم الآلي في التنقيب التنبئي عن المواقع المطمورة والترميم الافتراضي للقى الأثرية المهشمة؛ سعياً لتقديم منهجية علمية حديثة تضمن حماية التراث الإنساني وتوثيقه رقمياً، بما يقلل من هامش الخطأ البشري ويختصر عقوداً من البحث التقليدي في تحليل وتفسير الحضارات القديمة.

– مشكلة البحث:

تتمحور مشكلة البحث حول "قصور الآليات التقليدية" في التعامل مع التراكم الهائل للقى الأثرية والنصوص القديمة، حيث يواجه المختصون تحديات معقدة تتمثل في تشوه المخطوطات وضياع أجزاء كبيرة من الرُقم الطينية، بجانب البطء الشديد في عمليات الترجمة اليدوية التي تتطلب مهارات بشرية نادرة وعقوداً من العمل؛ ومن هنا تنبع الحاجة الملحّة لاستكشاف مدى فاعلية الذكاء الاصطناعي في سد هذه الفجوة، وقدرته على إعادة بناء الذاكرة التاريخية من خلال "الترميم الرقمي" وفك الرموز المستعصية

السؤال الرئيسي:

إلى أي مدى يمكن لتقنيات الذكاء الاصطناعي وخوارزميات التعلم الآلي أن تساهم في تطوير مناهج البحث الأثري والتاريخي، وما هي قدرتها الفعلية على فك رموز اللغات البائدة وترميم التراث الرقمي بما يتجاوز حدود القدرات البشرية التقليدية؟

الاسئلة الفرعية:

1-ماهو الدور الذي تلعبه تقنيات الاستشعار عن بُعد والرؤية الحاسوبية في التنبؤ بمواقع الآثار المطمورة وتحديد إحداثياتها قبل البدء بعمليات الحفر؟

2-إلى أي مدى يمكن للذكاء الاصطناعي إعادة بناء القطع الأثرية المهشمة والمعالم المعمارية المندثرة عبر تقنيات النمذجة ثلاثية الأبعاد والترميم الافتراضي؟

3-كيف يساهم الذكاء الاصطناعي في تصنيف وتحليل البيانات الضخمة للقى الأثرية، وما هي ضمانات حماية هذه البيانات من التلاعب أو الضياع الرقمي؟

منهج البحث:

سوف يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من خلال مراجعة وتجميع الدراسات والتقارير العلمية التي تناولت تطبيقات الذكاء الاصطناعي في مجال الآثار، ومن ثم تحليل هذه المعلومات لبيان دور التقنيات الحديثة في حل مشكلات فك الرموز والترجمة والتنقيب؛ ويهدف البحث من خلال هذا المنهج إلى تقديم صورة واضحة ومبسطة تربط بين الجانب النظري (ما هو الذكاء الاصطناعي؟) والجانب التطبيقي (كيف يخدم الآثار؟)، معتمداً على المصادر المتاحة لبيان مدى فاعلية التكنولوجيا في حماية التراث الإنساني وتسهيل دراسته.

أولاً: العلاقة بين الذكاء الاصطناعي وعلم الآثار والتاريخ :

الذكاء الاصطناعي هو مجال علمي يُعنى بدراسة وتصميم الأنظمة الذكية، حيث يُعرَّف الوكيل الذكي بأنه نظام قادر على استيعاب بيئته واتخاذ إجراءات تعزز من فرص نجاحه. يُمثل الذكاء

الاصطناعي مجموعة من البرمجيات الحاسوبية المصممة للتصرف بذكاء واتخاذ قرارات مستقلة بناءً على المعلومات التي خضع لتدريب عليها ، ويعد التعرف على الصور أحد فروع الذكاء الاصطناعي، وهو مجال يتيح للحواسيب إمكانية تفسير وتحليل المعلومات البصرية المستمدة من الصور ومقاطع الفيديو. يعتمد هذا المجال على استخدام الخوارزميات المتقدمة وتقنيات التعلم العميق لتحليل الأنماط والخصائص والبنية الداخلية للبيانات المرئية، مما يمكّن الأنظمة الحاسوبية من التعرف على العناصر المختلفة وتصنيفها وفقًا للوسائط المحددة[3].

يعد عالم الرياضيات البريطاني آلان تورينج من أوائل الذين طرحوا مفهوم الذكاء الاصطناعي، حيث جاءت رؤيته في إطار ما يُعرف بـ "لعبة التقليد". في عام 1950، تساءل تورينج عمّا إذا كانت الآلات قادرة على التفكير، وقدم اختبارًا يُعرف اليوم بـ "اختبار تورينج"، والذي يهدف إلى تقييم قدرة الآلة على محاكاة السلوك البشري بطريقة يصعب تمييزها عن الإنسان الحقيقي[4].

يعتمد اختبار تورينج على تفاعل قاضٍ بشري مع مشاركين غير مرئيين، أحدهما إنسان والآخر آلة، عبر واجهة حاسوبية. تتمثل المهمة الأساسية للقاضي في تحديد أيّهما الإنسان وأيّهما الآلة، بناءً على ردودهما أثناء المحادثة. إذا لم يتمكن القاضي من التمييز بينهما بصورة موثوقة، تُعد الآلة قد اجتازت الاختبار، مما يشير إلى مستوى متقدم من الذكاء الاصطناعي [5].

[3] Philip Gonzalez Artificial Intelligence In The Field Of Archaeology, UNIVERSITY OF GOTHENBUR,2023,p4

[4] Turing A. Computing machinery and intelligence Mind 1p.433-46

[5] Philip Gonzalez ,op, cit, p6

أما علم الآثار هو حقل علمي يُعنى بالدراسة المنهجية للبقايا المادية للحضارات البشرية، ويهدف إلى حفظ التاريخ الاجتماعي والثقافي للمجتمعات الإنسانية عبر العصور. يسعى علماء الآثار إلى تحقيق هذا الهدف من خلال تحليل وتفسير الأدلة الملموسة، التي تشمل التراث الثقافي، والتطورات العلمية، والقيم الفنية، والجوانب الفكرية والعاطفية للحضارات السابقة.

تشمل هذه الأدلة السجلات المكتوبة، والقطع الأثرية المادية، بالإضافة إلى العناصر الثابتة والمتحركة، سواء كانت مصنوعة يدويًا أو آليًا، إذ تعكس هذه البقايا المعتقدات والتعبيرات الفنية لتلك العصور الماضية. ووفقًا للمنهجية العلمية، يتم تصنيف بقايا الحضارات إلى فئتين رئيسيتين: الأولى تشمل البقايا المادية الملموسة، بينما تضم الثانية الكتابات والنصوص التي تمثل سجلًا تاريخيًا مكتوبًا [6] .

من الناحية اللغوية، يُشتق مصطلح "علم الآثار" من الجذر العربي "أثر"، الذي يحمل دلالات متنوعة تعتمد على السياق، وغالبًا ما يُستخدم بصيغة الجمع دون ضرورة نحوية محددة. في اللغة العربية، يشير علم الآثار إلى دراسة البقايا المادية والشواهد التاريخية التي خلفتها الحضارات القديمة، سواء كانت مواقع أثرية أو قطع فنية محفوظة في المتاحف، أو حتى الموروثات الفكرية والثقافية والاجتماعية غير المادية. يركز هذا المجال بشكل خاص على دراسة الحضارات القديمة، ولا سيما تلك التي نشأت في المنطقة المتوسطية الكلاسيكية، مثل الحضارات اليونانية والرومانية والمصرية القديمة.

العلاقة بين الذكاء الاصطناعي وعلم الآثار والتاريخ:

تمثل الدراسات المتعلقة بالتراث الرقمي عنصرًا جوهريًا في مجال علم التاريخ والآثار الرقمية ، حيث توفر أرضية مشتركة للبحث عبر التخصصات، لا سيما في تقييم تطبيقات الوسائط الرقمية من قبل مؤسسات التراث الثقافي ، وقد ركزت الأبحاث على دور المتاحف في هذا التحول، حيث

[6] محمود حامد الحصري، دور الذكاء الاصطناعي في تحديد المواقع الأثرية والكشف عن الآثار،مجلة البحوث والدراسات الأثرية، المجلد 15، 2024،ص28

أدى تبني التقنيات الرقمية إلى إعادة تشكيل أساليب الحفظ والإدارة والتفسير، فضلاً عن تطوير وسائل أكثر تفاعلية لتمثيل التراث الثقافي، بما يخدم الباحثين والأكاديميين والطلاب على حد سواء ، و توسّع مفهوم التراث الرقمي ليشمل التحديات المعقدة المرتبطة بالتراث الثقافي، بما فيها القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ذات الصلة. وقد عرف مجموعة من الباحثين التراث الرقمي الصحيح كونه تخصصًا ناشئًا يقوم على ثلاث عمليات رئيسية متكاملة هي: "التوثيق" (ويشمل مسوحات المواقع ودراسات النقوش)، و"التمثيل" (من إعادة البناء التاريخي إلى التصورات الرقمية)، و"النشر" (من البيئات الشبكية التفاعلية إلى تقنيات الواقع المعزز)[7].

وبناءً على هذا التصور، تتم دراسة مشاريع التراث الرقمي كنماذج تطبيقية لهذه العمليات الثلاث، مع الأخذ في الاعتبار التداخل بين هذه الفئات. كما يسهم التطور المستمر في الذكاء الاصطناعي في توسيع نطاق تعريف أديسون، حيث يوفر إمكانيات أكبر لأتمتة المهام وكشف الأنماط عبر محاكاة العمليات التاريخية، ما يعزز من قدرة الباحثين على تحليل التراث

الثقافي بطرق أكثر دقة وفعالية. ومن خلال مراجعة الأدبيات المتخصصة، يمكن للقارئ اكتساب فهم أعمق لدور الأدوات الرقمية في دراسة التراث المعماري وتوثيقه [8].

وأصبح الذكاء الاصطناعي يؤثر بشكل متزايد على الخيارات الفردية والسلوكيات والخيال، حيث باتت خوارزمياته تُستخدم في اقتراح الموسيقى والأفلام والصور الفوتوغرافية، بالإضافة إلى

[7] Guzden Varinlioglu and Ozgun. BalabanArtificial intelligence in architectural heritage research, Simulating networks of caravanserais through machine learning NEW YORK ,2021,p209

[8] Telci, A. Phytogrammetric Determination of Inns and Caravanserais on Trade Routes in Türkiye. Incoming Mexi and Integrated Geographic Information System (Master thesis, Selcuk University Institute of Science,2011,p399

توصيات الأصدقاء على وسائل التواصل الاجتماعي، وتصحيح الصور، مما يعزز دوره في توجيه القرارات اليومية. في هذا السياق، أبدت شركات التكنولوجيا اهتمامًا متزايدًا بالمساهمة في دراسات التراث الثقافي من خلال تطوير أنظمة ذكاء اصطناعي متخصصة [9].

ومن أبرز المشاريع التي تجسد هذا التوجه، ما قامت به "شركة إنتل" حيث تجمع بين برامج جمع صور الطائرات بدون طيار وتقنيات الذكاء الاصطناعي، لتمكين مشروعات تسهم في تسجيل ومراقبة التراث الطبيعي والثقافي بشكل أكثر دقة وكفاءة . وفي " مشروع سور الصين العظيم" مثلا استُخدمت خوارزميات الذكاء الاصطناعي لتقدير كميات مواد البناء المطلوبة في عمليات الترميم، عبر الكشف عن العيوب الهيكلية في جدار جيانكو ، مما عزز من فعالية جهود الحفظ [10].

وفي إطار المساعي المتقدمة لتعزيز تطبيقات الذكاء الاصطناعي في حفظ التراث، أطلقت " مايكروسوفت" مبادرة تهدف إلى توظيف الذكاء الاصطناعي في مجالات الأرض، والصحة، وإمكانية الوصول، والعمل الإنساني، والتراث الثقافي متصورة مشاريع تُنفذ بالتعاون مع المتاحف والجامعات والحكومات، بهدف حماية اللغات المنطوقة المهددة بالانقراض والمحافظة على المعالم التراثية والمواقع التاريخية، مما يعكس الدور المتنامي للتكنولوجيا في حفظ الهوية الثقافية وتعزيز استدامتها [11].

ثانياً: – تطبيقات الذكاء الاصطناعي في دراسة والآثار

أصبح الذكاء الاصطناعي أداة محورية في مجموعة واسعة من المجالات، ومن بينها علم الآثار، حيث أسهم تطبيقه في إحداث تحول جذري في أساليب دراسة الحضارات القديمة وفهمها. فمن

[9] Guzden Varinlioglu and Ozgun,op,cit, p211

[10] Ibaraki, S. (2019). Artificial Intelligence for Good; Preserving our Cultural Heritage. Forb. 2019 p241

[11] Microsoft (2019). Al for Cultural Heritage. Retrieved from https://www.microsoft.com/en-us/ai/ai-for-cultural-heritage،

خلال الاستعانة بالذكاء الحسابي والخوارزميات القائمة على البيانات، تمكن الباحثون من تحليل كميات ضخمة من البيانات الأثرية، مما أتاح لهم الكشف عن أنماط غير مرئية مسبقًا، وإجراء تنبؤات دقيقة، واستخلاص رؤى معمقة حول المجتمعات التاريخية [12].

بدأ علماء الآثار في استخدام أجهزة الكمبيوتر في أوائل الستينيات، حيث كانت تُوظف في البداية كأدوات لتخزين وتحليل مجموعات البيانات الإحصائية الكبيرة ، ومع تطور "علم الآثار الجديد" في السبعينيات، اتسع نطاق تطبيق الأساليب الكمية والبرمجيات الحاسوبية، ليتحول استخدامها من مجرد وسيلة لوصف البيانات إلى أدوات أكثر تقدماً تُستخدم في نمذجة العمليات، والمحاكاة، وصياغة الفرضيات [13].

ورغم هذا التطور، استغرق الأمر وقتًا أطول حتى يتم دمج تقنيات الذكاء الاصطناعي في علم الآثار. ولم تظهر أولى أنظمة الخبراء التشغيلية حتى ثمانينيات القرن العشرين، حينها بدأ العلماء في تطوير تطبيقاتهم الخاصة. وقد شكل هذا التطور جزءًا من عملية أوسع لدمج أدوات الحوسبة في البحث الأثري، وهي العملية التي تعززت مع انتشار استخدام أجهزة الكمبيوتر الشخصية والزيادة الهائلة في البرمجيات المتاحة و يركز هذا التحول بشكل أساسي على دور الذكاء الاصطناعي في علم الآثار، حيث اقتصرت تطبيقاته في ذلك الوقت على الأساليب المعتمدة على المعرفة، مثل أنظمة الخبراء، وقواعد البيانات الذكية، والشبكات العصبية، في حين لم يتم تبنّي تقنيات مثل التعرف على الأنماط، ومعالجة اللغة الطبيعية، والتشفير على نطاق واسع في هذا

[12] Shine Baby Machine Learning in Archaeology: Unravelling Ancient Mysteries with Fresh Insights Through Computational Intelligence , Heritage: Journal of Multidisciplinary Studies in Archaeology,2023,p784

[13] Dries, M.H. van den Archaeology and the application of artificial intelligence: case-studies on use-wear analysis of prehistoric flint tools Leiden University 1998 ,p11

المجال. ومع استمرار تقدم التكنولوجيا، كان من المتوقع أن يسهم الذكاء الاصطناعي في تطوير أدوات جديدة تُعزز من دقة وكفاءة الدراسات الأثرية [14].

في هذا العصر يسهم الذكاء الاصطناعي بشكل كبير في تحليل وتصنيف القطع الأثرية والاكتشافات الأثرية، حيث يعتمد على تدريب الخوارزميات باستخدام قواعد بيانات واسعة تحتوي على قطع أثرية معروفة. من خلال هذه العملية، تصبح نماذج التعلم الآلي قادرة على التعرف على أنواع مختلفة من اللقى الأثرية وتصنيفها، بل وتحديد سياقاتها الثقافية والزمنية بدقة أكبر، مما يسهم في تسريع عمليات التحليل الأثري ويوفر للباحثين فرصة للتركيز على الحالات الأكثر تعقيدًا أو غموضًا [15].

كما يسهم الذكاء الاصطناعي في تحليل المناظر الطبيعية وإعادة بنائها باستخدام الذكاء الاصطناعي يعد نهجًا متقدمًا يجمع بين قوة الذكاء الاصطناعي والبيانات الجغرافية المكانية لدراسة البيئات الطبيعية وإعادة تمثيلها. وتعتمد هذه العملية على خوارزميات التعلم الآلي التي تقوم بمعالجة مختلف أنواع البيانات، بما في ذلك صور الأقمار الصناعية، ونماذج التضاريس، والسجلات التاريخية، بهدف استخلاص رؤى معمقة حول المناظر الطبيعية، سواء الماضية أو الحالية، وتقديم عمليات إعادة بناء دقيقة لها ، ويُشكل هذا المجال نهجًا متعدد التخصصات يتطلب إلمامًا معمقًا بتحليل البيانات الجغرافية المكانية، وتقنيات الاستشعار عن بُعد، وخوارزميات الذكاء الاصطناعي، إلى جانب معرفة متخصصة في علم بيئة المناظر الطبيعية وعلم الآثار أو المجالات ذات الصلة. كما يُعد انتقاء البيانات بدقة، ومعالجتها قبل استخدامها، والتحقق من صحتها من الخطوات الأساسية في هذه العملية، نظرًا لتأثير جودة البيانات وتوافرها بشكل مباشر على مستوى الدقة والموثوقية في النتائج المستخلصة [16].

[14] Dries, M.H. van den,op,cit, p11

[15] Mantovan, L., and L. Nanni. . The computerization of archaeology: Survey on artificial intelligence techniques. SN Computer Science, 1(5). 2020 ,p521 ،

[16] Shine Baby,op,cit, p781

ومن الأمثلة البارزة على تطبيقات الذكاء الاصطناعي في هذا المجال، تصنيف الفخار باستخدام تقنيات حسابية متقدمة لتحليل الخصائص الفيزيائية للقطع الفخارية وتصنيفها بناءً على أنماطها. ومن بين الأدوات المتطورة، يُعد مشروع "ArchAIDE " (التفسير والتوثيق الآلي للسيراميك الأثري) من الحلول الرائدة، حيث تم تطويره لتصنيف وتفسير شظايا السيراميك عبر منصات رقمية تعتمد على نظام التعرف الذي تم تحسينه عبر تدريب شبكة عصبية ملتوية، وقد نُفذ هذا المشروع ضمن إطار أوروبي امتد لثلاث سنوات تحت إشراف قسم الحضارة وأشكال المعرفة بجامعة بيزا، ليقدم حلولًا مبتكرة تسهم في تعزيز عمليات البحث الأثري[17].

كما يلعب الذكاء الاصطناعي دورًا بارزًا في عمليات التأريخ والتسلسل الزمني للمواقع الأثرية والقطع التاريخية، حيث يعتمد على تحليل مصادر بيانات متعددة، مثل نتائج تأريخ الكربون المشع، والمعلومات الطبقية، والخصائص النمطية للقطع الأثرية، بهدف التنبؤ بعمر البقايا الأثرية بدقة أكبر. ويُسهم هذا النهج في تحسين النماذج الزمنية الحالية، وإنشاء روابط بين المواقع المختلفة، مما يتيح فهماً أكثر شمولًا للتسلسلات التاريخية ، ومن التطبيقات الرائدة في هذا المجال، ما أنجزته جامعة " لوند " في السويد عبر مشروع بحثي دولي متقدم، حيث طور الباحثون تقنية تستفيد من الذكاء الاصطناعي لتحديد أعمار البقايا البشرية القديمة بدقة، وذلك من خلال تحليل الحمض النووي، ما مكنهم من تأريخ رفات يعود تاريخها إلى ما يقرب من عشرة آلاف عام، وهو إنجاز يوفر رؤى جديدة حول التطور البشري عبر العصور [18].

ويعد أداة مهمة في مجال الحفاظ على التراث الثقافي وترميم القطع الأثرية، حيث يسهم في تعزيز الجهود المبذولة للحفاظ على الموروث الثقافي عبر تقنيات متعددة تشمل الرقمنة، وتحليل الصور، وإدارة البيانات. وتتيح خوارزميات الذكاء الاصطناعي إمكانية رقمنة العناصر الأثرية مثل اللوحات

[17] Mantovan, L., and L. Nanni. Op,cit, p521

[18] Maaten, L. V. D., P. Boon, G. Lange, H. Paijmans. and E. Postma. . Computer vision and machine learning for archaeology. Springer. Berlin, Germany 2006 ,p422,

والمخطوطات والمنحوتات، مما يسهم في توثيقها وحمايتها من عوامل الزمن والتلف ومع ذلك، من الضروري إدراك أن الذكاء الاصطناعي يُعد أداة داعمة يجب استخدامها إلى جانب الخبرة البشرية المتخصصة، إذ لا يمكن له أن يحل محل التقييم الدقيق والحكم المهني الذي يقدمه الخبراء في مجال الحفظ والترميم. ولهذا، ينبغي أن تشمل قرارات الحماية والترميم مشاركة متخصصين لضمان الحفاظ على أصالة القطع الأثرية وسلامتها ، وفي إطار التطورات الحديثة، تبنّت العديد من المتاحف تقنيات مبتكرة لتحسين تجربة الزوار وتعزيز جهود الحفاظ على التراث، من بينها الروبوتات الشبيهة بالبشر مثل Robovie R ver.2 والروبوتات المتنقلة، والتي تستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي مثل التعرف على الوجه لتوفير تجربة تفاعلية تتماشى مع التقدم التكنولوجي في مجال إدارة التراث الثقافي[19] .

