جامعتا سمنان و تشرين دراسات في اللّغة العربية و آدابها (٣٣)
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون – ربيع وصيف ١٤٠٠ هـ.ش/٢٠٢١ م

دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها

علميّة محكّمة

٣٣

ردمد للنسخة المطبوعة: ٢٠٠٨-٩٠٤٣ / ردمد للنسخة الإلكترونية: ٢٥٣٨-٣٣٨٠

المتلازمات اللّفظيّة ودورها في إعداد المعجم اللّغوي المعاصر
بانا بلال شباني

تأثير الأدب العربيّ على الأدب الأندونيسي القديم شعر حمزة فانسوري نموذجا
شهيا بوانا*؛ أحمدي عثمان

السرد الكولاجيّ وخصائصه في رواية "إسكندريتي" لإدوار الخراط
شهرام دلشاد

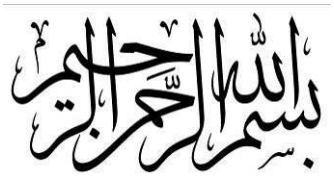
"الاستلزام الحواريّ في الخطاب القرآني وفق نظريّة غرايس"قصّة زكريّا ومريم العذراء(ع) أنموذجاً
كاوه رحيمي*؛ سودابة مظفري؛ علي أسودي

البوليفونيّة في رواية الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي، على ضوء النظرية الباختينية
علي صيادانى*؛ حسن إسماعيل زاده باوانى؛ شهلا حيدري

المفارقة في ضوء نظرية التلقي
علي عندليب؛ السيد حيدر فرع الشيرازي*؛ محمدجواد بورعابد؛ ناصر زارع

"دراسة العلاقة بين النص والصورة في كتب اللغة العربيّة للمرحلة الإعداديّة بناء على تصنيف"وارش ومايت
أمين نظري تريزي؛ سيد فضل الله ميرقادري*

نصف سنويّة دوليّة محكّمة تصدر عن جامعتَي
سمنان الإيرانيّة – تشرين السوريّة
السنة الثانية عشرة – العدد الثالث والثلاثون – ربيع وصيف ١٤٠٠هـ.ش/ ٢٠٢١ م



دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٣٣)

نصف سنويّة دوليّة محكّمة، تُصدرها جامعة سمنان الإيرانيّة

بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة

السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون

ربيع وصيف ١٤٠٠هـ.ش/٢٠٢١م

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدبها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة التعليم العالي الإيرانية وفق الكتاب المرقم بـ١٧٩٨٦١ المؤرخ ١٣٩٠/٠٩/١٢ هـ.ش.

✓ يتمّ عرض هذه المجلة العلميّة المحكّمة الدوليّة في المواقع التالية: Google Scholar ,ISC, SID , Magiran , Noormags .

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدبها» على ربع Q2 لـ ISC ومعامل تأثير ٢,٢ لسنة ٢٠١٨م من مشروع معامل التأثير العربيّ بمصر.

✓ این نشریه براساس مجوز ۸۸/۶۱۹۸ مورخه ۸۷/۸/۲۵ ادارۀ کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

✓ براساس رأی جلسه ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ کمیسیون بررسی اعتبار نشریات علمی کشور و نامۀ شماره ۱۷۹۸۶۱ آن کمیسیون مورخ۱۳۹۰/۹/۱۲ش این مجله از شمارۀ اول دارای اعتبار علمی‌پژوهشی است.

✓ این مجله علمی در پایگاه‌های زیر نمایه می‌گردد: Google Scholar ,ISC, SID , Magiran , Noormags .

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلة نصف سنويّة دوليّة محكّمة

الناشر: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور علي ضيغمي

رئيسا التحرير: الدكتور فرامرز ميرزايي (إيران) والدكتور عبدالكريم يعقوب (سوريا)

هيئة التّحرير (حسب الحروف الأبجديّة):

الدكتور إبراهيم محمد البب	أستاذ بجامعة تشرين
الدكتورة لطفية إبراهيم برهم	أستاذة بجامعة تشرين
الدكتور محمد إسماعيل بصل	أستاذ بجامعة تشرين
الدكتور حامد صدقي	أستاذ بجامعة الخوارزمي
الدكتور شاكر العامري	أستاذ مشارك بجامعة سمنان
الدكتور صادق عسكري	أستاذ مشارك بجامعة سمنان
الدكتور علي أصغر قهماني مقبل	أستاذ مشارك بجامعة الشهيد بهشتي
الدكتور علي گنجيان	أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي
الدكتور سيدرضا ميرأحمدي	أستاذ مشارك بجامعة سمنان
الدكتور فرامرز ميرزايي	أستاذ بجامعة تربية مدرس
الدكتور عبدالكريم يعقوب	أستاذ بجامعة تشرين

المدير التنفيذيّ: الدكتور علي‌أكبر نورسيده

مدير الموقع الإلكترونيّ: الدكتور حبيب كشاورز

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الإنكليزيّة: الدكتور شمس‌الدين رويانيان

التصميم والمراجعة: الدكتور علي ضيغمي

الخبير التنفيذيّ: علي برهاني

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، الطابق الثاني، كلية العلوم الإنسانيّة، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

الرقم الهاتفي: ۰۰۹۸۲۳۳۱۵۳۲۱۴۱

الموقع الإلكترونيّ: lasem.semnan.ac.ir **البريد الإلكترونيّ**: lasem@semnan.ac.ir

شروط النشر في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها مجلّة نصف سنويّة دوليّة محكّمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبيّة التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربيّة والفارسيّة، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتَيْن العريقتَيْن.

تنشر المجلةُ الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربيّة مع ملخّصات باللّغات العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتّب البحث على النحو الآتي: أ- صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه وبريده الإلكترونيّ). ب- الملخّص العربيّ حوالي ٢٠٠ كلمة مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية الملخّص. ج- نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج). د- قائمة المصادر والمراجع هـ- ترجمة لجميع المصادر باللغة الإنجليزية. و- الملخّصان الفارسيّ والإنكليزيّ.

ملاحظة: يلحق الملخّصان الفارسي والإنكليزي في نهاية البحث وفي صفحتين مستقلّتين، يُذكر فيهما عنوان البحث ومعلومات المؤلّف والكلمات المفتاحية. أمّا المعلومات المطلوبة من المؤلفين في الملخصات فهي كما يلي: يذكر الاسم الكامل للمؤلّف تحت عنوان المقالة، بالترتيب العادي. ويضاف في الهامش السفليّ: الدرجة العلمية، الفرع الدراسيّ، اسم الجامعة، اسم المدينة، اسم البلد، البريد الإلكترونيّ أو الرقم الهاتفي لكل مؤلف على حدة، محددة بنجمة تشير إلى اسم المؤلف (*).

٣- تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعا بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين (:)، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعاً بفاصلة يليها بقية الاسم ثمّ عنوان المقالة داخل القوسين صغيرين « »، ثمّ يذكر عنوان المجلّة **بالقلم الأسود الغامق،** متبوعاً بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر **موقعاً إلكترونياً** فيُذكر بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعاً بفاصلة ثم عنوان المقالة داخل قوسين صغيرين « »، ثمّ يذكر اسم الموقع **بالقلم الأسود الغامق**، متبوعاً بفاصلة، ثم العنوان الإلكتروني للموقع متبوعاً بفاصلة وتاريخ النقل بين قوسين متبوعاً بنقطة.

٤- يتمّ اتّباع الترتيب الآتي في الإحالات الهامشية، إذا كان المصدر **كتاباً**: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، فعنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** تتبعه فاصلة، فرقم الصفحة متبوعا بنقطة. وإذا كان المصدر أكثر من مجلد يُذكر رقم المجلد ثم رقم الصفحة. وتكون الهوامش سفلية، مع مراعاة استقلالية الصفحة في الإحالات الهامشيّة فتكون أولى الإحالات في كلّ صفحة كاملة، ولا يكتب مثلا: "المصدر السابق" أو "المصدر نفسه" في أوّل إحالة لكلّ صفحة اعتمادا على الإحالة الّتي وردت في الصفحة السابقة.

وإذا كان المصدر **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة **بالقلم الأسود الغامق**، متبوعاً بفاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة.

وإذا كان المصدر **موقعاً إلكترونياً** فيُذكر اسم الكاتب بالترتيب العادّي متبوعاً بفاصلة ثم عنوان المقالة **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، ثم اسم الموقع باللغة العربيّة متبوعاً بنقطة.

٥- للإحالة إلى الآيات القرآنيّة يُذكر اسم السورة القرآنية متبوعاً بنقطتين، ثمّ يأتي رقم الآية الكريمة. نحو: البقرة: ٦٤ ويجب كتابة الآيات الكريمة بين علامة ﴿ ﴾.

٦- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتهما تحت الشكل. كما ترقّم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٧- يجب أن يكون الملخص صورة مصغّرة للبحث، فيتضمّن إشكالية البحث وفائدته، وأهم النتائج التي توصّل إليها البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: بيان المسألة وتحديد الموضوع– أهمية البحث وفائدته– منهج البحث مع تسويغ اختياره– أسئلة البحث وفرضياته– سابقة البحث وتقويمها.

ملاحظة: لا يجوز الاقتباس في المقدّمة والخاتمة لكونها كلام المؤلّف البدائي مع القارئ للدخول في الموضوع. فلا تحتاج إلى الاقتباس والإحالة. وإذا أحسّ الكاتب بضرورة الاقتباس في بعض المعلومات المستخدمة في بيان المسألة فيجب أن يأتي بها بعد المقدّمة في مبحث تمهيدي يحمل عنوانا مبتكرا كمدخل. كما لا يجوز الاقتباس أيضا في بداية المباحث الفرعيّة ونهايتها. لأنّ البداية للتمهيد والنهاية للنقد والاستنتاج.

٨- تُرسل البحوث عبر الموقع الإلكترونيّ للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: ملف Word قياس الصفحات A٤، القلم Traditional Arabic، قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ للهوامش السفلية، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النّص.

٩- يجب ألاّ يزيد عدد كلمات المقالة على ٨٥٠٠ كلمة، بما فيها الأشكال والصور والجداول وقائمة المصادر والملخصات الثلاثة للبحث وترجمة المصادر باللغة الإنجليزية.

١٠- يجب أن تكون الترجمة الإنجليزية للملخص والمصادر منقّحة من قبل مترجم حاذق ودقيقة على أساس النص العربيّ.

تتمّ ترجمة كل المصادر غير الإنجليزية (العربيّة والفارسيّة وغيرهما من اللغات) إلى الإنجليزية كما يلي:

طبل، حسن، **المعنى في البلاغة العربيّة**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفكر العربيّ، ١٩٩٨.

Tabl, Hassan, **the Meaning of Arabic Calligraphy**, I 1, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, [In Arabic]. 1998.

١١- يجب أن يراعي الكتّاب قواعد الإملاء العربي الصحيح وخاصّة في كتابة الهمزة والياء والشدّة والأسلوب الصحيح لاستعمال علامات التنويع والتفريع، حيث تستعمل الحروف للمباحث الأصليّة والأعداد للمباحث الفرعيّة.

١٢- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر.

١٣- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحمّلون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

يتمّ الاتصال بالمجلة عبر العنوانين التاليين:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان،كلّية الآداب واللغات الأجنبيّة، الطابق الثاني، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها.

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الدكتور عبدالكريم يعقوب.

الرقم الهاتفي : إيران: ٠٠٩٨٢٣٣١٥٣٢١٤١ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكترونيّ: lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإلكترونيّ: lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

لقد دأبت مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها على رفد الساحة العلميّة في داخل إيران وخارجها بما يسهم في رسم صورة واقعيّة لمدى الاهتمام الذي توليه الجامعات الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها. وحرصاً من قبل المجلة وأسرة تحريرها على ريادة الدراسات المتخصّصة في هذا المجال وتوجيهها الوجهة الصحيحة قرّرت درج بعض الملاحظات والنقاط التي يتمّ رصدها في البحوث المقدّمة للمجلة.

ولا يفوتنا، قبل كلّ شيء، أن ننوّه بالجهود الحثيثة والمخلصة التي يبذلها الباحثون الذين يثقون بالمجلة فيخصّونها بخلاصة أفكارهم وفلذات أقلامهم، ويتحفونها بعصارة جهودهم حريصين كلّ الحرص على تنقيح بحوثهم وإظهارها بالمظهر اللائق لرفع مستوى المجلة علمياً، مستجيبين برحابة صدر لما يُطلب منهم من تعديلات وإن تكرّرت.

لكنّنا قد نرى بعض الهفوات التي يتوجّب على الباحث مراجعة بحثه قبل إرساله للمجلة للتأكد من خلوه منها ومطابقة البحث لشروط النشر ولتصحيح الأخطاء المحتملة من قبيل عدم التفريق بين المؤنث والمذكر، أو الخطأ في استعمال علامات الترقيم. وترقيم العناوين دون مسوّغ للترقيم ودون فائدة مرجوّة ودون وجود كلّ تتفرّع منه الفقرات. وقد يكون الباحث محقا بعض الشيء لعدم وجود أسلوب موحَّد بين المجلات العربيّة داخل إيران وخارجها، لكنّ المجلة لم تفرض على أحد ترقيم كافّة العناوين وتعتبر ذلك غير منسجم مع مبادئ البحث العلميّ الهادف. كما لا يفوتنا أن نهيب بالباحثين الكرام أن يقوموا بتطوير خبراتهم بالمهارات الأولية لاستخدام برنامج word.

كانت هذه بعض الأمور التي لا يهتمّ بها بعض الباحثين أو يتغافلون عنها فارتأينا التنبيه إليها راجين أن يتقبلوها بصدر رحب حرصاً على رفع مستوى بحوثهم وتنقيتها مما يخدش صورتها الناصعة، وبالتالي رفع مستوى المجلة ولتكون خطوة على الطريق الصحيح.

مع فائق الاحترام

أسرة التحرير

فهرس المقالات

المتلازمات اللّفظيّة ودورها في إعداد المعجم اللّغوي المعاصر..... ١

بانا بلال شباني

تأثير الأدب العربيّ على الأدب الأندونيسي القديم شعر حمزة فانسوري نموذجا ٢٥

شهيا بوانا*؛ أحمدي عثمان

السرد الكولاجيّ وخصائصه في رواية "إسكندريتي" لإدوار الخراط..... ٥٩

شهرام دلشاد

الاستلزام الحواري في الخطاب القرآني وفق نظريَّة غرايس "قصَّة زكريّا ومريم العذراء (ع) أنموذجاً"..**٨٣**

كاوه رحيمي*؛ سودابة مظفري؛ علي أسودي

البوليفونيّة في رواية الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي، على ضوء النظرية الباختينية ١٠٣

علي صياداني*؛ حسن إسماعيل زاده باواني؛ شهلا حيدري

المفارقة في ضوء نظرية التلقي ١٣١

علي عندليب؛ السيد حيدر فرع الشيرازي*؛ محمدجواد بورعابد؛ ناصر زارع

دراسة العلاقة بين النص والصورة في كتب اللغة العربيّة للمرحلة الإعداديّة بناء على تصنيف "وارش ومايت" ١٥١

أمين نظري تريزي؛ سيد فضل الله ميرقادري*

چكيده‌هاى فارسى ١٧٧

Abstracts in English..... 184

الهيئة الاستشاريّة للعدد:

الدكتورة نرگس أنصاري

(أستاذة مشاركة في جامعة الامام الخميني الدولية)

الدكتور رسول بلاوي

(أستاذ مشارك بجامعة خليج فارس)

الدكتورة مريم جلائي

(أستاذة مشاركة بجامعة كاشان)

الدكتور علي سالمي

(أستاذ مساعد بالجامعة الرضويّة للعلوم الإسلاميّة)

الدكتور شاكر العامري

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتور صادق عسكري

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتور حبيب كشاورز

(أستاذ مساعد بجامعة سمنان)

الدكتور عيسى متقي زاده

(أستاذ جامعة تربية مدرّس)

الدكتور عبدالرحمن، مهاجر ساجادي

(أستاذ مشارك بجامعة سونان كاليجاكا الإسلاميّة الحكوميّة بجوكجاكرتا، إندونيسيا)

الدكتور سيدرضا ميرأحمدي

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتور علي نجفي أيوكي

(أستاذ مشارك بجامعة كاشان)

الدكتور علي أكبر نورسيده

(أستاذ مساعد بجامعة سمنان)

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٠هـ. ش/٢٠٢١م

المتلازمات اللّفظيّة ودورها في إعداد المعجم اللّغوي المعاصر

بانا بلال شباني*

مقالة علميّة محكّمة
صص ١ – ٢٤
DOI:10.22075/lasem.0621.6170

الملخّص:

يعالج هذا البحث ظاهرة التّلازم اللّفظي في المعجم في إطار دلاليّ تركيبي، وتكمن أهميته في الإسهام في تطوير الصّناعة المعجميّة أحادية اللغة أو فوق الأحاديّة، كما يمكن أن يُستفاد منه في صناعة معجم تركيبي للّغة العربيّة. فالنظام اللّغوي في العربيّة أو غيرها من اللغات لا ينبني فقط على التعابير العاديّة، بل تشكّل المتلازمات اللّفظيّة جزءاً مهمّاً منه. وهذا الجزء يخضع لقوانين العربيّة من حيث الاستجابة التامة للقواعد النّحويّة والصّرفيّة.

ويدرس هذا البحث المتلازمات اللّفظيّة نظرياً، ويبحث في هذه الظّاهرة في معجمات ذات طابع مؤسسي، تتمثّل في «المعجم الوسيط» من إصدار مجمع اللّغة العربيّة في القاهرة، و«المعجم العربيّ الأساسي» من إصدار المنظمة العربيّة للثّقافة والعلوم. كما تتخذ الدّراسة من مدوّنات معجميّة ذات طابع فردي أنموذجاً تطبيقيّاً، هي معجم «المنجد» لصاحبه لويس معلوف، ومعجم «الرّائد» لصاحبه جبران مسعود. ومن هنا تتعرّض الدراسة لمسألة مسألة معجمة المتلازمات اللّفظيّة في المعجم أحادي اللغة، وسيط الحجم. وتهدف إلى الجمع بين التنظير والتطبيق من أجل ملامسة واقع المعجم اللغوي المعاصر عن كثب. لقد تزايد اهتمام الأفراد والمؤسسات بصناعة المعجم اللّغوي الوسيط، فظهرت معاجم كثيرة حاولت أن تستثمر التّجربة المعجميّة الغربيّة، غير أنها بقيت قاصرة عنها، وقد يرجع هذا لعدم الإخلاص في تطبيق معايير الصّناعة المعجميّة، ونقص في خبرات صنّاع المعجم، أو عدم تبادل الخبرات، مما يضيّع الوقت والجهد. إذن فإنّ صناعة معجم لغويّ وسيط يلبي حاجة القارئ العربيّ أو متعلّم العربيّة، أمرُ ملّح.

كلمات مفتاحيّة: المتلازمات اللّفظيّة، المصاحبات اللّغويّة، علم المعجم الوصفيّ.

---

* – مدرّسة في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. الإيميل: sara-hat@hotmail.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٩/١٠/٠٨هـ.ش= ٢٠٢٠/١٢/٢٨م – تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٦/٢٠ هـ.ش= ٢٠٢١/٠٩/١١م.

المقدّمة:

تتناول هذه الدّراسة موضوعاً ما يزال البحث فيه غير نشط، وهو المتلازمات اللّفظية. وتُبرِز الحاجة الماسة إلى تجديد المعجم اللّغوي أحادي اللّغة، وسيط الحجم وفق أسس معجميّة قويمة من ناحية الجمع والوضع، لتساعد مستعمل المعجم على إيجاد المتلازم بسرعة وسهولة. وترمي الدّراسة إلى الجمع بين إجراءٍ نظري، وتطبيقٍ عملي. وتتناول في الإجراء النّظري ظاهرة المتلازمات اللّفظيّة، فتعرّفها وتبحث في أنماطها. وتدرس في الجانب التطبيقي هذه الظّاهرة في مدوّنات معجميّة ذات طابع جماعي تتمثّل في "المعجم الوسيط" من إصدارات مجمع اللّغة العربيّة في القاهرة، و"المعجم العربيّ الأساسي" من إصدار المنظمة العربيّة للثّقافة والعلوم. كما تتخذ الدّراسة من مدوّنات معجميّة ذات طابع فردي أنموذجاً تطبيقيّاً، هي معجم "المنجد" لصاحبه لويس معلوف، ومعجم "الرّائد" لصاحبه جبران مسعود.

أهمية البحث، والهدف منه:

يكتسب هذا البحث قيمته من تناوله موضوعاً ما يزال الاهتمام فيه غير كافٍ، وهو ماهية المتلازمات اللّفظيّة ودورها في صناعة المعجم اللّغوي وسيط الحجم. ويرمي إلى تحقيق هدفين؛ أولهما: يقدم شرحاً وافياً لظاهرة دلاليّة تركيبيّة، هي: المتلازمات اللّفظيّة بأنماطها المختلفة. وثانيهما: يدرس كيفية تعامل المعجم العربيّ المعاصر مع هذا النوع، ويعرض طريقة معجمة المتلازمات من وجهة نظر معجميّة وصفيّة (ميتاليكسيكوغرافيّة)، بحيث يواكب المعجم المعاصر أحدث ما طرحه علم المعجم الوصفي Metalexikografie. والميتاليكسيكوغرافيا مبحث لساني يهتم بالتّأليف عن المعجم، وليس تأليفه، فيخطط له قبل وضعه، وينقده بعد إتمام إنجازه من ناحية الرّصيد الممعجم، وطرق معجمته وتعريفه.[١]

منهجية البحث:

انتهج البحث الطّريقة الوصفيّة في علاج موضوعه من خلال انتقاء عيّنة من المعجمات اللّغويّة المعاصرة، وسيطة الحجم، ودراسة ظاهرة المتلازمات، وكيفيّة توظيف هذه المعاجم للمتلازمات في توضيح دلالات مداخلهم.

[١]– ينظر: **Duden – Deutsches Universalwörterbuch** :، p. 1074.

المتلازمات اللّفظيّة:

حظيت ظاهرة المتلازمات اللّفظيّة kollokationen باهتمام كبير في اللّسانيات الدّوليّة، فازدادت الدّراسات التي تناولتها؛ كتلك التي قدّمها بينسون وهاوسمان وفيغاند وشليفر، وتعدّدت المعجمات التي خُصِّصت لمعجمة هذا النوع من التّجمّعات اللّفظيّة في اللّغات الغربيّة؛ كمعجم The BBI Combinatory Dictionary of English لمورتون بينسون وآخرين، الصادر عام ١٩٨٩. ويُعدُّ أنموذجاً مميزاً للمتلازمات اللّفظية في الإنكليزيّة، وجديراً بأن يُحْتَذى به. وقد لقيت هذه الظّاهرة في العربيّة قليلاً من الاهتمام، فظهر عددٌ من المعاجم السّياقيّة الأحاديّة والثّنائيّة، نذكر منها على سبيل التمثيل: "معجم الطّلاب"، وهو معجم سياقي للكلمات الشّائعة، لمحمود إسماعيل صيني، وحيمور حسن يوسف؛ ويحتوي على ثلاثة آلاف مادة معروضة في استعمالاتها السّياقيّة، وقد نشرته مكتبة لبنان عام ١٩٩١، و"معجم الحافظ للمتصاحبات اللّفظيّة، عربي. إنكليزي" لمؤلفه "الطّاهر بن عبد السّلام هاشم حافظ"، هَدَفَ المؤلّف فيه إلى تعريف مَنْ يتعلّم العربيّة والإنكليزيّة المفردات العربيّة، وكيف تتلازم في الاستعمال. غير أنّ المعجمَين يعانيان من نقص واضطراب في معالجة المتلازمات على مستويات الجمع والترتيب والتعريف.

ويُطلق على مفهوم "التّلازم اللّفظي" في اللّغات الغربيّة مصطلحاً يكاد يكون واحداً نطقاً وإملاءً، هو collocations. وقد اقتُبِسَ هذا اللفظ من اللاتينية "collocatio"، ويعني لغةً "التّرتيب، أو التّنسيق، أو التّنظيم".[١] واتُّخِذ ليُعبّر اصطلاحاً عن ذلك التّجمّع اللّفظي المكوّن من لفظين متلازمين فأكثر. ويُعدُّ اللّغوي البريطاني J. R. Firth أول من استخدم هذا المصطلح عام ١٩٥٧ ليدلّ على هذا المفهوم، لكنّه لم يعرّفه، بل ذكر أمثلةً عنه، فقال: *"من معاني كلمة (ليل) قبولها المصاحبة مع كلمة (مظلم)، وكلمة (مظلم) تتصاحب بالتأكيد مع كلمة (ليل)"*[٢] . كما يُعدُّ فيرث أول من تكلّم بضرورة تسييق الوحدة المعجميّة لتبيان معناها، *"فمعظم الوحدات تقع في مجاورة وحدات أخرى، ومعاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلاّ بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها"*.[٣]

وقد قوبل هذا المصطلح الغربي بمقابلات عربيّة مختلفة، فاقترح الباحثان الدكتور محمود إسماعيل صالح

[١]-ينظر:

Duden – Deutsches Universalwörterbuch، p. 925.

[2] John Lyons، **Firth's theory of meaning** ،p. 13.

[3] Eugene. A. Nida، **Componential Analysis of Meaning**، p. 196.

والدكتور محمد حسن عبد العزيز مصطلح "التّصاحب اللّفظي"[١]، وحجتهم أنّ القانون الذي يجمع بين هذه الألفاظ هو التّصاحب. وقد أغفل أصحاب هذا الرّأي أن التّصاحب سمةٌ يشترك فيها هذا النّوع من التّجمّعات مع التّعبيرات الاصطلاحيّة (المسكوكات) والأمثال وعبارات الإتباع. وعرض الدكتور أحمد مختار عمر مصطلح "الرّصف أو النّظم" وعرفّه بأنّه *"استعمال وحدتين معجميتين منفصلتين. استعمالها عادةً مرتبطتين الواحدة بالأخرى"*[٢]. ولم يلق هذا اللفظ مقبوليّة أو تداولاً من اللسانيين؛ لأنّه لا يؤدي المعنى الحقيقي للمصطلح الغربي، ولا يعبّر بوضوح عن مفهومه. وطرح الدكتور تمام حسّان مصطلح "التّضام أو التّوارد"[٣]، ويقصد به *"الطّرق الممكنة في رصف جملة ما، فتختلف طريقةٌ منها عن الأخرى تقديماً وتأخيراً وفصلاً ووصلاً وهلم جراً"*[٤]. لكنّ هذا الاجتهاد لا يتفق مع مبدأ مصطلحي معروف، وهو عدم جواز تعارض المصطلح المستحدث مع مصطلح موجود فعلاً، ويتداوله المشتغلون في حقل لساني آخر، مما ينتج ازدواجيّة مصطلحيّة ويتسبب في عرقلة عملية التعلم والتعليم. وقد استخدمه الدكتور حسّان للدّلالة على مفهوم نحوي هو *"استلزام أحد العنصرين التّحليلين النّحويين عنصراً آخر"*[٥]، كتضامّ الجار والمجرور، والموصول والصّلة، والقسم وجوابه، وحرف العطف والمعطوف، والشّرط وجوابه، وهلمّ جراً. وأورد مؤلّفو "مصطلحات تعليم التّرجمة" مصطلح "الاقتران المأثور" نظراً لاقتران لفظٍ بلفظٍ آخر،[٦] ولم تتبن أية دراسة لغويّة هذا المصطلح. ويمكن الجزم أنّ مصطلح "المتلازمات اللّفظيّة"[٧] لاقى قبولاً أكثر من غيره في الدّراسات المتخصصة بشأن المصاحبات اللّغويّة؛ إذ يحقق الانسجام داخل نظامه اللّغوي، فنشأته لم تأت من إبداع مركب مصطلحي جديد فحسب، بل من استعماله في نطاق مدلولي ضيّق ومحدد، يحقق مبدأ من مبادئ صناعة المصطلحات، وهو مبدأ الشّيوع في الاستعمال؛ إذ يستعمل بكثرة في دراسات

---

[١] ينظر: الطاهر هاشم حافظ، **معجم الحافظ للمتصاحبات المعجميّة**، ص ٨.

[2] R. R. K. Hartmann and F. C. Stork، **Dictionary of Language and linguistic**، p. 41.

[٣] ينظر: تمام حسان، **اللغة العربية مبناها ومعناها**، ص ٢١٦.

[٤] ينظر: المرجع نفسه، ص ٢١٦.

[٥] المرجع نفسه، ص ٢١٧.

[٦] ينظر: **مصطلحات تعليم الترجمة**، تر: جينا أبو فاضل، هنري عويس، جرجورة حردان، لينا صادر الفغالي.

[٧] ويصح أن نسميها "المتلازمات المعجميّة"، ولم تتبناه هذه الدراسة؛ لكيلا يظن المتلقي أنّ هذه الظاهرة خاصة بالمعجم.

الباحثين المهتمين بهذا المجال.[١] فما المتلازم اللّفظي؟

المتلازم اللّفظي هو تجمّع مكوّن من كلمتين فأكثر ترد عادةً مصاحبةً بعضها بعضاً، وتُستعمَل بمعانيها غير الاصطلاحيّة. ويتكون المتلازم اللّفظي حسب F. J. Hausmann من:[٢]

Collocation = basis + collocator

المتلازم اللّفظي = النواة + عنصر التّلازم الدلاليّ.

أما المفردة "النّواة"، فهي العنصر الأساس التي تشكّل قوام المتلازمة اللّفظيّة. ويحمل "عنصر التّلازم الدّلالي" وظيفة منح الدّلالة المقصودة للمتلازم، فإذا قلنا: حرب ضروس، أو ضرب مثلاً، أو أدّى معروفاً؛ فإنّ نوى هذه المتلازمات، هي على التوالي: "حرب، مثلا، معروف". أما الألفاظ "ضروس، ضرب، أدّى" فقد شكّلت "عنصر التّلازم الدّلالي". وكما نلاحظ فقد شكّلت النّوى قوام كل جملة، بينما أسهمت الألفاظ الأخرى في إكساب النّوى دلالاتها.

أنماط المتلازمات اللّفظيّة

إنّ المتفحّص لعبارات التّلازم اللّفظي يجد بوضوح أنها تنتمي إلى مجالات مختلفة منها السّياسة والطّب وعلوم اللغة والأدب والجغرافيا والتّاريخ و... إلخ، وتأتي على أنماط مختلفة، وقد صنّفها Emery إلى متلازمات حرّة، ومقيّدة، وموثّقة:[٣]

أ. **المتلازمات الحرّة أو المفتوحة** Open colloctions: وهي تجمّع من لفظين أو أكثر، يظهران في تعبير واحد، من دون أية خصوصية علائقيّة بين مكوّني المتلازم؛ أي بين النّواة، و"عنصر التّلازم الدّلالي"،[٤] وهذا يعني أنه يمكن استبدال "عنصر التّلازم الدّلالي" بسهولة، شريطة التّقيّد بالمجال الدّلالي الذي ينتمي إليه عنصر التّلازم؛ كأن نقول مثلاً: "اشتعلتِ الحربُ، نشبتِ الحربُ، بدأتِ الحربُ، شبّتِ

---

[١]– تبنّى هذا المصطلح كل من اللغويين: إبراهيم بن مراد، وعبد الغني أبو العزم، ومنية الحمامي، وعبد الرزاق بنور، وسعدية آيت الطالب، وأمينة أردردور، وزكية السائح دحماني، وغيرهم

[٢]– ينظر:

F. J. Hausmann، **Wortschatzlernen ist Kollokationlernen**، p. 399.

[٣]– ينظر:

P. Emery، **collocation in Modern Standard Arabic**، p. 56 -65.

[٤] ينظر: المرجع نفسه.

الحربُ، قامتِ الحربُ". فالمفردة النّواة في هذه المتلازمة هي "الحرب"، وتتبادل الأفعال "نشبت، اشتعلت، قامت، بدأت، شبّت..." منح المتلازمة دلالتها الخاصة.[١]

ب. المتلازمات المقيّدة Restricted collocations: هي تصاحب مفردتين أو أكثر فتستعمل في معناها العادي غير الاصطلاحي، وتعرف بالمقيّدة؛ لأنه لا يجوز أن يُبدَل عنصر من عناصرها المكوّنة لها. والعربيّة غنية بهذا النوع من المتلازمات، نمثّل لها: ضرب وعداً، ضرب عملة، ضرب مثلاً، أدّى معروفاً، أحرز تقدماً، عرش الملك، لقي حتفه، لقي مصرعه، مسقط رأسه، اللغة الأمّ، الوطن الأمّ، ميلاداً مجيداً، عيداً سعيداً، الكرة الأرضيّة، المجرة الشمسيّة.

ج. المتلازمات الموثّقة Bound collocations: وتعرف أيضاً بالعبارات المصطلحيّة terminological phrases، وتستعمل بمعناها الاصطلاحي. ومن أمثلتها: انعدام الوزن، داء الملوك، حاجز الصّوت، البيت الأبيض، السّوق السّوداء، الغدة النّكفية، مركز الثقل، أوكسيد الحديد، الحامض النّووي، نواة الذّرّة، درب التّبّانة.

ومن ناحية أخرى يمكن تصنيف المتلازمات حسب بنيتها التّركيبيّة، وقد صنّفها Hooglandفي الإنكليزيّة وHausmann في الألمانيّة إلى أنماط كثيرة.[٢] وبالاستناد إلى تصنيفاتهما، يمكن حصر المتلازمات اللّفظيّة في العربيّة في قسمين، مرةً عندما يشكّل الاسم "المفردة النّواة"، ومرةً عندما يقوم الفعل بهذا الدّور:

أ. حسب الاسم:

١. (اسم) + (أداة تعريف + اسم)، مثلاً: سكُّ العملةِ، سنُّ القوانينِ. وبشيء من التّمعّن يمكن أن نجد أنّ هذه المتلازمات المكوّنة من اسمين يمكن استبدال فعل بأحد عناصرها، فنقول: سكَّ العملةَ، أو سنَّ القوانينَ.

٢. (اسم) + (أداة تعريف + اسم): رجل الثّلج، درب التّبّانة، خطّ الاستواء، خطوط الطّول/ العرض، كثبان الرّمل، هنا لا يمكن أن يُستبدَل فعل بأحد العنصرين على غرار النّمط السّابق.

٣. (اسم) + (اسم) + (أداة تعريف + اسم)، كأن نقول: حقّ تقرير المصير، إقرار حقوق الطّفل.

---

[١]– ينظر: محمد حلمي هليّل، **الأسس النظريّة لوضع معجم للمتلازمات اللفظيّة العربيّة**، مجلة المعجميّة، ص ٢٣٣.

[٢]– ينظر:

F. J. Hausmann **Wortschatz ist Kollokationlernen**، p. 400 – 404.

٤. (اسم) + (أداة تعريف + اسم) + (أداة تعريف + صفة): هيئة الصّحة العالمية، وزارة الشّؤون الاجتماعية، مجسّم الكرة الأرضيّة.

٥. (أداة تعريف + اسم) + (أداة تعريف + صفة) + (أداة تعريف + صفة): الصّراع العربيّ الإسرائيليّ، النّظام العشري الدّوليّ

٦. (اسم) + (صفة)، مثلاً: أزمة سياسية، انقلاب عسكري، حرب شعواء.

ب. حسب الفعل:

١. (فعل) + (اسم: الاسم هنا فاعل): شبَّ الحريقُ، نشبت الحربُ.

٢. (فعل) + (اسم: الاسم هنا مفعول به): ضرب مثلاً، سكَّ عملةً، اتخذ قدوةً، لقي مصرعَه.

٣. (فعل) + (حرف جر) + (اسم): تنحى عن السّلطة، أحسَّ بالمسؤوليّة، لوّح بيده. هذه المتلازمات لها مقابلات اسمية، فنقول: التّنحي عن السّلطة، الإحساس بالمسؤوليّة، التّلويح باليد.

٤. (فعل) + (حال): ارتعد فزعاً، استشاط غيظاً، انفجر غضباً، اشتعل (رأسه) شيباً، قُتِل حجراً.

المتلازمات اللّفظيّة من وجهة نظر ميتاليكسيكوغرافيّة:

ينظر علم المعجم الوصفي "الميتاليكسيكوغرافيا" إلى المتلازمات اللّفظيّة بوصفها عنصراً مهماً من عناصر البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة. والبيانات الدّلاليّة التّركيبيّة هي مجموع الأمثلة السّياقيّة مع الشّواهد اللسانيّة. وأما الأمثلة السّياقيّة، فتُعرَفُ لسانيّاً باسم "المتلازمات اللّفظيّة". وأما الشّواهد اللسانيّة، فتشمل الأمثال،[١] والتّعبيرات الاصطلاحيّة (المسكوكات)[٢]، والأتباع[٣]، والمفردات المعطوفة ذات التّنسيق الثّابت[٤]. وتعدُّ البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة مكوّناً أساسياً من المكوّنات البنائيّة للنّصّ المعجميlexikal articel. والنَّصّ المعجمي هو جملة من البيانات الصّوتيّة (كيفية ضبط المعيجمة[٥])، والبيانات الصّرفيّة النحويّة (معلومات تتعلق بالتّعدّي واللزوم، أو الإفراد والتّثنية والجمع، أو الجّمود والاشتقاق، أو...)، والبيانات التّأصيليّة (بيان أصل الكلمة دخيلة أو معربة)، والبيانات الدّلاليّة (شرح المعنى)، والبيانات الدّلاليّة التّركيبيّة

[١]– من مثل: يداك أوكتا وفوك نفخ، في الصيف ضيّعتِ اللبن، رجع بخفي حُنين،...

[٢]– من مثل: لا يُشقُّ غباره، ضرب أخماساً في أسداس، نضب ماء وجهه، دفن رأسه في الرمال....

[٣]– من مثل: وسيم قسيم، عطشان نطشان، ضال تال،....

[٤]– من مثل: السراء والضراء، الحسب والنسب، حيّاك الله وبيّاكَ،...

[٥]– المعيجمة هي صورة الكلمة عندما تشكّل رأس النص المعجمي، وقد تكون مفردة بسيطة أو منحوتة أو متلازماً لفظياً أو تعبيراً اصطلاحياً. ينظر:

Werner Wolski، **Das Lemma und Lemmatypen**، p. 366.

(الأمثلة التّوضيحيّة، والشّواهد اللسانيّة)، والبيانات الأسلوبيّة (معلومات عن استعمال المعيجمة). وعندما يقوم المعجمي ببناء هذا النّصّ وترتيب هذه البيانات داخله، يكون قد أنشأ بِنية المعجم الصُّغرى Mikrostruktur التي تُسمّى أيضاً "التّرتيب الأصغر". ويقصد بالتّرتيب الأصغر: التّرتيب المعتمد داخل النّصّ المعجمي المحض؛ أي كيفية ترتيب المعلومات الصّوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة والدّلاليّة وغيرها في هذا النّصّ وتنسيقها. ويخضع هذا التّرتيب وفقاً للمباحث الميتاليكسيكوغرافيّة لمعايير، يجب أن تُتَبَّع كي يصيب المعجم هدفه. وليس كل مدخل معجمي يحتاج إلى هذه البيانات مجتمعةً كي يكتمل نصه المعجمي، إذ قد يُهمَل ذكر البيانات التأصيليّة والأسلوبيّة مثلاً، غير أن كلَّ نصٍّ معجمي كي يكون مفيداً لا بدّ أن يتضمن معلومات صوتيّة ونحويّة وصرفيّة ودلاليّة كحدٍّ أدنى. كما أنّ البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة تكاد تكون حاضرةً في كل نصٍ، فالهدف من تسييق المفردة المعجميّة في متلازم لفظي، أو مثل، أو تعبير اصطلاحي، أو غير ذلك هو تحديد معنى الكلمة من خلال التركيب الذي تقع فيه؛ بتحليل العناصر اللّغوية السابقة واللاحقة[١]. ومن هنا فقد أجمع اللّغويّون. نظرياً وتطبيقياً. على قيمة البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة، وأهميتها في توضيح المعيجمات. فتحليل المحتوى الدّلالي للمعيجمات يخضع لتحليلها التّوزيعي؛ أي لاستقراء نماذج من الأمثلة السّياقيّة، والشّواهد، وتسجيل المفردات التي تصاحب المعيجمات الرّئيسة أو الفرعيّة التي تُكسبها معنى معجمياً لا يتحقق عند الاكتفاء بالشّكل الأصلي للمفردة مجرّداً من كلِّ تكملة.

لقد خضعت صناعة المعاجم حديثاً لنتائج الميتاليكسيكوغرافيا وتوصياتها، وصار تدوين البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة شرطاً مفروضاً بعد أن كان اختيارياً، له مقاييسه المنهجيّة الدّقيقة، وتقنياته المضبوطة. ولكي يلقى المعجم نجاحاً، ويحقق المنشود من وضعه تؤكّد الميتاليكسيكوغرافيا على ضرورة:

١. تقديم لمحة موجزة عن مفهوم التّلازم اللّفظي في مقدمة المعجم. فليست المقدّمة مكاناً لعرض أهمية المعجم وأهدافه فحسب، بل على المعجمي أن يعرض في المقدّمة ملّخصاً في نحو لغة المعجم وصرفها، ونبذة عن البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة، والأسلوبيّة، والتأصيليّة، والرّسومات والصّور التي سيوردها في متن المعجم. وعند الحديث عن البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة يجب على المعجمي أن يبيّن ماهية المتلازمات وأنماطها، وطريقة وضعها في متن المعجم.

٢. استخدام لغة الرموز. والمقصود بالرّمز في المجال المعجمي، "*كل علامة اصطلاحيّة مختصرة لسانيّة، أو غير لسانيّة*" [٢]. وينشأ الاختصار من حذف جزء من كلمة واحدة، أو مجموعة من الكلمات كتابةً بغية

---

[١]– ينظر: حلام الجيلالي، **تقنيات التعريف بالمعاجم العربيّة المعاصرة**، ص ١٨٧.

[٢]– رمزي منير بعلبكي، **معجم المصطلحات اللغويّة**، ص ٢٣.

تحقيق أهداف منهجيّة مقصودة؛ كاقتصاد الوقت والجهد والمساحة. ويمكن استخدام علامات غير لسانيّة،كنجمة أو قوسين معقوفين أو نقطة في شكل مربع... إلخ. كما يجوز أن توضع مختصرات كتابيّة؛ كأن نثبت (متلا) للمتلازمات.

٣. معجمة أكبر عدد ممكن من المتلازمات، واختيارها وفق معيار معين؛ كأن يكون الاختيار مثلاً وفق معيارَي الشيوع أو المعاصرة. ويتم ذلك وفق إحصاءات لنسبة تردد هذه المتلازمات في نصوص لغوية معينة؛ كالكتب المدرسيّة والجامعيّة، والمنشورات العلميّة والأدبيّة، والصّحف والمجلات، وغير ذلك. وبهذا تهمل المتلازمات الأقل استعمالاً أو المرتبطة بنصوص قديمة، ولم تتداولها الحياة المعاصرة.

٧. وظائف المتلازمات اللّفظية في المعجم اللّغوي من وجهة نظر ميتاليكسيكوغرافيّة:

يهدف المعجم اللّغوي من إثبات البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة بأنواعها إلى تحديد الدّلالات المختلفة للمفردات، وضبط مجالات استعمالها في واقع اللغة؛ أي هي وسيلة مساعدة للتّعريف بالدّرجة الأولى، والوقوف على التّطور الدّلالي عبر العصور بالدّرجة الثانية، وبناء على هذا فإنّ إيرادها في المعجم اللّغوي يكون ذا غرض تعليمي يدعم قدرة المتلقي/ القارئ على إنتاج الكلام سواء أكان هذا القارئ من أبناء اللغة أم أجنبياً عنها، وليس هذا فحسب، بل تؤدي المتلازمات وظائف أخرى، منها:

١. تأكيد وجود هذه المعيجمة أو تلك في اللغة، بوصفها مثالاً حياً يعبّر عن القيم الفنيّة والأدبيّة والعلميّة، ويشكّل دليلاً على رقيّ اللغة المعجمة، ومدى تطور الناطقين بها.

٢. إبراز ثراء اللغة وجمالها من خلال تسجيل المفردات المعجميّة في تجمّعاتها التّلازميّة، وتسجيل المتلازمات اللّفظيّة في أنماطها المختلفة؛ الحرّة والمقيّدة والمونّقة.

٣. تحديد الدّلالة المركزيّة للمعيجمة، وتمييزها عن دلالاتها الأخرى بوضعها في سياقات مختلفة. فالتّعريف الدّلالي المحض للمعيجمة مجرّداً من كلّ كلمة لاحقة أو سابقة قد لا يكون كافياً في تبيان دلالاتها المختلفة.[١]

٤. دمج المعيجمات المجرّدة في الخطاب اللساني، وذلك بتسييقها، وبذلك تُبْرِز الخصائص الأسلوبيّة والدّلاليّة والاستعماليّة للمعيجمات.[٢]

---

[١]- ينظر: حلام الجيلالي، **تقنيات التعريف**، ص ١٨٩.

[٢]- المرجع نفسه، ص ١٨٩.

٥. دعم قدرة مستخدم المعجم على إنتاج لغته الخاصة، سواء عند إنتاج النصوص، أو إنتاج الكلام، فإهمال هذا الجانب من معلومات المعجم، أو إيرادها بشكل مبتسر يقود إلى خلط، أو اضطراب في إنتاج الكلام عند المستخدم، فيعطي متلازمات خاطئة. وفي الوقت نفسه يمكن للمعجم أن يهمل ذكر أنواع معينة من المتلازمات الحرة، من مثل: بدأتِ الحرب، أشرقتِ الشمس، وهذا لا يُعدُّ نقصاً في بيانات المعاجم، ولا يشكّل عائقاً تعليمياً لمستعمل المعجم.

٦. تعدّ المتلازمات وسيلة مساعدة لضبط دلالات الكلمات المجرّدة؛ كالمشترك اللّفظي والكلمات الوظيفيّة لمنع اللَّبْس. كما تساعد المتلازمات على التّمييز بين المشترك اللّفظي Polysemie والمتجانس اللّفظي Homonymie. فالبوليزيمي هو تعدّد المعنى نتيجة التّطور في جانب المعنى، والهمونيمي هو تعدّد المعنى نتيجة التطور في جانب اللّفظ.[١] ويصعب الفصل بين النّوعين المذكورين، فكلمات كثيرة يصعب الحكم عليها إن كانت من أصل واحد أو من أصلين اثنين، ولذلك يمكن اتخاذ التّلازم معياراً للتّفريق بين النوعين، فالمتجانس مفردات تقع في مجموعات تصاحبيّة مختلفة عن المشترك، فمثلاً اسم الفاعل "سائل" من الفعل "سأل" تقع في سياقات مختلفة عن سياقات "سائل" من الفعل "سال"، والأنساق التي ينتظم فيها الفعل "ضاع" بمعنى فقدان الشيء تختلف عن أنساق الفعل "ضاع" بمعنى انتشار الرائحة.

٧. كما تساعد المصاحبات على كشف الخلاف بين المفردات التي ينظر إليها أبناء اللغة على أنها مترادفة، إذ لا يُحتمل أن تشكّل مفردة ما التّجمّع نفسه الذي تشكّله مفردة أخرى. فالفعلان "قتل، واغتال" يستعملان في السياقات نفسها، لكنّ الفعل "اغتال" لا يجيء في جملة ما، للإخبار عن قتل شخص لا مكانة اجتماعيّة له. أمّا الظرفان "خلف، ووراء"، فبإمكانهما أن يأتيا بالسياقات ذاتها من دون تبديل، ومن هنا فهي تُعدُّ من المترادفات. غير أنه من المهمّ أن نقول: إنه لا يجوز الركون إلى المتلازمات بوصفها مقياساً حاسماً لذلك.

المتلازمات اللّفظيّة في المعجم اللّغوي المعاصر:

يرجع استخدام المتلازمات اللّفظيّة في المعجم اللّغوي للّسان العربيّ إلى القرن الثّاني الهجري/ الثّامن الميلادي، عندما وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت. ١٧٥هـ) أول معجم لغوي، سمّاه "كتاب العين"، ووضّح دلالات مداخله من خلال وضعها في أمثلة توضيحيّة، طارحاً بذلك نظريةً دلاليةً، مفادها: أنّ معنى الكلمة لا يُفهم إلاّ من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى التي تضامّها في التركيب. وقد اتّبعت

[١]– ينظر: أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص ١٦٥ ـ ١٦٧.

المعاجم المعاصرة هذا التقليد، فظهرت المداخل غالباً ضمن تجمعات متضامّة مع غيرها من المفردات. وقد صرّح المعجميون المحدثون في مقدمات معاجمهم أنهم وضعوا هذه المعاجم مقتفين أثر المعجميين القدامى، ومستثمرين أفضل ما طرحته المعجميّة الدّوليّة في الصّناعة المعجميّة. غير أنّ تفحّص هذه المعاجم يؤكّد أنّها بقيت مشدودة إلى المعجميّة التّراثيّة؛ إذ واجهت قضاياها في الجمع والتّرتيب والتّعريف في إطار النّموذج التّراثي القديم، ولم تستطع أن تضيف جديداً من جهة رصيدها أو بنيتها إلى ما سبقها. وتعدّ مسألة معجمة المتلازمات اللّفظيّة من المسائل التي لم تراعِ مقاييس المعجميّة المعاصرة، فلم يُنظر إليها على أنها جزء مهمٌّ من بيانات المعجم، بل عوملت على أنّها أمثلة توضيحيّة لدلالات المداخل. وقد أكدّت مقدّمات المعجمات المدروسة هذه النظرة، فأشار الوسيط مثلاً إلى أنه كتب تعريفاته بلغة العصر وروحه، وعزّزها بالأمثال العربيّة والتراكيب البلاغيّة المأثورة عن فصحاء الكتّاب والشّعراء.[١] وصرّح صاحب الرّائد بأنّه *"اجتهد في إخراج المعاني بأوضح كلام وأقرب سبيل عامداً أحيانا إلى الّتطويل حيث لا ينفع الإيجاز، وإلى الإيجاز حين يمسي التّطويل حشواً، وإلى الأمثلة حيث لا ينفع الشّرح المجرّد"*.[٢] ولا يفصّل مؤلف الرّائد في نوعية هذه الأمثلة. أما المنجد فلا يشير مطلقاً إلى استعانته بالأمثلة التوضيحيّة أو الشّواهد اللّسانيّة في شرح مداخل معجمه. ويبيّن محرر المعجم العربيّ الأساسي أنَّ مداخل معجمه *"معزّزة بالشّواهد والأمثلة من القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف والأمثال والعبارات السّياقيّة ولغة المعاصرة"*[٣]. وعلى الرغم من غنى المعجم العربيّ الأساسي بالمتلازمات اللّفظيّة بالقياس إلى معاجم العيّنة المدروسة، فإنّه لا يشير في مقدّمته إلى طريقة اختيارها أو ترتيبها أو تعريفها. ومن هنا تتسم معجمة المتلازمات في المعجم اللّغوي المعاصر بقصورٍ واضح، نناقشه فيما يأتي:

إشكالية معالجة المتلازمات اللّفظيّة في المعجم اللّغويّ المعاصر:

يعاني إثبات المتلازمات اللّفظيّة في المعجم اللّغوي المعاصر من إشكاليات ثلاث، هي: إشكالية الجمع، وإشكالية الوضع بشقيه؛ التّرتيب الدّاخلي والتّرتيب الخارجي، وإشكالية التّعريف.

---

[١]- ينظر: **مقدمة الوسيط** ص ٢٧.

[٢]- **مقدمة الرائد**، ص ٨.

[٣]- **مقدمة المعجم العربي الأساسي**، ص ٩.

إشكالية الجمع:

لقد كان النّقل من المعاجم المتقدّمة تقليداً اتّبعته المعاجم المتأخرة؛ ومنها المعاصرة؛ إذ شكّلت المعاجم التّراثيّة مصدراً مهمّاً للمعاجم المعاصرة، فورثت بذلك ما يُحمد لها، وما يؤخذ عليها. غير أنّ الاقتباس الواسع من متون المعجمات التراثيّة لا يصنع معجماً معاصراً؛ إذ على المعجم المعاصر أن يضمَّ مادة غنيّة من التّراث واللغة العصريّة بآنٍ معاً، ويتحصّل له ذلك من خلال إجراء مسحٍ لغويّ مكثّف لمادة مسموعة ومقروءة، تمثّل اللّغة العربيّة القديمة والمعاصرة أصدق تمثيل، فيُنظَر في التراث العربيّ، خاصةً الكتب المألوفة بحكم تردّدها في لغة العصر الحديث؛ كالقرآن الكريم وكتب الحديث النبوي، والخطب والحكم والأمثال ودواوين الشعراء ومعجمات الألفاظ ومعجمات المعاني، وغيرها. ويُستعان بالأدبيات المعاصرة، كالمعجمات بأنماطها المختلفة، أحادية اللغة، والثّنائيّة[١]، والثّلاثيّة[٢]، ومعجمات المعاني[٣]، والمعجمات السّياقيّة شريطة تفحّصها بدقة، فبعضها لا يجري تفريقاً صحيحاً بين المتلازمات والمسكوكات من جهة، أو بين المسكوكات والأمثال من جهة أخرى، فيخلط بينها أو يستعملها بشكل فضفاض. كما يمكن أن يستمدَّ المعجم متلازمات حديثة مستعملة في العربيّة المعاصرة من خلال استقراء الصّحف والمجلات واسعة الانتشار، والكتب الأدبيّة والعلميّة والكتب التعليميّة؛ من مدرسيّة وجامعيّة، وقصص النّاشئة والأطفال، وكتابات كبار الأدباء وأصحاب الفكر؛ من فلاسفة وعلماء نفس ورجال دين ومؤرخين ورجال قانون واقتصاد واجتماع، وغير ذلك. كما أنّ هناك مادة غنيّة في المادة المسموعة التي تُقدَّم بالفصحى؛ كنشرات الأخبار، والبرامج السّياسيّة والدّينيّة. فهذه البرامج تتصف باستجابتها السّريعة لحاجات المتلقين التّعبيريّة. وبهذا الشّكل يستطيع صنّاع المعجم. بمساعدة التّقنيات الحديثة. أن يجروا مسحاً شاملاً يغطي مجالات المعرفة المختلفة؛ كالسّياسة والاقتصاد والأدب والفن والبيئة والعلوم والتّكنولوجيا والدّيانات والمجتمع وشؤون المرأة والطفل والأسرة وغير ذلك، ما يسهم في إدراج المعجم لمصاحبات قديمة ومعاصرة.

إشكالية الوضع:

اتسمت دراسات جلّ من كتب عن المعاجم العربيّة بضعف الاهتمام بالمعجم العربيّ على مستوى الوضع؛ أي الترتيب. ولعلّ ذلك كان استسهالاً لهذه القضية، أو ظناً من الدّارسين أن المعجميين العرب

---

[١]– من مثل: معجم المورد (عربي/ إنكليزي) لمنير البعلبكي، ومعجم اللغة العربية المعاصرة (عربي /ألماني) لهانز فير، وغيرهما.

[٢]– من مثل: معجم المورد الثلاثي (عربي/ إنكليزي/ فرنسي) لروحي بعلبكي، وغيره.

[٣]–من مثل: معجم نجعة الرائد في المترادف والمتوارد لليازجي، ومعجم الإفصاح في فقه اللغة لعبد الفتاح الصعيدي، وغيرهما.

قد بلغوا شأواً عظيماً في ترتيب معاجمهم، لم يزاحمهم في ذلك أيّ من الشّعوب الأخرى. غير أن التّرتيب المعتمد في معاجمنا العربيّة ماضياً وحاضراً يثير مشاكل منهجيّة عديدة، تتعلق من جهة بالمعيجمة العربيّة والمعيجمة الدّخيلة، وهي ليست موضوع بحثنا، كما تتعلق من جهة ثانية بطبيعة هذه المعيجمات من ناحية الإفراد والتّركيب والتّعقيد، وهي موضوعنا. فالمعيجمة لا تكون على درجة واحدة من التّركيب، بل قد تأتي على شكل:

١ مفردة بسيطة ذات بِنية أصليّة موحّدة، كقولنا: (قرأ، ضرب، عمل، برد، نفس...)
٢ أو بسيطة منحوتة، من مثل: مدرحي (مادّة + روح)، برمائي (بر + ماء)...
٣ أو مركّبة: والمركّب في العربيّة ثلاثة أنواع: المركّب تركيباً مزجياً، من مثل: بعلبك، وتركيباً إضافياً، من مثل: فرط الحساسيّة، أو شبه الجزيرة، وتحت الحمراء، وتركيباً إسنادياً، من مثل: جاد الحق، وتأبط شراً. وقد نلمح فيه أشكالاً أخرى، كالموصوف والصفة، من مثل: السّكّة الحديد، جريمة نكراء.
٤ أو معقّدة، كقولنا: حقّق رقماً قياسيّاً، هيئة الأمم المتحدة، ثاني أكسيد الكربون...

والمتلازمات بأنماطها المختلفة تنتمي إلى الصّنفين الثّالث والرّابع. وعندما يقوم المعجمي بجمع المتلازمات من التّراث واللغة المعاصرة، يحتاج إلى تحديدها وتصنيفها، ومن ثم وضعها في المعجم إما على شكل معيجمات رئيسة أو ثانويّة، أو على شكل أمثلة سياقيّة توضيحيّة. وكي يوافق المعجمُ اللّغوي المعاصر المقاييس الميتاليكسيكوغرافيّة في حسن التّرتيب عليه أن يراعي التّرتيب الخارجي لمداخله، والتّرتيب الداخلي لدلالات هذه المداخل، ويكون ذلك كما يأتي:

التّرتيب الخارجي:

لا يدري الباحث في المعجم اللّغوي عن متلازم ما تحت أي من عناصره يجده، فهل دُوِّن المتلازم تحت نواته "Basis"، أو تحت عنصر تلازمه الدّلالي "Kollokator"، أو تحت العنصرين معاً؟ ألا يسبب تسجيل المتلازمات في نصوص كل عناصرها المعجميّة ضخامةً غير مرغوبة في المعجم، أو تكراراً غير مقبول للمعلومات؟

إنّ استقراء النّصوص المعجميّة في المعاجم اللّغويّة المعاصرة، يشير إلى أنّ هذه المعاجم لا ترتكز على معيار محدّد في إدراج المتلازمات، فلا قانون يحكم نوعيتها، ولا كميتها، ولا نسبتها، ولا معيار يحدّد أية

مفردة من مفردات المتلازم تصلح أن يثبت في نصّها المعجمي. فمن ناحية نوعية المتلازمات المعجمة في معاجم العيّنة المدروسة، فقد شكّلت تنوعاً، فيه القديم والحديث، فأورد "المنجد" على سبيل المثال في النّصّ المعجمي للمعيجمة "شَرِك" متلازمات قديمة، من مثل: الاسم الشِرك، ولفظ مشترك، ومتلازمات حديثة، كشركة تجاريّة، وطريق مشترك. ومن متلازماته الحديثة أيضاً: حرب ضارية، ضراوة الحرب، ضغط عليه، المضاعف الأصغر، المضاعف المشترك، المضلّع الرباعي، شركات الضّمان، الضّمان الاجتماعي، الضّمانة الدّوليّة، وغيرها. وذكر "المورد" عدداً كبيراً من المتلازمات الحديثة، من مثل: التألّق الفوسفوري، التّأمين على الحياة، التّجنيد الإجباري، مدرسة التّجهيز، ضرب الرّقم القياسي. كما سجّل عدداً لا يحصى من المتلازمات القديمة؛ كتباشير الصبح، جمل شمليل (سريع)، رجل ضِرِع (جبان)، أضغاث أحلام، ضغطة القبر، ذهب دمه ضِلّة (هدراً).

وأما توزيع هذه المتلازمات على المداخل الرّئيسة أو الثّانويّة، فيظهر عدم التّوازن، فقد يحظى مدخل ما بأكثر من متلازم، كما في المدخل الثّانوي "خدمة" في المعجم العربيّ الأساسي، بينما تبقى عشرات من المداخل الرّئيسة والثّانوية في هذه المعاجم من دون متلازم يسهم في دعم البيانات الدّلاليّة الشّارحة للمعنى. وتشدّد الميتاليكسيكوغرافيا على ضرورة توضيح دلالات المعيجمات عن طريق تطعيمها بأمثلة سياقيّة (متلازمات)، مع مراعاة الإيجاز، لكنّه لا يحدّد حجم النّصّ المعجمي للمدخل الواحد، أو مساحات بياناته المكوّنة له، غير أنّ المساحة الأوسع تخصص للبيانات الدّلاليّة (التّعريف المعجمي) التي تحتل ٥٠ % من مساحة النّصّ، وتنال البيانات الصّوتيّة والنّحويّة والصّرفيّة ٢٠ %، والبيانات الدّلاليّة التّركيبيّة؛ والمتلازماتُ عنصرٌ منها ٢٠ % أخرى، وتُمنَح الرموز والمختصرات والإحالات ١٠%. وهذه النسب لا تُعدُّ مقياساً ثابتاً، فهناك عشرات المداخل تُعَرَّف بالاستعانة ببعضٍ من هذه البيانات، كألفاظ الذوات التي لا تحتاج إلى متلازمات، أو غيرها من البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة.

وأما التّرتيب الخارجي للمتلازمات؛ أي تحت أية مفردة من المفردات سيثبت هذا المتلازم أو ذاك، فيخضع لمشيئة واضع المعجم أو مشيئة مصدر المعجم، فلسان العرب لابن منظور كان مصدراً رئيساً من مصادر منجد معلوف، وهذا يعني أن معظم المتلازمات أُثبتت، كما في لسان العرب، فمثلاً يتبع صانع المنجد خُطا ابن منظور في إدراج متلازمات زَكم، و زلّ، وزلج، وقذف، وقذي، وغيرها.

وعلى الرغم من تصريح صناع هذه المعاجم بأنهم مالوا إلى الإيجاز بغية توفير المساحة في المعجم، إلاّ أنهم كثيراً ما كرّروا تسجيل متلازمات لغويّة. فعدد لا بأس به من المتلازمات وُظِفَت مرتين، مرةً بوصفها مثالاً توضيحياً، ومرةً على شكل مدخل ثانوي، كما هو حال المتلازم "ضاق ذرعاً" الذي ورد في "المعجم

الوسيط" على شكل مثال توضيحي في بابي الذال والضاد. وإذا كان من غير المحمود عملياً تكرار معجمة المتلازمات نفسها، تفادياً لضخامة متن المعجم، ولا يجوز تسجيلها من دون العودة إلى قانون يتحكم في ضبطها على صعيدي الجمع والوضع، فلابدَّ من البحث عن حلٍّ يجنّب المعجمي الفوضى والتكرار، ويساعد مستخدم المعجم على إيجاد مراده بأقصر وقت ممكن. وقد طرح المعجمي الألماني Schemann حلاًّ، مفاده ترتيب المتلازمات، كما يأتي:

"إذا احتوى المتلازم اللّفظي على اسم فيُفَضَّلُ الاسم، وإلا فالفعل، وإن احتوى على الصنفين فتحت الأشهر أو الأشيع. ويُرَتَّبُ بالنظر إلى الصّفة أو الظّرف، إن خلا من الاسم أو الفعل. وإن تضمّن المتلازم مفردتين تنتميان إلى الصِّنف القواعدي نفسه، فيراعى هنا التّرتيب الألفبائي، فإن كانت الجملتان تحتويان الكلمة نفسها، فينظر هنا إلى العناصر المكوّنة الأخرى وترتب تبعا للأسبق في النظام الألفبائي.[1]

وبالاستناد إلى هذه القاعدة ترتب المتلازمات الآتية: "سجّل رقماً قياسياً، أعطى صوته، الصّندوق الأسود، رأي عام،، طائرة استطلاع، طائرة تجسس، حاملة طائرات" تحت المداخل: "رقم، صوت، صندوق، رأي، طائرة".

من جهة أخرى تثير مسألة معجمة المتلازمات سؤالاً مشروعاً يتعلّق بالقوانين التي تحدّد معجمة هذا المتلازم دون غيره، فعلى سبيل المثال ما الذي يدفع صانع "المنجد" إلى إثبات متلازمات، من مثل: الأرقام الهنديّة والشريان الرئوي، ولا يدعوه إلى تدوين متلازمات، من مثل: الأرقام العربيّة، والشريان الأبهر. فالشيء بالشيء يُذكر، وذكر المقابلات، أو المتقاربات أفيد للقارئ لتبيان الفروق، ولماذا تهمل المعاجم متلازمات شائعة الاستعمال؛ كالأمن الداخلي، والأمن القومي، وحيوانات أليفة، وتنفس اصطناعي، وتصريح أو بيان رسمي، ودخول مجاني، وخداع بصري، وحلّ سلمي، وجهود دبلوماسيّة، ودولة مارقة، ونقد بنّاء/ هدّام، وموت سريري، وشهادة زور، ومنطقة منزوعة السلاح، وأسلاك شائكة، ونسخة طبق الأصل، وشهادة مصدّقة، ولاعب محترف، وآخر المستجدّات، وإقامة جبريّة، وقتل عمد/ غير عمد، ومساع حميدة، ولجنة تقصّي حقائق، وطائرة استطلاع/ تجسس، وحاملة طائرات، وكاسحة ألغام، وقائمة سوداء، ورأي عام، وحكومة مؤقتة / انتقاليّة، ودعاية انتخابيّة، وإجراءات احترازيّة/ وقائيّة، ومنظمة خيريّة، ومكّوك فضائي، والتّعلّم عن بعد، نيران صديقة، وفنون تشكيليّة، وزواج عرفي، وطلاق بائن، وصالح للملاحة... وغيرها. إنّ وضع قانون يحكم مسألة تسجيل المتلازمات بأنواعها المتباينة هو من

[1] Hans Schemann ،**Die Phraseologie im zweisprachigen Wörterbuch** ،p. 2790.

توصيات الميتاليكسيكوغرافيا، ولعلّ معيار الشّهرة أو الشّيوع وكثرة التردّد في عربية هذا العصر يكون مقبولاً لاعتماده مقياساً في معجمة متلازم ما أو عدمها.

الترتيب الداخليّ:

إنّ إشكاليّة ترتيب البيانات الدّلاليّة والبيانات الدّلاليّة التّركيبيّة في النّصّ المعجمي الواحد إشكاليّة قديمة، ورثتها معاجمنا العربيّة بعضها من بعض جيلاً بعد جيلٍ، إذ لم تلتزم المعاجم العربيّة القديمة معياراً محدّداً لترتيب البيانات المختلفة من صوتيّة وإملائيّة ونحويّة وصرفيّة ودلاليّة وتأصيليّة ودلاليّة تركيبيّة وأسلوبيّة داخل النّصّ المعجمي الواحد. وقد أرادت المعجميّة العربيّة المعاصرة أن تستفيد من التّجربة الغربيّة في صناعة المعاجم، فحاولت أن تلتزم منهجاً معيناً، فجاء التزامها متفاوتاً من معجم إلى آخر. وقد درجت معاجمنا المعاصرة على عرض البيانات الدّلاليّة والدّلاليّة التّركيبيّة بعد البيانات الصّوتيّة والنّحوية متبعةً طرائق عدّة في ترتيبها:

أولاً: معيار الشّهرة وكثرة الاستعمال: ويُطبَّق بإدراج المعنى الأكثر شيوعاً أو شهرةً أولاً، ثم المعنى غير المتداول. وقد استند إلى هذه الطّريقة معجم الرّائد؛ إذ يقول المؤلف في مقدّمته: "*وقدّمتُ من المعاني الأهم على المهم، وقرّبتُ المعاني المتشابهة، بعضها من البعض الآخر*".[١] وتطبيق هذه الطّريقة يحتاج إلى معلومات عن تداول المفردات أو عدم تداولها. وتعدُّ العربيّة لغة رسميّة في منطقة جغرافيّة ممتدة على مساحات كبيرة، ومن هنا نسأل إلى أي مدى يتداول أبناء العربيّة المفردات نفسها، وهل توافرت معطيات ميدانية حول المفردات العربيّة الأكثر شهرةً أو الأقل شيوعاً لدى صاحب "الرّائد" وضع من خلالها خطته في ترتيب الدّلالات داخل النّصّ المعجمي الواحد؟

ثانياً: المعيار التّاريخي: ويكون بإدراج المعنى الأقدم قبل المعنى المعاصر، وتلقى هذه الطّريقة قبولاً في المعاجم التّاريخيّة التّأثيليّة، من مثل: مشروع المعجم الكبير الذي أصدر مجمع اللغة العربيّة في القاهرة بعض أجزائه. ويُتاح هذا النّمط من التّرتيب، عندما تتوفر المعطيات التّاريخيّة التّأثيليّة للمفردات، وبالتالي يمكن للمعجميّين تجنّب الأخطاء التي تحدث عند استخدام الطّرائق الأخرى.

ثالثاً: المعيار المنطقي: ويستعين المعجميّون بالطّريقة المنطقيّة التي تعني البدء بالدّلالة الحسيّة ثم الانتقال إلى الدّلالة العقليّة.

رابعاً: المعيار الدلالي: وتتمثل بالبدء بالدّلالة الحقيقيّة ثم الانتقال إلى المجازيّة. ولا تعدُّ الطّريقتان الثّالثة

[١]– جبران مسعود، **الرائد**، ص ١١.

والرّابعة ناجعتين، إلاّ إذا توفرت حقائق عن التّطورات الدّلاليّة للمفردات.

وعند استقراء عددٍ من النصوص المعجميّة في معاجم العينة المدروسة، يتبين لنا أنّها لا تلتزم منهجيّة محدّدة في ترتيب دلالاتها، فقد تقتبس نصوصها المعجميّة من المعاجم القديمة مع بعض التعديل، وقد تتبع الطّريقة المنطقيّة مرةً، أو تمزج بين عدّة طرائق مرةً أخرى. وقد نصّ صانعو "الوسيط" في مقدّمة معجمهم على أنّهم قدّموا المعنى الحسّيّ على المعنى العقليّ؛ أي استندوا إلى الطّريقة المنطقيّة الأرسطيّة، لكنّهم لم يخلصوا إلى هذا المبدأ دوماً. أمّا أصحاب "المعجم العربيّ الأساسي"، فلم يصرّحوا عن المنهج المتّبع في ترتيب دلالات مداخل معجمهم، غير أنّ استقراء معجمهم يشير إلى أنهم مالوا إلى المعيار المنطقي في نصوص، وبدأوا بالدّلالة المركزيّة، ثم انتقلوا إلى السّياقيّة في نصوص أخرى، ومزجوا بين عدّة طرائق في نصوصٍ كثيرة. كما لا يشير "المنجد" في مقدّمته إلى النّمط المتّبع في ترتيب الدّلالات، ومن معاينته يتبيّن لنا أن منهجه في التّرتيب يختلف من نصٍّ إلى آخر. وفيما يأتي نقدّم مثالاً دليلاً على صحة ما ذكرناه:

	المعجم الوسيط	المعجم العربيّ الأساسي	المنجد
الجَبْر	١. الشجاع، ٢. عود تُجبر به ٣. مذهب الجبر: مذهب يرى أصحابه أنّهم مجبورون على أفعالهم لا اختيار لهم فيها. ٤. علم الجبر: فرع من فروع الرياضة،....	a. الإكراه b. مذهب الجبر: مذهب.... c. علم الجبر: علم في الرّياضيات...	١. إصلاح ٢. مذهب ٣. كِبَر ٤. علم
مجموع الدلالات	٤	٣	٤

لا تتفق معاجم العيّنة في عدد الدّلالات المثبتة للمعيجمة "الجَبْر"، ولا تتفق من ناحية نوعية الدّلالات المدوّنة، وهذا يثير أسئلة عن الطّرق التي اتّبعتها هذه المعاجم في عمليتي الجمع والوضع، جمع الرّصيد المفرداتي، والرّصيد الدلالي لهذه المفردات، ووضعها داخل نصوصها المعجميّة؛ إذ يبدأ "الوسيط" نصّه المعجمي بذكر دلالة "الشّجاع"، وهي دلالة عقليّة، ويُتْبِعُها بدلالة "عود تجبر به"؛ وهي دلالة حسيّة،

مخالفاً بذلك ما صرّح به في مقدّمته، من أنه سيقدم الحسّي على العقلي، ويخلص إلى ذكر العبارات المصطلحيّة "مذهب الجبر، وعلم الجبر". أمّا "المعجم العربيّ الأساسي"، فيكتفي بدلالاتٍ ثلاث، مستفتحاً بدلالة "الإكراه"؛ وهي دلالة عقليّة، ويعقبها بالعبارات المصطلحيّة "مذهب الجبر، وعلم الجبر". أمّا "المنجد"، فلا ترتيب يُراعى؛ إذ يبدأ بدلالة عقليّة، فاصطلاحيّة، فعقليّة، فاصطلاحيّة. وهذا التّخبّط في التّرتيب، نجده في معظم النّصوص المعجميّة للمعاجم المختارة.

