ISSN: 2707-5508
EISSN: 2708-5783

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية

تصدر عن كلية الآداب - جامعة ذمار

أثر السياق في التوجيه البلاغي

ظواهر صوتية في لهجة تهامة اليمنية- مدينة بيت الفقيه أنموذجًا

استعمال الإشارات التعليمية لمدرسي اللغة الفرنسية باعتبارها لغة أجنبية

رمزية اللون في قصة «في صالة الانتظار» للقاصة السعودية سهام العريشي

مخاطر تحريف صمونيل هانتينغتون للتاريخ:
قراءة وحلول من وجهة نظر ما بعد الكولونيالية والتفكيكية

1

للدراسات اللغوية والأدبية

المجلة مفهرسة في المواقع الآتية:

موقع المجلة

موقع الجامعة

دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

AraBase
قاعدة معلومات اللغة والأدب

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العـــــدد الأول 1
ديسمـــبر 2019

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة – تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية - تصدر عن كلية الآداب

الإشراف العام:

أ.د. طالب طاهر النهاري

رئيس التحرير:

أ.د.عبد الكريم مصلح أحمد البحلة

نائب رئيس التحرير:

د. عصام واصل

مدير التحرير:

د. فؤاد عبد الغني محمد الشميري

نائب مدير التحرير:

د. فضل العميسي

هيئة التحرير:

د. أحمد صالح النهمي (اليمن)	أ.م.د. سلوى السعداوي (تونس)	د. عزيز علي الأقرع (اليمن)
أ.د. أمين عبدالله محمد اليزيدي (اليمن)	أ.د. عاطف عبد العزيز معوض (مصر)	أ.م.د.محمد البركاتي (السعودية)
د. بشير علي زندال (اليمن)	أ.د. عبدالحميد سيف الحسامي (السعودية)	د. محمد صالح المحفلي (السويد)
أ.د. حميد العواضي(أمريكا)	أ.د. عبدالرحمن عبدالله عبدربه (اليمن)	د. نجيب عبده الورافي (اليمن)
أ.د. خالد يسلم بلخشر (اليمن)	أ.د. عبدالستار عبدالله صالح (العراق)	أ.د. نعيمة سعدية (الجزائر)
أ.د. سليمان العايد (السعودية)	د. عبدالله محمد خليل (اليمن)	د. يعقوب الشمري (الكويت)

سكرتارية التحرير	المسؤول المالي	الإخراج الفني
د. عبدالله علي الغُبَسي نـدى عـزالـدين العصيمي	علي أحمد حسن البخراني	محمد محمد علي سبيع

الهيئة العلمية والاستشارية:

أ.د. إبراهيم محمد الصلوي (اليمن)	أ.د. عبدالكريم إسماعيل زبيبة (اليمن)
أ.د. إبراهيم تاج الدين (اليمن)	أ.د. علوي الهاشمي (البحرين)
أ.د. أحمد علي الأكوع (اليمن)	أ.د. فكري عبدالمنعم السيد النجار (الإمارات)
أ.د. أحمد مقبل المنصوري (الإمارات)	Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)
Prof. Panchanan Mohanty(India)	أ.د. محمد أحمد شرف الدين (اليمن)
أ.د. جمال محمد أحمد عبدالله (اليمن)	أ.د. محمد خير محمود البقاعي (السعودية)
أ.د. حافظ إسماعيلي علوي (المغرب)	أ.د. محمد عبدالمجيد الطويل (مصر)
أ.د. حيدر محمود غيلان (قطر)	أ.د. محمد محمد الخربي (اليمن)
أ.د. رشيد بن مالك (الجزائر)	أ.د. منير عبده أنعم (اليمن)
أ.م.د. سلال أحمد المقطري (اليمن)	أ.د. نجم عبدالله كاظم (العراق)
أ.د. عبدالحميد بورايو (الجزائر)	أ.د. حليمة أحمد عمايرة (الأردن)
أ.د. عبدالكريم أسعد قحطان (كوريا الجنوبية)	أ.د. يحيى أحمد يحيى الصهباني (السعودية)

صحح هذا العدد

القسم العربي	القسم الإنجليزي
د. عبدالله علي الغُبَسي	د. أحمد الحسامي

الآداب
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدر شهريًّا مؤقتًا عن

كلية الآداب

جامعة ذمار، ذمار،

الجمهورية اليمنية.

العدد (1)

ديسمبر 2019م

ISSN: 2707-5508

EISSN: 2708-5783

الترقيم المحلي:

(2020 - 1631)

- جميع الحقوق محفوظة للمجلة.
- لايحق إعادة نشر المواد المنشورة في المجلة دون إذن مسبق.
- لايحق الاقتباس من المواد المنشورة في المجلة من غير ذكر المصدر.

قواعد النشر

تصدر مجلة "الآداب" العلمية المحكمة، عن كلية الآداب، جامعة ذمار، بالعربية والإنجليزية والفرنسية، وفقا للقواعد الآتية:

1- أن تتسم الأبحاث بالأصالة والمنهجية العلمية السليمة.

2- أن تخضع البحوث للتحكيم العلمي حسب الأصول العلمية المتبعة.

3- تكتب البحوث بلغة سليمة، وتراعى فيها قواعد الضبط ودقة الأشكال -إن وجدت- بصيغة (Word)، بحجم (14)، وبخط (Simplified Arabic) بالنسبة إلى الأبحاث باللغة العربية، وبخط (Times New Roman) للأبحاث بالإنجليزية والفرنسية، وتكون العناوين الرئيسة بخط غامق، وبحجم (16). على أن تكون المسافة بين الأسطر (1,5سم)، وهوامش (2,5سم) من كل جانب.

4- أن يصحح لغويًّا من قبل الباحث، ويرفق معه ملخصان بالعربية والإنجليزية.

5- لا يتجاوز البحث (30) صفحة، بما فيها الأشكال والجداول والملاحق، وفي حال الزيادة يدفع الباحث ألف ريال يمني عن كل صفحة.

6- توثق الهوامش في نهاية الأبحاث على النحو الآتي:

أ- **المخطوطات:** اسم المؤلف، عنوان المخطوط، مكان حفظه، رقمه، الورقة.

ب- **الكتب:** اسم المؤلف (المؤلفين)، عنوان الكتاب، مكان النشر وتاريخه، الطبعة، الصفحة.

ج- **الدوريات:** اسم المؤلف، عنوان المقال، اسم المجلة، رقم العدد وتاريخه، الناشر، الصفحة.

د- **الرسائل الجامعية:** اسم صاحب الرسالة، عنوانها، القسم، الكلية، والجامعة، تاريخ إجازتها، الصفحة.

7- ترسل الأبحاث بصيغتي Word وPDF باسم رئيس التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة: info@jthamararts.edu.ye.

8- تتولى المجلة إبلاغ الباحث باستلام بحثه، وقرار المحكمين حول صلاحيته للنشر من عدمه، أو إجراء التعديلات، ورقم العدد الذي سوف ينشر فيه.

9- ترتب الأبحاث عند النشر حسب تاريخ ورودها إلى المجلة.

10- يدفع الباحثون من داخل اليمن أجور النشر البالغة (25000) ريال يمني، ومن خارج اليمن (150) دولارًا أمريكيًا أو ما يعادلها، في حين يدفع أعضاء هيئة التدريس في جامعة ذمار مبلغا وقدره (15000) ريال يمني، كما يدفع الباحث أجور إرسال النسخ الورقية من العدد.

11- تورد المبالغ إلى حساب رقم (211084) في البنك التجاري اليمني - فرع ذمار، الجمهورية اليمنية. ولا يعاد المبلغ إذا رُفض البحث من قبل المحكمين.

للاطلاع على الأعداد السابقة يرجى زيارة موقع المجلة عبر الرابط الآتي: http://jthamararts.edu.ye

عنوان المجلة: كلية الآداب - جامعة ذمار، هاتف (00967509584).

العنوان البريدي: ص.ب (87246)، كلية الآداب - جامعة ذمار. ذمار، الجمهورية اليمنية.

المحتويات

● الأسطورة في رواية الشقيقة لمحمد مسعد العودي- دراسة في أنثروبولوجيا الأدب
أ.م.د. صالح أحمد صالح الشعيبي..... 7
● عتبتا العنوان والاستهلال في رواية «حمار بين الأغاني»
عائشة عبد الله ناصر المزيجي..... 48
● خديويات ابن شهاب العلوي- دراسةٌ في البناء الفنّي
د. أحمد علي أحمد بايمين..... 78
● فاعليَّة التَّوازي في شعر محمد عبده غانم
عبدالفتاح أحمد عبده الحيدري..... 112
● ظواهر صوتية في لهجة تهامة اليمنية- مدينة بيت الفقيه أنموذجًا
حمزة عبد الله حاتم أمان..... 136
● أثر السياق في التوجيه البلاغي
صالح بن أحمد بن سليمان العليوي..... 170
● رمزية اللون في قصة «في صالة الانتظار» للقاصة السعودية سهام العريشي
أ.د. عبد القوي محمد أحمد الحصيني، خالد عبد الواحد محمد العركي 211
● السترجة في الوطن العربي مراحلها، أنواعها، تقنياتها، إستراتيجياتها
د. بشير زندال..... 232
● استعمال الإشارات التعليمية لمدرسي اللغة الفرنسية باعتبارها لغة أجنبية
د. شهاب عبدالله السمان..... 7
● مخاطر تحريف صموئيل هانتينغتون للتاريخ: قراءة وحلول من وجهة نظر ما بعد الكولونيالية والتفكيكية
د. محمد عبدالله حسين محرم..... 28

الأسطورة في رواية الشقيقة لمحمد مسعد العودي

دراسة في أنثروبولوجيا الأدب

أ.م.د. صالح أحمد صالح الشعيبي*

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى استقراء تجليات الظاهرة الأسطورية في رواية الشقيقة للروائي اليمني محمد مسعد العودي من خلال إبراز الشخصية الأسطورية، والمكان الأسطوري، والكائنات والموجودات الأسطورية، والرمز الأسطوري، التي وظفها الكاتب في الرواية، وقد تتبع هذه الظواهر الأسطورية مستفيدًا من أكثر من منهج، وتوصل إلى مجموعة من النتائج منها:

1. ظهر توظيف الأسطورة في بعض النماذج من خلال الوصف، وتحميلها صفات وأفعال خارقة، وقدرات استثنائية جسدت أسطوريتها.
2. جاء توظيف الأسطورة في رواية الشقيقة مستمدا من التراث اليمني والعربي والإنساني، للبحث عن شكل روائي جديد، وتقنية فنية يستطيع الكاتب من خلالها طرح أفكاره بحرية وتمريرها بعيدًا عن سلطة الرقيب.

Legend in the novel *Al-shakeykah* by Mohammed Mosed Aloudi: A Study in the Anthropology of Literature

Dr. Saleh Ahmed Saleh Al-Shuaibi

Abstract:

This study extrapolates the manifestations of the phenomenon legendary in the novel *Al-shakeykah*, a novel written by the Yemeni novelist, Mohammed Mosed Aloudi through

*أستاذ علم الاجتماع والتربية المشارك – كلية التربية الضالع- جامعة عدن – الجمهورية اليمنية.

highlighting the personal legendary, place of the legendary, objects assets and the symbolic legendary employed by in the novel. The novelist has traced the legendary phenomena adapting more than one method to reach the results of which are as follows:

1. The function of a myth appeared in some models through descriptions, loaded supernatural qualities and actions, and extraordinary abilities embodied its myth.
2. The function of a legend in the novel *Al-shakeykah* is derived from the Yemeni, Arab and human heritage, to search for a new form of novel, and technical technique through which the writer can present his ideas freely and passing them far away from the authority of the censor.

أولًا- الإطار المنهجي للدراسة

1- المقدمة

يشكل التراث الشعبي العربي والعالمي بنوعيه الرسمي والشعبي أحد أهم الحوامل التي شيّدت الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه، وتمثل الأسطورة بوصفها واحدًا من أهم منابع هذا التراث، مرجعًا أساسيًّا من المرجعيات النصية والرمزية والفنية التي مكنت هذه الرواية من تحقيق تقدم نوعي مضموني وجمالي.

لقد حقق استلهام الروائيين العرب للأسطورة إنجازا نوعيًّا للخطاب الروائي العربي، ولم يكن لهذا الاستلهام أن يتم بمعزل عن حركة الثقافة العربية، ومن ورائها حركة الواقع العربي نفسه، كما لم يعد خاصًّا بفن الشعر الذي يمثل الإطلالة الأولى للأجناس الأدبية العربية الحديثة على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله كافة: الأسطورية والملحمية والشعبية[1].

والمجتمع اليمني غني بالتراث الشعبي الذي يضرب بجذوره في العصور القديمة، ويتفاعل مع الواقع الحي، ويؤلف وحدةً تكامليةً تحقق أساسًا راسخًا متينًا لبناء ثقافي وصرح حضاري،

والحكاية الشعبية اليمنية تشكل بعدًا ثقافيًّا وتاريخيًّا للوجود الاجتماعي اليمني مسؤولا عن جزء من محتوى شخصية الفرد والمجتمع، وتشكل جانبًا من مرجعيته الثقافية والتاريخية[2].

إن النظر في الرواية اليمنية والاتصال بنصوصها يجعلنا نلحظ ظاهرة على جانب كبير من الأهمية، تتمثل في حضور التراث الشعبي الواضح فيها، فضلًا عن أن المجتمع اليمني لايزال من أكثر المجتمعات العربية تعلقًا بالتراث الشعبي -شعبيًّا كان أو رسميًّا- نظرا إلى طبيعة البيئة الاجتماعية ونظمها المحافظة على خصوصياتها الضاربة في التاريخ، واعتزاز المجتمع بها، المتمثلة في استمرارية العناصر التراثية في فكر الإنسان اليمني ووجدانه جيلًا بعد جيل، وتجسدها في حياته في العادات والتقاليد والممارسات اليومية.

والمبدع اليمني -روائيًا أو قاصًا أو شاعرًا- ينزع دومًا إلى تصوير المجتمع الذي يعيش فيه، بما يحتويه ذلك المجتمع من عناصر تراثية تحولت بمرور الوقت إلى رصيد ثقافي ومعرفي وسلوك يعبر عن كينونته وخصوصيته، فأصبح المجتمع اليمني نتاجًا لذلك التراكم الموروث، وأتى الإبداع والفن، ومنه الرواية، ليصورا بعض تلك الرؤى من حكايات وأساطير وغيرها جماليًا وفنيا[3].

2- الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسة تناولت الأسطورة في الرواية اليمنية في أقسام علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة، على حد علمه، عدا دراسة واحدة أشارت إلى الأسطورة، وهي دراسة في قسم اللغة العربية للباحث إبراهيم أبي طالب بعنوان «الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية 2004م». أما على المستوى العربي فيوجد بعض الدراسات التي تناولت الأسطورة في بعض الروايات العربية، وجميع الباحثين ينتمون إلى أقسام اللغة العربية وآدابها.

وظاهرة توظيف الأسطورة في الخطاب الروائي اليمني خاصة والعربي على وجه العموم لاتزال بحاجة إلى المزيد من الاهتمام والدراسة، ومن الدراسات التي تناولت الأسطورة في الرواية العربية:

دراسة وليد منير «توظيف العنصر الأسطوريفي الرواية المصرية المعاصرة 1980م» ودراسة عبدالرحمن مبروك «العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر 1914م-1986م، عام 1992م»، ودراسة مصطفى سواق «توظيف التراث في روايات عبد الحميد بن هدوقة 1992م»، ودراسة رفقة دودين «توظيف التراث في الرواية الأردنية المعاصرة 1996م»، ودراسة نضال الصالح «النزوع الأسطوري في النقد العربي الحديث 2001م»، ودراسة سناء كامل شعلان «الأسطورة في روايات نجيب محفوظ»، ودراسة ياسمين عبد القادر يوسف «تجليات الأسطورة في روايات المرأة الفلسطينية في القرن الواحد والعشرين 2015م».

وقد استفاد الباحث من الدراسات السابقة، لاسيما دراسة أبي طالب إبراهيم، ودراسة سناء كامل شعلان، إلا أن دراستنا هذه تختلف عن الدراسات السابقة في الموضوع والمنهج؛ كونها تناولت رواية يمنية حديثة كتبت في القرن الواحد والعشرين، وتحديدًا في عام2018م، وهي -أيضًا- محاولة من باحث ينتمي إلى قسم الاجتماع والأنثروبولوجيا.

3- أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في الآتي:

أ- تناولت هذه الدراسة موضوع الأسطورة برؤية لا ترى في الأسطورة موضوعًا ينبني على التفسيرات البدائية لنشأة الكون والطبيعة أو طقوسا سحرية فحسب، بل تراه موضوعا له امتدادات مهمة تشمل البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمعات الحديثة.

ب- هذه الدراسة محاولة يقوم بها باحث ينتمي إلى قسم الاجتماع والأنثروبولوجيا؛ لأن دراسات الأسطورة في النصوص الأدبية مازالت محصورة بين باحثين ينتمون إلى أقسام اللغة العربية وآدابها. فضلا عن أنها تعد الدراسة الأولى التي تناولت أحد الأعمال الروائية للروائي اليمني محمد مسعد العودي.

ج- قد تسهم هذه الدراسة في الإشارة إلى موطن جديد للباحثين الأنثروبولوجيين اليمنيين وغيرهم للخوض فيه تحت مسمى أنثروبولوجيا النص الأدبي؛ للكشف عن تجليات الأنثروبولوجيا في النصوص الأدبية وغيرها.

4- أهداف الدراسة

تسعى هذه الدراسة إلى استقراء تجليات الظاهرة الأسطورية في رواية الشقيقة للروائي اليمني محمد مسعد العودي على نحو كلي أو جزئي، ظاهر أو مضمر، من خلال الآتي:

أ- التعرف على كاتب الرواية والمؤثرات الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية التي تأثر بها في روايته "الشقيقة".

ب- إبراز الشخصية الأسطورية والمكان الأسطوري، اللذين تجليا في الرواية.

ج- إظهار الرمز الأسطوري والكائنات والموجودات الأسطورية التي وظفها الكاتب في الرواية.

5- منهج الدراسة

من الملاحظ أن العناصر المادية وغير المادية للتراث الشعبي والأنثروبولوجيا والفولكلور والأدب هي المادة التحليلية للباحث الأنثروبولوجي والفولكلوري والأدبي وغيره، وإن اختلفت في بعض جوانب التحليل، انطلاقًا من تخصص كل باحث واهتمامه ومنهجه. ومن المعروف أن المناهج في مجال العلوم الإنسانية متداخلة؛ «لأن الإنسان هو موضوع اهتمامها جميعًا وإن تباينت الزوايا التي يتناولها كل علم»[(4)].

ومن أجل تحقيق أهداف الدراسة اعتمد الباحث على أكثر من منهج، منها: المنهج الاستقرائي، لاستقراء عناصر الظاهرة الأسطورية في الرواية، والمنهج الوصفي لوصف الظاهرة الأسطورية، والمنهج التحليلي لتحليل عناصر الظاهرة الأسطورية، والمنهج السوسيولوجي لمعرفة الكاتب وتأثره بمجتمعه اليمني والعربي ثقافيًا وسياسيًا واجتماعيًا ودينيًا.

6- مفاهيم الدراسة

أ- الأسطورة

الأسطورة لغة «من الفعل سطر، وهي كل ما يسطر أو يكتب، والجمع أساطير، والأساطير: الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا ناظم له»[(5)].

ب- الأسطورة اصطلاحًا

تعددت تعريفات الأسطورة بتعدد منطلقات الباحثين واتجاهاتهم العلمية التي تتناول الجانب الأسطوري وغايته ووسائله بالبحث والدراسة، وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أي صلته بما يسمى "الحضور الكلي" في المعرفة، أو "الدراسات البينية " التي تعني تردد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفي، ومن اللافت للنظر أن ثمة تباينًا أحيانًا بين تلك التعريفات يمتد ليشمل -أيضًا- الباحث الواحد أحيانًا، وغالبًا سيكون لكل تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوي عنقه، لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله[6].

والأسطورة قصة تعمل -من بين وظائف أخرى- على تواصل الأفراد بثقافاتهم وتفسير الظواهر الطبيعية والخارقة (بما في ذلك تكوين العالم وأصول الجنس البشري)، ويعرف "مارك شوربر" عام 1968م الأسطورة بأنها «أدوات نسعى من خلالها إلى جعل خبرتنا ذكية ومتاحة لنا، و الأسطورة هي صورة كبرى مهيمنة تقدم معنى فلسفيًّا لحقائق الحياة العادية»[7]. كما أن "كارل غوستاف يونغ" يعد الأسطورة تعبيرًا عن صراعات اللاوعي البشري، في حين استعمل "جورج سوريل" لفظ الأسطورة للدلالة على مكونات الوعي الجماعي غير المرتكزة على واقع موضوعي[8].

أما مدرسة التحليل النفسي الفرويدية فترى في صورة الأسطورة رموزًا، في حين يرى عالم الاجتماع "ميرسياإلياد" أن «الأسطورة ليست وهمًا ولا كذبًا، وإنما هي تجربة وجودية ظل يعانيها الإنسان البدائي؛ ولهذا فهي في نظره ترمز إلى واقع مقدس يدركه الإنسان من خلال عالم الغيب، وهي تفسير معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسماوية؛ آلهتهم وأنصاف آلهتهم وأبطالهم وخوارقهم»[9]. وقد تناول عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي "كلود ليفي ستروس" الأساطير في دراسته، ويقترح أننا نحتاج إلى أن نفك شفرات الأساطير قبل أن نفهم ماهي رسالتها الحقيقية، ويبرهن على أننا يجب أن نستعمل التحليل البنيوي للغة الأساطير واكتشاف كيف تتصل، وماهي خطاباتها[10].

ويعرف حمود العودي الأسطورة بأنها «خيال الإنسان في التعبير عن حاله وحلمه لما ينبغي أن يكون في ذاته وما حوله، ولا يقوى على تحقيقه واقعيًّا في لحظة زمان ومكان الخيال نفسه»[11].

مما سبق يمكن تعريف الأسطورة في دراستنا بأنها ظاهرة اجتماعية تعكس معتقدات الجماعة وفلسفتها ورؤاها، وهي عبارة عن قصص وحكايات ممزوجة ببعض الخرافات والأوهام والأعمال الخارقة التي تخرج عن المألوف وتنسب لأفعال الإله أو أبطال من البشر أو الطبيعة أو الكائنات والموجودات الأخرى.

ثانيًا: التعريف بالكاتب و المؤثرات التي دفعته لهذا الشكل الروائي الجديد

1- التعريف بالكاتب

ولد الكاتب محمد مسعد العودي في العام 1965م، في محافظة الضالع، مديرية الحصين، قرية العقلة، ودرس الابتدائية والثانوية في محافظة الضالع، ونال شهادة البكالوريوس والماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة عدن، ثم شهادة الدكتوراه في التخصص نفسه من جامعة صنعاء. ويعمل أستاذًا مشاركًا لمادة البلاغة والنقد في جامعة عدن. صدر له عدد من المؤلفات الشعرية والسردية والنقدية، نعرضها على النحو الآتي:

في مجال الشعر، صدر للكاتب دواوين شعرية هي: المساء والأنثى وشيء آخر، لذة الألم، دموع البن، هند، عذابات آدم. وفي مجال السرد صدر للكاتب ست روايات هي: الغادرة، اليقطينة، الرصاصة، الشقيقة، المدهشة، رحيل. وفي مجال النقد صدر للكاتب ستة كتب هي: النقد العربي الحديث بأبسط صوره، التناص في شعر البردوني، البلاغة العربية بوجهة جديدة، بنية التناص في تجربة الهمداني، متناص الرحلة من قلعة عجلون إلى سدرة المنتهى، الصورة في شعر المقالح.

2- المؤثرات التي دفعت الكاتب لهذا الشكل الروائي الجديد

شهد عقد الأربعينيات من القرن العشرين تأسيس ملامح واضحة للجنس الروائي في الأدب العربي، وهي مرحلة تستمد أهميتها من شرطها التاريخي الذي بدأ ينزع بشكل واضح إلى الحديث

عن الذات القومية، وعن الانتماء إلى العصر، وغدا الاتجاه نحو استلهام التراث والأساطير أداة مهمة في نقد الأوضاع السياسية والاجتماعية، والقيم الأخلاقية المتحولة[12].

ولاشك أن الكاتب محمد مسعد العودي في توظيفه للأسطورة في روايته قد تأثر بمؤثرات مختلفة دفعته إلى كتابة هذا النوع من الروايات غير التقليدية، ومن هذه المؤثرات ما هو ثقافي وسياسي واجتماعي وديني، ومن هذه المؤثرات خصب إنتاجه بخلاصة ذلك التأثر، وسيعرض الباحث هذه المؤثرات بصورة مختصرة على النحو الآتي:

أ- تأثره بالفلسفة

توجد علاقة بين الأسطورة والفلسفة الميتافيزيقية الغيبية بصورة عامة وفلسفة الحياة والوجود بصورة خاصة «فالأسطورة كالفلسفة وليدة التصور الفكري، وهما معًا على اتصال دائم ومباشر بأحوال الإنتاج وبنى المجتمع وتغيراته»[13]. وكثيرًا ما شكلت الأسطورة والفلسفة والسحر والدين متداخلة نمطًا معينًا من التفكير أوالأنساق الذهنية[14]، ومن يتابع مسيرة الحضارة الإنسانية يستطع أن يخلص إلى أن هناك صلة عميقة بين الأسطورة والفلسفة[15]. ويرى نجيب محفوظ أن مهمة الفنان أن يؤاخي بين نفسه والعلم والفلسفة؛ لهذا على كاتب الرواية أن يكون متسلحا بالفلسفة والعلم ليؤدي مهمته على أكمل وجه[16]. ومثلما تأثر نجيب محفوظ وغيره بالفلسفة، نجد في روايات محمد مسعد العودي بعدًا فلسفيًّا واضحًا، إذ نجده في رواية الشقيقة مثل نجيب محفوظ في رواياته رافضًا للواقع، ومفكرًا في مسألة الوجود الإنساني، باحثًا عن مجتمع مثالي وعن ضمانات بقاء كريمة للنفس البشرية، ومتأملا في الوقت نفسه مصيرها الحتمي إلى الموت والفناء والبعث، وكأن الأسطورة هي إحدى الأدوات التي يعبر بها عن آرائه بأقرب صورة إلى ذهن المتلقي المثقف وغير المثقف على حد سواء[17].

وقد أكد الكاتب محمد مسعد أكثر من مرة -من خلال لقاء الباحث معه- حبه للفلسفة وقصص الأنبياء، ومن خلال ما ورد في نصوص الرواية على لسان بطل الرواية محمد «أكملت

الثانوية العامة وأريد الذهاب لدراسة الفلسفة في جامعة صنعاء، فذخيرتي منها كبيرة»[18]. وفي مكان آخر يقول: «حلمنا أن نكمل الثانوية فنتزوج، ونؤجر بيتًا في صنعاء وندرس الفلسفة في كلية الآداب معًا»[19]، علاوة على أننا نجد الكاتب يشير إلى أمور فلسفية في روايته، ومنها على سبيل المثال قوله على لسان إحدى شخصيات الرواية: «فلا يمكن أن يكون العالم ماديًّا صرفًا، ولا ميتافيزيقيًّا صرفًا.. أصل العالم الروح، والمادة وهما متلازمان، فإذا كانت المادة تمثل شكل الوجود فإن الروح تمثل جوهره»[20].

ب- التأثر بالأدب العربي والأدب العالمي

مهما بولغ في الحديث عن خصوصية كل جنس أدبي أو فني واستقلاليته فإن ذلك لا يعفي الجنس المعني من تأثير الأجناس الأخرى فيه، ويبدو أن مساحة التأثيرات وفاعليتها تكبر أكثر وأكثر إذا كان المبدع مثقفًا متصلًا بالمنجزات الإبداعية الإنسانية[21]. ولاشك أن محمد مسعد قد بدأ قراءاته في التراث العربي في سن مبكرة ودفعه تخصصه في اللغة العربية وآدابها إلى دراسة أمهات الكتب الموسوعية، كما قرأ الشعر الجاهلي والأموي والعباسي وغيره من الشعر العربي. وكتب الشعر، وله منه عدد من الدواوين الشعرية سبق ذكرها. ومع تطور وسائل الاتصال وانتشارها في مطلع القرن الواحد والعشرين استفاد الكاتب مما تم نشره من الكتب العربية والعالمية المترجمة، وقرأ كثيرًا من المؤلفات في مختلف العلوم الإنسانية والروايات العالمية.

ولاشك -أيضا- أن محمد مسعد قد اطلع على كثير من الكتب والروايات العربية والعالمية، لاسيما الروايات ذات النزعة الأسطورية، كما اطلع على كثير من المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية، وقرأ "الجمهورية" لأفلاطون "والمدينة الفاضلة" للفارابي "والكوميديا الإلهية" لدانتي وغيرها، كما قرأ عددًا من الأساطير والحكايات والقصص الخرافية والسير الشعبية، وعندما سُئِل الكاتب في حوار خاص: لمن تقرأ وبمن تأثرت؟ قال: «أنا أقرأ في اتجاهات كثيرة ولم أقرأ كتابًا لم يترك أثرًا عليّ»[22]. وقراءات الكاتب في اتجاهات مختلفة «يؤلف مزيجًا

إبداعيًّا داخليًّا وخارجيًّا امتزج الوجدان بالحياة الداخلية في النفس، والحياة الخارجية في الطبيعة والكون»[23].

ج- المؤثرات السياسية

عاصر محمد مسعد النظم السياسية التي حكمت الوطن العربي عامة واليمن خاصة، وشهد فشل وإفشال ثورات الربيع العربي وما نتج عنها من صراعات وحروب أهلية وصراعات داخليه وخارجية مزقت النسيج الاجتماعي في تلك المجتمعات، ومنها المجتمع اليمني الذي ما زالت حروبه وصراعاته المسلحة مستمرة إلى اليوم.

لقد وصف نجيب محفوظ واقع الوطن العربي بعد 1967م بالمجتمع غير المعقول، وقال: «إننا نعيش في الوطن العربي فترة جنون، فأنا لا أتصور مطلقًا ما يحدث، وخيالي عاجز عن تصور هذا الشقاق والخلاف والتنابذ، إننا نعيش بالتأكيد فتره جنون»[24]. والواقع العربي الذي وصفه نجيب محفوظ هو الواقع نفسه اليوم، إن لم يكن أكثر جنونًا وتفككًا وصراعًا وفشلًا، وتصوير قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وأخلاقية في واقع يكاد يرقى إلى مرتبة الجنون يحتاج إلى الأساطير التي تخضع لمنطق يقترب من الجنون[25].

ومحمد مسعد بدأ قاصًا وشاعرًا، ولم يكتب الرواية إلا في السنوات السبع الماضية مع بدايات ثورات الربيع العربي، وجميع الروايات السبع التي كتبها لا تخلو من البعد السياسي، ومنها رواية الشقيقة. والبعد السياسي يجعل من المثقف عضوا فاعلا في قيادة المجتمع، إذ «المثقف الذي يعتزل السياسية هو مثقف مزيف الثقافة؛ لأن قيادة المجتمع ليست للساسة فقط، بل على المثقف -لاسيما إن كان مبدعًا- أن يكون له دور في إدارة دفة الحكم»[26].

ولاشك في أن محمد مسعد عاصر أحداثًا مهمة على المستويين العربي واليمني، فعلى المستوى اليمني عاصر الحروب بين شطري اليمن، وأحداث 13يناير 1986م التي حدثت داخل

الحزب الاشتراكي الحاكم لجنوب اليمن، كما عاصر تحقيق الوحدة اليمنية 1990م، وحرب 1994م التي اجتاحت الجنوب وأقصت شريك الوحدة من الحكم، ومارست أبشع صور الظلم، وعاصر ثورات الربيع العربي، ومنها ثورة الشباب اليمني عام 2011م، وكان واحدًا من المشاركين فيها ورأى ما لحقها من صراعات وحروب داخلية وخارجية، كما شاهد السلطات الحاكمة التي تفتك دون رحمة بمعارضيها وتزج بهم في السجون إن لم تتخلص منهم بالقتل.

وما البعد الأسطوري الذي رسمه محمد مسعد في روايته إلا صورة ملتقطة من الواقع، لكن ضمن رؤية خاصة وأداة غير تقليدية، وهي أداة الأداء الأسطوري، فعمل على تعرية الواقع الذي يسميه "الواقع المزيف"، وذهب يبحث عن الواقع الحقيقي نحو إرم ذات العماد، كما جاء على لسان بطل الرواية محمد: «سأسافر هذا العام باتجاه حلم مجنون... الجنون هو الذي يصنع المعجزات، فلا معجزات بغير جنون... نعم إرم هي العالم الذي يريده الإنسان السوي؛ ليهرب من زيف هذا العالم، ونجاسته»[27]. لكن مريم حبيبته رأت أن في سفره ورحلته يأسًا وهروبًا من الواقع فقالت: «لاتيأس يامحمد، فترمي بنفسك بالمهالك.. هذا هروب، وعلينا ألا نهرب، بل يجب أن نحارب معًا وسننتصر، والله لا أكون لغيرك»[28].

ويبدو أن توظيف الأسطورة في الرواية يعد محاولة للخلاص من القلق والتوتر والصراع، والتمزق والقسوة، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعد لذاته تواصلا مع الكون، ولكنها محاولة هاربة، تفر من مواجهة الواقع وتحديده، ومحاولة فهمه وتملكه، والسعي إلى الفعل فيه والتغيير، الأمر الذي لا يمكن لغيره في المجتمع أن يحقق حريته، ويؤكد كرامته ويقيم العدالة[29].

د- المؤثرات الاجتماعية

على الرغم من أن الإبداع فعالية فردية، فإن ثمة فاعلًا جمعيًّا، بحسب تعبير "لوسيان جولدمان"يسهم في تشكيل رؤية المبدع للواقع حوله[30]. ويتجلى هذا الفاعل في فعل الأدب الذي

تبدو فيه «عمليات صنع المعنى النصي بوصفها مقالًا لعمليات صنع المعنى الاجتماعي»[31]، كما يتجلى من خلال تلك الصلة القائمة عادة بين "الخيال السوسيولوجي" الذي يتسم به عمل الباحث الاجتماعي، الذي يحاول استقراء الدلالة الاجتماعية لأي فعالية فردية "والخيال الأدبي" الذي يتسم به عمل المبدع، الذي يمكنه من تكثيف الخبرة الإنسانية وصياغتها صياغة جمالية[32].

والأسطورة في أصولها «ظاهرة اجتماعية تعبر عن مجمل تأملات الجماعة وحكمتها»[33]، ولعل هذه السمة المميزة لاجتماعيتها هي ما قد يعلل عودة الأدب الدائمة إليها كلما أحس الإنسان «بالحاجة إلى تكيف جديد لعلاقتها داخل الجماعة الإنسانية، ولعلاقة الجماعة الإنسانية بالكون»[34]، وكما كانت الأسطورة الأداة التي توسل بها الإنسان البدائي لتوكيد طبيعته الإنسانية ووجوده الاجتماعي لنفي اغترابه عن الطبيعة، فإنها أداة الإنسان المعاصر أيضا للكشف عن جذور اغترابه في المجتمعات المتمايزة طبقيًّا، لتأكيد شوقه إلى نفي هذا الاغتراب[35]. لقد حمل الفن عبر تاريخه الطويل صبوات الإنسان إلى فردوس التوحد مع الذات ومع الآخر؛ لذلك فقد غدت الفعاليات الرمزية، ومنها الأسطورة، فعاليات استبداليه تقدم ترضيات تعويضية كلما تبددت أحلام الإنسان وآماله الموعودة[36]. ويبدو تفكيك البنية المجتمعية العربية واحدًا من أبرز شواغل الظاهرة الأسطورية في الرواية العربية المعاصرة، بل إنه ينازع الشاغل السياسي مكانته في معظم النصوص[37].

هـ-المؤثّرات الدينية

المجتمع اليمني محافظ يعتز بدينه الإسلامي، وبالمعرفة الدينية، وبالقرآن الكريم الذي يعد المصدر الأول للعلم والتشريع، ومجتمع كهذا لاشك في أنه قد أثر على وعي الكاتب محمد مسعد، وأصبح جزءًا رئيسيًّا من ثقافته من خلال تجسيده لنصوص دينية في أعماله الروائية

وبصورة أوضح في روايته الشقيقة، بوصفها حالة بحث عن مدينة إسلامية فاضلة، عن مجتمع مثالي، عن الفردوس المفقود، «وقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص سابقة، لا تأتي إلا بامتلاء خلفيته النصية، بما تراكم قبله من تجارب نصية وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربه جديدة، قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم»[38].

ولا يستبعد الباحث أن يكون محمد مسعد قد اطلع على "رسالة التوابع والزوابع" لأبي عامر بن شهيد الأندلسي، و"الكوميديا الإلهية" للكاتب الإيطالي دانتي، كما لا يستبعد أن يكون قد اطلع على "رسالة الخلود" لمحمد إقبال، ورواية "مأساة واق الواق" لمحمد محمود الزبيري، وإن كان الزبيري أو محمد مسعد قد أخذا في روايتهما من التراث الإسلامي واستعارا من مواقف الإسراء والمعراج تصورهما للفردوس المفقود، إلا أن رواية محمد مسعد قد جاءت بثوب جديد مختلف عن أدب رحلات الآخرة، فقد وظف الأسطورة في رواية الشقيقة وقدمها بشكل روائي حديث، يقوم على استدعاء الماضي لنقد الحاضر واستشراف المستقبل.

ثالثًا- الشخصية الأسطورية

الشخصية الأسطورية في رواية الشقيقة تتجلى أسطوريتها في الخصائص والقدرات الخارقة والقدرات السحرية، وفي تجاوز المواقف والأزمات الحرجة، وفي صراعها القائم على مواجهة العراقيل والمعوقات في طريق بحثها ورحلتها الأسطورية للوصول إلى المدينة الأسطورية إرم ذات العماد. وتتجلى الأسطورة في الشخصيات الروائية الآتية:

1- محمد: هو بطل رواية الشقيقة، يتمتع بقدرات خارقة، فهو من ناحية يعيش في عالم آخر، ناهيك عن عالمه الواقعي، ومن ناحية أخرى يعيش بعقلين، عقل باطني وعقل واع بسبب الغيبوبة التي تنتابه من حين إلى آخر، فهو كما يقول: «أعيش في عالم آخر ناهيك عن عالمي الأصل... مرض يجعلني أخلط بين الحلم والواقع، فهو مرض نادر الحدوث،

فأنا أعيش بعقلين معًا، العقل الباطن والعقل الواعي في الوقت نفسه، أي أعيش الواقع وحلم اليقظة على وجه الحقيقة»[39]، ليس هذا فحسب، بل هو مملوك لعالم الجن، كما جاء على لسان أحد المشعوذين عند وصف مرض محمد لأبيه: «ابنك مملوك من قبل جنية عشقته ولا يمكن علاجها، فهذه الجنية شيصبانية مسلمة»[40]، كما أن محمدًا شخصية مغامرة، فقد حاول الطيران مع صديقه عبدالله العظرب، «صنعنا طائرتين شراعيتين وطرنا من أعلى شمروخ من شماريخ جبل العروس المنيف»[41]، وهذه إحالة إلى محاولة الطيران التي قام بها عباس بن فرناس، ويمتلك محمد لغة ساحرة في إقناع الناس، فقد جاء على لسان إحدى شخصيات الرواية: «لتحدث الناس عن عالم الفساد، فلغتك فيها من السحر ما يجلب البهجة إلى النفوس»[42].

ولم يكن محمد شخصية جذابة ومعشوقة من قبل نساء عالم الجن فحسب، بل أيضا من قبل نساء إرم ذات العماد، فقد جاء على لسان إحدى فتيات إرم: «أيها الناس لقد نضجت اليوم وأحسست برغبتي في الزواج، وقد شغفني محمد حبًا»[43]. كما جاء في مكان آخر على لسان زمردة إحدى فتيات إرم عند وصف شخصية محمد: «هل تعلم أنك جميل بتفوق، وأن لك سحرًا خاصًّا لايوجد في رجال أرض إرم»[44]، ويظهر محمد في رواية الشقيقة شخصية مخلصة، فقد جاء على لسانه: «سنخرج خروجًا لا رجعة فيه نحو عالم أرحب نحو الأرض التي فسدت فنطهرها من الفساد»[45].

2- عبدالله العضرب: شخصية أسطورية تتمتع بسمات وأفعال خارقة، وهو الشخصية الوحيدة التي رافقت بطل الرواية (محمد) في رحلته إلى إرم ذات العماد للبحث عن الكتاب الأسطوري (العزيف)، ويبدو أن عبدالله العضرب شخصية مستوحاة من الشخصية الأسطورية عبد الله الحظرد الشاعر اليمني الذي يقال إنه ألف كتاب العزيف، وهو كتاب يحتوي على أساليب سحرية تتقصى الماضي الغامض عن طريق إنطاق الجثث واستحضار الأرواح، كما يحتوي على علوم مختلفة[46]، وقد جاء على

لسان محمد: «إن عبدالله الحظرد اختطفته كائنات غريبة، ولعله عبدالله العضرب الذي يعيش معنا في تلك الغرفة المليئة بالشخبطات وقصاصات الورق والدوائر التي لا تفهم... إنهما يتشابهان اسما وعملا»[47]، وعبدالله العضرب لديه معرفة بتاريخ اليمن القديم، فقد جاء على لسانه: «لقد وجدت في خرائب معبد الشمس في مأرب مخطوطا لكتاب (العزيف)، كتب بالمسند اليمني وقمت بترجمته إلى العربية»[48].

ويظهر عبدالله العضرب في الرواية أن لديه خبرات بكل شيء، فقد وصفه بطل الرواية (محمد) بالقول: «كان عبدالله العضرب خبيرا بوضع معايير الأسمدة وغيرها التي تحتاجها الأرض الزراعية، ولديه القدرة على هندسة السيارات ومواطير الكهرباء والغسالات والتلفاز ومستقبل البث التلفزيوني، والنت، وصفائح الطاقة الشمسية، وهو من يعمل على برمجة أجهزة اللاب توب وتعريبها»[49]، ليس هذا فحسب، بل هو موسوعة علمية وعالم بكل شيء، فقد وصفه محمد في مكان آخر بأنه «أكثر الناس علما، حينما يتكلم ينصت الكل إليه، فهو عالم في الفقه والنحو والتفسير والفلسفة والتاريخ وقصص الأنبياء والأنساب»[50]، وشخصية عبدالله العضرب شخصية مغامرة تشبه شخصية بطل الرواية محمد، كما يصفه بالجنون بقوله: «الجنون هو القاسم المشترك بيننا... يوما ما صنعنا طائرتين شراعيتين وطرنا بهما من أعلى شمروخ من شماريخ جبل العروس المنيف»[51].

ولأن السحر من القوى الأسطورية، فقد كان عبدالله العضرب كبير السحرة وملكهم، تخافه الجن والمردة، ويخضع له السحرة جميعا، فعندما كان الساحر بن كلفوت يعالج امرأة مريضة مصابة بجني متلبس بها، وكان عبدالله العضرب حاضرًا في مجلس بن كلفوت، استأذنه في علاجها قائلا: «لا مقام لنا في حضرة الملك إلا بإذنه، فلتأذن لي»[52]، وفي مكان آخر جاء على لسان ابن كلفوت مخاطبًا الجني المتلبس بالمريضة: «اخرج من قدمها الآن، وإلا فستجد ما لا يمكن أن تتوقعه، فالملك اليوم هنا، مشيرًا بعينيه إلى العضرب»[53].

وفي تضاعيف السرد في رواية الشقيقة تحول اسم عبدالله العضرب إلى عبدالله العضروط، والعضروط شخصية أسطورية من أساطير التراث اليمني، يخافها الأطفال والكبار، وأصبحت جزءًا من ثقافة المجتمع اليمني، تقول الأسطورة: إن العضروط كائن غريب مرعب يظهر في بعض مناطق اليمن، وهو نوع من الجانّ، يتجسد ليلا في الطرقات بأشكال وأحجام مختلفة، ويبدو أنه يشبه الغول في التراث العربي.

3- ابن كلفوت: يعد السحر شكلا من أشكال القوى الأسطورية التي تضطلع بها الشخصيات الأسطورية، فمثلا (ابن كلفوت)شخصية تتمتع بقوى خارقة، فهو شخصية تعلم الغيب وتخرج الجن المتلبسين بالإنسان، كما جاء على لسان (محمد) بطل الرواية: «استقبلنا ابن كلفوت بحفاوة بالغة، وما إن جلسنا في مجلسه البديع حتى نبهني هاتفي لمكالمة، نظر إلي قائلًا: أجب على فاطمة، فأدهشني، فتحت تلفوني وإذا هي فاطمة أرادت تطمئن عليَّ»[54].

وبينما كان (محمد وعبدالله العضرب) جالسين عند ابن كلفوت إذ جيء بفتاة تصطرع ليعالجها ابن كلفوت، وبعد أن أذن له عبدالله العضرب ليعالجها «قبض على معصمها بيمناه متمتما»[55].ثم خاطب الجني -الذي اسمه (عنبروت) من وادي برهوت- الذي يتحدث على لسان المريضة وقدم له بعض الأسئلة، وفي الأخيرأمره بالخروج من جسم المريضة بعد تهديده: «اخرج من قدمها الآن وإلا فستجد ما لا يمكن أن تتوقعه»[56]، فطلب الجني عنبروت إعطاءه إشارة حتى يتم تصديقه أنه خرج من جسم المريضة، ثم وضع المعالج كوب ماء عند قدم المريضة، فقال ابن كلفوت مشيرا إلى قدمها: «من هنا اخرج من قدمها، اقترب منه العضرب قائلا: احبسه فنحن بحاجته، هز ذلك الحضرمي الأسود رأسه وقال مخاطبًا عنبروت: اخرج من قدمها ولا تؤذها»[57]، وفي الأخير «مدت الفتاة قدمها حتى النهاية، ثم حنتها، ومدتها مرةأخرى بقوة أشد، وصاحت

بصوت طويل، وكأنها تلد، أحسسنا شيئًا يتحرك في رجلها من الفخذ، ويتجه ببطء نحو الأصابع، وهو أشبه بكرة صغيرة، يرافق صوتها الذي لم ينقطع، وكأن ذلك الصوت يدفع ذلك الكائن الخفي نحو أطراف القدم.. صاحت الفتاة صوتًا عظيمًا حتى كاد نفسها ينقطع، فانفجر كوب الماء وصمتت الفتاة تماما، وعادت إلى وضعها الطبيعي، وكأن شيئا لم يكن»[58].

رابعًا- المكان الأسطوري

يختلف المكان الأسطوري عن المكان المحسوس الذي يدركه الفرد من خلال تجربته الحسية، ويتلون المكان فيه بألوان ذاتية عاطفية حسية، كما يختلف عن المكان المعرفي المحض الذي يتقرر بالمقاييس الموضوعية الهندسية؛ ذلك أن التجربة الجماعية لدى الشعوب تضفي على بعض الأجزاء من المكان معاني خاصة، منشؤها عدم تجانس المكان، وأن لكل مكان قيمة في ذاته يستمدها من صلته بالمقدس أو غير المقدس، بل وله دلالة خاصة وحياة أسطورية، لذا فإن المكان مقسم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسعد والنحس والشقاء والنعيم وما إليها من الدلالات ذات الصلة بشبكة من العلاقات والترابطات الرمزية بين الكائنات على اختلافها[59].

ويبدو أن بعض الأساطير ارتبطت بالمكان، وقد اعتمد نسيجها الحكائي على المكان نفسه، وعلى تقديسه، ومن ثم على أسطوريته[60]. ومن الأماكن الأسطورية في رواية الشقيقة ما يأتي:

1- بئر برهوت: مزجت أخبار بئر برهوت بكثير من الأساطير والخرافات، وذكرت في كتب الأدبيات العربية القديمة والحديثة، وسر هذه البئر مازال غامضا لم يتم التحقق منه، والتحقيق العلمي فيه، ولهذا سادت الأسطورة أكثر من الحقيقة عنه، وقد اختلفت الآراء حول موقع بئر برهوت، من هذه الآراء رأي يقول إن موقع بئر برهوت في الصحراء بين المهرة وحضرموت، والسكان هناك يسمونها "الكسفة" حيث يعتقدون أن نجما أو مذنبا أو شهابا أو نيزكا سقط من السماء وارتطم بالأرض في هذه المنطقة وكان نتيجة هذا

الارتطام بالأرض حدوث هذه الكسفة (بئر برهوت). والرأي الآخر يرى أن بئر برهوت بحيرة شوران شرق مدينة (بئر علي) باتجاه الطريق المؤدي إلى منطقة ميفع شبوة، القريبة من بئر علي وتبعد مسافة 300متر من الشارع الساحلي المتجه من عدن إلى المكلا[61].

وقد ذكرت بئر برهوت في رواية الشقيقة بوصفها مكان عبور أبطال الرواية من خلال رحلتهم إلى إرم ذات العماد، وأثناء الرحلة كان عبدالله يحدث محمدًا قائلا: «حين تنزل خمسة أمتار في بئر برهوت، تبدأ تسمع أصوات أهل إرم، فيهزك الشوق، وكلما نزلت بدأت تشتم روائح زهورها»[62]، وجاء على لسان محمد في وصف الرحلة: «بدأنا نسير على الرمل الرخو بصعوبة، وكلما تقدمنا أخذ الرمل يشتد حتى وصلنا إلى أرض صلبة وإذا نحن في دائرة طينية صلبة مقعرة السطح مركزها حفرة، وتلك الأرض المستديرة تنخفض كلما اتجهنا باتجاه الحفرة، تلك الحفرة هي بئر برهوت... فاتجهنا نحو البئر، وحين وصلنا حافتها وجدنا بئرا أكثر اتساعا مما توقعنا، حُفرت بعناية بالغة... بئر واسعة جدا تلتف فيها درج متسعة منحوتة في الصخر بشكل حلزوني بديع، تمكنك من النزول بكل سهولة وسرعة»[63]، وفي مكان آخر يواصل محمد الحديث: «تناولنا طعامنا في قعر البئر، ثم نمنا حتى الصباح...كنت أنظر إلى الأعلى فتبدو البئر مخروطية الشكل، اتجهت إلى الأعلى فتبدو فوهتها بحجم عملة معدنية، هذا المكان مبعث للخوف بل الرعب، لكن يبدو أننا كسرنا حاجز الخوف، ولن نخاف مجددا، لقد متنا ودفنا وخرجنا من جوف الموت، لقد بُعثنا ولا موت بعد البعث»[64].

2- إرم ذات العماد: قصة إرم ذات العماد إحدى القصص التي وردت في القرآن الكريم، قال تعالى:

«إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَاد الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ»[65]، وقد دارت أحداث الشقيقة حول رحلة البحث لأبطال الرواية للوصول إلى مدينة إرم. وقد جاء وصف مدينة إرم على لسان بطل الرواية محمد: «دخلنا الجنة المتلألئة النور، الكثيرة الحور، السامقة السور، مياهها

تجري، ونساؤها تغري، وروائحها تسري، أجواؤها صافية، وألوانها زاهية، وقصورها عالية، وطعامها عافية، سواقيها عقيق أحمر، وآنيتها ذهب أصفر، وفراشها حرير أخضر، أهلها لا يهرمون، إذا غمرهم النهار يسرحون، إن جنهم الليل يطربون، وهم بشر لا يغضبون، كتب عليهم الفرح وحرم عليهم الترح»[66]. ويواصل محمد وصف مدينة إرم ذات العماد بأنها «مدينة كبيرة، لا يتصورها عقل، وهي شوارع منتظمة وجولات وساحات ونافورات وحدائق خضراء، ونخيل وسدر... وهي مدينة تقع بين الأرض والفردوس، وسكانها بين الملائكة والبشر»[67]. وفي مكان آخر يصفها بأنها «بلاد لا خوف فيها ولا حزن ولا غضب فيها ولا كره، ولا برد فيها ولا حر، ولا ريح فيها ولا غبار، ولا شوك فيها ولا جروح، ولا زواحف فيها ولا حشرات، ولا شياطين فيها ولا وحوش، ولا موت فيها ولا سقم»[68].

3- القصر: القصر مكان لمعظم الحكايات الشعبية، وهو مكان لحكايات كثيرة في الموروث الشعبي العربي بشكل عام واليمني خاصة، وهي حكايات ترتبط بالسلطة وحياة الملوك والأمراء والتجار والأثرياء، وفيه معالم البذخ والعظمة والجمال والسطوة.

وقد جاء على لسان بطل الرواية محمد وصف لقصور مدينة القطن وشبام بأنها «قصور شاهقة مبنية من الطين...قصور لا يمكن أن تدرك بمفردك أنها من الطين، تبدو كأنها خرسانة مسلحة، وهذه القصور هي الوحيدة في العالم كناطحات سحاب مبنية من الطين»[69].

أما قصور إرم ذات العماد فقد وصف أحد قصورها بأنه «مبني من لبنة من فضة ولبنة من ذهب، ارتقينا خمس درجات، كانت من الزمرد الخالص، لنصل إلى بوابة القصر المبنية من عمودين من العقيق الكبدي... حين تدخل تدهشك الجدران، كلها من الأحجار الكريمة، زمرد وزبرجد وعقيق... صعدنا الدرج إلى الدور الثاني الذي تتكون جدرانه كلها من الكوارتز الأبيض

والكرستال والماس الخالص.. الصالة من الرخام الأخضر المؤطر بالذهب، وخطوط من النحاس تتخلله فسيفساء بديعة الألوان.. جلسنا في تلك الصالة فرأيت قبابا زجاجية على عمدان من العقيق الكبدي»[70].

4- الجبل «اعتقد العرب قديما أن قمم الجبال والصخور أقرب إلى الآلهة»[71]. وقد قدست الجبال عند كثير من الأمم باعتبارها رمزًا للقوة، وفيها طاقة رمزية، وفيها تتجمع طاقات روحية، لذلك اتخذوها لتحقيق غاية معينة هي حماية أنفسهم وأمواتهم، وكانوا يعدّون أن اللامنظور والمحتجب يتمثل فيها، كما أنها وسيط بين الإنسان والمقدس فيها، أي العالم العلوي، ولذلك فكل علوي مقدس، كما أن الجبل يرتبط بالخلود، وهذا سبب من أسباب أسطوريته[72].

ولليمن طبيعة جغرافية خاصة، فهي في معظمها جبال شاهقة وهضاب مرتفعة، والجبل في حياة اليمني يمثل فضاءه يتحرك فيه ويكيف نفسه على العيش في قمته وسفوحه، فقد جعل في الجبل مزرعته ومدرجاته وشق فيها طرقه ومسالكه، ومهد فيه سبل حياته، وقد اهتمت الروايات اليمنية كثيرًا في سردها بوصف مظاهر الطبيعة وبتركيزها على الحديث عن الجبال في صفحات كثيرة، ليس هذا فحسب، بل كان الجبل عنوانًا من عناوين بعض الروايات مثل: رواية "عذراء الجبل" لحسين باصديق، ورواية "ربيع الجبال" لمحمد مثنى[73].

وقد جاءت رواية الشقيقة لوصف الجبال والشماريخ، فأبطال الرواية يتحركون في قرية المحجر بين الجبال والوديان والمزارع، «جبل العروس المنيف، الذي تربض تحته وداعة قرية المحجر»[74]. أما جبال وشماريخ مدينة إرم ذات العماد فجبالها وشماريخها من الزبرجد والزمرد والماس والكوارتز، «كانت أمواج الضوء التي يقذف بها الفجر من خلف السحب على شماريخ الزمرد والزبرجد والماس والكوارتز»[75].

وفي مكان آخر يأتي ذكر الجبل في الرواية عندما اشتدت المعارك بين عيسى المسيح عليه السلام والأعور الدجال: «يلحقون عيسى إلى جبل الطور في سيناء، وهناك موعدهم مع الحق»[76].

خامسًا- الكائنات الأسطورية

1- الحيوانات: تحفل الأساطير الإغريقية بكثير من المخلوقات العجيبة، ومن أهم المخلوقات -التي ذكرت ليس فقط في الأساطير الإغريقية، بل والفارسية والصينية- «بيغاسوس، أو كما يطلق عليه الحصان المجنح ذلك الكائن العجيب الذي حير العقول واختلف في حقيقة وجوده»[77]، وقد جاء في رواية الشقيقة ذكر هذا الكائن الأسطوري باسم "الميل" وقد وصفت الرواية الميول بأنها عبارة عن «خيول وطيور في الوقت نفسه يمتطيها الناس ويسافرون بواسطتها، وهي أقل حجما من الخيول، ولها أجنحة كبيرة يغطيها الريش، وهي أيضا تجري بأربع قوائم بسرعة تتفوق فيها على الخيول، وهي تشبه الخيول حين تضم جناحيها وتمشي بقوائمها الأربع، وتشبه الطيور حين تضم قوائمها وتفرد جناحيها طائرة في الجو»[78].

وقد تم تجهيز الميول في مدنية إرم وتدرب على ركوبها الصغير والكبير، الرجال والنساء، من أجل خوض المعركة مع عيسى المسيح عليه السلام ضد الأعور الدجال، حيث جاء على لسان (ينقص) القول: «على الجميع ترويض الميول، كل ميول إرم، ستعمل كل القرى على ذلك، وسأكلف البواق اليوم بإشعارهم بذلك، لن نترك منها ميلا واحدا ليستعمله قوم يأجوج ضد المؤمنين الموحدين، وعلى كل واحد، صغر أم كبر أن يجيد الركوب عليها، فنحن جيش عيسى الذي سيشترك معه في المعركة الفاصلة مع الدجال عليه اللعنة ...نحن من سيهزم جنود الدجال، حيث نشن عليه هجماتنا من الجو»[79]،وعندما اشتدت المعارك «أخذ عيسى بن مريم عشرة من عناصر جيش إرم، وركب ميلا من ميولهم، واتجه بهم نحو القدس ليقتل الدجال، ولم يمض وقتًا طويلا حتى عاد وقد قتل الدجال»[80].

2- الأشجار: استعمل مفهوم الشجرة في التراث الشعبي والمرويات والأساطير للتعبير عن الخلود والخصوبة التي تأثرت بالرمزية الدينية، وقد تحدثت رواية الشقيقة عن الأشجار

في أكثر من موضع، وسيعرض الباحث بعض الأشجار التي أسطرتها الرواية من خلال الوصف، ومن هذه الأشجار (شجرة المطاط) التي جاء ذكرها على لسان بطل الرواية محمد بقوله: «كان الصانعون يحنون الأقواس ويوصلون بين طرفيها بحبل من المطاط القوي المرن، وذلك المطاط تنتجه أشجار اسمها أشجار المطاط... حين تضع السهم في وسطه وتشد وتقذف بذلك السهم ينطلق على مسافة تزيد عن ألف متر، سرعة السهم تقترب من سرعة الرصاصة»[81].

كما جاء على لسان محمد وصف (شجرة الشاي) قائلا: «انطلقنا منحدرين باتجاه تلك الحقول الخضراء، وحين وصلنا وجدنا حقلا مليئا بشجرة الشاي...وحين بدأت مرجانة تطبخ الشاي طارت رائحته، ورائحة النعناع، حتى ظننت أنها وصلت إلى كل بيوت القرية... لم أشتم شابًا كهذا قط، ولا حتى البخاري الحضرمي»[82].

وفي مكان آخر يصف (شجرة العنب) بالقول: «رأينا حقلا من العنب فإذا العنب بحجم الطماطم، تتدلى عناقيده من الأشجار بشكل لا يصدق، ونجد العنب الذي جف زبيبا في عناقيده، لم تسقط منه زبيبة واحدة، أخذنا عنقود عنب وعنقود زبيب، إنهما كافيان ليأكل منهما خمسة»[83].

أما (شجرة النخيل) فتعد من الأشجار المقدسة[84]، التي تحظى بمكانة خاصة، فقد كانت النخلة تعد شجرة الحياة عند المصريين القدماء والسومريين والتاويين في الصين، وهي شجرة الإنجاب والخصوبة[85]، أما شجرة النخيل في الرواية فيقول عنها محمد: «ليس هناك شجرة أجمل من النخل منظرا، وأكرم منها عطاءً، وأجود منها ثمرا، وأقوم منها عودا، وأطول منها عمرا، من الأشجار المثمرة كلها، ولاتشعر بالحزن على شجرة شاخت، مثلما تشعر بالحزن عليها، حين تشيخ...إنها رمز للعربي الأصيل، ورمز مكثف لوجدانه»[86].

بينما جاء وصف (شجرة القات) في عدة مواضع في الرواية وكانت أكثر الأشجار وصفًا أسطوريًا، فقد وصفها محمد بالقول: «للقات طقوس مشتركة، ولكل طقسه الخاص مع تلك

الأغصان السحرية التي تذهب الهم والكسل، وتجلب النشاط والبهجة، وتمنح الذاكرة قدرة فائقة على التذكر، وتجعل العقل في قمة تركيزه، وتحل إشكالية الإنسان مع الوجود القامع لطموحه، من خلال إعادة التوازن المختل بين الذات وموضوعها الخارجي»[87]. أما عبدالله العضرب فيقول: «معنا قات مطحون سنتناوله مع العسل فيساعدنا على تحمل مشقة الطريق، تلك الخلطة السحرية لا نظير لها في مقاومة التعب، وطرد الكسل، وبعث البهجة في أصعب الظروف»[88].

وفي مكان آخر يتحدث محمد عن الغابات الممتلئة بأشجار القات في مدينة إرم ذات العماد قائلا: «دخلنا في تلك الحقول، وإذا هي غابات ممتلئة بأشجار القات التي يصل حجم الشجرة إلى مستوى شجرة السدر في عالم الزيف، وإذا غصونها غضة طرية حمراء ذهبية»[89]، ويواصل الحديث قائلا: «قطعنا من تلك الأغصان حتى ملأنا الكيسين الحريريين اللذين جئنا بهما، وذهبنا إلى البيت...وقلنا لحبيباتنا، نريد اليوم غداءً مختلفا، فالغداء له علاقة بالكيف والنشوة والتأمل الذي يمنحه القات لمتناوله... القات يحتاج شيئا من عصيد ومرق وحلبة وسحاوق وبسباس وطماطم وثوم ونعناع وبقدونس وكبزرة، ويحتاج شيئا من خضار، كراث وفجل وخيار وملفوف»[90].

وعادة تناول القات لم تقتصر على بطلي الرواية محمد وعبدالله، بل انتشرت في قرى إرم ذات العماد، فبنوا "مجلسا لتناول القات بصورة جماعية يلتقون فيه في الأسبوع مرة على الأقل»[91]، كما جاء على لسان الجد الأكبر لأهل إرم ذات العماد قوله: «لقد أتيتمونا بهدية جميلة من عالمكم»[92].

ويبدو أن الكاتب في رحلته الروائية إلى مدينة إرم قد حمل مجتمعه معه بجباله وأشجاره ونباتاته، وعادات تناول القات في المجالس، وشرب الشاي، ووجبة الغداء ومكوناتها التي تعد الوجبة الرئيسة في المجتمع اليمني. وقد استحسن أهل إرم عادة تناول القات ووجبة الغداء التي تعلموها من أبطال الرواية، وعملوا بها ومارسوها في جميع قرى إرم.

سادسًا- الموجودات الأسطورية

احتوت رواية الشقيقة على عدد من الموجودات، وسنعرض هنا الموجودات التي أسطرتها الرواية من خلال وصف هذه الموجودات، ومنها ما يأتي:

(1) كتاب العزيف: كتاب العزيف أو نيكرونميكون، هو كتاب أسطوري ذكره كاتب الرعب الأمريكي (لافكرافت) في عدد من قصصه، ومؤلف الكتاب شاعر يمني من صنعاء اسمه عبدالله الحظرد، ويتحدث الكتاب عن الكيانات القديمة وتاريخهم وكيفية الاتصال معهم واستحضارهم[93]. وفي رواية الشقيقة يتحدث عبدالله العضرب عن كتاب العزيف قائلا: «يا محمد إنه كتاب في العلوم الكونية وعلاقتها بالبشر وسلوكهم الإنساني، وهو كتاب في علوم اكتشاف الذهب والمعادن، وطرق صهرها وتنقيتها بيسر وسهولة، وهو كتاب كيمياء وفيزياء ورياضيات، وهو كتاب في الطب أيضا، والكتاب فيه قصة إرم ذات العماد، كيف بنيت وكيف دمرت»[94]، ويستمر في وصف الكتاب: «لا أحد يستطيع أخذ الكتاب أو سرقته...فهو في حفظ حافظ لعله من المردة، أو هو كائن قديم بروح سرمدية وجسد سرمدي، من أولئك المردة الذين ورثوا مدينة الحلم بعد إبادة أهلها، وهم نوع من المردة يسمون بورثة الكنوز»[95]. وفي مكان آخر يوصف الكتاب بالقول: «هذا الكتاب من وصل إليه وصل لمعرفة كل أسرار الحياة التي لا إجابه لها في غيره، يكشف أسرار المجهول، ويفصح عما خلف العتمة، فيه حكاية الأزل وعلم الأبد، إنه كتاب السرمد، ومن عرف السرمد تحررت روحه عن جسدها، فلا يدركه الموت»[96]، كما يقول أيضا: «إن رحلتنا للبحث عن كتاب العزيف... كي نستطيع -بوساطته-الالتحام بالسرمد، أن نستحضر الزمن القديم، فنراه ونعيشه ونستمر بالحياة، من خلال الدائرة السرمدية التي تمنحنا الخلود الذي عجز أبونا آدم أن يحققه»[97].

ويبدو أن رحلة البحث التي قام بها أبطال رواية الشقيقة من أجل الوصول إلى كتاب العزيف ليمنحهم السرمد والخلود تشبه رحلة البحث عن شجرة أو نبتة الحياة التي تحدثت عنها القصص

والحكايات والروايات، ولكن أبطال رواية الشقيقة يكتشفون في مدينة إرم ذات العماد أن كتاب العزيف، هو كتاب شرٍ وبلاء، فقد جاء على لسان (ينقص) القول: «بالنسبة إلى كتاب العزيف، فهو هناك في النفق المؤدي إلى عرش الشيطان، تحرسه أرواح شريرة... نحن نسميه كتاب الزيف؛ لأن الكفار كانوا يقدسونه، وهو سبب البلاء... استطاع الشرير عبدالله الحظرد أن يغالطنا بما لديه من ألاعيب، لكنه وقع في شر طغيانه، إذ خرجت الروح التي كانت تحرس الكتاب لتبحث عنه، فقتلته وجاءت به مقتولا، ورمي بجثته من خلف السحب، فوقع في وسط ساحة إرم الكبرى فنزل المطر الغزير، وسحب السيل جثته باتجاه عرش الشيطان»[98].

(2) الزج اللزج: ظهرت أسطورية (الزج اللزج) من خلال تأثيره على سير المعركة عند علاج المصابين به لما له من فعالية كبيرة في شفائهم وعودتهم إلى المعركة بسرعة فائقة، وقد تبين وصف هذا الموجود الأسطوري عندما سقط بطل الرواية محمد عن ظهر الميل في مدينة إرم وانكسرت قدماه، فأحضروا الأطباء لعلاجه، وجاء على لسانه وصف هذا الدواء بالقول: «ثم صبوا على الجروح سائلا لزجا يسمونه بالزج اللزج، ثم أعطوني منوما، فنمت حتى الصباح، وكأن شيئا لم يكن»[99]، وفي مكان آخر عندما اشتدت المعركة بين أنصار عيسى المسيح عليه السلام، وبين أنصار الأعور الدجال يقول محمد: «انطلقت خلف مجموعة هاربة، فرميتهم برشاشي، فأطلقوا علي النار، فأصابني أحدهم بطلقين في بطني... انطلقت بي مرجانة نحو المستشفى الميداني فأخرجوا الطلقين، ووضعوا مكان الجرح قليلا من الزج اللزج الذي أعطيناه لهم قبل بدء المعركة»[100].

(3) الجن: الجن بمفهوم الأنثروبولوجيا يعد الوسيط العلائقي بين البشر والموجودات العلوية والسفلية التي تشكل في مجملها عالم الطبيعة الذي يئن تحت سلطة قهرية وتسخيريه[101]، في رواية الشقيقة جاء ذكر الجن على لسان محمد: «نصح أحد الأطباء أبي أن يذهب بي إلى معالج روحي، فذهب بي إلى عدد من المقرئين والمشعوذين إلى أن قال له أحدهم: ابنك مملوك من قبل جنية عشقته، ولا يمكن علاجه... لأنها لا تطيق

فراقه»[102]، وفي مكان آخر عندما كان ابن كلفوت يعالج فتاة تلبس بها جني، دار الحديث بين ابن كلفوت والجني على لسان الفتاة، قال ابن كلفوت: «ما اسمك؟ -عنبروت، -من أين أنت؟ -من وادي برهوت»[103].

وعندما رأى عبدالله العضرب أن الرحلة إلى بئر برهوت تحتاج إلى الجني عنبروت أمر عبدالله العضرب المعالج بن كلفوت قائلا: «احبسه فنحن بحاجته»[104]. ويواصل عبدالله العضرب القول: «عنبروت هو من يدلنا على بلاده، على وادي برهوت وادي المردة والعفاريت ثم سيقودنا إلى بئر برهوت»[105].

ومن الرواية نلحظ أن الجني عنبروت يعلم الغيب، فعندما كان أبطال الرواية يمرون بالصحراء باتجاه بئر برهوت نبههم الجني عنبروت قائلا: «خلف الكثبان قطاع طرق ومسلحون.. انعطف يمينا بسرعة أكثر»[106]، كما جاء على لسان محمد القول: «نزلوا وأسلحتهم مصوبة نحونا، قال عبدالله للجني عنبروت: الآن دورك.. رد عليه الجني عنبروت قائلا: أبشر أيها الملك... أبشر أيها العضروط... وإذا بزوبعة رملية تدور حولهم بسرعه هائلة، فتمنعهم من الرؤية، أخذوا يغطون أعينهم بأيديهم ويتخبطون، ثم أغمي عليهم فجأة فأخذ يغمرهم الرمل حتى لم نعد نرى لهم أثرا»[107].

سابعًا- الرمز الأسطوري

بوصف الأسطورة التعبير الأمثل «عن موتيفات كونية مختلفة، أو أنساق من السلوك والمعتقد الإنساني»[108]، برز الرمز الأسطوري بشكل مهم وتم توظيفه في الأدب لاسيما في الرواية؛ لأن الرمز كالأسطورة تمامًا محل عمل مستمر لا يتوقف، بمعنى أنها حفريات حية ومتجددة على الدوام عبر التاريخ الإنساني[109].

وتشكل بعض الرموز الأسطورية أجزاء من المحكي الروائي في رواية "الشقيقة " لمحمد مسعد العودي، ولا يعني أن النص الروائي ينغلق على هذه الرموز وحدها، وإنما تشكل هذه الرموز حضورًا في الرواية أكثر من غيرها، ومن هذه الرموز الأسطورية ما يأتي:

1- الأعداد: إذا نظرنا إلى الأعداد في ذاتها من زوايا الفكر المنطقي نجد أنها لا تحتوي على حقيقة أنطولوجية وليس لها دلالة سوى تلك النابعة من موقعها أو من علاقتها ضمن سلسلة من الأعداد أو ضمن مجموعة معينة، ولكنّ للأعداد في الفكر الأسطوري كيانًا خاصًّا ومعنىً قدسيًّا يجعلها محاطة بهالة شبه سحرية، ويُسند إليها خواص تجعلها ذات تأثير؛ ولذلك كانت الأعداد إلى جانب الفضاء والزمان بمثابة العنصر الثالث المتحكم بهندسة العالم الأسطوري، بناء على أن كل تقابل بين محتوين لا يعد مجرد علاقة بينهما، وإنما هو صلة حقيقة تجمع بينهما، وتربط الواحدة بالأخرى فتضفي الانسجام[110].

فالرقم ثلاثة يعد عند كثير من الشعوب العدد الذي يجمع جميع الأعداد، وعلى سبيل المثال فإن العلاقة الأساسية بين الأب والأم والطفل تنعكس على النظام المقدس[111]، وتأتي أهمية الرقم ثلاثة ربما من كونه يقترن بعدد الليالي التي يختفي فيها القمر كل شهر قبل أن يظهر من جديد[112]، ولقد أكثر الفكر المسيحي الأوربي في العصور الوسطى من البحث عن التثليث في النفس[113] وقد عرف قانون الإيمان هذه العقيدة بالقول: نؤمن بإله واحد، الأب والابن والروح القدس[114]. ويظهر الرقم ثلاثة في رواية الشقيقة بحضوره الأسطوري الشهير، ويرتبط بالرواية بأشهر مكان أسطوري وهو إرم ذات العماد وبشخصيات أسطورية هن نساء إرم، فعندما هاجمهم قطاع الطرق وهم في طريقهم إلى إرم ذات العماد، كان الهجوم من ثلاث جهات: «أخذت سيارتهم تقترب نحونا من ثلاث جهات بحذر وحين وصلوا إلى مرمى حجر منا نزلوا من السيارة وأسلحتهم مصوبة نحونا»[115]، وعند وصولهم إلى مشارف إرم ذات العماد جلسوا بين الأشجار يراقبون عمل قوم إرم «وإذا ثلاثة يتجاوزون حقلًا تغطيه الزهور الصفراء البديعة الكثيفة... اقترب الثلاثة منا، وإذا هم شاب وفتاتان بسن الثلاثين سنة... توقف الثلاثة ثم جلسوا متقابلين، جلس اثنان على صخرة فضية وظهراهما أمامنا، وجلست الفتاة الأخرى على صخرة فضية أخرى قريبة من الأولى، وجهها أمامنا بحيث نستطيع رؤيتها كاملة، فتحوا إناءً فخاريًّا وصبوا في ثلاثة فناجين زجاجية شرابًا ذهبي اللون»[116].

ورقم ثلاثة في رواية الشقيقة هو رمز للكمال والسعادة الزوجية من خلال الزواج بثلاث نساء، كما جاء على لسان محمد: «ولا تكتمل المتعة ولا يشعر الأزواج بالمتعة إلا حين يكونون ثلاثة»[117].

أما الرقم عشرة فهو «جماع الأعداد كلها من الصفر حتى التسعة»[118]، وبذلك يتوافر على أسطورية كل الأعداد؛ لأنه يحتويها جميعا، فهو رمز للبداية الرقمية والنهاية الرقمية، كما هو رمز يحتوي على رقمين، هما الصفر والواحد، وما بينهما أعداد التوالد والتكاثر وأيضا التناقص؛ لهذا تأتي أسطورية الرقم عشرة من قوته على التوالد والنماء، فضلًا عن كونه الرقم الذي يتكون من منزلتين إحداهما الصفر، وهو رمز اللاوجود والنهاية والموت، وثانيهما الواحد وهو رمز الوجود والبداية والتوالد، فالرقم عشرة بمنزلة الأم الحاضنة لكل الأرقام، كما كانت الحكايات الأم الحاضن لكل الشخصيات والأحداث والتناقضات والصراعات[119]. وجاء الرقم عشرة في رواية الشقيقة مرتبطا بمكان أسطوري هو شلالات السعادة التي إذا اغتسلت بها جعلتك أكثر سعادة، وإذا اغتسلت بها مع أزواجك ازددتم حبا وغراما، هذه الشلالات منبعها «ثقوب أو عيون متراصة إلى جوار بعضها تزيد عن ستين عينا على شكل حزام طويل، تقذف تلك الثقوب بالمياه بقوة لتبعدها عن الجدار الصخري الأملس مسافة عشرة أمتار»[120].

أما الرقم 101 فقد تكرر عدة مرات في الرواية وارتبط بمكان أسطوري هو إرم ذات العماد وبشخصيات أسطورية هن نساء إرم عاريات الأجسام، كما جاء في الرواية: «أتذكر ذلك الرقم الأحمر القاني 101القابع بين فخذي تلك الفتاة حين كانت تفركهما، كنت أرى الشفرتين خطين أحمرين تفركهما خرزة ياقوت حمراء»[121]، وإن جاء الرقم مرتبطا بجانب جنسي ليصور الشكل الخارجي لرحم المرأة الذي يشبه الرقم 101 إلا أننا نستطيع القول إن الرقم 101 يرمز إلى دورة حياة الإنسان بوصف الرقم واحد الأول يمثل مرحلة ميلاد الإنسان وحياته، والصفر مرحلة العدم أو الموت للإنسان، ورقم واحد الثاني يمثل مرحلة بعث الإنسان من جديد.

ولعل الرقم "سبعة" أشهر الأعداد لدى كثير من الشعوب القديمة، غير أن تقديسه لم يقترن بالكواكب السيارة إلا في زمن متأخر نسبيًّا هو زمن الاهتمام بعلم التنجيم[122]، وكثير من مظاهر الكون وطقوس العبادة سبعة، فالسموات سبع والأرضون سبع، والجبال سبعة، والبحار سبعة، وعمر الدنيا سبعة آلاف، والأيام سبعة، والكواكب سبعة وهي السيارة، والطواف في البيت سبعة أشواط، والسعي بين الصفاء والمروة سبعة، ورمي الجمار سبعة، وأبواب جهنم، ودركاتها سبعة، وامتحان يوسف عليه السلام في السجن سبع سنين، قال تعالى: «فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ»[123]، وتوليه ملك مصر سبع سنين، وتفسيره لحلم ملك مصر كان سبع سنين، قال تعالى: «وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ»[124] وكرامة النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- سبع، قال تعالى: «وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ»[125]، والقرآن سبعة أسباع، وتركيب ابن آدم على سبعة أعضاء، وخلقه من سبعة أشياء، قال تعالى: «وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ مِنْ سُلالَةٍ مِنْ طِينٍ [إلى قوله] فتبارك الله أحسن الخالقين»[126]، ورزق الإنسان وغذاؤه من سبعة أشياء، قال تعالى: «فَلْيَنظُرِ الْإِنسَانُ إِلَى طَعَامِهِ -إلى قوله- مَّتَاعًا لَّكُمْ وَلِأَنْعَامِكُمْ»[127].

وخلاصة القول إن مختلف الأمثلة السابقة تؤكد الوظيفة الخاصة التي يضطلع بها العدد سبعة في عوالم الفكر، فيبدو أشبه بقوة سحرية فاعلة رابطة بين مختلف مكونات ذلك العلم، وأشبه بمهمة في بناء الوعي داخل منظومة جامعة موحدة لمختلف مجالات الحس والحدس والشعور فتسند إليه وظيفة توحيد غير المنسجم[128]، وجاء العدد سبعة في رواية الشقيقة مرتبطا بتقسيم الكتاب الأسطوري "العزيف" الذي ألفته الشخصية الأسطورية اليمنية عبدالله الحظرد الذي ذكر في الرواية: «شاهدت مقطعا يتحدث عن أخطر سبعة كتب في التاريخ الإنساني، أحد هذه الكتب كتاب السحر "العزيف" ومؤلفه عبدالله الحظرد يمني من صنعاء... ويقال إن الكتاب من سبعة أجزاء، وعدد صفحاته تسعمائة صفحة»[129].

2- اللون: اللون من أهم ظواهر الطبيعة وأجملها، ومن أهم العناصر التي تشكل الصورة الأدبية لما يشتمل عليه من شتى الدلالات الفنية والدينية والنفسية والاجتماعية والرمزية

الأسطورية[130]. تضطلع الألوان في الأساطير بالمهمة نفسها التي يضطلع بها المكان والزمان والعدد، لا بمعنى أنها إطار يندرج فيه الوجود كما هو الشأن بالنسبة إلى الفضاء أو على أنها إطار للصيرورة كما هو الشأن بالنسبة إلى الزمان، ولكن على أساس أنها توحد بين مختلف مظاهر العالم، بل هي إلى الأعداد والأشكال كالمربع والمثلث والدائرة أقرب، لما تضفيه من انسجام. ولبعض الألوان قيمة دلالية خاصة تندرج ضمن نظام رمزي عام أو رمزي أسطوري خفي، له صلة بعالم الحيوان والإنسان، ودلالة كل لون تختلف بحسب متغيرات متعددة ضمن السياق والشبكة الرمزية اللذين يندرج ضمنهما[131]، ودراسة رمزية الألوان تطول وتتشعب، وحسبنا في هذا المقام الوقوف عند بعض الألوان ذات الدلالة الرمزية الأسطورية البارزة لكل لون، كما تجلت في رواية الشقيقة، ومن هذه الألوان ما يأتي:

أ- اللون الأحمر: اللون الأحمر في مخيال العرب الرمزي له صلة بالدم والشهوة والغضب، وبكوكب المريخ ولونه الأحمر ويوم الأربعاء وهو اليوم الذي عقرت فيه ناقة صالح[132]، ويرمز اللون الأحمر في الديانات الغربية إلى التضحيات في سبيل المبدأ والدين، وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات، ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس إلى الحياة والبهجة، وله علاقة بالدم عند ولادة الطفل وتدفق الدماء[133].

وفي المعتقد الشعبي اليمني يحمل اللون الأحمر دلالات مختلفة، فهو من ناحيةٍ لونٌ مكروه ومخيف؛ لأنه لون الدم الذي يخرج من جسم الإنسان بسبب حوادث مختلفة، ومن جهة أخرى يعد رمزًا لدم الشهيد الذي يقتل دفاعًا عن عرضه ودينه ووطنه، وقد احتوى علم اليمن على اللون الأحمر باعتباره رمزًا لقطرات دم الشهيد. كما أنه لون يمثل نوعًا من الجمال والزينة من خلال احمرار الخدود، وتستعمله النساء نقشًا في الوجه واليدين والشفاة وغيرها، ومن ناحية أخرى مازال يمثل الدم -في الوسط الشعبي اليمني عند خروجه أثناء فض غشاء البكارة- رمزًا لشرف العروس وأسرتها.