يسهم الذكاء الاصطناعي في جودة البيانات الأثرية الكثيرة والمتنوعة بشكل كبير، حيث تشمل سجلات التنقيب، والمسوحات الميدانية، وبيانات الاستشعار عن بُعد، والمجموعات المتحفية، والوثائق التاريخية. إلا أن جودة هذه المصادر وتوافرها قد يختلفان، مما يفرض تحديات أمام تطبيقات التعلم الآلي في علم الآثار. لذا، تتطلب هذه التطبيقات جهودًا مكثفة لجمع البيانات وتنظيمها ومعالجتها قبل استخدامها، لضمان دقتها وإتاحتها بطرق تتيح مشاركتها والوصول إليها، وهو عامل جوهري في نجاح الذكاء الاصطناعي في هذا المجال [20].

وعلى الرغم من التقدم السريع في التكنولوجيا، لا تزال هناك قيود تقنية يجب أخذها بعين الاعتبار. ومع تطور مجال الذكاء الاصطناعي وتوسّع تطبيقاته في علم الآثار، ينبغي السعي لمعالجة هذه التحديات أو التخفيف من أثرها لضمان تطبيق علمي دقيق ومسؤول. فعلى سبيل المثال، تتطلب النماذج المتقدمة، لا سيما نماذج التعلم العميق، موارد حسابية كبيرة لعمليات التدريب والاستدلال، وهو ما قد يمثل عقبة أمام المؤسسات البحثية الأثرية التي لا تمتلك البنية التحتية التقنية اللازمة

[19] Shine Baby,op,cit, p786

[20] Tenzer, M., G. Pistilli, A. Brandson and A. Shenfield. Debating AI in archaeology: Applications, implications and ethical considerations. Springer. Switzerland 2023,p123

و علاوة على ذلك، تتسم بيانات التصنيف الأثري بطابعها الذاتي في كثير من الأحيان، حيث تستلزم معرفة متخصصة لضمان دقة تصنيفها. ويشكل ذلك تحديًا في إنشاء مجموعات بيانات ضخمة ومُصنفة بدقة، والتي تُعد ضرورية لتدريب نماذج التعلم الآلي وتعزيز كفاءتها في تحليل وفهم الظواهر الأثرية. لذا، فإن التعاون بين المتخصصين في علم الآثار وخبراء الذكاء الاصطناعي يُعد أمرًا بالغ الأهمية لتحقيق أقصى استفادة ممكنة من إمكانيات الذكاء الاصطناعي في هذا المجال [21].

إن تعزيز جهود مشاركة البيانات الأثرية بشكل مفتوح، واعتماد تنسيقات موحدة لجمعها ومعالجتها، يُعدّ عاملًا رئيسيًا في تحسين فعالية تطبيقات الذكاء الاصطناعي في علم الآثار وزيادة قابليتها للتكرار. فمن خلال توحيد مجموعات البيانات الأثرية واعتماد بروتوكولات معيارية، يُمكن تطوير نماذج الذكاء الاصطناعي والتحقق من دقتها عبر سياقات بحثية متنوعة، مما يعزز موثوقية النتائج المستخلصة ويسهم في إثراء الدراسات الأثرية[22].

وبالإضافة إلى ذلك، يُشكل وضع المبادئ التوجيهية الأخلاقية لتطبيقات الذكاء الاصطناعي في علم الآثار خطوة جوهرية لضمان الاستخدام المسؤول والشفاف لهذه التقنيات. فمن خلال تحديد أفضل الممارسات والمعايير الأخلاقية، يمكن ضمان توظيف الذكاء الحاسوبي بطريقة غير متحيزة، بما يحقق أقصى فائدة علمية دون المساس بسلامة البيانات الأثرية أو النزاهة البحثية. ويُعدّ التعاون بين المتخصصين في الذكاء الاصطناعي وعلم الآثار ضروريًا لوضع أسس تضمن الاستخدام المستدام والمسؤول لهذه التقنيات في مجال الدراسات الأثرية[23].

[21] Iorkaa, A. A., M. Barma, and H. G. Muazu. . Machine learning techniques, methods, and algorithms: Conceptual and practical insights. International Journal of Engineering Research and Applications, 2021 ,p55 _65.

[22] Demir, N., C. S. Boyoglu, and D. Kayikci.. A web scraping and Al approach for archaeologists to analyse the ancient cities. Cultural Heritage and Science, 4(1), 01-08. Springer 2023 p, 329

[23] Fisher, E. . Archaeo informatics. Arizona State University 2020, p211,

ومن الأمثلة البارزة على ذلك، ما قام به العلماء في إعادة بناء أطول تمثال لبوذا كان قائمًا قبل أن يتم تدميره من قبل طالبان، حيث استندت عملية إعادة البناء إلى مجموعات بيانات متعددة لم تكن مهيكلة أساسًا لأبحاث علم الآثار، بل جُمعت من صور التقطها السياح. وعلى الرغم من التحديات المرتبطة بانخفاض جودة هذه الصور، فقد أتاح تحليلها باستخدام تقنيات التصوير الفوتوغرامتري إعادة بناء دقيقة نسبيًا للتمثال[24].

ثالثاً: تطبيق الذكاء الاصطناعي في دراسة التاريخ والآثار

طرق الحرير والخانات[25] القديمة أنموذجا" :

تمثل طرق الحرير إحدى أبرز شبكات الاتصالات التجارية طويلة المدى التي ربطت المجتمعات القديمة في شرق، ووسط، وغرب آسيا وصولًا إلى منطقة البحر الأبيض المتوسط، حيث لعبت دورًا محوريًا في تيسير التبادل التجاري والثقافي بين الحضارات المختلفة. وقد امتدت هذه الشبكة عبر مناطق الأناضول ، مما عزّز من أهميتها الاقتصادية والاستراتيجية في العصور القديمة، وفي هذا السياق، تناول المجلس الدولي للآثار والمواقع (ICOMOS) دراسة تفصيلية حول امتداد

[24] Guzden Varinlioglu and Ozgun Balaban, op,cit, p209

[25] الخانات :هي مجمعات معمارية متكاملة شُيدت على طول طرق القوافل) خاصة طريق الحرير(، وكانت تعمل كمحطات استراحة مجانية للمسافرين والتجار وطلاب العلم .في عهد سلاجقة الأناضول، بلغت الخانات ذروة فخامتها المعمارية، حيث لم تكن مجرد فنادق، بل كانت مراكز محصنة توفر الأمن، والغذاء، والعلاج، والتبادل الثقافي .لعبت الخانات دوراً جوهرياً في انتشار" الحكمة المشرقية "وتصوف ابن عربي وجلال الدين الرومي، لأنها كانت المكان الذي يلتقي فيه العلماء والمسافرون الآتون من أقصى الشرق) إيران وخراسان (ومن الغرب) الأندلس والمغرب، للمزيد ينظر: حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد الثاني (القاهرة: أوراق شرقية، 1999)، ص 452.

طريق الحرير، مركّزًا على مساره من الشرق إلى الغرب وصولًا إلى أنطاكية الحديثة[26] ، حيث سلطت هذه الدراسة الضوء على الأبعاد التاريخية والجغرافية للطريق [27].

و، يُعد مشروع طرق التجارة في العالم القديم (OWTRAD) أحد أهم المبادرات البحثية، حيث يوفر هذا النظام إمكانية نسخ البيانات الرقمية وإتاحتها ضمن أرشيف إلكتروني يتيح الوصول العام إلى معلومات زمنية وجغرافية مرجعية حول طرق التجارة البرية، والنهرية، والبحرية التي امتدت عبر أوراسيا وإفريقيا، ويتضمن هذا النظام توثيقًا دقيقًا لمختلف تفاصيل هذه الطرق، بما في ذلك مساراتها، والمستخدمين الذين اعتمدوا عليها، وتسلسلها الزمني، وسرعات الحركة، بالإضافة إلى متغيرات أخرى و تسهم في إثراء فهم شبكات التجارة القديمة [28].

و تم توظيف الذكاء الاصطناعي في دراسة تحليلية شاملة لشبكات التجارة الخاصة بسلاجقة الأناضول[29]، حيث بدأ فريق المشروع بإجراء مسح مكثف لتحديد عدد الخانات المنتشرة داخل

[26]هو لقب أطلقه هنري كوربان على مدينة حلب خلال الفترة التي استقر فيها شهاب الدين السهروردي) مؤسس المدرسة المشرقية (تحت رعاية الملك الظاهر غازي بن صلاح الدين الأيوبي .ووجه التسمية أن حلب في ذلك الوقت تحولت إلى مركز عالمي لانصهار الثقافات، تماماً كما كانت أنطاكية في العصر الهلنستي؛ حيث اجتمعت فيها الفلسفة اليونانية، والحكمة الفارسية، والروحانية الإسلامية، مما جعلها" الرحم "الذي ولدت فيه مدرسة إشراقية جديدة غيرت وجه الفكر الإسلامي، للمزيد ينظر: كوربان، هنري. تاريخ الفلسفة الإسلامية. ترجمة نصير مروة وحسن قبيسي. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. بيروت: دار عويدات للنشر والتوزيع، 1966.ص484

[27] Williams, T. The Silk Roads: An ICOMOS Thematic Study. Paris: International Council of Mon-uments and Sites (ICOMOS).2014,p188

[28] Ciolek, T. M.op,cit,p105

[29]سلاجقة الأناضول، أو ما يُعرف بـ" سلاجقة الروم"، هم فرع من سلالة السلاجقة الكبرى أسسوا دولة إسلامية قوية في شبه جزيرة الأناضول) تركيا الحالية (بعد انتصارهم الحاسم على البيزنطيين في معركة" ملاذكرد "عام1071 م .لعبت هذه الدولة دوراً محورياً في تاريخ الحضارة الإسلامية، حيث كانت الجسر الذي عبرت منه المؤثرات الفارسية والعرفانية إلى الأناضول، وفي ظلها نشأت حواضر علمية كبرى مثل" قونية "التي احتضنت جلال الدين الرومي، وساهمت في تمهيد الطريق لاحقاً لظهور الدولة العثمانية.للمزيد ينظر: محمد سهيل طقوش، تاريخ سلاجقة الروم في آسيا الصغرى 470-704هـ / 1077-1304م (بيروت: دار النفائس، 2002)، ص 51.

منطقة الأناضول. وقد اعتمدت هذه العملية على تجميع البيانات من مصادر متعددة، بما في ذلك الكتب، والأطروحات، والأوراق البحثية، وقواعد البيانات الرقمية. ومع ذلك، واجه الباحثون تحديًا يتمثل في غياب بيانات دقيقة عن مواقع العديد من الخانات المذكورة في المؤلفات التاريخية، إذ غالبًا ما كانت تعتمد على أوصاف لفظية غامضة تشير إلى موقعها بالنسبة للمستوطنات أو المعالم التاريخية، مما جعل جمع البيانات وتوحيدها أكثر تعقيدًا بسبب تضارب المعلومات المتاحة[30].

كما أن العديد من هذه الأوصاف تضمنت معالم وأسماء قرى تاريخية لم تعد موجودة، مما زاد من صعوبة التحقق من المواقع الجغرافية بدقة. وللتغلب على هذه العقبة، قام الفريق برقمنة البيانات، وجمع الموارد المكتوبة في نظام قاعدة بيانات تعاوني، مما أتاح إمكانية إجراء دراسة مقارنة لإزالة الغموض حول الأعداد الإجمالية ومواقع الخانات، وفي خطوة أخرى للتحقق من وجود الخانات المسجلة في الأدبيات، لجأ الباحثون إلى صور الأقمار الصناعية عبر برنامج rthGoogle Ea، حيث سعوا لتحديد مدى إمكانية رؤية هذه المواقع بشكل واضح. غير أن هناك سببين رئيسيين حالت دون العثور على بعض الخانات يدويًاهما:

1-عدم توفر مراجع دقيق بسبب التغيرات التي طرأت على أسماء المواقع أو مواقع الطرق التاريخية .

2- عدم وجود دلالات مرئية واضحة للخانات رغم تأكيد وجودها بحسب المصادر التاريخية .ولتجاوز هذه الإشكاليات، استعان الباحثون بخوارزميات الذكاء الاصطناعي والتي قامت بتحديد المناطق المحتملة على الخريطة التي يُرجّح أنها مواقع للخانات المفقودة، مما أتاح للفريق إمكانية

[30] Guzden Varinlioglu and Ozgun Balaban, op,cit, p214

فحصها ميدانيًا واستكمال عملية المسح بصورة أكثر دقة وشمولية، مما يعزز من دقة تحليل شبكات التجارة التاريخية في منطقة الأناضول [31].

الخاتمة:

في الختام، يمثل التعلم الآلي سبيلاً واعداً لإحداث ثورة في البحث الأثري. إن قدرته على تعزيز القدرات البشرية وتحليل كميات هائلة من البيانات توفر رؤى قيّمة عن الماضي. من خلال الاستفادة من الذكاء الحاسوبي، تفتح تقنيات التعلم الآلي الأبواب لكشف الألغاز القديمة

والحفاظ على تراثنا الثقافي للأجيال القادمة. إن فهم الوضع الحالي للتعلم الآلي في علم الآثار يمكّن الباحثين من تسخير إمكاناته، ودفع الاكتشافات وتعميق فهمنا للتاريخ. إن احتضان الفرص التي يوفرها التعلم الآلي في علم الآثار سيشكل بلا شك مستقبل هذا المجال، مما يثري فهمنا لتاريخنا البشري المشترك. مع استمرار تطور هذا المجال، يعمل الباحثون والمطورون على مواجهة هذه التحديات مع استكشاف إمكانيات جديدة للتعلم الآلي في جوانب مختلفة من حياتنا اليومية.

List of sources and references:

One list of sources

1) Philip Gonzalez Artificial Intelligence In The Field Of Archaeology, UNIVERSITY OF GOTHENBUR,2023

[31] Guzden Varinlioglu and Ozgun Balaban ,op,cit,p214

2) Telci, A. Phytogrammetric Determination of Inns and Caravanserais on Trade Routes in Türkiye. Incoming Mexi and Integrated Geographic Information System (Master thesis, Selcuk University Institute of Science,2011

3) Guzden Varinlioglu and Ozgun. BalabanArtificial intelligence in architectural heritage research, Simulating networks of caravanserais through machine learning NEW YORK ,2021

4) Microsoft (2019). AI for Cultural Heritage. Retrieved from https://www.microsoft.com/en-us/ai/ai-for-cultural-heritage،

5) Shine Baby Machine Learning in Archaeology: Unravelling Ancient Mysteries with Fresh Insights Through Computational Intelligence , Heritage: Journal of Multidisciplinary Studies in Archaeology,2023,

6) Ibaraki, S. (2019). Artificial Intelligence for Good; Preserving our Cultural Heritage. Forb. 2019

7) Mantovan, L., and L. Nanni. . The computerization of archaeology: Survey on artificial intelligence techniques. SN Computer Science, 1(5). 2020 , ،

8) Dries, M.H. van den Archaeology and the application of artificial intelligence: case-studies on use-wear analysis of

prehistoric flint tools Leiden University 1998

9) Ciolek, T. M. , Georeferenced Historical Transport/Travel/Communication Routes and Nodes – Dromographic Digital Data Archives (ODDDA): Old World 1999

10) Williams, T. The Silk Roads: An ICOMOS Thematic Study. Paris: International Council of Mon-uments and Sites (ICOMOS).2014

11) Demir, N., C. S. Boyoglu, and D. Kayikci.. A web scraping and Al approach for archaeologists to analyse the ancient cities. Cultural Heritage and Science, 4(1), 01-08. Springer 2023

12) Iorkaa, A. A., M. Barma, and H. G. Muazu. . Machine learning techniques, methods, and algorithms: Conceptual and practical insights. International Journal of Engineering Research and Applications, 2021 .

13) Tenzer, M., G. Pistilli, A. Brandson and A. Shenfield. Debating Al in archaeology: Applications, implications and ethical considerations.Springer. Switzerland 2023

14) Maaten, L. V. D., P. Boon, G. Lange, H. Paijmans. and E. Postma. . Computer vision and machine learning for archaeology. Springer. Berlin, Germany 2006

Second, a list referencer

1) محمود حامد الحصري، دور الذكاء الاصطناعي في تحديد المواقع الأثرية والكشف عن الآثار، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، المجلد 15، 2024.

أثرُ الأداءات الصّوتيَّة في تشكيل دلالات القراءات القرآنية

د. عمر محمد زكريا مندو

دكتوراه في الدراسات اللغوية، سورية، جامعة حمص

الملخَّص:

سلك القرَّاء في بيان الدَّلالات القرآنيَّة أداءاتٍ صوتيَّة، أسهمت في إبراز المعاني، وأومأت إلى شخصيَّة القارئ اللُّغويَّة.

ويقف هذا البحثُ على ثلاثةِ أداءاتٍ صوتيَّةٍ؛ هي: الإمالةُ، وتخفيف الهمز، والإشمام، فبيَّن أثرَها في تشكيل الدَّلالات القرآنيّة، وما رمزت إليه من المعاني، وأبان عن اتِّخاذ القرَّاء تلك الوسائل الصَّوتيَّة سبيلاً للتفريق بين ملتبِس المعنى ومُشكِل اللَّفظ.

الكلمات المفتاحيَّة: الأداءات الصَّوتيَّة– الإمالة– تخفيف الهمز– الإشمام.

The Impact of Vocal Performances on Shaping Quranic Meanings

Abstract:

Readers used vocal expressions to clarify the meanings of the Quran, which helped reinforce the meanings and pointed to the linguistic nature of the reader.

This research focuses on three vocal performances: imālah (tilting), softening of the hamzah, and ishmaam (nasalization), highlighting their impact on shaping Quranic meanings, what they signify, and showing how the readers employed these vocal techniques as a means to distinguish between ambiguous meanings and complex words.

Keywords: Vocal performances- Tilt- Softening the hamza- Sniffing.

مقدِّمة البحث:

أمدَّت الأداءاتُ الصَّـوتيَّةُ للقرآن الكريم الدِّراسـاتِ اللُّغويَّةَ بجملةٍ من الآراء الفريدةِ في بابها، وفسَّـــر أداءُ القرَّاء كثيراً من الظَّواهر اللَّفظيَّة، وحفظت لنا الرِّوايةُ عنهم جانباً عزيزاً من جوانب اللُّغة؛ أعني الجانبَ الصوتيَّ، ذلك أنَّ الصَّوت يسري في جسد العربيَّة يحفظ مقاصد المتكلِّمين.

على أنَّ تلك الأداءات الصَّـوتيَّة اتَّسـع أثرها في بناء اللُّغة، وأسـهمت في تشـكيل المعاني، والإيماء إلى طائفةٍ من الدَّلالات وإن لم تكن موضوعةً لتلك الغاية أصالةً.

منهج البحث:

اتَّبع البحثُ المنهجَ الوصفيَّ التَّحليليَّ؛ فاستقرى طائفةً من الأداءات الصَّوتيَّة المؤثِّرة في بناء الدَّلالة من كلام النُّحاة والقرَّاء، ثمَّ وصـف تلك الأداءات في الدَّرس الصَّـوتيِّ الحديث، ثمَّ حلَّل منازلَها في اسـتعمال القرَّاء، وخصَّ ما انفرد به بعض أهل الرِّوايةِ ابتغاءً للإيماء إلى دلالةٍ ما، ووصل إلى جملةٍ من النتائج.

الدِّراسات السَّابقة:

سُـبق البحثُ بدراسـاتٍ، لعلَّ مِن ألصـقها بهذا البحثِ (ظاهرة الإمالة وقيمتها في التناسـب الصوتي، دراسة في تفسير روح المعاني للآلوسي) أعدَّتها: صفية طبني، مجلة المخبر، الجزائر، العدد الثامن، 2012م. على أنَّ الباحثةَ أخلصـت دراسـتها في الإمالةِ، وخصَّـتها في تفسـير الآلوسـي، أمَّا هذا البحثُ فالإمالةُ أحد مباحثه، وهو أعمُّ في دراسـته التَّطبيقيَّة، لاشـتماله على مباحث صوتيَّة أخرى.

ومن ألصق الدراسات بموضوع البحثِ دراسة (أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، أبو عمرو بن العلاء) للدكتور: عبد الصـبور شـاهين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987م. وظاهرٌ افتراق البحثِ عن هذه الدراسـة، إذ اختصَّـت في قراءة أبي عمرو وتتبَّعت الأصـوات الواردة في قراءته خاصَّةً، أمَّا البحثُ فلم يقف على قراءةٍ بعينها، وإنَّما اتَّجه إلى دراسة جملةٍ من الأصول الصَّوتيَّة عند عامَّة القرَّاء ممَّا ينطوي على معانٍ، واستبطن الدَّلالات الثَّاوية وراءها.

