

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٣٤)

نصف سنويّة دوليّة محكمة، تُصدرها جامعة سمنان الإيرانيّة

بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة

السنة الثانية عشرة، العدد الرابع والثلاثون

خريف وشتاء ١٤٠٠هـ ش / ٢٠٢٢م

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربيّة وآدابها» على درجة «علميّة محكمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة التعليم العالمي الإيرانيّة وفق الكتاب المرقم بـ١٧٩٨٦١ المؤرخ ١٣٩٠/٠٩/١٢ هـ ش.

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

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربيّة وآدابها» على ربح Q2 لـ ISC ومعامل تأثير ٢/٢ لسنة ٢٠١٨م من مشروع معامل التأثير العربيّ بمصر.

✓ اين نشریه براساس مجوز ٨٨/٦١٩٨ مورخه ٨٧/٨/٢٥ اداره كل مطبوعات داخلي وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامي منتشر می شود.

✓ براساس رأی جلسه ١٣٩٠/٠٨/٢٥ کمیسیون بررسی اعتبار نشریات علمی کشور و نامه شماره ١٧٩٨٦١ آن کمیسیون مورخ ١٣٩٠/٩/١٢ش این مجله از شماره اول دارای اعتبار علمی پژوهشی است.

✓ این مجله علمی در پایگاه های زیر نمایه می گردد: Google Scholar, ISC, SID, Magiran, Noormags.

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة نصف سنوية دولية محكمة

الناشر: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور علي ضيغمي

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

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ بجامعة تشيرين
أستاذة بجامعة تشيرين
أستاذ بجامعة تشيرين
أستاذ بجامعة الخوارزمي
أستاذ مشارك بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة سمنان
أستاذ مشارك بجامعة الشهيد بهشتي
أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي
أستاذ مشارك بجامعة سمنان
أستاذ بجامعة تربية مدرس
أستاذ بجامعة تشيرين

الدكتور إبراهيم محمد البب
الدكتورة لطفية إبراهيم برهم
الدكتور محمد إسماعيل بصل
الدكتور حامد صدقي
الدكتور شاكرا العامري
الدكتور صادق عسكري
الدكتور علي أصغر قهرماني مقبل
الدكتور علي گنجيان
الدكتور سيدرضا ميراحمدي
الدكتور فرامرز ميرزايي
الدكتور عبدالكريم يعقوب

المدير التنفيذي: الدكتور علي أكبر نورسيده

مدير الموقع الإلكتروني: الدكتور حبيب كشاورز

منقح النصوص العربية: الدكتور شاكرا العامري

منقح الملخصات الإنكليزية: الدكتور شمس الدين رويانيان

التصميم والمراجعة: الدكتور علي ضيغمي

الخبير التنفيذي: علي برهاني

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

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

الرقم الهاتفي: ٠٠٩٨٢٣٣١٥٣٢١٤١

الموقع الإلكتروني: lasem.semnan.ac.ir البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

شروط النشر في مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها مجلة نصف سنويّة دوليّة محكمة تتضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبيّة التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربيّة والفارسيّة، وتسلط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتين العربيّتين.

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

١- يجب أن يكون الموضوع المقدم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

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

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

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

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

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

٤- يتمّ اتباع الترتيب الآتي في الإحالات الهامشية، إذا كان المصدر كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، فعنوان الكتاب بالقلم الأسود الغامق تتبعه فاصلة، فرقم الصفحة متبوعاً 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 مثلاً: "المصدر السابق" أو "المصدر نفسه" في أول إحالة لكلّ صفحة اعتماداً على الإحالة التي وردت في الصفحة السابقة.

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

وإذا كان المصدر موقِعاً إلكترونيّاً فيُذكر اسم الكاتب بالترتيب العاديّ 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 القرآنيّة متبوعاً بنقطتين، ثم يأتي رقم الآية الكريمة. نحو: البقرة: ٦٤ ويجب كتابة الآيات الكريمة بين القوسين المزهرتين ﴿﴾.

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

٧- يجب أن يكون الملخص صورة مصغرة للبحث، فيتضمّن إشكالية البحث وفائدته، وأهم النتائج التي توصل 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 عنواناً مبتكراً كمدخل. كما لا يجوز الاقتباس أيضاً في بداية المباحث الفرعيّة ونهايتها. لأنّ البداية للتمهيد والنهاية للنقد والاستنتاج.

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

٩- يجب ألا 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 منقحة من قبل مترجم حاذق ودقيقة على أساس النص العربي.

وتتم ترجمة كل المصادر غير الإنجليزية (العربية والفارسية وغيرهما من اللغات) إلى الإنجليزية كما يلي:
طل، حسن، المعنى في البلاغة العربية، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٨.

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

١١- يجب أن يراعي الكتاب قواعد الإملاء العربي الصحيح وخاصة في كتابة الهمزة والياء والشدة وكتابة تنوين النصب على الألف والأسلوب الصحيح لاستعمال علامات التنويع والتفريع، حيث تستعمل الحروف للمباحث الأصلية والأعداد للمباحث الفرعية.

١٢- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قبل حكّمين لتحديد صلاحيتها للنشر.

١٣- يرجى من الباحثين الكرام عدم إرسال بحث ثانٍ إلى المجلة، إذا كان هناك بحث لهم قيد الدراسة بالمجلة وفيه اسم أحد كتاب البحث الأول، كما لا تتم دراسة بحث جديد للباحثين الكرام الذين حصلون على كتاب القبول للنشر في المجلة قبل مضي ٦ أشهر من تأريخ قبول البحث الأول.

١٤- الأبحاث المنشورة في المجلة تعتبر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا تعتبر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

يتم الاتصال بالمجلة عبر العنوانين التاليين:

في إيران: مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، الطابق الثاني، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة سمنان، مدينة سمنان.

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

الرقم الهاتفي: إيران: ٠٠٩٨٢٣٣١٥٣٢١٤١ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir الموقع الإلكتروني: lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

لقد دأبت مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها على رفق 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 زيادة 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 نوّه بالجهود الحثيثة والمخلصة التي يبذلها الباحثون الذين يثقون بالمجلة فيخصّونها بخلاصة أفكارهم وقلذات 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 خلوها 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 مرجوة ودون وجود كلّ تتفرّع منه الفقرات. وقد يكون الباحث محققاً بعض الشيء لعدم وجود أسلوب موحد 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 يחדش صورتها الناصعة، وبالتالي رفع مستوى المجلة وتكون خطوة على الطريق الصحيح.

مع فائق الاحترام

أسرة التحرير

فهرس المقالات

- ١ القيود الزمكائية في شعر الخنساء؛ دراسة جمالية دلالية
- خداداد بحري
- منهجية ترجمة الصور الكنائية عن القيامة في القرآن الكريم وفق نظرية لارسون (ترجمة مكارم الشيرازي وحسين أنصاريان نموذجاً) ٢٩
- حسين بيات؛ علي ضيغمي*؛ سيد رضا ميرأحمدي؛ إبراهيم رضاپور
- فاعلية البرنامج الأدنوي في القصص القصيرة جداً (مجموعة "فقايع" أنموذجاً) ٥٥
- مينا غانمي أصل عربي؛ علي خضري*؛ رسول بلاوي
- التحليل النقدي لخطاب بشري البستاني الشعري على ضوء نظرية لاكلا وموف (دراسة في قصيدة "مائدة الخمر تدور") ٨٣
- عبدالأحد غيبي*؛ مهين حاجي زاده؛ عاطفة رحمانى
- المفارقات الزمنية في مسرحية الصرير ليوسف العاني ١٠٧
- ناصر قاسمي*؛ فيصل سياحي
- الضرورة الشعرية عند أبي سعيد السيرافي ١٣٩
- سامي عوض؛ مالك يحييا*؛ كسرى زهيري
- تكرار الضمير في شعر ابن مقبل، سياقاته، دلالاته ١٦١
- حسين وقاف*؛ رقية سيف الدين عيد
- چكیده های فارسی ١٨٧
- 194 Abstracts in English

الهيئة الاستشارية للعدد:

الدكتور صادق عسكري

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتور حبيب كشاورز

(أستاذ مساعد بجامعة سمنان)

الدكتور سيد مهدي مسبوق

(أستاذ جامعة بو علي سينا بهمدان)

الدكتور سيد رضا ميرأحمدي

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتور علي أكبر نورسيده

(أستاذ مساعد بجامعة سمنان)

الدكتور رجاء أبو علي

(أستاذة مساعدة بجامعة العلامة الطباطبائي)

الدكتورة فرشته أفزلي

(أستاذة مساعدة بجامعة دامغان)

الدكتور حسين إلياسي

(دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، طهران)

الدكتور علي صياداني

(أستاذ مشارك بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان)

الدكتور شاکر العامري

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

القيود الزمكائية في شعر الخنساء؛ دراسة جمالية دلالية

خداداد بحري*

DOI: [10.22075/lasem.2021.21814.1263](https://doi.org/10.22075/lasem.2021.21814.1263)

صص ٢٨-١

مقالة علمية محكمة

الملخص:

القيود تزيد الكلام معنى وتغنيه إيضاحاً وعمقاً فكّماً ازدادت قيود الكلام ازدادت معانيه وكثرت دلالاته. والقيود الدالة على الزمان والمكان من أكثر القيود استعمالاً في اللغة العربية؛ إذ إنّ لكل فعل زماناً يحدث خلاله ومكاناً يقع فيه. وقد استخدمت الخنساء هذه القيود بكثافة في نتاجها الشعري بغية إثراء نصّها ورفده بوظائف جمالية ودلالية فاعلة. إنّ الخنساء من أشهر شواعر الأدب العربيّ وفي مقدمة شعراء الرثاء الذي يعدّ من أقدم الأغراض الشعرية المرتكزة على القيود الزمكانية. تهدف هذه الورقة إلى دراسة القيود الدالة على الزمان والمكان في شعر الخنساء للوقوف على دورها في خلق المعاني وإبداع الصور البيانية في شعرها. تعتمد هذه الورقة على المنهج الوصفيّ - التحليليّ وتستفيد من الإحصاء في بعض جوانبها، وقد توصلت إلى نتائج أهمّها أنّ الخنساء أفادت من طاقات القيود الزمانية والمكانية لبيان عواطفها في فقد أقربائها، فأبدعت في الكثير من المعاني والبيانات المبتكرة. ومن خلال توظيف الشاعرة لهذه القيود الموحية ركزت على صفات المدح بغية تمجيد مرثيها والإطراء عليه حيث جعله في قمة تلك الصفات. فضلاً عن الدلالات التي تنتجها هذه القيود في النصّ الشعريّ، فقد أخضعتها الخنساء لإغناء الصور التشبيهية والاستعارية المبتكرة، إذ أغنت الصور حسناً وجمالاً وظرافَةً، كما وظفتها لخلق بعض الصور الكنائية.

كلمات مفتاحية: قيد الزمان، قيد المكان، الدلالة، الجمالية، شعر الخنساء.

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خلیج فارس، بوشهر، إيران. الإيميل: bahri@pgu.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٠٩/٠٥هـ ش = ٢٠٢٠/١١/٢٥م - تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٩/٢٨هـ ش = ٢٠٢١/١٢/١٩م.

المقدمة

إنّ الكلام المطلق، أي الكلام المقتصر على المسند والمسند إليه قليل الفائدة ضئيل النفع؛ لأنّه لا يفيد إلا إسناد المسند إلى المسند إليه، سواء أكانت الجملة اسمية أم فعلية. وما يقيد الحكم مما يأتي في الكلام من متعلقات المسند والمسند إليه أو كليهما، يزيد في معنى الكلام ويثري دلالته. فالقيود أهمّ ما يزيد الكلام حسنا وجمالا، فلها دور مهم في الكلام لا يمكن إنكاره. تبلغ أهمية القيد إلى حد قد يتوقف معنى الكلام عليه كما في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى﴾^١، حيث إنّ معنى الآية متوقف على القيد وهو الحال؛ إذ النهي متوجه إليه أي الآية تنهى عن الصلاة في حالة السكر. فالقيد هو محور النهي بحيث لا يمكن حذفه كما أن المعنى متوقف على الظرف في قولك «لا تأكل ولا تشرب أيام شهر رمضان». فالظرف وهو من أهم القيود من الزيادات التي لا محيص منها في الجملة ليكتمل المعنى ويتضح ما كان مبهما لدى القارئ^٢.

تعتبر القيود الزمكانية من أهم القيود في اللغة العربيّة كغيرها من اللغات؛ إذ لا يمكن وقوع حادث في غير زمان أو في غير مكان، فهي جزء مهم من أجزاء التركيب اللغوي ووصفها بالفضلة من الجور عليها وإن كانت كذلك فهي الفضلة التي لا غنى عنها؛ لأن المعنى لا يكتمل إلا بحضورها^٣. وهي، من جهة أخرى، من أكثر القيود استعمالا في اللغة العربيّة، فهذان الأمران يدعوان الباحث إلى دراسة دورها في كلام العرب، منثوره ومنظومه.

تماضرت بنت عمرو بن الشريد المشهورة بالخنساء من أشهر شواعر الأدب العربيّ القديم، ورائدة الشعراء العرب بأجمعهم في الرثاء. لها ديوان يشغل الرثاء فيه حيزا واسعا. أكثر أشعارها في رثاء أبيها وأخويها صخر ومعاوية. ورثاء صخر غلب على جميع ما جاء في الديوان. ومرد ذلك - كما جاء في كتب تاريخ الأدب - مكانة صخر في القبيلة وشرافته ويده الكريمة وقلبه المحب العطوف^٤. أفادت

١- النساء: ٤٣.

٢- بشير راضي أحمد رواجبة، الظروف في ديوان الأعشى، ص ٢٥.

٣- هشيم غالي حمد، الظرف دراسة وظيفية في ضوء التراث والدرس اللغوي المعاصر، ص ١٧٧.

٤- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربيّ، ص ٢٨٩.

الخنساء من طاقات لغتها، اللغة العربيّة، إفادة جميلة في إبداع المعاني والأفكار والصور لإيصال عواطفها وأحاسيسها إلى المتلقّي.

أسئلة البحث

تهدف هذه الورقة إلى دراسة القيود الدالة على الزمان والمكان في شعر هذه الشاعرة الشهيرة التي اشتهر رثاؤها بالعاطفة الصادقة لنرى:

١- كيف أفادت الخنساء من القيود الدالة على الزمان والمكان في إبداع المعاني؟

٢- ما مدى دور هذه القيود في إثراء الصور البيانية التي أبدعتها الشاعرة؟

منهج البحث

المنهج الذي اخترناه في هذه الدراسة هو المنهج الوصفيّ التحليليّ والإفادة من المنهج الإحصائيّ فيما يتعلق بكمية الظروف المستعملة في ديوان الخنساء. أما الديوان المعتمد فهو ديوان الخنساء وشرحه المسمّى بأنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء للأب لويس شيخو، طبعته المكتبة الكاثوليكية سنة ١٨٩٦م، وذلك لأن المؤلف جمع فيه الروايات المختلفة من شعرها؛ إذ جمعه من ست مخطوطات قديمة. إضافة إلى ذلك، راجعنا ديوانا للخنساء شرحه أبو العباس ثعلب نشرته دار عمار سنة ١٩٨٨م، وذلك لتقديم الشارح واشتغاره في العلم والأدب وخاصة في اللغة.

خلفيّة البحث

الخنساء من الشواعر المشهورات في الأدب العربيّ، فمازال شعرها يدعو إليه أنظار الأدباء والباحثين بالشرح والدراسة منذ القدم، فكثرت الكتب والدراسات عنها وعن شعرها كثرة لا يمكن إدراج عناوينها في هذه السطور، فأكتفي بنماذج من الدراسات الجديدة في شعرها، منها:

- رسالة ماجستير عنوانها «التركيب اللغوي في شعر الخنساء في ضوء علم اللغة الحديث: دراسة وصفية تحليلية» (٢٠٠٧م) لميلود حركاتي، جامعة باتنة. قام الباحث فيها بتحليل ودراسة التراكم

الاسميّة والفعلية في شعر الخنساء من دون أن يتعرض لمعاني التراكيب، كما أنه لم يتعرض للقيود إلا إذا كانت جزءاً من تركيب الجملة الاسمية أو الفعلية.

- رسالة ماجستير لسليم بن ساعد السلمي تحت عنوان «الصورة الفنية في شعر الخنساء» (٢٠٠٩م)، جامعة مؤتة. قام الباحث في هذه الرسالة بدراسة مواضيع الصورة الفنية ومصادرها وجمالياتها والصور الرمزية في شعر الخنساء. إن هذه الدراسة خالية من التطرق إلى القيود ودورها في الصور الفنية في شعرها.

- رسالة ماجستير للبنى عبد الرحمن أبو عشيبة، الجامعة الإسلامية بغزة، عنوانها «البناء اللغوي في شعري الخنساء وفدوى طوقان: دراسة موازنة» (٢٠١٣م). قامت الباحثة في هذه الرسالة بدراسة البناء الصوتي والصرفي والنحوي في شعر الشاعرتين.

- أطروحة دكتوراه عنوانها «أنظمة اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية في شعر الخنساء: دراسة وصفية تحليلية» (٢٠١٧-٢٠١٨م) لميلود حركاتي، جامعة باتنة. قام الباحث فيها بدراسة الجمل المنسوخة، والوصفية والجملة الفعلية، والشرطية، والتقديم والتأخير، و.... كما قام بدراسة الحقول الدلالية في شعر الخنساء وهي حقل الرثاء، وحقل القرابة، وحقل الألفاظ الدالة على الحيوان.

وأما الدراسات التي عالجت القيود فيمكن الإشارة إلى:

- رسالة ماجستير عنوانها «الظروف في ديوان الأعشى» لبشير راضي أحمد رواجبة (٢٠٠٧م)، جامعة النجاح الوطنية. ذكر الباحث ظروف الزمان والمكان في ديوان الأعشى وقام ببيان إعرابها ومعانيها من دون أن يتطرق إلى ما جاء منها في ديوان الشاعر، من دون الإشارة إلى دورها في زيادة المعنى في شعره أو في إثراء الصور البيانية فيه.

- رسالة ماجستير تحت عنوان «الظرف دراسة وظيفية في ضوء التراث والدرس اللغوي المعاصر» لهيثم غالي حمد (٢٠١٤م)، جامعة ذي قار. قام الباحث في هذه الرسالة بدراسة التركيب الظرفي في السياق اللغوي والوظائف التداولية للتراكيب الظرفية.