وقد جاء اللون الأحمر في رواية الشقيقة متعدد الدلالات، فهو لون شؤم وخوف لارتباطه بالدم: «لقد رأى الناس اليوم في البحيرة احمرارًا دام فترة، ثم اختفى، وذلك نذير شؤم منذر بدماء ستسيل»[134]، وفي مكان آخر جاء مرتبطًا بالشهوة والجنس: «كنت أرى الشفرتين خطين أحمرين تفركهما خرزة ياقوت حمراء، لعل تلك الحمرة كانت تثيرني حد الهياج، ولعلي قمت بأشياء غير لائقة حين خلوت للنوم»[135]، كما جاء اللون الأحمر مرتبطًا بالحب والجمال والرومانسية، فعندما كان يتم وصف جمال نساء إرم ذات العماد كانت الحمرة حاضرة في الوصف: «جاءت فتاة لا تتجاوز السبع عشرة سنة، ممشوقة القوام، وردية اللون، كحيلة العينين، بارزة النهدين، حمراء الحلمتين.»[136].

ب- اللون الأسود: السواد في الأساطير -وهو لون زحل ولون كسوة الكعبة- قرين الأرض والظلمة والنزول إلى طبقات الأرض السفلى وأغلبها مساكن الجن، واللون الأسود واسطة بين عالم الأنس وعالم الجن[137]، واللون الأسود عند العربي هو لون سلبي؛ لهذا كان يستفزه ظلام الليل فيصبح ثقيل الوطأة على نفسه؛ ولذلك فإن اللون الأسود كان لدى العرب مدعاة للتشاؤم، وقد يرمز اللون الأسود للخطيئة، ويقال إن الحجر الأسود عندما نزل من الجنة كان أشد بياضًا من اللبن فسودته خطايا البشر[138]. وكانت للعرب أيام وحروب، «فكانت عبارة "يوم أسود" كناية عن التشاؤم به وتوقع الشر»[139].

واللون الأسود في المعتقد الشعبي اليمني يحمل أكثر من دلالة، فهو من جهة لون شؤم وحزن وخوف بوصفه يمثل الظلام والعتمة والموت والكفر، والبشرة السوداء للإنسان غير محببة في كثير من مناطق اليمن، ويبدو ذلك بسبب ممارسة بعض ذوي البشرة السوداء لأعمال ومهن دونية ومحتقرة، كما يعتقد البعض من أفراد المجتمع اليمني أن أغلب السحرة والساحرات ذوي بشرة سوداء، فضلًا عن أن اللون الأسود هو اللون الذي يظهر به الشياطين والجن في صورة كلب أسود أو قط أسود أو ثعبان أسود أو غيره من الحيوانات، كما أن المعالج الشعبي عندما يذهب إليه مريض وقد تلبسه شيطان أو جني يطلب من أسرة المريض إحضار كبش أسود وذبحه من أجل

إخراج الشيطان أو الجني من جسم المريض. ومن جهة أخرى ينظر إلى اللون الأسود بأنه يمثل الجمال من خلال لون العينين الأسود الذي يحيط به البياض، ولون الشعر الأسود، كما أنه لون تتزين به العروس من خلال نقشها بالخطوط السوداء (الخضاب) حول عينيها وفي وجهها وعنقها ويديها، وإن حدث بعض التغيرات في هذا الجانب في الوقت الحاضر.

وقد ذكر اللون الأسود في رواية الشقيقة وارتبط بذكر مكان أسطوري هو بئر برهوت على لسان محمد من خلال تساؤله: «ما الذي حدث لهذا الأسود الذي يجري هاربًا بهذه السرعة نحونا، هل تلاحقه مردة برهوت وشياطينها»[140]، كما رمز اللون الأسود في رواية الشقيقة إلى الجمال من خلال وصف إحدى نساء إرم ذات العماد من خلال إعجاب السارد بـ«تلك العينين الساحرتين السوداوين المشبعتين بالسواد، ويحيطهما البياض الناصع فيمنحهما جمالا لا عهد لي به، ذلك الجمال المؤطر برمشين أسودين طويلي الأهداب، يزينهما من الأعلى حاجبان أسودان رفيعان»[141].

ج- اللون الأزرق: اللون الأزرق عند العرب مشؤوم، كما أن الزرقة في العيون مذمومة عند العرب قديما، وهي لون العدو ولون اللؤم[142]، ويبدو أن العرب كانوا يكرهون العيون الزرقاء؛ لأنها لون عيون الغزاة الروم. وقد حمل اللون الأزرق دلالات أسطورية تتمثل في العين الزرقاء التي توضع على الطفل أو غيره لترد عنه الحسد وتحميه من الشرور، فربما كانت ذات صلة بالإلهة (أرتميس) إلهة الصيد عند اليونان[143].

وفي الوسط الشعبي اليمني كان اللون الأزرق مكروها؛ لارتباطه بلون عيني الأجنبي المحتل، وكانت تشبه المرأة ذات العينين الزرقاوين بالقطة أو الذبابة الزرقاء، ولكن في العصر الحاضر اختلفت النظرة، وبدأ ينظر إلى العيون الزرقاء على أنها تمثل نوعًا من الجمال والجاذبية لصاحبها.

وقد ذكر اللون الأزرق في رواية الشقيقة من خلال وصف القصر في مدينة إرم على لسان محمد: «المرآة مؤطرة بإطار من الذهب الخالص ولها قرون من الماس الأبيض مثبتة على جدار من

أعمدة الكوارتز الأزرق الشفاف السداسية الأركان المتراصة إلى جوار بعضها، مما يجعلها متموجة.. ما هذه الزرقة الصافية النقية المتلألئة؟ كأنها لجة هذه القوارير لا يطفو عليها الغبار في أرض لا غبار فيها»[144]، كما ارتبط اللون الأزرق بوصف البحيرة الزرقاء في مدينة إرم ذات العماد التي يذهب إليها العشاق للسباحة وشرب العتق: «ذهبنا إلى تلك البحيرة الزرقاء الصافية فسبحنا نحن وتلك الأجساد التي كانت تتثنى عند السباحة فتبدو كحوريات البحر»[145].

د- اللون الأخضر: الخضرة تتميز عن سائر الألوان في الأساطير بمعنى خاص؛ ذلك أنها قرينة الشجرة رمز الحياة والتجدد، نخلة كانت أم سدرة أم سمرة، وتتميز الخضرة من حيث هي رمز للماء، كما هو الشأن بالنسبة إلى لون الخيل التي يزعمون أنها خرجت لسليمان من البحر وأنها عادت إليه، لذلك لم يكن من غريب الأمور أن يصوروا بداية الحياة في الكون من "جوهرة خضراء" ولم يكن من باب الصدفة أن كانت الخضرة اللون الطاغي في الفردوس وتصوراته لدى شعوب المنطقة[146].

وفي الوسط الشعبي اليمني يمثل اللون الأخضر لون البهجة والسرور والرزق لارتباطه باخضرار الأرض والزرع والنباتات والأعشاب، التي هي مصدر غذاء لهم ولحيواناتهم؛ لهذا أطلقوا على الثيران التي تحرث الأرض أسماء مثل خَضِرْ وزَرِعْ. واللون الأخضر هو اللون الطاغي في مدينة إرم كما جاء في الشقيقة: «أخذنا ننظر وإذا بأرض شديدة الخضرة لم أر اخضرارا مثله قبله، مطلقا مطلقا، لو لم يكن فيها إلا ذلك اللون لكان كافيًا لتكون فردوسًا لا نظير له»[147]. واللون الأخضر في الإسلام من الرموز الدينية الدالة على الدين والعبادة والتقوى. ولا يفوتنا التذكير "بالخضر" ورحلته مع ذي القرنين في طلب عين الحياة وأنه وصل إليها بعد رحلته الشاقة وشرب منها ونال الخلود، وأصبح كل مكان مر به أخضر[148].

وهذه الرحلة تشبه رحلة أبطال رواية الشقيقة في رحلتهم إلى إرم للبحث عن الحياة السرمدية: «إنها إرم إنها الحياة الأسطورية إنه حلم السرمد»[149]، كما ذكر الخضر في رواية

الشقيقة على لسان محمد في قوله: «يعني أنت الخضر وأنا موسى»[150]، كما جاء اللون الأخضر مرتبطًا بالجنس على لسان محمد: «جرتني من معصمي إلى وسط الحقل.. دخلت على زوجتي الجديدة في لجة الزرع.. صرمنا من ذلك الزرع ورصمناه وصنعنا منه سريرًا أخضر، ارتمت حبيبتي عليه فارتميت عليها، كان نهارًا من أجمل نهارات إرم»[151].

نتائج الدراسة:

توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

1- تعد رواية «الشقيقة» رحلة أسطورية إلى العالم الآخر، وقد كان الكاتب موفقًا في استعمال الحلم تقنية سردية في بناء أحداث الرواية، وكان الحلم برنامج عمل يومي للرواية، تبدأ أحداثها بدخول بطل الرواية في غيبوبة وتنتهي أحداثها باستيقاظه من الغيبوبة (الحلم) الذي استمر قرابة ثلاثة أشهر.

2- يتجلى توظيف الأسطورة في رواية الشقيقة من خلال أربعة نماذج تناولتها الدراسة هي: الشخصية الأسطورية، والمكان الأسطوري، والكائنات والموجودات الأسطورية، والرمز الأسطوري، وكان يظهر توظيف الأسطورة في بعض النماذج من خلال الوصف وتحميلها صفات وأفعال خارقة وقدرات استثنائية جسدت أسطوريتها.

(4) توظيف الأسطورة في رواية الشقيقة مستمد من التراث اليمني والعربي والإنساني؛ من أجل البحث عن شكل روائي جديد وتقنية فنية مناسبة يستطيع الكاتب من خلالها طرح أفكاره بحرية وتمريرها بعيدًا عن سلطة الرقيب.

(5) استعمل الكاتب الأسطورة لنقد أنظمة الحكم العربية بصورة عامة، واليمنية على وجه الخصوص، التي حكمت منذ الاستقلال وقيام ما يسمى الدولة الوطنية، من خلال فشلها في الحكم وتجسيدها للفساد والطغيان والظلم، وعدم القبول بالآخر المختلف. إلا أن الكاتب لم يطرح آلية لتغير المجتمعات من الداخل، بل آثر الهروب من هذا الواقع،

ليبحث عن مجتمع خيالي يوتيوبي ليعيش فيه، وينتظر شخصية مخلصة هي شخصية (عيسى المسيح) ويشترك معها في تحرير الأرض من الطغيان والفساد والظلم. ولكن قد يفسر هذا أن الكاتب يصف وضعا اجتماعيا وثقافيا راهنًا، وفكرًا دينيًّا قائمًا مرتبطًا بالتراث الشعبي ويتفاعل معه، فضلا عن أنه يدل على حالة من العجز، والانتظار لفعل أسطوري خارق يقوم به المخلص. وهذا يقودنا إلى استنتاج أن الكاتب يهاجم الأسطورة من خلال استعماله لها، ويعدها عائقا اجتماعيا معيقا للعلم، وتقدم المجتمعات وتطورها، وإن كانت الأسطورة في الوقت نفسه أداة لمهاجمة أنظمة الحكم والقمع والاستبداد والفساد والتعصب.

الهوامش والإحالات:

(1) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،د.ط، 2001، ص3.

(2) صالح أحمد الشعيبي، الحكاية الشعبية اليمنية في ضوء علم اجتماع النص، مجلة التواصل، جامعة عدن، العدد 25 يناير، اليمن، 2011، ص1.

(3) إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، دراسة في التفاعل النصي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة اليمنية، صنعاء، د.ط، 2004، ص7

(4) حنان محمد كشك، مدخل إلى علم الاجتماع ، دار الزهراء، الرياض، د.ط، 2012م، ص67.

(5) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 1994م، مادة سطر.

(6) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص6.

(7) إيزابرجر آرثر، النقد الثقافي، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2003م، ص177.

(8) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1971م، ص79.

(9) فرج عبد القادر طه، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، القاهرة، ط2، 2003م، ص193، وسناء كامل شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة، السعودية،ص26.

(10) إ يزابرجر آرثر، النقد الثقافي، ص178.

(11) حمود صالح العودي، نظريةالفن والأدب من منظور اجتماعي، ج1، مركز دال، صنعاء، د.ط، 2017م، ص18.

(12) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص8.

(13) خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980م، ص17.

(14) فرانكفورت، وآخرون، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامراته الأولى، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط2، 1980م، ص17.

(15) خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص18.

(16) إبراهيم عبد العزيز، حوار مع نجيب محفوظ، ع7، دبي، 2005م، ص116.

(17) سناء كامل شعلان، الأسطورة في رواية نجيب محفوظ، ص54.

(18) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، منشورات نادي السرد، عدن، 2018، ص9.

(19) نفسه، ص28.

(20) نفسه، ص3.

(21) سناء كامل شعلان، الأسطورة في رواية نجيب محفوظ، ص58.

(22) حوار مع محمد مسعد، عدن24، العد39، 7مايو، 2018م.

(23) سناء كامل شعلان، الأسطورة في رواية نجيب محفوظ، ص61.

(24) محمود فوزي، نجيب محفوظ زعيم الحرافيش، ط1، دار الجيل، بيروت، 1989م، ص152.

(25) نفسه، ص126.

(26) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ط1، أخبار اليوم، القاهرة، 1987، ص9.

(27) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص28.

(28) نفسه، ص30.

(29) شاهين محمد، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1996م، ص10.

(30) لوسيان جولد مان، مقدمة في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدرالدين عمرودكي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1993م، ص232.

(31) فتحي أبو العينين، التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، التراث وإشكالية المنهج، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 23، العددان 3و4، ص169.

(32) فتحي أبو العينين، التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، ص167.

(33) فراس السواح، الدين والأسطورة، كنظامين مستقلين متعاقبين، الموقف الأدبي، (364)، 1998، ص23، 33.

(34) محمد شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط3، 1997م، ص148.

(35) عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ط2، دار العودة، بيروت، 1997م، ص64.

(36) مجموعة كتاب، سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، مقارنة وترجمة: عبدالهادي عبدالرحمن، دارالحوار، اللاذقية،ط1، 1994، ص40.

(37) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص56.

(38) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992م، ص10.

(39) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص5.

(40) نفسه، ص5.

(41) نفسه، ص10.

(42) نفسه، ص182.

(43) نفسه، ص 183.

(44) نفسه، ص 195.

(45) نفسه، ص204.

(46) مخطوط العزيف – كتاب الموت وصور الشياطين، موقع مبحوث، على الرابط الآتي:
http://mab7oth.blogspot.com/2013/11/blog-post_62.html?m.

(47) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص13.

(48) نفسه، ص21.

(49) نفسه، ص 6.

(50) نفسه، ص 7.

(51) نفسه، ص9.

(52) نفسه، ص49.

(53) نفسه، ص50

(54) نفسه، ص48

(55) نفسه، ص48.

(56) نفسه، ص50.

(57) نفسه، ص50.

(58) نفسه، ص51.

(59) محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها، ص182.

(60) ينظر: فاروق خورشيدأديب، الأسطورة عند العرب، ص69، وسناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص80.

(61) بئر برهوت، الأسطورة والحقيقة، على الرابط الآتي:www.ambmacpc.com .

(62) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص43.

(63) نفسه، ص66.

(64) نفسه، ص65.

(65) سورة الفجر آية 7,8.

(66) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص119.

(67) نفسه، ص140,159.

(68) نفسه، ص211.

(69) نفسه، ص47.

(70) نفسه، ص126.

(71) مانفرد لوركر، معجم المعبودات، ص101.

(72) سناء كامل شعلان، الأسطورة في رواية نجيب محفوظ، ص95.

(73) إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، ص206.

(74) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص10.

(75) نفسه، ص90.

(76) نفسه، ص244.

(77) عطية أبو خاطر و كمال غزال، كائنات أسطورية : الحصان المجنح Pegasus، موقع ما وراء الطبيعة، متاح على الرابط، الثلاثاء، 15، 10، 2019م، الساعة 7 مساء:
https://www.paranormalarabia.com/2011/02/pegasus.html.

(78) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص84.

(79) نفسه، ص204,207.

(80) نفسه، ص240.

(81) نفسه، ص206.

(82) نفسه، ص175.

(83) نفسه، ص101.

(84) ينصرف اسم القداسة هنا إلى التكريم الشعبي، بعيدا بطبيعة الحال عن أي معنى ديني رسمي للتقديس

(85) محمد الجوهري، علم الفلكلور، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ج2، د. ط، 1990، ص71.

(86) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص48.

(87) نفسه، ص7.

(88) نفسه، ص51.

(89) نفسه، ص176.

(90) نفسه، ص177.

(91) نفسه، ص181.

(92) نفسه، ص181.

(93) نفسه، مقدمة الشقيقة.

(94) نفسه، ص21.

(95) نفسه، ص22.

(96) نفسه، ص23.

(97) نفسه، ص45.

(98) نفسه، ص147.

(99) نفسه، ص156.

(100) نفسه، ص239.

(101) جان بيار فارنيه، أنثولوجبا- أنثروبولوجيا، ترجمة مفتاح الصفد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1,2004، ص172. وبلال عياد، أنثروبولوجيا الأدب، القاهرة، روافد للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص196.

(102) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص5.

(103) نفسه، ص49.

(104) نفسه، ص49.

(105) نفسه، ص54.

(106) نفسه، ص55.

(107) نفسه، ص56.

(108) ورثروب فراي، وآخرون،الأسطورة والرمز، دراسات نقدية، ط2، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د. ط، 1980،ص5.

(109) سناء كامل شعلان، الأسطورة في رواية نجيب محفوظ، ص309.

(110) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، د.ط، 1994، ص196.

(111) مانفرلوركر، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2000،ص47.

(112) ألكسندر كراب، هجرتي، ترجمة رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف. والنشر، دار الكاتب، القاهرة، د. ط، 1967،ص196.

(113) علي زيعور ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحكم، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1977، ص176.

(114) حسن الباش ، ومحمد توفيق السهلي، المعتقدات الشعبية في التراث العربي دراسة في الجذور الأسطورية والدينية والمسلكية الاجتماعية ص206، نقلا عن ياسمين عبد القادر يوسف، تجليات الأسطورة في رواية المرأة الفلسطينية في القرن الواحد والعشرين، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية، 2015،ص106.

(115) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص 56 .

(116) نفسه، ص،94، 95،

(117) نفسه، ص112

(118) صبري حافظ ، الحرافيش أنجح أعمال نجيب محفوظ في الإنجليزية، إيداع السنة 12، القاهرة، د. ط، 1994،ص41.

(119) سناء كامل شعلان، الأسطورة في رواية نجيب محفوظ، ص210.

(120) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص162.

(121) نفسه، ص41.

(122) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها، ص196.

(123) يوسف آية 42.

(124) يوسف آية43.

(125) الحجر آية87.

(126) المؤمنون آية141.

(127) عبس آية26، 32.

(128) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها، ص198.

(129) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص13,17.

(130) مرضية آباد، ورسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد الثامن، كانون الأول، 2012،ص9-32.

(131) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها،ص199.

(132) نفسه، ص202.

(133) مرضية آباد، ورسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي ، ص16.

(134) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص201.

(135) نفسه، ص 41.

(136) نفسه، ص192.

(137) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها، ص200

(138) حسن الباش ، ومحمد توفيق السهلي، المعتقدات الشعبية في التراث العربي دراسة في الجذور الأسطورية والدينية والمسلكية الاجتماعية، ص 127.

(139) أبو منصور عبد الملك الثعالبي، فقه اللغة، تحقيق جمال طلبة ، بيروت، دار الكتب العلمية، 2001، ص120.

(140) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص43.

(141) نفسه، ص116.

(142) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها، ص201.

(143) أمل عبدالقادر محمود، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي- شعر المعلقات نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003، ص28.

(144) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص127.

(145) نفسه، ص202.

(146) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها ، ص232.

(147) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص80.

(148) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها ، 233.

(149) محمد مسعد العودي، رواية الشقيقة، ص233.

(150) نفسه، ص37.

(151) نفسه، ص196.

عتبتا العنوان والاستهلال في رواية «حمار بين الأغاني»

عائشة عبدالله ناصر المزيجي*

الملخص:

يتناول هذا البحث عتبتي العنوان والاستهلال، في رواية «حمار بين الأغاني»، للروائي وجدي الأهدل، التي تم اختيارها نظرًا إلى ما في العنوان من أسلوب ساخر يشد المتلقي نحو قراءة النص، ومعرفة أسراره من جهة، وبروز الاستهلال الوصفي بصيغته المجازية، الذي بدئت به الرواية وأغلب أجزائها من جهة أخرى، وله وظيفة اختزال الأحداث والتمهيد لها.

The two thresholds (title and preface), in the novel *Himar bain Al-Aghani*

"Donkey among Songs"

Aisha Abdullah NaserAI_Mazyge

Abstract:

This research explores the two thresholds; title and preface in the novel *Himar bain Al-Agani* "Donkey among Songs", by the novelist Wajdi Al-Ahdal. This novel was selected by the researcher due to its ironic style in the title that attracts a reader for reading the text. It also explores its secrets, and the emergence of descriptive initiation in its metaphorical form that occurs in the opening scene of the novel and in most of its parts, and has the function of reducing events and paving them.

* طالبة دكتوراه أدب ونقد- قسم اللغة العربية- كلية اللغات- جامعة صنعاء- الجمهورية اليمنية.

توطئة:

تعد العتبات مفتاح الولوج إلى عالم النص، تقوم بتذليل عقبات النص أمام من يريد فهمه، ويعدها الناقد الفرنسي جينيت مرتبة ضمن المناص التأليفي المبدوء «باسم الكاتب، فالعنوان، فالعنوان الفرعي، فالإهداء، فالاستهلال... إلخ»[1]، وتفضي هذه العتبات إلى «حتمية التلاقح بينها وبين النص، محدثة به تغييرًا تحكمه المقاربات التفسيرية، وما يقوم به المتلقي من فك شفراتها»[2]؛ للوصول إلى خفايا النص. وتعد هذه العتبات نصًا يوازي النص الأصلي، مع إحالة هذا الأخير إليها، وهي أيضا كل ما «يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، والهو الذي نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف، الحقيقي أو المتخيل»[3].

ويأتي العنوان من بين أبرز العتبات النصية، بل هو العتبة الأولى لدخول عالم النص «يطؤه الباحث لاستنطاق النص واستقرائه، بصريًا ولسانيًا، أفقيًا وعموديًا»[4]. ويعمل دليلًا للمتلقي يكشف به دلالات النص، وهو في حد ذاته «نظام دلالي رامز، له بنيته السطحية ومستواه العميق، مثله مثل النص»[5]، ويحدد «من الوهلة الأولى مسار قراءة الكتاب»[6]. وله، لدى جينيت، أربع وظائف، هي: «الوظيفة الإغرائية، والوظيفة التعيينية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية»[7]، وتتجلى أهميته -بحسب قول لوي هويل- في أنه «أصبح موضوعًا له وقع بالغ في نفوس المتلقين من القراء والجمهور والنقاد والمكتبيين»[8]. وتختلف إحالته إلى النص بحسب صياغته، فقد يتسم بالمباشرة؛ فيشير إلى محتوى العمل الأدبي، الذي لا يطيل المتلقي الوقوف عليه؛ لسرعة وصول الدلالات إليه، و قد يكون بصيغة غير مباشرة بتركيبه المجازي؛ فيتطلب «الإتيان على قراءة العمل بغية الاهتداء إلى محتواه»[9]. وتجدر الإشارة إلى أنه لا يرتبط بالمضمون وحسب، فقد يكون شكليًا عند قراءته «نعجب بصيغته، ونبحث عن صلة المضمون بشكليته، مفترضًا الشكل أن لدى المتلقي جودة استعماله لذهنيته ودهائه الذي يقود إلى حيلة ومكر المؤلف»[10].

أما الاستهلال فهو المدخل الدال على ما في عمق النص من أسرار، ويعرفه جينيت «بذلك الفضاء من النص الافتتاحي الذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص سابق له أو لاحق به يؤكد حقيقة الاستهلال»[11]، ويكون المستهل (بكسر الهاء) «إما شخصًا واقعيًا ككاتب العمل، فيسمى

الاستهلال بالواقعي، وإما شخصية تخييلية مثل السارد، ويطلق عليه الاستهلال التخييلي»[12]. ويبدو بموقعه بين الإهداء والمقدمة ضمن شكليات الكتاب، حتى مع ارتباطه الدلالي بما بعده؛ لذا يلحظ حضوره وغيابه في الأعمال الأدبية، فلا تتساوى بذلك مكانته مع العتبات الأخرى مثل: اسم الكاتب أو العنوان، اللذين لا يخلو منهما أي مؤلّف.

إن موضوعنا هو الاستهلال الذي يشكل البداية التي تسبق أول نص سردي في الرواية، وبداية كل جزء فيها «يشكل مقترحًا إضافيًا لمقاصد الخطاب الروائي تصورًا وتمثلًا وتحققًا، وهو بذلك ممتلك لسياق رمزي توظيفًا واستحضارًا باعتباره نصًا نواة، ملفوظًا يتصدر المحكي ويتضمن جانبًا من دلالته»[13]. وبحسب صياغته من المباشرة، أو الغموض يعمل «موجهًا نصيًا للقراءة، يظل القارئ مستحضرًا له ومتمثلا لمضمونه وفكرته الرئيسة»[14].

ويتخذ الاستهلال في الرواية الحديثة أسلوب الاختزال، وتلخيص منطق الحكاية، فيقوم «بالتلميح بأيسر القول عما يحتويه النص»[15]، فلا يضع الاستهلال المتلقي في صلب العمل دفعة واحدة، أو يجعله يحوم حوله، بل يمهد الطريق إلى أسراره الداخلية، ويمكن أن نحدد له عدة أنواع منها:

- الاستهلال بالعنصر الحكائي، وذلك في القصة القصيرة، التي لا يمكّنها فضاؤها القصير إلا من التركيز على تكثيف الحدث منذ السطور الأولى، مع قلة الشخصيات ووحدة المكان والزمان.
- الاستهلال الوصفي: توظفه الرواية؛ لسعة فضائها الذي يمكنها من وصف الشخصية أو المكان؛ تمهيدًا للحدث، إزاء التصاق ماهية هذا الأخير بملامح المكان وقسمات الشخصية.
- الاستهلال بالحوار: ويعد من أساليب السرد، نتزامن فيه مع مواقف وصراع الشخصيات، ويسهم في بناء الرواية، برغم تبطيئه -في الظاهر- حركة السرد.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا البحث سيقوم بدراسة هاتين العتبتين في رواية «حمار بين الأغاني» للروائي اليمني وجدي الأهدل، على النحو الآتي:

أولًا: عتبة العنوان

يمثل الحمار في واقعنا حيوانًا له عدة صفات، منها: الجهل، والصبر الذي يعد ضربا من أضرب الذل، وفي ذلك تقول العرب: «أصبر من حمار، وأذل من حمار»[16]، أما الأغاني فطرب يبعث السعادة والتسلية، ويستوجب متلقيًا يمتلك إحساسًا بها.

وقد صيغ العنوان جملة اسمية، تتكون من مبتدأ نكرة، «محضة غير مقيدة للدلالة على تعدده وعدم تخصيصه»[17]، ويحيل المبتدأ (حمار) بصفاته إلى عدد من الشخصيات؛ ما يعزز أن الحمار في هذا العمل الروائي «شخصية تتكون من الورق»[18].

أما الخبر فيكمل معنى الجملة، إذ يتركب من الظرف والمضاف إليه (بين الأغاني)، ويشير إلى موقع الحمار من الأغاني، ومن ثم موقع الشخصيات من معاناة الأحداث، باعتبار وجود علاقة بين العنوان ومتن الرواية.

ويبدو ظاهر معنى العنوان أدعى إلى ضحك غير كوميدي ساخر، بسبب الجمع بين جهل الحمار والأغاني، التي تشتغل على مفارقة «ترفض المعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر، أو بالأحرى المعنى الضد الذي لم يعبر عنه»[19]، وتكشف رؤية نقدية من قبل الراوي، وخلفه المؤلف، في مضامين ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، يحيل إليها ما تحمله الأغاني من معاناة، وفي هذا الجانب تعرف أمينة رشيد المفارقة بأنها «نظرة إلى العالم، وموقف من حقيقة الأشياء»[20]، بهذه الصياغة كان للعنوان وظيفة إغرائية تعمل على تشويق المتلقي، وتفتح له آفاق التوقع فيما سيأتي من محتوى الرواية.

علاقة العنوان بالنص:

يمثل هذا العنوان أول عتبة توصلنا إلى مدلول الأحداث، وصفات الشخصيات المستشفة من أدوارها، تتشظى عليها دلالات الحمار والأغاني على النحو الآتي:

أ- صبر الشخصية المصحوب بالذل، وهي تواجه العنف، نستدل على ذلك بتوظيف الخيزرانة أداة لضربها من قبل زوجها، كلما أرادت التعبير عن رغبتها في الاتصال بالعالم الخارجي،

في المقطع الآتي: «كانت ثائرة تراقب زوجها، وقد جمدها الرعب، ولو أنه رآها واقفة بكامل قامتها عند النافذة لسارع على الفور بأخذ خيزرانته المعلقة على الجدار ليكيل لها الضربات الموحشة دون رحمة؛ حتى تسيل دماؤها وتغيب عن الوعي، إذ كان لا يسمح لها بأن تظهر من النافذة أصلًا، وفي أحايين نادرة حين يكون رائقا لمزاج كان يسمح لها بالوقوف على مقربة من النافذة وهي ملثمة الوجه لترى الشارع من وراء الزجاج»[21].

يستشف من المقطع كبت مجتمع الشخصية، ومدى الحرية المتاحة للزوجة، واختيار الضرب لغة لحوار الزوجين، يتكرر كلما عاودت الشخصية مخالفة زوجها، يعزز ذلك وصف الخيزرانة بـ«المعلقة» إشارة إلى استعمالها بكثرة، وكذلك توظيف صيغة الجمع «الضربات»، الدالة على غياب الرحمة بين الزوجين، وانعدام استقرار الشخصية في «غرفتها، سريرها» الخاص مع زوجها.

ولهذه المعاملة أبعاد اجتماعية، فصبر «ثائرة» ناتج عن فقرها، الذي أحوجها وأسرتها إلى «علي جبران»، وعنفه نتيجة شربه الخمر، ونستطلع ذلك من خلال حوار الضابط مع الصبي «عمر»، على النحو الآتي:

«الضابط لعمر: كيف كان يعذبكم؟

قال عمر ونظرته تغيم وتهيم بعيدًا:

كانت عنده حالة عجيبة، في النهار تبسره يضحك ويتعامل بلطف، لكن في الليل يقتلب واحد ثاني، كان إذا شرب الخمر يصحبني من النوم، وبيده حزام البنطلون... ويستلمني ضرب بالحزام على ظهري، وما يفلتني إلا وقدنا مغسل بالدم.

الضابط: هل تتذكر كيف كان يعذب ثائرة؟

كان يخليها لما قدها راقدة، ويقوم بربطها من أيديها وأرجلها ويغلق فمها بخرقه، وبعدها يقوم لها ضرب بالحزام إلى فجر.. الله يرحمها.

الضابط: وما هو الذي يجبركم تعيشوا معه وهو بيفعل بكم هكذا؟

احنا فقرا وما بش من يشقى علينا، وكلنا مضطرين نصبر على باطل علي جبران لأجل القرشين التي بنحصلها منه ونصرفها على أسرنا.

الصبر عندي أنا وثائرة كان أهون من إن احنا نبسر أهلنا يشحتوا».

ب- جهل ثائرة بالجهة التي سيأتي منها الغدر، نستجلي ذلك من حوار مباشر يدفع بالأحداث إلى الأمام، يتضمن شكرها للضابط؛ جزاء إحضاره كلب حراسة لها، على النحو الآتي:

- علي جبران لثائرة: هيا مه .. ما بش حتى كلمة شكر !!

قالت وكأنها ترمي له بعظمة بلا لحم:

- شكرا يا..

قال علي جبران وكأنه يدفع عن نفسه تهمة:

- لا تشكريني أنا، اشكروا الفندم سيف الذي أدى لنا أحسن كلب حراسة عندهم.

رمقت ثائرة الضابط سيف بنظرة امتنان خاطفة:

- شكرا لكم يا فندم.

هز الضابط سيف رأسه ردا على تحيتها..

- صورتها فارحه به قوي»[22].

ونستشف جهلها -أيضًا- مع شعورها بالأمان تجاه الضابط، خلال الصورة السردية المجازية التالية: «أرسل الكلب نباحًا قصيرًا منهًا سيدته الجديدة مبارحتهما المكان، ابتسمت ثائرة من بادرة الولاء التي أظهرها الكلب، ومسحت على رأسه تحببًا، وأحست ببذرة الأمان تنمو بداخل روحها الجزعة»[23].

وللفظ الحمار -بوصفه دالًا- امتداد، بتكراره ثلاث مرات، وأن له دلالة سلبية على مدى أجزاء الرواية على النحو الآتي:

أ- قد يكون اسم مكان، إذ يعد وصفا يحمل رؤية «ثائرة» السلبية في المكان العالي (الجبل)، بصوت الراوي العليم: «وفكرت أن هذه الجبال حواجز للعين والروح والفكر، وأنها السبب، فيما يعانيه أهل المدينة، من ضيق أفق وبصيرة محدودة، هبطت من الربوة المسماة (ظهر الحمار)، إلى جوف المدينة العطن..»[24].

فيأخذ المكان العالي (ظهر الحمار) في المقطع دلالة سلبية، تجانس الرؤية في الجبل؛ لكون هذا الأخير يحجب الفكر والروح.

ب- وقد يكون صفة لها دلالة سلبية، في سياق تموه فيه الشخصية، من خلال الحوار الآتي: «أخفض الشيخ هلال عينيه وتكلم بصوت هامس:

_ عفوك يا رب، يقولون إن ثائرة كانت تتردد يوميا على شاب صاحب مكتبة اسمه "منير الوازعي".

- هز الضابط رأسه مستحسنًا المعلومة وقال:

هل هو عشيق للقتيلة ثائرة؟

الشيخ: أستغفر الله، أنا لم أقل ذلك يا أخي حرام عليك!

انزعج الضابط من نفاق الشيخ وقال بصوت ساخط:

- (...) الحمار، ما هو؟ دوختنا!

حك الشيخ هلال أذنه مستجمعًا كل ما لديه من دهاء وختل:

- أنا كلامي واضح، أنا قلت أنها كانت تتردد على المكتبة كل يوم تقريبًا فقط»[25].

فما بين القوسين كلام محذوف موجه إلى الشيخ المخاطب، الموصوف بالحمار في حديث الضابط الغاضب، ونستشف دلالة الحمار السلبية، من خلال نبرة صوت الضابط وهو يخاطب الشيخ المتصف بالنفاق والدهاء.

ج- وقد يكون حيوانًا يتماهى مع الواقع في الوصف السردي الآتي:

«...وفي منعطف ضيق، ظهر أمامها حمار أغبر ملأ العقبة بروثه، فتجاوزته وواصلت صعودها، وما كادت تفلت إلى الوراء حتى كان الحمار الحرون قد رفسها بقوائمه الخلفية وألقى بها إلى قعر الوادي.. وفجأة أحست بألم لا يطاق، وكأن أحدا صدم رأسها بالجدار آلاف المرات... وكما في الحلم، ظلت قدماها تخبطان وقد التوتا من العذاب في بركة دمها، ثم همدت وغادرت هذا العالم»[26].

ففي المقطع يقوم الحمار برفس «ثائرة»، ما يعزز أن الفاعل في الرواية «غير بني البشر، كالأشياء أو الحيوان.. إلخ»[27]، ويعكس هذه الفعل في عالم الحلم عدم استقرار الشخصية، يؤيد هذه الرؤية مفهوم المكان في بعض الكلمات: «منعطف ضيق، العقبة، الوراء، الخلفية، قعر الوادي، الجدار».

ومن علاقة العنوان بالنص، إحالة الأغاني إلى هموم اجتماعية وسياسية تتجلى عن متن الرواية، ممثلة بالآتي:

أ- المعاناة التي واجهاتها شخصيات الرواية، ثائرة، أروى، زبيدة، وهي ما بين الحلم والواقع، نتيجة مطاردة الملثم لهن، وانتهاء الحدث بقتلهن، بعد أن تدخل الشخصية في غيبوبة حلم، فيها من الشدة والبهجة ما يعكس تأزمها من جهة، وأملها في الخروج من ذلك من جهة أخرى. ويمكن تأمل نهاية كل شخصية على حدة في المقاطع الآتية:

«لمحت ثائرة الحارس الشيبة، فجرت نحوه، وارتمت عليه تهزه بعنف؛ ليستيقظ ويقوم بواجبه، فلم يظهر أي شعور. وقفت وركلته بقدمها، انحنت على يده القابضة على البندقية وحاولت انتزاعها، وفي هذه اللحظة طوقها الرجل الملثم من الخلف بذراعه اليسرى، مكممًا فمها ليمنعها من الصراخ، وباليد الأخرى ألصق شفرة الجنبية على رقبتها.

حاولت مقاومته، لكنه بقوة النسر التي في بدنه أحكم سيطرته عليها وساقها أمامه تحت تهديد السلاح. كان باب الفيلا الخارجي مفتوحًا على مصراعيه، فخرجا دون ضوضاء تذكر، وغابا في الظلام الدامس»[28].

وكذلك أروى بعد «أن قاومت الرجل الملثم، ورمت نفسها من النافذة، في أجواء من البرق والرعود والريح والبرد، كفت عن البكاء والمقاومة، وخطر ببالها أن الموت أرحم مما هي فيه من معاناة، ورأت وهي ما بين الصحو والغيبوبة حلمًا، رأت نفسها على شاطئ البحر وسط عاصفة رملية، تحاول الوصول إلى البحر، وهبات الرمال تردها...، وتنبهت من الحلم، وهي تشعر بألم حاد في حنكها، وصعقتها تشنجات عنيفة شديدة الحرقة، وبالت على نفسها، ثم أسلمت الروح»[29].

أما زبيدة فترضع الصغيرة أروى التي سمتها باسم صديقتها المقتولة، ثم تواجه الملثم الذي «ساقها كالريشة إلى البقعة المظلمة تحت السرير، ورأت نفسها تصعد جبلًا هائل الارتفاع.. والسماء تمطر مطرًا غزيرًا.. والصقيع يشقق الجلد.. وفي قمة الجبل رأت جامعًا مطليًا بالنورة البيضاء.. وفي منعطف ضيق، ظهر أمامها حمار أغبر ملأ العقبة بروثه فتجاوزته. وما كادت تلتفت إلى الوراء حتى كان الحمار الحرون قد رفسها بقوائمه الخلفية وألقى بها في قعر الوادي. وفجأة أحست بألم لا يطاق، وكأن أحدًا صدم رأسها بالجدار.... ولوهلة حسبت نفسها قارورة زجاج حطمت بقسوة متناهية، وكما في الحلم ظلت قدماها تخبطان وقد التوتا من العذاب في بركة دمها، ثم همدت وغادرت هذا العالم»[30].

تشابهت نهاية الشخصيات بمغادرتها الحياة، نتيجة تشابهها في معاناة ذات أبعاد اجتماعية ممثلة: بالفقر والكبت... إلخ.

ب- الكبت الذي عانت منه ثائرة وزبيدة؛ حتى تكرر وقوف الشخصية أمام النافذة طلبا للعبور إلى الخارج، ويلحظ توظيف النافذة على مدى الرواية ثماني وعشرين مرة، والشارع تسعًا وعشرين مرة، تعبيرًا عن الانغلاق المحيط بها، ويتجلى ذلك في المقاطع الآتية:

«ارتدت ثائرة البالطو الأسود، وغطت وجهها بنقاب أسود شفاف، وخرجت من محبسها لرؤية الدنيا في جولة صباحية طويلة»[31].

«لم تستطع ثائرة مقاومة رغبتها في التجول راجلة رغم ما حدث لها بالأمس»[32].

«في ذاك الشارع الذي لم يتبرع أحد بتسميته، مرت ثائرة بعجلة مربوطة قرب دكان الجزار»[33].

«مشت زبيدة مكتئبة، وهي تضم رزمة دفاتر إلى صدرها في الشارع الذي لم يتبرع أحد بتسميته، ففي أوله حدثت مشاجرة بالهراوات بين أصحاب الدكاكين وموظفي البلدية، وفي وسطه وقع حادث تصادم مريع بين باص وقاطرة محروقات، أودى بحياة أربعة من ركاب الباص، وأصيبت طفلة تصادف مرورها في مكان الحادث.. ثم اكتملت المنغصات عندما عبرت الشارع قاطرات متعجلة تنقل ماشية، وسلكت ممرًا ترابيا متجنبة موقع الحادث، فصعد الغبار في الهواء وانهمر كالطوفان على المارة، حتى أن زبيدة دمعت عيناها من التهاب جفنيها، وشق عليها التنفس»[34].

ونستدل على الكبت من بعض التراكيب مثل: «نقاب أسود، محبسها، عجلة مربوطة»، إلى جانب نوع الأحداث التي قابلتها زبيدة، التي جعلت من الشارع مكانًا معاديًا، لا تجد فيه متنفسًا، وأحداث أخرى يحتضنها فضاء الشارع، في عالم الحلم أو الواقع خلال الرواية، منها: قتل الملثم ثائرة، ص5، وتعرضها لمشاكسة شاب يستعمل سلاحًا؛ ليأخذها بالقوة، ص18، ومواجهة زبيدة مشاكسة الشخصية المسماة بكبش، ص 108.

يستشف الكبت من موضوع السجناء، ذي البعد الاجتماعي، ممثلًا بفرط شهوانيتهم المتسببة في وقوع جرائمهم، واحتضان عتمة السجن لهم، في الصورة السردية الآتية:

«بجوار منير في ذات الزنزانة كان سجينان يلعبان الكوتشينة، وآخر مستلق على ظهره، يهذي بكلام غير مفهوم، ويده تعبث بزمام بنطلونه ذهابًا وإيابًا، وكأنه يحاول إغراء حوريات الجنة»[35].

وفي وصف آخر يشير الكبت إلى السبب الذي أدى بالسجناء إلى دخول السجن، وهو غسلهم عار شقيقتهم، التي عبرت عن الكبت بارتكابها الفاحشة. أما هم فنستشف من طريقة

نومهم عدم شعورهم بضيق السجن وظلمته الحسية أو المعنوية، ودخولهم هذا المكان عن اختيار في الصورة السردية الآتية: «وفي السجن ثلاثة يبدو أنهم إخوة، نائمون ويشخرون بسعادة، بعد أن غسلوا عارهم بالدم، ومزقوا شقيقتهم الحبلى سفاحا طعنا بالجنابي»[36].

ج- الظلم الواقع على «منير» لاتهامه بقتل ثائرة، يشير إلى ذلك حوار الجزار مع «زبيدة» وهي مارة في الشارع، تسأل عن منير، ص109، وكذلك وجود منير بين جدران السجن، ص 117، ومقاطع أخرى يذكر فيها إعدام منير ظلمًا.

د- الشعوذة التي لجأت إليها «ثائرة وأروى» لحل مشكلة ملاحقة الكوابيس لهما، نستطلع هذا من حوار أروى المباشر مع أمها والشيخ هلال (المشعوذ)، من ص 112إلى 114، الذي يدور حول وصف حالتها، وفي نهاية الحوار يبدو استغلال المشعوذ هذه المهنة؛ للتنفيس عن رغبته الأيروسية، في جسد ثائرة، خلال وصف سردي يتخلله شعور ثائرة: «مرر بنانه المبلولة على الساقين الأملسين المدورين وقلبه يثب بين ضلوعه، ولما شعرت ثائرة ببراثن الشيخ تتجاوز الركبتين وتتوغل إلى ربلتي فخذيها، مسها تيار كهربائي، فانتهت من حالة الخضوع التي أوصلها الشيخ إليها، وطلبت بحزم إنهاء الجلسة»[37].

ومع ثائرة «سكب الشيخ هلال مقدارًا يسيرًا في كفه اليمنى، ثم مسح بها على ساقي أروى الجميلتين المكسوتين بزغب أشقر خفيف، وتأوه رغم إرادته؛ لأنه شعر بمتعة مفرطة في حلاوتها، فلا شيء عنده يضاهي لذة تلمس ساقي فتاة عذراء امتزجت فيها نعومة الأنثى والتكوين العضلي للغلام كأجمل ما يكون»[38].

هـ- الزيف: ينفي تدين إمام الجامع (الشيخ محمد الدخيل) دوره في الأحداث السياسية، من خلال تعريف الراوي العليم به في المقطع الآتي:

«إمام الجامع الذي كان الصبي عمر يدرس عنده في حلقة التحفيظ، من أشهر قادة الميليشيا الإسلامية، وهو يعد أحد أبطال معركة الاستيلاء على عدن، ولقد غنم كميات هائلة من

السلاح المكدس في جبل حديد، وباعها لسماسرة الحرب، وحقق لنفسه ثروة خيالية، كما أنه ربح ملايين الدولارات من حكومة الشمال المنتصرة التي دفعت ثمن كل الدبابات التي غنمها في طريقه من عقبة ثرة وحتى كريتر في قلب عدن. وعاد إلى صنعاء مكللا بالمجد والسمعة الحسنة، واستثمر ثروته في تأسيس مركز للدعوة والإرشاد، وكان أول عمل قام به هو اجتذاب الغلام عمر إلى جماعته، وجعله أميرًا على جماعة أبي البراء...»[39].

يبدو دور الإمام وإشعاله للحرب بين الطرفين، بإمداده لسماسرة الحرب بالسلاح، واستثمار ثروته التي جمعها من وراء ذلك، في تشييد مركز الدعوة والإرشاد. وأول عمل قام به هو اجتذاب الصبي عمر للحلقة، وعقد علاقة غير شرعية معه، تنفيسا عن رغبته الأيروسية؛ لامتلاك الصبي تقاطيع وجمال الفتيات، وتتجلى رؤية الراوي العليم الخارجية في ذلك من وصفه الآتي:

«ضيع أوامر الله وتعلق بما لا يجوز مجرد التفكير فيه.. هو الذي كان يظن نفسه قد عوفي من محبة الصبيان، إلا أن طلة عمر الفاتنة قهرته، قوضت حصونه الإيمانية واحدا واحدا حتى أنهك تمامًا.. سيطرت عليه الرغبة، وقلبت كيانه رأسا على عقب جارفة في طريقها كل عائق إلهي أو اجتماعي، لقد سبته مفاتن الصبي، أغرم بسحر عينيه الواسعتين، بصوته المنغم المغنون، بنعومة بشرته وصفائها»[40]. وهو بهذا يبين مناقضة ظاهر الشخصية المتدينة لأفعالها.

و- الفقر الذي أدى إلى زواج زبيدة الصغيرة المتعلمة بالجزار كبير السن الجاهل؛ إذ يعرض هذا المضمون حوارا خارجيا بين أم زبيدة وعمها والجزار، يتداولون فيه أمر موافقة زبيدة، ص121، 122.

ز- خيانة الأعمال الموكلة إلى الشخصية المسئولة عن حماية الأفراد، إذ يكشف الراوي العليم برؤيته الخارجية ما يدور في ذهن الضابط عبر تقنية التذكر، من سيرة تثبت تورط

الضابط فيقتل ثائرة وأروى وزبيدة، ص177، إذ يوظف هذا المقطع خاتمة للرواية، ويتم الوقوف على تحليلها في علاقة الافتتاحية بالخاتمة لاحقًا.

ح- حرب جنوب اليمن مع شمالها، والظلمة الواقعة على المدينة، إزاء حصد القتلى من أبنائها، في المقطع الآتي: «تأمل الضابط ما حصل، وأدرك أن الحرب قد قامت بين الشمال والجنوب، وخمن أنها لن تتوقف حتى تلتهم أكثر من عشرين ألف مقاتل»[41].

ويبدو تعظيم أمر الحرب مع تمثيلها بالألعاب النارية في ظاهر بنية الوصف السردي، وتوظيف السجون معادلًا لرؤية الراوي المعتمة في هذه الحرب خلال الآتي:

«لاحت في السماء الطائرات النفاثة السوخوي المغيرة من عدة مطارات جنوبية. عند بوابة قسم شرطة الحلقوم، وقف عسكري مسلح للحراسة، وقد بدا عليه الاستمتاع الشديد بحفلة الألعاب النارية المقامة في الأعلى، وكان يرهف سمعه ليلتقط أزيز طائرات الحزب الاشتراكي الآتية من جهة الشرق ليبلغ عنها بوساطة اللاسلكي، وأحيانًا كان يبعث ببلاغات كاذبة، فتهدر مضادات الطائرات راسمة في السماء خطوطًا حمراء متقطعة تتعامد في نظام هندسي شبيه بأقفاص السجون»[42].

ومقطع آخر تعادل عتمة السجن فيه ضربة الصاروخ:

«وفي الصباح تبين أن حيًا قريبًا من السجن تعرض لضربة صاروخ سكود مرسل مع التحية من قاعدة العند الجنوبية»[43]، وقد حمل الصباح دلالة غير مبهجة تجانس حدث الصاروخ، مما يدل على تغير ماهية الزمن الطبيعي بحسب إيقاع الحدث، وفي ذلك يرى رولان بارت «أن الزمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي»[44].

ثانيًا_ الاستهلال الوصفي:

بلغ عدد صفحات رواية «حمار بين الأغاني» 178 صفحة، مقسمة إلى واحد وخمسين جزءًا، يبرز فيها الاستهلال بالوصف المجازي للقمر، والشمس، والسماء، في قالب من الجمل

الاستعارية، وبحسب بول ريكور تهتم الاستعارة «بعلم دلالة الجملة قبل دلالة الكلمة، ولا يجب التحدث عن استعمال استعاري لكلمة معينة، بل عن قول استعاري»[45]، يحمل دلالات جديدة نتيجة «تفاعل جمل وأفكار المقطع الاستعاري»[46].

ويتفق دال الاستهلال الوصفي مع مدلول أحداث المتن الروائي، حول رؤية معتمة تستوحى من الوصف المجازي لـ«القمر، والسماء، والشمس»، وهو استهلال يعرف بمنظور الرواية الحديثة، التي يؤدي فيها الاستهلال دورًا توجيهيا، وهو «يقود الدلالة من الكثافة والغموض، إلى حقول توسيع المعنى»[47]، مغايرًا بذلك الاستهلال في الرواية التقليدية وأسلوبها التقريري، وتطويلها في التعريف بالمكان؛ إيهاما بالواقع، أم الشخصية من خلال وصف شكلها الخارجي، أو الرجوع إلى ماضيها، أو البدء بتحديد للزمن يوهم بالواقع، سواء أكان يوميًا أم زمن مرحلة وعصر ما.

افتتاحية الرواية (الاستهلال القبلي):

«بدا القمر الذهبي البازغ لتوه وكأن الضباع قد نهشت أعلاه، فسال نوره المراق على الأرض صابغًا جدران المدينة النائمة بلون أصفر باهت، لا تلحظه العيون، ولا تلمسه الحجارة، ووحدها النجوم ذات الأهداب الطويلة استطاعت احتضان هذا الجمال الشحيح الوجود، وشهقت من السعادة»[48].

تتصل الافتتاحية بمدلول أحداث الرواية، مع عدم تحقق دور القمر، ووصول نوره البازغ إلى المدينة، ذاك الفضاء الذي سيضم حدث «ثائرة»، ومما يعزز هذه العتمة، تكرار النفي خلال إيقاع المضارع، الذي يمكننا من التزامن مع المشهد: «لا تلحظه العيون، لا تلمسه الحجارة». فيشير وصف القمر إلى زمن الليل الذي تستظل به بالمدينة؛ ليدل على أن «المكان لا ينفصل عن الزمن، إذ لا تقبل الأمكنة الإحساس بخصوصياتها خارج علاقاتها به، فعنصر الزمن هو الذي «يمنحها ماهيتها المكانية، أي يحددها كأمكنة متعينة في الزمان، فالزمن في نهاية المطاف، ليس سوى جملة الأحداث والوقائع التي تصنع المكان، وتسمه بميسم يضفي عليه خصوصية ما»[49].

وتستظل أحداث ثائرة من ص 3 إلى5 بزمن الليل، الذي تشمل عتمته إيقاعات الشخصية، التي يتساوى لديها المكان المغلق (الغرفة والبيت)، الذي جاء تعبيرًا عن حالة الشخصية النفسية وانغلاق حياتها، مع المكان المفتوح المعادي، الذي لم تجد فيه بابًا للنجاة من القيود المفروضة عليها؛ لذا نجدها كثيرة الوقوف أمام النافذة؛إشارة إلى الكبت الذي تعيشه، ويستنتج ذلك من خلال الصورة السردية الآتية:

«أزاحت الستارة الحمراء المخملية، فتحت ضفتي النافذة على مصراعيها فهب نسيم حلو أنعش رئتها»[50].

وتتصل إيحاءات العتمة الصادرة من القمر، بإيقاع مطاردة الرجل الملثم لثائرة في عالم الحلم، وانفعالاتها الناتجة عن ذلك، في الصور السردية الآتية:

«قشعريرة باردة جدًا داهمت عمودها الفقري حين لاحظت بين النوم واليقظة كتلة سوداء ممددة على السرير بجوار زوجها المغطى حتى قمة رأسه، راحت تبحث عن مفتاح النور، وكانت يدها المرتعشة تخبط على الجدار بارتباك شديد، كادت روحها تفارق مستقرها المكين، لولا أنها عثرت أخيرًا على المفتاح فعم غرفة النوم النور الأبيض»[51].

ففي المقطع يرمز مفتاح النور إلى بحثها عن حل للعقدة والمشكلة الواقعة فيها؛ فتحيل عتمة الاستهلال إلى تخبطها بحثًا عن ذاك المفتاح، الذي ترجو فيه خروجها من العتمة المعنوية والحسية المحيطة بها، وتطاردها اللا فائدة من النور في غرفتها الخاصة وعتمة الموت، مع إصرار الملثم على القضاء على حياتها.

وتلقى الشخصية حتفها على يديه في المكان المفتوح المعادي (الشارع)، الذي فقد مدلول الحماية والاستغاثة به، ملتقيا دال الدم، الذي أوحت به الافتتاحية في «سال نوره المراق»، بالدم المصرح به في فضاء الشارع، من خلال الصورة السردية الآتية:

«وقف فوقها تماما مباعدًا ما بين رجليه، والنصل المعقوف ينبض في يده شوقا للالتحام!.. أنّت ثائرة أنينا متصلًا، زحفت على جنبها كازة على أسنانها من شدة الألم المتصاعد من عمودها الفقري، وركزت بصرها المغبش من الدموع على بلاطات الرصيف؛ لتوهم نفسها بأنها

تقطع مسافات هائلة من الفرار من عدوها الجاثم فوقها تقريبا، تركها الرجل تزحف على الأرض كحشرة داستها الأرجل، وفي لمح البصر حز رقبتها من الوريد إلى الوريد، فتدفق الدم أحمر ضاربًا إلى السواد، وتكونت بحيرة من سائل لزج فاحت رائحته المغثية بطول الشارع وعرضه»[52].

بذا كان للافتتاحية وصيغتها المجازية وظيفة اختزال ماهية الأحداث، والتمهيد لها.

علاقة العنوان بالافتتاحية:

للعنوان علاقة غير مباشرة بالافتتاحية، التي تسبق النص السردي، إذ تعد العتمة المستوحاة من مشهد وصف القمر امتدادا للمعاناة التي خلف أغاني العنوان؛ فكان للعتبتين وظيفة ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تمهد لأحداث الشخصيات.

المقطع الاستهلالي الثاني:

تتصاعد أحداث «ثائرة» في الجزء رقم 21، يسبقها الاستهلال الوصفي على النحو الآتي: «أضاء مدخل السكن قنديل أصفر، ومن وراء أسوار الفيلا تعالى نباح الكلاب، ومن الأعلى كان البدر يخضخض الظلام بنوره الفضي، ومن عشب الحديقة المعتم انبجس صرير الجنادب متسولا إعجاب الله»[53].

في الاستهلال يحاول إيقاع الضوء الطبيعي وغير الطبيعي إزاحة عتمة الليل، التي تحيل إلى مدلول حدث خروج «ثائرة» إلى حديقة البيت، وتأديتها طقوس التضحية بنفسها، وقتلها على يد الطبيعة، التي تخرج من دلالتها على الحياة إلى اللا حياة، بتوظيفها أداة للقتل من خلال صورة سردية يتسلسل إيقاعها من البداية حتى النهاية، على النحو الآتي:

«ركعت أمام شجرة كافور معمرة متشابكة الأغصان، وطوقت بذراعيها الجذع الضخم، وضغطت رقبتها على غصن ناتئ حاد كالسكين، وتحشرجت أنفاسها متطوحة بين أحضان الموت»[54].

وتتصل عتمة الليل بمدلول تغريد ثائرة على سبيل المجاز، الذي ما هو إلا دعوة للموت، تنهي بها حياتها مع زوجها. في حين يحيل الضوء المزاحم للعتمة إلى حدث إنقاذ «ثائرة» ونجاتها على يد حارس الحديقة، في المقطع السردي والحوار على النحو الآتي:

«رأى الحارس الشيبة شبحًا منذ خرجت من المسكن، وظل يرصد تحركاتها الغريبة محاولا الفهم دون أن يتدخل بسؤالها، ثم انتبه في آخر المطاف إلى أنها كانت تخنق نفسها، اقترب منها وناداها باسمها فلم تجبه، لاحظ أنها برغم أنينها المكتوم تبدو منومة. كان هو نفسه مرعوبا من هيئتها، فلكزها في جنبها بعقب البندقية، فانتفضت مفزوعة، وصوتت مسترجعة روحها من كف عزرائيل، تستنكر في حوارها مع الحارس:

_ ما هو الذي أداني إلى هانا؟»[55].

فكان للاستهلال وظيفة التمهيد للأحداث، بإحالة العتمة والضوء إلى إيقاع الموت / الحياة اللذين تجلت فيهما الشخصية.

الاستهلال الثالث:

تتجه أحداث ثائرة إلى الأمام، يسبقها الاستهلال في الجزء رقم 13، على النحو الآتي:

«بدت الشمس في السماء بعيدة أكثر من المعتاد، وكأنها تنأى بنفسها عن مقاربة المجتمعات الأرضية بسبب رائحتها الكريهة، العصافير تترنم رائحة غادية في الحديقة، ورؤوسها الدقيقة لا تكف عن الدوران في كل الاتجاهات توقيًا من حجر غادر»[56].

تنبعث من الاستهلال إشارات الغدر بالشخصية، باستيحاء العتمة، لكن في زمن النهار، بدلالة حركة الطيور، وتستوحي العتمة من امتلاك الشمس على سبيل المجاز شعورا، تنأى به عن مقاربة مجتمعات الأرض في الأسفل، الموظف مفهومًا مكانيًا للرائحة الكريهة الصادرة عن هذه المجتمعات على مبنى الاستهلال، ومن أعمال الشخصيات السلبية على متن الرواية.

ويدل على الغدر توقع العصافير غير الإيجابي في حدث قادم، بدورانها في كل الاتجاهات، نستدل على ذلك من مشهد حوار خارجي، في ثلاث صفحات من ص 51 إلى 54، بين الضابط «سيف» و«علي جبران»، يدور حول كيفية حماية ثائرة، وفيه يبدو إيهام الضابط بإخلاصه في عمله، بإحضاره كلب حراسة إلى منزل زوجها «علي جبران»، وهذا الفعل على غير عادة الضباط،

الذين لا يتركون مكان وظيفتهم إلا لمهمة رسمية، فيكشف المسكوت عنه خيانة المسؤولين للعمل الموكل إليهم، مع معرفة أن القاتل هو الضابط، ومن ثم التشديد على ضرورة الرقابة، وتحري التأهيل العلمي للقائمين على مناصب الدولة، وخدمة أفراد الشعب.

ونستشف الغدر بثائرة، من خلال وصف الراوي شكلها الخارجي وصفًا حسيا، عبر صورة وصفية مجازية، توحي بجمال «ثائرة»، وتأثيره على الزوج والضابط، على النحو الآتي: «فتح الباب وبرزت منه ثائرة ملثمة الوجه، وقد ارتدت فستانا وردي اللون تزين كعبيه الطويلين شرائط الدنتيلا البيضاء، لم تكن معطرة، لكن شدة رائحتها الخصبة كالأرض حين يغشاها المطر فغمت خياشيم كل المتواجدين في المدخل..»[57].

فيثير وصفها الرغبة الأيروسية، كما يكشف الراوي العليم ما في مخيلة الضابط:

قال الضابط سيف وجسد «ثائرة» الفوار بالشباب يرتسم في مخيلته كنزا مسحورا:

«عندي شعور قوي أنكم بتعانوا من مشكلة ما أدري ما هي!»[58].

ومما سبق كان للاستهلال دور الإشارة إلى الغدر القادم ضد الشخصية.

الاستهلال الرابع:

تتنامى إيقاعات الرواية، حتى مقتل ثائرة، والعثور على جثتها، في الجزء رقم 22، يسبق مقاطعه السردية الاستهلال الآتي:

«تدثرت السماء بسحب خفيفة مرتعشة، وأرسلت الشمس المختبئة خلف الأفق شعاعًا باهتًا، فانعكس هذا الحزن شفقًا أحمر، رشحت منه بنايات المدينة وشوارعها وشجرها وترابها، وكأنها ترعف دمًا غامقًا، له صنة مقرفة»[59].

يختزل الاستهلال بصيغته المجازية حدث «ثائرة»، مع إيحاء تدثر السماء، واختباء الشمس بالعتمة، المشيرة إلى وقت الغروب، كما يدل توظيف «الشفق الأحمر»، المجسد حزن

الطبيعة: «فانعكس هذا الحزن شفقا أحمر»، خلال صورة مجازية تتداخل فيها دلالة اللونين الأسود والأحمر غير المبهجة، شاملة فضاء مقتل «ثائرة»، المكون من أشياء المدينة وأركانها.

وتمتد إشارة الاستهلال الوصفي، إلى حدث العثور على الجثة، فتتصل رائحة الصنة ولون الشفق الأحمر برائحة القمامة ولون الدم على الجثة. موظفًا الراوي حاستي الشم والبصر، ليبعث توقع المتلقي فيما سيأتي من حدث «ثائرة» المتجلي في المقطع السردي الآتي:

«اتخذ سكان حارة الحلقوم من إحدى شعاب الجبل مكانًا يسكبون فيه قماماتهم، حتى إذا كثرت أشعلوا فيها النيران، إلى هذا المكان الناتئ، الذي لا يرتاده أحد باستثناء الكلاب والزواحف والهوام، وصلت سيارة جيب مطلية بالأبيض والأزرق، ونزل منها عدد من عناصر الشرطة. تطلع الضابط سيف باشمئزاز إلى جثة مشوهة بلا رأس نهشتها الكلاب تخص امرأة كانت على ما يبدو ترتدي بيجاما نوم وردية، ثم أشاح بوجهه تقززًا من المنظر الموحش. ساط الضابط سيف أكوام القمامة بنظرات مستاءة وسد أنفه متضايقًا من روائحها النتنة، وشعر بأمعائه تتقلقل، وبأنه على وشك التقيؤ»[60].

وتحيل العتمة الواردة في الاستهلال إلى الحرب القائمة بين جنوب اليمن وشماله في المقطع الآتي: «وبعد دقائق سمع صوت طائرات حربية نفاثة تخترق السماء من الجنوب إلى الشمال، ثم تبع ذلك صوت انفجارات مدوية جعلت الأرض تهتز تحت قدميه، وبعد عدة طلقات هجومية، تصدت الدفاعات الأرضية للطائرات المهاجمة وأجبرتها على الانسحاب»[61].

ويمكن عرض نتائجها التي يكشف عنها الراوي، من خلال ما يدور في ذهن الضابط، على النحو الآتي: «تأمل الضابط ما حصل، وأدرك أن الحرب قد قامت بين الشمال والجنوب، وخمّن أنها لن تتوقف حتى تلتهم أكثر من عشرين ألف مقاتل»[62].

فكان للاستهلال وظيفة التمهيد لأحداث ذات أبعاد اجتماعية وسياسية.

الاستهلال الخامس:

تختتم أحداث «ثائرة» بالتحقيق في مقتلها، في الجزء رقم 23، يسبقها الاستهلال الآتي: «غرقت المدينة في الظلام إجباريا؛ بناء على تعليمات مشددة من القيادة العامة للجيش؛ بغرض إخفاء الأهداف العسكرية عن أنظار الطيارين الجنوبيين المشهورين بمهارتهم في التصويب، وكذلك ليسهل على الدفاعات الأرضية رؤية الطائرات المهاجمة والتصدي لها وإسقاطها»[63].

تغرق المدينة في الظلمة على سبيل المجاز؛ نتيجة أوامر سياسية مشددة من القيادة العامة للجيش، بغرض إخفاء الأهداف العسكرية، عن أنظار الطيارين الجنوبيين المشهورين بمهارتهم... إلخ؛ بذا يخرج الظلام من الدلالة الحسية إلى المعنوية، يعزز هذه الرؤية توظيف كلمة «إجباريًا»، الدالة على أن الظلام ليس من المظاهر الطبيعة؛ بل ناتج عن قرار سياسي مهيمن على مجتمع المدينة، إذ يشمل الظلام المعنوي كل الأفراد، بتوظيف المكان فاعلا للغرق مجازًا.

ويحيل ظلام الاستهلال، إلى مدلول الظلم الواقع على زوج «ثائرة» «علي جبران»، ومحاولة إلصاق تهمة القتل به، يبدو ذلك من خلال حواره الخارجي مع الضابط من ص87، إلى ص89. ومما سبق كانت للاستهلال وظيفة التمهيد لأحداث ذات أبعاد سياسية واجتماعية.

الاستهلال السادس:

ليست ثائرة فقط من تعرضت للكوابيس الليلية، فها هي أروى إحدى الشخصيات الرئيسة، تواجه المصير نفسه؛ فتذهب إلى المشعوذ هلال، يسبق عرض حدثها استهلال الجزء رقم 29، على النحو الآتي:

«حين وضعت السماء النقاب على وجهها، أبحرت الحاجة «حسنى» وابنتها أروى في أزقة الحارة متجهتين صوب بيت لم يكتمل بناؤه، يحيط به حوش متنافر الشكل لتعدد المواد التي دخلت في بنائه من بلك وخشب وصفيح وكرتون»[64].

تستوحى عتمة الاستهلال، من خلال وضع السماء النقاب على وجهها، إشارة إلى وقت الغروب، زمن توجه أروى وأمها إلى المشعوذ، بدلالة ظرف الزمان «حين»، وتحيل هذه العتمة إلى إقبال الشخصية واعتقادها بالشعوذة، موظفًا الراوي (الأزقة) مفهوما مكانيا لمرض الشعوذة الاجتماعي، وهي تسلك الأزقة طريقا إلى بيت المشعوذ هلال.

ويعد وصف البيت وصفا غرائبيا، يبعث التوجس؛ تمهيدًا لمدلول الحوار الآتي للاستهلال، بين الشيخ هلال، وأروى وأمها من ص 112 إلى 113، إذ يتداولون أعراض تأزم أروى، و طريقة علاجها بالشعوذة.

ويمتد إيحاء عتمة الاستهلال إلى مدلول غرائبية المقاطع الوصفية الآتية:

- وصف الفضاء المحيط بالمشعوذ وصفًا غرائبيا: «لاحظت (أروى وأمها) وجود مئات من الضفادع مفتوحة العيون تراقبها بصمت، وكأنها مدعوة لحفلة سرية».
- الوصف الغرائبي لمظهر المشعوذ: «انتابت أروى مشاعر الخشية من الشيخ حين لاحظت الشبه الكبير بين عينيه الجاحظتين وعيون الضفادع، وبين الحين والحين كانت تلتفت إلى الباب خوفًا من ضفدعة متعلقة تثب نحوها».
- وصف إجراء الشعوذة، وفيها استغلال الشيخ هذه المهنة؛ للتنفيس عن رغباته الأيروسية، بصوت الراوي العليم القريب من الشخصيات، إلى حد وصف الظاهر من سلوكها، وكشف رغباتها الداخلية على النحو الآتي:

«سكب الشيخ هلال مقدارًا يسيرًا في كفه اليمنى، ثم مسح بها على ساقي أروى الجميلتين المكسوتين بزغب أشقر خفيف، وتأوه رغم إرادته؛ لأنه شعر بمتعة مفرطة في حلاوتها، فلا شيء عنده يضاهي لذة تلمس ساقي فتاة عذراء امتزجت فيها نعومة الأنثى والتكوين العضلي للغلام كأجمل ما يكون»[(65)].

الاستهلال السابع:

وتختتم أحداث أروى بمقتلها والعثور على جثتها، ويسبق أحداثها الاستهلال في الجزء رقم 43 على النحو الآتي:

«كان الشارع يعج ببرك المياه المتخلفة من أمطار الأمس، وواحدة منها بالتحديد كانت حمراء بلون الصدأ، وبقربها رقدت جثة مغطاة ببطانية سوداء»[66].

يؤدي ما في الاستهلال من روائح، ووصف للجثة وظيفة التمهيد لحدث العثور على جثة أروى على متن الرواية، فتلتقي الروائح ولون الصدأ الأحمر، مع رائحة الجثة ولون الدم عليها في المقطع السردي: «وأقبلت سيارة الإسعاف التي شقت طريقها... ونزل منها شرطيان.. ومعهما نقالة، حملا الجثة أولا، ثم دَسَّا الرأس باستعجال بين الكعبين» 148.

ويحيل دال الروائح -أيضًا- إلى جانب اللون الأسود في الاستهلال، إلى عدة قضايا اجتماعية تبرز في المقاطع السردية، ممثلة بالآتي:

أ- تأويلات الناس البعيدة عن الحقيقة تجاه أي جريمة، وهي رؤية خارجية انتقادية من قبل الراوي العليم «تحلق الناس حول الميتة يلفظون بشتى التأويلات، وكان بعضها خرافيًا»، و«توافد المحيطون لتغطية الحدث والتقطوا صورًا وأخبارًا وتصريحات متضاربة، سوف تسمح لهم فيما بعد بتوليف قصة مثيرة لا علاقة لها تقريبًا بما حصل على مسرح الجريمة». 148

ب- الظلم الواقع على شخصية «كبش» باتهامه بقتل «ثائرة»، في الحوار المباشر الآتي: فرد المساعد حاجب الورقة على شفتيه ابتسامة مزهرة قائلا للضابط: الورقة فيها بلاغ رسمي عملته المقتولة أروى يوم أمس الظهر.

انتزع الضابط سيف الورقة متلهفا قائلا: «ما ذكرته هو ضد واحد على ما أظن اسمه تيس، أنت قلت لي إنه كان يراقبها من طاقة الحمام.

الحاجب: اسمه كبش يا فندم»[67].

ج- ادعاء الضابط الحرص على تحري العدل، فأمام تتابع جرائم قتل ثائرة، وأروى، وزبيدة، وعدم وصوله إلى الحقيقة، فإنه يمثل دور الغاضب الثائر، من خلال الوصف المجازي، والحوار الآتي: «دخل مكتبه هائجًا كالثور، وهو يضرب بقبضته كل ما يصادفه في طريقه».

فيخاطبه المساعد الحاجب محاولًا التخفيف عنه: «يا فندم إحنا ما غلطناش، إحنا عملنا بموجب الأدلة التي كانت معانا..»[68].

من هنا كانت وظيفة الاستهلال التمهيد لمدلول الأحدث البارزة على مبنى السرد.

الاستهلال الثامن:

وفي الجزء 33، يعرض الراوي حدث زبيدة، يتقدمه الاستهلال الآتي:

«غطس الأفق في بركة دماء، ومن الجهة الأخرى حزن القمر وأبى الارتقاء، وعلى الأرض سعى رجلان إلى بيت شعبي في طرق الحارة، مهدم وقبيح المنظر يوحي بفقر أصحابه المدقع»[69].

يختزل الاستهلال بصفته المجازية، مدلول أحداث ذات أبعاد اجتماعية، من خلال وصف الأفق المجازي، المشير إلى الغروب، ونشر العتمة بحزن القمر، ورفضه الارتقاء على سبيل المجاز، وامتداد دال هذه العتمة إلى حدث طلب الجزار يد «زبيدة»، وصراع الفقر والغنى، وانتصار هذا الأخير، بموافقة الأسرة (عم زبيدة ووالدتها)، على هذا الارتباط، برغم عدم التكافؤ بين الجزار وزبيدة، من حيث فارق السن، ومستوى التعليم، يؤدي وصف البيت في آخر مقطع الاستهلال وظيفة التمهيد لهذا الحدث، باعتبار البيت محتوى هذا الأخير.

وتمتد إشارات الفقر من وصف البيت إلى مدلول مضمون الوصف والسرد المتداخل بحوار خارجي يتداول فيه الجزار والعم والأم أمر موافقة زبيدة، على النحو الآتي:

- «جلس الجزار متربعًا على فراش إسفنجي رث.

- عم زبيدة الضئيل البنية الذي يبدو رأسه شبيهًا برأس كتكوت مضروب.

- كوم الجزار علب الهدايا المتنوعة الأحجام بوسط الغرفة بطريقة استعراضية مغرية.

- أصابع الجزار لا تكف عن تلمس بذلتها الإفرنجية الأكبر من مقاسه، وربطة عنقه الحمراء الغامقة.

- لفت انتباه أم زبيدة ساعة ذات ميناء ذهبي ضخم، تزين معصم الضيف.

- أخرج الجزار رزمة أوراق مالية من فئة العشرين ريالًا ودسها في كف عم زبيدة»[70].

أخيرًا بدا في النماذج السابقة من الاستهلال توظيف التقاطب المكاني، المكان العالي (السماء، الشمس، القمر)، والمنخفض (المدينة، المنزل، الشارع)؛ لتوصيل مفاهيم مجردة ممثلة في ثنائية: الظالم /المظلوم، الغادر/ المغدور به، السلطة القوية /الأفراد، الخيانة/ الأمانة، الكبت/ الحرية، التي تستشف من إيقاع أحداث الشخصيات على متن الرواية، فبحسب لوتمان فإن «الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية»[71].

علاقة الافتتاحية باستهلالات أجزاء الرواية:

ترتبط الافتتاحية بالاستهلالات التي تبتدئ بها أجزاء الرواية بعلاقة تأكيدية، من خلال إيحاء الافتتاحية بالعتمة: «بدا القمر الذهبي البازغ لتوه وكان الضباع قد نهشت أعلاه فسال نوره المراق على الأرض لونا باهتا..»، من خلال تكرار هذا الإيحاء، بغرض التأكيد في بقية الاستهلالات: «تدثرت السماء بسحب خفيفة مرتعشة..، وأرسلت الشمس المختبئة خلف الأفق شعاعًا باهتًا»، و«بدت الشمس بعيدة أكثر من المعتاد..، وكأنها تنأى بنفسها عن مقاربة المجتمعات الأرضية» و«غرقت المدينة في الظلام.....»، و«حين وضعت السماء النقاب على وجهها، أبحرت الحاجة حسنى وابنتها»، «غطس الأفق في بركة دماء، ومن الجهة الأخرى حزن القمر وأبى الارتقاء».

ومن ثمّ يتأكد ما تحيل إليه هذه العتبات الاستهلالية من مضامين اجتماعية تواجهها الشخصيات منها: الغدر، والظلم، والخيانة... إلخ.

علاقة الافتتاحية بالخاتمة:

الخاتمة هي آخر جزء، ورقمه 51، يعرف فيها الراوي العليم برؤية خارجية سيرة الضابط، عبر تقنية التذكر، على النحو الآتي:

«ساعة الضحى، خرج عظيم الشأن من قسم الشرطة متبخترًا في مشيته جذلًا بما أنجز. وتذكر صباه الباكر، حين كان مشهورًا في قريته بأنه يسرق كل ما يقع في مدى بصره، وما من بيت من بيوت القرية إلا واكتوى بخفة يده، ثم تآمروا عليه جميعًا وقدموا ضده بلاغًا للأمن المركزي بأنه متهرب من الخدمة الإجبارية، ونجحوا في مسعاهم، وتم القبض عليه بعد أيام قلائل، فتخلصت القرية من شره. لكنه بما أوتي من قوة طباع وحذق ومهارة في الحيل، تمكن من أن يبز زملاءه المجندين في خدمة القادة، والقيام بتلك الدسائس التي يعجزون عن القيام بها، ويحتاجون لمن يفعلها خفية بالنيابة عنهم. وبهذه الأساليب الملتوية أمكنه أن يترقى في سلك الشرطة، محققًا النجاح تلو النجاح حتى آل إلى ما هو عليه اليوم من رتبة رفيعة ومنصب جليل، رغم بداياته المتواضعة، وعدم حصوله على تأهيل حقيقي من أي أكاديمية للشرطة.

تذكر تلاعبه الحاذق بالأدلة الجنائية، وكيف قام بتوصيل سائله المنوي بدلا عن سائل منير إلى المعمل الجنائي، حتى أن «منير» نفسه آمن بصحة الاتهام الموجه إليه. ضحك من أعماق قلبه، ودمدم بصوت مسموع: أنا تفوقت على إبليس، اتجه إلى حراج سوق الحلقوم وتمشى على مهل بين الحوانيت.. وبحث بدأب وصبر عن حاجته، وبعد عنت شديد عثر على حقيبة جلدية حمراء كبيرة ..، فتشها فوجد ملصقًا مكتوبًا عليه "ثائرة عبد الحق محمود" بخط المرحومة.. دفع ثمن الحقيبة دون مساومة، وقد فتنته هواية جمع تذكارات تخص أولئك الناس الذين تدخل بطريقة فجة في أقدارهم»[72].

تبدو خيانة الضابط لعمله، بقتله ثائرة وأروى وزبيدة، امتدادا لسيرته الماضية، التي يكشفها الراوي العليم بقوله: «جمع تذكارات تخص أولئك الناس الذين تدخل بطريقة فجة في

أقدارهم»، مؤكدة ما في الافتتاحية من الإيحاء بالعتمة، وفي ذلك يرى جيرار جينيت أن «الاستهلال البعدي أو الخاتمة مؤكدة حقيقة الاستهلال القبلي»[73].

الخاتمة والنتائج:

لقد توصل البحث إلى عدد من النتائج، منها:

- يمثل العنوان عتبة نصية لا يخلو منها مؤلف، على عكس العتبات الأخرى كالاستهلال والإهداء وغيرهما، التي قد تغيب أو تحضر في العمل الروائي.
- يعمل الأسلوب الساخر في رواية «حمار بين الأغاني»، على تشويق المتلقي إلى أحداث الرواية.
- يمثل العنوان رسالة لغوية، تحدد مسار القراءة.
- مثلت مفارقات الأغاني من التسلية الظاهرة إلى الألم الخفي، عتبة نلج بها إلى النص؛ للكشف عن المسكوت ذي الأبعاد الاجتماعية والسياسية.
- تشير أغاني العنوان إلى نقيض مدلولها المتمثل في عنف أحداث الشخصيات.
- يفتح الغموض وعدم المباشرة في صياغة العنوان والاستهلال آفاق التوقع، ولا يحصران المتلقي في بؤرة المعنى والدلالة الواحدة. كما تمكن هذه الصياغة من اشتراكهما في الإحالة إلى المضامين نفسها.
- تختزل عتبة الاستهلال بصيغتها المجازية الحدث وتمهد له.
- تجتمع استهلالات أجزاء الرواية حول رؤية واحدة معتمة، تبعًا لماهية أحداث الشخصيات.
- يشير إيحاء الاستهلال بعتمة الغروب، إلى أفول حياة ثائرة وأروى وزبيدة خلال أحداث الرواية.
- تغاير صيغ الاستهلال وتراكيبه مع صيغ مقاطع السرد يعمق الدلالة.
- يعد إيحاء الافتتاحية بالعتمة امتدادا للمعاناة التي تتوارى خلف عتبة العنوان.
- للافتتاحية علاقة تأكيدية بالاستهلالات الأخرى، من خلال تكرار هذه الأخيرة إيحاءَ العتمة الصادرة عن الافتتاحية.
- علاقة الخاتمة بالافتتاحية (الاستهلال القبلي)، علاقة تأكيدية.

الهوامش و الإحالات:

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت- من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص44.

(2) عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية- دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2013م ، ص 46.

(3) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص44.

(4) جميل حمداوي، السيموطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وزارة الثقافة، الكويت، العدد 3، 1997م، ص9.

(5) بسام قطوس، سيمياء العنوان، دار الثقافة، الأردن، ط1، 2001م، ص37.

(6) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000م، ص64.

(7) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص87.

(8) المرجع نفسه، ص60.

(9) صدوق نور الدين، البداية في النص الأدبي، دار الحوار. سوريا، ط1، 1994م، ص69.

(10) المرجع نفسه، ص 71.

(11) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص112.

(12) المرجع نفسه، ص116.

(13) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص 32.

(14) المرجع نفسه، ص 32.

(15) ياسين النصير، الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، سوريا، دمشق، ط1، 2009م ، ص24.

(16) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين، دار المعرفة، لبنان، بيروت، 1 / 417، 283.

(17) عباس حسن، النحو الوافي، آوند دانش للطباعة والنشر، ط1، 1425هـ. 2004م، ص 199.

(18) رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988م، ص131.

(19) نبيلة إبراهيم، فن القص- في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 202.

(20) أمينة رشيد، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 11، العدد الرابع ، 1993م، ص 143.

(21) وجدي الأهدل، رواية حمار بين الأغاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة آفاق عربية، ط: 1، 331، ص4.

(22) المصدر نفسه، ص 54.

(23) المصدر نفسه، ص54.

(24) المصدر نفسه، ص 23.

(25) نفسه، ص 99.

(26) نفسه، ص 173.

(27) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة- النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د. ط، 2000م، ص328.

(28) وجدي الأهدل، حمار بين الأغاني، ص 83.

(29) نفسه، ص 147.

(30) نفسه، ص 173.

(31) نفسه، ص 14.

(32) نفسه، ص 23.

(33) نفسه، ص 36.

(34) نفسه، ص108.

(35) نفسه، ص 117.

(36) نفسه، ص 117.

(37) نفسه، ص 41.

(38) نفسه، ص 121.