تمهيد:

يُراد بالدلالة الصَّـوتيَّة ما يُسـتمَدُّ من طبيعة الأصـوات اللُّغويَّة، فإذا حدث إبدالٌ أو إحلالُ صـوتٍ منها في كلمة بصـوت آخر في كلمة أخرى أدَّى ذلك إلى اختلاف دلالة كلٍّ منهما عن الأخرى. فهي: "المعاني المستفادة من نطق ألفاظ معينة"[1].

وقد فطن المتقدِّمون من علماء العربية للتَّعالُق بين الصـوت والمعنى، وبيَّنوا أثر العنصـر اللَّفظي في تصـوير الدَّلالةِ، فأشـار الخليلُ إلى طرفٍ من ذلك إذ قال: "كأنَّهم توهَّموا في صـوت الجُندب استطالةً ومدَّاً فقالوا: صَر، وتوهَّموا في صوت البازي تقطيعاً، فقالوا: صرصر"[2].

وسـرى فقه دلالةِ الأصـوات في تلميذ الخليلِ سـيبويه، فنبَّه على اتِّباع العرب التقريبَ بين مصـادر الأفعال الدَّالَّة على معنىً واحدٍ، فالمصـادر التي على وزن (الفَعَلان) تدلُّ على الاضـطراب والحركة، نحو: الغَلَيان والغَثَيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال. قال سـيبويه: "ومن المصـادر التي جاءت على مثالٍ واحدٍ حين تقاربت المعاني قولك: النَّزَوان، والنَّقَزان؛ وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع..."[3].

وأُولع فقيـه اللُّغـة أبو الفتح ابن جنِّي بـالتمـاس المعـاني من أجراس الحروفِ، فعقد بـابـاً في (إمساس الألفاظ أشباه المعاني)، مشى فيه على سمت ما حدَّه إماما الصَّنعةِ –الخليل وسيبويه– "ومن وجَد مقالاً قال به وإن لم يَسـبق إليه غيرُه. فكيف به إذا تبع العلماءَ فيه وتلاهم على تمثيل معانيه"[4].

وعُني أبو الفتح بالمعاني المتأوَّلة من الأصـوات المسـموعة، قال: "فأمَّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتَها من الأحداث فبابٌ عظيمٌ واسعٌ، ونهجٌ متلئبٌ عند عارِفيه مأمومٌ، وذلك أنَّهم كثيراً

---

[1] دلالة الألفاظ لإبراهيم أنيس ص35.

[2] الخصائص لابن جني 154/2.

[3] الكتاب لسيبويه 14/4.

[4] الخصائص لابن جني 157/2.

ما يجعلون أصـــوات الحروف على ســـمتِ الأحداث المعبَّر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر ممَّا نقدِّره، وأضعاف ما نستشعره"[1].

ومثَّل لذلك بقولهم: خضـم وقضـم، فالخضـم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس، فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس؛ حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث.

ومن ذلك أيضاً: (القدُّ) طولاً و(القطُّ) عرضاً؛ وذلك أن الطاء أحصر للصوت وأسرع قطعاً له من الدال، فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض؛ لقربه وســـرعته، والدال المماطلة لما طال من الأثر وهو قطعه طولاً.

ويرى البحثُ أنَّ الأداءات الصَّـوتيَّة تُتَّخذ سـبباً في التفريق بين المعاني لكن على غير وجه الأصـالة، فيُشـار إلى بعض الدَّلالات من خلال الأصـواتِ اللُّغويَّة، وقد وقف البحثُ على ثلاثةِ أداءاتٍ صـــوتيَّةٍ ســـلكَها القرَّاء في ســـبيل بيان المعاني القرآنيَّة؛ هي: الإمالة، وتخفيف الهمز، والإشمام.

أوَّلاً: الإمالة:

الإمالة لغةً: تدلُّ مادَّة (ميل) في اللُّغةِ على انحرافٍ في الشيء إلى جانبٍ منه[2].

وفي الاصطلاح: أن تنحوَ بالفتحة نحوَ الكسرة فتُميل الألفَ نحو الياء فتقاربها[3].

ويُقابلُ الإمالةَ مقابلةَ تضـادٍّ: التَّفخيمُ، ويُقال له: الفتح، وهو: أن تتركَ الفتحةَ التي قبل الألف على إشباعها، لا تنحو بها نحو الكسرة، فتخرج الألف مفخَّمةً غير مُمالةٍ إلى الياء[4].

---

[1] المصدر السَّابق 2/159-160.

[2] معجم مقاييس اللغُة لابن فارس 5/290.

[3] التكملة للفارسي 536.

[4] المسائل الحلبيَّات للفارسيِّ 48.

وأصلُ الكلام كلِّه الفتحُ، وإنَّما تدخلُ الإمالةُ في بعضه في بعض اللغات لعلَّةٍ، والدليل على ذلك أن جميع الكلام الفتحُ فيه سائغٌ جائزٌ، وليست الإمالة بداخلةٍ إلا في بعضه، في بعض اللغات لعلَّةٍ، فالأصلُ ما عمَّ، وهو الفتح[1].

وغايةُ الإمالة تقريبُ الصَّوتِ من الصَّوت بأن تتناسب الإمالةُ بمكانها، فتتشابه الأصواتُ ولا تتباين[2]. ولمَّا فقه أبو الفتحِ ابنُ جني المقصودَ من الإمالةِ أدرجَها في باب الإدغام الأصغر؛ فقد ثبت أنَّ الإدغامَ المألوفَ المعتاد إنما هو تقريب صوتٍ من صوتٍ، والإدغامُ الأصغر: "تقريب الحرف من الحرف وإدناؤه منه من غير إدغام يكون هناك...، فمن ذلك الإمالةُ، نحو: عالِم وكتاب وسعَى وقَضى واستقضى؛ ألا تراك قرَّبت فتحة العين من (عالِم) إلى كسرة اللام منه، بأن نحوتَ بالفتحة نحو الكسرة فأملت الألف نحو الياء، وكذلك سعى وقضى، نحوت بالألف نحو الياء التي انقلبت عنها، وعليه بقية الباب"[3].

ويَعُدُّ **الدَّرسُ الصَّوتيُّ الحديثُ** الإمالةَ من أبواب المماثلة، ويُرجعُ سببَها إلى المجاورةِ بين الحروف، والمماثلة: أن تتأثَّرَ الأصواتُ اللُّغويَّة بعضُها ببعضٍ في المتَّصل من الكلام، وذلك أنَّ أصوات الكلمة الواحدة قد يؤثِّر بعضُها في الآخر، كما أنَّ اتِّصال الكلمات في النُّطق المتواصل قد يخضع أيضاً لهذا التأثير، على أنَّ نسبة التأثير تختلف من صوتٍ إلى آخر، فمن الأصوات ما هو سريع التأثير، يندمج في غيره أكثر ممَّا قد يطرأ على سواه من الأصوات، ومجاورةُ الأصوات بعضها لبعضٍ في الكلام المتصل هي السِّرُّ فيما قد يصيب بعض الأصوات من تأثُّرٍ[4].

---

[1] الكشف لمكي بن أبي طالب 168/1.

[2] التكملة للفارسي 536.

[3] انظر: الخصائص لابن جني 141/2.

[4] الأصوات اللُّغويَّة لإبراهيم أنيس ص106.

وقد حُمِّلت الإمالةُ دلالاتٍ معنويَّةٍ، نلحظُ ذلك في نصِّ النُّحاةُ على أسباب الإمالة، فعدُّوا من أسبابها[1]:

- **قصــد المناســبة لفظاً أو تقديراً لكســرةٍ قبل ألف الإمالة أو بعدها أو لياءٍ قبلها؛** أما الإمالة لكســرةٍ قبل الألف بحرفٍ نحو: عِماد، ومثالُ ما تكون الكســرة فيه بعد الألف: عالِم، والياءُ نحو: شيبان وعيلان.
- أو **لكون الألف منقلبةً عن واوٍ مكسورةٍ أو ياءٍ؛** نحو: خِاف؛ لأنَّ أصله: خَوِف،
- أو **صـــائرة ياء مفتوحة؛** نحو: دعا؛ فإنَّ ألفَه وإن كانت منقلبةً عن واو –لأنَّه من الدعوة– لكنَّها تصير ياء مفتوحة في (دُعي).
- أو **للفواصــل؛** نحو: {وَالضُّــحَى} [الضُّــحى: 1]؛ فإن الفواصــل يُمال لها ما لا يُمال لغيرها؛ لأن ألفَها بدلٌ عن واوٍ، وليس ههنا شيءٌ يُجوِّزُ الإمالةَ.
- أو **لإمالة قبلها على وجهٍ؛** رأيت عِماداً؛ فإنَّ الإمالة في ميم (عماد) لكســـرة العين، وإمالة الدال لكسرة الميم، فإمالة الدال لأجل إمالة الميم.

وكان القرَّاء أكثر عنايةً بالأداءات الصَّــوتيَّة، واســتبطان المعاني من ورائها، فقد حفظوا لنا بالمشافهةِ تلك الأداءات، وفرَّقوا بين مواقعها، ثمَّ عقد أهل الاحتجاج للقراءات فصولاً في الكشف عن علل القرَّاء فيما اتَّخذوه من أصولٍ لحروفِهم.

فتتبَّع مكِّيُّ بن أبي طالب باب الإمالةِ عند القرَّاء، ثمَّ قسَّـــم العلل التي توجب الإمالةَ إلى ثلاثٍ؛ وهي: الكســرة، وما أميل ليدلَّ على أصــله، والإمالة للإمالة[2]. وهي لا تخرُج في مجملِها عمَّا مثَّلنا له.

[1] انظر: التكملة للفارسيِّ 537، والشَّافية لابن الحاجب 83/1، وشرح لركن الدين الأستراباذي على الشَّافية 662/2.

[2] الكشف لمكي بن أبي طالب 170/1.

وغايةُ البحث أن يستقريَ مواضع الإمالة التي تفرَّد بها بعض القرَّاء، وأرادوا منها الإيماء إلى دلالاتٍ ما.

فمن ذلك ما تفرّد بإمالته حمزة من قوله تعالى: {أَنَا آتِيكَ بِهِ} [النمل: 39] فأمال ألف (آتيك)، وهي خارجةٌ عن أســـباب الإمالةِ المتقدِّمة، **وإنَّما أراد حمزةُ الإيماءَ إلى أنَّ (آتيك) ههنا ألف فاعلٍ**، لا أنَّها فعلٌ مضـــارعٌ، قال ابنُ هشـــامٍ في احتمالِ الكلامِ الجملةَ الكبرى والصُّـــغرى: "وقد يَحتمِلُ الكلامُ الكبرى وغيرَها، ولهذا النَّوعِ أمثلةٌ؛ أحدها: نحو: {أَنَا آتِيكَ بِهِ} ؛ إذ يَحتمِلُ (آتيك) أن يكون فعلاً مضـــارعاً ومفعولاً، وأن يكون اســـمَ فاعلٍ ومضـــافاً إليه مثل: {وَإِنَّهُمْ آتِيهِمْ عَذَابٌ} [هود: 76]، {وَكُلُّهُمْ آتِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَرْدًا} [مريم: 95]، ويؤيِّده أنَّ أصـلَ الخبرِ الإفرادُ، وأنَّ حمزةَ يُميلُ الألفَ من (آتيك) وذلك ممتنعٌ على تقدير انقلابِها مِن الهمزة"[1].

ودليلُ قَصْدِ حمزةَ تلك الدَّلالةَ أنَّ خلفَ بنَ هشامٍ البزَّار قد حكى عن أستاذه حمزةَ أنَّه لم يُمِل الألفَ في {چ چ} مِن حيثُ كان فعلاً مضارعاً على مثالِ (أَفْعِلُ)، بل مِن حيثُ كان اسماً على مثالِ (فاعِل)، وأنَّ المعنى: أنا فاعِلُكَ. والإمالةُ في ألف (فاعِل) مطَّردةٌ[2].

ومِن ثَمَّ يؤخَذ على أبي عليٍّ الفارسيِّ تضعيف إمالةِ حمزةَ للهمزة، إذ قال: "والهمزة في (آتيك) همزة المُضارَعة، فإمالتُها لا تَحسُنُ؛ ألا ترى أنَّه لو كانت الياءُ الَّتي للمضارَعة في الفعل لم تَجُز الإمالةُ، وإذا لم تَجُز الإمالةُ في حرفٍ مِن حروفِ المضـــارَعة كان ما بقيَ مِن الحروفِ على حُكمِه"[3].

وأُلمِحَ بالإمالةِ إلى جملةٍ من القواعد، كما ألمح إلى أنَّ الصِّـــفة أثقل من الاســـم بإمالةِ حمزة والكسـائي (العُلى) مع أنَّها من (العلو)، وذلك أنَّ (العُلى) جمع (علياء) وأصل الياء في (العلياء)

[1] مغني اللَّبيب لابن هشام 426.

[2] يُنظر: الموضح للدَّانيِّ ص602.

[3] الحجَّة للفارسيِّ 390/5.

الواو؛ لأنَّه من (العلو)، لكنها رُدَّت إلى الياء لأنَّه صفة، **والصفةُ أثقلُ من الاسم**، والياء أخفُّ من الواو، فرُدَّت إلى الياء للخفَّة، كما قالوا: دُنيا، وهو من (الدنو)[1].

واستُعملت الإمالةُ للفرق بين مواضع الإعراب، فأمال بعض رواةِ الكسائيِّ (رؤياي) ولم يُمِل (رؤياك)؛ لأنَّه لمَّا كانت (رؤياي) في موضع خفضٍ أمالها في قوله: {رؤياي} [يوسف: 43] و{تأويل رؤياي} [يوسف: 100]، ولمّا كانت (رؤياك) في موضع نصبٍ في قوله: {لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ} [يوسف: 5] لم يُملها؛ للفرق بين ما هو في موضع خفضٍ، وما هو في موضع نصبٍ[2].

واستعمل حمزةُ الإمالةَ في **الإشارة إلى مرسوم المصاحف**، فأمال ألف (تقاة) من قوله تعالى: {إِلَّا أَنْ تَتَّقُوا مِنْهُمْ تُقَاةً} [آل عمران: 28]، وفتحها في قوله تعالى: {اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تُقَاتِهِ} [آل عمران: 102]، وإنَّما خالَفَ بينهما ليومئ إلى أنَّ الأُولى كُتبت في المصاحف بالياء والثَّانية بالألف، وكان حمزةُ متَّبعاً للمصحف، والدليل عليه أن يعقوب قرأ (تَقِيَّةً)، وأصل الكلمة: وُقَيّة، على وزن فُعَلَة، فقلبت الياء ألفاً لتحرُّكها وانفتاح ما قبلها فصارت: وُقَاة، ثمَّ أبدلوا من الواو تاءً كما قالوا: تُجاه، وأصله: وُجاه[3].

ودُلَّ بالإمالةِ على المعاني، فلذا أمال أبو عمرو بن العلاء لفظ (أعمى) الأوَّل في قوله تعالى: {وَمَنْ كَانَ فِي هَذِهِ أَعْمَى فَهُوَ فِي الْآخِرَةِ أَعْمَى وَأَضَلُّ سَبِيلًا} [الإسراء: 72]، فمن القرَّاء من أمال لفظَي (أعمى) لأنَّ الألفَ تنقلب إلى الياء إذا قلتَ: أعميان، وقرأ آخرون بالفتح فيهما لأنَّ الياء فيهما قد صارت ألفاً لانفتاح ما قبلها. وكان أبو عمرو أحْذَقَهم ففرَّق بين اللَّفظين لاختلاف المعنيين، فقرأ {ومن كان في هذه أعمى} بالإمالة، {فهو في الآخرة أعمى} بالفتح، فجعل الأوَّل صفةً بمنزلة: أحمر وأصفر، والثاني بمنزلة: أفعَلَ منك؛ أي: أعمى قلباً[4].

---

[1] الكشف لمكي بن أبي طالب 190/1.

[2] الكشف لمكي بن أبي طالب 196/1. وانظر: الحجَّة لابن خالويه 193.

[3] حجَّة القراءات لابن زنجلة 106.

[4] انظر: حجَّة القراءات لابن زنجلة 407.

ومِن لَمْحِ المعاني في الإمالة: إمالةُ الكســـائيِّ الألفَ من قوله تعالى: {فِي طُغْيانِهِمْ} [البقرة: 15] وذلك أنَّ النون مكســـورةٌ للخفض فقُرِّبت الياءُ منهما ليكون اللَّفظ من وجهٍ واحدٍ. ثُمَّ في الإمالة مؤاخاةٌ بين المعاني؛ لأنَّ الطُّغيان هاهنا مصدر كـــ: الطَّغوى في قوله تعالى: {بِطَغْواها} [الشمس: 11]، فلما اتَّفقا في المعنى سُوِّي بينهما في الإمالة[1].

وأُشير بالإمالةِ إلى كثرة الاستعمال، فأمال أبو عمرو الراء المكسورة المتطرِّفة، لكنَّه لم يُمِل لفظَ (الجار) المجرور في قوله تعالى: {وَالْجَارِ ذِي الْقُرْبَى} [النســـاء: 36] مع ما يظهر من اتِّفاقهما في الوزن والعلَّة، لكنَّه فرَّق بينهما من حيث كثْرَ دَورُ (النار) في القرآن فأمالها، وقلَّ دَورُ (الجار) في القرآن أبقاه على أصله في الفتح[2].

وكذلك قرأ أبو عمرو بإمالةِ لفظ (الكافرين) في موضـــع النصـــب والجرِّ، ويتركُ إمالةَ (الشَّاكرين) و(الجبارين)؛ لأنَّ هذين الاسمين قليلا الدَّور في القرآن، ولم يكثُرا ككثرة (الكافرين)، فترك إمالتهما[3].

وحُكي بالإمالة اللُّغاتُ، فقرئ بالإمالة والتفخيم قوله تعالى: {فَزادَهُمُ اللَّهُ مَرَضاً} [البقرة: 10]، وكذلك ما شـــاكله، كقوله: شـــاء، وخاف، وجاء، وضـــاق. فالحجَّة لمَن أمال: كســـرُ أوائل هذه الأفعال إذا أخبر بها المُخبِر عن نفســـه، فقال: زِدتُ، وخِفتُ، وما أشـبه ذلك. والحجة لمن فخَّم: أنَّه أتى باللفظ على أصـل ما يجب للأفعال الثلاثيَّة من فتح أوائلها إذا سُـمِّي فاعلوها. **وقد أمال**

---

[1] الحجَّة لابن خالويه 70.

[2] انظر: الحجَّة لابن خالويه 76. وله حجَّةٌ أخرى، وهي أنَّه لمَّا كانت الصفة والموصوف بمجموعهما يُفيدان ما يُفيد الاسمَ الواحدَ صارت الصفة ههنا لكونها من تمام الأول آخرَ الاسم، والألف صارت متوسطةً لمَّا لم ينته المعنى إلى آخر الاسم الأول، فصار (الجار) مع (ذي القربى) كاسمٍ واحدٍ، وخرجت الألف عن الطَّرف وجرت مجرى ألف (الغارمين). انظر: حجَّة القراءات لابن زنجلة 202-203.

[3] انظر: الحجَّة لابن خالويه 73.

بعض القرّاء، من هذه الأفعال بعضاً، وفخَّم بعضاً. والحجة له في ذلك: أنَّه أتى باللُّغتين ليعلم أنَّ القارئ بهما غير خارج عن ألفاظ العرب[1].

ومن حكاية اللُّغات بالإمالةِ: إمالةُ الكسائي مِن الأسماء ما كان من ذوات الواو، و(الربا) حيث وقع، و(الضحى) و(ضحاها)، ووافقه حمزةُ على ذلك في هذه الأسماء خاصَّةً. وعلَّةُ إمالتهما لذلك أنَّ لغةَ كثيرٍ من العرب أن يُثنُّوا ما كان من الأسماء من ذوات الواو مضموم الأوَّل أو مكسورة بالياء، فيقولون في تثنية (ربا): ربيان، وفي (ضحى): ضحيان. والعرب تفرُّ من الواو إلى الياء في كثيرٍ من الكلام، نحو: ميِّت، وهيِّن، ومرضي. وشبهه كثيرٌ، فأمالوا هذه الأفعالَ من ذوات الواو والأسماء فراراً من الواو إلى الياء، فأتوا بلفظٍ يدلُّ على الياء، وهو الإمالة، فراراً من الواو[2].

[1] الحجَّة لابن خالويه 68.

[2] الكشف لمكي بن أبي طالب 190/1.

ثانياً: تخفيف الهمز:

الهمزةُ "صوتٌ **مَهْتُوتٌ** في أقصى الحلقِ، فإذا رُقِّهَ عن الهمز صار نَفَساً، تحوَّل إلى مخرج الهاء، ولذلك استخفَّت العربُ إدخالَ الهاء على الألف المقطوعة، يقال: أراق وهراق، وأيهات وهيهات"[1].

