مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 5

1444 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. هايل الطالب	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	**عضو هيئة التحرير**
د. فهد شريباتي	**عضو هيئة التحرير**
د. معن سلامة	**عضو هيئة التحرير**
د. جمال العلي	**عضو هيئة التحرير**
د. عباد كاسوحة	**عضو هيئة التحرير**
د. محمود عامر	**عضو هيئة التحرير**
د. أحمد الحسن	**عضو هيئة التحرير**
د. سونيا عطية	**عضو هيئة التحرير**
د. ريم ديب	**عضو هيئة التحرير**
د. حسن مشرقي	**عضو هيئة التحرير**
د. هيثم حسن	**عضو هيئة التحرير**
د. نزار عبشي	**عضو هيئة التحرير**

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

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

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

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

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

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

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

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

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

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

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

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

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

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

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

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

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

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

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

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

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

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

وفيما يلي مثال على ذلك:

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

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

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

مثال على ذلك:

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

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. **دفع رسم نشر (20000) ل.س عشرون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (50000) ل.س خمسون الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (3000) ل.س ثلاثة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
الجنس وتفسير الأسئلة الذيلية عند طلاب السنة الرابعة في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة حماه	عبير هدله د. طلال الخليل	40-11
التقييد والحجاج دراسة لغوية معاصرة	د. أمينة أيوبي	74-41
الثُّنَائِيَّاتُ الضّدّيّةُ في نماذج من شِعْرِ أمل دنقل قِراءَةٌ تحليليَّةٌ تَطْبِيْقِيَّة	باسم حسن د. محمد بصل د. تيسير جريكوس	98-75
أنواعُ اللَّقطةِ (السّينمائيّة) في شعرِ الخَطِيمِ وجَحْدَر المِحرزِيَّين	خالد السوقي د. أحمد دهمان د. سمر الديوب	122-99
اللغة العاطفية للمونولوج (الحوار الداخلي) في مسرح الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه	برهان بكداش د. صديق غريب د. سوسن الضرف	152-123

الجنس وتفسير الأسئلة الذيلية عند طلاب السنة الرابعة في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة حماه

اعداد الطالبة: عبير هدله **اشراف الدكتور: طلال الخليل**

ملخص:

من أكثر الادعاءات المطروحة في مجال العمل الانثوي المبكر حول اللغة هو ان هناك اختلافات بين الذكور والاناث في استخدامهم للأسئلة الذيلية، لذلك كان هناك حاجة كبيرة لمعرفة مدى تأثير الجنس على تفسير التأثير العدواني للأسئلة الذيلية. تم تنفيذ هذه الدراسة في جامعة حماه على عينة مؤلفة من طلاب وطالبات كما انه تم اختيار طريقة الاستبيان لجمع البيانات اللازمة للبحث وبعد جمع البيانات المطلوبة كانت النتائج مختلفة بين الطلاب والطالبات عند تفسير الأسئلة الذيلية المذكورة في الأمثلة. حصل الطلاب الذكور على نسبة اعلى من الاناث خلال استجابتهم لتفسير الأسئلة الذيلية على انه عدواني. انتهت الدراسة بخاتمة تتضمن اهم النقاط المدروسة ضمن البحث إضافة الى بعض التطبيقات اللاحقة للبحث واستخدامه في أبحاث أخرى.

Interpreting the Aggressive Influence of Tag Questions and Its Relationship with Gender

Prepared by: Abeer Hadla

Supervise by: Dr. Talal Alkhalil

Abstract

One of the most emblematic claims of early feminist work on language was that there are systematic differences between men and women in their use of tag questions. Therefore, there was a demand for investigating how gender affects the aggressive interpretation of tag questions. This study was carried out in Hama University on a sample consisting of fifty participants; males and females. The questionnaire strategy was chosen to collect data. After collecting data, findings differ between males and females in their way of interpreting tags mentioned in the propositions. For example, Males specifically had a higher percentage when interpreting tags as aggressive. This research finished with a conclusion and some implications of the study.

1 Introduction

1.1 Language and gender

The belief that women are in some ways abnormal and inferior in their behaviour, and more importantly their speech style, was given further weight by early analyses of male and female speech differences by scholars such as Jespersen (1922), who postulated that women were more refined in their speech, used less coarse and gross expressions, and were uninventive. Such views of women as being somehow ‘abnormal’ or ‘inferior’ in their style of speech gradually changed, as researchers began to examine language in detail and the inequalities within it. Lakoff's paper (1975), though based mainly on observations of language, discussed the differences between women and men’s language, seeing them as differences, not abnormalities. Research also started to investigate differences in the grammatical structures women and men use and the traditional belief that women are more polite (Brown 1980), and how women use fewer vulgar terms and language closer to Standard English (Milroy and Margrain 1980, Cheshire 1982). The discussion then moved from talking about the simple issue of male dominance to examining in greater detail the different styles, the reactions of each gender, and what they expected of themselves, both as a speaker and an addressee.

1.2 Purpose

This research aims at studying the aggressive effect of tag questions by male and female students at Hama University. It is targetted for testing their linguistic competence when inferring the tags in various discourses regardless of the tags' syntactic formation. This study is significant for teachers and students of English. For example, teachers can get benefit when explaining not only the syntactic form of tags but also the interpretations of those tags due to gender. Students can also find this research important because they get to know more about how grammar can be employed pragmatically to express a certain point.

2 Tag questions

2.1 Description of tag questions

A tag question consists of two parts: an anchor and a tag, as in (1):

(1) It's interesting, isn't it?

The term tag question (henceforth, TQ) goes back to Jespersen (1924, p. 323) and has been very common ever since. However, it has been used in two ways over the years, which may cause some confusion; sometimes for just the tag (e.g. by Quirk et al., 1985, p. 810), but increasingly, as in this study, for

anchor plus tag. The tag may also be called question tag, but, for simplicity, the shorter-term tag is used in the present work. The term anchor for the first part of the TQ is transparent in indicating that the tag is 'anchored' in a preceding clause; this term was introduced by Huddleston and Pullum (2002, p. 891).

In the four-part definition (1985) below, TQs and tags are first defined. Then, the formation of tags in relation to the anchor is described.

1. A tag question is the combination of an anchor and a tag; there may be TQs with declarative, imperative, exclamative and interrogative anchors.
2. A tag is an interrogative clause which is connected to an immediately preceding (or surrounding) clause called an anchor; this anchor is normally a main clause and may be declarative, imperative, exclamative or interrogative.
3. A tag with a declarative, exclamative or interrogative anchor is a string of words with inverted word order, consisting of an operator, a personal pronoun as subject (or existential there) and an optional enclitic negation n't (or a non-enclitic negation not), and expressing the same proposition as in a preceding (or surrounding) declarative, exclamative or interrogative anchor uttered by the same speaker and to which it relates.

4. A tag with an imperative anchor is a string of words with inverted word order, consisting of an operator, a personal pronoun as subject and an optional enclitic negation n't (or non-enclitic negation not), and which is appended to a preceding imperative anchor uttered by the same speaker.

TQs may thus not only be declarative, as in (2), but also imperative, as in (3) and (4), exclamative, as in (5) and (6), and interrogative, as in (7):

(2) It's boring, isn't it?
(3) Open the door, will you?
(4) Let's go back, shall we?
(5) How nice he is, isn't he?
(6) What a nice surprise, isn't it?
(7) Are you coming, are you?

Quirk et al. (1985, p. 811) state that tags may be inserted between constituents in the anchor, but Biber et al. (1999, p. 208) point out that tags "cannot precede the verb phrase of the main clause."

2.2 Reversed and constant polarity

TQs mostly display reversed polarity, i.e. a negative tag follows a positive anchor, as in (8):

(8) It's boring, isn't it?

However, it is also possible to have positive constant polarity, where both the anchor and the tag are positive, as in (9):

(9) It's exciting, is it?

On the other hand, declarative TQs with negative constant polarity, i.e. where both the anchor and the tag are negative, are contested; such TQs have been claimed not to have been "clearly attested in actual use" (Quirk et al., 1985, p. 813). However, research on spoken corpora has revealed "some genuine examples" (Tottie & Hoffmann, 2006, p. 284), as in (10):

(10) They don't come cheap, don't they?

2.3 Marginal TQs

Tags may be used to ask for confirmation of the proposition in the anchor. The definition is designed to cover the TQ phenomenon. However, in spoken language, there are strings which look like tags but do not fulfill the formal requirements in the definition as to the formal relationship to the anchor, although they seem to have similar functions to other tags and can be replaced by the expected tags without a change of

function in the contexts where they occur. Such marginal instances were earlier noted by Biber et al. (1999, p. 209), who stated that "[t]ags are not always strictly modeled on the main clause", and by Algeo (1988, pp. 179-180), who argued that "performance errors account for some anomalies". TQs of that kind are mainly found in spontaneous speech, as such language is produced linearly with the pressures of on-line processing, whereas written language, particularly texts intended for publishing, go through a process of revision and editing intended to improve the text and remove what might be considered as errors.

2.4 Lexical combinations in tags

The operators in tags are most obviously all the finite forms of the primary verbs *be*, *do* and *have*, the modal auxiliaries *can*/*could*, *may*/*might*, *will*/*would*, *shall*/*should*, *must* and the marginal modal *ought* (without *to*). If these operators are combined with the tag subjects *I, you, he, she, it, we*, *they, one*, and existential *there,* there are (according to Quirk et al., 1985, pp. 811–812) 144-word combinations for positive tags, and twice as many for negative tags, as the negation may be either enclitic or non-enclitic; there would thus be at least 432 different potential word combinations in tags. However, the picture is more complicated than this. Some of the potential

forms are practically non-existent, as some operators are avoided in negative contractions, sometimes being replaced by other operators with similar meaning. The most clearly avoided negative contraction is *amn't*, which is replaced by *aren't*, as in (11); other forms which are avoided are *mayn't* and *oughtn't*.

(11) I'm pretty hopeless at relationships, aren't I?

3 Literature review

Several functional systems have been suggested to be associated with TQs, in particular by Holmes (1982, 1984a, 1984b, 1995), Algeo (1988, 1990, 2006), Roesle (2001) and Tottie and Hoffmann (2006, 2009a, 2009b). There are substantial differences between the proposed functional systems. Holmes and Algeo developed their systems independently for different purposes, and they are based on different kinds of data. Roesle adapted Algeo's system to her data, and Tottie and Hoffmann, using similar data to Roesle, merged the systems of Holmes and Algeo. Those previous functional systems encompass both reversed-polarity and constant-polarity. However, constant-polarity TQs have traditionally been claimed to be used under certain conditions (see for example Quirk et al., 1985), and their functions have been studied separately by Kimps (2007).

3.1 Holmes

Holmes's (1982) classification was an early functional classification of tags based on corpus material, which also presented distributional data. She extracted canonical tags, i.e. variant tags, as well as invariant tags such as *eh*, from a 43,000-word corpus of formal conversations to more formal speech situations, and she discussed these tags in terms of solidarity, i.e. as positive politeness devices. Holmes (1984a, 1984b) showed that there are different functional patterns for men's and women's use of tags: women were found to use more tags "expressing speaker's solidarity with or positive attitude to addressee" (1984a, p. 54). Holmes (1995) used a somewhat extended corpus, and restricted her data to variant tags, distinguishing two functional macro-categories, the second of which is divided into three categories:

1. epistemic modal tags
2. affective tags: a. facilitative tags
   b. softening tags
   c. challenging tags

Holmes based her classification on politeness theory (Brown & Levinson, 1987), which states that positive politeness strategies try to save the addressee's positive face, i.e. "the desire (in some respects) to be approved of", whereas negative

politeness strategies try to save the hearer's negative face, i.e. "the desire to be unimpeded in one's actions" (1987, p. 13). Nevertheless, the tags in Holmes's (1995) first category, epistemic modal tags, "express genuine speaker uncertainty rather than politeness" (1995, p. 80), as in (11):

(11) (Husband searching in newspaper for information says to wife)

Fay Weldon's lecture is at eight isn't it? (rising tone on the tag)

(Holmes, 1995, p. 80)

Politeness is, however, crucial to the three functions in her macro-category of affective tags. Facilitative tags are thus "positive politeness devices (...) invit[ing] the addressee to contribute to the discourse" (1995, p. 81), as in (12):

(12) (Host addressing a guest at her dinner party)

You've got a new job Tom, haven't you? (Falling tone on the tag)

(Holmes, 1995, p. 81)

Softening tags, on the other hand, are "negative politeness devices, used to attenuate the force of negatively affective utterances such as directives (...) and criticisms" (1995, p. 82), as in (13):

(13) (Older brother to younger brother who has just stepped on the cat's bowl and spilled her milk all over the floor)

That was a really dumb thing to do, wasn't it? (Falling tone on the tag) (Holmes, 1995, p. 82)

Lastly, challenging tags are "impolite devices" (1995, p. 81) which "pressure a reluctant addressee to reply or aggressively boost the force of a negative speech act" (1995, p. 80), as in (14):

(14) (Superintendent A criticizing Detective Constable B)

A: Now you er fully understand that, don't you? (Falling tone on the tag)

B: Yes, Sir, indeed, yeah. (Holmes, 1995, p. 81)

Holmes showed that women used proportionately more facilitative tags than men; she suggests that the reason is that women have a tendency "to adopt a supportive and facilitative role in conversation" (1995, p. 83). Holmes's focus on politeness has made a substantial contribution to what is known about this aspect of TQs.

3.2 Algeo

Algeo (1988, 1990, 2006) was interested in potential differences between BrE and AmE use of TQs. He observed that there are also impolite uses of TQs, which he considered would not be found in AmE: "the impoliter types are

distinctively British" (1990, p. 449). He distinguished five functional categories, which show "a progressive decline in politeness and in the degree to which they draw the addressed person into the conversation" (1990, p. 445):

1. informational tags.
2. confirmatory tags.
3. punctuational tags.
4. peremptory tags.
5. aggressive tags.

According to Algeo, informational tags are "genuine requests for information" (1990, p. 445) with no expectation of a particular answer, i.e. they are not conducive (see Quirk et al. 1985, p. 808), as in (15):

(15) Q: You don't have to wear any sort of glasses or anything, do you?

A: Well, I wear glasses for reading sometimes. (Algeo, 1990, p. 445)

Algeo's confirmatory tags naturally ask for confirmation, as in (16), but they can also be used to "draw the person addressed into the conversation" (1990, p. 445).

(6) Q: But you don't have Swindon on your little map, do you?

A: No, I don't have Swindon on my map. (Algeo, 1990, p. 445)

Punctuational tags are not used to elicit information or confirmation but are "self-centered" in "treat[ing] addressees as audience rather than participants"; such a tag "emphasizes the point that the speaker wishes to make under the guise of asking a question" (1990, p. 446), as in (17):

(17) You classicists, you've probably not done Old English, have you? Course you haven't. (Algeo, 1990, p. 446)

Peremptory tags are said to follow "statement[s] of obvious or universal truth", implying that "everyone knows the truth of the preceding statement, and therefore even someone of the limited intelligence of the addressee must be presumed to recognize it" (1990, p. 446); "the intent – and often the effect – (...) is to leave speechless the person to whom it is directed" (1990, p. 447), as in (18):

(18) I wasn't born yesterday, was I? (Algeo, 1990, p. 447)

Aggressive tags are claimed to follow statements which "the addressee cannot be reasonably expected to know"; "[by] implying that the addressees ought to know what they actually cannot know, the aggressive tag is insulting and provocative" (1990, p. 447), as in (19):

(19) A: I rang you up this morning, but you didn't answer.

Q: Well, I was having a bath, wasn't I? (Algeo, 1990, p. 447)

Algeo's numerous examples of aggressive tags (1988, p. 186, 1990, p. 447) mostly have I as tag subject, indicating that these tags deal with the speaker, about whom the speaker usually has more knowledge than the addressee. In fact, all Algeo's examples of aggressive tags seem to be A events (Labov & Fanshel, 1977, p. 100), i.e. the event is known by the speaker but not by the addressee. Algeo (1990) claims that aggressive tags (as well as punctuational and peremptory tags) "seem to have begun with the lower orders" (1990, p. 448) (cf. Hudson, 1975, p. 24, Cheshire, 1991, p. 66, Quirk et al., 1985, p. 1479), but that their use has spread later.

3.3 Tag questions and indexicalities

Tag questions are well suited for exploring the connection between micro-, meso and macro-social meanings, since the relationship between their functional properties (their ability to mark stance) and their propensity for indexing styles and social categories has long been recognized. Lakoff (1975, p. 15), for example, argues that tags "midway between an outright statement and a yes-no question" suggest a lack of confidence on the speaker's part. She points out that this perceived lack of confidence at the micro-social level could come to index a social type at the macrosocial level, arguing that women are

expected to use tentative forms, which simultaneously subordinates them and marks them as feminine.

Cameron, McAlinden & O'Leary (1989) point out that tag questions can be used to request information, increase an utterance's politeness, or facilitate talk. Importantly, and in contrast to Lakoff (1975), not all of these functions work to subordinate women. Cheshire (1981) attends to precisely this issue in her examination of the interplay between the grammatical composition of a tag and its function in the discourse. Examining tags relative to the wider linguistic practice of the speakers who used them, she distinguishes between tags whose content could be confirmed/disputed (because the interlocutor knew the information) and those whose content could not (because the interlocutor did not have the required knowledge). The former, which she calls "conventional tags," occurred with a wide range of verb forms, from nonstandard ain't and int to standard negated forms (e.g., '*isn*'*t*'). In contrast, nonconventional tags occurred only with *int*. Cheshire further observes that these int tags achieved an aggressive meaning and were used predominantly by adolescents engaged in the vernacular culture. Here then, the meaning of the tag question as aggressive and/or challenging is determined not only by Cheshire's "sense" of the stance

articulated by the tag, but also by virtue of its grammatical design. This particular tag was composed using a marked nonstandard form associated with the aggressive vernacular style in which it predominantly occurs. Cheshire's (1981) work highlights our earlier point that single linguistic features like tag questions are stylistically embedded and may indeed express meaning through other linguistic features, such as the morphosyntactic forms they contain. For Cheshire, the structure of the tag (which was indexically linked to a social style) disambiguated its social meaning.

3.4 Tag questions as powerless speech or as interpreted in context

When people attend to a message meant to persuade them, they can pay attention to various aspects of the message, such as the content or length, or to factors such as the gender or race of the communicator, or the linguistic cues provided by the communicator. This last aspect is the focus. People are judged by not only what they communicate, but also how they communicate it (Ng & Bradac, 1993). People can intentionally and unintentionally employ a linguistic style that perceivers use in forming impressions and attitudes (GoVman, 1959). One's linguistic style can be so important that it not only affects the persuasiveness of an appeal, but also may be considered a

dewing feature of the person presenting the appeal (Holtgraves, 2001). For example, how fast one speaks (i.e., speech rate) affects how the communicator is perceived by the audience: those with a fast speech rate are perceived as more credible, knowledgeable, and trustworthy than those with a slow speech rate (Miller, Maruyama, Beaber, & Valone, 1976), which often leads to the message being more persuasive.

Subsequent research has found the understanding of this particular style and its effects are less than straightforward. Whereas speaking quickly has often been associated with positive perceptions of the source, using tag questions (i.e., short phrases in the form of a question that are attached to the end of a statement; e.g., don't you think? Areni, 2003) has often been associated with negative perceptions of the source. The use of tag questions can result in negative perceptions of the speaker's sociability, credibility, and trustworthiness (Hosman, 1989), as well as decreased persuasion (Holtgraves & Lasky, 1999). In fact, Ng and Bradac (1993) have asserted that tag questions are one of the three most commonly used markers of powerlessness, along with hesitations (e.g., um) and hedges (e.g., sort of). To this end, messages constructed by researchers to represent the powerless style often contain tag

questions. Although most studies suggest that individuals who use tag questions are perceived as powerless and less assertive, some literature suggests that there are situations in which tag questions are used by people in powerful positions. For example, powerful people (e.g., doctors, lawyers) may use tag questions to control the message recipient or to elicit information.

Harres (1998) found that tag question uses by medical practitioners effectively elicited information from the patient, summarized and confirmed information, and expressed empathy and feedback. Harris (1984) examined audiotapes of court trials and found that members of the court (e.g., judge, clerk, attorneys) were more likely to use tag questions than defendants, perhaps to summarize and confirm information and to demonstrate control over others. This use of tag questions is in direct contradiction to the perception of powerlessness when people of lower status use tag questions. It thus appears that certain contexts (e.g., type of the source) may influence the way in which tag questions are used and perceived, which may in turn affect the persuasiveness of the communication.

Tag questions may emphasize to people receiving the message from a non-credible source that the person is not

knowledgeable and may lack confidence or certainty that the message is correct. In an attempt to show that tag questions are indeed perceived as a cue to powerlessness, most studies have used either a source low in credibility or power (Bradac & Mulac, 1984) or sources where no information regarding credibility is provided (Blankenship & Holtgraves, 2005). No experimental work compares the persuasive effectiveness of tag questions when used by a credible versus a non-credible source. If source credibility moderates the impact of tag questions in persuasion, what process(es) underlie these effects? The Elaboration Likelihood Model (ELM; Petty & Cacioppo, 1986) proposes that persuasion can occur in a number of ways. An important component of the ELM is that a variable can affect persuasion in different ways as a function of the message recipient's amount of motivation and ability to think carefully about the message topic. When motivation and ability is low, variables can be persuasive by acting as a peripheral cue (i.e., by changing attitudes via a simple heuristic or association that requires little thought). When motivation and ability are high, variables can affect persuasion through more thoughtful processes (i.e., by acting as an argument, a piece of information relevant to the merits of the communication, or by biasing processing, whereby the variable

influences motivation or ability to think of the attitude object in a positive or negative way).

4 Method

4.1 Sample

The research sample consisted of a group of fifty 4th-year students of English in Hama University were chosen as a sample. Those students were males and females, who were supposed to have already attained adequate information, to some extent, to think in a reasonable manner when discussing academic affairs.

4.2 Procedures

The students chosen for the sample were told to read a test containing many examples about tag questions. Those examples were statements, each of which had a tag at the end. The students' task was to choose the appropriate interpretation for each tag mentioned in the propositions.

Choose the most appropriate interpretation of each tag question in the following propositions:

1. At the restaurant, a customer talking to the waiter:

When I ordered pizza last time, I couldn't see it, could I?

a. hoping/fearing tag b. disbelief

c. aggressive d. neutral attitude

2. A brother watching TV saying to his sister:

Tom Kruz's film is at 10:00 pm, isn't it?

a. aggressive b. scolding

c. epistemic d. challenging

3. A teacher asking a student about their previous knowledge:

The sun doesn't rise from the west, does it?

a. peremptory b. facilitative

c. aggressive d. confirmation seeking

5 Findings and data analysis

Tag questions have different interpretations that differ according to the claims made by researchers. Tag questions can be interpreted as epistemic, facilitative, softening, and challenging as stated by Holmes. Algeo distinguished five functional categories: informational, confirmatory, punctuational, peremptory, and aggressive. Algeo also sorted out tags as being aggressive tags that are insulting and provocative. 19% of women interpreted the tag in question one as an aggressive one which is shocking compared to 15% of men who managed to show right response, i.e. females tend to be more aggressive than men.

Regarding the second question, 24% of males out of the whole sample interpreted the tag question mentioned as being epistemic while only 12% of females did so. This interpretation corresponds with what Holmes stated about this kind of tags; the speaker is uncertain rather than polite. Thus, students addressed in this study applied their linguistic competence of comprehending one usage of tags as expressing uncertainty.

In the third question,12% of males were more capable of interpreting the tag as peremptory whereas only 5% of females did so. This result shows that men are more interested in obvious or universal truth than women. This type of tags is also explained by Algeo, who claimed that everyone in this category knows the truth of the preceding statement.

The following table summarizes the findings:

Tag Interpretation	**Males**	**Females**
Aggressive	12%	19%
Epistemic	24%	12%
Peremptory	12%	5%

Males and females differ in their interpretations of the tags mentioned in the questions above. Men have higher percentages than women do when interpreting epistemic and peremptory tags. Women have higher percentages than men do

when construing the aggressive attitude of tags. Aggressive tags seem to be A events (Labov & Fanshel, 1977, p. 100), i.e. the event is known by the speaker but not by the addressee. Algeo (1990) claims that aggressive tags "seem to have begun with the lower orders" (1990, p.448) (cf. Hudson, 1975, p. 24; Cheshire, 1991, p. 66, Quirk et al., 1985, p. 1479). This can be added to the speech features of females.

6 Conclusion

The aim of this paper was to explore an important aspect of TQs. So, TQs were defined in detail and their formal features and lexical combinations were also clarified. Many scholars, such as Holmes, Algeo, Roesle, Tottie and Hoffman, Kimps and others, dealt with the functions of TQs. A sample of students of English from Nana University were chosen to take part in providing data for this research. The results showed that there was a difference between males and females when interpreting tag questions, which that proves that gender affects the interpretations of those tags. Consequently, this study has some pedagogical implications. For example, the findings could be used as a chapter in a book talking about gender differences in speech styles and interpreting discourse. Teachers of English can benefit from the interpretations given by the participants and make use of them in classroom activities. Further research may explore the relationship between gender and TQs in natural conversation.

References

Algeo, J. (1988). The tag question in British English: It's different, in'it? *English World-Wide* 9 (2): 171–191.

Tottie, G. (1990). It's a myth, innit? Politeness and the English tag question. In *The state of the language*, ed. by C. Ricks and L. Michaels. pp. 443-450. Berkeley: University of California Press.

Algeo, J. (2006). *British or American English? A handbook of word and grammar patterns.* Cambridge: Cambridge University Press.

Areni, C. (2003). The effects of structural and grammatical variables on persuasion: An elaboration likelihood model perspective. Psychology & Marketing, 20, 349– 375.

Biber, D. (1988). *Variation across speech and writing.* Cambridge: Cambridge University Press.

Biber, D. (1990). Methodological issues regarding corpus-based analyses of linguistic variation. *Literary and Linguistic Computing* 5 (4): 257–269.

Biber, D., Johansson, S., Leech, G., S. Conrad, S. and Finegan, E. (1999). *Longman grammar of spoken and written English.* Harlow: Longman.

Blankenship, K., & Craig, T. (2005). Differential attributions in linguistic power components: the case for confidence. (Unpublished raw data).

Blankenship, K., Craig, T., & Holtgraves, T. (2004). The role of source credibility in the use of tag questions in persuasion. Presented at the Seventy-sixth Annual Meeting of the Midwestern Psychological Association, Chicago, IL.

Bradac, J., & Mulac, A. (1984). A molecular view of powerful and power speech styles: Attributional consequences of specific language features and communicator intentions. Communication Monographs, 51, 307–319.

Brown, P. and Levinson, S. (1987). *Politeness: some universals in language usage.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cameron, D., McAlinden, F., & O'Leary, K. (1989). Lakoff in context: The social and linguistic functions of tag questions. In Jennifer Coates & Deborah Cameron (eds.), Women in their speech communities: new perspectives on language and sex, 74 –93. London: Longman.

Cheshire, J. (1981). Variation in the use of ain't in an urban British English

dialect. Language in Society 10: 365 –81.

GoVman, E. (1959). The presentation of self in early life. Garden City, NY: Doubleday.

Harres, A. (1998). "But basically, you're feeling well, aren't you?": Tag questions in medical consultations. Health Communication, 10, 111–123.

Harris, S. (1984). Questions as a mode of control in magistrates' courts. International Journal of the Sociology of Language, 49, 5–27.

Holmes, J. (1982). The functions of tag questions. *English Language Research Journal* 3: 40–65.

Holmes, J. (1984a). Hedging your bets and sitting on the fence: some evidence for hedges as support structures. *Te Reo* 27: 47–62.

Holmes, J. (1984b). 'Women's language': a functional approach. *General Linguistics* 24:149–178.

Holmes, J. (1995). *Women, men and politeness.* London: Longman.

Holtgraves, T., & Lasky, B. (1999). Linguistic power and persuasion. Journal of Language and Social Psychology, 17, 506–516.

Holtgraves, T. M. (2001). Language as social action. New Jersey: Lawrence Earlbaum.

Hosman, L. (1989). The evaluative consequences of hedges, hesitations, and intensifiers: Powerful and powerless speech styles. Human Communication Research, 15, 383–406.

Hudson, R. (1975). The meaning of questions. *Language* 51 (1): 1–31.

Huddleston, R. (1970). Two approaches to the analysis of tags. *Journal of Linguistics* 6:215–222.

Huddleston, R. and Pullum, G. (2002). *The Cambridge grammar of the English language.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jespersen, O. (1924). *The philosophy of grammar*. London: George Allen & Unwin.

Jespersen, O. (1940). *A modern English grammar on historical principles*. Vol. 5 Copenhagen: Ejnar Munksgaard.

Kimps, D. (2007). Declarative constant polarity tag questions: a data-driven analysis of their form, meaning and attitudinal uses. *Journal of Pragmatics* 39: 207–291.

Kimps, D. and Davidse, K. (2008). Illocutionary force and conduciveness in imperative constant polarity tag questions: a typology. *Text & Talk* 28 (6): 699–722.

Labov, W. and Fanshel, D. (1977). *Therapeutic discourse: psychotherapy as conversation.* New York: Academic Press.

Lakoff, R. (1975). Language and a woman's place. New York: Harper and Row.

Miller, N., Maruyama, G., Beaber, R., & Valone, K. (1976). Speed of speech and persuasion. Journal of Personality and Social Psychology, 34, 615–625.

Milroy, L., & Margrain, S. (1980). Vernacular language loyalty and social network1. *Language in Society*, *9*(1), 43-70.

Petty, R. & Cacioppo, J. (1986). Communication and persuasion: Central and peripheral routes to attitude change. New York: Springer-Verlag Inc.

Petty, R., Haugtvedt, C., & Smith, S. (1995). Elaboration as a determinant

of attitude strength: creating attitudes that are persistent, resistant, and predictive of behavior. In R. E. Petty & J. A. Krosnick (Eds.), Attitude strength: Antecedents and consequences (pp. 93–130). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Inc.

Petty, R. & Krosnick, J. (Eds.). (1995). Attitude strength: Antecedents and consequences. Mahwah, NJ: Erlbaum.

Petty, R., & Wegener, D. (1998). Matching versus mismatching attitude functions: Implications of scrutiny for persuasive messages. Personality and Social Psychology Bulletin, 24, 242–256.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G. and Svartvik, J. (1985). *A comprehensive grammar of the English language.* Harlow: Longman.

التقييد والحجاج دراسة لغوية معاصرة

الدكتورة: أمينة أيوبي

مدرسة في قسم اللغة العربية باختصاص فقه اللغة العربية كلية الآداب – جامعة البعث

❖ الملخص:

أشارت كثير من الدراسات اللغوية التي عنيت بالحجاج إلى التفريق بين الروابط والعوامل الحجاجية استناداً إلى ما قدمه الباحث ديكرو في تعريف كل منهما، في حين جعلت بعض الدراسات الروابط والعوامل شيئاً واحداً، وذلك نحو ما قدمه عز الدين الناجح في كتابه عن العوامل الحجاجية. ويحاول هذا البحث وضع حدود فاصلة بين الرابط والعامل في اللغة العربية وفق طبيعة البناء اللغوي في الجملة العربية معتمداً نتاج الدراسات المعاصرة في نظرية الحجاج وبناء التراكيب أساساً له ، ومنطلقاً من مبدأ التقييد ، ومستفيداً مما خلّفه علماؤنا في تراثنا النحوي والبلاغي.

◆**الكلمات المفتاحية:** الحجاج – التقييد – الرابط – العامل – الجملة.

The Modification and the Argument: language and contemporary study

Summary

Many of the studies concerned with the pilgrims pointed to the differentiation between the links and the argumentative factors based on what the researcher presented and repeats in the definition of each of them, while some studies made Links and factors are one thing, about what Izz al-Din al-Najah presented in his book, argumentative factors. In the Arabic sentence, relying on the results of contemporary studies in pilgrims and basic structures, it is a logic of the principle of adherence, benefiting from what our scholars left behind in our grammatical and rhetorical heritage

Key words: Modification, Argument, operetuers and connectuers , sentence.

العامل الحجاجي تركيب اصطلاحي أفرزته النظرية الحجاجية في لبوسها المعاصر إثر التجديد الذي عمل عليه الدارسون في الغرب أمثال بيرلمان وتيتيكاه وديكرو وأنسكومبر، وغيرهم. وقد اختلف بعض الدارسين في مفهوم هذا التّركيب حين طبِّق على اللغة العربية ونصوصها المنجزة، فخلط بعضهم بين مفهومه ومفهوم الرابط الحجاجي. ولعلنا بحثنا هذا عن التقييد وربطه بالحجاج سيضع حدوداً واضحة دقيقة بين كلٍّ من الاصطلاحين. فما هو التقييد ؟ وما هو العامل الحجاجي؟ وما هو الرابط؟ وما صلة التقييد بهما؟

هذه تساؤلات يحاول البحث الإجابة عليها مستنداً إلى المنهج الوصفي التحليلي في عرض المفاهيم وتوضيحها وربطها بشواهد تطبيقية بغية الوصول إلى نتائج علمية سليمة.

أولاً : التقييد

دُرِس التقييد في اللغة العربية في ميادين علمية متنوعة عبر تاريخ العلوم العربية، إذ تناوله العلماء من نواحٍ ثلاث هي:

أولاً : في علوم القرآن وأصول الفقه إذ درس بعض الباحثين ألفاظ آيات الأحكام في القرآن الكريم من حيث الإطلاق والتقييد ودلالة اللفظ على معناه لمعرفة كيفية استنباط الأحكام في الشريعة الإسلامية نحو ما جاء في : الإتقان في علوم القرآن للسيوطي والبرهان في علوم القرآن للزركشي وغيرهما من كتب تراثية كثيرة

تناولت هذه الظاهرة [1]. والأسس المنهجية في تفسير النص القرآني لعدي جواد الحجار[2] ، وأصول الفقه الإسلامي لوهبة الزحيلي[3]. والإطلاق والتقييد وأثرهما في فقه المعاملات والعقوبات لسماح شلبي[4].