(39) نفسه، ص 139.

(40) نفسه، ص59.

(41) نفسه، ص 85.

(42) نفسه، ص 86.

(43) نفسه، ص 117.

(44) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي- الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص111.

(45) بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م، ص90.

(46) ينظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2016م، ص224.

(47) عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر، القاهرة، ط1، 2013م، ص 104.

(48) وجدي الأهدل، حمار بين الاغاني،ص3.

(49) عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية، ص71.

(50) وجدي الأهدل حمار بين الأغاني، ص3.

(51) نفسه، ص4.

(52) نفسه، ص5.

(53) نفسه، 49.

(54) نفسه، ص49.

(55) نفسه، ص49.

(56) نفسه، ص51.

(57) نفسه، 53.

(58) نفسه، ص55.

(59) نفسه، ص 84.

(60) نفسه، ص 84، 85.

(61) نفســـه، ص85.

(62) نفسه، ص85.

(63) نفســـه، ص86.

(64) نفسه، ص111.

(65) نفسه، ص114.

(66) نفسه، ص148.

(67) نفسه، ص 149، 150.

(68) نفسه، ص 149.

(69) نفسه، ص 121.

(70) نفسه، ص 121، 122.

(71) سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، د.ط، 2004م، ص104.

(72) وجدي الأهدل، حمار بين الأغاني، ص177، 178.

(73) عبد الحق بلعابد، عتبات، ص112.

خديوياتُ ابن شهاب العلوي

دراسةٌ في البناء الفنّي

د. أحمد علي أحمد بايمين*

الملخّص:

خديويات ابن شهاب العلوي قصائد محبوكة الطرفين، قالها الشاعر مدحًا في الخديوي توفيق، فجاءت على نسق ونظم القصائد المحبوكة الطرفين التي قيلت في مدح (الملك المنصور غازي بن أرتق) صاحب قلعة ماردين في القرن الثامن الهجري، من قبل صفي الدّين الحلّي (677هـ -749هـ / 1279 - 1348 م) وهو من شعراء العصر المملوكي (648 - 929هـ / 1250 - 1517م).

وبنو أرتق سلالة تركمانية سلجوقية، كان لهم سبقُ شرفٍ، إذْ اقترن اسمهم بولاية بيت المقدس وفلسطين، إبّان حروب الفرنجة الصليبيين التي دامت قرنين من الزمان (492 - 691هـ/ 1096 - 1291م).

يمهد البحث -بإيجاز- لبيان تاريخية هذا اللون من الشعر عند صفي الدين الحلّي وسابقَيه، ثم يتناول خديويات الشّاعر أبي بكر بن عبد الرحمن بن شهاب الدّين (1262هـ - 1341هـ / 1922م) -موضوع البحث- المصاغة على نسق قصائد صفي الدين الحلّي، في ديوانه المسمى «ديوان ابن شهاب» من خلال دراسةٍ في البناء الفني تشتمل على: اللغة، والأسلوب والصور، والموسيقى.

* أستاذ أدب العصور المتأخرة المساعد- قسم اللغة العربية- كلية التربية/ المهرة- جامعة حضرموت - الجمهورية اليمنية.

الآداب
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Ibn Shihab Al-Alawi's *Khodiawaiat*

A study in their Artistic Construction

Dr. Ahmed Ali Ahmed Bayemen

Abstract:

Ibn Shihab Al-Alawi's *Khodiawaiat (*i.e. poems) are two ends plotted poems, said by the poet praising Al-Khodiywai Tawfiq. They occur in the forms and patterns of the two end poems that were spoken in praising the king, Mansour Ghazi Ibn Artiq, the owner of the Castle of Mardin in the eighth century AH. They were said by Safi Al-Din al-Hili (677 AH-749 AH) (1279 - 1348 AD). He was one of the poets of the Mamluk era (648 - 929 AH / 1250 - 1517 AD).

Bano-Artaq, were a Turkmen Seljuk whose name were honorably associated with the State of Jerusalem and Palestine, during the Foreigners - Crusader wars that lasted two centuries (492 - 691 AH / 1096 - 1291 AD).

This research briefly prefaces the way for the historical statement of this type of poetry within Safi AL-Din Al-Hili and his predecessors. Then, the research will deal with the Khodiawaiat (i.e. the poems) of the poet Abu-Bakr Bin Abdulrahman bin Shihab Al-Din (1262 AH - 1341 AH / 1922 AD). The research topic that texted within Safi AL-Din Al-Hili's plems' style in his collection called "**Ibn Shehab**", through a studying them in terms of their artistic construction; that includes, language, style, images, and music.

مقدمة:

يتمحور موضوع هذا البحث حول خديويات الشاعر أبي بكر بن عبد الرحمن بن شهاب، المولود بقرية حصن فلوقة -أحد مصائف تريم- عام 1262هـ، ويعتبر ابن شهاب من شعراء الإحياء الشعري في اليمن عامّة وفي حضرموت خاصة، ويأتي ذلك من خلال ما خلفه من عطاء أدبي مهم تمثّل في ديوانه الذي ارتقى به إلى مستوى متميز بين شعراء عصره.

لقد حفل القرنان الثاني عشر، والثّالث عشر الهجريان بكوكبةٍ من الشعراء الحضرميين الذين نأوا بالشعر عن السقوط في هاوية ما سمِّي بأدب الانحطاط، ففي الوقت الذي تهاوى سلطان الشعر، وخبا نوره في كثيرٍ من الأقطار العربية نرى أن الشعر في اليمن عامّة، وفي حضرموت خاصّة، سما سموا وصل به الشعراء إلى مصاف الشعر في العصور الإسلامية الأولى، ومن أولئك الشعراء الشاعر ابن شهاب العلوي،موضوع هذا البحث.

مشكلة البحث:

كان لأبي بكر بن شهاب العلوي، باعتباره شاعرًا، فضل المحافظة -في عصره- على المكانة الذَّوقية، والأخلاقية، والجمالية للشعر لفظًا، ومعنى، ووزنًا وإيقاعا؛ وبرغم ذلك لم يحظ شعره بدراساتٍ أكاديمية متخصصة، شأنه في ذلك شأن كثير من شعراء عصره؛ فرأى الباحث أن يتناول بالدّراسة جزئية من ديوانه لم يلتفت إليها أحد من قبل، وهي قصائده محبوكة الطّرفين (خديوياته) التي قالها في الخديوي توفيق، والتي جاءت على نسق القصائد الأرتقية، وهيكلتها.

وقد رأى الباحث أن خديويات ابن شهاب العلوي لم تلق اهتمامًا من الباحثين؛ لذا توافرت لديه رغبة شديدة لبيان ما قام به الشاعر ابن شهاب من محاكاته للطريقة (الأرتقية) في صياغة الشعر ونظمه، مما يدل على سعة علمه، وثقافته ومعرفته، واطّلاعه على أحوال الشعر خارج النّطاق الحضرمي، بل واليمني عامة. فشدّتني القصائد في ألفاظها ومعانيها، وارتأيت تقديمها ولفت انتباه الباحثين إليها، حتى تحظى بدراساتٍ أعمق.

وقد وجد الباحث أن المشكلة تكمن في عزوف الباحثين عن كتب التراث، من دواوين وغيرها، وعدم تناولها بالدراسة المنهجية، لاسيما أن الباحث أراد تقديم نموذجٍ من الشعر قيل في عصر اتَّسم عربيًا بالانحطاط، إلاّ أنه في اليمن -تحديدا- ظلّ يحمل سمات القوة والمتانة والجمال في ألفاظه ومعانيه، خلافًا لحالة الشعر في الأقطار العربية الأخرى.

فروض البحث وأسئلته:

هل من الممكن أن تُدرس خديويات ابن شهاب العلوي دراسةً تتناول البناء الفني؟
ما مدى توافر المادة العلميّة لهذا النوع من الدّراسة؟

ما الذي سيقوم به الباحث في هذه الدّراسة؟

هل ستأتي هذه الدّراسة بشيء جديد؟

ما مدى إمكانية تقديمها لدليلٍ مادي على تفوق الشاعر في هذا الفن؟

أهداف الدّراسة:

- جعلت خصائص قصائد خديويات ابن شهاب اللفظية والأدبية، والفنيّة مادة ثريّة جديرة بالدّراسة المتخصصة، والممنهجة.
- تطمح هذه الدّراسة إلى إضافة حلقةٍ مهمة، ضمن سلسلة شعر التراث الأدبي الحضرمي على وجه الخصوص.
- ستعقد هذه الدّراسة موازنة مُستشفّة بين خديويات ابن شهاب العلوي وغيره ممن سبقوه من الشعراء من حيث قوّة الشعر وضعفه.
- الغوص في خبايا شعرٍ قِيل منذ مائتي عام، ثم تُرك، ولم ينل حظًا من الدِّراسة.
- يرى الباحث أن هذه الدّراسة ستلقى قبولا، وترحيبا لدى المثقفين في اليمن.

أهميّة البحث:

الأهمية النظرية:

- تحاول هذه الدراسة أن تضيف إلى المكتبة العربية عامّة والمكتبة اليمنية خاصّة، بحثا يتحدّث عن حقبةٍ زمنيةٍ شائكة، ومهمة في تاريخ حضرموت خاصة، والوطن العربي عامة.
- ستقدّم دليلا يُدحِضُ تعميم مقولة إنَّ الشعر في تلك الفترة الزّمنية كان ركيكا ضعيفا، من حيث السَّبك، ومن حيث المعاني. وترجو أنها ستشكل إضافةً علميةً في تخصصها.

الأهمية التطبيقية:

- ستقوم الدّراسة بإبراز كثيرٍ من الخصائص اللفظية، والفنية لخديويات ابن شهاب.
- إخراج خديويات ابن شهاب في حلّة جديدة، وطريفة، مشروحة، وسهلة التناول والفهم.

- ستقدم وصفا تاريخيا يقرأ الماضي ويؤرخ للأحداث.

أسباب اختيارها:

أسباب ذاتيّة:

- تتعلق برغبة الباحث في دراسة الشعر الخاص بحضرموت كونها موطنه.
- وجد الباحث ضالته في شعر ابن شهاب؛ كونه أشبع رغبته، وفضوله في معرفة ما كانت عليه الساحة الثقافية الحضرمية في تلك الحقبة من الزّمن سياسيا، وثقافيا، واجتماعيا.
- شغفي -منذ أن كنت طفلا- بالوقوف عند هذه المرحلة ومعرفة ما دار فيها من أحداث.

أسباب موضوعيّة:

لقد كانت وراء اختياري لدراسة خديويات ابن شهاب جملة من الأسباب، أوجزها في الآتي:

- لم ينلْ شعر ابن شهاب ما هو جدير به من الدّراسة الأكاديمية المتخصصة المنهجة، التي تبرز مكانته الشعرية، بحيث تضعه ضمن شعراء البعث والإحياء في الوطن العربي.
- توافر الدّعم المادي، من قبل جهات خيّرة تعمل على إحياء التراث الأدبي الحضرمي.
- توافر إمكانيات إجراء هذه الدّراسة.

حدود الدّراسة:

الحدود الموضوعية: ستقتصر الدراسة على خديويات ابن شهاب في ديوانه الصادر عن مكتبة دار التراث الإسلامي، في صعدة، وصنعاء.

الحدود الزّمانية: زمن حياة الشاعر ما بين 1262- 1341هـ .

الحدود المكانيّة: بيئة الشاعر في حضرموت، والمواطن التي زارها خلال رحلاته وتنقلاته.

الإضافة العلميّة:

- يتوقع الباحث أنَّ هذه الدراسة ستملأ حيزًا لطالما ظلّ فارغًا في المكتبة اليمنية، والحضرمية على وجه الخصوص.

منهج الدّراسة:

سيتبع الباحث المنهجين التاريخي والوصفي، معتمدًا على التحليل، مستفيدًا من اللحظة التاريخية التي تركت آثارها في شعر ابن شهاب، وتحليله فنيا.

مجتمع الدراسة:

المجتمع الحضرمي، وعلاقته بالأقطار العربية والدولة العثمانية في تلك الحقبة من الزّمن.

هيكل الدّراسة:

بدأت البحث بتوطئة له حوت نقطتين أساسيتين هما: أولا: تاريخية القصائد المحبوكة الطرفين في الأدب العربي وبالذّات عند صفي الدّين الحلّي باعتباره السابق إلى هذا اللون من الشعر، المتمثّل في قصائده الأرتقيّة، وثانيا: خديويات ابن شهاب التي نظمها على نسق الأرتقيات، ثم قسّمت البحث إلى مباحث ثلاثة: المبحث الأوّل: البناء اللغوي، واشتمل على مطلبين: الأوّل اللغة والثاني الأسلوب، وجاء المبحث الثاني تحت عنوان البناء التصويري، وحوى ثلاثة مطالب: الأول الصورة التشبيهية، والثاني الصورة الاستعارية، والثالث الصورة الرمزية، بينما تناول المبحث الثالث البناء الموسيقي في مطلبين: الأوّل الموسيقى الخارجية، والمطلب الثاني الموسيقى الدّاخلية، وختمت البحث بالخاتمة والتوصيات، فقائمة المصادر والمراجع، سائلا الله النفع به

والبيان وخدمة الأدب اليمني عامة والحضرمي خاصة؛ رغبة من الباحث في إحيائه وتداوله، وسيكون ذلك على النحو الآتي:

أوّلا: تاريخية القصائد المحبوكة الطّرفين (الأرتقيّات)

الأُرْتُقيّات (بضم همزة القطع وسكون الرّاء وضم التاء) قصائد في مدح (الملك المنصور) من ملوك بني أرتق أصحاب قلعة ماردين[1] في القرن الثامن الهجري، نظمها على نحوٍ مخصوص صفي الدّين الحلّي (678-749هـ/1279-1348م)[2] من شعراء العصر المملوكي (648-923هـ/ 1250 - 1517م). وبنو أُرْتُق (بضم همزة القطع وسكون الراء وضم التاء) سلالة تركمانية سلجوقية، كان لهم شرف ولاية بيت المقدس وفلسطين لمدّة من الزّمن. وجدّهم الأوّل أُرتق بن أَكْسَك (بفتح همزة القطع وسكون الكاف الأولى وفتح السين) أحد أمراء الجيش السلجوقي، كوفئ على شجاعته في حروب فلسطين مع الإفرنج، فعيّن واليًا على القدس، حتى إذا وافته المنيّة عام (484هـ/1091م) آلت ولاية القدس إلى ولديه من بعده، وهما: سكمان، وإيلغازي، وظلا كذلك إلى أن دهمتهما جيوش مصر الفاطمية عام (492هـ/ 1099م)[3].

ظلَّ أبناءُ أرتق بن أكسك، وأحفاده، مناصرين لصلاح الدين الأيوبي (المتوفّى 589هـ/ 1193م) وخاضوا معارك الجهاد تحت لوائه ونعموا بانتصاراته على الإفرنج الصليبيين في معركة حطّين (583هـ/1187م) وتحرير بيت المقدس، وظلّوا على ولائهم للأيوبيين[4].

أُقْطِع الأُرْتقيون حصن كيفا وقلعة مارِدين من ديار بكر على الفرات الأعلى، وأقاموا مملكة ضمّت أرمينية مدة من الزمن ، واتّخذوا ماردين عاصمة لهم، وتنازعوا الحكم في الحدود بين العراق وسورية وتركيا، وتخلل حكمهم عقودٌ من القوة والضّعف، ولكن وجودهم في التاريخ يقع بين (465-812هـ/1072-1409م)[5]، تعاقب منهم على الحكم سبعة عشر أميرًا حرصوا على الدفاع عن ملكهم ضد غارات التتار والإفرنج، ومن كان يثور عليهم من قطّاع الطّرق وشذّاذ الآفاق في عصرٍ تشرذمتْ فيه القبائل العربية، وتعددت الانقسامات والطّوائف واشتُريتْ الولاءات والذّمم[6].

ومن أشهر ملوكهم في الثلث الأخير من عمر دولتهم[7] المنصور(ابن الملك المظفّر فخر الدّين، قرة أرسلان)[8] الملقّب بنجم الدّين غازي الثاني، الذي حكم في الفترة من (692 - 712هـ)، والصالح شمس الدّين، الذي حكم بين عامي (712 -765هـ). وهما اللذان اتّصل بهما (صفي الدين الحلي).

وصفي الدين، أبو المحاسن هو (عبد العزيز بن سرايا السِنْبسي الطّائي)[9] الملقّب بصفي الدّين الحلي، نسبة إلى مدينة (الحِلّة) من مدن الفرات الأوسط، ولد فيها سنة 677هـ، ونشأ فيها وتعلّم في مدارسها، وحفظ الأدب ومارسه، وامتهن التجارة طلبًا للرزق، وتجوّل بسببها ما بين حلب والموصل وحماة ودمشق، وماردين...، قال الشّوكاني: «وتعاطى التجارة، فكان يرحل إلى الشام ومصر وماردين، وغيرها في التجارة، ثم يرجع إلى بلاده، وفي غضون ذلك يمدح الملوك والأعيان، وانقطع مدّة إلى ملوك ماردين»[10].

وعلى إثر الأحداث الدّامية بين آل بني محاسن، وآل أبي الفضل - بسبب التنازع على الزعامة والإمارة بالحلّة، كما هو الحال في كثيرٍ من كيانات ذاك الزمان في تلك الحقبة[11] - خرج الصّفي منها، وغادرها في سنة 701هـ، أيّام السلطان غازان[12]، حيث انتشرت الفوضى في العراق، وَفُقِدَ الأمن في الحلّة وغيرها، ووقعت فيها حروب، وأدّت الأحقاد بين بني محاسن، وآل أبي الفضل إلى أن يغتال آلُ أبي الفضل صفي الدين بن محاسن (خال الشاعر) وكان قتله غيلة، وهو يصلي في مسجده. فرثاه صفي الدين رثاء حارًا، وثارت لمقتله ثائرة قومه للانتقام، والأخذ بالثأر. وقد سجّل الحلّي تلك الأحداث في عدّة قصائد[13]، وأشهرها قصيدته المشهورة التي صدّر بها ديوانه في باب الفخر والحماسة والتحريض على الرياسة ومنها[14]:

سلِ[15] الرّماحَ العوالي عنْ مَعالينا ... واستشهدِ البِيضَ هلْ خاب الرَّجا فينا
وسائلِ العُرْب والأتراك ما فعلتْ ... في أرض قبرِ عُبيدالله أيدينا
إنّا لقومٌ أبتْ أخلاقُنا شرفاً ... أن نبتدي بالأذى منْ ليس يُؤذِينا
بيضٌ صنائعُنا، سودٌ وقائعُنا ... خضْرٌ مرابعُنا، حمرٌ مواضينا
لا يَظهر العجزُ منّا دونَ نيلِ مُنىً ... ولو رأينا المنايا في أمانينا

والقصيدة مشهورة في باب الفخر، وعدد أبياتها ثلاثة وثلاثون.

هذه القصيدة وأمثالها من شعر الحلي هي بقايا الفصاح من الشعر العربي في (العصر المملوكي)، ولا نعدم أمثالها عند البوصيري (ت697هـ)، وابن نباتة المصري (ت 768هـ)، وكذلك عند شاعرنا أبي بكر بن شهاب الدين العلوي (1262-1341هـ / 1922م) -موضوع البحث- وغيرهم ممن أبقوا على رسوم العربية وحروفها، وهم بآثارهم يدفعون تهمة وَصْمِ هذه القرون بـ(عصور الضّعف الأدبي)[16] على التعميم.

أرتقيات الحلّي:

عاش صفي الدين قرابة نصف قرن في كنف (الأرتقيين) نديمًا مقرّبًا من ملوكهم وأمرائهم، وإن غادر، غادر مستأذنًا، ثم يعود، وكان ذا مكانة في تحريضهم على القتال، والذّود عن البلاد، فحقق دور المثير لحماسة الجنود بشعره.ولشدّة إعجابه بالملك المنصور، فقد خصّه بديوان شعر سمّاه (درر النّحور في امتداح الملك المنصور)[17]. وعرفتْ قصائد هذا الديوان (بالأرتقيات)، وهي تسع وعشرون قصيدة على عدد حروف الهجاء العربي، وكلّ قصيدة منها تتألف من تسعة وعشرين بيتًا، ويبدأ أوّل كلّ بيتٍ من أبيات كلّ قصيدة بحرف الروي للقصيدة، فحرف الهمزة قافيته الهمزة، وأوّل كل بيت يبدأ بكلمة أوّلها حرف الهمزة على النحو الآتي:

أَبَتِ الوِصالَ مَخافةَ الرُّقباءِ وأتتْكَ تحت مدارعِ الظَّلماءِ[18]

وهكذا حتى نهاية الأبيات التسعة والعشرين كلها، ويختمها بقوله:

أقبلـــتُ نَحْـــوَكَ فـــي ســـوادِ مَطـــالبي حتـى أتتْنـي باليـدِ البيضـاءِ
أَرْقَـــى إلـــى ربِّ النَّـــدى عَـــرْش الرَّجـــا فكـــأنّ يـــومي ليلـــةَ الإســـراءِ

وهذا اللون من النّظم يسمى بـ(محبوك الطرفين): «وأوّل من جاء بشيءٍ من ذلك أبو بكر محمد بن دريد (ت321هـ)، وقد نظم قطعًا مربعة على عدد الحروف لم يلتزم فيها بحرًا واحدًا، وأوّلها حرف الهمزة، ومطلعها:

أبقيتَ لي سقَمًا يمازجُ عبرتي مَنْ ذا يلذّ مع السّقام بقاءَ

وجاء بعد ابن دريد، أبو الحسن علي بن محمد الأندلسي، فنسج على منواله ولكنه جعل أبيات كلّ قطعة عشرة ولذلك تُعرف منظومته بالمعشّرة»[19]. وتلاهما صفي الدّين الحلي صاحب الأرتقيّات.

ثانيا: خديويات أبي بكر بن عبد الرحمن بن شهاب الدّين العلوي (1262 - 1341هـ / 1922م):

ولد أبو بكر بن شهاب في مدينة تريم بقرية حصن آل فلّوقة، عام 1262هـ بوادي حضرموت، ونشأ وتربى في تريم، وتعلّم على فقهاء بلدته تريم[20]. وقد كان عالي الهمّة عصامي النّفس، فصيح النُّطق، بليغ التّعبير، قويّ الحافظة حاضر الجواب، ينفر من أصحاب الفخفخة والأمراء ويحب مجالسة المساكين والفقراء، ينبسط معهم ويقوم بقضاء حوائجهم ويأنف من معاشرة الأغنياء ويكره الذهاب إليهم. وقد رحل من وطنه تريم إلى الحجاز عام 1286هـ؛ لأداء مناسك العمرة والحج، واتصل بعلماء الحجاز، ولقي من أمير مكة التبجيل والاحترام، وعاد إلى تريم سنة 1288هـ، ثم رحل إلى عدن، وما جاورها، فعرفوا فضله، وانتفعوا به، ورغبوا في إقامته عندهم، فلم يرض، بل توجّه إلى الشرق الأقصى وأقام نحو أربع سنين جلّها في جاوا في بلدة سورابايا، وتعاطى فيها التجارة، وكُلّلت أعماله بالنجاح، إلا أنه آثر الزهد، وقنع بما حصّل، وعاد إلى وطنه تريم سنة 1292 هـ. ثم حدثت حوادث بقصد مضايقته فاختار هجر تلك البلاد وارتحل عنها سنة 1302هـ، وزار عدن ولحج والحجاز، ثم مصر والشّام والقدس، ثم الأستانة، ولقي من أمراء تلك الأقطار كل إجلال وإعظام،لاسيما الخديوي توفيق:

فَسِنامُ أيّ الأرضِ أذْهبَ منزلي وَلِيَ النّدامى الغُرُّ منْ أمجادِها

وواجه سلطان الترك بالأستانة، وقلّده النيشان المجيدي المرصّع، وأهدى له سيفًا، وأحبّه كثيرٌ من أهل النفوذ والفضل، ثم ذهب إلى الشرق واختار الإقامة في حيدر آباد بالهند. وطالت إقامته بها نحو ثلاثين سنة، ثم عاد للمرة الثانية إلى وطنه تريم بعد هذا الغياب الطويل، ومعه ذريته وأهل بيته جميعا، فقوبل مقابلة الفاتحين، فكان يوم دخوله تريم عيدا عظيما نشرت فيه

الرّايات، وأطلقت المدافع، وأقيمت المواكب والحفلات، على الرغم من شدّة نفرته من ذلك. ثم عاد إلى الهند سنة 1334هـ لقطع علائقه منها للرجوع إلى تريم، والإقامة بها، ولكن المقادير كانت إليه أسرع، فانتقل إلى رحمة ربه ليلة الجمعة 10 جمادى الأولى سنة 1341هـ/ 29 ديسمبر سنة 1922م ببلدة حيدر آباد، ودفن فيها.

آثاره: له ديوان شعر فصيح حوى عددًا من القصائد على جميع حروف الهجاء، سيقف الباحث على قصائده المحبوكة فقط (الخديويات) التي قالها مدحًا في الخديوي توفيق والي القطر المصري، فقد احتوى الديوان على ست عشرة قصيدة بالترتيب من قافية الهمزة إلى قافية الطاء، كل قصيدة تحتوي على تسعة وعشرين بيتًا، قدّم لبعضٍ منها بمقدّماتٍ غزلية وأخرى بمقدّمات خمرية[21]، ولإدراك القيمة الفنية والبلاغية والأدبية لخديويات ابن شهاب، يستحسن أن أستعرض بعض أبياتها، ثم أعقّب بإلقاء الضوء عليها من حيث البناء اللغوي والبناء التصويري والبناء الموسيقي؛ لنتبيَّن مكانتها في الأدب العربي، ولنخرج صاحبها من شعراء عصره (العصر المملوكي 648هـ - 923هـ) ويحسن أن ألفت إلى أنني قد أضطر إلى الإطالة أحيانا في الاستشهاد، وذلك لأن انتزاع أبيات معينة عن سياقها قد لا يؤدي إلى إصدار حكم سديد على الشاعر ومذهبه الشعري، فقد جاءت خديوياته مرتبة في ديوانه على النحو الآتي:

القصيدة الأولى(الهمزية) [الخفيف]، الديوان79:

1. أضمرتْ هِنْدُ (لي) جزاءً وَفَـــاءً وانْثنى السّعدُ لي مُطيعًا وفـــاءَ

....

29. أيُّها الماجدُ المعظّمُ صَفْحًا كيفَ يَحصِيْ عليكَ نظْمِيْ الثَّناءَ

حرف الباء[البسيط] - الديوان 88:

1. بالسَّفْحِ مِنْ أَيْمنِ الوادِي الْخِبا ضَرَبا فَعُجْ بِهِ كَيْ ترىْ منْ رِيْمِهِ العَجَبا

....

29. بِظِلِّهِ الوارِفِ الممدودِ لا بَرحُـــوا مُظفّرينَ ومنْ أنْجالهِ النُّجُبـــا

حرف التاء [الوافر]، الديوان96:

1. تُعلِّلُنا بذكْرِهمِ الحُداةُ وتهدينا النّسائمُ أينَ بـــاتُوا

....

29. تمامٌ في تمامٍ في تمامٍ لهُ في مُحْكَمِ القولِ الصِّفاتُ

حرف الثاء [الوافر]: الديوان102:

1. ثِقِيْ بأَمانتيْ إنْ طالَ مُكْـثُ فَمَاْ فِيْ مذْهبيْ للعهْدِ نُكْثُ

....

29. ثَمِيْنُ المالِ فِيْ يَدْهِ رخيْص وَلِلْبأْساءِ منْ جـدْواهُ جَـثُّ

حرف الجيم [الكامل]، الديوان107:

1. جدْ بالمعتَّقَةِ الَّتيْ لمْ تُمْـتـزجْ وَاْجْلُ الدُّجى بشُعاعِها المتأجِّجِ

....

29.جزمتْ عواملُهُ رقابَ عدُوِّهِمْ حتّى ينيْبَ إلى قويْمِ المنْهَـجِ

حرف الحاء [الطّويل]، الديوان 111:

1. حنينيْ إلىْ حيِّ الأحبَّةِ والسَّفْحِ وشوقيْ إلى وادِيْ الْبِشاماتِ والطَّلْحِ

....

29. حدائقُ نظْمِ الشِّعْرِ فِيْكَ بدِيْعَةٌ عَليها طُيور البِشْرِ دائِمةَ الصَّـدْحِ

حرف الخاء [الطّويل]، الديوان116:

1. خَطايا الهَوى العُذْرِيْ تُنْسى وَتُنْسخُ وآياتُهُ فِيْ الْلَوْحِ تُتْلاْ وَتُنْسَـخُ

....

29. خزائِنُهُ مَلْأَىْ من الحمْـدِ والثَّناْ إذًا فلْيَقُلْ ما شاءَ فِيْهِ المؤرِّخُ

حرف الدّال [الكامل]، الديوان126:

1. دَمْعيْ لفرْقَتِهِ جرىْ ولبعْـدِهِ والبينُ أحْرمني الكرىْ منْ بعدِهِ

.....	.....
29. دُمْ أيُّها المِلِكُ الجليلُ مظفّرا	فالله عزّ وجلَّ صادق وَعْـدِهِ

حرف الذّال [الكامل]، الديوان 130:

1. ذَكَرَ العُهودَ فزارنيْ متنبِّـذًا	نَشْوَانَ خامَرَهُ الطّلاْ وَاسْتَحْوَذَاْ
.....	.....
29. ذريَّةٌ طابوا فلمْ تَرَ مِنْهُمُ	أحدًا بغيرِ لُبانِ مجْدِهِمِ اغْتَـذَاْ

حرف الرّاء [الرّمل]150:

1. روّقِ الخمر صرْفًا وأدِرْ	واسْقنيها في الظّلامِ المُعْتكرْ
.....	.....
29. رايةُ العدْلِ بها منْصوبةٌ	ولواءُ الحقِّ فيها مُسْتَقِـــرْ

حرف الزّاي [الوافر] الديوان152:

1. زَهَتْ في وشْيِ حُلّتِها المطرّزِ	بقدٍّ مائسٍ كالغصْنِ يهْتزُّ
.....	.....
29. زَفَفْتُ إليكَ بِكْرًا مِنْ قَرِيْضٍ	بمعنىً فائقٍ واللفْظُ مُوْجَـزُ

حرف السين [الطّويل]، الديوان 154:

1. سَلِيْ تَعْرِفِيْ إنَّ الفتوّةَ ملْبَسِيْ	وإنّيْ بجلْبابِ المُرُوْءَةِ مُكْتَسِيْ
.....	.....
29. سَوافِرُ خُوْدٍ ساحباتٍ ذيولَها	على طَرْفَةِ بنِ العبْدِ والمُتَلَمّسِ

حرف الشين[الطّويل]، الديوان 157:

1. شمولُ الهوىْ تنْهىْ عن الإثْمِ والفحْشاْ	وَتَنْزِعُ منْ إخْوانِها الغِلَّ والغِشّاْ

....

29. شُخُوصًا بني الآمالِ نحْوَ رحابِـهِ فإنَّ بها ما يُنْعِمُ البالَ والعيْشاْ

حرف الصّاد [الوافر]، الديوان159:

1. صحبتُ الرَّكْبَ ترْفِلُ بيْ قِلاصِيْ إلىْ نجْدٍ وجيرتِهِ القواصِـــيْ

....

29. صَيارِفَةُ البديعِ عليـــكَ تَثْنِيْ بِمَبْسُوْطِ المدائحِ والْلـــخاصِ

حرف الضّاد [الكامل]، الديوان 161:

1. ضَرَبَ الخِيامَ تقيَّةً وتَعَرَّضـاْ وَأَشارَ نحْوِيَ بالسّلامِ وَعَرّضاْ

....

29. ضَمَخَتْ أَنِدْيةُ للنّدى بثنائهِ وَعليَّ غيرُ مديْحهِ لنْ يفْرَضَـاْ

حرف الطّاء [الطّويل]، الديوان 163:

1. طبولُ الهوى دقّتْ ومدّتْ ليَ البُسُطْ وأضْحى إليَّ الحلُّ في اللهْوِ والرُّبُطْ

....

29. طباعٌ أبيّاتٌ ونفسٌ شريفـــــةٌ وَعُنْصُرُ مَجْدٍ لمْ يشبْ أَصْلهُ خُلُطْ

تلك مطالع وأواخر أبيات خديويات ابن شهاب العلوي، كلّ قصيدة تتكوّن من تسعة وعشرين بيتا نظمها على وجهٍ مخصوص مادحًا بها الخديوي توفيق، وسأتناول دراستها من خلال المباحث الثلاثة الآتية:

المبحث الأوّل: البناء اللغوي

المطلب الأوّل: اللغة

لغة الخديويات هي لغة الشعر الجاهلي، ثم الإسلامي كما وصل إلينا، وهي اللغة الموحّدة التي اصطلح شعراء الجزيرة العربية في الشمال والجنوب على كتابة شعرهم بها. وهي أيضا اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، ولكنْ في صورتها المصفّاة المهذّبة، فالغرابة الموجودة في الشعر لا

نحسّها في لغة القرآن الكريم، حيث حوّلها إلى لغة حيّة متجدّدة، ولولا القرآن الكريم لذهبت هذه اللغة وصارت بين أنقاض اللغات الميّتة، ولتحوّلت إلى متحفٍ من متاحف الآثار.

ونظرا إلى تتابع قراءاتي لخديويات ابن شهاب، فقد وجدت حشودًا من الألفاظ التي تراوحت ما بين ألفاظٍ غريبة استعارها من العصر الجاهلي، وأخرى أكثر تهذيبا وصفاءً مأخوذة من العصر الإسلامي.

يقول ابن شهاب:

آنَ ليْ أنْ أنـالَ مـنْ قُـرْبِ هنْـد مـا يغـيظُ الوشـاةَ والرُّقبـاءَ[22]

ويقول:

بالسَّفْحِ منْ أسْفلِ الوادِيْ الخبا ضَرَبَاْ فَعُجْ بـهِ كيْ تـرىْ مـنْ رِيْمـهِ العَجَبـاْ[23]

ويقول:

تُعَلِّلُنـــا بـــذكْرِهِمِ الحـــــداةُ وتهـديَنَا النسـائِمُ أيـنَ بـــــاتوا

تــؤمُّ بنــا الرَّكائــبُ حـيَّ عُــرْبٍ لهــمْ فـي كــلِّ نائبــةٍ ثبــاتُ

ويقول:

تحيّــةُ حــيّهِمْ تَقْبِيْـلُ تُـرْبٍ بــهِ الغيــدُ الخراعــب راتِعــاتُ[24]

ويقول:

ثناياهـــا وطـــرْفٍ بـــابليٍّ وفــرعٍ يشْــبه الــدَّيْجُورَ رَكْــث[25]

وهكذا، فالشاعر يذكر لنا الألفاظ الآتية: الحداة، والركبان، والغيد، والخراعب، والطرف البابلي، والشعر الديجور الكث، وكأنه يعيش في عصرٍ غير عصره، وهي ألفاظ سائدة في الشعر الجاهلي، وأوائل العصر الإسلامي.

وإذا تحدّث عن الخمر، وصفها بأوصافها عند الشعراء السابقين، وبأسمائها وصفاتها فهي: الصهباء، والمعتّقة، ويصف الساقية بأنها: دملج، وطرفها أدعج، فيقول مثلا:

جُـدْ بالمعتَّقـةِ التي لـمْ تمتزجْ واجْـلِ الـدجى بشـعاعها المتـأجّجِ[26]

وأثناء الرحلة لا يغفل عن أن يأتي بألفاظٍ مثل: أُنيخت، حداة المطايا، الركائب، فيقول:

حـداةَ المطايـا بلّغـوا أهْـلَ بلـدَتيْ بـأنّي أُقاسـي بـالهوى لاعـجَ اللفْـحِ[27]

وعند حديثه عن الغزل يذكر مفردات مثل: القد، نواعم، حسان، خرائد، الثغر، مائس، أثيث، وغيرها، فيقول مثلا:

خرائـدُ لـمْ أبـرحْ بهـنّ متيَّمًـا كـأنّ فـؤادي بالحجـارةِ يُرْضَـخُ[28]

وعند مدحه للخديوي توفيق يضفي عليه صفات الشجاعة، والقوة فهو: الليث والضرغام، يقول:

ضرغامُ يومَ الروعِ حجّةُ سيفهِ بـين الملـوكِ ورأْيـه لـنْ يُدْحضـا[29]

ومن ناحية أخرى، وجدته يستعمل كثيرًا من الألفاظ -في ثنايا شعره- الواردة في القرآن الكريم، كالسّلام، والأرائك، والجبال الرّاسيات، والجواري المنشآت، وسجدت وغيرها الكثير، يقول مثلا:

تهيّـأْ للسَّـلامِ علـى المغـاني فقـدْ بـدتِ العلائـمُ والسّـماتُ[30]

ويقول:

تضيقُ بجيْشـه البيـداءُ ذرعًـا أجـلْ ولـهُ الجـواريْ المنشـآتُ[31]

وتجد في قاموسه الألفاظ التالية: فرث ودم، نفث، محصنات، الصّافنات، والمليك المقتدر، يقول:

ثَملـتُ بخمْـرِ حبَّـكِ منْـذُ حـينٍ كـؤوسُ غُـذَايَ فيـهِ دمٌ وفَـرْثُ[32]

ويقول في رائيته:

رُقْيَــةُ الحــزْنِ يــرى شــارِبُها نَفْسَـــهُ مثْــلَ مَليــكٍ مُقْتــدِرْ[33]

المطلب الثاني: الأسلوب

يمثّل الأسلوب محورًا مهمًا من محاور النقد الأدبي؛ لأنه يكشف عن أمورٍ لها دلالاتها، ترتبط بطبيعة تجربة الشاعر، وموقفه الانفعالي، فضلا عن الوسائل الفنية التي يتوسّل بها الشاعر إلى التعامل مع اللغة، ويوظفها في خدمة التجربة، وقديمًا قال الناقد اليوناني لونجينوس «الأسلوب هو الرجل»[34]. وتطبيقًا لهذه العبارة أستطيع أن أسجّل أنّ أسلوب خديويات ابن شهاب عكست بصورة قويّة شخصيته، وما ينطوي عليها من مشاعر، وانفعالات، وكذا تعصبه السُّلالي الهاشمي، وهي نتيجة تنتهي بنا إلى أن أسلوب خديوياته هو أسلوب الشعر الجاهلي والإسلامي-في غزله وخمرياته، وفخره، ورحلاته إلى الممدوح- بكل خصائصه التي تميزه.

وانطلاقًا من المعجم الشعري عند ابن شهاب ومن نظرية الناقد اليوناني القديم، يمكنني القول إن ابن شهاب التزم بالتقاليد الفنية التي اصطلح عليها شعراء العصور السّالفة، من بناء الجملة الشعرية، وطرائق تركيبها، كما التزم -إلى حدٍّ كبيرٍ- بطبيعة الموضوع الذي أراد إبرازه من خلال مدحه للخديوي توفيق، وكيفية الوصول إليه شكلًا، ومضمونًا.ولكون ابن شهاب يسكن المدن، فقد كانت ألفاظه حضارية أكثر من كونها بدويّة، فقد سجّل ابن سلاّم على عَدِي بن زيد لِين لسانه وسهولة منطقه، وعلل ذلك بأنه «كان يسكن الحيرة ومراكز الريف»[35]، وهو حكم ينطبق على كل الشعراء الذين شابهوه من حيث السُكنى.

وككل الشعر العربي السابق أرى في خديويات ابن شهاب تلك الظواهر الأسلوبية التي سجلها الباحثون فيه، وأهم الظواهر الأسلوبية التي ميّزت خديويات ابن شهاب الآتي:

1- الواقعية: فقد عبر ابن شهاب عمّا في نفسه من معانٍ وخواطر، وما جاش في أعماقه من مشاعر وعواطف، وانفعالات تعبيرا مباشرا، بعيدًا عن المبالغة، فوقف أمام التجربة، ورصدها

كما رآها، ونقلها كما أحسّ بها، وسجّلها كما شعر بها «وكأنّه يحمل معه آلة من آلات التصوير يسجّل بها ما يراه، أو جهازًا من أجهزة التسجيل يسجل على أشرطته ما يسمعه»[36]، وتأكيدًا لهذه الواقعية حرص ابن شهاب على التركيز، ودقّة العبارة التي تنقل المعنى الذي يريد التعبير عنه بعيدًا عن الإطالة، والإطناب، وهلهلة الأسلوب. يقول:

حمى نحوهُ هاجتْ نوازعُ مُهجـــتي سقى اللهُ ذاك السّفْحَ بالوابلِ السّحِ[37]

حِسانُ الغَوانيْ فيهِ يسبينَ ذا النُّهى ومِنْ خُلَلِ الأسْتـارِ يقْتلْنَ باللمْـــحِ

حواليهِ ملهى للشَّبـــابِ وملـعبٌ لِغُزْلانهِ في ظلِّ مُخْضلَّـــــةِ الدَّوْحِ

2-النزعة القصصية: الظاهرة الأسلوبية الثانية التي يمكننا أن نلحظها في خديويات ابن شهاب هي النزعة القصصية، حيث اتخذ الأسلوب القصصي وسيلة للتعبير عن معانيه، وتصوير مشاعره، وظهر هذا الأسلوب في مستويين: الأوّل وجدته فيما يشبه قصة قصيرة تدور حول بطل يتحرك الحدث من حوله ليصل إلى نهايته، وفي المستوى الثاني: وجدت ما يشبه خبرا يُعْرَضُ عرضًا سريعًا، يقول في خديويّته السِّينية:

سليْ تعْرفيْ أنَّ الفتوّةَ ملبسيْ وإنّيْ بجِلْباب المُروءةِ مُكتسيْ[38]

ويقول:

ضربَ الخيامَ تقيَّةً وتعرُّضـــا وأشار نحْويَ بالسّلامِ وعرّضا[39]

ضمنتْ بشاشة وجْهِهِ بمطالبيْ وبلغْزِ حاجبهِ فهمْتُ المقْتضا

ويتصل بهذه الظاهرة الأسلوبية ظهور الحوار، وهو حوار يَرِدُ أثناء السَّرد القصصي، ويبدو أحيانًا في شكل حوارٍ عادي يُضفي على الأسلوب حركةً وحيوية، ويُكسبه جوًّا واقعيًّا يقترب به من الحياة.

يقول في قصيدته الجيمية:

جـنَّ الـدُّجى فجـلا ضـياءُ جبينهـــا وسنا الطّلا جَنْحَ الظّلام المدْلـجِ[40]
جمحـتْ إليهـا الـنّفْسَ لمّـــا عاينـتْ منهـــا مَشُـــوْبَ فكاهـــــةٍ بتغـنّجِ
جنحـــتْ إلـيّ وكأْســـها فـي كفّهـــا ورنـــتْ مسـلّمةً بطـرْفٍ أدْعـــجِ
جاذبْتهـــا مُلَـــحِ الهـــوىْ وبثثْتُهـــا شَـكْوى الغـرامِ وحـرّهِ المتوَهَّـــجِ
جزعـتْ لِمـا علمـتْ بـهِ مـنْ حالتـيْ وتأوّهـتْ لنحـولِ جِسْـمٍ مزْعِـــجِ
جذبتْ لتجْبرَ صَدْعَ قلبيَ نَفْسها نحْويْ فبتُّ بطولِ ليْلتها النَّجِـيْ

3 -الجمع بين الخبر، والإنشاء: ومن الظواهر الأسلوبية التي يمكننا ملاحظتها في خديويات ابن شهاب ظاهرة الجمع بين الخبر والإنشاء، فوجدته يراوح بين الخبر، والإنشاء بصيغه المتعددة كالاستفهام مثلا:

أينَ مِنْها الملاح حُسنـــاً ومنّـي أينَ أهْل الهوى جوىً واشـتِكاءَ[41]
ردّةُ الجهْـلِ بهـا عنهـا وهـــلْ يَعـــرفُ الجـــوهرَ غيـرُ المختبـرْ[42]

وكالقسم:

باللهِ سرْبيْ إلى ساحاتهنَّ لكي نقبّـــلُ التـرْبَ أدّاءً لمـا وَجَبـــا[43]

كما ترد عنده الصيغ الدّعائية، فهو يدعو أحيانا على أعداء ممدوحه، وأحيانًا يدعو لنفسه أو صاحبته، وقد يدعو على نفسه:

ثكلـت الـروح مهـدرة إذا مـا جـرى منـي لسـرّ هـواك بـث[44]

الدعاء بالسُّقيا للمحبوبة:

حمى نحْـوهُ هاجـتْ نـوازعُ مُهجتيْ سـقى اللهُ ذاك السَّـحَّ بالوابـل السّحِّ[45]

ومن ذلك الشَّرط:

إن تغزّلْتُ في الحسانِ بشعرٍ فهيَ أعْنيْ إذا ذَكَـرْتُ النّسـاءَ[46]

وإلى جانب التلوين الإنشائي، وجدت تلوينًا في الأفعال بين الماضي والمضارع، فينتقل من الماضي إلى المضارع لبعث الحيوية النابضة والحركة المتجدّدة بين مراحل الزمن المختلفة، حيث يعيدنا الفعل الماضي إلى ذكريات حدثت وانتهت، ويجدد الفعل المضارع صلتنا بها، ويسترجعها حيّة في أذهاننا كأننا نراها. وتأتي براعة الشاعر في هذا التلوين الزّمني في ربطه بالموجات النفسية المختلفة التي تتدافع في نفسه:

شـمول الهـوى تَنْهى عـن الإثْـمِ والفحْشـا وتنـزعُ مِـنْ إخْوانهـا الغـلَّ والغشّـــا[47]
شــرابُ الكــرام المُطعــينَ إذا دُعـــــوا إلـى حانهـا في ظلْمـة الليـلِ إذْ يَغْشـى

وفضلًا عن هذا التلوين في الأفعال، أرى تلوينًا في الضّمائر، يأخذ تارةً شكل الالتفات، وتارةً شكل التجريد، فيتنقل الشاعر بين ضمير الغائب وضمير المخاطب، وتارةً بين ضمير المفرد وضمير الجماعة، وتارةً يجرّد من نفسه شخصًا يخاطبه ويتحدّث إليه:

خليلـيَّ عُوْجـا بـيْ إلـى حـيّ فتيـةٍ بنـاديهِمِ داعِيْ المحبَّـةِ يصـرَخُ[48]

4 - الجمل الاعتراضية: تعد من الظواهر الأسلوبية التي تُلحظ في خديويات ابن شهاب، وكذلك بعض الكلمات، والجمل التي تعوّدنا على سماعها، وعلى وجودها صيغا ثابتة لا تتغيّر، وهو ما أشار إليه شوقي ضيف بقوله: «ولعل مما يدل دلالة قاطعة على أن الشاعر الجاهلي مهما بعدت الشقة بينه، وبين شعراء القبائل الأخرى كان يستظهر أشعاره، وأنها كانت تتداول تداولا واسعا، أننا نجد صورا وعبارات يتبادلها الشعراء مع تباعد أوطانهم تباعدا شديدا»[49] من هذه القوالب التقليدية: خليلي - يا عاذلي - ليت شعري - عنان الشعر - ملك الورى - طوالع سعد الحظ - ضاري الكريهة.

من استعماله للجمل الاعتراضية قوله:

سأصرفُ -إلّا عنْهُ- مَدْحيْ وأصطفيْ لهُ منهُ أبْكار البديعِ المجنّسِ[50]

ومن العبارات المتبادلة قوله:

خليليَّ عُوْجا بيْ إلى حيّ فتيةٍ بناديهِمِ داعِيْ المحبَّةِ يَصْرَخُ[51]

وعلى هذا النحو ترددت الظواهر الأسلوبية في خديويات ابن شهاب، وتراوح ظهورها بين التغير والثّبات، فأخذت طائفةٌ منها شكل القوالب الثّابتة التي يلتزمها الشعراء، كتراثٍ خلّفه الأسلاف والأوائل، وأخرى خضعت لشخصية الشاعر تصرَّفَ فيها، واستباح فيها الحركة، والحرية في التّعامل معها، ولكن هذا التّباين لم يخرج بالقصيدة الخديوية(محبوكة الطّرفين) عن صورتها العامة التي استقرّت على أيدي الأوائل الذين أصّلوا لها تقاليدها، وأرسوا دعائم بنائها الفني، ومهّدوا الطريق لمن جاء من بعدهم من الشعراء.

المبحث الثّاني: البناء التّصويري

المطلب الأوّل: الصّورة التّشبيهية

يستعمل الشّاعر حواسه كلّها في التّفاعل مع موضوعات الحياة اليومية، ويخلق نوعًا من التفاعل بينها، وبين تلك الموضوعات، ويبيّن وقْعها على نفسه، ووجدانه، وقد قيل إنّ للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلوم، والصّناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، وبذا تشترك الحواس كلُّها في العملية الشعرية، ويقوّي من ذلك قدرة الشّاعر على التّخيّل حتى ينظم شعرا. ويرى عبد القاهر الجرجاني أنّ خاصيَّة الربط بين الأشياء في الشعر إنّما يفعلها الشّاعر عن طريق التّخيّل فيقول: «واعلم أنّ ما اتفق العقلاء عليه أن التّمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو أبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبّهة، وأكسبها منقبة ورفع من أقدارها،

وشبّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النّفوس»[52]، فالجرجاني أراد القول إنّ الخيال الذي يستند إلى التّصوير الحسّي يكون أقرب إلى النّفوس، وأسرع إلى إظهار المعنى للعقول، ناهيك عن التأثير النّفسي الذي تهدأ إليه النّفوس. وقد كثُر كلام نقاد العرب عن الخيال، ودوره في التّصوير الشعري، ورأوا أنّ ذلك ضرورةً فنيّة؛ تَلزم العملية الشّعرية، «ولابدّ من وجود الخيال في الشعر؛ لأنّه يعطي القدرة للشعر كي يبعث في النّفس الرّاحة من عناء الحياة المادية، إذ يكشف لها طريق الهروب، بل فيه شفاء لبعض أدواء التوتر الذّهني التي تسببها الحينية الفردية في مجتمعٍ يسير على وتيرة واحدة»[53]، وهكذا لا ترتبط الأحكام النّقدية على الخيال بمقاييس الغموض فيه أو الإيهام بقدر ما تتعلّق بمدى قدرته على نقل تصوير الشّاعر، وموقفه من الأشياء، «ومن أخطر الأشياء على الشّعراء أنْ يعمدوا إلى الشّطط في خيالهم، حتى كأنّهم لا يعيشون في عالمنا، إنّما يعيشون في عالمٍ غيبي تفيض عليهم فيه صور غامضة لا تُفهم، صور تنطلق بدون علاقاتٍ واضحة»[54]، فإذا انتهينا إلى مسألة الوضوح في الصّورة على هذا النّحو الخيالي، رأينا أدوات الشاعر في التصوير تختلف بدورها في مسألة الوضوح والغموض، ولهذا نبدأ بأكثرها وضوحًا، وأكثرها انتشارًا في الشعر عمومًا، وهي التشبيه. والتشبيه عند عبد القاهر الجرجاني «محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراكٍ بينهما في الصّفة نفسها أو في حكمٍ لها ومقتضى» [55]. والإصابة فيه واجبة عند النّقّاد العرب، يقول ابن قتيبة: «وليس كلّ الشّعر يختار ويُحفظ على صورة اللفظ والمعنى، لكنه قد يُختار على وجهات وأسباب منها الإصابة في التشبيه»[56]. ويحسن في التشبيه أن يكون الدّافع إليه نفسيا، وأن يكون تعبيرا عن الحاجة الملحّة لدى الشّاعر لإبراز العلاقات بين الأشياء، «والعلاقة بين الأشياء، والشّاعر هي التي تضطر إلى التشبيه والاستعارة، وهي نفس الحاجة التي تتطلّب من الصورة أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرّد الانتظام الشّكلي للكلمات»[57]. ولأهمية التشبيه رفض بعض النّقّاد أن يكون حرفيا، وكأنّه صورة طبق الأصل، يقول قدامة: «من الأمور المعلومة أنّ الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتّحدا فصار الاثنان واحدا، فبقى أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما

ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها . وإذا كان الأمر كذلك، فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين، اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يُدنى بهما إلى حال الاتحاد»[58]. يقول ابن طباطبا: «والتشبيهات على ضروبٍ مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيه به معنى، ومنها تشبيه به حركة وبطئا وسرعة، ومنها تشبيه بها لونا، ومنها تشبيه بها صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكّد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيّدة له»[59]، ولعلّ أوّل ما يلفت النّظر في خديويات الشاعر ابن شهاب العلوي هو التشبيه البسيط، الذي لجأ إليه باستعمال أدوات التشبيه المختلفة، وأوّل هذه الأدوات وأبسطها هو الفعل "حاكى"، الذي يدل على العملية التشبيهية دلالة صريحة مباشرة، كقوله:

أمطرتْ كفُّهُ النّضارَ فحاكتْ جودَها السّحْبُ حينَ تنْهل ماءَ[60]

وإلى جانب هذا التعامل الفنّي مع الأفعال نجد أدوات التشبيه المعروفة في البلاغة ومنها "كأنّما"، كقوله:

بِيضُ الوجوهِ وليلُ النّقْع مُعْتَكِرُ كأنّهمْ فيْ ظهورِ الخيلِ نبْتَ رُبىْ[61]

أو استعمال "مثل"، كما في قوله:

توجَّهَ نحْوَ توفيق المعالي فليس كمثلِ تلك الذّاتِ ذاتُ[62]

وكثيرا جدّا يرد "الكاف" أداة للتشبيه، على ما نرى في نحو قوله:

زهتْ في وشْيِ حُلّتها المطرّزْ بقدٍّ مائسٍ كالغصن يهتزْ[63]

وهكذا ظهر حرص الشاعر على التشبيه، ومحاولة توسيع مجاله، وتنويع أشكاله في التعامل مع أدواته؛ مما يدل على خصب طاقات الشاعر الفنية وبراعة خياله.

ثم ترتقي العملية الفنية عند ابن شهاب العلوي، متجاوزة هذه الصورة البسيطة إلى صورة أكثر تفصيلا، وأبعد خيالا، وهي الصّورة المركبة كقوله:

طــلًا أَوْرَثَتْهــا نَشْــوةٌ فتمايلــتْ كما مالَ إذْ هبَّ النَّسيمُ به الخُوْطُ[64]

وكقوله:

زيارتهــا أحــبُّ إلــى فــؤادي من الـدَّنيا وما فيها وإنْ عَـزْ[65]

وعلى ذلك النّحو كانت معالجة الشاعر للصّورة الفنيّة من التشبيه.

المطلب الثاني: الصّورة الاستعارية:

لم يقف العمل الفني عند ابن شهاب في خديوياته عند هذا اللون من التصوير، بل تجاوزه إلى ألوان أخرى أحسن في رسمها، وهي ألوان تمثّل مرحلة تالية لمرحلة التشبيه التي احتلّت المكانة الأولى من صوره الشعرية. وكشفت عن قدرته الخيالية التي ساعدته على خلق الصورة الشعرية من خلال أكثر من أداة. وأهم هذه الألوان اللون الاستعاري، وإذا قلنا في التشبيه إن ثمّة فاصلا بين طرفيه، فإنّ هذا القول يتجدد في الاستعارة أو يزول، إذْ تتحول عملية الربط بين طرفي الاستعارة إلى عملية نفسية تتّصل بإحساس الشّاعر، وموقفه النّفسي من الطّرفين، «فقيمة الاستعارة ليست في أن تقدّم لنا علاقات حسّية، وإنّما في أن تقدّم علاقات نفسية تكشف عن انفعالات الشاعر، وتحاول ضبطها، وتحديدها، وإبراز ما فيها من خصوصية»[66]. ويرى الآمدي أنّ أوّل شرط للاستعارة الجيدة هو المناسبة بين المستعار والمستعار له، وتكون هذا المناسبة قربا أو تشابها، أو علاقة ما يقبله الذّوق العربي، الذي تعود صلات خاصة وعلاقات معينة بين الأشياء، لا أن تكون بعيدة غير مناسبة فتبدو ممجوجة، فيها التفاوت والإغراب فتنفّر بدلا من أن تربط وتدعّم بين المعاني[67]. ومن خلال الاستقراء لخديويات ابن شهاب العلوي، وجدت الشّاعر قد عالج فنّ الصورة الاستعارية كما فعل من قبل في الصورة التشبيهية وبأدواتها المختلفة، يقول:

ضحكتْ لنـا الأيَّـامُ وهـو مُثَـبَّطُ لا يسـتطيعُ غبـاوةً أنْ ينهضـا[68]

ويقول:

ضَــرْعُ المحبّــةِ والــودادِ أباحنــا درَّ الوصـالِ على السُّلوكِ المرتضى[69]

وفي طائيته يقول:

طبولُ الهوى دقّتْ ومدّتْ ليَ البُسُطْ وأضـحى إليَّ الحـلُّ في اللهـوِ والـرُّبُطْ[70]

المطلب الثالث:الصورة الرّمزية (الكنائية):

وكما عبّر ابن شهاب العلوي بالصّورة التشبيهية، والاستعارية عبّر بالصورة الرمزية الكنائية، وهي أسلوب من التعبير يعتمد على الإيجاز والإيحاء والرّمز. ويدل على براعة الشاعر في صياغة معانيه في عبارة موجزة لها دلالاتها وإيحاءاتها، مما يضفي على الشعر طابعا جماليا لا يهيئه له الأسلوب المباشر. والكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي، وهي تتفاوت عند السكاكي إلى تعريض وتلويح ورمز وإشارة، وهذه أقسام تتداخل وتختلف باختلاف الاعتبار من الوضوح والخفاء وقلّة الوسائط وكثرتها[71]، وجاء في تعريف ابن رشيق للرمز أن «أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفهم، ثم استعمل حتى صار كالإشارة»[72]، وقد لجأ ابن شهاب العلوي إلى الرّمز، أو التّكنية عما يريد التعبير عنه، متعلقا بسبب أو أكثر بواقعه الاجتماعي على نحو ما نرى في قوله:

رافــعُ الألويَّــةِ البــاني علـــى قبَّـةِ الأطلـسِ بُرْجـا مشْـمخرْ
ركــنُ بيــت الجــودِ والمجــدِ لــهُ قاصـدُ الحـجِّ أتى والمعتمـرْ[73]

وكقوله:

بادٍ عليهنَّ عنْوان العفافِ فلمْ يقــبلنَ لا فضّــةً منّــا ولا ذهبــا[74]

المبحث الثّالث: البناء الموسيقي

المطلب: الموسيقى الخارجية

اختلفت آراء النقّاد في تحديد مهمة الشعر هل هو فنّ تصويري يقلّد الطبيعة ويمثّل الوقائع ويرسم التّخيّلات والعواطف، أو أنّه فنّ حسّي يقوم على إحداث التأثير اللفظي، ويستعمل الاتساق والحركة السماعية لمضمون الكلام، أي أنه فنّ سماعي صنو للموسيقى. والشاعر في هذه

الحالة لا يستعمل الألفاظ رموزا غير مباشرة للمعاني بل يستعملها رموزا موسيقية بصورة مباشرة. وبهذا فإن الشاعر يقرن الشعر بالتّصوير والموسيقى، ويشير إلى الأنماط الموسيقية المختلفة، سواء منها ما يتعلّق بالموسيقى الخارجية التي تمثّلها الأوزان والقوافي، أو الموسيقى الدّاخلية، التي أساسها الألفاظ. وقد توافرت هذه الصّناعة الموسيقية في القصيدة الخديوية عند ابن شهاب؛ مما جعل القصيدة عملا غنائيا له وحداته الموسيقية الكبرى التي نحسّها في الوزن والقافية اللذين يُحدثان نوعا من التّوافق الصّوتي بين الأبيات يستمر على امتداد القصيدة كلّها، مما يُحدث نوعًا من الوحدة الفنية فيها حين تدور في محور صوتي متناغم. ويرتبط بالوزن والقافية كذلك حركة حرف الرّوي، وكذا التّصريع في مطالع القصائد.

أ - الأوزان: تدور خديويات ابن شهاب على ستّة بحور من بحور الشعر العربي، يختلف توزيع القصائد عليها، ويمكن حصر ذلك على الوجه الآتي مرتّبة ترتيبا تنازليا:

البحر	عدد القصائد
الطّويل	5
الكامل	4
الوافر	4
الخفيف	1
الرّمل	1
البسيط	1
المجموع	16

ومن خلال هذه الإحصائية نلحظ أن بحر الطويل يتفوق على سائر البحور، وهي ظاهرة موجودة ومنتشرة في الشعر العربي عموما من ناحية، ومن ناحية أخرى لعلّ الشاعر وجد فيه من المساحات ما يستطيع من خلالها إيضاح مكنوناته لاسيما في الفخر، إذ يعطي البحر الطويل للشاعر القدرة على بسط مشاعره وإخراجها -إنْ كانت متسمة بالفخر أو كان الحزن غالبا عليها - إلاّ أننا في كل الأحوال، وجدنا عدم اختصاص بحرٍ منها بموضوع معيّن.

ب - القوافي: ويكتمل الأمر السّابق إذا نظرنا إلى حرص الشّاعر على القوافي في القصيدة استكمالا لموسيقى البحر، كما نلحظ اهتمام الشاعر وميله نحو القوافي المطلقة والتصريع في أوائل القصائد:

طبول الهوى دقّتْ ومدّتْ ليَ البُسُطْ وأضحى إليَّ الحلّ في اللهو والرُّبُطْ[75]

وقد توزّعت حركات الرّوي على النّحو الآتي:

القافية	عدد القصائد
القافية التي يُضم فيها حرف الرّوي	4
القافية التي يُفتح فيها حرف الرّوي	5
القافية التي يُكسر فيها حرف الرّوي	5
القافية التي يُسكن فيها حرف الرّوي	2
المجموع	16

وهكذا تنوّع تعامله مع القوافي كما تنوّعت الأوزان الشعرية.

المطلب الثّاني: الموسيقى الدّاخلية

أ - التّوزيع الموسيقي: من المعروف أنّ الألفاظ العربية مركّبة تركيبا موسيقيا دقيقا مما جعل القدماء يرون في تنافر الحروف مظهرا يقلل من موسيقية الكلمة ويضعف من فصاحتها، فاللغة العربية لغة موسيقية بطبيعتها، فهي لغة شاعرة تتجلّى فيها التّشكيلات الموسيقية سواء في ألفاظها المفردة أم في ألفاظها المركّبة؛ مما يجعل شعرنا العربي من أغنى الأشعار في الآداب العالمية بالموسيقى، كما يجعله أكثر من غيره قبولا للترنيم والتّرديد والتّلحين[76]. والموسيقى الداخلية ضرورية لاستكمال الموسيقى الخارجية، فلابد أن يأتلف اللفظ والمعنى مع الوزن وإلاّ اضطربت الموسيقى في جملتها. ووجدتُ في خديويات ابن شهاب العلوي مواضع كثيرة تبرز فيها الموسيقى الداخلية للألفاظ والعبارات، منها:

_ "التكرار التّرنّمي": فيقف الشاعر عند كلمة يكررها في أبيات القصيدة حتى يزيد موسيقاه قوّة وتأثيرا، كقوله:

خيـــامُهُمُ للعـــين تبـــدو قريبـــــة ودونَ مـــداها فَرْسـخٌ ثـــمَّ فرْســـــخُ
خيـــامٌ بهـــا بـــيضٌ حســـانٌ نـــواعمُ خراعيـبُ في غلْـوَى الشَّـبيبةِ تَشْـرَخُ[77]

_ وأحيانا يأخذ هذا التكرار الترنمي تكرار الحروف، كقوله مكررا حرف (الراء):

دنـــتِ الرّكائـــب للرّحيـــلِ فراعَـــهُ وجـــرتْ مدامِعُـــهُ بنـــاعمِ خـــدّهِ[78]

ومثل ذلك تكراره لحرف (السين):

ســـماةٌ بهـــا الحسّـــادُ زادوا تغيُّظـــا فقاســـوا ســـنا نـــوري بنـــارِ الـــتّمجُّسِ[79]

وإلى جانب التكرار اللفظي يرد:

2_ "التكرار الصّوتي": الذي يعتمد على وزن الكلمات فقط، كقوله:

صـبيحاتُ المفـارق في شـعورٍ تضـــيقُ بجثْلهـــا عُقَـــدُ العِقـــــاصِ
صـقيلات التَّرائـب ناعمـــاتٍ كأغصـانٍ علـــــــى كُثُـبٍ دِعـاصِ[80]

ب - الموسيقى البديعية

ناهيـك عـن التوزيـع الموسـيقي، أرى في الخـديويات اتجاهـا نحـو البـديع، وهـو عمليـة موسـيقية تحتـاج إلى قـدرٍ كبيرٍ من البراعـة والـذّكاء والخبرة بحس اللفظ الصوتي والمعنوي. ومن الألـوان البديعيـة التي تحقـق هـذا الهـدف الموسـيقي "الجنـاس" وهـو أهـم لـون بـديعي يعتمـد على الجرس الموسـيقي ويـؤدي وظيفتـه الصّوتية في غير إسـراف أو مبالغـة أو تكلّـف، ويظهـر الجنـاس في مثل قوله:

صحبتُ الركْـبَ تَرْفِـلُ بيْ قلاصيْ إلى نجدٍ وجيرتِهِ القواصيْ[81]

وإلى جانب الجناس يظهر "الطّباق" لونا بديعيا يؤدي وظيفة موسيقية، كقوله:

شـغلنا بهـا عـن كلّ غـادٍ ورائـحٍ وما ثمّ منْ عارٍ نخافُ ولا نخشى[82]

ومن ألوان هذا البديع ((رد العجز على الصّدر)) وهو لون يؤدي الغرض الموسيقي نفسه كقوله:

خطايـا الهـوى العـذْريّ تُنسـى وتُنْسـخُ وآياته في اللوحِ تتلا وتنســـــخُ[83]

ومنـه "الترصـيع" وهـو تـوالي الصّـفات في نغـمٍ موسـيقي مطّـرد يحـوّل البيـت إلى وحـدة موسيقية متناسقة، كقوله:

حليـفُ اغْترابٍ واشْـتياقٍ ولوعـةٍ يضـيقُ نطـاقُ الوقـتِ فيهـا عـنِ الشّـرحِ[84]

ومنها "الاطّراد" الذي يبدو في تعامل الشعراء مع الأسماء سواء أكان ذلك في الفخر أم في الهجاء أم في الغزل، فيقول مثلا:

إنّما الفخْرُ هكذا يا ابن إسما عيلَ لا فخْر حاسديك ادّعاء[85]

وهكذا ظهرت تلك الألوان البديعية في الخديويات في غير تكلّف أو تصنّع، لاسيما الجناس والطّباق اللذين انتشرا انتشارا واسعا لا أراه مع أي لونٍ من الألوان الأخرى.

الخاتمة والتوصيات:

لم يأخذ شعر ابن شهاب العلوي حقّه من البحث المنهجي الذي يكشف عن سماته وخصائصه العامة، وقد سعى هذا البحث إلى دراسة جزئية من شعره متّخذًا منحى تطبيقيًّا في تحليله لأهم الظّواهر الفنية فيه.

جاء شعره صورة صادقة حيّة لكل ما يحيط به دون الانقطاع عن ماضيه وأصالته وتراثه، لذلك نأى بشعره عن الضَّعف والرّكاكة والصَّنعة.

وتوصي هذه الدراسة بضرورة الاهتمام بالنتاج الشعري للشعراء المغمورين الذين ظلّت دواوين أشعارهم حبيسة الأدراج معرضة للاندثار والنسيان.

كما توصي الدراسة بضرورة أن تستوعب المناهج الدراسية النتاج الأدبي الشعري والنثري لمثل هؤلاء الشعراء والأدباء، حتى تتعرف الأجيال الصاعدة على هامات وقامات الأدب في العصور السابقة.

وتوصي الدراسة أيضا الباحثين من حضرموت خاصة ومن كافة مناطق اليمن والباحثين العرب بأن تكون الأولوية في أبحاثهم بعث التراث الأدبي المطبوع والمخطوط، وإخراجه إلى النور بحيث يكون في متناول الناس بيسر للتعرّف عليه والاستفادة منه، فما زالت المكتبات في اليمن حبلى بكثير من المصنفات لكثير من الأعلام والمفكرين والشعراء، وهي في حاجة ماسّة إلى الدّراسة.

الهوامش والإحالات:

(1) ماردين : "بكسر الراء والدال " القلعة المشرفة على جبل الجزيرة والفضاء الواسع من دارا ونصيبين، وقدامهما ربض عظيم فيه أسواق كثيرة ومدارس ودور، ودورهم فيها كالدرج كل دار فوق الأخرى" الحموي، ياقوت، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، د.ط، 1957م، ج2، ص39. وماردين اليوم مدينة صغيرة في تركيا إلى الجنوب الشرقي من ديار بكر تبعد عنها مسافة95 كيلو مترا، وهي قريبة من نصيبين في الجمهورية العربية السورية على سفح جنوبي لهضبة تتوجها بقايا قلعة في العصر الوسيط، الموسوعة العربية العالمية، إعداد هيئة متخصصة، الرياض 1416هـ.

(2) اعتمدنا هذا التاريخ بالرجوع إلى ديوان صفي الدين الحلي، تحقيق محمد إبراهيم حوّر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 2000م، ص7.

(3) ينظر: خليل، عماد الدين، الإمارات الأرتقية في الجزيرة والشام، أضواء جديدة على المقاومة الإسلامية للصليبيين والتتار، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1980م، ص13، 65، 78. ويرد اسم سكمان أحيانًا بالقاف، وعبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، ت 808هـ، العبر وديوان المبتدأ والخبر، دار الكتب اللبناني، بيروت، د. ط، 1968م، ج5، ص43، 44.

(4) جاء في كتاب الإمارات الأرتقية... ص154، بقي الأراتقة على ولائهم لصلاح الدين الأيوبي، وأخذوا يقدمون له الإمدادات العسكرية في جهاده ضد الصليبيين.

(5) ينظر: خليل، الإمارات الأرتقية، ص13.

(6) عبد الجليل حسن عبد المهدي، بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية، دار البشير، عمان، ط2، 1995م، ص47، 48.

(7) آخر ملوكهم الصالح شهاب الدين أحمد. إذ استولى على مملكتهم تيمورلنك في دولة قرا قيونلي-Kara Kuynli المغولية، دولة الخروف الأسود، سنة 812هـ، 1409م، حسن إبراهيم، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضةالمصرية، القاهرة، ط4، 1968م، ج4، ص81.

(8) ينظر: لمزيد من التوسع:

1. عبد الرحمن ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر، ج5، ص379، 378، 19، 16، 15.
2. عماد الدين خليل، الإمارات الأرتقية، ص25.
3. قاسم عبده، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1990م، ص 128، 162.

(9) ترجم له ترجمة وافية محمد إبراهيم حوّر في كتابه المسمى صفي الدين الحلي، حياته وآثاره وشعره، مكتبة العين، 1984م، وسنبس، بكسر السين والباء، بطن من طيئ.

(10) محمد بن علي الشوكاني، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، مطبعة السعادة، القاهرة، د.ط، 1348هـ، ج1، ص358.

(11) مقدمة ديوان صفي الدين الحلي، طبعة النجف الأشرف، 1956م.

(12) غازان المعروف بمحمود غازان، المتوفى عام 703هـ، 1304م، سلطان المغول حكم بغداد بأمر هولاكو، أعلن إسلامه سنة 694هـ.

(13) ينظر: صفي الدين الحلي، ديوانه، ج2، ص 598، قصيدة رقم 286 التي مطلعها، سفها إذا شقّت عليك جيوب، إن لم تشق مرائر وقلوب.

(14) نفسه، ج1، ص51، قصيدة رقم 13.

(15) سل الرماح، نفسه، ج 1، ص51، قصيدة رقم 3. وفي رواية سلي... واستشهدي... وسائلي، وهو خطاب لمحبوبته، أو ناقته، وهو تقليد للقدماء. والعوالي، جمع عالية، وهي أعلى القناة.

(16) ينظر: باشا عمر، تاريخ الأدب العربي، العصر المملوكي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1989م، ص11، 13.

(17) ألحق هذا الديوان باسم، درر النحور في امتداح الملك المنصور، بديوان صفي الدين الحلي في كل من طبعات النجف الأشرف 1956م، ودار صادر، بيروت، 1990م.

(18) ينظر: صفي الدين الحلي، ديوانه، ج 3، ص1449، ليلة درعاء، هي الليلة التي يطلع القمر فيها عند الصبح، وسائرها مظلم.

(19) طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، دار العلوم، الرياض، د.ط، 1982م، ص83، 84.

(20) أبو بكر ابن شهاب، ديوانه، مكتبة دار التراث، صنعاء، ومكتبة التراث الإسلامي، صعدة، ط2، 1417هـ، 1996م.

(21) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ص183، 184.

(22) أبو بكر ابن شهاب، ديوانه، ص79.

(23) نفسه، ص88.

(24) نفسه، ص 96.

(25) نفسه، ص102.

(26) نفسه، ص107.

(27) نفسه، ص 111.

(28) .نفسه، ص116.

(29) نفسه، ص162.

(30) نفسه، ص96.

(31) نفسه، ص97.

(32) نفسه، ص 102.

(33) نفسه، ص 150.

(34) لاسل آبركومبى، قواعد النّقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، د.ط، 1944م، ص25.

(35) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1974م، ص117.

(36) ينظر: د.يوسف خليف، ذو الرّمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1977م، ص 161، 293.

(37) أبوبكر ابن شهاب، ديوانه، ص111.

(38) نفسه، ص154.

(39) نفسه، ص 161.

(40) نفسه، ص107.

(41) نفسه، ص79.

(42) نفسه، ص150.

(43) نفسه، ص88.

(44) نفسه، ص102.

(45) نفسه، ص 111.

(46) نفسه، ص79.

(47) نفسه، ص157.

(48) نفسه، ص116.

(49) شـوقي ضـيف، الشـعر، وطوابعـه الشـعبية على مـر العصـور، دار المعـارف، القـاهرة، د.ط، 1977م، ص23.

(50) أبو بكر ابن شهاب، ديوانه، ص156.

(51) نفسه، ص116.

(52) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المنار، بيروت، د.ط، 1385ه، ص 102، 103.

(53) محمد زغلول سلّام، تاريخ النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1964م، ص 42.

(54) شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1962م، ص 175.

(55) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص78.

(56) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1966م، ص10.

(57) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص143.

(58) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ليدن، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 65.

(59) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956م، ص 17.

(60) أبو بكر ابن شهاب، ديوانه، ص80.

(61) نفسه، ص88.

(62) نفسه، ص97.

(63) نفسه، ض152.

(64) نفسه، ص163.

(65) نفسه، ص152.

(66) محمد عبد الهادي محمود، نظرية الصورة الشعرية، رسالة مخطوطة، جامعة القاهرة، 1972م، ص109.

(67) محمد زغلول سلّام، تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري، ص186.

(68) أبو بكر، ابن شهاب، ديوان ابن شهاب، ص161.

(69) نفسه، ص 161.

(70) نفسه، ص163.

(71) ينظر: يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407ه، 1987م، ج1.

(72) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ط، 1972م، ص 306.

(73) أبو بكر ابن شهاب، ديوانه، ص 151.

(74) نفسه، ص 89.

(75) نفسه، ص 163.

(76) ينظر:محمد العوضي الوكيل، الشعر بين الجمود والتّطوّر، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1964م، ص90.

(77) أبو بكر، ابن شهاب، ديوان ابن شهاب، ص116

(78) نفسه، ص126.

(79) نفسه، ص155.

(80) نفسه، 159ص.

(81) نفسه، ص159.

(82) نفسه، ص157.

(83) نفسه، ص116.

(84) نفسه، ص111.

(85) نفسه، ص 80.

فاعليَّة التَّوازي في شعر محمد عبده غانم

عبدالفتاح أحمد عبده الحيدري*

المُلخَّص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة التوازي وفاعليته في شعر محمد عبده غانم، بوصفه سمةً أسلوبيةً أغنتْ النَّص الشعري ومنحته طاقةً هائلةً من الفاعلية والانفتاح الدلالي المفضي إلى عالم الشعرية، ويأتي ذلك لمعرفة كيفيَّة اشتغالها وتشكُّلها في النص الشعري على المستويين: التركيبي والدلالي، وقد فرضتْ طبيعة البحث أنْ يطرح الباحث **الإشكالية** الآتية:

- كيف تجلَّتْ فاعليَّة التوازي في شعر غانمٍ على صعيد المستويين: التركيبي والدلالي؟

ويفترض الباحث أنَّ للتوازي دورًا فاعلًا في إثراء النَّص دلاليًّا، وفتح أفق التأويل لدى القارئ.

وقد اتَّبع الباحث **من أجل دراسة ذلك المنهج الأسلوبي، مع الاستفادة من صدى المنهج النفسي**؛ بغية الوصول إلى مقاربة نقديَّةٍ فاعلةٍ تنطلق من مساءلة بنية التوازي في ضوء السِّياق الذي وردت فيه؛ من أجل فكِّ شفراتها النَّصِّيَّة، واستكناه دلالاتها الخفيَّة ورموزها العميقة في شعر غانمٍ.

وللخوض في غمار هذا البحث، **فقد تمَّ تقسيمه إلى قسمين** تسبقهما توطئةٌ كانت بمثابة مهادٍ ومدخل إلى دراسة التوازي في شعر غانم. اختص **القسم الأول** من البحث بالتوازي التركيبي؛

*طالب ماجستير- قسم اللغة العربية وآدابها-كلية الآداب-جامعة الملك سعود.

وفيه تناول الباحث أنماطه حسب ورودها في شعر غانمٍ، وهي التوازي العمودي (الرأسي)، والتوازي المزدوج، والتوازي الأفقي. **أمَّا القسم الثاني** فقد وقف فيه الباحث على التوازي الدلالي؛ حيث درس التوازي بالتضاد، والتوازي بالترادف. وقد توصَّل هذا البحث إلى جملة من النتائج، من أبرزها: أن التوازي قد جاء عند غانمٍ نابعًا من بنية النَّص، ومتناغمًا مع تجربته الشعرية. وهو ما جعل أشكال التوازي عنده تظهر فاعليتها في جذب مفاصل النَّص وتوليد التلاحم بين مستويات البنية اللغوية. وقد منح التوازي القارئَ إمكانية الاطلاع على نفسية الشاعر واستجلاء رغباته الخفية.

The Effectiveness of Parallelism in the Poetry of Mohammed Abdu Ghanem

Abdulfattah Ahmed Abdu Al-Haidari

Abstract:

This study tries to investigate the effectiveness of parallelism in poetry of Mohammed Abdu Ghanim as a stylistic characteristic who enriches the poetic text making it very effective in the semantically poetic world. All this comes to know how it works and how it was formed in two levels; syntactic and semantic. The nature of the research necessitates the researcher expose the following problem:

- How does this parallelism effectiveness reveals itself in the two levels; syntactic and semantic?

The researcher hypotheses that parallelism has an active role in enriching the text semantic, and opening the horizon of interpretation to the reader.

The study utilizes the stylistic methodology benefiting from the psychological methodology so as to reach an effective critical approach which proceeds from the accountability of the structure of parallelism in the light of the context in which it was received. This is because to decipher the textual, and was able to conceal the hidden and deep symbols in the poetry of Ghanem.

For proceeding through this research, it was divided into two sections preceded by a preface and an introduction on the parallelism in Ghanem's poetry. They are vertical (vertical), doubled parallel, and horizontal parallelism. The second section is highlighted on the semantic parallelism in which he studied parallelism in contrast, and parallelism in tandem.

Eventually, this study has resulted in many findings out of which are as follows:
The parallelism of Ghanem's poetry springs from the text structure in harmony with his own poetic experience which leads to the cohesion and coherence of text elements. In addition, this parallelism gives the reader a pathway to discover the poet inner world and his hidden tendencies.

توطئة:

يُمثِّلُ التوازي خاصيَّةً أسلوبيّةً جديرةً بالدراسة في شعر محمد عبده غانم[1]، إذ يمكن بوساطته تفتيقَ العمل الشعري، واستكناه بنى التشابه والاختلاف القائم بين العناصر المتوازية من خلال المستويين: التركيبي والدلالي؛ للوقوف على مدى فاعليَّته في تشكيل دلالة النَّص الشعري. ويُعدُّ التوازي من أهمِّ خصائص الخطاب اللغوي التي نالتْ اهتمام الدَّارسين في الآداب العالمية جميعا[2]، لاسيما الشعر؛ إذ إنَّ بنية الشعر -كما يرى هوبنكز (1844 - 1889م)- «هي بنية التوازي المستمر»[3]. ولم تكن كتب البلاغة العربية القديمة بمنأىً عن الإشارة إلى هذه الظاهرة، فقد تحدث النقاد العرب القدامى عما يماثل هذا المفهوم تحت مظلة: الترصيع، والتصريع، والتطريز، والتشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، والعكس، والتبديل، والتجزئة، والتفويف، والمقابلة، والطباق، والمناسبة، والمماثلة، والتوشيح، والموازنة، والمؤاخاة، والتلاؤم، والتسهيم، والاشتقاق، والإرصاد، والطرد[4]. غير أنَّ هذه الإشارات النقدية إلى ما يماثل هذا المفهوم لم تمنحه معنىً اصطلاحيًا عند النقاد القدامى، فهو كما يرى ج. مولينووج. تامين «مفهوم جديد إذا ما قورن بالمفاهيم المتواضع عليها من قبل البلاغة التقليدية»[5].

وتشير الدراسات النقدية الحديثة إلى أنَّ الراهب روبرت لوث (1753م) هو أول من حلَّلَ النُّصوص التوراتيَّة على ضوء التوازي[6]، معتمدًا على ثلاثة أنواع منه، هي[7]:

- التوازي الترادفي.
- التوازي الطباقي.
- التوازي التوليفي.