ولم أجد دراسة تعالج موضوع هذه المقالة وهو دراسة أثر القيود الزمكائية في شعر الخنساء.

الركن والقيود في الجملة العربية

الجملة العربية اسمية كانت أم فعلية لها ركنان أساسيان: المسند إليه والمسند، وأما غيرهما فهو قيد في الكلام إلا المضاف إليه وصلة الموصول؛ لأنّ الكلام لا يتمّ إلاّ بهما، فالمضاف لا يتمّ معناه إلاّ بالمضاف إليه كما أنّ الموصول لا يتمّ معناه إلاّ بالصلة^١. فكل ما زاد على الركنين فهو قيد، فالمفاعيل الخمسة وهي المفعول به، والمفعول المطلق، والمفعول فيه، والمفعول معه، والمفعول لأجله قيود، كما أنّ الحال، والتمييز، والنعت، والتوكيد، والبدل وعطف البيان وعطف النسق، والنفي، وأدوات الشرط، والأفعال الناسخة وحروف الجر كلها قيود^٢.

أما «تقييد الفعل بمفعول ونحوه، فلتربية الفائدة»^٣. فالقيود تزيد المعنى زيادة كثيرة وتملأ الكلام إيضاحاً، إذ بها يتبين الزمان والمكان والسبب وخصائص الأسماء والأفعال وغيرها. ف«كلما كثرت قيود الجملة، كانت أكثر إيضاحاً عند السامع»^٤، «لما هو معروف من أن الحكم كلما ازدادت قيوده ازداد إيضاحاً وتخصيصاً، فتكون فائدته أتمّ وأكمل»^٥.

إن القيود الدالة على الزمان والمكان من أهمّ القيود وأكثرها استعمالاً في اللغة العربية، وذلك لأنّ لكل فعل زماناً ومكاناً يقع فيهما، وكثيراً ما يتطلب المقام إظهارهما في الكلام. ومما ينبغي الإشارة إليه أنّ المراد من القيود الزمنية ما يزيد على معنى الفعل (الحدث والزمان) لفظاً مستقلاً عنه، فلا يعتبر زمان الفعل قيوداً له في هذه الدراسة؛ لأنّ ذات الشيء ليس قيوداً له.

إنّ القيود الزمانية والمكانية قد تتجلى بشكل ظروف ذكرها النحويون في بحث المفعول فيه من الظروف المبهمة والمختصة والمحدودة وما ينوب عنها من المصادر والأعداد والأوصاف والأسماء

١- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص ٩١.

٢- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية؛ علم المعاني، البيان، البديع، ص ١١٩.

٣- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٨٨.

٤- فضل حسن عباس، المصدر السابق، ص ٣٥٣.

٥- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة؛ البيان والمعاني والبديع، ص ١٣٠.

الدالة على الزمان والمكان. وقد تأتي بصورة مجرور بعد حرف يدل عليهما كـ«في، ومذ، ومنذ، وعلى، ومن، وإلى، وحتى» وما يأتي بمعناها.

دلالات القيود في شعر الخنساء

إن توظيف القيود في النثر والشعر مما لا غنى عنه ولا بد من ذكر القيود المختلفة لبيان الغرض، فالإفادة منها لا تختص بالخنساء وإنما أفاد منها كل شاعر على قدر موهبته الشعرية، فالغرض من هذه الدراسة هو الوقوف على كيفية استخدامها في شعر الخنساء بوصفها رائدة الشواعر العربيات وقمة من قمم الأدب العربي القديم.

لما كان الغرض الرئيس في هذه المقالة هو دراسة دور القيود في خلق المعاني والصور في شعر الخنساء، قام الباحث أولاً بدراسة إحصائية تبين كمية استعمال القيود الدالة على الزمان والمكان في شعرها، ونسبة استعمال كل منهما. ثم قام بتحليل أبيات لعبت القيود الزمكانية فيها دوراً واضحاً في إغناء المعاني والصور البيانية.

الدراسة الإحصائية حول كمية القيود الزمكائية في شعر الخنساء

قبل تحليل الأبيات التي تبين دور القيود الزمكانية في ازدياد المعاني أو في إغناء الصور البيانية في شعر الخنساء، قام الباحث بدراسة إحصائية تبين مدى توظيف كل من القيود الزمانية والمكانية في شعرها ونسبة استعمال كل منهما، وذلك أولاً بذكر قائمتين اثنتين لبيان القيود المستعملة في شعرها وكمية تكرارها، ثم برسوم بيانية تبين نسبة استعمال القيود المختلفة. وأما القائمتان فالأولى تبين كمية استعمال القيود المكانية والثانية تبين كمية القيود الزمانية^١.

يجب الإشارة إلى ثلاث ملاحظات عن هذه الدراسة الإحصائية: الأولى أن الباحث اختار من حروف الجر ما كان دالاً على الزمان والمكان معني، فما كان له معانٍ مختلفة، اعتبرت دلالة على

^١ - ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ٣/٢-٤١.

^٢ - انظر جدول القيود المكانية والزمانية.

الزمان والمكان فقط، فلم تُذكر «من» الزائدة، أو السببية، أو التبعية، أو الجنسية، أو التعليلية في الإحصاء، وإنما اعتُبرت الابتدائية وما كانت في معنى حرف دال على زمان أو مكان مثل ما جاء في معنى «في». كما لم تُحصَ حروف التعدية. والثانية أنه قد ورد في ديوان الخنساء أبيات من غيرها من الشعراء فهي خارجة عن الإحصاء، وإنما تنحصر العينة على ما جاء من شعر الخنساء نفسها. والثالثة أنّ الظروف وحروف الجر لا يتم معناها من دون المضاف إليه أو المجرور، فذكر ما جاء منها لا يعني أنّها تزيد المعنى من دون احتياج إلى ما يتم معانيها.

تشير القائمتان إلى أن القيود الزمانية قد وردت في شعر الخنساء ٣٨٣ مرة من مجموع ٧٦٢ مرة وهي قريبة جدا من مقدار استعمال القيود المكانية وهي ٣٧٩ مرة^١. إن الدراسة الإحصائية تشير أيضا إلى أن الخنساء أفادت ٩٤ مرة من الظرف و٢٨٥ مرة من الجار والمجرور للتقييد بالمكان^٢. كما تشير الدراسة إلى أنها للتقييد بالزمان قد وظفت الظروف ٣٣٤ مرة وأفادت من الجار والمجرور ٤٩ مرة^٣. يتبين من هذه الدراسة أيضا أن الشاعرة للتقييد بالزمان والمكان كليهما أفادت ٤٢٨ مرة من الظرف و٣٣٤ مرة من الجار والمجرور^٤، كما يتبين منها أن كمية القيود الزمانية تساوي كمية القيود المكانية تقريبا. وأما في التقييد بالزمان فأفادت الشاعرة من الظرف أكثر بكثير بالنسبة للجار والمجرور. وأما في التقييد بالمكان فنواجه العكس أي إفادة الخنساء من الجار والمجرور أكثر بكثير بالنسبة للظرف. وأما من حيث نسبة استعمال الظرف والجار والمجرور للتقييد فنجد أن دور الظروف أكثر من دور الجار والمجرور في ذلك.

١- انظر الرسم البياني رقم ١.

٢- انظر الرسم البياني رقم ٢.

٣- انظر الرسم البياني رقم ٣.

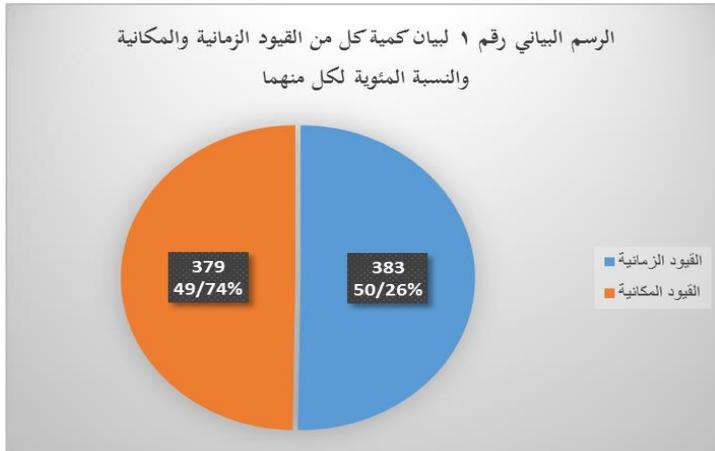
٤- انظر الرسم البياني رقم ٤.