ثانياً: في علمي النحو والبلاغة، وقد خصّ النحاة والبلاغيون تبيين وجوه تقييد المسند والمسند إليه والأدوات الدالة عليه ودلالاته البلاغية والمعنوية الخاصة في جوانب من كتبهم. وتعدّ هذه البحوث الأساسَ الذي انطلق منه البحث ، ومن ذلك على سبيل المثال: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ، ومعظم كتب البلاغة قديمها وحديثها [5]. وأسرار تقييد المسند بأدوات الشرط إن وإذا ولو ومواقعه في

---

[1]– الإتقان في علوم القرآن الكريم جلال الدين السيوطي، خرج الأحاديث علق عليها شعيب الأرناؤوط، واعتنى به مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، بيروت، الطبعة الأولى، 2008. والبرهان في علوم القرآن بدر الدين الزركشي (ت 794)، قدّم له وعلق عليه وخرج أحاديثه مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان.

[2]– الصادر عن وزارة الثقافة، العراق، الطبعة الأولى، 2012.

[3]– الصادر عن دار الفكر دمشق 1986م.

[4]– رسالة دكتوراه بإشراف د. إبراهيم هلال نوقشت في جامعة عين شمس ، مصر، عام 2000.

[5]– ينظر : دلائل الإعجاز في علم المعاني : عبد القاهر الجرجاني . وقف على تصميمه وعلق حواشيه الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ، 1988 . وينظر على سبيل المثال جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : أحمد الهاشمي . مؤسسة هنداوي، ص 157– 173. والمفصل في علوم البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع : عيسى العاكوب . طبعة جديدة مزيدة ومنقحة ، عام 1437هـ. وقد اقتصر صاحبا هذا الكتاب على التفصيل في

القرآن الكريم[1]. والقيد التركيبي في الجملة العربية دراسة دلالية لنماذج من الروابط بين النحو العربي والنحو التوليدي [2]. وقيد الحال وقيد التوكيد وأثرهما في تحديد الدلالة – دراسة في لفظة جميعاً في القرآن الكريم[3].

ثالثاً: الدراسات الاصطلاحية التي بيَّنت مفهوم التقييد وحدوده وهي دراسات قليلة، منها، بحث للدكتور حسن محمود نصر بعنوان مفهوم القيد في العربية والإنجليزية دراسة في ضوء علم اللغة التقابلي ، منشور في مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان العدد /26/ عام 2009. سلط فيه صاحبه الضوء على مفهوم لفظة القيد واشتقاقاتها ودلالاتها في اللغتين العربية والإنكليزية.

مصطلح التقييد:

التقييد في اللغة من القيد ، وهو كما يقول ابن فارس " كلمة واحدة ... وهو معروف ثم يستعار في كل شيء يَحبِس يقال قيدته أقيِّده تقييداً " [4]. وفي لسان العرب : وقيدُ الرجل: قدٌّ مضفورٌ بين حِنوَيه من فوق وربما جعل للسرج قيدٌ كذلك، وكذلك كل شيء أُسِرَ بعضُه إلى بعض ومنه قول امرئ القيس في وصف فرسه

تقييد المسند إليه بالتوابع وبضمير الفصل ، وعلى تقييد المسند الفعلي بالمفعول والشرط ينظر ص 136 وما بعدها.

[1]– للدكتور محمود موسى حمدان، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011. وقد خصّه صاحبه ببعض أدوات الشرط فحسب كما هو واضح من عنوان البحث.

[2]– منجي العمري، الدار التونسية للكتاب، الطبعة الأولى، 2015 .

[3]– بحث لسعد مقداد صادر عن مجلة جامعة العلوم التطبيقية / العلوم الإنسانية والاجتماعية – الأردن العدد/1/ ، المجلد /46/ عام 2019.

[4]–مقاييس اللغة : ابن فارس تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، مصر. مادة ق ي د.

قيد الأوابد أي أنه يلحق الوحش لجودته ويمنعه من الفوات بسرعته وأنها مقيدة له لا تعدو[1]. فالتقييد في اللغة مصدر للفعل المزيد قيَّد الدال على الأسر والحبس دلالة حقيقية أو مجازية.

والتقييد في الاصطلاح هو" تعليق وحدة نحوية بأخرى لإفادة معنى أو لسلامة مبنى" [2]. ويقصد بالإفادة في المعنى –حسب رأي حسن محمود نصر– إعطاء أحد ثلاثة أنماط من الإفادة الدلالية هي:

1– إنشاء المعنى التركيبي.

2– تخصيص هذا المعنى أو تغييره.

3– إعطاء معلومة إضافية فوق المعنى التركيبي الأصلي.

أما سلامة المبنى فيقصد بها تحقيق نحوية التركيب أي جعله تركيباً نحوياً سليماً بحيث يقبله النظام النحوي للغة المعينة [3]. وقسّم الباحث القيودَ بناء على ذلك إلى أربعة أقسام، هي [4]:

الأول : قيود تنشئ المعنى التركيبي أو الحكم أو الخبر أو الإسناد ، أي تتعلق بغيرها عن طريق علاقة الإسناد . وتسمى القيود الإسنادية.

---

[1]– لسان العرب جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت طبعة جديدة منقحة، ط4، 2005. مادة ق ي د.

[2]–ينظر : مفهوم القيد في العربية والإنكليزية ص 191.

[3]– المرجع نفسه ص 192.

[4]– المرجع نفسه ص 192– 193.

الثاني : قيود تخصص المعنى التركيبي أو تكمله أو تغيّره . وهي الوحدات النحوية التي تتعلق بغيرها عن طريق علاقة أفقية غير علاقة الإسناد، ولا يتم المقصود من التركيب إلا بها إذ إنّ إسقاطها يفسد المعنى. وتسمى القيود التحديدية.

الثالث: قيود تعطي معلومة إضافية، فإسقاطها لا يفسد المعنى التركيبي. وتسمى القيود غير التحديدية.

الرابع: قيود تحافظ على السلامة النحوية للتركيب ، وهي الوحدات النحوية المركبة التي توصف تجاوزاً بأنها غير ذات معنى لكنها تسهم في نحوية التركيب .

لقد كان د.حسن نصر موفقاً في تعريفه للقيد ، لكنه بالغ في تطبيقه على اللغة حين جعل الإسناد قيداً من تلك القيود ، إذ إن الرابطة التي تجمع المبتدأ والخبر والفعل والفاعل هي الإسناد، وهو عماد الجملة في النحو العربي ، وليس التقييد. فالتقييد يشمل الأنواع الثلاثة الأخيرة الآنفة الذكر فحسب، أي القيود التحديدية وغير التحديدية. وكلما زاد الحكم في الجملة " تقييداً زاد خصوصيّة وكلما زاد خصوصية زاد فائدة " [1] ، وارتقى درجة حجاجية . إذن إن كلّ ما يُخصِّص أو يغيِّر أو يعطي معنى إضافياً لمكوِّن إسنادي هو قيد مسلط على المسند أو المسند إليه أو ما تعلَّق بهما سواء أتغيّر المعنى بإسقاط ذلك القيد أم لم يتغيّر ، ففي قوله تعالى على سبيل المثال: "**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى**" (الآية 43 من سورة النساء) قيَّد الحالُ وهو [جملة أنتم سكارى] الفاعل ، وهو قيد تحديدي لا يجوز إسقاطه لأن المعنى لا يصحُّ إلا به، أما في قوله تعالى:

[1]– المفصل في علوم البلاغة : عيسى العاكوب ص136.

"وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ" (الآية 25 من سورة التوبة) فإن الحال [مدبرين] قيّد الفاعل بقيد يمكن إسقاطه، ويصحّ المعنى من دونه، إذ غايته تأكيد المعنى، لأن التولي والإدبار واحد.

بناء على ما سبق ووفق قواعد التركيب في الجملة العربية يقسَم التركيب في الجملة قسمين: قسم أساس يربط بين عناصره الإسناد ويتكون من المسند والمسند إليه وما يتعلق بهما، وقسم ثانوي يتكون من عناصر تقيّد أحد طرفي الإسناد أو ما تعلق بهما بتخصيص أو تغيير أو تفصيل أو تأكيد. ففي الجملة الاسمية تقوم عملية الإسناد على المبتدأ والخبر وما أضيف إليهما. وكل ما عدا ذلك هو قيد لأحدهما أو لما لحق بهما. فقولنا زيد شجاع جملة اسمية قائمة على الإسناد، وخالية من أي قيد ، أما قولنا : زيد شجاع في هجومه أمس على الأعداء شجاعة الأسود فهي جملة اسمية قائمة على الإسناد أيضاً لكنها تضمنت قيوداً حددت المعنى المراد ووجهت المتلقي وقللت وجوه التأويل .

وفي الجملة الفعلية إذا كان الفعل لازماً يقوم التركيب على الفعل والفاعل، أما إذا كان الفعل متعدياً فالتركيب الأساس قائم على الفعل والفاعل والمفعول به، وكل ما سوى ذلك فهو مكون غير إسنادي غرضه تقييد المسند أو المسند إليه أو ما أضيف إليهما. ففي قولنا درس زيدٌ جملة فعلية قائمة على الإسناد خالية من المقيّدات، أما قولنا: درس زيدٌ دراسةً جيدةً يومَ أمس وهو في غرفته ثلاث ساعات. فهو جملة إسنادية فعلية تحوي قيوداً متتابعة ، لكن مكونها الإسنادي هو الفعل والفاعل.

ثانياً : الحجاج

الحجاج في اللغة من حجّ ، يقول ابن فارس : " الحاء والجيم أصول أربعة فالأولى القصد وكل قصد حج ... وممكنٌ أن يكون الحُجَّة مشتقة من هذا ، لأنها تُقصَد أو بها يقصد الحق المطلوب، يقال: حاججتُ فلاناً فحجَجْته ،أي غلبته بالحجة، وذلك الظفر يكون عند الخصومة، والجمع حججٌ، والمصدر الحِجاج"[1] . ومن الواضح أنه خصّ الحجاج بالخصومة . أما في لسان العرب فنجد المعنى أكثر تعميماً لكن صاحبه ربط الحجاج بالاستدلال والجدل يقول: " يقال حاججته أحاجّه حجاجاً ومحاجّة حتى حججته أي غلبته بالحجج التي أوليت بها.. والحجة الطريق.. الحجة البرهان، وقيل ما دوفع به عن الخصم.. وهو رجل مِحْجاج أي جَدِل.. الحجة الدليل والبرهان"[2].

أما الحجاج في الاصطلاح فقد فرّق الدارسون في العصر الحديث بين المصطلحات التي قد يظهر للقارئ أنها مترادفة، كالحجاج والاستدلال والبرهان والجدل ومازوا بينها في المستوى اللغوي والاصطلاحي وفصّلوا في ذلك في كتبهم تفصيلاً لا مجال لذكره هنا [3].

---

[1]- مقاييس اللغة مادة ح ج ج .

[2]- لسان العرب مادة ح ج ج.

[3]- ينظر تفصيل ذلك: اللغة والحجاج: أبو بكر العزاوي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006. ص15 وما بعدها ، وفي نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات: عبد الله صولة، الشركة التونسية للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2011. ومن الحجاج إلى البلاغة الجديدة: جميل حمداوي . مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء، 2014. ص9 – 59. وغيرها كثير.

والحجاج كما هو معروف مصطلح قديم ألبسته الدراسات اللغوية المعاصرة لبوساً جديداً ويعدّ ديكرو وأنسكومبر من أوائل الذين عالجوا مفهوم الحجاج وسلطوا الضوء عليه بوصفه نظرية جديدة في اللغة والبلاغة ، وذلك في قولهما : " إن الحجاج يكون بتقديم المتكلم قولاً ق1 أو مجموعة أقوال يفضي إلى التسليم بقول آخر ق2 أو مجموعة أقوال" [1]. والحجاج حسب باتريك شاردو "حاصل نصي عن توليف بين مكونات مختلفة تتعلق بمقام ذي هدف إقناعي" [2].

وكل نص حجاجي يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي:

1- خبر عن العالم يمثل إشكالاً بالنسبة لشخص معين.

2- فاعل يهتم بهذه الإشكالية قناعة وينشئ برهنة لمحاولة تأسيس حقيقة.

3- فاعل آخر مهتم بالخبر نفسه وهو الذي يشكل هدف الحجاج[3].

وهذه العناصر الثلاثة توجد في النص وفق تتابع خطي تحكمه علاقات محددة يختارها منشئ النص وفق رؤيته الخاصة مستنداً إلى قواعد المقال والمقام. وجعلها بنوا رونو في كتابه النص الحجاجي خمسة عناصر هي : القصد المعلن أو ما يعبّر عنه بالوظيفة الإيحائية ، والتناغم أي قيام النص على منطق ما ، والاستدلال أي البيان العقلي ، والبرهنة أي الأمثلة والحجج ، وتقنيات الإقناع

1- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية: عبد الله صولة، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 2007م . نقلاً عن ديكرو وأنسكومبر ص 33.

2-الحجاج بين النظرية والأسلوب ص 16.

3-المصدر السابق ص 13.

المختلفة [1]. وتحتوي البنية اللغوية التي هي أساس الحجاج في النص على مجموعة من الأساليب – حسب بيرلمان وتيتكاه – " تضطلع في الخطاب بوظيفة هي حمل المتلقي على الاقتناع بما تعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع"[2].

وقد أكّد ديكرو طبيعة اللّغة الحجاجية ، إذ إنّ الحجاج باللغة "يجعل الأقوال تتابع بترابط على نحو دقيق ، فتكون بعضها حججاً تدعم وتثبت بعضها الآخر" [3]. حتى إن الألفاظ والأقوال والعبارات التي نستعملها وننتجها في حياتنا اليومية لها طابع حجاجي واضح، ولها قوة حجاجية بارزة تسعى من خلالها إلى التأثير في المتلقي[4].

وموضوع نظرية الحجاج قائم على دراسة "تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تجعل العقول تُسلِّم بما يُعرَض عليها من أطروحات أو تزيد في درجة ذلك التسليم"[5].

إن ما ذكر آنفاً يحمل في ثناياه أفكاراً ثلاثاً أولاها: امتلاك اللغة – أية لغة – بنية حجاجية في ذاتها بالفطرة. وثانيها: ترتيب الكلمات واختيارها داخل العبارة له سلطان حجاجي يزيد أو ينقص من درجة الحجاج فيها. أما ثالثها فيبيّن الغرض

1- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه: سامية الدريدي، دار حلاوة للنشر، الأردن، الطبعة الأولى ، 2011. ص 26.

2- المرجع السابق ص21.

3- المرجع السابق ص 23.

4-اللغة والحجاج ص 133.

5- في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات ص 76.

الأساس من النص الحجاجي، وهو الحمل على الإذعان أو الزيادة في درجة الإذعان عبر وسائل وتقنيات لغوية وغير لغوية. وفي هذا الثالث نظر لأننا كثيراً ما نتلفظ بعبارات تحمل بنية حجاجية لكن غرضها الأساسي نقل المعلومة أو الإخبار أو غايات بلاغية أخرى.

نخلص مما سبق إلى إن عناصر التركيب وترتّبها في البنية اللغوية يدرَس حجاجياً في مستويين هما:

1- مستوى الجملة الواحدة: وذلك وفق مفهوم النحاة العرب في تعريف الجملة كما أشرنا سابقاً.

2- مستوى تتابع الجمل "النص" وترتيبها وعلاقاتها.

وتحتوي البنية الحجاجية في المستويين على وحدات لغوية ، سمّاها ديكرو الوسم الحجاجي أو الإرشاد الحجاجي، فإذا كان هذا الوسم يربط بين وحدتين دلاليتين داخل الفعل اللغوي نفسه سمي عاملاً حجاجياً ، وإذا ربط بين فعلين لغويين اثنين سمي رابطاً حجاجياً[1].

ويوضّح ذلك أبو بكر العزاوي في قوله: "ينبغي أن نميز بين صنفين من المؤشرات والأدوات الحجاجية: الروابط الحجاجية والعوامل الحجاجية، فالروابط تربط بين قولين أو حجتين أعلى الأصح أو أكثر، وتسنِدُ لكل قول دوراً محدداً

[1]- الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو: الراضي رشيد، مجلة عالم الفكر، العدد /1/ المجلد /34/ ، يوليو سبتمبر 2005 . ص 225 و 234.

داخل الاستراتيجية الحجاجية العامة ... أما العوامل فهي لا تربط بين متغيرات حجاجية، أي بين حجة ونتيجة أو بين مجموعة حجج، ولكنها تقوم بحصر وتقليد الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما"[1].

وقد فصّل عز الدين الناجح في كتابه الذي خصّصه للعوامل الحجاجية في تعريف الرابط والعامل لكنه خلط بينهما وأدرج الروابط ضمن العوامل الحجاجية، ويبدو ذلك واضحاً من الجداول التي أثبتها لأنواع العوامل ووافق عليها[2]. على الرغم من وجود فارقٍ بيّنٍ بين كل منهما ، إذ إن العوامل تقوي طاقة التركيب الواحد، وتقلّص إمكاناته وتقوم بـ "توجيه الحجاج عامة، والخطاب خاصة نحو نتيجة محددة فهي لا تصنع القضايا ولا تربط بينها ولكنها تجمع وتنسق بين الأحداث القولية"[3].

وتتلخص وظائف العامل حسب ديكرو بـ:

1- القضاء على تعدد الاستلزامات والنتائج فلا تتعدد المسالك التأويلية.

2- ضمان تسلسل الخطاب.

---

[1]- اللغة والحجاج ص 27.

[2] ينظر العوامل في اللغة الجداول ص 18 و 19 – 20، وقد أشار الناجح في نهاية الكلام إلى الباحث قيقليون الذي عدّ الروابط ضمن العوامل الحجاجية في قوله (فكفانا قيقليون بذلك مؤونة التمييز بين هذي الصنفين وأدرج ... الروابط في عداد العوامل لأنها في نهاية المطاف توفّر للملفوظ بهده الحجاجي). العوامل في اللغة ص20.

[3]- العوامل في اللغة نقلاً عن كارون ص 25.

3- تقوية التوجيه نحو النتيجة[1]. وذلك نحو الاستفهام والقصر والنفي.

وهذه الوظائف ذاتها – كما يزعم هذا البحث – يقوم بها في اللغة العربية المكوّنات غير الإسنادية التي أشرنا إليها آنفاً. فكل ما خرج من إطار عملية الإسناد في الجملة الواحدة يعدُّ في زعمنا تقييداً لها، وهو عامل من العوامل الحجاجية التي دخلت سياق الجملة لتقلِّل من عموم التركيب وإطلاقه وتقوِّي الحجاج وتوجِّهه نحو نتيجة واحدة. وذلك نحو الصفة والحال وشبه الجملة بنوعيها والتوكيد والتمييز وغير ذلك بالإضافة إلى ما ذكره العلماء من القصر والنفي والاستفهام.

ولكل واحدٍ من هذه المقيِّدات دورُه الخاص في البنية الحجاجية للجملة وشروطٌ خاصة في عمله وتأدية وظيفته في التخصيص وتوجيه المخاطب للتأويل الصحيح بعد تعدد التأويلات الناجمة عن عموم عملية الإسناد.

وقد أشار عبد الله صولة في كتابه عن الحجاج إلى دور التوكيد والصفة والبدل والمفعول المطلق في التركيب في اللغة العربية، وسماه عدولاً كميّاً بالزيادة، لكنه لم يربطه بالعوامل الحجاجية، وهذا العدول حسب رأيه يكسب الجملة طاقة

[1]- اللغة والحجاج ص 50 ، وقد فصل أبو بكر العزاوي في أنواع الروابط وبيّن أقسامها وأشار إلى أن العوامل هي القصر والاستفهام والنفي. وينظر أيضاً العوامل في اللغة ص 33.

حجاجية ، وكلما زاد زادت الجملة طاقة جديدة . والجملة الخالية من هذا العدول جملة درجتها الحجاجية صفر[1].

وبيّن صولة فائدة ذلك في " أننا إذا ربطنا العدول الطارئ على الكلام بأثر المقام من ناحية، وبما يرمي إليه من تأثير في المقام من ناحية أخرى جعلنا له بعداً آخر ، وعيَّنا له وظيفة أخرى ... وهي الوظيفة الحجاجية التي ينهض بها الكلام " [2]. أي أن المقام أولاً هو المنتِج للنص يضاف إليه أثر المقال في تغيير المقام ومدى التأثير فيه عبر ما يحويه من ملفوظات تزيد درجة حجاجية المقال أو تنقصه . وهذا التأثير إذن لا يقتصر على العدول بالتوكيد بجميع أشكاله التي أشار إليها صولة ، لكنه يشمل جميع المقيِّدات الداخلة في التركيب، والمسلّطة على عموم الإسناد في الجملة الواحدة ، وهي من ثمّ تجعل للكلام بعداً حجاجياً، وتضيف له طاقة حجاجية، وكلما زادت هذه القيود قويت الحجة وارتقى الكلام درجة في سلم الحجاج.

ولعل في قول عبد القاهر الجرجاني تأكيداً لزعمنا، يقول "إنك إذا قلت ضرب زيدٌ عمراً يوم الجمعة ضرباً شديداً تأديباً له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم على مفهوم هو معنى واحد ، لا عدة معانٍ كما يتوهم الناس، وذلك لأنك لم

[1]– ينظر التفصيل في مصطلح العدول الكمي بالزيادة الحجاج في القرآن: عبد الله صولة ص237– 252.

[2]– المرجع نفسه ص251.

تأت بهذه الكلم لتفيده أنفس معانيها ، وإنما جئت بها لتفيده وجوه التعلق بين الفعل الذي هو ضرب، وبين ما عمل فيه والأحكام التي هي محصول التعلق"[1].

فالحكم إذن في التركيب واحد ، وهو ضربُ زيدٍ لعمرو لكن المتكلّم قيد هذا الضرب بمقيدات عدة لتقوية الحجاج وتوجيه المخاطب وحصر جميع تأويلاته التي يمكن أن يفكر بها وتثيرها جملة خالية من هذه المقيدات نحو قولنا : ضرب زيدٌ عمراً.

ولتوضيح فكرة البحث سنقوم ببيان أثر تعدد الحال والصفة وشبه الجملة في التقييد بوصفهم عوامل حجاجية في شواهد من القرآن ، مدلِّلين على أهمية تعددهم في تخصيص التركيب والغرض الحجاجي الخاص بهم.

1- تعدد الصفة:

الصفة في النحو من التّوابع التي تكمّل متبوعها بذكر صفة من صفاته، نحو : طويل وقصير وأحمق وعاقل ، أو بذكر صفة لمتعلِّق متبوعها ، كقولنا مررت برجل كريم أبوه [2]. وهي الاسم الدال على بعض أحوال الذات ، وتأتي للتخصيص في النكرات وللتوضيح في المعارف . فغرض الوصف تخصيص نكرة

[1]- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ص 316.

[2]- معاني النحو : فاضل صالح السامرائي . دار الفكر، الأردن، الطبعة الأولى ، 2000. 3: 181.

أو إزالة اشتراك في معرفة لنفي اللبس عنها. وقد ذكر ابن يعيش أربعة أنواع من الصفات حسب غرضها هي [1] :

1- صفة تُخصِّص النكرة نحو مررت برجل طويل.

2- صفة توضح وتزيل الاشتراك لنفي اللبس نحو مررت بمحمدٍ الخياط.

3- صفة تؤدي معنى المدح أو الثناء أو ضدهما من ذمٍّ أو تحقير، كقوله تعالى: " سبح اسم ربك الأعلى " ، وقوله " وما هو بقول شيطانٍ رجيم" .

4- صفة تؤكد معنى الموصوف كقولنا: أمس الدابر لا يعود.

ويضيف البلاغيّون أغراضاً أخرى للتقييد بالصفة، كالصفة التي تأتي للترّحم نحو مررت بعباسٍ البائس، أو للتعميم نحو إن الله يرزق عباده التائبين والعاصين ، أو للتفصيل نحو مررت بثلاثة رجالٍ كاتبٍ وشاعرٍ وفقيهٍ ، أو للإيهام نحو كتبتُ له رسالة حسنةً أو سيئةً جواباً لمن سألك: هل كتبت له رسالة ؟ [2].

إن الصفة بأنواعها إذن تقييدٌ للموصوف ما عدا النوع الثالث –حسب تقسيم ابن يعيش السابق–وسنبيّن أثرها في تقييد الموصوف في قوله تعالى:

[1]– شرح المفصل موفق الدين يعيش المعروف بابن يعيش. عنيت بطبعه ونشره إدارة الطباعة المنيرية بمصر . 2: 232– 233.

[2]–ينظر المفصل في علوم البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع : عيسى علي العاكوب. ص 136–138. ومعاني النحو : فاضل السامرائي 3: 182– 183.

" وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ (67) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ (68) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ (69) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِنْ شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ (70) قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا ذَلُولٌ تُثِيرُ الْأَرْضَ وَلَا تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لَا شِيَةَ فِيهَا قَالُوا الْآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ (71)"[1]. البقرة 67 – 71.

عُرِضت في هذا النص قصة بقرة بني إسرائيل حين توجّه القوم إلى نبيهم موسى ليتبيَّنوا حقيقةَ مقتل واحدٍ منهم ومعرفة القاتل ، ويعرض النص صورةً من

[1]– **الفارض:** المسِّنة ، **والبكر**: الفتية **والعوان:** النصف. **الفقوع:** أشد ما يكون من الصفرة والفقوع خاص بالصفرة فكأنه قيل شديد الصفرة. **لا ذلول:** صفة للبقرة بمعنى غير ذلول لم تذلل للكراب وإثارة الأرض ولا هي من النواضح التي يستقي عليها لسقي الروث. ولا الأولى للنفي والثانية لزيادة توكيد الأولى ، لأن المعنى لا ذلول تثير وتسقي على أن الفعلين صفتان لذلول. **مسلمة:** اسم مفعول سلمها الله من العيوب أو معفاة من اللون، **لا شية فيها:** لا لمعة في نقبتها (النقبة اللون والوجه) من لون آخر. ينظر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: الزمخشري محمود بن عمرو بن أحمد جار الله. دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، مُذيَّل بحاشية الانتصاف فيما تضمنه الكشاف لابن المنير الإسكندري، 1407هـ. 1: 148–153. والتحرير والتنوير لابن عاشور 1: 546–548.

صور تعنّت بني إسرائيل وجدلهم لرسولهم وعدم استجابتهم السريعة لما يلقى عليهم من أوامره.

فالغرض الأساسي من عرض القصة ليس إقناع المتلقي أو إلزامه القيام بفعل ما ، وإنما هو تعريته بأسلوب حجاجي ، "والمقصود بالمتلقي هنا بنو إسرائيل" ، وكشف حبّه للجدل وتعنّته الذي أدى إلى تثقيل الأمر وتدرّج الشّارع سبحانه بإلزامه وتقييده وفق مجريات القصة[1]:

النص القرآني السابق هو نص حجاجي من جهتين:

الأولى: حسب ديكرو إن بنية اللغة في ذاتها تحمل طابعاً حجاجياً قائماً على تتابع مكوناتها.

الثانية: وفقاً للشروط الثلاثة التي ذكرها شاردو وأشرنا إليها آنفاً. وهي متحققة فيه، فالنصّ ينقل خبراً عن العالم يمثل إشكالاً وهذا الإشكال هو حادثة القتل وعدم معرفة القاتل، ويحوي فاعلَين الأول هو موسى عليه السلام نبي الله الذي ينقل أوامر ربه إلى بني إسرائيل محاولاً دفعهم لتنفيذها، والثاني هو قوم موسى الذين يهتمون بالخبر ويشكلون هدف النص وغاية الحجاج.

[1]– والدليل على ذلك كما يقول ابن عاشور أن الآية سيقت مساقَ الذم لهم وهذا دليل على أنه تكليف بقصد التأديب تأديب على سوء الخلق والتذرع للعصيان أو تأديب علمي على سوء فهمهم للتشريع، ينظر تفصيل ذلك : تفسير التحرير والتنوير: ابن عاشور الطاهر، الدار التونسية للنشر، (د.ت). 1: 546

تفضح هذه القصة طبيعة التفكير لدى هؤلاء القوم الذين ضيّقوا على أنفسهم بجهلهم فضيّق الله عليهم لما سألوا عن تفاصيل أرهقت كاهلهم على الرغم من إيمانهم بنبوة موسى. ولو أنهم استجابوا لأمره سبحانه وتعالى في صورته الأولى في الآية (إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة) بما ينطوي عليه هذا القول من بنية حجاجية كافية لإقناعهم؛ فالمأمور بالذبح مطلق النوع والشكل نكرةٌ غير موصوفة ولا محددة، والجملة خبرية طلبية منقولة على لسان النبي بأمر الله .

لكنّ طبيعة تفكيرهم جعلتهم يطوفون الأرض مشرقاً ومغرباً بحثاً عن مذبوح تدرجت قيوده بتدرج أسئلتهم ولم يستيقنوا إلا حين "تعقّد الأمر وتضاعفت الشروط وضاق مجال الاختيار" 1 ، فهم متّصفون في هذه القصة بصفات منها " انقطاع الصلة بين قلوبهم وذلك النبع الشفيف الرقراق نبع الإيمان بالغيب ، والثقة بالله ، والاستعداد لتصديق ما يأتيهم به الرسل ثم التلكؤ في الاستجابة للتكاليف وتلمس الحجج والمعاذير والسخرية المنبعثة من صفاقة القلب وسلاطة اللسان"[1].

ولم يجدوا بعد ذلك غير بقرة واحدة كانت "وحيدةً بتلك الصفات فساوموها من اليتيم حتى اشتروها بملء مسكها ذهباً وكانت البقرة إذ ذاك بثلاثة دنانير ... وما كادوا يفعلون لتطويلهم وكثرة مراجعاتهم..."[2].

– 1في ظلال القرآن : سيد قطب. دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية والثلاثون، 2003. 1: 77.

–2 أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البيضاوي: ناصر الدين عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي الشافعي البيضاوي. إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشي، دار إحياء التراث

وإذا تأملنا النص السابق واستخرجنا الصفات نلمح أثر التدرج في عدد القيود الموجودة في البنية اللغوية مع تكرار أسئلة القوم وتشدّدهم ، والجدول الآتي يوضح ذلك [1] :

المكونات الإسنادية وما يتعلق بها	القيد الأول	القيد الثاني	القيد الثالث	القيد الرابع
إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة إنه يقول إنها بقرة إنه يقول إنها بقرة إنه يقول إنها بقرة	لا فارض ولا بكر صفراء لا ذلول	عوان بين ذلك فاقع لونها تثير الأرض	تسر الناظرين مسلّمة	لا شية فيها

إن الموصوف في كل ما سبق هو البقرة، وقد كان أولاً خالياً من أي وصف. ثم جاء في الآية الثانية بعد سؤالهم بوصفين متتاليين في خطاب يعلو على الأول بدرجتين حجاجتين من حيث التقييد إذ جاء سبحانه "بالإطناب لا فارض ولا بكر ، دون أن يقول من أول الجواب إنها عوان تعريضاً لغباوتهم واحتياجهم إلى تكثير التوصيف حتى لا يترك مجالاً لإعادة السؤال"[2].

العربي، بيروت، طبعة جديدة منقحة ومصححة. 1: 86- 87. وينظر الكشاف 1: 148-153

[1]- اقتصر الجدول على تصنيف المقيّدات الخاصة بصفة البقرة فحسب.

[2]-التحرير والتنوير لابن عاشور 1: 446 .

لكنهم لم يكْفِهم هذا القول فجاءت الآية الثالثة مدعّمة بعوامل حجاجية ثلاثة، هي صفات متتالية تقيِّد هذه البقرة من حيث اللون، فهي: صفراء – فاقع لونها – تسر الناظرين. وعلى الرغم من تتالي هذه القيود إلا أن القوم أَبَوا إلا التفصيل الزائد، فجاءت الآية الرابعة في الوصف بأربعة قيود هي: لا ذلولٌ – تثير الأرض – مسلمة – لا شيةَ فيها ، مع ملاحظة التنوع في نوع هذه الصفات من حيث كونها اسماً مفرداً وجملة فعلية وجملة اسمية . مما لا يدعُ مجالاً للتردد والشك في طبيعة هذه البقرة ونوعها وشكلها وعدم شبهها ببقرة أخرى ، فاستسلم القوم وبحثوا عنها ووجدوها فذبحوها وما كادوا يفعلون.

2- تعدد الحال:

الحال في النحو هو ما يعمل فيه الفعل فينتصب ، وهو حال وقع فيه الفعل ، نحو : ضربت عبد الله قائماً [1] . وهي وصف أو ما قام مقامه فضلة مسوق لبيان الهيئة أو للتوكيد[2] ، ويفسّر ابن يعيش تسميته بهذا الاسم في قوله :" إنما سمي حالاً لأنه لا يجوز أن يكون اسم الفاعل فيها إلا لما أنت فيه، تطاول الوقت أم قصر ، ولا يجوز أن يكون لما مضى وانقطع ، ولا لما لم يأت من الأفعال ، إذ الحال هيئة الفاعل أو المفعول وصفته في وقت ذلك الفعل...يجيء

[1]– الكتاب : سيبويه 1: 44 . تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة الخانجي، القاهرة ، الطبعة الثالثة، 1408هـ.

[2]– معاني النحو 2: 277.

بعد تمام الكلام واستغناء الفعل بفاعله" ، ثم يضيف : " لأن الحال لا تبقى ، بل تنتقل إلى حال أخرى "[1] .