غير أن هذا المفهوم لم يلقَ رواجًا واستحسانًا في الدراسات النقدية الحديثة إلاّ بعد الآراء التي أوردها (جاكبسون) مستفيدًا من الدراسات التي قام بها هوبنكز للنصوص التواراتية[8]. ومن هنا، ارتبط تأصيل هذا المفهوم في الدراسات النقدية الحديثة بـ(جاكبسون) حين دَرَسَ الوظيفة الشعرية من خلال إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف[9]. وقد قسم التوازي إلى أربعة مستويات، هي[10]:

- مستوى تنظيم البنى التركيبية، وترتيبها.
- مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النَّحوية، وترتيبها.
- مستوى الترادفات المعجمية، والتأليف.
- مستوى الهياكل التطريزية.

وعند محاولة تحديد هذا المفهوم يُلحظ أنَّ "**وَازَى**" يعني -في المعاجم العربية- قابل، أو حاذى[11]. وله في معاجم الأدب الأجنبية معنيان: معنىً لغويٌّ يراد به المحاذاة أو المجاراة، ومعنى اصطلاحي يتشكّل في كونه عنصرًا بنائيًا في النص الشعري يرتكز على تكرار أجزاء متساوية[12]. ويُفهم من هذا التعريف أنَّ التوازي في حقيقته نوع من التكرار، «ولكنَّه ينصرف إلى تكرار المباني، مع اختلاف العناصر التي يتحقق فيها المبنى»[13]؛ بمعنى أنّه «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة من أبيات شعرية»[14]، وهو بخلاف التكرار الذي يتم فيه تكرار المباني والعناصر معًا[15].

وتأسيسًا على ما سبق، فإن هذا البحث سيقوم بدراسة التوازي في شعر غانم من خلال المستويين: التركيبي والدلالي، على النحو الآتي:

أولًا: التوازي التركيبي

يتأسس هذا النمط من التوازي على تتابع الأبيات الشعرية «وفق الصورة النحوية نفسها التي تنتظم في صيغ متوازية»[16]؛ إذ يتمُّ تقسيم فقرات النص بصورة متماثلةٍ في الطول والنغمة والتركيب النحوي، بحيث تتولد من ذلك التقسيم عناصرُ متماثلة في مواقع متقابلة في النص الأدبي[17]. وبتأمل الباحث في شعر غانم وجد أن هذا التوازي يتجلى في الأنواع الآتية: أ- التوازي العمودي (الرأسي)، ب- التوازي المزدوج، ج- التوازي الأفقي.

أ- التوازي العمودي (الرأسي):

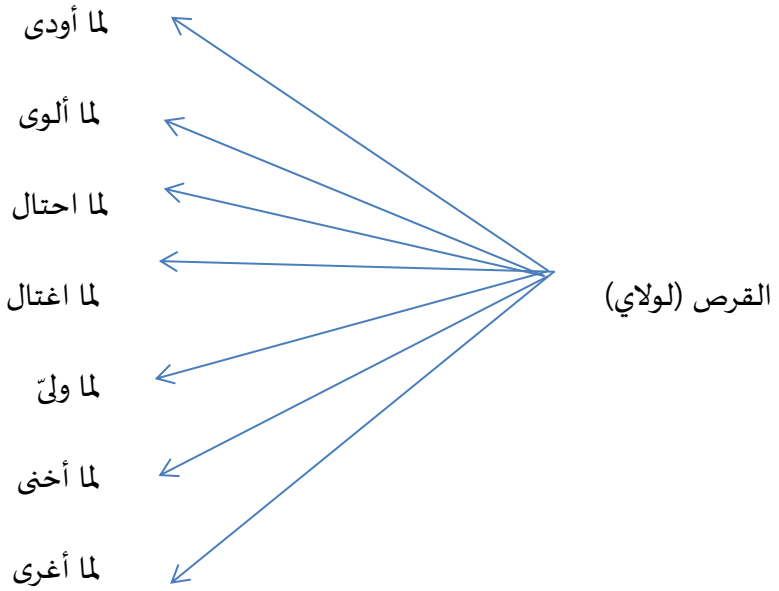
ويُراد به تتابع البناء اللغوي رأسيًا في الأبيات الشعرية إلى حد التطابق التركيبي[18]، سواء كان هذا التطابق تامًّا شاملًا للأبيات الشعرية أم جزئيًّا[19]. ومنه قوله في نص (القرص) [**الوافر**][20]:

أنـا القـرصُ أنـا القـرصُ ... أنـــا فـــي الخـــاتم الفـــصُ
فلـــــولاي لمـــــا أودى ... بصـــــبرِ الجـــائعِ القـــرصُ
ولـــولاي لمـــا ألـــوى ... بـــبطنِ المـــتخمِ المغـــصُ
ولـــولاي لمـــا احتـــالَ ... علـــى مـــالِ امـــرئٍ لـــصُ
ولـــولاي لمـــا اغتـــالَ ... حقـــوق الأمـــة الـــنقصُ
ولـــولاي لمـــا ولّـــى ... إلـــى الخلـــفِ بهـــا الـــنقصُ
ولـــولاي لمـــا أخْنـــى ... علـــى أظفارِهـــا القـــصُ
ولـــولاي لمـــا أغْـــرى ... بهـــا صـــيادَها القـــنصُ

تتماثل الأبيات الشعرية عموديًا على المستوى التركيبي في هذا النص؛ إذ يتَّفق أغلب الأبيات المشار إليها في علاقة تركيبية واحدة؛ كونها «حاصلة في مواقع متوازية، نتيجة أدائها لنفس الوظيفة النحوية»[21]. وقد ساعد هذا التماثل التركيبي المنتظم عموديًّا -بين عناصر الشطر الأول من جهة وبين عناصر الشطر الثاني من جهة أخرى- على فرز علاقات دلاليَّة تقوم على أساس التماثل بين العناصر المتوازية. فالقرص الكامن بالتوازي في التعبير اللغوي (**لولايَ**) يمثِّل قيمةً لا تدرك إلاَّ بمشقة؛ لأنَّ الغلاء الذي أصاب الشعب اليمني قد جعل هذا (**القرص**) غايةً يسعى

خلفها كلُّ أفراد الشعب. أمَّا التراكيب اللغوية المتجلِّية في (**لمَا أَودى، لمَا أَلوى، لمَا احتال، لمَا اغتال، لمَا وَلىَّ، لمَا أَخْنى، لمَا أَغْرى**) فإنَّها تمثِّل الوسائل التي يتم بوساطتها الوصول إلى تلك الغاية (**القرص**)، التي توحي بتعددها من أجل الوصول إلى غاية واحدة هي (**القرص**). ويمكن توضيح ذلك في المخطط الآتي:

الغاية **الوسيلة التي يتم بوساطتها الوصول إلى تلك الغاية**



وقد كان لتكرار عبارة (**لولايَ لمَا**) دورٌ في تنشيط الفاعلية الإيقاعية، مما جعل هذه العبارة المكررة تبدو صورة واحدة لقيمة معنوية شكّل فيها (**القرص**) إيحاءً دلاليًّا بالغلاء الفاحش الذي أصبح فيه القرص مطلبًا ينشده جميع أبناء الوطن، ومن ثَمَّ جاء هذا التوازي مرتكزًا على تكرار الفكرة؛ مما وفّر إنشادًا إيقاعيًا، وولّد أسلوبًا غنائيًا[22] ينم عن حركة الصراع القائمة بين النَّفس الإنسانية التواقة إلى العيش بحياة كريمة، والواقع المعاش المتَّسم بالوحشية.

ويرى الباحث أنّ مما يدخل -عند غانمٍ- في هذا النمط تلك التوازيات التي تتم بين صدور الأبيات الشعرية. كقوله في نص (ليل باريس) [**البسيط**][23]:

ياليلَ باريسَ كَمْ سِرٍّ تَبوحُ بهِ	للسَّائِلِينَ وَلَيْلُ النَّاسِ كِتْمَانُ
لَقَدْ تَأَلَّقْتَ بِالجَامَاتِ دَائِرَةً	كَأَنَّها وَنُجُومُ الأُفْقِ أَخْدَانُ
وَقَدْ تَرَنَّحْتَ بِالأَلْحَانِ مَائِرَةً	حَتّى كَأَنّ الدُّجَى بِالنَّغْمِ سَكْرَانُ
وَقَدْ تَضَوَّعْتَ بِالأَطْيَابِ عَابِقَةً	في الجِيْدِ مِنْهَا وَفِي الأَعْطَافِ أَكْوَانُ

تتكون صدور هذه الأبيات من نسق تركيبيّ موحدٍ يقوم على: (**حرف رابط + قد + فعل ماضي + فاعل (ضمير متصل) + جار ومجرور + حال**).

وقد صاحب هذا التوازي التركيبي توازٍ إيقاعيّ بين (**تألقتَ، ترنحتَ، تضوعتَ**)، وبين (**بالجامات، بالألحان، بالأطياب**)، وبين (**دائرةً، مائرةً، عابقةً**)، مما جعل هذه التراكيب المتوازية المتشكلة في **(لقدْ تألّقتَ بالجاماتِ دائرةً، وقد ترنَّحتَ بالألحانِ مائرةً، وقد تضوَّعتَ بالأطيابِ عابقةً)** تبدو متماثلة دلاليًا؛ إذ إن كل تركيبٍ من هذا التوازي يؤكد لونًا من ألوان البهجة والسرور.

وتأخذ الأفعال الواردة بصيغة الفعل الماضي المزيد المتصل بتاء المخاطب (**تَألَّقْتَ، تَرَنَّحْتَ، تَضَوَّعْتَ**) مركزية الدلالة في النص، حيث استطاع «بهذه الصيغة المشتركة أن يحقق كثافةً وحضورًا ومسعى جماليًا خالصًا من شأنه أن يقنع ويمتع»[(24)] القارئ. فجميع هذه الأفعال تشير إلى دلالة الجمال والإبهار الذي يعد روح النص المتأسس على وصف الزمان والمكان؛ ولذلك تضافرت العلاقات في هذا التشكيل البنائي الكلي، ومُنح النص دلالة خاصة ساعدت على استنطاق لحظات الأنس والطرب التي تَميّزَ بها ليل باريس عند الشاعر.

ولعلَّ مايُثيرُ انتباه الباحثِ في هذا النمط من التوازي ذلك الضربُ الذي يتمُّ بين الكلماتِ في بداية الأبيات الشعرية؛ حيث يُبتدأُ البيتُ اللاحقُ بالبناء اللغوي نفسه الذي ابْتُدِئَ به سابقه. ومن هذا التوازي ما جاء بصيغة اسم الفاعل كما في نص (مفلوج) [**الكامل**][(25)]:

ورأيتُهُ فِي الشَّارِعِ الـ خَاوِي عَلَى العُكَّازِ يَمْشِي
مُتَرَنِّحَ الخُطُواتِ مِثْـ لَ الطِّفْلِ فِي بَدْءِ التَّمَشِّي
مُتَخَاذِلَ الأَطْرَافِ لَا يَقوى عَلَى هَشٍّ وَنَشِّ
جَمُدتْ جَوَارِحُهُ سِوى الـ عَيْنَينِ فِي لَحْظٍ وَرَمْشِ
وَتَلَعْثَمَتْ مِنْهُ اللّسَا نُ تَنُوءُ بِالصَّوتِ الأَجَشّ

إن تتابع بنية اسم الفاعل (مُتَرَنِّح، مُتَخَاذِل) في هذا النص جاء لمغزى دلاليٍّ يقتضيه السياق الشعري، حيث انخرط هذان الاسمان في بنىً دلالية تضافر بعضها ببعض لتأدية الدلالة الكليَّة في النَّص؛ فكلاهما مشتق من فعل لازم (ترنَّحَ، وتَخاذَلَ)، وكلُّ لفظٍ منهما يدلُّ على الضعف والفتور، وعلى التكرار[26].

ويؤدي هذان اللفظان المتوازيان بالتتابع وظيفةً فنيةً تعمل على تأكيد حالة الضَّعف والتهالك الجسدي الذي يعيشه المفلوج، إذ ينقلان بوساطة التركيب اللغوي:

مُتَرَنِّحَ الخَطُواتِ مِثْلَ الطِّفْلِ فِي بَدْءِ التَّمَشِّي
مُتَخَاذِلَ الأَطْرافِ لَايَقْوى عَلَى هَشٍّ وَنَشِّ

صورةً شاخصةً لخطواته المتعثرة، وأطرافه المرتعشة، وهي صورة مأساوية تبعث الألم، وتغلِّف النص بغلالة حزن تجعل القارئ يعيش جوّ النص، ويشارك الكاتبَ ألم الموقف الشعري.

وقد يأتي توازي الكلمات في بداية الأبيات الشعرية -عند غانم- بصيغة اسم المفعول. كقوله[**الوافر**][27]:

وفي زِفْنارَ للعشّاقِ ملهى أنيقٌ رَفَّ بالأَلَقِ النَّظيرِ
مَلاعِبُ للشَّبابِ وللصَّبايا بِها الوِلْدَانُ قَدْ طَافَتْ بِحُورِ
مُذَهَّبَةِ الجَدَائِلِ قَدْ تَلَاشَتْ عَلَى الأَكْتَافِ فِي أَمْوَاجِ نُورِ
مُخَضَّبَةِ الخُدُودِ بِلَا خِضَابٍ مُعَطَّرَةِ الثُّغُورِ بِلَا عُطُورِ
مُرَنَّحَةِ القُدُودِ إذا تَهَادَتْ تَهَادى القَاعُ بِالنَّغَمِ المُثِيرِ

فقد جاء التواتر المتتابع لصيغة اسم المفعول (مُفَعَّل) لتأكيد ألوان البهجة التي يحفل بها مكان (زفنار)، ومن ثَمَّ كان لهذا التوازي المتأسّس على اسم المفعول دورٌ في تصوير الجمال، حيث تمكّن من إضفاء ألوانٍ بديعةٍ من الوصف والجمال الأنثوي على ذلك المكان.

وقد يأتي توازي البدايات بالفعل، ومن ذلك ماجاء بصيغة الفعل المضارع. ومنه قوله في نص (نهضة الشباب) [**الخفيف**][28]:

إنَّمَـا نَحْـنُ فِـي الحَيَـاةِ لِكَـي نَجْـ ... عَـلَ مِـنْ بُؤْسِـها نَعِيمًـا جَـزِيلا
لنُـواخِي بَـيْنَ الشَّـبابِ فَـلَا تَعْـ ... رِفُ غَيْـرَ الإخَـاءِ عَهْـدًا جَلِـيلا
لنُساوِي بَـيْنَ الـوَرَى فِي حُقُـوقِ الـ ... عَـيْشِ لَايُظْلَمُـونَ مِنْهـا فَتِـيلا
لنُشـيعَ الأَخْـلاقَ والعِلْـمَ والآ ... دابَ فِـي الأَرْضِ هادِيًـا وَدَلِـيلا

ينشد الشاعر في هذا النص الفضيلةَ التي هي أساس استخلاف الأرض، مما حدا به إلى إعلان هذا المبتغى في بدايات الأبيات الشعرية؛ حيث جاءت الأفعال المضارعة (**لنُواخي، لنُساوي، لنُشيع**) حاملة لهذا المعنى، وهادفةً إلى استنهاض همم الشباب، وشحذ عقولهم بالعلم والآداب.

وقد جسد الفعلان (**لنُواخي، لنُساوي**) قيمةً اجتماعية تدعو إلى التعايش والمساواة بين أبناء المجتمع الواحد، وأتى الفعل (**لنُشيع**) حاملًا قيمةً فكريَّةً تهدف إلى إنارة العقول بالعلم الذي يغدو صورة جامعة للشمل، وململمة للمتفرق. وبهذا التشكيل المتوازي تتعاضد العلاقات في هذا النص، وتغدو كلٌ من الدلالات الاجتماعية والفكرية مؤدية لمعنى الفضيلة المنشود؛ إذ إنّ إرساء هذه القيم هو أساس بناء الأوطان، وتقدم الشعوب، وتمكين الفضيلة في الأرض.

وقد يأتي بصيغة فعل الأمر، ومنه قوله في نص (عرائس اللحن) [**البسيط**][29]:

فـاهْتِفْ بألحانِـكَ اللّائِـي شَـغَفْتَ بِهـا ... قلـبَ الشّـجِيّ تُهَدْهِـدُ شَـجْوَهُ حِيْنَـا
وغَـنِّ بالحُسْـنِ أَفْوافًـا مُضَـوَّعَةً ... تَختـالُ في الغُصْـنِ رَيْحانًـا ونِسْـرِيْنَا

يتجلى التوازي التركيبي بين فعلي الأمر (**فاهْتفْ، وغَنِّ**). ومن هذا التوازي تمخضت علاقة دلالية بينهما. فكلا الفعلين متصل بالشفاه، إذ يتمّ بواسطتها فعلُ الهتاف والغناء، كما أنهما يدلان على صوت يحيل - في النص - على دلالات الترنّم بالجمال.

وقد يتوالى في النص الواحد توازيان؛ كتوازي الأفعال الماضية وتوازي أفعال الطلب. مما يسهم في توليد علاقة تأسيس دلاليٍّ بين الأبيات الشعرية المتوازية. نلمح ذلك في نص (قصة الأمواج) [**الكامل**][30]:

ياسَـيْفَ ذِيْ يَـزَنٍ[31] لَقَـدْ أَبْلَيْـتَ فِي ... طَلَـبِ الخَـلاصِ لِهَـذهِ الأَوْطـانِ
قَــدْجُبتَ أَجْــوازَ القِفَــارِ مُيمِّمًــا ... شَــطْرَ المــَدَائِنِ مُنْتَــدى إيْــرَانِ
وَنَزَلْــتَ فِي أَكْنــافِ كِسْــرى طَالبًــا ... عَــونَ المــُعَظَّمِ صَــاحِبِ الإيْــوَانِ
وَرَكِبْــتَ أَهْــوالَ البِحَــارِ وَلَــمْ تَخَــفْ ... سُــودَ المــَهَالِكِ فِي فَــمِ الطُّغْيــانِ
فَــاجْلِسْ عَلَى عَــرْشِ الجُــدُودِ فَإنَّــهُ ... عَــرْشُ القُلُــوبِ الثَّابِــتُ الأرْكــانِ
وَانْــزِلْ بِصَــنْعاءَ الجَمِيلــةِ إنَّهــا ... مَرْعَــى المــَهَا وَمَسَــارِحُ الغِــزْلَانِ
وَأَطِــلَّ مِــنْ شُــرُفَاتِ قَصْــرِكَ عِنْــدَما ... تَفِــدُ الوُفُــودُ إلى رُبــا غَمْــدانِ[32]
وَانْــزِلْ إلَــيْهِمْ ضــاحِكًا مُسْتَبْشِــرًا ... تَسْــمَعْ مِــنْ الخُطَبــاءِ خَيْــرَ تَهَــانِ

لقد مهَّدَ الشاعر لهذا البناء المتوازي باستدعاء شخصية الملك سيف بن ذي يزن التي تكشف عن المعاناة والمِلْكِ في آنٍ واحد، مما ساعد على إثارة المتلقي، وفتح أفق الدلالة في النص الشعري.

فإذا كانت الأفعال الماضية (**جُبْتَ، ونَزَلْتَ، ورَكِبْتَ**) قد شكّلت توازيًا تركيبيًا يشفُّ عن إيحاءات الكفاح الذي بذله الملك سيف بن ذي يزن لاسترداد ملك آبائه، فإنّ توازي أفعال الطلب (**فاجلسْ، وانزلْ، وأَطلّ، وانزلْ**) يُثير إيحاءات العلو والرفعة التي يتمتّع بها هذا الملك.

ويُمكنُ تلمّسُ علاقة دلالية قائمة على التدرج الدلالي بين متوازيات الفعلين: الماضي والطلب؛ إذ إنَّ المُلْكَ الذي أفصحتْ عنه أفعال الطلب يرتبط عضويًّا ومعنويًّا -في النص الشعري- بالكفاح المتجلي في الأفعال الماضية (**جُبْتَ، ونَزَلْتَ، ورَكِبْتَ**). فالجلوس على عرش الملكِ والتَّمتُّع بالمقام الرفيع لم يكن إلاّ ثمرة للكفاح المرير الذي بذله لاسترداد ملك آبائه المسلوب.

ب- التوازي المزدوج

يقوم هذا التوازي على المماثلة بين بيتين شعريين متتابعين، بحيث يتوازيان توازيًا كليًّا، أو قد يتوازيان توازيًا جزئيًّا؛ كأن يتوازى الشطر الأول من البيت الأول مع الشطر الأول من البيت الثاني، أو يتوازى الشطر الثاني من البيت الأول مع الشطر الثاني من البيت الثاني[33]. ومن أمثلته قوله في نص (زفرة) [**المتقارب**][34]:

لَيالِيـــكَ فِيْهَـــا الهَنـــا ولَيْلِـــيَ فِيـــهِ الكَـــدَرْ
ودُنْيـــاكَ فِيْهَـــا المـــنَى ودُنْيَـــايَ فِيْهَـــا الضَّـــجَرْ

يظهر جليًّا في هذا النموذج توازٍ مزدوجٌ قائمٌ على التماثل التركيبي أفقيًّا وعموديًّا؛ حيث تشغل عناصر كل بيت منهما الموقع التركيبي نفسه الذي يشغله نظيره في البيت الآخر. وقد رافق هذا التماثل التركيبي تقابلٌ دلاليٌّ بين حالتين، هما:

- حالة الشقاء التي تعيشها الذات الشاعرة، والتي أسفر عنها التركيب اللغوي: (**ولَيْلِيَ فِيْهِ الكَدَرْ، ودُنْيايَ فِيْها الضَّجَرْ**).
- وحالة النَّعيم التي يعيشها الآخر (الحبيب)، والتي مثلها التركيب اللغوي: (**لَيالِيكَ فِيها الهَنا، ودُنياكَ فِيها المُنى**).

ويكفل التوازي في هذين البيتين عملية الانتقال الدلالي من الزمن الجزئي المتجسد في (**لياليكَ، ليالي**) إلى الزمن الكلي الشامل لليل والنهار والمتجلي في (**دنياكَ، دنياي**)، إذ تحقق بهذا التدرج الزمني "دفْعُ المعنى إلى النموِّ تدريجيًا، وصولًا إلى الحد الذي يحسن الوقوف عنده"[35]، وهذا يعمق حالة الشقاء والمكابدة التي تعيشها الذات الشاعرة، ويجعل الشعور الداخلي أكثر قتامةً وسوداوية نتيجة الإحساس الدائم بالكدر والضجر.

وبالنَّظر في شعر غانم، وجد الباحث أن هذا النمط يأتي شطريًّا؛ كأن يتوازى الشطر الأول من البيت الأول مع الشطر الأول من البيت الثاني، وهذا يرد كثيرًا في شعره. ومنه قوله في نص (عودة البطلين) [**الكامل**][36]:

وَطَـــنٌ أَضَـــعْناهُ بِنَزْوتِنـــا ... وَهُيامِنـــا بالنَّـــاعِمِ اللَّمْـــسِ
وبِمـــا تَعودْنـــاهُ مِـــنْ تَـــرَفٍ ... في مَطْعَـمٍ رَخْـصٍ وَفِي لـبْسِ
والبابِلِيّـــةِ حِـــينَ تَسْـــحَرُنا ... بِبرِيقِهـا فِـي الطَّـاسِ والكـأْسِ
والعامِرِيّـــةِ حِـــينَ تَغْمُرُنـــا ... بِـــدَمَالِجٍ وخَلاخِـــلٍ خُـــرْسِ

يبدو هذا التوازي جليًّا في قوله: (**والبابلية حين تَسْحَرُنا/ والعامرية حين تَغْمُرُنا**)؛ حيث ارتكز هذان الشطران على متتالية تركيبية موحدة، هي: (**حرف عطف "الواو" + اسم معطوف + ظرف زمان "حين" + فعل مضارع وفاعل ومفعول به**).

وقد ولّد هذا التوازي -الشامل للشطرين إيقاعيًّا وتركيبيًّا- تماثلًا دلاليًّا بين لفظتي: (**البابلية**) و(**العامرية**). فكلتاهما من مستلزمات مجالس اللهو والمجون، وتشكلهما بهذه الصورة المتوازية يومئ إلى انغماس الأمة العربية في لذائذها وسباتها العميق، مما سهل على أعدائها سلب أراضيها، وتجريعها الذل والهوان.

وقد يتوازى الشطر الثاني من البيت الأول مع الشطر الثاني من البيت الثاني، وهذا قليل الورود عند غانم. ومنه قوله [**الخفيف**][37]:

يـــالَعَمْرِ الشَّـــبابِ لَـــوْ عُمِّـــرَ الـــوَرْ ... دُ لَفُزْنـــا بالخُلْـــدِ بَـــيْنَ جِنَانِـــهْ
وَلَمَـــا بَـــاتَ فِـــي الـــرُّؤى ذِكرَيـــاتٌ ... طائِفـاتٌ فِي الحُسْـنِ حَـولَ حِسَـانهْ
أَوْ أمـــانِيُّ فِـــي الحَشَـــا رَاعِشَـــاتٌ ... **تَتَلَـــوَّى بِنَـــا عَلَـــى بُرْكَانِـــهْ**
أَوْ أَهـــازِيجُ شـــاعِرٍ فِـــي القَـــوَافِي ... **يَتَقَـــوَّى بِهـــا عَلَـــى أَشْـــجَانِهْ**

إذ يسير عجُزا البيتين الأخيرين من النَّص السابق على نسقٍ إيقاعيّ موحّد، كما يرتبطان أيضًا ببناءٍ تركيبيٍّ موحّدٍ تكوّن من: (**فعل مضارع + ضمير مستتر + جار ومجرور "ضمير متصل" + جار ومجرور ومضاف إليه "ضمير متصل"**).

ويُثير هذا التماثل **الإيقاعي/ التركيبي** في نفس القارئ تساؤلاتٍ من الممكن لها أن تحيل إلى علاقات دلالية تفصح عن مكنون النص العابق برائحة الشوق والحنين لأيام الصبا التي مضتْ

ولم يبقَ منها إلاّ الذكريات. حيث يمكن للقارئ أن يتعرف على مابين الكلمات المتماثلة نحويًّا من علاقات دلاليَّة كامنة فيها تقوم على أساس الإحالة الدلاليَّة[38].

فالتماثل بين الفعلين (**يَتَلَوَّى، يَتَقَوَّى**) يبعث تقابلًا دلاليًّا بين الضعف الحقيقي الذي تعيشه الذات الشاعرة والمتمثِّل في الفعل (**يَتَلَوَّى**)، والقوة المفتعلة التي انتدبها الشاعر لتطفئ نار الأشواق المستعرة بين جنبيه التي تتجلى في الفعل (**يَتَقَوَّى**)، مما جعل ذات الشاعر تبدو متأرجحةً بين الحقيقة والمداراة. في حين يستطيع القارئ أن يستوحي علاقة دلالية قائمة على الترادف بين (**بُرْكَانِهْ، أَشْجَانِهْ**)؛ إذ إن كلا اللفظين يوحي بحرقة وألم.

وبصورة عامة، يمكن القول إن هذا التماثل القائم بين التركيبين (**تتلوّى بِنا على بركانِهْ، يتقوّى بِها على أشجانِهْ**) استطاع أن يكشف عن ذات الشاعر القلقة من خلال موازنتها مع الورد الذي أفرغ فيه الشاعر أحاسيسه ومشاعره، شأنه في ذلك شأن الشعراء الرومانسيين الذين «ينشدون السلوان في الطبيعة، ويبثونها حزنهم، ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرها»[39].

ج- التوازي الأفقي

ويتم هذا التوازي على المستوى الأفقي، حيث تتوازى فيه الألفاظ أو العبارات على مستوى الشطر أو البيت الشعري الواحد، وينقسم إلى نوعين، هما [40]: التوازي الأحادي، والتوازي الشطري. **ويقصد بالتوازي الأفقي الأحادي** أن يتوازى شطرا البيت الواحد، فيتحقق بذلك التوازن والتعادل الإيقاعي بينهما[41]. ومن أمثلته قوله في نص (رجاء) [**الكامل**][42]:

نُـورٌ عَلَيْـكَ مِـنَ الجَـلالِ مَدِيـدُ ... يَرْتَـدُّ عَنْـهُ الطَّـرفُ وهْـوَ حَدِيـدُ
غَمَـرَتْ مَباهِجُـه الرِّحـابَ فَطَوْدُهـا ... مُتَـــرَنِّحٌ وَخِضـــمُها عِرْبِيـــدُ
وَبِكُـلِّ قَلْـبٍ مِـنْ عُـلاكَ مَوَاكِـبٌ ... وَبِكُـلِّ سَـمْعٍ مِـنْ نِـدَاكَ نَشِـيدُ
حاشـا لِمِـثْلِكَ أَنْ يُجـارى فِي العُـلا ... وَيَسِـيرُ فَضْـلِكَ فِي القِيـاسِ عَدِيـدُ

لقد تحقق التوازي الأفقي (الأحادي) في البيت الثالث من النَّص السابق؛ حيث سارت الحركة الإيقاعية في كلا الشطرين في تماثلٍ تركيبي أفقي لا تخطئه العين. فكلُّ لفظةٍ في الشطر الأول لها ما يوازيها من حيث الموقع التركيبي في الشطر الثاني، مما أدّى «إلى خلق نسقٍ منظمٍ من العلاقات في خطوطٍ أفقية»[43] تجلى في التشكيل التركيبي الآتي: **(واو رابطة + جار ومجرور (خبر مقدم) + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه + مبتدأ مؤخر)**. ويولّد هذا التوازي الأحادي القائم بين شطري البيت الشعري توازنًا دلاليًا بين صفتي: العلوِّ والذكر الحسن، حيث تدعم كلُّ واحدةٍ منهما الأخرى بغية الوصول إلى الغاية المنشودة.

وقد عمل هذا التوازي التركيبي على تكثيف الدلالة في البيت الشعري، فأتى الشطر الأول (**وبكلِّ قلبٍ من علاكَ مواكبٌ**)؛ ليؤكد رفعة الممدوح ومكانته الساكنة في كل قلب، بحيث لا تذكر مكانته إلا ويتولد خفقان في القلوب، وهذا ما توحي به لفظة (**مواكب**) التي تثير الحركة والاضطراب. وأتى الشطر الثاني: (**وبكل سمع من نداك نشيد**) ليثبت أنَّ الحديث عن سمعته الحسنة يبهج المسامع كالنشيد، مع بقاء الهيبة فيما يبعثه النشيد في المسامع من أحاسيس.

وتوحي هاتان الصِّفتان بالهيبة التي يتمتع بها الممدوح (وليّ العهد)[44]، ويبرز تشكلهما في البيت الشعري بهذه الصورة المتماثلة نغمًا موسيقيًّا يدعم فكرة (الرجاء) التي يحملها النص، مما يفضي إلى خلق الإثارة لدى المخاطب، وإغرائه بمقامه، ومن ثم استدراجه إلى تلبية مبتغاه.

وفي التوازي الأفقي الشطري يتوازى الشَّطر الواحد مع نفسه في البيت الشعري[45]. ومن نماذجه قوله في نصِّ (الجندي في ميدان القتال) [**الكامل**][46]:

ويهبُّ منتصِبًا ويهرعُ واقفًا نحوَ الأمامِ وقدْ هَوَى المتخلِّفُ

يُلاحَظ هنا أنَّ التوازي الأفقي قائمٌ في الشطر الأول؛ حيث انقسم إلى قسمين متعادلين، هما:(ويهبُّ منتصِبًا، ويهرعُ واقفًا). وتكوَّن كلُّ قسمٍ منهما من (**حرف رابط + فعل مضارع + فاعل مستتر + حال**)، وعمل هذا التوازي على شحن السياق بالمترادفات اللفظية في القسمين المتوازيين:

ويهبُّ = ويهرعُ

منتصِبًا = واقِفًا

مما ولّد علاقة ترادفٍ دلاليٍّ عملت على تجلية الغرض الذي قصده الشاعر في النص، الذي تبلور في تأكيد شجاعة الجندي واستبساله في ساحة المعركة.

ومن خلال التركيب الفعلي تمكّن الشاعر من تصوير هذا الموقف الحركي الذي يقوم به الجندي؛ لأن القيمة المعنوية للفعل «تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن»[47]، مما خلق في النص حركة معنوية نابعة من الفعل المضارع الذي يفيد معنى التجدد والاستمرار، وهذه الحركة تتناسب مع مجريات سير المعركة التي تستدعي حركة كرٍّ وفرٍّ، حيث اضطلع الفعلان (يهبُّ، يهرعُ) برسم هذه الحركة التي لا يوقفها ذعرٌ أو كلل.

ثانيًا: التوازي الدلالي

لا يقف التوازي بعيدًا عن عنصر الدلالة الذي تكتنزه اللغة الإبداعية، حيث تكمن قيمةُ التوازي الشِّعرية في مدى فاعليته في الخطاب الأدبي وقدرته على إضاءة جوانب النص المظلمة، وهذا لا يتأتى إلا من خلال التركيز على عنصر الدلالة في النص الأدبي؛ لأنَّه «كلما كان التوازي عميقًا متصلًا بالدلالة كان أحفل في الشعرية، وأكثر ارتباطًا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري»[48] الذي يستدعي من القارئ النظر والتدقيق لاستكشاف جمالياته الإبداعية، ودلالاته الجديدة في النص الشعري. وبناءً على ذلك سيتم الكشف عن فاعلية التوازي الدلالي في شعر غانم من خلال عنصري التَّضاد والترادف.

أمّا التوازي بالتضاد[49] فإنَّه وسيلة فنية لا غنى للشاعر عنها، إذ عن طريقه يستطيع الشاعر أنْ يولد الدهشة ويحقق الإثارة لدى القارئ[50]. «وكلما زاد التضاد كبر التوتر»[51]، لما

يحمله من رؤىً فنيةٍ تمنح النَّص أبعادًا دلالية تجذب إليها القارئ لسبر دلالاتها البعيدة الكامنة في النص الأدبي. وتكمن القيمة الأسلوبية للتضاد «في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين. فلن يكون له أيّ تأثيرٍ ما لم يتداع في توالٍ لغوي. وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة»[52].

وبالتأمل في شعر غانم وجد الباحث أنّ هذا التوازي أكثر ما يكون بالتَّضاد اللغوي القائم على «استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث»[53]. ومن نماذجه قوله[**الخفيف**][54]:

فَـارْحَمِي **العِـزَّ** فِيـكِ قَـدْ صَـارَ **ذُلًّا** بِالــذي أَفْــرَغَ الجَمَــالَ عَلَيْــكِ

يبدو التناقض محركًا فاعلًا؛ إذ عن طريق ثنائية[55] (**العزّ والذُّل**) تكشّفتْ حالة الأنا الشاعرة، وارتسمت علاقتها بالآخر (الحبيب) الذي تتعالى صورته، وتبرز في تضخّمٍ سلطوي يقضي على مكانة الأنا في النص.

وقد عمل الفعل (**صارَ**) على تشظية الزمن المتصل بالأنا الشاعرة إلى زمانين: ماضٍ يمثل (**العزّ**)، وحاضر (حالي) يمثل (**الذُّل**)، وبين هذين الزمانين انفصالٌ تام، «فكأنهما خطَّان متوازيان لايمكن أن يلتقيا، إذ لا يجمع بينهما سوى زمن التذكر»[56] والحنين لتلك الأيام الجميلة.

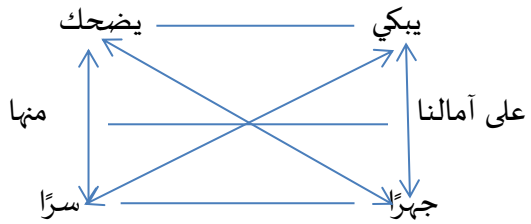
وتتجلى في النص صورة الآخر (الحبيب) في مكانة سامية؛ وكي تكتمل هذه الصورة لدى القارئ لجأت الأنا الشاعرة إلى توسله واستجدائه من خلال أسلوب الأمر (فارحمي) الموحي - بحقيقة وضعيته- بانكسار وانهزامية هذه الأنا الشاعرة أمام سلطة الآخر (الحبيب). فتمكّن هذا الفعل من جذب مفاصل النص المتنافرة، وشدّ أواصره المتباعدة، مما منح القارئ إحساسًا مفعمًا بقيمة هذا التوازي الذي يبدو وكأنه جاء لاستمالة مشاعر الآخر (الحبيب)، ودعوته إلى إنصاف محبوبه من جور جفاه.

كما رأى الباحث أنَّ هذا التوازي القائم على التضاد قد يتّسع في شعر غانم؛ بحيث يتجاوز التضاد اللغوي (اللفظي) إلى توليد العلاقات الدلالية من خلال المقابلة[57]. ومن ذلك قوله [**الطويل**][58]:

وَأَنْكَــى مِـــنَ الأَنْكَــى لَئِـــيمٌ مُـــدَرَّبٌ يُمَثِّـــلُ دَوْرَ الحُـــرِّ فِـــي مَسْـــرَحِ المَكْـــرِ

فَيَبْكِي عَلَى آمَالِنَـا البِـيْضِ جَهْـرَةً وَيَضْـحَكُ مِنْهَـا مِـلْءَ شِـدقيْهِ فِي السِّـرِ

ينبني البيت الأخير على تقابل دلاليّ بين حالين متضادين يعيشهما صنفٌ من البشر، مما أفرز علاقات تشابكية بين هذه العناصر المتقابلة يمكن توضيحها بالشكل الآتي:



وقد تشكّلَ هذا البيت تبعًا لحركة السياق المتأسس على الصراع القائم بين ثنائية (الخفاء والتجلي) التي يشي بها التركيب المتوازي المعتمد على التقابل الدلالي، إذ تماهت هذه الثنائية -الخفاء والتجلي- في شخصية هذا الإنسان الماكر، مما يجعلها تعكس إيحاءات تتناغم في دلالتها الشعرية مع حقيقة ذلك الإنسان الذي ترتسم صورته أمام القارئ في أبشع صور الخسة والدناءة.

وبَيْنَ هذا التقابل الدلاليّ: (**فيبكي على آمالِنا البيضِ جهرةً، ويضحكُ منها ملءَ شدقيْهِ في السّرِ**) تجري مجريات هذه الثنائية، وتتشابك بصورة مكثَّفة لتؤدي دورها الدلالي بفاعلية عالية، فإذا كان من المتوقع أن يكون البكاء سرًّا لإيحائه بضعف يدفع صاحبه إلى التستر والخفاء، والضحك جهرًا لإيحائه بنشوة تقود صاحبها إلى البروز والظهور، فإنَّ التوازي في هذا البيت قد كسر هذا التوقع، حيث جاء البكاءُ جهرًا كاشفًا لحالة الضعف المزيفة، وجاء الضحكُ سرًا لإخفاء حقيقة المكر التي يتصف بها هذا الإنسان اللئيم. وبهذا تتعمق الدلالة، ويصبح كلٌّ من الخفاء والتجلي لا يؤدي دلالته الحقيقية في النص، وإنما تسير دلالة كلّ منهما وفق مجريات الواقع الشعري الذي شكّل فيه التوازي التقابلي محورًا رئيسًا في إبراز صورة هذا الصنف الخائن الذي يتلوّن كالحرباء، ويظهر بوجهين عبدًا لمصلحته ومطامعه الذاتية.

وأما التوازي بالترادف: فهو أحد أنواع التوازي الدلالي. وفيه «يراكم الشاعر مجموعة من المفردات المترادفة التي تشكّل على مستوى محور الاختيار دوالًا ممكنة لمدلول واحد، إلا أنها على مستوى التأليف تتوازى بفعل الملاءمة الدلالية؛ لتعميق الإحساس داخل السياق بنفس الحالة أو الموقف المسيطر على ذات الشاعر»[59]. ويعمل هذا التوازي على تأكيد فكرة النص، وتقوية المعنى المراد إيصاله إلى القارئ. ونلمس هذا في قوله[**الرَّمل**][60]:

عِشْـــتَ يـــاقَيْسُ وَعاشَـــتْ لِلْعُـــــلا الأمُّ الحَنُـــــونُ
كَـمْ قَضَـتْ مِـنْ أَجلِـكَ الـ ـلَيـــلَ تُناجِيهـــا الظُّنـــونُ
وَلَكَـــمْ ســـالَ عَلَـــى الـــ ـخـــدِّ لَهـــا دَمْـــعٌ هَتُـــونُ
كُـــنْ لَهـــا يـــاقَيْسُ فِـــي مِحْنتِهـــا نِعـــمَ المـــُعينُ
كُـــنْ لَهـــا فِـــي غَيْبَتِـــي سَـــلوى إذا ازْدَادَ **الحَنِـــينُ**
وَإذا زادَ بِهـــــا **الشّـــــو قُ** وأَشـــجتْها **الشُّـــجُونُ**

يلعب التوازي الترادفي المتجلي في المفردات الاسمية (**الحنين، والشوق، والشجون**) دورًا في تحديد الدلالة الكلية للنص السابق، الموحي من خلال العنوان (اغتراب أب) بالحزن والأسى؛ لأن جميع هذه الألفاظ المترادفة المشار إليها في النص تنتظم في سلك المشاعر الداخلية التي تعبر عن وَلَهِ النفسِ تجاه أمرٍ ما، مما أدى إلى اضطلاع هذا الترادف الاسمي بتأكيد هذه المشاعر النفسية وإبرازها بصورة ثابتة في النص؛ لأن الاسم «لخلوه من الزمن يصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونًا من الثبات»[61]، وفي هذا النص إيماءٌ إلى ملازمة هذا الوله النفسي لصاحبه، وثباته في خلده، وانغراسه في سويداء فؤاده.

ومن خلال استقراء شعر غانم وجد الباحث أنَّ مما أسهم في رفع الأداء الشعري للتوازي المترادف عند الشاعر تلك التوازيات التي تتم في النص بأفعالٍ تترادف في حقلين دلاليين؛ لتُشكّل من هذين الحقلين تقابلًا دلاليًّا يعضد الفكرة الرئيسة في النص. ومنه قوله في نص (ما ذنبها) [**الكامل**][62]:

مـــا ذنبُهـــا؟ مـــاذا **جَنـــتْ**؟ حتـــى بنـــارٍ تُحرَقـــا

هـــلْ **قَارَفَـــتْ** إثمًـــا عظيـــ مًـــا **واســـتباحتْ** مَوبِقـــا؟

مـــا ذنبُهـــا؟ هـــلْ **أَخْلَفَـــتْ** وَعـــدًا **وخانَـــتْ** مَوثِقـــا؟

أم **فَرّطَـــتْ** بيـــدٍ؟ فأحـــ فظـــتِ الغَيُـــورَ المـــُحنِقا

أم **أَسْـرَفَتْ** في الـذّنبِ؟ **فاقْـ تَرَفَـــتْ** نَجيعًـــا مُهْرِقـــا

لقد جاءت جميع الأفعال المترادفة في النص السابق منتظمة في حقلين دلاليين متقابلين؛ فجاءت الأفعال (**جَنَتْ، قارفَتْ، استباحَتْ، أَسْرَفَتْ، اقترَفَتْ**) موحيةً بالإسراف والتعدي وتجاوز الحد، في حين جاءت الأفعال (**أخلفتْ، خانتْ، فرطتْ**) موحيةً بالتساهل المفضي إلى التضييع.

وبإعادة النظر في هذه المترادفات يجد المتأمل تقابلًا دلاليًّا على مستوى الحقلين المترادفين، إذ من خلال هذا التوازي توالدت دلالاتٌ جديدة، وأصبح كل معنى مترادفٍ في النصّ يؤدي معنى جديدًا يشكّل مع بقية المعاني نسيجًا كليًّا للنص الشعري(63). فالإسراف والتجاوز يقابل دلاليًّا -في النَّص- التساهل والتضييع، وجاء هذا التقابل لدلالةٍ فنيةٍ تتمحور حول الإنكار على فعل الإحراق الذي حدث للمرأة الضحية، وتبرئة المجني عليها من جميع الأفعال التي توجب على صاحبها العقوبة والأذى.

النتائج:

- أسهم هذا البحث في الكشف عن فاعلية التوازي حسب السِّياق الذي ورد فيه، فهو لم يعد نغمًا وإيقاعًا دون فاعلية، وإنما هو خاصيَّةٌ أسلوبيةٌ بارزةٌ لها فاعليتها ووظيفتها في النَّص الشعري عند غانمٍ؛ حيث أتى نابعًا من بنية النص، ومتناغمًا مع التجربة الشعرية، مما أدى إلى شحن النَّص بدلالاتٍ إيحائيةٍ تثير القارئ وتفتح أمامه أفق التأويل.
- انبثقتْ فاعليَّة التوازي التركيبي من إيحاء المقابلة أو المماثلة دلاليًّا في البنيات المتوازية؛ لأنَّ كلّ بنيةٍ متوازية تعمل على إثارة إيحاءٍ معين منهما، وجعله بؤرة الاستقطاب الدّلالي، حسب السياق الشعري الذي يرد فيه التَّوازي.

- جاء التوازي بالتَّضاد كثيرًا في شعر غانمٍ، وقد تولَّد من صورتين، هما: التوازي بالتَّضاد اللغوي (اللفظي)، والتوازي بالمقابلة؛ حيث يجمع الصورتين رباطٌ واحدٌ هو رباط (**التَّوازي بالتَّضاد**) القائم على التَّعارض الدّلالي.

- أسهم توازي الترادف المتولّد عن الأفعال المترادفة في حقلين دلاليين، في رفع فاعليَّة النَّص، والارتقاء به إلى عالم الشِّعريَّة.

- جلَّتْ أشكال التوازي عند غانمٍ فاعليته في جذب مفاصل النَّص وتوليد التلاحم بين مستويات البنية اللغوية؛ فاستطاع بوساطته التعبير عن أرائه وأفكاره، وتوليد الدهشة والغرابة الفاعلة لدى القارئ، كما أنَّه منح القارئ إمكانيَّة الاطلاع على نفسية الشاعر ورغباته الخفية، فكان بمثابةِ صدىً للإيقاع الداخلي الذي يكتظ به النَّص الشعري.

الهوامش والإحالات:

(1) هو الدكتور الشاعر محمد عبده غانم، ولد في عدن في 1912/1/15م، وتوفي في صنعاء في 1994/8/9م. تلقى تعليمه الأساسي والثانوي في مدينة عدن، ثُمَّ انتقل بعد ذلك إلى بيروت للدراسة في الجامعة الأمريكية، فتخرج منها حاملًا درجة البكالوريوس عام 1936م، فكان أول خريجٍ جامعيّ في الجزيرة العربية. ولم يقف غانمٌ عند هذا المستوى من التعليم، وإنما واصل مسيرته التعليميَّة حتى نال درجة الدكتوراه في فلسفة الآداب من جامعة لندن، وفي عام 1973م تمَّتْ ترقيته إلى درجة (أستاذ) من جامعة الخرطوم. كان غانمٌ ناقدًا ومترجمًا ومسرحيًا وشاعرًا؛ فقد عاش حياةً مليئةً بالأسفار والتنقل بين البلدان العربية والأجنبية، وهذا منحه فرصة الاطلاع على الثقافات الأجنبية، إذ ساعدته إجادته اللغة الإنجليزية على التعرف على الثقافات العالمية، ومن ثَمَّ الإسهام في نشر الفكر والوعي الثقافي، فكان له دورٌ كبيرٌ في تفعيل الأنشطة الثقافية والأدبية التي تقام في عدن، مما هيَّأه لأن يصبح أستاذًا ورائدًا للفكر والشعر لأكثر من جيلٍ في اليمن. له عدد من المؤلفات التي أثرتْ الساحة الأدبية والفكرية التي لا يتسع المقام لذكرها هنا. يُنظر: محمد صالح الريمي، محمد عبده غانم: حياته وشعره، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الخرطوم، 1999م، ص35-75.

(2) يُنظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل- مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ط1، ص149.

(3) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، ط1، ص105، 106.

(4) يُنظر: موسى ربابعة، الشعر الجاهلي- مقاربات نصية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2002م، د. ط، ص129.

(5) محمد كنوني، اللغة الشعرية- دراسة في شعر حميد سعيد، دار دجلة، الأردن، 2013م، ط1، ص129، 130.

(6) يُنظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف- نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996م، ط1، ص97، ومحمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة- دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010م، ط1، ص143.

(7) يُنظر: محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص143، 144.

(8) يُنظر: موسى ربابعة، الشعر الجاهلي- مقاربات نصية، ص127، 128.

(9) يُنظر: جاكبسون، قضايا الشعرية، ص33.

(10) يُنظر: نفسه، ص106.

(11) يُنظر: محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، مرتضى الزَّبيدي ت: 1205هـ، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994م، د. ط، مادة (وزي).

(12) يُنظر: موسى ربابعة، الشعر الجاهلي- مقاربات نصية، ص127.

(13) سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية- آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2003م، د. ط، ص. 245، 246.

(14) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص97.

(15) يُنظر: محمد البدراني، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السياب، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2013م، ط1، ص149-153.

(16) محمد كنوني، اللغة الشعرية، ص131.

(17) يُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م، د. ط، ص198.

(18) يُنظر: عبدالرحيم الهبيل، ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، فلسطين، ع: 33/ 2، 2014م، ص. 123، وجاسم سليمان الفهيد، بلاغة التوازي: قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، مجلة رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، مصر، مج: 27، ع: 14، 2012م، ص381.

(19) يُنظر: عبدالجبار علوي، بنية التوازي في شعر البارودي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع: 7، مارس، 2017م، ص13.

(20) محمد عبده غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة والسياحة، اليمن، 2004م، ص330.

(21) محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية، ص180.

(22) يُنظر: فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، د. ط، ص234.

(23) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص140.

(24) عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2011م، ط. 1، ص203.

(25) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص163.

(26) يُنظر: مرتضى الزبيدي، تاج العروس، مادة: (رنح) و(خذل).

(27) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص435.

(28) نفسه، ص98.

(29) نفسه، ص136.

(30) نفسه، ص85.

(31) هو الملك اليمني الشهير سيف بن عامر بن أسلم بن ذي يزن، ولد في صنعاء ونشأ أثناء حكم الأحباش لليمن، كان له دورٌ كبيرٌ في طردهم من اليمن بعد الاستعانة بكسرى. تمّ تنصيبه بعد ذلك ملكًا على اليمن، وبهذه المناسبة توافدت إليه القبائل لتهنئته، وكان على رأس الوفود جدُّ النبي صلى الله عليه وسلم عبدالمطلب بن هاشم. كانت نهايته اغتيالًا على يد أحد العبيد. يُنظر: أحمد جابر عفيف وآخرون، الموسوعة اليمنية، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، 2003م، ط. 2، ج4، ص2218 – 2220.

(32) قصر ذو بناءٍ معماريٍّ بديع يقع في صنعاء، وقد تعددت الروايات في ذكر من بناه. كان مركزًا لحكم الملوك السبئيين من قبيلة ذي حَرة، ويذكر المؤرخون أنَّ تهدمه مرَّ بمراحل كان آخرها في عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه. يُنظر: أحمد عفيف وآخرون، الموسوعة اليمنية، ج3، ص2234-2237.

(33) يُنظر: عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، ص199.

(34) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص129.

(35) محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1994م، ط. 1، ص300.

(36) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص341.

(37) نفسه، ص294.

(38) يُنظر: محمد كنوني، اللغة الشعرية، ص133.

(39) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت، د. ط، ص160.

(40) يُنظر: عبدالجبار علوي، بنية التوازي في شعر البارودي، ص15.

(41) يُنظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص152.

(42) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص115.

(43) عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، ص196.

(44) هو الإمام أحمد بن يحيى بن حميد الدين، ثاني ملوك المملكة المتوكلية في اليمن. ولد في عام 1898م. تلقى تدريسه على يد علماء في شهارة وغيرها من المناطق التي تولى أمرها أثناء الحكم العثماني. كان وليًّا للعهد أثناء حكم أبيه الإمام يحيى. اعتمد عليه أبوه في توطيد ملكه والقضاء على الثورات المناوئة. تولى الحكم بعد مقتل أبيه في حزيز عام 1948م. وفي يوم 6 مارس من عام 1961م تعرض لعملية اغتيال في أحد مستشفيات الحديدة لكنه نجا منها، وظلّ متأثرًا بجراحه إلى أن توفي في 19/ 9/ 1962م. ينظر: أحمد جابر عفيف، الموسوعة اليمنية، ج2، ص1208-1210.

(45) ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص103.

(46) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص100.

(47) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، د. ط، ص151.

(48) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص199.

(49) يقصد بالتضاد أن يجمع المتكلم بين الشيء وضده في كلامٍ ما. ينظر: أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله بن سهل ت: 395هـ، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ، د. ط، ص307.

(50) ينظر: عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ط1، ص199، 200.

(51) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الفكر، القاهرة، د. ت، د. ط، ج: 2، ص57.

(52) صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ-1998م، ط1، ص225.

(53) محمد الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ط1، ص98.

(54) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص31.

(55) «الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين. والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها...». جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م، د. ط، ج: 1، ص379.

(56) جاسم الفهيد، بلاغة التوازي: قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، ص. 378.

(57) يقصد بها عند البلاغيين «إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة». أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص337.

(58) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص484، 485.

(59) محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة المعاصرة- دراسة أسلوبية، ص148.

(60) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص119.

(61) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص153.

(62) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص226.

(63) محمد البدراني، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السَّياب، ص140، 141.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
1 العـــــدد الأول
ديسمـــبر 2019

ظواهر صوتية في لـهـجة تهامة اليمنية
مدينة بيت الفقيه أنموذجًا

حمزة عبد الله حاتم أمان*

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى رصد الظواهر الصوتية في اللهجة المحكية ومقارنتها مع مقابلاتها في الفصحى، ومن ثم الكشف عن مواطن الانحرافات اللهجية. وذلك في المنطقة المحددة بمدينة بيت الفقيه وضواحيها من محافظة الحديدة الواقعة على امتداد الساحل الغربي للجمهورية اليمنية، حيث امتازت اللهجة التهامية باحتفاظها بكثير من الظواهر الصوتية التي نصّ عليها القدماء في كتبهم، وقد اختار الباحث من هذه الظواهر ظاهرةَ قلبِ العينِ همزةً (الأنأنة - العنعنة) والطمطمانية والإمالة، والإدغام، معتمدًا في دراسته المنهجَ الوصفي التحليلي، ومستعينًا ببعض أبناء المنطقة في جمع مادته، فضلا عن كونه واحدًا من أبناء تهامة.

Phonetic Phenomena in the tone of Tehama Dialect
(BeitAlfaqih as a model)

Hamza Abdullah Hatem Aman

Abstract:

The purpose of this study is to monitor the phonetics phenomena in the spoken dialect and to compare them with their classical Arabic counterparts, then to reveal the positions of

*طالب ماجستير- لسانيات- قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية.

dialectical deviations. The study is based on the defined area: the city of *BeitAlfaqih* - the city of the researcher- and its surroundings in the governorate of Hodeidah, located on the west coast of the Republic of Yemen, where the tone in this region is characterized in retaining of many phonetic phenomena stipulated by the ancient scholars in their books. The researcher has chosen some of these phenomena like,*Alananaẗ*, *Al'an'anaẗ*, *Alṭamṭamanyaẗ*, *Alimalaẗ*and contraction. In this study, the researcher followed the descriptive analytical method. In addition, he collected data through interview with some local citizens as he is also a native person of Tihama.

المقدمة

اللهجة في اللغة «طرف اللسان، وجرْس الكلام، ويقال: فصيح اللهْجة، واللهَجة: وهي لغتُه التي جُبل عليها فاعتادها، ونشأ عليها»[1]. «وسميت لهجة لأن كلًا يلهج بلغته وكلامه»[2]؛ لذلك نجد كثيرًا من المتقدمين يسمُّون ما اصطلح عليه المحدثون باللهجة لغةً؛ فيقولون: لغة تميم، لغة أسد، لغة هذيل وغير ذلك[3]. وتُعرّف اصطلاحًا أنها: «مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة. وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، وتلك البيئة الشاملة التي تتألف من عدة لهجات هي اللغة»[4]. ويعرفها إبراهيم مدكور بأنها: استعمال خاص للغةٍ في بيئة معينة، وهي وليدة ظروف مختلفة: جغرافية، واقتصادية، وسياسية واجتماعية[5]. ويتفق التعريفان في أنّ اللهجة جزء من لغة عامة تضم لهجاتٍ متعددةً لكل منهن خصائصها المائزة، وتشترك جميعها في مجموعة من الصفات اللغوية، والعادات الكلامية التي تؤلف لغة مستقلة عن غيرها من اللغات[6].

تهامة:

اسم إقليم ممتد بامتداد الساحل الغربي للجزيرة العربية من شبه جزيرة سيناء في الشمال إلى أطراف اليمن في الجنوب، ويطلق عليه أيضًا الغور[7]. وتقع تهامة اليمن ضمن ثلاث محافظات يمنية: جزء من محافظة حَجَّة، وجزء من محافظة تَعِز، ومحافظة الحُدَيدَة برُمَّتها. وهي في عُرف التهاميين طرفان وبطن؛ فالبطن هي منطقة بيت الفقيه والمنصُورية والحُديدة، والمدن والقرى التابعات لهنّ، والطرف الشاميّ ما كان شمال مدينة الحديدة من الضِّحِي إلى حَرَض حتى حِيزان. وللعامة في ذلك منسوبات إلى هذا الطرف، فيقولون: أغنام شامِيَة، تنباكُ (شامي)، قاتُ (شامي) -بتخفيف ياء النسبة- لكل ما يُجلب من شام تهامة. أما الطرف اليماني فما كان جنوب مدينتي بيت الفقيه والحُسَينية كمدن زَبيد والجَرَّاحي وحَيس إلى المَخا، وأي شيء يُنسب إليهم يقال له: (يماني)؛ لهجة يمانية، لباسُ (يماني)، شِعْرُ (يماني)[8]. أشهر القبائل التي تسكن تهامة هي قبائل الأشاعر وعكّ والأصابح وبنو مجيد وتفرعاتها جميعًا[9].

بيت الفقيه:

من مديريات محافظة الحديدة، ومركزها مدينة بيت الفقيه، وتقع بتهامة اليمن إلى الجنوب الشرقي من الحديدة، وتبعد عنها نحوًا من 60 كيلو مترًا، وهي مشيدة على تل رملي جيد الماء والهواء نسبيًّا، وبهذا تكون في منتصف المسافة -تقريبًا- بين ساحل البحر الأحمر وحواز ريمة[10]، وقد وصل عدد سكانها إلى (242086) نسمة، وفقًا للتعداد السكاني لعام (2004م). ويعمل معظمهم في الزراعة، وتربية المواشي، والتجارة والاصطياد، ويتوزعون على (418) قرية وتجمعًا سكانيًّا[11]. أما عن سبب تسميتها بهذا الاسم فإنها نسبةٌ إلى الإمام الفقيه أحمد بن موسى عُجَيل المتوفى (690هـ)، كما أفاد بذلك المرتضى الزبيدي (1205هـ)[12].

ظواهر صوتية:

الظاهرة الأولى: العنعنة والأنأنة

العنعنة ظاهرة صوتية قديمة، وهي قلب الهمزة عينًا، وقد نسبت إلى بعض القبائل العربية كتميم وقيس وأسد ومن جاورهم، وتشتهر نسبتها إلى تميم أكثر كما اشتهرت نسبة بعض الظواهر إلى بعض القبائل، فقالوا: عنعنة تميم، وكشكشة ربيعة، وكسكسة هوازن وغيرها[13]. ولكن هل قلب الهمزة عينًا عام في كل همزة عند هذه القبائل أم هو خاص بهمزة (أنَّ - أنْ) المفتوحة فقط؟

روى الأزهري عن الفراء قال: «لغة قريش ومن جاورهم أنَّ، وتميم وقيس وأسد ومن جاورهم يجعلون ألف أنَّ إذا كانت مفتوحة عينًا؛ فيقولون: أشهد عنك رسول الله، فإذا كسروا رجعوا إلى الألف»[14]، فالفراء يرى أن العنعنة خاصة بهمزة أنَّ المفتوحة، فإذا كُسِرت عادت ألفًا، والشواهد التي يسوقها العلماء في كتبهم تؤيد ما ذهب إليه الفراء وغيره مثل ابن فارس، وابن يعيش، وابن هشام[15]، وثعلب (291هـ) وإن لم ينصّ على ذلك صراحة فإنَّ أمثلته كلها تدور حول (أنَّ) المفتوحة الهمزة[16] حيث يقول: «فأما عنعنة تميم فإنَّ تميمًا تقول في موضع أنَّ: عنَّ، تقول: عنَّ عبد الله قائم، قال: وسمعت ذا الرمة ينشد عبد الملك: أَعَنْ تَرسمْتَ من خَرقاءَ منزلةً، قال: وسمعت ابن هرمة ينشد هارون وكان ابنُ هرمة رَبِي في ديار تميم»[17]:

أَعَنْ تغنت على ساقٍ مطوَّقةٌ ورقاءُ تدعو هديلًا فوقَ أعوادِ[18]

غير أنَّ السيوطيَّ يذكر أن العنعنة جعلُ الهمزة المبدوء بها عينًا، ومثّل لذلك بعنَّك في أنَّك، وعسلم في أسلم، وعُذن في أُذن[19]. فهو لم يخصصها بهمزة (أنّ، أنْ)، وأغلب الظنِّ أنَّ في تخصيص بعض القدماء لها بأن المفتوحة الهمزة تسويغًا لهذا اللقب الذي وُصِفت به الظاهرة. والحقيقة أنَّ هذا الإبدال عامٌّ في كل همزة عند تميم ومن جاورهم[20]، يقول الخليل: «والخَبْعُ:

الخبْءُ في لغة تميم، يجعلون بدل الهمزة عينًا»[21]. فأطلقها الخليل ولم يقيدها. وقال ابن دريد (321هـ): «وخبع الرجل في المكان إذا دخل فيه، وأحسب أنَّ العين همزة لأن بني تميم يخففون الهمزة فيجعلونها عينًا فيقولون: هذا خباعُنا يريدون خِباؤنا»[22]، وفي كتاب الإبدال لأبي الطيب شيء من هذا منها: موت زعاف وزؤاف، عُباب الموج وأبابه، وصبأت على القوم وصبعت عليهم، ويوم علكٌ ويوم ألك[23]. قال رمضان عبد التواب في ذلك: «وأغلب الظنّ أنها من عنعنة تميم»[24].

وقد أورد ضاحي عبد الباقي آراء العلماء واختلافاتهم في تعيين همزة العنعنة، وأجملها فيما يأتي:

1- كل همزة كيفما كان موقعها وضبطها.
2- الهمزة المتحركة.
3- الهمزة المبدوء بها مفتوحة كانت أو مكسورة.
4- همزة أنَّ وأنْ المفتوحتين فقط.

ورجَّح أنَّ المقصود بالعنعنة هو الرأي الأخير؛ لأن ما سواه ينافي مارُوي عن تميم؛ فالنصوص التي يُستشهد بها على العنعنة تحوي كلمات مهموزة ومع ذلك فلم تقلب همزتها عينًا[25].

وعلى العكس من هذه الظاهرة أي عنعنة تميم نجد ظاهرة الأنأنة في لهجة تهامة، حيث تُبدل كلُّ عينٍ -حيثما وقعت- همزة محققة، ولعلّ السبب وراء إهمال اللهجة التهامية نطق الهمزة الأصلية بحذفها، وإبدالها وقلبها وغير ذلك هو جعلُها العينَ همزةً، يقول رمضان عبد التواب: «ومما يلفت النظر أن كثيرًا من اللهجات التي قُلبت فيها القاف همزة لا تحتفظ بنطق الهمزات الأصلية في اللغة»[26]، وهذا ينسحب أيضًا على اللهجة التي قلبت فيها العين همزة، وكأنها استعاضت عن تلك الهمزة الأصلية المهملة بهذه الهمزة المبدلة؛ فيقال في اللهجة التهامية: أَلِي، أُبيد، أَبد الله، أُمَر، أُثمان. في علي، عبيد، عبد الله، عمر، عثمان، وهذه أمثلة العين المبدوء بها. ويقال: نئمة، سئيدة، يأجُن، يأْمَل، في نعمة وسعيدة ويعجن ويعمل. ويقال فيما كان آخره عينًا: امْجُوء، يَقْطأ، شابئ، في الجوع ويقطع وشابع اسم فاعل من شبع.

وقد روت كتب اللغة في إبدال العين همزة بعضًا من الألفاظ منها ما ذكره محمد بن يحيى العنبري أن رجلًا من فصحاء ربيعة أخبره أنه سمع كثيرًا من أهل مكة من فصحائهم يقولون: «يا أَبْد الله يريدون يا عبد الله، وهو عيصُك وإيصُك أي: أصلك»[27]. ورويَ أيضًا السأَف والسعف، وعن الأصمعي يقال: «التُمِئَ لونُه والتُمِعَ لونُه»[28]. وذُكر في اللسان عن أبي عمرو يقال للسفينة إذا كانت مشحونة: «عامد وآمد، وعامدة وآمدة»[29].

فالأنأنة ظاهرة صوتية تميزت بها اللهجة التهامية في كثير من مناطقها، وقد آثرت تسميتها بالأنأنة على نسق العنعنة، وإن كانت أعمّ وأشمل منها؛ فالعنعنة –على أرجح الأقوال– قلب همزة أنّ وأن المفتوحة عينًا كما قرر ذلك الفراء ومن رأى رأيه، أما الأنأنة فهي قلب العين همزة محققة حيثما وردت في الكلمة.

وقد أخطأ بعض الدارسين حين نسب العنعنة إلى لهجة تهامة المعاصرة، وجعلها عامة في كل مدن تهامة بقوله: «وفي تهامة اليمن يقولون: العَمير أي الأمير، والعِمام أي الإمام، والعنبر أي الأنبار»[30].

وتابع ذلك إبراهيم أنيس بقوله: «ويؤيد ما نذهب إليه أنَّ هذه الظاهرة لا تزال شائعة في بعض اللهجات الحديثة التي تتاخم الصحراء، وقلب الهمزة عينًا في هذه اللهجات غير مقيد بالبدء بها، أو كونها محركة بحركة خاصة، فنحن نسمع حتى الآن في كل مدن تهامة من يقولون: عالة بدلًا من آلة، والعمام بدلًا من الإمام»[31]. ونقل عبد الغفار حامد هلال كلام أنيس فقال: «ولا تزال هذه الظاهرة قائمة في بعض اللهجات الدارجة في صورها المشار إليها أولًا ووسطًا وآخرًا؛ ففي مدن تهامة يقولون: عالة في آلة، والعمام في الإمام»[32].وعزا أيضًا السحيميّ هذه الظاهرة إلى تهامة اليمن نقلًا عمن سبقه، وأورد الأمثلة عينها (العَمير، العمام، العنبر)[33].

والحقيقة أنّ هذه ليست لهجةً تهامية؛ وإنما اللهجة التهامية في ذلك على ضربين:

1- وسط تهامة وشمالها ينطقون العين همزة، وهذا يعمُّ كل عينٍ سواءٌ أكانت في بداية

الكلمة، أم في وسطها، أم في آخرها، ولا يكاد يُسمع للعين صوت البتة إلا ما كان من بعض المثقفين.

2- جنوب تهامة أو ما يسمى في عُرف التهاميين (يُمَّن) لاسيما المدن والقرى الواقعة بعد مدينة زبيد جنوبًا، فإنهم ينطقون العين عينًا، والهمزة همزة. أما العنعنة التي نُسبت إلى تميم وبعض القبائل فإنّ لها وجودًا في بعض مناطق تهامة الجنوبية؛ وذلك في منطقة (المساجد) الواقعة بين مدينتي زبيد والجرَّاحي إلى جهة الشرق، وهي قرى متناثرة يقطنها قبائل المعاصلة والنسبة إليهم معصلي، فهؤلاء يقلبون الهمزة عينًا حيثما وقعت فيقولون: عَتِى علي أي: أتى عليٌّ[34].

بعد هذا يتبين خطأ من زعم أنَّ العنعنة ظاهرة في عموم تهامة، فهذا القول ليس دقيقًا وإنما هي محصورة في منطقة صغيرة. والجدير بالذكر أن استقراء العلماء القدماء لهذه الظاهرة لم يكن شاملًا؛ لأنَّ أحدًا منهم لم ينسب العنعنة إلى بعض قبائل تهامة، ومن المعروف أنَّ تميمًا التي نُسبت إليها العنعنة هي قبائل عدنانية كانت مساكنها وسط الجزيرة أو شمالها[35]، أما هذه القبائل التهامية التي وُجدت فيها الظاهرة فهي قبائل قحطانية، سكنت جنوب الجزيرة –وما زالت– ولبعد الشقة بينهما يقلّ احتمال نزوح ظاهرة العنعنة من شمال الجزيرة إلى جنوبها، والبقية الباقية من هذه الظاهرة في هذا الجزء من تهامة دليل على وجودها في اللغات اليمنية القديمة، وأنها لم تكن خاصة بتميم وقيس وأسد فقط.

الظاهرة الثانية: الطمطمانية

الطمطمانية هي التي تعرض في لغة حِمير، كقولهم: طاب امهواء يريدون: طاب الهواء[36]. وتُنسب هذه الظاهرة إلى طيئ والأزد وإلى قبائل حمير في جنوبي الجزيرة العربية، وهي إبدال لام التعريف ميمًا[37] مثل: امْبَيت، امْسَهم...، وقد ذكرها ابن دريد في جمهرته ونسبها إلى أهل اليمن فقال: «وكُبَّار في وزن فُعَّال وهي لغة يمانية: أهل اليمن يسمون الرجل الكبير كبارًا، وذو كُبَّار: رجل منهم، وسمعت رجلًا يقول: أم شيخ أم كُبار ضربَ رأسه بالعَصَوْ أي: بالعصا»[38].

ومما يُروى في هذه اللغة حديث كعب بن عاصم الأشعري -رضي الله عنه– قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ليسَ منَ امبرّا امْصيام في امْسَفر»[39]، قال ابن حجر العسقلاني (852ه): «رواه أحمد من حديث كعب بن عاصم الأشعري بلفظ: (ليس مِنَ امْبِرّ امْصِيامُ في امْسَفَر) وهذه لغة لبعض أهل اليمن؛ يجعلون لام التعريف ميمًا، ويحتمل أن يكون النبي صلى الله عليه وسلم خاطب بها هذا الأشعري كذلك لأنها لغته، ويحتمل أن يكون الأشعري هذا نطق بها على ما أَلِفَ من لغته، فحملها عنه الراوي عنه، وأداها باللفظ الذي سمعها به، وهذا الثاني أوجه عندي والله أعلم»[40].

ومما رُوي شعرًا ما ذكره ابن منظور بقوله: «وأنشد أبو عبيد في السَّلِمَة:

ذاكَ خليلي وذو يُعاتبني يرمي ورائي بامْسهمِ وامْسَلِمة

أراد والسلمة، وهي من لغات حمير، قال ابن برّي: هو لبجير بن عنمة الطائي، وصوابه:

وإنَّ مولايَ ذو يعاتبني لا إحنـة عنده ولا جَرِمـه

ينصرني منكَ غيرَ معتذرٍ يرمي ورائي بامسهمِ وامسلِمه"[41]

وفي حديث الهمداني (334ه) عن لغات الجزيرة عزا هذه الظاهرة إلى بعض القبائل اليمنية أيضًا بقوله: «وبلد سفيان بن أَرْحَب فصحاء إلا في مثل قولهم: أم رجل، وقيد بعيراك، ورأيت أخواك، ويشركهم في إبدال الميم من اللام في الرجل والبعير وما أشبهه الأشعرُ وعكٌّ وبعض حكم من أهل تهامة»[42].

فهذه ظاهرة صوتية يمنية نسبت إلى قبائل يمنية كالأزد وحمير وطيئ والأشعر وعك وسفيان بن أرحب وغيرهم[43]، ولا تزال حيّةً في لهجة تهامة المعاصرة، فتدخل على كل الأسماء، ويستوي في ذلك أل القمرية وأل الشمسية كما قال ابن هشام الأنصاري (761ه): «وقيل: إنَّ هذه اللغة مختصة بالأسماء التي لا تدغم لام التعريف في أولها نحو: غلام، وكتاب، بخلاف رجل، وناس، ولباس، وحكى لنا بعض طلبة اليمن أنه سمع في بلدهم من يقول: خذ الرُّمحَ واركب امفرس، ولعل ذلك لغة لبعضهم، لا لجميعهم؛ ألا ترى إلى البيت السابق، وأنها في الحديث دخلت

على النوعين»[44]. يشير إلى بيت بجير الطائي: (يرمي ورائي بامسهم وامسلمة)[45]، وحديث: ليس من امبر امصيام في امسفر[46].

ومن أمثال اللهجة التهامية قولهم: «امْدِيكْ بِصِيحْ مِنَ امْبيضة»، أي: أنَّ الدِّيك يبدأ في الصياح وهو ما يزال في البيضة؛ ويضرب لمن تظهر شجاعته وفطانته مبكرًا[47]، وفي هذا المثل وردت الكلمتان الأولى (الدِّيك) بأل شمسية، والثانية (البيضة) بأل قمرية، وقد دخلت (أم) عليهما جميعا. وفضلا عن دخولها على الأسماء النكرة، فإنها تختص بالدخول على أعلام النساء، فيقال: امْنجاة –امْسلمِى– امفاطمة – امزينب، في نجاة وسلمى وفاطمة وزينب. ودخولها على هذه الأعلام ظاهرة لهجية مخالفة للفصحى في عدم دخول (ال التعريف) على أعلام النساء؛ فلا يقال: السلمى والفاطمة والزينب.

وتدغم ميم (ام) في شيئين:

الأول: إن كان الاسم مبدوءًا بميم فإنها تدغم في ميم التعريف، وتنطق ميمًا مشددة مثال: (امّوعاد) في الموعاد وهو اسم مكان من وعد، وصوابه: (ميعاد) إلا أن اللهجة التهامية جاءت به على الأصل. ومثله كلمة امّيزاب في الميزاب، امّيراث في الميراث.

الثاني: إن كان الاسم على وزن (أفعل) فإنّ الهمزة تقلب ميمًا، وتدغم في ميم (ام) فيقال: في الأول، الأوسط، والأحمر... امَّوَّل، امَّوَّسط، امَّحْمر.

ولا تزال الطمطمانية باقيةً في كثير من القبائل اليمنية المعاصرة؛ "كبعض جهات حاشد وأرحب وبني حشيش، وبعض بلاد همدان وسحار الشام من صعدة، وبالأخص في قرية الطلح»[48]، وناهيك عن انتشارها في المناطق التهامية اليمنية الممتدة على ساحل البحر الأحمر إلى منطقة مِيدي بما في ذلك المناطق الجبلية التي تعدُّ جزءًا من تهامة اليمن، فإنها تنتشر أيضًا في منطقة جازان ومناطقها الجبلية كجبل فيفا، وجبل بني مالك، وفي تهامة منطقة عسير الممتدة من شمال

جازان إلى جنوبي منطقة الباحة[49]، هذا مجمل المناطق التي ما زالت تحتفظ في نطقها بهذه الظاهرة. ومما يتصل بهذه الظاهرةِ ظاهرةُ الضمِّ التي تلحق آخر الأسماء النكرة في اللهجة التهامية ما لم يكن مختومًا بأحد الأحرف الآتية:

1- ألف مقصورة مثل: عجوى، بلوى، فعوى (أفعى)...

2- التاء المربوطة مثل: حبَّة، حيَّة، رحمة، تمرة...

3- ألف طويلة مثل سما، شقا، دنيا...

فالعلاقة بينهما علاقة عكسية، فلا تجتمع ظاهرة الطمطمانية والضمة الملحقة بآخر الاسم؛ لأن هذه الضمة تقوم مقام التنوين في الفصحى، ولعلها من بقايا الإعراب في اللهجات المعاصرة نحو:

الفصحى	اللهجة
رجلٌ	رِجَّالُ
بَيتٌ	بِيتُ
مَسجدٌ	مِسجدُ

والفارق بين التنوين والضمة هو أن التنوين يدخل على الأسماء المختومة بتاء مربوطة مثل: حبَّةٌ، جنَّةٌ، وردةٌ، والضمة في اللهجة التهامية لا تدخل على هذه الأسماء، وإنما تقف عليها بالسكون.

ومن الخطأ الذي يقع فيه كثير ممن يريدون التحدث باللهجة التهامية من غير أهلها الجمعُ بين (ام التعريف) والضمة؛ فيقولون: امْجِدارُ، امْبيتُ. وهذا كالجمع بين ال التعريف و التنوين في الفصحى.

الظاهرة الثالثة: الإمالة

الإمالة من المصطلحات اللغوية التي أولاها العلماء اهتمامًا بالغًا؛ فقد دُرست لدى علماء اللغة باعتبارها ظاهرة صوتية مثلها مثل غيرها من الظواهر، ودرسها علماء القراءات كونها قراءة

قرآنية، ولذلك دُرِست مقرونةً بالآيات القرآنية[50]، ويتصل هذا المصطلح بمصطلح آخر هو الفتح أو التفخيم، وكأنهما ضدان، قال ابن يعيش: «والإمالة لغة بني تميم، والفتح لغة أهل الحجاز»[51]، ومن قبله سيبويه أوضح ذلك بقوله: «وناس كثير لا يُميلون الألف ويفتحونها يقولون: حبلَى، ومعزَى»[52].

والإمالة لغةً أصل جذرها الميم والياء واللام وهي «تدل على انحراف في الشيء إلى جانب منه، مال يميل مَيْلًا، فإن كان خِلقةً في الشيء فمَيَلٌ، يقال مال يميل مَيَلًا»[53]. و«مال عن الحق، وأُميلَ عنه واستماله: استعطفه، وميّلتُ بين أمرين: ترددتُ»[54]. فالمعنى اللغوي لهذه المادة هو العدول من شيء إلى آخر، ويلاحظ أنّ كتب المعجمات العربية لم تورد المعنى الاصطلاحي للإمالة، مع أنّ معناها كان قد عُرِفَ قبل ذلك[55]، إلا ما كان من المعجم الوسيط وهو معجم حديث حيث جاء فيه: «وأمالَ قارئ القرآن: استعمل الإمالة في قراءته. ثم قال: والإمالة نطق الألف بين الألف والياء، والفتحة كالكسرة»[56].

أما المعنى الاصطلاحي للإمالة فقد ورد هذا المفهوم مبكرًا عند سيبويه بقوله: «فالألف تُمال إذا كان بعدها حرف مكسور، وذلك قولك: عِابدٌ، وعِالمٌ، ومسِاجدُ، ومفِاتيح، وعُذِافر، وهِابيل. وإنما أمالوها للكسرة التي بعدها، أرادوا أن يقربوها منها»[57]، وقال في موضع آخر: «ومما تمال ألفه قولهم: كيَّال وبيَّاع، وسمعنا بعض من يوثق بعربيته يقول: كيّال وبيّاع (بالإمالة) كما ترى، فيميل؛ وإنما فعلوا هذا لأنّ قبلها ياء، فصارت بمنزلة الكسرة التي تكون قبلها، نحو: سرِاج وجمِال، وكثير من العرب وأهل الحجاز لا يُميلون هذه الألف»[58].

ويعرفها ابن السراج (316هـ) بقوله: «أن تميل الألف نحو الياء، والفتحة نحو الكسرة»[59]. ويبدو أنّ هذا التعريف أصبح أكثر نضجًا من التعريفات السابقة لابن السراج؛ فقد تحدد لديه أنواع الإمالة وأسبابها. ويقول مكي (437هـ) وهو من علماء القراءات: «اعلم أنّ أصل الكلام كله الفتح، والإمالة تدخل في بعضه، في بعض اللغات لعلّةٍ... واعلم أن معنى الإمالة هو

تقريب الألف نحو الياء، والفتحة التي قبلها نحو الكسرة»[60]. والمتتبع تعريفاتِ العلماء للإمالة يجدها تدور حول (النحو والتقريب) في قولهم: أن تنحو بالألف نحو الياء، وقولهم: تقريب الألف نحو الياء[61]، وقد أوضح أبو شامة (665هـ) أنواع الإمالة ومقدارها فقال: «والإمالة أيضًا على ضربين: إمالة متوسطة، وإمالة شديدة، والقراء يستعملونهما معًا، فالإمالة المتوسطة حقها أن يؤتى بالحرف بين الفتح المتوسط وبين الإمالة الشديدة، والإمالة الشديدة حقها أن تقرب الفتحة من الكسرة، والألف من الياء من غير قلب خالص ولا إشباع مبالغ»[62].

ويُعرَّفُ الفتحُ بأنه فتح القارئ لفيه بلفظ الحرف، وهو فيما بعده ألف أظهر، ويقال له: التفخيم، وربما قيل له: النصب، وهو نوعان: شديد، ومتوسط، فالشديد هو المبالغة في فتح الفم بالحرف وهذا غير جائز في القراءة ومعدوم في لغة العرب[63]. وتسمى الإمالةُ الشديدةُ إمالةً كبرى والإضجاعَ والبطحَ والكسرَ، وتسمى الإمالةُ المتوسطةُ بين اللفظين والتقليلَ والتلطيفَ والصغرى[64].

أما أسباب الإمالة كما ذكرها ابن السراج فستة أسباب هي:

1- ما أُميل من أجل الياء نحو: شيبان، وقيس عيلان.
2- ما أُميل من أجل كسرةٍ قبله نحو: سِربال، أو كسرةٍ بعده نحو: عابِد.
3- ما انقلب من ياء نحو: نابٍ، حبلى.
4- ما شُبِّه بالمنقلب من الياء نحو: القطا.
5- ما يُمال نحو خاف، وهاب لأنهم يقولون: خِفت، وهبت.
6- الإمالة لإمالةٍ نحو: رأيت عمادًا فيميلون الألف في النصب لإمالة الألف الأولى[65].