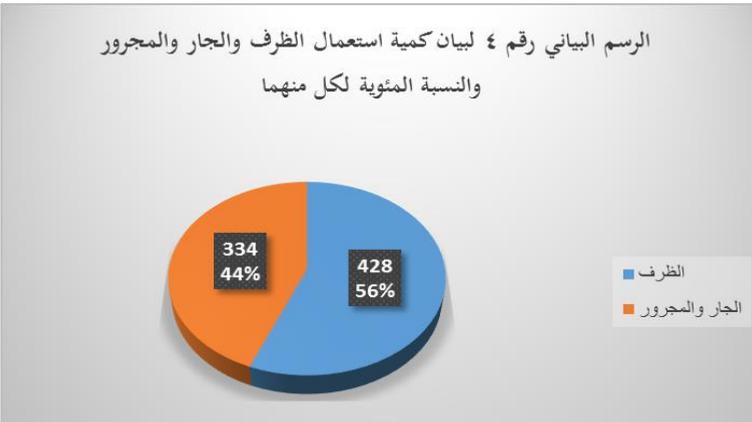
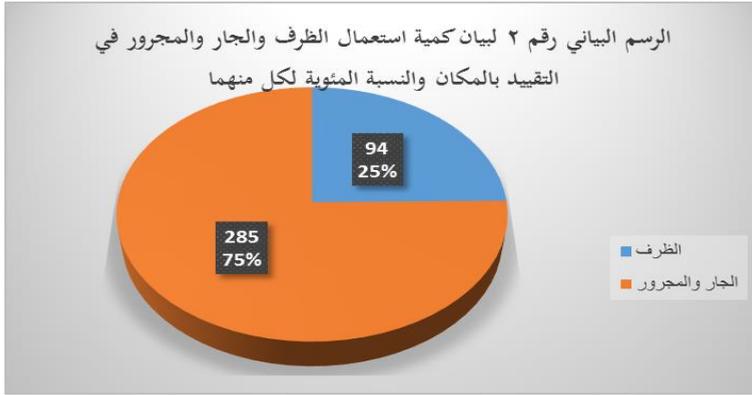
جدول القيود المكانية على أساس كمية تكرارها

النسبة المئوية	التكرار	القيود	النسبة المئوية	التكرار	القيود	النسبة المئوية	التكرار	القيود
٠,٢٦%	١	اسم المكان المشتق	١,٨٥%	٧	تحت	٣٨,٧٩%	١٤٧	في
٠,٢٦%	١	إلى بمعنى على	١,٥٨%	٦	أسماء الاشارة المكانية	١٣,٤٦%	٥١	على
٠,٢٦%	١	إلى بمعنى في	١,٠٦%	٤	فوق	٨,٤٤%	٣٢	من
٠,٢٦%	١	الباء بمعنى حول	٠,٧٩%	٣	على بمعنى في	٦,٨٦%	٢٦	إلى
٠,٢٦%	١	حول	٠,٧٩%	٣	نحو	٥,٢٨%	٢٠	عن
٠,٢٦%	١	من بمعنى حول	٠,٧٩%	٣	وسط	٤,٧٥%	١٨	لدى
٠,٢٦%	١	المنصوب بنزع الخافض	٠,٥٣%	٢	الباء الجارة بمعنى في	٣,٩٦%	١٥	بين
١٠٠%	٣٧٩	المجموع	٠,٥٣%	٢	أنى	٢,٦٤%	١٠	دون
			٠,٥٣%	٢	حيث	٢,٦٤%	١٠	عند
			٠,٥٣%	٢	خلال	٢,٣٧%	٩	مع

جدول القيود الزمانية على أساس كمية تكرارها

النسبة المئوية	التكرار	القيود	النسبة المئوية	التكرار	القيود	النسبة المئوية	التكرار	القيود
٠,٢٦%	١	زمان	٢,٦١%	١٠	لما	٣٦,٨١%	١٤١	إذا
٠,٢٦%	١	ساعة	١,٠٤%	٤	الدهر	٩,٤٠%	٣٦	بعد-بُعيد
٠,٢٦%	١	العدد النائب عن الظرف	١,٠٤%	٤	قبل	٨,٠٩%	٣١	يوم
٠,٢٦%	١	كلما	١,٠٤%	٤	الليل والليالي	٧,٣١%	٢٨	إذ
٠,٢٦%	١	متى	٠,٧٨%	٣	أبدا	٦,٥٣%	٢٥	حتى
٠,٢٦%	١	مرة	٠,٥٢%	٢	آخر	٦,٢٧%	٢٤	في الزمانية
٠,٢٦%	١	الوصف النائب عن الظرف	٠,٥٢%	٢	تارة	٦,٠١%	٢٣	حين
١٠٠%	٣٨٣	المجموع	٠,٥٢%	٢	عشية	٣,٣٩%	١٣	عند
			٠,٢٦%	١	الآن	٢,٨٧%	١١	غداة
			٠,٢٦%	١	أول	٢,٨٧%	١١	ما المصدرية الزمانية





دلالات القيود الزمكائية في شعر الخنساء

إن استعمال القيود المكانية والزمانية في شعر الخنساء كثير؛ إذ كل فعل لابد أن يصدر في زمان ويقع في مكان، فاستخدمت الخنساء القيود الدالة على الزمان والمكان واستخرجت منها المعاني التي قصدتها، ورسمت بها صوراً أدبية بديعة لإيصال تصوير ما في ضميرها من أفكار وأحاسيس للمتلقى. فللقيد في شعرها دوران أساسيان: الأول الدور الدلالي، وهو الذي يتجلى في إغناء الكلام بالمعاني، والثاني الدور الجمالي، وهو الذي يتجلى في تكثيف الصور التشبيهية والاستعارية أو في مشاركتها في خلق الصور الكنائية.

دلالات القيود في زيادة المعنى

إنّ القيود -كما مرّ- تزيد المعنى إيضاحاً وبيانا. فكل بليغ يستفيد منها حسب أغراضه وعلى قدر مقدرته على الإبداع وأما الخنساء فوظفتها أحسن توظيف لبيان ما في ضميرها. الأمثلة التالية نماذج من إخضاع الشاعرة القيود الزمكانية لبيان عواطفها وأغراضها. وقبل تحليل هذه الأبيات وبيان دور القيود المذكورة في إيصال المعاني، من المستحسن الإشارة إلى أنه لا مفرّ من بيان دور القيود الأخرى إذا وردت إلى جانب القيود المذكورة وتعاضدت معها في إيصال مراد الشاعرة: ومن أجمل توظيفات الخنساء للقيود، هذه الأبيات التي قالتها في رثاء صخر في قصيدة مشهورة مطلعها «قَدِيَّ بَعِينِكَ أُمُّ بِالْعَيْنِ عُوَاژُ أُمُّ دَرَفَتْ إِذْ خَلَّتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ»:

تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَلَّهَتْ	وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ الثَّرْبِ أَسْتَاژُ
تَبْكِي حُنَّاسٌ فَمَا تَنْفَكُ مَا عَمَرَتْ	لَهَا عَلَيْهِ رَنْينٌ وَهِيَ مِفْتَازُ
صَلْبُ النَحِيْزَةِ وَهَابٌ إِذَا مَنَعُوا	وَفِي الْحُرُوبِ جَرِيءُ الصَّدْرِ مِهْصَاژُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَوَالِينَا وَسَيِّدُنَا	وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاعُوا لَعَقَاژُ
وَإِنَّ صَخْرًا لِمَقْدَامٍ إِذَا رَكَبُوا	وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَاژُ
جَلْدٌ جَمِيلٌ الْمُحْيَا كَامِلٌ وَرَعٌ	وَلِلْحُرُوبِ غَدَاةُ الرُّوعِ مِسْعَاژُ

١- لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٧٤-٨٤.

إنّ الشاعرة في الأبيات الستة السابقة وظفت قريبا من عشرين قيذا لخلق صورة من حزنها الشديد على فقدان أخيها صخر وتقديم صورة منه، تجعله خليقا لهذا الحزن الموصوف وهملان هذه الدموع الساكبة. وظفت من القيود المكانية «دون» و«في»، فأما «دون» فظرف زمان ولها تسعة معان، وهي «قبل، وفوق، تحت، وأمام، ووراء، والساقط من الناس، والشريف، والأمر، والوعيد، والإغراء»^١. وقد جاءت هنا بمعنى «فوق» وأما «في» فحرف جر يأتي « للوعاء أي الظرفية، والمصاحبة، والاستعلاء، والتعليل، والمقايسة، وبمعنى الباء، وبمعنى إلى، وبمعنى من، وبمعنى بعد، وبمعنى عند، وبمعنى عن»^٢ وهي تدل في البيت على الظرفية المكانية. ووظفت من القيود الزمانية «ما انفك»، و«ما المصدرية الزمانية»، و«إذا»، و«غداة». إن «ما انفك» من الأفعال الناقصة بمعنى مازال^٣. وما المصدرية وصلتها تخلفان الظرف بعد حذفه، فقوله تعالى ﴿مَا دُمْتُ حَيًّا﴾^٤ أصله مدة دوامي حيا^٥ ف«ما عمرت» في قول الخنساء بمعنى مدّة عمرها. و«إذا» ظرف للمستقبل متضمنة معنى الشرط وتختص بالدخول على الجملة الفعلية، والفعل بعدها ماض كثيرا وقد يكون مضارعاً^٦. و«غداة» ظرف زمان منصوب على الظرفية^٧، وبمعنى ما بين الفجر وطلوع الشمس^٨.

في البيت الأول الذي تصف فيه حالها في فراق أخيها، نرى من القيود المكانية قولها: «دونه من جديد التراب أستاذ». بهذا القيد تبين للمتلقى بأنّ أخاها قد دفن للتوّ وقد رسم قبره بأستار من اللبن، و التراب، والصفيح. في البيت الثاني الذي تصور الخنساء دوام أبنيتها على أخيها في السراء والضراء ثلاثة قيود، وهي «ما تنفك»، و«ما الزمانية» في قولها «ما عمرت»، وجملة «وهي مفتار» وهي

١- ابن منظور، لسان العرب، ٤/٤٥١.

٢- الرمانى، معاني الحروف، ص ٧٧-٨٠.

٣- ابن منظور، لسان العرب، ١٠/٣٠٨.

٤- مريم: ٣١.

٥- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ص ٤٠٠.

٦- المصدر نفسه، ص ١٢٠.