فالحال تقييد لصاحب الحال بهيئة مخصوصة وقت الفعل في زمنه الحاضر متغيِّرة بتغيُّره، فقولنا مثلاً : دخل زيد ضاحكاً أو أقبل محمدٌ مسرعاً ، لا يدل على ضحك زيد الدائم، ولا على إسراع محمد في إقباله دائماً ، إنما خَصَّ الضحك والإسراع وقت وقوع الحدث. **وهي –أي الحال–بنوعيها** المؤسِّسة التي تبيّن هيئة صاحبها زمن وقوع الحدث كما ذكرنا في المثال السابق ، والمؤكِّدة التي يستفاد معناها مما قبلها ، كقوله تعالى " ولَّيتم مدبرين" **عامل** من العوامل الحجاجية . ولتوضيح ذلك سنورد نصاً قرآنياً يبرز أثر الحال وتعددها في الحجاج، يقول تعالى: " **لَقَدْ صَدَقَ اللَّهُ رَسُولَهُ الرُّؤْيَا بِالْحَقِّ لَتَدْخُلُنَّ الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ مُحَلِّقِينَ رُءُوسَكُمْ وَمُقَصِّرِينَ لَا تَخَافُونَ فَعَلِمَ مَا لَمْ تَعْلَمُوا فَجَعَلَ مِنْ دُونِ ذَلِكَ فَتْحًا قَرِيبًا (27)**" [2].الآية 27 من سورة الفتح.

هذا نص قرآني حجاجي موجّه إلى أصحاب النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، يبرهن فيه سبحانه وتعالى صدق رؤيا نبيه في دخول القوم المسجد الحرام ، قبيل خروجه إلى الحديبية التي رأى فيها صلى الله عليه وسلم كأنه وأصحابه قد دخلوا مكة آمنين وقد حلقوا وقصروا، فقصّ الرؤيا على أصحابه ففرحوا واستبشروا

[1]– شرح المفصل لابن يعيش 2 : 4 .

[2]–آمنين: حال من الواو والشرط معترض (إن شاء الله) محلقين رؤوسكم ومقصرين أن يحلق بعضكم ومقصراً آخرون، لا تخافون: بين دخولكم المسجد أو فتح مكة، فتحاً قريباً: فتح خيبر. ينظر: أنوار التنزيل 4: 346.

وحسبوا أنهم داخلوها في عامهم، فلما تأخّر ذلك قال بعضهم: والله ما حلَقْنا ولا قصَّرنا ولا رأينا المسجد الحرام ، فنزل قوله تعالى تصديقـاً لرسوله وإثباتاً للدخول دون تعيين زمــن معين[1].

وإذا عدنا إلى النص السابق فإننا نرى أن في الآية أحوالاً ثلاثة ، بينها اسم معطوف هي: آمنين (حال مؤسسة)– محلقين (حال مؤسسة) ، ومقصرين(اسم معطوف على الحال فهو حال أيضاً في دلالته) – لا تخافون (جملة فعلية في محل نصب حال مؤكدة) . وهذه القيود المتمثّلة في الحال دفعت الشك الموجود في قلوب بعض المؤمنين ، ووصفت حالهم بدقة لحظة تحقيق حلمهم ونصرهم ، فوقعت " الثقة بالأمرين وهما الدخول والأمن الذي هو قيد في الدخول وآمنين حال مقارنة للدخول ومحلقين ومقصرين حال مقدرة، ولا تخافون بيان لكمال الأمن بعد تمام الحج".[2]

وجملة لا تخافون حال مؤكدة لآمنين تأكيداً بالمرادف ، للدلالة على أن الأمن كامل تحقق. "والتحليق والتقصير كناية عن التمكّن من إتمام الحج والعمرة ،

[1]– ينظر الكشاف 4: 234. والتحرير والتنوير 25: 198– 201، وأنوار التنزيل للبيضاوي 4: 345– 346.

[2]– البحر المحيط أبو حيان الأندلسي، دار الفكر، بيروت، 1992. 9: 490

وذلك من استمرار الأمن" . وفي هذا " تطمين من الله لهم بأن ذلك سيكون لا محالة وهو في حين نزول الآية لما يحصل بقرينة قوله إن شاء الله" [1] .

لم تترك الآية أي مجال للريب في حصول الأمر، وحصرت جميع التأويلات الممكنة وقلصت عموم القول ، ولذلك لمّا نزلت "علم المسلمون أنهم يدخلونها فيما يُستأَنف ، واطمأنَّت قلوبهم ، ودخلوها معه صلى الله عليه وسلم في ذي القعدة سنة سبع . وذلك ثلاثة أيام هو وأصحابه وصدقت رؤياه صلى الله عليه وسلم"[2].

المكونات الإسنادية وما يرتبط بها	القيود		
لتدخلن المسجد الحرام	القيد الأول آمنين	القيد الثاني محلقين ومقصرين	القيد الثالث لا تخافون

إن تعدد الحال إذن أدى دوراً حجاجياً في تقوية الجملة وحصر مجالات التأويل وتوجيه المخاطب فهو عامل حجاجي بلا شك.

3-تعدد شبه الجملة:

شبه الجملة في النحو يشمل الظرف بنوعية ظرف المكان وظرف الزمان وحروف الجر مع مجرورها، وقد تعددت المصطلحات الدالة عليها في كتب النحاة

1- التحرير والتنوير ص 200 و 188. وينظر تفصيل دخول الرسول صلى الله عليه وسلم مكة معتمراً ثم فتحها: في ظلال القرآن لسيد قطب في تصويره البديع وعرضه اللافت وذكره العبر المستفادة من هذه القصة. 26: 3329-3333.

-[2]البحر المحيط 9: 491

كالإضافة وما يشبه الجملة والظرف والصفة وشبه المشتق والمفعول فيه [1]. واستقر المصطلح في العصور المتأخرة على شبه الجملة. ويعرف ابن يعيش الظرف بقوله: " إنها أوعية لما يجعل فيها ، وقيل للأزمنة والأمكنة ظروف ، لأنّ الأفعال توجد فيها فصارت كالأوعية لها" [2] . ولا بد لشبه الجملة بنوعيها من متعلَّق تقيّده ويوضح دلالتها المبهمة ، يقول المالقي: " واعلم أن إلى وغيرها من حروف الجر... لا بد لها ممّا تتعلق به ، أي ممّا هو متضَمِّنٌ لها ومستدعٍ لها لطلب الفائدة واستقامة الكلام " [3] ، وكذلك الظرف.

أما الوظيفة الأساس لشبه الجملة فلا خلاف فيها ، فهي ترد في التركيب " تكملة للحدث الذي تقيِّده ، فيتم معناها بهذا التعلق المقيد، تقول: نقيم غداً في دمشق، فترى أن الفعل وحده يدل على حدث الإقامة دلالة عامة غير محددة بزمان واضح أو مكان معلوم...ولكن قولك غداً حدّد الزمان الذي تقع فيه تلك الإقامة ، وقولك في دمشق حدد المكان الذي يضمّ الإقامة وتكون فيه ، ولولا هذان القيدان لبقي الحدث ناقص الدلالة" [4]، وكانت درجته الحجاجية صفراً.

---

[1]- ينظر : كتاب سيبويه 1: 419. ومغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام 1: 206. دمشق، 1964. وشرح المفصل لابن يعيش 8: 7.

[2]-المفصل لابن يعيش 8: 7.

[3]- رصف المباني في شرح حروف المعاني: أحمد بن عبد النور المالقي. تحقيق: أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، 1394هـ. ص81.

[4]- إعراب الجمل وأشباه الجمل : فخر الدين قباوة. دار القلم العربي، حلب، الطبعة الخامسة، 1989. ص273

يقول تعالى في سورة يس: ﴿وَمَا أَنْزَلْنَا عَلَى قَوْمِهِ مِنْ بَعْدِهِ مِنْ جُنْدٍ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا كُنَّا مُنْزِلِينَ (28) إِنْ كَانَتْ إِلَّا صَيْحَةً وَاحِدَةً فَإِذَا هُمْ خَامِدُونَ (29)﴾

هذا النص القرآني جاء في نهاية قصة الرجل المؤمن من بني إسرائيل، وقيل إن اسمه حبيب وكان يعمل نجاراً ، الذي جاء من أقصى المدينة داعياً قومه لتصديق الرسل والإيمان بالله، وذكرت هذه القصة لضرب المثل لقوم محمد صلى الله عليه وسلم ، ليعتبروا بما حل بالأمم الأخرى، إذ قال تعالى في أولها : ﴿وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءَهَا الْمُرْسَلُونَ (13)﴾ [1].

ذكر المفسرون أن معنى الآية " لما وقع ما وقع منهم مع حبيب النجار غضب الله له، وعجّل لهم النقمة وأهلكهم بالصيحة، ... من بعد قتلهم له... لإهلاكهم وللانتقام منهم، أي لم يحتج إلى إرسال جنود من السماء لإهلاكهم" [2].

إن المعنى الأساس للجملة في الآية يكتمل بقولنا: ما أنزلنا جنداً، إذ إنزال لا يكون إلا من السماء، ومن في (من جند) حرف جر زائد، وسياق الجملة يبيّن أن عدم الإنزال موجّه إلى قوم الرجل المؤمن. لكن المعنى الحجاجي يصبح أقوى بذكر أشباه الجمل التي عملت على تأكيد النفي من جهة، ورفع الطاقة الحجاجية للتركيب

[1]- ينظر تفصيل قصة القوم والرسل والقرية واختلاف المفسرين في ذلك: التحرير والتنوير لابن عاشور 23: 5-6، والكشاف للزمخشري 3: 317-321،

[2]- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية في علم التفسير: محمد بن علي الشوكاني، ضبطه وصححه: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت،2007. 4: 420.

من جهة ثانية ثلاث درجات في سلمه الحجاجي، وكأن الجملة المنفية قد كررت أربع مرات . وما ذلك إلا لدفع أدنى شكٍّ يخامر النفوس المتلقية للنص (وهم قوم محمد صلى الله عليه وسلم) في حتمية العذاب وسرعته وسهولته على الخالق جل وعلا. وذلك لأن شبه الجملة قد حدد زمان وقوع الحدث ومكانه وجهته، مما يحصر وجوه التأويل ويوجه المتلقي للنتيجة المتمثلة بإهلاك القوم الكاذبين في كل زمان ومكان. والجدول الآتي يوضح ذلك:

المكونات الإسنادية وما يرتبط بها	القيود				
وما أنزلنا	القيد الأول النفي	القيد الثاني على قومه	القيد الثالث من بعده	القيد الرابع من جند	القيد الخامس من السماء

نتائج البحث:

1- العامل الحجاجي في اللغة العربية هو المكونات التي تضطلع بدور التقييد في التركيب في الجملة الواحدة ، فهو يشمل المفاعيل وأشباه الجمل والحال والصفة وغيرها، بالإضافة إلى القصر والاستفهام والنفي، لأنّ هذه المكونات تقوم بدور مهم في توجيه المخاطب وتخصيص الخطاب ودفع التأويل باتجاه النتيجة.

2- تقوم المكونات غير الإسنادية في التركيب بوظيفة التقييد في النص سواء أكانت مما يمكن الاستغناء عنه في الجملة أم لا.

3- هناك فرق واضح بين العامل والرابط، إذ إن العامل يوجد في قضية حجاجية واحدة – في الجملة الواحدة – غايته التقييد من خلال توجيه المخاطب وحصر الإمكانات التأويلية ويدخل فيه الحال والصفة والمفعول لأجله والتمييز وغير ذلك ، وفق شروط خاصة بكل واحد منها يمكن استخراجها بالإفادة من التراث البلاغي والنحوي وربطهما بالنظرية الحجاجية . في حين أن الرابط يربط بين قضيتين ويرتّب القضايا داخل النص كالعطف والاستئناف والشرط وغيرها.

4- للغة بنية حجاجية طبيعية وهذا ما دعا إليه ديكرو فهي قائمة أصلاً على تتابع مكوناتها لذلك لا يشترط في النص الحجاجي أن يكون غايته الإقناع أو زيادة درجة هذا الاقتناع إنما يشترط أن تكون بنيته حجاجية من حيث مكوناتها.

5- يقوم التركيب الحجاجي الواحد على مكونين هما: مكوّن إسنادي يتكون من المسند والمسند إليه وما يلحق بهما، ومكوّن غير إسنادي – ثانوي – هو القيود الموجودة في تتابع بنية هذا التركيب.

6- تعدد الصفة والحال وشبه الجملة أدى دوراً كبيراً في عملية الحجاج ، فتدرجت حجاجية النص وفق عدد الصفات في النص الأول، وأزال تعدُّدُ الحال الشكَ والريبَ وزاد تطمين قلوب المؤمنين وأكّد نبوة محمد صلى الله عليه وسلم في النص الثاني، وأكد تعدد شبه الجملة النفي في التركيب وحدد الزمان والمكان والجهة فأبعد الشك في حتمية العذاب وتعجيله.

المصادر والمراجع:

1- الإتقان في علوم القرآن الكريم جلال الدين السيوطي، خرج الأحاديث علق عليها شعيب الأرناؤوط، اعتنى به مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.

2- أسرار تقييد المسند بأدوات الشرط إن وإذا ولو ومواقعه في القرآن الكريم: محمود موسى حمدان. مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011م.

3- الأسس المنهجية في تفسير النص القرآني: عدي جواد الحجار. وزارة الثقافة، العراق، الطبعة الأولى، 2012م.

4- أصول الفقه الإسلامي: وهبة الزحيلي، دار الفكر، دمشق، 1986م.

5- الإطلاق والتقييد وأثرهما في فقه المعاملات والعقوبات دراسة تطبيقية على الأحاديث الواردة في نيل الأوطار شرح منتقى الأخيار للشوكاني: سماح شلبي، رسالة دكتوراه جامعة عين شمس، عام 2000.

6- إعراب الجمل وأشباه الجمل : فخر الدين قباوة. دار القلم العربي، حلب، الطبعة الخامسة، 1989.

7- أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البيضاوي: ناصر الدين عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي الشافعي البيضاوي. إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، طبعة جديدة منقحة ومصححة.

8- البحر المحيط : أبو حيان الأندلسي، دار الفكر، بيروت، 1992.

9- البرهان في علوم القرآن بدر الدين الزركشي (ت 794)، قدّم له وعلق عليه وخرج أحاديثه مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان.

10- تفسير التحرير والتنوير: ابن عاشور الطاهر، الدار التونسية للنشر، (د.ت).

11- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : أحمد الهاشمي . مؤسسة هنداوي.

12- الحجاج بين النظرية والأسلوب عن كتاب نحو المعنى والمبنى: باتريك شاردو ترجمة: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، الطبعة الأولى، 2009.

13- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه: سامية الدريدي، دار حلاوة للنشر، الأردن، ط1، 2011.

14- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية: عبد الله صولة، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 2007م.

15- الحجاجيات اللسانية عند أنسكوبير وديكرو: الراضي رشيد، مجلة عالم الفكر، العدد /1/ المجلد /34/ ، يوليو سبتمبر 2005 .

16- دلائل الإعجاز في علم المعاني عبد القاهر الجرجاني وقف على تصميمه وعلق حواشيه الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1988.

17- رصف المباني في شرح حروف المعاني: أحمد بن عبد النور المالقي. تحقيق: أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق ، 1394هـ.

18- شرح المفصل موفق الدين يعيش المعروف بابن يعيش. عنيت بطبعه ونشره إدارة الطباعة المنيرية بمصر.

19- العوامل الحجاجية في اللغة العربية: عز الدين الناجح مكتبة علاء الدين، تونس، الطبعة الأولى، 2011م.

20- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية في علم التفسير: محمد بن علي الشوكاني، ضبطه وصححه: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت،2007.

21- في ظلال القرآن : سيد قطب. دار الشروق ، القاهرة، الطبعة الثانية والثلاثون، المجلد الأول فيه أربعة أجزاء، والمجلد السادس وفيه أربعة أجزاء. 2003.

22- في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات: عبد الله صولة، الشركة التونسية للنشر، تونس، الطبعة الأولى ، 2011.

23- القيد التركيبي في الجملة العربية دراسية دلالية لنماذج من الروابط بين النحو العربي والنحو التوليدي: منجي العمري. الدار التونسية للكتاب، الطبعة الأولى، 2015م.

24- قيد الحال وقيد التوكيد وأثرهما في تحديد الدلالة دراسة لفظة جميعاً في القرآن: سعد مقداد، مجلة الدراسات للعلوم الإنسانية الاجتماعية الصادرة عن جامعة العلوم التطبيقية الأردن، المجلد (46) العدد الأولى عام 2019.

25- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل : الزمخشري محمود بن عمرو بن أحمد جار الله. دار الكتاب العربي ، الطبعة الثالثة ، مذيل بحاشية الانتصاف فيما تضمنه الكشاف لابن المنير الإسكندري ، 1407هـ.

26- لسان العرب جمال الدي محمد بن مكرك بن منظور، دار صادر، بيروت طبعة جديدة منقحة، الطبعة الرابعة ، 2005.

27- اللغة والحجاج: أبو بكر العزاوي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006.

28- المفصل في علوم البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع : عيسى العاكوب . طبعة جديدة مزيدة ومنقحة، عام 1437هـ.

29- مفهوم القيد في العربية والإنكليزية دراسة في ضوء علم اللغة التقابلي: حسن محمود نصر، مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان، العدد /26/ يوليو 2009.

30- معاني النحو: فاضل صالح السامرائي. دار الفكر، الأردن، الطبعة الأولى، عام 2000.

31- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام. دمشق، 1964.

32- مقاييس اللغة أبو الحسين أحمد بن فارس تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، مصر.

33- من الحجاج إلى البلاغة الجديدة : جميل حمداوي . مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء، 2014.

الثُّنَائِيَّاتُ الضّدّيّةُ في نماذج من شِعْرِ أَمل دنقل
قِرَاءَةٌ تحليليَّةٌ تَطْبِيْقِيَّة

* أ. د. محمد اسماعيل بصل ـ مشرف رئيس
**أ. د. تيسير سليمان جريكوس ـ مشرف مشارك
*** باسم حسن عباس

□ المُلَخَّصُ □

تحاولُ هذهِ الدِّراسةُ قراءةَ نماذج من تجربةِ أمل دنقل الشِّعريَّةِ مِنْ خلالِ النَّفاذِ إليها مِنْ زاويةٍ لغويَّةٍ عضويَّةٍ تشكِّلُ الثُّنائيَّاتُ الضِّدِيَّةُ عُمْدَتَهَا، ويدلُّ التَّناولُ النَّصِّيُّ عَلَى دَوْرِ الثُّنائيَّاتِ الضِّدِّيَّةِ الفاعلِ فِيْ نَسْجِ اللُّغةِ المُتَحَقِّقَةِ مِنْ ناحيةٍ، وَفِي الإِسْهَامِ بِعَمَلِيَّةِ الخَلْقِ الأَدَبِيِّ؛ تلكَ العمليَّةُ الَّتي تتمُّ عَلَى تفاعلاتٍ سياقيَّةٍ منتجةٍ لفضاءاتٍ دلاليَّةٍ توسِّعُ دائرةَ الإيحاءِ مِنْ ناحيةٍ ثانيةٍ. وَقَدْ تكرَّرتِ الثُّنائيَّاتُ الضِّدِّيَّةُ على مساحةِ النَّصِّ المقروءِ، وَظَهَرَ. عَلَى نَحْوٍ جَلِيٍّ . الانزياحُ الإيجابيُّ الَّذي عَدَلَ بالعلاقةِ الثَّابتةِ الصَّامِتَةِ نَحْوَ عَلاَقَاتٍ ديناميَّةٍ متحرِّكةٍ كَسَرَتِ المَألوفَ مُوَلِّدَةً علاقاتٍ متوازيَّةً أحياناً، ومتكافئةَ الدَّلالةِ، أو متخالفةً لَمْ تَصِلْ إلى حَدِّ المعانِي الضِّدِّيَّةِ، في أحيانٍ أخرى؛ وهنا يُلْحَظُ أنَّ الدَّالَّ النَّصِّيَّ(الثُّنائيَّات الضِّدِّيَّة) يعومُ بينَمَا المدلولُ ينزلقُ بفعلِ تَفَاعُلَاتِ البُنَى السِّياقيَّةِ النَّصِّيَّةِ المُتَحَقِّقَةِ، فَتَتَخَلَّقُ شعريَّةُ اللُّغةِ الدّنقليَّةِ بِدَهْشَتِهَا، وَإِغْرَابِهَا، وَمُجَاوَزَتِهَا الفنّيَّةِ.

الكلماتُ المفاتيحُ: الثُّنائيَّاتُ الضِّدّيَّةُ، النَّصُّ، أمل دنقل.

* ـ أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ــ اللاذقية.
** ــ أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ـ اللاذقية.
*** طالب دكتوراه في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ــ اللاذقية.

# of Amal Opposite Dualities in Examples Dunqul's Poetry

Analytical reading of the text

[*] D. MOHAMMAD Ismail basal
[**] D. Tayeer Suleiman grikos
[***] Bassem Hassan Abaas

□Abstract□

This piece of research attempts to study the poetical experience of Amal Dunqol through examining the linguistic aspect that the binary dichotomies form its basis. Due to this procedural parameter.

The textual analysis pinpoints the influential role of the binary dichotomies in the body of the manipulated language on the one hand, and in contributing to the process of literary creativeness; such a process that builds on contextual conconrdences designed for semantic interpretations that extend the domain of inference on the other hand. The binary dichotomies recur throughout the readable text, and quite obviously, the positive connotativeness has transferred the silent static relationship into active dynamic relationships that have exceeded the norm toward creating parallelistic relations sometimes, and toward balanced or imbalanced semanticity that have not reached the binary synonyms at other times. Here, we realize that textual signifier (the binary dichotomies) floats whereas the signified connotes owing to the achievable textual and contextual structures, thus emerges the poeticality of Dunqol's language in its extravagance, strangeness and artistic adjacency.

Keywords: Binary Dichotomies; Text, Amal dunkule.

[*] professor at the faculty of Arts and humanities –Tishreen university – lattakia.

[**] professor at the faculty of Arts and humanities –Tishreen university – lattakia.

[***] Phd at the faculty of Arts and humanities –Tishreen university – lattakia.

المقدّمة:

لو عُدْنَا إلى الدّراساتِ الأدبيّةِ فإنّنا نعثرُ على مناهجَ مختلفةٍ يعتمدُها هذا الدّارسُ أو ذاكَ من غيرِ النّظرِ فيها، أو محاكمتِها للوقوفِ على النّقاطِ السّلبيةِ، والنّقاطِ الإيجابيّةِ، وكثيراً ما نجدُ دراساتٍ تتناولُ العواملَ المؤثِّرةَ في الأدبِ، وتربطُ الأدبَ أو النَّصَّ بظروفِ الواقعِ السّياسيِّ، والاجتماعيِّ، والاقتصاديِّ، وتُلحِقُ النَّصَّ بمدرسةٍ أدبيّةٍ، أو تيّارٍ أدبيٍّ دونَ محاولةِ خَلْقِ أيِّ نوعٍ مِنَ الانسجامِ بينَ هذهِ النُّظُمِ الدّراسيّةِ والظّروفِ الخاصّةِ بالأدبِ العربيِّ موضعِ الدّراسةِ.

وتنبني هذه الدراسة على فرضية تضمين الشاعر أمل دنقل في شعره للثنائيات الضدّية ذات الشحنات الدلالية، وربما كان اعتماده عليها مرتبطاً بالواقع الخارجي ومن هنا يحاول البحثُ الإجابة عن مجموعة من الأسئلة نذكر منها:

. ما سبب اعتماد الشاعر أمل دنقل للثنائيات الضدية في شعره؟

ـ ما العلاقة بين استخدام الثنائيات الضدّية والواقع الخارجي المتمثل بحركة المجتمع العربي وتقلباته؟

ـ هل يضمن الشاعر الثنائيات الضدية دلالات ثانوية تخرجها عن المعيار القواعدي؟

ـ كيف يمكن للمتلقي الناضج قراءة الثنائيات الضدية في شعر أمل دنقل؟

أما عن الصعوبات التي واجهت هذا البحث فيمكن حصرها في الجانب التطبيقي لأن قراءة النص الشعري تتطلب امتلاك الأدوات المعرفية بوصفها مفتاح النص، ومن الصعوبة القبض على فضاءات الإبداع أو الإحاطة بها، وفيما يتعلق بالثنائيات الضدية فإنه من الصعب أن يحكم القارئ على دلالاتها العميقة كلها ولا سيما عند شاعر امتلك ناصية اللغة، ويضاف إلى ذلك أن معظم الدراسات التي تناولت شعر أمل دنقل ـ على قلتها ـ لا تدرس النص الشعري بقدر ما تدرس حياة الشاعر أمل دنقل.

هدف الدراسة:

تتسم لغة الشاعر أمل دنقل بالطاقة الجمالية المثيرة التي تُخَلْخِلُ طبيعيّةَ العلاقاتِ داخلَ الدَّوَالِّ، وَتَهْدمُ المألوفَ، وتخلقُ إِيْحَاءاتٍ جديدةً مدهشةً، وَعَلَى هَذا الأَسَاسِ كَانَ اختيارُ هَذَا البَحْثِ **(الثُّنَائِيَّاتُ الضّدّيّةُ)** بعيداً عَنِ الدِّراساتِ النظرية التي تؤُصّل للثنائيات الضدية؛ وَذَلِكَ مِنْ أَجْلِ الوقوفِ عَلَى الكامنِ وراءَ الشَّكْلِ الظَّاهِرِيِّ للنَّصِّ الشِّعْرِيِّ عِنْدَ أمل دنقل مِنْ جِهَةٍ، وقراءة النَّص في معطاه المضمونيّ مِنْ جِهَةٍ ثَانِيَةٍ.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في إلقاء الضوء على الثنائيات الضدية في شعر أمل دنقل، ومن ثم الوقوف على الدلالات التي تتولد من خلال تفاعلها مع سياقها وعلاقاتها مع العناصر الأخرى ضمن اللغة الشعرية.

منهج الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي ومن خلاله ترصد الدراسة الثنائيات الضدّية في نماذج من شعر الشاعر أمل دنقل من أجل بيان أهمية استخدامها واستنطاق دلالاتها ضمن اللغة الشعرية.

الثُّنَائِيَّاتُ الضّدّيّة في الخطاب الشّعريّ:

إنَّ الثنائياتِ تشكّلُ لغةً معيّنةً، وهذهِ اللّغةُ مليئةٌ بالمعانِي التّاليةِ لفعلِ القراءةِ، والعلاقةُ بينَ هذهِ الثّنائيّاتِ والمَعْنَى ليستْ علاقةً أُحَادِيَّةً ؛ أي أنَّ الثّنائيّاتِ لا تشيرُ إلى معنَاهَا المعجميِّ، بل هيَ المعنى النَّصِّيِّ المتحرِّكِ ذاته، وهذا المعنى لا يمكنُ الحصولُ عليهِ مُنْعَزِلاً عَنْ حركةِ القصيدةِ، فهيَ تُمَثِّلُ أفكارَ الشِّعْرِ الخلَّاقَةَ لحظةَ الإبداعِ.

إنَّ القصيدةَ موضوعٌ لغويٌّ مِنْ نوعٍ خاصٍّ، فاللّغةُ تُوَظَّفُ وفاقاً لمعطياتٍ متميّزةٍ تَتَّسِقُ مَعَ المعجمِ الشّعريِّ الذي تولِّدُهُ لحظةُ الخَلْقِ الإبداعِيِّ، وَقَدْ تتخالفُ مَعَ المعجمِ اللّغويِّ، فخصوصيّةُ النّصِّ "تتمثّلُ فِي كونِهِ عملاً لغويّاً مِنْ جهةٍ، وعملاً

جماليّاً مِنْ جهةٍ ثانيةٍ؛ أَيْ فِي كونِهِ طريقةً نوعيّةً في استخدامِ اللّغةِ، وطريقةً نوعيّةً في الاستكشافِ والمعرفةِ" [1].

والثّنائيّاتُ الضّديّةُ قَدْ تكشفُ عن مظاهرِ الصّراعِ الخارجيِّ، وَقَدْ تكشفُ عَنْ دُنْيَا الشَّاعِرِ الدّاخليّةِ، وعَنِ التّصدّعِ الحاصلِ في داخلِهِ وفِي علاقتِهِ مَعَ الخارجِ. ووفرةُ الثُّنائيَّاتِ في النَّصِّ الأدَبِيِّ دليلُ انسجامِ إيقاعاتِهِ، وانفتاحِهِ على أكثر مِنْ محورٍ، فيمكنُ أَنْ نعثرَ على مجموعةِ أنساقٍ متضادَّةٍ في النَّصِّ الأَدبيِّ الواحدِ تضفِي عليهِ مزيداً مِنَ الحيويَّةِ والحركةِ لِذَا تجتمعُ فيها الخصائصُ الجماليّةُ.[2]

وهذهِ الثّنائيّاتُ تُشارك في خلقِ شعريّةِ النّصِّ بوصفِهَا خالقةً للمعنَى بحكمِ تحوّلِ الدِّلَالَةِ مِنْ سكونيّتِهَا المعجميّةِ إلى واقعٍ جديدٍ يتخلّقُ مِنَ النّصِّ "فوجودُ اللّغةِ مُرْتَهنٌ بوجودِ اللّغةِ المعياريّةِ"[3].

والقضيَّةُ ليستْ مجرَّدَ إيجادِ موضوعاتٍ جديدةٍ، بَلِ القضيّةُ في كيفيَّةِ التّعبيرِ الشِّعريِّ عَنِ الفكرةِ أو الموضوعِ "فَلِكَيْ يستطيعَ الشَّاعِرُ أَنْ ينقلَ إِلَى القَارِئِ المُنْحَنَى الدَّقيقَ لفكرِهِ وشعورِهِ... فإنّهُ يُضطَّرُ إِلَى ابتكارِ شكلٍ جديدٍ للتَّعبيرِ" [4].

وهذا الشّكلُ قَدْ يمثّلُ جملةً شعريّةً متكرّرةً في أعمالِ هذا الشّاعرِ، والجملةُ الشّعريُّة أصغرُ وحدةٍ أدبيَّةٍ فِي نظامِ الشِّفْرَةِ اللّغويّة لا يمكنُ كسرُهَا إِلَى مَا هُوَ أصغرُ مِنْهَا، وهذهِ الجملةُ متمايزةٌ عَنِ الجملةِ النّحويَّةِ، وخارجةٌ عَلَيْهَا [5].

---

[1] – أدونيس، سياسة الشّعر، دراساتٌ في الشِّعْرِيَّةِ العربيّة المعاصرة، دار الآداب، بيروت ، ط1، 1985م ، ص50.

[2] – انظر: الدّيّوب، سمر، الثُّنائيّاتُ الضّدّيَّةُ – دراساتٌ في الشِّعْرِ القديمِ، وزارةُ الثّقافةِ، دمشق، ط1، 2009م، ص12.

[3] – انظر: مقالة موكاردوفسكي، اللّغة المعياريّة واللّغة الشّعريّة، ت : الرّوبي ، إلفت كمال، مجلة فصول ، المجلّد الأوّل/ العدد الرّابع ، 1984م ، ص46.

[4] – خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشِّعر العربيِّ المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1993م،ص185.

[5] – انظر: الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتّكفير، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998م، ص93.

إنَّ التَّضَادَّ – بوصفه ظَاهِرَةٍ لُغَوِيَّةٍ – ليسَ أمراً مُسْتَحْدَثاً، وَإِنَّمَا أَمْرٌ معروفٌ للقدماءِ إلَّا أَنَّ تَوَجُّهَاتِهِم التّنظيريَّةَ حَدَّتْ مِنْ نظرتِهِم التّحليليَّةِ، وَمِنَ الخَوْضِ فِي فَضَاءَاتِ النَّصِّ، والقبضِ عَلَى الوجدانيَّاتِ التي تثيرُهَا الثُّنائيَّةُ الضّدّيّةُ فالخطابُ الشّعريُّ حركةُ إبداعٍ، وإغرابٍ، وَخَلْقٍ، ودهشةٍ، لا حركة تقليدٍ ومحاكاةٍ فوتوغرافيَّةٍ حَدِّيَّةٍ، وهذا مَا يمنحُهُ حضوراً توالديّاً يتكوّنُ مِنْ خلالِ ديمومةِ الفعلِ، والتّفاعلِ بينَ الأقطابِ، وتحوّلاتِ اللّغةِ؛ "فكلُّ مَا يوجدُ أو نتخيَّلُ أنّهُ موجودٌ يمثِّلُ قطباً فِي الصِّراعِ، وكلُّ المشاعرِ والآراءِ، والأفكارِ أقطابُ صراعٍ، ولكلِّ قطبٍ قطبُهُ المعاكسُ... فالأضدادُ تسهمُ فِي إضفاءِ الحياةِ والمَعْنَى عَلَى الأشياءِ التي تقفُ مِنْهَا موقفاً مُضَادّاً" [1].

فالاختلافاتُ التي يتميّزُ بها التّضادّ من شأنِهَا أَنْ تُنَمِّي فَي المتلقِّي روحَ التَّفاؤُلاتِ التَّأويليَّةِ المُتَلَذِّذَةِ بإغواءِ متعتِهَا الكشفيّةِ، ففِي الجملةِ الشِّعريَّةِ القائمةِ على التَّضادِّ تكمنُ مجموعةٌ كبيرةٌ مِنَ الأسئلةِ والأجوبةِ بتفاعلاتِهَا يمكنُ أَنْ تحقّقَ للنَّصِّ مَا يمكنُ أَنْ يُطْلَقَ عليهِ التَّماميَّة الفنّيّة...، فجملةُ التّضادِّ الشّعريّةُ تشكِّلُ محَاجَّةً شعريّةً تحقّقُ مرونةَ الخطابِ الشّعريِّ، وتجعلُ عناصرَهُ فِي علاقةٍ تفاعليّةٍ، كَمَا تُسْهِمُ فِي تكثيفِ رؤيةِ / رؤيا الشّاعرِ، "فالذَّاتيَّةُ والتّفاعلُ هُمَا جوهرُ الخطابِ الشّعريِّ" [2].