ويرى الباحثُ أنَّ وصْفَ الهمزة بأنها صوتٌ **مهتوتٌ** يحتمل أنَّه شديدٌ، وأنَّه كثير التقلُّب والخفاء، على نحو ما وصف سيبويه حرف الهاء؛ لما فيها من الضَّعف والخفاء[2]. والمعنيان موجودان في حرف الهمزة.

ولا يَبعُدُ **الدَّرسُ الصَّوتيُّ الحديثُ** عن كلامِ المتقدِّمين في الهمز، إذ أظهر التَّحليلُ المخبريُّ لصوت الهمزة أنها صوتٌ انفجاريٌّ شديدٌ، لا هو بالمجهور ولا بالمهموس؛ لأنَّ فتحةَ المزمار معها مغلقةٌ إغلاقاً تامّاً، فلا نسمع لهذا ذبذبة الوترين الصوتيين، ولا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلا حين تنفرج فتحة المزمار، ذلك الانفراج الفجائي الذي ينتج الهمزة[3].

وقد عمد العربُ إلى تغيير الهمزةِ، وتفنَّنوا في طرْحِها؛ لثِقلها، إذ كان الإنسان يميلُ في نُطقِه لأصوات لغته إلى الاقتصاد في المجهود العضلي وتلمُّس أيسر السُّبُل لأداء المعنى بأخفِّ مؤنةٍ لفظيَّةٍ.

وإذا جرَينا على هذا الرأي القائل: إن تطوُّرَ الأصوات اللُّغويَّة يسير في سبيل السُّهولة = فيجوز أن **نفسِّرَ تخفيفَ الهمزِ بأنَّه من باب التَّطوِّر الذي تَفرِضُه طبيعةُ الصَّوتِ**، فيجري التَّخفيفُ اللَّفظيُّ على لسان المتكلِّم من غير أن يعمد إليه قصداً.

---

[1] العين للخليل بن أحمد الفراهيدي 349/3.

[2] لسان العرب لابن منظور 102/2.

[3] الأصوات اللُّغويَّة لإبراهيم أنيس ص77، وعلم الأصوات لكمال بشر ص174- 175.

على أنَّه **لا ينبغي أن يُفسَّـر تخفيفُ الهمزِ في ضـوء نظريَّة السُّـهولةِ وحدها، فقد يكون للبيئة الجغرافيَّةِ أنماطٌ صـوتيَّةٌ متفرِّدةٌ**، فتحقيق الهمز لجةٌ لتميم وقيس، وتخفيفُها لهجة لأهل الحجاز[1].

وأُحصِيَتْ أساليبُ العرب في تخفيف الهمز؛ وهي[2]:

- **الإبدال:** فتُبدَل الهمزةُ حرفاً من جنس حركة ما قبلها، نحو: المُوْمِن، والباس؛ في إبدال: المؤمن، والبأس.
- **النقل:** فتُلقى حركةُ الهمزةِ على السـاكن قبلها، وتُطرحُ الهمزةُ من اللَّفظ، فكلُّ همزةٍ متحركةٍ كان قبلها حرفٌ سـاكن أردتَ أن تخفِّفها حذفتَها وألقيتَ حركتها على السـاكن الذي قبلها، كتخفيف (الأحمر) إلى: أَلَحْمَر.
- **التسـهيل:** وهو أن يُنطَق بالهمزة بينها وبين الحرف المجانس لحركتها، ويقال لهذا الضَّـرب من تخفيف الهمزة: بين بين، "فكلُّ همزةٍ تقرَّب من الحرف الذي حركتها منه فإنَّما جُعلت هذه الحروف بين بين ولم تُجعل ألفاتٍ ولا ياءاتٍ ولا واواتٍ؛ لأنَّ أصـلها الهمز، فكرهوا أن يخفِّفوا على غير ذلك فتحوَّل عن بابها، فجعلوها بين بين ليُعلِموا أنَّ أصلها عندهم الهمز"[3].
- **الإسـقاط:** وهو حذف إحدى الهمزتين إذا توالتا، قال سـيبويه: "واعلم أنَّ الهمزتين إذا التقتا وكانت كلُّ واحدةٍ منهما من كلمةٍ فإنَّ أهل التحقيق يخفِّفون إحداهما ويسـتثقلون تحقيقهما لما ذكرتُ لك، كما استثقل أهل الحجاز تحقيقَ الواحدة. فليس من كلام العرب أن تلتقي همزتـان فتُحَقَّقـا، ومن كلام العرب تخفيفُ الأولى وتحقيق الآخرة، وهو قول

[1] انظر: الكتاب لسيبويه 541/3.
[2] انظر: الإتقان للسيوطي 340/1.
[3] الكتاب لسيبويه 542/3.

أبي عمرو، وذلك قولك: {فقد جا أشراطها} [محمد: 18]، و{يا زكريَّا إنا نُبَشِّرك} [مريم: 7]"[1].

وقد **اتُّخذت الأداءات الصَّـــوتيَّة لتخفيف الهمز في الإيماء إلى دلالاتٍ لغويَّةٍ لدى بعض القرَّاء**، وهي على قلَّتِها جاريةٌ على شَرْطِ البحثِ في رصْدِ ما للأداءات الصَّوتيَّة من معانٍ؛ فمن مذهب أبي عمرو ابن العلاء في القراءة ألا يُبدل الهمزَ المفرد السَّـــاكن حركةً من جنس ما قبله إذا ما كان السكون علامةً للجزم أو البناء، نحو: {أَمْ لَمْ يُنَبَّأْ بِمَا فِي صُحُفِ مُوسَى} [النَّجم: 36] و: {وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا} [الكهف: 10] "والحكمة في ذلك أنَّ إســقاط الهمزة ســوف يترتَّب عليه وجود حركةٍ طويلةٍ واجبةِ الحذف للجزم، فيحدث اختلالٌ في الموقع، وهو ما يتفاداه أبو عمرو في قراءته بتحقيق الهمزة في هذه المواضع"[2].

وعلى هذا كان ينبغي أن يُبدل أبو عمرو الهمزةَ من {هُمْ أَحْسَنُ أَثَاثًا وَرِئْيًا} [مريم: 74]؛ لأنه بالهمز من: الرَّواء، وهو المنظر الحســـن، ولو أبدل الهمزةَ ياءً لوجب إدغامها في الياء التي بعدها، فكان يشـــبه لفظ (الرِّيِّ)، وهو الامتلاء بالماء، **فترك إبدال الهمزة ههنا لئلَّا تلتبس المعاني، وليدلُّ على المعنى المراد من الآية**[3].

ونظيرُه في اتِّخاذ الأداءات الصَّـوتيَّة للهمزةِ سـبيلاً للبيان عن دلالاتٍ لغويَّةٍ: تَرْكُ أبي عمرو تخفيفَ الهمزة إذا خرجت الكلمة عن حدِّ لُغتها، فحقَّقَ همزة {مُؤْصَدَةٌ} [البلد: 20]، ولم يُجْرِها أبو عمرو على أصـــله في إبدال الهمز؛ لأنَّه كان يرى الكلمة من (آصـــدتُ) أي: أطْبَقْت، لا من (أَوْصَدتُ)، فلو أبدلَ همزَها لظُنَّ أنَّها مِن لغة (أَوْصَدتُ) كما يقرأ غيرُه[4].

ثالثاً: الإشمام:

---

[1] المصدر السَّابق 548/3.

[2] أثر القراءات لعبد الصبور شاهين ص169.

[3] انظر: إبراز المعاني لأبي شامة ص151.

[4] المصدر السابق، الصحيفة نفسها.

يدلُّ الشين والميم **في اللُّغة** على المقاربة والمُداناة، ومنه: شَمَّ الشَّيءَ؛ أي: حسَّه بأنفه وأدناه منه ليجتذب رائحتَه، وشـــاممتُ العدوَّ: إذا دنَوت منهم حتَّى يَرَوك وتراهم، وشـــاممتُ فلاناً: إذا قارَبته وتعرَّفت ما عنده بالاختبار والكشف[1].

وفي الاصـطلاح: "ضَـمُّ الشَّـفتَينِ بُعَيد سـكون الحرف من غير صـوتٍ، ويُعَبِّر عنه الكوفيون بالرَّوم، وكيفيته أن تجعل الشـــفتين –بُعَيد النطق بالحرف ســـاكناً– على صـــورتهما إذا لفظت بالضمة"[2].

وظاهرةُ الإشـــمام تعرِضُ للحركات عند الوقف، قال ســـيبويه: "فأمَّا المرفوع والمضـــموم فإنَّه يوقَف عنده على أربعة أوجهٍ: بالإشـمام، وبغير الإشـمام كما تقف عند المجزوم والسـاكن، وبأن تروم التحريك، وبالتضـعيف. فأما الذين أشَمُّوا فأرادوا أن يفرِّقوا بين ما يلزمه التحريكُ في الوصل وبين ما يلزمه الإسكان على كلِّ حالٍ..."[3].

فالغرض من هذا الأداء الصَّوتيِّ: الفرق بين ما هو متحرِّكٌ في الوصل وأُسكن للوقف، وبين ما هو سـاكنٌ في كلِّ حالٍ، وهو مختصٌّ بالمضـموم؛ لأنَّك لو ضـمَمتَ الشَّـفتين في غيره أوهمتَ خلافَه، فرفضوه لئلَّا يؤدِّي إلى نقيضِ ما وُضع له[4]. ثمَّ لا آلة للألف والياء يُمكن فيها ذلك، بينما للمرفوع آلةٌ، وهي الشَّفتان[5].

ونبَّه القرَّاء إلى أنَّ **الأصـلَ في الوقف الإسـكانُ،** وإنَّما يؤتى بالإشـمام لبيان حركةِ الكلمةِ في الوصلِ، قال أبو عمرو الدانيُّ: "اعلموا أنَّ الأصلَ أن يوقَف على الكلم المتحرِّكة في الوصل إذا كانت حركاتهن إعراباً أو بناءً بالسُّـكون؛ لأن الوقف ضـدُّ الوصـل، ولأن معنى الوقف أن يوقَف

[1] معجم مقايس اللُّغة لابن فارس 175/3.
[2] مختصر العبارات لمعجم مصطلحات القراءات، إبراهيم الدوسري، ص25.
[3] الكتاب 168/4.
[4] جامع العلوم في اصطلاحات الفنون للقاضي نكري 83/1.
[5] جامع البيان للدَّانيِّ 832/2.

عن الحركة؛ أي: تُترَك، كما يقال: وقفتُ عن كلامك؛ أي: تركته. واختار عامَّةُ شيوخنا ورؤساءُ أئمتنا في مذهب الجماعة الوقفَ على ذلك بالإشارة، لما فيها من الدلالة على كيفية الحركة في الوصل، **طلباً للبيان**"[1].

وصاغ أئمَّةُ القراءةِ للإشمام **قواعدَ لمبدأ الإشمام**، فمنعوه في هاء التأنيث، وميم الجمع، والحركة العارضة في الوصل[2]. وخصُّوه بالمرفع والمضموم؛ "لأنَّ الضمَّ من الشفتين، وإذا أومأ بشفتِه نحوَه أمكنَ الإيماءُ وأدركه الرائي وإن انقطع الصوت؛ لأن الرائي يُدرك مخرج هذه الحركة –وهو الشفتان– فأمكن أن يُدركها، أما في المجرور والمكسور والمنصوب والمفتوح فإنما امتنع لأن الكسر ليس من الشفة، وإنما هو من مخرج الياء، ومخرج الياء من شَجْرِ الفم، والنظر لا يدركه فلم يُدْرِك حركتَه، وكذلك الفتح من الألف، ولا آلةَ للألف يُدركها النظر؛ لأن مخرجها من الحلق، والرائي لا يُدركه ولا يُدرِك حركتَه، والصوتُ ينقطع دون الشروع في هذا الجزء من الحركة فلم يبقَ للنظر ولا للسمع وصولٌ إلى إدراكه، فامتنع الإشمام فيه لذلك"[3].

والإشمام لا يختصُّ بحال الوقف، بل يجوز في الوصل، قال الدانيُّ: "وأمَّا المُشَمُّ مِن الحروف في **حال الوصل أو الوقف** فحقُّه أن يخلص سكون الحرف ثم يومئ بالعضو –وهما الشفتان– إلى حركته؛ ليدل بذلك عليها من غير صوت خارج إلى اللفظ، وإنما هو تهيئةٌ بالعضو لا غير، ليُعلَم بالتهيئة أنه يُراد المهيَّأ له، ولا يعرف ذلك الأعمى؛ لأنه لرؤية العين"[4].

وحمَّل القرَّاءُ مبدأَ الإشمام الصَّوتيِّ وظائفَ دلاليَّةً، من ذلك أنَّ من القرَّاء من قرأ بإشمام (قيل) وبابه[5] من الثُّلاثيِّ الأجوف المبنيِّ للمفعول، فالأصل في بناء الثُّلاثيِّ الأجوف للمفعول أن

---

[1] التحديد للدانيِّ ص171.

[2] انظر: جهد المُقِل للمرعشي ص255.

[3] الموضح في التجويد للقرطبي ص209– 210.

[4] التحديد للدانيِّ ص98.

[5] وبابُه عند القرَّاءِ: غيض، جيء، حيل، سيق، سيء، سيئت. انظر: التَّمهيد في علم التَّجويد لابن الجزريِّ ص58.

تُضمَّ فاؤه وتُكسرَ عينه (قُوِل)، لكنَّهم استثقلوا الكسرةَ على العين، فطرحوا حركة الفاء ونقلوا إليها حركة العين (قِوْل)، ولمَّا سكنت الواو بعد كسرٍ قُلبت ياءً[1].

فاتَّخذ بعض القرَّاء من الإشمام وسيلةً لدفع اللَّبس، فأشمَّ فاء تلك الأفعال إيماءً إلى أنَّ أوائلها مضـــمومٌ[2]؛ حتَّى لا يلتبس المبنيُّ للمفعول بالمبنيِّ للفاعل، وإذا كان "مِن شـــأن العربِ في كثيرٍ مِن كلامِها المحافظةُ على بقاءِ ما يدلُّ على الأصولِ"[3]، فأن تُحفَظَ الأصولُ في سبيلِ أمنِ اللَّبسِ أولى.

ومِن ثَمَّ كان وجهُ مَن قرأ قولَه تعالى: {ک گ گ} **[البقرة: 11]** فأشمَّ الضَّمَّة الكسرةَ وأمالَ بها نحوَها أنَّ ذلك أدلُّ على (فُعِل)؛ "ألا ترى أنَّهم قد قالوا: كِيْد زيد يفعل، وما زِيْل يفعل، وهم يريدون (فَعَل)، فإذا حرَّكوا الفاءَ هذه التَّحريكةَ أُمِن بها التباسُ الفعل المبنيِّ للفاعل بالفعل المبنيِّ للمفعول، وانفصل بها، فدلَّت عليه، وكان أشدَّ إبانةً للمعنى المرادِ"[4].

ويُســـتعمَل الإشـــمام في الوقف تنبيهاً على حركةِ آخر الكلمة، وطلباً لبيان الإعرابِ حالَ الوصـــل، ولا ســـيَّما إن كان ممَّا يُشـــكل إعرابُه، كما في قولِه تعالى: {هُنَالِكَ الْوَلَايَةُ لِلَّهِ الْحَقِّ} [الكهف: 44] قُرئ برفع (الحق) وجرِّه، فمن قرأه بالضـــم جعل (الحق) نعتاً للولاية؛ أي: الولاية الحق لله؛ أي: لا يستحقُّها غيره. ومن قرأ بالكسر جعله نعتاً لله سبحانه[5].

فلو وقف قارئٌ على لفظ (الحق) فأسكنه إسكاناً محضاً لم يَبِن إن كان التالي أراد وجهَ الرَّفع أو الخفض. فكان من أمارات المهارة الأدائيَّة أن يُشِمَّ القارئُ حركةَ (الحق) ليحدِّد وجهَ ما يتلوه.

---

[1] يُنظر: كتاب سيبويه 342/4.

[2] تُنظر مذاهبُ القرَّاء في الإشمام: السَّبعة لابن مجاهد ص143-144.

[3] الكشف لمكِّيٍّ 230/1.

[4] الحجَّة لأبي عليٍّ 345/1.

[5] قرأ بالضم أبو عمرو والكسائي، وقرأ غيرهما بالجر. انظر: حجَّة القراءات لابن زنجلة ص419.

ونظيره قول الله تعالى: {بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَجِيدٌ (21) فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ} [البروج: 22] قُرئ بجرِّ (محفوظ) ورفعه، فالجر على حمله على اللوح والرفع على حمله على القرآن[1]، والحركات إنَّما تظهر في الوصلِ، فإذا وقف القارئ بالإسكان لم يتعيَّن أحد الوجهَين، فكان في الإشمام تحديدٌ لأحد وجهَي القراءةِ.

وعلى شاكلتِه قولُه تعالى: {لَهُمْ عَذَابٌ مِنْ رِجْزٍ أَلِيمٌ} [سبأ: 5]، قُرئ برفع الميم من (أليم) وجرِّها[2]، فمن رفعَ الميم جعل الألمَ نعتاً للعذاب؛ أي: لهم عذابٌ أليمٌ مِن رِجزٍ، ومَن جرَّ الميم جعل الألم نعتاً للرِّجزِ[3].

النَّتائج:

- أومأت الأصواتُ إلى طائفةٍ من الدَّلالات اللُّغويَّة على الرَّغم من أنَّها لم توضع لغاية الإبانة عن المعاني، لكنَّ القراء وظَّفوا الصَّوت في باب المعنى.
- أبرزت دراسةُ أثر الأصوات في تشكيل الدَّلالاتِ شخصيَّةَ القارئ اللُّغويَّة، ومنزلتَه في طبقة القرَّاء والنُّحاةِ، من خلال رصْدِ الأصول الصَّوتيَّة التي مشى عليها في حَرْفِه؛ إذ هي دليلٌ على ذائقة القارئ اللُّغويَّة.
- ترجع المادَّة الصَّوتيَّة المدوَّنةُ في كتب النُّحاة في مجملِها إلى تتبُّع أداء أهل القراءة، ويظهر ذلك في استعمال مصطلحات القرَّاء الصَّوتيَّة.
- وظَّف أبو عمرو ابن العلاء بعض الأداءات الصَّوتيَّة للدَّلالة على معنىً ما، فاتَّخذ من ظاهرة الإمالةِ سبيلاً للتَّفريق بين المعاني، كما في قولِه تعالى: {وَمَنْ كَانَ فِي هَذِهِ أَعْمَى فَهُوَ فِي الْآخِرَةِ أَعْمَى وَأَضَلُّ سَبِيلًا} [الإسراء: 72].

---

[1] انظر: حجَّة القراءات لابن زنجلة ص583.

[2] قرأ ابن كثيرٍ وعاصمٌ في روايةِ حفص برفع الميم، وقرأ الباقون بجرِّها. انظر: السبعة ص526.

[3] انظر: حجَّة القراءات لابن زنجلة ص582.

- حفظ القرَّاءُ بنَقْلِهم أســـاليبَ العربِ في باب الأصـــوات، على نحوِ ما حفظوا بالإمالة الصُّـــورةَ النُّطقيَّةَ لبعض اللَّهجاتِ، فحَكَوا بأدائهم القرآنيِّ أصـــولَ تلك اللَّهجات، وبيَّنوا مواضعَ استعمالها في ألسنة العرب.
- يعتقدُ البحثُ أنَّ اســـتعمال الأداءات الصَّـــوتيَّة في التفريق بين المعاني من علامات الأستاذيَّة، ودليلٌ على ثقافة القارئ اللُّغويَّة والإقرائيَّة، وتمكينٌ للأصوات من غايتها في تحديد الدَّلالات.
- أشـار البحثُ إلى أغراضِ بعض الأداءات الصَّـوتيَّة، وهو بابٌ من العلم قَلَّ من تفطَّن له من الدَّارسين، لِمَا رسخ لدى طائفةٍ من الباحثين من أنَّ الأصوات لا تُحيل المعاني عن صُوَرها الذِّهنيَّة.

المصادر والمراجع:

- إبراز المعاني، عبد الرحمن بن إسماعيل المعروف بأبي شامة (665هـ)، تح: إبراهيم عَطوه عوض، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت.
- أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، عبد الصبور شاهين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987م.
- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975م.