٧- أميل بديع يعقوب، الموسوعة العربية، ٧/٦.

٨- أنيس إبراهيم وزملاؤه، المعجم الوسيط، ص ٦٤٦.

جملة حالية يتمّ بها التصوير. فهذه القيود الثلاثة بيّنت بأنّ رنينها أي بكاءها على صخر مستمر ليلاً ونهاراً وصياحها عليه يدوم مدة عمرها، لا ينقطع في يوم من أيام حياتها رغم أنّ الضعف رسخ في جسمها الفتور. في الأبيات الثالثة إلى السادسة وصفت أباها بقولها «وهّاب»، و«نحّار»، و«عقّار»، و«مسعار» وهي من أوزان المبالغة ومن أبرز المشتقات في شعر الخنساء. إن الثلاثة الأولى التي جاءت على صيغة «فعلال» وهي أكثر أوزان المبالغة استعمالاً في ديوانها، تدل على المداومة والاستمرار والتصاق الصيغة بصاحبها والوصف الذي جاء على وزن «مفعال» منقول من الآلة ثم أصبحت للمبالغة^٢ فكان صخرأ أصبح آلة للسعر.

كما ترى لم تكتف الخنساء بوصف أخيها بالأوصاف المذكورة وإنما قيدت كلا من «وهّاب»، و«نحّار»، و«عقّار»، و«مسعار» بقيود زمانية زادت بها وصف الممدوح بحيث جعلتها من المعاني المبتكرة المبدعة رغم كثرة ورودها في أقوال الشعراء. إنّ صخرأ في شعر الخنساء وهّاب لكن لا في الرفاهية والترف، وإنّما في زمن القحط والمجاعة، حيث لا يفكر الوهّابون إلا بأنفسهم، وهو نحّار حين الشتاء عندما يقلّ الطعام للإنسان والأنعام، وعقّار في زمن القحط والجوع. كما أنّه جريء القلب يكسر أعناق الأعداء في زمن الحرب وكثير الإقدام على الأعداء حينما يتهاى الناس للقتال، وتوقد نيران الحرب حينما يشمل الروح الناس، فلا تجد من يجروء على الإقدام. فقد لعبت القيود، كما رأيت، في هذه الأبيات دوراً بارزاً فأغنت بها الخنساء معانيها بحيث ارتقت بها إلى معانٍ شعرية راقية عالية، صارت نموذجاً عالياً للاحتذاء بها. إنّ أبرز قيد استخدمته الخنساء «إذا» الشرطية الزمانية المضافة إلى جمل تزداد بها معانٍ كالجود والشجاعة والإقدام ازدياداً جعلها من المعاني المبتكرة المبدعة.

- الأبيات التالية نماذج أخرى، زادت بها الخنساء أوصاف الممدوح بتقييدها بالزمان والمكان:

١ - ميلود حركاتي، أنظمة اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية في شعر الخنساء، ص ٢٨١.

٢ - لبنى عبد الرحمن أبو عشيبة، البناء اللغوي في شعري الخنساء وفدوى طوقان؛ دراسة موازنة، ص ١٣٦

لَمْ تَرَهُ جَارَةً يَمْشِي بِسَاحَتِهَا لِرَبِيَّةٍ حِينَ يُخْلِي بَيْتَهُ الْجَارُ
وَمُطْعِمُ الْقَوْمِ شَحْمًا عِنْدَ مَسْغَبِهِمْ وَفِي الْجُدُوبِ كَرِيمُ الْجَدِّ مِيسَارُ
فَرَعٌ لِفِرْعٍ كَرِيمٍ غَيْرِ مُؤْتَسَّبٍ جَلْدُ الْمَرِيرَةِ عِنْدَ الْجَمْعِ فَخَّازُ^١

في هذه الأبيات الثلاثة وظفت الخنساء من القيود الزمكائية «حين»، و«عند»، و«في». أما «حين»، فهي «وقت من الدهر يصلح لجميع الأزمان كلها، طالت أو قصرت»^٢، وأما «عند» فد«اسم للحضور الحسي والمعنوي... واسم لمكان الحضور... وتأتي أيضا لزمانه»^٣ وقد وردت في قولها «عند مسغبهم» للدلالة على الزمان وفي قولها «عند الجمع» للدلالة على المكان. وأما «في» فهي ظرفية زمانية.

إن الخنساء في البيت الأول تمدح أخاها صخرًا بالطهارة والعفة واجتناب خيانة الجار. ولبيان هذا الأمر أفادت من «حين» من الظروف الزمانية التي تضاف إلى الجمل، فأضافتها إلى قولها «يخلي بيته الجار» وبذلك قيدت عدم مشي صخر بساحة الجارة بزمان يترك الجار بيته وتبقى زوجته فيه وحيدة. فأشارت بهذا القيد إلى أنّ أخاها يلتزم بالعفاف والطهارة ولو تهيأت له جميع أسباب الخيانة. وفي البيت الثاني مدحته بالجود فأفادت من «عند» من الظروف الملازمة للإضافة إلى المفرد، فقيدت إطعامه القوم الشحم بزمان مسغبهم أي أيام جوعهم، كما أفادت من الجار والمجرور «في الجدوب»، وقيدت إيساره بأيام الجذب، أي بزمان القحط والمجاعة. والقيدان يشيران إلى أمرين: الأمر الأول أنه يطعم الناس من أنعامه، والثاني أنه يجود في القحط وأيام المجاعة. والجود بالأنعام، وهي أفضل أموال العربي في زمن القحط الذي يبخل فيه كثير من الأسخياء عن الجود، يدل على كمال الجود في أخيها وتماام سخائه. وتقييد كونه كريم الجد أي كريم العطاء والميسار أي كثير الفضل بـ«في الجدوب»، تأكيد لما جاء في المصراع الأول. وفي

^١ - لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٨٢-٨٣.

^٢ - ابن منظور، لسان العرب، ٤٢٢/٣.

^٣ - ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص ٢٠٧.

البيت الثالث، تمدح الخنساء أباها بكرامة الأصل، وشرافة النسب، وقوة الحزم، والافتخار بقومه، وأتت بقيدتين في كلامها: القيد الأول قولها «غير مؤتشب»، وهو وصف للفرع بمعنى سيد القوم وزعيمهم، والثاني «عند الجمع»، وهو قيد للفتحة للدلالة على مكان الفخر. إنَّ القيد الأول دال على أنَّ له حساباً شريفاً خالصاً غير ممزوج، والثاني دال على أنَّ لقومه محامد كثيرة وفضائل شريفة، تمنحه القدرة على الفخر بها عند الجمع، وليس له من يغالبه في هذه الفضائل. وفيه إشارة إلى أنَّ الممدوح لو كان في نسبه ريب أو في قومه مساوئ، لما شهد مجالس القوم، ولو حضر لما تكلم عن نفسه مخافة أن يعرض قومه للطعن. فللقيد دور، لا ينكر، في هذه الأبيات التي وصفت بها الخنساء أباها بأوصاف شريفة من العفاف، والسخاء، والحسب والفضيلة؛ لأنها تدل على التناهي في هذه الصفات الفاضلة والشريفة.

-ومن النماذج الأخرى لزيادة المعنى في شعر الخنساء بالقيود هذان البيتان في رثاء صخر:

وَإِيكِي عَلِي عَارِضٍ بِالْوَدْقِ مُحْتَفِلٍ إِذَا تَهَاوَنَتِ الْأَحْسَابُ رَجَّافٍ
أَبَا الْيَتَامَى إِذَا مَا شَتَوَتْ جَحْرَتٍ وَفِي الْمَرَّاحِفِ ثَبَّتْ غَيْرُ وَقَافٍ^١

تخاطب الخنساء عينها، وتطلب منها البكاء على أخيها مادحة إياه بالجود والثبات. في البيت الأول، استعارت له العارض، وهو السحاب المطل^٢ ووصفته بصفتين: أولهما كونه محتفلاً أي ممتلاً بالودق أي المطر الغزير، وثانيهما كونه رجافاً أي رجّاداً، وبهما أشارت إلى غزارة مطره وكثرة انصبابه، ولم تكتف بذلك بل قيدته بزمان تهاونت الأحساب أي كانت الأحساب قاصرة عن الجود والكرم. وبذلك صورت مدى قيمة سخائه؛ لأن السخاء يزداد قيمة عندما صعب الجود وقل الأجواد. في البيت الثاني ذكر له وصفين آخرين: الأول أنه أبو اليتامى وهو يدل على عطفه عليهم، والثاني أنه ثبت أي شجاع ثابت القلب. أتت الخنساء- كما ترى- بقيد لكل من الوصفين السابقين: قيدت الأول بفصل الشتاء عندما يتأخر مطره وتقل الأرزاق وقيدت الثاني بكونه ثبّتا غير وقاف عن القتال في

^١- لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ١٦٧-١٦٨.

^٢- أنيس إبراهيم وزملاؤه، المعجم الوسيط، ص ٥٩٤.

المزاحف، عندما لا يقدر الآخرون على الثبات فيزحفون على بطونهم. فقد جعلت أباها بهذه القيود في أعلى مراتب الجود والشجاعة.

