مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)
المجلد ٢٥ -العدد الأول
يناير ٢٠٢٤

رئيس التحرير
أ.د/ أميرة أحمد يوسف
عميدة كلية البنات للآداب والعلوم والتربية
جامعة عين شمس

نائب رئيس التحرير
أ.د/ حنان محمد الشاعر
وكيلة كلية البنات للدراسات العليا والبحوث
جامعة عين شمس

أ.م. د/ رانيه رضا نصر
أستاذ الأدب الإنجليزي المساعد
مدير التحرير

م/ مونيكا ماجد منير
معيدة بقسم اللغة الانجليزية
المحرر الفني للمجلة

SCAN ME SCAN ME SCAN ME SCAN ME

هيئة التحرير

أ. د. حسين عبد الكريم حسين الحوامده أستاذ الأدب الإنجليزي -الجامعة الأردنية – الأردن
أ.د. حسين عليوي ناصر الزيادي أستاذ الجغرافيا كلية الآداب -جامعة ذي قار – العراق
أ.د/ سها عبد المنعم شبايك أستاذ الفلسفة– جامعة عين شمس-مصر
أ.د. عالية حلمي حبيب أستاذ علم الاجتماع-جامعة عين شمس – مصر
أ.د. عزة محمد أبو النجاة أستاذ الأدب والنقد الحديث جامعة عين شمس مصر
أ.د. محمد سليمان العبد أستاذ العلوم اللغوية بكلية الألسن-جامعة عين شمس-مصر
أ.د. على حسين الجابري أستاذ الفلسفة الإسلامية والفكر العربي المعاصر – جامعة بغداد – العراق
أ.د. غادة ممدوح عبد الحفيظ عميدة كلية الدراسات اللغوية بالجامعة العربية المفتوحة – مملكة البحرين
أ.م. د. فيروز محمود محمد أستاذ مساعد الجغرافيا – جامعة عين شمس – مصر

أ.م. د/ رضوى رمضان أمين
أستاذ الأدب الإنجليزي المساعد
مدير وحدة النشر العلمي

أ. أمل بهجت عبد الغنى
أمين وحدة النشر العلمي
المسئول المالي والإداري للمجلة

الهيئة الاستشارية

اللغات وآدابها	العلوم الاجتماعية والانسانية
أ.د. جابر عصفور (جامعة القاهرة)	أ.د. اعتماد محمد علام (جامعة عين شمس)
أ.د. جمال عبد الناصر طلعت إبراهيم (جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا)	أ.د. حسن أحمد الخولي (جامعة عين شمس)
أ.د. حسن البنداري (جامعة عين شمس)	أ.د. حسن حماد (جامعة الزقازيق)
أ.د. سلوى حمادة عطيوة (معهد بحوث الإلكترونيات)	أ. د. خلف عبد العظيم الميري (جامعة عين شمس)
أ.د. سهير عياد (جامعة عين شمس)	أ.د. سهام محمد هاشم (جامعة عين شمس)
أ.د. عبد القادر الرباعي (جامعة اليرموك)	أ.د. عائشة محمود عبد العال (جامعة عين شمس)
أ.د. ماجدة منصور حسب النبي (جامعة عين شمس)	أ.د. عامر النجار (جامعة قناة السويس)
أ.د. منيرة سليمان (جامعة القاهرة)	أ.د. عبد الله الخراشي (جامعة الملك سعود)
أ.د. ندا الحسيني ندا (جامعة بورسعيد)	أ.د. عبير عبد الغفار (جامعة بني سويف)
أ.د. نصر محمد عباس (جامعة الفلاح بدبي)	أ.د. علا عبد العزيز العجيزى (جامعة القاهرة)
أ.د. وفاء عبد الفهيم بطران (جامعة عين شمس)	أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز (جامعة الفيوم)
أ.د. يوسف حسن نوفل (جامعة عين شمس)	أ.د. محمد سليمان العبد (جامعة عين شمس)
Prof. Jeanne Dubino (Appalachian State USA University)	أ.د. ناصر هاشم (جامعة المنيا)
Prof. Andrew J. Smyth (Southern Connecticut State) USA	أ.د. وفاء إبراهيم (جامعة عين شمس)

مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)

تتألق كلية البنات للآداب والعلوم والتربية برؤيتها ورسالتها مرتكزة على أسس واضحة ومبادئ ثابتة وراسخة؛ لتحقيق أهدافها الساعية إلى مواكبة الطموحات والرؤى الحضارية المتميزة , ومسايرة المستجدات في منظومة البحث العلمي عامة, والنشر العلمي الإليكتروني على وجه الخصوص؛ وانطلاقًا من رؤية الكلية ورسالتها, ودعمًا للاقتصاد المعرفي والثقافي والحضاري, وتنمية للمستوى الفكري والإبداعي لأعضاء هيئة التدريس والباحثين داخل مصر وخارجها, وتيسيرًا عليهم, وتذليلًا للعقبات التي كانت تواجههم –فيما سبق- في عملية النشر؛ تصدر كلية البنات مجلة "البحث العلمي في الآداب" وهي دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بنشر الإنتاج العلمي المتميز بالجدة والأصالة والمنهج الرصين, في مختلف التخصصات الأدبية وذلك باللغة العربية, واللغات الأجنبية, وترحب المجلة بإسهامات الباحثين كافة من أرجاء الوطن العربي .

الرؤية:

التميز والجودة والريادة العالمية في نشر الإنتاج العلمي لأعضاء هيئة التدريس والباحثين في التخصصات الأدبية المختلفة والدراسات الإنسانية المتنوعة وذلك بجودة عالية، وبدقة في الأداء، وسرعة في الإنجاز، وسهولة ويسر.

الرسالة:

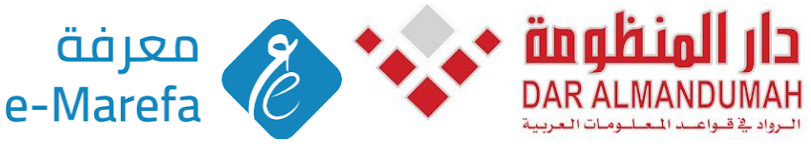
تقديم إنتاج معرفي مميز، ومخرجات بحثية تسهم في التنمية المجتمعية، وتدعم الإبداع الفكري والثقافي.

الأهداف:

- فتح نافذة جديدة لأعضاء هيئة التدريس والباحثين محليًّا وعالميًّا؛ لنشر بحوثهم بمراحل نشر يسيرة وبجودة عالية وبدقة في الأداء، وسرعة في الإنجاز وذلك في التخصصات الأدبية المتنوعة.
- جعل المجلة محط أنظار الباحثين عن المعرفة في الحقول الأدبية والفكرية المتنوعة، والراغبين في نشر أعمالهم البحثية في التخصصات المختلفة.
- السعي نحو التميز من خلال الالتزام بقواعد النشر العالمية.
- الالتزام بدعم النمو الفكري والإبداعي والمعرفي وتعزيزه وتطويره وإثرائه وخدمة المهتمين بالمجالات الأدبية والدراسات الإنسانية.
- ربط الجامعة بالمجتمع المحلي والعالمي من خلال النشر العلمي للأبحاث التي تخدم المجتمع، وتعزز فكره وإبداعه.

<u>فهرسة وتصنيف المجلة في قواعد بيانات عربية وعالمية هامة:</u>

1. الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية ARCI– The Arabic Citation Index
2. دار المنظومة
3. شمعة-شبكة المعلومات العربية التربوية
4. معرفة-قاعدة البيانات العربية الرقمية



إنجازات المجلة خلال العام الجامعي 2022-2023

- **حصـــول "مجلة البحث العلمي في الآداب" علي المرتبة الثالثة عشـــر في تخصـــص الآداب.** نجحت "مجلة البحث العلمي في الآداب" بالحصول على معايير اعتماد معامل التأثير والإستشهادات المرجعية العربي "أرسـيف "Arcif" المتوافقة مع المعايير العالمية. وكان معامل "أرسـيف" العام للمجلة لسنة 2022 هو (0.1093) وحصلت المجلة على (المرتبة الثالثة عشر) فى تخصص الآداب من إجمالي عدد المجلات 130 على المستوى العربي مع العلم أن متوسط معامل أرسيف لهذا كان (0.065).
- تقييم المجلة من قبل المجلس الأعلى للجامعات تقرير يوليو 2023: 7 نقاط (أعلي درجة)
- إدراج مجلة البحث العلمي في الآداب ضمن دليل المجلات العلمية مفتوحة الوصول (DOAJ) العالمي.

https://doaj.org/toc/2356-833X

قواعد النشر وشروطه

يرجي منَ الباحثين عند تقديم أبحاثهم للنشر في المجلة مراعاة الآتي:

- الالتزام بقواعد الاقتباس والرّجوع إلى المصادر الأوليّة وأخلاقيات النشر العلمي.
- الجدة والأصالة، والابتكار، ومراعاة قواعد البحث العلمي.
- ألا يكون البحث قد سبق نشره أو قُدّم للنشر لجهة أخرى – ويكون في صورة ملف word.

- نظام التوثيق المتبع: نظام الرابطة الأمريكية (APA)
- خلو البحث من الأخطاء اللغوية والنحوية والمطبعية.
- ألا يرد اسم الباحث أو الباحثين في متن البحث صراحة أو بأي إشارة تكشف عن هويته أو هوياتهم وإنما تستخدم كلمة الباحث أو الباحثين بدلاً من الاسم سواء في المتن او التوثيق.
- الآراء الواردة في البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- في حالة وجود جداول أو صور أو خرائط أو رسوم بيانية أو غيرها من الإيضاحات ينبغي أن تقدم بدرجة واضحة ويفضل أن تعد بالمسح الضوئي على أن تكون متطابقة مع حجم الصفحة.

يجب على الباحثين الراغبين في نشر بحوثهم في المجلة الحرص على أن يكون إنتاجهم مستوفياً للقواعد التالية:

- عدد صفحات البحث: ألا يزيد عدد صفحات البحث عن 40 صفحة (حجم A4)
- نوع الخط: يستخدم الخط من نوع Times New Roman
- يكون حجم الخط ١٦ ثقيل للعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية
- حجم الخط: يكون حجم الخط ١٤ خفيف للمتن
- حجم الخط ١٢ للهامش العربي
- حجم الخط ١٠ للهامش الأجنبي
- يتم إعداد الصفحة بحيث يترك هوامش 2.5 سم من جميع الاتجاهات.
- تُتركُ مسافة 1،15 سم بين السّطور
- يكون ترقيم صفحات البحث في منتصف أسفل الصفحة.

مواصفات إعداد العنوان الرئيسي للبحث:

- توسيط العنوان في الصفحة.
- يكون نوع الخط كما ذكر بالشروط العامة أعلاه.
- يكون حجم الخط 16 ثقيل.
- كتابة اسم الباحث:
- يكتب اسم الباحث تحت عنوان البحث متوسطًا الصفحة.
- يكون حجم الخط 14 ثقيل.
- يوضع تحت اسم الباحث اسم القسم، اسم الكلية، اسم الجامعة، والبريد الإلكتروني.

الشروط المتعلقة بإعداد ملخص البحث:

- يوضع الملخص في الصفحة الأولى (بلغة البحث)، وفي آخر صفحة بالبحث بعد قائمة المراجع باللغة الأخرى وبصفحة منفردة.
- عدد كلمات ملخص البحث من 100-200 كلمة
- بعد الانتهاء من كتابة الملخص أدناه مباشرة توضع الكلمات الدالة ولا تتعدى 6كلمات
- ينطبق على الملخصين بالعربية والإنجليزية الشروط نفسها مع مراعاة نوع الخط.

توثيق المراجع طريقة (APA):

أ – في متن البحث:

مثلاً إذا كان المرجع كتابا أو مجلة نفتح قوسين ونكتب اسم عائلة المؤلف، سنة النشر، الصفحة، مثال: (الدسوقي، 2007، ص.120)

ب – قائمة المراجع في نهاية البحث:

القواعد الخاصة بإعداد قائمة المراجع:

- تتضمن قائمة المراجع الأعمال التي استشهد فيها في متن البحث.
- ترتب المراجع ترتيباً هجائيًا.
- إذا كان البحث مكتوباً باللغة العربية يجب أن تفصل المراجع العربية عن المراجع الأجنبية وكل منها يرتب هجائيًا وتوضع المراجع العربية أولاً.
- إذا كان البحث مكتوبًا باللغة الإنجليزية تدمج المراجع العربية والأجنبية وتكتب باللغة الإنجليزية.
- عندما يكون لأحد المؤلفين أكثر من بحث ترتب في قائمة المراجع زمنياً.
- تتم عملية التوثيق في متن البحث وإعداد قائمة المراجع وفق أسلوب المجلة الموضح أدناه والمستند إلى نظام APA.

يُتّبعُ في توثيق المراجع في نهاية البحث ما يلي:

- توثيق كتاب منشور: اسم المؤلف الأخير، الاسم الأول، (سنة النشر)، اسم الكتاب بخط مائل، الطبعة، المدينة -الدولة، دار النشر.
- توثيق بحث منشور في مجلة محكمة: اسم المؤلف الأخير، الاسم الأول، (السنة)، اسم البحث، اسم المجلة، المجلد (العدد)، أرقام الصفحات.
- توثيق كتاب مترجم: نفس طريقة توثيق الكتاب مع مراعاة التوضيح أدناه:
- اسم المؤلف الأصلي، (السنة)، اسم الكتاب، الطبعة، ترجمة (-----)، المدينة-الدولة، دار النشر للباحث الأصلي.
- توثيق الرسائل الجامعية: اسم المؤلف الأخير، الاسم الأول، (السنة)، اسم البحث، عنوان الرسالة، رسالة ماجستير/ دكتوراه غير منشورة، اسم الجامعة، اسم الدولة.

بيان أخلاقيات النشر العلمي

تتبنى المجلة معايير لجنة أخلاقيات النشر العلمي(COPE). وفيما يلي بيان أخلاقيات النّشر العلميّ الخاصّ بوحدة النشر العلمي بكلية البنات جامعة عين شمس، إذ يَعتمدُ هذا البيان على مبادئ لجنة أخلاقيات النشر العالمية، كما يتضمّن لوائح وأنظمة أخلاقية خاصّة بهيئة التحرير والمحكّمين والباحثين.

مسئولية الباحث:

- الإلتزام بمبادئ ومعايير أخلاقيات البحث والنشر
- تقديم أبحاث أصلية خالصة وتوفير قائمة بالمراجع التي تمّ الرُّجوع إليها في البحث.
- الالتزام بكتابة بحثه وفقاً لقواعد المجلة.

- الالتزام بقواعد الاقتباس والتوثيق وأخلاقيّات النّشر.
- عدم تقديم عمل نُشِر مسبقا في مجلّات أخرى. إلا في حالة إجراء تعديلات جوهرية داخل البحث أو في العنوان، وكذلك يجب عليه عدم تقديم عمله إلى أكثرَ من مجلّةٍ في وقتٍ واحدٍ؛ إذ يُعدُّ ذلك منافيًا لأخلاقيّات النّشر العالمية.
- نشرُ بحثه في المجلّات الأخرى فقط بعد تلقّي الرّفض الرّسميّ منَ المجلّة أو في حال موافقة المجلّة رسميًّا على طلب سَحْبِ البحث المقدّم.
- تأكيد حصوله على موافقة جميع المؤلفين المشاركين الذين ساهموا بشكل كبير في البحث قبل تقديمه للنشر.
- أن يذكر إسهام الآخرين في البحث بشكل صحيح وترتيب أسماء الباحثين حسب ما جاء بالبحث على أن تكون الأسماء مذكورة بالتسلسل حسب الإسهام العلمي لكلّ منهم في البحث.
- تقديم الشّكر والتّقدير للذين أسهموا في البحث ولم تذكر أسماؤهم ضمن الباحثين.
- الإفصاح لهيئة التحرير بالمجلة عن أي تضارب مصالح قد يؤثر على تقييم البحث المقدم للنشر.
- تجنب السلوك غير الأخلاقي بتقديم البحث نفسه إلى أكثر من مجلة واحدة في الوقت نفسه وإذا قرر الباحث تقديم البحث إلى مجلة أخرى؛ فيجب عليه سحبه من المجلة.
- ضمان أصالة أبحاثه واستيفائها للمعايير المِهْنيّة لأخلاقيات البحث خاصةً حقوق الإنسان والحيوان في حالة المشاركة في أبحاثه.
- الابتعاد عن جميع أنواع السلوك غير الأخلاقي مثل الانتحال والافتعال والتزوير.
- إذا اكتشف خطأً فادحًا في بحثه المنشور يجب عليه إبلاغ هيئة التحرير بالمجلة بحذف الخطأ أو تصويبه.
- الاحتفاظ بحقوق الطبع والنشر لعمله وبمجرد قبول العمل للنشر في المجلة يُطلب منه نقل حقوق النشر إلى الناشر.
- مراجعة بحثه وفقًا لمقترحات المحكمين، وفي حال عدم موافقة الباحث على الأخذ بالتعديلات المقترحة؛ يجب عليه تقديم تبريرٍ منطقيٍّ بذلك وفي حالة عدم تقديم أسباب مقنعة تحتفظ المجلة بالحق في رفض النشر.

مسئولية المحكّم:

تَعُدُّ عمليّة تحكيم البحث العلميّ مرحلةً رئيسةً من مراحل النّشر العلميّ، ومن سياسة وحدة النشر العلمي بكلية البنات التأكّد من مِهْنيّة عمل المحكّمين والتزامهم أخلاقيات النشر العالمية ومبادئه

لذا يجب على المحكم:

- الالتزام كليًّا" بمعايير لجنة أخلاقيات النشر العالمية للمحكمين عند تحكيم البحوث.
- إعلام مدير التحرير حال عدم استعداده لتحكيم البحث المقدم وينسحب من عملية التحكيم.
- النّأيُ بنفسه عنِ المصالح الشّخصيّة كأن يستخدم معلومات حصل عليها من البحث الذي تم تحكيمه لمصلحته الشخصية.
- ألا يقبل المحكّم بتحكيم البحوث التي يكون فيها تضارب مصالح نتيجة لعلاقات تنافسية أو غيرها مع المؤلف.
- التأكّد من خُلوّ الأبحاث منَ الانتحال أوِ السّرقة الأدبيّة كما يجب على المحكّم أن يعلم رئيس التحرير بأي تشابه بين البحث الذي تم تحكيمه وأي أعمال أخرى منشورة يعرفها.

- الالتزام بمعايير السريّة المتعلقة بعملية التحكيم فيجب عليه معاملة الأبحاث التي تسلمها للتحكيم كوثائق سرية. ويجب عليه عدم الكشف عنها أو مناقشتها مع الآخرين باستثناء ما يأذن به رئيس التحرير.
- تحرّي الموضوعيّة في الأحكام والنّتائج الصّادرة عن عمليّة التّحكيم.
- التعبير عن رأيه بنزاهة ووضوح مع ذكر الحجج الداعمة.
- الالتزام بالوقت المخصّص لعمليّة التّحكيم.

مسئولية مدير التّحرير:

- يتولّى مدير تحرير المجلة بالتعاون مع هيئة التحرير مسئولية اختيار المحكّمين المناسبين وَفْقا لموضوع البحث واختصاص المحكّم بسرّيّة تامة.
- يتحمل مدير التحرير مسؤولية التصرف النهائي في جميع عمليات التقديم للنشر
- يستند قرار النشر أو عدم النشر على تقارير المحكّمين وملاحظاتهم والقيمة العلمية للبحث وأصالته وصلته بمجال تخصص المجلة.

ويجب على المحررين:

- التأكد من الحفاظ على سرّيّة عمليّة التّحكيم والمعلومات الواردة من المحكّمين.
- التأكد من أن الأبحاث المقدمة للتحكيم تتفق مع أخلاقيات النشر العلمي ومبادئه.
- عدم التمييز ضد المؤلفين على أساس الجنس، الأصل، الاعتقاد الديني، المواطنة أو الانتماء السياسي للمؤلف.
- معالجة شكاوى المؤلفين والاحتفاظ بأية مستندات ذات صلة بالشكاوى.
- التأكد من مراجعة الأبحاث بطريقة سرية.

افتتاحية العدد

تشرف مجلة البحث العلمي في الآداب أن تقدم لقرائها، ومتابعي إصداراتها المجلد ٢٥ -العدد الأول يناير ٢٠٢٤الذي جاء مشتملا على مجموعة متنوعة ومتميزة من الدراسات والبحوث في اللغات وآدابها لباحثين من جامعات مصرية وعربية، وهذا التنوع المعرفي والمنهجي الذي امتازت به هذه الدراسات يعكس الثراء العلمي للمجلة في مختلف المجالات الأدبية. وقد حظيت هذه الدراسات بتحكيم نخبة متميزة ومتخصصة من أساتذة الجامعات المصرية والعربية وأساتذة من اللجان العلمية الدائمة للترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات؛ لتقديم ما ينير للباحثين دروبهم العلمية في مختلف مجالات الآداب.

والله من وراء القصد،

المجلد ٢٥ -العدد الأول يناير ٢٠٢٤

	العنوان	المؤلف	الصفحات
	Arabic Section		
1.	المعجم اللُّغويّ ودوره في الإيهام السّرديّ في الرّواية العُمانيّة: نماذج مختارة	د. مريم البادي	**1-22**
2.	شَوَاهِد سِيْبَوَيه مِنْ شِعْرِ الأَعْشَى (مَيْمُون بن قَيْس)	د. نصر أحمد إبراهيم عبد العال	**23-56**
3.	اشتغال النموذج العاملي لجريماس على شخصيات القصة القصيرة "في القطار" لمحمد تيمور	د. آمال شوقي محمد يحيى	**57-84**
4.	الخطاب النقدي في كتاب (النقد العربي نحو نظرية ثانية) للدكتور مصطفى ناصف	د. آمال شوقي محمد يحيى	**85-114**
5.	المعجم التاريخي للعربية موازنة بين معجم الدوحة واتحاد المجامع العربية	د. أحمد محمد عبد الفتاح	**115-153**
6.	توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي: دراسة تحليلية	د. أحمد عبدالعظيم محمد علي	**154-194**
7.	التأدب اللغوي في إسرائيل- دراسة براجماتية	د. أحمد محمد عبد العال إبراهيم المغربي	**195-220**
	English Section		
1	The Irish: Effeminized and Effeminizing in Julia O'Faolain's *No Country for Young Men*	د. سلوى عبد السلام الشاذلي	**1-34**
2	Hyperbole in the Images' Captions of Arabic YouTube YouTube Videos: A Cognitive Study	د. ريهام محمد السعيد خليفة	**35-68**
3	Keep the Home Fires Burning: Citizenship, Affect and Acting Muslim in Kamila Shamsie's *Home Fire* (2017)	د. محمد يسري بلتاحي أحمد عقل	**69-95**
4	Evaluating the Performance of MyMemory: A Case Study of Computer-aided Translation of Hemingway's *Homage to Switzerland*	د.مي سمير الفلكي	**96-121**
5	The Romanticization of Culture as a Force for Good: Maya Angelou's Vision for a Better World	د. محمود الباجوري	**122-140**
	French Section		
6	Schéma tensif de la jalousie dans ‘*’La Mort Heureuse’’* de A. Camus. Étude sémio-linguistique	د. دينا محمد صلاح شافعي	**141-160**

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Lexicon and its Contribution to Narrative Delusion in the Omani Novel: Selected Samples

Mariam S. Albadi
Assistant Professor of Literary Criticism, College of Arts and Sciences, University of Nizwa, Sultanate of Oman
mariamalbadi80@gmail.com

Received: 9-12-2023 Revised 27-12-2023 Accepted: 19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/JSSA.2024.235228.1546
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.1-22

Abstract:

This research builds on the fact that the novel is an imagined art which represents the world according to the narrative rules and narrative artistic conditions and that no matter how hard we try to deny that link between the imagined and the reference, this link still exists between man and language. The narrative, according to this meaning, builds various conceptions of this reference world and goes beyond the fixed image. This in particular contributes new conceptions to man's awareness which enrich his human experience and deepens his understanding and existence in this world through thinking of common human experiences between him and other people. To achieve that objective, the implicit agreement between the narrator and the receiver is such that what is narrated is imagined. At the same time, both the narrator and the receiver pretend that the narrative did really take place. However, we find that many narrative texts ignore this aspect. A farmer's character, an engineer's character or a doctor's character speaks a language that has no connection with its level or the nature of the role played by it in the novel. On the contrary, we find that other examples employ the lexicon as a tool for disabling disbelief. The study will be concerned with examining the lexicon in some samples of Omani novels and role which the lexicon plays in deceiving us into believing in the reality of the narrative in three novels which are "The Shadow of Hermaphroditus" by Badriya Al Badri, "Me and Grandma, Nina" by Ahmad Al Rahbi and "Hunger of Honey" by Zahran Al Qasimi.

Keywords: *Imagined, reference, narrative deception, Omani novel*

المعجم اللُّغويّ ودوره في الإيهام السّرديّ في الرّواية العُمانيّة: نماذج مختارة

د. مريم البادي
أستاذ مساعد النّقد الأدبي الحديث، كلية العلوم والآداب، جامعة نزوى، سلطنة عُمان
mariamalbadi80@gmail.com

المستخلص:

ينطلق هذا البحث من فكرة إنّ الرواية فنٌّ متخيّل يعيد تمثيل العالم وفق أحكام المحكي واشتراطاته الفنيّة، وإنّنا مهما حاولنا التّنكّر لتلك الصّلة بين المتخيّل والمرجعيّ تظلُّ قائمةً قيام العلاقة بين الإنسان واللُّغة. يبني السّرد وفق هذا المعنى تصوّرات متعدّدة للعالم المرجعيّ متجاوزة الصُّورة القارّة والثّابتة، وهذا في حدّ ذاته يرفدُ إدراك الإنسان بتصوّرات جديدة تُثري تجربته الإنسانيّة وتعمّق فهمه ووجوده في هذا العالم من خلال التّفكير في التجارب الإنسانيّة المشتركة بينه والآخرين. ولتحقيق هذه الغاية يجري التّوافق الضِّمنيّ بين طرفيْ السّارد والمتلقّي بأنّ ما سيُسرد متخيّل، وفي الآن نفسه يتظاهر الطّرفان بأنّ المسرود وقع فعلًا بشكلٍ ما؛ وهو ما يسميه صامويل ت. كولريدج عمليّة «تعطيل الإحساس بالارتياب» أو «تعليق عدم التّصديق» (Suspension of Disbelief). وتوظّف الرّواية حيلًا فنيّة متعدّدة لتعطيل ارتياب القارئ في واقعيّة المسرود وإيهامه بمرجعيّة عوالم السّرد وأحداثه وشخصيّاته، ومن هذه الحيل الإحالات الواقعيّة؛ ومن أمثلتها توظيف أسماء شخصيّات وأماكن مرجعيّة وأحداث تاريخيّة معروفة أو مما يمكن التّحقق من واقعيته بغير عناءٍ كبير. ويعدّ المعجم اللُّغويّ أحد أبرز طرق الإيهام بواقعيّة المحكيّ، لكنْ مع ذلك نجد نصوصًا روائيّة عديدة تغفل هذا الجانب؛ فتُنطق شخصيّة الفلّاح أو شخصيّة المهندس أو شخصيّة الطبيب بلغةٍ لا تمتّ بأدنى صِلة إلى مستواها وطبيعة الدّور الذي تؤدّيه في الرّواية، وعلى النقيض من ذلك نجد نماذج أخرى تستثمر المعجم اللّغويّ وسيلةً لتعطيل عدم التّصديق. ستهتمّ هذه المداخلة بدراسة المعجم اللّغويّ في نماذج من الرّواية العُمانيّة ودوره في الإيهام بواقعيّة المحكي وذلك من خلال أعمالٍ روائيّة ثلاثة؛ هي: «ظلّ هيرمافرديتوس» لبدرية البدري، و«أنا والجدة نينا» لأحمد الرحبي، و«جوع العسل» لزهران القاسمي.

الكلمات المفتاحيّة: متخيّل، مرجعيّ، وهم سرديّ، رواية عُمانيّة.

أوّلاً: المنطلقات النّظريّة

- السّرد بين الوهم وغير الوهم:

التَّفكير في مسألة «الإيهام السَّرديّ» يُعيدنا إلى النّقاش المستفيض الذي حظيت به قضيّتا «الصّدق» و«الوهم» في الفن؛ بما هما قضيّتان تجاذبتهما منطلقات ورؤى فكريّة وثقافيّة وأخلاقيّة متعدّدة، نتجت عنها تفريعات فلسفيّة وبلاغيّة ونقديّة منها -على سبيل المثال- ما يجعل ضرورة «مطابقة» الأدب الواقع معيارًا

لقيمته الفنيّة، ومنها ما يجعل تواؤم الأدب مع مشاعر المتكلّم معيارًا لصدقه، ومخالفته مشاعر المتكلّم معيارًا لكذبه، ومنها ما جعل «الوهم» صناعة القصص، و«الصّدق» نهج الشُّعراء[١].

لم تمتعض النّظريّة السّرديّة كثيرًا بنعت السّرد بالوهم رديف الكذب، بل على النّقيض من ذلكَ راحت تؤكّد أن الكذب شرط من شروط حسن سبك متون المحكيّ وشهادة براعة لمشيّد عوالمه، كما ذهبت إلى أنّ الكاتب الماهر كاذب ماهرٌ بالضّرورة؛ كاذب يحسن التزوير والتزويق والمخاتلة الفنيّة كما يحسن التّضليل واختلاق القصص أقوالًا وأفعالًا، أو على حدّ تعبير هاروكي موراكامي في تعريفه الرّوائيّ -الّذي هو نفسه- أنّه «محترف سرد الأكاذيب»[٢]؛ لكنْ، ويا للمفارقة، لا الرّوائيّ الكذّاب ولا الفنّان المدلّس يرميان بجريرة الكذب انتقاصًا، بل يرتقيان منازل الأدب بقدر مهاراتهما في التّدليس والتزيّد والاختلاق، وبمقدار استطاعتهما وصل «المزوّق» بعوالم البشر الـ «مرجعيّة» بحنكة ودراية يكون حظّهما في الإبداع أكبر[٣].

يعبّر موراكامي عن فكرة أنّ الفنان لا يأخذ من الحقيقة إلّا ما يسانده على مزيد من الأكاذيب الفنيّة، إذ يقول: «الرّوائي حوَّل الكذب إلى مهارة، وهو ما يعني تحويل أكاذيبه إلى قصص تبدو وكأنها حقيقية. الروائي يأتي بالحقيقة تحت المجهر، يسلّط عليها الضوء من جديد، وفي الكثير من الحالات؛ يكاد أن يكون من المستحيل فهم هذه الحقيقة في شكلها الأصلي»[٤].

وهكذا، فحسب التّجارب الأدبيّة، والفنيّة عمومًا، صلة بمعاني الصّدق والحقيقة أنّها تقدّم «إمكانًا»، أو «احتمالًا» لواقعٍ معيّن، ووفق هذه الصّلة فإنّ الأدبَ «مشروعٌ» لشكلٍ «ممكن» من أشكال الواقع، إنّه واقع وفق قوانينه الخاصّة وأحكامه، وليس محاكاة تصويريّة، كما هو ليس نقلًا لواقعٍ فعليّ يعيش فيه المرء وجودًا واقعيًّا.

ولعلّ من الصّواب التأكيد على أنّ تهتّك الحدود بين المتخيّل والواقعيّ لا يعني اتّخاذ الواقع معيارًا لتقييم مدى دقّة المجتمع السّرديّ، كما لا يتيح جعل المجتمع السّرديّ معيارًا لصواب المجتمع الواقعيّ؛ ذلك لأنّ نتائج السّعي لمقايسة متخيّل مع واقعيّ تسفر عن نتائج لا تفيد منطق السّرد أساسًا[٥].

---

[١] مثلا: أرسطو، (1953). *فن الشعر*، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر. عبد الرحمن بدوي. (ط.1). مكتبة النهضة المصريّة: القاهرة. ص.- ص.213 -214.

[٢] السماري، بدر. (2012). *حديث الرّوائيين*. (ط.1). دار أثر بالتّعاون مع نادي الشرقيّة الأدبيّ: السعوديّة.ص.15.

[٣] نفسه.

[٤] نفسه.

[٥] إبراهيم، عبد الله. (2019). الإيهام بصدق المُحالات السّردية. *مجلة أبوليوس*. م.6، ع.2، يوليو. ص.12.

تتيح نظريّة العوالم الممكنة (Possible Worlds Theory) أشكالًا متعددة لواقع ممكن، متجاوزة الشّكل الواحد المألوف، أو قد تكون متقاطعة معه بشكلٍ ما، وهذا قاسم مشترك بين التجربة البشريّة والتجارب المتخيّلة؛ فالتجارب المتخيلة -عمومًا- لا تناقض قوانين المنطق وإنْ قدّمت تصوّرات جديدة ومعارف سرديّة خاصّة؛ نفيًا لاعتباطيّة المحكيّ ورفضًا لعبثية المعنى المسرود، وبالتالي فـ«كلّ ما يمكن أن نفكّر فيه ونعتقده ونرغب فيه ونتمنّاه ونتخيّله ونفترضه»[٦] ممكن في النّصوص المتخيّلة حسب نظام العوالم الممكنة؛ أو بتعبير نستخلصه من إيكو: كلّ حكاية هي عالم ممكن[٧].

هناك رأي لا يفتقر إلى الصواب بشأن الرواية وهي إنها جنس أدبيّ متطوّر لم تسنّ له قوانين ثابتة، وقد جعلت هذه الخاصية الروايةَ عالمًا مفتوحًا على احتمالات شتّى، وعلى أشكال خطابية متعددة، وتقنيات فنيّة متداخلة، كما جعلت علاقة المتخيّل والواقع فيه قلقةً وضبابيّة. يحاول ايكو توجيه القارئ وهو يجوب عوالم الخيال كي لا يقع في شرك هذه المعضلة ما يخلّ بعملية التّواصل إذ يقول: «كل ما لا يسميه النص أو ما لا يصفه بشكل جلي باعتباره مختلفا عن العالم الواقعي، يجب أن ينظر إليه ضمنيا باعتباره متطابقا مع قوانين ووضعيات العالم الواقعي»[٨].

مع هذا، يظلّ الإبداع حرًّا لأنّ القصد مما سبق ليس مطالبة الخيال بمحاكاة الواقع، ولا مطالبة الرّوائيّ بأن يكون مؤرّخًا؛ فلكلّ منهما عالمه الخاص، ومسؤولياته في الكتابة وحدوده في القول ومساحاته. قلنا إن الإبداع يظل حرًّا مع أنّ الواقع ليس قيدًا للخيال بشكلٍ ما، لكن ما نقصده هو صياغة عوالم الوهم بحذق ومهارة ومنطق خاص بفنّ القصّ[٩]. يقول أمبرتو إيكو في هذا السّياق: إنّنا «لا نقرأ الروايات لأنها تمنحنا إحساسًا بالطمأنينة على أننا نعيش داخل عالم لا يمكن التشكيك داخله في مقولة الحقيقة، في حين يبدو العالم الواقعي أكثر مكرًا» لكنّا نقرأها لأنها تقدّم احتمالات لحيوات ممكنة[١٠]، كما ليس من الحكمة أن يبحث القارئ عن تحقّق أحداث السّرد حرفيًّا في الواقع، كما هي، وإذ ذهب إلى هذا، فهذا من سوء التّأويل الذي لا يقبل في عالم السرد؛ «لأن مقتضيات الخطاب السردي، لا تقوم على الدقة، والموضوعية، والتقريرية، والتوثيق، بل تتوارى الأحداث

---

[٦] عقيلة ,نوارة محمد. (2018). *الشخصية القصصية للأنبياء بين النص القرآني ونصوص قصص الأنبياء، دراسة في ضوء نظرية العوالم الممكنة*. (ط.1). مكتبة علاء الدين: صفاقس – تونس. ص.2.

[٧] إيكو، أمبرتو. (1996). *القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية*. تر.أنطوان أبو زيد. (ط.1). المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء. ص.-ص.200-201.

[٨] إيكو، أمبرتو. (٢٠٠٩). *٦ نزهات في غابة السّرد*. تر. سعيد بنگراد. دار الحوار: سوريا.ص.136.

[٩] إبراهيم، عبد الله. (2019). الإيهام بصدق المُحالات السّردية. سابق. ص.15.

[١٠] إيكو، أمبرتو. (٢٠٠٩). *٦ نزهات في غابة السّرد*. سابق. ص.147.

الحقيقية وراء المجازات، والرّموز. ولعلّها تكون أحداثًا متخيّلة، تتّصل بأحداث العالم الواقعيّ، على سبيل الإيهام، فالتّمثيل السّرديّ لا يشترط تطابقًا بين العالمين»[١١].

وانطلاقا مما سبق؛ لماذا تهتمّ الرّواية بإيقاع القارئ في شرك وهم العوالم المحكيّة؟ لماذا تدفعنا إلى التّصديق بينما التّصديق مصدر خطرٍ على الكاتب نفسه؟ وما دور المعجم اللّغويّ في خلق هذا الوهم؟

يترك الإيهامُ المرجعيّ أثرًا في المتلقّي أن ما يقرأ عالم ممكن وإن تحرّر من قيد المرجعيّ واشتراطاته، وبالتّالي تتجاوز وظيفة الفنّ مسألة الإمتاع أو الأدبيّة، ويغدو الرّهان في الأدب على الأثر الذي يتركه في نفس القارئ. فكيف تظفر الرّواية بهذا الدور؟ وما دور المعجم اللّغوي فيه؟

- **المعجم اللّغويّ والإيهام السّرديّ:**

تعتدُّ الرّواية بأشكالٍ من الحيلِ الفنيّة الرّئيسة والثّانويّة لترسيخ أنَّ المسرود وقع بشكلٍ ما، أو أنّه احتمال ممكن. ومن بين هذه الحيل توظيف أسماء أماكن وشخصيّات مرجعيّة، أو الإحالة إلى أحداث تاريخيّة معروفة، أو توظيف إحالات نصيّة معروفة يعيد تقديمها في صياغة تخييليّة جديدة.

ولئن كان دور اللّغة في الأدب -كما يقول لاسل آبر كُرُمبي- «أغزر مما تؤديه العبارة المرتبة ترتيبًا منطقيًّا»[١٢]؛ إذ تعمل على إيصال التّجارب منظمة مفصلة، بما تشمله من أفكار وعواطف وأثر حسي وإلهام نفسي[١٣]، فهي في المتخيّل تذهب إلى كلِّ هذا بوصفها إحدى مسالك الإيهام بمرجعيّة الحكاية.

يحقق «الوهم» غايةً مهمةً للسّرد، فهو شكل من أشكال الحجاج المتخفّي؛ وموضوع الحجاج بهذا المعنى هو النظر في «تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم»[١٤]. ويتّخذ الحجاج في هذا السياق معنى عامًا، إذ هو شكلٌ من أشكال المرافعة الفنية التي يوظفها السارد أمام المسرود له لدفع تهمة «الاختلاق والافتعال»[١٥] عنه. إنه إقامة البرهان

---

[١١] إبراهيم، عبد الله. (2019). الإيهام بصدق المُحالات السّردية. سابق. ص.-ص.15-16.

[١٢] كُرُمبي، لاسل آبر. (1936). *قواعد النقد الأدبي*، تر. محمد عوض محمد، سلسلة دار المعارف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر: القاهرة. ص. 36.

[١٣] السابق، ص.37.

[١٤] برلمان وتيتيكاه، في: «مصنف في الخطاب – الخطابة الجديدة» نقلًا عن: صولة، عبد الله. (د.ت). الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال «مصنف في الخطاب – الخطابة الجديدة» لبرلمان وتيتيكاه، في: *أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم*، مجموعة، إشراف: حمّادي صمّود. (د.ط). مطبوعات كلية الآداب: منوبة، تونس. ص.229.

[١٥] العمامي، محمد نجيب، (2016). وجهة النظر في رواية "الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحيميد»، في: *النصّ السردي وقضايا المعنى*، إشـ. محمد نجيب العمامي ونور الدين بنخود. (ط.1). منشورات نادي القصيم الأدبي: بريدة، ودار محمد الحامي: تونس، ص.66.

على صدق المسرود أمام القارئ - المخاطَب، والتّأثير في عواطفه وانفعالاته بما يدفعه إلى محو أي شكّ إزاء المسرود من أفعال وأقوال، وبالتّالي تحقيق غاية الإقناع[١٦].

وينهض المعجم اللُّغويّ في الرّواية بدورٍ بارزٍ في نقلِ الفكرة العامّة المجرّدة إلى وضعٍ خاصٍ، ففي حين لا يبدو منطقيًّا أن يتكلّم المهندس لغة الفلاح القرويّ في السّرد، ولا أن يعبر الكهل الذي أنضجه الزمن حكمة وتجارب بلغة المراهقين وأحلاهم يكون ممن الضروريّ إنطاق كلّ شخصيّة في السرد بلغتها، وحسب الدور الذي تؤديه في الحكاية.

وبالتّالي فإنّ المعجم اللغوي شكل من أشكال الاستدلال على إمكانيّة العوالم المتخيّلة، إنّه نوعٌ من المرافعة الفنيّة أمام القارئ بأنّ التجربة المسرودة وقعت بشكلٍ ما، أو -على الأقل- تدفعه إلى التّفكير في أنّ الحدود الفاصلة بين المرجعيّ والمتخيّل ملتبسة وغير حاسمة، وهذا يوفّر مجالًا لإقحام القارئ في التّجربة المسرودة بخياله وعواطفه متفاعلًا، وفي هذا مجال لرفد وعيه بمغامرة أخرى ضمن مغامرات الوجود الإنسانيّ في هذا الكون.

وقبل أن ننتقل إلى قسم عرض المدوّنة وتحليلها، دعونا نختتم هذه المقدّمة بتساؤل بدهي: لماذا البحث في هذه العلاقة المركّبة بين المرجعيّ والمتخيّل؟ ألا يكفي أن نقرأ الرواية ونستمتع بها؟ وأنتهي بهذه الاقتباس لأمبرتو إيكو إجابةً، يقول: إنّ «على القارئ أن يعلم أن المحكي هو قصة خيالية دون أن يعني ذلك أنها مجرد كذب [...] إننا نقبل الميثاق التخييلي ونتظاهر بأننا نعتقد أن ما يروى لنا وقع فعلا»[١٧].

ثانيًا: المدوّنة: عرض وتحليل

ستهتمّ هذه المداخلة بدراسة المعجم اللّغويّ في نماذج من الرّواية العُمانيّة ودوره في الإيهام بواقعيّة المحكي وذلك من خلال أعمالٍ روائيّة ثلاثة:

(١) ظِل هيرمافروديتوس[١٨]: المعجم الطبّي.

تلج «ظلّ هيرمافرديتوس» عوالم لم يسبق للرّواية العُمانيّة سبر أسرارها؛ إذ تسرد قصّةَ صراع «سعاد» مع معاناتها مرض اضطراب الهويّة الجنسيّة، وموقف المجتمع من هذا الأمر. تبدأ القصّة بسرد طفولة الشّخصيّة، مرورًا ببداية صباها، وملاحظتها اختلاف جسدها عن أجساد سائر الفتيات في مثل سنّها، وتسرد

[١٦] يفرّق برلمان وتيتيكاه بين «الحجاج الإقناع»، و«الحجاج الاقتناعي»؛ فالأول يسعى إلى إقناع الجمهور الخاص من خلال توظيف الخيال والعواطف وبما لا يتيح مجالا لإعمال العقل لحرية الاختيار، أما الاقتناع في الثاني منهما فهو عقليّ وغير إلزامي، وبالتالي فالحجج العقلية هي ما تحمل الجمهور على تبني اختيار معين دون آخر. ينظر: صولة، عبد الله، سابق، ص.-ص.300-301.

[١٧] إيكو، أمبرتو. (٢٠٠٩). *٦ نزهات في غابة السّرد*. سابق. ص.-ص.125-126.

[١٨] البدري، بدرية. (2018). *ظِل هيرمافروديتوس*. (ط.1). دار عرب: لندن.

وجهة نظر والديها ومجتمعها إزاء مرضها جنبًا إلى جنب مع نقل وجهة نظرها إزاء أقوالهم وأفعالهم وما تشفّ عنه من مواقف وآراء. كما تسردُ إدراكها حقيقة مرضها في مرحلة متأخرة -كما تصفها- وهي رحلة البلوغ، وعلى وقع هذا الإدراك تجري أحداث الرواية. فقد ترتّب على الشّخصيّة أن تختار دراسة «التمريض»، وهو ما يعني انتقالها للعيش بعيدًا عن عائلتها، ثم تبدأ رحلة البحث عن علاج متنقلة بين المستشفيات لمراجعة الأطباء، وتخضع لعمليّات جراحيّة وجلسات في الطبّ النفسيّ، ثمّ تعود في نهاية القصة إلى طبيعتها -«ذكر» (سعيد)، عودة ضبابيّة.

توظّف «ظلّ هيرمافرديتوس» الضّمير الشّخصيّ في السّرد، وهذا يعني أنّ الذات السّاردة هي ذات المعاناة المسرودة. ويقتضي هذا الأمر عناية خاصّة بالمعجم اللّغويّ كونه ركيزة من ركائز الإيهام بواقعيّة المحكي في هذا النموذج الروائيّ؛ وبالتّالي كان على السّاردة أن تتخيّر من مفردات اللّغة وتراكيبها ما تقتضيه لعبة السّرد، وما تنشده من غاية التواصل مع القارئ ودفعه إلى التفاعل مع معاناة الشّخصيّة بل التعاطف معها من خلال اقتناعه بأنّ مرضها حقيقة لا مجرّد ادّعاء، وعوالم السّرد ككلّ. فكيف وظفت «ظلّ هيرمافرديتوس» المعجم سبيلًا من سبل تحقيق هذه الغاية؟

اهتمّت «ظلّ هيرمافرديتوس» بتخيّر معجم الشّخصيّة اهتمامًا بيّنًا، ونرصد هذه الملاحظة من خلال مقارنة خصائص معجم السرد من بداية الرواية إلى حوالي الصفحة 37)، مع ما بعد هذه الصفحة. واختلاف المعجم موازٍ لترقّي درجة وعي الشخصيّة الساردة؛ وهو ما عبّرت عنه بقولها: «أخرج من أفكاري تلك لأفتّش عن أي شيء يلهيني في غرفة الانتظار، لا يزال الوقت مبكرًا على نتيجة الفحص، الفحوصات ذاتها التي أجريتها بعد عام ونصف تقريبًا من نعت تلك اللئيمة لي بالمثليّة، [...]، تلك الفحوصات التي تسعفني ذاكرتي في استرجاع أسمائها، [...]، جيّد أنني قرأت أسماء تلك الفحوصات عندما أجريتها، الآن أفهم ما معنى فحص (amh)، وأعلم أن الرقم الذي سأحصل عليه سيكون فاصلًا»[١٩]. وسيلاحظ القارئ أن لغة المحكي قبل هذا الشاهد مختلفة عمّا بعده، إذ تنتقل «الذات الساردة» هنا من درجة وعي إلى درجة أخرى، وتغيّر مستوى الوعي يقابله في الرواية توظيف معجم طبّي تخصّصي.

وتفسّر هذه القفزة في مستوى وعي الذات الساردة بدراستها تخصّص التّمريض، الذي اختارته لغاية شخصيّة؛ تقول: «لقد درستُ التمريض لأبحث عن حلّ للأمر»[٢٠]. ثم مباشرة تلتحق بالعمل ممرضة في قسم الولادة في المستشفى؛ وهذا هيّأ لها فرصة البحث عن علاج لوضعها بعد أنْ استحال الأمر على أهلها من قبل.

[١٩] نفسه، ص.37.
[٢٠] نفسه، ص.53.

تقول: «بمرور الوقت اكتشفت أن قسم الولادة ليس القسم الأسوأ في المستشفى، ربما يكون الأنسب لي، يمنحني معنىً لحياتي المعلقة كنجمة التصقت بالسماء»[٢١]. يشتمل هذا الشاهد على ما يبرّر اختيار الحكاية للشخصيّة أن تعمل في قسم الولادة تحديدًا، إنه اختيار مقصود لاستمرار نبش معاناة الذات وهي ترى معاناة نساء يلدن، وأخريات يودعن أبناءهن إلى الموت أثناء الولادة أو بعدها مباشرة، ونساء حالمات مثلها بالحمل، غير أنّ قصتها لا تشبه قصّة رأتها؛ إنها المعاناة الحقيقية الأكبر – كما تصفها[٢٢].

تقول مقارنة معاناتها مع مرض أخرى: لو أنّ معاناتي في بساطة معاناتها من ارتفاع هرمون البرولاكتين «... كنتُ سآخذ حبوب (Clomiphene) هرمون الاستروجين الصناعي، بدءًا من اليوم الخامس لأي دورة شهريةٍ تصادفني، ليرسل إشارات إلى الغدة النخامية لإفراز هرموني (Lh) و(Fsh) المسؤولين عن تنشيط المبيض وتحفيز الإباضة وانطلاق البويضة [....]، [لكن] القشة الوحيدة التي أتعلّق بها الآن هي نتائج هرمون (Amh) التي سأعملها بعد قليل»[٢٣].

تنقل الذات السّاردة أخبار الشخصيات الأخرى في لغة تخصصية «... ولولا أن جهاز (cardiotocography) يوضِّح مقدار الألم الذي تشعر به المرأة لقلت في نفسي أن هؤلاء النسوة لسن سوى مدّعيات، [...]، كلما نظرت للورقة المنسحبة ببطء من ال(CTG) ورأيت ارتفاع مؤشر الألم أنظر لوجه المرأة، [...] ليس في الأمر أي كذب، تلك الورقة تأتي حاملة مؤشر ضربات قلب الجنين في نصفها الأعلى مرفقًا لنبضات الألم الممهِّدة لحضوره في نصفها الأسفل...» [٢٤].

وتؤكّد الذات الساردة انتماءَها إلى «مجتمع المتخصصين» في الطب وذلك عن طريق استخدام الضمير «نحن» في ملفوظات عديدة، أو من خلال اللغة الوصفية المتخصصة. ومن الأمثلة على هذا: «يُفزِعهن الطلق الكاذب (false labor)، وهو ما نسميه نحن بتقلصات براكستون هيكس (Braxton-Hicks contractions)، فنعيدها للمنزل منبهين على ضرورة حضورها ساعة زيادة الأعراض وتقارب نوبات الألم الدالة على المخاض الحقيقي أو الـ (true labor)»[٢٥]. «يضطر الطبيب أحيانًا إلى شفط الطفل باستخدام ملقط إذا عجزت الأم عن دفعه خارج الرحم بفعل طول مدة الولادة التي تنهك الأم، أو بعض الأدوية التي نُعطيها إياها لتخفيف الألم في مثل هذه الحالات مثل (Epidural Analegesia)، فيتخدّر الجزء السفلي من جسمها

[٢١] نفسه، ص.49.
[٢٢] نفسه، ص.48-49.
[٢٣] نفسه، ص.41.
[٢٤] نفسه، ص.44.
[٢٥] نفسه، ص.46.

بعض الشيء؛ فلا تعود قادرة على دفع الطفل ليخرج بشكل طبيعي، كما قد تضعف نبضات قلب الطفل فيضطر الطبيب لمساعدته باستخدام ملقط يضعه على رأسه ...»[٢٦]. «عُدْتُ في ذلك اليوم برعشة تعاودني كلما تذكرت ما كنت أفكر به، كنتُ قد أكملت الستة أشهر على تناول حبوب (cyclo progronova)» [٢٧].

وليست هذه السمة اللغوية آتية من توظيف معجم طبّي متخصص على مستوى ملفوظات الشخصية فحسب، إنّما هي آتية أيضًا من توظيف الشّخصيّة أسلوب الخطاب المباشر في نقل كلام الشّخصيّات، وهذا بدوره يكثّف من خصوصيّة معجم «ظلّ هيرمافرديتوس». ومن أمثلة هذا من تنقله من كلام الطبيب لها بشأن الفحوصات التي أجرتها، وتعليقها على ملفوظه من خلال نقل انفعالاتها ومشاعرها. تقول:

« - آسفة يا عزيزتي، يبدو أن نتيجة فحص ال(fsh) ليست مُبشرة.

شعرتُ ببرودة تسري في دمي، تعرّقتُ وانفصلتُ بكُلي عن الطبيبة، ولا أدري هل قالت شيئًا آخر أم اكتفتْ بالصمت ومراقبتي، لا يمكن أن ينتهي الأمر بكل هذه البساطة، نتيجة فحص (amh) كانت مُبشرة»[٢٨].

ومن الشّواهد الأُخرى على هذه الفكرة قول الطبيبة شارحة تفاصيل نتيجة فحص أجرته للشخصيّة (الذات السّاردة: سعاد):

«-مستوى الهرمون يصل معك إلى خمسين وحدة دولية، مما يعني استحالة حدوث تبويض، لا يوجد لديكِ بويضات، لهذا السبب أنت لم ولن تحيضي أبدًا.

- والحل؟ [...]
- إن كنتِ ترغبين بنزول الحيض فقط؛ فيمكنني منحكِ حبوب (cyclo progronova) فتتكفل بإنزال الدورة الشهرية لديكِ بعد الانتظام عليها لعدة أشهر، ولكنكِ ستكونين مضطرة لأخذها بشكلٍ دائم، وإن توقفتِ ستعودين لما أنتِ عليه الآن»[٢٩].

وهكذا توظّف الشخصيّة السّاردة أصوات شخصيّات المحكيّ لتكثيف حضور المعجم الطّبيّ في الرّواية، وبالتّالي الإيهام بصدق العوالم المحكيّة.

ويتجاوز هذا المعجم الطّبيّ مستوى المفردات ليشمل توظيف وحدات قياس وظائف جسم الإنسان توظيفًا تخصصيًّا؛ ومن أمثلة هذا قولها: «... كان ضغطي منخفضًا بشكل مقلق، (40/70 مليمترا زئبقيا)، أوصلتْ ممرضة أخرى لا أعرفها محلول معالجة الجفاف الوريدي بوريدٍ نفر من إبهامي الأيسر، قطرات متتابعة تدخل

[٢٦] نفسه، ص.47.
[٢٧] نفسه، ص.116.
[٢٨] نفسه، ص.53.
[٢٩] نفسه، ص.54.

لدمي بشكلٍ سريع...» [٣٠]؛ إذ يتضمّن هذا الشّاهد ما تقوم به كثير من المصطلحات الطبيّة المبثوثة في لغة الرواية؛ إذ أنّ رصد نتيجة فحص ضغط الدم، وتسمية نوع المحلول العلاجيّ الذي تلقّته بهذه الدّقّة التي تُقرأ في الاقتباس يتنزّل في سياق واحد هو الإيهام السّرديّ.

توظّف الشّخصيّة، إلى جانب ما سبق، مصطلحات معرّبة لوصف حالتها، فبعد أن أجرت الكثير من العمليّات الجراحيّة لتصحيح نوعها «متحوّلة» إلى «سعيد»، نجدها تصحّح تسمية معاناتها من «مرض اضطراب الهويّة الجنسية» بتوظيف مصطلح «مرض الترانزسكس» مشفوعًا بتوضيح الفرق بين المرضين ما يعني تحوّلًا في مستوى المعرفة والوعي. تقول: «... رغم أنّ الطبيب النفسي -الذي عُدت لمراجعته- يوعِز حالتي لمرض اضطراب الهوية الجنسية، إلا أن الطبيب المختص يرى أني مُصاب بمرض الترانزسكس، وأن إصابتي به ليست نفسية وحسب، بل إنها بيولوجية، فتركيبتي الجينية وبنيتي الدماغية الخاصة بالهرمونات ذكورية» [٣١].

«وتوقفي كذلك عن تناول حبوب (Diane) والتي كنت أستخدمها منذ كنت في السادسة عشر من عمري، وتعزيزها بأدوية تعزز وتزيد إفراز هرمون التيستستيرون كان له دور بارز في عودة الشعر إلى النمو بشكل لا يليق إلا بالرجال على وجهي بشكل خاص، وهو ما يهم لأجل مظهري الخارجي، حتى لا ينظر إليَّ أحدٌ ما بريبة»[٣٢].

نخلص من هذا إلى القول، إنّ المعجم السّرديّ في «ظلّ هيرمافروديتوس» أنشأ ضربًا من التوافق بين الحكاية المسرودة ومعجم المحكي... وقد تحقّق هذا من خلال المفردات الطّبية التّخصصيّة المبثوثة في خطاب الشّخصيّة كونها الذّات السّاردة، كما ظهر من خلال توظيف المصطلحات المعرّبة، والوصف التّخصصيّ الدّقيق، كما تحقّق من خلال ملفوظات الشّخصيّات التي تمكّن منها معجم الشّخصيّة نفسها... وكلّ هذا لتحقيق الإيهام السّرديّ قصد إقحام القارئ في أحبولة الحكايـة. فماذا عن معجم «أنا والجدّة نينا» لأحمد الرَّحبي؟

(٢) «أنا والجدّة نينا»[٣٣]: المعجم الأَجنبيّ.

[٣٠] نفسه، ص.101.
[٣١] نفسه، ص.167.
[٣٢] نفسه، ص.189.
[٣٣] الرحبي، أحمد. (2015). *أنا والجدة نينا*. (ط.1). دار الانتشار: بيروت.

توظّف رواية «أنا والجدة نينا» الضّمير الشّخصيّ في سرد قصّتين تسيران جنبًا إلى جنب في المحكي لا في الزّمن: قصّة الطالب العُمانيّ: سعد الله، وقصّة الجدّة الرُّوسيّة: نينا. لم يحظَ سعد الله بفرصة الدّراسة في إحدى الجامعات الأوروبيّة كما كان يطمح، في حين فتحت له روسيا أبوابَها للدِّراسة والعيش؛ ومن هذا الحدث -رفض الأوربيّ للذات، مقابل ترحيب روسيا بها- تبدأ هويّة الروسيّ في التشكّل في السّرد.

يفتتح مطلع الرّواية على لبّ الحكاية، وهو مطلعٌ ثرٍ وموغل في الآخر إنسانًا ومكانًا وثقافةً: «الجدّة»، «المكان»، «تيما: القط»، فينقل إدراكات الشخصيّة وإحساسها الإيجابيّ، بل دفء علاقة المتكلم إزاء الإنسان وثقافته بشتّى مكوناتها. يقول المطلع: «بابا غرفتينا متقابلان، بابي وباب الجدة نينا. يفصل بينهما ممر يغرق في الظلام، وإلى جانب كونه ضيقًا، هناك دولاب يلتصق كالقدر الأعمى على طول أحد جدرانه، لا دور له سوى إعاقة الحركة في الممر، هذا إن استثنينا بيت تيما الذي يتربع أعلى الدولاب كما لو أنه آخر العروش المرفوعة»[٣٤].

وكون روسيا تمثّل الفضاء المكانيّ للسّرد في «أنا والجدّة نينا»، يكون المعجم اللغويّ سبيلًا من سبل دفع المتلقيّ إلى تصديق المسرود والتّماهي في عوالمه؛ فيوظّف السّارد (سعد الله) مفردات عديدة من اللُّغة الرّوسيّة. يظهر هذا ليس على مستوى الحوارات بما هي خطاب منقول فحسب، إنّما كذلك على مستوى لغة خطاب السّارد وأسماء الأماكن والشّخصيات وما يرصده من جوانب خاصة من ثقافة الإنسان الروسيّ ويومياته. ومن أمثلة حضور الروسيّة ضمن خطاب السّارد يقول مثلًا: «الكلّ غادر إلى «الداتشا» (الضيعة) أو أنه ظلّ حبيس المنزل بعد سهرة عارمة»[٣٥]، وقوله: «أمّا عنه [عادل رضوان] فأخبرني بأنه صحبة مع «قومينداتت» السّكن ...»[٣٦]. وهو غالبًا ما يضع بين قوسين المقابل العربيّ للمفردة الروسيّة، أو التركيب، من اللغة الروسيّة، على نحو ما في هذين الملفوظين المستشهد بهما.

وقد يعلّق السّارد في متن النّصّ نفسه على بعض المفردات الروسيّة التي يوظّفها، فيضفي عليها انفعالاته ومواقفه، في إشارة إلى تأمّله وتفكيره في لغة المكان وثقافته، ومثل هذا قوله: ««أوبشيجيتي» - كلمتان مُركبتان: «أوبش» (ملحوقة بحرف التوصيف «ي») أي عام أو مشترك، يقابلها فعل عيش، ولأنه لا يوجد عييش لائق في الأوبشيجيتي فقد اكتفى الطلاب باستخدام الجزء الأول من الكلمة: أوبش [...] – لفظها يذكر بكلمة أوباش...»[٣٧] وتعليقه على العبارة التي كتبتها البابوشكا في بطاقة عيد ميلاده: «بخط مرتعش ولكنه بسيط

[٣٤] نفسه، ص.7.
[٣٥] نفسه، ص.25.
[٣٦] نفسه، ص.99.
[٣٧] نفسه، ص.36.

وصادق، كلمتين اثنتين لا غيرهما: «بوت تشاسليف»: (كن سعيدًا)». أعجبتني الجملة القصيرة وظلت على لساني أيامًا كثيرة، أرددها وكأني أردد مقطعًا مؤثرًا، غزير المعاني، في قصيدة»[٣٨].

تتجاوز هذه التّوظيفات اللُّغويّة في «أنا والجدة نينا» مستوى المفردة إلى مستوى توظيف تراكيب كاملة ضمن ملفوظات السّارد نقلًا عن الشخصيات المسرودة - غالبًا، ومن أمثلة هذا ما ينقله عن الجدّة نينا معلّقة على وضعه الصحّي ضمن خطابه: «أفقت [سعد الله] على شيء يدمدم في معدتي وأشرت إليها [الجدّة نينا] بأني جائع. «أووووي تي فيزدريفيل داراغوي... سلافا بوغو... يا تاك إسبوغالاس زا تيبيا!»: (لقد شفيت عزيزي... الحمد لله... كم كنت خائفة عليك!)»[٣٩]. وما ينقله عن ياكوف -جار الجدّة نينا- متحدثًا إلى سعد الله: «اسمح لي أن أرفع هذه الكأس بصحة أبي (وصاح بأبيه): «بابا مي بيوم زا تيبيا»: (أبي إننا نشرب بصحتك)» [٤٠].

ومن أمثلة هذا أيضًا تعليق نتاليا -ابنة الجدّة نينا- على لغته الجيّدة وفهمه لها: «مالاديتس» (بروافو)[٤١]. وملفوظ رجل المطعم: «دفعت باب المقهى وتوجهت إلى حيث الكاونتر [...]، ورميت بقبضتي علي المنضدة فوقف كمن تلقى لطمة على وجهه. «شنو إيتا تاكوي؟!» - (ماذا يعني هذا؟!)».»[٤٢]. و: «أضغط على الأرقام في جهاز بوابة العمارة فينهمر صوتها العذب: «براخادي.. براخادي»: (أدخل، أدخل)».»[٤٣].

كما يرد هذ النَّوع من الخطابات المنقولة قصيرًا، وكأنّه انتهازٌ لأيّ فرصة ممكنة لتوظيف معجم اللّغة الروسيّة في الرّواية، ومن الأمثلة على هذه الفكرة ما ينسب إلى الشّخصيّة السّاردة نفسها مثل سرده حدث بينه وزميل السكن الجامعي رافائيل. يقول له محييًا: «بريفييت رافائيل: (أهلاً رافائيل). ولكنه [رافائيل] يرد بحشرجة متكسرة وهو ينزل مسرعًا حتى لا يفوته النصف الآخر من حياته»[٤٤].

وتوفّر الحوارات بين الشخصيات مساحات أوسع لظهور سمة المعجم الأجنبي في «أنا والجدّة نينا» على نحوٍ بارز وذلك كونها خطابات منقولة. وأستشهدُ على هذه المسألة بالحوار الآتي الذي دار بين الذّات السّاردة، وصوفيا (زميلة الدّراسة الصّربيّة):

- أهلا صوفيا. «كاك ديلا؟: (كيف حالك؟)

[٣٨] نفسه، ص.176.
[٣٩] نفسه، ص.46.
[٤٠] نفسه، ص.88.
[٤١] نفسه، ص.21.
[٤٢] نفسه، ص.165.
[٤٣] نفسه، ص.31.
[٤٤] نفسه، ص.38.

- «ني أوتشين»: (ليس على ما يرام)، أمي مريضة.
- صعبة؟ هل هي صعبة؟ أقصد هل هي غير جيدة، أمك؟
- لا، ولكن يجب أن أكون معها.
- نعم، حسنًا: «خاراشو».
- أتعرف، لن أستطيع القدوم إليك... آسفة.
- نيتشيفو: (ولا يهمك)... ولكن هذا سيئ. كنت أنتظرك»[٤٥].

وينطلق السارد في رواية «أنا والجدّة نينا» من معرفة عميقة بفضاء المسرود، فيتخير من مكونات الثقافة الروسيّة ما يعزز هذه المعرفة في ذهن المسرود له، ومثل هذا وصفه «حساء البوليون» بأنه: «الأكثر فقرًا ونقاءً والأقوى إغراءً للمتعافين والعائدين إلى الحياة»[٤٦]، ورصد مكوناته: دهن أصفر، تغمره رقائق الملفوف، ويطفو من سطحه نثار الجزر، وبلعوم الدجاج المستوي حتى النخاع – كما يقول[٤٧]، كما وصف طبق الـ«جاركويه» وصفًا دقيقًا: «لحم مع البطاطا، أو الفطر أو الخضار وغيرها من الأشياء التي يعرفها كلّ إنسان. ثم تأتي جرة الصلصال بشكلها الأنثويّ العتيق التي تجعل من تناول الجاركويه شيئا ذا معنىً خاص. قطعة الخبز التي تقمع فوهة الجرة والملعقة في الجوار»[٤٨].

كما يتحدّث عن «الشقق الخروتشوفية»[٤٩] كثيمة معماريّة معروفة في روسيا الحديثة، ويرصد تندّر الروس بحجمها الضيّق. كما يرصد بعض عادات الرّوس، وتاريخ المكان، وطقوسهم الدينية، واعتقاداتهم موظفًا معجمًا أجنبيًا يعزز الوهم السرديّ في الرّواية. ومن أمثلة ذلك: «شيعتني [الجدّة نينا] إلى الباب ورسمت لي إشارة الصليب وهي تقرأ تعويذتها القصيرة: «ميخائيل أرخائفيل، أخراني إيفو ميتشوم أوغنينيم»: (فلتحفظه يا ميخائيل، يا سيد الملائكة، بسيفك الوقاد)»[٥٠].

ويمثّل توظيف الأغاني الشعبيّة في الرواية شكلًا من أشكال تفاعل النصّ مع ثقافة المكان، بل اندماجه وتماهيه فيها؛ الأمر الذي يعبّر عن اندماج الذات في ثقافة الآخر .... وقد حرص السارد على نقل هذا التفاعل

[٤٥] نفسه، ص.23.
[٤٦] نفسه، ص.47.
[٤٧] نفسه.
[٤٨] نفسه، ص.-ص.146-147.
[٤٩] نفسه، ص.146.
[٥٠] نفسه، ص.83.

بلغته الأجنبية – الروسية. يقول: «في طريقي إلى المطبخ أستمع إلى البابوشكا تغني أغنية شعبية. «أوي ماروز ماروز، نيم اروز مينيا، مايفو كونيا»: (رفقًا يا صقيع يا صقيع، لا تجمدنا، أنا وحصاني)»[٥١].

ووظفت رواية «أنا والجدة نينا» أسماء الشّخصيّات والمحطّات والشّوارع في روسيا على نحو يعزّز خصوصيّة معجم السّرد فيها، فتخيّر السّارد أسماءً روسيّة محضة غالبًا للشخصيّات والأماكن، كما وظف «النّسبة» في مواضع من المحكيّ لإحداث نوع من الانسجام في معجمه، والقصّة المسرودة.

ومن الأمثلة على **أسماء الشّخصيات اسم الجدّة «نينا»**؛ إذ لم نعرف لها اسمًا ونحن نقرأ الرّواية أشهر من الـ«بابوشكا» (وتعني الجدّة بالروسيّة)، وهو الاسم الذي حافظ عليه السّارد في جلّ الرّواية، ومن خلاله مدّ على نحوٍ ضمني جسورًا حميمية مع الآخر الروسيّ؛ وكيف لا، و الـ«بابوشكا» فتحت له بيتها سكنًا حين طرده جحيم العيش في النُزْل الجامعي، ومنحته ثقتها إذ حكت له قصة حياتها وشيئًا من أسرارها. كما اختار السّارد اسم «ياكوف» للجار الرُّوسيّ المزعج، واسم «فلاديمير ميخائيلوفيتش»[٥٢] لمشرف النُزْل الجامعي الذي لا يرد اسمه في السّرد إلا مشفوعًا بصفته الوظيفية بمفردات روسيّة: قومينداانت السَّكن... ولا شكّ أنّ لجميع هذه الأسماء خصوصيّتها في سياق المسرود.

وإضافة إلى أسماء الشخصيات نجد **أسماء الشّوارع** انتقيت بما أسهم في استدراج القارئ إلى تصديق المحكيّ، وهي أماكن ذات خصوصيّة من بين المعالم الروسيّة وذات علاقة مباشرة بأحداث المحكي: فشارع «ميكلوخا ماكلايا»[٥٣] يحمل إيقاعًا خاصًّا في ذهن كل من يعرف شيئًا - وإنْ عامًّا- عن الجامعة الروسيّة لصداقة الشعوب – مكان دراسة سعد الله.

وتدرج **أسماء المحطات** ضمن سياق تخيّر أسماء الأماكن بما يخصّص معجم الرّواية ويُسهم في ربط المحكيّ بعالم مرجعي واضح المعالم تشيّد اللغة معماريته؛ ومن الأمثلة على ذلك حديثه محطة «أخوتني رياد»: (رواق الصيادين)[٥٤] التي يصفها بأنّها «ملتقى خطوط عظيم في قلب موسكو»[٥٥]. ولم يكن ذكر محطّة «أخوتني رياد» -مثلا- عشوائيًا في الرواية؛ إذ تعدّ إحدى أبرز المعالم في قلب موسكو، ولها خصوصيّة تاريخيّة وثقافية منها موقعها الذي يطلّ عليه الكرملين، والسّاحة الحمراء. كما تحدّث السارد عن محطة **يوغو – زابدنا**

(٥١) نفسه، ص.8.
(٥٢) نفسه، ص.64.
(٥٣) نفسه، ص.18.
(٥٤) نفسه، ص.27.
(٥٥) نفسه، ص.27.

منتهزًا فرصة لرسم صورة عن الذّات مقابل الآخر، يقول: «أقف بانتظار القطار [...] أقرأ ما نقش على الحائط: محطة يوغو – زابدنا (جنوب - غرب) شيدت عام 1963. كان جدي حينئذ يقود الحمار الذي يحمل جدتي»[٥٦].

كما يرد **تحديد الأماكن من خلال «النِّسبة»**؛ كوصف شقّة الجدّة نينا بأنّها إحدى «الشقق الخروتشوفية»[٥٧] نسبة إلى الزّعيم الشّيوعيّ (نيكيتا سيرغيفيتش خروتشوف) في إشارة إلى صِغْر مساحتِها.

هكذا يوضّح هذا الجرد الأولي لخصائص المعجم الأجنبي في «أنا والجدّة نينا» أنّ السارد استعان باللغة الرُّوسية -على نحوٍ مكثّف- على مستوى المفردات والتّراكيب، ووظّف ثيمات ثقافيّة بارزة في المجتمع الرُّوسيّ، وتخيّر أسماء الشّخصيات، والأماكن بما يعزّز خصوصيّة المعجم ويُسهم في الإيهام السّرديّ. فما السِّمة الرّئيسة لمعجم «جوع العسل»؟

(٣) «جوع العسل»[٥٨]: المعجم المحلّي.

تعدُّ طريقة السّرد إحدى أبرز المقوّمات التي تفرّق بين رواية «جوع العسل» والرّوايتين السّابقتين. ففي حين توظّف «ظلّ هيرمافرديتوس»، و«أنا والجدّة نينا» الضّمير الأوّل في السّرد، تُسْرد «جوع العسل» بضمير الغائب، وهي تتحدّث عن عوالم الاجتماعيّة والذّهنيّة والنّفسيّة «للنّحالين»، وذلك من خلال شخصيّات ثلاث هي: عزّان بن سعيد، عبد الله بن حمد، وناصر بن سالم الحطّاطي.

وإذا ما وصلنا العنوان الرّئيس لرواية «جوع العسل» بالمتن الحكائيّ والشّخصيات، فإنّنا نجد نوعًا من المطابقة بينهما؛ إذ تشترك شخصيّات «جوع العسل» ليس في المكان (القرية والجبل) فقط، إنّما في «جوع» مضطرمٍ متأجج في أعماقها؛ يحدّد خياراتها في الحياة وهواجسها وأفكارها ومصائرها، ويمضي بها في رحلة دؤوب للبحث عن الذّات.

إنّ قارئ «جوع العسل» ليقف فيها على وجوه كثيرة توهم بمرجعيّة محالاتها السّرديّة؛ بدءًا بمساحات الرّوائي التي تحيل -على نحوٍ طاغٍ- على حيّزات الشّخصيّات المتخيّلة وعوالمها، ثمّ انتقالًا إلى صوت السّارد الذي رغم محاولاته التّحرّر من سلطة العوالم المسرودة، وإظهار التّحايد موظّفًا الفصحى، لكنّه بقي ضمن تلك العوالم الموغلة في هويّة محليّة خاصّة، ثمّ أيضًا من خلال توظيف أسماء الأماكن والشّخصيّات بطريقة منسجمة مع فضاء الحكاية ومنطقها السرديّ، وليس انتهاءً بخطاب الشّخصيّات المسرودة.

---

[٥٦] نفسه، ص.25.

[٥٧] نفسه، ص.9.

[٥٨] القاسمي، زهران. (2017). *جوع العسل*. (ط.1). دار مسعى: البحرين.

وأبدأ الحديث عن «التّعويبات»[٥٩] التي صُدّرت بها مطالع فصول الرّواية؛ فهذه المساحات النصيّة حسب جيرار جينيت تصنّف ضمن الحيّزات الخاصّة بالمؤلّف (زهران القاسمي)؛ أي ليست ضمن الفضاء المخصص للسّارد المفوّض بالسّرد[٦٠]. وقد أكّد مؤلّف «جوع العسل» صلته بهذه المطالع بتصدير يقول فيه: «التعويبات المدرجة في بدايات الفصول للشّاعر حمود الحجري»؛ لكنّا نجد صوت المؤلّف هنا يتماهى مع صوت السّارد والشّخصيات في المحكيّ من خلال ربط مضمون «التّعويبة» بمضمون الفصل الذي يلحقها؛ الأمر الذي يدعو إلى اعتبار هذه الملفوظات مشاركة في إضفاء سمات خاصّة بمعجم الرّواية. ومثال هذا إحدى التّعويبات التي نصّها: «قفلت بيبانك// نعشلتبي للناس// وحرمتني ثبانك»[٦١].

فهذه «التّعويبة»، شأنها شأن كلّ «تعويبات» فصول رواية «جوع العسل»؛ ترتبط بأحداث الفصل الذي استهلّ بها – كما أشرتُ. فهي هنا مثلًا تعرض تجربة هجر وحرمان على نحوٍ مختزل، ثمّ يأتي الفصل نفسه باسطًا القول في هذه التّجربة، أو في قصّة موازية: قصّة عزان بن سعيد الذي أدمن شرب «الكولونيا» فتخلّى عنه والده إلى غير عودة، وحرمه رضاه فصار بين الناس حكاية تُتناقل في المجالس. والذي يهمنا هنا هو الإشارة إلى أن لغة هذه «التّعويبات» عاميّة صرفة فرضتها خصائص السّياق المحلّي الذي تُغنّى فيه، وقد أسهمت في تكثيف محليّة المعجم في «جوع العسل».

ويُقسّم معجم السّرد في «جوع العسل» بشكلٍ عام إلى مستويين: **معجم السّارد** وهو فصيح غالبًا، ومعجم خطاب الشخصيات وهو محلّي خالص. وكما أشرتُ سابقًا؛ حاول السّارد التّحايد موهمًا باستقلال أصوات الشّخصيّات المسرودة عن صوته، ووظّف لأجل هذا الغرض العربيّة الفُصحى، لكنّا، في حقيقة الأمر، لا نلمس استقلالًا تامًّا بين صوته والحكاية المسرودة؛ بل كأن السّارد/ القائل والمتلفّظ متعلّقان بالكائن نفسه في مواطن عديدة، رغم اقتضاء اختلاف هذين الكائنين في الرّوايات من نوع «جوع العسل».

ومثال تماهي صوت السّارد في أصوات الشّخصيّات الملفوظ الآتي: «طعم العسل بالشينوز لا يشبهه طعم، كانت رائحة الشينوز تفوح من مقلى أمه قبل أن تطحن البذور، ثم تضعها في علبة فارغة من التنك»[٦٢]، وفي موضع آخر: «أحضرت كاذية عزاف القهوة، وجلست بالقرب منهما دون أن تقول شيئًا...»[٦٣]. صحيح أنّ

---

[٥٩] فن شعبيّ عمانيّ، في أصله مرتبط بالراعيات وهنّ يتبادلن أدوار الغناء في رحلات الرعي والاحتطاب.

[٦٠] بلعابد، عبد الحق. (2008) .*عتبات: جيرارجينيت من النصّ إلى المناص*. (ط.1). الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، منشورات الاختلاف: الجزائر. ص.48.

[٦١] زهران القاسمي، جوع العسل، سابق ص.91.

[٦٢] نفسه، ص.90.

[٦٣] نفسه، ص.97.

«الشينوز»، و«التنك» و«عزاف» مفردات فصيحة الأصل، لكنّ في الآن نفسه تعمّق صلة صوت السّارد بلغة الشّخصيّات، كما تعزّز صلة المعجم بالمحليّة؛ وذلك بالنّظر إلى خصوصيّة استخدام هذه المفردات في المحليّة العُمانيّة.

وأمثّل على حوارات الشّخصيّات المنقولة نقلًا مباشرًا بالشّاهد الآتي؛ حيث يحضرُ المعجم المحلّي حضورًا جليًّا، وهو حوار دار بين عبد الله بن حمد والحطاطيّ، موطّأ بكلام السّارد:

«انتظر الحطاطي صاحبيه، وقد تأخرا حتى غربت الشمس، وبدأت العتمة تكسو المكان، وجاء عبد الله بن حمد معلقًا على كتفه جديًا صغيرًا، وصل وسلّم، كان الحطاطي يتتبعه بعينيه، دون أن يسأله عن القنيصة.

أحسّ به، ودون أن ينظر إليه قال يعاتبه:

- حسبتك مزهب الحطب.

رد عليه الحطاطي. ولم يزل يراقبه:

- الحطب بهار. [...].
- مالك تشوف عليي كذا؟ صيدة وجتنا من الله، جدي متوعر محد يعرف زهله، وأحنه مشتاقين اللحم.
- يمكن حال حد من الشواوي؟
- باغي لحمة والا لا؟

سكت الاثنان برهة، ثم ضحك الحطاطي بشدة، وترددت ضحكته الأرجاء، ثم قال لصاحبه:

- أسميك محنة»[٦٤].

وشأن هذا الحوار أمثلة حوارات عديدة في «جوع العسل»؛ إذ يجمع بينها منطق الإحالة على عوالم الشّخصيّات المسرودة وصورها؛ وصورة المكان الذي احتضن الأحداث.

وقد فتح الحوار في مواضع من الرّواية مجالًا لإحالات عديدة نصيّة وثقافيّة ذات صلة وثيقة بالمجتمع المرتبطة به؛ ومن ذلك ما ينقله السّارد على لسان إحدى الشخصيّات -لم يسمها- قالت للحطاطي: «ما تروم تناصح صاحبك [عبد الله بن حمد]؟ مستوي مثل تيس الهدود...»[٦٥]، إذ بُنِيَ هذا شاهد على أساس بوليفوني؛ يعبّر عن تفاعل الخطاب مع أصوات المجتمع المسرود، ليس في معجمه المحليّ فحسب إنما في استعارته صورة «تيس الهدود» لوصف «عبد الله» في كثرة مغامراته الغراميّة ونزواته التي صارت حكايات بين الناس – كما تقول

[٦٤] نفسه، ص.-ص.204-205.

[٦٥] نفسه، ص.185.

الرّواية. فمثل هذا الملفوظ رافد من روافد المعجم المحليّ بما هو سبيل من سبل تعطيل ارتياب القارئ في صدق المحكي؛ إذ يعمل على ربط المتخيّل بثقافة المجتمع.

ولم تقتصر محليّة خطاب الشّخصيّات في «جوع العسل» على الحوار بوصفه خطابات منقولة نقلًا مباشرًا، لكنّها تجلّت كذلك في تعالق خطاب الشّخصيّات بخطاب السّارد؛ وأمثّل على هذه الفكرة بوصف السّارد وجه الرّاعية التي سمع عزّان بن سعيد تعويبتها وهو في خلوة في مَنْحَلِه؛ يقول السّارد: «وجهها المصقول من أثر الشموس التي لفحته ينبئ عن امرأة لا يسمع عنها إلا في حكايات القرويين في أسمارهم، وهم يصفون وجه امرأة بأنه يلمع كما تلمع صفاة»[٦٦]، وقوله: «واعتذر لها عن الأذيّة التي قد يسببها لها وجود منحله في ذلك المكان»[٦٧].

وعملت أسماء الأماكن في «جوع العسل» على إضفاء طابع محلّيّ على المعجم السّرديّ؛ الأمر الذي يبدّدُ أيّ مجال للشكّ في واقعيّة المحكيّ ومدى «إمكانيّته». وأَسْتَدِلُّ على هذا بأَسماء الأماكن: «وادي علكا»[٦٨]، و«وادي الراك»[٦٩]، و«الجوبة»[٧٠]، و«وادي الرفاص»[٧١]، و«جبل المنازل»[٧٢]، و«وادي منصح»[٧٣]، و«وادي حام»[٧٤]، و«وادي النمارات»[٧٥]، و«وادي مقدسي»[٧٦]. كما وُجِدَتْ أوصاف للأماكن في مواضع من الرّواية قصد المشاركة في إضفاء طابعٍ محليّ على معجم السّرد من أمثلة: «الشراج»[٧٧]، و«الجانب الحدريّ»[٧٨] وغيرها.

وكُثّفت محليّة معجم «جوع العسل» بتوظيف أسماء النّباتات البَرّيّة، وأسماء محليّة لبعض الطيور، وتخيّر أسماء موغلة في محليّتها لبعض الشّخصيّات؛ وجميع هذا مما يؤدّي أعمالًا غير مباشرة في الرّواية أساسها حمل القارئ على تصديق ما يسوقه السّارد -أو شخصيّات السّرد- من أقوال وأفعال، والتّماهي في عوالم

[٦٦] نفسه، ص.12.
[٦٧] نفسه، ص.12.
[٦٨] نفسه، ص.12.
[٦٩] نفسه، ص.12.
[٧٠] نفسه، ص.14.
[٧١] نفسه، ص.47.
[٧٢] نفسه، ص.49.
[٧٣] نفسه، ص.57.
[٧٤] نفسه، ص.57.
[٧٥] نفسه، ص.77.
[٧٦] نفسه، ص.192.
[٧٧] نفسه، ص.74.
[٧٨] نفسه، ص.50.

المحكيّ. أمّا الأسماء المحليّة للنّباتات فمن أمثلتها: «السخبر»[٧٩]، و«الخرمان»[٨٠]، والـ«عسبق»[٨١]، و«شجرة صقل»[٨٢]، والـ«جعدا»[٨٣]، والـ«شكاع»[٨٤]، «لمباة الغلالة». ومن أمثلة أسماء الطّيور التي أسهمت في تشكيل خصائص المعجم في الرّواية: «الصفرد»[٨٥]، و«الشنا»[٨٦]، و«البازي»[٨٧].

إنّ السّارد في «جوع العسل» لا يسمّي شخصياته على نحوٍ عشوائي، إنما يختار أسماءها بعناية مقصودة، فنجد أسماء من قبيل: «سوّادة»[٨٨]، و«خصيْبة»[٨٩] و«ثمنة»[٩٠]، و«سلامة بنت العصب»[٩١] وغيرها من الأسماء التي تُعضّد واقعيّة المحكيّ، وتربطه ببيئة محليّة خالِصة، وأسهمت في تشكيل خصوصيته الجماليّة.

وبمثل هذه الأسماء، وغيرها، تتكثّف الإحالة المرجعيّة على الرّافد المحليّ الذي نهل منه السّارد مادّته الحكائيّة في «جوع العسل»، كما يتكثّف الطّابع المحليّ للمعجم اللُّغويّ في السّرد وتتنوّع روافده.

هكذا نصل إلى القول إنّ معجم رواية «جوع العسل» امتاز بطابع محلّي عُمانيّ خالص؛ وهو منسجم مع الأحداث والشّخصيّات والوقائع والأفكار المسرودة. وقد تجلّت محليّة المعجم في هذه الرّواية في المساحات النّصيّة المتعلّقة بالمؤلّف على حدِّ تأطير جيرارجينيت[٩٢]، وقد لاحظنا اتّصال هذه المساحات النّصيّة بالفضاء المتخيّل. كما حضرت محليّة المعجم في حوارات الشّخصيّات التي عملت على نظم الكلمات صورًا في مخيّلة القارئ على نحوٍ منتقى بما اصطفته من معجم في أقوالها المنقولة نقلًا مباشرًا، كما ظهرت في خطاب السّارد نفسه، وفيما يتخيّره من أسماء النّباتات والطّيور، وما اصطفاه من أسماء عديدة موغلة في المحليّة لشخصيّاته، هذا إضافة إلى سلسلة الحكايات المسبوكة في متون الحكاية الكليّة والتي أسهمت في تشكيل خصائص المعجم في الرّواية.

أخيرًا: خاتمة

---

[٧٩] نفسه، ص.75.
[٨٠] نفسه، ص.75.
[٨١] نفسه، ص.76.
[٨٢] نفسه، ص.77.
[٨٣] نفسه، ص.79.
[٨٤] نفسه، ص.89.
[٨٥] نفسه، ص.80.
[٨٦] نفسه، ص.80.
[٨٧] نفسه، ص.81.
[٨٨] نفسه، مثلا: ص.47.
[٨٩] نفسه، مثلا: ص.201.
[٩٠] نفسه، مثلا: ص.201.
[٩١] نفسه، مثلا: ص.22.
[٩٢] ينظر: بلعابد، عبد الحق. (2008) .*عتبات: جيرارجينيت من النصّ إلى المناص*. سابق.

اختارت النّماذج المدروسة -وهي من الرّواية العُمانيّة- توظيف المعجم اللُّغويّ سبيلًا من سبل تحقيق وظيفة الإيهام بصدق العوالم المتخيّلة. فقد لاحظنا أنّ «ظل هيرمافرديتوس» امتازت بمعجم طبّي لم يحضر بوصفه حاصل فعل عشوائيّ؛ إنما حضر منسجمًا مع القصّة المسرودة ذاتها، وانبثق من أحداثها ووقائعها. كما فرضت أحداث «أنا والجدّة نينا»، بما في ذلك الصفات المضفاة على السّارد، وهو طالب تعلّم الرّوسيّة، حضورًا ثريًّا للمعجم الأجنبيّ؛ تمثّل في توظيف مفردات روسيّة عديدة وتراكيب بوفرة ملحوظة، كما تمثّل في انتقاء واعٍ لأسماء الأماكن والشّخصيات والثّيمات الثّقافيّة بما يعزّز قيمة المعجم وخصوصيّته ووظيفته. ويُضاف إلى هذين النّموذجين ما نظرنا إليه في رواية «جوع العسل» التي امتاز معجمها بطابع محليّ؛ وهو معجم عبّر عن هويّة الشّخصيّات والمكان المسرود، بل لا نبالغ إن قلنا بأنّ السّارد في هذه الرّواية اقترح «تخييلًا واقعيًّا» للأحداث والوقائع المسرودة بما امتاز به من صنعة معجميّة حاذقة.

المصادر والمراجع

المصادر (مدوّنة الدّراسة):

الرحبي، أحمد. (2015). *أنا والجدة نينا*. (ط.1). دار الانتشار: بيروت.
البدري، بدرية. (2018). *ظِل هيرمافروديتوس*. (ط.1). دار عرب: لندن.
القاسمي، زهران. (2017). *جوع العسل*. (ط.1). دار مسعى: البحرين.

المراجع العربية:

إبراهيم، عبد الله. (2019). الإيهام بصدق المُحالات السّردية، *مجلة أبوليوس*، م.6، ع.2، يوليو.
أرسطو، (1953). *فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد*، تر. عبد الرحمن بدوي. (ط.1). مكتبة النهضة المصريّة: القاهرة.
إيكو، أمبرتو. (1996). *القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية*، تر.أنطوان أبو زيد. (ط.1). المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء.
إيكو، أمبرتو. (٢٠٠٩). ٦ نزهات في غابة السّرد. تر. سعيد بنگراد. (ط.1). دار الحوار: سوريا.
بلعابد، عبد الحق. (2008) .*عتبات: جيرارجينيت من النصّ إلى المناص*. (ط.1). الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، منشورات الاختلاف: الجزائر.
الخبو، محمّد بن محمّد. (2014). *الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة*. (ط.1). مكتبة علاء الدين: صفاقس – تونس.
الخبو، محمّد بن محمّد. (2016). *مداخل إلى قصصية المعنى*. (ط.1). مكتبة علاء الدين: صفاقس – تونس.
السماري، بدر. (2012). *حديث الرّوائيين*. (ط.1). دار أثر بالتّعاون مع نادي الشرقيّة الأدبيّ: السعوديّة.
صولة، عبد الله. (د.ت). الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال «مصنف في الخطاب – الخطابة الجديدة» لبرلمان وتيتيكاه، في: *أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم*، مجموعة، إشراف: حمّادي صمّود. (د.ط). مطبوعات كلية الآداب: منوبة، تونس.

عقيلة، نوارة محمد. (2018). *الشخصية القصصية للأنبياء بين النص القرآني ونصوص قصص الأنبياء، دراسة في ضوء نظرية العوالم الممكنة*. (ط.1). مكتبة علاء الدين: صفاقس – تونس.
العمامي، محمد نجيب، (2016). وجهة النظر في رواية "الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحيميد»، في: *النصّ السردي وقضايا المعنى*، إشـ. محمد نجيب العمامي ونور الدين بنخود. (ط.1). منشورات نادي القصيم الأدبي: بريدة، ودار محمد الحامي: تونس.
القاضي، محمّد وآخرون. (2010). *معجم السّرديّات*، إشـ. محمّد القاضي، دار محمّد علي للنشر: تونس، ودار الفارابيّ: لبنان.
كُرُمبي، لاسل آبر. (1936). *قواعد النقد الأدبي*، تر. محمد عوض محمد، سلسلة دار المعارف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر: القاهرة.
موشلر، ج و ريبول، آ. (2010). *القاموس الموسوعيّ للتّداوليّة*. تر. مجموعة، إشـ. عز الدين المجدوب، مرا. خالد ميلاد. (ط.1). المركز الوطنيّ للتّرجمة: تونس.

المراجع الأجنبيّة:

Graham, G. (2005). *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Routledge.
Tomko, M. (2007). Politics, Performance, and Coleridge's "Suspension of Disbelief." *Victorian Studies*, 49(2), 241-249.

Sources & References

Sources:

Al Badri, B. (2018). *The Shadow of Hermaphroditus*. (1st ed). Dar Arab: London.
Al Qasimi, Z. (2017). *Honey Hunger*. (1st ed). Dar Masaa: Bahrain.
Al Rahbi, A. (2015). *Me and Grandma Nina*. (1st ed). Dar Al Intishar: Beirut.

Arabic and translated references:

Abur Krombi, L. (1936). *Rules of Literary Criticism.* (M. A. Mohamed, Trans.). (1st ed). Dar Al-Ma'arif Series: Cairo.
Al-Amami, M. N. (2016). The View point on the Novel 'Al-Hamam La Yatir Fi Buraydah' by Yusuf Al-Muhaymid. In: *Narrative Text and Issues of Meaning*. M. N. Al-Amami & N. al-Din Ben Khoud (Eds.). Publications of the Qassim Literary Club: (Buraydah) & Dar Muhammad Al-Hami: Tunisia.
Al-Khabu, M. bin M. (2014). *Narrative Discourse in Arabic Novels.* (1st ed). Alaa Al-Din Library: Sfax – Tunisia.
Al-Khabu, M. bin M. (2016). *Introductions to the Semantics of Fiction.* (1st ed). Alaa Al-Din Library: Sfax – Tunisia.

Al-Qadi, M., et al. (2010). *Dictionary of Narratology.* (1st ed). Dar Muhammad Ali for Publishing: Tunisia, & Dar Al-Farabi: Lebanon.

Al-Samari, B. (2012). *The Narrators' Discourse.* (1st ed). Athar in collaboration with the Eastern Literary Club: Saudi Arabia.

Aqeela, N. M. (2018). *The Narrative Character of the Prophets Between the Quranic Text and the Prophets' Stories Texts, A Study in Light of the Theory of Possible Worlds*. (1st ed). Alaa Al-Din Library: Sfax - Tunisia.

Aristotle. (1953). *The Art of Poetry*. (A. R. Badiwi, Trans.). (1st ed). Nahda Library: Cairo.

Belabed, A. (2008). *Thresholds: Gerard Genette from Text to Context.* (1st ed). Dar Al-Arabiya for Sciences Publishers: Algeria.

Eco, U. (1996). *The Reader in the Tale - The Interpretative Co-operatives in Narrative Texts.* (A. Abu Zeid, Trans.). (1st ed). Arab Cultural Center: Casablanca.

Eco, U. (2009). *Six Walks in the Fictional Woods.* (S. Bengrad, Trans.). (1st ed). Dar Al-Hiwar: Syria.

Ibrahim, A. (2019). The Illusion of Truth in Narrative Fictions. *Apuleius Journal*, 6(2).

Mosher, J., & Rieppel, A. (2010). *The Comprehensive Dictionary of Translation Studies.* (E. al-Din al-Majdoub & K. Milad, Eds.). (1st ed). National Center for Translation: Tunisia.

Soula, A. (n.d.). Argumentation: Its Framework, Origins, and Techniques in 'Musanaf Fi al-Khitab – New Rhetoric' by Perelman and Toulmin. In: *Key Theories of Argumentation in Western Traditions from Aristotle to Today.* H. Samaoud (Ed.). (1st ed). Publications of the Faculty of Arts: Manouba, Tunisia.

Foreign references:

Graham, G. (2005). *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Routledge.

Tomko, M. (2007). Politics, Performance, and Coleridge's "Suspension of Disbelief." *Victorian Studies*, 49(2), 241-249.

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Sibawayh Evidences from Al-Asha's Poetry, Maymoon Bin Qais

Naser A. Ibrahim Abd elal
Department of Arabic Language , Faculty of Arts, Al-Aqsa University, Palestine
naser-all200@hotmail.com

Received: 3-12-2023 Revised: 16-12-2023 Accepted: 19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/JSSA.2024.233927.1545
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.23-56

Abstract

This research, called (Sibawayh Evidences from Al-Asha's Poetry, Maymoon Bin Qais), talks about (Sibawayh) and about (Al-Asha: Maymoon Bin Qais), and about Al-Asha's poetic evidences that were mentioned in Sibawayh's book. It is divided into two sections, the first topic: provides a brief overview of Sibawayh, his status, his life, his most famous sheikhs, his students, and his death. And also a brief summary of the pre-Islamic poet (Al-Asha), his life, his status, and his poetry. The second topic: talks about the poetic evidence that was mentioned in Sibawayh's book of poetry (Al-Asha), and Sibawayh's position on it, and the explanation of the witness in it, as well as the statement of the opinions of scholars who explained Sibawayh's book in these evidence, as well as the opinions of some grammarians in these evidence, and these have been arranged The evidence as it was mentioned in the book of Sibawayh, and the statement of the position of the witness in (the book of Sibawayh), and its documentation from the Divan (Al-Asha), and from some other grammatical sources. And we followed that with a conclusion in which we mentioned the most important findings of the researcher, and then a list of sources and references.

Keywords: Sibawayh Evidences - Al-Asha's Poetry - Al-Asha - Sibawayh

شَوَاهِد سِيْبَوَيه مِنْ شِعْرِ الأَعْشَى
(مَيْمُون بن قَيْس)

د. نصر أحمد إبراهيم عبد العال
أستاذ مساعد في النحو والصرف
قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة الأقصى ـ فلسطين.
naser-all200@hotmail.com

المستخلص :

يتحدث هذا البحث المُسمّى (شواهد سيبويه من شعر الأعشى، ميمون بن قيس) عن (سيبويه) وعن (الأعشى: ميمون بن قيس)، وعن شواهد الأعشى الشعريّة التي وَرَدَتْ في كتاب سيبويه . وينقسم إلى مبحثين، المبحث الأول: يقدّم نبذة مختصرة عن سيبويه، ومكانته، وحياته، وأشهر شيوخه، وتلاميذه، ووفاته . ونبذة مختصرة أيضًا عن الشاعر الجاهلي (الأعشى)، وحياته، ومكانته، وشعره . والمبحث الثاني: يتحدّث عن الشواهد الشعرية التي وردت في كتاب سيبويه من شعر (الأعشى)، وموقف سيبويه منها، وشرح الشاهد فيها، وكذلك بيان آراء العلماء الذين شرحوا كتاب سيبويه في هذه الشواهد، وكذلك آراء بعض النحاة في هذه الشواهد، وقد تمّ ترتيب هذه الشواهد كما وردت في كتاب سيبويه، وبيان موضع الشاهد في (كتاب سيبويه)، وتوثيقه من ديوان (الأعشى)، ومن بعض المصادر النحوية الأخرى وأتبعنا ذلك بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث، ومن ثمّ قائمة بالمصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: شعر الأعشى ، شواهد سيبويه ، الأعشى ، سيبويه .

مقدّمة:

سيبويه هو إمام البصريين، وهو أول من بسط النحو، وكتابه أول كتاب منهجي ينسق قواعد النحو ويدونها، وقال الجاحظ: لم يكتب الناس كتابًا في النحو مثله، وجميع كتب الناس عيال عليه [1] . وقد كان هذا الكتاب منهلا نهل منه كل من جاء بعد سيبويه من النحاة .

ولا يخفى علينا ما للشاهد النحوي من أهميّة كبيرة في إثبات القواعد النّحويّة، وخاصة الشواهد الشعرية، وقد ورد في كتاب سيبويه الكثير من هذه الشواهد، وقد بلغ عدد شواهده ما يقرب من ألف وخمسين شاهدًا شعريًّا، وهي في أزمنة مختلفة، امتدّتْ من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، ومنها ما هو منسوب لقائله، ومنها ما هو غير منسوب .

(1) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٦٣/٣ .

أهداف البحث:

قد كان للشاعر الجاهلي الأعشى (ميمون بن قيس) حظ وافر من شواهد سيبويه، وكانت هذه الشواهد منتشرة في مواضع متفرّقة من كتابه، لذا أردنا أنْ نعرضها في هذا البحث، ونوضّح موقف سيبويه منها، ونبيّن آراء النحاة فيها، وخاصّة شرّاح "الكتاب" وشرّاح شواهده .

منهج البحث:

اعتمدنا في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، وهو ما يتناسب مع طبيعة البحث .

الدراسات السابقة:

"شواهد سيبويه من شعر النابغة الجعدي" لعبد الرازق عباس أحمد ومنتصر خليل أحمد. وهو بحث محكم في جامعة (سامراء)، المجلد التاسع، العدد الخامس والثلاثون، سنة ٢٠١٣هـ . وقد عرضَ الباحثان في هذا البحث شواهد سيبويه من شعر النابغة الجعدي وبيّنَ موقف سيبويه من الاستشهاد بها .

وقد قسّمنا هذا البحث إلى مبحثين :

المبحث الأول: سيبويه والأعشى (ميمون بن قيس): وتحدثنا فيه باختصار عن سيبويه وعن الأعشى (ميمون بن قيس)، ولم نرد الإطالة لأنّ كثير من الباحثين من تحدّث عنهما، وقد اشرنا إلى أهم المصادر التي تحدّثت عنهما .

المبحث الثاني: شواهد الأعشى (ميمون بن قيس الشعرية) التي وردت في كتاب سيبويه: وقد ذكرنا هذه الشواهد مرتّبة كما وردت في كتاب سيبويه، وشرحنا الشاهد في كلّ منها، وذكرنا موقف سيبويه منها، وكذلك موقف شرّاح الكتاب كالسيرافي، والأعلم الشنتمري ، والفارسي، وموقف شرّاح شواهده كالنحاس، وابن السيرافي، وكذلك غيرهم من النحاة، ووثّقنا هذه الشواهد من ديوان الأعشى (ميمون بن قيس) ومن كتب النحو المختلفة كشروح الكتاب، وشروح شواهده، وغيرها من كتب النحو .

وختمنا بأهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، وكذلك قائمة بالمصادر والمراجع التي أفاد منها الباحث

المبحث الأول: سيبويه، والأعشى (ميمون بن قيس)

أولًا: ترجمة سيبويه[٢]

هو عمرو بن عثمان بن قَنْبَر، مولى بني الحارث بن كعب بن عمرو بن عُلَة بن جَلَد بن مالك بن أُدَد[٣] ، وقيل: مولى آل الربيع بن زياد بن الحارثي، إمام البصريين[٤] .

وكان يُكنى أبا بشر، وأبا الحسين، ويُقال: أبو عثمان، وأثبتُها أبو بشر[٥] .

---

[٢]() السيرافي، أخبار النحويين البصريين، ص ٦٣. وأبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين، ص ٦٨. وابن خلكان، وفيات الأعيان، ٣٦٣/٣-٣٦٤. والقفطي، إنباه الرواة، ٣٤٦/٢-٣٦٠ . والسيوطي، بغية الوعاة، ٢٢٩/٢ .

(٣) السيرافي، أخبار النحويين البصريين ص، ٦٣. والقفطي، إنباه الرواة، ٣٤٦/٢.

(٤) ابن خلكان، فيات الأعيان، ٣٦٣/٣ . والسيوطي، بغية الوعاة، ٢٢٩/٢.

(٥) أبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين، ص ٦٨ . و القفطي، إنباه الرواة، ٣٤٩/٢ .

ولُقّبَ سيبويه، وتفسيره بالفارسية (ريح التفاح)؛ لأنّ (سِيب): التفاحة، و(ويه): الريح، وكانت والدته ترقصه وهو صغير بذلك، وقيل: لأنّ وجنتيه كانتا كأنّهما تفاح[٦] ، وقيل: مَنْ يلقاه كان لا يزال يشمّ منه رائحة الطِّيب فسُمّي بذلك، وقيل: كان يعتاد شمّ التّفاح، وقيل: لُقّبَ بذلك للطافته ؛ لأنّ التّفاح من أطيب الفواكه[٧] .

وكان أصله من البيضاء من أرض فارس، ونشأ بالبصرة [٨] . وكان سيبويه يَسْتَمْلِي من حمّاد بن سلمة يومًا: قال رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم: " ما أحد من أصحابي إلا وقد أخذت عليه، ليس أبا الدرداء"، فقال سيبويه: " ليس أبو الدرداء" ، فقال: لحنتَ يا سيبويه، فقال سيبويه: لا جرم لأطلبنّ علمًا لا تلحنني فيه أبدًا، فطلب النحو ولم يزل يلازم الخليل[٩] .

وكان الخليل يقول عندما يقبل عليه سيبويه: مرحبًا بزائر لا يُمَلّ؛ قيل: ولم يقلها لغيره[١٠].

وكان أعلم المتقدمين والمتأخرين بالنحو، ولم يُوضع فيه مثلُ كتابه، وذكره الجاحظ يومًا فقال: لم يكتب الناس كتابًا في النحو مثله، وجميع كتب الناس عيال عليه[١١] .

وكان المبرد إذا أراد أحدٌ أن يقرأ عليه (كتاب سيبويه) يقول له: "هل ركبت البحر" تعظيمًا له واستعظامًا لما فيه[١٢] .

وكان المدنيّ يقول: مَنْ أراد أن يعمل كتابًا كبيرًا في النحو بعد كتاب سيبويه فليستح[١٣].

وكان قدِم إلى بغداد في أيام الرشيد، وجُمع له النحويون فناظروه، فاستُزِلّ فعاد إلى فارس ولم تصل مدّة سيبويه بعد ذلك [١٤] .

وقد اختلف المؤرخون في مكان وفاته، فقيل: قبره بشيراز قصبة فارس[١٥] . وقيل: بقرية

من قرى شيراز يُقال لها: البيضاء، وقيل: تُوفي بالبصرة، وقيل: بساوة [١٦] .

وكذلك اختلفوا في سنة وفاته، فقيل: سنه (١٦١هـ)، وقيل: (١٧٧هـ)، وقيل: (١٨٠هـ)، وقيل: (١٨٨هـ) ، وقيل: (١٩٤هـ)[١٧] .

ولكن المرجح أنّه توفي سنة (١٨٠هـ) . قيل: توفي وعمره اثنتان وثلاثون سنة، وقيل: نيّف على الأربعين[١٨] .

---

(٦) القفطي، إنباه الرواة، ٣٥٥/٢ .
(٧) السيوطي، بغية الوعاة، ٢٢٩/٢ .
(٨)المصدر نفسه والصفحة .
(٩) القفطي، إنباه الرواة،٣٥٠/٢ .
(١٠) القفطي، إنباه الرواة، ٣٤٦/٢ .
(١١) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٦٣/٣
(١٢) القفطي، إنباه الرواة، ٣٤٨/٢ .
(١٣) المصدر نفسه والصفحة .
(١٤) القفطي، إنباه الرواة، ٣٥٣/٢ .
(١٥) القفطي، إنباه الرواة ٣٥٣/٢ .
(١٦) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٦٤/٣ .
(١٧) السيوطي، بغية الوعاة، ٢٣٠/٢ . وابن خلكان، وفيات الأعيان، ٤٦٤/٣ .
(١٨) السيوطي، بغية الوعاة. ٢٣٠/٢ .

وأخذ سيبويه النحو عن الخليل بن أحمد، وعيسى بن عمر، ويونس بن حبيب، وأخذ اللغة عن أبي الخطاب المعروف بالأخفش الكبير[١٩] ، وحماد بن سلمة[٢٠] .

ومن تلاميذه: محمد بن المستنير أبو علي النحوي المعروف بقطرب[٢١]، وسعيد بن مسعدة أبو الحسن الأخفش الأوسط[٢٢] .

ثانيًا : ترجمة الأعشى(ميمون بن قيس)[٢٣]

هو الأعشى الكبير، ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن وائل، ويُكنى أبا بصير، ويُعرف بأعشى قيس[٢٤] .

وُلد الأعشى بقرية باليمامة، ويُقال لها منفوحة، وفيها داره، وبها قبره[٢٥] . وهو شاعر جاهلي، وأحد أصحاب المعلقات، من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية وفحولهم، وتقدم على سائرهم[٢٦] .

وكان جاهليًا قديمًا، وأدرك الإسلام في آخر عمره، ولم يُسلم، ورحل إلى النبي ـ صلى الله عليه وسلم، فقيل له إنَّه يحرّم الخمر والزّنا فقال: أمتنع منها سنة ثمّ أُسلِم ! فمات قبل ذلك [٢٧].

ويُقال: أنَّه كان نصرانيًّا، وقيل: أن الأعشى خرج إلى مكة يريد النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ وقال شعرًا، حتى إذا كان ببعض الطريق نفرت به راحلته فقتلته فلمّا أنشد شعره الذي يقول فيه :

وآليت لا أرثي لها من كلالـــــة ولا من حفى حتى تلاقي محمّـدًا

متى ما تناخي عند باب ابن هاشم تراحي وتلقي من فواضله نـــدى

قال النبي ـصلى الله عليه وسلم: كاد ينجو[٢٨] .

وكان الأعشى مِمَّن قُدّم على سائر فحول شعراء الجاهلية، سَلَكَ في شعره كلّ مَسْلَك، وقال في أكثر أعاريض العرب، وليس ممّن تقدّم من الفحول أكثر شعرًا منه، وسُئل ابن أبي حفصة من أفصح العرب قال: شيخنا وَائِل الأعشى في الجاهلية، والأخطل في الإسلام، وسُئل يونس النحَويّ مَنْ أشعر النّاس؟ قال: لا أومئ إلى رجل بعينه ولكنّي أقول: امرؤ القيس إذا ركب ... والأعشى إذا طرب[٢٩] .

---

(١٩) السيرافي، أخبار النحويين البصريين، ص ٦٤ .
(٢٠) القفطي، إنباه الرواة، ٣٥٠/٢ .
(٢١) السيوطي، بغية الوعاة، ٢٤٢/١ .
(٢٢) السيوطي، بغية الوعاة، ٥٩٠/١ .
(٢٣)() ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٦٥/١ . وأبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ١٠٤/٩ . والمرزبان، معجم الشعراء، ص ٤٠١. وعبد القادر الجرجاني، خزانة الأدب، ١٧٥/١-١٧٨ . وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٢٥٠/١-٢٥٥ .
(٢٤) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ١٠٤/٩. وعبد القاهر الجرجاني، خزانة الأدب، ١٧٥/١ .
(٢٥) المرزبان، معجم الشعراء، ص ٤٠١ .
(٢٦)() أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ١٠٤/٩ .
(٢٧) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٢٥٠/١ .
(٢٨) عبد القادر الجرجاني، خزانة الأدب، ١٧٧/١ .
(٢٩) عبد القادر الجرجاني، خزانة الأدب، ١٧٥/١ .

وهو أول من سأل بشعره، وكان يُغنّى بشعره لذا سُمّي صناجة العرب لجودة شعره، وكان أبو عمرو بن العلاء يقحم منه ويعظّم محلّه، ويقول: شاعر مجيد كثير الأعاريض والافتنان، وإذا سُئل عنه وعن لبيد، قال: لبيد رجل صالح، والأعشى رجل شاعر(٣٠) .

وقال المفضل: مَنْ زعم أنّ أحدًا أشعر من الأعشى فليس يعرف الشعر(٣١) . وكان الأعشى يفد على الملوك لاسّيما مُلوك فارس، ولذلك كثرت الألفاظ الفارسيّة في شعره (٣٢) .

وقال أبو عبيدة: الأعشى هو رابع الشعراء المتقدّمين، وهو يُقدّم على طرفة، لأنّه أكثر عدد طوال جياد، وأوصف للخمر، وأمدح وأهجى (٣٣) . ولُقّب بالأعشى لضعف بصره .

مات بقرية اليمامة (٣٤) وهي تقع قرب مدينة الرياض في المملكة العربية السعودية .

المبحث الثاني

شواهد الأعشى (ميمون بن قيس) الشعريّة التي وردت في كتاب سيبويه.

الشاهد الأوّل: قول الأعشى(٣٥) : [من الكامل]

وأَخُو الغَوَانِ مَتَى يَشَأْ يَصْرِمْنَهُ وَيَعُدْنَ أَعْدَاءً بُعَيْدَ وِدَاد(٣٦)

ذكره سيبويه في باب: (ما يحتمل الشّعر)، وجاء به شاهدًا على حذف الياء من كلمة (الغواني) للضرورة الشعريّة، وقد اكتفى بالكسرة دليلًا عليها، حيث قال: اعلم أنَّه يجوز في الشّعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء، لأنها أسماء كما أنَّها أسماء، وحذف ما لا يُحذف يشبهونه بما قد حُذف واستعمل محذوفًا(٣٧) .

وقد ذكر ابنُ السّيرافي أيضًا أنّ الشّاهد فيه حذف الياء من (الغواني)(٣٨)، وكذلك قال النّحّاس: حذف الياء ليقوم البيت(٣٩) .

وذكر ذلك أيضًا: الأعلم، وقال: أصحُّ ما قيل في (الغواني) أنَّهنّ ذوات الأزواج، كأنَّهـنّ

غَنِين بأزواجهنّ، أي: استغنينَ(٤٠) .

---

(٣٠) عبد القادر الجرجاني، خزانة الأدب، ١٧٥/١-١٧٦. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٢٥٠/١ .
(٣١) عبد القادر الجرجاني، خزانة الأدب، ١٧٦/١ .
(٣٢) نفس المصدر والصفحة .
(٣٣) عبد القادر الجرجاني، خزانة الأدب، ١٧٨/١ .
٣٤() ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٢٥٠/١ .
(٣٥) الأعشى، ديوانه، ص ٥١ .
٣٦() سيبويه، الكتاب، ٥٦/١. النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ٣٠. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٨١/١. والأعلم الشنتمري، النكت، ٢٣٧/١. والأنباري، الإنصاف، ٣٨٧/١ . والسيوطي، همع الهوامع، ٣٤٤/٥ .
(٣٧) سيبويه، الكتاب ٥٣/١ .
٣٨() ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٨١/١ .
(٣٩) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ٣٠ .
(٤٠) الأعلم الشنتمري، النكت، ٢٣٧/١ .

الشاهد الثاني: قول الأعشى[٤١] : [من الطويل]

ومَالَهُ مِنْ مَجْدٍ تَلِيدٍ وَمَالَهُ مِنَ الرّيحِ حَظٌّ لا الجَنُوبِ ولا الصِبَا[٤٢]

ذكره سيبويه في الباب نفسه الذي ورد في الشاهد الأول، والشاهد فيه في قوله: (وما لهُ من مجد) حيث اختلس الشاعر ضمة الهاء اختلاسًا ولم يشبعها حتى تنشأ عنها واو، وذلك للضرورة الشعرية [٤٣] .

ولكن رواية سيبويه تخالف رواية الديوان، فقد وردت رواية الديوان (وما عنده من مجد)، والهاء في (عنده) على هذه الرواية مشبعة غير مختلسة، قال محمد محيي الطين عبد الحميد:

وسيبويه غير متّهم فيما يرويه عن العرب[٤٤] .

وقال السيرافي: " أراد وما لهو" [٤٥]، وقال النحاس: حَذَفَ الواو الأولى من (مالهُ) بعد (الهاء)[٤٦]، وكذا قال الأعلم[٤٧] .

وقال ابنُ السيرافي: والشاهد فيه أنَّه حذف صلة الضمّة وهي (الواو) من (لَهُو)[٤٨].

الشاهد الثالث: قول الأعشى[٤٩] : [من الطويل]

تَجَانَفُ عَنْ جَوِّ اليَمَامَةِ ناقَتي وَمَا قَصَدَتْ مِنْ أَهْلِهَا لِسَوائكا[٥٠]

ذكره سيبويه في الباب نفسه الذي ورد فيه الشاهد الثاني، والشاهد في قوله (لسوائكا) حيث جاء بـ (سواء) مجرورة بحرف الجرّ (اللام) للضرورة الشّعريّة، ممّا يدلّ على أنَّها تُستعمل ظرفًا وغير ظرف، وقد جعلها بمنزلة (غير) في إدخال اللام عليها، حيث قال سيبويه: "وجعلوا ما لا يجري في الكلام إلا ظرفًا بمنزلة غيره من الأسماء " [٥١] .

وقال سيبويه في موضع آخر: " ومن ذلك أيضاً: (هذا سواءَك)، و(هذا رجلٌ سواءَك)، فهذه بمنزلة (مكانك) إذا جعلته في منزلة (بَدَلَك)، ولا يكون اسمًا إلا في الشّعر، قال بعضُ العرب: لما اضطُرَّ في الشعر جعله بمنزلة (غير) " [٥٢] .

([٤١]) الأعشى، ديوانه، ص ٩ .

([٤٢]) سيبويه، الكتاب، ٦١/١. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ٣٢. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٥/١. والأعلم الشنتمري، النكت، ٢٣٧/١. والأنباري، الإنصاف، ٥١٦/٢. وأبو حيان، ارتشاف الضرب، ٢٤١٠/٥ .

([٤٣]) سيبويه، الكتاب، ٦١/١ .

([٤٤]) الأنباري، هامش الإنصاف، ٥١٧/٢ .

([٤٥]) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٥/١ .

([٤٦]) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ٣٢ .

([٤٧]) الأعلم الشنتمري، النكت، ٢٤٠/١ .

([٤٨]) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢١٩/١ .

[٤٩]() الأعشى، ديوانه، ص ١٣١ ، وروايته (تجانف عن جلّ اليمامة) .

([٥٠]) سيبويه، الكتاب، ٦٤/١. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٦/١. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٢٠/١. والمبرد، المقتضب، ٣٤٩/٤. والأنباري، الإنصاف، ٢٩٤/١. والسيرافي، ما يحتمل الشعر من الضرورة، ٢٧٦. والسيوطي، همع الهوامع، ١٦٣/٣. والسيوطي، الأشباه والنظائر، ١٦٤/٥ .

([٥١]) سيبويه، الكتاب، ٦٣/١ .

([٥٢]) سيبويه، الكتاب ٤٧٥/١ .

قال المبرد: " وممّا لا يكون إلا ظرفًا، ويقبح أن يكون اسمًا (سوى)، و(سواء) ممدودة بمعنى (سوى)، وذلك أنَّك إذا قلت: (عندي رجل سوى زيد) فمعناه: (عندي رجل مكان زيد)، أي: يَسُدُّ مَسَدَّه ويُغني غَناءهُ ، وقد اضطر الشاعر فجعله اسمًا لأنّ معناه (غير) فحمله عليه "[٥٣].

والقول بأنّ (سِوى) لا تكون إلا ظرفًا هو مذهب البصريين، أمّا الكوفيون فذهبوا إلى أنّها تكون اسمًا وتكون ظرفًا واستدلّوا على أنَّها تكون اسمًا بمنزلة (غير) ولا تلزم الظرفيّة بأنَّهم يدخلون عليها حرف الخفض، كما جاء في البيت المذكور[٥٤] .

وقال السيوطي: وتقدر الخليل لها بالظرف في الاستثناء بمعنى: مكان وبدل لا يخرجها عن أن تكون بمعنى (غير)[٥٥] .

فكما اختلفوا في أنّ (سواء) اسم أم ظرف، كذلك اختلفوا هل هي مبنية أم معربة، فزعم القيراواني أنَّها مبنيّة على الفتح لتضمّنها معنى (إلا)، وعلّق السيوطي بقوله: والصحيح أن فتحها فتحتها فتحة إعراب[٥٦] .

قال ابنُ السّيرافي: والشاهد أنَّه أدخل حرف الجرّ على (سوائك) فجعله من المتمكّن وهو غير متمكّن[٥٧] .

الشاهد الرابع: قول الأعشى[٥٨] : [من الطويل]

وتَشْرَق بالقَول الذّي قد أذَعْتَهُ كما شَرِقَتْ صَدْرُ القَنَاةِ مِنَ الدَّمِ[٥٩]

ذكره سيبويه في باب: (الفعل الذي يتعدّى اسمَ الفاعل إلى اسم المفعول واسمُ الفاعل والمفعول فيه لشيء واحدٍ)، والشاهد فيه في قوله: (شَرِقَتْ)، فإنَّها مؤنَّثة، وفاعلها وهو (الصّدر) مُذكّر، وكان القياس (شَرِقَ) ولكن لمّا كان الصّدر الذي هو مضاف بعضَ المضاف إليه أُعطي له حكمه، حيث قال سيبويه : إنَّما أنَّث (الصّدر)؛ لأنَّه أضافه إلى مؤنَّث هو منه، ولو لم يكن منه لم يُؤَنِّثْه، لأنَّه لو قال: (ذهبتْ عبدُ أمِّك) لم يَحْسُنْ[٦٠] .

قال الأعلم مُعلّلًا ذلك: " والذي لا تصحّ العبارة عن معناه بلفظ المؤنث قولهم: (ذهبَ عبدُ أمِّك)، فلو قال: (ذهبتْ عبدُ أمِّك) لم يجز، لأنَّك لو قلت: (ذهبت أمُّك) لم يكن معناه معنى قولك: (ذهبَ عبدُ أمِّك)[٦١] .

فشرطُ المضاف أنْ يكون جزءًا من المضاف إليه، وكلمة (عبد) في المثال السابق ليس جزءًا من (الأم) لذا لم يجزْ تأنيث الفعل في مثل (ذهبَ عبدُ أمّك) .

([٥٣]) المبرد، المقتضب، ٣٤٩/٤ .
([٥٤]) الأنباري، الإنصاف ٢٩٤/١ .
([٥٥]) السيوطي، الأشباه والنظائر، ١٦٥/٥ .
([٥٦]) السيوطي، همع الهوامع، ١٦٣/٣ .
([٥٧]) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٢٠/١ .
[٥٨]() الأعشى، ديوانه، ١٨٣ .
([٥٩]) سيبويه، الكتاب، ٩٢/١. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٢/١. والأعلم الشنتمري، النكت، ٢٧٦/١. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٧٨/١. والمبرد، المقتضب، ١٩٧/٤. والسيوطي، الأشباه والنظائر، ١٠٥/٢. والسيوطي، همع الهوامع، ٢٧٩/٤. والسيرافي، ما يحتمل الشعر من الضرورة، ص ٢٥٩. والعيني، المقاصد النحوية، ٣٧٨/٣ .
([٦٠]) سيبويه، الكتاب، ٩٢/١ .
[٦١]() الأعلم الشنتمري، النكت، ٢٧٦/١ .

وقال السيوطي مُعلّقًا على البيت: " فإنْ شئتَ قلت: أنَّث لأنّه أراد القناة، وإنْ شئتَ قلت: صدرُ القناةِ قناةٌ " [٦٢] .

فقد اكتسب المضاف من المضاف إليه التأنيث، قال المبرد: " أنَّث لأنّ الصّدر من القنـــاة "[٦٣] .

قال السيرافي: والشاهد أنَّه أنَّث (شَرِقَتْ) والفعل للصدر لأنَّه مُضاف إلى القنـــاة[٦٤].

واحتجّ أبو العباس (المبرد) في تجويز هذا المعنى وجودته في غير الشّعر بقوله تعالى: ﴿فَظَلَّتْ أعناقُهم لها خَاضعين﴾[٦٥] ، فذكر أنَّه أجرى (خاضعين) على الهاء والميم التي أُضيفتْ إلى الأعناق، واعتمد على أصحابها فقال: (فظلوا لها خاضعين)؛ فكذلك إذا قلت: (شَرِقَتْ صدرُ الفتاة) كأنَّك لم تذكر الصّدر واعتمدْتَ على ما أُضيف إليه الصدر[٦٦] .

الشاهد الخامس: قول الأعشى[٦٧] : [من الكامل]

فَكَأَنَّهُ لَهِقُ السَّراةِ كأَنَّهُ ما حاجِبَيْهِ مُعَيَّنٌ بسَوادِ[٦٨]

ذكره سيبويه في باب (مِنَ الفعل يُبْدَلُ فيه الآخرُ من الأول ويُجْرَى على الاسم كما يُجْرَى "أجمعون" على الاسم ...) ، واستشهد بقوله: (كأنَّه ما حاجبيه مُعَيَّنٌ)، حيث أبدل (حاجبيه) من الهاء التي هي اسم (كأنّ)، وزاد (ما) بين البدل والمبدل منه، وهذا للضرورة الشعرية ، حيث قال سيبويه: " يريد كأنَّ حاجبَيْهِ، فأبدل (حاجبيه) من (الهاء) التي في (كأنَّه)،و(ما) زائدة " [٦٩] .

وقد ذكر ذلك السيرافي حيق قال معلقًا على هذا البيت: والشاهد فيه بدل (الحاجبين) من الهاء التي في (كأنّه)، و(ما) زائدة [٧٠] .

وقال النحاس القول نفسه، فذكر أنّ هذا البيت حجة في البدل وإنَّما أراد: (كأنّه لهق السراة كأنّ حاجبيه)، و(ما) زائدة [٧١] . وقال الأعلم القول نفسه [٧٢] .

الشاهد السّادس: قول الأعشى[٧٣] : [من مجزوء الكامل]

ولا نُقَاتلُ بالعِصـ يِّ ولا نُرَامِي بالحجارة

([٦٢]) السيوطي، الأشباه والنظائر، ١٠٥/٢ .
([٦٣]) المبرد، المقتضب، ١٩٧/٤ .
([٦٤]) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٧٩/١ .
([٦٥]) سورة الشعراء ، آية ٤ .
[٦٦]() السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٢/١ .
([٦٧]) البيت للأعشى في سيبويه، الكتاب، ٢١٣/١ .
([٦٨]) سيبويه، الكتاب، ٢١٣/١. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٤/٢. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ٧٨. والأعلم الشنتمري، النكت، ٣٩٠/١. وأبو حيان، ارتشاف الضرب، ٢٣٩٦/٥. والسيوطي، همع الهوامع، ٣٤٨/٥ .
([٦٩]) سيبويه، الكتاب، ٢١٤/١ .
([٧٠]) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٤/٢ .
([٧١]) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ٧٨ .
([٧٢]) الأعلم الشنتمري، النكت، ٣٩٠/١ .
[٧٣]() الأعشى، ديوانه، ص ٧٨ .

إلا عُلالَةَ أَو بُدا هَةَ قارحٍ نَهْدَ الجُزَارَةْ[٧٤]

ذكر سيبويه في باب (ما جرى مجرى الفاعل ... في اللفظ لا في المعنى)، وجاء به شاهدًا على الفصل بين المضاف والمضاف إليه، حيث قال: " وممَّا جاء مفصولًا بينه وبين المجرور قول الأعشى ... البيتان "[٧٥] .

قال الأعلم: أضاف (علالة) إلى (قارح)، وأسقط التنوين من أجل الإضافة، وفصل بينها وبين (قارح) بـ (البداهة)، وهذا أجود من الذي مضى، لأنَّهما شيئان يتناولان المضاف تناولاً واحدً، ومثله يجوز في الكلام[٧٦] .

فمذهب سيبويه أنَّه فصل بين المضاف والمضاف إليه، وعنده أنّ (علالة) مضاف إلى (قارح)، و(بداهة) مضاف إلى شيء محذوف؛ كأنَّه قال: (إلا عُلالة قارح أو بداهته)[٧٧] .

ولكنّ المبرد له رأي آخر في ذلك حيث قال: " أراد: (إلا علالة قارح أو بداهة قارح) فحذف الأول لبيان ذلك في الثاني " [٧٨] .

فمذهب المبرد أنّ (عُلالة) مضاف إلى شيء محذوف، و(بداهة) مضاف إلى (القارح)، فعلى ما ذهب إليه المبرد لا يكون في البيت فصل بين المضاف والمضاف إليه، وإنّما يكون حذف المضاف إليه من الاسم الأول وهو يُرَادُ، كأنَّه قال: (إلا عُلالة قارح أو بداهة قارح) فحذف الأول لدلالة الثاني عليه[٧٩] .

وقال السيرافي مؤيدًا رأي سيبويه: والذي قاله سيبويه أليق؛ لأنّ الأشبه أن يحذف الثاني اكتفاءً بالأول؛ لأنّ الأول إذا ورد فحكمه أنْ يُوفّى حقّه من اللفظ[٨٠] .

الشاهد السّابع: قال الأعشى[٨١] : [من الكامل]

الوَاهِبُ المائةِ الهِجَانِ وعَبْدِها عُوذًا تُزَجِّى بَيْنَها أطْفَالَها[٨٢]

ذكر سيبويه في (باب صار الفاعل فيه بمنزلة الذي فَعَلَ في المعنى، وما يعمل فيه)، وجاء به شاهدًا على أنَّه يجوز في تابع معمول اسم الفاعل المجرور بالإضافة:الجرُّ والنّصبُ[٨٣].

---

(٧٤) سيبويه، الكتاب، ٢٣٧/١. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه ٢٤/٢. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٠٧/١. والأعلم الشنتمري، النكت ٤٠٠/١. والمبرد، المقتضب، ٢٢٨/٤. والعيني، المقاصد النحويّة، ٤٥٦/٣. وأبو حيان، ارتشاف الضرب ١٨٢٣/٤ .

(٧٥) سيبويه، الكتاب، ٢٣٧/١ .

(٧٦) الأعلم الشنتمري، النكت، ٤٠١/١ .

(٧٧) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٠٨/١ .

(٧٨) المبرد، المقتضب، ٢٢٨/٤ .

(٧٩) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٠٩/١ .

(٨٠) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٣٤/١ .

(٨١) الأعشى، ديوانه، ص ١٥٢. وقد ورد فيه برواية (تزجي خلفها أطفالها) .

(٨٢) سيبويه، الكتاب، ٢٤٢/١. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٤٠/٢. والأعلم الشنتمري، النكت، ٤٠٤/١. والمبرد، المقتضب، ١٦٣/٤. وابن عقيل، شرح ابن عقيل، ١١٩/٢. والسيوطي، الأشباه والنظائر، ٤٣٩/٢. والسيوطي، همع الهوامع، ٢٧٥/٤ .

(٨٣) سيبويه، الكتاب، ٢٤٢/١ .

قال ابن عقيل: يجوز في تابع معمول اسم الفاعل المجرور بالإضافة: الجرُّ والنّصبُ، نحو: (هذا ضاربُ زيدٍ وعمرٍو، وعمرًا)، فالجرّ مراعاة للفظ، والنّصب على إضمار فِعْلٍ - وهو الصحيح - والتقدير: (ويضرب عمرًا)، أو مراعاة لمحل المخفوض، وهو المشهور، وقد رُوِيَ البيت السابق بالوجهين: بنصب (عَبْد) وجرّه[٨٤] .

قال الأعلم: وإنَّما احتجّ سيبويه بهذا بعد أنْ صحّ القياس عنده في جواز الجرّ في الاسم المعطوف، فأنشد البيت ليرى ضربًا من المثال في المعطوف، وإنْ لم تكن له فيه حجّة قاطعة[٨٥].

وقد جوّز الفراء إضافة اسم الفاعل المعرّف بـ (أل) إذا كان للحال، أو للاستقبال نحو: (الضارب زيدٍ الآن أو غدًا)، واحتجّ بالقياس على البيت المذكور[٨٦] .

الشاهد الثامن: قول الأعشى[٨٧] : [من السريع]

أقولُ لمَّا جَاءَني فَخْرُهُ سُبْحَانَ مِنْ عَلْقَمَةَ الفَاخِرِ[٨٨]

ذكره سيبويه في (باب من المصادر ينتصب بإضمار الفعل المتروك إظهاره ...)، وجاء به شاهدًا على أنَّه إذا حُذِف المضاف إليه من (سُبْحَانَ) تصبح معرفة وتمنع من الصرف لأنَّها في آخرها زيادتان كـ (عثمان) ونحوه ، حيث قال: " زعم الخطاب أنّ (سُبْحَانَ الله) كقولك: (بَرَاءَةَ اللهِ من السوء)، كأنَّه يقول: (أبرِّئُ براءةَ اللهِ من السُّوء)، وزعم أنّ مثله قول الشاعر:

أقول لمّا جاءني فخره سبحانَ من علقمةَ الفاخر

أي: براءة منه، وأمَّا ترك التنوين في (سُبْحانَ) فإنَّما ترك صرفُهُ لأنَّه صار عندهم معرفةً، وانتصابه كنصب (الحمدَ لله) "[٨٩] .

قال الأعلم: وأمّا (سُبْحَانَ الله) فإنَّه يُستعمل مضافًا وغير مضاف، وإذا لم يُضف تُرك صرفه لأنّه معرفة وفي آخره زيادتان، فهو كـ (عثمان) ونحوه[٩٠] .

وقال ابنُ النحّاس: " هذا حجّة أنَّه أفرد (سبحانَ) ونصبه لأنَّه مصدر ولم ينوّنه لأنَّه معرفة، ومعناه: براءة الله من علقمة " [٩١] .

ومثل ذلك قال السيرافي[٩٢] ، وابنُ السيرافي[٩٣] .

---

(٨٤) ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ١٢١/٢-١٢٢ .

٨٥() الأعلم الشنتمري، النكت، ٤٠٥/١. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٤٠/٢ .

(٨٦) السيوطي، الأشباه والنظائر، ٤٣٨/٢ .

٨٧() الأعشى، ديوانه، ص ٩٤ .

(٨٨) سيبويه، الكتاب، ٢٨٨/١. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ١٠١. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢١٤/٢. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٠٢/١.والعلم الشنتمري، النكت، ٥٠١/١. والمبرد، المقتضب، ٢١٧/٣. والسيوطي، الأشباه والنظائر، ١٠٩/٢. والسيوطي،همع الهوامع، ١١٦/٣ .

(٨٩) سيبويه، الكتاب، ٣٨٨/١-٣٨٩ .

(٩٠) الأعلم الشنتمري، النكت، ٥٠١/١ .

(٩١) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٠١ .

(٩٢) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢١٤/٢ .

(٩٣) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٣٢/١ .

وقال السيوطي معلقًا على هذا البيت: " أرد (سبحان الله)، فحذف المضاف إليه، وأبقى المضاف بحاله "[٩٤] .

الشاهد التاسع: قول الأعشى[٩٥] : [من البسيط]

نَحْنُ الفَوَارِسُ يومَ الحِنْوِ ضاحِيةً جَنْبَيْ فُطَيْمَةَ لا مِيلٌ ولا عُزُلُ[٩٦]

ذكره سيبويه في باب (ما ينتصب من الأماكن والوقت)، وجاء به شاهدًا على نصب (جَنْبَيْ) على الظرفية المكانيّة[٩٧] .

وقال في معرض حديث عن ذلك: " ويُقال: (هما خَطَّانِ جَنَابَتَيْ أنْفِها)، يعني: الخطيْن اللذينِ اكتنفا جَنْبَيْ أنف الظبية " [٩٨] .

قال ابن السيرافي: الشاهد على أنَّه جعل (جَنْبَيْ فطيمة) ظرفًا، و(فطيمة) هذه هي فطيمة بنت شراحيل بن عوسجة من قوم الأعشى[٩٩] .

وقال الأعلم: نصب (جَنْبَي) على الظرف ، و(فطيمة) اسم موضع[١٠٠] .