وإذا استقرأنا النّصوص المعجميّة للأفعال، فإنّ "المنجد والعربيّ الأساسي" لا يذكران كيفية إيراد الدّلالات المختلفة للفعل الواحد. أما "الوسيط" فقد بيّن في مقدّمته أنّه سيقدّم الفعل اللّازم على المتعدّي، وهذا ما سيتضارب مع المعيار الآخر الذي ارتكز إليه، وهو تقديم الحسّي على العقلي، أو الحقيقي على المجازي، فليس بالضرورة كل فعل لازم يحمل دلالة حسيّة، وليس كل متعدٍّ له دلالة عقليّة أو مجازيّة، كما يتّضح في النّصوص المعجميّة للأفعال، قرأ، فتح، ضرب؛ إذ تستهلّ المعاجم مثلاً مادة الفعل "قرأ" بذكر دلالة مجازيّة، وهي: "تتبع الكلمات والنطق بها"، وتؤخر الدّلالة الحقيقيّة للقراءة، وهي: "قرأ الشيء بمعنى: جمعه وضمَّ بعضه إلى بعض". ويجري ترتيب الدّلالات في الفعل "ضرب" في "الوسيط"، كما يأتي:

المدخل	الدّلالة	نمطها
ضَرَبَ	١. ضرب (هـ): ألحق ضرراً ماديّاً بالآخرين.	الدّلالة هنا مركزيّة. (بيانات دلاليّة).
ضَرَبَ	ضَرَبَ الشيءُ: تحرك، ٢. ضَرَبَ القلبُ: نبض، ٣. ضَرَبَ العِرقُ: هاج دمُهُ، ٤. ضَرَبَ الضِّرسُ: اشتدّ وجعه.	الدّلالات هنا سياقيّة. (متلازمات لفظيّة؛ أي بيانات دلاليّة تركيبيّة)
ضَرَبَ	١. ضَرَبَ في الأمر: شارك، ٢. ضَرَبَ عن الأمر: كفّ وأعرضَ، ٣. ضَرَبَ إلى الأمر: أشارَ، وهوى،...	الدّلالات هنا سياقيّة.
ضَرَبَ	١. ضرَب رقماً قياسيّاً: تعدّاه إلى رقم جديد لم يسبقه إليه أحد. ٢. ضرب به عُرْض الحائط: أهمله وأعرض عنه احتقاراً. ٣. ضرب أخماساً في أسداس: حار	الدّلالات هنا اصطلاحيّة. (مسكوكات؛ أي بيانات دلاليّة تركيبيّة)

أمّا "المنجد"، فقد قسّم دلالات الفعل "ضَرَب" إلى فصائل مختلفة، بادئاً بالدّلالة المركزيّة:

ضرب: ١. ضرب.ـِ ضرباً (هـ): أصابه بضربة سيفٍ أو عصا أو نحوهما | و. تِ العقرب: لدغت |و. العدوَّ بقنابل مدافعه أو بقذائفه المدمّرة: رماه بها.

ثم يشرح دلالات هذا الفعل فيقسّمها إلى اثني عشر تصنيفاً، من دون أن يبيّن لنا سبب هذا التّصنيف:

٢. ضرب الشيء: تحرّك | و. العرق: اختلج | و. الجرح: أو الضّرس: اشتدّ وجعهُ | و. في الماء: سبح | و. بيده: أشار | و. بالقداح: أجالها | و. في البوق: نفخ.....

٣. ضرب الصّلاة: أقامها| و. الخيمة: نصبها | و. الليلُ: طال | و. تِ العنكبوتُ نسيجها: خيّمت | و. بنفسه الأرض: أقام فيها. ....

٤. ضربه البردُ: أصابه...

٥. ضرب على يده: أمسك | و. القاضي على يده: حجر عليه ومنعه التّصرّف بماله | و. على أذنه: منعه أن يسمع | و. عن فلان كذا: منعه وكفّه عنه |يقال «ضربتُ عنهم صفحاً» أي أعرضتُ عنه وأهملته | و«ضربت عنه جروتي» أي زهدتُ فيه وانصرفتُ عنه | ويقال «ضرب بذقنه الأرض» أي جبن وخاف...

٦. ضرَب الزّمان: مضى| و. تِ الطّير: ذهبت تبتغي الرزق | و. بنفسه الأرض: سافر

٧. ضرَب الشّيء بالشّيء: خلطه...

٨. ضرب الدّرهم: سبكه وطبعه| و. الخاتم: صاغه | و. على المكتوب: ختمه

٩. ضرَب الأجل: عيّنه...

١٠. ضرب الجزية: أوجبها...

١١. ضرب بينهم: أفسد | ضرب الدّهر بيننا: فرّقنا...

١٢. ضرب إليه: مال...

١٣. ضرب الحاسب كذا في كذا: كرّره بقدره...

إن التمعّن في هذه التقسيمات لا يفضي إلى استنتاج يبيّن سببها، فالدّلالات الواردة في ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٣ هي دلالات سياقيّة، وحقّها أن ترد مجتمعة. كما لا يفرّق المؤلّف بين

المتلازمات والأفعال العباريّة؛[١] كضرب بينهم، وضرب إليهم، والمسكوكات؛ كضرب في الأرض، وضرب الدهر بينهم، ضربتُ عنهم صفحاً، وضربت عنه جروتي، وضرب بذقنه الأرض.

وأما الطّريقة التي نطرحها، فهي طريقة المعاجم الغربيّة في التّرتيب، وتتجلى بإدراج الدّلالة المركزيّة للمعيجمة، فالدّلالة السياقيّة. أمّا التعبيرات الاصطلاحيّة التي تحمل دلالةً اصطلاحيّةً فتُدرَج في مداخل خاصة، فيُعامل التّعبير الاصطلاحي على أنّه ليكسيماً وسيميماً[٢] في الوقت نفسه. وعلى الرغم من أننا نلحظ نصوصاً معجميّة في المعاجم المدروسة تأتي فيها أولاً الدّلالة المركزيّة، فالسّياقيّة، فالاصطلاحيّة، إلاّ أنّ هذا لا يُعدُّ تقليداً متّبعاً، بل يأتي بمحضّ الصّدفة.

ثالثاً: إشكاليّة التعريف:

ترد المتلازمات اللّفظيّة في المعجم اللّغوي بوصفها وسيلة تعريفيّة ضروريّة تعوّض نقص التّعاريف أو قصورها، وأحياناً تكون قادرةً وحدها على شرح المعنى بأمانةٍ تامة، فمثلاً لا تكتفي المعاجم اللّغويّة بشرح المعيجمة "لسان" دلالياً، بل تقوم بتسييقها مع مصاحباتها، فيرد في "المنجد" مثلاً الشّرح الآتي:" اللسان: آلة النّطق والذّوق والبلع وتناول الغذاء"، ويعقب هذا التّعريف بمجموعة من المتلازمات اللّفظيّة، وهي: "فلان ذو لسانين"[٣]، و"ألسنة النّاس عليه حسنة"[٤]، و"لسان العرب، ولسان القوم، ولسان الحال، ولسان الصدق، ولسان الميزان، ولسان النار"[٥]، و"لسان الحَمَل ولسان الكلب ولسان السبع ولسان الشُعَل"[٦]،

[١]– الفعل العباري هو تجمّع لفظي مكوّنٌ من فعلٍ مقترنٍ بحرف جر أو ظرف، ويؤدي غالباً معنى مغايراً للمعنى الذي تحمله كل مفردة من مفرداته. وتتميز العربية بمخزون كبير من هذا النوع من الأفعال؛ كقولنا: مال إلى: أحبَّ، مال على: ظلم، رغب في: أراد، رغب عن: ترك، أعرض عن: تجنب أو ابتعد. ينظر: محمد حلمي هليل، **نحو معجم إنجليزي . عربي لأفعال العباريّة**، مجلة المعجميّة، ص٢٣٥.

[٢]– الليكسيم هو الوحدة المعجميّة، والسيميم هو الوحدة الدلاليّة، من مثل: قوّة، نفس، السوق السوداء، الرقم القياسي، يداك أوكتا وفوك نفخ، ضرب أخماساً في أسداس،حيص بيص،..، جميعها تشكّل وحدات معجميّة ودلاليّة في الوقتنفسه.

[٣]– فلان ذو لسانين : مخادع، كما ورد في المنجد، ص ٧٢١.

[٤]– ألسنة الناس عليه سنة: ثناؤهم، كما ورد في المنجد، ص٧٢١.

[٥]– لسان العرب: لغتهم، ولسان القوم: المتكلم عنهم، ولسان الحال: ما دلّ على حالة الشيء، ولسان الصدق: الذكر الحسن، ولسان النار: شعلتها، كما ورد في المنجد، ص ٧٢١.

[٦]– أسماء نباتات.

و"لسان العصافير"[١]. وتُعنَى المعاجم عادةً بشرح هذه المتلازمات؛ لأنَّ بعضها قد تحمل معنى مجازياً يخفى على القارئ العادي مؤداه، أو تتميّز بإيقاع غريب يستغلق على القارئ فهمه، وبالتالي تحتاج إلى شرحٍ. وتعاني معجمات العيّنة المختارة من عدّة إشكاليات في تعريفاتها؛ فتارةً تشرَح المتلازم بالتّفصيل، من مثل: لسان الحَمَل؛ إذ عرّفه "المنجد" بقوله: "نبات عشبي معمر من فصيلة الحَمَليّات، غليظ الورق خشن إلى السّواد. زهره مجتمع إلى بعضه تحمله ساق عارية. حبّه ترغب فيه العصافير. له فوائد طبيّة ويُستعمَل كلزوق. سُمّي بذلك تشبيهاً باللّسان"[٢]. وطوراً يُشرَح المتلازم بإيجاز مخل؛ إذ بيّن "لسان الكلب" بعبارة "نبات له بزر دقيق أصهب وأصل أبيض ذو شعب متشبّكة"[٣]، ومن الواضح أنّ التّعريف الدّلالي لهذا المتلازم غير واف. كما عرّف "المنجد" العبارة المصطلحيّة "لسان الميزان" باقتضاب، فأورد "هنّة في قبة تشبه اللسان"[٤]، بينما أوضح "الوسيط" هذا المتلازم، بقوله: "عود من المعدن يُثبت عمودياً على أوسط العاتق وتتحرك معه، ويُستَدل منه على توازن الكفتين"[٥]. وعرّف "المنجد" لسان العصافير بقوله: " ثمر شجر الدردار"، بينما عدّه "الوسيط" شجر الدردار نفسه. وكثيراً ما تورد معاجم العيّنة متلازمات من دون شرح، فالوسيط مثلاً يذكر متلازمات ولا يعقبها بتعريف، من مثل: مصلحة المساحة، مصلحة الضّرائب، الغشاء المخاطي، ثريدة مأهولة، عالم الحيوان، عالم النّبات، علم النّحو، علم الأرض، علم الآثار، علم الكونيات، علم الكلام.

وفي حالات غير قليلة كرّر المعجميون إدراج المتلازمات نفسها، ولكن بتعريفين غير متماثلين، كما هو حال المتلازم "ضاق ذرعاً" الذي ورد في الوسيط في بابي الذّال والضّاد على شكل مثالٍ توضيحي، وقد جاء في باب الذّال، كما يأتي: "*الذرع: الطّاقة والوسع. يقال: ضاق به ذرعي*"[٦]، وورد مرة أخرى في باب الضّاد: "*ضاق ـــِ ضَيْقاً، وضِيقاً: انضمّ بعضه إلى بعض فلم يتسع لما فيه وقصر عنه. ويقال: ضاقت*

[١]– لسان العصافير، كما عرّفه المنجد "ثمر شجر الدردار، ص ٧٢١.

[٢]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[٣]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[٤]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[٥]– المعجم الوسيط، ص ٨٢٤.

[٦]– المرجع نفسه، ص ٣١١.

حيلته، وضاق به الأمر. وضاق به ذرعاً، وضاق صدره به: تألم وضجر منه، أو شقَّ عليه، وعجز عنه...."[١]. من الواضح أنّ النّصّ المعجمي للفعل "ضاق" يعاني اضطراباً في بنائه، فإذا كانت المعاجم العربيّة تتبع تقليداً، مفاده إلحاق البيانات الدّلاليّة التّركيبيّة بالبيانات الصّوتيّة والنّحويّة والدّلاليّة "الشّرح"، فإنّ العبارات التي اتُّخِذَت أمثلة توضيحيّة في هذ النّصِّ غير صالحة، وكان من المفيد أن تُدَوّن تعبيرات، من مثل: ضاق المكان، أو ضاق الثوب. فالأمثلة المختارة تحمل دلالات مجازيّة، تجعل منها مسكوكات، ودليل مسكوكيتها، عدم قبولها الاستبدال في مكوّناتها. أما معجم "الرّائد" فكان أكثر توفيقاً في ذكر أمثلة تدلُّ على معنى الفعل "ضاق"؛ إذ أورد تعبيرين متلازمين "طريق ضيق، ثوب ضيق"، بينما أهمل "المنجد" إثبات أية أمثلة من أيّ نوع تشارك البيانات الأخرى في تبيان المدخل "ضاق".

خاتمة ونتائج:

يعالج هذا البحث ظاهرة التّلازم اللّفظي في المعجم في إطار دلالي تركيبي، وتكمن أهميته في الإسهام في تطوير الصّناعة المعجميّة أحادية اللغة أو فوق الأحاديّة، كما يمكن أن يُستفاد منه في صناعة معجم تركيبي للّغة العربيّة. فالنظام اللّغوي في العربيّة أو غيرها من اللغات لا ينبني فقط على التعابير العاديّة، بل تشكّل المتلازمات اللّفظيّة جزءاً مهمّاً منه. وهذا الجزء يخضع لقوانين العربيّة من حيث الاستجابة التامة للقواعد النّحويّة والصّرفيّة.

لقد تزايد اهتمام الأفراد والمؤسسات بصناعة المعجم اللّغوي الوسيط في حجمه، فظهرت معاجم كثيرة حاولت أن تستثمر التّجربة المعجميّة الغربيّة، غير أنها بقيت قاصرة عنها، وقد يرجع هذا لعدم الإخلاص في تطبيق معايير الصّناعة المعجميّة، ونقص في خبرات صنّاع المعجم، أو عدم تبادل الخبرات، مما يضيّع الوقت والجهد. ومن هنا فإنّ صناعة معجم لغويّ وسيط الحجم، يرقى إلى مستوى المعاجم الغربيّة، ويلبي حاجة القارئ العربيّ أو متعلّم العربيّة، يحتاج إلى ما يأتي:

١. الاستعانة بالتّقنيات الحاسوبيّة، بغية إجراء مسح شامل لمادة لغويّة مكتوبة ومسموعة، يمثّل العربيّة أصدق تمثيل بمراحلها المختلفة، ويشمل مفرداتها وسياقاتها، ويكون مصدر هذه المادة؛ الكتب التراثية والمعاصرة في مختلف مجالاتها العلميّة والأدبيّة والفنيّة، والمجلاّت والصحف، والروايات والقصص، والمسرحيات والأغاني، وبرامج الإذاعة والتلفاز، وغير ذلك.

[١]– المرجع نفسه، ص ٥٤٨.

٢. تحضير فريق عامل يحوي جميع التخصصات من حملة الشّهادات في العربيّة واللّغات والدّيانات، والآداب والرّياضيات والفيزياء والأحياء والطّبّ والهندسة وغير ذلك. يضاف إليهم فريق من العاملين غير المتفرغ، مهمته مؤقتة حسب ما تقتضيه الحاجة. فصناعة أي معجم سيستند في الوقت الحاضر إلى مادة ضخمة هي لغة العلوم والآداب والفنون والمعارف المتنوعة، يضاف إليها عدد غير قليل من الكلمات الأعجميّة الوافدة إلى العربيّة، وهذا يستدعي جهود مؤسسات لا أفراد.

٣. استثمار نتائج الدراسات المعجميّة الغربيّة، وتطبيقها، فيُنظّم المعجم اللّغوي بدقّة، فيعرض مداخله الرّئيسة والثّانويّة منفردة ومتصاحبة مع غيرها استناداً إلى أسس معجميّة، منها أن تخزَّن كلُّ كلمة في موضع مناسب حيث يمكن إيجادها بسهولة، وأن يخضع تثبيت المصاحبات اللّغوية في المعجم؛ من حيث الترتيب والتعريف إلى معايير موحّدة، وهذا سيساعد المستخدم على تحقيق أغراضه التّواصلية المتعدّدة.

٤. تطبيق المنهج السّياقي في صناعة المعجمات، بإجراء مسح لغوي شامل للغاتهم باستخدام الحواسيب والماسحات الضّوئيّة، ووضع قواعد البيانات، وملفّات الاقتباس، وتجهيز قوائم لمفردات اللغة العربيّة، وترتيب الاقتباسات الموجودة في الملفّات، والاستفادة منها في وضع معاجم حديثة تساير توجهات علم الميتاليكسيكوغرافيا.

إنّ حاجتنا اليوم كبيرة، أكثر من أي وقت مضى، إلى إعادة دراسة الظواهر اللّغويّة بما ينسجم والتطور الحاصل على جميع الأصعدة والمستويات

قائمة المصادر والمراجع:

أ. المراجع العربيّة:

١. ابن منظور الإفريقي، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، ١٩٩٤.

٢. بعلبكي، رمزي مني، **معجم المصطلحات اللّغويّة**، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٠.

٣. الجيلالي، حلام، **تقنيات التّعريف في المعاجم العربيّة المعاصرة**، دون طبعة، دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

٤. حسّان، تمام، **اللّغة العربيّة مبناها ومعناها**، دون طبعة، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٢.

٥. بن عبد السّلام هاشم حافظ، الطّاهر، **معجم الحافظ للمتصاحبات المعجميّة**، الطّبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٤.

٦. عمر، أحمد مختار، **علم الدّلالة**، الطّبعة الأولى، الكويت: مكتبة دار العروبة، ١٩٨٢.

٧. عبد العزيز، محمد حسن، **المصاحبة في التّعبير اللّغوي**، دون طبعة، القاهرة: دار الفكر العربيّ، ١٩٩٠.

٨. قويدر، حسين، **العبارة الاصطلاحيّة في اللّغة العربيّة، ماهيتها، خصائصها، مصادرها، أصنافها**، الطّبعة الأولى، دمشق: دار كنان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٠.

٩. مجمع اللّغة العربيّة في القاهرة، **المعجم الوسيط**، الطّبعة الرابعة، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ٢٠٠٤.

١٠. مسعود، جبران، **الرّائد**، الطّبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨.

١١. **مصطلحات تعليم التّرجمة**، تر: جينا أبو فاضل، هنري عويس، جرجورة حردان، لينا صادر الفغالي، مدرسة التّرجمة، سلسلة المصدر الهدف، بيروت: ٢٠٠٢.

١٢. معلوف، لويس، **المنجد في اللّغة والأعلام**، الطّبعة الحادية والعشرون، بيروت: دار المشرق، ١٩٧٣.

١٣. المنظمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، **المعجم العربيّ الأساسي**، د. ط، باريس: مطبعة لاروس، ١٩٨٩.

١٤. هليل، محمد حلمي، «الأسس النّظريّة لوضع معجم للمتلازمات اللّفظيّة العربيّة»، **مجلة المعجميّة**، عدد ١٢، ١٣، تونس: الشّركة التّونسيّة لفنون الرّسم، ١٩٩٧، ص. ٢٢٥– ٢٤٣.

١٥. هليل، محمد حلمي، «نحو معجم إنجليزي. عربي لأفعال العباريّة»، **مجلة المعجميّة**، عدد ١٤، ١٥، تونس: الشّركة التّونسيّة لفنون الرّسم، ١٩٩٨/ ١٩٩٩، ص. ٢٥٣– ٢٧٠.

ب. المراجع الأجنبيّة:

16.**Duden – Deutsches Universalwörterbuch (DUW):** (Hrsg.) von Kathrin Kunkel-Razum‹ Werner Scholze-Stubenrecht‹ Matthias Wermke. Unter Mitwirkung von Anette Auberle‹ Angelika Haller-Wolf u.a. der Dudenredaktion‹ 5. Überarb. Aufl.‹ Mannheim‹ Leipzig‹ Wien‹ Zürich: Dudenverlag‹ 2003.

17.Hartmann‹ R. R. K. and Stork‹ F. S.: **Dictionary of Language and Linguistics**‹ England‹ 1972.

18.Emery‹ Peter: **Collocation in Modern Standard Arabic**‹ Zeitschrift für Arabische‹ Linguistik 23‹ S. 56 – 65.

19.Hausmann‹ Franz Jusef: **Wortschatz ist Kollokationslernen**‹ zum lehren und lernen frsnzösischer Wortverbindungen. InÖ Praxis des neusprachlichen Unterrichts 31. p. 395 – 406.

20.Lyons‹ John: **Firth's theory of meaning**‹ In Memory of J.R. Firth‹ Ed C.E. Bazell et al.‹ Longmans‹ 1966.

21.Nida‹ Eugene A.‹ **Componential Analysis of Meaning**‹ Mouton‹ 1975.

22.Schemann‹ Hans :Die **Phraseologie im zweisprachigen Wörterbuch**‹ in Hausmann/ Reichmann/ Wiegand/ Zgusta: Wörterbücher‹ Dictionaries. p. 2789 – 2796.

23.WOLSKI‹ Werner: **Das Lemma und die verschiedenen Lemmatypen**. In: Wörterbücher‹ Dictionaries‹ Dictionnaires. Ein internationals Handbuch zur Lexikographie. (Hrsg.) von HAUSMANN‹ Franz Josef / REICHMANN‹ Oskar / WIEGAND‹ Herbert Ernst / ZGUSTA‹ Ladislav. Frankfurt a.M.‹ Berlin‹ New York: Walter de Gruyter 1989. 1. Bd.‹ Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 5.1.‹ p. 360 – 371.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٠هـ. ش/٢٠٢١م

تأثير الأدب العربيّ على الأدب الإندونيسيّ القديم؛ شعر حمزة فانسوري نموذجاً

شهيا بوانا*؛ أحمدي عثمان**

مقالة المراجعة
صص ٢٥- ٥٨
DOI:10.22075/lasem.2021.22824.1279

الملخّص:

أشار بعض مؤرخي الأدب الإندونيسى إلى تأثر الأدب الإندونيسيّ تأثرا كبيرًا بالأدب الأجنبيّ عامة والأدب العربيّ خاصة. وهذا النظر يحتاج إلى براهين وشواهد، حتى تظهر الوقائع الصحيحة الحقيقية. ويهدف هذا البحث إلى معرفة مدى تأثر الأدب الإندونيسيّ القديم بالأدب العربيّ وأبعاده. ولمعرفة ذلك، نحتاج إلى دراسة مقارنة وافية بين الأدبين. ونريد أن نكشف هذا التأثر من خلال شعر حمزة فانسوري وهو كاتب وشاعر صوفي إندونيسيّ شهير من منطقة آتشيه روج مذهب وحدة الوجود الذي دعا إليه ابن عربيّ. إنه أول شاعر عرّف صورة الشعر في الأدب الملايوي. وكتب عدة قصائد تتناول المفاهيم الصوفية، ونحن نفترض أن تلك القصائد كانت متأثرة بالأدب العربيّ. ومن خلال دراسة مقارنة بين الأدبين العربيّ والإندونيسيّ أظهرت النتائج: أن حمزة فانسوري قد تأثر في شعره بالأدب العربيّ لغويا وشكلا ومضمونا. واستخدم، من ناحية اللغة، كثيرا من المفردات والمصطلحات العربيّة كالطالب، والغائب، والتائب والشعر، والمدح، والاعتقاد وغيرها. وأما من جانب الشكل فقد كان شعره يتضمن بعض الأبعاد التي تعارف عليه الأدب العربيّ كالأبعاد التي تتعلق بالعروض والبلاغة كالقافية والاقتباس والسجع والتشبيهات. وأما من ناحية المضمون أو الروح فقد تأثر بالأغراض الشعرية الصوفية العربيّة وبعدد من الأفكار الصوفية العربيّة كما جاء بها ابن عربيّ وغيره، ولكن مع ذلك فإن حمزة فانسوري جاء ببعض الابتكارات شكلا ومضمونا في شعره وفقًا للسياقات الإندونيسيّة.

كلمات مفتاحيّة: الشعر، مقارنة أدبية، حمزة فانسوري، التأثير والتأثر، الشكل والمضمون.

---

* – أستاذة مساعدة لكلية الآدب والعلوم الإنسانية بجامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكوميّة، جاكرتا إندونيسيا، (الكاتبة المسؤولة)، الإيميل: cahya.buana@uinjkt.ac.id

** - أستاذ مساعد فى كلية الدراسات الإسلامية والعربية بجامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية جاكرتا إندونيسيا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/١٢/٢٤هـ.ش= ٢٠٢١/٠٣/١٤م – تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٧/٢١ هـ.ش= ٢٠٢١/١٠/١٣م.

المقدمة:

كان الأدب الصوفي من الأنواع الأدبية التي ازدهرت وبلغت ذروة عظمتها في تراث الأدب الإندونيسيّ القديم. واعتبره مؤرخو الأدب الملايوي نواة ومنبعا للأنواع الأدبية الأخرى التي وضعت مرتبةً ترتيبًا بطريقة منظمة في الأدب الإندونيسيّ كغورندام وفانتون وتاليبان وغير ذلك.

حمزة فانسوري فحل من فحول الشعراء الإندونيسيّين القدامى ورائد من روادهم. انتمى هذا العالم الصوفي الذي عاش في القرن السادس عشر إلى إحدى المناطق التي تضمها جزيرة سومطرا. وكان مؤسس الطريقة القادرية الإندونيسيّة وناشرا لمذهب وحدة الوجود ولهذا اشتهر كأديب صوفي. والأدب الصوفي نوع من الأعمال الأدبية التي تأثرت تأثراً قويًّا بالمفاهيم الصوفية في تصوراته ورمزيته واستعاراته. وبوسيلة أعماله الأدبية شعراكان أو نثراً عبّر الأديب الصوفي عن إحساساته وشوقه إلى الخالق.

الأدب والصوفية وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما. ويعتبر الشعر أكثر الوسائل تمثيلاً للصوفيين للتعبير عن وجهات نظرهم وانفعالاتهم وخيالهم، وذلك لأن النزعة الشعرية منفتحة وهو ما يمكن الشعر من احتواء المعنى المكثف بأقل عدد ممكن من الكلمات. وقد ذكر عبد المنعم خفاجي في كتابه "الأدب في التراث الصوفي" عددا من رواد الصوفية وهم شعراء في الوقت نفسه– مثل: ابن الفارض وابن عربيّ المشهورين بشاعري الحب الإلهي، وعبد الرحيم البراعي المعروف بشاعر الغزل الصوفي. ومن الشعراء الآخرين الذين اشتهروا بشعر الحب الإلهي رابعة العدوية، تلك الشاعرة التي انتسبت إلى مدينة البصرة العراقية[١].

إن تأثر حمزة الفانسوري بالشعراء الصوفيين يمكن أن نلاحظه من اتصاله وتعامله مع العالم العربيّ، ومنه حصوله على إجازة التدريس لطريقة القادرية من الشيخ عبد القادر الجيلاني عندما أقام في أيوطيا؛ عاصمة موانجتاي (تايلاند). وقد أطلق الفرس والهنود على هذه المدينة اسم شهرناوي الاسم الذي ورد مرارًا في شعر حمزة الفانسوري، وهي المدينة التي تقع في سيام المركز أقام فيه التجار والعلماء المسلمون من بلاد فارس والعرب. ومن خلال الشعر الذي كتبه الفانسوري نستطيع أن نؤكد بأنه قام بكثير من الرحلات إلى عدد من المناطق، سواء كانت في نوسانتارا أو في بلاد فارس والأراضي العربيّة.[٢]

واستنادًا إلى ما قاله عبد الهادي و.م.؛ الكاتب والشاعر والمتخصص في دراسة شعر حمزة الفانسوري، فإن عددًا من الصوفيين أثّروا في فكر الفانسوري، مثل: بايزيد البسطامي ومنصور الحلاج

---

[١]– الحفنى، **ربيعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين**: ١٣.

[2] Hadi WM, **Hamzah Fansuri penyair sufi Aceh**: 14.

وفريد الدين العطار والشيخ الجنيدي البغدادي ومحمد الغزالي وابن عربيّ والرومي والمغربي ومحمود شبستاري والعراقي.[١] وتعتبر وجهة نظر عبد الهادي دليلا على تأثُّر فكر الفانسوري في نظم شعره.

إنّ البحث عن الشاعر الصوفي الإندونيسيّ حمزة فانسوري ليس بجديد، فهناك بحوث كثيرة عنه. إلى جانب الكتاب الذي ألفه عبد الهادي و.م. عن حمزة فانسوري والمؤلفات التي نعتبرها مصادر أساسية للبحث، هناك دراسات أخرى وجدناها تتناول بصفة خاصة أفكاره الصوفية، مثل المقالة التي كتبتها ميرا فوزية بعنوان: الفكر الصوفي عند حمزة فانسورى،[٢] وشمس النعم بعنوان: جمزة فانسوري؛ رائد التصوف الوجودي وأثره حتى الآن في نوسنتارا،[٣] وشريف الدين بعنوان: الجدل حول وجودية الشيخ حمزة فانسوري (بحث هيرمنيوطيقي لأعمال حمزة فانسوري)[٤]. لا شك في أن هذه الأبحاب نشاهد فيها تشابُهاً في موضوعها وهو تأثر الفكر الصوفي عند حمزة فانسوري بالصوفيين المسلمين العرب أمثال: ابن عربيّ والحلاج وغيرهما في مفهوم الوجود.

ومن الأبحاب التي تشبه هذا البحث إلى حد ما هو ما كتبه بوبي عيدي رحمان بعنوان: الأدب العربيّ وأثره في شعر حمزة فانسوري[٥]، إلا أنه كان يقتصر في تناول تأثر شعر حمزة فانسوري على الجانب اللغوي والأغراض دون التطرق إلى شواهد شعرية مقارنة ولا يتناول جانب تأثر فكر حمزة فانسوري بالصوفيين المسلمين العرب. كما يكتفي الكاتب بأمثلة من قصيدتين فقط، هما: قصيدة طائرة فينجاي (Burung Pingai) وقصيدة القارب (Perahu). وهناك بحث عن تأثير الأدب العربيّ في الأدب الإندونيسيّ – بصفة عامة– كتبه محمد رزقي رمضان؛ طالب في جامعة أفريقيا العالمية بالسودان في رسالته: أثر الأدب العربيّ في الأدب الإندونيسيّ الإسلامي.[٦] في هذه الرسالة، ذكر الكاتب ثلاثة أبعاد في الأدب الإندونيسيّ تأثرت بالأدب العربيّ، وهي: الشعر والنثر والآلات الموسيقية. ففي الشعر، تأثر الأدب الإندونيسيّ بالبحر والعروض والقافية، وفي النثر: ظهور المقالة الفنية والرسالة والخطاب. أما الآلات الموسيقية ففي الدف، الكمان، الطبل والغيتار الغامبي. هذا البحث لا يتناول بصفة خاصة أثر الأدب العربيّ في شعر حمزة فانسوري. والدراسة الأخرى المشابهة هي ما كتبه عارف كارخي أبو خضيري بعنوان:

---

[1] Hadi WM, **Hamzah Fansuri; Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya**: 16

[2] Fauziah, **Pemikiran Tasawuf Hamzah Fansuri**, 289-304

[3] Ni'am, **Hamzah Fansuri: Pelopor Tasawuf Wujudiyah Dan Pengaruhnya Hingga Kini di Nusantara**, 261-286

[4] Syarifudin, **Memperdebat Wujûdiyah Syeikh Hamzah Fansuri (Kajian Hermeneutik Atas Karyasastra Hamzah Fansuri)**: 139-156

[5] *Rahman*, **Sastra Arab Dan Pengaruhnya Terhadap Syair-Syair Hamzah Fansuri:** 29-46

[٦]– رمضان، **آثار الأدب العربي الإسلامي فى الأدب الإندونيسي الإسلامي**، ١ - ٨٣.

الأثر العربيّ في الأدب الملايوي.[١] تناولت هذه الدراسة أثر الأدب العربيّ في الأدب الملايوي بصفة أوسع، ومنه النثر الذي تطور في الملايوي، مثل: الحكاية والقصة والقصص المترجمة مثل ألف ليلة وليلة.

بناءً على ما سبق شرحه، فإنه لا تزال إمكانية الدراسة حول حمزة فانسوري مفتوحة، ويمكن أن نجعل شعره موضوعا لدراسة الأدب المقارن من وجهة تأثر أدب بأدب آخر. فقد أدخل حسام الخطيب مباحث التأثر والتأثير في المفهوم الثاني من دراسة الأدب المقارن بعد الأدب الشفوي المقارن، وعن هذا المفهوم يقول حسام إن الأدب المقارن هو دراسة الصلات بين أدبين أو أكثر. وحدد بول فان تييغم (Paul van Tieghem) الأدب المقارن بأنه «دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها بعضها ببعض».[٢]

إنّ الأدب المقارن يركز دراسته على أدبين في خمسة مباحث، وهي الغرض والأشكال والمذاهب وعلاقة الأدب المقارن بالفن ومجالات أخرى والأدب كالنقد والنظرية.[٣] وهذا لا يختلف كثيرًا عما قاله عليّ وأصحابه إن مجال دراسة الأدب المقارن هو الأجناس الأدبية والموضوعات والأساطير وتأثير أديب في أدب آخر والمصادر والتيارات الفكرية والمذاهب الأدبية وعلم الصورة.[٤] وعند القيام بدراسة الأدب المقارن، يجب أن يتوفر فيه شرطان: اختلاف اللغة في الأدبين اللذين ستتم دراستهما، ومؤشر يدل على وجود صلة بين الأدبين المقارنين من خلال وقائع تاريخية[٥]. هنا، أصبحت دراسة شعر حمزة فانسوري من خلال أدب مقارن مستوفية الشروط المقررة، حيث كان شعر حمزة فانسوري ينتمي إلى اللغة الميلايووية والآخر ينتمي إلى اللغة العربيّة، مع أن شعر حمزة فانسوري في حقيقة أمره مكتوب بالحروف العربيّة الجاوية، مع الاحتفاظ بلغته الميلاوية.

ومن هذه الخلفيات يتناول البحث ما يتعلق بسيرة حمزة فانسوري ومدى تأثره بالأدب العربيّ في كتابة شعره. والسؤال المطروح في هذا البحث هو "إلى أي مدى تأثر الأدب الإندونيسيّ القديم الذي ينعكس في شعر حمزة فانسوري بالأدب العربيّ، سواء من الجانب اللغوي أو شكله ومضمونه؟"

---

[١] عارف كرخي أبوخضيري، **الأثر العربي فى الأدب الملايوي**: ١ ـ ٣٥.

[٢] الخطيب، **آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا**: ٢٧.

[3] Endraswara, **Metodologi Penelitian Sastra Bandingan**: 81.

[٤] علي، **الأدب المقارن، مفهومه ومدارسه ومجالات البحث فيه**: ٣٩٨.

[٥] الندوي، **مختارات من الأدب المقارن**: ٢.

لمحة عن سيرة حمزة فانسوري:

حمزة فانسوري علم من أعلام الصوفية ينتمي إلى منطقة آتشيه روج لمذهب وحدة الوجود الذي دعا إليه ابن عربيّ. إنه أول شاعر عرّف صورة الشعر في الأدب الملاوي. وعلى الرغم من صعوبة التعرف على حياته بصورة مؤكدة، أشارت الوقائع التاريخية التي ذكرتها المصادر إلى أن هذا الشاعر الصوفي عاش في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، في الفترة التي خضعت فيها آتشيه لولاية السلطان علاء الدين رعاية شاه سيدي المكمل (٩٩٧-١٠١١هـ/١٥٨٩-١٦٠٤م)، وشاهد فانسوري العصر الذهبي لمملكة آتشيه دار السلام. وهذا هو الواقع غير المشكوك فيه، لأننا ننطلق من دلالة قرب حمزة فانسوري من حياة المملكة، مثل قربه من قواد المملكة الذين يتقنون أمور الحرب. كما قال حمزة فانسوري في شعره:

Hamzah Fansuri anak dagang(حمزة فانسوري ابن التجارة)

Da'im bersuhbat dengan hulubalang(يصاحب القواد العسكريين)

Penuh dan pepak tahu berperang (يتقنون أمور الحرب)

Barang kerjanya jangan kau larang[1] (فلا تمنعهم القيام بشئونهم)

بناء على النصوص السابقة، يمكن أن نعتقد أن مهنة حمزة فانسوري هي التجارة، أي أنه تاجر. وقد عبر حمزة فانسوري عن مثل هذا المعنى أكثر من مرة في شعره. إن عبارة "anak dagang" (ابن التجارة) يمكن فهمها باعتبارها كناية، لأن معناها الأصلي هو ابن تاجر، كما فسره أكثر الناس وأيضا رمز أو تشبيه لرجل يعيش في الدنيا لفترة قصيرة ويعود في النهاية إلى مكانه الحقيقي، وهو الآخرة كما كان التاجر.

ومن الجزء الأخير من اسمه " فانسور" نعرف أنه كان ينتمي إلى باروس، وهي قرية قديمة واقعة بين مدينتي سينجكيل وسيبولجا الواقعتين في الشاطئ الغربي من جزيرة سومطرا، وهي كلمة مقابلة لكلمة ''فانسور'' في اللغة العربيّة. وعلى الرغم من هذا، اتفق المؤرخون الذين كتبوا سيرة حمزة فانسوري على أن تاريخ ميلاد الشيخ حمزة فانسوري لم يكن موضع اتفاق بينهم حتى اليوم. فسيرته لم يكن يعرفها الكثير، لكن كان من الواضح أنه انتمى إلى أسرة فانسوري التي قطنت منذ عصور في فانسور (باروس)[2]، وهي مدينة في محافظة سومطرا الشمالية. ويتفق هذا مع ما عبر عنه حمزة فانسوري عن نفسه في هذه الأبيات:

Hamzah nin asalnya Fansuri(هو حمزة، فانسوري أصلا)

[1] Fansuri, **Minuman Para pencinta (Syarab al-'Asyiqin)**, ikatan ke-6 bait ke-13

[2] Hasyimi, **Sejarah Masuk dan Berkembangnya Islam di Indonesia**: 183-184

Mendapat wujud di tanah Syahr Nawi(توجد الوجود في أرض شهر ناوي)
Beroleh khilafat ilmu yang ‘ali (نال الخلافات علما عاليا)
Daripada Abdul Qadir Jilani(من عبد القادر الجيلاني)[١]

حمزة فانسوري هو أول من حمل الطريقة القادرية إلى إندونيسيّا.[٢] والطريقة القادرية أحد الطرق الصوفية التي تنسب إلى الشيخ عبد القادر الجيلاني ٤٧١ هـ . ٥٦١ هـ. وكان الشيخ على أصول منهج أهل السنة في الأصول والفروع. وكانت له جهود مشكورة للتصدي للمذهب الشيعي الرافضي، وإعداد الأمة للجهاد ضد الصليبيين الغزاة، واعتبره ابن تيمية من أئمة الصوفية والمشايخ المشهورين الذين كانوا على الصراط المستقيم.[٣]

اتضح انتماء حمزة فانسوري إلى هذه الطريقة من خلال عباراته الشعرية المتكررة، ومنها ما استشهدنا به في الأبيات السابقة وفي الأبيات التالية:

Hamzah nin ilmunya zhahir(فحمزة علمه ظاهر)
Ustadznya Sayyid Abdul Qadir(وأستاذه السيد عبد القادر)
Mahbubnya selalu hadir(والمحبوب دائما حاضر)
Dengan dirinya senantiasa satir(ومعه دائما ساتر)[٤]

إلى جانب كونه شيخا في الطريقة الصوفية القادرية، عرف حمزة فانسوري أيضا رائدًا ومُطوّرًا لتعاليم وحدة الوجود أو الوجودية في نوسانتارا.[٥] وحدة الوجود عبارة عن الفهم الذي يدعي بأن كل المخلوقات في حقيقتها واحدة، لأن وجودها الحقيقي ينتمي إلى ذات الله.[٦] ولكن رفض هذه النظرة نور الدين الرانيري وهو كما كان حمزة، علم من أعلام الصوفية الشهيرين في نوسانترا واتّهم حمزة بنشر مفاهيم وحدة الوجود (pantheism) الذي اعتبر الكون وجميع الكائنات هو الإله الواحد.[٧] ومع ذلك، فقد تميز حمزة فانسوري بكونه عالما وأديبا مسلما في هذا الأرخبيل.

---

[1] Fansuri, **Laut Maha Tinggi**, Ikatan ke-3 bait ke-25
[2] Mulyati dkk, **Mengenal dan memahami Tarekat-tarekat Muktabarah di Indonesia**: 51
[٣] الصلابي، **العالم الكبير والمربي الشهير الشيخ عبد القادر الجيلاني**: ٨، ١٣
[4] Fansuri, **Minuman Para Pencinta,** ikatan ke-7 bait ke-15
[5] Ali, **Manusia Citra Ilahi**: 183
[٦] والشرح الوافي عن وحدة الوجود انظر:
Noer, **Ibnu ‘Arabi; Wahdat al-Wujud dalam Perdebatan**: 34-126
[7] Eliade (chief editor), **The Encycklopedia of Religion**: 165.

وبناء على عدد من المصادر، طبقا لما نقله عبد الهادي وم من أ.د. نجيب العطاس، أن الشيخ حمزة فانسوري تعلم علوما مختلفة في فترات طويلة إلى حد ما. فبعد أن تعلم في في مسقط رأسه، قام برحلات إلى عدة أماكن، ومنها إلى بانتن (جاواه الغربية)، بل ذكرت عدد من المصادر أنه قام برحلة إلى أنحاء أراضي جاواه، وشبه جزيرة مالايو، مثل جوهور وسيام والهند وبلاد فارس وبلاد العرب. ووَرَدَ أن الشيخ حمزة فانسوري أتقن علوم الفقه والتصوف والفلسفة والمنطق والكلام والتاريخ والأدب وغيرها. وفي مجال اللغة، أتقن اللغة الأردية والفارسية والمالايوية والجاوية.[١] وبعد أن انتهى من رحلاته، عاد إلى آتشيه وقام بتعليم العلوم التي حصل عليها. فقد أقام في البداية في باروس ثم باندا آتشيه، حيث أنشأ معهدا في أوبوه سيمفاتجكانان سينجكيل (Oboh Simpangkanan, Singkel).[٢]

أما حياته التربوية فإن الشيخ حمزة فانسوري تغذى العلوم من معهد بلانج بريا سامودرا فاساي (Dayah Blang Pria Samudera Pasai) وهو مركز التعليم الإسلامي الذي رأسه عالم كبير من فارس وهو الشيخ الفانسوري من أجداد حمزة. ثم أنشأ حمزة فانسوري مركز التعليم الإسلامي في شاطئ بارات تاناه آتشيه، واسمه معهد أوبوه (Dayah Oboh) في سيمفانج كيري روندينج أتشيه سينجكيل. إن عمق العلم الذي تمتع به حمزة فانسوري كان سبب حصوله على مكانة مرموقة في عالم الأدب في نوسانتارا. وقد أطلق عليه الأستاذ الدكتور نجيب العطاس لقب "جلال الدين الرومي" بالأرخبيل، الذي لا يمكن أن ينساه الزمان.[٣]

توفي حمزة فانسوري في آخر ولاية السلطان إسكندر مودا موكوتا عالم (١٦٠٧-١٦٣٦م)، ودفن في قرية أوبوه سيمبانج كيري روندينج في هولو سونجاي سينجكيل (Oboh Simpang Kiri Rundeng di Hulu Sungai Singkil).[٤] ومع ذلك، فإن أحدث البيانات تستند إلى معلومات من البروفيسور لودويك كالوس من جامعة سوربون في باريس والبروفيسور سي. جيلو من المدرسة العليا للدراسات العليا في باريس (EHEES-Paris) اللذين حصلا على صورة قبر حمزة فانسوري، أن حمزة فنسوري مات ودفن في مجمع مقبرة معلا في مكة. وقبره مجهز بشاهدة قبر ومكتوب أنه مات عام ١٦٢٧م.[٥]

[1] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Penyair Sufi Aceh**: 7.
[2] Redaksi, **Ensiklopedi Islam**: 79.
[3] Hasymi, **Hamzah Fansuri Penyair Sufi Aceh: 7**.
[4] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Penyair Sufi Aceh**:11.
[5] Mannan, **Karya Sastra Ulama Sufi Aceh Hamzah Fansuri Bingkai Sejarah Dunia Pendidikan:** 200-201

وترك حمزة فانسوري عددًا من الأعمال الأدبية المحتفظ بها حتى الآن شعرا كان أو نثراً. ومن كتاباته الشعرية: قصيدة طائرة فينجاي وقصيدة طائرة فونجوك وقصيدة السفينة وقصيدة التجارة. أما كتاباته النثرية فمنها: أسرار العارفين في بيان علم السلوك والتوحيد؛ تمهيد نحو مسيرة علم السلوك ووحدانية الله، وشراب العاشقين. وقد جمعت أعماله الأدبية في كتاب الرباعي الذي قام شمس الدين السومطراني بشرحه.[١]

يمكن اعتبار أعمال حمزة فانسوري رائدة في اللغة المالايوية باعتبارها اللغة الرابعة في العالم الإسلامي بعد اللغات العربيّة والفارسية والتركية العثمانية. وقد انتشرت أعمال حمزة فانسوري بفضل السلطان إسكندر مودا الذي أرسل كتب حمزة فانسوري إلى مكة وكيداه وسومطرا الغربية وكاليمانتان وبانتين وغريسيك وكودوس وماكاسار وتيرناتي.[٢]

وباستثناء قصيدة التجارة، اتصف شعر حمزة فانسوري بالتصوف والرمز بالنسبة لعلاقة العبد بربه. وقصيدة التجارة تصور البؤس الذي يعاني منه ابن التاجر في رحلته التجارية، وهي مثال لشعر التجارة في المستقبل. وقصيدة الطائر الفينجاي تصور الطائر الذي يكون رمزا لروح الإنسان وربه. وأغلب الأمور التي تناولها حمزة فانسوري في هذه القصيدة هي العلاقة بين الأحد والكثرة. والمقصود بالأحد هو الرب، والمقصود بالكثرة هو وجود الرب في عالمه المتنوع. ويرمز القارب في قصيدة القارب جسد الإنسان في صورة قارب في وسط البحر، حيث يواجه الأخطار. وتقول إن الإنسان إذا تمسك بكلمة "لا إلة إلا الله" يمكن أن يرتقي إلى مرتبة تدل على عدم وجود الفروق بين الله وعبده.

ومن بين ما يتضمنه نثر "أسرار العارفين في بيان السلوك والتوحيد" هو وجهة نظر حمزة فانسوري حول معرفة الله تعالى وصفاته وأسمائه. في هذا العمل قال: "إن الشريعة والحقيقة والمعرفة –في حقيقتها– متساوية. فمن عرف الشريعة، فقد عرف الحقيقة والمعرفة معا". وقد أطلق على "شراب العاشقين" أيضا اسمي "أسرار العارفين" و"زينة الموحدين". وممّا يتضمنه هذا الكتاب: ممارسة الشريعة والطريقة والمعرفة، وحقيقة ذات الله تعالى وصفاته. هنا نظر حمزة فانسوري الرب الكامل والمطلق. وفي هذا الكمال، يشمل الله تعالى كل شيء. فهو إن لم يشمل كل شيء، فلماذا يطلق عليه الكمال والإطلاق. فعندما يحتوي الله تعالى كل شيء، فيتمثل الإنسان أيضا داخل الرب. كتاب زية الموجدين الذي كتب في آخر القرن القرن السادس عشر عندما وقع نقاش حاد حول وحدة الوجود في سومطرا. وقد اعتقد الباحثون أن هذا النص هو أول كتاب علمي ألفه باللغة الملايووية.[٣]

---

[1] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Penyair Sufi Aceh**:8
[2] Redaksi, **Ensiklopedi Islam**: 79
[3] Redaksi, **Ensiklopedi Islam**, hal.79

وتقديرا لجهوده التي نجحت في خلق وتطوير صورة أدب جديد في عالم الملايوي، اقترح المشاركون في المؤتمر العالمي الذي عقد في مقاطعة آتشيه سينجكيل، لتعيين هذا العالم الكبير "رائدا" في الأدب المالايووية الإندونيسيّة. "بناء على الأدلة التاريخية وأعمال حمزة فانسوري، يستحق الشيخ لأن يطلق عليه "رائد" الأدب المالايووية الإندونيسيّة، " طبقا لما قاله سيف الدين؛ أحد المشاركين في المؤتمر الذي درس سيرة الشيخ حمزة فانسوري في سينجكيل، آتشيه. (الخميس، ١٧ يناير ٢٠٠٧)[1].

وقد عرف حمزة فانسوري أيضا بالرائد والمجدد من خلال أعماله، مثل: رب المحققين وقصيدة القارب وقصيدة التجارة. كان نقده الحاد للسلوك السياسي وأخلاق الملوك والأمراء والأغنياء، يجعله مثقفا شجاعا في زمانه. وهذه هي سيرة مختصرة عن الشاعر الصوفي الإندونيسيّ حمزة فانسوري.

شواهد التأثير والتأثر:

من أسس الدراسة المقارنة الأدبية إبراز العلاقة بين الأدب المؤثر والمتأثر، ولهذا، قبل التحليل من الضروري أن نقدم الشواهد والوقائع التاريخية التي تمثل مؤشرات لوجود علاقة بين الأدبين، العربيّ والإندونيسيّ في ما يلي:

١. في الشعر الذي كتبه حمزة فانسوري بعض المؤشرات التي أفادت بوجود علافة بينه وبين العالم العربيّ ورواد التصوف الإسلامي. ومن هؤلاء الرواد والأفكار الذين استلهم منهم ما نلاحظ في شعره:

Hamzah nin ilmunya zahir(حمزة علمه ظاهر)
Ustadznya **Sayyid Abdul Qadir**(شيخه السيد عبد القادر)
Mahbubnya selalu hadir(محبوبه دائما حاضر)
Dengan dirinya senantiasa satir(ومعه دائما ساتر)[2]

Syurbat Mulia dari tangan Khaliq(شربة هنيئة من يد الخالق)
Akan minuman sekalian ‘asyiq(تكون مشروبا لكل عاشق)
Barang meminum dia menjadi nathiq(من يشربه ناطق)
Mengatakan ***“ana al-Haqq”*** terlalu shadiq(يقول "أنا الحق" أشدّ صادق)[1]

[1] Kompas, Jum’at, 18 January 2002.
[2] **Syarab al-‘asyiqin**, ikatan ke-7 bait ke- 15.

ذكر حمزة فانسوري في شعره بصورة صريحة علاقته بالسيد عبد القادر الجيلاني، وتأثره بهذه الشخصية. وفي جانب آخر، اقتبس عبارة مثل "أنا الحق"، وهي عبارة شهيرة قالها الحلاج عن حالة الفناء (شطحات). الأمر الذي يفيد بوجود علاقة بينه وبين الحلاج.

كما يمكن أن نلاحظ بجانب ذلك علاقة الشاعر مع رواد التصوف العربيّ الآخرين من شعره التالي:

Riya dan khayal ilmu nafsani(الرياء والخيال علم نفساني)

Di manakan sampai pada ilmu yang ‘ali(أين هو؟ حتى يصل إلى العلم العالي)

Seperti **Bayazid** dan **Manshur Baghdadi**(مثل بيزيد ومنصور البغدادي)

Mengatakan *“Ana al-Haqq” dan qaul “Subhani”*(يقولان "أنا الحق" وقول "سبحاني")[٢]

٢. ومن الوقائع التاريخية، أقام حمزة فانسوري في منطقة زارها كثير من الشعوب، ومنها الشعب العربيّ.[٣] فإلى جانب قيام حمزة فانسوري بالدراسة في مسقط رأسه في آتشيه، قام أيضا برحلات إلى عدة أماكن، ومنها المنطقة العربيّة. فقد أتقن حمزة فانسوري عدة علوم، منها: الفقه والتصوف والفلسفة والمنطق علم الكلام والتاريخ والأدب وغيرها. في مجال اللغة، أتقن اللغات الأردية والفارسية والميلايووية والجاوية.[٤]

إن الوقائع السابقة أشارت إلى أن حمزة فانسوري تمتع بعلاقة وطيدة بالعالم العربيّ، سواء برواده أو بأفكاره بل بأدبه.

التأثّر باللغة العربيّة

إن البعد الأول الذي ظهر بارزا وأعطى دلالة دقيقة إلى حد ما على أن قصائد حمزة فانسوري تأثرت تأثرا شديدا بالأدب العربيّ يتمثل في العثور على عدد كبير من المفردات العربيّة في أبيات قصائده. وهذا ما أشار إليه عبد الهادي بقوله: «إذا قرأنا قصائد حمزة فانسوري ورسائله في التصوف، ستظهر أمامنا مساهمته الكبيرة في عملية أسلمة اللغة الملايوية. وأسلمة اللغة تساوي أسلمة الفكر والثقافة. فقد وصل ما يقرب

[1] **Syarab al-‘asyiqin**, ikatan ke-6 bait ke- 1
[2]**Burung Pingai**, Ikatan 1 bait ke-11
[3]Tim Penyusun, **Ensiklopedi Islam Indonesia**: 52-54
[4]Abdullah, **Syeikh Hamzah al-Fansuri Sasterawan Sufi yang Agung**, Waqaf.net: Siri Ulama Indonesia.

من ٧٠٠ كلمة مشتقة من اللغة العربيّة في ٣٢ من قصائده. فهي لا تثري خزانة اللغة الملاوية فقط، وإنما قامت أيضا بعملية إدراج المفاهيم الإسلامية في مجالات الحياة وفي أنظمة اللغة والثقافة الملاوية. فمن إبداعاته ولدت اللغة الملاوية لغة جديدة بمعنى الكلمة وبخصائص أساس نظام لغوي يحتفظ بأصالته وصموده حتى القرن العشرين».[١]

ويمكننا أن نتأكد من إجمال قصائد حمزة فانسوري التي اتخذناها مواد التحليل بأن هذه القصائد استخدمت المفردات العربيّة التي تم تحويل معظمها إلى اللغة الإندونيسيّة وتم إدراجها في القاموس الإندونيسيّ[٢] ولا يتبقى منها إلا القليل الذي لم يُدرج فيه. وهذا يدلّ على أن تأثر حمزة فانسوري بالأدب العربيّ من خلال نظمه لقصائده. ومن الأبيات التي تستخدم المفردات العربيّة قوله:

Sekali menjadi* ***thalib (مرة أكون طالبا)

Sekali menjadi* ***ghaib (مرة أكون غائبا)

Sekali menjadi* ***ta'ib (مرة أكون تائبا)

Di dalam dunia terlalu* ***ghalib(في الدنيا التي أكون فيها غالبا)[٣]

إن المفردات العربيّة واضحة في هذه الأبيات، وهي كلمات: طالب وغائب وتائب وغالب. ولا تخلو أبيات قصائد فانسوري من هذه المفردات العربيّة إلى حد ما. وهناك دلالة أخرى في البعد اللغوي تتمثل في مصطلحات اللغة العربيّة في قصائده، ومنها استخدامه كلمة الشعر نفسه. فمصطلح "الشعر" مأخوذ من خزانة المفردات الموجودة في اللغة والأدب العربيّ. ويمكن أن نلاحظ هذا في بيت من أبيات قصيدة السفينة الآتية:

Inilah gerangan suatu* ***madah(هذا هو المدح)

Mengarangkan* ***syair *terlalu indah*(أنشأ الشعر الرائع)

Membetuli jalan tempat berpindah(أحسن الطريق مكان الحركة)

Disanalah ***I'tiqad*** *diperbetuli sudah*(وهناك الاعتقاد قد أصلح)

[1]Hadi W.M, **Hamzah Fansuri; Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya**: 16.
[2] **Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI)**.
[3] Fansuri, **Minuman Para Pecinta**, ikatan 1 bait 12.

هذه الأبيات تعطي دلالة دقيقة على تأثر حمزة فانسوري باللغة العربيّة. فإلى جانب كلمة "الشعر" ذكر أيضا أن الهدف من نظم هذا الشعر هو "المدح" الذي استخدمه الشعراء العرب، كما يعتبر غرضا من أغراض إنشائهم الشعر. إن كلمتي "المدح والشعر" تقدمان دلالة واضحة على أن حمزة فانسوري تأثر تأثرا شديدا بالأدب العربيّ خلال عملية نظم الشعر، على الرغم من اعتراض براجينسكي على مثل هذه الملاحظة، حيث قال: «إن أول شيء يجب تأكيده هو أنه لا يوجد في الأدبين العربيّ والفارسي شكل شعري يمكن أن نعتبره مقدم الشعر، بأن هذا النوع الذي يسمى عربيّا لا يلزم أن يكون دليلا قويا للبحث عن الموطن الأصلي للشعر في الشرق الأوسط. لأن مصطلح الشعر في هذه المنطقة لا يتم استخدامه كنوع شعري معين، وإنما هو اسم يطلق على الشعر بصفة عامة».[١]

بصرف النظر عن مثل هذا التوجه إلا أن النقطة التي نريد أن نلقي عليها الضوء هنا هي أن حمزة فانسوري قد أكّد بصورة صريحة من خلال كتابه ''أسرار العارفين''بأنّ النوع الأدبي الذي كتبه أطلق عليه اسم الشعر. فهذا التصريح يعتبر دليلا ملموسا على أنّه تأثر بالأدب العربيّ. أما ظهور اختلاف بين الشعر العربيّ والشعر الذي نظمه حمزة فانسوري فهو أمر طبيعي بسبب اختلاف الخصائص في اللغتين ما يؤدي إلى تحولات المعاني في الشعرين. بل إنّ هذا الاختلاف يشير إلى ذكاء وخبرة حمزة فانسوري في تناول خصائص اللغتين المختلفتين ما يمكنه من خلق نوع أدبي جديد يتمثل في الأدب الملايوي.

وهناك مصطلح أدبي آخر – إلى جانب كلمتي الشعر والمدح– كان يؤثر في قصيدة حمزة فانسوري وهو استخدامه لمصطلح ''البيت''في قصيدته، حيث تحول إلى مصطلح في الأدب الإندونيسيّ. ويتضح هذا من خلال تعريف حمزة فانسوري للشعر في كتابه "أسرار العارفين"، حيث قال:

"Adapun ini empat sejawang[2] (sic!) pada sebuah bait" (Doorenbos 1933:120-121)

''الشعر من حيث الشكل أربعة مصارع في بيت واحد."[٣]

إن كلمة "البيت" في هذا التعريف تعادل في جوهرها كلمة "البيت" التي في الشعر العربيّ، وهي عبارة عن سطور القصيدة، حيث يكون الفارق في عدد السطور. ففي اللغة العربيّة لكل مصرعين يُقال بيت، أما حمزة فانسوري فأبدع نموذجا جديدا وهو أن البيت الواحد يتركب من أربعة مصاريع. وهذا يمكن أن

[1] Braginsky, **Yang Indah, Berfaedah dan Kamal: Sejarah Sastra melayu dalam abad 7-19**: 225

[٢] واعتبر براجينسكي أن كلمة '' sejawang'' هي السجع المأخوذ من اللغة الفرنسية إلى العربيّة.

[3] Braginsky, **Yang Indah, Berfaedah dan Kamal: Sejarah Sastra melayu dalam abad 7-19**: 227

يحدث حالة تكوّن البيت من المصرعين كما هو في اللغة العربيّة، وهو ما لا يحصل في اللغة الإندونيسيّة (الملايوية) التي لا تفسح المجال لفكرة الشاعر ما لا يمكنه من خلق وحدة الفكرة المتكاملة.

ومن هنا، لا نبالغ لو اعتبرنا قصائد حمزة فانسوري نوعا من أنواع الشعر العربيّ، بالإضافة إلى كونها تحقيقا وتطبيقا للقيم الشعرية الشفوية الملاوية (الإندونيسيّة).

تأثير الأدب العربيّ من البُعد الشكلي:

يمكننا أن نستخلص، استنادا إلى البيانات التاريخية حول تاريخ الأدب العربيّ، بأن أصالة الشعر العربيّ بقيت محفوظة في صورتها الأصلية (وفقا لقواعد علم العروض) حتى آخر القرن الثامن عشر بدخول التأثير الغربي إلى العالم العربيّ الذي أدّى إلى حدوث تجديد في العالم الإسلامي في أغلب مجالات الحياة ومن بينها الأدب. فقد ظهرت التيارات –في ظل الحداثة– الواقعية والرومانسية التي حاولت أن تنشر المفاهيم حول الحرية في الأدب العربيّ، ومنها الدعوة إلى تحرر الشعر العربيّ من قيود علم العروض.[١]

لذا يمكننا التأكد، انطلاقا من تلك الوقائع التاريخية، من أن الشعر العربيّ الذي تعلمه حمزة فانسوري هو شعر عربيّ أصيل لأنه ولد قبل دخول الحداثة إلى منطقة الشرق الأوسط. فحمزة فانسوري –كما ذكرنا من قبل– ولد في القرن السادس عشر تقريبا.

أما المقصود بالشعر في الأدب العربيّ القديم فهو كما عرفه العروضيون بأنه الكلام الموزون المقفي قصدا. والمحققون من الأدباء يصرحون بأن الشعر هو الكلام الفصيح الموزون المقفى المعبر غالبا عن صور الخيال البديع.[٢]

ويمكن أن نستخلص من هذا التعريف بأن الشعر العربيّ يتكون من عدة عناصر، منها: الوزن والقافية والغرض والخيال. إن كلا من الوزن والقافية عنصران مكونان للشعر من الناحية المادية أو الأداء. أما عنصرا الغرض والخيال فمكونان للشعر من الناحية الروحية أو المضمون. ومن هنا يمكننا ملاحظة تأثر أسلوب شعر حمزة فانسوري بالأدب العربيّ في البعد الشكلي والبعد المضموني.

١. **الوزن والقافية**

---

[١] قسم حنا الفاخوري مباحث شعر النهضة الحديثة إلي ثلاثة مراحل وهي إحياء القديم، بين القديم والحديث، والشعر الجديد. ولقد تأثر الشعر الجديد بعدّة تيارات غربية وهي التيار الرومنطيقي والتيار الواقعي والتيار الرمزي. (الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث**: ص٤٣)

[٢] الإسكندري وعناني، **الوسيط في الأدب العربي وتاريخه**: ٤٢

إن تركيب الشعر في الشعر العربيّ القديم تنظمه قواعد علم العروض[١]، بالإضافة إلى علم البلاغة[٢] وخاصة علم البديع الذي له دور كبير في تأثير البعد الشكلي للشعر. فعلم البديع هو علم يختص بتناول المحسنات الجمالية للأعمال الأدبية، ومنها الشعر.[٣]

فقد ركز علم العروض على الوزن والقافية. وفي القاموس العربيّ الإنجليزي الذي أعده هينز ويير وردت كلمة الشعر بمعنى المقياس.[٤] وفي معجم المصطلحات الأدبية الإندونيسيّة، المقياس يطلق على ماترا (matra/metre) الذي يراد به العنصر الإيقاعي الذي يتصف بالنموذجية الثابتة. أما القافية فتعني تكرار الصوت بعد فترة زمنية، سواء كان في البيت الشعري أو في آخر بيت شعر متقارب.[٥]

والوزن في علم العروض مجموعة من النغمات المنسجمة للكلمات المنتظمة من الوحدات الصوتية التي تشمل الحركات والسكنات التي تولد التفاعيل والبحور الشعرية، مثل: فاعلن ومستفعلن وفاعلاتن وفعولن ومفاعيلن ومتفاعلن وغيرها. أما القافية فهي اللفظة الأخيرة من البيت الشعري التي تحسب من الحرف الأخير في البيت حتى الحرف المتحرك قبل الحرف الساكن وما بينهما من الحروف. أي هي عبارة عن الحروف المتواجدة في آخر البيت الشعري.[٦]

وتولد من الأوزان مصطلح البحور التي تكون نموذجا في كل بيت شعري. مثل البحر البسيط الذي يتكون من الوزن: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن. فالشعر الذي تكون من بحر البسيط يجب أن يتركب من الكلمات التي تخضع لذلك الوزن، من الحركات أو السكنات (الحروف الساكنة والمتحركة). مثال:

فـالله والـرب والـرحمن والملك	حقائق كلها في الذات تشترك
فللاهور– ربور–رحمانول– ملك	حقائق —كللها– فذذاتتش–ترك
/ه/ه//ه – /ه//ه– /ه/ه//ه – ///ه	//ه//ه– /ه//ه – /ه/ه//ه–///ه

---

[١] . عاصي ويعقوب، **المعجم المفصل فى اللغة والأدب**: ٨٨٣

[٢] والبلاغة هي علم يعرف به مطابقة الكلام لما يقتضيه حال الخطاب مع فصاحة ألفاظه مفرده ومركبه. الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**: ٢٩

[٣] وعلم البديع عند مصطفي المراغي هو علم تعرف به الوجوه والمزايا التى تكسب الكلام حسنا وقبولا بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال التى يورد فيها ووضوح الدلالة على ما عرفت فى العلمين السالفين. المراغي، **علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع**: ٣١٨.

[٤] ويير، **معجم اللغة العربية المعاصرة، عربي . انكليزي** : ١٠٦٥.

[5] Sudjiman, **Kamus Istilah Sastra**: 67

[٦]– انظر عاصي ويعقوب، **المعجم المفصل فى اللغة والأدب**: المجلد الأول ،٢٦٠، والمجلد الثانى : ٩٧٠.

مستفعلن ـ فاعلن ـ مستفعلن ـ فعلن متفعلن ـ فاعلن ـ مستفعلن ـ فعلن

إن الخصائص السابقة لا يمكن تطبيقها في شعر حمزة فانسوري نظرا لوجود اختلاف في الخصائص اللغوية، حيث إن اللغة الإندونيسيّة أو الملاوية لا تمتلك نموذجا ثابتا للكلمات كما نشاهد في اللغة العربيّة. إلا أن هناك محاولات لمطابقة عدد الكلمات كما يحصل في الشعر العربيّ. وهذا الأمر واضح في أبيات شعر حمزة فانسوري من حيث مطابقة عدد الكلمات الموجودة. مثال:

Nurani itu hakikat khatam(نوراني حقيقته خاتم)

Pertama terang di laut dalam(الأول الظاهر في البحر العميق)

Menjadi makhluk sekalian alam(يكون مخلوقا للكائنات)

Itulah bangsa Hawwa dan Adam(وهكذا أمة هواء وآدم)

ويتضح من هذا المثال وجود محاولة من الشاعر لتطبيق أسلوب الشعر العربيّ وخاصة في تركيب كلمة بعد كلمة في كل سطر وبيت، حتى تظهر متطابقة ومتوازية ومتكافئة.

وهناك محاولة قام بها حمزة فانسوري في وضع تصنيف شعره تتمثل في مطابقة الحروف الأخيرة الواردة في أطراف الأبيات، سواء أكانت حروفا ساكنة في آخر البيت أو حروفا متحركة قبل الحروف الساكنة. ويمكن أن نجد مثل هذه المطابقة والتوازي في كل أبيات شعر حمزة فانسوري، حتى تظهر أمامنا محاولاته في عملية تطابق هذه الكلمات وتوازيها. ومن الأمثلة على ذلك:

Syari'at akan **tirainya**(**الشريعة ستارته**)

Tarikat akan **bidainya**(**الطريقة سفينته**)

Hakikat akan **ripainya**(**الحقيقة سبيله**)

Makrifat yang wasil akan **isainya**(**المعرفة متنه**)[١]

إن كلمة (رفاي/ripai) –عند عبد الهادي– كانت من المفروض أن تكتب (ripi) وكلمة (إيساي/isai) (isi)، لكنّ عملية المطابقة دفعت الشاعر إلى تغيرهما إلى الصورة الحالية وذلك من أجل استيفاء نموذج الصوت الأخير أو ما يسمى بالقافية.[٢]

[١] بيت من خمسين أبيات شعر حمزة فانسوري المعنون بـ " Burung Pingai " .

Hadi WM, **Hamzah Fansuri; Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya**:130

[٢] المصدر نفسه: ص ٣٦.

والأمور التي يمكن أن تكون فروقا بين الشعر العربيّ وشعر حمزة فانسوري –إلى جانب الاختلاف اللغوي– تتمثل في أن الشعر العربيّ يملك مصراعين للبيت الواحد، وأما الشعر الإندونيسيّ القديم فله أربعة أسطر لكل بيت كما ورد في الأمثلة السابقة. نأخذ مثلا من أبيات شعر ابن عربيّ مقارنة:

إلٰـــه تـعـالى أن يرى ببصيرة ولا بـصر والنـص جـاء بإبصـار
ولـيس يُـرى شـيء سواه وإنه على كل حال عينُ ذاتي ومقداري
لـذاك يسمى ظـاهرا بـاطنا لنا لأثبت أو أنفـي فالأسماء أبصاري
فلا تجزَعَن فالأمر والشأن واحد ولا تلتفت إلى يُسري وإعساري[١]

أما شعر حمزة فانسوري فعلى الرغم من تشابه تقنية كتابته بالشعر العربيّ، إلا أننا نستطيع أن نلاحظه من ناحية الترتيب بأنه يتكون من أربعة سطور. وهذا يرجع –في رأي برينسكي– إلى أن شعر حمزة فانسوري شبيه برباعي فارسي.

ففي الأدب العربيّ، شارك علم العروض والقافية في تحديد نوع وإيقاع الموسيقى. أما شعر حمزة فانسوري فيجب إثبات: كون هذا الأمر يساهم في تحديد لون معين من الموسيقى، لأننا كما عرفنا أن الصوفيين وطريقتهم الصوفية غير بعيدين عن الفن، موسيقى كانت أو أغنية أو رقصا معينا تم إعدادها وصياغتها من أجل التقرب إلى الخالق. ومن هنا نعرف أن حمزة فانسوري ينتمي إلى الطريقة القادرية التي كثيرا ما تنشئ القصائد المشهورة وخاصة القصائد البرزنجية المنتشرة في المجتمع الإندونيسيّ عامة وفي مجالس العلم خاصة. ومن هنا، افتراضنا أن شعر حمزة فانسوري كان يستخدم أيضا نوعا وإيقاعا مستقلا عند النطق به. وهذا شيء واحد من خلال النظر إلى تطور الموسيقى الملاوية ذات الخصائص المستقلة.

٢. السجع (Rhyme)

وإلى جانب العروض والقافية، هناك مجال آخر شارك في تأثر شعر حمزة فانسوري وهو مجال البلاغة. ففي شعره عناصر بلاغية بارزة تساهم في تحديد لون أبيات شعره، وخاصة عناصر علم البديع. المجال البديعي الذي برز في شعر حمزة فانسوري هو إيقاع السجع أو (sajak) في اللغة الإندونيسيّة. فقد استخدم هذا النوع منذ بداية الشعر وحتى آخره دون انقطاع.

وقد عرّف الهاشمي السجع بأنه توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر. والفاصلة في النثر كالقافية في الشعر. ومصطلحة السجع خاص بالنثر. ثم أتى الهاشمي بأمثلة السجع من الآية القرآنية: ﴿**ما لكم لا**

[١]– بسج (شرح)، **ديوان ابن عربي**: ٣٤٢.

ترجون لله وقارا، وقد خلقكم أطوارا﴾ (نوح: ١٣). فهناك مطابقة بين كلمة "وقارا" وكلمة "أطوارا" في الحرف الأخير منهما وهو حرف الراء. وهو المسمى بالسجع المطرّف. وهو نوع من السجع الذي اختلفت فاصلتاه في الوزن، واتفقتا في التقفية.[١]

ومن أمثلة السجع في الشعر العربيّ:

يا أخى أين عهد ذاك الإخاء أين ما كان بيننا من صفاءِ
كشفت منك حاجتى هنوات غطيت برهة بحسن اللـقاءِ
تركـتنى ولـم أكـن سيئ الظـ ـنّ أسيئ الظنون بالأصدقاءِ[٢]

فكلمات: صفاء وأصدقاء –على سبيل المثال– وكل الكلمات الواردة في آخر هذه الأبيات مختومة بالهمزة المكسورة ومشيرة إلى ورود حرف وصوت متساويين في آخر البيت. وهو بذلك يتفق مع شعر حمزة فانسوري. مع الملاحظة بأن البيت الواحد في الشعر العربيّ له مصرعان فيهما معاني مرتبطة بعضها ببعض، بل ألفاظهما متواصلة، ما يؤدي إلى وضع السجع في آخر البيت بعد تمام الجملة. أما شعر حمزة فانسوري، فإن كل سطر فيه هو جملة تامة، وأن السجع وضع في آخر سطر من شعره. والمثال على ذلك:

/ **jamu** Dengarkan hai anakجامو (اسمع أيها ابن جامو)
/ **kamu** Unggas itu sekalianكامو (الطائر ذاك أنت)
/ **ramu** Ilmunya yogya kauرامو (علمه يجب أخذه)
/ **adamu** Supaya jadi mulyaأدامو (لتكون كريما)

/ **qabil** Ilmu jawhar sungguhpunقابل (علم الجوهر حقا قابل)
/ **hasil** Akan kuat badan hanyaحاصل (سيكون البدن قويا حاصل)
/ **ha'il** Pada ilmu Allah kerjanyaحائل (إلى علم الله عمله حائل)
/ **kamil**[٣] Antara Allah dan orangكامل (بين الله والكامل)

أما شكله، فعلى الرغم من وجود التشابه بين الشعر في الأدب العربيّ والأدب الإندونيسيّ، يبقى الاختلاف قائما بينهما. ويتضح هذا الاختلاف في خصائص الشعر في الأدب الإندونيسيّ، وهي: ١.