- التكملة، الحسن بن أحمد الفارسي أبو علي (377هـ)، تح: كاظم بحر المرجان، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1999م.
- التَّمهيد في علم التَّجويد، محمَّد ابن الجزريِّ، تح: علي حسين البوَّاب، مكتبة المعارف، الرياض، 1985م.
- جامع البيان في القراءات السبع، عثمان بن سعيد الداني (444هـ)، مجموعة رسائل جامعية، جامعة الشارقة، 2007م.
- جامع البيان في القراءات السبع، عثمان بن سعيد الداني (444هـ)، مجموعة رسائل جامعية، جامعة الشارقة، 2007م.
- جُهد المُقِل، محمد المرعشي الملقب بساجقلي زاده (1145هـ)، مؤسسة قرطبة، ط1، 2004م.
- حجة القراءات، عبد الرحمن بن محمد بن زنجلة أبو زرعة (حوالي 403هـ)، تح: سعيد الأفغاني، دار الرسالة، 1431هـ.
- الحجة في القراءات السبع، الحسن بن أحمد بن خالويه (370هـ)، تح: عبد العال سالم مكرم، دار الرسالة، بيروت، ط1، 2000م.
- الحجة للقراء السبعة، الحسن بن أحمد الفارسي أبو علي (377هـ)، ت: بدر الدين قهوجي وبشير جويجابي، دار المأمون للتراث، دمشق، ط2، 1993م.
- الخصائص، عثمان بن جني (392هـ)، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط4، د.ت.
- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1976م.
- السبعة في القراءات، أحمد بن موسى المعروف بابن مجاهد (324هـ)، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، د. ط، د. ت.

- الشافية في علم التصريف، عثمان بن عمرو بن الحاجب أبو عمرو (646 هـ)، ت: حسن أحمد العثمان، المكتبة المكية، مكة المكرمة، ط1، 1995م.
- شرح شافية ابن الحاجب، حسن بن محمد ركن الدين الأستراباذي (715هـ)، ت: عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2004م.
- غاية النهاية في طبقات القراء، محمد ابن الجزري (833هـ)، طبعة مصححة على تحقيق: برجستراسر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006م.
- كتاب التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني (816هـ)، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، مصر، د. ط، د. ت.
- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ)، ت: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، 1431هـ.
- الكتاب، عمرو بن عثمان سيبويه (180هـ)، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1988م.
- كشاف اصطلاح الفنون والعلوم، محمد بن علي التهانويّ (بعد 1158هـ)، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996م.
- الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، مكي بن أبي طالب القيسي (438هـ)، تح: محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1984م.
- لسان العرب، محمد بن مكرم ابن منظور (711هـ)، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.
- المسائل الحلبيات، الحسن بن أحمد الفارسي أبو علي (٣٧٧هـ)، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1987م.

- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس (395هـ)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، د. ط، 1979م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين أبو محمد عبد الله المعروف بابن هشام (761هـ)، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985م.
- الموضح في التجويد، عبد الوهاب بن محمد القرطبي (461هـ)، تح: غانم قدوري الحمد، دار عمار، الأردن، ط1، 2000م.
- الموضِّح لمذاهب القراء واختلافهم في الفتح والإمالة، عثمان بن سعيد الداني (444هـ)، تح: محمد شفاعت رباني، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، شعبة التفسير، 1990م.

الشّخصيَّة الرُّوائيَّة في رواية (في العشيّة) لتورغينيف

د. مازن النّاصر

ملخص البحث

ترتبطُ الشّخصية الرُّوائية ارتباطًا وثيقًا بعناصر البنية السّردية للرواية، فهي التي تقوم بالحدث، وبوساطتها يتجسّد الصّراع على اختلاف مستوياته: النّفسيَّة، والاجتماعيّة، والثّقافية، وعلى أساسها تستندُ القصّة.

وقد حظيتِ الشّخصية باهتمام النّقاد، فأكدوا أهميتها، وعلاقتها بعناصر النّص الرُّوائي، وتناولوا أنواعها، منها: الرّئيسة، والثّانوية، والمستديرة، والمُسطّحة، وعلاقتها بالرّاوي، وعلى هذا الأساس، تناولَ البحثُ الشخصية الرّوائية في رواية (في العشية) للروائي الرُّوسي (تورغينيف)، فأشار إلى الشّخصيات الرئيسة والثانوية فيها، وأكد حرصَ الرّوائي على تصوير شخصيات رواياته تصويرًا دقيقًا، وبيّنَ علاقاتها بعناصر بنيتها السّردية، وخلصَ إلى الكشفِ عمّا تضمنته من دلالاتٍ رمزية.

الكلمات المفتاحية: تورغينيف، في العشية، رواية، أدب روسي، الشخصية الروائية.

*The Fictional Character in Turgenev's *On the Eve

Research Summary

The fictional character is closely linked to the elements of the novel's narrative structure. It is the character who drives the action, and through them, the conflict is embodied on its various levels: psychological, social, and cultural. The story is based upon the character.

The character has garnered significant attention from critics, who have emphasized its importance and its relationship to the elements of the narrative text. They have explored its various types, including primary, secondary, round, and flat characters, and its relationship to the narrator. Based on this framework, this research examines the fictional character in the novel *On the Eve* by the Russian novelist Turgenev. It identifies the primary and secondary characters, underscores the novelist's meticulous portrayal of his characters, clarifies their relationships to the elements of the narrative structure, and ultimately reveals their symbolic meanings.

Keywords: Turgenev, On the Eve, novel, Russian literature, fictional character.

مقدمة:

تعدُّ الشَّخصيّة الرّوائيَّة من أهمِّ عناصر البنية السّردية للرواية، نظراً لدورها المهم، وارتباطها بغيرها من العناصر؛ فقد عدَّها لوكاش(Lukacs) "جزءاً مكوّنًا وضرورياً لتلاحم السّرد."[1] ورأى النَّاقد إيف روتر(Eev Rotr) أنَّه لا توجد قصّةٌ بلا شخصيّات؛ وكلُّ "قصّةٍ هي قصّةُ شخصيات."[2] ولا يبتعد جان ميشيل آدم (Jean Michel Adam) عن هذا الرّأي؛ إذ يعدُّ الشّخصيّة الرّوائيّة عنصرًا ضروريًا لتحقيق التَّلاحم بين المكوّنات السّرديَّة، يقول: "إنّ الشّخصيّات تمثّلُ المبدأ الأوّل في ائتلاف عناصر القصّة وانسجامها"[3]. وعدّها سعيد يقطين "أهمَّ مكّونات العمل الحكائي، لأنّها تمثّلُ العنصرَ الحيويّ الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابطُ وتتكاملُ في مجرى الحكي"[4].

كلُّ ذلكَ يؤكدُ أهمية الشّخصية ودورها في الرّواية التي تتحدد قيمتها الجمالية بناءً على قدرة مبدعها على الإحاطة بكلِّ تفصيلات شخصياته، وربطها بغيرها من عناصر البنية السّردية.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص209.

[2] جويدة حماش، بناء الشّخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، د.ط، 2007، ص56.

[3] المرجع نفسه: ص57.

[4] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1997، ص87.

أهمية البحث:

تتمثّل أهميـة البحوث في تتبعِ الأســـس التي اســـتند إليهـا الرّوائي الرُّوســـي تورغينيف (Tourgueniev) (1818–1883)[1] في بناء شـخصـيات روايته (في العشـية) ما يسـهم في الكشف عن علاقة الشّخصية الرّوائية بعناصر البنية السّردية مثل الراوي والأحداث.

أسباب البحث:

للبحثُ أســـبابٌ كثيرةٌ، منها ما يتعلّق بالمكانة الكبيرة التي حظي بها الرّوائي (تورغنيف) في الأدب العالمي عمومًا، والرُّوســي خصــوصًــا، ومنها ما يتعلّق بقلّة البحوث العربية التي تناولت رواياته، ومنها ما يرتبط بالرّغبة في الكشــف عن آلية بناء الشّــخصــية الرّوائية في رواية (في العشية) ومعرفة أنواعها وعلاقاتها بالتقنيات السّردية.

الدّراسات السابقة:

لم أعثر على دراساتٍ عربيةٍ جادةٍ تناولتْ روايات تورغينيف سوى كتاب بعنوان (الرواية الروسيّة في القرن التاسع عشر) لمكارم الغفري التي خصصتِ الجزء السّابع منه للحديث عن رواياته، ولا سيّما روايتي (رودين) و(الآباء والبنون).

منهج البحث:

[1] روائي روسي، تتحدّث رواياته عن مراحل الحركة الاجتماعية في روسيا من خمسينيات القرن التاسع عشر حتى الثمانينات من القرن نفسه. من رواياته: رودين (1855)، وكر النبلاء (1859)، في العشية (1860)، الآباء والبنون (1862) يُنظر: مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 40، نيسان 1981، ص106.

اتّخذ البحثُ المنهج الوصفي التحليلي منهجًا له، لأهمية هذا المنهج في دراسة الشّخصية الروائية بوصفها عنصرًا من عناصر البنية السّردية، وتحليل خصائصها النّفسية، والاجتماعية والواقعية.

أسئلة البحث:

1- ما مفهوم الشّخصية الرُّوائية في الرُّواية التّليديَّة؟
2- ما أنواع الشخصية الرّوائية ؟
3- كيف قدّم تورغينيف شخصيات رواية (في العشية)؟
4- ما علاقة الرّاوي بالشّخصية الرُّوائيّة؟

حدود البحث:

تنضوي رواية (في العشية) للروائي (تورغينيف) ضمن الأدب الرّوسي في القرن التَّاسع عشر، وعلى ذلك سيكون الحدُّ الزماني هو القرن التاسع عشر، والحدُّ المكاني هو روسيا، أما الحدُّ الموضوعي فهو الشّخصيّة الروائية.

الشّخصية الرُّوائية في الرّواية التّقليدية:

حظيت الشّخصيّة الرّوائية في الرّواية التّقليديَّة بمكانةٍ كبيرةٍ فيها؛ إذ حرص روائيو القرن التَّاسع عشر على أن يجعلوا منها كائناً حيَّاً، له وجودٌ فيزيائي، فيصفون ملامحها، وجسدها، وملابسها، وعاداتها، وعيوبها الجّسديّة، والأخلاقيّة، والاجتماعيَّة، وغير ذلك ممَّا جسّدته روايات

بلزاك (Balzac) (1799– 1850) [1]، وإميل زولا (Emile Zola)[2] (1840–1902)؛ إذ لم تعد فيها الشّخصيَّة صورةً نفسيَّةً مُتجسّدةً في الدّوافع والمواقف، "بل غدت قياساً لكلِّ أجزاء الجسم البشري وبياناً مُفصّلاً وسيرة حياة"[3]. وصار لها وجودٌ مستقلٌ عن الحدث الذي يغدو أحياناً تابعاً لها عندما يُبنى "لإمدادنا بمزيدٍ من المعرفة عن الشّخصيّات، أو لتقديم شخصياتٍ جديدةٍ"[4].

ويردُّ آلان روب غرييه (Alain Robbe Grillet)[5] (1922–2008) اهتمام روائيي القرن التّاسع عشر بالشّخصيَّة الرّوائيَّة، والإعلاء من مكانتها في المتن السّردي إلى علو قيمة الفرد في المجتمع الأوربيِّ، ورغبته في تحقيق سيادته، وتحقيق ما أسماه بـــ"العبادة المفرطة للإنساني"[6].

---

[1] ولد في (تور) ثم انتقل إلى باريس، من رواد الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر، من أعماله: الجلد المسحور، والأب غوريو، وأوهام مفقودة. ينظر: مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوربية، تر: صياح الجهيم، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2013، ج2، ص573

[2] ولد في باريس. حرص في رواياته على إبراز ظلم تفاوت الطبقات الاجتماعية التي لا تستند إلا على الأصل والمنشأ. يُنظر: مارك برنارد، إميل زولا، تر: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1978، ص148.

[3] ر. م. ألبيريس: تاريخ الرّواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس،ط2، 1982، ص48.

[4] إدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت. ط، ص18–19

[5] روائي، ومخرج سينمائي فرنسي، ولد في بريست غرب فرنسا، يعدُّ من روّاد الحداثة الرّوائية. من رواياته: المتلصص(1955)، الغيرة (1957)، المتاهة (1959) وغيرها. يُنظر: لوران وفليدر، الرواية الفرنسية المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة واللسانيات، قسنطينة– الجزائر، د.ط، 2004، ص55.

[6] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة– مصر، د.ت، ص36.

وظلَّت الشّـخصـيةُ الروائيَّةُ محلَّ اهتمام الرّوائيين التّقليديين حتّى بداية القرن العشـرين الذي شـهد تغيّراً في مفهوم الشّـخصـية، ولاسـيّما بعد ظهور ما عُرِف برواية تيّار الوعي التي لم تهتم بتصـوير الشّـخصـية تصـويراً واقعيّاً، وإنّما حرصـت على تقديمها من خلال رصـد تدفق أفكار الشّـخصـيَّات إلى الذّهن[1] كما في رواية (يوليسـيس) لجيمس جويس ورواية (السـيّدة دالاوي) لفرجينيا وولف(Virginia Woolf)[2] (1882–1941).

ولعـلَّ من المفيـد في هـذا السّـيـاق أن نسـتعرض مـا قـالتـه نـاتـالي سـاروت (Nathalie.Sarraute)[3] (1902–1999) لنبيّنَ ما طرأ على مفهوم الشّـخصـية من تغيّرٍ لدى روّاد الحداثة الرّوائيّة الذين رأوا أنَّ الشّـخصـيّة التّقليديَّة لم تعد قادرةً على الإقناع، والتّعبير عن الواقع، تقول ناتالي ساروت: "**إنَّ هذه الشّخصيّةَ التّقليديَّةَ قد فقدت قدرتَها على الإقناعِ، وغدتْ من فرطِ تكرارِ استنساخِها بإبداعِ أنماطٍ لا تُحصى بالطّريقة نفسِها، تعبيراً عن الاتّفاقي وعمّا هو سراب. ولقد كففْنا عن الاعتقادِ منذُ زمنٍ طويلٍ بقدرةِ هذه الشّخصيّةِ على التّعبير، لوحدها، لا عن واقعٍ مجهولٍ فحسـب؛ بل حتّى عن الواقعِ المرئي واليوميّ الذي نعرفُهُ، أعني الواقعَ الذي علّمنا فرويد وبروست وجويس وكافكا على رؤيته. ومن هنا النّزوع في الرّوايةِ المعاصرةِ**

[1] يُنظر: دبرا بارسونز، روّاد نظرية الرواية الحداثية (جيمس جويس، دوروثي ريتشاردسن، فرجينيا وولف) تر: أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة– مصر، ط1، 2016، ص118.

[2] روائية إنكليزية، وهي من روّاد الحداثة، ولدت في لندن، كتبت روايتها الأولى الليل والنهار(1919) بأسلوب تقليدي، لكنها فيما بعد كتبت روايات ما عُرف بتيار الوعي، ومنها: رواية غرفة يعقوب(1922)، ورواية السيدة دالاوي(1925)، ورواية إلى المنارة (1927). أنهت حياتها بالانتحار غرقاً. يُنظر: كوينتين بيل، فرجينيا وولف، سيرة حياة، تر: عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1993، ص501–692– 693.

[3] روائية فرنسية، تعدُّ من أبرز روائيي الحداثة، من أعمالها: عصر الشك(1956)، القبة السّماوية(1959) الفاكهة الذهبية (1963) يُنظر: سامية أسعد، ناتالي ساروت، مجلة عالم الفكر، صادرة عن وزارة الإعلام في الكويت، مج7، ع1، 1976، ص232

إلى إهمالِ هذا الاتّفاق الرّوائيّ المحض، أعني بطل الرّوايةِ. فقد تصدّعت هذهِ الشّخصيّة في الأدب الحديث ورقّت"[1].

ولم تغبْ الشّخصيّةُ الرّوائيَّةُ عن اهتمام الدّراسات الشكلانيَّة، ولاسيَّما أبحاث فلاديمير بروب (Vladimir.Propp) (1895–1970) والدّراسات الدّلاليَّة المتمثلة بأبحاث غريماس (Greimas) (1917–1992) إذ حاولت هاتان المدرستان تحديد مفهوم الشّخصيّة من خلال مجموع أفعالها في الحكي من جهة، وعلاقتها بالشّخصيَّات الأخرى الموجودة في النّصِّ الرّوائيِّ من جهةٍ أخرى[2]. فضلاً عن ذلك، فإنَّ الشّخصيّة لا تتمتّع باستقلاليةٍ كاملةٍ داخل الرّواية؛ لأنّ القارئ يستطيع التّدخل بوساطة ما يملكه من ثقافةٍ، وتصوّراتٍ تمكّنه من إعادة بنائها "كما يقوم النّصُّ بدوره ببنائها"[3].

واستناداً إلى ذلك، فإنَّ النَّقدَ الحديث لم يعد ينظر إلى الشّخصيّة على أنّها كائنٌ حيٌّ له وجودٌ واقعيٌّ، وإنمّا هي كائنٌ ورقيٌّ "**لا يوجد خارج الكلمات**"[4].

أنواع الشّخصيّة الرّوائيَّة:

أولاً: الشّخصيّة الرئيسة (البطل) والشّخصيَّة الثّانويَّة:

---

[1] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سورية، ط3، 1993، ص181.

[2] يُنظر: حميد لحمداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1991، ص50.

[3] فيليب هامون: سميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سورية، ط1، 2013، ص31.

[4] تودوروف: مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، د.م. ط، ط1، 2005، ص71.

تحظى الشّخصيّةُ الرّئيسةُ باهتمام الرّوائي أكثر من غيرها من حيث الدّور أو الوظيفة التي تقوم بها، وهي ما اصطُلح على تسميتها بشخصيّة البطل، وغالباً ما تكون محور الصّراع في البناء الرّوائي، وهو صراعٌ قد يكون نفسيًّا أو اجتماعيًّا "يقوم به الأشخاصُ ضدّ المجتمع وعوامل الطبيعة، وقد يقومُ به الشّخص ضدّ نفسه."[1] وأحيانًا تعبّرُ الشّخصيّةُ البطل عن اتّجاهٍ يرضى عنه الرّوائي، فيجعله ينتصر في صراعاته، وفي هذه الحال، يكون البطلُ إيجابياً، كما في قصص الفروسيّة،[2] وإذا لم يكن كذلك فهو بطلٌ سلبيّ. ولا بدَّ من الإشارة في هذا السِّياق إلى اعتراض بعض النّقاد على مصطلحي البطل الإيجابي والسّلبي، ومنهم عبد الملك مرتاض.[3]

أمّا الشّخصيُّة الثّانويَّة فتؤدي وظيفةً مرحليّةً،[4]وتسهمُ في تطوّر الأحداث، وخلقِ الصّراع، ولها دورٌ مهمٌّ يتجسّدُ في إضاءة الشّخصيّة الرّئيسة، وتجليتها، وإضفاء الحركة، والحيويّة على أحداث الرّواية.

وقد يكون من المفيد أن نختمَ حديثنا عن الشّخصيتيْن: الرئيسة والثّانويّة بقول إمبرت (E. A. Imbert) (1910–2000): "**توصفُ الشّخصيّات بأنّها رئيسيّةٌ عندما تؤدي وظائفَ هامة في تطوير الحدث، وبالتّالي يطرأ على مزاجيتِها تغييرٌ، وكذلك على شخصيتها، أما الشّخصيّاتُ الثّانويّةُ فهي التي لا يطرأ عليها تغييرٌ أو تتغيّرُ في إطار الظّروفِ المحيطةِ. إنّ الشّخصيّاتِ**

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة– مصر، 1997، ص528.

[2] يُنظر: المرجع نفسه: ص534–535.

[3] يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع240، سنة 1998، ص87.

[4] يُنظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص215.

الرّئيسةَ هي شخصيَّاتٌ مسيطرةٌ... وأياً كانت الأحداثُ والتّصرّفاتُ الصَّادرة عنها فإنّ الباعثَ ينيرُ معالمَ الشّخصيّةِ. أما الثَّانويّة فهي تابعةٌ تسهمُ في إضفاء اللّونِ المحليِّ للقصّة"[1].

ثانياً: الشّخصيّة المستديرة، والشّخصيّة المسطّحة:

يرى عبد الملك مرتاض أنَّ أوّل من استخدم مصطلحي الشخصيّة المستديرة، والشّخصيّة المسطحة هو النّاقد الإنكليزي إدوارد مورغان فورستر (E. Morgan Forster) (1879-1970) وذلك في كتابه: أركان القصّة.[2]

تتسم الشّخصيَّات المستديرة حسب فورستر بالتّعقيد، وبدورها الكبير في الأحداث، والحبكة، وغالباً ما تكون أبطالاً للرّواية.[3] أمَّا الشّخصيّات المسطّحة فكانت تُسمى في القرن السَّابع عشر أنماطاً، تعبّرُ عن فكرةٍ واحدةٍ، أو صفةٍ معينةٍ، ويمكن للقارئ أن يعرفها بسهولةٍ، ويتذكّرها بسهولةٍ أيضاً؛ إذ تبقى في ذاكرته بعد قراءة الرّواية؛ لأنَّ الظّروف لا تغيّرها، وهذه الشّخصيات لا ترتقي إلى أهميةِ الشّخصيّات المستديرة ومكانتها، ومع ذلك، فإنّها تنفعُ الرّوائي كثيراً "لأنّها لا تحتاج إلى تقديمها مرّة أخرى، ولا تخرجُ من يده، كما أنّها لا تحتاجُ إلى رعاية لتتطور"[4].