ومثل ذلك قال النحاس[١٠١] . وقال أبو حيَّان: (وجَنْبَيْ فطيمة) موضع، وليس مما جُعِلَ ظرفًا بغير قياس[١٠٢] .

وقال السيوطي معلّقًا على هذا البيت: وسواء في جواز نصب ما ذكر على الظرف المُبْهَم والمُبَيَن [١٠٣] .

الشاهد العاشر: قول الأعشى[١٠٤] : [من الكامل]

لَئِنْ كُنْتَ في جُبٍّ ثَمَانِينَ قَامَةً وَرُقِّيْتَ أسْبَابَ السّمَاءِ بِسُلَّمِ[١٠٥]

ذكره سيبويه في باب (ما يكون من الأسماء صفة مفردًا، وليس بفاعل ولا صفة تشبَّه بالفاعل كالحسن وأشباهه)، وجاء به شاهدًا على النَّعت بأسماء العدد، حيث جاءت (ثمانين) نعتًا لـ (جُبّ) في البيت، حيث سيبويه:

---

[٩٤]() السيوطي، همع الهوامع، ١١٦/٣ .

([٩٥]) الأعشى، ديوانه، ص ١٤٩ .

([٩٦]) سيبويه، الكتاب، ٤٧٣/١. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٠٨. ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٢٧/١. والأعلم الشنتمري، النكت، ١٥/٢. وأبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٤٣٢/٣. وابن مالك، شرح التسهيل، ٢٢٥/٢. والسيوطي، همع الهوامع ١٥١/٣ .

([٩٧]) سيبويه، الكتاب، ٤٧٣/١ .

([٩٨]) سيبويه، الكتاب ٤٧٣/١ .

([٩٩]) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٢٧/١ .

([١٠٠]) الأعلم الشنتمري، النكت، ١٥/٢ .

([١٠١]) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٠٨ .

([١٠٢]) أبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٤٣٢/٣ .

([١٠٣]) السيوطي،همع الهوامع، ١٥٢/٣ .

[١٠٤]() الأعشى، ديوانه، ص ١٨٢ .

([١٠٥]) سيبويه، الكتاب، ٢٦/٢. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١١٣. والأعلم الشنتمري، النكت، ٤٩/٢. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٧٨/١. وابن عقيل، المساعد،٤١٢/٢. وابن مالك، شرح التسهيل، ٣١٥/٣. وأبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٩٢٠/٤ .

" ويدلّك على ذلك قولُ العرب: أخذ بنو فلان من بني فلان إبلًا مائة، فجعلوا (مئة) وصفًا " [١٠٦]، ثم أرف بالبيت المذكور .

وقال النحّاس: هذا البيت حجّة في أنَّه جعل (ثمانين)، وهو اسمٌ بمنزلة الوصف، فأجراه على (الجبّ)، ولولا ذلك لقال: (ثمانون) كما نقول: (كنتُ في دارٍ خمسون ذراعًا طولُها)[١٠٧] .

قال الأعلم: " فنعت بـ (ثمانين) كأنَّه قال: (في جُبّ طويل) " [١٠٨] .

وقد أورد ابنُ مالك [١٠٩] شاهدًا على النَّعت باسم العدد من الحديث الشريف، وهو قوله ـ صلى الله عليه وسلم ـ " النَّاس كإبل مائة " [١١٠] .

وذكر القول نفسه ابن عقيل[١١١] ، وأبو حيَّان[١١٢] .

الشاهد الحادي عشر: قول الأعشى [١١٣]: [من المتقارب]

فَإِمَّا تَرَى لِمّتِي بُدِّلَتْ فَإِنَّ الحَوَادِثَ أَوْدَى بِهَا [١١٤]

ذكره سيبويه في باب (ما جرى من الأسماء التي من الأفعال وما أشبهها من الصفات ... مجرى الفعل)، وجاء به شاهدًا على جواز تأنيث الفعل مع الفاعل المؤنث في الضّرورة الشّعريّة، حيث قال: " وهذا في الشّعر أكثر من أنْ أُحصيه لك، ومن قال: (ذَهَبَ فلانةُ) قال: (أذاهبٌ فلانةُ) و(أحاضرٌ القاضِيَ امرأةٌ)، وقد يجوز في الشّعر (موعظةٌ جاءنا)، كأنَّه اكتفى بذكر الموعظة عن التاء " [١١٥] .

فالشاهد في هذا البيت قوله: (إنّ الحوادث أودى بها) حيث لم تلحق تاء التأنيث الفعل الذي هو (أودى) مع كونه مسندًا إلى ضمير مستتر عائد إلى اسم مؤنّث، وهو (الحوادث)، وذلك للضرورة الشّعريّة، وكان القياس أنْ يقول: (أودتْ) .

وقد ذكر العيني أنَّه لم يقل: (أودتْ بها) لأنَّ تأنيث (الحوادث) مجازيّ؛ لأنَّه جمع، والجمع واسم الجمع واسم الجنس كلّها تأنيث مجازيّ لأنَّهنَّ في معنى الجماعة، والجماعة مؤنّث مجازيّ، ولأجل هذا جاز التأنيث في قوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُـــــوح﴾[١١٦] ، والتذكير أيضًا نحو: ﴿وَكَذَّبَ بِهِ قَوْمُكَ﴾[١١٧] ، و(قام الرّجال)

---

(١٠٦) سيبويه، الكتاب، ٢٦/٢ .
(١٠٧) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١١٣ .
(١٠٨) الأعلم الشنتمري، النكت، ٤٩/٢ .
(١٠٩) ابن مالك، شرح التسهيل، ٣١٥/٣ .
(١١٠) البخاري، صحيح البخاري، كتاب (الرقاق)، باب(رفع الأمانة)، حديث رقم(٦٠١٨)، ٣٢٨/٣ .
(١١١) ابن عقيل، المساعد، ٢١٤/٢ .
(١١٢) أبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٩٢٠/٤ .
(١١٣)() الأعشى، ديوانه، ص ٢٣ .
(١١٤) سيبويه، الكتاب، ٤١/٢. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٣/١. والأعلم الشنتمري، النكت، ٥٩/٢. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١١٤. والأشموني، شرح الأشموني، ٣٩٩/١. والشيخ خالد الأزهري، التصريح، ٢٧٤/٢. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٤٠٣/١. والعيني، المقاصد النحويّة، ٤٦٨/٢. والسيرافي، ما يحتمل الشعر ٢٦٣ .
(١١٥) سيبويه، الكتاب، ٤١/٢ .
(١١٦) سورة القمر، آية ٩ .
(١١٧) سورة الأنعام، آية ٦٦ .

و(أورقت الشجر)، ﴿وقَالَ نِسْوَةٌ﴾[١١٨] ، فإنْ قلت: لِمَ لَمْ يقلْ: (أودتْ بها) لأنَّ الوزن لم يتغيّر؟ قلت: لأنّ القافية مؤسسة والتأسيس هو الألف الواقع قبل حروف الروي بحرف متحرّك كألف (عالم)[١١٩] .

وقال السيرافي: ذهب بـ (الحوادث) مذهب (الحدثانِ)[١٢٠]، وهذا الباب إذا تقدّم الفعل فيه لم يستقبح تذكير المؤنّث فيما ليس بحيوان، كقوله عزّ وجلّ ﴿وَأَخَذَ الَّذِيْنَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةُ﴾[١٢١] ، و﴿فَمَنْ جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِن رَبِّهِ﴾[١٢٢] ، لأنَّ الفعل إذا تقدَّم فهو عارٍ من علامة الاثنين والجماعة، فشبَّهوا تعريته من علامة التَّأنيث بذلك[١٢٣] .

وقال الأعلم: فجعل (الحوادث) بمعنى(الحدثان)، فلذلك حذف التاء من (أودت)، ولو أثبتنا هنا لاتّزن البيت، ولكن القصيدة مردفة بألف، فلو أتى بتاء التأنيث لم يستقم أنْ يكون البيت من القصيدة [١٢٤] .

ممَّا سبق يتّضح أنّ في هذا البيت شاهدًا على جواز حذف تاء التَّأنيث من الفعل للضرورة الشّعريّة مع المؤنَّث المجازي، وأنَّه حذف تاء التَّأنيث تشبيهًا بحذف علامة المثنى والجمع من الفعل إذا تقدّم .

الشاهد الثاني عشر: قول الأعشى[١٢٥]: [من المتقارب]

وَكَمْ دُوْنَ بَيْتَكَ من صَفْصَفٍ ودَكْدَاكِ رَمْلٍ وأعْقَادِهَـــا
وَوَضْعِ سِقَاءٍ وَإِحْقَابِـــهِ وَحَلِّ حُلوسٍ وإغْمَادِهَا[١٢٦]

ذكره سيبويه في باب (إجراء الصفة فيه على الاسم في بعض المواضع أحسن ...)، وجاء به شاهدًا على عطف المعرفة على النَّكرة، حيث قال: " هذه حجّة لقوله: (ربَّ رجلٍ وأخيه) فهذا الاسم الذي لم يكن ليكون نكرةً وحدَه، ولا يوصف به نكرةٌ، ولم يحتمل عندهم أنْ يكون نكرةً، ولا يقع في موضع لا يكون فيه إلا نكرةً، حتى يكون أول ما يَشغلُ به العاملَ نكرةً، ثم يُعطف عليه ما أضيف إلى النكرة "[١٢٧] .

قال الفارسي: قوله: (وأعقادِها) عَطْفٌ على (صفصف)،و(أعقادها) معرفة، و(صفصف) نكرة، لأن (مِنْ) لا يجر في (كَمْ) إلا نكرة [١٢٨].

وقال ابن السيرافي: والشاهد فيه على قوله: وأعقادِها) عَطَفَهُ على المجرور بـ (مِنْ) و(مِنْ) لا تدخل في هذا الموضع إلا على نكرة؛ كما أنّ (رُبَّ) لا تدخل إلا على نكرة، فلمَّا أدخل (مِنْ) على النكرة عطَف على النكرة ما هو مضاف إلى ضمير النكرة كما فعل في (رُبَّ رجل وأخيه)، كأنَّه قال: (من صفصفٍ ومن دكداك

---

(١١٨) سورة يوسف، آية ٣٠ .
(١١٩) العيني، المقاصد النحوية، ٤٦٨/٢ .
١٢٠() أي: المثنى .
(١٢١) سورة هود، آية ٦٧ .
(١٢٢) سورة البقرة، آية ٢٧٥ .
(١٢٣) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٣/١. والسيرافي، ما يحتمل الشعر من الضرورة، ٢٦٤ .
(١٢٤) الأعلم الشنتمري، النكت، ٥٩/٢ .
١٢٥() الأعشى، ديوانه، ص ٦١-٦٢ .
(١٢٦) سيبويه، الكتاب، ٥١/٢. والفارسي، التعليقة على كتاب سيبويه، ٢٥٥/١. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٣٨٨/٢. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١١٥. والأعلم الشنتمري، النكت، ٤٥/٢. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٤٠٠/١ .
(١٢٧) سيبويه، الكتاب، ٥٢/٢ .
(١٢٨) الفارسي، التعليقة على كتاب سيبويه، ٢٥٥/١ .

رجلٍ وأعقادها)، وكذا الشاهد في قوله: (وَوَضْع سِقاءٍ وإحْقَابِهِ)، الهاء تعود إلى (السقاء)، وكذا (حَلَّ حُلُوسٍ وإغمادها) يعود الضمير فيه إلى (الحلوس)[١٢٩] .

وكذا قال السيرافي[١٣٠] ، والنَّحّاس[١٣١] ، والأعلم[١٣٢] .

أي أنّ المسوّغ في عطف المعرفة على النكرة فيما سبق هو اتّصال هذه النكرة بـ (مِنْ)، فلمَّا أدخل (مِنْ) على النكرة عطف على النكرة ما هو مضاف إلى ضمير النكرة.

وقوله: (أعقادها) و(إحقابه) و(إغمادها) حَمَلَها كلها على معنى التنكير، لأنَّها معطوفة على (صفصف) الواقعة موقع المنصوب على التمييز .

الشاهد الثالث عشر: قول الأعشى[١٣٣]: [من البسيط]

في فِتْيَةٍ كسُيوفِ الهِنْدِ قد علمُوا أنْ هالِكٌ كلُّ مَنْ يَحْفَى ويَنْتَعِلُ[١٣٤]

ذكره سيبويه في باب(الحروف الخمسة التي تعمل فيما بعدها كعمل الفعل فيما بعده)، وجاء به شاهدًا على تخفيف (أنَّ) وحذف اسمها المضمر، والمضمر هو ضمير الشَّأن وخبرها جملة اسميَّة، حيث قال: " فإنَّ هذا على إضمار الهاء، لم يحذفوا لأنْ يكون الحذفُ يُدخله في حروف بمنزلة (إنّ) و(لكنّ)، ولكنهم حذفوا كما حذفوا الإضمار، وجعلوا الحذف علمًا لحذف الإضمار في (إنَّ)[١٣٥] .

فالشاهد في قوله: (أنْ هالك كل من يحفى)، حيث أضمرَ اسم (أنْ) المخفَّفة، والتقدير: (أنَّه هالكٌ كلّ من يحفى)، فخبر (أنْ) جملة (كل من يحفى وينتعل هالك)، فـ (كلّ) مبتدأ مؤخّر، و(هالك) خبر مقدَّم لـ (كل) .

قال السيرافي: (أنَّ) المفتوحة المشدَّدة إذا خُفِّفَتْ ووليها ما يقوم بنفسه من مبتدأ وخبر وفعل وفاعل، أو نحو ذلك، فإنَّ اسمها محذوف، وجعلوا الحذف علمًا لحذف الإضمار في (إنَّ) كما فعلوا ذلك في (كأنَّ)، وليس بمنزلة (إنَّ) المكسورة و(لكنَّ) المشدَّدة؛ لأنّ (إنَّ) المكسورة و(لكنَّ) يدخلان على المبتدأ فينصبانه، ولا يغيّران معنى المبتدأ، فإذا خُفِّفَتْ أو أُبطِل عملها صار الاسم بعدها مرفوعًا بالابتداء، ولا يحتاج فيهما إلى تقديم اسم لهما محذوف[١٣٦] .

وقال القول نفسه الأعلم[١٣٧] .

ففي النصّ السابق يحدّثنا السيرافي عن (أنْ) المخفَّفة من الثقيلة، وأنّ اسمها يكون محذوفًا، وخبرها يكون جملةً، وأنّ حكم الجملة بعدها يختلف عن حكمها بعد (إنَّ) المكسورة و(لكنَّ) المشدَّدة .

---

(١٢٩) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٤٠١/١ .

(١٣٠) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٣٨٨/٢ .

(١٣١) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١١٥ .

(١٣٢) الأعلم الشنتمري، النكت، ٦٥/٢ .

(١٣٣) الأعشى، ديوانه، ١٤٧ . وروايته: في فتية كسيوف الهند قد علموا أن ليس يدفع عن ذي الحيلة الحيل

(١٣٤) سيبويه، الكتاب، ١٣٧/٢. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٤٦٧/٢. والأعلم الشنتمري، النكت، ١١٦/٢. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٧٠/٢. والفارسي، التعليقة على كتاب سيبويه، ٢٧٢/٢. والمبرد، المقتضب، ٩/٢. والعيني، المقاصد النحويّة، ٢٩٤/٢. والأنباري، الإنصاف، ١٩٩/١. والسيوطي، همع الهوامع، ١٨٥/٢ .

(١٣٥) سيبويه، الكتاب، ١٣٧/٢ .

(١٣٦) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٤٦٧/٢ .

(١٣٧) الأعلم الشنتمري، النكت، ١١٦/٢ .

الشاهد الرابع عشر: قول الأعشى[١٣٨]: [من المنسرح]

إنّ مَحَلًّا وإنّ مُرْتَحَلًا وإنَّ في السَّفر ما مَضَى مَهَلًا[١٣٩]

ذكره سيبويه في باب (ما يحسن عليه السكوت في هذه الأحرف الخمسة)، وجاء به شاهدًا على جواز حذف خبر (إنَّ) للعلم به، وذلك سواء كان الاسمُ معرفة أم نكرة، كرّرت (إنّ) أم لا، حيث قال: " ويقول الرجل للرجل: (هل لكم أحدٌ إنَّ النَّاسَ ألْبٌ عليكم)، فيقول: (إنَّ زيدًا) و(إنَّ عمرًا)، أي: لنا " [١٤٠]

فالشاهد في هذا البيت في قوله: (إنَّ محلًّا وإنَّ مرتحلًا) حيث حذف خبر (إنَّ) وهو ظرف لقرينة، والتقدير: (إنَّ لنا محلًّا)، يعني: في الدنيا ما عشنا، وإنَّ لنا مرتحلًا إلى الآخرة إذا فنينا [١٤١] .

وقال القول نفسه النحّاس[١٤٢] ، والسيرافي[١٤٣] .

وقد ذكر أبو حيَّان الخلاف في هذه المسألة، حيث قال بأنَّه في حذف خبر (إنَّ) وأخواتها للعلم به ثلاثة مذاهب، أحدها: الجواز، وسواء أكان معرفةً أم نكرة، وهو مذهب سيبويه، والثاني: مذهب الكوفيين اختصاص جواز حذفه بأن يكون نكرةً، والثالث: مذهب الفراء جواز حذفه معرفة كان أو نكرة إلا أنَّه اشترط لجواز حذفه تكرير (إنَّ)[١٤٤] .

وقد أيَّدَ أبو حيَّان مذهب سيبويه، حيث قال: والصحيح مذهب سيبويه، ويجوز: (إنّ رجلًا وزيدًا)، خلافًا للكوفيين، وإنَّ رجلًا أخاك على حذف الخبر، على حذف الخبر، وفاقًا لهشام والبصريين، وخلافًا للفراء[١٤٥] .

وقد جاء قول المبرّد أيضًا موافقًا لقول سيبويه، حيث قال المبرد: والمعرفة والنكرة ها هنا واحد، وإنَّما تحذف إن علم المخاطب ما تَعْنِي بأن تقدّم له خبرًا،أو جرى القول على لسانه [١٤٦].

وقد ردّ السيوطي مذهب الكوفيين والفرَّاء بالسماع، بقوله تعالى: ﴿إنَّ الَّذين كَفَرُوا بالذِّكْرِ لمَّا جَاءَهُم﴾[١٤٧] ، الآية، أي: يُعّذَّبُون [١٤٨] .

حيث حذف خبر (إنَّ) هنا ولم يكن اسمها نكرة ولا تكرَّرت (إنَّ) .

الشاهد الخامس عشر: قول الأعشى[١٤٩] : [من المتقارب]

---

[١٣٨]() الأعشى، ديوانه، ص ١٧٠ .

([١٣٩]) سيبويه، الكتاب، ١٤١/٢. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٢٥، وشرح كتاب سيبويه ٢٦٩/٢، والنكت ١١٨/٢، والتعليقة على كتاب سيبويه ٢٩٢/١، والمقتضب ١٣٠/٤. وأبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٢٤٩/٣. والسيوطي، الأشباه والنظائر،٣٢٩/٢. والسيوطي، همع الهوامع، ١٦١/٢ .

([١٤٠]) سيبويه، الكتاب، ١٤١/٢ .

([١٤١]) الأعلم الشنتمري، النكت، ١١٨/٢ .

([١٤٢]) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٢٥ .

([١٤٣]) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٤٦٩/٢ .

([١٤٤]) أبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٢٤٩/٣ .

([١٤٥]) أبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٢٤٩/٣ .

[١٤٦]() المبرد، المقتضب، ١٣٠/٤ .

([١٤٧]) سورة فصلت، آية ٤١ .

([١٤٨]) السيوطي، همع الهوامع، ١٦١/٢ .

[١٤٩]() الأعشى، ديوانه، ص ٨٢ .

تَقُولُ ابْنَتِي حِيْنَ جَدَّ الرّحِيْلُ فَأَبْرَحْتِ رَبًّا وأَبْرَحْتَ جَارَا[١٥٠]

ذكره سيبويه في باب (ما ينتصب انتصابَ الاسم بعدَ المقادير)، وجاء به شاهدًا على جواز جرّ التمييز بـ (مِنْ)، حيث قال: فكأنه قال (فكفى بك جارًا)، وإنَّما يريد (كفيتَ جارًا) ودخلته هذه الهاءُ، ومه (أكرمْ به رجلًا) [١٥١] .

فـ (جارًا) وإنْ كان فاعلًا معنىً إذْ المعنى: عَظُمْتَ جارًا ، إلّا إنَّها غير محوّلة عن الفاعل صناعة، فيجوز دخول (من) عليها فتقول: (من جارٍ) [١٥٢] .

فقوله: (ربًّا) و(جارًا) فإنَّهما تمييزان يجوز جرّهما بـ (من) لأنَّهما وإنْ كانا في المعنى فاعلين، لكنّهما غير محوّلين عن الفاعل صناعةً .

فالتمييز إنْ كان فاعلًا في المعنى ومحوّلًا عن الفاعلية صناعة كـ (طاب زيد نفسًا) أصله: (طابتْ نفسُ زيدٍ)، ففي هذه الحالة يُمتنع جرّه بـ (من)، أمَّا إنْ كان فاعلًا في المعنى ولكنّه غير محوّل عن الفاعليّة فيجوز جرّه بـ (من)، وذلك كما في البيت المذكور .

قال النّحّاس مُعلّقًا على هذا البيت: كأنَّه قال: (كفى بك جارًا)،تعجّب منه فعمل (أبرحتَ) في (جار) عمل (عشرين) في (درهم)، حين تقول: (عشرون درهمًا)[١٥٣] .

الشاهد السّادس عشر: قول الأعشى[١٥٤] : [من الطويل]

لَقَدْ كانَ في حَوْلٍ ثَوَاءٍ ثَوَيْتَهُ تُقَضَّى لُباناتٌ ويَسْأمُ سائِمُ[١٥٥]

ذكره سيبويه في (باب الفاء)، وجاء به شاهدًا على رفع الفعل (يسأم) لأنّ أول الكلام خبر، والرفع بالعطف على (تُقَضّى)، حيث قال: " وسألتُ الخليل عن قول الأعشى: (لقد كان في حول ...، البيت) فرفعه وقال: لا أعرف فيه غيره؛ لأنّ أول الكلام خبرٌ، وهو واجبٌ، كأنَّه قال: حولٌ تُقضَّى لُباناتٌ ويسأمُ سائمُ " [١٥٦] .

وقال الخليل: الرّفع لا غير؛ لأنَّه ليس بجواب لاستفهام ولا نهي ولا أمر ولا جحود، وإنَّما هو عطف [١٥٧] .

وقال المبرد: يرفع (يسأم) لأنَّه عطفه على فعل وهو (تُقضّى) فلا يكون إلا رفعًا [١٥٨].

---

(١٥٠) سيبويه، الكتاب، ١٧٧/٢. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٣٠. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٣/٣. وأبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٦٢٩/٤. والشيخ خالد الأزهري، التصريح، ٧٠٤/٢ .

(١٥١) الكتاب ١٧٦/٢-١٧٧ .

(١٥٢) الشيخ خالد الأزهري، التصريح، ٧٠٥/٢ .

(١٥٣) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٣٠ .

١٥٤() الأعشى، ديوانه، ص ١٧٧ .

(١٥٥) سيبويه، الكتاب، ٣٨/٣. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٢٧/٣. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٦١. والأعلم الشنتمري، النكت، ٣٣٠/٢. والمبرد، المقتضب، ٢٥/٢ .

(١٥٦) سيبويه، الكتاب، ٣٨/١-٣٩ .

(١٥٧) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٦١ .

(١٥٨) المبرد، المقتضب، ٢٥/٢ .

قال الأعلم: وقد رُوي: تُقضّى لبانات ويسأمَ، بالنصب على إضمار (أنْ) والعطف على (تُقضّى)[١٥٩] .

فالفعل (يسأم) عند سيبويه والخليل والمبرد ليس فيه إلا الرفع بالعطف على (تُقضّى)، وذلك لأنَّ أول الكلام خبر، وليس استفهامًا ولا نهيًا ولا أمرًا ولا جحودًا؛ ولأنَّه إذا كان أول الكلام استفهامًا أو نهيًا أو أمرًا أو جحودًا فيكون الوجه هنا النَّصب بـ (أنْ) مضمرة، أمَّا الأعلم فقال بأنَّه قد رُوي بالنصب على إضمار (أنْ) . وذلك كما يتّضح ممَّا سبق .

الشاهد السّابع عشر: قول الأعشى[١٦٠]: [من الطويل]

ثُمَّتَ لا تَجْزونَنِي عِنْدَ ذَاكُمْ ولكنْ سَيَجْزِيْنِي الإلَهُ فَيُعْقِبَا[١٦١]

ذكره سيبويه في (باب الفاء) أيضًا، وجاء به شاهدًا على نصب الفعل (يعقبا) بـ (أنْ) مضمرة وجوبًا للضرورة الشعريّة؛ لأنّ فاء السّببيّة غير مسبوقة بنفي أو طلب، حيث قال: وقد يجوز النَّصبُ في الواجب في اضطرار الشّعر، ونصبه في الاضطرار من حيث انتصب في غير الواجب، وذلك لأنَّك تجعل (أنْ) العاملةَ، فهو ممَّا نُصِبَ في الشّعر اضطرارًا، وهو ضعيف في الكلام[١٦٢] .

وقال السيرافي القول نفسه[١٦٣] . وقال الأعلم: ويجوز أن يريد النون الخفيفة، وهو أسهل في الضرورة [١٦٤].

وعلى قول الأعلم يكون البيت لا ضرورة فيه، ولا توجد (أنْ) مضمرة، ويكون الفعل (يعقبا) مبنيًّا لاتصاله بنون التوكيد الخفيفة .

الشاهد الثّامن عشر: قول الأعشى[١٦٥]: [من الوافر]

فَقُلْتُ ادْعِي وأَدْعُوَ إنَّ أنْدَى لِصَوْتٍ أنْ يُنَادِيَ دَاعِيَانِ[١٦٦]

ذكره سيبويه في (باب الواو)، وجاء به شاهدًا على نصب الفعل بـ (أنْ) مضمرة وجوبًا بعد واو المعيّة، حيث إنَّ الفعل (أدعوَ) منصوب بـ (أنْ) مضمرة وجوبًا لأنَّه جاء بعد واو المعيَّة المسبوقة بـأمر، والأمر في قوله: (ادعِي)[١٦٧] .

قال الشيخ خالد الأزهري:" (أدْعُوَ) مضارع منصوب بـ (أنْ) مضمرة وجوبًا بعد الواو"[١٦٨] .

---

(١٥٩) الأعلم الشنتمري، النكت، ٣٣١/٢ .

١٦٠() الأعشى، ديوانه، ص ٩ .

(١٦١) سيبويه، الكتاب، ٤٠/٣. والأعلم الشنتمري، النكت، ٣٣١/٢. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٣٥/٣. والسيرافي، ما يحتمل الشعر من الضرورة، ص ٢٤٤. وابن مضاء، الردّ على النحاة، ص ١١٩ .

(١٦٢) سيبويه، الكتاب، ٣٩/٣ .

(١٦٣) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٣٥/٣ .

(١٦٤) الأعلم الشنتمري، النكت، ٣٣١/٢ .

١٦٥() البيت للأعشى في العيني، المقاصد النحويَّة، ٣٩٢/٤. وسيبويه، الكتاب، ٤٧/٣. والأعلم الشنتمري، النكت، ٣٣٤/٢. وابن مضاء، الرد على النحاة، ص ١٢٤ .

(١٦٦) سيبويه، الكتاب، ٤٧/٣. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ١٩٨/٣. والأعلم الشنتمري، النكت، ٣٣٤/٢. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٦٢. والشيخ خالد الأزهري، التصريح، ٣٢٥/٤، وابن هشام، شرح شذور الذهب، ص ٢٧٩. وابن هشام، أوضح المسالك، ١٦٦/٤. والسيوطي، همع الهوامع، ٢٦/٤. وابن هشام، مغني اللبيب، ٤٣/٢ .

(١٦٧) سيبويه، الكتاب، ٤٧/٣ .

(١٦٨) الشيخ خالد الأزهري، التصريح، ٣٢٥/٤ .

وقال الأعلمُ: نصب(وأدْعُوَ) لأنَّه جواب الأمر[١٦٩]، كما ذكر الأعلمُ رواية أخرى للبيت، حيث قال: ويُروى: (وادْعُ) عطفًا على معنى (لتَدْعِي)، و(لأَدْعُ)[١٧٠] . وهو في هذه الرواية لم ينصب، بل يكون على الأمر بحذف اللام [١٧١] .

الشاهد التاسع عشر: قول الأعشى[١٧٢]: [من البسيط]

إنْ تَرْكَبُوا فَرُكُوبُ الخَيْلِ عَادَتُنَا أَوْ تَنْزِلُوا فَإنَّا مَعْشَرٌ نُزُلُ[١٧٣]

ذكره سيبويه في (باب أو)، والشاهد فيه في قوله: (أو تنزلون)، حيث جاء الفعل مرفوعًا، وذلك إمَّا بالعطف على التّوهّم، أو أنَّه مرفوع على الابتداء ، حيث قال سيبويه: وسألتُ الخليل عن قول الأعشى:

إنْ تَرْكَبُوا فَرُكُوبُ الخَيْلِ عَادَتُنَا أَوْ تَنْزِلُوا فَإنَّا مَعْشَرٌ نُزُلُ

فقال: الكلام ها هنا على قولك: أيكون كذا أو يكون كذا، لمَّا كان موضعُها لو قال فيه(أتركبون) لم يَنقض المعنى، وأمَّا يونس فقال: أرفعه على الابتداء، كأنَّه قال: (أو أنتم نازلون)، وقول يونس أسهل[١٧٤] .

فسيبويه نقل عن الخليل أنّ هذا محمول على المعنى، كأنَّه قال: أتنزلون أو تركبون ؟ قال ابنُ هشام[١٧٥] : وجعل سيبويه ذلك من العطف على التّوهّم، قال: فكأنَّه قال: (أتركبون فذلك عادتنا أو تنزلون فنحن معروفون بذلك)، يعني: عطف (أتنزلون) على توهّم (أتركبون) .

أمَّا يونس فيرفعه على الابتداء كأنَّه قال: (أو أنتم تنزلون)، فعطف الجملة الاسميّة على جملة الشّرط، قال سيبويه[١٧٦] معلّقًا على قول يونس: وقول يونس أسهلُ .

قال الفارسي: " وإنَّما كان قوله أسهل لأنّ الجزاء لا يقع موقع الاستفهام، وإنَّما تقع حروف الاستفهام مواقع، فيجازى بها " [١٧٧] .

قال السيرافي: وفيه قول ثالث، وهو عندي أسهل من هاذين القولين، وهو أنْ تقدّر في موضع (إنْ تركبوا) (إذا تركبون)؛ لأنّ (إنْ) و(إذا) يجازى بهما وهما مقارنان في معنى ما يريده المتكلم، وإنْ كان بعد (إنْ) مجزوم، وبعد (إذا) مرفوع، فإذا قدّرنا (إنْ تركبوا) بمعنى: (إذا تركبون) عطفنا (أو تنزلون) عليه في التقدير[١٧٨] .

الشاهد العشرون: قول الأعشى[١٧٩] : [من الخفيف]

---

(١٦٩) الأعلم الشنتمري، النكت، ٣٣٤/٢ .
(١٧٠) الأعلم الشنتمري، النكت، ٣٣٤/٢ .
(١٧١) العيني، المقاصد النَّحويّة، ٣٩٣/٤ .
١٧٢() الأعشى، ديوانه، ص ١٤٩ . والرواية فيه : (قالوا الركوب فقلنا تلك عادتنا) .
(١٧٣) سيبويه، الكتاب، ٥٧/٣. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٤٦/٣. والأعلم الشنتمري، النكت، ٢٤٠/٢. والفارسي، التعليقة على كتاب سيبويه، ١٦٦/٢ .
(١٧٤) سيبويه، الكتاب، ٥٦/٣-٥٧ .
(١٧٥) ابن هشام، مغني اللبيب، ٥٠٦/٢ .
(١٧٦) سيبويه، الكتاب، ٥٧/٣ .
١٧٧() الفارسي، التعليقة على كتاب سيبويه، ١٦٧/٢ .
(١٧٨) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٤٦/٣ .
١٧٩() الأعشى، ديوانه، وروايته: (من يَلُمْني على بني ابنة حسان) .

إنَّ مَنْ لَامَ فِي بَنِي بِنْتِ حَسَّانَ ألْمَهُ وَأعْصِهِ فِي الخُطُوبِ[١٨٠]

ذكره سيبويه في باب (ما تكون فيه الأسماءُ التي يجازى بها بمنزلة " الذي ")، وجاء به شاهدًا على حذف اسم (إنَّ) الذي هو ضمير الشَّأن، حيث قال: وقد جاء في الشّعر(إنَّ مَنْ يَأتِنِي آتِهِ) كقول الأعشى: (إنّ من لام ... البيت)، فزعم الخليل أنَّه جازى حيث أضمر الهاء، وأراد: إنَّه[١٨١] .

قال الشلوبين: أراد: إنَّه، فأضمر الهاء في (إنَّ) وجازى بـ (مَنْ)[١٨٢] .

وقال ابنُ هشام: إنَّ التقدير: إنَّه، أي: الشّأن؛ لأنّ اسم الشرط لا يعملُ فيه ما قبلَـهُ[١٨٣] .

وقال السيوطي: انجزام (أَلْمَهُ) دلّ أنَّ (مَنْ) شرطيّة، وإذا كانت شرطيّة لم يكن بدّ من الفصل بينها وبين (إنَّ)، لأنّ أسماء الشرط حكمها حكم أسماء الاستفهام في أنّ العامل فيها يقع بعدها كقولك: (أيّهم تكرِم أكْرِم)، كما تقول إذا استفهمت: (أيّهم أكرمت؟) [١٨٤] .

يتّضح ممَّا سبق أنَّه فُصِلَ بين (إنّ) و(مَنْ) الشرطيّة باسم (إنّ) المحذوف، وأنَّه لا بدّ من هذا الفصل، لأنّ اسم الشرط لا يعمل فيه ما قبله، والدّليل على أنّ (مَنْ) شرطيّة جزم الفعل (ألمه) في جواب الشرط .

الشاهد الحادي والعشرون: قول الأعشى[١٨٥]: [من الطويل]

ومَنْ يَغْتَرِبْ عَنْ قَوْمِهِ لا يَزَلْ يَرَى مَصَارِعَ مَظْلُومٍ مَجَرًّا ومَسْحَبـــا
وتُدْفَنَ مِنْهُ الصّالِحَاتُ وإنْ يُسِـــــئْ يَكُنْ ما أَسَاءَ النَّارَ في رَأسِ كَبْكَبَا[١٨٦]

ذكره سيبويه في باب (ما يرتفع بين الجزمين وينجزم بينهما)، وجاء به شاهدًا على جواز نصب الفعل الواقع بعد الشرط والجزاء بـ (أنْ) مضمرة، حيث قال: واعلم أنّ النّصب بالفاء والواو في قوله: (إنْ تأتِنِي آتِكَ وأُعْطِيك) ضعيف، فهو يجوز وليس بحدّ الكلام ولا وجهِه، إلا أنَّه في الجزاء صار أقوى قليلًا؛ لأنَّه ليس بواجب أنَّه يفعل، إلا أنْ يكون من الأول فعلٌ، فلمّا ضارع الذي لا يُوجِبُه كالاستفهام ونحوه، أجازوا فيه هذا على ضعفه، وقول الأعشى السابق مما جاز فيه النصب[١٨٧] .

فالشاهد في قوله: (وتُدْفَنَ)، حيث نصب الفعل بـ (أنْ) مضمرة؛ لأنّ جواب الشرط قبله، وإنْ كان خبرًا، فإنَّه لا يقع إلا بوقوع الفعل الأول، فأشبه غير الواجب، فجاز النّصب في مثل ما عُطِف عليه لذلك .

وقد ذكر ذلك أيضًا المبرد حيث قال: " فإنْ قلت: مَنْ يأتِنِي آته فأكرمْهُ، كان الجزمُ الوجهَ، الرفع جائز على القطع على قولك (فأنا أكرمُه)، ويجوز النَّصبُ وإنْ كان قبيحًا؛ لأنّ الأول ليس بواجب إلا بوقوع غيره،

---

(١٨٠) سيبويه، الكتاب، ٨٣/٣. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٧٥/٢. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٧١/٣. والأعلم الشنتمري، النكت، ٣٥٥/٢. والفارسي، التعليقة على كتاب سيبويه، ٧٩/٢. وابن هشام، مغني اللبيب، ٣٦٢/٢. والسيوطي، الأشباه والنظائر، ٤٥/٢ .

(١٨١) سيبويه، الكتاب، ٨٣/٣ .

(١٨٢) الأعلم الشنتمري، النكت، ٣٥٥/٢ .

(١٨٣) ابن هشام، مغني اللبيب، ٣٦٣/٢ .

(١٨٤) السيوطي، الأشباه والنظائر، ٤٥/٢ .

١٨٥() الأعشى، ديوانه، ص ٨ .

(١٨٦) سيبويه، الكتاب، ١٠٦/٣. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ١٨٩/٣. والأعلم الشنتمري، النكت، ٣٦٥/٢. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٦٨. والمبرد، المقتضب، ٢١/٢ .

(١٨٧) سيبويه، الكتاب، ١٠٦/٣ .

وقد قُرئ هذا الحرف على ثلاثة أضرُب ﴿وإنْ تُبْدُوا ما في أَنْفُسِكُمْ أو تُخْفُوه يُحَاسِبْكُمْ بِهِ اللهُ فَيَغْفِرُ لِمَنْ يَشَاءُ﴾[١٨٨]، بالجزم والرفع والنّصب " [١٨٩] .

فالفعل (فيغفر) في الآية السابقة جاء بعد فعل الشرط وجوابه ، وقد قُرئ بالجزم والرفع والنصب، لجواز الأوجه الثلاثة، مثله مثل الفعل (وتُدْفَن) .

قال النحاس: " نصب (وتُدْفَنَ) ويجوز فيه الجزم والرفع، فالنصب على إضمار (أنْ)، والجزم على العطف، والرفع على الابتداء، والمعنى: أنَّه من اغترب ذلّ فإنْ أحسَنَ دُفنَ وإنْ أساء أذيع وصارت السيئة نارًا في رأس جبل يشهّر بها " [١٩٠] .

وقال الأعلم: نصب (تُدفنَ) لأنَّه حُمل على المعنى كأنَّه قال: (لا يزلْ يرى مصارعَ) مظلوم، يعني: نفسه، وأن تُدفنَ منه الصالحاتُ [١٩١] .

الشاهد الثاني والعشرون: قول الأعشى[١٩٢] : [من الطويل]

بآيَةِ تُقْدمونَ الخَيْلَ شُعْثًا كأنَّ على سَنَابِكِهَا مُدَامَا[١٩٣]

ذكره سيبويه في باب (ما يضاف إلى الأفعال من الأسماء)، وجاء به شاهدًا على إضافة (آية) بمعنى (علامة) إلى الفعل، حيث قال: " وممَّا يُضاف إلى الفعل أيضًا قولك: (ما رأيتُهُ مُنْذُ كان عندي، ومذ جاءني)، ومنه أيضًا (آية) " [١٩٤] .

قال الأعلم: " أضاف (آية) إلى الفعل (تقدمون)؛ لأنَّ معناها علامة من الزمان، فأضيف إلى الفعل كما يُضاف الزّمان إليه " [١٩٥] .

وقال الرضيّ: " (آية) بمعنى (علامة)، يجوز إضافتها إلى الفعلية لمشابهتها الوقت، لأنَّ الأوقات علامات، يُوقَّت بها الحوادث، ويُعيَّنُ بها الأفعال، لكن لمّا كانت (ريث) و(آية) دخيلين في معنى الزَّمان أضيفا إلى الفعلية في الأغلب مصدّرة بحرف مصدري " [١٩٦] .

---

(١٨٨) سورة البقرة ، آية ٢٨٤ .
(١٨٩) المبرد، المقتضب، ٢١/٢ .
(١٩٠) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٦٨ .
(١٩١) الأعلم، النكت، ٣٦٥/٢ .
(١٩٢) البيت للأعشى في السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٣٣٠/٣. والبغدادي، خزانة الأدب، ٥١٢/٦ ، وهو غير موجود في ديوانه .
(١٩٣) سيبويه، الكتاب، ١٠٧/٣، والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٣٣٠/٣. والأعلم، النكت، ٣٨٢/٢. والرضي، شرح الرضي على الكافية، ١١٢/٤. وابن عقيل، المساعد، ٣٥٧/٢. وابن مالك، شرح التسهيل، ٢٨٥/٣. وأبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٨٣٣/٣. وابن هشام، مغني اللبيب ٧٨/٢ .
(١٩٤) سيبويه، الكتاب، ١٣٦/٣ .
(١٩٥) الأعلم الشنتمري، النكت، ٣٨٢/٢ .
(١٩٦) الرضي، شرح الرضي على الكافية، ١١٢/٤ .

وذهب ابنُ جنّي[١٩٧] إلى أنَّ ذلك على تقدير (ما) المصدريّة، ولا يجيز إضافة (آية) إلى الفعل، وقال: إنَّما تُضاف إلى المفرد نحو: ﴿آيَة مُلْكِهِ أنْ يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ﴾[١٩٨] .

ومذهب سيبويه أنَّ إضافة (آية) إلى الفعل يطرد في الكلام وفي الشعر[١٩٩] .

ومذهب المبرد أنَّ ذلك لا يَطَّرِدُ بل يُقتصر فيه على السماع [٢٠٠] .

وقال ابنُ مالك: تُضاف إلى الفعل المتصرّف مجرّدًا أو مقرونًا بـ (ما) المصدريّة وبـ (ما) النَّافية [٢٠١] .

الشاهد الثالث والعشرون: قول الأعشى[٢٠٢] : [من البسيط]

أَأَنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ رَيْبَ المَنُونِ ودَهْرٌ مُفْسِدٌ خَبِلُ[٢٠٣]

ذكره سيبويه في باب من أبواب "أنْ" التي تكون والفعلَ بمنزلة مصدر)، وجاء به شاهدًا على حذف حرف الجرّ قبل (أنْ) المصدريَّة، حيث قال: واعلم أنَّ اللام ونحوها من حروف الجرّ قد تُحذف من (أنْ) كما حُذفت من (أنّ)، جعلوها بمنزلة المصدر حين قلت: (فعلتُ ذاك حَذَرَ الشّر)، أي: لحذرِ الشَّرّ، ويكون مجرورًا على التفسير الآخر، ومثل ذلك قولك: (إنَّما انقطع إليك أنْ تكرمَه)، أي: لأنْ تكرمه، ومثل ذلك قولك: (لا تفعل كذا وكذا أن يصيبك أمرٌ تكرهُه)، كأنَّه قال: (لأنْ يصيبك) أو (من أجل أنْ يصيبَك) وقال الله تعالى: ﴿أَأَنْ كَانَ ذَا مَالٍ وبَنِيْنَ﴾[٢٠٤] ، كأنَّه قال: (ألأَنْ كان ذَا مال وبنين)، فـ (أنْ) ها هنا حالُها في حذف حرف الجرّ كحال (أنّ)، وتفسيرها كتفسيرها، وهي مع صلتها بمنزلة المصدر[٢٠٥] .

قال ابن السيرافي: أراد: (أَلأَنْ رَأَتْ)، واللام المقدّرة متّصلة بفعل محذوف، كأنَّه قال: (أَلأَنْ رأتني على هذه الحال هجرتني وصرمتني؟) كأنَّه قال: (أعْرَضَتْ لأنْ رأتْ رجلًا على هذه

الأوصاف)، ولا يجوز أنْ يتعلّق (لأنْ) التي بعد حرف الاستفهام بـ (صَدَّتْ) التي في البيت السابق؛ لأنّ ما بعد حرف الاستفهام لا يتّصل بما قبله في العمل[٢٠٦] .

وقال القول نفسه السيرافي[٢٠٧] ، والأعلم [٢٠٨] .

---

[١٩٧]() ابن هشام، مغني اللبيب، ٧٨/٢ . وابن عقيل، المساعد، ٣٥٧/٢ .

(١٩٨) سورة البقرة، آية ٢٤٨ .

(١٩٩) أبو حيان، ارتشاف الضرب، ١٨٣٣/٣ .

(٢٠٠) السيوطي، همع الهوامع، ٢٨٩/٤ .

(٢٠١) ابن مالك، التسهيل، ١٥٩ . وابن مالك، شرح التسهيل ٢٨٥/٣ .

[٢٠٢]() الأعشى، ديوانه، ص ١٤٥ .

(٢٠٣) سيبويه، الكتاب، ١٧٦/٣ . والسيرافي، شرح كتاب سيبويه ٣٨٥/٣ . والأعلم الشنتمري، النكت. ٤٠٨/٢ . النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٧٤. والأنباري، الإنصاف، ٧٢٧/٢ . وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٦٩/٢ .

[٢٠٤]() سورة القلم ، آية ١٤ .

(٢٠٥) سيبويه، الكتاب، ١٧٦/٣-١٧٧ .

(٢٠٦) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٦٩/٢ .

(٢٠٧) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٣٨٥/٣ .

(٢٠٨) الأعلم الشنتمري، النكت، ٤٠٨/٢ .

فكما يتّضح ممّا سبق أنّ الشاهد في هذا البيت في (أَأَنْ رَأَتْ)، حيث حذف حرف الجرّ قبل (أنْ)، والهمزة الأولى للاستفهام، والتقدير: (أَلَأَنْ رَأَتْ)، والجار والمجرور متعلقان بفعل محذوف دلّ عليه ما قبله، وهو قوله في البيت السابق: (صَدَّتْ هريرةُ)، فتقديره: (أَلَأَنْ رَأَتْ رجلًا أعشى صدّتْ ؟) .

الشاهد الرابع والعشرون: قول الأعشى[٢٠٩] : [من المتقارب]

لَهَا زَجَلٌ كَحَفِيْفِ الحَصَادِ صَادَفَ باللَّيْلِ رِيْحًا دَبُورًا[٢١٠]

ذكره سيبويه في باب (تسمية المذكّر بالمؤنّث)، في معرض حديثه عمَّا ينصرف وما لا ينصرف، وجاء به شاهدًا على أنّ (فَعُولًا) و(مِفْعَالًا) إذا نُقلا من صفة المؤنّث إلى تسمية المذكّر فهما منصرفان؛ لأنّ أصلهما التذكير ووُصِفَ بهما المؤنّث كما يُوصف بـ (عدل) و(حائض)، حيث قال: " وكذلك (جَنُوبٌ) و(شَمالٌ) و(حَرورٌ) و(سَمومُ) و(بَولٌ) و(دَبُورٌ) إذا سمَّيتَ رجلًا بشيء منها صرفته، لأنَّها صفاتٌ في أكثر كلام العرب " [٢١١] .

قال ابن السيرافي معلّقًا على قول سيبويه السابق: يريد أنّ الصفات التي تقع للمؤنّث على لفظ التذكير هي مذكّرة، وإنْ كانتْ صفات للمؤنّث، مثل: حائض وطامِث ورَغُوث وحَلُوب، هذه صفات مذكّرو وُصف بها المؤنّث، فإذا سَمَّيْتَ رجلًا بشيء منها منها صَرَفْتَه لأنَّها مذكّرة، وإنْ كانت صفاتٍ للإناث فالتسمية للرجل بحائض كتسميته بضارب، وجَعَلَ قولهم: (جَنُوب) وأشباهها صفاتٍ مذكّرة قد وقعت للريح وهي مؤنّثة؛ فإذا سمّيت رجلًا بشيء منها صَرَفْتَه[٢١٢] .

وقال القول نفسه الأعلم[٢١٣] ، والنحّاس[٢١٤] ، والسيرافي[٢١٥] .

فالشاهد في قوله (دَبَورا) حيث جعله وصفًا للريح، فعلى هذا إذا سُمّي به مذكّرٌ انصرف في المعرفة والنكرة، لأنَّه صفة مذكّرة وُصف بها مؤنّث كـ (طاهر) و(حائض)، ومن جعل (الدبور) اسمًا للريح ولم يصفها به وسُمّي به مذكّرًا لم يصرف، لأنَّه بمنزلة (عقرب) و(عناق) من أسماء المؤنّث .

الشاهد الخامس والعشرون: قول الأعشى[٢١٦]: [من الطويل]

وَلَسْنَا إِذَا عُدَّ الحَصَى بِأَقِلَّةٍ وإنّ مَعَدَّ اليَوْمَ مُوْدٍ ذَلِيْلُهَا[٢١٧]

ذكره سيبويه في باب(أسماء القبائل والأحياء)، وجاء به شاهدًا على منع (مَعَدّ) من الصرف حملاً على معنى القبيلة، حيث قال: وأمَّا أسماء الأحياء فنحو: (مَعَدّ) و(قريش) و(ثَقَيْف)، وكل شيء لا يجوز لك أنْ تقول

---

(٢٠٩)الأعشى، ديوانه، ص ٨٨ .

(٢١٠) سيبويه، الكتاب، ٢٦١/٣ . والسيرافي، شرح كتاب سيبويه. ٩/٤ . والأعلم الشنتمري، النكت، ٤٥٩/٢ . وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٧٧/٢ . والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٧٦ .

(٢١١) سيبويه، الكتاب، ٢٦٠/٣ .

٢١٢() ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٧٧/٢ .

(٢١٣) الأعلم الشنتمري، النكت، ٥٤٨/٢ .

(٢١٤) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٧٦ .

(٢١٥) والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٩/٤ .

٢١٦() البيت للأعشى في المبرد، المقتضب، ٣٦٣/٣ . وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٦٥/٢، وليس في ديوانه .

(٢١٧) سيبويه، الكتاب، ٢٧٥/٣. والمبرد، المقتضب، ٣٦٣/٣. وابن السيرافي، و شرح أبيات سيبويه، ١٦٥/٢ . وابن الأنباري، الإنصاف، ٥٠٥/٢.

فيه: (من بني فلان) ولا (هؤلاء بنو فلان) فإنَّما جعله اسمَ حَيّ، وقد تكون (تميم) اسمًا للحيّ، وإنْ جعلتها اسمًا للقبائل فجائز حسن [٢١٨] .

وقال المبرد مُعلّقًا على هذا البيت: " جعل (مَعَدّ) اسمًا للقبيلة، يدلّك على ذلك قوله: (مُوْدٍ ذليلها) لم أراد أبا القبيلة لأنَّه يريد: جماعة (مَعَدّ)، ولكنّ ترك الصرف قد أعلمك أنَّه يريد القبيلة، وأن (ذليلها) على ذلك جاء، فإذا قلت: ولدَ كلابٌ كذا، وولَدَ تميمٌ كذا، فالتذكير والصرف لا غيرُ؛ لأنك الآن تقصد الآباء " [٢١٩] .

فكلمة (مَعَدّ) وأخواتها إذا قُصِدَ بها اسم القبيلة فإنَّها تُمنع من الصرف، أمَّا إذا قُصِدَ بها الآباء والجماعة كأن تقول: (ولَد مَعَدّ كذا)، و(هؤلاء بنو مَعَدّ) فإنَّها تُصرف، ومَنْعُ (مَعَدّ) من الصرف في البيت السابق يدلّ على أنَّه أراد بها القبيلة .

الشاهد السادس والعشرون: قول الأعشى[٢٢٠]: [من البسيط]

وَمَرَّ دَهْرٌ على وَبَارٍ فَهَلَكَتْ جَهْرَةً وَبَارُ[٢٢١]

ذكره سيبويه في باب (ما جاء معدولًا عن حدّه من المؤنّث)، وجاء به شاهدًا على إعراب (وبار) الثانية، ورفعها للضرورة الشعريّة، لأنّ القوافي مرفوعة، و(وبار) علم مؤنث مبني على الكسر، حيث قال سيبويه: " وأمَّا ما كان آخره راء فإنّ أهل الحجاز وبني تميم فيه متّفقون، ويختار بنو تميم لغة أهل الحجاز " [٢٢٢] .

قال ابن السيرافي معلّقًا على قول سيبويه : " يعني أنَّهم اتفقوا على بنائه على الكسر إذا كان اسمًا علمًا، وإنَّما ذَكَرَ ما في آخره راء لأنّ بني تميم يجعلون الأعلام في هذا الباب معرفة لا ينصرف، نحو: (حَذَامَ) و(قَطَامَ)، وأهل الحجاز يبنون، فإذا كان اسم من هذه الأعلام في آخره راء بنوه ووافقوا أهل الحجاز في البناء " [٢٢٣] .

فبنى (وبار) الأولى على الكسر، وأعرب (وبار) الثانية رفعًا على الفاعلية بـ (هلكت)، وقيل: إنّ (وبار) الثانية ليس باسم كـ (وبار) الذي في حشو البيت، بل الواو عاطفة وما بعدها فعل ماضٍ وفاعله، وهو من البوار، والجملة معطوفة على قوله (هلكت)، و(هلكت) بالتأنيث على معنى القبيلة، و(باروا) بالتذكير على معنى الحيّ، وعلى هذا القول فتكتب (وباروا) بالواو والألف كما تُكتب (ساروا)[٢٢٤] .

قال الأعلم : (وبار) اسم أرض أو أمّة هلكت في الزّمان الأول[٢٢٥] .

([٢١٨]) سيبويه، الكتاب، ٢٧٤/٣ .

([٢١٩]) المبرد، المقتضب، ٣٦٣/٣ .

([٢٢٠]) الأعشى، ديوانه، ص ٧١ ، وهو برواية : (ومرّ حَدٌّ على وبارِ) .

([٢٢١]) سيبويه، الكتاب، ٣١٠/٣. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه ٤٤/٤. والأعلم الشنتمري، النكت ٤٨٧/٢. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٦٦/٢. والسيوطي، همع الهوامع، ٩٤/١. والشيخ خالد الأزهري، التصريح، ٢٦٥/٤. والعيني، المقاصد النحويّة، ٣٥٨/٤. والمبرد، المقتضب، ٣٧٦/٣. وابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص ١٠٦. والأشموني، شرح الأشموني، ١٦٨/٣ .

([٢٢٢]) سيبويه، الكتاب، ٣٠٩/٣ .

([٢٢٣]) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٦٦/٢ .

([٢٢٤]) ابن هشام، شرح شذور الذهب، ص ١٠٦. والشيخ خالد الأزهري، التصريح ٢٦٥/٤ .

([٢٢٥]) الأعلم الشنتمري، النكت، ٤٨٧/٢ .

ففي هذا البيت جَمَعَ بين اللغتين: إحداهما: هي البناء على الكسر، وذلك في قوله: (على وبار)، وهذه متّفق عليها بين الحجازيين والتميميين وسائر العرب، والأخرى هي الإعراب كإعراب ما لا ينصرف وذلك في قوله: (جهرةً وبار)، وفيها قول آخر كما هو مذكور سابقًا .

الشاهد السابع والعشرون: قول الأعشى[٢٢٦] : [من الطويل]

فَإيَّاكَ والمَيْتَاتِ لا تَقْرَبَنَّهَا ولا تَعْبُدِ الشَّيْطَانَ واللهِ فَاعْبُدَا[٢٢٧]

ذكره سيبويه في باب (النون الثقيلة والخفيفة), وجاء به شاهدًا على إدخال النون الخفيفة على فعل الأمر، وإبدالها ألفًا في الوقف، حيث قال: وأمَّا الخفيفة فقوله تعالى: ﴿لَنَسْفَعَنْ بالنَّاصِيَةِ﴾[٢٢٨]، وفي البيت المذكور: الأولى ثقيلة في قوله: (لا تقربنَّها)، والأخرى خفيفة في قوله: (فاعبدا)[٢٢٩] .

قال ابن هشام[٢٣٠] : تُعطى النون الخفيفة في الوقف حكم التنوين؛ فإذا وقعت بعد فتحة قُلبتْ ألفًا كقوله تعالى: ﴿لَنَسْفَعَا﴾، و﴿وَلَيَكُوْنَا﴾[٢٣١] .

قال ابن السيرافي: الشاهد في البيت إدخال النون الخفيفة على (اعْبُدَا)، الذي هو فعل أمر[٢٣٢] .

وقال الشيخ خالد الأزهري: الأصل فيه (اعْبُدَنْ) بالنون الخفيفة. فأبدلت في الوقف ألفًا بعد فتحة، كما أنّ تنوين المنصوب يُبدل في الوقف ألفًا، نحو: (رأيتُ زيدًا)، ومن ثم كتبــتْ بالألف، كما تكتب (رأيت زيدا) بالألف[٢٣٣] .

وقال القول نفسه السيرافي[٢٣٤] ، والأعلم[٢٣٥] .

الشاهد الثامن عشر والعشرون: قول الأعشى[٢٣٦] : [من الطويل]

أبَا ثَابِتٍ لا تَعْلَقَنْكَ رِمَاحُنَا أبَا ثابِتٍ فاذْهَبْ وعِرْضُكَ سَالِمُ[٢٣٧]

---

[٢٢٦]() الأعشى، ديوانه، ص ٤٦ .

([٢٢٧]) سيبويه، الكتاب، ٥٦٩/٣. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٤٨/٤. والأعلم الشنتمري، النكت، ٦٦/٢. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٦٩/٢. وابن هشام، أوضح المسالك، ١٠٤/٤. والشيخ خالد الأزهري، التصريح، ٢٠٢/٤. وابن هشام، شرح قطر الندى، ص ٣٠٨. والعيني، المقاصد النّحويّة، ٣٤٠/٤. والأشموني، شرح الأشموني، ١٣٠/٣. والأنباري، الإنصاف، ٦٥٧/٢ .

([٢٢٨]) سورة العلق، آية ١٥ .

([٢٢٩]) سيبويه، الكتاب، ٥٦٩/٣ .

([٢٣٠]) ابن هشام، أوضح المسالك، ١٠٤/٤ .

([٢٣١]) سورة يوسف ، آية ٣٢ .

([٢٣٢]) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٦٩/٢ .

([٢٣٣]) الشيخ خالد الازهري، التصريح، ٢٠٢/٤ .

([٢٣٤]) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٤٨/٤ .

[٢٣٥]() الأعلم الشنتمري، النكت، ٦٦/٣ .

([٢٣٦]) الأعشى، ديوانه، ص ١٧٩ .

([٢٣٧]) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٤٩/٤. والأعلم الشنتمري، النكت، ٦٦/٣. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٧١/٢ .

ذكره سيبويه في باب (النون الثقيلة والخفيفة) أيضًا، وجاء به شاهدًا على توكيد الفعل بنون التوكيد الخفيفة، حيث قال: معلّقًا على هذا البيت: " فهذه الخفيفة " [٢٣٨].

فالشاهد في قوله: (لا تعلقنْك)، حيث أكّد الفعل بنون التوكيد الخفيفة .

وقال القول نفسه السيرافي[٢٣٩] ، وابن السيرافي[٢٤٠] ، والأعلم[٢٤١] .

الشاهد التاسع والعشرون: قول الأعشى[٢٤٢] : [من المتقارب]

فَهَلْ يَمْنَعَنِّي ارْتِيَادِي البِلا دَ مِنْ حَذَرِ الموتِ أنْ يَأتِيَنْ[٢٤٣]

ذكره سيبويه في باب (النون الثقيلة والخفيفة) أيضًا، وجاء به شاهدًا على توكيد الفعل المضارع بنون التوكيد الثقيلة لوقوعه بعد الاستفهام، والشاهد في قوله: (يمنعنِّي)، حيث قال في معرض حديثه عن نون التوكيد: " ومن مواضعها الأفعال غير الواجبة التي تكون بعد حرف الاستفهام، وذلك لأنَّك تريد (أعلمْني) إذا استفهمت، وهي أفعال غير واجبة، فصارت بمنزلة أفعال الأمر والنهي، فإنْ شئتَ أقمتَ النونَ وإنْ شئتَ تركتَ، كما فعلت ذلك في الأمر والنهي، وذلك قولك: (هل تقولنَّ؟) و(أتقولنَّ ذاك؟) و(كم تمكثنَّ؟) و(انظر ماذا تفعلنَّ)، وكذلك جميع حروف الاستفهام " [٢٤٤] .

قال السيرافي: وكان الأصل في دخولها على الأمر والنهي للتوكيد والاستفهام مضارع للأمر والنهي؛ لأنَّه غير واجب وفيه معنى الأمر؛ لأنَّك إذا قلتَ: (هل تفعلنَّ كذا؟) فإنَّك تستدعي منه تعريفك، ولولا ذلك ما صار جواب الاستفهام كجواب الأمر والنهي، فمن ذلك: (هل تقولنَّ ذلك؟) و(أتقولنَّ ذاك؟) و(كم تمكثنَّ؟) و(انظر متى تفعلنَّ ؟)، وكذا جميع حروف الاستفهام[٢٤٥] .

فنون التّوكيد تدخل جوازًا على الأمر، والمضارع حال كونه ذا طلب، بأن يأتي أمرًا، نحو: (ليقولنَّ زيدٌ) أو نهيًا نحو: ﴿ولا تَحْسَبَنَّ اللهَ غافِلًا﴾[٢٤٦]، أو عرضًا نحو: (ألا تنزلنَّ عندنا)، أو تحضيضًا أو تمنّيًا أو استفهامًا بحر أم باسم، أو دعاءً، أو شرطًا تاليًا (إمَّا) نحو: ﴿فَإمَّا

---

(٢٣٨) سيبويه، الكتاب، ٥٧٠/٣ .

(٢٣٩) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٤٩/٤ .

(٢٤٠) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ١٧١/٢ .

(٢٤١) الأعلم الشنتمري، النكت، ٦٦/٣ .

(٢٤٢) الأعشى، ديوانه، ص ٢٠٥ .

(٢٤٣) سيبويه، الكتاب، ٥٧٤/٣. والسيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٠/٤. والأشموني، شرح الأشموني، ١١١/٣. والسيوطي، همع الهوامع، ٣٩٨/٤. والعيني، المقاصد النحويّة، ٣٢٤/٤ .

(٢٤٤) سيبويه، الكتاب، ٥٧٤/٣ .

٢٤٥() السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ٢٥٠/٤-٢٥١ .

(٢٤٦) سورة إبراهيم، آية ٤٢ .

تَرَيِنَّ﴾[٢٤٧] ، أو مثبتًا في جواب قَسَمٍ مستقبلًا غير مفصول عن لامه بفاصل نحو[٢٤٨]: ﴿وتاللهِ لَأَكِيْدَنَّ أَصْنَامَكُمْ﴾[٢٤٩] .

الشاهد الثلاثون: قول الأعشى[٢٥٠] : [من الطويل]

إذَا رَوَّح الرّاعي اللقَاحَ مُعَزِّبًا وأَمْسَتْ على آنَافِها عَبَراتُها[٢٥١]

ذكره سيبويه في باب (تكسير الواحد للجمع): وجاء به شاهدًا على أنَّ (أفْعَال) قد يجيء جمعًا لـ (فَعْل) مكان (أفْعُل)، حيث قال: وأمَّا ما كان من الأسماء على ثلاثة أحرف وكان (فَعْلًا) فإنَّك إذا ثلّثته إلى أنْ تُعشّره فإنَّ تكسيره (أفْعُل)، وذلك قولك (كَعْبٌ) و(أَكْعُبٌ)، والقياس في (فَعْل) ما ذكرنا، وأمَّا ما سوى ذلك فلا يُعْلَم إلا بالسّمع، وثم تطلب النظائر، كما أنَّك تطلب نظائر الأفعال ها هنا[٢٥٢] .

قال ابن السيرافي: معلّقًا على كلام سيبويه: " يريد أنَّ جمع(فَعْل) في القلّة: (أفْعُلٌ)، وفي الكثرة (فُعُولٌ) و(فِعَالٌ)، وذكرَ غير ذلك ممّا جاء جمْعُ (فَعْل) عليه، فإنْ جاء شيء خارج عن القياس حَمَلْتَ على نظيره ممّا جاءَ خارجًا عن القياس " [٢٥٣] .

ثم قال سيبويه: فَتَجْعَلُ نظيرَ الأزنادِ قول (الأزنادِ) قول الأعشى ... البيت [٢٥٤] .

وقال الأعلم: ومعنى قول سيبويه " ثمّ تَطْلُبُ النظائر كَمَا تَطْلُبُ نَظَائرَ الأفعال هَهُنَا " يعني: أن باب (فَعْل) جمعه (أَفْعُل) في أدنى العدد، و ما كان منه على (أفْعَال) فإنَّما هو شيء سُمع من العرب فحُكي، وليس من الباب: (وأمْسَتْ على آنُفها) [٢٥٥] .

فالشاهد كما يتّضح ممّا سبق في كلمة (آناف)، حيث إنَّه جمع كلمة (أَنْف) على (آناف)، وهذا الجمع شاذّ عند سيبويه، والقياس أن تُجمع على (آنُف)؛ لأنَّ القياس في (فَعْل) أن تُجمع على (أَفْعُل)؛ لذلك حملت كلمة (آناف) على نظائرها مثل (أزناد) جمع (زَنْد) .

الشاهد الحادي والثلاثون: قول الأعشى[٢٥٦] : [من المتقارب]

فَهَلْ يَمْنَعَنّي ارتِيَادِي البِلا دَ مِنْ حَذَرِ المَوْتِ أنْ يَأْتِيَنْ
ومِنْ شانئٍ كَاسِفٍ وَجْهُـهُ إذَا مَا انْتَسَبْتُ لَهُ أنْكَرَنْ[٢٥٧]

---

(٢٤٧) سورة مريم، آية ٢٦ .
٢٤٨() سورة الأنبياء، آية ٥٧ .
(٢٤٩) الأشموني، شرح الأشموني، ١٠٩/٣-١١٣ .
(٢٥٠) الأعشى، ديوانه، ص ٣٣ .
(٢٥١) سيبويه، الكتاب، ٤٨/٤. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٣٦/٢. والأعلم الشنتمري، النكت، ١٠٥/٣ .
(٢٥٢) سيبويه، الكتاب، ٤٧/٤-٤٨ .
(٢٥٣) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٣٦/٢ .
(٢٥٤) سيبويه، الكتاب، ٤٨/٤ .
(٢٥٥) الأعلم الشنتمري، النكت، ١٠٥/٣ .
٢٥٦() الأعشى، ديوانه، البيت أول ص ٢٠٥ ، والثاني ص ٢٠٧ .
(٢٥٧) سيبويه، الكتاب، ٣٠١/٤. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٢٨/٢-٢٢٩. والأعلم الشنتمري، النكت، ٢٤٣/٣. والنحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٨٩. وابن جني، المحتسب، ٢١/٢ .

ذكرهما سيبويه في باب (ما يُحذف من الأسماء من الياءات في الوقف)، وجاء بهما شاهدًا على حذف ياء المتكلم والكسرة التي قبلها من (يأتينْ) و(أنكرنْ)، وهو يرى أنّ ترك الحذف أقيسُ وأكثرُ[٢٥٨] .

قال ابن السيرافي معلّقًا على هذا الشاهد: قال سيبويه في باب ما يُحذف من الأسماء من الياءات في الوقف، ثم أنشد للأعشى من قصيدة بيتين متباعدين، وجمع بينهما في الإنشاد لأجـــل

أنّ في آخر كل واحدٍ منهما شاهدًا على ما ذُكر من الحذف[٢٥٩] .

قال ابن جنّي: أراد الياء، فحذفها تخفيفًا، ولطول الاسم [٢٦٠] .

وقال القول نفسه النحّاس[٢٦١] ، والأعلم[٢٦٢] .

الشاهد الثاني والثلاثون: قول الأعشى[٢٦٣] : [من الطويل]

هُرَيْرَةَ وَدِّعْهَا وإنْ لامَ لائمو غَداةَ غَدٍ أَمْ أَنْتَ للبينِ وَاجِمُ[٢٦٤]

ذكره سيبويه في باب (وجوه القوافي في الإنشاد)، وجاء به شاهدًا على وصل القافية بالواو في حالة الرفع، لأنَّهم أرادوا مدّ الصوت، وذلك في قوله: (لائمو)، حيث قال: أمَّا إذا ترنَّموا فإنَّهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوَّنُ وما لا يُنوَّنُ، لأنَّهم أرادوا مدّ الصوت[٢٦٥] .

قال ابن السيرافي متحدّثًا عن الشاهد في هذا البيت: " يريد أنَّهم وقفوا على آخر البيت بواوٍ ثابتةٍ في اللفظ، فهذا ما وقفوا عليه بحرف مدّ ممَّا كان مُنوّنًا في الكلام " [٢٦٦] .

فالبيت ورد في (شرح أبيات سيبويه) برواية (لائمو) و(واجمو) بإشباع الضّمة في (واجموا) الواقعة في قافية البيت أيضًا[٢٦٧] ، لذا فقد قال: " وقفوا على آخر البيت بواو ثابتة في اللفظ "، وذلك كما يتّضح من النص السّابق .

أمَّا رواية سيبويه فهي بإشباع الضمّة في (لائمو) فقط، وعلى أيّ حال فالشاهد في الروايتين هو نفسه، وهو الإشباع بالواو في حالة الرفع بهدف مدّ الصوت .

النتائج

- خلصت هذه الدراسة إلى أنّ هناك اثنين وثلاثين بيتًا شعريًّا للشاعر الأعشى الجاهلي (ميمون بن قيس) استشهد بها سيبويه في كتابه، وقد توزعت هذه الشواهد على موضوعات الكتاب المختلفة .

---

(٢٥٨) سيبويه، الكتاب، ٣٠٠/٤ .

(٢٥٩) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٢٨/٢ .

(٢٦٠) ابن جنّي، المحتسب، ٢١/٢ .

(٢٦١) النحاس، شرح أبيات سيبويه، ص ١٨٩ .

(٢٦٢) الأعلم الشنتمري، النكت، ٢٤٣/٣ .

٢٦٣() الأعشى، ديوانه، ص ١٧٧ .

(٢٦٤) سيبويه، الكتاب، ٣٢٠/٤. وابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٢٩/٢. وابن مضاء، الرّد على النحاة، ص ٩٥.

(٢٦٥) سيبويه، الكتاب، ٣٢٠/٤ .

(٢٦٦) ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ٢٢٩/٢ .

(٢٦٧) نفس المصدر والصفحة .

- وأن سيبويه نَسَبَ كل هذه الأبيات إلى قائلها الأعشى إلا اثنين فقط منها لم ينسبهما .
- كان بعضًا من هذه الأبيات غير مذكور في ديوان الأعشى، ولكنها منسوبه إليه في كتاب سيبويه وشروحه وبعض كتب النّحو الأخرى .
- كل شواهد سيبويه من شعر الأعشى ساقها للاستشهاد بها على مسائل نحويّة إلا شاهدًا واحدًا كان على مسألة صرفيّة، وهو الشاهد الثلاثون .
- كذلك اهتم الباحث بتوثيق الأبيات من ديوان الأعشى، ومن كتاب سيبويه، ومن غيره من شروحه، وشروح شواهده، كشرح السيرافي على سيبويه، والنكت على سيبويه، والتعليقة على كتاب سيبويه للفارسي، وشرح أبيات سيبويه النحاس، وشرح أبيات سيبويه لابن السيرافي، وغيرها من كتب النحو .

قائمة المراجع

الأشموني، أبو الحسن نور الدين علي بن محمد بن عيسى، (١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م) : شرح ألفية ابن مالك، قدم له إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان .

الأصفهاني ، أبو الفرج ، (١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٣م) ، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت .

الأعشى ، ميمون بن قيس، (د.ت) ، ديوان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان .

الأعلم ، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الشنتمري ، (١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م) ، النكت في تفسير كتاب سيبويه ، تحقيق رشيد بلجيب ، مطبعة فضالة ، المغرب .

الأنباري؛ أبو البركات عبد الرحمن بن محمد،(١٤٠٧ه- ١٩٨٧م)، الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرة ، صيدا ، بيروت .

البخاري ، محمد بن اسماعيل، (١٤٢١هـ ـ ٢٠٠١م) ، صحيح البخاري، ضبطه ورقم أحاديثه ، وصنع فهارسه محمد عبد القادر عطا ، ط١ ، دار التقوى للتراث ، مصر .

البغدادي ، عبد القادر بن عمر ، (١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م) ، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ط٤ ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

الجمحي ، محمد بن سلام ، (١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م) ، طبقات فحول الشعراء ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر .

ابن جنّي ، أبو الفتح عثمان ، (١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م) ، المحتسب في تبيين وجوه شواذّ القراءات ، تحقيق محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، ط١، بيروت ، لبنان .

أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف الأندلسي، (١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م) ، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق رجب عثمان محمد، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة .

خالد الأزهري؛ الشيخ خالد بن عبد الله، (١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م) : التصريح بمضمون التوضيح، تحقيق عبد الفتاح بحيري إبراهيم، ط١، الزهراء للإعلام العربي ، القاهرة .

ابن خلكان ، أبو العباس أحمد بن محمد بن إبراهيم ، (١٣٩١هـ ـ ١٩٧٠م) ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، لبنان .

الرضي؛ رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي، (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م) : شرح الكافية، تحقيق عبد العال سالم مكرم، ط١، عالم الكتب، القاهرة .
سيبويه ، عمرو بن عثمان بن قنبر ، (١٤٢٠هـ -١٩٩٩م) ، " الكتاب " ، تحقيق إميل يعقوب ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
السيرافي ، أبو سعيد الحسن بن عبد الله ، (١٤٠٥هـ -١٩٨٥م) ، أخبار النحويين البصريين ، تحقيق محمد إبراهيم البنا، ط١، دار الاعتصام، القاهرة .
السيرافي ، أبو سعيد الحسن بن عبد الله ، (١٤١٢هـ -١٩٩١م) ، ما يحتمل الشعر من الضرورة ، تحقيق عوض بن حمد القوزي ، ط٢ ، جامعة الملك سعود، الرياض .
السيرافي ، أبو سعيد ، الحسن بن عبد الله بن المرزبان ، (١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م) ، شَرْح كتاب سيبويه ، تحقيق أحمد حسن مهدلي وآخرين ، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت .
ابن السيرافي ، أبو محمد يوسف بن المرزبان ، (١٤١٦هـ - ١٩٩٦م) ، شرح أبيات سيبويه، تحقيق محمد الريح هاشم ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان .
السيوطي ، جلال الدين ، (١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م) ، الأشباه والنظائر في النحو ، تحقيق عبد العال سالم مكرم ، ط١ ، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان .
السيوطي؛ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، (١٤٢١هـ - ٢٠٠١م) : همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرم عالم الكتب، القاهرة .
السيوطي، جلال الدين ، (د. ت) ، بغية الوعاة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، بيروت، لبنان .
أبو الطيب اللغوي ، عبد الواحد بن علي ، (١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م) ، مراتب النحويين ، تحقيق أبي الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، مصر .
ابن عقيل؛ القاضي بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمن، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م) : المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق محمد كامل بركات، دار المدني، جدة، السعودية .
ابن عقيل؛ القاضي بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمن، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م) : شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة .
العيني؛ بدر الدين محمود بن أحمد بن موسى، د.ت : المقاصد النحوية، دار صادر، القاهرة، مصر .
الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار ، (١٤١٠هـ - ١٩٩٠م) ، التعليقة على كتاب سيبويه، تحقيق عوض بن حمد القوزي ، ط١ ، مطبعة الأمانة ، القاهرة .
ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، (١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م) ، الشعر والشعراء ، دار الحديث ، القاهرة .
القرطبي ، ابن مضاء ، (١٣٩٩هـ -١٩٧٩م) ، الرّد على النّحاة ، تحقيق محمد إبراهيم البنا، ط١، دار الاعتصام، القاهرة .
القفطي ، جمال الدين علي بن يوسف، (١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م)، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة .
ابن مالك؛ جمال الدين محمد بن عبد الله الطائي، (١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م) ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق محمد كامل بركات، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

ابن مالك ؛ جمال الدين محمد بن عبد الله الطائي، (١٤١١هـ - ١٩٩٠م) : شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، القاهرة .
المبرد؛ أبو العباس محمد بن يزيد، (١٣٩٩هـ) : المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، القاهرة .
المرزبان ، أبو عبد الله محمد بن عمران ، (١٤٠٢هـ -١٩٨٠م) ، معجم الشعراء ، تصحيح وتعليق: ف كرنكو ، ط٢، مكتبة القدسي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
النحّاس ، أبو جعفر أحمد بن محمد ، (١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م) ، شرح أبيات سيبويه ، تحقيق زهير غازي زاهد، ط١، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان .
ابن هشام ، عبد الله جمال الدين بن يوسف الأنصاري ، (١٤١٧هـ - ١٩٩٦م) ، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ، تحقيق أميل يعقوب ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
ابن هشام ، عبد الله جمال الدين بن يوسف الأنصاري ، (١٤١٧هـ -١٩٩٦م) ، شَرْح قطر النّدى وبل الصدى ، تحقيق إميل يعقوب ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
ابن هشام الأنصاري، عبد الله جمال الدين بن يوسف، (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م) : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، قدم له إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .
ابن هشام ، عبد الله جمال الدين بن يوسف الأنصاري ، (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت .

Reference list

Al-Aini; Badreddine Mahmoud bin Ahmed bin Musa, No Date: Al-Maqasid Al-Nahweya, Dar Sader, Cairo, Egypt.
Al-Alam, Abu Al-Hajjaj Yusuf bin Suleiman bin Issa Al-Shantamari, (1420 AH - 1999 AD), Al-Nukat fi Tafsir Sibawayh's Book, edited by Rasheed Beljib, Fadala Press, Morocco.
Al-Anbari; Abu Al-Barakat Abdul Rahman bin Mohammed, Al-Insaf Fi Masael Al-khilaf, verified by Mohammed Mohieddin Abdel Hamid, Cairo.
Ibn Aqeel; Judge Bahauddin Abdullah bin Abdul Rahman, (1405 AH 1984 AD): Al-Mosaaed Alaa Tashil Al-Fawaed, verified by Mohammed Kamel Barakat, Dar Al-Madani, Jeddah, Saudi Arabia.
Ibn Aqeel; Judge Bahaa Al-Din Abdullah bin Abdul Rahman (1419 AH 1998 AD): Sharh Ibn Aqeel's verified by Mohammed Mohieddin Abdel Hamid, Dar Al-Turath, Cairo.
Al-Isfahani, Abu Al-Faraj, (1404 AH - 1983 AD), Al-Aghani, edited by a committee of writers, House of Culture, Beirut.
Al-A'sha, Maimoun bin Qais, (d.d.), Diwan, Dar Sader, Beirut, Lebanon.

1- Ashmony; Abu Al-Hassan Noureddine Ali bin Mohammed bin Isa,(1419 AH 1998 AD): Sharh Alfiat Ibn Malik, Introduced by Emile Badie Yaacoub, ed.1, Scientific Book House Beirut, Lebanon.

Al-Baghdadi, Abdul Qadir bin Omar, (1418 AH - 1997 AD), Khazanat al-Adab and Lub Labab Lisan al-Arab, 4th edition, edited by Abdul Salam Haroun, Al-Khanji Library, Cairo.

Al-Bukhari, Sahih Al-Bukhari, (1421 AH - 2001 AD), compiled and numbered by its hadiths, and its indexes were made by Muhammad Abdul Qadir Atta, 1st edition, Dar Al-Taqwa for Heritage, Egypt.

Al-Farsi, Abu Ali Al-Hasan bin Ahmed bin Abdul Ghaffar, (1410 AH - 1990 AD), Commentary on the Book of Sibawayh, edited by Awad bin Hamad Al-Quzi, 1st edition, Al-Amana Press, Cairo.

Abu Hayyan Al-Andalusi; Mohammed bin Yusuf Al-Andalusi (418 AH .1998 AD): Irtishaf al-Darb Min Lisan Alarab, verified by Rajab Osman Mohammed, ed.1, the Khanji Library, Cairo.

Ibn Hisham, Abdullah Jamal al-Din bin Yusuf al-Ansari, (1417 AH - 1996 AD), Explanation of the Golden Fragments in Knowing the Speech of the Arabs, edited by Emile Yacoub, 1st edition, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon.

Ibn Hisham, Abdullah Jamal al-Din bin Yusuf al-Ansari, (1417 AH - 1996 AD), Sharh Qatar al-Nada and Bel al-Sada, edited by Emile Yacoub, 1st edition, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon.

Ibn Hisham Al-Ansari; Abdullah Jamal Al-Din bin Yusuf, (1418 AH 1998 AD): Moghni Al-Labib An Kotob Al-Aarib, introduced by Emile Badie Yaacoub, ed. 1, Dar Al-Kotob Al-Ilmiah, Beirut, Lebanon.

Ibn Hisham Al-Ansari; Abdullah Jamal Al-Din bin Yusufc(1420 AH 1999 AD): Awdah Al-Masaliq Ila Alfiat Ibn Malik, verified by Mohammed Mohieddin Abdel Hamid, Al-Maktaba Al-Asria, Sidon, Beirut.

Ibn Jinni, Abu Al-Fath Othman, (1419 AH - 1998 AD), Al-Muhtasib fi Bayin the Faces of Deviants in Recitations, edited by Muhammad Abdul Qadir Atta, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 1st edition, Beirut, Lebanon.

Al-Jumahi, Muhammad bin Salam, (1400 AH - 1980 AD), Classes of Poets' Stallions, read and explained by Mahmoud Muhammad Shaker, Dar Al-Madani, Egypt.

Khaled Al-Azhari; Sheikh Khalid bin Abdullah, (1413 AH 1992 AD): Al-Tasreh Bmadmoun Al-Tawdih, verified by Abdel Fattah Bahiri Ibrahim, ed.1, Zahra for Arab Media, Cairo.

Ibn Khallikan, Abu Abbas Ahmad bin Muhammad bin Ibrahim, (1391 AH - 1970 AD), Deaths of Notables and News of the Sons of the Age, edited by Ihsan Abbas, Dar Sader, Beirut, Lebanon.

Ibn Malik; Jamal Al-Din Mohammed bin Abdullah Al-Taie, (1387 AH 1967 AH): Tashil Al-Fawaed wa Takmeel Al-Maqasid, verified by Mohammed Kamel Barakat, Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing and Publishing, Cairo.

Ibn Malik; Jamal Al-Din Mohammed bin Abdullah Al-Taie (1411 AH 1990 AD): Shar Al-Tasheel, verified by Abdul Rahman Al-Sayed and Mohammed Badawi Al-Makhtun, Cairo.

Al-Marzban, Abu Abdullah Muhammad bin Imran, (1402 AH - 1980 AD), Dictionary of Poets, edited and commented by: F. Cranko, 2nd edition, Al-Qudsi Library, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon.

Al-Mobarid, Abu Abbas Mohammed bin Yazid, (1399 AH): Al-Muqtadib, verified by Mohammed Abdul Khaleq Azima, Cairo.

Al-Nahhas, Abu Jaafar Ahmad bin Muhammad, (1406 AH - 1986 AD), Explanation of the Verses of Sibawayh, edited by Zuhair Ghazi Zahid, 1st edition, World of Books, Beirut, Lebanon.

Al-Qifti, Jamal al-Din Ali bin Yusuf, (1406 AH - 1986 AD), Narrators alerted to grammarians' attention, edited by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, 1st edition, Dar al-Fikr al-Arabi, Cairo.

Al-Qurtubi, Ibn Mudaa, (1399 AH - 1979 AD), The Response to the Grammarians, edited by Muhammad Ibrahim Al-Banna, 1st edition, Dar Al-I'tisam, Cairo.

Ibn Qutaybah, Abu Muhammad Abdullah bin Muslim al-Dinouri, (1423 AH - 2002 AD), Poetry and Poets, Dar al-Hadith, Cairo.

Al-Radi; Radi Al-Din Mohammed bin Al-Hassan Al-Strabathi, (1421 AH 2000 AD): Sharh Al-Kifaya, verified by Abdel-Al Salem Makram, ed.1, Alam Al-Kotoub, Cairo.

Al-Serafi, Abu Saeed Al-Hassan bin Abdullah, (1405 AH - 1985 AD), News of the Grammarians of Basra, edited by Muhammad Ibrahim Al-Banna, 1st edition, Dar Al-I'tisam, Cairo.

Al-Serafi, Abu Saeed Al-Hassan bin Abdullah, (1412 AH - 1991 AD), What Poetry Possible of Necessity, edited by Awad bin Hamad Al-Quzi, 2nd edition, King Saud University, Riyadh.
Al-Sirafi, Abu Saeed, Al-Hasan bin Abdullah bin Al-Marzban, (1429 AH - 2008 AD), Explanation of the Book of Sibawayh, edited by Ahmed Hassan Mahdali and others, 1st edition, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut.
Ibn Al-Sirafi, Abu Muhammad Yusuf bin Al-Marzban, (1416 AH - 1996 AD), Explanation of the Verses of Sibawayh, edited by Muhammad Al-Rih Hashim, 1st edition, Dar Al-Jeel, Beirut, Lebanon.

Sibawayh, Amr bin Othman bin Qanbar, (1420 AH - 1999 AD), “The Book”, edited by Emile Yacoub, 1st edition, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon.
Al-Suyuti, Jalal al-Din, (1406 AH - 1985 AD), Similarities and Analogies in Grammar, edited by Abdul-Al Salem Makram, 1st edition, Al-Resala Foundation, Beirut, Lebanon.
Al-Suyuti; Jalaluddin Abdul Rahman bin Abi Bakr, (1421 AH 2001 AD): Hamea Al-Hawam'a's Fi Sharh Jamau Al-Jawamea, verified by Abdel-Al Salem Makram, Alam Alkutoub, Cairo.
Al-Suyuti, Jalal al-Din, (d. T.), Baghiyat al-Wa`ah, edited by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, Beirut, Lebanon.
Abu al-Tayyib al-Lughuaghi, Abd al-Wahid ibn Ali, (1394 AH - 1974 AD), Maratib al-Nahwīn, edited by Abu al-Fadl Ibrahim, Modern Library, Egypt.

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Application of Greimas's Factor Model to the Characters of the Short Story "On the Train" by Muhammad Taymur

Dr. Amal S. Muhammad Yahya
Teacher in the Arabic Language Department
Faculty of Al-Alsun- Ain Shams University - Egypt
amalshowkey@gmail.com

Received:18-11-2023Revised:17-12-2023
Accepted:19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.249352.1573
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp. 57-84

Abstract

Narrative semiotics is based on studying the various structures of discourse, starting from the superficial and deep structures to replacing the concept of character with the concept of agent and actor. The research relies on character analysis according to the factor model (Grimas) as an application to the first short story in Arabic literature. To discover how to achieve the factorial model on the short story, and to derive its interpretive implications through the character; Therefore, this research was entitled :The application of Greimas's to the characters of the short story (On the Train) by Muhammad Taymur. The research assumes that applying the will help reveal the structure of the characters in the story. **The search is divided as follows: First**: Introduction: A theoretical introduction to the short story, the importance of research, the methodology followed, and previous studies. **Second**: A theoretical introduction to Greimas's factor model. **Third**: Analysis of the character in the story on the train according to Greimas's factor model.

Keywords: factorial model, Greimas, Muhammad Taymour, short story, literary criticism.

اشتغال النموذج العاملي لجريماس على شخصيات القصة القصيرة "في القطار" لمحمد تيمور

د. آمال شوقي محمد يحيى
مدرس بقسم اللغة العربية
كلية الألسن- جامعة عين شمس- جمهورية مصرالعربية.
amalshowkey@gmail.com

المستخلص

قامت السيميائيات السردية على دراسة مختلف البنيات الخاصة بالخطاب انطلاقًا من البنى السطحية والعميقة إلى استبدال مفهوم الشخصية بمفهوم العامل والممثل، ويعتمد البحث تحليل الشخصية وفق النموذج العاملي (لجريماس) تطبيقًا على القصة القصيرة "في القطار" لمحمد تيمور، وهي أول قصة قصيرة في الأدب العربي؛ لاكتشاف كيفية تحقيق النموذج العاملي على القصة القصيرة، واستنباط دلالاته التأويلية من خلال الشخصية؛ لذا فقد جاء هذا البحث بعنوان: اشتغال النموذج العاملي لجريماس على شخصيات القصة القصيرة "في القطار" لمحمد تيمور. يعتمد البحث المنهج السيميائي الدلالي عن طريق تقسيم الكل إلى أجزائه من أجل الوقوف على العناصر الأساسية التي يتألف منها، ومدى ترابطها لإنتاج المعنى؛ وتأسيسًا على ما سبق قام البحث باستخلاص نموذج "جريماس" العاملي لملامسة الأشكال التعبيرية المختلفة بوضع خطاطة لنموذجه؛ لذلك اتجه البحث لتقديم شخصيات "في القطار" للكاتب "محمد تيمور". ويفترض البحث أن تطبيق النموذج العاملي سيساعد في الكشف عن بنية الشخصية في القصة. والوصول إلى الدلالات التأويلية المختلفة، ويتم تقسيم البحث كالآتي:

أولًا: مقدمة نظرية عن القصة القصيرة، وأهمية البحث، والمنهج المتبع، والدراسات السابقة.

ثانيًا: مدخل نظري حول النموذج العاملي لجريماس.

ثالثًا: تحليل الشخصيات في القصة القصيرة "في القطار" وفق النموذج العاملي لجريماس.

الكلمات المفتاحية: النموذج العاملي، جريماس، محمد تيمور، القصة القصيرة، النقد الأدبي.

مقدمة:

لم تنل القصة القصيرة عند "محمد تيمور" -موضوع الدراسة- حظها الكافي من الدراسة والبحث بوصفها نموذجًا لأول قصة قصيرة في الأدب العربي؛ لذا أخذ البحث على عاتقه هذه المهمة بتطبيق الاشتغال العاملي لشخصيات هذه القصة، يقول يحيى حقي: **"علمنا بعد التجارب الأولى أن القصة روح قبل أن تكون مظهرًا،**

وفكرة قبل أن تكون حادثًا، وأن روح القصة الحي وفكرتها الصميمة يجب أن تكون قبسًا من الإنسانية التي إليها مرد الفن الرفيع في شتى صوره من بيان وموسيقى ورسم وتمثيل"[١].

بهذه الافتتاحية اختتم **"يحيى حقي"** حديثه الشجن عن **"محمد تيمور"** ودوره الرائد في كتابة القصة القصيرة. فالقصة "مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وتختلف عن المسرحية، في أن هذه يمثلها الممثلون على خشبة المسرح. وهي تتناول حادثة أو عدة حوادث، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار تباين حياة الناس على وجه الأرض"[٢]

ويختلف بناء القصة القصيرة عن بناء الرواية، فالقصة القصيرة - كما تقول **"ماري لويز برات"**- "تقوم على الاعتقاد بأن الحياة ليست تيارًا ممتدًا متصلًا، بل هي جزئيات صغيرة، متتالية تشبه جزئيات الصور السينيمائية، وأن الحياة إنما يتم سبر غورها وتحليل عناصرها عن طريق الإمعان في جزئية واحدة منها، ... وإظهار خطوطها المتقاطعة كما يظهر النسيج الحي الذي توضع شريحة منه تحت المجهر"[٣].

وتعتمد القصة القصيرة في بنيتها على الصورة والخبر[٤]، إضافة إلى الواقعية، والاختزال، والواقعية هنا "طريقة العصر الحديث في التعبير والتصوير، تلك الطريقة القائمة على البحث عن الحقيقة من خلال أسبابها المادية التجريبية أو المنطقية حسب المفهوم الحديث للمنطق وللعالم. والتخلي عن الخرافة والتفكير الميتافيزيقي"[٥]. أما الاختزال فيها فيكون إيحاءً يتوصل إليه. "إن الاختزال والإخبار عن طريق الإيحاء أو التخمين هو التقليد الأول في العمل الأقصوصي، لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية في القص هي التي تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعاني والإحالات"[٦].

ويعد النقاد قصة **"في القطار" لمحمد تيمور**[٧](١٨٩٢-١٩١٢) البداية الفنية الحقيقية للقصة القصيرة في مصر؛ إذ اجتمعت فيها كل عناصر الحكي، ف"القصة القصيرة نزع سردي يتضمن ساردًا يحكي حكاية قصيرة من حيث الوقت اللازم للقراءة، ومن حيث عدد الصفحات التي تتراوح بين نصف صفحة وعدة صفحات،

---

[١]- يحيى حقي: فجر القصة القصيرة، المكتبة الثقافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الإقليم الجنوبي الإدارة العامة للثقافة، ص ٧٠-٧١.

[٢]- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥، ص ٧.

[٣]- ماري لويزبرات: القصة القصيرة الطول والقصر، مجلة فصول ج٢، عدد ٤، ١٩٨٢، ص ٥١.

[٤]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٥م ص ١٦٤.

[٥]- السابق نفسه، ص ١٥٦

[٦]- صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، ج ٢، ع ٤، ١٩٨٢م، ص ٢٦.

[٧]- ولد الأديب القاص والمسرحي المصري **"محمد تيمور"** في أسرة شغف أهلها بالأدب، فوالده **"أحمد زكي باشا تيمور"** خلف ثلاثة أبناء، ورث اثنان منهما هواية الأدب عن والدهما وهما محمد ومحمود، كما أن عمته **"عائشة التيمورية"**، وقد توفيت والدته وهو صغير. بعد أن أتم تعليمه الثانوي. سافر إلى برلين لدراسة الطب. لكنه لم يجد في نفسه ميلًا، لا للطب ولا لبرلين، فذهب إلى باريس بزعم دراسة القانون، وهناك تغيرت آراؤه وتطورت موضوعاته عن الأدب وفن التمثيل، وبعد عودته لمصر قرر التفرغ للأدب والكتابة. انظر قاموس الأدب العربي الحديث، إعداد وتحرير: د. حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص ٦٥٩، وانظر للمزيد كذلك محمد تيمور: ما تراه العيون، الطبعة الثانية، المطبعة السلفية، مصر، ١٩٢٧م، ص ٨ وما بعدها.

ويكتفي بالحد الأدنى من الشخصيات والوصف والتفاصيل، بحيث تلتقي كل تلك العناصر حول عنصر مركزي واحد يكون حدثًا، أو لحظة، أو لمحة شخصية، مع تميزه دائمًا بالكثافة الشعرية"[٨].

ويرى "**يحيى حقي**" أن "**محمد تيمور**" حمل على عاتقه تأسيس قصة عربية تستقي مادتها من المجتمع المصري، "فكان عمل محمد تيمور إثباته أن المجتمع المصري في المدن والريف قادر وحده أن يمد الكاتب المصري بقصص فني بالمعنى المفهوم لدى الغرب من حيث الشكل والموضوع بل أثبتت أن كل ما يخالف هذا الأدب هو نشاز وزيف وتدليس"[٩].

وعلى الرغم من تلك الروح الوطنية لدى "**تيمور**" فإنه أيضًا اعتمد الاقتباس في بعض قصصه "ومع ذلك لم يأنف "محمد تيمور" من الاقتباس، ولكنه كان يجهر بما يفعل، ومن أظرف ما خطه قلمه هذه المقدمة التي كتبها في أكتوبر ١٩١٧ لقصة "**ربي لمن خلقت هذا النعيم**" إذ قال: "هذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسي الشهير بدل المعرب أشخاصها وزمانها وموضوعها ممصرًا كل شيء فيها".[١٠]

ويرى البحث أن سبب ذلك يرجع لطبيعة النوع الأدبي الذي يكتبه لأول مرة في الأدب العربي- كما أجمع كثير من النقاد- لذلك فإنه على الكاتب في هذه المرحلة أن يستعين بأحد أمرين:

الأول: أن يترجم[١١] أو يقتبس من الأدب الغربي.

الثاني: أن يأخذ مادته من التراث العربي القديم كالمقامات أو حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها.

وتأتي قصة "**في القطار**" ضمن المجموعة القصصية "**ما تراه العيون**"[١٢] التي جمعت بعد وفاة "**محمد تيمور**"، وتتناول القصة حكاية مجموعة من الشخصيات المختلفة حول قضية يناقشها بطل القصة معهم في حيز مكاني متحرك، وهو القطار الذي تتقابل فيه الشخصيات، ومن خلال الحوار يسجل كل منهم وجهة نظره في القضية، وتنتهي القصة بنزول البطل من عربة القطار دون الوصول لحل.

إشكالية البحث، وأهميته:

[٨]- معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، ج٢، القاهرة، ٢٠١٤م، ص١١٥

[٩]- يحيى حقي: فجر القصة المصرية، المكتبة الثقافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الإقليم الجنوبي الإدارة العامة للثقافة، ص ٦٠.

[١٠]- السابق نفسه، ص ٦٣.

[١١]- راجع الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩٩م، ص ١١٠،١١١.

[١٢]- جمع "محمود تيمور" أعمال "محمد تيمور" شقيقه، ونشرها بعد وفاته تخليدًا لذكراه في ثلاث مجموعات، هي: "وميض الروح"، و"حياتنا التمثيلية"، و"المسرح المصري". انظر محمد تيمور: ما تراه العيون، الطبعة الثانية، المطبعة السلفية، مصر، ١٩٢٧م، كلمة الناشر.

تكمن إشكالية البحث في دراسة كيفية الوصول إلى النسق الفكري والدلالي من خلال تجريب اشتغال النموذج العاملي في قصة "**في القطار**"، ومدى نجاح النموذج في الكشف عن سمات الشخصيات.

كما تأتي أهمية البحث في محاولة الاقتراب من النموذج العاملي "**لجريماس**" بوصفه أحد أدوات علم الدلالة البنائي لتوضيح ما ينهض به من وظائف داخل النص الأدبي تعيننا على فهم بواعث الشخصيات الفعالة من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج السيميائي الدلالي عن طريق تقسيم الكل إلى أجزائه من أجل الوقوف على العناصر الأساسية التي يتألف منها، ومدى ترابطها لإنتاج المعنى؛ وتأسيسًا على ما سبق قام البحث باستخلاص نموذج "**جريماس**" العاملي لملامسة الأشكال التعبيرية المختلفة بوضع خطاطة لنموذجه؛ لذلك اتجه البحث لتقديم شخصيات "**في القطار**" للكاتب "**محمد تيمور**".

الدراسات السابقة:

أفاد البحث من عدد من الدراسات السابقة، ومن هذه الدراسات:

١- اشتغال النموذج العاملي لجريماس على شخصية الحاكم المغتصب للسلطة، مسرحية" الابن الضال" للكاتب الأمريكي "جاك ريتشاردسون" نموذجًا للدكتور إبراهيم أحمد محمد، المجلة العلمية المحكمة لكلية التربية النوعية، العدد السابع عشر، يناير، ج١، ٢٠١٩م.

٢-العناصر الداخلية في قصة قصيرة "في القطار" لمحمد تيمور، أنسة فاطمة أمني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سونلا أمبيل الإسلامية الحكومية سورابايا، ٢٠٢١م.

٣- الأنموذج العاملي في رواية "ألواح ودسر" لأحمد لخيري لعمري، إعداد الطالبتين: باهية بوف، ونور الهدى مشنتل، الجامعة الجزائرية الديموقراطية الشعبية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ٢٠٢٠-٢٠٢١م.

٤- مقاربة عتبة العنوان في مجموعة من القصص القصيرة لمحمد تيمور ما تراه العيون نموذجًا لحسين شمس آبادي، وطاهر ميرزاده، مجلة بحوث في اللغة العربية، جامعة أصفهان، العدد ٣٧ (خريف وشتاء ١٤٤٤ه).

مدخل نظري:

تعد الشخصية مرتكزًا أساسيًا من مرتكزات النص السردي؛ فهي الأساس الذي يقوم عليه القص وتُبنى عليه الحكاية؛ حيث لا نستطيع تخيل حكاية دون وجود شخصيات؛ فهي العامل الذي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى؛ لذلك فإن القصة فن الشخصية، أي هي ذلك النوع الأدبي الذي يخلق شخصيات مقنعة -فنيًا- بدورها داخل عالم القصة، وفي كل ما تقوم به من أفعال وأقوال، يجب أن تكون ممكنة الحدوث أو التماثل مع

واقع الحياة اليومية التي يحياها البشر بالفعل. والقاص البارع هو الذي يستطيع أن يخلق شخصيات متفردة ذات ملامح فنية خاصة، تجعل الشخصية خالدة في ساحة الأدب.[١٣]

ترتبط السيميائية المعاصرة ارتباطًا وثيقًا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه "دي سوسير"، وقد وجدت السيميائية في اللسانيات مرتكزًا تقوم عليه، وتستقي منه آليات وتقنيات ومفاهيم تحليلية، خاصة سيمياء الدلالة التي تلجأ إلى تطبيق الثنائيات السيميائية على موضوعات غير لغوية. ولكنها ذات طبيعة اجتماعية كالألبسة، والأطعمة، والموروثات الثقافية.

وتتعدد اهتمامات السيميائيات، فهي "تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني؛ إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءًا من الانفعالات البسيطة، ومرورًا بالطقوس الاجتماعية (أساليب التحايا عند مختلف الشعوب، وعادات الأكل والشرب، والأزياء، وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى)[١٤].

أما **السيميائيات السردية** فظهرت بوصفها فرعًا من فروع السيميائيات في باريس، وتعد إحدى أهم فروع السيميائية تطورًا، وعرفت **بمدرسة باريس** السيميائية، وهي حلقة تجمعت حول رائدها **جريماس**. والأصول المعرفية لها هي اللسانيات، ومنجزات الشكليين، ومنهجية بروب، والأنثروبولوجيا، ودراسة شتراوس لبنية الأسطورة، ودراسة سوريو للمسرح. "وفي إطار تطبيق المنهج السيميولوجي على الشخصية، فإن الإرث المهم من المداخل الشكلية والبنيوية تمثل في وظائف الشخصيات عند كل من: فلاديمير بروب"Vladimir prop"، و"إيتيان سوريو "EtienneSouriau"، و "أ. ج. جريماس A.jGreimas"[١٥].

وقد تبنت المدرسة الاتجاه الثالث من اتجاهات السيميائية وهو اتجاه سيميائية الدلالة، وتبحث سيمياء الدلالة عن عالم المعنى وطرائق تشكله، فهي تتخذه موضوعًا للتحليل كاشفة في الوقت نفسه عن جميع القوانين والقواعد الثابتة التي تتحكم في توليد النصوص على مختلف الأجناس الأدبية، فأصحاب النظرية ينحون إلى الجانب التطبيقي على عكس المدارس السيميائية الأخرى التي تشير إلى التصورات النظرية للسيمياء، كما في الاتجاهات السيميائية للأعلام **"دي سوسير وبيرس"** التي تعد مجالًا علميًا، وحقلًا نظريًا أيضًا، ولكن مع (**مدرسة باريس**) السردية تحولت السيمياء إلى منهج أو أداة لتحليل النصوص الأدبية.

وتعني قراءة نص سيميائيًا البحث عن القانون الذي يتحكم في تجميع الأجزاء المكونة للنص حتى يتشكل المعنى، فالنصوص هي تمظهرات للمعاني، وتتصدي السيمياء لقراءة هذه النصوص عبر توصيف المعاني الكامنة فيها، يحدد **"جريماس"** شروط وجود السردية كونها نشاطًا سرديًا مرتبطًا بالسلوك الإنساني، في وجود نموذج دلالي/ منطقي يشتغل معادلًا لبنية شخصية. وفي هذا الاتجاه يقترح، للانتقال من المستوى الأول إلى

---

[١٣] - طه وادي: دراسات في نقد الرواية، ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤. ص ٣٥.

[١٤]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مكتبة الأدب المغربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، د. ط، د.ت، ص ١٥.

[١٥]- انظر إبراهيم أحمد محمد حسن: اشتغال النموذج العاملي لجريماس على شخصية الحاكم المغتصب للسلطة مسرحية "الابن الضال" للكاتب الأمريكي "جاك ريتشادسون" نموذجًا، المجلة العلمية المحكمة، العدد السابع عشر يناير، ٢٠١٩، ج١، ص ٧٥.

المستوى الثاني، مسارًا توليديًا يقودنا من البنية الدلالية المنطقية إلى التمظهر النصي، عبر محطات تخضع لمجموعة من المقتضيات[١٦].

أما نموذج العوامل المستخلص من توصل **"بروب"** لتلك الوظائف، فيمكن عرضه على النحو الآتي:

"

١- الشرير: هو الذي يرتكب فعلًا مخلًا
٢- الواهب: هو الذي يمتلك إعطاء الخير والقيم.
٣- المساعد: هو الذي يتعرض لنجدة البطل.
٤- الأميرة: هي التي تشترط على البطل أن يقوم بإنجاز عمل ما، وتعده -في مقابل ذلك- بالزواج
٥- المكلف: هو الذي يرسل البطل بمهمة
٦- البطل: هو الذي ينجز المهمة.
٧- البطل المزيف: هو الذي ينتحل للحظة ما دور البطل الحقيقي"[١٧]

هذا هو نموذج الشخصية التي قدمها **"بروب"** في كتابه **"مورفولوجيا الحكاية الخرافية"**[١٨]، "إذ كشف بحثه عن هياكل الحكاية الخرافية، أشكالًا ثابتة لهذا النوع الأدبي تحدد قوامه وتحصر أعماله وتصنف بنيته، وأشكالًا أخرى متغيرة في كل نص من النصوص التي تنتمي إليه".[١٩]

أما **"جريماس"** فقدم في كتابه **(علم الدلالة البنيوي)** تطويرًا لجهود **"بروب"**، و**"سوريو"** عن طريق نموذجه العاملي الذي تضمن ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة التي تحمل كل الوظائف الممكنة داخل البنية الدرامية[٢٠]، وقد بنى **"جريماس"Greimas** مفهومه للشخصية من خلال مصطلحين هما العامل والمُمَثِل، إذ استند على مفهوم **"بروب"** للشخصية ونتائجها، ويُمكن أن نميز بين مستويين في مفهوم الشخصية عند **"جريماس"**:

أ-مستوى عاملي (Actants):

تتخذ فيه الشخصية مفهومًا شموليًا مجردًا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

---

[١٦]- انظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ٢٠٠١م، ص ٥٠-٥١.
[١٧]- انظر أحمد صقر: قراءة سيميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين لسعد الدين وهبة، الحوار التمدن، العدد ٣٣٥٤، بتاريخ ٢٠١١/٣/٥م، الساعة ٢١:١٦، ورابط الموقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=257611
[١٨]- فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر حسن باقر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٩م.
[١٩]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٤٥.
[٢٠]- انظر ا. ج. غريماس: سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م، ص٦.

ب- مستوى ممثلي (Acteurs):

تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يُشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية."[٢١]

وانطلق **"جريماس"** من العوامل، لا من الأحداث، كما أن مستوى الممثلين، ومستوى العوامل، والعلاقة بينهما في إطار التحليل يكشف العلاقة بين الشخصيات والعوامل. إلا أن الشخصية عند **"جريماس"** قد تكون مؤنسنة أو شيئًا آخر، سواء أكان مفهومًا معنويًا، كالحب والكراهية، أم مظهرًا طبيعيا كالنهر الذي يمكن أن يكون عائقًا للفاعل يوضع في النموذج العاملي معارضًا.[٢٢]

وبهذا يُمكن لعامل واحد أن يكون ممثلًا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلًا واحدًا يمكن أن يقوم بعدة أدوار عاملية. "وقد استبدل **"جريماس"** بمصطلح الشخصية العامل في السيميائيات السردية؛ لأنه رأى العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان)"[٢٣].

ورأي **"جريماس"** هنا يدل أن مفهوم الشخصية عنده لا يرتبط بالإنسان فقط، بل يتخطاه إلى الحيوان والجماد، وكذلك الأشياء والصفات المعنوية. ولقد طرح **"جريماس"** مفهوم النموذج كونه نسقًا ونموذجًا ينتقل بواسطته من العلاقات **(المربع السيميائي)** إلى العمليات، وفق **(ثلاثة أزواج)** عاملية:

أ-**المرسل /المرسل إليه**:

يتجلى دور العامل (المرسل) في إقناع العامل (الذات) بالبحث عن موضوع القيمة، كما يقدم المسار السردي كونه فاعلًا تأويليًا، أما (المرسل إليه) فهو المستفيد من الموضوع.

ب-**الذات/الموضوع**:

رغبة (الذات) في الحصول على موضوع القيمة بعد إقناعها من قبل المرسل. أما (الموضوع) فهو المرغوب فيه من قبل الذات.

ج-**المساعد/ المعيق**:

[٢١]- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط١، مركز الثقافة العربي للطباعة والنشروالتوزيع، بيروت، ١٩٩١م، ص ٥٢، وانظر كذلك مهدية ساهل: المكون السردي في النظرية السيميائية الغريماصية: المفاهيم والإجراءات، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، جامعة الجزائر، مج ٢، ع ٦، مارس ٢٠١٩م، ص ٦٦.

[٢٢] - حسين مزدور، مقاربة سيميائية قصصية، التركيب العاملي، في رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عنابة، ١٩٩٥، ص٣١١.

[٢٣]- معلم وردة: الشخصية فى السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، ٢٠٠٦، ص ٣١٦.

(فالمساعد) يساعد العامل/الذات في البحث عن موضوع القيمة، بينما يعمل (المعارض) على تعطيل الذات في حصولها على موضوع القيمة.

ويمكن تلخيص النموذج العاملي **"جريماس"** الذي يقوم على ستة عوامل هى:

١- المرسِل.

٢- المرسَل إليه.

٣- الذات.

٤- الموضوع.

٥- المساعد.

٦- المعارض"[٢٤].

وتنشأ عن هذه العوامل الست **(ثلاث علاقات)** هى:

١- الرغبة.

٢- التواصل.

٣-الصراع"[٢٥].

ويصنف مفهوم العوامل عند **"جريماس"** الشخصيات في السرد ليس وفقًا لما تكون، بل لما تفعل (البحث في الوظائف). والعوامل الستة من ترسيمة **"جريماس"** يُمكن التعبير عنها بالنموذج الآتي:

١-علاقة (الرغبة) الذات (الفاعل) ⇔ الموضوع.

(الذات) تمثل الراغب، و(الموضوع) يكون مرغوبًا، و(الذات) هي الفاعل المباشر الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسل، ويسعى لتحقيق الشيء المرغوب فيه وهو (الموضوع)، فحضور الفاعل يستوجب حضور الموضوع، والعلاقة بينهما تعالقية، وتتموقع في محور دلالي يتمثل في الرغبة[٢٦].

٢- علاقة (التواصل) المرسِل (الدافع) ⇔ المرسَل إليه (المستفيد).

[٢٤] - حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٥٢.
[٢٥] - السابق نفسه، ص ٣٥.
[٢٦]- بوشنة جمال: الاشتغال العاملي في رواية أرخبيل الذباب مفتي بشير، جامعة ابن خلدون، الجزائر، ٢٠١٩-٢٠٢٠م، ص٢٤

ويهتم **"جريماس"** بهذه الثنائية كونها تمثل القوة في النموذج العاملي، فالمرسل والمرسل إليه نموذجان عاملان دائمان في السرد ولهما استقلالية عن الأدوار العاملية التبليغية. ف(المرسل) هو الباعث على الفعل، و(المرسل إليه) هو المستفيد منه[٢٧].

٣- علاقة (المشاركة) المساعد ≠ المعارض .

"تتأسس هذه العلاقة وفق التقابل الثنائي على وجود مجموعتين من الوظائف، وتقوم المجموعة الأولى على تقديم المساعدة بالعمل في اتجاه علاقة الرغبة، أو بتسهيل أمر التواصل، فيما تعمل المجموعة الثانية على خلق العوائق للحصول دون تحقق الرغبة أو حصول التواصل، ولذلك تنشأ بينهما علاقة تعارض"[٢٨]

ويعد نموذج **"جريماس"** الأقرب إلى العمل السردى؛ وهو ما أكده دكتور **"سعيد بنكراد"** بقوله: "فمن خلال هذه العلاقات وما يقابلها من العوامل يكون نموذج "جريماس" أقرب من نموذج "بروب" و"سوريو" إلى حقيقة العمل السردي على اختلاف أجناسه".[٢٩] لذا؛ فإن الدراسة سوف تعتمده في تحديد العلاقة بين الشخصيات.

تحليل الشخصية في قصة "في القطار" وفق النموذج العاملي لجريماس:

تمثل الشخصيات ركيزة الحكاية لكونها حاملة للقيم في نص القصة السردي "فالشخصيات تحيل على عوالم حياتية ذات أنساق ثقافية تحاكي الواقع الخارجي"[٣٠]؛ ومن ثم ستقوم الدراسة بتطبيق نموذج **"جريماس"** عن طريق عرض الشخصيات بوصفها وحدات خطابية، وعوامل سردية تشكل **البنية** السطحية والعميقة.

أولا الشخصيات بوصفها وحدات خطابية:

"يقصد بكون الشخصيات وحدات خطابية المواصفات والأدوار التيمية، فالأولى تمثل الثابت، والثانية تمثل المتحرك، والوحدات الخطابية تشكل المكون التركيبي للشخصيات"[٣١]، ويشمل المكون التركيبي للشخصيات اسم الشخصية وصفاتها.

١-اسم الشخصية:

اسم الإنسان "هو أول انتماء له، وأول صفة اجتماعية مميزة يضيفها المجتمع ممثلًا في الوالدين، عليه بعد مولده؛ حتى تكون له صلة اجتماعية ذات طابع معين".[٣٢]

---

[٢٧]- بوشنة جمال: الاشتغال العاملي في رواية أرخبيل الذباب مفتي بشير، ص ٢٦

[٢٨]- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغربي، دار سحر للنشر، تونس، ٢٠٠٩م، د. ط، ص ٧٢.

[٢٩]- سعيد بنكراد: السيميائيات السردية (مدخل نظرى) كتب الجيب، الكتاب ٢٩، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠١م، ص ٧٠.

[٣٠]-نجلاء علي مشعل: سيميائية المقاومة في النص الروائي (قراءة في رواية" أجنحة الفراشات" ل"محمد سلماوي"، مكتبة الآداب، مصر، ٢٠١٤، ص ٢٤.

[٣١]- نجلاء علي مشعل: سيميائية المقاومة في النص الروائي/ ص٢٤.

[٣٢]- سامية حسن الساعاتي: أسماء المصريين، الأصول والدلالات والتغير الاجتماعي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠١م، ص ١١.

يلاحظ البحث إخفاء أسماء الشخصيات، وعدم التصريح باسم أي شخصية من شخصيات القصة، وإنما يكتفي الكاتب بذكر ألقاب مهنية، أو وصفية، مثل قوله: الشيخ المعمم، أو الشاب الريفي، أو الشركسي العجوز... إلخ. ويرجع السبب في عدم ذكر الكاتب أسماء شخصياته لأسباب تتعلق بجنس السرد نفسه، فالقصة القصيرة تختلف عن الرواية من حيث التكثيف "إن شخصيات القصة القصيرة لا تحمل إلا شحنة شديدة الحمولة، ترغب من خلالها في إثارة عقل المتلقي لفترة وجيزة تناسب في مدتها وقت القراءة الذي لا يزيد عن عدة ساعات على أقصى تقدير ممكن، ولذلك فإذا كان الحال هو عرض موقف في حياة شخصية أو بث شكوى أو توصيل مضمون اجتماعي، أو غير ذلك مما تود القصة القصيرة طرحه"[٣٣].

وقد استخدم محمد تيمور لوصف شخصياته:

١-"التصوير، فهو لديه قدرة فائقة على تصوير شخصياته في عبارات قصيرة موجزة. يقول لوصف شخصية الأفندي: **"فإذا بأفندي وضاح الطلعة حسن الهندام دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس"**[٣٤]. وقوله في وصف شخصية العمدة: **"وصعد منها لغرفتنا أحد عمد القليوبية. وهو رجل ضخم الجثة كبير الشارب أفطس الأنف له وجه به آثار الجدري تظهر عليه مظاهر القوة والجهل"**.[٣٥]

٢- الأسلوب الساخر المتمثل في التقاط التفاصيل الدقيقة الخاصة بكل شخصية، فأعطى كل شخصية من السمات والملامح الخارجية ما يميزها عن غيرها، وكشف عن طبقتها الاجتماعية التي تنتمي إليها، وبعض لوازمها السلوكية"[٣٦]، مثل قوله في وصف الشخصيات جلسة القطار قبل خوض الحوار بينهم: **"سافر القطار ونحن جلوس لا نتفوه ببنت شفه كأنما على رؤوسنا الطير"**[٣٧]. **وقوله في وصف سلوك الشيخ المعمم المقزز: "وجلس الأستاذ غير بعيد عني وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد ثم بصق على الأرض ثلاثًا ماسحًا شفتيه بمنديل أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير. ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة"**[٣٨].

٣- الحوار؛ حيث سيطر الحوار على الجزء الأخير من القصة، وكان له دور بارز في تقديم الشخصيات بصورة أكثر واقعية." **وعاد الأستاذ إلى خموله وأطبق أجفانه مستسلمًا للذهول فضحك التلميذ وهو يقول:**

-حرام عليك يا أستاذ. إن بين الأغنياء والفقراء من هو على خلق عظيم كما أن بينهم من هو في الدرك الأسفل

---

[٣٣]- نبيل حامد الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض نموذجًا، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦م، ص ٣٧.

[٣٤]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ١٨

[٣٥]- السابق، ص ٢٢.

[٣٦]- انظر أحد المحاضرات الجامعية للأستاذ الدكتور/ صبري أبو حسين بعنوان: تحليل القصة القصيرة في القطار للأستاذ الدكتور صبري أبو حسين، ورابط الموقع: https://kenanaonline.com/users/sabryfatma/posts/1068084

[٣٧]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ٢٢.

[٣٨]- السابق، ص ١٨.

فأفاق الأستاذ من غشيته وقال:

- واحسرتاه. إنكم من يوم ما تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ونسيتم أوامر دينكم. ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق.

فصاح الشركسي والعمدة:

-لك الله يا أستاذ

وقال الشركسي:

-كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه واليوم يشتمه ويهم بصفعه.

وقال العمدة:

-وكان الولد لا يرى عمته والآن يجالس امرأة أخيه".[٣٩]

الدور الوظيفي للشخصية:

تؤدي الشخصية الدور الأهم في النص السردي، فالشخصية هي المحور الذي تدور حولها الأحداث، وتقسم الشخصيات في النص السردي إلى شخصيات مساعدة وشخصيات معارضة، وجاءت الشخصيات في القصة القصيرة على هذا النحو:

١-(البطل/ السارد)

تمثل هذه الشخصية الراوي الذي يسرد الأحداث في القطار، وقد وصف نفسه في مطلع النص بأنه **:"مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء. تناولت ديوان "موسيه" وحاولت القراءة، فلم أنجح. فألقيت به على الخوان، وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير كأني فريسة بين مخالب الدهر. مكثت حينًا أفكر ثم نهضت واقفًا، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي إلى أن وصلت محطة باب الحديد، وهناك وقفت مفكرًا ثم اهتديت للسفر ترويحًا للنفس، وابتعت تذكرة، وركبت القطار للضيعة لأقضي فيها نهاري بأكمله**[٤٠]**."**

ويمثل المقطع السابق الافتتاحية الوصفية للقصة التي جاء فيها السرد بضمير (المتكلم) كاشفًا بعض القرائن/صفات الشخصية، فهو متعلم، مزاجه سيئ، كبير السن نسبيًا، يسكن بالقرب من محطة القطار في باب الحديد[٤١].

[٣٩]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ٢٨،٢٧.

[٤٠]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ١٦.

[٤١] -محطة باب الحديد قديمًا هي محطة مصر حاليًا، وباب الحديد أحد أبواب سور قلعة صلاح الدين الأيوبي، وموقعه قبل هدمه موقع شارع كلوت بك حاليًا، وقد تم تطوير المحطة في شكلها النهائي عام ٢٠١١ انظر رضا حبيشي: تعرف على تاريخ مصر

يحتل السارد في القصة موقع الراوي الداخلي بوصفه شخصية رئيسة، ويتضح هذا الموقع بوضوح في القصة، حيث يصبح الراوي هو نفسه الشخصية الرئيسة في القصة، ونجده محور الحدث داخل القصة، وتغلب (**الذاتية**) على الجزء الأول من القصة؛ إذ جاء حديث السارد بضمير المتكلم "**مكثت حينًا أفكر ثم نهضت واقفًا، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي إلى أن وصلت محطة باب الحديد**"[٤٢]، ثم ينتقل إلى ضمير الغائب في قوله: "**فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال:...** "[٤٣]، وهنا ينتقل السارد من (أسلوب السرد المباشر) إلى (أسلوب السرد غير المباشر) بوجهة نظر متعددة الرؤى عن طريق القائم بين الشخصيات.

٢-(العمدة)

قدم السارد بعض الملامح الجسدية لشخصية العمدة، **فهو: "أحدُ عُمَدِ القليوبية، وهو رجل ضخم الجثة، كبير الشارب، أفطس الأنف، له وجه به آثار الجدري تظهر عليه مظاهر القوة والجهل. جلس العمدة بجواري بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبي"**[٤٤].

تمكن الكاتب من تقديم نماذجه البشرية حية متحركة نراها رأي العين وهي تعمل وتتحرك، وكل نموذج من هذه النماذج يعكس ملامح الطبقة التي يمثلها. وتمثل شخصية العمدة دور (الحاكم الطاغية) في القصة، "وتمثل صورة الشخصية الطاغية أحد طرفي علاقة القوة والضعف، أو المستبد والمقهور حيث لا وجود لقهر وضعف من دون وجود لقوة أو طاغية تئن من استبدادها وسلطانها الشخصية المقهورة أو المستبدة"[٤٥]

وتمثل شخصية **"العمدة"** في القصة نموذج شخصية صاحب السلطة الذي يرى دائمًا أن ضرب الفلاح وإهانته هو ما يجعله يخضع لسلطة الحكم، ويرى أن أي خروج عن السوط والضرب من شأنه أن يرفع الفلاح إلى مصاف أسياده.

٣-(الفلاح)

تمثل شخصية (**الفلاح**) الشخصية الغائبة الحاضرة في النص؛ إذ تدور القضية الأساسية حوله، دون وجود فعلي له في النص السردي ضمن شخصيات العمل القصصي، وهو يمثل نمط الشخصية المقهورة. ومن خلال تتبع الشخصية في القصة تبين أنها "شخصية تقهرها الجماعة، وتجبرها على ممارسة حياتها من خلال ما تمليه عليه هذه الجماعة من قيود تنحو بالشخصية دائمًا نحو الخوف والرعب أحيانًا"[٤٦].

وسبب تسميتها "باب الحديد" اليوم السابع، ورابط الموقع:
https://www.youm7.com/story/2020/8/14

[٤٢]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ١٦.
[٤٣]- السابق نفسه، ص ٢٤.
[٤٤]- السابق نفسه، ص٢٢
[٤٥]- نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض نموذجًا)، ص ٨١.
[٤٦]-هيثم الحاج علي: التجريب في القصة القصيرة، دراسة في قصة يوسف الشاروني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م، ص ٢٠٧.

ظل وضع الفلاح هكذا لفترات طويلة في المجتمعات فتنفيذ الفلاح لأوامر السلطة الشرعية التي تتخذ دلالة جماعية عامة يفرض عليه وعلى من في رتبته في المجتمع الريفي تنفيذ هذه الأوامر دون وعي أو مناقشة.

يمثل الفلاح في القصة رمزًا مباشرًا للجهل، والظلم "وهو رمز يتأرجح بين العام والخاص، فهو قد يبدو مقصودًا حين يتماس الروائي بفلاحه مع الواقع، ويكون مقصودًا بالفعل عندما ينحرف عن صورة الطبيعة، فيبرز منها ما يراه قادرًا على أن يعمق ويشير إلى ما يريد توضيحه وإظهاره"[٤٧] .

٤- (الشركسي العجوز)

وصفه الراوي بأنه "**شيخ بلغ الستين، أحمر الوجه براق العينين، يدل لون بشرته على أنه شركسي الأصل، وكان ممسكًا بمظلة أكل عليها الدهر وشرب، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه، وجلس أمامي وهو يتفرس في وجه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون وإلى أين هم ذاهبون.**"[٤٨]

وقد جاءت شخصية الشركسي العجوز ناطقة باسم مجتمعها في القصة، فنسمعه يقول: "أدب سيس فلاح" أثناء حديثه مع السارد، و"**محمد تيمور** هو زعيم مدرسة المنادين بالكتابة باللغة العامية للمسرح، فعل هذا لأنه كان متلهفًا على تملك أذن الشعب ولاعتقاده أن التعبير الصادق يتطلب منه هذا الانحياز"[٤٩]؛ لذا فإن الكاتب جاء الحوار مناسبًا لحال وصفة الشخصية، وقد ظهرت فيه بعض الألفاظ العامية المحدودة، مثل قول الكاتب على لسان الشركسي: "أدب سيس فلاح".

٥-(الشيخ المعمم)

وصفه الراوي بأنه: **"أسمر اللون، طويل القامة، نحيل كث اللحية، له عينان أقفل أجفانهما الكسل، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد!"**

قدم الراوي شخصية "الشيخ المعمم" الذي يمثل رجل الدين في القطار بأنه أسمر اللون، طويل القامة، كث اللحية، عيناه كسولة، وهو مظهر يظهر بعض الصفات المقززة لشخصية الرجل، واستخدم الكاتب هذا الوصف- في رأيي- لتكون معظم شخصياته متسلطة تتسم بالجهل وإن كانت متعلمة في مقابل شخصية البطل والطالب الجامعي اللذين يتسمان بالانفتاح والثقافة والقدرة على الحجاج.

[٤٧]- مصطفى الضبع: رواية الفلاح فلاح الرواية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٣٠.
[٤٨]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ٢٠.
[٤٩]- يحيى حقي: فجر القصة القصيرة، ص ٦٤.

٦-(الطالب الجامعي)

وصفه الراوي بأنه **"طالب ريفي انتهى من تأدية امتحانه، وهو يعود إلى ضيعته ليقضي إجازته بين أهله وقومه"**[٥٠]."[٥١]

اعتمد **"محمد تيمور"** على الفارق العمري على مستوى الشخصيات؛ فكان صغر سن **"الطالب الجامعي"** سببًا في استفزازه أكثر من مرة أثناء الحوار، ولكن دون جدوى فقد أصر على حجاج "العمدة" و"الشركسي"؛ ومن ثم اتهموه بآثار التعليم السيئة حين حاول التعبير عن رأيه، وإقناعهما بأهمية التعليم للفلاح.

"قال التلميذ :

-الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعوّدوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخًا يتكاتف معكم ويعاونكم، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصًا من إساءتكم. وإنه ليدهشني أن تكون فلاحًا وتنحى باللائمة على إخوانكم الفلاحين.

فهز العمدة رأسه ونظر إلى الشركسي وقال :

-هذه هي نتائج التعليم."[٥٢]

٧-(الأفندي)

وصفه الراوي بأنه **"وضّاح الطلعة، حسن الهندام، دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس، جلس الأفندي وهو يبتسم واضعًا رجلًا على رجل بعد أن قرأنا السلام، فرددناه رد الغريب على الغريب."**[٥٣]

وقد كشفت شخصية الأفندي في القصة عن خواء فكري كبير أبرزه الحوار الآتي:

"أما الأفندي ذو الهندام الحسن فإن قهقه ضاحكًا وصفق بيديه وقال للتلميذ:

-برافو يا أفندي. برافو. برافو

فنظر إلى الشركسي وقد انتفخت أوداجه وتعسر عليه التنفس وقال:

-ومن تكون أنت

---

[٥٠]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ١٧.

[٥١]- السابق، ص ١٨.

[٥٢]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ٢٦.

[٥٣]- السابق، ص ١٨.

-ابن الحظ والأنس يا أنس

وضحك عدة ضحكات متواليات"[٥٤]

أسلوب الحوار

يلعب الحوار أدوارًا مختلفة في القص، فهو بالإضافة إلى كونه وسيلة العلاقة بين الأشخاص، وتوضيح طبيعة الشخصية، والكشف عن تفكيرها، وأيدلوجيتها، والتمهيد للوصف فإنه يمثل أحد وجوه الحياة للشخصية؛ فالوصف قد لا يعلن عن وجود الشخصية بالقدر الذي يريده الكاتب، والإنسان حين ينطق يكشف عن الجانب الخفي الذي لا يدرك إلا بالنطق، وقديمًا قالوا: المرء مخبوء تحت لسانه.[٥٥]

تميز **"تيمور"** في قصته بالمزج بين السرد والحوار دون إخلال ببنية القصة القصيرة، "والكاتب البارع هو الذي يجعل حوار الشخصية مختلفًا في الأسلوب والتهذيب والثقافة واللباقة والبعد النفسي باختلاف الموقف الذي تكون فيه"[٥٦].

وقد سيطر أسلوب الحوار على النصف الثاني من القصة، فأحالها إلى مشهد مسرحي، وقد جاء بعض الحوار ساخرًا، ويدل الحوار على "تجاور العوالم المختلفة وانعزال بعضها عن بعض"[٥٧]؛ إذ وظف الكاتب الحوار للكشف عن (النزعة الطبقية المتعالية) لدى بعض الشخصيات في القصة، مثل: شخصيتي (الشركسي)، و(العمدة)، كما كشف الحوار أيضًا عن (اللا مبالاة الفكرية والنفسية) الواضحة لدى شخصية (الأفندي) الذي ظل طوال الحوار نائمًا لا ينطق ببنت كلمة سوى "برافو.. برافو"، وهو ما يعكس البعد الاجتماعي العام لدى طبقة الأفندية ويفضح خُواءهم الفكري، كما كشف في الوقت نفسه عن (الأمل في المستقبل والرغبة في التغير) لدى (الشاب) التلميذ الذي ظل يحاول طوال الحوار توضيح وجهة نظره.

وقد استخدم الكاتب اللغة الفصحى البسيطة القريبة من لغة الحياة اليومية في السرد والحوار على السواء، وإن كان الحوار قد ظهرت فيه بعض الألفاظ العامية المحدودة، مثل قول الكاتب على لسان العمدة: "صدقت يا بيه"، "أنا مولود بيها يا بيه"، وقوله على لسان الشركسي: "أدب سيس فلاح"، وقوله على لسان الأفندي: "برافو يا أفندي، برافو، برافو[٥٨].."

ويثير الحوار الأفكار الآتية:

١- الدائرة الإخبارية في القصة (خبر في الجريدة) يدور حول مجانية التعليم والقضاء على الأمية.

٥٤- السابق، ص ٢٧

٥٥- انظر مصطفى الضبع: رواية الفلاح فلاح الرواية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢١١.

٥٦- محمود منقذ الهاشمي: الحوار في القصة السورية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع ١٢٥، ١٢٣، ١٩٨١، ص ٤٩.

٥٧- محمد السيد إسماعيل: بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠، ص ٧٠.

٥٨- صبري أبو حسين محاضرة بعنوان: تحليل القصة القصيرة في القطار للأستاذ الدكتور صبري أبو حسين، ورابط الموقع: https://kenanaonline.com/users/sabryfatma/posts/1068084

٢- عكست مناقشة الخبر من خلال النزعات المختلفة في المجتمع الريفي الأيدلوجيات المختلفة التي تمتعت بها الشخصيات.

٣- التعرف على سلوك بعض الشخصيات خاصة شخصية (الشركسي) الذي أخذ الجريدة بقوة دون استئذان، ثم ألقاها على الأرض، وكرر فعل البصق على الأرض، وعلى أحذية المجاورين عدة مرات مما يعكس سلوكه المجتمعي، ونظرة السارد للشراكسة.

ولتطبيق نموذج "جريماس" على الشخصيات في القصة سيقوم البحث بتقطيعها إلى مقاطع سردية[٥٩] بحسب الموضوع المعالج في كل مقطوعة، ويمكن تقسيم القصة إلى خمسة مقاطع على النحو الآتي:

-**المقطع الأول**: المقطع الوصفي.

-**المقطع الثاني**: المقطع التعريفي.

-**المقطع الثالث**: المقطع التواصلي

-**المقطع الرابع**: المقطع الانفعالي.

-**المقطع الخامس**: خاتمة القص.

المقطع الأول: المقطع الوصفي

يمثل المقطع الوصفي المقطع الأول والمدخل الرئيس للقصة الذي يعرف بجو القصة وزمانها، كما يقدم للبطل ويعرف بحالته النفسية.

"صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب الحزين ظلماته، ويرد الشيخ إلى شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء.

تناولت ديوان "موسيه" وحاولت القراءة، فلم أنجح. فألقيت به على الخوان، وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير كأني فريسة بين مخالب الدهر. مكثت حينًا أفكر ثم نهضت واقفًا، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي إلى أن وصلت محطة باب الحديد، وهناك وقفت مفكرًا ثم اهتديت للسفر ترويحًا للنفس، وابتعت تذكرة، وركبت القطار للضيعة لأقضي فيها نهاري بأكمله"[٦٠].

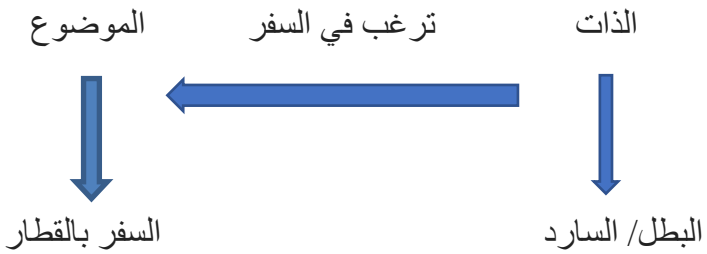
يرصد المقطع السابق الحركة في الصورة المتمثلة في شروق الشمس، وتمايل الأشجار يمنة ويسرة، وحركة الناس في الطريق مقابل حال سكون النفس والاكتئاب، فهي لقطة واحدة معبرة تجمع (ثنائية ضدية)

[٥٩]- يعد تقطيع النص خطوة أساسية في إطار التحليل على شكل أفكار جزئية، دلالة على الوحدة النصية التي تصدر عن التقطيع انظر فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة: د. عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٢٠.