[١] – الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص **٣٥١**.

[٢] بسج (شرح)، **ديوان ابن الرومي**: المجلد ١، ٢٢

[3] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya**: 130, 132

إن كل بيت من أبياته له أربعة سطور، ٢. إن كل بيت يتضمن ٨ – ١٤ مقطعا صوتيا، ٣. كلها منتهية بنفس الحرف ا – ا – ا – ا. ٤. كل سطر يستخدم كناية،[1] كما هو واضح في الأمثلة السابقة. وأما بيت الشعر في الأدب العربيّ فيتألف من شطرين متساويين وزنا يسمى الأول منهما صدرا والثانى عجزا.[2]

لاحظنا في البيت السابق أن السطور الأربعة في بيت واحد تنتهي بنفس الحرف وهو مو. مو . مو . مو (mu -mu - mu - mu) وئِل . ئِل . ئِل . ئِل (il-il-il-il). وهذا يشابه نظام القافية في الشعر العربيّ.

إن مثل هذا النموذج في ترتيب الشعر في اللغة الملاوية يعتبر حالة جديدة. وقام حمزة فانسوري بتعريف هذا النوع الجديد من خلال نظم الشعر بإيقاع السجع، وهو النوع الذي سيصبح ميزة أصيلة للأدب الإندونيسيّ القديم، بل سيصبح مصطلحا من مصطلحات المجال الأدبي والمعجم الأدبي الإندونيسيّ.

لكن يجب أن يفهم بأن "السجع" (sajak) في الأدب الإندونيسيّ ليس بسمة تميز النثر والشعر كما في الأدب العربيّ. وإنما هو سمة لأحد أنواع الشعر الذي تطور في إندونيسيّا. وهذا ما أشار إليه هيرمان ج. والويو بتصريحه بأن:

> "الشعر (syair) كلمة عربيّة تعني "السجع" في اللغة الإندونيسيّة. إن الشعر في الأدب الإندونيسيّ القديم الذي يتألف من أربعة أسطر في كل بيت، وله قافية وكل سطر له مضمون لا يكتمل –عادة– في بيت واحد بسبب استخدامه في الحكاية".[3]

يتضح من هذا التعريف وجود تحولات في التعريف من الشعر العربيّ إلى الشعر الإندونيسيّ. الشعر في الأدب العربيّ أصبح في نفس معنى "السجع" أو "puisi" في الأدب الإندونيسيّ. بل إن الشعر كان مجرد صورة من صور الشعر الموجود في إندونيسيّا. وأما السجع في الأدب العربيّ فلا يمثل إلا عنصرا من العناصر الموجودة في الشعر. إن الشعر في الأدب العربيّ اسم عام للنوع الأدبي غير النثر، وأنواع الشعر تحددها البحور المختلفة، لكنّ السجع (sajak) في الأدب الإندونيسيّ هو نوع من أنواع الشعر (syair).[4]

٣. الاقتباس من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والقدسية

[1]-https://www.kompas.com/skola/read/2020/02/04/200000469/ciri-ciri-puisi-rakyact-pantun-gurindam-syair?page=all

[٢] انظر عاصي ويعقوب، **المعجم المفصل فى اللغة والأدب: المجلد الأول، ص ٣٣٦.**

[3] Waluyo, **Apresiasi Puisi** *:* 49-50

[4] https://kbbi.web.id/sajak

المقصود بالاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه من شعر أو نثر شيئا من القرآن أو من كلام رسول الله دون الإشعار بأن هذا ليس من كلامه.[١] وعرّف الهاشمي الاقتباس بنفس التعريف، وهو أن يضمّن المتكلم منثوره أو منظومه شيئا من القرآن أو الحديث على وجه لا يشعر بأنه منهما. وأدخل الهاشمي مسألة الاقتباس في باب السرقات الشعرية. ومن الشعر العربيّ الذي يتضمن اقتباس الآيات القرآنية قوله:

إن كنت أزمعت على هجرنا من غير ما جرم فصبر جميل

وإن تبـدلتِ بنـا غـيرنـا فحسبنـا الله ونـعم الوكيـل[٢]

فالجملة التي تحتها خط في البيت السابق تتضمن اقتباسا من الآية القرآنية التي تتناسب مع الغرض والهدف الذي يريد أن يصل إلى الشاعر، ما يمكن المستمع أو القارئ من عدم الإحساس بأنه في حالة قراءة القرآن بسبب تناسق معانيه مع تعبيرات الشاعر من قبل أو من بعد الاستماع أو القراءة. فعبارة ''فصبر جميل''التي تعني أن الصبر جميل وأفضل، وردت في الآية ١٨ أو في الآية ٨٣ من سورة يوسف.

وقد أثر منهج كتابة الشعر التي يستخدمها الشعراء العرب تأثيرا كبيرا في كتابة الشعر الإبداعي لحمزة فانسوري. فقد قام باقتباسات كثيرة، وخاصة من الآيات القرآنية في شعره. ومن الأمثلة على ذلك:

Qul Huwa Allah bernama Khaliq(**قل هو الله** الخالق)

Menjadikan insan sekalian natiq(خلق الإنسان ناطقا)

Mengampuni dosa sekalian fasiq(يغفر ذنوب الفاسق)

Fardu bagi kita akan dia ‘asyiq(فرض علينا العاشق)

Jika terdengar olehmu firman(إذا سمعت القرآن)

Pada taurat Injil Zabur dan Furqan(في التورة والانجيل والزبور والفرقان)

Wa huwa ma’akum pada ayat Qur’an(**وهو معكم** في آيات القرآن)

Bi kulli Syay’in muhit ma’nanya ‘iyan(**بكل شيء محيط** ومعناه عيان)

Mahbubmu itu tiada berhail(محبوبك بدون حائل)

Pada **aynama tuwallu** jangan kau ghafil(**فإلى أينما تولوا** لا تكن بغافل)

[1] www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/اقتباس/

[٢]– الهاشمي، **جواهر البلاغة**: صص ٣٦٠، ٣٦١.

Fa tsamma wajhullah sempurna wasil(**فثم وجه الله** كامل الوسيل)

Inilah jalan orang yang kamil(وهذا طريق الناس الكامل)[1]

في تلك الأبيات نرى عددا من الاقتباسات من الآيات القرآنية. في البيت الأول من الشعر نرى كلمة "قل هو الله" التي نعرفها موجودة في الأية الأولى من سورة الأخلاص ﴿**قل هو الله أحد**﴾. وفي البيت الثانى من الأمثلة السابقة وجدنا كلمتين مقتسبتين من الآية القرآنية وهما "وهو معكم" و"بكل شيء محيط". فالأولى اقتبس الشاعر من الأية الرابعة من سورة الحديد ﴿**وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**﴾ والثانية قد اقتبست من سورة فصلت: ٥٤ ﴿**أَلَا إِنَّهُمْ فِي مِرْيَةٍ مِّن لِّقَاءِ رَبِّهِمْ ۗ أَلَا إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُّحِيطٌ**﴾. وكذلك كلمة "أينما تولوا" و"فثم وجه الله" فإنهما وردتا في القرآن الكريم، وكلاهما من نفس الأية الموجودة في سورة البقرة:١١٥﴿**وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**﴾. وهناك أمثلة كثيرة من اقتباسات الآيات القرآنية قام بها حمزة فانسوري في قصائده. ويتضح من صورتي الشعر المختلفتين لغة في أن كلا منهما قامت باقتباس الآيات القرآنية التي ضمت إلى أجزاء الشعر مما زاد من جماله. إن مهارة حمزة فانسوري في الجمع بين لغتين مختلفة ألفاظهما متطابقة معانيها يعد شيئا بديعا لا يمكن القيام به إلا من قبل له آفاق واسعة لغة وأدبا وعلما، وله قوة خيالية مبدعة.

إن أسلوب الاقتباس قد أثّر بدوره على الشعراء الآخرين في هذا الأرخبيل وخاصة أولئك الشعراء الصوفيون أمثال: حسن فانسوري وعبد الجمال وشمس الدين فاساي والشيخ عبد الرؤوف سينجكيل وغيرهم من الشعراء.[2] وإن العالم الصوفي تبنى أسس تعاليمه من الآيات القرآنية، كما تبنى هذه الأسس من الأحاديث النبوية التي اتخذوها أدلة وبراهين لتصحيح مفاهيمهم الصوفية.

ذكر هارون ناسوتيون[3] في كتابه " Islam ditinjau dari berbagai aspeknya" حديثا قدسيا واحدا وحديثا نبويا واحدا أثرا كثيرا في الصوفيين. والحديث القدسي هو ما نقل إلينا آحاداً عنه الله، مع إسناده له عن ربه، فهو من كلامه تعالى، فيضاف إليه وهو الأغلب.[4] والحديث القدسي الذي هو مصدر أساسي لهؤلاء الصوفيين هو:

---

[1] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Penyair Sufi Aceh**: 66 .

[2] Braginsky, **Yang Indah, Berfaedah dan Kamal: Sejarah Sastra melayu dalam abad 7-19**: 482-491

[3] وهو رئيس جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية جاكرتا إندونيسيا السادس واشتهر بوسعة معارفه الإسلامية.

[4] الشعروي، **الأحاديث القدسية**، ص ٧.

كُنْتُ كَنْزًا مَخْفِياً فَأَحْبَبْتُ أَنْ أُعْرَفَ، فَخَلَقْتُ الْخَلْقَ فَبِي عَرَفُوْنِي

أما الحديث النبوي فهو:

مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ[1]

فهذان الحديثان وُجدا في كثير من الكتب الصوفية كالرسالة القشيرية، وشرح الحكم وغيرهما. وقد اتخذ حمزة فانسوري، كغيره من الصوفيين، هذين الحديثين أسس تصوفه، ولتأكيد مفاهيمه في التصوف، فقد اقتبس فانسوري منهما، وهو ما يتضح من خلال أبيات شعره الآتية:

Bahr al-Butun tiada bermula(بحر البطون لا أول له)

Ombaknya **makhfi** tiada bernama(موجه **مخفي** لا اسم له)

Olehnya Ahad belum terbuka(وبه أحد لم يكون مفتوحا)

Adanya quddus suatu juga(وهو قدوس كذلك)

Kuntu kanzan mulanya nyata (**كنت كنزا** أوله ظاهر)

Hakikat ombak di sana ada(حقيقته موجه كان موجودا)

Adanya itu tiada bernama(وجوده لا يسمى)

Majnun dan Layla ada di sana(مجنون وليلي قد كان موجودا)[2]

فكلمة "مخفي" و"كنت كنزا" مقتبستان من الحديث القدسي المعروف، وإن مصطلح بحر البطون (البحر المختفي) الذي يقصده في هذه الأبيات هو الله كما ورد في الحديث القدسي السابق. والبحر يتطابق معناه مع الموج. أو بعبارة أخرى: إن نشاط البحر وعظمته يتمثلان في موجه. إلا أن نشاط الله – عند حمزة فانسوري– لا يمكن من ملاحظته وتصويره بصورة ملموسة (خفية) ما يدفعه إلى استخدام البحر والموج رمزا.

أما عبارة "كنت كنزا" الواردة في البيت الثاني، فهي لا تكون إلا ‘‘بحر البطون’’الوارد في البيت الأول، وهو الله. واستنادا من هذا الأمر، إنما قام به حمزة فانسوري هو تحويل وتكييف الحديث القدسي إلى أبياته الشعرية. إلا أن مهارته لم تحسنا بشيء بأن ما عبّره هو الحديث القدسي، حتى إن ما انتهى إليه عبارة عن سلسلة من الكلمات الجميلة الرائعة الثرية بالمعاني والصور الأدبية مع اختلافهما في اللغة.

وأيضا لقد تحول الحديث النبوي إلى الشعر وأصبح كما يأتي:

[1] Nasution, **Islam Ditinjau dari berbagai Aspeknya**: 73

[2] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya:** 136

Sabda Rasul Allah: **man ‘arafa nafsahu**(قال النبي: من عرف نفسه)

Bahwasanya **mengenal akan rabbahu**(عرف ربه)

Jika sungguh engkau abdahu(إذا كنت عبده)

Jangan kau cari illa wajhahu(لا تبحث إلا وجهه)[١]

هذا، وهناك اقتباسات كثيرة للأيات القرآنية والأحاديث النبوية. فاستنادا إلى هذا، يمكننا التأكد من أن حمزة فانسوري نظم نزعة شعرية متأثرة بالأدب العربيّ. أما الأدلة التي تنكر وتنفي بأن القصائد الأرخبيلية لم تكن متأثرة بالأدب الأجنبيّ فتمثل أكذوبة بحتة وشعورا لا مبرر له.

٤. التشبيهات

يقول هينري كوربين إن ابن عربيّ، في صياغة نظرياته الصوفية، قد قام بعملية التخييل الذي سمي بخيال إبداع الظهور الإلهي، بمعني أن الرب الذي خلق منه كل وجود، والذي يتحقق من خلال الخيال، وأنه الذي خلق من مختلف المعتقدات الخيالية العلية، كان من الصعب في النهاية تمثيله من خلال كلمات بسبب محدودية لغة الإنسان ما يدعو إلى ضرورة استخدام الرموز والتشبيهات.[٢]

واستخدام الرموز والتشبيهات في الأدب العربيّ أصبح من متطلبات نظم الشعر. وأعلى درجات التشبيه هو المجاز والاستعارة. فالمجاز يمثل أفضل منهج بياني وأكثر طبيعية في شرح المعنى، لأن المجاز يستطيع أن يستخرج المعاني الحسية من المعاني المجردة، ومن هنا كان العرب يفضلونه لإمكانية توسيع المعاني به. وأسلوب التشبيه المتمثل في الشعر سواء كان استعارة أو مجازا أو كناية متأثر كثيرا بالظروف والمناسبات والبيئات المحيطة بالشاعر. فقد لجأ ابن عربيّ كثيرا في نظم شعره إلى استخدام الطبيعة مثل: الشمس والقمر والنجوم والسماء والأرض[٣]، كما ورد في قوله:

أشرقت **شمس** له ما شرقت فرأيناها بها إذا شرقت[٤]

والمعنى الأصلي من كلمة الشمس معروف لدى الناس عامة. ويجب أن نهتم بكلمة "له" التي يستخدمها الشاعر حيث جاءت مذكرة، مع أن الشمس عندما تُضمر فستكون مؤنثة والضمير المناسب

---

[١]- المصدر نفسه، ص١٤٣.

[2] Corbin, **Imajinasi Kreatif Sufisme Ibnu Arabi:** 237

[3] Buana, **Nature Symbols and Symbolism in Sufic Poems of Ibn Arabi:** 434

[٤]بسج، **ديوان ابن عربي، ص** ٣٦٦.

لها هو "ها". ولكن ابن عربيّ استخدم الأول العائد إلى الله تعالى. وبهذا، تكون الشمس، في حقيقة أمرها، رمزا تشبيهيا لله تعالى.

إن رمزية الشمس عند ابن عربيّ كثيرا ما تقترن بالقمر مثل:

إذا طلع **البدر** المنير عشاء رأيت له في المحدثات **ضياء**

وليس له **نور** إذا **شمس** أشرقت وقد كان ذاك النور منه عشاء

فما **النور** إلا من ذُكاء لذاك لم يكن يغلب **البدر** المنير ذُكاء[١]

الشمس مصدر ضياء. فالشمس في فكر ابن عربيّ رمز الله تعالى والقمر كما هو معروف ليس له ضياء من نفسه. فالضياء الذي صدر منه هو انعكاس لضياء الشمس باعتبارها مصدرا له. فالقمر في حقيقة أمره مخلوق استمد شعاع الحياة من الله تعالى.

تناول حمزة الفانسوري كغيره من الشعراء الصوفيين مفاهيم تصوفهم بالالتزام باستخدام أسلوب التشبيه الاستعاري غالبا. إلا أن هناك اختلافا في نوعية الاستعارة التي استخدمها. وهذا كان بسبب تأثرة بالظروف المحيطة به. فقد استعار كثيرا كلمات البحر والموج والسفينة وغيرها، وهي كلمات ترتبط بالطبيعة الإندونيسيّة. ومن الأمثلة على ذلك نجد في شعره "البحر الأعلى":

Bahr al–buthun tiada bermula(بحر البطون لا بداية له)

Ombaknya **makhfi** tiada bernama(موجه مخفي لم يكن له اسم)

Olehnya **Ahad** belum terbuka(لم يفتحه الأحد)

Adanya quddus suatu juga(يكون فيه القدوس)[٢]

عبارة بحر البطون التي يقصدها الشاعر في حقيقتها استعارة ذات الله تعالى، أما الموج فهي صفة الله تعالى. البحر والموج شيئان لا يمكن الفصل بينهما، كما لا يمكن الفصل بين الذات والصفة المتحدتين بعضها ببعض. ويتضح هذا في البيت التالي:

Dzat dan sifat bersama-sama(الذات والصفة معا)

Keduanya itu tiada berantara(لم يكن بينهما فاصل)

---

[١] كلمة الذكاء اسم العالم وهو اسم آخر للشمس. تصرفت هذه الكلمة من ذكا . يذكو . ذُكاء أي اِشْتَدَّ لَهيبُها، وطلع الذكاء معناه طلعت الشمس. www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ذكا/

[2] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya:** 136

Datang taufan ombaknya nyata(أتى إعصار موجه ظاهر)
Pada *kun* fa yakunu bangatlah kata(ففي كن فيكون شدة القول)

Jika terkenal dirimu bapai(إن كنت معروفا أيها السيد)
Engkaulah laut yang tiada berbagai(فأنت البحر الذي لا مثال لك)
Ombak dan laut tiada bercerai(الموج والبحر لا ينفصلان)
Musyahadahmu sana jangan kau lalai(فلا تهمل مشاهدتك)

Mutu qabla an tamutu(موتوا قبل أن تموتوا)
Pada *la ilaha illa Hu*(في لا إله إلا هو)
Laut dan ombak sedia Satu(ينبغي أن يتحد البحر والموج)
Itulah ‘arif da’im bertemu(عندئذ يلتقي العارف دائما)[1]

ومثال آخر للاستعارة هو كلمة السفينة التي استخدمت لتشبيه جسد يجب معرفته والحفاظ عليه من أجل السلامة في الدنيا والآخرة، شأن السفينة الناجية في العودة إلى هدفها المنشود حالة السيطرة عليها وفقا للدليل الوارد في قصيدة "شعر السفينة (Syair Perahu)":

Wahai muda, kenali dirimu(أيها الشاب، تعرف على نفسك)
Ialah perahu tamsil tubuhmu(فهي السفينة تشبيها لجسدك)
Tiadalah berapa lama hidupmu(لم يبقَ عمرك طويلا)
Ke akhirat jua kekal diammu(ففي الآخرة سيبقى وجودك)

Hai muda arif-budiman(أيها الشاب الحكيم)
Hasilkan kemudi dengan pedoman(أنجز االقيادة بالدليل)
Alat perahumu jua kerjakan(اعمل في جهاز سفينك)
Itulah jalan membetuli insan(فهو الطريف الذي سيصلح الإنسان)[2]

[1] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya:** 136,137
[2] Hadi WM, **Hamzah Fansuri Penyair Sufi Aceh:** 31

والمثال الآخر من رمزية شعر فانسوري جاء في قصيدته "طائر فينجاي (Burung Pingai)" التي وظّفت رمز الطائر لعملية التشبيه في تصوير الرحلة الروحانية في البحث عن كمال الذات. ويمكن ملاحظة هذا الأمر من خلال الأبيات الآتية:

Thayr al-uryan unggas ruhani(طائر العريان طائر روحاني)

Di dalam kandang hadrat rahmani(في قفص حضرة الرحمن)

Warnanya pingai terlalu safi(لونه أصفر فاتح شديد الصافي)

Tempatnya kursi yang maha 'ali(مكانه الكرسي العالي)

إن كل قصيدة نظمها حمزة فانسوري تحتوي على أبيات تتصف بالرمزية والتشبيهية. وهو ما لاحظناه في الأبيات السابقة. فالطائر العريان معناه الطائر العاري من أي لباس. إلا أن حمزة فانسوري وظفه تشبيها للروح الحرة المغامرة. ويمكن معرفة هذا من خلال قرينة مستقرة في الكلمة التي وقعت بعدها وهي الطائر الروحاني. ففي السطر التالي، ذكر الشاعر كلمة القفص كتشبيه للروح المتوجدة في هيئة معينة وهبها الله إياها. ويستمر الأمر في السطور التالية. كانت أغلب الكلمات أو الجمل في شعره تتضمن تلك التشبيهات.

ومغزى القول أن في كل كلمة أو جملة أو تعبير أو كل بيت في شعر حمزة فانسوري رمز يجب أن نعثر على معانيه. وهذا يدل على أن حمزة فانسوري شاعر تدعمه المعرفة والقوة الخيالية والإبداعية السامية، حيث إن فقدانه لهذه الوسائل سيجعله غير قادر على تركيب الكلمات المفعمة بالمعاني الرمزية.

إن مثل هذا النموذج والمنهج والأسلوب سؤثر بكل تأكيد على الأدب الإندونيسيّ في عصوره اللاحقة ما يؤدي إلى ظهور المصطلحات الأدبية في اللغة الإندونيسيّة –قبل تأثرها بالأدب الغربي– مثل: المجاز والتشبيه أو التمثيل، وهي المصطلحات التي أتت من العالم العربيّ. أما مصطلح الاستعارة، باعتباره جزءا من المجاز، فقد فضل الناس استخدام كلمة ميتافورا الإنجليزية بسبب تأثير الأدب الغربي.

تأثير الأدب العربيّ في البُعد الروحي/مضمون الشعر:

يراد بكلمة البعد الروحي هنا هو مضمون الشعر. وكما نعرف في النقد الأدبي الحديث أن الأعمال الأدبية تبنى على البعد الشكلي والمضموني. وفي المعجم المفصل يذكر أن المضمون مصطلح أدبيّ وفنيّ

يرادفه في الدلالة مصطلح المحتوى. وهو يشير بتوسع إلى ما اصطلح القدامى على تسميته بالمعنى. وهو في مقابلة معنى الشكل.[١] وفي هذا البعد الروحي سيناقش الكلام محورين، وهما الأغراض والأفكار.

١. الأعراض

للشعر العربيّ عدد من الأغراض الشعرية مثل: المدح والهجاء والرثاء والغزل وغيرها من الأغراض.[٢] وفي الشعر الصوفي، بالنظر إلى موضوعاته وأغراضه، نزعات شعرية متطورة ومرتبطة بالفهم الصوفي الذي ينتمي إليه الشاعر، ومنها: الزهد والحب الإلهي والمدائح النبوية والحكمة والقيم الأدبية والدعاء والتنزيه الإلهي.[٣] ومثال هذه الأغراض نجدها في شعر عبد القادر الجيلانى (٥٦١ هـ) وهو الشخص المؤثر في حياة حمزة فاسوري:

يـا مـن تحـلّ بـذكره	عقد النوائب والشدائد
يـا من إليـه المشتـكى	وإليـه أمر الخلق عائـد
يا حي يا قيوم يا صمد	تنـزه عـن مـضـادد
أنت العليم بـما بـليـت	بـه وأنت عليه شاهد
أنت الرقيب على العباد	وأنت في الملكوت واحد
أنت المنزه يا بديع	الخلق عن ولد ووالد
أنت المعز لمن أطاعك	والمذل لكل جاحد
فرج بحولك كربتي	يا من له حسن العوائد
فخفي لطفك يستعان	به على الزمن المعاند
يا رب قد ضاقت بي	الأحوال واختال المعاند[٤]

لقد اجتمع في هذه الأبيات عدد من الأغراض الشعرية كالمدائح الإلهية، والتنزيه الألهي، والدعاء. والغرض الأساسي لهذا الشعر هو الدعاء. ومثال الحب الإلهي جاءت به رابعة العدوية (١٨٥هـ) وهي أول من دعا إلى حب الله لذاته لا لرغبة في الجنة ولا لخوف من النار، ومن شعرها:

إنى جعلت في الفؤاد محدثي وأبحت جسمي من أراد جلوسي

---

[١] عاصي ويعقوب، **المعجم المفصل فى اللغة والأدب**: المجلد الثاني، ١١٦٠

[٢] أحمد الإسكندري و ومصطفي عناني، **الوسيط فى الأدب العربي وتاريخه**، ٤٦– ٥٠

[٣] خفاجي، **الأدب في التراث الصوفي**: ١٧٩

[٤] – المصدر نفسه، ص١٧٠.

فالجسم منى للجليس مؤانس وحبيب قلبي في الفؤاد أنيسي

وقالت أيضا:

كلهم يعبدون من خوف نار ويرون النجاة حظا جزيلا
أو بأن يسكنوا الجنان فيحظوا بقصور ويشربوا سلسبيلا
ليس لي في الجنان والنار حظ أنا لا ابتغى بحبي بديلا[١]

والخمريات من موضوعات الشعر الصوفي الذي يحظى أيضًا بشعبية كبيرة لدى الشعراء الصوفيين. ورد هذا النوع في كثير من الأشعار الصوفية، ونأخد المثال من شعر أبي يزيد البسطامي:

غرست الحبّ غرساً في فؤادي فلا أسلو إلى يوم التنادي
جرحت القلبَ منى باتصالٍ فشوق زائد والحب بادي
سقانى شربة أحيا فؤادي بكأس الحب من بحر الوداد
فلولا الله يحفظ عارفيه لهام العارفون بكل وادي[٢]

فبيت " سقانى شربة أحيا فؤادي بكأس الحب من بحر الوداد" يشير إلى موضوع الخمريات المشهورة في الشعر العربيّ. وبهذه الأبيات الشعرية أراد الشاعر أيضا أن يعبر عن حبه الإلهي بطريقة الغزل. فالأغراض أو الموضوعات في الشعر الصوفي بحث طويل لايسعنا بيانها كلها.

أما الأغراض في شعر حمزة فانسوري فقد هيمنت المدائح الإلهية على جانب كبير من شعره، حيث نراها في قصيدة "بسم الله الرحمن الرحيم" وقصيدة "شربة العاشقين" (minuman Para pencinta):

Ia itu raja yang Raya(وهو الملك الكبير)
Bernama wahid yang kaya(المسمي بالوحيد الغني)
Pertipu dan banyak daya(الخداع القوي)
Da'im berlindung di dalam saya (دائم قائم في داخلي)

Subhana Allah terlalu kamil(سبحان الله الكامل)
Menjadikan insan 'alim dan jahil(خلق الإنسان عالما وجاهلا)
Dengan hambaNya da'im Ia wasil(مع عبده دائم وواصل)

[١]– المصدر نفسه، ص٢٠٢.

[٢] عباس، **أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة**: ١١٦

Itulah mahbub bernama ‘adil(ذا هو المحبوب المسمي العادل)[١]

أشار هذان البيتان إلى المدائح الإلهية كما كان الشعر الصوفي العربيّ السابق بيانه. وأما الخمريات فنرى بعضها في هذين البيتين المأخوذين من عنوان "تشاور أهل السلوك" (Sidang Ahli Suluk):

Ialah sampai terlalu *‘asyiq*(وصل وهو عاشق)
Da`im ia minum pada cawan Khaliq(يشرب دائما في كأس الخالق)
Mabuk dan gila ke hadrat Raziq(مسكر ومجنون لدي الرازق)
Itulah thalib da’wanya shadiq(وذاك طالب دعواه صادق)

Kabarkan ini pada maulana *qadhi*(أخبر إلى مولانا القاضي)
Syurbat nin hening warnanya *shafi*(ذي شربة عذبة لونها صفي)
Barang yang meminum dia mabok dan *fani*(من شربه مسكر وفاني)
Mendapat mahbub yang bernama baqi(وجد المحبوب المسمي الباقي)[٢]

هذه الأبيات تمثل نموذجا لرموز المدائح لعظمة الله تعالى والخمريات والغزل. إلا أن الغزل هنا كان مجرد رمز للحب بين الله وعبده. ومن أجل التعبير عن هذا الهدف، استخدم حمزة فانسوري الكلمات الحسية في الحب مثل: الحبيب والعاشق والمعشوق والغرام والجنون وغيرها من الكلمات. والغزل الحسي من الأغراض التي استخدمها الشعراء العرب، وهو النوع الذي أثر أيضا في نموذج الشعر الصوفي عند حمزة فانسوري. ويتحول هذا الغزل الحسي بأيدي الصوفيين ومنهم حمزة فانسوري إلى الغزل الروحي العفيف.

إن المعاني الحسية التي استخدم الصوفيون رموزا كانت من أجل تصوير المعاني الروحية والمفاهيم السحرية الباطنية منحصرة أساسا في الصورة المادية أو في القشرة الخارجية. ومن هنا قام الصوفيون بالتعبير عن المعاني الروحية باستخدام الوصف الحسي والغزل الحسي والخمر الحسي. ومارسوا هذا جيلا بعد جيل، ليس إلا لأنهم لا يجدون كلمة أو لغة قادرة على التعبير عن حبهم لله، إلا من خلال لغة حب إنساني متصف بالحسية. ومن هنا استخدموا كلمة الخمر والعين والخد والوجه وغيرها من الكلمات رموزا خالصة للمعاني الكامنة فيها.

[1] Hadi WM, **Hamzah Fansuri; Risalah Tasawuf dan Puisi-Puisinya**: 105, 111.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٢٥.

والرموز التي استخدمت في الغزل والخمريات ليست كلمات غريبة في الشعر الصوفي الإسلامي وليس في المجال الأدبي ما هو أفضل من الترميز الذي وظفه الصوفيون.[١]

٢. البعد الفكري:

شارك عدد من الرواد في التأثير على حمزة فانسوري سواء على المستوى المفهومي إيديولوجيا كان أو فكريا. وقد صرح عبد الهادي في هذا السياق بقوله:

«قام الشيخ حمزة فانسوري بربط نفسه بتعاليم الصوفيين العرب والفرس قبل القرن السادس عشر وخاصة بايزيد البسطامي ومنصور الحلاج وفريد الدين العطار والشيخ الجنيد البغدادي وأحمد الغزالي وابن عربيّ والرومي والمغربي ومحمود الشبستري والعراقي والجامع. ويعتبر بايزيد البسطامي والحلاج رائدين مفضلين لحمزة فانسوري في العشق والمعرفة. بالإضافة إلى كثرة الاقتباس لأقوال وأشعار ابن عربيّ والعراقي دعما لفكره الصوفي. كما قام حمزة فانسوري باستلهام عمل العطار "منطق الطير" في أعماله الشعرية خاصة».[٢]

ومن أجل دعم ما ذهب إليه عبد الهادي، سنقوم بمقارنة هذا التوجه بآراء ابن عربيّ حول وحدة الوجود في ما يلي:

فـالله والرب والـرحمن والملـكُ حقائق كلها في الذات تشتركُ
فالعين واحدة والحكم مشتركٌ لذا بدا الجسم والأرواح والفلكُ
وكلـها أدوات بـين خـالقـنا وبـيننـا ولـهذا يضمن الـدركُ[٣]

وكان ابن عربيّ[٤] من الصوفيين العرب الذين أثروا تأثيرا كبيرًا في النموذج الفكري لحمزة فانسوري وخاصة في مذهب وحدة الوجود، حيث تتجه معظم أشعاره إلى أفكار وحدة الوجود. ومن أمثلة ذلك:

Ia itu raja yang kaya (وهو الملك الغني)
Bernama wahid yang kaya (اسمه الواحد الغني)
Pertipu dan banyak daya (الماكر ذو القوة)

---

[١] خفاجي، **الأدب في التراث الصوفي**: ١٨٢ – ١٨٣

[2] Hadi W.M, **Hamzah Fansuri; Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya:** 21

[٣] ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج. ٣ ، ٣١٠.

[٤] هو محمد بن علي بن محمد بن أحمد الطائي الحاتمي المرسي المعروف بمحي الدين ابن العربي المكني بأبي بكر والملقب بشيخ الأكبر. ولد سنة ٥٦٠ هـ/ ١١٦٠ م بمرسية في الأندلس. بسج (شرح)، **ديوان ابن عربي**: ٤.

Da'im berlindung di dalam saya(الدائم المستقر في نفسي)

وعلى الرغم من هذه النزعة، كان حمزة فانسوري –كابن عربيّ– لم يذكر أبدا مصطلح وحدة الوجود في توجهاته التصوفية، إلا أن كل قصائده تشير إلى أن ما نشره من تعاليم ينتمي إلى أفكار وحدة الوجود، وهي الوحدة بين الرب ومخلوقه.

ومثال آخر لمفهوم التصوف الذي ساهم في تشكيل فكر حمزة فانسوري هو مفهوم الفناء والبقاء عند أبي يزيد البسطامي[١] الذي كرره مرات عديدة في قصائده، مثل:

Kabarkan ini pada maulana qadi(أخبر هذا إلى المولى القاضي)

Syurbat nin bening warnanya ***safi***(شربة عذبة لونها صاف)

Barang yang meminum dia mabuk dan ***fani***(شاربه مسكر وفان)

Mendapat mahbub yang bernama ***Baqi***(لقي محبوبا يسمي الباقي)[٢]

كما ساهم الحلاج في هذا التأثير، وهو ما اتضح جليا في موقفه المخالف لشطحات ''أنا الحق'' التي عبر عنها الحلاج عندما حدث الحلول أو الوحدة مع الرب. واتضح موقف حمزة فانسوري الموافق لشطحات الحلاج في قصيدته الآتية:

Syurbat mulia dari tangan Khaliq(شربة كريمة في يد الخالق)

Akan minuman sekalian 'asyiq(شرابه عاشق)

Barang meminum dia menjadi natiq(وشاربه صار ناطقا)

Mengatakan ***Ana al–Haqq*** *terlalu sadiq*(قوله "أنا الحق" شدة الأصدق)[٣]

والبحث عن تأثر حمزة فانسوري في المجالين الإيدولوجي والفكري تم تناوله كثيرا في مجال التصوف وخاصة ما يسمى بتصوف النوسانتارا.

ونستخلص مما سبق تكامل الانفعال والخيال والفكر والأسلوب في شعر حمزة فانسوري ما يمهد لميلاد عمل أدبي رفيع. فقد تمكن من جمع اللغة والأدب والمنطق في هيئة واحدة تسمى الشعر. وقد صرّح الشاعر توفيق إسماعيل أن حمزة فانسوري في الأدب الإندونيسيّ المنبثق من الأدب الملاوي هو الشاعر الأول الذي كتب النوع الشعري في الأدب الملاوي منذ أربعة قرون ماضية، وإن أكبر مساهمة قدمها

---

[١] أبو يزيد البسطامي (طيقور) توفي ٢٦١ هـ/ ٨٧٥ م صوفي كبير من أهل خراسان، قال بمذهب الفناء ووحدة الوجود. مألوف، **المنجد في الاعلام**: ٢٢.

[2] Hadi W.M, **Hamzah Fansuri; Risalah Tasawuf dan Puisi-puisinya:**125

[٣] المصدر نفسه، ص ١١٥.

للأدب الملاوي (الإندونيسيّ) هي القاعدة الأساسية الأولى التي نصبها في دور اللغة الملاوية كرابع لغة في العالم الإسلامي بعد اللغات العربيّة والفارسية والتركية. [١]

الخاتمة:

ثبت من خلال الدراسة المقارنة الأدبية السابقة أن الأدب الإندونيسيّ في فترة من فتراته، أي فترة ما قبل القرن العشرين على سبيل التحديد، كان متأثرا بالأدب العربيّ. ويُعتبر حمزة فانسوري رائدا من رواد الأدب المالاوي أو الأدب الإندونيسيّ القديم في شعره الصوفي الذي أثبتنا تأثره بالأدب العربيّ.

ومن المباحث السابقة نستخلص أن حمزة فانسوري الشاعر الإندونيسيّ تأثر كثيرا بالأدب العربيّ سواء في البعد اللغوي، كاستخدامه عددا من المفردات العربيّة، أو البعد الشكلي كاستخدامه السجع والاقتباس، والاستعارة، أو في البعد الروحي والمضموني كتأثره بعدد من الأفكار الصوفية العربيّة الإسلامية التي كان روادها ابن عربيّ والحلاج والبسطامي وغيرهم.

وإلى جانب قدرته في نظم شعره المتأثر بالأدب العربيّ، كان لحمزة فانسوري إبداع في أبعاد جديدة ما يجعل الشعر الذي نظمه يتميز بخصائص مستقلة تتضح فيها نزعة وطبيعة المجتمع الملاوي. فقد تمكن الأدب العربيّ من إلهام إبداعات حمزة فانسوري ما مهّد إلى ولادة نزعة جديدة بديعة في الأدب. ومن الخصائص الأساسية لشعر حمزة فانسوري ما يلي:

١. الإبداع، بمعنى أن الشاعر يتمكن بإبداعياته من نظم نزعة شعرية جديدة من نموذج شعري مختلف لغة إلا أنه قادر على خلقها بأسلوب وشكل لغوي مغاير.

٢. الابتكار، بمعنى أن الشاعر يتمكن من تعريف شيء جديد لم يكن يعرفه المجتمع في تلك الفترة، ثم أصبح نوعا من الشعر المعروف، وقد تمكن من عرضه من خلال ابتكار جديد.

٣. أثبت حمزة فانسوري من خلال شعره أصالة إبداعه من حيث مضمون شعره المفعم بالأجواء والظروف الإندونيسيّة، مثل الرموز التي تم استخدمها في الشعر، فهي رموز متواجدة في المحيط تساهم في التأثير على نموذج فكر الشاعر وحياته، مثل البحر والسفينة والسمك والطائر وغير من الكائنات الخاصة في هذه البلاد. فإندونيسيّا بلد يحيطه البحر والغابة العذراء وفيه تغريد الطيور، وهو ثري بالأسماك وبغيرها من المصادر الطبيعية. وها هي القيمة الحقيقية لأصالة الشاعر.

[1] Marina Octavia, **Hamzah Fansuri, Sastrawan Sufi Melayu**, Serambi Indonesia, 17 Juni 2017

قائمة المصادر والمراجع:

أ– العربيّة

١. ابن عربيّ، **الفتوحات المكية**، لبنان: دار الكتب العلمية، المجلد ٣، ١٩٩٩.

٢. أبوخضيري، عارف كرخي، **الأثر العربيّ في الأدب الملايوي**، بروناي: جامعة السلطان الشريف علي الإسلامية، ٢٠١٩.

٣. الإسكندري، أحمد ومصطفي عناني، **الوسيط في الأدب العربيّ وتاريخه**، بيروت: دار المعارف، ١٩٧٨.

٤. بسج، أحمد حسن (شرح)، **ديوان ابن الرومي**، المجلد ١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٣ هـ/٢٠٠٢ م.

٥. بسج، أحمد حسن (شرح)، **ديوان ابن عربيّ**، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٦ هـ/١٩٩٦ م

٦. الحفنى، عبد المنعم، **ربيعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين**، القاهرة : دار الرشاد، ١٩٩١

٧. الخطيب، حسام، **آفاق الأدب المقارن عربيّا وعالميا**، دمشق:دار الفكر، ١٩٩٩

٨. خفاجي، محمد عبد المنعم، **الأدب في التراث الصوفي**، د.م: مكتبة غريب، د.ت.

٩. رمضان، محمد رزقي، **آثار الأدب العربيّ الإسلامي في الأدب الإندونيسيّ الإسلامي**، خرطوم: جامعة أفريقا العالمية، ٢٠٠٦.

١٠. الشعروي، محمد متولي، **الأحاديث القدسية**، الأزهر: دار الروضة، ٢٠٠٢.

١١. عباس، قاسم محمد، **أبو يزيد البسطامي المجموعة الصوفية الكاملة**، بيروت: المدى، ٢٠٠٤.

١٢. عاصي، ميشال واميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧.

١٣. الفاخوري، حنا، **الجامع في تاريخ الأدب العربيّ، الأدب الحديث**، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٦.

١٤. مألوف، لويس، **المنجد في الاعلام**، ، ط. ٣٢، بيروت: دار المشرق، ١٩٩٢.

١٥. المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة، البيان والمعانى والبديع**، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣.

١٦. الندوي، صلاح الدين ، **مختارات من الأدب المقارن** ، جاكرتا: جامعة شريف هداية الله، ١٩٩٧.

١٧. الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٤.

١٨. وير، هانز، **معجم اللغة العربيّة المعاصرة، عربيّ . انكليزي**، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

١٩. علي، أصغر والأصحاب، **الأدب المقارن، مفهومه ومدارسه ومجالات البحث فيه**، مجلة القسم العربيّ جامعة بنجاب، لاهور– باكستان العدد السادس والعشرون، ٢٠١٩م.

٢٠. الصلابي،علي محمد محمد، **العالم الكبير والمربي الشهير الشيخ عبد القادر الجيلاني**، القاهرة: مؤسسة اقرأ، ١٤٢٨ هـ/ ٢٠٠٧ م.

ب– الإندونيسيّة:

1. Abdullah, **Syeikh Hamzah al-Fansuri Sasterawan Sufi yang Agung**, Waqaf.net: Siri Ulama Indonesia
2. Ali, Yunasril, **Manusia Citra Ilahi**, Jakarta: Paramadina, 1997
3. Braginsky, V.I., **Yang Indah Yang Berfaedah Dan Kamal**, Jakarta: INIS, 1998
4. Corbin, Henry (terj. M. Khozim), **Imajinasi Kreatif Sufisme Ibnu Arabi**, Yogyakarta: LkiS, 2002
5. Endraswara, Suwardi, **Metodologi Penelitian Sastra Bandingan**, Jakarta: Bukupop, 2014
6. Fauziah, Mira, **Pemikiran Tasawuf Hamzah Fansuri**, Jurnal Substantia Vol. 15, No. 2, Oktober 2013
7. Hadi W.M, Abdul, **Hamzah Fansuri; Risalah Tasawuf dan Puisi-Puisinya**, Bandung: Mizan, 1995
8. Hadi WM, Abdul, **Hamzah Fansuri penyair sufi Aceh**, Jakarta: Lotkala, 1984
9. Al-Hamid, Abdullah, **al-Syi'r al-Islâmi fi Shadr al-Islâmi**, ttp: tp, 1980M/ 1400, cet. 1
10. Hasyimi, A., **Sejarah Masuk dan Berkembangnya Islam di Indonesia**, ttp: PT alma'arif, 1993, cet. 3
11. Hasymi, A., **Hamzah Fansuri Penyair Sufi Aceh**, Jakarta: Lotkala, 1984
12. Mannan, Nuraini H. A., **Karya Sastra Ulama Sufi Aceh Hamzah Fansuri Bingkai Sejarah Dunia Pendidikan,** Substantia, Volume 18 Nomor 2, Oktober 2016
13. Mulyati, Sri dkk, **Mengenal dan memahami Tarekat-tarekat Muktabarah di Indonesia**, Jakarta: Pranada, 2005
14. Nasution, Harun (ed), **Ensiklopedi Islam Indonesia**, Jakarta: Djambatan, 1992
15. Nasution, Harun, **Islam Ditinjau dari berbagai Aspeknya,** Jakarta: UI-Press, 1986, Jilid 2
16. Ni'am, Syamsun, **Hamzah Fansuri: Pelopor Tasawuf Wujudiyah Dan Pengaruhnya Hingga Kini Di Nusantara**, **Epistemé: Jurnal Pengembangan Ilmu Keislaman,** Vol 12 No 1 (2017), http://ejournal.iain-tulungagung.ac.id/index.php/epis/article/view/650

17. Noer, Kautsar Azhari, **Ibnu 'Arabi; Wahdat al-Wujud dalam Perdebatan**, Jakarta: Paramadina, 1995, cet.1
18. Octavia, Morina, **Hamzah Fansuri, Sastrawan Sufi Melayu**, Serambi Indonesia, 17 Juni 2007, PT Aceh Media Grafika
19. *Rahman, Bobbi Aidi,* **Sastra Arab Dan Pengaruhnya Terhadap Syair-Syair Hamzah Fansuri**, Tsaqofah & Tarikh: Jurnal Kebudayaan dan Sejarah Islam Vol 1, No 1 (2016) https://ejournal.iainbengkulu.ac.id/index.php/twt/article/view/862
20. Redaksi, Dewan, *Ensiklopedi Islam*, Jakarta: Ichtiar Baru Van Hoeve, 1997, cet. 4
21. Rosidi, Ajip, **Sejarah Sastra Indonesia**, Jakarta: PT. Bina Aksara, 1988, cet. 2
22. Shaghir Abdullah, Wan Mohd. **Syeikh Hamzah al-Fansuri Sasterawan Sufi yang Agung**, Waqaf.net: Siri Ulama Indonesia
23. Syarifudin, **Memperdebat Wujûdiyah Syeikh Hamzah Fansuri (Kajian Hermeneutik Atas Karyasastra Hamzah Fansuri)**, Religia Vol. 13, No. 2, Oktober 2010
24. Sudjiman, Panuti, **Kamus Istilah Sastra**, Jakarta: UIN Press, 1990
25. Waluyo, Herman J., **Apresiasi Puisi**, Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama, 2003, cet. 2
26. . https://kbbi.web.id/sajak
27. https://www.kompas.com/skola/read/2020/02/04/200000469/ciri-ciri-puisi-rakyact-pantun-gurindam-syair?page=all

ج– الإنجليزية:

1. Buana, Cahya, **Nature Symbols and Symbolism in Sufic Poems of Ibn Arabi**, Karsa: Journal of Social and Islamic Culture, Vol. 25 No.2, December 2017
2. Drewes, W.J. and L.F. Brakel, **The Poems of Hamzah Fansuri**, Holand-dordrecht: Foris Pulication, 1986
3. Eliade, Mircea, (chief editor), **The Encycklopedia of Religion**, New York: Macmillan Publishing Company, 1987

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٠هـ. ش/٢٠٢١م

السرد الكولاجيّ وخصائصه في رواية "إسكندريتي" لإدوار الخراط

شهرام دلشاد*

مقالة علميّة محكّمة
صص ٥٩- ٨٢
DOI:10.22075/lasem.2021.21701.1258

الملخّص:

الرواية العربية الجديدة استعارت من الفنون الأخرى عدة من التقنيات، منها تقنية الكولاج التي سيتم استخدامها في الرواية بصعوبة، للافتراقات البنيوية التي توجد بين الأسلوب الروائي و هذا الفن التشكيلي. وقد تم توظيف هذه التقنية في الرواية العربية حتى أدّى إلى بناء السردية الجديدة. ففي السرد الكولاجي يقوم الروائى عبر سيطرة الوصف بالتقليل من حدة الحدث وهيمنته، أو اخفاء الشخصية أو حذفها رامياً إلى جعل المكان بطلاً لروايته أو وسيلة لانعكاس هواجسه وانفعالاته؛ ما يؤدي إلى جعل الرواية تتشكل من الصور المتشظية البصَرية، وتنتهي إلى تكوين السرد الكولاجي الخلّاب والمتقطع الذي يفوح بالرائحة التمثيلية الجديدة التي تنخرط في التجريب الروائي بعيدة عن جذور الرواية التقليدية. هذه الدراسة تتوخى دراسة هذه التقنية السردية في رواية "إسكندريتي" لإدوار الخراط، ومعرفة النسَق والأسلوب السائد في الرواية العربية الجديدة عامة. وقد توصلت الدراسة إلى أن الخراط، خلق رواية إبداعية يهيمن عليها الوصف بدل السرد، والوصف فيها من نوع الأوصاف الكولاجية المتنوعة المتشظية والبطل فيها المكان بدل أن يكون شخصية من الشخصيات الإنسانية. كما أدّى اختيار هذا الأسلوب السردي في الرواية إلى هيمنة الذات ومشاعرها الإنسانية والغنائية وتحطيم الزمن وعدم توظيفه.

كلمات مفتاحيّة: الكولاج، إدوار الخراط، إسكندريتي، الرواية الجديدة، السرد، الوصف

* – دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة جيلان، إيران. البريد الإلكترونيّ: sh.delshad@ymail.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٠٨/١٠هـ.ش= ٢٠٢٠/١٠/٣١م – تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٤/٢٣ هـ.ش= ٢٠٢١/٠٧/١٤م.

المقدمة:

ضاعت الحدود والفواصل بين الأنواع الأدبية والأجناس الفنية؛ فهناك عدة فنون تعتمد في صياغتها الفنية على سائر الفنون، كما تعتمد على الأنواع الأدبية كالشعر والمسرحية والرواية. فنحن نجد في العصر الحديث خاصة في أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الراهن، تزايد هذا النوع من الاقتباسات والتفاعلات والتعالقات بين الفن والأدب. أصبحت الرواية أكثر الأجناس استدعاء لتوظيف التقنيات المتنوعة بالنسبة إلى سائر الأنواع والفنون. لأجل هذا ابتعدت الرواية عن الضياع والنمطية والخيبة عبر التفاعل مع سائر الأنواع أو بواسطة نطاقها المفتوح وقد وظّفت التقنيات والأساليب المتلونة لتزوّدها بالحيوية والتنويعية. فهذا الانفتاح لا يحدد باقتباس سطر شعري أو لقطة سينمائية أو تسجيل كاميرائي، بل هو يتجاوز هذه الاقتباسات المألوفة والجزئية إلى صلب الأساليب والأنواع الفنية المتنوعة التي تكون مستحيلة أو شبه مستحيلة.

السرد الكولاجي أحد من الأساليب الفنية التي تفاعلت مع الرواية. فالكولاج فن تشكيلي ساكن بصري متشظ، لكن الرواية نوع سردي دينامي رقمي تشكل من الحوادث التي تبدأ من نقطة وتنتهي بنقطة ما فهي تقوم على الزمن والشخصية والحركة. لكن الرواية نظراً إلى انفتاحها وحيوتها احتضنت هذا الفن التشكيلي الغامض وتطورت تطوراً جديداً وتقشّرت وتهدلت بعدما غاب التفاعل بين القارئ والنصوص السردية لهيمنة الأساليب والأنساق التقليدية. ونظراً إلى صعوبة استخدام هذا الأسلوب السردي، لم يلجأ إليه إلا الروائيون العبقريون الذين لهم قدرة فائقة على تسجيل مميزات وتفاصيل الأشياء. من هؤلاء الروائيين أدوار الخراط، الروائي المصري ذو المشاريع الراوئية الرائعة والأعمال النقدية والقصصية الكثيرة على صعيد الأدب العربي الحديث عامة والسرد العربي الحديث خاصة.

أهمية البحث وضرورته تكمن في اهتمام الخراط بعنصر المكان من بين العناصر السردية في رواياته اهتماماً بالغاً، حيث دفعه هذا الاهتمام إلى اختيار السرد الكولاجي أسلوباً للكتابة. لأنه يتيح له الفرص الكثيرة للغوص في جوانب المكان وتوصفيه بدقة وعرضه بالعناصر المتعلقة به، ليجعل المكان بطلا ذاخطابات ودلالات اجتماعية مهمة. تم توظيف هذه التقنية في رواية إسكندريتي مباشرة وأعلن الخراط في تضاعيف روايته بأنه اعتمد على هذا الأسلوب، حيث سمى روايته ب"رواية كولاج"، فقد اختار ووظّف هذه التقنية واعياً وعالماً بأهميتها في سرد هذه الموضوعات المكانية،، حيث اتيح له، أن يقدم رواية شاملة عن المكان الذي جعله بؤرة مركزية لروايته وعنوانا لعمله السردي. فعنوان روايته يشتمل على العنوان الكلي والجزئي فهو على التوالي:"إسكندريتي، مدينتي القدسية الحوشية، كولاج روائي".

الهدف من وراء هذا البحث تحديد تحليل مؤشرات هذا النوع السردي وخصائصه بذكر شواهد ونماذج من الرواية، للتعرف على النسق السردي الجديد الذي لم تعرفه الرواية العربية إلا في الآونة الأخيرة. والدراسة هذه تنوي الكشف عن مؤشرات السرد الكولاجي وخصائصه الأصلية وجمالياتها المتعددة التي يقصدها الروائي عبر توظيف الأساليب الجديدة التجريبية. في الختام يمكن استخراج إطار نظري محدد حول هذه النوع السردي ومؤشراتها الرئسة،، حيث يمكن تطبيقها على غيرها من الروايات التي ألفت في ظلال هذا الأسلوب السردي الجديد.

من هذا المنطلق يعتمد البحث على المنهج – التحليلي للرد على **السوالين التاليين،** ما هي التقنيات الأكثر استخداماً في رواية إسكندريتي لإدوار الخراط؟ والسوال الثاني: ما هي الدلالات والوظائف التي تكمن وراء اختيار هذه التقنيات؟

نفترض فرضيتين: الأولى أن الرواية تتمتع بعدة تقنيات كولاجية نظراً إلى اختيار البنية الكولاجية المختارة عن وعي في الرواية. والثانية أن الروائي، حرصا منه على تعريف الإسكندريّة وعرضها كاملاً ولبيان الدوافع والمشاعر الغنائية، اعتمد هذا النوع السردي.

سابقة البحث:

هناك بحوث قليلة جداً حول الكولاج في الأدب العربي الحديث من الشعر أو النثر، وجدنا ثلاث دراسات حول علاقة الكولاج والسرد العربي وهي على التوالي:

«توظيف الفنون في رواية رماد الشرق لواسيني الأعرج»، مقالة بقلم سمية بيدي، مقال نشر في مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية (٢٠١٨) العدد ٤٥، الصفحة ٩٧. تتناول هذه الدراسة موضوع توظيف الفنون في الرواية، إذ انفتحت هذه الرواية بفعل التجريب وتطور الخطاب السمعي البصري على عدة فنون لغوية وغير لغوية منها: الموسيقى وما انطوت عليه من شعر وأغنية وسيمفونية، وفنون التمثيل كالسينما والمسرح، والفنون التشكيلية من رسم والنحت. تحدثت الكاتبة بشكل عابر حول الكولاج حينما تحدثت عن الرسم.

«الكولاج في الخطاب الروائي»، مقالة لجميل حمدواي، منشورة في صحيفة المثقف (٢٠١٩)؛ العدد ٥١٦٥؛ تحدث الباحث فيها عن الكولاج في رواية (شعلة ابن رشد) للروائي المغربي أحمد المخلوفي؛ أنه بناء مهجن ومركب من مجموعة من المقامات والمداخل المتسقة والمنسجمة بواسطة الكولاج (Collage) الذي يعد تقنية فنية وجمالية قائمة على التقطيع والتركيب، أو تقنية تشكيلية تعنى بتجميع العناصر وتركيبها في توليفة إبداعية منظمة ومنسقة ومهجنة.

«الكولاج السردي فسيفساء أدبية تنسف الحدود بين الفنون»، مقالة صحفية بقلم عواد علي الباحث العراقي، منشورة في صحيفة العربي (٢٠٢٠). تحدث الكاتب فيها حول تقنية الكولاج بصورة نظرية وتطرق إلى استخدام هذه الآلية في الروايات العربية بصورة عابرة وتقريرية. أما هذه الدراسة تتوخى أن تدرس الكولاج كنسق سردي مهم في رواية "إسكندريتي" بصورة تحليلة مؤطرة دقيقة، لذلك هي جديدة تختلف عن الدرسات السابقة المذكورة.

السرد الكولاجيّ، توصيفه وتحديده:

الكولاج كلمة معربة، أصلها من كلمة "Collage" الفرنسية؛ فهو بمعنى اللصق أو الإلتصاق. يقال عن تعريف هذا المصطلح «الكولاج، التجميع والتلصيق، مشتقة من الفرنسية وتعني التلصيق وتستخدم في معجم الفن «على أنها صورة مؤسسة كلية أو جزئية على استخدام قصاصات القماش أو الورق أو ما شابه ذلك من الخامات التي تلصق على القماش المعد للتصوير»[١]. وقد استخدمت هذه الظاهرة «في أعمال الأدباء التكعيبين الذين استخدموا اوراق الجرائد في صورهم، وادخلوا فوقها الطلاء واتبعوا طرقاً أخرى، حيث ظهر الكولاج وهو استخدام التجار العفوى لأوراق الجرائد في أول ما ظهر بأعمال بيكاسو وجورج براك، وكان أيضاً رد فعل للتناول الحر للخامات المختلفة غير التقليدية، المستمدة من تلك الثورة الفكرية التي ظهرت مع بداية القرن الماضي في البحث عن الحديث والاعتراض على التقليدي، كما أنها عملية لصق الأوراق والتشكيل بها تؤكد الرغبة في التسطيح والبعد عن المنظور الذي يعتبر من أهم ما حققته التكعيبية والتي أوضحها بيكاسو وجورج براك والمأخوذة عن فكرة بول سيزان»[٢].

توظيف هذا المنحى وتقديم الوحدات السردية بصورة متشظية في الرواية، ينتهي إلى خلق نوع من السردي يمكن إطلاق السرد الكولاجي عليها وهو مستوحى من الفنون التشكيلية. وقد حدث في السرد العربي تلبية للتحولات المعاصرة. فـ«نتيجة لمواكبة التطورات السريعة والمتنوعة التي دخلت حياة الإنسان المعاصر من جوانبها كافة، تطورت وسائل التعبير ولغاته الشفهية والبصرية، من بينها الفنون التشكيلية بضروبها وأجناسها المختلفة، كالرسم والتصوير والحفر المطبوع والنحت والإعلان وغيرها. وقد أدرك التطور

١. بارسون، ليام، **المعجم في اللغة الإنجليزيّة**، ص ٢٩٨.

٢. فاروق الجبالى، **دور الخامة في العمل الفنّي**، ص ١٠١.

مضامين هذه الفنون وأشكالها وسائل التعبير المستخدمة في تنفيذها. إضافة إلى الخامات والمواد الداخلة في بنيته. مستفيدة بذلك من نتائج التكنولوجيا الجديدة والإمكانيات المادية الكبيرة التي وفرّتها لها»[١].

هذه التقنية الحديثة المواكبة لتحولات العصر استقطبت أذهان الجمهور من الفنانين والروائين والشعراء والكتّاب؛ «فهو أسلوب يستخدم في مجالات فنية متعددة، نظراً لإستخدامه خامات متنوعة كالأخشاب والمعادن وقصاصات الصحف والمجلات ونفايات المعادن، وبقايا الأقمشة وغيرها من المواد ذات الإمكانات التشكيلية، فيمكن توزيع أكثر من خامة على سطح اللوحة، ثم تجميع الصورة بعد ذلك بمساحات أو رسوم أو أشكال بخامات أخرى. مثل الألوان والأحبار»[٢]، حيث تعتمد اللوحة الفنية في تشكيل مسطحها على «خامات من بقايا الصحف والمجلات التي لها قابلة للتشكيل بعدة طرق أدائية، وأساليب متعددة بحيث تختلف صورتها مع كل معالجة، وتتوقف هذه الطرق على الشكل وهيئة الخامات وخصائصها وملامسها ونوعيتها وطبيعتها وعناصرها التشكيلية»[٣].

على أعقاب هذه العلاقات بين الرواية والكولاج، نجد توظيف السرد الكولاجي في الرواية العربية الجديدة على سبيل استخدام الأنساق السردية التجريبية والوسائط الحديثة واستعارة تقنيات من سائر العلوم والفنون وأنواعها، استخدمت و وظّفت تقنية الكولاج من الفنون التشكيلية بصراحة، كما تستخدم الموسيقى والسينما والشعر وغيرها من الفنون البصرية والأجناس الأدبية. وفي السرد الكولاجي، يسوق الراوي روايته نحو شكل ممتاز غير مألوف من قبل الرواية العربية على مدى طويل. فإن كان الروائيون العرب يقفون في طليعة هذه الاستعارات فهناك روائيون غربيون وظّفوا هذه التقنية منذ أمد طويل. وهناك روائيون ضئيلون في الأدب العربي، ازداد عددهم أخيراً، ساهموا في تطوير الرواية العربية بإستخدام التقنيات التجريبية الجديدة التي تحتاج إلى الإبداعية والخبرة إضافة إلى الجرأة والوعي بها. هذه الحركة والنوع السردي حدثت بعد انتشار مشروع الرواية الجديدة والعبور من الرواية الحديثة.

ملخص الرواية:

يجدر الذكر أن هذه الرواية التي تدور حول مدينة الإسكندريّة، تبدأ برحلة الروائي مع أصدقائه ورفاقه للجولان في أزقة هذه المدينة وشوارعها ليشاهدوا المناظر والمشاهد والحياة اليومية في المدينة ومظاهر الثقافة

١. محمد السديري، **الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر**، ص ١٣٨.

٢. مصطفى عبدالعزيز، **بعض الخامات غير التقليدية في التصوير بإمكاناتها ومدى الافادة منها في ميدا التربية الفنية**، ص٦٠.

٣. هربرت ريد، **الفن والصناعة، أسس التصميم الصناعي**، ص ٢٣١.

والحضارة فيها منذ نشأتها حتى زمن الروائي. فالرواية تتابع مغامرة الروائي وعشقه ولهفه إلى هذه المدينة القدسية القديمة وأماكنها المختلفة. والروائي عبر هذا العملية الروائية يقص بعض قصص قصيرة حول شخصيات الرواية التي تعيش في المدينة من الأجانب والمصريين. لكن يغلب عليها الوصف على أية حال كما تغلب عليها السيرة الذاتية للكاتب والخراط يغوص خلال تجسيد المكان إلى تفشي ذاتها وبيان خلجاتها الفردية.

البحث و الدراسة:

من هنا تتناول المقالة تحليل مؤشرات السرد الكولاجي معتمدة على رواية إسكندريتي لإدوار الخراط، وهي على حسب تدقيقنا في عدة مصادر سردية ونص الرواية نفسها لا يتجاوز خمس ركائز على التوالي:

أولا: سكون الزمن وتحطيمه:

المؤشر الأول في السرد الكولاجي هو سكون الزمن أو تحطيمه. الواضح أن الزمن من الركائز الرئيسة في النصوص السردية. والرواية، للخروج عن الشعرية والوصفية والنمطية، تحتاج إلى الخط الزمني ليمنحها الدرامية والحيوية. في الرواية التقليدية وأساليبها السردية، ينهض الزمن على الشكل التاريخي التدريجي؛ لكن الحال في الرواية الجديدة وأساليبها تختلف، فهو يتسم بالتداخل والسكون والتحطيم. لكن الأمر الذي لاشك فيه، أن الزمن يستخدم في كل عملية سردية، جديدة أو تقليدية. ومن الصعب «أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من السرد، فلايمكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هوالذي يوجد في الزمن»[١].

أما الأصل في البناء السردي فهو «أن ينهض امتداده على الطولية المألوفة، بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل»[٢]، حيث الزمن هو الخيط الأساسي والمترابط لتعالق الأحداث وتطورها وتنميتها، ولو حذف من السرد لتحطّم بناء السرد ولتزعزعت أركان هذا البناء الكلاسيكي الشامخ. وهذه القضية هي التي تعاملت بها الرواية الجديدة وقلّصت دور الزمن، وكسّرت أساسه وهشّمت قواعده. حينما يستخدم الروائي السرد الكولاجي أساساً للرواية، يكون الزمن من أكثر أضحياتها و أشد عناصرها تغييراً وتبديلاً، حيث يتهشّم أساس الزمن أكثر فأكثر ويتشتت بناؤه إلى أبعد ما نتصور، حتى يغيب الزمن فيها تماماً ومن ثمّ يتحول السرد عبر استخدام هذه النوع من السرد من بناء محكم إلى حشد

١. حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص ١١٧.

٢. عبدالملك مرتاض، **في نظرية الراية**، ص ١٩٠.

من الصور والومضات التي لا يربط بينها زمن، بل الرابط الأساسي فيها هو موضوع الوصف وجغرافيته وحدوده الفيزيائية. هذه هي الساحة التي يهفو إليها الروائي ويجعلها أساسا لتشكيل الصورة والسرد.

فنحن في السرد الكولاجي لدى الخراط نرى أنفسنا تجاه البنية السردية الخاصة التي شملت القسم الأكبر من الرواية من خلال الصور المتشظية والمفارقة والتنوع والشذارت المتناثرة الصادرة عن هاجس الروائي حول الإسكندريّة؛ المادة المحكية الرئيسة في الرواية، التي تساهم في سكون الزمن وتحطيمه. وكثيراً ما نجد الروائي عطّل الزمن تماماً وتناول وصف هذه المدينة وتجسيد معالمها ونواحيها العدة؛ تلك المدنية الساحلية التي ولّهت الخراط، فهو مغرم بها وجنوح إليها؛ فهذه المدينة بكل عناصرها وأماكنها أبهجت الخراط وأثلجت صدرُه، كما يقول حول الكازينو الواقع في إحدى شوارعها:

«كان كل شيء يبدو معادياً، وقريباً جداً منى، كازينو زفير بخشبه الأخضر الداكن وزجاجة المغبش يلوح إلى غير بعيد، كشل مزلقان الشكة الحديد وعليه بالخط الثلث الكبير، ثابت ثابت وشركاء نترات الشيكي الطبيعي. كانت هذه الكلمات تجعلني أحم باستمرار مند أن كنت أجيء مع خالي ناثان إلى الكازينو... البيت ذي الشرفات العربية المنمنمة التي تعرفته، حائلاً وشكله مهجور ولكنه هو بعد ذلك بأربعين سنة. فندق سي جل، لم يكن عندئد مطعماً مزخرف الأناقة، مبنى مصمت الجدران رملي اللون مغلقاً على أسراره المشبوهة»[١].

فالروائي في القسم الأخير من روايته التي تجري حول سرد ذكرياته لا يستغني عن الوصف والتشكيل الكولاجي، فهو إن وجد عنصراً خاصاً بين ذكرياته لا يتركه إلا بعد أن صوّره وجسّده تماماً. فهو كالفنان التشكيلي، الغرض الرئيسي عنده الوصف والتجسيد لا السرد والحكي. فهو لا يستعمل السرد وحده إلا بعد أن يشبعه بالصور الوصفية. فالروائي اعتمد في سرده الكولاجي على الأوصاف التي تأتي واحداً بعد الآخر وتنتهي إلى تعطيل الزمن؛ فالرواية الكولاجية لا تشاد من خلال الزمن؛ أو كما يقول المرتاض «الزمن الكوني أو السرمدي المنصرف إلى تكون العالم وامتداد عمره وانتهاء مساره حتما إلى الفناء وهو زمن طولي متواصل أبدي ولكن حركته ذات ابتداء وذات انتهاء»[٢]. فهي تحتوي على نوع خاص من الزمن؛ الزمن المنتثر والساكن والمتشظي أو المتحطم.

الأوصاف التي يأتي بها الروائي حول الإسكندريّة تنتهي إلى سكون الزمن وانفلاته وغيابه تماماً، السرد الكولاجي يخلق من هذه لأوصاف وهو يسعى إلى تقديم القصة من خلال هذه الصور. لكن غياب

١. ادوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٤٧.

٢. عبدالملك المرتاض، **في نظرية الرواية**، ص ٢٠٤.

الزمن تماماً يحوّل الرواية إلى كتلة من الأوصاف فهي حينذاك لا تعتبر رواية. لكننا لانعتقد أن الزمن يغيب تماماً، بل يتحطم ويسكن في أغلب الأحيان؛ في السرد الكولاجي ينخفض دور الزمن والأفضل أن نقول تتشتت بنياته وقواعده لكن، لا يسقط تماماً. فالزمن يبرز خافتاً من خلال الطيات السردية الكولاجية، وفي رواية إسكندريتي يبرز هذا الزمن المتشعب غير المترابط عبر الراوي الأنا الغنائي؛ الراوي الذي يجعل نفسه وسط دوامة من الأوصاف ليلعب دور الرحالة الذي يسير في الإسكندريّة ويصف ما يشاهد، ويكتب ما أثار إعجابه، «عندما أنحرف في الطريق الواسع الخالي إلى اليسار، فليس ذلك، على نحو ما، بإرادتي، الشارع مظلم ومرتفعات الشلالات إلى جانب بأشجارها العجوز القوية في الليل»[١]. الزمن كهذا الشكل، يبرز تارة ويغيب تارة وليس زمناً خطياً متواصلاً؛ بعض الأحيان، وهو يتسم بالزمن الرحالي لا من حيث خطيته، بل من حيث غيابه مدة طويلة في السرد وظهوره في بعض الأحيان. الخراط ينتثر الزمن و مؤشراته في ثنايا نصه الروائي الكولاجي. فهو منشغل بجعل أجزاء الكولاج في الرواية ليصنع عالماً خيالاً مبهراً عن الإسكندريّة. لكن لا مناص له أن يستخدم الزمن، أحياناً، لكن هذا الزمن ليس باستطاعته أن ينسق الأقسام الروائية نظراً إلى وجود القطع الوصفية المتناثرة والمتقطعة في السرد. إنه لا يتوخى التنظيم والتنسيق بين الذكريات التي يسردها الروائي لينتهي إلى تنسيق الزمن، بل السكون في الزمن في الأوصاف الكولاجية الكثيرة لينتهي إلى التشتت والتحطم عبر ذكريات غير متسقة؛ فهو لا يتسم بخصائص الزمن السرمدي والطبيعي.

حينما يستخدم الخراط الزمن في سبيل خفض دوره ويعتمد أكثر على تقنية الصور التشكيلية لبناء روائي كولاجي، لا تمتد هذه العادة كثيراً حتى ينصرف عن البناء الزمني وتطوره ويعود إلى الوصف مرة أخرى، فهو لايسمح لروايته أن تحظى بالزمن المتواصل الطويل المتزايد، بل يتداخل الزمن باللازمنية، وتتداخل الحركة بالسكون، كما نجد في الفقرة التالية: «في الأيام التي ظننتُ فيها أنني شاعر، كنت في صباح الشتاء النقي يوم الجمعة، أنزل وحدي إلى خليج ستانلي، كانت عيناي تحتفلان بعساليج النبات على الجدار المنسبط الناعم»[٢]. فنحن نشاهد بوضوح الصبغة الكولاجية في هذه الفقرة المقتبسة من الرواية ، كما هو الحال في العديدة من الفقرات السردية في هذه الرواية؛ فالرواي لا يركز ولا يدقق في البناء الزمني المتماسك الجلي، بل يدقق ويركز على تلك الأوصاف التي يحتاج إليها السرد الكولاجي أكثر من الحركة والحيوية. هذا النمط السردي، لايترك الزمن تماماً، بل ينبغي أن يحافظ على الوصف كثيراً لاعلى

١. ؛دوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٣٤.

٢. ينظر: **المصدر نفسه**، ص ٢٧.

السرد والزمن، فيها يسقط الزمن في الفقرات الكثيرة وتستبدل روايته إلى هيكل يسميه النقاد الاستراحة الزمنية؛ فهي «تتجلى عندما يكون القص وصفا، عند ذلك يصبح الزمن على مستوى القول أطول من الزمن على مستوى الوقائع»[١]. فهذه المؤشر الزمنية إن تم توظيفها في جميع الأنساق السردية، لكن تتعدد وتتشعب في السرد الكولاجي. كما قد يتعطل الزمن فيه وتبطئ حركته فهو يسير سيراً سلحفاتياً.