وجعلها ابن الجزري (833هـ) عشرة أسباب ترجع إلى شيئين هما: الكسرة، والياء، وكلٌّ منهما يكون متقدمًا على محل الإمالة من الكلمة، ويكون متأخرًا، ويكون أيضًا مقدرًا في محل الإمالة، وقد تكون الكسرة والياء غير موجودتين في اللفظ ولا مقدرتين محل الإمالة ولكنهما مما يعرض في

تصاريف الكلمة[66]. وفائدة الإمالة هي طلب الاعتدال، وإزالة الاستثقال الحاصل بالتنافر كما يقول ابن يعيش (643ه): «وكذلك في الإمالة قربوا الألف من الياء؛ لأنَّ الألفَ تَطلبُ من الفم أعلاه، والكسرةَ تطلب أسفله وأدناه فتنافرا، ولما تنافرا أجنحت الفتحة نحو الكسرة، والألف نحو الياء فصار الصوت بين بين فاعتدل الأمر بينهما، وزال الاستثقال الحاصل بالتنافر»[67]. ويقول ابن الجزري: «وأما فائدة الإمالة فهي سهولة اللفظ؛ وذلك أن اللسان يرتفع بالفتح، وينحدر بالإمالة، والانحدار أخف على اللسان من الارتفاع، فلهذا أمال من أمال»[68].

أما ما يمنع الإمالة فهي الحروف المستعلية السبعة: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والغين، والقاف، والخاء. قال سيبويه (180ه): «وإنما منعتَ هذه الحروفَ الإمالةَ لأنها حروف مستعلية إلى الحنك الأعلى، والألف إذا خرجت من موضعها استعلت إلى الحنك الأعلى، فلما كانت مع هذه الحروف المستعلية غلبت عليها، كما غلبت الكسرة عليها في مساجد ونحوها، فلما كانت الحروف مستعليةً، وكانت الألف تستعلي وقربت من الألف، كان العمل من وجه واحد أخفَّ عليهم»[69]. فالإمالة تكون في شيئين:

1- إمالة الألف نحو الياء.
2- إمالة الفتحة نحو الكسرة قبل هاء التأنيث.

وذكر ابن جني (392ه) بعضًا من إمالات الصوائت وهي:

1- الفتحة المشوبة بالكسرة نحو عابد، عارف.
2- الفتحة الممالة نحو الضمة، وهي التي تكون قبل ألف التفخيم نحو: الصلُاة، الزَّكُاة.
3- الكسرة المشوبة بالضمة نحو: قُيلَ، بُيعَ.
4- الضمة المشوبة بالكسرة نحو: مذعِور، ابن بِور[70].

الإمالة في اللهجة التهامية

والإمالة ظاهرة صوتية شائعة في لهجة تهامة، وتتمثل فيما يأتي:

- إمالة الصائت الطويل (الألف إلى الياء)، وهو على ضربين: ما كانت الألف فيه آخرًا، وما كانت الألف فيه وسطًا.
- إمالة الصائت القصير (الحركة)، وهو على ثلاثة أضرب:

1. إمالة الفتحة إلى كسرة قبل هاء التأنيث.
2. إمالة الفتحة إلى كسرة في بداية الكلمة غالبًا.
3. إمالة الفتحة إلى ضمة في بداية الكلمة.

أولًا : إمالة الصائت الطويل (ما كانت الألف فيه آخرًا):

تُمال الألف إمالة شديدة (كبرى) في الأفعال المختومة بألف مقصورة أصلها ياء، سواءٌ أكانت ماضية نحو: أَتِى، حَكِى، هَدِى، هَوِى، غَوِى، سَوِى، نَوِى، بَكِى، استَوِى، اكتَوِى... أم كانت مضارعة نحو: يَحْوِى (يتعب في اللهجة)، يَدْرِى (بابه في الفصحى رمى[71]، ويستعمل في اللهجة التهامية من باب دَرِيَ يَدْرَى)، يَغوِى، ينسِى... ولا يمال يرضَى، ويشقَى، ويقصَى (من القسوة)[72] لوجود الحروف المستعلية (الضاد، الصاد، القاف)، والأصوات التي تمنع الإمالة في اللهجة التهامية هي (الصاد، الضاد[73]، الطاء، الظاء، القاف، والراء المفخمة)، أي حال كونها مفتوحة أو مضمومة. أما صوتا الخاء والغين فليسا من موانع الإمالة في اللهجة التهامية خلافًا للفصحى، لذلك أُميلت ألف: غَوِى، يغوِى، يخْوِى (أي يفرغ).

ويلاحظ مخالفة اللهجة التهامية اللغةَ الفصحى في عدد الأصوات المانعة للإمالة، كما وتختلف هذه الأصوات التي تمنع الإمالة من لهجة إلى أخرى في اللهجات المعاصرة زيادةً ونقصانًا؛ ففي لهجة إقليم ساحل مربوط أضافت إلى هذه الأصوات حرفَ الراء والكاف والواو[74]، وفي لهجة بيروت أضافت إلى أصوات الاستعلاء أصوات الحلق والحنجرة[75].

- تُمال الألف نحو الياء في كلّ ما كان على وزن (فعلى) مثلثة الفاء نحو: سَلوِى، دُنيِا، ذكرِى، نَشوِى، سَلمِى، ليلِى، نجوِى، وخرج عن الإمالة تقوَى لوجود القاف، وأشباهها.

- تمال الألف نحو الياء فيما كان على وزن (مفعل) نحو: مَحْوِى (اسم قرية)، مَهنِى (أصله مهنأ اسم مكان تهنئة العروس)، مكوِى، وخرج عن الإمالة مروَى لمكان الراء المفخمة وهي من موانع الإمالة.

- تمال الألف نحو الياء فيما كان على وزن (فعالى) بفتح الفاء وضمها نحو: جَتامِى (يتامى أبدلت الياء جيمًا)، بنايِا جمع بنَّاء، كُسالِى، حوايِا (جمع حاوية وهي المرأة التي أصابها التعب).

- معظم الأسماء الممدودة تقصر؛ أي تحذف همزتها، وتمال ألفها إلى ياءٍ نحو: الحِنَّاء، البَنَّاء، الغِناء، السماء، غلاء، السوداء... فتصبح الحِنّا، البنّا، الغُنِا (أُبدِل الكسر ضمًا)، السَّمِا، غلِا، السودِا، وامتنعت عن الإمالة بقية الألوان ما كان منها على وزن فعلاء نحو: حمراء، خضراء، صفراء، بيضاء، زرقاء، لأجل الأصوات المانعة للإمالة وهي: الراء، الصاد، الضاد، القاف.

- أمالت اللهجة التهامية ألفات جملة من الأسماء مثل: عيسِى، موسِى، يحيِى، موتِى، ومن ذلك نُهِى، مُنِى، مَهِا، وبَلِى، وغيرها، ولم تُمل ألف رُبَى لوجود الراء المفخمة، وغيرها من الكلمات التي فيها صوت من موانع الإمالة.

- أمالت اللهجة التهامية ضمير الغائبة (ها) سواءٌ أسند إلى اسم نحو: كتابِها، أو فعل نحو: بتَكِها، أو حرف جر نحو: مِنِّها (مِنْها) وفيِها.

وخالفت اللهجةُ التهاميةُ اللغةَ الفصحى في إمالة (حتى)، فقد قال السيوطي فيها: «واستُثني من ذلك (حتى، إلى، على، لدى، ما زكى) فلم تُمل بحال»[76]. بيد أنّ اللهجة أمالتها وهي في ذلك

محافظة على نطقها الموروث في هذه اللفظة؛ فقد أورد السيوطيّ نفسه كلامًا لأبي حيان عن صاحب (الغنية) وهو أبو يعقوب يوسف بن الحسن الاستراباذي: أنَّ بعض أهل نجد، وأكثر أهل اليمن يُميلون ألف (حتى) لأن الإمالة غالبة على ألسنتهم في أكثر الكلام[77]. وكل ما مرَّ من إمالة فهو من قبيل الإمالة الكبرى الشديدة.

فاللهجة التهامية -إذن- توافق الفصحى في كل ما أُميل من ألفات في الأفعال والأسماء، قال سيبويه: «ومما يميلون ألفه كل اسم كانت في آخره ألف زائدة للتأنيث، أو لغير ذلك؛ لأنها بمنزلة ما هو من بنات الياء»[78]. إلا ما كان فيه مانع من موانع الإمالة كما هي أصوات منع الإمالة في اللهجة.

إمالة ما كانت ألفه فيه وسطًا:

كان ذلك فيما كانت ألفه آخرًا، أما ما كانت ألفه وسطًا فقد أمالتها اللهجة في كلمات قليلة ليست مطردة نحو: الصَّفَّارة، الزمَّارة، الزُّوَّاطة (البالون)، القُبَّاصة (إبرة العقرب) والفعل المضارع يأتي، والفعل قرأت؛ فيقال: الصُّفِّيرة، الزمِّيرة، وتسهل همزة الفعل (يأتي) فتصبح (ياتي) ثم تمال الألف نحو الياء: ييتي، والفعل (قرأت) يصبح (قرات) بتسهيل همزته ثم تمال ألفه نحو الياء: قريت، ومثله توضأت = توضيت، ومن ذلك: عَمْرين، حَمْدين وأصلهما عمران وحمدان. وقد أقلَّت اللهجة التهامية من إمالة الألفات المتوسطة خلافًا للفصحى في نحو: عابد، وعالم، ومساجد، ومفاتيح، وعذافر، وهابيل، وسربال، وشملال، وعماد، وكلاب[79]، إلى غير ذلك.

هذا وقد اشتهر من القراء باختيار الإمالة كلٌّ من حمزة والكسائي وخلف؛ فقد أمالوا كل ألف منقلبة عن ياء حيث وقعت في القرآن سواءٌ أكانت في اسم أم في فعل، ووافقهم أبو عمرو من جميع ما تقدم على ما كان فيه راء بعدها ألف ممالة بأي وزن كان نحو: ذكرى، وبشرى، وأسرى... فقرأه كله بالإمالة[80]. أما من اشتهر من القبائل العربية بهذه الإمالة فهم تميم وأسد وقيس، ويمامة أهل نجد، وأكثر أهل اليمن[81].

ثانيًا: إمالة الصوائت القصيرة وهي ثلاثة أنواع

1. إمالة الفتحة إلى كسرة قبل هاء (تاء) التأنيث، أو ضمير الغائب ويكون في الآتي:

- تمال الفتحة التالية للصوت الصامت السابق لهاء التأنيث إلى كسرة في كل اسم كان على وزن (فاعلة) نحو: نافْرِة، سامْية، حامْلِة، غايْبِة، شاعْرِة، ماجْدِة، سالْمِة (كل ما كان على وزن فاعلة في اللهجة فيلتقي فيه الساكنان)، وامتنعت عن الإمالة كل كلمة كان فيها صوت من أصوات منع الإمالة نحو: طايْرَة، فاطْمَة، قابلَة، وذلك من أجل الطاء، والقاف.
- تمال فتحة الصوت الصامت قبل هاء التأنيث إلى كسرة فيما كان على وزن (فعلة) مثلثة الفاء نحو: حَبّة، جَنّة، حَيّة، نِعمة، سَعْدِة، دَخلِة، دُخلِة، جَهْلِة (جمع جاهل وهو الطفل) إلا أن يكون في الكلمة صوت من الأصوات التي تمنع الإمالة كالصاد نحو: صَجَّة (هي الضجة والجلبة)، أو الطاء نحو: طَرحَة، أو الظاء نحو: ظُلمَة، أو القاف نحو: قُبَّة، أو الراء نحو: رحمَة، زهرَة، وردة.
- ما كان على وزن (فعيلة) نحو: خديجِة، حليمِة، سعيدِة، شريفِة، نبيلِة، ومن ذلك سميرِة، كبيرِة، خميرِة، وأمثالها، فهذه الكلمات وإن كانت الراء فيهن مفخمة إلا أن الياء قبلها سوغت إمالة فتحتها إلى كسرة. وخرج عن الإمالة نحو: صفيَّة، حفيظَة، طويلَة، قبيلَة، ففي أمثال هذه الكلمات وجدت الحروف المستعلية (الصاد، الطاء، الظاء، القاف) فلم تمل فتحة ما قبل هاء التأنيث.
- ما كان على وزن (مِفعلة) نحو: معجنِة، منشفِة، مسبحِة، مكنسِة، مخدّة، وغيرها ما لم يمنع مانع من الإمالة نحو: مجزرَة، مظلَّة، مطبنَة (الصحفة التي يوضع فيها الجمر ويصير رمادا)، ملعقَة، مِصْرفَة (سفرة الطعام).
- وما كان على وزن (مفعولة) نحو: مبتوكِة (اسم مفعول من بتك)، وما كان على وزن (مُفاعلة) نحو: مسالِمة، مناوِلة، مهاوشِة: من الهَوشة وهي الفتنة والهيج والاختلاط[82]، ومثله كل ما كان خلوًا من الأصوات المستعلية التي تمنع الإمالة، واستثني من تلك الأصوات صوتا الخاء والغين

فإنهما لا يمنعان الإمالة؛ فتمال الألف إلى ياء مع وجود صوت الخاء نحو: يخشِى، يخوِى، المخِا (من موانئ تهامة). وتمال الفتحة إلى كسرة نحو: خافِية، خامِلة، خامِدة، سبخِة للأرض، خميرِة. ومثل الخاء صوت الغين في عدم منعه الإمالة كما في الفصحى في نحو: غَوِى، يغْوِى، غَفِا (من الغفوة)، غلِا... هذا في الألف الممالة إلى ياء. ومن أمثلة الفتحة الممالة إلى كسرة قبل هاء التأنيث قولهم: غُبشِة وهي الظلمة بعد الفجر (من الغبش)، وغارِمة، وغايِبة، وغايِمة، وغيمِة، وغُمّة.

وهذه الإمالة إي إمالة الفتحة إلى كسرة مروية في لغة العرب حيث يقول سيبويه: «سمعتُ العربَ يقولون: ضربتُ ضربِه، وأخذتُ أخذِه، شبّه الهاء بالألف فأمال ما قبلها كما يميل ما قبل الألف»[83]. وقد عُرف الكسائي في قراءته بإمالة هذه الفتحة واشتهر بها؛ يقول مكي بن أبي طالب بعد أن بيَّن وجه الشبه بين هاء التأنيث وألف التأنيث: «فلما تمكن الشبه في الوقف بالسكون أجراها الكسائي مجرى الألف في الوقف خاصة، فأمال ما قبلها من الفتح، فقربه من الكسر كما يفعل بألف التأنيث... وذلك نحو: حبّة، ودابّة وشبهه، تقفُ بالإمالة عليه للكسائي»[84]. وقد قيل له: إنك تميل ما قبل هاء التأنيث فقال: هذا طِباعُ العربية. قال الحافظ أبو عمرو الداني (444هـ): يعني بذلك أن الإمالة هنا لغة أهل الكوفة، وهي باقية فيهم إلى الآن وهم بقية أبناء العرب يقولون: أخذته أخذِه، وضربته ضربِه[85]. وقال ابن الجزري أيضًا والإمالة في هاء التأنيث وما شابهها من نحو: همزِة، ولمزِة، وخليفِة، وبصيرِة، هي لغة الناس اليوم، والجارية على ألسنتهم في أكثر البلاد شرقًا وغربًا وشامًا ومصرًا لا يحسنون غيرها، ولا ينطقون بسواها، يرون ذلك أخفَّ على لسانهم، وأسهلَ في طباعهم[86].

ومن كلام ابن الجزري المتوفى سنة (833هـ) نلحظ أثر المدة الزمنية بينه وبين أبي عمرو الداني المتوفى سنة (444هـ) في انتشار هذه الظاهرة وفشوِّها بعد أن كانت محصورة في قُطر عربي، ثم آلت إلى أن تكون لغة فاشية في جُلِّ بلاد العرب.وتخالف اللهجةُ التهاميةُ اللغةَ الفصحى في إمالتها فتحة ما قبل ضمير الغائب إلى كسرة، شأنها شأن فتحة ما قبل هاء التأنيث فهما سواءٌ، ويكون ذلك في:

- إسناده إلى الحروف نحو: مِنّه (مِنْهُ)، عَنّه (عَنْه)، لِه (لَهُ).
- إسناده إلى الأسماء نحو: كتابِه، ثوبِه، عمامتِه.
- إسناده إلى الفعل نحو: هدَّدِه، مدَّدِه، بتَّكِه.

2. إمالة الفتحة إلى كسرة قبل الياء

وثمة إمالة في اللهجة التهامية تختص بفتحة الحرف الذي يسبق صوت المد الياء نحو: بِيت، زِيت، ومثله أتِيت، أبِيت، استقرِّيت، حبِيت... حيث أميلت الفتحة إلى كسرة في هذه الكلمات وشبهها، فهي ليست كسرة خالصة، وإنما هي فتحة ممالة إلى كسرة.

وتعليل ذلك هو تأثر الفتحة بصوت المد اليائي الذي تلاها فناسب ذلك أن تقترب الفتحة من الكسرة التي تلائم المد اليائي؛ لأنّ الغرض من الإمالة كما قال ابن يعيش «تقريب الأصوات بعضها من بعض لضرب من التشاكل»[87]. ورويَ في كلام العرب نظير ذلك في نحو: الضَّرر، والبعر، والكبر، والصغر؛ قال سيبويه (180هـ): «لما كانت الراء كأنها حرفان مكسوران، وكانت تشبه الياء أمالوا المفتوح كما أمالوا الألف؛ لأن الفتحة من الألف، وشبهُ الفتحة بالكسرة كشبه الألف بالياء... وتقول: من عَمرو فتميل العين لأن الميم ساكنة، وتقول: من المحاذَر فتميل الذال»[88].

وشرح هذا ابن يعيش بقوله: "اعلم أن الفتحة قد تمال كما تمال الألف؛ لأن الغرض من الإمالة مشاكلة الأصوات، وتقريب بعضها من بعض، وذلك موجود في الحركة كما هو موجود في الحرف؛ لأن الفتحة من الألف... لذلك دخلت الإمالة في الحركة كما دخلتِ الألفَ، ... فكلُّ ما يوجب إمالة الألف يوجب إمالة الحركة التي هي الفتحة، وما يمنع إمالة الألف يمنع إمالة الفتحة، وأكثر ما جاء ذلك مع الراء المكسورة»[89]. وما تفترق فيه اللهجةُ التهاميةُ عن ما رويَ عن العرب في هذه الإمالة هو أن اللهجة التهامية أمالت الفتحة إلى كسرة إذا ولِيها صوت مد يائي، أما فيما روي من كلام العرب في ذلك فإنهم أمالوا غير ما أمالته اللهجة التهامية من الفتحات، وأكثره في الراء المكسورة.

3. إمالة الفتحة إلى ضمة في بداية الكلمة

وأكثر ما يكون هذا في بداية الكلمات، فتمال الفتحة إلى ضمة على أن يليَها صوت مدٍّ واوي نحو: خُوف، مُوت، مُوز، مُوج، فُوز، لُوز... ويقال في سبب هذه الفتحة الممالة إلى ضمة ما قيل في الفتحة الممالة إلى الكسرة؛ حيث اقتربتِ الفتحةُ من الضمة التي تلائم صوت المد الواوي وهذا ضرب من التشاكل. وقد ذكر ابن جني (392هـ) هذا النوع من الإمالة بقوله: «وأما الفتحة الممالة نحو الضمة فالتي تكون قبل ألف التفخيم وذلك نحو: الصَّلُاة، الزَّكُاة، دَعُا، وغَزُا، وقُام، وصُاغ، وكما أن الحركة أيضا هنا قبل الألف ليست فتحة محضة، بل هي مشوبةٌ بشيء من الضمة، فكذلك الألف التي بعدها ليست ألفًا محضة لأنها تابعة لحركةٍ هذه صفتُها فجرى عليها حكمها»[90].

والفارق بين إمالة اللهجة التهامية والإمالة التي رويت في لغة العرب هو أن اللهجة التهامية اختصتها ببداية الكلمات، وأن يليَها صوت مدٍّ واوي وهذا مسوغٌ لهذه الإمالة، أما ما ذكره ابن جني فهو أنها تأتي في بداية الكلمة ووسطها ويكون تاليها الألف وليس الواو. هذا وإنَّ إمالة الفتحة إلى ضمة، وإمالتها إلى كسرة هو نطق أهل مدينة بيت الفقيه؛ ففي تلك الكلمات وأمثالهن لا يُنطق إلا بفتحةٍ ممالةٍ إلى ضمة، وفتحةٍ ممالة إلى كسرة. أما القرى والقبائل البدوية التابعة للمدينة فإنهم في نطقهم يجنحون إلى أداء الفتحة خالصة في جميع ما ذكر من أمثلةٍ؛ فيقولون: بَيْتُ، زَيْتُ، أَتَيْتْ، حبَيْتْ، خَوفُ، مَوتُ، مَوزُ... ينطقونها نطقًا فصيحًا، وهم في هذا على غير ما ذكر بعض المحدثين من أن الإمالة تختص بالقبائل البدوية، والفتح مختصٌّ بالحضر[91].

الظاهرة الرابعة: الإدغام (المماثلة)

الإدغام ظاهرة صوتية لغوية تجري بها ألسنة العرب، قال أبو عمرو بن العلاء: «الإدغام كلام العرب الذي يجري على ألسنتها، ولا يحسنون غيره»[92]. وقد عُنِيَ به القدماء من لغويين وقراء، والمحدثون على حدٍّ سواء، وما زخرت به كتب النحو والقراءات لخير شاهدٍ على هذه العناية، وفيما يأتي عرض لهذه الظاهرة في الفصحى واللهجة التهامية:

الإدغام لغة هو الغشيان يقال: دغَمهم الحَرُّ، ودغِمهم أيضًا بالكسر، وأدغمهم، أي: غشيهم. وأدغمتُ الفرسَ اللجامَ إذا أدخلته في فيه، ومنه إدغام الحروف؛ يقال: "أدغمت الحرفَ وادَّغمتُه على افْتعلتُه»[93]. فالإدغام لغةً هو الإدخال أي: إدخال شيءٍ في شيء.

واصطلاحًا هو «وصلك حرفًا ساكنًا بحرف مثله من موضعه من غير حركة تفصل بينهما، ولا وقف فيصيران بتداخلهما كحرف واحد، ترفع اللسان عنهما رفعةً واحدةً»[94]. وعند ابن جني: «هو تقريب صوت من صوت»[95].وهو عند الرضي (686ه): «أن يأتي بحرفين ساكن فمتحرك من مخرج واحد من غير فصل، ويكون في المثلين والمتقاربين»[96]. وعرَّفه مكي بقوله: «أدغمتُ الحرف في الحرف أدخلته فيه، فجعلتُ لفظه كلفظة الثاني فصارا مثلين، والأول ساكن فلم يكن بدٌّ من أن يلفظ بهما لفظة واحدة»[97]. وقال ابن الجزري: «هو اللفظ بحرفين حرفًا كالثاني مشددًا»[98].

ومن خلال تعريفات النحويين والقراء يتبين أنّ عملية الإدغام لديهم تتمُّ بحذف الحركة من الصوت الأول إن كان متحركًا، وقلب الصوت الأول من مثل الثاني وهو الأصل، أو من جنسه في بعض الحالات، ثم ينطق بالصوتين المتماثلين أو المتجانسين من موضع واحدٍ[99]، وهو نوعان:

1- إدغام كبير: وهو ما كان الحرف الأول من الحرفين متحركًا، سواءٌ أكانا مثلين أم جنسين أم متقاربين.
2- إدغام صغير: وهو الذي يكون فيه الحرف الأول منهما ساكنًا[100]، ولا يكون الصغير إلا في المتقاربين، أما الكبير فسُمِّي كذلك لتأثيره في إسكان المتحرك قبل إدغامه، ولشموله نوعي المثلين والمتقاربين[101].

أما نظرة المحدثين للإدغام فقد سمّوه المماثلة، وعرَّفوه بتأثر الأصوات اللغوية بعضها ببعض في المتصل من الكلام[102]، وينقسم تأثر الأصوات إلى نوعين:

- تأثر رجعي، وفيه يتأثر الصوت الأول بالثاني.
- تأثر تقدمي، وفيه يتأثر الصوت الثاني بالأول[103].

وقسَّم برجشتراسر التأثر إلى ثلاثة أنواع:

1. تأثر مقبل وهو أن يؤثر الحرف السابق في التالي.
2. تأثر مدبر وهو أن يؤثر التالي في السابق.
3. تأثر متبادل وهو أن يؤثر أحدهما في الآخر، فينتج صوت مخالف لهما مثل: (ادَّكر) أصلها (اذتكر)[104].

ويقابل الإدغامَ الفكُّ الذي يقتضي تكرار النطق بالحرف فينطق اللسان بالحرف الأول، ثم يعود إلى النطق بالحرف المماثل أو المجانس له مرةً أخرى، وهذا أمر مستثقل؛ لذلك يُعدُّ الإدغامُ مظهرًا من مظاهر تخفيف النطق[105]. ويقول المحدثون: إن لكلِّ صوت حركتين في أعضاء النطق: إحداهما أمامية، والثانية خلفية؛ فالأولى خاصة بوضع أعضاء النطق الوضع الملائم لحدوث الصوت، والثانية تعطي وضع الراحة لهذه الأعضاء، والإدغام يوفر الحركة الثانية من الصوت الأول إذا أدغم في الثاني المماثل أو المقارب له، فتصدر حال الإدغام ثلاث حركات للصوتين بدلًا من أربع، إذ يأتي وضع الراحة مرة واحدة بدلًا من مرتين[106].ومدار الإدغام الكبير على أبي عمرو البصري (154هـ)، فمنه أُخِذَ وإليه أسند، واشتهر به من بين القراء السبعة، وإن كان قد ورد أيضًا عن غيره من القراء، وقد قال فيه الشاطبي:

ودُونكَ الإِدْغامَ الكبيرَ وقُطبُهُ أبو عَمرٍو البَصْريُّ فيهِ تَحَفَّلا

أي تحفَّل أبو عمرو في الإدغام من جميع حروفه ونقلِه والاحتجاجِ له والقراءةِ به[107]. أما القبائل العربية التي عُرفت بالإدغام في كلامها فلم تُذكر صراحة في كتب اللغة، وإنما اكتفت كتب التراث العربي بشرح أحواله وتفصيلها، وأشارت إلى بعض مواضع الإدغام لدى بعض القبائل[108]، كتميم وأسد وقيس في مثل: رُدَّ، وغُضَّ، وفُرَّ[109].

والإدغام ظاهرة صوتية تحدث كثيرًا في البيئات البدوية حيث السرعة في النطق، وتداخل الأصوات بعضها ببعض، فلا يعطى الصوت حقه من التحقيق والتجويد، وبناءً على ذلك يرى

إبراهيم أنيس أنَّه يمكن الحكم بأنَّ «القبائل التي استعملت الإدغام كثيرًا في كلامها هي تميم، وطيئ، وأسد، وبكر بن وائل، وتغلب، وعبد القيس»[110].

ويتمثل الإدغام (المماثلة) في اللهجة التهامية فيما يأتي:

أولًا: الإدغام أو المماثلة من قبيل التأثر الرجعي أو المقبل، وفيه يتأثر الحرف الأول بالثاني، ويفنى فيه، ويستوي في ذلك الأسماء والأفعال.

الإدغام في الأسماء:

- (بِنْت) أُدغمت النون في صوت التاء إدغامًا كاملًا بعد قلبها تاءً، فصارت الكلمة (بِتّ) سواءٌ أكانت مفردة أم مضافة فيقال: بِتّي، بِتَّك، أما إن جُمعت فيفكُّ الإدغام نحو: بناتُ. هذا في اللهجة التهامية أما في الأداء القرآني فيكون من قبيل الإخفاء لا الإدغام الكبير[111].
- (جِنْس) بمعنى الأصل، تقلب النون سينًا، ثم تُدغم في السين، فيقال: (جِسّ)، ولا يستعمل إلا مضافةً إلى الضمائر فيقال: ما جِسَّك؟ أي ما جِنسك، ومثله ما جِسّه؟ وما جِسّها؟ ولو استعملت مفردةً لكان لبسٌ بينها وبين (جِسّ) التي هي فعل أمر من (جَسّ) الذي يعني (جلس) كما سيأتي. وهذا أيضًا في الأداء القرآني من قبيل الإخفاء[112].
- (عَبْد) تقلب الباء دالًا، وتدغم في الدال؛ فتصبح (أدّ) أي (عدّ) فاللهجة تبدل العين همزة – كما مرّ– فيقال: أدَّ الله أي عبد الله، وهذا إن كانت الكلمة مضافة إلى اسمٍ من أسماء الله نحو: عبد الله، عبد الرحمن، عبد الرب = أدّ الله، أدُّ الرحمن، أدُّ الرب، ووجد في اللهجة التهامية الإضافة إلى النبي فقيل: أدُّ النبي أي عبد النبي. أما إن أفردت فتنطق كاملة (أبد = عبد).
- (نَفْس) وهذه قليلة الورود، فيقول بعضهم: نسّ، ونسِّي، ونسَّك، ويقال فيها ما قيل في نظائرها من قلب الفاء سينًا، ثم أدغمت في السين.وقد روت كتب التراث نظير ذلك في كلمة (الوتد) فقيل فيها: ودّ قال الأزهري: "كأنهم أرادوا أن يقولوا: وِدٌ فقلبوا إحدى الدالين تاءً

لقرب مخرجهما"[113]. وقال الفيومي (770هـ): «وأهل نجدٍ يسكنون التاء فيدغمون بعد القلب، فيبقى (ودٌّ)»[114]. وهذا نظير ما ورد في اللهجة التهامية من إدغام.ومن إدغام الأسماء أيضًا إدغام ميم (ام التعريف) فيما يماثلها، وذلك في شيئين:

1. إن كان الاسم مبدوءًا بميم نحو: امّيزاب، امّيراث، امّوعاد، امّجلاب (السوق التي تُجلب إليه الغنم والمواشي).

2. أو إن كان الاسم على زنة أفعل، فإن الهمزة تُقلب ميمًا، وتدغم فيما بعدها نحو: الأول، الأسفل، تصبح: امَّوَّل، امَّسفل.

الإدغام في الأفعال:

إدغام اللام فيما بعدها نحو:

- جَلَس: وفي هذا الفعل تسكن اللام المتحركة وتقلب سينًا، ثم تدغم في السين الثانية فيصبح الفعل: جَسّ، وما اشتق منه نحو: جَسّ يِجِسّ (المضارع) جِسّ (الأمر)، جاسٌّ اسم الفاعل، وجمعه جاسِّين.
- قُلت: تقلب اللام تاءً، وتدغم في التاء نحو: قُتّ، ومثله قُلتُم = قُتُّم، وفي اللهجة (قُتُّن) للذكور والإناث.
- قلنا: تقلب اللام نونًا، ثم تدغم في النون فتصبح قُنَّا.

إدغام التاء فيما بعدها نحو:

- إدغامها في الثاء مثل: يتثلَّج = يثَّلَّج.
- إدغامها في الدال مثل: يتدرَّب = يدَّرب.
- إدغامها في الذال مثل: يتذاكر = يذَّاكر أي يذكر أحدهم الآخر.
- إدغامها في الزاي مثل: يتزايد = يزَّايد.

- إدغامها في السين مثل: يتسوَّق = يسَّوَّق.
- إدغامها في الشين مثل: يتشفَّى = يشَّفِّى (بإمالة الألف).
- إدغامها في الصاد مثل: يتصانج = يصَّانج، (الصنَجُ في اللهجة التهامية: الصمم).
- إدغامها في الطاء مثل: يتطلى = يطَّلَّى، (من الطلاء ويطلق على من يستعمل الحنَّاء).
- إدغامها في الظاء مثل: يتظلَّم = يظَّلَّم.

إدغام الدال في التاء:

وتدغم الدال في التاء في الأسماء والأفعال سواءٌ أكانت متحركة أم ساكنة نحو: فايدَتي، ووالدتي، وسيدتي؛ فتنطق جميعًا: فايتّي، والتّي، ستّي. وفي الأفعال نحو: رجدت (أصله رقدت فيبدل القاف جيمًا في بعض الأفعال) يصبح: رجتّ، وغيرها من الأفعال.

الإدغام في الكلمات المنفصلة:

في حالة انفصال الكلمات يدغم كلُّ حرف فيما يماثله، لاسيّما إن كان الأولُ آخرَ الفعل، والثاني أولَ الاسم، نحو: يعيشُ شُعيب، ينجحُ حَمد، قالَ لَك، يجعلُ لَك... فتصبح: يعيشُّعيب، ينجحَّمد، قالَّك، يجعلَّك. وسهَّل هذا الإدغام أن اللهجة تُسكِّنُ – كغيرها – أواخر الأفعال المضارعة والماضية.

ومن أمثلة الإدغام في اللهجة التهامية الفعل الثلاثي المضعف اللام نحو: غُضْ، مُدْ، رُدْ، شُدْ، بُزْ (أي خُذ)، فإنّ هذه الأفعال وأمثالها وما اشتُقَّ منها لا تستعمل إلا مدغمةً كما روي عن أسد وتميم وغيرهم[115]، وهذا يكاد يكون شائعًا في كثير من اللهجات العربية المعاصرة[116].

ثانيًا: الإدغام أو المماثلة من قبيل التأثر التقدمي أو المدبر نحو:

- نِصْف: حيث تقلب الفاء صادًا، ثم تدغم في الصاد الأولى؛ فيقال: نُصّ وتجمع على أنصاص بحذف الهمزة = نِصاصُ.

- سيّد: تقلب الدال ياءً، وتدغم فيما قبلها بعد أن يُخفف تضعيف الأول فيصبح: سِيّ، وهي مثل كلمة (عبد) إن كانت مضافةً أو مقرونة باسم آخر فتنطق (سِيّ) نحو: سِيّ حمد، سِيّ علي، أي سيد حمد، سيد علي، أما إن كانت مفردة فتردّ إلى ما كانت عليه (سيّد).
- ومن أمثلة التأثر التقدمي قولهم: (رَبَطت) فعل ماضي مسندٌ إلى تاء الفاعل (المتكلم/ المخاطب)، فتقلب التاء طاءً وتدغمان معًا فينطق بالفعل (رَبَطّ) للمتكلم والمخاطب؛ وهنا تأثر الصوت الثاني بالأول، خلافًا للفصحى في ذلك، إذ هو من قبيل التأثر الرجعي (المقبل) حيث أثّر الأول في الثاني فصارت تاءً مشددة[117].

الخاتمة:

من خلال الظواهر السابقة التي سعت إلى إبراز أهمّ الجوانب الصوتية في اللهجة التهامية، يظهر محاكاة اللهجةِ التهامية للفصحى في كثير من هذه الظواهر، ومفارقتها إياها في بعضها الآخر، ويتضح هذا فيما يأتي:

- أنَّ الأنأنة ظاهرة تهامية تناظر العنعنة المروية عن تميم، فقد أبدلت اللهجةُ التهامية كلَّ عينٍ همزةً حيثما وقعت في المفردة، ولا يعني هذا غياب العنعنة عن اللهجة التهامية عامَّةً؛ فقد وجدت في أماكن بعينها، وهذا دليل على أصالتها في غير تميم.
- من الخصائص الصوتية في اللهجة التهامية استعمالها أم التعريف بدلًا من أل التعريف، وهو ما وسمته كتب التراث بالطمطمانية، وهي ظاهرة يمنية أصيلة لم تخرج عن لغات القبائل اليمنية قديمًا وحديثًا.
- تميّزت اللهجة التهامية عن الفصحى بأصواتها التي تمنع الإمالة وهي (الراء المفخمة، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، القاف)، وأمالت ما أمالته الفصحى، إلا أن يكون صوت من هذه الأصوات في الكلمة فإن الإمالة حينئذٍ ممتنعة فيها. واختلفت عن الفصحى في إمالة فتحة ما قبل هاء التأنيث، وفتحة ما قبل ضمير الغائب إلى كسرة.

الهوامش والإحالات:

(1) الفراهيدي، الخليل بن أحمد ت175ه، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، 1980م، مادة لهج.

(2) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت395ه، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، مادة لهج.

(3) ينظر: حاتم الضامن، علم اللغة، جامعة بغداد، بيت الحكمة، د. ط، 1989م، ص 32.

(4) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط8، 1992م، ص 16.

(5) ينظر: أحمد تيمور باشا، مقدمة كتابه لهجات العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1973م، ص 7.

(6) ينظر: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص 16.

(7) ينظر: هنري س عبودي، معجم الحضارات السامية، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط2، 1991م، ص 284.

(8) ينظر: عبد الله خادم العُمَري، اللهجة التهامية في الأمثال اليمانية، من إصدارات منتدى العمري للآداب وإحياء التراث، مطابع دار اليمن، صنعاء، ط2، 2000م، ص 31.

(9) ينظر: إبراهيم أحمد المقحفي، معجم البلدان والقبائل اليمنية، دار الكلمة للطباعة والنشر صنعاء، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، د. ط، 2002م، ص 243.

(10) ينظر: محمد عبدهكَيّال، الفقيه الذي لم ينصفه التاريخ، الشيخ أحمد بن عُجيل من إصدارات منتدى العمري للآداب وإحياء التراث، ط 1، 1999م، ص 124. أي جبال محافظة ريمة.

(11) ينظر: جمال عبد الرحمن الحضرمي، تهامة الإنسان والتنمية، رؤية للتنمية حتى عام 2050م، من إصدارات منتدى العمري، نشرة محلية، بيت الفقيه، 2013م، ص141.

(12) ينظر: السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ت 1205ه، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الفتاح الحلو، المجلس الوطني بالكويت، 1997م، 29/ 442.

(13) ينظر: أبو الفتح عثمان الموصلي ابن جني، ت392ه، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، 2/ 11.

(14) أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، ت370ه، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، محمد علي

النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ط، 1/ 112، عن.

(15) ينظر: ضاحي عبد الباقي، لغة تميم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1985م، ص 86.

(16) ينظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط6، 1999م، ص 135.

(17) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى ت291هـ، مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، النشرة الثانية د ط، 1/ 81.

(18) إبراهيم ابن هرمة، ديوان إبراهيم ابن هرمة، تحقيق: محمد جبار المعيبد، مكتبة الأندلس بغداد، د.ط، 1969م، ص 107.

(19) ينظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرين، دار التراث، القاهرة، ط3، 1/ 222.

(20) ينظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، ص 136، 137.

(21) الخليل، العين، 1/ 123، مادة خبع.

(22) أبو بكر محمد بن الحسن ابن دريد، ت321هـ، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م، 1/ 292، مادة خبع.

(23) ينظر: أبو الطيب، عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي ت351هـ، كتاب الإبدال، تحقيق: عز الدين التنوخي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1961م، 2/ 555، 556.

(24) رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، ص 137.

(25) ينظر: ضاحي عبد الباقي، لغة تميم، ص 90.

(26) رمضان عبد التواب، بحوث ومقالات في اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1982م، ص 14.

(27) الزجاجي، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق 337هـ، الإبدال والمعاقبة والنظائر، تحقيق: عز الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، 1962م، ص 34، 35. وينظر: ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل الأنصاري ت711هـ، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، د ط، مادتي عيص، أيص.

(28) أبو الطيب، الإبدال، 2/ 558.

(29) ابن منظور، لسان العرب، مادة أمد.

(30) أحمد حسين شرف الدين، دراسات في لهجات شمال وجنوب الجزيرة العربية، صفحة المكتبة التاريخية اليمنية، ط1، 1984م، ص 23.

(31) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص 111.

(32) عبد الغفار حامدهلال، اللهجات العربية نشأة وتطورًا، مكتبة وهبة، القاهرة، 1993م، ط2، ص 169.

(33) ينظر: سلمان سالم السحيمي، إبدال الحروف في اللهجات العربية، مكتبة الغرباء الأثرية، المدينة المنورة، ط1، 1995م، ص 179.

(34) لقاءات مع أبناء المنطقة.

(35) ينظر: ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون ت808هـ، تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، 2000م، 2/ 377.

(36) ينظر: الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ت430هـ، فقه اللغة وأسرار العربية، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 2000م، ص 152.

(37) ينظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، ص 128.

(38) ابن دريد، جمهرة اللغة، 1/ 327.

(39) أورده الألباني في السلسلة، وقال: شاذ بهذا اللفظ، أخرجه أحمد (5/ 434) عن معمر عن الزهري عن صفوان بن عبد الله عن أم الدرداء عن كعب بن عاصم الأشعري -وكان من أصحاب السقيفة- قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: فذكره. قال الألباني: وهذا إسناد ظاهر الصحة، رجاله كلهم ثقات رجال مسلم، وعلته الشذوذ ومخالفة الجماعة؛ فقد قال أحمد أيضًا: ثنا سفيان عن الزهري به بلفظ: "ليس من البر الصيام في السفر" وتابعه عليه ابن جريج ويونس ومحمد بن أبي حفصة والزبيدي كلهم رووه عن الزهري بلفظ سفيان، وتابعهم معمر نفسه عند البيهقي وقال: "وهو المحفوظ عنه صلى الله عليه وسلم". انظر: الألباني، محمد ناصر الدين، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيء على الأمة، مكتبة المعارف، الرياض، ط2، 1988م، 3/ 264.

(40) ابن حجر، أبو الفضل شهاب الدين أحمد بن علي بن محمد بن حجر العسقلاني ت852هـ، تلخيص الحبير في تخريج أحاديث الرافعي الكبير، تحقيق: أبي عاصم حسن بن عباس بن قطب، مؤسسة قرطبة، ط1، 1995م، 2/ 393.

(41) البيت لبجير بن عنمة الطائي كما ذكر ابن منظور نقلًا عن ابن بري بهذه الرواية مادة (سلم)، ونسب في المؤتلف والمختلف، للآمدي ت370هـ، تصحيح: الدكتور ف. كرنكو، دار الجيل بيروت، ط1، 1991م، ص 71، إلى بجير أيضًا ولكن برواية (بالسهم والسلمة)، وذكر دون نسبة في غريب الحديث، لأبي عبيد القاسم بن سلام الهروي ت224هـ، تحقيق: محمد عبد المعيد خان، مطبوعات دائرة

المعارف العثمانية، الهند، ط1، 1064م، 4/ 194، وفي الزاهر في معاني كلمات الناس، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري ت328هـ، تحقيق: حاتم الضامن، مؤسسة الرسالة، ط1، 1992م، 1/ 66، برواية (السهم والسلمة)، وفي مقاييس اللغة، لابن فارس مادة سلم، والصحاح، للجوهري مادة سلم، وشرح شافية ابن الحاجب للرضي الاستراباذي 4/ 451، ومغني اللبيب لابن هشام 1/ 308 بنفس رواية اللسان (بامسهموامسلمة).

(42) الهمداني، الحسن بن أحمد بن يعقوب ت334هـ، صفة جزيرة العرب، تحقيق: محمد بن علي الأكوع الحوالي، مكتبة الإرشاد، صنعاء، 1990م، ط1، ص 250.

(43) ينظر: عبد الغفار حامدهلال، اللهجات العربية نشأة وتطورًا، ص 191.

(44) ابن هشام، أبو محمد عبد الله بن جمال الدين بن يوسف بن هشام الأنصاري المصري ت761هـ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، عام 1991م، 1/ 60.

(45) مضى تخريجه.

(46) مضى تخريجه.

(47) ينظر: العمري، اللهجة التهامية في الأمثال اليمانية، ص 140.

(48) أحمد حسين شرف الدين، دراسات في لهجات شمال وجنوب الجزيرة العربية، ص 51.

(49) ينظر: جمعان عبد الكريم الغامدي، توزيع الطمطمانية في اللهجات العربية المعاصرة، علوم اللغة، مصر، مجلد 11، عدد3، 2008م، ص 300 – 305.

(50) ينظر: عبد العزيز عليسفر، الإمالة والتفخيم في القراءات القرآنية دراسة كتاب الاستكمال لابن غلبون، التراث العربي، الكويت، 2001م، ط1، 1/ 5.

(51) ابن يعيش، موفق الدين ابن علي ابن يعيش النحوي 643هـ، شرح المفصل، تصحيح وتعليق: جماعة من علماء الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، 9/ 54.

(52) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قَنبر، ت180هـ، كتاب سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 4/ 120.

(53) ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة ميل.

(54) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ت538هـ، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، 2 ط1 / 237، مادة ميل.

(55) ينظر: عبد العزيز عليسفر، الإمالة والتفخيم في القراءات القرآنية، 1/ 45.

(56) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004م، ط4، مادة ميل.

(57) سيبويه، الكتاب، 4/ 117.

(58) السابق، 4/ 121.

(59) ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي ت 316هـ، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996م، ط3، 3/ 160. ينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1/ 52.

(60) القيسي، مكي بن أبي طالب ت 437هـ، الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، تحقيق: محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1997م، ط5، 1/ 168. ينظر: ابن الجزري، أبو الخير محمد بن محمد الدمشقي الشهير بابن الجزري ت833هـ، النشر في القراءات العشر، تصحيح ومراجعة: علي محمد الضباع، دار الكتب العلمية، بيروت، 2/ 30.

(61) ينظر: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، الإمالة في القراءات واللهجات العربية، دار الهلال، بيروت، 2008م، ص 30 – 34.

(62) أبو شامة الدمشقي، عبد الرحمن بن إسماعيل بن إبراهيم ت665هـ، إبراز المعاني من حرز الأماني في القراءات السبع، تحقيق: إبراهيم عطوه عوض، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، ص 204

(63) ينظر: ابن الجزري، النشر، 2/ 30، 29. وينظر: البنا أحمد بن محمد ت1117هـ، إتحاف فضلاء البشر بالقراءات الأربعة عشر، تحقيق: شعبان محمد إسماعيل، عالم الكتب، بيروت، 1987م، ط1، 1/ 247.

(64) ينظر: ابن الجزري، النشر، 2/ 30، 117. ينظر: البناء، إتحاف فضلاء البشر، 1/ 247. وينظر: ضاحي عبد الباقي، لغة تميم، ص 269.

(65) ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو، 3/ 160 – 163.

(66) ينظر: ابن الجزري، النشر، 2/ 32.

(67) ابن يعيش، شرح المفصل، 9/ 55.

(68) ابن الجزري، النشر، 2/ 35.

(69) سيبويه، الكتاب، 4/ 128، 129. وينظر: ابن السراج، الأصول في النحو، 3/ 163، 164. وينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، 1993م، ط2 1/ 209.

(70) ينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1/ 52، 53.

(71) ينظر: الفيومي، أحمد بن محمد بن علي الفيومي ت770هـ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، باعتناء الأستاذ: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، 1996م، ط1، مادة درى.

(72) أبدلت السين صادًا، وبابه في اللهجة قَصِيَ يقصَى.

(73) ليس في اللهجة صوت الضاد، وينوب عنه صوت الظاء.

(74) ينظر: عبد العزيز مطر، لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر العربية، دار المعارف، 1981م، ص 56.

(75) ينظر: السابق، ص 61.

(76) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، الشؤون العلمية، 1426هـ، 2/ 593. وينظر: البنا، إتحاف فضلاء البشر، 1/ 250، 251.

(77) ينظر: السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت911هـ، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980م، 197/6.

(78) سيبويه، الكتاب، 4/ 120.

(79) ينظر: سيبويه، الكتاب، 4/ 117.

(80) ينظر: ابن شريح، أبو عبد الله محمد بن شريح الرعيني الأندلسي ت476هـ، الكافي في القراءات السبع، تحقيق: أحمد محمود الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، ط1، ص 61. وينظر: ابن الجزري، النشر، 2/ 35 – 40.

(81) ينظر: ابن الجزري، النشر، 2/ 30. وينظر: السيوطي، همع الهوامع، 6/ 284.

(82) ينظر: الأزهري، تهذيب اللغة، 6/ 355، مادة هوش.

(83) سيبويه، الكتاب، 4/ 140، 141.

(84) القيسي، مكي بن أبي طالب، الكشف، 1/ 203.

(85) ينظر: ابن الجزري، النشر، 2/ 82.

(86) ينظر: السابق، 2/ 82.

(87) ابن يعيش، شرح المفصل، 9/ 54.

(88) سيبويه، الكتاب، 4/ 142.

(89) ابن يعيش، شرح المفصل، 9/ 64، 65.

(90) ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1/ 52.

(91) ينظر: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص 91، 90.

(92) ابن الجزري، النشر، 1/ 175.

(93) الجوهري، إسماعيل بن حماد ت393هـ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م، ط3 مادة دغم.

(94) ابن السراج، الأصول في النحو، 3/ 405.

(95) ابن جني، الخصائص، 2/ 139.

(96) الرضي الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن ت686هـ، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م، 3/ 233، 234.

(97) القيسي، مكي بن أبي طالب، الكشف، 1/ 143.

(98) ابن الجزري، النشر، 1/ 274. وينظر: البناء، إتحاف فضلاء البشر، 1/ 109.

(99) ينظر: عبد الصبور شاهين، أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1987م، ط1، ص 127.

(100) ينظر: ابن الجزري، النشر، 1/ 274، 275.

(101) ينظر: أبو شامة الدمشقي، إبراز المعاني من حرز الأماني، ص 77.

(102) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، د ط، ص 106. وينظر: في اللهجات العربية، ص 70. وينظر: برتيل مالمبرج، علم الأصوات، تعريب ودراسة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، د. ط، ص 144.

(103) ينظر: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص70.

(104) ينظر: برجشتراسر، التطور النحوي، تعليق وجمع: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ط2، ص 29، 30.

(105) ينظر: عبد الغفار حامدهلال، القراءات واللهجات من منظور علم الأصوات الحديث، دار الفكر العربي، مصر، 2005م، ط3، ص 148.

(106) ينظر: السابق، ص 149.

(107) ينظر: أبو شامة الدمشقي، إبراز المعاني من حرز الأماني، ص 77. وينظر: ابن الجزري، النشر، 1/ 275.

(108)ينظر: مختار الغوث، لغة قريش، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، 1997م، ط، 1 ص 74.

(109)ينظر: علي ناصر غالب، لهجة قبيلة أسد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م، ط1، ص 86.

(110)إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص 73.

(111)ينظر: الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد ت444هـ، التحديد في الإتقان والتجويد، تحقيق: غانم قدوري الحمد، دار عمار، عمان، 2000م، ط1، ص 115.

(112)ينظر: السابق، ص 115.

(113)الأزهري، تهذيب اللغة، 14/ 148.

(114)الفيومي، المصباح المنير، مادة وتد.

(115)ينظر: علي ناصر غالب، لهجة قبيلة أسد، ص 86.

(116)من ذلك الفعل (جَنّ يجَنّ) يستعمل في اللهجة مدغمًا، وكثير من المناطق الجبلية اليمنية يستعملونه بالفكّ (يجنن).

(117)ينظر: برجشتراسر، التطور النحوي، ص 30.

أثر السياق في التوجيه البلاغي

أ.م.د. صالح بن أحمد بن سليمان العليوي*

ملخص:

يعالج هذا البحث أثر السياق في التوجيه البلاغي، ويُقصد بالسياق: مجموع الظروف التي تحيط بالكلام، وجملة العناصر المكونة له أو للموقف الكلامي، ومن هذه العناصر شخصيتا المتكلم والسامع، وتكوينهما "الثقافي" وشخصيات من يشهد الكلام غير المتكلم والسامع –إن وُجدوا- وبيان ما لذلك من علاقة، والعوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة، وكل ما يصدر أثناء الكلام ممن يشهد الموقف الكلامي من انفعال أو أي ضرب من ضروب الاستجابة، وكل ما يتعلق بالموقف الكلامي أيًّا كانت درجة تعلقه.

وتجدر الإشارة إلى أن البلاغيين قد أدركوا فكرة السياق خلال تناولهم لفكرة العلاقة بين المقال والمقام (أو مقتضى الحال)، فإذا ما نظرنا إلى "المقال" على أنه يمثل السياق اللغوي فإننا نجد أن البلاغيين قد اعتمدوا على السياق اللغوي في كثير من القضايا والأبواب البلاغية.

وتجدر الإشارة إلى أن البلاغيين قد أدركوا فكرة السياق خلال تناولهم لفكرة العلاقة بين المقال والمقام (أو مقتضى الحال)، فإذا ما نظرنا إلى "المقال" على أنه يمثل السياق اللغوي، فإننا نجد أن البلاغيين قد اعتمدوا على السياق اللغوي، حيث اعتمدوا في الدرس البلاغي على الأبيات المفردة المنفصلة عن سياق نصوصها؛ لذا نجد بعض المحدثين يقرر أن نظرة البلاغيين القدامى لم تتجه إلى تحليل النص باعتباره وحدة كلية، إذ لم يرد في البلاغة العربية كلها تحليل قصيدة شعرية متكاملة إلا في حالة واحدة هي الاستثناء المؤكد للقاعدة، وهي قصيدة المتنبي التي حللها

* أستاذ البلاغة والنقد المشارك- قسم اللغة العربية-كلية العلوم والدراسات الإنسانية بمحافظة ثادق- جامعة شقراء- المملكة العربية السعودية.

حازم القرطاجني، غير أن هذا الكلام يحتاج إلى نظر، وهذا ما يسعى إليه هذا البحث من بيان دور البلاغيين فيما يخص القضايا المتصلة بالسياق التي ظهرت في تراثنا البلاغي مثل مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وفكرة المقام والمقال، والنظم، وغير ذلك من حديث البلاغيين حول أهمية السياق في تحليل القضايا البلاغية وتوجيه المعنى وتحليل التراكيب.

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن جذور قضية (السياق) من خلال تناول علماء البلاغة لها، وإبراز الدور الذي نهض به علماء البلاغة في الدرس الدلالي، وبيان دور السياق في توجيه النصوص وبيان دلالتها وتماسكها.

The impact of context on rhetorical guidance

Dr. Saleh Bin Ahmed Bin Suleiman Al-Alaiwi

Abstract:

This paper deals with the impact of context on rhetorical guidance. The context refers to the sum of the circumstances that surround the discourse, the sum of its constituent elements or the verbal position. These include the personality of both; speaker and listener, their cultural background; people attended the situation rather speaker and listener, and a statement of the relationship. It also refers to factors like, social phenomena related, the verbal position of any emotion or any kind of response, and everything related to the verbal position whatever the degree of relation.

It is worth mentioning that the rhetorician have understood the idea of context while dealing with the idea of the relationship between the article and the maqam (or the case). If we consider the "article" as representing the linguistic context, we find that the rhetoric has relied on the linguistic context where they relied on the rhetorical lesson on individual verses separated from the context of their texts. Therefore; we find some modernists decide that the view of the ancient rhetoric did not tend to analyze the text as a whole unit, as it is not contained in the whole Arabic rhetoric analysis of an entire poem. It is a certain exception to the ruleonly inone case; a poem by Mutanabbi, which

is analyzed by Hazim Cartagi. This attitude needs to be considered, and this is what the research seeks to clarify. The research seeks to shed light on the role of rhetoric in relation to issues related to the context that emerged in our rhetorical heritage, such as matching the speech to the case, and the idea of maqam and article, systems, and other talk rhetoric about the importance of context in the analysis of rhetorical issues orienting meaning and analyzing compositions.

This research aims to reveal the roots of the issue (context) as addressed by the rhetoric scholars, and highlight the role played by rhetoric scholars in the semantic lesson, and the role of context in the guidance of texts and indicate their significance and coherence.

الإطار العام:

1- موضوع البحث

يتناول هذا البحث أثر السياق في التوجيه البلاغي، ويُقصد بالسياق في هذا البحث مجموع الظروف التي تحيط بالكلام، وجملة العناصر المكونة له أو للموقف الكلامي؛ ومن هذه العناصر شخصيتا المتكلم والسامع، وتكوينهما "الثقافي" وشخصيات من يشهد الكلام غير المتكلم والسامع –إن وُجدوا- وبيان ما لذلك من علاقة، والعوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة، وكل ما يصدر أثناء الكلام عمن يشهد الموقف الكلامي من انفعال، أو أي ضرب من ضروب الاستجابة، وكل ما يتعلق بالموقف الكلامي أيًّا كانت درجة تعلقه.

ولعل من أهم خصائص السياق إبراز الدور الاجتماعي الذي يقوم به "المتكلم" وسائر المشتركين في "الموقف الكلامي"، والسياق بذلك يشمل جميع أنواع الوظائف الكلامية.وتجدر الإشارة إلى أن البلاغيين قد أدركوا فكرة السياق خلال تناولهم فكرة العلاقة بين المقال والمقام (أو مقتضى الحال)، فإذا ما نظرنا إلى "المقال" على أنه يمثل السياق اللغوي، فإننا نجد أن البلاغيين قد اعتمدوا على السياق اللغوي، حيث اعتمدوا في الدرس البلاغي على الأبيات المفردة المنفصلة عن سياق نصوصها؛ لذا نجد بعض المحدثين يقرر أن نظرة البلاغيين القدامى لم تتجه إلى تحليل النص باعتباره وحدة كلية، إذ لم يرد في البلاغة العربية كلها تحليل قصيدة شعرية

متكاملة إلا في حالة واحدة هي الاستثناء المؤكد للقاعدة، وهي قصيدة المتنبي التي حللها حازم القرطاجني، غير أن هذا الكلام يحتاج إلى نظر، وهذا ما يسعى إليه البحث من بيان دور البلاغيين فيما يخص القضايا المتصلة بالسياق، التي ظهرت في تراثنا البلاغي مثل مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وفكرة المقام والمقال، والنظم، وغير ذلك من حديث البلاغيين حول أهمية السياق في تحليل القضايا البلاغية وتوجيه المعنى وتحليل التراكيب.

وتأسيسًا على ما تقدم، ومن منطلق أهمية السياق في الدرس البلاغي وأثره في توجيه قضايا متعددة في التراث البلاغي، فقدآثرت تناول هذا الموضوع، نظرًا إلى أهميته في معالجة القضايا البلاغية التي يؤثر فيها السياق على التوجيه في القضايا البلاغية المختلفة، وهذه المعالجة تأتي من خلال بيان مفهوم السياق وأثره عندالبلاغيين، وبيان طريقة معالجتهم له، وغير ذلك مما سوف يكشف عنه هذا البحث.

2- أهداف البحث

يهدف البحث إلى ما يأتي:

أولًا: الكشف عن جذور قضية (السياق) من خلال تناول علماء البلاغة لها.

ثانيًا: تأصيل النظريات الحديثة من التراث البلاغي، ومحاولة العودة بها إلى مصادرها العربية الأصيلة.

ثالثًا: محاولة استكمال جوانب القصور في توجيه القضايا البلاغية في التراث.

رابعًا: إبراز الدور الذي نهض به علماء البلاغةفي الدرس الدلالي.

خامسًا: بيان دور السياق في توجيه النصوص وبيان معانيها وتماسكها.

سادسًا: إبراز عناصر السياق التي وردت في كتب التراث البلاغي، ومحاولة الكشف عنها، وربطها بالآراء الحديثة في هذا المجال.

3- منهج البحث

اعتمد هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي، الذي يصف الظاهرة موضوع الدراسة من خلال قراءة تحليلية للمصادر البلاغية، ثم جمع النصوص التي ذكرها البلاغيون، وتصنيفها، بعد ذلك يأتي دور تحليل النصوص وربطها بما ذكره المحدثون حول هذه القضية، ليتبين للباحث الدور الذي نهض به البلاغيون؛ لذلك فلابد أن تتوافر للباحث مجموعة من الأدوات تتمثل في:

أولًا: قدرته على الوصف والتحليل للنصوص التراثية.

ثانيًا: قدرته على ربط النص بما سيق حوله من آراء قديمة وحديثة.

ثالثًا: إلمامه بالدراسات الحديثة التي تناولت موضوع الدراسة حتى يتبين موقف علماء اللسانيات الاجتماعية والنصية من هذه القضية.

4- الدراسات السابقة

لم تُعن دراسة -على حد اطلاعي- بتناول موضوع:أثر السياق في التوجيه البلاغي، إلاَّ أن هناك دراسات لامست بعض الجوانب من الموضوع، وقد اطلع الباحث منها على:

أولًا: دراسة محمد بنعدة، السياق وأثره في توجيه المعنى في تفسير الطبري[1]، وهذه الدراسة تركز على بيان السياق ومفهومه وعناصره؛ متخذة من تفسير ابن جرير مادة لها، وقد تناول الباحث مفهوم السياق وأهميته وقواعده العامة من خلال التفسير، كذلك عناصر السياق المقالي والمقامي عند الطبري، وهي دراسة اتخذت من تفسير الطبري مادة لها، ولا علاقة لها بهذا البحث.

ثانيًا: دراسة ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، دلالة السياق[2]، وهي دراسة نظرية تركز على الدراسة اللغوية للسياق، عرض فيها الباحث للسياق في التراث، والفكر اللغوي العربي، فناقش مفهوم السياق وتحديده عند اللغويين والمفسرين والأصوليين، ثم نظرية السياق في الفكر العربي، هذا في الباب الأول، أما الباب الثاني فتناول: سياق النص، وعرض فيه الباحث لمفهوم النص ومكوناته، والعلاقات المعجمية والتركيبية والسياقية، ثم جاء الباب الثالث عن: سياق الموقف، وعرض فيه الباحث لوظائف اللغة، وعناصر سياق الموقف، وهذه الدراسة من الدراسات المتقدمة، إذ اعتمد فيها الباحث على التراث العربي والفكر في جميع الأبواب، إلَّا أنها لا تتداخل من قريب أو بعيد مع موضوع هذا البحث.

ثالثًا: دراسة خلود إبراهيم سلامة العموش عن: الخطاب القرآني. دراسة في العلاقة بين النص والسياق. مَثَلٌ من سورة البقرة [3]، قسمت الباحثة الرسالة إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، جاء الفصل الأول عن: الإطار النظري للدراسة، تناولت الباحثة فيه: مفهوم مصطلحات النص والسياق والخطاب، وتحدث الفصل الثاني عن: الخطاب القرآني في سورة البقرة بين حدود النص وآفاق

السياق، وركزت فيه الباحثة على العلاقة بين النص والسياق في الخطاب القرآني في سورة البقرة، أما الفصل الثالث فجاء عن الخطاب القرآني في سورة البقرة، دراسة في العلاقة بين النص والسياق في كتب علوم القرآن والتفسير وأصول الفقه وإعراب القرآن، والكتب الحديثة العربية والغربية، وهي دراسة لغوية نظرية تركز على سورة البقرة، ولا تتلاق مع قضايا ومسائل هذا البحث.

رابعًا: دراسة نوح الشهري، أثر السياق في النظام النحوي مع تطبيقات على كتاب «البيان في غريب القرآن لابن الأنباري» [4]، تناولت الدراسة، النحو والمعنى، والتعريف بابن الأنباري وكتابه في تمهيد الدراسة، ثم قسمت الدراسة على أربعة فصول، جاء الفصل الأول منها عن: مكونات المعنى، حيث ركز فيه الباحث على أصول الألفاظ، والبنية الصرفية والتصورات وقصد المتكلم والسياق، أما الفصل الثاني فقد جاء عن: مكونات النظام النحوي، ركز فيه الباحث على الإعراب ونظرية العامل، والمعاني النحوية، ونظام الجملة، وجاء الفصل الثالث عن: مكونات السياق القرآني، وركز فيه الباحث على تحديد مكونات السياق، وقواعد توجيه السياق القرآني، ثم جاء الفصل الرابع عن: تطبيقات سياقية على النظام النحوي، ركز فيه الباحث على أثر السياق في الإعراب والعامل، ومعاني الأدوات والحروف وعود الضمير، والحذف والتقدير والتعليق، والدراسة بهذا العرض تصنف في إطار تخصص آخر غير تخصص وتوجه هذا البحث.

خامسًا: دراسة سعيد بن محمد الشهراني، السياق القرآني وأثره في تفسير المدرسة العقلية الحديثة[5]، قسم الباحث دراسته إلى بابين، الأول عن: الدراسة النظرية للسياق القرآني، تناول فيه الباحث تعريف السياق، وعناية العلماء به، ثم عرَّف بالمدرسة العقلية، وموقف علمائها من السياق القرآني، أما الباب الثاني فجاء عن: الدراسة التطبيقية للسياق القرآني، تناول فيه الباحث أثر السياق في تفاسير المدرسة العقلية في جانب الاعتقاد، وكشف المعاني، وعلوم القرآن، والأحكام الفقهية... إلخ.

سادسًا: دراسة، عبد الحكيم القاسم عن: دلالة السياق القرآني وأثرها في التفسير من خلال تفسير ابن جرير[6]، والدراسة قسمان، الأول: الدراسة النظرية وفيها التعريفات المتعلقة بالسياق، والثاني: الدراسة التطبيقية وفيها أبرز ما في منهج المفسر من عناية بالسياق.

وهناك مجموعة من الدراسات الجامعية والكتب والترجمات اتخذت من السياق وعلاقته بالمعنى محورًا لها، من هذه الدراسات:

أولًا: دراسة إبراهيم محمود خليل، السياق وأثره في الدرس اللغوي، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث[7].

ثانيًا: دراسة عبد النعيم عبد السلام خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين[8].

ثالثًا: اللغة والمعنى والسياق، لجون لاينز، ترجمة الدكتور/ عباس صادق[9].

رابعًا: السياق القرآني وأثره في الكشف عن المعاني، لزيد عمر عبد الله[10].

خامسًا: قرينة السياق، لتمام حسان[11].

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات تمركزت حول السياق وربطه بالأساليب العربية، والبحث عن أصوله التراثية من خلال تناول علم الدلالة واللسانيات الحديثة، من هذه الدراسات:

أولًا: دلالة السياق وأثرها في الأساليب العربية، لدردير محمد أبو السعود[12].

ثانيًا: دراسة محمد أحمد خضير، التركيب والدلالة والسياق- دراسة تطبيقية[13].

ثالثًا: دراسة عيسى شحاتة عيسى، سياق الحال في اللسانيات الحديثة[14].

إن كل ما سبق ذكره من دراسات جامعية، وكتب مترجمة أو غير مترجمة، أو أبحاث منشورة، لا تتعارض مع هذا البحث، ولا تلتقي معه، إذ إنها تتصل باللسانيات النصية وعلوم اللغة والنحو، أما هذا البحث فيركز على التراث البلاغي في معالجة موضوعه.

5- أبعاد الدراسة

المقدمة: الإطار العام، ويشمل:

1- موضوع البحث.

2- أهداف البحث.

3- منهج البحث.

4- الدراسات السابقة.

5- أبعاد الدراسة.

المبحث الأول: السياق لغة واصطلاحًا

- المطلب الأول: السياق لغة.
- المطلب الثاني: السياق اصطلاحًا.
- المطلب الثالث: السياق عند المحدثين.

المبحث الثاني: السياق عند البلاغيين وأثره في التوجيه

- المطلب الأول: السياق والعلاقة بين المقال والمقام.
- المطلب الثاني: السياق وفصاحة الكلمة.
- المطلب الثالث: بين "المقام" أو "مقتضى الحال" و"سياق الموقف".

المبحث الثالث: اهتمام البلاغيين بالسياق في دراسة التركيب وتحليله.

- المطلب الأول: المجاز بالحذف.
- المطلب الثاني: التركيب بين الحقيقة والمجاز.
- المطلب الثالث: التركيب ومعنى المعنى.

المبحث الرابع: السياق والقصد البلاغي.

- الخاتمة والنتائج.
- المصادر والمراجع.

المبحث الأول: السياق لغة واصطلاحًا

المطلب الأول: السياق لغة

من الجذر اللغوي [س و ق]، والكلمة مصدر [ساق يسوق سوقًا وسياقًا]؛ فالمعنى اللغوي يشير إلى دلالة الحدث، وهو التتابع[15]، وتورد المعاجم في المادة اللغوية للفظة السياق (س.و.ق)، طائفة من المعاني يعنينا من بينها اثنان:

الأول: التتابع أو التوالي (انساقت الإبل: تتابعت، ومساوقتها أي: متابعتها السير كأن بعضها يسوق بعضًا)، ففِي حَدِيثِ الْقِيَامَةِ «يكْشفُ عَنْ سَاقِهِ» السَّاقُ فِي اللُّغَةِ الأمرُ الشديدُ، وكشْفُ السَّاقِ مثَلٌ فِي شدَّة الأمْر، كَمَا يُقَالُ للأقْطَع الشَّحيح: يَدُه مغْلولة، ولا يَدَ ثَمَّ وَلَا غُلَّ،

وَإِنَّمَا هُوَ مَثَلٌ فِي شِدَّةِ البُخْل، وَكَذَلِكَ هَذَا لاَ سَاقَ هُناكَ، وَلَا كَشْف، وأصلُه أنَّ الْإِنْسَانَ إِذَا وقَع فِي أمْرٍ شَدِيدٍ يُقَالُ شمَّر عَنْ ساعِده، وكشَف عَنْ ساقِه؛ للاهْتمام بِذَلِكَ الأمْر الْعَظِيمِ. وَقَدْ تَكَرَّرَ ذِكْرُهَا فِي الْحَدِيثِ[16].

الثاني: الموازاة أو التقارن (تساوق الشيئان: تسايرا أو تقارنا، ساوقه: باراه أيهما أشد وأسرع، وساق معه، وتابعه وسايره وداراه، جاء في المعجم الوسيط: «(السِّيَاق)... وَسِيَاق الْكَلَام تتابعه وأسلوبه الَّذِي يجْرِي عَلَيْهِ، والسياق: النزع، يُقَال: هُوَ فِي السِّيَاق: الاحتضار»[17].

ومن المفيد أن نقول إن هذين المعنيين المرتبطين بالدلالة اللغوية للفظة السياق يمثلان ركيزتي مفهومها الاصطلاحي، ذلك المفهوم الذي يعني تحققه في أي خطاب لغوي أن تتوفر فيه طائفة من العناصر التي يتمثل بعضها في تتابع وحداته اللغوية وانتظامها في نسق واحد (سياق المقال)، وبعضها الآخر في البيئة الخارجية (المقارنة) لهذا الخطاب أو الملابسة لنشأته (سياق الموقف أو المقال).

المطلب الثاني: السياق اصطلاحًا

المقصود بالسياق -كما ذكر تمام حسان- التوالي، ومن ثم ينظر إليه من ناحيتين، **أولاهما:** توالى العناصر التي يتحقق بها التركيب والسبك، والسياق من هذه الزاوية يسمى "سياق النص"، **والثانية:** توالى الأحداث التي صاحبت الأداء اللغوي وكانت ذات علاقة بالاتصال، ومن هذه الناحية يسمى السياق"سياق الموقف"[18].

ويُعدُّ مصطلح "السياق" في الدراسات اللغوية الحديثة من المصطلحات العصية على التحديد الدقيق، وإن كان يمثل نظرية دلالية، تعد من أكثر نظريات علم الدلالة [Semantics] تماسكًا وأضبطها منهجًا[19]، وكلمة السياق من الألفاظ التي استعملها القدامى من البلاغيين وغيرهم بمدلولها اللغوي العام، ولم تكن تحمل هذا المفهوم الاصطلاحي الذي أصبح شائعًا فيما بعد بين علماء الدلالة والمعاني. وقد أشار البلاغيون إلى معنى السياق العام بمصطلحات بديلة، منها: سياقة الكلام، وسوق الكلام، ومساق الكلام، فعند الحديث عن دلالة النكرة ذكر العلماء أنها في سياق

النفي تفيد العموم والاستغراق[20]، وقد استعمل الزجاج (ت٣١١هـ) لفظ "سياقة الكلام" بدلالته اللغوية العامة، وهذا مسلك بعض النحاة، حيث يستعمل لفظ "الكلام" للدلالة على السياق اللغوي مثل بيان حذف أحد عناصر التركيب لدلالة الكلام عليه[21]، أو لدلالة ما قبله عليه، أما البلاغيون فقد ورد عند السكاكي، وابن الأثير، والقزويني، والمقريزي، مصطلح (مساق الكلام) بديلًا من السياق العام[22]، ومنهم من استعمل (سوق الكلام) بمعنى السياق العام أيضًا[23]، ومنهم من استعمل (سياقة الكلام) بديلًا عن السياق العام[24].

المطلب الثالث: السياق عند المحدثين

تعد فكرة السياق حجر الزاوية في المدرسة اللغوية الاجتماعية التي أسسها فيرت Firth في بريطانيا عام 1944م[25]، وعرفت هذه المدرسة بما سمي بالمنهج السياقيContextual Approach الذي أكد على الوظيفة الاجتماعية للغة[26].وعلى الرغم من ارتباط السياق بعلم الدلالة[27]، فإن بعض اللغويين يرى فصل علم الدلالة عن سياق الموقف، وسجل السياق، وذكروا أسبابًا لذلك[28] منها: أن علم الدلالة -كغيره من العلوم مثل النحو والفنولوجي- هو دراسة نظامية معنية بكل الاختيارات أو عدم الاختبارات All – or- none choices، على حين أن سجل السياق دراسة احتمالية معنية بترجيح اختيار ما عن الآخر في النمط المعين للموقف الاجتماعي Social Situation، فمن النادر جدًا لشكل خاص من أشكال اللغة أن يكون إجباريًا داخل السياق أو الموقف الاجتماعي الخاص، ولأن الأمر إلزامي سنكون أمام حالة محددة خاصة على أقصى ترجيح. وكلمة سياق "Context" كانت متداولة بين اللغويين قبل استعمالها مصطلحًا له مفهومه المحدد عند كل من مالينوفسكى وفيرث[29]، فقد كان دي سوسور De Saussure معتمدًا على السياق اللغوى بمعناه الضيق في دراسته العناصر الداخلية للغة، حيث نظر إلى اللغة على أنها عبارة عن مجموعة من العلاقات الخلافية تتحدد قيمة كل كلمة فيها -على مستوى المعنى والصيغة والوظيفة- بالسوابق واللواحق، أي دراسة نظام اللغة الداخلي دون النظر أو الاهتمام بالإطار الاجتماعي للغة أو سياق الموقف لها[30]، كما هو الحال عند فيرث؛ لذلك يحدد ديسوسير «أن

موضوع علم اللغة الصحيح والفريد هو دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها»[31]، على حين نجد أن فيرث صاحب النظرة الاجتماعية إلى اللغة ينص على دراسة اللغة في ضوء الظروف الاجتماعية المحيطة بها؛ لأن هذه اللغة "مزيج من عوامل العادة والعرف والتقليد والتراث التاريخي، وكل ذلك يشكل لغة المستقبل، وحيثما تتكلم فإنك تصهر كل هذه العوامل في خلق فعلي»[32].أما المدارس أو النظريات اللغوية -مثل الإشارية والتصورية والسلوكية[33]- التي ظهرت قبل مدرسة فيرث فإنها لم تتناول فكرة السياق بالمفهوم الذي تحدد على يديه وأصبح نظرية دلالية مترابطة الجوانب.

وينقسم السياق عند فيرث إلى السياق اللغوي Linguistic Context، وسياق الموقف Context of Situation، وقد يضاف إليهما -كما ذكر أحد أتباعه وهو ليونز- سياق آخر هو السياق الثقافي Context of Culture[34]، على حين اقترح أحمد مختار عمر تقسيمًا آخر ذا أربع شعب يشمل[35]: السياق اللغوي Linguistic context، السياق العاطفي Emotional context، سياق الموقف Situational context، السياق الثقافي Cultural context.

وخروجًا من هذه التفريعات نعتمد على تقسيم بالمر Paller[36]، حيث قسم السياق إلى قسمين:

1- السياق اللغوي: Linguistic context.
2- السياق غير اللغوي:.The non-linguistic context.

ولأن السياق غير اللغوي يشمل جميع السياقات -غير اللغوية- السابقة، ويتسع أيضًا ليشمل سياقات أخرى مثل السياق الحضاري والاجتماعي... إلخ، فإن السياق يمكن أن يكون موقفًا اجتماعيًا محدودًا تستعمل فيه الوحدة اللغوية، فعلى سبيل المثال استعمل "Spinster" تشير إلى سيدة عجوز غير متزوجة، ولكن في السياق الشرعي (القانوني) تشير إلى أي امرأة غير متزوجة[37].
وفيما يأتي حديث عن السياقين اللغوي وغير اللغوي ومكونات كل منهما:

أولا : السياق اللغوي Linguistic context

وهو مجموعة العناصر اللغوية المكونة للحدث اللغوي وتشمل:

1- الوحدات الصوتية والصرفية والكلمات التي يتحقق بها التركيب والسبك، والسياق هنا لا يقتصر على الجملة الواحدة، بل يتسع ليشمل الكلمات والجمل السابقة واللاحقة، بل القطعة كلها، والكتاب كله[38]؛ لذلك يذكر أحد النقاد المعاصرين أن بعض الكتاب كان «يوصي بألا يذكر المرء أو يعلق على شيء من كتاب دون أن يقرأه من أوله إلى آخره»[39].

2- ترتيب الوحدات السابقة داخل الجمل، ومجموعة العلاقات (الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية والدلالية) التي تربطها بعضها ببعض[40].

3- طريقة الأداء اللغوي للجمل، وظواهر هذا الأداء المصاحبة لها متمثلة في النبر Stress، والتنغيم intonation، والفاصلة الصوتية juncture، ويطلق على هذا الأداء التطريز الصوتي Prosodies[41].

وقد اعتمد أصحاب فكرة الحقول الدلالية Semantic fields على السياق اللغوي في رصد معاني الكلمة ودلالتها بتعدد السياقات التي تقع فيها، فالمعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة، مع ملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها[42]، مع الوضع في الاعتبار أن الأخذ بسياق النص كله يقلل احتمالات المعنى فيه، وهذا ما ينادي به علماء النص المحدثون، فشرح بيت مفرد في قصيدة يمكن أن يترك الشارح أمام احتمالات عديدة، فإذا مضى لبقية الأبيات أخذت تتضاءل هذه الاحتمالات.وقد أشار ليونز إلى أن السياق يحدد معنى الوحدة الكلامية، فمثلًا (I haven't)، تحمل غموضًا لا حصر له عندما تكون خارج السياق، أما إذا استعملت في سياق معين فإنها تفقد غموضها[43]، كما اعتمد علماء علم اللغة الاجتماعي **Sociolingustics** على السياق اللغوي باعتباره أحد المؤشرات على المتغيرات اللغوية، فقد قام (ويليام لابوف) بدراسة لحذف كلمة (is) أو لاختصارها في كلام المراهقين من الزنوج الأمريكيين، تبين منها تأثير السياق اللغوي على اختيار المصارعة المناسبة من الصيغ الآتية

(ø, 's, is)، تبعًا لنوعية الفاعل (اسم أو ضمير) ونوعية المكمل **Complement** (صفة - شبه جملة – ظرف مكان) وصيغة الصوت الآتي له (ما إذا كان صائتًا أو صامتًا)[44].

ثانيًا: السياق غير اللغوي The non-linguistic context

وهو عبارة عن مجموعة العناصر المقامية المصاحبة للحدث اللغوي وتشمل[45]:

1- شخصية المتكلم وثقافته وحالته النفسية، وكذلك السامع وجملة الحضور لهذا الموقف والعلاقة بينهم.
2- الأشياء أو الموضوعات المتعلقة بالحدث اللغوي التي قد تفيد في فهمه.
3- أثر الكلام في المشاركين فيه، مثل الإقناع، الألم، الضحك... إلخ.
4- الظروف المحيطة بالكلام مثل زمانه ومكانه، والأحداث المعاصرة له بأنواعها المختلفة.

والعناصر السابقة يطلق عليها مصطلح"سياق الموقف" Context Of Situation، وقد ارتبط هذا المصطلح بعالمين أحدهما، عالم الأنثروبولوجيا مالينوفسكي"، والآخر لغوي هو "فيرث"، حيث اهتم كل منهما بإبراز المعنى بالنظر إلى هذا السياق، وإن اختلفت طرق البحث عندهما إلى حد ما[46].

وقد اعترف "فيرت" بأنه مدين لمالينوفسكي في لفت نظره إلى هذا المصطلح، إلا أن فيرث رأى أن استعمال مالينوفسكى لهذا المصطلح لم يكن مرضيًا للاتجاه اللغوي الأكثر دقة وإحكامًا[47].

إن سياق الموقف عند مالينوفسكي هو ذلك «الجزء من العملية الاجتماعية الذي يمكن تأمله منفردًا، أو هو مجموعة فعلية من الأحداث يمكن ملاحظتها»[48]، أما عند فيرث فهو نوع من التجريد حيث نظر إليه باعتباره جزءًا من أدوات عالم اللغة، له تنظيم مناسب ينطبق على أحداث اللغة ويشمل مجموعة العناصر السالف ذكرها، في حين كانت نظرة "بلو مفيلد" إلى هذا السياق نظرة مادية، حيث حده بظواهر يمكن تقريرها في إطار من "الأحداث العملية" متجاهلًا حقائق لها شأن بالكلام[49].وقد أطلق بشر على العناصر المكونة لسياق الموقف عناصر المسرح اللغوي linguistic theatre[50]، وأشار إلى أنه يمكن خلق المسرح للنص الذي فقد مسرحه، وهو عمل شاق وصعب -كما وصفه- يحتاج إلى ذكاء وثقافة واسعة، حيث يجب معرفة ظروف هذا النص من حيث زمانه ومكانه وكاتبه، وثقافة هذا الكاتب ومناسبة كتابته والجو العام والخاص

الذي أحاط بتأليف هذا النص وكاتبه[51]. بينما أشار بعض النقاد المعاصرين إلى أن سياق الموقف قد يتحدد من خلال الكلام نفسه (متن النص)، وقد يقع خارجه[52]، وعليه فإن «عملية تفسير النص تأخذ في الحسبان سياق النص، وسياق الموقف فضلًا عن الأعراف والتقاليد في المجتمع والمعطيات الحضارية بصفة عامة، وأن هذه العناصر جميعًا متضافرة؛ حتى أن غياب واحد منها قد يفسد عملية التفسير أو يعطلها»[53]، مع الأخذ في الاعتبار أن تعانق السياق اللغوي وغير اللغوي يؤدي إلى الفهم المثالي للنص[54].

ومن المفيد أن نشير إلى أن السياق يقوم في أحيان كثيرة بتحديد الدلالة المقصودة من الكلمة في جملتها، ومنذ القدم أشار العلماء إلى أهمية السياق أو المقام وتطلبه مقالًا مخصوصًا متلائمًا معه، وقالوا في ذلك "لكل مقام مقال"؛ فالسياق متضمن داخل التعبير المنطوق بطريقة ما[55]، ولذلك ركز النحاة على اللغة المنطوقة، فعرضوا للعلاقة بين المتكلم وما أراده من معنى، والمخاطب وما فهمه من الرسالة، والأحوال المحيطة بالحدث الكلامي.كما أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي ترد فيه، وربما اتحد المدلول واختلف المعنى طبقًا للسياق الذي قيلت فيه العبارة، أو طبقًا لأحوال المتكلمين، والزمان والمكان الذي قيلت فيهما[56].