[٦٠]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ١٦

فيها العديد من المعاني، وتوحي بالعديد من الحالات المتشابهة في عالم الحياة الممتد. ويرصد "إنريكي أندرسون" وظيفة أخرى لتحديد مكان وزمان القصة، وهي الإفصاح عن الحالة المعنوية للشخصية، يقول: "فالزمان والمكان ... يمكن أن يؤديا وظائف أخرى بالإضافة إلى وظيفة الإيحاء بإمكانية الحدوث، ومنها الإفصاح عن الحالة المعنوية للراوي، والتأثير في أفكار شخصياته وانفعالاتها"[٦١]؛ لذا تمثل الافتتاحية الوصفية للقصة التي جاء فيها السرد بضمير (المتكلم) كاشفة بعض قرائن الشخصية/ البطل وهو السارد في القصة، فهو متعلم، مزاجه سيئ، كبير السن نسبيًا، يسكن بالقرب من محطة قطار (باب الحديد)، ويمكن تحليل هذا المقطع وفق النموذج العاملي من خلال النموذج الآتي:

تمثل شخصية البطل في القصة (الذات) ويمثل السفر(الموضوع)، وتنشأ علاقة بين الذات والموضوع هي علاقة (الرغبة) حيث ترغب الشخصية في السفر خروجًا من قوقعة اليأس والاكتئاب، وترويحًا عن النفس فيركب القطار من باب الحديد إلى قليوب.



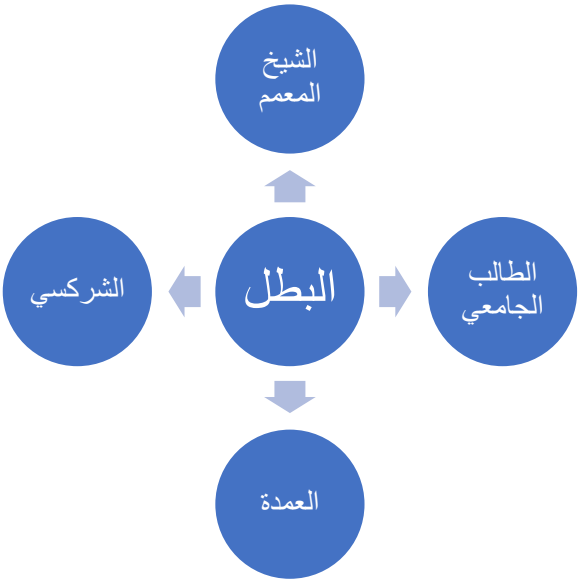
المقطع الثاني: المقطع التعريفي

يمثل المقطع الثاني المقطع التعريفي؛ إذ يقدم للحيز المكاني العام الذي ستقدم القصة من خلاله، بالإضافة إلى التعريف بشخصيات القصة، من وجهة نظر الراوي، فيجتمع كل من البطل/ السارد، والشيخ المعمم، والطالب الريفي، والأفندي، والشركسي العجوز. ولم تنشأ علاقة بين الشخصيات على مستوى الأحداث؛ فالسارد هو المسيطر على مسرح الأحداث ينقل بعدسته الشخصيات في جو من الوصف، والأسلوب الساخر وكأننا نرى الشخصيات أمام أعيننا. وهذا ما يؤكد واقعية القص.

"وجلست في إحدى غرف القطار بجوار النافذة، ولم يكن بها أحد سواي وما لبثت في مكاني حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أذني "وادي النيل، الأهرام، المقطم" فابتعت إحداها وهممت بالقراءة وإذا بباب الغرفة قد انفتح ودخل شيخ من المعممين أسمر اللون، طويل القامة، نحيف القوام، كث اللحية، له عينان أقفل أجفانهما الكسل، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد، وجلس الأستاذ غير بعيد عني، وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد، ثم بصق على الأرض ثلاثا ماسحا شفتيه بمنديل أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير"[٦٢]. ويتحقق في هذا المقطع أيضًا علاقة (الرغبة)؛ إذ ترغب الذات الفاعلة بتعريف ووصف لموقف

[٦١]- إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص ٣٢٢.
[٦٢]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ١٦، ١٧.

الركوب داخل القطار، كذلك تقوم علاقة (تواصل) بين الذات الفاعلة وبائع الجرائد في القطار. ويمكن التعبير عن هذه العلاقات بالترسيمة الآتية:



المقطع الثالث: المقطع التواصلي

يمثل هذا المقطع بداية حديث الشخصيات معًا حول القضية، ولتحليل هذا المقطع؛ فإن "الشركسي" يمثل (المرسل) بينما يمثل السارد (المرسل إليه)، وهي المقولة العاملية الثانية عند جريماس، وتنشأ بينهما علاقة (تواصل)، ويمثل هذه العلاقة الحوار الآتي:

"مكث الشركسي قليلًا يقرأ الجريدة، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم وقال:

-يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقي الفلاح مصاف أسياده، وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى.

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

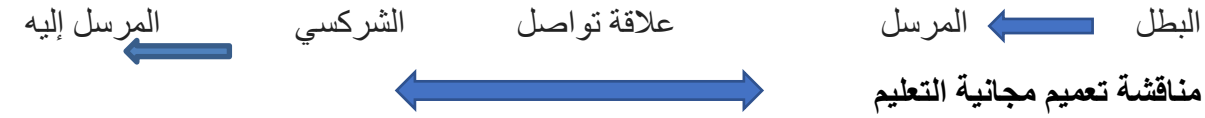
-وأية جناية؟

-إنك ما تزال شابًا لا تعرف العلاج الناجح لتربية الفلاح"[٦٣].

يمثل المقطع الحواري السابق علاقة تواصل ثانية بين الشركسي العجوز، والسارد. **وتكون الرسالة الممثلة في علاقة التواصل هي مناقشة الخبر الوارد في الجريدة عن مجانية التعليم، ومحاربة الأمية، وهنا يظهر على مستوى الحدث شخصية الفلاح**، وتمثل قضية التعليم في هذه الآونة لحظة مفصلية في تاريخ البلاد؛ لأنه في ظل الاستعمار البريطاني كانت قضية التعليم من القضايا المستبعدة؛ حيث سعت بريطانيا إلى محاربة التعليم

[٦٣]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص٢٤.

في مصر، وبدأت سياستها في منح الامتيازات الواسعة للأجانب، ومن ثم ممارسة التبشير مما أحدث انقلابًا خطيرًا في بلد دينها الأساس هو الإسلام. وما يوثق هذا قول "اللورد ملنر" -أحد القادة البريطانيين-: "إن المصريين يجب أن يحصلوا على لقمة عيش قبل أن يتطلعوا إلى التعليم"، وفي عهد الملك فؤاد الأول جعل التعليم في المدارس إلزاميًا ومجانيًا"[٦٤]، ويعبر عن هذه العلاقة بالنموذج الآتي:



-المقطع الرابع: المقطع الانفعالي

يثير الحوار في هذا المقطع التوتر النفسي والصراع بين الشخصيات، ويمثله النموذج الآتي:

"-وأي علاج تقصد؟ وهل من علاج أنجح من التعليم؟

فقطب الشركسي حاجبيه وقال بلهجة الغاضب:

-هناك علاج آخر.

-وما هو؟

-فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال:

-السوط، إن السوط لا يكلف الحكومة شيئًا، أما التعليم فيتطلب أموالًا طائلة، ولا تنسى أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد

وأردت أن أجيب الشركسي، ولكن العمدة حفظه الله كفاني مؤنة الرد فقال للشركسي وهو يبتسم ابتسامة صفراء:

-صدقت يا بيه ولو كنت تسكن الضياع لقلت أكثر من ذلك.

إننا نعاني من الفلاح لنكبح جماحه، ونمنعه من ارتكاب الجرائم.

فنظر إليه الشركسي نظرة ارتياب وقال:

-حضرتكم تسكنون الأرياف؟

-أنا مولود بها يا بيه.

---

[٦٤]- علي سالم ساجت الموسوي: "التعليم في مصر في عهد فؤاد الأول ١٩١٧-١٩٣٦" الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية، ٢٠١٩م، العدد الرابع، ص ٣٢٤، ص ٣٤٤.

-**ما شاء الله"**[٦٥]. ويمكن تحليل الحوار على هذا النحو:

١-الشركسي (مرسل) تواصل البطل (مرسل إليه)

٢-العمدة (مرسل) تواصل الشركسي (مرسل إليه)

المقطع الخامس: خاتمة القص

ينزل البطل من عربة القطار لتنتهي القصة على هذا النحو، فيصبح القطار علامة دالة ورمزًا مهمًا؛ وقد جاء الكاتب بعنوان القصة "في القطار" والعنوان هو العتبة الأولى للنص، وهو يتكون من مكون فضائي لبنية المكان الذي يشير بداية إلى واقعية القص، وتظهر بنية (القطار) السطحية كونها وسيلة انتقال من مكان لآخر، أما البنية العميقة فيرى البحث أن (القطار) يرمز للحياة بمختلف أشكالها وأطيافها، فهو يشير بشكل غير مباشر إلى واقعية الحياة المعيشة بأشخاصها المتعددة المشارب والاتجاهات؛ لذلك فإن الكاتب أجاد اختيار الحدث الذي تدور حوله القصة. وكذلك الخاتمة مفتوحة؛ لأن حوادث الحياة متكررة ودائرة وهذا يسجل مشروعية القصة القصيرة في واقعيتها وعدم بدايتها في أول نموذج لها.

وبذلك تكون العلاقات في القصة على هذا النحو:

١-علاقة **الرغبة**:

يريد "البطل" أن يسافر متجهًا إلى القطار للخروج من حالة الاكتئاب. وفق ثنائية ضدية بين حالة البطل النفسية وحالة الجو والطبيعة الخلابة.

٢- علاقة التواصل:

١- يبدأ الشركسي بسؤال البطل عن الخبر في الجريدة. فيكون الشركسي مرسلًا، والسارد مرسلًا إليه.

٢- ينضم العمدة للحوار، فيكون مرسلًا، والشركسي، والبطل مرسلا إليهما.

٣- يتدخل الطالب الجامعي في الحوار فيرد على الشركسي، فيكون مرسلًا، والشركسي مرسلًا إليه.

٣- يرد الطالب على العمدة، فيكون الطالب مرسلًا والعمدة مرسلًا إليه.

٤- يدخل الأستاذ في الحوار ليرد على سؤال العمدة.

٥- يعقب كل من العمدة والشركسي على كلام الأستاذ والطالب.

٦- ينزل البطل من عربة القطار لتنتهي القصة.

[٦٥]- محمد تيمور: ما تراه العيون، ص ٢٤.

٣ـ علاقة المشاركة:

الطالب الجامعي هو الوحيد الذي يساعد البطل في إقناع الجميع بأهمية التعليم على حياة الفلاح، ويختلف الدور الذي يقوم به العمدة والشركسي، فكلاهما له رأي في العلاج المناسب للفلاح وهو الضرب بالسوط؛ لأن الفلاح اعتاد الضرب وتنفيذ أوامرهم، أما (العمدة) فله رأي آخر لأنه يرى أن التعليم سينقل الفلاح من طبقته الفقيرة إلى مصاف أسياده الأغنياء، وهنا يصبح (الغنى، والفقر)، و(التعليم والجهل) موضوعًا يشير إليه القص عن طريق بنيته العميقة، وتكون الذات/ البطل راغبًا في توصيل فكرته التي تنص على أهمية التعليم، وعدم الفرق بين الطبقات الاجتماعية في المجتمع. وأما الشخصيات التي لم تلعب دورًا في إبداء الرأي في القضية المطروحة فهي: الأفندي الذي مثَّل نموذجًا للشخصية المحايدة، فيخرج بعد سباته العميق بعبارة: " برافو.. برافو". وقد تنسحب علاقة الفاعل/ الذات من البطل ليصبح مفعولًا، في حين يفسح المجال لفاعل آخر يتحرك في اتجاه البطل، ويظهر ذلك في علاقة الشركسي بالبطل. ويمثل الجدول الآتي نموذجًا لعلاقة المشاركة بين الشخصيات:

الشخصية	العامل	العلاقة	قول الشخصية	الحجة المستخدمة
الطالب الجامعي	المساعد	مشاركة	الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعوّدوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخًا يتكاتف معكم ويعاونكم، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصًا من إساءتكم. وإنه ليدهشني أن تكون فلاحًا وتنحى باللائمة على إخوانكم الفلاحين	أهمية التعليم في الفلاح
الأفندي	المحايد	مشاركة	برافو يا أفندي، برافو، برافو.	اللا مبالاة النفسية والفكرية
الشيخ المعمم	المعارض	مشاركة	بسم الله الرحمن الرحيم (إنا فتحنا لك فتحا مبينا)، قال النبي عليه الصلاة والسلام: "لا تعلموا أولاد السفلة العلم" .	فقر الفلاح المدقع سبب في عدم تعليمه وبقاء جهله
العمدة	المعارض	مشاركة	إننا نعاني من الفلاح لنكبح جماحه، ونمنعه من ارتكاب الجرائم.	لا ينبغي للفلاح أن يصل لمصاف أسياده
الشركسي	المعارض	مشاركة	السوط، إن السوط لا يكلف الحكومة شيئًا، أما التعليم فيتطلب أموالًا طائلة، ولا تنسى أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد.	طريقة التعامل الناجحة مع الفلاح

جدول (١)

ويمر المسار الدرامي للعوامل التي أسسها "جريماس" في القصة القصيرة "في القطار" بعدة مستويات تشكل لديه المربع السيميائي، وهي:

أولًا: التحفيز او التحريك:

تمثل هذه المرحلة الأولى للبرنامج السردي، وفيه تتكون وجهة نظر المرسل عن طريق الإقناع أولًا، ثم امتلاك القيمة الفعلية[٦٦]. ويتم من خلال رؤية الشركسي للجريدة، ورغبته في معرفة أخبارها المهمة؛ ليصبح موضوع القيمة التي تقدمها القصة هو (خبر وزارة المعارف بمجانية التعليم ومحو الأمية).

ثانيًا: الأهلية:

ويتمثل فيها وظيفة الإقناع التي يسعى إليها (المرسل) فلا يكتفي بتحقيق الهدف، بل لابد من وجود الرغبة في إنجاز المهمة، وهي تمثل رغبة الجميع في توصيل وجهة النظر.

ثالثًا: الإنجاز:

وتسمى هذه المرحلة الإنجاز أو (فعل الكينونة)، وهي مرحلة الفعل الإجرائي للانتقال إلى المتحقق. وتم ذلك على مستوى العوامل؛ إذ استطاعت جميعها أن تبرز صراعًا وقدرة على المواجهة من خلال الحجة والإقناع كما جاء في الحوار.

رابعًا: الجزاء:

وهي مرحلة نهاية مسار الفاعل، تسمى (مرحلة السرد النهائية داخل المسار التوليدي)، وتمثل لمدى مطابقة الأفعال المنجزة للكون القيمي المتمثل[٦٧]، ويمثلها في القصة نزول البطل الرئيس من القطار مودعًا حياة الاختلاف دون تحييز أو تمييز لأي منها.

بعد دراسة النموذج العاملي لجريماس على القصة القصيرة "في القطار"، توصل البحث إلى عدد من النتائج، منها:

١-أمكن تطبيق نموذج "جريماس" العاملي على القصة القصيرة، وبالتالي أظهر إمكانية تحليل النص تحليلًا دلاليًا عميقًا أسفرت عنه البنى العميقة في النص.

٢-قدم نموذج "جريماس" العاملي لشخصيات القصة باستنتاج دلالات تأويلية جديدة لها دوافعها وأفعالها المختلفة.

٣-نقلت القصة القصيرة حدثًا متكاملًا أبرز من خلالها التناغم بين باقي عناصرها الزمان والمكان والشخصيات.

---

[٦٦]- سعيد بوعيطة: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية: جريماس نموذجًا، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٨١، نوفمبر ٢٠١٤م، ص ٩٤.

[٦٧]- سعيد بوعيطة: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، ص ٩٥.

٤-استطاع النموذج العاملي ل"جريماس" تصنيف الشخصيات إلى عوامل عدة أظهرت واقع المجتمع الريفي في مصر في حقبة بدايات القرن العشرين.

٥- أمكن تحليل نص القصة القصيرة بطريقة كلية وفق مسارات الفعل الدرامي الأربعة: التحفيز، والأهلية، والإنجاز، والجزاء.

قائمة المراجع

المراجع العربية

أبو حسين، صبري: محاضرة بعنوان: تحليل القصة القصيرة في القطار للأستاذ الدكتور صبري أبو حسين، ورابط الموقع: https://kenanaonline.com/users/sabryfatma/posts/1068084

إسماعيل، محمد السيد (٢٠١٠م): بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة.

إمبرت، إنريكي أندرسون (٢٠٠٠م): القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

بروب، فلاديمير:

(١٩٨٩م) مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر حسن باقر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

(١٩٩٦م) مورفولوجيا القصة، ترجمة: د. عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى.

بنكراد، سعيد:

(٢٠٠١م) السيميائيات السردية (مدخل نظري) كتب الجيب، الكتاب ٢٩، منشورات الزمن، الرباط.

(د. ط) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مكتبة الأدب المغربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، د.ت.

تيمور، محمد(١٩٢٧م): ما تراه العيون، الطبعة الثانية، المطبعة السلفية، مصر.

جمال، بوشنة (٢٠١٩م): الاشتغال العاملي في رواية أرخبيل الذباب مفتي بشير، جامعة ابن خلدون، الجزائر. (رسالة جامعية).

حافظ، صبري(١٩٨٢م): الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، ج ٢، ع ٤.

حسن، إبراهيم أحمد محمد (٢٠١٩م): اشتغال النموذج العاملي لجريماس على شخصية الحاكم المغتصب للسلطة مسرحية "الابن الضال" للكاتب الأمريكي "جاك ريتشادسون" نموذجًا، المجلة العلمية المحكمة، العدد السابع عشر يناير، الجزء الأول.

حقي، يحيى (د.ت): فجر القصة القصيرة، دار القلم، ومكتبة النهضة، القاهرة، د. ط، المكتبة الثقافية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الإقليم الجنوبي الإدارة العامة للثقافة.
الساعاتي، سامية حسن (٢٠٠١): أسماء المصريين، الأصول والدلالات والتغير الاجتماعي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة.

صقر، أحمد:(٢٠١١/٣/٥م)، قراءة سيميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين لسعد الدين وهبة، الحوار التمدن، العدد ٣٣٥٤، ورابط الموقع:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=257611

غريماس، ا. ج.: (٢٠١٨م). سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى.

قاموس الأدب العربي الحديث (٢٠١٥م): إعداد وتحرير: السكوت، حمدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الكردي، عبد الرحيم(٢٠٠٥م): البنية السردية للقصة القصيرة، الطبعة الثالثة، مكتبة الآداب، القاهرة.

ساهل، مهدية (٢٠١٩م): المكون السردي في النظرية السيميائية الغريماصية: المفاهيم والإجراءات، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، جامعة الجزائر، مج ٢، ع ٦.
الشاهد، نبيل حمدي(٢٠١٦م): بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض نموذجًا) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

الضبع، مصطفى (١٩٩٨م): رواية الفلاح فلاح الرواية، الطبعة الأولى، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة.

علي، هيثم الحاج (٢٠٠٠م): التجريب في القصة القصيرة، دراسة في قصة يوسف الشاروني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

لحمداني، حميد (١٩٩١م): بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط١، مركز الثقافة العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
لوكام، سليمة (٢٠٠٩م): تلقي السرديات في النقد المغربي، دار سحر للنشر، تونس، د. ط.

لويزبرات، ماري(١٩٨٢م): القصة القصيرة الطول والقصر، مجلة فصول ج٢، عدد ٤.
مزدور، حسين (١٩٩٥م) مقاربة سيميائية قصصية، التركيب العاملي، في رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عنابة.
مشعل، نجلاء علي(٢٠١٤م) سيميائية المقاومة في النص الروائي (قراءة في رواية" أجنحة الفراشات" ل"محمد سلماوي"، مكتبة الآداب، مصر.

معجم مصطلحات الأدب (١٤٣٥ هـ- ٢٠١٤م)، مجمع اللغة العربية، م. الأهرام، القاهرة، الجزء الثاني.

مكي، الطاهر أحمد(١٩٩٤م): القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة.

الموسوي، علي سالم ساجت(٢٠١٩م): "التعليم في مصر في عهد فؤاد الأول ١٩١٧-١٩٣٦" الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية، العدد الرابع.

نجم، محمد يوسف (١٩٥٥): فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر.

الهاشمي، محمود منقذ(١٩٨١م): الحوار في القصة السورية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع ١٢٥.

وادي، طه (١٩٩٤م)، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة.

وردة، معلم (٢٠٠٦م): الشخصية فى السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة.

English references:

(Dr. I) Semiotics, Its Concepts and Applications, Library of Moroccan Literature, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Syria, Dr. T.

Abu Hussein, Sabry: A lecture entitled: Analysis of the short story on the train by Professor Dr. Sabry Abu Hussein, and the website link: https://kenanaonline.com/users/sabryfatma/posts/1068084 - Ismail, - Muhammad Al-Sayed (2010 AD): Constructing the Space of Place In the Arabic short story, Egyptian General Book Authority, first edition, Cairo.

Al-Kurdi, Abdul Rahim (2005 AD): The narrative structure of the short story, third edition, Library of Arts, Cairo.,

Greimas, A. A.: (2018 AD). Narrative Semiotics, translated and presented by: Abdel Majeed Nousi, Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, first edition.

Hafez, Sabri (1982 AD): Structural Characteristics of Stories, Fosul Magazine, Part 2, Issue 4.

Jamal Bushana (2019 AD): Global Work in the Novel Archipelago of the Flies by Mufti Bashir, Ibn Khaldun University, Algeria. (Thesis).

Lahmdani, Hamid (1991 AD): The Structure of the Narrative Text (from the Perspective of Literary Criticism), 1st edition, Arab Culture Center for Printing, Publishing and Distribution, Beirut.

Lokam, Salima (2009 AD): Receiving Narratives in Moroccan Criticism, Dar Sahar Publishing, Tunisia, Dr. i.

Louisbrat, Marie (1982): The short story, Long and Short, Fosul Magazine, Part 2, No. 4.

Mazdour, Hussein (1995 AD) A semiotic approach to narratives, the global structure, in the novel “The End of Yesterday” by Abdel Hamid Ben Hadouqa, Semiotics and Literary Text Forum, Annaba.

Propp, Vladimir (1989 AD): Morphology of the Fairy Tale, translated by: Abu Bakr Hassan Baqir and Ahmed Abdel Rahim Nasr, Literary and Cultural Club, Jeddah.

Sahil, Mahdia (2019 AD): The narrative component in the Gremian semiotic theory: concepts and procedures, Al-Maidan Journal for Mathematical, Social, and Human Studies, University of Algiers, vol. 2, no. 6.

Samia Hassan Al-Saati: Egyptian names, origins, connotations, and social change, Egyptian General Book Authority, Cairo.

Saqr, Ahmed: (3/5/2011), a semiological reading of the play Dr. Taha Hussein’s Shoes by Saad al-Din Wahba, Al-Hewar Al-Tamadun, No. 3354, and the website link: https://www.ahewar.org/debat/show.art. asp?aid=257611

Warda, Muallem (2006 AD): Personality in Narrative Semiotics, Fourth National Forum (Semiotics and Literary Text), University Publications, Department of Arabic Literature, Biskra.

(2001 AD) Narrative Semiotics (A Theoretical Introduction) Pocket Books, Book 29, Al-Zaman Publications, Rabat.

Al-Dabaa, Mustafa (1998 AD): The novel The Farmer, The Farmer of the Novel, first edition, Egyptian General Book Authority, Cairo.

Ali, Haitham Al-Hajj (2000 AD): Experimentation in the Short Story, A Study of the Story of Youssef Al-Sharouni, General Authority for Cultural Palaces, Cairo.

Al-Shahed, Nabil Hamdi (2016 AD): Narrative structure in the short story (Suleiman Fayyad as an example), Supreme Council of Culture, Cairo.

Al-Sukut, Hamdi (2015 AD): Dictionary of Modern Arabic Literature, Egyptian General Book Authority, Cairo.

Bankrad, Saeed:

Haqqi, Yahya (d. T.): Dawn of the Short Story, Dar Al-Qalam, and Al-Nahda Library, Cairo, d. I, Cultural Library, Ministry of Culture and National Guidance, Southern Region, General Administration of Culture.

Hassan, Ibrahim Ahmed Muhammad (2019 AD): The work of Greimas's global model on the character of the ruler who usurped power, the play "The Prodigal Son" by the American writer "Jack Richardson" as an example, the peer-reviewed scientific journal, January 17 issue, Part One.

Imbert, Enrique Anderson (2000 AD): The theoretical and technical short story, translated by: Ali Ibrahim Ali Menoufy, review: Salah Fadl, National Translation Project, Supreme Council of Culture, Cairo.

Taymur, Muhammad (1927 AD): What the Eyes See, second edition, Salafi Press, Egypt.

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Critical Discourse in (Arab Criticism Towards a Second Theory) by Dr. Mustafa Nassif

Dr. Amal S. Muhammad Yahya
Teacher in the Arabic Language Department
Faculty of Al-Alsun- Ain Shams University - Egypt
amalshowkey@gmail.com

Received: 13-7-2023 Revised:14-9-2023
Accepted: 19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.229095.1537
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.85-114

Abstract

Dr. Mustafa Nassif is considered a unique type among his peers and members of his generation. He is also one of the most prominent critics in the modern era. He is an imam in all his specialties, criticism and writing .The research adopts the practice of (criticism of criticism) according to Dr. Mustafa Nassif in his critical discourse, while applying the descriptive analytical method, which relies on the analysis of critical discourse, which leads to a critical theory of the critic. As it becomes clear to the reader his approach to dialogue with others, and taking the statement in a specific way; To present his opinion and evaluate what needs to be evaluated in his view, this research was titled: Critical Discourse in the Book (Arab Criticism Towards a Second Theory) by Dr. Mustafa Nassif. The research was divided into these points : The critic's intellectual reference, the procedural tools relied upon, expressive formulation (methodological issues) that establish his critical approach, illuminated knowledge of criticism.

Keywords: Dr. Nassif, criticism of criticism, critical approach, modern criticism.

الخطاب النقدي في كتاب
(النقد العربي نحو نظرية ثانية) للدكتور مصطفى ناصف

د. آمال شوقي محمد يحيى
مدرس بقسم اللغة العربية
كلية الألسن- جامعة عين شمس- مصر
amalshowkey@gmail.com

المستخلص

يعد دكتور مصطفى ناصف نمطًا فريدًا بين أقرانه وأبناء جيله، كما أنه أحد أبرز النقاد في العصر الحديث، فهو إمام في تخصصاته كافة نقدًا وتأليفًا. ويعتمد البحث ممارسة (نقد النقد) عند دكتور مصطفى ناصف في خطابه النقدي مع تطبيق المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد تحليل الخطاب النقدي الذي يفضي إلى نظرية نقدية لدى الناقد؛ إذ يتبين للقارئ منهجه في محاورة الآخر، واتخاذ القول على طريقة بعينها؛ لعرض رأيه وتقييم ما يحتاج إلى تقييم في نظره، وقد جاء هذا البحث بعنوان: الخطاب النقدي في كتاب (النقد العربي نحو نظرية ثانية) للدكتور مصطفى ناصف. يسعى البحث إلى تحديد المجال المعرفي للناقد الأدبي بوصف العمل النقدي نشاطًا ذهنيًا له "مرجعية فكرية"، و"خطوط إجرائية"، و"صياغة تعبيرية". وتتضافر هذه المحاور الثلاثة لتكوين مفهوم النظرية النقدية عند دكتور مصطفى ناصف. والهوية العلمية للنقد في حاجة إلى البحث المنهجي لمقاربة طبيعته الجامعة بين العلمية والفنية، واستكشاف كيفية تحققها في صياغة تعبيرية متناغمة داخل خطاب الناقد. فالبحث يتوجه إلى معالجة مادة نقدية بعينها هي الخطاب النقدي؛ بُغية الوصول إلى سمات عامة يمكن النظر إليها بوصفها دعامات أساسية لهُويّة الناقد بين العلم بأفكاره ومنطلقاته ومفاهيمه، والفن بحدسيته وجمالياته وقصديته. وتم تقسيم البحث لهذه النقاط: المرجعية الفكرية لدى الناقد، الأدوات الإجرائية التي اعتمد عليها، الصياغة التعبيرية (القضايا المنهجية) التي تؤسس لمنهجه النقدي، المعرفة المضيئة لنقد النقد.

الكلمات المفتاحية: د. ناصف، نقد النقد، المنهج النقدي، النقد الحديث.

مقدمة

يُعد كتاب (**النقد العربي نحو نظرية ثانية) للدكتور مصطفى ناصف**[1] بحثًا في التأويل الثقافي بدراسة الوجه الثقافي الكامن في النصوص حمايةً لها من ضيق الأفق والاحتراف وإقامة حدود مصطنعة؛ إذ يقول: "لقد

[1] – مصطفى ناصف من مواليد سمنود محافظة الغربية عام ١٩٢٢م، حصل على دكتوراه البلاغة من جامعة عين شمس عام ١٩٥٢، له العديد من الأعمال الأدبية والنقدية منها: "صوت الشاعر القديم"، "الوجه الغائب"، و"اللغة والبلاغة والميلاد الجديد"، و"اللغة والتفسير والتواصل... وغيرها. انظر ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية (مارس ٢٠٠٠م)، ص ٢٧٩.

حاولتُ نمطًا خاصًا من التأويل الثقافي منذ الصفحات الأولى، ولابد أن يكون هذا التأويل تجربة. إنني أميز أحيانًا بين الفكرة والتجربة، لقد أخذت نفسي بالمغامرة والحدس والسؤال المستمر".[٢]

ويعود التأريخ للتأويل وتطبيقاته إلى مدى بعيد، "والتأويل، بالطبع، ليس فاعلية مخترعة من قبل المنظرين الأدبيين للقرن العشرين، بالفعل، هناك تاريخ طويل من الالتباسات والنزاعات حول كيفية تمييز تلك الفاعلية في الفكر الغربي وكان أهم ما استثارها هو المهمة الضخمة التابعة لذلك من تأسيس معنى كلمة الرب. ويؤرخ لبدء المرحلة الحديثة لهذا التاريخ بنحو جوهري مع بروز الوعي تجاه مشكلة المعنى النصي الذي أنتجته الهرمينوطيقا الإنجيلية المرتبطة بشلير ماخر عند بداية القرن العشرين، ومع جعل مركزية التأويل في فهم مجمل إبداعات الروح الإنسانية أساس التخطيط لنطاق كامل من العلوم الروحية".[٣]

ويقترح **"إيكو"** "أن يكون هدف النص هو إنتاج القارئ النموذجي (القارئ الذي يقرأ النص كما صُمِّم"، وبهذا يكون **التأويل المشروع** مقصدًا من مقاصد القراءة التي تنأى عن **التأويل المفرط** دون حاجة ملحة لإثبات صحة تأويله عن غيره.[٤]

- التعريف بالموضوع ومشكلة البحث:

إن **"التأويل الثقافي"** هو منهج **الدكتور ناصف** في الكتاب، والتأويل في النقد الحديث له تصورات عدة، نجد منها في دليل الناقد الأدبي **تصورين**:

الأول: "تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل، وإعادة صياغة المفردات والتراكيب. ومن خلال التعليق على النص لحل مقاصده الثقافية".

الثاني: "توضيح مرامي العمل الفني ككل. ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل، وسماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته"[٥]؛ لذا فإن غاية التأويل على هذا النحو خدمة الثقافة العامة بشتى مناحيها.

وقد خلص **الدكتور "عبد الرحمن عبد السلام"** إلى بعض مدلولات التأويل المعجمية[٦]، وهي:

"١- إن التأويل هو إرجاع إلى الأول، وكأنه فعل يبحث في الجذور وعن الأصول المطمورة، أو هو كشف عن الأوليات البادية والخفية.

---

[٢]- ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية (مارس٢٠٠٠م)، ص ٧.

[٣]- إيكو: التأويل والتأويل المفرط (٢٠٠٩م)، ص ١٠.

[٤]- السابق، ص ١٦، ١٧.

[٥]- الرويلي والبازغي: دليل الناقد الأدبي، (٢٠٠٢م)، ص ٨٨.

[٦]- التَّأْويل: تفسير ما يَؤُولُ إليه الشيء. وقد أَوَّلْتُهُ وتأَوَّلْتُه، تأوّلاً بمعنىً. وآلُ الرجل: أهلُه وعيالُه. وآلُهُ أيضاً: أتباعُه. انظر الفيروز آبادي: القاموس المحيط، (١٩٩٥م) مادة أوّل.

٢- إن التأويل اشتغال عقلي على الأمر المؤول ينبغي الإحاطة به عبر فعل التدبر، وتقويمه من خلال المَعْيَرَةِ والوزن في التقدير. وكأنه سعي لفتح مدار الاشتغال العقلي على مجاوزته الجزئي الظاهر في المساق إلى الكلي المتواري في السياق وحيثيات ملابساته.

٣- إن التأويل طاقة متوثبة صوب ثقب الغياب واستشراف المستقبل من خلال قدرته على "عبارة الرؤيا" أو "عبورها" على حد نص القرآن الكريم في شأن رؤيا الملك في مصر زمن يوسف الصديق ﴿ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾[٧]."[٨]

ومما سبق تظهر إمكانات التأويل في استقراء النصوص والخطابات الموجهة؛ إذ يعد العتبة الأساسية في فهم مراد النص على نحو يمكن من الوصول إلى الحقيقة، أو الاقتراب منها قدر المستطاع بوعي يمكن الناقد من المزج بين المعجمي والاصطلاحي على حد سواء.

والتأويل عند د. ناصف هو تلك العلاقة مع النص القريبة منه، فهو "حوار خلاق بين النص والقارئ. حوار يُضفي على النص معنى يشارك فيه طرفان. ليس للنص معنى بمعزل عن قارئ نشيط يستحثه، ويقلب فيه الظن بعد الظن، ويتصوره قادرًا على الإلهام وعبور المسافات الطوال، والقرون الممتدة بين الحاضر والماضي. التأويل لا يثق في التفرقة الحادة بين فكرة القديم وفكرة الحديث. إننا نحب أن نرى بعيوننا. وليس للنص من معنى بمعزل عن همومنا ومآزقنا ومخاوفنا وآمالنا جميعًا"[٩].

ويرى الدكتور جابر عصفور تلك العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر في قراءة النص التراثي أنها علاقة حاضرة هنا والآن "إذا كان فعل القراءة هو وصل جدلي بين حضور النص التراثي"هناك" وحضوره "هنا" فإن كل قراءة منجزة هي "المركب الثالث" الذي يجمع بين الطرفين في علاقة كاشفة لكل منهما على السواء. فمن المؤكد أن كل قراءة تكشف عن عالم قارئ النص التراثي بقدر ما تكشف عن عالم النص المقروء".[١٠] فاللحظة الآنية في الشعور بالنص التراثي محور تأمل دكتور ناصف للنص حتى يصل إلى كنه تلك العلاقات.

إن كلام **ناصف** عن التأويل في سياق التجربة، والسؤال، والحدس يقتضي فتح الكلام عن الظاهراتية التي أتى بها الفيلسوف الألماني **"إدموند هوسرل"**[١١] Edmund Husserl بصياغة فكرة الظاهراتية بوصفها علمًا شعوريًا من أجل تحقيق وحدة الوعي وإعادة تأسيس نظرية العلم؛ إذ استطاعت شق طريق ثالث بين المنطق

---

[٧]- سورة يوسف، آية ٤٣.

[٨]- عبد السلام: فتنة التأويل المتنبي من النص إلى الخطاب (٢٠١٦م)، ص ٦٠.

[٩]- ناصف: محاورات مع النثر العربي، (فبراير ١٩٩٧م)، ص٧.

[١٠]- عصفور: قراءة التراث النقدي، (١٩٩٤م)، ص١١.

[١١]- ولد هوسرل في تشيكو سلوفاكيا، وتلقى تعليمه في الجامعات الأسترالية والألمانية، واتجه إلى الفلسفة بعد حصوله على درجة الدكتوراه في الرياضيات، وهو مؤسس الفلسفة الظاهراتية المعروفة الآن، وهو صاحب النظرية القصدية وهو القائل إن الوعي بالشيء يتجلى بوضوح في القصدية. انظر تركي المساعيد: الفلسفة الظاهراتية، ص٤.

الصوري الذي يمثل القوالب الكلية العامة (المذهب المثالي العقلي) وبين العلم التجريبي الذي يعتقد في معارف كلية، وكان هذا الطريق الثالث هو (الشعور). وذلك من خلال منهج مؤلف من خطوات ثلاث:

-الخطوة الأولى:(تعليق الحكم) لإبعاد الواقع المادي، وهو يعني وضع العالم بين قوسين وإخراجه عن دائرة الاهتمام.

-الخطوة الثانية: عدم الحديث عن الظاهرة المادية بإزاحتها جانبًا.

-الخطوة الثالثة: عدم إصدار حكم عليها؛ وذلك بهدف القضاء على الاتجاه الطبيعي بكل مظاهره[١٢].

تعد الظاهراتية بتركيزها على بنى المعنى في الوعي وثيقة الصلة بالهرمنيوطيقا، وهي دراسة تفسير النصوص. إن نظرية القصدية واحدة من أهم الأفكار التي قامت عليها الفلسفة الظاهراتية، والقصدية أو الوعي بالشيء هي أساس كل المعاني والدلالات التي تتجسد في الحياة التي نعيشها[١٣].

إذًا فالوعي بالشيء وملاحظة شعوره وإحساسه دون إصدار أحكام مسبقة عليه يستدعي في النفس شعورًا ما، أو ينبئ بحدث ما في المستقبل، ومن هنا كان الربط بين الظاهراتية والتأويل أو الهرمنيوطيقا بوصفها دراسة تفسير النصوص.

المنهج المتبع:

وأما المنهج الذي تتبعه هذه القراءة فهو المنهج التحليلي الوصفي مع ممارسة **"نقد النقد"**، ويقصد بنقد النقد وفق تعريف الدكتور محمد الدغمومي أنه "إبستمولوجية نوعية خاصة بموضوع معرفي هو النقد الأدبي، ويقف على عتبة العلم، ويبني نفسه على أساس نموذج من نماذج العلم مثله مثل خطاب التنظير النقدي؛ هذا الخطاب الذي كثيرًا ما يلتبس ويتداخل مع **"نقد النقد"** ويقف على عتبة قريبة، إن لم تكن هي عتبة نقد النقد نفسها، حيث يشتغل على النقد بقصد إنتاج معرفة مقترحة جديدة بصورة نظرية لها قوة العلم أيضًا."[١٤]

ومن التعريف السابق الذي تجمع مفرداته (الإبستمولوجية، وإنتاج معرفة مقترحة، وخطاب التنظير النقدي، ونقد النقد، وإنتاج معرفة مقترحة

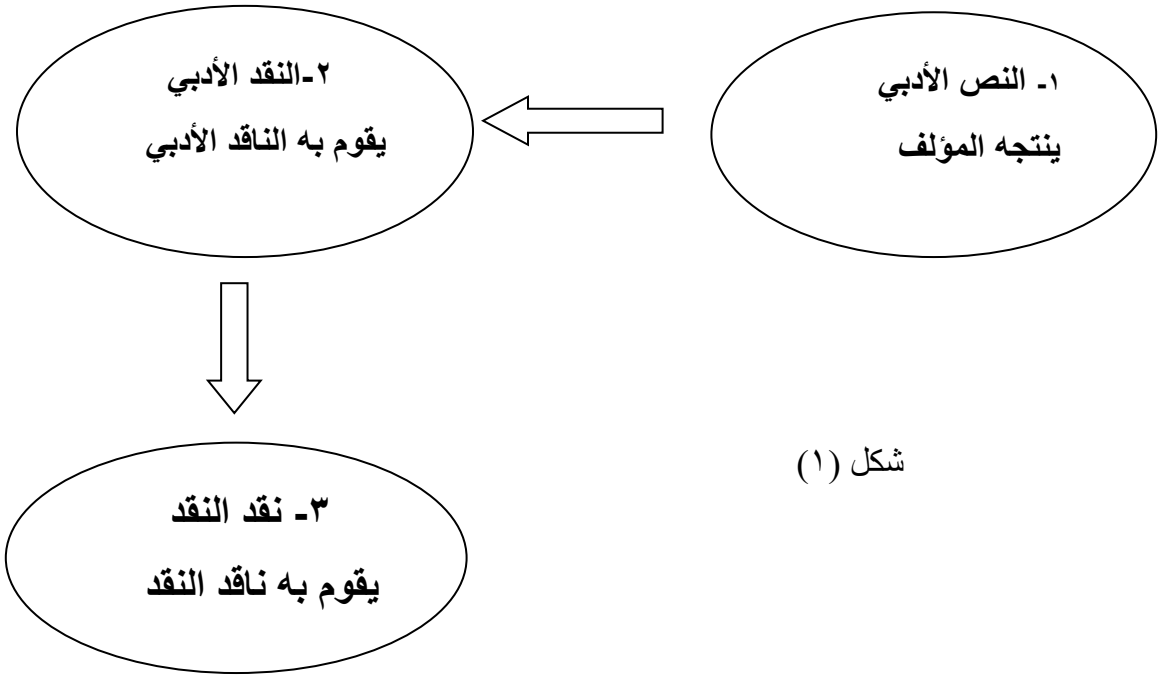
جديدة) يتبين أن **"نقد النقد"** مرحلة تالية على مرحلة النقد الأولى، ويبين الشكل الآتي مراحل إنتاج النص وقراءاته المتعددة. والإبستمولوجية هي "ذلك الاختصاص الذي يتخذه من المعرفة العلمية حصرًا أي الإبستيمي، موضوعًا له".[١٥]

[١٢]- خوري: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، (١٩٨٤م)، ص ٢٧ وما بعدها.

[١٣]- مكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة (مداخل، نقاد، مفاهيم)، (١) مداخل، ترجمة: حسن البنا، (٢٠١٦م)، ص ٥٤٥.

[١٤] – الرويلي، والبازعي: دليل الناقد الأدبي، (٢٠٠٢م)، ص١٠.

[١٥]- الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر، (١٩٩٩م)، ص ٧.



شكل (١)

ومن خلال الشكل السابق يبدو أن النص الأدبي الذي ينتجه المبدع يتعرض للنقد الأدبي الذي يقوم به ناقد أدبي سواء أكان منتجًا أم غير منتج فهو يحاور النص، ويعتمد أحد المناهج النقدية التي تؤدي به النتائج المرجوة من دراسته، ثم يأتي دور ناقد النقد الذي يمتلك مساحة أوسع في تجربة جديدة؛ لأنه يتعرض لنصين؛ أولهما: النص الأصلي، وثانيهما: النص النقدي؛ فيقدم قراءة تطبيقية مقترحة وواعية لاستقبال النقد الأدبي.

لذا فإن مفهوم د. الدغمومي لا يقتصر على تحديد المفهوم فقط، وإنما يتعداه بتحديد الوظيفة أيضًا. فنقد النقد يرتقي إلى درجة الكيان المعرفي بين كيانات العلوم الإنسانية[١٦]، فهو تحقيق يصادف تفكيك النص النقدي من أجل إعادته إلى عناصره المشكلة له. فالهدف الأساس من قراءة النصوص النقدية هو إعادة صياغتها على نحو يروق للنقد.

ويختلف قارئ النص الأدبي عن قارئ النص النقدي؛ إذ لابد لقراءة النص النقدي أن تتسم بعدة سمات كما ذكرها الناقد باقر جاسم محمد، منها:

١- تتسم قراءة ناقد النقد بالموضوعية، وتبتعد عن التهكم والسخرية.
٢- تنتج علاقة جديدة معقدة بين القارئ، والنص، والنقد المكتوب عنه.
٣- تتخذ شكل ردود واعتراضات وآراء الناقد الأول.

[١٦]- محمد عطية، (٢٠١١م)، ص ١٢.

٤- تدفع قارئ نقد النقد إلى العودة للنص الأدبي، وإلى النقد الذي كتب حوله؛ ليتوصل إلى تكوين صورة منصفة لكل ما كتب[١٧].

بناءً على ما سبق يمكننا القول: إنه إذا كان (النقد) هو كل العبارات الخاصة بدراسة الأعمال الأدبية فإن (نقد النقد) هو الذي يضع هذه العبارات موضع الفحص والمساءلة، وقد حدد الدكتور "جابر عصفور" في كتابه (قراءة التراث النقدي) وظيفة أخرى لنقد النقد بأنه يدور حول مراجعة القول ذاته، وكذلك فحصه؛ "حيث تنعكس الكتابات النقدية على نفسها، لتحدد أصولها ومنطقها وآلية فعلها، وتؤسس نفسها في علاقتها بأدوات إنتاجها للمعرفة النقدية، على نحو ما نجد، ضمنًا وصراحة، ورغم المغايرة الكمية في كل النصوص النقدية أو نقد النقد".[١٨]

أما الموضوع الذي يتناوله (**نقد النقد**) فقد أطلق كثير من النقاد على (**نقد النقد**) أنه النقد الشارح، أو النقد الفوقي؛ لذا فهو أوسع وأشمل من مجرد النقد. وهناك عدة مسميات تستعمل لهذا المعنى مثل "اللغة الواصفة" أو "اللغة الحاوية" أو لغة اللغة أو كتابة الكتابة[١٩]، ولكن المصطلح الأكثر استخدامًا هو "نقد النقد".

ومن أهم رواد (**نقد النقد**) في العالم الحديث الناقد الفرنسي "**تودروف**" صاحب كتاب (**نقد النقد**) الذي قام فيه بنقد كثير من النظريات النقدية والمؤرخين، والنقاد، وتعرض أيضًا لنقد المناضلين السياسيين[٢٠].

ويطرح الناقد "**عبد الملك مرتاض**" تساؤلًا مهمًا مضمونه: هل نقد النقد يجب أن يخالف النقاد المنقودين؟ وأجاب عن هذا التساؤل: بأنه لا ينبغي لناقد النقد أن يخالف النقاد، فنقد النقد يكون إضاءةً لأفكار النقاد، وتقويم لأي اعوجاج في دراساتهم النقدية "ليس بالضرورة أن يكون من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل إلقاء المزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي، وتبيان أصوله المعرفية، وتوضيح الخلفيات التي تستمد منها مرجعياته: على المستويين المعرفي والمنهجي جميعًا".[٢١]

وهنا تكمن أهمية نقد النقد في:

-الكشف عن نقاط القوة والضعف في الممارسة النقدية، على عكس النقد الذي كان يركز على جوانب الضعف.

-إيجاد حركة نقدية جدلية ما بين الناقد الأول للعمل الأدبي، والناقد الثاني للممارسة النقدية.

---

[١٧]– جاسم محمد: *نقد النقد أم الميتا نقد*، (مارس ٢٠٠٩م)، ص ١١٩.

[١٨]– جابر عصفور: *قراءة التراث النقدي*، (١٩٩٤م)، ص٨٨، ٨٩.

[١٩]– مصطلح اللغة الواصفة ومصطلح اللغة الحاوية من اقتراح الناقد عبد الملك مرتاض، انظر عبد الملك مرتاض: *في نظرية النقد*، (٢٠١٠م)، ص ٢٢٢.

[٢٠]– مرتاض: *في نظرية النقد*، (٢٠١٠م)، ص ٢٤٩. تدور فصول كتاب تودروف حول مناقشة اللغة الشعرية عند الشكلانيين الروس، وبعض النقاد مثل سارتر، وبلانشو، وبارت... وغيرهم. انظر تودروف: *نقد النقد رواية تعلم*، (١٩٨٦م)، ص ١٦٤.

[٢١]- مرتاض: *في نظرية النقد*، (٢٠١٠م)، ص ٢٢٧.

ولأن النص الذي نقدمه على درجة عالية من الوعي بأدوات النقد ومصطلحاته ومفهوماته، فقد وافق عملية إنتاج نص نقدي عند د. مصطفى ناصف إبداعًا جديدًا؛ فوجد البحث نفسه بين نصين كبيرين على درجة كبيرة من الوعي. فحاول التسلح بأدوات الناقد المعرفية السابق ذكرها، وتلمس الطريق في حضرة النصين بإيجاز شديد دون إطالة.

حدود البحث:

أقصد بالمنهج هنا "مجموعة متناسقة من الخطوات الإجرائية المناسبة لدراسة الموضوع، تعتمد على أسس نظرية ملائمة وغير متناقضة معها؛ إذ التناسب والتناسق لابد أن يتم بين جوانب ثلاثة: الأصول النظرية للمنهج، وأدواته الإجرائية، والموضوع المدروس، ... ولابد لهذه الأدوات أن تكون متلائمة مع الأصول النظرية للمنهج"[٢٢]. وسأقوم في قراءة كتاب (النقد الأدبي نحو نظرية ثانية) بتحديد لأمور ثلاثة، هي:

أولًا: المرجعية الفكرية لدى الناقد.

ثانيًا: الأدوات الإجرائية التي اعتمد عليها.

ثالثًا: الصياغة التعبيرية التي تؤسس لمنهجه النقدي.

بغية الوصول لمعرفة مضيئة مفادها تحديد أوجه النظرية التي أسسها الدكتور مصطفى ناصف في كتابه.

الدراسات السابقة:

حظيت كتب ناصف عامة على مكانة عالية في النطاق المعرفي والنقدي، واحتل كتاب (النقد العربي نحو نظرية ثانية) مكانة خاصة بين الدراسات النقدية، ومن أهم الدراسات التي اعتمدت الكتاب دراسة لها:

-البلاغة العربية من منظور النقد الحديث من خلال-النقد العربي نحو نظرية ثانية- لمصطفى ناصف للطالبة/أسماء معمري[٢٣]، وجاءت الدراسة في مقدمة ومدخل وفصلين، وفرقت في مدخلها بين النقد العربي القديم، والحديث، والمعاصر، ثم جاء الفصل الأول بتقديم بيوغرافيا لمؤلفات ناصف، وعرضت لمنهج الكتاب، وكذلك أهم القضايا المتضمنة فيه، وجاء الفصل الثاني لعرض بعض فصول الكتاب. وقدمت الدراسة عرضًا وافيًا لأجزاء الكتاب، ولكنها افتقرت إلى تقديم الأسس النقدية التي قام عليها فكر ناصف؛ لذا فقد أفادت الدراسة منها، وأكملت ما فيها من نقص بتقديم قراءة واعية لفكر ناصف في الكتاب.

---

[٢٢]- البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، (١٩٩٣م) ، ص١١١.

[٢٣]- أسماء معمري: البلاغة العربية من منظور النقد الحديث من خلال-النقد العربي نحو نظرية ثانية-لمصطفى ناصف، إشراف الأستاذة/ كوثر ثامن، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي، جامعة العربي بن مهيدي- أو البواقي-، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية والأدب العربي، (مذكرة مكملة لنيل درجة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي مسار: نقد أدبي حديث ومناهجه)، ٢٠١٤/ ٢٠١٥.

-**التراث البلاغي والبحث اللساني المعاصر مقاربة لسانية للدكتورة/ دنيا باقل**[٢٤]، تحدث في فقرة منها عن رؤية ناصف المعاصرة في تناول موضوعات البلاغة العربية بتعدد القراءات، وتمهيد الطريق لتعددية الرؤية للفهم لا القطيعة مع التراث. وقد حاول البحث الإفادة من تلك الدراسات.

أولًا: المرجعية الفكرية لدى الناقد

إن المتتبع للحركة النقدية المعاصرة في البيئة العربية المعاصرة "يجد شبه إجماع لدى أهل الذكر من النقاد على ما يعانيه الخطاب النقدي من أزمات أزمة التأسيس لكسب شرعية الوجود، وأزمة في المنهج الذي يترجم هذه الشرعية، وأزمة في المصطلح باعتباره المفتاح الرئيس لبوابة العلوم".[٢٥]

ساعدت إحاطة الحركة النقدية بتلك الأزمات التي تتعلق بالمنهج، والترجمة والمصطلح، والتخلي عن المذهبية في مواجهة المناهج النقدية الحديثة في ظهور اتجاهات متباينة:

الأول: اتجاه يدافع عن الحداثة النقدية الغربية، بالدعوة إلى ضرورة الاستفادة من كل ما هو مستجد في الساحة النقدية الغربية كما هو موجود عند كل من حميد لحمداني، وحسين الواد، وصلاح فضل ... وغيرهم.

الثاني: اتجاه يدعو إلى تأصيل النقد العربي، وعدم التسرع في الحكم سلبًا على تراثنا العربي القديم، كما هو موجود عند عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المقعرة والمرايا المحدبة.

الثالث: اتجاه وسطي يدافع عن التراث، ويوفق بين أدواته وآليات النقد الغربي كما هو موجود عند مصطفى ناصف في معظم كتاباته، وعبد الله الغذامي[٢٦].

وقد ساهمت هذه الاتجاهات في اتساع دائرة النقد الأدبي، ومهدت لظهور نشاطات ثقافية جديدة على اختلاف المنظومة الفكرية، وإذا تتبعنا الأيدلوجية الفكرية التي يتبعها الدكتور ناصف نجدها تتمحور فيما يلي:

يؤسس **مصطفى ناصف** للعلاقة بين الكاتب والجمهور، إذ يعمد في كتاباته النقدية إلى عدم الثقل، والانفتاح الثقافي على النص، ويوظف علاقة الكاتب بجمهور القراء بوصفه هدفًا من عملية الكتابة، ولكن لم يستطع أحد البوح بذلك حتى لا يتهم بالسطحية "لقد اعتبر وصف المشاعر عملًا مريبًا منذ وقت بعيد. ولوحظ العكوف على مسألة التنقيح، والصناعة، ونحت القوافي حتى لا يتعرض الشاعر بطريقة ساذجة لخطر الوصف السطحي، لقد لوحظ في نقدنا العربي المبكر الفرق بين ضبط المشاعر ومكافحتها وإرسال الشعور على سجيته فيسقط الشعر"[٢٧].

---

[٢٤]- دنيا باقل: التراث البلاغي والبحث اللساني المعاصر مقاربة لسانية، جامعة ابن خلدون، تيارت الجزائر، المجلد الرابع، العدد الثاني، أغسطس، ٢٠١٩، ص ٢٥.

[٢٥]- بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، (٢٠٠٥م)، ص ٥.

[٢٦]- حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث، (٢٠١٠م)، ص ٢١وما بعدها.

[٢٧]- ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، (يناير ١٩٩٥م)، ص٢٠.

كما يحاول **ناصف** إقامة نظام من التأملات التي تكشف العلاقة بين اللغة والتفسير والتواصل، كون التواصل أحد أهم المحركات في العملية الإنتاجية للنص، والهدف الذي يرنو إليه الكاتب، ولكنه لا يخلو من وجود بعض الثغرات "إن ثغرات التواصل في عالمنا العربي هي بعبارة واضحة أهم ملامح حياتنا الثقافية. ولن تتضح عقولنا اتضاحًا كافيًا مثمرًا بمعزل عن التأمل الجاد في عمق الكلمات التي نستخدمها وبخاصة ما يسمى باسم الكلمات...إن كل عناية باللغة بعيدة عن التفسير والتواصل لابد أن تكون في موضع ريب".[٢٨]

ثانيًا: *الأدوات الإجرائية*

يعتمد **دكتور مصطفى ناصف** على مجموعة من **الأدوات الإجرائية** التي يبني عليها نظريته النقدية، وأول هذه الأدوات الإجرائية التي اعتمدها الافتراض، ثم التساؤل المستمر بغية إزالة الحواجز بينه وبين النص، وإقامة دائرة حوارية أوسع تفي بغرض الانفتاح بمفهومه الأوسع.

ويؤصل **دكتور مصطفى ناصف** لحدود الانفتاح الدلالي للمصطلح كون اللغة ملمحًا من ملامح السياق الاجتماعي والحضاري، وهو ما عبر عنه العالم الألسني **جون فيرث** فيما يرتبط بمضمون محيط الكلام The context of situation. "فالانفتاح الدلالي يمنح مشروعية تعدد القراءات من جهة، ويخلص ذات القارئ المكبلة بقيود القراءة الأحادية من جهة أخرى".[٢٩]

وكذلك توضح **سيزا قاسم** خصوصية النصوص الأدبية بوصفها تنتظم تنظيمًا توليديًا؛ فالطاقة الدلالية الكامنة في النص هي المحركة لهذا الشحن التوليدي الذي يؤدي إلى فتح مجال الاحتمال الدلالي، وتوسيع مساحة التعبير اللغوي أمام القارئ ليتحرك في فضاء النص حركة كبيرة تتيح له إمكان الوقوف عند الدلالات غير المشبعة وبالتالي تُضاء للنص مفاهيمه الخفية.[٣٠]

[٢٨]- ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، (يناير ١٩٩٥م، ص ٢٩٧.
[٢٩]- عدنان: حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، (يناير- مارس ٢٠٠٩م)، ص ١٠٠، ١٠١.
[٣٠]– قاسم: تولد النص وإشباع الدلالة، (القاهرة، ربيع ١٩٩٨م)، ص ٤٢

-يعتمد **ناصف** توصيف **هيدجر** للتأويل "لقد أسهم هيدجر في تحرير النظرة إلى إنسانية التأويل، وتنقيته من الاستبداد والتحكم، وإعطائه سمة التواضع والتعفف والإصغاء الخلاق... لقد أعطى هيدجر[٣١] للغة والتفسير "حرية" أو مغزى يتسامى على التحدد أو القيد المنطقي"[٣٢].

وهنا يختلف مفهوم التأويل ويتسع ويتخذ جانبًا أخلاقيًا وظيفيًا عند **دكتور ناصف** سمته العامة التحرير والتفسير بقصد الوصول لكنه الحقيقة الكامنة وراء المعاني الباطنية للنص.

إن "**المغامرة والحدس والسؤال المستمر**" هي أدوات **الدكتور ناصف** في رحلته المعرفية نحو حقيقة النص، وكنه الكلمة، وفلسفة العبارة ليشق بدراسته طريقًا غير طريق الآخرين مختلفًا في الكم والكيف، مصطحبًا صديقه القارئ في جولة معرفية طويلة عبر النصوص الأدبية والبلاغية.

والحقيقة إن كلام دكتور ناصف عن التأويل في سياق التجربة والحدس، والسؤال يشير إلى الظاهراتية في علاقتها بالوعي وفق مقولة هوسرل الشهيرة: "كل وعي هو وعي بشيء ما"

فيسعى الكتاب إلى توضيح العلاقة بين النقد والثقافة، وهي إحدى العلامات التي توضح جوانب من القلق الجماعي الكامن في الأمثلة والمصطلحات، يقول في مقدمة الكتاب: "والكتاب الذي بين يديك يشق طريقًا يتميز إلى حد كبير من سواه. إنه مشحون بطائفة من الاقتراحات الثائرة، وأحب أن أزعم أن هذه الاقتراحات تستحق المعاناة، وصبر التأمل. كنت وما زلت أحلم بأن تشق الدراسات الأدبية طريقًا غير الطريق. وكنت أجمح فيخيل إلى أننا نتحدث أحيانًا فيما لا ينفعنا، ونسكت عما ينفعنا. أريد أن أكون صديقًا للقارئ"[٣٣]، كما يرسم العلاقة بين الكاتب والقارئ، **ويحدد ملامحها بالعناصر الآتية:**

أولا: التجاوب مع الأفكار الجديدة بالاستقبال والاتساع.

ثانيًا: عدم إعطاء أحكام جزئية على الكتاب.

ثالثًا: عملية القراءة عملية تامة لا يمكن إعطاء ثمارها إلا باكتمال القراءة.

---

[٣١]– يعد "هيدجر" من أبرز الفلاسفة المؤسسين للفلسفة التأويلية المعاصرة، وهو يعتمد فهم النصوص شكل من أشكال الوجود في العالم، واهتم بتأويل النصوص خاصة النصوص القديمة؛ ليكشف جوانبها الغامضة والخفية، وكذلك العودة إلى الجوانب الباطنية التي دفعت المؤلف إلى كتابة النص أي فهم ذاتية المؤلف. ويبحث في تأويل العمل الفني انطلاقًا من فهم أصله ومصدره وأسلوبه في الوجود، فالعمل الفني ليس متعاليًا عن الوجود أو منفصلًا عنه، إنما هو مرتبط به بطريقة نعبر من خلاله عن الموجود الإنساني. "إن مصطلح الهرمنيوطيقا لا يؤخذ بمعناه المعاصر، وليس بمعنى مذهب التأويل خاصة كما نفهمه اليوم بشكل واسع. إنه يعني، من خلال ربطه بدلالته الأصلية، وحدة محددة لاستكمال التواصل والتبليغ. انظر: هيدجر الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية، (٢٠١٥م)، ص ٤٨.

[٣٢]– ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص ١٨٧.

[٣٣]– ناصف: النقد العربي محو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م)، ص٧.

رابعًا: إعطاء رؤية عامة للمضمون المقترح فكل نقطة تسلم لما بعدها.

وهذا التفاعل مع القارئ يجعل منه شريكًا للكاتب في عملية الإبداع وفق نظرية التلقي التي ردت الاعتبار للمتلقي بعد ما أغفلته المناهج السياقية والنسقية. والموقف النفسي للمتلقي بناء على نظرية التلقي "لا يقل أهمية وتأثيرًا في مجال الحكم على النص عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب شاعرًا أو كاتبًا أو خطيبًا"[٣٤].

لم تأخذ الإحالة عنده وضعًا كبيرًا "والواقع أن ما يسمى الاهتمام بشؤون التوثيق لا يزيد أحيانًا على كونه مجموعة من حواش على النقد الجديد ومشكلاته. لقد خيل إلى بعض الباحثين أن هذا النقد أهمل في زحام العناية بالالتباس وتنوع التفسير فكرة السلطة أو النظام أو الثبات ... وقد حان الوقت في منطق هيرش لكي نهتم بنوع من الحكم الذي لا يضيع وسط حرية متزايدة. وربما كانت فكرة القانون نفسها متغيرة المعنى في النقد الجديد. أو كانت استجابة معينة لبعض المطالب الثقافية التي تغير النظر إليها"[٣٥].

كذلك اعتمد **دكتور ناصف** مجموعة من المصادر في الأدب والبلاغة منها: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة. وهو في قراءته للنصوص القديمة والحديثة يعتمد معايشة النص معايشة عصرية لا تعتمد المناهج الشكلية بالكامل ولا ترفضها أيضًا، وإنما تضع بصمة في الكتابة النقدية تجعل الناقد والقارئ على جسر التواصل الدائم مع النص.

ومن العتبة الأولى للكتاب يظهر أننا أمام منجز نقدي جديد في أبعاده وإشكالياته النقدية العربية؛ إذ توحي **(نحو نظرية ثانية)** بإبداء وجهة نظر المؤلف إلى نظرية أخرى فيها مغايرة للنظرية الأولى، لا عن طريق النفي التام، وإنما عن طريق الإيضاح والتأويل. وهو ما نراه جليًا في عتبات الكتاب المتعددة الذي يتكون من خمسة عشر فصلًا. **يحمل كل فصل عنوانًا مستقلًا**، وهي كالآتي:

١- المصطلح النقدي

٢- النحو والسلطة

٣- التأليف بين المتابينات

٤- الكلمات بين التغير والثبات

٥- النقد العربي ومعجز أحمد

٦- الدور الوظيفي للمغايرة

٧- البحث عن أسطورة الجماعة

---

[٣٤]- عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، (١٩٩٦م)، ص ٩٤.

[٣٥]- ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، (١٩٩٥م)، ص ١٨٩.

٨- الكلمة الغائبة

٩- عالم الاستعارة

١٠- المغزى الثقافي للأسلوب

١١- أكثر من بلاغة

١٢- نظام الشعر

١٣- الإحساس الأخلاقي

١٤- قوة الكلمة

١٥- الحوار الداخلي

وبعد القراءة المتأينة لكل فصل نرى أن **الدكتور ناصف** يعتمد البلاغة العربية متمثلة في كتابي **عبد القاهر الجرجاني:(أسرار البلاغة)**، و**(دلائل الإعجاز)** أساسًا للنقد العربي، ويوجه اقتراحاته وتأويلاته (لنظرية نقدية ثانية) حديثة في الوقت والمعايير عن النظرية الأولى. أساسها عدة مفردات منها الشك، والوصف، والتقبل، والرفض، والاستسلام، والسلطة، والمرونة، والظاهر، والباطن، والغموض، والتحرر...إلخ، ويصف **دكتور ناصف** بهذه المفردات إحساسه بالكلمات والبلاغة والنحو والعربية. ذلك الإحساس الذي يبلغ الشيء ونقيضه بهدف الوصول للحقيقة وصولًا جديدًا نوعيًا.

والنقد العربي عنده "بحث في النماذج الأولية للعقل النماذج التي أهمتنا في أعماقنا دون أن نعيها وعيًا كافيًا، وقد عبر عنها المؤلف بطريقة تجريبية من خلال كلمات مثل: السلطة والعلاقة بين الوجه الأسطوري للاستدلال العقلي".[٣٦]

ثالثًا: القضايا النقدية التي يعرضها الكتاب

يستهل **الفصل الأول بعنوان (المصطلح النقدي)**، ويحاول التأكيد على أهمية قراءة المصطلح قراءة مغايرة لا تنأى عن الشعر والثقافة العربية بصفة عامة؛ فيقول: "نحن محتاجون إلى قراءة ثانية لا تعتمد على ربط بعض البوارق بما استحدث بطريقة عشوائية تعفي على جوهر النقد العربي، ومكانته في ثقافتنا"[٣٧].

ويُفصح عن مفهوم النظرية من وجهة نظره بقوله: "النظرية التي أتقرب إليها لا تتحرى فكرة المتعة الشخصية بالأسلوب، ولا تستعبدها فكرة الجمال، ولا يستهويها التقارب أو المصالحة بين النقد العربي وآراء فلان وفلان من أهل الغرب، النظرية ليست تقاس بما نسميه "الأدبية" المغلقة. آن الأوان لتجاوز الأدبية في

[٣٦]- ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م)، ص ٢٧٩.

[٣٧]- السابق نفسه، ص ٢٧٩.

سبيل ربط النقد الأدبي واحتياجات الجماعة. مهمة النظرية -كما أتصورها- توضيح الأثقال والتبعات التي يمكن استنباطها من النصوص النقدية"[٣٨].

بعد ذلك، يشرح صفة النظرية، قائلًا: "النظرية مناطها إظهار القلق الذي نرى ملامحه متوافرة. وليس في ذلك تكلف، فقد شعر أهل النقد العربي منذ وقت مبكر بازدواجية موقفنا من اللغة... وأنا أبحث عن نظرية قوامها الخيال والشعر والحلم والأمنية والعقبة، والأسطورة، والتدافع الحي. وبعبارة أخرى يجب ألا يشغلنا التنويه بصرامة النظام عن حيوية التجربة وإشكالها. أنا أتناول النقد العربي من حيث هو تجربة، وما ينبغي أن نذكره أن كلمة التجربة هي نفسها نشاط وفتوة وقلق"[٣٩].

فهو لا يُقعِّد لنظرية ثانية لها إجراءات وتقعيدات؛ وإنما محاورات كثيرة تنقل القديم إلى الحديث بالسريان التلقائي؛ لأن القديم صورة القديم وأحد أهم أشكاله الأولى.

ويأتي **الفصل الثاني بعنوان (النحو والسلطة)**، وهو ما يدفع القارئ للبحث عن مفهوم السلطة في الكتاب، فنراه يعرف النحو بأنه السلطة نفسها: "النحو سلطة بمعنى آخر، لأنه يحمي اللغة من عنف التطور، ويصور في الوقت نفسه عبقرية العربية. وعبقرية العربية لا تخلو من معنى أخلاقي ونفسي وروحي"[٤٠].

وبذلك تكمن قيمة النحو الحقيقية في أنه سر صناعة العربية "الذي يساعد اللغة على تخطي كل الصعاب وصولًا إلى عملية الإبداع. لقد أصبح النحو في كثير من مباحثه يستهدف تحليل علاقة الألفاظ المستقلة بالمعاني، ثم يستهدف تبعًا لذلك طبيعة الوحدات الكلية وعلاقاتها التجاورية التي يبدعها النحو أو لنقل إنها هي التي تبدع النحو الخاص بها[٤١]؛ لذا كان اهتمام **عبد القاهر الجرجاني** بالنحو كونه ضربًا من التركيب اللغوي ثم دراسة تركيب الجملة أو النظم كما يسميه.

وتختلف مقصدية النقد عند **الدكتور ناصف**، فهو بحث في بنية النفس العربية وعلاماتها المختلفة والمتباينة؛ فعملية النقد العربي عنده: "إن النقد العربي، كما سنقول فيما يلي، بحث في بنية النفس العربية وعلاماتها، علامات السيطرة والطلاقة الكامنة المدهشة التي تلبس بالتوقف والتوتر والانبساط القابض. هذه ملامح من فكرة السلطة كما تصورتها في مباحث معاني النحو بعامة ومباحث دلائل الإعجاز بوجه خاص".[٤٢]

يتبين من مفهوم السلطة في الكتاب قوة النحو التي يمارسها على الكلمات بوصفه سلطة خاصة تمسك بزمام الأمور، ويستشهد بقول مجنون ليلى:

---

[٣٨]– ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م)، ص ١٨.

[٣٩]– السابق نفسه، ص ١٨.

[٤٠]– السابق نفسه، ص ٢٣.

[٤١]–عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، (١٩٩٤م)، ص ٤٢-٤٣.

[٤٢]- ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص ٣٧.

فَأَصبَحتُ مِن لَيلى الغَداةَ كَقابِضٍ عَلى الماءِ خانَتهُ فُروجُ الأَصابِعِ[٤٣]

وأعتقد أن المعنى الذي يريد إيصاله للقارئ هو تحرر الكلمة من تلك السلطة؛ لأن فلسفة الكلمة موصولة بالإحساس التاريخي العريق. فحال الشاعر مع صاحبته ليلى هي حال من كلما دنا منها بعدت عنه، أو حال من كلكا أوشك أن يظفر بها أفلتت منه.

ويستهل **الفصل الثالث بعنوان (التآليف بين المتباينات)** بدعوى التأليف بين المتناقضات بغرض (الأريحية)، ورصد العلاقات المتباينة بين البلاغة، وحركات المجتمع المتطورة والمتغيرة.

وفي سبيل توضيح دنيا الاغتراب التي تتمتع بها الثقافة العربية ويعيشها النقد العربي يذكر بعض التشبيهات الغريبة "ألا ترى اللازوردية التي تزهو بين الرياض كيف اجتمعت مع أوائل النار في أطراف كبريت..." وبهذا التساؤل المستفز للعقل الذي يسلم للصور البلاغية يوجه **الدكتور ناصف** العقل للمتباينات في التشبيه وأوجه التشبيه. يقول ابن الرومي في البنفسج:

ولازَوَرْدِيَّةٍ تزهُو بزُرْقَتِهَا وسطَ الرياض على حُمْرِ اليواقيتِ

كأَنَّها وضِعافُ القُضْب تحملها أوائلُ النَّار في أطرافِ كِبْريتِ [٤٤]

وبالطبع هو لا ينظر إلى المعاني السطحية للكلمات، وإنما يجد لها عوالم داخلية متناثرة يمكن جمع شتاتها "لقد شغلنا بالأشياء وشغلنا بالتشابه عن الروح الخيالية الكبرى التي تسري في الأشياء نفسها حتى تشتاق إلى أن تكون كلمات البنفسج أو اللازورد يكبر حتى يكون كلمة، الخبرة بالكلمات لا شك تتأثر بنوع الفلسفة. طورًا تكون في يد اتجاه مادي وطورًا تكون في يد اتجاه مثالي أو عقلي، وطورًا تكون تعبيرًا عن التقاء المادي والعقلي. لكل خبرته الخاصة بالكلمات لا شك تتأثر بنوع الفلسفة".[٤٥]

والفلسفة التي يراها **الدكتور ناصف** فلسفة خاصة تحكم قانون الكون؛ فهى تحدد علاقة أرواح الكون، بعض الأرواح كالنار، وبعض الأرواح كالأحجار، وبعض الأرواح كالمعادن الصفراء شديدة النقاء.

وفكرة التشابه لا تكون دليلًا مؤكدًا عنده؛ إذ التشابه لا يمثل خبرة قوية بالحياة أو الكلمات "قل إن التشابه يعني التشدد في مذهب الدلالة الثابتة والمقايسة وبقاء كل شيء على حاله". كذلك تشبيههم "النيلوفر الندي غريب، ودبابيس عسجد قضبها من زبرجد غريب"[٤٦]

هذه نماذج متفرقة يذكرها **ناصف** في كتابه تحت مبدأ البعد والقرب في الصورة أو (غرائب تحن إلى غرائب) على حد تعبيره.

---

[٤٣]- البيت للشاعر الأموي "قيس بن الملوح"، وهو من بحر الطويل، انظر الموسوعة الشعرية، دائرة الثقافة والسياحة، أبو ظبي، ١٩٩٨م.

[٤٤]- الأبيات لابن الرومي من بحر البسيط، انظر: الموسوعة الشعرية.

[٤٥] - ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص ١٣٩.

[٤٦]- السابق نفسه، ص ٤٩.

هكذا يصل إلى توضيح الهدف الأسمى من هذا الفصل، وهو التأليف بين المتباينات؛ بقوله: "لقد سميت النماذج الأولية باسم خاص هو الطبع أو الاضطرار أو المحسوس أو العيان، وسمي حوار النماذج الأصلية والاستنباط باسم التأليف بين المتباينات. ولابد لنا من هذا التأليف إذا أردنا التماسك. لابد بعبارة أخرى، من حوار دائم بين محسوس أو علم قديم، ومعقول أو علم حديث. ولكننا فهمنا النقد العربي فهمًا لا يشرف أحدًا".[٤٧]

فالحوار هو السدنة التي تربط بين النقد القديم (الطبع/ المحسوس)، والحديث(المعقول). وحتى لا تغيب قوة النقد الحقيقية يجب إعمال الحوار المتفاعل بين المصطلحات الأولية للنقد، والعلم الحديث لنصل إلى نظرية نقدية جديدة قوامها التأليف بين المتباينات.

إذًا فالتأليف بين المتباينات - من وجهة نظره - هو التخلص من مبدأ الدلالة الثابتة، ومفهوم الاغتراب الذي يحاول معالجة الوحدة المفقودة بين البلاغة بوصفها نقد قديم والنقد الحديث.

ويدعو **ناصف** إلى قراءة ثانية تتحرى ما هو أبعد من الوصف والتشبيه، تتحرى الصراع الاجتماعي وصعوبة التركيب بين المتناقضات بمعالجته لبعض القضايا التي وجدت في كتاب **عبد القاهر الجرجاني** فتنأى عن كون قوام التشبيه المزج بين اختيار(**أ**) و(**ب**)عبثًا.

ويأتي **الفصل الرابع بعنوان (الكلمات بين التغير والثبات)** لتحرير الكلمات من سجن ثقافتها الأولى أو أصولها الأولى كما يقول **الدكتور ناصف** - ويقصد تمسكها بالبداوة - فيكون للحوار دور اجتماعي جديد يسمح بالتقبل والأريحية "مادام اعتزازنا بما نملك لا يحوجنا إلى هذا الحوار فعكفنا من أجل ذلك على ما يشبه عبادة الكلمات أحيانا".[٤٨]

وهنا يربط بين الكلمة والحياة من الناحية الوظيفية؛ إذ الكلمة تتطور وفق تطور المجتمعات وهو ما يؤكده **الدكتور عبد المنعم تليمة**: "إن ما هو (جمالي)؛ إنما يتحدد في مصدره وتطوره بما هو اجتماعي، كما يتحدد في ماهيته ومهمته بذلك الاجتماعي. وعلى هذا فإن النوع ينشأ ويتطور ويتعدل.. إلخ وفقًا لحاجات اجتماعية لدى البشر"[٤٩].

إن تطور الكلمة من البادية إلى الحاضرة مثل النوع الأدبي كلاهما يتأثر بتطور المجتمع وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية.

يرى **الدكتور ناصف** أن استعمالات الكلمة المتعددة يخضع لمبدأ التحليل الثقافي؛ مما يساعد على عملية التأليف بين العناصر التي تبدو متناقضة "الاتجاه إلى نظام تنوع الدلالات هو في حقيقته استعداد للتكيف مع المتغيرات الداخلية والخارجية"[٥٠]. **ويحدد لهذا المنهج نظامًا خاصًا تحكمه عدة إجراءات:**

---

[٤٧]– ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص ٤٩.

[٤٨]– السابق نفسه، ص ٤١.

[٤٩]– تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، (٢٠١٣م)، ص ٢٦٥.

[٥٠]– ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م)، ص ٨٠.

١- يعد التحليل الثقافي وفق المفهوم السابق استيعابًا نقديًا لفكرة الآخر بمدارسه وتياراته.

٢- تؤثر الكلمات بوصفها شبكة معقدة للقيم في السلوك الاجتماعي والسياسي العام.

٣- ظل التفسير ورؤيته للكلمة القرآنية مبدأ كبيرا للحوار لتجنب الصدام المسموع بين الكلمات.

٤- كان البحث في النص وإشاراته ولوازمه القريبة والبعيدة نهج الأجداد بالحوار، ونظم استعمال الكلمات[٥١].

أما **الفصل الخامس، فعنوانه (النقد العربي ومعجز أحمد)** ويتحدث فيه عما يسميه العلماء بمصطلح (المشابهة) وهي تعني عكوف الكثيرين على شرح لأحد الشعراء مثلا، وهو ما وجدناه مع المتنبي، فقد "عكف شراح كثيرون على شعر أبي الطيب من أمثال الواحدي والعبكري وأبي العلاء ولأمر ما سمى أبو العلاء شرح أبي الطيب باسم معجز أحمد".[٥٢]

ويرى **الدكتور ناصف** أن الباحثين أخطأوا حين لخصوا عبد القاهر تلخيصًا سيئًا، ويذكر أبيات لأبي الطيب المتنبي تكشف مفهوم **الدكتور ناصف** عن (ظاهر النص وباطنه). يقول المتنبي:

إِنَّما بَدرُ بنُ عَمّارٍ سَحابُ هَطِلٌ فيهِ ثَوابٌ وَعِقابُ

إِنَّما بَدرٌ رَزايا وَعَطايا وَمَنايا وَطِعانٌ وَضِرابُ

ما يُجيلُ الطَرفَ إِلّا حَمِدَتهُ جُهدَها الأَيدي وَذَمَّتهُ الرِقابُ

ما بِهِ قَتلُ أَعاديهِ وَلَكِن يَتَّقي إِخلافَ ما تَرجو الذِئابُ

فَلَهُ هَيبَةُ مَن لا يُتَرَجّى وَلَهُ جودُ مُرَجّىً لا يُهابُ[٥٣]

ويظهر من خلال الأبيات السابقة ظاهريًا اجتماع الثواب والعقاب، فالسياق ظاهره التمييز بين البأس والجود، وباطنه بحث عن المعجز فيما قاله **الشاعر أبو العلاء،** لا علاقة له ببدر أو غيره من البشر.

فالمعجز هو المنازعة الخفية التي لا تؤتى بطريق المقايسة الصماء، وإنما تؤتى بطريق الوثبات. وهي الرموز التي يدرك **أبو الطيب** مراميها فالمعجز في عبارة **أبي العلاء** "هو هذا الهيام العجيب في عالم لا يخلو من تصوف. أين هذا كله من طول الإلحاح على وصف أو بطاقة مبتسرة أدل ما تكون على أن ما يصنعه الشعراء وما يصنعه النقاد العظام ليس آخر الأمر جَدا أو مرامًا بعيدًا، ومعاناة قاسية ذكية الروح"[٥٤]

---

[٥١]- ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م)، ص ٨٢،٨١.
[٥٢]- السابق نفسه، ص ٨٤-٨٥.
[٥٣]- الأبيات من بحر الرمل، انظر الموسوعة الشعرية.
[٥٤]– ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠)، ص ٨٨.

ويستدعي **الدكتور ناصف** الكثير من الشواهد البلاغية من أقوال **أبي العلاء، والمتنبي، وابن خلدون** ليصل إلى أن الذي نسميه تشبيهًا هو أقرب إلى تحريك وجيعة لا تذلل تمامًا، وهو قول **عبد القاهر** حين قال: مؤتلفات بين مختلفات. يعني بذلك أن "إسهام علاقة معينة في تحريك "مشكل" ينبغي أن ينال عنايتنا. ليس للمشكل وجه واحد، إنه ذو وجوه سبعة إن صح هذا التعبير"[٥٥].

وينتقل إلى **الفصل السادس** الذي يأتي **بعنوان (الدور الوظيفي للمغايرة)**، وفيه يتحدث عن الدور الوظيفي للمغايرة من الوجهة البلاغية، والمغايرة عنده تعني: إعادة قراءة البلاغة متمثلة في كتابي **عبد القاهر الجرجاني: (أساس البلاغة) و(دلائل الإعجاز)**، لأن فهم البلاغة لا يكون إلا بتلك القراءة الثانية. فنحن الآن وفق كل المتغيرات التي نعيشها نمتلك أدواتًا إجرائية جديدة ومغايرة.

ويستنكر **الدكتور ناصف** شرَّاح **عبد القاهر**؛ لأننا بحاجة إلى مشاركة البلاغة بطريقتها الخاصة في إدراك التحولات الجذرية في عقولنا وعواطفنا؛ إذ يقول "إن شراح عبد القاهر حولوا نتاجه إلى طائفة من الحلول النهائية والمواقف الحاسمة. كان هذا ظلمًا أو تعجلًا. كيف نخدم أنفسنا إذا زعمنا أن الكلمات ثابتة؟ إننا حين طرقنا باب الاختلاف أردنا أن نحول عقولنا من اتجاه الإقناع والتخييل إلى اتجاه قوامه التأمل الحر أو الاستعمال الحر للكلمات".[٥٦]

ويأتي **الفصل السابع بعنوان (البحث عن أسطورة الجماعة)** وفيه يواصل **الدكتور ناصف** اعتماده المتناقضات، فيلزم القارئ معرفة كنه اللغة؛ بتصنيفه لها، **فلدينا ما يعرف بروح اللغة**، وهي:

١- لغة تعتمد ما يشبه المشي الوئيد المتردد.

٢- ولغة منطقية ساكنة.

٣- ولغة متطلعة متوثبة.

٤- ولغة ذات مسلك بطيء يعتز به بعض الفلاسفة.

٥- ولغة تتأبى على هذا السلوك اللغوي.

إن وهم الاستقرار في اللغة غير متواجد لأن الأطوار المختلفة لها أكبر من مستخدميها: "اللغة إذن في كل أطوارها تبحث عن شيء آبد بطرق مختلفة. الحكام يقهرون الناس، والمناطقة يخيفونهم، وكل ذي حرفة وصناعة. ولكن اللغة ليست أداة في أيدي الناس فحسب. اللغة أكبر منهم جميعًا. لأنها تبحث بطرق متفاوتة عن شيء كامن قوي مضطرب لا يثبت ولا يستريح".[٥٧]

---

[٥٥]– ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م)، ص ١١٥.

[٥٦]– السابق نفسه، ص ١٣٤.

[٥٧]– السابق نفسه، ص ١٢٩.

ينفي **الدكتور ناصف** العصمة عن كتاب **عبد القادر**؛ لأن شراحه حولوا نتاجه إلى مجموعة من الحلول النهائية والمواقف الحاسمة التي لا تتوافق مع مبدأ التأليف بين المتناقضات أو الاعتراف بالمسلمات. "كيف نخدم أنفسنا إذا زعمنا أن الكلمات ثابتة؟ إننا حين طرقنا باب الاختلاف أردنا أن نحول عقولنا من اتجاه الإقناع والتخييل إلى اتجاه قوامه التأمل الحر أو الاستعمال الحر للكلمات".[٥٨]

لا أقصد بتلك العصمة أن شجارًا وقع بين **كتابات عبد القاهر والدكتور ناصف**، وإنما أعني تحريك المصطلح؛ إذ لا يمكن أن يمر الوقت بلا جدوى ولا نقاش مع المصطلحات "ما أعنيه أن المصطلح النقدي يجب أن يفهم في إطار حوار مع هموم الثقافة العامة".[٥٩]

إن إقامة مبدأ الحوار بين القديم والحديث هو غاية ما يرمي إليه البحث في كتاب **عبد القاهر الجرجاني**؛ إذ المصطلح يفهم بمبدأ الصلاحية النسبية.

والفصل الثامن عنوانه (الكلمة الغائبة)، وفيه يبين **الدكتور ناصف** أن للكلمة قوة رمزية تنفعل بكل اللغة وتؤثر فيها، وتحشد في ثناياها طاقة المجتمع، وتركزها وتسلط الضوء عليها.

ويتخذ كلمة الوشم مثلًا لما يحيط بها من بكاء ما، وكتابة ما، أو خلق ما. يقول: "اقرأ الشعر العباسي المتنوع في أسرار البلاغة فستراه خصمًا لكلمات قديمة مثل الوشم والبكاء. كان البكاء القديم قوة وصبرًا، وكان الضحك الحديث في الشعر يحمل نبرة العجز والريب. الكلمة القديمة تبحث عن النصر والفتح الغامض، ولكن الكلمة الحديثة. إن صح التعبير أروع في باب الإشكال. لقد جعلت هزيمة النفس إشكالًا. كانت الكلمة قوة تخدم الحياة، لكن الكلمة في البلاغة المتأخرة حمالة مفارقات. لننظر إلى الكلمة نظرة جادة. ولننظر إلى العلاقة بين الكلمات في ضوء حاسة تاريخية"[٦٠].

يرى **الدكتور ناصف** أن مفاهيم **عبد القاهر الجرجاني** الموجودة في التراث أقرب إلى التراث والحداثة عند العناية بالتخييل القائم على التعليل "هل كان اختفاء كلمة الوشم القديم من الشعر الذي احتفى به كتاب أسرار البلاغة تعبيرًا عن صعوبة تمثل المواثيق التي ينبغي أن يتعارف عليها المجتمع؛ لأنها تخدم مشاعر وأفكار فوق الفرد وفوق المتعة والظرف والتخييل."[٦١]

فيهدف هذا الفصل إلى البحث عن الكلمات الغائبة التي تناوش الكلمات الحاضرة من أجل تحرير النفس؛ عن طريق التأمل العميق في رموز الكلمات ودلالتها.

ويأتي **الفصل التاسع (عالم الاستعارة)** ليوضح فيه **ناصف** أن الاستعارة تحمل تفصيلات ومميزات كثيرة تنأى عن السطحية أو المستوى الظاهري؛ لذا ينبغي النظر بعمق لمفهوم الاستعارة "ارتاب النقاد في طرق

---

[٥٨]– ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م)، ص ١٣٤.

[٥٩]– السابق نفسه، ص١٧١.

[٦٠]– السابق نفسه، ص ١٧٤.

[٦١] – السابق نفسه، ص ١٧٣.

تبسيط الاستعارة. وجادلوا أنفسهم في مبدئها. أحقا يكون مبدأ الاستعارة تشابهًا أو تناسبًا؟ لقد غلب على المتلقي الحديث للتراث النقدي هذا النحو من الفهم. ومعنى ذلك أن باب العمل النقدي القديم تعرض للإهمال. فقد لوحظ أكثر من مرة أن استخراج التناسب من التعبير الاستعاري أمر متصنع إلى حد كبير، وأنه أقرب إلى التبسيط والاختزال ورد المشكل إلى غير المشكل أو رد الصعب إلى السهل وفي هذا سرف غير قليل".[٦٢]

هكذا يربط بين مصطلحي الاستعارة والتخييل بقوله: "وفي وسط الإلحاح على التشابه نسينا مقومات كثيرة أخرى في النقد الأدبي أقرب إلى الإشادة بالعنف والمناوشة. مبحث الاستعارة لا يمكن تناوله داخليًا بمعزل عن مصطلح التخييل. وهو مصطلح أدل على الاعتراف بصعوبة الإثبات أو السخرية من يسر التأتي والحكم. لقد نسينا في معالجة الاستعارة في التراث. فكرة الاستشكال والتعجب والتساؤل، ولكننا مولعون بالتقاط كل العبارات الدالة على الشفافية.

وصف **ناصف** موقف النقاد من البلاغة والاستعارة كونها أحد الأبواب التي أُسيء فهمها من باب تجاهل المسافة بين الموقف النظري والقراءة العملية في بعض الظروف على الأقل؛ إذ أساء النقاد فهم فلسفة الاستعارة وخروجها من صفة التشبيه المجرد: "لقد أسيء تقدير الجدال حول العلاقة بين الاستعارة والتعبير الحرفي. أسيء تقدير الثغرة التي تصورها القدماء بين هذين الأسلوبين. لكننا زعمنا أن النقلة في النقد العربي القديم من العبارة الحرفية إلى العبارة المجازية"[٦٣].

وتأتي أهمية الاستعارة في إدخالها عناصر غير موجودة في النص الأصلي "تمتلك الاستعارة حسب ريتشارد إمكان ضم عدد من التجارب والمعاني والسياقات المتعددة بطريقة لا تتضافر بنفس الثراء في أنماط بلاغية أخرى. إنه يعطي لها قوة ويجعلها قادرة على الإيجاز وعلى تقديم العديد من المعاني بالقليل من الألفاظ. ولقد حظيت الاستعارة عبر العصور بقوة وجاذبية ميزتاها عن كثير من الأصناف البلاغية الأخرى".[٦٤]

وتلاحظ **سعاد أنقار** التقريب بين كتاب **ناصف** وفكر **ريتشارد** وتصوراته في هذا الفصل "لا تفوتنا الإشارة إلى التأثر الكبير الواضح الذي نلمسه في كتابات مصطفى ناصف خاصة كتابه "النقد العربي نحو نظرية ثانية، حيث نلحظ توجيه فكر ريتشارد وتصورات إلى مختلف فصول هذا المؤلف، حتى إن مصطفى ناصف يعنون بعض هذه الفصول بنفس العبارات التي نصادفها في كتاب فبسفة البلاغة إذ يطلق على فصوله عناوين: "قوة الكلمة و"الكلمات بين الثبات والتغير...وتبعًا لذلك نلقيه يحول عبد القاهر الجرجاني إلى بلاغي متقطن لقوة الكلمات ومستحضر معانيها وسياقاتها الغائبة".[٦٥]

ويأتي **الفصل العاشر بعنوان (المغزى الثقافي للأسلوب)**، وفيه يرى **ناصف** أن مرمى البحث الأسلوبي هو الإيماء إلى قوة باطنة موجهة. ويستحيل الأسلوب كله إلى معاونة الإمامة على أداء مهمة صعبة[٦٦].

---

[٦٢]- ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠)، ص ١٩٤.
[٦٣]- السابق نفسه، ص١٩٦.
[٦٤]- أنقار: البلاغة والاستعارة ل. إ. أ ريتشارد: "فلسفة البلاغة"(يناير - مارس ٢٠٠٩م)، ص ١٨٤.
[٦٥]- السابق نفسه، ص ٢٠٣، ٢٠٤.
[٦٦]- ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠)، ص ٢١١-٢١٣.

فالحقيقة أن البحث في كلمة الأسلوب يحتاج تمحيص أكبر في ضوء النحو أو النظم الخارجية، وهو ما عرفه **عبد القاهر الجرجاني** بالنظم: "فمنذ زمن مبكر ظهرت كلمة النظم التي تدل على البحث عن أسلوب عقلي دقيق يروض عقولنا ونُمونا".[٦٧]

ويربط **ناصف** بين الأسلوب والنحو مستشهدا بالبيت الذي وقف **عبد القاهر الجرجاني** أمامه: وهو قول الشاعر:

ولا إذ نبا دهر، وأنكر صاحب: وسُلِّطَ أعداء وغاب نصير

يبدو المستوى السطحي لأبحاث البلاغة جزئيًا بطيئًا، ولكن المستوى الأعمق للأسلوب كلي وثاب له السيادة والسيطرة الحقة، وتلك هي القوة الباطنة التي يقصدها **ناصف**.

ويأتي **الفصل الحادي عشر بعنوان (أكثر من بلاغة)** وفيه يدلل أن اللغة عالم عسير لا يسير كما يرى الجرجاني "أدرك الباحثون أن البلاغة نظام يتخلل أنظمة كثيرة، بعضها نفسي وبعضها خلقي وبعضها فلسفي وبعضها عملي"[٦٨]

وللبلاغة كما يرى **ناصف** مهمتان أساسيتان: **الأولى** تعنى بخدمة اللغة، و**الثانية** تعنى بمتعة اللغة: "أكثر الناس إذا ذكروا البلاغة ذكروا الإمتاع والإرضاء، أو ذكروا الاتباع والمخالفة. وهذا كله شيء ينسي حقيقة مهمة هي أن البلاغة في بعض ملامحها خدمة للغة بمعزل عن هذه الأغراض."[٦٩]

وكلمة البلاغة متنوعة المعاني، لأن الكلمة ترتبط بفكرة المقاصد "تشمل البلاغة فنونًا من المقاصد نسميها باسم الخطابة والثقافة العامة والشعر"[٧٠]؛ لذا ينادي **ناصف** بالإخلاص لحركة الشعر أكثر من إخلاصنا للنظام النحوي.

ويأتي **الفصل الثاني عشر بعنوان (نظام الشعر)**؛ إذ يؤكد الدكتور ناصف من بداية الكتاب على قوة الحوار، ويرى في هذا الفصل أن النقد نوع من أنواع تداخل النصوص، بمعنى أن النص وتفسيره عمل جماعي خالص.

ومن المنظور التأويلي لفلسفة هانز جورج جادامر فإن الحوار مع النص هو محاولة لفهم الأعمال الأدبية بتوجيه التساؤلات التي يسمح بها مناخنا الخاص بتوجيهها "بينما نحن نسعى– في الوقت نفسه- إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حواره الخاص مع التاريخ. حيث يتضمن منظرنا الحاضر علاقة بالماضي دائمًا. وفي الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال المنظور اللامحدود للحاضر؛ حيث إن قيمة تأسيس معرفة(خالص) بالماضي هي مهمة لا أمل فيها[٧١]؛ "ذلك لأن الهرمنيوطيقا لا تفصل بين العارف وموضوع المعرفة في الفهم على نحو ما هو مألوف في العلم التجريبي، بل تنظر إلى الفهم من حيث

---

[٦٧]- ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠)، ص ٢٠٨.
[٦٨]- السابق نفسه، ص ٢١٨.
[٦٩]- السابق نفسه، ص ٢١٩.
[٧٠]- السابق نفسه، ص٢١٧.
[٧١]- أبو طالب: هرمنيوطيقا المسرح ... لعبة السلطان نموذجًا، (يناير- مارس ٢٠٠٩)، ص ٢٩١.

هو انصهار للماضي والحاضر. ذلك أننا لا نستطيع ان نقوم برحلتنا إلى الماضي من دون ـأن نأخذ الحاضر معنا".[٧٢]

ويرى **ناصف** أن الشاعر في التراث العربي أنتج للأدب العديد مستغن عن ذاتيته في الأدب. والحوار هو العمل الجماعي الذي يقوم على إنتاج النص وتفسيره.

"إن المتتبع لتطورات الشعر يلاحظ هذا الحرص الواضح على أن يكون الشعر القديم جزءًا من نسيج الشعر الحديث، الشعر القديم يتحول إلى حلم وطيف، والثقافة الحديثة لا تستطيع أن تعيش على السطح دون تفاعل مع هذا الطيف. ربما غلبها الطيف، وربما استحال الطيف نفسه فأصبح ثقافة... والثقافة الحديثة لا تستطيع أن تعيش على السطح دون تفاعل مع هذا الطيف"[٧٣]

ونخلص من هذا التأويل السابق أن الحوار مع الشعر القديم هو نتاج جزئي للشعر الحديث؛ لذا فإن إثبات **ناصف** لفكرة القبول والحوار مع النص يحتاج مزيدًا من العناء.

كذلك يستهل **الفصل الثالث عشر (الإحساس الأخلاقي)** بفكرة حجب النص ونبرته الداخلية، وقانون التجاذب والتنافر بين البلاغة والنقد، يقول: "وليس على البلاغة من بأس إذا لم تفصح إفصاحًا كاملًا. فالإفصاح الكامل سراب. والسمة الأولى للنص أنه يفصح عن أشياء ويطوي أشياء"[٧٤].

ومما يؤكد مناصفة **ناصف** للقديم والنظر إليه بعين الاعتبار والإنصاف قوله: "إذا أردنا أن نجدد البلاغة فلنبحث فكرة الانفصال بحثًا وئيدًا. الانفصال مرتبط بالمغامرة والبداوة وروح البكارة الأولى والتطلع إلى مجهول بعيد. الانفصال أعرابي وحشي، والانفصال أيضًا قد يكون حضريًا ذهنيًا. الانفصال نذير غامض أولًا. والانفصال تخييل وظرف ثانيًا. هذ النذير يتمثل في الفعل الطلبي الذي قل اللجوء إليه مع الأيام. لكننا ربطنا البلاغة ربطًا تعسفيًا مخزيًا بفكرة الركود والموت أو النهج المبالغ فيه"[٧٥].

فيخلص من رفض وصف البلاغة القديمة بالركود أو الموت بما يسميه التجاذب والنفور بمعنى إقامة الحوار بين الوصل والفصل.

ويأتي **الفصل الرابع عشر بعنوان (قوة الكلمة)**، ليتساءل **ناصف** عن "معنى قوة الكلمة، ثم يوضح أن حسن تصور الكلمة بوجه عام أمر أجل من المهارة اللسانية، لأنه باب حيوية الذهن والبصيرة؛ لذا جاءت الحاجة إلى نوع من النقد الفكري اللغوي.

---

[٧٢]- سلدن: *النظرية الأدبية المعاصرة*، ترجمة: جابر عصفور، (١٩٩١م)، ص ٣٠
[٧٣]- ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م) ، ص ٢٣٥.
[٧٤]- السابق نفسه، ص ٢٣٨.
[٧٥]- السابق نفسه، ص ٢٤٢.

الوصل والفصل مع الكلمة نوع من التأمل في قوة الكلمة والوجود الباطني العربي لها. ويرى البلاغيون أن الكلمة القوية أعمق من أن تكون مسألة ضيقة، فالكلمة القوية كانت بمثابة الحلم "الكلمة القوية في البلاغة لم يكن بحثًا أدبيًا، خاصًا، بل كان بحثًا انتقاديًا جوهريًا ثقافيًا"[٧٦].

أما **الفصل الخامس عشر والأخير فعنوانه (الحوار الداخلي)**، ويتحدث فيه عن أهمية الحوار في النقد الحديث؛ فإن وظيفة النقد المعاصر في مجتمعاتنا العربية هو تحديد مفهوم التوجه العلمي وطبيعته تحديدًا يخالف ما كان عليه حال العلم الإنساني من قبل، فقد خرج من دائرة الفروض الإيديولوجية الضخمة في نظرياته، وإجراءاته ليلتمس مدخلًا صحيحًا للعملية المتنامية المتراكمة، متسقًا في ذلك مع منظومة العلوم الإنسانية في حركتها المتواصلة لتعديل إستراتيجيتها كي تتوافق مع التطور المحدث[٧٧].

وقد تنبهت البلاغة العربية إلى تقنية الحوار، وكيف يكون حوارًا داخليًا، وكيف يكون خارجيًا، وجاء تنبههم للحوار الداخلي في عدة أبنية، مثل قول **دريد بن الصمة**[٧٨]**:**

نصحت لعارض وأصحاب عارض ورهط بني السوداء والقوم شهدي

وقلت لهم: ظنوا بألفي مدجج سراتهم في الفارسي المزرد

فلما عصوني، كنت منهم وقد رأى غوايتهم، وأنني غير مهتد

كما تنبهوا إلى ما يسمى **(الحوار المحكي)** في بنية أسموها **(الترجيع في المحاورة) أو(الترجيع)**، وهي أن يحكي المتكلم مراجعة القول جرت بينه وبين غيره[٧٩]، مثل قول **أبي نواس**:

قال لي يومًا سليمان وبعض القول أشنع

قال صفني وعليًا أينا أتقى وأروع

قلت إني إن أقل ما فيكما بالحق تجزع

قال: كلا، قلت: مهلًا قال: قل لي، قلت فاسمع

قال: صفه، قلت يعطي قال: صفني، قلت تمنع[٨٠]

---

[٧٦]– ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، (٢٠٠٠م)، ص ٢٤٨.

[٧٧]– فضل: مناهج النقد المعاصر (تجليات أدبية)، (٢٠٠٢م)، ص ٧،٨.

[٧٨]- قال "دريد" هذه الأبيات في رثاء أخيه "عارض"؛ ليبرّر طاعته لقومه (في النزول بعد المعركة في منعرج اللوى) بأنه واحد من قومه يصيبون فيصيب معهم، ويخطئون فيخطئ معهم (مع أنه كان واثقًا من أن ذلك كان خطأ) انظر عمر فرّوخ: تاريخ الأدب العربي، ج١، ص٢٢٨-٢٣٠.

[٧٩]- عبد المطلب: القراءة الثقافية، (٢٠١٩م)، ص ١٢٥.

[٨٠]- السابق نفسه، ص ١٢٦.

وأخيرًا، أتفق مع رأي **صلاح فضل** في أنه "كلما أصبح النقد علميًا وتخلص بقدر الإمكان من الفروض الأيديولوجية، واتجه إلى المستقبل كان أكثر عملية وتواصلًا مع الفكر الإنساني وأكثر عونًا لنا في الآن ذاته على اكتشاف خصوصيتنا في هذا العصر واختلافها عما كانت عليه في العصور الماضية"[٨١].

يختلف وعي د. مصطفى ناصف عن غيره، إذ يعطي للنقد فرصة أكبر من مجرد إطلاق أحكام مجردة إلى وعي، وفكر يجعل القارئ غير مقتصر على فكرة القراءة والتلقي فحسب، وإنما متجاوب مع تلك المعطيات التي أرساها سابقوه، ولا تقتصر تلك الحيثية على النظرة المادية البحتة، وإنما تجعل للنص روحًا تساعد على تلقيه وإدراكه بشكل يضيف إلى الإبداع إبداعًا.

والوعي الذي أقصده هنا هو وعي "في جوهره منافٍ تمامًا لسمة الجمود والتكلس التي تحرص التصورات السالفة على الإمساك بها، والاحتماء بحضانتها، أو الاتكاء مركزيًا عليها"[٨٢].

وتفصح المدلولات المعجمية للوعي عن مقاصد: الجمع، والحفظ، والفهم، والقبول، والتقدير، وسلامة الإدراك للشيء على حقيقته.

ويعرف **برنارد بارز** الوعي بأنه: "مسرح حقيقي نشط"، ودراسة الوعي تؤدي إلى عودة التكامل بين المذهبين العلمي والإنساني؛ مما يؤدي إلى تلاشي القسمة المتعسفة بين هذين المذهبين، والتي عاشتها الإنسانية في القرن العشرين[٨٣].

ويرتبط الوعي بالإدراك، وشرط الوعي سلامة الفهم، ومعرفة الشيء على حقيقته كما هو في واقعه لا كما يتصوره أحدُ من الناس متوهمًا أنه الحق أو الحقيقة.[٨٤]

تهدي **سوزان بلاكمور** كتابها **لغز الوعي** "إلى الماديين الذين يتوهمون أن العلم قادر على تقديم التفسير المادي لإنسانية الإنسان.. والذين كلما أعجزهم تفسير إحدى خصوصياتنا أشاحوا بوجوههم وقالوا...توهم!!"[٨٥]

وبتلك النظرة الواعية يدعو **ناصف** إلى الربط بين الماضي والحاضر بقراءة التراث خصوصًا البلاغة قراءة ثانية، كونها المفتاح الرئيس للثقافة العربية، معتمدين على الحوار مع النص. وقد خلص البحث إلى هذه الملاحظات العامة:

١. إن القراءة المتعددة التأويل تمنح النص أبعادًا أخرى جديدة منتجة ومبدعة تتعدى حدود الضيق والمسلمات إلى أفق الفضاء الرحب من التساؤلات والاستشرافات الباطنية داخل النص، وهذا يحتاج وعي كبير وناقد على درجة عالية من الانفتاح المعرفي والثقافي والحضاري كمصطفى ناصف.

---

[٨١]- فضل: مناهج النقد المعاصر (تجليات أدبية)، (٢٠٠٢م)، ص٧.

[٨٢]- عبد السلام: وعي الشعر (دراسات محكمة في التأسيس والتطبيق) أبو تمام- محمود درويش- أدونيس، (٢٠٢٠مـ)، ص ٩ وما بعدها.

[٨٣]- سوزان بلاكمور: لغز الوعي (حوارات الوعي)، (٢٠١٩م)، ص ٣١٥-٣١٨.

[٨٤]- عبد السلام: وعي الشعر (دراسات محكمة في التأسيس والتطبيق) أبو تمام- محمود درويش- أدونيس، (٢٠٢٠م)، ص١١.

[٨٥]– سوزان بلاكمور: *لغز الوعي (حوارات الوعي)*، (٢٠١٩م)، ص ٩.

٢. كان الانفتاح للتأويل الثقافي المشروع الذي سعى لتفجير خفايا النص ومكبوتاته، ووصل إلى قرار ثابت، وصورة واضحة بعد طرحه التساؤلات بغية الوصول إلى انفتاح واعٍ لا قصور فيه أو خروجًا عن مقصديات النص السياقية.
٣. يلازم الثراء الدلالي للمصطلحات معرفيًا مفهوم الإضاءة الواعية على جوانب النص المتعددة فتخرجه من الدلالات الثابتة الساكنة إلى دلالات أكثر رحابة وسعة في دلالات متحركة.
٤. لا يصطدم الانفتاح الدلالي مع تعدد قراءات النص في حال عدم الانفلات من أطر النص العامة الثابتة.
٥. لا يمكن حصر مقصدية تتعدد مناهج القراءة النقدية في إطار موحد أو منهج ثابت، وإنما مجموعة من التيارات والاتجاهات التي تنبع من قارئ واع متعدد المشارب المعرفية والثقافية، لذا فإن المزج بين وعي النص، ووعي الناقد هي مهمة هذا الانفتاح على النص.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

القرآن الكريم.

أسماء معمري: **البلاغة العربية من منظور النقد الحديث من خلال-النقد العربي نحو نظرية ثانية-لمصطفى ناصف**، إشراف الأستاذة: كوثر ثامن، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي، جامعة العربي بن مهيدي- أو البواقي-، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية والأدب العربي، (مذكرة مكملة لنيل درجة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي مسار: نقد أدبي حديث ومناهجه)، ٢٠١٤/ ٢٠١٥.

أمبرتو إيكو، (٢٠٠٩م)، **التأويل والتأويل المفرط**، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى.

أنقار- سعاد: (يناير -مارس ٢٠٠٩م)، **البلاغة والاستعارة** ل. إ. أ ريتشارد: "فلسفة البلاغة"، عالم الفكر، العدد الثالث، المجلد ٣٧.

إيرينار. مكاريك، (٢٠١٦م) **موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة (مداخل، نقاد، مفاهيم)، (١) مداخل**، ترجمة: حسن البنا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى.

بارة (عبد الغاني): (٢٠٠٥م) **إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى.

تزفيتان تودروف، (١٩٨٦م)، **نقد النقد رواية تعلم**، ترجمة: د. سامي سويدان، مراجعة: د. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، الطبعة الثانية.

تليمة (عبد المنعم): (٢٠١٣م) **مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ط.

جاسم - باقر محمد، (مارس ٢٠٠٩م)، **نقد النقد أم الميتا نقد**، محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٧.
حمداوي(جميل)، (٢٠١٠م)، **مناهج النقد العربي الحديث**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى.

خوري(أنطوان)، (١٩٨٤م) **مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، سلسلة الفكر المعاصر**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى.

الدغمومي- محمد(١٩٩٩م) **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم ٤٤، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.
دنيا باقل: **التراث البلاغي والبحث اللساني المعاصر مقاربة لسانية**، جامعة ابن خلدون، تيارت الجزائر، المجلد الرابع، العدد الثاني، أغسطس، ٢٠١٩م

رامان سلدن، (١٩٩١م) **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة.

الرويلي- مليجان، البازعي- سعد (٢٠٠٢م)، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الثالثة.
سوزان بلاكمور، (٢٠١٩م) **لغز الوعي (حوارات الوعي)**، ترجمة: عمرو شريف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى.

سيد البحراوي(سيد)، (١٩٩٣م)، **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى.

عبد السلام- عبد الرحمن:
(٢٠١٦م) **فتنة التأويل المتنبي من النص إلى الخطاب**، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى.
(٢٠٢٠م) **وعي الشعر (دراسات محكمة في التأسيس والتطبيق) أبو تمام- محمود درويش- أدونيس**، دار البشير، الطبعة الأولى.
عبد المطلب - محمد:
(١٩٩٤م) **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى.
(٢٠١٩م) **القراءة الثقافية**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة.

عبد الواحد - محمود عباس، (١٩٩٦م)، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١.
عدنان- عزيز محمد، يناير- مارس ٢٠٠٩م، **حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي**، عالم الفكر، العدد ٣ المجلد ٣٧.
عصفور (جابر)، ١٩٩٤م، **قراءة التراث النقدي**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

عمر فروخ: **تاريخ الأدب العربي،** دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨١م.
فضل- صلاح، (٢٠٠٢م) **مناهج النقد المعاصر (تجليات أدبية)،** ميريت للثقافة والنشر، القاهرة.
الفيروز آبادي (محمد بن يعقوب): (١٩٩٥م)، **القاموس المحيط،** ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى.

قاسم- سيزا، (ربيع ١٩٩٨م)، **تولد النص وإشباع الدلالة، تطبيقًا على تفسير القرآن،** مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد ٨، الجامعة الأمريكية، القاهرة.
أبو طالب (أسامة): (يناير- مارس ٢٠٠٩م) **هرمينوطيقا المسرح ... لعبة السلطان نموذجًا،** العدد ٣، المجلد ٣٧.
مارتن هيدجر، (٢٠١٥م) **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية،** ترجمة وتقديم وتعليق: د. عمارة الناصر، منشورات الجمل، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى.
مرتاض- عبد الملك، (٢٠١٠م) **في نظرية النقد،** دار هومه، الجزائر.

ناصف- مصطفى:
(فبراير ١٩٩٧م) **محاورات مع النثر العربي،** عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
(يناير ١٩٩٥م) **اللغة والتفسير والتواصل،** عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت.
(مارس٢٠٠٠م) **النقد العربي (نحو نظرية ثانية)،** عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

English References

Abd al-Salam - Abd al-Rahman, (2016 AD), The Sedition of Al-Mutanabi Interpretation from the Text to the Discourse, Library of Arts, Opera Square, Cairo, first edition.

Abdel Wahed - Mahmoud Abbas, (1996 AD) Reading the text and the aesthetics of reception between modern Western doctrines and our critical heritage (a comparative study), Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, first edition.

Abdul Muttalib - Muhammad:

Abu Talib (Osama): (January-March 2009 AD) Hermeneutics of Theatre... The Sultan's Game as a Model, Issue 3, Volume 37.

(2019 AD) Cultural Reading, The Egyptian General Book Authority, Cairo.

(February 1997 AD) Dialogues with Arabic Prose, The World of Knowledge, National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait.

(January 1995 AD) Language, Interpretation and Communication, The World of Thought, National Council for Culture, Arts and Literature - Kuwait.

Adnan-Aziz Muhammad, January-March 2009 AD, The Limits of Semantic Openness in Reading a Literary Text, World of Thought, Issue 3, Volume 37.

Al-Daghmoumi- Muhammad (1999 AD) Criticism of Criticism and Theorizing Contemporary Arab Criticism, Publications of the Faculty of Arts and Humanities in Rabat, Series of Letters and Theses No. 44, New Najah Press, Casablanca, First Edition

Al-Fayrouzabadi (Muhammad bin Yaqoub): (1995 AD), Al-Qamous Al-Muheet, set and documented: Yusuf Al-Sheikh Muhammad Al-Baqai, Dar Al-Fikr for printing, publishing and distribution, Beirut, first edition.

(1994 AD) Rhetoric and Stylistics, Library of Lebanon Publishers, Egyptian International Publishing Company, Longman, first edition.

Al-Ruwaili- Milligan, Al-Baz'i- Saad (2002 AD), The Literary Critic's Guide, the Arab Cultural Center, Casablanca- Morocco, third edition.

Ankar- Souad: (January-March 2009 AD), Rhetoric and Metaphor, L.A. Richard: "Philosophy of Rhetoric," Alam Al-Fikr, Issue Three.

Asfour (Jaber), 1994, Reading Critical Heritage, Eye for Human and Social Studies and Research, first edition.

Asmaa Maamari: Arabic rhetoric from the perspective of modern criticism through Arab criticism towards a second theory - by Mustafa Nassif / Supervised by Professor/ Kawthar Thameen, People's Democratic Republic of Algeria, Ministry of Higher Education, Larbi Ben M'hidi University - or El Bouaghi - , Faculty of Arts, Languages and Social Sciences and Humanities, Department of Arabic Language and Arabic Literature, (a supplementary memorandum for obtaining a master's degree in the field of Arabic language and literature, track: modern literary criticism and its curricula), 2014/2015.

Bara- Abdel-Ghani: (2005 AD) The problem of rooting modernity in contemporary Arab critical discourse, the Egyptian General Book Organization, Cairo, first edition.

Donia Baqel: Rhetorical Heritage and Contemporary Linguistic Research, A Linguistic Approach, Ibn Khaldun University, Tiaret, Algeria, Volume Four, Issue Two, August 2019.

Fadl- Salah, (2002 AD) Methods of Contemporary Criticism (Literary Manifestations), Merritt for Culture and Publishing, Cairo.

Hamdaoui (Jamil), (2010 AD), Methods of Modern Arab Criticism, Al Maarif Library, Rabat, Morocco, first edition.

irinar. McCarrick, (2016 AD) Encyclopedia of Contemporary Literary Theory (Entrances, Critics, Concepts), (1) Entries, translation: Hassan Al-Banna, National Center for Translation, Cairo, first edition.

Jassim - Baqer Muhammad, (March 2009 AD), Criticism of Criticism or Metacriticism, An Attempt to Root the Concept, Alam Al-Fikr Magazine, Issue 3, Volume 37.

Khoury (Antoine), (1984 AD) Introduction to Phenomenological Philosophy, Contemporary Thought Series, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, Beirut - Lebanon, first edition.

Martin Heidegger, (2015 AD) Realistic Hermeneutics Anthology, translation, presentation and commentary: Dr. Amara Al-Nasser, Al-Jamal Publications, Beirut - Lebanon, first edition.

Mortada- Abdel-Malik, (2010 AD) in Criticism Theory, Dar Homa, Algeria.

Nassef (Mustafa), (March 2000 AD) Arab Criticism (Towards a Second Theory), The World of Knowledge, National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait.

Nassif- Mustafa:

Omar Farroukh: History of Arabic Literature, Dar Al-Ilm Lil-Millain, Lebanon - Beirut, fourth edition, 1981 AD.

Qasim-Siza, (Spring 1998 AD), Generating the Text and Satisfying the Significance, Applying it to the Interpretation of the Qur'an, Journal of Comparative Rhetoric A, No. 8, American University, Cairo.

Raman Selden, (1991 AD) Contemporary Literary Theory, translated by: Jaber Asfour, Dar Al-Fikr for Studies, Publishing and Distribution, Cairo.

Sayed Al-Bahrawi (Sayed), (1993 AD), Research on the Method in Modern Arab Criticism, Dar Sharqiat, Cairo, first edition.

Susan Blackmore, (2019 AD) for Ghazaaloui (Dialogues of Consciousness), translated by: Amr Sharif, National Center for Translation, Cairo, first edition.

Talima (Abdel Moneim): (2013 AD) Introductions to Literary Aesthetics and an Introduction to the Theory of Literature, Egyptian General Authority for Books, Cairo, Dr.

The Holy Quran.

Tzvetan Todorov, (1986 AD), Criticism of Criticism, Learning Novel, Translated by: Dr. Sami Sweidan, Reviewed by: Dr. Lilian Sweidan, House of General Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Iraq, second edition.

Umberto Eco, (2009 AD), interpretation and excessive interpretation, translated by: Nasser Al-Halawani, Center for Civilization Development, first edition.

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Historical Dictionary of Arabic: Comparing and Contrasting the Doha Dictionary and the Union of Arab Academies.

Ahmed M. Abdelfattah
Arabic Department, Faculty of Al-Alsun, Ain Shams University, Egypt.
ahmed_abdelfattah@alsun.asu.edu.eg

Received: 1-8-2023 Revised: 28-8-2023 Accepted: 19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.226548.1531
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.115-153

Abstract

This study deals with the description and analysis of the two historical lexicons, some of which have recently begun to be completed - and work on them is still ongoing - for the historiography of the Arabic language, with a balance between them in content and method. This research follows - by holding that balance - the descriptive approach, using the rules and foundations of the modern lexical industry. The objectives of this balancing study are summed up in standing on the advantages of the two dictionaries, with reference to the points that can be remedied in the upcoming updates on them, and the new projects in this field. This research consists - after the introduction - of a theoretical preface that deals with the limits of the subject of study, which is the historical dictionary, its definitions, and the most important international and Arab attempts to manufacture such a dictionary, ending with the development of stages of the two lexicons under study. This is followed by the applied side of the research. There is a balance between the two lexicons from various aspects, including: the purpose of developing the dictionary, the sources it relied on in collecting its material, how it chooses its lexical units, the treatment of these units, and finally how it is arranged externally and internally. The research ends with presenting the most important findings of the study.

Keywords: historical dictionary- Doha dictionary- Dictionary of the Union of Arab Academies- comparison.

المعجم التاريخي للعربية
موازنة بين معجم الدوحة واتحاد المجامع العربية

د/ أحمد محمد عبد الفتاح
قسم اللغة العربية، كلية الألسن، جامعة عين شمس
ahmed_abdelfattah@alsun.asu.edu.eg

المستخلص:

يتناول هذا البحث بالوصف والتحليل المعجمين التاريخيين اللذين بدأ إنجاز بعض مراحلهما مؤخرًا -وما زال العمل فيهما مستمرًا- للتأريخ لألفاظ اللغة العربية، مع الموازنة بينهما في المحتوى والمنهج. ويتبع البحث في سبيل هذه الموازنة المنهج الوصفي مستعينًا بقواعد وأسس الصناعة المعجمية الحديثة .وتتلخص أهداف هذه الدراسة الموازنة في الوقوف على مزايا المعجمين والإشارة إلى النقاط التي يمكن أن تُستَدرَك فيما هو قادم من تحديثات عليهما، وما يستجد من مشروعات في هذا المجال .ويتكون هذا البحث -بعد المقدمة- من توطئة نظرية تتناول حدود موضوع الدراسة، وهو المعجم التاريخي، وتعريفاته، وأهم المحاولات العالمية والعربية لصناعة مثل هذا المعجم، انتهاءً بوضع مراحل من المعجمين محل الدراسة. يتلو ذلك الجانب النقدي من البحث؛ حيث الموازنة بين المعجمين من أوجه متعددة، منها: الهدف من وضع المعجم، والمصادر التي اعتمدها في جمع مادته، وكيفية اختياره لوحداته المعجمية، ومعالجة هذه الوحدات، وأخيرًا كيفية ترتيبه خارجيًا وداخليًا. وينتهي البحث بعرض أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ومنها ارتباط مشكلة صناعة المعجم التاريخي العربي بوقوف اللغويين والمعجميين العرب على ماهيته ووضع تعريفٍ جامعٍ مانعٍ له، وقد تأخرت العربية كثيرًا في التأسيس لمعجمها التاريخي؛ لكثرة التنظير حول هذه القضية من جهة، ولتأخر أبنائها في اللحاق بركب التقدم التقني والحاسوبي من جهةٍ أخرى. وقد وُجِدَت بعض المحاولات في العربية في القرن الماضي لصناعة معجم تاريخي، لكن ما يجمع بينها جميعًا هو أنّها تفتقر إلى الأسس المعتمدة في بناء المعجمات التاريخيّة، وأهمُّها بناء المدوّنات النّصِّيّة. ولم يُكتب النجاح إلا لمحاولتين أسفرتا عن "المعجم التاريخي للغة العربية" برعاية اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية وحاكم إمارة الشارقة، و"معجم الدوحة التاريخي للغة العربية" برعاية قطرية.

- **الكلمات المفتاحية:** المعجم التاريخي؛ معجم الدوحة؛ معجم اتحاد المجامع العربية؛ الموازنة.

مقدمة:

يتناول هذا البحث بالوصف والتحليل المعجمين التاريخيين اللذين بدأ إنجاز بعض مراحلهما مؤخرًا -وما زال العمل فيهما مستمرًا- للتأريخ لألفاظ اللغة العربية، مع الموازنة بينهما في المحتوى والمنهج. ويتبع البحث في سبيل هذه الموازنة المنهج الوصفي مستعينًا بقواعد وأسس الصناعة المعجمية الحديثة.

وتتلخص أهداف هذه الدراسة الموازنة في الوقوف على مزايا المعجمين والإشارة إلى النقاط التي يمكن أن تُستَدرَك فيما هو قادم من تحديثات عليهما، وما يستجد من مشروعات في هذا المجال.

ويتكون هذا البحث -بعد المقدمة- من توطئة نظرية تتناول حدود موضوع الدراسة، وهو المعجم التاريخي، وتعريفاته، وأهم المحاولات العالمية والعربية لصناعة مثل هذا المعجم، انتهاءً بوضع مراحل من المعجمين محل الدراسة. يتلو ذلك الجانب النقدي من البحث؛ حيث الموازنة بين المعجمين من أوجه متعددة، منها: الهدف من وضع المعجم، والمصادر التي اعتمدها في جمع مادته، وكيفية اختياره لوحداته المعجمية، ومعالجة هذه الوحدات، وأخيرًا كيفية ترتيبه خارجيًا وداخليًا. وينتهي البحث بعرض أهم النتائج التي تُوُصلَ إليها.

■ توطئة:

لا يخفى على أي مهتم بقضايا العربية ومشكلاتها أهمية المعجم التاريخي العربي وما يرتبط بصناعته من تعقيدات وتفريعات جعلت خروجه للنور يتأخر إلى العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، في حين سبقته الكثير من لغات العالم بأشواط في هذا المجال.

وترتبط مشكلة صناعة المعجم التاريخي العربي ابتداءً -في نظر الباحث- بوقوف اللغويين والمعجميين العرب على ماهيته ووضع تعريفٍ جامعٍ مانعٍ له، فكلٌ منهم حَدَّهُ بمواصفاتٍ وشروط لا بد من توافرها وتحققها في أي معجم تاريخي ليصح إطلاق هذا المصطلح عليه، توسع بعضهم فيها واقتصر بعضهم الآخر؛ مما أدى في النهاية إلى تضارب الأهداف والمقترحات والخطط التي اعتمدتها المجامع العربية المختلفة لصناعة هذا النوع من المعجمات. فالأستاذ إسماعيل مظهر يعده بمثابة "ديوان شامل للغة، يجمع إلى مفرداتها أساليب الاستعمال فيها، والمعاني التي تنقلت فيها المفردات على مر السنين وتتالي الأجيال، من المعنى الحقيقي إلى المجازي، وضروب ما أصاب المجاز من تحوير في المعنى والاستعمال"[(١)]، ويضيف د. عبد الله العلايلي جانب البحث في نشوء المادة وتطوراتها الاستعمالية، مقيدة بالعصور، مع ترتيبها ترتيبًا تاريخيًا بحسب ظهور الصيغ[(٢)].

ومع إشارة د. عبد المنعم عبد الله إلى أهمية رصد مظهر تطور الكلمة في هذا النوع من المعجمات قدر الإمكان[(٣)]، يتحدث د. فيدير كورينطي عن المصادر التي ينبغي أن تُستقى منها مادة هذا المعجم، والتي تجمع بين ذكر أصول ألفاظ اللغة والإدلاء بالشواهد المؤرخة لاستعمالها الأدبي والحواري[(٤)]، ما يقودنا إلى منهجية هذا النوع من المعجمات المعتمدة على المنهج الوصفي التاريخي؛ لأنه معني بتسجيل تاريخ الاستعمال ومكانه

(١) إسماعيل مظهر: اللغة العربية وحاجتها إلى معجم لغوي تاريخي، مجلة المجلة، إبريل ١٩٦٠، ص١٦.
(٢) عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد، المطبعة العصرية، ط١، ١٩٤٥، ص٧٦ (منقول بتصرف).
(٣) عبد المنعم عبد الله: المعجم العربي التاريخي (مفهومه، وظيفته، محتواه)، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، بيت الحكمة - جمعية المعجمية العربية، تونس، نوفمبر ١٩٨٩، ص١٦٠ (منقول بتصرف).
(٤) فيدير كورينطي: دور العامية والساميات في المعجم التاريخي، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، ص٢٣٩-٢٤٠.

كما كان دون توجيه أو تقييم[١]، وهو ما يؤكد عليه د. شوقي ضيف عندما يفتح باب الاستشهاد على مصراعيه متجاوزًا عصر الاحتجاج الذي تقيد به المعجميون القدماء معيارًا لاعتماد الألفاظ في معجماتهم[٢]، بل إن الأستاذ أحمد شفيق الخطيب يتسع بالمفهوم ليشمل بعض الألفاظ العامية ذائعة الانتشار -بغض النظر عن مدى إمكانية قياس هذا الانتشار[٣].

وإذا كان بعض اللغويين والباحثين قد التفتوا إلى تاريخ الكلمة العربية وماضيها، فإن البعض الآخر يضيف عامل المستقبل إلى المعادلة، فينبغي للمعجم التاريخي أن يكون "حاويًا لمسيرة اللغة عبر رحلتها الطويلة منذ بداية تاريخها المعروف والمسجل إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، وهذا يعني أن العمل فيه سيبقى متواصلًا، وأن لحظة القول بالانتهاء من إعداده تعني بداية لتسجيل إضافات جديدة في اللغة"[٤] -وهو ما وضعته لجنة معجم اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية التاريخي في الاعتبار كما سنرى بعدُ.

وقد لخص د. علي القاسمي في تعريفه كل ذلك باشتراطه توثيق المعجم لكل لفظة من حيث:

١. شكلها: أي طريقة كتابتها والتنوعات الشكلية التي قد تختلف بين إقليم عربي وآخر في ذلك، كما في كلمات "مائة/ مئة"، و"أبانوس/ أبنوس"، و"رحمن/ رحمان"... إلخ.
٢. معناها: ويشمل تعريفاتها المختلفة التي تتطور دلاليًا عبر الزمن.
٣. استعمالاتها: وتشمل المعلومات الصوتية والصرفية والنحوية والأسلوبية التي تتعلق باللفظة، بالإضافة إلى تصنيفاتها من حيث أصالتها (عربية أو مولدة أو دخيلة) ومستوى استعمالها (رسمية أو من لغة المثقفين أو مبتذلة)... إلخ[٥].

وبينما انشغل المعجميون العرب بالتنظير للمعجم التاريخي والبحث في ماهيته وحدوده وكيفية صناعته -كما مر، قطعت الأمم الأخرى أشواطًا واسعة في النهوض بلغاتها وصناعة معجماتها التاريخية[٦].

أما العربية التي تضرب بجذورها عبر الزمن وتسبق جل هذه اللغات في اعتنائها بتوثيق ألفاظها، فقد تأخرت كثيرًا في التأسيس لمعجمها التاريخي؛ لكثرة التنظير حول هذه القضية -كما فصلت الدراسة- من جهة، ولتأخر أبنائها في اللحاق بركب التقدم التقني والحاسوبي -الذي كان عاملًا مهمًا في التسريع من عملية جمع البيانات

---

[١] أحمد محمد قدور: تراث لحن العامة مصدرًا من مصادر المعجم التاريخي، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، ص٢٦٥ (منقول بتصرف).

[٢] شوقي ضيف: صعوبات الاستشهاد في المعجم العربي التاريخي، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، ص٤١٥ (منقول بتصرف).

[٣] أحمد شفيق الخطيب: المعجم التاريخي للغة العربية، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ع١٠٩، مايو ٢٠٠٧، ص١٠٧.

[٤] صادق عبد الله أبو سليمان: المعجم التاريخي للغة العربية، مجلة مجمع اللغة العربية، ع١٠٩، مايو ٢٠٠٧، ص١٢٢.

[٥] علي القاسمي: الشواهد في المعجم التاريخي: مجلة مجمع اللغة العربية، ع١٠٩، مايو ٢٠٠٧، ص٦٥-٦٦ (منقول بتصرف).

[٦] نذكر من تلك الجهود معجم أكسفورد للغة الإنجليزية الذي يغطي مفرداتها بشكل كامل مؤرخة من سنة ١١٥٠ حتى صدور طبعة ١٩٧١، والمعجم التاريخي للغة الفرنسية الذي ظهر عام ١٩٩٢. انظر لمزيد من التفصيل حول معجم أكسفورد والمعجمات الأوربية الأخرى: داود حلمي السيد: المعجم الإنجليزي بين الماضي والحاضر، جامعة الكويت، الكويت، ١٩٧٨، ص٨٥. وأحمد مختار عمر: صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٨، ص٥٩. وانظر: جامعة أكسفورد: الموقع الرسمي: Oxford English dictionary: تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/١٢: www.OED.com

وإنشاء المدونات- من جهةٍ أخرى. ولا ينفي هذا وجود بعض المحاولات عبر القرن الماضي للدخول في هذا المجال، بل إن مجمع اللغة العربية بالقاهرة عندما أنشئ كان من أهدافه الرئيسة وضع معجم تاريخي للغة العربية[١]. لكن يجمع بين تلك المحاولات المعجمية -كما تبينت الدراسة- أنّ موادّها هي تجميع من المعجمات العربيّة القديمة والحديثة، ولم تعتمد على مدوّنة نصّيّة -يدويّة أو إلكترونيّة- متوازنة من حيث المكان والزمان والمجال العلميّ، كما لم تهتم بتأريخ شواهدها -فضلًا عن اقتصار بعضها على فترات زمنية قديمة لا تتجاوزها في الاستشهاد.

ولقد برزت محاولتان مخلصتان في هذا المجال مؤخرًا تمخضتا عن إنتاج أول معجمين تاريخيين في اللغة العربية؛ فبعد تردُّد طويل، وافق اتّحاد المجامع اللّغويّة العلميّة العربيّة -الذي يضمُّ حاليًّا اثني عشر مجمعًا- على اقتراح تقدَّمت به مجامع بغداد ودمشق وعمّان سنة ١٩٩٨م بتبنّي مشروع إعداد المعجم اللغويّ التّاريخيّ، ثمَّ ألِّف لجنةً بدأت اجتماعاتها في سنة ٢٠٠٤م، ووضعت في السنتين التاليتين خُطَّةً للتنفيذ وتدريب العاملين. وفي ٢٠٠٦ خصَّص مجمع اللغة العربية بالقاهرة مؤتمرًا لموضوع "المعجم التّاريخيّ للُّغة العربيّة"، وعقد اتّحاد المجامع ندوة حول الموضوع بإمارة الشّارقة في دولة الإمارات العربيّة، حضرها حاكم الشارقة الذي تبرّع بتكاليف المشروع برُمَّته. وقد بُني مقرٌّ للمشروع في القاهرة، وشُكِّلُ مجلسٌ علميّ شرع في اختيار المصادر الأساسيّة والثانويّة للمدوّنة، وبعد بحثٍ ودراسات وتحرٍّ أُنشئت المدوّنة اللغويّة المحوسبة التي تحتوي على أكثر من مليار كلمة تضمّ أمّات المصادر والمراجع اللغوية والعلميّة المتنوّعة، وتتمتّع بخصائص المعالجة الحاسوبيّة كافة وفق المعطيات الحديثة في تكنولوجيا المعلومات. وانطلق العمل الفعلي في تحرير المادة المعجمية في غرة يناير سنة ٢٠٢٠ م وفق هذه الأسسِ الحاكمة، وفي عام ٢٠٢١ ظهرت ثمار هذا العمل بإصدار سبعة عشر جزءًا من المعجم شملت الحروف الخمسة الأولى من الألفبائية العربية (من الهمزة إلى الجيم)، وفي العام التالي أصدر مجمع اللغة العربية بالشارقة -تحت رعاية اتحاد المجامع- تسعة عشر جزءًا جديدًا من المعجم شملت حروف الحاء والخاء والدال والذال، وهي الأجزاء التي شملتها الدراسة حتى تاريخ كتابة هذا البحث في يوليو من العام ٢٠٢٣، وما زال العمل على باقي الأجزاء مستمرًا[٢].

---

[١] نذكر من هذه المحاولات ما قام به المستشرق الألماني أوجست فيشر (١٨٦٥ - ١٩٤٩م) متأثرًا بمعجم أكسفورد التاريخي قُبَيل الحرب العالمية الثانية، و"المعجم الكبير" لمجمع اللغة العربية بالقاهرة الذي صدر جزؤه الأول عام ١٩٧٠، ومعجم "المرجع" للشيخ عبد الله العلايلي (١٩١٤ - ١٩٩٦م) الصادر عام ١٩٦٣، والمشروع التونسيّ حول المعجم التاريخي بمبادرة من كليّة الآداب بتونس الذي بدأ العمل فيه بتمويل من الحكومة التونسيّة في ١٩٩٠م، إضافةً إلى الجهود التي بُذلت في العربيّة لتأليف معجمات تاريخيّة لمصطلحات العلوم والفنون. انظر لمزيد من التفصيل: مجمع اللغة العربية: المعجم اللغوي التاريخي، ط١، ١٩٦٧، مقدمة الكتاب بقلم إبراهيم مدكور. وأحمد مختار عمر: البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٨، ص٢٧٤ (منقول بتصرف). ومحمد رشاد الحمزاوي: المعجم التاريخي العربي: قضاياه وطرق إنجازه، مجلة مجمع اللغة العربية، ع١٠٩، مايو ٢٠٠٧، ص٨٥ (منقول بتصرف).