وعلى الرغم من بعض الثيمات والدلالات التي وظّفها الروائي المصري في هذا السرد الكولاجي لتحديد الزمن الذي تجري فيه الأحداث والأصح أن نقول تجري فيه المشاهد والصور، لا نجد صيرورة محددة بالضبط للزمن الكلي في الرواية. فلا ندري بداية الزمن وختامه؛ كما لا نعلم كم عاماً استغرقت أحداث الرواية؟ فهي خالية من التحديدات الزمنية، والإشارات الوافرة إلى الزمن، بل ترمي الرواية، بصبغتها الكولاجية، إلى تزويد القارئ بمعلومات مدهشة حول خصائص الإسكندريّة وأيضاً عجائبها وأحداثها تصطبغ في بعض الأحيان باللون الفانتازي البانورامي الذي يقصد إلى تفصيلات كثيرة عجيبة حول الإسكندريّة، ليكمل دائرة المادة الموصوفة في كولاجه المختار: «أرى بيميني بيوت رأس التين، والأنفوشي وبحري، واطئة، مبلولة الحيطان، ناصلة الحجر»[٢]. والروائي، إضافةً إلى لعبه دور الرحالة أو كاتب السيرة الذاتية، يلعب دور المؤرخ أو العالم الأثري الذي يبتعد عن الخطاب السردي المتميز بالزمن إلى تجسيد لوحات النقوش التشكيلية المتمايزة بالسكون والدهشة، والإفصاح عن خصائصها وشرحها كما يفعل الأثريون والمؤرخون. تمتاز روايتة زمنياً بالتباين والتقاطع، وتحطيم الحدود بين الأرمنة، حيث نجد فيها تداخلا بين الزمن الماضي والحاضر والمستقل. والرواية تتخذ الزمن للدخول إلى الساحة الوصفية الجديدة وإلى مسرح من مسارح الحياة الأخرى في الإسكندريّة التي تستبدل فيها المساحة الوصفية المهمينة الطويلة الجارية في زمن خاص إلى ساحة وصفية أخرى تجري في زمن آخر.

ثانياً: قلة الحدث وانفلاته

إن الزمن، كما أشرنا، يغيب على صعيد السرد الروائي الكولاجي ويحطم أو يسكن في العديد من الفقرات السردية، هذا الغياب الزمني وسكونه ينتهي ضرورة، إلى تغييب الحدث كركن مهم آخر من المكونات الثلاثية في كل عمل سردي أي الزمن والحدث والشخصية. السرد الكولاجي يستقي مادته من الصورة؛ صورة المدن والشرائح والشوراع، صورة الأمكنة والأبنية والأمصار وصورة الحقول والأراضي. هذه

١. يمني العيد، **الراوي: الموقع و الشكل: بحث فى السرد الروائى**، ص ١٢٦.

٢. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٩٤.

العملية في السرد الكولاجي، أي الصور الالتقاطية المقتبسة من أجزاء المكان المكرّس أو المواد المحكية، تنتهي إلى هامشية الحدث في العالم السردي، والرواية الكولاجية كما سبقنا رواية تشكيلية فهي تستعير هذه التقنية من الفنون التشكيلية وتصطبغ بلونها وتتسم بخصائصها. فهي ليست كالروايات التلقيدية أو الروايات الواقعية التي ترافقت الملحمة وتحتوي على الأحداث المدهشة والدرامية، لتكرس الوقائع التاريخية والواقعية وتصنع عالماً مليء بالأحداث والملاحم والوقائع. فالسرد الكولاجي لا يهتم بالعالم الخارج عن النمط المألوف والوقائع الدرامية المدهشة المجرية ولا يستقطب همومنا من جهة الأحداث والوقائع. فهو يرمي إلى خلق عالم خال من الأحداث المدهشة، ويشتمل على الأحداث الساذجة والعادية والجزئية؛ فهو يميل إلى العالم الذي تلتقي فيه الأعين والأسماع عادية؛ تصف مرور الناس في الشوارع بشكل عادي كما يمرون في العديد من الأيام. لا يوجد شيء مثير من حيث الحدث، أو في مستوى الواقائع، بل كل شيء يعود إلى الصور الالقتاطية التي تتعامل مع المادة والموضوع بشكل تشكيلي لا على أساس صياغة الحدث وكينونته.

المعلوم أن يتكون الحدث في الرواية التقليدية والحديثة من ثلاث مراحل، أي البداية والوسط والنهاية، لكننا في الرواية الجديدة وأساليبها وأنساقها خاصة السرد الكولاجي، لا نجد هذه الثلاثية المتسقة، وهو ما نجده في رواية "إسكندريتي" ذات السرد الكولاجي. لا نجد لها بداية ولا نهاية ولا وسطاً؛ لا تبدأ الرواية من الحدث لتختتم به بعد النمو المتطور إلى الهدوء والسكون أو بعد الصراع والخصام الذي ينتهي إلى الظروف السابقة. وأيضاً لا نجد فيها الحدث التصاعدي النامي؛ تبدأ من الوصف وتختتم بالوصف. المحور الأساسي في الرواية هو مدينة الإسكندريّة بكل أنحائها وأماكنها وأبنيتها؛ أزقتها وشوارعها. الروائي يلتقط صورة تلو صورة للإسكندرية ويجعلها في المتن الحكائي كمصور حاذق، ولا نجد حدثاً مترابطاً متعالقاً في الصعيد السردي، بل الرواية تتسم بغياب الحدث وتفككها وتشتتها. وحتى عندما نشاهد الرواية، في بعض الأحيان، تميل نحو السرد والحكي فهو في خدمة الصورة الملتقطة ينوي أن يكمّل أبعاد الصورة ويعطيها نبرات حركية درامية لإدراج الحدث بالوصف كما نرى في الفقرة التالية:

«النخلة النجرانية كان مرآها خلسة على الشاطئ المزدحم في المعمورة مضضاً وتعذيباً صراحاً. لكنها تراني ولاعرفت أنني كنت أراها، تحت مظلات البحر العريضة المتقاربة. كان حولها رجالها، كالمعتاد، سمراً مفتولي العضل، على وجوههم سيماء السلطة والفلوس، وهي مسيطرة كالمعتاد، على الكلّ، بالأنوثة المتفجرة التي تبضّ من كل مسام جسمها، حتى وهي بملابسها الكاملة على البحر»[١].

١. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٢٠٢.

فعندما نتأمل هذه الصورة نرى أن الروائي التقط صورة كولاجية من النخلة النجرانية في شاطى البحر، وهي غير مترابطة مع الصورة السابقة وأيضاً الصورة اللاحقة وهذه ميزة الصور في السرد الكولاجي، إذ يأتي بها الروائي بصورة متناثرة ومتقاطعة. أما القضية المهمة هنا فهي عدم تداخل الحدث في طيّات الوصف إلا نادراً. فهو حينما يقدم رجلاً يؤخر أخرى ولا تبتعد كتلة الأوصاف وكولاجية المقاطع عن مسيرتها الأصلية الوصفية من قبل السارد. صورة الرجال تحت النخلة لا تؤدي إلى بيان حدث دراماتيكي، بل تبقى على صبغتها الوصفية في خدمة تكميل الصورة الأصلية وأبعادها، أي النخلة النجرانية. هكذا هو دور الحدث والسرد في السرد الكولاجي فهو يختنق قبل الولادة ويجف قبل الإنبات، فهو يرتهن دائماً بالوصف في كل مجالاته ولا نجد استقلالاً له في العالم السردي.

نجد في السرد الكولاجي، أحياناً، أنّ السرد يغلب على الوصف أو نشاهد رواية الأحداث في بعض صفحات من الرواية، وغياب الصورة وانخفاض دورها للحظات؛ هذا النمط، مع أنه يخالف البنية الكولاجية، لكننا، بعد التمعن فيها، نجد انفلات الأحداث وتكثرها وتعددها وخروجها عن النمط المألوف، حيث لم يعتمد السرد على الحدث الواحد المتطور، بل، على عكس الرواية التقليدية ذات الحدث الواحد، شيدت على الأحداث المتكثرة والمتناثرة والمتشتتة. هذا الإطار السردي أيضاً يتطابق مع السرد الكولاجي ولا يفترق عن خصوصياته؛ لأننا نواجه في هذه الحالة الأحداث الجزئية الصغيرة المبعثرة في طيّات الرواية بدلاً من الحدث السردي الواحد المتطور. على سبيل المثال حينما يصف في الصفحات ٨٠ إلى ٨٢ قصر الإسكندريّة ويرمي إلى صياغة صور كولاجية عنه، يتذكر أصدقاءه وزملاءه في حين ذهابهم وإيابهم من المدرسة تجاه بوابة القصر، وينتهز الفرصة ليقوم بسرد بعض الأحداث التي جرت له مع صديقيه: "جورج" و"سمير"[١]. لكن هذه الذكريات ليست وسيلة لدخول الروائي إلى سرد الحدث الأساسي المتطور والخروج من صيغة السرد الكولاجي؛ لأن هذه الأحداث الجزئية، قصة "جورج" وسيد "مير قناوي" ليست الحدث المركزي والرئيس والوحيد، كما نواجه في السرد التقليدي، بل الأحداث بأكملها تعتبر جزءاً من الأحداث الطارئة التي يضيفها الروائي في تضاعيف روايته الكولاجية في خدمة الصورة والرسم إلى جانب بقية الذكريات والحوادث، فهي واحدة من الأحداث المتناثرة والمتعددة في روايته هذه. كما نجد هذا النهج في الصفحات الأخرى من البداية حتى النهاية، وهو يسرد عبرها أحداثاً أخرى غير مرتبطة بقصة "سمير قناوي" و"جورج" صديقا الراوي.

١. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٨٤.

الرواية، من حيث الحدث تعتمد على السرد التذكاري أو ما يسمى بالسرد الاستعادي، فهو يرتبط بالسرد الكولاجي والبنية السردية المستخدمة في رواية "إسكندريتي" لإدوار الخراط. فالروائي جعل الإسكندريّة مادة لحكايته، أما عبر الصور أو عبر الأحداث والوقائع التي لم تعد مستقلة، بل تسرد وتروى على سبيل التذكار في قالب التذكرة. فهو يتسم بميزات التذكرة من التعدد والتناثر والتشظي، والإيجاز والالتقاط. فالروائي عبر السرد الكولاجي يأتي بأحداث وذكريات لتكميل الصورة الكولاجية الملتقطة حول الإسكندريّة وأجزائها المتعددة. كل أزقة ومدرسة وحارة وشارع أو بناء من الأبنية، تعيد ذكرى للروائي ليقوم بستجيلها إلى جانب الصورة. فهي تتعدد مع تنوع الصور الملتقطة، فتختزل الأحداث السردية حسب الصور التي تميل نحو السرد التذكاري في ذكر العديد من ذكريات الكاتب التي ترتبط بحياته نفسه من الطفولة حتى الشيخوخة، والرابط الأساسي فيها المكان أو شخص الروائي.

يتخلل الرابط الثاني في بعض الأحيان عبر الصيغة الموضوعية التي يسرد الروائي خلالها الوقائع التي حدثت لأصدقائه ومواطنيه. فرواية "إسكندريتي" تتسم بالحدث الكولاجي الموجز والإشارة العابرة تزامناً مع الصور والأوصاف يرافقها النمو التشكيلي فيها بدلا من النمو العضوي والسردي.

ثالثاً: المكان البطل

البطل العنصر القائم والمترسخ في الأنواع السردية القديمة وحتى الجديدة أو في القصة والخرافة والرواية والمسرحية والقصة الشعرية، وهو كان مركز السرد ومن أهم وحداته ومكوّناته[١]. للبطل في الآثار الملحمية والمسرحية القديمة والحكايات الشعبية الشرقية مكانة مرموقة، لكن بظهور الرواية في العصر الحديث انخفض دور البطل فهو في السرد الكولاجي قد خرج من نمطه المألوف وتقمّص العنصر السردي الآخر وهو المكان. وهو في مسيرة تطوره وتحوله اتخذ حالة جديدة في هذه النوع السردي ليكون المكان فيه هو الخارق والنموذج الأعلى وهو يتسم بالسمات المثالية والرفيعة أو يظهر متحولاً حيوياً في السرد.

السرد الكولاجي يهدم البنية السردية التقليدية ويحدث هزة في كل الوحدات السردية المهمة ومنها البطل. هذه النوع السردي تعتبر أسلوب من أساليب الرواية الجديدة، خاصة مشروع الخراط الروائي بما يتميّز به من السرد الكولاجي من بين الأنساق السردية التجريبية. هذا الروائي المصري رائد الرواية التجريبية يبحث عن شيء جديد ويستخدم شياً جديداً في روايته. في رواية إسكندريتي خرج من تحت أقدام الرواية التلقيدية المكرّسة وتجسّد في معايير تنظير إبداعية جديدة محررة من كل قيد منوّعة بكل عنصر. حينما

١. أحمد العشري، **البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق**، ص ١١.

خرج الخراط عن تيار الرواية التقليدية أهمل عنصر البطل في السرد واجتنب صياغة البطل الإنساني العملاق. وهذه الرواية خالية من البطل الإنساني؛ أو البطل المشهور في السرد، فإن نجد أضواء متناثرة من الراوي الذي يلعب دور البطل أحياناً ولكن ليس هو كذلك، بل هو راو مشارك في الأحداث مشاركة عادية والغالب في التعابير السردية هو المكان والبطل الإنساني يكون على جانبها كما نجد في النموذج التالي:«عندما أنحرف في الطريق الواسع الخالي إلى اليسار، فليس ذلك، على نحو ما، بإرادتي. الشارع مظلم، ومرتفعات الشلالات إلى جانب بأشجارها العجوز القوية في الليل. وإلى جانب آخر، جدران مخازن فورد العالية، أحجارها رمادية وضخمة وتقطعها النوافذ الكبيرة المغلقة بزجاج شديد القتامة، تلمع عليه من الخارج قضبان حديدية سوداء»[١].

ومثل هذا النموذج نجد العديد من المقاطع السردية في الرواية، وفيها الشخصية أو الراوي يسير إلى جنب المكان والروائي لا يغوص في تفاصيله، بل جعل المكان وخصائصه الأساس في روايته. فالروائي، بعد ومضة وجيزة من استحضار الراوي في السرد، يحذفه ويغرق في ذكر المكان وكافة جوانبه.

وفي الرواية الكولاجية الجديدة للخراط، يغيبُ البطل المألوف والفاعل الدينامي عن السرد؛ البطل الذي يخترق الحواجز ويتصاعد على كافة الأصعدة والمستويات الاجتماعية والتاريخية والغنائية وغيرها يغدو شيئاً طارئاً غير متفاعل، لكنه يتميز في كل أسلوب من الأساليب السردية الجديدة بصفات ما. فعلى سبيل المثال، في السرد الفسيفسائي[٢] يمتاز بالتعدد، وفي السرد البوليفوني[٣] يمتاز بالتحطيم والتكسير، لكنه في السرد الكولاجي يتسم بالتحول والتبدل. فهو، كما نجد في رواية "إسكندريتي"، يستبدل عنصر المكان والبطل القائم. فالبطل المترسخ المقدس في الرواية هو الإسكندريّة التي يضحي كلمات وسطوراً وصفحات كثيرة على قدميها، يجعل الروائي نفسه وكل شيء ضحية لهذا البطل المثالي.

يتسم البطل في السرد الكولاجي، بالتحول والتبدل، فهو تحول من الذات الإنساني إلى مكان باهر سائد على صعيد النص، يعود إليه كل شيء. حينما يقوم سارد الرواية الجديدة إلى استعارة نمط الكولاج

---

١. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٢٤.

٢. السرد الفسيفسائي «نوع من القص الحداثي يتجاوز كل التعريفات التقليدية للأنواع الأدبية، حيث يشكل في الكتابة خلال النوعية السردية نسيجا كتابيا تتشابك فيه خيوط السردي بالشعري والقصة القصيرة بقصيدة النثر. كذلك يتشكل النص من وحدات قصصية قصيرة، لكل منها استقلالها الذاتي، لكنها تتناغم بنائيا عن طريق آليات مثل التجاور والتوازي والتزامن لتشكل لوحة جدارية كبرى تتكون من وحدات منفصلة ومتصلة» (رضا عطية، **العائش في السرد**، ص ١١٨).

٣. «تشتمل الرواية المتعددة الأصوات على العلاقات الحوارية بين جميع العلاقات الحوارية بين جميع عناصر البنية الروائية مثلما يحدث عند مزج مختلف الألحان في عمل موسيقى»؛ ميخائيل اختين، **عن نظرية الرواية**، ص ٥٩.

في روايته ينبغي أن يرسم شيئاً أو يفعل فعل الفنان التشكيلي في رسمه لشيء ذي حدود مكانية. فهو في ترسيمه للمدينة أو بناء عظيم أو قرية جعلها مكان الرواية، المكان الذي تجري فيها الأحداث الجزئية في الرواية، كما يبالغ في اهتمام بالمكان، حيث يلتقط صوراً منوعة منها، ويجعله بؤرة مركزية في السرد. من خلال تجسيد هذه الصور المتشظية الملتصقة يخلق مكاناً خاصاً يسود جميع العناصر؛ لأن السطور السردية توغلت في أيقونة المكان وجسدته. إن سيادة المكان على الصعيد السردي وإحالة كل أجزاء الرواية من الأحداث والصور واللقطات والمشاهد إلى ذلك المكان تعتبر البطل في الرواية، وهو، هنا، مدينة الإسكندريّة. وقلّما نجد السرد الكولاجي يبالغ في رسم الشخصية أو عنصر سردي آخر؛ فالمكان هو المهيمن والمسيطر في مثل هذه النوع السردي. فهو يهيمن بكل أجزائه ومكوناته وأنحائه على المناصات السردية ببساطة. المكان هو الكائن الحيّ في السرد الكولاجي فهو البطل، حيث يحتوي على سمات البطل المألوف في الرواية التقليدية. كل ما رسمنا حول أهمية المكان في السرد الكولاجي ودوره كالبطل ينطبق بالضبط على رواية "إسكندريتي" لإدوار الخراط. هكذا يبدأ الخراط روايته «إسكندريتي، وجد وفقدان بالمدينة الرخامية، البيضاء . الزرقاء، التي ينسجها القلب باستمرار، ويطفو دائماً على وجهها المُزبد المضي»[١].

الخراط يمجّد مكانة الإسكندريّة ويشيد بمقامها ويجعلها أعلى من كل شيء، مثلما يفعل الروائي الشفوي والتقليدي في رسم البطل الإنساني أو الشخصية الرئيسة: «إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لستِ فقط، لؤلؤ العمر الصلبة، في محارتها غير المفضوضة»[٢]. إسكندرية بهذه المكانة وبعدة أوصاف تتقمّص صفة البطل المألوف؛ فهي التي «تتحدى السنوات والحقب والدهور»[٣]. هي التي يصفها الروائي «إسكندرية يا إسكندرية شمس طفولتي الشموس، وعطش صباي ومعاشق الشباب»[٤]. وقد استخدم الروائي إلى جانب أسلوب الكولاج تقنية بانورما في وصف المدينة بأكملها. هذا الاهتمام ينتهي إلى رصده الشامل، حيث لا يخفى البطل في جزء من هذه المدينة، فنجد أمامنا لوحة مستديرة ومفصلة عن هذا المكان في الرواية. كل شيء سوى المكان البطل المقصود، يوجد في هامش السرد الكولاجي. الأرضية الثابتة المحددة التي جعلها الروائي قاعدة لرسمه وتخطيطه الكولاجي هو البطل. كما الأهم في الرسم

---

١. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٢١.

٢. ينظر: **المصدر نفسه**، ص ٢١.

٣. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٢٢.

٤. ينظر: **المصدر نفسه**، ص ٢٤.

الكولاجي ذلك الحيز والفضاء الذي ترسم فيه الأشياء، الأهم في السرد الكولاجي هو أيضاً ذلك المكان الذي تجري فيها المشاهد والأحداث وتوجد فيه الأبنية والآثار. المكان لا يوجد في مركز السرد فحسب، بل يوجد في جميع نواحى السرد من بدايته ووسطه ونهايته. والإسكندريّة بواسطة هذا الكولاج الروائي انضمت إلى الأمكنة الخالدة في الرواية العربية فقد سادت كل شيء في مشاريع الخراط ولا يتساوق معها نظير في هذه الرواية.

نظراً إلى أهمية المكان في تشكيل هذا النوع من الروايات أو في هذا الأسلوب السردي، سمّى بعض الباحثين هذه الروايات بسيرة المدن؛ لأنها تتوخى وصف المدن وذكر سيرتها وأحداثها ووقائعها وكل ما يرتبط بها. ويهيمن عنصر المدينة أو المكان في السرد الكولاجي، فهو شرح للمدن بدل من أن يكون وصفاً للشخصيات والأبطال والجماعات. لكن الرواية الكولاجية للخراط تشرح المكان شرحاً مبسوطاً وتؤرخ للإسكندرية، إضافة إلى سرد بعض الأحداث المتعلقة بها. فالخراط يريد أن يزوّد القارئ بعدة معلومات حول خصائص البلد. فهو مثل الرحالة أو المؤرخ يجسد لنا المشاهد والمناظر والأحدث والوقائع التي تجري في فترة تاريخة طويلة بالنسبة إلى طفولة الراوي حتى شيخوته تستغرق أكثر من خمسين سنة. فالروائي حريص على ألا يترك شيئا من خصائص هذه المدينية السحرية. وفي النموذج التالي نجد هذه الحساسية في عرضها بوضوح وهو يقول: «ومازلتُ أذرع شوارع غيط العنب، كما كنتُ أعرفها وأنا في مدرسة النيل الإبتدائية، واسعة، نظيفة، مستقيمة، أرضها من الحجر المدكوك المتلصق به تراب رملي جاف»[١]. أو حينما يصف بدقة أكثر الفجوات بين الكباين في شوارع المدينية، حينما يقول: «وبين الكباين فجوات عرضية غير منتظمة، ضيقة وصغير وظليلة دائماً، وعلى الرمل أوراق صحف رقيقة يابسية غطتها الرمال»[٢]

في هذه الرواية نواجه مكاناً فاعلاً يخترق الحدود ويعطيه الروائي نكهة إنسانية. فالإسكندريّة تعد بؤرة السرد ومركز الرحى، حيث يخصص الروائي عدة صفحات من روايته إلى هذا العنصر المكاني. فالخراط يستحضر الإسكندريّة في كل المشاهد والأحداث والصور التي يأتي بها. والإسكندريّة تعد بطلا غير فاعل ذا موقف محدد في هذه الرواية الكولاجية لايتصارع ولايتنامي، بل عنصر ثابت غير دينامي جعله الروائي في مخيلته ويصفه بأوصاف متناثرة ثم رتّب هذه الأوصاف بشكل كولاجي في المتن الحكائي، وذلك للتأثير على مواقفنا وجعلنا نحب المدينة مثلما يحبها الخراط وليخلق فينا لهفة واشتياقاً لزياراتها ويثير فينا الإعجاب

١. ينظر: **المصدر نفسه**، ص ٤٧.

٢. ينظر: **المصدر نفسه**، ٥٢.

والدهشة، لكنها لا تنمو ولا تتطور على الصعيد السردي ولا تمتع بالحركة والحيوية. وبذلك صارت الإسكندريّة مكاناً ثابتاً يرصد الروائي أحداثها ومشاهدها كالكاميرا.

رابعاً: غلبة الصور وهيمنتها

الوصف أو التصوير يعد من العناصر المهمة في العملية السردية، وقد نجد أنه يطغى في بعض المحاولات السردية المنتمية إلى مشروع الرواية العربية الجديدة، لتحطيم حائط الحكي وتشظيه. والوصف هو «محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكّل تشكيلاً فنياً، إن الوصف فى الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي»[١]. وهو عنصر مهم في كل عمل سردي؛ فهو يرافق السرد ولا يغيب في النص الروائي أبداً، بل يعد تقنية مساعدة ومساهمة في تطوير العمل السردي وتكوينه. والروائي دائماً يحتاج إلى الوصف، ولا يمكن حذفه، بل يتم تكميل السرد عبر الوصف والتصوير. والروائي ينحو نحو الوصف دائماً ليكمل الأحداث والأماكن والأزمنة، إذ يمثل دور الكاميرا في تسجيل التفاصيل والجزئيات وخصائص الأشياء غير المرئية لعملية التجسيد والتمثيل.

إذا اعتبر الوصف ذا أهمية بالغة في كل النصوص السردية فله أكثر أهمية وأكبر أثراً في السرد الكولاجي. في مثل هذه النوع السردي يغيب السرد كثيراً في مساحات الرواية ويستبدل مكانه بالوصف أو التصوير. يمكن اعتبار هذا المؤشر من أهم مؤشرات الكولاجي وأبرزها وأكثرها ظهوراً في النص السردي، حيث يسعى الروائي إلى أن يصنع صوراً من المواد التي يحكيها. الروائي في الدرجة الأولى يهتم بتشكيل الصور ورسم الأشياء والأشكال، ثم يبني سرده على أساس الملصقات والصور والمشاهد الساكنة والملوّنة والمتقطعة، لا على أساس الأحداث والوقائع المتتالية والمتتابعة. في هذا السياق نجد رواية إسكندريتي مشبعة بالأصاف الجميلة الرائعة التي تبهر العيون وتجذب النفوس؛ الأوصاف التي تذهب بنا إلى المدينة الموصوفة وتهيج أحاسيسنا ورغائبنا لنسير إلى هناك مشيا، وتبعث في أنفسنا اللذة والسرور والنشوة فنعشق هذه المدينة الأسطورية الرائعة؛ فالروائي يزودنا بمعلومات كثيرة حول المدينة، وهو يقول في مقطع منها: «كانت الأعمدة الخشبية السميكة التي تحيط بها من جانب واحد، دعامات مسطحة من الحديد، ترفع

١. سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص ١١٠.

أرضية الكازينو، والحمّامات والجسر، الماء يصطفق بينها بكسل، وحبال سميكة ممدودة بين الأعمدة، متراخية»[١].

يلعب الخراط دور المؤرخ في صناعة قطع كولاجية تقوم بالوصف بدقة ولا يسقط واحد من أجزائها من ريشته. كأنها ريشة رسام يلوّن جميع المقاطع والأوراق بصفات بصرية وجزئية. الخراط يسعي أن تكون صورته الكولاجية عن المدينة أكثر تأثيراً وانفعالاً على المتلقى. فالقارئ حينما يشاهد لوحة كولاجية، تستوقفه المشاهد والمناظر الجميلة الخلابة التي صنعها الروائي بريشته. الأوصاف والتعابير التي تأتي واحداً بعد الآخر لتكتمل الصورة الكولاجية، فهو يمزج في هذه الصور بين الواقعي والتخيلي كما يمزج بين العناصر المادية والمعنوية المتنوعة، ولا يسعي لأن يقدم صورة متسقة، بل يسعى أن يقدم ومضات عديدة متتابعة متنوعة، عن المادة المصوّرة: «الثغر المحروس، الميناء الذهبية، رؤيا ذي القرنين وصنيعة سوستراتوس المهندس العظيم، ولؤلؤة قُلبطرة الغانية الأبدية، المدينة الساطعة المرخمة لاتحتاج بالليل إلى نور لفرط بياض رخامها»[٢]. فالروائي عبر هذه الأصاوف والصور النضرة قد صنع مدينة سحرية جميلة، بمساحاتها الشاسعة وبخصائصها المبتكرة والخلّابة، تميزها عن سائر المدن والنواحي، حيث تخص الكاتب المصري؛ المدينة التي تعد مكاناً أثيراً بين النصوص السردية للروائية وينتمي الشخصيات الرئيسة لمشروعاته الروائية ك"ميخائيل "إلى هذه المدينة فتدور في كل رواية على أشكالها العجيبة والسحرية.

الوصف في السرد الكولاجي يرصد الأشياء من خلال المنهج الظاهراتي والفينومينولوجي، حيث يتناولها حسياً وعقلياً معاً، أو يتناولها بدقة: «الفينومولوجيا، أو الظاهراتية، هي وجود قبلي حدسي، متجذر تحكمه ضرورة من العلاقات الممكنة وتكتسب الظاهرة شكلها المحسوس الذي يمكن عن طريق التشكيل تحويله إلى مفهوم أي مقولة عقلية، يمكن تفكيكها إلى أجزاء وإعادة تشكيلها بحسب الطلب التجريبي باعتبار العرض المسرحي تجربة جمالية ظاهراتية»[٣]. الروائي عبر هذه الأوصاف الظاهرية ينقل القارئ إلى ذلك المكان، وتحدث رغبة لدى المخاطب للذهاب إليها، فهي مثل صور فوتوغرافية دقيقة عن المواد الخاصة، حيث تقوم بالتقاط جميع الصور الموجودة في ساحة الروائي كالسرد السينمائي. فهذه نقطة مشتركة بين السرديات الفنية على خلاف السرديات الروائية. ففي النوع الأول من هذه السرديات، يتوخى

١. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ٢٤.

٢. ينظر: **المصدر نفسه**، ٢٢.

٣. رياض العتابي، **المفهوم الجمالي للفلسفة الظاهرتية في العرض الصوري**، ص ٥١٠.

الباحث أن يقدم صور ظاهراتية عن الأشياء، والخراط في تصويره عن الإسكندريّة قد اهتم بالمظاهر الخارجية والداخلية للمدينة معاً. كما نجد في قوله حول شارع من شوارع المدينة:

«يرتفع بي الشارع الرملي الحجري المدكوك النظيف، وأنفذ من ثقب في سور صخم قديم من الحجر الأنتري الذي أصفر واربدت سطوحه الخشنة، فإذا بي في سفح ربوة رملية صلبة الأرض قليلة الإرتفاع، ورائحة الغنم والجمال وروثها وصوفها وجلدها تفعمني كلّها، خيام الشعر المغبرة الداكنة أرى وبرها ممزقاً ومرتوقاً بقطع من الجلد الجديد مرة ومراراً عند خطة المزقة نفسها، واطئة مظلمة الداخل، متناثرة على الربوة بين بضع نخلات نحيلة وسامقة الارتفاع، ثغاء الماعز ودخان الكوانين يرتفع»[١].

هكذا ظهر الخراط في تجسيد الأشياء وتوصيفها بدقة، حيث تستعصي اللغة الروائية على المشاهد الظاهراتية والروائية وتؤثر هذه الأوصاف على المتلقي بدلالاتها الحسية والعقلية والروائي قد قام بها عبر الكلمات المتتالية والمتتابعة، ينقل الصور إلى القارئ في صورتها النابضة والمبكرة ذات الشعور الإنساني. والسرد الكولاجي الظاهراتي بهذا الشكل يتشكل من جميع المحسوسات والأشياء وخصائصها ومميزاتها من الأصوات والروائح والألوان والمقاييس والكميّات والراوي عبر اختفائه خلال هذه الصور المتشظية بصورة هامشية (كما نشعر بوجوده في ضمير المتكلم في فعل «تفعمني كلها» في النموذج السابق) يزوّدنا عن تأثيرها الشعوري.

في السرد الكولاجي التشكيلي الذي أبدعه إدوار الخراط، نواجه تراكم الصور وحشدها وتزاحمها؛ الصور التي ترتبط بالإسكندريّة وكل مايتعلق بها. فهو إن يمل في بعض المواقع، لخاصية السرد وبنية السيرة الذاتية في الرواية، إلى الصور النفسية والفكرية أو تبين أفعال وحالات الناس والشخصيات في طيّاتها، لكن الأساس فيها أنه يقوم على الصور المتشتتة. فالروائي حينما يقوم برصد الصور الساكنة لا يلتف إلى الاتساق والنظم بين أجراء المادة المصوّرة والموضوع المختار الموصوف. هذه العملية تقرّب السرد إلى البنية البازلية المتشظية، فالروائي لا ينظم بين أجزائها بقصدية، ويقدم صوراً متعددة متناقضة بين دفتي النص السردي وهي الصور التشكيلة أو الصور الروائية، ويعود الكثير منها إلى الإسكندريّة رغم التشبب بينها، كما نجد في الفقرة التالية من الرواية:

«رأيت أنني أسير إلى كوم الدكة، والطريق ذهبتُ إلى الجننية الواسعة التي تقع على المحمودية....وكانت الأشجار القصيرة المشذبة على جانبي الممرات الترابية كأنها رؤوس خضراء،

---

١. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٣٩.

مشعثة، مطموسة العيون في الجدائل الخشبية الغليظة....أخذت ترام الورديان، وكانت عربة الترام تتأرجح قليلاً في ادفاعها وكان شارع السبع بنات خالياً في حر الظهيره ورطوبة البحر تأتي إليّ من نافذة الترام المفتوحة.... ولمحت البار من منعطف داخل شارع جانبي، اللافتة الخشبية على بابه مازلت حروفها الإنجلزية»[١].

نرى، بعد التمعن في هذه الصور في رواية "إسكندريتي" لإدوار الخراط وأوصافها أنها تماثل بازلاً قصصياً غير مترابط. الروائي المصري، جاء بتنويعات سردية على شبكة من الصور البازلة غير المترابطة. وهو في روايته يرمي إلى تجميع الصور المتعلقة بمدينة الإسكندريّة أو ما ترتبط بحياته من الطفولة والمراهقة حتى الشيخوخة في الفضاء السردي بشكل غير مترابط ليصنع تركيباً تخييلياً جديداً. فهو كما يقفز من جدران المدينة إلى سمائها ومن شوارعها إلى بيوتها، كذلك حينما نجد الروائي يقفز من ذكريات الشيخوخة إلى ذكريات الطفولة ومن الطفولة إلى الشباب، أو من ذكريات نفسه إلى ذكريات أصدقائه وإلخ. فالخراط جمع كلها في بازل لم يجعلها مرتبة ومتسقة، بل هو يشبه بالبازل المتشظي مشتلمة على عدة الصور. في النموذج السابق نجدها أنها ثلاثة صفحات تحدث عن أربعة موضوعات لكل واحد منها أجزاء مختلفة. تتحد الأجزاء الداخلية لكل موضوع من الموضوعات، لكن بالنسبة إلى سائر الموضوعات لا نجد إشتراكا بينها إلا أنها ترتبط بمدينة الإسكندريّة وهي من هذا المنظور تشبه البازل السردي المتشظي.

الخراط في روايته هذه لا يلتزم نظاماً للصق الصور والومضات المسرودة فهو يطلق ريشته في الصفحة السردية، ليصور ما ينوي ويشاهد في الإسكندريّة؛ يصف أبنيتها وأزقتها وحاراته وشوارعها وأماكنها الترفيهية والأثرية وموانئها وإمكانيتها ويقول عن شمسها وأشجارها وأنهارها وأشخاصها وثقافاتها ويلتقط صوراً كثيرة من كل هذه الأنحاء والأجزاء من مدينته القدسية الحوشية وحتى عن حبيبته التي تعيش في المدينة والراوي يعشقها منذ أيام الصبا: «ليلاي صغيرة الجسد، موسيقية الخطو، مرهفة الحصر، حتى تكاد تطوّقها أصابع يدي، فستانها الأصفر الفاتح فريد في لونه ونسيجه وفي أناقة انسيابه على القّد الرشيق البض معاً، ينوس على الساقين بسماتيهما المملئتين»[٢]. وهو يسعي لأن لا يترك شيئا ولا ينسي موضوعاً يرتبط به وبمدينته، والأهم لدى الروائي أن يقدم صورة شاملة وكاملة عن الإسكندريّة وإن افتقرت إلى الإتساقية والوحدة؛ الروائي أدرج هذه الصور في قالب غير متسق، الأوصاف والصور الإنسيابية التي إن

١. ينظر: **المصدر نفسه**، ص ٤٢– ٤٤.

٢. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ١٤٤.

نجد ارتباطاً بينهما من، حيث الموضوع أو بعض التفاصيل لكن قامت على التشظي والتفكك وعدم ترتيبها على نسق واحد.

خامساً: غلبة الذات

قضية الذات وانعكاسها في الرواية العربية خاصة الرواية الجديدة من القضايا المهمة في الأوساط النقدية والأدبية. الذات أحد أهم مقوّمات السرد الروائي، حيث لا يمكن أن ننكره في أي عمل روائي. يقول هيرمان هيسه (Hermann Hesse): «إن الرواية، بوصفها قصيدة غنائية متنكرة، هي عنوان مستعار لتجارب الروح الشعري وللتعبير عن إحساسه بنفسه وبالعالم»[١]. لكن هذه المؤشر تتجسد تجسيداً بارزاً في بعض الأساليب السردية وهامشيا في الأخرى. لكن الواضح أن الروائي كلّما سعى أن يتخذ جانب الحياد والموضوعية لايسطيع أن يهمل الذات تماما، بل تتبلور الذات بخصائصها المتعددة في الصعيد النصي حسب الأسلوب المختار والمفضّل، لأن الرواية صادرة عن الذات الإنسانية مباشرة، لاسيّما في الأساليب السردية الجديدة التي تنحى عن الواقعية وتمارس الذات خلال استعارة التقنيات الفنية والبصرية والتشكيلة الجديدة ممارسة كثيرة.

السرد الكولاجي من أهم الأنساق السردية التي تحتل الذات مكانة وسيعة فيه لأجل انبثاقه من الفن الذي له علاقة وطيدة بالمشاعر الإنسانية. هذا النوع السردي أكثر ملائمة لنص الخراط الذي يتماز بالشعرية والذاتية في كل وقت وحين. وهو، بسبب الاستعارة من الفنون التشكيلة في رواية إسكندريتي، نجد أنه ابتعد عن الموضوعية التي تتصف بها الرواية ودخل في خانة الذاتية التي تتسم بها الفنون الشعرية والتشكيلية. الروائي المصري عبر هذه التشكيلات، قبل أن يجسّد الواقع، أو الشؤون الاجتماعية العامة يعكس ذاته في عمله الفني ويتحدث في اللوحة الصامتة أو خلال السطور البصَرية الشعرية والغنائية عن خلجات نفسه الشخصية وعن ذكرياته وهمومه ورغباته. كما نجد في الفقرة التالية:

«بي رغبة أليمة في البكاء يا صديقي.. لكن هذه الرغبة ذاتها تبعث فيّ شعوراً عميقاً بكراهية لاحدود لها...وحقد عميق مخيق... والمصاب.... أنني لا أعرف إلى أين تتجه هذه الكراهية أو إلى أين يندفع هذا الحقد الأسود المجنون.... أفكر في الإنتحار كثيراً... ولكن هل أنوي أن أنتحر حقا؟» [٢].

---

١. الحميدي، **تقييد الكتابة في السرد تكبيل لحرية الإبداع**، https://thaqafat.com.

٢. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ١٢١.

فهو يرمي إلى عكس الذات المتميزة بالأنا الغنائي والشعري بوضوح، واهتمامه بالذات كان في مستوى عال حتى في عنوان الرواية تمّ توظيف ضمير المتكلم، "إسكندريتي" وهي تدل على الإسكندريّة الخاصة لدى الروائي أو الإسكندريّة التي يسردها الروائي خلال رؤيته الخاصة. كما نشاهد في هذه الرواية غلبة ضمير الأنا في مقاطع أخرى، كما جعل الروائي نفسه راوياً للسرد، عبر هذا الضمير الشعري، تاركاً الضمير السردي الغائب، فهو بدلا من أن يروي أحداثاً درامية تتعلق بالمدينة وتاريخها، يسعى في ومضات متعددة من سرده إلى أن يبوح بحبه وانفعاله وهواجسه حول هذه المدينة؛ لأنه لا يسعى إلى أن يجسد إسكندرية الناس وإسكندرية التاريخ والإسكندريّة التي تتعلق بالمواطنين الذين عاشوا ويعيشون فيها عبر العصور العديدة، بل كما يوهم عنوان روايته، هو يريد أن يقص إسكندرية نفسه، بل نحن نواجه الإسكندريّة التي تكون طبخة خيال الخراط وأوهامه وأفكاره، «عرشتُ[١] أشواق عشقي في مدينتي العظمى الإسكندريّة»[٢]. وهذا الأسلوب الكولاجي يكون معبراً وذريعة للدخول إلى خلجاته النفسية وذكرياته في عهد الطفولة والشباب: «الإسنكدرية، يا اسكندرية، شمس طفولتي الشموس، وعطش صباي، معاشق الشباب»[٣] وهكذا نجد الخراط عبر الإحالات السردية المكررة يقوم بتجسيد نفسه إلى جانب إلى تجسيد المدينة وخصائصها.

الروائي يرمي إلى رصد ملامح سيرته الذاتية عبر السرد الكولاجي، لأن هذه النوعية شديدة الصلة بالوصف والتجسيد، فالروائي انتهز الفرصة ليرصد عوالمه الشخصية وذكرياته البعيدة المتنوعة عبر الاستبطان الذاتي والأنا الغنائية ليمنح السرد حيوية وتلويناً حينما يقول:

«كلّما توغّلنا في عالم إسكندريتي ووجلنا شعابه وشدّ اهتمامنا راو متقدم في السنّ يروي لنا ذكريات له في هذه المدينة وهو سنّ الطفولة والشباب، ومن هذه الزاوية، تقترب إسكندرتي من جنس السير الذاتية التي تقتضي أن يضطلع راو من درجة أولى يحكي في الزمن الحاضر ما حدث له في فترة سابقة، متتالية زمنية كافية لظهور خط لحياة ما. ونقف في هذا السرد الاستعادي على بعض أفعال الشخصية مع الأسرة والأصدقاء والصديقات»[٤].

---

١. عرشتُ هنا بمعنى بنيتُ

٢. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٢٢.

٣. **المصدر نفسه**، ص ٢٤.

٤. مصطفى بوقطف، **كتابة الأنا بين السير الذاتي والتخييلي، من خلال إسكندريتي لإدوار الخراط**، ص ٥٩.

والخراط جعل الصفحة الكولاجية للإسكندرية، حاراته وأزقتها، بيوتها ومساجدها، ذريعة مناسبة لسرد الذكريات والهواجس والمشاعر النفسية. وهناك أشخاص يشاركون في الحدث، والسرد يميل إلى الموضوعي في بعض الأحيان، لكن الخراط جعل نفسه بؤرة مركزية لتلك الأحداث التي تعود إلى الدمار والخراب الذي عاينه في طفولته، حينما يقول:

«كانت المظاهرة تشق طريقها، ومع ذلك بحرص، بين صفيّ الجثث الطفيلية، تحاذر أن تمسّها، وعندما وصلنا إلى واجهة كأنه بوابة فندق منيف، ناطحة سحاب.. رأيت الناس يسقطون بصمت، مضروبين بالرصاص... ورأيتُ وجهها الذي أحبه، ويرودني في حل مستمر، يسبح في مياه حبي التي لاتغبض ساطعاً بسمرته الخمرية وسط زَبَد الرؤوس المتلاطم، من غير صوت...»[١].

وهكذا حينما يتخلص من تجسيد الظروف ورسم المكان، رسماً كولاجياً، يتسرب إلى الذات ويقوم بالتدقيق في ما حدث له نفسه بالتفصيل والتجسيد، تاركا الأحداث التي مرّ بها الآخرون أو الشخصيات القصصية وهو لا ينسي في كل وقت وحين نفسه ومشاعره الخاصة المتميزة .

الخاتمة:

يمكن تلخيص ما توصلنا إليه من نتائج بعد دراسة السرد الكولاجي ومؤشراته في رواية إسكندريتي لإدوار الخراط بما يلي:

الخراط أبدع نوعية سردية جديدة وفقاً للتيارات الروائية الجديدة التي شاهدتها الرواية العربية في الآونة الأخيرة، فهو اختار السرد الكولاجي لسرد روايته، نظراً إلى عنايته بأساليبه الشعرية والغنائية وقوّته الفائقة على التصوير والتجسيد. والخراط حافظ على السرد الكولاجي في روايته وجمع بين الفن والسرد في كتابه، فقد وظّف الصورة من الكولاج والسرد في الرواية وجمع بينها جمعاً لطيفاً بإبداع. والموضوع والمادة المحكية المقصودة قد أديا إلى اختيار هذه الميزة. فهو يريد أن يصّور المدينة تصويراً كاملاً إلى جانب اعتماده على سرد ذكرياته في المدينة من الطفولة حتى الشيخوخة. وقد اختار السرد الكولاجي وحافظ على ميزة السرد والتجسيد معاً. اهتم الروائي بتوظيف عناصر روائية في منحى جديد. هو لم يغيّر العناصر القصصية، بل نفس العناصر من الزمان والمكان والوصف والشخصية وإلخ كانت حاضرة على الصعيد النصي، لكن الروائي تناولها حسب المنحى السردي الكولاجي، حيث نجد مساحات واسعة لتعطيل الزمن وغيابه في السرد، ونجد الزمن في الرواية يجري ساكناً محطماً. فهو زمن غير طبيعي أخرجه الروائي من الصبغة المألوفة

١. إدوار الخراط، **إسكندريتي**، ص ٤٣

ومنحه ميزة كولاجية كالسكون والغياب كما هما سائدان في الفن التشكيلي، حيث نجد انفلات الحدث وتقليله وتحطيمه في الرواية فهو يتسم بتلك الصفات التي يتسم بها الزمن الروائي ما جعل الأحداث الدرامية ذات تأثير عميق. لا تحتوي الرواية على الحدث الرئيس، بل تشتمل على قصص جزئية متعددة تعود إلى ذكريات الراوي. والرواية ذات السرد التذكاري والاستعادي تعتمد على الاسترجاع والاستحضار. كما نجد أن المكان أصبح عنصراً مهماً في الرواية فالصورة المكانية قد عرضت في السرد في أشمل صورها وأكمل حالاتها. فقد أصبح بطلاً في الرواية بدلا من الشخصية الإنسانية، وقد تم استحضار مكان الإسكندريّة بجميع خصائصه في الرواية، حيث نجد أنها بؤرة مركزية في السرد لايماثلها عنصر آخر، فالرواية حسب هذا الاهتمام بالمكان، تبدلت إلى سيرة مكانية حول المدينة المذكورة. الصورة أو الوصف تعد أهم العناصر والمكوّنات الروائية في هذا السرد الكولاجي، الصور التي تهيمن على الرواية بصورتها البارزة والنابضة. الأحداث الجزئية والوجيزة التي يرويها الروائي لم تسرد بمنأى عن الوصف، فهي ركيزة مهمة في تقديم الأحداث. كما نجد أن السرد الكولاجي للخراط عكس الأنا الغنائي بصورة بارزة بين دفتي روايته، فهي ذريعة ليغوص الروائي في ذاته، وانفعالاته وهواجسه، كما انتهى هذا النوع السردي إلى رواية الذكريات والخواطر على سبيل السرد الكولاجي التذكاري.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- الكتب

١. باختين، ميخائيل، **شعرية دويستفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، الطبعة الأولى، المغرب: الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٢. بحراوى، حسن، **بنية الشكل الروائي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.

٣. الخراط، ادوار، **إسكندريتي**، القاهره: دار ومطابع المستقل، ١٩٩٤م.

٤. ريد هربرت، **الفن والصناعة، أسس التصميم الصناعي**، ترجمة: فتح الباب عبدالحليم ومحمد يوسف، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٧٤م.

٥. ريكور، بول، **الزمان والسرد**، ترجمة: سعيد غانمى و فلاح رحيم، طرابلس: دارالكتب الجديد المتحدة، ١٩٨٥م.

٦. عشري، أحمد، **البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م

٧. عطية، رضا، **العائش في السرد**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧م.

٨. قاسم، سيزا أحمد، **بناء الرواية**، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥م

٩. مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٩٨م.

١٠. العيد، يمني، **الراوي الموقع و الشكل: بحث في السرد الروائى**، بيروت: دارلأبحاث العربية، ١٩٩٩م.

ب– الرسائل والأطاريح

١١. بوقطب، مصطفى، كتابة الأنا بين السير الذاتي والتخييلي، من خلال إسكندريتي لإدوار الخراط، رسالة الماجستير، بتونس: **جامعة صفاقس**، ٢٠١٨م.

١٢. الجبالي، فاروق محمد وهبه، دور الخامة في العمل الفني، رسالة دكتوراه، مصر: **جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة**، ١٩٨٨م.

١٣. عبدالعزيز، مصطفى، عض الخامات غير التقليدية في التصوير بإمكاناتها ومدى الإفادة منها في ميدا التربية الفنية، رسالة ماجستير، ، القاهرة: **جامعة حلوان**، ١٩٧٣م.

١٤. العتابي، رياض خماط، المفهوم الجمالي للفلسفة الظاهرتية في العرض الصوري، بغداد: **جامعة بغداد، مجلة كلية التربية الإسلامية**، ٢٠٠٩م

ج– الدوريات

١٥. السديرى، مها محمد، «الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر»، **المجلة الأردنية للفنون**، مجلد ١٠، عدد ٢، ٢٠١٧م، صص ١٣٧ . ١٦٢

د– المواقع الإلكترونيكي

١٦. حميدي، العربي، **تقييد الكتابة في السرد تكبيل لحرية الإبداع**، مجلة الثقافات، ٢٠١٨ https://thaqafat.com/2018/06/88646

هـ– المصادر الإنجليزية

17. Pearson Education Ltd, Longman Dictionary of Contemporary English .Edingburg Gate, Hallow Essex, cm 20 2J E England, 2007

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٠هـ. ش/٢٠٢١م

الاستلزام الحواريّ في الخطاب القرآنيّ وفق نظريّة غرايس
"قصّة زكريّا ومريم العذراء (عليهما السَّلام) أنموذجاً"

كاوه رحيمي*؛ سودابة مظفري**؛ علي أسودي***

مقالة المراجعة
صص ٨٣- ١٠٢
DOI:10.22075/lasem.2021.22754.1277

الملخّص:

إنَّ الاستلزام الحواريّ، كأبرز المفاهيم في البحث التداولي الغربي الحديث، لصيق بلسانيَّات الخطاب الَّتي أخذ معها الباحث اللّساني منحى متميِّزا. وقد أظهر الاستلزام الحواريّ جانباً من جوانب الإعجاز في القرآن الكريم، وتكمن أهمّيته في تفسير التراكيب القرآنيّة وربطها بمقامها. وهذه الدراسة محاولة لتطبيق نظرية الاستلزام على قصّتي زكريّا ومريم -عليهما السَّلام- في القرآن موزَّعة في سورتي آل عمران و مريم؛ وسبب اختيار هاتين القصّتين يرجع إلى أنَّهما أبلغ وأروع القصص القرآنيّة في خرق العادات، وهما موجَّهتان في أَساليبهما للتأثير على المخاطب وتعاملاتِه واستمالة العقول وتوجيه النّفوس. وبما أنَّ القصّة تلعب دوراً بارزاً في التربية ولا تزال موضع عناية البشر، فقد اتّخذ البارئ – عزَّ وجلّ- القصص وسيلة من وسائل الإقناع والتأثير في كتابه العظيم وضمّنها أدلّته وحججه على الجاحدين والمشركين. وقد اكتفى هذا البحث بمبدأ التعاون الَّذي جاء به غرايس باعتباره منظّراً لهذا البحث التداولي الحديث بطريقة وصفيَّة تحليلية. والنتائج تدلُّ على أن عشر حوارت في القصَّتين تشمل الاستلزام الحواريّ، حيث عدلت عن المعاني الحقيقية إلى المعاني المجازية المستلزمة لتعطي دلالات جديدة وأنَّ خرق قاعدة الكم والكيف أكثر الخروقات لتحقيق الاستلزام الحواريّ. وفي الحوارات الخاصَّة لزكريَّا ومريم (عليهما السَّلام)، تم خرق قواعد الحوار بطريقة تناسب الاستلزام الحواريّ ومن أهمّ ملامح ذلك استخدام اسم الاشارة، الإيجاز، الإطناب، والصور البيانية لتظهر كرامة زكريَّا (عليه السَّلام) وشوقه من أعماق النفس للذريَّة وكرامة مريم (عليها السَّلام) بخارق العادة في حملها وقداسة ولدها وتنزيهها من التهم الشنيعة الَّتي اتهمها بها قومها.

كلمات مفتاحيّة: الخطاب القرآنيّ، القصّص القرآنيّة، الاستلزام الحواريّ، نظريَّة غرايس، زكريّا ومريم (ع).

---

* – طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، (الكاتب المسؤول).rahimikaveh97@yahoo.com
** - أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربيَّة وآدابها، جامعة الخوارزمي بطهران، إيران.
*** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيَّة وآدابها، جامعة الخوارزمي بطهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/١٢/٠٦هـ.ش= ٢٠٢١/٠٢/٢٤م – تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٨/٠٤ هـ.ش= ٢٠٢١/١٠/٢٦م.

المقدِّمة:

علم التداولية (pragmatics) انتشر بالغرب حوالي عام ١٩٧٠، وهو فرع من فروع علم اللغة الَّذي يبحث عن المظاهر اللغوية الموجودة في محادثات الإنسان اليومية. والتداولية مبحث لساني جديد ومن أهمِّ المفاهيم الَّتي تقوم عليها التداولية هو الاستلزام الحواريّ الذي وضعه الفيلسوف بول غرايس (paule Grice)ويعد هذا المفهوم لصيقا بلسانيات الخطاب الَّتي أخذ البحث اللساني معها منحى متميزاً، فلم يعد الأمر معها معنيا بوضع نظريَّات عامَّة لعملية الخطاب، بل أصبح الاهتمام منصبا على العملية نفسها. لقد استعار غرايس هذه العناوين من الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانت (Emmanuel Kant) الَّذي تحدَّث عن مقولات الكيف والكم والجهة والإضافة.

انتبه الباحثون إلى ظاهرة الاستلزام الحواريّ عند العلماء العرب القدماء، ولكن ليس من حيث كونها مفهوما، بل كإشكال دلالي، يظهر أحيانا أثناء الخطاب. فطرحت عدة اقتراحات لوصفها واستقصائها، خاصة في البلاغة وعلم الأصول. ووضعت مصطلحات تختلف باختلاف العلوم المعنية مثل: دلالة المفهوم، المعنى المقامي، المعنى الفرعي كما نجد للمفسرين تحليلات تداولية في ثنايا تفاسيرهم تقف عند كل ما له علاقة بالنص سواء أكان متكلماً أو مخاطبا أو سياقا.

بما أنَّ الاستلزام يبرز جانبا من الجوانب الكثيرة من الإعجاز القرآنيّ، كما يقدِّم تفسيراً صريحاً للتراكيب القرآنيّة، خاصة الضمني منها، ولمّا كان القرآن رسالة شاملة خالدة، يشتمل على جميع عناصر العمليَّة التبليغيَّة، ولكى يحقق المقاصد السَّامية والغايات النَّبيلة والمناهج القويمة والقيم الرَّفيعة، اعتمد أساليب متنوعة في الخطاب القرآنيّ وتميّز بأحسن القصص، لأنَّ القصص هي أحد ينابيع الاستدلال كونها محرِّكة للعقول ومستميلة للقلوب إلى غاياتها السَّامية.

يحاول هذا المقال دراسة تطبيق نظريَّة غرايس على قصَّة سيِّدنا «زكريَّا (ع)» وولده «يحيى» الَّذي وُهبه على الكبر من امرأة عاقر لا تلد، ولكنَّ اللهَ أجاب دعاءه ورزقه الغلام النبيه. ثم نتطرق لقصَّة أعجب وأغرب، هي قصَّة «مريم العذراء» وإنجابها لطفلٍ من غير أب، وقد شاءت الحكمة الإلهية أن تبرز تلك المعجزة الخارقة، لتظلَّ آثار القدرة الرَّبانية ماثلةً أمام الأبصار. لعلَّ القصص القرآنيّة باعتبارها محورا من محاور القرآن الكبرى قد اشتملت في سردها أخبار الأنبياء والرّسل والصَّالحين والأمم الغابرة على العديد من هذه الأساليب لغرض الاعتبار والاتّعاظ واستلهام الدّروس. على هذا الأساس، ونظراً **لأهميَّة** نظريَّة الاستلزام الحواريّ في اللسانيَّات الحديثة، تناولنا خرق مبدأ التعاون وفق نظريَّة غرايس مع ذكر شواهد القصتين وتطبيقاتهما بطريقة وصفيَّة – تحليلية في ضوء قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام). ومن **أهداف**

هذه الدِّراسة الكشف عن الملامح الخفيَّة لكل الحوارات والدلالات الَّتي تعطيها الحوارات عندما تخرج عن المبدأ خروجاً متعمداً يهدف إلى ملاحظة أو دلالة خاصة لا تظهر إلَّا بهذا النقض والخرق لمبدأ من مبادىء الحوار الأربعة وفق رؤية غرايس.

أسئلة البحث:

يحاول هذا البحث الإجابة عن السؤالين التاليين:

١. ما هي أشكال الاستلزام في قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام)؟

٢. ما المقصود بالحوارات المستلزمة في قصّة زكريّا ومريم (عليهما السَّلام)؟

خلفيَّة البحث:

لا يزال القرآن الكريم بحراً زاخراً بأنواع العلوم والمعارف، لهذا كان ولا يزال محط أنظار الباحثين؛ فإن أشرف ما يقدِّمه الباحثون وأسمى ما يسعى إليه المؤلفون، في بحوثِهِم وَتآليفهم، ما كان في خدمة القرآن العظيم وعلومه الجليلة الزاهرة. ورغم كثرة ما تحويه المكتبة الإسلاميّة من أسفار ضخمة، وكتب نفيسة، خدم بها العلماء والباحثون كتاب اللهِ الجليل، يبقى القرآن زاخراً بالعجائب، حافلا بالدرر والجواهر. أمّا بالنسبة للدراسات الَّتي تمحورت حول الاستلزام الحواريّ وتطبيقها على النصوص، خاصة قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام)، فتجدر الإشارة إلى بعض البحوث السابقة التالية:

١. مقالة "سبك الأسلوبية في سورة مريم (ع)" (٢٠١١م)، كتبها محمد خاقاني ومحمد جعفر أصغري في فصلية لسان مبين، السنة الثانية، العدد الأول. تحاول الدراسة معالجة ما في سورة مريم (ع) من علاقات ترابطيةكالترادف والاشتراك اللفظي والتكرار والإفراد والدلالة الصوتية مستعينة باللّسانيات والأسلوبية. توصل الكاتبان بأنَّ المفردات والألفاظ جاءت في موضعها الخاص بها. الكلمات المنكرة تدل على التعظيم والمعارف تدلُّ على التوضيح. وبسبب ما في السورة من شكوى وحزن، جيء بأصوات المد؛ لأنَّ في هذه الأصوات مساحة واسعة للتشكي وإظهار الحزن.

٢. مقالة "التحليل السردي لقصَّة مريم (ع) في القرآن الكريم" (٢٠١٨م)، كتبتها أعظم السّادات حسيني وآخرون في فصليَّة «تحقيقات علوم قرآن وحديث»، جامعة الزَّهراء، السَّنة الخامسة عشرة، العدد الثَّالث. تناولت المقالة دراسة العناصر البنيويَّة والوجوه المختلفة والجمع بين هذه العناصر ودورها في السرد. وتوصلت بأن يمكن تطبيق السورة من منظور السردانية وعناصرها.

٣. رسالة "الاستلزام في قصة ليلة الزفاف لتوفيق الحكيم (دراسة تحليلية تداولية)" (٢٠١٧م)، كتبها رانجي رمضان، البحث الجامعي، قسم اللغة العربيَّة وأدبها، كليَّة العلوم الإنسانية، جامعة مولانا مالك إبراهيم مالانج. استهدفت هذه الرسالة أن أن دراسة تداولية وخاصة دراسة الاستلزام تلعب دور مهم لإعراض سوء التفاهم بين المتكلم والمخاطب. ونتائج البحث تشمل على نوعان: ١. عدد الاستلزام وهي خمسة عشر حواراً في قصَّة ليلة الزفاف تتضمنت الاستلزام. ومن خمسة عشر حواراً، ثلاثة حوارات تعرف بالاستلزام العرفي واثنا عشر حواراً تشمل الاستلزام الحواريّ. ٢. المقاصد من الحوارات المتضمنة بالاستلزام.

٤. مقالة "تجلّيات الاستلزام الحواريّ في قصص"جميلة زنير" "أصابع الإتهام" أنموذجاً" (٢٠١٨م)، كتبها محمد بولخطوط، مجلّة رؤى فكرية – مخبر الدراسات اللغوية والأدبيَّة – جامعة سوق أهراس، العدد الثَّامن. استهدفت المقالة دراسة مفهوم ونظريَّات التداولية ونشأتها ومهامها، والنتائج تدل على أنَّ الاستلزام الحواريّ أو التأويل الدلالي للنصوص يحمل في طيَّاته معاني ظاهريَّة وأخرى باطنية مضمرة، يحددها السياق العام للنص.

٥. مقالة "الاستلزام الحواريّ لحوارات موسى وإبراهيم (عليهما السَّلام) في سورة "الشعراء" وفق نظريَّة غرايس" (٢٠٢٠م)، كتبها علي أسودي وخديجة أحمدي بيغش في مجلة اللغة العربيَّة وآدابها، السنة السادسة عشرة، العدد الثَّاني. تطرق الباحثان إلى تحليل الحوار في الخطاب القرآنيّ من خلال سورة "الشعراء"، وكشف تحليلهما عن أغراض المتحاورين والمقاصد الَّتي يرمون إليها، وقد تبيَّنَ أن خرق القواعد الأربعة للحوار من منظور غرايس له دور حاسم في إيصال المعنى الثانوي.كما بيَّن الكاتبان في هذه الدراسة أيضا أن خرق قاعدة الكم وقاعدة طريقة أكثر الخروقات في السورة لتحقيق الاستلزام الحواريّ ولأدوات التوكيد في تواجدها أو عدم تواجدها دورها الخاص في تأزيم المواقف أو تبريرها أو تصويرها تصويرا يقتضيه المخاطب. الفرق بين هذه الدراسة ومقالنا هو بأننا قمنا بدراسة قصة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام) من منظور نظريَّة غرايس وهذا المقال تطرق بقصة موسى وإبراهيم (عليهما السَّلام).

٦. مقالة "الاستلزام الحواريّ في القرآن الكريم (آيات من سورة مريم أنموذجاً)" (١٤٣٩هـ-٢٠١٧م)، كتبتها سامية محصول، في مجلة اللّغة العربيَّة وآدابها، العدد الأول، صص ٢٣-٤٤. يهدف البحث إلى إلقاء نظرة جديدة على التراث البلاغي العربي لذلكَ، سلط الضوء على كيفيَّة توظيف مفهوم الاستلزام الحواريّ من أجل دراسة جوانب بلاغية في القرآن الكريم، من منظور تداولي. والنتائج تدل على المعاني المستلزمة في بعض الأساليب الخبرية والإنشائية مع بيان أغراض ومقاصد المتكلِّمين في كلّ مقام في الحوارات الَّتي دارت بين سيِّدنا إبراهيم (ع) وأبيه من الآية ٤١ حتَّى نهاية الآية ٤٧ في سورة مريم.

تمتاز الدّراسة الحاضرة بأنّها تهتم بتطبيق نظرية غرايس وأشكال الحوارات المستلزمة في قصّة زكريًّا ومريم (عليهما السَّلام) في الخطاب القرآنيّ في سورتي "آل عمران" و"مريم"، والجدير بالذكر أنَّ قصة زكريًّا (عليه السَّلام) لم تُدرس مع قصّة مريم (عليها السَّلام) لأجل المناسبة بين القصَّتين.

مفهوم الخطاب دلالاته ووظائفه:

للخطاب مفهوم متعدد الجوانب والمعاني، حيث يكتنفه الإبهام والغموض، خاصة بسبب تنوع الحقول العلميَّة والمعرفية الَّتي تتصل بهذا المفهوم مثل اللّسانيات والدراسات الأدبية والفلسفية والإجتماعية والسياسية وعلم النفس والتأريخ والفن. لفظة الخطاب (discourse) مأخوذة من اللفظة الفرنسية (discous) وهي بدورها مقتبسة من اللفظة اللاتينية (discursus) بمعنى الحوار والكلام[١]. وقد كان اللّساني الإنكليزي زليك هريس رائداً في دراسات الخطاب في عام ١٩٥٢م، إذ وسَّع مفهوم الخطاب إلى مجالات أوسع. وبما أنَّ تحديد المصطلح يقرِّب الفهم الخاص بكلّ علم، والخطاب من المصطلحات الغربيَّة الَّتي تحتاج إلى تدقيق، فلابدَّ لنا أن نعود إلى المدوّنة العربيَّة والغربيَّة لاستقرائها وتبيين بعض مفاهيم الخطاب.

أهمّ ما يمكن الرجوع إليه في هذا الباب في تراثنا اللّغوي هو كتاب الله العظيم، إذ ورد لفظ "خطاب" في القرآن الكريم اثنتي عشرة مرَّةً، وبصيغ متعددة. فقد ورد، على سبيل المثال، بصيغة الفعل في هذه الآية: ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾ (هود / ٣٧) وبصيغة المصدر في هذه الآية: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾ (ص / ٢٠). يعرِّف التهانويّ الخطاب بأنَّه: «توجيه الكلام نحو الغير للإفهام».[٢] وأمَّا ابن جني فقد عرَّف الخطاب قائلاً: «والخطاب هو لفظ مستقلّ بنفسه، مفيد لمعناه، يتّسم بالأصل الشَّفهي»[٣]. نستنتج من هذه التّعريفات أنَّ التّراث العربيِّ قد تحسّس أهميَّة الخطاب والدور التّداولي الَّذي هو من أهمِّ شروطه، كما تكمن فيه أهمُّ أسس النَّظريات اللّسانية الحديثة[٤]. أمَّا عند النَّحاة فقد ورد اسم المفعول "المخاطب" للدلالة على طرف الخطاب الآخر الَّذي يوجه المرسلُ كلامه إليه، وذلك عند حديثهم عن المضمرات. عرَّف طه عبد الرحمن الخطاب بقوله: «إنَّ المنطوق به – أي الخطاب– الَّذي يصلح أن يكون كلاماً: هو الَّذي ينهض بتمام المقتضيات

---

١. دايان مك دانل، **مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان**، ترجمه: حسينعلي نوذري، ص ١٠.

٢. التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، المجلد الثاني، ص ١٧٥.

٣. ابن جني، **الخصائص**، ص ٣٢.

٤. جمال شلباب، **استراجية الإقناع في الخطاب القرآني السور المكية أنموذجاً**، ص ١٠.

التَّواصليَّة الواجبة في حقِّ ما يسمَّى "خطاباً"، إذ حدّ الخطاب أنَّه كلّ منطوق به موجه إلى الغير بغرض إفهامه مقصوداً مخصوصاً»[١]. هذا يعني أنَّ الخاصيَّة التواصليَّة ملازمة للخطاب الَّذي يتطلَّب متلقيا.

أمَّا إذا بحثنا عن مفهوم الخطاب من المنظور الغربي فإنَّ له تعريفات عديدة بحسب التَّوجه. فقد جاء في محاضرات دي سوسير أنَّ الخطاب هو: «رسالة لغويَّة يلقيها المتكلِّم إلى المتلقّي ويفك رموزها»[٢]. وأمَّا شولتر فقد عرَّف الخطاب بأنَّه «تلك الجوانب التقويمية والتقديرية، أو الإقناعيّة، أو البلاغيَّة في نصّ ما، أي في مقابل الجوانب الَّتي تسمَّى أو تشخّص أو تنقل فقط»[٣]. الخطاب: «في معجم اللّسانيات لجون دوبوا له ثلاث تحديدات»: أ. يعني اللّغة في طور العمل، أو اللّسان الّذي تتكلَّف بإنجازه ذات معينة، وهو هنا مرادف للكلام عندى دى سوسير. ب. وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكوَّن من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية، وهو هنا مرادف للملفوظ. ج.كلّ ملفوظ أعلى من الجملة منظورا إليه من وجهة نظر قواعد تسلسل متتاليات من الجمل.[٤]

الاستلزام الحواريّ ومكونات الحوار عند غرايس:

يُعدُّ الاستلزام الحواريّ من أهمِّ الجوانب في الدراسة التداولية، فهو ألصقها بطبيعة البحث فيه، وأبعدها عن الالتباس بمجالات الدرس التداولي؛ إذ تعود نشأة البحث فيه إلى تلك المحاضرات الَّتي ألقاها رائد النظريَّة "بول غرايس" في جامعة "هارفارد" عام ١٩٦٧م، حيث قدَّم فيها تصوَّره لهذا الجانب من الدرس والأسس المنهجية التي يقوم عليها وتوصل إلى أن الناس في حواراتهم: قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون، بل قد يقصدون عكس ما يقولون. وجعل اهتمامه لإيضاح الاختلاف بين ما يُقال وما يُقصد، فأراد أن يقيم مبدأ بين ما يحمله القول من معنى صريح، وما يحمله من معنى متضمن، فنشأت عنده فكرة الاستلزام لتُقيم جسرا بين ما يحمله القول وما يرمى إليه القصد،[٥] ووضع لذلك مبدأ التعاون الَّذي يحكم الحوار بين المتكلِّم والمخاطب، وهو مبدأ حواريّ عام مفاده "ليكن إسهامك في الحوار

---

١. طه عبد الرحمن، **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ١٩٩٨م، ص ٢١٥.

٢. عبد القادر شرشار، **تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص**، ص ١١.

٣. روبرت شولتر، **السيمياء والتأويل**، ترجمة: سعيد الغانمي، ص ٤٨.

٤. فتيحة كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكاتبة النص الشعري**، ص ٣٣.

٥. محمد أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص ٣٢.

بالقدر الَّذي يتطلبه هذا الحوار وبما يتوافق مع الغرض المتعارف عليه أو الاتجاه الَّذي يجري فيه ذلك الحوار"،[١] ثم اقترح أربعة مبادئ أو مسلمات متفرعة عنه. مثال لاحترام قواعد مبدأ التعاون:

الزوج: أين مفاتيح السيَّارة؟

الزوجة: فوق المكتب.

ففي هذا الحوار تتمثل مبادىء التعاون الَّتي قررها غرايس، فقد أجابت الزوجة إجابة واضحة (الطريقة)، وكانت صادقة (الكيف)، واستخدمت القدر المطلوب من الكلمات (الكم)، وأجابت إجابة ذات صلة وثيقة بسؤال زوجها (الملاءمة)، فلم يتولد عن قولها استلزام، لأنَّها قالت ما تقصد.[٢]

والاستلزام عند غرايس على نوعين[٣]:

– استلزام عرفي: قائم على ما تعارف عليه أصحاب اللغة من استلزام بعض الألفاظ دلالات بعينها لا تنفك عنها مهما اختلفت السياقات وتغيرت التراكيب. ومن ذلك، مثلاً، في الإنجليزية لفظة (but) ونظيرتها في اللغة العربية (لكن) فهي هنا وهناك تستلزم دائماً أن يكون مابعدها مخالفاً لما يتوقعه السامع. مثل: my friend is poor ،but honest ومثل زيد غني، لكنه بخيل. (لكن) تستلزم أن يكون ما بعدها مخالفاً لما قبلها: زيد غني لكنه بخيل.

– استلزام حواريّ: وهو متغير دائما بتغيير السياقات الَّتي يرد فيها، فحين يقال: كم الساعة الآن؟ فإن قصد المتكلم يختلف حسب السياق الَّذي وردت فيه الجملة؛ فقد يكون سؤالاً، وقد يكون توبيخاً عن تأخر، وقد يكون غير ذلك.

مبدأ التعاون (principle of cooperation)

المبدأ التدوالي الأول للتخاطب هو مبدأ التعاون، جاء به غرايس وذكره لأوَّل مرَّة في محاضراته التي عنوانها: "محاضرات في التخاطب"، وذكره مرَّة أخرى في مقاله الشهير "المنطق والتخاطب"[٤]. وتحقق قواعد مبدأ التعاون غايات تواصلية بلاغية، وإذا انتهك المتكلم قاعدة منها، دلَّنا ذلك على شيء "ضمني" لغاية ما، أكثر أهميَّة من أن يصرح بها. والتضمين أو الإضمار يقترب من وصف الجاحظ للكناية في البيان

١. سعود الصحراوي، **التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي**، ص ٣٤.

٢. محمد أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، ص ٣٥.

٣. **المصدر نفسه**، ص٣٣.

٤. طه عبد الرحمن، **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ١٩٩٨م، ص ٢٣٨.

والتبيين. ومن أجل أن يتوصل المخاطب إلى المعنى الضمني، يجب عليه أن يأخذ في الحسبان ما قيل فعلا، والسياق المحيط به.[١] وَمن أمثلة انتهاك قواعد مبدأ التعاون: التورية، الفكاهة، الاستعارة، الغموض، تحسين القبيح، وتقبيح الحسن، الاستطرادات، الخروج عن النص... ومن هنا يبدو لنا أن قيمة مبدأ التعاون ليست في محاولة اتباعه أو التقيد به، بل في انتهاكه وتجاوزه عن قصد أو عن غير قصد، لغايات بلاغية[٢]. ويثبت مبدأ التعاون فاعليته عندما يأتي النص غير صريح، من خلال انتهاك هذه المبادىء في محاورات زَكريَّا (ع)، ليُظهر خروج التراكيب القرآنيّة إلى أغراض أخرى يظهرها السياق.

وينهض مبدأ التعاون على أربع مسلمات أو مبادئ (maximmes)،[٣] وهي:

١. مبدأ الكم (Maxim of Quantity)

يخص هذا المبدأ قدر الإخبار الَّذي يجب أن تلتزم به المبادرة الكلامية، أو اجعل إسهامك في الحوار بقدر ما يطلب من دون أن تزيد عليه أو تنقص منه، ويتفرع إلى مقولتين:

- إجعل مساهمتك تفيد القدر المطلوب من الإخبار والمعلومات.
- لتكن مساهمتك غير محتوية حدا يفوق المطلوب من المعلومات.