ومن الممكن أن نشير إلى مجموعة من الملاحظات المهمة في هذا الشأن، وهي:

أولًا: إن وظيفة السياق هي فهم المعنى واستكناه أغوار الدلالة في أي نص، وهذا ما يقرره أحد منظري السياق في العصر الحديث إذ يقول: «إن للسياق دورًا مزدوجًا؛ إذ هو يحصر التأويلات الممكنة ويدعم التأويل المقصود في النص»[57].

ثانيًا: إن ثمة علاقة جدلية بين جانبي السياق في تأديتهما لتلك الوظيفة، فعند تحليل أي نص أدبي لاستشفاف دلالته واستكناه مراميه نستعين في تحديد عناصر المقام بمؤشرات المقال حينًا، وبمحددات المقام في فهم الخصائص أو الظواهر داخل المقال حينًا آخر.

ثالثًا: لم يتفق منظرو السياق في تحديد عناصره، فقد حددها هايمس-على سبيل المثال- في (المتكلم، المخاطب، الحضور، الموضوع، المقام، القناة، النظام، شكل الرسالة، المفتاح،

والغـرض)، ثـم أردف هـذا التحديـد بقولـه: «إن هـذه العناصـر ليسـت كلهـا ضـرورية في جميـع المواقـف، وعلى محلل الخطاب أن يختار من بينها ما يحس بحاجته إليه في هذا التحليل، وقد أشـار "بـراون" و"يـول" في كتابهما(تحليل الخطـاب) إلى أنـه يمكـن الاكتفـاء في التحليـل بالعناصـر الخمسة الآتية (المتكلم، المخاطب، الرسالة، الزمان، المكان، ونوع الرسالة)»[58].

رابعًا: رغـم أهميـة استصحاب السـياق الخارجي(المقام) والاسـتئناس بقرائنـه فـإن السـياق الـداخلي (المقـال) يفوقـه أهميـة عنـد تحليـل الـنص الأدبي؛ إذ في هـذا النص"يجـب أن نلاحـظ أن أهميـة السـياق اللغـوي تفـوق كثيـرًا أهميـة السـياق الخـارجي، فالعلاقـات الداخليـة -الأفقيـة والرأسية- بين الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص هي عمدة التفسير الأدبي»[59].

المبحث الثاني: السياق عند البلاغيين وأثره في التوجيه

المطلب الأول: السياق والعلاقة بين المقال والمقام

اعتمـد البلاغيـون العـرب على فكـرة العلاقـة بـين المقـال والمقـام (أو مقتضـى الحـال)، فالبلاغـة عنـدهم هي مطابقـة الكلام لمقتضى الحـال مع فصـاحته[60]؛ ولـذا نجـد بعـض المحـدثين يذكر أن جوهر البلاغة عند علماء العرب ونقادها وبلاغيها هو البحث عن مجالات مطابقة الكلام لمقتضى الحال[61].فإذا ما نظرنا إلى "المقال" على أنه يمثل السياق اللغوي فإننا نجد أن البلاغيين قـد اعتمـدوا على السـياق اللغـوي بمعنـاه الضـيق، إذ اعتمـدوا في الـدرس البلاغي على الأبيـات المفردة المنفصلة عن سياق نصوصها، وقد تصنع هذه الشواهد إن لم تكن موجودة في النصوص الأدبيـة الحيـة، وغالبًـا مـا تتكـرر هـذه الشـواهد وتلـك الأسـئلة مـن كتـاب إلى آخـر، ونـادرًا مـا يلجـأ البلاغي إلى شـعراء عصره كى يسـتمد منهم شـواهده[62]؛ ولـذا نجـد بعـض المحـدثين يقـرر أن نظرة البلاغيين القـدامى لـم تتجـه إلى تحليـل الـنص باعتبـاره وحـدة كليـة «إذ لـم يـرد في البلاغـة العربيـة كلها تحليل قصيدة شعرية متكاملة إلا في حالة واحدة هي الاستثناء المؤكد للقاعدة، وهي قصيدة المتنبي التي حللها حازم القرطاجني»[63]. ونادرًا ما نجد نصًا أو قصيدة كاملة يستشهد بها البلاغي

القديم، مثل ابن طباطبا العلوي (ت 749هـ) الذي بين أن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر، دبره تدبيرًا يسلس معه القول، ويطرد فيه المعنى، تم ذكر شاهدًا على ذلك وهو قصيدة للأعشى، وما اقتصه من خبر السموأل فيها[64].

أما النقاد القدامى فقد درجوا على أن وحدة الشعر في البيت -السياق الضيق- لا القصيدة "سياق النص"، وقد نتج عن هذا المفهوم أنهم عدوا احتياج البيت إلى ما بعده ليتم معناه -وهو ما يسمى بمصطلح "التضمين"- عيبًا من العيوب التي يجب على الشاعر المجيد أن يتجنبها، وهم لا يقصرون هذا العيب على الشعر، بل يحملونه على النثر أيضًا[65].

فقد كان أبو هلال العسكري (ت 395هـ) يعد هذا التضمين قبيحًا[66]، على حين رفض ابن الأثير(ت 637هـ) فكرة التضمين المعيب في الشعر والنثر، إذ يقول خلال حديثه عن تضمين الإسناد: «هو عندي-يعني تضمين الإسناد- غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا؛ إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى؛ لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفًّى دلَّ على معنى»[67].

وتأسيسًا على ما سبق فإن البلاغيين القدامى، والنقاد، لم يهتموا بسياق النص، بل ركزوا على السياق اللغوي الضيق، حيث عدوا البيت الشعري «هو الوحدة الأساسية المكتملة، والقافية بابها الموصد، على أن تتساوى الأبيات في نهاية المطاف، لكن لكل بيت كينونته وأسراره، وهو مستقل بذاته، وقابل -فحسب- لحسن الجوار مع غيره، لكنه لا يكاد يكون معه أسرة متمازجة، ومن هنا فإن كثيرًا من الأشكال البلاغية، إن لم تكن كلها تقريبًا، تنبثق عن هذه البنية المحددة، فمعظم ظواهر البديع -من طباق وجناس ورد للعجز على الصدر وغيرها- إنما هي استثمار جمالي لهذه الوحدة المتعلقة نحويًا ببابها الموصد»[68].

المطلب الثاني: السياق وفصاحة الكلمة

قد يهمل السياق (اللغوي وغير اللغوي) عند كثير من البلاغيين، وذلك عند حديثهم عن شروط فصاحة الكلمة، حيث وضعوا مجموعة من الشروط، منها: أن تكون الكلمة مكونة من

حروف متباعدة المخرج [69]، وأن تكون مع تدلة في الوزن أي غير كثيرة الحروف [70]، وألا تتألف من حروف متنافرة [71]... إلخ، وطبقوا هذه الشروط على الحكم بفصاحة الكلمة أوعدمها، دون النظر إلى موقعها من سياقها اللغوي، والموقف الذي استعملت فيه.غير أننا نجد بعض البلاغيين قد ربط فصاحة الكلمة بسياقها اللغوي، مثل عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الذي ربط بين فصاحة الكلمة وانتظامها في التركيب ربطًا صريحًا حيث يقول: "وجملة الأمر أنّا لا نوجب «الفصاحة» للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلّقا معناها بمعنى ما يليها، فإذا قلنا في لفظة «اشتعل» من قوله تعالى: «وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا» [مريم: 4]، أنّها في أعلى رتبة من الفصاحة، لم توجب تلك «الفصاحة» لها وحدها، ولكن موصولًا بها «الرأس» معرّفًا بالألف واللام، ومقرونًا إليهما «الشيب» منكّرًا منصوبًا[72]. وإنّما يقع ذلك في الوهم لمن يقع له، أعني أن يوجب الفصاحة للفظة وحدها فيما كان «استعارة»، فأما ما خلا من الاستعارة من الكلام الفصيح البليغ، فلا يعرض توهّم ذلك فيه لعاقل أصلًا، أفلا ترى أنه لا يقع في نفس من يعقل أدنى شيء، إذا هو نظر إلى قوله عز وجل: «يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ، هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ» [المنافقون: 4]، وإلى إكبار النّاس شأن هذه الآية في الفصاحة، أن يضع يده على كلمة كلمة منها فيقول: «إنّها فصيحة؟» وسبب الفصاحة فيها أمور لا يشكّ عاقل في أنها معنوية:

أولها: إن كانت «على» فيها متعلّقة بمحذوف في موضع المفعول الثاني.

والثاني: إن كانت الجملة التي هي «هم العدوّ» بعدها عارية من حرف عطف.

والثالث: التعريف في «العدوّ»، وإن لم يقل: «هم عدوّ».

ولو أنّك علّقت «على» بظاهر، وأدخلت على الجملة التي هي «هم العدوّ» حرف عطف، وأسقطت «الألف واللام» من «العدوّ» فقلت: «يحسبون كلّ صيحة واقعة عليهم، وهم عدوّ»، لرأيت الفصاحة قد ذهبت عنها بأسرها، ولو أنك أخطرت ببالك أن يكون «عليهم» متعلّقًا بـ«الصيحة»

نفسها، ويكون حاله معها كحاله إذا قلت: «صحت عليه»؛ لأخرجته عن أن يكون كلامًا، فضلًا عن أن يكون فصيحًا، وهذا هو الفيصل لمن عقل»[73]، كما رد عبد القاهر قول القائل إن فصاحة الكلمة تتوقف على تلاؤم الحروف من حيث بعد المخرج وعدم التنافر[74]، كما نجد ابن الأثير (ت 637هـ) يربط التفاضل بين الألفاظ بسياقها اللغوي والموقف الذي استعملت من أجله، حيث ذكر أن التفاضل بين الألفاظ يقع في تركيبها أكثر مما يقع في مفرداتها؛ لأن التركيب أعسر وأشق[75]، يقول في الصناعة اللفظية: «أنها تنقسم إلى قسمين: القسم الأول: في اللفظة المفردة، اعلم أنه يحتاج صاحب هذه الصناعة في تأليفه إلى ثلاثة أشياء: الأول منها: اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك اللآلئ المبدَّدَة، فإنها تتخير وتنتقي قبل النظم، الثاني: نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها، لئلَّا يجيء الكلام قلقًا نافرًا عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منها بأختها المشاكلة لها، الثالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارةً يجعل إكليلًا على الرأس، وتارةً يجعل قلادة في العنق، وتارةً يجعل شنفًا في الأذن، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه، فهذه ثلاثة أشياء، لا بُدَّ للخطيب والشاعر من العناية بها، وهي الأصل المعتَمَد عليه في تأليف الكلام من النظم والنثر، فالأول والثاني من هذه الثلاثة المذكورة هما المراد بالفصاحة، والثلاثة بجملتها هي المراد بالبلاغة...ومن عجيب ذلك أنك ترى لفظتين تدلان على معنى واحد، وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرق بينهما في مواضع السبك، وهذا لا يدركه إلا من دقَّ فهمه وجلَّ نظره.فمن ذلك قوله تعالى: «مَا جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِنْ قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ}، وقوله تعالى:{رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا» فاستعمل "الجوف" في الأولى، و"البطن" في الثانية، ولم يستعمل "الجوف" موضع "البطن"، ولا "البطن" موضع "الجوف"، واللفظتان سواء في الدلالة، وهما ثلاثيتان في عددٍ واحد، ووزنهما واحد أيضًا، فانظر إلى سبك الألفاظ كيف تفعل.

ومما يجري هذا المجرى قوله تعالى: «مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى»، وقوله: «إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ» فالقلب والفؤاد سواء في الدلالة، وإن كانا مختلفين

في الوزن، ولم يستعمل القرآن أحدهما في موضع الآخر، واعلم أن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها؛ لأن التركيب أعسر وأشق، ومما يشهد لذلك ويؤيده أنك ترى اللفظة تروقك في كلام، ثم تراها في كلام آخر فتكرهها، فهذا ينكره من لم يذق طعم الفصاحة، ولا عرف أسرار الألفاظ في تركيبها وانفرادها»[76]؛ لأن العبرة بحسن استعمال الألفاظ في مواضعها اللائقة بها، فالألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل منهما موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف، وأشباه ذلك، وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق، وذكر أيام البعاد، وفي استجلاب المودات، وملاينات الاستعطاف، وأشباه ذلك، ولست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون وحشيًّا متوعرًا، عليه عنجهية البداوة، بل أعني بالجزل: أن يكون متينًا على عذوبته في الفم، ولذاذته في السمع، وكذلك لست أعني بالرقيق: أن يكون ركيكًا سفسفًا، وإنما هو اللطيف الرقيق الحاشية الناعم الملمس...»[77].

وقد عاب أحد المعاصرين[78] نظرة البلاغيين القدامى إلى فصاحة اللفظ بناء على دلالته المجردة مثل: استحسان لفظ "الديمة" و"المزنة" لما فيها من الرقة واللطافة، واستقباح لفظ "البعاق" لما فيه من الغلظ والبشاعة ورأى أن هذا الفهم تبسيط مخل بفهم الفصاحة؛ لأن فصاحة الكلمة إنما تستفاد من سياقها اللغوي وغير اللغوي.فمن ذا الذي يزعم أن لفظ مثل "المناخر" أعذب من لفظ "الأنف" أو أكثر منه احتشامًا، لاسيما إذا نظرنا إلى أن "الأنف" قد أخذت منه"الأنفة"، وهي الدالة على الإباء والتعالي عن الدنايا، ومع ذلك نجد أن "سياق الموقف" ربما جعل اختيار "المناخر" مؤشرًا أسلوبيًّا يحدث أثرًا لا يمكن أن يحدث إذا اختير لفظ الأنف أو "الأنوف" مكانه[79]، ففي قوله -صلى الله عليه وسلم- «وَهَلْ يَكُبُّ النَّاسَ عَلَى مَنَاخِرِهِمْ فِي جَهَنَّمَ إِلَّا حَصَائِدُ أَلْسِنَتِهِمْ؟؟!»[80]، ربط فصاحة لفظ "المناخر" في هذا النص بسياق موقفه، فالموقف-الذي يشير إليه الحديث-موقف استهجان للغو، وتحذير من مغبة الانزلاق إلى ممارسته، ومن هنا جاء اختيار لفظ "المناخر" مبنيًا على الأسباب الآتية[81]:

1- كلمة "الأنف" مألوفة، والإلف يذهب بالطاقة التعبيرية للكلمة، وهذا لا يتحقق باستعمال "المناخر".

2- تشير كلمة "المناخر" إلى داخل الأنف، فتذكر بالإفرازات الكريهة، أما الأنف فهو جزء من ظاهر الوجه، وحسنه يميل إلى جمال الوجه حسنًا.

3- تقدم لفظ "يكب" يتطلب ضميمة كالمناخر تنافي معنى التكريم.

4- يوحي مخرج الخاء من لفظ "المناخر" بأن هذا العضو أداة للشخير؛ وهو صوت كريه أيضًا، ولعل هذه الملاحظة الأخيرة ترتبط بحكاية الصوت للمعنى.

ولاشك في أن السببين الثالث و الرابع من معطيات السياق اللغوي، وهذه الأسباب مجتمعة مضافة إلى سياق الموقف أدت إلى اختيار لفظ "المناخر"، ودلت على أنه أفصح من اختيار "الأنف أو الأنوف، أما بمقياس البلاغيين -حيث نظروا إلى فصاحة اللفظ بمعزل عن سياقه اللغوي وغير اللغوي- فإن لفظ "الأنف" أفصح من "المناخر"!.

المطلب الثالث: بين "المقام" أو "مقتضى الحال" و"سياق الموقف"

هل مفهوم (المقام) أو "مقتضى الحال" عند البلاغيين العرب القدامى يماثل "سياق الموقف" عند علماء اللغة المحدثين، ولا سيما الدلاليون منهم؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال أشير إلى أن فكرة "مقتضى الحال" أو "المقام" كانت موجودة لدى الرومان قبل نشأة البلاغة العربية، فعبارة "مقتضى الحال" التي تمخضت عنها المقولة الشهيرة في البلاغة العربية "لكل مقام مقال" توجد سابقتها الواضحة في عبارات "شيشيرون" الروماني الذي يقول في كتابه عن الخطابة: "إن الرجل البليغ يجب أن يقدم قبل كل شيء البراهين على حكمته، ويتكيف مع مختلف الظروف والشخصيات، اعتقد بالفعل أنه لا يجب أن يتكلم دائمًا بالطريقة نفسها أمام الجميع، ولا ضد كل شيء، ولا لصالح أن شيء عليه، إذن لكي يكون بليغًا أن يكون جديرًا بأن يجعل لكل مقام مقالًا لغويًا ملائمًا له»[82]. كما توجد إشارات

واضحة لدى أرسطو حول هذه الفكرة أيضًا مثل حديثه عن فكرة المناسبة بين الأسلوب وما يقتضيه الموضوع يقول أرسطو: «أما الأسلوب فمن أهم مزاياه ما يمكن أن يسمى بالوضوح، ويتبين ذلك من أن الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحًا، فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة، كذلك ينبغي ألا يكون وضيعًا ولا فرق مكانة الموضوع بل مناسبًا له... وحتى في الشعر إذا استعملت اللغة الأنيقة على لسان عبد أو صبي أو في موضوعات تافهة جدًا، فإنها لا تكون مناسبة لأنه هنا أيضًا يقوم التناسب السليم في الإيجاز والإطناب حسبما يقتضى الموضوع»[83].

واللافت للنظر أن عبارة "لكل مقام مقال" عرفها العرب قبل ترجمة الفكر الأرسطي إلى العربية، فهي من أمثالهم التي ذكرها الميداني في مجمعه[84]، ويبدو أن هذا الأمر -أي وجود هذه العبارة عند العرب وغيرهم- من قبيل توارد الأفكار العامة في المعرفة الإنسانية، وقد استعمل هذا المثل بدلالته العامة بعد ذلك، وقد كرر ذكرها الجاحظ في كتابه الحيوان مرات عديدة، يقول الجاحظ (ت 255هـ): «لما قالوا: لكلّ مقام مقال، ولكلّ زمان رجال، ولكلّ ساقطة لاقطة، ولكلّ طعام أكلة»[85]... وقد أصاب كلّ الصّواب الذي قال: «لكلّ مقام مقال»[86]،... ولكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل»[87].

أما عن وجود هذه الفكرة بمعناها الفني -إن صح هذا التعبير- في الدرس البلاغي ودلالتها على مطابقة الكلام لمقتضى الحال، أو تحقق المناسبة بين المقام والمقال، فإن أول من أشار إليها -فيما أعلم- هو بشر بن المعتمر (ت ٢١٠هـ) في صحيفته التي نقلها عنه الجاحظ، يقول بشر: «والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع أن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب و إحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»[88]. كما أشار بشر أيضًا -في إطار من المعيارية- إلى ما يجب على المتكلم من مراعاة أحوال المستمعين النفسية والاجتماعية حيث يقول: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا...»[89].

وجاء البلاغيون بعد بشر بن المعتمر، ونقلوا عنه هذه الفكرة، حيث نصوا على وجوب مساوقة الكلام لمقتضى الحال، وأن لكل مقام مقالًا، مثل: الجاحظ (ت 255هـ)[90]، وإن كان للجاحظ إشارات أخر تقترب من مفهوم الحال عند النحاة غير أنه أطلق عليها مصطلح "النصبة"[91]، وعرفها بقوله: «وأما النصبة فهى الحال الناطقة بغير اللفظ و المشيرة بغير اليد»[92]، كما ذكر بعض العناصر غير اللغوية التي تصاحب عملية الكلام مثل الإشارة باليد والرأس والعين... إلخ، وقال عنها: «والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط، وبعد فهل تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة، وحلية موصوفة، على اختلافها في طبقاتها ودلالاتها، وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح، مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب البتة، ولولا أن تفسير هذه الكلمة يدخل في باب صناعة الكلام لفسرتها لكم»[93]. ولكن هل يمكن أن يكون مفهوم "المقام" عند البلاغيين مقابلًا لمفهوم "سياق الموقف" عند اللغويين المحدثين؟

لقد ذكر بعض الباحثين أن البلاغيين العرب تحدثوا عن العناصر التي يتكون منها "سياق الموقف" مثل: المتكلم (المرُسِل)، والسامع (المستقبل)، والخطاب أو الرسالة في إطار من المقامات التي تحكم هذه العناصر مجتمعة، وذكر ذلك مفصلًا فتحدث عن تصنيف البلاغيين لأحوال المتكلمين والمستمعين من حيث المنزلة الاجتماعية والظروف النفسية والمستوى الحضاري والثقافي، ثم تحدث عن الخطاب أو الرسالة من حيث غرضها من مدح أو ذم... إلخ[94].

فهل يعني هذا اقتراب مفهوم "المقام" من مفهوم "سياق الموقف"؟ يرى الدكتور بشر أن البلاغيين قد وفقوا في إدراك شئ مهم في الدرس اللغوي -وهو المقام- ولكنهم كعادتهم طبقوه بطريقتهم الخاصة، حيث وجهوا عنايتهم في "المقام" نحو الصحة والخطأ أو نحو الجودة و عدمها، وكانت نظرتهم إلى المقام نظرة معيارية لا وصفية، وبذلك يختلف المقام عند البلاغيين عن سياق الموقف عند المحدثين[95].لكن اللافت للنظر أن تمام حسان ذكر أن "مالينوفسكى" لم يكن يعلم

وهو يصوغ مصطلحه الشهير (Context or Situation) أنه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها بالبلاغيين العرب الذين سجلوه في كتبهم تحت اصطلاح "المقام"[96].

إن تمام حسان في هذه المقولة يكاد يسوي بين مفهوم المصطلحين مع إثبات السبق للبلاغيين العرب، غير أنه عدل هذه المقولة -بعد ذلك- حين ذكر أنه يستعمل مفهوم "المقام" بمعنى مختلف عما كان له عند البلاغيين[97]، لقد استعمل حسان "المقام" لا بمعناه المعياري عند البلاغيين بل استعمله بمفهوم "سياق الموقف" عند المحدثين. ولقد فهم البلاغيون "المقام" أو "مقتضى الحال" فهمًاسكونيًا نمطيًّا، ذلك أن كلمة "الحال" تدل على الثبات، وعدم التحول إلا إلى حال أخرى مغايرة تمامًا، يقول السكاكي (ت 626هـ): «لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكل لبيب، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر، ثم إذا شرعت في الكلام فلكل كلمة مع صاحبتها مقام ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام، وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادقة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال، فإن كان مقتضى الحال وإطلاق الحكم فحسن الكلام تجريده عن مؤكدات الحكم، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك فحسن الكلام تحليه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفًا وقوة، وإن كان مقتضى الحال طي ذكر المسند إليه فحسن الكلام تركه، وإن كان المقتضى إثباته على وجه من الوجوه المذكورة فحسن الكلام وروده على الاعتبار المناسب، وكذا إن كان المقتضى ترك المسند فحسن الكلام وروده عاريًا عن ذكره، وإن كان المقتضى إثباته مخصصًا بشيء من التخصيصات فحسن الكلام نظمه على الوجوه المناسبة من الاعتبارات المقدم ذكرها، وكذا إن كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فصلها أو وصلها والإيجاز معها أو الإطناب، أعني طي جمل عن البين ولا طيها؛ فحسن الكلام تأليفه مطابقًا لذلك[98].

ويقـول الخطيـب القزويني (ت ٧٣٤هـ) : «ومقتضـى الحـال مختلـف، فـإن مقامـات الكـلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي، وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام»[99].فالمقام أو "مقتضى الحال" -عند البلاغيين- فكرة معيارية يجب أن تراعى، وعدم مراعاتها ينفي عن "المقال" صفة البلاغة، وهذا جانب ذوقي جمالي، كما أن (المقام) أو (مقتضى الحال) لابد أن يسبق في وجوده إنتاج الكلام "المقال" أو سماعه، أو قراءته؛ لأنه هو الذي يصاغ الكلام بمقتضاه، وهذا يختلف عن مفهوم "سياق الموقف"، حيث يتكون هذا السياق من جملة عناصر تستعمل أو يستعان بها في فهم المقال وتفسيره، وذلك بعد إنتاج هذا "المقال" من خلال سماعه أو قراءته، وهذا "المقال" جزء من هذا السياق وليس منفصلًا عنه، كما كان عند البلاغيين حيث يكون (المقام) قالبًا أو نمطًا يصاغ "المقال" طبقًا له؛ ولهذا يعود تمام حسان مرة أخرى ليؤكد اختلاف مفهوم "المقام" عند البلاغيين عن مفهوم "سياق الموقف" عند اللغويين المحدثين"، فالفرق بين (المقام) و(سياق الموقف) أن المقال منفصل عن المقام ويقال بحسبه؛ إذ لكل مقام مقال، ولكن المقال جزء لا يتجزأ من سياق الموقف، فمناط التباين إذن، هو فرق ما بين السكون والحركة، أو بين المعيار والتطبيق، أو بين النمط السلوكي والسلوك نفسه، فإذا قال البلاغيون "مقتضى الحال"، فالمعنى هو ما يتطلبه أحد الأنماط النوعية للمواقف من رعاية في الكلام، وهكذا يمكن للمرء أن يفكر في أنواع من المواقف لكل منها مطالب أسلوبية معينة، وهذه الأنواع قائمة في الذهن أولًا قبل أن يكون لها تحقق خارجي[100].فالبلاغيون قعدوا المقام وجعلوه نمطًا يحتذى قبل إنشاء المقال، فأصبح نظامًا يجب مراعاته، أضف إلى ذلك أن "المقام" عند البلاغيين معيار جمالي، أي يحكم بمراعاته ببلاغة "المقال"، وبعدم مراعاته بعدم بلاغته.

وعلى الرغم من ذلك فإننا لانعدم أن نجد من بين البلاغيين من يدرس "المقال" بعد إنتاجه من خلال السياق بشقيه مثل عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الذي اهتم بالسياق اللغوي من

خلال طرحه لفكرة "النظم"، وهي فكرة قائمة على دراسة التراكيب والموازنة بينها عن طريق "السياق" اللغوي الذي يقوم بدور مهم في تحديد قيمة الكلمة ودلالتها داخل التركيب، وبيان الأنسب والأصلح في رصف التركيب للدلالة على المعاني التي ينشدها البلغاء في المقامات التي ينظمون فيها، ومن ثم يتفاوت نتاجهم على قدر توفيقهم في إحكام النظم[101]، وإن كان بعض الباحثين يرى أن عبد القاهر لم يكن مخترعًا فكرة "النظم"، وإن كان هو الذي بسط فيها القول، وأقام على أساسها فلسفة كتابه، حيث سبقه إليها أبو عبدالله محمد بن زيد الواسطي المتكلم (ت ٣٠٧هـ) مؤلف كتاب "إعجاز القرآن في نظمه"[102].

المبحث الثالث: اهتمام البلاغيين بالسياق في دراسة التركيب وتحليله

يظهر اهتمام البلاغيين بالسياق في دراسة التركيب وتحليله، من خلال حديث عبد القاهر الجرجاني عن المجاز بالحذف، والتركيب بين الحقيقة والمجاز، والتركيب ومعنى المعنى، وتفصيل ذلك في المطالب الآتية:

المطلب الأول: المجاز بالحذف

ذكر عبد القاهر أن تقدير المحذوف في هذا المجاز يتم عن طريق أمرين:

الأول: غرض المتكلم -وهو جزء أو عنصر من عناصر سياق الموقف- مثل قوله تعالى: ﴿وَسْئَلِ الْقَرْيَةَ﴾[103]، حيث يرى أن الحذف في هذه الآية ليس راجعًا إلى التركيب ذاته، وإنما راجع إلى غرض المتكلم؛ إذ الغرض واسأل أهل القرية، ثم يوضح أن مثل هذه الآية في غير التنزيل، وفي موقف لغوى آخر لا يحتمل هذا الحذف، وذلك إذا كان في "كلام رجل مر بقرية خربت وباد أهلها، فأراد أن يقول لصاحبه واعظًا ومذكرًا، أو لنفسه متعظًا ومعتبرًا: سل القرية عن أهلها، وقل لها ما صنعوا على حد قولهم: سل الأرض من شق أنهارك وغرس أشجارك، وجنى ثمارك فإنها إن لم تُجِبْك حِوارًا، أجابتْك اعتبارًا وكذلك: إن سمعت الرجل يقول: ليس كمثل زيدٍ أحدٌ، لم تقطع بزيادة الكاف، وجوّزت أن يريد: ليس كالرجل المعروف بمماثلة زيد أحدٌ»[104].

الثاني: أن يكون امتناعُ تَركِ الكلام على ظاهره، ولزومِ الحكم بحذفٍ أو زيادةٍ، من أجل الكلام نفسِه، لا من حيث غَرَض المتكلم به، وذلك مثل أن يكون المحذوف أحدَ جزأي الجملة، كالمبتدأ في نحو قوله تعالى:﴿فَصَبْرٌ جَمِيلٌ﴾[105]، وقوله: ﴿مَتَاعٌ قَلِيلٌ﴾[106]، لابُدَّ من تقدير

محذوف، ولا سبيل إلى أن يكون له معنى دونه، سواءٌ كان في التنزيل أم في غيره، فإذا نظرتَ إلى: "صَبْرٌ جميلٌ" في قول الشاعر:

يشكو إليَّ جَمَلي طُولَ السُّرَى صَبْرٌ جَمِيلٌ، فكِلانَا مُبْتَلَى

وجدته يَقْتضي تقديرَ محذوفٍ، كما اقتضاه في التنزيل؛ لأن الداعي إلى تقدير المحذوف هاهنا، هو أن الاسم الواحدَ لا يفيدُ، والصفة والموصوف حكمهما حكم الاسم الواحد، وجَميلٌ صفة للصَبْر، وتقول للرجل: مَنْ هذا؟، فيقول: زيدٌ، يريد هو زيد، فتجد هذا الإضمار واجبًا؛«لأن الاسم الواحد لا يُفيد، وكيف يُتصوَّر أن يفيد الاسم الواحد، ومَدَارُ الفائدة على إثبات أو نفي، وكلاهما يقتضي شيئين: مُثَبتٌ ومُثَبتٌ له، ومَنْفيٌّ ومنفيٌّ عنه»[107]. لقد أرجع عبد القاهر الحذف هنا إلى معطيات السياق اللغوي؛ لأن مبنى التركيب يحتوي على عنصر واحد -وهو الصفة والموصوف- لا يمكن أن يكون وحده جملة مفيدة -كما يرى- وهنا يذكر التحويليون من اللغويين المعاصرين[108] أن التركيب في مثل الآيتين السابقتين -﴿وَسْئَلِ الْقَرْيَةَ﴾، و ﴿فَصَبْرٌ جَمِيلٌ﴾- يحمل في بنيته العميقة Deep Structure عنصرًا تم حذفه في بنية السطح Surface Structure، فالذي يشير إلى البنية العميقة في الآية الأولى هو غرض المتكلم، وفي الآية الثانية احتواء البنية السطحية على عنصر واحد لا يمكن أن يكون وحده جملة مفيدة.

المطلب الثاني: التركيب بين الحقيقة والمجاز

من المواضع التي اعتمد فيها عبد القاهر على السياق في دراسة التركيب استعانته بما يسمي عند اللغويين المحدثين بالسياق الثقافي (Context of Culture)[109] في التمييز بين الحقيقة والمجاز، فتارة يحكم على التركيب بالمجاز، وتارة يحكم عليه بالحقيقة، تبعًا لمعتقدات قائله وثقافته، ويتضح ذلك من خلال تعليقه على قول الصلتان العبدي:

أشَابَ الصغير وأفْنَى الكبير (م) كرُّ الغداةِ ومَرُّ العشي

وقول أبي الأصبع:

أَهْلَكَنَا اللّيلُ والنَّهارُ معًا وَالدّهْر يَغْذُو مُصمِّمًا جذعا

بقولـه: «كـان طريـق الحكـم عليـه بالمجـاز، أن تعلـم اعتقـادَهم التوحيـدَ، إمـا بمعرفـة أحوالهم السابقة، أو بأن تجد في كلامهم من بَعْدِ إطلاق هذا النحو، ما يكشف عن قصد المجاز فيه»[110]. فعبد القاهر يشير هنا إلى أن الشاعرين لو ثبت من اعتقادها نسبة هذه الأفعال للزمن كان تعبيرهما حقيقة لا مجاز فيه على نحو قول الدهريين ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلا الدَّهْرُ﴾ [111]، أما إذا ثبت اعتقادهما للإسلام فإن نسبة هذه الأفعال إلى الدهر يكون على طريق المجاز لا الحقيقة، فالحكم على الكلام بالمجاز أو الحقيقة -في بعض الأحيان- يكون راجعًا إلى مراعاة ثقافة المتكلم ومعتقداته.ويبدو لي أن السياق الثقافي، ليس شيئا منفصلًا عن سياق الموقف، و إنما يتعلق بأحد عناصره وهو المتكلم أو المخاطب، حيث يراعي ما يتعلق بها من ثقافتهما ومعتقداتهما عند التحليل البلاغي.

المطلب الثالث: التركيب ومعنى المعنى[112]:

اعتمد عبد القاهر على سياق الموقف -وإن لم يصرح بذلك- في بيان الوصول إلى معنى المعنى لبعض العبارات مثل قولهم: "هو كثير رماد القدر"، وقولهم عن المرأة هي: "نؤوم الضحى". وقد ذكر عبد القاهر أن الكلام على ضَرْبين: **ضربٌ** أنتَ تَصِلُ منه إلى الغَرضِ بدلالةِ اللفظِ وحدَه، وذلك إذا قصَدْتَ أن تُخْبِر عن "زيدٍ" مثلًا بالخروجِ على الحقيقة، فقلتَ:"خرجَ زيدٌ"، وبالانطلاقِ عن"عمرو"فقلتَ:"عمروٌ منطلِقٌ"، وعلى هذا القياسِ، **وضربٌ آخرُ** أنتَ لا تصِلُ منه إلى الغرضِ بدلالة اللفظِ وحدَه، ولكنْ يدلُّكَ اللفظُ على معناه الذي يَقْتضيه موضوعُهُ في اللغُة، ثُمَّ تَجدُ لذلك المعنى دَلالةً ثانية تَصِلُ بها إلى الغَرَض، ومَدارُ هذا الأمر على "الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل"، أوَ لا تَرى أنكَ إذا قلْتَ: "هو كثيرُ رمادِ القِدْر"، أو قلتَ: "طويلُ النجادِ"، أو قلتَ في المرأةِ: "نَؤُومُ الضحى"، فإنَّكَ في جميعِ ذلك لا تُفيدُ غرضَك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظُ على معناه الذي يُوجِبُهُ ظاهرهُ، ثم يَعْقِلُ السامعُ من ذلك المعنى، على سبيلِ الاستدلالِ، معنًى ثانيًا هو غَرَضُك، كمعرفتِكَ مِنْ "كثيرِ رمادِ القدرِ" أنه مضيافٌ، ومن "طويلِ النِّجاد" أنه طويلُ القامة، ومن "نؤوم الضحى" في المرأة أنها مُتْرفَةٌ مخدومةٌ، لها مَنْ يَكفيها أَمْرَها[113].

ففي النوع الأول لا يبذل المتلقي أو (السامع) جهدًا في تحصيل معناه، إذ تحمل بنيته السطحية دلالته الحرفية المباشرة، وفي هذه الحالة يوشك المتلقي أن يكون سلبيًّا إزاء الدلالة أو المعلومة التي ينقلها إليه الكلام[114].

أما في النوع الثاني فالمخاطب أو (السامع) مطالب ببذل نوع من الجهد العقلي في الاستدلال على المعنى المقصود، إذ يقتضي منه ذلك إحاطته بالعلاقات غير اللغوية التي يتوقف عليها المعنى الثاني، حيث يرجع ذلك إلى معرفة سياق الموقف بما يتضمنه من الجانب الحضاري والاجتماعي المتعلق بأوضاع البيئة العربية البدوية، وقد شرح عبد القاهر ذلك بقوله: «أنتَ تَعْرِفُ ذلك المعنى -أي المعنى الثاني- مِنْ طريقِ المعقولِ دونَ طَريق اللفظ، ألاَ ترى أَنكَ لَمَّا نظرْتَ إلى قولهم:"هو كثيرُ رَمادِ القِدْر"، وعرفْتَ منه أنَّهم أرادوا أَنه كثيرُ القِرى والضِّيافة، لم تعرِفْ ذلك مِنَ اللفظِ، ولكنَّك عرفْتَه بأن رجَعْتَ إِلى نَفْسك فقلتَ: إِنه كلامٌ قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرمادِ، فليس إِلا أَنَّهم أرادوا أن يَدلُّوا بكَثْرة الرماد على أَنه تُنْصَبُ له القدورُ الكثيرةُ، ويُطْبخ فيها للقِرى والضيافةِ، وذلك لأَنه إِذا كَثُرَ الطبخُ في القدورِ كَثُرَ إحراقُ الحطَبِ تَحتَها، وإِذا كثُرَ إِحراقُ الحطَبِ كَثُرَ الرمادُ لا محالة»[115].

وهكذا لابد أن يكون متلقي هذه العبارة عارفًا بكل هذا، حتى يستطيع أن يدرك معنى الكرم الذي يعنيه معنى العبارة نفسها، وهذا العرف الاجتماعي أو السياق الحضاري هو الذي لا يمكن أن تفضي العبارة إلى معناها الصحيح إلا في إطاره.وهكذا نجد أن عبد القاهر قد استعان بالسياق بشقيه في التحليل، وأنه وظف المقام بما يتسق مع مفهوم"سياق الموقف" عند المحدثين وتخفف من معيارية "مقتضى الحال عند البلاغيين، والذي مهد له ذلك هو دراسته التركيب بعد إنتاجه ومحاولة فهمه من خلال سياقه الذي أنشئ فيه.

المبحث الرابع: السياق والقصد البلاغي

إن مطابقة الكلام لمقتضى الحال، مقولة لها أثرها العميق في توجيه البحث البلاغي وتحديد كثير من مساراته، ونظرة إلى مؤلفات هذا الموروث لاسيما في عصوره المتأخرة تكشف لنا

إلى أي حد بلغ الاهتمام بتلك المطابقة، حيث عدت غاية البحث في علمين من علوم البلاغة الثلاثة (المعاني – البيان - البديع)، بل لقد عرفت بها البلاغة كلها حين قيل: «بلاغة الكلام هي مطابقته لمقتضى الحال من فصاحته»[116].

ولا يتسع مجال هذا البحث لتتبع مسار تلك الفكرة وتطورها في موروثنا البلاغي وبحسبنا أن نسوق النصين التاليين اللذين يعكسان إلى أي حد كانت الحفاوة بها في الموروث البلاغي:

النص الأول: من كتاب البيان والتبيين للجاحظ (ت 255 ه)

يقول في مطابقة الكلام لأحوال المخاطبين ولطبيعة المعاني والأغراض تحت عنوان طبقات الكلام: «وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامًا وساقطًا سوقيًّا فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبًا وحشيًّا، إلا أن يكون المتكلم بدويًّا أعرابيًّا؛ فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم طبقات، فمن الكلام: الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج... وقد أصاب القوم في عامة ما وصفوا، إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل للسخيف من المعاني، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أوقع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني...»[117].

النص الثاني: لعبد القاهر الجرجاني (ت 474ه)

يقرر الجرجاني في مزايا النظم بحسب المعاني والأغراض أن قيمة الكلام أو مزيته الفنية لا تتحقق إلا بتحقيق لونين من المطابقة في عناصره أو جزئياته: **الأولى** مواءمتها للمعاني أو الأغراض التي يساق لها الكلام، **والثانية** مواءمة كل منها لما يسبقه أو يلحق به في سياق النظم أو نسق التعبير، يقول في بيان محاسن النظم: «وإذ قد عرفْتَ أنَّ مدارَ أمرِ "النظْم" على مَعاني النحو، وعلى الوجُوهِ والفُروق التي من شأْنها أَنْ تكونَ فيه، فاعلمْ أنَّ الفروقَ والوجوهَ كثيرةٌ ليسَ لها غايةٌ تقفُ عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادًا بَعْدها، ثم اعْلَمْ أنْ ليستِ المزيةُ بواجبةٍ لها في أنْفُسِها، ومِنْ حيثُ هي على الإطلاق، ولكنْ تعرضُ بسببِ المعاني والأغراضِ التي يُوضعُ لها الكلامُ،

ثم بحَسَبِ موقعِ بعضِها من بعضٍ، واستعمالِ بعضِها معَ بعضٍ...»[118]. وتبقى الإشارة إلى أن فكرة السياق أو مقتضى الحال وإن ظفرت بتلك الحفاوة البالغة في موروثنا البلاغي فإنها اتسمت ببعض السمات التي كانت بمثابة شوائب تشوبها وقيود تحد من حركتها، ومن أبرز هذه السمات:

أ- **النزعة المعيارية:** تلك النزعة التي جعلت البلاغيين -من منظور الحرص على المطابقة- يقننون ظواهر الأداء اللغوي من ذكر أو حذف أو تعريف أو تنكير أو تقديم أو ما إلى ذلك، تارة بحسب الأغراض والمعاني، وتارة أخرى بحسب الأحوال أو المقامات: أما تقنينها بحسب المعاني فلقد كان من الذيوع بمكان كاد يغطي مباحث علم المعاني، وبحسبنا بصدده أن نورد ما يقرره السكاكي في ظاهرة "الذكر" حيث يقول: «...من أغراض ذكر المسند إليه زيادة الإيضاح والتقرير، أو لأن في نكره تعظيمًا للمذكور أو إهانة له كما يكون في بعض الأسامي والمقام مقام ذلك... ومن أغراض ذكر المسند زيادة التقرير، أو التعريض بغباوة سامعك، أو استلذاذه، أو قصد التعجب من المسند إليه بذكره...»[119].

وأما تقنين الظاهرة بحسب الحال أو المقام فيتجلى في قول الخطيب القزويني على سبيل المثال: «إن كان المخاطب خالي الذهن من الحكم استغنى عن المؤكدات، وإن كان مترددًا حسن تقويته بمؤكد، وإن كان حاكمًا بخلافه وجب توكيده بحسب الإنكار...»[120]. في ظل هذه النظرة المعيارية الصارمة تصبح القاعدة -كما يقول صلاح فضل- «هي سيدة الاستعمال، لها عليه حق الطاعة، فإن لم يمتثل فلها عليه حق الزجر، فالاستعمال تابع والمعيار متبوع... أما وجهة نظر اللسانيات الحديثة فإنها تفضي إلى تقدير معاكس...»[121].

ب - **التركيز على المخاطب:** حيث كان هذا التركيز أحد الخطوط البارزة في تمثل البلاغة العربية لفكرة المطابقة، ففي نص القزويني السابق على سبيل المثال كان خلو ذهن المخاطب من الحكم أو تردده فيه أو إنكاره له هي الأحوال أو المقامات التي قنن على أساسها ظاهرة التوكيد

وجودًا أو عدمًا، وقلة أو كثرة -قد يكون السبب في هذا التركيز هو نشأة البلاغة العربية في حضن النص القرآني الذي يتحرج المسلم إزاءه من الحديث عن أحوال المتكلم، وقد يكون هذا السبب هو -كما يلاحظ شكري عياد- نشأة هذه البلاغة في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي حتى في الموضوعات الأدبية، ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري، ولذلك كان أهم ظروف القول في نظر البلاغيين هو الحالة العقلية للمخاطب[122]- وأيًا كان السبب في هذا التركيز فإنه يظل إحدى ظواهر القصور التي شابت النظرة إلى فكرة "مقتضى الحال" في موروثنا البلاغي.

جـ - النظرة الجزئية: فالمطابقة التي رصدها وتتبع تجلياتها الموروث البلاغي هي مطابقة كل ظاهرة من ظواهر الأداء اللغوي -على حدة- لما يلائمها أو يقتضيها من عناصر المقام، والحق أن هذا التفتيت أو التجزيئ هو مسلك عام في علوم البلاغة التي توقفت عند نحو الجملة، ولم تكد تستشرف إلى ما يسمى "نحو النص"[123]، ومن ثم افتقدنا في تراثنا البلاغي النظرة إلى النص بوصفه وحدة كلية تتآزر عناصرها وتتشابك خيوطها في تجسيد تجربة واحدة.

الخاتمة والنتائج:

1- ظهر للبلاغيين عند معالجة النصوص الأدبية أهمية العناصر المكوّنة للرسالة اللغوية بكلّ أبعادها من المرسِل والمستقبِل وبيئة الخطاب (السياق) ونظام الرسالة النصية وشفرتها اللغوية، وقد سبقوا المناهج الحديثة فيما قدّمته من نماذج للاتصال الإنساني؛ خاصة نموذج جاكوبسون للاتصال، وأدركوا هذا الأمر مبكرًا.
2- أكد البلاغيون على ضرورة مراعاة السياق بوصفه من أهم عناصر الرسالة اللغوية، وأنّ لبّ تعريفات البلاغة هو مطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ أي السياق الذي يقال فيه هذا الكلام، وأهميته في بيان محتواه.
3- اهتم البلاغيون بتفصيل القول في بيان نوعي السياق؛ اللفظي والمقامي، وما لهما من دور في إيضاح الجوانب الدلالية للنصّ، والكشف عن مقامات المعنى في هذا النص من خلال إنارة السياق لجوانبه الدلالية.

4- أكد البلاغيون على ضرورة مراعاة السياق اللغوي بدقة بغية الوصول إلى الدلالة المنشودة.

5- إن للسياق ثلاث طرق في تحليل النص، أفضلها في الوصول إلى الفهم المثالي لدلالة النص الاعتماد على السياق بجانبيه.

6- إن فكرة السياق لم تكن لتمثل نظرية متكاملة المعالم عند البلاغيين، ومع ذلك نجد أن لبعضهم إسهامات طيبة تقترب من فهم المحدثين للسياق مثل عبد القاهر الجرجاني والجاحظ وابن قتيبة.

7- لعبد القاهر الجرجاني إشارات في تحليل التركيب مستفادة من سياق الموقف والسياق الثقافي.

8- يقوم السياق بشقيه بدور مهم في تفسير مبنى التركيب من حيث الإشارة إلى المخالفات الأسلوبية والعدول عن الأصل فيه مثل حذف أحد عناصره أو زيادته، والرتبة بين هذه العناصر تقديما وتأخيرًا وما يترتب عن ذلك من دلالات مرتبطة بالعلاقة بين السياق وهذه المخالفات الأسلوبية.

الهوامش والإحالات:

(1) حول هذه الدراسة يُنظر: محمد بنعدة، السياق وأثره في توجيه المعنى في تفسير الطبري، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بن عبد الله، المغرب، 1418هـ.

(2) حول هذه الدراسة يُنظر: ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، دلالة السياق، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1424هـ.

(3) حول هذه الدراسة يُنظر: خلود إبراهيم سلامة العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق. مَثَلٌ من سورة البقرة، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، الجامعة العربية، 1408هـ/ 1998م.

(4) حول هذه الدراسة يُنظر: نوح الشهري، أثر السياق في النظام النحوي مع تطبيقات على كتاب (البيان في غريب القرآن لابن الأنباري)، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1426هـ/ 2006م.

(5) حـول ذلـك يُنظـر: سـعيد بـن محمـد الشـهراني، السـياق القرآني وأثـره في تفسـير المدرسـة العقليـة الحديثة، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية الدعوة وأصول الدين، 1428هـ/ 2006م.

(6) حـول هـذه الدراسـة يُنظر: عبـد الحكيم القاسـم، دلالـة السـياق القرآني وأثرها في التفسـير من خلال تفسـير ابـن جريـر، أطروحـة دكتـوراه، قسـم القـرآن وعلومـه، كليـة أصـول الـدين، جامعـة الإمـام، 1420هـ.

(7) حـول ذلك يُنظر: إبراهيم محمود خليل، السياق وأثره في الدرس اللغوي، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 1411هـ.

(8) حـول ذلـك يُنظر: عبـد النعيم عبـد السـلام خليـل، نظريـة السـياق بين القـدماء والمحـدثين، أطروحـة دكتوراه، قسم اللغة العربية واللغات الشرقية، جامعة الإسكندرية، 1990م.

(9) حـول ذلـك يُنظـر: جـون لاينز، اللغـة والمعنى والسـياق، ترجمـة: عبـاس صـادق الوهـاب، دار الشـئون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، بغداد، د.ط، 1987م.

(10) حول ذلك يُنظر: زيد عمر عبد الله، السياق القرآني وأثره في الكشف عن المعاني، مجلة جامعة الملك سعود، ج15، الرياض، 1423هـ.

(11) حول ذلك يُنظر: تمام حسان، قرينة السياق، بحث قُدِّم في (الكتاب التذكاري للاحتفال بالعيد المئوي لكلية دار العلوم بجامعة القاهرة)، مطبعة عبير للكتاب، القاهرة، د.ط، 1413هـ/ 1993م.

(12) حـول ذلـك يُنظـر: دردير محمـد أبـو السـعود، دلالـة السـياق وأثرهـا في الأسـاليب العربيـة، مجلـة كليـة اللغة العربية بأسيوط، العدد7، 1407هـ- 1987م.

(13) حـول هـذه المجموعـة من البحـوث يُنظـر: محمـد أحمـد خضـير، التركيـب والدلالـة والسـياق- دراسـات تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2005م.

(14) حول ذلك يُنظر: عيسى شحاتة علي، سياق الحال في اللسانيات الحديثة، مطبعة أبو هلال، المنيا، د.ط، 2001م.

(15) ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين (المتوفى: 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1414 هـ، 166/10.

(16) ابن منظور، لسان العرب، 166/10، وابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري (المتوفى: 606هـ)، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي - محمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، 1399هـ - 1979م،

422/2، والزَّبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، (المتوفى: 1205هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ت، 482/25.

(17) ينظر: أحمد مختار عبد الحميد عمر (المتوفى: 1424هـ)، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429 هـ - 2008 م، 1137/2، والمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار، دار الدعوة، القاهرة، 465/1.

(18) تمام حسان، قرينة السياق، ص 375.

(19) ينظر: محمد يوسف حلبص، البحث الدلالي عند الأصوليين، مكتبة عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1411هـ/ 1991م، ص 28.

(20) ينظر:الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن، شرح كتاب الكافية في النحو لابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1979م، 247/1، وأبو حيان، أثير الدين أبو عبدالله محمد بن يوسف بن حيان، البحر المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1990م، 334/8، والزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، د.ت، 6/2، والصبان، محمد بن علي، حاشية الصبان على شرح الأشموني، دار إحياء الكتب العربية، د.ت، 43/3.

(21) ينظر: ابن الأنباري، كمال الدين أبو البركات، البيان في غريب إعراب القرآن، تحقيق: طه عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980م، 133/2، 172.

(22) ينظر:السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي الخوارزمي الحنفي أبو يعقوب (المتوفى: 626هـ)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيرو، ط2، 1407هـ -1987م، 162/1، 250/1، وابن الأثير، ضياء الدين، نصر الله بن محمد (المتوفى: 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 283/2، 122/2، والقزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين الشافعي، المعروف بخطيب دمشق (المتوفى: 739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، 198/2، والمقريزي، أحمد بن علي بن عبد القادر، أبو العباس الحسيني العبيدي، تقي الدين (المتوفى: 845هـ)، رسائل المقريزي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1419 هـ، 305/1.

(23) ينظر: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي (المتوفى: 1425هـ)، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1416 هـ - 1996م، 370/1، وإبراهيم بن محمد بن عربشاه عصام الدين الحنفي (ت: 943 هـ)، شرح تلخيص مفتاح العلوم، حققه وعلق عليه: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 51/2، والدسوقي، محمد بن عرفة، حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني (المتوفى: 792هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 254/1، وابن عَبْدِ الحَقِّ العُمَرِيّ الطَّرَابُلُسِيّ (المتوفى: نحو 1024هـ)، دُرَرُ الفَرائِدِ المُسْتَحْسَنَة في شرحِ مَنْظومةِ ابنِ الشِّحْنةِ (في علوم المعاني والبيان والبديع)، تحقيق ودراسة: سُلَيمان حُسَين العُمَيرات، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 1439 هـ - 2018م، 444/1، والبروجردي، محمد بن حَمَد بن محمد بن عبد الله بن محمود بن فُورَّجَة (المتوفى: نحو 455هـ)، الفتح على أبي الفتح، تحقيق: عبد الكريم الدجيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1987 م، 256/1، والحموي، ابن حجة، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله (المتوفى: 837هـ)، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار البحار، بيروت، الطبعة الأخيرة 2004م، 180/1، وابن كمال باشا، أحمد بن سليمان، شمس الدين (المتوفى: 940هـ)، تلوين الخطاب، تحقيق: عبد الخالق بن مساعد الزهراني، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط3، العدد (113)، 1421هـ، 351/1، وينظر: محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دارسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، ط7، 282/1، و الرافعي، مصطفى صادق بن عبد الرزاق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر (المتوفى: 1356هـ)، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، 29/3.

(24) ينظر: القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري (المتوفى: 821هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، 494/3، وابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات هبة الله بن علي بن حمزة، (المتوفى: 542هـ)، أمالي ابن الشجري، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1413 هـ - 1991 م، 89/1 -115-526.

(25) Robin, R.H.: A short History of Linguistics, Longman, London, 1967, P. 213.

(26) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988م، ص 68، وهدسون، علم اللغة الاجتماعي، ترجمة: محمود عياد، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1990م، ص 80، 81.

Leech, Geoffrey: Towards a Semantic Description of English, Longman Linguistics Library, London, 1971, P. 83.

(27) Hartmann and Stork, F.C. : Dictionary of Language and Linguistic, Applied Science Publishers L.T.D, London, 1973, P. 52.

(28) Leech: Op Cit. PP 83-85.

وينظر: بالمر، علم الدلالة- إطار جديد، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار قطري بن الفجاءة، قطر، 1986م، ص 79.

(29) ينظر: محمود السعران، علم اللغة - مقدمة للقارئ العربي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1962م، ص339، وما بعدها (بتصرف)، وكمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1973م، ص 58.

(30) ينظر:دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار الكتب، العراق، 1988م، ص40-41. وينظر:

De Saussure, Ferdinand: Course in general linguistics, Peter Own, London, 1964, P. 22, 88.

(31) I bid, P. 232.

(32) Firth, J.R.: Paper in linguistics, Oxford University Press, London, 1957,P. 184.

(33) للمزيد ينظر:.Robins: Op. Cit. PP. 198-240، وينظر:محمود السعران، علم اللغة، ص327-339، وأحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 54 -67.

(34) Lyons, Jhon: Semantics, Cambridge University Press, 1979, P. 607 – 609.

(35) ينظر: تعريف السياقات وأمثلة ذلك، أحمد محتار، علم الدلالة، 69 وما بعدها.

(36) ينظر: بالمر، علم الدلالة، ص69، 141.

(37) Richards, Platt and Weber: Longman Dictionary of Applied Linguistics, Longman, 1985, P. 61-62.

وينظر: الحديث عن السياق الاجتماعي Social context، ومكوناته Ibid, P.260.

(38) ينظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، 1975م، ص 58، وينظر:Ibid, P.61.

(39) مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1989م، ص 434.

(40) Firth: Op, Cit. P. 26.

(41) Ibid, P. 121.

وينظر: محمد علي الخولي، معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، ط1، 1982م، ص 142.

(42) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص68-69.

(43) ينظر: جون ليونز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط1،1987م، ص2018-222، وما بعدها.

(44) ينظر: هدسون، علم اللغة الاجتماعي، ص260، 261.

(45) ينظر: محمود السعران، علم اللغة، ص 339، وكمال بشر، دراسات في علم اللغة، 58، وينظر: بالمر، علم الدلالة، ص77.

(46) ينظر: بالمر، علم الدلالة، ص 74.

(47) ينظر:نفسه، ص 76، 77.

(48) ينظر:نفسه، ص 77.

(49) ينظر: محمود السعران، علم اللغة، ص339، وينظر: بالمر، علم الدلالة، ص 81، وما بعدها.

(50) ينظر: كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص 58.

(51) نفسه.

(52) ينظر: عز الدين إسماعيل، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان 3، 4، إبريل وسبتمبر 1987م، ص42.

(53) نفسه، ص 44، وينظر: هدسون، علم اللغة الاجتماعي، ص 354، 355، وينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979م، ص337 وما بعدها.

(54) ينظر: محمد حبلص، البحث الدلالي، ص33-42.

(55) محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة "مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، القاهرة، ط1، 1403هـ/ 1983م، ص98.

(56) نفسه، ص 33، 36.

(57) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي ببيروت، ص52.

(58) نفسه، 53-54.

(59) شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مباديء علم الأسلوب الأدبي، ط1، 1988م، ص129.

(60) ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، 80/1، وينظر:التفتازاني، مختصر التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني، مطبعة محمد صبيح، القاهرة، ط1، 1347هـ، 100/1، والبناني، تجريد البناني على مختصر السعد، مطبعة محمد صبيح، القاهرة، ط1، 1347هـ، 100/1.

(61) ينظر: بدوي طبانة، البيان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1976م، ص 425.

(62) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، كتاب رقم 164، الكويت، أغسطس، 1992م، ص113.، ص109.

(63) نفسه، ص113.

(64) ينظر: ابن طباطبا العلوي كتاب عيار الشعر، تحقيق: عبدالعزيز المانع، الرياض، 1985م، ص203.

(65) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 24/1.

(66) ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، (المتوفى: نحو 395هـ)، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ، 36/1.

(67) ينظر: نفسه، 163/1-164.

(68) صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص265، ومع هذا فإننا لانعدم أن نجد في نصوص الشعر القديم بناء الجملة يطول ليشمل عدة أبيات في القصيدة -قد تصل إلى ما يقرب من نصف القصيدة- وغالبًا ما تكون هذه الجملة الطويلة في القصيدة هي الصورة الشعرية فيها، ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، دار القلم، الكويت، ط1، 1982م، ص 492 - 525، حيث ذكر نماذج متعددة لهذه القصائد، وقد استغرقت جملة فيها عشرين بيتًا من قصيدة عدتها سبعة وخمسين بيتًا وهي لكعب بن زهير، وجملة أخرى استغرقت ستة وثلاثين بيتًا من قصيدة تبلغ عدة أبياتها اثنين وخمسين بيتًا وهي من شعر أوس بن حجر.

(69) ينظر: ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد، سر الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969م، ص 54، والعلوي، يحيى بن حمزة بن على بن إبراهيم، الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، 1914م-1332هـ، 104/1، 221/3.

(70) ينظر: سر الفصاحة، ص87، والطراز، 109/1.

(71) ينظر: الطراز، 109/1، والإيضاح، 72/1.

(72) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح:محمود شاكر، مكتبة الخانجي، 1984م، 403/1-403.

(73) نفسه، 404/1.

(74) نفسه.

(75) ينظر: المثل السائر 166/1.

(76) ينظر: المثل السائر، 1/ 163-164.

(77) ينظر: نفسه، 185/1.

(78) ينظر: تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل وسبتمبر،1987م، ص 24 وما بعدها.

(79) ينظر: نفسه، ص25.

(80) أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني (المتوفى: 241هـ)، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، وآخرين، إشراف: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1421 هـ - 2001 م، 345/36، حديث معاذ بن جبل(22062)، وابن ماجة أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، وماجة اسم أبيه يزيد (المتوفى: 273هـ)، سنن ابن ماجة، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية - فيصل عيسى البابي الحلبي، 1314/2، باب كف اللسان في الفتنة(3973)، والحديث أخرجه أحمد والترمذي وصححه، والنسائي وابن ماجة كلهم من طريق أبي وائل عن معاذ مطولًا، وأخرجه أحمد أيضا من وجه آخر عن معاذ، ينظر: أبو حذيفة، نبيل بن منصور بن يعقوب بن سلطان البصارة الكويتي، أَنِيسُ السَّاري في تخريج وَتحقيق الأحاديث التي ذكرها الحَافظ ابن حَجر العسقلاني في فَتح البَاري، تحقيق: نبيل بن مَنصور بن يَعقوب البصارة، مؤسَّسَة السَّماحة، مؤسَّسَة الريَّان، بيروت، ، ط1، 1426 هـ - 2005 م، 2307/3(1602).

(81) تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، ص25.

(82) Van Dijk, Teun A. La Cienciadel Texto P. 80.

نقلًا عن: صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص 26.

(83) أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بغداد، 1980م، ص196، وينظر: أرسطو، الخطابة (الترجمة العربية القديمة)، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979م، ص202، 225.

(84) ينظر:الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم (المتوفى: 518هـ)، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت، وقد ذكر في 202/2، ضمن جزء من مثل آخر وهو لكل مَقَامٍ مَقَال، ولكل دهرٍ رجالٌ.

(85) الجاحظ، عمرو بن بحر أبو عثمان، (المتوفى: 255هـ)، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424 هـ، 1/ 132.

(86) نفسه، 3/ 19.

(87) نفسه، 3/ 174.

(88) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، ج 1-2، 1960م، ج 3-4، 1961م، 136/1.

(89) نفسه، 138/1-139.

(90) ينظر: الحيوان 19/3.

(91) ينظر: البيان والتبيين 76/1.

(92) نفسه، 86/1.

(93) نفسه، 83/1.

(94) ينظر: إبراهيم الدسوقي، جهود البلاغيين العرب في مجالي الأصوات والدلالة في ضوء علم اللغة الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية دار العلوم، 1988م، ص98-113.

(95) ينظر: كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص57.

(96) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 372.

(97) ينظر: تمام حسان، الأصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982م، ص338.

(98) مفتاح العلوم، 168/1

(99) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، 42/1-43.

(100) تمام حسان، المصطلح البلاغي، ص29.

(101) ينظر: طاهر حموده سليمان، دراسة المعني عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1983م، ص225.

(102) ينظر: بدوي طبانة، البيان العربي، ص221، والجدير بالذكر أن الجاحظ (ت 255هـ) له كتاب بعنوان "نظم القرآن" ذكره الزمخشري في مقدمة تفسيره.الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون التأويل، مطبعة الحلبي، 1972م، 15/1.

(103) سورة يوسف، الآية (82).

(104) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار (المتوفى: 471هـ)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، 422/1.

(105) سورة يوسف، الآية 18.

(106) سورة النحل: 117.

(107) أسرار البلاغة، 422/1-423

(108) ينظر: عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988م، ص 149 وما بعدها.

(109) Lyons : Semantics, Vol 2, P. 609

وينظر:أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص71.

(110) أسرار البلاغة 389/1.

(111) سورة الجاثية، من الآية 24.

(112) ليس المقصود بمعنى المعنى هنا تعريف المعنى على غرار ما صنع رتشاردز وأوجدن في كتابهما "معنى المعنى" The Meaning of Meaning، ولكن المقصود هنا المعنى الثاني المتولد عن معنى أول، فالمعنى هنا منسوب إلى المعنى، أو بعبارة عبد القاهر "أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"، ينظر: دلائل الإعجاز، 1/ 263.

(113) ينظر: نفسه، 1/ 262.

(114) ينظر: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر، ص39.

(115) دلائل الإعجاز، 1/ 431.

(116) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص13، 15.

(117) الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، (المتوفى: 255هـ)، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 هـ، 135/1-136.

(118) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، (المتوفى: 471هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3 1413هـ - 1992م، 1/ 87.

(119) مفتاح العلوم، 177/1.

(120) الإيضاح في علوم البلاغة، 69/1-70.

(121) ينظر:صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 111، وينظر:تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم، ص29.

(122) ينظر: شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، 1982م، ص47.

(123) سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، 2003م، ص71.

رمزية اللون في قصة «في صالة الانتظار» للقاصة السعودية سهام العريشي

أ.د. عبد القوي محمد أحمد الحصيني*

خالد عبد الواحد محمد العركي**

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة رمزية اللون في قصة «في صالة الانتظار» للقاصة السعودية سهام العريشي، باعتبار رمزية اللون من أهم عناصر القصة وتقنياتها المولدة للدلالة، متطرقًا إلى أبرز الألوان التي وظفتها القصة في حيزها؛ لتعميق المشاعر النفسية، وكشف سيكولوجية بطلة القصة، وتكثيف ملامح سائر الشخصيات وما تعكسه من ظلال.

وقد جاء البحث في تمهيد ومبحثين، تطرق التمهيد إلى تحديد ماهية الرمز، وأهميته في تكثيف دلالة النصوص، وكذلك الدلالات الرمزية للألوان ووظيفتها، وتطرق المبحث الأول للدلالة الرمزية للألوان في القصة المدروسة، متناولا أهم الألوان الواردة فيها محاولًا استكشاف أبرز دلالاتها، في حين تطرق المبحث الثاني لعرض "للوحات" التي تم تشكيلها في إطار هذه القصة، وأسهمت في رسم ملامح الشخصية المحورية والشخصيات المساعدة مثل: "الأخ – حارس أمن المطار – الطبيب – الممرضة... إلخ".

* أستاذ الأدب والنقد في قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة جازان– المملكة العربية السعودية.

** طالب ماجستير دراسات أدبية ونقدية - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة جازان– المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Symbolism of color in the story (In the Waiting Lounge) for Saudi narrator Seham Arishi

Dr. Abdulqawy Mohammed Ahmed Alhusseini

Khalid Abdulwahed Mohammed Alarki

Abstract:

This research seeks to study the symbolism of color in the story *'In the Waiting Lounge*' of the Saudi storyteller Siham Arishi, considering the symbolism of color as one of the most important elements of the story and its techniques of connotation, touching on the most prominent colors used in the story in its space; features of other characters and their shades.

The research was divided into a preamble and two searches. The preamble presents the being of symbolism and its importance in texts' meanings and the colors' symbolism and functions. The first search explores the colors' indication in the studied story. The second search discusses the 'paintings' that were formed within the framework of this story, and its contributions in drawing the features of the central characters and the sub-characters such as, the Brother, the Airport Security Guard, the Doctor, the Nurse, etc".

تمهيد:

يعرف الرمز لغةً بأنه: «كل إشارة أو علامة محسوسة تُذكّر بشيء غير حاضر، من ذلك: العَلَم رمز للوطن، الكلب رمز للوفاء، الحمامة البيضاء رمز البراءة، الهلال رمز للسلام، الصليب رمز المسيحية، الأرز رمز لبنان»[(1)].

أما الرمز أدبيًّا فهو: الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس، وتشير إلى معنى يختلف بحسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم، ورهافة

حسهم، فيتبين بعضهم جانبًا منه، وآخرون جانبًا ثانيًا، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف بيسر، من ذلك أن الشاعر يرمز إلى الموت بتهافت أوراق الشجر في الخريف، ويرمز إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذته في رتابة مضنية[2].

وقد حاول كثير من كتاب السرد الهروب من أسلوب الواقعية النقدية؛ ليرقى سردهم إلى درجة عالية من الشعرية عبر الرمز والتشخيص والتكثيف الدلالي، مما منح القصة قدرًا كبيرًا من حرية التأويل لدى المتلقي[3]. وقد «قيل الكثير جدًّا عن أهمية الترميز في الإبداع، ومما قيل إن المبدع الحقيقي، المبدع الكبير، هو ذلك الذي يستطيع أن يغلّف رؤاه ويجعل القارئ المتمرس يشعر باللذة والإثارة وهو يختطف المخفي من النص الأدبي، ولن يستطيع المبدع ذلك إلا من خلال استعمال الرموز، التي من شأنها أن تحرر لغته من سطوة المعنى الخارجي، وأن تمنحه بُعدًا يبدو للبعض خفيًّا وللبعض الآخر جليًّا، وهذا البعد يتمثل في الرمز الذي لم يصل الإبداع إليه إلا بعد تأمل طويل ووقفة مع الأعمال الإبداعية العظيمة، بتجلياتها وما تحمله من أبعاد وتأويلات، وقد كان للأساطير التي دخلت عالم الرؤى المتناقضة دورٌ لا يُنكر في العثور على هذا المستوى من الكتابة الرامزة»[4].

وإذا كان على المبدع أن يحفر عميقًا في داخله بحثًا عن نص أدبي يشغله ويؤرقه، فإن القارئ المتمرس مطالب بأن يحفر عميقًا في داخل هذا النص المنجز، النص القائم على مرتكزين اثنين: الظاهر والباطن، والظاهر في حالة فن السرد هو ما يقدمه القاص من حكاية تدور حول الدلالة المباشرة لحادثة ما أو شخصيات ما، وعلى العكس من ذلك؛ الباطن هو الذي يفتح النص على ما هو أعمق وأغنى في الدلالة غير المباشرة، وهو بمكوناته الأسلوبية يستحضر المعنى البعيد، المعنى الموازي والمتخيل[5]، ويأتي اللون من بين أهم العناصر التي قد تؤدي دلالات رمزية مكثفة في الخطابات الأدبية عامة، والخطابات السردية منها على وجه الخصوص، وللألوان دلالاتها المتعددة التي لا تقف عند مستوى الدلالات المباشرة، بل تتجاوزها إلى ما هو ثقافي ونفسي واجتماعي مركب، وهو ما سنعاينه في الدلالة الرمزية للألوان، على النحو الآتي:

الدلالة الرمزية للألوان:

لا تقتصر الدلالة الرمزية للون لدى النابهين من النقاد على الأثر الظاهري، بل تتعداه إلى ما وراء ذلك من آثار نفسية تتجاوز سطح الألوان[6]، حتى «أننا يمكن أن نعرف الشيء الكثير عن الشخصية السردية أو حتى شخصية الروائي نفسه، عن طريق تتبع الإيحاءات النفسية التي يولدها المعجم اللوني»[7].

ويتيح تناول دلالة الألوان في هذه الدوائر جملة من الإيحاءات للنص السردي؛ إذ تتعدى دلالة اللون نطاقها الوضعي المطابق إلى ما هو أعم، فتتسع بذلك دائرة اللون للتفسيرات والتأويلات بحسب تباين ردود أفعال المتلقين وتقديراتهم[8].

وقد أعطى كثير من الديانات للألوان قيمة خاصة، ووضعت لها دلالات رمزية، ومنها ما ربط بعض الممارسات الدينية بألوان خاصة: فالأصفر لون مقدس ليس فقط في الصين والهند، بل وفي المسيحية الأوربية، واستعملت الكنيسة اللون الأصفر في اللوحات المقدسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية، ولارتباط اللون الأصفر بالشمس والضوء استعمله المصريون رمزًا لإله الشمس (رع). ولعل معنى الصفاء والنقاوة هو المقصود في اختيار اللون الأبيض عند المسلمين لباسًا أثناء الحج والعمرة، وكفنًا للميت، وقد استعمل القران الكريم بياض الوجه يوم القيامة رمزًا للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا، وذلك في قوله تعالى: «يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ»، (آل عمران،آية 106).

وحين يوظف الكاتب الألوان فإنه لا يأتي بها بشكل عشوائي، بل يختار منها ما يناسب سياق القصة، ومقصديتها الكلية، كما يقوم الكاتب بتنسيق الألوان في علاقة هادفة مع عناصر القص، فالكاتب حين يختار لونًا معينًا لكي يلون به شخصية ما داخل عمله الروائي يكون هدفه من ذلك تقريب الشخصية من الواقع[9]. ولذا فقد أقحمت السرديات اللون، وجعلت منه عنصرًا مهمًّا في مسار حركة السرد، فهو الكاشف عن خفايا اللغة ونفسية الكاتب والواقع المعيش[10].

وكما وظف السرد اللونَ في رسم ملامح الشخصيات ونفسياتها وأبعادها الخارجية فقد وظف أيضًا الألوان في رسم ملامح المكان وتوظيفه في خدمة الدلالات التي تهدف إليها القصة.

وتأسيسًا على ما سبق؛ فإن عناية هذا البحث ستتجه إلى مكونات الخطاب القصصي للكاتبة "سهام العريشي"[*]؛ «لاستخراج بنيات لونية تتجاوز الدلالة المباشرة التي تقف عند حدود المعنى السطحي للجملة، الأمر الذي يدفع إلى إقامة تحليل متكامل ومفتوح على خطابات عديدة يتم الربط بينها بوساطة العلامة اللونية»[11]. وسيقوم بدراسة رمزية اللون في القصة الموسومة بـ«في صالة الانتظار»، المنشورة في المجموعة القصصية: «تشبه رائحة أمي.. تشبه شجر الجنة» للقاصة "سهام العريشي"، التي تمتاز بأنها أكثر قصص المجموعة استعمالا لتقنية الألوان، وهي بذلك تدل على اهتمام الكاتبة بتقنية الرسم والتلوين الفنيين، كما أنها تعكس «عمق الخبرة وكثافة التّجربة... التي تصنع للّون رمزه وبعده الدّلالي وقيمته السّيميائية»[12]، على اعتبار «أن دفء اللون كدفء الإيقاع، كدفء المعنى، كلها تخلق في العمل الفني طاقة خاصة، وتؤسس صورة جديدة وجميلة»[13]، وهو ما ستتضح جماليته في سياق دراستنا لهذا البحث التي ستتحدد في مسارين هما: الدلالة الرمزية للألوان، والدلالة الرمزية للوحات اللونية، على النحو الآتي:

أولا: الدلالة الرمزية للألوان في قصة «في صالة الانتظار»

سيقف البحث على جملةٍ من الدلالات الرمزية للألوان التي اشتغلت عليها قصة «في صالة الانتظار» لسهام العريشي، مجلّيًا قصدية القاصة في استعمال الألوان سواءً اللون الأسود برمزيته المضادة، أو دلالات اللون الأبيض الرمزية التي استعملتها في دلالاتها الضدية أيضا، أو في توظيفها للون الأحمر في توتير مشهد القص، وهكذا في بقية الألوان، وقد تعاملت القاصة مع الألوان في إطار تقنيات متعددة، على النحو الآتي:

أ - الدلالة الرمزية للون الأسود وما شابهه

يعتبر اللون الأسود من أكثر الألوان شيوعًا في الواقع، أضف إلى ذلك اكتسابه دلالات رمزية قوية لم تغفل عنها القاصة، حيث وظفتها بمهارة لتبرز تجربتها في هذه القصة. كما أن للون

الأسود «سطوته في النص الروائي السعودي فهو مشبع بدلالات مختلفة موجبة وسالبة، والأسود السالب هو نقيض الأبيض في كل خصائصه، ويمثل الظلام الكامل وانعدام الرؤية، ويعد رمزًا للألم والموت والحزن والخوف من المجهول والعدمية والفناء»[14].

إن «سيطرة اللون الأسود تدل على عمق الألم والحزن»[15]، وقد استعملته القاصة لتحقيق جملة من الوظائف في قصة (في صالة الانتظار) فهي ترمز باللون الأسمر إلى سمة من سمات الشخصية الطفلة/البطلة، وهي الفقر والحرمان من الدلال والرفاهية، تقول: «يطل وجهك الصغير بلفحته السمراء وبثور داكنة»[16].

كما ترمز باللون الأسود إلى الافتتان والجمال، فتقول: «إن (مقلمة) سوداء صغيرة كافية تماما لأن تتدلى إلى أسفل ظهرك.. ويتدلى معها وخلفها العالم بأكمله»[17]. وفي مشهد آخر تقول: «تسألين نفسك: لماذا بطنه أكبر من مقاس حزامه الأسود الأنيق؟»[18]. وتصور احتفاظ الشكل الجسدي برونقه عبر اللون الأسود بقولها: «عباءتك أيضًا لم تتغير.. ولا حذاؤك.. ولا شعرك الأسود بلمعة الزيت على أطرافه»[19]، ثم تصف العباءة بأنها «...تبرق أسودَ وكريستالًا»[20].

وفي صورة أخرى ترمز به إلى ما لدى شخصية البطلة من الشعور المتردد بين الخوف من رجل الأمن والثقة به، فتقول: «فيما أنت تلقين بنظرة ساهمة إلى اللمعة السوداء على حذاء رجل الأمن بجانبك»[21].

وترمز به في موقف آخر إلى المفارقة بين طبيعة هذا اللون الدال على الاختفاء والستر، وما يتسبب به من الشهرة والظهور ونيل الجوائز في تعبير ساخر عن احتفاء المجتمع بالسواد، فتقول: «تتذكرين معلمتك في الصف الأول الابتدائي وهي تحدثكم كثيرًا عن العباءة.. وعن جائزة لا تُنال إلا بالسواد.. وعن اسم سيصدح به في إذاعة الصباح»[22]. كما ترمز به إلى الاكتئاب والضجر الذي يرافق سواد الليل، فتقول: «تهوين بعيدًا في ليلٍ مظلم يرتدي قفازين أسودين يضغط بهما على جانب معدتك..»[23].

وفي هذه الاستعمالات كلها تتضح سيطرة اللون الأسود على معظم مشاهد السردية ابتداءً من لحظة الوصول إلى المطار، إلى لحظة المغادرة منه، مرورًا بمختلف عناصر التشكيل لهذا اللون:

(بشرة الطفلة السمراء – مقلمتها السوداء - الحزام الأسود – الحذاء الأسود - جائزة لا تنال إلى بالسواد – قفازين أسودين – اللمعة السوداء –عباءة المرأة التي تبرق أسود وكريستالًا.....).

إن الدلالات المحمولة لهذه الاستعمالات اللونية تحيل إلى مراجع تداولية وأنساق ثقافية واجتماعية تظهر تجليات هذا التوظيف للون الأسود في مشاهد الحكاية.

ب- الدلالات الرمزية للون الأبيض وما يقاربه

يُعد اللون الأبيض من الألوان المحايدة، وهو مضاد للون الأسود ومزاوج له، وسيادته في السردية تتوازى مع سيادة اللون الأسود، وتمتد ترددداته في الفضاء المشهدي للسردية ابتداءً وانتهاءً، و"يشكل اللون الأبيض بأشكاله الأساسية والثانوية مساحة واسعة في النماذج المدروسة، تتعدد صورها الإيجابية والسلبية، فقد عده البعض من الألوان الباردة التي تبعث الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، وتزيد من الحجم الظاهري للأشياء، واللون الأبيض هو رمز الطهارة والنقاء والصدق والسلام، ومن جهة ثانية هو رمز الضعف والمرض والعجز، وقد يكون رمزًا للكآبة والحزن»[(24)].

وتستعمل القاصة اللون الأبيض رمزًا جماليًّا، متجسدًا أحيانًا في هيئة أزياء مبهجة ومؤنسة، وأحيانًا في هيئة أزياء منفرة للنفس وموحشة، فـ«السياق وحده هو الذي يحدد وظيفة اللون وفاعليته»[(25)].

فمن حالات تجسد اللون الأبيض في هيئة أزياء مؤنسة ومرغوبة قولها عن زي الشخصية/ الرجل: «يقف هو بقبعته الرياضية البيضاء، ببدلته البيضاء الباهتة»[26]، وتقول عن زي الشخصية/المرأة: «تلمع خصلات شعرك الملفوفة إلى أسفل رقبتك بربطة بيضاء لا أتبين نهايتها..»[27]، «لا تلبسين تنورة جينز قصيرة وشرابًا أبيضًا إلى أعلى فخذيك»[28]، «تناديك أمك إلى باص المدرسة وتركضين بمريولك السماوي المنقط بياضًا إلى السماء»[29].

ومن حالات تجسد اللون الأبيض في هيئات مناقضة لإيحاءاته وطبيعته الإيجابية؛ زي الممرضات والأطباء، وتدرج لون الدم عند سحبه من الجسد، تقول: «لكن الممرضة الفلبينية بملابسها البيضاء وكمامة على فمها وبإبرة حادة تخرج فجأة من جيب مريولك..»[30]، «يسألك الطبيب وهو يرتدي قفازه الأبيض.. والممرضة تناوله مقصًا صغيرًا بُلل القطن فيه بالمطهر..»[31]، «كانت إبرة حقيقية من زجاج ودم، تتأملين دمك يصعد في أنبوب بلاستيكي، وسيتلون الحيز تدرجيًا بالأبيض والوردي والأحمر القاني ثم يمتلئ الأنبوب كله بالدم»[32].

إن هذا التدرج اللوني يكشف ما يطال بنية النص من درجات الانفعال والتدفق العاطفي تبعًا لدرجة حرارة اللون أو درجة هدوئه أو صخبه، الأمر الذي يجعل اللون يتحول بتحول الحدث؛ ليؤدي وظيفة مختلفة في كل نص[33]. إن هذا البياض يُقرأ باعتباره إستراتيجية اتخذها الكاتب ليؤسس لفضاء سردي يكتسحه بياض مريض، وعندها يصبح البياض عنوانًا للفقد والفناء أو ما يتوقع أن يصير إلى ذلك، فاللون الأبيض وهو لون المرض والموت يتجسد في الجثث المغطاة بأقمشة بيضاء في المشفى[34].

كما تستعمل الكاتبة فعل البياض للدلالة على جمال الطبيعة المستمد من جمال نفس الإنسان، تقول: «ضحكتها وهي تسيل على أرضية المطار الذي يتسع ويبيض كالسحاب»[35]، فالألوان الفاتحة الهادئة «تمنح المكان انطباعًا يختلف عن الألوان القاتمة، وقد يكون المكان مسهبًا في تفصيلاته اللونية ليمنح القارئ إحساسًا بالصدق»[36].

فالقاصة -إذن-تتفاعل مع الطبيعة كما يفعل الفنان، وهي بذلك تبث في البنية السردية تعبيرات لونية ذات تأثير من حيث الميل إلى الاطمئنان والهدوء، أو الإيحاء بالرعب والخوف على نحو يناسب حالة الانفعال المصاحبة للون[37].