[٢] جدير بالذكر أن اتحاد المجامع قد أصدر أجزاءً جديدة شملت حروف الذال والراء والزاي والسين والشين والصاد والضاد في أكتوبر من العام نفسه: الموقع الرسمي لمجمع اللغة العربية بالشارقة: سلطان القاسمي يصدر ١٩ مجلدًا جديدًا من المعجم التاريخي للغة العربية، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٣:
https://www.alashj.ae/%d8%b3%d9%84%d8%b7%d8%a7%d9%86-

وأمّا المشروع الآخر فهو مشروع "معجم الدوحة التاريخي للغة العربية"، الذي انطلق في ٢٥ مايو ٢٠١٣ في الجلسة الأولى لـ "المجلس العلمي" للمعجم (يضم حوالي ٣٠٠ عالم لغوي ومعجمي وحاسوبي) في الدوحة، وكانت الجلسة برئاسة عزمي بشارة، لتنتقل الرئاسة بعدها إلى رمزي بعلبكي. وأطلقت الجلسة صفحة إلكترونية للمعجم في "مؤتمر إطلاق البوابة الإلكترونية للمعجم" في ١١ ديسمبر ٢٠١٨، إنجازًا للمرحلة الأولى منه، بحشد زهاء مئة ألف مدخل معجمي تتناول النصوص الموثقة منذ أقدم نص عربي حتى عام ٢٠٠ للهجرة، وما طرأ عليها من تغيرات في مبانيها ومعانيها (على أن تليها -كما تخطط اللجنة- مراحل أخرى[١]. هذا؛ وقد أعلن المركز العربي للأبحاث عن الانتهاء من المرحلة الثانية من المعجم في مطلع هذا العام، (من العام ٢٠١ وحتى ٥٠٠ ه)، وبهذا اكتمل نشر عشرة قرون من تاريخ الكلمة العربية في معجم الدوحة، مُتِمّا بذلك المرحلة الثانية، بحصيلة من المداخل المعجمية تبلغ زهاء مائتي ألف مدخل معجمي[٢].

وهذا البحث هو محاولة للموازنة بين المعجمين لإبراز مزايا كلٍ منهما، والإشارة إلى ما يمكن استدراكه من نقاط فيما هو قادم من تحديثات عليهما، ويمكن عقد تلك الموازنة من خلال المتغيرات الآتية: هدف كل معجم والفئة المستهدفة منه، والفترة الزمنية التي يغطيها، والمنهج المتبع في اختيار وحداته المعجمية، وعدد الألفاظ والمصطلحات التي يغطيها، والمصادر التي اعتمد عليها في ذلك، ومعالجة هذه الوحدات المعجمية من الناحية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والاستعمالية، والدقة والاستيعابية في شرح معانيه، والنظام الهيكلي الذي يتبعه في ترتيبه وتنظيم المعلومات في كل وحدة.

أولًا: هدف المعجم والفئة المستهدفة منه:

بما أن المعجمين محل الدراسة من النوع نفسه -المعجمات التاريخية، فهما يتفقان ابتداءً في هدفهما العام، وهو التأريخ لألفاظ اللغة العربية كافة عبر الزمن، وإن اختلفت الأهداف الفرعية -نسبيًا- لكل معجم على حدة؛ ف"معجم الدوحة التاريخي" يطمح بإنجازه إلى إعادة قراءة اللفظ العربي التراثي في سياقه دون تحريف أو تأويل، وإلى الاستفادة منه في إقامة مشاريع أخرى تبحث في التطور الدلالي لألفاظ العربية، بالإضافة إلى استخلاص معجمات أخرى منه في المصطلحات حسب العلوم والمعارف والفنون، ومعاجم الأبنية واللّغات،

%d8%a7%d9%84%d9%82%d8%a7%d8%b3%d9%85%d9%8a-
%d9%8a%d8%b7%d9%84%d9%82-19-%d9%85%d8%ac%d9%84%d8%af%d8%a7%d9%8b-
/%d8%ac%d8%af%d9%8a%d8%af%d8%a7%d9%8b-%d9%85%d9%86-%d8%a7

[١] المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: المعاجم التاريخية- مقارنات ومقاربات، تاريخ النشر: ٢٠٢٣/٥/١٦:
https://www.dohainstitute.org/ar/BooksAndJournals/Pages/historical-dictionaries-comparisons-and-approaches.aspx

[٢] المرجع السابق: بيان: المركز العربي للأبحاث يعلن عن الانتهاء من المرحلة الثانية في عمل معجم الدوحة التاريخي للغة العربية، موقع المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات على الشابكة، تاريخ النشر: ٢٠٢٣/١/١:
https://www.dohainstitute.org/ar/News/Pages/acrps-announces-completion-of-phase-two-of-the-doha-historical-dictionary-of-arabic.aspx

ومعاجم المعاني وغيرها. ويبدو جليًا من هذا الهدف الذي عبر عنه المعجم في مقدمته أنه يستهدف -بالإضافة إلى جمهور القراء العرب- الباحثين اللغويين المتخصصين والمعجميين أكثر من غيرهم[١].

أما "معجم اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية التاريخي" فقد ركز في أهدافه بشكل أكبر على "تنمية اللغة وتوسيعها بالخروج على عصور الاحتجاج الموروثة والاستشهاد بالصحيح في كل العصور، وتحرير العلاقة بين العربية وبقية اللغات السامية منتهيا إلى أن اللغاتِ الساميةَ ما هي إلا لهجاتٌ تحدرت من اللغة العربية الأم... وفتح آفاق جديدة في الدراسات اللغوية"[٢]، مستهدفًا أبناء العربية جميعًا الذين لطالما طمحوا إلى إنجاز هذا المشروع القومي العظيم[٣].

ثانيًا: جمع المادة وتحديد المصادر:

اعتمدت المعجمات الغربية الحديثة -كمعجم أكسفورد وغيره- على منهاجٍ دقيق، يقوم على إنشاء قاعدة بيانات إلكترونية تعتمد على النصوص الواقعية المكتوبة والمنطوقة، وعلى تكوين ملفات اقتباس محوسبة مأخوذة من مصادر كتابية هائلة، وبعض المصادر المنطوقة، هذه القاعدة تكون ما يسمى بالمدونة اللغوية التي تمثل الأساس الذي يستقي منه المعجم وحداته وتعريفاته وشواهده. وهو النهج نفسه الذي اتبعه المعجمان محل الدراسة، بخاصة أنهما يسعيان إلى رصد تاريخ اللغة العربية بالكامل عبر عصورها المختلفة، وهو ما افتقرت إليه المحاولات العربية السابقة -كما مر.

ويعتمد اختيار المصادر المكوِّنة لهذه المدونة على عدة عوامل ترتبط بطبيعة المعجم المقترح والفئة الموجه إليها؛ وعليه فإن الخطوة الأولى لبناء المدونة اللغوية الدقيقة هي تحديد الفئة التي تعبر عنها هذه المدونة بدقة، حتى يتسنى للقائمين عليها جمع المصادر التي تتلاءم وهذه الفئة[٤]. وطبيعة المعجمين -بوصفهما من المعجمات التاريخية- تحتم عليهما في بناء تلك المدونة تتبع اللفظة العربية في كل ما يمكن الحصول عليه من نصوص عربية قديمة وحديثة؛ وعليه فمن المفترض بهما اتباع الوسيلة الأولى من وسائل إعداد المدونة اللغوية، وهي أسلوب الحصر الشامل Comprehensive Inventory Method[٥]، غير أن "معجم الدوحة" -كما أشارت مقدمته- لجأ إلى هذا الأسلوب فقط في مدونة المرحلة الأولى (حتى عام ٢٠٠هـ)، واعتمدت مدونة المراحل التالية على أسلوب الانتقاء؛ لتعذّر الإحاطةُ بكلِّ ما أُنجِز في العربيّة في تاريخها الطويل.

---

(١) المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: الموقع الرسمي، مقدمة المعجم، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٠: https://www.dohadictionary.org/about-dictionary

(٢) مأمون وجيه: عن المعجم: مقدمة المدير العلمي، المعجم التاريخي للغة العربية- الشارقة- الاتحاد: الموقع الرسمي، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٥: https://www.almojam.org/page-2-4

(٣) محمد صافي المستغانمي: مقدمة المدير التنفيذي، المصدر السابق، تاريخ النشر: ٢٠٢١/٧/٢٥: https://www.almojam.org/page-2-5

(٤) المعتز بالله السعيد: نحو معجم للغة العربية للناطقين بغيرها: معالجة حاسوبية إحصائية، مجلة التواصل اللساني، ٢٠١٨، ص١٧ (منقول بتصرف).

(٥) وتصلح هذه الوسيلة عند بناء المدونات اللغوية للمعجمات ذات المدى الزمني أو الجغرافي المحدود.

١. مدونة المرحلة الأولى (الشمولية): وحُصِرت مصادرها في اثنين وسبعين وسبعمئة (٧٧٢) عنوان تشتمل على النصوص والنقوش -كما ذكرت مقدمة المعجم. فاعتمدت على النصوص الأصلية المطبوعة دون غيرها، واستُبعدت المخطوطة أيًّ كانت أهمّيتها؛ لكثرتها -كما فسرت مقدمة المعجم- وصعوبة حصرها، وحاجتها إلى التحقيق والنشر كي تُعتمد ضمن مصادر المعجم. أمّا كتب الاختيارات الشعريّة فكان المعتبرُ فيها هو النّظر إلى النّصوص الأصليّة المضمَّنة فيها، وعصورِ أصحابه من الشعراء، لا إلى عصور صانعيها وجامعيها ومُحقّقيها المتأخّرين. وكانت النّقوش مصدرًا معجميًّا مهمًّا يرفد المعجم بمادّة غزيرة تُسهم في جلاء الأصول التاريخيّة لكثير من المفردات، ويزيد من أهمّيّتها أنّ كثيرًا من موادّها لم يَشقَّ طريقه إلى المعجمات العربيّة. وقد تضمّنت القائمة النّهائيّة لها في "معجم الدوحة" -كما أشار محرروه- قرابة سبعين عنوانًا تقع في صنفين كبيرين: أوّلهما النّقوش العربيّة الشماليّة العتيقة[١]، وثانيهما النّقوش العربيّة القديمة[٢].

٢. مدوَّنة المرحلة الثانية (ما بعد القرن الثاني للهجرة): وهي قسمان: مدوَّنة تنتهي بسنة ٥٠٠هـ، وأخرى ممتدَّة حتى العصر الحاضر. وليس في هذه المدوَّنة بقسميها ما في سابقتها من اضطراب في تحديد نصوصها، وفي تأريخها، وفي نسبة النصوص إلى أصحابها.

ويعتمد معجم الدوحة على هذه المدوَّنة في تعيين مداخله، وفي شرح دلالاتها، ولم يلتفت للمعجمات العربية -قديمها وحديثها- كما فعل "معجم اتحاد المجامع" إلا بما فيها من شواهد ونصوص منسوبةٍ إلى أصحابها -كما تبينت الدراسة، كما يعتني عنايةً خاصة بمعجم "العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي؛ كونه لم يهمل اللهجات العربية إهمالًا تامًا كسائر المعجمات العربية (المعيارية) الأخرى.

وعلى الرغم من قيامها على اللغة العربيّة الفصيحة، فإنّ هذه المدونة -تذكر مقدمة المعجم- ليست اصطفائيّة تستبعد ما لا يُعدُّ فصيحًا في نصوصها، ولهذا فهي تسجّلُ المستويات اللغويّة على اختلافها، والبدائل اللهجيّة التي تعثر عليها، ولا تفضّل عربيّة منطقة على عربيّة منطقة أخرى، ولا تستبعد ما لا تُسجّلُه المعجمات إنْ كان الاستعمال قد ورَدَ به، وفي المدوَّنة شاهدٌ عليه. وهو خلاف المنهج الذي اتبعه "معجم اتحاد المجامع" في مدونته؛ إذ اقتصر فيها على العربية الفصحى المشتركة بين الأقطار والأزمان جميعها. ويبرر واضعوا المعجم ذلك باتساع دائرة هذه اللهجات وتنوعها، وعدم رصدها رصدا علميا، وندرة أطالسها اللغوية، وعدم اكتمالها؛ ولذا استبعدها المعجم في هذه المرحلة، مستثنيا من ذلك عامية التراث.

[١] ويعود تاريخ معظم هذه النقوش إلى الألف الأوَّل قبل الميلاد حتى القرن الرّابع الميلاديّ تقريبًا.

[٢] ويُطلق هذا الاسم على مجموعة من النّقوش العائدة إلى فترة ما قبل الإسلام، وهي من أرومة اللغات الساميّة، وتحديدًا من اللّغات العربيّة الشماليّة الّتي تندرج في إطارها العربيّة القديمة والكلاسيكيّة والوسيطة، علاوةً على اللّهجات المحكيّة القديمة والمعاصرة.

وتتلخص مصادر مدوَّنة "معجم الدوحة" في القرآن الكريم[١]، والحديث النبوي الشريف[٢]، والنثر[٣]، والشعر[٤]، والمصادر الشفوية[٥]، والنصوص المحققة وطبعات المصادر[٦].

أما مدونة "معجم اتحاد المجامع" فقد تكفل بإعدادها مجمع الشارقة، وتتضمن -وفق مقدمة المعجم- كل كلمة وردت في مدونة الكلم العربي في كل العصور، سواء قل استعمال الكلمة أم كثر، شذَّ أم هُجِرَ. وتستمد ذخيرتها اللغوية من نوعين من المصادر:

أ. مصادر أساسية أو أولية: وتشمل النقوش، والشعر، وكلام العرب، والقرآن، والحديث، وكتب الأدب القديم والحديث، والتاريخ، والفقه، والفلسفة، والعلوم، والتراجم، والأمثال، والصحافة، والرواية، والكتب التعليمية... إلخ.
ب. مصادر ثانوية: وتشمل المعجمات القديمة والحديثة، ومعجمات المصطلحات العلمية، والموسوعات... إلخ.

غير أن مقدمة المعجم لم توضح نسب تمثيل كل نوع من هذه المصادر، مع إتاحة البحث في تبويب "مصادر المدونة" عن أي كتاب أو مصدر متضمن داخل المدونة لمن أراد[٧].

وأخيرًا، فإن المعجمين يحرصان على توثيق كل شاهد من مصدره تحت أية مادة؛ حيث يقوم "معجم الدوحة" بنسبة كلِّ شاهد إلى مستعمله، غير أنَّ نسبة بعض الشواهد إلى أصحابها بذكر أسمائهم لا تخلو من إشكال؛ ولذلك فقد يسجل في خانة "اسم المستعمِل": قرآن كريم، حديث نبوي، مثل، منسوب إلى، من رواية، من شواهد... إلخ، مع التوثيق الكامل لبيانات مصدره، جاء في استشهاده على معنى "المُتَرَّب": "قَالَ يَصِفُ حَرْبًا جَرَتْ بَيْنَ ثَقِيفٍ وَبَنِي نَصْرٍ:

---

[١] وقراءاته -مع اختلافها- كلُّها حُجَّة، وقد اقتصر المعجم على القراءات المُعتدّ بها عند أهل الفنّ (الأربعة عشرة).

[٢] وهو مصدرٌ شفويٌّ لم يُدوَّن أكثره إلّا في مرحلة متأخّرة، وقد اقتُصِر فيه على كتب الحديث العشرة المعروفة.

[٣] ويضمّ المصنّفات النثريّة التي ثبتت نسبتها إلى أصحابها، والوثائق المستخلصة من الكتب والمُصنَّفات الّتي تجمع الأدبيّات النثريّة، وما رُوي من خُطب العرب، وما تواترَ من المحكيّات والحوارات في كتب الأدب والتّأريخ، والرَّسائل المكتوبة والرُّدود عليها، والمعاهدات والمواثيق، وتوقيعات الخُلفاء والأمراء والوُلاة، والوصايا ومأثورات الحِكَم، والأمثال التي جرت على ألسنة العرب وانتشرَت بينهم خلالَ الحِقبة الزمنيّة التي يؤرِّخ لها المعجم.

[٤] ويضمُّ دواوين الشعر المفردة وشروحها، ودواوين القبائل الحاوية لأشعار الهُذَليّينَ والكلبيّين والهَمدانيّين وغيرِهم؛ فضلًا عن جوامع الشعر والجمهرات وكتب الحماسة، وكتب الأدب المعنيَّة بجمع الشعر العربيّ وروايته، ومعجمات الشعراء المُميّزة لأشعارهم.

[٥] وتبنى فيها "معجم الدوحة التاريخي" موقفًا وسطًا يرى في الشعر الجاهليّ حقيقةً تاريخيّة لا شكّ في وجودها، لكنْ ينبغي للباحث ألاّ يُسلّمَ تسليمًا تامًّا بصحّة رصيدٍ غير قليلٍ ممّا وصل إلينا؛ ولذلك قام باستبعاد كلّ مصدر يتطرّق إليه الشكّ، أو تحتمل نسبته أو تأريخه قدْرًا من الارتياب.

[٦] ومع تعددها وتفاضلها، فقد وضع المعجم معايير لتخير الأفضل منها واعتماده في مدونته، منها كون المحقِّق من كبار المحقِّقين أو من أولي العلم المشهود لهم بالدّراية والتّجويد والإتقان في هذا الباب، وصدورها عن مؤسّسات علميّة مرموقة تخضع مطبوعاتها للتّحكيم العلميّ، وتنوُّع النُسَخ التي اعتمد التحقيقُ عليها وقِدَمُها وتدقيق ناسخِها، وتأخُّرها واشتمالها على ما لم تحظَ به سابقاتها سعةً وتحقيقًا.

[٧] مجمع اللغة العربية بالشارقة: مصادر المدونة، المعجم التاريخي للغة العربية- الشارقة- الاتحاد: الموقع الرسمي، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٦: https://www.almojam.org/book-titles

وَكَانَتْ جُعَيْلٌ يَوْمَ غَمْرٍ وَرَاكَةٍ أُسُودَ الغَضَى غَادَرْنَ لَحْمًا مُتَرَّبَا

ربيعة بن سفيان المُحَبِّر الثَّقَفيّ

البيان والتّبيين: الجاحظ (ت، ٢٥٥هـ)، بتحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي- مطبعة المدني، القاهرة، ط٧، (١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م). ١٢٨/١"[١].

أما "معجم اتحاد المجامع" فيضع الشاهد مسبوقًا برمز العصر فاسم قائله، فالتاريخ الدقيق للنص، ولا ينص على سَبْعِيَّةِ القراءة أو عَشْرِيَّتِها في الاستشهاد بالقراءات القرآنية، ويتساوى في ذلك القراءة الشاذة في الاستشهاد وفي آلية الإثبات، مع تحديد صاحب القراءة المستشهد بها، وتُعالَجُ نصوص الحديث النبوي بنسبتها إلى قائلها الحقيقي[٢]. جاء في الاستشهاد من العصر الإسلامي على معنى "التراب": "قال الأَعْشى الكَبيرُ (ت: ٧هـ=٦٢٨م) يَصِفُ حَرَّ الشَّمْسِ:

حَتّى إذا ما أُوقِدَتْ***فالجَمْرُ مِثْلُ تُرابِها

الصبح المنير في أشعار أبي بصير. دار ابن قتيبة، ص: ١٧٨.

في القُرْآنِ الكَرِيمِ (١١ه=٦٣٢م) قال اللهُ ﷻ:

﴿إِنَّآ أَنذَرۡنَٰكُمۡ عَذَابٗا قَرِيبٗا يَوۡمَ يَنظُرُ ٱلۡمَرۡءُ مَا قَدَّمَتۡ يَدَاهُ وَيَقُولُ ٱلۡكَافِرُ يَٰلَيۡتَنِي كُنتُ تُرَٰبَۢا٤٠﴾ (النبأ: ٤٠)

وقال النَّبِيُّ ﷺ (ت: ١١ه=٦٣٢م):

«إنَّ اللهَ ﷻ قَدْ أَذْهَبَ عَنْكُمْ عُبِّيَّةَ الجاهِلِيَّةِ وفَخْرَها بِالآباءِ، مُؤْمِنٌ تَقِيٌّ، وفاجِرٌ شَقِيٌّ، النّاسُ بَنو آدَمَ وآدَمُ مِنْ تُرابٍ».

مسند أحمد. تح: الأرنؤوط، ج: ١٦ ص: ٤٥٦"[٣].

وبتتبع الدراسة -من خلال عينة عشوائية- لمصادر المعجمين وتوثيقها، اتضح للباحث دقة معلوماتها تماشيًا مع اعتمادها على مدونات إلكترونية يندر معها أخطاء النقل التقليدي بالطرق القديمة، وإن كان الباحث لا يستبعد وجود أخطاء بمزيد من التحري الدقيق.

(١) المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة التاريخي للغة العربية: مادة "ت ر ب"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.
(٢) فإذا رُفِعَ الحديث إلى النبي ﷺ وأسند القول إليه يكون القائل هو النبي محمد ﷺ، وإذا كان الحديث موقوفًا على الصحابي فهو من كلام الصحابي لا من كلام النبي ﷺ، وإذا كان الحديث مقطوعًا فهو من كلام التابعي أو من دونه لا من كلام النبي ﷺ.
(٣) اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ت ر ب"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.

ثالثًا: اختيار الوحدات المعجمية:

نظرًا لطبيعة المعجمين التاريخية، يُفترَض بهما إيراد كل لفظة وردت في مدونتيهما دون استبعاد أو انتقاء، لكنهما في النهاية سيُخضِعان هذه المدونات لمجموعة من المعايير الحاكمة التي ترصدها الدراسة فيما يلي:

١. حجم المعجم: يتحدد حجم المعجم المطلوب عن طريق إعطاء حصة محددة لكل حرف هجائي حتى يمكن عمل توازن في المادة في أثناء الجمع والاختيار. والمعجمان محل الدراسة -وبخاصة "معجم الدوحة"- لا يحتاجان إلى هذا الإحصاء التقديري؛ إذ لا يهتم القائمون عليهما بحجم المعجم لتأسيسهما ابتداءً بصورة محوسبة على شبكة الإنترنت -وإن كان "معجم اتحاد المجامع" يتوفر أيضًا بالشكل الورقي التقليدي، وقد صدر منه سبعة وستون جزءًا حتى الآن.

٢. المدى الزمني والمكاني الذي يغطيه المعجم: إذ تزداد الوحدات المعجمية المتضمنة في كل معجم باتساع مداه الزماني والمساحة الجغرافية التي يغطيها، ومع افتراض تغطية المعجمين لمدى زمني يمتد من عصور ما قبل الإسلام وإلى العصر الحديث، فإن كلًا منهما قد اتبع منهجًا مختلفًا في التعبير عن هذا المدى الزمني الواسع من ناحية، وفي رقعة اللغة التي ينتقيها من ناحيةٍ أخرى. وقد سبقت الإشارة إلى أن "معجم الدوحة" قسم عمله إلى مراحل زمنية، تغطي كل مرحلة منها الوحدات المعجمية كافة التي تتضمنها مدونة تلك المرحلة، وامتدت أولاها من أقدم نص عربي وصل إلينا حتى عام ٢٠٠هـ، وأما الثانية فامتدت من ٢٠١ حتى ٥٠٠هـ، وأما باقي المراحل التي تغطي من ٥٠١هـ حتى العصر الحديث فلم يسجل منها شيء في المعجم حتى تاريخ كتابة البحث؛ وعليه فإن كل المداخل -ودلالاتها- التي تنتمي إلى هذا المدى الزمني غير مدرجة في هذا المعجم حتى هذه اللحظة. لكنه في المقابل -كما رصد الباحث- يغطي جغرافيًا لغات العرب ولهجاتها؛ فلا يقتصرُ على لهجةٍ واحدةٍ دون غيرها، ولا يمارس الانتقاء الذي لجأ إليه "معجم اتحاد المجامع" عندما اقتصر على العربية الفصحى المشتركة بين جميع الأقطار والأزمان -كما أكد واضعوه. ورغم ذلك، فإن ما يتفوق فيه "معجم اتحاد المجامع" -في نظر الباحث- هو شموله للمراحل الزمنية كافة، منذ عصور ما قبل الإسلام (ق س) وحتى العصر الحديث (ح) الممتد حتى عام صدور المعجم، لكنه على خلاف "معجم الدوحة" لم يغطِ حروف الهجاء كافة، وإنما تصدر أجزاؤه بالتتابع، وقد شملت حتى تاريخ كتابة البحث الحروف التسعة الأولى من الألفبائية العربية (من الهمزة حتى الذال).

٣. الموسوعية: حيث تفرض طبيعة المعجم وأهدافه طبيعة المعلومات المقدمة تحت كل مدخل، بل واختيار المدخل ذاته طبقًا لموقف واضعيه من المداخل الموسوعية، كان المعجمان محل الدراسة على طرفي نقيض فيما يتعلق بالمداخل ذات الطابع الموسوعي؛ فقد تحفظ "معجم الدوحة" كثيرًا في الجانب الموسوعي -مداخل ومعلومات، ونَصَّ صراحةً على استبعاد هذا النوع من المداخل، فأخرج منه "كلُّ المعلومات الّتي لا تتعلق تعلقًا مباشرًا بتاريخ الألفاظ ودلالاتها"[1]. وعليه؛ فقد عُنِيَ بتحرير الأعلام الّتي اكتَسَبَت دلالة مفهوميَّة تتجاوزُ الدّلالة على الشّخص أو المكان، مثل أسماء الله الحسنى، والأيّام والشّهور، والكواكب والنّجوم، والكتب المقدّسة، والأصنام،

[1] المركز العربي للأبحاث: مدخل: مفاهيم أساسية، معجم الدوحة: الموقع الرسمي، تاريخ النشر: ٢٠٢١/٣/١٧: https://www.dohadictionary.org/standard-guide

والمعبودات. ولم يُعنَ بالأعلام (أسماء الأشخاص والمواضع)، وإنّما يقتصر على الأفعال المُشتَقّة منها، مثل: أَتْهَمَ: أتى تِهامة، وتِهامة...، تيامَنَ: أخذَ ناحيةَ اليَمنِ، واليمن. وأما أسماء سور القرآن الكريم فيعاملها معاملةَ الأعلام، فلا تُبنى لها -عنده- جُذاذات.

أما "معجم اتحاد المجامع" فتتسع مداخله لتشمل الأعلام التي لها دلالات ومفاهيم خاصة، ومن ذلك: أسماء الله سبحانه وتعالى وصفاته، وأسماء الملائكة، وأسماء الأنبياء -عليهم السلام، وأسماء الأديان والملل والنحل، والأعلام المؤثرة في التاريخ العربي؛ كأسماء الخلفاء وأئمة المذاهب الدينية والفلسفية والمدارس العلمية ورموز الإبداع الشعري والنثري، وأسماء الشهور، ونحو ذلك، على أن يُؤَرَّخَ للعلم في بطاقة واحدة. ومعظم هذه المداخل المتعلقة بسور القرآن وأسماء الملائكة والأعلام لا تجدها مطلقًا في معجم الدوحة.

ويمتد هذا التوسع في "معجم اتحاد المجامع" إلى كلماته الوظيفية، فتَنْدَرِجُ حَرُوف المباني عنده تحت الكلمات الوظيفية؛ فيُصَدّر كلُّ حَرْفٍ بتعريفٍ له قبل عرض مواده المعجميّة، ويأتي تعريفه متضمنا ترتيبه في قائمة الحروف وتوصيف مخرجه وصفاته من حيث الجهر والهمس، الرخاوة والشدة، الترقيق والتفخيم، والإشارة إلى قيمته في حساب الجُمَّل، وحصر ما يمثله الحرف من معانٍ- إن كان من حروف المعاني- مع التمثل عليها. جاء في تصدير باب التاء: "(ت)

* التّاءُ: الحَرْفُ الثالِثُ مِنِ حُروفِ الهِجاءِ، وهُو حَرْفٌ أَسْنانِيٌّ لثَويٌّ ساكنٌ (صامت) انْفِجارِيٌّ (شديد) مُرقَّقٌ. وقيمتُه في حساب الجُمَّل ٤٠٠. ويُقلَبُ طاءً في صيغة "افتعل" التي فاؤها: "ص"أو "ض" أو "ط" أو "ظ"... والتّاءُ من حُروف الزيادة تُزادُ لمعانٍ: ١- التَّفْريقُ بين المذكَّر والمؤنث: (أ) تلحقُ آخر الصفاتِ في اسم الفاعل، كعالم وعالمة. واسم المفعول، كمنصور ومنصورة..."[١]، وقد جاء فيها المعجم بأكثر من خمسة عشر وظيفة.

ويُلاحظ هنا مدى الموسوعية في عرض المادة، على عكس ما يفعله "معجم الدوحة" من الاقتصار الشديد والبعد عن الموسوعية، حتى إنه لم يضع مداخل مستقلة لكل حرف هجائي. فتُحرّر أسماء الحُروف عنده الّتي ترد في سياقات تدلُّ على أنّها أضحت ذات معنًى تامّ، مثل (الألِف، الثّاء، النون) بوصفها أسماءً، وتُوضَع في جذورها ومداخلها المُناسبة، وهي بهذا المعنى ليست ضمن الأدوات، تجد الهمزة -على سبيل المثال- في مادة (ه م ز) لا في صدر باب الهمزة: " الهَمْزَةُ: صَوْتٌ شَدِيدٌ مَجْهُورٌ، يَخْرُجُ مِنْ أَقْصَى الحَلْقِ. [الأصوات]"[٢]، فقد وردت هنا بوصفها مصطلحًا صوتيًا.

٤. <u>وضع قاعدة للتعامل مع الكلمات متعددة المعاني:</u> وقد حسم "معجم الدوحة التاريخي" هذا الأمر برمته باعتماده -ولأول مرة- الترتيب التاريخي للمعاني المتعددة للمدخل الواحد، بل إنه رتب -كما سيأتي في مسألة ترتيب مداخل المعجم- مداخله تحت الجذر الواحد ترتيبًا زمنيًا لا تصريفيًا كالمعهود في معجمات مجمع اللغة العربية بالقاهرة، تجد في مادة (أ ب ل)[٣]: "٢هـ=٦٢٣م: المُؤَبِّلُ: القَائِمُ عَلَى رِعْيَةِ الإِبِلِ.

---

[١] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: باب التاء، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٧.
[٢] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "ه م ز"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٧.
[٣] المصدر السابق: مادة "أ ب ل"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٧.

ن٣٩٥هـ=١٠٠٥م: المُؤَبِّلُ: المُتَفَاخِرُ المُتَعَظِّمُ"، وهو لا يضع أي رمز للفصل بين هذه المعاني المتعددة على خلاف "معجم اتحاد المجامع" -كما سيأتي.

لكن عيب هذه الطريقة -وقد نبه واضعو المعجم إلى ذلك- أنَّ مستخدِم المعجم لا يعرِف تاريخ ظهور اللفظ، بل يبحث عنه؛ فلا يعرف إذن موضعَه. وعليه إذن أن يقرأَ المادّة بأكملِها للوصول إلى بُغيتِه، كما كان عليه الأمرُ في المعجمات العربيّة القديمة التي لا تسمحُ بمعرفة موقعِ اللفظِ في داخل المادّة[١].

أما "معجم اتحاد المجامع" فقد اتبع النهج نفسه الذي ارتضاه "المعجم الوسيط" و"المعجم الكبير" لمجمع اللغة العربية بالقاهرة في التعامل مع هذا النوع من الوحدات المعجمية، على أن يراعي في ترتيب المعاني استخدام الترقيم مع حرف الواو، وترتيب المعاني زمنيًا من الأقدم إلى الأحدث، وذكر المعنى الحقيقي قبل المجازي، والأكثر شيوعًا قبل الأقل شيوعًا، والحسي قبل العقلي. وإذا حدث تعارض في مرجحات التقديم فالأولوية المطلقة للأقدمية التاريخية، ما لم يكن ذلك مخالفا للترتيب الصرفي للصيغ ومراعاة اللزوم والتعدي.

وإن كان المعجم قد نجح -وفق هذه المعايير المتعددة- في الفصل بين الصيغ الصرفية المختلفة للجذر الواحد وترتيبها ترتيبًا منطقيًا، فإن اضطرابًا واضحًا يرصده الباحث في سرد المعاني المتعددة للمدخل المعجمي الواحد لا يدري معه القارئ هل الترتيب زمني أو من الحسي إلى المعنوي أو من الحقيقي إلى المجازي، والأولى -في نظر الدراسة- أن تُتبع طريقة واحدة في الترتيب؛ إما زمنيًا كما فعل "معجم الدوحة"، وإما من الحقيقة إلى المجاز بشكل مطرد. جاء في مادة (أ ب ل) -على سبيل المثال[٢]: "١: أَبَلَ فعل

١-١ * أَبَلَ (بِفَتْحِ الْباءِ) فُلانٌ يَأْبُلُ (بِضَمِّ الْباءِ) أَبَالَةً وَإِبَالَةً: حَذَقَ مَصْلَحَةَ الإِبِلِ وَالشَّاءِ...

١-٢ والشَّجَرُ أُبُولًا: نَبَتَ فِي يَبِيسِهِ خُضْرَةٌ تَخْتَلِطُ بِهِ، فَتَسْمَنُ عَلَيْهِ الْإِبِلُ وَنَحْوُها...

١-٣ وفُلانٌ أَبْلًا وَأَبالَةً: تَنَسَّكَ وَتَرَهَّبَ. (مجاز).....

١-٤ والإِبِلُ أَبْلًا، وَأُبُولًا: كَثُرَتْ...

١-٥ والعُشْبُ أُبُولًا: طالَ؛ فاسْتَمْكَنَتْ مِنْهُ الإِبِلُ...

١-٦ والإِبِلُ بِالْمَكانِ أُبولًا: أَقامَتْ بِهِ...

١-٧ وفُلانٌ فُلانًا أَبْلًا: أَعْطاهُ إِبِلًا سائِمَةً..."، وهو في كل المعاني السابقة ينتقل بين الحقيقي والمجازي، وبين عصر صدر الإسلام وعصر المماليك في اضطرابٍ واضح.

[١] المصدر السابق، المقدمة، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٠: https://www.dohadictionary.org/about-dictionary

[٢] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "أ ب ل"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٦.

رابعًا: معالجة الوحدات المعجمية:

وقد عولِجَت مداخل المعجمين محل الدراسة وفق ثلاثة أنواع من المعلومات: الصوتية، والصرفية والنحوية، والدلالية.

١. المعلومات الصوتية: ولم يهتم "معجم الدوحة" بما يتجاوز النطق الصحيح لمداخله؛ فاستبعد الكتابة الصوتيّة للمداخل لعدم الحاجة إليها في العربيّة، باستثناء ما يتعلق برموز النَّقْحَرة المعتمَدة عالميًّا لتبيان طريقة نطق الكلمات غير العربيّة، كما أنّه شفع ذلك - في العبريّة والآراميّة والسّريانيّة والجعزيّة والأمهريّة- بالحروف الأصليّة المستخدَمة لكتابته، تجد مثلًا في الجذر (ب ق ر): בקר bəqar وּבָקָּרָא baqqārā وּבقرא baqrā في السريانية، وbaqārum , paqāru وbaqrum وbuqārum في الأكادية، وهكذا[١]. وأخيرًا فهو يضبط محتواه كله بالضبط الكامل، مداخل وشرحًا وشواهد، تجد في مدخل "بقرة": "بَقَر [اسْمُ جِنْس]

جموع بَوَاقِر بَاقِر أَبَاقِر بَيْقُور أَبْقُر بُقْرَان بَاقِرَة بَاقُورَة بُقَّار بُقُور بَقِير

البَقَرُ: حَيَوَانٌ بَرِّيٌّ وَأَهْلِيٌّ، مِنَ النَّعَمِ ذَوَاتِ الحَافِرِ، ضَخْمُ الجُثَّةِ، يُتَّخَذُ مِنَ الأَهْلِيِّ مِنْهُ اللَّبَنُ وَاللَّحْمُ، وَيُعْمَلُ بِهِ فِي الحِرَاثَةِ.

قَالَ يَتَمَرَّدُ عَلَى سُكْنَى بِقَاعٍ فِي وَطَنِهِ:

أَبْلِغْ أُبَيْدَةَ أَنِّي غَيْرُ سَاكِنِهَا وَلَوْ تَجَمَّعَ فِيهَا المَاءُ وَالشَّجَرُ"[٢].

أما "معجم اتحاد المجامع"، ففضلًا عن اهتمامه بتوثيق الصفات الصوتية لكل حرف من حروف الهجاء في صدر بابه -كما مَثَّلنا من قبل، فهو يحرص أيضًا في النقوش العربية على كتابة كلمة المدخل المستشهد به بخط النقش متبوعة بالكتابة الصوتية ومفسرة بالكتابة العربية المعاصرة. وكذا يفعل مع النظائر السامية، فيكتبها بحروف لغتها وحركاتها، وبنطق عربي تقريبي، ثم بالكتابة الصوتية الدولية وفق جدول رموز الكتابة الصوتية المذكور في نهاية المنهج. جاء في الجذر (ب ق ر): "فَجاءَ في النَّقْشِ: " وث ل ل / ب ع ر ه م و/ ا ا ب لم / وبقرم/وحمرم"، أي "وغَنِمَ مِنْ مواشيهِم الإبلَ والبَقَرَ والحَميرَ"... احتَفَظَتِ السَّاميَّاتُ بِهذا الجَذْرِ مِنَ العَرَبِيّة الأُمِ؛ فَقَد وَرَدَ الجَذْرُ (ب ق ر) في الأوجاريتيَّة؛ ومِنْهُ الاسمُ: bqr (بَقَرٌ) bqr... ومِنْ مَجيئِهِ بِمَعْنى "بَقَرٌ": " Hm0 alp bqr"؛ أي "خَمسَةٌ مِنَ المواشيّ والأَبْقارِ"..."[٣].

وإضافةً إلى تشكيل محتواه كاملًا -كالحال في "معجم الدوحة"، يمتاز "معجم اتحاد المجامع" بالنص (لفظًا) على حركة عين أفعاله في الماضي والمضارع، يقول في (بَقَرَ): "* بَقَرَتْ (بِفَتْحِ القافِ) الفِتْنَةُ وَنَحْوُها تَبْقُرُ (بِضَمِّ القافِ) بَقْرًا"[٤].

---

[١] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة، مادة "ب ق ر"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٨.
[٢] المصدر السابق، مادة "ب ق ر"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٨..
[٣] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ب ق ر"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٨.
[٤] المصدر السابق، المادة نفسها.

٢. المعلومات الصرفية: واقتصر فيها "معجم الدوحة" أيضًا على المعلومات الرئيسة لتجنب الموسوعية، واستخدم لذلك الوسم الذي يعبر عن نوع كل مدخل صرفيًا بدقة دون إثقال للمادة، ولم يكتفِ بالتمييز بين الاسم والفعل والحرف، بل توسّع بإدراج الصفة وأنواعها، والأداة، واسم الفعل...وميز بين اسم الجنس والآلة والمرة والهيئة والجمع... إلخ، مما عدَّه ضروريًّا -في نظر واضعيه- لتحديد هويّة الكلمة وبيان تصنيفها المقوليّ. وقد عولِجَت مداخله الفعلية والاسمية كما يلي:

أ. الأفعال: تُوضَع في صيغة الماضي، ويُمثِّل الفعل المضارع المبنيّ للمعلوم والمبنيّ للمجهول وفعلُ الأمر صورًا تصريفيّة للفعل الماضي المبني للمعلوم؛ ولذلك تَرِد سياقاتُها معه. ويُخصّص مَدخَل مُعجميّ للفعل، سواء أكان لازما، أم متعدِّيًا تعدية مباشرة أو بالحرف. وأما الفعل المبنيّ للمجهول فإذا كان مُلازماً للبناء للمجهول فإنّه يُحرّر في مَدخَل مستقلّ، ويُوسَم بـ (ملازم للبناء للمجهول). تجد في مادة (ج ن ن): أَجَنَّ [مُتَعَدٍّ] – أَجَنَّ [لَازِم] – اجْتَنَّ [لَازِم] – اجْتَنَّ [مُتَعَدٍّ] – اجْتُنَّ [مُلَازِمٌ لِلْبِنَاءِ لِلْمَجْهُول] – اسْتَجَنَّ [مُتَعَدٍّ بِالحَرْف]"[١].

ب. الأسماء والصفات: توضع في صورة المفرد المذكّر، مع عد المؤنّث والمثنّى وجمع المذكّر السّالم وجمع المؤنّث السّالم وجمع التّكسير صورًا تصريفيّة للمفرد المذكّر، ومن ثَمَّ تَرِد سياقاتها معه. تجد في الجذر (ج ن ن) على سبيل المثال المداخل: "أَجَنّ [اسْمُ تَفْضِيل] –أَجَنَّ [صِفَة] – إِجْنَان [مَصْدَر] –جَانّ [اسْم]... إلخ[٢]. كما يُبنى مَدخَلٌ معجميٌّ مستقلٌّ لكل وحدة معجميّة اختلف وسمُها ومعناها، وإن اتّحدتْ صيغتُها، ك"مَبْعَث" التي يمكن أن توسم باسم مكان أو اسم زمان أو مصدر ميميّ وَفق السياق[٣].

أما "معجم اتحاد المجامع" فترد معلوماته الصرفية على النحو التالي:

أ. الأفعال: فضلًا عن ضبط عين مداخله الفعلية لفظًا وحركة -كما مر، يمتاز المعجم بنصه على الممات والمهمل وغير المستعمل من أفعال العربية إذا جاءت النصوص بأحد مشتقاته أو مصادره، وذلك باشتقاق فعل من مادة المشتق المذكور مطابق لصيغته ودلالته، وموافق له من حيثُ اللزوم والتعدي، وينص في تحريره -كما ذكرت مقدمته- على عدم استعماله من قبل حرصا على بيان حالته التاريخية بدقة، وذلك بتقييده بعبارة مثل: "ولم يُسْتَعْمَلْ هذا الفعلُ من قبلُ، واستُعمِلتْ بعضُ مُشتَقّاتِهِ أو مَصادرِه" (كما في "* بُثِّثَ فُلانٌ: أُغْشِيَ عَلَيْهِ"[٤].

ب. الأسماء: تأتي بعد الأفعال مباشرة، ويُؤرَّخ فيها للأسماء الجامدة، وما تَمَحَّض للاسمية من المشتقات، ولدلالات المصادر المُجَرَّدَةِ عن الحدث. والأصل إيراد المدخل الاسمي بصورة المفرد لا الجمع، فإن كان الجمع أكثر شهرة من مفرده فإنه يقدم على المفرد ويُصَدَّر به المدخل مراعاة لشهرته، ويُعرَّف بصيغة الجمع، على أن ينص في نهاية التعريف على مفرده، كما في "* الأَثْلُ: شَجَرٌ مِنَ الفَصيلَةِ الطَّرْفاوِيَّةِ،... واحِدَتُهُ أَثْلَةٌ، وَأَثَلَةٌ"[٥]. وأما الجموع فيُقتصر فيها على جموع التكسير، ولا يُذكر منها إلا ما نصَّت عليه المعجمات، وتُورد لاحقة لمعاني مفرداتها ومسبوقة برمزه (ج) بين قوسين، و(جج) لجمع الجمع.

---

(١) المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "ج ن ن"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٨.
(٢) المصدر السابق، المادة نفسها.
(٣) المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "ب ع ث"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٨.
(٤) اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ب ث ث"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٨.
(٥) المصدر السابق، مادة "أ ث ل"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٨.

أما المعلومات النحوية/ الاستعمالية فهي قليلة في المعجمين، ويقتصر وجودها على تعريف المصطلحات النحوية، ك"الخفضة" في "معجم اتحاد المجامع": "(في عِلْمِ النَّحْوِ): عَلامَةُ الكَسْرَةِ"، و"الخفض": "(عِنْدَ النُّحاةِ): الجَرُّ"[١]. و"التوكيد" في "معجم الدوحة": "إِتْبَاعُ اللَّفْظِ لَفْظًا آخَرَ تَحْقِيقًا لِلْمَعْنَى وَتَقْوِيَةً لَهُ. [النّحو والصّرف]"[٢].

بيد أن "معجم الدوحة" يميل إلى الاختصار الشديد في معلوماته النحوية تجنبًا للموسوعية، تجد مثلًا في تعريفه ل"إِنَّ": "إِنَّ: مِنَ الحُرُوفِ النَّاسِخَةِ، المُشَبَّهَةِ بِالفِعْلِ، يَدُلُّ عَلَى التَّوْكِيدِ"[٣]، في حين جاء تعريف "معجم اتحاد المجامع" أوفى: "إِنَّ أداةٌ تُؤَكِّدُ مَضْمونَيْ الْجمْلَةِ الاسْمِيَّةِ. وهي مِنَ النَّواسِخِ الَّتي تَدْخُلُ علَى الجُمْلَةِ الاسْمِيَّةِ فَتَنْصُبُ الـمُبْتَدَأَ فَيُسَمَّى اسْمَها، وتَرْفَعُ الخبَرَ فَيُسَمَّى خَبرَها. وهِيَ حينَ تَدْخُلُ عَلَى الجُمْلَةِ الاسْمِيَّةِ تَجْمَعُ بَيْنَ الوَظيفَتَيْنِ. و(في عِلْمِ النَّحْوِ): حَرْفُ نَصْبٍ وتَوْكيدٍ، تَدْخُلُ عَلَى الْمُبْتَدَأ والخَبَرِ فَتَنْصِبُ الْمُبْتَدَأَ ويُسَمَّى اسْمَها، وتَرْفَعُ الخَبَرَ ويُسَمَّى خَبَرَها، وهِيَ تُؤَكِّدُ ثُبوتَ الخَبَرِ لِلْمُبْتَدَأ"[٤].

٣. المعلومات الدلالية: وتشمل كل ما يتعلق بشرح مداخل المعجم، ويبرز من خلالها الجهد الحقيقي الذي يميز معجمًا عن آخر، وفيها:

أ. المعنى والاستعمال والسياق: وهو الهدف الأساسي والأول من أي معجم لغوي، ويُمثِّل المعضلةَ الأبرز في صناعة المعجم التاريخيّ؛ فقد يرِد اللفظ الواحد في آلاف السياقات الممتدّة عبر التاريخ، وعلى المحرّر المعجميّ أن يحدّد مسارات المعنى لكلّ لفظ في سياقه، وفي السياقات المشابهة المتروكة الّتي أغنى عن الاستشهاد بها الشّاهدُ المختار. ولا تغني العودة إلى ما في المعجمات العربيّة القديمة -في نظر واضعي "معجم الدوحة"- في تحقيق هذا المعنى؛ فقد تسرد هذه المعاجم عددًا كبيرًا من المعاني للألفاظ دون أن يتبيّن منها التمييز بين المعنى الأوّل للّفظ، والمعاني الطارئة عليه. وهو خلاف ما فعله "معجم اتحاد المجامع" من توسع في اعتماد تعريفات المعجمات العربية القديمة والحديثة في سياقاتها.

وتأتي بعد ذلك صياغة التعريف وما يعترضُها من عقبات، وما تفرضه من شروط لكي يكون التعريف ناجعًا، دون إخلال ودون إطالة، بعيدًا عن الغموض والالتباس وترهُّل الصياغة. وقد راعى "معجم الدوحة" في ذلك -وفق ما رصدته الدراسة- الاختصار والدقّة والوضوح، والابتعاد عن النقل الحرفيّ للتعريفات الواردة في المعجمات والتفاسير وكتب شروح الحديث والشعر وغيرها، وبوجه أخصّ التعريفات المخالفة للضوابط المعتمدة؛ كالتعريف ب"معروف"، والتعريف بالمرادف وبالضدّ وبالعلّة، وبما هو أشدُّ غموضًا واستغلاقًا. وأباح الاقتباس المحدود لتعريفات بعض الألفاظ كالنباتات والحيوانات، وتعريف المصطلحات. كما يراعي أيضًا -وفق ما فصلت مقدمته:

---

[١] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي، مادة "خ ف ض"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.
[٢] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "ء ك د"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.
[٣] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة، مدخل الحرف "إِنَّ"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.
[٤] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "إ ن ن"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.

* اعتماد التَّعْرِيفُ الّذي أورده الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجم (العين)، إذا كان الشّاهد المختار تعريفًا للوحدة المعجميّة ذاتِها، مثل: "المطّ: سَعَةُ الخَطْو"[١]. فإذا كان التَّعْرِيف الّذي أورده الخليل غامضًا، أو لا يوافق ضوابط التّعريف المنصوص عليها، فإنّ المحرّر يتصرّف فيه، مع الاستئناس بالمعجمات والمصادر، ومن ذلك الشاهد الذي ورد في العين على النحو الآتي: "بَرْبَخَ: البَرْبَخَةُ: الإِرْدَبَّةُ"، والتّعريف الذي ارتضاه المعجم: البَرْبَخُ: مَنْفَذُ المَاءِ وَمَجْرَاهُ[٢].

* الابتعاد عن التّعريف بالغريب من الألفاظ، مثل: (الأَثْلُ): شجر كالطّرفاء (إذ الطّرفاء لفظ غريب لم يتبيّن منه تعريف (الأثل)، ويُعرف كما يلي: "الأَثْلُ: شَجَرٌ طَوِيلٌ يُشْبِهُ الطَّرْفَاءَ، دَقِيقُ الأَوْرَاقِ، أَحْمَرُ الثِّمَارِ، لَيْسَ لَهُ شَوْكٌ، تُصْنَعُ مِنْهُ القِصَاعُ وَالأَقْدَاحُ، وَتُبْنَى عَلَيْهِ البُيُوتُ"[٣].

* لا ينقُل التّعريفات من مصادر متأخّرة ثمّ يُسقطها على الوحدة المعجميّة، دون مراعاة للبعد التّطوّري للمعاني، فالفرق واضح بين تعريفه للأثل الذي يعود إلى القرن السادس الميلادي (٥٧٣م) سالف الذكر، وبين تعريف "معجم اتحاد المجامع" المأخوذ من علم النباتات: "شَجَرٌ مِنَ الفَصيلَةِ الطَّرْفاوِيَّةِ، مُعَمَّرٌ، طَويلٌ، مُسْتَقيمُ الخَشَبِ جَيِّدُهُ، أَغْصانُهُ كَثيرَةُ التَّعَقُّدِ، وَرَقُهُ دَقيقٌ مَفْتولٌ، وَثَمَرُهُ حَبٌّ أَحْمَرُ قابِضٌ"[٤].

وبينما يركز "معجم الدوحة" في منهجه على التعريف بالعبارة الشارحة، لا يرى محررو "معجم اتحاد المجامع" بأسًا في الاستعانة بطرق الشرح الأخرى المختلفة، فتُشرح المعاني بما يناسبها من الطرق الآتية: الشرح بالتعريف اللغويّ أو المنطقيّ أو العلميّ[٥]، وبتحديد المكونات الدلالية[٦]، وبذكر المرادف أو المضاد، وبالأمثلة المفسرة والأقسام والأجزاء، وبالصور والرسوم.

ويمتاز إجمالًا على "معجم الدوحة" -كما تبينت الدراسة- بذكر المعاني الكلية للمادة، وهو يستأنس في استنباطها بما ورد في المعجمات القديمة، وبخاصة في "مقاييس اللغة" لابن فارس، ويستخلص بعضها من دلالات المادة نفسها، ويستعين في ذلك بمدونة "المعجم الكبير" -كما أقر محرروه. تجد -مثلًا- للجذر "ب ل ح" ستة معانٍ كلية هي: الإِعْياءُ الشَّديدُ، والجَفافُ، والمُخاصَمَةُ وَالمُغالَبَةُ، والإباءُ وَالتَّمَنُّعُ، وثَمَرُ النَّخْلِ، والإِفْلاسُ[٧]. وتجد للجذر "ح ش د" معنيين كليين هما: الاجْتِماعُ، والاسْتِعْدادُ والتَّأَهُّبُ. وهكذا[٨].

---

[١] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "م ط ط"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.
[٢] المصدر السابق: المدخل "بربخ"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.
[٣] المصدر السابق، المدخل "أثل".
[٤] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: المدخل "الأثل"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.
[٥] ويُشْتَرَطُ في التعريف أن يكون واضحًا لا لبس فيه ولا غموض ولا إبهام، ويُبْنى على الاختصار قدر الإمكان، بحيث لا يزيد عن عشرين كلمة على الأكثر.
[٦] ولم يعثر الباحث على أي مادة معالجة بهذه الطريقة.
[٧] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ب ل ح"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.
[٨] المصدر السابق، مادة "ح ش د"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.

ويهتم المعجم بالرموز والمختصرات الموجودة في الاستعمال اللغوي مثل: صلعم، أهـ، اليونسكو، وألكسو الخ وتحرر في رسمها، يقول في "اه": "* اهـ: اخْتِصارٌ كِتابِيٌّ لِكَلِمَةِ "انْتَهى" اصْطَلَحَ الْكُتّابُ عَلى رَسْمِهِ في نِهايَةِ النُّصوصِ المَنْقولَةِ أَوِ المُقْتَبَسَةِ"[١].

كما يهتم بالإشارة إلى مستويات الاستعمال؛ فكثير من الألفاظ يرتبط استعماله بمصطلحات خاصة تتعلق بالممات والمهجور والمهمل، والندرة والشيوع، والحظر والإباحة، والنسبة الجغرافية، وكذلك يشار إلى المولد والدخيل والمعرب والمحدث، مع الإشارة إلى الحقل الدلالي الخاص للمصطلحات العلمية.

ب. المصطلحات: ونظرًا لظهور مصطلحاتٍ كثيرة جديدة صارت جزءًا من اللغة العامّة، ودلالاتٍ اصطلاحيّةٍ جديدة صارت محطّةً من محطّات التطوُّر الدلاليّ لكثير من ألفاظ العربيّة، توجّهت العناية في المعجمين محل الدراسة إلى بناء مداخل للمصطلحات العلميّة الواردة في المدوّنة، وعُدَّ "كلُّ لفظ يدلّ على مفهوم مخصوص، في نصٍّ من نصوص العلم، عند أهل علم من العلوم مصطلحًا يقتضي تعريفًا مفهوميًّا مختلفًا عن التعريف اللغويّ العامّ"[٢].

وعُنِيَ "معجم الدوحة" بالمصطلحات عنايتَه بالوحدات المعجميّة العامّة، وعكس المفهوم الاصطلاحيّ وجهًا من أوجُه التّطوّر الدّلاليّ للوحدة المعجميّة، وعَدَّ كلّ وحدة معجميّة تدلّ على مفهوم في حقل معرفيّ محدّد مصطلحًا، وقد وضع ضوابط تفصيلية كثيرة أخرى في تحرير مصطلحاته يمكن الرجوع إليها في ذيل الدليل المعياري للمعجم[٣]. يقول مثلًا في "الإشباع": " ن١٧٥هـ=٧٩١م: إِشْبَاعُ الحَرْفِ: زِيَادَتُهُ فِي بِنْيَةِ الكَلِمَةِ. [فقه اللُّغة]...

ن٢٤٧هـ=٨٦١م: إِشْبَاعُ الخَطِّ: إِعْطَاءُ الحُرُوفِ فِي الكِتَابَةِ حَقَّهَا فِي أَبْعَادِهَا مِنْ طُولٍ وَقِصَرٍ وَكِبَرٍ وَصِغَرٍ وَنَحْوِ ذَلِكَ. [الخطّ والإملاء]

٣٤٥هـ=٩٥٦م: إِشْبَاعُ الحَرْفِ: زِيَادَةُ الضَّغْطَ عَلَيْهِ فِي مَخْرَجِهِ لِمَنْعِ جَرَيَانِ النَّفَسِ. [الأصوات]

ن٣٨٧هـ=٩٩٧م: الإِشْبَاعُ: الدَّلَالَةُ عَلَى مَعْنًى وَاحِدٍ بِأَلْفَاظٍ مُتَرَادِفَةٍ. [البلاغة]"[٤].

أما "معجم اتحاد المجامع" فيعُنى بالمصطلحات الواردة في مدونته، وتذكر في ترتيبها من المعجم، وإن كان للمصطلح دلالتان أو أكثر أفردت كل دلالة بمدخل مستقل. يقول في "الذَّرَّة": "و ـــــــ (فِي الفَلْسَفَةِ): أَصْغَرُ جُزْءٍ لا يَتَجَزَّأُ مِنَ المادَّةِ، وهُوَ ما لا يَنْقَسِمُ.

---

(١) اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: المدخل "اه"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.

(٢) المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مقدمة المعجم: منهج التحرير المعجمي وضوابطه، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠: https://www.dohadictionary.org/about-dictionary

(٣) المصدر السابق، الدليل المعياري: ضوابط تحرير المصطلحات، تاريخ النشر: مارس ٢٠٢١: https://www.dohadictionary.org/standard-guide

(٤) المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة، مادة "ش ب ع"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.

و ـــــــ (فِي الفيزْياءِ): أَصْغَرُ جُزْءٍ مِنْ عُنْصُرٍ يَدْخُلُ في التَّفاعُلاتِ الكيمْيائِيَّةِ"[1].

ج. التغير الدلالي (التأريخ): ويُعدّ أهمَّ عنصر يحدِّدُ نسبة المعجم إلى المعجميّة التّأريخيّة أو عدمَ نسبته إليها، وينبغي للمعجم التاريخي أن يتتبع التغير الدلالي للألفاظ عبر الزمن، وحتى يقوم بهذه المهمة عليه أولًا أن يؤرخ للنصوص المحيطة بوحداته المعجمية، وهذا التأريخ على نوعين: التأريخ الدّقيقُ (أو القَريبُ من الدّقيق) للاستعمال[2]، والتّأريخ التقريبيّ (تاريخ الوفاة).

وبعد التأريخ للنصوص المحيطة بكل لفظ (السياقات)، تُرَتَّبُ السِّياقات المشتمِلة على الألفاظ عندَ استخراجها ترتِيبًا تاريخيًّا تصاعُديّا من الأقْدَم إلى الأحدث، فيُمثِّلُ كلُّ لفظ فرعًا منتميًا إلى أصل جذرِيّ تتّصل به بقيّة الفروع للجذر الواحد. ووفق ما رصده الباحث، اتبع كل معجم من المعجمين محل الدراسة طريقته في رصد التحولات اللفظية والتغير الدلالي لمواده كما يلي:

- معجم الدوحة:

– يُؤرَّخ للوحدة المعجميّة بسنة استعمالها، ويُعتَمد التّاريخان الهجريّ والميلاديّ، ويستعين بسياق اللفظة (الشاهد) إثباتًا لهذا التأريخ، ويتتبّع سياقات المَدخَل، ويختار منها السّياقَ الأقدم استعمالًا.

– يُؤرَّخ للوحدة المعجميّة بسنة وفاة المستعمِل، أو سنةِ وفاة مؤلِّف الكتاب الّذي ورد فيه الشّاهد في حال تعذُّر التّأريخ بسنة الاستعمال. وإذا تعذّر التّأريخ لزمن استعمال الوحدة المعجميّة الواردة في الحديث النّبويّ، يُعتمَد تاريخ وفاة الرّسول -صلّى الله عليه وسلّم، وهو ١١ه.

– إذا ورد الشّاهد منسوبًا إلى أكثر من مستعمِل في المصادر، تُعتمَد نسبةُ الشّاهد وَفق المصدر الأوثق، فإن تعذّر التّرجيحُ تُعتمَد النّسبةُ للأقدم من المستعمِلين، ويؤرّخ للنصوص المجهولة المستعمل أو التاريخ بتاريخ تأليف المصدر أو وفاة مؤلِّفه.

– إذا تعَذّر التّأريخ للمَثَل على وجه الدّقّة أو التّقريب، يؤرَّخ له بتاريخ تأليف أوّل مصدر ورد فيه، أو بتاريخ وفاة مؤلّف ذلك المصدر، على أن يكون المصدر منتميًا إلى المرحلة التّاريخيّة المعنيّة بالتحرير.

– حين يدلّ سياقُ الشّاهد على أنّه قِيلَ في زمن متقدِّم على تاريخ وفاة المستعمِل، يؤرَّخ له بمناسبة القول، أو بمن اتصل به (وفاة الممدوح أو المهجوّ أو المرثيّ...) ويُعَدُّ تاريخَ استعمال، ولا يُؤرَّخ لأشعار الشّعراء الّذين توقّفوا عن قول الشّعر بتاريخ وفياتهم، بل بتاريخ توقّفهم عن قول الشّعر متى ثبت ذلك.

– يرتب دلالات كل وحدة معجمية من الأقدم إلى الأحدث لتوضيح ما طرأ عليها من تغير في الدلالة، كما يرتب المداخل تحت الجذر الواحد ترتيبًا تاريخيًا (بأسبقية الظهور) -كما سيأتي بعد، وتغطي دلالات كل لفظ عنده أقدم ظهور للكلمة حتى عام ٥٠٠هـ (وفق ما أُنجِزَ منه حتى الآن).

---

[1] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: المدخل "ذرة"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.

[2] ونعني به السنة التي ظهر فيها الاستعمال في النصّ، أو ما اقترب اقترابًا كبيرًا من التاريخ الصحيح؛ ويُعتَمَدُ فيه على مَعرفةِ "مُناسَباتِ القَوْل"، وتواريُخ تأليفِ الكتبِ.

- يستخدم الرمز (ن) للدلالة على التاريخ التقريبي للوحدة المعجمية، ويستعين بالرمز (ق.ه) للدلالة على ما قبل هجرته -صلى الله عليه وسلم. جاء في مادة "ذ ك ر": "ذِكْر [مَصْدَر]

قبل ١٥٠ق.هـ=٤٧٦م الذِّكْرُ: اسْتِحْضَارُ الأَمْرِ فِي الذِّهْنِ بَعْدَ فَوَاتِهِ.

قبل ٥٠ق.هـ=٥٧٣م ذِكْرُ الشَّخْصِ وَنَحْوِهِ: جَرَيَانُ خَبَرِهِ عَلَى اللِّسَانِ ثَنَاءً أَوْ ذَمًّا وَنَحْوِهِمَا.

١٢ق.هـ=٦١٠م الذِّكْرُ: المَوْعِظَةُ وَالِاعْتِبَارُ"[١].

- معجم الشارقة:

- يُؤرَّخ للوحدة المعجميّة بسنة استعمالها، لكنه لا يكتفي -كمعجم الدوحة- بالشاهد الأقدم، وإنما يبحث له عن شاهد في كل عصر، ويتحرى له في العصر الإسلامي ثلاثة شواهد من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والشعر أو النثر العربي.
- يؤرخ لكل وحدة معجمية بالتاريخ الدقيق للنص ما أمكن ذلك، فإن تعذَّر فالتاريخ التقريبي الذي تُرَشِّحُه القرائن (مثل دخول الشاعر على أحد الخلفاء أو شهوده يومًا معينًا من أيام العرب)، ويمكن في هذه الحالة استعمال عبارات مثل: حوالي... تقريبًا.....، فإن تعذر فتاريخ الوفاة.
- يُؤَرَّخ للقرآن الكريم وللسنة النبوية بالتاريخ الدقيق لنزول الآية أو لقول الحديث ما أمكن ذلك، فإن تعذر فالتاريخ التقريبي الذي تُرَشِّحُه القرائن، فإن تعذر فبتاريخ وفاة النبي -صلى الله عليه وسلم.
- يُؤَرخ للشواهد المجهولة القائل بتاريخ أقدم مصدر وردت فيه، وتأخذ الشواهدُ المنسوبة لآدم -عليه السلام- والجانّ والأمم البائدة حكمَ الشواهد المجهولة القائل وتجري مجراها.
- تغطي دلالات كل لفظ أقدم نص ورد فيه حتى عام ٢٠٢٠م، ولطول الفترة الزمنية المذكورة فقد قسمها واضعو المعجم إلى خمس فترات رئيسة هي: عصر ما قبل الإسلام[٢]، والعصر الإسلامي[٣]، والعصر العباسي[٤]، وعصر الدول والإمارات[٥] والعصر الحديث[٦]، مع توسيعه في مادة المعجم لهذا الأخير بحيث يمتد -دلاليًا- إلى (١٥٢٣ هـ/٢١٠٠م).

---

[١] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "ذ ك ر"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.

[٢] ويمتد من أقدم نص -أو نقش- عربي للمادة حتى العام السابق لهجرته -صلى الله عليه وسلم- (٤٨٠ق هـ/١٦٩م -- ١ق هـ/٦٢١م)، وأعطاه المعجم الرمز (ق س).

[٣] ويشمل عصر صدر الإسلام وعصر الدولة الأموية (١هـ/٦٢٢م -- ١٣٢ هـ/٧٤٩م)، ويرمز له بالرمز (س).

[٤] ويشمل عصر الدولة العباسية حتى سقوطها (١٣٣هـ/٧٥٠م -- ٦٥٦ هـ/١٢٥٨م)، وأعطاه الرمز (ع).

[٥] ويشمل عصر الدولة المملوكية وجزءًا كبيرًا من العصر العثماني حتى دخول الحملة الفرنسية لمصر (٦٥٧هـ/١٢٥٩م -- ١٢١٣ هـ/١٧٩٨م)، ويعطيه الرمز (د م).

[٦] ويبدأ من تاريخ الحملة الفرنسية وينتهي بتاريخ تسجيل دلالات المعجم (١٢١٤هـ/ ١٧٩٨م ـــــــ ١٤٤١هـ/ ٢٠٢٠م)، ووسمه بالرمز (ح).

- يضيف ضمن معلومات الاستعمال المولد[1] في ترتيبه تحت جذره مميزًا بالرمز (مو)، وتمتد المرحلة الزمنية له من نهاية عصر الاحتجاج إلى بداية العصر الحديث، كما يذكر المحدث[2] في ترتيبه تحت جذره وفق المنهج مقترنا بالرمز (مح).
- يُسبق كل شاهد برمز وتاريخ عصره، ثم بتاريخ وفاة قائل الشاهد، ولا يرتب المعجم المواد تاريخيًا تحت جذورها كما فعل "معجم الدوح". يقول في (ح س ب): "* حَسَبَ (بِفَتْحِ السّينِ) فُلانٌ الشَّيْءَ يَحْسُبُ (بِضَمِّ السّينِ) حَسْبًا، وحِسْبَةً، وحِسابًا، وحِسابَةً، وحُسْبانًا، وحِسْبانًا: عَدَّهُ وأحْصاهُ وقَدَّرَهُ، فهُو حاسِبٌ (ج) حَسَبَةٌ، وحُسَّبٌ، وحُسّابٌ.

(ق. س) (٤٨٠ق هـ/١٦٩م) (إلى ١ق هـ/٦٢١م): قالَ مَطْرودُ بْنُ كَعْبٍ (ت: ٦٦ق. ه=٥٦٠م) يَرْثي عَبْدَ المُطَّلِبِ بْنَ هاشِمٍ:

فلَوْ حَسَبْتُ وأحْصى الحاسِبونَ مَعي***لَمْ أقْضِ أفْعالَهُمْ تِلْكَ الهَنِيّاتِ

(س) (١هـ/٦٢٢م) (إلى ١٣٢ هـ/٧٤٩م): في القُرْآنِ الكَريم (١١ه=٦٣٢م) قال اللهُ ﷻ:

﴿هُوَ ٱلَّذِي جَعَلَ ٱلشَّمۡسَ ضِيَآءٗ وَٱلۡقَمَرَ نُورٗا وَقَدَّرَهُۥ مَنَازِلَ لِتَعۡلَمُواْ عَدَدَ ٱلسِّنِينَ وَٱلۡحِسَابَۚ مَا خَلَقَ ٱللَّهُ ذَٰلِكَ إِلَّا بِٱلۡحَقِّۚ يُفَصِّلُ ٱلۡأٓيَٰتِ لِقَوۡمٖ يَعۡلَمُونَ٥﴾ (يونس: ٥)

وقالَ النَّبِيُّ ﷺ (ت: ١١ه=٦٣٢م) يُبَيِّنُ عِدَّةَ الشَّهْرِ القَمَريّ:

«إنّا أُمَّةٌ أُمِّيَّةٌ، لا نَكْتُبُ ولا نَحْسُبُ، الشَّهْرُ هكَذا وهكَذا وهكَذا».

وقالَ ابْنُ أحْمَرَ الباهِلِيُّ (ت: ٧٥ه=٦٩٤م) يَرُدُّ على لائمِهِ:

وإنَّما العَيْشُ بِرُبّانِهِ***وأنْتَ مِنْ أفْنانِهِ مُقْتَفِرْ

مِنْ طارِقٍ يَأْتي على خِمْرَةٍ***أوْ حِسْبَةٍ تَنْفَعُ مَنْ يَعْتَبِرْ

(ع) (١٣٣هـ/٧٥٠م) (إلى ٦٥٦ هـ/١٢٥٨م): قالَ بَشّارُ بْنُ بُرْدٍ (ت:١٦٧ه=٧٨٤م) يَشتاقُ إلى سَلْمَى:

ولَسْتُ بِالحاسِبِ بَذْلَ النَّدى***إنَّ البَخيلَ الكاتِبُ الحاسِبُ

(د م) (٦٥٧هـ/١٢٥٩م) (إلى ١٢١٣ هـ/١٧٩٨م): قالَ ابْنِ بَزيزَةَ (ت: ٦٧٣ه=١٢٧٤م) يُبَيِّنُ حُكْمَ بَيْعِ المُساومَةِ والمُرابَحةِ: "حاصِلُ الأمْرِ فيهِ على ثَلاثَةِ أقْسامٍ: مِنْها ما يُحْسَبُ، ويُحْسَبُ رِبْحُهُ، وهُو ما أثَّرَ في المَبِيعِ بِزِيادَةٍ كالخِياطَةِ والصَّبْغِ، ومِنْها ما يُحْسَبُ، ولا يُحْسَبُ لَهُ رِبْحٌ".

[1] ويعرفه بما استحدثه العرب واستعملوه من الألفاظ بعد عصر الاحتجاج اللغوي ولم يكن موجودا من قبل.
[2] ويعرفه بما استعمله المحدثون من الألفاظ في العصر الحديث وشاع في لغة الحياة العامة.

(ح) (١٢١٤هـ/١٧٩٨م) (إلى ١٥٢٣ هـ/٢١٠٠م): قالَ عبد الرحمن السجلماسي (ت: ١٣٦٥هـ=١٩٤٥م) يَتَحَدَّثُ عن الشيخ عبد الله بن محمد العبدوسيّ: "وحَسَبوا ما كانَ يَدْخُلُ عَلَيْهِ مَعَ ما كان يُنْفِقُه فوجَدوهُ أكْثَرَ من مَدْخولِه"[١].

د. التأثيل: وهو "دراسة أصول الكلمات من حيث انحدارها من لغة أم، أو دخولها بالاقتراض؛ أي دراسة نشأة الكلمات وتطورها، بغية الوقوف على البنية الأصلية لها، والصور التي تفرعت عنها صوتيًا أو صرفيًا أو دلاليًا، وعلى الانتماء اللساني والحضاري للمفردة"[٢]. ويعنينا من هذا المفهوم -في المعجمين محل الدراسة- تأثيل الألفاظ المعرّبة من لغات أعجمية (غير ساميّة). وهو عملٌ مُكَمِّلٌ للتأريخ، وإذا كانت بعض المعجمات العربية -قديمًا وحديثًا- قد نصت بجوار مداخلها غير العربية على أعجميتها بألفاظ عامة (معرب، دخيل... إلخ) أو بالتحديد (فارسي، يوناني... إلخ)، فإن من المهام الأساسية للمعجم التاريخي رد ألفاظ مدونته جميعها إلى أصولها حتى لو لم تكن عربية. وقد وضع "معجم الدوحة" -وفق ما توصلت إليه الدراسة- الألفاظ الأعجمية في مواقعها بين الجذور بحسب الترتيب الألفبائي، مع الإشارة إلى أصل اللفظ بعد التثبت من أعجميته، وأهمل الألفاظ الأعجمية التي ظلّت على هيئاتها في لغاتها الأصلية ولم تُعرّب، ولم تشِعْ في الاستعمال العربي أو المعجمات اللغوية. ويُقاس معيار شيوع الألفاظ -تذكر مقدمة المعجم- بمستوى تردّدها في المدوّنة اللغوية والمعجمات، وتنوّع مصادر ورودها، وتُكتَب معلومات المدخل هكذا: " قُرْطَق [اسْم]

التأثيل

الفارِسِيَّة كُرْتَهْ kurta، في البَهلَوِيَّةِ kurtak

قُرْطَق: السُّترَةُ،ثَوبٌ قَصِيرُ الكُمَّينِ

القَراطِقُ جَمعُ القُرْطَق وهُوَ لَفْظٌ فارِسِيٌ مُعَرَّبُ كُرْتَهْ kurta وفي البَهْلَوِيَّةِ kurtak وهوَ ثَوْبٌ فَوقانيٌّ قَصِيرٌ يَسْتُرُ البَدَنَ حَتَّى الخاصِرَتَينِ كَالدِّرعِ واليَدَينِ حَتَّى المِرفَقِ.و يَبدُو دَخَلَ العَرَبيَّةَ مُباشَرَةً مِن أَصلِهِ البَهلَوِيّ

حَسَن دُوست ٢٠١٦: ٤/ ٢١٥٥- ٢١٥٦؛ الْجَوالِيقيّ ١٩٤٢: ٢٦٤٢٦٥؛ أَدي شير ١٩٠٨:١٢٤؛ مُعين ١٩٧٨: ٢٦٥٩؛ دِهْخُدا ١٩٩٨:١١/ ١٧٥٠٧؛ بُرهان قاطع ١٩٦٣: ١٦١٣/٣- ١٦١٤"[٣].

أما "معجم اتحاد المجامع" فقد وسم هذا النوع من المداخل برموز محددة، وجاءت عنده تحت صنفين أساسيين:

- المعرب: ويحده بكل لفظ أعجمي تفوهت به العرب على منهاجها، وأخضعته لقياس اللغة ونظامها، وعليه فإنه يُذكر في مادته الثلاثية التي خضع لنظامها، مثل: "جِصّ" في (ج ص ص) مميزًا بالرمز (مع) أي معرب[٤].

---

[١] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ح س ب"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.
[٢] حازم الجيلالي: تقنيات التعريف بالمعاجم العربية المعاصرة، دار علاء الدين، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣٢٦.
[٣] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "ق ر ط ق"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.
[٤] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ج ص ص"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.

- الدخيل: وهو كل لفظ أعجمي استعصى على النظام اللغوي، ولم يخضع لأقيسة العربية مثل: "إستبرق" و"إبريسم" ـ في ترتيبه الحرفي الهجائي، إذ لا ينتمي إلى أصل عربي حتى يذكر تحته، ومن ثَمَّ تُذْكَرُ كلماته مشروحة مُفصلةً في ترتيبها الحرفي الهجائي، فضلا عن ذكرها في مظنتها من الجذر الأقرب إليها في الهجاء محالة إلى رسمها، تجد في "أ ب ر ي س م": " * الأَبْرَيْسَم، والإِبْرَيْسَم، والإِبْرِيسَمُ: الْحَرِيرُ أَوِ الْحَرِيرُ الْخَامُ. والنِّسْبَةُ إِلَيْهِ إِبْرَيْسَمِيَّةٌ. (مع) وَهِيَ مِنْ أَصْلٍ فارِسِيٍّ هُوَ "ابريشم" abrišam، بِمَعْنى: الحَرِيرِ. قالَ كريم كشاورزي: "...افسارهای ابریشمین..."، أَيْ وَتيجان حَرِيرِيَّة. وانْتَقَلَتْ إلى العَرَبِيَّةِ بَعْدَ إِبْدالِ الشّينِ سِينًا.

(هزار سال نثر پارسی – کریم کشاورز –جلد اول، ص: ۳۷۳- تهران ۱۳۷۱ه)"[1].

ه. النظائر السامية: وهو نوعٌ جديدٌ من المعلومات انفرد به المعجمان محل الدراسة لطبيعتهما التاريخية، ويُعنى بإثبات نظائر الجذر في اللغات الساميّة المختلفة؛ انطلاقًا من واقع انتماء العربيّة إلى مجموعة اللّغات الساميّة. ويُستفاد من هذه المعلومات أمور، منها جلاء "الأصول" الّتي تشتمل عليها دلالة الجذر -وهو ما أقام عليه ابن فارس معجمه "مقاييس اللّغة" من ذكرٍ للزُّمر الدّلاليّة للجذر، ومحاولة ربط بعضها ببعض، بما يخدم فهمنا للتّطوّر الدّلاليّ في العربيّة، ويعزّز إدراكَ مستخدم المعجم بأنّ هذه الجذور ليست مفردة. ودراسة التّطوّر التّاريخيّ للأصوات العربيّة ومقارنته بسائر السّاميّات، ومن ثَمَّ باللّغة الساميّة الأمّ المفترَضة، والتأريخ للاستعمال العربيّ مقارَنًا بما في أخوات العربيّة، وإثبات أن العلاقة بينهما علاقة الأصل بفرعه؛ فما الساميات إلا لهجات تَحَدَّرَتْ من العربية الأم واستقلَّت وخضعت لضروب من التغيير في بعض جوانب البنية والدلالة والتركيب عبر الزمن. وهو الهدف الذي يعبر عنه "معجم اتحاد المجامع" بجلاء في مقدمته ومواده، ويتغاضى عنه "معجم الدوحة"، فيكتفي بحشد النظائر السامية في نهاية المادة دفعًا للإيحاء بأنّ هذه النّظائر تمثّل أصلًا للاستعمال العربيّ وتفرّعاته الدلاليّة -وإن نَبَّه إلى القضية في مقدمته. وقد قوبِلت الجذور العربية على قائمة من اللغات واللهجات السامية رُتِّبَت من الأقدم إلى الأحدث[2]، انظر شكل رقم (١) من الجذر (ج ر ح) وقد وضع المعجم له عشرة نظائر سامية:

[1] المصدر السابق، المدخل "إبريسم".

[2] وهي: الأكادية، والأوغاريتيّة، والفينيقيّة، والعبرية، والآراميّة (الفلسطينيّة والبابليّة)، والسريانية، والمهريّة والجبّاليّة والحرسوسيّة والسّقطريّة، والسبئيّة، والجعزيّة، والأمهريّة.

شكل رقم (١): النظائر السامية للجذر "ج ر ح" في "معجم الدوحة"

أما "معجم اتحاد المجامع"، ففضلًا عن هدفه من وضع هذه النظائر الرامي إلى إثبات تفوق العربية على نظائرها السامية، فقد ذكرها في صدر المادة بعد النقوش العربية، بخلاف "معجم الدوحة"، ولا بد -عنده- من وجود رابط دلالي بين الجذر العربي والسامي، فَضْلًا عن التوافق في البنية، مع مراعاة التغييرات الصرفية التي قد تطرأ على بعض الكلمات من قلب وإبدال وحذف... إلخ. وهو يستدل بشاهد واحد على الكلمة المستشهد بها من نصوص اللغة السامية -ويوثقه توثيقا مختصرا، على أن يُكتب بالحرف السامي ويُذكر عقب المعنى مباشرة، على أن يكون هو الأقدم تاريخيًّا –قدر الإمكان- متبوعًا بترجمته العربية. تجد في الجذر "ج ر ح": "احْتَفَظَتِ السَّامِيَّاتُ بِهذا الجَذرِ مِنَ العَربيّةِ الأُمِّ، فَقَدْ وَرَدَ الجَذْرُ (ج ر ح): في السُّرْيانِيّةِ وَرَدَ الفِعْلُ ܓܗܪ (جْحَر) gəḥar بِمَعْنى (مزق جلد الكائن الحي) ويُوافِقُ الفِعْلَ العَرَبيَّ (جَرَحَ) مَبْنًى ومَعْنًى غَيرَ أنَّ الفِعْلَ السُّرْيانِيَّ خَضَعَ لِقَلْبٍ مَكانيٍّ فَتَقَدَّمَتِ الحاءُ على الرّاءِ. ومِنْ مَجيءِ المَصْدَرِ المُؤَوَّلِ مِنْهُ بِمَعْنى (أنْ يَجْرَحَ) قَولُ مارَ أفرام: "ܠܡܚܫܚ ܗܘ ܠܓܪܚܗ ܐܘ ܠܡܫܚܛ ܗܘ ܥܠ ܓܠܕܗ ܡܬܩܝܚ"، أيْلِيَجْرَحَهُ أو لِيَكْشِطَ جِلْدَهُ المُتَقَيِّحَ.(ܟܬ ܠܚܝ ܐܘ ܠܚܝ)..."[1].

و. النقوش: وهي ألفاظ المادة الواردة في نقوش اللغة العربيّة القديمة، ولها أهمية كبيرة في توثيق الجذر العربي في أقدم نص مدون. ويهتم المعجمان محل الدراسة برصد ما ورد من الجذور المعجمية ومشتقاتها في النقوش

[1] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ج ر ح"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩..

العربية القديمة، جنوبية كانت أو شمالية؛ فقد رجع "معجم الدوحة" باللّفظ العربيّ إلى استعمالاته الأولى في النّقوش متى توافر ذلك، ونص على عدد تلك النقوش في صدر المادة، وقدّم معلومات مهمّة عن النّقش الّذي عُثر عليه فيه. فقد وضع للجذر "ذ ك ر" -على سبيل المثال- ثمانية نقوش في صدر المادة، يمكن الضغط على أيٍّ منها لتظهر تفاصيله (الشاهد، ومعناه، واسم النقش ولغته، والمجموعة المنحدر منها، والخط ونمطه، وموقع اكتشافه، وتوثيقه):

شكل رقم (٢): النقوش العربية للجذر "ذ ك ر" في "معجم الدوحة"

أما "معجم اتحاد المجامع" فقد استشهد بشاهد واحد على الكلمة المذكورة، على أن يكتبه بخط النقش مردوفًا بالكتابة العربية المعاصرة، وتوثيقه توثيقًا مختصرًا، يقول في "ذ ك ر": "وَرَدَ الجَذْرُ (ذ ك ر ذ ك ر) في عَدَدٍ مِنَ النُّقوشِ العَربيّةِ الجَنوبِيّةِ، مِنْ بَيْنِها نَقْشٌ سَبَئِيٌّ يَعُودُ تاريخُهُ إلى القَرْنِ الثّاني الميلاديّ (Ja 729/10)، وَرَدَ فيهِ الاسْمُ (ذكرم ḏkrm) أيْ: (ذَكَرٌ: عَكسُ أنْثى)، فجاءَ في النَّقْشِ: "سعدم/ شبعن/.../ هقني/.../ صلمم / ذ ذهبم/ ذ شفت هو/ك همي/ يلدن/ ل هو/ ذكرم"، أيْ: "سَعدُ شَبعَن... تَقرَّبَ (للإلَهِ إلمقه) بِتِمثالٍ مِنَ البُرونزِ الذي وَعَدَ بِهِ لَهُ إذا وُلِدَ لَهُ (مَولودٌ) ذَكَرٌ".(Jamme, 1962: 208-209)..."[1].

ز. الاستشهاد: بما أن المعجم التاريخي معني في الأساس برصد الوحدات المعجمية في سياقها، فهو لا يحتاج إلى وضع مداخله في أمثلة (مصطنعة) توضح معانيها، وإنما تكون الأولوية للمثال الحي (الشاهد) الذي وردت فيه،

[1] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ذ ك ر".

والذي يوضح بالضرورة -كما مر- تاريخ استعمالها وتطورها الدلالي. وخصوصية الشاهد في المعجم التاريخي تأتي من كونه "القول الموثّق الذي يمكن تأريخه تأريخًا تقريبيًّا، أو دقيقًا، أو شبهَ دقيق منسوبًا إلى قائل محدَّد في استعمال حيّ"[1]. وفضلًا عن أهمية تأريخ الشواهد في المعجم التاريخي، فقد اختلفت أهداف المعجمين محل الدراسة من وضع هذه الشواهد؛ ف"معجم الدوحة" يسوقه إثباتًا لظهور لفظ جديد، أو دلالة جديدة؛ فهو إذن حُجَّةٌ، وليس شرحًا يُؤتى به تمثيلًا وتوضيحًا لمعنى من المعاني، وهو ما فعله "معجم اتحاد المجامع" خاصةً فيما يتعلق بإيراد ثلاثة شواهد من العصر الأول -كما سيأتي.

ويضع "معجم الدوحة" شواهده وفق القواعد التالية[2]:

- لا بد أن يكون أقدم استعمال حيٍّ ظهر في نصوص المدوَّنة مرتبطًا بلفظٍ جديد، أو بدلالة جديدة للفظٍ موجود، وليس بالضرورة أن يكون أفضل الاستعمالات تمثيلًا للمعنى وإيضاحًا لدلالة اللفظ، وقد يكون في المدوَّنة ما هو أكثرُ منه وضوحًا وتمثيلًا للمعنى، ولكنّه يُستبعَدُ لتأخُّره في الزمان. ويُدرَج لكلّ معنى أو مبنى جديد شاهدٌ واحد فقط، وهو خلاف ما فعله "معجم اتحاد المجامع" من إدراج شاهد من كل عصر على المعنى المراد.
- لا يُدوِّن المعجم شرح ألفاظ الشاهد في المتن، حتى لا يتحوَّل المعجم إلى كتاب في تحليل النصوص، وحتى لا يأتي شرح الألفاظ في غير مواضعه من المعجم، كما ارتأى أن يقدّم للشواهد التي اعتراها غموض واستغلاق بما يساعد على استكشاف معناها، واشترط أن يكون التقديم مختصرًا مناسبًا للمستَوَياتِ كافة.
- استبعد من الشواهد ما سيق من الألفاظ للتمثيل على البنْيات الصرفيّة والافتراضيّة التي قد تظهر في المعجمات أو في كتب اللغة وغيرها، ولكنّه اعتمد السياقات الاستعماليّة من كلام مؤلِّفي المعجمات، كما اعتمد الشواهد المجهولة في المعجمات العربيّة حتى آخر القرن الرابع للهجرة.

وهذا مثال من مادة "ت ر ب": "مُتَرَّب [اسْمُ مَفْعُول]

قبل ١٠٠ق.هـ=٥٢٥م المُتَرَّبُ: المُلَوَّثُ بِالتُّرَابِ.

قَالَ يَصِفُ حَرْبًا جَرَتْ بَيْنَ ثَقِيفٍ وَبَنِي نَصْرٍ:

وَكَانَتْ جُعَيْلٌ يَوْمَ غَمْرٍ وَرَاكَةٍ أُسُودَ الغَضَى غَادَرْنَ لَحْمًا مُتَرَّبَا

ربيعة بن سفيان المُحَبِّر الثَّقَفيّ

البيان والتّبيين: الجاحظ (ت، ٢٥٥هـ)، بتحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي- مطبعة المدني، القاهرة، ط٧، (١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م). ١٢٨/١.

---

[1] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: المقدمة، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٠: https://www.dohadictionary.org/about-dictionary

[2] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة، الدليل المعياري: ضوابط تحرير الشاهد وتوثيقه، تاريخ النشر: مارس ٢٠٢١: https://www.dohadictionary.org/standard-guide

٦٥هـ=٦٨٥م المُتَرَّبُ مِنَ الأَشْيَاءِ: المَدْفُونُ فِي التُّرَابِ؛ لِنَفَاسَتِهِ.

قَالَتْ تَأْمُلُ مِنْ مَمْدُوحِهَا كَثْرَةَ العَطَايَا الَّتِي تَحْمِلُهَا نَاقَتُهَا:

وَلِي فِي المُنَى أَلَّا يُعَرِّجَ رَاكِبِي وَيَحْبِسَ عَنْهَا كُلَّ شَيْءٍ مُتَرَّبِ

وَيُفْرِجَ بَوَّابٌ لَهَا عَنْ مُنَاخِهَا بِإِقْلِيدِهِ بَابَ الرِّتَاجِ المُضَبَّبِ

ليلى الأخيليّة

ديوان ليلى الأخيلية: عني بجمعه وتحقيقه: خليل إبراهيم العطية، جليل العطية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، (١٩٦٦م). ٥٦- ٥٧"[١].

أما "معجم اتحاد المجامع" فقد أخذ بالقواعد التالية[٢]:

- يُكتفى بشاهد واحد لكل متغير في المبنى أو المعنى في كل عصر، على أن يكون هو الأقدم تاريخيًّا، ويستثنى من ذلك العصر الإسلامي، فيُستدلُّ بثلاثة شواهد على كل دلالة وردت فيه متى توفرت هذه الشواهد على الدلالة المذكورة، نظرًا لما لهذا العصر من خصوصية لغوية ليست لغيره من العصور.
- يوضع الشاهد عقب المعنى مباشرة مضبوطًا بالشكل ضبطًا كاملا، مسبوقًا برمز العصر فاسم قائله، فالتاريخ الدقيق للنص. ويُقدَّم الشاهدُ النثري على الشعري مالم يكن الشعر أقدمَ، فإن تساويا تاريخيًّا قُدِّمَ النثر.
- يؤتى بالشواهد من نصوص المصادر الأساسية لا من المعجمات، فإذا انفردت الأخيرة بدلالة معينة جاز إثبات هذه الدلالة، والاستدلال عليها بأقدم نص معجمي، ونسبته لصاحب المعجم وعصره، إلا إذا نص المعجم على قائل بعينه نحو: قال أبو عمرو البصري:..... أو قال الأصمعي:..... عندئذ ينسب الشاهد لقائله الأقدم المذكور في المعجم. وإذا كان النص المعجمي على دلالة ما أقدمَ من النصوص الشعرية والنثرية الموجودة قُدِّم النص المعجمي؛ لأن الأقدم أولى بالتقديم - وإن كان معجميًّا. ورد في مادة "ت ر ب": "* التُّرابُ: اللَّيِّنُ مِنْ أَدِيمِ الأَرْضِ. (ج) أَتْرِبَةٌ، وتِرْبانٌ.

(ق. س) (٤٨٠ق هـ/١٦٩م) (إلى ١ق هـ/٦٢١م): قال المُهَلْهِلُ (ت: ١٠٠ق هـ=٥٢٥م) يَرْثي:

إنَّ تَحْتَ التُّرابِ حَزْمًا وعَزْمًا***وخَصيمًا أَلَدَّ ذا مِعْلاقِ

ديوان المهلهل. تح: محسن، ص: ١٢٨.

(س) (١هـ/٦٢٢م) (إلى ١٣٢ هـ/٧٤٩م): قال الأَعْشى الكَبيرُ (ت: ٧هـ=٦٢٨م) يَصِفُ حَرَّ الشَّمْسِ:

حَتّى إذا ما أُوقِدَتْ***فالجَمْرُ مِثْلُ تُرابِها

[١] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "ت ر ب"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.

[٢] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: المنهج، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٦: https://www.almojam.org/page-2-7

الصبح المنير في أشعار أبي بصير. دار ابن قتيبة، ص: ١٧٨.

في القُرْآنِ الكَرِيمِ (١١ه=٦٣٢م) قال اللهُ ﷻ:

﴿إِنَّآ أَنذَرۡنَٰكُمۡ عَذَابٗا قَرِيبٗا يَوۡمَ يَنظُرُ ٱلۡمَرۡءُ مَا قَدَّمَتۡ يَدَاهُ وَيَقُولُ ٱلۡكَافِرُ يَٰلَيۡتَنِي كُنتُ تُرَٰبَۢا٤٠﴾ (النبأ: ٤٠)

وقال النَّبِيُّ ﷺ (ت: ١١ه=٦٣٢م):

«إِنَّ اللهَ ﷻ قَدْ أَذْهَبَ عَنْكُمْ عُبِّيَّةَ الجاهِلِيَّةِ وفَخْرَها بِالآباءِ، مُؤْمِنٌ تَقِيٌّ، وفاجِرٌ شَقِيٌّ، النّاسُ بَنو آدَمَ وآدَمُ مِنْ تُرابٍ».

مسند أحمد. تح: الأرنؤوط، ج: ١٦ ص: ٤٥٦.

(ع) (١٣٣هـ/٧٥٠م) (إلى ٦٥٦ هـ/١٢٥٨م): قال البَعيْثُ المُجاشِعِيُّ (ت: ١٣٤ه=٧٥١م) يَمْدَحُ أَباهُ:

وكُلُّ تُرابِ المَجْدِ أَوْرَثَني أَبي***إذا ذُكِرَ الغالي مِنَ الحَسَبِ الجَزْلِ

شعر البعيث. تح: عدنان أحمد، ص: ٧٣.

(د م) (٦٥٧هـ/١٢٥٩م) (إلى ١٢١٣ هـ/١٧٩٨م): قال ابْنُ الأبّار (ت: ٦٥٨ه=١٢٦٠م) يُثْني على كتابِ الصِّلة لابْنِ بَشْكَوالٍ: "وَاتَّفَقَ أَنْ خُلِّدَ حَتَّى هيلَ عَلى أَثْرابِهِ التُّرابُ، وخَبَّأَتْهُمْ في حَقائِبِها الأَحْقابُ، فانْتَظَمَهُمْ حِسابُهُ، وشَمِلَهُمْ كِتابُهُ".

ابن الأبار، التكملة. تح: الهراس، ج: ١، ص: ٥.

(ح) (١٢١٤هـ/١٧٩٨م) (إلى ١٥٢٣ هـ/٢١٠٠م): قال عَبْدُ العَزيزِ آل مُعَمَّرٍ (١٢٤٠ه=١٨٢٩م) يَتَحَدَّثُ عَنْ خَلْقِ المَسيحِ، عليه الصَّلاةُ والسَّلامُ: "إنَّ تَوَلُّدَ الحَيَوانِ مِنَ الدَّمِ الذي يَجْتَمِعُ في رَحِمِ المَرْأَةِ أَقْرَبُ مِنْ تَوَلُّدِهِ التُّرابِ اليابِسِ".

آل معمّر، منحة القريب المجيب. تح: السكاكر، ص:٣٩١"[1].

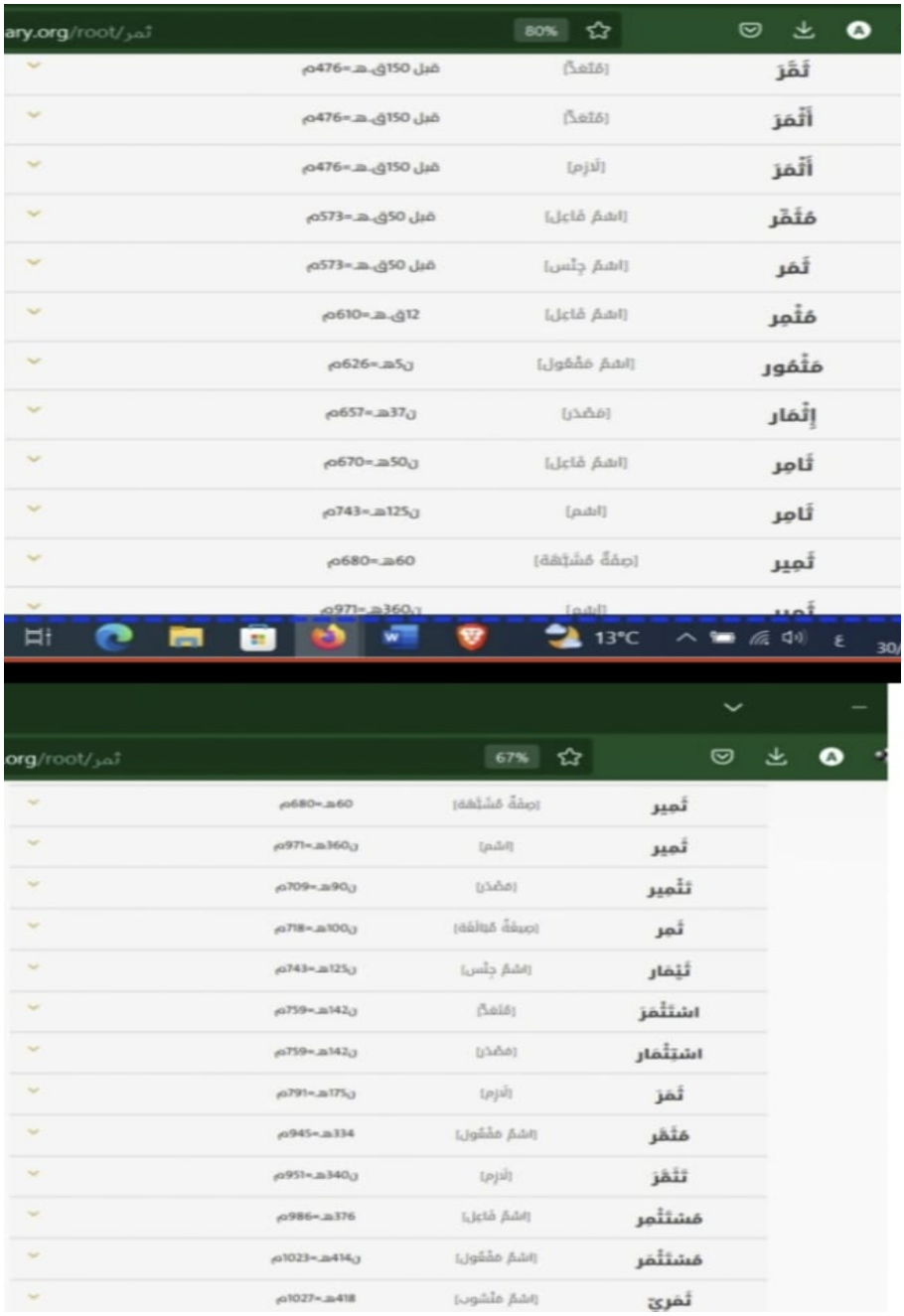
خامسًا: ترتيب المداخل:

تباين المعجمان محل الدراسة تباينًا كبيرًا في ترتيب مداخلهما؛ فبينما اتبع "معجم اتحاد المجامع" نهج معجمات مجمع اللغة العربية بالقاهرة في ترتيب مداخله حسب الجذور ألفبائيًا، آثر "معجم الدوحة" أن يلجأ إلى ترتيب مداخله تحت كل جذر ترتيبًا تاريخيًا يعتمِدُ على تواريخ ظهورها في المدوّنة، وأرجع اختيار هذا الترتيب دون سواه -كما برر واضعوه- لأسباب كثيرة تتلخص في جعل التّأريخ في بؤرة اهتمامه، وتدبُّر تناسل الألفاظ والدلالات بعضها من بعض، وصلاحية هذا الترتيب للإفادة في البحث عن التطوُّر اللغوي. وعلى كل حال، فموقع المعجم على الشابكة يسمح بالتبديل بين الترتيب التاريخي لمداخل الجذر الواحد، والترتيب الألفبائي، كما

[1] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ت ر ب"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.

يسمح بالبحث عن أي جذر أو مدخل في مربع البحث، وهذا مثال يوضح نوعي الترتيب المتبعين في المعجم من الجذر "ث م ر" (انظر شكل رقم (٣) وشكل رقم (٤)):

شكل رقم (٣): الترتيب التاريخي للمداخل تحت الجذر الواحد في "معجم الدوحة"



شكل رقم (٤): الترتيب الألفبائي للمداخل تحت الجذر الواحد في "معجم الدوحة"

أما ترتيبه للمعلومات الواردة تحت المدخل الواحد فهو كالتالي: المدخل، فوسمه، فتاريخه، فالمعنى، فاسم المستعمل، فتقديم الشاهد -إن وُجِدَ، فالشاهد فتوثيقه.

وكما ذكرنا، يتبع "معجم اتحاد المجامع" ترتيب جذوره ألفبائيًا بعدد حروف الهجاء وفق الحرف الأول فالثاني فالثالث، وهي منهجية بدأها أبو عمرو الشيباني بمراعاة الحرف الأول ليس غيرُ في كتاب الجيم، وانتظمت على يد الزمخشري في أساس البلاغة، ومجمع اللغة العربية بالقاهرة في معجماته وبخاصة المعجم الكبير، ويُسْبَقُ المدخل الرئيس بالرمز (*) الدال على أنه مدخل معجمي رئيس. أما المداخل تحت الجذر فتأتي على النحو التالي:

أ. يوضع الجذر في صدر المادة متبوعًا بالنقوش العربية القديمة، فالنظائر السامية، فالمعاني الكلية، ثم المداخل المعجمية المختلفة.

ب. تُقدم الأفعال على الأسماء، ويُقدم الثلاثي منها على الرباعي، والمجرد على المزيد، واللازم على المتعدي بأنواعه.

ج. يُرتب الثلاثي كما يلي: فَعَلَ يَفْعُل، فَعَلَ يَفْعِل، فَعَلَ يَفْعَل، فَعِل يَفْعَل، فَعُلَ يَفْعُل، فَعِلَ يَفْعِل. وتفرد كل صيغة بمدخل مستقل سواء اختلفت مع غيرها في المعنى أم اتفقت.

د. يُرتب الثلاثي المزيد كما يلي: المزيد بحرف (أَفْعَل، فاعَل، فَعَّل)، فالمزيد بحرفين (افْتَعَل، انْفَعَل، تَفاعَلَ، تَفَعَّل، افْعَلَّ)، فالمزيد بثلاثة أحرف (استَفْعَل، افْعَوْعَل، افعالَّ، افْعَوَّلَ).

ه. يُرتب الرباعي كما يلي: فَعْلَلَ (غير المضعف)، فالمزيد بحرف (تَفَعْلَلَ)، فالمزيد بحرفين (افْعَلَلَّ، افْعَنْلل).

و. يُرتب المتعدي كالتالي: المتعدي بحرف، فالمتعدي بحرفين، ثم المتعدي لمفعول واحد، فالمتعدي لمفعول واحد وبحرف الجر، فالمتعدي لمفعولين، ثم المتعدي لثلاثة مفاعيل. مع إمكانية الجمع بين المتعدي بنفسه والمتعدي بحرف إذا اتفقت الدلالة والمصادر.

ز. يُذكر المبني للمجهول - إن نصت عليه المعاجم - بعد المبني للمعلوم المتفق معه في الصيغة، ثلاثيًّا كان أو رباعيًّا.

ح. تأتي الأسماء بعد الأفعال مباشرة، وتُرَتَّب المداخل الاسمية ترتيبًا هجائيًّا، مع تقديم الألف اللينة على الهمزة؛ مثل الجُشاء قبل الجُشْأة "الباز" قبل "البأْز"[1].

ط. وبشكل عام، تُرتب معلومات المدخل كما يلي: المعنى، فرمز العصر، فقائل النص، فتاريخ النص، فعبارة تمهيدية للنص (نحو يصف أو يتغزل أو يمدح أو يهجو)، فالشاهد وتوثيقه. تجد في "ذ ب ح" المداخل مرتبة كالتالي: ذَبَحَ، ذَبَّحَ، اذَّبَحَ، انْذَبَحَ، تَذابَحَ، ذابِح، ذابِحَة، ذُباح، ذُبَح، ذَبْح، ذِبْح، ذَبْحَة، ذُبْحَة، ذُبَحَة، ذَبِيح، ذَبِيحَة، مَذْبَح، مِذْبَح، مَذْبَحَة[2].

[1] وقد وضع المعجم قواعد أكثر تفصيلًا في التعامل مع الإبدال والإعلال والقلب في الأفعال والأسماء يمكن الرجوع إليها في مقدمة المعجم.

[2] اتحاد المجامع: المعجم التاريخي: مادة "ذ ب ح"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٣٠.

خاتمة:

في نهاية هذه الدراسة يمكن استخلاص النتائج الآتية:

أولًا: نتائج عامة:

١. ترتبط مشكلة صناعة المعجم التاريخي العربي بوقوف اللغويين والمعجميين العرب على ماهيته ووضع تعريفٍ جامعٍ مانعٍ له، وقد تأخرت العربية كثيرًا في التأسيس لمعجمها التاريخي؛ لكثرة التنظير حول هذه القضية من جهة، ولتأخر أبنائها في اللحاق بركب التقدم التقني والحاسوبي من جهةٍ أخرى.
٢. توجد بعض المحاولات في العربية في القرن الماضي لصناعة معجم تاريخي، لكن ما يجمع بينها جميعًا هو أنّها تفتقر إلى الأسس المعتمدة في بناء المعجمات التاريخيّة، وأهمُّها بناء المدوّنات النّصِّيّة. ولم يُكتب النجاح إلا لمحاولتين أسفرتا عن "المعجم التاريخي للغة العربية" برعاية اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية وحاكم إمارة الشارقة، و"معجم الدوحة التاريخي للغة العربية" برعاية قطرية.

ثانيًا: جمع المادة ومصادر المدونة اللغوية:

١. تحفظ "معجم الدوحة" في مدونته على الاستشهاد بما في المعجمات السابقة، أما "معجم اتحاد المجامع" فقد تأثر كثيرًا بالمنهج التقليدي المتبع في مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فلم يتخلَّ في مدونته عن المعجمات القديمة والحديثة، ومعجمات المصطلحات العلمية.
٢. لم تكن مدونة "معجم الدوحة" اصطفائيّة تستبعد ما لا يُعدُّ فصيحًا في نصوصها، في حين اقتصر "معجم اتحاد المجامع" في مدونته على العربية الفصحى المشتركة بين الأقطار والأزمان جميعها، وهو قصورٌ من المعجم - في نظر الدراسة.
٣. رغم توسع معجم الدوحة في الأخذ باللهجات العربية، فإن مدونته -في المرحلة الثانية- مدونة انتقائية غير شاملة لكل المنجز العربي، إضافةً إلى عدم وضعه لمنهجية واضحة لهذه الانتقائية. أما "معجم اتحاد المجامع" فلم يقدم أية معلومات أساسًا عن كيفية انتقاء مصادر مدونته الشاملة لكل عصور اللغة العربية.

ثالثًا: اختيار الوحدات المعجمية وتصنيفها:

١. يتفوق "معجم اتحاد المجامع" في شموله لمراحل اللغة العربية الزمنية كافة، في حين بُنِيَ "معجم الدوحة" بشكل مرحلي لم يُنجَز من مراحله الزمنية حتى الآن إلا المرحلة الممتدة من أقدم نص عربي حتى العام ٥٠٠هـ.
٢. إن المعجمين على طرفي نقيض فيما يتعلق بالمداخل ذات الطابع الموسوعي؛ فقد تحفظ "معجم الدوحة" كثيرًا في الجانب الموسوعي -مداخل ومعلومات، ونَصَّ صراحةً على استبعاد هذا النوع من المداخل؛ فلم يُعنَ بأسماء سور القرآن وأسماء الأشخاص والمواضع، وإنّما يقتصر على الأفعال المُشتَقّة منها. أما "معجم اتحاد المجامع" فتتسع مداخله لتشمل الأعلام التي لها دلالات ومفاهيم خاصة. ولا يرى الباحث مبررًا لاستبعاد هذه المداخل الموسوعية من المعجم التاريخي، خاصةً أنها تمثل جزءًا من مدونة المعجم العربي وتراثه.
٣. نتج عن تجنب "معجم الدوحة" للموسوعية في مداخله ومعلوماته أن جاءت تعريفاته لكلماته الوظيفية قاصرة بحجة أنه ليس كتابًا في النحو، حتى إنه لم يضع مداخل لحروف الهجاء إلا تلك الّتي ترد في سياقات تدلُّ على

أنّها أضحت ذات معنًى تامّ -بوصفها أسماء. أما "معجم اتحاد المجامع" فقد توسع توسعًا شديدًا في المعلومات التي يقدمها عن حروف الهجاء حتى يكاد يخرج بتعريفه عن سمته المعجمية إلى موسوعة لغوية، ومثال حرف التاء الوارد في الدراسة خير دليل.

رابعًا: معالجة المداخل:

١. يمتاز "معجم اتحاد المجامع" في معلوماته الصوتية باهتمامه بتوثيق الصفات الصوتية لكل حرف من حروف الهجاء في صدر بابه، ويحرص أيضًا في النقوش العربية على كتابة كلمة المدخل المستشهد به بخط النقش متبوعة بالكتابة الصوتية ومفسرة بالكتابة العربية المعاصرة، وكذا يفعل مع النظائر السامية. كما يمتاز على "معجم الدوحة" بالنص (لفظًا) على حركة عين أفعاله في الماضي والمضارع.

٢. يمتاز "معجم اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية التاريخي" على "معجم الدوحة" بنصه على الممات والمهمل وغير المستعمل من أفعال العربية إذا جاءت النصوص بأحد مشتقاته أو مصادره، وينص في تحريره على عدم استعماله من قبل حرصا على بيان حالته التاريخية بدقة.

٣. لا تغني العودة إلى ما في المعجمات العربيّة القديمة -في نظر واضعي "معجم الدوحة"- عن تحقيق المعنى المنشود من كل مدخل معجمي في سياقه التاريخي؛ فقد تسرد هذه المعاجم عددًا كبيرًا من المعاني للألفاظ دون أن يتبيّن منها التمييز بين المعنى الأوّل للّفظ، والمعاني الطارئة عليه. وهو خلاف ما فعله "معجم اتحاد المجامع" من توسع في اعتماد تعريفات المعجمات العربية القديمة والحديثة في سياقاتها، والباحث يميل إلى ما أخذ به "معجم الدوحة"؛ إذ إن رصد التطور الدلالي للفظ العربي يقتضي إخضاع مداخل المعجم التاريخي للفهم داخل سياقاتها الزمنية -خاصةً بعد انقضاء عصور المعجمات التي سجلتها للمرة الأولى بمعانيها القديمة.

٤. رغم تحفظ "معجم الدوحة" على الشرح بالمرادف والضد -لا يرى الباحث بأسًا في هذه التعريفات طالما أدت المعنى المطلوب، لم يخلُ المعجم من التعريف بالمرادف وبالضد في كثيرٍ من مواده.

٥. تجنُّب "معجم الدوحة" التعريف بالمرادف الـمُفْضِي إلى الدَّور، مثل: (سَئِمَ: مَلَّ)، (مَلَّ: سَئِمَ)، فيضيف للمرادف في كل تعريف "ضَجِرَ منه" -وإن كان الباحث يراه نوعًا من التخلص اللطيف من الدور لم يعالجه حقيقةً، خاصةً أنه في بعض المواد الأخرى المتعلقة بتعريف الألوان يقع في الدور، يقول في تعريف "الأبيض": "المتصف بالبياض"، وفي "ابياض": "صار إلى البياض شيئًا فشيئًا"، وفي "ابيَضَّ": "صار ذا بياض"، وفي "ابيضاض الشيء": "تحوله إلى اللون الأبيض"، ثم يعرف في النهاية "البياض" الذي يحيل إليه في كل ما سبق "بياض الشيء: لونه الأبيض"[1]! وربما تكون منهجية "معجم الدوحة" التي تخضع التعريف لظروف عصر الشاهد مسوغًا لتعريفه الألوان ضمن الفترة الزمنية التي يغطيها حتى الآن (حتى عام ٥٠٠ه) بطريقة مبهمة، وإن كان الأولى -في نظر الباحث- شرح المدخل بدقة بغض النظر عن عصره.

٦. يخلو المعجمان تمامًا من الصور والرسوم التي تعد من أبرز طرق شرح المعنى الحديثة، ورغم نص "معجم اتحاد المجامع" على استخدامه لهذا النوع من الشرح، فإنه يخلو تمامًا -في النسخة الشبكية على الأقل فيما وجد

[1] المركز العربي للأبحاث: معجم الدوحة: مادة "ب ي ض"، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٣/٥/٢٩.

الباحث- من أية صور توضح مداخله التي تحتاج إلى توضيح؛ فمداخل أنواع النباتات وأجناس الحيوان وأسماء الكواكب وغيرها تحتاج إلى صور لتوضيح معانيها إلى جانب التعريف اللفظي.

٧. اختلفت أهداف المعجمين من وضع الشواهد؛ ف"معجم الدوحة" يسوقها إثباتًا لظهور لفظ جديد، أو دلالة جديدة؛ فهي إذن حُجَّةٌ، وليست شرحًا يُؤتى به تمثيلًا وتوضيحًا لمعنى من المعاني، وهو ما فعله "معجم اتحاد المجامع" خاصةً فيما يتعلق بإيراد ثلاثة شواهد من العصر الإسلامي.

خامسًا: الترتيب:

١. نجح معجم الشارقة في الفصل بين الصيغ الصرفية المختلفة للجذر الواحد وترتيبها ترتيبًا منطقيًا، لكن اضطرابًا واضحًا رصدته الدراسة في سرد المعاني المتعددة للمدخل المعجمي الواحد لا يدري معه القارئ هل الترتيب زمني أو من الحسي إلى المعنوي أو من الحقيقي إلى المجازي، والأولى -في نظر الدراسة- أن تُتبع طريقة واحدة في الترتيب؛ إما زمنيًا كما فعل "معجم الدوحة"، وإما من الحقيقة إلى المجاز بشكل مطرد. أما "معجم الدوحة التاريخي" فقد حسم هذا الأمر برمته باعتماده -ولأول مرة- الترتيب التاريخي للمعاني المتعددة للمدخل الواحد، بل إنه رتب مداخله تحت الجذر الواحد ترتيبًا زمنيًا لا تصريفيًا، لكن عيب هذه الطريقة أنَّ مستخدِم المعجم لا يعرِف تاريخ ظهور اللفظ، بل يبحث عنه، وعليه إذن أن يقرأ المادّة بأكملِها للوصول إلى بُغيتِه كما كان عليه الأمرُ في المعجمات العربيّة القديمة التي لا تسمحُ بمعرفة موقعِ اللفظِ في داخل المادّة -وإن كانت مربعات البحث في الموقعين الإلكترونيين للمعجمين قد خففت من أثر هذا الأمر.

٢. يمتاز "معجم اتحاد المجامع" على "معجم الدوحة" بذكر المعاني الكلية للمادة، في حين يمتاز "معجم الدوحة" بجانب رصد التغير الدلالي للوحدة المعجمية؛ إذ يرتب معاني كل مدخل ترتيبًا زمنيًا من الأقدم إلى الأحدث، كما يرتب المداخل تحت كل جذر حسب ظهورها في المدونة زمنيًا أيضًا؛ ما يساعد في رصد تطور الجذر عبر الزمن ومشتقاته.

قائمة المراجع:

اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية: المعجم التاريخي للغة العربية، الموقع الرسمي: https://www.almojam.org/

اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية: المنهج: المعجم التاريخي للغة العربية- الشارقة- الاتحاد: https://www.almojam.org/page-2-7

أحمد شفيق الخطيب: المعجم التاريخي للغة العربية، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ع١٠٩، مايو ٢٠٠٧.

أحمد محمد قدور: تراث لحن العامة مصدرًا من مصادر المعجم التاريخي، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، بيت الحكمة - جمعية المعجمية العربية، تونس، نوفمبر ١٩٨٩.

أحمد مختار عمر: البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، عالم الكتب، ط١، القاهرة ١٩٨٨.

أحمد مختار عمر: صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، ط١، القاهرة ١٩٩٨.

إسماعيل مظهر: اللغة العربية وحاجتها إلى معجم لغوي تاريخي، مجلة المجلة، ع٣٧، إبريل ١٩٦٠.

جامعة أوكسفوردOxford English Dictionary :، الموقع الرسمي: www.OED.com: https://www.oed.com/

حازم الجيلالي: تقنيات التعريف بالمعاجم العربية المعاصرة، دار علاء الدين، ط١، القاهرة ٢٠٠٠.

داود حلمي السيد: المعجم الإنجليزي بين الماضي والحاضر، جامعة الكويت، الكويت ١٩٧٨.

شوقي ضيف: صعوبات الاستشهاد في المعجم العربي التاريخي، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، بيت الحكمة - جمعية المعجمية العربية، تونس، نوفمبر ١٩٨٩.

صادق عبد الله أبو سليمان: المعجم التاريخي للغة العربية، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، بيت الحكمة - جمعية المعجمية العربية، تونس، نوفمبر ١٩٨٩.

عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد، المطبعة العصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٤٥.

عبد المنعم عبد الله: المعجم العربي التاريخي (مفهومه، وظيفته، محتواه)، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، بيت الحكمة - جمعية المعجمية العربية، تونس، نوفمبر ١٩٨٩.

علي القاسمي: الشواهد في المعجم التاريخي: تاريخها، أغراضها، خصائصها، ضوابطها، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، بيت الحكمة - جمعية المعجمية العربية، تونس، نوفمبر ١٩٨٩.

فيدير كورينطي: دور العامية والساميات في المعجم التاريخي، أعمال ندوة المعجم العربي التاريخي، بيت الحكمة - جمعية المعجمية العربية، تونس، نوفمبر ١٩٨٩.

مأمون وجيه: مقدمة المدير العلمي، المعجم التاريخي للغة العربية، الشارقة، الاتحاد: عن المعجم : https://www.almojam.org/page-2-4

مجمع اللغة العربية بالشارقة: مصادر المدونة، المعجم التاريخي للغة العربية، الشارقة، الاتحاد : https://www.almojam.org/book-titles

مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم اللغوي التاريخي، القاهرة، ١٩٦٧.

محمد رشاد الحمزاوي: المعجم التاريخي العربي: قضاياه وطرق إنجازه، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ع١٠٩، مايو ٢٠٠٧.

محمد صافي المستغانمي: مقدمة المدير التنفيذي، المعجم التاريخي للغة العربية، الشارقة، الاتحاد: ٢٠٢١/٧/٢٥ : https://www.almojam.org/page-2-5

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: بيان: المركز العربي للأبحاث يعلن عن الانتهاء من المرحلة الثانية في عمل معجم الدوحة التاريخي للغة العربية، ٢٠٢٣/١/١ : https://www.dohainstitute.org/ar/News/Pages/acrps-announces-completion-of-phase-two-of-the-doha-historical-dictionary-of-arabic.aspx

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: الدليل المعياري للتحرير المعجمي، معجم الدوحة التاريخي للغة العربية: ٢٠٢١/٣/١٧ https://www.dohadictionary.org/standard-guide :

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: المدخل: مفاهيم أساسية، معجم الدوحة التاريخي للغة العربية، ٢٠٢١/٣/١٧، https://www.dohadictionary.org/standard-guide

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: المعاجم التاريخيّة - مقارنات ومقاربات، ٢٠٢٣/٥/١٦ : https://www.dohainstitute.org/ar/BooksAndJournals/Pages/historical-dictionaries-comparisons-and-approaches.aspx

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: معجم الدوحة التاريخي للغة العربية، الموقع الرسمي : https://www.dohadictionary.org/

المعتز بالله السعيد: نحو معجم للغة العربية للناطقين بغيرها: معالجة حاسوبية إحصائية، مجلة التواصل اللساني، مؤسسة العرفان للإستشارات التربوية والتطوير المهني، مج١٩, ع١-٢، المغرب ٢٠١٨.

الموقع الرسمي لمجمع اللغة العربية بالشارقة: سلطان القاسمي يطلق ١٩ مجلداً جديداً من المعجم التاريخي للغة العربية- https://www.alashj.ae/%d8%b3%d9%84%d8%b7%d8%a7%d9%86 : %d8%a7%d9%84%d9%82%d8%a7%d8%b3%d9%85%d9%8a- %d9%8a%d8%b7%d9%84%d9%82-19- %d9%85%d8%ac%d9%84%d8%af%d8%a7%d9%8b- %d8%ac%d8%af%d9%8a%d8%af%d8%a7%d9%8b-%d9%85%d9%86-%d8%a7/

References

Abdullah, Abdel Moneim: The Historical Arabic Lexicon (its concept, function, and content), Proceedings of the Seminar on the Historical Arabic Lexicon, House of Wisdom - Arab Lexicography Association, Tunisia, November 1989.

Abu Suleiman, Sadiq Abdullah: The Historical Dictionary of the Arabic Language, Proceedings of the Symposium on the Historical Arabic Lexicon, House of Wisdom The Arab Lexicography Association, Tunis, November 1989.

Al-Alayli, Abdullah: An Introduction to the Study of the Language of the Arabs and How to Develop the New Dictionary, Modern Press, 2nd edition, Cairo, 1945.

Al-Hamzawi, Muhammad Rashad: The Arabic Historical Dictionary: Its Cases and Methods of Achievement, Journal of the Arabic Language Academy in Cairo, Issue 109, May 2007.

Al-Jilali, Hazem: Definition Techniques in Contemporary Arabic Dictionaries, Dar Alaeddin, 1st Edition, Cairo 2000.

Al-Khatib, Ahmed Shafiq: The Historical Dictionary of the Arabic Language, Journal of the Arabic Language Academy in Cairo, Issue 109, May 2007.

Al-Mostaghanemi, Muhammad Safi: Introduction of the Executive Director, The Historical Dictionary of the Arabic Language, Sharjah, Al-Ittihad: 7/25/2021: https://www.almojam.org/page-2-5

Al-Qasimi, Ali: Evidence in the Historical Lexicon: Its History, Purposes, Characteristics, Controls, Proceedings of the Historical Arabic Lexicon Symposium, House of Wisdom - Arab Lexicographical Society, Tunis, November 1989.

Al-Saeed, Al-Moataz Billah: Towards a Dictionary of Arabic for Speakers of Other Languages: Statistical Computer Processing, Journal of Linguistic Communication, Al-Irfan Foundation for Educational Consultation and Professional Development, Volume 19, Issue 1-2, Morocco 2018.

Al-Sayed, Daoud Helmy: The English Dictionary between the Past and the Present, Kuwait University, Kuwait, 1978.

The Arab Center for Research and Policy Studies: Historical Dictionaries - Comparisons and Approaches, 16/5/2023: https://www.dohainstitute.org/ar/BooksAndJournals/Pages/historical-dictionaries-comparisons-and-approaches.aspx

The Arab Center for Research and Policy Studies: Introduction: Basic Concepts, Doha Historical Dictionary of the Arabic Language, 3/17/2021, https://www.dohadictionary.org/standard-guide

The Arab Center for Research and Policy Studies: Statement: The Arab Center for Research announces the completion of the second phase in the work of the Doha Historical Dictionary of the Arabic Language, 1/1/2023: https://www.dohainstitute.org/ar/News/Pages/acrps-announces -completion-of-phase-two-of-the-doha-historical-dictionary-of-arabic.aspx

The Arab Center for Research and Policy Studies: The Doha Historical Dictionary of the Arabic Language, the official website: https://www.dohadictionary.org/

The Arab Center for Research and Policy Studies: The Standard Guide to Lexical Editing, The Doha Historical Dictionary of the Arabic Language: 3/17/2021: https://www.dohadictionary.org/standard-guide

The Arabic Language Academy in Cairo: The Historical Linguistic Dictionary, Cairo, 1967.

Corinti, Feder: The Role of Colloquial and Semitic in the Historical Lexicon, Proceedings of the Seminar on the Historical Arabic Lexicon, House of Wisdom - Arab Lexicography Association, Tunis, November 1989.

Dhaif, Shawqi: Difficulties of Martyrdom in the Historical Arabic Lexicon, Proceedings of the Seminar on the Historical Arabic Lexicon, House of Wisdom - Arab Lexicography Association, Tunis, November 1989.

Kaddour, Ahmad Muhammad: The Heritage of the Public Tune as a Source of the Historical Lexicon, Proceedings of the Symposium on the Historical Arabic Lexicon, House of Wisdom - The Arab Lexicographical Association, Tunisia, November 1989.

Mazhar, Ismail: The Arabic language and its need for a historical linguistic dictionary, Majalla Magazine, Issue 37, April 1960.

The official website of the Arabic Language Academy in Sharjah: Sultan Al Qasimi launches 19 new volumes of the Historical Dictionary of the Arabic

Language: https://www.alashj.ae/%d8%b3%d9%84%d8%b7%d8%a7%d9%86-%d8%a7%d9%84%d9%82%d8%a7%d8%b3%d9%85%d9%8a-%d9%8a%d8%b7%d9%84%d9%82-19-%d9%85%d8%ac%d9%84%d8%af%d8%a7%d9%8b-%d8%ac%d8%af%d9%8a%d8%af%d8%a7%d9%8b-%d9%85%d9%86-%d8%a7/

Omar, Ahmed Mukhtar: The Industry of the Modern Dictionary, World of Books, 1st edition, Cairo 1998.

Omar, Ahmed Mukhtar: The Linguistic Research of the Arabs with a Study of the Issue of Influence and Influence, World of Books, 1st edition, Cairo 1988.

Oxford University: Oxford English Dictionary, official website: www.OED.com: https://www.oed.com/

Sharjah Arabic Language Academy: Blog Sources, The Historical Dictionary of the Arabic Language, Sharjah, Al-Ittihad: https://www.almojam.org/book-titles

The Union of Arab Linguistic Academies: Curriculum: The Historical Dictionary of the Arabic Language - Sharjah - Al Ittihad: https://www.almojam.org/page-2-7

The Union of Arab Linguistic Academies: The Historical Dictionary of the Arabic Language, official website: https://www.almojam.org/

Wajih, Mamoun: Introduction by Scientific Director, The Historical Dictionary of the Arabic Language, Sharjah, Al-Ittihad: About the Lexicon: https://www.almojam.org/page-2-4

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Employing the Traditional Character in the Dramatic Text: Analytical Study

Dr. Ahmed A. Mohamed Ali
Associate Professor of Literature and Criticism
Al-Jouf University - Ain Shams University.
aamali@ju.edu.sa

Received:9-9-2023 Revised:10-12-2023 Accepted: 19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.235298.1547
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp154-194

Abstract

The study examines the use of the traditional character as a speaker who evokes through his dialogic utterance the conditions of his era, its values, and its intellectual and cultural foundations. The study has chosen three short plays, each of which represents a distinctive pattern in the use of the traditional character into the dramatic text. The importance of the study lies in its focus on this popular literary art, and its treatment of the phenomenon of employing the traditional character. The study adopted the Analytical approach, which seeks to explore the manifestations of the historical employment of the character in the dramatic text, and the different artistic qualities with which this employment was made, while linking it to the neighboring elements of drama. The study included an introductory, and three sections; namely: (Images of the employment of the traditional character - Dimensions of the traditional character and its elements and structure - Character patterns). Finally came the conclusion that included the most important results of the study and its recommendations. The study has reached several results, including: Al-Asir (The Captive) was the richest and most committed of the three plays to drama; in terms of the multiplicity of characters, the text, changing the decor of the theatre, in addition to the dramatic plot and the use of dialogue to contribute to the building of characters and their growth.

Keywords: Traditional character- Theatre- Dramatic elements- Space– Time- Conflict.

توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي: دراسة تحليلية

أحمد عبدالعظيم محمد علي
أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية – كلية العلوم والآداب بطبرجل - جامعة الجوف
وقسم اللغة العربية – كلية الألسن - جامعة عين شمس
aamali@ju.edu.sa

المستخلص:

تتناول الدراسة إحدى ظواهر استلهام التراث في المسرح العربي؛ ممثلة في توظيف الشخصية التراثية بوصفها ناطقا يستحضر عبر ملفوظه الحواري ظروف عصره وقيمه ومرتكزاته الفكرية والحضارية. وقد اختارت الدراسة لمقاربة هذه الظاهرة ثلاث مسرحيات قصيرة لأدباء مختلفين، تمثل كل واحدة منها نمطا مميزا في توظيف الشخصية التراثية وإدراجها فنيا في بناء النص المسرحي. وتكمن أهمية الدراسة في إلقائها الضوء على هذا الفن الأدبي الجماهيري من جهة، وفي تناولها ظاهرة توظيف الشخصية التراثية من جهة أخرى، بما لهذا التوظيف من أثر في غرس القيم المتعلقة بالذات والهوية والتاريخ، مما يشكل إثراء للوظيفة الخلقية للفن المسرحي. وقد اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي، الذي يسعى إلى استجلاء مظاهر التوظيف التاريخي للشخصية في النص المسرحي، والكيفيات الفنية المتباينة التي تم بها هذا التوظيف، مع ربطه بعناصر الفن المسرحي المجاورة (المكان – الحوار – الخطابات الشارحة – الصراع الدرامي). واشتملت الدراسة على تمهيد تضمن الحديث عن أهمية توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي، وعوامل توظيفها. ثم ثلاثة مباحث؛ هي: (صور توظيف الشخصية التراثية في النصوص المسرحية الثلاثة - أبعاد الشخصية التراثية وعناصر وبنائها - أنماط الشخصية). وأخيرا خاتمة تضمنت أهم نتائج الدراسة وتوصياتها. وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج؛ منها: أن استدعاء الشخصيات التراثية في المسرحيات الثلاثة هو أحد مظاهر ما يسمى بـ"المسرح الإسلامي"، وهو توجه أدبي مشروع، ما دام ملتزما بالشروط الفنية للكتابة المسرحية؛ وفي رأي الباحث أن مسرحية (الأسير) كانت أكثر المسرحيات الثلاثة ثراء، والتزاما بأدبيات الفن المسرحي؛ من حيث تعدد الشخصيات، والنص على تغير ديكور المكان المسرحي، إضافة إلى الحبكة الدرامية وتوظيف الحوار بما يسهم في بناء الشخصيات ونموها.

الكلمات المفتاحية: الشخصية التراثية – المسرح – العناصر الدرامية – المكان – الزمان – الصراع.

مدخل:

لا شك في أن ألوان الفنون والآداب على اختلاف أنواعها، وتباين أدواتها، وتغاير أبنيتها وتشكيلاتها، تمثل سلوكا إنسانيا مبدؤه ومنتهاه الذات الإنسانية ممثلة في أشخاص تتنوع أجناسهم وتتباين قرائن تشكيل صفاتهم الحسية والنفسية والاجتماعية، فهي –أي هذه الفنون والآداب- سلوك يمارسه قطاع محدود من شخصيات حقيقية هم الأدباء، الذين يستهدفون به قطاعا أكبر من الأشخاص الآخرين والبشر الذين يشاركونهم في عمارة هذا الكون، وبهذا المعنى يمكننا أن نتوقع في بناء هذه الفنون والآداب وتشكلاتها أنها تأتي عاكسةً

أنماط بناء الشخصية/الشخصيات التي أنتجتها من ناحية، ومتضمنة في ثناياها بذورا وشفرات وإشارات مؤثرة في بناء شخصية الذات/ الذوات المخاطَبَة بهذه الفنون والآداب من ناحية أخرى.

وإذا كان هذا الحكم يسري على الفنون والآداب في عمومها وشمولها، فإنه –لا شك- يصير أكثر سريانا وصحة في حق ألوان خاصة من هذه الفنون والآداب، وهي فنون السرد على اختلافها وتنوعها، من قصة قصيرة ورواية وأدب رحلة وسيرة ذاتية ومسرحية؛ تلك الفنون التي تمثل الشخصية أحد مكوناتها، بل أحد أركانها وعناصرها التي لا تستقيم هذه الفنون دون وجودها والعناية بها وبتشكيلها وصياغتها.

والمسرح تحديدا من بين هذه الفنون السردية يولي الشخصية عناية فائقة، بوصفها أحد أهم عناصر بناء النص المسرحي، بل هي عموده الأساس؛ "فالمسرح أولاً وقبل كل شيء هو شخصية مسرحية"[١]. وقد بلغ من أهمية الشخصية في الفن المسرحي أن الكلاسيكيين قد ذهبوا إلى أن "المسرحية التي تتولد من شخصية أقوى من المسرحية التي تتولد من المواقف والظروف"[٢]. والحق أنها -في المسرح- ليست شخصية واحدة، بل هي شخصيات تدير حوارا يخدم صراعا، ويعزز فكرة أو قيمة، ويفضي إلى لحظة تنويرية فاصلة معززة لهذه الفكرة أو القيمة التي تمثل مغزى النص المسرحي وغايته الأيديولوجية.

ومن هنا فإن قيمة النص المسرحي وأهميته الموضوعية والفنية تكمن -في الأساس- في طريقة بناء هذا العنصر المهم من عناصره، سواء من حيث اختيار أنماط الشخصيات وما يدور بينها من صراع؛ وصولا إلى نتائج هذا الصراع وما يعزز من قيم إنسانية إيجابية أو سلبية، أو من حيث طريقة بناء هذه الشخصية فنيا، وصياغة ملفوظاتها الحوارية صياغة بلاغية قادرة على إحداث الأثر الجمالي المرجو.

موضوع البحث:

يتناول هذه البحث بالدراسة النقدية إحدى ظواهر استلهام التراث في المسرح العربي؛ ممثلة في توظيف الشخصية التراثية بوصفها ناطقا يستحضر عبر ملفوظه الحواري ظروف عصره وقيمه ومرتكزاته الفكرية والحضارية. وقد اختارت الدراسة لمقاربة هذه الظاهرة ثلاث مسرحيات قصيرة لأدباء مختلفين، تمثل كل واحدة منها نمطا مائزًا في توظيف الشخصية التراثية وإدراجها فنيا في بناء النص المسرحي.

أهمية البحث:

وتكمن أهمية هذا البحث في جملة أسباب نذكر منها:

١- إلقاءه الضوء على هذا الفن الأدبي الجماهيري (فن المسرح) وما له من دور اجتماعي بوصفه انعكاسا للمجتمع ومجالا لمعالجة ونقد وإعادة بناء قضاياه.
٢- تناوله مكونا مهمًّا وظاهرة لافتة هي ظاهرة توظيف الشخصية التراثية، بما لها من أثر توجيهي مهم في غرس القيم المتعلقة بالذات والهوية والتاريخ، مما يشكل إثراء للوظيفة الخلقية للفن

١ - رجاء النقاش، في أضواء المسرح، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥، ص٢٣.
٢ - عمر الدقاق، ومحمد نجيب التلاوي، ومراد عبدالرحمن مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، طبع دار الأوزاعي -لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص٩٩.

المسرحي بوصفه فنا جماهيريا يوجه خطابه للجمهور عبر حوار شخوصه على خشبة المسرح، أو في فضاء المتخيل المكاني.

٣- كونه قراءة انتقائية لنوعية محددة من المسرحيات المناسبة لمعالجة الظاهرة محل الدراسة (توظيف الشخصية التراثية)؛ فهي دراسة لثلاث مسرحيات قصيرة تنتمي إلى ما يسمى بـ"المسرح الإسلامي".

منهجية البحث:

اعتمد البحث على المنهج التحليلي، الذي يسعى إلى استجلاء مظاهر التوظيف التاريخي للشخصية في النص المسرحي، والكيفيات الفنية المتباينة التي تم بها هذا التوظيف، مع ربطه بعناصر الفن المسرحي المجاورة (المكان – الحوار – الخطابات الشارحة – الصراع الدرامي) مع التركيز على عنصر "الحوار" تحديدا، الذي يمثل مجلىً الشخصية ولباسها الكاشف عنها نفسيا وفكريا وعقديا.