ويجعل فورستر مبدأ المفاجأة معياراً للتمييز بين الشّخصيتيْن: المستديرة، والمسطّحة، يقول: "**والمحكُّ للشّخصيّةِ المستديرة هو: هل هي قادرةٌ على إثارة الدّهشة فينا بطريقةٍ مقنعةٍ؟ فإذا لم تدهشنا تعتبر مسطّحة. وإذا لم تُقنع، كانت مسطحةً تحاولُ أن تبدو مستديرةً**"[5].

---

[1] إمبرت، القصّة القصيرة، النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2000، ص339-340.

[2] يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص87.

[3] أ. م. فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، مراجعة، حسن محمود، دار الكرنك، القاهرة- مصر، 1960، ص86.

[4] المرجع نفسه: ص83-84-85

[5] فورستر، أركان القصة، ص95.

غير أن تودوروف يرى أنَّ مبدأ المفاجأة ليس كافياً للتمييز بين الشّخصيتيْن، وخصوصاً أنَّ هذا المبدأ قد يخدعُ القارئ العادي، أمّا النَّاقد فلا "يسمحُ بمفاجأته بسهولةٍ، ويرى أنّه من الأفضل أن نحدّد الشّخصيَّات العميقة (المستديرة) بكونها تتوفر على أوصافٍ متناقضةٍ، وفي هذه الحالة تصبحُ شبيهةً بالشّخصيَّات الدّيناميّة"[1].

واستناداً إلى ذلك، فإنَّ الشّخصيّة المستديرة هي شخصيةٌ مُركبَّةٌ، غامضةٌ، متغيّرةٌ، أمّا الشّخصيّة المسطّحةُ فهي شخصيةٌ بسيطةٌ، ثابتةٌ "تمضي على حالٍ لا تكاد تتغيّر، ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة"[2].

ويقابل مصطلح الشّخصيّة المستديرة لدى فورستر مصطلح الشّخصيّة النَّامية لدى نقاد آخرين، أمَّا مصطلح الشّخصيّة المسطّحة فيرادفه مصطلح الشّحصيّة الثَّابتة.[3] ومهما يكن من تعدّد المصطلحات الدّالة على الشّخصيّة الروائيّة، واختلافها لدى النّقاد، فإنَّ الرّواية لا يمكن أن تقتصر على بناء شخصيّاتٍ تندرجُ تحت نوعٍ واحدٍ؛ وإنّما تقوم على تعدُّد الشّخصيّات وتنوّعها؛ فالرّوائي لا يستطيع أن يكتفي بالشّخصّية المستديرة (النَّامية)، وكذلك لا يستطيع الاستغناء عن الشّخصيّة المسطّحة (الثَّابتة)؛ لما لها من دورٍ في تطوّر الأحداث، والكشف عن نواحٍ مرتبطةٍ بالشّحصيّة المستديرة.

الشّخصيّة الرّوائيّة في رواية (في العشية) لتورغينيف:

ملّخص الرّواية:

تتناول الرّواية موضـــوعاتٍ عدّة، منها العلاقة العاطفيّة بين (يلينا ســـتاخوفا) و (ديمتري إنساروف). تبدأ العلاقة بينهما بعد زيارة (إنساروف) إلى عائلة (يلينا)، وفي تلك الزيارة تعرف

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص215–216. ويُنظر أيضاً: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص88.

[2] فورستر، أ. م: أركان القصة، ص89.

[3] المرجع نفسه: ص89.

(إيلينا) أن (إنساروف) شابٌ بلغاري، قد ترك بلده وانتقل إلى روسيا بسبب الحرب بين العثمانيين وبلغاريا، وأنّه سيعود إلى بلده لمحاربة العثمانيين، فتقرر أن تتركَ عائلتها، وتتزوجه، وتسافر معه إلى بلغاريا.

تنتهي الرّواية بموتِ (إنساروف) بسبب المرض في فينيسيا، قبل أن يصل بصحبة يلينا إلى موطنه، فتقررُ يلينا أن تكملَ الرحلة إلى بلغاريا وفاءً لإنساروف.

الشّخصيّة الرّوائيّة في رواية (في العشية) لتورغينيف:

قدّم تورغينيف في روايته (في العشية) عددًا من الشّخصيات الرُّوائية التي أسهمت في تجسيد بنيتها السّرديّة، وحملتْ دلالاتٍ متباينةً أفضتْ إلى الكشف عن أحوال المجتمع الرُّوسي في القرن التَّاسع عشر، فضلًا عن دورها في تمثيل المفهومات الإنسانيّة والصّراعات فيما بينها، ويمكن تبيين ذلك فيما يأتي:

أولًا: الشّخصيات الرّئيسة:

شخصيةُ إيلينا ستاخوفا:

حرص الروائي في تقديمه شخصية (إيلينا) على أن يجعل القارئ مُلمًّاً بجميع تفصيلاتها، فذكر أوصافها الجسديّة، فهي "**طويلة القامة، شاحبة الوجه بسمرة، وعيناها الوسيعتان الرّماديتان تحت حاجبين مستديرين كانتا محاطتين بنمش صغير**"[1]. ولم يكتفِ الرّوائي بذلك بل عمدَ إلى الكشف عمّا توحي به هذه الملامح من صفاتٍ تتعلق بانفعالات الشّخصية وعواطفها، إذ يشير إلى أن في ابتسامتها ما يدلُّ على "**شيء عصبي، منفعل، شيء مندفع عجول، وباختصار، شيءٌ لا يروق لكلِّ النّاس، بل ينفّر بعضهم.**" [2]

[1] إيفان تورغينيف، في العشية، تر: غائب طعمة فرمان، دار المدى، العراق، ط1، 2014، ص39.
[2] تورغينيف، في العشية،، ص39.

إنَّ وصفَ شخصية (إيلينا) وصفًا دقيقًا لا يتعلّق بالتقليد الرّوائي السَّائد في القرن التّاسع عشر، والقائمِ على الإيحاء بواقعية الشّخصيات فحسب، وإنّما هو وصفٌ مرتبطٌ بما ستؤول إليه الأحداث في الرّواية، إذ ترتبط صفة (الاندفاع) بحدثٍ مهمٍّ تمثّل في موافقتها على الزّواج من (إنساروف) على الرّغم من إدراكها حقيقة أنّه ينتمي إلى مجتمع غير مجتمعها (هو بلغاري، وهي روسيّة) وطبقةٍ غير طبقتها (هو فقيرٌ وهي أرستقراطية) وعلى الرّغم من معارضةِ والديها زواجها به.

أما فيما يخصُّ إشارة الرّاوي إلى أنَّ صفات شخصية (إيلينا) من شأنها أن تجعل الآخرين ينفرون منها فتحيل إلى ارتباط الشخصية بقضية لا تخصُّها بشكلٍ مباشر، وإنّما تخصُّ حبيبها (إنساروف)، إذ يدفعها حبُّها له إلى تبني قضيته في تحرير بلده بلغاريا من العثمانيين، ولذلك تقرر أن تهجر عائلتها وتسافر معه إلى بلده على الرّغم من إدراكها الصّعوبات التي قد تواجهها، وهذا الأمرُّ يستهجنه المجتمع الرُّوسي، فضلًا عن الطبقة الارستقراطية المنتمية إليها.

وقد عمد الرّوائي إلى تبرير فعلها المتمثل في موافقتها على الزّواج من خلال الإشارة إلى ما تتمّتع به هذه الشخصية من حسٍّ إنسانيٍّ، فهي تساعد المحتاجين والفقراء، وتعطف على الحيوانات، فقد " **كان المتسولون والجياع والمرضى يشغلون بالها، ويثيرون قلقها، ويسلمونها إلى العذاب. كانت تراهم في أحلامها، وتسأل عنهم كلَّ معارفها، وتقدّم الإعانات باهتمام، وبعظمة لا إرادية، وبانفعال تقريبًا. وكان جميع الحيوانات المنبوذة وكلاب الحراسة النّحاف، والقطط المحكومة بالموت، والعصافير السّاقطة من أعشاشها، وحتّى الحشرات والزّواحف تجدُ عند إيلينا الرّعاية والحماية.**" [1]

وقد كان هذا البعد الإنساني الذي اتّسمتْ به شخصية (إيلينا) يثير سخرية والدها[2]، فلا يرى في إنسانيتها إلا تعبيرًا عن عاطفةٍ مبتذلةٍ، وفي ذلك ما يدلُّ على الصّراع بين شخصيتها وشخصية

[1] تورغينيف، في العشية، ص40.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص47.

والدها، وقد تجلّى هذا الصّـــراع في رفضِ (إيلينا) رغبة الأبِّ بأن تتزوج (كورناتوفســـكي)[1]، وإصرارها على الارتباط بـ (ديمتري إنساروف).

وفضـــلًا عن ذلك كلّه، فقد ذكر الرّاوي بأنّ (إيلينا) كانت تعاني من الوحدة،[2] وتحاول أن تجدَّ معنىً لحياتها، تقولُ في مذكراتها: " **ما جدوى الشّـــباب؟! ما جدوى أن أعيش؟! ولِمَ لي روح؟! لِمَ كلُّ هذا؟!**"[3] تتمثّل أهمية هذه التساؤلات في أنّها تكشف سببًا مهمًا لاختيارها (إنساروف) زوجًا لها، إذ إنّ إحساسها بخلو حياتها من المعنى جعلها تبحثُ عمّنَ لديه معنى في حياته، أو قضية يدافع عنها، وهذا ما يمتلكه (ديمتري إنســاروف) في تبنيه قضــية تحرير بلاده، لذلك قررتْ أن تسـافر معه إلى بلغاريا، وعلى ذلك صـارتْ قضـيته قضـيتها التي تمسّـكتْ بها، ولم تتخلَ عنها حتّى بعد موت زوجها (إنساروف) وهذا ما أكدته في رسالةٍ أرسلتها إلى أمّها وأبيها: " **يوم أمس قضى ديمتري نحبه، وانتهى كلُّ شيء بالنسبة لي. اليوم سأسافرُ مع جثمانه إلى زارا. سأدفنه هناك، ولا أعرف ماذا ســـيحدث لي، ولكن لم يعد لي وطن غير وطن ديمتري. يجري الإعداد لانتفاضة هناك، والنّاس يستعدون للحرب، سأكون ممرضةً فيها، وأعتني بالمرضى والجرحى.**"[4]

واستنادًا إلى ذلك، تظهر (إيلينا) في الرُّواية بوصفها شخصيةً مستديرةً لما اتّسمتْ يه من تعقيدٍ تجلّى في قلقها الوجودي ومحاولاتها في البحث عن معنى في حياتها، وفيما عاشته من صراعاتٍ عاطفيةٍ ونفسيّةٍ واجتماعية قبل أن ينتهي بها الحال إلى أن تجد خلاصـها في الحبِّ أولًا، ومن ثم تبنيها قضية من تحب، والإخلاص لها ثانيًا.

---

[1] تشغل هذه الشخصية منصب السكرتير الأول في مجلس الشّيوخ الروسي، ولذلك أراد والد (إيلينا) أن تتزوجه. ينظر: تورغينيف، في العشية، ص135.

[2] تورغينيف، في العشية، ص 104.

[3] تورغينيف، في العشية، ص105..

[4] تورغينيف، في العشية، ص216.

أما فيما يتعلّق بما حملته شـــخصـــية (إيلينا) من دلالاتٍ رمزيةٍ، فيمكن أن نســـتدلَّ من خلال مذكراتها، وتصرفاتها، وعلاقتها العاطفية بـــــ(إنساروف) على أنّ معنى الحياة عندها يتمثّلُ في أن يحمل الإنسان قضيةً سامية يدافع عنها، وما يؤكد ذلك أنّ ارتباطها بـــ (إنساروف) البلغاري، الغريب عن مجتمعها، هو في جوهره ارتباطٌ بقضيته العادلة المتجسدة في تحرير بلاده.

شخصية ديمتري إنساروف:

تعدُّ شخصية (ديمتري إنساروف) من الشّخصيات المهمّة في رواية (في العشية)، فهي الرئيسة فيها، وتتمحور حولها الأحداث الرّوائية، وتشكّل المركز الذي تدور حوله الشّخصيات الأخرى، وما يؤكد ذلك أنَّ الرّوائي قد عمد إلى تقديم هذه الشّـــخصـــية من خلال الرّاوي، ومن خلال ما تحمله شخصيات الرّواية من أفكارٍ عنها، ومشاعر نحوها، وبمكن للقارئ أن يستشف هذا الأمر بتتبع صـفاتها، وميولها، وآرائها، وتصـرفاتها التي قدّمها الرّاوي في البنية السّـردية للرواية، ومن ذلك قوله في وصـف (ديمتري إنسـاروف): " **كان شـابًا في نحو الخامسـة والعشـرين، نحيفًا، ذا صـــدر غائص، وقســـمات وجه حادة، وأنف معكوف، وشـــعر أســـود فاحم، وجبهة صغيرة، وعينين صغيرتين غائصتين متفرستين، وحاجبين كثيفين.**" [1]

وكذلك إشـــارة الرّاوي إلى أصـــله البلغاري، ونشـــأته يتيمًا بعد مقتل والديه، وثقافته، وحديثه عن ارتباطه بقضـــايا وطنه، وغير ذلك من التفصـــيلات والأحداث التي قدّمها الرّاوي عن هذه الشّخصية.

أما فيما يتعلّقُ بالأفكار التي شكّلتها الشّخصيات الأخرى حول شخصية (إنساروف) فيمكن أن نذكر قولَ (بيرسينيف) عنه: " **إنّه رجلٌ من حديد، وفيه في الوقت ذاته شـيءٌ طفوليٌّ مُنزَّهٌ مع كلِّ صـــرامته وتكتمه. والحقُّ، إن نزاهته ليســـت نزاهتنا التّافهة، نزاهةُ الذين ليس لهم ما يخفونه.**" [2]

[1] تورغينيف، في العشية، ص45.

[2] تورغينيف، في العشية،، ص67.

ويمكن أيضًا أن نشير إلى رأي شخصية (شوبين) بـــــ (إنساروف)، يقول واصفًا إيّاه بأنّه "**بلا مواهب، ولا شـــاعرية، (لديه) قدرات على العمل هائلة، وذاكرة كبيرة، وعقل غير متعدد الجوانب، وغير عميق، ولكنه ســليم ونشــيط. (لديه) جفاف وقوة وحتى موهبة في الكلمات، حين يدور الحديث حول بلغاريا الكيئبة..... إنه مرتبطٌ بأرضه...إنّه بلا جاذبية.**" [1]

يُلاحظُ في المقطعين الآنفين اختلاف موقفي شـــخصـــيتي (بيرســـينيف) و(شـــوبين) حول (إنساروف)، ومردُ ذلك يعود إلى اختلاف علاقتهما به، إذ يرى (شوبين) في (إنساروف) شخصيةً تهدد حبَّه، وتبعد عنه (إيلينا)، ولذلك لم يخفِ غيرته من (إنســـاروف) [2] ، وهذا ما جعلَ موقفه مختلفًا عن موقف (بيرسينيف) الذي بدا في الرّواية مُعجبًا بخصال صديقه (إنساروف).

وبذلك تكون شخصية (إنساروف) قد شغلت اهتمام معظم الشّخصيات في الرّواية، ما يدلُّ على أهميتها ودورها في البنية السّـــردية وتطوّر الأحداث،، ويؤكد ســـمة التّعقيد التي تجلّت في تباين مواقف الشّخصيات منها، وقد جعلها كلُّ ذلك تتدرجُ ضمن مصطلح الشّخصية المستديرة. [3]

وقد أولى تورغينيف شـــخصـــية (إنســـاروف) عنايةً كبيرةً، فأضـــفى عليها صـــفاتٍ تجسّـــدُ القيم الإيجابية مثل صـــدقه، وإيمانه بقضـــية وطنه، وحرصـــه على تحريره، فالوطنُ عنده هو الشـــيء الثابت الوحيد في هذه الحياة، وهو مســـتعدٌ للموت من أجله.[4] وبذلك يكون الروائي قد قدّمَ (إنسـاروف) بوصـفه شـخصـيةً تحمل دلالاتٍ رمزيةً تمثلُ الثُّورة، والحرية، والتّضـحية، وغير ذلك من القيم الإنســـانية، وهذا ما جعل (إيلينا) تختاره وتفضّـــله على شـــخصـــيتي (بيرســـينيف) و(شوبين).

ثانيًا: الشّخصيات الثَّانوية:

---

[1] المصدر نفسه، ص76-77.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص77.

[3] فورستر، أركان القصة، ص86.

[4] تورغينيف، في العشية، ص86 ـ 87.

شخصية بيرسينيف:

تحمل شـخصـية (بيرسـينيف) دلالاتٍ عدةً في الرُّواية، فهو شـابٌ مثقّف، مهتمٌ بالعلم، ومتابعة تحصـيله الدّراسـي، تبرز فيه النزعة العقليّة الجافة، لا يبوح بعواطفه تجاه (إيلينا) التي يحبُّها، ولا يخفي إعجابه الشّديد بشخصية (إنساروف)، وقد قُدِّمَ في الرّواية بأنّه إنسانٌ طيّبٌ.

وقد أسـهمتْ هذه الشّـخصـية في تطوّر الأحداث الرّوائية، إذ مثّلَ (بيرسـينيف) صـلةَ الوصـل بين الشخصيتين الرّئيستين (إيلينا) و(إنساروف)، اللتين عرفتا بعضهما عن طريقه.

على الرّغم من أنَّ (بيرســـينيف) يحبُّ (إيلينا) إلا أن ذلك لم يمنعه من أن ينقلَ أخبار حبيبها إليها، ولم يحلْ حبُّه لها دون العناية بـــ (إنساروف) أثناء مرضه، وفي ذلك ما يدلُّ على معاناة (بيرسـينيف)، وقد تجلّت تلك المعاناة في مواسـاة نفسـه بعدما طلبتْ منه (إيلينا) أن تذهب لرؤية حبيبها (إنساروف). يقول (بيرسينف) معزّيًا نفسه: " **هذا أفضل، أفضل. لم أعرف شيئًا جديدًا ، ومع ذلك أفضل. فما حاجتي أن أتشبّثَ بطرف عشٍ لا يخصّني؟ لقد فعلتُ ما أملاه ضميري، دون أن أندم على شـيء. والآن كفى. هما وشـأنهما. كان أبي على حقٍّ حين كان يقول لي: أنا وأنتَ لســـنا مترفين، ولا أرســـتقراطين، ولا ممّن حباهما القدر والطّبيعة... نحن كادحان، فالبس مئزرك الجلدي، أيّها الكادح، والزم مكانكَ في مشـغلك المظلم، واترك الشّـمس تضـيء للآخرين، فإنَّ لحياتنا فخرها، أيضًا وسعادتها.**" [1]

يعبّر هذا المقطع خير تعبيرٍ عن البعد الإنساني في شخصية (بيرسيتيف)، ولا يخلو من إشارةٍ رمزيةٍ تشي بعجزه عن تحقيق غايته.

شخصية شوبين:

تعدُّ شخصية (شوبين) من الشّخصيات الثَّانوية المهمّة في الرّواية، لارتباطها بعلاقةٍ سرديةٍ مع جميع أفراد عائلة (إيلينا)، ومع شخصيتي (إنساروف) و(بيرسينيف)، ما أتاح لها إمكانية الكشفِ

[1] تورغينيف، في العشية، ص 164 ـ 165.

عن دوافعِ الشّخصيات، وتصرفاتها، وأفكارها، فضلًا عن دورها في تجسيد الصّراع بينها وبين (بيرسينيف)، وقد تمثّل صراعهما في حبِّهما (إيلينا) وفي اختلاف أفكارهما ورؤيتهما في كثيرٍ من الموضوعات الإنسانيّة، مثل: الحب، السّعادة، الفنّ، الوطن، العلم، الحرية وغير ذلك ممّا يكشفُ عن اختلافهما وصراعهما الفكري، وتباين خصالهما الشّخصية، ويمكن أن نستدلَّ على ذلك بحوارهما حول مفهوم الحبِّ:

"**شوبين:** أريدُ الحبَّ لنفسي، أريد أن أكون الرّقم الأوّل.

بيرسينيف: الرقم الأول؟! أما أنا فأعتقدُ أنَّ كلَّ هدف حياتنا هو في أن نجعلَ أنفسنا الرّقم الثّاني.

شوبين: إذا كان الجميعُ سيتضرفون كما تقول أنت فلن يأكلَ أحدٌ على الأرض الأناناس، لأنّ الجميع سيقدّمونه للآخرين.

بيرسينيف: إذن، لا حاجة إلى الأناناس. وعلى أية حال، لا تخفْ، فلن تَعدمَ أبدًا أناسًا هواةً حتّى في انتزاع الخبز من أفواه الآخرين"[1]

يكشفُ هذا الحوار أنانية (شوبين) ورغبته في تملّكِ من يحبُّ، ولذلك لم يخفِ غيرته وما يعانيه من يأسٍ وضيق وإحباط[2] بعد إدراكه بأنَّ (إيلينا) التي يحبُّها قد أحبتْ (إنساروف).