إنَّ اللّغةَ العاديّةَ تقومُ عَلَى الإقناعِ الفكريِّ؛ أَيْ تستهدفُ مخاطبةَ العقلِ، أمّا لغةُ الخطابِ الشّعريِّ فَتُشْحَنُ بروحِ التّجربةِ الشّعريّةِ المُؤَثِّرةِ، وَتُقْصَدُ لذاتِهَا "فتجاورُ الكلماتِ المتشابهةِ، وارتباطُ المقولاتِ النّحويّةِ ببعضِهَا البعض، أو اتّساعُ الفضاءِ أَوْ ضيقُهُ هِيَ أشياءُ لَهَا دِلَالَتُهَا" [3]

[1] – الشّمعة، خلدون، النّقد والحريّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1977م، ص251.

[2] – مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشّعريِّ، دار التّنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص148.

[3] – المرجع السّابق نفسُهُ، ص127.

ويمكن القول إنَّ التقابلاتِ المتضادّة تمنحُ الخطابَ الشِّعريَّ بُعْداً فَنِّيَّاً متمايزاً، وتأثيراً فِي فعاليّةِ عنصرِ التّشويقِ، وفِي خلقِ الصَّدْمّةِ الانفعاليّةِ، وتحقيقِ الإمتاعِ، والتّحريضِ، والتّعبيرِ عَنِ الواقعِ المَعِيْشِ، واستشرافِ المستقبلِ؛ وبذلكَ تكونُ العلاقاتُ المتضادَّةُ إسقاطاً غايتُهُ معالجةُ الحاضرِ بالماضِي، وَعَلَى هذا الأساسِ يمكنُ النَّظَرُ إِلَى هذهِ الثُّنائيّاتِ عَلَى أَنَّهَا لُغَةٌ مُعَادِلَةٌ للأفكارِ والمواضيعِ القائمةِ فِي ذهنِ المبدعِ مِنْ جهةٍ، والمُتَحَقِّقَةِ فِي العملِ الإبداعيِّ مِنْ جهةٍ أُخْرَى.

الثُّنَائِيَّاتُ الضّدّيّةُ فِي شِعْرِ أمل دنقل:

إنَّ تشبيهَ الشّعرِ بالموسيقى لَا يرجعُ إلى النَّغمةِ الشّعريّةِ وقربِهَا مِنَ النَّغْمَةِ فِي الموسيقى، بِقَدْرِ مَا يرجعُ إلى الامتدادِ والتّنازعِ بينَ طرفيِّ الامتدادِ؛ أَي اختلاف الحركةِ بينَ صعودٍ وهبوطٍ، والانتقال بينَ التَّأَزُّمِ والتّفريغِ، وربَّمَا كانتْ هذهِ الحركةُ الضّدّيّةُ ظاهراتيّاً تحيلُ إلى حالةٍ توافقيّةٍ فِي العمقِ، فيذوبُ المرئيُّ والمسموعُ بعضهما مع بعض ويتداخلانِ في المُجَرَّدَاتِ "فتجريدُ الموجوداتِ الفرديّةِ مِنْ حدودِهَا وأبعادِهَا، يقابلُهُ تجريدُ الكُلِّ مِنْ حدودِهِ ومادَّتِهِ عَنْ طريقِ الحَرَكَةِ المُمْتَدَّةِ"[1].

وبهذهِ الثّنائيّاتِ، وَحَرَكَتِهَا، تَتَّسِعُ الهُوَّةُ بينَ لغةِ الشِّعْرِ السِّحريَّةِ ولغةِ الكلامِ العاديَّةِ، فالثنائيات الضِّدِّيَّةُ ذَاتُ المُوَاصَفَاتِ الأَدَبِيَّةِ تجعلُ للنَّصِّ الشِّعْرِيِّ طبقاتٍ متعددةً مِنَ المعانِي والدِّلَالَاتِ الثَّرِيَّةِ.

إنَّ اللّغةَ فِي جوهرِهَا علاماتٌ دَالَّةٌ عَلَى مَعَانٍ، واللّغةُ الشِّعْرِيَّةُ مُتَحَرِّكَةٌ بينَ المُسْتَوَيين الظّاهريِّ والباطنيِّ، أَوْ مَا وراء اللّغةِ، وَغَائِيَّةُ كُلِّ تحليلٍ نصّيٍّ هِيَ

[1] – مكّاوي، عبد الغفّار، ثورة الشّعر الحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط2، 1998م ، ويُنظر: هوجو فريدريش ، بناء الشّعر الحديث، دار روفولت، هامبورغ، ط2، 1968م، ص155.

الكشفُ عَنِ المستويينِ؛ الظّاهريِّ الأُفُقِيِّ والماورائيِّ العميقِ. وَعَلَى هَذَا الأساسِ نقولُ: إنَّ الثّنائيّاتِ لا تقلُّ قيمةً بلاغيَّةً عَنْ أيِّ مظهرٍ مِنَ المظاهرِ الأُخْرَى.

ففِي النَّصِّ (الدُّنقليِّ) مظاهرُ شكليَّةٌ ومَضْمُوْنِيَّةٌ متعددةٌ يمكنُ أَنْ نعدَّهَا مفاتيحَ أَوْ مسالكَ مؤدّيةً إلَى هيكليَّةِ النّصِّ العامِّ، ثُمَّ احتضانِ النّصِّ ومحاولةِ تطويقِ أهمِّ العناصرِ المُكَوِّنَةِ لَهُ، بوصفِ النّصِّ الشّعريِّ بنيةً داخلَ بنيةٍ، والبنيةُ الأمُّ تَتَأَسَّسُ عَلَى المجموعاتِ البنيويَّةِ الصُغْرَى لكنَّهَا ليستْ مُحَصِّلَةً لَهَا [1].

وَمِنَ الملحوظِ أَنَّ قَصَائِدَ أمل دنقل تؤكّدُ رؤياهَا عَنْ طريقِ المفارقةِ الضدّيّةِ أَوْ الثّنائيّات؛ "فالكلمةُ عندَ أمل دنقل تكتسبُ طَعْماً خاصّاً، وتحملُ دِلَالَةً متميّزةً بالرَّمْزِ المُبَرَّأِ مِنَ الغُمُوضِ"[2]

ففاعليَّةُ الثّنائيّاتِ الضّدّيّةِ لَا تكُونُ بفعلِ التّقابلِ بينَ المفرداتِ أو الجملِ، بَلْ مِنْ خلالِ الدِّلَالاتِ التي تنتجُهَا ارتباطاتُ هذهِ الثّنائيّاتِ داخلَ النَّصِّ، والتِي قَدْ تظهرُ عَلَى مستوَى الجملةِ الواحدةِ، أَوْ فِي ارتباطِهَا مَعْ جملةٍ أُخْرَى، أَوْ فِي السِّياق النّصّيِّ الذي تَرِدُ فِيْهِ، أَوْ مِنْ خلالِ التّحوّلِ الحركيِّ للمفرداتِ؛ إِذْ تعبّرُ عَنْ دِلَالَتَيْنِ متناقضتينِ فِي سياقِ النّصِّ الشّعريِّ الواحدِ.

[1] – صمّود، حمّادي، قلب الشّاعر لأبي القاسم الشّابّي، محاولةُ قراءةٍ، مجلّة فصول، المجلّد الأوّل، العدد الرّابع ، منشورات الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1998م.

[2] – مازن ، أمين ، عن التّجربةِ الشّعريّةِ لأمل دُنقل ، مجلّة الفصول الأربعة ، السّنة (6) ، العدد (21) ، منشورات رابطة الأدباء والكتّاب والفنّانين ، الجماهريّة العربيّة اللّيبيّة الشّعبيّة، طرابلس،2008م .

• **قراءةٌ تَحْلِيْلِيَّةٌ نَصِّيَّةٌ (نَماذِجُ مُؤَمْثَلَةٌ):**

قالَ الشَّاعِرُ أمل دُنْقُل فِي مَقْطَعٍ مِنْ إحْدَى قَصَائِدِهِ الأَخِيْرَةِ:

وَجْـهٌ

كَانَ يَسْكُنُ قَلْبِي

وَأَسْكُنُ غُرْفَتَــهُ

نَتَقَاسَمُ نِصْفَ السَّرِيْرِ،

وَنِصْفَ الرَّغِيْفِ

وَنِصْفَ اللُّفَافَـةِ،

وَالْكُتُبَ المُسْتَعَارَة

هَجَرَتْهُ حَبِيْبَتُهُ فِي الصَّباحِ فَمَزَّقَ شِرْيَانَهُ فِي المَسَاء،

ولَكنَّهُ بَعْدَ يَوْمَيْنِ مَزَّقَ صورَتَهَا

وانْدَهَشْ

خَاضَ حَرْبَيْنِ بينَ جُنودِ المِظَلَّاتِ

لَمْ يَنْخَدِشْ

واسْتَرَاحَ مِنَ الحَرْبِ...

عَادَ لِيَسْكُنَ بَيْتاً جَدِيْداً

وَيَكْسَبَ قُوْتاً جَديداً

يُدَخِّنُ عُلْبَةَ تَبْغٍ بِكَامِلِهَا

وَيُجَادِلُ أَصْحَابَهُ حَوْلَ أَبْخِرَةِ الشَّايِ...

لَكِنَّهُ لَا يُطِيْلُ الزِّيَارَةَ...

عِنْدَمَا احْتَقَنَتْ لَوْزَتَاهُ اسْتَشَارَ الطَّبِيْبَ،

وَفِي غُرْفَةِ العَمَلِيَّاتِ...

لَمْ يَصْطَحِبْ أَحَداً غَيْرَ خُفٍّ...

وأنْبُوْبَةٍ لِقِيَاسِ الحَرَارَة

فَجْأَةً مَات!
لَمْ يَحْتَمِلْ قَلْبُهُ سَرَيَانَ المُخَدِّرِ،
وانْسَحَبَتْ مِنْ وَجْهِهِ سَنَوَاتُ العَذَابَاتِ،
عَادَ كَمَا كَانَ طِفْلاً...
يُشَارِكُنِي فِي سَرِيْرِي
وَفِيْ كَسْرَةِ الخُبْزِ والتَّبْغِ
لَكِنَّهُ لا يُشَارِكُني... فِي المَرَارَة! [1]

يشكل العنوان في النّصِّ السّابِقِ؛ وهوَ مقطعٌ مِنْ قصيدةِ **(الورقة الأخيرة – الجنوبيّ)** عَتَبَةَ النَّصِّ/ المَقْطَع، ولكنَّهُ العنوانُ الذي امتدَّتْ إِشْعَاعَاتُهُ عبرَ ثنائيَّاتِ الحضورِ والغيابِ، والصِّحَّةِ والمَرَضِ، والحياةِ والموتِ، والبقاءِ والفناءِ، والعذابِ واللَّاعَذاب...إلخ. وتتوازَى الثُّنائيَّاتُ الضّدّيّةُ عَلَى النَّحْوِ الآتِي:

- **هجرُ الحبيبةِ فِي الصّباحِ، تمزيقُ الشّريانِ فِي المساءِ، الحضورُ بعدَ يومينِ، تمزيقُ صورةِ المحبوبةِ، والاندهاشُ.**
- **خوضُ حربينِ وَعَدَمُ الانخداشِ، الاستراحةُ والسَّكَنُ، وَمُجَادَلَةُ الأصحابِ، احتقانُ اللّوزتينِ ثُمَّ الموتُ، انعدامُ الصّحبةِ غيرُ خُفٍّ وأنبوبةٍ لقياسِ الحرارةِ.**

وكلِّ العبارات السّابقة تجسِّدُ جدليَّةً متَلازمةً تقومُ عَلَى التَّنَازُعِ الوجدانيِّ بينَ لحظاتِ الحضورِ/ الحياةِ والموتِ / الغيابِ.

ولكنَّ هذا الوجهَ بعدَ موتِهِ سرعانَ مَا يقفزُ في مُخَيِّلَةِ الشَّاعِرِ إِلَى التّفاؤلِ، إِلَى بداءةِ الأشياءِ، إِلَى الطّفولةِ، إِلَى النَّقَاءِ

وَقَدْ تُخْفِي لغةُ أمل دنقل فِي قَصِيْدَتِهِ (الوَرَقَةُ الأَخِيْرَةُ – الجَنُوبِيُّ)، وَهِيَ آخِرُ قَصِيْدَةٍ كَتَبَهَا، دِلَالَاتٍ لَا شُعُورِيَّةً جَمْعِيَّةً مِصْرِيَّةً لَهَا أبعادُهَا السّيسيولوجيّةُ

[1] – دنقل، أمل، الأعمال الشّعريّةُ الكاملة، مكتبة مدبولي، لا. ط ، لا، ت، ص 434–436.

الضَّارِبَةُ في التّاريخِ المِصْرِيِّ القديمِ؛ تلكَ الأبعادُ التي كانتْ ولا تزالُ حاضرةً في ثنائيّةِ أهلِ الجنوبِ وأهلِ الشّمال، وتبدو تجلّياتُهَا في الحياةِ، والأَدَبِ، والميثولوجيا إلى يومِنَا هَذَا، وَقَدْ يكونُ أمل دنقل الإنسانُ قَدْ نَصَّفَ سَرِيْرَهُ لِوَجْهٍ يحملُ ملامِحَ أيديولوجيَّةٍ مشتركةٍ عنوانُها اليسارُ السّياسيّ واشتراكيّة العَدْلِ الإنْسَانِيّ.

وجاءَ فِي قصيدةِ **(ضدّ مَنْ..؟)** للشّاعرِ أمل دنقل:

فِيْ غُرَفِ العَمَلِيّاتِ،
كَانَ نقابُ الأَطِبَّاءِ أَبْيَض
لَونُ المَعَاطِفِ أَبْيَــض،
تاجُ الحَكِيْمَاتِ أَبْيَض، أَرْدِيَةُ الرَّاهِباتِ، الملاءَاتُ،

...

هَلْ لِأَنَّ السَّواد...
هُوَ لَوْنُ النَّجَاةِ مِنَ المَوْت

يفلسفُ الشَّاعرُ أمل دنقل جدليَّةَ الثّنائيّةِ الضّدّيّةِ بينَ (الأبيض والأسود)، ويحاولُ توجيهَ الدَّلالةِ بمقصديَّةٍ معيَّنةٍ تخرجُ مِنْ ربقةِ الدِّلالاتِ النّفسيّةِ الخارجيّةِ الموجّهةِ، فكلُّ شيءٍ فِي المَشْفَى وَفِي (أوراق الغرفة 8) هُوَ أبيضُ اللَّونِ؛ وَمِنْ ذلكَ لَوْنُ الأَسِرَّةِ...، لَقَدْ عَكَسَ أمل دنقل لَوْنَ شعورِهِ عَلَى الأَشياءِ؛ فَجَرَّدَهَا مِنْ كُلِّ الأَلْوَانِ وَلَوَّنَهَا بالبياضِ، ولكنّهُ البياضُ المختصُّ بأشياءِ المَشْفَى، وليسَ بياضاً يرتبطُ بسياقٍ نَصِّيٍّ آخَر؛ وَلِهَذَا تَوَجَّهَتْ رمزيَّةُ اللَّوْنِ صَوْبَ دلالةِ الموتِ، بينَمَا عَكَسَ الشَّاعِرُ دلالةَ لونِ السّوادِ باتّجاهٍ يُنَاقِضُ دلالَتَهُ العُرْفِيَّةَ حينَ قَالَ:

فالمعزُّونَ يرتدونَ الثِّيابَ السّوداءَ، وَتَسَاؤُلُ الشَّاعِرِ ينمُّ عَلَى كُرْهِهِ لبَيَاضِ المَشْفَى، وَلِسُكُوْنِ أيّامِهِ فِي الغرفةِ رقم(8)؛ مِنْ هُنَا أرادَ أَنْ يُحَمِّلَ السَّوَادَ حَرَكِيَّةً ضِدِّيَّةً. ثمّ تَصِلُ الضِّدِّيَّةُ إِلَى ذُرْوَتِها حِيْنَ يَبْدَأُ المَقْطَعُ الثَّانِي المُكَثِّفُ لِعُنْوَانِ القَصِيْدَةِ بالكَلِماتِ : (ضدّ مَنْ...؟) إنَّهَا ثُنَائِيَّةٌ تَكْشفُ عَنْ تَنَازُعَاتٍ وُجْدَانِيَّةٍ عَمِيْقَةٍ تُعَبِّرُ عَنْ جَدَلِيَّةِ الوُجُوْدِ وَقَدْ تَجَسَّدَتْ في الصّراعِ بينَ البَيَاضِ والسَّواد، الموتِ

والحياةِ، الصّمتِ والحركةِ، الثَّباتِ والتَّغَيُّرِ...، ويتضمَّنُ أسلوبُ الاستفهامِ – بالإضافةِ إلى بياضِ الكتابةِ – إيحاءاتٍ نَصِّيَّةً كثيرةً تُثْرِي النَّصَّ وتنقلُهُ إلى فضائِهِ الشَّاعِرِيِّ المُحَلِّقِ؛ فقدْ تكونُ الإجابةُ في تأمُّلِ التّساؤلاتِ الآتِيَةِ: ضدّ مَنْ هذهِ المعركةُ بينَ بياضِ الموتِ وسوادِ الحِداد؟ أو ضدّ مَنْ اجتمعَ بياضُ الموتِ وسوادُ العزاء؟ هَلْ هُوَ لِقَتْلِي، لِمَوْتِي، لِمُعَانَاتِي، لِمَرَضِي؟ هَلْ هذهِ الأشياءُ ضدّ الإنسانِ عَلَى نَحْوٍ عامٍّ؛ ضدّ الحياةِ والفرح...إلخ؟. إنَّ قلبَ أمل دنقل يخفقُ دائماً، وَمَا ذلكَ إلَّا بسببِ النّقائِضِ القابعةِ في الوجودِ والمُؤَثِّرةِ الفاعلةِ على نَحْوٍ حَدِّيٍّ مُبَاغِتٍ؛ أَيْ أَنَّ الشّاعِرَ قَلْبٌ يُكَثِّفُ قَلَقَ الوجودِ المضطَرِبِ؛ ذلكَ القَلَقُ الذي يُزِيْحُ أَيَّةَ مسافةٍ للاستقرارِ/ الاطْمِئْنَانِ.

ويجيءُ المقطعُ الأخيرُ الذي تعدلُ قي أثنائِهِ صورةُ **السَّرِيْرِ** المكتنزَةُ التي تحوَّلَتْ كثنائيَّةٍ ضدّيَّةٍ **(صاحبُ السّريرِ، والسّريرُ / القَبْرُ + المريضُ الحَيُّ، والسَّرِيْرُ / المكانُ / القَبْرُ)** إلى مكانٍ أصبحَ مَزَاراً للأصدقاءِ، وأيقونةً رمزيَّةً مُقَدَّسَةً، وهنا لَمْ يعدِ السَّريرُ قبراً مادِّيّاً فيزيقيّاً خارجيّاً، بَلْ أصبحَ رمزاً لِلْحَالِّ بِهِ؛ أَيْ لأَمَل دُنْقُل الشَّاعر الرّفيق المناضل الذي انحازَ إلى فقراءِ المصريّين، لا بَلْ إلى فقراءِ العالمِ، لَمْ يعدِ السّريرُ المخصوصُ شيئاً اعتياديّاً إنّهُ ارتقى بفعلِ استقبالِهِ لصوتٍ شعريٍّ إنسانيّ الرّوحِ والحبِّ والعبيرِ والإشراق. مِنْ هنا صارَ السّريرُ قبراً مشحوناً بذكرياتٍ نضاليّةٍ وشعريّةٍ مُحَفِّزَةٍ وَغَدَتْ حياةُ الشَّاعِرِ خالِدةً، فَفِي البدءِ كانتِ الكلمةُ، فكيفَ إذا كانتِ الكلمةُ ذاتَ ملامحَ أيديولوجيّةٍ إنسانيّةٍ تنضحُ بالخيرِ والأَمَلِ والتّفاؤُلِ والتّغييرِ؟!

وفي القصيدةِ المَوْسومَةِ بِعُنْوانِ**(السرير)**، نذكر منها:

أَوْهَمُوْنِي بِأَنَّ السَّرِيْرَ سَرِيْرِي
أَنَّ قَارِبَ (رَعْ)
سَوْفَ ـ يَحْمِلُنِي عبْرَ نَهْرِ الأَفَاعِي
لِأُوْلَدَ فِي الصُّبْحِ ثَانِيَةً.. إِنْ سَطَعْ

...

أَوْهَمُوْنِي فَصَدَّقْتُ...

(هَذَا السَّرِيْرُ

ظَنَّنِي _ مِثْلَهُ _ فَاقِدَ الرُّوْحِ

فَالْتَصَقَتْ بِي أَضْلَاعُهُ

والجَمَادُ يَضُمُّ الجَمَادَ لِيَحْمِيهِ مِنْ مُوَاجَهَةِ النَّاس !)

صِرْتُ أَنَا والسَّرِيْرْ

جَسَداً وَاحِداً فِي انْتِظَارِ المَصِير !

...

صِرْتُ أَقْدِرُ أَنْ أَتَقَلَّبَ فِي نَوْمَتِي وَاضْطِجَاعِيْ

أَنْ أُحَرِّكَ نَحْوَ الطَّعَامِ ذِرَاعِيْ..

وَاسْتَبَانَ السَّرِيْرُ خِدَاعِيْ..

فَارْتَعَشْ !

وَتَدَاخَلَ _ كَالْقُنْفُذِ الحَجَرِيِّ _ عَلَى صَمْتِهِ وَانْكَمَشْ

قُلْتُ: يَا سَيِّدِيْ.. لِمَ جَافَيْتَنِيْ ؟

قَالَ: هَا أَنْتَ كَلَّمْتَنِيْ..

وَأَنَا لَا أُجِيْبُ الذِيْنَ يَمُرُّوْنَ فَوْقِيْ

سِوَى بِالْأَنِينْ [1]

تُكَوِّنُ الثّنائيّاتُ الضّدّيّةُ البُنْيَةَ العميقَةَ لشفرةِ النَّصِّ الدّنقليِّ: وَتَحَوُّلُ هذهِ الشّفرةِ يقومُ عَلَى تَحَوُّلِ الثّنائيّةِ الضّدّيّةِ عَلَى المستوَى الفنّيِّ مِنْ خلالِ تجاوزِ هذهِ الثّنائيّاتِ البعدَ الحَدِّيَّ السّكونِيَّ، كَمَا أَنَّنَا نلاحظُ أَنَّ هذهِ الثّنائيّاتِ تنتمِي إِلَى حقولٍ دِلَاليَّةٍ متقاربةٍ _ إِنْ لَمْ نَقُلْ واحدةً _ تجمعُ طَرَفَيِّ الثّنائيّةِ وَتُلْغِي حَدَّيْهَا.

[1] – دنقل ، أمل ، الأعمال الشعرية (قصيدة السّرير) ، ص444← 446.

تَنْبَنِيْ قصيدةُ (**السَّرِيْر**) عَلَى ثنائيّةِ (الأَنَا) – (الآخَر)، وتسودُ بينَ طَرَفَيْهَا علاقةٌ زمانيَّةٌ (الحاضر – المستقبل).

أَوْهَمُوْنِي بِأَنَّ السَّرِيْرَ سَرِيْرِي
أَنَّ قَارِبَ (رَعْ)
سَوْفَ ـ يَحْمِلُنِي عبْرَ نَهْرِ الأَفَاعِي
لِأُوْلَدَ فِي الصُّبْحِ ثَانِيَةً.. إِنْ سَطَعْ

أوهمونِي (هُمْ) فهذا الوَهْمُ بدأَ في الماضِي لكنّهُ مستمرٌّ في الحاضرِ، وكانَ هذا الوَهْمُ في المستقبلِ (سَوْفَ)، ويأتِي قَارِبُ الإله (رَعْ) فِيْ مَشْهَدِيَّتِهِ الأُسْطُوْرِيَّةِ ليؤدِّي دوراً تَوَسُطِيّاً بينَ الزّمانينِ، وبينَ (هُمْ) و(أَنَا)، ويتأكّدُ الدّورُ التّوسطيُّ دِلَالِيّاً فِي حَمْلِهِ (الوَهْم) مِنْ (هُمْ) إِلَى (الأَنَا)، وكذلكَ يتأكّدُ لغويّاً فِي الضّميرينِ: (هُمْ) و(أَنَا) ؛ فالكَلِماتُ المَجْبُوْلةُ بِسِحْرِ المُتَخَيَّلِ القَادِرِ عَلَى الإِحْيَاءِ تسيطرُ عَلَى الفردِ(الأَنَا) وَتُقْنِعُهُ بِالْوَهْمِ، ولكنَّهُ الوَهْمُ المُحَبَّبُ الذي يستغرقُ الشّاعرُ في تَأَمُّلِ مفرداتِهِ (**لِأُوْلَدَ، الصُّبْحِ، ثَانِيَةً، سَطَعْ**)، وَهُوَ– في الوَقْتِ ذَاتِهِ – يَنْتَظِرُ فِي كُلِّ ثّانِيَةٍ تَحَقُّقَ سُطُوْعِهِ وإِحْيَائِهِ.

فالوهمُ عكسُ الحقيقةِ، لكنَّ ارتباطَ الوهمِ بضميرِ الجماعةِ (هُمْ) مَنَحَهُ قُوَّةَ الحقيقةِ، فأصبحَ قابِلاً للتَّصديقِ؛ أَيْ سيطرَ ضميرُ الجماعةِ (هُمْ) عَلَى (الأَنَا) مِمَّا يوحِي بضعفِ (الأنا) واستسلامِهِ لِخَيَالِه. واختراقُ (هُمْ) لِحصْنِ (الأَنَا) يُؤَكِّدُ أَنَّ الوجودَ الجماعيَّ بِكُلِّ أشكالِهِ يستثيرُ فِي بنيةِ القصيدةِ حِسّاً بِالقَهْرِ، والصِّراعِ، والارتباطِ بالمجهولِ، وهذا نقيضٌ لوجودِ الذَّاتِ الفرديَّةِ الحُرَّةِ، بَيْدَ أَنَّ ثَمَّةَ نقاطَ تَلَاقٍ عميقةً بينَ الخَطَّيْنِ، تُوَلِّدُ بُؤَرَ تَنَازُعَاتٍ انفعاليّةٍ، وَتُبَلْوِرُ حِسّاً دراميّاً، فَتُشَكِّلُ استجابةُ الـ(أَنَا) لـ (الهُمْ) صدمةَ الحسِّ المأساويِّ باحتمالِ الموتِ وَيتَعَزَّزُ خَطُّ المأساةِ فِي علاقةِ الجَسَدِ بالسَّرِيْرِ:

صِرْتُ أَنَا والسَّرِيرْ
جَسَداً وَاحِداً فِي انْتِظَارِ المَصِير !

فحينَ تتمُّ الاستجابةُ، يتمُّ الانتقالُ، ويكتملُ التّوسّطُ بينَ **(هُمْ) أَوْهَمُونِي** وَ **فصدّقت (أَنَا)**، ويتمُّ التَّحَوُّلُ التَّامُّ الذي يلغِي حدودَ الثّنائيّةِ، ولكنْ مَنِ الذِي تَحَوَّلَ هَلِ السَّريرُ، أَمْ مَنْ عَلَى السَّرير؟

إنَّ التحوّلَ يصيبُ المريضَ فاقدَ الرُّوحِ، والجَمَادُ يضمُّ الجماد:

فَالْأَسِرَّةُ دَائِمَةٌ

وَالْذِيْنَ يَنَامُونَ سُرْعَانَ مَا يَنْزِلُونْ

جَلِيٌّ أَنَّ البُنْيَةَ الدِّلَاليّةَ للقصيدةِ تتمحورُ حولَ عنصريِّ الثّنائيّةِ الضّدّيّةِ التَّشَابُهِ / التَّضَادِّ، اللَّذَيْنِ يُوَحِّدانِ بينَ عناصرِ النَّسَقِ عِنْدَمَا يُقَرِّرُ السَّطْرُ الحادي عشر/11/ أنّ الإنسانَ فَاقِدَ الرُّوْحِ:

ظَنَنِي _ مِثْلَهُ _ فَاقِدَ الرُّوْحِ

وبتسميةِ القصيدةِ الإنسانَ جماداً فإنَّهَا تخلقُ حِسّاً بالتَّوَتُّرِ والتّضادِّ، فَكُلُّ مَا يُقَالُ عَنِ الأشياءِ قَدْ يُقَالُ عَنِ الإنسانِ، وَلكنَّ الإنسانَ ليسَ شيئاً جامِداً، ويأتِي عنصرُ التّضادِّ والتَّغايرِ بينَ الإنسانِ والسّريرِ عَنْ طَرِيْقِ _ دَيْمُوْمَةِ السَّرِيْرِ وَزَوَالِ الإنْسَانِ المَرِيْضِ: فالأَسِرَّةُ دائمةٌ / والذينَ ينامونَ سرعانَ مَا ينزلونْ.

وتتمحورُ الثّنائيّاتُ الضّدّيّةُ فِي أسطرِ القصيدةِ **(السَّرِيْرُ)** حولَ جَدَلِيَّةِ الحياةِ والموت، فَمِنَ الملحوظِ أَنَّ هذهِ الثّنائيّاتِ تتحرّكُ في فضاءٍ مِنَ التّصوّراتِ الأساسيَّةِ للوجودِ الإنسانيِّ، وَفِي فضاءٍ مِنَ التَّوَتُّرِ الحَادِّ والمشدودِ بينَ الموتِ، ومقاومةِ الموتِ، بينَ الأملِ واليأسِ، ليتقاطعَ طَرَفَا الثّنائيَّةِ فِي نقاطٍ رئيسةٍ تزيدُ مِنْ مأساويَّةِ اللّحظةِ وشموليَّتِهَا؛ إِذْ مِنْ خلالِ هذهِ الثّنائيّةِ يتّضحُ الموقفُ مِنَ الزَّمَنِ، وَهُنَا تنقسمُ رؤيةُ الشّاعرِ تِبْعاً لتعاقبِ الماضِي والحاضرِ، والمستقبلِ.

وَقَدْ عَمَدَ الشَّاعِرُ إِلى توصيلِ دِلَالَاتٍ متجانسةً "بواسطةِ حلِّ المعطياتِ المرجعيّةِ المتناقضةِ فِي تركيبةٍ واحدةٍ تذوبُ خِلَالَهَا حِدَّةُ المُفَارَقَةِ" [1] فِي لَحْظَةِ الوَجْدِ الإِنْسَانِيَّةِ:

(هَذَا السَّرِيْرُ
ظَنَّنِي _ مِثْلَهُ _ فَاقِدَ الرُّوْحِ
فَالْتَصَقَتْ بِي أَضْلَاعُهُ
والجَمَادُ يَضُمُّ الجَمَادَ لِيَحْمِيهِ مِنْ مُوَاجَهَةِ النَّاس !)
صِرْتُ أَنَا والسَّرِيرْ
جَسَداً وَاحِداً فِي انْتِظَارِ المَصِير !

ثَمَّةَ نقطةٌ جوهريٌّة هِيَ التِي تُكَمِّلُ الرُّؤْيَا، فالبدايةُ والنّهايةُ قَدَرٌ مَحْتُوْمٌ، وَبِتَوَحُّدِ الهُوِيَّةِ بينَ السّريرِ والشّاعِرِ/الجَمَادِ يَتَوَحَّدُ الحَدَثُ المُوَلِّدُ للصّرخةِ التِي تُقَرِّبُ بَيْنَ الاستجابةِ لِفِعْلِ المَوْتِ والاستجابةِ لِفِعْلِ الحَيَاةِ وينعكسُ هذا التَّوَازُنُ فِي تَوازِي الفِعْلَيْنِ:

صِرْتُ أَقْدِرُ أَنْ أَتَقَلَّبَ فَي نَوْمَتِي وَاضْطِجَاعِيْ

ويأتِي استخدامُ **(واو)** العطفِ لِيوازيَ بينَ حَالَتَيِّ **(النّوم)** و**(الاضطجاع)**؛ مِمَّا يُعْطِي الثّنائيَّةَ صفةَ الشّموليّةِ والاتّجاهِ وِفْقَ خَطٍّ واحدٍ غيرِ متناقضٍ عَلَى المُسْتَوَى الرَّأْسِيِّ، وَلِيَشِيَ بِإِلْغَاءِ الحدودِ بينَ طَرَفَيِّ الثُّنَائِيَّةِ؛ وَهَذَا يعمّقُ فَضَاءَ الرّؤيَا الأساسيّةِ للكينونَةِ الإنسانيَّةِ عَلَى صعيدِ التَّقَارُبِ بينَ هوتيْ الحياةِ والموت.

وَالْذِيْنَ يَنَامُونَ سُرْعَانَ مَا يَنْزِلُونْ
نَحْوَ نَهْرِ الحَيَاةِ لِكَيْ يَسْبَحُوا
أَوْ يَغُوصُوا بِنَهْرِ السُّكُونْ ! [2]

---

[1] – المسّاويّ، عبد السّلام، البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1994م ، ص114.

[2] – دنقل، أمل، الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 446.

إنَّ هذا الكلامَ يأتَي لِيُعَمِّقَ مُسْتَوَى التَّصَوُّرَاتِ التِي سيطرتْ عَلَى القصيدةِ، ويبرزُ هَذَا التَّعميقُ مِنْ خلالِ انْتِقَالِها إِلِى المَصِيْرِ، الذي يزيل الحدود بينّ طَرَفَيِّ الثّنائيّةِ؛ فالموتُ يمرُّ عبرَ الحياةِ، فَلَا مَوْتَ إِلَّا بَعْدَ الحياةِ، فالحياةُ والموتُ **(نَهْرٌ)** والاختلافُ يكمنُ فِي دَرَجَاتِ الحَرَكَةِ، وَفِي تَوَجُّهِها، و**(الغَوْصُ)**؛ وَجْهٌ مِنْ أوجهِ السِّبَاحَةِ، إِنَّ المصيرَ نقطةُ تقاطعٍ بينَ الحياةِ والموتِ، وَهُنَا تبرزُ رؤيةُ الشَّاعِرِ للموتِ عَلَى نَحْوٍ واضحٍ، فالموتُ لا ينفصلُ عَنِ الحياةِ، بَلْ يتعالقُ مَعَ الحياةِ، وَعَلَى هَذَا نَقُوْلُ: إنَّ الصّورةَ القائمةَ عَلَى الثُّنَائِيَّاتِ الضِّدِّيَّةِ تُشَكِّلُ وحدةً متفاعلةً فِي شِعْرِ أمل دنقل.