المصادر والمراجع المعتمدة في البحث:

أما عن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدها البحث فهي تتوزع على عدة حقول:

أولاً: مصادر البحث المتمثلة في ثلاث مسرحيات؛ هي: "العبور" لـ"عماد الدين خليل"، و"ذرية بعضها من بعض" لـ"علي شلق"، و"الأسير" لـ"عبدالتواب يوسف". والمسرحيات الثلاثة جميعها مضمنة في كتاب "مسرحيات إسلامية قصيرة" الصادر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

ثانيًا: الدراسات المعنية بالفن المسرحية، وهي دراسات تستعصي على الحصر.

ثالثًا: الدراسات النقدية التي عنيت بدراسة الشخصية سواء في الفن المسرحي أو في غيره من فنون السرد المختلفة (رواية – قصة – سيرة ... إلخ)؛ وهي كذلك من الكثرة بما لا يسعف المقام باستقصائها؛ ولذلك سنكتفي بما ورد منها في فهرس المصادر والمراجع في ذيل هذا البحث كاشفا عن أهم هذه المصادر.

خطة البحث:

جاء البحث في تمهيد وثلاثة مباحث (يتضمن كل منها مطالب فرعية) تستقصي الجوانب الفنية في بناء الشخصية التراثية في النص المسرحي أو تمهد له، وذلك على النحو الآتي:

- **التمهيد:** وتضمن الحديث عن أهمية توظيف الشخصية التراثية، وعوامل توظيفها في النص المسرحي.
- **المبحث الأول:** وتناول صور توظيف الشخصية التراثية في النصوص المسرحية الثلاثة؛ حيث تم استعراض النمط الموظف في كل مسرحية، من خلال التعريف بكل مسرحية من المسرحيات الثلاثة وعرض فكرتها.

- **المبحث الثاني:** واستعرض أبعاد الشخصية التراثية وعناصر بنائها؛ حيث تم الحديث عن أهم العناصر الموظفة في بناء الشخصية التراثية ورسم ملامحها؛ وهي: (المكان/ الحوار/ الخطابات الشارحة/ الصراع الدرامي).
- **المبحث الثالث:** وتناول أنماط الشخصية؛ وفيها استعرض الباحث ثلاثة من أبرز أنماط الشخصية التي تم توظيفها في المسرحيات الثلاثة؛ وهما: (الشخصية النمطية/النموذج – الشخصية الرئيسة - الشخصية النامية).
- **وأخيرا خاتمة تضمنت أهم نتائج البحث وتوصياتها.**

***

١- تمهيد:

١-١- أهمية توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي العربي:

يمثل التراث أحد أهم روافد تشكيل الآداب بصفة عامة، وأدبنا العربي بصفة خاصة، وهو حاضر في فنون الأدب المختلفة، ومنها الفن المسرحي بطبيعة الحال؛ "إذ يمثل التراث مصدر إلهام للكتاب بشكل عام، وكتاب المسرح بشكل خاص بعدِّه مصدرا يستدعيه الكاتب لزمن حاضر يتم معالجته فنيا وفكريا وجماليا وتقنيا في متن النص المسرحي"[٣]. ويعد توظيف الشخصية التراثية في المسرح أحد مظاهر التراث المستدعاة إلى بنية النص المسرحي؛ وهذا التوظيف -لا شك- يعد لونا مائزا وأسلوبا مهمًّا من أساليب بناء الشخصية وطرائقها في نصوص المسرح العربي؛ فهو أداة الكاتب لإنتاج نص أدبي محمل بقيم تراثية، بما تتشكل منه هذه القيم من روافد عربية وأخرى إسلامية تمتزجان معا لتشكلا الهوية العربية التي لا يكاد ينفصل فيها ما هو عربي عما هو إسلامي.

ولما كانت النظرية النقدية الغربية قد أولت الحديث عن الشخصية في فنون السرد عنايتها الفائقة، كما نلفي عند فلاديمير بروب، ثم عند خلفه جريماس في مخططه الوظيفي الشهير لبناء الشخصية[٤]، وبالأخذ في الحسبان ما بين نظرة كليهما تحديدا من تكامل، في توزيع الأهمية بين الشخصية بصفتها ذاتا من جهة، وبين فعلها ووظيفتها التي تمثل المجلى الأهم لإظهار الشخصية وبروزها في الحكاية/ الدراما، والمحدد الأكبر لأهميتها وقيمتها البنائية في تغذية البنية الدرامية والقصصية؛ تبرز أهمية الحديث عن ذلك التوظيف لهذا النمط من الشخصيات المحملة برصيد تاريخي في مسرحياتنا محل الدراسة.

وقد أخذ الباحث بعين الاعتبار في تناوله لهذه الشخصيات المستدعاة من ذاكرة التاريخ العربي والإسلامي إلى النص المسرحي الحديث والمعاصر ما خلص إليه بعض الباحثين من ضرورة النظر إلى الشخصية في إطار بعدين اثنين: الأول: وصفي يرتبط بما يسمي بالقرائن التي تشير إلى الهيئات المتعلقة

---

٣ - سهى طه سالم، الرؤية الإخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي – عدد ١٠٤ سنة ٢٠٢٢م، ص٤٢.

٤ - لاستعراض موجز للجهود البنيوية في دراسة الشخصية وتصنيفها، يُنظر: أحمد يحيى محمد، شخصية المرأة في التراث العربي: مجمع الأمثال للميداني نموذجا، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع- الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٥م / ١٤٣٦هـ، ص٢٦ - ٣٠.

بالشخصية داخل النسق السردي. والثاني: حدثي يشير إلى ما تقوم به الشخصيات من أفعال تسهم في تشكيل الحدث (وظائف الشخصية)[٥].

من جهة أخرى يعد توظيف الشخصيات التراثية أحد مظاهر ما يسمى بـ"المسرح الإسلامي"، ذلك المصطلح الذي أطلقه بعض النقاد والأدباء، وصفا لإنتاج بعض كتاب المسرح العرب ونقاده من أصحاب التوجه الإسلامي في الكتابة، مثل: نجيب الكيلاني، وحكمت صالح، ومحمد عزيزة، وعمر محمد طالب، إضافة إلى مؤلف إحدى هذه الأعمال المسرحية محل الدراسة، وهو "عماد الدين خليل"[٦]. وهذا المسرح الإسلامي يعني أن يكون نابعا من التراث العربي الإسلامي، وصادرا عن ثوابت العقيدة الإسلامية؛ إذ **"لا يمكن الحديث - فعلا - عن مسرح إسلامي حقيقي إلا إذا كان مسرحا أصيلا نابعا من التربة العربية، وصادرا عن عقيدة الإنسان المسلم، إن بنية، وإن مضمونا، وإن رؤية"**[٧].

ولعلنا في غنى عن التأكيد هنا أن توظيف الشخصية التراثية لا يعني بحال أننا إزاء كتابة تاريخية بمعنى تسجيل دقيق وصادق لوقائع وأحداث تاريخية كما وقعت في الحقيقة، أو كما يُظَنُّ أنها وقعت في الحقيقة؛ فليس هكذا الأدب والفنون، وليس هكذا المسرح الذي هو جنس منها؛ بل "إن المؤلف الدرامي يهدف أثناء مرحلة كتابة النص إلى وضع الشخصية المسرحية في موضعها الذي ينعكس في قالب درامي لا إلى وصفها كما هي في الحياة"[٨].

الكاتب المسرحي إذًا ليس معنيا بالالتزام بمراعاة طبيعة حياة شخصياته في الحياة؛ وهو من باب أولى ليس معنيا بالتسجيل التأريخي لها؛ ولعل من المناسب في هذا المقام أن نستحضر شهادة أحد كتاب المسرح الكبار من ذوي التوجه التاريخي القومي والإسلامي الواضح، وهو علي أحمد باكثير؛ حيث يرى أن الكاتب المسرحي "إذ يتناول موضوعا تاريخيا لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث فتلك مهمة المؤرخ، أما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالما جديد تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الأشخاص وتتعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج لا كما أثبتته سجلات التاريخ بل بمقتضى الصورة العامة التي تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر على وجه خاص وخبرته بالحياة الإنسانية على وجه عام، مستهديا في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه والرسالة التي يريد أداءها"[٩].

وهكذا، ينبغي النظر إلى توظيف المؤلف المسرحي للشخصية التراثية بوصفه فعلا إبداعيا يهدف إلى استغلال الطاقات الحضارية والرمزية لهذه الشخصية في بناء رؤية معاصرة تخدم الواقع وتلبي احتياجات القارئ المعاصر فكريا وثقافيا إلى جانب احتياجاته الجمالية والنفسية.

٥ - يُنظر: أحمد يحيى محمد، شخصية المرأة في التراث العربي، ص٣٤، ٣٥.
٦ - يُنْظَر: جميل حمداوي، المسرح الإسلامي: المكونات والسمات، الطبعة الأولى ٢٠١٦م، ص٥.
٧ - جميل حمداوي، المسرح الإسلامي: المكونات والسمات، ص٦. وفي النص "صادرة عن ..." والصواب: "صادرا عن...".
٨ - بحري قادة، معالم الشخصية المسرحية والنموذج الإنساني، مجلة النص، ديسمبر ٢٠١٩م، ص٦٠.
٩ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، طبع مكتبة مصر - ١٩٨٤م، ص٣٨.

هذا ما تحقق في مسرحية **"العبور"**[١٠] باستحضار شخصيات من عمق التاريخ الإسلامي يجمعها قاسم مشترك واحد هو العبور بهذا الدين وتلك الحضارة العربية الإسلامية نجاةً من الآخر العربي الكافر الرافض لهذه العقيدة المستعلي عليها (كفار قريش)، أو غزوا للآخر الغربي الجاهل بهذه العقيدة المتعنت في قبولها (أوربا)، أو دفعا لعدوان هذا العدو الصهيوني المعاصر عبورا لقناة السويس في حرب أكتوبر ١٩٧٣م، فاستلهمت المسرحية هذا الرصيد الإنساني لهذه الثلة من الأبطال في سياق فني أدبي راق، وصولا إلى اللحظة الراهنة رابطة بين الماضي (الهجرة الأولى إلى الحبشة فرارا بالعقيدة وحماية لها وللأنفس) إلى الحاضر (مواجهة العدو الصهيوني دفاعا عن الأرض والعرض).

وهذا أيضا ما تحقق في مسرحية **"ذرية بعضها من بعض"**[١١]؛ عبر التنقيب بحثا عن جذور الشخصية الإسلامية الشهيرة في تاريخنا الإسلامي "أحمد بن حنبل" مجلية فكرة صناعة الشخصية البطل، أو الشخصية القيمة، فهي تهدف إلى إبراز السياق الإنساني الذي أنتج لنا شخصية عظيمة كهذا الإمام (أحد أئمة المذاهب الأربعة) لتعزز قيمة إنسانية ومعرفية مهمة، هي أن الأشياء العظيمة لا تأتي صدفة، بل نتيجة عمل وجهد وتجهيز وبيئة مناسبة تفرزها.

والأمر ذاته تحقق في مسرحية **"الأسير"**[١٢]؛ حيث مثَّل استحضار الشخصيات المنتمية إلى حقبة البعثة النبوية (صدر الإسلام) ممثلة في الأسير ونفر من المسلمين، مطية لتعزيز قيم إسلامية أصيلة تجلت عبر مواقف التاريخ الإسلامي الناصع إبان قوته وازدهاره، وتوارت في حقب ضعفه وانهزامه، فكان استحضاره لها محاولة لربط الجمهور عامة، والناشئة منهم خاصة بقيمهم الإسلامية.

وهكذا الأمر، فمهما ساءلنا النص الأدبي أخلاقيا أو فتشنا في مضامينه الفكرية والموضوعية، فإننا أبدا لا نعامله معاملة النصوص المعرفية، فهو ليس وعاء للمعرفة الصادقة، وقضية الصدق والتمييز فيها بين ما يسمى بالصدق الموضوعي والصدق الفني باب استهلكته الأقلام قديما وحديثا في مؤلفات البلاغة والنقد على السواء. وطبيعة الشخصيات في النصوص المسرحية محل الدراسة؛ وما بينها من لقاءات ومحاورات خير شاهد على ذلك، فهي -مهما استلهمت وقائع الماضي واستعانت بشخصيات تراثية/تاريخية- ليست تأريخا وشخصياتها تتشكل في النص تشكلا يناسب متطلبات الحبكة الفنية أكثر مما يوافق حقائق التاريخ؛ ولا عجب في ذلك فكثير من المدارس النقدية الغربية أكدت هذه الخصوصية للفن الإبداعي، ومدرسة براغ -على سبيل المثال- ذهبت إلى أن العمل الفني لا يقاس بصدق المعلومات المنقولة عبره أو دقتها، وأن العلامات في العمل الفني والأدبي تحيا عالمها الخاص وتتحرك بحرية بين الفنان والمتلقي[١٣].

---

١٠ - عماد الدين خليل (العراق)، العبور (مسرحية قصيرة)، ضمن كتاب مسرحيات إسلامية قصيرة، مجموعة كتاب، ضمن إصدارات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، العبيكان – السعودية، ص٩- ٢٠.

١١ - علي شلق (لبنان)، ذرية بعضها من بعض "ولادة أحمد بن حنبل"، ضمن كتاب مسرحيات إسلامية قصيرة، مجموعة كتاب (السابق نفسه)، ص٤١- ٤٨.

١٢ - عبدالتواب يوسف (مصر)، الأسير، ضمن كتاب مسرحيات إسلامية قصيرة، مجموعة كتاب (السابق نفسه)، ص٥٥- ٨٠.

١٣ - نقلا عن: حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، طبع مكتبة الأسرة – مايو ٢٠٠٥، ص٣٦.

فإذا طبقنا ذلك على مسـرحية "العبور" فهمنا كيف أحدث المؤلف المسـرحي ذلك اللقاء المتخيل الافتراضـي بين شـخصـية "جعفر بن أبي طالب" من التاريخ القديم وشـخصـية "المقدم عبدالمتعال حلمي" من تاريخنا الحديث؛ فهو إذ يقترف هذه الخطيئة المعرفية، يخدم غايات عمله المسـرحي، معززا لفكرته التي جعلها محورا فكريا وأيديولوجيا وحدثا متكررا في سائر أحداث نصه المسرحي، وهي الفكرة الحدث "العبور" التي بلغ احتفاءه بها حد إعلانها عنوانا لنصه المسرحي.

١-٢- عوامل توظيف الشخصية التراثية:

وإذا تطرقنا إلى الحديث عن عوامل توظيف المؤلف المسرحي للشخصيات التراثية والتاريخية في عالمه المسرحي؛ فسنجدها تتعدد تعددا يوازي نظيرتها في الشعر؛ فكما أن "هناك مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية وراء شيوع ظاهرة استدعاء الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر- كصورة من صور الارتباط بالموروث"[١٤]؛ كذلك تتعدد العوامل التي تحفز إرادة الكاتب المسرحي لاستلهام شخصيات عالمه الفني من هذا التراث القديم المتباعد زمنا عن تاريخ التأليف والعرض؛ ولأن الانشغال بتعداد هذه العوامل ليس مطلبا رئيسا في مثل هذه الدراسة فسيُكتفَى بالإشارة الموجزة إلى هذه العوامل؛ وأهمها -في رأي الباحث- العوامل الفنية والثقافية والقومية.

فمن هذه العوامل ما يتمتع به التراث من قيمة كبيرة في نفوس الناس؛ خاصة أن هذا التراث ينتمي إلى ماضيهم المشرق الذي عجزت اللحظة التاريخية الراهنة عن استعادته أو مجاراته إضافة إلى تجاوزه؛ وبذلك فالكاتب المسرحي (وأي كاتب أدبي) بتوظيفه عناصر هذا التراث وشخصياته ومعطياته "يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها"[١٥]. وهكذا تغدو الشخصية التراثية أداة أصيلة من أدوات الكاتب المسرحي، بوصفها استلهاما لمحيطها الحضاري والثقافي، واستثمارا لطاقاتها الدلالية في معالجة واقعه الحضاري المأزوم.

سبب آخر ذكره علي أحمد باكثير مفسرا به شغفه بالموضوعات التاريخية، يتمثل في قدرة أحداث التاريخ القديم وشخصياته على التعبير الرمزي أكثر من الأحداث المعاصرة، يقول: "إن الفن عموما والفن المسرحي خصوصا ينبغي عندي أن يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد ... وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر؛ لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني"[١٦].

***

١٤ - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طبع دار الفكر العربي – القاهرة – ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م، ص١٥. وقد أجمل الكاتب هذه العوامل في خمس مجموعات تحت كل مجموعة منها أكثر من عامل؛ وهي: عوامل فنية، وعوامل ثقافية، وعوامل سياسية واجتماعية، وعوامل قومية، وعوامل نفسية.

١٥ - السابق نفسه، ص١٦.

١٦ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص٤٤.

٢- المبحث الأول: صور توظيف الشخصية التراثية في النصوص المسرحية الثلاثة:

لا شك أن صور الشخصية التراثية وطرائق الكتاب في توظيفها في مسرحياتهم تتنوع وتختلف، بل تتنوع طرائق توظيفها لدى الكاتب الواحد في أعماله المسرحية المختلفة. وهو تنوع يرجع لأسباب ونواحٍ عدة منها موضوع المسرحية وفكرتها الرئيسة، ومنها الأهداف الأيديولوجية التي يسعى إلى بثها للمتلقي (القارئ/ المشاهد)، ومنها اعتبارات فنية تتعلق بسلوك طرائق فنية واتجاهات مسرحية جديدة في معالجة الشخصية وتقديمها داخل النص المسرحي... إلخ. ومن ثم فإن مطالعة النصوص الثلاثة محل الدراسة؛ تجعلنا مع كل نص مسرحي أمام نمط مختلف وطريقة مغايرة في توظيف الشخصية التراثية داخل النص المسرحي؛ وهو ما دفع الباحث إلى تصنيف الشخصية التراثية في الأعمال الثلاثة في ضوء ما يفصح عنه كل نص؛ وذلك على النحو الآتي:

٢-١- الشخصية الاعتبارية (النموذج) في مسرحية "العبور":

٢-١-١ - التعريف بالمسرحية:

مسرحية "العبور" هي مسرحية قصيرة للكاتب والأكاديمي العراقي/ عماد الدين خليل، أدار فيها حواره بين شخصيات تاريخية/ تراثية إسلامية تنتمي إلى عصور مختلفة؛ حيث افتتحها بقوله: **"يطالع القارئ في هذا النص حوارا على لسان شخصيات تاريخية في عصور متباينة، جمع بينها في هذا النص الإسلامي، الذي يجرب من خلاله لأول مرة -في نص إسلامي- تقنية أدبية عالية، سبق أن استخدمتها مسرحيات قلائل في المسرح التجريبي"**(١٧).

٢-١-٢ فكرة المسرحية:

تتحلق أحداث هذه المسرحية حول فكرة واحدة تمثل مرتكزا ومفتاحا ومحورا لشخوصها وأحداثها وحواراتها؛ حيث اتخذ الكاتب من فكرة "العبور"، التي اعتمدها عنوانا لنصه المسرحي، متكأ لعبور زمني في صحبة ثلة من الشخصيات الإسلامية ذات الحضور المؤثر في تاريخ فتوحاتنا الإسلامية. والمسرحية بذلك تحقق شرطا من شروط العمل المسرحي هو تأسسه على فكرة أساسية واحدة؛ إذ "ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها..."(١٨).

لقد كانت نقطة الانطلاق لأحداث هذه المسرحية مع **"جعفر بن أبي طالب"** في الهجرة الإسلامية الأولى إلى الحبشة:

"مركب في عرض البحر حيث يبدو إلى اليسار جانب من الشاطئ يقف جعفر بن أبي طالب على حافة المركب يحيط به حشد من المهاجرين.."(١٩).

١٧ - عماد الدين خليل، العبور، ص٩.
١٨ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص٣٨.
١٩ - عماد الدين خليل، العبور، ص٩.

ثم يسلم جعفر بن أبي طالب الراية عبر انتقال المشهد والصوت إلى **"عبدالله بن أبي السرح"** في معركة ذات الصواري أول معركة حربية بحرية بين المسلمين والبيزنطيين:

"ابن أبي السرح: ارموا الكلاليب والحبال على مراكبهم، واعبروا إليهم.. وقاتلوهم هناك، فوالله ما أريد أن يسمع أمير المؤمنين بأننا قد هزمنا في أول لقاء بحري حاسم مع العدو..."[٢٠].

لينتقل الصوت إلى **"طارق بن زياد"** في عبوره إلى الأندلس:

"طارق بن زياد: (يتحلق حوله في المركب حشد من المقاتلين) بلغني أيها المجاهدون أن لوذريق قد أعد لنا جيشا كبيرا، وما نحن الآن إلا قلة، ولكنني مصمم على أن أعبر إليه وأقاتله..."[٢١].

ثم إلى **"مسلمة بن عبدالملك"** متربصا مع جند المسلمين في حصارهم البحري للقسطنطينية، حيث يجبره طول الأمد وتفشي الوباء على العودة وفك الحصار:

"مسلمة بن عبدالملك: (على مركبه، قبالة القسطنطينية مع حشد من قادته وجنده) أرأيتم أيها المقاتلون؟ ها هي الشهور تمر، والأسابيع تنصرم، وليس ثمة ما يوحي بالنصر المرتجى.. إن العبور إليهم، واقتحام أسوارهم لهو المستحيل..."[٢٢].

وبعدها يسلم الكاتب الصوت والراية إلى الفقيه المعروف **"أسد بن الفرات"**، في توجهه إلى صقلية:

"أسد بن الفرات: (وهو يمد بصره شمالا من مقدمة المركب الذي يقله وحشد كبير من الجند) لن يطول بنا السرى، فما هي إلا بضع ساعات ونكون عند شطآن صقلية بإذن الله!"[٢٣].

ثم يصل بنا الحوار الدرامي إلى القائد الأشهر **"محمد الفاتح"** في حملته على القسطنطينية:

"محمد الفاتح: (على المركب نفسه تحيط به حاشيته وقادته وتبدو بعض أسوار القسطنطينية واستحكاماتها) أيها المسلمون، هذا يومكم الذي انتظرتموه طويلا .. أربعة قرون وأنتم تحلمون به..."[٢٤].

لتنتهي السلسلة بـ**"المقدم عبدالعال حلمي"** أحد قادة الجيش المصري في معاركه ضد المحتل الصهيوني، وهو الشخصية التي تغلق دائرة الدراما المسرحية عبر إعادة استحضار القادة السابقين جميعهم وهم يشاركون في المعركة شاحذين الهمة ومؤكدين استمرارية السعي والعبور، أو وجوبها في حق من يحملون هم نشر دعوة الله في الأرض؛ لتنتهي المسرحية بهذا الحوار الافتراضي المتخيل الذي يجمع الآخِر "المقدم عبدالعال حلمي" بالأول "جعفر بن أبي طالب":

٢٠ - عماد الدين خليل، العبور، ص١٠.
٢١ - السابق نفسه، ص١١.
٢٢ - السابق نفسه، ص١٢.
٢٣ - السابق نفسه، ص١٣.
٢٤ - السابق نفسه، ص١٤.

"جعفر: (مقاطعا) هيا يا عبدالعال لكي نلحق بتلك الوحدة المتقدمة، فننال معها شرف مقاتلة العدو مرة أخرى.. إن الكلام لا يجدي نفعا.. لقد علمنا رسول الله صلى الله عليه وسلم أن نفعل ولا نتكلم، أن تكون أفعالنا هي الكلمات.

المقدم: (وهو يضع أمشاط الرصاص في رشاشه) صدقت يا بن عم رسول الله..."[٢٥].

وهكذا فالمسرحية تسعى إلى إحداث ربط تاريخي بين الماضي والحاضر مستلهمة روح الماضي الذي اتقدت فيه قيم الجهاد وعزة المسلم في عصور العز والازدهار، مع ربط هذه الروح بنظيرتها في واحدة من أزهى لحظات تاريخنا الحديث متمثلة في حرب أكتوبر ١٩٧٣هـ، وما ظهر فيها من روح إسلامية وعربية صلبة قوية في موجهة الخصوم والأعداء. وهو ربط يوظف الشخصية التراثية لتعزيز قيم تربوية في وجدان المتلقين من خلال حشد الصور والمشاهد المتتالية عبر التاريخ مع اختلاف الأزمنة والشخوص والأمكنة واتحاد الغاية والقيمة والمعتقد.

٢-٢- الشخصية الحفرية في مسرحية ذرية بعضها من بعض:

٢-٢-١- التعريف بالمسرحية:

عنوان المسرحية هكذا **"ذرية بعضها من بعض: ولادة أحمد بن حنبل"**، وهي مسرحية للكاتب والأكاديمي اللبناني/ علي شلق، وتتخذ من ولادة أحد أئمة المذاهب الأربعة "أحمد بن حنبل" موضوعا لها، عبر خمسة شخصيات رئيسة تمثل مهادا لإبراز غير مباشر للقيمة التاريخية والإنسانية لأحمد بن حنبل، عبر تجلية السياق التاريخي الذي أفرزه؛ وهي شخصيات: حنبل (جد أحمد بن حنبل لأبيه)، ومحمد (والد أحمد بن حنبل)، وزوجة محمد (أم أحمد بن حنبل) وعبدالملك بن سوادة (شيخ وقور من رفاق الجد)، وثمامة (عالم من بني شيبان قوم أحمد بن حنبل).

٢-٢-٢- فكرة المسرحية:

توظف المسرحية الحوار بين شخصياتها لإظهار فكرة لا تبعد كثيرا عن فكرة المسرحية السابقة "العبور" وهي فكرة إسلام الراية من جيل إلى جيل، فهي -كما وصفها الكاتب في عنوان المسرحية- **"ذرية بعضها من بعض"**؛ وهذه الفكرة يتم تعزيزها عبر حوار تتبادله الشخصيات؛ مظهرة عدة خصائص مهمة في نسب "ابن حنبل"؛ أهمها:

- أصالة جده وسيادته في قومه؛ فهو حسب وصف الكاتب له ضمن شخصيات المسرحية **"حنبل: جد أحمد لأبيه وسيد قومه، في الستين من عمره"**[٢٦]، وهي أصالة وسيادة وشرف تنضاف إليها حكمته المتجلية في بلاغة حديثه، وحسن منطقه على مدار المسرحية.
- همة والده وتطلعه إلى العلا؛ عبر ملفوظاته العديدة التي يبدي فيها رغبته في الجهاد، وسعيه إلى اللحاق بركب المجاهدين في سبيل الله اقتداء بالسابقين من بني شيبان ممن لهم صيتهم وجهدهم في الماضي.

٢٥ - عماد الدين خليل، العبور، ص١٩، ٢٠.
٢٦ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١.

"محمد: إن الزواج يحول بيني وبين الجهاد يا أبت، لقد نذرت نفسي للشهادة.

حنبل: حسن، حسن، بارك الله فيك، أنت فرع من دوحة، ولكن أتظن يا ولدي أن الجهاد في سبيل الله سبحانه، موقوف على الحرب؟"(٢٧).

- رؤيا والده التي مثلت بشارة بولادة عالم سيكون له شأن عظيم؛ وتتجلى في تفسير جده "حنبل" لها:

"حنبل: يا للبشرى!!! ثم تكتم مثل هذه الرؤيا السعيدة يا محمد!!

محمد: ماذا تعني يا أبتاه؟

حنبل: عالم بدين الله، يملأ الدنيا علما يخرج من صلبك، ويكون واحدا من كبار شُرَّاح كتاب الله، فَمُه فَمُك، محشوٌّ نعمة"(٢٨).

وهكذا، فالمسرحية تعمل في عدة مسارات؛ فهي من جهة تقدم لونا من الترجمة لشخصية تراثية لها قدرها في تاريخنا الإسلامي، وتحديدا تنبش في جذور الشخصية وأصولها التي يمثل العلم بها فرعا عن تصور بنائها الإنساني/الأخلاقي والعقدي/الديني على السواء، ومن جهة أخرى توقد في وجدان المتلقي العربي (القارئ/ المشاهد) قيم الجهاد والتضحية وسمو الهمة وعزة النفس، وفي مسار أخير هي تعمل -كذلك- على إمداد المتلقي بوجبة أدبية شهية في لغة رفيعة جزلة، وبأسلوب مشوق جذاب.

٢-٣- الشخصية النامية في مسرحية الأسير:

٢-٣-١- التعريف بالمسرحية:

مسرحية **"الأسير"** هي مسرحية للأديب المصري الشهير/ عبدالتواب يوسف -رحمه الله- الذي كان أحد أعلام أدب الطفل في أدبنا العربي الحديث؛ وهي المسرحية الفائزة بجائزة أحسن عمل درامي إذاعي قدم من خلال "صوت العرب" في التسعينات(٢٩). تتخذ المسرحية من واقعة بدر، وما نتج عنها من وقوع أسرى كفار قريش في يد المسلمين، ثم ما تبع ذلك من جعل فداء بعض هؤلاء الأسرى تعليم عشرة من المسلمين القراءة والكتابة، مطية لإبراز جملة من القيم الإسلامية الرفيعة؛ من خلال تقديمها عبر الحوار الدرامي الدائر بين الأسير من جهة وطائفة من المسلمين من جهة أخرى (الحارس "مصعب" – المساعد "حسان" – الشيخ الكبير – الطفل – الرجل – الأمي ١ – الأمي ٢ – الأمي ٣ – الأمي ٤).

٢-٣-٢- فكرة المسرحية:

يمكن القول إن الفكرة الرئيسة لهذه المسرحية هي فكرة "الأسر"؛ وهي فكرة يتم الكشف عنها مبكرا منذ بنية العنوان **"الأسير"**. غير أنه من الملاحظ هنا أن الأسر يتبدى في صورتين أشبه بمفهوم التورية في

٢٧ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١.
٢٨ - السابق نفسه، ص٤٣/ ٤٤.
٢٩ - عبدالتواب يوسف، الأسير، هامش ص٥٥.

البلاغة العربية؛ حيث يطلق اللفظ وله معنيان معنى قريب غير مقصود ومعنى بعيد هو المقصود والمطلوب من قبل المتكلم/ الكاتب؛ وذلك على النحو الآتي:

أولا: المعنى الظاهر القريب للأسر هنا كما ينبئ عنوان المسرحية **"الأسير"**، وكما ينبئ النص التقديمي الشارح لها، هو الأسر المادي المتمثل في أسر أحد كفار قريش عقب معركة بدر التي انتصر فيها المسلمون؛ إذ تُستهَل المسرحية بوصف خشبة المسرح المتمثل في غرفة الأسر وهي غرفة في إحدى الدور القديمة في المدينة المنورة؛ ثم وصف الأسير في محاولته للهرب، والتي ستتكرر بعد ذلك أكثر من مرة: **"الأسير وحده، يتحرك في الغرفة على أطراف أصابعه، يتلصص عند الباب.. يطمئن.. يذهب إلى النافذة، يحاول فتحها، في اللحظة التي يكاد ينجح فيها يُفتح الباب، ويدخل الحارس "مصعب" ومن خلفه يظهر مساعده "حسان".. الأسير يتراجع بسرعة من عند النافذة.."**(٣٠).

ثانيا: المعنى البعيد المقصود من المسرحية هو الأسر المعنوي المتمثل في ضلالة الكفر وعبادة الأوثان؛ وذلك ما يتجلى رويدا رويدا عبر أحداث المسرحية، وما يدور من حوار بين شخصياتها؛ حيث يتوالى الحوار ويتكرر بين الأسير من جهة والحارس ومساعده من جهة أخرى، وهي حوارات تتراكم معها صورتان متناقضتان:

- صورة الأسير في كفره وغيه؛ حيث إيمانه الباطل بإله صنعه من العجوة كلما أراد معاقبته أو شكره أكل أحد أطرافه؛ حيث يدور الحوار بين الأسير والحارس: **"الأسير: معي في الصرة (إله).. (هامسا). الحارس: (مفزوعا) ماذا؟!... الأسير: إنه إله من "العجوة" سويته بنفسي..."**(٣١).
- وصورة الحارس ومساعده التي تمثل سماحة المسلم وحلمه في التعامل مع الأسير، وإن كان كافرا بلغ به كفره حد مواجهة المسلمين وقتالهم؛ حيث الأسير **"يفاجأ بالحارس ومساعده يفتحان الباب حاملين الطعام. الحارس: جئتك بالثريد واللحم..."**(٣٢).

وتستمر المحاورة حتى يصل المتحاوران إلى فكرة مفصلية، وهي إمكان فداء هذا الأسير نفسه بتعليم عشرة من المسلمين القراءة والكتابة، وهو ما مثل فرصة ذهبية للأسير لنيل حريته، وفرصة للكاتب في إبراز فرادة هذا الدين الإسلامي العظيم عبر استعراض صور شتى من القيم الإسلامية السامية؛ بدءا من إبراز دعوة الإسلام للعلم والتعلم، إضافة إلى احترام المعلم وإجلاله ولو كان على غير الإسلام، مروا بإظهار همة المسلم، ومروءته وإحسانه وشكره للنعمة وحفظه للفضل ولو جاءه من غير المسلم، ناهيك عن احترام الإسلام للمرأة وحرصه على تعليمها وإشراكها في بناء المجتمع عن وعي وعلم ومعرفة، وصولا إلى حفظ المسلم للعهد الذي تجلى في إعطاء الأسير حريته؛ حيث يكتشف الأسير أنه أصبح أسيرا لأمر آخر أكبر من الأسر في سجن أعدائه، وهو أسره بالمعروف وحسن المعاملة: **"الأسير: كل هذا أعرفه.. لكنني أقول: إنكم أسرتموني بإحسانكم.. أسرتموني بعطفكم.. أسرتموني بنبلكم.."**(٣٣).

---

٣٠ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٥٥.
٣١ - يُنْظَر النص كاملا: السابق نفسه، ص٥٧.
٣٢ - السابق نفسه، ص٥٧. وتُنْظَر الصفحتان ٥٨، ٥٩. فضلا عن سائر صفحات المسرحية.
٣٣ - السابق نفسه، ص٧٩.

ففي هذه اللحظة التنويرية يقودنا ملفوظ الأسير نفسه إلى المفهوم الثاني للأسر، وإن قدم لنا ذلك بصورة غير مباشرة؛ عبر وصفه للأسر بأنه أسر الإحسان والعطف والنبل وغيرها من القيم التي عامله المسلمون بها؛ إذ يبدو الأسر حالة واجبة، ليس بإمكان الإنسان الفرار منها، لكنه مخير بين أسرين: أسر للوثنية والشرك وما يقتضيانه من قيم الضلال والتيه، وأسر المعروف الذي يقود إلى أسر الانقياد لعبادة الله وتوحيده. والرجل هاهنا انتقل بين هذين الأسرين؛ فانتقل من الأسر للكفر والضلال (حالته الأولى) إلى الأسر لقيم الإسلام وتعاليمه وتوحيده، الذي نتج عن أسره لمعروف تلكم الشخصيات الإسلامية التي تعامل معها وتحاور معها وعايشها عبر فصول المسرحية.

ومع هذا التحول الذي مرت به الشخصية تبلغ الدراما المسرحية ذروتها بهذا الصراع الذي يعتمل في وجدان الأسير، وهو الصراع الذي ينتهي بقراره الدخول في هذا الدين العظيم بعظم مبادئه، ومتانة رجاله الذين حملوا قيمه بصدق في سلوكهم وأقوالهم وحركاتهم وسكناتهم: **"الأسير: بل لقد شفاني.. شفاني من سقم الروح والنفس.. شفاني من الجهل والظلام.. شفاني من الكفر والإلحاد..**

اسمعوا مني..

أشهد أن لا إله إلا الله..

وأشهد أن محمدا رسول الله..

عليها أحيا وعليها أموت..

الجميع: الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر"(٣٤).

***

٣- المبحث الثاني: أبعاد الشخصية التراثية وعناصر بنائها:

في معجم اللغة المسرحية حُدِّدَت الشخصية بأنها "هيئة ورقية تتغذى في تشكلها من مخيال واضعها أو من الذاكرة الجماعية، وكذلك من الواقع والوثائق التاريخية، يصوغها الكاتب من خلال ماهية ثابتة (تكون عاكسة لقيم أو طبائع قارة) أو يوردها متشظية مأزومة كصدى لعالم متفكك، متحول"(٣٥). والشخصية المسرحية تتشكل من ثلاثة أبعاد مهمة تتضافر معا في تشكيل صورة الشخصية في وعي المتلقي؛ ولذلك وجب على الكاتب أن يتفنن في إبرازها وتصويرها لغة وإيحاء وأداء تعبيريا، وهذه الأبعاد هي(٣٦):

١- **البعد الجسماني (الجسدي):** من صفات جسدية كالطول واللون والمظهر العام... إلخ.

---

٣٤ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٨٠.

٣٥ - التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح: عربي – فرنسي – إنجليزي، طبع مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، المعاجم: ٣، الشخصية: Fr: personage / En: character.

٣٦ - يُنْظَر في هذه الأبعاد: لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص١٠. وعمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص١٠٠ - ١٠١.

٢- **البعد الاجتماعي:** ويتعلق بالطبقة الاجتماعية والديانة والوظيفة والمكانة الاجتماعية والعادات اليومية... إلخ.

٣- **البعد النفسي:** ويتعلق بالسلوك وما يحركه ويرتبط به من مشاعر نفسية إيجابية أو سلبية، ترتبط ارتباطا قويا بالبعدين الجسماني والاجتماعي؛ فهي ثمرة البعدين الآخرين (الجسماني والاجتماعي).

ويمكن القول إن هذه الأبعاد الثلاثة "تؤثر تأثيرا عميقا في صاحبها، وأنها هي التي توجهه وتتصرف فيه، وهي التي تحدث العقدة المسرحية ... وتستطيع أن تطبق هذا على أية مسرحية لتجد أن عقدتها وجميع ما فيها من فعل أثر من آثار هذه الأبعاد الثلاثة التي تتكون منها الشخصية مجتمعة"(٣٧). كما يُلْحَظ أن هذه الأبعاد لا يظهرها المسرحي دفعة واحدة عن طريق الوصف كما يفعل الكاتب الروائي، وإنما تظهر الأبعاد من خلال الحوار عبر مواقف عديدة بحيث تظهر هذه الأبعاد بالتدرج، ويستنتجها القارئ/ المشاهد من خلال فعل الشخصية وحركتها ومنطوقها في أحداث المسرحية(٣٨). ولا يمنع ذلك بالطبع أن يمهد الكاتب لبعض هذه الأبعاد في خطاباته الوصفية الشارحة في مستهل فصول المسرحية، غير أنها تظهر أكثر مع منطوق الشخصيات وتطور الأحداث، وخاصة البعدين النفسي والاجتماعي. كما تسهم العناصر الدرامية الأخرى في بناء هذه الشخصيات، واستيفاء صورتها وأبعادها النفسية والاجتماعية؛ فالمكان له دوره، وللصراع الدرامي -كذلك- دوره في رسم ملامح الشخصيات التراثية؛ إذ يتشكل الصراع من الأحداث والأفعال، والأحداث والأفعال هي الوجه الآخر أو اللسان الناطق للشخصية؛ فالعلاقة بين الشخصية والحدث أو الفعل (الذي ينتج الصراع) كما صاغها أحد الباحثين في هذا السؤال التقريري: "ما هي الشخصية إن لم تكن ما تقرره الحادثة؟ وما هي الحادثة إن لم تكن توضيحا للشخصية؟"(٣٩).

وهكذا يمكن استقصاء مظاهر تشكل الشخصيات المسرحية في علاقتها بعناصر النص المسرحي المختلفة على النحو الآتي:

٣-١- المكان وبناء الشخصية:

لا يقتصر المكان في النص المسرحي على مجرد كونه فضاء لأحداثها وحركة شخصياتها، بل يتعداه في بعض النصوص إلى وظائف دلالية رمزية تتعلق برسم ظلال الشخصية وتقديم معادلات رمزية لنفسياتها ونموها وتطورها؛ وذلك "لأن المكان الذي تعيش فيه الشخصية من أهم الأدوات لصياغة أبعاد الشخصية، وبخاصة بعديها النفسي والاجتماعي"(٤٠).

ومثال ذلك يتجسد في أجلى صوره في مسرحية "الأسير"؛ فالمكان الرئيس في مشاهد المسرحية الثلاثة هو غرفة احتجاز الأسير مع تعديلات في وصف الديكور(٤١) والإضاءة والمحتويات؛ بما يعكس تطور

---

٣٧ - لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، مقدمة المترجم ص١٠، ١١.

٣٨ - يُنْظَر: عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص١٠٠ - ١٠١.

٣٩ - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، نشر المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة (٣٦)، طبع ١٩٩٨م، ص١٥٢.

٤٠ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص٦٣.

٤١ - إذ يدخل ضمن وظيفة الديكور أن يترجم النص تصويريا، وينقل ما يحتويه النص من الجو الروحي أو التاريخي. يُنْظَر: عثمان عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، طبع الهيئة العامة للكتاب – سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٦م، ص١٥٩.

الشخصية خلال فترة احتجازها/ أسرها؛ فالغرفة في المشهد الأول "غرفة في دار من الدور القديمة في المدينة المنورة، بعد هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم إليها.. الغرفة يغلب عليها الظلام.. هناك كوة صغيرة عالية يدخل منها القليل من النور.. كما أن هناك نافذة واحدة واضح أنها مغلقة جيدا.. الباب صغير.. يفتح ويوصد بشكل سريع.. عموما، تشعرنا الغرفة بأنها "سجن" ليس بها إلا القليل من الأشياء؛ قدر صغير للماء في جانب، بجواره بعض أواني الطعام. هناك صرة ثياب معلقة في ركن من أركان الغرفة"[٤٢].

ثم يأتي الوصف في بداية المشهد الثاني متحدا في وصفه العام (غرفة الأسر)، لكنه مغاير في بعض التفاصيل المهمة لما كانت عليه الغرفة من قبل؛ "نفس المنظر الأول، لكن يخلو إلى حد ما من مظاهر الحبس والسجن، الإضاءة أصبحت أقوى، ومن الممكن فتح النافذة..."[٤٣].

وفي ثنايا هذا المشهد الثاني نفسه يتم إحداث تغيير في الغرفة ينبئ بما تُقبِل عليه شخصيات المسرحية كلها من تغيير وتحول ناتج عن أثر عملية التعليم والتعلم التي ستجري من قِبَل الأسير تجاه طلابه؛ فنقرأ هذا الفاصل الوصفي "يقومون جميعا لتهيئة المكان ويخرج المساعد.. الحارس يعمل ستارا داكنا.. الطفل يعد مجلسا للعلم.. والشيخ الكبير يأتي بألواح ورق غزال والأقلام من البوص.. يدخل أربعة أشخاص ومن خلفهم مساعد الحارس.. يضعون وسادة ليجلس عليها المعلم، وأخرى ليسند ظهره إليها.. مصباح زيتي.."[٤٤].

والملحوظ في هذه الفقرة الوصفية للمكان أن عملية التغيير والتهيئة هذه تم إشراك جميع شخصيات المسرحية فيها (باستثناء الأسير تقريبا) إبرازا لعدة قيم يتعلق معظمها بنفسية هذه الشخصيات وقيمها الخلقية؛ فهي مؤشر على ما تتسم به هذه الشخصيات (المقبلة على التعلم) من مبادرة وجدية ورغبة حقيقية في التعلم؛ إضافة إلى حب النظام وتقدير العلم والمعلم؛ وهي كلها مؤشرات تمهد للنتيجة التي ستتطور إليها الأحداث، والتغيرات التي ستطرأ على الشخصيات سواء شخصيات الطلاب المتعلمين من المسلمين الذين ستتطور شخصياتهم من الجهل (أو الأمية بتعليق الشخصيات نفسها) إلى العلم الناتج عن عملية التعليم التي قام بها الأسير مضافا إليها الجهد المرفود بالإصرار والعزيمة والرغبة الصادقة من قبل الطلاب/المتعلمين. أو شخصية الأسير نفسه الذي سيتغير هو الآخر تغيرا موازيا لتغير شخصيات طلابه؛ ولكن ليس بأثر تعليمه هو لهم، وإنما بالأثر المقابل الذي تلقاه من شخصيات طلابه سلوكا وتصرفا وخُلُقا.

أما في المشهد الثالث فنحن مع النقلة الأخيرة الأكثر قوة في وصف محتويات الغرفة وصفا يعكس حالة التغير التي جرت على شخصيات المسرحية، والتطور والنمو الذي أصابها؛ حيث "نفس المكان -وقد انتهت منه بالكامل مظاهر السجن.. رفع الستار الداكن.. الأسير يلملم أشياءه.. يدخل الحارس.."[٤٥].

إن وصف المكان في المشاهد الثلاثة كان بمنزلة المعادل الرمزي لتطور شخصية الأسير؛ الذي بدا في المشهد الأول مظلما كئيبا يعكس حال الأسير الحبيس في جهله وكفره وضلالته، ثم بدأ المكان في المشهد الثاني يشهد تغيرا يعكس حال الأسير الذي صار يتهيأ رويدا رويدا لتقبل حالة التغيير المنتظر في شخصيته،

٤٢ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٥٥.
٤٣ - السابق نفسه، ص٦٢.
٤٤ - السابق نفسه، ص٦٧.
٤٥ - السابق نفسه، ص٧٤.

من خلال صفقة الفداء التي عقدها مع الحارس ومساعده، التي بمقتضاها سيتم تحريره من أسره مقابل تعليم عشرة من المسلمين القراءة والكتابة، فالغرفة في هذا المشهد قد تخففت "إلى حد ما" -لاحظ دقة التعبير الوصفي- من مظاهر الحبس والسجن، والإضاءة "أصبحت أقوى"، و"من الممكن فتح النافذة".

وهكذا يتحول وصف المكان في المشهد الثالث إلى ذروة التحرر من مظاهر الأسر "انتهت منه بالكامل مظاهر السجن"، و"رفع الستار الداكن"، وهو ما يؤشر رمزيا لتحرر الشخصية الرئيسة في المسرحية "الأسير" من أسرها المادي (أسره لدى المسلمين) ومن أسرها المعنوي -وهذا هو الأهم- من أوهامها وجهلها وكفرها، لتعبر الشخصية في نهاية المسرحية عن تحررها وشفائها -حسب ملفوظها- من جهلها وكفرها وأوهامها: "الأسير: بل لقد شفاني.. شفاني من سقم الروح والنفس.. شفاني من الجهل والظلام.. شفاني من الكفر والإلحاد.."(٤٦).

وهكذا يتجلى دور المكان بكل مفرداته، في الدلالة الرمزية على ما يصيب شخصيات المسرحية من نمو وتطور وتغيير؛ وقد تم ذلك من خلال عناصر ما يسمى بـ"الديكور" وذلك "على اعتبار أن الديكور هو عنصر مهم من عناصر اشتغال الفعل الدرامي"(٤٧)، ولعل أهم هذه المفردات المنتمية إلى "الديكور" المشكل للمكان في هذه المسرحية تحديدا تمثل في الإضاءة؛ حتى ليمكننا القول إن "الإضاءة عامل مهم من عوامل تكوين العرض المسرحي، بل عامل لا غنى عنه لإظهار وتفسير المواقف الدرامية، وإضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح"(٤٨). ولا شك في أن الفعل الدرامي والمواقف الدرامية التي يسهم "الديكور" المسرحي للمكان في تفعيلها وإبرازها وتفسيرها، تصب بدورها في بناء الشخصية ونموها وتطورها.

٣-٢- الحوار وبناء الشخصية التراثية:

لعل من أصدق العبارات التي تصف الحوار ودوره في بناء النص المسرحي هذا النص الذي يمثل خلاصة تجربة عملية ثرية في التأليف يقدمها الكاتب المسرحي علي أحمد باكثير؛ حيث يقول: "يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية"(٤٩). وتكمن أهمية هذا النص في إبرازه للدور الذي يضطلع به الحوار في بناء الشخصية جنبا إلى جنب مع توضيح الفكرة الأساسية مما يؤكد التلازم الشديد بين الشخصيات وأفكارها ومنطوقاتها الحوارية؛ فهي جميعا تبدو كحلقات متصلة يسلم بعضها إلى بعض. وبتعبير باحث آخر فإن "الحوار هو الذي ينشئ الشخصية، وهو الذي يعطيها أبعادها ويحدد أزماتها وردود أفعالها ويرسم علاقاتها مع الآخرين ... وإذا كانت الشخصية لا تبدو لنا إلا من خلال حوارها، فلا بد من دراسة ذلك الحوار في علاقته ببناء الشخصية"(٥٠).

---

٤٦ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٨٠.

٤٧ - حمزة أحمد غني ومحمد مهدي حسون الماحي، الفعل الدرامي وتحولاته في العرض المسرحي العراقي "مسرحية فلك أسود أنموذجا"، مجلة الأكاديمي – عدد ١٠٦ – ٢٠٢٢م، ص٢٩٢.

٤٨ - عثمان عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص١٥٩.

٤٩ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص٨١.

٥٠ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص١٦٥.

وبالانتقال إلى أحد نصوص هذه الدراسة ممثلا في مسرحية "ذرية بعضها من بعض" نلحظ كيف كان الحوار الثري بين شخصيات المسرحية أداة فاعلة لبناء صورة شخصياتها الناطقة ابتداء، وصولا إلى بناء صورة للنتيجة التي اختتمت بها أحداث المسرحية متمثلة في ولادة الإمام "أحمد بن حنبل" فكانت الحوارات بين الشخصيات تجسيرا للانتقال من الأصل/ الجذر الناطق حوارا (الشخصيات) إلى الفرع الصامت (الإمام أحمد بن حنبل).

ولمزيد من فهم هذا الدور الذي يؤديه الحوار في كشف ملامح الشخصيات وبناء صورتها النفسية والخلقية والاجتماعية نطالع هذا النص الحواري في مستهل المشهد الأول:

"حنبل: أراك على شيء من الذهول يا ولدي، ما هكذا يكون الشاب الذي بنى بعروسه منذ شهر.

محمد: لا شيء مما ذكرت يا أبي، سوى أنني أفكر بأمر.

حنبل: ما هو؟ سلمت لأبيك.

محمد: بنو شيبان عدد الحصى، لهم في الجاهلية منعة. ولهم في الإسلام بلاء مجيد، "فالمثنى بن حارثة الشيباني، قائدهم في الجهاد، ورائدهم إلى الجنة، وأنا...

حنبل: أنت ماذا؟

محمد: إن الزواج يحول بيني وبين الجهاد يا أبت، لقد نذرت نفسي للشهادة.

حنبل: حسن، حسن، بارك الله فيك، أنت فرع من دوحة"[٥١].

ويُلْحَظ هنا كيف وظف المؤلف هذا الحوار بين محمد (والد أحمد) وحنبل (جده) في بناء جذور شخصيته الهدف "الإمام أحمد" وذلك عبر مسارين:

أما المسار الأول فبيان حال الأب "محمد" تعزيزا لأصالة ما اتسمت به الشخصية الهدف من خصال كريمة؛ فالأب هنا مهموم بالجهاد، وهو لا يزال عريسا غضا أكمل بالكاد شهره الأول، حتى إنه يظهر كراهيته للزواج لكونه يمثل حاجزا يحول بينه وبين شرف الجهاد في سبيل الله، وهو الأمر الذي تأكد عبر مناقشته في حوارات الشخصيات في أكثر من موضع من المسرحية، كما يؤكده ما ورد في كتب التاريخ من كونه كان جنديا، وفي رواية للأصمعي نص فيها على كونه قائدا في الجيش[٥٢]. ولا شك أن هذه الصورة التي يتم رسمها لشخصية الأب تلقي بظلالها على الابن "أحمد بن حنبل"، بل هي تشير من بعيد إلى شيء من حقائق حياة الإمام أحمد، وهي تأخره في الزواج؛ حيث ذكرت كتب التاريخ على لسانه قوله: "ما تزوجت إلا بعد الأربعين"[٥٣]. والذي يغلب في ظن الباحث أن هذا التأخر كان لانشغاله بالعلم.

---

٥١ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١.

٥٢ - يُنْظَر: ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، مكتبة الخانجي – القاهرة، الطبعة الأولى – مطبعة السعادة بالقاهرة، د.ت، ص١٩.

٥٣ - السابق نفسه، ص٢٩٨.

وأما المسار الثاني فتعزيز نسبه بذكر شيء من مآثر قومه "بني شيبان"؛ فهم -كما وصفهم محمد بن حنبل "عدد الحصى، ولهم في الجاهلية منعة. ولهم في الإسلام بلاء مجيد..."، وهو الأمر الذي تكرر في أكثر من موضع من المسرحية على لسان شخصياتها، بل بعض هذه النصوص التي أجريت على ألسنة الشخصيات هي مأثورات ترجع إلى حقبة أقدم؛ ومن ذلك ما ورد على لسان محمد كذلك من تساؤل عن قول مأثور في فضل شيبان:

"محمد: من قال يا أبت؟ "إذا كنت في ربيعة فكاثر بشيبان، وفاخر بشيبان، وحارب بشيبان"؟

حنبل: قول شاع يا ولدي كالهواء والشعاع، أظن أنه للخليفة عمر، عندما أشار مع الأمير "سعيد بن أبي وقاص" – رضي الله عنهما- أن يبني البصرة، فنزلتها جموع شيبان، وذلك بعد بلائها تحت إمرة "المثنى" في حرب الفرس، قبل إمرة "سعد".

محمد: وفيها بنى ذوونا مسجد "مازن".

حنبل: أولئك آبائي فجئني بمثلهم ... إذا جمعتنا يا جرير المجامع.

محمد: زهو وخيلاء في الإسلام يا أبت؟!!

حنبل: زهو وفرح ببناء مساجد يذكر فيها اسم الله.

الزوجة: وفي ذلك فليتنافس المتنافسون"[٥٤].

حيث يثبت الحوار السابق نسب أحمد بن حنبل إلى بني شيبان وبني مازن؛ وهما -لا شك- محل فخر منذ الجاهلية، ولهما في الإسلام فضل لا ينكر، وفيهما قيلت هذه العبارة التي ذكرها محمد ونسبها أبوه حنبل -على الظن- إلى الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه؛ وهي العبارة التي ذكرها كثير ممن ترجموا للإمام أحمد[٥٥]. كما يرد فيه كذلك الإشارة إلى مسجد "مازن" الذي بناه أجداده؛ حيث يؤثر عن الإمام أحمد أنه كان يكثر الصلاة فيه؛ وحين سئل عن ذلك قال: إنه مسجد آبائي[٥٦].

وكما يُلْحَظ على ما تضمنه الحواران السابقان من الأوصاف المسوقة على ألسنة الشخصيات، ومن العبارات التقريرية التي تتناول نسب "أحمد ابن حنبل" أنها جميعها نابعة من معرفة بالحقائق التاريخية؛ وهي مسألة مهمة في بناء حوار يسهم بالفعل في رسم الشخصيات[٥٧]؛ حيث "يقوم النص بسرد جزء من تاريخ

٥٤ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤٥، ٤٦.

٥٥ - حيث ورد ذكرها في تاريخ بغداد هكذا "إذا كنت في ربيعة فكاثر بشيبان وفاخر بشيبان، وحارب بشيبان". الخطيب البغدادي (الحافظ أبو بكر أحمد ابن علي)، تاريخ بغداد أو مدينة السلام منذ تأسيسها حتى سنة٤٦٣هـ، دار الكتب العلمية – بيروت- د.ت، ج٤، ص٤١٤.

٥٦ - يُنْظَر: مصطفى الشكعة، الأئمة الأربعة: (٤) الأمام أحمد بن حنبل، دار الكتاب المصري – القاهرة ودار الكتاب اللبناني – بيروت، الطبعة الثالثة ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ص١٣.

٥٧ - هذا الحكم عام في حق الشخصية المسرحية، غير أن الشخصية التراثية/التاريخية تتميز -كما ورد في معجم اللغة المسرحية- عن الشخصية المتخيلة بأنها محكومة في بنائها وتشكلها بجملة من الوثائق المادية (مخطوطات، كتب، صور، نقوش). يُنْظَر: التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، الشخصية التاريخية.

الشخصيات إما لتأصيل الجانب الاجتماعي فيها أو لإبانة أزمة الشخصية أو تقديم المعلومات"[٥٨]. ولا عجب أن يكون أحد أسباب جودة الحوار في النص المسرحي هو "معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه، فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن، وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل"[٥٩].

ومن هذه الملفوظات الحوارية التي تقرر حقائق تاريخية بشأن نسب أحمد بن حنبل:

- إثبات نسب أمه إلى بني شيبان في قول محمد بن حنبل: "أرادني الوالد أن أبني بشيبانية أختارها، والطاعة تقتضي الامتثال..."[٦٠].
- إثبات رحلة نسب أحمد بن حنبل من مرو بخراسان وصولا إلى محل ولاته ببغداد، حيث ورد ذكرها أكثر من مرة على ألسنة الشخصيات أبرزها إثباتا لمولد الإمام أحمد بها ما علَّق به جده حنبل بقوله: "المولود الآتي جواب آفاق عابر فلوات، فقد حملت به أمه في مرو، وعرج به على الكوفة، وحل في البصرة واستقر ببغداد"[٦١]. وهو ما أثبته كتب التاريخ في حقه؛ حيث أثبتت نسبه إلى مرو، وأنه بصري من أهل خراسان، وأن مولده كان ببغداد[٦٢]. ولا يخفى ما في ملفوظ الجد من إشارة رمزية إلى مكانة الإمام أحمد، وما صار إليه؛ فهو "جواب آفاق" إن لم يكن بجسده[٦٣] فبعلمه الذي جاب الدنيا وعبر التاريخ فلا يكاد يخلو بيت من ذكر الإمام أحمد، إما باشتماله على أحد مؤلفاته، أو اشتماله على غيرها من الكتب التي لا تخلو من ذكر اسمه مقرونا بمسنده "مسند الإمام أحمد" أو بمذهبه الفقي "الحنبلي" أو بغيرهما من آثار علمه.
- إدراج اسم "عبدالملك بن سوادة" بوصفه جدا لمحمد بن حنبل والد الإمام أحمد؛ حيث ورد على لسان حنبل موجها ابنه محمدا لاستقبال عبدالملك بن سوادة: "استقبل جدك استقبالا يليق بأخلاق وشمائل شريف من شيبان يا محمد"[٦٤]. غير أن وصف الرجل هنا بأنه جد محمد بن حنبل على المجاز؛ إذ الحقيقة التاريخية تقول إنه جد صفية أم الإمام أحمد بن حنبل؛ حيث أورد ابن الجوزي: "كانت أم أبي عبدالله أحمد بن حنبل شيبانية واسمها صفية بنت ميمونة بنت عبدالملك الشيباني من بني عامر، كان أبوه نزل بهم وتزوج بها، وكان جدها عبدالملك بن سوادة بن هند الشيباني من وجوه بني شيبان"[٦٥].

---

٥٨ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص١٦٢.
٥٩ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص٨١.
٦٠ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤٢.
٦١ - السابق نفسه، ص٤٥.
٦٢ - يُنْظَر: ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، ص١٥. والخطيب البغدادي (الحافظ أبو بكر أحمد بن علي)، تاريخ بغداد، ج٤، ص٤١٢، ٤١٥.
٦٣ - مع العلم أن الإمام أحمد كان جواب آفاق بجسده، فقد ارتحل في طلب العلم زائرا كثيرا من البلدان؛ وفي ذلك يقول ابن الجوزي: "ابتدأ أحمد رضي الله عنه في طلب العلم من شيوخ بغداد، ثم رحل إلى الكوفة والبصرة ومكة والمدينة واليمن والشام والجزيرة". ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، ص٢٢.
٦٤ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤٢.
٦٥ - ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، ص١٩، ٢٠.

- ذكر شيء من أخبار جده "حنبل" وذلك على لسانه حيث يقول: "على أنني أحببت البصرة، وكنت واليا على "سرخس" من خراسان، فذقت حلاوة الدنيا، وعرضني الميل إلى بني العباس ودعوتهم إلى سخط الأمويين وتعذيبهم، إلا أن بغداد أنستني كل بلاء مر..."[٦٦]. وهي أخبار توافق ما ورد في كتب التاريخ حول حنبل جد الإمام أحمد؛ حيث قيل في حقه: "وجده حنبل بن هلال ولي سرخس وكان من أبناء الدعوة"[٦٧].

نحن إذًا في النص المسرحي أمام فكرة أو قيمة أيديولوجية أو تجربة إنسانية، تتجسد عبر حوار حي ثري متنوع بين شخصيات المسرحية، ولأجل ذلك، ولتخفيف حدة الفكرة والقيمة وتحريرها من المباشرة التي تنافي الفن وتقتله، ينبغي على الكاتب أن يعزز من القيم الجمالية عبر اللغة والأسلوب؛ ليصبغ الحوار القائم بين شخصياته صبغة جمالية تثريه فنيا وجماليا، وتعزز قدرة الفكرة والقيمة على اختراق وعي المتلقي والتأثير فيه.

ويدخل ضمن هذه القيم الجمالية قدرة الكاتب على صياغة ملفوظات شخصيات المسرحية بما يناسب طبيعتها وبما يكشف عن نفسيتها ومستواها الثقافي والاجتماعي وعمرها ...إلخ، ويدخل ضمن هذه القيم كذلك ما يرفد ملفوظ الشخصيات من قيم تحاكي هيئة الشخصية ونبرة صوتها وطريقتها في الأداء ... إلخ؛ حيث "يستخدم الكاتب المسرحي أدوات لغوية بالأساس، ويعرف أنها لا يجب أن تنتج نصا للقراءة فقط، وألا تكتفي بأنظمة اللغة الدلالية. وإنما عليه أن يحول هذه الأنظمة اللغوية إلى شفرات مرئية ومسموعة على السواء، أي إلى أنظمة مناسبة للاتصال الشفوي الذي يميز المسرح. إن الكاتب المسرحي يعرف أنه ليس المنتج الأخير للنص. وإنما هو أحد منتجي العرض المسرحي، وأن نصه ليس سوى أحد عناصر هذا العرض"[٦٨].

وبناء على هذا، "وإذا كانت المسرحية مكتوبة، فالكاتب يشير ببعض الجمل لتوضيح ذلك على أساس أنها لا تظهر في الحوار، ولا يمكن أن نتعرف على سمات الشخصية المكتوبة إلا من خلال الحوار بخلاف المعروضة أمامنا على خشبة المسرح"[٦٩]. ومن هنا تظهر براعة الكاتب في التعويض عن هذه الهيئات المفقودة نصا يحكي ويصف؛ وهذا ما نجده في كثير من مواضع المسرحيات محل الدراسة؛ ففي مسرحية "العبور" يكاد لا يُقدَّم نصٌّ حواريٌّ إلا ممهَّدًا له بعبارة واصفة (حالية) إما مقتضبة موجزة (بتأثر – مبتسما – صارخا ... إلخ)، أو تفصيلية شارحة نحو "مندفعا بالاتجاه نفسه حاملا بندقيته الرشاشة صارخا بالجنود من ورائه"[٧٠]؛ فهي عبارة كما نرى تتركب من ثلاثة أحوال متتابعة (مندفعا ... – حاملا

٦٦ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤٤.
٦٧ - ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، ص١٥. حيث يقصد بالدعوة دعوة بني العباس المطالبة بالخلافة.
٦٨ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص٤٠.
٦٩ - علي أحمد مصطفى مصطفى، نماذج بناء الشخصية في مسرح ميخائيل رومان، بحث منشور في مجلة كلية الآداب – جامعة بورسعيد، ع١٢ – يوليو ٢٠١٨م، ص٥٣٢.
٧٠ - عماد الدين خليل، العبور، ص١٦.

... – صـارخا ...) وهو صـنيع لا شـك يسـهم في إضـاءة النص، ومن ثم تعزيز إشـراك القارئ في أحداث المسرحية.

٣-٣- الخطابات الشارحة وبناء الشخصية التراثية:

الخطابات الوصفية والشارحة هي إحدى أدوات الكاتب في رسم شخصياته أو ما يسمى بـ"الإرشادات المسرحية" التي تعد أحد أدوات ما يسمى بـ"تمييز الشخصية" وهي -كما عرفها باتريس بافي- تقنية مسرحية تستعمل لتزويدنا بمعلومات حول شخصية أو موقف؛ بهدف مساعدة المشاهد في رؤية وتخيل العالم الدرامي، ومن وسائلها: التعليمات المسرحية وذكر أسماء الأماكن والطباع وخطابات الشخصية، إضافة إلى النبرات والإيماءات ... إلخ(٧١). وعلى ذلك فإن هذه الخطابات الشارحة والإرشادات المسرحية تعد "سمة تميز النص المسرحي عن غيره من النصوص السردية؛ فهي نص موازٍ تكمل مع الحوار تشكيل النص المسرحي... لتقوم بوظائف أبرزها تحديد صفات الشخصية"(٧٢).

ويُلْحَظ في مسرحيات هذه الدراسة الثلاثة سلوكا ترشيديًّا في اعتماد هذه الأداة من أدوات رسم الشخصية؛ لأسباب فنية عديدة: منها اعتماد منطوق الشخصيات وسياق الحكي ليقوم بدوره في هذا الباب، ومنها إيجاز الشخصيات مع تركيزها على قيم موضوعية وفكرية أكثر من تركيزها على تصوير نفسية الشخصيات أو الجوانب الاجتماعية والجسدية وأثرها في الصراع بين الشخصيات وتصاعد الأحداث الروائية. ويمكننا تحديدا أن نعد مسرحية ذرية بعضها من بعض أكثر المسرحيات الثلاثة مباشرة في توظيف هذه الآلية بتقديم معلومات أساسية تتعلق بالصورة العامة لأهم شخصياتها في مستهل المسرحية وقبل مشهدها الأول؛ حيث يقول المؤلف تحت عنوان "شخصيات المسرحية":

- "حنبل: جد أحمد لأبيه وسيد قومه، في الستين من عمره.
- محمد: والد أحمد بن حنبل، شاب في الثلاثين من عمره.
- عبدالملك بن سوادة: شيخ وقور، ذو شخصية قوية، في السبعين من عمره.
- زوجة محمد: امرأة في الخامسة والعشرين، أم أحمد بن حنبل.
- ثمامة: عالم بني شيبان، في الستين من عمره"(٧٣).

ويُلْحَظ أن هذه البنية الوصفية الشارحة قد استغرقت في مجملها الجوانب الاجتماعية، من حيث السن (شاب/ شيخ)، والنوع (ذكر / أنثى)، والدور الاجتماعي (زوج / أب / أم / جد)، والمكانة الاجتماعية (سيد قومه/ عالم بني شيبان)، إضافة إلى السمات الشخصية (ذو شخصية قوية).

٧١ - باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، مراجعة: نبيل أبو مراد، طبع: المنظمة العربية للترجمة - بيروت، الطبعة الأولى: فبراير ٢٠١٥م، عملية تمييز الشخصية: Caracterisation، ص١٠٩ – ١١٠.

٧٢ - هلالة بنت سعد الحارثي، بناء الشخصية في مسرحيات فهد ردّة بين النص والعرض: نماذج مختارة، مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث، ج١٤٦، سبتمبر ٢٠٢٢م، ص٨٩.

٧٣ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١.

كما يُلْحَظ أن هذه البنية الوصفية الشارحة قد أتت لهدفين وظيفيين: الأول، مساعدة المتلقي في تتبع أحداث المسرحية وما يدور بين شخصياتها من حوارات؛ إذ لا يتسنى له ذلك إلا في ضوء معرفة بطبيعة الشخصية وصفاتها وأدوارها الاجتماعية. والثاني، وهو الأهم -في رأي الباحث- يتمثل في بناء تراكمية وصفية للشخصية المحورية الرئيسة (رغم غيابها فعليا عن أحداث المسرحية) وهي شخصية "أحمد بن حنبل"، وهي الوظيفة التي يدل عليها بوضوح هذا الاستحضار، في تعريف ثلاثة من هذه الشخصيات الخمسة، علاقتها بـ"أحمد بن حنبل"؛ فهذا جده، وذاك والده، وتلك أمه. وهو ما ييسر بعد ذلك في تصوير المسكوت عنه من رصيد هذه الشخصية التراثية المؤثرة ممثلا في أصلها التليد المستمد مما يتسم به أفراد أسرته من خصال السيادة والشرف والهمة كما تكشف أحداث المسرحية.

ثم تأتي مسرحية "الأسير" بتقنيات أقل مباشرة، لكنها أكثر كميا ودلاليا؛ إذ تنتشر وتتكرر في فواصل النص المسرحي ومشاهده؛ محملة بقيم دلالية متنوعة نفسية واجتماعية حول شخصيات المسرحية من خلال القرائن الوصفية المتكررة. وأول هذه النصوص الواصفة يأتي في مستهل المسرحية: "الأسير وحده، يتحرك في الغرفة على أطراف أصابعه، يتلصص عند الباب.. يطمئن.. يذهب إلى النافذة، يحاول فتحها، وفي اللحظة التي يكاد ينجح فيها يفتح الباب، ويدخل الحارس "مصعب" ومن خلفه مساعده "حسان".. الأسير يتراجع بسرعة عند النافذة.."[٧٤]. ففي هذه الفقرة نلتقي مع الوصف الأول لثلاث من شخصيات المسرحية: الأولى شخصية الأسير التي تقدم من خلال تصوير حركتها الحذرة "على أطراف أصابعه"، تلصصا ومحاولة للفرار من الأسر (يتلصص / يحاول فتحها)، إضافة إلى وصف حالة الوحدة التي تلبست به في المكان "الأسير وحده". ثم يأتي وصف الشخصيتين الأخريين (الحارس / مساعده) موجزا مقتضبا من خلال بيان القرينة الاجتماعية لكل منهما. ثم تتكرر الإشارة الموجزة المقتضبة في وصف شخصيتي الشيخ والطفل "يدخل شيخ كبير يمسك بيده طفلا صغيرا"، ويُلْحَظ هنا الإصرار على تأكيد القرينة الوصفية ذات الرتبة الاجتماعية ببيان السن والحالة فالشيخ "كبير" وهو يمسك طفلا "صغيرا"، ولا شك أن لهذا التأكيد على بيان القرينة الوصفية الاجتماعية دلالة رمزية تصب في خدمة فكرة المسرحية وأحداثها، فالشيخ والطفل هنا قد جُرِّدَا من اسميهما، لأن الاسم ليس مهمًّا بقدر الحالة الاجتماعية التي يتطلب إجلاء الفكرة توظيفها لبيان مدى أهمية العلم لكافة أفراد المجتمع المسلم كبيرهم وصغيرهم، رجلهم وامرأتهم، وهو السبب نفسه الذي جعل من بين المتعلمين العشرة امرأتين، الأمر الذي أثار دهشة الأسير:

الأسير: ماذا؟! امرأتان؟!

المساعد: نعم.. أي شيء في هذا؟!

الأسير: وأين هما؟

المساعد: ستتعلمان من وراء هذا الحجاب (يشير إلى الستار الداكن...)

الأسير: إنه لأمر مدهش.

٧٤ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٥٥.

المساعد: ما الذي يدهشك فيه؟

الأسير: نحن نئد المرأة هناك، وتعلمونها هنا!

المساعد: بالعلم تربي أبناءها على العلم.."[٧٥].

فالمرأتان هنا -كما حدث مع الشيخ والطفل- تم استدعاؤهما لا باسمهما، ولكن بوصفهما الاجتماعي (الجنس/ امرأة)، تعزيزا لفكرة التنوع ابتداء، ولقيم الشمولية والعدالة والتنوير التي ينطوي عليها المجتمع الإسلامي في حركته وعلمه وتوزيعه للحقوق والواجبات. وليس أدل على ذلك من الاستراتيجية المتبعة مع المتعلمين الأربعة الباقين الذين اقتصر ذكرهم على بيان دورهم الوظيفي بوصفهما أميين يرغبون في التعلم استفادة من صفقة الفداء مع الأسير الكافر؛ فقد ورد ذكر الأربعة هكذا (الأمي١ / الأمي٢ / الأمي٣/ الأمي٤)[٧٦]. إذ لما استقصى الكاتب صور الشخصية التي يحرص على العناية بها: طفل صغير / شيخ كبير / امرأة / رجل / محارب (الحارس ومساعده)، وجد فيها وفاء بغاياته الأيديولوجية؛ فاكتفى في تحديد الشخصيات الباقية بصفة مكررة "أميَ" إذ لم يعد بحاجة إلى تحديد انتمائها الاجتماعي أو رتبتها ... إلى غير ذلك من قرائن تشكيل الشخصية المختلفة.

٣-٤- الصراع الدرامي وبناء الشخصية المحورية:

لا شك أن الصراع أحد أهم مكونات الفن المسرحي؛ بل يعده بعض منظري المسرح "أهم عنصر يتحتم على الكاتب المسرحي أن يستخدمه حين تأليف المسرحية"[٧٧]، وهو مرتبط في نشأته بالشخصيات المسرحية؛ وفي معجم المصطلحات الأدبية الصراع هو "التصادم بين الشخصيات أو النَّزَعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة"[٧٨]، فالصراع بهذا المعنى يحمل معنى المواجهة بين شخصيتين أو عدة أشخاص؛ إذ "ينتج النزاع الدرامي من قوى منافسة في الدراما، ويضع شخصيتين أو أكثر في حالة خصام ورؤى مختلفة للعالم، أو مواقف إزاء الموقف نفسه."[٧٩]، فلا شك -إذًا- في أن هذا الصراع سيكون مؤثرا في تصوير هذه الشخصيات المشاركة فيه، ورسم أبعادها المختلفة، وخاصة البعدين النفسي والاجتماعي منها؛ فهو عنصر يرتبط ببناء الشخصية وما تعانيه من توترات درامية، ولذا ينبغي للكاتب المسرحي -إن أراد لعمله النجاح- أن يظل ملازما لتطور عمله المسرحي في كل منظر أو حديث أو عبارة؛ بحيث "لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يتحمل في الواقع وجود منظر أو حديث أو عبارة لا تسهم بصورة مباشرة في تطوير العقدة المسرحية وخلق التوتر، وبناء الشخصية والجو الملائم"[٨٠].

---

٧٥ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٦٧.

٧٦ - يُنْظَر: السابق نفسه، ص٧٥، ٧٦.

٧٧ - لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، ترجمة: أحمد سلامة محمد، مراجعة: مرسي سعد الدين، طبع مكتبة الأسرة، - سلسلة الفنون، ٢٠٠٥م، ص١٦.

٧٨ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، طبع مكتبة لبنان – بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٤م، الصراع conflit.

٧٩ - باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، مراجعة: نبيل أبو مراد، طبع: المنظمة العربية للترجمة - بيروت، الطبعة الأولى: فبراير ٢٠١٥م، نزاع: conflit.

٨٠ - لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، ص١٧.

وإذا كان "من أهم ظواهر الصراع المسرحي ظاهرة "الانتقال"؛ أي التحول من حال إلى حال، ومن موقف إلى موقف"[٨١]؛ فإن هذا البعد الأخير تحديدا، من أبعاد الصراع القائم على فكرة الانتقال والتحول، يمكننا أن نطبقه على مسرحية "الأسير" التي بدأت فعليا بنقطة انتقال مهمة، وهي نقطة الانتقال من الحرية إلى الأسر؛ التي بدأ الأسير يتعامل معها بمفهوم المقاومة (محاولة الهرب)؛ وتدرج إلى الاستسلام تحت وطأة التقييد المضاعف الذي لجأ إليه الحارس ومساعده، ثم التكيف الذي تمثل في بارقة الأمل التي مُدت إليه عبر فكرة الفداء مقابل تعليم المسلمين، وهي المرحلة التي شهدت صراعا صاعدا دؤوبا بين الحق (ممثلا فيما مارسته شخصيات المسلمين المتعاملين مع الأسير) والباطل (ممثلا في عقيدة الأسيرة وأفكاره الساذجة بشأن إله العجوة)، وصولا إلى الحل واللحظة التنويرية بتكشف انتصار قيم الإسلام على قيم الكفر في ذهن الأسير؛ إننا إذًا أمام لون من الصراع الدرامي الصاعد؛ وهو نوع من الصراع يأتي نتيجة فكرة واضحة وشخصيات مكتملة الأبعاد وظروف مفهومة، ولأسباب منطقية[٨٢].

كذلك يمكننا أن ندرج ضمن فكرة الانتقال هذه مسرحية "ذرية بعضها من بعض"؛ إذا اتخذنا من فكرة انتقال "محمد" والد "أحمد بن حنبل" من حياة العزوبية إلى حياة المتزوجين، وما ولدته من صراع داخلي عنده بين غاية شريفة هي "الجهاد" وفعل أقدم عليه تلبية لرغبة الوالد "الزواج"؛ وهو انتقال بدا على قسمات وجهه الشارد؛ الذي نتج عنه تعزيز فكرة الانتقال من خلال حديث الوالد الذي كشف له عن حقيقة الصراع الداخلي عنده، وأنه في الحقيقة جهاد فكرتين تنتميان إلى أصل واحد هو الجهاد؛ غير أن أحدهما جهاد في المعركة، والآخر جهاد في بناء أسرة وتكوين ذرية ونسل يحفظ لهذا الدين عمقه وامتداده وانتشاره، وهو ما تحقق فعليا بولادة "أحمد بن حنبل".

"حنبل: أراك على شيء من الذهول يا ولدي، ما هكذا يكون الشاب الذي بنى بعروسه منذ شهر.

...

محمد: إن الزواج يحول بيني وبين الجهاد يا أبت، لقد نذرت نفسي للشهادة.

...

حنبل: بناء البيت، وإنجاب النسل الصالح، وصلة الرحم، وبر الوالدين جهاد"[٨٣].

فمصدر الصراع هاهنا، والمحرك للانتقال تمثل في عامل الرغبة غيابا وحضورا؛ ولا عجب في ذلك؛ فالرغبة تمثل محددا من محددات واقعية الشخصية؛ بحيث "يبدو أن الشخصية لا تكون واقعية إلا بقدر ما ترغب"[٨٤].

٨١ - لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، مقدمة المترجم ص١٦.
٨٢ - يُنْظَر: عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص٧٥.
٨٣ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١، ٤٢. وقد أورد الباحث النص مختصرا نظرا لذكره آنفا. يُراجع المبحث ٣-٢ من هذه الدراسة نفسها.
٨٤ - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص١٥٨.

وهكذا يمكن القول بأن مسرحية "ذرية بعضها من بعض" تمثل توظيفا مغاير للصراع، إنه صراع هادئ أقرب إلى السكون؛ إنه الصراع الذي ينتج حينما تتوافر القوتان المتضادتان اللازمتان له، لكن دون أن تلتحما أو تتصارعا بما يكفي لحدوث الصراع[٨٥]. فالصراع في مسرحية "ذرية بعضها من بعض" ليس كذلك الصراع الذي يطالعه القارئ لمسرحية "الأسير" -على ما سبق بيانه- بل هو صراع أيديولوجي تكاملي يهدف إلى إجلاء الفكرة والإسهام في بناء الصورة المبتغاة للبطل الغائب "أحمد بن حنبل".

أما "الانتقال" الممهد للصرع في مسرحية "العبور" فقد جاء مصدرا في بنية عنوانها الدالة على الحركة والانتقال "العبور"؛ وهو انتقال يبلغ أقصى درجات التوتر مع الآخر؛ فهو انتقال مرفود تارة بمشاعر الغيظ من كفار قريش، والتحدي الواثق بيقين الله في النصر القريب:

"جعفر: الحمد لله، ها نحن قد ابتعدنا عنهم، ولا أعتقد أن بمقدورهم الآن اللحاق بنا، لقد كادت أيديهم تصل إلينا قبل أن نضع أقدامنا على هذا المركب.. ماذا يريدون؟ فوالله ليمضين هذا الدين بأذرعنا إلى حيث أراد له الله.

ابن مظعون: إنما هي محنة وسنتجاوزها إن شاء الله.

جعفر: ونرجع إليهم لكي نصفي معهم الحساب..."[٨٦].

وتارة يكون الانتقال غزوا وفتحا، وأخرى يكون دفعا للعدوان واستردادا للأرض[٨٧]، فهو صراع محموم يحمل الأشخاص على العبور والانتقال والمواجهة، لا بدافع الرغبة -كما في موقف شخصية محمد بن حنبل من الجهاد والزواج في مسرحية "ذرية بعضها من بعض"- ولكن بدافع الكراهية وما يتعلق بها من حوافز سلبية أخرى؛ كالجهل والإعاقة؛ فمثل هذه الحوافز تمثل مناط تشكيل الشخصية ومصدر الصراع في أحداث المسرحية عبر أفعال شخصياتها وأقوالهم[٨٨].

إن الانتقال هنا هو نمط من أنماط الحدث الذي يمثل أحد مظاهر توليد الصراع وتشكيله؛ وهو كذلك بوصفه فعلا يُعد أبرز عناصر تشكيل الشخصية المسرحية من خلال ما يسمى بـ**"التشخيص بالفعل** الذي يعد أبرز عناصر التشخيص وأقواها، فتظهر الشخصية للقارئ/ المشاهد عبر ما تفعله أو تقوم به"[٨٩]. إنها إذًا حلقة دائرية متصلة باستمرار بين عناصر العمل المسرحي وفي مقدمتها الشخصية المسرحية؛ "فالصراع

٨٥ - ينظر: علياء علاء رمضان، الفضاء الدرامي والبناء الفني في مسرح السيد حافظ، مجلة علوم اللغة والأدب – كلية الآداب – جامعة المنيا، مجلد٤، عدد٤ – أكتوبر ٢٠٢٢م، ص١٦.

٨٦ - عماد الدين خليل، العبور، ص٩.

٨٧ - يُنْظَر: السابق نفسه، ص١٠ - ٢٠.

٨٨ - حيث تحدث تودوروف عما أسماه بالحوافز الأساسية للعلاقات بين الشخصيات في الأعمال السردية؛ حيث رأى أن الشخصية تعرف بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، وهذه العلاقات محكومة بمجموعة من الحوافز، وهي –كما تذكر يمنى العيد- ثلاثة إيجابية (الرغبة–التواصل– المشاركة)، وثلاثة سلبية (الكراهية–الجهل-الإعاقة). يُنْظَر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص٥١، ٥٢. وعبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص١٤٤.

٨٩ - هلالة بنت سعد الحارثي، بناء الشخصية في مسرحيات فهد ردّة بين النص والعرض: نماذج مختارة، مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث، ج١٤٦، سبتمبر ٢٠٢٢م، ص٩١.

الدرامي مسؤول عن حركة الحدث داخل النص، والحدث المسرحي مسؤول عن حركة الشخصية، والشخصية المسرحية مسؤولة عن حركة الصراع"[٩٠]... وهكذا يستمر التكامل بين عناصر النص المسرحي في خدمة الفكرة؛ فإذا عدنا إلى مسرحية "الأسير" نموذجا فسنجد الصراع الدرامي بين الحق والباطل كان المحرك الرئيس للحدث داخل النص في شكل متواليات من الفعل والفعل المعاكس (محاولة الهرب – إحباط المحاولة)، أو في شكل أحداث/أفعال كاشفة عن عمق الأزمة والهوة بين أهل الكفر والباطل (فعل تناول الأسير لإلهه المصنوع من العجوة عقابا له)، وبين أهل الحق وأهل الإيمان في أفعال المسلمين التي اتسمت بحسن الخلق، بدءا من المعاملة الكريمة التي أبداها الحارسان تجاه الأسير، ثم ما تلاها من سلوكيات المتعلمين أظهرت حسن أخلاق المسلمين من المتعلمين تجاه معلمهم على الرغم من كونه أسيرا محاربا كافرا اجتمعت فيه أسباب الشر. ثم كانت كل هذه الأفعال والأحداث مسئولة بدورها عن إظهار الشخصيات في تباينها وتفاوتها، والشخصيات بسلوكياتها وأفعالها وما ينتج عنها من أحداث كانت معززة لفكرة الصراع وهي "الأسر" الذي يستبطن العلاقة بين الكفر والإيمان، بحيث يمكن القول إن سلوكيات/أفعال الشخصيات المسلمة قد أفضت إلى تحول جوهري في شخصية الأسير، ومن ثم أدت إلى إنهاء الصراع وحسمه لصالح الفكرة الأخلاقية للإسلام.

***

٤- المبحث الثالث: أنماط الشخصية:

تمت الإشارة آنفا إلى أن أنماط الشخصية التراثية وطرائق الكتاب في توظيفها في مسرحياتهم تتنوع وتختلف، بل تتنوع طرائق توظيفها لدى الكاتب الواحد في أعماله المسرحية المختلفة؛ وهو تنوع دفعنا إلى وسم الشخصية في كل عمل من الأعمال الثلاثة محل الدراسة بما يناسب النمط الموظف فيها؛ فصنفناها إلى (الشخصية الاعتبارية/النموذج – الشخصية الحفرية – الشخصية النامية) وهو تصنيف لا يعدو أن يكون اجتهادا من الباحث في تقريب صورة التفاوت في توظيف الشخصية التراثية في النصوص الثلاثة؛ وهو ما يستدعي من الباحث مزيدا من الاستعراض والإيضاح لأهم أنماط الشخصية الموظفة في النصوص المسرحية الثلاثة؛ في ضوء ما أرسته الدراسات والمعاجم المسرحية والأدبية من تسميات وأنماط؛ وذلك لما ينطوي عليه هذا الاستعراض من كشف عن التباين الواضح في خيارات كل كاتب في بناء شخصيات مسرحيته بما يخدم استراتيجياته وأفكاره وأهدافه الفنية والأيديولوجية؛ وسيكتفي الباحث ببيان ثلاثة أنماط كانت هي الأكثر حضورا في المسرحيات الثلاث التي تمثل عينة الدراسة؛ وهي: (الشخصية النمطية/ النموذج – الشخصية الرئيسة - الشخصية النامية).

٤-١- الشخصية النمطية/ النموذج:

وتسمى كذلك بالشخصية "المنمذجة" -أو كما أسميناها من قبل الشخصية النموذج- وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي "Personnage Typé"؛ وهي "شخصية تظهر دائما لتمثيل دور معيَّن ناسبها وعُرفت به كالخادم المخلص، والمرأة المستهترة، والمشاغب ... والشخصية النمطية character type شخصية القصة أو المسرحية التي تظهر فيها صفات مجموعة من الناس متماثلين في السمات ... أو فئة

٩٠ - علياء علاء رمضان، الفضاء الدرامي والبناء الفني في مسرح السيد حافظ، ص١٠.

من الناس يتصـــفون بصـــفات واحدة كالبخلاء مثلا"[٩١]. ويتقيد المؤلف في البناء الدرامي لهذا النمط من الشـــخصـــية "بصـــفات قارة وعلامات ثابتة، فتبدو وكأنّما صـــيغت في قالب جاهز، وتأتي محنّطَة بعض الشـــيء. تظهر هذه الشـــخصـــية المنمّطَة في نوعية محدّدة من الأدوار (الخادم المغناج، الشـــيخ المتصابي)"[٩٢].

إن هذا بالضـــبط ما نجده في مســـرحية "العبور" التي جاء عنوانها -ذو الدلالة الحدثية- بمنزلة التمهيد لهذا النمط الغالب من الشخصيات النموذجية/النمطية المتمثلة فيما يمكن تسميته بـ"شخصية العابر" أو "شخصية المجاهد/المحارب" التي يندرج تحتها كل الشخصيات المستدعاة إلى فضاء المسرح على جلال قدرها وعلو شأنها من أسماء صحابة كرام وتابعين بلغت سمعتهم الآفاق. ولعل هذا الصنيع كان بهدف إبراز الرسالة الفكرية التي تتمثل في تعظيم الفعل والغاية التي تتضاءل إلى جوارها قيمة الرجال مهما عظموا، وهي نصرة هذا الدين من خلال العبور به (هجرة وفتحا ودفعا)، وهو الأمر نفسه الذي دعا الباحث في المبحث الأول من هذه الدراسة ليصنف الشخصية في هذه المسرحية بالشخصية الاعتبارية/ النموذج، فهي اعتبارية إذا نظرنا إلى الفكرة/ المصدر "العبور"، والنموذج إذا استحضرنا صيغة اسم الفاعل "العابر"؛ حيث شخصيات المسرحية على اختلاف أسمائها ووظائفها تلتقي حول وظيفة رئيسة هي العبور، وهو الأمر الذي عززه الكاتب من خلال اختيار المكان البحر، أو إن شـــئت الدقة المركب الذي يعبر البحر فرارا ونصـــرة للدين أو غزوا وفتحا لأرض جديدة أو دفاعا واســـترددادا لأرض الإســـلام. والاستعراض الموجز الذي قدمه البحث لمسار الأحداث في المسرحية التي أخذت شكل لقطات متباعدة زمنيا وتاريخيا، يكفي لإبراز هذه الشـــخصـــية النموذجية المتمثلة في "شـــخصـــية العابر" بما يغني عن التكرار[٩٣].

وبالعودة إلى مصـــطلح "الشـــخصـــية الاعتبارية" الذي ورد ذكره في الفقرة الســـابقة، يحيل هذا المصـــطلح إلى نمط آخر ينطلق من علاقته بالنمذجة ليحلق في دلالات أكثر انفتاحا تتعلق بهذا النوع من الشخصيات غير البشرية التي قد تكون شيئا، وقد تكون فكرة أو قيمة معنوية مجردة. وهي شخصية يتم توظيفها في النصوص السردية والمسرحية على السواء بدلالتيها السابقتين (الشيئية والمعنوية)، فإذا كان الأصل في الشخصية عموما أن تكون شخصية إنسانية تنتمي إلى عالمنا البشري، فإنها في المسرح -كما سبق القول- تتحول إلى "هيئة ورقية تتغذى في تشكلها من مخيال واضعها أو من الذاكرة الجماعية..."[٩٤]. ومن هنا، ولعوامل كثيرة تتعلق بفكرة العمل المسرحي واستراتيجياته، فإن الشخصية قد لا تقتصـــر على الجانب الإنســـاني فحســـب، بل قد تكون فكرة، كما قد تكون جمادًا أو حيوانًا؛ هذا بالطبع إذا نظرنا إلى الشخصية بالمعنى الأوسع -بوصفها "فاعلا"- حيث يظهر الفاعلون كقوى معينة في نص معين؛ بحيث قد يكون الفاعل تجريدًا كقيمة فكرية مثل الحرية، أو شخصية جماعية، أو مجموعة من الشخصيات تؤدي

٩١ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، طبع مكتبة لبنان- بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، الشخصية النمطية type، ص٢٠٨، ٢٠٩.

٩٢ - التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، الشخصية المنمذجة "Personnage Typé"، ص١٦٦.

٩٣ - يُنْظَر المطلب ٢-١-٢ من هذه الدراسة.

٩٤ - التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، الشخصية: personage / En: character، ص١٦٢.

نفس المهام (شـخصـية نموذج مثلا)[٩٥]، وبتعبير موجز آخر فإن "الممثل قد يكون أو لا يكون حاضـرًا على المسرح ، وليس من الضروري أن يظهر في أقوال الشخصيات - قد يكون المفهوم التجريدي العام الذي يتم تقديمه على المستوى الأيديولوجي للمسرحية"[٩٦].

وهكذا تبدو مسـرحية العبور النموذج الأبرز لتجلية هذا النمط من الشـخصـية الاعتبارية، التي يمكن أن نعدها فكرة "العبور"، وإن شئنا حددنا "المركب" نفسه بوصفه شخصية اعتبارية لها حضورها وتأثيرها، كونه يتكرر ذكره في كل حادثة، وفي كل رحلة عبور إلى الآخر.

غير أن التوسـع في فهم الشـخصـية الاعتبارية يكاد يجعل من كل مسـرحية نموذجا لتوظيف الشخصية الاعتبارية التي تتجلى ابتداء في فكرتها التي غالبا ما تتمثل في مصدر الحدث الجوهري الذي يمثل حدثا رئيسا للمسرحية أو عقدتها الأساسية؛ هذا الأمر يمكننا تمثله في مسرحية الأسير، التي يبدو فيها الأسير الشخصية الرئيسة البطل، وفي الوقت ذاته يمكننا النظر إلى فكرة الأسر (المعنوي الكامن خلف فعل الأسر المادي) بوصفها شخصية اعتبارية كرس الكاتب أحداث مسرحيته كاملة وشخصياته وحواراته من أجل إبرازها، وتمثلت ذروة المسـرحية في كشـف حقيقة هذا الأسـر، ثم تجلى الحل لعقدة المسـرحية في نهايتها بتحرر الشـخصـية البطل (الأسـير) من هذا الأسـر المعنوي، بتحرره من الكفر، ودخوله في الإسلام.

٤-٢- الشخصية الرئيسة:

الشـّخصـية الرئيسـيّة هي ترجمة للمصـطلح "Personnage principal"؛ حيث "توصـف الشخصية بالرئيسية عند توفّر شرطين أساسيين إذا انتفيا عُدّت ثانوية، يتعلّق الأوّل بالكمّ ويتمثّل في ظهورها في عدد هامّ من المشـاهد، والثّاني في الكَيْف ويرتبط بانخراطها المؤثّر في الفعل الدراميّ"[٩٧]. وبمطالعة المسرحيات الثلاثة محل الدراسة يقف الباحث على تقنيات متغايرة في تشكيل ما يمكن تسميته بالشخصية الرئيسة؛ حيث:

في مسرحية "الأسير": تبدو الشخصية الرئيسة متجلية بشكل لا يدع مجالا للشك في "الأسير" الذي مثل بحضـوره الكمي وانخراطه الكامل في مجريات الحدث/الصـراع المسـرحي، بجسـده وفعله وملفوظه الحواري؛ بحيث يكاد يكون "الأسـير" طرفا رئيسـا في كل الملفوظات الحوارية، ثم تتبادل الشخصيات الأخرى (الحارس/ المساعد/ الشيخ/ الطفل/ الأمي١-٢-٣-٤) الحديث معه، في حين تكاد تغيب "المرأة" بملفوظها الحواري المباشـر، بحيث تغدو كل الشـخصـيات المذكورة -خلاف الأسـير- شخصيات ثانوية بما فيها المرأة، التي مثل حضورها دلالة رمزية تتعلق باستيفاء نماذج وشرائح المجتمع الإسلامي كما سلفت الإشارة.

95 -See: Wanda Rulewicz: A Grammar of Narrativity: Algirdas Julien Greimad. www.gla.ac.uk.
96- Ibid , preface.
٩٧ - التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، الشخصية الرئيسة "Personnage principal"، ص١٦٣.

أما في مسرحية "ذرية بعضها من بعض" فالقارئ مع لون محير من توزيع الأدوار بين الشخصيات، يجعل من الصعب تحديد الشخصية الرئيسة بصورة مطلقة؛ ورغم ذلك تبدو شخصية "الإمام أحمد بن حنبل" أقرب شخصيات المسرحية لشغل هذه الوظيفة السيميائية داخل النص المسرحي، على الرغم من غيابه الفعلي والواقعي عن أحداثها؛ ولا عجب في ذلك فالشخص الذي يمثل الشخصية الرئيسة ليس بالضرورة أن يكون بطل المسرحية، بل "قد يكون هو البطل أو غير البطل ما دام هو المحور الرئيسي لأحداث السرد"[٩٨]. وإنما استحق "أحمد بن حنبل" شغل هذه الوظيفة على الرغم من غيابه المادي عن أحداثها لاعتبارين اثنين:

أولهما: تصدير اسمه في بنية العنوان، وتحديدا العنوان الشارح أو المكمل "ذرية بعضها من بعض: ولادة أحمد بن حنبل".

ثانيهما: اشتغال النص المسرحي كله على بناء صورة ذهنية لهذه الشخصية الغائبة بجسدها وملفوظها الحاضرة بأصلها ونسبها وجذورها المتمثلة في أهم شخصيات المسرحية وصلته بها: (الأب/ الأم/ الجد/ أحد سادة قبيلته التي ينتمي إليها) فمن هذا الأصل الطيب خرجت هذه الذرية الصالحة المتمثلة في شخصية "أحمد بن حنبل"، وهم في سائر حضورهم ومناقشاتهم يجسرون لبناء هذه الصورة الذهنية الإيجابية لشخصية "أحمد بن حنبل".

فإذا انتقلنا إلى مسرحية "العبور" وجدناها تكاد تخلو من "شخصية رئيسة"، اللهم إلا إذا جاز لنا أن نعد الشخصية النموذج "العابر" شخصية رئيسة، أو عددنا فكرة "العبور" دفعا وفتحا -بوصفها شخصية "اعتبارية"- شخصية رئيسة؛ حيث تتوارى جميع شخصيات المسرحية -على علو قدرها ومنزلتها- خلف الفكرة الرئيسة التي كرس الكاتب لها هذا العدد من الشخصيات التي تناوبت فعل العبور.

ولعل إجلاء هذا النمط من الشخصيات الرئيسة في المسرحيات الثلاثة يرتبط بوصف مهم من أوصاف الشخصية، هو "نمو الشخصية" الذي يحيلنا بدوره إلى ما يمكن تسميته بـ**"الشخصية النامية"**.

٤-٣- الشخصية النامية:

الشخصية النامية هي الشخصية المسرحية الحقيقية الجديرة ببناء مسرحية قوية فنيا ودراميا؛ بل ذهب بعضهم -ويوافقه الباحث الرأي- إلى أن "المسرحية الرديئة فقط هي التي لا تنمو شخصياتها ولا تتطور من حال إلى حال"[٩٩]. وعلى الرغم من وجاهة هذا الطرح فإنه لا يناسب ذلك النمط من المسرحيات القصيرة محل الدراسة؛ إذ لا يسمح قصر المسرحية وقلة أحداثها ببناء تراكم معرفي ونفسي واجتماعي قوي للشخصية يظهر نموها عبر أحداث الشخصية ومن خلال تصاعدها الدرامي؛ وتكاد مسرحية "الأسير" هي الوحيدة من بين المسرحيات الثلاثة -محل الدراسة- التي استوفت هذا الشرط الفني المتمثل في نمو الشخصية؛ وتحديدا الشخصية الرئيسة (البطل) المتمثلة في الأسير.

٩٨ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الشخصية الرئيسية protagonist، ص٢٠٨.
٩٩ - لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، مقدمة المترجم، ص١٢.

في هذه المسرحية لدينا شخصية رئيسة تتمثل في "الأسير" الذي ساقه القدر ليقع أسيرا بين أيدي المسلمين عقب معركة بدر الشهيرة التي أبلى فيها المسلمون بلاء حسنا، حيث أسروا عددا من كفار قريش، ثم كان الاجتهاد البشري من النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- وبعض صحابته في افتداء هؤلاء الأسرى لأنفسهم، ولما كان من بينهم من لا يملك من المال ما يفتدي به نفسه، فقد جعل النبي فداء هؤلاء أن يعلموا عشرة من المسلمين القراءة والكتابة. هذا هو الخيط الذي التقطه الكاتب؛ فجعله مطية لبث رسالته الاجتماعية والأخلاقية ذات البعد العقدي الجلي؛ موظفا من باب البلاغة "التورية" في عنوانها الذي يشير هو ذاته إلى الشخصية الرئيسة "الأسير".

ومن الطريف هنا أن نمو هذه الشخصية ذاتها، الذي تم عبر الحوارات والأحداث التي جرت طوال المسرحية، كان هو الأداة الموصلة إلى إجلاء التورية في لون من المفارقة الدرامية التي تكشفت على لسان البطل في محاورته المتأخرة قرب نهاية المسرحية؛ حيث دار الحوار الآتي بينه وبين حارسه وغيره من الطلاب الذين علمهم ونال بسببهم حريته من أسره المادي:

"الحارس: ماذا بك؟!

الأسير: إني أسير..

الطفل: نعم، نحن نراك تسير!

الأسير: لا لا.. لا أقصد هذا.. أعني أنكم أسرتموني..

الحارس: هذه حكاية قديمة، قاتلناك ونصرنا الله.. وأسرناك فعلَّمت منا عشرة..

الشيخ الكبير: فصار لك الحق في أن تكون طليقا..

الطفل: وتعود إلى مكة معززا مكرما..

المساعد: ومعك من يحرسك على الطريق..

الحارس: كل هذا أعرفه.. لكنني أقول: إنكم أسرتموني بإحسانكم.. أسرتموني بعطفكم.. أسرتموني بنبلكم..

الشيخ الكبير (يضحك): أهذا ما تقصده؟

الأسير: أي نعم.. لذلك لا أظنني بقادر على المشي إلى مكة..

...

(يجلس وحده.. يخرج من طيات ثيابه جلد الغزال وعليه آيات من القرآن الكريم... يتلوها...)

...

(يمضي إلى الباب.. يناديهم..)

الأسير: تعالوا..

الحارس: ماذا بك؟

...

المساعد: إن كنت مريضا فابق إلى أن يشفيك الله..

الأسير: بل لقد شفاني الله.. شفاني من سقم الروح والنفس.. شفاني من الجهل والظلام.. شفاني من الكفر والإلحاد..

اسمعوها مني..

أشهد أن لا إله إلا الله..

وأشهد أن محمدا رسول الله..

عليها أحيا وعليها أموت..

الجميع: الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر"[١٠٠].

فمعنى الأسر هنا مر بثلاث مراحل من الدلالة؛ أولها الأسر المادي كما جسدته المشاهد الأولى محبوسا في غرفة مظلمة محاولا الهرب والفرار، ثم تحول هذا الأسر -كما في الفقرة السابق الاستشهاد بها- إلى الأسر المعنوي تحت تأثير حسن الخلق بالإحسان والعطف والنبل، التي هي خصال المسلم التي ينبغي أن يتحلى بها، فإن تحلى بها ملك القلوب وفتحت له أبواب الدنيا، وأخيرا تحول الأسر في دلالة غير مباشرة مستقاة من تطور الأحداث في آخر المسرحية -كما يفيد النص السابق ذاته- إلى شفائه من سقم الروح والنفس ومن الجهل والظلام ومن الكفر والإلحاد؛ إذا لا يعدو هذا سوى التحرر من الأسر الحقيقي، وهو أسر الكفر وفساد المعتقد، الذي تخلص منه "الأسير" بدخوله في الإسلام ونطقه للشهادتين أمام الجموع.

ولا يخفى هنا كيف جاء نمو الشخصية وتطورها نتاجا طبعيا لصراع خارجي (حواري أيديولوجي مع شخصيات المسلمين حراسا وطلابا)، وصراع داخلي محموم؛ بحيث بدا نمو الشخصية هاهنا بمنزلة "رد الفعل الذي تظهره الشخصية للنضال الذي يكتنفها"[١٠١]. ويكفي لبيان ما أصاب الشخصية هنا من تطور ونمو كبير على المستويات النفسية والفكرية والعقدية، أن نقارن بين مشهد الختام آنف الذكر، ومشهدين في بداية المسرحية:

١٠٠ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٧٨ - ٨٠.

١٠١ - عثمان عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص١٤٥.

الأول وصفي يصف غرفة الأسر وحال الأسير؛ منه: "غرفة في دار من الدور القديمة ... الغرفة يغلب عليها الظلام... تشعرنا الغرفة بأنها "سجن"... الأسير وحده، يتحرك في الغرفة على أطراف أصابعه، يتلصص عند الباب.. يطمئن.. يذهب إلى النافذة، يحاول فتحها..."[١٠٢].

والثاني حواري عقب مشهد وصفي؛ حيث يلاحظ الحارس الأسير وقد أخفى في طيات ثيابه شيئا كان يتلمظ به؛ فيستفسر الحارس منه عن ماهية هذا الشيء، ويصر في الطلب حتى يفصح له الأسير؛ ويدور هذا الحوار:

"الأسير: معي في الصرة (إله).. (هامسا)

الحارس: (مفزوعا) ماذا؟!

الأسير: قلت لك: إله!

الحارس (يقهقه): ماذا تقول يا رجل؟

الأسير: إنه إله من "العجوة" سويته بنفسي.

الحارس (مستمرا في الضحك): هل يخلقك الإله أم تخلقه؟!

الأسير: نحن والآلهة نتبادل المنافع والمصالح...

الحارس: لكن، لماذا لم يستطع إلهك هذا أن يحميك من الأسر؟

الأسير: لا أدري.. وقد عاقبته بشدة على ذلك!

الحارس (يضحك): عاقبته؟ كيف؟!

الأسير: أكلت ذراعه.. وكان لذيذا.."[١٠٣].

إن هذا النص الحواري الأخير، الذي جاء في بدايات المسرحية -بما تضمنه من سخرية لاذعة- لجدير إذا ما وضع إلى جوار مشهد النهاية بأن يوضح إلى أي مدى تطورت الشخصية الرئيسة ونمت، وهو نمو أجراه الكاتب ببراعة فنية عبر العديد والعديد من المشاهد الوصفية والحوارات الدرامية بين الأسير والشخصيات، مع ما تخلله ذلك من إبراز القيم التي سعى الكاتب إلى إبرازها وتقديمها للمتلقي بصورة فنية ثرية بأدوات الفن المسرحي من مشاهد وحوارات وسخرية ...إلخ.

أما إذا انتقلنا إلى مسرحية "العبور" مثلا فسنجد أن الشخصية هنا -كما أشرنا من قبل- شخصية نموذج أكثر من كونها شخصية بعينها؛ إنها شخصية العابر، ولأن غاية المسرحية الفكرية كانت تعزيز فكرة العبور، بما يتفرع عنها من معانٍ فرعية؛ كالإيمان والعمل والدعوة إلى الله، والانتصار للحق، ومحاربة الشر

١٠٢ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٥٥.

١٠٣ - السابق نفسه، ص٥٦، ٥٧.

والكفر، ورفع راية الجهاد في سبيل الله؛ أقول: لأجل تعزيز فكرة العبور هذه؛ فإن الكاتب حرص على ثبات الشخصية أكثر من نموها؛ وإن كان لونا من الثبات الإيجابي على فكرة إيجابية وقيمة إيجابية. اللهم إلا إذا جعلنا التتابع الزمني للشخصية العابرة (جعفر بن أبي طالب – عبدالله بن أبي السرح ... المقدم عبدالعال حلمي)، مؤشرا على النمو الذي حققته الشخصية الإسلامية التي بدأت بكفاح جعفر بن أبي طالب هربا في هجرته عن ضعف وهوان من الجزيرة العربية، مرورا ببداية الفتح الإسلامي للغرب بحرا؛ نجاحا (على يد طارق بن زياد ومحمد الفاتح) أو إخفاقا (كما حدث مع مسلمة بن عبدالملك وجيشه)، وصولا إلى حالة استعادة المجد والقوة (على يد المقدم عبدالعال).

أما مسرحية "ذرية بعضها من بعض" فنمو الشخصية فيها جاء مغايرا بالكلية للنموذجين السابقين؛ فهو ليس نموا لأي من شخصياتها الفاعلة القائمة بالحوار، وإنما هو نمو في صورة الشخصية التي يطيب للباحث في أكثر من موضع من الدراسة تسميتها بـ"الشخصية الهدف"، وهي شخصية الإمام/ أحمد بن حنبل، الذي أسهمت كل الحوارات التي دارت بين الشخصيات -كما سلفت الإشارة إليه في موضع سابق- في بناء صورة معرفية حوله أصلا ونسبا وأخلاقا وعلو همة؛ كونه امتدادا لأبيه محمد، ولجده حنبل، وجده عبدالملك ابن سوادة، ولسائر قومه من بني شيبان وبني مازن، الذين نجحت المسرحية على لسان شخصياتها في إجلاء شرف نسبهم وعلو قدرهم في الجاهلية وفي الإسلام.

***

الخاتمة

وفي الختام خلصت هذه الدراسة إلى عدد من النتائج؛ أهمها:

- يعد توظيف الشخصيات التراثية في المسرح أحد مظاهر ما يسمى بـ"المسرح الإسلامي"، وهو توجه أدبي مشروع، ما دام ملتزما بالشروط الفنية للكتابة المسرحية، وهو الأمر الذي تحقق في هذه النصوص المسرحية الثلاثة على تفاوت بينها في مدى اعتبار العناصر الفنية أو طغيان الجوانب التربوية والحماسية على شروط الفن المسرحي؛ وفي رأي الباحث أن مسرحية (الأسير) كانت أكثر المسرحيات الثلاثة ثراء، والتزاما بأدبيات الفن المسرحي؛ من حيث تعدد الشخصيات، والنص على تغير ديكور المكان المسرحي بما يناسب الأحداث والحالات النفسية للشخصيات، بالإضافة إلى الحبكة الدرامية وتوظيف الحوار بما يسهم في بناء الشخصيات ونموها، وخاصة الشخصية الرئيسة "الأسير". فيما تبقى المسرحيتان الأخريان متميزتين في جوانب الإيقاع الحماسي، واللغة الخطابية (مسرحية العبور)، وجوانب التوثيق المعرفي والتاريخي للشخصية (مسرحية ذرية بعضها من بعض).
- تتعدد عوامل توظيف المؤلف المسرحي للشخصيات التراثية والتاريخية في عالمه المسرحي، ومن هذه العوامل الفنية والقومية؛ حيث يتمتع التراث -الذي تُستلهم منه تلك الشخصيات- بقيمة كبيرة في نفوس الناس؛ وبذلك تغدو الشخصية التراثية أداة أصيلة من أدوات الكاتب المسرحي، بوصفها استلهاما لمحيطها الحضاري والثقافي، واستثمارا لطاقاتها الدلالية في معالجة واقعه الحضاري المأزوم، خاصة أن هذا

التراث ينتمي إلى الماضي المشرق الذي عجزت اللحظة التاريخية الراهنة عن استعادته أو مجاراته فضلا عن تجاوزه.

- تتنوع أنماط الشخصية التراثية وطرائق الكتاب في توظيفها في مسرحياتهم، وهذا ما يلمسه القارئ لدى مطالعته للمسرحيات الثلاثة؛ بحيث يمكن وسم الشخصية في الأعمال الثلاثة محل الدراسة بما يناسب النمط الموظف فيها؛ وذلك إلى: الشخصية الاعتبارية/النموذج (مسرحية العبور) – الشخصية الحفرية (مسرحية ذرية بعضها من بعض) – الشخصية النامية (مسرحية الأسير) التي تمثل النموذج الأكثر وضوحا للشخصية الرئيسة في المسرحيات الثلاث.
- الشخصية التراثية كسائر أنماط الشخصيات في الفن المسرحي لها أبعاد ثلاثة رئيسة: البعد الجسدي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، وهذه الأبعاد قد يقدم بعضها في أهداب النص وعتباته من نصوص شارحة وتمهيدات استهلالية في مطالع النصوص المسرحية وثناياها، في حين يظل الجانب الآخر منها مرهونا بعناصر الفن المسرحي المختلفة، متولدا في ثناياها؛ وأهم هذه العناصر: الحوار، والمكان، والصراع الدرامي.
- أدَّى المكان دورا مهمًّا في رسم أبعاد الشخصيات ووظائفها، ومظاهر تطورها ونموها النفسي والاجتماعي؛ وخاصة مسرحية الأسير، حيث كان المكان الرئيس في مشاهد المسرحية الثلاثة هو غرفة احتجاز الأسير، مع إضفاء تعديلات في وصف الديكور والإضاءة والمحتويات تعكس تطور الشخصية خلال فترة احتجازها/ أسرها؛ وبذلك كان وصف المكان في المشاهد الثلاثة بمنزلة المعادل الرمزي لتطور شخصية الأسير؛ الذي بدا في المشهد الأول مظلما كئيبا يعكس حال الأسير الحبيس في جهله وكفره وضلالته، ثم بدأ المكان في المشهد الثاني يشهد تغيرا يعكس حال الأسير الذي صار يتهيأ رويدا رويدا لتقبل حالة التغيير المنتظر في شخصيته، إلى أن تحول وصف المكان في المشهد الثالث إلى ذروة التحرر من مظاهر الأسر، فانتهت منه بالكامل مظاهر السجن، وهو ما يؤشر رمزيا لتحرر الشخصية الرئيسة في المسرحية "الأسير" من أسرها المادي (أسره لدى المسلمين) ومن أسرها المعنوي من أوهامها وجهلها وكفرها.
- يقدم لنا النص المسرحي فكرة أو قيمة أيديولوجية أو تجربة إنسانية، تتجسد عبر حوار حي ثري متنوع بين شخصيات المسرحية؛ وهنا يبرز دور الحوار في بناء الشخصيات واستكمال صورتها على النحو الذي يخدم أهداف الكاتب المسرحي، وهذا بالضبط ما حدث في المسرحيات الثلاثة بصفة عامة، وفي مسرحيتي (الأسير / ذرية بعضها من بعض) على وجه الخصوص، ففي المسرحية الأخيرة، نلحظ كيف كان الحوار الثري بين شخصيات المسرحية أداة فاعلة لبناء صورة شخصياتها الناطقة ابتداء، وصولا إلى بناء صورة للنتيجة التي اختتمت بها أحداث المسرحية متمثلة في ولادة الإمام "أحمد بن حنبل" فكانت الحوارات بين الشخصيات تجسيرا للانتقال من الأصل/ الجذر الناطق حوارا (الشخصيات) إلى الفرع الصامت (الإمام أحمد بن حنبل).
- الخطابات الوصفية والشارحة هي إحدى أدوات الكاتب في رسم شخصياته؛ وقد تم توظيفها في المسرحيات الثلاثة لكن بنوع من الترشيد؛ بحيث يمكن القول إن مسرحية "ذرية بعضها من بعض" هي أكثر المسرحيات الثلاثة مباشرة في توظيف هذه الآلية بتقديم معلومات أساسية تتعلق بالصورة العامة

لأهم شخصياتها في مستهل المسرحية، ثم جاءت مسرحية "الأسير" بتقنيات أقل مباشرة لكنها أكثر كميا ودلاليا؛ إذ تنتشر وتتكرر في فواصل النص المسرحي ومشاهده؛ محملة بقيم دلالية متنوعة نفسية واجتماعية حول شخصيات المسرحية من خلال القرائن الوصفية المتكررة.

- كما أن الصراع يعد أحد أهم مكونات الفن المسرحي، فهو أيضا أحد أهم أدوات الكاتب المسرحي في بناء شخصيته التراثية، وفي رسم أبعادهم المختلفة، وخاصة البعدين النفسي والاجتماعي منها؛ وهو ما تجلى واضحا في حالة الصراع التي عانتها الشخصية الرئيسة "الأسير" في مسرحية الأسير، وفي حالة الصراع النفسي الداخلي لشخصية "محمد" والد الإمام أحمد بين رغبته في الجهاد وداعي الزواج تلبية لرغبة الوالد، وهو ما أنتج في المسرحيتين تراكما رمزيًّا مهمًّا في رسم صورة الشخصية من حيث قناعاتها ومن حيث نموها وتطورها.
- أدت الشخصية الاعتبارية دورًا مهمًّا في النصوص المسرحية محل الدراسة، وعلى وجه الخصوص في مسرحية "العبور" التي جاء عنوانها -ذي الدلالة الحدثية- بمنزلة شخصية اعتبارية؛ فهو الفكرة الرئيسة التي التفت حولها كل الشخصيات المستدعاة إلى فضاء المسرح، وهو صنيع كان الهدف منه هو إبراز الرسالة الفكرية التي تتمثل في تعظيم الفعل والغاية التي تتضاءل إلى جوارها قيمة الرجال مهما عظموا، وهي نصرة هذا الدين من خلال العبور به (هجرة وفتحا ودفعا).
- تعد شخصية "الأسير" الشخصية النامية الأكثر حضورا في المسرحيات الثلاثة، ولعلها بذلك قد أضفت على العمل المسرحي بأثره قوة جعلته جديرا بما نال من تقدير تمثل في حصولها -كما سلفت الإشارة- على جائزة أحسن عمل درامي إذاعي قدم من خلال "صوت العرب" في التسعينات.
- وهكذا تبدو معالجتنا لظاهرة استدعاء الشخصية التراثية/ التاريخية في النص المسرحي العربي الحديث متصلة بدلالاتها الثقافية والحضارية؛ إذ لا شك أن كل شخصية من تلكم الشخصيات تقدم نسقا رمزيا له دلالته المقصودة من قبل الكاتب، في مواجهة تهذيبية خلقية مغلفة بجمالية الفن في مواجهة القارئ/ المشاهد المستهدف، فهي شخصيات ذات صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية؛ إذ يتم استدعاؤها بهدف تقديم مقاربة فنية لوقائع اجتماعية معاصرة ذات أبعاد إشكالية، في محاولة لإحالة العقل الجمعي العربي المعاصر إلي أبجديته التراثية القديمة التي تفسر له كثيرًا من معطيات السلوك التداولي المحيط به في لحظته الراهنة؛ وهي محاولة تبني دعائمها على هذا العنصر الأكثر فاعلية (الشخصية) تعظيما لدور هذه الشخصية التراثية في بناء الحضارة وإعادة صياغة تاريخ مشرق لا تزال أصداؤه تملأ فضاءات العالم الحديث على الرغم من تأخره الظاهر في سلم الحضارة المعاصرة. إن الكاتب المسرحي باستدعائه تلك الشخصية التراثية يحول عدسته -التي هي نافذة المتلقي للرؤية- إلى الماضي مستلهما منه قيمًا حضارية وإنسانية وفكرية واجتماعية تمثل مدادا تهذيبيا مهمًّا ولازمًا لتجاوز اللحظة الحضارية العصيبة الحاضرة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

أحمد يحيى محمد، شخصية المرأة في التراث العربي: مجمع الأمثال للميداني نموذجا، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع- الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٥م / ١٤٣٦هـ.
باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، مراجعة: نبيل أبو مراد، طبع: المنظمة العربية للترجمة - بيروت، الطبعة الأولى: فبراير ٢٠١٥م.
بحري قادة، معالم الشخصية المسرحية والنموذج الإنساني، مجلة النص، ديسمبر ٢٠١٩م.
التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح: عربي – فرنسي – إنجليزي، طبع مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، سلسلة المعاجم (٣).
جميل حمداوي، المسرح الإسلامي: المكونات والسمات، الطبعة الأولى ٢٠١٦م.
ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، مكتبة الخانجي – القاهرة، الطبعة الأولى – مطبعة السعادة بالقاهرة، د.ت.
حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، طبع مكتبة الأسرة – مايو ٢٠٠٥.
حمزة أحمد غني ومحمد مهدي حسون الماحي، الفعل الدرامي وتحولاته في العرض المسرحي العراقي "مسرحية فلك أسود أنموذجا"، مجلة الأكاديمي – عدد ١٠٦ – ٢٠٢٢م.
الخطيب البغدادي (الحافظ أبو بكر أحمد بن علي)، تاريخ بغداد أو مدينة السلام منذ تأسيسها حتى سنة٤٦٣هـ، دار الكتب العلمية – بيروت- د.ت، ج٤.
رجاء النقاش، في أضواء المسرح، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥.
سهى طه سالم، الرؤية الإخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي – عدد ١٠٤ سنة ٢٠٢٢م.
عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى ١٩٩٨م
عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
عثمان عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، طبع الهيئة العامة للكتاب – سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٦م.
علياء علاء رمضان، الفضاء الدرامي والبناء الفني في مسرح السيد حافظ، مجلة علوم اللغة والأدب– كلية الآداب– جامعة المنيا، مجلد٤، عدد٤ – أكتوبر ٢٠٢٢م.
علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، طبع مكتبة مصر - ١٩٨٤م.
علي أحمد مصطفى مصطفى، نماذج بناء الشخصية في مسرح ميخائيل رومان، بحث منشور في مجلة كلية الآداب – جامعة بورسعيد، ع١٢ – يوليو ٢٠١٨م.
علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طبع دار الفكر العربي – القاهرة – ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
عمر الدقاق، ومحمد نجيب التلاوي، ومراد عبدالرحمن مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، طبع دار الأوزاعي -لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، ترجمة: أحمد سلامة محمد، مراجعة: مرسي سعد الدين، طبع مكتبة الأسرة، - سلسلة الفنون، ٢٠٠٥م.

مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، طبع مكتبة لبنان- بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.
مجموعة كتاب، مسرحيات إسلامية قصيرة، ضمن إصدارات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، العبيكان – السعودية، ومنها هذه المسرحيات تحديدا:
عماد الدين خليل (العراق)، العبور (مسرحية قصيرة)، ص٩- ٢٠.
علي شلق (لبنان)، ذرية بعضها من بعض "ولادة أحمد بن حنبل"، ص٤١- ٤٨.
عبدالتواب يوسف (مصر)، الأسير، ص٥٥- ٨٠.
مصطفى الشكعة، الأئمة الأربعة: (٤) الأمام أحمد بن حنبل، دار الكتاب المصري – القاهرة ودار الكتاب اللبناني – بيروت، الطبعة الثالثة ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
هلالة بنت سعد الحارثي، بناء الشخصية في مسرحيات فهد ردّة بين النص والعرض: نماذج مختارة، مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث، ج١٤٦، سبتمبر ٢٠٢٢م.
والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، نشر المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة (٣٦)، طبع ١٩٩٨م.
يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، الطبعة الأولى ١٩٩٠م.

English References:

Wanda Rulewicz: A Grammar of Narrativity: Algirdas Julien Greimad. www.gla.ac.uk

Translation of Arabic References:

Abdou Diab, Dramatic Author, Al-Amin Publishing and Distribution House - First Edition, 1422 AH/2001.

Abdul Wahab Al-Raqiq, in Narration (Applied Studies), Dar Muhammad Ali Al-Hami, Tunisia, first edition 1998 AD.

Ahmed Yahya Muhammad, The Personality of Women in Arab Heritage: The Complex of Proverbs for Al-Maidani as a Model, Dar Treasures for Knowledge, Publishing and Distribution - Jordan, first edition 2015 AD / 1436 AH.

Alia Ala 'a Ramadan, Dramatic Space and Artistic Construction at Mr. Hafez Theatre, Journal of Language and Literary Sciences, Faculty of Literature, University of Minya, Majled4, issue 4 - October 2022.

Ali Ahmed Bakathir, The Art of Play Through My Personal Experiences, published by the Library of Egypt - 1984 AD.

Ali Ahmed Mustafa Mustafa, Models of Character Building in the Michael Roman Theater, research published in the Journal of the Faculty of Arts - Port Said University, No. 12 - July 2018.

Ali Ashry Zayed, Invoking Traditional Figures in Contemporary Arabic Poetry, published by Dar Al-Fikr Al-Arabi - Cairo - 1417 AH / 1997 AD.

Al-Khatib Al-Baghdadi (Al-Hafiz Abu Bakr Ahmad Ibn Ali), History of Baghdad or the City of Peace from its founding until the year 463 AH, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya - Beirut - D.T., vol. 4.

Bahri Leaders, Features of Theatrical Character and Human Model, Text Magazine, December 2019.

Hamza Ahmed Ghani and Mohammed Mahdi Hassoun al-Mahi, The dramatic act and its transformations in the Iraqi theatrical show "Black Astronomy play as a sample", Academic Magazine - Issue 106-2022.

Hazem Shehata, Theatrical Act in the Texts of Michael Roman, Family Library Edition - May 2005.

Helaleh bint Sa 'ad Al-Harthy, character building in Fahd plays a response between text and presentation: Selected models, Journal of Thought and Creativity - Association of Modern Literature, J146, September 2022.

Ibn al-Jawzi (al-Hafiz Abu al-Faraj Abd al-Rahman), Manaqib al-Imam Ahmad ibn Hanbal, al-Khanji Library - Cairo, first edition - Al-Saada Press in Cairo, d.t.

Jamil Hamdawi, Islamic Theater: Components and Features, first edition 2016 AD.

Lagos Egri, The Art of Writing the Play, translated by: Drini Khashaba, published by the Egyptian Anglo Bookshop, d.t.

Luis Vargas, The Guide to the Art of Theater (Drama), Translated by: Ahmed Salama Mohamed, Reviewed by: Morsi Saad El-Din, Family Library Edition, - Arts Series, 2005.

Majdi Wahba and Kamel Engineer, Dictionary of Arabic Terminology in Language and Literature, Printing Library for Lebanon - Beirut, 2nd edition 1984.

Mustafa Al-Shakaa, The Four Imams: (4) Imam Ahmed bin Hanbal, Dar Al-Kitab Al-Masry - Cairo and Dar Al-Kitab Al-Lubani - Beirut, third edition 1411 AH - 1991 AD.

Omar Al-Daqqaq, Muhammad Najib Al-Talawi, and Murad Abdel-Rahman Mabrouk, Features of Modern Prose and its Arts, published by Dar Al-Awza'i - Lebanon, first edition 1997 AD.

Othman Abdel Moati, Elements of Vision in the Theater Director, printed by the General Book Authority - Literary Studies Series, 1996 AD.

Patrice Pavy, Theater Dictionary, translated by: Michel F. Khattar, review: Nabil Abu Murad, printed by: The Arab Organization for Translation - Beirut, first edition: February 2015 AD.

Rajaa al-Naqash, in Adwa' al-Maraha, Cairo, Dar al-Ma'arif 1965.

Soha Taha Salem, Directorial Vision and Sociological Treatment of Heritage in Theatre Show, Academic Journal - 104 year 2022.

Wallace Martin, Modern Narrative Theories, translated by: Hayat Jassim Muhammad, published by the Supreme Council for Culture - The National Project for Translation (36), printed in 1998.

writer's group, Short Islamic plays, a book collection, among the publications of the International Islamic Literature Association, first edition 1432 AH / 2011 AD, Obeikan - Saudi Arabia, including these plays specifically:

Imad al-Din Khalil (Iraq), Al-Obour (short play), pp. 9-20.

Ali Shalak (Lebanon), dhriat baediha min baedi: wiladat 'ahmad bin hanbal, "descendants of one another :The Birth of Ahmad Ibn Hanbal," pp. 41-48.

Abdel Tawab Youssef (Egypt), Al-Asir, captive, pp. 55-80.

Youmna Al-Eid, Techniques of Novel Narration in Light of the Structural Approach, Dar Al-Farabi, first edition 1990 AD.

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Linguistic Politeness in Israel- Pragmatic Study

Ahmed M. Abdul-aal Ibrahim
Faculty member of Linguistics,
Faculty of Arts, Ain Shams University
A.maghreby@art.asu.edu.eg

Received: 22-8-2023 Revised:21-9-2023 Accepted: 19-2-2024
Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.231075.1540
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.195-220

Abstract

This research reviewed the concept of pragmatics and its importance in the field of linguistics, and then moved to the idea that there is a difference between what is said and what is meant, which resulted in Grace formulating conversation rules, in order to ensure the success of the communication process, and violating any of them generates what is called Conversational Implicatures. Then he touched on the principle of linguistic politeness, and the attempt of some researchers, such as: Lakoff, Leech, and Levinson to establish rules and strategies for politeness.

Then, the research moved to the study of Brown and Levinson's theory of politeness, which is based on the concept of the face, as well as politeness strategies in its various forms. The researcher chose conversational samples of daily conversations in Israeli society based on Brown and Levinson's theory of politeness to clarify their pragmatic roles and objectives in the process of communication. Then the researcher was able to stand on this phenomenon and explain its importance and pragmatic goals that it performs in the conversation in order to preserve the face of the hearer and the continuation of the process of communication and interaction.

Keywords *Politeness theory, Pragmatics, Brown&Levinson, face, Politeness Strategies.*

التأدب اللغوي في إسرائيل- دراسة براجماتية

د. أحمد محمد عبد العال إبراهيم المغربي
اللغويات العبرية الحديثة
قسم اللغة العبرية-كلية الآداب
جامعة عين شمس، جمهورية مصر العربية.
A.maghreby@art.asu.edu.eg

المستخلص:
استعرض هذا البحث مفهوم البراجماتية وأهميته في مجال اللغة، ثم انتقل إلى فكرة أن هناك اختلافًا بين ما يقال وما يُقصد، والذي نتج عنه قيام جرايس بصياغة قواعد حوارية وضوابط يلتزم بها طرفي الحوار، من أجل تنظيم عملية التواصل وضمان نجاحه، وانتهاك أيًا من هذه القواعد يولد ما يسمى بالاستلزام الحواري. ثم تطرق البحث إلى محاولة بعض الباحثين، ومنهم: روبين لاكوف، وجوفيري ليتش، وليفنسون استكمال ما قام به جرايس، والاهتمام بالعلاقة بين طرفي الحوار من خلال التأسيس لمبدأ يسمى بـ مبدأ التأدب اللغوي، وإرساء كل منهم قواعد واستراتيجيات للتأدب. انتقل البحث بعد هذا التقديم النظري إلى دراسة أمثلة مختلفة من الحوارات الاجتماعية داخل المجتمع الإسرائيلي تعتمد على نظرية بروان وليفنسون للتأدب القائمة على أساس مفهوم الوجه بنوعيه الإيجابي والسلبي. كما تناول البحث أيضا استراتيجيات التأدب بأنواعها المختلفة التي اقترحها براون ولينفسون، والتي تم تقسيمها إلى أربع استراتيجيات، وهى: استراتيجيات قائمة على إنجاز فعل تهديد الوجه بشكل واضح وصريح، واستراتيجيات التأدب الإيجابي، واستراتيجيات التأدب السلبي، واستراتيجيات قائمة على إنجاز فعل تهديد الوجه بشكل مضمر وغير مباشر مع دراسة نماذج حوارية من داخل المجتمع الإسرائيلي تطبق هذه الاستراتيجيات لبيان أدوارها وأهدافها البراجماتية في عملية التواصل والتفاعل. ومن ثم استطاع الباحث الوقوف على نظرية التأدب وبيان أهميتها وأهدافها البراجماتية التي تؤديها في الحوار من أجل تحقيق أهداف تواصلية معينة.

الكلمات المفتاحية: البراجماتية، نظرية التأدب، الوجه ، براون وليفنسون.

مقدمة:

يعد التأدب اللغوي مظهرا من مظاهر الاستخدام اللغوي التي تهدف إلى تجنب الصراع بين المشاركين في الحوار للحفاظ على العلاقات الاجتماعية فيما بينهم، لذلك أصبح التأدب اللغوي محورا مركزيا في مجال الدراسات البراجماتية اللغوية؛ حيث أجرى العديد من علماء اللغة دراسات حول هذا الموضوع، والذي نتج عنه وجود العديد من النظريات كما سنبين لاحقا وتأسيسه كمفهوم علمي. إن هذا الاهتمام القائم على دراسة كيفية التعامل بين طرفي الحوار جعل منها معملًا طبيعيًا لتحليل الوسائل والأشكال التأدبية اللغوية المختلفة التي يتم استخدامها في الحوار. كما أن كثرة استخدام هذه الأشكال التأدبية في الحوار جعل منها معملًا لاختبار العلاقات المتبادلة بين أطرف الحوار. ومن ثم كان على الباحث أن يهتم بدراسة التأدب في الحوارات الإسرائيلية وبحث جوانبه المختلفة؛ للوقوف على أدواته وآلياته المختلفة لما يحمله من طرائق واستراتيجيات تسهم في كيفية التعامل بين طرفي الحوار.

وقد وقع اختيار الباحث على هذا الموضوع لعدة أسباب، منها: تطبيق نظرية لغوية حديثة في مجال البراجماتية لبحث مدى تقبل الحوار لهذه الدراسات الحديثة، إيمانًا من الباحث بأن عليه أن يستقرئ ما يجد من رؤى جديدة

ونظريات حديثة ليقدم إضافة جديدة في مجال الدراسات اللغوية العبرية. وكذلك كثرة شيوع واستخدام الاستراتيجيات التأدبية بأنواعها المختلفة في الحوار نتيجة التنوع في طرائق توظيف المتكلم لها، بحيث بدت سمة مشتركة في الحوارات داخل المجتمع الإسرائيلي. ومن الأسباب التي دعت الباحث أيضا إلى دراسة هذه الظاهرة أنه لم يتطرق أحد الباحثين، في تخصص اللغة العبرية فيما يعلم، إلى دراسة الاستراتيجيات التأدبية في الحوار في إسرائيل باللغة العبرية دراسة براجماتية؛ ومن ثم كان على الباحث أن يقوم بدراسة نظرية التأدب اللغوي وبحث جوانبها المختلفة، للوقوف على مدى نجاعتها وتحقيق الهدف التواصلي من وراء استخدامها.

أما فيما يخص مادة الدراسة، فقد اختيرت عينة من الحوارات الاسرائيلية، التي تعكس بعض المواقف الاجتماعية الواقعية المتنوعة التي تحدث بين الإسرائيليين داخل المجتمع الإسرائيلي، بناء على مدى توافر مظاهر التأدب اللغوي في الحوار العبري التي تم تصنيفها وفقا لمتغيرين اثنين من المتغيرات الاجتماعية، وهما: علاقة السلطة Power بين طرفي الحوار، والمسافة الاجتماعية Social distance بينهما لتكون مادة للدراسة. وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي في هذه الدراسة بهدف تحليل عميق للحوار يسبر أغواره ويكشف عن مقاصده.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى التعرف على نظرية التأدب اللغوي ومدارسها المختلفة، والتمييز بين الأنواع المختلفة للتأدب في الحوار. كما يهدف البحث إلى دراسة استراتيجيات التأدب من خلال استقراء نماذج من الحوارت الاجتماعية باللغة العبرية في إسرائيل التي تعبر عن استراتيجيات التأدب المستخدمة بأشكالها المتنوعة للكشف عن دلالاتها المختلفة.

١. البراجماتية اللغوية פרגמטיקה לשונית:

إن دراسة النظام اللغوي معزولًا عن سياقه لم تعد مثمرة بالقدر الكافي للوصول إلى المعنى المقصود الذي يهدف إليه المتكلم؛ وذلك لأن اللغة تعد نشاطا تواصليا في الأساس. وهذا ما دعا فريق من الباحثين في مجال علم اللغة في الستينيات من القرن الماضي إلى تجاوز الدراسة الشكلية للغة، والانتقال إلى دراستها في إطار سياقها الاجتماعي، مما أدى إلى ظهور البراجماتية اللغوية أو ما يسمى بـ التداولية פרגמטקה.