وفضلًا عن الأنانية التي اتّسمتْ بها شخصية (شوبين) فقد أظهرتِ البنية السّردية للرّواية بأنَّ (شوبين) فنانٌ عاطفيٌّ، موهوبٌ في النّحتِ، لكنه غير جادٍ في حياته: "**سأظلُّ أضحك، وأتحامق، وأهزلُ**" [3] يحبُّ (إيلينا) لكنه لم يستطع أن يكسبَ حبَّها بسبب طيشه[4].

---

[1] تورغينيف، في العشية، ص 16 ـ 17.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 77.

[3] تورغينيف، في العشية، ص 78.

[4] يقول شوبين لـ (بيرسينيف): " في وقتٍ ما كانت إيلينا معجبة بي، لكنني شابٌ طائشٌ بالنسبة لها." ينظر: تورغينيف، في العشية، ص 34.

وتتأتى أهمية شـخصـية (شـوبين) فيما تضـمنّه منطوقها من إيحاءاتٍ تجسّـدُ واقعَ المجتمع الرّوسـي، وتعبّر عن أحلامه وطموحاته في أن يأتي رجالٌ حقيقيون يستطيعون الحفاظ على مجدِ روسـيا، وفي ذلك يقول: " **لو كان بيننا أناسٌ حقيقيون لما انصـرفتْ عنّا تلك الفتاةُ (إيلينا)، تلك النّفسُ المرهفة، ولما انزلقتْ كما تنزلقُ سمكةٌ في الماء! ماذا يعني هذا كله؟ متى سيأتي زماننا؟ متى سيولد عندنا أناسٌ حقيقيون؟**"[1]

يأتي قولُ (شـوبين) بعدما عرّفَ بأنَّ (إيلينا) قد قررتْ، على الرّغم من معارضـة عائلتها، أن تتزوج (إنساروف)، وتسافر معه إلى بلغاريا.

إنَّ عبارات (شـوبين) تبيّنُ تحسّـره على عدم وجود (أناس حقيقين) وحزنَهُ على خسـارة إيلينا: (انزلقت كما تنزلقُ سمكةٌ في الماء) وتساؤلاته عن الزمن الذي سيكون فيه رجالٌ حقيقيون، وتضفي على الشّـخصـيات أبعادًا رمزيةً، إذ يمكن أن تمثّلَ (إيلينا) الوطن الرّوسـي، أو الرّوح الرّوسـيّة الظمأى إلى ولادة أبطالٍ قادرين على التغيير واستعادة المجد الرُّوسي، ويمكن أن تمثّل شخصيتا (بيرسـينيف) و(شـوبين) تيارين ثقافيين، الأوّلُ منهما يجسّـد التّيار العقلاني الجاف، أما الثّاني (شوبين) فيحملُ دلالاتٍ تدلُّ على رومانسـيةٍ عاجزةٍ، وبناءً على ذلك، يكون الرّوائي قد قدّمَ هاتين الشـخصـيتين على أنّهما تمثلان صـورتين مختلفتين للمثقف الرّوسـي الذي بدا عاجزًا في الرّواية على تلبية طموحات (إيلينا).

علاقة الشّخصيّة الرّوائية بالرّاوي والتّقنيات السّردية:

ترتبط الشّـخصـيّة الرّوائيّة ارتباطاً وثيقاً بالرّاوي؛ إذ ثمّة علاقةٌ جدليّةٌ بينهما؛ فالرّواية لا تقوم فقط على الخطاب السّردي الذي ينتجُه الرّاوي، وإنّما على تتابعِ وتناوبِ خطابي الرّاوي والشّخصيّة معاً.[2] ولعلَّ الفرق بين الخطابيْن هو "أنّ خطابَ الرّاوي خطابٌ تُسـردُ فيه الأحداث، وأنّ خطابَ

[1] المصدر نفسه، ص 189.

[2] نجلاء اشنيبو، الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت، الرواية الليبيّة أنموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف: طاهر محمد بن طاهر، جامعة مصراتة، 2013، ص22.

الشّخصيّة خطابٌ تُساق فيه الأقوال.... ولكنّ اختلافَ خطابٍ عن آخر لا يعني استقلال الواحد منهما عن صاحبه، فخطابُ الشّخصيّة لا يوجد خارجاً عن نطاق خطاب الرّاوي، وقولُ الرّاوي يحتلُّ درجةً سرديَّةً تسبقُ الدّرجة السّرديَّة التي تحتلها الشّخصيّة"[1].

ويحدّدُ الرّوائيُّ علاقة الرّاوي بالشّخصيّات؛ فهو إمَّا أن يجعل الرّاوي يتدخَّلُ تدخُّلاً واسعاً بتصرّفاتِ الشّخصيّة، وسلوكها، وأفكارها من خلال التّعليق على مواقفها وأفعالها، فضلاً عن تعليقاتِه المرتبطةِ بالأحداث، وإمَّا أنّ يمنحَ شخصيّاتِ الرّواية استقلاليتها، بيد أنَّ هذه الاستقلاليّة "لا يمكن إلّا أن تكونَ نسبيّةً؛ لأنّها من صنعِ الرّاوي. وكذا الشّأن بالنّسبة إلى أفعالها والفضاء الذي تتحرك فيه. ولعلَّ من مقتضيات الفنِّ أن يخلقَ الرّاوي المسافةَ الضّروريَّة بينه وبين شخصيّاتِه حتّى تكون أصواتاً حرّةً، حريّة نسبيّة لا محالة، لكنّها كافيةٌ لتفعل وتقول وتفكر انطلاقاً من طبيعتها وخصوصيتها"[2].

ويبدو الرّاوي بطلاً في الرّوايات التي يسردُ أحداثَها ضميرُ المتكلّم، بيد أنّه ليس بطلاً تماماً؛ "ذلك أنّ الرّاوي هو من يتكلّمُ في زمنٍ حاضرٍ عن بطلٍ كأنّه هو الرّاوي وقد وقعت أفعالُه في زمنٍ مضى... وعليه، وإذ يصير البطلُ الشّخص راويةً، لا يعود الرّاوي هو الشّخص البطل، بل قلْ إنّ الرّاوي الذي يروي هو الذي يخلقُ من شخصِه الذي كان، والذي يعيد النّظر فيه الآن بطلاً."[3]

واستنادًا إلى ذلك، يظهر بأنَّ الرّاوي في رواية (في العشية) قد تولّى سردَ الأحداث بوساطة ضمير الغائب، فكان عليمًا بماضي الشّخصيات كلِّها، وما ينبثق عنها من تصرفاتٍ، وأفعالٍ،

---

[1] محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976– 1986)، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، ودار صامد، صفاقس– تونس، ط1، 2003، ص348، 349.

[2] محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر(رواية الثمانينيات بتونس)،كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، و دار محمد علي الحامي، صفاقس–تونس، د.ط، 2001، ص 339.

[3] يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط2، 1999، ص94.

فضلًا عن معرفته بعوالمها الدّاخلية، وصراعاتها النّفسية، وطموحاتها، وأفكارها، وقلقها، ومن ذلك قوله في تصوير الحياة الخاصة لـ (إيلينا) :

" **عاشتْ حياتها الخاصة، لكنها حياة وحيدة. وكانت نفسها تهفو وتخمد وحيدة. كانت قلقة مثل طائرٍ في القفص وإن لم يكن للقفص وجود، ولم يمنعها أحدٌ، لكنها كانت تتحرّق شوقًا، وتتعذّبُ. ولم تكن هي نفسها تفهم ذاتها، بل كانت تخافُ منها.**" [1]

تنوّعتِ التّقنيات السّردية في الرّواية، وتمثلتْ في السرّد الذي تولّى فيه الرّاوي الكشف عن ماضي الشخصيات، وصراعاتها الدّاخلية، وطموحاتها، وأفكارها. وكذلك شغل الحوار مساحةً كبيرةً في النّصِّ الرّوائي، وبه بدأت الرّاوية، واقتصرت عليه بعضُ فصولها، مثل الفصل الأوّل الذي بدأ بالحوار وانتهى به.

وممّا يبرزُ أهمية الحوار في الرّاوية أنّه أتاح للقارئ إمكانية معرفة تباين الشّخصيات الرّوائية واختلاف مواقفها في كثير من القضايا الوجودية، والموضوعات الإنسانية، ومن ذلك الحوار الذي جرى بين شخصيتي (بيرسينيف) و(شوبين) في بداية الرّواية.

وتعدُّ المذكرات والرّسائل من أبرز التقنيات السّردية التي تجلّت في الرّواية، وقد اقتصرت على شخصية (إيلينا) دون غيرها من شخصيات الرّواية، إذ دأبت (إيلينا) على كتابة مذكراتها في كلِّ يومٍ، فكانت بذلك تكشفُ عن عالمها الدّاخلي، وعمّا تشعر به من مشاعر تجاه غيرها من الشّخصيات، فضلًا عن الأحداث التي وقعتْ في يومياتها، منها قولها: " **اليوم، أعطيتُ قرشًا لامرأة تتسوّل، لكنها قالت لي: " لماذا أنتِ حزينةٌ بهذا الشّكل؟" أنا لا أظنُّ أن لي مظهرًا حزينًا. أظنُّ أن ذلك راجعٌ إلى أنني وحيدةٌ. طوال الوقت وحيدة، مع كل طيبتي وكلِّ شري. لا أحد أمدُّ له يدي.. لا أريد من يتقرّب إليّ.**"[2]

[1] تورغينيف، في العشية، ص 42.

[2] تورغينيف، في العشية، ص 104.

أما تقنيةُ الرّســـائل فقد اســـتعان بها الرّاوي ليخبرَ عن الحال التي آلتْ إليها (إيلينا) بعد مغادرة روسـيا إلى بلغاريا، وفيها تقول: " **والديّ العزيزين. أودعكما إلى الأبد. لن تريـاني بعد الآن. يوم أمس قضى ديمتري إنساروف نحبه، وانتهى كلُّ شيء بالنسبة لي. اليوم، سأسافر مع جثمانه إلى زارا.**" [1]

وبناء على ذلك، يتضـــحُ بأن تقنيتي المذكرات والرّســـائل قد أضـــفتا تنوّعًا على البنية السّـــردية للرواية، فضـــلًا عن إفادتهما في ســـرد الأحداث، وفي الكشـــف عن المصـــائر التي آلت إليها الشّخصيات، مثل الإشارة إلى موت (إنساروف) في الرّسالة التي أرسلتها (إيلينا) إلى عائلتها.

الخاتمة:

خلصَ البحثُ إلى النتائج الآتية:

1- حرصَ الرّوائي (تورغينيف) في روايته (في العشية) على تقديم شخصياتها وفق النهج التقليدي السـائد في القرن التَّاسـع عشـر، وفيه تُقدَّمُ الشّخصـياتُ بوصـفها كائنًا حيًا له ماضٍ، وصـــفاتٌ جســـديّةٌ، وخصـــالٌ خلقية، وطبائع وعادات، وقد تجلّى ذلك في الشّخصيات الرئيسة والثّانوية على حدٍّ سواء.
2- ارتبطتِ التفصـيلاتُ التي قدّمها الرّوائي في وصـف شـخصـيات الرّواية ارتباطًا وثيقًا بتصـرفاتها وانفعالاتها، وقد تبدّى ذلك في شـخصـية (إيلينا) التي تشـي ابتسـامتها على صـــفة الاندفاع فيها، وقد ارتبطتْ هذه الصّـــفة بالقرار التي اتخذته في الزّواج بـــــ (إينســـاروف) على الرّغم من معارضـــة عائلتها، واختلاف انتمائهما، وتباين طبقتهما الاجتماعية.
3- اتّسمتْ الشّخصيات الرئيسة بسمة التعقيد، ما جعلها تتدرج ضمن ما يُعرف بالشّخصية (المستديرة) بخلاف الشّخصيات الثّانوية التي بدتْ سطحيةً في الرّواية، بيد أن ذلك لم

[1] تورغينيف، في العشية، ص 217.

يقلل من أهميتها، ولا سـيّما أنّها أدتْ دورًا مهمّا في تطوّر الأحداث في البنية السّـردية للرواية.

4- أسـهمتِ الدلالاتُ الرّمزية للشـخصـيات في تجسـيد جمالية الرّواية، فكانت كلُّ شـخصـيةٍ من شخصياتها تحيل إلى إشارةٍ رمزيةٍ، إذ مثّلتْ شخصية (بيرسينيف) التّيار العقلاني الجاف، وبرزتْ شخصية (شوبين) بدلالةٍ تجسّدُ التّيار الرّومانسي.

5- أفادَ الرّوائي من التّقنيات السّـردية المتنوّعة (السّـرد، الحوار، الرسـائل، المذكرات) في إبراز علاقة الشّـخصـيات فيما بينها، وفي الكشـف عن عوالمها الداخلية، وأفكارها، وطموحاتها، وفي تطوّر الأحداث الرّوائية.

المصادر والمراجع:

أولًا: الكتب:

1- إدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت. ط.

2- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ت.

3- ألبيريس: تاريخ الرّواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس،ط2، 1982.

4- إمبرت، القصّة القصيرة، النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2000.

5- إيفان تورغينيف، في العشية، تر: غائب طعمة فرمان، دار المدى، العراق، ط1، 2014.

6- تودوروف: مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، د.م. ط، ط1، 2005.

7- جويدة حماش، بناء الشّـخصـية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصـطفى فاسـي، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007.

8- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

9- حميد لحمداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991.

10- دبرا بارسونز، روّاد نظرية الرواية الحداثية (جيمس جويس، دوروثي ريتشاردسن، فرجينيا وولف) تر: أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2016.

11- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1997.

12-فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، مراجعة، حسن محمود، دار الكرنك، القاهرة- مصر، 1960.

13- فيليب هامون: سميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، ط1، 2013.

14- كوينتين بيل، فرجينيا وولف، سيرة حياة، تر: عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1993.

15- لوران وفليدر، الرواية الفرنسية المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة واللسانيات، قسنطينة- الجزائر، د.ط، 2004.

16- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، ط3، 1993.

17- مارك برنارد، إميل زولا، تر: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1978.

18- محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976-1986)، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، ودار صامد، صفاقس- تونس، ط1، 2003.

19- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة- مصر، 1997.

20- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر(رواية الثمانينيات بتونس)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، و دار محمد علي الحامي، صفاقس- تونس، د.ط، 2001.

21- مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوربية، تر: صياح الجهيم، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2013

22- يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط2، 1999.

ثانيًا: الدّوريات:

1- سامية أسعد، ناتالي ساروت، مجلة عالم الفكر، صادرة عن وزارة الإعلام في الكويت، مج7، ع1، 1976.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع240، سنة 1998.

3- مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 40، نيسان 1981.

ثالثًا: الرسائل الجامعية:

1- نجلاء اشنيبو، الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت، الرواية الليبيّة أنموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف: طاهر محمد بن طاهر، جامعة مصراتة، 2013.

الميتادراما بوصفها منهجا لفهم الدراما

الدكتور محمد علي الشريف

قسم اللغة الانكليزية، كلية الآداب، جامعة حلب

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف التقنيات الدرامية التي تتضافر لجعل المسرحية ميتادراما. الميتادراما هي دراما تدور حول الدراما، أي عندما تستمر المسرحية في جذب انتباهنا إلى ذاتها كعرض مسرحي، وبالتالي، تجعلنا ندرك أننا نشاهد مسرحية. تكمن خاصية الانعكاس الذاتي للمسرحية في أدوات الميتادراما مثل المسرحية داخل المسرحية، أو المسرحية القصيرة التي تشير مسمياتها إلى هويتها. تشمل أدوات الميتادراما الأخرى لعب الأدوار، والطقوس داخل المسرحية، والإشارة الأدبية، والإشارة الذاتية. تختتم هذه الدراسة بالتأكيد على الدور الحيوي الذي تلعبه أدوات الميتادراما هذه في تعزيز هوية المسرحية ككل متكامل، أي عمل متماسك يتناغم فيه الشكل والمضمون. ويتضافر كلاهما للتأكيد على القضايا الموضوعية للمسرحية.

الكلمات المفتاحية: الميتادراما، الانعكاس الذاتي للمسرحية، المسرحية داخل المسرحية والشكل والمضمو

Metadrama as an Approach to Appreciating Drama

Abstract

This paper seeks to explore the dramatic techniques which collaborate to make a play a metadrama. A metadrama is a drama about drama, that is, when a play keeps drawing our attention to itself as a performance, and hence, makes us realize that we are watching a play. The play's self-reflexivity or self-referentiality lies in such metadramatic tools as the the-play-within-the-play, or meta-play or playlet whose very names indicates its identity. Other metadramatic tools are role-playing, ceremony within the play, literary reference and self-reference. This paper concludes by emphasizing the vital role these metadramatic tools play in re-enforcing the play's identity as an organic whole, that is, a coherent work where the form and the content are harmonious.

Key words: metadrama, self-reflexivity, the play-within-the-play form and content

Definition of Metadrama

As terms "metadrama" and "metatheatre" use the prefix ‘‘meta’’ which indicates "a level beyond the subject that it tackles", in order to refer to their function and nature (*Oxford English Dictionary*). This prefix has an active role in literature and language, for example, metafiction, metahistory, and metanarrative, metatheatre. The use of metatheatre term returns to a long history; initially since 1963, the critic and playwright Lionel Abel in his work *Metatheatre* uses it where he collects many essays to talk about the incidents and things beyond the theatre. He uses this term to refer to modern theatre and he discusses the importance and the dominance of this modern theatre. Abel’s view of metatheatre depends on two sides, life and theatre. His theory is built on two postulates: the first postulate deals with the world as a stage, the second one supposes life as a dream. Moreover, Calderwood defines metatheatre in "Shakespearean Metadrama" where he states that its function is to go beyond drama, and there will be no boundaries between the play as a work of self-contained art and life. The perspective of this term spread and reached to 1986 when Richard Hornby published his work *Drama, Metadrama and Perception*.

Hornby defined this term, as drama about drama (13). This implies self-awareness, self-reflexivity, and self-knowledge. In general, there is a difference between metadrama and metatheatre. The focus of metadrama usually tended to be with references to texts – such as referring to earlier plays while metatheatre is connected to aspects of performance. Therefore, the plot of the play derives its features from another play in metadrama. As a result, the play within a play represents a dramatic device. This device is used by the characters through narrating.

Self-reflexivity

Metadrama is the new interpretation of the dramatic works that equipped with the demands of postmodernism and has the qualities that can go along with the modern age with its new insights through literary genres in general. Moreover, this new genre can stand alone with its new techniques of interpretation and its unique tools of recreating drama far from the classical mind that often dealt with traditionally. Therefore, it can be said that metadrama is a new genre where drama can recreate itself in a new and distinctive shape by means of recalling upon an intellectual awareness.

Richard Hornby (1986) argues that metadrama can create its distinctive elements when new subjects, themes, and turning points occur while the action is progressing. He states that "whenever the subject of a play turns out to be; in some sense, drama itself" (Hornby 31). Furthermore, Hornby considers metadrama as a type of commentary that deals with separate segments within the total body of the dramatic work. Moreover, such an investigation on the narrative style can result in revealing new elements regarding the text and can serve as a revoking tool of new textual familiarities. The result of the new investigations inside the original body of drama could be considered the most notably feature of the postmodernism theory with its focus on self-reflexivity. However, this same notion is what Jeffrey Nealon asserts by his comment that there is a new reviving process that occurs by literature itself. He states that it is"literature which writes itself" (Nealon 84). Consequently, what matters for the new interpretation of literary genres in general, and dramatic works in particular, is self-reflexivity.

Despite the fact that metadrama can be seen as a revolutionary, newly-born genre, its main domain, self-consciousness, is by so far oriental through previous forms of literature. According to Jim Hunter(1982), Shakespeare was a pioneer in using the technique hundreds of years ago. This occurs when he draws a comparison between God and a playwright. Furthermore, his masterpiece *Hamlet* has many plots within the main plot; or as so-called a play-within-the-play. However, regardless of Shakespeare' use of the technique of a play-within-the-play, neither him nor others before the postmodernism theory made use of self-consciousness for the sake of recreating drama about drama. Hence, metadrama acquires its unique orientation since it resembles the use of revolutionary techniques of creating awareness in the audience the thing that can be seen with scope of didactic drama rather than mere a traditional survey of the cover by tracing the main plot and the construction of the characters on the stage. Eventually, metadrama represents a new way of thinking of drama that was not preceded by whoever before the postmodernism.

Metadrama, Features and Distinctions

Considering metadrama as a new genre by itself, this assumption leads to a recognition the aspects of distinctions that metadrama has the privilege over other literary genres. However, Kristeva (1990) considers the self-consciousness process as being theorized by postmodernists as the search for new findings. She states that "it is the exploration of the limits that no sooner was it used for this purpose". Furthermore, she argues that "it has never been used without religious, mystical, or any other justification" (Martin and Still, 137-141). Therefore, drama was intended for limited dimensions that metadrama can go beyond freely and smoothly through its distinctive feature of the self-consciousness.