٢. مبدأ الكيف (Maxim of Quality)

- لا تقل ما تعتقد أنه كاذب، وأنَّه غير صحيح ولا تقل ما لا دليل عليه.
- لا تقل ما لا تعلم أو ما لا تستطيع إثباته.

٣. مبدأ المناسبة (Maxim of Relevance)

وهو عبارة عن قاعدة واحدة: لتكن مشاركتك ملائمة. أو تحدث بكلام مناسب للمقام، أي كن على صلة وثيقة بالموضوع.

٤. مبدأ الطريقة (Maxim of Manner)

ينص على الوضوح في الكلام ويتفرع إلى ثلاث قواعد فرعية:

- تجنَّب اللبس والغموض والإبهام في التعبير.
- الإيجاز.

---

١. بهاء الدين محمد مزيد، **تبسيط التداولية من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي**، ص ٤٧.

٢. **المصدر نفسه**، ص ٤٦.

٣. سعود الصحراوي، **التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي**، ص ٣٣.

– الترتيب، وليكن كلامك موجزا، واضحا، ومنظَّماً.[١]

وتحصل ظاهرة الاستلزام الحواريّ، إذا تمَّ خرق إحدى القواعد الأربعة السابقة. فهذه هي المبادئ الَّتي يتحقق بها التعاون بين المتكلِّم والمخاطب وصولاً إلى حوار مثمر، وإذا انتهك المتكلم مبدأ من مبادىء الحوار أدرك المخاطب اليقظ ذلك وسعى للوصول إلى هدف المتكلِّم من هذا الانتهاك.

المناسبة بين قصّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام):

إنّ المتأمّل في القرآن الكريم يجد أسلوباً متميزاً فيه، وهو أسلوب القصَّة. فما من شك أنَّ للقصص طريقتها الخاصة في عرض الحقائق وإدخالها إلى القلوب في صورة حيَّة عميقة الإيقاع، بتمثيل هذه الحقائق في صورها الواقعية التي تجري في الحياة البشرية، وهذا أوقع في النفس من مجرد عرض الحقائق عرضاً تجريدياً.[٢] وردت القصّتان في سورتي آل عمران ومريم بشكل كامل. فبعد ذكر القرآن الكريم قصة زكريَّا (ع) وأنَّه رزقه، في حال كبره وعقم زوجه، ولداً ذكيَّاً مباركاً، أردف ذلك بذكر قصة مريم (ع) وأنَّها أنجبت ولداً من غير أب. وبين القصَّتين مناسبة ظاهرة لذلك تم ذكرهما مقترنين وبدأ بقصَّة يحيى لأن خلق الولد من شخصين فانيين أقرب إلى مناهج العادات من خلق الولد بلا أب، ثم ثنى بقصة عيسى لأنَّها أغرب وأروع في خرق العادات من سابقتها، ومن حسن طرق التعليم والتفهيم هو التدرج بالانتقال من الأقرب مثالاً إلى الأصعب منه.[٣]

ونظرا لغرابة الحادث وضخامته فقد عزّ على فرق من النَّاس تصورَّه ودرك حكمته في إبرازه، فجعلوا يضفون على عيسى ابن مريم – عليه السَّلام – صفات الألوهية، ويصوغون حول مولده الخرافات والأساطير ولا يدركون الحكمة من خلقه على هذا النحو العجيب، وهي إثبات القدرة الإلهية، فتتشوّه عقيدة التوحيد لديهم. والقرآن يقصّ كيف وقعت هذه القصة العجيبة ويبرز دلالتها الحقيقية وينفى تلك الخرافات والأساطير. والسياق يخرج القصة في مشاهد مثيرة، حافلة بالعواطف والانفعالات التي تهز من يقرؤها هزَّاً كأنَّما هو يشهدها.[٤]

وبما أنَّ القصص القرآنيّ يهدف إلى الوعظ نجد التكرار فيه، فتارة تأتي القصة للبرهان وتارة أخرى للتبيان، فتحصل بها مقاصد الخطبة والوعظ وبالتالي ترسخ في الأذهان، وتظهر البلاغة بتعدد الأساليب في

١. موشلار جاك، **القاموس الموسوعي للتداولية**، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، ص ٢١٤.

٢. سيد قطب، **في ظلال القرآن**، ١/ ٣٨٩.

٣. أحمد مصطفى المراغي، **تفسير المراغي**، ١٦/ ٤١.

٤. سيد قطب، **في ظلال القرآن**، ٤/ ٢٣٠٥.

التعبير عن غرض واحد، وهو وجه من أوجه الإعجاز. نحاول أن نبيِّن هذا الجانب الإعجازي في الخطاب القرآنيّ وفق نظريَّة الاستلزام الحواريّ.

الحوار في قصَّة زكريَّا ومريم العذراء (عليهما السَّلام):

يحظى الحوار في القصص القرآنيّ باهتمام كبير ومتميز، لأنَّه يساعد على تشخيص الأفكار وإخراجها في صورة حيَّة متحركة على لسان المشاركين في الحوار، وأهميَّة الحوار تأتي من أن القصَّة في الأساس عملية سردية، إذ تغلب على القصَّتين في شكلهما العام المقاطع الحوارية خاصَّة في قصة النبيِّ زكريَّا (ع)، حيث تمَّ سرد الأحداث في إطار الحوار. أمَّا قصَّة مريم العذراء (ع) فتتناوب فيها المقاطع السردية مع المقاطع الحوارية بين حوارها مع زكريَّا (ع) وجبريل وقومها، والجدول الآتي يبيِّن ما جاء في القصَّتين من الحوارات المستلزمة والأحداث الَّتي دارت فيهما.

القصص	الحوار	الغرض
قصَّة مريم العذراء (ع) مع الملك وولدها ومع قومها	حوار الملائكة مع مريم العذراء (عليها السَّلام) آل عمران: ٤٢/٤٣	التبشير باختيار الله مريم (عليها السَّلام)
	حوار الملك مع مريم العذراء (عليها السَّلام) مريم: ١٩	التبشير بولادة عيسى (عليها السَّلام)
	حوار الملك مع مريم العذراء (عليها السَّلام) مريم: ٢٤/٢٦	تنبيه مريم (ع) إلى عدم حزنها بعد الحمل والرجوع إلى قومها
	حوار قوم مريم (عليها السَّلام) مع ولدها عيسى (عليه السَّلام) مريم: ٢٧/٢٩	التهكم والتعجب من تكليم الولد في المهد
قصَّة سيِّدنا زكريَّا (عليه السَّلام)	حوار زكريَّا (عليه السَّلام) مع مريم (عليها السَّلام) آل عمران: ٣٧	التنبيه على كرامات مريم (عليها السَّلام)
	حوار زكريَّا (عليه السَّلام) مع ربِّه آل عمران: ٣٨	التمنِّي والشوق إلى الذريَّة

	حوار زكريَّا (عليه السَّلام) مع ربِّـه آل عمران: ٤١	طلب العلامة من الله لحمل امرأته
	حوار زكريَّا (عليه السَّلام) مع ربِّـه مريم: ٢/٣	إظهار ضعفه ظاهراً وباطناً لطلب الاسترحام والشفقة لحاله
	حوار زكريَّا (عليه السَّلام) مع ربِّـه مريم: ٨	إستبعاد والتعجب مِن إعطائه الله الولد في الشيخوخة
	حوار الله مع زكريَّا (عليه السَّلام) مريم: ٧	التبشير بإعطاء الولد

مخطوط الحوارات المستلزمة في القصَّتين (١)

وفى ما يلي نذكر تحليل نماذج من الحوارات المستلزمة ومقاصدها في قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام) وفق نظريَّة غرايس:

تمظهرات الاستلزام الحواريّ في قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام)

لقد كان الاستلزام الحواريّ جليَّاً في قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام) ويُمثِّلُ ذلك الحوارات الَّتي تجسِّد هذه الإستراتيجيَّة، وفيما يأتي نقف على نماذج مختارة من العدول عن قوانين مبدأ التعاون (انتهاك مبدأ التعاون) في قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام) مرتبة وفق مبادئ التخاطب:

أوَّلاً: – العدول عن مبدأ الكم:

يُعتبر مبدأ الكم "حدَّاً دلالياً يقصد منه الحيلولة دون أن يزيد أو ينقص المتحاورون من مقدار الفائدة المطلوبة"،[١] وقد تخترق هذه القاعدة على صيغتين مختلفتين:–

١– الانتهاك بإعطاء قدر أكبر من المعلومات (الإطناب):

يُعدِّ الإطناب أسلوباً من مسالك التعبير حول نسبة الكلام، فهو "زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، أو هو تأدية المعنى بعبارة زائدة عن متعارف أوساط البلغاء لفائدة تقويته وتوكيده إمَّا بالإيضاح بعد الإبهام

١. أدراوي العياشي، **الاستلزام الحواري في التداول اللساني**، ص ٩٩.

والتوشيع والإيغال وإمَّا بالتذييل"[١]، **و**هذا النوع من الانتهاك جاء في حوار الملائكة مع مريم (ع) في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَتِ الْمَلائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ ۝ يَا مَرْيَمُ اقْنُتِي لِرَبِّكِ وَاسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ﴾ (آل عمران: ٤٢– ٤٣). والمعنى: أي اذكر وقت قول الملائكة أي جبريل يا مريم إنَّ الله اختارك من بين النساء بأجمعهنَّ فخصك بالكرامات ﴿طَهَّرَكِ﴾ من الأدناس والأقذار وممَّا يستقذر من الأفعال وممَّا قرفك به اليهود من الأقوال الشنيعة ﴿وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ﴾ أي اختارك على نساء العالمين لتكوني مظهر قدرة الله وبإعطائه لك عيسى من غير أب، ولم يكن ذلك لأحد من النساء، ﴿يَا مَرْيَمُ اقْنُتِي لِرَبِّكِ﴾ أي إلزمي عبادته وطاعته شكراً على اصطفائه ﴿وَاسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ﴾ أي صلِّي مع المصلِّين.[٢] ﴿اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ﴾ فكان تكرار لفظ «اصطفاك» وتكرار لفظ «مريم» مطنباً تستلزم فيه زيادة الكميَّة من المعلومات.[٣] فهذا العدول في كمية اللفظ لبيان المعنى هو خروج عن مبدأ الكميَّة لغرض وفائدة.

وفي حوار زكريَّا (ع) مع الله – جلَّ شأنه–: ﴿ربِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي﴾ (مريم: ٤) والوهن: الضعف. وإسناده إلى العظم دون غيره مما شمله الوهن في جسده، لأنَّه أوجز في الدلالة على عموم الوهن جميع بدنه لأنَّ العظم هو قوام البدن وهو أصلب شيء فيه فلا يبلغه الوهن إلَّا وقد بلغ ما فوقه، فإنَّه إطناب بالنسبة إلى المتعارف، نعني قولنا – يا ربِّ شِختُ – لأنَّه مقام بيان انقراض الشباب وإلمام المشيب، فينبغي أن يبسط فيه الكلام غاية البسط؛[٤] أورد زكريَّا (ع) ضعفه ظاهراً وباطناً في خروجه عن مبدأ الكميَّة للاسترحام والشَّفقة عليه.

٢– الانتهاك بإعطاء قدر أقلَّ من المعلومات (الإيجاز بالحذف):

يرتبط الإيجاز – أيضاً– بالتعبير حول نسبة الكلام فهو "وضع المعاني الكثيرة في ألفاظ أقلَّ منها، وافية بالغرض المقصود، مع الإبانة والإفصاح وهو ضربان: إيجاز القصر وهو ما ليس بحذف نحو– قوله تعالى– ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ (البقرة: ١٧٩) فإنَّ معناه كثير ولفظه يسير وإيجاز الحذف ويكون المحذوف إمَّا جزء جملة عمدة كان أو فضلة"،[٥] ومن ذلك الإيجاز حذف

---

١. سعد الدين التفتازاني، **شرح المختصر**، ٢٦٦/٢٧٠.

٢. أبو القاسم جار الله محمود عمر الزمخشري، **تفسير الكشاف**، ص: ١٧٢.

٣. **المصدر نفسه**، ص: ٢٠٣.

٤. سعد الدين تفتازاني، **شرح المختصر**، ص: ٢٥٥.

٥. **المصدر نفسه**، ص: ٢٥٩/٢٦١.

الجمل والعبارات. ومن الأمثلة الواردة في هذا النوع الذي تمَّ فيه العدول عن قاعدة الكم عن طريق الإيجاز حوار الملك مع مريم (ع): ﴿فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا﴾ (مريم: ٢٦)، فقال: وإن لقيت من البشر أحداً فقولي: "إنِّي نذرت صوماً" فحذف جملة للقرينة، وهي الإيماء إلى أنَّها نذرت صوماً مجازاً بقرينة قوله ﴿فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا﴾ فالمراد أن يؤدى ذلك بإشارة إلى أنَّها نذرت صوماً بأن تشير إشارة تدلُّ على الانقطاع عن الأكل، وإشارة تدلُّ على أنَّها لا تتكلَم لأجل ذلك.[١] ومن أمثلة ذلك أيضاً في حوار الله – تعالى- مع زكريَّا (عليه السَّلام) في هذه الآية: ﴿يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا﴾ (مريم: ٧) مقول قول محذوف دلَّ عليه السِّياق عقب الدّعاء إيجازاً، أي قلنا يا زكريَّا إنَّا نبشرك بواسطة الملائكة بغلام يسمى يحيى، والتبشير: الوعد بالعطاء.[٢] وفي حوار زكريّا (عليه السَّلام) مع ربِّه في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا﴾ (مريم: ٨) قد استلزم بإيجاز بعض الجمل والعبارات إكتفاء بما هو مذكور فيها. الظاهر أن نبي اللهِ زكريَّا استبعد ما وعده الله –عزَّ وجلَّ– بوقوعه. ولا يجوز للنبيِّ النطق بما لا يسوغ أو بما في ظاهره الإيهام، فجاء الكلام موجزاً، وتقديره: هل تعاد لنا قوتنا وشبابنا فنرزق بغلام؟! أو هل يكون الولد من زوجة عاقر؟[٣]

ثانياً: العدول عن مبدأ الكيف:

يراد بمبدأ الكيف قول الصدق والحقيقة، ومنع الكذب وادعائه، وعدم قول الباطل، أو ذكر أي عبارة ليس عليها دليل يثبت صحتها، ويعتمد العدول في هذا المبدأ على الصور البيانية غالباً مثل المجاز والاستعارة والكناية:

١– المجاز

و من ذلك قول الله – تعالى –: ﴿وَإِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ﴾ (آل عمران: ٤٢/٤٣)، حيث استلزم العدول عن هذا المبدأ نظراً لما لهذا الجزء من خصوصية مهمَّة في هذا الكلّ؛ أطلق لفظ الملائكة وأريد به جبريل فهو من باب تسمية الخاص باسم

١. محمد طاهر بن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، ٩٣/١٦.

٢. **المصدر نفسه**، ٦٨/١٦.

٣. محمود صافي، **الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه مع فوائد نحويَّة هامَّة**، ٢٧٦/٨.

العام تعظيماً له ويسمَّى المجاز المرسل.[١] كما تمَّ العدول عن هذا المبدأ في حوار الملك مع مريم (ع) عندما جاء رسولاً من الله ليهبها الولد؛ ﴿قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لأَهَبَ لَكِ غُلامًا زَكِيًّا﴾ (مريم: ١٩) والقصر في قوله «إنَّما أنا رسول ربِّك» قصر إضافي، أي لستُ بشراً، ردَّاً على قولها «إن كنت تقيًّا» المقتضي اعتقادها أنَّه بشر. وفي إسناد الهبة إلى نفسه مجاز عقلي لأنَّه سبب هذه الهبة. ومحاورتها الملك محاولة قصدت بها صرفه عمَّا جاء لأجله، لأنَّها علمت أنَّه مرسل من الله فأرادت مراجعة ربِّها في أمر لم تطقه.[٢]

٢– الاستعارة

هي "مجاز تكون علاقته المشابهة، أي قُصِد الإطلاق بسبب المشابهة"[٣]، إذ يخرق المتكلِّم المعنى الحقيقي ويلتفت إلى المعنى المستلزم عن طريق حذف أحد طرفي التشبيه مع الأداة ووجه الشبه، ووضع المشبَّه موضع المشبَّه به، وقد وردت الاستعارة في قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام) لأغراضٍ معيَّنة، فهي تعرف بالإبداع في ترتيب الألفاظ والتراكيب وإضفاء صبغة جمالية عليها وتقوية المعنى، ومن ذلك حوار الله – تعالى– مع أمِّ مريم (ع) ﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا﴾ (آل عمران: ٣٧) أي قبلها الله قبولاً حسناً وربَّاها تربية كاملة ونشّأها تنشئة صالحة، شبهها في نموها وترعرعها بالزرع الَّذي ينمو شيئاً فشيئاً، والكلام مجاز عن تربيتها بما يصلحها في جميع أحوالها بطريق الاستعارة التبعيَّة.[٤] وقوله: ﴿... وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا...﴾ (مريم: ٤) من أحسن الاستعارات، والمعنى اشتعل الشيب في الرأس، وانتشر كما ينتشر شعاع النَّار[٥] وبيَّن زكريَّا (ع) ضعفه باستيلاء الشيب على السواد في رأسه واضطرامه للاسترحام.

ومنه – أيضاً– استلزام العدول في حوار زكريَّا (ع) مع ربِّه ﴿قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا﴾ (مريم: ٨) والعُتيّ – بضم العين – في قراءة الجمهور: مصدر عتا العود إذا يبس، وهو بوزن فعول أصله عُتُوٌّ، والقياس فيه أن تصحح الواو لأنَّها إثر ضمَّة ولكنَّهم لما استقثلوا توالي ضمتين بعدهما واوان وهما بمنزلة ضمتين تخلصوا من ذلك الثقل بإبدال ضمَّة العين كسرة ثمَّ قلبوا الواو الأولى ياء لوقوعها ساكنة إثر كسرة فلَّما قلبت ياءً اجتمعت تلك الياء مع الواو الَّتي هي لام الفعل. وكأنَّهم ما كسروا التاء في عتي بمعنى اليبس إلَّا لدفع الالتباس بينه وبين العُتوّ الَّذي هو الطغيان فلا

١. محمد على الصابوني، **صفوة التفاسير**، ٢٠٣/١.
٢. محمد طاهر بن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، ٨١/٣.
٣. سعد الدين التفتازاني، **شرح المختصر**، ص:٣٤١.
٤. محمد على الصابوني، **صفوة التفاسير**، ٢٠٠/١.
٥. الطبرسي، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، ص: ٣٦٠.

موجب لطلب تخفيف أحدهما دون الآخر. شبَّه عظامه بالأعواد اليابسة على سبيل الاستعارة المكنية، وإثبات وصف العُتي لها استعارة تخييلية.[١]

٣. الكناية

هي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه"،[٢] وقد تبوَّأت الكناية في الخطاب القرآنيّ مكاناً واسعاً وقد ورد العدول عن مبدأ الكيف في الكناية في حوار الملك مع مريم العذراء (ع) بعد وضع حملها ﴿فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا﴾ (مريم: ٢٦) وقرّ العين يشمل المعنى المستلزم هناء العيش ويشمل الأنس بالطفل المولود. وفي كونه قرَّة عين كناية عن ضمان سلامته ونباهة شأنه.[٣] وقد وردت الكناية في هذ الحوار: ﴿قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا﴾ (مريم: ٢٠) في عبارة «ولم يمسسني بشر» أي لم أتزوج، والمسُّ هنا كناية عن العلاقة بين الزوجين[٤] ومنه – أيضا- حوار قوم مريم (ع) معها، ﴿يا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا﴾ (مريم: ٢٨) وعنى قومها بهذا الكلام الكناية عن كونها أتت بأمر ليس من شأن أهلها، أي أتت بسوء ليس من شأن أبيها وبغاء ليس من شأن أمّها، وخالفت سيرة أبويها فكانت امرأة سوء وكانت بغيًّا؛ وما كان أبوها امرء سوء ولا كانت أمّها بغيّا فكانت مبتكرة الفواحش في أهلها. وهم أرادوا ذمَّها فأتوا بكلام صريحه ثناء على أبويها مقتض أن شأنها أن تكون مثل أبويها.[٥]

ثالثاً: العدول عن مبدأ العلاقة والملاءمة:

إنَّ مبدأ العلاقة يتجلَّى في مراعاة المقال للمقام، أي وجود التلاؤم بينهما، وهي "بمثابة حد مقصدي، والهدف منها منع المتكلِّم من أن ينزلق إلى مقاصد أخرى مخالفة لتلك الَّتي استهدفها الخطاب، أي يراعي علاقة المقال للمقام، وهذا المبدأ يتطابق مع أسلوب الحكيم الَّذي تكلَّم عنه البلاغيون في مصنَّفاتهم وهو" تلقِّي المخاطب بغير ما يترقبُ بحمل كلامه على خلاف مراده تنبيهاً على أنَّه هو الأولى بالقصد"،[٦] ومن

١. محمد طاهر بن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، ٨١/١٦.
٢. سعد الدين التفتازاني، **شرح مختصر**، ص:٣٩٦.
٣. محمد طاهر بن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، ٨٩/١٦.
٤. محمد على الصابوني، **صفوة التفاسير**، ٢٠٠/٢.
٥. محمد طاهر بن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، ٩٦/١٦.
٦. سعد الدين التفتازاني، **شرح المختصر**، ص:١١٩.

ذلك حوار زكريَّا (ع) مع الله تعالى في هذه الآية المباركة: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلا رَمْزًا﴾ (آل عمران: ٤١)؛ جعل الله حُبسة لسانه عن الكلام آية على الوقت الَّذي تحمل فيه زوجته، لأنَّ الله صرف ماله من القوة في أعصاب الكلام المتَّصلة بالدماغ إلى أعصاب التناسل بحكمة عجيبة يقرب منها ما يذكر من سقوط بعض الإحساس لمن يأكل البَلاذر لقوة الفكر. أو أمره بالامتناع من الكلام مع النَّاس إعانة على انصراف القوَّة من المنطق إلى التناسل، أي متى تمَّت الأيَّام الثلاثة كان ذلك أمارة ابتداء الحمل. فيكون الجواب على هذا الوجه من قبيل أسلوب الحكيم لأنَّه سأل آيةً فأعطي غيرها.[١]

رابعاً: العدول عن مبدأ الأسلوب أو الطريقة:

ينصُّ هذا المبدأ على أن يكون تدخل المرسل واضحاً؛ وتندرج تحت هذا المبدأ قواعد متعدّدة، منها:

– (تحرِّي الترتيب)، أي أن يراعي المتكلِّم ترتيب الكلمات والعبارات، وتحصل ظاهرة الاستلزام الحواريّ إذا تمَّ خرق هذه القاعدة، وهذا ما أشار إليه البلاغيون في مبحث التقديم والتأخير الَّذي تكمن أهميته في "رصد حركة الكلام أو سيرورته، وانتقاله من مستوى إلى مستوى آخر لتحقيق دلالة معيِّنة".[٢] ومن ذلك قوله في حوار زكريَّا (ع) مع الله تعالى في هذه الآية: ﴿هُنَالِكَ دَعَا زَكَرِيَّا رَبَّهُ قَالَ رَبِّ هَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً إِنَّكَ سَمِيعُ الدُّعَاءِ﴾ (آل عمران: ٣٨) وقد تمّ فيه العدول عن مبدأ الأسلوب عن طريق (هنالك)، فما دلالة اللام في هنالك؟! إنَّ اللغويين والبلاغيين يقولون إنَّها تعبِّر عن البعد. فالشيء يشار له بكلمة «هنا» إذا كان حاضراً قريباً تدركه العين أو اليد لقربه. ويشار إليه بكلمة «هناك» إذا كان بعيداً عن متناول اليد.. ثمَّ إذا اشتدَّ بعده يشار إليه بكلمة «هنالك» بزيادة اللام لتعطي مزيدا من البعد. فأين البعد هنا؟ هذا هو المحراب، وهذه هي مريم، كلاهما حاضر قريب. وهذا هو زكريّا معها في نفس المكان؛ لا بعد في المكان، ولا بعد في الزمان، إنما البعد في أغوار النفس! «هنالك» في أعماق نفس زكريَّا تحرك الشوق.. الشوق إلى الذريَّة. والشوق إلى الفيض الإلهي الَّذي يفيض بالخير، وبالرحمة وبالعطاء، وبالرضوان. هل تحس مدى العمق في المشهد.. العمق الواغل في أعماق النفس؟ إنَّه الإعجاز.[٣]

---

١. محمد طاهر بن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، ٢٤٣/٣.

٢. سعيد حسن بحيرى، **دراسات لغوية تطبيقيّة في العلاقة بين البنية والدلالة**، ص:٢٢١.

٣. محمد قطب، **لايأتون بمثله**، ص: ٢٧.

ومنه – أيضاً- في حوار زكريَّا (ع) مع الله تعالى:﴿ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا ۝ إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا﴾ (مريم: ٢- ٣) وقد جاء نظم هذا الكلام على طريقة بديعة من الإيجاز والعدول عن الأسلوب المتعارف في الأخبار، وأصل الكلام: ذكر عبدنا زكريَّا إذ نادى ربَّه فقال: ربِّ...إلخ فرحمة ربِّك، فكان في تقديم الخبر بأنَّ الله رحمه اهتمام بهذه المنقبة له، والإنباء بأنَّ الله يرحم من التجأ إليه. مع ما في إضافة «ربِّ» إلى ضمير النبيِّ (صلَّى الله عليه وسلَّم) وإلى ضمير زكريَّا من التنويه بهما.[١] فهذا الانتهاك يكتسب دلالة جديدة عن طريق إدراك المتلقي وتأويله، إذ يبادر ذهن المتلقي إلى إعادة الترتيب مرَّة أخرى فيتعرَّف على معان مستلزمة من خلال السياق ومراعاة المقام.

النَّتائج:

من أهمِّ النتائج الَّتي توصَّلت إليها هذه الدِّراسة؛ هي:

– تبيَّن من خلال التحليل التداولي من منطلق مفهوم الاستلزام الحواريّ وفق نظريَّة غرايس في تتبُّع الخطاب القرآنيّ بين قصَّة زكريَّا ومريم (عليهما السَّلام) في سورتي "آل عمران" و "مريم" من خلال أقوال المتحاورين، أن القصتين قد اشتملتا على دلالات صريحة ومباشرة، ودلالات مستلزمة غير مباشرة، تُستنبط من خلال السياق التداولي لهما، كما تبيَّنت أغراض ومقاصد المتكلِّمين في كلِّ مقام، وهى العناصر الَّتي يقوم عليها التحليل التداولي.

– نستشفُّ ممَّا سبق أنَّ الله تعالى في هاتين القصَّتين عدل عن المعاني الحقيقية إلى المعاني المجازية المستلزمة ليعطي دلالات جديدة ومعاني ملازمة يُدركها المتلقي بالتدبر والتأمل وذلك بتأويل دلالتها اعتماداً على معنى الجملة والمقام الَّذي يُنجز فيه والتعاون الحواريّ بين المتكلِّم والمتلقِّي.

– دار تسعة عشر حواراً في القصَّتين منها عشرة حوارات تشمل الاستلزام الحواريّ. كما تبيَّن في الدِّراسة أيضاً أنَّ خرق قاعدة الكم والكيف أكثر الخروقات في القصَّتين لتحقيق الاستلزام الحواريّ وأكثر آليات الاستلزام الحواريّ في هاتين القصتين هى مباحث علم البيان من المجاز والاستعارة والكناية وغيرها نظراً لما لها من قوَّة في إقناع المتلقين.

– وفيما يخص الحوارات الخاصَّة لزكريَّا ومريم –عليهما السَّلام– نجد أنَّهما قد خرقا في كلامهما قواعد الحوار بطريقة تناسب الاستلزام الحواريّ ومن أهمّ ملامح ذلك استخدام اسم الإشارة والإيجاز والإطناب والصور البيانية في القصَّتين لتظهر كرامة زكريَّا (عليه السَّلام) وشوقه من أعماق النفس للذريَّة، إذ أجاب

١. محمد طاهر ابن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، ٦٢/١٦.

الله دعاءه فرزقه ولداً على الكبر ورغم عقر امرأته وكرامة مريم (عليها السَّلام) بخارق العادة في حملها و قداسة ولدها وتنزيهها من القول الشنيع الَّذي اقترفه اليهود.

–وفي النّهاية هذه الدراسة تشير إلى أنّ القرآن وتفسيره لا يحدّ بزمن خاصّ ولابقالب محدود، بل يجري مع الزّمان والتقدّم العلميّ والأدبيّ، فيجب أن يهتمّ المفسّرون وعلماء القرآن بتفسير جديد عصريّ للقرآن يتماشى مع التقدم العلميّ والحضارة الثقافيّة.

قائمة المصادر والمراجع:

أ) الكتب العربية:

١– القرآن الكريم

٢– ابن عاشور، محمد طاهر، **تفسير التَّحرير والتَّنوير**، تونس: الدار التونسية للنشر،١٩٨٤م.

٣– ابن جني، **الخصائص**، الطبعة الرابعة، مصر: طبع الهيئة العامَّة للكتاب، ١٩٩٩م.

٤– بحيري، سعيد حسن، **دراسات لغوية تطبيقيَّة في العلاقة بين البنية والدلالة**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م.

٥– التفتازاني، سعد الدين، **شرح المختصر**، الطبعة الخامسة، قم:اسماعيليان، ١٣٨٨هـ.ش– ١٤٣٠ هـ.ق.

٦– التَّهانوي، **كشاف اصطلحات الفنون**، المجلد الثَّاني، مصر: طبع الهيئة العامَّة للكتاب،١٩٧٢م.

٧– جاك، موشلار، **القاموس الموسوعي للتداولية**، ترجمة مجموعة من الأساتذة، تونس: المركز الوطني للترجمة، ١٩٩٤.

٨– الخليفة، هشام عبد الله، **نظرية التلويح الحواريّ**، الطبعة الأولى، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠١٣م.

٩– الزمخشري، أبي القاسم جار الله محمود عمر، **تفسير الكشَّاف**، الطبعة الثالثة، بيروت: دارالمعرفة، ١٤٣٠هـ– ٢٠٠٩م.

١٠– سيِّد قطب، **في ظلال القرآن**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الشروق، ١٩٧٢م.

١١- شرشار، عبد القادر، **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، الطبعة الأولى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦,

١٢- شولتر، روبرت، **السيمياء والتأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، بيروت: المركز الثقافي، ١٩٩٣.

١٣- صافي، محمود عبد الرحيم، **الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه مع فوائد نحويَّة هامَّة، المجلد**:٨، الطبعة الثالثة، دمشق: دار الرشيد، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

١٤- الصَّابوني، محمّد على، **صفوة التَّفاسير**، الطبعة الثانية، طهران: نشر إحسان، ١٣٨٠ هـ. ش، ١٤٢٢ هـ. ق.

١٥- الصحروي، سعود، **التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي**، دار الطليعة لطباعة النشرية، ٢٠٠٥م.

١٦- الطبرسي، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، ط١، بيروت:دار المرتضى، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.

١٧- العيَّاشي، أدراوي، **الاستلزام الحواريّ في التداول اللساني**، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف: المغرب، ٢٠١١م.

١٨- عبد الرحمن طه، **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، الطبعة الأولى، المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨م.

١٩- عبدالرحمن، طه، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، الطبعة الثانية، المغرب: المركز الثقافي العربي،٢٠٠٠م.

٢٠- كحلوش، فتيحة، **بلاغة المكان قراءة في مكاتبة النص الشعري**، الطبعة الأولى، لبنان: الانتشار العربي، ٢٠٠٨.

٢١— المراغي، أحمد مصطفى، **تفسير المراغي**، الطبعة الأولى، مصر: مركز ومطبعة مصطفى البابي، ١٣٦٥هـ- ١٩٤٦م.

٢٢- محمد مزيد، بهاءالدين، **تبسيط التداولية– من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي**، الطبعة الأولى، القاهرة: شمس للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

٢٣- نخلة، محمد أحمد، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، الجامعة الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢م.

ب) الكتب الفارسيّة:

٢٤- ملك دانل، دايان، **مقدمه‌هايى بر نظريه‌هاى گفتمان**، ترجمه: حسينعلى نوذرى، چاپ اول، تهران: فرهنگ گفتمان تهران، ١٣٨٠.

ج) الرسائل الجامعيّة:

٢٥- شلباب، جمال، **إستراجيَّة الإقناع في الخطاب القرآنيّ السِّور المكيَّة أنموذجاً**، ماجستير، جامعة محمّد بوضياف، الجزائر٢٠١٦-٢٠١٥.

د) البرامج الحاسوبيّة:

٢٦- **نرم افزار جامع تفاسير نور**، نسخه ٢/١، مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٠هـ. ش/٢٠٢١م

البوليفونيّة في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي على ضوء النظرية الباختينيّة

علي صياداني *؛ حسن إسماعيل‌زاده باواني **؛ شهلا حيدري ***

مقالة علميّة محكّمة
صص ١٠٣- ١٣٠
DOI:10.22075/lasem.2021.23090.1281

الملخّص:

بدأت البوليفونيّة في عالم النقد والأدب مع المنظر الروسي ميخائيل باختين في العقد الثاني من القرن العشرين، قدمها في أبحاثه حول روايات دوستويفسكي. كشف باختين بواسطتها عن أساسيات الديموقراطية الحوارية بين الشخصيات، ونفى بها السلطة الحاكمة للراوي المتفرد. من أهم ما تشمل هذه الأساسيات هو تعددية الأصوات، وتعددية اللغات. وتنقسم تلك الأخيرة لمفاهيم مختلفة أهمها: التهجين، التنضيد، الباروديا، الأجناس التعبيرية، والحوارات الخالصة. اخترنا رواية "الديوان الإسبرطي" للروائي الجزائري "عبد الوهاب عيساوي" لهذا البحث، إذ وجدنا تجسيد البوليفونية غالبة على سرديته، معتمدين على المنهج الوصفيّ-التحليليّ. رسم عيساوي مرايا تاريخ الجزائر ما بين ١٨١٥ إلى ١٨٣٣ بأحداثه السياسية والاجتماعيّة مع استخدام خمس شخصيات أساسية خيالية، غير أن البعض منها اقتبسها من شخصيات حقيقية عاشت في تلك الفترة. تسرد من خلال هذه الأصوات، حوادث سلطات العثمانيين، واستعمار الفرنسيين التي خلفت الكوارث آنذاك. نالت هذه الرواية جائزة البوكر للرواية العربيّة عام ٢٠٢٠. اختار عيساوي البنية البوليفونية للرواية كي ينقل التاريخ من شتى الزوايا، ويبيّن أهمية الأحداث بواسطة تلك الأصوات. من أهم النتائج التي توصّل إليها البحث أنّ سرد الرواية الأدبي المفبرك، وتلفيق الحوارات الخالصة فيه، مع لمسات التهجين والباروديا والتنضيد وحتى انكسار الحرف الواضح ضمنه جعل منها بوليفونية الإنتماء، وقريبة لعالم الواقع في نقل أحداثه.

كلمات مفتاحيّة: البوليفونية، باختين، الديوان الإسبرطي، عبد الوهاب عيساوي.

---

* – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران. (الكاتب المسؤول) البريد الإلكتروني: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران.

*** - طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠١/١٩هـ.ش= ٢٠٢١/٠٤/٠٨م – تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٧/١٥ هـ.ش= ٢٠٢١/١٠/٠٧م.

المقدمة:

مكانة الرواية المؤثرة في الأدب جعلتها من ضمن الفنون الأكثر قدرة في التأثير على ذوق المتلقي، حيث عرفها باختين بأنها فن نثري تخيّلي، تعكس في عالمها، الأحداث والمغامرات الواسعة والمثيرة. وكان باختين من الشكلانيين الروس المهتمين بالفن، فانعكس ذلك على دراساته حول جمالية الرواية وأسلوبها إلى أن ظهرت الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية) مع دوستويفسكي، فكشفها هو من خلال دراساته. تعتمد الروايات البوليفونية على اختلاف الرؤى الإيدولوجية، وتعدد المواقف الفكرية، وترتكز على الشخصيات والرواة، حيث نالت إقبالا كبيرا من قِبَل كبار النقاد وصارت محور دراساتهم. ومع تطور الرواية الحديثة عالمياً، خضعت الروايات العربيّة لهذا المسار وللنزعة الحداثية الجديدة، فاتحة المجال للأصوات المتعددة في مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والتأريخية وغيرها. وألبستها لباس الخيال، معتقدة بأنّ هذا الخروج عن الحقائق يساعدها في تسريب التأريخ إلى الأذهان، وهو بعيد كل البعد عن التزييف والإفساد لصحة المصادر وحقيقة النقل. فضبطت هذه الفكرة عند عيساوي في روايته "الديوان الإسبرطي"، وهي كانت نتيجة جهد كبير منه في دراسة القضايا التأريخية، حتى صنع منها حكاية يسافر من خلالها القارئ في أواخر الزمن العثماني في الجزائر إلى أوائل الاحتلال الفرنسي (١٨١٥-١٨٣٣)، طالباً التمعّن في تاريخ بلده في هذه الحقبة الزمنية المذكورة.

أول ما يظهر للقارئ، عند قراءة هذه الرواية، هو السرد البوليفوني الذي يشكّل أساس منهجها السردي، حيث أختفى فيها ضمير الأنا واحتل مكانه عالم العلاقات الواسعة واختلاف الضمائر، إلى أن انقسمت الرواية إلى عدة روايات بتعدد أصواتها وهي تحمل في دفتيها نوعاً من الانزياح الحواري بالنسبة للروايات المونولوجية، وحتى بالنسبة للروايات البوليفونية الأخرى؛ لأنَّها خرجت عن المألوف الكلاسيكي، تشابكت فيها قِطَع الشخصيات الخمسة الساردة، وقامت كل واحدة منها تنقل ما على عاتقها من آراء بطريقة خاصة. اهتمّ هذا البحث بدراسة الرواية على المنهج الوصفي التحليلي للإجابة على الأسئلة التالية:

١. ما هي أهم آليات السرد البوليفوني التي استند عليها عيساوي في الرواية؟
٢. كيف تعددت الرؤى والأصوات البوليفونية في رواية الديوان الإسبرطي؟

وقد فرضنا للجواب عن هذين السؤالين فرضيتين:

١. تمثلت البوليفونية في رواية الديوان الإسبرطي بصور متعددة ومن أهم آلياتها: التنضيد، التهجين، الباروديا، الأجناس التعبيرية، والحوار المباشر.

٢. كانت الأصوات المتعددة منقسمة بشكل منسجم مخطط له لإقامة الأدوار، والنظريات والتعليقات المختلفة حول قضية ما، حرة الأداء، في الحقيقة كل صوت كان يقدم ماهية وجوده في تلك الحقبة وكيفية رؤيته للقضايا وما يظهر عليه من سرد الحوادث التاريخية ومدى صحة رأيه.

خلفية البحث:

بالنسبة لما كتب حول البوليفونية في الروايات سابقاً، هناك العديد من الدراسات التي اهتمت بموضوع البوليفونية وتجلياتها في الروايات المتعددة فضلاً عن الكتب والرسائل الجامعية التي سنشير إليها، منها:

دراسة معنونة بـ"**البوليفونية في الرواية العربيّة، يوسف القعيد نموذجا**"، للباحثة سمية سليمان الشوابكة. تم نشرها في مجلة "دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية"، المجلد ٣٧، العدد ١، سنة ٢٠١٠، أكدت فيها على أهمية تنوع أساليب الصياغة السردية ودرست البوليفونية بشكل عام في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد كنموذج بحثي دون أن تتطرق لتطبيق نظرية سردية ما، سواءً لباختين أو لغيره. ومقال باللغة الفارسية، كتبته الباحثة سمية حيدري مع الناقدة مهين حاجي زادة، بعنوان "**بررسي رمان ميرامار نجيب محفوظ، براساس نظرية چند صدايى باختين (دراسة رواية ميرامار لنجيب محفوظ على أساس نظرية تعدد الأصوات لباختين)**"، نُشر في الفصلية العلمية "جستارهاى عربى، السنة ١، العدد الآول، (٢٠١٩م)، كانت النتائج المتوصل إليها هي إدراج رواية ميرامار لنجيب حفوظ في ضمن الروايات البوليفونية، حيث كانت آلية التناص، وتعددية اللغات وزاوية الحوار بين الطرفين من أهم ما اتخذته الباحثتان ذريعة لاعتبارها من ضمن الروايات البوليفونية. روايات محفوظ بغض النظر عن وجود السارد العالم فيها لا محالة، تجد في طياتها حوارات بين الشخصيات والأبطال، وهذا لا يميزها عن الروايات المعاصرة لها، ولا يجعلها بوليفونية الأساس. ومقال آخر باللغة العربيّة معنون بـ"**مرايا البوليفونية في رواية الزمن الموحش على ضوء نظرية باختين السردية**"؛ تم نشره في مجلة الأدب العربيّ، السنة ١١، العدد الأول، (٢٠١٩م)، للباحث رضا آنسته وآخرين. اهتم البحث بالدراسة البوليفونية وتحليلها

وإبراز خصائصها من خلال رواية "الزمن الموحش" للروائي السوري "حيدر حيدر" لمعرفة كيفية توظيف الروائي للخصائص البوليفونية وكانت من أهم النتائج المذكورة في هذه الدراسة، تحقيق المبدأ البوليفوني من خلال الحوارية وجدلية شخصياتها التي تمتلك أصوات مغايرة، وقام الباحث باتخاذ أنماط البوليفونية المختلفة ليربط شخصياتها بأزمات المجتمع العربيّ. وهناك دراسة أخرى معنونة بـ"**تعدد الأصوات في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني**" لعليرضا كاهلة ومشاركيه، نشرت في مجلة اللغة العربيّة وآدابها، السنة ١٠، العدد ٤، في عام ١٤٣٦هـ (٢٠١٥م). تناولت الرؤى السردية، والمواقف الإيديولوجية، وأسلوب التناص والكرنافالية. ويشير الباحثون إلى أن هذه الرواية تميزت بخلق عالمها روائي المتعدد الأصوات، معتمدين على نظرية باختين الحوارية، ولكن لم يذكروها في العنوان واكتفوا بالانطباقات الملخصة. ولهديل عبدالرزاق أحمد دراسة تحت عنوان "**تعدد الأصوات في الرواية العراقية: دراسة نقدية في مستويات وجهة نظر**"، نشرتها في دار غيداء للطباعة والنشر عام (٢٠١٦م)، ركزت فيها على المستوى الإيديولوجي والتعبيري والنفسي والمكاني والزماني في ثلاثة فصول. ورسالة ماجستير لزوينة ميمون بعنوان: "**بنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي**"، تمت مناقشتها عام (٢٠١٦م) بإشراف زاوي سارة، في جامعة محمد بوضياف– المسيلة. تناولت فيها الباحثة البنية الحوارية لرواية دمية النار، حيث تميزت بتعدد شخوصها وخلفياتها المتباينة والتي تضيء الجوانب الخفية للخشصية المحورية وهذه الشخصيات لا يقل دورها عن الشخصية الرئيسة.

وأما عن رواية "الديوان الإسبرطي" فلم نعثر على دراسة علمية تناولت الرواية من أي جانب، اللهم إلا هذه المقالة المعنونة بـ"**دلالات بعث التاريخ وهاجس الهوية في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي**" للباحث عبدالرزاق بوقطوش، (٢٠٢٠م)، المنشورة في مجلة البحوث العلمية والدراسات الإنسانية، صص ١٥٩–١٨٨. قدم فيها نظرته النقدية حول بنية الرواية وفكرة النص السردي المنقول من تعاريف الشخصيات الخمس والحوادث التي نُقلت من ألسنتها. وهناك مقالات إلكترونية حول هذه الرواية، منهم من يراها ناجحة ومنهم من يعلق على رتابتها المملة كهذا المقال لغسان حسن محمد المنشور في جريدة العربيّ اليوم الإخبارية بتاريخ ٩ يوليو ٢٠٢٠ المعنون بـ"**قراءة في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي**"، حيث وصف الرواية بأنها رتيبة مملة. وهناك تعليقات أخرى قُدمت

حول الكاتب والنص والبنية السردية ونقدية الرواية. كهذا المنشور المعنون: "**جدل التاريخ في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي أو لماذا يهاجم "اليولياداش" الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر العربيّ**"، للباحث محمد رندي. نُشر في الصحيفة العربيّة المستقلة "رأي اليوم"، بحث حول الشخصيات وموضوع التباس التخيل بالتاريخ والرواية. ومقال الإكتروني آخر: "**الديوان الاسبرطي، رواية احتلال الجزائر**"، نشرته "المجلة الثقافية الجزائرية" للباحث والناقد الفلسطيني ناهض زقوت، (٢٠٢٠م)، تحدث عن نجاح الرواية وفوزها بجائزة البوكر العربيّة، وعن كشف الرواية لأسباب الاحتلال الفرنسي مستخدمة النمط التخيلي، دون أن تترك تفاصيل حقيقة التاريخ. ومقال آخر معنون بـ"**المقاربة التاريخية وتعدد الأصوات في البنية السردية في رواية الديوان الاسبرطي للروائي عبد الوهاب عيساوي**" بقلم الروائية حميدة شنوفي، نشر في موقع "أقلام: مجلة أدبية شاملة". أشارت الباحثة فيه لتعددية الأصوات بشكل موجز وكانت مركزة على نقل ما هو مختار من قبل الكاتب لهذه التعددية دون أن تذكر نظرية باختين السردية. إذن، فهذه الدراسة هي الأولى التي تدرس رواية "الديوان الإسبرطي" من هذا المنظار، معتمدة على نظرية باختين السردية.

نبذة عن الرواية وشخصياتها:

"الديوان الإسبرطي" رواية قدمها الكاتب الروائي عبد الوهاب عيساوي، وهي من جملة الأعمال الطويلة التي جاءت في ٣٨٨ صفحة، متكونة من خمسة أقسام، كل قسم منها يتضمن خمسة أبواب متكررة العناوين: "ديبون، كافيار، ابن ميار، حمة السلاوي ودوجة"، وهم أبطال الرواية وأصواتها المتعددة. اختارهم عيساوي لسرد فترة التاريخ الاستعماري المريرة التي مرت بها بلاده. فترة تشمل الحكم العثماني ومن بعدها الاحتلال الفرنسي للجزائر، وبالأخص مدينة المحروسة ما بين عامي ١٨١٥ إلى ١٨٣٣. أبان الكاتب تلك السياسة التي نهجها الأتراك والفرنسيون في استعمارهم، والمعاناة التي عاشها الشعب آنذاك. فبالتركيز على شخصية حمّة السلاوي، بوصفه الشخصية الثائرة والمتمردة ضد الاستعمار، والرامزة للإنسان المناضل والمواطن المدافع عن وطنه بجنون، أراد عيساوي أن يجعل منه إنساناً يبحث عن المجد، يغامر بنفسه ويتحمل مشقات فظيعة لتحرير أرضه، والسلاوي الذي «يسمي الجزائر المحروسة، لم يكن يوما على توافق

مع التواجد العثماني في الجزائر، كان يرى ظلمهم للناس، تجوّل جنودهم وغطرستهم، فسادهم وتغولهم على الجزائريين وعيشهم عالة عليهم، كان يدرك السلاوي أن الإسلام الذي يدّعي العثمانيون أنه دين الدولة وأن السلطان العثماني كان معبراً عن إرادة الله، لم يكن يقبل بهذا الذي يمارسوه بحق الجزائريين»[١]. وديبون الصحفي الذي جاء مع الركب الفرنسي في الحملة على الجزائر كمراسل، يرمز للإنسان المتعاطف مع الشعب الجزائري، وكافيار نموذج لشخصية فرنسية حاقدة، كان جندياً في جيش نابليون، وفجأة وجد نفسه أسيراً عند الأتراك في الجزائر، وابن ميار البراغماتي والسياسي المحنك، بصفته تاجراً وسياسياً والذي تحول من جهة الدفاع عن العثمانيين إلى عضو المجلس الذي شكّله الاستعمار الفرنسي، وكان ينتقد العقلية الدينية العربيّة. ودوجة الشخصية الأخرى التي تمثل الإنسانة البريئة اللطيفة التي كُتب عليها التشرُّد والوحدة بعد وفاة أسرتها. كانت بمثابة الجزائر المضطهدة، تلمس الأحداث، وتشعر بها بكل مسامات جسدها المنهك، وتتعرض لعدة اعتداءات، إلا أنّها لا تملك قدرة الدفاع. تحب حمة عن بُعد وتنتظره، وتراقب أحداث المحروسة دون أن تساهم في شيء.

تمظهرات البوليفونية في الرواية (المتعددة الأصوات):

البوليفونية لغة تعددية الأصوات، تتكون من كلمتين (poly) وتعني تعدد، و(phone) بمعنى صوت؛ استعار باختين هذا المصطلح من عالم الموسيقى الذي كان الأساس في بوليفونية الموسيقى التي تساوت فيها الأصوات، حيث لم تكن هنالك هيمنة لصوت على الآخر. يُعتبر باختين أول من استخدمه في دراسته حول "شعرية دوستويفسكي"، وأشار إلى أنّ تعددية الأصوات الموجودة فيه هي من أبعاد الخطاب، وضمّنَها في إطار نظريته الحِوارية وأطلق عليها اسم (dialogism). «وهي جملة من الأفكار والرؤى التي عبّر عنها في العديد من مؤلفاته المتنوعة وهو أضفى عليها بُعداً معرفياً شاملاً يحتوي الفلسفي، والثقافي، والأدبي والنقدي واللساني»[٢]. الرواية البوليفونية التي عرفَّها باختين، تمنح الشخصيات فرصة لأن

[١] العربي: https://maseer.net/archives/16278.

[٢] عرب شعبة، **حوارية باختين: دراسة المرجعيات والمفردات**، ص٨١.

تملك هويات متعددة. فـ«تعدد الرواة في القصة الواحدة يعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدة السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القص»[١].

وأما عن البوليفونية في رواية "الديوان الإسبرطي"، فقد أخرجتها من الحالة البطولية المطلقة إلى طاولة الديمقراطية السردية، ومنحت القارئ قدرة الرؤية في البُرهة الزمنية المحددة من تاريخ الجزائر المذكور (١٨١٥-١٨٣٣). فكل فصل وكل شخصية من الشخصيات البطلة، يُشكل من جهته نقطة رئيسة، تظهر من خلالها لعبة الأدوار التأريخية بصوتها وبالسرد المخصص لها. كل منها يدور في فلكه في ساحة المحروسة، التي هي مركز الأحداث. تكاتفت النتائج مع بعضها في سرد التأريخ الذي تَرِد قصته على ألسنتهم. وبالرغم من أنَّ هناك ثمة أماكن أخرى كباريس، طولون، ومرسيليا تُذكر أثناء السرد، ولكن تبقى المحروسة محور الحديث ومحل تجسد الأحداث والكوارث. وقد تجسّدت البوليفونية في رواية "الديوان الإسبرطي" عبر أنماط مختلفة كالتعدد الصوتي، وفضاء العتبة، والتعدد اللغوي؛ حيث اخترنا من هذا الأخير تقسيمات كالتنضيد، التهجين، الباروديا، الخطاب المباشر، والأجناس التعبيرية، حللنا بواسطتها الرواية.

أ) تعددية الأصوات:

علمنا أن التعددية في الأصوات، هي بمثابة عالم حر طليق تعيشه الشخصيات في الرواية وفيه «نبض الحياة الذي منه نشتق طرق التسمية التي تجعلنا أفراداً وتكوّن نظرتنا إلى العالم»[٢]، فرواية "الديوان الإسبرطي" تُعتبر من جملة الروايات التي اختارت لنفسها النظام الحداثي، ذا التقنية البوليفونية، الذي نشأ في نظام ديموقراطي يُلائم عالم الواقع. فهناك «تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، بواسطة منظورها الشخصي، من زاوية نظرتها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص»[٣]. تكونت فيها مجموعة أفكار وإيديولوجيات، واجتمعت فيها شخصيات مختلفة العقائد، فيها الخائن والوطني، المسلم والملحد، العلماني والشيوعي الخ. فكل هذه الشخصيات هي بمثابة أصوات، قامت عليها الفكرة الرمزية المطلوبة من

[١] الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص١٤٠.

[٢] مارتين، **نظريات السرد الحديثة**، ص٢٠٠.

[٣] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص٩٠.

خلال سياقاتها الحوارية، كشفها لنا عيساوي في روايته، وفتح لها المجال لتعبر عن آرائها بحرية، دون أن تتناغم مع بقية الأصوات جبراً:

١) شخصية ديبون: الصحفي الفرنسي، ومأخوذة من شخصية تاريخية حقيقية أجرت لقاء صحفياً مع الباي حسين عام١٨٣١.

٢) شخصية كافيار: أحد قواد عملية الاحتلال، يمثل صوت الفرنسيين الغاصبين المتحاملين على الشرق، وكان من مهندسي خطة الاحتلال.

٣) شخصية ابن ميار: تمثل صوت الموالين للأتراك ومن الداعمين لهم، وكان أحد الأثرياء المور المقرب للباشا التركي.

٤) أما شخصية حمة السلاوي: فهي تمثل صوت الذين يرفضون التذلل تحت ظروف الاستعمار والاحتلال، فلا تختلف معهم سلطة العثمانيين ولا احتلال الفرنسيين، بل يرفضون كل تواجد أجنبيّ يتدخل في شؤون بلدهم بشتى الذرائع.

٥) ودوجة: شخصيتها تعني الأرض المغتصبة، صوت المرأة الجزائرية المضطهدة، التي تتعرض لهتك الحرمات وأنواع التعذيبات، تمثل المحروسة التي قام باستغلالها بنو عثمان والفرنسيون، وهي لاحول لها ولا قوة.

بالرغم من هذا التقسيم الصوتي المنقسم بين الأبطال الخمسة، هناك أصوات ثانوية أخرى رافقت الأبطال بأدوارها المختلفة. مثل: لالة سعدية (زوجة ابن ميار)، المزوار، الباشا العثماني، الطبيب الفرنسي، الحكام، القواد، والبحارة الفرنسيين، لالة زهرة اليهودية، تجار سوق المحروسة (التي تشردت بينهم دوجة)، وعائلة دوجة. كل صوت من هؤلاء يحمل رسالة في دوره، وهذه الرسالة أحياناً تُنقَل منهم مباشرة، وأحياناً أخرى كانت تُكمّل دور أولئك الأبطال. أو ربما يضافون للرواية لتبدو أكثر حرية وأقرب للواقع الملموس، كشخصية البحار برنار في حواره مع ديبون في الصفحة ٩٩–١٠٠، فهو حوار بين شخصية بطلة وشخصية ثانوية. وهناك العديد من الشخصيات الثانوية التي لا أهمية لوجودها لو تجنبا الإطناب، ولكنها تزيد من رونق الحضور الديمقراطي الذي يبرهن للقارئ الحرية والتَمَثُّل كردود الفرنسيين الساكنين في المحروسة على خطاب الباشا عندما خيَّرهم ما بين البقاء والرحيل بعد حادثة القنصل الفرنسي:

«"إذا أردتم الرحيل فلن يمنعكم أحد، وإن بقيتم فلن يمسسكم سوء، والمحروسة كلها لكم"

وكان سعيداً وهو يسمع ردهم:

. إننا لانريد الذهاب، الخطأ خطأ قنصلنا، وليس خطأكم»[١].

كان يمكن للكاتب أن يختصر ويقول: «والفرنسيون الساكنون في المحروسة لم يؤيدوا فعلة القنصل» وينتهي من هذا المشهد، إلا أنّه أراد أن يصنع جواً أكثر قرباً من الواقع، وأوقع على ذوق القارئ لتكتمل في مخيلته مشاهد الحدث بهذه السيناريوهات. فقد اختار كل طرف من هذه الأطراف الصوتية لغرض السرد والتعبير عن المواقف السياسية والتاريخية والاجتماعية والإنسانية المنظورة، وأراد إعادة النظر حول ما نُقل عن تاريخ بلده في هذه الحُقبة، من مختلف الأوساط، لذا اختار هذا النمط السردي البوليفوني لعنايته في إبراز كل ما هو خفي دون تحفظ وتجنب لأسبابٍ ربما كانت تواجهه.

ب) فضاء العتبة:

قبل أن نلج إلى أغوار النص نتوقف عند بوابة التسمية التي اجتهد المؤلف في انتقائها حتى تلائم ما تحمله روايته. العنوان هو مفتاح الولوج لعوالم الفحوى وفتح مغالقها. يساعد القارئ في فهم ما يحمله النص من سياقات توظيفية ودلالات فنية تكشف نوايا الكاتب، فيجد نفسه مدفوعاً للفضول نحو معرفة ما تكنه الأغلفة، كي يصرف من وقته لقراءة ٣٨٨ صفحة دون كلل. العنوان «يمظهر ويعلن نية (قصدية) النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة»[٢]. تسمية الروايات بأسماء الأمكنة أو الأزمنة أو الحوادث الخاصة هي إعلان عن بداية تزيد القارئ تشوقاً للمتابعة، فإنّ «العنونة باسم المكان في الرواية العربيّة، سواء باعتبار المكان عنصراً قصصياً وليس إطارا تتنزل فيه الأحداث فحسب، أو باعتباره فضاء يستحيل بطلاً مثله مثل الشخصيات القصصية، ظاهرة لافتة لدارسي الرواية العربيّة»[٣]. وهكذا جاء العنوان في رواية "الديوان الإسبرطي"، معبراً عن أحداث سوف يتلقاها القارئ في داخل النص، استند إليه الكاتب ليكون بوابة دلالية تلفت النظر، تحمل على مصراعيها قصة تخبر القاصد والوارد بأنّها ذات نزعة تاريخية عريقة. فإسبرطة هي عاصمة دولة

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٣٢.

[٢] الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ص١٨.

[٣] قطوس، **سيمياء العنوان**، ص١٣٧.

في اليونان القديمة، تم تأسيسها حوالي عام ٩٠٠ قبل الميلاد، وبعد غزوها من قِبل الدوريين في عام ٦٥٠ قبل الميلاد، أصبحت منطقة عسكرية مهيمنة في اليونان القديمة، حيث أصبحت من أقوى الدويلات التي نافست أثينا آنذاك، ومجتمعها العسكري المبني على أساسية القتال أدى إلى شهرتها. فلهذا حاول الكاتب أن يقدم للقارئ مقارنة بين إسبرطة، تلك المدينة العسكرية القديمة وبين الجزائر (المحروسة)، فوارى هذه الرؤية من خلال نص الرواية وعلى لسان شخصية القائد الفرنسي "كافيار" عندما يصر على تسمية المحروسة باسم "إسبرطة"، وباعتبارهم برابرة. يشير الكاتب إلى عنوان الرواية داخل النص، ليدعو القارئ لهذه المقارنة المقصودة فيقول:

«لايزال كافيار يتمطّى في سريره، كأنّه يَختَزِل العالم كُلّه في رأسه، الكتاب نفسه بين يديه، أمدُّ نظري متأكداً من العنوان، أردده تمتمةً: الديوان الإسبرطي»[١].

فهذه النسبة التاريخية للمكان هي من عناصر البوليفونية المسماة بـ"الأجناس التعبيرية". ويمكن رؤيتها من خلال العنصر "الزمكاني"، لأن فيها جدلية "الزمان" و"المكان"، نزعتان متلاصقتان معاً داخل العنوان، فالإثنان معاً يرويان قصصا تاريخية مرت بالزمن الغابر. يقول الكاتب بسام قطوس: «على الرغم من أن العنوان يعلو النص ويؤذن ببدايته أو يعلن عن بدايته، وهو يفتقر إلى مرجعية ملحوظة نوعاً ما قبل قراءة محتوى النص الذي يعلوه، إلا أنّه في الوقت نفسه قد يكون دالاً على شيء ما، على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل المعنون، شعر، رواية، دراسة، أو قد يتكئ على تراث سابق أو فكر معاصر يشير إليه في المستوى السطحي المتمثل بالإعلام أو الإخبار، ويجسده المستوى العميق المبني على التناص الإبداعي»[٢]. وهذا ما فعله عيساوي من خلال اختياره لهذا العنوان، فقد أخذه من فكرة تأريخية (مدينة إسبرطة). هكذا روايات ذات صنف تأريخي هي من إبداعات الغرب في أكثر من قرنين و«التي يعرفها معجم روبار (Le Robert) بأنها (الرواية التي تستعير حبكتها من التاريخ). أما معجم لاروس

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٨٦.

[٢] قطوس، **سيمياء العنوان**، ص١٦٢.

(Larousse) فيعرفها على أنها (الرواية التي تستوحي موضوعاتها من التاريخ)»[١]. كما اتبعها الكثير من الكتاب العرب لتكون «مجرد آلية من آليات تعليم التاريخ للأجيال في قالب قصصي جميل»[٢].

ج) التعدد اللغوي:

على مستوى الصورة اللغوية، تستند الرواية البوليفونية على «مجموعة من الأساليب التي تشكل البُعد التعددي، أو ما يُسمى أيضاً بالصياغة الحوارية أو الديالوجية»[٣]. من الظواهر الفنية المختارة في هذه الدراسة السالف ذكرها: التنضيد، التهجين، الباروديا، والحوارات الخالصة، والأجناس التعبيرية.

١) التنضيد:

التنضيد، هو خروج اللغة البوليفونية من وحدانية الصوت ومن إطار الحصر بلغة واحدة، ويشمل عدة لغات ضمنية ذات جنس أدبي آخر. ويتعلق «باللغة الحوارية في الرواية، وباللغه المباشرة خاصة لشخصيات الرواية»[٤]. فرواية الديوان الإسبرطي تضم في طياتها نوعين من أنواع التنضيد: أحدهما يشير إلى التنضيد اللغوي الذي يدخل على النص الروائي كلغة شعرية، أو مقالية، أو خطابية وربما صحفية، ولا يقتصر على اللغة الأدبية فقط، بل هذه اللغة هي كما يقول جميل حمداوي: «لغة منضدة الطبقات ومتعددة لسانياً بمظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبيري في نظر الغير»[٥]، حيث إنّها مثقلة بالكلمات والنبرات المختلفة وفي المواقف المتعددة:

«لماذا يا الله يحدث هذا في سمائك؟... كيف لم تستجب لأولئك الشيوخ الذين كانوا يرفعون أيديهم إليك لتحفظ المحروسة من كل معتد؟... والدراويش الذين دعوك عند الأضرحة بمعزّة أوليائك المحببين إليك

---

[١] رندي، **جدل التاريخ في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي أو لماذا يهاجم اليولياداش الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر العربي**، موقع رأي اليوم: صحيفة عربية مستقلة.

[٢] **المصدر نفسه**.

[٣] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص١٠٢.

[٤] عبدالوهاب وآخرون، **التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية من خالل تقنيات (التهجين، االسلبة، التنضيد والمحاكاة الساخرة): رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض**، ص٥٤٣.

[٥] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص١٠٣.

وإلى قلوبهم، أن تملأها بالأمان والطمأنينة، لماذا يا الله كسرت خواطرهم جميعا؟ حتى البغايا شمَّرن سواعدهنَّ، وتركن زينتهنَّ وعطورهنَّ وكن في إثرنا، هنّ كذلك كنّ يدعونك أن تعيدهنَّ سالمات إلى بيوتهنَّ، فَيَتُبن ويخترن دروباً طاهرة...»[١].

يشكو السلاوي إلى الله ما حل ببلدته، عندما سلّمها الأتراك للفرنسيين. حينها صرخ مفزعاً بقلب يغمره الألم. وهي لغة مفعمة بالأحاسيس، لغة أدبية تنبع من خلجات نفس صاحبها فيتوسل بواسطتها إلى ربه يرجوه النجاة، حيث إنها تختلف عن لغة السرد التي كان يروي بها أحداث المحروسة. ومثال آخر من لسان ديبون:

«كنت متسمّراً في مكاني عند حافة السطح، أراقب السحابات المتراكمة، ولم أتكهن بتقلّب السماء بهذه السرعة، تكثَّفت الغيوم نهاية الأفق، ثم كانت تسرع تجاهنا، لحظات ورأيت البرق يلمع على جوانب لابروفانس، ثم تناهى إليَّ صوت الرعد، واهتزت الموجات من أثر الريح القوية...»[٢].

تواجهنا هنا لغة وصفية بحتة، اختلفت بها نبرة ديبون الإخبارية الجافة، عندما يتحدث كصحفي لينقل واقع الأحداث، بل يدخل هنا يدقق بالتفاصيل ليصف السحاب والسماء واهتزازات الأمواج، كأنه يأخذنا معه لنرى ذلك العالم من عدسة قلمه. كما يصف السلاوي في الصفحة ٢١٧. قال كافيار:

«يتحلقون حول قصر الجُنينة، يُعلنون باشا جديداً بعد خنق الباشا القديم، وربما هذا ما فعلوه بعمر باشا، إذ لم يلبث إلا أياماً قليلة بعد قصف المدينة ثم خُنِق، وحل بعده الباشا علي. يعجب المور بميولاته الدينية، ويتفاخرون أنه طَرَد المومسات إلى الريف، وقد رأيتهن أيضاً من الشُرفة، يشققن الدروب نحو الجنوب، ربما كانوا أكثر تعلقاً بالمدينة من هؤلاء المور، وربما كان ذلك المشهد الوحيد الذي تعاطفت معه»[٣].

تظهر هنا نبرة كافيار المحنكة العالمة التي تبدي رأيها حول أناس تحامل عليهم بحنقه، ولكنّ نبرته في هذا المقطع كانت أكثر تعاطفاً مع جانب الحق، حتى ولو كان في بلد لا تعنيه فيه ديانته، ولا أهله، ولا

---

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٥٢-١٥٣.

[٢] المصدر نفسه، ص١٨٠.

[٣] المصدر نفسه، ص١٩١.

حتى لغته أصلا. وغير هذا هناك العديد من الأمثلة الأخرى، بل كل ما خطه عيساوي بقلمه أحدث ثورة من التوصيفات، جلب القراء بنمط كتابته المزخرفة البليغة، والمغمورة بالاستعارات والتشبيهات والتوصيفات من أول سطر. فكأنما أراد أن يكتب نصاً أدبياً فراح يسرد رواية تاريخية. لغته أكثر قربا من الشعر، ملأها باستعارات وانزاح بتراكيبها وألبسها ثوب التعريف ونمّقها بروح خطابية، والغاية منها خلق عالم لغوي متنوع يعكس في سرديته حواريات تحرك المجتمع وفكر الباحث وتلفت انتباهه من خلال ديمقراطية الأصوات التي ابتدعها واقتبسها من عمق مسطورات التاريخ. وهذا بمثابة تأكيد على حداثية الرواية العربيّة أولاً، ومن ثم تجاوز لأحادية الطرح، أو ربما أحادية الاستناد. وهناك تنضيد آخر متسم بالتنضيد المهني: «كأن يشير _مثلا_ إلى لغة المحامي، ولغة الطبيب، ولغة السلطان، ولغة الفقيه، ولغة التاجر، ولغة السياسي، ولغة المعلم.. الخ»[١]. ويتعلق هذا الآخر باللغة الحوارية وباللغه المباشرة خاصة، وبما أنّ الرواية هي انعكاسٌ للمجتمع، فشخصياتها المتخيلة هي في الواقع ظلال لأفراد ذوي وجود واقعي وحقيقي. وبتنوع الشخصيات ومستوياتها الثقافية والعلمية، لابد أن تتنوع اللغات واللهجات. وهذه تظهر في النتيجة المتباينة عند الرواة وفي نظرتهم ورؤيتهم المتفاوتة حول الأمور.

حوار بين كافيار (الشخصية العسكرية) وديبون (الشخصية الصحفية):

«وقف كافيار يتأمّل السّهل وكأنّه غير مصدقٍ أنه عاد... ثم نظر تجاهي نظرة المنتصر، وقال:

. لم يبق الكثير يا ديبون كي ترى المجد الذي ضيعه أصدقاؤك الإنجليز، ولم يسعُف نابليون الوقت كي يحققه.

. أفضل انتصار حققه الإنجليز بعد تحريرهم العبيد، هو قضاؤهم على ذلك المجنون.

. أخشى أن تتحول بعد أيام إلى مُدافع أيضاً عن هؤلاء البرابرة.

. إذا كان الجميع ينظر إلى الحملة مثل ما تنظر إليها، فعليك أن تتوقع أكثر من ذلك مني. يظل العالم مُحتاجاً إلى أناس يُقدّرون نِعم الرب عليهم. ويتمنون نشر كلمته في العالم.

. لا وجود للأوهام التي تحملُها في رأسك بهذا المكان، كان أجدى لك السير شرقاً إلى الفاتيكان»[٢].

---

[١] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص١٠٣.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطلي**، ص٢٤٦-٢٤٧.

كما يُلاحظ من الحِوار، فإنّ نبرة كافيار الملقّحة بالحنق والإتهام لديبون، تشي بسخطه، فهو لا يمدح ولا يُقدّس إلا قائده نابليون، يراه هو القدوة الحَسَنة والشجاعة، وما عداه لا يستحق التقديس. فتختلط هنا نبرته بلغة القائد الآمرة، التي لا تتحرك إلا وهي مخططة ومصممة لما ستراه على أرض الواقع. كأنه يرسم لنا شخصيته وشخصية نابليون بريشة لغته المتحاملة. وتنحاز لغة ديبون في هذا الحوار إلى لغه الفقيه الذي يؤمن بنعم الرب ويتعاطف مع أهل المحروسة الذين يصفهم كافيار بالبرابرة. أحدهم قائد حقود والآخر صحفي متعاطف.

٢) التهجين:

الرواية جنس مُهجن، فيها لكل فرد من أبطالها فضاء يتعايش فيه، فهذه الفضاءات المختلطة والمتنافرة تجمع صوت العالم وصوت العامي معاً، كما يحدث في عالم الواقع. تتداخل فيها الأجناس وتتعدد الأصوات والشخصيات، وهي كذلك مجال للصراع الطبقي بين مختلف فئات المجتمع، بل وكل صفة تتصف بها الشخصية. يُعد التهجين عند باختين من أهم عناصر البوليفونية، من حيث عدم اقترانه بالدلالات السلبية، وإنّما يحسبه من ضمن العناصر الإيجابية التي تولد الجديد، ولهذا يعرفه بـ«مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ، وهذا المزيج من لغتين داخل نفس الملفوظ، هو طريقة أدبية قصدية»[١]، حيث «لايقوم حُسن أحدهما بقباحة الآخر»[٢]. يتضح لنا أنّ ما تملكه الهجنة هو أكثر من إدراك واحد بالنسبة لأي شخص معين. كما «يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين؛ أحدهما حوار صريح، والآخر حوار خفي، يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخصة (بكسر الصاد)، وشخصية غائبة مشخصة (بفتح الصاد)»[٣]. نأخذ مثالا مما ينقل "ديبون":

«كانت عينا الطبيب تحدقان في كومة العظام أمامه... افترش الأرض وأشار إلى أقرب العظام إليه: هذه ساق طفل لم يتجاوز العاشرة، والأخرى تبدو لشاب... مد يده فعادت بجمجمة صغيرة... تراءى

---

[١] باختين، **الخطاب الروائي**، ص١٢٠.

[٢] بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، ص١٥٦.

[٣] حمداوي، **النظرية الشكلانية**، ص١١٤.

الطفل يطل علينا من باب المخزن... أو لعله يلوّح لنا من قبره: هل هذا ما أردت أن تسجله يا سيد ديبون من إنتصارات قائدك العظيم؟... كنتم تقولون سنكون مثل النَّاصري مخلّصين، فافتحوا أبواب قلوبكم، وفوجئنا بآلاف من شاول يهرعون تجاه مقابرنا بمعاولهم، لك أن تفخر الآن أصبحت مقابرنا حقولاً، وعظامنا غلالاً لكم»[١].

هذا نموذج من جدل خفي خيالي (مع الطفل)، وحوار صريح (مع الطبيب)، شخصيتان إحداهما حاضرة، والأخرى غائبة، بل كانت مجرد كومة عظام. أسلوبية منولوجية تعكس تناقض الأفكار والمشاعر، اختلطت فيها صراعات القِيَم الإنسانية. وهناك العديد من النماذج الأخرى التي استخدم عيساوي فيها التهجين، وكان لكل الشخصيات حديث نفس وحوار يُبيّن من خلاله تقنيات السارد الفنية. مشهد من شخصية "السلاوي":

«ما أزال أسلك الدرب المؤدي إلى المدينة، محتداً من الأتراك، وأكثر تشوّقاً إلى الالتحاق بالأمير، سأقف أمامه... وأعاتبه طويلاً. لم يغضب لحظتها، بل سيبتسم، وربما يدنو مني ويقول: أنت الذي أبطأت الصول يا حمّة، كنّا ننتظرك منذ أيام، بل منذ احتلال المحروسة»[٢].