تُعنى البراجماتية اللغوية أو التداولية بدراسة اللغة داخل سياقها الاجتماعي. وقد تكونت التداولية في الأساس على فكرة أن هناك اختلافًا بين ما يقال وما يُقصد؛ إذ إن "ما يقال" هو ما تعنيه الكلمات ظاهريًا، أما "ما يُقصد" فهو المعنى الضمني، وهو المعنى الذي يستفاد من الخطاب ولا تعبر عنه الألفاظ المستخدمة في الخطاب.[١] وقد لاحظ جرايس- أحد اللغويين اللذين أسهموا في تطور البراجماتية اللغوية- أنه لا يمكن الوصول إلى المعنى الضمني أو قصد المتكلم من الخطاب إلا من خلال صياغة قواعد حوارية وضوابط يلتزم بها طرفي الحوار (أي المتكلم والمتلقي)، والتي من شأنها أن تنظم عملية التواصل وتضمن نجاحه، وانتهاك أيًا من هذه القواعد يولد ما أسماه جرايس بالاستلزام الحواري השתמעות שיחתית.[٢] وبناء عليه قام جرايس بصياغة أربعة قواعد أساسية أدرجها ضمن مبدأ عام يسمى بـ مبدأ التعاون עיקרון שיתוף הפעלה؛ وهذه القواعد هى كالآتي: قاعدة الكم– قاعدة الكيف– قاعدة الطريقة– قاعدة المناسبة.[٣]

أما قاعدة الكم כלל הכמות فمفادها أن ينقل المتكلم إلى المتلقي القدر المطلوب من المعلومات، حسب مقتضيات السياق، دون أن يزيد عليه أو ينقص منه. وأما قاعدة الكيف כלל האיכות مفادها أن ينقل المتكلم إلى المتلقي المعلومات التي يعتقد أنها صحيحة ولا كذب فيها، ولديه دليل عليها. وأما قاعدة الطريقة כלל האופן مفادها أن ينقل المتكلم إلى المتلقي المعلومات بوضوح وإيجاز، ويتجنب الغموض واللبس والإطناب. وأما قاعدة المناسبة

כלל הרלוונטיות فمفادها أن ينقل المتكلم إلى المتلقي معلومات ذات علاقة بالموضوع.[٤] وفيما يلي مثالا يوضح مدى التزام طرفي الحوار بقواعد مبدأ التعاون التي أرساها جرايس من خلال حوار دار بين أستاذ جامعي وطالب في قسم اللغويات بجامعة بر إيلان:

(١) סטודנט: פרופסור, מתי תתקיים הבחינה לניתוח השיח?

פרופסור: יום שני הבא.

الطالب: بروفيسور، متى سيعُقد امتحان مقرر تحليل الخطاب؟

الدكتور: يوم الاثنين القادم.

إذا نظرنا إلى هذا الحوار الذي دار بين الاستاذ الجامعي والطالب سنجد أنهما قد تعاونا بشكل واضح من خلال جواب الاستاذ الذي استخدم عددا من الكلمات لا يزيد ولا ينقص عن القدر المطلوب (الكم)، وكان صادقا فيما يقول (الكيف)، كما أنه أجاب بكلام مرتبط ارتباطا وثيقا بموضوع الحوار (المناسبة)، وجاء هذا الجواب في أسلوب واضح ليس فيه أي غموض (الطريقة).[٥] ومن ثم نستنتج أن هذا الحوار خلا من أي خرق أو انتهاك لقواعد التعاون أو وجود أي استلزام حواري الذي من شأنه أن يؤدي إلى بذل جهد تأويلي من قبل المتلقي للوصول إلى قصد المتكلم.

وإذا ما تطرقنا إلى الحوارات اليومية بين الإسرائيليين داخل المجتمع الإسرائيلي، سنجد أن ما يميزها عدم التزام الأطراف المشاركة في الحوار، غالبا، بمبدأ التعاون، بل يقوموا بخرقه مما يؤدي إلى وجود معنيين: معنى مباشر ومعنى ضمني؛ فالمعنى المباشر (משמעות מילולי) هو المعنى المعجمي مضافًا إليه العلاقات النحوية، أما المعنى الضمني (אימפליקציה) فهو المعنى الذي يستلزمه الحوار بين متكلم ومتلق في سياق معين، (أي משמעות נסיבתי).[٦] وفيما يلي مثالا يوضح أن خرق أي من القواعد الحوارية لمبدأ التعاون يؤدي بدوره إلى الاستلزام الحواري، حيث دار حوارا بين اثنين من الأصدقاء، هما: دانيال وجلعاد عن صديقهما بنيامين الذي يعمل حاليا في بنك مزراحي:

(٢) דניאל: איך בנימין מסתדר בעבודה החדשה?

גלעד: לא רע, אני חושב. הוא מחבב את עמיתיו לעבודה, והוא עדיין לא בכלא.

دانيال: كيف حال بنيامين في عمله الجديد؟

جلعاد: ليس سيئًا، على ما أعتقد. إنه يحب زملائه في العمل، ولم يسجن بعد".

إذا أمعنا النظر في الحوار السابق، سنجد أن دانيال في هذه المرحلة من الحوار من شأنه أن يتسائل إلى ما يقصد جلعاد أن يرمز من قوله (והוא עדיין לא בכלא إنه لم يسجن بعد). لقد حدث هنا خرق لقواعد التعاون مما أدى إلى وجود استلزام حواري يجب على المتلقي- جلعاد- بذل جهد تأويلي من أجل الوصول إلى قصد المتكلم دانيال. سنلاحظ من الحوار السابق أن جلعاد قد أنجز فعلين لغويين اثنين: فعلًا لغويًا مباشرًا، وهو الإخبار بأن بنيامين يعمل في البنك بشكل ليس سيئا، وفعلًا لغويًا غير مباشر، وهو أن بنيامين شخصا غير أمين وليس منضبطا، حيث إنه من النوع الذي قد يكون متورطا في إغراءات عمله، وأن زملائه في العمل متورطبن وما إلى ذلك.

كيف استطاع دانيال هنا تفسير هذا رغم أن جلعاد لم يقل هذا صراحة؟ إن المعنى المباشر لكلام جلعاد عن صديقه بنيامين (הוא מחבב את עמיתיו לעבודה, והוא עדיין לא בכלא إنه يحب زملائه في العمل، ولم يسجن بعد) ليس إجابة عن سؤال دانيال (איך בנימין מסתדר בעבודה החדשה؟ كيف حال بنيامين في عمله الجديد؟)،

ولكن جلعاد صاغ إجابته بطريقة تتطلب من دانيال أن يستنتج أن جلعاد قصد أن يقول شيئًا أكثر، وهو ما لم يعبر عنه في كلماته صراحة، وهو أن صديقهم بنيامين لا يستطيع مقاومة إغراء المال، وقد ينحرف عن الصراط المستقيم ويُقبض عليه متورطا في أعمال فساد مشبوهة قد تؤدي إلى سجنه، ومن ثم فهو غير أمين وسيفصل من عمله قريبا، وهذا هو المعنى الضمني المقصود. كما يجب الإشارة في هذا السياق إلى أن أحد العوامل الرئيسة التي ساهمت أيضا في وصول دانيال إلى هذا الاستنتاج هو وجود خلفية معرفية مسبقة بالمرجع وهو بنيامين التي استند إليها في تفسير كلام صديقه جلعاد بشكل صحيح.

يتضح مما سبق أن جرايس انصب تركيزه في صياغته لهذه القواعد على كيفية التعاون بين طرفي الخطاب من أجل تحقيق التواصل الناجع، ولم يقم بصياغة مبدأ يتناول كيفية التعامل بينهما. وبناء عليه حاول بعض الباحثين في علم اللغة استكمال ما قام به جرايس، والاهتمام بالعلاقة بين طرفي الخطاب من خلال التأسيس لمبدأ يسمى بـ مبدأ التأدب اللغوي.

٢. التأدب اللغوي הנימוס הלשוני:

يعد التأدب اللغوي فرعا من فروع البراجماتية، الذي يُعنى بكيفية التعامل بين طرفي الحوار (المتكلم والمتلقي)، من خلال صون كل منهما صورة الآخر وعدم إلحاق الأذى به أثناء الحوار من أجل تحقيق التفاعل التواصلي والحفاظ على العلاقات الاجتماعية. لقد مرت نظرية التأدب بمنعطف تاريخي مهم؛ حيث كانت النزعة المعيارية التي ظلت سائدة لفترة من الزمن أن التأدب يعد سلوكا اجتماعيا، ولكن هذه النزعة تنحت جانبا وتغيرت بعدما جاء مجموعة من الباحثين في علم اللغة في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، وهم: روبين لاكوف، وجوفيري ليتش، وبراون وليفنسون؛ وقاموا بدراسة التأدب دراسة لغوية بعيدة عن النزعة المعيارية، وحاول كل منهم إرساء قواعد ومبادئ لهذه النظرية تكون أساسا لدراسة التأدب من منظور لغوي، كما سنبين لاحقا.

٢. ١. روبين لاكوف:

لقد رأت لاكوف في مبدأ التعاون الذي جاء به جرايس أنه لا يكفي لتحليل الحوار، لأنه يقتصر اهتمامه في التواصل على البعد المرجعي دون الاهتمام بالبعد العلائقي. ومن ثم قامت لاكوف بتأسيس مبدأ- بالإضافة إلى مبدأ التعاون- يسمى بـ مبدأ التأدب עיקרון הנימוס Politeness principle (PP)، كما ورد في بحثها: (منطق التأدب The Logic of Politeness)، ومفاده: لتكن مؤدبًا، بهدف الحفاظ على العلاقات الاجتماعية مع الآخرين؛ ويندرج تحت هذا المبدأ ثلاثة مبادئ فرعية תת-כללים، هي كالآتي:[٧]

١. مبدأ التعفف הימנעות מהכבדה: مفاده لا تفرض نفسك على المتلقي، ولا تتطفل على شئون الآخرين.
٢. مبدأ التخيير מתן בחירה: مفاده لتجعل المتلقي يتخذ قراراته بنفسه، ودع خياراته مفتوحة، وذلك بالتلفظ بأساليب دالة على التخيير أو أساليب دالة على الشك لا الجزم.
٣. مبدأ التودد הפגנת סולידריות: مفاده لتظهر الود للمتلقي، أي كن صديقًا له.

أما مبدأ التعفف فيُقصد به تجنب الإلحاح، أو إكراه المتلقي على فعل ما بالأمر المباشر. ويلجأ إليه المتكلم عندما تتسع المسافة الاجتماعية بينه وبين المتلقي باستخدام الأساليب الرسمية، ويستبعد العاطفة في حواره.

(٣) מלצר ללקוח: ארוחת הערב מוכנה النادل للزبون: العشاء جاهز

(٤) מלצר ללקוח: האם אתה רוצה לאכול? النادل للزبون: هل ترغب في تناول الطعام؟

إذا نظرنا إلى المثال رقم (٣)، الذي جاء في سياق عشاء عمل أقيم في مطعم فندق لمجموعة من رجال الأعمال، سنجد أن المتكلم (النادل) قام باستخدام البناء للمجهول في التعبير (ארוחת הערב מוכנה العشاء جاهز) باعتباره

أكثر تأدبًا من السؤال المباشر في المثال رقم (٤) (האם תרצה לאכול? هل ترغب في تناول الطعام؟)؛ إذ إنه في التعبير الأول استخدم النادل أسلوبا تأدبيًّا رسميا تجنب فيه توجيه تعليمات بشأن رغبات أو احتياجات المتلقي (رجل الأعمال)، ولم يفرض نفسه عليه. كما أنه احترم المسافة الاجتماعية המרחק החברתי بينهما؛ وبذلك يكون قد حقق قاعدة التعفف التي تهدف إلى التباعد بين الأشخاص.[٨]

وتعبر قاعدة التخيير عن إعطاء الخيار للمتلقي بأن يرد بالقبول أو بالرفض على طلبات المتكلم، وهو ما يعني الابتعاد عن الإصرار في تحقيق رغباته وطلباته. ويعني كذلك الابتعاد عن أسلوب الحسم والمباشرة في القول. ويكون ذلك باستخدام الأفعال الكلامية غير المباشرة في الحوار كأن يستخدم المتكلم أسلوبا طلبيا ويقصد به الأمر،[٩] كما في المثال رقم (٥) حينما يطلب الأب من صديق ابنه الذي قضى وقتا طويلا للعب معه في البيت المغادرة لتأخر الوقت:

(٥) האב לידיד הבן: אני מניח שהגיע הזמן ללכת הביתה"

الأب لصديق ابنه: أعتقد أن الوقت قد حان للعودة إلى البيت

قام المتكلم (الأب) في المثال رقم (٥) باستخدام فعل كلامي غير مباشر وهو طلب المغادرة، ولكنه في الحقيقة يأمره بالقيام بالفعل. ولكن نلاحظ في المثال السابق أن المتكلم قد استخدم الملطفات للتخفيف من حدة الفعل اللغوي في قوله (אני מניח أعتقد أن)، وذلك لكي يسمح للمتلقي (صديق ابنه) بالاختيار بين القبول والرفض.

وتفيد قاعدة التودد إظهار العلاقة الحميمية بين طرفي الحوار؛ أي جعلهم يشعرون بالارتياح والود والتضامن، وهو ما يؤكد مدى علاقة التقارب بين المتكلم والمتلقي، فيجعله ذلك لطيفا وودودا مع مشاركته في الحوار. ويستخدم لإظهار ذلك تعبيرات غير رسمية لإبراز الشعور بالتضامن والتعاون والتفاعل،[١٠] كما في المثال رقم (٦) عندما دار حوارا بين تال وصديقه شاي يسأله عن رأيه في سيارته الجديدة:

(٦)טל: מה דעתך על המכונית החדשה?

שי: תתחדש, המכונית החדשה שלך מקסימה והצבע שלה יפה...

تال: ما رأيك في السيارة الجديدة؟

شاي: مبارك عليك، سيارتك الجديدة جذابة ولونها جميل...

نجد في المثال رقم (٦) أن شاي قام بإنجاز فعل لغوي مناسبا للرد على سؤال صديقه تال بتهنئته ومباركته على سيارته الجديدة وأبدى إعجابه بها وبلونها بقوله (תתחדש, המכונית החדשה שלך מקסימה. והצבע שלה יפה مبارك عليك، سيارتك الجديدة جذابة ولونها جميل). وقد استخدم المتكلم (شاي) هذا الأسلوب غير الرسمي للحفاظ على علاقة الود والتضامن مع صديقه ولتأكيد علاقة التقارب الاجتماعي فيما بينهما.

لقد اعتمدت لاكوف في صياغتها لنظرية التأدب على كفاءة المتكلم البراجماتية Pragmatic Competence (PC) في استخدامه للغة، حيث أرست قاعدتين للكفاءة البراجماتية، وهي: أن تكون واضحا والتي يندرج تحتها قواعد جرايس، وأن تكون مهذبا[١١] التي يندرج تحتها القواعد الثلاثة التي تم ذكرهم آنفا.

٢. ٢. جوفيري ليتش:

قام ليتش بتطوير مفهوم التأدب انطلاقًا من مبدأ التعاون، ورأى أن التأدب يمثل الحلقة المفقودة بين مبدأ التعاون ومشكلة كيفية ارتباط المعنى بقوة الفعل الكلامي.[١٢] لقد صب ليتش جل اهتمامه على المتلقي أكثر من المتكلم- على عكس لاكوف- وعلى الاستراتيجيات التي يلجأ إليها لتأويل وفهم ما يقصده المتكلم. يرتبط هذا التأويل ارتباطا وثيقا بالسياق الاجتماعي الذي جرى فيه الحوار، وهذا يعني أنه بتعدد السياقات الاجتماعية تتعدد

الأشكال التأدبية. وبناء عليه قام ليتش بتصنيف الأفعال الكلامية تصنيفا جديدا يعتمد على التأدب في الحوار، وهو عبارة عن أربعة أفعال لغوية:

١. أفعال تنافسية Competitive acts: ويُقصد بها وجود تنافس واضح وصريح بين قصد الفعل الكلامي والقصد أو الهدف الاجتماعي، ولهذا فهى تتطلب أداء سلبيا للتخفيف من حدة الخلاف المضمّن في المنافسة الموجودة بين ما ينشده المتكلم وما يُعد من الطرائق الحسنة في القول. ومن هذه الأفعال: الأمر والسؤال والطلب والاعتذار.
٢. أفعال ترحيبية Convivial acts: ويُقصد بها وجود تطابق بين قصد الفعل الكلامي والقصد أو الهدف الاجتماعي، وهذا يتطلب تأدبا إيجابيا لتعزيز هذه الأفعال. ومن هذه الأفعال: الشكر والتهنئة والاستدعاء والتحية.
٣. أفعال تعاونية Collaborative acts: ويُقصد بها أن قصد الفعل الكلامي لا يولي اهتماما بالقصد أو الهدف الاجتماعي، ولذلك لا يوجد مكانا للتأدب في مثل هذه الأفعال. ومن هذه الأفعال: الإعلام والإخبار والتوجيه والإرشاد.
٤. أفعال تصادمية Conflictive acts: ويُقصد بها وجود تضارب بين قصد الفعل الكلامي والقصد أو الهدف الاجتماعي، وهذا يعني أن التأدب لا وجود له في مثل هذه الأفعال لأنها تهدف في الأساس إلى إلحاق الأذى والضرر بالآخر. ومن هذه الأفعال: التهديد والاتهام والسب والشتم والتقريع.[١٣]

لقد أولى ليتش اهتماما بالنوعين الأول والثاني من الأفعال الكلامية، وهما: الأفعال التنافسية والأفعال الترحيبية، وذلك لأنهما يعنيان أساسا بالتأدب. فالأفعال التنافسية الهدف منها هو تقليل التنافس وجسر هوة الاختلاف بين طرفي الحوار، ويكون التأدب فيه سلبيا، بالإضافة إلى أن الأفعال الكلامية التنافسية غير تأدبية بطبيعتها لأنها تفرض شيئا على المتلقي. وأما الأفعال الترحيبية فالهدف منها هو بيان السلوك الكلامي الإيجابي من تلطف وكياسة، فهى أفعال تأدبية بطبيعتها لأنها تعزز الروابط والعلاقات الاجتماعية.[١٤]

لقد ربط ليتش هذه الأفعال اللغوية بنظرية تحليل الحوار، فاقترح مجموعة القواعد لضبط مبدأ التأدب؛ حيث رأى أن التأدب يسهم في الحفاظ على التوازن الاجتماعي، وعلى علاقات الصداقة بين طرفي الحوار من خلال وضع فرضية أنهما على استعداد للتعاون أثناء الحوار. فقسمه إلى نوعين، هما: تأدب نسبي Less Politeness وتأدب أقصى Greater Politeness.[١٥] فالتأدب النسبي يقوم على وجود نموذجا يمثل السلوك المعياري الذي نحكم به على الأفراد داخل سياقات خطابية بأنهم متأدبون أو وقحون. والمعيار هنا قد يكون معيارا لثقافة ما أو لجماعة لغوية معينة، ولذلك سُمي بالنسبي لأنه يتنوع بتنوع المعايير، وهذا ما جعل ليتش يركز اهتمامه على النوع الآخر في دراسته، وهو التأدب الأقصى الذي قد يكون تأدبا إيجابيا مفاده زيادة التأدب الموجود في الأفعال التأدبية بطبعها، مثل: (يسعدني أن أحيطك علما بفوزك في المسابقة) أو تأدبا سلبيا يقوم على التقليل من فظاظة الأفعال التي نعتقد أنها غير تأدبية، مثل: (أرجو ألا أتسبب لك في إزعاج بدعوتي إياك إلى حضور الاجتماع الذي سينعقد الخميس القادم).[١٦]

وقد قسم ليتش التأدب الأقصى إلى ستة مبادئ فرعية ذات صور ثنائية، تعتمد على قانون الربح والخسارة انطلاقًا من ربح الغير مقابل خسارة الذات، وهي كالآتي:[١٧]

١. مبدأ اللباقة כלל הטאקט (Tact): أ. قلل من خسارة الآخر
ب. أكثر من ربح الآخر

٢. مبدأ السخاء כלל הנדיבות (Generosity): أ. قلل من ربح الذات
ب. أكثر من خسارة الذات
٣. مبدأ الاستحسان כלל האישור (Approbation): أ. قلل من ذم الآخر
ب. أكثر من مدح الآخر
٤. مبدأ التواضع כלל הצניעות (Modesty): أ. قلل من مدح الذات
ب. أكثر من ذم الذات
٥. مبدأ الموافقة כלל ההסכמה (Agreement): أ. قلل من الاختلاف بين الذات وبين الآخر
ب. أكثر من موافقة الذات مع الآخر
٦. مبدأ التجانس כלל הסימפטיה (Sympathy): أ. قلل كراهية الذات للآخر
ب. أكثر انسجام الذات مع الآخر

وبناء على ما سبق، يتضح أن ليتش قدم تصورا جديدا للتأدب سواء من حيث الإطار النظري أو المفاهيم والقواعد التي وضعها، وهذا أسهم في توسيع دائرة الأبحاث التداولية.

٢. ٣. براون وليفنسون:

لقد اهتما براون وليفنسون بتطوير نظرية التأدب من خلال عرض كتاب عن التأدب الذي صدر عام ١٩٨٧م، حيث رأى براون وليفنسون أن مبدأ التعاون ما هو إلا إطارا عاما فقط للتواصل وتبادلا للمعلومات، وأن المتكلم غالبا ما ينحرف عن قواعد الحوار التي أرساها جرايس؛ وذلك ليس بهدف توليد معان ضمينة- وفقا لتصورهما- بل نتيجة انحراف المتكلم عن كفاءته العقلانية ليعتمد على بعده التواصلي القائم على هذا الانحراف.[١٨] وهذا يعني أن التأدب يعد مصدرا رئيسا لتوليد الانحراف أو من الممكن القول أنه ضرب من ضروب الاستلزام الحواري. فعلى سبيل المثال عندما يقول متكلم ما لصديقه: يسرني مجيئك غدا لحضور حفل زفاف ابنتي، فإنه لا يضمّن في هذا القول طلبا فقط، بل هناك قصدا آخر يتمثل في الظهور بمظهر المتأدب. وهذا ما يجرد التأدب من العفوية ويجعله سلوكا فرديا ومتسما بالاستراتيجية والقصد، ويكون الغرض منه تجنب ما يعطل سير الحوار، ويعرّض أحد طرفي الحوار أو كليهما للخطر والحرج.[١٩] وبناء عليه قاما براون وليفنسون بوضع عدد من القواعد الحوارية الجديدة على أساس مبدأ التأدب وما يتعلق به من استراتيجيات تفاعلية وتواصلية.

لقد قام التأدب في تصور براون وليفنسون على مفهوم أساس، ألا وهو مفهوم (الوجه תדמית Face). وقد استوحى المؤلفان هذا المفهوم من عالم الاجتماع الأمريكي إرفين جوفمان Erving Goffman في الستينيات من القرن العشرين،[٢٠] الذي اعتبر الوجه أو ماء الوجه صورة للذات تتشكل في كل لقاء يتم فيه الاحتكاك بالآخر. وهذا ينفي عنه صفة الثبات، ويعتبرها ثمرة عملية تحصين يسعى الفرد من خلالها أن يجعل مختلف الأفعال التي ينجزها ساعة التواصل تتناغم مع الصورة التي يريد أن يظهر عليها. ويُقصد بالوجه هنا صون المتكلم وجه متلقيه، وذلك باحترامه من خلال عدم إعطائه أوامر أو تهديدات وتحذيرات، أو استخدام تعبيرات الاستهجان والسخرية والنقد تجاهه. وبناء عليه اعتبر المؤلفان أنه تعبيرا مجازيا يرمز إلى وجه الآخر، حيث أن الوجه هو جزء من التواصل الإنساني. كما أنه يمثل قيمة اجتماعية يستثمرها المتكلم ويولي اهتماما بالغا بصيانتها وتعزيزها أثناء التفاعل مع الآخرين حتى لا يخسرها. فعلى المتكلم أن يحفظ ماء وجه المتلقي ليشعره أنه متعاون معه، ولا نية لإلحاق الضرر به.[٢١] وفي ضوء هذا التصور قسم ليفنسون مفهوم الوجه إلى قسمين: وجه إيجابي תדמית חיובית ووجه سلبي תדמית שלילית؛ فالوجه الإيجابي يمثل الرغبة في أن تكون مقبولًا

ومحبوبًا من قبل الآخرين بسبب الصفات التي نراها إيجابية، وهذا يؤدي إلى وجود تقارب في العلاقات الاجتماعية بين طرفي الخطاب، أما الوجه السلبي يمثل الرغبة في حرية الاختيار والرغبة في الاستقلال وحرية التصرف دون اعتبار أو الإشارة لرغبات المتلقي، وهذا يؤدي بالطبع إلى وجود تباعد في العلاقات الاجتماعية.[٢٢] وهذا يعني أن حفظ ماء الوجه الإيجابي يهدف إلى إظهار التضامن والتأييد والتأكيد على وجود الهدف المشترك، أما حفظ الوجه السلبي فيهدف إلى إظهار الاحترام.[٢٣]

كما وجد براون وليفنسون أن هناك أفعالا تؤدي إلى الموقف المعاكس، أي تقوم بتهديد وجه المتكلم أو المتلقي، فأطلقوا على هذه الأفعال اسم فعل تهديد الوجه פעולת איום על התדמית[٢٤] (Face Threatening Acts)، ويُرمز إليها اختصارا بـ (FTA). وقد قُسمت هذه الأفعال التي تهدد ماء الوجه פעולות המאיימות על התדמית إلى أربعة أفعال كالآتي:[٢٥]

١. פעולות המאיימות על התדמית השלילית של השומע أفعال تهدد ماء وجه المتلقي السلبي، ويُقصد بها الأفعال التي يمكن أن تنتهك سيادته وكرامته وتعرض استقلاليته للخطر، مثل: الأمر הוראה، والطلب בקשה، وإسداء النصيحة נתינת עצה، والتحذير אזהרה، والتهديد איום. فهذه الأفعال لا تهتم برغبات المتلقي، بل يكون فيها تكليفا وعبئا عليه بوجوب المتلقي أو منعه من القيام بأعمال ما أو إظهار المتكلم أنه سيتم فرض عقوبات على المتلقي ما لم يفعل فعل ما .

٢. פעולות המאיימות על התדמית החיובית של השומע أفعال تهدد ماء وجه المتلقي الإيجابي، ويُقصد بها الأفعال التي تُظهر عدم مبالاة من قبل المتكلم تجاه المتلقي وتؤدي إلى إحراجه بشكل يشوه صورته العامة، مثل: الاستنكار גינוי، والنقد ביקורת، والازدراء לעג، والشكوى תלונה، والتوبيخ נזיפה، والاتهام האשמה. فهذه الأفعال لا تراعي مشاعر المتلقي ولا لرغباته واختياراته كمقاطعة حديثه وقول أخبار سيئة عنه أو أخبار جيدة عن المتكلم لإزعاجه.

٣. פעולות המאיימות על התדמית השלילית של הדובר أفعال تهدد ماء وجه المتكلم السلبي، ويُقصد بها الأفعال التي يمكن أن تلحق الضرر بوجه المتكلم مثل: الإعراب عن الشكر הבעת תודה، قبول الشكر أو الاعتذار من المتلقي קבלת תודתו או התנצלותו של השומע، وقبول الاقتراحات הסכמה להצעה، وقبول المجاملات كالهدايا، وقطع وعود غير مرغوب في إنجازها مستقبلا من قبل المتكلم.

٤. פעולות המאיימות על התדמית החיובית של הדובר أفعال تهدد ماء وجه المتكلم الإيجابي، مثل: الاعتذار התנצלות، والنقد الذاتي השפלה עצמית، وقبول الإطراء קבלת מחמאה، والاعتراف بالذنب أو المسئولية הודאה באשמה או באחריות.

وللحد من آثار هذه الأفعال التي تهدد ماء الوجه (FTA) اقترح براون وليفنسون مجموعة من الاستراتيجيات أسماها بـ استراتيجيات التأدب[٢٦] אסטרטגיות הנימוס؛ وهى طرائق يستخدمها المتكلم ويختار منها ما يراه مناسبا للفعل الذي ينوي إنجازه لتقليل التهديد الذي يتعرض له وجه المتلقي والحفاظ على ماء وجهه حتى يستمر التواصل فيما بينهما، وقد تم ضبطها في أربع استراتيجيات، كالآتي:[٢٧]

١. استراتيجيات قائمةعلى إنجاز فعل تهديد الوجه بشكل واضح وصريحBald On-Record Strategies:

يلجأ المتكلم في بعض السياقات الاجتماعية إلى استخدام أفعال لغوية تهدد ماء وجه المتلقي بشكل واضح وصريح دون تلطيف أو تخفيف لحدة الفعل اللغوي على المتلقي، مثل الأفعال الدالة على التوجيه والتعليمات والتحذير والإلزام والأمر، وذلك لأن المتكلم يولي اهتماما بإنجاز الفعل بأكبر قدر من الكفاءة أكثر من إرضاء المتلقي.

مثل: أفعال الأمر كقول المدرس لتلاميذه في الفصل (اجلسوا)، وأفعال التحذير من الخطر كقول شخص كبير لطفل صغير (ابتعد!) بمعنى الكهرباء خطر.[٢٨]

ومن الأمثلة على هذا النوع من الاستراتيجيات التي تتضمن أفعال لغوية تهدد الوجه بشكل صريح حوارا دار بين رجل كبير وطفل صغير بعد ما صدمته سيارة أثناء عبوره الطريق:

(٧)האיש: שים לב, ילד.

התנגשות הילד במכונית.

האיש: קרה לך משהו?

הילד: אני לא יכול להזיז את הרגל שלי...

האיש: תיזהר, אל תיגע בה!

חיכה את האמבולנס. תבוא מייד...

תירגע קצת, אל תפחד. הכל יהיה בסדר.

الرجل: انتبه، يا ولد.

اصطدام الولد بالسيارة.

الرجل: هل حدث لك شيء؟

الولد: لا أستطيع أن أحرك ساقي...

الرجل: احذر، يا ولد. لا تلمسها.

انتظر سيارة الاسعاف. ستأتي حالا...

اهدأ قليلا ولا تخف. ستكون الأمور على ما يرام.

نلاحظ في المثال السابق أن الطرف الأول في الحوار، وهو الرجل، قد استخدم مجموعة من الأفعال اللغوية التي تهدد ماء وجه الطرف الثاني المتلقي، وهو الطفل الصغير، بشكل واضح وصريح دون تخفيف لحدة الفعل اللغوي على المتلقي بناء على علاقة السلطة فيما بينهما. ويمكن تقسيم هذه الأفعال إلى فئتين: الفئة الأولى وهى الأفعال اللغوية التي يتم إنجازها في حالات الطوارئ במקרי חירום وتسمى الإلزاميات الطارئة ציוויים דחופים Urgent imperatives مثل: (תיזהר، שים לב، אל תיגע احذر، انتبه، احترس، لا تلمس)، والفئة الثانية هى الأفعال اللغوية التي يتم إنجازها في حالات الأمر والإلزام المباشر، وتسمى بالإلزاميات المباشرة ציוויים ישיריםDirect imperatives مثل: (חיכה، תירגע, אל תפחד انتظر، اهدأ، لا تخف). ونجد في هاتين الفئتين أن المتكلم لا يحاول عند إنجازه لهذه الأفعال اللغوية تقليل التهديد الذي يتعرض له وجه المتلقي. وهذا يعني أن درجة التأدب المناسبة التي يختارها المتكلم في حواره لإنجاز الأفعال اللغوية تعتمد على ثلاثة عوامل رئيسة هى: المسافة الاجتماعيةהמרחק بين طرفي الحوار، وسلطة المتكلمהכוח على المتلقي، ودرجة خطورة الفعل ההכבדה الذي يهدد الوجه.[٢٩]

٢. استراتيجيات التأدب الإيجابي אסטרטגיות להבעת נימוס חיובי Positive Politeness Strategies:

يُستخدم هذا النوع من الاستراتيجيات عندما يريد المتكلم أثناء حواره إنجاز بعض الأفعال اللغوية التي تهدف إلى حفظ ماء وجه المتلقي الإيجابي من خلال الإيحاء بوجود خلفية مشتركة أو تقاسم رغبات مشتركة بينهما؛ وذلك ليس بهدف تخفيف الأفعال التي تهدد الوجه فقط، بل باعتباره مسرّع اجتماعي מאיץ חברתי social

accelerator يؤدي إلى وجود علاقة تضامنية وحميمية بين الطرفين.[٣٠] ويتحقق ذلك من خلال اختيار المتكلم إحدى الاستراتيجيات الآتية: وجود خلفية مشتركة، والتعاون بين طرفي الحوار.

٢. ١. وجود خلفية مشتركة: يستخدم المتكلم هذه الاستراتيجية لكي يشعر متلقيه أثناء الحوار بوجود خلفية مشتركة بينهما من رغبات وقيم وأهداف، وكذلك إظهار اهتمامه بالمتلقي والتضامن معه واستحسان أفعاله؛ وذلك بهدف خلق علاقة تضامنية بين الطرفين تؤدي إلى وجود التقارب الاجتماعي. وفيما يلي مثالا يوضح كيفية استخدام استراتيجية الخلفية المشتركة لتحقيق التأدب الإيجابي، حيث دار حوارا بين يائير وصديقته ياعيل في منزلها بعد دعوتها إياه لتناول العشاء معا:

(٨) יאיר: ערב טוב יעל

יעל: הו יאיר, ערב טוב, אני שמחה לראות אותך היום.

יאיר: איזו שמלה יפה יש לך. את נראית יפהפה היום.

יעל: תודה. גם אתה נראית לי אחר היום.

אתה בטח רעב. בוא נאכל את ארוחת הערב בגן (הבית).

يائير: مساء الخير يا ياعيل.

ياعيل: اووه يائير، مساء الخير، أنا سعيدة جدا برؤيتك اليوم.

يائير: يا له من فستان جميل. أنت تبدين في غاية الجمال اليوم.

ياعيل: شكرا. أنت أيضا تبدو لي شخصا متألق اليوم.

لابد أنك جائع. دعنا نتناول العشاء في الحديقة (البيت).

نجد في الحوار السابق أن الطرف الأول يائير قد استخدم استراتيجية وجود خلفية مشتركة ليعزز الوجه الإيجابي للمتلقي (ياعيل) باهتمامه بها والتضامن معها، حيث عبر عن إعجابه بالفستان الجديد الذي ترتديه وبمظهرها بقوله (איזו שמלה יפה יש לך. את נראית יפהפה היום يا له من فستان جميل. أنت تبدين في غاية الجمال اليوم). كما قامت ياعيل بالحفاظ على الوجه الإيجابي ليائير من خلال إبداء إعجابها بمظهره أيضا بقولها (גם אתה נראית לי אחר היום)، ثم حاولت تعزيز وجه يائير الإيجابي من خلال الاهتمام به بدعوته لتناول العشاء معا بقولها (בוא נאכל את ארוחת הערב בגן)، وذلك بهدف التقارب الاجتماعي والتضامن معه.

٢. ١. ١. إظهار الموافقة:

من استراتيجيات التأدب الإيجابي التي يلجأ إليها أيضا المتكلم في حواره السعي إلى إظهار الموافقة من خلال طرح موضوعات مأمونة العواقب "נושאים בטוחים" Safe topics مثل موضوعات الطقس والصحة والتأفف من طول الانتظار؛ وذلك لتحقيق هدفين أساسيين هما: الأول كسب تأييد المتلقي بأنه محق في ما يقول، والثاني قيام المتكلم بإجراء حوار تمهيدي قصير حول موضوع مأمون العواقب لإظهار التعاون، والإيحاء بوجود قواسم مشتركة بينهما قبل إنجاز فعل الطلب الذي يمثل فعلا لتهديد الوجه؛ وهذا يؤدي بدوره إلى إدراك المتلقي أنه لم يأت لمجرد استغلاله للقيام بفعل الطلب.[٣١] ومن أمثلة استراتيجيات التأدب الإيجابي التي توضح كيفية سعي المتكلم لإظهار الاتفاق بينه وبين المتلقي في الحوار:

(٩) יוסי: בוקר טוב דני

דני: בוקר אור חברי, מה נשמע?

יוסי: ככה ככה. היום יום חם. ואין לי לנשום.

דני: נכון, לכן אני מעדיף להשאיר כאן בקרוב למזגן ולא לצאת החוצה.

יוסי: יעל, האם אני יכול לקחת את המחשב שלך?
דני: בהחלט
يوسي: صباح الخير، يا داني.
داني: صباح النور يا صديقي، كيف حالك؟
يوسي: ليس بالجيد ولا بالسيء. فاليوم حار جدا. ولا أستطيع أن أتنفس.
داني: صحيح، لذلك أنا أفضّل البقاء هنا بجانب المكيف وعدم الخروج إلى الخارج.
يوسي: داني، هل أستطيع أن أستعير جهاز الكمبيوتر الخاص بك؟
داني: بالطبع.

نلاحظ في المثال السابق أن يوسي، وهو الطرف الأول في الحوار، قد لجأ إلى طرح حوار تمهيدي قصير مع داني، وهى الطرف الثاني في الحوار، حول موضوع مأمون العواقب، وهو موضوع الطقس بقوله (היום יום חם. אין לי לנשום היום חזק جدا. لا أستطيع أن أتنفس)، بناء على علاقة التقارب الاجتماعي فيما بينها؛ وذلك لكي يظهر التعاون فيما بينهما ولكسب تأييده تمهيدا لإنجاز فعل الطلب الذي يمثل فعلا لتهديد الوجه وهو (האם אני יכול לקחת את המחשב שלך? هل أستطيع أن أستعير جهاز الكمبيوتر الخاص بك؟).

٢. ١. ٢. تجنب إظهار عدم الموافقة:

ومن استراتيجيات التأدب الإيجابي أيضا، والتي تمثل الجانب الآخر من العملة للاستراتيجية السابقة، تجنب إظهار عدم الموافقة؛ حيث يحاول المتكلم في حواره إخفاء عدم موافقته مع المتلقي من خلال التظاهر بالموافقة على ما يُعرض عليه من أفكار ومقترحات مع إبداء تعليق عليها. فمثلا بدلا من أن يجيب المتكلم عن سؤال إجابة مباشرة وصريحة بـ لا، يستخدم أسلوبا آخر في الإجابة عن السؤال بقوله "نعم، ولكن..."؛ وذلك للتخفيف من حدة الرفض الذي يعد تهديدا لوجه المتلقي الإيجابي.[٣٢] وفيما يلي مثالين يوضحان الفرق بين الرفض بشكل مباشر والرفض بشكل غير مباشر:

(١٠) יוסי: מה אתה קורא?
משה: ספר "בלגן בגן" של אלעד ורד. הספר הזה מדהים, אתה לא חושב?.
יוסי: ממש לא.
يوسي: ماذا تقرأ؟
موشيه: كتاب "فوضى في الحديقة" للكاتب إلعاد فيريد. هذا الكتاب رائع، ألا تعتقد ذلك؟
يوسي: قطعا لا.

(١١) יוסי: מה אתה קורא?
משה: ספר "בלגן בגן" של אלעד ורד. הספר הזה מדהים.
יוסי: כן, אבל יש בו כמה חלקים מיותרים.
يوسي: ماذا تقرأ؟
موشيه: كتاب "فوضى في الحديقة" للكاتب إلعاد فيريد. هذا الكتاب رائع، ألا تعتقد ذلك؟
يوسي: نعم، ولكن يوجد به بعض الأجزاء التي تعد حشوا زائدا.

نلاحظ في المثال رقم (١٠) أن يوسي قد قام بتهديد وجه موشيه الإيجابي بالرفض بشكل مباشر عندما سأله عن رأيه في الكتاب الذي يقرأه بقوله (ממש לא قطعالا)، أما في المثال رقم(١١) قام يوسي بإخفاء عدم موافقته لرأي موشيه من خلال التظاهر بالموافقة بقوله (כן,אבל יש בו כמה חלקים מיותרים نعم،ولكن يوجد به بعض

الأجزاء التي تعد حشوا زائدا)، فبدلا من أن يجيب عن سؤال موشيه بـ لا، قام باستخدام أسلوبا آخر في الإجابة على السؤال بقوله "نعم، ولكن..."؛ وذلك للتخفيف من حدة الرفض الذي يعد تهديدا لوجه المتلقي الإيجابي. وبذلك يكون المتكلم قد أنقذ وجه المتلقي بعدم رفضه رفضا صريحا، وحافظ على العلاقة الاجتماعية بينهما.

٢. ١. ٣. الخطاب المباشر:

ومن الطرائق الأخرى التي توضح اهتمام المتكلم بالمتلقي استخدام صيغة المضارع لتزج بالمتلقي في قلب الأحداث وتجعله شريكا في الحوار.[٣٣] وفيما يلي حوارا دار بين صديقتين هما تسيبي ورينا تقص فيها تسيبي لرينا ماذا حدث عندما رجعت من العمل بعدما تركت أطفالها في المنزل طوال اليوم:

(١٢)רינה: ... ומה קרה כשחזרת מהעבודה?

צפי: חזרתי הבייתה, וכשהייתי פותחת את הדלת, פתאום, מה את חושבת שאני רואה לפני?
בלגן בכל מקום, ובגדים מפוזרים בכל מקום...

رينا: ... وماذا حدث عندما رجعت من العمل؟

تسيبي: عدت إلى المنزل، وعندما فتحت الباب، فجأة، تخيلي! ماذا أرى أمامي؟ فوضى في كل مكان، والملابس مبعثرة في كل مكان ...

حاولت تسيبي في المثال السابق أن تكثف اهتمامها باسهاماتها الخاصة في الحوار لكي تثبت أنها تشارك الطرف الآخر في الحوار (وهو رينا) بعض رغباتها؛ وذلك من خلال استخدامها صيغة المضارع في الأفعال اللغوية (פותחת تفتح، חושבת تعتقد، רואה ترى)، وصيغة السؤال (מה את חושבת שאני רואה לפני? ماذا أرى أمامي؟) في الحوار؛ وذلك لوضع المتلقي في قلب الأحداث المطروحة لجذب انتباهه بجعله شريكا وطرفا محوريا في الحوار مما يؤدي إلى إشعاره بوجود تقارب اجتماعي فيما بينهما. ومن ثم فهذه الطريقة تعد إحدى استراتجيات التأدب الإيجابي التي توضح اهتمام المتكلم بالمتلقي.

٢. ٢. إشعار المتكلم المتلقي بأنهما طرفان متعاونان:

يحاول المتكلم باستخدامه هذا النوع من الاستراتيجيات إشعار المتلقي من خلال نشاط ما أنهما طرفان متعاونان، وهذا يعني أنهم يشاركون نفس الأهداف والرغبات في مجال معين، وبالتالي فإن هذا يخدم وجه المتلقي الإيجابي.[٣٤]

٢. ٢. ١. تأكيد معرفة المتكلم برغبات المتلقي واهتمامه بها:

ومن الاستراتيجيات التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن تعاونه مع المتلقي تأكيد معرفته برغبات المتلقي واهتمامه بها وأنه يريد تحقيق هذه الرغبات، كما في المثال رقم (١٣)، حيث دار حوارا بين زوجة وزوجها حول حفلة غنائية محاولة إقناعه بالذهاب معها لحضور الحفلة:

(١٣) רות: מותק, אני יודעת שאתה לא אוהב מסיבות, אבל זה יהיה ממש טוב, בבקשה בוא! אני בטוחה שלא אכפת לך אם תבוא אתי.

גלעד: אני לא יכול יקרי. יש לי עבודה מחר. בפעם הבאה אבוא איתך וניהנה יחד.

روث: حبيبي، أعلم أنك لا تحب الحفلات، ولكن هذه الحفلة ستكون رائعة حقًا، من فضلك تعال! أنا متأكدة أنك لن تمانع من الذهاب معي.

جلعاد: أنا لا أستطيع يا عزيزتي. فلدي عمل غدا. في المرة القادمة سآتي معك لنستمتع سويا.

نجد في الحوار السابق أن روث أكدت معرفتها برغبات الطرف الثاني، وهو زوجها جلعاد، من خلال التعبير (אני יודעת أنا أعلم) في قولها (אני יודעת שאתה לא אוהב מסיבות أنا أعلم أنك لا تحب الحفلات). فقامت باستخدام أسلوب الطلب للتعبير عن رغبتها في التعاون مع جلعاد في إنجاز الفعل واهتمامها به بقولها (זה יהיה ממש טוב, בבקשה בוא! ولكن هذه الحفلة ستكون رائعة حقًا، من فضلك تعال!). كما أن روث أظهرت رغبتها في قيام زوجها جلعاد بفعل قبول طلب الدعوة للحلفة، وافترضت مسبقا أنه لن يرفض طلبها بناء على العلاقة الاجتماعية بينهما، وأنه سيتعاون معها في إنجاز هذا الفعل بقولها (אני בטוחה שלא אכפת לך אם תבוא אתי أنا متأكدة أنك لن تمانع من الذهاب معي) للتقليل من حجم أفعال تهديد وجه المتلقي وهو جلعاد.

٢. ٢. ٢. تقديم اقتراحات وقطع وعود :

ومن الطرائق الأخرى التي يستخدمها المتكلم في حواره لإظهار تعاونه مع متلقيه تقديم الاقتراحات وقطع الوعود؛ حيث يقوم المتكلم بمعالجة بعض أفعال تهديد الوجه بزعمه أنه لا يعارض رغبات المتلقي وأنه يرغب في تحقيقها ومساعدته في الحصول عليها.

فإذا نظرنا في المثال رقم (١٣) سنجد أن جلعاد قد استخدم استراتيجية أخرى للرد على طلب زوجته روث لإظهار تعاونه معها، ألا وهى استراتيجية تقديم الاقتراحات وقطع الوعود؛ إذ قام بمعالجة فعل تهديد الوجه بزعمه أنه لا يعارض رغباتها، وأنه يرغب في تحقيقها بقطع وعد لها بإنجاز هذا الفعل في المستقبل بقوله (בפעם הבאה אבוא איתך וניהנה יחד في المرة القادمة سآتي معك لنستمتع سويا). كما نلاحظ أن جلعاد استخدم استراتيجية أخرى من استراتيجيات التأدب الإيجابي، ألا وهى استراتيجية الألقاب، حيث أورد أثناء حواره مع روث التعبير (יקרי عزيزتي) وذلك لتحقيق هدفين؛ الهدف الأول للدلالة على التقارب الاجتماعي والحميمية بينهما، والثاني للتخفيف من حدة فعل تهديد الوجه الذي أنجزه في قوله (אני לא יכול יקרי أنا لا أستطيع يا عزيزتي). ومن ثم يتضح أن جلعاد التزم ضمنيا بالتعاون مع روث لتخفيف فعل تهديد الوجه من خلال استخدامه استراتيجيتين مختلفتين من استراتجيات التأدب الإيجابي، لأن ذلك سيعود بالفائدة على طرفي الحوار.

٢. ٢. ٣. نحن" الشاملة:

ومن الطرائق الأخرى أيضا إقحام كل من المتكلم والمتلقي في العمل المطلوب إنجازه؛ ويكون ذلك بعدة طرائق من أهمها: استخدام صيغة "نحن" الشاملة (אנו כוללני) Inclusive We التي تزج بالمتلقي في قلب الفعل، في حين أن المتكلم يقصد بها: "أنت" أو "أنا".[٣٥] كما هو الحال في المثال رقم (١٤)، حيث أن كلمة "בואו دعنا" عبارة عن نموذج لنحن الشاملة.

(١٤) שרה: טל, בוא נעשה הפסקה, ונאכול משהו במסעדה הזו כי אני רעבה.

سارة: تال، دعنا نأخذ استراحة ونأكل شيء ما في هذا المطعم، فأنا جائعة.

نجد في المثال رقم (١٤) أن المتكلم (سارة) قد استخدمت في حوارها صيغة (نحن الشاملة) في الفعلين العبريين (נעשה- נאכול) لتزج بالمتلقي (تال) في قلب الفعل للإيحاء بأنهما طرفان متعاونان يتشاركان نفس الأهداف والرغبات؛ وذلك بهدف الحفاظ على وجهه الإيجابي. إن الاستخدام البراجماتي لهذه الصيغة ساهم في خدمة رغباتها،[٣٦] حيث أنها قصدت في الحقيقة من استخدام الضمير (نحن) المعنى الآتي: (אני רוצה הפסקה לאכול משהו, בוא נעצור أنا أريد استراحة لأتناول شيء ما، فدعنا نتوقف).

كما نلاحظ أن سارة لجأت أيضا إلى استخدام استراتيجية أخرى في الحوار السابق لإنجاز فعل تهديد الوجه، ألا وهى استراتيجية إبداء أسباب أو تقديم مبررات للمتلقي؛ حيث قامت سارة بإنجاز فعل تهديد الوجه تجاه تال مع الالتزام ضمنيا بالتعاون معه من خلال تقديم مبررات طلب التوقف بقولها (ונאכול משהו במסעדה הזו. אני רעבה ونأكل شيء ما في هذا المطعم، فأنا جائعة) لتخفيف فعل تهديد الوجه؛ وذلك بهدف تلبية تال لرغباتها وللتعاون معها للقيام بهذا العمل.

٣. استراتيجيات التأدب السلبي אסטרטגיות להבעת נימוס שלילי Negative Politeness Strategies:

يُستخدم هذا النوع من الاستراتيجيات لإشباع رغبات المتلقي المتعلقة بوجهه السلبي، والمتمثلة أساسا في أن يتمتع بحريته في القيام بأفعال لا يجد من يجبره عليها أو يحول بينه وبين إنجازها. فإذا كان التأدب الإيجابي يبرز لنا الجانب التضامني والتقارب الاجتماعي بين أطراف الحوار، فإن التأدب السلبي يعد إجراء تصحيحيا موجها إلى وجه المتلقي السلبي يتمثل دوره في التخفيف من الإكراه الذي تحدثه بعض الأفعال اللغوية.[٣٧] وهذا يعني أن المتكلم يستخدم التأدب الإيجابي حين يريد أن يطوي المسافة بينه وبين المتلقي، أما التأدب السلبي فهو يسعى على الحفاظ على وجود مسافة اجتماعية بينه وبين متلقيه.[٣٨] ويتحقق التأدب السلبي باختيار المتكلم إحدى الاستراتيجيات الاتية، وهي: استخدام أفعال غير مباشرة تقليدية، وعدم إكراه المتلقي، والأسئلة والملطفات، وتبجيل المتلقي.

٣. ١. استخدام أفعال لغوية غير مباشرة عرفيا:

يجد المتكلم نفسه عند استخدامه استراتيجيات التأدب السلبي في الحوار أنه في معضلة؛ حيث يواجه أمرين متناقضين: فمن ناحية، يريد المتكلم أن يقول الرسالة بشكل مباشر وصريح، ولكنه من ناحية أخرى يريد إصلاح فعل تهديد وجه المتلقي السلبي بإعطاء المتلقي "مخرج" من خلال كونه غير مباشر. هذا التضارب أو الصدام يجعل المتكلم يلجأ إلى بعض الطرائق لحل هذه المشكلة من خلال استخدام بعض التعبيرات التي لها معنى غير مباشر يختلف عن معناها المباشر، ولكن بسبب كثرة استخدامها في الحوار أصبح متواضع عليها بين الأشخاص مما يمكّنهم من إدراك معناها بيسهولة ويسر،[٣٩] كما في المثال الآتي:

(١٥) האם אתה יכול להעביר את המלח בבקשה? هل يمكنك تمرير الملح من فضلك؟

يوضح المثال السابق أن المتكلم قام بإنجاز فعل كلامي له معنيين: الأول المعنى المباشر وهو السؤال في قوله (האם אתה יכול? هل يمكنك؟) الذي يتضح من ظاهر الكلام، والثاني هو المعنى غير المباشر الذي يقصده المتكلم وهو الطلب. وقد لجأ المتكلم في المثال السابق إلى تجنب تهديد وجه المتلقي بالسؤال المباشر بإظهار رغبته في أن يكون غير مباشر لتحقيق هدفين، هما: الأول إعطاء المتلقي فرصة قبول أو رفض فعل الطلب، والثاني تجنب تعريض وجه المتلقي للأذى.

٣. ٢. عدم إكراه المتلقي:

ومن استراتيجيات التأدب السلبي الأخرى عدم إكراه المتلقي على إنجاز فعل ما. وتُستخدم هذه الاستراتيجية عندما يتضمن فعل تهديد الوجه الذي ينجزه المتكلم في الحوار حملا على المتلقي، مثل طلب المساعدة، أو الإقدام على القيام بفعل ما.[٤٠] فالمتكلم يفترض، من خلال إنجازه فعل تهديد الوجه هذا، أن المتلقي سيقبله ويقوم بالفعل. ولتصحيح الوجه السلبي في هذا النوع من فعل تهديد الوجه، يجب على المتكلم تجنب إكراه المتلقي على الاستجابة لهذا الفعل؛ وذلك بإنجاز الفعل بشكل غير مباشر، من خلال إعطاء المتلقي مجالا للخيار بـ "عدم إنجاز" الفعل. ومن هذه الطرائق التي تستخدم في تحقيق هذا الغرض: (أسلوب النفي، والسؤال والملطفات).

٣. ٢. ١. أسلوب النفي: حيث يقوم المتكلم بإنجاز فعل تهديد الوجه بطلبات غير مباشرة تتضمن عامل احتمالية نفيها كما في المثالين رقم (١٦)، (١٧):

(١٦) פקיד לעמית בעבודה: אתה לא יכול להשאיל לי את המכונית שלך؟

موظف لزميله في العمل: ألا يمكنك إقراضي سيارتك!

(١٧) איש למכונאי: אני חושב שאתה לא יכול לתקן את המכונית היום, אבל תנסה...

الرجل للميكانيكي: أعتقد أنك لن تستطيع إصلاح السيارة اليوم، ولكن حاول...

نجد في المثال رقم (١٦) أن المتكلم (الموظف) قد استخدم صيغة النفي في سؤاله بقوله (אתה לא יכול להשאיל לי את המכונית שלך؟ ألا يمكنك إقراضي سيارتك) لإنجاز فعل تهديد الوجه، حيث أنه افترض مسبقا أن زميله في العمل (المتلقي) لن يقوم بهذا الفعل، لذلك لجأ إلى استخدام النفي للتخفيف من فعل تهديد وجه زميله السلبي. وإذا أمعنا النظر في المثال رقم (١٧) سنجد المتكلم (الرجل) قد استخدم هذه الاستراتيجية في قوله (אני חושב שאתה לא יכול לתקן את השעון הזה היום, אבל תנסה... أعتقد أنك لن تستطيع إصلاح هذه الساعة اليوم، ولكن حاول...)؛ وذلك للتعبير عن شكه حول شروط نجاح تحقق الفعل المطلوب من المتلقي (الميكانيكي) إنجازه.

٣. ٢. ٢. السؤال والملطفات: ومن الاستراتيجيات الأخرى أيضا التي تهدف إلى عدم إكراه المتلقي على القيام بفعل ما هو الأسئلة والملطفات שאלות ומאייכים Questions & hedges؛ إذ إنهما أسلوبان يعتمدهما المتكلم في الحوار للتخفيف من درجة مسئوليته تجاه المحتوى القضوي ولإضعاف القوة المضمنة في القول.[٤١] فالأسئلة والملطفات تهدف إلى تجنب إجبار المتلقي على إنجاز فعل ما أو افتراض المتكلم بأن المتلقي سيقوم بإنجاز هذا الفعل.[٤٢] ومن الأمثلة التي توضح كيفية تحقيق هذا الغرض:

(٢١) אישה לפקיד בבנק: אני יכולה להשאיל **רק רגע** את העט שלך؟

امرأة لموظف البنك: هل يمكنني استعارة قلمك **للحظة واحدة؟**

(٢٢) אישה לפקיד בבנק: אני יכולה לקבל **קצת** מיים؟

امرأة لموظف البنك: هل يمكنني الحصول على **القليل من** المياه؟

(٢٣) אישה לפקיד בבנק: "אני **רק** רוצה לשאול אם אתה יכול לעזור לי؟

امرأة لموظف البنك: أريد **فقط** أن أسأل ما إذا كان بإمكانك مساعدتي؟

إذا نظرنا إلى الأمثلة السابقة سنجد أن المتكلم (المرأة) قد وظفت إستراتيجية الأسئلة والملطفات في حوارها لأنها تسهم في تصحيح وجه المتلقي السلبي (موظف البنك).[٤٣] فبدلا من قول صيغ جازمة مثل: (אני רוצה לשאול את העט שלך أريد أن استعير قلمك)، تقوم المرأة باختيار صيغا أخرى أقل صرامة وحسما، مثل السؤال كما في المثال رقم (٢١) (אני יכולה להשאיל רק רגע את העט שלך؟ هل يمكنني استعارة قلمك للحظة واحدة؟)، حيث أتى ظاهر الكلام في صيغة سؤال، ولكنه يحمل معنى آخر غير مباشر وهو الطلب؛ وذلك بهدف تلطيف فعل تهديد الوجه بتجنب فرض أي فعل من قبل المرأة على الموظف.

كما نلاحظ من الأمثلة السابقة أن المتكلم (المرأة) لجأت إلى استخدام الملطفات في حوارها للتخفيف من فعل تهديد الوجه الذي يتمثل في الفرض والإجبار، مثل: (רק, רק רגע, קצת, מעט... فقط، لحظة واحدة، بضع، مجرد، قليل...). ففي المثال رقم (٢١) نجد أن المرأة في سؤالها (אני יכולה להשאיל רק רגע את העט שלך? هل يمكنني استعارة قلمك للحظة واحدة؟) قد وظفت التعبير (רק רגע للحظة واحدة) لكي تخفف من حقيقة أنها

تحاول فرض فعل على الموظف. وكذلك في المثالين رقم (٢٢)، (٢٣) تم استخدم التعبيرات (קצת القليل من- רק فقط) وتوظيفها في الحوار كملطفات بهدف عدم إلحاق الضرر بوجه الموظف وتجنب أي افتراض بأنه سيقوم بإنجاز الفعل مما يؤدي إلى الحفاظ على التباعد الاجتماعي.

٣. ٢. ٣. تبجيل المتلقي:

يتم استخدام استراتيجية تبجيل المتلقي عندما يكون المتلقي لديه سلطة أعلى، أي يتمتع بوضع اجتماعي أعلى من المتكلم. وهذا الوضع لا يمكّن المتكلم من إجبار المتلقي بأي شكل من الأشكال. ولذلك يلجأ المتكلم إلى استخدام هذه الإستراتيجية بإحدى الطريقتين: إما أن يحط المتكلم من منزلته الاجتماعية ويُظهر تواضعه، وإما أن يرفع من شأن المتلقي. وفي كلتا الحالتين هناك سعي واضح من قبل المتكلم إلى إبراز التفاوت في المرتبة الاجتماعية؛[٤٤] وذلك بهدف تخفيف فعل تهديد الوجه الذي يتمثل في الفرض والإكراه، كما في المثال رقم (٢٤)، حيث دار حوارا بين فتاة تدعى استير تم تعينها حديثا في شركة للمعدات الهندسية وبين رئيسها حول جهاز هندسي جديد لم تستطع تشغيله:

(٢٤) אסתר: אדוני, אני כזאת מטומטמת, אני לא מצליחה להפעיל את המכשיר הזה! האם אתה יכול לעזור אותי בבעיה הזו?

استير:سيدي، أنا أبدو غبية،فلا يمكنني تشغيل هذا الجهاز! هل يمكنك مساعدتي في هذه المشكلة؟

نلاحظ من المثال السابق أن الفتاة لجأت إلى استخدام استراتيجية تبجيل المتلقي عن طريق التقليل من قيمتها الاجتماعية؛ وذلك بهدف تخفيف فعل تهديد الوجه، لأنها تدرك تماما أن وضعها الوظيفي في الشركة لا يمكّنها من إنجاز فعل كلامي مباشر يتمثل في إجبار رئيسها، الأعلى منها سلطة، على مساعدتها في حل هذه المشكلة المتمثلة في تشغيل الجهاز.

كما تعد عبارات التبجيل والتقدير ביטויי כבוד التي يستخدمها المتكلم في حواره موجها إياها إلى المتلقي، مثل: (אדוני, גברתי, כבודו، אדוני השר سيدي، سيدتي، سيادتك، سيدي معالي الوزير...) من أبرز الأدوات المستخدمة لتحقيق هذا الغرض؛ وهذا ما نجده واضحا في المثال رقم (٢٤) حيث أظهرت استير بحكم مرتبتها الوظيفية الأدنى من خلال استخدامها التعبير (אדוני سيدي) أنها غير قادرة على إكراه رئيسها على القيام بفعل المساعدة وإصلاح المشكلة.

٣. ٣. إظهار عدم رغبة المتكلم في حث المتلقي على فعل ما:

تعد استراتيجية إظهار عدم رغبة المتكلم في حث المتلقي على فعل ما إحدى استراتيجيات التأدب السلبي التي تُظهر استجابة المتكلم لمتطلبات وجه المتلقي السلبي؛ حيث يشير المتكلم إلى أنه على وعي ودراية بتلك المتطلبات، وأنه سيأخذها في الاعتبار عند قيامه بإنجاز فعل تهديد الوجه للمتلقي. وللمتكلم هنا خياران: إما أن يعترف بما يترتب على الفعل الذي ينجزه من انتهاك لفضاء المتلقي ليقدم بعد ذلك اعتذاره، وإما أن يوحي للمتلقي بأنه قام بذلك الفعل على مضض. وفي هذه الحالة يسعى المتكلم إلى أن يباعد بينه وبين والمتلقي أو كليهما وبين فعل تهديد الوجه (FTA).[٤٥] ومن الأمثلة التي توضح كيفية تحقيق هذه الاستراتيجية:

(٢٥) שרה (המזכירה): דני, אני בטוחה שאתה עסוק מאוד, ואני מקווה שזה לא יפריע לך יותר מדי אבל הבוס החליט להפחית את המשכורת שלך...

سارة (السكرتارية): داني، أنا متأكدة من أنك مشغول جدًا، وآمل ألا يزعجك هذا كثيرًا، ولكن الرئيس قرر تخفيض راتبك... "

(٢٦) רחל: דניה, אני יודעת שאת צריכה לצאת מוקדם היום, אבל המנהל אמר לי לבקש ממך לסיים את הדו"ח הזה...

راحيل: دانيا، أنا أعلم أنك يجب أن تخرجي مبكرا اليوم، ولكن المدير قال لي أن أطلب منك إنهاء هذا التقرير...

(٢٧) שכן: בבקשה תסלח לי...לא התכוונתי לפגוע במכונית שלך...אני מצטער...

أحد الجيران: أرجوك أن تسامحني...فأنا لم أقصد أن أصدم سيارتك... أنا آسف...

نلاحظ في المثال رقم (٢٥) أن المتكلم (سارة) قامت بإنجاز فعل تهديد الوجه السلبي، مع إقرارها بأنها انتهكت وجه المتلقي (داني)، ثم حاولت إصلاح هذا التهديد جزئيا بإشارتها في كلامها إلى أن حمل داني على القيام بالفعل لم يكن نابعا من رغبتها، بل من رغبة طرف آخر، وهو رئيس الشركة. وكذلك في المثال رقم (٢٦) قامت راحيل بإنجاز فعل تهديد الوجه السلبي تجاه دانيا، مع إيحاءها بأنها قامت بهذا الفعل على مضض ومحاولتها إصلاح هذا التهديد جزئيا بتقديمها حججا وأسبابا قوية تبين أنها كانت مكرهة على القيام بذلك الفعل.

ومن الطرائق الأخرى أيضا للتعبير عن التأدب السلبي الاعتذار؛ إذ يعد الاعتذار عن إجراء فعل تهديد الوجه أحد الطرائق الجوهرية التي تشير إلى إحجام المتكلم عن التعدي على وجه المتلقي السلبي وإصلاح هذا التهديد جزئيًا،[٤٦] كما في المثال رقم (٢٧)، حيث نجد أن المتكلم، الذي صدم سيارة جاره عن غير عمد، قد اعترف بما ترتب عليه الفعل الذي أنجزه من انتهاك لفضاء المتلقي، ولإصلاح هذا التهديد جزئيا قام بتقديم اعتذاره لطلب العفو.

٤. استراتيجيات قائمة على إنجاز فعل تهديد الوجه بشكل مضمر وغيرمباشر Off-the Record Strategies:

تعد استراتيجيات تهديد الوجه بشكل غير مباشر هي النوع الأخير من استراتيجيات التأدب التي قدمها براون وليفينسون. وهذه الاستراتيجيات يعتمد فيها المتكلم على إنجاز أفعال لغوية تلميحية غير مباشرة من أجل عدم إلحاق الضرر به لخطورة هذه الأفعال؛ حيث يقوم بقول شيء مختلفًا عما يقصده يحتمل أكثر من تأويل حتى تتاح له فرصة التنصل من المسئولية والتبعات الناجمة عن أي تأويل من قبل المتلقي الذي يعتمد بشكل أساس على السياق الاجتماعي في تأويله للاستلزامات الحوارية أو المعاني الضمنية الناجمة عن انتهاك قواعد جرايس للوصول إلى قصد المتكلم من الحوار.[٤٧] وهذا التأويل ناجم أيضا عن إعطاء المتكلم بعض التلميحات للمتلقي أثناء الحوار تجعله يقوم بالتأويل للوصول إلى المعنى المقصود. فعلى سبيل المثال، عندما نحتاج إلى استعارة قلم، فإننا نقوم فقط بالبحث في جيوبنا بشكل ظاهر وواضح ثم نفتش في حقيبتنا. حتى لو اضطررنا لقول شيء ما، فليس علينا في الواقع أن نطلب أي شيء،[٤٨] ولكن فقط نقول ببساطة، "הו, שכחתי את העט שלי أووه، لقد نسيت قلمي". وبناء عليه يقوم المتلقي بتأويل هذا الكلام بأن المتكلم لا يقصد الإخبار فقط، ولكنه يلمح بشكل غير مباشر إلى أنه يحتاج قلما.

ومن الاستراتيجيات التي أدرجها براون وليفينسون ضمن استراتيجيات التأدب غير المباشر off record، والتي تُستخدم لتهديد وجه المتلقي بشكل غير مباشر استراتيجية استحضار المعاني الضمنية الحوارية השתמעויות שיחתיות conversational implicatures من خلال تلميحات hints ناتجة عن انتهاك مبادئ جرايس:[٤٩]

٤. ١. استحضار المعاني الحوارية الضمنية:

يلجأ المتكلم في أغلب الأحيان أثناء الحوار إلى انتهاك قواعد جرايس الحوارية، وهذا ما يجعل المتلقي يتساءل لماذا اختار المتكلم التعبير بهذه الطريقة، ولم يراع قواعد الحوار؟ وهذا ما يجعله يلجأ إلى التأويل لتفسير هذه الانتهاكات. فحين يقول أحد المتكلمين: חם כאן الجو حار هنا، فهو ربما يضمّن قوله طلبا يتوجه به إلى المتلقي لكي يقوم بإنجاز الفعل المطلوب معناه (פתח את החלון افتح النافذة). ولكن المتلقي يمكنه أن يتجاهل هذا الطلب ولا لوم عليه، ما دام ظاهر كلام المتكلم لا يتعارض مع فعل التجاهل. ويندرج تحت هذه الاستراتيجية مجموعة من الطرائق التي تُستخدم للتعبير عن التأدب غير المباشر:

٤. ١. ١. انتهاك قاعدة المناسبة הפרת כלל הרלוונטיות:

يتم انتهاك قاعدة المناسبة عندما لا ينقل المتكلم إلى المتلقي معلومات ذات علاقة مباشرة بالموضوع، مما يهدد وجه المتلقي بشكل غير مباشر، ولكن المتكلم يقوم بتقديم إشارات وتلميحات خفية تتمثل أساسا في الإلماح إلى العمل المرغوب إنجازه، من خلال إبداء الأسباب الكامنة وراءه،[٥٠] مثل قول زوج لزوجته أثناء مشاهدتهما فيلما في السينما: (הסרט הזה משעמם כם هو ممل هذا الفيلم) التي يقصد منها المعنى الضمني (هيا نغادر قاعة السينما). ومن نماذج خرق هذا المبدأ حوارا دار بين زوج وزوجته حول تنبيهه إياها بأنها لم تغسل ملابسه بعد:

(٣٠) בעל לאישה: מותק, אני לובש את החולצה הנקייה האחרונה שמצאתי בארון"!

زوج لزوجته: حبيبتي، أنا أرتدي آخر قميص نظيف وجدته في الخزانة"!

إذا نظرنا إلى المثال رقم (٣٠) سنلاحظ أن (הבעל الزوج) قد أنجز فعلين لغويين اثنين: فعلًا لغويًا مباشرًا، وهو إخبار الزوجة بأنه سيرتدي آخر قميص نظيف في الخزانة، وفعلًا لغويًا غير مباشر وهو المطالبة بغسل قمصانه المتسخة. ويظهر من خلال هذا الحوار أن الزوج لم يقل صراحة ما يريد، بل انتهك مبدأ المناسبة بقوله (אני לובש את החולצה הנקייה האחרונה שמצאתי בארון أنا أرتدي آخر قميص نظيف وجدته في الخزانة)، مما جعل الزوجة تبحث عن تأويل مناسب للسياق الذي قيل فيه من خلال إعطائها بعض التلميحات التي تساعدها على استنتاج المعنى الحواري المقصود وهو الفعل المطلوب إنجازه (תכבסי את כל החולצות שלי اغسلي جميع قمصاني). ومن ثم يتضح أن إنجاز الزوج فعل طلب غسل القمصان أدى إلى تهديد وجه زوجته؛ ولذلك قام الزوج بإصلاح فعل التهديد باستخدام استراتيجية الاستلزام الحواري بهدف الحفاظ على العلاقة الاجتماعية بينهما.

ومن الطرائق التي تُستخدم أيضا للتعبير عن التأدب غير المباشر توظيف الاقتضاء، كما في المثال رقم (٣١)، حيث دار حوارا بين زوج وزوجته حول موضوع غسل السيارة:

(٣١) בעל לאישה: אורה, שטפתי את המכונית שוב השבוע.

زوج لزوجته: أورا، لقد غسلت السيارة مرة أخرى هذا الأسبوع.

نجد في المثال السابق أن المتكلم (الزوج) قام بتهديد فعل الوجه بشكل غير مباشر، حيث أعطي بعض التلميحات للمتلقي (زوجته أورا) مثل استخدام التعبير (שוב مرة أخرى) في الحوار التي من شأنها أن تجعل الزوجة تبحث عما يبرر استخدام هذا التعبير؛ إذ إن استخدام هذا التعبير يفترض أن الزوج قام بفعل الغسل سابقا (השבוע في الأسبوع ذاته). ومن ثم يمكن أن يحتمل الكلام نقدا موجها إلى الزوجة بناء على افتراض وجود اتفاق بين الزوج زوجته على أن يتداولا بالتناوب وبالتساوي على غسل السيارة مرة واحدة أسبوعيا. وهذا يعني أن في الكلام نقدا مضمنا.[٥١]

٤. ١. ٢. انتهاك قاعدة الكيف הפרת כלל האיכות:

يتم انتهاك قاعدة الكيف عندما لا ينقل المتكلم إلى المتلقي المعلومات التي يعتقد أنها صحيحة ولا كذب فيها، وليس لديه دليل عليها، مما يهدد وجه المتلقي بشكل غير مباشر؛ فيؤدي إلى إثارة ذهنه في علة انتهاك المتكلم قاعدة الكيف، والقيام بفعل التأويل للوصول إلى قصد المتكلم. ويتم انتهاك قاعدة الكيف بطرائق مختلفة، منها: السخرية، والأسئلة البلاغية.[٥٢]

٤. ١. ٢. ١. السخرية האירוניה:

من الاستراتيجيات التي تخرق قاعدة الكيف استراتيجية السخرية؛ ويُقصد بها قول كلام يراد به عكس ظاهره[٥٣] بهدف إنجاز فعل لغوي غير مباشر يهدد وجه المتلقي، كما في المثال رقم (٣٢)، حيث دار حوارا بين صديقين عند مشاهدتهما برنامجا في التلفاز يستضيف رجلا يحكي كيف خسر جميع أمواله نتيجة الشروع في استثمارات غير مدروسة:

(٣٢) הוא ממש חכם, האיש הזה. هو حكيم بالفعل، هذا الرجل.

نلاحظ في المثال السابق رقم (٣٢) أن المتكلم قد خرق مبدأ الكيف باستخدام استراتيجية السخرية في الحوار بقوله (הוא ממש חכם, האיש הזה. هو حكيم بالفعل، هذا الرجل) بهدف إنجاز فعل تهديد الوجه؛ إذ إن الأقوال التي تتضمن فعل السخرية لها قوة بلاغية أعلى من الأقوال المباشرة، وذلك لأنه لا يوجد تطابق بين دلالة القول ومعنى المتكلم المقصود،[٥٤] مما يؤدي إلى إثارة ذهن المتلقي والقيام بتأويل الفعل اللغوي هذا ليصل إلى المعنى الضمني الذي يقصده المتكلم، وهو (האיש אינו חכם כלל) أن هذا الرجل الذي يتحدثون عنه ليس حكيما بالمرة في إدارة أمواله.

٤. ١. ٢. ٢. الاسئلة البلاغية שאלות רטוריות:

ومن الاستراتيجيات التي تخرق قاعدة الكيف أيضا الأسئلة البلاغية؛ ولا يقصد هنا السؤال الذي يتطلب جوابا من المتلقي، بل السؤال الذي يُستخدم فعلًا كلاميًا غير مباشر، أي لا يوجد تطابق بين الشكل النحوي للسؤال البلاغي وقيمته الاتصالية؛[٥٥] فليس الهدف من استخدام السؤال البلاغي الاستفهام عن معلومة ما، بل تهدف إلى إنجاز فعل لغوي يهدد وجه المتلقي بشكل غير مباشر. ومن نماذج خرق هذا المبدأ داخل المجتمع الإسرائيلي حوارا دار بين زوج وزوجته حول ذهابه إلى حفلة أقامتها الشركة لتكريم العاملين بها الذين بذلوا جهدا كبيرا لتحقيق أرباحا هائلة لها العام الماضي، ظنا منه أنه سيتم تكريمه، ولكن لم يحدث ذلك:

(٣٣) אישה לבעל: הלא אמרתי לך לא תלך למסיבה הזו?

زوجة لزوجها: ألم أقل لك لا تذهب لحضور هذه الحفلة؟

هذا النوع من الأسئلة، قد تكون صيغته النحوية هي صيغة الاستفهام، غير أن قوته البراجماتية تكمن في الحث على القيام بعمل ما، فأسلوب الاستفهام المثبت يدل- في معناه البراجماتي- على النفي، والعكس صحيح أي أسلوب الاستفهام المنفي يدل على الإثبات،[٥٦] كما في المثال رقم (٣٣)، حيث قام المتكلم (الزوجة) في الحوار السابق بطرح سؤال بلاغي صيغته الاستفهامية منفية، غير أن معناه البراجماتي يدل على الإثبات، أي (כן. אמרת לי לא ללכת למסבה הזו ולא שמעתי לך)؛ وهذا المعنى البراجماتي يهدف المتكلم من خلاله إلى تحقيق هدفين، هما: الأول تهديد وجه المتلقي (الزوج) بشكل غير مباشر من أجل عدم إلحاق الضرر به لخطورة هذه الأفعال، والثاني تعزيز وجهة نظرها والتأكيد على صحتها.

٤. ١. ٣. انتهاك مبدأ الأسلوب הפרת כלל האופן:

يتم انتهاك قاعدة الأسلوب بتوخي المتكلم الغموض حتى يخفي المقصد ويقلل من الخطر الناجم عما هو بصدد إنجازه من فعل تهديد الوجه.[٥٧] ومن نماذج خرق هذا المبدأ حوارا دار بين شخص وصديقه حول الحفلة الموسيقية التي حضرها، والتي تم فيها عزف السيموفنية الخامسة لبيتهوفين:

(٣٤) איש לחבר: התזמורת ניגנה אוסף של צלילים שהיה דומה לסימפוניה החמישית של בטהובן.

رجل لصديقه: عزفت الفرقة الموسيقية مجموعة من الأنغام الموسيقية تشبه السيمفونية الخامسة لبيتهوفن.

نلاحظ في المثال رقم (٣٤) أن المتكلم قد خرق مبدأ الأسلوب في الحوار السابق بقوله (התזמורת ניגנה אוסף של צלילים שהיה דומה לסימפוניה החמישית של בטהובן عزفت الفرقة الموسيقية مجموعة من الأنغام الموسيقية تشبه السيمفونية الخامسة لبيتهوفن)؛ وذلك بهدف إنجاز فعل تهديد الوجه مما يؤدي إلى إثارة ذهن المتلقي والقيام بتأويل الفعل اللغوي هذا ليصل إلى المعنى الضمني الذي يقصده المتكلم، وهو (הביצוע של התזמורת לא היה כל־כך מוצלח) أن أداء عزف السيموفنية لم يكن ناجحا إلى حد كبير.

يتضح مما سبق أن كل باحث من هؤلاء اللغويين قام بدراسة ظاهرة التأدب من منظور لغوي خاص، مما أدى إلى وجود العديد النظريات اللغوية حول التأدب، ولكن الباحث اقتصر في هذا البحث على دراسة التأدب اللغوي في الحوار معتمدا على نظرية براون وليفنسون التي أرست مجموعة من الاستراتيجيات التي يمكن بها إضفاء التوازن على التفاعلات الاجتماعية وتجنب حدوث صدام بين طرفي الحوار مع الاستشهاد بنماذج حوارية باللغة العبرية تعبر عن كيفية تعامل المتكلم مع متلقيه أثناء الحوار من خلال استخدامه طرائق متنوعة ومختلفة للتأدب مع تفاوت درجاته لأسباب عدة، منها: علاقة السلطة بينهما، ومراعاة البعد الاجتماعي بينه وبين المتلقي، وكذلك القيود التي تفرضها ثقافة معينة على أطراف الحوار.

الخاتمة

توصل الباحث من خلال دراسة موضوع: "التأدب اللغوي في إسرائيل- دراسة براجماتية" إلى النتائج الآتية:

- تبين للباحث أن الإسرائيلي يلجأ في بعض السياقات الاجتماعية إلى استخدام أفعال لغوية تهدد وجه المتلقي بشكل واضح وصريح دون تلطيف أو تخفيف لحدة الفعل اللغوي على المتلقي، مثل الأفعال الدالة على التوجيه والتعليمات والتحذير والإلزام والأمر؛ وذلك لأنه يولي اهتماما بإنجاز الفعل بأكبر قدر من الكفاءة أكثر من إرضاء المتلقي.

- لاحظ الباحث أن الإسرائيلي يستخدم استراتيجيات التأدب الايجابي أثناء الحوار لإنجاز بعض الأفعال اللغوية، ليس بهدف التقليل من فعل تهديد الوجه فقط، بل باعتباره مسرّع اجتماعي يؤدي إلى وجود علاقة تضامنية بين الطرفين مما يسهم في الحفاظ على ماء وجه المتلقي الإيجابي.

- اتضح للباحث أن استراتيجيتي تجنب إظهار عدم الموافقة والخطاب المباشر هما إحدى استراتيجيات التأدب الإيجابي الشائعة في الحوار الإسرائيلي، حيث تعتمد الأولى على محاولة إخفاء المتكلم عدم موافقته لرأي المتلقي في الحوار من خلال التظاهر بالموافقة على ما يُعرض عليه من أفكار ومقترحات مع إبداء تعليق عليها عن طريق استخدام صيغة الرد على السؤال بـ "نعم، ولكن..."؛ وذلك للتخفيف من حدة الرفض الذي يعد تهديدا لوجه المتلقي الإيجابي، وأما الثانية فتأتي في صور عدة، مثل: استخدام صيغة المضارع، وصيغة "نحن" الشاملة التي تقوم على الزج بالمتلقي في قلب الأحداث لجذب انتباهه بجعله شريكا وطرفا محوريا في الحوار للإيحاء بأنهما طرفان متعاونان يتشاركان نفس الأهداف والرغبات؛ وذلك بهدف الحفاظ على وجهه الإيجابي.

- اتضح للباحث أن الهدف من استخدام التأدب الإيجابي إبراز الجانب التضامني والتقارب الاجتماعي بين أطراف الحوار، أما التأدب السلبي فهو يعد إجراء تصحيحيا موجها إلى وجه المتلقي السلبي الهدف منه التخفيف من الإكراه الذي تحدثه بعض الأفعال اللغوية. وهذا يعني أن المتكلم يستخدم التأدب الإيجابي حين يريد أن يطوي المسافة بينه وبين المتلقي، أما التأدب السلبي يسعى على الحفاظ على وجود مسافة اجتماعية بينه وبين متلقيه.

- تبين للباحث أن الإسرائيلي عند استخدامه إحدى استراتيجيات التأدب السلبي في الحوار يلجأ إلى إنجاز أفعال لغوية غير مباشرة عرفيا، لأن هذا الفعل يكون فيه حملا على المتلقي مما يهدد وجهه السلبي. ومن ثم يقوم المتكلم بإصلاح فعل تهديد الوجه بإعطاء المتلقي مجالا للخيار بقبول أو رفض فعل الطلب؛ وذلك محاولة منه لتجنب تعريض وجه المتلقي للأذى.

-لاحظ الباحث- من خلال الدراسة- كثرة اعتماد الإسرائيليين في الحوار على الأسئلة والملطفات لتؤدي دورًا براجماتيًا بشكل أكبر من استراتيجيات التأدب السلبي الأخرى، وربما يرجع ذلك إلى كون هذه الاستراتيجية تهدف تجنب إجبار المتلقي على إنجاز فعل ما أو افتراض أن المتلقي سيقوم بإنجاز هذا الفعل؛ وهذا يعد بمثابة محاولة للتخفيف من درجة مسئوليته المتكلم تجاه المحتوى القضوي ولإضعاف القوة المضمنة في القول بهدف عدم إلحاق الضرر بوجه المتلقي.

- لاحظ الباحث- من خلال الدراسة- كثرة اعتماد الإسرائيليين في الحوار على إنجاز أفعال لغوية غير مباشرة بهدف عدم إلحاق الضرر بالمتلقي لخطورة هذه الأفعال؛ إذ إن هذا النوع من الاستراتيجيات له قوة براجماتية أعلى من الاستراتيجيات التأدبية المباشرة؛ ويرجع ذلك إلى كون الكلام غير المباشر يحتمل أكثر من تأويل مما يتيح للمتكلم فرصة التنصل من المسئولية والتبعات الناجمة عن أي تأويل من قبل المتلقي الذي يعتمد بشكل أساس على السياق الاجتماعي في تأويله للاستلزامات الحوارية الناجمة عن انتهاك قواعد جرايس للوصول إلى قصد المتكلم من الحوار. كما أن هذا التأويل ناجم أيضا عن إعطاء المتكلم بعض التلميحات للمتلقي أثناء الحوار تجعله يقوم بالتأويل لتفسير هذه الانتهاكات والوصول إلى المعنى المقصود.

- تبين للباحث- من خلال الدراسة- أن هناك مجموعة من الطرائق التي تُستخدم للتعبير عن التأدب غير المباشر، مثل: الأسئلة البلاغية والسخرية التي تعد بمثابة مناورات براجماتية يقوم بها المتكلم بهدف إنجاز فعل لغوي يهدد وجه المتلقي بشكل غير مباشر؛ وذلك لأنها تتضمن قوة براجماتية أعلى من الأقوال المباشرة، حيث لا يوجد تطابق بين دلالة القول ومعنى المتكلم المقصود، مما يؤدي إلى إثارة ذهن المتلقي والقيام بتأويل الفعل اللغوي هذا ليصل إلى المعنى الضمني الذي يقصده المتكلم.

الهوامش:

[1] كولنج. ن.ي: الموسوعة اللغوية، تر:محيي الدين حميدي، جامعة الملك سعود، الرياض، ص١٧٩–١٨١.

[2] בורוכובסקי(אסתר בר-אבא): הפועל- תחביר, משמעות, ושמוש- עיון בעברית בת זמננו، הוצאת הספרים, אוניברסיטת בן גוריון, נגב, 2001, עמ'٢٥.

[3] Grice.P.(1975): Logic and conversation, In:p. Cole and J.Morgan (eds.), syntaxs and semantics, vol.3: speech acts, New York, academic press, p.47.

[٤] انظر: براون(ج.ب)، ويول(ج): تحليل الخطاب، تر:محمد لطفي الزليطي، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧، ص١٠١&Levinson(Stephen.C): Pragmatics, Cambridge Uni, 1983, p.108.

[٥] عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، مجلة عالم الفكر، المجلد ٤٣ ، الكويت،٢٠١٤، ص ١١٩.

[٦٦] انظر: حسنين(صلاح الدين صالح): الدلالة والنحو، مكتبة الاداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥،ص٢١٣& בורוכובסקי (אסתר בר-אבא): הפועל- תחביר, משמעות, ושמוש- עיון בעברית בת זמננו،٢٠٠١، עמ'٢٥.

[7] Lakoff(Robin):The Logic of Politeness: or, minding your p's and q's. Papers from the ninth regional meeting, Chicago, Chicago linguistic society, 1973 ,p292-305.& وانظر أيضا: الشهرى(عبدالهادى بن ظافر): استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،٢٠٠٤، ص١٠١-١٠٢

[8] Fauziati(Endang): Linguistic politeness theory, university of Muhammadiya Surakarta, Indonesia, 2013, p.90.

[٩] الميساوي(خليفة):تحليل المحادثةفي ضوءنظريةالتأدب،اللسانيات العربية،مركزالملك عبدالله بن عبدالعزيز،٢٠٢١، ص٢٤٦.

[١٠] السابق: ص٢٤٦-٢٤٧

[11] Watts(Richard.J.): Politeness:Key Topics in Sociolinguistics,Cambridge,Cambridge University Press,2003, p.66.

[12] Leech(Geoffrey):Principles Of Pragmatics, Long Man Linguistics Library, 1983, p.104.

[13] Ibid, p.105& وانظر أيضا: عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ٢٠١٤، ص ١٢٧

[١٤] الميساوي(خليفة): تحليل المحادثة في ضوء نظرية التأدب، ص٢٤٨.

[15] Leech(Geoffrey):Principles Of Pragmatics, p.132.

[١٦] عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص١٢٦- ١٢٧.

[١٧] للمزيد انظر:Leech:Principles Of Pragmatics,p131-139&לבנת(זהר):יסודות תורת המשמעות-סמנטיקה ופרגמטיקה, האוניברסיטה הפתוחה, עמ'163&وانظرأيضا: Thomas(Jenny):Meaning in Interaction:An Introduction to Pragmatics, London, Longman, 1997, p.158-166.

[١٨] الميساوي(خليفة): تحليل المحادثة في ضوء نظرية التأدب، ص٢٤٩.

[١٩] عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص ١٣٠.

[20] Brown.P.and Levinson.S.:Universals in language usage:Politeness phenomena, in E.Goody(ed.), Questions and politeness: strategies in social interaction, Cambridge, Cambridge press. 1978, P.311-312.

[٢١] عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص١٣١.

[22] Brown. P. and Levinson. S.: Politeness: some universals in language usage, Cambridge, Cambridge press, 1987, p.61& ראו גם: בן-ארי(זהר): מיכאל שלי לעמוס עוז: הדימוי הצבורי כרכיב מפתח בשיח שבין חנה למיכאל- השוואת מקור לתרגום, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן, ٢٠٠٩, עמ'15

[٢٣] الميساوي(خليفة):تحليل المحادثةفي ضوء نظريةالتأدب،ص٢٥٠& Fauziati(Endang):Linguistic politeness theory,p.94.

[٢٤] בן-ארי(זהר):מיכאל שלי לעמוס עוז:הדימוי הצבורי כרכיב מפתח בשיח שבין חנה למיכאל-השוואת מקור לתרגום, עמ'15.

[25] Brown.P.and Levinson.S.: Politeness:some universals in language usage, p.٦٥ -٦٨&בן-ארי(זהר):מיכאל שלי לעמוס עוז:הדימוי הצבורי כרכיב מפתח בשיח שבין חנה למיכאל-השוואת מקור לתרגום,עמ'14.

[٢٦] الميساوي(خليفة): تحليل المحادثة في ضوء نظرية التأدب، ص ٢٥٢.

[27] Brown. P. and Levinson. S.: Politeness: some universals in language usage, p.68-71.

[٢٨] عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص١٣٣.

[29] Scollon (Ron)&Scollon (Suzanne wong): Intercultural communication, Oxford, Blackwell, 1995, p.42-44.

[30] Brown. P. and Levinson. S.:Politeness:some universals in language usage, p.103.

[31] Ibid, p.112& انظر أيضا: عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص١٣٥

[32] Brown.P. and Levinson.S.:Politeness:some universals in language usage,p.113-115.

[33] Ibid, p.106.

[34] Ibid, p.125.

[35]Ibid,p.127-128& ,13 גליון ,הוצאת במכללה, כשאומרים אנחנו למה הם מתכוונים :(٢٠٠٢)(רפאל)ניר :ראו גם ירושליים, עמ'191-190

[٣٦] ניר (רפאל): כשאומרים אנחנו למה הם מתכוונים، עמ'191.

[٣٧] عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص١٣٧.

[38] Fauziati(Endang): Linguistic politeness theory, p.94.

[39] Brown.P. and Levinson.S.:Politeness:some universals in language usage,p.130-132.

[40] Brown.P.and Levinson.S.: Politeness: some universals in language usage, p.172.

[٤١] عبيد(حاتم):نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص١٣٨.

[42] Brown. P. and Levinson. S.: Politeness: some universals in language usage, p.145.

[43] Ibid, p.145.

[44] Brown.P.and Levinson.S.: Politeness: some universals in language usage, p.178-179.& عبيد(حاتم):نظرية التأدب في اللسانيات التداولية،ص١٣٩

[٤٥] عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص١٣٩.

[46] Brown. P. and Levinson. S.: Politeness: some universals in language usage, p.187.

[47] Ibid p.211

[48] Fauziati(Endang): Linguistic politeness theory, p.93.

[49] Brown.P.and Levinson.S.: Politeness:some universals in language usage, p.213.

[50] Ibid, p.215.

[51] Ibid, p.217.

[52] Ibid, p.221.

[53] Ibid, p.221-222.

[٥٤] موشلر(جاك):القاموس الموسوعي للتداولية،تر:مجموعة من الأساتذة والباحثين،المركزالوطني للترجمة،٢٠١٠، تونس، ص٤٤٨. وانظر أيضا: Finegan(Edward)&Besnier(Niko):Language-Its structure and use, Harcourt brace jovanovich, Florida, 1989, p.336.

[٥٥] לנדאו(רחל): הרטוריקה של מישלב הנאום הפוליטי בישראל, עקד, תל אביב, 1988, עמ'68.

[٥٦] בורשטיין(רות):על משפטי שאלה שאינם שואלים, במכללה,16-17,אסופת מאמרים של מרצים במכללה לחינוך ע"ש דוד ילין,2005, עמ'474& Moshavi(Adina):Two types of argumentation involving rhetorical question in biblical Hebrew dialogue, Biblica, 2009, p.34

[٥٧] عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، ص ١٤٣.

قائمة المراجع:

أولا: قائمة المراجع باللغة العربية:

براون(ج.ب)،ويول(ج):تحليل الخطاب،تر:محمد لطفي الزليطي،ومنير التريكي،جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧.

حسنين(صلاح الدين صالح): الدلالة والنحو، مكتبة الاداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

الشهرى(عبدالهادى بن ظافر): استراتيجيات الخطاب ،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

عبيد(حاتم): نظرية التأدب في اللسانيات التداولية، مجلة عالم الفكر، المجلد ٤٣ ، الكويت، ٢٠١٤.

الميساوي(خليفة):تحليل المحادثة في ضوء نظرية التأدب،اللسانيات العربية،مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز، ٢٠٢١.

كولنج. ن.ي: الموسوعة اللغوية، تر:محيي الدين حميدي، جامعة الملك سعود، الرياض،١٩٩٩.

موشلر(جاك):القاموس الموسوعي للتداولية،تر:مجموعة من الأساتذة والباحثين،المركزالوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠.

ثانيا: قائمة المراجع باللغة العبرية:

בורוכובסקי(אסתר בר-אבא): הפועל- תחביר, משמעות, ושמוש- עיון בעברית בת זמננו، הוצאת הספרים, אוניברסיטת בן גוריון, נגב, 2001.

בורשטיין(רות): על משפטי שאלה שאינם שואלים, במכללה, 16-17, אסופת מאמרים של מרצים במכללה לחינוך ע"ש דוד ילין, 2005.

בן-ארי(זהר):הדימוי הצבורי כרכיב מפתח בשיח שבין חנה למיכאל, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן, ٢٠٠٩.

לבנת(זהר): יסודות תורת המשמעות-סמנטיקה ופרגמטיקה, כרך(א،ב), האוניברסיטה הפתוחה, ٢٠١٤.

לנדאו(רחל): הרטוריקה של מישלב הנאום הפוליטי בישראל, עקד, תל אביב, 1988.

ניר (רפאל): כשאומרים אנחנו למה הם מתכוונים، הוצאת במכללה، גליון 13, ירושליים, ٢٠٠٢.

ثالثا: قائمة المراجع باللغة الإنجليزية:

Al-Misawy (Khalifa): Conversation Analysis in Light of Politeness Theory, Arabic Linguistics, King Abdullah Bin Abdulaziz Center, 2021.
Al-Shehri(Abdul Hadi):Discourse Strategies, Dar alkitab Algadid, Beirut,1st edition, 2004.
Brown. P. and Levinson. S.: Universals in language usage: Politeness phenomena, in E. Goody (ed.), Questions and politeness: strategies in social interaction, Cambridge, Cambridge press, 1978.
…….: Politeness: some universals in language usage, Cambridge, Cambridge press, 1987.
Brown (P.), and Yule (G): Discourse Analysis, Translated by: Muhammad Al-Zulaiti and Munir Al-Triki, King Saud University, Riyadh, 1997.
Callinge. N. E. : An Encyclopedia of Language, Trans.: Mohieddin Hamidi, King Saud University, Riyadh, 1999.
Fauziati(Endang): Linguistic politeness theory, university of Muhammadiya Surakarta, Indonesia, 2013.
Finegan(Edward)&Besnier(Niko): Language-Its structure and use , Harcourt brace jovanovich, Florida, 1989.
Grice.P.: Logic and conversation, In:p. Cole and J.Morgan (eds.), syntaxs and semantics, vol.3: speech acts, New York, academic press, 1975.
Hassanein (Salah al-Din): Semantics and Grammar, Library of Arts, Cairo, 1st edition, 2005.
Lakoff(Robin):Papers from the ninth regional meeting, Chicago linguistic society, 1973
Leech(Geoffrey): Principles Of Pragmatics, Long Man Linguistics Library, 1983.
Levinson(Stephen.C): Pragmatics, Cambridge Uni, 1983.
Moshavi(Adina):Two types of argumentation involving rhetorical question in biblical Hebrew dialogue,Biblica, 90, 2009.
Moschler (Jack): Encyclopedic Dictionary of Pragmatics, Trans.: A Group of Professors and Researchers, National Center for Translation, Tunisia, 2010.
Obaid (Hatem):The Theory of Politeness in Pragmatic Linguistics,Magelet Aalam Alfekr,Volume43,Kuwait,2014.
Scollon (Ron)&Scollon (Suzanne wong): Intercultural communication, Oxford, Blackwell,1995.
Thomas (Jenny): Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics, London, Longman,1997.
Watts(Richard J.): Politeness: Key Topics in Sociolinguistics, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Irish: Effeminized and Effeminizing in Julia O'Faolain's *No Country for Young Men*

Salwa A. EL-Shazli
English Department
College of linguistics and translation
Badr University, Cairo, Egypt.
Salwa.elshazli@buc.edu.eg

Received:11-12-2023 Revised:20-1-2023 Accepted: 19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.254749.1585
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.1-34

Abstract

This paper examines how Ireland has been a victim for both outside and inside forces. For England as an outside force, Ireland is a female country and the Irish are dirty people, a female race that must be rescued by marriage to the civilized male England. To affect this marriage, many measures and laws were to be taken mercilessly, hoping that such despotic measures would make Ireland and Irish people completely subjugated and effeminized. Oppression and effeminization were not just a British trade, they also hatched from inside. The higher circles of Irish society (Politicians and Church) were, if not more sinning like Lear, they were, at least, as sinning as sinned against. The poor Irish people were falling as victims between the ferocious fangs of colonial England and the fierce claws of politicians and the Irish authoritative institutions. This paper will count on O'Faolain's *No Country for Young Men* to show the various techniques of both the internal and the external process of oppression and effeminization for Ireland. The focus will be on how the colonized Irish politicians and religious men, who lived the misery of colonialism, ironically turned to be worse than the British colonizer. Once in authority, the Irish politician O'Malley claims his responsibility as a protector of his own people and turns into another colonizer. The discussion will be extended from thematic analysis to technical analysis of O'Faolain's writing techniques to explain how Ireland was effeminized. The analysis will be done through the lenses of postcolonialism.

***Keywords*:** Ireland-effeminization-postcolonialism-oppression

Introduction:

Throughout the history of humanity, some races have always claimed their superiority over other races with a firm belief that this superiority is natural; a heavenly blessing endowed to them by God. Whites, in general, take it unquestionably that they are higher than Blacks: "I am as high over you as Mount Everest over the sea. White reigns supreme…I'm white, you can't change that," as Herman's mother tells Julia in Alice Childress's *Wedding Band*. In this two-act play, Childress, an African American playwright, shows us the American society as a real embodiment of human division at large: North and South, Whites and Blacks, Whites and Whites (Jewish –Americans and German- Americans). Northerners must be proud, "We're from New Yorrrk" (30). Annabella puts a cardboard sign… printed with red, white, and blue crayon: "WE ARE AMERICAN CITIZENS," but why? Because "somebody wrote across the side of our house in purple paint: 'Kruats'… 'Germans live here,'" Herman tells Julia (24).

Though I am very much concerned with the illusionary and unjustified human division at large, I am going to define myself to the British version of alleged superiority or let us say "virility" over the "female" Irish. England, the largest colonizing country of the modern world, has persistently claimed that it is a male country and as C.L. Innes tells us, in her *Woman and Nation in Irish Literature and Society 1880-1935*---, that "English men generally assumed their right as a 'masculine and virile race' to control feminine and childlike races such as Celts and Africans" (9). Walter Benjamin, in his "Thesis on the Philosophy of History," confirms that history has always been written by "Victors" (448). And England has insistently exploited the two terms of gender and race to reinforce the colonial claims of "virility" and "superiority." Being the writers of most of the world's modern history, the British have kept reminding the world that "the countries of Europe [and by implication of the whole world] were either male or female, and the Celtic countries, along with Italy, comprised the female ones with 'their soft, pleasing quality and charm of a woman, but no capacity for self-government', [and that] it was necessary for male countries like England to take the female countries in hand" (Innes 9). As writers of history and assumers of the patriarchal role of "Father/

Husband," the British, of course, have safely invented the idea of Irish woman's frail morals which led to the English first coming here in 119" (O'Faolain 34). But can usurpers tell lies!

This paper aims first to discuss the British claim of masculinity and superiority, and second to display the transmission of certain colonial contagious values (effeminization, power, and hierarchy) to the colonial subjects, with special emphasis on Julia O'Faolain's *No country for Young Men*.

Theoretical framework:

Among the negative effects of Colonialism is the hierarchal division between the superior (colonizer) and the inferior (colonized). Features of "laziness, aggression, violence, greed, sexual promiscuity, bestiality, primitivism, innocence and irrationality are attributed by the English, French, Dutch, Spanish and Portuguese colonists to Turks, Africans, Native Americans, Jews, Indians, the Irish, and others" (Loomba 107). These qualities provided "an ideological justification for different kinds of exploitation" (113). The exploitation of the colonizer takes various forms in colonized countries. Economically, it devoured the raw materials in some of these countries as in the case of Congo. To illustrate, B. Jewsiewicki in his article "The Great Depression and the Making of the Colonial Economic System in the Belgian Congo" speaks about how Congo was manipulated for its raw, natural materials (ivory, gold, rubber, and diamond) and how the colonial atrocities imposed aggressive restrictions on Congolese workers which, in turn, led to acute poverty, high death rate, armed violence and corruption (153-161). Another form of the colonizer's exploitation extended linguistically to the imposition of the colonizer's language on colonized nations. As Sophie Croisy highlights how "The colonization of Algeria by the French beginning in the 1830s led to the introduction (or rather imposition) of French and the integration or further integration of European languages such as Italian and Spanish as other settlers from Europe accompanied the French movement". This led to the "imposition of French at all levels of Algerian society" (85). language affected the Algerian's identity formation and raised challenges the colonized had to face with another, foreign culture.

Within the same context, Edward Said remarked in "Yeats and Decolonization" that "All of the subjugated peoples had it in common that they were considered to be naturally subservient to a superior, advanced, developed and…mature…whose role…was to instruct, legislate, develop, and at the proper times to discipline, war against, and occasionally exterminate" (72). The arrogant colonizer implemented his supremacy over the colonized nations, believing that it is the colonizer's Godly, decided fate and destiny to control, civilize and discipline the backward countries. Kimbra L. Smith in her article "Telling Histories: Everyday Inequalities and the Construction of Authenticity "stressed the fact that "European colonizers from the early 1500s on developed discourses of race that clearly placed indigenous Americans (and, later, African slaves) into inferior categories within the Great Chain of Being" (33). For the colonizer, the colonized is positioned low in the hierarchy of creation and in need of enlightenment "colonial domination was indeed to convince the natives that colonialism came to lighten their darkness" (Fanon 210-211) Moreover, colonialism of a nation for a long-time span "created a population which acted as a strong base for colonial rule" (Loomba 110). For instance, the Irish nationalists in Ireland present such "base" which is "comparable or even worse forms of oppression than under colonial rule" (Young 25). O'Faolain's *No Country for Young Men* explores how Irish nationalists, who once struggled to obtain independence from the British rule, became colonizers of their own people, where nationalists excluded voices and people. In such a case colonialism is no longer an outside threat, it flourished internally too. The various facets of "internal colonialism continue to operate" with various tactics of "exploitation" (Young 25). So, as Young mentioned, the concept of colonialism thrived and continued in previously colonized countries, even with the disappearance of the outside colonizer. To illustrate, the Irish politicians in O'Faolain's *No Country for Young Men* are portrayed as fierce monopolizes as the British colonialists: two antagonistic predators devouring one prey; Ireland. It seems, as Deane asserts, that Irish male authority is nothing but "a copy of that by which it felt itself to be oppressed" (qtd. in Gandhi 116). The Irish nationalists developed their own agenda that has its pillar from the colonizers' ideologies. As Leela Gandhi adds "anti-colonial nationalism remains trapped within the structure of thought from which it seeks to differentiate itself" (115). So, the colonized remains imprisoned within the ideology of the colonizer, that ideology

that the colonized assumed to escape from. But ironically, the colonized, turns into another colonizer of his own people.

To justify the invasion of other nations, the colonizer falsifies reasons to be excused by the international community. One of these reasons came under the allegation of civilizing and educating primitive, colonized countries, as Robert Van Krieken illustrates "Civilization was colonialism's most central organizing concept" (299). To solidify such perspective Alice L. Conklin in her article "Colonialism and Human Rights, A Contradiction in Terms? The Case of France and West Africa, 1895-1914" stressed that "Europeans and Americans masked their baser motives for colonies-greed, national pride, the quest for power-in claims to civilize the "natives" beyond their borders" (421). So, civilization of the primitive was used as a coverage for the evil practices of the colonizer. The dominating colonizer acquired strength from feeding on the weakness of the dominated colonized. Power and strength are attributed to the masculinity of the colonizer, while submission and weakness are attributed to the effeminization of the colonized. The colonizer portrays himself as a virile male protector of a vulnerable female colonized country in an obligatory relation. Gandhi confirms that "Colonial masculinity defined itself with reference to the alleged effeminacy of Indian men…India is colonisable because it lacks real men" (99-100). The colonizer's masculinity is recognized and obtained through the colonized's femininity. As the previous quotation shows it is the assumed femininity of Indians by the British colonizer that creates the aggressive binary opposition between the male, virile British colonizer and the female Indian colonized. Ironically, "The discourse of colonial masculinity was thoroughly internalized by wide sections of the nationalist movement" (100). So, effeminization of the colonized turns out to be a contagious projection process from the colonizer to the colonized nationalists who, unconsciously, participate in the colonial discourse. As Edward Said explains: "Imperialism after all is a cooperative venture. Both the master and the slave participate in it, and both grew up in it, albeit unequally" (74).

This paper will use the tools of postcolonialism for analysis. Postcolonialism is a critical approach that "grew out of older elements to capture a seemingly unique moment in world history, a configuration of experiences and insights, hopes and

dreams arising from a hitherto silenced part of the world". Postcolonial approach helps to investigate the struggling experiences of Irish people to capture their unattainable dreams and hopes during the colonial situation. Through the lenses of postcolonialism we can penetrate the silence of Ireland under the tyrant hands of both the British colonizer on one hand and the Irish nationalists on the other hand. This in turn will expose "the discourses of the colonial era" to grasp a comprehensive view of such era and be able to "review the past and the future" (Mishra and Bob Hodge 378).

For Robert Young, postcolonialism "is not just a disciplinary field, nor is it a theory which has or has not come to an end. Rather, its objectives have always involved a wide-ranging political project—to reconstruct Western knowledge formations, reorient ethical norms, turn the power structures of the world upside down, refashion the world from below." (20) From such venue, I would agree with Young's idea of using postcolonialism as a tool to understand the power structure between the colonizer and the colonized and how the colonized Irish nationalists turn to be worse colonizers for his own people through using "Western Knowledge" and tactics. This will lead to violence and chaos; especially when the struggle divides the same society into sectors to "refashion" the power relation between the Irish people themselves as colonizers and colonized.

Shehla Burney in her article "Edward Said and Postcolonial Theory: Disjunctured Identities and the Subaltern Voice" confirms that Postcolonialism has a "methodology to research issues dealing with the nature of cultural identity, gender, race, social class, ethnicity, and nationality in postcolonial societies. Questions of language and power, of the subjectivity of the subaltern, are also key concerns". Postcolonial perspective will be used in this paper to pierce into the colonial relation in Ireland and how the colonized's "identity is politicized and how the postcolonial subject is created through hegemonic Western lenses" (Burney 42). The colonized's existence is seen through the political agenda of the colonizer. It is the agenda that seeks to keep the colonized in a marginalized inferior position as a subject for the colonizer's projected plans of superiority and dominance.

On the same line of thought Fanon in his most recognized critical book *Wretched of the Earth* speaks about how the natives are made into colonizers. This happens when "The European elite undertook to manufacture a native elite" (7). The choice of the verb "manufacture" conveys how a chosen group of colonized people are made into colonizers of their own people. What is worth mentioning here is that the Irish nationalists who were once colonized, developed what Homi Bhabha calls "Mimicry" of the colonizer, such attitude "coheres the dominant strategic function of colonial power" (86). The elite colonized Irish learned to mimic the colonizers' tactics and tuned to be like the British colonizers; self-centered and racist. In her analysis of Fanon's point of view, Burney refers to "the dubious role" played by the colonized people "who mimic and admire the colonizers and behave like the oppressors" (49). This is related to the inexplicable behaviors of the Irish nationalists who turned to imitate their British oppressors in the manipulative tactics of their own people. Fanon's idea of how the elite colonized (the Irish nationalists) imitate the colonizer in oppressing their own people is a core issue of my discussion through the manipulation of O'Faolain's *No country for Young Men*. To O'Malley (an Irish nationalist politician): "The Irish people will follow. They won't initiate. And don't tell me they're tired. They're always tired. They must be goaded for their own good." He adds "The people have no self and no aspiration towards determining anything at all until we infuse it into them". We are their virile soul, we are they" (312-313,314). The "virile soul", he assumes, resonates the colonial "virility" that the British have always been claiming over the female Irish. On the same line of Fanon's thoughts, we can see how the "native elite" project the concept of effeminization on their own people and portray them as helpless females who need control and guidance.

Likewise, Bill Ashcroft stressed that "anti-colonialism emphasizes the need to reject colonial power and restore local control", but "Paradoxically, anti-colonialist movements often expressed themselves in the appropriation and subversion of forms borrowed from the institutions of the colonizer" (12). The nationalists became the same monsters they used to fight because they "had been educated to perceive themselves as potential heirs to European political systems and models of culture" (56). And that is exactly what happened in Ireland, a country that is moved from the

hands of the British colonizer to the hands of the Irish nationalists. From an outsider colonizer to an insider colonizer.

Through applying the ideas of oppression, effeminization and anti-colonial nationalists, this paper seeks to answer the following research questions: first, how did the British colonizer affirm England's superiority and masculinity over Ireland? Did it happen randomly or was it planned? And why? Second, how did the newly acquired power offered to Irish politicians and religious men change them? Third, could colonialism concepts be contagious? How? Fourth, how did Julia O'Faolain's writing techniques in *No Country for Young Men* help to answer the previous research questions?

The Irish: effeminized:

Eight centuries of occupation might require the British eight hundred excuses to save their face. However, the British have bluntly fabricated many justifications for their existence in Ireland. The major British claim is that Ireland is a female country in need of protection and that "Hibernia embodies the extreme of angelic femininity dreamed by Englishmen—beautiful, graceful, spiritualized and passive" (Innes 14). Therefore, Matthew Arnold, as one of the propagandists and perpetuators of the British colonial convictions, in his *On the Study of the Celtic Literature* states that "no doubt the sensibility of the Celtic nature, its nervous exaltation, have something feminine in them, and the Celt is thus peculiarly disposed to feel the spell of the feminine idiosyncrasy" (108) It is worth mentioning here that the same claim was also used by the British colonizers to justify their existence in Africa. In Caryl Churchill's play *Cloud Nine*, Clive, the representative of British colonization, associates Mrs. Saunders, whom he approaches sexually, with Africa: "You are dark like this continent. Mysterious. Treacherous" (I, ii). As a colonizer, he celebrates his patriarchal position: "I'm a father of the natives here/ and a father to my family so dear" (1, 1). So, the relationship between England and her colonies, Ireland, and Africa, as females, as Edward Said described it, is "a relationship of power, of domination, of varying degree of a complex hegemony" (Orientalism 132). In the previous quotation Clive impersonates himself to be the father of the natives which in turn limits the colonized natives to the position of being children; immature and

reckless. The word father has the connotation of guidance and authority for someone who is intellectually inferior.

Though bearers of the same white skin of the British, the Irish were accused of being "racial undesirables" (D' Arcy 7); "they are bestial, dirty…aggressive and ugly" (Innes 14). Benjamin Disraeli, British prime minister (1874-1880) and novelist, in a letter to the London Times in 1868, says that the Irish people "hate our orders, our civilization." They are "wild, reckless, indolent, uncertain, and superstitious race [who] have no sympathy with the English character. Their fair ideal of human felicity is an alternation of clannish brawls and coarse idolatry. Their history describes an unbroken circle of bigotry and blood" (quoted in Innes14). I wonder what kind of "sympathy" Disraeli is asking for! "Bigotry and blood" were brought by the British troops, they are a British industry. Disraeli is of course, a colonist, product of colonial despotism which sees that "civilization, like the masculine sex, must be one," that is, must be British (McGee 117).

Perhaps the best answer to Disraeli's claims is found in some lines from Lady Gregory's *Poets and Dreamers*, where she distastes the flagrant British atrocities all over the world:

For the people of India

(Pitiful is their case).

For the people of Africa

She has put to death.

For the people of Ireland,

Nailed to the cross.

Wage for each people

Her hand has destroyed. (Quoted in Knapp 291)

Still with the false claim about the inferior Irish race, Charles Kingsley, ironically an English clergyman and a novelist and poet (1819-1875) has a more degrading

viewpoint of the Irish. In a letter to his wife, Kingsley says that he is "haunted by the human chimpanzees I saw along those hundred miles of horrible country…to see white chimpanzees is dreadful, if they were black, one would not feel it so much, but their skin, except where tanned by exposure, are as white as ours." (Kingsley III). With this violent colonial discourse Kingsley strips the Irish of their own full humanity and degrade them into the animal status. Again, what difference does it make for British colonialists whether the apes are white or black! Apes are apes. The difference is only with the British ethnocentric mentality which aims mainly at erasing the Irish identity at large.

Gerald Monsman, in his "Writing the Self on the Imperial Frontier: Olive Schreiner and the Stories of Africa" makes it clear that: "the frequent comparison of natives to animals in nineteenth century accounts is not simply an inconsequential rhetorical formula, but an indication of an ingrained way of looking at the natives- of a reading and a writing, resistant to more tolerant formulations, of the script of their subjugation (150). If the Irish are portrayed as "Chimpanzees" in Kingsley's letter, the Africans, in Isak Dinesen's *Out of Africa and Shadows on the Grass*, are portrayed as "bats, hyena, dogs, ticks, on a sheep, or elephants. The old dark clear-eyed Native of Africa, and the old dark clear-eyed Elephant, --they are alike; you see them standing on the ground, weighty with such impressions of the world around them as have been slowly gathered and heaped up in their dim minds" (362).

Ironic enough is that Kingsley feels dread not because of the abject conditions of the Irish, which the British created by their own usurping claws, but because the Irish, as inferior apes, carry the same color as the skin of the superior British. Seamus Deane resourcefully explains: "The definition of Otherness, the degree to which others can be persuasively shown to be discordant with the putative norm, provides a rationale for conquest. The Irish reluctance to yield to the caricature of themselves as barbarous or uncivilized exposed the nullity of the English rationale although it also aggravated the ferocity of the process of subjugation." (12)

One more British colonial claim is that the Irish are "a not very improvable [who] cling to their rags, their faith and their filth with all the besotedness of perfect ignorance and stupidity" (D'Arcy 8), and, therefore, they need to be civilized. No

wonder then that Edmund Spenser, in his *A View of the Present State of Ireland* "defended the severity of the measures taken in Munster against the native population and advocated the complete extirpation of the Irish kinship and legal systems as a prelude to the civilizing of the degenerate and barbarous Irish" (Quoted in Collin Meissner 164). Reminiscent of both Kingsley" and Spenser's descriptions as "chimpanzees" and "degenerate", is Olive Scheiner's description of the native Africans in her *Thoughts on South Africa* as having an "ape-like body" whose simple minds cannot perform in the "mental operations necessary for the maintenance of life under civilized conditions" (51, 108). As "descended from, baboons…they will bear resentment for long years with the persistency of many wild animals" (109). Resonating the "Irish reluctance to yield to the caricature of themselves as barbarous or uncivilized" (Deane 12), the Africans' "persistency of wild animals has also aggravated the ferocity of the process of subjugation." As a matter of fact, what the British brought to Ireland was not civilization as they have claimed; rather they brought dissent, division, and degradation. Brendan Bradshow states that with the transmission of Protestantism to Ireland, "Ireland emerged with an apartheid constitution in law and practice, a religion providing the criterion of discrimination" (502). In support of Bradshow's statement, Nicholas P. Canny also comments further on the division in Ireland because of the Reformation: "two communities appealing to different histories, having mutually incompatible senses of identity and claiming to speak for the whole of the island developed in Ireland after the Reformation" (quoted in Andrew Hadfield 70).

With the establishment of Protestantism as a new faith in England, the British colonizers started to perpetuate a new claim to justify their conquest of Ireland: "Ireland [is] too easily manipulated by Wily Roman Catholic clergy. Her salvation lies in her rescue and 'marriage' to her English Father/ husband, whose benevolent and patriarchal governance will allow her to fulfill her essential self" (Innes 15). England's separation from the "Wily Roman Catholic" church was essentially initiated because of the sexual greed of Henry VIII, the British monarch. So, who manipulated whom? Maybe the Reformation came later to camouflage the shameful deed of the monarch. After colonizing Ireland, did the British "allow her to fulfill her essential self"? If we agree that Ireland's essential self is Catholic not Protestant

or "feminine"? to add, anything in life can take place between people despite the existence of some discord –except for marriage, there must be full accord. On this basis, did the "female" Ireland agree to marry the "male" England? How can a bride marry the object of her hatred with his bestiality and blind claim of superiority? If we agree that Ireland has already married Catholicism, the first husband who came to Ireland, then, there is no room for Protestantism because Catholic creed never allows divorce.

In terms of love, both England and Ireland were sometimes portrayed as two lovers. this is a big lie, an appeasing formula. Therefore, William Trevor's statement in his *Fools of Fortune*, through this character, Marianne, that "at the map Ireland and England seemed like lovers 'Don't you think so, Mr. Lanigan? Does the map remind you curiously of an embrace. "A most extraordinary embrace'" (162) is beyond credibility. The justification of Trevor's statement is that: First the English Marianne at this moment is lying heavily under the influence of love to her Irish cousin, Willie, who is, at the same time, absent somewhere she doesn't even know. Second, Trevor's statement is not without some colonial implication, though unintentional, because such an embrace is also based on the belief that countries are viewed as "male" and "female." If not, the embrace would then be seen as that between two homosexuals or two lesbians. Third, geography cannot solely fulfill an intimate relationship between two countries. The antagonistic distance between England and Ireland is as large as the distance between the absent Willie and his beloved Marianne. Though the latter is somehow ratified by Willie's return, we don't even know when the former relation could be yet narrowed. An accepted interpretation of Trevor's statement is that the so-called embrace between England and Ireland be seen as between two compatible friends, two equal powers with two different identities, the characteristic which is, unfortunately absent, like Willie.

Having discussed some of the major British colonial claims which collectively aim at stamping the Irish with the degrading label of femininity and shown the failure of the appeasing formulas whether geographical or social, it is necessary to refer to some of the British laws and machinations used to engender effeminization and consequently, complete subjugation of the Irish, the Catholics, in particular.

Friedrich Engels, immediately after a journey to different places in Ireland, sent a letter to Karl Marx 1856:

> How often have the Irish started to try and achieve something, and every time they have
>
> been crushed, politically and industrially! through systematic oppression, they have come to
>
> be a completely wretched nation and now, as everyone knows, they have the job of providing
>
> England, America, Australia, etc., with whores, day labourers, *maquereaux*, pickpockets,
>
> swindlers, beggars, and other wretches. (Engels 49)

Engels's words, "systematic oppression" and "wretched nation"," imply that well-planned, merciless arbitrary measures and laws have been issued directly against the native Irish, the Catholic, of course, to turn them into a miserable nation. England, as Farrell reveals, "is noted in the history books for having perfected the technique of divide-and-rule" (130), a technique subtly used by all colonizers to keep sectarian and class differences ever intensely ignited. Also, Julia O' Faolain refers to this British machination and its effects in her novel *No Country for Young Men*: "Divide and conquer was their old strategy and there were always bad eggs on our own side" (211). A prominent example of the British colonial and divisive laws is that of the Penal Laws whose major objective was to transfer the land of Ireland from Catholic to protestant hands, and, more equally, to undermine Roman Catholicism in Ireland. But, if England has greatly succeeded in usurping the Catholic land, it has equally failed in eradicating the Catholic creed. It seems that the more colonially oppressed, the more faithful the Irish have become to their Catholicism.

A widely acknowledged crafty colonial scheme has been the abolition of the language of the colonized. An obvious example is to be found in the Frenchification of Algeria where people hardly speak Arabic as their native tongue. As language means identity and self-determination, Collin Meissner points out that "the Irish

language question has been at the center of the Irish/English conflict from the start," and that "between England and Ireland language has been a most powerful colonizing weapon" (165). Franz Fanon, in "Racism and Culture," clarifies that in colonial encounters a "new system of values is imposed…by heavy weight of cannons and sabers" (quoted in Meissner 169), and as Meissner elaborates, "this initial demonstration of superiority is followed by a general condemnation of the conquered's culture and forced assimilation" (169). Two outstanding examples of the "forced assimilation" are found in Henry VIII's 1536 Act of Union decree and previously in the 1366 Statutes of Kilkenny which "ordinated and established that every Englishman use the English language and follow the English custom or risk forfeiture of land and property (Meissner 165). To show the British persistent interest in abolishing the Irish tongue, Meissner also quotes Gerand O'Brien's statement pointing out that it was "the Cormwellians, even more than the Elizabethans, who realized the incompleteness of any conquest that failed to take account of a day-to-day verbal communication" (165). In his discussion of Friel's *Translations*, Meissner discreetly exposes the British colonial scheme:

> In remapping Ireland, the Royal Engineers, acting on behalf of the British Crown,
>
> make Ireland England and, in the authoritative position of colonizer, offer the colonized.
>
> a place to live. …The act of mapping and naming, the act of erasing the old and making
>
> the new, is equivalent to an ideologizing act of plunder… removing Gaelic and
>
> enforcing English as the only accepted verbal commerce, not only reenacts the master/
>
> slave relationship but brings the hierarchical relationship to mind every time the newly.

instituted place name is articulated. This level of linguistic colonialism is what Cromwell

had in mind, and it follows Fanon's nation of decultration. What more complete

domination [and effeminization] of an individual, a community, a country can there be

than to remove the language in which the conquered's identity is articulated and

strengthened anew with every utterance? (170,171)

Nevertheless, the Irish, described by Meissner as "resistant," have always realized that "identity centers around language… and is barely available elsewhere. [To them] a choice of a language is a choice of identity" (During 43).

All that has been said is just one side of the coin: Ireland is a female country, the Irish are dirty people "beyond redemption," (Hadfield 80), a female race that must be rescued by marriage to the civilized male England. To affect this marriage and keep it going, many measures and laws were to be taken mercilessly hoping that such despotic measures would make Ireland and the Irish people completely subjugated and effeminized. Such charges against the Irish, in essence, are detestable and refutable; however, Ireland was "despoiled," "its people were driven off the land and out of the country, and the faith of its fathers was ruthlessly abhorred by the despoiling invaders who were also the professors of antagonistic religious creed" (Farrell 129). Eight centuries of colonization, to quote Said in *Yeats and Decolonization* , must have "affected the detail and not just the outlines of life" (71). "Sure, they colonized our thoughts and minds. Took over our heads! It's hard to get free" (O'Faolain 186).

The Irish: effeminizing:

Oppression and effeminization, as it seems, were not just a British trade. They also hatched from the inside. By oppression I mean the unbalanced power structure

that privileged some people over the others, which leads to grudge and violence. And by effeminization I mean using feminine attributes with the purpose of inferiorating individuals, groups or even countries. The higher circles of Irish society (Politicians and Church) were, if not more sinning like Lear they were, at least, as sinning as sinned against. The poor Irishmen and women were falling between the merciless fangs of colonial England and the fierce claws of politicians and the Irish authoritative institutions. The discussion of the internal oppression and effeminization will count on Julia O'Faolain's *No Country for Young Men*, where people "have given up their individual wills: the men to Ireland and to drink, the women to Ireland and to the men" (Moore 15). *No Country for Young Men* is a novel that speaks about the crisis of four generations of two Irish families, the O'Malleys and Clanceys, and their trials to compromise with the situation in their country after the Irish Civil War of the 1920s. Moreover, it handles the political, social, religious, and economic devastation of Ireland after colonization. O'Faolain cleverly connects the country's trauma with the conditions of its own people through themes of madness, confusion**,** and loss.

If the British have arbitrarily usurped the will of Ireland and the Irish, Ireland, and the Irish, ironically, have surrendered their wills to their politicians. Those politicians in *No Country for Young Men* are portrayed to be as fierce monopolizes as the British colonialists: two antagonistic predators devouring one prey. Judith Clancy asks Owen O'Malley, her brother-in-law, a cabinet minister: "what happened to the money?" "There was a page full of cash brought over, do you remember?" Owen, who "looked impatient" answers her: "What do you suppose the party members lived on during the five years we were refusing to take our seats, Judith? There were no salaries and no jobs for us. The other crowd had the country in their pockets. We had a right to that money…it was donated to the Republican cause, and we were the only ones faithful to the cause" (O'Faolain 188,189).

like the British colonizers, Owen O'Malley falsifies facts about the reality of his actions. His first answer to Judith's questioning about the money was different: "Nobody got the money. Not us and not the other crowd." (O'Faolain188). Owen O'Malley, who is indifferent, or let us say, ethnocentric, to the well-being of others,

as the British colonizer, though he claims the opposite, fears that Judith might "throw off the veil" and tell the "old stories," the thing which might threaten his own position: "old stories can come out. Be leaked. Especially now I'm in the government. Don't imagine I'm better able to protect you now…quite the opposite. You never know who's picked up rumors. Someone could use you to get at me, embarrass the party…I'm talking for your own sake, Judith, and for Kathleen's of course and our children's, not to mention, the country" (O'Faolain 188). If colonialism "is a process of radical dispossession" (Deane 10) then Owen O'Malley is also a colonizer as England assumed the role of the speaker for Ireland as a whole, O'Malley is assuming the same role for the Irish people, and if England considered Ireland as muted and passive, O'Malley has done the same: "people is an abstraction" (313). To him: "The Irish people will follow. They won't initiate. And don't tell me they're tired. They 're always tired. They must be goaded for their own good." He adds "The people have no self and no aspiration towards determining anything at all until we infuse it into them. We are their virile soul, we are they" (312-313,314). The extended metaphor of comparing O'Malley's masculine soul to that of a horse where they share "virility" resonates and mimics the colonial "virility" that the British have always been claiming over the female Irish. O'Malley's use of the verb "infuse" is not without a sexual connotation-an effeminizing one. He, the bearer of the "virile soul", the god-like, is supposed to pour or to ingrain his liquid into the dead bodies of his people or, in other words, to dictate his orders and his own will upon the Irish exactly as the British have always been doing. He says to himself "I trust my own deep instincts," (193). "My instincts" also bears an implicit heavy sexual connotation. Or why did he not say, "my talents," "my experience," "my mind," or even "my insight!" instead of instincts. "Very fond of himself Owen" (191). Owen here is abolishing the remains of the Irish identity which the British have left. To both, the Irish are passive feminine recipients and mere spectators.

The effeminization of Ireland is not only exposed thematically but is also presented through Julia O'Faolain's writing techniques. One of her techniques is the perceptive usage of metaphors. Ireland as a country is stigmatized with femininity and sexual vulnerability. This is manifested in Owen O'Malley's narration of his memories about the Irish civil war with his description of Ireland not only as a female

country but also as a loose female "Ireland was a whore" (9). The word "whore" is used as a metaphor with a double connotation about Ireland, as a female country and as sexually vulnerable in an immoral, disgusting manner. For O'Malley Ireland was the "mother" who mercilessly abandoned her kids, the "whore" who sold her body on regular basis for any available buyer, the "tailor" was cooperated with enemies and the "madwoman" who lost her sanity and killed her kids through fossilization in the past fuels "she was a mother who had given birth to us all, but she had turned against us. She had become a whore who sold herself to anyone who would pay her price. She had become a tailor who collaborated with our enemies. She had become a madwoman who killed her own children" (144). The sequence of comparisons in the previous quotation shows how O'Faolain implicitly uses metaphors as a clever technique to intensify the portrayal of Ireland's image as an effeminized country that goes through degradation from a mom to a whore. These metaphors add up to the ugly effeminized portrayal of Ireland in the eyes of its people. In addition, O'Malley uses the pronoun "she" repeatedly in his lines to intensify the persistence of the idea. Ireland, for him, is not only a negligent mother or a loose, infidel female but an insane woman who kills all the young generations by keeping them stuck in a static, suffocating surroundings of the past. Such figurative language highlights the amount of anger and resentment that the speaker carries against his country and how he sees it in a way that is worse than the original colonizer. Furthermore, O'Faolain uses the extended metaphors in her novel to create an analogy between Ireland on one hand and a weak, victimized, and submissive female on the other hand. This is exemplified when the narrator introduces Judith Clancy, a seventy-five-year-old nun who has dementia, as "she was a woman who had been raped, and raped again, and again. She was a woman who had been beaten, and starved, and humiliated" (3). Judith represents the current Ireland as an old-aged female who lives in dementia and suffers hallucination. Ireland here, as represented by Judith, is compared to an infertile female who lost its will and who had repeatedly been violated sexually. Moreover, the metaphor extended to describe Ireland as a defeated, manipulated female that is subject to humiliation because of its vulnerability and inability to control its fate.

As Edward Said remarked in "Yeats and Decolonization" that "All of the subjugated peoples had it in common that they were considered to be naturally subservient to a superior, advanced, developed and…mature…whose role…was to instruct, legislate, develop, and at the proper times to discipline, war against, and occasionally exterminate" (72). Did Owen O'Malley "discipline" or "exterminate"? The answer comes as follows: "There are young fellows still out in the wilderness, she [Judith] reminded him, because they believed what you told a few years back and are so unsupple that they still do –the new IRA. Your crowd goal them now". (O'Faolain 193). Well, it's politics, or better say it's home colonialism. Owen stubbornly replies: "I know what is best for the country, I have purposes, duties, people who depend on me, and I never wanted anything for myself" (193). Judith tauntingly makes it clear: "Power?" True, it is power that propagates falsity. As Ralph Ellison put it in *The Invisible Man,*: "power is confident, self-assuring, self-starting, and self-stopping, self-warning and self-justifying. When you have it, you know it" (142). Thus, to best describe Owen, let us change just one word from Judith's question to him: "Do you distinguish what is good for Owen from what is good for Ireland?" (191), to become: Do you distinguish what is good for Owen from what is good for **England**?". Since colonialism is contagious, then the problem of Owen is that "what he is charged with is what he inherited" (During 45). Owen practices what he internalized through the process of growing up under the thumb of a colonizer. As Said explains: "Imperialism after all is a cooperative venture. Both the master and the slave participate in it, and both grew up in it, albeit unequally" (74).

Owen O'Malley, who has supposedly spent the largest part of his "country's best interest" (188), has now steered the wheel to the opposite direction: "Owen's party, after swearing for five years that they could never take the oath of allegiance to England's king which the Free State constitution of 1922 required of all members taking their seats in the Dail, had suddenly decided that they could and would take it. Various excuses had been put forward." (187). Ironically these excuses are reminiscent of the British colonial excuses of controlling colonized nations. Owen justifies this upheaval by saying that" We couldn't leave the country to rot. We had to be practical, get our hands on the helm and steer it out of the doldrums" (193).

The previous quote shows how O'Faolain uses symbolism as another technique to reinforce the thematic presentation of Ireland as a female, helpless country that always needs someone to lead its destiny. "Doldrums" is a symbol of Ireland's lull, stagnation stage that necessitates the existence of a vital, male to "steer" it out of its loss. Again, O'Malley is lying. He is, like the typical colonizer, able to fabricate reasons for his party's deeds. The actual reason is that "he and his party had suffered oblivion and poverty after losing the Civil War" (188), exactly like any colonial power which, after losing one colony, must look for another to compensate for its loss. Is Owen's struggle for independence or for survival? Anyway, the "cute pet fox," as Judith describes him (193), is cheating on the "white chimpanzees" as Kingsley has already described the Irish. Therefore, Owen's party "called everyname: "pitiless idealists", "turn-coats" (192).

Nonlinearity narration is another technique that O'Faolain employs to highlight a deeper dimension to the state of perplexity and disillusion Ireland suffers from, and by implication its people. The nonlinear narration deviates from a linear, chronological plot line. While "The linear narrative follows the events chronologically… the non-linear narratives start from the middle of the story and go back and forth using different mechanics of flashbacks and flash-forwards." (Zeacharias, abstract) In *No Country for Young men* events and information are presented in a nonlinear manner that matches the sense of disillusion and confusion both O'Malley and Judith suffer from. O'Malley used to compare his current situation as a cabinet minister with his past experiences as a freedom fighter. For instance, in a flashback he recalls his past involvement in the Irish civil war and the death of his brother-in-law while attending a cabinet meeting at the present. Such sway and confusion between the past and the present reflect how Ireland, through nonlinearity technique, is depicted as a perplexed and fatigued country "a poor, backward, divided country" (45). For O'Malley Ireland is "a country that had betrayed its ideals and its people. A country that has no future." (45). Ireland is eternally immersed in confusion with no glimpses of future hopes. Likewise, O'Faolain presents Judith Clancy through the nonlinear technique of narration where she jumps around her present life as a nun and her past as a young female participating in the Irish war for freedom. "I was in love with him,. I was in love

with Robert. He was a soldier. He was an English soldier. He was my enemy. He was my lover. He was my child's father. He was my brother-in-law's victim. He was my sin. He was my salvation. He was my past. He was my present. He will be my future." (176). In the previous quote Judith reveals her confused character where past interferes with present, and the pricks of guilt of betraying her country are tough to endure. She lives with the guilt of loving an enemy. Her flashbacks of the past shows Judith as a symbol of a divided, fragile Ireland. Judith, Ireland by implication, "did not know who she was...she was a blank, a void, a nothing." (234).

The setting of O'Faolain's novel in Dublin strongly corresponds to the portrayal of Ireland as a broken, vulnerable female (confused and fragile). While the novel follows the traumas of four generations, it recounts the Irish civil war (1920) and the inner political and religious divisions. During such a critical time Dublin suffers from corruption, division, and violence, it is disillusioned between memories of the past, confusion of the present and uncertainty of the future. Judith describes Dublin when she leaves the convent to her family as "a mess, a shambles, a disgrace. A no country for young men. Or old. A no country for anyone." (9). For her, Dublin (stands for Ireland as a whole) is a place of failure and hopelessness where there is no hope for tomorrow. Judith as a symbol of Ireland itself can see that there is no hope, and everything is going to waste like her own life.