ويُمَثِّلُ تفاعلُ الدِّلَالاتِ داخلَ السِّياقِ الذي تردُ فيهِ الدَّوْرَ الأساسَ فِي فِعْلِ القراءةِ وَفَهْمِ الطّبيعةِ الإيحائيّةِ التِي تَنْمازُ بِهَا طبيعةُ الثُّنائيَّةِ الضّدّيّةِ فِي شِعْرِ أمل دنقل.

وَعَلَى هَذَا الأساسِ فإنَّ العلاقةَ القائمةَ بينَ طَرَفَيِّ الثّنائيّةِ فِي النّصِّ (الدّنْقُلِيِّ) ليستْ علاقةَ تعارضٍ، وتضادٍّ بَلْ علاقةُ تفاعلٍ وتكاملٍ تستوعبُ البنياتِ الشّعوريَّةَ، والتَّصوريّةَ، والأيديولوجيَّةَ، وتأتِي البُنْيَةُ الصَّوْتِيَّةُ للأسطرِ الشّعريّةِ لتخلقَ حِسّاً عميقاً بالتّرابطِ والاتِّسَاقِ والتّناغمِ المصقولِ المجهول:

"**اضْطجِاعِي، ذِراعِي، خداعِي**"

"**ارْتَعَشْ، انْكَمَشْ**"

"**يَنْزِلُون، يَنَامُون**"

إنَّ التَّوَافُقَ الصَّوْتِيَّ والإيقاعيَّ يتيحُ الفرصةَ لاتّصالِ الطَّرَفَيْنِ فِي مستوَى دِلَاليٍّ عميقٍ ليصبحَ الطَّرَفُ الثَّانِي امتداداً مشروعاً لدلالةِ الطَّرَفِ الأَوَّلِ.

فالرُّؤْيَا الشّعريّةُ توحِّدُ بينَ نقيضينِ، وتُجَذِّرُ الحضورَ فِي الغيابِ، كَمَا تُجَذِّرُ الغيابَ فِي الحُضُور.

وتتنامَى سلسلةُ الثّنائيّاتِ الضّدّيّة مِنْ خلالِ مجموعةِ الأفعالِ: "**أَوْهَمُونِي، صَدَّقْتُ، الْتَصَقَتْ، صرتُ، يحملُنِي، يضمُّ، نلتفُّ، أَتَقَلَّب، يمرّونَ، يناموَنَ، ينزلون، يسبحُوا، يغوصُوا**" فالانتقالُ الزَّمَانِيُّ بينَ الماضِي والحاضرِ والمستقبلِ يحملُ مأساويَّةَ التَّحَوُّلِ، وَتَرَقُّبَ فاعليَّةَ الوَهْمِ والتّغييرَ الاجتماعيَّ والسِّياسيَّ؛ وَهَذَا مَا يجعلُ الحَدَثَ طَاغِياً عَلَى الذَّاتِ، وتصبحُ الرّؤيةُ تعريةً للأعماقِ، ورحلةً فِي تَحَوُّلِ الوجود.

بهذهِ الصّورةِ تتكاملُ الثّنائيّةُ الضّدّيّةُ (**الحياةُ / السّكونُ**) تكاملاً مطلقاً يتجسّدُ فِي العَلَاقَةِ بالنَّهْرِ، فَعَلَى المُسْتَوَى الأفقيِّ نَجِدُ أَنَّ التَّمَظْهُرَ الأوّلَ (**نَهْرُ الحَيَاةِ**) يَبْدُو نقيضاً للتَّمَظْهُرِ الثَّانِي (**نَهْرُ السُّكُوْنِ**)، أَمَّا عَلَى المستوَى الرَّأسِيِّ فإنَّ الحياةَ والسُّكونَ وجهانِ لشيءٍ واحدٍ / النّهر؛ أَيْ أَنَّ الشَّيْءَ الواحدَ يصبحُ الأمرَ ونقيضَهُ بينَ لحظةٍ وَأُخْرَى، وَتُعَمِّقُ هذهِ الصّورةُ محورَ التّحوّلِ الرَّئِيْسِ فِي القصيدةِ، وتتكاملُ هَاتَانِ الصُّورَتَانِ عَلَى امتدادِ أَسْطُرِ القصيدةِ، إِنْ لَمْ نَقُلْ عَلَى امْتِدَادِ أعمالِ (أمل دنقل) الأخيرةِ، التِي تُنَمِّي مفهومَ التَّداخلِ بينَ الأضدادِ فَتَتَلَاشَى الحدودُ المُعْجَمِيَّةُ الاعْتِيَادِيَّةُ، لتكونَ النِّهايةُ سُكُوْناً / مَوْتاً مُطْلَقاً، أَو اسْتِغْراقاً فِي المُتَخَيَّلِ الثَّوْرِيِّ / الأَمَلِ الجَمِيْلِ، فَثُنَائِيَّةُ المَعْنَى فِي كلمةِ (**نَهْر**) المُتَكَافِئَةِ بينَ الحياةِ والموتِ، أَوْ بينَ الوعيِ الكامنِ داخلَ الإنسانِ لحقيقةِ الحياةِ والموتِ والخوفِ مِنْ هذهِ الحالةِ؛ إِنَّ تِلكَ الثُّنَائِيَّةَ تتيحُ الفرصةَ لاتِّصّالِ المَجَالَيْنِ فِي مُسْتَوَى دِلَالِيٍّ عَامُوْدِيٍّ عَمِيْقٍ، فليستْ هناكَ قَضِيَّةٌ أَرْغَمَتِ الإنسانَ عَلَى أَنْ يعيشَ فوقَ حَافَّةِ التَّوَتُّرِ والتَّحَفُّزِ مِثْلَ مأساةِ المَوْتِ.

إِنَّ التّقابلَ فِي سيمياءِ الشِّعْرِ الحديثِ تَقَابُلٌ عُضْوِيٌّ وَكَيْنُوْنِيٌّ مِحْوَرُهُ الرَّئيسُ (الإنسانُ)، وَهُوَ – في الآنِ ذَاتِهِ– تَقَابُلُ التَّحَوُّلِ وَتَقَابُلُ الرُّؤْيَا، إِنَّهُ يقولُ شيئاً ليستحضرَ شيئاً آَخَرَ، فالحضورُ يَسْتَدْعِي الغيابَ؛ أَيْ تَتَعَمَّقُ فِي أَثْنَاءِ التَّحَقُّقِ الشَّاعِرِيِّ– الدِّلَالَةُ بِنَقِيْضِهَا.

الخَاتِمَةُ (نَتَائِجُ البَحْثِ):

إنَّ تَحْليلَ الثُّنَائِيَّاتِ الضِّدِّيَّةَ فِي النُّصُوْصِ الدّنقُلِيَّةِ السّابقةِ – وَإِنْ جاءَتْ نِسْبِيَّةً؛ نَظَراً لاقْتِصَارِهَا عَلَى ديوانِ (الغرفة رقم 8) – يُمْكِنُ أَنْ يَقُوْدَنَا إِلَى المَلْحُوْظَاتِ المُكَثَّفَةِ الآتِيَةِ:

1– لَمْ تَكُنِ الثُّنَائِيَّاتُ الضِّدِّيَّةُ بُنًى مُنْعَزِلَةً عَنْ سِيَاقَاتِهَا النَّصِّيَّةِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وَعَنْ تَفَاعُلاتِهَا مَعَ البُنَى اللُّغَوِيَّةِ المُجَاوِرَةِ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى.

2– دَلَّلَتْ تَكْرَارَاتُ تِيْمَةِ السَّفَرِ التي تَوَسَّدَتْهَا الثُّنَائِيَّاتُ الضِّدِّيَّةُ عَلَى غَلَبَةِ النَّماذِجِ ذَاتِ المُوَاصَفَاتِ الشِّعْرِيَّةِ(poetics)؛ إِذِ انْزَاحَتْ مَدْلُولَاتُهَا نَاقِلَةً اللُّغَةَ المُتَحَقِّقَةَ مِنْ مَنْطِقَةِ النَّصِّ /الخَبَرِ إلى مَنْطِقَةِ النَّصِّ/ الأَثَرِ.

3– يَنْحازُ النَّصُّ الدّنقليُّ إلى مُعْطَيَاتٍ مَضْمُوْنِيَّةٍ واقِعِيَّةٍ تَنْشُدُ التَّغْييرَ الثَّوْرِيَّ؛ وَهُنَا تُؤَدِّي الرُّؤَى الأيديُوْلُوجِيَّةِ السِّيَاسيةِ التي آمَنَ بِهَا الشَّاعِرُ دَوْراً مُهِمّاً فِي سِياقِ الانتصارِ لِجَمَاعَةِ المَظْلُوْمِيْنَ، لِلأَرْضِ، للإِنْسَانِ، لِلْعَدالَةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ المُثْلَى.

4– لا يَسْتَطِيْعُ المُحَلِّلُ النَّصِّيُّ الوقوفَ عَلَى ظَاهِرَةِ الثُّنَائِيَّاتِ الضِّدِّيَّةِ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَتَحَسَّسَ المُعْطَى المَضْمُوْنِيَّ لِتَجْرِبَةِ أمل دنقل الشِّعْرِيَّةِ عَلَى نَحْوٍ كُلِّيٍّ، وَهُنَا يَنْفَتِحُ الاسْتِنْطَاقُ الدِّلَالِيُّ عَلَى (الدَّاخِلِ –الخَارِجِ النَّصِّيِّ)؛ أَيْ عَلَى فَضَاءِ النَّصِّ الذِي يَظَلُّ إِبْدَاعُهُ بِكْراً عَلَى القِرَاءَاتِ النَّاضِجَةِ.

5– لَقَدْ وَجَدَ البَحْثُ أَنَّ مَفْهُوْمَ الثُّنَائِيَّاتِ الضِّدِّيَّةِ لَيْسَ أَدَاةً إِجْرَائِيَّةً للتَّحْلِيْلِ النَّصِّيِّ فَقَطْ، بل هُوَ –أيضاً – مَفْهُوْمٌ يَمْتَحُ مِنْ معطَيَاتٍ لُغَوِيَّةٍ ثَرَّةٍ مَعْرِفَةً وتَطبيقاً؛ وَلَا سيَّمَا مُعْطَيَاتِ الدَّرْسِ السِّيْمْيَائِيِّ المُعَاصِرِ.

6- يمكنُ استخلاصُ بعضِ الأبعادِ الوظيفيَّةِ للثّنائيّاتِ الضِّدِّيَّةِ التي تَجَلَّتْ فِي أَثْنَاءِ التَّحليلِ النّصِّي لصورةِ السَّريرِ عَلَى النَّحْوِ الآتِي:

- إثارةُ الحَرَكِيَّةِ فِي النَّصِّ، وإنتاجُ الدِّلَالَةِ الخِصْبَةِ.
- زيادةُ عُمْقِ الدِّلَالَاتِ مِنْ خلالِ حضورِ عَلَامَاتِيَّةِ النَّقيضِ، أَوْ مِنْ خِلالِ استحضارِ الدِّلَالَةِ الغائبةِ التِي تَشِي بِهَا تَجْرِبَةُ الشَّاعِر؛ لتستحيلَ الثُّنَائِيَّاتُ الضِّدِّيَّةُ إِلَى عَلَاقَةٍ مفتوحةِ الأبعادِ.

فهرس المصادر والمراجع

1- أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، لا. ط، لا.ت.

Amal Dunqul, The Complete Poetic Works, Madbouly Library, no. T, no. T.

2- أدونيس، سياسة الشِّعر، دراسات في الشِّعريّةِ العربيّةِ المُعاصِرَة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.

Adonis, Politics of Poetry, Studies in Contemporary Arabic Poetry, Dar Al-Adab, Beirut, 1, 1, 1985 AD.

3- حرّ العين، خيرة، جدل الحداثة في نقد الشّعر العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1996م.

Hurr Al-Ain, Khaira, The Controversy of Modernity in Criticism of Arabic Poetry, Union of Arab Writers, Damascus, 1, 1996 AD.

4- خيربك، كمال، حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلّف، دار الفكر، بيروت، ط2، 1993م.

Khairbek, Kamal, The Modernity Movement in Contemporary Arabic Poetry, translated by: a committee of the author's friends, Dar Al-Fikr, Beirut, 2, 1993 AD.

5- الدّيّوب، سمر، الثُّنائيّاتُ الضّدِّيَّةُ - دراساتٌ في الشِّعْرِ القديمِ، وزارةُ الثّقافةِ، دمشق، ط1، 2009م.

Al-Dyoob, Samar, Opposite Dualities - Studies in Ancient Poetry, Ministry of Culture, Damascus, 1, 2009 AD.

6- الشّمعة، خلدون، النّقد والحريّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1977م.

Al-Sham'a, Khaldoun, Criticism and Freedom, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 1977.

7- الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتّكفير، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998م.

Al-Ghadami, Abdullah, Sin and Atonement, The Egyptian Book Authority, Cairo, 4th edition, 1998 AD.

8- الغذامي، عبد الله، القصيدة والنّصّ المضادّ، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1984م.

Al-Ghadami, Abdullah, the poem and the counter-text, the Arab Cultural Center, Beirut, 1st edition, 1984 AD.

9- كوين، جون، اللّغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993.

Quinn, John, The Higher Language, translated by: Ahmed Darwish, Dar Al Maaref, Cairo, 3rd edition, 1993.

10- المسّاوي، عبد السّلام، البنيات الدّالّة في شعر أمل دنقل، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1994م.

Al-Masawi, Abdel Salam, Significant Structures in the Poetry of Amal Dunqul, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 1994 AD.

11- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشّعريّ، دار التّنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

Muftah, Muhammad Poetic Discourse Analysis, Dar al-Tanweer, Beirut, Lebanon, 1, 1985 AD.

12- مكّاوي، عبد الغفّار، ثورة الشّعر الحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط2، 1998م.

Makkawi, Abdel Ghaffar, The Revolution of Modern Poetry, The General Egyptian Book Authority, Cairo, 2nd Edition, 1998 AD.

13- هوجو فريدريش، بناء الشّعر الحديث، دار روفولت، هامبورغ، ط2، 1968م.

Hugo Friedrich, The Structure of Modern Poetry, Roofault House, Hamburg, 2nd Edition, 1968 AD.

• **الدّوريّات:**

1- مجلة فصول، المجلّد الأوّل، العدد (4)، منشورات الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984م.

Fosoul Magazine, Volume One, Issue (4), Publications of the General Egyptian Book Authority, 1984 AD.

2- مجلّة الفصول الأربعة، السّنة (6)، العدد (21)، منشورات رابطة الأدباء والكتّاب والفنّانين، الجماهيريّة العربيّة اللّيبيّة الشّعبيّة.

The Four Seasons Magazine, Year (6), No. (21), Publications of the Association of Writers, Writers and Artists, the Libyan Arab Jamahiriya.

3- عالم المعرفة، العدد (258)، حزيران، 2000م، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

The World of Knowledge, No. (258), June, 2000, Publications of the National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.

أنـواعُ اللَّقطةِ (السّينـمائيّة) في شعرِ الخَطِيمِ وجَحْدَر المِحرزِيَّين

طالب الدّكتوراه: خالد هاشم السّوقي .... كلّيّة الآداب – جامعة البعث

إشراف: أ. د. أحمد علي دهمان أ. د. سمر جورج الدّيّوب

ملخَّص البحث:

ثمّة تراسلٌ بين الشّعر والفنون الأخرى من رسمٍ وموسيقى ومسرحٍ ... وسينما، إذ يعتمد الشّاعر توظيفَ اللّقطات– الصّور الّتي تشكِّل بضمِّ بعضها إلى بعض المَشهدَ الشّعريَّ.

ولا شكَّ في أنَّ اللّقطةَ والمشهدَ مصطلحان سينمائيّان يشكِّلان عاملاً مشتركاً إذ نجدهما في السّينما والشّعر معاً.

إذاً ثمّة روابط تربط فنَّي السّينما والشّعر، تجسَّدَت من خلال اللّقطة الّتي هي محور البحث، الّذي أثبتَ بدوره قدرةَ الشّاعر الصّعلوك بعامّة والمحرزيَّين بخاصّة على رصد اللّقطات بالعين ونقلها إلى المتلقِّي في قالبٍ شعريٍّ قديمٍ يتراسل مع الفنِّ السّينمائيِّ الحديث.

الكلمات المفتاحيّة: اللّقطة – الكاميرا الشّعريّة – تقنيّة – المَشهد – المونتاج – السّينما – التّصوير.

The types of cinematic shots in poetry Al-khatim and Gahdar Almahrezin

Khaled Al-Ssoki – D.r Ahmad Dahman – Samar Al-Dayyob

Al-Baath University – The Facuity of Arts

Abstract:

There is a correspondence between poetry and other arts such as paiting, music, theater … and cinema.

The poet relies on the employment of snapshots- that are formed by merging each other with each other in the poetic scene, there is no doubt that the shot and the scene are tow cinematic terms that constitute a common factor, as we find them in cinema and poetry together, so there are links that link the art of poetry to cinema, which are clarified through the snapshot, which is the focus of the research, which proved the ability of the tramp poet in general and the Mahrezin in particular to monitor snapshots by eye and transmit them to the recipient in an ancient poetic form that corresponds with modern cinematic art.

Teywords: Shot – Poetic camera – Technique – Scene – Montage – Cinema – Photography.

مقدّمة البحث:

للتّصوير السّينمائي تقنيَّاتٌ نجدها مبثوثةً في الشّعر كاللّقطة، الأمر الّذي يجعل هذا النّتاج سهلَ التلقّي عميقّ الأثر، والقارئُ الشّعرَ بعامّة يجد عينَ الشّاعر / الكاميرا الشّعريّة تقوم بتصوير الأحداث على شكل لقطاتٍ متتابعةٍ، لتغدو اللّقطة بمنزلة مفردة– كلمة أو تركيب، والمشهد هو مجموع اللّقطات الّتي يرصدها الشّاعر ويقدّمها شعريَّاً، وبذلك تكون اللّقطة جزءاً من النّصّ الشّعريّ الّذي يلتقي في كثير من ركائزه الفنَّ السّينمائي.

وقد قلَّت الدّراسات الّتي تعتمد مصطلحات الفنون الحديثة في تطبيقها والبحث عنها في قالب الفنون القديمة كالشّعر، الأمر الّذي يدفع للإيمان بالأهمّيّة البالغة للبحث عن اللّقطة السّينمائيّة الحديثة في النّتاج الفنّيّ الشّعريّ القديم ، ذلك كلُّه بغية إثبات أنَّ الفنون تتراسل وإنْ لم تشترك في العصر والنَّشأة.

ولا تخفى قيمة الدّراسة العلميّة؛ لأنّها تحيل إلى تجاور فنَّي السّينما والشّعر، فقد غدا الشّاعر مخرجاً جيّداً لنصِّه، متّخذين من شعر المحرزيَّين أنموذجاً للدّراسة؛ بسبب اشتراكهما في قلّة النّتاج الشّعريّ وسهولة لغتهما قياساً إلى سائر الشّعراء الصّعاليك، ما يفسح المجال للقارئ لترك فهم اللّغة الوعرة والجزلة الّتي عُرِفَت بها هذه الطّائفة من الشّعراء، والتّركيز على محور البحث الرئيس ودراسته من خلال نتاجهما، ناهيك عن التّشكيل في أنواع اللّقطات لدى شاعرَين وعدم حصرها في شاعرٍ واحدٍ أو قصيدةٍ واحدةٍ ومن ثمَّ رصد أكثر من نوع من اللقطات وتنويعها بين عدَّة مشاهد، لعلّنا نخرج من هذا البحث بنتائج يمكن سحبها على نتاج الشّعراء الصّعاليك عامّة.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى إثبات وجود تقنيّات الفنّ السّابع وعناصره –متَّخذين من اللّقطة أنموذجاً لذلك– في الفنّ الشّعريّ، ما يعني وجود ترابط يربط الفنَّين، إذ يحتوي

الفنّ السّابع لقطاتٍ سينمائيّةً حديثةً لها إرهاصاتها في الفنّ الشّعريّ القديم، ويعني ذلك أنّ النّصَّ الشّعريَّ منفتحٌ على الأنواع الأدبيّة وغير الأدبيّة.

منهج البحث: اعتمد البحث معطيات التّأويل، لأنَّ المناهجَ كلَّها تفضي إلى التّأويل، ليكون البحث وسيلةً تكشف عن اللّقطات السّينمائيّة الموجودة في الشّعر القديم.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية:

- **اللّقطة The Shot "لغة واصطلاحاً":**

جاء في لسان العرب أنّ اللقطة اسمٌ مفردٌ، جمعه لَقَطَات وهو (شيءٌ نجده ملقى فنأخذه)[1]، وهذا ما يفعله الشّاعر فهو يأخذ اللّقطة من الواقع بعينه ويقدّمها شعريّاً للمتلقّي.

أمّا اصطلاحاً، فيقول علي أبو شادي: إنَّ اللّقطة هي (الجزء من الشّريط السّينمائيّ الّذي يتمُّ تصويره دفعةً واحدةً حين يبدأ محرِّك آلة التّصوير في الدّوران وحتّى أن يتوقَّف)[2]، وانطلاقاً من هذا القول نرى أنَّ آلة التّصوير "الّتي هي في الشّعر عين الشّاعر" تصوِّر الفيلم السّينمائيّ– النّصّ على شكل لقطاتٍ متتابعة، لتكونَ بذلك أشبه بقطعة من الفيلم – النّصّ بين قطعتين "أو أكثر" مصوَّرتين، يجمع بينهما المونتاج[3] مكوِّناً المشهد[4].

---

[1] - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم المصري الإفريقي: لسان العرب، دار صادر- دار بيروت، بيروت- لبنان، 1375هـ - 2004م، مادة (لَقَطَ).

[2] - أبو شادي، علي: التصوير في السينما، مجلة الحياة السينمائية، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- سورية، العدد: 98، شتاء 2018م، ص 183.

[3] - المونتاج مصطلح سينمائي ذو أصول فرنسية ويعني عملية ربط اللقطات والمَشاهد في النص الشعري وإلحاق الصورة بالصورة بهدف جعل المتلقي متفاعلاً مع اللقطات، مدركاً دلالتها بنفسه.
الديوب، أ. د. سمر: المونتاج الشعري في رائية عبيد بن أيوب العنبري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، السنة السادسة والعشرون، العدد: 102، شوال 1439هـ - حزيران يونيو 2018م، ص 27.

[4] - ينظر: فينتورا، فران: الخطاب السينمائي- لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- سورية، د.ط، 2012م، ص 14-22

وتجدر الإشارة إلى أنّه ثمّة فرق جوهريّ بين المشهد السّينمائيّ المكوَّن من مَنْتَجَةِ عدّة لقطات والمشهد الشّعريّ؛ ذلك أنَّ المشهدَ السّينمائيَّ يتألّف من توليف عدّة لقطات سينمائيّة تعتمد حاسّةَ البصر بشكلٍ أساسيٍّ في حين أنَّ المشهد الشّعريَّ يتألّف من لقطات تعتمد الدّلالاتِ اللّغويّة والسّمعيّة والبصريّة لتكوين المشهد.

إنَّ التدرُّج في حجم اللّقطات وتسمياتها واختلاف تفسيرها ما زال تعسّفيّاً، لكنّنا نقع على بعض أنواع اللّقطات الّتي وظّفها الشّاعران في نتاجهما الشّعريّ.

- **الخَطيمُ المحرِزِيّ "حياته وشعره":**

هو الخَطِيم بن نوَيرة العُكْليّ من بني عبشمس، وعُكْل قبيلة الشّاعر، ويغلب عليه الخطيم المحرزيّ نسبةً إلى والده.

حياته كحياة غيره من اللّصوص غير معروفة؛ لأنّها حياة تشرّدٍ وضياع يسودها القلق، ولولا قصيدته في استعطاف الخليفة الأمويّ سليمان بن عبد الملك لَمَا عُرِفَ الزّمن الّذي عاشه ولا المدّة الّتي انحصرت فيها حياته، ويبدو في نصوصه اقتران الهمّ عنده بشوقه إلى الأرض والوطن، إذ تحوَّلت الأرض عنده إلى جزء من النَّفْس الّتي تعيش فيها الآمال والذّكريات، أمّا غزله فكان غزلاً عذريّاً صافياً[5].

- **جَحْدَر المحرِزِيّ العَكْليّ "حياته وشعره":**

هو جحدر بن معاوية بن جعدة العكليّ، من بني محرز، بطن من عكل، وهو شاعر صعلوك أمويّ عاصرَ الحجَّاج بن يوسف الثّقفيّ، لا نعرف عن حياته شيئاً كثيراً؛

[5] - طريفي، د. محمد نبيل: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1425هـ - 2004م، ج1، ص 226 – 229.

بسبب قلّة المصادر القديمة الّتي روَت شعره، واجتمعت على أنه كان لسَّاناً فاتكاً شجاعاً[6].

- **أنواع اللّقطات في شعر المحرزيَّين:**

1- لقطة الانقضاض Zoom In :

هي اللّقطة الّتي تتحرَّك فيها الكاميرا بسرعةٍ خاطفةٍ نحو الجسم المصوَّر، فيشعر المُشاهد أنَّ هذا الجسم يدنو منه شيئاً فشيئاً، وتظهر تفاصيله أكثر فأكثر، لذلك يسمّونها (عمق المجال)[7]، ويقلُّ هذا النّوع من اللّقطات في الشّعر، لكنّنا نلمحه في المطلع الطّلليّ الّذي يقول فيه الخطيم[8]:

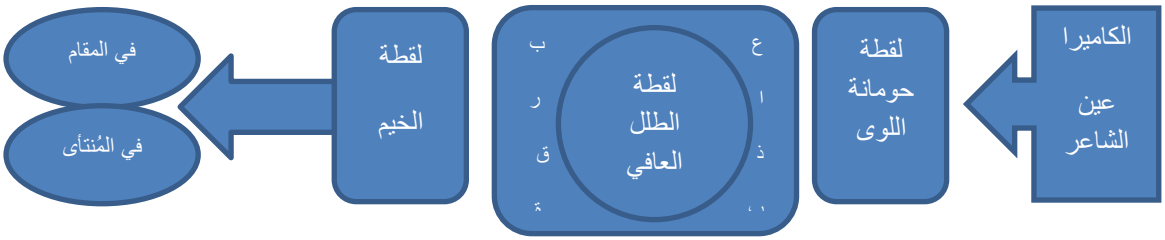
أَمِــنْ عَهْــدِ ذِي عَهْــدٍ بِحَوْمَانَــةِ ... وَمِــنْ طلــلٍ عــافٍ بِبُرقَــةِ عَــاذِبِ[9]
اللِّـــــــــــــــــــــــوى ... وَرُمْــدٍ كَسَــحْقِ المَرْنَبَــانيِّ كَائِــبِ[10]
وَمَصْــرَعِ خَــيْمٍ فــي مُقَــامٍ ومُنْتَــأَى

يقدِّم الشّاعر مشهد الطّلل من خلال لقطات يرصد فيها ما يُحيط به من أمكنة للوصول إليه، فقد رَصَدَت عين الشّاعر/ الكاميرا بلقطات سريعة كبيرة (قريبة) المواضع المحيطة بالطّلل الخَرِب، وصولاً إليه ليجده عافياً يعجُّ بالبعوض مغبرِّ اللّون نتيجة خلوّ الدّيار من أهلها وقيام الخراب فيها.

---

[6] - ينظر: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، 2 143.
[7] - عجور، د. محمد: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر- دراسة نقدية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة- الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م، ص 355.
[8] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 233.
[9] - حومانة: جمعها حوامين، أماكن غلاظ منقادة، لعله أراد اسم موضع بعينه- اللوى: منقطع الرمل- عافٍ: خَرِب- برقة عاذب: موضع.
[10] - خيم: اسم موضع- رُمْد: ضرب من البعوض أغبر اللون فيه كدورة- المرنباني: الفرو وجلود الثعالب- كائب: أراد كائب اللون.

واضح انقضاض عدسة الكاميرا / عين الشّاعر السّريع نحو الطّلل، يساعده في ذلك حرف العطف الواو الّذي يحضر في بداية كلّ لقطة ليدلَّ على تقدّم الانقضاض السّريع نحو الهدف، إذ بدأ بمكان إلى جانب الطّلل واستمرّ حتّى وصل إليه، ثمّ عاد ليرصد الأماكن الأخرى المحيطة به من الجانب الآخر، على النّحو الآتي:



يستعمل الشّاعر ما يسمى اللّقطة (المقتربة فجأة)[11] Zoom in قبل وصول عدسة الكاميرا إلى الطّلل، فقد بدأ أفقيًّا بلقطةٍ قريبةٍ كبيرةٍ رصدَ فيها حومانة اللّوى، ثمّ انقضَّت العدسة بحركة خاطفة إلى الأمام لترصد برقة عاذب، ثمَّ تنقضّ لترصد الطّلل العافي منتقلاً بذلك من العامّ إلى الخاصّ.

ثمّ يحرِّك الشّاعر الكاميرا الشّعريّة حركةً سريعةً إلى الوراء بلقطة مرتدَّة (مبتعدة فجأة)[12] Zoom out عن الطّلل ليرصد الخِيَام.

لعلَّ أهمّيّة هذه اللّقطة تكمُنُ في أنَّها (تسمح بتتبّع الحركة نحو العمق من العامّ إلى الخاصّ، فهي تسمح للحركة بأن تتطوَّر على مستويات مكانيّة متعدّدة، ومن ثمَّ اختراق الكاميرا المجالاتِ المتعدّدة واحداً إثر الآخر للوصول إلى الهدف، لتتاح للعينِ البشريّة

[11] - ينظر: التصوير في السينما، ص 184.
[12] - ينظر: السابق نفسه، ص 184.

العاديّة)[13]؛ لأنَّ اللّقطة هذه تستغلّ إمكانيات الشّاعر فتنقضّ على الهدف الّذي يريده من غير خطأ.

2- لقطة القناع (عين الثُّقب) The Mask Shot :

هي لقطة من داخل الإطار – قد يكون على شكل كوَّةٍ في جدار أو نظَّارة مراقبة ..–، تتمّ

بوضع شكل القناع[14] أمام عدسة الكاميرا لإيهام المُشاهِد أنَّه يرى من خلاله[15]، يقول الخطيم[16]:

لَعَمْرُكَ ما أحبَبْتُ عَزَّةَ عن صِبَىً ... صَبَتْهُ ولا تَسْبي فؤادي تَعَمُّدَا[17]

ولكنَّني أَبْصَرْتُ فيها مَلاحةً ... ووَجهاً نَقِيّاً لَونُهُ، غَيْرَ أَنْكَدا[18]

مِنَ الخَفِرَاتِ البِيْضِ خَمْصَانَةِ ... ثِقَالِ الخُطَا تكسُو الفَريدَ المُقلَّدَا[19]

الحَشَا ... هوى عَرَضٍ مازالَ مُذْ كنتُ أَمْرَدَا[20]

فَقَد حَلِيَتْ عَيني لَها وهَوِيتُها ... بحيثُ تَرَى منها سِوَاراً ومِعْضَدَا[21]

كأنَّ مِنَ البَرْديِّ رَيَّانَ نَاعِماً ... بِأَبْطَحَ سَهْلٍ حينَ تمشي تأوُّدا[22]

---

[13] - التقنيات الدرامية والسينمائية في الشعر العربي المعاصر- دراسة نقدية، ص 355.

[14] - يقول د. محمد عجور: (ويختلف مصطلح القناع Mask في السينما عنه في المسرح، إذ إن القناع في المسرح يعني الاختفاء خلف الشخصية أو وجه مستعار، أما في السينما فالمقصود قناع مثقوب يوضع أمام عدسة الكاميرا) السابق نفسه، ص 359.

[15] - ينظر: فولتون، ألبرت: السينما آلة وفن- تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، 1980م، ص 24.

[16] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 235-236.

[17] - الصِّبا: اللهو والغزل- تسبي: تأسره وتذهب بعقله.

[18] - الملاحة: الحسن- نقيّ: نظيف- الوجه الأنكد: المكفهرّ.

[19] - الخفِرات: النساء الحييات والواحدة خَفرة- خمصانة: ضامرة- الحشا: البطن.

[20] - حَلِيَت: أصبحت حلوة- الأمرد: الشابّ الذي بلغ خروج لحيته وطرَّ شاربه ولم تبدُ لحيته.

[21] - البردي: ضرب من النبات ناعم طري شبَّه أطرافها به- ريَّان: ممتلئ- المِعْضَد: ما يحيط بالعَضُد من حُليّ.

[22] - تهادى: تمشي في تمايل وسكون- الرّكّ: المطر الخفيف الضعيف- كعكعه: حبسه- الصَّبا: ريح الصبا- أبطح: مسيل الوادي الواسع العريض ينبطح منه الماء؛ أي: يذهب يميناً وشمالاً- تأوَّدَ: تثنّى للينه.