نرى السلاوي يتبادل الحديث مع نفسه، ويحضر شخصية الأمير التي لا حضور لها، بل يضمنها أفكاره ويعبر عنها ويتخيل الردود التي يتلقاها دون حضور المتكلم. يصنع لنفسه حواراً مزدوج الأصوات يُخرج الخطاب من إطار الأحادية، حتى في عالم الأفكار، بل جعل منه خطابا هجينا تتضمنه خطابات أجنبية. ومثال آخر من كافيار في الصفحة ١١٦يتضمن حواراً ردده مع نفسه:

«سؤال انتابني يومها: أين قنصلنا نحن الفرنسيين؟ ولماذا لا يزورنا مثلما يفعل القنصل السويدي؟ على الأقل من أجل المواساة، ما المجد الذي تملكه هذه الأمة حتى تتجاوزنا نحن الفرنسيين؟ ثم أتذكر أنهم لم ينشغلوا بغيرنا في واترلو، وما كانوا ليركضوا إلا خلف مصالح جديدة مع الملك المتوج. قلت هذا في نفسي...»[٣].

---

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطلي**، ص٢١.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٢١.

[٣] المصدر نفسه، ص١١٦.

وبهذا النموذج الحواري الذي كأنما أراد به عيساوي أن يصرخ بأمجاد وطنه فتجنب الظهور، فقام بهذا التدليل على لسان شخصياتٍ لا تنتمي لبلده:

«إن هي إلّا لحظات حتى تراءت لنا، وصاح الجنود صيحةً واحدة... هل كان ما رأيت جبلاً من رخام أم مدينة؟... فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها، ومنارات تشهق في سمائها... فركت عيني غير مصدق ما أراه، أفعلاً هذه المدينة هي التي حدثونا عنها ورسموا الصورة المخيفة لها؟!... تخيلتها مثل فوهة بركانٍ، أو ثكنة رمادية الجدران. وإذا بي أفاجأ بمدينة جميلة... قد أوهموا الجميع بتلك القصص الخُرافية عن مدينة القراصِنة. ربما كان لأمر كذلك، وأنا الذي أتوهم فقط، لحظتها وصلتني كلمات كافيار، كأنه يدري ما في داخلي: لا تتعجّل في أحكامك يا صديقي، بالتأكيد هذه المدينة جميلة بما يكفي كي تَضطرب لرؤيتها أول مرّة، ولكن ليست كل الأشياء الجميلة هي فعلا كذلك. ما عليك الإهتمام به الآن، هو إغلاق صُندوق باندورا الذي انفَتَح منذ ثلاثة قرون على الشرور كلها»[١].

يسمى هذا النوع من الحوار "انكسار الحرف"، حيث يرى باختين أن السمات الأساسية للكاتب الروائي هي: «التحدث عن نفسه بلسان في لغة الآخرين، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به، ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحرفها حتى لاتبدو مباشرة أو أحادية. ومن ثم فإن التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي»[٢].

وهنالك نوعية أخرى من التهجين تُسمى "هجنة الهوية"، وهو تعبير من تعابير علم الاجتماع الثقافي، إذ يعتقد علماء الاجتماع «أن الهوية هي شعور يحصل عليه الشخص في مجتمعٍ ما ثم يدرك بشعور الهوية المشتركة اعتماداً على القواسم المشتركة بينه وبين الآخرين أو خلافاته معهم»[٣]، ونوعية أخرى تسمى "التهجين في الدين". هجنة الدين تتجلى «في ما يخص علاقة الشخص بانتماءاته أو في ما يتعلق بمصير هذه الانتماءات في المجال العام. فقد كان الإيمان خياراً لموقف حرّ، ثم ازداد تعبيره عن الخيار الحرّ، شيئا فشيئا، بمقدار ما تعززت شرعية وجود الفرد على حساب التدين الجماعي والتقليدي على الطريقة القديمة.

---

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٨٧–١٨٨.

[٢] باختين، **الخطاب الروائي**، ص٢٩.

[٣] لك، **هويت ملي در شعر دفاع مقدس**، ص١١٣.

من هنا أصبح يميل لأن يكون أشدَّ صلابة وأشدَّ تسلُطا ممّا كان عليه من قبل عندما كان "عقيدة الآباء" والتعبير عمّا يؤمن به الجميع»[١]، وهناك "التهجين بالعُرف والتقاليد". كل هذه الأمور ترسخ في الفرد اعتقاداً يصعب عليه عملية الاندماج إلى البيئة الجديدة مهما حاول ومهما مارس التجديد الحاصل. فطالما هو مفروض عليه فسيبقى مطرودا ومنفورا في ضميره ووجدانه كما حصل مع شخصية "دوجة". فعيشها قسراً في بيت البغاء ومسايرتها الأمور لم يبعدها من كونها تُدين بدين الإسلام ولا من التقيد بالعُرف. تنقل "دوجة" وتقول:

«كان الليل يطول فأنزوي في طرف الغرفة، أرفع يدي وأدعو: يا الله أخرجني من هنا. وفي الصباح أجد وجها جديداً يطلب النوم معي، ثم توقفتُ عن الدعاء، ولكن شيئاً غامضاً كان يهتف لي، إنّي على خطأ، وأنَّ باباً من أبواب كثيرة سيُشرع في وجهي. فلُذتُ إليه بعد غيابٍ، أبسطُ كفّي وأناديه ليُحررني، ولم تمضِ إلا أيامٍ قليلة حتى تحققت رغبتي»[٢].

تصرح بأن العُرف وتقاليد مجتمعها، إضافة إلى دينها، ينفر من العيش في تلك الأمكنة النكرة، مهما كان الأمر يجبرها ومهما كانت الأمور تُفرض عليها.

٣) الباروديا:

الباروديا أو المحاكاة الساخرة، هي شكل من أشكال إدخال كلام الآخرين في خطاب لغوي، على أنه يكون صوتاً آخر يحمل تناقضاً ونوعاً من السخرية بطريقة نقدية. أو كما يقال بأنّ هذه المحاكاة الساخرة تجمع الملامح في عنصر الهزل أكثر مما تجمعها في السخرية. يقول باختين في هذا الصدد: «إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير، بوصفه أسلوبا، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام...، يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية، لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير... المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون

[١] غوشية، **الدين في الديموقراطية**، ص١١٨.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص٨٠.

هدفا بذاتها»[١]. ويقول جميل حمداوي: «تستند الباروديا أو المحاكاة الساخرة إلى الحديث بواسطة كلمة الآخرين، ولكنه ــ بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب ــ يدخل في هذه الكلمة إتجاهاً دلالياً يتعارض تماماً مع النزعة الغيرية. إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماماً... الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين. لذلك ففي المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين، بينما يكون ذلك ممكناً في تقليد الأساليب»[٢]. نذكر النماذج المختارة من الباروديا؛ ديبون:

«أجوب شوارع مرسيليا، الناس تناسوا ضجيج السنوات الماضية، وزيارة ولي العهد. آه آسف لم يعد ولي العهد بعد أن انقلبوا عليه وصار هو الآخر منفياً، أو ظلاً ضئيلا تبدد في الذاكرة الضعيفة للناس»[٣].

يرد ديبون ساخراً على ذلك الصوت الذي نبع في نفسه بصوت غيري آخر، فبالصوت الآخر الذي يحمل فيه نبرة الهزل ونوعاً من السخرية، شكل حواراً ناقداً ما بين الصوت الأول والصوت الثاني، ليسخر مما تفوه به مع نفسه. كأنما كلامه الأول لم يكن مقنعا، أو كأنما يسخر من معتقدات الناس التي تتذبذب رغباتها، تارة يقدسون وأخرى يتراجعون دون أن تخاطبهم ذاكرتهم، تميل بهم موجة الأحداث أينما اتجهت. فاختصر ديبون كل هذا النقد بالصوت الثاني الذي سرعان ما خاطب هاجسه الأول. ويستمر ديبون يسرد حواره مع نفسه:

«في الملك لا فرق بين عشرين دقيقة أو عشرين عاماً، ولا بين لويس التاسع عشر ونابليون!! من ياترى بقي يحتفظ بأحلام المجنون الذي أراد أن يتوّج ملكاً على العالم؟! بالرغم من أن اسمه بقي ينوس في ذاكرة الناس، إلا أن صديقي كافيار أكثرهم اشتعالا بسيرة القائد المجنون، أحب أن أسميه شاول اللّعين، يضحك حين يسمعها. يتفق مع تجّار مرسيليا في جدوى بقاء الفرنسيين في هذه المدينة الإسبرطية التي ترتفع خلف البحر، فالتجار في مرسيليا يريدونها بالتأكيد ليس فقط من أجل أمجادهم السالفة، بل لأشياء

---

[١] باختين، **الخطاب الروائي**، ص١٨٢-١٨٣.

[٢] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص١٠٦-١٠٧.

[٣] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٣.

أخرى، المال كما شاول إله جديد وما أكثر الآلهة! آلهة في البحر وأخرى في البر. ديبون.. ديبون.. يتناهى لي صوته من خلف الحجب، ساخراً من أوهامي، خُيل لي أنه خلفي...»[١].

يرد ساخراً ناقداً "ما أكثر الآلهة، آلهة في البحر وأخرى في البر" فهذا الرد بذاته هو صوت آخر بنرة غيرية تخاطب الصوت الأول، مع أن كلا الصوتين انبعث من ذات شخصية واحدة.

ونموذج من شخصية كافيار يخاطب خيال ديبون:

«يصرُّ ديبون على الدفاع عن هؤلاء، مثلما يلجأ لمسيحه الشخصي ليحاججني. أيها البائس: حتى البابا نفسه لم يعد يؤمن بالمسيح الذي تؤمن به، من أجل سلطة المال تحولت الأديان إلى أقنعة. هؤلاء الأتراك المحمديون كانوا يأخذون أموالنا ثم يستعبدوننا، هذا إن لم نُقتل، ثم يقولون إن الله يأمرهم بذلك، هذا هو الربّ الذي صار الجميع يؤمن به في أروبا أو إفريقية»[٢].

عندما يخاطب ديبون ويقول "أيها البائس"، فهنا يخرج صوت آخر من غياهب كافيار، يرد عنه بل يُعينه على الرد بطريقة ساخرة، ربما يخيل له تراجع الكلام مع ديبون يزيده توتراً، فلم يجده أمامه حتى يلفظ كلمات الحنق لترضي حقده الكامن، فيستعين بذلك الصوت الثاني ليخاطبه بطريقة ترضي نفسه. وتبدأ محاورة خيالية في دواخل كافيار تجمع ديبون وكافيار الذات اليائسة من إعانة البابا، وحتى دينه المسيحي، وذاته الحاقدة.

٤) الحوارات الخالصة (الحوار المباشر):

هذا النمط من الحوار موجود في جميع الروايات. يشمل حوار الشخصيات وما يدور بينها من أقوال، يسميه باختين بالحوار المباشر. ويقصد «بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة... أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي. وباختين كعادته يستخدم صيغاً متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى "الحوارات الدرامية الخالصة" ثم عن حوار الرواية وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي»[٣]. ولطيف الزيتوني يقول: «هو خطاب منقول حرفياً

---

[١] **المصدر السابق**، ص١٤.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٤١.

[٣] لحمداني، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، ص٩٠.

بصيغة المتكلم، يأتي غالباً بعد فعل القول أو ما معناه، ويكون مسبوقاً بنقطتين، وموضوعاً بين قوسين مزدوجتين... يفترض الخطاب المباشر تبدلاً في المتكلم لأن الراوي يترك مكانه للشخصية لتعبر بصوتها ولهجتها وألفاظها، يعطي النص حيوية وقوة تعبير. وحين تتولى الشخصية الكلام بنفسها تصبح ضمائر المتكلم والخطاب وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لعالمها»[١]. وهي في الأصل حوارات جاهزة سلفاً، حيث إنّه يُعد حوار أفكار ووجهات نظر، وتعددية لغوية. ننقل هنا مثالاً من توظيف الحوار المباشر مسبوقاً بفعل قال، حوار بين شخصية "ابن ميار" وزوجته "لالة سعدية":

ابن ميار: «إقتربت مني زوجتي وقالت:

. لم تعتد المغادرة وحيداً، ألفنا مرافقة السلاوي لك، ما الذي حدث؟

.كنت في مكان يستدعي أن أكون وحيداً»[٢].

نرى هنا كيف وظف عيساوي حواراً مباشراً بين الشخصيات، حيث خلق بنية حوارية في الرواية، كما أنه بدأها بكلمة "قالت"، وهذا غير نقل مشاعر الشخصيات والتعاطف ما بينها من خلال هذا المقطع السردي القصير. وحوار آخر دار بين ديبون والمدير، بدأ بفعل من أفعال الخطاب أي قول (خاطبني)؛ ديبون:

«خاطبني:

. يبدو أن أصدقاءك القدامى حين فرقت جيوبهم من الذهب، ملؤوها بالعظام.

. من تقصد؟؟

. أصدقاءك من الضباط يا ديبون، ألم تكن مراسلاً للحملة التي أرادت أن تُحيل إسبرطة إلى أثينا، ثم فوجئنا بمدينة رومانية في إفريقية؟»[٣].

رد المدير لديبون يحمل في طياته نوعاً من المحاكاة الساخرة، وملامحاً خفية من التهجين، وهذا إضافة إلى القطعة الحوارية المتبادلة بين الشخصين. فكأنما أراد المدير أن يصارحه فأخفى مقصده ولكن وشيت به

---

[١] زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٩٠-٩١.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص٥٦.

[٣] **المصدر نفسه**، ص١٥.

النبرة. وهذا يضيف الحوار المباشر رونقاً جذاباً في الدراسة البوليفونية. تتولد هذه التعددية من خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيات أصلا، وتتضح بها أفكار السارد ومشاعره. غير أن الشخصيات المتعددة في الرواية هي بالذات تحدد وجهات نظر مختلفة. يقول لحمداني بأنّ الحوار الخالص عند باختين «لا يكون على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية، أي من التهجين»[١]. وهكذا رأينا في الحوار الذي جرى بين ديبون والمدير نموذجا حواريا آخر من ديبون مع الطبيب الذي ذهب معه لتفحص صناديق العظام:

«تأملني الطبيب ملياً ثم قال:

. يُقال إن الباخرة تحمل عظاماً بشرية؟

. أهي لجنودٍ أوصوا بذلك؟

. لا. بل لمصانع السكر. يقال أنها تستعمل لتبييضه

ذهلت وأنا أسمع كلماته:

. أتعي ما تقوله سيدي الطبيب؟

. أنا هنا من أجل هذا، ما عليك إلا مرافقتي إلى الميناء»[٢]

عندما قال الطبيب بأنها لمصانع السكر، ثارت الدهشة عند ديبون، وكانت دهشة ظاهرة بالرد، جاشت في خبايا وجدانه ثورة من الذهول والاعتراض والمعارضة، فخرجت منه لا إرادية وأبداها بسؤاله المغلف بالتعجب. وهذا هو التهجين الذي انمحت خطوطه في هذه الحوارية، وبقيت نبراته تتراوح ما بين الكلمات وعلامات الترقيم الظاهرة في نهاية الجمل. وهناك مثال آخر جرى مع السلاوي:

«إنتبهتُ إلى ديبون يحييني فالتفت إليه وسألته:

. منذ متى وأنت هنا، وما السرّ في عودتك؟

. منذ شهرين تقريبا وصلت من طولون، أما لماذا فتلك قصة طويلة

. وما الذي تفعله في مقابرنا؟

---

[١] لحمداني، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، ص٩٠.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطلي**، ص١٦.

. إنه الهدف نفسه الذي جعلني أركب البحر إلى الجزائر، وليتني ما وصلت!

. نعم تغيرت أشياء كثيرة!

. لم أكد أميز المحروسة التي تركتها، وكل يوم أعبر شارعاً يتجلى لي مختلفاً، وحتى الناس استسلموا لهوانهم، مطأطئين رؤوسهم وراضخين بطريقة مخزية. كيف لا يحتجون على سرقة عطامهم؟

. لم يبقوا لنا شيئاً من المدينة التي نعرفها

. لست متشائما مثلك، يمكننا أن نغير أشياء كثيرة.

. أتعتقد فعلا يا ديبون أننا نتكلم عن المدينة نفسها؟!

. و لِمَ لا؟ قد نتفق في أشياء كثيرة.

. لا أريد الآن إلا جلاء جنودكم عن المحروسة يا ديبون.

. قد أتفق معك يا صديقي، ولكن قل لي هل سيدفعهم إتفاقاً إلى الرحيل؟ أنك تفكر مثل طفل يريد أن يمحو بكفه شكلاً رسمه على التراب بأصبعه. الأمر يتجاوزنا جميعاً. علينا اليوم تغيير ما نستطيعه، أما الجلاء فهو أمر بعيد المنال.

. أنت محق يا ديبون، حين يتعلق الأمر بالمحروسة فإنني أرغب مثل الطفل»[١]

يقدم ديبون مداراته للسلاوي، مغلفة بكلمات قد تحثه على السؤال، وربما يعثر على إجابته في مكامن الحقائق، أو ربما تصبح كالحِكم، وربما تساعده على النهوض واستعادة نشاطه ليثور ضد الظلم والضيم. ولو ركزنا في الحوار أكثر، فنجد أنّ خلف هذه الحوارية الخالصة والمباشرة، تختفي عدة صفحات منقولة من كتب التاريخ، جسدها عيساوي بين أصوات الرواية، منها اختصار ذاك التفصيل الممل، ومنها حث لفضول القارئ لمتابعة ما سيقوم به السلاوي. وبهذا فقد استدرج انتباه القارئ وروى له ما قد حدث في تلك الآونة. هذا التلفيق، زاد من جمالية الرواية، غير أنه حديث النفس الذي ردده السلاوي بعد الحوار، فقد كان لغة شعرية تصف حالته النفسية. حالة شخص عاجز، لا يملك قوة المقابلة، ولا تخمد نار ضميره أمام ما حل بالمحروسة.

---

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص٢٩٠-٢٩١.

الأجناس المتخللة أي التعبيريّة:

المقصود من الجنس المتخلل عند باختين هو «الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرواية، في فترات ظهورها أو نموها أو تحولاتها»[١]. ويرى أنّ الرواية: «تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أم أشعار، أم قصائد، أم مقاطع كوميدية) أو خارج-أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ) وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية»[٢]. والبعض منها قد تكون مباشرة قصدية، كما هي الحِكم والأقوال المأثورة، والأساطير، التي لا تخلو منها الروايات، فهنالك مقاطع قد تشير إلى نقل هكذا سِمات، كالمقطع المنقول من شخصية "دوجة" عندما تصف طائر "اللقلق" الذي حاكت منه في مخيلتها منبعاً للخوف كلما يظهر قبالتها وتسمع صوته الذي تقتبس منه الرعب، يلهمها بأنّها سوف تتلقي أنباءً حزينة، ويخيل لها حدوث خطبٍ ما سيحصل بعد حين، فتتراوح في كمائنها استنتاجات تقيسها مع مخاوفها، لعلها تستمد الاطمينان:

«حدّق اللّقلق الأبيض بي من مكانه على الحائط الواطئ لعين الماء، وقف في نهاية السقيفة يسحب الماء بمنقاره، ويرفرف بقوةٍ محلّقاً إلى الأعلى ثم يعود، يُحَدِّق يميناً وشمالاً ويميل بعنقه إلى الطويل الماء...، لا أدري لِمَ شعرتُ أنّه يشبه السلاوي في أشياء كثيرة. تردِّد أمي: روح الإنسان حينما يموت تحلُّ في طائر ملوّن، يصفر كل فجرٍ عند بيت أهله. ولكن السلاوي لم يمت، والطائر لم يكن ملونا، وصوته لم يكن جميلاً، بل لقلقة حادة»[٣].

يوجد في ثنايا هذا النص المنقول، شيء من الحِكمة التي تيقَّنتها من عرف والدتها والتي تؤمن بصحتها كأنما هي عقيدة ذاتية لا يمكن النقاش حولها، ممزوجة بخرافات أساطيرية تأثّرت بها وبقيت عالقة في مخيلتها، تتذكرها في كل مقاطع حياتها، كانت لها كمعلمة حكيمة لابد من أن تحفظ دروس الحياة منها.

---

[١] باختين، **الخطاب الروائي**، ص٢٨.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٨٨.

[٣] العيساوي، **الديوان الإسبرطلي**، ص٧٩.

تكرر هذا الموقف مع دوجة في كل لقطة ترى فيها ذلك الطائر محلقاً أمامها يصدح بصوته. حتى عندما رأته في خروجها مع لالة سعدية لزيارة ضريح عبدالرحمن الثعالبي، تقول:

«أشهر عديدة لم أزره، انقبض قلبي مذ رأيت من مرتفعه صفّ السفن، شعرت بأن الأيام القادمة لن تكون سعيدة... سمعت لقلقة الطائر من مكاني، فتطلِعت إلى المئذنة ولمحت جزءاً من بياضه، أهل المحروسة يعتقدون إنه طائرٌ صالح يجاور ضريح حارس المدينة، بينما اعتقدت أن روح أبي تجسّدت في الطائر الأبيض، حرص على حمايتي مثلما يحمي فراخه»[١].

ومن النماذج التي تشير إلى الأجناس الدينية على لسان السلاوي الذي يذم جُبن أهل المحروسة الذين لم يحركوا ساكناً محتجين بالقضاء والقدر، يختبؤون خلف ستار الدين ويفعلون ما يفعلون في خلواتهم، بل جعل منهم أناساً ميالين إلى العبودية بدلاً من المطالبة بالتحرر والخلاص وفي سبيل ذاك الدين الذي يعتنقونه:

«أهل المحروسة مهزومون على الدوام ومتخاذلون، يجعلون الدين حجة يتصبرون بها، ويطأطئون رؤوسهم إيماناً، ثم يهمسون: إنه مكتوب من الله، سندعو يوم الجمعة ليرفع الله عنا الغَبن، ويهزم أعداءنا. أردت الصراخ عند أبواب المساجد: أيها المصلون أين كنتم يوم سيدي فرج وسطاوالي... الناس يحتمون من ضعفهم، ومن خذلانهم، ومن بوار تجارتهم، ومن ظلم الأتراك، ومن خيانة زوجاتهم، ومن عقوق أولادهم، ومن كل الأشياء التي تنهكهم يحتمون بالله، ولا يريدون تغييرها بأنفسهم»[٢].

كأنه يصور للقارئ صورة شعب ضعيف، يخذل نفسه بنفسه، يتوسلون الرحمة من ربهم جالسين غير متعبي أنفسهم ودون أن يسعى أحدهم لتحققها:

«يعتقدون أن الله منعهم المطر، وأصابهم بالوباء والقحط، لأنهم لا يصلون كفاية، ولا يزكون من أموالهم، ويشرب بعضهم الخمر خفية، وربما يسرف التجار منهم، ولكنهم لم يفكروا في الثورة على جور الأتراك، ولم يحبوا بعضهم كفاية فيجتمعوا»[٣].

---

[١] **المصدر السابق**، ص٨٠.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٢١٨.

[٣] **المصدر نفسه**، ص٢١٨.

كما ذكرنا في قول باختين عند بداية بحث الأجناس التعبيرية، فإن الرواية تسمح بدخول أجناس غير أدبية أو خارج أدبية أيضاً، كإدخال الرسائل ما بين حواريات الشخصيات البطلة، فهذه الملحقات ذات «أهمية لدرجة أن إلحاقها بالنص الروائي... يسترعي الإنتباه ليس فقط في تاريخ الرواية وإنما كذلك في تاريخ اللغة العربيّة عامة»[١] وبإلحاق هكذا الرسائل المتبادلة في النص، تأخذ الرواية في التخلل التعبيري من النوع "خارج أدبي":

«"عمت صباحاً سيد كافيار، لا أراسلك بوصفك نائباً لقائد الهندسة المدنية، بل بما أعرفه من تاريخك المثير في مدينة الجزائر، أطلب منك بصفة شخصية أن تتكرّم وتزورني هذا المساء في بيتي. تحياتي الخالصة" (الدوق روفيغو حاكم الجزائر السايق)»[٢].

بهذا الانضمام تزداد الرواية «تدقيقا على اعتبار أنها أشكال مشيدة من الواقع»[٣]. ولا تكتفي بكونها عملاً تأليفيا بحتاً، مرتبطاً بعالم الخيال فقط.

الخاتمة:

التنوع الكلامي أو الشكل الحواري للأصوات داخل الرواية الواحدة، يخرجها من أسلوب الفردية والأحادية، ويُظهرها مندمجة الجوانب متجسدة على التعددية، يتشكل فيها مجتمع متفاوت الآراء. ميخائيل باختين هو أول من كشف هذه التشكيلة التي اقتبسها من عالم الموسيقى في روايات دوستويفسكي. وبهذه النظرية فرّق ما بين الرواية المنولوجية والرواية الديالوجية على أساس الرؤية. فالأولى تحمل رؤية أحادية والثانية هي تعددية منفتحة في الحوار، اجتماعياً كان أم فكرياً. ومن النتائج الحاصلة في رواية "الديوان الإسبرطي: تنوع الخطابات داخل كيان الرواية، حيث شملت تمظهرات ذات أنماط متعددة. وتلك الأنماط المنقسمة هي: التعدد الصوتي، وفضاء العتبة، والتعدد اللغوي. والمختار من تقسيمات التعدد اللغوي في هذه الدراسة: التنضيد، التهجين، المحاكاة الساخرة، الحوارات الخالصة، والأجناس المتخللة.

---

[١] باختين، **الخطاب الروائيّ**، ص٨٩.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص٣٦.

[٣] باختين، **الخطاب الروائي**، ص٨٩.

اعتمد الروائي في الديوان الإسبرطي تنوع الشخصيات ليعكس تنوع الانتماءات والمواقف، إضافة إلى إخلاص الرواية في نقل الجدل التاريخي المثير، فإنها كانت من جملة الروايات، التي تُعد بوليفونية الأساس، حيث كانت جهود الكاتب لفبركتها جلية وواضحة للقارئ، وأول ما يخطر بباله عند قراءتها، هو تجسيد النظرية الحوارية لباختين. ومن جهة اللغة الساردة ما بين الشخصيات الخمس، فهي مغلفة بقلم أدبي بليغ، تجذب ذوق المتابع ،كأنما أراد الكاتب تدوين مجموعة تاريخية متعددة المجلدات، فلفقها بمجلد واحد ذي خمسة أبواب وبأسماء الشخصيات. وخصص لكل باب خمسة مداخل متكررة العنوان، وبهذا خلق عالمه الواسع وحصره داخل الديوان الإسبرطي، ليكون القارئ هو القاضي وهو الحكم لما يحدُث داخل الرواية. كانت الشخصيات تتواتر واحد إثر الآخر لتقديم إفاداتهم، ومن ثم يتنحون جانبا فاسحين المجال للآخر. تساوت الكفات في هذا الديوان، حيث تجد كافيار، بنفس الكفة التي تقف فيها دوجة تلك الفتاة المضطهدة، كونه قاتل أبيها والحاقد على بلدها والفاتك به.

كان عيساوي يستخدم في هجنة الحوارات نوعاً من انكسار الحرف الذي عرّفه باختين بأنه التحدث عن النفس على لسان الغير لتجنب حصول المحادثات الأحادية. فكان يغلفها بالهُجنة السائدة ما بين الشخصيات واستخدم الشخصيات التي هي من غير جلدته كي يعرض للقارئ عظمة بلده على لسانٍ مغاير وضدّي. فكان كأنما يريد إيصال فكرة هذا الاعتراف من وجهة نظر المعادين وحتى المتعاطفين.

ومن ضمن النتائج التي توصل إليها هذا البحث: الخيال الذي كان ينتاب القلم حتى وهو يقدم حواراً مباشراً وخالصاً. لهذا كان قسم "الحوار المباشر" مفعماً بالتهجين، والباروديا وانكسار الحرف، وحتى بالتنضيد. وهذا كان واضحاً كل الوضوح في قسم التهجين أيضاً. غير أن ملاحظة هذا الاندماج قلما نراه مدروسا في باقي البحوث، أو حتى لفت انتباه الباحثين في دراساتهم.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: الكتب

أ. العربيّة:

١. باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، الطبعة الأولى، القاهرة: دارالفكر، ١٩٨٧.

٢. بن منقذ، أسامة، **البديع في نقد الشعر**، بتحقيق: أحمد بدوي، حامد عبدالمجيد، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠.

٣. الحجمري، عبد الفتاح، **عتبات النص: البنية والدلالة**، الطبعة الأولى، دارالبيضاء: منشورات شركة الرابطة، ١٩٩٦.

٤. حمداوي، جميل، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، الطبعة الأولى، الناظور-تطوان/المملكة المغربية: دارالريف للطبع والنشر الإكتروني، ٢٠٢٠.

٥. زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، د.ط، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون-دارالنهار للنشر، ٢٠٠٢.

٦. عيساوي، عبد الوهاب، **رواية: الديوان الإسبرطي**، الطبعة لأولى، الجزائز: دارميم للنشر، ٢٠١٨.

٧. غوشيه، مارسيل، **الدين في الديموقراطية**، ترجمة شفيق محسن، الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ٢٠٠٧.

٨. قطوس، بسام موسى، **سيمياء العنوان**، الطبعة الأولى، عمان-الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠١.

٩. الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ، ٢٠٠٦.

١٠. لحمداني، حميد، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، الطبعة الأولى، دارالبيضاء، ١٩٨٩.

١١. مارتين، والاس، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.

ثانيا: الدوريات

أ. العربيّة

١٢. عرب شعبة، نجاة، «حوارية باختين: دراسة المرجعيات والمفردات»، جامعة باجي مختار-عناية، **مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب**، ٢٠١٢، العدد٣١.

ب. الفارسية

١٣. لك، منوتشهر، «هويت ملى در شعر دفاع مقدس»، **فصلية دراسات وطنية إيرانية**، السنة السادسة، ١٣٨٤، العدد الثاني، صص: ١١١-١٣٢.

ثالثا: المواقع

١٤. رندي، محمد، "جدل التاريخ في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي أو لماذا يهاجم اليولياداش الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر العربيّ"، **رأي اليوم: صحيفة عربيّة مستقلة**، ٢٠٢١/٠٣/٠٢.

https://www.raialyoum.com/index.php

١٥. العربيّ، أحمد، «قراءة في رواية: الديوان الإسبرطي»، **موقع مصير الكتروني، أدب وثقافة**، ٢٠٢١/٠٣/٢٢.

https://maseer.net/archives/16278

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٠هـ. ش/٢٠٢١م

المفارقة في ضوء نظريّة التلقّي

علي عندليب* ؛ السيد حيدر فرع الشيرازي** ؛ محمدجواد بورعابد*** ؛ ناصر زارع****

مقالة علميّة محكّمة
صص ١٣١- ١٥٠
DOI:10.22075/lasem.2021.20505.1240

الملخّص:

يتناول هذا البحث المفارقة باعتبارها وسيطاً اجتماعياً تعتبر آلية تهدف إبلاغ الرسالة الإصلاحية الاجتماعية والتي أخذت انتشاراً لدى الباحثين العرب المعاصرين، وقد تعلقت دراستنا التنظيرية هذه حول تلك التقنية في ضوء نظرية التلقّي مع تحليل مضامين النظرية وإجرائها على المفارقة حيث تطرقت إلى عرض نظرية التلقّي محللة أركانها، كما ركزت على قضية التواصل اللساني وفهم المفارقة وحللت بعض عناصر التلقّي وأعراف المفارقة. فقد عدّت هذه الدراسة تسلط المتلقي على الموضوع الكلي والأساس في النص معياراً مناسباً لفهم المفارقة، فمادام المتلقي لم يستدرك الموضوع الكلي والموقف المحيط بالمفارقة لم يستطع أن يستوعب ويفهم المعنى الأصلي والمفهوم الأساس للمفارقة ويسمّى ضحية للمفارقة. وأخيراً إن عملية التلقّي تفيد أنواعاً خاصة من المفارقة لكون التلقّي بحاجة إلى حضور النص والقراءة وهذا ما لا يتيسر في كل أقسام المفارقة. ومن نتائج الدراسة أن المفارقة آلية بيد المؤلف لإبلاغ مقاصده الإصلاحية ولكنها لا تصل إلى الهدف المنشود إلا بتعامل المتلقي والنصّ معاً وطالما لم يتكامل هذا التفاعل لم تنجح المفارقة. وإن نعترف بأولوية المبدع في صياغة المفارقة وإعلاء شأنها، فلأنه يجب أن يعتبر نفسه قارئاً افتراضياً وذلك لنجاح المفارقة. فمبدع المفارقة هو الذي يهيئ السياقات والوسائط وينظم الأساليب الفنية الهادفة لوصول المتلقي إلى أبرز النتائج وأحسنها.

كلمات مفتاحيّة: التأويل، التلقّي، التواصل، القارئ، المفارقة.

---

* – طالب دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.
** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. (الكاتب المسؤول) shirazi@pgu.ac.ir
***– أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.
****– أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.
تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٠٣/٠٧هـ.ش= ٢٠٢٠/٠٥/٢٧م – تاريخ القبول: ١٣٩٩/١٢/٠٥ هـ.ش= ٢٠٢١/٠٢/٢٣م.

المقدمة:

أتيحت للمفارقة أن تكون تقنية واسعة المقاصد عند كل من الأدباء والنقاد، فالمبدع يخلق المفارقة حتى يؤثر على قريحة الناس الاجتماعية، وتجلب المفارقة ضحايا، ولا فائدة في كثرة الضحايا وقلة الاستيعاب، فلا محالة أن هناك من يدرك الخطورة والبنية العميقة في فحوى المفارقة وعند ذلك يحتاج المتلقي اجتياز المفارقة إلى التأويل لكي يدرك ما تتضمنه العبارات. ومن هنا تتبين المفارقة بأنها أداة دلاغماتية[١] تسهم في الأداء الكلامي عند المبدع حتى تحصل النتيجة عند المتلقي وإن تتطلب ضحية لا تصل إلى البنية العميقة بل يبقى ضحية البنية السطحية.

لابدّ لدارس المفارقة أن يعي موضوع التلقّي ضمن البحث عن المفارقة وأعرافها؛ لأنّها هي وسيط اجتماعي ثقافي يعين المتكلم في إبلاغ مقاصده الإصلاحية وأغراضه إلى المجتمع وذلك عن طريق اجتياز الأسلوب إلى التأويل الصحيح للنص ولا يمكن ذلك إلا بالتفاعل بين المتلقي والنص.

إنّ المتلقي يعيد بناء التراكيب البيانية أو الإيقاعية والمشاهد المستخدمة في المفارقة للتوصّل إلى البنية العميقة للنص أو يتلقى القصد باستخدام الأدوات السياقية والنبرات والشواهد الموجودة. والتلقّي يجعل النص مستعداً للقراءات الثانية والثالثة ويسدّ الثغرات الإفهامية حتى يتسنى للمتلقي الوصول إلى البنية العميقة التي ينويها المبدع حين صياغة المفارقة، فكلما كان المتلقي أكثر استعداداً كان وصوله إلى الغرض أيسر وأمكن، وإن اكتفى بالبنية السطحية فقد يصيبه سوء الفهم مما يجعله ضحية المفارقة أو يجعله متمكناً من قراءة ثانية للنص. فالفكرة الواحدة ينبغي استعمالها لصياغة عدد غير محدد من الجمل والأساليب وذلك حسب قدرات المبدع اللغوية وطاقاته الإبداعية على أنّ لها جانباً فنياً وهو المبادئ الأسلوبية الموجودة وجانباً جمالياً وهو البنية العميقة للنص ولذلك إنّ نظرية التلقّي تهتمّ باستخراج الجانب المعنوي ومحتوى النص.

ودراستنا هذه تسعى لمناقشة نظرية التلقّي في المفارقة وتدرس عناصر التلقّي في المفارقة وما يسهم في هذا الأداء ليساعد المتلقي في فهم الأغراض والمقاصد ويبعده عن سوء الفهم وذلك عن طريق التأويلات والتفاسير التي تؤدي إلى إدراك الفحوى والمعاني الخفية في مجرى سياقي يستعين به المتلقي. فإنّ المفارقة التي تعني قول شئ وإرادة شئ آخر، تواجه في معرض انتشارها مشكلة تفاعل القارئ مع النص وإصابته بسوء الفهم أحياناً، وهذا البحث يدرس المواقف المثيرة لهذه المشكلة وطريقة حلّها بتقويم بعض الأطراف

١ هذا المصطلح مركب من الدلالي والبراغماتي، والبراغماتية تقليد فلسفي بدأ حوالي ١٨٧٠م وكان يؤكد على الاستخدام العملي للغة والمعنى والموضوعات الفلسفية ونجاحاتها.

المتواجدة في المفارقة ومطابقتها مع ما يوجد في نظرية التلقّي. إن المفارقة تخاطب قرّاء مختلفين لايتوقع أن يفهموا مغزى المفارقة كما أن في نظرية التلقّي قرّاء مختلفين يتفاوت فهمهم بل يتنافر أو يقع ذلك الفهم فريسة للمبدع أحياناً لاختلاف أفق توقعاتهم مع ما رسمه المبدع الذي يحدد الملامح المنشودة في العبارة.

إنّ المفارقة لا تنحصر في النطق والكتابة وهي جارية ومتواجدة في كل ما يجري للإنسان في حياته، فقد تكون مهمة المتلقي تأويل المفارقة للوصول إلى زوايا خفية تنطلق من لسان المبدع وتبدي جانباً من جوانب الحياة. وتظهر أهمية التلقّي في الكشف عن المقاصد التي رسمها صانع المفارقة من شفرات ورسائل لتبلغ عن مقصديتها وتؤدي مهمتها الإصلاحية.

واعتبرت المفارقة في كثير من الدراسات تقنية دلالية وفي بعضها تقنية أسلوبية والدراسة هذه تعدّ المفارقة عملية تحتاج إلى الاستدراك والتأويل بغية الوصول إلى ما يناشده النص والحصول على البنية العميقة ولا تستقيم لنا الطريق إلا بالالتزام بنظرية التلقّي واتخاذها معياراً لدراسة المفارقة. فلابدّ لاستخدام المنهج التنظيري والتحليلي والاستشهاد بالأمثلة القرآنية والشعرية لإجراء النظرية في المفارقة.

وهذه الدراسة وإن كانت لها جذور متأصلة في أصل النظرية لكنها حديثة بما فيها من نظرات مستحدثة في تحليل نماذج من المفارقة حسب نظرية التلقّي وبالاستمداد بمحاور التلقّي في بطون المفارقة علماً بأنّها مما لا ينال بتعريف يجمع بين أقسام المفارقة.

خلفية البحث:

بغضّ النظر عن كثرة الكتب والمقالات المؤلّفة في مجال التعريف بنظرية التلقّي فإننا لم نحصل على إرهاصات هامة تدرس المفارقة في ضوء نظرية التلقّي ولكن نجد إشارات عابرة في هذا الموضوع وأول إشارة لبحثنا ما كتبها فولفانغ إيزر في كتابه **فعل القراءة** عن قضية الجشطالت[١] والتفاعل بين النص والقارئ وقد نهض بإجراء بعض النماذج النصية وإشارات عابرة ضئيلة للمفارقة دون التصريح باسم المفارقة.

ثم هنالك أطروحات ومقالات متناثرة في أيدي القراء يمكننا أن نشير إلى بحث لنعيمة سعدية سماه "**شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقّي**" نشره في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية بجامعة محمد خيضر الجزائرية في العدد الأول سنة ٢٠٠٧ للميلاد وأشار أخيراً بأن المفارقة عملية إبداعية جمالية

١ الجشطالت أو التأويل المتسق هو حصيلة التفاعل بين النص والقارئ وهى مدرسة في علم النفس تعتقد بأن الكل أكبر من مجموعه أجزائه وتدرس قضية الفهم والإدراك وترى بأن فهم الموضوع الكل أهم من فهم أجزاء الأشياء، والإسم مأخوذ من عدد من علماء ألمانيين يتخذونه رمزاً لمجموعتهم. (فولفانغ إيزر، **فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب**، ٦٩-٧٦.)

من منشئه وعملية تذوق جمالي من متلقيه ثم بعد ذلك حصلنا على بحث نشره محمد الأمين سعيدي عنوانه "**شعرية المفارقة والبحث عن دائرة جديدة للتلقي**" في موقع الحدث[1] سنة ٢٠١٧ يعتقد فيه بأن المفارقة تساهم في بناء علائق متوترة مع القارئ الذي يتعاطى نصوص المفارقة. كما يمكننا أن نشير إلى بحث مستل عن أطروحة دكتوراه لربي عبدالرضا عبد الرزاق وخالد علي، نشرته مجلة ديالي فى الجمهورية العراقية سنة ٢٠١٦ عنوانه "**مفهومات عن نظرية القراءة والتلقّي**" درسا موضوع التلقّي ومحاوره. وكذلك كانت دراسة "**انعكاس المفارقة في الأساليب البلاغية**" للسيدة رستم بور والسيدة غلامي، مشيرة إلى مستويات التلقّي وازدواجيته نشرتها مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربيّة وآدابها في ٢٠١٧م، ومع كل هذا نعد هذا المقال أول دراسة لجميع أطراف المفارقة وإجراءها في نظرية التلقّي.

أ. نظرية التلقّي:

قامت نظرية التلقّي بأسسها الجديدة بعد منتصف القرن العشرين وانطلق من مدرسة كونستانس الألمانية فأحدثها هانس روبيرت ياوس وفولفانغ آيزر الذين شيّدا بناء النظرية وأحكماها وأبلغا عناصرها وركائزها وهي تعتقد بأنّ رسالة النص يجب أن يعينها المتلقي وبما أنّ النص يكتَب للقارئ فإنّ عملية الفهم والاستيعاب يجب أن تكون بمشاركة النص والمتلقي معاً، وبذلك تبدي النظرية "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي تعطي الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ وهدفها إدراك نظرية عامة للتواصل"[٢].

ولا تنكر الجذور الأساسية للنظرية في الأدب العربيّ إذ أولى النقاد القدامى أهمية بالغة لعملية القراءة وقاموا بدور المحامي عن المخاطب في تلقي رسالة الأدب. وإن كان الأدب العربيّ خالياً عن الإرهاف الفلسفي ولكن النصوص العربيّة تنطوي على الأساليب الممتعة التي يمارسها النقاد ليظفروا باستخراج أحسن الأبيات وإن لم تكن معاييرهم النقدية ناضجة كاليوم، وكان "منهج عبدالقاهر في التعامل مع لغة النص ومعطياته منهجاً متنوعاً قوامه التفسير والتحليل وحسن التعليل"[٣]. والتفسير الذي قاد النقاد العرب القدامى إلى تحليل لغة النص ومرجعيتها للقارئ، فهِمَ على أنه يناظر نظرية التلقّي في العصر الحاضر.

---

[1] www.alhadath.ps/article/53300

٢ محمد موسى البلولة الزين، **التلقي ما بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي البلاغي في العصرالعباسي**، ٣١٨.

٣ محمود عباس عبدالواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ص٨٨.

فنظرية التلقّي تجعل المتلقي أحد أطراف العمل الإبداعي بما له من تأثيرات في رؤى المبدع وذلك من خلال التوقعات والمسافات الجمالية وأفق انتظار القارئ، فثَمّ عديد من المبادئ والمفاهيم المتماثلة للنظرية تساهم في صنع المبادئ والركائز الأساسية والمحاور الأصلية لنظرية التلقّي.

والمبدع قد يكون أول متلقٍ لعمله يستطيع تمحيص الأخطاء التي توقع الآخرين في ورطة سوء الفهم عندما يركز على دور القارئ الافتراضي، ويشاركه المتلقي في فهم النص وإنتاج المعنى والدلالة بجانب الوظيفة النصية من خلال آليات التأويل والتذوّق. ثم إنّ فهم الأثر الأدبي نتاج مشاركة المرسل بوصفه مبدعاً والنص وهو الرسالة التي يسعى المبدع إبلاغها إلى الجمهور وأخيراً المتلقي الذي يعيّن المفهوم ولذلك كل "قراءة للنصّ تختلف بحسب القارئ بل لدى القارئ الواحد تماشياً مع حمولته الفكرية وكذا الظروف المعرفية المحيطة به"[١].

ويجب على المتلقي أن يحيط على الظروف والسياقات ويستمد من المقاليد التأويلية، للبحث عما يثير النص في نفسه من المعاني المستترة المتعددة بل المتنافرة، ومن هنا نجد نقطة إنطلاق القارئ بكونه مستخدماً آليات التأويل للوصول إلى المعاني المتضادة للمعنى الظاهر وهذا ما نعرفه بالمفارقة.

وبالنسبة لأفق التوقعات يرى وليم راي على أن "المرء لا يستطيع أن يحدد أي معنى لنص معين من غير أن يحاول أولاً معرفة النمط المعين لذلك القول بالحدس"[٢] وهذا ما تسمى بأفق التوقعات الذي يتحسس المعنى الخفي في تاريخية النص وعلاقته مع ما سبق من إشارات وملاحظات وقراءات للقارئ في نفس الأرضية.

وبالنسبة لبناء المعنى ومساهمات النص في ظهور المعاني الخفية فإنه بمعاونة المتلقي والمبدع في صياغة النص معاً وإنّ المتلقي قد ينجز عملية إبداعية ترتكز إلى تفاعله مع النص والروابط الموجودة في الجانب الفني وتنتهي إلى إبداع آخر للنص. ولأنّ اللغة لا تستقل بنفسها لكي تكون أداة تواصلية فعالة فالمتلقي يسعى إلى الإحاطة على سياق النص وتحقق وظيفتي اللغة وهما التعبير والاتصال للحصول على المعنى الإبداعي.

ومع ذلك إنّ تعدد القراءة وعدم تطابق المعايير لدى المبدع والمتلقي، يؤدي أحياناً إلى سوء الفهم، ولهذا يجب على المتلقي أن يركز على مستويات واستراتيجيات التلقّي ويقوم على "تكوين تصورات وبناء ذهن لما يتلقاه متخذاً قدراته الخاصة وامكاناته المتاحة له مما تقويه على صياغة تصور للموضوع المتلقى ...

١ عبدالكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**،ص ١٧.

٢ وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ص ١٠٧.

فتجمع القراءة بين ما هو قائم في الذهن وما يمكن أن يحدث أثناء عملية القراءة"[١] فالمعنى في نظرية التلقّي هو ما يتصوره ذهن القارئ وإنه ليس واقعاً خارجياً معيناً ولا يقصد به متلقياً خاصاً.

والمشكلة الثانية أمام المتلقي بعد أن كانت المشكلة الأولى عدم تكييف النص لجميع القراء بل تضاد القراءات هو أن المتلقي يجب أن يستوعب المعاني المحتملة والمخفية في النص مستعيناً بالإمكانات الذهنية والخارجية، وفي هذا المقام يجب إشعار القارئ إلى "ما يندرج فهمه للعالم والحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه النص ويحتوي هذا الفهم على التوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه كما يحدّدها المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وتاريخه الشخصي"[٢]. فالتلقّي معيار ونظرية لتفاعل القارئ مع النص أي يطلب المتلقي من النص أن يظهر له المعاني الكامنة من جراء الألفاظ والعبارات كما يسهم باستخدام الذهن والإمكانات الموجودة لديه في استخراج تلك المعاني.

وإنّ تشكيل المعاني في نصٍ ما، يرتبط بالتجربة التي يحققه القارئ، فحسب نظرية التلقّي إنّ "معنى عمل ما ليس ما يحمله المؤلف في ذهنه في لحظة معينة أثناء تأليف العمل أو ما يظنّ المؤلف أنّ العمل يعينه بعد انتهائه، بل هو بالأحرى ما ينجح هو في تجسيده في العمل"[٣]وهذا التجسيد يبقى على عاتق المتلقي الذي يستعمله ويستوعبه لأن "القارئ شريك مشروع للمؤلف في تشكيل المعنى وذلك لأن النص لا يكتب إلا من أجله"[٤].

ب. التلقّي والمفارقة:

لا نصل إلى تعريف واحد يشمل جميع أقسام المفارقة لتعدد الظروف والإمكانيات اللغوية التي تشمل كل ما يجري في الحياة بأكملها. فكل عملية مخالفة لما نتوقع فهي مفارقة كما كل قول يخالف ما نتفكر به فهو مفارقة أيضاً ولهذا يصعب عن الباحث أن يعطي صورة متكاملة لتعريف المفارقة.

والمفارقة ومهما كان تعريفها أن يكون قول شئ يخالف الفكرة أو وقوع عمل يخالف المتوقع ومدى كانت دائرة شمولها، تنقسم إلى أقسام مختلفة أهمها؛ المفارقة اللفظية وهي التي تجري في الكلام الذي يخالف فكرة المبدع والمفارقة الظرفية التي تحيط الظروف بالضحية فتفاجأها ما لا تتوقعه. فالمفارقة اللفظية تحتاج

---

١ أحمد أبو حسن، **النص بين التلقي والتأويل**، ص١٠٧.

٢ هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي**، ص١٣٥.

٣ جوناثان كالر، **النظرية الأدبية**، ص٨١.

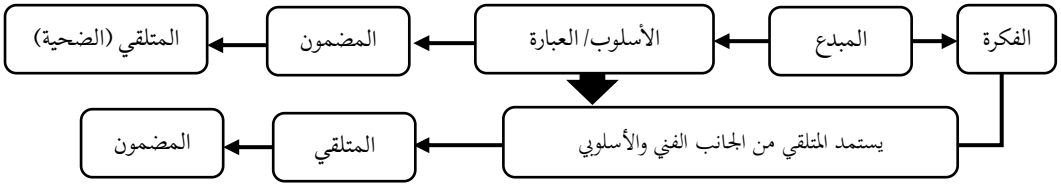
٤ محمد موسى البلولة الزين، **التلقي ما بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي البلاغي في العصرالعباسي**، ٣٢١.

إلى القراءة والتأويل؛ لأنّ صانع المفارقة يؤلف أسلوباً يتضمن بنية سطحية وبنية عميقة ولا يتوصل المتلقي إلى الأخير إلا باستخدام نظرية التلقّي ومبادئها.

ونعلم أنّ أساس التلقّي هو القراءة، وقراءة المفارقة تجعل المعنى والأسلوب بين هويتين وفكرتين تختلفان باختلاف العوامل المؤثرة على المبدع والمتلقي وبذلك تؤدي العملية التواصلية بين الطرفين برموز تختلف من طرف إلى الآخر فيظهر في هذا الصراع موقف المبدع في تضاد عارم يثير تنبه المتلقي ويثير أحياناً مخالفته في الفكرة والهوية. والتركيز على القراءة البنيوية يعتمد على أنه يجب مراعاة النص والجانب الفني منه مع مراعاة نظرة المتلقي لفهم المضمون. فصراع القارئ والكلمات يوجب تفاعل القارئ مع النص إذ به تنحل المشكلة وتفهم المعاني المتخفية في النص.

وينقسم المتلقون أمام المفارقة أقسام مختلفة وتتعدد قراءاتهم حسب العلاقات التي يعقدوها مع النص، فالمتلقي إمّا أن يستمد المضمون من الجانب الأسلوبي وإما أن يلتفت إلى الجانب الجمالي والمعنوي ويحقق مضموناً خفياً يطابق فكرة المبدع ولا خلاف في ذلك أن نعتبر المفارقة نوعاً من التلقّي مع أننا نعطي الحرية للقارئ للوصول إلى المضمون. فإنّ المتلقي إما أن يفسر النص فيدرك ظاهر العبارة وإمّا أن يركز على القرائن والسياقات ويستمد من التأويل ويتفاعل مع النص ويصل إلى فكرة أخرى يطابق أحياناً فكرة المبدع أو يخالفها (الصورة ١).

(الصورة ١)



المتلقي والمفارقة

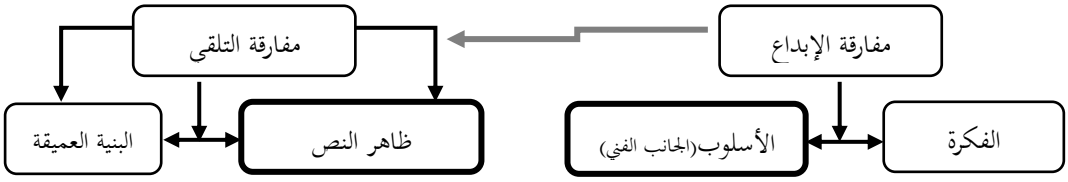
المفارقة ذات صبغة قصدية ولا يمكن نسيان موقعية المبدع في صياغتها ولا يمكن أن ننسى أنها تصنع لتبلغ رسالة إصلاحية، فعندها يجب على المتلقي أن يواجه النص بتحذّر ويستخدم جميع الإمكانيات اللغوية والذهنية للوصول إلى أفضل تفسير وإن يخالف ظاهر العبارة. فإن كان المضمون الذي يصل إليه المتلقي يخالف ما تبديه العبارة فهو مفارقة بلا شك وهي مفارقة التلقّي إن كان من متلق واحد أو متلقين مختلفين. فالمفارقة لها معنيان عند المبدع كما يكون لها معنيان عند المتلقي.

وما يساعد المتلقي في إنجاز عملية الإدراك والتوصل إلى مفهوم النص واستعياب النص هي علاقات التناسب بين بيئة النص نفسها والبيئة القائمة في ذهن المتلقي[١] إذ إن المفارقة منذ صدورها من المتكلم إلى أن يستوعبها المتلقي فهو ثابت المعنى والقصد؛ لأن المعنى عند المتكلم والمبدع ثابت والمؤلف "هو صاحب المعنى الثابت وتغيير المعنى هو في حقيقته تغيير للمغزى"[٢] فالتغيير هذا "هو دلالة يمنحها كل مؤول للنص وفق مقاصده ومقصديته"[٣].

ب–١– المبدع والمتلقي في تلقي المفارقة

إنّ نظرية التلقّي تنسي المبدع إلى حدّ ما وتعطي الدور المميز للقارئ والنصّ والأمر مخالف لما في المفارقة من أولوية المبدع في صياغة النص وإعطاء الأسلوب معنيين متنافرين وتوجيه العبارة إلى الجمهور المتلقين لغايات إصلاحية. إن لدى المبدع في المفارقة فكرة يخرجها في العبارة فيوجهها إلى المتلقي، وتستقل محاولة المتلقي للوصول إلى الأفكار المختزنة في العبارة لما عنده من سياقات ذهنية ولفظية وخارجية، فيتمكن أحياناً من الوصول إلى ما يخفيه المبدع في العبارة أو يخصّص لنفسه تفسيراً مستقلاً أو يعتمد على البنية السطحية فيختار المضمون الجلي ويقع ضحية المفارقة. (الصورة ٢)

(الصورة ٢)



مفارقة الإبداع والتلقّي

ولبيان ذلك نمثل لقطة من قصيدة محمود درويش ونحلل هذا النموذج تسهيلاً للفهم. يقول محمود درويش في قصيدة "أغنية ساذجة من الصليب الأحمر":

[١] أنظر: فؤاد المرعى، **في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي**، ٣٥٥.

[٢] عزيزمحمد عدنان، **حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي**، ٩٥.

[٣] **المصدر السابق**، ٩٤.

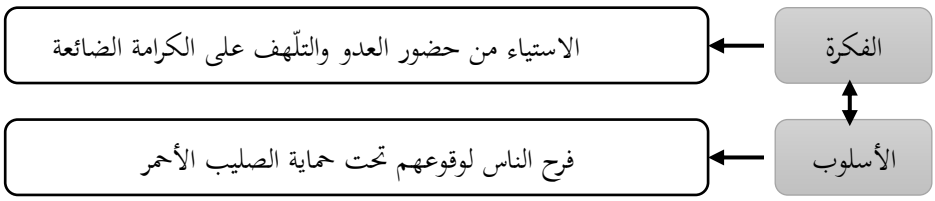
"هل لكل الناس، في كل مكان/ أذرع تطلع خبزاً وأماني/ ونشيداً وطنياً؟/ فلماذا يا أبي نأكل غصن السنديان/ ونفتّي خلسة شعراً شجياً؟/ يا أبي! نحن بخير وأمان/ بين أحضان الصليب الأحمر"[١]

إنّ المهمة الأساسية أن نبتغي من النص هي الفكرة التي يخلّفها النص، فنستعين من نظرية التلقّي حتى نتمكن من فهم شعرية النص وأدبيتها أي ذلك الجانب الجمالي من النص. ولابدّ لفهم المفارقة في هذه العبارات أن ندرك مغزاها ومضامينها التي تبرز في هذه الأبيات. فانتباه المتلقي واندماجه في سياق النص يساعدانه على الوصول إلى التفسير الصحيح حتى يتمكن من الفهم الأعمق وهذا ما نسميه تفاعل المتلقي والنصّ، وهذا التفاعل مما لا بدّ له في المفارقة لاستيعاب مضمون المفارقة وفهمها.

فإنّ في القصيدة لمحات مختلفة عن مفارقة الإبداع يمكننا أن نشير إليها على النحو التالي:

- عمد المبدع إلى بيان ما يختلج في ذهنه من مصائب الفلسطينيين الذين غصبت بلادهم وذلك في أسلوب يتمشى بعيداً عن السلبية، وتلازم الأسلوب سياقات تعريضية تهيئ الأجواء لفهم المتلقي وتساعده على كشف الجوانب الجمالية والبنى العميقة من النص. ورجوعاً إلى مفارقة الإبداع فإنّ المبدع يهدف إيصال فكرته إلى القارئ ولكن بقول معاكس، والجانب الجمالي للنص في هذا النموذج يختفي تحت سيطرة المؤلف وإمكانياته للقول. (الصورة ٣)

(الصورة ٣)



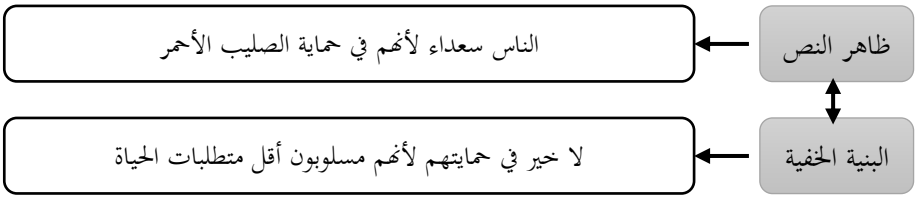
مفارقة الإبداع

- إنّ النص يقع عرضة للتأويلات المختلفة حسب استجابات النص للقراء وذلك لأننا لا نستطيع أن نحصل على فهم واحد لنص واحد بل إن فهم نص واحد متعدد بتعدد القراءات بل القارئ الواحد. إنّ المتلقي يجب عليه أن يستعمل الذهن والإمكانيات المختلفة كالسياقات والقرائن والعلاقات الموجودة بين النص والمبدع ويستخدم أفق التوقعات والمرجعية التاريخية وماسبق من قراءة للوصول إلى فهم دقيق، يطابق أو يتنافر مع فكرة المبدع. ومن جماليات المفارقة "عدم

١ محمود درويش، **الأعمال الكاملة**، ج ١، ٢١٠.

الإجماع وتفسيرات متفاوتة ومتباينة أحياناً يولد أشكالاً مختلفة من التلقّي يتفاوت أصحابها ما بين قارئ متميز أو غافل غرير"[١]. (الصورة ٤)

(الصورة ٤)



مفارقة التلقّي

"إن بنية المفارقة مراوغة ومتعددة الدلالات"[٢] وهذه المراوغة بالضبط هي المحور الأساس لأن نتحسس في المفارقة وما فيها من الأجواء السائده بأنّ المتلقي بحاجة إلى إدراك بسيط متسع ليفهم مغزى كلام المؤلف. ومادام الفهم لم يتحسن للمتلقي فإنّه لا يتمكن من إدراك القصد، فيقع فريسة المؤلف. والمفارقة رسالة يهتم بها المؤلف والمتلقي، وكما يجب على المؤلف صياغتها بطريقة هادفة كذلك يجب على المتلقي فهمها بطريقة هادفة، والذي نبغيه في المفارقة التوصل إلى المعنى الخفي الذي جعله المبدع في النص ويجب على المتلقي فهم ذلك؛ لأنّه يفهم النص مباشراً ثم يستدعي الذهن والخيال للكشف عن عالم النص ويعتمد على الحواس وما يتعرَّف باعتماده على عملية ذهنية والفهم وهو محاولة فك الشفرات، حتى تتمّ عملية التلقّي وإلا فلا يتم التلقّي بل يمكن التواصل وتعددية التأويل والمدلولات.

وقد أشرنا إلى أنّ غاية التلقّي هي إدراك نظرية عامة للتواصل فلذلك يتخذ المبدع الأساليب الملفوظة أو المكتوبة لصياغة المفارقة فيهتم بالعلامات والرموز والإشارات والنبرات الصوتية والحالات العاطفية لإبلاغ ما يقصده، كما يستعين بالظروف والملابسات والمواقف التي تجعل الإنسان عرضة لموقف معاكس للمتوقع لإيصال أهدافه.

والتواصل يتم من خلال قصد المتكلم وفهم المتلقي في المفارقة ويمكن أن نشير إليه في الحالات التالية:

١) إنّما المتلقي يدرك قصد المبدع الحقيقي المعاكس للأسلوب وذلك بقرينة السياق وهذه صورة من صور التلقّي للنص مطابقة لفكرة المبدع حيث إن العبارة تعكس قصداً مخالفاً لما يعنيه المبدع لغرض ما فيحتاج المتلقي إلى إعمال الفكر والاستنباط الدقيق للحصول على المعنى الخفي الذي قد يكون مستحيلاً

---

[١] ناصر يوسف إبراهيم جابر، **المفارقة في الشعر العربيّ الحديث**، ٤٤.

[٢] ناصر يوسف إبراهيم جابر، **المفارقة في الشعر العربيّ الحديث**، ١١.

فهمه في زمن الإبداع وممكناً في المستقبل؛ لأنّ "المبدع الذي لا يفهمه معاصروه إنه يلقي بزجاجته في محيط الزمن قد يكون محظوظاً فليلتقط رسالته بعض معاصريه وقد لا يحدث ذلك إلا في المستقبل البعيد"[١]. وإخراج الكلام على غير قصد المتكلم مفارقة لفظية وهي شعبة من شعب البلاغة لأنها تشحذ أذهان المتلقين وتجبرهم على إيثار المعنى على اللفظ ومراعاة السياق والمقام كما تجبرهم على الدقة في مغزى الكلام للتوصل إلى البنية العميقة من النص.

إنّما المتلقي في هذه الحالة يعتمد على السياق ومقام القول والنبرات والحركات والإشارات للتوصل إلى المعنى الذهني الذي كان المؤلف أدرجه في النص، والنص يعمل كمنبّه للمخاطب. هناك رجلٌ يسرع في الخروج عن الباب حال كون الأبواب مغلقة، فيقول: "نعم الحظ!"، إنّ هذا الرجل يستخدم مفارقة لفظية للإشارة إلى أنّه يستاء من أن الأبواب مغلقة ولكنه يخرج فكرته في أسلوب إيجابي بدل أن يتكلم سلبياً.

(الجدول ١)

أجزاء الكلام	مفارقة الإبداع	العبارة	مفارقة التلقّي	أجزاء الكلام
الفكرة	الاستياء من انغلاق الأبواب	**نعم الحظّ!**	نفي مخالفة الحظ	الجانب الفني
الأسلوب	الإشارة إلى الحظ الكريم		شكوى الرجل من الحظ	المعنى الخفي
			القرينة الحالية +كون الرجل مسرعاً	القرينة

المفارقة اللفظية

فقول رجل وهو يسرع في الخروج عن الباب حال كونه الأبواب مغلقة: نعم الحظ، فليس من الواقع في شئ إذ إنّ الحظ ما ساعده في ذلك الزمن فكان من المتوقع كون الأبواب مفتوحة وهو يخرج بسرعة ولكن ما حصل ذلك، فأدى إلى بيان استيائه بكلمات ليس فيها شئ من الاستياء.

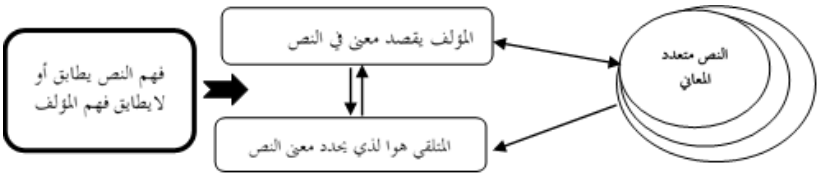
وبالنسبة لاستقلال المتلقي في فهم العبارات على أنّها مفارقة أو غير مفارقة يجد المتلقي أنّ هناك جانباً خفياً في الآية الكريمة **(وَقَاتِلُوهُمْ حَتَّى لاَ تَكُونَ فِتْنَةٌ)** (البقرة:١٩٣) ففيها يستطيع المتلقي فهم المفارقة من خلال القرينة الموجودة في قوله تعالى: **(وَقَاتِلُوهُمْ)** لأنّ القتال قد يسبب في إشعال الفتن فكيف يمكن أن يزيل الفتنة، ومخاطب الآية يدرك بأنّه يجب أن يناضل في دفع الفتن، لأنّ إعدام الفتنة سبب لعدم

[١] فؤاد المرعى، **في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي**، ٣٣٨.

القتال[١]، ويجد أخيراً مفارقة جميلة بين القتال الذي هو سبب لإنشاء الفتن والقتال الذي يكون فيه إعدام الفتن. فالمتلقي ينتبه أولاً إلى ظاهر النص ولكنه بعد التدقيق في النص يرى أنّ الفتنة أشد من القتل والقتل أولى من أن تتحقق الفتنة دونه.

٢) المتكلم يبعث رسالة ليس لها مخاطب معين والمتلقي يفسر النص حسب رؤيته وما يتداركه في ذهنه. وحقيقة الأمر أن المتلقي يستخدم نظرية موت المؤلف في هذه الحالة.

(الصورة ٥)



التأويل والتفسير

ويستدعي الكشف عن باطن النص عملية هامة أخرى هي عملية تفسير إذ إنه للبحث عن شفرة جديدة وهي كثيرة في المفارقة لأنها اعتماد على إدراكات حديثة من نصوص ثابتة، فلابد من عملية تفسيرية تؤول تلك الشفرات إلى مفاهيم مستحدثة. فالمتلقي يستعمل آليات التأويل والتفسير مع مراعاة الجانب الفني والبنية الجمالية للنص؛ للوصول إلى مفهوم يتداركه الأسلوب وهذه الحالة نسميها مفارقة مفهومية إن كان معنى المتلقي مخالفاً لمعنى المبدع أو معنى النص. إنّ المعاني الثواني التي نجدها في البلاغة العربيّة فهي من هذه الحالة ونتيجة لتعدد القراءات والمتلقين، فإن النص الواحد يتطلب تفاسير مختلفة حسب ما يعطي اللغة من مفاهيم مختلفة في سياقات مختلفة لأنّ "الألفاظ المشكلة للنص الأدبي (أو غير أدبي) مشحونة بشحنات دلالية مركبة شديدة التعقيد تقضي إلى سيل من القراءات غير المحدودة بالنظر إلى إمكانات اللغة التعبيرية الهائلة[٢]" وهذا أمر يساعد في الإثراء الدلالي لكل خطاب.

فتجد في الآية القرآنية ﴿اعْمَلُوا مَا شِئْتُمْ إِنَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ (فصلت:٤٠) معاني مختلفة تحتمل التهديد لما يرتكب الملحدون من المنكرات أو النهي عن انجازها وذلك بحسب ما يؤوله القارئ، ويمكن أن يكون أحدها معنى معاكساً وذلك إذا وجدنا في الآية احترازاً عن العمل، فإنّ فهمنا من الآية على أنها تشير إلى التهديد فأنّ المتلقي يجد في سياق النهي مفهوم النهي والتهديد، كما يمكن أن ندرك مفهوم الأمر بما فيه من قدرة الاختيار في الإنسان.

---

١ أنظر: الطباطبايي، **الميزان في تفسير القرآن**، ج٢: ٦٣.

٢ عزيزمحمد عدنان، **حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي**، ٧٤.

(الجدول ٢)

أجزاء الكلام	مفارقة الإبداع	العبارة	مفارقة التلقّي
الأسلوب	الأمر	﴿اعْمَلُوا مَا شِئْتُمْ إِنَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ (فصلت، ٤٠)	الأمر
الفكرة	التهديد		النهي
			الإرشاد
			التخيير
			مفاهيم أخرى

المفارقة المفهومية

٣) وهناك تبقى حالة واحدة يرتكب المبدع فيها عملاً ليس من المتوقع حدوث ذلك، فالمراقب يحذره ويمنعه من ارتكاب ذلك العمل فيحصل من إنجازه مفارقة جملية ليست مفارقة ظرفية ولا مفارقة لفظية، نسميها مفارقة العمل والمستقبل، لأنّ المبدع إنما يرتكب ذلك العمل لتضليل المراقب ولتوقع حدوث مستقبل أفضل للمراقب.

وقد وجدنا أمثلة نموذجية من مفارقة العمل في قصة موسى عليه السلام لما قيل له: ﴿قَالَ أَ لَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً﴾ (الكهف:٧٢) فكان النبي خضر (ع) قتل غلاماً وعمّر جداراً في مدينة لا يراعي أناسها حق النبي (ع) ولا يولون له اهتماماً، فلا يتوقع مثل هذه الأعمال من الأنبياء (ع) ولهذا أثارت تلك الأفعال إعجاب موسى (ع)، لأنّه (ع) كان في غفلة مما يعلمه النبي خضر (ع) من المستقبل، فالتنافر بين ما حدث وبين ما يتوقع حدوثه كانت مفارقة، أحدثها النبي (ع).

ولا نجانب الصواب إذا قلنا ما يقوله كروسمان على أنّ "عبارة (المؤلفون يكوّنون المعنى) رغم أنها صحيحة طبعاً هي مجرد حالة خاصة لحقيقة أشمل مفادها أن القراء يكوّنون المعنى"[١] ونصل إلى أن مهمة المتلقي هي الحصول على الفهم الصحيح للعبارة حتى لا يقع في سوء الفهم ومهمة المبدع إخراج الكلام بصورة أقرب إلى فهم المتلقي حتى يستبين للقارئ.

[١] روبرت كروسمان، **هل يكوّن القراء المعنى؟**، ١٧٩.

ب–٢– معاني النص فى تلقي المفارقة

النص هو أكثر الآليات استعمالاً لبروز أفكار الإنسان وإبلاغها إلى الآخرين، فإنّه يحتاج إلى قارئ ليتلقاه حتى يكشف عن تلك الأفكار المتخفية فيه وهو"جهاز عَبْر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة، بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية"[١].

وعند تلقي نصّ معين، نلاحظ الظروف المحيطة به والعملية التأويلية من قبل المتلقي ومن ثمّ اعتماد النص على سمة الخطاب إذ يكون النص خاصيته المهمة في عملية الفهم والتأويل، وبعد ذلك تثبيت النص بالكتابة حتى يكون قابلاً للقراءة والتأويل، وكل هذه الأمور لا يجتمع في أقسام المفارقة لكن التواصل جار في المفارقة لاتنحصر آلياته في الكتابة أو المشافهة بل كل وسيلة يمكن بواسطتها انتقال أفكار المبدع إلى المتلقي فهي تعد من آليات الاتصال أو إن التلقّي بني على جذور عملية التواصل.

فالنصوص المستخدمة في المفارقة حسب أقسامها إما أن تكون تلك العبارات التي يعبر المؤلف بها عن أفكاره المخالفة للملفوظ وهي ما سميت بالمفارقة اللفظية، فإن تلك العبارات تعتبر من عناصر التلقّي التي يؤلفها المبدع وينقل أفكاره بها، وإما أن تكون تلك العبارات التي يعتمد عليها القارئ ويفهمها كما يصدرها المؤلف ولكنه مع ذلك يعتمد على عملية تأويلية للتوصل إلى مفاهيم متفاوتة بالنسبة للتي اخترعها المؤلف.

وهناك نوع آخر من المفارقة هي مفارقة الموقف لانجد فيها نصاً يحتاج إلى التلقّي والقراءة للوصول إلى أفكار مبدعه بل هناك ظروف ومواقف ووسائل أو آليات تختلف والمتوقع. وهذا الموقف تشحذ أذهان المبدع لاختراع رسالة يرسلها إلى المراقب ويستخدم تلك الظروف والوسائط للوصول إلى غرضه.

ولابدّ أن نقول إن فهم العالم يرتبط بفهم اللغة أولاً بل "يجب لفهم العالم فهم اللغة أولاً وإذا كانت اللغة هي إنتاج ذاتي فوجب أيضاً فهم العلاقة والدينامية الكامنة بين الذات واللغة[٢]"، فإن للنص في المفارقة مكانة متمايزة بالنسبة لسائر الأعمال إذ إنّ العبارة المفارقية تحتاج إلى أن تكون تفسيرية تأويلية وبنيوية في آن واحد وأن نترك النص يؤوَّل من قبل المتلقي.