Julia O'Faolain, realizing how severe the church affects the Irish, skillfully associates Owen O'Malley's image as a symbol of the clergy members: "His clothes had a clerical look. The long, lean, black coat reached to his calves" (191) and "his face had grown more ascetic with the years" (192). Describing his high ability of argument, Judith says: "He was Jesus and you, if you disagreed with him, were a Pharisee" (193). Feeling discomfort because of Judith's repetitive enquiries, "Distaste was back on Owen's face. He was the one who should have stayed in a monastery". To him, "the convent…was a self-indulgent place in which he, if he had been free to follow his inclination, would have lived happily" (192,193). Seamus, in a discussion with Owen O'Malley, gets "shocked" at his "arrogance" and attacks his limitless power compared to that of priests:

You should have never left the seminary, Owen. You're worse than a priest now. As a

priest you'd have known your authority was borrowed from heaven. This way there's no

limit to it…Oh, I'd rather see shopkeepers run the country than lay priests, and I'll tell

you another thing…I'd rather priests than lay priests: bloody, self-appointed heroes

like yourself. The anointed priest has all eternity to reach paradise and its perfection,

but you want it here and now. You learned the desire for it from the church, but you lost

the Church's patience you're dangerous. Mad. Like rabid dogs. (313)

To intensify the vulnerability of the female Ireland O'Faolain perceptively employs more symbols. The Catholic Church, England, Education system, and Irishmen are symbols of oppression and authoritative patriarchal domination over submissive women. The main common ground between Owen O'Malley and the priests (and Irishmen by implication) is their degrading view of women. Did this emanate from the authoritative Catholic Church or from the male colonial England? Or both? Part of the answer could be found in a statement by Innes describing James Joyce's fiction in which "priests are aligned with natural fathers and with the English in their desire to be 'men of the world', in their suppression of rebellious thoughts." (149). The other part of the answer is found in O'Faolain's saying, through Therese, that "Irishmen were [and are] all priests" (15). Add to this the Irish system of education. Now, there are four sides (Church, England, Education system, and Irishmen)-a cross upon which Irish women have always been crucified. Whatever source there might be for the oppression, it is, by large, "The authority of the fathers" (Innes 54): Priests are fathers, English colonizers are fathers. Irishmen are fathers/husbands-all are oppressors, all are, in different ways, colonizers. The

woman in this society is religiously, sexually, and psychologically colonized. She is "a type of her race a batlike soul walking [like Ireland] to the consciousness of itself in darkness and secrecy and loneliness" (Joyce 160-161); she is the "desire" of the British, of her men, why not of the priests too! Being their "Desire [it] urges [them] to possess" (Joyce 179). If the British are sinners, "the church is cruel like all sinners" (Joyce 204) and so are the O'Malley's. The O'Malley's of *No Country for Young Men*, starting with Owen and ending with Cormac, all are in a sense patriarchal figure. The fourteen-year-old boy symbolically became a patriarchal figure: "in the last scene, Cormac assumes control of the family: he races to fetch his father in the Heraldry Commission: He gives Michael "a chance" to dissuade Grainne, then himself makes the final plea: "You can't just leave us" (Moore 15). Like his elders, all are sinners, suppressors of "rebellious thoughts." Who are those "rebellious thoughts! They are Judith, Kathleen and Grainne, the O'Malley's possessions. A society based on "Jesus and Papa" (Joyce 214) has its own dictations for women. Women are "real targets of colonialist and nationalist discourses" (Loomba 222). Women in Ireland are molded within the Catholic frame. The following lines from Albert Memmi's *The Colonizer and the Colonized* might, as referring to Catholicism, distinctly elaborate on this frame: "Formalism of which religious formality is only one aspect, is the cyst which colonial society shut itself and hardens, degrading its own life [and people] to save [them]. It is a spontaneous action of self-defense, a means of safeguarding the collective consciousness without which people quickly cease to exist." (101-102). What does this "religious formality," Catholicism, dictate on women? Women are "real targets of colonialist and nationalist discourses" (Loomba 222). Women are the symbols of weakness and fragility.

Catholicism, the core of the "androcentric Christian religion" according to Ann Weekes, ("Diarmuid" 93-94), dictates that women must be pure, holy, and virtuous and, as Innes explains: "The influence of the clergy" is represented in "teaching women to accept a position of social inferiority through insistence on "duty" (61). With her strong "resistance to and criticism of authoritative control" (Weekes, Irish Women Writers 175), Julia O'Faolain plainly reports this rigid Catholic view of women, through Judith's memory:

My darling and beautiful and pure and innocent little girls,' said the priest…'How can I

Ever tell you the joy it brings to my heart to see innocence abloom today in this ancient,

holy and sacred land of ours?' Innocence, he confided, was a gift you could never.

appreciate until you had lost it and then you could never get it back…. [The priest]

turned to the dangers of desiring knowledge—Eve's sin, and naming things. The girls

perceived that their own peculiar virtue was one which could only be preserved by

ignoring it. It was like a lamp held up to light other people but masked from holder.

(301,302)

These devastating effects of the patriarchal paradigm, "the authority of the fathers" (Innes 54) destroy women and by implication Ireland. This kind of oppression not only has had its great echo on Judith's mind, but it has considerably contributed to the formation of her asexual personality as well. She condemns herself when she feels "numbed: astounded into submission by [Sparky's] tongue sliding dementedly between her lips [and also because] her body was behaving wildly" (261). Ann Weeks argues that Judith's "reaction to Sparky's kiss does not confirm her own and other women's sexuality but the ascetics' lessons, and the experience of her body is discarded in favor of the fathers" (Irish women writers 185). As a seventeen-year-old- girl, "Judith never reached the stage of being vain since she never discovered whether she was plain or not. She had a suspicion that she might be about to blossom but put off the moment by slouching and wearing unbecoming clothes," thereby, degrading herself (21). Contrary to her sister, Kathleen, who was "eager to marry"

(36), Judith "carefully kept herself from knowing about soppy things like love and courting" (232). As Weekes explains: "Judith, having adopted the asexual paradigm, sees her own reaction as a response to evil. So, when Sparky would interfere with Owen's plans for war, Judith is in her own mind justified in killing the evil opponent of good" (Irish Women Writers 185). Judith is a symbol of Ireland's submission to all the patriarchal dictates that will result in dementia and self-hatred.

O'Faolain employs situational ironies to strengthen her thematic focus about the effeminization of Ireland. What happens to Judith is against what is promised to any submissive female. Judith, who adopts the patriarchal paradigm, is ironically rewarded by confinement in the convent, by oblivion and by madness. So, obedience of the patriarchal figures is not salvation. When Judith expresses her fear of losing sanity in the convent, she receives two fatherly answers. The priest: Judith "was just a silly female. Imaginative." Owen O'Malley: Perhaps "it's sex" (189) Judith tragically remains "a young girl in an aged body" (182). Judith's ironical life is an epitome of Ireland as a whole. When she submits she is living dead isolation as a nun. Unlike Judith, Kathleen revolts against the paradigm, but she is also rewarded by confinement at home—Owen's own convent and by "deletion" which, according to Weekes, is "another kind of madness". The Imagination Cruciband Kathleen gives us is an accurate image of her father/ husband, O'Malley, whom she sees as:

"Cold as ice." A machine run on will-power. I can't stand him now. He makes my flesh

Creep. I'm glad he doesn't seem to care for me anymore…I don't want a hero. I want a

man…I'd forgotten what men could be like. Maybe I never knew…[Owen] is arrogant,

abstract, he never changes his underwear… I am twenty-four. I'm losing my looks…my

hair is falling out…I'm trapped… I'm sick of being the woman of the house! Alone! Everyone's mother and nobody's wife. Everyone depends on me and who can I depend

on? The Da (323,324,325)

To extend the irony, it is the "Da" who is supposed to be dependable in Ireland, the father priest, the father O'Malley, or even the English father. O'Malley is her father: he even wears "The gold chain…which belonged to her father" (189). Ironically, Owen, to women, was never dependable. He kept Kathleen away. To him, like most of the Irishmen, "Women belonged in a domestic sphere" (190). "There is nothing here for a girl like Kathleen but marriage" (259), a "Repressive marriage" which, as Weekes explains, "even more than convent life effectively negates the independent woman, neutralizes her sense of self, her sensuality, and indeed, from a male perspective, effectively solves the problem of women's disorder" (Irish Women Writers 186). Kathleen's attempt to escape with Sparky is aborted as time is not yet ripe for liberation. Sparky is killed by Judith, the female agent of the manly paradigm, and Kathleen is contained. She has no freedom to choose. The only choice she has is to stay home, where she is supposed to be "useful" as a "mother of six children with another on the way" (193). The Irish father-husbands, Weekes argues, see women as "deviant. This deviancy asserts itself in action disruptive to the established, male pattern, hence must be repressed in the interest of order" ("Diarmuid" 99)

Discreetly viewing the highly fettering parental bond and also the influence of the Catholic church on Irishmen in their perception of women, Julia O'Faolain reaffirms, again, through Grainne, that "Men in this country had been educated by clerics [and that] Monastic tradition described woman as a bag of shit and it followed that sexual release into such a receptacle was a topic about as fit for sober discussion as a bowel movement" (155). Grainne, whose case culminates the case of Irish woman and of Ireland at large, is seen as conscious not only of the influence of the church on Irishmen but of her identity as well. Like Kathleen's, Grainne's husband, Michael O'Malley is "frigid" and "too drunk" (155), with a "wobbly ego" (204) as he describes himself. To Grainne, "sex has been of such minimal importance in her

marriage" because of Michael's "lack of potency" (249); Michael who cannot discuss sex believes that "women are bred to masquerade, being ashamed of their essential function" and sees that "after years of marriage, you didn't want [sex] that much". "Women wanted it…because it confirmed their sense of themselves…basic creatures" (204,305). But, unlike Kathleen, Grainne is more independent as she leaves Michael for five months and then returns hoping that things might get better. As matters get worse, she turns to Owen Rowe "looking for more than sex, or more through sex" (147). Unlike Judith, Grainne got rid of Catholicism: "After an acute crisis of religiosity, she had given up the church," and she mockingly and reluctantly resembles her "confessors" who "poked spiritual probes into her mind" to the "gynecologist who poked lubrified finger into her vagina to take a smear test" (98).

The impressive simile O'Faolain creates in the previous quotation between "confessors" and "gynecologists," asserts the far degree of intrusion the Catholic Church has in Irish man's life and in Irish woman's privacy. The verb "Poked" shows implicitly that the role of the church is violent and no longer favored or liked. More powerful than Kathleen, Grainne becomes in a double relation including Owen Rowe and James Duffy, but she also challenges Rowe by keeping her love relation with James going. In a rough discussion with Rowe, the rebellious Grainne responds violently to his authoritative cupping of her breast, she bit his hand "until she felt her teeth pierce the skin. Blood flowed into her mouth, but she kept biting" (153). So, Grainne's double relation with Rowe and James symbolically resonates Ireland's double situation (Irish –Colonizers?). Moreover, Grainne's violent response (her bloody biting of Rowe's authoritative hand) is a symbol of Ireland's wishful dream to stop the hands of her usurping men. Grainne's dream of escape with James is aborted, like Kathleen's, by the violent murder of James. But unlike Kathleen, who is restored into O'Malley's home forever, Grainne stands outside home. Michael, mistakenly as usual, believes that "fatigue, habit [and] heritage, were stakes planted around [Grainne], holding her here, limiting her choices, "but poor Michael…how wrong he was she could go anytime she liked. Anytime at all" (327).

Grainne, as a matter of fact, stands as a symbol of the new Irish woman and of what Ireland should be. Grainne was not confined by the strict Catholic convention of women, nor beguiled by fake politicians—the home colonizers who enslave the

women, the land, and the people. Her sexual relationship with Rowe didn't prevent her from having another with James. Rowe's ferocity could not confine her. Grainne's battle is more fierce, more tactful, and more fruitful than Judith's: Judith sacrificed herself, Grainne sacrificed herself and her son, though in a different way. Judith is momentarily overcome by just a kiss from Sparky, Grainne is never overcome even by complete sexual relationship. Sex, to Grainne, is just a bridge, she needs more "through sex…she has been looking for more than sex" (147). Judith behaves spontaneously and is concerned in the convent, whereas Grainne behaves skillfully and never surrenders to the male's dictations. Judith as a savior almost dies after her sacrifice, but Grainne stands stronger and more obstinate.

The comparison between Judith and Grainne, the two saviors (Kathleen is included by implication), might invite us to throw some more light on the 1970s home colonizer: Owen Rowe. Owen O'Malley, though for personal interest, surrenders to the will of the people by joining the cabinet and by deserting his IRA men, though temporarily; Owen Rowe, not different from his father but more ferocious, "funneled funds to the hard boys of the IRA and got them to break away from the other lot and from the Provos" (162), preparing for another civil war. Rowe resembles his father and himself to de Gaulle, but shyly attains a more forward position than his father's: "A pantomime horse…takes two men to animate it. I aspire only to be the front legs. The rear, the past, the equivalent of de Gaulle's resistance record, is provided by my illustrious Da" (61).

Within this repressive context, Judith remains asexual and mad with a bog-like memory-completely victimized. Grainne, on the other hand, despite her sexual affairs, is, like Ireland, "a snail with a tough shell" (210) who shows up just the outer layer to liberate the whole edifice. It is Grainne, now, and hopefully Ireland as a whole, who reverses the roles; it is she, with her "rough fingers" like "sandpapers" who touches the fluidly perfect" body of James (210), acting a manly role. Ireland, from such context, needs role reversal or at least equality. With the Irish remain as "some black men whose slave ancestor was given the slave-owner's name" (O'Faolain 205). Or, as it comes through James to Grainne: "Well, it suits you to say that British hypocrisy—which they've shed, by the way-got dumped here as part

of their colonial cast- offs and you preen in their old cast-offs and think you've liberated yourselves" (229-230). We hope not.

To conclude, this paper reaches the following findings: first, the British colonizer affirms England's superiority and masculinity through the intended and well-planned labelling of Ireland with femininity and inferiority. The female Ireland, consequently, will need the masculine England to protect and guide. Second, the colonized Irish politicians and religious men, who lived the misery of colonialism, ironically turned to be worse than the British colonizer. Third, the charm of authority changes people and brings the worst out of them. Once in authority, O'Malley claims his responsibility as a protector of his own people, but gradually turns to be another aggressive colonizer. Fourth, Julia O'Faolain's writing techniques (using metaphors, symbols, ironies, and non-linearity narrative technique) help to intensify the main argument of this paper of how the concepts of colonialism are contagious from the outer colonizer to the inner colonizer. This paper rings a bell about nations that were under colonization, where the colonized may turn to be worse than the colonizer. It is a call to speculate more into the psychology of the colonized to understand how it is shaped through manipulation and oppression.

Works Cited

Arnold, Matthew. *On the Study of Celtic Literature*. London, Smith, Elder and Co., 1867 (digital book) / http://books.google.com/

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Routledge, 2007.

Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. Eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. New York: Longman, 1994. 45-52

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Bradshaw, Brendan. "Sword, Word and Strategy in the Reformation of Ireland." *Historical Journal* 21 (1978): 475-502.

Burney, Shehla. "Edward Said and Postcolonial Theory: Disjunctured Identities and the Subaltern Voice." *Counterpoints*, vol. 417, 2012, pp. 41–60. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/42981699. Accessed 28 Aug. 2023.

Canny, Nicholas P. "Identity Formation in Ireland: The Emergence of the Anglo Irish." *Colonial Identity in the Atlantic World*. Eds. Nicholas P. Canny and Anthony Pagden. New Haven: Yale UP, 1978. 159-212.

Childress, Alice. *Wedding Band*. New York: Samuel French, 1973.

Churchill, Caryl. *Cloud Nine*. London: Pluto Press, 1983.

Conklin, Alice L. "Colonialism and Human Rights, A Contradiction in Terms? The Case of France and West Africa, 1895-1914." *The American Historical Review*, vol. 103, no. 2, 1998, pp. 419–42. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/2649774. Accessed 26 Sept. 2023.

Croisy, Sophie. "Algerian History, Algerian Literature, and Critical Theories: An Interdisciplinary Perspective on Linguistic Trauma and Identity Reformation in Postcolonial Algeria." *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 10, no. 1, 2008, pp. 84–106. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/41210007. Accessed 30 Sept. 2023.

D' Arcy, Fergus. "St. Patrick's Other Island: The Irish Invasion of Britain." *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies* 28.2(Summer 1993)7-17.

Deane, Seamus. "Introduction." *Nationalism, Colonialism, and Literature*. By Terry Eagleton, et.al. Minneapolis: U. of Minneapolis P, 1990. 3-19.

Dinesen, Isak. *Out of Africa and Shadows on the Grass*. New York: Vintage, 1989.

During, Simon. "Postmodernism or post-Colonialism Today." *Textual Practice* 2.3 (Winter 1988) 32-47.

Ellison, Ralph. *Invisible Man*. New York: Vantage, 1969.

Engels, Friedrich. Marx-Engels Collected Works, Volume 40, p. 49. Abridged in Der Briefwechsel zwischen F. Engels und K. Marx, Stuttgart, 1913.

Fabian, Johannes. "Language, History and Anthropology" philosophy of Social Sciences 1(1): (1971)19-47.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Translated by Constance Farrington, preface by Jean-Paul Sartre, Grove Press, 1963.

Farrell, James T. *On Irish Themes.* Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1982.

Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: A critical introduction.* New York: Columbia UP. 1998.

Hadfield, Andrew. "English Colonialism and National Identity in Early Modern Ireland." *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies* 28.1 (Spring 1993) 69-86.

Innes, C.L. Women and Nation in Irish Literature and Society, 1880-1935. Anthens: The U of Georgia P, 1993.

Jewsiewicki, B. "The Great Depression and the Making of the Colonial Economic System in the Belgian Congo." *African Economic History*, no. 4, 1977, pp. 153–76. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/3601245. Accessed 23 Sept. 2023

Joyce, James. *A portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. R.B. Kershner. Boston: Bedford Books,1993.

Kingsley, Frances E., ed. Charles Kingsley, His Letters and Memories of His Life. Vol. 3. London: Macmillan, 1901. Print

Knapp, James F. "Irish Primitivism and Imperial Discourse: Lady Gregory's Peasantry." *Macro Politics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism*. Eds.

Jonathan Arc and Hariet Rivto. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1991.28 6-301.

Loomba, Ania. *Colonialism/postcolonialism.* London: Routledg.1998.

McGee, Patrick. *Telling the Other. The Question of Value in Modern and Postcolonial Writing*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

Meissner, Collin. "Words Between Worlds: The Irish Language, the English Army, and the Violence of Translation in Brain Friel's Translations." *Colby Quarterly* 28.3 (September 1992): 164-174.

Memmi, Albert. *The Colonizer and the Colonized.* New York: The Orion, 1965.

Mishra, Vijay, and Bob Hodge. "What Was Postcolonialism?" *New Literary History*, vol. 36, no. 3, 2005, pp. 375–402. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/20057902. Accessed 27 Aug.
2023.

Monsman, Gerald. "Writing the Self on the Imperial Frontier: Olive Schreiner and the Stories of Africa." *Black/ White Writing: Essays on South African Literature.* Ed. Pauline Flecher. Lewisburg: Bucknell UP, 1993. 134-155.

Moore, Thomas. "Triangles and Entrapment: Julia O'Faolain's *No Country for Young Men." Colby Quarterly* 27.1 (March 1991): 9-16.

O'Faolain, Julia. "*No Country for Young Men*." Bungay, Suffolk: Chaucer, 1980.

Said, Edward. "Yeats and Decolonization." *Nationalism, Colonialism, and Literature*. By Terry Eagleton et al. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1990. 69-95.

---"From Orientalism." *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader.* Eds. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia UP, 1994. 132-149.

Schreiner, Olive. Thoughts on South Africa. London: Unwin, 1923.

Smith, Kimbra L. "Telling Histories: Everyday Inequalities and the Construction of Authenticity." *Practically Invisible: Coastal Ecuador, Tourism, and the Politics of Authenticity*, Vanderbilt University Press, 2015, pp. 29–63. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/j.ctv16757c2.5. Accessed 27 Sept. 2023.

Trevor, William. Fools of Fortune. London: Penguin, 1984.

Van Krieken, R. (1999) "The Barbarism of Civilization: Cultural Genocide and the 'Stolen Generations'", *British Journal of Sociology* 50(2): 297–313.

Weekes, Ann. *Irish Women Writers*: An Uncharted Tradition. Kentucky: The UP of Kentucky,1990.

---"Diarmuid and Grainne Again: Julia O'Faolain's No Country for Old Men." *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies* 21.1 (Spring 1986): 89-102.

Young, Robert JC. "Postcolonial Remains." *New Literary History*, vol. 43, no. 1, 2012, pp. 19–42. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/23259359. Accessed 24 May 2023.

Zeacharias, Justin https://www.researchgate.net/publication/355117301_An_Effective_Use_of_Non-linear_Narrative_Techniques_in_the_Selected_Contemporary_War_Novels. Accessed 4 Nov.2023.

تأنيث الايرلنديون في رواية جوليا أوفولين "لا يوجد وطن للشباب"

سلوى عبد السلام الشاذلي

قسم اللغة الانجليزية - جامعة بدر، القاهرة، جمهورية مصر العربية.

المستخلص:

تبحث هذه الورقة كيف كانت أيرلندا ضحية للقوى الخارجية والداخلية على حد سواء. بالنسبة لإنجلترا كقوة خارجية، تعتبر أيرلندا دولة أنثوية والأيرلنديون شعب قذر، جنس أنثوي يجب إنقاذه عن طريق الزواج من انجلترا المتحضرة الذكورية . لإتمام هذا الزواج وإبقائه مستمرًا، تم اتخاذ عدد كبير من التدابير والقوانين بلا رحمة، على أمل أن تؤدي مثل هذه الإجراءات الاستبدادية إلى إخضاع أيرلندا والشعب الأيرلندي ومحاولة تأنيثة بشكل كامل. لم يكن القمع ومحاولة التأنيث مجرد فكرة بريطانية، بل نشأت أيضًا من الداخل الايرلندي. وان لم تكن الدوائر العليا في المجتمع الأيرلندي (الساسة والكنيسة)، أكثر خطيئة مثل لير، فإنها على الأقل أخطأت. ووقع الشعب الأيرلندي المسكين كضحيه بين الأنياب الشرسة لإنجلترا الاستعمارية والمخالب الشرسة للسياسيين والمؤسسات الأيرلندية السلطوية. ستعتمد هذه الورقة على رواية جوليا أوفولين "لا يوجد وطن للشباب" لإظهار التقنيات المختلفة لكل من عملية القمع والتأنيث الداخلية والخارجية في أيرلندا. وسيكون التركيز على كيفية تحول السياسيون ورجال الدين الأيرلنديون الذين عاشوا بؤس الاستعمار إلى أسوأ من المستعمر البريطاني. بمجرد وصوله إلى السلطة، يعلن السياسي الأيرلندي "أومالي" مسؤوليته كحامي لشعبه، ولكنه يتحول إلى مستعمر آخر. ستمتد مناقشة الرواية من التحليل الموضوعي إلى التحليل الفني لتقنيات الكتابة التي استخدمتها جوليا أوفولين لتوضيح كيفية تأنيث أيرلندا. سيتم التحليل من خلال تطبيق أفكار نظرية "ما بعد الاستعمار"

الكلمات المفتاحية: *ايرلندا- التأنيث-مابعد الاستعمار-القمع*

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Hyperbole in the Images' Captions of Arabic YouTube Videos: A Cognitive Study

Reham M. El-Said Khalifa
Department of English, Faculty of Arts, Damietta University
Reham_khalifa@du.edu.eg

Received:9-8-2023 Revised:6-9-2023 Accepted:19-2-2024
Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.228195.1535
Volume 25 Issue1 (2024) Pp.35-68

Abstract

The primary objective of the current research was to examine the use of hyperbole in the captions accompanying Arabic YouTube video images. To accomplish this objective, a random selection of 200 YouTube captions was made from the Arabic YouTube homepage. The analysis revealed that 70% of the captions included at least one instance of hyperbole. Furthermore, all forms of hyperbole were identified in the selected sample, except for repetition and comparative hyperbole. Additionally, it was discovered that all the forms of hyperbole in the sample, similar to metaphors, could be cognitively analyzed. For each hyperbole, the source domain and the target domain were investigated. In order to explore viewers' perception of the cognitive aspects of hyperbole, a questionnaire was developed. The results showed that 91% of the participants were able to recognize the cognitive features of hyperbole, and 86% of them indicated that the cognitive analysis of hyperbole in Arabic YouTube captions increased their inclination to watch the captioned videos. The current study's findings may serve as guidance for YouTube video makers since cognitive analysis of hyperbole may improve YouTube video views.

Keywords: hyperbole, YouTube captions, cognitive analysis, source domain, target domain.

1 Introduction

YouTube is a free online video-sharing platform that enables users to create, post, and view videos. Any user is able to post movies, comment on them, and subscribe to the channels of other users (Lavaveshkul, 2012). After Google, YouTube is the second-most popular and frequently accessed platform, and it is considered to be a community that allows its users to communicate via images, texts, videos, etc. (Ertemela & Ammoura, 2021). On YouTube homepage, there are a sizable number of captioned and hyperlinked images that represent videos. These images allow users to start the video simply by clicking on it. Therefore, captions for the images of the videos on YouTube are of great importance.

A caption is a brief description of an image that appears on a page (Samara, 2005, p. 56). It is a short natural description that is used to shed light on the best qualities of images, videos, and stories (Long, Gan & de Melo, 2018). Effective captions encourage viewers to pay closer attention and encourage them to take action, like watching the captioned video (Pho-Klang, 2020). A caption goes beyond simply providing a title or an image. It can also contain various informative elements (Samara, 2005, pp. 56-58) such as the duration of the video, the creator's name, or even a photo or meme that represents a specific feature in the video, such as a fire symbol, and so on.

On social media, creative captions are required to attract the viewers' attention. Figurative language is one of the tools that are used in captions to attract the attention of social media users (Pho-Klang, 2020). Figurative language is used to shape people's minds, and to make abstract concepts easier to comprehend (Djafarova, 2017). According to Zakiyah (2015), Laosrirattanachai (2017) and Pho-Klang (2020) who looked at the use of figurative language in the captions of advertising images in magazines and on social media, hyperbole is one of the most frequently used types of figures of speech in captioning images.

Cognitive analysis of different forms of figurative language makes it possible to understand how mental images are constructed in people's minds (Ruiz de Mendoza, 2014, p. 190). The cognitive analysis is emphasized in several studies

that concentrated on certain figures of speech, such as metaphors and similes (Peña & Ruiz de Mendoza, 2017, p. 52). Although hyperbole is frequently employed in the captions of social media images (Pho-Klang, 2020), it has received little attention overall, especially when it comes to the captions for images of YouTube videos.

2 Theoretical framework

2.1 Defining hyperbole

The word "hyperbole" is a compound noun that is derived from the Greek "hyper," which means over and "bollen", which means to throw (Hassan, 2014). Hyperbole is defined as a kind of figurative language that is identified as a "trope" (Dhayef & Kadhim, 2022). Hyperbole falls under the category of "tropes of substitution", which calls on the receiver to make changes in order to get the intended meaning. In other words, the receiver searches for a meaning that fits the hyperbolic expression yet is not possible when taken literally (Callister & Stern, 2007; McQuarrie & Mick, 1996).

One key feature that distinguishes hyperbole from other tropes is exaggeration (Burgers, Brugman, de Lavalette & Steen, 2016). Moreover, hyperbole has further three characteristics. The first one is that hyperbole is scalar (Aljadaan, 2018). The two scales that are typically apply to hyperbole are the quality scale and the quantity scale. The quality scale is used for the sake evaluation, either positively (e.g., "*she is the most beautiful girl in the world*") or negatively (e.g., "*he is the worst writer*"). It should be noted that the intended meaning is less extreme than the literal meaning (e.g., "*it is the best day in my life*") (Aljadaan, 2018). As for the quantity scale, inflated numerical data can be found in a hyperbole of quantity (e.g., "*it took me ages to answer this question*") (Burgers et al., 2016). The second characteristic is the shift from propositional meaning to intended meaning; the propositional meaning is more overstated than the intended meaning. The last characteristic is that there must be a specific referent when speaking hyperbolically (Aljadaan, 2018). Decontextualizing an utterance makes it challenging to determine whether it is hyperbolic. It is argued that real-world experience affects how utterances are judged and interpreted (Burgers et al., 2016).

2.2 Forms of hyperbole

The first classification of hyperbole was created by Spitzbardt in 1963, and Claridge, (2011, pp. 46–57) developed this classification. Forms of hyperbole are classified as follows:

1. Single-word hyperbole

The most common type of hyperbole is the one that only appears in one word of a sentence and vanishes when it is replaced with a more appropriate word or phrase (Spitzbardt, 1963). These single words could be nouns (e.g., *ages*, *miles*, etc.), verbs (e.g., he *died* of laughter), adjectives (e.g., *incredible*, *crazy*, etc.), and/or adverbs (e.g., *astronomically*, *incredibly*, etc.) (Claridge, 2011, p. 49).

2. Phrasal hyperbole

The hyperbolic meaning appears when a set of words and senses are combined in a specific way (e.g., a *fire-like* design). The subcategories of hyperbolic phrases are noun phrases, adjective phrases, adverb phrases, verb phrases, and prepositional phrases (Claridge, 2011, p. 52).

3. Clausal hyperbole

The term clausal hyperbole is used to describe situations in which the hyperbole is simply the outcome of the combined influence of elements in two or more clausal constituents (e.g., "*nobody learns anything*"). A sentence's hyperbole could appear in multiple clauses. It could be challenging to pinpoint a hyperbolic contribution in individual items (Claridge, 2011, p. 55).

4. Superlatives-based hyperbole

Superlatives are considered one of the hyperbole-prone constituents that are used to indicate the potential high point (Spitzbrandt, 1963). Any adjective can be elevated to the uppermost point on its scale by a superlative (Blolinger, 1977, p. 28) (e.g., he is the *strongest* man in the world).

5. Comparatives-based hyperbole

Instead of being limited to the absolute extreme, hyperbole can also take the shape of a comparison measure (e.g., in *less* than no time) (Popa-Wyatt, 2020, p. 457).

6. Simile and metaphor

Hyperbolic expressions include metaphors that can be used to expand or magnify (e.g., calling someone *a colossus*) or to attenuate (e.g., calling someone *a tiny pipsqueak*). Another type of hyperbolic expressions is the simile, such as "*cross as the devil*" (McCarthy & Carter, 2004).

7. Numerical hyperbole

The single-word category is the most prevalent one for numerical hyperbole (e.g., *thousands*, *millions*, *dozens*, etc.) (Spitzbardt, 1963). However, in her corpus analysis, Claridge (2011, p. 60) discovered that numerical hyperbole was not frequently utilized.

8. Repetition

Claridge (2011, p. 67) defined repetition as the occurrence of the same word or phrase in a specific order without interruption by other elements. Claridge (2011, p.47) observed that the repetition of words gives them their hyperbolic effect rather than the words themselves being hyperbolic (e.g., it has been occurred for *many, many, many* times).

2.3 Identifying hyperbole

Norrick (1982, p. 168) identified three dimensions that discriminate hyperbole: the affective, the pragmatic nature, and the amplification function dimensions. Norrick added that although hyperbolic utterances might exist in any

lexico-grammatical category, they appear anomalous in the context in which they occur (pp. 169-170). McCarthy and Carter (2014) identified 8 characteristics that help label hyperbolic expressions. They stated that at least three of the characteristics listed below must be present in any hyperbolic expression:

1. Disjunction with the context: the speaker's utterance is not in accordance with the surrounding context (Norrick, 1982, 168)
2. Counterfactuality: An utterance that is manifestly counterfactual is accepted by the listener without being challenged, as not being a lie.
3. Impossible worlds: the speaker and the listener share the same non-real world where the exaggerated events might occur.
4. The listener takes up the hyperbolic event by a supportive reaction (e.g., laughter).
5. The assertion, in the hyperbolic expressions, is presented in the most intensified way (e.g., the use of adjectives like endless)
6. Syntactically, hyperbolic statements can be supported by polysyndeton, using the same conjunction repeatedly to link several coordinated words (e.g., tons and tons and tons), or by using complex modification (e.g., genuinely wonderful enormous long pole).
7. Hyperbole may be interpretable as being relevant to the speech act being performed.
8. Shifts in footing may signal a conversational context where impossible worlds or blatantly counterfactual claims are acceptable.

After identifying hyperbolic expressions, there are some factors that might block or mitigate the function of hyperbole. Ovejas-Ramírez (2021) identified some markers that mitigate the potential hyperbolic interpretation of an utterance. The first hyperbole blocker is the setting up of the domain of reference (e.g., "he is the smartest boy *in the class*"). Secondly, the use of partitives like one of, two of, three of and etc. could mitigate the function of the potential hyperbole. Also, the use of words like "considering" or "to consider" implies that the speaker is capable of thinking through every scenario that may possibly fall under a certain category. Similarly, the use of negation could mitigate the effect of the potential hyperbole (e.g., "his show's ratings *weren't* actually *the worst* of all time"). Another blocker is

the use of epistemic modality which shows the uncertainty or hesitancy of the speaker such as the use of interrogative sentences or the use of modals like "may be", "probably", and etc. The last mitigating markers are the use of evidentially markers like "to my mind", "according to", "one of the ", "from the perspective of " and etc.

2.4 Hyperbole and cognitive linguistics

Figurative language, which includes language devices like hyperbole, metaphors, metonymy, paradox, and oxymoron, is a tool that blends language with logical reasoning and is connected to cognition since it requires thought to grasp the author's intended meaning. Therefore, figurative language is considered a mode of expression that uses a known domain, the source, to describe occurrences in a target domain that is unconnected to the source domain to express the author's intended meaning (Liu & Zhang, 2005).

Ruiz de Mendoza (2014) observed that Lakoff and Johnson (1980) and their advocates only applied the cognitive framework to metaphors, ignoring other tropes like hyperbole, paradox and oxymoron. Peña and Ruiz de Mendoza (2017) aligned hyperbole, which is usually analyzed from a pragmatic point of view (Norrick, 1982, p. 168; McCarthe, & Carter, 2014), with metaphor and discussed it from a cognitive point of view. They contend that the production and understanding of hyperbole need different cognitive processes. According to this perspective, the listener must scale up the speaker's growing magnitude to fit it into the context of their own reality. The notion of cognitive cross-domain mapping—in which one conceptual domain, the source, is utilized to think about another domain, the target—could be applied to hyperbole (Ruiz de Mendoza, 2014). For example, the source domain in "*the actor's entrance is the strangest one*" is an in imaginary situation where the speaker sees the actor's entrance as the strangest. The target domain is a real-world physical event where someone enters a space that is seen by the speaker as strange. In the previous example, the physical concept of entering a space is used to describe someone's behavior which is not related to physical space. By applying cross-domain mapping, speaker's emotional response in a real situation may be understood in terms of the

reaction that could be generated if the improbable event were to occur (Ruiz de Mendoza & Peña, 2016, p. 129).

When considering hyperbole from a cognitive standpoint, Claridge (2011, pp. 40–44) distinguishes between two sorts of hyperbole. The first type is known as basic hyperbole or domain-preserving hyperbole, in which the hyperbolic expression does not depart from the field of the corresponding literal expression (for instance, "chilly" and "freezing" both fall under the felt temperature field). The second one is the composite hyperbole, also known as domain-switching hyperbole, which transcends the conceptual domain into another domain by fusing hyperbole with another figure of speech, such as a metaphor (e.g., murder and monster).

3 Statement of the problem

The use of hyperbole has a psychological and cognitive impact on both the speaker and the listener since it has the capacity to attract attention in an enjoyable and unexpected manner. It is far more vivid and captivating for the listeners than just presenting things literally. In that the speaker exaggerates events more than they truly are (Popa-Wyatt, 2020). Despite being one of the most often used figures of speech in rhetoric and in everyday language, hyperbole is still remarkably understudied when compared to other figures like metaphor, simile, and metonymy (Carston & Wearing, 2015).

Hyperbole as a pragmatic attribute, has been the subject of extensive investigation in literature, as seen in the works of McCarthy and Carter (2004), Nemesi (2004), Hassan (2014), Altikriti (2016), Aljadaan (2018), Troiano et al (2018), and Dhayef and Kadhim (2022). Nevertheless, cognitive linguists have not paid much heed to hyperbole as a cognitive construction, focusing instead on exploring the cognitive structure of metaphors and metonymy (Ruiz de Mendoza & Peña, 2016). However, the cognitive mechanisms that hyperbole goes through to define an overstated scenario are similar to those of metaphors and metonymy (Ruiz de Mendoza & Galera, 2014, p. 40). Unlike metaphoric mapping, hyperbolic mapping entails a counterfactual situation in the source domain which corresponds

to a real-world situation (Ruiz de Mendoza & Galera, 2014, p. 3). Consequently, the cognitive structure underlying hyperbole requires further investigation.

Previous research has extensively investigated hyperbole in various domains, including sport commentaries (e.g., Dhayef and Kadhim, 2022), political discourse (e.g., Alattar, 2017), literary works (e.g., Altikriti, 2016), TV series (e.g., Sert, 2008), and book blurbs (e.g., Hassan, 2014). The utilization of hyperbole and other rhetorical devices in magazine advertisement captions has also been examined in the studies conducted by Zakiyah (2015) and Laosrirattanachai (2017). Additionally, Pho-Klang's study (2020) delved into the use of hyperbole in captions accompanying advertising images on Instagram and Facebook. However, little attention has been given to the presence of hyperbole in captions accompanying YouTube video images. As a result, the current study aims to explore the cognitive structure of hyperboles employed in the captions of the Arabic YouTube video images, as well as investigate the influence of the cognitive mapping of hyperboles in these captions on the captivation of the captioned video images.

4 Questions of the study

The current study seeks to answer the following questions:

1. How often are hyperbolic expressions used in the selected sample of the captions of YouTube video images?
2. What forms of hyperboles are present in the selected captions of YouTube video images?
3. To what extent could the hyperboles employed in the captions of YouTube video images be cognitively analyzed?
4. How far does the cognitive mapping of the hyperboles in the captions of YouTube video images be received by the viewers?
5. How does the cognitive structure of hyperboles influence viewers' propensity to watch the video?

5 Methods

To address the previous questions, descriptive statistics were employed. Therefore, ٢٠٠ captions of YouTube videos images were chosen randomly from the Arabic YouTube front page, the initial page where users discover and access various videos and content on the YouTube site, between March 15 and March 22, 2023. McCarthy and Carter (2014) criteria are applied to identify hyperboles. Then, Ovejas-Ramírez's (2021) mitigating markers are sought to eliminate the mitigated hyperboles. The percentages of using hyperboles in the selected video captions are calculated to answer the first questions. The second question is addressed by identifying the types of hyperboles present in the selected YouTube captions using Claridge's (2011) typology of the forms of hyperboles. After that, the identified hyperboles are divided into categories based on the primary topics of the videos, including "TV series and talk Show programs," "sports," "culture, academic and human development," "religion," "politics," "journeys," and "cooking."

Then, the mapping of the cognitive domains employed in each hyperbolic expression is analyzed to answer the third question. In order to answer the fourth and fifth questions, a questionnaire is built to assess viewers' perception of the cognitive structure of hyperboles in the selected YouTube captions and their inclination to watch the captioned videos. To build this questionnaire, the most viewed captioned videos are chosen from the category that was found to receive the most views to represent the items of the questionnaire.

6 Results

6.1 Hyperbolic expressions in the captions of YouTube video images

After applying McCarthy and Carter's criteria for hyperbole detection, 160/200 (with a percentage of 80%) captions of video images are discovered to embrace at least one hyperbole. After that Ovejas-Ramírez's mitigating markers are explored. As a result, 20 captions were eliminated as including at least one of the mitigating features (e.g., specifying the domain.). The most frequent mitigating feature used is specifying the field as in the following example:

- نابولي هي أكثر المدن فوضي في ايطاليا *(Naples is the most chaotic city in Italy)*

In the previous example the use of the specification of the field which is Italy, mitigated the function of the superlative as a hyperbole.

After eliminating the mitigated hyperboles, it is concluded that the captions of video images that included at least one hyperbole represented 140 captions (with a percentage of 70%). It is also noted that some of the captions included more than one hyperbolic expression, as in the following example:

- أغرب دخلة وأغرب عرض من أكثر متسابق قنوع في العالم
- *The strangest entrance* and *the strangest performanc*e from *the humblest* contestant in the world.

So, in the 140 captions, 155 hyperbolic expressions are detected. Therefore, it could be concluded that hyperboles are used with a high percentage, to a great extent, in the captions of YouTube video images.

6.2 Forms of hyperbole in the captions of YouTube video captions

As for the forms of hyperbole employed in the YouTube video captions, table 1 summarizes these forms.

Table 1
Percentages of the forms of hyperbole used in selected YouTube video captions

Hyperbole form		No. of occurrences	percentage
Single-word	**Noun**	18	11.6%
	Verb	10	6.5%
	Adjective	16	10.3%
	adverb	5	3.2%
Phrasal hyperbole		7	4.5%
Clausal hyperbole		22	14.2%
Superlatives-based hyperbole		57	36.8%
Comparatives-based hyperbole		-	0%

Hyperbole form	No. of occurrences	percentage
Simile/metaphor	16	10.3%
Numerical hyperbole	4	2.6%
Repetition	-	0%

The findings in the previous table revealed that superlative-based hyperboles were used 57 times (out of 155) with a percentage of 36.8%, making them the form that was utilized the most. The second type of hyperbole utilized in the sample is the single-word hyperboles which were used 49 times with a percentage of 31.6%. But out of the 49 single words, nouns were used the most (11.6% of the time), followed by adjectives (used 16 times, 10.3%). Verbs were used 10 times with a rate of 6.5%, whereas adverbs were used only 5 times with a percentage of 3.2%.

Clausal hyperbole, which was used 22 times and had a 14.2% usage frequency, was the third most common kind, followed by metaphor-based hyperbole, which was used 16 times and had a 10.3% frequency. The fifth most frequent form in the sample, which was used 7 times with a frequency of 4.5%, was then phrasal hyperboles. The numerical hyperbole, which occurred 4 times with a 2.6% percentage, is the least common type of hyperbole. It is noted that the sample lacks repetition and comparative-based hyperboles.

The selected video captions were carefully examined before being divided into categories based on their main topic. Additionally, the total views of each video in the category are added together to determine the number of views in each category. These findings are summarized in Table 2.

Table 2
Categories of the selected video captions and their number of views

Topic	No. of captions	Percentage	Number of views
TV series & talk Show programs	29	20.7%	61.153M
Sports	14	10%	23.1 M
Culture, academics & human development	25	17.86%	14.49 M

Topic	No. of captions	Percentage	Number of views
Religion	28	20%	35.26 M
Politics	6	4.3%	3.75 M
Journeys	28	20%	45.11 M
Cooking	10	7.14%	5.97 M

The findings in table 2 show that *TV series and talk show videos* represented the majority of the captions in the chosen sample. Additionally, it was the video category with the highest viewing rate. Videos on *journeys* and *religion* also made up a significant portion of the sample. However, *journey-related videos* received more views than *religious* ones. In the selected sample of the captions of YouTube video images, 17.86% of videos related to *culture and academics* and had 14.49 million views. *Sports-related videos* represented 10 % of the sample and have received 23.1 million views. Videos about *cooking* made up 7.14% of the sample and had 5.97 million views, but videos about *politics* made up just 4.3% of the sample and had 3.75 million views.

6.3. Cognitive analysis of hyperbole in the selected captions of YouTube video images

Analyzing the different forms of hyperbole present in the selected YouTube captions reveled that all of the hyperboles identified are liable to be analyzed cognitively. This cognitive analysis helps create mind maps that clearly define the source and target domains, as well as understand the emotional state of the speaker and grasp the intended meaning of the hyperboles. The subsequent section provides a detailed explanation of this finding.

6.3.1 Noun-based hyperboles:

Analyzing the noun-based hyperboles employed in the sample cognitively revealed that the source domain in these nouns represented other target domains and were made up of hypothetical situations in which totality, completeness, or comprehensiveness are portrayed. For example:

1. حلقة الجمال كله (The episode of complete beauty)
2. يسمعك الجميع (everyone hears you)
3. يساعدك في تعلم أي شيء (It helps you learn anything)
4. مدينة لا أحد يزورها (A city that is visited by no one)

6.3.2 Adjective-based hyperbole

The cognitive analysis of the adjective-based hyperboles in the sample showed that extremeness-expressing adjectives were utilized in their basic form to depict mind maps through which the writers of the captions reflected their imaginary emotional states to other target domains. For example:

5. تلاوة نادرة (Rare recitation)
6. المواجهة شرسة (fierce confrontation)
7. موهبة جبارة (A tremendous talent)
8. ضحك بلا انقطاع (Incessant laughter)

6.3.3 Adverb- and Verb-based hyperboles

The cognitive analysis of adverb-based hyperboles exhibited that "never" is the only adverb that is used in the sample to construct a mind map in which the source domain is the impossibility of existence, for example:

9. خمس خطوات ولن تكون فقيرا أبدا (five steps and you'll never be poor)
10. لن تتمكن أبدا من التوقف عن سماعه (You'll never be able to stop hearing it)

Example (9) shows a mind map that connects completing 5 steps with a hypothetical situation in which being poor is an impossibility. Example (10) illustrates an imagined scenario in which audiences try to cease hearing something but are unable to do so. Examples that represent verb-based hyperboles are represented in the following:

11. طفل ٧ سنوات يبهر الجميع (A 7-year child impressed all the people)
12. لن تمل من سماعه (You'll not get bored of hearing it)

In example (11), the writer of the caption used the verb "impress" to draw a mind map that links an extreme imaginary emotional state to the reaction of all of the people to the performance of a 7-year child's musical performance. In example (12), the verb phrase "get bored" is used to depict a scenario in which the audiences continuously enjoy hearing something non-stop.

6.3.4 Phrasal hyperboles

Concerning the phrasal hyperboles employed in the sample, a phrase is used to create a mind map in each hyperbolic expression, for example:

13. مقاتل محترف ما بيسيبش حقه (A professional fighter who never lets his right goes)
14. طعم في منتهي الجمال (Its taste is of absolute beauty)

In example (13), a verb phrase is used to create a mind map in which a fighter tightly grasps his right, ensuring that it never escapes his grip. In example (14), a prepositional phrase assimilates a meal's taste to an extreme instance of beauty.

6.3.4 Clausal hyperboles

The cognitive analysis of clausal hyperboles revealed that different forms of subordinate clauses were used to depict the imaginary emotional state that the creators of the captions of YouTube video images tried to deliver. For example, when clausal hyperboles were cognitively analyzed, it became clear that various subordinate clauses were employed to represent the imaginary emotional state that the creators of the captions were attempting to convey. Examples include:

15. طريقة جديدة مش هتبطلي تعمليها (A new method that you won't stop doing)
16. أقوال هتغير مفاهيم حياتك (Words that will change your life's perspectives)

The hyperbole in example (15) is represented by a subordinate clause that depicts an image in which someone is cooking non-stop. Example (16) employs another subordinate clause that draws a picture in which someone's life concepts are changing.

6.3.5 Numerical hyperboles

The cognitive analysis of numerical hyperboles showed that numbers were employed to create mind maps in which the target domains are represented by source domains that are dramatically larger or smaller than the norm. For example:

17. إيطاليا بلد ال ١٠٠ مليون مصري (Italy is the country of 100 million Egyptians)

The hyperbole in example (18) depicted an image that made the audiences believe that all of the people living in Italy were Egyptians. The creator of the caption used an astounding number, this number represents all Egyptians who live in Egypt. However, Italy has only 59 million people, how could 100 million of them are Egyptians.

6.3.6 Superlative based hyperboles

Regarding the superlative-based hyperboles utilized in the sample, it is noted that the superlative form is used to generate mind maps in which the source domains were imaginary situations where the extreme case of the adjectives is used to express other target domains. For example:

18. أغرب سرقة (the strangest robbery)
19. أشجع مبارزة (The bravest duel)
20. التجمع الأخطر (The most dangerous congregation)
21. أشهر مناظر (The most famous debater)

Example (18) shows a cognitive map in which the creator of the caption considers on a hypothetical emotional reaction to an unusual sort of robbery. In example (19), the creator described a duel that he/she believed to be extremely brave and illustrated it with an imagined scenario that exemplified extreme bravery. Example (20) shows a target domain with a dangerous gathering as the source domain of a hypothetical, highly dangerous domain. In example (21), the creator of the caption generated a mind map in which the fame of a debater is depicted as being extreme

6.3.7 Simile/metaphor based hyperbole

Analyzing hyperboles that based on a metaphor or simile in the selected captions cognitively indicated that there is a variety in the use of source domains in the sample. This form of hyperbole is based on composite hyperboles in which the source domain transcends to a field that is different from the target domain. It was discovered that humans (examples 22 and 23), time (example 24), and mountains (example 25) were among the source domains in the religious captions of Quran recitation videos. As for captions of *TV and talk show videos*, it has been noticed that source domains have included animals, as in examples 26, and 27, a monster as in example 28, a tile as in example 29, or fire, as in example 30. Likewise, it is indicated in *cultural and academic captions* that the source domains comprised fields like fire, as in example 31.

22. تلاوة تأسر القلب
- A recitation that captivate the heart. (HEART IS HUMAN that becomes a war captive due to the recitation)

23. قراءة توقظ الروح
- A recitation that awakens the soul. (SOUL IS HUMAN that awakens due to the recitation)

24. تلاوة هادئة كسكون الليل
- A serene recitation akin to the calmness of night (RECITATION CALMNESS IS TIME)

25. تلاوة في قمة الروعة
- Recitation in the top of Excellence (EXCELLENCE IS MOUNTAIN)

26. مناظرة شرسة
- Fierce debate (DEBATE IS BEAST)

27. شجاعة الأسد علي بن أبي طالب
- Bravery of the lion, Ali Ibn Abi Taleb (HUMAN IS LION)

28. وحش الكون
- The monster of the universe (HUMAN IS MONSTER)

29. د. بلاطة ممسوحة

- Dr. wiped tile (HUMAN IS TILE, the doctor who lacks knowledge is likened to a wiped tile)

30. هنادي ولعت الدنيا بالطبلة

- Hanadi lit up the world by her drum (MUSIC PERFORMANCE IS LIGHTING A FIRE)

31. تصميم نار

- A fire-like design (VISUAL DESIGN IS FIRE)

6.4 Constructing and conducting the questionnaire

The results in table 2 indicated that *TV series and talk show videos* are the most viewed type of videos. Therefore, the captions of the 15 top viewed videos were chosen from the *TV series and talk show videos* category to be the items of the study questionnaire. 15 video captions with hyperboles made up the initial version of the questionnaire. Two questions followed each caption. In the first, participants were asked if they agree or disagree with the recommended mental map. The second one enquired about the participants' interest in watching the captioned video.

The validity of the questionnaire was evaluated using expert validity. 10 specialists in the fields of language and linguistics received the initial draught of the questionnaire. To keep participants from getting bored, specialists suggested that 10 video captions would be sufficient. Additionally, specialists advised that, in order to avoid confusing the participants, it suffices to evaluate only one hyperbole in the captions that contain many such expressions. Similar to this, specialists recommended modifying the questionnaire's question format to utilize sentences with pronouns like "I" and "me" so that participants feel involved. Additionally, specialists advised avoiding yes/no responses and changing the first statement's response format to a degree scale and the second statement's format to a 3-level Likert scale.

The final version of the questionnaire, appendix 1, constituted of 10 captions, each of which encompass a hyperbolic expression that was analyzed cognitively. Each caption is followed by two statements. Through the first statement, participants were required to choose to what extent the cognitive representation of each

hyperbole matches their point of view. The second statement investigated the respondents' intention to watch the captioned video. Through a Google form, the questionnaire was administered in Arabic and English. The form URL, https://forms.gle/RUp8Xu9JuhJL2seu9, was shared among Damietta University affiliates, including students, faculty and staff members, via the university's WhatsApp and Facebook groups. 85 of the respondents replied that they are not interested in TV series and talk show programs. Therefore, the total number of participants who finished the questionnaire is 215. Responses on the first item in each video caption are summarized in table 3, whereas responses on the second item are represented in table 4.

Table 3
Summary of the responses on the first item in each video caption

No. of the caption	Responses					
	To a great extent		To some extent		It provokes no image	
	No.	percentage	No.	percentage	No.	percentage
First	175	81.4%	25	11.6%	15	7%
Second	170	79%	27	12.6%	18	8.4%
Third	165	76.74%	28	13.03%	22	10.23%
Fourth	164	76.28%	26	12.09%	25	11.63%
Fifth	174	80.93%	25	11.63%	16	7.44%
Sixth	170	79 %	24	11.2%	21	9.8%
Seventh	155	72.1%	30	13.95%	30	13.95%
Eighth	160	74.42%	28	13.02%	27	12.56%
Ninth	177	82.3%	26	12.1%	12	5.6%
Tenth	171	79.5%	27	12.6%	17	7.9%
total	1681	78.2%	266	12.4%	203	9.4%

Table 4
Summary of the responses on the second item in each video caption

No. of the caption	Responses					
	To a great extent		To some extent		Not at all	
	No.	percentage	No.	percentage	No.	percentage
First	170	79.1%	20	9.3%	25	11.6%
Second	160	74.42%	22	10.23%	33	15.35%
Third	155	72.1%	22	10.23%	38	17.67%
Fourth	160	74.42%	22	10.23%	33	15.35%
Fifth	170	79.1%	20	9.3%	25	11.6%
Sixth	163	75.8%	24	11.2%	28	13%
Seventh	152	70.7%	25	11.6%	38	17.7%
Eighth	156	72.6%	25	11.6%	34	15.8%
Ninth	171	79.5%	25	11.6%	19	8.9%
Tenth	166	77.21%	23	10.7%	26	12.09%
total	1623	75.5%	228	10.6%	299	13.9%

Results in table 3 revealed that a mental image was evoked by the use of the hyperbolic word "الجميع" (everyone), in the first caption, in the minds of 81.4% of participants to a great extent, and 11.6% of participants to some extent, but not in the minds of 7% of participants. As for the second caption, the use of the hyperbolic expression "ولعت الدنيا" (lit up the world) inspired the creation of a mind map for 79% of the participants—to a great extent, and for 12.6%—to some extent. In contrast, for 8.4% of the participants, this expression did not prompt any mind maps. With regard to the third caption, 76.74% of the participants were much able to build a mind map as a result of the use of the hyperbolic phrase "الضحك المتواصل" (non-stop laughter), and 13.03% were somewhat able to do so. However, 10.23% of the participants were unable to create this type of mental map. The use of the hyperbolic expression"أجمد المواقف الكوميدية" (The funniest comic situations) in the fourth caption led to the creation of a mind map for 76.28% of participants to a great extent, and for 12.09% of participants to some extent. Nevertheless, only 11.63% of the participants were not able to create such a mind map of this type. Similarly, in the fifth caption, which used the hyperbolic expression " وحش الكون"(universe's monster),

80.93% of the participants were able to create a mental image to a considerable extent, 11.63% were able to do so to some extent, and 7.44% were unable to do so. As a result of the sixth caption's use of the hyperbolic noun " هتموت من الضحك" (die of laughter), 79% of the participants were able to generate mind maps to a significant degree and 11.2% were able to do so to some extent, while just 9.8% of the participants were unable to do so. When the seventh caption's hyperbolic noun "كل" (all) was used, it helped 72.1% of the participants generate mind maps to a significant degree and 13.95% of the participants to some extent, but only 13.95% of the participants were not able to produce such an image. In the eighth caption, the use of the hyperbole"الجمال كله" (absolute beauty) prompted 74.42% of the participants to form mental maps to a great extent and 13.02% of the participants to some extent, while 12.56% of participants were unable to do so.

The ninth caption's use of the superlative "أكثر متسابق قنوع في العالم" (the humblest contestant) encouraged 82,3 of the participants to create mind maps to a considerable extent and 12.1% of the participants to some extent, while just 5.6% of the participants were unable to do so. In the last caption, the use of the hyperbolic expression "درس ما يتنسيش" (a lesson that will not be forgotten) caused 79.5% of the participants to draw a mind map to a significant extent, 12.6% of the participants to some extent, and 7.9% could not create a mind map.

The overall findings of the first question in each caption revealed that only 9.4% of the participants failed to develop a mental map based on the use of hyperboles in the selected captions of the YouTube video images. The findings also showed that the usage of the superlative used in the ninth caption prompted the greatest proportion of participants to create mental maps. However, the use of the hyperbole "all", in the seventh caption, resulted in the largest percentage of participants being unable to create mental maps.

The results in table 4 showed that, as a result of the mind maps initiated by the use of hyperboles, 75.5% of the participants were greatly encouraged to watch the captioned videos, and 10.06% of the participants were somewhat encouraged. Only 13.9% of the participants did not intend to watch the videos because no image had been initiated in their minds. The results also showed that the seventh caption

attracted the fewest participants who were likely to watch that video, while the ninth caption attracted the maximum number of participants who were inclined to watch that video.

7 Discussion

According to the findings, hyperbole was present in 70% of the selected YouTube video captions. This finding is consistent with Pho-Klang's (2020) findings that hyperbole and other figurative language are excessively used in Instagram and Facebook captions. Contrary to the findings of the present study, Pho-Klang found that the usage of hyperbole accounts for just 4.23% of the tropes in his sample, whereas alliteration is used 24.88%. This might be attributed to the visual nature of YouTube as a video-sharing platform. The use of hyperbole which is considered eye-catching can help emphasize the excitement, intensity, or humor of the content, making it more engaging for viewers (Altikriti, 2016). On the other hand, hyperbole may be utilized less in captions on Facebook and Instagram because of their varied content formats and goals, which depend on concise captions as they are predominantly picture and text-based platforms. So, figures like alliteration are used more to evoke certain mood in just few words.

Analyzing the forms used in the selected captions of the YouTube video images showed that superlatives were the kind of hyperbole that was employed the most frequently (36.8%). This may be explained by the persuasive properties of superlatives (Mora, 2005, p. 285) which captions' creators utilize to persuade viewers to watch their work. Therefore, the most common form was superlatives. The second most frequently used form is the single word hyperbole as it represented 31.6% of the sample. This finding is consistent with that of Salih and Braim (2014), who came to the conclusion that single-word hyperbole is employed more frequently than phrasal or clausal hyperbole. This may be due to the ease with which single-word hyperboles are sharable on different social media platforms.

Additionally, it was noticed that the study's sample is devoid of comparative hyperbole. It might be deduced that superlatives are used instead of comparative hyperboles to make the captions more enticing to viewers. Similarly, repetition-

based hyperbole is not present in the study's sample. The absence of repetition-based hyperbole in the sample might be explained by its nature as a feature of spoken language that often occurs in conversation (Najoan, Wowor & Rombepajung, 2022).

When the various hyperbole forms were cognitively analyzed, it became clear that all of the hyperbole forms that were included in the study's sample were susceptible to cognitive analysis. This finding supports the claim made by Ruiz de Mendoza (2014), Ruiz de Mendoza and Galera (2014), Ruiz de Mendoza and Peña (2016), and Peña and Ruiz de Mendoza (2017) that other tropes, such as hyperbole, may also be cognitively analyzed in addition to metaphors. One way to conceptualize hyperbole is as a cross-domain mapping, where one domain serves as the source while another serves as the target for thought and reasoning. It was found that metaphor-based hyperbole's source domains are more diverse. For example, it encompassed several domains like human, time, lion, beast, monster, and fire. This may be due to the use of composite hyperbole, which by its nature includes many domains. However, other forms of hyperbole also featured source domains in which extremes cases are used to express the target domains

The analysis of the results of the questionnaire demonstrated that 78.2% of the participants were able to conceptualize the hyperbole employed in the selected YouTube captions to a great extent, and 12.4% were able to create the conceptual image to some extent. Therefore, about 91% of the participant were able to grasp the cognitive conceptualization of the selected captions. It was discovered that the number of participants who were able to create a mind map was higher for superlative and single-word hyperbole. Participants found it easier to create a mind map using superlatives, which is based on the use of the extreme case of adjectives and single- word hyperbole, which is based on the use of nouns, verbs and adjectives. This could be attributed to the nature of hyperbole as being simple in these two forms and it does not extend to different domains, which makes it easier for participants to visualize the hyperbole.

Moreover, the results of the questionnaire revealed that75.5% of the participants tended to watch the captioned videos to a great extent, and 10.6% tended to watch the videos to some extent. The results showed that the use superlative-based

hyperbole in the Ninth caption was highly effective in grabbing the attention of most of the participants (91.1% of the participants) and appealing to them to watch the captioned video. The seventh caption has a hyperbole based on the word "كل" (all)," yet the noun that follows is "العصابات" (ganga), indicating that this video belongs to a category of criminal films, which does not often draw a large audience. This caption thus attracted the fewest participants (82.3%) who opted to view the video. The first caption, which relies its hyperbole on the word "الجميع" (everyone), drew in a sizable participant population (88.4% of the participants) who were motivated to watch the captioned video. This word might have increased the sense of involvement among the participants in the video. They were more likely to view this captioned video as a result. Similar to the first caption, the fifth caption, which used a metaphor-based hyperbole, attracted a significant proportion of participants (88.1%) who were inclined to watch the video. Their interest in the captioned videos may rise as a result of the metaphor's ability to help people visualize the caption clearly in their minds.

8 Conclusion

The current study sought to answer five questions. The first was: " How often are hyperbolic expressions used in the selected sample of the captions of YouTube video images?" To answer this question, 200 YouTube video captions were randomly selected from the YouTube homepage. It was discovered that at least one hyperbole was used in 70% of the captions (140 captions). Therefore, it might be concluded that the captions of YouTube video images frequently use hyperbole.

The second question in this study was: "What forms of hyperboles are present in the selected captions of YouTube video images?" Analyzing the forms of hyperbole employed in the selected captions revealed that, with the exception of repetition and comparative hyperbole, all the types of hyperbole included in Claridge's typology (2011) were present in the sample. However, it is noted that superlative and single-word hyperboles were employed more frequently than any other form.

To answer the third research question, "To what extent could the hyperboles employed in the captions of YouTube video images be cognitively analyzed?", it was necessary to do a cross-domain analysis of the hyperboles used in the selected YouTube captions. The source domain and the target domain were determined for each hyperbole. It was determined that all hyperboles of various forms are susceptible to cognitive analysis via cross-domain mapping.

Concerning the fourth and fifth questions—" How far does the cognitive mapping of the hyperboles in the captions of YouTube video images be received by the viewers?" and "How does the cognitive structure of hyperboles influence viewers' propensity to watch the video?"—a questionnaire was developed to get the participants' perspectives. According to the findings of the questionnaire, 91% of participants were able to make a mind map of the hyperboles used in the selected captions. Additionally, 86% of the participants were more likely to view the captioned videos as a result of the mind map that was made using the hyperbole.

The findings of the current study indicated that Arabic YouTube video captions frequently employed hyperboles. Additionally, the results implied that hyperbole, much like metaphor, could be subjected to cognitive analysis, and that a significant segment of the public perceives this cognitive analysis. It is also worth noting that the cognitive mapping of hyperbole encouraged people to watch the videos with hyperbole in the captions. Therefore, it may be advantageous for those who create YouTube video content to be aware of the use of hyperbole as it may raise the number of views for their videos.

9 Further research

The main focus of this study was the cognitive analysis of hyperbole in the captions of the Arabic YouTube video images. Further research is necessary to determine the cognitive characteristics of hyperbole in different contexts like political discourse, literal discourse, everyday conversations and scientific and academic discourse. Additionally, looking at YouTube captions in languages other than Arabic may be beneficial.

References

Aljadaan, N. (2018). Understanding hyperbole. *Arab World English Journal*, 1-31. https://dx.doi.org/10.24093/awej/th.212.

Alattar, R. A. (2017). Formal and functional perspectives in the analysis of hyperboles in Obama's speeches. *Journal of the College of Languages*, 36, 157- 186. https://doi.org/10.5281/zenodo.1133494.

Altikriti, S. (2016). A pragmatic analysis of hyperbole in John Keats' Love Letters to Fanny Brawn. *Journal for the Study of English Linguistics*, 4(1), 126-143.

Bolinger, Dwight (1977). *Meaning and form*. Longman.

Burgers, C., Brugman, B. C., de Lavalette, K. Y., & Steen, G. J. (2016). HIP: A method for linguistic hyperbole identification in discourse. *Metaphor and Symbol*, 31(3), 163-178. https://doi.org/10.1080/10926488.2016.1187041.

Callister, M. A., & Stern, L. A. (2007). The role of visual hyperbole in advertising effectiveness. *Journal of Current Issues & Research in Advertising*, 29(2), 1-14. https://doi.org/10.1080/10641734.2007.10505212.

Carston, R., & Wearing, C. (2015). Hyperbolic language and its relation to metaphor and irony. *Journal of Pragmatics*,79, 79-92. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2015.01.011.

Claridge, C. (2011). *Hyperbole in English: A corpus-based study of exaggeration*. Cambridge University Press.

Dhayef, Q.A., & Kadhim, H. I. (2022). A pragma-contrastive study of hyperbole in English and Arabic sport commentaries. *Humanitarian and Natural Sciences Journal*, 3(1), 1-18. https://doi.org/10.53796/hnsj319.

Djafarova, E. (2017). The role of figurative language use in the representation of tourism services. *Athens Journal of Tourism*, 4, (1), 35-50. https://doi.org/10.30958/ajt.4.1.3

Ertemela, A. V., & Ammoura, A. (2021). Is YouTube a search engine or a social network? Analyzing evaluative inconsistencies. *Business and Economics Research Journal*, 12(4), 871-881. https://doi.org/10.20409/berj.2021.357.

Hassan, I. M. (2014). A pragma-linguistic analysis of hyperbolic constructions in book blurbs. *Journal of the Faculty of Basic Education*, 20(85), 815-830.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). Conceptual metaphor in everyday language. *The Journal of Philosophy*, 77(8), 453-486.

Laosrirattanachai, P. (2017). *An analysis of figurative language in accommodation advertising: A study on three American travel magazines* [Master Thesis]. University of Thammasat, International Communication and Language Institute, Thailand.

Lavaveshkul, L. (2012). How to achieve 15 minutes (or More) of fame through YouTube. *Journal of International Commercial Law and Technology*, 7(4), 370-385

Liu, Q., & Zhang, X. (2005). Towards the translation of figurative language. *Canadian Social Science*, 1(1),122-126.

Long, X., Gan, C., & de Melo, G. (2018). Video captioning with multi-faceted attention. *Transactions of the Association for Computational Linguistics*, 6, 173–184.

McCarthy, M., & Carter, R. (2004). There's millions of them: hyperbole in everyday conversation. *Journal of Pragmatics*, 36, 149–184.

McQuarrie, E., & Mick, D. G. (1996). Figures of rhetoric in advertising language. *The Journal of Consumer Research*, 22, 424-438. https://doi.org/0093-5301/96/2204-0005$2.00.

Mora, L. C. (2005). "*How to Make a Mountain out of A Molehill": A Corpus-Based Pragmatic and Conversational Analysis Study of Hyperbole in Interaction* [PHD Dissertation]. Faculty of philology, University of València, Spain.

Najoan, P. F., Wowor, D. J., & Rombepajung, P. (2022). An analysis of hyperbole in "Moana" movie. *KOMPETENSI*, 1(03), 332-347. https://doi.org/10.36582/kompetensi.v1i03.1854

Nemesi, A. (2004). What discourse goals can be accomplished by the use of hyperbole? *Acta Linguistica Hungarica*, 51(3-4), 351-378.

Norrick, N. R. (1982). On the semantics of overstatement. In K. Detering et al. (Eds.), *Sprache erkennen und verstehen* (pp. 168-176). Niemeyer, Tu¨bingen.

Ovejas-Ramírez, C. (2021). Hyperbolic markers in modeling hyperbole: A scenario-based account. *CLAC,* 85, 61-71.

Peña, S., & Ruiz de Mendoza, F. J. (2017). Construing and constructing hyperbole. In A. Athanasiadou (Ed.), *Studies in figurative thought and language* (pp. 42-73). John Benjamins Publishing company.

Pho-Klang, K. (2020). Figurative language in social media captions for clothing advertisements. *RJSH*, 7(2), pp. 33-40.

Popa-Wyatt, M. (2020). Mind the gap: Expressing affect with hyperbole and hyperbolic figures. In J. Barnden & A. Gargett (Eds.), *Producing figurative expression: Theoretical, experimental and practical perspectives* (pp. 449–468). John Benjamins publishing company.

Ruiz de Mendoza, F. (2014). Mapping concepts: Understanding figurative thought from a cognitive-linguistic perspective. *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 27(1), 187-207.

Ruiz de Mendoza, F., & Galera, M. (2014). *Cognitive modeling: A linguistic perspective*. John Benjamins Publishing company.

Ruiz de Mendoza, F. J., & Peña. M. S. (2016). *Hyperbolic constructions and cognitive modelling*. Talk at 6th UK Cognitive Linguistics Conference, Bangor.

Salih, S. M., & Braim, M. M. (2014). A textual analysis of hyperbole and litotes in selected English political speeches. *Anbar University Journal of Language & Literature* ,16, 45-83.

Samara, T. (2005). *PDW, publication, design workbook: A real-world design guide*. Rockport Publishers.

Sert, O. (2008). An interactive analysis of hyperboles in a British TV series: Implications for EFL classes. *ARECLS*, 5, 1-28.

Spitzbardt, H. (1963). Overstatement and understatement in British and American English. *Philologica Pragensia*, 6, 277-86.

Troiano, E., Strapparava, C., Özbal, G., & Tekiroğlu, S. S. (2018). A *computational exploration of exaggeration*. Proceedings of the 2018 Conference on

Empirical Methods in Natural Language Processing, Brussel. Belgium.

Zakiyah, Z. (2015). *Analysis of figurative language in the advertisement taglines in Indonesia Tatler Magazine* [Master's Thesis]. Faculty of Cultural Studies, University of Brawijaya, Malang.

المبالغة في عناوين صور مقاطع الفيديو باللغة العربية على اليوتيوب: دراسة معرفية

ريهام محمد السعيد خليفة
قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة دمياط، جمهورية مصر العربية.
Reham_khalifa@du.edu.eg

المستخلص

يهدف البحث الحالي الي تحليل تعبيرات المبالغة المستخدمة في عناوين صور مقاطع الفيديو على موقع اليوتيوب باللغة العربية تحليلا معرفيا. لتحقيق هذا الهدف، تم اختيار ٢٠٠ عنوان عشوائيا من الصفحة الرئيسية لموقع اليوتيوب باللغة العربية. وأظهرت النتائج أن ٧٠٪ من العناوين تحتوي على صورة واحدة على الأقل من صور المبالغة. وأظهرت النتائج أيضا أن جميع صور المبالغة تم استخدامها في العناوين موضع الدراسة ما عدا المبالغة التي تعتمد على التكرار أو على صيغة المقارنة. وتم اجراء تحليلا معرفيا لجميع صور المبالغة المستخدمة في عينة الدراسة، وأتضح أن جميع أشكال المبالغة الموجودة في العينة يمكن تحليلها من الناحية المعرفية على غرار التحليل المعرفي للاستعارات، وأنه يمكن تحديد المصدر والهدف لكل صورة من صور المبالغة. وللتعرف على مدي إدراك المشاهدين للجوانب المعرفية لصور المبالغة، تم بناء استبيان. أظهرت نتائج الاستبيان أن ٩١٪ من المشاركين كانوا قادرين على التعرف على الخصائص المعرفية لصور المبالغة، واتضح أيضا أن ٨٦٪ من المشاركين أفادوا أن التحليل المعرفي لصور المبالغة في عناوين اليوتيوب باللغة العربية زاد من رغبتهم في مشاهدة الفيديوهات.

الكلمات المفتاحية: المبالغة، عناوين الصور، مقاطع فيديو اليوتيوب، التحليل المعرفي

Appendix 1

Hyperbole in YouTube Captions Questionnaire

Dear participant,

This questionnaire is designed solely for study purposes, with no other objectives. Its aim is to investigate the potential for conceptual analysis of hyperboles in YouTube video captions and to explore how this conceptualization affects viewers' inclination to watch the captioned videos.

Thanks for your kind cooperation

- Name (optional): …….
- Age: …….
- Are you interested in watching YouTube videos related to TV series and talk show programs?

  □ Yes □ No

Please, read the following captions if you are interested in viewing TV series and talk show programs, and select the response that most closely reflects your personal viewpoint.

I. "A 7-year child impresses *everyone* by his drum playing."

1. The word "everyone" make me think of an image in which all the people in the world are impressed by a child's drum playing
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

II. "Hanadi Mehana *lit up the world* by her drum"

1. "lit up the world" made me map an image in which there is a lighting fire all over the world due to the drum playing of Hanadi Mehana
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

III. "An hour and half of *non-stop laughter*."

1. The use of the phrase "non-stop laughter" allowed me to draw a picture of a hypothetical setting where people are laughing nonstop
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

IV. "The *funniest* comic situations"

1. The word "funniest" inspired me to create a hypothetical scene in which all the amusing events come to my mind and the situation in the captioned video stands out as being funnier
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. Tis image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

V."Ahmed Alawadi lifts iron in front of the *universe's Monster*."

1. The phrase "universe's monster" made me envision a situation where a monster is present and someone is lifting iron in front of the creature
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

VI. "When legends of comedy come together…. *you'll die of laughter*."

1. I was able to envision a scenario in which someone would pass away as a result of unceasing laughter because of the phrase "die of laughter"
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

VII. "The Mafia leader controls *all* the gangs."

1. The use of the word "all" inspired me to picture a scenario where the mafia leader has the power to rule and manage not just one or two gangs, but the whole ganga
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

VIII. "The episode of *absolute beauty* with Razan."

1. The use of the phrase "absolute beauty" evoked the image of the beauty being totally represented, leaving nothing to be desired; a beauty that is not only magnificent but also gratifying and fulfilling in every way
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

IX. "The strangest entrance and the strangest performance by the *humblest* contestant in the world."

1. The word "humblest" stirred my mind to create an image in which someone's physical entering a space is deemed to be strange
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

X. "A lesson that *cannot be forgotten* for the extremists."

1. The phrase "cannot be forgotten" made me map an image in which extremists tried to forget something, but they were unable to do so since they suffered greatly in that lesson
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) It never provokes such an image
2. This image made me excited to watch the captioned video
   a) To a great extent
   b) To some extent
   c) Not at all

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Keep the Home Fires Burning: Citizenship, Affect and Acting Muslim in Kamila Shamsie's *Home Fire* (2017)

Muhammad Y. Aql
Department of English Language and Literature
Faculty of Al-Alsun
Kafrelsheikh University, Egypt
Mohammed_Akl@lan.kfs.edu.eg

Received: 31-8-2023 Revised:3-10-2023 Accepted: 19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.233273.1542
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.69-95

Abstract

This study investigates the representation of the growth and influence of an affective notion of citizenship in Anglophone fiction, with a critical focus on Kamila Shamsie's novel *Home Fire* (2017). Informed by post 9/11 Orientalist and Islamophobic notions of Islam, citizenship is perceived as an affective practice which relies on the intersection of anti-Muslim cultural economies and forms of acting Islam. Following an interdisciplinary approach, the study relies primarily on Sara Ahmed's affect theory (2004, 2014) and Khaled Beydoun's notion of 'Acting Muslim' (2018, 2023). It seeks to provide an in-depth analysis of the relationship between anti-Muslim emotions and forms of acting Muslim in Shamsie's novel and the influence of this affinity on the citizenship status of the Muslims living in post 9/11 British affective culture. Employing Ahmed's concept of 'affective economies', it investigates how emotions of hate and suspicion get stuck to Muslim bodies in a way that vilifies their capacities of acting their Muslim identities, revoke their citizenship and push some of them to radicalization. The study ultimately concludes that in the post 9/11 world represented by Shamsie, emotions are crucial not only in understanding how Muslim citizens and immigrants are profiled as objects of hate and suspicion, but also in revealing the ways through which the cultural politics of citizenship, affect and acting Muslim intersect.

Keywords *citizenship, affect, acting Muslim, Shamsie, Sara Ahmed, Khaled Beydoun*

1. Introduction: New Crusades. New Methodology

"All the children of the Republic have a right to justice," the French Socialist Party leader told the BBC after the incident of shooting the 17-year-old boy of Algerian descent, Nahel Marzouk, on 27 June 2023 by the French police (Kirby, 2023). Commenting on her only son's murder, Nahel's mother also told France 5 TV that the police officer who fired him "saw an Arab face, a little kid, and wanted to take his life" (Kirby, 2023). As is evident, the incident of shooting Nahel reflects the critical insight that feelings of hate and suspicion are always stuck to Muslim citizens and immigrants. It also represents the depressing realities of citizenship and belonging in the present era in which violence against Muslim immigrants has been just as constant as it was in the instant wake of 9/11. Of course, the murder of Nahel is "inexplicable and inexcusable," as the French President Emmanuel Macron came out quickly to declare in order to appease the anger of the public (Kirby, 2023). Yet, the bitter truth remains: the feelings of fear and suspicion of the Muslims living in western democracies are rising at a new frightening pace. In response to these new crusades of Islamophobia, new forms of expressing Muslim identity emerge. These modes of acting Muslim, consequently, problematize the perception of the concepts of citizenship and belonging in post 9/11 Anglophone literature.

The complexity of citizenship in the post 9/11 world emerge from a narrow perception of the concept as the individual's legal status linked to particular rights and obligations within and towards the state (Sarkowsky, 2022, p. 29). The narrow perception of citizenship as the individual's legal status neglects the concept's cultural political manifestations, particularly in today's highly-connected and multi-centered world, where the legal, political, social and cultural facets of the concept have become more intrinsically interlinked. Although this multifarious insight of the concept has been of special interest for Anglophone literature since 9/11, citizenship is mostly perceived as a metaphor of belonging: "Even more strongly than in political debates, the different facets of membership, belonging, and practice tend to overlap in literary negotiations of citizenship, particularly when they pertain to the often-precarious situation of minority groups" (p. 30). As Sarkowsky further notes, literary discussions of citizenship are more thorough and comprehensive than its legal considerations as while in the legal framework the two basic components of

citizenship - belonging and membership - are detached as separate ideas, literary texts:

> tend to present the questions of membership and belonging that citizenship poses as entangled and intersectional issues and hence complicate the seeming detachment of citizenship's legal framework; they pose interventions not only on the level of content but also on the level of form, making the concepts culturally iterable in ways legal and political concepts of citizenship cannot and are not meant to do. (p. 30)

Although the literary discussions of citizenship provide a more elaborate approach to the concept than the legal ones, the literary tendency of conflating citizenship with belonging still overlooks the cultural political framework in which it operates in the post 9/11 world. Therefore, this study adds value to the literature examining the crisis of citizenship and belonging by filling the gap within the body of research exploring the dialectic between affect, identity and politics in post 9/11 Anglophone literature. Proliferated after 9/11, almost the whole of this work has addressed the issue of citizenship as a legal status complicated in response to counterterror policies or a metaphor of belonging. It focuses on the other side of the argument, investigating the cultural politics of citizenship both as an affective practice and identity performance strategy. In that sense, the ramification of the literary and legal perspectives of citizenship into one melting pot can be a productive starting point that opens up avenues to think about the questions and crises of belonging and citizenship that are almost absent in recent post 9/11 Anglophone literature and criticism: what does citizenship mean, especially for Muslim citizens and immigrants? Should it be conditional or unconditional? Is it a right or privilege? In what way does it relate to affective practice and acting Muslim?

1.1. Acting Muslim and Citizenship

In his examination of what he calls the 'new crusades' of Islamophobia, the American law scholar Khaled Beydoun (2023) notes a close connection between citizenship and forms of 'Acting Muslim'. The new crusades that Beydoun studies refer to the awake of an age of extreme state and popular hate and suspicion of Muslim citizens and immigrants living under a world-wide War on Terror culture since 9/11. The upsurge of the new crusades has resurrected an Islamophobic culture

that validates the assumption that Islam is associated with terrorism and acting Muslim is a deviant performance of identity. Therefore, he (2018a) used the term 'Acting Muslim' to refer to the process through which Muslims choose to embody, or perform, their religious identity in post 9/11 Islamophobic cultures and contexts (p. 9). Often perceived as a strategy of appearing less susceptible to the suspicion of the state and the fear of the public, it designates the ways through which Muslim citizens and immigrants negotiate their religious identity as a result of their everyday experiences of hate and enmity.

Moreover, Beydoun (2018a) identifies four forms of the process of acting Muslim. The first form is "Confirming Islam" which is a strategy of affirming one's Muslim identity and traits through outward expressions, such as wearing hijab or having a beard, despite the risk of being exposed to state suspicion and public hate (p. 45). Second, there is "Conforming Islam" which is a reconciliatory practice that integrates Muslim identity markers with those that are acknowledged or endorsed by the dominant affective culture with the purpose of mitigating a stereotyped Muslim trait or expression in order to eliminate state suspicion and gain personal benefits (p. 50). The third form of acting Muslim is "Covering Islam" which is a performance that partially downplays or hides a stigmatized Muslim identity trait or feature. Examples of covering Islam include a Muslim man cutting his beard before taking a flight or a Muslim woman avoiding wearing hijab for fear of being framed as a radical or extremist (p. 55). Lastly, the most extreme form of acting Muslim, "Concealing Islam" (p. 59), refers to the tactic of entirely hiding one's Muslim identity or pretending of being a non-Muslim at all in specific situations or publically at large.

What is especially interesting about Beydoun's analysis of the forms of acting Muslim, in their various modes and expressions, is their intersection with the emotions of hate and suspicion developed toward Muslims citizens and immigrants. Social actors that insist on confirming their Muslim identity are more vulnerable to state suspicion and public hate which intensifies the likelihood of their citizenship being denied and human rights violated. Conversely, actors that choose to negotiate their Muslim identity – either by conforming, covering, or concealing it – may experience a less degree of human rights violations for surrendering their preferred

modes of identity performance to avoid state suspicion and public hatred. Therefore, the argument developed here is not concerned mainly with the question of what types of emotions 'are' developed against Muslim immigrants in the post 9/11 British culture represented by Shamsie in *Home Fire* because the answer, in most cases, is clear: hate, disdain and suspicion. But the problem is what can these emotions 'do' especially in the sociopolitical domain? That is, how can these emotions shape and frame the cultural politics that affect the status of Muslims as British citizens and how does this frame influence their strategies of negotiating identity? Thus, the following section investigates Sara Ahmed's contribution to affect theory as a new methodology of investigating the cultural politics of emotions that affect the dialectic citizenship, affect and acting Muslim.

1.2. Affect: Understanding the Rise of Hate

In *The Cultural Politics of Emotions*, Sara Ahmed (2014) rejects the inside-outside model of emotional discharge and instead stresses the sociality of emotions. For her, emotions saturate the sociopolitical fabric of society and, through circulation, gain value and power over the individual and the political. Affect, which she defines as a synonym of emotion (p. 10), is not a personal property or an intrinsic trait that begins and ends with the individual. Rather, the individual's identity "becomes implicated in the circulation of affect" (Marinelli, 2019, p. 23). In that sense, the circulation of an affect shapes the individual's potential to act and being acted upon within a particular discourse. Thus, emotions are not to be understood simply as what one feels but as the modes through which "we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the 'I' and the 'we' are shaped by, and even take the shape of, contact with others" (Ahmed, 2014, p. 10). Rather than being perceived as personal experiences, emotions are the first point of contact that creates "the very effect of the surfaces and boundaries that allow us to distinguish an inside and an outside in the first place" (p. 10). The value of Ahmed's approach to affect lies in its ability to situate "emotion in our everyday lives and consider the way in which affect works to inform and inspire action" (Gorton, 2007, p. 345). Turning away from the mainstream academic emphasis on discussing what emotions 'are', Ahmed's work focuses more on what emotions can 'do' or, more precisely, the ways through which emotions can shape the cultural politics of identity and difference.

In that sense, emotions do not have a static value. They rather acquire value and power through circulation, like capital. Relying on Marx's concept of capital, Ahmed (2004) argues that emotions, like capital, gain value within society through movement between social bodies and actors, leading some bodies to stick together and slide off others: "emotions work as a form of capital: affect does not reside positively in the sign or commodity, but is produced as an effect of its circulation" (p. 118). More importantly, the value and authority of emotions grow over time through circulation: "The more they are circulated, the more affective value they can (potentially) accumulate" (Johanssen, 2019, p. 139). This affective power of emotions creates what Ahmed (2014) has called "affective economies" which, according to the value they acquire through circulation, assign social roles and mediate power relations between the individual and the political:

> In such affective economies, emotions do things, and they align individuals with communities—or bodily space with social space—through the very intensity of their attachments. Rather than seeing emotions as psychological dispositions, we need to consider how they work, in concrete and particular ways, to mediate the relationship between the psychic and the social, and between the individual and the collective. (p. 119)

In addition to providing ways of feeling out the world, affective economies are responsible for shaping the atmosphere, moods, impressions and feelings developed and felt within a particular cultural space. They demarcate social boundaries and power relations between different social groups involved within these spaces, and in so doing, ultimately determine how each group feels towards themselves and others. In that sense, affects have a life of their own "shaped by histories, including histories of production (labor and labor time), as well as circulation or exchange' (Ahmed, 2004, p. 121). These affects, which are saturated with histories, values and ideas, manifest as impressions and feelings towards those who are perceived as different:

> To be affected by something, such that we move toward or away from that thing, is an orientation toward something ... It is in the intensity of bodily responses to worlds that we make judgements about worlds; and

> those judgements are directive even if they do not follow narrative rules of sequence, or cause and effect. Those judgements are enacted: they do not lead to actions; they are actions. For instance, to feel hate towards another (to be affected by that other with hate such that the other is given the quality of being hateful) is to be moved in such a way that one moves away from that other, establishing corporeal distance ... This is what I mean when I describe emotions as doing things. Emotions involve different movements towards and away from others, such that they shape the contours of social as well as bodily space. (p. 208)

What particularly renders Ahmed's theory of affective economies a productive starting point for studying the issues of citizenship and belonging is its stress on the cultural politics of emotions. For Ahmed, one's belonging to or exclusion from a social group is a cultural affect—that is, when an object saturated with specific affects and signifying messages penetrate public space, the affective culture assimilates these effects of the object and its signifying message. Through the assimilation of these cultural economies and their signification, the affective culture negotiates the subject's position within society. For example, as will be discussed later in the analysis of *Home Fire*, negating or confirming the citizenship and belonging of British Muslims is the cultural affect of the circulation of anti-Muslim rhetoric, its signification, stickiness and engagement with other objects. These cultural affects, then, frame Muslim citizens and immigrants as the nation's "others" by inclusion (as citizens) and exclusion (as foreigners). Thus, because "we truly encounter the political only when we *feel*," as Staiger et al. (2010, p. 4) argue, affects are crucial in understanding how the political is mobilized and performed through emotions, especially in the post 9/11 contexts.

Therefore, Ahmed's approach to affect theory is helpful in examining the dialectic of citizenship as an affective practice and identity performance. The question then is: What are the anti-Muslim affective economies that still shape the social, political and cultural contours of the post 9/11 world today? Why are Muslim immigrants still seen as objects of hate and sources of suspicion? And why do such affective economies still have their value and currency in such a multicultural post 9/11 world? Thinking through Beydoun's concept of Acting Muslim and Ahmed's

affective economies, it will be argued then that the post 9/11 British affective culture is forged over time by the integration of Orientalist ideologies and the circulation of Islamophobic economies that shape both the nation's domestic mechanisms of control and the public's attitude towards British Muslims which principally affect the capacity of Muslim immigrants to act as British citizens.

2. *Home Fire* and the Cultural Politics of Citizenship

Home Fire cogently investigates one of the most critical issues that is central to recent citizenship debates, i.e., the discrepancy between one's feeling of belonging and the cultural politics of belonging. This inconsistency is a cultural effect of the configuration of citizenship as an affective practice mediated by the cultural politics of emotions at play within a particular context. As Yuval-Davis et al. (2018) helpfully illustrate, there is a distinction between belonging as a feeling of attachment and belonging as an affective practice:

> Belonging relates to emotional (or even ontological) attachment, about *feeling* 'at home'. [. . .] Belonging tends to be naturalised and to be part of everyday practices. It becomes articulated, formally structured and politicised only when it is perceived to be threatened. The politics of belonging comprises specific political projects aimed at constructing belonging to particular collectivity/ies, which are themselves being assembled in these projects, within specified boundaries. (*emphasis added*, p. 230)

Home Fire creatively explores this conflict between belonging as a personal feeling and belonging as an affective practice in post 9/11 Britain where British Muslims' citizenship is often negated and suspected. Citizenship is understood in the context of affective cultures as the disputed and precarious interaction between feeling oneself to be a member of a community and the response of the community to this feeling—that is, the intersection between citizenship as an affective practice (i.e. shaped by emotions) and identity performance (i.e. mediated through forms of acting identity). The tension that arises between citizenship as an affective practice and as an identity performance drives the dynamics of the novel and sheds light on the discrepancy between the Muslim characters' feelings of belonging and the cultural politics of belonging that renders their feelings precarious. It does so through

a critical representation of Sophocles' *Antigone* in post 9/11 Britain where Aneeka (Antigone) insists on burying her brother Parvaiz (Polynices), who has left his home country of Britain (Thebes) to join ISIS, on a British soil. By reimagining Sophocles' much adapted-motif, *Home Fire* investigates the crisis of conflictual affiliations – or affiliations that the state perceives to be a threat on the basis of fear and suspicion. It grounds *Antigone*'s themes of belonging and citizenship in contemporary Britain in order to illuminate not only the crisis of citizenship for Muslim citizens but also to scrutinize the counterterror policies adopted by the state to combat it.

Shamsie uses Sophocles' play as a narrative medium to explore the contemporary affective crisis of Muslim immigrants in post 9/11 Britain through the representation of two British families of Muslim-Pakistani lineage. The first family is the Pasha family whose members—Isma, Aneeka and Parvaiz—suffer from a citizenship crisis due to their Muslim origins and their father's heritage as a jihadist. Although their legal citizenship status is never contested, the Pasha family is embroiled in a constant struggle throughout the novel to assert their belonging to the nation. Second, there is Karamat Lone's family, the new British Home Secretary, whose affective conformity and repulsion of his mother community render him and his son Emmon a more privileged position within this affective culture. At the center of the narrative is Parvaiz Pasha, a young Muslim man, who out of despair decides to join the media wing of ISIS. Yet, he realizes towards the end of the narrative that he has been disillusioned by the Islamic state's promises of freedom and equality. He then decides to return home but his proposal is denied by the British government and is shot when he attempts to surrender at the British embassy in Istanbul. Parvaiz is officially stripped of his citizenship and the government, represented in the novel by the Home Secretary Karamat Lone, refuses to allow his body to be buried on the British soil. However, his twin sister, Aneeka, insists on bringing him home to be buried, in a futile attempt to defy the commands that deny her brother citizenship in its legal and metaphorical senses.

The crucial issue raised by Shamsie in *Home Fire* is the perception of citizenship as an affective practice—that is, the manifestation of an individual's citizenship as not a human right but as a set of imposed cultural values and affects. It does so by raising the question of what forms of acting Muslim does the affective

practice of citizenship legitimize, disturb and reinforce? Who is emotionally privileged in the text, who is emotionally marginalized? On what basis are the Muslim characters considered British citizens and who are not? Therefore, following an interdisciplinary approach that is based on Ahmed's approach to affect and Beydoun's theory of Acting Muslim, the following section attempts to provide an answer to these questions by analyzing Kamila Shamsie's *Home Fire*, a novel that creatively investigates citizenship's intricate engagement with current anti-Muslim affective economies.

3. Affective Economies and The Britishness Test

The society represented by Shamsie in *Home Fire* is framed by two ideological systems that serve as the bedrock of its cultural politics and overlap together to legitimize the prevailing anti-Muslim affective economies: Orientalism and Islamophobia. Orientalism, as Edward Said (1979) famously argued, is a system of thought that sets the East and the West as two irreconcilable opposites. It configures the ideological misrepresentation and stereotyping of the whole Islamic population of 2.0 billion followers, in spite of its diversity, as the West's Other (Lipka, 2017). Despite its centuries-long history, orientalism today is redeployed by post 9/11 counterterror policies and strategies and converges with contemporary distortions of Islam and Muslims generated by its descendant system, Islamophobia. Based on the assumption that Islam is an inherently violent religion, Islamophobia, which has gained significant popularity after 9/11, links fear of terrorism with Muslim identity. According to Beydoun (2018b), it is one of the major reasons of intensifying feelings of fear and hostility against Islam and Muslim immigrants in the West today. Islamophobia takes many forms, most notably are the counterterror strategies implemented by the state, which "legitimize prevailing misconceptions, misrepresentations, and stereotypes of Islam" (p. 40). This section examines how these cultural economies of Orientalism and Islamophobia – which are institutionalized and enforced at all levels: legal, political and cultural – constitute the contours of an affective culture that systematically profiles British Muslim characters as foreigners, subversives, and terrorists, and consequently, worthy of hate and suspicion.

One of the most affective cultural economies that drive the process of acting Muslim in *Home Fire* is the framing of Muslim characters as foreigners. The Orientalist enmity and the Islamophobic fear that have gained high significance after 9/11 continue to position Islam as the antithesis of the West, legitimizing the accompanying stereotype of the Muslim as the perpetual outsider (Beydoun, 2018a, p. 20). Since Islam is characterized as a foreign faith, Muslims are thus seen as a hostile class to be expelled out of the nation. At the very beginning of the novel, this affective economy of foreignness is incarnated in a 'Britishness test' through which Isma's citizenship and belonging are assessed and evaluated by the security officers at Heathrow Airport:

> "Do you consider yourself British?" the man said.
>
> "I am Brirish"
>
> "But do you consider yourself British"
>
> "I've lived here all my life." She meant there was no other country of which she could feel herself a part, but the words came out sounding evasive.
>
> The interrogation continued for nearly two hours. He wanted to know her thoughts on Shias, Homosexuals, the Queen, democracy, the Great British Bake off, the invasion of Iraq, Israel, Suicide Bombers, dating websites. (Shamsie, 2017, p. 5)

The test of Isma's belonging and loyalty highlights the discrepancy between citizenship as a legal status and as an affective economy. It suggests that Isma's citizenship is not established by a British passport but that it requires a specific from of acting identity as further proof: "Isma's legal status (her nationality, documented by her passport) is – at this early point in the novel at least – undisputed, but 'belonging' is" (Sarkowsky, 2022, p. 35). The framing of Isma as a foreigner, despite her undisputed legal Britishness, can be interpreted as a cultural affect of the politics of un/belonging in post 9/11 Britain where expressions of Muslim identity are not only presumptive of difference, but also considered to be in blatant enmity with British identity. Even before communicating with the interrogators, Isma is placed as an object of hate and suspicion. Thus, she is not imagined to be part of the British

polity, but an outsider who subscribes to a foreign faith. It implicitly indicates that acting Muslim disqualifies one from being British, and the stereotypical representation of Britishness preempts devotion to Islam.

In the same vein, the permanent foreignness that gets stuck to Muslim identity generates the view that Muslim citizens are potentially seen as subversives. The cultural economy of subversion is based on the assumption that if Islam is profiled as an opponent faith, and Muslims are believed to be alien and inassimilable, then Muslims who are committed to Islam are thought of as being probably plotting against the well-being of the nation (Beydoun, 2018a, p. 23). The circulation of this cultural economy intensifies the assumption that according to their faith, Muslim immigrants prioritize their commitment to Islam over their country. Isma's interrogation at the Airport provides an illustrative example of this stereotypical profiling of Muslim citizens as subversives. Although Isma is a bona fide citizen, her religious identity induces suspicion of her citizenship and belonging. As a result of being identified as foreigner and subversive, Isma's affective capacity is restricted within cultural space. As Ahmed (2006) argues, bodies that are welcomed in public spaces are "extended" because they can move freely, without suspicion or challenge to their identities. On the other hand, "For bodies that are not extended by the skin of the social, bodily movement is not so easy. Such bodies are stopped, where the stopping is an action that creates its own impress. Who are you? Why are you here? What are you doing?" (p. 139). Questioning the belonging of Muslim immigrants and suspecting their loyalty are the logical and horrifying developments of the anti-Muslim rhetoric that Moustafa Bayoumi (2015) identifies as a characteristic feature of the "War on Terror culture":

> War on Terror culture has meant that we [Muslims] are now regularly seen as dangerous outsiders, that our daily actions are constantly viewed with suspicion, that our complex histories in this country are neglected or occluded, and that our very presence and our houses of worship have become issues of local, regional, and national politics. (p. 254)

The threat that looms from Isma and her siblings as foreigners and subversives is augmented by their positioning as potential terrorists. According to Beydoun

(2018b), terrorism has become the most effective impetus of social fear and suspicion of Muslim immigrants after 9/11 because, being institutionalized by the state, it invokes the prejudice and hostility of the public that convene with the permanent inspection of the state. Though the cultural economy of terrorism was proliferating before, its value has notably boomed since the terrorist attacks of 9/11 and the subsequent counterterror policies, framing Muslims as a perpetual threat to the state and its people. The wide circulation of the terrorist stereotype makes an unresolvable divide between Muslim and British, where a 'British Muslim' becomes a contradictory or impossible identity. In that sense, the cultural economy of terrorism places Isma in the most perilous position within such affective culture with her citizenship is always at risk of being undone. As her detention at the Airport reveals, she is perpetually suspected of being conspiring against the U.K. and its people.

In addition to the role it plays in framing her as a foreigner, subversive and terrorist, the "Britishness test" is significant in revealing the feelings of hate and suspicion not only against Isma but her wider identity group: British Muslims. According to Ahmed (2014), "hate cannot be found in one figure, but works to create the outline of different figures or objects of hate" (p. 440). Isma's detention does not frame her alone as an outsider, but sends a message to all those who share her identity group characteristics. The movement of hate, through circulation and stickiness, serves to solidify Isma and her wider identity group as a collective 'them,' predicated upon their 'unlikeness' from 'us' (p. 440). In this way, while this specific incident may seem to target Isma directly, its cultural affect works to marginalize her group as a collective other.

This affective culture of hatred and suspicion has a direct influence on Isma's potential for acting identity. Being aware that she is stereotyped, she is keen throughout the novel to cover her Islam—an identity performance which Beydoun (2018a) identifies as a strategy whereby a Muslim immigrant "voluntarily tones down or hides a disfavored Muslim identity trait in order to mitigate or eliminate the stigma associated with that specific mode of expression" (p. 55). She, therefore, avoids carrying objects that may alert the authorities at the Airport, "she made sure not to pack anything that would invite comment or question – no Quran, no family

pictures, no books on her areas of academic interest" (Shamsie, 2017, p. 3). By covering her Islam, Isma attempts to comfort the suspicion of the state authorities and allay the anxieties of the public who ascribe suspicion of terrorism to Islam and its followers. However, her tactic does not work, as Bordas (2019) argues: "she has no records (outside her father) that should flag her for an extra selective search; instead, her appearance, versus suspicious behaviour, subjects her to biased screening. She is categorized by a system outside her control" (p. 127). Thus, Isma's interrogation reinforces the conditionality of citizenship ascribed by the Britishness test: performance of Britishness requires downplaying Muslim identity.

In spite of that conditionality, Isma still hopes for secure attachment relations to the nation. She realizes the only way to keep the home fires burning is to cover her Islam and display her patriotism. Thus, she reports her brother Parvaiz when he leaves to Syria to join ISIS in order to shun any further doubts or inspection. Confronting her sister's indignation, she maintains that "we are in no position to let the state question our loyalties. Don't you understand that? If you co-operate, it makes a difference. I was not going to let him make you suffer for the choices he'd made" (Shamsie, 2017, p. 42). Isma is fully aware that she and her sister can be suspected of being accomplice with Parvaiz, which summons further surveillance and control by the authorities, that which they already endure due to the burden that their father has left as a former jihadi and an enemy of the state.

However, it is worth arguing that Isma's choice of covering her Islam cannot be ascribed only to her family's burden but is also motivated by an affective culture of hate that invokes general and far-reaching suspicion towards those who are perceived as cultural aliens. Whether she covers her Islam or confirms it, Isma is positioned as an 'accidental' citizen, one whose "participation in and belonging to the political community remains debatable" as opposed to "the 'essential' citizens whose membership is never called into question" (Fargues and Winter, 2019, p. 301). Although she attempts throughout the novel to be 'a good citizen' by forsaking her citizenship rights and covering her Islam she remains profiled as foreigner and subversive. This fact is confirmed by the interrogators at the Airport who adjudicate her on the basis of the 'scars' that get stuck to her: her family history, her hijab, her religion, her passport, etc. Ahmed's approach to affect is thus helpful in revealing

how the emotions of hate and suspicion drive Isma to cover her Muslim identity. While the cultural politics of these emotions force Isma to partially cover her Islam, it nudges Karamat to entirely conceal it.

4. Super-Citizens and Affect Aliens

In spite of being of Pakistani origins like the Pasha family, Karamat Lone's affective capacity operates differently than the other Muslim characters of the novel. Karamat's political position and societal status indicates that his citizenship is undisputed. His uncontested citizenship draws attention to the question of why does he, despite sharing the same origins and background of the Pasha family, succeed in gaining recognition in the same affective culture which used to frame them as foreigners, subversive and potential terrorists? In other words, why do not the cultural economies of hate and suspicion get stuck to him? Shamsie's contrasting characterization of Karamat as a British citizen of Islamic origins who succeeds in making his way through such an affective culture sheds light on the contradictions inherent within the cultural politics of citizenship and difference in post 9/11 Britain.

Karamat's way of confirming his citizenship and winning recognition is to conceal his Muslim identity and to show emotional conformity to the dominant culture's values, norms, and perceptions. Unlike the other Muslim characters of the novel, he decides to completely conceal his Islam and presents instead "a façade of atheism to the public" (Sarkowsky, 2022, p. 37). Being known as 'Mr. British values,' 'Mr. Strong on Security,' and 'Mr. Striding Away from Muslimness' (Shamsie, 2017, p. 52), he believes that the obstacle that hinders the integration of Muslims in the British society is the Islamic principles and traditions *per se* which he views as backward and outdated (p. 59). Thus, he follows every possible means to identify himself "as more British than Muslim" (Pishotti, 2022, p. 352) – more similar than different. As Aneeka remarks, Karamat throughout the novel attempts to prove that he's one of them…not one of us" (Shamsie, 2017, p. 35). For example, he insists on getting married to an Irish girl of a pure British lineage to confirm his assimilation and changes his son's name into Emmon, instead of Ayman, to conceal any traces of his Muslim identity, as Isma explains, "an Irish spelling to disguise a Muslim name – Ayman became Emmon so that people would know that the father had integrated" (p. 16). Like Isma, he becomes aware of the conditionality of

citizenship which demands concealing Islam to be identified as British. Yet, unlike Isma, his approach to concealing Islam is extremist. Addressing a group of British Muslim students at his former school after two of its alumni joined ISIS, he declares:

> There is nothing this country won't allow you to achieve--Olympic Medals, captaincy of the cricket team, pop stardom and reality TV crowns. And if none of that works out, you can settle for being Home Secretary. You are, we are, British. Britain accepts this. So do most of you. But for those of you who are in some doubt about it, let me say this: don't set yourselves apart in the way you dress, the way you think, the outdated codes of behaviors you cling to, the ideologies to which you attach your loyalties. Because if you do, you'll be treated differently not because of racism though that does still exist, but because you insist on your difference from everyone else in this multi-ethnic, multi-religious, multitudinous United Kingdom of ours. And look at all you miss out on because of it (p. 87)

Like Isma's detention at the Airport, Karamat's address embodies the Islamophobic face of UK cultural politics which offers space for only those who are able to conceal their difference. In this passage, Karamat overplays an affective economy in which the concepts of citizenship and belonging are constructed on the premise that Britishness is linked to cultural conformity, and acting Islam is aligned with deviance, subversion, and, terrorism. Acting Muslim for Karamat is "defined against an implied but never explicated norm of Britishness understood as symbolically 'white' and 'English" (Sarkowsky, 2022, p. 36). He adopts an extreme rhetoric about citizenship which he views as 'a privilege' bestowed upon those who conform rather than 'a right', as he reflects: "one has to determine someone's fitness for citizenship based on their actions, not on accidents of birth" (Shamsie, 2017, p. 214). His understanding of citizenship is one of 'super-citizenship' that holds immigrants "to much higher standards than natives" (O'Brien, 2016, p. 101). In that sense, Karamat serves as the state's spokesperson of assimilation and its advocate of citizenship as a performance of super or extra duties on the part of Muslim citizens rather than a fundamental human right.

As a representative of the government, Karamat's speech is crucial in understanding the role of the state's counterterror policies in the circulation and stickiness of anti-Muslim affective economies. In his analysis of the influence of the anti-Muslim rhetoric adopted by state and governmental policies on Muslim immigrants, Bayoumi (2015) observes: "Under the guise of common sense, the vilification of Muslims is normalized and naturalized by a broad swath of the population, including leading politicians, law enforcement officials, petty bureaucrats, and the media… It's part of our mainstream" (p. 151). Karamat's address, which takes the form of speech (not a conversation) directed to a silent listener (Sulter, 2020, p. 150), is thus an affect-forming cultural object which is connected to other objects – his own body, history and position – to disseminate a rhetoric for the general public that reinforces already existing cultural economies about Muslim immigrants – i.e. foreignness, subversion and terrorism – in order to impact a specific cultural effect: legitimizing his country's Islamophobia. It regulates the stereotype that defines British Muslims as potential threats and the natives as "the injured party; the one that is 'hurt' or damaged by the 'invasion' of others" (Ahmed, 2014, p. 49). The circulation of hate through official governmental policies and procedures, which is represented here by Karamat's address, problematizes the lives of Muslims in Britain as possible enemies, as Bayoumi (2015) further remarks, "the quasi-official provenance of such ideas, and the frequency with which they *circulate*, is troubling indeed" (p. 84). Thus, in addition to indicating his emotional assimilation, Karamat's speech underpins the circulation and stickiness of a culture of hate and suspicion against Muslim citizens and immigrants.

Karamt's speech reveals also the contradictory approach of counterterror policies adopted by the state towards those who are defined as different. The most obvious of these contradictions is his assertion that while the UK. is proud to be a "multi-ethnic, multi-religious, multitudinous" country, as he declares, its citizens ought to nevertheless preserve homogeneity. Karamat's approach to citizenship is therefore based on Orientalist and Islamophobic ideologies that are "free from the signifiers of non-British influence" (Sulter, 2020, p.150). Therefore, his speech should be considered not only as a warning to those who dare deviating the norm by celebrating their difference, but also a reemphasis of the conditionality of

citizenship: submit to the state's model of Britishness, or risk segregation and discrimination. It attends to the discrepancy discussed earlier between belonging and the politics of belonging, as his speech demonstrates, 'being' a British citizen, by virtue of the law, is not the same as being 'considered' British by the community. For Muslim citizens, in his eyes, one must perform super-citizenship in order to truly belong. Through Karamat's address, Shamsie points to the British state's discriminatory approach against Muslim citizens. His speech challenges the basic cultural structure of Britain as a multicultural society that accepts diversity and difference as he foregrounds the state's intention of striping citizenship rights from those who are profiled as affect aliens.

The contrasting images of Karamat and Isma accentuate a feature vital to the novel's negotiation of citizenship: the politics of affect and difference is inseparable as it contributes significantly to the inclusion or exclusion of social bodies. Although the novel's two major families share the same origin and background, the cultural political impact of emotions on their identity performance is affectively different. On the one hand, Muslim characters who insist on acting their religious identity obviously attract affective economies of hate and suspicion, and therefore, are more likely to experience human rights transgressions. Therefore, Isma is profiled as an affect alien, one whose emotional responses are inconsistent with the emotional norms of her society (Ahmed, 2010, p. 30). Thus, the interrogators at the Airport seek to verify her belonging by making sure she shares the dominant and normative emotional attitudes towards "Shias, Homosexuals, the Queen, democracy, the Great British Bake off, the invasion of Iraq, Israel, Suicide Bombers, dating websites" (Shamsie, 2017, p. 5). On the other hand, actors who willingly choose to completely conceal their Muslim identity gain acceptance and visibility in such affective culture, though they relinquish their basic human rights in exchange for allaying state suspicion and public fear. In short, conflicts in emotional responses assign British Muslims either as super citizens, like Karamat whose emotional responses fall in line with the mainstream, and affect aliens, such as Isma, whose emotional orientations are perceived to deviate the norm. Yet, for those who are not able to act as super citizens or affect aliens, they reluctantly drift towards radicalization, like Parvaiz Pasha.

5. The Reluctant Terrorist

Home Fire offers a significant and creative perspective through which to explore the issues of citizenship and belonging by engaging with one of the central affective economies in the post 9/11 British culture: Islam and terrorism. Shamsie remarks in an interview with Major (2018) that "the novel is talked about as if it is about the radicalisation of a young boy, which was never my starting point. My starting point was how the British state is responding to radicalization". This section carries Shamsie's claim a step further by examining the intersection of affect, acting Muslim and citizenship and how this interaction affects both Parvaiz's radicalization and the state's response to it. It will be argued that Parvaiz's radicalization is not invoked by any religious, cultural or national convictions. Rather, it is essentially linked to his everyday experience of hate and suspicion, which gets stuck to him, resulting in his inability to act Muslim (or British) in any meaningful way.

Ahmed's notion of 'stickiness' is remarkably significant in understanding Parvaiz's drift toward radicalization and the state's response to it. Ahmed's concept of stickiness is based on the major premise that all bodies have a history, and the value and configuration of this history within a cultural discourse rely on its affective relation with time, space and context. Thus, rather than viewing stickiness as one object sticks to another, Ahmed (2014) perceives stickiness as "an effect of surfacing, as an effect of the histories of contact between bodies, objects, and signs" (p. 90). In Parvaiz's case, the cultural effect that frames him as Other is not just his family burden (as the son of a jihadi father) or background (as being of Islamic roots), but the contact of this family history with many other social and political bodies: the contemporary global terrorist attacks such as 9/11, 7/7, and Manchester Arena; the economic effects of the 2015 migration crisis on young Muslim males living in western nations, and the awake of new waves of Islamophobia after Trump's 2017 Muslim Travel Ban – to mention but a few.

The interaction of Parvaiz's family history with these sociopolitical bodies produces cultural effects of hate and fear that frame him as a potential threat to the nation. The problem in Parvaiz's case particularly is that his framing as a potential threat has a sociopolitical agenda. This agenda is often motivated, especially in times of crisis, by the public fear that "they're coming for our jobs, our houses, our schools,

our NHS systems" (Hardy and Chakraborti, 2020, p. 101). In other words, the framing of Parvaiz as an object of hate and suspicion is a way of creating difference, not a result of it. That is, it is a means of protecting the self or the collective body – protecting 'our' life opportunities – by marginalizing the Other. Thus, being identified as different is not the major reason of Parvaiz's drift towards radicalization, but the crisis is the problematization of this difference by the state and the public as a threat—a threat to employment, housing, education and health care. These 'sticky' signs, which are inherent within everyday cultural narratives, mark Parvaiz as a subject of perpetual hate and suspicion. The cultural effect of this process of stickiness is what frames Parvaiz as an object of hate, an attribute that is cultivated by a sticky history.

The stickiness of these circulated economies and the state's legitimization of their circulation are effective in expelling Parvaiz to the margin. For example, Parvaiz is constantly subjected to surveillance and policing with no sound reasons, as Chambers (2018) notes: "He has been stopped and searched twice for purely Islamophobic reasons by British police officers, and is regularly treated with suspicion as a young Muslim man in Britain" (p. 207). These recurring experiences of hate and suspicion make him more vulnerable to radicalization, as revealed later in the novel when Farook, the man who is responsible for recruiting him for ISIS, promises him "a place where skin color doesn't matter" (Shamsie, 2017, p. 147). Based on his sticky history and problematized present, Parvaiz becomes infatuated with the idea of 'exiting the West' – to allude to Mohsin Hamid's famous trope (2017) – for the ISIS Caliphate in Syria as he does not feel at home in England. He is not able to act as either Muslim or British. He is not able to partially cover his Islam like Isma or entirely conceal it like Karamat. He is caught up by these feelings of badness and worthlessness that he has never been able to forget or let go, as Ahmed (2014) explains, "the subject in turning away from another and back into itself, is consumed by a feeling of badness that cannot simply be given away or attributed to another" (p. 104). Thus, it is not his religious convictions that motivates Parviaz to exit Britain and head to join ISIS in Syria, but his perpetual feeling of alienation and the burdens he carries as a young Muslim man living in such affective culture—including, unemployment, discrimination, and surveillance:

> What they want most is what the majority of young adults desire: opportunity, marriage, happiness, and the chance to fulfill their potential. But what they have now are extra loads to carry, burdens that often include workplace discrimination, warfare in their countries of origin, government surveillance, the disappearance of friends or family, threats of vigilante violence, a host of cultural misunderstandings, and all kinds of other problems that thrive in the age of terror. (Bayoumi, 2008, p. 12)

While some might argue that the construction of such Islamophobic affective culture is strategically crucial in the protection of the British society against possible threats (Brigida, 2019, p. 156), Shamsie central claim is that the formation of this affective culture is the main cause of radicalization and terrorism as it frames Muslim immigrants into a space of radical difference and enmity to the West. Supporting Shamsie's claim, Lau and Mendes (2021) argue that "The banalization of a populist, anti-immigrant discourse positions Muslim communities, and particularly the Muslim male youth, in a space of Orientalist, radical difference to the West" (p. 56). In this space of radical difference, Parvaiz feels that he belongs to nowhere and "when the place is nowhere, the person has been expelled not just from a nation but in a sense from humanity itself" (Bayoumi, 2015, p.87). Parvaiz loses his citizenship even before joining ISIS, and, as such, is denied access to the very mechanism through which he "can claim being grounded in the world" (p. 87). Therefore, being out of place remarkably attends to Parvaiz's affective capacity and acting Muslim.

Parvaiz's failure to act his identity becomes clearer when juxtaposed to the other protagonists of the novel who identify in diverse forms and to different degrees: from concealing Islam, like Karamat and Eamonn, to covering Islam, such as Aneeka and Isma. For Parvaiz, he has fallen prey to the feelings of hostility and enmity he finds himself caught up in. He does not possess an infinite capacity for hate of the world around him as it might seem. Rather, to use Ahmed's formula, hate functions in Parvaiz's case as a mediated pattern of feeling through which he becomes "primed with an open wound, a sensitivity, a willing trigger, for new opportunities to hate—until, finally, it genuinely feels like it 'comes from inside'" (Ahmed, 2014, p. 50). At the beginning of the narrative, he appears as an enthusiastic

young man who strives for being involved in his community. For instance, he volunteers to keep the local library open and keeps a large portion of his income "for zakat, which he split between Islamic relief and the library campaign" (Shamsie, 2017, p. 130). But soon he realizes that he is constantly at risk of being rendered silent, invisible, and alien, and must grapple with these burdens and engage with the risks of acting Muslim in such Islamophibic affective culture. He is eaten up by these feelings of hatred and enmity which substantially unmake his world. What is common between Parvaiz and his sisters is the fact that while their legal citizenship is uncontested, their belonging remains equivocal and precarious throughout the novel. Yet, while Isma and Aneeka are able to act their Islam in different ways, Parvaiz is not able to get rid of his burden and its stickiness.

To sum up, Parvaiz is neither a terrorist nor a martyr: he is a victim of a merciless affective culture framed by hatred and enmity against those who are identified as different. Parvaiz's identity as a violent, cultural, and ideological threat is imposed upon him as a cultural effect, not an innate trait, by both the state and the public as a defense mechanism. As argued earlier, Shamsie condemns the state's counterterror policies especially towards families of jihadists, as she told Major (2018): "In the beginning, there are two sisters saying, our brother's been a traitor and the state is responding in a way that doesn't make sense. He's dead, they're punishing us". Supporting Shamsie's claim, Shaheen et el. (2018) argue: "the children of the jihadis need to be dealt with compassion: not through othering surveillance but through an integrating Islamophiliac social sentiment to keep them tied to the warmth of home fire in the first place" (p. 163). Thus, Shamsie contends that Parvaiz's burden as a young Muslim unemployed man and his lack of the warmth of home fire is what actually pushes him toward radicalization.

Conclusion

This paper has examined an affective notion citizenship in Shamsie's *Home Fire*, one that gains its value according to its interaction with the cultural politics of emotions at play and the forms of acting Muslim performed. Following an interdisciplinary approach that brings Ahmed's notion of affect and Beydoun's legal perspective on identity, it has examined the circulation and stickiness of some anti-Muslim affective economies, such as foreignness, subversion and terrorism, in both

public and official discourses portrayed by Shamsie. It has been revealed that some Muslim citizens, such as the Pasha family, are profiled as objects of hate and suspicion and their citizenship are negated due to their capacities, or the lack thereof, of acting Muslim they perform. It has been also shown that those Muslim citizens who conceal their Muslim identity and show emotional conformity to the mainstream values and traditions, like Karamat and Emmon, are perceived as proper British citizens. The main argument developed here is that there is a close connection between the emotions of hate experienced by Muslim immigrants, their citizenship status and forms of acting their Muslim identity. The paper has investigated the influence of this tripartite relationship between affect, citizenship and acting Muslim on Muslim immigrants and how it can stir individuals to embrace violence against the state as a way of reclaiming their affective capacities. Finally, while this paper highlights *Home Fire's* critique of the violation of Muslim immigrants' civil rights, it also calls for further research on the other issues related to global Islamophobia and terrorism today: gendered Islamophobia, AI's anti-Muslim prejudice and Islamophobia in the time of COVID-19 pandemic.

References

Ahmed, S. (2004). Affective economies. *Social Text, 22* (2), 117–139, https://www.muse.jhu.edu/article/55780

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke university Press.

Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.

Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2nd ed.). Edinburgh University Press.

Bayoumi, M. (2008). *How does it feel to be a problem?: being young and Arab in America*. Penguin.

Bayoumi, M. (2015). *This Muslim American life: Dispatches from the war on terror*. New York University Press.

Beydoun, Kh. A. (2018a). Acting Muslim. *Harvard Civil Rights-Civil Liberties Law Review*, *53*, 1-64, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2926162

Beydoun, Kh. A. (2018b) *American Islamophobia: Understanding the roots and rise of fear*. University of California Press.

Beydoun, Kh. A. (2023). *The new crusades: Islamophobia and the global war on Muslims*. University of California Press.

Bordas, Z. V. (2019). Constant surveillance: Criticism of a disciplinary society and the paradox of agency in Kamila Shamsie's *Home Fire*. *Postcolonial Interventions*, IV (2), 114-156. https://zenodo.org/record/3264959

Brigida, M. S. (2019). Necropolitics and national identity in Kamila Shamsie's *Home Fire*. *Interdisciplinar, 31*, 153-167. https://www.researchgate.net/publication/333731845_Necropolitics_and_National_Identity_in_Kamila_Shamsie's_Home_Fire

Chambers, C. (2018). Sound and fury: Kamila Shamsie's *Home Fire*. *The Massachusetts Review*, *59* (2), 202–219. https://www.researchgate.net/publication/326031683_Sound_and_Fury_Kamila_Shamsie's_Home_Fire

Fargues, É. and Winter, E. (2019). Conditional membership: What revocation does to citizenship. *Citizenship Studies*, *23* (4), 295–303. https://www.academia.edu/49854334/Conditional_membership_what_revocation_does_to_citizenship

Gorton, K. (2007). Theorising emotion and affect: Feminist Engagements. *Feminist Theory, 8* (3), 333–348. https://doi.org/10.1177/1464700107082369

Hardy, S., and Chakraborti N. (2020). *Blood, threats and fears: The hidden worlds of hate crime victims*. Palgrave Macmillan.

Johanssen, J. (2019). *Psychoanalysis and digital culture: Audiences, social media and big data*. Routledge.

Kirby, P. (2023, July 1). *France shooting: Who was Nahel M, shot by French police in Nanterre?*. BBC News. https://www.bbc.com/news/world-europe-66052104

Lau, M and Mendes A. (2021). Twenty-First-Century Antigones: The postcolonial woman shaped by 9/11 in Kamila Shamsie's Home Fire. *Studies in the Novel, 53* (1), 54-68. 10.1353/sdn.2021.0004

Lipka, M. (2017, August 9). *Muslims and Islam: Key findings in the U.S. and around the world*. Pew Research Center. https://www.pewresearch.org/short-reads/2017/08/09/muslims-and-islam-key-findings-in-the-u-s-and-around-the-world/

Major, N. (2018, August 11). *The SRB interview: Kamila Shamsie*. Scottish Review of Books. https://www.scottishreviewofbooks.org/2018/08/the-srb-interview-kamila-shamsie/

Marinelli, K. (2019). Three affect paradigms: The historical landscape of emotional inquiry. In Lei Zhang & Carlton Clark (Eds.), *Affect, Emotion and Rhetorical Persuasion in Mass Communication* (pp. 17-33). Routledge.

O'Brien, P. (2016). *The Muslim question in Europe: Political controversies and public philosophies*. Temple University Press.

Pishotti, G. (2022). Materliazing grief: The reclamation of loss in Kamila Shamsie's *Home Fire. Journal of Postcolonial Writing*, *58* (3), 349-360. https://doi.org/10.1080/17449855.2021.2015618

Said, E. (1979). *Orientalism*. Vintage Books.

Sarkowsky, K. (2022). Expatriation, belonging and the politics of burial: The urgency of citizenship in Kamila Shamsie's *Home Fire*. In C. Koegler, J. Reddig and K. Stierstofer (Eds.), *Citizenship, Law and Literature* (pp. 29-44). De Gruyter.

Shaheen, A., Qamar, S., & Islam, M. (2018). Obsessive 'Westoxification' versus the albatross of fundamentalism and love as collateral damage in Kamila Shamsie's Home Fire. *Journal of Research (Humanities)*, *54*, 150-167. http://pu.edu.pk/images/journal/english/PDF/09_LIV_Jan_18.pdf

Shamsie, K. (2017). *Home fire*. Bloomsbury.

Staiger, J., Cvetkovich, A. & Reynolds, A. (2010). Introduction. In Staiger, J., Cvetkovich, A. & Reynolds, A. (Eds.), *Political emotions* (pp. 1–17). Routledge.

Sulter, Ph. (2020). *Beyond the Post-9/11 novel: Representations of state violence and imperialism in fictions of the war on terror* (Publication No. 29216535) [Doctoral Dissertation, University of Manchester]. ProQuest Dissertation Publishing.

Yuval-Davis, N., Wemyss, G. & Cassidy, K. (2018). Everyday bordering, belonging and the reorientation of British immigration legislation. *Sociology*, *52* (2), 228–244. https://doi.org/10.1177/0038038517702599

كيف يستوعب الوطن أبناءه: مفاهيم المواطنة والوجدان وتمثيل الشخصية المسلمة في رواية «نار الوطن» لكاميلا شمسي (٢٠١٧)

محمد يسري بلتاحي أحمد عقل

قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الألسن، جامعة كفرالشيخ، جمهورية مصرالعربية

Mohammed_Akl@lan.kfs.edu.eg

المستخلص:

يهدف البحث إلى سبر أغوار الأدب الأنغلوفوني لاستجلاء العلاقة بين الوجدان وأنماط تمثيل الهوية الإسلامية وتأثير تلك العلاقة على مفهوم المواطنة في رواية «نار الوطن» لكاميلا شمسي (٢٠١٧)، متوسلاً بالمنهج البيني بدمج نظرية الوجدان لسارة أحمد (٢٠١٤) بتمثيل الشخصية المسلمة لخالد بيدون (٢٠١٨)، في محاولة لفهم العلاقة بين المشاعر المناهضة للإسلام وأنماط تجسيد الهوية المسلمة التي تنعكس على إثرها، وبيان أثر تلك العلاقة على المواطنين البريطانيين ذوي الأصول الإسلامية المقيمين في بريطانيا بعد حادثة ١١ سبتمبر/أيلول. وبتطبيق مفهوم «محركات العاطفة» لسارة أحمد، يناقش البحث كيف أن مشاعر الكراهية والشك الملازمة للشخصيات المسلمة تؤثر على قدرتهم على التعبير عن هويتهم المسلمة وموقفهم بصفتهم مواطنين بريطانيين، بل وتلقي ببعضهم في أحضان التطرف. وخلصت الدراسة إلى أن للمشاعر دور محوري في مجتمع ما بعد ١١ سبتمبر/أيلول الذي صورته شمسي بعدستها الروائية، إذ تُعرِّفنا على كيفية وضع قوالب نمطية للشخصية المسلمة تجعلها شخصية باعثة على الكراهية والشك. كما تشابكت محددات الهوية الوطنية مع تلك المشاعر التي تسيطر عليها الأهواء السياسية وتحركها النزعات الثقافية.

الكلمات المفتاحية: المواطنة، الوجدان، تمثيل الشخصية المسلمة، كاميلا شامسي، سارة أحمد، خالد بيدون

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Evaluating the Performance of MyMemory: A Case Study of Computer-aided Translation of Hemingway's *Homage to Switzerland*

May S. El Falaky
Language and Translation, College of Language and Communication, Arab Academy for Science, Technology and Maritime Transport, Egypt.
maismf@aast.edu

Received: 8-8-2023 Revised:3-9-2023 Accepted: 19-2-2024
Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.228077.1534
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.96-121

Abstract

This paper evaluates the quality of the Translation Memory embedded in *MateCat*, a computer-aided translation tool. *MateCat*'s built-in Translation Memory, MyMemory, is constructed using a crowdsourcing system and is in constant development by the post-edited translations that are uploaded to the server from the huge number of *MateCat*'s users. The current study carries out a translation of a literary text where the translation is implemented in two phases: Initial Translation and Follow-up Translation. Next, a comparison between the outputs of the two phases was drawn to observe the error rate after the two trials. *Homage of Switzerland*, a short story written by Ernest Hemmingway, was imported into *MateCat* to evaluate the Arabic output translation. The study concludes that despite the technological revolution in computer-aided translation tools, there is a considerable sum of linguistic errors on the Arabic language's lexical, grammatical, and morphological levels. The study also asserts that, despite the enormous efforts paid to develop computer programs to facilitate the translation tasks, human intervention is still a must.

Keywords: *Computer-aided translation; crowdsourcing translation; machine translation; MyMemory; MateCat; translation memory.*

1. INTRODUCTION

The technological revolution has re-forged certain professions, one of which is translation. Computer-aided translation (CAT) is the process of translation where a group of tools (programs and applications) are designed/utilized to facilitate the process of translating texts from one language to another. Through the constant development of applications, CAT is offered a variety of tools such as Text Editor, Translation Memories (TM), etc. *MateCat* is a 'client-server' web-based CAT tool that utilizes its technological advancement to facilitate real-time translation by suggesting possible translations to the user (client). The translation suggestions are stored on servers in the form of built-in TM. Based on the number of visiting users, MyMemory, *MateCat's* public TM, is in constant development as it collects the translation from clients and retrieves it from the server. Users use TM to retrieve suggestions from previously translated segments after human post-edits that fix TL errors (Karpińska, 2017; Xu and Li, 2021). That is, the previously translated texts are stored in the TM and then retrieved by the computer to generate translations of similar segments.

1.1 Computer-aided translation is not Machine Translation

Machine Translation (MT) and CAT are mistakenly interchangeable. MT transforms natural language from a source language (SL) to another target Language (TL) without any human intervention (Anastasiou and Gupta, 2011; Karpińska, 2017; Xu and Li, 2021). This involves no human involvement where all SL and TL are processed automatically (Xu and Li, 2021). There are famous applications of MT such as Google Translate Toolkit and Microsoft_Bing Translator that offer online MT that support numerous languages.

CAT, however, relies mainly on the human translator (HT) who is assisted by computer applications (e.g., TM, parsers, and spell checkers). Using CAT tools, the machine does not translate. Rather, with its TM, CAT tools offer suggestions, and the decision is left to the human translator to approve or improve the output (Anastasiou and Gupta, 2011).

TM is one of the most significant functions of CAT. TM is a saved file format fitting the program in which it is installed. MT includes post-edited translated segments which are suggested to the translator if there is an exact segment match in

their current translation task (Garcia, 2011; Karpińska, 2017). The use of TM provides the translators with the opportunity to benefit from the post-edited machine-generated text segments. These already-translated segments can facilitate the translation process and reduce the time needed to accomplish the targeted translations.

1.2 Translation Memories and Crowdsourcing Translation

Crowdsourcing is a neologism adopted by Howe (2006) to refer to a task delegated to a huge network of people and "…outsourcing it to an undefined, generally large group of people in the form of an open call" (Howe, 2006). Anastasiou and Gupta (2011) modified Howe's definition by replacing the phrase 'undefined, generally large group of people' with the noun 'community' which connotes a dedicated crowd with shared interests contributing to the content.

The utilization of crowdsourcing translation in the compilation to TMs takes advantage of the involvement of enormous people (crowd). This crowd performs translation tasks, such as postediting, to benefit from the globalized multilingual and multicultural users. Further, it helps in getting faster, low-budget, knowledgeable satisfactory translation content (Estelles-Arolas and Gonzalez-Ladron-of-Guevara, 2012; Garcia, 2015; Jiménez Crespo, 2019; Pascoal et al., 2017; Ramos; 2021).

2. LITERATURE REVIEW

Various scholarships delved into the examination of the quality of the translation generated by CAT tools. Some compared the quality of CAT with that of MT (Pascoal et al., 2017; Ramos, 2021; XU and Li, 2021). Some others highlighted the language errors of the CAT tools used by drawing comparisons between them (Ben Milad, 2022; Wu, 2021) while others inspected translators' attitudes toward the tools used (Garcia, 2015).

Claiming that CAT is beneficial in translating texts with the help of human translators, XU and Li (2021) asserted that the English language (TL) is settled and maturely used in CAT when translating Japanese texts. In their experiment, XU and Li stressed that CAT is more accurate than MT in terms of the error rate in the two translation contents. The error and match rate were also assessed by Hong (1998) who employed the participants' linguistic knowledge of the Korean language to

analyze multisubject constructions in using computer-aided translation. Hong's study focused on the structural and semantic challenges that CAT and MT face. Studying crowdsourcing translation applications such as CAT, Salam, Akil & Rahman (2017) critically highlighted the kinds of translation errors made by Indonesian-English translators. This is comparable with Shinnou (1998) who identified the challenges in translating the Japanese proper names which entails conjunctive morphological and parts of speech errors.

Researchers expounded MT and various tools of CAT to test their capabilities in producing accurate translations. Wang and Sridhar (2023) compared the translation output of MT and CAT with human translation by observing the retrieval rate of different sentence lengths. In their study, Wang and Sridhar asserted that both techniques, in addition to text editing, are of equal importance through which translators can meet the global demand. In the same vein, Wang and Sridhar (2023) claimed, through the study of English translation technology, that both MT and CAT can produce optimized English translation and overcome the challenge of language differences.

Language differences and their complexities may stand in the face of CAT in producing human-like translations, especially in specialized texts. For example, the Chinese language is known for its lexical and morphological intricacy (Wu, 2021). Wu (2021) drew a comparison between CAT translation and traditional Chinese medicine translation and highlighted the challenges that CAT faces in terms of correctly processing Chinese sentences and semantic meanings. Also, Arabic, as an inflectional language, causes many issues in terms of MT and CAT (Ben Milad, 2022; Chalabi, 1998). Ben Milad (2022) studied the efficiency of TM in five CAT tools in terms of retrieving some inflectional verb variations 'Awzan' in Arabic-English translation. The study initially tested and compared the outputs of a corpus of texts in Arabic (SL) with the English output TL with a 3-to-7-word segment length. Ben Milad concluded that the translation accuracy is affected by the segment length and the degree of human intervention.

Specialized texts fall within the scope of various CAT and MT studies that investigated the performance of these tools in rendering proper translations. Alkatheer (2023), for instance, carried out a quality assessment of Arabic-English

translation produced by MT. The output of this study proved that MT is incapable of rendering comprehensive legal structures and terminology. Also, Wisemann (2019) performed a quality assessment of legal Italian-to-German translation by comparing the output of the two MT systems without TMs, namely, DeepL Translator and *MateCat*. Wisemann concluded that grammatical and lexical inconsistencies were frequently produced. Translation issues can also be viewed in translating literary texts using MT and CAT. In this genre, CAT faces the challenge of language and style differences which is considered a problematic issue for MT (Toral and Way, 2018). When examining the quality of English to Catalan translation of twelve novels, Toral and Way confirmed that without HT the output texts would be distorted. This is ascribed to the narrative intricacy of the literary texts which is ascribed to the linguistic richness and cultural-specific meanings (Karpińska, 2017; Toral and Way, 2018).

The current study seeks to fill the gap by evaluating the TM capabilities through the comparison of the output translations of a literary text. Such kinds of studies reflect the efforts paid by linguists to develop translation tools that seek to facilitate the translation process in the era of artificial intelligence.

3. METHODOLOGY

The purpose of this paper is to examine the performance of MyMemory, *MateCat'*s TM, and to assess the error rate of the English-to-Arabic translation of a literary text over two trials (Initial and Follow-up Translation). The intention is to observe the extent to which MyMemory benefits from the post-edited segments in the previously translated texts. MyMemory is a public Translation Memory that is constructed using a crowdsourcing system. MyMemory is the world's largest TM that has been created by collecting TMs from the European Union and the United Nations and aligning the best domain-specific multilingual websites (Lorenza, personal communication, July 18, 2023). *MateCat*, as a CAT tool, enables users to use the post-edited lexical and structural segments in their translations to regularly update their TM. *MateCat* segments both SL and their TL clauses automatically to enable the user to edit the output in a user-friendly manner.

3.1 Procedures

The short story (English Source text) *Homage of Switzerland* by Ernest Hemmingway (1933) was imported into *MateCat* to examine the error rate in the Arabic translation. The translation was performed in two phases: Initial Translation and a follow-up translation (See Figure 1). Observations were made and notes were taken of the initial output suggested by *MateCat* without any human interference. As a next step, *MateCat*'s suggested translation is approved or modified. These post-edited translations are automatically stored in MyMemory and automatically sent to *MateCat's* server for future retrievals.

In the follow-up translation, the same steps were pursued. The text was imported into *MateCat*, notes of the suggestions were taken, and the approval or modification of the suggested translation was made. As a last step, the researcher drew a comparison between the outputs of the two phases, then, results were represented quantitatively and qualitatively. Although *MateCat* offers MT options, i.e., automatic translation without human intervention, the researcher intended to have the translation performed by using the built-in Translation Memory, for the researcher to observe the quality of the crowdsource-based TM.