وعلى النسق ذاته؛ تستعمل القاصة اللون الفضي ذا الخاصية الجمالية الآسرة للإنسان عمومًا، وللمرأة خصوصًا، تقول: «وهي تعلق على صدرك سلسالًا فضّيًا يحمل باللغة الإنجليزية أول حرف من حروف اسمك»[38]، «تقبضين على سلسالك الفضي على صدرك»[39].

ج - الدلالات الرمزية للون الأحمر وما يقاربه

إذا نظرنا إلى اللون الأحمر على وجه العموم؛ فسنجده يمثل «ثنائيات متضادة، الطرف السالب منها هو الموت والهزيمة والدمار والثأر، وأما الطرف الموجب فيرتبط بالتضحية والفداء والخصوبة والتجدد والحياة؛ ذلك أن الأحاسيس التي يثيرها اللون الأحمر هي أحاسيس مركبة منها الخيالي، ومنها الواقعي، ومنها الشبقي ومنها الثوري»[40].

وتستعمل القاصة اللون الأحمر رمزًا للشيء النافع الثقيل على النفس، تقول: «كانت إبرة حقيقية من زجاج ودم، تتأملين دمك يصعد في أنبوب بلاستيكي وسيتلون الحيز تدرجيًا بالأبيض والوردي والأحمر القاني ثم يمتلئ الأنبوب كله بالدم»[41]، وقد أجرى علماء النفس تجارب أثبتوا بها أن اللون الأحمر يثير الإحساس بالغزو والهجوم والثأر، ويخلق نوعًا من التوتر العضلي،كما أثبتوا أنه مثير للمخ ويحمل خواص العدوانية[42].وتستعمل القاصة اللونين البنفسجي والأصفر للدلالة على الذائقة الفنية للبطلة، تقول:«ولا تنتعلين حذاءً ليمونيًا؛ لأن بلوزتك البنفسجية منقطة بالأصفر»[43]. وتشير باللون الوردي إلى جمال أنوثة البطلة، تقول: «حاملًا كيسين صغيرين تقول الألوان الوردية فيه أنه لكِ»[44].

د - الدلالة الرمزية للون السماوي

اللون الأزرق مصدره الطبيعي «السماء والماء»[45]بدلالة الاتساع والامتداد التي تكتسح مشاعر البطلة. كما تشير القاصة باللون السماوي إلى حيوية البطلة وذائقتها الفنية الرفيعة في الملبس، تقول: «تناديك أمك إلى باص المدرسة وتركضين بمريولك السماوي المنقط بياضًا إلى السماء»[46]، هذا الرسم اللوني لملبس الطفلة "البطلة" يعكس صورة للحالة السابقة التي كانت تعيشها الطفلة قبل إجراء العملية، حيث باص المدرسة والركض بالمريول السماوي المنقط بالبياض الذي يعطي مزيدًا من البهاء والأناقة لتلك الطفلة، ويشكل معادلًا موضوعيًّا للوضع النفسي والحالة الصحية التي كانت تتمتع بها قبل التبرع بإحدى كليتها، في مقابل المشهد الذي رُسم للطفلة بعد إجراء العملية التي سلبت فيه من هذه الحيوية والحركة والنشاط.

من مجمل ما سبق من تحليل الدلالات الرمزية للألوان عند القاصة "سهام العريشي" في قصة (في صالة الانتظار)؛ يتضح ثراء الترميز اللوني لديها في إطارين: الأول الكثافة اللونية، والثاني التوزيع، ففي الأول حشدت الألوان متنوعةً بتنوع ما تريد الترميز إليه، وفي الثاني استطاعت أن توزع هذه الألوان حسب مقتضى سير الحدث ومتطلب رسم ملامح المكان أو عكس دلالة الألوان على الشخصيات القصصية.

وكما وظفت القاصة فسيفساء الألوان واستخدمتها بطريقة احترافية وابتدعت دلالات رمزية لها انطلقت فيها من رؤيتها الخاصة، حيث تمكنت من توظيف اللون الواحد في رسم مشاهد متناقضة.

ثانيا : الدلالة الرمزية للوحات اللونية في قصة(في صالة الانتظار)

تتشكل في قصة (في صالة الانتظار) فسيفساء لونية تحوي على (29) مفردة لونية بتكرارات معينة، تتجلى فيها ريشة رسامة تحسن استعمال الألوان ومزجها والترميز بها إلى أبعاد متعددة: نفسية، واجتماعية، وسيتم هنا «التنقيب عن العلاقات التي تربط دلالات اللون بعناصر السرد التي يتداخل معها اللون باستمرار»[47].

فعلى سبيل المثال تستعمل القاصة اللون معادلًا موضوعيًّا تضفي عليه مشاعرها بهدف إيصالها إلى المتلقي، على نحو ما فعلت في تصوير الحالة الشعورية للطفلة "أشواق" ومجريات قصتها مع أخيها "ماجد"، ويمكن إيضاح ذلك بالآتي:

اللوحة اللونية الأولى:

هي (أشواق): (وجه أسمر - بُثور داكنة–ربطة شعر بيضاء = الدلالة على المستوى العادي للطبقة الاجتماعية للفتاة).

هو(ماجد): (قبعة بيضاء – بدلته البيضاء الباهتة = الدلالة على مستواه العادي أيضًا، فالبياض هنا يتماشى مع غياب اللون المبهرج والصارخ).

هي/هو: (الكيس ذو الألوان الوردية للطفلة تساوي رمزًا لامتلاك الأخ لأجمل الألوان الأنثوية التي تليق بأخته، ويشير إلى ما سينتزعه منها من أجمل مكون لصحتها/إحدى كليتها).

فها هنا أحسنت القاصة اختيار الألوان من الناحيتين الجمالية والنفسية لكلا الشخصيتين، وجعلت لكل منهما ما يليق به منها، بحيث «تبرز خاصية المظهر اللوني، وكلنا يعرف أن تغير نسبة الضوء وانعكاساته هي مصدر إلهام للكاتب، ومن هنا تبرز أهمية الألوان التي تثير الشعور وتُدخل عامل الإحساس بالطبيعة في السرد الروائي»(48).

اللوحة اللونية الثانية:

لنتأمل اللوحة اللونية الآتية التي ترسم المتناقضين: "الواقع والحلم"، وكيف تعمق تفاصيل المستوى الاجتماعي للطفلة (أشواق) وأخيها (ماجد):

الواقع:

هي: (تتأمل الحذاء الأسود لرجل الأمن – حذاؤها الأسود الذي لا يغطي أصابع قدميها=اللون يعكس المستوى الاجتماعي والحالة النفسية التي تحسس بالفارق بين حذاء رجل الأمن وحذائها مع أن الحذاءين أسودان).

الحلم وتيار الوعي:

(تحلم بالأطفال المصبوغين بالفرح وعدم تمكنها من اللعب معهم، وأيضًايمنع اقترابها من أولئك الأطفال الملونة ابتسامتهم = المقابلة بين هؤلاء الأطفال المرحين الفرحين، واللون هنا معنوي تجريدي صبغ الفرحة ولون الابتسامة بالمستوى الحياتي للأطفال السعداء والأسوياء الذين تتوفر لهم وسائل الدعة والراحة).

هي: (بعباءتها السوداء =رمز لثقافة سائدة حول لبس السواد باعتباره نسقا اجتماعيا،وينصرف في الوقت ذاته إلى بساطة الزي المتوفر لهذه الطالبة المتفوقة على نظيراتها من الطالبات، وتميزها عليهن بحصولها على الجائزة دونهن).

(السلسال الفضي يتكرر مرتين ليقابل السواد المفرد المذكور قبله = دلالة على اختراق النسق/اللون الأسود باللون الفضي المتلألئ باعتباره رمزا للإصرار والصمود والنجاح ومواجهة العوائق).

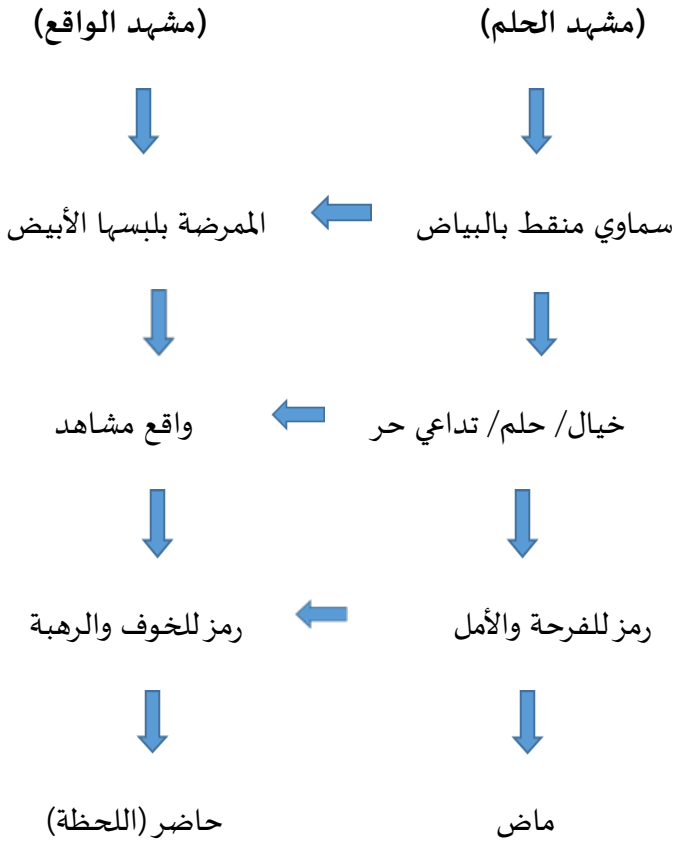
اللوحة اللونية الثالثة:

الحلم/المتخيل المعدوم/المتخيل المفترض:

هي: (لا تلبس شرابًا أبيضا – ولا حذاءً ليمونيًّا -بل بلوزة بنفسجية منقطة بالأصفر – مقلمة سوداء = للدلالة على وضع اجتماعي راق مقابل لوضع الفتاة المتواضع، ترسم القاصة لوحة لونية هنا – تمثل فتيات ميسورات يمتلكن القدرة على شراء ملابس المدرسة الراقية، وهو ما تفتقده بطلة القصة).

التداعي/ الحلم:

يستمر السرد (ص21) من قصة (في صالة الانتظار) لسهام العريشي، مبرزًا التميز اللوني (السماوي المنقط بالبياض) بمزيجه الجامع بين لون السماء ولون النجوم المختلط بالفرح والأمل والضوء.. وكلها تشكل صورة بهية في لحظة التداعي والحلم لتصطدم بلحظة الوعي حين تظهر الممرضة الفلبينية بملابسها الطبية البيضاء؛ لتغرس إبرتها وتنقل الطفلة البريئة المسكينة من لحظة الحلم الجميل/ الخيال إلى لحظة الواقع واللحظة المريرة/ المرض، فاللون الأبيض في هذا المشهد يرمز للحظة مواجهة الحقيقة والألم وربما الخوف من المتوقع الأسوأ، فيما لو ظهر أن نتيجة الفحص سلبية، وهو ما يمكن إيضاحه في الترسيمة الآتية:



اللوحة اللونية الرابعة:

هي:

"يتلـون الحيـز تـدريجيّا بـالأبيض والـوردي والأحمر القـاني".(تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ، ص21)

(يقظة)

انتقـال الألـوان مـن الأبـيض إلى الأحمر يرمز إلى درجة الخطورة التي تواجهها الطفلة حيث تبدأ بالأبيض لـون الطمأنينـة، ثم الـوردي كرمـز للفرح والراحة وأخيرًا الأحمر الممثل لعلامة الخطر ودخول لحظتها.

"تهوين بعيدًا في ليلٍ مظلم يرتدي قفازين أسودين يضغط بهما على جانبي معدتك..".(تشبه رائحة أمي ..تشبه شجر الجنة"في صالة الانتظار" ص22)

(غياب عن الوعي)

القفازين الأسودين

رمز الرعب والقسوة

تماه بين الحقيقة والحلم في رمزية الرعب وخطورة الموقف والخوف من المجهول

اللوحة اللونية الخامسة:

(أ)

غياب / حلم / تداعي:

"تمـر أمامـك صـورة رجـل الأمـن ذو المنكبين العريضين والقامة التي فضلت أن تنظـري إليهـا مـن بعيـد! تعترفـين لنفسـك أن جهـازه اللاسـلكي الـذي يصـدر تشويشًـا بـين الحـين والآخـر قـد أعجبـك حقًـا. تسـألين نفسـك "لمـاذا بطنـه أكـبر مـن مقـاس حزامـه الأسـود الأنيق؟".(تشبه رائحة أمي ..تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص22-23)

(ب)

(أ)

حضور:

"أنـت أشـواق".(تشبه رائحة أمي ..تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص22).

(ب)

حضور:

"في أي دور أنـا؟" (تشبه رائحة أمي ..تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ، ص32)

(ج)

"تصمتين.. وتواصلين تركيب المكعبات الملونة"/"تبرز أمكِ من بين مكعبين ..".

تشبه رائحة أمي ..تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص23).

(ج)

حضور:

"يسـألك الطبيـب وهـو يرتـدي قفـازه الأبيض ..".

(تشبه رائحة أمي ..تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص23).

ويتجلى التضاد اللوني بين صورة الحزام الأسود الأنيق شادًا للبطن الكبير،وصورة شلالات مطار الرياض والورود الملونة على حوافها وسير الحركة الآلي، وهي رموز متعددة توحي بتناقض الصورة في لا وعي الطفلة "أشواق" وتذبذبها، فقد ظهرت لها الشلالات والورود الملونة بصورة مشوهة كما قالت، لحضور منظر الحزام والبطن، نفسية الطفلة لم تعد تستمتع بالمنظر المدهش لتلك الألوان من الزهور طالما هو مجتمع في مخيلتها وشعورها الداخلي مع اللون الأسود (رمز الخوف وباعثه) الذي يستدعي الظلام ،والرهبة، والوحوش،والهوام.

اللوحة اللونية السادسة:

ويأتي اللون الأبيض في مشهد الوعي الثالث موازيًا للون الأسود في رسم معاني القلق والخوف؛ لأنه التصق بالطبيب الذي هو مبعث الرهبة والرعب عند الطفلة "أشواق" حيث يتفق:

رجل الأمن وحزامه الأسود الأنيق ⟸ مع الطبيب وقفازه الأبيض

يتحد الرمز في اللونين ليبعثا في نفس الطفلة شعورًا موحدًا، على الرغم من شكليهما المتباينين جدًّا، ومن دلالتهما المتناقضة، ومن ثم تتأكد رمزية اللونيين هذه وتناقضاتها المرعبة بواسطة: غياب مشهد الجمال في زهور المطار.

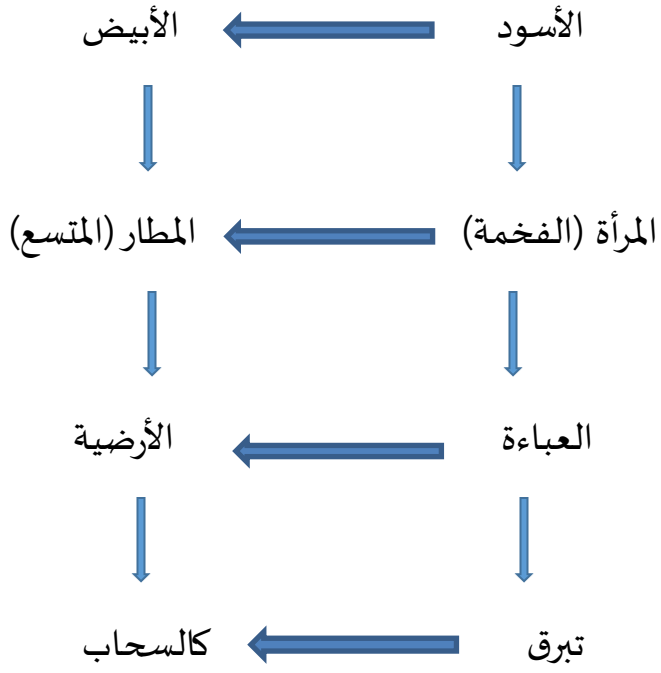
هروب الطفلة "أشواق" إلى حلم آخر تبتعد فيه عن مشاهدة رجل الأمن (ذي الحزام الأسود) والطبيب (ذي القفاز الأبيض) إلى الألوان المتعددة في اللعب بالمكعبات.

لجوؤها إلى وجه أمها واستدعاؤها له كبديل للرجلين؛ ليبرز من بين المكعبات الملونة تلك (وبين مكعبين بالتحديد) حيث تبرز الأم بين رجلين (مكعبين) بوجهها الذي يشع في نفسها فرحة وبشرًا وأمنًا.

اللوحة اللونية الختامية: تتجلى هذه اللوحة في المشهد الأخير، حيث:

يقظة ثابتة: «ولم يتغير مطار الرياض منذ جئته قبل شهرٍ تقريبًا.. لم يتغير أبدًا.... عباءتك أيضًا لم تتغير ولا حذاؤك ولا شعرك الأسود بلمعة الزيت على أطرافه»[49].إن اللون الأسود هنا يأخذ رمزية ودلالة جديدة هي أقرب إلى الثبات والصمود في وجه المحن والمشاق والمصاعب، وهو الشعور المنسحب في اللفظ الدال على الاستمرار والتجدد: «ولا نظرة اللانهائي في عينيك»[50]. وهناك مزاوجة بين نقد الواقع/ المطار وعدم وجود ما يستجد فيه، ونقد الثوب الأسود الملازم لها.

حلم تختلط فيه الألوان: "سيدة فخمة بكعب عالٍ رفيعٍ جدًا بعباءتها التي تبرق أسود وكريستالًا"[51]/"أرضية المطار الذي يتسع ويبيض كالسحاب"[52].فاللوحة المتشكلة من الألوان الثلاثة (الأسود – الكريستال – الأبيض) تمتد بين مسافتين، على نحو ما توضحه الترسيمة الآتية:



الأسود: يبرق ويتلألأ، والكريستال يزينه بألوان مشعة.

الأبيض: يظهر كالسحاب اتساعًا وجمالًا وضوءًا.

إن رمزية اللونيين في هذا المشهد (الحلمي) تبدو إيجابية، بحيث تعكس نفسية تغالب أوجاعها الواقعية فتفر إلى الحلم/حلم اليقظة؛ لتصنع لنفسها جمالًا رمزيًا من لونين يستحيل الجمع بينهما في الواقع، ومع ذلك جمعت بينهما بفضل مشاعرها المتفردة.

حضـور نـاقص: إن رمزيـة الألـوان بـين الحضـور والغيـاب/ الحلـم والواقـع، والخيـال والحقيقة، تسلم في نهايتها إلى مواجهة الحقيقة والواقع كما هما عليه:"سأعود إلى أمي، لكن هذه المرة بكلية واحدة فقط"[53].

من مجمل ما سبق عرضه يمكن القول: "إن طبيعة الإحساس بالمكان هي التي تدفع الروائي للسعي نحو تعتيمه أو المبالغة في وصف تفاصيله، بصورة ينوء فيها السردي بأشيائه فيمجد أبطال هذا المكان، أو يحط من قدرهم، حسب ما يقتضيه المضمون السردي، وبذلك يتحول الوصف اللوني للمكان إلى مادة روائية مهيمنة، تقوم بدور إيجابي يؤسس لعلاقة تعارض يحمل الرمز اللوني فيها جميع الدلالات اللازمة، وفي هذه الحالة يصبح اللون هو القائد للمعنى في سياقه"[54].

والخلاصة: أن ما سبق عرضه من دلالات لونية تحكمت في هوية الخطاب القصصي لدى الكاتبة "سهام العريشي"؛ يؤكد أن اللون له تأثير حسي خاص، وعلى الرغم من أن الدلالات اللونية تتساوى أحيانًا، فإن رؤية القاصة تكون مختلفة، وهذا ناتج عما يعتريها من إحساسات داخلية تثيرها الألوان؛ لتتشكل مع الحالات النفسية التي تعترض لها ظروف الحدث والزمن السردي،مما يجعلها تسقط هذه الإحساسات على ما يحيط بالشخصيات السردية من أماكن ومتعلقات أخرى.

الهوامش والإحالات:

(*) سهام أحمد العريشي: قاصة وشاعرة سعودية من منطقة جازان، تعمل محاضرة في قسم اللغة الإنجليزيةبجامعة جازان، ومن مؤلفاتها : "تشبه رائحة أمي..تشبه شجر الجنة"، 2014م، مجموعة قصصية عن نادي جازان الأدبي والدار العربية للعلوم ناشرون، و"إلا الثواني الخالدة"،2017،

مجموعة شعرية عن الدار العربية للعلوم ناشرون، ورواية "الشاعر"،2019م، عن نادي جازان الأدبي والدار العربية للعلوم ناشرون.

(1) جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص123.

(2) ينظر: المعجم الأدبي، ص124.

(3) انظر: كوثر القاضي، شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة، دار المفردات للنشر، الرياض،1430هـ/2009م، ص 395.

(4) عبدالعزيز المقالح، الدلالات الرمزية في القصة القصيرة، زيد مطيع دماج أنموذجًا، منشورة في موقع دماج على الرابط الآتي:
http://www.dammaj.net/files/article_dr_maqaleh_aldalalt_alramziya_fi_alqisa.htm

(5) نفسه.

(6) انظر: يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص13.

(7) مريم إبراهيم غبان، اللون في الرواية السعودية ، دار المفردات للنشر والتوزيع ، الرياض ، 1430هـ ، 2009م، ص48.

(8) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص16.

(9) رنيم موسى شعبان، دلالة الألوان في الرواية النسوية الفلسطينية، جامعة الزهر، غزة . 1438هـ، ص 136.

(10) انظر: سماح شاطري، جدلية اللون والصورة في رواية "بيض الرماد"، جامعة محمد خضيرة، بسكرة، 2015/2014م، ص29.

(11) الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص 157.

(12) ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، العدد 267، مارس2001، الكويت، ص44.

(13) عبد العزيز المقالح، إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقا القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة ع 3/2، 1985م، ص 284.

(14) مريم إبراهيم غبان،اللون في الرواية السعودية، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 1430هـ/2009م، ص159.

(15) طاهر الزواهرة اللون ودلالاته في الشعر،الشعر الأردني نموذجًا، دار الحامد، عمان، 2008م، ص 101.

(16) سهام العريشي، تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار، نادي جازان الأدبي، 1436هـ، ص19.

(17) نفسه، ص19

(18) نفسه، ص21-22.

(19) نفسه، ص 24.

(20) نفسه، ص24.

(21) نفسه، ص 20 .

(22) نفسه، 20 .

(23) نفسه ص، 22.

(24) اللون في الرواية السعودية، ص190.

(25) صالح الشتيوي رؤى فنية " قراءات في الأدب العباسي " جماليات اللون في شعر بشار بن برد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م، 11.

(26) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ،ص19.

(27) نفسه، 19.

(28) نفسه، 19.

(29) نفسه، 21.

(30) نفسه، 21.

(31) نفسه، 23.

(32) نفسه، 22.

(33) انظر: اللون في الرواية السعودية، ص155.

(34) نفسه، ص 87 و 193.

(35) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ص23.

(36) اللون في الرواية السعودية، ص 83.

(37) نفسه، ص 84.

(38) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص20.

(39) نفسه، ص 20.

(40) اللون في الرواية السعودية، ص198-199.

(41) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"،ص22

(42) انظر: اللون في الرواية السعودية، ص202.

(43) تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"،ص19.

(44) نفسه، ص 19.

(45) يحيى حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص136.

(46) سهام العريشي،تشبه رائحة أمي .. تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار"، ص 21.

(47) مريم إبراهيم غبان،اللون في الرواية السعودية، ص81.

(48) نفسه، ص 82.

(49) تشبه رائحة أمي ..تشبه شجر الجنة "في صالة الانتظار" ،ص24.

(50) نفسه، ص 24.

(51) نفسه، ص 24.

(52) نفسه، ص 22.

(53) نفسه، ص 25.

(54) اللون في الرواية السعودية، ص100.

الستَرجمة في الوطن العربي
مراحلها، أنواعها، تقنياتها، إستراتيجياتها

د. بشير زندال*

ملخص:

يتناول هذا البحث السترجمة في الوطن العربي، متطرقًا إلى مراحلها، وأنواعها، وتقنياتها، وإستراتيجياتها، محددًا ماهية السترجمة، وبداياتها التي ظهرت مع ظهور السينما، وحاجة المُشاهد إلى شرح المَشاهد في فترة السينما الصامتة، ثم مع ظهور السينما الناطقة دعت الحاجة إلى "ترجمة" الحوارات المنطوقة إلى نصوص مكتوبة على الشاشة، وهنا ولدت السترجمة بمفهومها الحديث.وقد تطرقنا إلى أنيس عبيد ومعامله، ثم أنواع السترجمة، كما تناولنا المُسَترجين الهواة الذين يتم تجاهلهم في الدراسات، رغم أن مجهوداتهم كبيرة وملحوظة في هذا المجال. وتطرَّقنا إلى برامج السترجمة في الكمبيوتر، وتقنياتها، من حيث نوع الخط وحجمه ومكانه وزمنه ولونه. وبعدها تناولنا إستراتيجيات السترجمة، ولاسيما التكييف. وقد درس البحثُ ذلك كله دراسة وصفية تحليلية تاريخية، وتوصل إلى جملة من النتائج، التي من أبرزها: أن السترجمة ظهرت في العالم العربي في وقت مبكر، وأسهمت بشكل كبير في توصيل السينما العالمية إلى المشاهد العربي بصورة جيدة، كما توصل البحث إلى أن التأثير اللغوي لسترجات أنيس عبيد على المشاهد العربي كانت جلية وواضحة لعدة أجيال، من بداية الأربعينيات حتى العصر الحاضر.

* أستاذ الترجمة والأدب الفرنسي المساعد-قسم اللغة الفرنسية- كلية الآداب – جامعة ذمار – الجمهورية اليمنية.

الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Le sous-titrage dans le monde arabe

Etapes, types, techniques, stratégies

Dr. Basheer Zendal

Résumé:

Cette étude traite du sous-titrage dans le monde arabe, en abordant ses étapes, ses types, ses techniques et ses stratégies. Elle traite aussi du concept de sous-titrage et de ses débuts apparus avec l'avènement du cinéma et le besoin pour le spectateur de comprendre les scènes du film à la période du cinéma muet. Avec le cinéma parlant, on avait besoin de "traduire" les dialogues parlés en textes écrits à l'écran. Ici, le concept moderne du sous-titrage est né.

Cette étude vise à mettre en lumière Anis Obeid et ses laboratoires, puis les différents types de sous-titrage, et les fansubs qui sont ignorés dans les études, bien que leurs efforts soient considérables et remarquables dans ce domaine. Les programmes et les techniques informatiques, tels que le type de police, la taille, l'emplacement, l'heure et la couleur sont aussi abordés dans cette étude.

Nous choisissons la méthode descriptive et analytique qui s'accorde avec cette recherche. L'étude a abouti à un certain nombre de résultats, notamment : le sous-titrage est apparu tôt dans le monde arabe et a contribué de manière significative à la diffusion du cinéma international vers le monde arabe, et a également révélé que l'impact linguistique des sous-titres d'Anis Obeid sur les téléspectateurs arabes était évident depuis de nombreuses générations, du début des années 1940 à nos jours.

توطئة:

ما يـزال مصـطلح السـترجة يمثـل إشـكالية بعكـس مصـطلح الدبلجـة، فمصـطلح (sous-titrage) موحد في اللغة الفرنسية، ولا يختلف عليه باحثان، وكذلك نجده (subtitling) موحدا في الدراسـات الإنجليزيـة كلهـا. أمـا في العربيـة فإشـكالية تنـوُّع المصـطلح موجـودة في المجـالات البحثيـة كلهـا، ومنهـا الترجمـة السـمعية البصـرية، وخصـوصًا السـترجة. فالمصـطلحات المقابلـة للسـترجة في اللغـة العربيـة كثيرة، فمنهـا مـا اقتصـر على مفـردة واحـدة مثـل: (السـترجة، التهميش، الترحشـة، التحشـية، العنونـة، السـبتلة)، ومنهـا مـا يتكـون مـن كلمتـين مثـل: (الترجمـة التهميشـية، ترجمـة الشاشـة، الترجمـة التلفزيونيـة، الترجمـة الفرعيـة، الترجمـة السـينمائية، الحاشـية السـينمائية، الكتابـة التهميشـية، الحاشـية المترجمـة، التفريـع العنـواني، الدبلجـة النصـية، ترجمـة الحـوار، الترجمـة البصـرية، الترجمـة المرئيـة)، ومنهـا مـا يتكـون مـن مجموعـة مـن الكلمـات مثـل: (الترجمـة المرئيـة الهامشـية)[1]. غير أننـا اعتمـدنا مصـطلح (السـترجة). فهـذا المصـطلح تَمَّ نحتـه مـن الكلمـة الفرنسية (sous-titrage)، مثل الدبلجة التي تَمَّ نحتها من كلمة (doublage)، وهو الأكثر استعمالا لدى لباحثين، وكان المترجم حميد العواضي أولَ مَن أتى بهذا المصلح[2].

وانطلاقًا من ذلك فإن هذا البحث سوف يقوم بدراسة السترجة دراسة وصفية تحليلية تاريخيـة، منطلقًـا مـن تعريـف السـترجة، ثـم تحديـد مراحلهـا، وأنواعهـا، وتقنياتهـا، وإسـتراتيجياتها، على النحو الآتي:

التعريف:

ورد تعريـف السـترجة في قـاموس روبير الفرنسي بأنهـا: «ترجمـة حـوارات فـيلم مـا، ونسـخها مطبوعـة في أسـفل الصـورة»[3]. أمـا في قـاموس "مفـردات السـينما" (Le vocabulaire du cinéma) فنجـد التعريـف الآتي: «السـترجة هي الـنص الـذي يظهـر أسـفل صـورة الفـيلم، وهـدفها ترجمـة الحوارات باللغة الأصلية»[4].

تناولت التعريفات السابقة السترجة باختصار، باعتبارها ترجمة للحوارات وتأتي في أسفل الشاشة. لكن قاموس وسائل الإعلام (dictionnaire des media) قد عرّف السترجة بإسهاب وتفصيل أكثر، إذ عرفت بأنها «تقنية سينماتوغرافية، تتم عن طريق عرض نَص في أسفل الشاشة، خلال البث الفيلمي للمادة السينمائية، ولم تلبث أن نقلت هذه التقنية إلى التلفزة لترجمة أنواع البرامج المتلفزة كلها من: مسلسلات وأفلام وثائقية، ونشرات إخبارية، وحصص، ونقاشات مباشرة»[5].

ورغم أنه تعريف أكثر تفصيلًا من التعريفات السابقة، إلا أنه أغفل أن السترجة قد تكون لنصوص مكتوبة كعناوين الصحف واللافتات التي تظهر في الأفلام. كما أغفل التعريف أن أسفل الشاشة قد يكون مشغولًا فترتفع السترجة بعض الشيء. أو قد يكون عموديًّا في يمين الشاشة، مثل السترجة في اللغة اليابانية، ويعود ذلك إلى أن الخط الياباني يكتب عموديًّا وليس أفقيًّا. كما أن التعريفات الثلاثة قد أغفلت أن السترجة قد لا تكون ترجمة فقط، ولكنها تكون -أيضًا- نقلًا للنص المنطوق باللغة نفسها مثل السترجات التعليمية، وغيرها.

ومن ثم، فإن بإمكاننا تعريف السترجة بأنها: «**نقل أو ترجمة للنص المنطوق أو المكتوب في الشاشة، وكتابته في جمل صغيرة تظهر في الغالب في أسفل الشاشة ما لم يكن المكان مشغولًا بكتابة أخرى أو تظهر عموديًّا على الشاشة**».

بدايات السترجة:

بدأت الترجمة السمعية البصرية مع بداية السينما في بداية القرن العشرين منذ بدايتها الصامتة. لكنه توجب في البداية استعمال أدوات توضيحية؛ بغية تبرير التغيير الذي يطرأ على الديكورات والأماكن والأزمنة المختلفة. وكذلك شرح سياق الفيلم أو جزء من الحوار لتوضيح موضوع السيناريو. وهكذا وُلِدَتْ النصوص التوضيحية (intertitres, intertitles) للفيلم الصامت. وهي عبارات كانت تُكْتَب على ورق تُدْمَج مع الفيلم لتوضيح أحداث الفيلم. ومنذ العام

1903م، أدرج بورتر نصوصًا مختصرة توضيحية بين مشاهد فيلمه (كوخ العم توم) لتسهيل استيعاب الحدث[6].

وفي عام 1909م تم اختراع جهاز يعرض جُملًا يتم التحكم بسرعة عرضها بجهازٍ منفصل، وكان الجهاز أشبه بجهاز عرض صور (الشرائح)؛ إذ تظهر الجُمَل المترجمة في الجزء السفلي من اللافتات المطبوعة(Intertitres) الفاصلة بين مشهد وآخر[7]. إلا أن هذا الجهاز لم يستمر كثيرًا، وتوقف استعماله في وقت مبكر.

في ذلك العصر كان لدى المخرج الخيار بين طريقتين لعمل السترجة؛ إما قطع المشهد لإدراج سطر أو مجموعة أسطر من الحوار (وهنا بدأت سترجات الحوار)، وإما تقديم مشهد بمساعدة جملة توضيحية أو اثنتين. وقد وظَّف بعض المخرجين الطريقتين. وقد تطورت السترجات على مَرّ السنين، فبدأ الموضوع بأوصاف مختصرة أو توضيحات مُدْرَجَة بين المشاهد، واللقطات، ثم بجمل قصيرة من حوارات الأفلام تمَّت إضافتها لتفسير بعض المشاهد، إلى أن وصلت إلى ما هي عليه.

وقد ظهر مصطلح السترجة (sous-titre) لأول مرة في الفرنسية في عام 1912م في مجلة (l'Hebdomadaire parisien)، وتعني ترجمته الحرفية (عنوانًا فرعيًّا). ثم ظهر في اللغة الإنجليزية في أمريكا عام 1919م مصطلح (مُسترجsubtitler) الذي استعمله المنتج (Henri Diamant Berger) عند حديثه عمن يقوم بالسترجة، وتم اعتماد المصطلح منذ عام 1921م[8].

وبما أن السينما بدأت أولى خطواتها في أمريكا فقد غزت الأفلام الأمريكية (باللغة الإنجليزية) العالم. وبدأت الدول الأوروبية الكبرى صراعًا مع هوياتها؛ هل تعرض الفيلم الأمريكي بلغته الأصلية؟ وبهذا تقوم بسترجته، أو تقوم بدبلجته وتحويله إلى لغة الدولة نفسها؛ في حِفَاظ منها على الهوية اللغوية للدولة؟ فآثرت الدول الكبرى (فرنسا، وألمانيا، وإيطاليا، وإسبانيا) الدبلجة؛ حفاظًا على هويتها ولغتها وهيبتها. وهو تأكيد على تفوُّق اللغة الوطنية وقوتها السياسية والاقتصادية والثقافية[9]. وما زالت مستمرة في عرض الأفلام مدبلجة إلى يومنا هذا.

أما الدول التي انتهجت مجال السترجة فكانت دولًا أوروبية لا تستطيع تحمُّل تكاليف فريق الدبلجة الضخم مقارنة بالسترجة. وهذه الدول هي: هولندا، والبرتغال، وفنلندا، وبولندا، والدول الإسكندنافية، واليونان، وسلوفينيا... إلخ.

كما أن هناك دولًا انتهجت نهجًا ثالثًا، وهو (التعليق الصوتي)، ويعني ذلك أن يقوم شخص بمهمة (الراوي) يترجم الحوارات بصوته، ويتم خفض صوت الفيلم الأصلي (مع بقائه) حتى يتسنَّى لصوت الراوي الحصول على مزيد من الوضوح. ومن الدول التي استعملت هذه التقنية روسيا، وبولندا. وما زالت روسيا تعتمد هذه التقنية حتى الآن.

ويمكن تقسيم العالم العربي إلى دول مدبلجة وأخرى مسترجة؛ فالمدبلجة هي (تونس، والجزائر، والمغرب)[10]، ويعود ذلك إلى تأثير الثقافة الفرنسية التي رفضت السترجة كما أسلفنا، واتَّخذت خيار الدبلجة، وتقوم هذه الدول العربية بعرض الأفلام المدبلجة إلى الفرنسية. والحقيقة أنها ليست دولًا مدبلِجة حرفيًّا، فهي لا تقوم بالدبلجة إلى الفرنسية، لكنها تعرض في قنواتها وفي دور السينما أفلامًا مدبلجة إلى الفرنسية تمَّت دبلجتها في فرنسا،فهي تشتري حقوق العرض وتعرضها في بلدها فقط. بَيْد أن بعض القنوات المغاربية بدأت بعرض أفلام أمريكية بلغتها الأصلية وأدرجت سترجاتلها. لكن يظل أغلب الأفلام المعروضة في قنواتها الفضائية أو في دور السينما أفلامًا مدبلجة إلى الفرنسية. أما الدول المسترجة فهي أغلب بقية الدول العربية، مثل: دول الخليج، والشام، ومصر، واليمن، والسودان، وغيرها.

أما التعليق الصوتي فلم يتم استعماله في العالم العربي في السينما. لكنه استُعمل في مسرحيات كانت تقدمها القنوات الإذاعية المصرية مثل صوت العرب، والقاهرة؛ إذ كانوا يقومون في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين بعرض تسجيلي لمسرحية ما، ولأن هناك أحداثًا في المسرحية تعتمد على البصر فإن شخصًا يقوم بحكاية ما يحصل من الممثلين. كأن يشرح دخول الممثل بملابس مضحكة أو سقوط ممثل، وغيرها مما يضحك الجمهور بصريًّا.

أول عرض حقيقي لفيلم بالصوت مع السترجة كان مع"The Jazz Singer مغني الجاز" الذي تم إنتاجه في الولايات المتحدة في أكتوبر 1927م، وعُرِضَ في26 يناير 1929م في باريس مسترجًا باللغة

الفرنسية، ثم تابعتها إيطاليا بالوتيرة نفسها. وفي17 أغسطس 1929م ظهر فيلم آخر لآل جولسون Al Jolson، ذا سينغينغ فاول The Singing Foul في كوبنهاغن مع سترجة باللغة السويدية[11].

كانت المشكلة الأولى التي رافقت ظهور السترجة على الأفلام في النصف الأول من القرن العشرين هي دمج السترجات مع الفيلم السينمائي. ولذا، فقد اخترع النرويجي لايف أركسن عام 1930م طريقة طباعة السترجة على صور الفيلم، ثم حصل المجري تورشاني على براءة اختراع في إذابة الصور مع نص السترجة، غير أن هذه الطريقة لم تكن مثاليَّة؛ لأن الحروف لم تكن واضحة تمامًا بل كانت تتلاشى[12].

ثم ظهرت تقنية (contretypage)، وهي تقنية بسيطة تعمل على إضافة صور تتضمن السترجات على صور شريط الفلم الأصلي في أسفل الشاشة[13].لكن هذه التقنية كانت بدائية؛ إذ إن لون صور السترجات كان أحيانًا يشابه لون الخلفية، وبهذا تضيع السترجات. ثم ظهرت تقنية أخرى وهي: (Sous-titrage Chimique)[14]، وتتمثل في طباعة السترجات مباشرة على الفيلم السينمائي، وكانت هذه التقنية أفضل بكثير من السابقة؛ لأنها كانت تضمن أن السترجات ستراعي الخلفيات، وبهذا تظهر طوال الفيلم. وفي الثمانينيات وُجِدَتْ تقنية طباعة السترجات على الأفلام باستعمال أشعة الليزر[15]. وقد قاد هذه التقنية دونيس أوبواييه وشركة تيترا فيلم بباريس وبروكسل عام 1988م حيث استعملا أشعة الليزر لطباعة الكلام على شريط الفيلم[16].

تختلف الترجمة السمعية البصرية عن الترجمة التحريرية في آلياتها ومراحلها؛ لاختلاف الخطاب، واختلاف مكونات النص التحريري عن النص البصري والسمعي الذي يتقيد بضوابط لا توجد أبدًا في الترجمة التحريرية؛ لأن سرعة النطق تكون أعلى من سرعة القراءة، فعلى سبيل المثال، في الفيلم السينمائي الفرنسي تكون سرعة نطق الكلمات كبيرة جدًّا مما يجبر المترجم على ترجمة الجمل الطويلة بجملة قصيرة في اللغة العربية، بحيث تتزامن السترجة العربية في أجزاء الثانية مع الجملة الفرنسية. وقد تحتوي الجملة الأصلية في اللغة الفرنسية خلال ثانيتين على إحدى عشرة كلمة، ويجبر المترجم على ترجمتها صوتيًّا إلى خمس كلمات في الزمن نفسه وفي حركة

شـفاه الممثـل الفرنسـي نفسـه. ولهـذا يتوجـب على المترجم السـمع بصـري أن يعتمـد دائمًـا على التكثيف في الترجمة. أما الحواشي التي يضيفها صاحب الترجمة التحريرية في أسفل الصفحة أو آخر الكتاب لتوضيح مفهوم معينأو شرحه، فإن صاحب الترجمة السمعية البصرية لا يستطيع ذلك أبدًا. ما عدا في بعض السترجات الحديثة في مجال سترجة الهواة التي يقوم بها شباب للأفلام التي يتم تحميلها من الإنترنت. والفارق هنا أن المشاهد للفيلم على الحاسوب المحمول يستطيع إيقاف الشاشة وقراءة التوضيحات، لكن في القنوات الفضائية لا يمكن توقيف الشاشة؛ لذلك يستحيل على مسترجي الأفلام استعمال هذه الطريقة.

السترجة في العالم العربي:

بدأت السينما في العالم العربي صامتة، حالها حال السينما العالمية، لكن حين بدأت السينما الناطقة بدأت الحاجة إلى سترجة الأفلام الأجنبية. وقد بدأت السينما الناطقة مبكِّرًا في العالم العربي، وكان ظهور أول فيلم ناطق بالعربية في عام 1932م بعنوان "أولاد الذوات".

بدأت السترجة في العالم العربي في مصر مع بداية الأربعينيات؛ حيث «كانت تظهر ترجمة ركيكة مقتضبة على شاشة جانبية صغيرة ضعيفة الإضاءة؛ لأنها كانت تُكتب على شريط مستقل يُعرَض بوساطة فانوس سحري، ويتولى أحد موظفي السينما تحريك الشريط يدويًّا حسب سير حوادث الفيلم الذي يمرّ أمامه، وكان الموظف يخلط في المزامنة حتى يُصاب المتفرج بالدوار، فضلًا عن أنه كان مجبرًا على تحريك رأسه إلى اليمين واليسار، مرة لمشاهدة لقطة خاطفة من الفيلم وأخرى لقراءة السترجة»[17].

أما بالنسبة إلى الأفلام الأجنبية التي كانت تُعرَض في مصر فقد بدأت في هذه الفترة بالذات بممارسة عملية السترجة، وكان هذا تطورًا كبيرًا تحققه السينما[18]. وقد: «أصبحت الترجمة في الأفلام الأجنبية تُطبَع على الفيلم نفسه بعد أن كانت تظهر في الماضي على شاشة مستقلة إلى يمين الشاشة الكبيرة، وكانت هذه عملية متعبة لعيني المتفرج؛ لأنه كان يضطر طوال الوقت إلى نقل عينيه من شاشة الصورة إلى شاشة الترجمة»[19].

أنيس عبيد

باستطاعتنا التأكيد أن السترجة في العالم العربي قد اختلفت بعد أنيس عبيد عما كانت قبله؛ إذ يعتبر أنيس عبيد أحد أهم الأسماء في عالم السترجة في العالم العربي، وقد سيطرت سترجاته للأفلام الأمريكية والهندية في فترة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي. فقد كانت عبارة "طُبِعَت الترجمة بمعامل أنيس عبيد في القاهرة" أكثرَ عبارة تكررت في الأفلام الأجنبية، وتَرِد في نهاية الفيلم، وكأنها أصبحت تمثل عبارة (النهاية) التي كانت تميز الأفلام العربية القديمة.

وقد وُلِدَ أنيس عبيد سنة 1909م، وتخرج من كلية الهندسة، ثم سافر إلى باريس للحصول على درجة الماجستير في الهندسة. لكنه تعلم بإحدى الشركات الإيطالية تقنية طباعة السترجات على الأفلام. وكان ذلك الأمرغير مرتَّب له، وإنما بالصدفة البحتة؛ إذ كان يقوم وقتها - عام 1920م- بتحضير ماجستير الهندسة في فرنسا، إلا أن انخفاض العملة المصرية حينها، واحتياجه إلى زيادة دخله كان دافعه إلى الدخول في هذا المجال واحترافه.

في مقر الجامعة قرأ إعلانا بالصدفة عن دورات تدريبية لكيفية دمج الترجمة المكتوبة على شريط السينما، كانت دورة تدريبية الهدف منها دعم الأفلام العلمية؛ إذ كانت هناك حاجة مُلِحَّة طوال الوقت إلى كتابة المصطلحات على الشاشة، لكنه وجد في الأمر مدخلًا إلى عمل جديد يجمع بين هوايته السينمائية ونوع من العمل المادي غير الموجود في مصر.

عاد أنيس عبيد إلى مصر، وقد انتشرت فيها دور العرض، وأصبحت القاهرة سوقًا كبيرة لعرض الأفلام الأجنبية؛ ليقوم -بمجرد قدومه- بافتتاح شركة "تترا" لطباعة الترجمة، وهي فرع في مصر للشركة الإيطالية التي تعلم فيها مهنة السترجة ومارَسهاعلى الأفلام.

أقنع عبيد صُنَّاع السينما في مصر بالفكرة، وقد كان لديهم تخوف من التكلفة التي ربما لا تَلْقى نجاحًا لدى جمهور غير مهتم بأفلام الغرب. وطبَّق مشروعه على أكثر من فيلم قصير، وقدَّمها في عروض خاصة مجانية حتى تأكد الصناع من احتمالات نجاحها، وقد بحثوا عن فيلم

ناجح ليبدؤوا في تطبيق التجربة عليه، فاختاروا فيلم «روميو وجوليت» ليشهد عام 1944م عرض أول فيلم مسترج، وقد حقق إيرادات غير مسبوقة[20].

ترك أنيس عبيد بعد ذلك معامل "تترا"، ليؤسِّس معامله الخاصة، وليجدِّد في آليات الطباعة، ويخترع أول ماكينة لطباعة السترجة على الفيلم 16مل، ويسجل الاختراع باسمه، ويبيعه لدول مختلفة كلبنان واليونان، مثلًا، بمبالغ ضخمة. بعد ذلك وفي العام 1960م اتفق معه التلفزيون المصري على ترجمة كثير من الأفلام وحلقات المسلسلات الأجنبية، ما جعله يُطَوِّر ويصنع عددًا من آلاته الطابعة، ويوظِّف ويدرِّب معه العشرات ليساعدوه[21].

كما لم تكن معامل أنيس عبيد تترجم إلى العربية فقط، وإنما إلى لغات عديدة، فأكبر شركات الإنتاج حول العالم كانت ترسل إليها أفلامها ليسترجها إلى كثير من اللغات. فقد كان يتسلّم في بعض الفترات أكثر من 15 فيلمًا –أسبوعيًّا-من الهند والصين واليابان لسترجتها إلى الفرنسية أو الإنجليزية[22].

كان عبيد من أوائل من قاموا بطبع السترجة على الأفلام في الأربعينيات، ومِن أول مَن قاموا بدمج الترجمة على أفلام 16مل في العالم. واستمر على مدى أربعين عامًا وهو شبه منفرد بالمهنة. حتى ظهرت القنوات الفضائية وصارت تقوم بسترجة الأفلام بنفسها.

يقول عبيد: «على المترجم أن يأخذ حذره دائمًا، وأن يتجنب الألفاظ الشائكة أدبيًّا وسياسيًّا، وأن يكون رقيبًا ثانيًا على بعض الأفلام. وأذكر أن شركات التوزيع في بداية الأمر كانت هي التي تقدِّم لنا نصّ الترجمة العربية، وكنا نقوم بطباعته على الأفلام كما هي -ركيكة مهلهلة مليئة بالأخطاء اللغوية؛ لأن الذين كانوا يقومون بها كانوا من موظفي هذا الشركات ومعظمهم خواجات متمصرون، وكانت هذه الترجمات منسوبة إلي كذبًا، لذلك قررت أن أتولى أنا هذه العملية، وأنشأت قسمًا خاصًّا بالترجمة يتولى الإشراف عليه كبار المترجمين المعروفين»[23].

تشير تاتيانا الخوري إلى أن سترجة الأفلام في العالم العربي قد مرت بثلاث مراحل[24]:

1- الفترة الأولى، وهي التي بدأت في الثلاثينيات مع شركة تيترا فيلم عام 1932م، (هذا التاريخ يسمى الأربعينيات وليس الثلاثينيات) ثم مع تأسيس شركة أنيس عبيد التي بدأت من عام 1940م، واستمرت حتى بداية التسعينيات.

2- الفترة الثانية، وهي مرحلة المهنية والاحتراف؛ إذ تأسست شركات دولية للسترجة والدبلجة، مثل (Subtitling And Dubbing International, Screens, Rosetta International).

3- الفترة الراهنة التي نعيشها متضمّنة المرحلة الثانية، فضلًا عن التغيرات الكبيرة التي شهدها المجال السمعي بصري مع تطوُّر الإنترنت ودخول المسترجين الهواة في مواقع تحميل الأفلام في ميدان السترجة.

أصبحت السترجة خيارًا أفضل للأفلام بديلًا عن الدبلجة التي انصبَّ الاهتمام بها على مجال المسلسلات. يعود ذلك لتعدُّد اللهجات العربية. نجحت الدبلجة إلى اللهجات العربية كالسورية والخليجية؛ لأن المسلسلات عادة ما تتابعها الأسرة بشكل أوسع من الأفلام. وثقافة متابعة الأفلام عادةً ما تكون أكثر نخبوية من المسلسلات، وربما شريحة لا بأس بها من المشاهدين للأفلام يتقنون اللغة الأجنبية كالإنجليزية أو الفرنسية. كما أن الفرق بين تكاليف السترجة والدبلجة كبير. فالسترجة لا تحتاج إلا إلى مترجم (مسترج)، وعامل يقوم بضبط الترجمة مع الصوت. أما الدبلجة فبحاجة إلى فريق من الممثلين ومن تقنيي الصوت وغيرهم من تقنيي الدبلجة.

وتختلف اللغة في المواد السمعية البصرية عن اللغة المحكية؛ لأن مستويات الخطاب تختلف في المجالين. وقد تناول لوسيان مارلو اللغة في الفيلم من حيث إن لها ثلاثة أشكال[25]:

1- اللغة في شكلها الصوتي: وهي تمثل الحوار الأصلي المحكي أو المنطوق في الفيلم والمقدم في المجال البصري للفيلم.

2- اللغة المجازية: إنها النظام غير الشفاهي، ويأتي هذا الشكل من اللغة لإسعاف اللغة المحكية. ويتجلى حينما تكون اللغة المحكية غائبة. إنه الممثل حين يعبر عن فكرته بمساعدة الحركات والمظهر والإيماءات.

بيد أنه يوجد شكل ثالث للغة يحمل على عاتقه مسؤولية عناصر المعلومات المنقولة عن طريق الصورة السمعية، وتحويلها إلى شكل بصري، وإلا فإن المُشاهِد لا يكون بإمكانه إدراك الحوار. وهذا الشكل الثالث للّغة هو:

3- اللغة في شكلها البصري: وهي أيضًا نظام غير شفاهي؛ إنه الحوار الأصلي المعروض بشكل مضيء على أسفل الشاشة.

وتسهم هذه الأشكال الثلاثة للغة في توصيل أفكار الشخصيات إلى المشاهد عن طريق الممثلين.

مراحل السترجة:

تمر السترجة بعديد من المراحل؛ تبدأ باستلام المسترج للفيلم، وتنتهي بتسليمه النسخة المسترجة. وعادةً ما يتم إحضار السيناريو الأصلي مكتوبًا باللغة الأصلية إلى المترجم (المسترج)؛ كي يقوم بترجمته إلى اللغة الهدف. وبعد أن يقوم بعمله يرسلها إلى عامل مختصّ ليدمجها مع الفيلم. وتختلف هذه المراحل بحسب المعمل الذي يقوم بالسترجة. وقد تناولها لويكن بالتفصيل في عشر مراحل[26]:

1- التسجيل: هو تسجيل المعلومات الضرورية حول الفيلم المراد سترجته.
2- المراجعة: هي المرحلة الأولى عمليًّا في السترجة؛ حيث يتم استلام الفيلم ويتم مراجعته والوقوف على العناصر اللغوية فيه.
3- كتابة النص: غالبًا ما يزوّد المسترج بالسيناريو أو النص الذي تم بناء الفيلم عليه. ولكن إن لم تتوفر هذه النسخة فيتوجب على المسترج في البداية كتابة الحوارات باللغة الأصلية كلها.

4- نسخة الاشتغال: يقوم المعمل بإنتاج نسخة يطبّق عليها السترجة.

5- التقطيع: هنا دور خبير المزامنة لتقطيع النص المكتوب باللغة الأصلية للفيلم إلى سترجات، ومزامنتها مع صوت الممثل.

6- الترجمة/ التكييف: تبدأ هنا عملية السترجة جملةً جملةً، وتكييفها؛ أي: تكثيف ما يمكن تكثيفه، وإسقاط ما يجب إسقاطه.

7- الإدخال: هو مزامنة السترجات مع النسخة المعمول عليها؛ للحصول على النسخة الأولية المسترجة وتسليمها للمراجعة.

8- المراجعة/ التصحيح: يقوم الخبير اللغوي بالوقوف على ما نقص أو على الأخطاء اللغوية، أو ما يحتاج تحسينه لغويًّا.

9- المصادقة: بعد أن تصبح السترجة جاهزة، يتم إضافة المعلومات النهائية إلى الفيلم مثل المعمل، وهذا يعني أن الترجمة قد انتهت.

10- التسليم: وهي المرحلة الأخيرة الإجرائية لتسليم الفيلم مسترجًا للزبون أو للعرض.

ربما يتم تنفيذ هذه المراحل في القنوات التلفزيونية الكبيرة والمؤسسات التي تقوم بعملها بنظام مرتب. ولكن في كثير من القنوات ربما يقتصر العمل على شخصين فقط؛ هما المسترج، والتقني الذي سيدمج السترجات مع الفيلم. وهناك حالات جديدة يكون فيها العمل كله على شخص واحد، وذلك في سترجات الهواة في المواقع التي تتيح تحميل الأفلام الأجنبية، مثل (ماي إيجي)، أو (عرب ليونز)، أو سترجات الهواة الذين يقومون بعملية السترجة والتقطيع والمزامنة، وتحميل الترجمة منفصلة إلى أحد مواقع تحميل السترجات مثل (subscene.com)؛ إذ يقوم المسترجون من لغات عدة بتجهيز السترجات كي تتلاءم مع النسخ المتاحة كلهافي الإنترنت، ثم يقوم الراغب في الفيلم باللغة الأصلية بتحميله، ثم تحميل السترجة، ودمجهما معًا (يقوم المشغل في الكمبيوتر أو التليفون بدمج الترجمة مع الفيلم).

أنواع السترجات:

1- **سترجة الأفلام**: كانت سترجة الأفلام أول نوع من أنواع السترجات؛ ذلك أن الأفلام -في الأصل- أول نوع من أنواع الصورة المتحركة التي ظهرت في العالم. فقبل المسلسلات والأفلام الوثائقية ومسلسلات الأطفال ظهرت السينما في بداية القرن العشرين. وقد بدأت -كما ذكرنا مسبقًا- مع السينما الصامتة بالنصوص التوضيحية، ثم مع السينما الناطقة حينما بدأت سترجة الأفلام. وكما ذكرنا أن أنيس عبيد يُعَدُّ مِن أهم مَن قام بسترجة الأفلام إلى العربية؛ إلا أن قناة (MBC2) هي القناة العربية الأولى المتخصِّصة في الأفلام الأجنبية، وتبعتها قنوات عدة مثل (DUBAI ONE) و (FOX MOVIE)، ولا ننسى القنوات المشفرة التي تبث الأفلام مسترجة إلى العربية مثل قنوات (SHOW TIME). ثم ظهرت قنوات حالية كثيرة تسترج الأفلام من الهندية والأمريكية، وغيرها.

2- **سترجة المسلسلات**: ظهرت الدراما التلفزيونية لأول مرة في عام 1928م، وازدادت شعبيتها بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من الإرسال التلفزيوني في القنوات كلها. وفي العالم العربي تمتسترجة المسلسل الأمريكي الشهير (دالاس) في القنوات المصرية في الثمانينيات. ومع بداية التسعينيات بدأت المسلسلات المكسيكية بالدخول إلى كل بيت في العالم العربي، لكنها كانت مدبلجة. وفي بداية الألفية الجديدة بدأت المسلسلات التركية والكورية واللاتينية تدخل العالم العربي عن طريق الدبلجة وليس عن طريق السترجة. وهكذا تم التعامل مع المسلسلات الأمريكية بأنها يجب أن تسترج، بينما المسلسلات من اللغات الأخرى كانت تُدَبْلَج. وفيما عدا سترجات الهواة الذين لا ينتظرون دبلجة المسلسل التركي بل يقومون بتحميله من الإنترنت باللغة التركية وسترجته إلى العربية، ونشره في الإنترنت، تقوم بعض القنوات العربية ببث المسلسلات المسترجة مثل قناة (MBC4, DUBAI ONE)، لكن أغلب القنوات العربية لا تعرض إلا المسلسلات المدبلجة.

3- **سترجة الأفلام الوثائقية**: الأفلام الوثائقية منها ما هو مسترج، ومنها ما هو مدبلج. وقد ظهرت قنوات مخصَّصة باللغة العربية للبرامج الوثائقية مثل (الجزيرة الوثائقية، وناشيونال جيوغرافيك) اتجهت إلى دبلجة الأفلام الوثائقية. لكن هذا لا يمنع استمرار قنوات عدة ببث برامج وثائقية بلغاتها الأصلية وسترجتها إلى العربية، مثل قنوات (BBC, DW, TV5)؛ فالأفلام الوثائقية تبث باللغات الأصلية ويتم سترجتها إلى العربية.

4- **سترجة مسلسلات الأطفال**: الحقيقة أن سترجة مسلسلات الأطفال أمر نادر جدًّا. فالمعروف والمتداول هو دبلجة مسلسلات الأطفال وليس سترجتها. ويعود ذلك إلى أن مَلَكة القراءة ما زالت ضعيفة لدى الأطفال، ولو أنهم انشغلوا بقراءة السترجات على بطء مستواهم في القراءة فلن يتمكنوا من متابعة الأحداث؛ لذلك فالغالبية العظمى من مسلسلات الأطفال يتم دبلجتها. لكن هذا لا ينفي وجود بعض المسلسلات أو برامج الأطفال المسترجة في بعض القنوات. كما أننا لا ننسى أفلام الأنيمي (الرسوم المتحركة) التي ليستموجهة للكبار فقط، وإنما لهم وللأطفال أيضا. فهي تبث في القنوات مسترجة ورغم ذلك يتابعها الأطفال. صحيح أنهم يواجهون متاعب في سرعة القراءة، لكن هذا لا يمنع استمتاعهم بالمتابعة. رغم أن عددًا من أفلام الأنيمي يتم دبلجتها فيما بعد، وبثها مدبلجة على قنوات مثل (MBC3)، أو غيرها من قنوات الأطفال.

5- **سترجة البرامج الحوارية**: لم يكن هناك في الثقافة البصرية العربية برامج حوارية أجنبية تبث في القنوات العربية حتى نشأت قناة (MBC4) التي قامت بسترجة عدد من البرامج الحوارية الأجنبية الشهيرةوبثّها، مثل برامج (أوبرا، ودكتور فيل... إلخ)، وتبعتها قناة (DUBAI ONE) التي قامت بسترجة عددٍ من البرامج التلفزيونية وبثّها. كما لا ننسى القنوات الرسمية لدول أجنبية مثل (TV5) أو (DW)، وحاليًا قناة (CGTN Arabia) و(RT) و(TRT)، ولأن هذه القنوات تتبع دولًا بلغات مختلفة (فرنسية، وألمانية، وصينية، وروسية، وتركية)؛ فإنها تقوم بسترجات برامج حوارية باللغات الخاصة بها.

6- **الـسـترجة المباشـرة**: وهي تقنيـة تلفزيونيـة تقـوم بعـرض سـترجات أثنـاء بـث برنـامج على الهواء. تستعمل هذه التقنية في بعض البرامج التلفزيونية، وللمحاكمات المذاعة مباشرة، وهي منتشرة جدًّا في أمريكا وبريطانيا. وبالإمكان أن تُطبَّق بطريقتين: إما أن تكون الترجمة مُعَدَّة مسبقًا قبل أن يتم بثّ البرنامج المباشر، أو باستعمال برامج كمبيوتر متطورة تستطيع التعرف على الصوت وكتابته، ثم ترجمته ترجمة آلية مباشرة. تطلب بعض الهيئات التنظيمية في بعض البلدان من القنوات التلفزيونية سترجة برامجها. ومن ضمن هذه البلدان الولايات المتحدة، والمملكة المتحدة، وكندا التي تقوم بسترجة أغلب البرامج، مثل النشرات الإخبارية والبرامج الاجتماعية والرياضية. أما فرنسا فإن قانون ذوي الاحتياجات الخاصة الصادر بتاريخ 11 فبراير 2005م، قد أجبر القنوات التلفزيونية التي يتجاوز متوسط الجمهور السنوي لها2.5% من مجموع الجمهور على سترجة كل برامجها منذ العام 2010م. وقد وجد مؤخرا عدد من برامج الحاسوب التي تتمكن من التقاط الكلام والتعرف على الحروف وتحويلها إلى نص، ثم ترجمتها آليًّا، ومزامنتها في سرعة فائقة.

7- **السترجة التوضيحية في اللغة ذاتها**: ونجدها في الحوارات غير الواضحة بسبب تشويش في التصوير، أو عندما تكون اتصالات تليفونية معروضة في فيلم وثائقي. مثل سترجة الاتصالات المشوشة بين شخصيات سياسية في قناة الجزيرة مثلًا، أو في الأفلام الوثائقية التي يتم فيها وضع كاميرا سرية، ويكون تسجيل الصوت فيها غير واضح؛ لذلك يلجؤون إلى سترجة الحوار وكتابته حتى يتسنَّى للمشاهد فَهْم ما يُقَال. كما تظهر في بعض البرامج الساخرة التي تَسخر من سياسيين أو إعلاميين، مثل برنامج (البرنامج) لمقدمه الشهير باسم يوسف الذي كان يقوم بسترجة حديث السياسيين أو الإعلاميين، حتى أنه كان يقوم بسترجة التأوهات أو الصراخ[27].

8- **السترجة التعليمية**: والغرض منها هو تعليم اللغات. وهي سترجة في اللغة نفسها للنص المنطوق نفسه. ومنها ما يكون بإشراف قنوات رسمية مثل (TV5)، ومنها ما يكون في مقاطع فيديو (قديمًا كانت في شرائط الفيديو، ثم أصبحت في أقراص السيدي، وحاليًا أصبحت متاحة، وبكميات كبيرة جدًّا في موقع اليوتيوب). ويساعد ظهور النص المنطوق كتابةً على تتبُّع النطق وتعلمه؛ حتى يتسنَّى للمتعلم معرفة الحروف نطقًا وكتابة، وبنفس نبرة النطق الأصلية للغة.

9- **السترجة الدينية**: تنقسم السترجة الدينية إلى قسمين؛ الأول:السترجة في إطار اللغة نفسها، ونجدها في سترجة القرآن؛ إذ يقوم عدد من القنوات الدينية بسترجة القرآن في التلاوات، والغرض منها إما تعليمي للقرآن، وإماالمساعدة على التركيز أثناء التلاوة، وإما إضافة مسحة جمالية إلى الشاشة. والقسم الثاني: السترجة من اللغات الأخرى، ونجدها في بعض البرامج الدينية التي يكون الخطاب فيها باللغة الفرنسية أو الإنجليزية أو الفارسية. ونشهد انفجارًا هائلًا في القنوات الدينية، فهي تمثل النسبة الأكبر من القنوات التلفزيونية.

10- **السترجة إلى العامية**: عادةً ما تكون السترجة إلى الفصحى، لكن في بعض الأفلام المصرية أو البرامج التلفزيونية تكون هناك حوارات بلغات أجنبية فيلجؤون عادة إلى سترجتها إلى اللهجة المصرية.

11- **سترجة الهواة**: مع بداية ظهور السينما، وتقنية دمج السترجة في الأفلام، كانت العملية تعاني من صعوبة، وتحتاج إلى تقنيين بدرجة عالية من التأهيل؛ ولذلك سيطر أنيس عبيد على سوق السترجة في العالم العربي لمدة تجاوزت الأربعين عامًا. لكن مع ظهور الحاسوب والإنترنت ظهرت تقنية دمج السترجة مع أيّ مقطع فيديو. وظهرت سترجات الهواة. وقد عُرف المسترجون الهواة باسم "fansubbing"، وهو تجميع من "fan"و"subtitling". وقد بدأت هذه السترجة في أمريكا في الثمانينيات، وفي فرنسا في

التسعينيات في مجال سترجة مسلسلات الكارتون اليابانية[28]. وقد تسهّلت سترجة الهواة كثيرًا حاليًا مع ثورة الإنترنت، وقد وفَّر موقع (subscene.com) السترجات بمختلف اللغات ومختلف صِيَغ مقاطع الفيديو. وأصبحت العملية سهلة جدًّا على الهواة العرب. ويكفي أن يبدأ أيّ فيلم بالانتشار في الإنترنت حتى يبادر هواة عرب بسترجة الفيلم وتحميله إلى موقع (subscene)، ليس هذا وحسب، بل يتم -أيضا- تحميل السترجة بعدد من الصِّيَغ، (HD, HDrip,WEB, HC, Bluray) بحيث يستطيع أيّ متابع للأفلام والمسلسلات الأجنبية الدخول إلى الموقع، والبحث عن السترجة المتلائمة زمنيًّا مع الفيلم الذي يريد دمج السترجة به. وتوفّر هذه الطريقة للمشاهد ترفًا كبيرًا في البحث عن السترجة الأفضل.

كما تتميز سترجة الهواة بكونها تبحث عن إرضاء المشاهد تمامًا. فنجد أنها توفِّر معلومات لا توجد في السترجات الرسمية التي تبثها القنوات الفضائية. مثلًا قد يقدم المسترجِ الهاوي شرحًا للأمثلة، أو توضيحًا لبعض المصطلحات الصعبة، أو معلومات حول شخصيات الأفلام، ففي بعض الأفلام التي هي من أجزاء عديدة مثل سلسلة أفلام (Xmen)، أو سلسلة (Avengers)، أو المسلسلات ذات الأجزاء المتعدِّدة مثل (Game of Thrones) يقدم بعض المسترجين معلومات عن الشخصيات التي تتكرر في الأفلام، وتوضح علاقتها بالشخصيات الأخرى، مما يسهّل على المشاهد فهم أفضل للأفلام والمسلسلات التي يتابعونها.

وتتم العملية بتحميل السترجة من الموقع، ثم وضع الفيلم مع السترجة في مجلد واحد، ونسخ اسم الفيلم ولصقه على اسم ملف السترجة؛ لأن البرامج المشغلة للأفلام مثل (Media Player Classic, KMplayer, VLC Media Player) مبرمجة على البحث عن أيّ ملف سترجة يحمل اسم مقطع الفيديونفسه، ودمجه مع الفيديو مباشرة، وعادة ما يكون ملف السترجة في ملف (Bloc-notes).

12- **سترجة اليوتيوب**: وهي سترجة آلية يقدمها موقع اليوتيوب للمقاطع المتوفرة فيه إلى اللغات التي تخضع آليًّا لتحويل الكلام إلى نصّ. مثل اللغة الإنجليزية واللغات الأوروبية كلها. غير أن اللغة العربية لا تخضع لهذه التقنية، وتعمل التقنية أولًا على تحويل الكلام إلى نصّ مكتوب. وبإمكان المتصفّح لموقع اليوتيوب الضغط على خانة (CC)، أو بالعربية (ترجمة وشرح) المتواجدة في جوار أيقونة الضبط أسفل الفيديو، وبعد أن يتم الضغط تبدأ السترجة إلى اللغة ذاتها التي أُنشئت تلقائيًّا؛ الفرنسية أو الإنجليزية. ثم بالإمكان الضغط على أيقونة الضبط للدخول واختيار اللغة التي تريد السترجة إليها. كما توفِّر خيارات الضبط حجم الخط ونوعه، ولونه ومكانه، ولون التعتيم وغيرها. وتتوفر السترجة بكل اللغات الحية التي يتعامل معها موقع (google translate). ولأن السترجة آليَّة، أي تتم الترجمة بشكل آليّ. فإن الترجمة تكون ركيكة، ولا يمكن الاعتماد عليها؛ لذلك وفَّر موقع اليوتيوب تقنية إضافة السترجة للمسترجين الهواة، أو للمؤسسات التي تريد إضافة سترجات إلى مقاطعها. وبإمكان أيّ شخص القيام بذلك[29].

13- **سترجة الأغاني**: لا يمكن للأغاني إلا أن تسترج. فدبلجتها يعني أغنية جديدة. لذلك نجد في المسلسلات المدبلجة التركية والمكسيكية وغيرها يتم دبلجة المسلسل بأكمله ما عدا الأغاني، فيتم بثها بالصوت الأصلي، وللأسف فإنها لا تسترج، رغم أنها أحيانًا مهمة في فهم الحبكة الدرامية. لذلك فهي تُمَثِّل إشكالية دائمة لا حلّ لها إلا بسترجتها في المسلسلات المدبلجة. أما قنوات الأغاني الأجنبية فهي نادرًا ما تقوم بسترجتها، ما عدا بعض القنوات مثل قناة (FM)، أما قنوات الأفلام مثل (MBC2, DUBAI ONE) فهي في العادة لا تقوم بسترجة الأغاني في الأفلام، إلا في بعض الحالات، كأن يكون الفيلم غنائيًّا، حينها يتوجب سترجة الأغاني كلها. أما في اليوتيوب فيقوم عدد من الهواة بسترجة الأغاني التي تعجبهم أو الأغاني المشهورة.

هناك نوعان من سترجة الأغاني في اليوتيوب؛ الأول: أن تكون في اللغةنفسها؛ فنجد عنوان الأغنية في اليوتيوب يكون أغنية كذا مع الكلمات. وهي سترجة لكلمات الأغنية العربية إلى العربية؛

إما باعتبارها نوعا من الإخراج، وإما لتوضيح بعض اللهجات الصعبة. كالأغاني البدوية أو الأغاني المغربية. والثاني:سترجتها إلى لغة أخرى،كسترجة الأغاني الأجنبية إلى العربية أو العكس.

برامج السترجة في الحاسوب:

هناك عدد من برامج الكمبيوتر التي تساعد على السترجة. منها ما هو مجاني متاح للجميع، ومنها ما هو غير مجاني. فالمجاني مثل: (Subtitle Workshop, Virtual Dub, Subtitle Edit, Subrip, Aegisub, Sub Station Alpha). وغير المجاني مثل: (Star Transit, Spot,).

تقوم هذه البرامج بإنجاز السترجة وتقطيعها بحسب مزامنة الجمل المسترجة مع الجمل المنطوقة. وهناك برامج تقوم بعملية دمج الستارج مع الفيلم ليصبح الفيلم مع السترجة ملفًا واحدًا، وبرامج أخرى تكتفي بتجهيز السترجة، وجعلها في ملف (Note)مرفق مع الفيلم، بحيث يكون الفيلم وسترجته موجودان في مجلد واحد. كما أن هناك برامج يمكنها تعديل لون الخط وحجمه. أو إضافة الشروح وجعلها في أماكن أخرى غير أسفل الشاشة.

وبالإمكان حاليًا الاستغناء عن البرامج في سترجة الهواة. فكلّ ما على المسترج الهاوي هو فتح موقع (SUBSCENE.COM)، والبحث عن الفيلم المراد سترجته، وهناك سيجد ملفات سترجة من مختلف اللغات، بما فيها اللغة الإنجليزية نفسها. ثم يقوم بتحميل السترجة في ملف (NOTE)، وسيحتوي الملف على الستارج مقطعة زمنيًّا بحسب نطقها. فقط يقوم بترجمة جميع الجمل المسترجة؛ كل بحسب مكانها وزمانها المجهزين مسبقًا. ويطلقها في الموقع نفسه؛ليقوم الآخرون بتحميلها ودمجها مع الفيلم بحسب صيغة الفيديو. كما يوجد عدد من المواقع المتخصِّصة في السترجة دون تحميل برنامج، مثل موقع (www.amara.org) الذي يتيح الاشتغال على السترجة مباشرة في الموقع.

أما مسألة تكبير الخط وتصغيره، وتقديم السترجة ثانية أو ثانيتين أو تأخيرها، فالبرامج المشغلة للفيديوهات في الحاسوب مثل: (KMPlayer, Media Player, VCL Player) وغيرها قدَّمت تقنيات في الضبط بإمكانها تسهيل كل هذه المهام.

تقنيات السترجة:

هناك معايير تقنية تلتزم بها أغلب القنوات في تقديمها للستارج، ومنها:

1- **نـوع الخـط**: يعتبر نـوع الخـط مهـم في السـترجة، ومـن أهـم الخطـوط المسـتخدمة في السترجات هي: (traditional style, arabic, callibri, times new roman)، كما أن البعض يستعمل الخط المائل عندما تكون السترجة لشخص في التليفون مثلًا أو لخطاب يستمع إليـه أبطـال الفـيلم. وبعـض القنـوات تسـتعمل فاصـلتين لإحاطـة مثـل هـذه السـترجات. وتسـتعمل قنـاة (DUBAI ONE) خـط (Arial) في حـين تسـتعمل قنـوات (MBC) خـط (Osama Subtitle Font ED)، ويعتبر خـط أسـامة (Osama) خطًا مخصصًا لعدد من القنوات، حتى غير المتخصصة في الأفلام، مثل الحرة، وأبو ظبي، وغيرهما. أما في اللغات الأوروبية فالخط عادة هو (Arial, Helvetica)[30].

2- **حجم الخط**: يجب ألا يزيد حجم شريط السِتْرج الواحد عن 20% أو 22% كحد أقصى من حجم الشاشة. فإن زاد أصبح كبيرًا ومشوشًا على المشهد في الشاشة، وإن صغر أصبح صعب القراءة. أما حجم الخط نفسه فيجب أن يكون متماشيًا مع نوع الخط؛ فهناك خطوط يكون حجمها صغيرًا في الأصل، فيتوجب تكبير حجمه ليكون مقبولًا، وهناك خطوط كبيرة في الأصل، ولذا؛ يتوجب تصغير الخط حتى يتلاءم مع الشاشة.

3- **مكان السترجة**: يعتبر مكان السترجة أحد الأمور المهمة التي تنبَّه لها صُنّاع السينما منذ بدايات ظهور السترجة، وقد اختاروا أسفل الشاشة؛ لأنه المكان الأقل تشويشًا على المشاهد، ففي العادة لا يحتوي على المشاهد المهمة، فهو يحتوي على أرجل الممثلين وأرضية المشهد. بعكس أعلى الشاشة، فهو يحتوي على العناصر الأهم في الشاشة: وجوه الممثلين وحركة شفاههم وبقية العناصر المتحركة في الشاشة ذات التأثير على سيرورة الأحداث، باستثناء اللغة اليابانية التي تكتب عموديًا؛ لذلك فمكان السترجة في اللغة اليابانية هو يمين الشاشة. يقترح دياز سانتاس ورامايل أن يكون السِترج المثالي (Ideal subtitle) مركبًا من جزأين

منفصلين، واحدًا فوق الآخر، كل جزء يتضمن عبارة مفهومة، ويكون طول العبارتين، إذا جمعتا معًا، بطول سطر واحد، أي بعرض الشاشة[31]. كما يجب أن يكون متوسطًا لأسفل الشاشة، ما عدا إذا كان هناك حوار بين أكثر من شخصية، فيتم نقلهما إلى يمين الشاشة مع كتابة شرطة قبل الجملة لكل شخص. كما يجب أن تكون بشكل هرمي. بمعنى أن السطر الأول يجب أن يكون أصغر من السطر الثاني.

4- **زمن الظهور**: كلما كان زمن ظهور الستارج صغيرًا كان أفضل للتركيز على أحداث الفيلم، ولكن أحيانًا يضطر المسترج إلى عرض سطرين من السترجات، وبهذا يحتاج إلى زمن أكبر، مع مراعاة أن تحتوي السترجة على كل المحتوى الشفهي الذي ينطقه الممثل، أو المحتوى النصي، كاللافتات وعناوين الصحف، وألّا تتجاوز السبعين حرفًا، وكان زمن ظهور السترجة على الشاشة يدوم لمدة (6 ثوان)، ولكنه اعتبر مبالغًا فيه، وحاليًا يدوم ما بين (4.5) و5 (ثوان)[32].

5- **لون الخط**: يجب أن يكون اللون الأبيض هو لون السترجات؛ لأن الألوان الأخرى قد تتسبب في تشويش بصري. وكذلك لتلافي حصول إشكالية بصرية لو كانت الخلفية بيضاء، فعندئذ يجب أن يكون الخط الأبيض ذا حواف سوداء لتعمل على توضيحه.

إستراتيجيات السترجة:

لكل نوع من أنواع الترجمة إستراتيجيات يتّبعها المترجم. لكن في الترجمة السمعية البصرية يختلف نوع الخطاب فهو ليس خطابًا مكتوبًا، بل خطابًا سمعيًّا بصريًّا. وبإمكاننا استعمال الإستراتيجيات المستعملة في الترجمة من (إضافة، واستبدال، وحذف، ومحاكاة، ونسخ، وغيرها)، بيد أن هذه مُعممة في أنواع الترجمات كلها. وسأتناول هنا ما نعتقد أنه الأكثر استعمالا في الترجمة السمعية البصرية، وخصوصًا في السترجة أكثر من غيرها. وهنا سأتناول ثلاث إستراتيجيات في المجال السمعي البصري:

1- **الســترجة الحرفيـة**: جدليـة الترجمـة الحرفيـة هي جدليـة مفتوحـة منـذ بـدايات التنظير للترجمـة في العصـرين اليونـاني والإسـلامي مـع شيشـرون، والجـاحظ، وغيرهمـا. ونحتاج إلى هذه الإستراتيجية في الترجمة السمعية البصرية حينما تكون هناك عناصر لا يمكن إسقاطها أو تكثيفها، فيلجأ المسترج إلى ذكرها حرفيًّا.

2- **التركيز أو التكثيـف**: مـع الترجمـة السـمعية البصـرية يصـعب اتبـاع إسـتراتيجية الترجمـة الحرفيـة إلا إن كان المترجم مجبرًا على ذلك؛ لأن تحويل ترجمـة النـص السـمعي إلى نـص بصـري لـيس بـالأمر السـهل. فـالكلام المنطـوق عـادة مـا يكـون أسـرع مـن الكـلام المكتـوب. والقـدرة على الكـلام أسـرع مـن القـدرة على القـراءة. وبهـذا نتبـع إسـتراتيجية التكثيـف، والهـدف منهـا هـو كتابـة أكبر قـدر من المعطيـات في أقـل قـدر من الكلمـات، عـن طريق اختيار كلمات تحمل أكثر من معنى وأكثر من دلالة. ولذا يتوجب على المسترج فيها التمتـع بمخـزون لغـوي يـتمكن مـن خلالـه مـن اسـتغلال الكلمـات والجمـل القصـيرة. وقـد ارتبطـت عمليـة التكثيـف والتكييـف بالترجمـة السـمعية البصـرية، فـأطلق على المترجم السمعي البصري (letraducteur/adapteur) المترجم/المكيف.

وللقيـــام بعمليـــة تكييـــف وتكثيـــف الســـتارج يجـــب القيـــام بعـــدد مـــن الإستراتيجيات[33]، منها:

1- إعادة ترتيب الكلمات.
2- استعمال مرادفات قصيرة (كلمات ذات حروف أقل).
3- استعمال عبارات مقاربة للمعنى مع كلمات أقل.
4- تغيير أقسام الكلام.
5- استعمال الاختصارات.
6- دمج جملتين لإعطاء جملة واحدة.
7- عرض جملتين أو أكثر في سترج واحد.

8- استعمال الضمائر لتعويض الأسماء.

9- استعمال الأرقام لتحديد الأعداد بدل كتابتها بالحروف.

10- **الإسقاط**: وهو حذف العناصر غير المهمة من الخطاب سواء بسبب ضغط التوقيت والمساحة الزمكانية للسترجات، أم بسبب عدم احتوائها على معطيات مهمة، كأن تكون معلومات مكررة، أو إسهاب يمكن الاستغناء عنه.

وتبقى عملية السترجة تَحَدِّيًا دائمًا للمسترج؛ فهي تكثيف للألفاظ القاسية وإسقاطها واستبدالها بألفاظ خفيفة، واستبدال للجمل الطويلة بجمل قصيرة. والمسترج الناجح هو الذي يتمكن من التعامل بمرونة مع السترجة؛ حتى لا يقع في أحد الفخاخ الكثيرة المحيطة بالنص الأصلي. كما يبتعد عن الألفاظ الأدبية؛ لأن مَن يقرأ السترجة في العادة هم من البسطاء وليسوا من النخبة.

ووضْع المسترج أصعب من وضع مترجم النصوص أو المدبلج؛ فالأخيران يكون المتلقي لهما بحاجة إلى البحث عن الفِيلم الأصلي أو الكِتاب الأصلي لمراجعة ما إن كانت الترجمة صائبة أو خاطئة، لكن الحالة تختلف لدى المسترج؛ فالسترجة والفيلم الأصلي موجودان معًا وبإمكان من يعرف اللغتين مراجعة الأخطاء وانتقاد السترجة مباشرة. ولأن السترجة ترجمة تخضع لسلطة المشاهد، فيختلف تأويل المسترج لمدى تقبُّل أو عدم تقبُّل الألفاظ الحادَّة في الأفلام الأجنبية. فيقوم كل مترجم بمحاولة تبسيط الألفاظ الحادة من شتائم وقدح. وهو ما يعتبره بعض المشاهدين خيانة للنص الأصلي. ونخلص إلى القول بأن المسترج دائمًا ما يكون تحت سياط النقاد أكثر من المترجم والمدبلج.