تَهَـادَى كَعَـوْمِ الـرِّكِّ كَعْكَعَـهُ الصَّـبَا ... تُراعـــي مَهَـــاً أضـــحى جميعـــاً وفُـــرَّدا[23]
لهـــا مُقْلَتـــا مَكحولـــةٍ أُمُّ جُـــؤْذَرٍ ... كَنَـــوْرٍ أَقَـــاحٍ فـــوقَ أطرافِـــهِ النَّـــدَى[24]
وأَظْمَـــى نقيَّـــاً لـــم تُغَلِّـــلْ غُروبُـــهُ

يرصد الشّاعر تفاصيل عزّة الّتي أحبَّها مستعيناً بلقطة القناع، بهدف إشراك المتلقّي معه، مصوِّراً كلَّ ما يراه فيها من خلال عينه (لكنَّني أبصرتُ)، فالكاميرا تحل محلَّ عين الشّاعر[25].

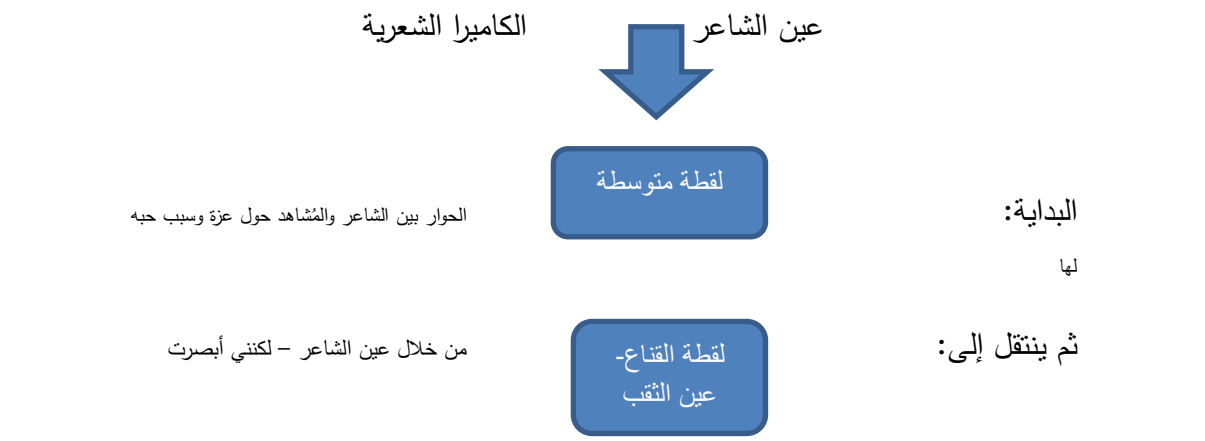
والخطيم هنا يستخدم لقطةً يجبرنا من خلالها على أن نرى الأشياء المرصودة باللّقطات

المختلفة من خلالها –؛أي: من خلال عينيه–، فالمُشاهد يرى من خلال عين الشّاعر ملاحة عزَّة ووجهها النّظيف الأبيض، وبطنها الضّامر، ومشيها الأنيق، وما ترتديه من حليّ، وعينيها الواسعتين، وأسنانها البيض.

وقد قدَّمَ ذلك كلَّه بعد أن استهلَّه بلقطةٍ متوسّطةٍ يرصد فيها حواره مع المُشاهد مبيِّناً فيها سبب حبه عزَّةَ، إذ يشترط في هذه اللّقطات السّينمائيَّة الموظَّفة في الشّعر (أن تُسبَقَ بلقطة أو لقطات يُفهم منها ذاتيّة الشّخص الّذي تحلّ الكاميرا محلّ عينيه، كما يُدرك المتفرِّج أنَّ اللّقطات التّالية هي ما يراه الممثِّل)[26].

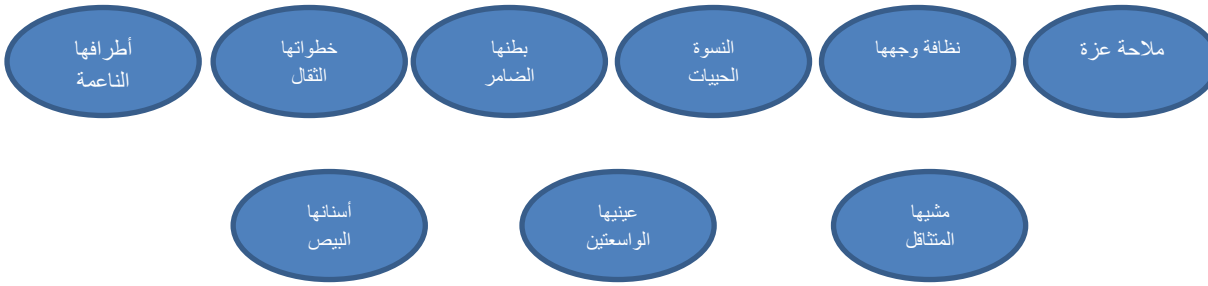
ويمكن إيضاح ذلك بالشّكل الآتي:

[23] - المُقلة: العين، وإنما سمِّيت بذلك لأنها تمقل بالنظر؛ أي: ترمي به- جؤذر: ولد بقرة الوحش- مها: جمع مهاة وهي بقر الوحش.
[24] - الأظمى: الأسنان- النقي: الأبيض- غروب الأسنان: الماء الذي يجري عليها والواحد غرب- النّور: الأبيض- أقاحٍ: جمع أقحوان، نبت له زهر أشبه شيء بالأسنان في بياضه وصفره واستوائه- الندى: البلل.
[25] - ينظر: التصوير في السينما، ص 186.
[26] - السابق نفسه، ص 186.



عين الشاعر = الكاميرا الشعرية = المُشاهد

ترصد بلقطات كبيرة – قريبة[27]:



ذلك كلُّه قدَّمه الشّاعر من خلال لقطةٍ واحدةٍ نُطِلُّ بوساطتها على مجموعة لقطات، كوَّنت بتوليفها ومنتجتها المشهد المقدَّم شعريًّاً، وعلى الرَّغم من أنَّ هذا المشهدَ عبارة عن مجموعة متتابعة من الصّور– اللّقطات الّتي تشبه الصور الفوتوغرافية، نجد أنَّ الشّاعر راعى ألَّا تأتي اللّقطات متشابهة مع الواقع، إذ عبَّرَ عمَّا يريد بطريقةٍ تخضع لروح الدّراما ونظامها من التّكثيف والإيحاء والمُراوَغة، فالمتلقِّي– المُشاهِد يلفت انتباهه غياب صوت المحبوبة في المشهد الّذي يكتفي فيه الشاعر برصد صفاتها الّتي يحبّها فقط، وهذا قد

[27] - يتمّ التركيز في هذه اللقطة على شيء معيَّن كالوجه أو الكفّين بهدف بثّ الإحساس بأهمية الشيء المصوَّر. التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر- دراسة نقدية، ص 146.

يوحي بأنَّ حبَّه كان من طرفٍ واحدٍ، لكنَّه صوَّر أجمل ما تراه عينه فيها، مُصِرَّاً على إشراك المُشاهِد معه في رؤيتها لكن من وجهة نظره هو، ومعلومُ أنَّ المرأة– غالباً– لا تحضر في الشّعر بوصفها جسداً من لحمٍ ودم، فقد تكون رمزاً يحضره الشاعر في النَّسق الظّاهر ليغيِّبَ خلفه أفكاراً يريدها لا يستطيع البوح بها، وربّما كان هذا الأقرب إلى الصّواب[28]؛ لأنَّ الشّاعر خائفٌ مهدَّدٌ فاقدٌ عزَّته ومكانته، تلك العزّة الّتي أراد الحديث عن فقده لها، فأحضرها بصورة امرأة (عزَّة)، مقدَّماً صفاتها الجميلة بصيغة الماضي الّتي تعمل على تسريع حركة التّصوير بما يتناسب مع رغبته في الإسراع للتخلّص ممّا حلَّ به في واقعه الحاضر والوصول إلى سليمان بن عبد الملك المخلِّص له، فهو يُعاين الجمال الّذي فقدَه ما يزيد في سرعته نحو غايته، فهو يريد عزّته المفقودة الّتي يراها تمتلك مقوّمات الجمال كلّها.

والجدير ذكره أنّ الشّاعر وضعَ قرينةً توحي للمُشاهد بما يرمي إليه بطريقة رمزيّة، فهو لم يحبّ عزّة للغزل واللّهو، وكان حبُّه لها مذ كان أمردَ "رمز الفتوّة"، ما يثبت صحّة رمزيّة عزّة.

أضف إلى ذلك أنَّ سجيّة الإنسان العربيّ تأبى أن يشاركه في محبوبته أحد ولو بالنّظر إليها، الأمر الّذي يوحي باعتماد الشّاعر تقنيّة السّيناريو المخفيّ جرَّاء دمجه اللّقطات الّتي رصدها بغضِّ النّظر عن سائر الدّيكورات الّتي جاء بها لصناعة المفارقة إذ المهمّ

[28] - اختلف النقاد فيما إذا كان حضور المرأة في النصوص الشعرية واقعياً، أو رمزاً يغيِّب خلفه الشاعر ما يريد إيصاله، لينقسموا إلى فريقين؛ الأول يرى أن المرأة في الشعر ما هي إلا رمز يستحضره الشاعر وأنَّ (أسماء النساء تقليدية تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوعها على صاحباته) وهذا ما نميل إليه، متَّبعين في هذا ما جاء به ابن رشيق القيرواني في قوله: (للشعراء أسماء تخفُّ على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً نحو ليلى وهند وسلمى ...)، في حين أن الفريق الثاني يرى أن المرأة تتصف بالوجود الواقعي.
ينظر: البهبيتي، د. نجيب محمود: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، د.ط، 2001م، ص 100 وما بعدها.
القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2001م، ج1، ص 121.
حسنين، د. سيد حفني: الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية- دراسة نصية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ط،1971م، ص 65.

الجوهر وليس الشّكل، بذلك يكون قد أدَّى عمله ببراعةٍ عاليةٍ وبطريقةٍ توحي بأنّه صاحب إحساسٍ فنّيٍّ عالٍ، إذ عبَّرَ من خلال التّقنيّة هذه عن عمق التّناقض الّذي يحياه بين روحه التّوّاقة للحرّيّة والسّعادة ومصدَّات الواقع المرير.

ناهيك عن حِدَّة الحوار وكثافته بين الشّاعر والمُشاهد (لعمرك) الّذي يؤكّد بدوره اضطراب العلاقة بين الشّاعر وعزّة، وانفصالها عنه، ذلك الحوار كان قد كشفَ عن أعماق الشخصيَّتَين المصوِّرة والمصوَّرة، ذلك أنَّ (ذكر اسم الشّخصيّة في البداية ... يساعد المُشاهد على التعرّف على الشّخصيّات، وإظهار المشاعر، والأهمّ من ذلك كلّه أنّ الحوار يحرّك اللّقطات نحو الأمام، إذ إنّه بكلمة واحدة من الممكن أن نتخطّى الوقت وتسير الأحداث بسرعة ناهيك عن التزويد بالمعلومات والتّحضير لما سيأتي من لقطات)[29].

وقد غيَّبَ الحوار هنا خلفه قصَّةً كاملةً عن كيفيّة الفَقْد، فالشّاعر لم يصرِّح بها لكنّه أوحى بها إيحاءً ما يزيد درجة الاقتصاد والتّكثيف في المشهد المُقدَّم.

يعود الشّاعر إلى الزّمن القديم الّذي فقدَ فيه أغلى ما يملك من مكانة وعزّة لنجده يتقدَّم لاستعادة ما فقده، فينقل عدسة الكاميرا – عينه ليقوم برصد لقطات يرصد فيها ناقته الّتي ستوصله إلى مبتغاه، فيتحامل نفسه ليخرج من الماضي فلا يرى سوى ظلمة اللّيل الّتي يجب عليه الرّحيل فيها هروباً من واقعه، يقول[30]:

[29] - دافيد، جورج: الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية- دراسة مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- سورية، ط1، 2004م، ص 104.

[30] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 238.

ويعجبنـــي نَـــصُّ القِـــلاصِ علـــى وإنَ سِـــرْنَ شـــهراً بعـــدَ شـــهرٍ مُطَـــرَّدَا[31]
الوَجَـــــــــــــــــــــــــا أَثَـــرْنَ قَطَـــاً مـــن آخِـــرِ اللّيـــل هُجَّـــدا[32]
إذا مـــالَ جُـــلُّ اللَّيـــلِ واطَّـــرَقَ الكـــرى

لقد عَمِلَ المحرزيّ على تصوير عزّة بلقطات متكرِّرة تقترب من مونتاج الفكرة المردَّدة[33]، ليلحّ

على معنى يريده من غير أن يصف أو يحكي ما يشعر به، لذلك أتى بلقطة كبيرة بعد أن ضمنَ اشتراك المُشاهد معه ليسدَّ تلك العين الّتي أبصرَ بها الّتي تسيطر على المجال كلّه، فإذ بها لقطة توحي بالخوف راصداً فيها وجهَ اللّيل الّذي ساد فحجَبَ الصّور السّابقة كلَّها– (أي: اللّقطات) وملأَ وجدانه خوفاً ممزوجاً بالأمل، فإذا به قد استطاع أن يطوِّعَ اللّقطاتِ جميعَها لخدمة المَشَاهد الّتي تبدو أنّها مفكَّكة، لكنّه يربطها بخيط شعوريّ واحدٍ من جهة ومونتاجيٍّ من جهةٍ أخرى مستفيداً من هذه الإمكانات في الولوج إلى المُشاهد بكلّ الوسائل المُتاحة أمامه، فالفنّان هو الّذي (ينجز مَهَمَّةَ تحويل تجربة بشريَّة مؤلمةٍ إلى تجربة فنيّة يجعلها مُتاحةً لأيِّ شخص كي يستلَّ من الألم شيئاً من المتعة، ذاك الّذي يخلق الجمال من البشاعة والبؤس)[34].

[31] - القلاص: جمع قلوص، وهي الفتية من الإبل- نَصُّ القلاص: سيرها الشديد وحثها- الوجا: أن يشكو الفرس باطن حافره.
[32] - جلّ الليل: معظمه- الكرى: النعاس- القطا: ضرب من الطّير- هُجَّد: نُوَّم.
[33] - يتم هذا النوع من المونتاج بالإلحاح على تكرار لقطة معيَّنة تقطع المشهد من حين إلى آخر، بهدف تأكيد الفكرة الأساسية التي يقوم عليها.
ينظر: الصبان، منى: المونتاج الخلّاق بين القديم والحديث- دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخَلق المونتاجي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1977م، ص 85.
[34] - كيارستمي، عباس: سينما مطرزة بالبراءة، ترجمة: أمين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، 2011م، ص 156.

3- اللّقطة المنخفضة Shot Low :

في هذه اللّقطة تُوضَع عدسة الكاميرا- عين الشّاعر إلى الأسفل قليلاً بالنّسبة للشيء المُرَاد تصويره، بحيث تكون متّجهةً إلى أعلى كي تُسجِّل اللّقطة، ويُستخدم هذا النّوع حين يريد المونتير- الشّاعر التّركيز على موضوعٍ ما، أو التّعبير عن الرّهبة أو الخوف، أو إبراز مشاعر الاحترام، أو زيادة الوقع الدّراميّ لحَدَث مُعَيَّن[35]، يقول الخطيم المحرزيّ[36] مبتدئاً مشهده بلقطةٍ بعيدة يصوّر فيها إعجابه بِسَير الإبل الفتيّة، وفي اللّيل أيضاً، ليرصدَ بعد ذلك ناقته معتمداً هذا النّوع من اللّقطات:

ويعجبني نَصُّ القِلاصِ على الوَجَا ... وَإِنْ سِرْنَ شهراً بعدَ شهرٍ مُطَرَّدَا
إذا مالَ جُلُّ اللَّيلِ واطَّرَقَ الكَرى ... أَثَرْنَ قطاً من آخرِ اللَّيلِ هُجَّدَا
وَرَحْلِي على هَوْجَاءَ حَرْفٍ شِمِلَّةٍ ... ذَمُوْلٍ إذا التاثَ المَطِيُّ وَهَوَّدَا[37]
مُوَثَّقَةِ الأَنْسَاءِ مَضْبُورَةِ القَرَى ... تَسُوْمُ بِهَادٍ في القِلَادَةِ أقوَدَا[38]
لَهَا عُجُزٌ ورِجْلٌ قَبِيْضَةٌ ... تَشُلُّ يَداً ما الخَطْوُ فيها بأَحْرَدَا[39]

يُفرد الشّاعر ناقته بلقطة مميِّزاً إيَّاها من القلاص الّتي رصدَها في بداية مشهده، إذ يبتدئ راصداً ناقته بلقطات بعيدة، فهي: هائجة، شديدة، سريعة، ثمَّ ينتقل ليرصدَ قدميها بزاوية منخفضة جدًّا لدرجةٍ تجعلهما تملآن المجال كلَّه، ربّما أراد ذلك ليزيدَ وقعَ هاتين القدمين على المتلقّي، واللّافت أنَّ اللّقطة البعيدة الّتي رصدها للنّاقة جاءت داعمةً للّقطات

---

[35] - ينظر: التصوير في السينما، ص 188.
[36] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 238- 239.
[37] - الهوجاء: الناقة كأنَّ بها هوجاً لنشاطها- حرف: الناقة الصلبة الشديدة، شُبِّهَت بحرف الجبل لعِظَمها وصلابتها- شِمِلَّة: الناقة الخفيفة- ذَمول: الناقة السريعة- التاثَ المطيّ: سار في لين وبطء- هَوَّدَا: أبطأَ في سيره وترفَّقَ.
[38] - موثقة: مُحْكَمَة- الأنساء: جمع نسأ، عرق موجود ما بين الفخذين ويستمرّ في الرجل وهما نسيان اثنان- مضبورة: المكتنزة الموثقة الخلق- القَرَى: الظَّهر- تسوم: تمضي ويُخلَّى لها سومها؛ أي: وجهها- الهادي: العنق- الأقود: الطويل العنق.
[39] - رِجْلٌ قبيضةٌ: شديدة، وقيل: سريعة- الأحرد: الثقيل.

المنخفضة الّتي تتبعها إذ تجتمع كلّها في رصد الصّفات الّتي تَظهر على قدميها من سرعة وشدَّة.

لقد أراد الخطيم أن يركِّزَ من خلال اللّقطة المنخفضة الّتي اعتمدها على بقعةٍ معيَّنةٍ – النّاقة وبالتّحديد قدميها– لضرورة دراميَّة نفسيّة، فهو يريد استعطاف الخليفة، ليعيذه الأخير من الخوف[40] الّذي يطارده ويردَّ له عزَّته المفقودة.

بالمقابل نجد النّاقةَ معادلاً للشّاعر، لذا وصفها بالشدّة والسّرعة والقوّة، فهي تمشي من غير تثاقل، عاملاً على رصد قدميها القويَّتَين، لأنّها صارت بمنزلة معادلٍ موضوعيٍّ يَحضُر ليُغَيِّبَ خلفه الشّاعر الّذي يجب أن تكون هذه صفاته ليتخلَّصَ مما يعانيه، من خلال وصوله إلى سليمان بن عبد الملك بأسرع ما يمكن.

ومن ثمَّ فإنَّ تغييب اللّقطات المنخفضة للنّاقة (مشهد النّاقة) لمشهدِ الشَّاعر الخائف المُغَيَّب الّذي يجب أن يُسرعَ، يجعل المشهد قريباً من تقنيّة السّيناريو المخفيّ، أضف إلى ما تقدَّمَ أنَّ وضع الكاميرا الشّعريّة في زاوية منخفضة يعمل على إخفاء الدّيكور، إذ لا

[40] - هذه الفكرة موجودة لدى الشّعراء القدماء كالنّابغة وكعب بن زهير في بردته الّتي رصدَ فيها ناقته بلقطات توحي بخوفها وقلقها، فهي مسرعة قلقة نوَّاحة متوتّرة، معتمداً في ذلك تقنيّة السّيناريو المخفيّ، فالسّيناريو الحاضر من خلال اللّقطات هذه غَيّبَ خلفه سيناريو آخر يحضر من خلاله الشّاعر القلق الخائف الّذي أسقطَ مشاعره على النّاقة الّتي هي وسيلته للوصول إلى مَن أهدر دمه "النّبي الكريم صلّى الله عليه وسلّم"، للخلاص مِن مَا يحزنه ويفزعه والحصول على الأمان، يقول:

أمسَت سعادَ بأرضٍ لا يبلِّغها ... إلّا العِتاق النّجيباتُ المراسيلُ
شدَّ النَّهارَ ذراعا عيطَلٍ نَصَفٍ ... قَامَتْ فجاوبَنَها نُكْدٌ مثاكيلُ
نوَّاحةٌ رِخْوَةُ الضَّبعَينِ ليس لها ... لمَّا نعَى بكرَها النَّاعون معقولُ
تفري اللَّبَانَ بكفَّيها ومِدرعُها ... مشقَّقٌ عن تراقيها رعابيلُ

العتاق: الخيار من كل شيء- النجيبات: الكريمات- المراسيل: النوق الخفاف- شدَّ النهار: انتصف- العيطل: المرأة الطويلة الحسناء- النَّصَف: المرأة بين الشّابّة والعجوز- الضبعان: العضدان، يريد شديدة الحركة- تفري اللبان: تشق الثياب عن صدرها- المدرع: القميص- الرعابيل: المتمزقة.

ابن زهير، كعب: الديوان، شرحه وضبط نصوصه د. عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د.ت، ص13-14.

يعني الشّاعر إظهاره في الصّورة لأسباب دراميّة، ما يعني أنَّ هذه التّقنيّة تُنتج تضارباً يمنح شعوراً بالتّناقض والتّعارض بين الشّخصيّات المصوَّرة[41].

لقد ساعدت اللّقطة المنخفضة على التّعبير عن المبالغة في خوف الشّاعر لذا (يقلّ فيها تأثير البيئة المحيطة لأنّها تعزل الشّخصيّة تقريباً)[42]، فالنّاقة (الشّاعر) المرصودة في اللّقطة سريعة شديدة سواء التاث المطيّ أو هوَّدا، لا علاقة لها بغيرها، ذلك كلّه يجعل من الخلفيّة سقفاً يتطلَّب إضاءة خاصّة[43] تُسعف في التّعبير عن الشّخصيّة المصوَّرة والحال النّفسيّة للبطل وتوتّره الدّاخليّ، ولا يوجد في الخلفيّة المرئيّة سوى ظلام اللّيل الّذي يسود لقطات المشهد ويصعِّد دراميّته، ويبالغ في الإيحاء بخوف الشّاعر وقلقه، فالنّاقة تسير في اللّيل، والكاميرا الشّعريّة / عين الشّاعر تواصل رصدَ تحرّكات قدميها، إلى أن انتهت اللّقطة المنخفضة، ليحرِّك عدسة الكاميرا راصداً في نهاية المشهد حواره مع سليمان، لينتهي بلقطة متوسّطة (أمريكيّة) Medium Shot تظهره مع الخليفة.

وهذه الأخيرة يكثر استخدامها حين يوجد البطل مع البطلة أو يتواجه خصمان، وكذلك في المشاهد الّتي يحضر الحوار بها حضوراً قويّاً[44]، ويتَّضح أنَّ استعانة الشّاعر بهذه اللّقطة يعطي قدراً من الوضوح للشّخصيّات وانفعالاتها، فلم تتّضح شخصيّة الشّاعر إلَّا في هذه اللّقطة فهو خائف يطلب الأمان، وكذلك نجد شخصيّة الخليفة القويّة المتمكِّنة.

لعلَّ اعتماد الشّاعر في تقديم اللّقطات الّتي يرصد فيها عزّة صيغةَ الماضي تتضمَّن دليلاً على أنّه فاقدٌ لها في الماضي، يبحث عنها فنّيّاً، لكنّه يدرك أنّه لن يجدها إلا بالقرب من

[41] - ينظر: الخطاب السينمائي- لغة الصورة، ص 120- 122.
[42] - ينظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر- دراسة نقدية، ص 357.
[43] - ينظر: السينما آلة وفن- تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون، ص 24.
[44] - ينظر: التصوير في السينما، ص 183.

سليمان الخليفة الأمويّ، لذلك عدَلَ عنها، مستعيناً بما يسمّى (تصميم الرجوع)[45]، يقول الخطيم[46]:

أعــذني عيــاذاً يــا سُــليمانُ إنَّنــي أتيتُــكَ لمَّــا لــم أجــدْ عنــكَ مُقْعَــدَا[47]
لِتُــؤمِنَني خــوفَ الَّــذي أنــا خــائفٌ وتُبلِغنـــــي ريقـــــي وتنظِرنـــــي غـــــدا
فــراراً إليــكَ مــن وَرَائــي ورهبــةً وكنـــتَ أحـــقَّ النَّـــاسِ أن أتَعَمَّـــدَا[48]

4- اللّقطة البعيدة واللّقطة البعيدة جدّاً The Long Shot and The Extreme Long Shot :

اللّقطة البعيدة جدّاً هي اللّقطة الّتي تُصوَّر من مسافةٍ بعيدةٍ، وتُظهِر مساحةً كبيرةً من الموقع المصوَّر، وهي عادة لقطةٌ خارجيَّةٌ قد تصوِّر جزءاً من مكان أو صحراء أو أرض معركة، ما يعني أنّها (لقطة وصفيَّة صرفة تُستخدَم لجعل المتفرِّج يستوعب التّتالي الجغرافيّ أو لعرض ديكور جديد)[49]، واللّافت أنَّ المطوّلاتِ القديمةَ في معظمها تبدأ بهذا اللّقطة "المطالع الطّلليّة"، حتّى يسهل على المُشاهد معرفة مكان الأحداث وطبيعته، وكذلك معرفة الشّخصيّات وعلاقتهم بالمكان المحيط بهم، ذلك كلُّه يُثبت أنَّ هذه اللّقطة تُستخدم كإطار مكانيٍّ لتحديد اللّقطات اللّاحقة، لذا يُطلَق عليها أحياناً (اللّقطة التّأسيسيّة)[50]، يقول الشّاعر جحدر بن معاوية المحرزيّ[51]:

[45] - ينظر: السابق نفسه، ص 14
[46] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1 ص 239- 240.
[47] - عاذ يعوذ عياذاً: لاذ به ولجأ إليه واعتصم- مقعدا: مكان القعود، وأراد مكاناً يقعد فيه قريباً منه لينال ما يريده.
[48] - الرهبة: الخوف.
[49] - الخطاب السينمائي- لغة الصورة، ص 52 .
[50] - ينظر: التصوير في السينما، ص 183.
[51] - ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج1، ص 151 .

يـــا دارُ بَـــينَ بُزَاخَـــةٍ فكثيبُهـــا فَلِـــوَى غُبَيْـــرٍ سَـــهْلِهَا أو لُوْبِهَـــا[52]
سَـقَتِ الصَّـبَا أَطـلَالَ ربعِـكَ مُغْـدِقًا يَنْهَـــلُّ عَارِضُـــهَا بِلَـــبْسِ جيوبِهـــا[53]
أَيَّـامَ أَرْعَـى العـينَ فـي زَهْـرِ الصِّـبَا وثمـــارِ جَنَّـــاتِ النَسَـــاءِ وطيبِهـــا[54]

يرصد ابن معاوية مجموعة لقطاتٍ مرئيَّةٍ واقعيَّةٍ (لقطة الطّلل وما يحيط به من أماكن– لقطة الصَّبا المغدق المنهلّ على الأطلال– لقطة الشّاعر أيّام الصّبا وهو يرعى العين وثمار جنّات النّساء) صانعاً منها إطاراً بصريَّاً، ربَّما ليؤكِّدَ التّجربة ويوهم بواقعيَّتها وتعميق أثرها في نفس المتلقِّي، ذلك أنَّ نفسه قد امتلأت وحشةً بعد خلوِّ الدّيار من الرَّبع، فيأتي النّداء بصيغة النّكرة المقصودة، لأنّه يقصد الدّيار لكنّه ينكر حالها الّتي آلت إليها، ليوحي بمدى عمق الصّدمة النّفسيّة الّتي يعانيها.

يبدأ جحدر بلقطةٍ متَّسعةٍ للدّار يرصد فيها الأماكن المحيطة بها، تلك الأماكن الّتي لا تحمل روحاً لخلوِّها من أهلها، مريداً عقدَ مقارنة بين حاضر الدّيار وماضيها، ليتألَّف المشهد بذلك من لقطتين، لقطة ترصده في الزّمن الحاضر مع الدّيار الّتي استحالت طللاً ليظهرَ فيها غريباً تمتلئ نفسه وحشةً وفراغاً، فيرجع هروباً من صدمته Flash Back ويقوم بتحريك عدسة الكاميرا الشّعريّة إلى ماضي المكان نفسِه ليرصد نفسَه بلقطة يظهر فيها راعياً بقر الوحش وجنّات النّساء في أجمل أيام عمره حينما كانت علاقته بالمكان / الوطن علاقةَ انسجام وتآلف، وبذلك تكون اللّقطات البعيدة جدّاً لمعالم الدّيار مُسوِّغةً لما سيأتي بعدها من لقطات أخرى توحي بالحسرة والمعاناة الّتي يعانيها، ما يعني أنَّ هذه اللّقطات ليست وصفيَّةً دائماً إذ قد تتحوَّل إلى سرديّة نوعاً ما، لاسيَّما عند تصوير

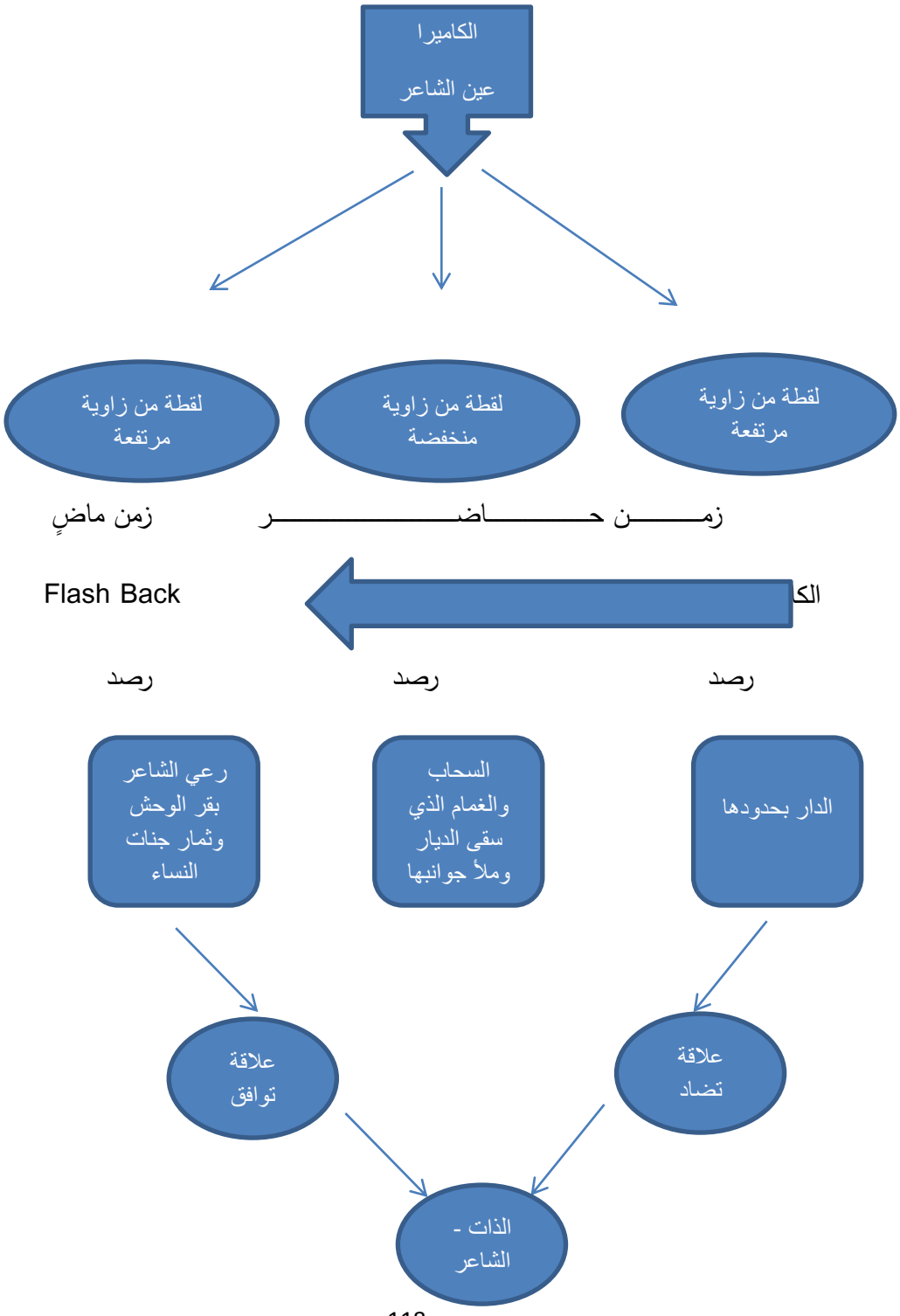
[52] - بزاخة: ماء لطيء بأرض نجد، وقيل لبني أسد.
[53] - مغدق: كثير الماء- عارض الريح والسحاب: الذي يعترض في الأفق- جيوبها: جمع جيب، أراد أن يعمَّ الغيث جميع الجيوب والنواحي.
[54] - العين: بقر الوحش.

الطّبيعة ومنها الدّيار بوصفها خصماً يحيط بالذّات[55]، فالشّاعر يريدها على حالها الماضية، والدّار تأبى ذلك باقيةً ثابتةً على حالها الحاضرة، ما يزيد الدّراما على مستوى اللّقطات الّتي عمَّقت معاناة الشّاعر ووحدته، وقدَّمَته متشظِّياً بين ماضٍ يريده وحاضرٍ يرفضه؛ إذ تأتي لقطة (الدّيار / الشّاعر) في الزّمن الماضي بخلاف لقطة (الدّيار / الشّاعر) في الزّمن الحاضر، فبدل الحياة نرى الموت والفناء، وبدل الدّيار العامرة الّتي تعجُّ بالحياة نجد الدّيار الخالية – الطّلل، وبدل الاندماج بالمكان / الوطن نجد التّشرّد والصّعلكة الّتي لازمت الشّاعر بعد انفصاله عن المكان.