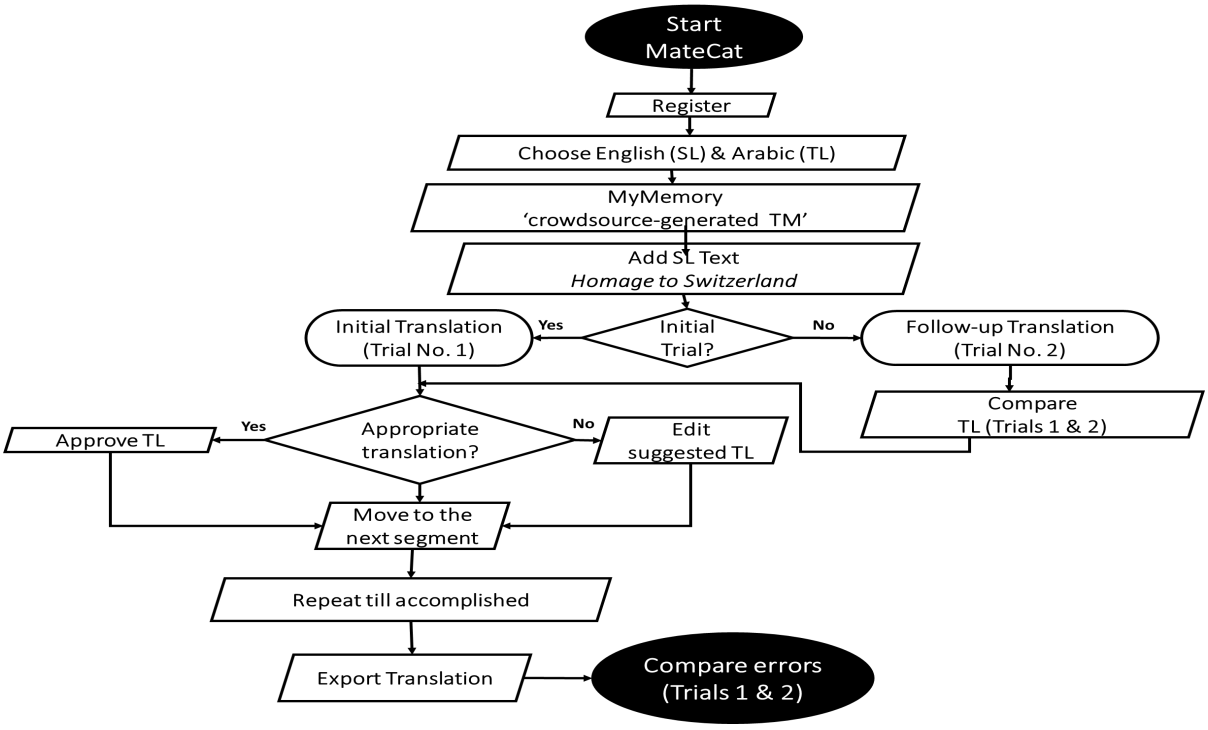


Figure 1- Activity Figure of the Basic Steps Followed

The exported translation is presented in the same segmentation system as *MateCat's* by presenting the two trials opposite to each other to facilitate the process of data comparison. If needed, and to guarantee that the meaning is comprehended, HT translation is proposed if both trials fail to present a proper translation.

3.2 General Information about the Corpus

The short story *Homage of Switzerland* involves narrative structures with various tenses, conversations, and descriptive information. The text, which is 1396 words, is divided by *MateCat* into a sum of n=210 segments. Initially, clause segments were tested for complexity, and it was found that the distribution of the clauses is as seen in Table 1.

SL Segments	*n (%)*
Simple Sentence	44 (22.30%)
Compound Sentence	11(4.20%)
Complex Sentence	155 (73.30%)

Table 1-Statistics of the Segment Complexity

A sample of the clauses is represented in Figure 2 to show the constituents of the clauses. The diagrams were created by jsSyntaxTree and were retrieved from https://ironcreek.net/syntaxtree/

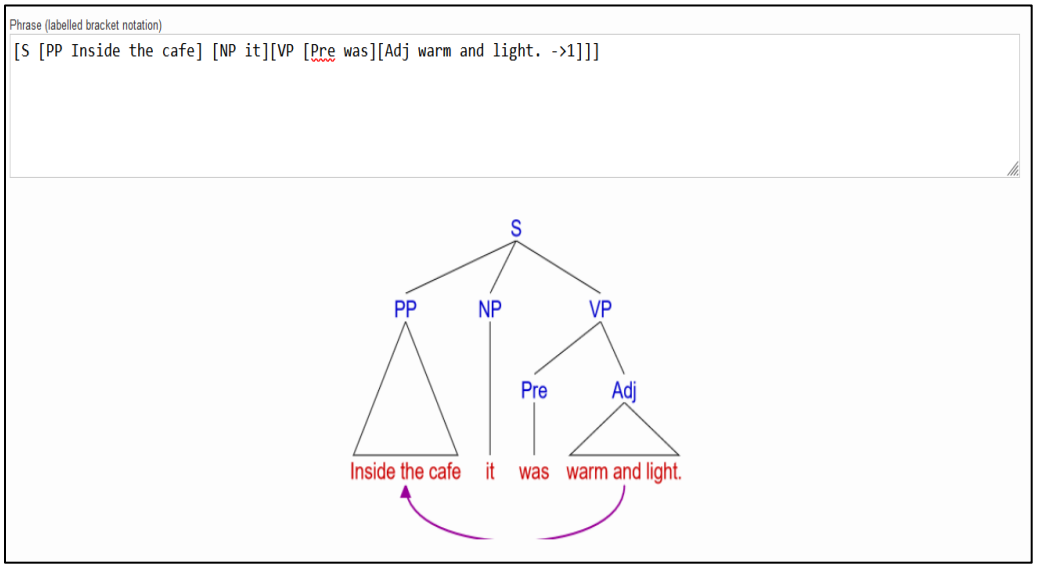


Figure 2 The constituent structure of some of the clauses in the corpus at hand.

Figure 2 shows the formulation of the opening clause (i.e., grammatical inversion) pinpointing the complexity of the text segments (henceforth Seg.) as divided by *MateCat*. So, it is decided to perform a pre-analysis task by representing a sample of the tree diagrams of some of the clauses in an attempt to, later, measure the error rate based on clause structural complexities.

The short story *Homage of Switzerland* progresses with a mixture of compound and complex sentences. This is justified by the narrative structure that is typical of the literary genre. As a narrative opening, several compound sentences introduce the events and the settings of the commencing actions. The following tree diagrams exemplify the clause types of the opening clauses of the short story.

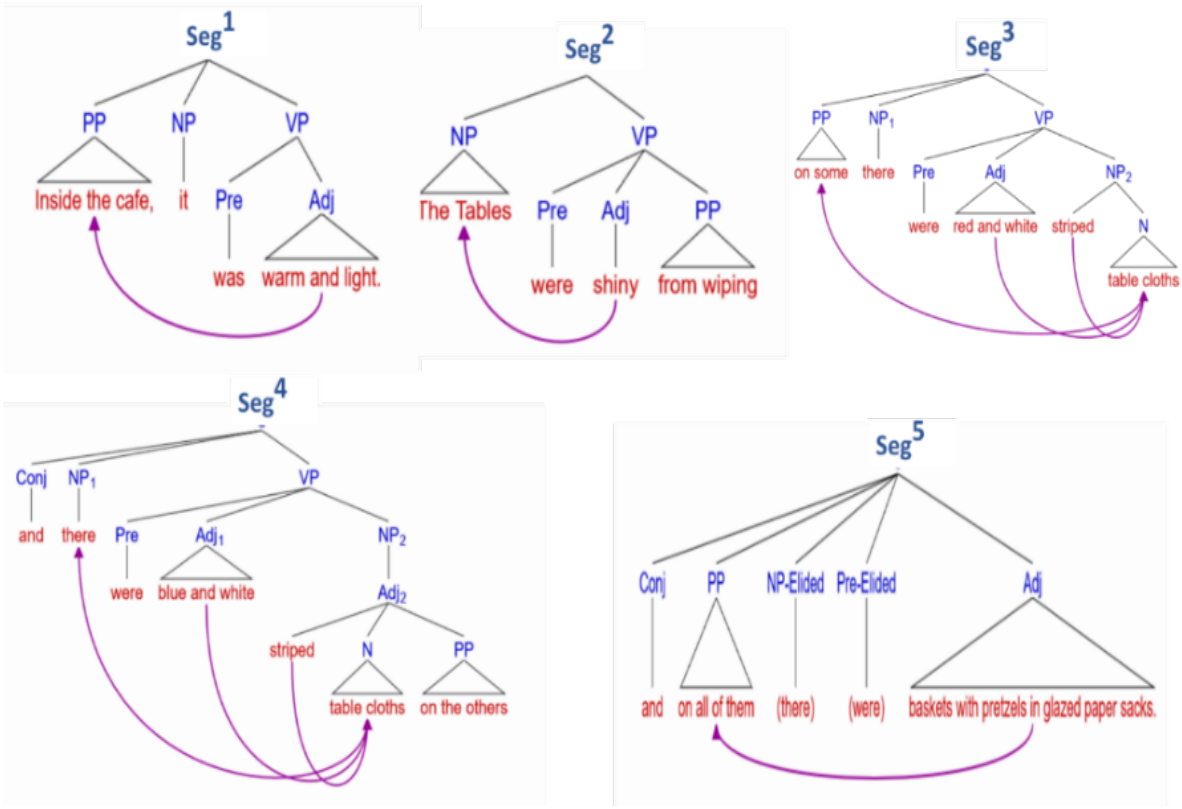


Figure 3 Tree Diagram of the Opening Segments

The story progresses with simple sentences and proceeds with compound sentences to describe the dynamic details of the contextual settings of the story. It is not until Seg^{24}, then later in Seg^{38}, that the first complex sentence appears in the story. It is worth noting that most of the complex clauses were used in reporting speech uttered

by the characters of the story. The whole short story progresses using the same pattern with the percentage of clause type as presented in Table 1.

3.3 Research Questions

The purpose of this study is to evaluate the English-to-Arabic computer-aided translation and to spot the error rate when using *MateCat*'s TM.

By adopting the methodological procedures (section 3.1), the study seeks to answer the following research questions (RQs):

RQ 1: What translation errors result from *MateCat*'s TM?

RQ 2: In which phase, was the English-Arabic translation fulfilled?

RQ 3: How can MyMemory benefit from crowdsourcing?

To answer the RQs, n=210 segments were examined, and the errors found were highlighted to investigate to what extent the TL contents depart from the accepted norms of the Arabic language.

4. RESULTS

The comparison drawn on two translation trials highlighted several issues on structural and semantic levels. Table 2 summarizes the percentage of the error rate.

Translation errors %	Segment (%)
Lexical	29.9%
Structural	20.9%
Accepted Translation	49%

Table 2-Error Rate

It can be noticed from the table above that 49 % of the translated segments were proper human-like translations. In these segments, no lexical, grammatical, or morphological errors were found. The remaining segments were found to be problematic either on the lexical (29.9%) or structural (20%) levels. The lexical and structural issues were investigated in detail in the following sections.

4.1 Lexical Errors

Dominant kinds of translation errors by *MateCat* were on the lexical level. The built-in TM, MyMemory, is incapable of distinguishing the lexical differences between English (SL) and Arabic (TL). Some of the errors resulted from the cultural

differences and the contextual variations of the (lexical) meanings (Synonyms, idiomatic expressions, proper nouns, homonymy, etc.).

4.1.1 Synonyms

Some of the lexical errors resulted from the absence or variation of the synonymous forms. Both English and Arabic have different lexis which may not have direct equivalence in TL. The opposite can also be true as one word in English can have more than one equivalence in Arabic. It is only the context that allows the HT to identify the correct use. This can be exemplified in the following segments.

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
***Seg*[1] […] there were **red and white striped tablecloth**. And there were blue and white striped **tablecloths** on the others and on all of them baskets with **pretzels** in **glazed** paper sacks	كان هناك **أغطية** مائدة **مخططة** باللونين الاحمر و الابيض . و كانت هناك **اغطية** مائدة مخططة باللونين الأزرق و الأبيض و على كل منهم سلال **مع** البسكويت المملح في أكياس ورقية **مزججة**	كانت هناك **مفارش** طاولة حمراء و بيضاء **مخططة** ، و كان هناك **مفارش** طاولة زرقاء و بيضاء على الآخرين و على جميع هذه السلال مع المعجنات في أكياس ورقية **مزججة**
***Seg*[3] – There was a clock in the wall, **zinc bar** at the far end of the room	كانت هناك ساعة على الحائط و **قضيب من الزنك** في نهاية الغرفة	كانت هناك ساعة على الحائط و **حانة من الزنك** في نهاية الغرفة
***Seg*[10]- "Please?"**	يُرجى	"من فضلك ؟"
***Seg*[145]- "No," said the **porter.**	قال **العتال**: "لا."	قال **الحمال**: "لا."

In Seg[1] the adjective 'stripped' is misplaced in the Arabic translation in the 2nd trial. Also, the noun 'cloth' is synonymously translated as أغطية and مفارش which are both accepted in Arabic, but the one that suits the context is مفارش. Interestingly, the prepositional phrase 'with pretzels' is mistakenly translated in the two trials as the preposition 'with' is literally translated as مع. Rather, it is intended to mean that the pretzels are inside the basket not accompanying it. Also, 'Pretzels' does not have a one-word equivalent in Arabic. It denotes 'crisp biscuit baked in the form of a knot

or stick', so it was translated into البسكويت المملح in the 1st trial and المعجنات in the 2nd trial. The following is suggested by HT.

و على بعض منها كان هناك **مفارش طاولة مخططة** باللونين الأحمر و الأبيض ،أما باقي الطاولات فكانت عليها **مفارش مخططة** باللونين الأزرق و الأبيض. و على جميعها سلال من **البسكويت المملح** في أكياس ورقية **لامعة.**

In Seg[3] the words 'zinc' and 'bar' have been literally translated to either قضيب زنك 'a solid stick of metal or wood' (1st trial) or حانة من الزنك 'a place which sells wine and beer' (2nd trial). The two meanings do not signify the intended meaning which is a 'solid broad partition'. The suggested HT is:

كانت هناك ساعة على الحائط **و حائل معدني** في نهاية الغرفة

In Seg[10], TM, in the 1st trial, retrieved a distorted translation which was corrected in the 2nd trial. In Seg[145], the noun 'portal' was translated into Arabic as حمال and عتال where both are accepted synonyms in Arabic.

4.1.2 Proper Names

In general, proper names are culture-bound especially when they refer to specific objects, entities, projects, etc. The absence of the equivalence in the TL necessitates cultural as well as linguistic knowledge. This is exemplified in the following segments:

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
***Seg*[5]** – Another portal came in and said **Simplon-Orient Express** was an hour late **at** Saint-Maurice	جاء **عتال** آخر و قال إن **قطار** Simplon-Orient Express تأخر ساعة **عن** سان موريس	جاء **حمال** آخر و قال إن سيمبلون أورينت إكسبريس تأخرت ساعة **في** سانت موريس
***Seg*[89]**- "Make it two **Sportsmen**.	"اجعله رياضيين.	"اجعلها رياضيين اثنين.

The lexical issue in Seg[5] resulted from the omission of the word 'train' from the SL as it is contextually implied in the proper noun 'Simplon-Orient Express', the proper name of a train. This information is not captured unless the word قطار is added to the TL. Also, the conceptual meaning of the preposition 'at' is not transmitted in the 1st trial but corrected in the 2nd trial. So, the suggested HT would be:

جاء حمال آخر و قال إن قطار سيمبلون أورينت إكسبريس قد تأخر ساعة في سانت موريس

In Seg[89], the TM failed to translate the proper noun 'Sportsmen', a wine brand, in the two trials. A loan form of the proper noun is proposed as suggested in HT:

" اجعلهم زجاجتين من شراب سبورتسمن"

4.1.3 Lexical Ambiguity

Idioms are phrases/clauses that are mainly based on ambiguous figurative use of words. Generally, literal translation distorts the significance of idioms and can cause loss and confusion in meaning. The following segments illustrate how idiomatic expressions need culturally specific human interpretations to convey their implications.

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
Seg[45]- I must be here myself **in person**."	يجب أن **أكون هنا بنفسي**."	يجب أن أكون هنا **بنفسي في الشخص**."
Seg[52]- Did you ever **run into** Scott Fitzgerald?"	**هل صادفت** سكوت فيتزجيرالد من قبل؟"	**هل قابلت** سكوت فيتزجيرالد من قبل؟"
Seg[93]- **Put yourself here**, please."	**ضع نفسك هنا** من فضلك."	**ضع نفسك هنا** ، من فضلك".
Seg[115]- "I myself am somewhat **in retard**," Johnson went on.	واستطرد جونسون: "أنا نفسي **متخلف** إلى حد ما."	وتابع جونسون: "أنا نفسي **متخلف** إلى حد ما."

In Seg[45], the idiomatic expression 'in person' is translated in the 1st Trial and failed to be extracted from the TM in the 2nd Trial. Also, in Seg[52], the idiomatic expression 'run into' connotes an unplanned meeting. Although the meaning is, semantically, conveyed in the two trials, the addition of the TL prepositional phrase من قبل results in a stylistically poor TL output.

In Seg[93], the two trials failed to retrieve a translation of the idiomatic expression 'put yourself here' which implies a request for the hearer to sit down. The suggested HT is:

اجلس هنا من فضلك.

Seg[115] includes an idiomatic expression 'in retard' which was literally retrieved by the TM as متخلف signifying a mentally incompetent person. The intended meaning from the context is that the person is late and not on time. The suggested HT would be:

واستطرد جونسون: "أنا **شخصياً متأخراً** إلى حد ما".

Lexical ambiguity occurs, also, with homonyms, i.e., words with the same spellings and different meanings. When a word has more than one meaning, the choice, then, must be contextualized with the course of events in the literary text. It must be interpreted and conveyed by exploring pre- and post-text.

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
***Seg*^{49}**- "Were the Berlitz undergraduates a wild **lot**?	"هل كان طلاب بيرلتز الجامعيين جامحين كثيرًا؟	"هل كان طلاب بيرليتز الجامعيين كثيرين ؟
***Seg*^{140}**- They all **raised** them.	كلهم **ربوهم**.	جميعهم قاموا **بتربيتهم**

In both trials, Seg^{49} has been mistakenly translated; MyMemory has retrieved the word 'a lot' كثيرين instead of the word 'lot' which means 'a group of' مجموعة . The lexical ambiguity is the reason behind such failure. The suggested HT is as follows:

هل كان طلاب بيرلتز مجموعة من الجامحين؟

The same issue is found in Seg^{140}. The verb 'raised' has two implications 'to lift something' or 'to take care of children till they grow up'. The translation resulting from both both trials ignored the meaning of lifting which, contextually, is intended to be holding the glasses up. The HT would be:

قاموا جميعهم برفع الكئووس

The previous instances, among others, reflect the performance of the TM in retrieving segments that are ambiguous and have meanings other than their direct denotations.

4.1.4 Borrowed Words

Borrowing is the process of adopting one word or phrase from another language. When translating such words, the translator should be aware of the lexical meaning of the word in its original language. Replacing a borrowed word with a native equivalent in the TL must take place by considering the contexts in both languages. Consider the following instances:

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
***Seg*^{124}** -"Please open the wine, **mademoiselle**."	من فضلك افتحي النبيذ ، **مدموزيل**	"من فضلك افتحي النبيذ ، يا **آنسة**".

***Seg*^{141}-"**Prosit**,"said Johnson.	قال جونسون: **"الوديعة"**	قال جونسون: **"بروسيت"**

The word 'mademoiselle' in Seg^{124} is borrowed from French and is used to refer to a woman who has not got married before. The 1st trial rendered the word in transliteration, but in the 2nd Trial, the TM managed to retrieve the equivalent of the word. Also, the word 'prosit' in Seg^{141} is borrowed from German and is uttered when a group of people are drinking together, and they are wishing good health to each other. The suggested HT:

قال جونسون: "بصحتكم"

Borrowed words, it can be argued, cause problematic issues in CAT and need to be considered when rendering them to a TL.

4.2 Structural Errors: Grammatical & Morphological

Some of the major unresolved issues are structural. Grammatical and morphological issues were found to reach a percentage of 20% of the total segments of the short story (See Table 2). The untranslatability results from the incapability of MyMemory to retrieve the appropriate structure from the availability of Arabic structures. The peculiarities of differences between English as an SL and Arabic as a TL are enormous, e.g., Inversion, passive, number, modality, and gender.

4.2.1 Inversion

Inversion is one of the problematic grammatical cases that deviate from the s-v-o norm of sentence structure. The following examples were found untranslated in the short story:

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
***Seg*^{1}- Inside the station café, it was warm and light**;	كان الجو دافئًا وخفيفًا داخل مقهى المحطة.	داخل مقهى المحطة كان الجو دافئًا وخفيفًا ؛.
***Seg*^{3}** -There was a clock on the wall, a zinc bar at the far end of the room, **and outside the window it was snowing.**	كانت هناك ساعة على الحائط ، وقضيب من الزنك في نهاية الغرفة ، وكان الثلج يتساقط خارج النافذة.	كانت هناك ساعة على الحائط ، وحانة من الزنك في نهاية الغرفة ، وخارج النافذة كانت تتساقط الثلوج.
***Seg*^{190}- Outside the snow was falling heavily.**	في الخارج كان الثلج يتساقط بكثافة.	خارج الثلج كان يسقط بشدة.

In these examples, the subject is not the grammatical element that is used to begin the sentence with. In the current case of inversion, the prepositional phrases in Seg[1], Seg[3], and Seg[190] were translated differently in the two trials. In the 1st trial, a communicative translation was retrieved, and the TL fits the Arabic usual structure of S-V-O. The 2nd trial, however, produced a literal translation. In Seg[190], neither the first nor the second trial returned a correct structure of the TL. The suggested HT is, respectively, as follows:

كان الجو دافئًا مشمسا داخل مقهي المحطة.

وكان الثلج يتساقط خارج النافذة.

كان الثلج يتساقط بكثافة في الخارج.

4.2.2 Passive/past participle

The passive voice and past participle verb forms cause problematic issues in translation which necessitate some consideration when translating into TL. The following instances exemplify this issue:

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
Seg[2] The chairs **were carved** but the wood seats **were worn** and comfortable.	تم نحت الكراسي ، لكن المقاعد كانت بالية ومريحة.	كانت الكراسي **منحوتة** ولكن المقاعد الخشبية كانت بالية ومريحة.
Seg[116] "This is the first time I **have been divorced**.	هذه هي المرة الأولى التي أُطلق فيها	هذه هي المرة الأولى التي " أتطلق فيها.
Seg[157] "You like **being married**?"	"هل تحب الزواج؟"	"هل تحب أن تكون متزوجًا؟"

In Seg[2], the passive verb 'were carved' was literally translated in the 1st trial, with the verb تم ignoring the communicative stylistic significance of the segment. In the 2nd trial, the passive verb was translated into the Arabic derivative of the past participle منحوتة which is derived from the root نحت . In the second clause, the past participle adjective 'worn' was literally translated too but with an appropriate adjectival TL equivalent بالية. Although it was a literal translation, it still signifies the intended meaning. The whole clause was manually translated into a mix of literal and communicative translations as:

كانت الكراسي منحوتة و المقاعد الخشبية متهالكة و لكنها مريحة.

In Seg[116], the passive verb 'have been divorced' is mistakenly translated in the 1st trial into the passive verb أَطلَق with the inappropriate vocalization (ـَ). The 2nd trial, however, distorted the translation even more by adding an inappropriate infix (ـتـ) to become أتطلق. In this case, vocalization with (ـُ) and (ـّ) is crucial in the derivation of the passive voice out of the root طلق , the proper HT, then, would be:

هذه هي المرة الأولى التي أُطلِّق فيها

The present participle form 'being married', in Seg[157], is translated in the 1st trial by converting the participle verb (in SL) into the noun الزواج which signifies 'liking marriage in general'. In the 2nd trial, however, it was translated by adding the Arabic auxiliary verb تكون which provided a proper TL equivalent to the context of the story which is asking the character about his current marital status. The addition of the verb تكون is crucial to deliver the actual intended meaning.

4.2.3 Singular/Plural Forms

Number causes an issue in English to Arabic translation. Unlike English, Arabic has single, plural, and dual forms. Number Suffixation is augmented based on Arabic parsing rules, a grammatical feature that is absent in English. The following instances illustrate how the segments were dealt with using MyMemory.

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
***Seg[4]*- Two of the station porters** sat drinking new wine at the table under the clock	جلس اثنان من حمّال المحطة يشربان النبيذ الجديد على الطاولة تحت الساعة.	جلس اثنان من حمالين المحطة يشربان نبيذًا جديدًا على الطاولة تحت الساعة.
***Seg[13]*-** "Thank **you**."	شكراً لك.	شكراً لكم.
Seg[82] "**You agree**, gentlemen?"	"هل توافق ، أيها السادة؟"	"هل توافقون أيها السادة ؟"
***Seg[119]*-** The other **nodded**.	أومأ الحمالون الآخرون برأسهم	أومأ الحمالون الآخرون برأسه.

In Seg[4], MyMemory managed to retrieve the dual form 'two' اثنان which has the dual suffix (ـان). The dual marker 'two' was followed by the prepositional phrase 'of the station porters'. This, in English, is treated as plural in number, but in Arabic, it must consider the parsing rules of what follows and what precedes. In the 1st trial, the single word حمال is mistakenly retrieved from the TM as a translation of the plural

noun 'porters'. The 2nd trial, however, returned a plural form by the suffixation of (ـين) to become حمالين. The 2nd trial, thus, ignored the parsing of the genitive form حمالين المحطة where, grammatically, the suffix (ـن) should be elided and only the suffix (ـي) is retained. So, neither the first nor the second trials provided a grammatically well-formed TL. The suggested HT is:

جلس **اثنان من حمالي المحطة** يشربان زجاجة نبيذ جديدة علي الطاولة التي تعتليها ساعة.

In Seg[13], the 2nd person pronoun 'you' has both singular and plural equivalence in Arabic. Although MyMemory retrieved the correct translation of the singular form 'you' لك , the 2nd trial mistakenly returned with the plural form لكم according to the narrative context of the story. The same issue of number can be observed in Seg[82], where TM ignored the plural form in 'you agree' especially when 'gentlemen' is a plural vocative form. The 1st trial returned a mistaken translation هل توافق which has a singular conjugation of the verb 'agree' as توافق . MyMemory managed, in the second trial, to correct this error by providing the corrected segment " هل توافقون أيها السادة ؟" after adding the plural suffix (ـون).

In Seg[119], the issue resulted from the translation of 'nodded' which should be translated into Arabic as اومأ برأسه. In the 1st trial, the TM detected the masculine pluralization of برأسهم while the 2nd trial ignored this construction in favor of the singular masculine form برأسه 'with his head'.

4.2.4 Modality

The grey area between absolute affirmation and negation is attained by using modal verbs. This is expressed in Arabic using auxiliary verbs such as كان , صار, ليس , etc. This is observed to be lost in the following translation.

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
Seg[8] - "**Can I bring** you some coffee?"	**هل يمكنني أن أحضر** لك بعض القهوة؟"	"**هل أحضر لك** بعض القهوة ؟"
Seg[169] - "**What can** we talk about?"	**ما يمكن** أن نتحدث عنه؟	**ما يمكن** أن نتحدث عنه؟

In Seg[8] clause, the modal verb 'can' was literally translated in the 1st trial as يمكنني denoting 'expressing capability'. This is, contextually, not the intended meaning.

The error is corrected, and TM managed to retrieve the correct translation in the 2nd trial where the modal connotes an offer.

In Seg[169] the modal verb 'can' is mistakenly translated in both trials. The retrieved translation ignored the plural affixation. The suggested HT suffixed the plural (نا) to the modal verb يمكن . The proper HT would be:

ما الذي يمكننا التحدث عنه؟

4.2.5 Gender

Unlike English, Arabic distinguishes grammatical forms based on gender. Masculine and feminine nouns and verbs are distinguished based on the affixation system in Arabic. The TM ignored this in some of the examples as seen in the following examples:

SL (Seg.)	1st Trial	2nd Trial
Seg[11] **asked** the **waitress**.	سأل النادلة.	سألت النادلة.
Seg[15] "Do you **speak** other languages besides English?"	هل تتحدث لغات أخرى " بجانب اللغة الإنجليزية؟"	هل تتحدث لغات أخرى " بجانب اللغة الإنجليزية؟"
Seg[37] You wouldn't like to make up a party and see the night life of Vevey?	ألا ترغب في تكوين حفلة ورؤية الحياة الليلية لـ Vevey؟	ألا تود إقامة حفلة ورؤية حياة (فيفي) الليلية ؟
Seg[59]- And you don't want to play with me?"	وأنت لا تريد أن تلعبي معي؟	وأنت لا تريد أن تلعبي معي ؟"
Seg[63]- "Would you bring me the wine list?"	هل تحضر لي قائمة النبيذ؟	هل تحضر لي قائمة النبيذ " ؟"
Seg[21] "Have a cigar?"	تفضل سيجار	تفضل سيجار

In Seg[11], the translator encountered an issue with the subject-verb agreement in terms of gender. The 1st trial returned a literal translation of the verb 'ask' as the masculine form سأل while the correct translation should be سألت as the word 'waitress' is a feminine noun. This issue was resolved in the 2nd trial.

Seg[15] encountered a subject-verb disagreement in terms of gender. The feminine form of the verb 'speak' is translated into the masculine form تتحدث while, contextually, it must be suffixed with the feminine affix (ين). Because of the failure in the two trials, the suggested HT is:

" هل **تتحدثين** لغات اخرى غير الإنجليزية "

Segments 37, 59, and 63 share the same translation error in the verbs 'like', 'want', and 'bring' which were translated as تود , تريد , and تحضر , respectively. The correct translation must maintain the feminine affix (ين). Thus, the suggested HT will, respectively, be as follows:

ألا **تودين** إقامة حفلة ورؤية حياة (فيفي) الليلية ؟

وأنت لا **تريدين** أن تلعبي معي ؟"

"هل **تحضرين** لي قائمة النبيذ ؟"

In Seg[21], the interrogative clause 'Have a cigar?' has elided interrogative elements, namely, 'Do you want to…'. Although MyMemory has managed to retrieve the TL clause adhering to the stylistic politeness form into 'تفضل', the TM failed to follow the feminine form of the verb تفضل in the TL. Thus, the CAT suggested translation after both trials failed to communicate the intended meaning. The suggested HT, thus, would be:

هل تريدين سيجار؟

These examples, among others, pinpoint the error rate on the lexical and structural levels which reflects the performance of the TM in retrieving a communicative translation that suits the contextual meanings in the story. Although the translation was processed in two trials, MyMemory provided variant qualities which can be indicated in the following section.

5. DISCUSSION

The previous section provided a qualitative description of the linguistic errors resulting from MyMemory. Table 3 summarizes the percentage of the resolved translation errors after performing an initial and then a follow-up translation. It was found that the second trial witnessed an increase in the percentage of corrected errors on both the structural and the lexical levels.

The table also shows that 45.5% of the structural errors and 46.4% of the lexical errors were not resolved after the two trials. This indicates that MyMemory has not managed to retrieve a correct translation from the previously post-edited version of the short story.

Translation errors resolved	Initial	Follow-up	neither
Structural	15.2%	39.3%	45.5%
Lexical	11.1%	42.5%	46.4%

Table 3 – Comparison between Two Phases of Translation

Table 3 also shows that the follow-up translation has managed to reduce the error rate found after the initial translation with 39.3 % for the structural errors and 42.5% for the lexical errors. This, when compared to the initial trial, shows that the TM is incapable of retrieving a human-like translation.

The TM's competence is tested with the clause complexity. Table 4 illustrates the percentage of segments where the *MateCat* managed to fulfill the translation as semantically well-structured segments. It can be noticed that only 54.4 % of the simple sentence segments were translated properly in the first trial and 25.15% were fully translated after the human interference on the generated TM Translation. Only 20.45 % failed to be translated after the two trials. The reason can be ascribed to the simplicity of the grammatical structure of the simple sentences and the direct recognition of the TM of the structure of the simple sentences.

Translation fulfilled in %	Initial	Follow-up	neither
Simple Sentence	54.4%	25.15%	20.45%
Complex Sentence	55.5%	15.8%	28.7%
Compound Sentence	36.3%	27.4%	36.3%
compound complex sentence	0	0	100%

Table 4 – Correction of the Translation according to Clause complexity

It can be observed that MyMemory did not recognize the grammatical structure of S-V-O. However, the human translator managed to identify the mistakes and corrected them in the second trial, then, in the final output, the TM authenticated the translation of this simple sentence.

Overall, MyMemory retrieved more than half of the simple and complex sentences in the first trial and 36 % of the compound sentences were translated properly in the first trial. In the follow-up translation, the compound sentences are likely to be modified after the human interference on the first trial and the 2nd trial's translation becomes more readable. As for the compound sentences, though few, the statistics show the TM's failure of retrieving the translation of the compound

sentences with a percentage of failure reaching more than 36 %, then the complex sentences with 28.7%.

6. CONCLUSION

MateCat is a translation platform with a public TM named MyMemory. MyMemory is constructed using a crowdsource system and featured to be in a continuous development of its content benefiting from the huge amount of post-edited translated documents stored on *MateCat*'s server. Despite these attributes, it was observed that structural and lexical retrieval errors still occur in the English-to-Arabic translation of *Homage to Switzerland*. The results highlighted that *MateCat*'s TM did not suggest proper translations and the reason was ascribed to lexical ambiguity, culturally specific idiomatic expressions, and grammatical complexities.

Answering RQ1, the study pinpointed that Arabic peculiarities on the lexical and structural levels necessitate not only linguistic awareness but also contextual knowledge of the pre-and-post segments which may be absent in the system of segmental translation. *MateCat*, like other CAT tools, divides the text into segments according to a system of algorithms not according to the contextual meaning of the text. This causes the segments to be translated without reference to the previous and following segments in the project. This leads to potential errors in translation choices and meanings because they are not linguistically based on previous and following segments.

Furthermore, the grammatical and lexical structures of Arabic stand as an obstacle in the face of TM. The intricate grammatical and morphological structure of Arabic (i.e., word order, number, gender, etc.) in addition to the lexical ambiguities made it a challenge for TM to provide accepted human-like translations. These translation errors were noticed not to have been resolved even when duplicating the modification phases (i.e., performing transition in two trials).

RQ2 raises the question of initial translation and follow-up translation phases and their influence on providing an appropriate translation. The two phases were not enough to provide human-like translations. It can be claimed, thus, that MyMemory did not benefit from the pre-existing and post-edited translations of the same text.

Nevertheless, it is argued that, despite translation challenges, MyMemory can still, with the interference of HT, be helpful in translating literary texts from English

into Arabic in several aspects: 1) maintaining consistency across the document, and 2) reducing the time by getting a pre-edited text and enabling the HT to edit and revise the translation. To overcome the previous challenges, it can be recommended that the developer enact several developments on *MateCat's* MyMemory as posed in RQ3.

To answer RQ3, we argue that crowdsourcing can be advantageous for MyMemory. We suggest making use of Term Bases and continuously enriching them with Arabic lexis. Adding other built-in resources such as dictionaries and grammar guides for the users can also be beneficial for both SL and TL translators. The challenges can also be resolved by improving the segmentation algorithms used in MyMemory and making a call for a crowdsourcing task to upgrade the TM's capabilities on the standard and vernacular language varieties. This crowdsourcing translation calls must be in conjunction with attaining quality assurance mechanisms by recruiting experts in Arabic linguistics. In all cases, the study asserts that human intervention is and will still be a must. The need to apply context-specific modifications to maintain cultural appropriateness is a target that will never be reached by a machine.

Future Research

Scholars can carry out similar studies to evaluate other CAT tools such as text editors, machine translation, etc. Different genres can, also, be explored in terms of the success/failure of CAT to provide human-like translations. These efforts are expected to provide suggestions for computational linguists to develop a variety of applications that facilitate translators' tasks.

REFERENCES

Alkatheery, E.R. (2023). Google Translate errors in legal texts: Machine translation quality assessment. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, 7 (1): 208-219. http://dx.doi.org/10.24093/awejtls/vol7no1.16

Anastasiou, D., & Gupta, R. (2011). Comparison of crowdsourcing translation with Machine translation. *Journal of Information Science*,37(6),637–659.

Ben Milad, Khaled. (2022). A comparison of the word similarity Measurement in English-Arabic Translation Memory segment retrieval including an inflectional

affix intervention. In R. Mitkov, V. Sosoni, J. Giguere, E. Murgolo and E. Deysel (Eds.), Proceedings of the Conference TRanslation and Interpreting Technology ONline (Triton 2021), (pp.125-141). 10.26615/978-954-452-071-7_014.

Chalabi, Achraf. (1998). Sakhr Arabic-English computer-aided translation system. In D. Farwell, L. Gerber and E. Hovy (Eds.), *Proceeding of the Third Conference of the Association for Machine Translation in the Americas*, (pp. 518-521). Springer.

Estellés-Arolas, E. and González-Ladrón-de-Guevara, F. (2012) Towards an integrated crowdsourcing definition, *Journal of Information Science*. In A. Tarrell, et al (Eds.), *Proceedings of the 9th Americas Conference on Information Systems*, 38, 2, 189-200.

Garcia I. (2011). Translating by post-editing: Is it the way forward? *Machine Translation*, 25(3), 217–237.

Garcia, I. (2015). Cloud marketplaces: Procurement of translators in the age of social media. *Journal of Specialized Translation*, 23(1), 18-38.

Hemingway, E. (1933). Homage to Switzerland. *The complete short stories* of Ernest Hemingway, 257-266.

Hong, Munpyo. (1998). Multiple-subject constructions in the multilingual MT-System CAT2. In David Farwell, Laurie Gerber & Eduard Hovy (Eds.), *Proceeding of the Third Conference of the Association for Machine Translation in the Americas*, (pp. 174-186). Springer.

Howe, J. (2006). "Crowdsourcing: A Definition. Crowdsourcing: Tracking the Rise of the Amateur". Accessed March 2, 2016. http://crowdsourcing.typepad.com/2006/06/crowdsourcinga.html

Jimenez-Crespo, Miguel. (2016). Mobile Apps and translation crowdsourcing: The next frontier in the evolution of translation. *Tradumàtica: Tecnologies de la Traducció*, 14(1),75-84. http://dx.doi.org/10.5565/rev/tradumatica.167

Karpińska, Patrycja. (2017). Computer-aided translation –Possibilities, limitations, and changes in the field of professional translation. *Journal of Education Culture and Society*, 2 (1).133-142. http://dx.doi.org/10.15503/jecs20172.133.142

MateCat. (2014). User Guide: Translation platform. Retrieved from https://site.MateCat.com/installation-guide#overview

Pascoal, S., Furtado, M. & Chorão, G. (2017). Crowdsourcing translation and the threats/challenges to the profession: a Portuguese translator's survey. *Current Trends in Translation Teaching and E-Learning*, 4(1), 229–263.

Ramos, María del Mar. (2021). Integrating collaborative localization into professional translator training. *The International Journal of Translation and Interpreting Research*. 13 (1). 38-50. http://dx.doi.org/10.12807/ti.113201.2021.a03

Salam, Zainar, Akil, Mansur and Rahman, Andi (2017). Translation errors made by Indonesian-English translators in crowdsourcing translation application, *ELT Worldwide*, 4(2),194-204.

Shinnou, Hiroyuki. (1998). Through the person name construction model. In David Farwell, Laurie Gerber & Eduard Hovy (Eds.), *Proceeding of the Third Conference of the Association for Machine Translation in the Americas*, (pp. 398-407). Springer.

Toral, Antonio and Way, Andy. (2018). What level of quality can neural machine translation attain on literary text? In Joss Moorkens, Sheila Castilho, Federico Gaspari, Stephen Doherty (Eds.), *Translation quality assessment: From principle to practice*, (pp. 263-287). Springer.

Wang, T. and Sridhar, V. (2023). Comparative analysis of machine translation (MT) and Computer-aided translation (CAT). In M. Atiquzzaman, N. Yen, and Z. Xu (Eds.), *Proceedings of the 4th International Conference on Big Data Analytics for Cyber-Physical System in Smart City*, (pp.113-120). Springer.

Wisemann, E. (2019). Machine translation in the field of law: A study of the translation of Italian legal texts into German. *Comparative Legilinguistics*, 37(4), 117-153.

Wu, X. (2021). Computer-aided translation and traditional Chinese medicine translation. In V. Sugumaran, Z. Xu, H. Zhou, H. (Eds.), *Application of Intelligent Systems in Multi-modal Information Analytics. MMIA 2021*: *Advances in Intelligent Systems and Computing*, (pp.791-795). Springer.

Xu, Chuanhua and Li, Qianqian. (2021). Computer-aided English translation. *Journal of Physics Journal of Physics*. 8 (1), 1-9. http://dx.doi.org/10.1088/1742-6596/1881/4/042023

تقييم أداء لذاكرة الترجمة MyMemory: دراسة حالة للترجمة المدعومة بالحاسوب لقصة تحية لسويسرا للكاتب إرنست همنغواي

أ.م.د.مي سمير الفلكي
استاذ اللغويات المساعد بقسم اللغة و الترجمة - كلية اللغة و الإعلام - الأكاديمية العربية للعلوم و التكنولوجيا و النقل البحري– جمهورية مصر العربية.
maismf@aast.edu

المستخلص:
تقوم هذه الدراسة بتقييم اداء ذاكرة الترجمة المضمنة في MateCat و التي تسمى MyMemory وهي أداة ترجمة مدعومة بالحاسوب . تم تصميم ذاكرة الترجمة MyMemory باستخدام نظام التعهيد الجماعي وتتميز بأنها قيد التطوير المستمر من خلال الترجمات التي يتم تحريرها ثم يتم تحميلها إلى الخادم server من خلال عدد كبير من مستخدمي تطبيق MateCat. تقوم الدراسة بترجمة نص أدبي على مرحلتين: الترجمة الأولية، والترجمة اللاحقة، حيث تم إجراء مقارنة بين مخرجات المرحلتين لملاحظة معدل الخطأ في الترجمات المخرجة بعد ادخال قصة "تحية لسويسرا" - و التي كتبها إرنست همنغواي- إلى MateCat لتقييم النص المترجم الى اللغة العربية. وتخلص هذه الدراسة إلى أنه على الرغم من الثورة التكنولوجية في أدوات الترجمة بمساعدة الحاسوب، إلا أن هناك قدراً كبيراً من الأخطاء اللغوية على مستويات اللغة العربية سواء النحوية والصرفية و غيرها. كما تؤكد الدراسة على أنه بالرغم من الجهود الهائلة المبذولة لتطوير برامج لتسهيل مهام الترجمة إلا أن التدخل البشري لا يزال أمراً لا بُد منه. وتختتم الدراسة بمقترحات لتطوير التطبيقات الخاصة بالترجمة المدعومة بالحاسوب.

الكلمات المفتاحية: ذاكرة الترجمة ؛ ترجمة الآلة؛ ترجمة مدعومة بالحاسوب، الترجمة الجماعية.

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Romanticization of Culture as a Force for Good: Maya Angelou's Vision for a Better World

Mahmoud S. El Bagoury
Lecturer of English Literature
Department of English, Faculty of Arts, Suez University, Egypt
Mahmoud.ElBagoury@arts.suezuni.edu.eg

Received:27-10-2023 Revised:23-11-2023 Accepted: 19-2-2024 Published:29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.244949.1563
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.122-140

Abstract

This article decodes the diacritics of the map of culture clash or what the Nigerian novelist Chimamanda Adichie termed the "The danger of a single story" (2009) by introducing a line of thought whereby American blacks and whites can rethink the sense of disorientation associated with the black and white cultures to avoid cultural discrimination, dissolve cultural boundaries, and build up patterns for a cultural compromise. Through delving into the legacy of Maya Angelou (1928-2014), one can formulate the tenets of a manifesto for romanticizing culture. Romanticizing culture is a critical endeavor for a possibility of bridging cultural gaps to fulfill cultural harmony through the dissemination of liberal aesthetics, secularism, and a cultural newness to eradicate cultural fetishism and cast aside projections of otherness. It is a process of self-recovery which involves a jump over the deformed reality through the spread of mystic aesthetics to escape from the hostility images that prevents American blacks and whites from a spiritual self-consciousness. It can, above all, provide a possibility of a new mind-set towards fullness and perfection. Angelou's manifesto of romanticizing culture comprises these tenets: the poetics of mysticism, the hybrid aesthetic of "rasquachismo", a notion coined by Tomas Ybarra-Frausto calling for breaking the magnifying glass that doubles the scale of cultural tensions, and the accentuation of the positive and elimination of the negative, a mode of thought that can mitigate projections of otherness.

Keywords: Maya Angelou, Romanticizing culture, The poetics of mysticism, The hybrid aesthetic of rasquachismo, The accentuation of the positive and elimination of the negative

Introduction

Through delving into the legacy of Maya Angelou, one can formulate the tenets of a manifesto for romanticizing culture in terms of what the British sociologist Ruth Levitas labels "the desire for a better way of being" (Levitas 1990, 198). Romanticizing culture is a critical endeavor for a possibility of cultural juxtaposition through the dissemination of a cultural newness that can put an end to cultural fetishism and cast aside projections of otherness so that the dream of perfectibility can come true and flourish. In actuality, the prolific African American poet Maya Angelou rejects the politics of absolute difference between the white and black cultures. She is against the claim that cultures should regard themselves as alien to one another. Rather, she supports cross-fertilization. In other words, she wants to make a model in which the other flows into the self, but with no transgression against culture. Her notion of cultural juxtaposition is in conformity with Homi Bhabha's notion of "hybridity": the emergence of new cross-cultural forms between two diverse cultures. In addition, she is against surrender to the gaze of the white man, since it echoes what Frantz Fanon calls a "betrayal" because the white man misleadingly tries to chide the black man that "it is not enough to try to be white, but that a white totality must be achieved" (Fanon 1967, 193). Angelou's portrayal of Black personas in her poetry challenges the alienation of Black people from their own identities and their inability to escape the white gaze. So, Angelou's rebuttal to be at all times under the white gaze touches upon Gayatri Spivak's notion of "collectivity" (Spivak 2003, 56), which means that when the oppressor or even the oppressed moves to the other place, he/she does as the other place, a mode of sameness she strongly resists.

By extension, Angelou wants to frame up an incentive to encourage all black and white Americans to adopt a more liberal, secular, humanistic, humane, hopeful and democratic view of present realities and future possibilities. For her, it is not convincing enough that injustice, oppression and discrimination might be the gateway to a better future. She realizes that the American arena is a chaotic one where dreams and aspirations of the black race remain unrealized. She has seen with shock and unbelief the endemic oppression and discrimination that have become part

and parcel of the racial-based American society. Therefore, her main aim in writing poetry is to provide cultural alternatives to the social and cultural ills in such society. According to Fanon, "each generation must, out of relative obscurity, discover its mission, fulfill it, or betray it" (Fanon 1963, 166). Angelou has actually fulfilled this mission by her disenchantment with the socio-cultural and political happenings around her. Her principal objective is not only to inform, educate and entertain, but to equally change the society towards perfection through art. In this context, the Kenyan novelist and critic James Ngugi wa Thiong'o asserts that "art . . . is revolutionary by its very nature as art . . . Art strives towards perfection" (Ngugi 1998, 13). Angelou's ideology in her verse is to overlap the dominant aesthetics of whiteness in the American cultural scene because, according to Edward Said, "being a White Man, in short, was a very concrete manner of being-in-the-world, a way of taking hold of reality, language, and thought" (Said 2003, 227). This racist ideology raised many eyebrows in black American literary output, including Maya Angelou's. Thus, Angelou warns black Americans against falling into the abyss of the Manichean allegory and discrimination imposed by the racist white culture.

According to Angelou, however, cultural belatedness is the main spring of cultural oppositions between blacks and whites and therefore each group must do without such a consciousness-contaminating mode of thought in order to open up new horizons for cultural harmoniousness. This idea holds that blacks and whites can eliminate the temporal space that confines each human ethnicity's awareness and deceives its members into thinking that their culture deserves to be highly regarded by transcending the conflicting cultural and historical constructions. Herein comes the need for tolerance towards historical instances of racial tension, such as the American Civil War, the effects of the Great Depression, and employment discrimination, which disproportionately affected black Americans. This way, romanticizing culture is to advance the "*rasquachismo*" aesthetic, a notion developed by Tomas Ybarra-Frausto that calls for breaking the magnifying glass that doubles the scale of cultural tensions by deconstructing the domains of difference. Put another way, the "*rasquachismo*" aesthetic does not mean the nullification of one's cultural identity for the sake of the magnification of the other's cultural

identity, but rather it ensures cross-fertilization without nullification, erasure or negation.

Moreover, romanticizing culture is a sort of self-recovery that entails escaping from a reality that has been distorted via the spread of mystic aesthetics. With her poetry, Angelou offers blacks and whites a mystic escape from the hostile images that serve as a burden in the face of spiritual self-consciousness. Thus, her poetry can aid these communities in mystically heightening their awareness of who they are. To Angelou, however, mystic self-knowledge can help minority groups better assimilate themselves as well as the other. It is an emancipatory option to free black Americans from the merciless rejection of the white other. The poetics of mysticism is thus a critical endeavor to overlap the dominant ethics and aesthetics that define beauty and superiority only in relation to the white culture. As a result, the ideology of otherness becomes obsolete. In a similar vein, George P. Fletcher rightly notes that if people adopt a mystic ideology, they begin to adopt a romantic identity and view national or cultural identification as a fashion of self-expression: "The Romantic views national identification as a mode of self-expression rather than in terms of the rights and obligations of citizenship" (Fletcher 2002, 251).

Above all, Maya Angelou's manifesto of romanticizing culture aspires to help the culturally diverse groups, particularly black and white Americans, to build up a sanctuary where fraternity, brotherhood, peace, juxtaposition, and tolerance can exist, or as the British singer John Lennon points it out in his prominent lyric "Imagine": "Imagine all the people/ Living life in peace/. . . . A brotherhood of man/ Imagine all the people/ Sharing all the world/ . . . . I hope someday you'll join us/ And the world will live as one" (Lenon 1971, 1). In an interview with *The Black Scholar*, Angelou asserts that "the life of art one wants to lead is a worthwhile one and can hopefully improve life, the quality of life for all people, that's already a chore" (Angelou 1977, 45). In a sense, she emphasizes that all human beings must fight against evil in order to widen the space of good: "Like most things it's the person who perpetuates the evil who is usually more crippled by it than the person upon whom the evil is perpetrated. There is something very healthy about struggling against evil. It's very positive, puts a little spring in your step" (Angelou 1977, 53). She also declares: "I am for every person, or groups of people who intend to make

it a better country for everybody, a better world for everybody. I mean I would be a liar if I said I thought I could enjoy my freedom without this white woman across the street enjoying hers. I cannot" (Angelou 1977, 52). Accordingly, Ruth Sheffey maintains that the rhetoric of black poetry, including the poetry of Maya Angelou, is "allied to the primitive idea of goodness, to the force of utterance" (Sheffy 1980, 97), thereby building up a romantic reconfiguration in which cultural antagonisms can coexist. By analogy, Jaime Fuller argues that in April 1978, Angelou told *The Washington Post*: "My equipment tends to be that of a social humanitarian and a poet, which I suppose is the same thing, and I tend to watch how people are. I have three very close friends in Washington, two black and one white and they lie about fifteen blocks apart" (qtd in Fuller 2014, 1).

A case in point here is Angelou's autobiography *The Heart of a Woman* (1981) which reflects upon Hegel's law of "Negation of the Negation" as she adverts to the birth of a new utopian survival mechanism between blacks and whites through the portrayal of a chain of interconnected transitions as she and her son Guy are portrayed living with whites in an attempt to participate in the new openness between blacks and whites. Likewise, in her poem "A Plagued Journey", Angelou's dream of perfectibility and social betterment unfolds itself most clearly as the black persona portrayed in the poem has a burning desire to climb up the mountain of light with a hope of utopian existence: "Happy prints of/ an invisible time are illuminated . . ./ I am forced/ outside myself to/ mount the light and ride joined with Hope" (Angelou 1994, 198).

The Poetics of Mysticism

The poetics of mysticism help Maya Angelou to provide a spiritual jump over the deformed material reality of American culture and the hegemonic influence of the white culture. In one of her telling comments on the positive impact of the mystic, Caroline Myss argues that adopting mystic insights is essential for a better human identity which is the hallmark of the realization of truth:

> From poets like Maya Angelou to scientists like Albert Einstein and Stephen Hawking to astronauts like Edgar Mitchell, people with the Mystic archetype

> have broken through the barriers of ordinary fear-based thinking and awakened their intuitive intellect. For these individuals, as for so many mystics, fulfilling work dedicated to the betterment of humankind is a stepping-stone to truth. (Myss 2013, 191)

In an article entitled "Saint Maya", John McWhorter recalls Angelou's declaration which demonstrates that spirituality is an integral part of the black identity. Having lost the dream of self-realization through their black-skinned body, black Americans strongly believed in the colorless spirit which is hard to be under any mode of discrimination. Angelou once declared: "Black people could never be like whites. We were different. More respectful, more merciful, more spiritual" (qtd in McWhorter 2014, 1). Critically, Angelou's infatuation with mystical scriptures reflects upon her rejection of the material American culture, which robs man of his crystal and unique individuality. In her interview with Audrey T. McCluskey, Angelou emphasizes her long-dated connection with spiritual hymns: "I read James Weldon Johnson's poem *Preachment*, and that was the melody closest to the blood in my veins" (McCluskey 2001, 3). Being a light in the darkness of the material culture, Angelou maintains that spirituality can salvage the black fragmented individual from the failures he/she confronts. She describes these failures as an instrument to wipe out the rust of a diamond, namely the black spirit: "It is important to encounter defeat—in order to best be oneself. It demands precision in order to develop the brilliance of a diamond" (Randall-Tsuruta 1980, 105).

Angelou also affirms that to have the sensation of the mystic is at the heart of a romantic culture as the unseen beauty can only be perceived through the spirit, being the silent observer and the fullness of our inner being where authentic life emerges. Therefore, after the death of Maya Angelou in 2014, Charles M. Blow obituarizes her in a way illustrating her endless quest for truth, a burden taken up by mystics: "While in search of the truth, she became the truth" (Blow 2014, 1). By the same token, in her interview with Audrey T. McCluskey, Angelou asserts that she is mystically haunted by the search for truth: "What I have tried to do in all of my work over the past 30 years is to tell the truth and to tell it eloquently" (McCluskey 2001, 3).

Besides, Jana Riess rightly notes that one of the most remarkable characteristics of Maya Angelou's poetry is that it "has always been its full-on, all-in commitment to living life in the kingdom. That's God's kingdom in the here and now. Angelou wasn't waiting for some pie-in-the-sky release to an ethereal realm" (Riess 2014, 1). Put differently, Angelou sees that the human body is not a burden, but a container of the spirit, even if it is not a perfect form. She looks upon her black body as a gift, a wonder, not a cage. In this context, in her influential poem "Phenomenal Woman", for instance, she blames the white other for not recognizing the spiritual part of her being: "They try so much/ But they can't touch/ My inner mystery" (Angelou 1994, 131). In mystic terms, realizing the spiritual part in someone else's being would allow the individual to realize the spiritual part within himself. So, this mystical practice is a win-win situation for blacks and whites meanwhile. For Angelou, however, to be black is not a disgrace, but rather, a beauty. Accordingly, her harmony with her blackness undermines the inferiority of blackness. According to Sarah Halprin, Angelou uses ugliness to spiritualize the black identity: "Ugliness is understood to be a phase of identity, a temporary disguise to be dropped when the spirit is able to manifest itself" (Halprin 1996, 157).

Moreover, Priscilla R. Ramsey holds that Angelou's poetry has succeeded in building up a mystic sanctuary to hold a collective transcendental self which would help blacks to escape being overwhelmed by the oppressive and mystifying structures associated with the political injustice espoused by a white-dominated society: "Self-image becomes a new and assertive one as she transcends the singular self through a wide and compassionate direct assertion of her statements against political injustice" (Ramsey 1984-85, 152). Angelou's poetry thus deconstructs the negative feelings which mostly outline the existence of the black community as a minority, thus creating a mystic parallel world and opening up a gateway towards a mystical jump over the upside-down reality. Angelou's love and political poetry are both replete with loneliness and human alienation, but they are balanced out by an exaltation of life and sensuality that results in a transcendence over everything that would otherwise ruin and cause her sorrow. This sensuous world serves as a fortification against things that could be alienating, such as men, war, and oppression of any kind, in the outside world (Ramsey 1984-85).

From this perspective, in Angelou's influential poem "Still I Rise", the speaker is portrayed as a black ocean, a source of endless spiritual energy to achieve a positive self-identity: "I'm a black ocean, leaping and wide,/ Welling and swelling I bear in the tide" (Angelou 1994, 164). Angelou's eternal optimism is clear enough in the last line of the poem: "I am a dream and the hope of the slave. I rise, I rise, I rise" (Angelou 1994, 164). In addition, in the poem "Just Like Job", she couples her life with rivers and mountains as her spiritual home: "My life . . ./ Deep rivers ahead/ High mountains above" (Angelou 1994, 172). Likewise, in her poem "Where We Belong, A Duet", she portrays Africa as a source of eternal light or epiphany: "Then you rose into my life/ Like a promised sunrise" (Angelou 1994, 128). In the poem "Thank You, Lord", Jesus Christ is portrayed—in mystic terms—as "brown-skinned/ Neat Afro/ Full lips" (Angelou 1994, 175).

Mystically speaking, the first stanza of Angelou's "A Brave And Startling Truth" is a clear reference to the Valley of Wonderment, one of the seven valleys of mysticism. The speaker is conscious of the glory and vastness of God's creation, thus discovering the divine mysteries behind these wonders. Realizing the beauty of God's creation, the speaker can touch the inner mysteries of a better human being abundant in peace, mercy, love. Such realization would allow inner peace to flourish and hostility to wither. When humans realize that they all belong to a single, divine spirit, they can touch the true essence of their existence, a crystal-like essence devoid of all impurities:

> We, this people, on a small and lonely planet
> Traveling through casual space
> Past aloof stars, across the way of indifferent suns
> To a destination where all signs tell us
> It is possible and imperative that we learn
> A brave and startling truth
> And when we come to it
> To the day of peacemaking
> When we release our fingers
> From fists of hostility
> And allow the pure air to cool our palms. (Angelou 2019, 1)

The Hybrid Aesthetic of *Rasquachismo*

Maya Angelou's poetry incorporates the hybrid aesthetic of "*rasquachismo*" which apprises blacks and whites not to exoticize the counter culture in order to open up new horizons for a cultural compromise. This process of hybridity is compatible with an affirmation on Bhabha's concept of "The Third Space of Enunciation" in which mutual respect is possible via cultural syncretism, a strategy for resolving conflicts between cultures. Thus, the concept of otherness does not exist. No room for hatred can be observed, but rather a room for coexistence and tolerance of the otherness of the counter other. In a sense, Maya Angelou's works reflect that due to the white dominating cultural milieu, black Americans are not given an opportunity to be fully accepted by the mainstream culture (Du 2014). According to Angelou, however, "Until blacks and whites see each other as brother and sister, we will not have party. It's very clear . . . . I respect myself and insist upon it from everybody. And because I do it, I then respect everybody, too" (Angelou [n.d.], 1). In a similar vein, Angelou once declared: "It's important for young black men and women. I think it's imperative for young white men and women. You see, only equals make friends. Any other relationship is out of order" (qtd in Whitaker 2013, 1). In the eyes of Maya Angelou, all humans can be regarded as students, and hence they should always learn how to take up the burden of creating a better human identity and fraternity through adopting negotiation rather than negation, or as she tells Audrey T. McCluskey: "I think each of us is a teacher, and according to our understanding, if we are lucky and courageous, each of us is a student all the time" (McCluskey 2001, 4).

In the poem "A Georgia Song", Angelou calls for cultural appropriation in order to make a "new moon" loom large in place of the "whitened moon" which represents the nullification of the black race (Angelou 1994, 187). She also condemns the dominance of the white culture being an obstacle in the wishful harmony between the two warring cultures: "Chant for us a new song. A song/ Of Southern peace" (Angelou 1994, 188). More specifically, she seems to be asserting that hope deferred makes the heart sick and the fulfilling desire is a tree of life when she points out that betrayed love brings about disappointment: "We need a wind to

strike/ Sharply, as the thought of love/ Betrayed can stop the heart . . . . / A cool new moon a/ Winter's night, calm blood,/ Sluggish, moving only/ Out of habit/ We need/ Peace" (Angelou 1994, 176-188). For Angelou, it is high time to bury the hatchet and stop fueling the fire as all modes of hostility shall never give an opportunity for coexistence, love, warmth, and peace, all of which are represented by the fresh wind, the new moon, and the winter's night.

In *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Die*, Angelou imparts a universal message emphasizing the essentiality of cultural harmoniousness rather than cultural rejection. Harmoniousness and juxtaposition demand the end of the assault against black folks so that a sanctuary of love and fraternity can be erected:

> No More
> The hope that
> the razored insults
> which mercury slide over your tongue
> will be forgotten
> and you will learn the words of love
> Mother Brother Father Sister Lover Friend. (Angelou 1971, 40)

Added to this, Angelou sees that the blacks' zero self-image can never open up horizons for integration with whites because such hateful image is connected with a sense of inferiority and worthlessness: "African-Americans always find that they are in possession of a zero image which results from their sense of worthlessness" (Gutman 1977, 534). So, in her poem "Savior," Angelou asserts that the negative sense of shame within the blacks shall give birth to a negative sense of anger and disrespect towards the whites, thus working against human integration. For her, it is wise to have a strong sense of self if blacks desire to build up a sanctuary of love and fraternity with whites: "Your children, burdened with/ Disbelief, blinded by a patina/ of wisdom" (Angelou 1994, 250). In the poem "Just Like Job", Angelou directs a scathing satire against the worthless existence under which blacks are living because this sense of worthlessness works against their wishful looking for the join; that is, the oppressed's desire to be accepted by the oppressor: "When my blanket

was nothing but dew, Rags and bones/ Were all I owned" (Angelou 1994, 172). As a result, she firmly opines that the blacks must have a positive sense of self in the country for which they sacrificed themselves: "My life give I gladly to Thee/ Deep rivers ahead/ High mountains above" (Angelou 1994, 172). She also warns that hope for integration will be shattered if blacks are haunted by deep fears of nullification or dehumanization: "But fears gather round like wolves in the dark" (Angelou 1994, 172). In other words, she wishes to drive the blacks into equalism: to be equal is not to be the same. Blacks must sense they are equal to whites if they want to come to a cultural compromise with them, while it is not a must to act according to the white ideologies and modes of thought.

The Accentuation of the Positive and Elimination of the Negative

Maya Angelou's romantic wish to accentuate the positive and eliminate the negative is an endeavor to minimize what Bhabha refers to as "projections of otherness" (Bhabha 1994, 12). It also fosters Fanon's "reciprocal recognitions" between the black and white cultures (Fanon 1967, 170). It can, furthermore, eradicate cultural belatedness as a consciousness-contaminating mode of thought, since nostalgia for the past reinforces cultural fetishism in the collective consciousness of diverse cultural groups. The accentuation of the positive and elimination of the negative thus supports the hybrid mediums, for it throws the light on the affinities between cultures rather than their divergent ethics and aesthetics. It, above all, propels blacks and whites to forget about their insistence on difference or supremacy. This cultural practice, however, requires the circulation of liberal aesthetics and secularism in order to tolerate the cultural tensions between the black and the white cultures such as the effects of the Great Depression, the American Civil War, and the history of racial discrimination, a series of events that negatively affected the black race.

L. B. Hagen argues that the poetry of Maya Angelou is mainly about "the pride of blackness and African heritage" (Hagen 1997, 118). Similarly, Juan Du rightly observes that "the source for black self-definition, Angelou believes, is the union of Black pride and African American culture. Thus, she devotes herself to educating and affirming the positive meaning of blackness" (Du 2014, 67). In this context, Angelou, in the poem "Ain't That Bad?", glorifies blackness and the black

heritage in a away which places black culture at the forefront of all cultures: "Black as the earth which has given birth/ To nations, and when all else is gone will abide" (Angelou 1994, 165). Besides, in her theological poem "Thank You, Lord", Angelou extols the star figures of the black culture such as Malcolm X, Martin Luther King, and W. E. B. Du Bois. These figures are highly praised in the poem to the extent that their souls are portrayed to be reincarnated into the soul of Jesus Christ who is metaphorically described as a "brown-skinned" black persona with "full lips":

> I see You
> Brown-skinned,
> Neat Afro,
> Full lips,
> A little goatee.
> A Malcolm,
> Martin,
> Du Bois. (Angelou 1994, 175)

By the same token, in the poem "Weekend Glory", Angelou eulogizes a black woman who jumps over the distorted identity or the zero image of the self in order to take pride in her black positive cultural identity: "If they want to learn how to live life right,/ they ought to study me on Saturday night" (Angelou 1994, 206). Due to her positive self-image, the woman can lead a life identical to that of whites that she "then get spruced up/ and laugh and dance" (206). Conversely, in "Sepia Fashion Show", Angelou despises the black American bourgeois who conform to the racist ideology to attain material gains like whites in a capitalist-ideologized society at the expense of their black cultural identity: "The Black Bourgeois, who all say 'yah'/ when yeah is what they're meaning" (Angelou 1994, 48). The Black Bourgeois brings to mind Fanon's insight that when the oppressed, i.e. the black, embraces the Manichean allegory of the oppressor, i.e. the white, "he represents not only the absence of values, but also the negation of values" (Fanon 1963, 4). To use Abdul R. JanMohamed's diagnosis, the Black Bourgeois, who are misrepresented by Maya Angelou, can be "seen as a vacant imitator without a culture of his own" (JanMohamed 1985, 5).

Metaphorically, in her poem "Just Like Job", Angelou pictures natural objects for which Africa is known such as the deep rivers and high mountains, markers of African civilization with which African Americans should identify themselves: "My life . . ./ Deep rivers ahead/ High mountains above" (Angelou 1994, 172). By analogy, in the poem "Where We Belong, A Duet", Angelou identifies herself with Africa as a source of inspiration and pride: "Then you rose into my life/ Like a promised sunrise" (Angelou 1994, 129). In this vein, Angelou tells Audrey T. McCluskey that her long visits to Ghana make her realize the glory and the genius of her origins, thus romanticizing the aboriginal according to cultural critic Gayatri Spivak: "What we are dreaming of here is not how to keep the aboriginal in a state of excluded cultural conformity, but how to learn and construct a sense of sacred nature by attending to them" (Spivak 1996, 116). Put another way, Angelou's visits to Ghana become the umbilical cord which accentuates the positive of the rituals of the land through sensing the great magic of the return to ancestral memories. From this angle, Angelou asserts: "When I returned I thought, 'This is my land, my people have bought it with their blood, their sweat, their tears, their prayers, their laughter, and their dance'" (McCluskey 2001, 3).

Significantly, Angelou is against categorization and demonization of blacks. This is quite apparent in her ironical lines which scandalize America's obsessive desire to categorize and epitomize the "niggers" as just an "N" during the Second World War, a derogatory epithet which mirrors depersonalization and dehumanization, if not a desire for nullification. For her, blacks should revolt against persecution and bullying in order to eschew the low self-esteem and the sense of inferiority arising from the endless attempts of categorization because such abominable sense works against the possession of self-assertion:

> With the "N" in caps
> was like saying Japanese
> instead of saying Japs. (Angelou 1994, 43)

Furthermore, in her poem "Our Grandmothers", Angelou bitterly satirizes the white mentality which tries to dehumanize and debase blacks by naming them in a way which is morally condemnable, socially unjust, and has no justification

whatsoever. The whites call them "nigger, nigger bitch, heifer, /mammy, property, creature, ape, baboon/ whore, hot tail, thing, it" (Angelou 1994, 256). Therefore, she encourages black Americans to build up a collective positive cultural identity: "Give a legal name to beg from/ for the first/ time of its life" (Angelou 1994, 83). Likewise, Angelou ambivalently eulogizes the historiography of naming blacks in the course of time "from colored man to Negro" (Angelou 1994, 43), from "niggers" to "Blacks" to the degree that the label "Blacks" becomes a prestigious marker for the black identity. In the poem "The Calling of Names", Angelou attests to this view when she underscores the pride of being black: "Now you'll get hurt/ if you don't call him 'Black'" (Angelou 1994, 46). Also, in her poem "Willie", a black man asserts that blackness becomes the dominant in all rituals: "Watch for me and you will see/ That I'm present in the songs that children sing" (Angelou 1994, 150). Angelou ends the poem with the following adamant wish uttered by Willie:

> When the sun rises
> I am the time.
> When the children sing
> I am the Rhyme. (Angelou 1994, 151)

Above all, in her *Just Give Me a Cool Drink 'fore I Die*, Angelou directs a scorching satire against America's rejection of the black cultural constructions which are purposefully cast aside from the rhetorics of the so-called American Dream, thus throwing blacks into the abyss of non-recognition forever. The description of the White House as "America's White Out-House" is illustrative of the statist policies which cannot tolerate the otherness of the black other, who is metaphorically contextualized in the form of "the kitchens and fields of rejection" (Angelou 1971, 40). Furthermore, in the poem "When I Think About Myself", Angelou satirizes the whites' hostile contempt for the cultural legacy of African Americans and charges them with duplicity and misleading:

> The tales they tell, sound just like lying,
> They grow the fruit,
> But eat the rind,

I laugh until I start to crying,
When I think about my folks. (Angelou 1971, 25)

Conclusion

In conclusion, the poetry of the black American poet Maya Angelou offers cultural logic for how humanity can rethink the sense of disorientation associated with the black and white cultures, dissolve cultural barriers, and develop patterns for a cultural compromise as well as a better human identity. According to Angelou, in order to prevent cultural fetishism and eradicate projections of otherness, it is essential to romanticize culture as a better way of being. This line of thought would increase the likelihood of intercultural concord. Romanticizing culture is thus a process of self-recovery that entails escaping from the hostile images that serve as a barrier in the way of blacks and whites to move towards romantic self-consciousness through the dissemination of mystic, liberal and secular aesthetics. It may also offer a chance for a new mindset that is oriented towards integration and perfection. Angelou's manifesto of romanticizing culture, however, consists of certain tenets such as the poetics of mysticism, the hybrid aesthetic of "*rasquachismo*", and the accentuation of the positive and elimination of the negative. Angelou uses the poetics of mysticism to offer a spiritual leap over the perverted material American world and the dominant white culture. For her, accepting mystic insights is crucial for a greater human identity, which is the hallmark of the realization of truth. So, the poetics of mysticism works for the betterment of humankind. According to Angelou, however, the black fractured persons can be saved from the failures they encounter through spirituality, which she sees as a light amid the darkness of the material American culture. Besides, Angelou's poetry embodies the "*rasquachismo*" hybrid aesthetic, which warns blacks and whites against exoticizing the counter culture in order to broaden possibilities for cultural juxtaposition and integration. Furthermore, Angelou's emphasis on the positive and eradication of the negative fosters a hybrid medium since it highlights cultural connections rather than differences in ethics and aesthetics. Importantly, Angelou opposes categorizing and demonizing black people. Her satirical comments, which scandalize America's obsession with categorizing and euphemizing the "niggers" as merely an "N" during the Second

World War, are fairly clear examples of this. Above all, Angelou delivers a scathing satire against America's deliberate rejection of black cultural constructions, which are purposefully left out of the rhetorics of the so-called American Dream.

References

Adichie, Chimamanda Ngozi. (2009). "The danger of a single story", TED Talks. July 2009. Retrieved from: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?autoplay=true&muted=true

Angelou, Maya. (n.d.). "Maya Angelou Quotes." BrainyQuote.com. Retrieved June 13, 2023, from BrainyQuote.com Web site: https://www.brainyquote.com/quotes/maya_angelou_634470

---. (1971). *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Die*, Random House: New York.

---. (1977). Interviews: Maya Angelou, *The Black Scholar*, 8:4, 44-53, DOI: 10.1080/00064246.1977.11413883

---. (1994). *The Complete Collected Poems of Maya Angelou*. New York: Random House.

---. (2019). "A Brave And Startling Truth." Retrieved from: https://mysticism-spirituality-circle.com/poetry-of-maya-angelou/

Bhabha, Homi. K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Blow, Charles. M. (2014). "Maya & Me & Maya." *The New York Times*. Retrieved from: https://www.nytimes.com/2014/05/28/opinion/blow-what-maya-angelou-meant-to-me.html

Du, Juan. (2014). "Exploring the Theme of Self-Actualization in Maya Angelou's Poetry." *English Language and Literature Studies*; Vol. 4, No. 3; 2014: 65-70.

Fanon, Frantz. (1963). *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Weidenfeld, 1963.

---. (1967). *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York:

Grove Press.

Fletcher, George. P. (2002). *Romantics at War: Glory and Guilt in the Age of Terrorism*. Princeton: Princeton University Press.

Fuller, Jaime. (2014). "What Maya Angelou wrote and said about race and politics." *The Washington Post*, May 28, 2014. Retrieved from: https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2014/05/28/what-maya-angelou-wrote-and-said-about-race-and-politics/

Gutman, H. G. (1977). *The Black Family in Slave and Freedom*. New York: Vintage Books/Random House.

Hagen, L. B. (Ed.). (1997). *Heart of a Woman, Mind of a Writer, and Soul of a Poet: A Critical Analysis of the Writings of Maya Angelou*. Lanham: University Press of America, Inc.

Halprin, Sarah. (1996). *Look at My Ugly Face: Myths and Musings on Beauty and Other Perilous Obsessions with Women's Appearance*. Penguin Books.

Laswell, Bill & Pete Namlook. (2020). "The Hell of the Same". Retrieved from: https://billlaswell.bandcamp.com/track/the-hell-of-the-same

Lennon, John. (1971). "Imagine". Retrieved from: https://www.azlyrics.com/lyrics/johnlennon/imagine.html

Levitas, Ruth. (1990). *The Concept of Utopia*. Hempstead: Philip Allan.

McCluskey, Audrey. T. (2001). "Maya Angelou: Telling the Truth, Eloquently." *Black Camera*, Vol. 16, No. 2 (Fall/Winter, 2001): 3-4, 11.

McWhorter, John. H. (2014). "Saint Maya." Retrieved from: https://newrepublic.com/article/117924/saint-maya-angelou-product-blissfully-bygone-america

Mercer, John. (1977). "Accentuate the Positive." Retrieved from: http://www.lyricsdepot.com/johnny-mercer/accentuate-the-positive.html

Myss, Caroline. (2013). *Archetypes: A Beginner's Guide to Your Inner-net*. California: Hay House Inc.

Neubauer, Carol. E. and Maya Angelou. (1987). "An Interview with Maya Angelou." *The Massachusetts Review*, Vol. 28, No. 2 (Summer 1987): 286-292.

Ngugi wa Thiong'o, James. (1998). *Penpoints, Gunpoints and Dreams: Toward*

A Critical Theory of the Arts and the State in Africa. Oxford: Clarendon Press.

Ramsey, Priscilla. R. (1984-85). "Transcendence: The Poetry of Maya Angelou." *A Current Bibliography on African Affairs*, Vol. 17 (2), 1984-85: 139-153.

Randall-Tsuruta, Dorothy. (1980). "An Interview with Maya Angelou." *Elliot*, 1980: 102-108.

Reiss, Jana. (2014). "Maya Angelou is not in heaven." *Religion News Service*. Retrieved from: religionnews.com/2014/05/29/maya-angelou-heaven.

Said, Edward W. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.

Sheffy, Ruth. (1980). "Rhetorical Structure in Contemporary Afro American Literature", *College Language Association Journal*, XXIV: 1.

Spivak, Gayatri Chakravorty. (1996). *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Eds. Donna Laudry and Gerald Maclean. New York & London: Routledge.

---. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

Waldenfels, Bernhard. (2011). *Phenomenology of the Alien: Basic Concepts*. Trans. Alexander Kozin and Tanja Stahler. Northwestern University Press.

Whitaker, Morgan. (2013). "Maya Angelou on respect: Women are not the 'b' word, and blacks are not the 'n' word." Retrieved from: http://www.msnbc.com/politicsnation/maya-angelou-respect-women-are-not-the-b

إضفاء الطابع الرومانسي على الثقافة كقوة من أجل الخير: رؤية مايا أنجلو لعالم أفضل

د. محمود الباجوري

مدرس الأدب الإنجليزي بقسم اللغة الإنجليزية – كلية الآداب – جامعة السويس –جمهورية مصر العربية

Mahmoud.ElBagoury@arts.suezuni.edu.eg

المستخلص:

تفك هذه المقالة رموز خريطة الصدام الثقافي أو ما أسمته الروائية النيجيرية تشيماماندا أديتشي "خطر رواية الطرف الواحد" (٢٠٠٩) من خلال تقديم مسار فكري من خلاله يستطيع الأمريكيين البيض والسود إعادة التفكير في الشعور بالارتباك المرتبط بالثقافتين السوداء والبيضاء لتجنب التمييز الثقافي، وإذابة الحدود الثقافية، وبناء أنماط للتسوية الثقافية. من خلال التعمق في التراث الشعري لمايا أنجلو (١٩٢٨-٢٠١٤)، يمكن للمرء صياغة مبادئ بيان لإضفاء الطابع الرومانسي على الثقافة. إن إضفاء الطابع الرومانسي على الثقافة هو مسعى نقدي لإمكانية سد الفجوات الثقافية لتحقيق الانسجام الثقافي من خلال نشر جماليات الليبرالية والعلمانية والحداثة الثقافية للقضاء على التقديس الأعمى للثقافة والتخلي عن تمظهرات الآخرية. إنها عملية تعافي ذاتي تتضمن القفز فوق الواقع المشوه من خلال نشر جماليات التصوف للهروب من الصور العدائية التي تمنع الأمريكيين السود والبيض من تحقيق الوعي الذاتي الروحي. علاوة على ذلك، يوفر إضفاء الطابع الرومانسي على الثقافة إمكانية ظهور عقلية جديدة تتجه نحو الامتلاء والكمال. يشتمل بيان أنجلو الخاص بإضفاء الطابع الرومانسي على الثقافة على هذه المبادئ: شاعرية التصوف، جماليات تهجين منظور المقهورين التي صكها توماس يبارا فروستو والتي تدعو إلى تحطيم العدسة المُكبرة التي تُضاعف حجم التوترات الثقافية، وإبراز الإيجابيات وطمس السلبيات، وهو نسق فكري يمكن أن يُخفف من تمظهرات الآخرية.

الكلمات المفتاحية: مايا أنجلو، رومانسية الثقافة، شاعرية التصوف، جماليات تهجين منظور المقهورين، إبراز الإيجابيات وطمس السلبيات.

Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Schéma tensif de la jalousie dans ‘’*La Mort Heureuse*’’ de A. Camus. Étude sémio-linguistique

Dina M. Salah CHAFEI
Maître de conférences
Département de la langue française
Faculté de pédagogie ; université Ein Shams
Caire, Egypte
dinachafei@gmail.com

Received: 31-8-2023 Revised:19-9-2023Accepted:19-2-2024
Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.233306.1543
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp.141-160

Abstract

Étant la composante essentielle de notre compréhension de l’homme comme être affectif et social, l’affect de la jalousie comme émotion vive demeure une cause primordiale de plusieurs conflits humaines. Elle est tantôt considérée comme une réaction mignonne. Mais elle peut, mettre en danger la confiance qui lie les deux partenaires si elle se transforme en sentiment pathologique accompagnée souvent par des réactions violentes et des actes agressifs au sein du couple. Si nous avons opté pour ‘’La Mort Heureuse’’ . c’est parce que l’intérêt de cette œuvre réside dans la recherche permanente de la part du protagoniste pour délimiter ses repères. Cette recherche qui cadre une vie en difficulté, surgit justement avec l’apparition de la jalousie. Nous souhaiterons montrer, au-delà du simple déploiement textuel du terme censé recouvrir la notion de jalousie dans le récit, qu’une étape passionnelle se dessine, c’est-à-dire une configuration tensive de la mise en place de la jalousie comme passion chez le protagoniste . Et enfin, il nous incombe d’analyser jusqu’à quel point pouvons-nous considérer la mort (naturelle ou causée par le meurtre) comme une fin heureuse ? (satisfaction et apaisement de la conscience donc paix de l’âme, un degré plus loin que le bonheur). Pour notre démarche nous nous baserons sur le modèle de schéma tensif présenté par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg.
Nous tenterons de dégager la perspective passionnelle en démontrant dans quelle mesure nous pouvons considérer que le meurtre commis par le héros peut être considérer comme acte passionnelle qui relève du sensible.
Mots clé: Affect , jalousie, schéma tensif, bonheur, passion.

‘’*Comme jaloux je souffre quatre fois: d'être exclu, d'être agressif, d'être fou et d'être commun.’’ (Barthes, 1977 :171)*

Étant la composante essentielle de notre compréhension de l’homme comme être affectif et social, l’affect de la jalousie[1] (Koselak, 2009:141-142) comme émotion vive, demeure une cause primordiale de plusieurs conflits humains. Bien qu’elle soit indispensable pour la bonne continuation des relations amoureuses dans la plupart des cas, la jalousie s’avère être une difficulté courante chez les couples. Elle est tantôt considérée comme une réaction mignonne pour montrer d’une manière délicate et subtile les sentiments passionnels de l’amour. Mais elle peut, dans d’autres cas, mettre en danger la confiance qui lie les deux partenaires si elle se transforme en sentiment pathologique accompagné souvent par des réactions violentes et des actes agressifs de la part du /de la conjoint (e) jaloux (se) envers son partenaire ou envers l’autre personne dont il est jaloux.

Cette excitation est une arme à double tranchant. D’une part, elle lui donne impulsion de vivre. D’autre part, elle met en péril la relation même si le jaloux se sent coupable et regrette les manifestations agressives commises afin d’apaiser l’intensité de sa souffrance.

Si nous avons opté pour ‘’La Mort Heureuse’’ (désormais LMH), c’est parce que l’intérêt de cette œuvre réside dans la recherche permanente de la part du protagoniste pour délimiter ses repères. Cette recherche qui cadre une vie en difficulté, surgit justement avec l’apparition de la jalousie de la part du protagoniste envers un autre amoureux dont la vie meurtrie se réhabilite par une autre vie donnée. Aussi, ne faut-il pas oublier de mentionner que la force de l’absurde sur laquelle se basera la quasi-totalité des œuvres romanesques de Camus débute avec ce récit. ‘’LMH’’ marque la première étape d’une nouvelle technique romanesque à expérimenter, et d’une évolution radicale de la pensée de l’auteur.

Ce qui nous importe, et ce sera notre problématique, c’est de savoir quel genre de relation existe entre la jalousie, comme signe sémiotique, et le motif du meurtre commis par le protagoniste. Nous souhaiterons montrer, au-delà du simple déploiement textuel du terme censé recouvrir la notion de jalousie dans le récit, qu’une étape passionnelle se dessine, c’est-à-dire une configuration tensive de la mise en place de la jalousie comme passion chez le protagoniste. Et enfin, il nous incombe d’analyser jusqu’à quel point nous pouvons considérer la mort (naturelle

ou causée par le meurtre) comme une fin heureuse ? (satisfaction et apaisement de la conscience donc paix de l’âme, un degré plus loin que le bonheur).
L’étude s’inscrit dans la lignée des travaux d’Algirdas Julien Greimas et de Jacques Fontanille, afin d’étudier la jalousie comme affect, sensible et complexe, sous l’angle de la perception d’une analyse sémiolinguistique.

En fait, le mot sensible soulève une confusion de la compréhension du terme. Sera-t-il suffisant de se contenter du sens littéral du terme pour qu’il y ait une opposition entre ce qui passe par les sens et ce qui se conçoit ; ou bien il est indispensable d’inclure la dimension passionnelle dans le but de cerner sa signification et par conséquent entrer dans l’opposition entre le cœur et la raison. Fontanille (2003 :40) a résolu ce problème en admettant les deux acceptations : « *la substance est sensible — perçue, sentie, pressentie —, la forme est intelligible — comprise, signifiante* », et plus loin, il affirme que (Fontanille, 2003 :110), ‘’ *le sensible est explicitement associé à l’affect*’’et c’est pour cette raison que nous adopterons son schéma dans notre analyse. Compte tenu qu’il assemble les deux concepts avec harmonie, étant indissociable sur le plan sémantique.
Bien que ‘’ *La Mort heureuse’’* soit le premier roman d’A. Camus, ce récit est sous-estimé et surtout en contraste avec le travail pharaonique sur le reste de la production littéraire de Camus. Il est souvent étudié soit pour parler brièvement d’un thème telle la solitude, soit pour établir une comparaison avec les autres œuvres de Camus malgré sa vision philosophique surprenante présentée sur la vie et sur le bonheur. Guidé par son esprit de perfectionniste, Camus a passé plusieurs années pour achever cette œuvre mais ensuite il l’abandonnée par l’auteur lui-même parce qu’elle ne répond pas à ses aspirations littéraires. Il l’a même considérée comme ‘’ *Méprisable... À recommencer”*(Camus, 2013: 77).
Submergé par une volonté d’intégrer à son roman beaucoup d’éléments, le processus de sa création s’avère délicat et difficile. Évoquant des lieux de son enfance, des paysages de la nature et des reflets idéologiques de la période 1936-1938, il déclare ouvertement ses pensées sur la condition humaine dans un cadre de réflexion particulière et singulière et plus précisément sur les raisons et la volonté du bonheur. Longtemps délaissée par les critiques, l’œuvre paraît comme un brouillon de ‘’*L’Étranger”* dont l’écriture a été accomplie hâtivement,

contrairement à l’élaboration minutieuse de la rédaction de (LMH). Regorgeant de souvenirs autobiographiques en lien avec la crise de conscience de Camus, le roman est considéré comme un ballon d’essai libérant son auteur d’un passé obsédant et lourd, marqué par la pauvreté, la maladie, et un cadre familial qu’il n’arrive pas à en outrepasser les bornes.

Cette œuvre est divisée en deux parties distinctes « Mort naturelle » et « Mort consciente ». La première commence par une prolepse dans lequel Camus préfère désigner son protagoniste, Mersault par le pronom personnel ‘’Il’’ dénotant ainsi une distanciation voulue avec l’écrivain. Tenté d’abord par le suicide pour sortir d’une vie épouvantable, l’évolution du personnage aiguisé par sa jalousie, veut qu’il devienne le meurtrier de son bienfaiteur, Zagreus.

Ce protagoniste, qui travaille dans une sorte de bureau de poste, à l'expédition des colis, est en relation avec une jeune femme ‘’Marthe’’, dont il apprécie la beauté et qui lui représente un motif d'orgueil et d’agrément social. Mersault est jaloux des anciens amants de sa bien-aimée, en particulier ‘’Zagreus’ ’qu’il ne connait pas du tout. Lors de leur première rencontre, il déteste son rival à cause de la vulgarité. Néanmoins, une relation se noue par une admiration réciproque et une connaissance approfondie.

Si la première partie débute par un meurtre et se termine par la rupture du protagoniste avec sa bien-aimée, la deuxième partie est presque dépourvue de but sauf la description des paysages. La narration se concentre sur les errances du protagoniste après avoir tué son rival et s’être emparé de sa richesse. Retournant en Alger, il rejoint ses amis et épouse une autre femme, ‘’Lucienne’’. Il décide de vivre seul et ne partage pas le même foyer avec sa conjointe à laquelle il n’a jamais avoué sa flamme. Envahi par la maladie, il termine sa vie par une douloureuse et mortelle souffrance.

Pour notre démarche nous nous baserons sur le modèle de schéma tensif présenté par Fontanille (2003 :69-77 et 109-116) et Claude Zilberberg (2002 :111-143). En fait, ce schéma est un dispositif de la sémiotique post-greimassienne, qui se distingue par son caractère opératoire. Il ‘’ *est à la fois un réseau, une structure conceptuelle et une représentation visuelle de cette structure’’.* (Hébert, 2005 :116).

Pour ce faire, nous procéderons de la façon suivante : nous centrerons nos efforts sur l’analyse du déploiement conceptuel de la jalousie. Ensuite, dans le cadre du schéma

tensif, nous montrerons que l’analyse de ce concept passionnel déborde le cadre d’un lexique spécifique et ceci en analysant les actes du protagoniste dans les différentes séquences narratives en relation implicite ou explicite avec ce sentiment. Enfin, nous tenterons de dégager la perspective passionnelle en démontrant dans quelle mesure nous pouvons considérer que le meurtre commis par le héros peut être considérer comme acte passionnelle qui relève du sensible.

De ce fait, le modèle présenté par Fontanille nous parait le mieux placé pour suggérer une analyse sémiotique. L’originalité du schéma intensif réside au fait qu’il considère le discours comme un processus en acte, une ‘’sémiosis’’ en acte (Fontanille, 2003 : 274-275), et qu’il présuppose l’existence d’un horizon de tensions lié au sentir, à la médiation du monde par le corps. Fontanille rajoute que ce modèle se distingue du carré sémiotique par une structure tensive de la signification plaçant ‘*’l’apparition des valeurs intelligibles sous la dépendance des valences* [2] perceptives de l’intensité et de l’étendue’’(Fontanille, 2003 :274-275).
À la différence du carré sémiotique, le schéma tensif est généralisé puisqu’ il ne nécessite que des éléments opposés, mais il suffit que les concepts relèvent de l’intensité et de l’extensité (ou étendue). En se basant sur ce modèle théorique, Jacques Fontanille se permet donc de nous présenter des schémas narratifs beaucoup plus intéressants et variés que les formes figées déjà connues. De la nature converse ou inverse [3] de deux valences (intensité et extensité) dans la relation tensive, quatre schémas tensifs élémentaires sont relevés (Hébert, 2005 :111–139).
Fontanille les conceptualise comme étant *’’des variations d’équilibre entre le sensible (l’intensité, l’affect, etc.) et l’intelligible le déploiement dans l’étendue, le mesurable, la compréhension*’’ (Fontanille, 2003 :110). Ces modifications dans le degré d’équilibre mènent à ‘’ *soit à une augmentation de la tension affective, soit à une détente cognitive’’. L’augmentation de l’intensité apporte la tension ; l’augmentation de l’étendue apporte la détente’’* (Fontanille, 2003 :110).
Fontanille nous présente quatre schémas ; le schéma de la décadence, de l’ascendance, de l’amplification et de l’atténuation (Fontanille, 2003 :110 -124).. Avec le schéma de la décadence, nous assistons à une détente cognitive provoquée par **une augmentation de l’intelligible contre une baisse de l’affect**. Contrairement au schéma précédent, celui de l’ascendance est accompagné par **une**

tension affective et une diminution de l’intelligible (l’étendue) comme en littérature, entre l’intrigue de la diégèse et son dénouement (chute), où l’étendue est plus atténuée mais d’intensité plus renforcée.

Dans le schéma amplifiant nous commençons par exemple comme ‘’*dans les symphonies musicales d’une ligne trop faible à peine audible, et puis il est repris par de plus en plus d’instruments avec une intensité croissante’’* (Fontanille, 2003 :113). Ainsi **une tension affective et une autre cognitive coexistent et s’amplifient en même temps**. Le quatrième et dernier schéma est celui de l’atténuation qui apparaît dans les drames dont la fin est heureuse et où tous les conflits sont résolus et terminés provoquant ainsi **une détente générale, affective et cognitive en parallèle.**

Pour saisir le sensible dans le cadre de notre sujet, il est indispensable de se baser sur une définition qui explique cet affect d’une façon minutieuse et claire. Roland Barthes (Barthes,1977 :99) définit la jalousie comme étant ‘’ *une équation à trois termes permutables’’.* Il explique qu’une personne peut être jalouse en même temps de celui qu’elle aime et de l’autre qui l’aime. *on est toujours jaloux de deux personnes à la fois: je suis jaloux de qui j'aime et de qui l'aime. (Barthes,1977 :99)* Ainsi, il décrit de la sorte une passion à trois : le couple qui s’aime, et la troisième personne qui s’immisce dans ce couple. Dans ce cas, la jalousie est justifiée dans la mesure où la personne a le droit de défendre son chéri car elle considère que la vie dépend de sa présence. Par conséquent, le combat pour le garder sous n’importe quelle forme est légitime.

Partant du principe que la jalousie[4], comme tout autre émotion, varie selon l’intensité du processus, le schéma tensif réussirait-il à synthétiser les variations de l’intensité et de l’extensité du sensible, voyant jusqu’à quel point les manifestations internes / externes du protagoniste peuvent mener à une détente (ou au contraire une tension), cognitive ou affective ou les deux à la fois selon la séquence narrative.

À présent, passons en détails l’analyse des différents schémas :

1-Schéma tensif de l’ascendance :

Tout d’abord, il est indispensable de commencer par un rapide aperçu sur le personnage de ‘’Mersault’ ’présenté via un narrateur anonyme qui n’est pas omniscient. Ce narrateur nous procure les informations se référant aux apparences des autres personnages et des observations faites sur eux et sur leur entourage.

Mersault est un personnage qui jouit d'une grande capacité physique au détriment des autres capacités. Cloitré dans une vie monotone et ennuyeuse, il subit les conséquences d'un détachement social. Sa pauvreté l'oblige à travailler et perdre du temps indispensable pour être heureux. Ce travail l'emprisonne et le prive de sa liberté éventuelle. Sa condition le condamne à végéter et à mener une vie dépourvue d'intérêt. Entre les murs de son bureau, il reste séparé de la vie bruyante du port même avec la fenêtre donnant sur la mer avec laquelle il entretenait une relation étroite que nous détaillerons plus loin.

La première partie du roman intitulée ''Mort naturelle'', Camus l'inaugure par la scène de meurtre de Zagreus où l'affectif est à son apogée, tandis que la composante cognitive ou l'intelligible diminue considérablement dans cette situation. L'intensité relative au domaine des passions régit le cognitif. Avec cette tension affective, nous sommes face à un **schéma tensif de l'ascendance**. Le processus cognitif est largement accompagné par un ressenti affectif et des manifestations externes comportementales excessives et insensées, en l'occurrence l'acte de l'assassinat.

Les manifestations internes difficilement saisissables rejoignent celles externes et se traduisent en un acte agressif de la part du protagoniste ''Mersault' 'dont le prénom peut être divisé en deux parties opposées : mer et sol, connotant la fluidité de la mer et la rigidité de la terre; deux éléments dont les sémèmes sont contradictoires pourtant inséparables puisque la terre accompagne l'eau de la mer et l'entoure. La relation du protagoniste avec la mer porte un symbolisme révélateur de l'intensité de l'affect. Sa passion est comparée à l'état variable de la mer. L'état initial de son amour est calme et procure une détente affective et cognitive. Transformé en jalousie, l'amour devient une mer houleuse allant jusqu' à être une tempête susceptible d'anéantir son adversaire. Un bouleversement qui l'achemine vers le crime. Symbolisant la passion de Mersault, cette mer incontrôlable et redoutable. Néanmoins, le protagoniste s'y jette volontairement malgré ses balbutiements et ses inquiétudes**.**

Or ''*La jalousie est polysémique et elle a trois valeurs :* la *convoitise du bien d'autrui , la crainte de perdre l'exclusivité de la personne aimée et la crainte de perdre un objet qui a de la valeur.'' (Koselak, 2009 : 141-142)* Le désir extrême de Mersault de posséder la richesse de Zagreus et sa crainte de perdre sa bien-aimée

à cause de sa pauvreté, affectent son jugement sur la situation. Son processus volitif de possession est accompagné d’un degré élevé du ressenti affectif et se traduit en un comportement mesurable sur le plan de l’intensité du sensible.

Les unités linguistiques ‘’*le flot de sang’’* et ‘’*les pleurs de rage’’* (LMH p.38) employées dans la scène du cinéma où Marthe rencontre un de ses anciens amants certifient l’intensité de l’affect. Le protagoniste extériorise ses sensations éprouvées intérieurement, les transforme en symptômes physiques et son *corps* devient ‘’*vivant de sa colère’’*. (Camus, 1971 : 38) traçant ainsi un **s**chéma amplifiant.

2- **Schéma tensif d’amplification** :

L’intensité du sensible dans ce schéma débute par une détente. Mersault était ‘’*content*’’ (LMH p..36) et fier de la ‘*’beauté violente ‘’* (LMH p. 36) de Marthe qui l’accompagne au cinéma. La vue d’un ancien amant intensifie l’affect de la jalousie provoquant une tension sentimentale considérable appuyée également par une autre cognitive à cause de la révélation de sa compagne concernant ses amants. Mersault pose une série de questions et essaie de dévoiler la réalité en demandant plus d’information au sujet de ses anciens amants et en particulier celui qu’ils viennent de rencontrer : ‘’ *Qui est-ce ? » dit-il, attendant le « qui ? » parfaitement naturel qui ne manqua pas de venir en effet. « Tu sais bien. Cet homme… - Ah, dit Marthe… et elle se tut. - Eh bien ?’’* (LMH .38) *…’’Marthe, il a été ton amant ?’’* (LMH p.39).

Une volonté de connaissance afin d’éviter l’angoisse d’imaginer que chaque homme rencontré peut être potentiellement un des amants.

Dès lors, son désir de savoir le dépasse et le pousse vers une enquête pour alléger son inquiétude qui monte d’un cran avec la vue de son rival. Sa recherche de connaissance est une tension cognitive qui le guide à la rencontre de l’homme responsable de sa tension affective excessive.

Force de signaler que Roland Zagreus est l’image contradictoire de Mersault. De ce fait, les oppositions évidentes se dessinent nettement. À la richesse de l’un (Zagreus) s’oppose la pauvreté de l’autre qui le dépasse avec sa jeunesse et sa force. Zagreus est un homme infirme et vieux qui cherche à nourrir son esprit continuellement par la lecture et la philosophie de manière à compenser son handicap et garder son désir à vivre. Pour lui, ‘’ *ce corps à moitié vivant seulement* ‘’ (LMH p. 49)ne *l’empêche pas à vouloir poursuivre sa vie. Prêt à accepter pire*

encore, ''aveugle, muet…''(LMH p. 51) et il ajoute qu'il sent dans son ventre une ''*flamme'' (LMH p. 51)* qui l'aide à rester vivant.

Les deux hommes sont impuissants à jouir de la vie pour des raisons opposées, leurs rencontres s'avèrent très compliquées parce que Zagreus déséquilibre la réflexion du protagoniste et le place dans un schéma de décadence.

3- Schéma tensif de décadence

En état de déséquilibre à cause de la négligence de ses besoins intellectuels, Mersault cherche un certain équilibre à travers un schéma de décadence établi lors de nombreux dialogues entre lui et son rival. Celui-là engendre une forte augmentation d'intelligible et une baisse de l'affect, Zagreus se pose en maître devant Mersault qui se libère momentanément de sa jalousie. Préférant souvent le silence, il se trouve en contraste avec son supposé éducateur qui parle beaucoup et réfléchit avant d'entamer une conversation. Il apprécie certaines qualités intellectuelles de son adversaire capable d'exprimer ses sentiments ouvertement et dont les moments de silence sont des pauses de réflexion.

Le dialogue montre l'intention de Zagreus d'alléger l'intensité de la jalousie pouvant provoquer une collision entre les deux personnages, d'où la diminution de l'affect graduellement. Quant à Mersault, il résiste à cette initiative et regagne son état initial d'indifférence :'' *M'appliquer à l'impersonnalité, voilà ce qui m'occupait. Ne pas être heureux …*'' (LMH p. 51). Les idées philosophiques de l'ex-amant dévoilent une intense réflexion sur le bonheur et la façon d'y accéder. Cette réflexion procure une détente cognitive chez les deux hommes en même temps. De son côté, Zagreus s'imagine entamer une relation d'amitié liant les deux par un lien de confiance. Quant à Mersault, la philosophie sur le concept du bonheur l'aide à examiner le cheminement de sa vie via les questions suggestives au cours de leurs conversations.

En lui montrant sa lettre de suicide signée, et le coffre où il garde son argent, l'ex-amant guide les pensées de son tueur qui ne résiste pas à son geste. Son examen de soi, dirigé par son bienfaiteur, l'emmène vers une détente cognitive qui l'aide à concrétiser sa décision d'être heureux et libre :'' *Et vous, Mersault, avec votre corps, votre seul devoir est de vivre et d'être heureux.''* (LMH p.51). Le jeune homme prémédite son meurtre presque avec l'aide de sa victime. Sa réflexion provient d'un examen conscient de la comparaison de sa situation avec celle de son adversaire. ''

Aujourd'hui, dit-il, j'ai compris qu'agir et aimer et souffrir c'est vivre en effet'' (LMH p.54). Une observation qui lui révèle les contradictions entre, la joie et la liberté que procure la richesse d'une part et d'autre part, l'amertume de la pauvreté et les contraintes du travail.

Jouant le rôle de philosophe, Zagreus le guide pour qu'il évolue en observant sa vie actuelle, acte qu'il n'est pas capable de réaliser dans son état d'inconscience. Il l'emmène dans un cheminement de douleur de façon à ce qu'il recommence à s'attacher à sa vie dans un processus de réconciliation. Cet espoir retrace la vie idéale imaginée et souhaitée mais conditionnée par la liberté, espoir qu'il ne peut réaliser qu'à travers la richesse de son adversaire.

En effet, c'est Zagreus qui lui révèle la vraie raison de son insatisfaction de sa situation actuelle provenant non seulement de sa pauvreté mais surtout de son consentement de cet état. Ainsi, Mersault devient en état de révolte individuelle aiguisé par son dégoût et son acceptation des contraintes du travail qui le mène à un abandon de tout espoir. Il est dans un état de déséquilibre à cause de sa négligence de ses besoins intellectuels en faveur de ceux de son corps. Sa force physique, qui à priori doit être un avantage, provoque un malaise provenant de l'augmentation de l'extensité de sa réflexion concernant son niveau économique.

Suivant toujours le chemin de la détente cognitive, Zagreus définit le bonheur et les conditions indispensables pour l'atteindre. Selon lui, la condition sine qua non pour être heureux est l'argent. Il clarifie sa philosophie en expliquant que ''*Seulement, il faut du temps pour être heureux*.'' (LMH p. 55-56). Pour lui, la liaison entre le bonheur, l'argent et le temps est une relation de cause à effet où le bonheur est indissociable et directement proportionnel au temps libre car étant riche, on n'a pas besoin de subir les exigences du travail : '' *Avoir de l'argent, c'est avoir du temps. Je ne sors pas de là. Le temps s'achète. Tout s'achète. Être ou devenir riche, c'est avoir du temps pour être heureux quand on est digne de l'être. '' ''* (LMH p. 56).

Mais la trinité entre ces éléments ne mène pas forcément à une autosatisfaction. L'argent, le temps, et un corps parfait, telles sont les conditions d'un bonheur absolu, puisque Zagreus lui-même est privé de cette béatitude à la suite d'un accident qui l'a rendu handicapé. Avec la force physique remarquable, le bonheur se transforme non seulement en un devoir mais un devoir et une exigence, selon Zagreus. Il poursuit

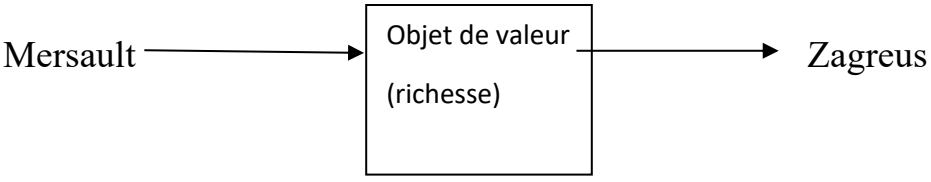
que ’’ *Être ou devenir riche, c’est avoir du temps pour être heureux quand on est digne de l’être.* » ’’ (LMH p. 56). Sa philosophie entre-tissée progressivement via son discours, mène Mersault à la conviction de devenir riche dans le plus court délai, lui permettant d’avoir accès au bonheur tant désiré.

Le lendemain, il commet le meurtre en s’emparant de l’argent de son rival, condition indispensable selon lui, pour devenir heureux. Cette longue conversation entre les deux protagonistes est la base du schéma intensif de l’amplification du meurtre. D’où la liaison entre ce dernier et celui de la décadence présente dans cette scène pendant laquelle les deux adversaires sont à l’apogée de leur détente cognitive. Zagreus dévoile sa pensée et la vérité qu’il tient depuis sa jeunesse qui veut que ‘’ *tout être ayant le sens, la volonté et l'exigence du bonheur avait le droit d'être riche’’*’’ (LMH p.56). Et il ajoute que tout ‘ *’se justifiait*’’ pour l’exigence du bonheur à condition d’avoir un ‘’*cœur pur*’’ que Mersault possède selon Zagreus.

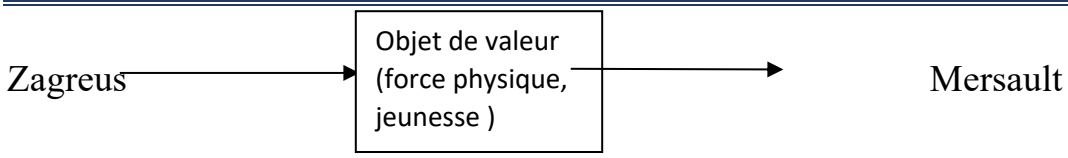
Une justification fournie par la victime à son meurtrier préméditant son crime pour jouir de la liberté et du temps disponible loin des restrictions du travail. Ne voulant plus rester enfermé dans sa pauvreté, il agit et passe en action, mettant ainsi la philosophie de son maître en pratique. Sur ce, le protagoniste atteint un degré de détente cognitive qu’il s’est résolu à commettre l’irréparable en vue de piller l’argent et remplir la condition manquante pour atteindre l’apogée de la joie.

Le schéma amplifiant débute alors dès que Mersault rentre chez lui après cette longue conversation avec Zagreus. Il est plongé dans un sentiment de convoitise du bien d’autrui et un désir incessant de saisir l’objet de valeur qui va lui permettre de devenir libre de son temps et en fin heureux.

Par une analyse avancée, un autre schéma amplifiant se dessine de la part de Zagreus à travers les séquences narratives où les deux personnages sont face à face. Mersault convoite l’objet de valeur (l’argent) de Zagreus :

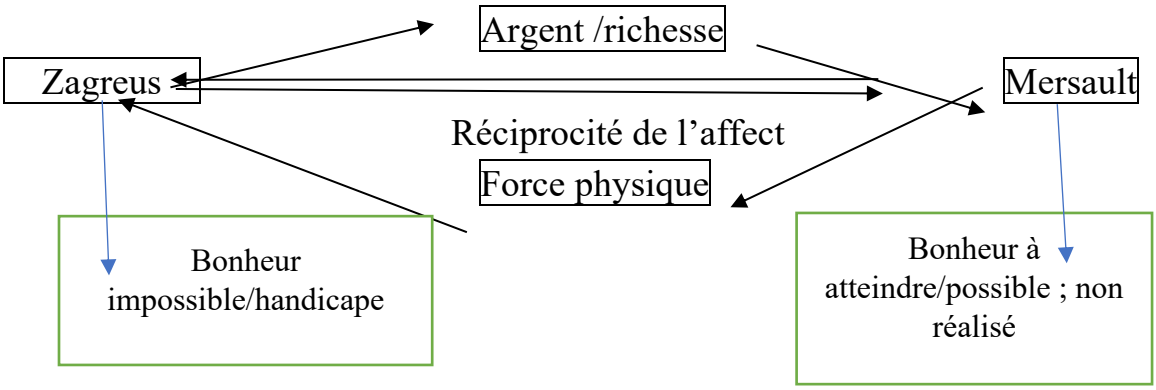


il en va tout autrement pour Zagreus :



Nous déduisons que l'affect de la jalousie est réciproque chez les deux personnages et que par conséquent le schéma amplifiant est présent chez les deux parallèlement:

Affect de la jalousie



D'une manière générale, la jalousie ne peut pas être ressentie au sujet d'un objet qui n'appartient à personne. D'où le lien incontournable entre cet objet et la personne jalouse. En tout état de cause, au cas où l'objet ne serait pas explicitement dévoilé dans le texte, il pourrait cependant être récupérable dans le contexte. La composante cognitive de la jalousie présente dans le schéma intensif amplifiant peut être présentée comme suit : ''***l'expérienceur perçoit la situation du monde dans laquelle un individu est en possession d'un objet (Z) ; l'expérienceur n'a pas l'objet en question et il pense que cette situation (Y a Z, X n'a pas Z) est mauvaise***'' (Koselak, 2009 : 141-142).

Il est donc naturel que Mersault veuille changer cet état pénible tant que l'objet en question est accessible. C'est pourquoi il pense à rétablir cette situation parce que la philosophie de son concurrent lui a tracé le chemin de l'allégresse. Il passe en action pour être en possession de l'objet en question. Étant adversaires n'implique pas l'existence d'un ressenti négatif qui se trouve entre les ennemis. Dès lors, il passe en action pour changer la donne, tandis que son rival se trouve dans l'incapacité de s'emparer de la force physique que son adversaire possède.

Théoriquement, Mersault possède toutes les caractéristiques physiques et les conditions indispensables au bonheur sauf celle de la liberté, insaisissable sans la

fortune. Il faut dire que le protagoniste n’a pas voulu la richesse en elle-même mais seulement la liberté et la disponibilité du temps qu’elle procure, ‘’*Mais ce soir, il prit conscience qu’il n’avait personne à rencontrer, ni demain ni jamais et qu’il était en face de la solitude tant souhaitée’’*. (LMH ; p.116).

Ainsi, lors de son voyage, il se comporte comme s’il restait impécunieux, cherchant un hôtel qui n’est pas luxueux et choisissant un restaurant à bon marché. Il reste toujours cloitré dans son état initial de pauvreté. Pour la première fois de sa vie, il dispose de temps libre qu’il cherche à remplir en fixant un emploi de temps occupant ses journées. Voulant à tout prix éviter de tomber dans l’angoisse de la longueur du temps, en étant oisif, il établit un programme et planifie ses journées afin de s’éloigner du cercle infernal de la mécanique sociale et atteindre un équilibre ressenti à travers un schéma d’atténuation.

4- Le schéma tensif d’atténuation :

Après une longue errance, le protagoniste retourne à sa ville. Il est de nouveau en proximité du lieu de son crime. Face à sa solitude et à ses souvenirs, il rumine sa douleur, et de nouveau une scène de mort se trace comme un prologue. Le visage de sa victime le harcèle et intensifie son calvaire. *‘’l’affreuse plaie de Zagreus, pleine de cervelle et d’os, …, ses espoirs et ses dieux, tout cela était devant lui’’ (LMH p.141).* Une mort naturelle l’emporte mais après une longue souffrance de maladie :’’*Celui qui avait donné la mort allait mourir*.’’ *(LMH p.147),* annonce Mersault désespérément.

Alors dans quelle mesure pouvons-nous considérer que cette mort concrétise le schéma d’atténuation. Rappelons que dans le cadre du schéma intensif, celui de l’atténuation mène à la résolution de tous les conflits provoquant ainsi une détente générale, passionnelle et cognitive en parallèle.

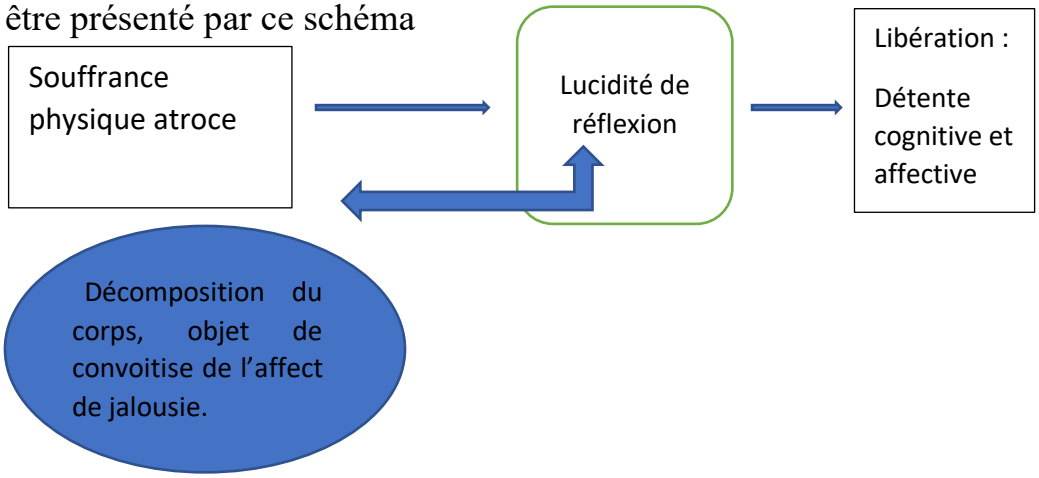
‘*’il parut à Mersault qu’il avait atteint enfin ce qu’il cherchait et que cette paix qui l’emplissait était née du patient abandon de lui-même qu’il avait poursuivi et atteint avec l’aide de ce monde chaleureux qui le niait sans colère.’’ (LMH p.141).*

En fait, Mersault nie sa situation pathologique et refuse de se comporter comme un malade mourant et qui renonce à la vie. Pour lui s’avouer vaincu devant une telle situation est inadmissible. La maladie ne doit pas être une étape vers la mort ou un état de transition pour se préparer à la dernière phase de la vie.

‘’ Cette mort qu’il avait regardée avec l’affolement d’une bête, il comprenait qu’en avoir peur signifiait avoir peur de la vie’’ (LMH p.147). C’est qu’il veut, à tout prix, c’est affronter consciemment son agonie avec lucidité et force. Tout en croyant que la mort est le destin de tout être vivant, Mersault la considère comme un geste tendre *‘’ qui efface et qui nie ‘’ (LMH p.148)* puisque le décès s’inscrit dans la continuité naturelle de la vie.

Tout au long du texte, le protagoniste ne cherche que le soulagement des contraintes pour retrouver le bonheur. Pour ce faire, il transgresse les codes sociaux et commet l’impardonnable en l’occurrence le meurtre. Ce geste qui va le poursuivre jusqu’à son dernier souffle, le plonge dans une douleur psychique et se traduit en maladie physique. Mersault, ne voulant pas avouer son crime, même à son médecin, ses tourments persistent provoquant un déchirement intérieur inguérissable.

Cette agonie prolongée que Mersault ressent comme une mort _consciente peut être présenté par ce schéma



Dans sa solitude, face à lui-même avec un corps ne lui infligeant que des peines et des douleurs, il se dédouble dans une réflexivité pour s’éloigner de son ‘’moi’’ et gagner plus de lucidité dans sa démarche de délivrance. Il s’observe avec un regard décortiquant, agissant sur lui-même pour devenir son propre juge.

De ce fait, sans soulagement, il se condamne à faire souffrir son corps en maintenant son esprit conscient en regorgeant de l’adrénaline prescrite par son médecin. L’image qu’il renvoie de soi répond donc à des mécanismes réfléchis et délibérés. Une image qu’il assume et lui fournit l’aptitude de se déterminer voire prononcer son propre verdict afin d’apaiser sa révolte intérieure et parvenir à une détente émotionnelle.

Il assite à la décomposition de son corps qui était préalablement l'objet de convoitise de sa victime et s'identifie avec elle dans une affection surprenante. *''Il se prenait d'un amour violent et fraternel pour cet homme dont il s'était senti si loin et il comprenait qu'à le tuer il avait consommé avec lui des noces qui les liaient à tout jamais. Ce lourd cheminement de larmes qui était en lui comme un goût mêlé de la vie et de la mort, il comprenait qu'il leur était commun. ... (LMH p.148).* Plus loin le narrateur ajoute que : *''La fièvre l'y aidait et avec elle cette certitude exaltante qu'il avait de maintenir sa conscience jusqu'au bout et de mourir les yeux ouverts*''. *(LMH p.148)*

Sa prise de conscience le mène vers une clairvoyance de réflexion et par conséquent une détente cognitive qui va être accompagnée par une autre affective. Une lente agonie faite avec beaucoup de supplices qui constituent le prix de da liberté tant recherchée. C'est pourquoi, nous sentons le refus Camusien de haïr l'assassin. Poussé par son humanisme, il nous incite à valoriser son personnage et d'avoir un regard philosophique sur son destin tragique.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons tenté de dégager la perspective passionnelle de « la jalousie » dans le cadre de schéma tensif en démontrant dans quelle mesure le meurtre dans la diégèse peut être considéré comme acte passionnel qui relève du sensible.

En fait, l'analyse faite selon le modèle proposé par Jacque Fontanille a révélé que le crime délibérément commis par le héros est effectivement un acte passionnel soulevant du sensible selon la conception de théoricien (c'est-à-dire cerné par les sens et conçu par la raison). La jalousie est le motif qui a provoqué la rencontre de deux adversaires et le mobil principal du meurtre même avec le changement de l'objet de convoitise. En fait, devenant riche Mersault a décidé à brûle-pourpoint de rompre avec Marthe et de recommencer une nouvelle vie sans aucun lien avec son misérable passé de pauvreté. Ainsi, nous déduisons que la passion du protagoniste ne se base pas sur un vrai sentiment d'amour. Il a vainement cherché la tendresse pour réaliser son bonheur et apaiser ses tourments sans jamais pouvoir oublier son rival qui le hantait en permanence. Le protagoniste a voulu atteindre un état

d’équilibre mental et psychique que son rival est parvenu à décrocher malgré son handicap.

L’étude a dévoilé que l’objet de convoitise s’est transformé. Au début, il était la personne aimée ‘’Marthe’’ qui a été remplacée par la richesse de l’ancien amant de cette dernière suite aux diverses rencontres avec le protagoniste et sa vision philosophique du bonheur. La jalousie comme affect est bel et bien présente et omnisciente dès l’épilogue jusqu’au prologue. Pour le protagoniste, la jalousie n’a jamais été plaisante, mais elle est restée une tension affective et cognitive qu’il a cherchée vainement à apaiser. Même avec le changement de l’objet de convoitise, cette émotion débordante a réussi à mettre son amour voire la vie du protagoniste en péril.

Le schéma tensif de l’ascendance a démontré que l’intensité affective chez la personne jalouse est accompagnée par des manifestations, tantôt explicites, tantôt implicites, causant des réactions violentes et excessives. Ce schéma est inversement proportionnel à celui de la décadence qui implique une augmentation de l’intelligible contre une baisse considérable de l’étendue sentimentale sans pour autant favoriser la quiétude de l’âme. Quant au schéma amplifiant, il paraissait le plus adéquat à décortiquer la préméditation du crime. Dans le but de bien aboutir à sa fin, le personnage jaloux a mené une profonde réflexion qui englobe toutes circonstances possibles.

Comme une note de musique qui s’intensifie, ce schéma a commencé par une idée dans la tête du tueur et qui a grandi, en crescendo, en planifiant le meurtre.

Le schéma d’atténuation concernant les dernières séquences narratives est provoqué par la résignation du protagoniste. C’est un état d’apaisement vu sa soumission à sa pathologie incurable et ses souffrances physiques atroces. Comme si ses tourments du tréfonds de son âme se métamorphosaient en de vifs supplices dans le but d’atteindre la mort symbolisant la délivrance de toute affliction. L’atténuation n’a pas provoqué le bonheur mais un soulagement de conscience tourmenté par le délit irréparable et une identification avec sa victime.

Ainsi Camus réussit à nous inciter à sympathiser avec le meurtrier présenté comme un personnage dont la souffrance est incessante et progressive sans réaliser le bonheur désiré même après la métamorphose de sa condition économique.

Camus inaugure son roman avec un meurtre et le termine par une mort ; entre les deux morts une longue démarche de recherche de bonheur impossible. En immergeant dans la conscience de son personnage de meurtrier, dont l’avenir prend un tournant du moment du meurtre, Camus présente la face humaine cachée de cet être condamné par toute la société à cause de l’agressivité de son acte. Une société qui, à l’époque, acceptait et tolérait la peine de mort.

Prisonnier entre une mort physique provoqué par le meurtre de son rival et une autre métaphysique surgissant après l’acte de l’assassinat, le protagoniste est devenu la proie de l’affect de la jalousie qui a ravagé sa vie.

Par le biais d’auto-culpabilisation consciente, il prononce son propre jugement et se livre à sa maladie pour libérer sa conscience. Ainsi nous découvrons un type d’humanisme que Camus tient à montrer et qui consiste à défendre tout être humain et à ne jamais juger les hommes sur leurs actes sans une analyse avancée de leur motivation.

Reste la grande question de l’œuvre : laquelle des deux morts (naturelle/ consciente)mérite d’être qualifiée d’ ‘’heureuse ’’ ?

Notes :

1- Arkadiusz Koselakn explique que les affects sont des processus complexes qui activent les domaines du penser, du vouloir, du ressentir et du faire. Un affect est la configuration spécifique de composantes cognitive, affective et physique (Arkadiusz Koselak « Jalousie et envie : l’affectivité tout en nuances », Pratiques [En ligne], 141-142 | 2009, mis en ligne le 20 juin 2014, consulté le 01 mai 2019.

2- cf Dans le schéma tensif proposé par Fontanille, une valeur donnée est constituée par la combinaison de deux ’’ valences’’ (ou dimensions), l’intensité et l’extensité (ou étendue). L’extensité est l’étendue à laquelle s’applique l’intensité ; elle correspond à la quantité, à la variété, à l’étendue spatiale ou temporelle des phénomènes. Les deux valences relèvent du quantitatif : la première, du mesurable ; la seconde, du nombrable. (Fontanille, J, Sémiotique du discours, Limoges, Presses universitaires de Limoges,2003 P. 46)

3- Cf Si la relation entre les deux dimensions (intensité /extensité) est converse c’est-à-dire directe ; cela veut dire que l’augmentation de l’une des deux va être entrainer de l’augmentation de l’autre ou bien la diminution de l’une est accompagnée de la diminution de l’autre. En revanche, la relation est dite inverse si la diminution de l’une provoque l’augmentation de l’autre et inversement. (Hébert, 2005 :111–139).

4- Selon le dictionnaire de Littré la jalousie est définit comme étant « Mauvais sentiment qu'on éprouve quand on n'obtient pas ou ne possède pas les avantages obtenus ou possédés par un autre. Sentiment qui naît dans l’amour et qui est produit par la crainte que la personne aimée ne préfère quelque autre » https://www.littre.org/definition/jalousie

Roman objet de l’étude :

CAMUS Albert*, La Mort Heureuse*, Paris, Folio, 1971.

Références :

. Arkadiusz Koselak « Jalousie et envie : l’affectivité tout en nuances », Pratiques [En ligne], 141-142 | 2009, mis en ligne le 20 juin 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : http://

« Folio », 2013

Barthes Roland, ‘’Fragments d’un discours amoureux, éditions le seuil ; 1977

CAMUS Albert, -Carnets [1]. Mai 1935-février 1942, Paris, Gallimard, coll.

Claude Zilberberg (« Précis de grammaire tensive », Tangence, Rimouski/Trois-Rivières, no 70, automne 200

d’Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale, Paris, Puf. Coll ‘’Formes sémiotiques’’ 1995.

Fontanille Jacques . Sémiotique du discours, Limoges, Presses universitaires de Limoges;2003

Hébert, L. (2005). Le schéma tensif : synthèse et propositions. Tangence, (79), 111–139. https://doi.org/10.7202/012854ar.

مخطط استدلالي للغيرة، في «الموت السعيد» بقلم ألبير كامو. دراسة لغوية و دلالية

دينا محمد صلاح شافعي
قسم اللغة الفرنسية كلية التربية جامعة عين شمس
القاهرة مصر
dinachafei@gmail.com

المستخلص:

نظرًا لكونها المكون الأساسي لفهمنا للإنسان ككائن عاطفي واجتماعي، فإن تأثير الغيرة كعاطفة حية يظل سببًا رئيسيًا للعديد من الصراعات البشرية. في بعض الأحيان يعتبر رد فعل لطيف. لكنه يمكن أن يعرض الثقة بين الشريكين للخطر إذا تحول إلى شعور مرضي غالبًا ما يكون مصحوبًا بردود فعل عنيفة وأعمال عدوانية من قبل الزوجين إذا اخترنا «الموت السعيد». وذلك لأن فحوى هذا العمل تكمن في البحث الدائم من جانب بطل الرواية لتحديد معالمه. هذا البحث الذي يؤطر الحياة في صعوبة، ينشأ بالضبط مع احساس الغيرة
نود أن نظهر، إلى جانب الشرح النصي البسيط للمصطلح المفترض أن يغطي فكرة الغيرة في القصة، أن مرحلة عاطفية آخذة في الظهور، أي تشكيل ضيق لتنفيذ الغيرة باعتباره شغفًا في بطل الرواية. وأخيرًا، يتعين علينا تحليل إلى أي مدى يمكننا اعتبار الموت (طبيعيًا أو ناتجًا عن القتل) نهاية سعيدة ؟ (إرضاء واسترضاء الوعي حتى سلام الروح، درجة أبعد من السعادة) لمنهجنا سنعتمد على نموذج المخطط الضيق الذي قدمه جاك فونتانيل وكلود زيلبربيرج سنحاول استخلاص المنظور العاطفي من خلال إظهار إلى أي مدى يمكننا اعتبار القتل الذي ارتكبه البطل عملاً عاطفيًا ينتمي إلى المشاعر.

الكلمات الرئيسية :التأثير والغيرة ونمط التوتر والسعادة والعاطفة.

Tensive scheme of jealousy in 'Happy Death' by A. Camus.
A Semi linguistic study

Being the essential component of our understanding of man as an emotional and social being, the affect of jealousy as a living emotion remains a primary cause of many human conflicts. It is sometimes considered a cute reaction. But it can endanger the trust between the two partners if it turns into a pathological feeling often accompanied by violent reactions and aggressive acts within the couple. If we have opted for 'Happy Death'. it is because the interest of this work resides in the permanent search on the part of the protagonist to delimit his landmarks. This research which frames a life in difficulty, arises precisely with the appearance of jealousy. We would like to show, beyond the simple textual deployment of the term supposed to cover the notion of jealousy in the story, that a passionate stage is emerging, that is to say a tensive configuration of the implementation of jealousy as passion in the protagonist . And finally, it behooves us to analyze to what extent can we consider death (natural or caused by murder) as a happy ending? (satisfaction and appeasement of the consciousness so peace of the soul, a degree further than happiness). For our approach we will rely on the model of tensive scheme presented by Jacque Fontanille and Claude Zilberberg

we will try to draw out the passionate perspective by demonstrating to what extent we can consider that the murder committed by the hero can be considered as a passionate act that belongs to the sensitive.

Keywords: Affect , jealousy, tension pattern, happiness, passion

Journal of Scientific Research in Arts

(Language & Literature)

ISSN: 2356-8321 (print)
ISSN 2356-833X (online)

SCAN ME

YouTube

SCAN ME

SCAN ME

SCAN ME

Journal of Scientific Research in Arts
Language & Literature

Editor-in-Chief
Prof**. Amira Ahmed Youssef**
Faculty of Women, Ain Shams University (Egypt)

Co-Editor-in-Chief
Prof. **Hanan Mohamed Elshair**
Faculty of Women, Ain Shams University (Egypt)

Managing Editor
Assoc. Prof. **Rania Reda Nasr**
Faculty of Women, Ain Shams University (Egypt)

Journal Information

Journal of Scientific Research in Arts is a peer reviewed academic journal published by the Faculty of Women for Arts, Science and Education, Ain Shams University.

- **ISSN**: 2356-8321 (print) & E-ISSN 2356-833X (online)
- **Frequency**: quarterly, published four times a year
- **Open Access**: Yes
- **Language**: Arabic, English, French & German
- **Scope**: Language and Literary Studies
- **List of Topics of Language and Literary Studies Section**: literature, linguistics, translation studies and related areas.
- **Policy**: Double Blind Peer-reviewing
- **Contact E-mails**: jsra.journal@gmail.com, Languages.journal@women.asu.edu.eg (Language & Literature)
- **Online submission of manuscripts**: New manuscripts are submitted through the website:
- https://jssa.journals.ekb.eg
- Hard copy submissions are not accepted.
- Publisher: Faculty of Women for Arts, Science & Education, Ain Shams University

Journal of Scientific Research in Arts
Language & Literature

The journal is indexed and abstracted in

1. The Arabic Citation Index -ARCI
2. Dar al Mandumah
3. Shamaa Database
4. e-Marefa Database: Arab Electronic Database
5. Arab Citation & Impact Factor "Arcif"

الكشاف العربي للإستشهادات المرجعية
ARABIC CITATION INDEX

Clarivate™

دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

شمعة
shamaa
شبكة المعلومات العربية التربوية
Arab Educational Information Network

معرفة
e-Marefa

Arcif
Analytics
معامل التأثير والاستشهادات المرجعية العربي
Arab Citation & Impact Factor

DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS

https://doaj.org/toc/2356-833X

Publication Ethics

To reach the highest standards in publication ethics, the journal applies the principles of publication recommended by Committee on Publication Ethics. (COPE)

COPE Council. Ethical guidelines for peer reviewers. September 2017. https://publicationethics.org/files/Ethical_Guidelines_For_Peer_Reviewers_2.pdf

COPE Council. COPE Guidelines: A Short Guide to Ethical Editing for New Editors. May 2019

Retraction Guidelines
https://publicationethics.org/files/retraction%20guidelines_0.pdf

Author Guidelines

Authors must follow the APA style of formatting text and references. When using APA format, follow the author-date method of in-text citation. This means that the author's last name and the year of publication for the source should appear in the text, for example, (Jones, 1998), and a complete reference should appear in the reference list at the end of the paper.

For more information, see Publication Manual of the American Psychological Association, Seventh Edition, 2020

https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/apa_style/apa_formatting_and_style_guide/reference_list_basic_rules.html

https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/citations/basic-principles
http://libraryguides.vu.edu.au/c.php?g=371375&p=2510492#s-lg-box-wrapper-9022090

Submission of Manuscript

Hard copy submissions are not accepted. New manuscripts must be submitted through our web site. Please follow the following steps to submit your manuscript. At the Journal website, register yourself and create a user profile. In the registration page, choose the option “Author” in the “Register as” section to be able to submit a paper. On submission of this information, you will receive an email confirming your registration and containing your username and password.

- In the user homepage, click on the “New Submission” link and follow the steps in order to submit your article.
- Use the user page to resubmit the corrected version of your article.

Submission of the Files

Authors need to submit and upload three Word doc files:

- Declaration form
- Cover page with authors’ names and affiliations
- The Manuscript

Journal of Scientific Research in Arts
Language & Literature

Journal of Scientific Research in Arts

Language and Literature

ISSN: 2356-8321 (print)
ISSN 2356-833X (online)

Vol. 25 No. 1, January 2024

Publication Ethics

To reach the highest standards in publication ethics, the journal applies the principles of publication recommended by Committee on Publication Ethics. (COPE)

COPE Council. Ethical guidelines for peer reviewers. September 2017. https://publicationethics.org/files/Ethical_Guidelines_For_Peer_Reviewers_2.pdf

COPE Council. COPE Guidelines: A Short Guide to Ethical Editing for New Editors. May 2019

Retraction Guidelines
https://publicationethics.org/files/retraction%20guidelines_0.pdf

Author Guidelines

Authors must follow the APA style of formatting text and references. When using APA format, follow the author-date method of in-text citation. This means that the author's last name and the year of publication for the source should appear in the text, for example, (Jones, 1998), and a complete reference should appear in the reference list at the end of the paper.

For more information, see Publication Manual of the American Psychological Association, Seventh Edition, 2020

https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/apa_style/apa_formatting_and_style_guide/reference_list_basic_rules.html

https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/citations/basic-principles
http://libraryguides.vu.edu.au/c.php?g=371375&p=2510492#s-lg-box-wrapper-9022090

Journal of Scientific Research in Arts
Language & Literature

Table of Contents

Vol. 25 No. 1, January 2024

	Author	Title	Page
		Arabic Section	
1.	*Mariam S. Albadi*	The Lexicon and its Contribution to Narrative Delusion in the Omani Novel: Selected Samples	**1-22**
2.	Naser A. Ibrahim Abd elal	Sibawayh Evidences from Al-Asha's Poetry, Maymoon Bin Qais	**23-56**
3.	Amal S. Muhammad Yahya	The Application of Greimas's Factor Model to the Characters of the Short Story "On the Train" by Muhammad Taymur	**57-84**
4.	Amal S. Muhammad Yahya	Critical Discourse in (Arab Criticism Towards a Second Theory) by Dr. Mustafa Nassif	**85-114**
5.	Ahmed M. Abdelfattah	The Historical Dictionary of Arabic: Comparing and Contrasting the Doha Dictionary and the Union of Arab Academies.	**115-153**
6.	Ahmed A. Mohamed Ali	Employing the Traditional Character in the Dramatic Text: Analytical Study	**154-194**
7.	Ahmed M. Abdul-aal Ibrahim	Linguistic Politeness in Israel- Pragmatic Study	**195-220**
		English Section	
1.	Salwa A. EL-Shazli	The Irish: Effeminized and Effeminizing in Julia O'Faolain's *No Country for Young Men*	**1-34**
2.	Reham M. El-Said Khalifa	Hyperbole in the Images' Captions of Arabic YouTube Videos: A Cognitive Study	**35-68**
3.	Muhammad Y. Aql	Keep the Home Fires Burning: Citizenship, Affect and Acting Muslim in Kamila Shamsie's *Home Fire* (2017)	**69-95**
4.	*May S. El Falaky*	Evaluating the Performance of MyMemory: A Case Study of Computer-aided Translation of Hemingway's *Homage to Switzerland*	**96-121**
5.	*Mahmoud S. El Bagoury*	The Romanticization of Culture as a Force for Good: Maya Angelou's Vision for a Better World	**122-140**
		French Section	
6.	*Dina M. Salah CHAFEI*	Tensive scheme of jealousy in 'Happy Death' by A. Camus. A Semi linguistic study	**141-160**