---

١ جوليا كريستيفا، **علم النص**، ٢١.

٢ عمارة ناصر، **اللغة والتأويل**، ١٧.

ولا نجانب الصواب إن قلنا إنّ المفارقة أكثر حاجة إلى التأويل والفهم العميق لكونها تمخالفة بين الفكرة والقول، "فالاعتقاد جزء من فلسفة الرسالة ذاتها ألا وهو الجزء الخاص بما لا يقال في اللغة[١]" ولهذا إن المخالفة بين الاعتقاد والفكرة وبين ما ينطقه الإنسان وما تنتجه المفارقة، شئ طبيعي في الذات البشري وعلى هذا يجب أن نؤول ما نسمعه أو نقرأه بمراعاة السياق اللفظي والقرائن الجانبية للوصول إلى فكرة أقرب إلى الصواب.

وفي عملية التلقّي يمكننا أن نصور كل كلام في الصور الأربعة مما يلي:

الأول هو المعنى الذي يقصده المتكلم بنص ثابت يوحي رسالة يفهمها المتلقي بذلك القصد، فيعتبر هذا النوع من الكلام العادي الذي يجري بين الناس.

والثاني، المعنى الذي يقصده المتكلم مخالف للنص الثابت ويبعث رسالة ولكن المتلقي لايلتفت إلى ذلك المعنى المخالف فيعتبر الكلام كلاماً صادقاً في صورته الذهنية وهذا الأمر يقع لمن يكون خارجاً عن أجواء النص وغير عالم بالسياق والمقام أو كان له درجة من الحمق والجهل. وهذا هو الذي يدعم المفارقة اللفظية ما دام المتكلم هو الذي يقصد ذلك المعنى المخالف إن كان المتلقي يفهم أو لا يفهم.

والثالث، المعنى الذي يقصدها المتكلم مخالف للنص الثابت ويبعث رسالة يفهمها المتلقي ويتنبه للقصد ويسعى وراءه إصلاح العمل أو الخيبة مما يقع. وهذا يحتاج إلى إعمال الفكر من المتلقي وفهم الأجواء المحيطة بالكلام وهو أيضاً من قبيل المفارقة. وأخيراً المعنى الذي يبعثه المتكلم في النص الثابت هو الواقع الذي يراه المتكلم فيرسل الكلام على ما هو واقع ولكن المتلقي لا يصدق الكلام ويعتبره زيفاً فالحالة هذه هو ما يسمى عليها بحالة سوء فهم المتلقي.

(الجدول ٣)

الصورة	الأسلوب	المعنى	التلقّي
١	﴿وَ**أَقِيمُوا** الصَّلاَةَ **وَآتُوا** الزَّكَاةَ وَمَا تُقَدِّمُوا لِأَنْفُسِكُمْ مِنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِنْدَ اللَّهِ﴾ (البقرة: ١١٠)	الأمر بإقامة الصلاة وإيتاء الزكاة	
٢	﴿**فَبَشِّرْهُمْ** بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾	الإنذار والتخويف	لا يعتقد الكفار

١ جمال حمود، **فلسفة اللغة عند لودفيغ فتغنشتاين**، ١٠٣.

	(آل‌عمران: ٢١)		بالتخويف
٣	﴿**فَلاَ تَمُوتُنَّ** إِلاَّ وَأَنْتُمْ مُسْلِمُونَ﴾ (البقرة: ١٣٢)	الإشعار بقبول الإسلام (تموتون حال كونكم مسلمين)	
٤	قول الرجل للآخر: "لا أراك مرة أخرى"	الاستياء من زيارته	يعتبره مزحة ومداعبة

أقسام المعاني

تلك الصور الأربعة في تلقي الكلام ترتبط مباشرة بواقع المفارقة، فهي تعتمد على اثنتين من تلك الصور وكما أشرنا سابقاً إن هذه الصور تقع في المفارقة اللفظية والمفهومية ولكنها لانراها في مفارقة الموقف إذ لانعتقد بأنّ التلقّي قد يقع فيها فلا حياة للنص في مفارقة الموقف وهي خالية عن عناصر التلقّي وإن كانت لها وظيفة التواصل غير اللساني. وبالتالي فإن فهم المفارقة يتحدد بمجموعة من العناصر الموجودة فيها وكيفية فهم المتلقي وشخصيته كما "يتوقف فهم محتوى النص على سياق البيئة الاجتماعية والظروف المحددة التي يتم فيها تلقيه"[١].

وحسب ما يعتقد به برتراند راسل أنّه لفهم كل جملة "توجد ثلاثة عناصر سيكولوجية: المسببات البيئية للنطق بها وآثار سماعها والآثار التي يتوقع المتكلم أن تحدثه في السامع (القارئ)[٢]" فصحة عبارة نحوية لايصدق صحتها منطقية. فالمهم في المفارقة أن تكون اللغة تشير إلى الحقيقة أو تعبر عن حالة المتكلم فهما مختلفان فالعبارات واللغات في المفارقة لا تشير إلى حقيقة اللغة إذ إنّه لا حقيقة في المفارقة بل جل ما نجده هي مخالفة النص والقصد فعليها نجد الكلمات تعبر عن مشاعر المتكلم و مقاصده ولاتشير إلى الحقيقة، فهذان موضوعان مختلفان.[٣]

وقد تكون علاقة المعنى بالموضوع الذي اتخذه المبدع قضية جديرة بالاهتمام عند المتلقي إذ يكون النص وسيطاً لغوياً لما يعنيه المبدع وهو تابع للعلاقات التي يستخدمها في النص ويمهّد النص للتواصل وإبلاغ المفاهيم الموجودة إلى الجمهور، ومن هذه العلاقات هي علاقة المطابقة والمناسبة والتضاد وهذا

[١] فؤاد المرعى، **في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي**، ص ٣٥.

[٢] برتراند راسل، **ماوراء المعنى والحقيقة**، ص٢٧.

[٣] **المصدر السابق**، ص٢٠٤.

الأخير كثيراً ماتستعمل للتهكم[١] كقوله تعالى: ﴿فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ (آل عمران:٢١) الذي نسبوها إلى المفارقة اللفظية وهي القول بما يخالف الفكرة والاعتقاد، فقد يتمكن النص من إبلاغ نظرة تبشيرية بالمناسبة مع أحوال المشركين وإدراج سخرية جادة في الكلام أو قد يكون في النص نظرة تخويفية تخالف المنطوق وهذا ما يرتبط بنظرة المتلقي إزاء النص.

ففي المفارقة نحن بإزاء موقف المبدع بالنسبة للنص فنقول بأنّه يبدع عبارة لتعطي ثمارها تهكماً وسخريةً وقد يتمكن المؤول الوصول إلى تلك الفكرة أحياناً بواسطة القرائن الموجودة والسياقات المحيطة بالنصّ كما يمكن أن يستخرج من العبارة"في سائمة الغنم زكاة" معنى متفاوتاً خارجاً عن المفارقة، وهذا القول مما يؤول إلى المفهوم الموافق له والمخالف على حسب قراءة الأصوليين.

إن تأويل النص لا يمكن إلا بتفاعل القارئ والنص معاً ولكن لاننسى بأن مواجهة القارئ والمؤلف لايكون حقيقياً إذ "لايحدث التأويل (وهو مهمة فهم النص وتلقيه) لكون فردية المؤلف والمؤول يقف إحداهما تجاه الأخرى بل لكونهما يمتلكان العلاقة بمادة الموضوع قيد المناقشة[٢]" فموضوع النص مسألة لايمكن صرف الهمم عنه بل يجب أن نوجه همومنا إلى ذلك الموضوع المطروح في ضمن النص لأن كل تأويل يجب أن يتضمن فهماً للموضوع الذي صبغ من أجله النص.

فتلقي نص المفارقة إن كان بمقدور المتلقي يحتاج إلى فهم تاريخية النص وإدراك السياق والقرائن الموضوعة في النص، ولو كان النص خارجاً عن الموضوع أو محتوياً على تراكيب خارجة عن الموضوع الأساس فإنه لا يمكن استيعاب المفارقة وفهمها بل تكون العبارات والنصوص لغواً على حدها.

النتائج:

إنّ المفارقة كسائر الأنواع الأدبية تحتاج إلى التلقّي، والمتلقي إزاء المفارقة نوعان فهو إمّا أن يقع فريسة لسوء الفهم إذا ساء فهمه لمقصود المبدع وأبدع معناه الخاص من الأسلوب فيكون بذلك ضحية للمفارقة وإمّا أن يفسر النص ويصل إلى معناه الخفي فيشاطر المبدع في فهم ذلك المعنى، وإن قولنا المفارقة نوع من التلقّي لأنها تحتاج إلى الاستيعاب لأهمية مضمونها الإصلاحي. فالمفارقة أكثر ما تكون أداة بيد المؤلف لأغراضه الشخصية أو الاجتماعية ومادامت المفارقة تهدف إصلاحاً اجتماعياً أو ثقافياً فلا تحصل النتيجة الإصلاحية إلا أن يدرك المتلقي ذلك القصد الاجتماعي أو الثقافي وإلا قد لا يتكامل الأداء المفارقي.

---

١ أنظر: محمد بن علي الشوكاني، **ارشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول**، ج١، ١٤٣.

٢ بولتمان، **مسألة الهرمنيوطيقا**، ١١٥.

إن فهم المفارقة نتيجة للتفاعل المباشر بين المتلقي وبين النص بكونه هو الوسيلة والآلة الفعالة بيد القارئ كما لا ننسى أن نقرّ بدور المبدع في تدارك السياق والأساليب الفنية والقرائن والعلاقات، فإن فهم المفارقة بحاجة إلى تلك الأدوات.

إن المكانة العالية في المفارقة هي للمؤلف خلافاً لنظرية التلقّي لأنّ المؤلف هو الذي يرسم الخطة العريضة في المفارقة ويحدد المقصود من الكلام والضحية ولكن المتلقي في النظرية هو الذي يحدد القصد على حسب ما أدركه إن كان تلقيه للنص قريباً من المبدع أو كان يبتكر معنى آخر. والمؤلف في المفارقة هو المدار الأساس في إخراج العبارة بصورة مفارقية بكونه أول ما يفهم مقصود المفارقة وبهذا الاعتبار إن أول متلق للمفارقة هو المبدع نفسه.

إنّ فهم الموضوع الكلي للنص والحوار يساعدنا في فهم المفارقة بحيث إذا أهملنا فهم الموضوع (موضوع النص) لا يمكن للمتلقي فهم المفارقة لعدم وجود ترابط بين النص والسياق الموجود داخل النص أو خارجه.

هناك عمليات مختلفة لفهم المفارقة يجب على المتلقي إعمالها وهي عملية تفسير اللغة حتى تصبح العبارة ساذجة مدركة متواضعة بيد المتلقي يسهل عليه الكشف عن ضمائر العبارة وبطائنها ثم التأويل وهو عملية الفهم بمساعدة العوامل الخارجية والداخلية حتى يفهم من خلال تعدد المعاني ذلك المعنى الأليق والمفهوم الأنسب للعبارة او النص.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. الكتب

* القرآن الكريم

١. إبراهيم جابر، ناصر يوسف، **المفارقة في الشعر العربيّ الحديث**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠م.

٢. أبوحسن، أحمد، "النص بين التلقّي والتأويل"، **من قضايا التلقّي والتأويل**، رقم ٣٦، الرباط: كلية الآداب، ١٩٩٥م.

٣. إيزر، فولفانغ، **فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب**، ترجمه حميد لحمداني و الجلالي الكدية، الدار البيضاء: مكتبة المناهل، ١٩٩٥م.

٤. حمود، جمال، **فلسفة اللغة عند لودفيغ فتغنشتاين**، بيروت:الدارر العربيّة للعلوم، الجزائر: الإختلاف، دوبي: مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ٢٠٠٩م.

٥. درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**، بيروت: رياض الريس، ٢٠٠٥م.

٦. راسل، برتراند، **ماوراء المعنى والحقيقة**، ترجمه محمد قدري عمارة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م.

٧. راي، وليم، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمه يوئيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون، ١٩٨٧م.

٨. شرفي، عبدالكريم، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، الجزائر: الإختلاف – بيروت:الدار العلوم العربيّة ناشرون، ٢٠٠٧م.

٩. الشوكاني، محمد بن علي، **ارشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول**، الجزءان، الرياض: دار الفضيلة، ٢٠٠٠م.

١٠. الطباطبايي، محمد حسين، **الميزان في تفسير القرآن**، الجزء ٢، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٣٩٠ق.

١١. عبدالواحد، محمود عباس، **قراءة النص وجماليات التلقّي**، القاهرة: دار الفكر العربيّ، ١٩٩٦م.

١٢. كالر، جوناثان، **النظرية الأدبية**، ترجمه رشاد عبد القادر، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٤م.

١٣. كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمه فريد الزاهي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٧م.

١٤. ناصر، عمارة، **اللغة والتأويل**، بيروت: الدار العلوم العربيّة ناشرون، ٢٠٠٧م.

١٥. ياوس، هانس روبرت، **جمالية التلقّي**، ترجمة رشيد بنحدو، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤م.

ب. المقالات

١. البلولة الزين، محمد موسى، "التلقّي ما بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي البلاغي في العصرالعباسي"، **مجلة جامعة المدينة العالمية**، العدد ١٧، ٢٠١٦م، صص ٣٤٠-٣١٠

٢. بولتمان، "مسألة الهرمنيوطيقا"، **مجلة قضايا إسلامية معاصرة**، العددان ٥٩-٦٠، بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين، ٢٠١٤م، صص ١٠٨-١٣٤.

٣. كروسمان، روبرت، "هل يكوّن القراء المعنى؟"، ***القارئ في النص : مقالات في الجمهور والتأويل***، ترجمه حسن ناظم وعلى حاكم صالح، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٧م.

٤. محمد عدنان، عزيز، "حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي"، **مجلة عالم الفكر**، المجلد٣٧، الكويت، المجلس الوطني، ٢٠٠٩م.

٥. المرعى، فؤاد، "في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي"، **مجلة عالم الفكر**، المجلد ٢٣، الكويت، المجلس الوطني، ١٩٩٤م.

٦. مصطفى، خالد علي، عبد الرزاق، ربي عبد الرضا، "مفهومات نظرية القراءة والتلقّي"، **مجلة ديالي**، العدد ٦٩، ٢٠١٦م، صص ١٥٨ -١٨٢.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٠هـ. ش/٢٠٢١م

دراسة العلاقة بين النص والصورة في كتب اللغة العربيّة للمرحلة الإعدادية بناءاً على تصنيف "وارش ومايت"

أمين نظري تريزي*؛ سيد فضل الله ميرقادري**

مقالة علميّة محكّمة
صص ١٥١- ١٧٦
DOI:10.22075/lasem.2021.23037.1280

الملخّص:

تعتبر الصور من أبرز الوسائل التعليميّة في الكتب المدرسية، إذ تؤدّي دوراً لافتاً في تعزيز تعلّم محتوى المادّة الدراسية وتدعيمها لدى الطالب كما تساهم مباشرة في تسهيل تعليم المواد الدراسية لدى المدرّس. وكثير من الباحثين في مجال التعليم يولون اهتماماً بالغاً لمدى تكاملية العلاقة بين الصورة والنص اللغوي، حيث كلما زادت العلاقة بين الصورة والنص زاد مستوى تحسين عمليتي التعليم والتعلّم. انطلاقاً من هذه المسألة يهدف البحث الحالي إلى دراسة العلاقة بين النص والصورة في كتب اللغة العربيّة للمرحلة الإعدادية بناءاً على ثلاثة مستويات لتصنيف "وارش ومايت"، فقد تم إجراء البحث على كتب اللغة العربيّة للمرحلة الإعدادية، وقد اقتصر مجتمع الدراسة على كل الصور لهذه الكتب كما تكوّنت عينة الدراسة من ٤٧٠ صورة مرافقة للنص بطريقة هادفة متجانسة. طبّقت الدراسة منهج تحليل المحتوى. وما توصّلت إليه المقالة هو أنّ معظم الصور المرافقة لنصوص كتب اللغة العربيّة للمرحلة الإعدادية ترتبط وتلتحم بالنصوص في تناسق وتكامل بلغت نسبته ٨٥,٧٤% ويعزى ذلك لمدى اهتمام لجنة التأليف بأهمية تكاملية العلاقة بين الصورة والنص لما لها من تأثير لافت في تنمية عملية التواصل بين الدارس والمدرّس وتطوير الجانب المعرفي لديهم؛ في المقابل نلاحظ أنّ ١٤,٢٥%، أي ما يعادل ٦٧ صورة تحتوي على مكوّنات النص بشكل ناقص؛ حيث إنّها تؤدّي وظيفة التزيين؛ ولا تؤثّر إيجاباً على فهم النصوص التعليميّة، وذلك راجع إلى أنّ هذه الصور لا تكاد تكون واضحة أحياناً أو جاءت مبتورة لا تدعم النصّ اللغوي بشكل تام بل تظهر جزءاً بسيطاً وقليلاً من مجريات النص بما فيها الشخصيات الحوارية وعمليات التفاعل والتواصل بين الشخصيات، والأمكنة وأيقوناتها.

كلمات مفتاحيّة: المرحلة الإعدادية، كتب اللغة العربيّة، تصنيف "وارش ومايت"، الصورة، النص.

---

* – دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها بجامعة أصفهان، إيران. (الكاتب المسؤول) aminnazari1369@yahoo.com
** - أستاذ قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة شيراز، شيراز، إيران.
تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠١/١٣هـ.ش= ٢٠٢١/٠٤/٠٢م – تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٦/٠٨ هـ.ش= ٢٠٢١/٠٨/٣٠م.

المقدّمة:

يعدّ الكتاب المدرسي التعليميّ مصدراً أساسياً لعمليتي التعلّم والتعليم وتقديم المحتوى الدراسي لكلّ من الدارس والمدرّس إضافة إلى أنّ له دوراً لافتاً في تطوير المجتمع ثقافياً واجتماعياً كمثير أيديولوجي ينوّر فكر الدارس ويوجّهه نحو الطريق القويم. ويمكن اعتبار الصور من أبرز الوسائل التعليميّة في الكتاب المدرسي ولها دور بالغ الأهمية في تنمية التعلّم لدى الدارس، وهو ما يحقّق أهداف تربوية وتعليميّة وتعلّمية مرجوّة. تؤكد الدراسات التعليميّة الحديثة أنّ الصورة في الكتاب المدرسي تزيد من التأثير على حواسّ المتعلّم نظراً لأنّها تتمتّع بإمكانيات هائلة في تسهيل عمليتي التعليم والتعلّم.

وعليه، يجب مراعاة الأسس والمعايير المختلفة في تصميم واختيار الصور في الكتاب المدرسي التعليميّ نحو كون الصورة منسجمةً ومتناغمةً مع ما يقوله النصّ اللغوي وعدم وجود تعارض بين الصورة ومحتوى النص المكتوب. ولا يمكن الكشف عن الجوانب السلبية والإيجابية للمقرّر الدراسي إلا من خلال دراسته وفق معايير علمية دقيقة، ولهذا تحظى دراسة الكتاب المدرسي بأهمية بالغة نظراً لكونه يفضي نهائياً إلى تطوير الكتب المدرسية. وانطلاقاً من هذه المسألة، كان **هدف البحث** الحالي هو دراسة علاقة الصورة والنص في كتب العربيّة للمرحلة الإعدادية وفقاً لتصنيف "وارش ومايت".

إنّ **أهمية البحث** تكمن في أنّه يحاول التوصّل إلى النقاط الإيجابية والسلبية لهذا الكتاب من منظور مدى تكاملية العلاقة بين الصورة والنص، حيث يساهم نهائياً مساهمة فعّالة في ارتقاء الكتاب إلى مستوى أفضل وتطويره وتعديله.

يحاول البحث الحالي الإجابة عن **الأسئلة** التالية بناءاً على المنهج الوصفي –التحليلي:

١. إلى أي مدى تمكنت كتب العربيّة للمرحلة الإعدادية من تحقيق التكامل والانسجام بين الصورة والنصّ اللغوي؟

٢. ما هي أهمّ المشاكل والمعايب التي يمكن أن نأخذها على لجنة التأليف في مجال تكاملية العلاقة بين الصورة والنص؟

٣- ما هي أهم وأبرز الوظائف التي تؤديها الصور التعليميّة في كتب المرحلة الإعدادية وما هي الأهداف المتوخاة وراءها؟

ومن **البحوث** التي عالجت العلاقة بين الصورة والنص يمكن أن نخصّ بالذكر ما يلي:

قام محمّد نوريان (٢٠١٤) بدراسة محتوى الكتب المدرسية لفرع الحرف والمهن من منظور مدى تكاملية العلاقة بين النص والصورة على أساس نظرية وارش ومايت، وبيّنت نتائج الدراسة أنّ ١٠% من

الصور المرفقة لنصوص الكتب تعارض ما يقوله النص اللغوي؛ ٨٠% منها تتكامل مع النص المكتوب؛ فيما تقدّم ١٠% من هذه الصور معلومات زائدة عن النص؛ أضف إلى ذلك أنّ الكتب تختلف بعضها عن بعض من حيث توظيف الصور المرتبطة بالنص ونسبة عدد الصور قياساً لعدد الصفحات.

عالج حسام بور ومصلح (٢٠١٤) دراسة وقراءة العلاقة بين النص والصورة في ثلاث قصص إيرانية وأجنبية بناءاً على نظرية نيكولايوا واسكات (٢٠٠٦)؛ وقد سلّطت هذه الدراسة الضوء على مدى حركية العلاقة بين النص والصورة وأماطت اللثام عن المعايب والمشاكل العالقة في هذا المجال مقترحة ضرورة تعرّف وإلمام الكاتبين والمصمّمين في مجال التصوير بالعناصر الأدبية في النصوص القصصية لتطبيق الصور وتوظيفها بشكل صحيح.

درست الباحثة إيمان طه ياسين (٢٠١٨) تكاملية العلاقة بين الصورة والنص الكتابي في الإعلان التجاري؛ وقد اقتصرت حدود البحث على دراسة الإعلانات التجارية للولايات المتّحدة الأمريكية المنشورة على صفحات الإنترنت لعام ٢٠١٦م. من أهم النتائج المتوصّل إليها أن الصور الإعلانية المدروسة، بوصفها الوحدة الرئيسة، تشغل غالبية المساحة الإعلانية، فيما جاء النص الكتابي مفسراً وداعماً لها محقّقاً علاقة مترابطة ما بين الحالة المرئية والفكرية؛ ووجود الكلمات إلى جانب الصورة يعمل على فتح الآفاق أمام التفكير للمتلقي، لاسيما في حالة تعويض الكلمات عن عجز الصورة الإعلانية الثابتة في التعبير عن الارتباطات الزمانية أو السببية.

وهدف أحمدي وزملاؤه (٢٠١٩) إلى دراسة تكاملية العلاقة بين الصورة والنص في الكتب الفارسية التعليميّة للناطقين بغيرها وفقاً لنظرية "وارش ومايت"؛ وقد استخدمت هذه الدراسة المنهج الوصفي – التحليلي ونتائج البحث تبيّن أنّ ٥٠% من صور الكتب المدروسة تنسجم وتتناغم مع ما يقوله محتوى النص اللغوي؛ و٢٥% منها تكمل النصّ لاحتوائها على مزيد من المعلومات بالنسبة للنص، و٢٥% منها تحتوي على مكوّنات النصّ اللغوي بشكل ناقص. بناءاً على ما سبق، يمكن القول بأنّ دراستنا الحالية أوّل بحث علمي في إيران يقوم بدراسة الكتب العربيّة المدرسية للمرحلة الإعدادية من منظور العلاقة بين الصورة والنصّ.

الصورة التعليميّة ومزايا استخدامها:

تختلف الصورة التعليميّة عن الصورة بشكل عام؛ إنّ الصورة التعليميّة عبارة عن صور ملوّنة أو غير ملوّنة ذات موضوع متسلسل تربط بينها فكرة، تعرض للمتعلّم لتعينه على الفهم والاستيعاب، وتفسير ما

غمض من الدرس بشكل محسوس ومشخص[١]. تعتبر الصورة التعليميّة من أبرز الوسائل التعليميّة التي تقوم بفاعلية ملحوظة في توجيه الرسالة التعليميّة وتلعب دوراً لافتاً في تنظيم الشبكة المعرفية لتصبح عمليتا التعليم والتعلّم مهارتين فاعلتين داخل الحقل التربوي أضف إلى أنّها تقدّم الحقائق التعليميّة والطبيعية للدارس وهي وسيلة لتزويده بإدراكه للاختلاف بين المعلومات السابقة ومقارنتها بالانطباع الجديد الناشئ عن اختلاف المعطيات[٢]. من المستحيل أن يخلو مقرر دراسي من الصور التعليميّة، إذ إنّها تحظى بدور بالغ الأهمية في تحسين المستوى الدراسي وتحقّق أهدافاً تربوية وتعليميّة مرجوّة «فهي تُستخدم لتكوين النماذج الجيدة مثلما تُستخدم لترشيح النماذج السيئة، وهي ذات فوائد كبيرة في تنشيط عمليات الانتباه والإدراك والتذكر والتصوّر والتخيّل، وهي العمليات المهمّة أيضاً في التعلّم والتعليم»[٣]. فلم تعد الصور التعليميّة الواردة في الكتب التعليميّة مساحيق تجميل لها دور التزيين والترويح عن العين، بل أضحت جزءاً من تضاريس النص المصاحب وهيكلية الخطابية[٤].

تتمثّل فوائد الصورة التعليميّة في الكتاب المدرسي بما يلي:

– يستطيع المعلّم من خلالها التغلّب على الصعوبات التي تعترض عملية التعليم.

– تعين الدارس على تنمية مهارة طرح السؤال والتفكير العقلي.

– تلعب دوراً فريداً في حلّ المشاكل التربوية مما يؤدّي إلى تصاعد القدرة على الدراسة والتفاعل.

– ترفع من معارف الطالب، وتعينه على رؤية العلاقات الصحيحة بين الحقائق التي تمّ أخذها من الكتب[٥].

– هي أداة فاعلة لتحقيق العديد من المهارات والكفايات التعليميّة المنتظر تحقيقها لدى المتعلّم في أفق الحياة التي يحياها فهي تستخدم لتنظيم المعلومات[٦].

---

[١]– جميل حمداوي، «**الصورة التربوية في الكتاب المدرسي المغربي**»، ٤٦–٤٥.

[٢]– شيخة عثمان الداود، **الصورة التعليميّة (التصنيف، الأهمية، معايير تصميمها، أساليب الإنتاج والعرض)**، ١٢.

[٣]– شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة–الإيجابيات والسلبيات**، ١٢.

[٤]– خالد عطية عيال سليمان، «**الصور التعليميّة في كتاب التربية الإسلامية للصف الرابع الأساسي في الأردن: دراسة تحليلية، مجلة العلوم التربوية، معهد الدراسات التربوية**»، جامعة القاهرة، ٣٧.

[٥]– حسن فكري الريان، **التدريس**، ٢٤٧.

[٦]– أسامة زكي السيد علي العربي، «**نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيمائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، معهد تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها**»، ٣.

-إنّها عامل تشويق يثير اهتمام المتعلّم ويتميّز بالدقة والوضوح أكثر من اللفظ؛ وتشجّع المتعلّم على استثمار ملكته العقلية من ملاحظة وتأمّل وتفكير؛ إنّ الصورة تخاطب حاستي السمع والبصر في آن واحد وهذا سرّ نجاحها في تحقيق الأهداف التعليميّة بسبب الطبيعة التلازمية لهذه الثنائية؛ إضافة إلى أنّها تتميّز بحاجتها إلى الحركة والديناميكية مما يصيرها ذات خصائص نفسية وجمالية ومعرفية[١].

– تساعد التلاميذ على فهم الحقائق والمعارف بشكل أكثر فاعلية، وتحوّل الخبرات والمعارف المجرّدة إلى مادة محسوسة يمكن للمتعلّم فهمها واستيعابها بشكل واضح وسريع[٢].

شروط انتقاء الصورة التعليميّة:

لا تؤثّر الصورة إيجاباً على تحسين التعليم في الكتب المدرسية إلا أن تتّسم بمجموعة من الصفات وأهمها ما يلي:

– أن تكون محدودة المعلومات بعيدة عن الاكتظاظ.

– أن تكون ذات ألوان جميلة: لأنّ اللون له دور كبير إلى جانب تأثيره النفسي، فهو يبعث على الارتياح، إضافة إلى ما ينجم عنه من توضيح المعلومات للتلاميذ، وبالتالي زيادة استيعابهم[٣].

– أن تكون ملائمة لمستوى المتعلّمين العقلي والعمري وفي خدمة الأهداف التعليميّة المتوقّعة من موضوع الدرس.

– أن تتناسب مع الأعراف وتقاليد الشعوب والمجتمعات التي تقدّم فيها[٤].

– أن تكون منسجمة مع محتوى النص اللغوي، وألا يكون حضورها مشوشاً لذهن التلاميذ ولا يكون هناك تعارض بين ما في الصورة وما يقوله النص.

– أن تقدّم تفاصيل زائدة عن النص اللغوي لتنمية مهارة التفكير التأمّلي[٥].

– أن تكون الصورة المختارة تعليميّة تربوية[٦].

---

[١]– شفيقة العلوي، **تكنولوجيا الصورة واستخدامها في التعليم**، ص٢.

[٢]– محمود صباح، **تكنولوجيا الوسائل التعليميّة**، ص٦١.

[٣]– عواطف حسان عبدالحميد، **إنتاج الوسائل التعليميّة**، ص٣٥.

[٤] – شهباني سماعين، «**علاقة الصورة التربوية بمحتوى النص وتفعيل القيم لدى التلاميذ**» (**كتاب اللغة العربية للسنة الثانية متوسّط أنموذجاً**)، ص١٥٣.

[٥] – رولان بارت، **بلاغة الصورة**، ص٧٥.

[٦] – عفاف عبدالرحمن إبراهيم الشنطي، **التوافق بين ثقافتي الصورة والكلمة كمعيار للجودة في محتوى كتاب العلوم**

تصنيف وارش ومايت:

من أجل دراسة العلاقة بين الصورة والنص قام بعض الباحثين أمثال بري نودلن، رادان مارتينيك وأندرو سالواي، ووارش ومايت و... بتصنيف مستويات العلاقة بين الصورة والنص اللغوي حتى يتوفّر للباحثين إطار محدّد لدراسة العلاقة بين الصورة والنص. إنّ رادان مارتينيك وأندرو سالواي يحدّدان مستويين في العلاقة بين الصورة والنص: ١– المستوى المساوي وذلك عندما تكون الصورة والنص كلاهما مستقلين أو تكون الصورة أو النص فيهما إضافة؛ ٢– المستوى غير المتكافئ وذلك عندما تكون الصورة أقلّ من النص أو يكون النص أقلّ من الصّورة[١]. بينما نلاحظ أنّ وارش ومايت قد قدّما في تصنيفهما ثلاثة مستويات لدراسة العلاقة بين الصورة والنصّ اللغوي وتمّ ذلك بدراسة محتوى ٩٥٤ صورة مستخرجة من ٢٤ مقالة أدبية، تربوية، تعليميّة، ولغوية؛ أضف إلى أنّهما قد حدّدا ٤٩ وظيفة رئيسة وفرعية للعلاقة بين الصورة والنص؛ بناءاً على ما سبق يمكن القول بأنّ تصنيف وارش ومايت له المزيد من التنوّع والدقّة قياساً لسائر التصانيف نظراً للوظائف الرئيسة والفرعية التي يعرّفها وتفقدها هذه التصانيف التي مرّ ذكرها في الأعلى. أمّا المستويات الثلاثة في تصنيف وارش ومايت فهي: ١– عندما تحتوي الصورة على ما يجري في النص بشكل ناقص[٢]؛ ٢– عندما تدعم الصورة مكوّنات النص بشكل تام[٣]؛ ٣– عندما تقدّم الصورة أكثر مما يجري في النص[٤]. تندرج ضمن هذه المستويات الثلاثة ١١ وظيفة رئيسة تتفرّع منها ٣٨ وظيفة فرعية؛ بالنسبة للوظائف الرئيسة وهي التزيين، الإدراك الحسي أو الاستنباط، والتحكم فتتندرج الوظائف الثلاث ضمن المستوى الأوّل؛ وأما التكرار، التنظيم، الاتّصال، والتكثيف فتتعلّق هذه الوظائف الأربع بالمستوى الثاني؛ وأما التفسير، والتطوير، والتحويل، فتندرج هذه الوظائف الثلاث ضمن المستوى الثالث[٥]. يرى وارش ومايت بأنّ تحقيق التناسق والتكامل بين الصورة والنص يعدّ من أهم عوامل نجاح تصميم الكتب، وكلما ازدادت قوة الارتباط بين الصورة والنص أو قدّمت الصورة تفاصيل أكثر من النص الكتابي

الفلسطيني بجزأيه للصف الرّابع الأساسي، ص٥٧.

[1] - Radan Martinec & Andrew Salway, **A system for image – text relations in new (and old) media,** 345.

[2] - Functions expressing little relation to text.

[3] - Functions expressing close relation to text.

[4] - Functions that go beyond the text.

[5] - Marsh &White**, A taxonomy of relationships between images and text**, 647-653.

فإنّ ذلك يساعد على الانتقال الفكري للمتلقي من عنصر لآخر بشكل مطلوب[١]. يوضح الجدول رقم (١) ما يتعلّق بتعريف المهام الرئيسة واحتوائها على المهام الفرعية كما يلي[٢]:

الجدول (١) المهام الرئيسة والفرعية للمستويات الثلاثة في تصنيف وارش ومايت

المهام الرئيسة	المهام الفرعية
١- التزيين (Decorate): يجعل النص أكثر جاذبية ولا يؤثّر إيجاباً على مستوى فهم المتلقّي.	١- تغيير السرعة (Change Speed): تزيل هذه المهمّة التواصل بالانتقال إلى نشاط آخر. ٢- تطابق الأسلوب والنمط (Match style): تقع الصورة والنص في بُعد واحد من ناحية الأسلوب.
٢- الإدراك الحسي (Elicit emotion): يبحث عن استجابة عاطفية من القارئ من خلال عرض المحتوى أو الأسلوب الذي يكون جذاباً أو مزعجاً بشكل خاص؛ ففي هذه المهمّة نلاحظ أنّ الصورة تثير مشاعر المتلقي فحسب.	١- التنافر (Alienate): نشوء التناقض بين الصورة والنص من خلال التنافر والتباين في الأسلوب. ٢- التعبير الشعري (Express poetically): في هذه المهمّة يتم عرض السمات المعنوية للأشياء وتأثيراتها.
٣- التحكم (Control): عندما تتحكم الصورة في التأثير على المخاطب.	١- الانخراط (Engage): عندما تلفت الصورة انتباه القارئ. ٢- التحفيز (Motivate): يحث المتلقي على ردّ فعل.
٤- التكرار (Reiterate): عندما تكرّر الصورة معلومات من النص مع أدنى تغيير أو تفسير.	١- التجنّب عن التجريد (Concretize). ٢- الأنسنة (Humanize): يعرض عناصر داخل النص في إطار كائن حي؛ مما يزيد من مستوى فهم ما يجري في النص. ٣- المرجع المشترك (Common referent): يحتوي النص والصورة على مصدر دلالي رمزي متماثل. ٤- الوصف (Describe). ٥- الرسم البياني (Graph): عندما يتمّ عرض البيانات الرقمية في إطار تمثيل مرئي. ٦- تقديم الأمثلة: (Exemplify): يقدم نموذجًا يوضح من خلاله المعنى الأساسي للمفهوم. ٧- الترجمة (Translate): عرض النص بشكل آخر دون نشوء خلل ولبس.

[١]- المصدر نفسه، ٦٤٨-٦٤٧.

[٢]- المصدر نفسه، ٦٦٦-٦٧٢.

٥– التنظيم (Organize): يحوّل المحتوى إلى كل متكامل ووظيفي؛ وهو عندما تقوم الرسوم وما يماثلها بشرح النص اللغوي وتعين القارئ على الفهم والإدراك.	١– التجزئة (Isolate): اختيار الصورة وتجزئتها لشرح النص. ٢– التقييد (Contain): تقييد النص اللغوي في إطار صورة محدّدة كالرسوم والمخططات الانسيابية. ٣– التحديد (Locate): يعني تنظيم النص ونشره من جانب الصورة في زمان أو مكان محدّد. ٤– عرض الرؤية وتقديمها (Induce perspective): يشجع القارئ على رؤية الأشياء في علاقات واقعية.
٦– الاتّصال (Relate): يشير هذا المصطلح إلى عملية تهدف إلى التعبير عن مفاهيم تم دمجها بشكل كامل في النص؛ في هذه المهمة تشير الصور إلى عملية أو مفاهيم داخل النص.	١– المقارنة: (Compare): يتم عرض عناصر النص في الصورة للمقارنة بينهما. ٢– التباين (Contrast): يتمّ عرض عناصر النص اللغوي في الصورة للكشف عن مدى التباين والتصاد بينهما. ٣– التوازي (Parallel): تُظهر الصورة مجريات النص وحالاته في سياق مختلف عنها.
٧– التكثيف (Condense): في هذه المهمّة يتمّ تلخيص عناصر النص الأساسية في الصورة.	١– التركيز (Concentrate): في هذه المهمّة يركز انتباه المتلقّي على المعلومات المهمّة في النص اللغوي. ٢– التدميج (Compact): في هذه المهمّة يتمّ عرض مجريات النص اللغوي في الصورة بشكل مدمّج.
٨– الشرح (Explain): في هذه المهمّة تقوم الصورة بتبسيط ما يجرى في النص.	١– التعريف (Define): في هذه المهمّة يتمّ تحديد السمات الأساسية لمجريات النص في الصورة؛ ١–١. التكملة (Complement): إنّ الصورة تساعد على نقل الرسالة في النص.
٩– التفسير (Interpret): في هذه المهمّة تعبّر الصور عن مجريات النص المعقّدة بشكل واضح.	١– التأكيد (Emphasize): عرض أيقونات ومعلومات زائدة في الصورة لدفع المتلقي إلى متابعة جوانب جديدة لم تكن في النص. ٢– الوثيقة (Document): في هذه الوظِيفة توفر الصورة دعماً أساسياً للنص اللغوي.
١٠– التطوير (Develop): في هذه المهمّة تقدّم الصورة مزيداً من التفاصيل للنص اللغوي بشكل متدرّج.	١– المقارنة (Compare): هذه المهمّة تؤكد على وجود التشابه بين الصورة والنص. ٢– التباين (Contrast): هذه المهمّة تؤكد على نقاط الخلاف والفوارق بين الصورة والنص.
١١– التحويل: (Transform): تقوم الصور بتشفير	١– تقدّم متناوب (Alternate progress): يعمل النص

بيانات النص بشكل واضح، حيث يتمّ ربط بعضها ببعض وبالتالي توفّر التنظيم اللازم لتسهيل عملية استرجاع البيانات؛ وفي هذه الوظيفة تكشف الصور اللثام عن أفكار لا يمكن تقديمها من خلال النص اللغوي.	والصورة على عرض مجريات القصة بشكل متناوب. ٢- نموذج (Model): في هذه المهمّة يقدم وصف أو نموذج لتجسيد شيء خيالي، يتم تقسيم هذه المهمة إلى نموذج عملية معرفية (Model cognitive process) ونموذج عملية فيزيائية (Model physical process) ٣- الإيحاء (Inspire): تقوم الصورة بتوظيف النص كنقطة بدائية في عرض محتوى جديد مرتبط بالنص.

منهج الدراسة:

من خلال هذه الدراسة نقوم بتحليل الصور المرافقة لنصوص كتب اللغة العربيّة للمرحلة الإعدادية التي تمّ تأليفها خلال السنوات الأخيرة في إيران. وتمّ تصنيف الصور تبعاً لتصنيف وارش ومايت؛ إذ تتّبع الدراسة المنهج الإحصائي بأسلوب تحليل المحتوى.

مجتمع وعينة الدراسة:

يقتصر مجتمع الدراسة على كل الصور في كتب العربيّة اللمرحلة الإعدادية، وبعد دراسة كل الصور في الكتب وجدنا أنّ بعض الصور لم تكن مرافقة للنصوص ولهذا قد تمّ حذف هذه الصور من عيّنتنا، بل تمّ تحليل ودراسة الصور المرافقة لنصوص طويلة كانت أو قصيرة فحسب؛ بناءاً على هذا فقد تمّ اختيار عينة الدراسة من ٤٧٠ صورة مرافقة للنصوص وذلك بطريقة هادفة متجانسة.

أداة الدراسة:

بالنسبة لأداة الدراسة، تمّ استخدام استمارة تصنيف على أساس الإطار النظري للبحث، حيث قمنا بتصنيف الصور المرافقة للنصوص على أساس تكرارها، ونسبها المئوية ضمن المستويات الثلاثة حسب تصنيف وارش ومايت، ومن أجل التأكد من ثبات الأداة تمّ عرض استمارة التصنيف والصور المرافقة للنصوص على أربعة خبراء من ذوي الاختصاص في مجال تقويم الكتب المدرسية؛ فقاموا بتصنيف الصور وملء الاستمارة، بعد ذلك تمّ استخدام المعامل المعروف بـ"مجموعة مقومين" وقمنا بتطبيقه على الاستمارات من خلال البرنامج الإحصائي spss فبيّنت النتائج أنّ هناك تناسقاً مقبولاً بين تقديرات الأساتذة، حيث حصلت على قيمة مستوى التناسق، أي ما يعادل ٩٤/. وتعتبر هذه القيمة عالية في البحث العلمي.

عرض النتائج:

تسعى الدراسة الحالية إلى دراسة محتوى كتب العربيّة للمرحلة الإعدادية من منظور مدى تكاملية العلاقة بين الصورة والنص وفقاً لتصنيف "وارش ومايت"؛ وللإجابة عن الأسئلة تمّ حساب التكرارت والنسب المئوية لتوزيع الصور كما تمّ تصنيف الصور في أربعة جداول إضافة إلى أننا قد قمنا بتحليل ودراسة بعض الصور المختارة من الكتب الثلاثة للوصول إلى نتائج أدق؛ حيث تمّ تحليل ست صور من كتاب العربيّة للسنة السابعة، وأربع صور من كتاب السنة الثامنة وثلاث صور من كتاب السنة التاسعة؛ وفي ما يتعلّق بمجموع التكرارات والنسب المئوية للصور وتصنيفها في جميع كتب العربيّة للمرحلة الإعدادية تمّ تصميم الجدول رقم (٢) كما يلي:

الجدول (٢) مجموع التكرارات والنسب المئوية للصور وتصنيفها في كتب العربيّة للمرحلة الإعدادية

عنوان الكتاب	احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل	احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل ناقص	احتواء الصورة على معلومات ودلالات أكثر من النص اللغوي
السابع	١٢٥= %٦٩,٠٦	٢٨= %١٥,٤٦	٢٨= %١٥,٤٦
الثامن	١٥٩= %٨٥,٠٢	٢٠= %١٠,٦٩	٨= %٤,٢٧
التاسع	٨١= %٧٩,٤١	١٩= %١٨,٦٢	٢= %١,٩٦
مجموع التكرارات والنسب المئوية	٣٦٥= %٧٧,٦٥	٦٧= %١٤,٢٥	٣٨= %٨,٠٨

يتّضح من النتائج المعروضة في الجدول رقم (٢) أنّ كتب اللغة العربيّة للمرحلة الإعدادية تحتوي على ٤٧٠ صورة باعتبارها مصدراً أساسياً لهيكلية النص اللغوي في هذه الكتب وجزءاً رئيساً لعمليتي التعليم والتعلّم؛ ومن مجموع الصور تتضمّن الكتب المدروسة نسبة ٧٧,٦٥% ، أي ما يعادل ٣٦٥ صورة تحتوي على مكوّنات النص بشكل كامل مقابل ٨,٠٨%، أي ما يعادل ٣٨ صورة تحتوي على معلومات ودلالات أكثر من النصّ اللغوي؛ في حين تحتوى صور هذه الكتب على مكوّنات النصّ بشكل ناقص بنسبة ١٤,٢٥%، أي ما يعادل ٦٧ صورة. بناءاً على المعطيات السابقة نستشفّ أنّ معظم الصور المرفقة تتلائم وتتكامل مع النص ويعزى ذلك إلى مدى اهتمام القائمين على تأليف الكتب بأهمية دور الصور المرفقة في الكتب المدرسية في عمليتي التعليم والتعلّم؛ إذ إنّ التكامل بين الصورة والنص ضروري جداً، وكلّما كانت الصورة متكاملة منسجمة مع النص زاد تأثيرهما في متلقي الرسالة؛ لا غرو أنّ هذا التكامل يوسّع مدى التواصل بين المدرّس والدارسين ويعمل على زيادة الاتصال المعرفي لديهم. وانطلاقاً مما

سبق ذكره «يجب تدريب الدارسين على قراءة الصورة كما يتعلّمون قراءة الكلمة لأنّ محتوى الصور يحمل مفاهيم وأفكاراً ومعلومات يصعب على الكلمة حملها أحياناً»[١]. أضف إلى أننا نلاحظ في الجدول السابق تقليصاً لافتاً في عدد الصور المرفقة لكتاب العربيّة للصف التاسع (١٠٢ صورة) قياساً للصف السابع والثامن وربما يعود ذلك الأمر إلى أنّ المتعلّم في الصف السابع في أعقاب مسيرة تعلّم اللغة العربيّة تظهر الصورة لديه كوسيط وأداة أولى لتعميق تعليم محتوى المقرّر الدراسي بشكل أفضل؛ وما إن يلتحق المتعلّم بالسنة التاسعة حتى تتقلّص نسبة الصور التعليميّة إذ إنّها تعدّ سنة مناسبة لتقليل التركيز على الجانب الصوري من أجل احتواء الكتاب التعليميّ في هذه السنة على معجم لغوي يعينه على توظيف المفردات والتراكيب البسيطة قياساً لمان كان عليه في السابق. هذا ما يعتقد به كثير من الباحثين في مجال تعليم اللغة، حيث يبرّرون انخفاض عدد الصور في المراحل المتقدّمة لكتب اللغة بسيرورة تنمية قدرات الطلبة العقلية نحو التجريد[٢].

في ما يتعلّق بمجموع التكرارات والنسب المئوية للصور والوصول إلى أهم وأبرز الوظائف التي تؤديها الصور التعليميّة في كتاب العربيّة للسنة السابعة تمّ تصميم الجدول رقم (٣) كما يلي:

الجدول (٣) توزيع الصور وتصنيفها في كتاب العربيّة للسنة السابعة

الدرس	عنوان الدرس	المستوى الأوّل: احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل	المستوى الثاني: احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل ناقص	المستوى الثالث: احتواء الصورة على معلومات ودلالات أكثر من النص اللغوي
الأوّل	قيمة العلم، نور الكلام، كنز الكنوز	التكرار: ٢٧ التنظيم: ٢	التزيين: ٣	التطوير: ١٢
الثاني	جواهر الكلام، كنوز الحكم، كنز النصيحة.	التكرار: ٢٢	التزيين: ٤	التطوير: ٣ التفسير: ١
الثالث	الحكم النافعة، المواعظ العددية،	التكرار: ١٦ التنظيم: ٢	التزيين: ٥	التطوير: ٤
الرابع	حوار بين ولدين	التكرار: ١	التزيين: ١	–

[١]– بدرة كعسيس، **سيمائية الصورة في تعليم اللغة العربية –الطور الأوّل–**، ١٩١.

[٢]– **المصدر نفسه**، ١٩٨.

الخامس	في السوق	التكرار: ٧	التزيين: ١	التطوير: ١
السادس	الجملات الذهبية	التكرار: ٦	التزيين: ٤	–
السابع	حوار في الأسرة	التكرار: ٧	التزيين: ٢	التطوير: ١
		التنظيم: ١		
الثامن	في الحدود	التكرار: ١١	التزيين: ١	التطوير: ١
		التنظيم: ١		التحويل: ١
التاسع	الأسرة الناجحة	التكرار: ٤	التزيين: ٢	–
		التنظيم: ١		
العاشر	زينة الباطل	التكرار: ٤	التزيين: ١	التطوير: ١
		التنظيم: ١		
الحادي عشر	الإخلاص في العمل	٠	التزيين: ٣	التفسير: ١
الثاني عشر	الأيام والفصول والألوان	التكرار: ٨	التزيين: ١	التطوير: ١
		التنظيم: ٤		التفسير: ١
مجموع التكرارات والنسب المئوية		١٢٥	٢٨	٢٨
		%٦٩,٠٦	%١٥,٤٦	%١٥,٤٦

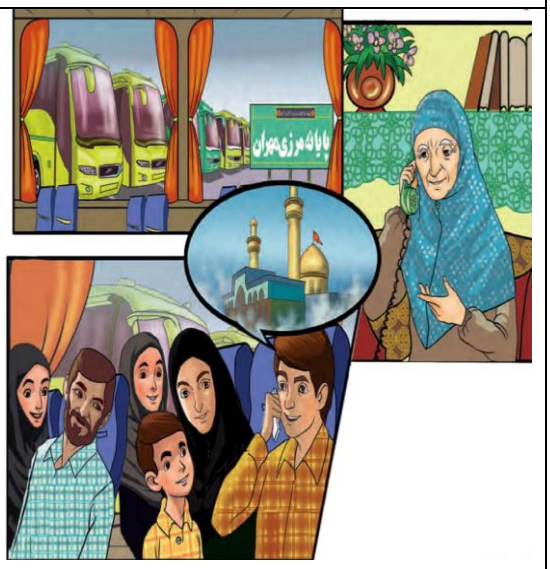
بناءاً على الجدول السابق نلاحظ توزيع الصور التعليميّة وتصنيفها لكتاب العربيّة للسنة السابعة على اثني عشر درساً، حيث يتضح من النتائج الواردة أنّ معظم الصور المرفقة تتلائم وتنسجم مع المعلومات الواردة في النص اللغوي بنسبة ٨٤,٥٣% من مجموع الصور، أي ما يعادل ١٥٣ صورة ولذلك أثر لافت في مساعدة الدارس على تعلّم اللغة العربيّة وتدعيم النص اللغوي وترسيخه في ذهنه إضافة إلى تنمية قدرته على التواصل والمناقشة والتفاعل الإيجابي وأخيراً في تسهيل عملية الحفظ والتذكر؛ مقابل نسبة ١٥,٤٦% من مجموع الصور، أي ما يعادل ٢٨ صورة تحتوي على مكوّنات النص بشكل ناقص، حيث تجعل الصورة النص المكتوب أكثر جاذبية؛ ولا تؤثّر إيجابياً على فهم النص المكتوب. بناءاً على المعطيات السابقة نلاحظ مطابقة الصور وانسجامها مع النصّ اللغوي لكتاب العربيّة للسنة السابعة بشكل كبير. وفي ما يتعلّق بمستوى "احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل" نلاحظ أنّ مهام التكرار هي أكثر تواجداً من بين الوظائف الأخرى ما يكرّر معلومات من النص مع أدنى تغيير أو تفسير، حيث بلغت نسبته ٩٠,٤%، أي ما يعادل ١١٣ صورة من بين صور هذا المستوى. بالنسبة لمستوى "احتواء النص على دلالات ومعلومات أكثر من النص اللغوي" نرى أنّ معظم الصور جاءت لتوسيع معلومات

النص اللغوي من خلال توفير مزيد من التفاصيل والتي تقع ضمن مهام التطوير، حيث بلغت نسبته ٨٥,٧١%، أي ما يعادل ٢٤ صورة من بين صور هذا المستوى. وفي ما يتعلّق بأهم المشاكل والمعايب التي يمكن أن نستشكلها على لجنة التأليف وكذلك تسليط الضوء على وظائف المستويات الثلاثة في تصنيف الصور والأهداف المتوخاة وراءها تمّ تحليل ودراسة ستة صور من كتاب العربيّة للسنة السابعة كما يلي:

 ١	إنّ هذه الصورة تندرج ضمن المستوى الثالث الذي ينص على "احتواء الصورة على معلومات أكثر من النص" تتضمّن هذه الصورة مهام "التفسير"حيث توضح المقصود من الحديث الشريف (إنّ الصلاة عمود الدين) وتفسره وتضيف إليه بعض تفاصيل ومعلومات جديدة من وجوب الوحدة بين المسلمين والتآزر بينهم والعبودية في طريق الله تعالى ووحدة المسيرة المنتهية إليها، فالصورة تفسّر أنّ العبودية هي المصدر الأساس للقضاء على تفرق جمع المسلمين وتشتت أمرهم. انطلاقاً مما سبق، نرى أنّ الصورة تؤدّي وظيفة تدعيمية، حيث تولّد تفاصيل ومعارف جديدة لا توجد في النص.
 ٢	قد تمّ عرض التفاعل بين المدرس والدارس في هذه الصورة، حيث تظهر المدرّس كمتكلّم يسأل تلميذه عن واجباته مترجماً بذلك عبارة «أما أنجزت واجبك؟» فيأتي النص هنا مناسباً ومترجماً مباشراً للصورة من حيث المضمون. فللصورة وظيفة تدعيمية تجسيدية للنص إذ تتناغم وتتكامل مع ما يقوله النص اللغوي وتكرّره دون أي خلل أو أدنى تغيير. انطلاقاً مما سبق، تتعلّق الصورة بالمستوى الأوّل الذي ينصّ على "احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل" والتي تتضمّن مهام التكرار.

[١]- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، **عربی. پایه هفتم. دوره اول متوسّطه**، ١٩.

[٢]- **المصدر نفسه:** ٥٥.

 ١	إنّ النص المصاحب لهذه الصورة نص حواري يتحدّث عن صاحب مصنع طلب من صديقه النجّار صنع بيت خشبي قبل تقاعده كآخر عمل له في المصنع. إنّ الصورة لا تقدّم سوى جزء من النص وهو صورة عن بيت خشبي ولا تدعم ما يجري في النص فلا وجود لشخصية النجار وصاحب المصنع وما يجري بينهما من حوار؛ فالعملية التواصلية ليست واضحة في الصورة المرفقة؛ انطلاقاً مما سبق الصورة لا تؤثّر مباشرة في فهم النص وتندرج ضمن المستوى الأول لمهام التزيين الذي يجعل النص أكثر جاذبية فحسب.
 ٢	جاءت هذه الصورة مرفقة لنصّ يجري فيه حوار بين محسن وجدّته يقدّم معلومات عن محسن وأفراد عائلته الذين وصلوا إلى مدينة مهران في الحدود لزيارة العتبات المقدّسة فاتصلت جدّته به تتفقّد أحوال العائلة. نلاحظ في الصورة وجود الشخصيتين المحوريتين اللتين يتحدّث عنهما النص بالإضافة إلى مجموعة من الشخصيات الأخرى التي تتمثّل في صورة أبي محسن، وأمّه وأخيه وأختيه. فتترجم الصورة ما يقوله النص وتظهر مكوّنات النص (الشخصيات، مكان العائلة، وملابسهم، و..) بشكل منتظم واحداً تلو الآخر وتوضحها؛ من هذا المنطلق لا تخرج الصورة في مكوّناتها عن مضمون النص بل تحتوي على مكوّنات النص بشكل كامل وتؤدّي مهام التنظيم.

[١]– **المصدر نفسه:** ٧٨.

[٢]– **المصدر نفسه:** ٦٠.

١	نلاحظ في هذه الصورة بناية زجاجية شاهقة وكتب اسمها على جانبها الأيسر بخط غير واضح؛ وورد نص قصير استفهامي للصورة المرفقة (هل الفندق بعيد؟ لا، الفندق قريب) فالملاحظ أنّ صورة الفندق غير واضحة بشكل كاف، فلا وجود لأيقونة أو علامة تشير إلى كون الصورة فندقاً. من هذا المنطلق جاءت الصورة مبتورة غير كاملة ناقصة تتعلّق بالمستوى الثاني الذي ينصّ على "احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل ناقص" وتندرج ضمن مهام التزيين الذي لا يؤثّر بشكل مباشر في فهم النص.
٢	يرافق هذه الصورة نص حواري بين المعلّم والمتعلّم يتحدّث عن ألوان علم الجمهورية الإسلامية الإيرانية؛ وما يشدّ انتباهنا هو أنّ الصورة تظهر لنا ألوان العلم في ملابس الطالبات المدرسية؛ تساهم هذه الصورة في إنتاج تفاصيل ودلالات جديدة لم تأت في النص منها تنمية الروح الوطنية بين المتعلّمين بارتداء ملابس موحّدة مماثلة للعلم باعتباره رمزاً من رموز الوطن؛ بناءاً على ما سبق تترجم الصورة أكثر ما يقوله النص اللغوي وتتعلّق بالمستوى الثالث الذي ينص على "احتواء الصورة على دلالات ومعلومات أكثر من النص" وتندرج ضمن مهام التطوير الذي يقوم بتوسيع معلومات النص اللغوي من خلال توفير مزيد من التفاصيل.

في ما يتعلّق بمجموع التكرارات والنسب المئوية للصور والوصول إلى أهم وأبرز الوطائف التي تؤديها الصور التعليميّة في كتاب العربيّة للسنة الثامنة تمّ تصميم الجدول رقم (٤) كما يلي:

[١]- **المصدر نفسه:** ١٦.

[٢]- **المصدر نفسه:** ٨٤.

الجدول (٤) توزيع الصور وتصنيفها في كتاب العربيّة للسنة الثامنة

الدرس	عنوان الدرس	المستوى الأوّل: احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل	المستوى الثاني:احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل ناقص	المستوى الثالث: احتواء الصورة على معلومات ودلالات أكثر من النص اللغوي
الأوّل	مراجعة دروس الصف السابع	التكرار: ١٨ التنظيم: ٥	التزيين: ٢	التطوير: ٣
الثاني	أهمية اللغة العربيّة	التكرار: ١٠	التزيين: ١	التطوير: ٢
الثالث	مهنتك في المستقبل	التكرار: ٢٧ التنظيم: ١	–	التفسير: ١
الرابع	التجربة الجديدة	التكرار: ١١	التزيين: ٢	–
الخامس	الصّداقة	التكرار: ٩	التزيين: ٢	–
السادس	في السفر	التكرار: ١٥	التزيين: ٢	التفسير: ١
السابع	أرض الله واسعة	التكرار: ١١	التزيين: ٢	–
الثامن	الاعتماد على النفس	التكرار: ١٠	التزيين: ١	–
التاسع	السفرة العلمية	التكرار: ٢٣	التزيين: ٤	–
العاشر	الحِكم	التكرار:١٥ الاتّصال: ١	التزيين: ٤	التطوير: ١
مجموع التكرارات والنسب المئوية		١٥٩	٢٠	٨
		%٨٥,٠٢	%١٠,٦٩	%٤,٢٧

من خلال النتائج المتحصّل عليها في الجدول السابق، نرى أنّ معظم الصور الواردة في كتاب اللغة العربيّة للسنة الثامنة ترتبط بالنص اللغوي مباشرة وتلتحم به وتتناسق وتتكامل معاً وتندرج ضمن مستويي "احتواء الصورة على مكوّنات النصّ بشكل كامل وعلى دلالات أكثر من النص"، حيث بلغت نسبتهما ٨٩,٣٠%، أي ما يعادل ١٦٧ صورة. وما يشدّ انتباهنا هو انخفاض في نسبة صور تحتوي على دلالات أقل مما يقوله النص اللغوي (١٠,٦٩%) قياساً لكتاب العربيّة للسنة السابعة والذي يجعل المقرر للسنة الثامنة أكثر تلاؤماً وانسجاماً وتدعيماً وخادماً للنص اللغوي من المقرّر للسنة السابعة. وتدلّ مجموع التكرارات والنسب المئوية على إيجابية المقرّر الدراسي في تلاؤم صورها التعليميّة وانسجامها مع النصّ

اللغوي. وانطلاقاً من هذا، حقّق كتاب اللغة العربيّة للسنة الثامنة تكاملية العلاقة بين الصورة والنص اللغوي بشكل مطلوب للغاية ويزيد الطالب وعياً لمضمون النص. أما مهام التكرار فهي أكثر توافراً من بين الوظائف المتواجدة في ثلاثة مستويات، حيث قدّرت نسبته ٧٩,٦٧%، أي ما يعادل ١٤٩ صورة يعزو الباحثان نتيجة توافر هذا المهام إلى اهتمام لجنة التأليف بمساهمة الصورة مع النص اللغوي في نقل الجو العام للنص وترديد ما يقوله. تجدر الإشارة إلى أنّ الصور المرفقة ضمن النصوص اللغوية قد جاءت أكثر تنوّعاً وموزّعة على وظائف مختلفة من تزيين، وتطوير، وتفسير، وتكرار، وتنظيم، واتصال، بالنسبة للمقرر السابق فيؤثّر هذا التنوّع إيجابياً في تحسين مستوى التعلّم، حيث إنّ «حدوث التعلّم يزداد كلّما كان هناك تنوّع أكثر في أساليب التعليم»[١]. وفي ما يتعلّق بأهم المشاكل والمعايب التي يمكن أن نأخذها على لجنة التأليف وكذلك تسليط الضوء على وظائف المستويات الثلاثة في تصنيف الصور والأهداف المتوخاة وراءها، تمّ تحليل ودراسة أربعة صور من كتاب العربيّة للسنة الثامنة كما يلي:

 ٢	جاءت هذه الصورة مرافقة لحديث عن الإمام علي (ع) ينصّ على أنّ "الدهر يومان يوم لك ويوم عليك" والممعن النظر في الصورة يجدها موضّحة مكلملة للنص اللغوي بشكل منتظم، حيث إنّ الجانب الأيمن للصورة يشير إلى الرخاء والسعادة والجانب الأيسر لها يمثّل حياة تعسة متمثّلة في صحراء قاحلة مجدبة. فتعمل الصورة على إبراز وتجسيد ما يقوله النص اللغوي من خلال إظهار مشهدين منفصلين نقيضين محسوسين؛ من هنا تظهر الوظيفة التدعيمية للصورة، حيث تتناغم وتنسجم مع مكوّنات النص. بناءاً على ما سبق تتعلّق الصورة بالستوى الأوّل الذي ينص على "احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل" وتندرج ضمن مهام التنظيم.

[١]- امين نظري تريزي، يوسف نظري، «**تقويم كتاب العربية للصف العاشر لفرع الآداب والعلوم الإنسانية في ضوء مواصفات الكتاب المدرسي التعليميّ من وجهة نظر المعلمين في مدينة إصفهان**»، ١٠٨.

[٢]- سازمان پژوهش و برنامه‌ريزى آموزشى، **عربى. پايه هشتم. دوره اول متوسّطه**، ٣٦.

١	إنّ هذه الصورة تحتوى على صورة تخييلية متكوّنة من عدة طيور مستقرّة على أشجار نبتت من صفحة الكتاب وبعضها على صفحة الكتاب؛ حيث إنّ النصّ يشير إلى تدريب يحتوي على أسماء المثنى وجموع السالم والتكسير. فماذا عن مدى ارتباط النص بالصورة المرافقة له؟ تبدو الصورة لا علاقة لها بالنص المكتوب حتى إنّ الملاحظ يجد أنها تعاني من خلل ونقص عارم وشامل ولا تعكس بأي حال من الأحوال ما جاء في النص ولا تزيد الطالب وعياً بمضمون النص. من هذا المنطلق تعارض الصورة ما يقوله النص فتندرج ضمن مهام التزيين والتي تضفي على النص شيئاً من الجاذبية فحسب.
٢	أوّل ما يطالعنا في الصورة هو صورة المعلّم الذي يتفاعل مع الطلاب في حصّة مفعمة بالحيوية والنشاط وذلك الأمر واضح في الصورة عبر هذا التفاعل المتبادل. النصّ يقدّم لنا الحوار بين المدرس والطلاب، حيث سألهم عن الحكمة وقيمتها وفائدتها فأجاب كل واحد منهم عن هذا السؤال وتلقّوا ردود فعل إيجابية من جانب المدرس واحداً تلو الآخر. إنّ الصورة تحمل عدّة رسائل من أهمّها: تشجيع الطلاب على المشاركة في عملية التدريس وتعزيز البيئة التفاعلية في الحصص الدراسية ومراعاة هذا الأمر من جانب المدرّس. بناءاً على ما سبق تقدّم الصورة روح النص وحرفيته؛ حيث قد تمّ عرض معلومات النص ومكوّناته وقد تكرّرت دون أدنى تغيير؛ فتتعلق الصورة بالمستوى الأوّل الذي ينصّ على "احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل" وتندرج ضمن مهام التكرار.

[١]– **المصدر نفسه:** ١٤.

[٢]– **المصدر نفسه:** ١١٣.

١	إنّ النص المصاحب لهذه الصورة هو نص حواري يتحدّث عن رحلة سيد فتاحي وعائلته من كرمان إلى العراق لزيارة المدن المقدّسة: النّجف الأشرف وكربلاء والكاظميّة وسامراء، فيجري الحوار بين سيّد فتّاحي وأفراد عائلته، حيث يريد أولاده الذهاب إلى زيارة مرقد الإمام الحسين (ع) بينما يريد سيّد فتاحى وزوجته الذهاب إلى المستوصف. فإن نمعن النظر نجد أنّه لا وجود لشخصيات الحوار في الصورة فأطراف التواصل غائبون في الصورة؛ فجاءت الصورة مبتورة غير مكملة لما يقوله النص اللغوي ويمكن اعتبارها أعم من مكوّنات النص. فكان من المفضّل أن يأتي الفنّان بصورة تظهر فيها العملية التواصلية بين سيّد فتاحي وأولاده. انطلاقاً مما سبق تحتوي الصورة على مكوّنات النص بشكل ناقص وتندرج ضمن مهام التزيين.

في ما يتعلّق بمجموع التكرارات والنسب المئوية للصور والوصول إلى أهم وأبرز الوظائف التي تؤديها الصور التعليميّة في كتاب العربيّة للسنة التاسعة تمّ تصميم الجدول رقم (٥) كما يلي:

الجدول (٥) توزيع الصور وتصنيفها في كتاب العربيّة للسنة التاسعة

الدرس	عنوان الدرس	المستوى الأوّل: احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل	المستوى الثاني: احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل ناقص	المستوى الثالث: احتواء الصورة على معلومات ودلالات أكثر من النص اللغوي
الأوّل	مراجعة دروس الصف السابع والثامن	التكرار: ١١	التزيين: ١	–
الثاني	قواني المرور	التكرار: ١ التنظيمي: ١	التزيين: ٢	التفسير: ١
الثالث	قصّة الأخوين	التكرار: ٤	التزيين: ٣	–

١– **المصدر نفسه:** ٦٣.

الرّابع	الصبر مفتاح الفرج	التكرار: ٨ التنظيمي: ١	التزيين: ٢	–
الخامس	الرّجاء	التكرار: ١٣	التزيين: ٤	–
السادس	تغيير الحياة	التكرار: ٧	التزيين: ٣	–
السابع	ثمرة الجدّ	التكرار: ١١	–	–
الثامن	حوار بين الزّائر وسائق سيّارة الأجرة	التكرار: ٩	التزيين: ٣	التطوير: ١
التاسع	نصوص حول الصّحة	التكرار: ١١ التنظيمي: ٢	–	–
العاشر	الأمانة	التنظيمي: ٢	التزيين: ١	–
مجموع التكرارات والنسب المئوية		٨١	١٩	٢
		%٧٩,٤١	%١٨,٦٢	%١,٩٦

ومن خلال حساب التكرارات والنسب المئوية في الجدول السابق نلاحظ أنّ المستويين الأوّل والثالث قد حازا درجة توفّر مرتفعة، حيث قد قدّرت نسبتهما ٨١,٣٧%، أي ما يعادل ٨٣ صورة والذي يشير إلى نجاح كتاب السنة التاسعة في توظيف الصور المرفقة في خدمة النص. وما يلفت النظر ارتفاع نسبة احتواء الصور على مكوّنات النص بشكل ناقص في كتاب العربيّة للسنة التاسعة مما يؤدي إلى انخفاض فاعليته في وعي الطالب بمضمون النص وفي تدعيم النص اللغوي قياساً للكتابين السابع والثامن، حيث قدّرت نسبة المستوى الثاني الذي ينصّ على "احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل ناقص" بـ١٨,٦٢%، أي ما يعادل ١٩ صورة. وفي ما يتعلّق بزيادة نسبة الصور التي تحتوي على دلالات ومعلومات أكثر من النص في الكتاب السابع فيمكن تبريرها بأنّ السبب راجع إلى الفئة العمرية التي تتعلّم اللغة العربيّة، حيث إنّ طلبة المرحلة السابعة كفئة عمرية بدائية لا يعرفون شيئاً عن اللغة العربيّة يحتاجون إلى صور تقدّم لهم مزيداً من المعارف والمعلومات الجديدة لترسيخ المادة الدراسية وتعزيزها في أذهانهم. أمّا انخفاض نسبة هذا المستوى (احتواء الصورة على دلالات أكثر من النص) في الكتابين الثامن والتاسع فيعتبر ضعفاً وميزة سلبية لهما إذ إنّه يساعد على تنمية التفكير التأمّلي والنقد الإبداعي لدى المتعلّم لما لهما من تأثير حاسم على تحسين أداء الطلبة وتطويره وهما ضروريان لبث الحيوية وروح التفاعل بين الطلبة، حيث يضعانهم في مواقف تعليميّة – تعلمية محيرة تثير التفكير وتؤدّي إلى زيادة قدرة الطالب على التخيل

والتفسير والتحليل واتّخاذ القرار[١]. وفي ما يتعلّق بأهم المشاكل والمعايب التي يمكن أن نستشكلها على لجنة التأليف وكذلك تسليط الضوء على وظائف المستويات الثلاثة في تصنيف الصور والأهداف المتوخاة وراءها تمّ تحليل ودراسة ثلاث صور من كتاب العربيّة للسنة التاسعة كما يلي:

٢

أوّل ما يشدّ انتباهنا في الصورة هو وجود طالبة تعطي هدية لمعلّمتها؛ وخلفها نافذة مطلة على قرية. وفي ما يتعلّق بالنص فهو قصة قصيرة تتحدّث عن تلميذة اسمها سارة اجتازت المرحلتين الأولى والثانية بنجاح لكن في الفصل الثالث فقدت أمّها وهذا الأمر أثّر عليها سلبياً، حيث كانت قد تركت الدراسة في السنة الرابعة ونامت في الصف. بعد مدّة جلب التلاميذ للمدرّسة هدايا لحفلة ميلادها وجلبت سارة للمدرّسة زجاجة عطر أمّها كهدية للمدرّسة؛ فعطّرت المعلّمة نفسها بذلك العطر وأعجبتها الهدية وقالت التلميذة إن رائحتك تشبه رائحة أمّي. فتكوّنت العلاقات الودّية بينهما وشجّعتها المدرسة على الدراسة، حيث تغيرت مسيرة التلميذة فأصبحت طبيبة. في نهاية المطاف طلبت سارة من معلّمتها الحضور في حفلة عرسها فحضرت المعلّمة وقدّمت سارة لها وافر الشكر لكونها غيّرت حياتها. والملاحظ أنّ الصورة لا تقدّم سوى جزء بسيط من النص، حيث لا وجود لتلاميذ الصف كما أنّ الصف غير واضح فلا وجود للسبورة والمناضد والكراسي التي يجلس عليها التلاميذ و... أضف إلى ذلك أنّ الصورة لا تدعم ما جرى في النص فكان من المفضّل أن يدعم الفنان ما يقوله النص من حضور المعلّمة في حفلة العرس و... بصور أخرى؛ فكل هذه النقاط تدلّ على كون الصورة مبتورة غير مكملة للنص. انطلاقاً مما سبق تحتوي الصورة على مكوّنات النص بشكل ناقص وتندرج

[١]- ماهر إسماعيل صبري وآخرون، «**فاعلية برنامج مقترح لتنمية مهارات – التفكير الناقد لدى طلاب الشعب العلمية مختلفي التخصص بكلية التربية جامعة بنها**»، ١٢٥.

[٢]- سازمان پژوهش و برنامه‌ريزى آموزشى، **عربى. پايه نهم. دوره اول متوسّطه**، ٦٣.