لقد سوَّغَت اللّقطات للشّاعر أن يرجو عودة الدّيار إلى سابق عهدها، لفرط حبّه لأهل المكان وعدم تمكّنه من العيش خارجه (خارج نظام القبيلة)، ولا شكَّ في أنَّ اعتماد الشّاعر هاتين اللّقطتين التّأسيسيَّتين لماضي المكان وحاضره قد أسهم في تشكيل مشهدٍ صنَعَ من خلاله مفارقةً بصريّةً دراميَّةً ساعدته على بثِّ تجربته بتفاصيلها الحاضرة والمغيَّبة، إذ صوَّرت مدى الاتِّساع والاختلاف بين ماضي الدّيار وحاضرها؛ أي: بين علاقة الشّاعر بالمكان في الماضي (الاندماج) وفي الحاضر (الصّعلكة)، الأمر الّذي يساعد على تمثُّل المتلقِّي هذه التّجربة والانفعال بها، ومشاركة الشّاعر– المصوِّر لما يعانيه وما يرصده ضمن هذه اللّقطات البانوراميّة البعيدة جدّاً الّتي توحي بانحياز الشّاعر إلى الزّمن الهادئ في المكان الخالي من المنغِّصات الّتي يعانيها في الواقع المعيش، ما يضفي لوناً من التّأثير النّفسيّ الدّاعم للنّصّ.

اللّافت أنَّ تصويرَ الشّاعر اللّقطاتِ البعيدةَ جداً تمَّ على الشّكل الآتي:

[55] - ينظر: الخطاب السينمائي- لغة الصورة، ص 57.


الكاميرا
عين الشاعر
لقطة من زاوية مرتفعة
لقطة من زاوية منخفضة
لقطة من زاوية مرتفعة
زمن ماضٍ
زمـــــن حـــــاضـــــــــــر
Flash Back
الكـ
رصد
رصد
رصد
رعي الشاعر بقر الوحش وثمار جنات النساء
السحاب والغمام الذي سقى الديار وملأ جوانبها
الدار بحدودها
علاقة توافق
علاقة تضاد
الذات - الشاعر

يقدِّم الشّاعر مشهداً بوساطة تتابع اللّقطات الّتي تصوِّر من أعلى إلى أسفل، لكنّ اللّقطاتِ كلَّها متَّسعةً المجال تناسب طبيعة تجربة الشّاعر.

وبتتابع اللّقطات يزداد العنصر الدّراميّ والإيحائيّ والتّكثيفيّ في النّصّ؛ إذ كلّ لقطة تُغيِّب خلفها الكثير من الكلام (اللّقطات) الّذي لا يستطيع الشّاعر البوح به (رصدها).

أمّا اللّقطة البعيدة (العامَّة) فهي الّتي يظهر فيها البَدَن الإنسانيّ بالكامل وتحيط به تفاصيل المكان، وهذا واضح في قوله:

أَيَّـامَ أَرعـى العـينَ فـي زهـرِ الصِّـبا وثمـــــارَ جَنَّـــــاتِ النِّسَـــــاءِ وطيبِهـــــا

اعتمد الشّاعر اللّقطة البعيدة الّتي (يمكن عن طريقها مشاهدة حركات الجسم المختلفة، بالإضافة إلى تعبيرات الوجه الأساسيّة)[56]، إذ رصدَت اللّقطة رعي الشّاعر البقرَ حينما كان شابَّاً جميلاً في زهر الصّبا، ورعيه فرحاً ثمارَ جنّات النّساء.

هذه اللّقطة وضَّحت علاقة الشّاعر بالمكان "في الزّمن الماضي"، لكنَّ الشّاعر قدَّمه في الحاضر (أرعى) رغبةً منه في عودة الماضي ليعيشه –ولو فنّيَّاً– ورفضه الحاضر، ذلك أنَّ هذه اللّقطة تُعَدُّ من (الأوضاع المهمّة لتقديم الشّخصيّات حيث نراها بالكامل مع الاستفادة من علاقتها بالمكان)[57] والزّمان؛ إذ تتيح فرصةً أكبر لبيان علاقة الشّخصيّة بالمحيط، الأمر الّذي يساعد على توصيل فكرة الشّاعر إلى المُشاهِد عن طريق حركته داخل المكان.

[56] - التصوير في السينما، ص 183.
[57] - السابق نفسه، ص 183.

الخاتمة:

بهذه الطّريقة تمَّ بناء النّصوص الشّعريّة الّتي تبدأ وتنتهي بلقطات سينمائيّة بصريّة دراميّة متنوّعة، تساعد الشّاعر على توصيل فكرته بقالب شعريّ ممزوج ببُعْدٍ سينمائيٍّ بالغ التّأثير، فاللّقطات كلُّها ترصد الأحداث وتوحي من خلال ما ترصده بما يدور في نفس الشّاعر من مشاعر، ليتمَّ من خلال المرصود– المصوَّر التسرّب إلى الموضوع من غير غنائيّة ممقوتة أو سرديّة مملَّة ...

وبناءً على تلك الدّراسة توصّلنا إلى مجموعة نتائج، أهمّها:

1– ثمّة تقارب بين الأسلوبين الشّعريّ والسّينمائيّ في مخرجات العمل الإبداعيّ.
2– عين الشّاعر كالكاميرا في يد المصوِّر، وكما يكوِّن الشّاعر مقطعه الشّعريّ من جُملٍ لغويّة، يكوِّن المخرج السّينمائيّ المشهد من لقطات سينمائيّة، والجملة في الشّعر تماثل اللّقطة، والمقطع يماثل المشهد.
3– يتألّف البيت الشّعريّ من لقطات متتابعة، يتكوَّن بتوليف الأخيرة ومنتجتها المشهد.
4– إن عين الشّاعر / الكاميرا الشّعريّة لا ترصد الواقع بما فيه فقط، بل ترصد انفعالات الشّاعر بطريقة غير مباشرة.
5– تختلف أنواع اللّقطات الموظّفة في شعر المحرزيَّين.
6– تحتوي اللّقطة على وحدة زمانيّة ومكانيّة، ولا يمكن أن تكون اللّقطة الواحدة في زمانين أو مكانين مختلفَين، فهي أصغر وحدة في الفيلم السّينمائيّ– النّصّ الشّعريّ.
7– إنَّ المشهدَ في النصوص الشّعريّة ليس عنصراً جديداً، إذ له جذور وحضور في النّتاج الشّعريّ القديم، أثبتها البحث، الأمر الّذي يكسر وحدة البيت الأعزل لمصلحة وحدة الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

- البهبيتي، د. نجيب محمود: تاريخ الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ، دار الثّقافة، الدّار البيضاء– المغرب، د.ط، 2001م.
- حسنين، د. سيّد حفني: الشّعر الجاهليّ مراحله واتّجاهاته الفنّيّة– دراسة نصّيّة، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة، د.ط، 1971م.
- دافيد، جورج: الكتابة السّينمائيّة على الطّريقة الأمريكيّة– دراسة مقارنة، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق– سورية، ط1، 2004م.
- الدّيّوب، أ. د. سمر: المونتاج الشّعريّ في رائيّة عبيد بن أيّوب العنبريّ، مجلّة آفاق الثّقافة والتّراث، مركز جمعة الماجد للثّقافة والتّراث، الإمارات العربيّة المتّحدة، السّنة السّادسة والعشرون، العدد: 102، شوال 1439هـ – حزيران يونيو 2018م.
- ابن زهير، كعب: الديوان، شرحه وضبط نصوصه د. عمر الطّبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د.ت.
- أبو شادي، علي: التّصوير في السّينما، مجلّة الحياة السّينمائيّة، وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق– سورية، العدد: 98، شتاء 2018م.
- الصّبان، منى: المونتاج الخلّاق بين القديم والحديث– دراسة في التّطوّر التّاريخيّ لأبعاد الخَلق المونتاجيّ، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 1977م.
- طريفي، د. محمّد نبيل: ديوان اللّصوص في العصرين الجاهليّ والإسلاميّ، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، ط1، 1425هـ– 2004م.

- عجور، د. محمّد: التّقنيّات الدّراميّة والسّينمائيّة في البناء الشّعريّ المعاصر– دراسة نقديّة، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة– الإمارات العربيّة المتّحدة، ط1، 2010م.
- فولتون، ألبرت: السّينما آلة وفنّ– تطوّر فنّ السّينما منذ عهد الأفلام الصّامتة إلى عصر التّلفزيون، ترجمة: صلاح عزّ الدّين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط،
1980م.
- فينتورا، فران: الخطاب السّينمائيّ– لغة الصّورة، ترجمة: علاء شنانة، منشورات وزارة
الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق– سورية، د.ط، 2012م.
- القيروانيّ، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمّد عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، ط1، 2001م.
- كيارستمي، عبّاس: سينما مطرّزة بالبراءة، ترجمة: أمين صالح، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، د.ط، 2011م.
- ابن منظور، جمال الدّين بن محمّد بن مكرّم المصريّ الإفريقيّ: لسان العرب، دار صادر– دار بيروت، بيروت– لبنان، 1375هـ– 2004م.

اللغة العاطفية للمونولوج *(الحوار الداخلي)* في مسرح الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه

الدكتور صديق غريب*

الدكتورة سوسن الضرف**

السيد برهان بكداش ***

الملخص

تستند هذه الدراسة المعنونة ***باللغة العاطفيه للمونولوج (الحوار الداخلي) في مسرح الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه*** بشكل أساسي على اللّغة العاطفية للحوار الداخلي في مسرح بومارشيه، وتتناول بعض العواطف من خلال الحوارات الداخلية التي تعود لشخصيات مرتبطة بعلاقة حب في هذا المسرح وهي غنية للغاية بالتعبيرات الخاصة بمشاعر الألم والفرح والمودة والحب.

ينطق البطل التعابير العاطفية المختلفة ليعبر عن حاجته للتعبير عن حبه وغيرته وكراهيته ونفوره من غريمه وما إلى ذلك من تعابير تعكس علاقاته مع الشخصيات الأخرى. تصور هذه التعابير العاطفية المختلفة في حواراته الداخلية، حالاته العاطفية المختلفة، وتعلقه بمن يحب، ونفوره ممن يكره فيعبر باستمرار عن رغبته بالتقرب من شخص ما والابتعاد عن شخص آخر.

يتكون الحوار الداخلي للبطل العاشق بشكل عام من لغة عاطفية تساعد على إبراز حالته النفسية والعاطفية في لحظات من الفرح أو الحزن، وغالباً ما يعبر عن معاناته من وجود شخص آخر يحاول سلبه من يعشق. يتميز الحوار الداخلي بمقدرته على التعبير عن العواطف والمشاعر وعن مختلف الحالات الذهنية، والعاطفية، وبأساليبه اللغوية الاستثنائية، إنه يعبر عن شخصية تهيمن عليها عاطفتها، فتجذب الجمهور بقوة تعبيرها كي يتعاطف مع حالتها العاطفية.

كلمات مفتاحية : المونولوج *(الحوار الداخلي)* – الناحية النفسية– البعد العاطفي– الشعور – الفرح – الحزن – تعابير عاطفية – علاقة عاطفية – لغه عاطفية – منافسة – غيرة

* أستاذ في قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة تشرين اللاذقية سوريا

** أستاذة في قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة تشرين اللاذقية سوريا

*** طالب دكتوراة في قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة تشرين اللاذقية سوريا

Le langage émotionnel du monologue dans le théâtre de Beaumarchais

Dr. Saddic Gharib*
Dr. Sawssan Aldarf**
M. Borhan Bekdach***

Résumé

Cette étude intitulée ***Le langage émotionnel du monologue au théâtre de Beaumarchais***, s'occupe des différentes expressions des sentiments dans le monologue. Les monologues des protagonistes dans le théâtre de Beaumarchais se distinguent par leur richesse en expressions de sentiments : de souffrance, de joie, d'amitié, d'amour, etc.

Le monologue est la forme d'expression propre aux sentiments et aux états émotionnels des personnages. Il se distingue par ses moyens stylistiques exceptionnels et par son langage émotionnel. Il exprime un personnage dominé par une émotion, et ***"entraîne l'adhésion du public par la force de son expression, à son propre état émotionnel."***[1]

Le monologue est fait en général en langage émotionnel, révélateur de l'état-d'âme et de l'état-émotionnel d'un sujet passionné ou d'un personnage ému pendant un moment de joie, ou de tristesse. Les expressions émotionnelles proférées par ce personnage ému, manifestent son besoin d'exprimer son attachement à son objet de désir et son attitude envers son rival. Elles révèlent son désir d'être en conjonction avec cet

[1]-https://books.openedition.org/pur/

objet de désir d'une part, et sa souffrance de l'existence de quelqu'un qui le rivalise au sujet de cet objet de désir, d'autre part.

Les expressions émotionnelles se caractérisent en général par leur dimension émotive, mais elles peuvent avoir aussi une dimension amicale ou sociale. Elles permettent d'accéder aux différentes émotions du sujet passionné dont la démarche amoureuse peut mettre en valeur le niveau de sa compétence, de sa performance, son mérite ou son manque de mérite.

Mots - clé : monologue - relation amoureuse – émotion - état émotionnel - euphorie – dysphorie - rivalité – jalousie - compétence – performance.

*****Professeur au département de français, Faculté des lettres et Sciences Humaines. Université Tichrine, Lattaquié, Syrie.
******Professeur au département de français, Faculté des lettres et Sciences Humaines. Université Tichrine, Lattaquié, Syrie.
*******Doctorant au département de français, Faculté des lettres et Sciences Humaines. Université Tichrine, Lattaquié, Syrie.

Le langage émotionnel du monologue dans le théâtre de Beaumarchais

Introduction :

Le monologue permet de : ***"lire les passions du personnage,"***[2] au moment où il se livre à son désordre émotionnel, à son combat du cœur et à son stress. Le monologue exprime différentes émotions et différents états émotionnels d'un personnage qui pourrait être dominé par la joie, la tristesse, la souffrance, l'amour, l'acrimonie, etc.

Le monologue est un moment d'intensification émotionnelle et dramatique, qui permet de refaire un certain équilibre entre les influences internes et les influences externes qui créent l'état émotionnel du personnage. Le monologue lie le sentiment à l'action, et à la vérité, et prouve que chaque sentiment est une épreuve d'une vérité concrète. Les sentiments qu'éprouve un personnage pendant son monologue doivent donner une idée de son caractère, de ses actions et ses relations sociales, familiales, amoureuses, et amicales, etc.

Le monologue fait comprendre concrètement la manière dont un personnage en solitude réagit aux émotions violentes qui l'envahissent et créent ***"sa douleur sentimentale."*** [3]

Objectifs :

Notre objectif principal est de définir le langage émotionnel du monologue dans le théâtre de Beaumarchais en jetant la lumière sur les émotions des amoureux à l'existence d'un rival. Pour ce faire, nous mettons l'accent sur les différents états émotionnels du sujet passionné pendant sa démarche amoureuse à travers deux processus émotionnels.

Nous nous appuyons sur les monologues pour résumer les différentes étapes émotionnelles des relations amoureuses dans ce théâtre. Nous nous servons des différentes expressions émotionnelles qui donnent au monologue sa dimension émotive et expliquent les

[2]-Élisabeth Ravoux Rallo, ***Méthodes de critique littéraire,*** Paris, Armand Colin, 2002, p.152.
[3]-http://www.ac-grenoble.fr › glossaire

émotions du protagoniste. Le monologue sert à la révélation de l'intérieur du personnage à l'aide de son langage révélateur capable d'analyser ses états -d'âme et ses états émotionnels.

Méthodologie :

La méthodologie de recherche que nous avons adoptée pour effectuer ce travail, c'est l'analyse sémiotique qui doit correspondre à la nature de notre étude du langage émotionnel du monologue dans le théâtre de Beaumarchais. Nous avons consulté des livres comme: ***Du Lisible au Visible***[4], ***Sémiotique des passions***[5]***, Méthodes de Critique Littéraire***,[6] et autres. Nous avons essayé d'être le plus systématiques possible en rendant compte de certains parcours qui décrivent des états conjonctifs et disjonctifs du protagoniste. Par exemple nous abordons le parcours narratif et les transformations sur le niveau cognitif, sur le niveau thymique et le niveau modal, pendant la démarche amoureuse du sujet passionné.

Nous avons essayé de mettre en valeur le côté systématique de notre travail en employant un grand nombre de termes qui relèvent de la méthodologie sémiotique. Ces termes expriment les différents états émotionnels du personnage : ***sujet passionné, sujet de faire, sujet de l'être, sujet envieux, sujet jaloux, sujet séducteur, personnage ému, processus émotionnels, euphorie, dysphorie,*** etc.

Le personnage ému :

"Le monologue est, par excellence l'expression lyrique du sentiment."[7] Cette pause dans les échanges entre personnages se signale par cette forme d'expression propre à un conflit intérieur, donc par des moyens stylistiques exceptionnels.

Le langage émotionnel distingue le monologue des autres formes textuelles théâtrales, et lui donne sa capacité dramatique. L'expressivité du langage émotionnel apparaît par la récurrence des expressions

[4]-Joseph Courtés***, Du Lisible au Visible***, Bruxelles Imprirmerie De Bœck, Université 1995

[5]-Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, ***Sémiotique des passions,*** Paris, Éditions du Seuil, 1991

[6]-Élisabeth Ravoux Rallo, op. cit.

[7]- https://books.openedition.org/pur/64881

émotionnelles proférées par un personnage ému. Ces expressions reflètent sa psychologie, son état-d'âme, son état émotionnel et ses différents sentiments d'amour, de jalousie, de haine, etc.

Le personnage ému peut être partagé entre des sentiments contradictoires, et il s'exprime par différentes expressions émotionnelles. Son monologue note une récurrence d'expressions d'amour, d'amitité, d'humanité, etc., et celles de haine, d'égoïsme, d'acrimonie, etc.

L'exemple suivant tiré des ***Deux Amis,*** acte III, scènes V - VI, est un dialogue entre Pauline et Aurelly, suivi par un monologue prononcé par Aurelly; une fois seul, ce dernier dit ***je suis ému*** :

" PAULINE veut se mettre à genoux. ***Ah mon père!***
AURELLY la retient. ***Mon enfant…[…]***
AURELLY la serre contre son sein. ***Mon cœur est plein : le tien l'est aussi. Retire-toi.***
Il faut que je me remette un moment du trouble où cette conversation m'a jeté.
PAULINE, avec un sentiment profond. ***Ah ! Mélac !… Que je suis heureuse !…*** *(Elle sort.)*
Scène VI AURELLY, seul.

> ***Je suis tout ému. Quel prix la reconnaissance de cet enfant met aux soins qu'il s'est donnés pour son éducation !… Allons donc. Il faut le tirer*** *de ce mauvais pas, toute misérable qu'est sa conduite. Ce qu'il ne mérite plus, je me le dois… pour l'honneur d'une amitié de cinquante ans… pour son fils, qui est un bon sujet…*** *"*

Nous remarquons que la scène dialogale est chargée par tant d'expressions émotionnelles qui expriment les différents états émotionnels des deux partenaires de l'échange verbal : Aurelly et Pauline. Le début du monologue résume les états émotionnels de ces partenaires de l'échange verbal : ***Je suis tout ému.*** Cette expression joue aussi le rôle d'enrichir le monologue en expressions émotionnelles, et d'intensifier l'état émotionnel de son locuteur qui fait une auto - description de son propre état émotionnel.

C'est l'excès d'émotions du personnage ému (Aurelly), qui met fin à sa participation au dialogue. Il cherche un moment de solitude, alors

il demande à sa partenaire, (Pauline) de le laisser tout seul pour pouvoir exprimer avec liberté ce flux d'émotions dont il est envahi : ***Retire-toi. Il faut que je me remette un moment du trouble où cette conversation m'a jeté.***

Le locuteur de ce monologue Aurelly dit ***Je suis tout ému*** dans un moment où il est manipulé par une série d'émotions. Son monologue donne accès à ces émotions déjà révéillées, c'est une sorte de représentation de sa vie émotionnelle actuelle et évocative. Il exprime ses différents sentiments par différentes expressions émotionnelles :
PAULINE veut se mettre à genoux. ***Ah ! mon père !***
AURELLY la retient. ***Mon enfant…*** *[...]*

Les différents sentiments d'Aurelly se révéillent et reflètent sa réaction après avoir découvert que Pauline est sa fille. Il exprime :
-Ses sentiments paternels envers sa fille Pauline.
-Ses sentiments révéillés au moment de sa découverte que Pauline est sa fille, il se souvient de son ***mariage secret*** et de la mort de sa femme qu'il avait tant aimée.
-Ses sentiments de sympathie, de solidarité d'amitié et de fidélité envers son ancien ami Mélac Père qui a besoin de son aide à cause de ses problèmes financiers.

Le monologue*" privilégie l'expression d'une affectivité exacerbée."*[8]
Nous remarquons que les expressions émotionnelles employées par le locuteur du monologue reflètent ses relations sociales, familiales, et amicales, sa vie du présent et du passé. Aurelly s'exprime en tant que père qui reconnaît sa fille qu'il avait perdue. Il veut faire des sacrifices pour sauver son ami sans regretter l'argent, et il exprime aussi son sentiment d'amitié envers cet ami, c'est un sentiment évocatif : ***pour l'honneur d'une amitié de cinquante ans.***

[8]-https://books.openedition.org/pur/64881

Un sujet passionné et deux processus émotionnels :

Le protagoniste dans le théâtre de Beaumarchais passe par des moments de souffrance et des moments de joie et exprime ses sentiments d'amour qui reflètent souvent son attachement à quelqu'un. C'est un sujet passionné qui manifeste souvent sa démarche de se faire aimer de quelqu'un dont il est amoureux. Ce sujet passionné est à la recherche d'un certain objet, et ne cesse d'exprimer son désir d'être en conjonction avec cet objet. Il semble être jaloux car il craint de perdre cet objet de valeur, et sa jalousie ne se comprend qu'en présence d'un rival potentiel ou imaginaire.

Par exemple, Lindor est un sujet passionné qui passe par deux processus émotionnels : le premier correspond au ***Barbier de Séville,*** le second au ***Mariage de Figaro***. Nous remarquons que ce sujet passionné dans *Le* ***Barbier de Séville*** est motivé par son amour pour Rosine et par son sentiment de rivalité avec Bartholo, tandis que ses actions dans ***Le Mariage de Figaro*** sont motivées par son amour pour Suzanne et par son sentiment d'être confronté à l'existence d'un autre rival : Figaro**.**

Ces deux pièces correspondent à deux processus émotionnels de la démarche amoureuse du même sujet passionné, et elles se lient l'une à l'autre par :

-La dimension pragmatique liée à la série d'actions de Lindor, le sujet de faire.

-La dimension thymique qui distingue l'humeur, les sentiments et les passions de ce même protagoniste en tant que sujet d'être.

-La dimension cognitif distingue la ***compétence*** et la ***performance*** qui permettent au sujet de l'action de continuer sa recherche pour obtenir son objet de valeur.

-Les transformations sur les niveaux : pragmatique, thymique, et cognitif, qui s'opèrent entre la situation initiale et la situation finale.[9]

Lindor est un sujet passionné, amoureux de Rosine, qui se distingue par la réciprocité de ses sentiments amoureux. Ce sujet passionné est jaloux, méritable et compétent, et il a la capacité de surmonter tous les obstacles pour obtenir son objet de valeur. Son sentiment que cet objet de valeur est tombé dans les mains de son rival

[9]- Ces explications sont inspirées du livre de Joseph Courtés, ***Du Lisible au Visible***, op. cit., p p. 53 – 54

Bartholo nourrit sa jalousie et le pousse à chercher des stratégies pour le lui enlever. Lindor est motivé par sa recherche de cet objet de valeur, il s'annonce prêt à défier et surmonter tous les obstacles pour atteindre son but. Il exprime sa volonté de passer par une longue démarche pour posséder cet objet, il va tout d'abord se faire attirer par Rosine, puis l'arracher de son tuteur :

"Il n'y a pas un moment à perdre ; il faut m'en faire aimer, et l'arracher à l'indigne engagement qu'on lui destine."[10]

Lindor mène un conflit contre son rival pour s'emparer de cet objet euphorique : c'est son ***vouloir-faire*** qui le pousse à courir des dangers.

Le deuxième processus émotionnel de la recherche du sujet passionné commence au début du ***Mariage de Figaro***. Ce processus émotionnel se distingue par un changement radical au désir du sujet qui arrête de chercher le même objet : Rosine, ou la comtesse Almaviva. Celle-ci devient pour lui un objet négatif, neutre qui n'est plus ni enviable, ni euphorique. Dès le début du deuxième processus émotionnel, cet objet perd le trait positif qu'il possédait au premier processus émotionnel, il cesse de motiver ce sujet.

La négativité du désir du sujet Lindor, le comte Almaviva envers l'objet Rosine, est remplacé par une positivité parallèle envers un autre objet de désir. C'est Suzanne qui devient son objet de valeur, son objet euphorique, il en est passionné, il est motivé par son amour pour elle, et il la recherche frénétiquement. Le sujet passionné du second processus émotionnel se caractérise par le qualificatif séducteur or ses sentiments ne sont pas partagés avec la fille dont il veut se faire aimer. Il exprime son désir positif vis-à-vis de la possession de cette fille croyant être capable de l'avoir : ***"elle est à moi."***[11]

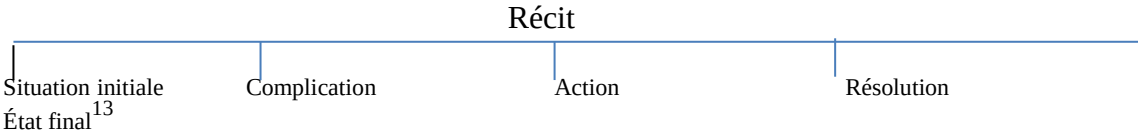
[10]- Beaumarchais**.** ***Le Barbier de Séville – Eugénie,*** Paris *Hachette*. 1950**.** acte I scène IV

[11]- Beaumarchais, ***Le Mariage de Figaro***, Paris, Librairie Larousse, 1971. acte III, scène IX

Plan narratif et sujet de l'action :

Le plan narratif se situe sur la dimension pragmatique, et se lie au sujet de l'action = sujet de faire. L'action du sujet se définit par rapport au mouvement continuel d'affrontement entre les différentes ***" forces agissantes "***[12] dont il fait partie, soit dans le premier soit dans le deuxième processus émotionnel.

Le parcours narratif est une suite de programmes narratifs simples ou complexes, focalisés sur la relation du sujet à son objet de valeur. Il est pareil au schéma quinaire du récit, il se divise en étapes essentielles :



[13]

Le parcours narratif se fait à travers l'action principale qui commence au ***Barbier de Séville***, par la recherche du sujet passionné (Lindor) d'un objet de valeur (Rosine). Cette action s'enchaîne et progresse dans ***le Mariage de Figaro*** avec la recherche d'un autre objet de valeur par ce même sujet. Le mouvement continuel de ce même sujet unit les deux pièces dans une seule ligne d'action, dans un seul récit avec ***"un commencement, un milieu et une fin"***."[14]

Chacun des plans (niveaux) présentés dans le tableau ci-dessous, a pour fonction de manifester les différentes transformations du sujet, et leur rapport à la progression de l'action qui se déroule avec une succession de péripéties ***"à valeur dramatique."***[15]

[12] -Greimas, ***Sémantique structurale,*** Paris, Larousse, 1966, p.179
[13]- L'idée du schéma quinaire du récit est inspiée du livre écrit par Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, et autres, ***L'analyse littéraire, Notions et repères,*** Nathan, 2004, p.101
[14]- Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, et autres. Ibid., p. 100
[15]- Evelyne Amon, Yves Bomati, ***Les Auteurs de la littérature française,*** Paris, Larousse, 1995, p. 316

	Objet	État initial	Complication + action	Résolution	État final
Le parcours narratif -Le Barbier de Séville -Le Mariage de Figaro	Rosine Suzanne	Conjonction initiale à Séville Conjonction initiale au château	+ -Conjonction + conjonction + Disjonction + disjonction	Vouloir-être-conjoint +devoir-être-conjoint Devoir-être-conjoint +devoir-être-conjoint	Conjonction finale Disjonction finale
Le niveau cognitive	Rosine Suzanne	Compétence et performance initiales	+ compétence + performance + - compétence + - performance	+ performance + - performance	Compétence et Performance finales
Le niveau thymique	Rosine Suzanne	Euphorie initiale Neutralité initiale	Euphorique + neutre Neutre + euphorique + dysphorique	Vouloir-être-conjoint Devoir-être-conjoint	Neutralité finale Dysphorie finale
Modalités Virtualisantes	Rosine Suzanne	Vouloir-être-conjoint initial Vouloir-être-conjoint initial	+ vouloir-faire+ Devoir-faire +vouloir-faire + vouloir-faire	Vouloir-faire Devoir-être-conjoint	Devoir-faire Vouloir-faire
Modalites actuatlisantes	Rosine Suzanne	+Savoir-faire	+ Pouvoir-faire + savoir-faire + - Savoir-faire ne pas pouvoir-faire	+ Pouvoir-faire	+ Savoir- faire + Pouvoir- faire

Le parcours narratif se définit principalement par la recherche permanente du sujet à l'action, d'un objet désiré à travers deux étapes : sa recherche de Rosine dans ***le Barbier de Séville***, et sa recherche de Suzanne dans ***le Mariage de Figaro***. Le rythme du parcours narratif est caractérisé par l'alternance des rencontres entre le sujet et son objet, et par les obstacles qu'il envisage pendant sa démarche de se faire aimer de Rosine puis ses tentatives de trouver une façon pour séduire Suzanne.

Le sujet est plus ou moins en état de conjonction avec son objet désiré pendant toute la première étape, mais il reste en état de disjonction avec son autre objet désiré pendant la deuxième étape, cet état de disjonction note le point d'arrivée du parcours narratif.

Le parcours narratif selon les deux étapes se lie aussi à l'espace : il montre les déplacements du sujet d'un espace à l'autre, à la recherche d'un objet de valeur. Le point de départ est Séville, le point final est le château d'Aguas-Frescas.

Transformations sur le niveau cognitif :

Le niveau cognitif est marqué par son évaluation du fonctionnement cognitif des ***compétences*** et des ***performances*** du sujet qui passe par deux processus cognitifs à travers ***le Barbier de Séville***, et ***le Mariage de Figaro***. La ***compétence*** et la ***performance*** sont deux règles nécessaires pour la formation et pour l'évolution du sujet de l'action. Ainsi, ***"le niveau des compétences et des performances du sujet peut être évalué"***[16] dans chaque étape à part, en raison du changement de l'objet dans la deuxième étape.

Selon Chomsky la ***compétence*** est l'ensemble des structures mentales potentielles et la ***performance*** se définit en référence à l'action effective du sujet en situation : la ***performance*** est ce que la ***compétence*** produit. L'action du sujet exige la fusion de la ***compétence*** avec la ***performance*** en un seul et même concept. ***"Ces deux concepts forment un système de règles intériorisées qui permettent au sujet de faire l'action."***[17]

Le sujet Lindor jouit d'une positivité de sa ***compétence*** et de sa ***performance*** initiales, qu'il éprouve dès sa première apparition sur scène au ***Barbier de Séville***. Sa ***compétence*** et sa ***performance*** sont acquises dès le départ, elles sont basées sur sa fidélité, et sa puissance, et nourries par sa motivation, son expérience et sa persistance. La première évolution sur le niveau cognitif du sujet se construit progressivement avec sa prise de conscience qu'il a la capacité d'avoir son objet, après avoir su que Rosine n'est pas mariée.

La grande transformation du niveau cognitif du sujet, apparaît dans ***Le Mariage de Figaro,*** elle est liée à l'apparition d'un autre objet désiré qui remplace le premier**.** Cette transformation révèle la dégradation de sa ***compétence*** et de sa ***performance***; il semble parfois plus ou moins compétent, plus ou moins performant, mais sa dégradation continue jusqu'à arriver au point final. Le comte ne possède aucune capacité pour convaincre Suzanne de partager ses sentiments amoureux. La positivité qui marque sa ***compétence*** et sa ***performance*** au point de

[16]- https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00357588/document
[17]- https://www.cairn.info/competences-et-socioconstructivisme--9782804134587-page-9.htm

départ, se transforme en négativité au point d'arrivée : il n'est plus ni compétent ni performant. Il se sent obligé de reconstruire sa ***compétence*** et sa ***performance*** sur une nouvelle règle, sur son appartenance à une classe supérieure.

Transformations sur le niveau thymique :

Ce niveau est explorable à l'aide des états d'âme du sujet de l'être et de ses transformations thymiques. Ce niveau concerne, d'une part, l'humeur; l'état thymique de l'individu, et d'autre part les comportements dûs à son état thymique : ***"troubles de l'humeur affectifs ou thymiques, plaisir, douleur, exaltation, excitation, perturbation, etc."***[18]

Le niveau thymique explique l'état d'âme du sujet d'action en fonction de son obtention de son objet de désir euphorique. L'euphorie et la dysphorie de ce sujet dépendent du degré de sa proximité et de son éloignement de cet objet de valeur euphorique. Nous pouvons mentionner ici le bonheur initial du sujet au moment où il devient proche de Rosine. Le sujet passe par plusieurs états de joie et de souffrance pendant les moments de proximité et d'éloignement de son objet désiré. Ses différents états - d'âme, sont repérés dans certains moments de son évolution thymique.

Après son arrivée à Séville, le sujet de l'être devient proche de son objet de valeur euphorique, mais il n'est pas encore conjoint. Lindor semble obsédé, et il rêve à chaque moment de rencontrer Rosine. L'état de la non - stabilité et d'alternance entre ses différents états thymiques, passe à un état de stabilité, qui est renforcé au moment où il sait que son amour pour elle, est réciproque, alors il se sent en état de conjonction avec son objet désiré. Ici se trouve la première transformation du sujet de l'être, d'un état plus ou moins euphorique à un état proprement euphorique.