الخاتمة والنتائج:

توصل البحث إلى جملة من النتائج، من أبرزها ما يأتي:

- ظهرت السترجة من أجل غاية محددة، تتمثل في تحويل النص المنطوق إلى نص مكتوب، ومن نص سمعي إلى نص بصري؛ لتتماشى مع تطور السينما ودخول لغات كثيرة في هذا المجال.

- كانت الدول الأوروبية غير القادرة على دفع تكاليف الدبلجة هي أول من استعمل السترجة.
- لم يهتم بعض الدول العربية بمجال السترجة؛ لأنها اعتمدت مجال الدبلجة، مثل تونس والجزائر والمغرب التي تعتمد على بث المواد السمعية البصرية باللغة الفرنسية، وإذا كانت المواد الأصلية بالإنجليزية فإنهم ينتظرون الدبلجة الفرنسية لها ثم يقومون ببثها.
- كانت البداية الحقيقية للسترجة في العالم العربي مع أنيس عبيد الذي سيطر على هذا المجال في المشرق العربي لمدة تتجاوز الأربعين سنة تقريبًا.
- رغم أن مراحل السترجة كانت كثيرة إلا أن السترجات الحديثة بمصاحبة الحاسوب والبرامج الرقمية قد سهلت العملية كثيرًا، وأدى ذلك إلى ظهور المسترجين الهواة.

الهوامش والإحالات:

1) هذه المصطلحات نقلًا عن: إبراهيم سيب، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، محاضرة مصورة في التعليمية للمحاضر كين روبنسون أنموذجًا، رسالة ماجستير، قسم اللغات الأجنبية، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، الجزائر، 2014م، ص40.
2) جورج ستينر وآخرون، علم الترجمة، دراسات في فلسفته وتطبيقاته، ترجمة حميد العواضي، دار الزمان، دمشق، 2009، ط1، ص 7.
3) Paul Robert*, e.a. Le Nouveau Petit Robert de la langue française.* Paris *:* Dictionnaires Le Robert, 2008. P 279, *«Traduction des dialogues d'un film, projetée en surimpression en bas de l'image»*
4) Marie-Thérèse JOURNOT*, Le vocabulaire du cinéma*. Armand Colin, Paris , 2006. *P 113. « Le sous-titre est le texte placé en bas de l'image du film qui traduit les dialogues en langue originale »*

5) FAGES Jean-Baptiste, PAGNO Christian, *Dictionnaire des media*, France, maison*Mame, 1971, P. 124*..61 نقلًا عن: إبراهيم سيب، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، مرجع سابق، ص

6) Lucien Marleau, Les sous-titres... un mal nécessaire.Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 27, n° 3, 1982, p272.

7) Gilbert Chee Fun Fong, Kenneth K. L. Au.Dubbing and Subtitling in a World Context. Front Cover. ChineseUniversityPress, 2009 - Performing Arts – p4.

8) Lucien Marleau, Les sous-titres... un mal nécessaire, P 273.

9) فاطمة الزهراء شوارفية، عوائق الترجمة السينمائية- عداء الطائرة الورقية أنموذجًا، رسالة ماجستير، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2011م، ص63.

10) المرجع نفسه، ص63.

11) ناصر جيلالي، الترجمة السمعية البصرية، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد الثالث، 2015/2014م، مايو 2015م، ص113.

12) Jan Ivarsson, The History of Subtitles in Europe, in Dubbing and Subtitling in a World Context. Ed. Gilbert C. F. Fong, The Chinese University Press, Hong Kong, 2009, p.7

نقلًا عن: ناصر جيلالي، الترجمة السمعية البصرية، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد الثالث، 2015/2014م، مايو 2015م، ص20.

13) Cf. Jean-François Cornu, Pratique du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours, in : La traduction audiovisuelle, Approche interdisciplinaire du sous-titrage, Jean-Marc LAVAUR &AdrianaSERBAN, 1re Ed, De Boeck, Belgique, 2008. p10.

14) المرجع نفسه، ص10.

15) المرجع نفسه، ص10.

16) ناصر جيلالي، إشكالية الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، ص21.

17) عمر طاهر، صنايعية مصر: مشاهد من حياة بعض بناة مصر في العصر الحديث، الكرمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016م، ص81.

18) ناصر جيلالي، الترجمة السمعية البصرية، ص114.

19) جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1982م، ط1، ص32.

20) المرجع نفسه، ص84.

21) عمر طاهر، صنايعية مصر، ص85.

22) المرجع نفسه، ص86.

23) المرجع نفسه، ص86.

24) Tatiana El-Khoury, Le sous-titrage dans le monde arabe : contraintes et créativité, traduction et media audiovisuel, presse universitaire du septentrion, 2011, p81.

25) Lucien Marleau, Les sous-titres... un mal nécessaire, p273.

26) Luyken, G.M . 1991. 'Overcoming Language Barriers in Television نقلًا عن: إبراهيم سيب، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري. ص43.

27) مثل سترجته للفظة (آآآآآح) التي نطقها الإعلامي المصري أحمد موسى. وأصبحت هذه الـ (آآآآآح) أيقونة ساخرة، بل وهاشتاقا انتشر في الفيسبوك والتويتر لغرض السخرية من الإعلاميين.

28) Samuel Bréan, « Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du « fansubbing » », Traduire, 230 | 2014 P22.

29) لمن أراد معرفة الطريقة ما عليه إلا زيارة موقع الدعم الخاص بجوجل، الذي يشرح طريقة إضافة السترجة إلى مقاطع اليوتيوب:
https://support.google.com/youtube/answer/2734796?hl=ar

30) Sabrina Baldo De Brébisson, « Formes, sens et pratiques du sous-titrage spécial », Signata, 7 | 2016, 256.

31) Diaz Cintas, J &Remael, A. Audiovisual translation: Subtitling. Manchester: St Jerome. 2006 p172.
نقلًا عن: إبراهيم سيب، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، ص61.

32) Yves GAMBIER, Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, , [DanielBECQUEMONT,Université de Lille III], Villeneuve d'Ascq (Nord), PressesUniversitaires du Septentrion, 1996, p: 147. نقلًا عن: تهاني بوكرازة، من المسموع إلى المقروء في ترجمة برنامج وثائقي تلفزيوني من الفرنسية إلى العربية عنونة حلقة منبرنامج «Question à la Une» أنموذجًا، رسالة ماجستير، قسم الترجمة، كلية الآداب، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009م، ص40.

33) يُنظر: إبراهيم سيب، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، ص65.

العـــــدد الأول 1
ديسمـــبر 2019

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Arts

for linguistics and literary studies

Quarterly Peer Reviewed Scientific Journal for linguistics and literary studies issued by the Faculty of Arts

General Supervision

Dr. Talib Al-Nahari

Editor

Dr. Abdulkareem Mosleh Al-Bahlah

Deputy Chief Editor

Dr. Esam Wasel

Editorial Manager

Dr. Fuad Abdulghani Mohammed Al-Shamiri

Deputy Editorial Manager

Dr. Fadl Al-Omaisi

Editorial Board

Dr. Aziz Ali Al-Agra (Yemen)	**Dr. Slawa AL-Saadawi (Tunis)**	**Dr. Ahmed Saleh AL-NAhmi (Yemen)**
Prof. Mohammed Al-brkani (Saudi Arabiya)	**Prof. Atef Abdulaziz Moawadh (Egypt)**	**Prof. Ameen Abdullah Mohammed Al-yazedi (Yemen)**
Dr. Mohammed Salih AL-Mahfali (Sweden)	**Prof. Abdulhameed Saif Al-Hosami (Saudi Arabiya)**	**Dr. Basheer Ali Zindal (Yemen)**
Dr. Najeeb Abdo Al-warafi (Yemen)	**Dr. Abdulrahman Abdullah Abdurabo (Yemen)**	**Prof. Hamid Al-Awdhi (America)**
Prof. Naima Sadia (Algeria)	**Prof. Abdulstar Abdullah Saleh (Iraq)**	**Prof. Khaled Yaslm Blakhsher (Yemen)**
Prof. Yaqoob Al-Shammary (Kuwait)	**Dr. Abdullah Mohammed Khalil (Yemen)**	**Prof. Suliman Al-Abed (Saudi Arabiya)**

Technical Output	Financial Officer	Editorial Secretary
Mohammed Mohammed Subia	**Ali Ahmed Hassan Al-Bakhrani**	Dr. Abdullah Al-Ghobasi Nada Ezz Al-Din Al-Osaimi

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Scientific and advisory board

Prof. Ahmed Ali Al-Akwa'a (Yemen)	Prof. Halima Ahmed Amayreh (Jordan)
Prof. Abdulkareem Asa'ad Kahtan (South Korean)	Prof. Yahya Ahmed Yahya Al-sohbani (Saudi Arabiya)
Prof. Abdulkareem Ismail Zabiba (Yemen)	Prof. Ibrahim Mohammed Al-Solwi (Yemen)
Prof. Alwi Al-Hashemi (Bahrain)	Prof. Ibrahim Tajaldeen (Yemen)
Prof. Fekry Abdelmonm EL-Sayed EL-Nagar (UAE)	Prof. Ahmed Moqbel Almansori (UAE)
Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)	Prof. Panchanan Mohanty (India)
Prof. Mohammed Ahmed Sharaf Aldeen (Yemen)	Prof. Gamal Mohammed Ahmed Abdullah (Yemen)
Prof. Mohammed Khair Mahmoud Al-Beqai (Saudi Arabiya)	Prof. Hafiz Ismaili Alawi (Morocco)
Prof. Mohammed Abdulmajeed Al-Taweel (Egypy)	Prof. Hayder Mahmoud Ghailan (Qatar)
Prof . Mohammed Mohammed Al-kharbi (Yemen)	Prof. Rasheed Bin Malek (Algeria)
Prof. Munir Abdo Anam (Yemen)	Prof. Salal Ahmed Al-Maktari (Yemen)
Prof. Najm Abdullah Kadhim **(Iraq)**	Prof. Abdul Hamid Bourayou **(Algeria)**

This version is corrected by:

English Part	Arabic Part
Dr. Ahmed Alhussami	Dr. Abdullah Al-Ghobasi

الآداب
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Arts

for Linguistic and Literary Studies

A Quarterly Peer Reviewed Journal

Issued Monthly Temporary by

the Faculty of Arts,

Thamar University, Dhamar,

Republic of Yemen,

(Vol.1)

December: 2019

ISSN:2707-5508

(EISSN): 2708-5783

Local No:

(1631- 2020)

- All rights reserved.

- It is strictly prohibited to republic any of the papers of the journal without permition of the commission.

-Citation of any of the journal's papers is not allowed without referring to the sources.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Pubishing Rules

The scientific peer reviewd journal 'Al-Adab" (i.e. Arts) is issued by the Faculty of Arts, Thamar University. It is written in Arabic, English and French according to the following rules:

1-The research paper must be original, follow the proper scientific methodology, and has not been published elsewhere.

2- The research paper will be refereed according to high scientific standards.

3- The research paper has to be written in perfect language with respect for latest research design and accuracy of forms and figures – if included – in word form; font size (14) in (simplified Arabic) for Arabic papers and (Time New Roman) for English and French papers. Title and subtitles has to be boldfaced in (16) font size.

4- The research paper must be linguistically corrected and abstract in both English and Arabic to be to attached with it.

5- Maximum number of pages is (25) including charts, figures and appendix. In case of more than 30 pages, YR 1000 should be paied as extra fees for each page.

6- Documentation has to be at the end of the research paper as follows:

a. Manuscripts: Name of manuscript, its place, its number and type of paper.

b. Books: Name of the author, title of the book, place and date of publishing, page number.

c. Periodicals: Author's name, title of the article, name of the Periodical, date and number of issue, page number.

d. Theses: Researcher's Name, title of the thesis, faculty, University, Date, Page, number.

7- Research papers are required to be sent in Word and PDF forms to the editor journal's emails, info@jthamararts.edu.ye.

8- The journal will inform the researchers with the initial approval of their papers after receiving them. Later on, they will be informed with referees reports about validity of publishing, rquested changes, or rejection, and then the No. in which his/her paper will be publishedin.

9- Research papers will be organized according to the date of their receiving by the journal.

10- Publishing fee is YR 25000 inside Yemen and $ 150 or its equivalence outside Yemen. Thamar University teaching staff has to pay YR 15000. The scholar also has to pay sending fee for hard copies of the jounal.

11- Money has to be deposited to the Journal's account No.(211084) at Yemen Commercial Bank, Thamar, Yemen. The fees must no be payed back whether the research is publiched or rejected.

Note: For having a look on the previous issues of the journal, please viit the journal's website as follows: http://jthamararts.edu.ye

Jornal Address: Faculty of Arts, Thamar University, Tell: 00967-509584

P.O. pox. 87246, Faculty of Arts, Thamar University, Dhamar, Republic of Yemen.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Contents

- **Legend in the novel *Al-shakeykah* by Mohammed Mosed Aloudi: A Study in the Anthropology of Literature**

Dr. Saleh Ahmed Saleh Al-Shuaibi.....7

- **The two thresholds (title and preface), in the novel Himar bain Al-Aghani** "Donkey among Songs"

Aisha Abdullah NaserAl_Mazyge.....48

- **Ibn Shihab Al-Alawi's Khodiawaiat A study in their Artistic Construction**

Dr. Ahmed Ali Ahmed Bayemen.....78

- **The Effectiveness of Parallelism in the Poetry of Mohammed Abdu Ghanem**

Abdulfattah Ahmed Abdu Al-Haidari.....112

- **Phonetic Phenomena in the tone of Tehama Dialect (BeitAlfaqih as a model)**

Hamza Abdullah Hatem Aman.....136

- **The impact of context on rhetorical guidance**

Dr. Saleh Bin Ahmed Bin Suleiman Al-Alaiwi.....170

- **Symbolism of color in the story (In the Waiting Lounge) for Saudi narrator Seham Arishi**

Dr. Abdulqawy Mohammed Ahmed Alhusseini, Khalid Abdulwahed Mohammed Alarki.....211

- **Le sous-titrage dans le monde arabe** Etapes, types, techniques, stratégies

Dr. Basheer Zendal.....232

- **Les gestes pédagogiques et didactiques dans la classe de Français langue Étrangère**

Dr. AL- SAMAN Shehab abdullah.....7

- **Contemporary Dangers of Huntington's travesty of "History": A Postcolonial Deconstructionist Response and Proposed Solution**

Dr. Mohammed Abdullah Hussein Muharram.....28

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Les gestes pédagogiques et didactiques dans la classe de Français langue Étrangère

Dr. AL- SAMAN Shehab abdullah *

Résumé:

La gestuelle entre petit à petit dans le domaine de la didactique des langues. Elle y reste certes, encore très marginale, mais on ne peut plus la reléguer totalement; les nouvelles générations de didacticiens s'y intéressent, des travaux se font, quelques indices montrent que la gestuelle prend une bonne place dans la légitimité pédagogique. Notre étude vise donc à cerner expérimentalement ce qui est généralement traité sur la base de l'intuition ou d'observations personnelles.

Cette intuition nous l'avons nous-même partagée car c'est avant tout en tant qu'enseignant de FLE au Yémen, que nous nous sommes intéressé à ce phénomène. Pour évaluer l'importance du geste, il faut une méthodologie expérimentale et puisqu'il n'en existe quasiment pas concernant le geste pédagogique, c'est en tant que chercheur que nous nous assignons la tâche d'en élaborer une dans cette étude. Nous faisons l'hypothèse que le geste pédagogique est une pratique essentielle pour rendre le cours de FLE plus explicite. De ce fait, il doit être analysé de façon précise d'où l'utilité de revoir la formation des enseignants. Etant donné que notre expérience pédagogique avec les enseignants yéménites est celle qui a le plus suscité de questionnements autour de ce thème, nous avons décidé d'observer nos

* docteur en didactique (FLE) - Département du français -Faculté des lettre - Université de Dhamar - République du Yémen.

collègues, enseignants yéménites, dans deux universités (Sana'a et Dhamar). Nous sommes parti de deux hypothèses essentielles : a) le geste pédagogique est un acte de parole ; b) son interprétation exige beaucoup de connaissances d'ordre culturel. Il nous a paru nécessaire de souligner l'importance du geste pédagogique dans l'enseignement/apprentissage des langues étrangères aux apprenants yéménites adultes.

استعمال الإشارات التعليمية لمدرسي اللغة الفرنسية باعتبارها لغة أجنبية

د.شهاب عبدالله السمان

ملخص:

إن الدراسات التي تحققت في علوم اللغات، وخاصة اللغات الأجنبية وطرق تدريسها، لم تتطرق إلى عنصر مهم من عناصر التدريس، وهو استعمال الإشارات المساعدة للشرح مُصاحِبةً للقول؛ مما يؤدي إلى الفهم (joindre le geste à la parole)، خاصة إذا كان المدرس لا ينتمي إلى المجتمع الذي يُعلِّم فيه من الناحيتين الثقافية والاجتماعية. فالتخاطب الشفويla communication non verbale بين شخصين أو أكثر بطريقة مباشرة يعتبر العامل الأساسي للتواصل والفهم، خاصة إذا كانوا ينتمون إلى الثقافة واللغة نفسيهما. ولكن هذه الخاصية تُلغى، وتصبح شبه منعدمة إذا كان أحد الطرفين لا يتقن لغة الآخر، فتكون الإشارة هي السبيل الوحيد للشرح، ومن ثم الفهم.

ومن هذا المنطلق، وبوصفي مدرسًا للغة الفرنسية في جامعة ذمار، فقد قمنا بإعداد هذا البحث بعنوان «أهمية استعمال الإشارات التعليمية في طرق تدريس اللغة الفرنسية»، «Les gestes pédagogiques et didactiques dans la classe de Français langue Étrangère». وقدمنا فيه نظريتنا وتحليلاتنا عن هذا النوع من التخاطب والتحادث، خاصة فيما يخص تعليم اللغة الفرنسية، باعتبارها لغة أجنبية تدرس في اليمن. وتم تقديم دراسة مستفيضة لمعرفة أساليب المدرسين ومشاكلهم التي يواجهونها، عن طريق دراسة ميدانية من مرحلتين:

الأولى: قمنا بتصوير مدرسين يمنيين يدرسون اللغة الفرنسية في قسم اللغة الفرنسية، بكلية الآداب، جامعة ذمار.

وفي الثانية: قمنا بتصوير مدرسين يمنيين يدرسون اللغة الفرنسية في قسم اللغة الفرنسية، بكلية الآداب، جامعة صنعاء.

وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج من أهمها:

أن هذا البحث قد قدم لنا إثباتات عن أهمية استعمال الإشارات من قبل مدرسي اللغات الأجنبية، باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من طرق تدريس اللغة، وهدفا، وأداة تعليمية لا يستهان بها.

ومن ضمن النتائج التي حصلنا عليها، هي تلك التي تؤكد أن الإشارات جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، الذي يجب مراعاة خصوصياته عند التعليم؛ لكي لا يحصل أي سوء فهم عند الطالب؛ مما قد يضيف عبئا آخر إلى سوء فهم الطالب، إلى جانب صعوبة اللغة، وخاصة عند الطلاب المبتدئين.

ومنها أيضا، تلك التي تبين أن إشارات المدرس تستعمل لشرح الأفعال des phénomènes grammaticaux, deixis et des actes sémiotiques والأسماء، والصفات، وحروف الجر... إلخ، التي تعتبر أساسا في تعلم اللغة.

وبهذا يكون البحث قد قدم شرحا عن الإشارات التعليمية وأهميتها في فصول اللغات الأجنبية، وأهمية مراعاة الأستاذ للاختلافات الثقافية والاجتماعية عند قيامه بتدريس أي لغة أجنبية.

La communication non verbale (la gestuelle) entre, petit à petit, dans le domaine de la didactique des langues. Elle y reste certes, encore très marginale, mais on ne peut plus la reléguer totalement. En France, des auteurs comme Calbris 1986 et Montredon 1986 ont même été des précurseurs à cet égard. Aujourd'hui les nouvelles générations de didacticiens s'y intéressent, des travaux se font, quelques indices montrent que la gestuelle a acquis sa légitimité pédagogique. Dans tous les cas il s'agissait de gestualité en général, par contre la gestualité pédagogique et didactique, celle qui correspond à l'enseignant en actes nous semble avoir été moins étudiée. C'est à elle que nous consacrerons plus précisément cette étude, en nous intéressant plus particulièrement à la part de cette gestualité qui concerne l'enseignement de la langue. Nous différencions ainsi les gestes pédagogiques généraux de l'enseignant qui anime et organise sa classe, des gestes didactiques qui interviennent pour enseigner ponctuellement un élément ou un phénomène linguistique.

Un des soucis majeurs d'un enseignant de langue étrangère est d'amener les apprenants à comprendre tel ou tel énoncé verbal en évitant de le traduire dans la langue maternelle des apprenants. Or Louis Porcher (2004) déclare : « Les gestes parlent autant que les paroles, dans la communication massive.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

1- Le geste pédagogique

Selon PORCHER (1989) : *"[la] gestuelle sort, depuis quelques années, de [son] exil didactique. Elle a construit, contre vents et marées, les premiers instruments de description et de démonstration. Elle reste, certes, dans la marge, mais on ne peut plus la reléguer totalement ; les nouvelles générations de didacticiens s'y intéressent, des travaux se font, quelques indices tendraient même à laisser penser que quelques grands empires de la didactique commencent à vouloir s'approprier ce nouveau territoire, et c'est le signe que la bataille pour la légitimation pédagogique est gagnée*".

En ce qui concerne ces travaux, il est intéressant de constater la diversité des sujets traités et l'uniformité de leur but, puisque toutes ces recherches visent l'amélioration des conditions de l'enseignement des langues étrangères et le développement des stratégies d'apprentissage.

Nous avons pu constater à travers cette recherche, certains chercheurs et praticiens qui se sont intéressés aux mouvements dans la classe de langue ne parlent pas tous du même phénomène et n'utilisent pas tous le même vocabulaire. Ce qui rend la tâche encore plus laborieuse pour nous à la lecture de ces différents travaux, c'est que souvent, les chercheurs parlent de la même chose mais en utilisant des appellations différentes ou bien, ont recours à un même terme qui recouvre des réalités variées.

En effet, le terme de « nonverbal communication »[1] est employé au sens large par Nicholas Beattie qui utilise également les appellations « non-verbal behaviour » et « non verbal aspects » pour englober tous les mouvements produits par l'enseignant, ce qui implique à la fois les comportements à visée « didactique » et « interactionnelle » mais aussi les gestes personnels extra-communicatifs (comme se gratter la tête, jouer avec son collier de perle, etc.). Nicholas Beattie, 1977 fait largement référence aux travaux de Barbara. M. Grant et Dorothy Grant Hennings (1971) qui considèrent absolument tous les mouvements corporels des enseignants (du primaire principalement). D'une manière générale, la lecture

de l'article de Nicholas Beattie est assez difficile car il parle tantôt de gestes coverbaux, tantôt d'emblèmes, tantôt de tous les mouvements et toujours avec les mêmes appellations.

Marva Barnett (1983: 176) indique: "*throughout this article, the term 'nonverbal communication' refers to teaching gestures rather than to such culture-specific body language as that discussed by professor Laurence Wylie in Beaux Gestes : A guide to French Body Talk* [...]"[2].

L'auteur traite plutôt des différents comportements de l'enseignant à visée didactique en classe de langue (gestes des mains, contacts oculaires, postures, etc.).

Walburga von Raffler-Engel (1980) parle aussi de «nonverbal communication» (pour opposition à « verbal communication ») et y inclut « paralanguage » et « kinesics ». Cependant lorsqu'elle parle des gestes, elle traite principalement des emblèmes et de leur enseignement en tant que contenu.

Quand à Linda Quinn Allen, elle utilise les termes « nonverbal communication » et même « nonverbals » en 1999 et « nonverbal accommodations » ou « nonverbal behavior » en 2000. Elle traite à la fois des emblèmes et des gestes coverbaux et utilise des typologies précises, notamment celle de Paul Ekman et de Wallace Friesen (1969)[4]. Elle ne traite donc pas des comportements qui n'ont pas d'incidence directe sur la communication.

Comme nous pouvons le constater, la terminologie utilisée pour décrire les mouvements de l'enseignant est variée et elle n'est pas toujours bien définie. Pour simplifier les choses, nous en parlerons dans le présent travail de recherche. Au niveau de la forme, cela renverra principalement aux gestes des mains mais pourra être fait mention de postures et mimiques faciales lorsque celles-ci s'avèreront pertinentes et/ou complémentaires. Ce phénomène englobant plusieurs mouvements de types différents (mimiques, postures, gestes des mains), nous utiliserons également l'appellation gestuelle pédagogique, notamment pour évoquer le comportement didactique de l'enseignant, nous n'envisagerons que les gestes à

visée pédagogique ce qui signifie que nous ne tiendrons pas compte des gestes extra-communicatifs (se gratter, tripoter nerveusement un objet, passer sa main dans ses cheveux, etc.) ni des gestes purement techniques (déplacer une chaise, écrire au tableau, mettre en marche le magnétophone, etc.). Les mouvements qui nous intéressent sont liés à un contenu verbal (même s'il n'est pas toujours produit en concomitance) et sont produits avec une intention pédagogique.

Marion Tellier (2006, p. 76) définit le geste pédagogique comme suit : En marge des gestes proprement dits communicatifs, le geste pédagogique est "*celui que l'enseignant utilise dans le but de faire comprendre un item lexical verbal à ses apprenants. Il s'agit donc comme un support non verbal qui aide à la saisie du sens par l'élève comme le ferait une image*".

Elle ajoute : " *[le geste pédagogique] est constitué d'un ensemble de manifestations non verbales créées par l'enseignant et qu'il utilise dans le but d'aider l'apprenant à saisir le sens du verbal. Il peut apparaître sous formes : mimiques faciales, mimes, gestes des mains, attitudes/postures, gestes culturels (sous réserve qu'ils soient reconnus/compris par les apprenants*".

Il semble que le geste pédagogique, soit explicitement adressé aux interlocuteurs (les apprenants) pour les aider à comprendre. On peut, sans doute, faire des distinctions dans la gestuelle pédagogique en fonction du niveau des apprenants. Avec des débutants, les gestes doivent être très iconiques et non ambigus de manière à les aider dans l'accès au sens en se reposant principalement sur les éléments non verbaux (notons que les indices paraverbaux jouent également un rôle important dans la compréhension). En revanche, lorsque la maîtrise de la langue étrangère par les apprenants a atteint un stade plus avancé, l'enseignant va sans doute avoir progressivement recours à une gestuelle plus proche de la communication courante.

Toutes ces remarques sont élaborées à partir d'observations des classes à l'université de Sanaa et de Dhamar, (Yémen) de discussions avec des enseignants de Français Langue

Etrangère et à travers une réflexion sur notre propre expérience d'enseignant de FLE à l'université de Sana'a (1993- 1995) et de Dhamar (1998-2019).

Les gestes rassemblés ont été étiquetés en fonction de leur rôle dans la classe. Lorsque le geste était accompagné d'une occurrence verbale, nous l'avons indiquée, sinon nous avons seulement indiqué l'intention de communication. Nous avons d'ailleurs pu remarquer que les gestes pouvaient apparaître sans accompagnement verbal par exemple pour encourager, aider ou signaler une erreur à un apprenant qui s'exprime. L'enseignant a souvent recours à des gestes pendant la production de l'apprenant ce qui lui permet de le guider sans l'interrompre lorsque seulement une partie de la phrase est gestualisée.

A l'observation de séquences de classes filmées, il nous a semblé que les différents gestes utilisés par les enseignants avaient des sens bien définis. Il nous a paru judicieux de répertorier les gestes observés et de les regrouper par fonction. Nous avons tout d'abord mis au jour de multiples catégories fonctionnelles du geste. Puis, il nous a semblé que ces catégories pouvaient être regroupées sous trois grandes fonctions : informer, animer, évaluer. Ceci n'est pas sans rappeler la définition des rôles de l'enseignant élaborée par Louise Dabène[5]. Elle distingue 3 fonctions pour l'enseignant de langue étrangère : une fonction de vecteur d'information, une fonction de meneur de jeu et une fonction d'évaluateur que Francine Cicurel reprend sous les appellations suivantes et qui seront désormais utilisées dans ce travail : informateur, animateur et évaluateur[6]. En s'appuyant sur le travail de Louise Dabène, Francine Cicurel définit la triple fonction de l'enseignant ainsi :

- celle d'**informateur** : l'enseignant est celui qui connaît la langue-cible ; il transmet donc un savoir sur l'objet à enseigner ;

- celle d'**animateur** : il est responsable de la gestion des séances. Exposer les consignes, donner ou reprendre la parole, gérer les interactions entre les membres du groupe ;

- celle d'**évaluateur** : il juge l'acceptabilité des productions langagières de ses élèves».[7]

Il nous a donc semblé tout à fait pertinent de réutiliser cette catégorisation fonctionnelle, originellement bâtie sur l'analyse d'interactions verbales, pour l'appliquer à l'analyse des phénomènes non verbaux, d'autant plus que Louise Dabène prend le soin de préciser *qu'un bon nombre d'opérations peuvent se traduire par des manifestations non verbales*.[8]

Elle ajoute que *la gestualité et la mimique jouent un rôle non négligeable dans la régulation des échanges mais aussi dans l'évaluation voire l'apport d'information.*[9]

Ainsi, sous l'appellation ***Gestes d'information***, nous avons regroupé les **gestes d'information grammaticale** qui servent à transmettre des informations relatives à la syntaxe, à une particularité grammaticale de la langue.

2. Les fonctions du geste pédagogique en classe de langue :

Quelles sont les fonctions du geste pédagogique en classe de langue ? A-t-il des rôles bien définis et récurrents ? il semble que peu de didacticiens ou linguistes intéressés par le geste en classe de langue aient essayé de distinguer ses différentes fonctions. Les études, en générale, s'intéressent soit à un type de comportement non verbal dans la classe, comme le regard (Cordula Foerster, 1985), le rire (Cordula Foerster, 1990) les emblèmes (Jerald R. Green, 1971 ; Theresa A. Antes, 1996, entre autres), les mimes et pantomimes (Peter E. Carels, 1981 et paul W. Seaver, 1992) par exemple, soit à une fonction du geste comme l'évaluation/la correction (Claudine Martina, 1991), les cadreurs ou marqueurs de structuration de l'interaction (Maria Clara Ferrão Tavares, 1985) ou encore l'explication lexicale (Anne Lazaration, 2004).

Ainsi, à notre connaissance, peu de chercheurs ont proposé une catégorisation fonctionnelle des gestes de l'enseignant. Notons cependant que Linda Quinn Allen (1999) a

listé les fonctions de la communication non verbale dans l'enseignement et l'apprentissage d'une langue étrangère mais elle fait en réalité une revue de la littérature des aspects abordés par divers auteurs et non une catégorisation basée sur des observations de classe.

3- Multiplicité culturelle des apprenants étrangers :

Certains chercheurs par exemple, ont souligné la nécessité de prendre en compte le langage corporel des apprenants étrangers de différentes nationalités en leur enseignant une langue étrangère, ceci afin d'éviter les malentendus entre apprenants et enseignants. Ce fut le cas d'EUGENE (1979). Le but de sa recherche était l'étude de la communication non verbale en tant que produit culturel. Cette étude lui a permis d'élaborer des suggestions pédagogiques et des entraînements aidant à développer la compétence non verbale des apprenants. Cet auteur est parti de constatation suivante : puisque la communication non verbale est un facteur qui peut induire un étranger en erreur en le poussant à mal interpréter un comportement américain, il est donc tout à fait naturel que ce genre d'incident ait lieu dans une classe d'anglais langue étrangère. Il arrive que ce soit l'enseignant qui interprète mal les signes non verbaux de ses apprenants et vice versa. Créer une atmosphère négative dans la classe n'est pas la seule répercussion de ces mauvaises interprétations, cela peut aussi entraîner une compétence de communication moins développée chez l'apprenant.

Après avoir interrogé 50 enseignants, EUGENE a tiré plusieurs conclusions.

Tout d'abord, les enseignants ont déjà remarqué à l'étranger, une kinésique différente de la leur, et l'ont mal interprétée. Ils se sont également souvenus de leurs propres signes non verbaux qui ont posé des problèmes d'interprétation dans ces pays. Ensuite, les enseignants avouent avoir remarqué « l'accent corporel » de leurs apprenants sous forme de contact oculaire. Ce sont les Méditerranéens et les Latino-américains qui regardent le plus leurs enseignants, et les asiatiques le moins. « L'accent corporel » se manifeste également au niveau du paralangage. Or, ce sont les Latino-américains et les Méditerranéens les plus bruyants dans la classe, contrairement aux asiatiques.

Par ailleurs, c'est le contact oculaire qui cause les plus de mauvaises interprétations. Or, certains enseignants croient qu'on ne leur prête pas assez d'attention parce que leurs apprenants les regardent peu (c'est le cas des asiatiques).

Par ailleurs, certains enseignants sont gênés par la distance minime que les Méditerranéens et les Latino-américains gardent avec eux. D'autre part, le canal olfactif pose des problèmes à certains étudiants qui ne supportent pas l'odeur d'autrui.

Or, il s'avère que 38% des enseignants traitent la communication non verbale dans la classe, 22% parlent des différences culturelles et 40% ne font ni l'une ni l'autre. Ceux qui le font montrent quelques signes de salutations, la distance qu'il faut respecter entre deux individus de culture différente (par les jeux de rôle),les règles du toucher, l'habillement.

Finalement, cette étude a permis à EUGENE de confirmer que la majorité des enseignants de l'anglais langue étrangère ne prennent pas en considération la communication non verbale dans leurs leçons. Certains ne considèrent même pas la forte liaison qui existe entre la communication non verbale et l'enseignement d'une langue étrangère. D'autres refusent de prendre en compte cet aspect dans l'enseignement.

Quant aux outils qui permettent leur emploi ou leur enseignement, ils sont peu nombreux. Cet auteur, recommande à l'enseignant de s'informer sur les différentes cultures et les comportements kinésiques d'entre elles. À notre avis, cela reste très difficile, pas seulement parce qu'il est quasiment impossible de connaître toutes les cultures, mais surtout parce que dans beaucoup d'entre elles, l'aspect kinésique n'a pas encore été exploité.

EUGENE n'est pas le seul à avoir souligné les problèmes que peut provoquer une classe qui contient des apprenants de différentes cultures, SAVARIA (1987) a attiré l'attention sur le même problème. Il estime que lorsqu'un geste change de signification d'une culture à une autre, ceci pose des problèmes et provoque des confusions interculturelles. Or, dans une

classe de français langue étrangère composée d'apprenants de différentes nationalités, ces problèmes interculturels se font profondément sentir.

4. Sensibilisation à la gestualité de la langue cible.

Si certains chercheurs ont recommandé aux enseignants d'être très attentifs aux différentes origines culturelles des apprenants, d'autres soulignent la nécessité de l'enseignement des quasi-linguistiques accompagnant la langue cible à cause de leur caractère culturel. Ensuite, ils conseillent de les comparer à ceux qui accompagnent la langue native, et de souligner ceux qui créent de mauvaises interprétations.

MAHGOUB (1970) par exemple, a analysé les gestes égyptiens. Elle pense que cette étude sert à la fois les étrangers qui apprennent l'arabe égyptien et les égyptiens qui apprennent une langue étrangère, car ils forment une bonne manière de comparaison avec les gestes de la langue cible.

SAVARIA (1987, p, 493) recommande également la sensibilisation au gestuel accompagnant la langue cible pour deux raisons.

Tout d'abord, car "[elle] *permet à l'apprenant à découvrir une autre gestualité, de prendre conscience de la sienne propre, et par la même de percevoir ce qui la différencie de celle des locuteurs dont il apprend la langue. Il lui sera donc plus facile de déceler son accent de geste et peut-être même, par la suite, de modifier son comportement au point d'adapter son corps, ses mouvements, ses gestes à la nouvelle langue*".

La deuxième raison pour laquelle SAVARIA recommande la sensibilisation des apprenants à cette catégorie de gestes est qu'ils forment un bon moyen pour décrire et enseigner le contexte socio-culturel de cette langue. CORRAZE (1983) partage l'opinion de SAVARIA sur le dernier point.

En fait, il s'avère que beaucoup de méthodologues, de didacticiens, de chercheurs, sont d'accord sur la nécessité de tenir compte de la gestualité de la langue (malheureusement ce

n'est encore pas le cas chez beaucoup d'enseignants). Ils se sont alors posés une question très importante : quels sont les gestes auxquels il faudrait au moins sensibiliser les apprenants (si ce n'est les enseigner).

L'étude comparative de SAITZ et CERVENCA (1972) sur des américains et des colombiens leur a permis de distinguer les trois catégories gestuelles suivantes :

Celles qui ont la même signification dans les deux pays, celles dont la signification diffèrent d'un pays à l'autre et celles qui n'ont de signification que dans un seul pays. Ces deux auteurs pensent qu'il faudrait surtout enseigner la deuxième catégorie de ces gestes. SAVARIA partage leur opinion dans la mesure où il pense qu'il faut surtout enseigner les gestes identiques dans les deux cultures dont la signification est différente. À ceux-ci s'ajoute les gestes très fréquents dans la langue cible mais inconnus dans la culture d'origine, et vice versa.

MORAIN (1978) suggère de dresser une liste de gestes et de les enseigner selon leur importance. Or, ceux de la négation et de l'affirmation sont les plus importantes non pas seulement à connaître, mais aussi à reproduire. La liste des gestes doit finir par ceux de l'obscénité qui sont importants à reconnaître mais pas à reproduire.

MAHGOUB (1970) partage l'opinion de cet auteur puisqu'elle recommande de mettre l'accent surtout sur les gestes qu'il ne faut pas faire (exemple le poignant et le majeur : geste tabou en Egypte).

Certains chercheurs sont allés plus loin en proposant différentes modalités de cet enseignement. EUGENE (1979) par exemple qui conseille d'enseigner surtout la kinésique : spécialement les gestes de salutation et le contact oculaire. Le paralangage et la proxémique, suggère d'enseigner ces trois paramètres dans les dialogues, les « situationnels drills », en les comparant à ceux des autres cultures. Toutefois, il ne pense pas que cela permettra à

l'apprenant de mieux assimiler des expressions verbales, mais que cela rendra le cours plus intéressant.

MAHGOUB (1970), recommande d'enseigner le geste en l'insérant dans un dialogue, et jamais isolé du contexte. Par ailleurs, lorsque l'enseignant n'est pas natif de la langue enseignée, il doit se servir d'un natif de la langue cible comme modèle pour enseigner les gestes de sa propre culture. Toutefois cette méthode nous semble peu commode et trop artificielle. Elle propose également de tester la compréhension des gestes. Cet auteur propose trois méthodes : donner la signification du geste à l'élève et lui demander de réaliser le geste correspondant, ou bien d'exécuter le geste devant les élèves et de leur demander de fournir la signification ou encore, demander aux élèves de réaliser les gestes adéquats d'une situation imaginée que le professeur leur a racontée. Les enseignants peuvent recourir à des dictionnaires de gestes (GREEN 1968, WYLIF et STAFFORD 1977), il nous semble que celui de CALBRIS et MONTREDON est plus adéquat (1986). Ce dictionnaire, recense des gestes français du discours destinés aux apprenants étrangers et aux professeurs de langue.

La description détaillée qui accompagne les dessins stylisés facilite cette tâche. Nous trouvons que ce matériel pédagogique est intéressant et pourrait être d'un recours certain aux enseignants étrangers de langue française surtout dans les pays où la vidéo n'a pas encore pris sa place dans l'enseignement.

Par contre, nous pensons qu'il est préférable, dans les pays où la vidéo est accessible, de se servir de « la mauvaise langue », un document vidéo de DIDI et MONTREDON (1986), monté par des acteurs et servant à illustrer des mimiques de dénigrement français en question. À ne pas omettre aussi le film vidéo de COSNIER (1989) qui pourrait compléter le premier document puisqu'il sert à illustrer les divers gestes conversationnels. »

5. Comportement non verbal de l'enseignant.

SAVARIA, dont le but principal était l'étude du geste dans l'enseignement et son aspect qualitatif dans la communication en classe. Ce qui nous a le plus séduit dans son travail, c'est la recherche théorique studieuse dont il a fait preuve, suivie d'une analyse des gestes en situation pédagogique basée sur son observation des enseignants faisant leur cours. Filmer quatre professeurs dans quatre classes différentes lui fut nécessaire (il n'a pas pu filmer les apprenants) pour établir une classification fonctionnelle de la gestualité communicative tout en montrant son lien étroit avec le verbal. Elle se présente de la manière suivante :

5.1. Fonction linguistique :

Ce sont les gestes qui décrivent la signification d'un mot ;

■ *Gestes lexicaux* : ce sont ceux qui miment la configuration des objets, qui décrivent une action ou une personne, qui servent à localiser, ainsi que les gestes de quantité. SAVARIA trouve que ces gestes sont très utilisés dans le but de faire retrouver un mot. Ils peuvent également fonctionner comme aide-mémoire lors de la phase de répétition. Ils apparaissent comme des substituts lorsque le mot ne vient pas à l'esprit.

■ *Gestes grammaticaux* : ce sont ceux qui indiquent le temps, qui accompagnent les phrases interrogatives et peuvent remplacer un mot, un verbe ou un adjectif. Ils sont conventionnels.

■ *Gestes phonologiques* : ce sont les paraverbaux tels qu'ils sont définis par COSNIER. Grâce à eux, l'attention des apprenants peut-être attirée sur ce qu'il y a d'essentiel dans le discours de l'enseignant, surtout que celui-ci se fait dans une langue différente de la leur. Outre leurs fonctions prosodique et syntaxique, les gestes phonologiques peuvent également être employés afin de corriger la prononciation des étudiants. Par exemple, le professeur pince son nez pour illustrer l'opposition "femme"/"faim".

5.2. Fonction interactionnelle :

Ce sont les signes non verbaux indiquant les relations entre le destinateur et le destinataire.

■ *Geste allocutoires* : ce sont ceux qui donnent des indications sur les rapports affectifs et hiérarchiques entre deux communiquants. Comme SAVARIA n'a pas pu filmer les apprenants, il lui a donc été impossible d'étudier ce type de gestes.

■ *Gestes illocutoires* : ce sont les attitudes de l'enseignant vis-à-vis de l'énoncé verbal émis par son apprenant et vice versa. Ils permettent de savoir si le message verbal a été bien reçu et comment. Il a noté par exemple que l'enseignant émet beaucoup le geste d'approbation avec la tête secouée de haut en bas associée à une mimique faciale, ainsi que le geste exprimant la négation en secouant de droite à gauche la tête ou l'index.

■ *Gestes synchronisateurs* : SAVARIA n'a pas pu les repérer car il n'a pas pu filmer les apprenants.

5.3. Fonction psychologique :

Ce sont les gestes et les mimiques qui dénotent des traits de la personnalité ainsi que des attitudes émotionnelles d'un individu :

■ Geste expressifs : ce sont ceux qui expriment des émotions.

■ *Gestes conatifs* : ce sont ceux du visage et des mains reflétant l'attitude affective d'une personne.

■ *Gestes autistiques* : SAVARIA a classé dans cette catégorie tous les mouvements dirigés vers soi. Selon lui, ils dépendent des caractéristiques physiques (une mèche de cheveux) ou vestimentaire (port de lunettes, d'un collier ou d'un foulard).

5.4. Fonction d'animation :

L'auteur y rassemble les gestes déictiques. Les enseignants ont recours surtout à l'index, puis à la main, puis à la tête pour montrer des personnes ou des choses.

Pour conclure cette analyse fonctionnelle des gestes du professeur, SAVARIA affirme que le geste "[...] *n'a pas pour unique fonction d'élucider des mots nouveaux, de corriger les apprenants ou d'expliquer des points de grammaire. Il peut nous donner des informations sur le comportement du professeur face à la classe, sur sa personnalité et sur sa culture d'appartenance*".

La communication en classe de langue est, comme l'a montré Francine Cicurel (1985 : 12), restreinte en terme de lieu et de temps. En effet, les interactions prennent place dans le cadre spatial de la salle de classe et durant une période bien délimitée : la durée du cours. Les échanges communicatifs en classe ont donc toujours lieu dans les mêmes conditions spatio-temporelles, à la différence de la communication classique qui est beaucoup plus diversifiée.

Comme l'explique Louise Dabène (1984, p. 39), la situation de communication en classe est relativement imposée et restreinte : "*lorsque l'on compare le dialogue en classe de langue étrangère à d'autres échanges (formels ou informels) on constate que son caractère le plus fondamental est d'être presque totalement déterminé par ses conditions de production. Ceux-ci sont, en effet, rigoureusement définis et hautement prégnantes. Il s'agit d'un échange totalement imposé : dans la plupart des cas il revient à l'Institution de décider du lieu et du moment où il aura lieu et même des partenaires en présence*".

L'occupation de l'espace est, lui aussi, contraint par l'institution. Les apprenants sont, en général, assis et statiques tandis que l'enseignant est plus libre de ses mouvements.

À ce sujet, Cordula Foerster (1990, Chapitre 3 p, 80), explique que "*[l]'enseignant dispose [...] de la liberté corporelle de s'assoir derrière ou sur son bureau, de rester debout, de se déplacer dans la salle*". *La seule activité (ou presque) au cours de la quelle les apprenants ont la possibilité de se mouvoir dans la salle est le jeu de rôle ou d'autres activités théâtrales.*

Le degré de liberté de mouvement dans l'espace-classe est lié au statut des différents locuteurs (Michel Billières, 1989, p, 3).

Dans la classe, des "*acteurs sociaux, avec leurs statuts et leurs rôles (enseignant, élève), [...] interagissent et [...] communiquent de façon réglée*" (Daniel Coste, 1984, p, 17).

Dans la classe de langue, les locuteurs n'ont pas tous la même maîtrise du code. Ainsi, les apprenants débutants ou ayant un niveau de compétence en langue limité ne peuvent pas uniquement se baser sur ce qu'ils entendent pour comprendre mais aussi sur ce qu'ils voient. La gestuelle, les mimiques, les postures adoptées par l'enseignant (ou tout autre locuteur de la langue-cible) véhiculent des informations contribuant à l'accès au sens. Seulement les gestes de la communication ordinaire ne sont pas toujours très iconiques et il est parfois impossible d'interpréter leur sens si l'on ne comprend pas la parole concomitante. En somme, un enseignant qui souhaite aider les apprenants dans une tâche de compréhension orale va donc produire non pas une gestuelle coverbale classique mais un ensemble de gestes les plus iconiques possible voir même proches du mime afin que ceux-ci servent réellement de support dans l'accès au sens. Il nous apparaît alors que la relation du geste pédagogique avec le verbal est inversée par rapport à celle du geste coverbal avec la parole : pour l'interlocuteur maîtrisant peu ou pas le code linguistique, le geste devient la source principale d'information sémantique.

En conclusion, cette recherche permet à son auteur de constater "*que la formation contribue dans la planification activement à faire de l'enseignant un metteur en scène et une comédie [...]. Ceci apparaît dans la planification du cours, dans l'application de la pédagogie et dans la maîtrise de la langue. En outre, il stimule, anime la classe et crée un climat socio-affectif* [...] " (DENUDOM D. 1986, p. 258).

L'auteur continue plus loin : "*L'importance du niveau de l'apprenant nous amène à postuler que les stratégies d'accommodation sont indispensables*".

Elle recommande donc pendant la formation, d'apprendre à l'enseignant à adapter sa pédagogie en fonction du niveau de ses apprenants, et déplore que la formation, à l'université et dans les stages pédagogiques, se focalise le plus souvent sur la pédagogie et la langue sans prendre en considération des éléments non verbaux, pourtant importants pour l'animation de la classe.

Conclusion

Nous voudrions d'abord souligner que nous n'ignorons pas que cette étude a une portée limitée. Elle nous semble apporter des preuves, si cela était nécessaire, de l'importance des gestes culturels comme cibles et comme outils de l'enseignement.

Dans ce travail, nous nous sommes intéressés aux gestes comme but de l'apprentissage. Nous avons pu montrer en effet que les gestes sont des entités culturelles dont le sens ne va pas de soi en repérant la difficulté d'interprétation de gestes quasi-linguistiques de l'enseignant par les étudiants.

Dans notre dernière partie nous avons étudié les gestes comme moyens d'enseignement. Il s'agit à coup sûr de la partie la plus fragile (mais aussi la plus intéressante) de notre travail dans la mesure où elle est fondée sur l'observation d'une seule enseignante.

Cependant elle nous semble montrer toute l'importance des comportements gestuels et mimiques en situation didactique.

Cette étude montre que le geste est un outil central de l'enseignant en particulier dans les classes de débutants. Ces gestes peuvent y jouer d'abord un rôle généralement pédagogique : ils servent à organiser la classe et l'activité collective (organisation d'un jeu

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

prétexte ici). Mais ils peuvent avoir aussi un rôle didactique, c'est à dire contribuer directement à l'activité d'enseignement de la langue.

En effet, les gestes peuvent être mis en rapport avec diverses cibles linguistiques. D'une part, ils peuvent se substituer ou s'associer au lexique et en particulier à celui des parties du corps, comme ils peuvent contribuer à l'apprentissage d'un lexique verbal. Dans ce dernier cas ces gestes peuvent avoir un sens générique, plus large que les mots qui les accompagnent ou auxquels ils se substituent.

Mais ils sont utilisés aussi pour enseigner des phénomènes grammaticaux, deixis nombre et détermination par exemple. Enfin nous trouvons des exemples de gestes pragmatiques, agissant comme des « actes sémiotiques » à côté ou à la place des actes de langages.

1. Précisons que « non-verbal » s'écrit en deux mots en français et en un mot « nonverbal » en anglais.
2. « A travers cet article, le terme 'communication non verbale' renvoie aux gestes d'enseignement plutôt qu'au langage du corps spécifique à une culture et tel que décrit par le professeur Laurence Wylie dans Baux Gestes : A Guide to French Body Talk [...] » (notre traduction de Barnett 1983 :
3. Linda Quinn Allen utilise aussi une classification qui nous est inconnue, celle de Burgoon, J. Buller, D. B., et Woodall, W.G. (1989). Non verbal communication : the unspoken dialogue. New York : Harper et Row.
4. Dabène L., op.cit. 1984, p. 41.
5. Cicurel F., op. cit. 1985, p. 13.
6. ibid
7. Dabène L., op. cit. 1984, p. 43.
8. Ibid.

BIBLIOGRAPHIE

BARNETT, Marva. A.(1983), *Replacing Teacher Talk with Gestures: Nonverbal communication in the Foreign Language Classroom.* Foreign Language Annals.

BULLER, D. B., et WOODALL, W.G. (1989). Non verbal communication : the unspoken dialogue. New York : Harper et Row.

BILLIERES Michel.,1989 ; "*Non verbale, phonétique corrective et didactique des langues*", Revue de phonétique appliquée, p. 3.

CALBRIS G., Porcher L., *Geste et communication*, Collection LAL, Hatier-crédif, Paris, 1989.

CICUREL, F. (1985), *Parole sur Parole : Le métalangage en classe de langue.* Paris. P. 12, CLE international.

CLAUDINE, Martina, 1991. MARTINA, C. (1991) « Eléments d'une méthode corrective en classe d'anglais : la gestuelle ». *Les langues modernes*, (1).

COSNIER J., 1982. "*Communications et langages gestuels*", in Cosnier J., Coulon J., Berrendoner A. & Orecchioni C., *Les voies du langage*, Dunod, Paris, 1982.

COSTE, Daniel., 1984 "*Les discours naturels de classe*". Le français dans le monde 83. P. 17.

DABENE Louise., 1984, "*Pour une taxinomie des opérations métacommunicatives en classe de langue étrangère*" In Coste, Daniel (éd.), "*Interaction et enseignement/apprentissage des langues étrangères, études de linguistiques appliquée"*, P. 39.

EKMAN P., Friesen W.V, (1969), *The repertoire of non-verbal behavior: categories, origines, usage and codings, in Semiotica n°1.*New York: Association Internationale de Sémiotique, Mouton.

FERRAO-TAVARES, M. C.(1984), *Les comportements non verbaux des enseignants en classe de français langue étrangère,* Th. 3e cycle. Paris III.

FOERSTER, Cordula., 1990 ; "*Et le non-verbal*?". In Dabène Louise, Cicurel Francine, Lauga-Hamid, Marie Claude et Foerster, Cordula (éds.) Variations et rituels en classe de langue, Paris. Hatier/Didier, coll. « LAL », Chapitre 3.

LINDA Quinn Allen., (1989), *Non verbal communication:* the unspoken dialogue. New York: Harper et Row.

MAHGOUB, F.(1970), *A kinemorphologiecal study of Cairene gestures, with pedagogical applications*, PH.D, University of Texas, Austin.

MARVA, Barnett M A., (1983), *Replacing Teacher Talk with Gestures: Nonverbal communication in the Foreign Language Classroom. Foreign LanguageAnnals*, 16 (3).

PAUL, W. Seaver, (1992) et Peter E. Carels, (1981), les mimes et pantomimes

PORCHER, L., (2004), *L'enseignement des langues étrangères*. Paris : Hachette.

PORCHER, L.,(1984), *Paradoxe sur un enseignant* ? In Coste, Daniel (éd.) *Interactions et enseignement/apprentissage des langues étrangères, Etudes de Linguistique Appliquée.*

SAVARIA Ph., (1987), *Fonction communicative de la gestualité: aperçu historique et perspectives didactiques*. Paris III Thèse de Doctorat.

Tellier Marion., 2006 ; "*L'impact du geste pédagogique sur l'enseignement/apprentissage des langues étrangères études sur des enfants de 5 ans*".

THERESA, A. Antes, 1996Green, J R.(1971), «*A Focus Report: Kinesics in the Foreign-Language Classroom. Foreign Language Annals*».

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Contemporary Dangers of Huntington's travesty of "History": A Postcolonial Deconstructionist Response and Proposed Solution

Dr. Mohammed Abdullah Hussein Muharram*

Abstract:

Samuel Huntington's The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order is a seminal text in postcolonial theory and contemporary wartime cultural studies. The Washington Post has recently described him as "a prophet for the Trump era". This paper is a response to the dangers of two practices in politics and the academy worldwide: (1) adopting such a view by high rank policy makers; and (2) the Library of Congress' classification of Huntington's book as textbook of "history" that is being taught to students of history, postcolonialism, and cultural studies around the world. Drawing from some postcolonial and literary theorists, including Depish Chakrabarty and Gayatri Spivak, the paper deconstructs Huntington's notion of "history" which has been found to be based on secondary sources, selective, ignorant, and marginalizing non-Western histories, including five hundred years of philosophical and scientific contribution of Islamic civilization to the sleeping Europe and the West. The paper calls for the combat of such a dangerous theory and its abolition from the syllabus of the departments of English and history as well as from the usage by high rank political decision makers. After establishing the similarities between Huntington and the nihilist philosopher, Frederick Nietzsche, the researcher concludes with a possible solution to

* Assistant Professor of English Literature, Faculty of Education, Thamar University, Republic of Yemen.

the problem of adopting Huntington's view of the inevitable future clash between civilizations: the belief of the contemporary philosopher of phenomenology and hermeneutics, Paul Ricouer that the reality of the existence of the Self cannot be attained without embracing the Other into the Self, becoming one with it, which ultimately eliminates any conflict or violence between individuals, communities and civilizations. This principle is one of theprinciples of Islam which calls a Muslim Self to be one with the other.

مخاطر تحريف صموئيل هانتينغتون للتاريخ:
قراءة وحلول من وجهة نظر ما بعد الكولونيالية والتفكيكية

د. محمد عبدالله حسين محرم

الملخص:

يعتبر كتاب «صراع الحضارات وإعادة صياغة النظام العالمي» لصموئيل هانتينغتون أحد النصوص الرئيسية المعتمدة في دراسات نظرية ما بعد الكولونيالية والدراسات الثقافية المعاصرة في زمن الحرب. وقد وصفت صحيفة واشنطن بوست مؤخرًا مؤلف الكتاب بأنه شخص تحققت تنبؤاته في عهد الرئيس الأمريكي ترامب؛ لذلك يعتبر هذا البحث تحذيرا من مخاطر الممارسات التي تحصل في المجال السياسي والأكاديمي في جميع أنحاء العالم، كاعتماد الكتاب من قبل صناع السياسة والقرار العالمي مرجعًا "تاريخيًّا" للتعامل مع الشعوب الأخرى، وكذا تصنيف مكتبة الكونغرس لهذا الكتاب على أنه مرجع مهم في "التاريخ"، وللأسف نجد أن الكتاب يُدَرّس في قسمي: التاريخ واللغة الإنجليزية (دراسات ما بعد الكولونيالية والدراسات الثقافية) في جميع أنحاء العالم، بالرغم من أخطار نظرية صراع الحضارات، وتحريف الكتاب للتاريخ، وهذا ما يوضحه هذا البحث استنادًا إلى بعض نظريات ما بعد الكولونيالية مثل كتابات (ديبيش شاكرابارتي وغاياتري سبيفاك) والنظرية الأدبية الحديثة وخاصة التفكيكية منها، إذ نجد أن "التاريخ" الذي يعتمد عليه هانتينغتون في نظريته يستند إلى مصادر ثانوية انتقائية غير دقيقة ومهمشة لخمسة قرون من تاريخ الحضارة الإسلامية، ودورها في نهضة الحضارة الغربية. ولهذا يدعو الباحث إلى ضرورة التوعية بخطر هذا التاريخ المحرف، سواء على مستوى صناع القرار العالمي أم على المستوى الأكاديمي من قسمي: التاريخ واللغة الإنجليزية اللذين يقومان بتدريسه ضمن مقررات ما بعد الكولونيالية والنظرية الأدبية والدراسات الثقافية في جميع أنحاء العالم. وفي نهاية البحث يلقي الباحث الضوء على التشابه بين هانتينغتون وفيلسوف العدمية الألماني فريدريك نيتشه،

كما يوضح الباحث أن أحد الحلول الممكنة للتخفيف من مخاطر هذه النظرية يكمن في نظرية الفيلسوف الفرنسي وعالم الإنسانيات والهرمنوطيقيا (علم التأويل) المعاصر بول ريكور، الذي يؤمن بأن فهم الذات لا يمكن أن يتحقق إلا بفهم الآخر، ومحبته كمحبة الشخص لذاته؛ مما ينهي أي صراع بين الأفراد أو الجماعات أو الحضارات، وهذا ما دعا إليه الدين الإسلامي حيث دعا إلى أن يحب المرء لأخيه ما يحبه لنفسه.

1. Introduction

1.1. Huntington's *Clash of Civilizations*?

The following paragraph from Huntington's article, "Clash of Civilizations?" sums up his own argument about the shape of the conflict in the future:

> It is my hypothesis that the fundamental source of conflict in this new world will not be primarily ideological or economic. The great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural. Nation states will remain the most powerful factor in the world affairs, but the principal conflicts of global politics will occur between nations and groups of different civilizations. The clash of civilizations will dominate global politics. The fault lines between civilizations will be the battle lines of the future (par. 2)

1.2. Deconstruction

The following definitions of "deconstruction" will inform my approach to Huntington's concept of history. First, in *Key Contemporary Concepts,* John Lechte states that the term "deconstruction" is derived from the German word, *Destrüction*, meaning breaking down or analyzing (par. 1). Secondly, in the *Encyclopedia of Postmodernism*, Nicholas Birns defines "deconstruction" as "a method of reading texts to reveal conflicts, silences, and fissures" (par. 1). According to *Key Ideas in Linguistics*

and the Philosophy of Language, "texts deconstruct themselves when subjected to relentless close reading" which betrays "the belief that there are stable meanings out there and that it is the business of the reader to tease it out of specific texts" (Rajagopalan, par. 7 & 8). *The Sage Dictionary of Cultural Studies* associates deconstruction with the "undoing" of the binaries of Western philosophy" for the purpose of displaying "the assumptions of a text" that serve to guarantee the power of *truth-claims* by excluding and devaluing the "inferior" part of the binary (par. 1).

2. Deconstructing Huntington's notion of "history"

2.1. Ignorance

2.1.1. Ignorance of Non-Western Histories

For the purposes of proving his thesis, he selects out of the various ethno-national conflicts that seem to pit one "civilization" against the other. In this process of selection, he marginalizes others or, in the term Said borrows from Adorno, consigns to mere "background". He is mainly interested in European history and views other histories from the vantage point of Western history. This leads me to viewing Huntington as an example of Depish Chakrabarty's European historian who is characterized by deliberate "exclusion" and "ignorance" of the other. His history is "a given, privileged narrative" which excludes "other narratives of human connections" Huntington's history, William Spanos argues, is a narrative of "blind vision". It has "a definite theoretical [visual] structure", in which the other is excluded from the field of visibility. It is an instance of an Althusserian problematic which "continues to see only that which it itself," and "everything outside its anthropological structure remains invisible." It is a history in

which Europe is the "silent referent" in the histories as a producer of modernity. Huntington reads other non-European histories in terms of a "lack", or "absence". He, thus, subalternizes non-Western histories, to use Gayatri Spivak's notion of subalternity. Indeed, Huntington's history is distinguished by its "repression and violence" towards the other. This "Other" here could mean the other nations or the other historians that Huntington ignores. It could also mean the very function of the academic scholarship which the Harvard Professor's history fails to represent as it should be. The nation state, in Huntington's mind, belongs only to the Western civilization; other nations are qualified to acquire only "subject-hood" (or slavery) but not "citizenship" as Chakrabarty points out. The big problem is that "we" find Huntington's theories useful in explaining our history. This is the paradox that Chakrabarty talks about, such as the view adopted by some Arab and Muslim intellectuals that a reliable source on the history of Islam is *The Cambridge History of Islam* (edited by Holt and others). The point is that postcolonial societies should tend to consider their own sources about their cultures as more reliable than non-local ones. In fact, one of the problems in many Arab countries is seeing anything that is foreign as better than the local. This is, however; different from what happens in many countries the West where an inferior gaze towards the foreign (or the Other) takes place. Edward Said's theory of Orientalism is informative here. Arabs, Muslims and non-Western peoples and cultures have constantly been seen to be not only inferior to their Western counterparts but also sources of continuous threat to them. But there is a recent attempt to return the European gaze, like Meera Kosambi's *Returning the American Gaze: Pandita Ramabai's The Peoples of the United States* (2003), which is a critique of American life, in an attempt to reverse the established

equation of the male Orientalist travel narrative. Usually, it is the Western Orientalist traveler who writes the history of non-western peoples (T. E. Lawrence's *Seven Pillars of Wisdom* is an example). Here, we have the opposite, i.e. we have a woman from the Orient (India) who travelled from India to the United States and has written a kind of travelogue that criticizes the American way of life. Leila Abulela's novel, *The Translator* is perhaps relevant here: A woman from the Orient (the Sudan) named Sammar saves the life of Rae, the Orientalist whom Sammar works for as a translator and falls in love with. They both get married after Rae's conversion into Islam. Another attempt in Arabic postcolonial fiction to return the gaze is Tayeb Saleh's *Season of Migration to the North* in which the Arab postcolonial subject, Mustafa, returns the gaze of the colonizer by raping and killing Western women. In addition, contrary to the expectations of the Western Saidian gaze, Saleh makes Mustafa a person who is superior to the British people by becoming an Oxford professor and author of Economics. Will Arab and Muslim authors (literary men and women, film makers, historians, etc) return the gaze to Huntington's travesty of history? Perhaps, a better alternative in my view is not to return the gaze on the colonial Western other, but to turn the gaze on the Arab-Muslim self in an attempt to go beyond the endless non-futile cycle of 'writing' and 'writing back' and think of the problems that the Arab-Muslim Self suffers from and how to find possible solutions forthem. An instance is Brenda Cossman's article, "Turning the Gaze Back on Itself: Comparative Law, Feminist Legal Studies, and the Postcolonial Project" which argues that "in looking at others we are always also looking at ourselves" (543). This unity between the Self and the Other has relevance to the solution I propose at the end of this paper.

2.1.2. Ignorance of Non-Western Civilizations

Another instance of the "ignorance" of Huntingtonian history is that Huntington himself acknowledges that the world recognizes 21 civilizations, whereas he recognizes "only" seven civilizations and a "possibly" (possibly!) African one; the seven are: the Sinic (Chinese, which includes China, Taiwan, Korea, and Vietnam), Japanese, Hindu, Islamic, Orthodox (Russia, Serbia, and Greece), Western, and Latin American. Huntington is a historian who is ignorant of the Egyptian civilization of the Pharaoh which lasted for more than three thousand years in the Nile River valley. He is ignorant of the Pyramids (one of the Seven Wonders of the World). He is also ignorant of the other great African civilizations, like: ancient Nubia, Ghana, Mali, Songhai, Kush, Axum, The Almoravids, Songhay, The Hausa Kingdoms, Kanem-Bornu, The Forest Kingdoms, The Swahili Kingdoms, and The Great Zimbabwe Empire.

2.1.3. Ignorance of Muslims' Contribution to Science

Huntington also ignores the five hundred years of philosophical and scientific interaction between Islamic and Western Civilizations. The Arabs' philosophical and scientific tradition was the basis of European modern civilization. In Raphael's huge painting *The School of Athens* in the Vatican, Averroes (1126 – 1198) (in Arabic, Ibn Rushd) is shown standing behind Pythagoras. He was an Andalusian-Arab master of philosophy, Islamic law, astronomy, geography, mathematics, medicine, physics, and science. He is most famous for his translations and commentaries of Aristotle's works. It was through the Latin translations of Averroes's work beginning in the 12th century that the legacy of Aristotle became more widely known in the medieval West.

Reflecting the respect which medieval European scholars paid to him, Averroes is mentioned by Dante in *The Divine Comedy* with the great pagan philosopher whose spirits dwell in "the place that favor fame" in Limbo. He appears in a short story by Jorge Luis Borges, entitled "Averroes's Search" in which he is portrayed trying to find the meanings of the words tragedy and comedy. The short story is included in his second anthology of short stories, *El Aleph.* He is briefly mentioned in the novel *Ulysses* by James Joyce alongside Maimonides. Huntington is a bad student of history, art, and literature.

Another influential Muslim scholar is Avicenna (in Arabic, Ibn Sina). The translation of Avicenna's *The Canon of Medicine* (Al-Qanoon) into Latin caused the rebirth of European medicine in the twelfth century, stimulating Latin medical writing. Muslim scholars have greatly influenced the West in different fields like,Mathematics, Astronomy, Chemistry, Physics, Medicine, Pharmacy and Pharmacology, Philosophy and Metaphysics, Geography, Sociology, Literature, Art, Music, and Architecture. The German Orientalist, Sigrid Hunke (1913–1999), who is known for her claims of Muslim superiority over Western values asserts this fact in her book *Allahs Sonne uberdem Abendland* (*The Sun of Allah Shines over the West).* Thus, Huntington's history is ignorant of a long and significant period of time in the history of humanity – a period acknowledged by many Western objective historians. A history that based on ignorance is indeed unreliable.

2.2. Poor Secondary Sources

Not only is Huntington's history characterized by "ignorance" but also by poor secondary sources upon which he depends in his arguments. For, comparative historians should rely on the work of other historians, which is not Huntington's habit. For instance, in order to support his general claim of the clash of civilizations, he argues that "the fault lines between civilizations are replacing the political and ideological boundaries of the Cold War as the flash points for crisis and bloodshed." And the historical source of Huntington's "dividing line" between Christianity and Islam is William Wallace: "The most significant dividing line in Europe, as William Wallace has suggested, may well be the eastern boundary of Western Christianity in the year 1500" (Huntington, "The Clash of Civilizations?") The original title of Huntington's article had a question mark which was removed when he wrote his book, *Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Huntington cites the warrior Wallace who lived in the 13th century Scotland as a resource for a historical event that belongs to a later period: the dividing line between Christianity and Islam after the end of the Cold War! Another Huntingtonian resource I object to is Archie Roosevelt. Huntington cites him in talking about the wars between Muslims and Russians. Roosevelt, the fourth child of US President, Theodore Roosevelt, was an army officer soldier and commander of U.S. forces in both World Wars I and II. He did not even go to Russia to experience the problems between Muslims and Russians. For example, he cites him to support his generalization that "religion [he was talking about Islam] reinforces the revival of ethnicidentities and re-stimulates Russian fears about the security of their southern

borders" (39). "This concern is wellcaptured," Huntington argues, "by Archie Roosevelt" who makes statements about Russian history and the wars between Muslims and Russians (although, to repeat, he has never been there):

> Much of Russian history concerns the struggle between the Slavs and the Turkic peoples on theirborders, which dates back to the foundation of the Russian state more than a thousand years ago. In theSlavs' millennium-long confrontation with their eastern neighbors lies the key to an understanding not onlyof Russian history, but Russian character. To understand Russian realities today, one has to have aconcept of the great Turkic ethnic group that has preoccupied Russians through the centuries. (qtd. in Huntington's *Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 39)

Thus, he is not a reliable historical source. Huntington gives another example of the "bloody" fault lines between Muslims and non-Muslims, notably the clash between Muslims and Hindus in India. Here, he commits the error of identifying "civilization" with "religion" which is a narrow interpretation of the concept of civilization.

2.3. Grand generalizations & Inaccurate History

Robert Marks argues that "Huntington pulls together historical anecdotes from numerous times and places as evidence for his claims", which lead him to the use of grand generalized statements like "throughout history", "history tells us", and the like (101). Marks also believes that Huntington's history is bad in terms of morality; it is "politics masquerading as scholarship" (104). Huntington concludes that "Islam has bloody borders" not because of Muslims" acts but because "Islam is the problem". He

fails to understand that Islam and Muslims are two different entities. One should not judge a religion by the deeds of its followers but by its instructions. This very phrase "Islam has bloody borders" is also a historical error committed by Huntington. It has provoked the noted Pakistani poet Feza Aazmi to write a book of poetry entitled *From the Graveyard of Civilizations: A Muslim Rejoinder to Huntington's Clash of Civilizations* giving an equally angry rejoinder "Christianity's Bloody Borders" to Huntington. Here are a few lines Azzmi writes about the argument that all war perpetrators in world history were Christians, not Muslims.

Your pseudo-intellectuals in their scathing diatribe

Persist that embroiled is Islam's civilization in many a conflict,

That Islam's borders are smeared with blood and gore.

Alas!

Some home truths they choose to ignore.

A living reality disregarded that world's facts historical testimony bear.

All were ferocious

All battles heinous were handiwork infamous of civilizations Western.

A believer in Islam were not Hitler nor Stalin nor Mussolini.

Neither Churchill, nor Tojo, nor Truman followers were of Muslim ideology.

Adorned they like stars bright the iridescent firmament of Christian identity.

Belonged they all to Western fraternity.

Their bloodied raiment soiled with many wars gory.

Saturated are pages of history with accounts blood-curdling

Of wars tyrannical perpetrated on humanity by none other than followers of Christianity!

Evade you must not the solemn truth

Of devastation caused by atom bomb you dropped

On hopeless women

On innocent children (Aazmi 41, emphasis mine).

Another thing Huntington does not understand the diversity of the Islamic World. He paints with a very broad brush, distinguishing neither Protestant and Catholic in the West nor Sunni and Shi'ite in Islam. Christopher Vasillopulos argues that "Islam" in the singular is a construction; it is more accurate to speak of "Islamic worlds":

> One can distinguish a theocracy and state of virtue in Iran and the Sudan, a politically opportunistic interpretation of Islam in Iraq, open repression in Syria, enlightened absolutism in Jordan, a secular, typical post-colonial state in Egypt meanwhile under threat from within, and a singularly interesting version in Libya - an Islamic regime that the orthodox would characterize as heretical. If one adds the particular forms of Islam that have developed in the Maghreb, parts of sub-Saharan Africa and particularly in Asia, then the heterogeneity of political Islam becomes patently clear. (89)

Further, one of the arguments Huntington makes to support his theory of the clash of civilizations is what he calls the "kin-country syndrome". He argues that Iraq and Iran, who were enemies, became friends in 1990 in order to face their common religious enemy, the West. But why does the West collide with Arabs against Iraq in 2001? Surely,

it is the West's economic and military interests that matters, not culture or religion. This shows the inaccuracy of Huntington's reading of history here.

2.4. A Travesty of Human Nature

Huntington's theory is a pessimistic generalization, as it attempts to convey that there is a "natural" inclination of human beings towards conflict and violence. It is a dark vision of the essence of man. Man is not a "beast" by nature. It is the social circumstances that corrupt him (Adolf Eichmann, for Hannah Arendt is a case in point). Huntington's argument of the clash of civilizations excludes or negates the tendency of man to try to "know" the other, to build and desire a life of peace. To me, Huntington's history is nothing but a Nietzsche "poison" that "encumbers one's steps as a dark invisible burden" (61). I compare Huntington to Nietzsche here because, like Huntington's, Nietzsche's theory is like a poison as he believes that we can interpret the world "from the point of view that human beings, and indeed all life, are engaged in a struggle to increase their power" (Cohen. par.1). My point here is that Huntington's theory as well as that of Nietzsche work like a 'poison' – a handicap in one's way towards tolerance and acceptance of the other. Existential phenomenologists like Jean-PaulSartre and Paul Ricouer address the importance of acknowledging the Other as part of the Self, leading to tolerance and affinity – which results in non-violence and utter peace in the world (other existentialist works that deal with violence are: James Dodd's *Violence and Phenomenology* (2009), Hannah Arendt's *On Violence* (1973), and Ronald E. Santoni's *Sartre on Violence: Curiously Ambivalent* (2004). Thus, instead of adopting the enlightenment motto: "I think, therefore I am", a better alternative for me

(which Nietzsche and Huntington should have used) is the existential phenomenologists' motto: "You are, therefore, I am" (meaning, I exist because of you). Sartre's explanation is quotable:

> Contrary to the philosophy of Descartes, contrary to that of Kant, when we say 'I think' we are attaining to ourselves in the presence of the other, and we are just as certain of the other as we are of ourselves … I cannot obtain any truth whatsoever about myself, except through the mediation of another. The other is indispensable to my existence, and equally so to any knowledge I can have of myself. (45)

Ricouer goes to the extreme and believes that if we want to understand the hermeneutics of a foreign text (even a human being, I think – an Other, so to say), we should embrace it to become ourselves:

> The exegete can appropriate its meaning to himself: foreign, he makes it familiar, that is, he makes it his own. It is thus the growth of his own understanding of himself that he pursues through his understanding of others. Every hermeneutics is thus, explicitly or implicitly, self-understanding by means of understanding others. (106)

This philosophy is the solution to the problem of hatred and violence that the theories of Nietzsche and Huntington generate. Ricouer calls for the embrace of the other, to make it yourself, and thus, there will be no violence or clash between individuals and civilizations at all. It is noteworthy here to mention that this solution is one of the principles in Islamic tradition which calls the Muslim Self to be one with the

Other, leading thereby to non-violence between individuals (on a micro level) and communities (on a macro level) all over the world.

3. Conclusion

Thus, Huntington's history is flawed and dangerous. Based principally on secondary sources, it is a history that is selective, ignorant, too generalizing, inaccurate and marginalizing of non-Western histories, including five hundred years of philosophical and scientific contribution of Islamic civilization to the sleeping Europe and the West. Therefore, this paper calls for correcting the mistake of using Huntington's book as a valid "history" textbook that is consulted by practitioners in the academy (in English and history departments worldwide) and politics (like states presidents and other political key decision makers). After establishing the similarities between Huntington and the nihilist philosopher, Frederick Nietzsche, I have concluded with a possible solution to the problem of adopting Huntington's view of the inevitable future clash between civilizations: the belief of the contemporary philosopher of phenomenology and hermeneutics, Paul Ricouer that the reality of the existence of the Self cannot be attained without embracing the Other as the Self. This is, in fact, nothing but the Islamic principle of being one with the Other, spreading thereby peace between individuals and civilizations throughout the globe.

4. Works Cited

Aazmi, Feza. *From the Graveyard of Civilizations: A Muslim Rejoinder to Huntington's Clash of Civilizations*. London: Trafford Publishing. 2007.

Aboulela, Leila. *The Translator*. New York: Grove Press. 1999.

Althusser, Louis. "Ideology and ideological state apparatuses." *Lenin: Philosophy and Other Essays,* trans. Ben Brewster. London: New Left Books, 1971, pp. 127-89.

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin, 1978.

---. *On Violence*. New York; Penguin Books, 1973.

Avicenna. *The Canon of Medicine of Avicenna: the Law of Natural Healing (Al-Qanon Fi'l-Tibb)*. Edited by Laleh Bakhtiar, Kazi Publiations, 1999.

Barker, Chris. "Deconstruction." *The Sage Dictionary of Cultural Studies*, Sage UK, 1st edition, 2004. *Credo Reference*,
https://ezproxy.portervillecollege.edu/login?url=https://search.credoreference.com/content/entry/sageukcult/deconstruction/0?institutionId=6687. Accessed 29 Aug. 2019.

Birns, Nicholas. "Deconstruction." *Encyclopedia of Postmodernism*, edited by Victor E. Taylor, and Charles E. Winquist, London: Routledge, 1st edition, 2001. *Credo Reference*,
https://ezproxy.portervillecollege.edu/login?url=https://search.credoreference.com/content/entry/routpostm/deconstruction/0?institutionId=6687. Accessed 29 Aug. 2019.

Borges, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories* . Edited by Andrew Hurley, New York: Penguin Books, 2004.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Cohen, Martin. "Nietzsche, Friedrich." *The Essentials of Philosophy and Ethics*, Martin Cohen, London: Routledge, 1st edition, 2006.

Cossman, Brenda. "Turning the Gaze Back on Itself: Comparative Law, Feminist Legal Studies, and the Postcolonial Project." *Utah Law Review* 2, 1997, pp. 525-44.

Dante,Alighieri. *The Divine Comedy: the Inferno, the Purgatorio, and the Paradiso*. Edited by John Ciardi, Berkley, 2003.

Dodd, James. *Phenomenological Reflections on Violence: a Skeptical Approach*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2009.

Holt, P. M., et al. *The Cambridge History of Islam*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.Joyce, James. *Ulysses*. Sylvia Beach, 1922.

Hunke, Sigrid. *Le Soleil D'Allah Brille Sur L'Occident: Notre heritage Arabe*. Albin Michel, 1997.

Huntington, Samuel P. "The Clash of Civilizations?" *Foreign Affairs* (Summer 1993), pp. 22-49.

---. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Simon & Schuster Paperbacks, 2011.

Kosambi, Meera, and Ramabai Sarasvati. *Returning the American Gaze: Pandita Ramabai's The Peoples of the United State*s. New York: Permanent Black, 1889.

Lawrence, T. E. *Seven Pillars of Wisdom: a Triumph*. Wilder Publications, 1978.

Lechte, John. "Deconstruction." *Key Contemporary Concepts*, Sage UK, 1st edition, 2003. *Credo Reference*, https://ezproxy.portervillecollege.edu/login?url=https://search.credoreference.c

om/content/entry/sageukcc/deconstruction/0?institutionId=6687. Accessed 29 Aug. 2019.

Lozada, Carlos. "Samuel Huntington, a Prophet for the Trump Era." *The Washington Post*, WP Company, 18 July 2017, www.washingtonpost.com/news/book-party/wp/2017/07/18/samuel-huntington-a-prophet-for-the-trump-era/?noredirect=on.

Marks, Robert. "The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order" (review). *Journal of World History,* 11.1 2000, pp. 101-04.

Nietzsche, Friedrich. "On the Uses and Disadvantages of History for Life." *Untimely Meditations.* Trans. R. J. Hollingdale. New York: Cambridge UP, 1983.

Rajagopalan, Kanavillil. "Deconstruction." *Key Ideas in Linguistics and the Philosophy of Language*, Siobhan Chapman, and Christopher Routledge, Edinburgh University Press, 1st edition, 2009. *Credo Reference*, https://ezproxy.portervillecollege.edu/login?url=https://search.credoreference.com/content/entry/edinburghilpl/deconstruction/0?institutionId=6687. Accessed 29 Aug. 2019.

Ricouer, Paul. "Existence and Hermeneutics." In *The Philosophy of Paul Ricouer: An Anthology of His Work*, edited by Charles E. Reagan and David Stewart. Boston: Beacon Press, 1978, pp. 101 and 106.

Said, Edward W. "The Clash of Definitions: On Samuel Huntington." *Reflections on Exile and Other Essays.* Cambridge, MA: Harvard UP, 2000, pp. 569-592.

---. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New York: Pantheon Books, 1978.

Salih, Tayeb. *Season of Migration to the North*. Translated by Denys Johnson-Davies, London: Heinemann, 1991.

Santoni, Ronald E. *Sartre on Violence: Curiously Ambivalent*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004.

Sartre, Jean-Paul. *Existentialism Is a Humanism*. Translated by Annie Cohen-Solal, London: Manitoba Education and Advanced Learning, 1946.

Spanos, W. V. "Humanism and the Studia Humanitatis after 9/11/01: Rethinking the Anthropologos." *Symploke* 13.1, 2006, pp. 219-62.

Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 271–313.

Vasillopulos, Christopher. "Clash of Civilizations: Prophecy or Contradiction in Terms?" *Arab Studies Quarterly*. 25 (1-2), 2003, pp. 89-110.

Arts

ISSN: 2707-5508
EISSN: 2708-5783

For Linguistic & Literary Studies

A Quarterly peer Reviewed Scientific Journal for Linguistic & Literary Studies

**Published by the Faculty of Arts,
Thamar University**

The impact of context on rhetorical guidance

Phonetic Phenomena in the tone of Tehama Dialect
(BeitAlfaqih as a model)

Les gestes pédagogiques et didactiques
dans la classe de Français langue Étrangère

Symbolism of color in the story (In the Waiting Lounge) for Saudi narrator Seham Arishi

Contemporary Dangers of Huntington's travesty of "History":
A Postcolonial Deconstructionist Response and Proposed Solution

1