توظيف القيد للاتصاف بصفة في زمن خاص

-قد تثبت الخنساء بتوظيف القيود وصفا للممدوح، يكون مدحا في زمن خاص وذما في غيره، فثبته له في ذلك الزمن، ولا تتعرض له في الأزمنة الأخرى؛ لئلا يتوهم أن الممدوح متصف به ذاتا. منها البيت التالي:

حامي الحقيقِ تخالُهُ عندَ الوغى أسداً ببيشةَ كاشِرَ الأنيابِ^١

تصف الخنساء أباه ابن الشريد بأنه يحمي الحقيقة وله بطش أسد مأسدة بيشة المشهورة بشدة سباعها وقد أبدى أسنانه للهجوم. في هذه الصورة التي تصور بها أباه لم تشبهه الشاعرة بالأسد مطلقا حذرا من رسم صورة رجل سيء الخلق متجهم الوجه منه، وإنما قيدت المشبه به «عند الوغى» لينحصر غضبه وخشونته على زمان الحرب ومواقع الغضب لا في جميع الأحوال. فهي بهذا القيد تشير إلى أن غضب أبيها في زمن الحرب لا ينافي لينه وسهولته في مواضعهما.

توظيف القيود الأبدية

-من أجمل توظيفات القيود في شعر الخنساء تقييد الحوادث بالقيود الأبدية كما نجد في البيتين التاليين، حيث بالغت الشاعرة في وصف دوام نوحها على صخر، واستمرار عداوتها لقوم قاتلهم أخوها:

وَسَوْفَ أَبْكِيكَ مَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةً وَمَا أَضَاءَتْ نُجُومُ اللَّيْلِ لِلْسَّارِي

وَلَنْ أَسْأَلِمَ قَوْمًا كُنْتَ حَرَبَهُمْ حَتَّى تَعُودَ بَيَاضاً جُؤْنَةَ الْقَارِ^٢

^١- لويس شيخو اليسوعي، المصدر السابق، ص ١١.

^٢- لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ١١١-١١٢.

إنّها قد وظفت لذلك «ما الزمانية» مرتين في البيت الأول^١، وفي البيت الثاني أفادت من «حتى» الناصبة التي تأتي بمعنى «إلى أن» كما أشار النحاة^٢. وبهذه القيود تبين أن نوحها على أخيها يدوم إلى زمن تنوح حمامة على شجر، وإلى زمان تضيء النجوم في كبد السماء. وبهذا توميء إلى أن بكاءها على صخر ليس له انقطاع وإنّما يطول إلى الأبد. كما تبين أنّ عداوتها تدوم إلى أن تصير جؤنة القار بياضاً أي أن يصبح لون القار أبيض، وهذا محال. فباستخدام القيود المذكورة تصور بكاءها على صخر سرمديا، وعدواتها لأعدائه أبديا.

وقد بحثت عن القيود الأبدية في ديوان «رياض الأدب في مرثي شاعر العرب» وهو ديوان جمع بين دفتيه مرثي شاعر العرب في العهد الجاهلي، فما وجدت في هذا المجال غير الأبيات التالية:

-ألا فابكي أعيني لا تملي فلي بمُصابنا أبداً عويل^٣
 -ليس من يبكيه يوماً واحداً مثل باكي الدهر حتى ينجلي^٤
 -فلا بكيّتك ما حييت وما جرّت هوجاء معطفة بكلّ مكان^٥
 -فسوف أبكيك ما ناحت مطوّقة وما سرّيت مع الساري على الساق^٦

البيت الأول لأم الأغرّ، والثاني لجليلة زوج كليب، والثالث لبنت المهلهل، والرابع لأم عمرو. إن فضل ما قالته الخنساء على البيت الأول إلى الثالث غني عن البيان، وأما البيت الرابع فقد نسبه بعض الرواة إلى الخنساء من جهة ومن جهة أخرى ترى الخنساء بعد هذا البيت تقيّد مسالمتها العدو بأمر محال وهو أن تعود بياضاً جؤنة القار. ومثل هذا الأمر خلا منه بيت أم عمرو إن قلنا بصحة انتسابه إليها.

^١ - مرّ الكلام عن «ما المصدرية الزمانية» ذيل عنوان «دلالات القيود في زيادة المعنى».

^٢ - ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ص ١٦٩.

^٣ - لويس شيخو اليسوعي، رياض الأدب في مرثي شاعر العرب، ص ٣.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٣.

^٥ - لويس شيخو اليسوعي، رياض الأدب في مرثي شاعر العرب، ص ٢٠.

^٦ - المصدر نفسه، ص ٨٩.

توظيف القيود المتعددة لإيضاح المعنى

- إن القيود بيد الخنساء تلعب بها كيفما شاءت وتخضعها لكل معنى بديع مبتكر تريد إثباته.

انظر إلى صورة ترسمها في البيتين التاليين لصخر في يوميه: قبل مماته وبعده:

قَدْ كَانَ صَخْرٌ جَلِيداً كَامِلاً بَرِعاً جَلَدَ الْمَرِيرَةَ تُنْمِيهِ السَّلَاجِيمُ

فَأَصْبَحَ الْيَوْمَ فِي رَمْسٍ لَدَى جَدَثٍ وَسَطَ الضَّرِيحِ عَلَيْهِ الثُّرْبُ مَرْكُومٌ

في البيت الأول وصفت الخنساء أباها بأنه كان جليداً من «جلدٌ - جَلَادَةٌ، وَجُلُودَةٌ، وَجَلْدًا» أي قويا وصبورا على المكروه^١؛ وكاملاً أي جامعاً للمناقب الحسنة^٢؛ وبرعاً من «برع - بُرُوعاً» أي فاق نظراءه^٣. كما وصفته بأنه كان جلد المريرة: أي قوي العزيمة حسب ما جاء في معنى المريرة في الصحاح^٤ وبأنه كان من نسل السلاجيم أي الرجال الطوال كناية عن الشجاعة. وبهذه الأوصاف مدحته بالصلابة، والصبر، والكمال، والفضل الكامل، والشدة، والنسب الشريف. وضمنت البيت إيقاعاً موسيقياً جميلاً باختيار ألفاظ تختتم بالنون الملفوظة في المصراع الأول وهي «صخرٌ، جليداً، كاملاً، برعاً» وأما في البيت الثاني فإنها - بغض النظر عن فعل «أصبح» - اختارت خمسة قيود متتالية يدل واحد منها على الزمان، وهو «اليوم» وأربعة منها على المكان، وهي: «في رمس، لدى جدث، وسط الضريح، عليه». مرّ الكلام عن «في»، وأما «لدى» فهي ظرف مكان بمعنى «عند»^٥ غير أن «عند» تكون ظرفاً للأعيان والمعاني وللحاضر والغائب وأما «لدى» فلا تكون إلا للأعيان

^١ - لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٢٣٠.

^٢ - أنيس إبراهيم وزملاؤه، المعجم الوسيط، ص ١٢٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٧٩٨.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٥٠.

^٥ - اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، ٨١٤/٢.

^٦ - ابن منظور، لسان العرب، ٣٢١/٦.

^٧ - أنيس إبراهيم وزملاؤه، المعجم الوسيط، ص ٨٢٢.

والحاضر^١. وأما «الوسط» فظرف مبني على الفتح في محل نصب بمعنى «بين»^٢. وأما «على» فحرف جر يأتي «للاستعلاء والمصاحبة والمجازة، والتعليل، والظرفية، وموافقة من، وموافقة الباء، وزائدة للتعويض، وللاستدراك والإضراب»^٣، وهنا جاء للاستعلاء. أرادت الشاعرة بالرمس القبر وهو في الأصل «كل شيء تُثر عليه التراب»^٤، والجدث هو القبر^٥، والضريح هو الشق في وسطه^٦. بهذه القيود تصور أباها الذي وصفته لنا بأوصاف الكمال، مدفونا في وسط قبر وقد رسم بركام من التراب.

إن جمع هذا العدد من القيود في بيت واحد قليل في شعر الشعراء بحيث خلا منه «ديوان رياض الأدب في مرثي شواعر العرب». فما رأيت فيه بيتا يتجاوز عدد قيوده الزمكانية اثنين، ومنها البيت التالي لأسماء أخت كليب:

طودَ عزٍّ وهماماً في الوغى يمنعُ الأقرانَ وسطَ القسطلِ^٧

توظيف القيود للمبالغة في الوصف

- الأبيات التالية نموذج للمبالغة في الوصف بتوظيف القيود:

سَمَحَ إِذَا يَسَرَ الْأَقْوَامُ أَقْدَحَهُمْ طَلَّقُ الْيَدَيْنِ وَهَوْبٌ غَيْرُ مَنَّانِ
نِعَمَ الْفَتَى أَنْتَ يَوْمَ الرَّوْعِ قَدْ عَلِمُوا كَفَاءٌ إِذَا التَّفَّ فُرْسَانٌ بِفُرْسَانِ
سَمَحَ الْخَلَائِقِ مَحْمُودٌ شَمَائِلُهُ عَالِي الْبِنَاءِ إِذَا مَقْصَرَ الْبَانِي^١

^١ - ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص ٢٠٨ و ٢٠٩.

^٢ - أميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، ٤٢٨/٩.

^٣ - ابن هشام الأنصاري، المصدر السابق، ص ١٩٠-١٩٣.

^٤ - ابن منظور، لسان العرب، ٣١٣/٥.

^٥ - المصدر نفسه ١٩٧/٢.

^٦ - أنيس إبراهيم وزملاؤه، المصدر السابق، ص ٥٣٧.

^٧ - لويس شيخو اليسوعي، رياض الأدب في مرثي شواعر العرب، ص ٧.