Another equal feature that metadrama has over other literary genres is the rejection or, the so-called, the breaking with the restricting rules that dominated classical works. Considering this fact about the nature of metadrama, it is characterized by its exposure of new notions and attitudes that consider life as a central issue and drawing the audience's attention towards an inevitable procedure in the modern era. Rather than that metadrama works as an agent that urges new awareness particularly in the

changeable world of the time being. Therefore, metadrama has the power of forcing those involved in the theatre activities to rethink in order for regaining new conception of life itself through varied self-reflexivity. Hence, the audience turn to be an element in dramatic production; rather than just being passive. Moreover, contemplation is the result of the matter that stems from the drama and results in new recognition of the world around.

Moreover, Richard Hornby suggests that when being exposed to new materials, the audience can turn to be alert and this in turn helps them review the matters they have earlier assumptions or beliefs in. This same fact is what Hornby calls "dislocation of perception" (Hornby 32). Furthermore, through opening new gates of contemplation, the human mind adapts to new realities and indulges in a process of reception and activation at the same time. Hence, new questions arise into the human mind about the metanarrative and the results can be breaking with what was granted by dictating orders and having new perceptions of matters like meanings, history and religions appear to the surface with new forms of certainties and realties. However, this same point is what Hornby considers

as the process of priorities. He states that "a great playwright conceives his mission to be one of altering the norms and standards by which his audience views the world, and is thus more likely to attack those norms frontally" (Hornby 32).

Since the main domain of metadrama is self-reflexivity, its central result is the doubleness which resembles the technique of the play-within-the-play. Moreover, this technique can work as a device of inserting a new material which is the supplementary plot inside the body of the main plot. Incredibly, the use of minor plots has the power of creating new realties about the world. Hence, the audience come to the fact that what is going on the stage is just a world controlled by illusions and the realty is in other place not found in the written texts or the organized performance as well. Therefore, a break with the traditional way of thinking about drama appears and consequently the audience' perception turns to be of intellectual nature with its didactic prospects to imbibe realities behind the traditional shallow perception. However, this means that metadrama is the

genre that puts forth the changeable realities as a fact that sees no realty as an ultimate and stable one.

The aforementioned reality of the nature of doubleness is the same notion that Edmund J Smyth (1991)suggests. Smyth considers the responsibility of the writer is to problematize the reality found in drama. He states that "postmodernism should problematize reality, unsettle the reader's sense of 'reality' or unmask or lay bare the process of world-construction… to force constant reinterpretation by 'reframing', or to generate multiple ontologies, a plurality of words" (Smyth 138).

Accordingly, Stephen Hu praises metadrama as a new genre that has unprecedented achievement. Moreover, for him the play is no more just one frame of work. He argues that "single-faceted, homogenous system of signs" (Hu 7). Moreover, he sees in the play a multiple choice of messages that can be found while the performance is going on. This same point is the didactic prospects or dimensions of metadrama that enlarge the audience' perspectives. Hence, the varied possibilities of both meaning and

form suggest the reflection of writing rather than empirical or applied realties within designated frames.

Moreover, doubleness or the so-called the play-within-the-play technique is not the only privilege of metadrama as a new genre; rather than it offers 'alienation' through the use of estrangement which is the tool used by the playwright to achieve the effect. Therefore, when the audience become familiar with the realties on the stage as fiction, the practices of alienation start. However, metadrama seems crucial in drawing the attention towards ideologies that are considered invalid in the world that is constructed and dominated by uncertainty.

Accordingly, there are many techniques that create alienation. Mostly, the domain of alienation is the characters themselves who realize their reality on the stage as an illusionary presence for intended purposes and messages. However, in some points there are comments done by those characters or there are comments on the work as well. These designated elements serve

a supposed and solo direction; meanwhile metadrama offers a wide variety of human perception as own interpretations of the world and life.

Another tool to create and enhance estrangement is the 'repetitive pattern'. According to Ruby Cohn (1969) there is a dominant relation that unifies both alienation and repetitiveness within the body of metadrama. Cohn argues that "Awareness of the repetitive pattern leads the spectator from heightened experience to self-knowledge, and in a word, to the revelation of the theatre as ritual. The play's the thing in which the anxiety of repetition acts itself out" (Cohn 14). Therefore, there is a demand for new interpretation for hidden realties that urge new ways of thinking and contemplating about the matter.

Among the realties that metadrama calls about is the 'past'. Therefore, metadrama can stand an agent that recreate previous or classical drama to equip with the dimensions of postmodernism. Hence, past is problematized by metadrama since it does not offer an a granted material in the modern era of human history. This same notion is what Nicole Bourus calls "re-appropriation of the past" (Bourus 14). Bourus suggests that history is not a complete reality; rather than it is a matter similar in its nature to fiction.

Furthermore, there is no single judgement made a member of a certain society to go along with the other. Moreover, Bourus suggests 'intertextuality' as a means used by metadrama to offer plurality and truths about past and history.

Metadramatic Techniques

According to Richard Hornby, there are four main categories that can be traced in metadrama. These techniques can be classified as role-play-within-the-role, play-within-the-play, literary reference, self-reference and ceremonies with the play.

Role-play-within-the-role

Role-play-within-the-role is one of the metadramatic tools that offers more than one just and certain reality. However, this technique has the double effectiveness that results in creating complexity since it has many layers to create realities. Moreover, it involves the interaction of the outer characters that create 'duality'. Consequently, such a duality can bring with ambiguous elements into the play itself. The case is made worse for

the audience to give a logical judgement when they are offered with many plots; therefore doubleness of portrayal occurs. Moreover, since estrangement increases step by step, the audience turn to be more contemplating and more enthusiastic to judge drama as an illusionary work. Therefore, accurate answers seem a lack that drama by its traditional techniques is unable to unfold.

Furthermore, the audience seem obliged to undergo a challenging process of considering their designated roles in the world, the sources of such roles, and reliability. However, what matters is the role of authorized power as being enforced by the playwright him/herself. This same authority is what controls human life and what classifies human roles totally. Richard Hornby writes that:

> From the first instance, the infant gradually learns to define the boundaries of its ego, developing a sense of self. Identity theorists maintain that this process continues throughout one's lifetime because we must continually redefine who we are as we grow older and called upon to take on different roles – boy or girl,

> daughter or son, student, adolescent, youth, adult, lover, worker, parent, grandparent, 'senior citizen', etc.… Identity, then, is something that human beings have to learn, and the learning is an inherently painful process (Hornby 69-70).

Accordingly, what seems worth mentioning to Hornby is the fact that identity is neither innate nor freely chosen. Similar to actors on the stage, individuals have their roles which are assigned ones. Hence, as individuals realize this domain as a reality, the result will be a conscious research for validity, presence and role in life which is not an easy task to be conducted. For this main reason, Hornby calls theatre as "identity laboratory" (Hornby 68).

To justify his suggestions, Hornby writes that:

> Theatre, in which actors take on changing roles, has, among its many other functions, the examination of identity. For the individual, theatre is a kind of 'identity laboratory', in which social roles can be examined vicariously. In a safe environment, detached from

> everyday reality, the audience member can forget his own identity for a while, and identify with the characters he sees. Both performers and audience members are in a sense 'actors' in the theatrical experience, dropping their regular identities and trying out new ones (Hornby71).

Eventually, when individuals are made aware of their assigned roles in life, they turn to be more alert and more active. Hence, metadrama can work as an agent that has a didactic dimension since individuals can realize, judge, accept or refuse assigned roles in life. Moreover, they can adapt their roles or have certain convenient reactions and attitudes towards them. Contrary to the traditional characters of drama on the stage, metadrama can release characters and in the same context individuals should be released in a postmodernism era that sets the priority to human being as a complete entity.

Play-within-the-play

Play-within-the-play is a dual plot technique which occurs when the audience are to meet another plot while the main plot keeps progressing. Therefore, this technique depends on presenting two plays within one theatrical work. Hence, the two plays can be classified as an "inner play" which is the minimal part of the theatrical work and the "outer play" which is the main body of the work. Moreover, the "inner play" is included within the outer one which has the main message to convey.

However, the interconnection between the two plays; the "inner" and the "outer" is very relevant since there are no different characters to mount the theatre to perform the "inner play"; rather than that it is the same characters on the stage to do the task. Furthermore, it is obvious that the "inner play" serves the main task of the "outer play" or conveys a supporting message to enhance the audience's understanding of the real situation. This same point is what Hornby defends. He argues that "there must be *'some'*integration of the inner play with the outer; that is, the outer play must in some way acknowledge the inner play's existence" (Hornby 34).

Gerhard Fischer and Bernhard Greiner (2007) define the technique of "the-play-within-the-play" and illustrate its dramatic function:

> "Dramaturgically speaking it [the play within the play] describes a strategy for constructing play texts that contain, within the perimeter of their fictional reality, a second or internal theatrical performance, in which actors appear as actors who play an additional role… Its most salient feature is that it doubles an aesthetic experience which already presents a dual reality: the actor, who appears on stage both in his/her own physical presence and in the part he/she portrays, assumes and plays yet another role, thus adding a third identity which itself is constructed in the context of a third level of time, space, characterization and action" (Fischer and Greiner 11)

According to Fischer and Greiner's illustrations, the domain of the technique emerges in its presenting of the so-called "dual reality". This "dual reality" occurs by trapping audience into watching or "seeing double" actions in one work. However, there are many ways to conduct the process of "seeing double". Since the characters of the "outer play" are the

responsible ones of performing the "inner play", the result can be a situation of distraction and confusion between both roles in the play and which one represents the "real". Consequently, the audience get the reality that what is being performed on the stage is no more than role for the same characters. Therefore, characters on any stage are to follow the decisions of the playwright who can direct the stage and assign the roles of his/her characters the way he/she finds best. Hence, the great "reality" appears to surface to declare that theatre has its specific nature which is both illusionary and fictional.

Traditionally, the thought of drama as a reflection of life prevailed for so long. Nevertheless, the appearance of the new thoughts and contemplations about theatre and drama changed that since the audience are no more to believe in what is going on a stage as a supreme "reality". This means that the traditional notion of art as a "true" image of life is not what metadrama wants to confirm. Rather than that metadrama makes art and its suggested reality a matter of questioning. Therefore, the nature of reality in life is to be contemplated and questioned in the same way as done by those on the stage.

Away from traditions, metadrama through the technique of the-play-within-the-play forms a "metaphor" to express life. Moreover, it conveys the message that one cannot reach an eventual truth or a single certainty in both art and life as well. Rather than that it is obvious that plurality and enigmas are domain in receiving certain meanings of life. Such meanings need a lot of reconsidering what is going of the stage of life. Moreover, it is the thinking that reshape realities and consider them through no one angle.

Ultimately, the use of the-play-within-the-play can be traced back since the emergence of drama as an art. For instance, Shakespeare was a pioneer in adopting the technique in his masterpiece *Hamlet*, in particular. However, in the well-known scene *Mousetrap*, Shakespeare used the technique not to divest his audience to inquire about life and its nature; rather it was used to create a kind of "estrangement" for the sake of drawing the attention of the audience about realities of life and the unconquered nature of such realties. Contrary to Shakespeare's use of the technique, "realist drama" rejects the use of estrangement totally. Hornby states that

" … in realist drama, as it may cause an uneasy estrangement in the audience, play within the play device was not acceptable" (Hornby 33).

Literary Reference

Similar to the aforementioned techniques, "literary reference" is one of the metadramatic tools that endows the playwright with a good chance of alluding earlier works but in new versions of understanding and recognition. However, the tool is called "intertextuality" which explicitly refers to the reality that no text to form an original reality. According to Michale Worton and Judith Still, the text that is written for a certain goal can not stand as a "self-sufficient whole" (Worton and Still 1). This is due to the fact that the writer him/herself is no more than a reader of an earlier origin of the assumed text. Moreover, the process of reading is a mechanic one and by so far an action of being affected by what one is reading. Therefore, no one to claim originality through the process of producing the text is a reality that cannot be ignored.

Since any literary writing is not a matter of originality, many ways could be followed to trace to a play reference to other or earlier works. This must

be done through the audience's recognition of the "allusion". It is the duty of the playwright to refer intentionally and obviously to earlier works. Michael Riffaterre (1990) argues that "the difference of intertextuality from a pure reference explaining that in order to call a text an intertext, the audience or the reader should be aware of the intertext that is being commented on" (Riffaterre 75).

Hornby suggests Chekhov's plays as an example of literary reference to clarify that Chekhov himself does not include the technique through his dramatic works for the sake of criticizing or restudying earlier works with modern perspectives. Rather than that Hornby focuses on the differences found in metadrama. He states that "…when literary citation within the play moves literary criticism, it also moves toward the play as self-reference" (Hornby 92). Therefore, any "literary Criticism" according to Hornby could be seen as a metadramatic device (Hornby 92).

Moreover, any literary reference should work as a divestment tool to enable the audience to recognize the fictional core of the dramatic work performed on the stage. Furthermore, the audience can judge the play in

the same way being criticized or interpreted by the playwright by rather than by their own assumptions.

Hence, depending on the "literary reference", certain imaginary features of the dramatic work should be disrupted. While the play keeps progressing, the audience are supposed to be involved in its action unconsciously.

In same context of the aforementioned metadramatic techniques, "literary reference" works as an agent to inquire about the nature of reality and reliability of both life and art simultaneously. Furthermore, the technique offers new insights of old sources which allows the audience to express opinions about what is going in life totally. Graham Allen (2000) argues that:

> "literary meaning can never be fully stabilized by the reader, since the literary work's intertextual nature always leads readers on to new textual relations. Authors, therefore, cannot be held responsible for the multiple meanings readers can discover within literary texts. Barthes views such a situation as a liberation for

> readers; a liberation from the traditional power and authority for the figure of the 'author', who is now 'dead'" (Allen 3-4).

According to Allen's argument, intertextuality enables individuals to create their own recognition of meanings. This means familiarity of literary works turns into unfamiliarity through widening the plurality of things. Moreover, such plurality can reflected in the audience's perceptions of matters and consequently new questions arise about norms of life that people lead.

Self-Reference

Despite the fact that metadrama has the same message to convey through its techniques, "self-reference" seems a direct one which seeks individuals' attention towards the play itself. Such difference is clarified by Hornby:

> "The play within the play has this same ultimate effect of reminding the audience that what they have been watching is actually a play, but such reminders are indirect, while self-reference is direct and immediate, a splash of cold water thrown into the face of a dreaming, imagining audience" (Hornby 104).

According to Hornby, drawing a direct attention can be created by those moving on the stage through commenting on the action itself directly. Rather than that the interference of the commentator, such as the chorus can serve to enhance the process of drawing direct attention. Since art can create a virtual reality for those involved in following the sequences of the performance, Hornby suggests a hypothetical state of existence. He states that, "… we imaginatively shift ourselves from the real world in which we are currently living, into a 'hypothetical state of existence', which we can drop at any time (it is not a state of insanity),but which nonetheless is strangely compelling" (Hornby, 106).

Moreover, "self- reference" invites audience to be involved in the action through enlarging the increasing awareness and logical contemplation. Hornby argues that "both the process of creating a work of art and of responding to it are examples of intuitive thinking. He thinks that intuitive thought is wholistic and it integrates, synthesizes, unifies; whereas logical thought isolates, analyzes, separates. (Hornby 109). Therefore, watching any play that depends on an earlier source

traditionally can take the audience away from reality. Rather than that it could captivate individuals in an illusionary state. Consequently, metadrama can make one aware of his real situation through this technique and the result could be advanced steps towards logical thinking about life. Furthermore, Hornby states that "we tend to separate and analyze the real life situations; our thought is fragmentary; not wholistic as in the case of art" (Hornby 111). Hence, metadrama tries to keep those involved in watching a play away from thinking intuitively; rather it encourages individuals to be open-minded towards rationality and fragmentation. Hornby adds that: "whatever we are perceiving always has further aspects of itself that at a given time are unavailable, backgrounds, causes, ramifications, and effects that we do not know about" (Hornby 111).

Another equally important issue is that "self-reference" helps changing attitudes that are earlier or supposed assumptions towards the reality of the situation. This can be achieved through the realization that any play is no more than a play and it should be inquired and questioned rather than being taken seriously. Hornby comments on the process:

> "While the dramatic action was moving forward, it seemed to be serious and important, but here the audience is reminded that it is not. It is only a 'playing holiday'. It is interesting that we call a dramatic composition both a 'play' and a 'work,' and here Shakespeare juxtaposes these two apparently antithetical concepts, examining the paradoxical phenomenon that a play can simultaneously be 'sport' and 'work,' trivial and serious, meaningless and meaningful" (Hornby 104).

Hornby considers the state of change that occurs through the increasing awareness a disturbing situation for the audience since it is difficult for people to adopt new thoughts easily. He considers this situation a clash that seeks a compromise between earlier assumptions as order and new contemplation as chaos.

He argues that :

> When something seems orderly and comprehensible, whether it is the organization of society, the workings of a piece of machinery, or the behaviour of a person we meet, it makes us feel comforted and pleased. Incomprehensibility in such circumstances can be

> painful and threatening…., an intuitive sense of order yields pleasure, while a sense of chaos yields pain (Hornby 108).

Precisely, metadrama can be seen as the tool of the modern era to investigate deeply in traditions that were seen as vivid at some points of people's lives. Rather it is the modern mind that seeks logical thinking more than just following to life norms. Therefore, the blurring that once occurred between art and its supposed realities is no longer convenient in an era that seeks and cares for certainties in every single area of human life.

Ceremony-within-the-play

The final technique is "Ceremony-within-the-play", which is a common feature that indicates the social congregation for certain incidents whether happy or sad ones. Hornby states that "ceremonies within plays are ubiquitous. In all drama of all cultures at all times we find plays that contain feasts, balls, pageants…funerals, coronations, initiations" (Hornby 49). Anthropologists and theatre historians have long posited a generic and historical relationship between rituals and theatre. Drama had an origin in rituals; tragedy originated in ancient Greece. The word tragedy, of Greek

origin, means "goat song" and may possibly refer to archaic performances in which dancers either competed for a goat as a prize or were dressed up as goats. Drama competition was enacted at the Great Dionysia, an annual religious and cultural festival held in honor of the god Dionysus, the god of wine. As part of the festival, four plays of each playwright—three thematically connected tragedies and a satyr play were played and judged. When Hornby talked about the ceremony, he meant the play involves a formal spectacle of some kind that is separated from the surrounding action; for instance, the crowning of a king, a wedding or a ritual sacrifice. The ceremony offers a communal pleasure that derives from the understanding of things that would otherwise be confusing or ephemeral. Margaret Croyden (1974) gave insightful comments on the validity of "ritual":

> Attempts at ritual seem less successful when actors and audience share no common ground. In actual fact, ritual has always had a moral, religious, practical, or psychological significance, and has never existed for its own sake. Rites were a need. (qtd in Graham-White, 1976, p. 319)

William Frost lists numerous rites and ceremonies common to Elizabethan drama, such as prayers, formal curses, funerals, marriages, dances, feasts, banquets, ceremonial arrivals and departure, formal oaths, trials, banishments, royal court scenes, etc. (Stroup 139). Dramatists believe in the immense symbolical, allegorical, and universalizing values of these essentially dramatic phenomena.

Hornby argues that despite the fact that ancient tragedies lack such ceremony endings, they have in some phases the same celebration. He states "Ceremonies are so widespread in drama that a full historical cataloging would be impossible" (Hornby 49). Hence, Hornby suggests the social integration for the success of the play. In other words, metadrama acts with the social surrounding that offers a domain for its perfection.

Works Cited

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill, 1964.

Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

Cohn, Ruby. "Contemporary Drama: English, French, German." *Currents in Contemporary Drama.* Bloomington: Indiana University Press, 1969. (p 3-17)

Fischer, Gerard and Bernhard Greiner. *The Play Within the Play*: *The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection.* New York: Rodopi, 2007.

White, Graham A., "Ritual" in Contemporary Theatre and Criticism". *Educational Theatre Journal*, (1976). 28(3), 318-324.

Hornby, Richard. "The Play within the Play". *Drama, Metadrama, and Perception*. Toronto: Bucknell University Press, 1986.

Hu, Stephen. "Elsinore Revisited: Rosencrantz and Guildenstern Are Dead."*Tom Stoppard's Stagecraft.* New York: Peter Lang Publishing, 1989.

Hunter, Jim. "Playing". *Tom Stoppard's Plays*. London: Faber and Faber, 1982.

---. "Staging". *Tom Stoppard's Plays*. London: Faber and Faber, 1982.

Nealon, Jeffrey T. *Double Reading: Postmodernism After Deconstruction***.** Ithaca : Cornell University Press, 1993.

Riffaterre, Michael. "Compulsory Reader Response: The Textual Drive". Ed. Worton, Martin and Judith Still. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester U.P, 1990.

Smyth, Edmund J. *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: Batsford, 1991.

Stroup, Thomas. "Ritual and Ceremony in the Drama". *Comparative Drama*, (1977) 11(2), 139-146.

Worton, Martin and Judith Still. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester U.P, 1990.