Malgré les obstacles, ***"l'activité émotionnelle"***[19] de Lindor vis-à-vis de Rosine reste stable et régularisée, mais au deuxième processus émotionnel il se transforme en une sorte d'indifférence thymique face à

[18] - https://www.ch-rouffach.fr/images/pdf/recherche_enseignement/formations/2016_1115_pole_8-9 - tbles_thymiques_humeur.pdf

[19]- https://www.passeportsante.net/fr/psychologie/Fiche.aspx?doc=instabilite-emotionnelle

ce même objet. La comtesse devient pour le comte un objet sans attrait, il ne la veut plus que par devoir familial : il la veut en tant qu'époux qui accepte de vivre avec sa femme. Le passage du sujet de l'être du premier au deuxième état thymique coïncide avec son passage d'un état euphorique à un état dysphorique.

Les transformations du sujet de l'être marquent une sorte de gradation d'une euphorie initiale, relative et proportionnelle à une euphorie plus stable. Au deuxième processus émotionnel, il n'a aucun accès au bonheur : son bonheur devient conditionné par l'obtention d'un autre objet euphorique. Son euphorie intitiale s'incarne dans sa conjonction à son premier objet euphorique (Rosine), cette euphorie est remplacée par une dysphorie finale incarnée dans sa non - conjonction à son deuxième objet euphorique (Suzanne).

Transformations sur le niveau modal :

Modalités virtualisantes ressortissent au verbe devoir : ***devoir-faire*** et ***devoir- être*** qui expriment respectivement l'obligation et au verbe vouloir : ***vouloir- faire*** et ***vouloir-être*** traduisent des désirs et des souhaits du sujet. Modalités actualisantes ressortissent au verbe savoir : ***savoir-faire*** traduisent le savoir du sujet de faire et au verbe pouvoir : ***pouvoir- faire*** et ***pouvoir-être*** traduisent le pouvoir du sujet de faire et du sujet de l'être. Selon Greimas, ces deux modalités ont deux fonctions essentielles : faire et être qui donnent naissance à ***"deux formes possibles d'énoncés élémentaires, les énoncés de faire et les énoncés d'état."***[20]

Les modalités virtualisantes : ***vouloir-faire*** et ***devoir-faire,*** ce sont les modalités de l'être, et elles s'expliquent en fonction de l'état-d'âme du sujet de l'être Lindor = le comte Almaviva. Les modalités actualisantes ***: pouvoir-faire*** et ***savoir-faire*** qui se comprennent à travers les différentes étapes du parcours narratif du sujet de faire. Avec les modalités ***virtualisantes*** et ***actualisantes*** que nous avons empruntées à Joseph Courtés : le rapprochement est possible entre l'être et le faire et entre la ***compétence*** et la ***performance***.[21]

Les transformations sur le niveau modal du sujet de l'être et du sujet de faire, sont marquées au début par l'état initial : un passage de la

[20]-https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2006-v34-n1-pr1321/013312ar/

[21]- Ces termes sont empruntés au livre de Joseph Courtés, ***Du Lisible au Visible,*** op. cit., p. 92

positivité relative à la positivité absolue des modalités virtualisantes et actualisantes. Les transformations du départ se font parce que le sujet d'état est modalisé selon le ***vouloir-être conjoint***, cet état coexiste avec un ***ne pas pouvoir-être conjoint***.

-La première transformation réelle est le passage à la positivité du ***devoir-faire*** et du ***vouloir-faire*** du sujet de l'être et du ***savoir-faire*** et du ***pouvoir-faire*** du sujet de faire.

-La dernière transformation dans les modalités virtualisantes est relative au ***vouloir-faire*** d'une part et du ***devoir-faire*** d'autre part, jusqu'à arriver au point final. L'objet voulu par le sujet voulant n'est plus enviable : le comte ne veut plus Rosine selon le ***vouloir-faire***, il la veut seulement selon le ***devoir-faire***. Le passage du sujet de l'être du premier au deuxième processus émotionnel coïncide avec cette transformation sur le niveau modal du ***vouloir-être-conjoint*** au ***devoir-être-conjoint***.

Sujet passionné : rivalité et jalousie :

La rivalité est une situation basée sur la compétition et la concurrence, elle concerne des gens qui prétendent aux mêmes avantages, aux mêmes succès à la même chose, s'opposent les uns aux autres pour obtenir l'exclusivité de possession. Le sentiment de rivalité engendre celui de la jalousie, qui est majoritairement associé aux relations amoureuses. La jalousie est un vif attachement à quelque chose ou à quelqu'un. Un sentiment fondé sur le désir de posséder la personne aimée et sur la crainte de la perdre au profit d'un rival. Le jaloux est torturé par sa jalousie qui est une émotion, un sentiment d'insécurité, de peur et de manque de confiance en soi et en son bien-aimé. ***"La jalousie se définit comme une émotion négative et très courante fondée sur l'insécurité. Le sentiment de jalousie résulte d'une menace de la perte ou de la perte réelle d'un partenaire, lié à la présence d'un rival. Le rival et la menace de la perte peuvent être réels ou imaginaires"***. [22]

La jalousie se manifeste dans la relation complexe au long du parcours passionnel. C'est un sentiment de détresse, d'angoisse et de crainte. Pour le sujet jaloux, la crainte de perdre l'objet ne se comprend qu'en présence d'un rival au moins potentiel ou imaginaire, et la crainte naît de la présence d'objet de la valeur.

[22]- https://www.passeportsante.net/fr/psychologie/Fiche.aspx?doc=jalousie

La rivalité est nourrie par l'angoisse d'être privé d'un objet à cause de la concurrence d'un rival. La continuité de la recherche du sujet de son objet désiré, est nourrie par l'existence d'un rival :

"l'attachement à l'objet se renforce de la rivalité et la rivalité s'aiguise de l'attachement qui le motive" [23]

Par exemple, l'apparition d'un autre objet désiré pour le comte Almaviva, fait apparaître un autre rival (Figaro), avec qui, il mène un autre conflit. Il le considère comme source de sentiment d'insécurité, et d'inquiétude. Ce sentiment provoque sa jalousie et le motive à continuer sa recherche de son objet de valeur :***"Le comte veut éloigner de chez lui Figaro, mari encombrant." [24]***

L'exemple suivant est tiré du ***Mariage de Figaro***, acte III, scène IV, c'est un monologue proféré par le comte qui exprime son incapacité d'arrêter de rechercher un objet de désir inaccessible : ***"j'ai voulu vingt fois y renoncer… Étrange effet de l'irrésolution ! si je la voulais sans débat, je la désirerais mille fois moins."***

L'incapacité du comte de se faire aimer de Suzanne, le rend incapable de la quitter, le pousse à la poursuivre sans cesse. La jonction de son rival avec cet objet, suscite sa crainte, son angoisse et le motive à le rechercher davantage : ***sans débat, je la désirerais mille fois moins***. La rivalité nourrit sa jalousie, anime son désir : avec son sentiment d'existence d'un rival puissant, son désir devient indomptable.

Le comte est un sujet jaloux et compétent, mais son mérite et sa compétence sont attribués à son appartenance sociale, non pas à sa personne. Il se trouve en manque de mérite de se faire aimer par Suzanne, une partie de sa jalousie est nourrie par ce sentiment de manque de mérite, et par sa crainte de tomber dans l'ombrage. L'existence d'un rival puissant (Figaro) le pousse à essayer de profiter de son avantage d'appartenir à une classe supérieure pour s'emparer de Suzanne.

Le comte Almaviva et Figaro sont deux sujets passionnés qui se rivalisent pour le même objet et échangent le même sentiment de rivalité

[23]- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 191
[24]- https://www. gallica.bnf.fr/essentiels/beaumarchais/theatre-beaumarchais

l'un envers l'autre. La relation entre ces deux sujets passionnés est construite sur un sentiment réciproque de crainte, de jalousie, d'émulation. L'un redoute l'autre : Figaro craint la réussite du comte de pouvoir séduire sa fiancée, le comte craint la désobéissance de son valet. Les sentiments de rivalité et de jalousie échangés entre les deux sujets passionnés se nourrissent par le sentiment de mérite et d'émulation :

-Le mérite : ***"est une qualité louable qui permet à quelqu'un d'être en droit de jouir d'un bien, d'un avantage ou de s'exposer à tel mal, à tel inconvénient, à telle sanction***.[25]

-L'émulation : ***"est un sentiment, considéré comme noble, louable, qui pousse à surpasser ses concurrents dans l'acquisition de compétences, de connaissances, dans diverses activités socialement approuvées"***.[26]

L'émulation, par l'intermédiaire du mérite, d'un côté en termes d'éfficacité et de nécessité - c'est le succès ou l'échec. D'autre côté en terme de manière de faire ou d'être du sujet – c'est le jugement éthique. ***"Deux façons, deux motifs d'après lesquels on évalue les choses :***

-Nécessité et éfficacité → succès ou échec

-Manière de faire → jugement éthique"[27]

Le côté éthique est banni de la démarche amoureuse du sujet passionné. Pendant le premier processus émotionnel il a recours à toute sorte de stratagème pour être efficace, et réussir à tromper son rival Bartholo. Le côté éthique est également banni de sa recherche de son objet de valeur Suzanne au deuxième processus émotionnel. ***"Son échec le pousse davantage à recourir à tous les moyens pour accaparer cet objet et exclure son rival***."[28]

L'exemple suivant est un monologue tiré du ***Mariage de Figaro*** acte III scène XI. Le sujet passionné (le comte) profère ce monologue simultanément à une sorte de crise passionnelle causée par la jonction de

[25]- https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ definition/merite
[26]- https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/emulation
[27]- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p p. 193 - 194
[28]- https://www.estrepublicain.fr › rivalité

son rival (Figaro) avec son objet désiré. C'est son sentiment d'être trahi qui suscite son trouble, son angoisse et sa volonté de se venger de l'objet et du rival.

La volonté du comte de punir l'objet et le rival indique son sentiment de supériorité, et d'arrogance à cause de son appartenance à une classe supérieure :

" Ô mes chers insolents ! je vous punirai de façon…[…] Pourquoi non? dans le vaste champ de l'intrigue il faut savoir tout cultiver, jusqu'à la vanité d'un sot."

Ce monologue manifeste la jalousie, l'échec, et le manque de mérite du sujet passionné qui cherche à obtenir son objet de valeur même par les moyens les plus malhonnêtes : la violence, et la tromperie.

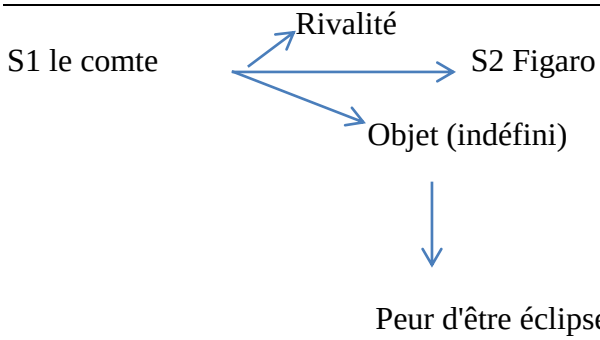
Ce monologue manifeste la réaction du sujet passionné vis-à-vis de l'avantage que possède le rival : c'est sa conjonction avec l'objet. Cette réaction reflète son ***"sentiment d'ombrage qui est un "sentiment de déficience," une crainte d'être éclipsé, plongé dans l'ombre par quelqu'un."*** [29]

La jalousie du comte focalise sur la comparaison entre ses compétences avec celles de Figaro qui le rivalise pour le même objet. Le sujet passionné est motivé par son sentiment qu'il est plus méritable que son rival qui s'approche de l'égaler et le surpasser en mérite.

La rivalité amoureuse du comte comporte trois acteurs : ***jaloux-objet-rival,*** Figaro qui rivalise le comte pour le même objet, est lui aussi un sujet passionné jaloux de la rivalité du comte.

Dispositif actantiel de l'ombrage : [30]

[29]- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 196
[30]- Ibid., p. 196



Le sujet envieux :

L'envieux peut souvent être soucieux, soupçonneux, possessif, avide et désireux. L'envieux est un jaloux qui éprouve un vif ***"sentiment de jalousie haineuse devant les avantages d'autrui"***[31]

L'envie est ***"l'intersection de la configuration de l'attachement et celle de la rivalité, qui correspondent respectivement à la relation entre le jaloux et son objet et à la relation entre le jaloux et son rival"***.[32]

Par exemple, le comte est un sujet passionné envieux dont l'envie se nourrit par sa jalousie de son rival. Le comte souffre de voir Figaro posséder un objet qu'il désire pour soi-même. Ce sujet passionné est toujours animé par son sentiment d'envie et de tristesse, et d'irritation contre son rival Figaro qui possède un bien qu'il n'a pas lui-même.

Le sujet envieux (Lindor, le comte) manifeste à plusieurs reprises, de l'envie à l'égard de l'avantage que possède son rival. Tantôt il exprime son désir d'être égal à son rival, tantôt il veut le surpasser, tantôt il paraît calme, tantôt irrité.

L'exemple suivant est tiré du ***Barbier de Séville***, acte I, scène IV, c'est une réplique du sujet passionné Lindor qui exprime son sentiment d'envie, sous forme de désir de jouir d'un avantage, d'un plaisir égal à celui dont jouit Figaro :

[31]- https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/envie
[32]- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 191

"Heureux Figaro ! tu vas voir ma Rosine ! tu vas la voir ! conçois-tu ton bonheur ?"

Nous remarquons que le sujet passionné Lindor est envieux, mais il ne s'irrite pas, car il sait bien que Figaro n'est pas son rival, celui-ci, a l'avantage de voir récurremment Rosine, mais il ne la veut pas pour soi.

Ce même sujet passionné, au deuxième processus émotionnel, exprime différemment son sentiment d'envie lorsque Figaro le rivalise pour son objet désiré. Il sait bien que son rival Figaro est en état de jonction avec Suzanne, et veut l'avoir à lui seul. Alors, il exprime son désir de jouir du plaisir d'être égal à son rival, et il s'irrite de ne pas pouvoir y arriver.

Le monologue suivant est tiré du ***Mariage de Figaro***, acte III Scène VIII montre la réaction du sujet passionné disjoint de son objet désiré, devant son rival qui est en jonction avec ce même objet. Nous remarquons que le comte parle de Figaro en manifestant son envie envers l'avantage que celui-ci possède : ***il prend son avantage***. Ce sujet jaloux se plaint d'une part de son embarras, et avoue de l'avantage que possède son rival qui est en jonction avec cet objet désir :

"Le maraud m'embarrassait ! en disputant, il prend son avantage, il vous serre, vous enveloppe… Ah ! friponne et fripon, vous vous entendez pour me jouer : "

Ce monologue affirme le caractère offensif du sujet passionné envieux, qui exprime son irritaion devant son rival avantageux et son objet désiré. La jalousie du comte relève de son sentiment d'être surpassé à cause de l'avantage du rival.

Le comte a le sentiment qu'il est déjà tombé dans l'ombrage : ***"sa perte de l'objet est une cause et un effet en même temps pour tomber dans l'ombrage."***[33] Son incapacité d'obtenir l'objet désiré, ou bien la perte de cet objet contribue à son sentiment d'irritation.

L'irritation du sujet relève de son sentiment de manque de mérite sur le plan individuel, à cause de son incapacité d'avoir son objet de désir. Son irritation s'éclate davantage, car il sait bien que ses tentatives

[33]- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 207

de profiter de son rang pour bloquer son rival, sont inutiles. Son avantage d'appartenir à une classe supérieure perd son importance à l'existence d'un rival puissant.

Sujet entre euphorie et dysphorie :

L'euphorie est une émotion positive de bonheur intense qui peut entraîner de l'excitation et de l'agitation, une sensation intense de bonheur extrême, de grande joie, de satisfaction, de contentement et de bien-être. ***"Le sujet euphorique est actif, compétent et performant en raison de son humeur élevée, impulsive et expansive marquée par l'optimisme, le sentiment de puissance, les intérêts multiples, les désirs impérieux, et l'hypersensibilité."***[34]

L'obtention de l'objet est un sentiment euphorisant, la privation est un sentiment dysphorisante. La rivalité pour le sujet passionné, est douloureuse en fonction de la possibilité de perte de l'objet : ***"le sujet attaché est inquiet et soucieux parce qu'il se sent menacé par un rival."***[35]

L'exclusivité de possession de l'objet, est euphorisante tandis que son partage dysphorisante. Le sujet passionné veut posséder la totalité de l'objet, rien de cet objet ne doit lui échapper. Ce sujet a déjà obtenu la possession de Rosine et vise la conjonction de Suzanne dont la possession est conditionnée par l'association d'un rival.

Le sujet passionné Lindor est un sujet de possession, il souffre au départ de la crainte d'existence d'un rival qui pourrait lui partager la possession de son objet de valeur. Le partage de l'objet est une source d'inquiétude et l'exclusivité de sa possession est une source de bonheur. Lorsqu'il sait que Rosine n'a aucun sentiment d'amour envers Bartholo, son langage est dominé par une vision souvent euphorique. Par contre, son amour pour Suzanne paraît inquiet, car celle-ci est fidèle plutôt à son rival Figaro. La certitude de l'impossibilité de possession exclusive de l'objet du désir, fait produire toute sorte d'expressions dysphoriques qui indiquent des sentiments douloureux.

34- https://fr.wikipedia.org › wiki › Euphorie
35- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 191

L'exemple suivant est tiré du ***Barbier de Séville***, acte I, scène I. Il s'agit d'un monologue du sujet passionné Lindor qui exprime sa compréhension du bonheur. Son bonheur est construit sur sa certitude de sa proximité de la femme qu'il aime, son bonheur dépend de la possibilité de posséder exclusivement le cœur de cette femme : ***"Chacun court après le bonheur. Il est pour moi le cœur de Rosine."***

Nous remarquons que le bonheur pour le sujet passionné est la possession du cœur de Rosine, c'est la source de son euphorie. Par contre, le partage de cet objet avec un rival doit être pour lui une source de dysphorie. Cela veut dire que la source de ces deux sentiments opposés est le degré de possession de son objet désiré.

Le sujet passionné vit un état perpétuel d'oscillation entre euphorie et dysphorie. Il est tantôt euphorique tantôt dysphorique, sa conjonction avec son objet aimé ne suffit pas à le rendre complètement euphorique. Ce qui l'empêche de jouir de son objet désiré est l'existence d'un rival.

Son oscillation entre euphorie et dysphorie dépend des moments des états de jonction et de disjonction avec son objet désiré, d'une part et de l'exclusivité et du partage de possession de cet objet, d'autre part.

Le passage d'un état de jonction avec l'objet désiré à un état de disjonction, s'accompagne d'un changement d'humeur, d'un passage de l'euphorie à la dysphorie, du contentement au trouble émotionnel et mental. Le sujet passionné passe de l'extrême degré de sérénité à l'extrême degré de stress et de trouble. Son humeur euphorique agréable devient une humeur dysphorique : ***"humeur* à tonalité *désagréable, telle que tristesse anxiété* ou *irritabilité*."**[36] Ce renversement de son état émotionnel dépend de sa situation envers l'objet et le rival.

L'exemple suivant est tiré du ***Mariage de Figaro*** acte II, scène XXI, il est composé d'un aparté et des didascalies qui manifestent un moment de trouble du sujet passionné. Le sujet de possession, qui perd complètement l'exclusivité de possession de son objet, est troublé, car il se sent trompé par la fille qu'il cherche et par son rival :

36- https://psychotherapie.ooreka.fr › voir

"Le Comte rouvre le papier et le chiffonne de colère. ***Allons, il est écrit que je ne saurai rien.*** *(À part.)* ***C'est ce Figaro qui les mène, et je ne m'en vengerais pas !*** *(Il veut sortir avec dépit.) "*

Le sujet de possession est troublé et choqué émotionnellement, lorsqu'il sait que son rival intensifie sa démarche pour se conserver exclusivement son objet désiré. C'est sa réaction face à son rival qui indique qu'il intensifie, lui aussi, sa démarche pour l'exclusivité de possession de ce même objet.[37]

Sujet passionné = sujet séducteur :

Lindor fait son choix de Rosine en raison de leurs sentiments amoureux partagés, après son mariage avec elle (sa conjonction à l'objet), cet objet conjoint au sujet est une source d'euphorie momentanée. Cet objet euphorique ***"perd en quelque sorte son statut pragmatique,"***[38] le sujet cesse de le chercher, car il n'est plus pour lui une source d'euphorie : Rosine devient de moins en moins ravissante dans ***Le Mariage de Figaro***.

Les tentatives du comte de séduire Suzanne sont accompagnées par une mise en place des ***modalités virtualisantes*** : ***vouloir-faire*** du sujet et ***devoir-faire*** [39]de l'objet. Ces modalités de l'être s'expliquent en fonction du sentiment du sujet de l'être : être suéprieur aux autres, et du sentiment d'obéir aux droits du seigneur. Ces tentatives se caractérisent aussi par les ***modalités actualisantes*** : ***ne pas pouvoir-faire*** et ***ne pas savoir-faire***. Sur le niveau (pragmatique), ce sont des modalités de faire, et elles se comprennent par son échec et son incapacité d'être en conjonction avec son objet de désir.

Le comte est un sujet passionné est : ***" un écho lointain et feutré de certains propos de Don Juan."***[40] Ce Don Juan a pu se faire aimer par la première fille qu'il a aimée, (Rosine), et elle est devenue sa

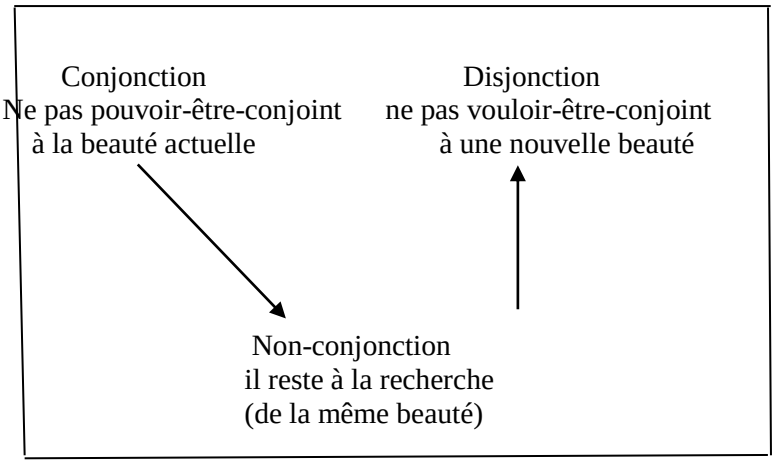
[37]- Cette idée est inspiée du livre d'Algirdas Julien Greimas et de Jacques Fontanille, op. cit., p. 206
[38]- Ibid., p. 205
[39]- Joseph Courtés, op. cit., p. 91
[40]- http://www.toutmoliere.net/notice,405468.html

femme. Il a pu l'avoir à lui seul, et il lui tourne le dos au moment où il désire Suzanne. Il vise à la possession de celle-ci, mais elle est indomptable. Le sentiment qu'il éprouve envers elle, est plutôt de possession, pas d'amour réel. Il ne veut pas l'avoir en tant que partenaire, ou un être indépendant, mais en tant qu'objet qu'il pourrait considérer comme l'un de ses attributs.

Lindor s'annonce comme conquérant qui nous fait penser à Don Juan lorsqu'il dit : ***"las des conquêtes..."***[41] Ce conquérant fait sa première conquête qui s'achève par la possession complète, physique et sentimentale de son premier objet (Rosine). Mais, il veut remporter une autre victoire, avec une autre fille. Il échoue, son incompétence l'en empêche. Il reste toujours à la recherche de cette victoire manquée. Cet amoureux ne connaît aucun moment de possession de son deuxième objet, c'est pourquoi il n'éprouve aucune froideur envers lui. L'impossibilité de la possession complète le motive à le rechercher sans cesse.

Cet autre Don Juan ne jouit pas du ***pouvoir-être-conjoint*** à son objet de recherche actuel **(*disjonction*).**[42] Cela le prive de la modalité : ***vouloir-être-conjoint*** à un autre objet (***conjonction***). Cela justifie le fait que le sujet séducteur ne cherche aucune autre fille que Suzanne dans ***Le Mariage de Figaro***. Cela impose l'existence ou l'absence de la modalité : ***vouloir-être-conjoint***. À un moment donné, ce séducteur est désespéré de la possession de l'objet de sa recherche. Il perd la modalité ***vouloir-être-conjoint***, l'état conjonctif du sujet peut être décrit dans le parcours suivant :[43]

41- Beaumarchais, ***Le Barbier de Séville,*** acte I, scène 1.
42- Joseph Courtés, op. cit., p. 55
43- Ibid., p. 168



Le sujet de faire devient un sujet de possession qui est un sujet volitif,[44] une fois conjoint, déploirait toute l'étendue de son vouloir sur l'objet. Une fois, la possession totale de l'objet qu'il cherche est réalisée, la quête de l'objet n'a pas épuisé le ***"vouloir-être-conjoint"*** et une autre forme prend le relais. C'est le cas du séducteur qui ne se satisfait pas de la possession d'une seule femme et cherche sans cesse de jouir de la beauté féminine à travers toutes les femmes. Quand Figaro explique le principe de son plan devant Suzanne et la comtesse dit ***:"Tempérons d'abord son ardeur de nos possessions en l'inquiétant sur les siennes."*** [45] C'est-à-dire, chacun a sa possession, ce que le comte n'admet pas.

Le ***Vouloir-être-conjoint*** par le sujet (le comte) se simultanéise et se croise à un moment donné, au ***pouvoir d'attirer*** que possède l'objet. À un moment donné, Rosine cesse d'attirer le comte, il ne possède plus ce ***pouvoir d'attirer***, ce pouvoir se trouve froid, il perd ses attraits aux yeux du sujet séducteur. Le ***vouloir-être-conjoint*** par le sujet se dévie vers un autre objet (Suzanne). Rosine qui était source d'euphorie devient source d'ennui, puis de dysphorie pour le comte Almaviva.

[44]- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, op. cit., p. 206
[45]-Beaumarchais, ***Le Mariage de Figaro,*** acte II, scène II

Synthèse :

Cette étude s'appuye principalement sur la recherche du sujet passionné de son objet de valeur à travers un parcours narratif constinué par deux étapes correspondantes à deux pièces de théâtre ***Le Barbier de Séville*** et ***Le Mariage de Figaro***. Nous y trouvons les transformations de ce sujet passionné sur plusieurs niveaux :

-Transformations sur le niveau cognitif : le niveau d'évolution des ***compétences*** et des ***performances*** du sujet peut être évaluée dans chaque étape à part, en raison du changement de l'objet dans la deuxième étape.

-Transformations sur le niveau thymique : ce niveau évalue les états d'âme du sujet de l'être entre une émotion positive de joie **(euphorie),** et une émotion négative de trouble**, (dysphorie)**.

-Transformations sur le niveau modal :
Les modalités virtualisantes traduisent l'obligation, le (***devoir-faire***) du sujet passionné, ses désirs et ses souhaits.

Les modalités actualisantes traduisent le savoir du sujet de faire et le pouvoir du sujet de faire et du sujet de l'être.

Rivalité et jalousie du sujet passionné :

La rivalité concerne des gens qui s'opposent les uns aux autres pour obtenir l'exclusivité de possession du même avantage, du même succès. **La jalousie** est un sentiment fondé sur le désir de posséder la personne aimée et sur la crainte de la perdre au profit d'un rival.

Les expressions qui reflètent la jalousie et la rivalité ont une dimension émotive, mais elles peuvent avoir parfois une dimension sociale. Nous trouvons un rival appartenant à une classe domestique mettre en doute le mérite du sujet passionné appartenant à une classe supérieure : ***" Qu'avez-vous fait pour tant de bien? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus : du reste, homme assez ordinaire ! "***[46]

[46]- Beaumarchais, ***Le Mariage de Figaro,*** acte V, scène 3.

Conclusion :

Le monologue représente des informations détaillées sur les émotions d'un protagoniste qui vit un certain état émotionnel de joie ou de tristesse. ***"Il résume d'une évolution (psychologique) jusqu'à un état final de décision. C'est une analyse d'un état-d'âme complexe."***[47] Certains monologues notent une récurrence d'expressions émotionnelles qui donnent accès aux différentes émotions du protagoniste et reflètent ses relations amoureuses, amicales et sociales.

Les expressions euphoriques ou dysphoriques manifestent une sorte d'oscillation entre euphorie et dysphorie du sujet passionné qui réussit ou échoue à se faire aimer de quelqu'un. Il semble tantôt heureux d'être proche de la fille qu'il aime, tantôt il ressent une haine de plus en plus vive contre son rival. Nous trouvons dans ces monologues ***"les sentiments d'amour d'un amoureux qui passe du bonheur, de la chaleur d'un amour partagé, aux troubles, à l'isolement, à la tristesse et à la mélancolie de la jalousie d'un amour insatisfait et non-partagé"***[48]

La récurrence des expressions dysphorique dans un monologue est souvent dû à l'existence d'un rival : l'existence d'un rival donne à une relation amoureuse son aspect conflictuel et crée les sentiments de jalousie, de haine et de crainte, etc.

Nous remarquons que le sujet passionné, pendant sa recherche de son objet de valeur, éprouve des sentiments d'amour, de haine, de crainte, de jalousie, d'envie de supériorité, de mérite, d'ombrage, etc. Ces différents sentiments jaillissent du fond d'un sujet passionné dans un moment de joie ou d'agitation. L'ensemble de ces sentiments expriment l'état d'un personnage ému : c'est le langage émotionnel du monologue dans le théâtre de Beaumarchais.

47-Henri Bénac, ***Guide des Idées Littéraires,*** Hachette, Paris, 1974, p. 260
48-https://www.études-littéraires.com/molière-misanthrope-résumé.php

Bibliographie :

1-AMON, Yvelyne, BOMATY, Yve, ***Les Auteurs de la littérature fançaise,*** Paris, Larousse, 1995 (320)

2-BÉNAC, Henri, ***Guide des Idées Littéraires,*** Hachette, Paris, 1974.(311)

3-BEAMARCHAIS. ***Le Mariage de Figaro***, Librairie Larousse, 1971. 1-(160), 2- (130)

4-BEAUMARCHAIS**.** ***Le barbier de Séville – Eugénie,*** Paris *Hachette*. 1950**.** (201)

5-BEAUMARCHAIS. ***La Mère Coupable*** Librairie Gründ 1936 - La Bibliothèque 5-Précieuse., Paris (1936) (208)

6-BEAUMARCHAIS**.** ***Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère Coupable,*** présentation par René Pomeau, Paris, GF Falmmarion, 1965 (320)

7-BEAUMARCHAIS**.** ***Le Barbier de Séville;*** Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, Paris Édité par Le Livre de poche 1985. (190)

8-BEAUMARCHAIS**.** ***Les Deux Amis ou le Négociant De Lyon,*** Paris, *GALLIMARD* (1931) (457)

9-BEAUMARCHAIS. ***Eugénie ou la Vertu du désespoir,*** Paris, *Armand Colin*, 1969 (180)

10-BORDAS, Éric, BAREL-MOISAN, Claire, ***L'analyse littéraire,*** Paris, Nathan, 2004 (232)

11-COURÉS, Joseph***. Du lisible au visible,*** Imprimerie De Boeck-Wesmael, Bruxel, 1995. (283)

12-GRIEIMAS, Algirdas Julien et FONTAILLE, Jacques. ***Sémiotique des passions,*** Paris, Éditions du Seuil, 1991 (363)

13-GREIMAS, Algirdas Julien. ***Sémantique structurale,*** Paris, Larousse, 1966

14-RAVOU RALLO, Élisabeth, ***Méthodes de Critique littéraire,*** Paris, Armand Colin, 1999 (206)

15-UBERSFELD, Anne, I ***Lire le Théâtre,*** Paris, BELIN, 1996 (236)

16-UBERSFELD, Anne, II ***Lire le Théâtre,*** Paris, BELIN, 1996 (318)

17-UBERSFELD, Anne, III ***Lire le Théâtre,*** Paris, BELIN, 1996 (218)

Documents éléctroniques consultés :

1-https://books.openedition.org/pur/30986. page consultée le 1 janvier 2022

2-http://www.ac-grenoble.fr › Ph_Jonaert_version_longue. Page consultée le 23 janvier 2021

3-https://www.cnrtl.fr/definition/thymique/1. Page consultée le 25 janvier 2021

4-https://www.ch-rouffach.fr › pdf › formations › 2... Page consultée le 3 février 2022

5-https://books.google.com › books. Page consultée le 13 mars 2022

6-https://www.linternaute.fr › rivalite. Page consultée le 19 mars 2022

7-https://www.universalis.fr/encyclopedie/beaumarchais-pierre-augustin-caron-de/2-une-dramaturgie-nouvelle/. Page consultée le 25 mars

8-https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ definition/merite. Page consultée le 3 mai 2022

9-https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/emulation. Page consultée le 13 mai 2022

10-https://www.estrepublicain.fr › rivalit... Page consultée le 17 mai 2022

11-https://www.psychologies.com › Secr... Page consultée le 23 mai 2022

12-https://fr.wikipedia.org › wiki › Euphorie. Page consultée le 29 mai 2022

13-https://psychotherapie.ooreka.fr › voir. Page consultée le 1 juin 2022

14-http://www.toutmoliere.net/notice,405468.html. Page consultée le 3 juin 2022

15-https://fr.wikipedia.org/wiki/Monologue. Page consultée le 5 juin 2022

16-http://www.bacdefrancais.net/mariage-de-figaro-acte-5-scène-3.php. Cette page est consultée le 7 juin 2022

17-https://www.amazon.fr/Mariage-Figaro-Beaumarchais-Fiche lecture/. Page consultée le 9 juin 2022

18-https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/envie. Page consultée le 15 novembre 2022

19-https://www.passeportsante.net/fr/psychologie/Fiche.aspx?doc=instabilite-emotionnelle. Page consultée le 15 novembre 2022