القيود في هذه الأبيات هي: «إذا يسر الأرقام اقدحهم» لسماحته، و«يوم الروح» لقولها «نعم الفتى أنت»، و«إذا التف فرسان بفرسان» لكفاء، و«إذا ما قصر الباني» لعالي البناء. وهي كلها قيود دالة على الزمان. تعود بلاغتها إلى تصوير الممدوح في أعلى مراتب الوصف التي أثبتتها الشاعرة له، إذ إنّ القمار بالميسر كان في الشتاء عند قلة ذات أيدي الناس «والمقصد من الميسر هو المقصد من القمار وهو الربح واللهو. يدلّ لذلك تمدحهم وتفاخرهم بإعطاء ربح الميسر للفقراء، لأنّه لو كان هذا الإعطاء مطردا لكل من يلعب بالميسر، لما كان تمدح به... ثم إن كرامهم أرادوا أن يظهرها الترفع عن الطمع في مال القمار، فصاروا يجعلون الربح للفقراء واليتامى ومن يلم بساحتهم من أضيافهم وجيرتهم»^٢. فسماحة الممدوح عند الميسر دليل على كمال اتصافه بالجود. فتقييد السماحة بهذا القيد إلى جانب الأوصاف الأخرى المذكورة في البيت وهي «طلق اليدين» بمعنى السماح السخي، و«وهوب» مبالغة واهب، و«غير منان» تعرض صورة واضحة عن سخائه وتدل على كمال الجود فيه. والقيدان في البيت الثاني وهما «يوم الروح» وهو الحرب و«التف فرسان بفرسان» يدلان على كمال الشجاعة فيه، إذ إنّ شجاعة الإنسان تتجلى عند المعارك وعندما يكثر ويجتمع الفرسان في ساحة القتال. وفي البيت الثالث وصفت الممدوح بأنه عالي البناء كناية عن كونه رفيع المنزلة، فتقييده بـ«إذا ما قصر الباني»، دليل على أنه رفيع القدر عالي المنزلة؛ إذ لا يقدر الباني على أن يرفع بناءه فيقصره. وقيل «لعله أراد هنا علوّ همته»^٣. على أساس هذا، يصير المعنى: إنه عالي الهمة، إذ لا همة لغيره.

إنّ تقييد أوصاف المدح بالزمان الخاص أو المكان الخاص شائع في شعر الشعراء وخاصة عند شعراء العصر الجاهلي ووجدت نماذج منه في ديوان رياض الأدب، منها البيت التالي من سبيعة بنت عبد شمس في رثاء المطلب بن عبد مناف:

أخا الجودِ والمجدِ والمعضلاتِ
إذا انقطع الدرُّ بعدَ الحلبِ^٤

^١-لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٢٤٦-٢٤٧.

^٢-ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، ٣٤٩/٢.

^٣-لويس شيخو اليسوعي، المصدر السابق، ص ٢٤٧.

^٤- لويس شيخو اليسوعي، رياض الأدب في مرثي شواعر العرب، ص ٦٥.

حيث تقيّد جوده ومجده وإزالته المعضلات بزمن القحط والمجاعة، لكن ما تتميز الخنساء به، هو متابعة هذا الأسلوب في أبيات عدة متتالية كما رأيت في الأبيات السابقة.

جماليات القيود في الصور البيانية

إضافة إلى الدور الذي تلعبه القيود في زيادة المعنى في شعر الخنساء، لها دور أساس في إغناء الصور البيانية التي ترسمها الشاعرة لبيان عواطفها، وهي عاطفة الحزن على فقدان أخويها وأبيها غالباً. فيما يلي نماذج من الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية أبدعتها الخنساء بتوظيف القيود الدالة على الزمان والمكان:

الصور التشبيهية

- من أحسن إبداعات الخنساء باستخدام القيود، صور تشبيهية تزيد الشاعرة التشبيه بها حسناً وبهاءً. من نماذج هذا النوع من التشبيهات قولها:

وَتُرْوِي السِّنَانَ وَتُرْدِي الكَمِيَّ كَمِرَجَلٍ طَبَاخَةٍ حِينَ فَارَا^١

في هذا البيت الذي تمدح الخنساء أخاها بأنه يهلك الشجعان، ويسقي سنانه بدمائهم، شبّهت ابتداء فوران الدماء بالماء في قدر الطباخة، ثم لم تلبث حتى زادت المعنى بقولها «حين فارا». وبذلك قيدت المشبه به أعنى المرحل بحين فورانه، وبذلك أتت للمشبه بمشبهه به يناسب للمبالغة التي قصدتها في وصف الدماء الجارية من الأعداء. إن الشاعرة التقطت هذه الصورة للمرحل لتدل بها على قوة فوران الدم من الجرح ويكون ذلك تأكيداً على شجاعة أخيها صخر وشد بطشه وفتكه وقساوته على عدوه^٢.

إن البيت التالي لليلى العفيفة أقرب بيت من بيت الخنساء ورد في ديوان رياض الأدب، حيث تشبه أثر الحزن في قلبه بالرصاص حين يُصلى بالنيران:

^١ - لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ١٠١.

^٢ - سليم بن ساعد السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، ص ١٣٠.

تَرَبَّعَ الحُزْنُ في قلبي فذُبْتُ كما ذابَ الرِّصاصُ إذا أُصلي بنيران^١
 إذا تأملنا القيد الذي أتت به ليلى وهو «إذا أُصلي بنيران» وجدناه لا يزيد في المعنى شيئاً يُذكر؛
 لأن الرصاص لا يذوب إلا إذا أُصلي بالنار وأما القيد في كلام الخنساء فيزيد في التشبيه من المعنى
 ما لا يفيد البيت بدونه.

-ومن الصور التشبيهية قولها:

فيا صخرُ لا يبعدنك المليك فقد كنت ركنا وحصنا حصينا
 وعظم الشجا في قلوبِ العدى وفضلا إذا جاءك السائلونا^٢

شَبَّهت الخنساء أخاها في هذين البيتين بالركن، والحصن الحصين، وعظم الشجا، والفضل.
 المشبه به الأول والثاني غير مقيدين بالزمان والمكان وأما المشبه به الثالث فمقيد بالمكان والرابع
 مقيد بالزمان. حيث شَبَّهت في الشطر الأول من البيت الثاني صخرًا بـ«عظم الشجا» ثم وصفته
 بكونه في قلوب العدى. وبذلك بينت بأنّه كان يضيق قلوب الأعداء كما يعرض العظم في الحلق،
 كما أشارت إلى شجاعة صخر وخوف الأعداء منه. وفي الشطر الثاني من البيت الثاني شَبَّهته
 بالـ«فضل» مقيدة إياه بزمان يأتيه السائلون. وبهذا القيد صورته بنفس الإحسان لمن يطلب كرمه.

-ومنها قولها في رثاء صخر:

رَبِيعٌ هُلاكَ ومأوى الندى حينَ يَخافُ الناسُ فحطَ القطار^٣

حيث تشبّهه بالربيع ومأوى الجود للفقراء والمعوزين، وتقيد المشبه به بزمان يخاف الناس
 احتباس الأمطار والمجاعة فيحيدون عن الجود خوفاً من أن يجوعوا.

-ومنها قولها:

يا عينِ جودي بدمعٍ غيرِ إنزافِ وابكي لصخرٍ فلنْ يَكْفِيكَه كافِ
 كُونِي كورقاءَ في أفنانِ غيلتها أو صائحٍ في فروعِ النخلِ هتافِ^١

^١ - لويس شيخو اليسوعي، رياض الأدب في مرثي شواعر العرب، ص ٢.

^٢ - لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٢٤٢.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٩.

في البيت الأول صورة استعارية، إذ تطلب الشاعرة من عينها أن تبكي على صخر بدموع تجود بها غزيرة جارية غير منقطعة، إذ ليس بين الناس رجل مثل صخر يكفيها. ثم تطلب منها في البيت الثاني أن تنوح عليها مثل قمرية في أفنان غيلتها أي على أغصان أشجار ملتفة أو حمامة تصيح على أغصان النخل. والوجه في تقييد الورقاء بكونها في أفنان غيلتها والحمامة بكونها على فروع النخل يعود إلى أن أكثر سجع الحمامة حزنا وأشجى هديرها حينما تكون وحيدة على أغصان الأشجار وفروع النخيل.

-ومن الصور التشبيهية التي ساهمت القيود الزمكانية في بنائها هذان البيتان في وصف أخويها

صخر ومعاوية:

أَسْدَانِ مُحَمَّرًا الْمَخَالِبِ نَجْدَةً بَحْرَانِ فِي الزَّمَنِ الْغَضُوبِ الْأَنْمَرِ
قَمْرَانِ فِي النَّادِي رَفِيعًا مَحْتَدٍ فِي الْمَجْدِ فَرَعًا سُودِدٍ مُتَّحِرٍ^٢

شبهت الشاعرة أخويها بـ«أسدين»، و«بحرين»، و«قمرين»، و«فرعين» وقيدت كلا منها بقيد. قيدت البحرين بكونهما «في الزمن الغضوب الأنمر» أي في زمن المجاعة والقحط والأنمر بمعنى الشبيه بالنمر شدة. وقيدت القمرين بكونهما في «النادي» بمعنى أنهما بارزان في المجالس والأندية بين سراة القوم بحيث تلتفت إليهم العيون ويغطيان الآخرين بظهورهما كما تختفي النجوم عندما يطلع القمر. إضافة إلى القيد السابقين اللذين يدلان على الزمان والمكان، قيدت الأسدين بقولها «محمرًا المخالب نجدة» إشارة إلى شدة البأس فيهما أي إنهما لكثرة ما قتلا احمرت اظفارهما، وقولها «نجدة» يدل على أن القتل في شدة الحرب لأنها بمعنى الشجاعة في القتال^٣. وقيدت فرعي سُودِد بـ«متحير» دلالة على أن سُوددهم أي شرفهم عال رفيع. فتعاضدت القيود ومنها ما دل على

^١ - لويس شيخو اليسوعي، المصدر السابق، ص ١٦٧.