	ضمن مهام التزيين لكونها أقل من النص اللغوي.
١	إنّ النص المرافق لهذه الصورة يتحدّث عن طالب في الصف التاسع اسمه إسحاق وهو يعيش في مدينة سراوان الواقعة في محافظة سيستان وبلوشستان. له أختان صغيرتان مهديم ولالين وأخوان هاشم وجواد؛ ويقدّم النص معلومات أخرى عنهما، حيث يقول إنّ هاشم أكبر أولاد الأسرة تخرّج في المدرسة وهو حلواني وجواد يدرس في الصف السابع. نلاحظ أنّ الصورة تجسّد تفاصيل النص وتدعمها إلى حد لافت وتعمل على تكرير المعلومات الموجودة في النص المرافق لها مع تغيير طفيف، حيث إنّ محتويات الصورة من أزياء الشخصيات والأشجار وعدد الشخصيات وقامتهم تترجم ما يقوله النص اللغوي مباشرة وتصرح به جليا، فذلك الشاب هو هاشم، والمراهق أكبر قامة في الجانب الأيمن هو إسحاق والجانب الأيسر هو جواد، كما أنّ أزياء الشخصيات والأشجار تشير إلى أنّهم من محافظة سيستان وبلوشستان؛ فكلّ هذه المؤشرات البسيطة تؤكّد أن الصورة تعبّر عن مكوّنات النص ومحتواه بشكل كامل ضمن مهام التكرار.
	تقدّم الصورة لنا معلومات النص القصصي من خلال شخصية مسافر أراد تسليم نقوده عند قاضي بلده أمانة واستلامها بعد رجوعه. أمره القاضي بأن يجعل المسافر نقوده في الصندوق فوضعها المسافر. وبعد رجوعه من السفر لم يعطه القاضي الأمانة. فذهب المسافر إلى حاكم المدينة وشرح له القضية وأخبره بما مضى. فأمره الحاكم بالدخول عليه والقاضي في المجلس غداً وطلب أمانته. وفي اليوم التالي قبل دخول المسافر على مجلسهما قال الحاكم للقاضي: أريد تسليم أمور البلاد إليك وفي الوقت نفسه حضر المسافر في المجلس وطلب من القاضي أمانته وقد ردها القاضي إليه. وبعد يومين عندما ذهب القاضي عند الحاكم لذلك الموضوع أخبره الحاكم عن خيانته في حق المسافر وأمر بعزله. في

١– **المصدر نفسه:** ٢٥.

[١]	الصورة يلاحظ أنّ المشهد قد ظهر منظماً إلى حد كبير؛ وإن نمعن النظر في محتويات الصورة –الصندوق، طرد الأمانة، الشخصيات– نجد أنّها تمثّل فحوى النص إضافة إلى أنّ ظهور الشخصيات الثلاثة –الحاكم، المسافر، والقاضي– في الصورة يبيّن أنّهم يمثّلون القضية المحورية في النصّ. انطلاقاً مما سبق نجد أنّ النصّ يكمل الصورة ويضفي عليها تفاصيل جديدة لا توجد فيها؛ من هنا يلعب النص الوظيفة التدعيمية للصورة كما أنّ الصورة تلعب هذا الدور بعينه إلى حد كبير؛ حيث تعين القارئ على متابعة ما يجري في النص وتوضّح الأفكار والمعلومات الموجودة فيه بشكل منظم واحداً تلو الآخر. من ثمّ تندرج الصورة ضمن مهام التنظيم.

مناقشة النتائج:

– تشير نتائج الدراسة إلى أنّ معظم الصور المرافقة للنص في كتب العربيّة للمرحلة الإعدادية تلتحم به في تناسق وتكامل إذ تحتوي على المستوى الأوّل الذي ينصّ على "مكوّنات النص بشكل كامل"، حيث بلغت نسبته ٧٧,٤٤%، أي ما يعادل ٣٦٥ صورة مقابل ٨,٠٨%، أي ما يعادل ٣٨ صورة تحتوي على معلومات ودلالات أكثر من النصّ اللغوي؛ في حين تحتوى صور هذه الكتب على مكوّنات النصّ بشكل ناقص بنسبة ١٤,٢٥%، أي ما يعادل ٦٧ صورة. بناءاً على هذه المعطيات إنّ ٨٥,٧٤% من صور الكتاب تتناسق مع المعلومات والأفكار الموجودة للنص المرافق لها ذلك راجع إلى مدى اهتمام وعناية لجنة التأليف بأهمية بالغة تحظى بها تكاملية العلاقة بين الصورة والنص في الكتب العربيّة نظراً لما تتمتّع بها الصورة التعليميّة من مكانة مميّزة في الكتب المدرسية وهي من أهمّ الوسائل التعليميّة وأبرزها لما لها دور لافت في الجانب المعرفي والوجداني للمتعلّمين فإنّها تزوّد الدارس بلغة بصرية تعينه على تنمية كفاءته في الاتصال وفهم ما يجرى حوله من أمور؛ أضف إلى ذلك أنها تتيح الفرصة للدارس لمناقشة الصور مع أقرانه والتفاعل معها مما يوصلهم إلى معلومات وحقائق عالقة في الصور؛ وتزداد أهمية الصور التعليميّة في الكتب المدرسية إذا كان المتعلّم في المراحل التعليميّة الأولى لمقرّر دراسي يحتاج إلى تمهيد وتوفير الظروف المناسبة والملائمة له لاستمراره في تعلّم المادّة الدراسية.

[١]– **المصدر نفسه:** ١٠٣.

– من خلال تحليل ودراسة الصور المختارة في الكتب الثلاثة، لاحظنا أنّ أهم المشاكل والمعايب التي يمكن عرضها في مجال العلاقة بين الصورة والنص هو أنّ بعض الصور لا تدعم ما يجرى في النصّ من الأحداث والشخصيات الحوارية، الأمكنة وأيقوناتها وعمليات التفاعل والتواصل بشكل تام ما يجعلها مبتورة غير مكملة للنص مثلما لاحظناه في صورة مختارة للكتاب التاسع، حيث إنّه لا وجود فيها لتلميذات الصف وتفاعلهن مع المعلمة كما أنّ أيقونات الصف غير واضحة فلا وجود للسبورة والمناضد والكراسي. كما نلاحظ أنّ بعض الصور لا تعكس بأي حال من الأحوال ما جاء في النص ولا تزيد الطالب وعياً بمضمون النص مثلما لاحظناه في صورة مختارة للكتاب الثامن، حيث إنّ النص يتحدّث عن أسماء المثنى وجموع السالم والتكسير بينما الصورة تخييلية متكوّنة من عدة طيور واقفة على صفحة الكتاب.

– بالنسبة لأهمّ وأبرز الوظائف التي تؤدّيها الصور التعليميّة في كتب المرحلة الإعدادية والأهداف المتوخّاة وراءها نجد أنّ كثيراً من الصور في المستوى الأوّل (احتواء الصورة على مكوّنات النص بشكل كامل) تندرج ضمن مهام التكرار، حيث تكرّر معلومات النص التعليميّ دون أدنى تغيير أو تفسير؛ قد يعزى الحضور اللافت لهذا إلى دوره المميز في نقل الجو العام للنص وترديد ما يقوله مما يؤثّر مباشرة وإيجاباً على مستوى التعلّم؛ كذلك الحال في التنظيم فهو أكثر توافراً بعد التكرار في المستوى الأوّل، ما يؤدّي الوظيفة التدعيمية في كتب العربيّة، حيث يساعد الطالب على متابعة مجريات النص ويميط اللثام عن معلومات النص بشكل منتظم واحداً تلو الآخر. في ما يتعلّق بالمستوى الثالث الذي ينص على «احتواء الصورة على دلالات أكثر من النص» نلاحظ أنّ مهمة التطوير أكثر توافراً من بين الوظائف الأخرى، حيث جاءت لتوسيع معلومات النص اللغوي نظراً لأنها تقدّم مزيداً من التفاصيل. أمّا في ما يتعلّق بتوظيف هذه المهمة فيعزى ذلك لاهتمام لجنة التأليف الفائق بتنمية التفكير التأمّلي والنقد الإبداعي مما يؤثّر إيجاباً على الجانبين المعرفي والوجداني لدى الدارسين.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. العربيّة:

١. بارت، رولان، **بلاغة الصورة**، ترجمة: عمر أوكان، المغرب: إفريقيا الشرق، ١٩٩٤م.

٢. حمداوي، جميل، «الصورة التربوية في الكتاب المدرسي المغربي»، **مجلة علوم التربية**، العدد ٥٨، ص ٦١-٤٢، ٢٠١٤م.

٣. الداود، شيخة عثمان، **الصورة التعليميّة (التصنيف، الأهمية، معايير تصميمها، أساليب الإنتاج والعرض)**، (رسالة ماجستير)، قسم تقنيات التعليم، كلية التربية: جامعة الملك سعود، ٢٠١٤م.

٤. الريان، حسن فكري، **التدريس**، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٩م.

٥. سليمان، خالد عطية عيال، «الصور التعليميّة في كتاب التربية الإسلامية للصف الرابع الأساسي في الأردن: دراسة تحليلية»، **مجلة العلوم التربوية جامعة القاهرة**، ص ٤١-٢١، ٢٠٠٨م.

٦. سماعين، شهباني، «علاقة الصورة التربوية بمحتوى النص وتفعيل القيم لدى التلاميذ» (كتاب اللغة العربيّة للسنة الثانية متوسّط أنموذجاً)، **مجلّة النص**، المجلد ٨، العدد ١، ص ١٥٨-١٤٨، ٢٠٢١م.

٧. الشنطي، عفاف عبدالرحمن إبراهيم، **التوافق بين ثقافتي الصورة والكلمة كمعيار للجودة في محتوى كتاب العلوم الفلسطيني بجزأيه للصف الرّابع الأساسي**، (رسالة ماجستير)، جامعة الأزهر بغزة، ٢٠١١م.

٨. صبري، ماهر إسماعيل؛ وعطيات محمد يس إبراهيم وإميرة محمد ذكي فتح الله، «فاعلية برنامج مقترح لتنمية مهارات – التفكير الناقد لدى طلاب الشعب العلمية مختلفي التخصص بكلية التربية جامعة بنها»، **مجلة بحوث عربيّة في مجالات التربية النوعية**، العدد ٣، ص ١٥٠-١٢١، ٢٠١٦م.

٩. عبدالحميد، شاكر، **عصر الصورة –الإيجابيات والسلبيات**، الكويت: منشورات عالم المعرفة، ٢٠٠٥م.

١٠. عبد الحميد، عواطف حسان، **إنتاج الوسائل التعليميّة**، القاهرة: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

١١. العربيّ، أسامة زكي السيد علي، «نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيمائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربيّة لغير الناطقين بها»، **مجلة كلية التربية جامعة أسيوط**، المجلد ٢٨، العدد ٤، ٢٢-١، ٢٠١٢م.

١٢. العلوي، شفيقة، «تكنولوجيا الصورة واستخدامها في التعليم»، **موسوعة التعليم والتدريب**: https://www.edutrapedia.com.

١٣. كعسيس، بدرة، **سيمائية الصورة في تعليم اللغة العربيّة –الطور الأوّل–**، (مذكرة ماجستير)، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية: جامعة فرحات عباس (سطيف) الجزائر، ٢٠٠٩م.

١٤. مصباح، محمود، **تكنولوجيا الوسائل التعليميّة**، عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع عمان، ١٩٩٨م.

١٥. نظري تريزي، أمين، نظري، يوسف، «تقويم كتاب العربيّة للصف العاشر لفرع الآداب والعلوم الإنسانية في ضوء مواصفات الكتاب المدرسي التعليميّ من وجهة نظر المعلمين في مدينة إصفهان»، **مجلّة دراسات في تعليم اللغة العربيّة وتعلّمها**، العدد ٩، ص ١٢٠-٩٥. ٢٠٢١م.

ب. الفارسيّة:

١٦. سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، **عربی. پایه هفتم. دوره اول متوسّطه**، دفتر تألیف کتاب‌های درسی عمومی و متوسّطه نظری: وزارت آموزش و پرورش جمهوری اسلامی ایران، ١٣٩٩هـ.ش.

١٧. _____، **عربی. پایه هشتم. دوره اول متوسّطه**، دفتر تألیف کتاب‌های درسی عمومی و متوسّطه نظری: وزارت آموزش و پرورش جمهوری اسلامی ایران، ١٣٩٩هـ.ش.

١٨. _____، **عربی. پایه نهم. دوره اول متوسّطه**، دفتر تألیف کتاب‌های درسی عمومی و متوسّطه نظری: وزارت آموزش و پرورش جمهوری اسلامی ایران، ١٣٩٩هـ.ش.

ج. الإنجليزيّة:

19. Marsh, E.E., & White, M.D, A Taxonomy of Relationships between Images and Text, Journal of Documentaiton 59 (6), pp: 647-672, 2003.

20. Martinec, R.& Salway, A, A system for Image –Ttext Relations in New (and old) Media, visual Communication 4(3),pp: 337-371, 2005.

چکیده‌های فارسی

هماینده‌های لفظی و نقش آن در آماده سازی فرهنگ زبانی معاصر

بانا بلال شبانی*

چکیده:

این پژوهش در چارچوب معناشناسی و ترکیبی به موضوع پدیدهٔ هماینده‌ی لفظی در فرهنگ لغت می‌پردازد. اهمیت این پژوهش در کمک به پیشرفت فن فرهنگ تک زبانه یا دو و چند زبانه پنهان است، همانگونه که می‌تواند در ساخت فرهگی ترکیبی برای زبان عربی مورد استفاده قرار گیرد. سیستم زبانی در عربی یا زبان‌های دیگر تنها بر تعبیرهای عادی استوار نیست، بلکه فراتر از آن به عنوان جزء مهمی از آن، هماینده‌های لفظی را نیز تشکل می‌دهد و این جزء قانون پذیری کاملی از قوانین نحوی و صرفی در زبان عربی دارد. این مقاله هماینده‌های لفظی را از لحاظ نظری بررسی می‌کند و این پدیده را در فرهنگ‌هایی با ویژگی پایه‌ای، چون«المعجم الوسيط» از انتشارات مجمع اللّغة العربيّة قاهرة، و«المعجم العربي الأساسي» از انتشارات المنظمة العربيّة للثّقافة والعلوم مورد پژوهش قرار می‌دهد. نیز از تألیفات فرهنگنامه‌ای دارای ویژگی فردی مانند فرهنگ «المنجد» اثر لویس معلوف، و فرهنگ «الرّائد» اثر جبران مسعود، نمونه‌ای تطبیقی را مورد نظر قرار می‌دهد. این پژوهش در پی پرداختن به مسألهٔ فرهنگ نویسی هماینده‌ی‌های واژگان در یک فرهنگ تک زبانه با حجم متوسط است و قصد دارد دو جنبهٔ نظری و عملی را برای در دسترس قرار دادن فرهنگ زبانی معاصر، در کنار هم گرد آورد. بی گمان توجه اشخاص و مؤسسه‌ها در کار فرهنگنامه زبانی متوسط رو به افزایش است؛ از این روی فرهنگ‌های بسیاری ظهور یافته است که تلاش دارد از تجربهٔ فرهنگ نویسی غربی بهره گیرد، جز این که از آنها جا مانده‌اند، و این امر شاید به عدم کار خالصانه در تطبیق معیارهای صنعت فرهنگنامه و کمبود تجربه‌های گردآورندگان فرهنگنامه یا عدم رد و بدل کردن آن تجربه‌ها است؛ چیزی که وقت و تلاش را تباه می‌کند. به این سبب است که گردآوردن فرهنگنامه زبانی متوسط، که نیاز خواننده یا آموزش‌گیرنده عربی را برآورده می کند، امری بسیار ضروری است.

کلیدواژه‌ها: هماینده‌ی واژگان، با هم آیی واژگان، دانش توصیفی فرهنگنامه.

* – استادیار گروه زبان عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیهٔ، سوریه. ایمیل: sara-hat@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۸هش= ۲۰۲۰/۱۲/۲۸م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۲۰ هش= ۲۰۲۱/۰۹/۱۱م.

تأثیر ادبیات عربی بر ادبیات اندونزیایی قدیم؛ شعر حمزۀ فانسوری به عنوان نمونه

شهیا بوانا*؛ احمدی عثمان**

چکیده:

برخی از مورخان ادبیات اندونزی به تأثیرپذیری زیاد این ادبیات از ادبیات خارجی به صورت کلی و ادبیات عربی به صورت ویژه اشاره کرده‌اند. این مسأله نیازمند برهان‌ها و شواهدی است که حقایق درست را مشخص کند؛ و ما در این پژوهش به دنبال شناخت تأثیرپذیری ادبیات اندونزی قدیم از ادبیات عربی و میزان این تأثیرپذیری و ابعاد آن هستیم. برای پاسخ به این مسأله نیازمند بررسی تطبیقی کامل بین دو ادبیات هستیم و قصد داریم از طریق شعر حمزۀ فانسوری این تأثیرپذیری را کشف کنیم. حمزه یک نویسنده و شاعر متصوّف اندونزیایی و اهل منطقۀ آتشیه است که مبلّغ مذهب وحدت وجود ابن عربی است. وی نخستین شاعری است که صورت شعری را در ادبیات مالاوی تعریف کرد. و قصاید متعدّدی در خصوص مضامین صوفی به قلم تحریر درآورد، که گمان می‌رود این قصاید متأثر از ادبیات عربی باشد. با بررسی تطبیقی ادبیات عربی و اندونزیایی نتایج زیر به دست آمد: حمزۀ فانسوری در سرودن اشعار خود از لحاظ لغوی، شکلی و مضمونی تحت تأثیر ادبیات عربی بوده است. و از نظر زبانی بسیاری از واژه‌ها و اصطلاحات عربی مانند: طالب، غائب، تائب، شعر، مدح، اعتقاد و غیره را به کار برده است. و از لحاظ شکلی شعرش دربردارنده برخی از ابعادی است که ادبیات عربی با آن آشنایی دارد، مانند ابعاد عروضی و بلاغی مثل: قافیه، اقتباس، سجع و تشبیهات. و از جهت مضمون یا روح حاکم بر آن متأثّر از اغراض شعری صوفیانه عربی و تعدادی از افکار صوفی این ادبیات مانند آراء ابن عربی و دیگران است. ولی با این وجود حمزۀ فانسوری دارای ابتکاراتی از لحاظ شکل و مضمون و بر اساس سبک و سیاق اندونیزیایی است.

کلیدواژه‌ها: شعر، تطبیق ادبی، حمزۀ فانسوری، تأثیر و تأثّر، شکل و مضمون.

---

* – استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اسلامی و دولتی شریف هدایۀ الله، جاکرتا، اندونزی، (نویسنده مسؤول)، ایمیل: cahya.buana@uinjkt.ac.id

** – استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اسلامی و دولتی شریف هدایۀ الله، جاکرتا، اندونزی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۴هش= ۲۰۲۱/۰۳/۱۴م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۲۱ هش= ۲۰۲۱/۱۰/۱۳م.

کاربست مؤلفه‌های کلاژ روایی در رمان «اسکندریتی» از ادوار الخراط

شهرام دلشاد*

چکیده:

تکنیک کلاژ که کاربرد آن در رمان بدلیل تفاوت‌های ساختاری که میان هنرهای تجسمی با رمان وجود دارد، به صعوبت انجام می‌گیرد، در رمان پست مدرن مورد توجه قرار گرفت. کلاژ فنی است که توسط هنرمندان فرانسوی در پی جریان‌های مدرنی که از نیمه دوم قرن بیستم، بعد از پایان جنگ جهانی اول و دوم مطرح گردید؛ زمانی که مفاهیم حقوقی و انسانی و عدالت تضعیف گردید. این تکنیک در رمان پسامدرن عربی نیز به کار گرفته شد و سبب غلبه توصیف و کاهش سیطره رویداد و شخصیت در رمان گردید تا جایی که عنصر مکان به عنوان رکنی پویا و اساسی در روایت جا خوش کرد. در چنین حالتی رمان از تصاویر پراکنده بصری شکل می‌گرفت که به خلق روایت کلاژگونه و تقطیع شده می‌انجامد و صبغه جدید ترسیمی و روایت نوگرا را عرضه می‌کند. با نظر به شکل‌گیری چنین سبکی، این پژوهش در صدد بررسی این تکنیک روایی در رمان اسکندریتی از ادوار الخراط، نویسند توانا و فقید مصری است. نتیجه نشان می‌دهد که ادوار خراط، رمان نوگرایانه‌ای خلق کرده که عنصر وصف در آن بیش از عنصر روایت به کار رفته است. آن توصیفات کلاژگونه متنوع و متضاد به گونه‌ای که قهرمان داستان سوژه مکانی است نه شخصیتی بشری. این سبک سبب غلبه جنبه فردی و عاطفی در رمان و در هم شکستن عنصر زمان و عدم کاربرد زمان خطی شده است.

کلیدواژه‌ها: کلاژ، ادوار الخراط، اسکندریتی، رمان پسامدرن، روایت، توصیف.

* – دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه گیلان، ایمیل: sh.delshad@ymail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۱۰هش= ۲۰۲۰/۱۰/۳۱م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۳ هش= ۲۰۲۱/۰۷/۱۴م.

استلزام ارتباطی در خطاب قرآنی براساس نظریه گرایس "مورد پژوهانه: داستان زکریّا و مریم (علیهما السَّلام)"

کاوه رحیمی*؛ سودابه مظفری**؛ علی اسودی***

چکیده:

بی‌شک استلزام ارتباطی از برجسته‌ترین مفاهیم در پژوهش‌های کاربردی زبان شناختی جدید غرب است. استلزام ارتباطی جنبه‌های اعجاز قرآن کریم را نمایان ساخته، واهمیّتش در تفسیر ترکیبات قرآنی و ارتباطش با مقتضای حال متجلّی می‌شود. ضروری به نظر می‌رسد این جستار نظریه استلزام ارتباطی را در پرتو داستان حضرت زکریَّا و مریم – علیهما السَّلام- در سوره‌های آل عمران و مریم مورد تحلیل تطبیقی قرار دهد؛ و علت گزینش این دو داستان، فراگیری آنها بر رساترین و جذَّاب‌ترین داستان‌های قرآنی در ماجراهای خارق العاده است. رویکرد، اسلوب، و آموزه‌های تربیتی آنها بر رفتار مخاطب، جذب اندیشه‌ها، و ارشاد انسان‌ها تأثیر بسزایی دارد؛ از آنجا که آموزه های اخلاقی – تربیتی در قالب داستان همواره مخاطب را بیشتر از نوشتارهای دیگر مورد تاثیر قرار می‌دهد؛ در نتیجه خداوند – عزَّ وجل – داستان را به عنوان اقناع و تاثیر گذاری در قرآن قرار داده است. در ضمن آن ادّله و حجّت‌هایش را بر منکران و مشرکان ارائه کرده است. پژوهش حاضر با تکیه بر اصل همکاری گرایس به نتایج زیر دست یافته: ده گفتگو در دو داستان مذکور متناسب با یکی از اصول چهارگانه گرایس وبا استفاده از اسم اشاره، مباحث علم معانی و صور بیانی از معانی حقیقی به معانی ثانوی عدول کرده است؛ تا اینکه کرامت، مستجاب شدن دعای زکریّا (ع) وعطای فرزند به وی در سن پیری با وجود نازا بودن همسرش، خارق العاده بودن تولد عیسی (ع) وبری بودن مریم (ع) از سخنان زشتی که قومش به وی نسبت می‌دادند نمایان گردد. عدول از اصل کمیَّت و کیفیَّت از پربسامدترین گونه‌های استلزام ارتباطی در دیالوگ‌های دو داستان است.

کلیدواژه‌ها: خطاب قرآنی، داستان، استلزام ارتباطی، نظریه گرایس، زکریّا (ع)، مریم (ع).

---

* –دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، ایران. (نویسنده مسؤول).rahimikaveh97@yahoo.com

** - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

*** - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۰۶هش= ۲۰۲۱/۰۲/۲۴م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۰۴ هش= ۲۰۲۱/۱۰/۲۶م.

بررسی چند صدایی در رمان الديوان الإسبرطی از عبد الوهاب عيساوی بر اساس نظريه باختين

علی صيادانی [*]؛ حسن اسماعيل‌زاده باوانی[**]؛ شهلا حيدری [***]

چکيده:

چند صدایی در نقد وادبيات نخستين بار با نظريه‌پرداز روسی ميخائيل باختين، ودر نيمه‌ی دوم قرن بيستم، با بررسی رمان‌های داستايوفسکی آغاز شد. که بواسطه‌ی آن باختين پايه‌های گفتگوی آزاد را کشف، وحاکميت نظام سلطه‌گری راوی سوم شخص را نفی کرد. اين مؤلفه‌ها شامل: چند صدايی وچند زبانی‌ست. که چند زبانی به مؤلفه‌هايی چون: آميختگی زبانی، چند زبانی قوميتی، زبان طنز، ژانرهای گفتاری، ديالوگهای خالص تقسيم می‌شود. چون پوليفونی بر ساختار رمان الديوان الإسبرطی اثر رمان نويس جزائری، غالب است، رمان با تکيه بر روش تحليلی_توصيفی در نظر گرفته وبررسی شد. عيساوی تمام حوادث سياسی واجتماعی را با بکارگيری پنج شخصيت تخيلی رمان، تاريخ جزائر را در دوره‌ی ۱۸۱۵تا ۱۸۳۳نمايان کرد. برخی از اين شخصيت‌ها از افراد واقعی آن دوره برگرفته شده‌اند. که از طريق اين صداها حوادث سلطه‌ی عثمانيها واستعمار فرانسويهای آن زمان را روايت می‌شود. اين رمان برنده‌ی جايزه بوکر رمان عربی در سال۲۰۲۰شد. عيساوی اين نوع داستان سرايی را انتخاب کرد تا تاريخ را نگاههای متفاوت نقل کند واهميت اتفاقات آن زمان را آشکار کند. مهمترين نتايج بدست آمده از اين بررسی وجود قلم ادبی رمان است، وآميختگی ديالوگهای خاص با اندکی از مؤلفه‌ی جريان سيال ذهن، ولختی طنز، وآميزه‌ای از گفتمان دوسويه است که استفاده از لهجه‌ها هم در آن آشکار بود. بررسی اين آميختگی به طور کل در يک متن کمتر مورد عنايت پژوهشگران قرار گرفته است.

کليدواژه‌ها: پوليفونی، باختين، الديوان الاسبرطی، عبد الوهاب عيساوی.

---

[*] – دانشيار، گروه زبان و ادبيات عربی دانشگاه شهيد مدنی آذربايجان، ايران. (نويسنده مسؤول): a.sayadani@azaruniv.ac.ir

[**] - استاديار، گروه زبان و ادبيات عربی دانشگاه شهيد مدنی آذربايجان ، تبريز، ايران.

[***] - دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبيات عربی دانشگاه شهيد مدنی آذربايجان، تبريز، ايران.

تاريخ دريافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۹هش= ۲۰۲۱/۰۴/۰۸م - تاريخ پذيرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۵ هش= ۲۰۲۱/۱۰/۰۷م.

آیرونی از منظر نظریهٔ دریافت

علی عندلیب*، سید حیدر فرع شیرازی**، محمدجواد پورعابد***، ناصر زارع****

چکیده:

پژوهش حاضر آیرونی را به عنوان واسطه‌ای اجتماعی و مکانیمسی برای ابلاغ پیام‌های اصلاح‌گرایانه اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهد، این مکانیسم مورد توجه بسیاری از پژوهش‌گران معاصر عرب قرار گرفته است. این پژوهش نظری، آیرونی را از دیدگاه تئوری دریافت و بواسطهٔ تحلیل اجزای این نظریه ومفاهیم آن، و انطباق آنها با ارکان آیرونی مورد کاوش قرار داده است. همچنین با تمرکز بر مسئلهٔ ارتباط کلامی به درک آیرونی و انواع آن و تحلیل عناصر دریافت اهتمام می‌ورزد. این پژوهش معیار درک آیرونی را تسلط گیرنده بر موضوع کلی پیام می‌داند؛ زیرا تا وقتی که گیرنده موفق به درک موضوع کلی یا موقعیت آیرونی نشده است، توانایی فهم معنای اصلی و مفهوم آیرونی را نخواهد داشت، بنابراین به سادگی قربانی آیرونی خواهد شد.

سرانجام، فرایند دریافت از انواع خاصی از آیرونی سود می‌برد، چراکه؛ این فرایند، نیازمندِ حضور متن مکتوب و خوانش آن می‌باشد و این همان چیزی است که در همهٔ انواع آیرونی وجود ندارد. این پژوهش، آیرونی را ابزاری در جهت انتقال اهداف اصلاح‌گرایانه نویسنده می‌داند که با اتباط متقابل گیرنده و متن تحقق می‌یابد. ما به اولویت نویسنده در ساخت آیرونی و ترویج آن اذعان داریم، چرا که، نویسنده برای موفقیت اهداف آیرونی باید خود را یک خواننده فرضی بداند. آفرینندهٔ آیرونی با ایجاد بافت‌ها و ابزارها وهمچنین ساختار فنی هدفمند، زمینه را برای دست‌یابی خواننده به بهترین و بارزترین نتیجه‌ها فراهم می‌کند.

کلیدواژه‌ها: آیرونی، ارتباط، تفسیر، خواننده، دریافت.

* - دانشجوی دکتری، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

**- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. (نویسندهٔ مسؤول) shirazi@pgu.ac.ir

*** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

**** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۰۷هش= ۲۰۲۰/۰۵/۲۷م - تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۰۵ هش= ۲۰۲۱/۰۲/۲۳م.

بررسی ارتباط میان تصاویر و متن در کتاب‌های عربی دوره متوسطه اول بر اساس طبقه بندی "وارش و مایت"

امین نظری تریزی*؛ سید فضل الله میرقادری**

چکیده:

تصاویر از جمله ابزار آموزشی مهم در کتاب‌های درسی به شمار می‌رود؛ زیرا نقش بارزی در تقویت یادگیری دانش آموز در محتوای کتاب ایفا می‌کند و همچنین در آسان سازی آموزش محتوای درسی مشارکت مستقیمی دارد. بسیاری از پژوهشگران حوزه آموزش به وجود انسجام در رابطه بین تصاویر و متون کتاب توجه وافری دارند؛ زیرا هر چه رابطه و انسجام بین تصاویر و متن افزایش یابد، به همان میزان نیز سطح روند آموزش و یادگیری نیز بهبود خواهد یافت. از این روی هدف پژوهش حاضر بررسی ارتباط میان تصاویر و متن کتاب‌های عربی دوره متوسطه اول بر اساس سه سطح طبقه بندی "وارش و مایت" است. جامعه پژوهشی حاضر تمامی تصاویر کتاب‌های عربی دوره متوسطه اول است، و نمونه پژوهش متشکل از ۴۷۰ تصویر همراه با متن که به شیوه هدفمند انتخاب شده است و روش پژوهش تحلیل محتوا است. یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که بیشتر تصاویر کتاب‌های عربی دوره متوسطه اول با متون کتاب به میزان ۸۵,۷۴٪ مرتبط و منسجم هستند؛ این امر ناشی از اهتمام و دقت زیاد مؤلفان به مقوله اهمیت ارتباط میان تصویر و متن است با توجه به تأثیر چشمگیری که انسجام تصاویر با متن در افزایش روند کنش میان معلم و دانش آموزان و بهبود جنبه شناختی آن‌ها دارد؛ در این میان ۱۴,۲۵٪ معادل ۶۷ تصویر اطلاعات ناقصی از متن را پوشش می‌دهند؛ این تصاویر کارکرد تزیین دارند و تأثیر مثبتی بر درک متون آموزشی نداشته‌اند؛ علت آن را می‌توان در این امر یافت که این تصاویر گاهی واضح و مشخص نبوده، یا به صورت ناقص نمود یافتند به طوری که بخش ساده و کمی از محتویات متن از قبیل شخصیت‌های متن، روند کنش و ارتباط بین شخصیت‌ها، مکان‌ها و آیکن‌ها و علائم آن را پوشش داده‌اند.

کلیدواژه‌ها: دوره اول متوسطه، کتاب‌های عربی، طبقه بندی "وارش و مایت"، تصویر، متن.

---

* – دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، ایران. (نویسنده مسؤول) aminnazari1369@yahoo.com

** – استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز، شیراز، إیران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۳هش= ۲۰۲۱/۰۴/۰۲م – تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۸ هش= ۲۰۲۱/۰۸/۳۰م.

Abstracts in English

The collocations and its Role in making the modern institutional lexicon

Bana Bilal Shbani *

Abstract:

This research paper studies the collocation lexicalization in medium sized monolingual dictionaries as an attempt to combine theorization and practice of contemporary lexicography. Theorization، or the theoretical part of the research، is dedicated to study collocations definition، aspects and types.

To achieve this target، the paper focuses on the theoretical aspect of collocations regarding institutional lexicons (collaborative work) as exemplified in al-Muʿğam al-Wasīṭ of Cairo Academy of the Arabic Language and the Basic Arabic Dictionary published by the Arab League of Education، Culture and Science Organization (ALESCO). The paper depends on studying individually collected lexicons of Al- Munğid bz Louis Maʿlūf and Al-Rāʾd by Ǧubrān Masʿūd as applied examples on the practical level.

Key words: Collocations، lexical combinations، metalexicography.

*. Lecturer in Arabic Language and Literature، Tishreen University, Syria.
Email: sara-hat@hotmail.com
Receive Date: 2020/12/28- **Accept Date:** 2021/09/11

The Sources and References:

A: Arabic Reference Books

1. Abd al-aziz، Mohammad Hasan، **Collocations**، Cairo: Dar al-Fikr al-arabi، 1990.
2. Al-Gilali، Hilam، **Technics of Definition in modern Arabic Dictionaries**، Damascus: Etihad al-kuttab al-arab، 1999.
3. Al-monazzama al-arabiya، **Al-mogam al-arabi al-asasi**، Baris: Larus، 1989.
4. Awis، Hinri and others، Terms **of Translation**، Beirut: Madrasat al-Targama، 2002.
5. Baalbaki، Ramzi Monir، **Glossary of Linguistic Terms**، Beirut: Dar al-Elm li-mallayiin، 1990.
6. Ebn Manzur al-afriqi، Gamaladdin Mohammad ben Mokarram، **the Language of Araber**، Beirut: Dar Sader، 1994.
7. Ebn Abd al-sallam Hashem Hafiz، al-Taher، **Al-Hafiz Glossary of Collocations**، Beirut: maktabat Libnan، Nasheron، 2004.
8. Hassan، Tammam، **the Arabic Language**، Cairo: al-Hayaa al-masriya li-al-kitab، 1982.
9. Hlaiil، Mohammad Hilmi، **theoretical Basis of collocation dictionary**، **Al**-mogamiya 12-13، tunisia: al-sharika al-tunisiya، 1997، P. 225- 243.
10. Qoaider، Hosain، Idioms in Arabic Language، Damascus: Dar kinan، 2000.
11. Maalof، luis، **Al-Mongid**، Beirut: Dar al-Maschriq، 1973.
12. Masod، Gibran، Al-Raiid، Beirut: Dar al-Elm li-mallayiin، 1978.
13. Magmaa alluga al-arabiya، Al-Moagam al-wasit، Maktabat al-schoroq، 2004.
14. Omar، Ahmad Muchtar، **Semantics**، Kuait: maktabat Dar al-Oroba، 1982.

B: German Reference Books

15. **Duden – Deutsches Universalwörterbuch (DUW):** (Hrsg.) Kathrin Kunkel-Razum، Werner Scholze-Stubenrecht، Matthias Wermke. Unter Mitwirkung von Anette Auberle، Angelika Haller-Wolf u.a. der Dudenredaktion، 5. überarb. Aufl.، Mannheim، Leipzig، Wien، Zürich: Dudenverlag، 2003.

16. Hartmann، R. R. K. and Stork، F. S.: **Dictionary of Language and Linguistics**، England، 1972.

17. Emery، Peter: **Collocation in Modern Standard Arabic**، Zeitschrift für Arabische، Linguistik 23، S. 56 – 65.

18. Hausmann، Franz Jusef: **vocabulary is collokationslernen**، In: Praxis des neusprachlichen Unterrichts 31. p. 395 – 406.

19. Lyons، John : **Firth's theory of meaning**، In Memory of J.R. Firth، ed C.E. Bazell et al.، Longmans، 1966.

20. Nida، Eugene A.، **Componential Analysis of Meaning**، Mouton، 1975.

21. Schemann، Hans: **the Phraseology in bilingual Dictionaries**، In Hausmann/ Reichmann/ Wiegand/ Zgusta: Wörterbücher، Dictionaries. p. 2789 – 2796.

22. WOLSKI، Werner: **the Lemma and die different Lemmatypen**. In: Wörterbücher، Dictionaries، Dictionnaires. Ein internationals Handbuch zur Lexikographie. (Hrsg.) von HAUSMANN، Franz Josef / REICHMANN، Oskar / WIEGAND، Herbert Ernst / ZGUSTA، Ladislav. Frankfurt a.M.، Berlin، New York: Walter de Gruyter 1989. 1. Bd.، Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 5.1. ، p. 360 – 371.

The contributions of Arabic in classic Indonesian Literature in Hamzah's Poetry

Cahya Buana*, Ahmadi Usman**

Abstract:

Historical literature in Indonesia has indicated that it has been influenced in ages by foreign literature, especially Arabic literature. However, this perspective requires more evidence, therefore it could indicate the validity of the influence of old Indonesian literature by Arabic literature and in several aspects. This study intends to reveal the influence of old Indonesian literature by Arabic literature through the poetry of Hamzah Fansuri, a very famous Sufi poet from Aceh. Hamzah Hansuri is known as a follower of the Wahdatul concept pioneered by Ibn Arabi. He is a scholar who first introduced the form of poetry in Malay literature. In composing his verses, it is indicated indicates that they were influenced by Arabic literature. Through a comparative literary study between Arabic literature and Indonesian literature, it can be concluded that the poetry composed by Hamzah Fansuri is influenced by Arabic literature's aspect, such as terms of language, form and content. From the language aspect, Hamzah Fansuri's verses contain a lot of Arabic vocabularies, most of which have been adapted into Indonesian such as thalib, ghaib, taib, syair, madah,i'tiqad ect. From the form's aspect, Hamzah Fansuri's verses indicate several elements in Arabic literature, such as 'arūḍ, qāfiyah, balāgah, iqtibās, and others. On the content basis, Hamzah Fansuri's verses are influenced by various kinds of Arabic Sufism, such as Ibn Arabi and others. Thus, Hamzah Fansuri also proved well many innovations in his verses, either the form or content according to Indonesian's context.

Keywords: Arabic literature, Indonesian literature, Poetry, Hamza Fansuri, Impact and influence.

* - Assistant professor, Syarif Hidayatullah State Islamic University, Jakarta, Indonesia. (Corresponding Author.) : Email: cahya.buana@uinjkt.ac.id

** - Assistant professor, Syarif Hidayatullah State Islamic University, Jakarta, Indonesia.

Receive Date: 2021/03/14- **Accept Date:** 2021/10/13

The Sources and References:

A: Indonesia

1. Abdullah, **Syeikh Hamzah al-Fansuri Sasterawan Sufi yang Agung**, Waqaf.net: Siri Ulama Indonesia
2. Ali, Yunasril, **Manusia Citra Ilahi**, Jakarta: Paramadina, 1997
3. Braginsky, V.I., **Yang Indah Yang Berfaedah Dan Kamal**, Jakarta: INIS, 1998
4. Corbin, Henry (terj. M. Khozim), **Imajinasi Kreatif Sufisme Ibnu Arabi**, Yogyakarta: LkiS, 2002
5. Endraswara, Suwardi, **Metodologi Penelitian Sastra Bandingan**, Jakarta: Bukupop, 2014
6. Fauziah, Mira, **Pemikiran Tasawuf Hamzah Fansuri**, Jurnal Substantia Vol. 15, No. 2, Oktober 2013
7. Hadi W.M, Abdul, **Hamzah Fansuri; Risalah Tasawuf dan Puisi-Puisinya**, Bandung: Mizan, 1995
8. Hadi WM, Abdul, **Hamzah Fansuri penyair sufi Aceh**, Jakarta: Lotkala, 1984
9. Al-Hamid, Abdullah, **al-Syi'r al-Islâmi fi Shadr al-Islâmi**, ttp: tp, 1980M/ 1400, cet. 1
10. Hasyimi, A., **Sejarah Masuk dan Berkembangnya Islam di Indonesia**, ttp: PT alma'arif, 1993, cet. 3
11. Hasymi, A., **Hamzah Fansuri Penyair Sufi Aceh**, Jakarta: Lotkala, 1984
12. Mannan, Nuraini H. A., **Karya Sastra Ulama Sufi Aceh Hamzah Fansuri Bingkai Sejarah Dunia Pendidikan,** Substantia, Volume 18 Nomor 2, Oktober 2016
13. Mulyati, Sri dkk, **Mengenal dan memahami Tarekat-tarekat Muktabarah di Indonesia**, Jakarta: Pranada, 2005
14. Nasution, Harun (ed), **Ensiklopedi Islam Indonesia**, Jakarta: Djambatan, 1992
15. Nasution, Harun, **Islam Ditinjau dari berbagai Aspeknya,** Jakarta: UI-Press, 1986, Jilid 2
16. Ni'am, Syamsun, **Hamzah Fansuri: Pelopor Tasawuf Wujudiyah Dan Pengaruhnya Hingga Kini Di Nusantara**, **Epistemé: Jurnal Pengembangan Ilmu Keislaman,** Vol 12 No 1 (2017), http://ejournal.iain-tulungagung.ac.id/index.php/epis/article/view/650

17. Noer, Kautsar Azhari, **Ibnu 'Arabi; Wahdat al-Wujud dalam Perdebatan**, Jakarta: Paramadina, 1995, cet.1
18. Octavia, Morina, **Hamzah Fansuri, Sastrawan Sufi Melayu**, Serambi Indonesia, 17 Juni 2007, PT Aceh Media Grafika
19. *Rahman, Bobbi Aidi,* **Sastra Arab Dan Pengaruhnya Terhadap Syair-Syair Hamzah Fansuri**, Tsaqofah & Tarikh: Jurnal Kebudayaan dan Sejarah Islam Vol 1, No 1 (2016) https://ejournal.iainbengkulu.ac.id/index.php/twt/article/view/862
20. Redaksi, Dewan, *Ensiklopedi Islam*, Jakarta: Ichtiar Baru Van Hoeve, 1997, cet. 4
21. Rosidi, Ajip, **Sejarah Sastra Indonesia**, Jakarta: PT. Bina Aksara, 1988, cet. 2
22. Shaghir Abdullah, Wan Mohd. **Syeikh Hamzah al-Fansuri Sasterawan Sufi yang Agung**, Waqaf.net: Siri Ulama Indonesia
23. Syarifudin, **Memperdebat Wujûdiyah Syeikh Hamzah Fansuri (Kajian Hermeneutik Atas Karyasastra Hamzah Fansuri)**, Religia Vol. 13, No. 2, Oktober 2010
24. Sudjiman, Panuti, **Kamus Istilah Sastra**, Jakarta: UIN Press, 1990
25. Waluyo, Herman J., **Apresiasi Puisi**, Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama, 2003, cet. 2
26. . https://kbbi.web.id/sajak
27. https://www.kompas.com/skola/read/2020/02/04/200000469/ciri-ciri-puisi-rakyact-pantun-gurindam-syair?page=all

B: English

1. Buana, Cahya, **Nature Symbols and Symbolism in Sufic Poems of Ibn Arabi**, Karsa: Journal of Social and Islamic Culture, Vol. 25 No.2, December 2017
2. Drewes, W.J. And L.F. Brakel, The **Poems of Hamzah Fansuri**, Holand-dordrecht: Foris Pulication, 1986.
3. Eliade, Mircea, (chief editor), **The Encycklopedia of Religion**, New York: Macmillan Publishing Company, 1987.

Application of Narrative Collage Components in Eskandriti's Novel by Advar Al-Kharat

Shahram Delshad[*]

Abstract

The collage technique, which is difficult to use in the novel due to the structural differences between the visual arts and the novel, was considered in the postmodern novel. Is a technical collage created by French artists following the modern trends of the second half of the twentieth century, after the end of the First and Second World Wars? When were legal and human concepts and justice weakened? This technique was also used in the postmodern Arabic novel and caused the description and reduction of the dominance of the event and the character in the novel to the extent that the element of place became a dynamic and basic element in the narrative. In such a case, the novel was formed from scattered visual images, which leads to the creation of a collage-like and fragmented narrative, and offers a new form of drawing and modernist narrative. Given the formation of such a style, this study seeks to investigate this narrative technique in the Alexandrian novel by Adwar al-Kharat, a powerful and late Egyptian writer. The result shows that Atrat Kharat has created a modernist novel in which the element of description has been used more than the element of narrative. Those diverse and contradictory collage descriptions in such a way that the protagonist is a spatial subject and not a human figure. This style has led to the domination of the personal and emotional aspect in the novel and broke the element of time and not using linear time.

Keywords: Collage, Period of Turning, Alexandria, Postmodern Novel, Narration, Description.

[*]- Lecturer, Department of Arabic Language and Literature, Gilan University, Rasht, Iran.
Receive Date: 2021/03/14- **Accept Date:** 2021/10/13

The Sources and References:

1. Abdel Aziz, Mustafa, **Biting Unconventional Raw Materials in Photography, Its Possibilities and the Extent of Benefiting from It in the Meda of Art Educatio**n, Master's Thesis, Cairo: Helwan University, 1973.
2. Al-Kharrat, Edward, **Alexandria, Cairo: Independent House and Printing** Press, 1994 AD.
3. Al-Eid, Yemen, **the narrator. Location and form: a research in the narrative narrative**, Beirut: Arab Research House, 1999 AD.
4. Al-Atabi, Riyadh Khammmat, **The Aesthetic Concept of Phenomenological Philosophy in Graphic Presentation,** Baghdad: University of Baghdad, Journal of the College of Islamic Education, 2009.
5. Al-Sudairi, Maha Muhammad, "**The Collage in Contemporary Saudi Painting Works,"** The Jordanian Journal of Arts, Volume 10, Issue 2, 2017, pp. 137-162
6. Ashry, Ahmed, **The Hero in the Sixties Theater between Theory and Practice**, Cairo: The Egyptian General Book Authority, 1992
7. Attia, Reda, **Al-Aish fi Narration, Cairo:** The Egyptian General Book Authority, 2017.
8. Bakhtin, Mikhail, **Dostevsky's Poetry,** translated by: Jamil Nassif Al-Tikriti, first edition, Morocco: Casablanca, 1986 AD.
9. Bahrawi, Hassan, **The Structure of the Narrative Form,** Beirut: The Arab Cultural Center, 1990.
10. Boukotb, Mustafa, **Writing the Ego between Autobiographical and Imaginary**, through Edwar Al-Kharrat's Alexandrian, Master's Thesis, Tunis: University of Sfax, 2018.
11. El-Gabali, **Farouk Mohamed Wehbe, The Role of Material in Artistic Work**, Ph.D. Thesis, Egypt: Helwan University, Faculty of Fine Arts, 1988.
12. Hamidi, Al-Arabi, **Restricting writing in narration as a hindrance to freedom of creativity,** Cultures journal, 2018: thaqafat.com/2018/06/88646
13. Qassem, Siza Ahmed, **Building the Novel, Beirut**: Dar Al-Tanweer, 1985 AD.

14. Murtad, Abdul-Malik, On the Theory of the Novel, Kuwait: The National Council for Culture and Arts, 1998 AD.
15. Pearson Education Ltd**, Longman Dictionary of Contemporary English.Edingburg Gate**, Hallow Essex, cm 20 2J E England, 2007
16. Red Herbert, Art and Industry, **Foundations of Industrial Design, translated by: Fath Al-Bab Abdel Halim and Mohamed Youssef**, Cairo: Alam Al-Kutub, 1974 AD.
17. Ricoeur, Paul, **Time and Narration,** translated by: Saeed Ghanimi and Falah Rahim, Tripoli: United New Books House, 1985 AD.

Communicative implication in Qur'anic address based on Grace's theory "Case Study: The Story of Zakaria and Maryam (peace be upon them)"

Kaveh Rahimi[*], Sudabeh Mozaffari[**], Ali Asvadi[***]

Abstract

Undoubtedly, communicative implication is one of the most prominent concepts in new applied modern linguistic research in the West. The communicative implication has highlighted the miraculous aspects of the Holy Qur'an, and its importance is manifested in the interpretation of the Qur'anic compositions and its relation to the present. It seems necessary to make a comparative analysis of the theory of communicative implication in the light of the story of Zakaria and Maryam (peace be upon them) in Surahs of Al-e-Imran and Maryam, and the reason for choosing these two stories is that they are based on the most expressive and fascinating Qur'anic stories in extraordinary adventures. Their approach, style and educational teachings have a great impact on the behavior of the audience, the absorption of ideas and guidance of human beings. Since moral-educational teachings in the form of stories always affect the audience more than other writings, as a result, God - the Exalted - has placed the story as persuasion and influence in the Qur'an and at the same time, he has presented his reasons and arguments to the deniers and polytheists. Based on the principle of Grace's cooperation, the present study has achieved the following results: Ten conversations in the two mentioned stories have deviated from real meanings to secondary meanings in accordance with one of Grace's four principles and using demonstratives, semantics and expressions; Until the dignity, the answer to the prayer of Zakaria (AS) and the gift of a child to him in old age, despite the infertility of his wife, the miraculous birth of Jesus (AS) and the innocence of Mary (AS) from the ugly words attributed to her by her people to be revealed. Deviation from the principle of quantity and quality is one of the most frequent types of communicative implication in the dialogues of two stories.

Keywords: Quranic address, story, communicative implication, Grace's theory, Zakaria(AS), Maryam (AS)

[*]- Ph.D. candidate in Arabic language and Literature, kharazmi University, Tehran, Iran. (Corresponding Author.) Email: rahimikaveh97@yahoo.com.

[**]- Assistant professor of Arabic language and Literature, kharazmi University, Tehran, Iran.

[***]- Assistant professor of Arabic language and Literature, kharazmi University, Tehran, Iran.

Receive Date: 2021/02/24- **Accept Date:** 2021/10/26.

The sources and References:

A) Books:

1. **Holy Quran**
2. Ibn Ashour, Muhammad Taher, **Tafsir al-Tahrir wa al-Tanwir,** Tunis: Tunisian Publishing House, 1984 AD.
3. Ibn Jani, **al-Khasaes**, 4th Edition, Egypt: Taba al-Hayat al-Amma, 1999.
4. Boheiri, Saeed Hassan, **Applied linguistic studies in the relationship between structure and semantics,** 1st Edition, Cairo: Al-Adab Library, 1426 AH - 2005 AD.
5. Al-Taftazani, Saad Al-Din**, Sharh Al-Mukhtasar**, Fifth Edition, Qom: Ismailian, 1388 AH-1430 AH.
6. Al-Tahanwi, **Kashaf Astalahat al-Funun**, 2nd Edition, Egypt: Taba al-Hayat al-Amma lilktab, 1972 AD.
7. Jack, Mochlar, **Al-Qamus al-Musuei liltadawuliati,** Translated by a of professors, Tunisia: Al-markaz al-watania liltarjamat, 1994 AD.
8. Al-Khalifa, Hisham Abdullah**, Nazariat al-Talwih al-Hawari**, 1st Edition, Lebanon: Maktabat Lubnan Nashirun, 2013 AD.
9. Al-Zamakhshari, Abi Al-Qasim Jarallah Mahmoud Omar, **Tafsir Al-Kashaf,** 3rd Edition, Beirut: Dar Al-Maarifa, 1430 AH - 2009AD.
10. sayyid Qutb, **Fi zilal al-Qur'an**, 1st Edition, Cairo: Dar Al-Shorouk, 1972 AD.
11.s hirshar, Eabd al-Qadir, **Tahlil al-Kitab al-Adabia Wa Qadaya Alnas,** 1st Edition, Damascus: Manshurat Etihad al-Kitab al-Arab, 2006 AD.
12. scholter, Robert, **Al-Simiya' Walta'awil,** Translated by Saeed Al-Ghanimi1st Edition, Beirut: Al-Markaz al-Thaqhafi, 1993AD.
13. safi , Mahmud Abdu Al-Rahym , **Aljadwal Alzamaniu Fi 'Iierab al-Quran Wasarfih Wabayanih Mae Fawayid Nahwyat Hamat,** Vol. 8, 3rd Edition, Damascus: Dar Al-Rasheed, 1416 AH - 1995 AD.
14. Al-Sabouni, Muhammad Ali, **Safwat Al-Tafsir,** 2nd Edition, Tehran: Ihsan Publishing, 1380 SH. 1422 AH.
15. Al-Sahrawi, Saud**, Kitab A-tadaouliah Inda Al-aulama Al-Arab, Dirasat Tadawuliat Lizahirat Al'afeal, Fi al-Turath al-Lisani al-Arabia**, Dar al- Talieat Liltibaeat al-Nashrat , 2005AD.
16. Al-Tabarsi, **Majma' al-Bayan fi Tafsir al-Qur'an,** 1st Edition, Beirut: Dar al- Murtada, 1427 AH - 2006 AD.
17. Al-Ayashi, Adraoui, **Al-Estilzam al-Hawari fi al-Tadawil al-Lisani,** 1st Edition, Manshurat al-Ikhtilaf: Morocco, 2011AD.
18. Abd al-Rahman Taha**, al-Lisan walmizan 'aw al-Takawthur al-Aghli** al- Markaz al'awal, 1st Edition, Morocco: Al-Markaz al-Thaqhafi, 1998 AD.

19.A bd al-Rahman Taha, **Fi 'Usul al-Hiwar Watajdid Elm al-Kalam**, 2nd Edition, Morocco: Al-Markaz al-Thaqhafi, 2000 AD.
20. Kahlouch, Fatiha, **Balaghat al-Makan Qira'at fi Mukatabat alnas al-Sha'ri,** 1st Edition, Lebanon, Al-Intishar al-Arabi, 2008 AD.
21. Al-Maraghi, Ahmed Mustafa, **Tafsir Al-Maraghi,** 1st Edition, Egypt: Markaz Matbaea Mustafa Al-Babi , 1365 AH - 1946 AD.
22. Muhammad Mazeed, Bahaa Al-Din, **Tabsit al-Tadawilya min Af 'al al- Logha ila Balaghatu al-Khetab al-Siyasi,** 1st Edition, Cairo: Shams wa al-Tawzi', 2010 AD.
23. Nakhla, Muhammad Ahmad, Afagh Jadidat fi al-Bahs al-Loghavi al-Ma'asir, Al-Jam'atu al-Eskandaria: Dar al-M'arifatu al-Jam'iya, 2002 AD.

Persion books:

1.M cCann Danel, Dayan, **Introduction to Discourse Theories** Translated by: Hossein Ali Nozari, 1st Edition, Tehran: Farhang Gofteman, Tehran, 1380.

Arabic thesis

1. shelbab, Jamal, **istrajyat al-Iqnae fi al-Khitab al-qurani al-Siwar al-Makiya anmujazaan,** MA, University of Mohamed Boudiaf, Algeria, 2015-2016.

The program

Comprehensive software Tafasir Nur, version 1/2, Computer Science Research Center of Islamic Sciences.

Study of polyphony in the Abdul Wahab al-Issawi's novel Al-Diwan al-Isberti based on Bakhtin's idea

Ali Sayadani[*], Hassan Esmailzade Bavany[**], Shahla Heidari[***]

Abstract:

Polyphony in literary criticism was first introduced by the Russian theorist Mikhail Bakhtin. And in the second half of the twentieth century, it began with a study of Dostoevsky's novels through which Bakhtin discovered the foundations of freedom of expression. And the rule of the hegemonic system denied the third-person narrator. These bases include: Polyphony and Hetero glossia. And multilingualism is divided into components such as: Hybridation, Stratification, Parody, Dialogic Genre, Special dialogues. Because polyphony has prevailed in the novel Al-Diwan al-Isberti, this novel is written by in Algeria novelist. This article was reviewed by descriptive-analytical method. Al-Issawi illustrated all the political and social events using the five fictional characters of the novel, the history of the islands from 1815 to 1833. Some of these characters are taken from real people of that period. With these phone, he narrates the events of Ottoman domination and French colonization. The novel won the Booker Prize for Arabic Novel in 2020. Al-Issawi chose polyphony for this novel to quote history from several perspectives. The most important results obtained from this study are the existence of the literary pen of the novel. In the dialogism, there is a mixture of the hybrrization component, and a little parody, and there is also the dialogic genre and hetero glassia. The study of this fusion has generally been less considered by researchers in a text.

Key words: polyphony, Bakhtin, Al_Daiwan Al_Esbartri, Abdul Wahab Al-Issawi.

[*]- Associate Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University,Tabriz, Iran. (Corresponding Author.) Email: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

[**]- Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran.

[***]- Ph.D. candidate in Arabic language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran.

Receive Date: 2021/04/08- **Accept Date:** 2021/10/07.

The sources and References:

1. Al-Arabi, Ahmad, **Reading in the novel: "Al-Daiwan Al-Esbarti"**, in the Masir website of culture and literature, 2020.
2. Al-Hajmari, Abdul-Fattah, **Structural and semantic thresholds of the text**, I 1, Publications Dar Al-Bayda, Al-Rabeteh Company Publications, 1996.
3. Al-Issawi, Abdul Wahab, **The novel: Al-Daiwan Al-Esbarti**, I 1, Algeria: Meem Publications, 2018.
4. Al-Kurdi, Abdul-Rahim, **Narrator and story text**, I 1, Cairo: Etiquette Library, 2006.
5. Arab Shobeh, Najat, **Study of Bakhtin dialogue from sources and words**, Baji Mokhtar University-Enayeh, Journal of Communication of Languages, Culture and Literature, 2012, 31.
6. Bakhtin, M, **The Novelistic Discourse**. Translated by Mohamed Barada, I 1, Cairo: Al-Fikr Publication, 1987.
7. Ebn Al-Monghedh, Osameh, **Exquisite in poetry and criticism**, Research from Ahmad Badawi, Hamed, Abdul-Majid, Cairo: Ministry of Culture and Local Guidance, 1960.
8. Gauchet, Marcel, **Religion in Democracy**, T: Shafiq Mohsen, I 1, Beirut: Center for Arab Unity Studies, 2007.
9. Hamdawi, Jamil, **Theory of formalism in literature and art**, I 1, Nador– Tatouan/Maroc: Dar Al-Rif Electronic Publications, 2020.
10. Lahmdani, Hamid, **The Stylistics of Novelism**, Morocco: Casablanca, 1989.
11. Lak, Manuchehr, **National identity in the poetry of sacred defense**, Iranian National Studies Quarterly, The sixth year, 1384, Issue 2, 111-132.
12. Qattus, Bassam, **Semiotics of the title**, I 1, Jordan: Ministry of culture, 2001.
13. Wallace, Martin, **Recent Theories Narrative**, T: Hayat Jasem, Cairo: Supreme Court of Culture, 1998.
14. Zitouni, Latif, **Dictionary of Criticism of the Novel**, Lebanon: Al-Nahar Publication, 2002.

The Irony from the perspective of the Reception Theory

Ali Andalib[*] , Sayyed Heaidar Far e Shirazi[**] , Mohammad Javad Pur Abed[***] Naser Zare[****]

Abstract:

This research deals with the irony as a social mediator, a mechanism aimed at communicating the social reform messages. This mechanism has been considered by many contemporary Arab researchers. This theoretical research, has explored Irony from a perspective of reception theory and analyzed the components of this theory and its concepts, and their compatibility with Irony's elements. It also focuses on verbal communication to understand irony and its types and analyze the elements of perception. This study considers the criterion of ironic perception as the recipient's mastery of the general subject of the message; Because until the recipient manages to understand the general subject or ironic situation, he will not be able to understand the original meaning and concept of irony, so he will simply fall victim to irony.

Finally, the receiving process benefits from certain types of irony, because this process requires the presence of the written text and its reading, and this is something that does not exist in all types of irony. This study considers Irony as a tool to convey the author's reformist goals, which is achieved through the interaction between the recipient and the text. We recognize the author's priority in making and promoting Irony, because the author must consider himself a hypothetical reader in order to succeed in Irony. The creator of Irony provides the reader with the opportunity to achieve the best and most obvious results by creating textures and tools as well as a purposeful technical structure.

Keywords: Reception, paradox, reader, communication, interpretation.

[*]- Ph.D. candidate in Arabic language and Literature, Persian Gulf University, Iran.

[**]- Associate Professor in Arabic language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. (Corresponding Author.) Email: shirazi@pgu.ac.ir

[***]- Associate Professor in Arabic language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

[****]- Associate Professor in Arabic language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Receive Date: 2020/05/27- **Accept Date:** 2021/02/23.

The sources and References:

- **Holley Quran**

1. Abd El-Wahid. Mahmud Abbass, **Reading Text and Receiving Aesthetics**, Cairo: Dar Al-fikr Al-Arabi, 1996.
2. Abdo Al-Razzaq. Roba Abdo Al-Reza. Mostafa. Khalid Ali, **The concepts of Reading and Receiving Theory,** Diyala Journal, No 69, 2016, PP 158-182.
3. Abu Hassan. Ahmad, **Text between Receive and Interpretation**, Issues of receiving and interpretation journal, No 36, Rabat: College of Literature, 1995.
4. Al- maraa. Fouad, **In the Relationship between The Creator, The Text, and The Recipient**, Alem el fikr journal, No 23, Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 1994.
5. Al-Tabatabaei, Muhammad Hussain, **Al-Meezan in the interpretation of the Qur'an**, Part 2, Second Edition, Beirut: Al-Alamy Foundation for Publications, 1970.
6. Albulolah Al-Zein. Muhammad Musa, **The reception between The modern Western Theory and The rhetorical Critical Heritage in The Abbasid Era**, Al-Madinah International University journal, No 17, 2016, PP 310-340.
7. Al-Shoakani. Mohammad bin Ali, **Guidance Stallions to The realization of The Right of Methodology**, Riyadh: Dar Al_fadhilah, 2000.
8. Bultmann. Rudolf, **The emergence of Hermeneutics**, Qadhaya islamiya muasira journal, No 59-60, 2014, PP 108-134.
9. Culler. Jonathan, **Literary Theory**, translated by Rashaad abd el qadir, Damascus: Ministry of culture, 2004.
10. Darwish. Mahmud. **Complete Works; Diwan**, Beirut: Riadh Al-Rayyes, 2005.
11. Ebrahim Jabbir. Naser, **The irony in Modern Arab Poetry**, PH.D thesis, University of Jordan, 2000.
12. Hammod. Jamal, **Wittgenstein's Philosophy of Language**,Beirut: Arab sxientificscientific publisher- Dar Al-Ikhtilef- Dubai: Mohammad bin Rashid Al Maktoum Foundation, 2009.
13. Iser. Wolfang, **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response**, translated by Hamid lahmedani & al- jilali al- kadia, Casablanca: Dar Al-manahel, 1995.
14. Jauss. Hans Robert, **Aesthetic Reception**, translated by Rashid benhaddu, Cairo: The Supreme council of culture, 2004.

15. Kristiva, Julia, **Text Linguistics**, translated by farid azzahi, 2nd Edition, Casablanca, Dar Tubkal, 1997.
16. Crossman, Robert, "Do readers have the meaning?" **The Readers in The text**, translated by Hassan Nazim & Ali Hakim Saleh, Beirut: Dar Al-Kitab Al-jadid, 2007.
17. Mohammad adnan. Aziz, **Frontier of Semantic Openness in Reading Literary Text**, Alem el fikr journal, no 37, Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 2009.
18. Naser. Amare, **language and Interpretation**, Beirut: Arab scientific publisher, 2007.
19. Ray. William, **literary Meaning from Phenomenology to Deconstruction**, translated by Younil Yousef Aziz, Baghdad, Dar Al-Mammon, 1987.
20. Russell. Bertrand, **An Inquiry to Meaning and Truth**, translated by Mohammad Qadri Amareh, Cairo: The Supreme council of culture, 2005.
21. Sharafi. Abd el karim, **From Interpretation Philosophies to Reading Theories**, Algeria: Ikhtilef – Beirut: Arab scientific publisher, 2007.

Investigating the Relationship between Images and Text in First Grade Arabic Textbooks Based on the "Warsh and Mite" Classification

Amin Nazari Terizi [*], Fazllolah Mirghaderi[**]

Abstract

Images are an important educational tool in textbooks because they play a significant role in enhancing student learning in the content of the book and also have a direct role in facilitating the teaching of the course content. Many researchers in the field of education pay close attention to the coherence between the images and the texts of the book because the more the relationship and coherence between images and text increase, the better the level of teaching and learning process will be. Therefore, the aim of the present study is to investigate the relationship between images and text of first grade Arabic textbooks based on three levels of "Warsh and Mite" classification. The present study population is all images of Arabic textbooks in the first year of high school, and the research sample consists of 470 images with text that have been purposefully selected; the research method is content analysis. Findings indicate that most of the images of Arabic books of the junior high school are related and coherent with the texts of the book with 85.74% of the cases. This is due to the authors' great attention to the importance of the relationship between image and text, given the significant effect of the coherence between images text in enhancing the process of interaction between teacher and students as well as improving their cognitive aspect; of these, 14.25% (equivalent to 67 images) cover incomplete text content. These images have a decorative function and do not have a positive effect on the understanding of educational texts. The reason can be found in the fact that these images are sometimes unclear or incomplete, so that only a small or simple part of the content of the text such as the characters of the text, the process of action and communication between the characters, places, icons, or signs are covered by these images.

Keywords: first-grade, Arabic books the "Warsh and Mite" Classification, Image, Text.

[*]- PH.D, Arabic Language and Literature, Univeraity of Isfahan, Isfahan, Iran.

[**]- Professor in Arabic language and Literature, university of Shiraz, Shiraz, Iran. (Corresponding Author.) Email: aminnazari1369@yahoo.com

Receive Date: 2021/04/02- **Accept Date:** 2021/08/30.

The Sources and References

1. Abdol Hamid, Awatef Hassan. (2010). **Production of Educational Aids**. Cairo: Dar Al-Ilm and Al-Iman for Publishing and Distribution.

2. Abdul Hamid. Shaker. (2005). **The Age of Image - Pros and Cons**. Kuwait: World of Knowledge Publications.

3. Al-Alawi, Shafiqa, **"Image Technology and Its Use in Education"** https://ila.io/wy4i7. 17/5/2018.

4. Al-Araby, Osama Zaki El-Sayed Ali. (2012). **"Towards an objective tool for analyzing and evaluating the content of semiotics in Arabic language teaching books for non-native speakers**". Journal of the Faculty of Education. Assiut University. Volume 28. Issue 4. PP. 1-22.

5. Al-Daoud, Sheikha Othman. (2014). **The educational image (classification, importance, design criteria, production and presentation methods**). Master's thesis. Department of Educational Technologies. College of Education: King Saud University.

6. Al-Rayyan. Hassan Fikri. (1999). **Teaching**. Cairo: The World of Book.

7. Al. Shanti. Afaf Abdel Rahman Ibrahim. (2011). **Agreement between picture and word cultures in Palestinian science book for fourth graders as criterion.** Master's thesis. Al-Azhar University in Gaza.

8. Barthes, Roland. (1994). **The Rhetoric of the Picture**. Translation: Omar Okan, Morocco: Africa of the East.

9. Hamdaoui, Jamil. (2014). "**The Educational Image in the Moroccan Textbook"**. Journal of Education Sciences. No. 58. Pp. 42-61.

10. Kassis, Badra, (2009). **Semiotics of Image in Teaching Arabic - Phase One -** Master's note. Department of Arabic Language and Literature. Faculty of Arts and Social Sciences: Farhat Abbas University (Sétif) Algeria.

11. Marsh, E.E., & White, (2003). **"M.D, A Taxonomy of Relationships between Images and Tex**t". Journal of Documentaiton 59 (6). Pp. 647-672.

12. Martinec, R.& Salway, A, A. (2005). **"system for Image –Ttext Relations in New (and old) Media**". Visual Communication 4(3). pp. 337-371.

13. Mesbah, Mahmoud. (1998). **Technology of Educational Aids**. Amman: Dar Al Yazouri Scientific for Publishing and Distribution Amman.

14- Nazari Terezi, Amin, Nazari, Yousef. (2021). **"Evaluating the tenth grade Arabic textbook in the field of literature and humanities based on instructional textbooks from Arabic teachers point of view in Isfahan**". Journal of Studies in Arabic Teaching and Learning, No. 9. PP. 95-120.

15. Organization for Educational Research and Planning, (2020). **Seventh grade Arabic**. The First high school. Public and theoretical textbooks. Ministry of Education of the Islamic Republic of Iran.

16. _____, (2020). **Eighth grade Arabic**. The First high school. Public and theoretical textbooks. Ministry of Education of the Islamic Republic of Iran.

17. _____, **Ninth grade Arabic**. The First high school. Public and theoretical textbooks. Ministry of Education of the Islamic Republic of Iran.

18. Sabry, Maher Ismail,Atiat Mohamed Yasin Ibrahim. Amira Mohamed Zaki Fathallh. (2016). "**The Effectiveness of a Suggested Program for Developing the Critical Thinking Skills Among the Scientific Sections students (Different Specializations) at the Faculty of Education, Behna University".** Journal of Arab Research in the Fields of Specific Education. No. 3. Pp. 121-150.

19. Sama'in, Shahbani. (2021). **"The relationship of the educational image to the content of the text and the activation of the values of the students (Arabic language book for the second year average model)".** Vol. 8. No. 1. pp. 148-158.

20. Suleiman, Khaled Attia Eyal. (2008). "**Educational Pictures in the Fourth Grade Islamic Education Book in Jordan: An Analytical Study"**. Journal of Educational Sciences. Cairo University. pp. 21-41.

نظام الكتابة الصوتيّة

الصوامت:	عربيّة	فارسيّة	ق	q	q
ا	،	،	ك	k	k
ب	b	b	گ	g	-
پ	.	p	ل	L	L
ت	t	t	م	m	m
ث	th	s	ن	n	n
ج	j	j	و	v	w
چ	.	č	ه	h	h
ح	.h	.h	ي	y,ī	y,ī
خ	Kh	kh			
د	d	d			
ذ	dh	dh	الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ر	r	r	ـِ	i	e
ز	z	z	ـَ	a	a
ژ	.		ـُ	u	o
س	s	s	اِي	ī	ī
ش	sh	sh	آ	ā	ā
ص	ṣ	ṣ	او	ū	ū
ض	.d	ż			
ط	ṭ	ṭ	الصوائت المركّبة	عربيّة	فارسيّة
ظ	.z	.z	اَيْ	ay	ey
ع	‘	‘	أو	aw	ow
غ	gh	gh			
ف	f	f			

Studies on Arabic Language and Literature
(Research Journal)
Publisher: Semnan University
Director-in-Charge: Dr. Ali Zeighami
Co-editors-in Chief: Dr. Faramarz Mirzaei and Dr. Abd al-karim Yaqub.
Editorial Board (in Alphabetical Order):
Dr. Shaker al- Amery, Semnan University Associate Professor.
Dr. Ibrahim Muhammad al-Bab, Tishreen University Professor.
Dr. Lutfiyya Ibrahim Barham, Tishreen University Professor.
Dr. Ismail Basal, Tishreen University Professor.
Dr. Sayed Reza Mirahmadi, Semnan University Associate Professor.
Dr. Aliasghar Qahremani-Moqbel, Shahid-Beheshti University Associate Professor.
Dr. Faramarz-e Mirzai, Tarbiat-e Modarres University Professor.
Dr. Hamed-e Sedqi, Kharazmi University Professor.
Dr. Sadeq-e Askari, Semnan University Associate Professor.
Dr. Ali-e Ganjiyan, Allameh Tabatabai University Associate Professor.
Dr. Abd al-karim Yaqub, Tishreen University Professor.

Executive Manager: Dr Aliakbar Noresideh
Site Manager: Dr Habib Keshavarz

Arabic Editor: Dr. Shaker al- Amery

English Editor*:* Dr. Shamsoddin Royanian

Design and revision: Dr. Ali Zeighami

Printed by: Semnan University
Address: The Office of literary and Comparative Studies, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.
Phone: +982331532141
Website: lasem.semnan.ac.ir
Email: lasem@semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

Print ISSN: 2008-9023 / Online ISSN: 2538-3280

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

33

The collocations and its Role in making the modern institutional lexicon

Bana Bilal Shbani

The contributions of Arabic in classic Indonesian Literature in Hamzah's Poetry

Cahya Buana*, Ahmadi Usman

Application of Narrative Collage Components in Eskandriti's Novel by Advar Al-Kharat .....Shahram Delshad

Communicative implication in Qur'anic address based on Grace's theory "Case Study: The Story of Zakaria and Maryam (peace be upon them)"

Kaveh Rahimi*, Sudabeh Mozaffari, Ali Asvadi

Study of polyphony in the Abdul Wahab al-Issawi's novel Al-Diwan al-Isberti based on Bakhtin's idea

Ali Sayadani*, Hassan Esmailzade Bavany, Shahla Heidari

Investigating the Relationship between Images and Text in First Grade Arabic Text-books Based on the "Warsh and Mite" Classification

Amin Nazari Terizi, Fazllolah Mirghaderi*

Research Journal of

Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)

Volume 12, Issue 33, Spring and Summer 2021/ 1400