^٢ - لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ١٤١-١٤٢.

^٣ - أنيس إبراهيم وزملاؤه، المعجم الوسيط، ص ٩٠٢.

الزمان والمكان في البيتين مع أركان الكلام وسائر القيود لتصوير صخر ومعاوية في هذه الصورة المبتكرة التي تراها.

الصور الكنائية

وظفت الخنساء الصور الكنائية للتعبير بشكل غير مباشر عن مشاعرها وعواطفها ومكونات نفسها والأزمات والهموم التي تعيشها. إن الشاعرة وجدت في الأسلوب الكنائي قدرة رمزية في الدلالة على المعنى^١.

- من الصور الكنائية التي رسمتها الخنساء بالإفادة من القيود قولها:

لِتَبِّكَ عَلَيَّ عِيَالُ الشِّتَاءِ إِذَا الشَّوْلُ لَأَذَتْ مِنَ الشَّمَالِ^٢

الشاهد على الكناية بتوظيف القيود، قولها «إِذَا الشَّوْلُ لَأَذَتْ مِنَ الشَّمَالِ» أي حين استترت النوق من الرياح الشمالية. كتَّت الخنساء إذا المضافة إلى الجملة التي تليها عن شدة البرد في الشتاء. والكناية أدل على غرض الشاعرة من التصريح؛ لأنها تدل على أمرين: شدة الجوع حيث يقل القوت في الشتاء، وقلة المساعد في برد لا تقدر على تحمله النوق فتستتر من الرياح الشمالية. وبهذه الكناية تشير الخنساء إلى أن صخرًا كان يطعم الفقراء في أشد أيام الشتاء حيث لا ناصر لهم ولا معين؛ فتطلب منهم أن يبكوا عليه حينما يدخل الشتاء ولا يرونه ولا من ينقذهم من جوعهم فينجيهم من الهلاك.

- ومنها قولها:

يَكْثُرُونَ العِشَارَ لِمَنْ أَتَاهُمْ إِذَا لَمْ تُسْكَبِ المِئَةُ الوليداً^٣

^١ - سليم بن ساعد السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، ص ١٤٠.

^٢ - لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٢٢٥.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٤٧.

في هذا البيت تمدح الشاعرة قومها بالجد والكرم، وتبين بأنهم يقرون الضيوف بأثمن ما عندهم فاختارت العشار لذلك، وهي «الإبل التي قد أتى عليها عشرة أشهر ... وأحسن ما تكون الإبل وأنفسها عند أهلها إذا كانت عشاراً»^١. ثم لتصوير أيام المجاعة والسنوات الشديدة، تركت الحقيقة واستعانت بالصورة الكنائية «إذا لم تسكت المنة الوليدا» أي في أيام ليست في المنة من الإبل من اللبن بقدر ما يُروى طفلاً صغيراً. فلا غرو أن هذا التعبير أدل على غرض الخنساء وهو المبالغة في بيان شدة الجوع؛ لأن «الغرض من الكناية المبالغة والبعد عن المباشرة. والمبالغة في الصفة أو الصفات سبيل إلى تشبيها في نفوس المتلقين»^٢.

-ومنها قولها:

ليبكوا حين تشتجر العوالي غداة الروع ساعة مصطلاها^٣

في هذا البيت شاهدان على الكناية بتوظيف القيود الدالة على الزمان: الأول في قولها «حين تشتجر العوالي» حيث كتبت به الخنساء عن شدة الحرب. والثاني في قولها «غداة الروع» كناية عن الحرب. تعود بلاغة الكناية إلى أنها ترسم للمخاطب صورة من حرب تداخلت فيها رماح المقاتلين بعضها في بعض لشدة القتال وكثرة المقاتلين. وفي الثانية تصور حرباً تحيط قلوب الشجعان بالخوف.

من أهم أغراض الكناية تجسيد المعاني و«إبرازها في صورة محسنة تزخر بالحياة والحركة، فيكون ذلك أدعى لتأكيد ما ورسوخها في النفس»^٤، وهذا ما نجده في النماذج السابقة من الكنايات التي استخدمتها الخنساء بتوظيف القيود. فقد تركت الشاعرة التعابير الحقيقية للدلالة على أغراضها ومعانيها، فجسدتها في صور حسية للمخاطب حتى كأنه واقف في موضع ويرى ما ترسمه له الشاعرة بعيونه ويحسه بحواسه.

^١- ابن منظور، لسان العرب، ٢١٩/٩.

^٢- محمد أحمد قاسم، ومحي الدين ديب، علوم البلاغة؛ البديع والبيان والمعاني، ص ٢٥١.

^٣- لويس شيخو اليسوعي، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٢٥٢.

^٤- عبدالفتاح بسيوني فيود، علم المعاني؛ دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، ص ٢٤٤.

نتائج البحث

تشير نتائج هذه الدراسة إلى أن الخنساء بفضل قوتها الشعرية أفادت من طاقات لغتها، اللغة العربية، عامة وطاقات القيود الزمانية والمكانية خاصة لبيان عواطفها الحزينة في فقد أخيها وأقربائها. إن دور هذه القيود في شعر الخنساء بارز من جهتين: الأولى في زيادة المعنى والثانية في جمال الصور البلاغية. أما من جهة زيادة المعنى فنجدها تصوّر كمال الصفة بتوظيف القيود واتصاف الممدوح بها في شوط واحد. إنها لا تكتفي بوصف المرثي بالسخاء-مثلا- وإنما تقيّد سخاءه بزمن القحط أو الشتاء أو المجاعة أو المسغبة أو حين يشتدّ الزمان على الناس؛ وذلك لتصوّر المرثي في مرتبة يعجز الأسخياء عن بلوغها. ولا تكتفي بوصفه بالشجاعة والإقدام، وإنما تقيدهما بزمان يغلب فيه الروع على جميع الشجعان والمقدمين. كما أنها حينما تصفه بالطهر والعفة تقيدهما بزمان تهيأت له جميع أسباب الخيانة، وحينما تصفه بالثبات تصور ثباته في وسط المزالق. إضافة إلى ذلك، قد توظّف الشاعرة القيود لزيادة المبالغة كما أنها قد تفضّل بها المرثي على غيره حينما تقوم بالقياس بينه وبين غيره. وأمّا من جهة الدور الجمالي للقيود، فنرى الخنساء تملأ صورها البيانية بالقيود جمالا ودقة في التصوير، فمثلا حينما تشبّه فوران دماء الأعداء بالمرجل، تقيّد المرجل بحين فورانه، وحينما تشبّه المرثي بالربيع، تقيّد الربيع بزمان القحط، وحينما تشبه بكاءها بهدير الوراق، تقيدها بكونها وحيدة على الأغصان. كما أنها تقيّد المشبه به في تشبيه المرثي بالبحر فتقيده بكونه في أيام القحط و.... وبذلك تُكثر جمال الصور وتستخرج منها المعنى الذي تقصده. إضافة إلى ذلك قد تخلق الخنساء صوراً كنائية تجد للقيود الزمكانية حظا واسعا فيها. فنجد في شعرها جمالا وظرافة ودقة لم تتحصل للشاعرة إلا بتوظيف القيود الزمانية والمكانية وإيجاد التعاضد بينها وبين سائر أجزاء الكلام.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

١. ابن عاشور، محمد الطاهر تفسير التحرير والتنوير، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤م.
٢. ابن عقيل، بهاء الدين عبدالله، شرح ابن عقيل، چاپ هشتم، تهران: ناصر خسرو، ١٣٧٠ش.
٣. ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة التاريخ العربي ودار إحياء التراث العربي، ١٩٩٢م.
٤. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، الطبعة الثالثة، قم: بهمن، ١٣٦٧ش.
٥. أبو عشيبة، لبنى عبد الرحمن، البناء اللغوي في شعري الخنساء وفدوى طوقان؛ دراسة موازنة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية-غزة، ٢٠١٣م.
٦. أنيس، إبراهيم وزملاؤه، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، طهران: مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ١٣٧٢ش.
٧. الجوهري، اسماعيل بن حماد، الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، الطبعة الرابعة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٠م.
٨. حركاتي، ميلود، التركيب اللغوي في شعر الخنساء في ضوء علم اللغة الحديث؛ دراسة وظيفية تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، ٢٠٠٧م.
٩. حركاتي، ميلود، أنظمة اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية في شعر الخنساء، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، ٢٠١٧-٢٠١٨م.
١٠. حمد، هيثم غالي، الظرف دراسة وظيفية في ضوء التراث والدرس اللغوي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، ٢٠١٤م.
١١. الخنساء، ديوانها؛ شرحه: الثعلب، حققه: أنور أبو سويلم، الطبعة الأولى، عمان: دار عمار للنشر، ١٩٩٩م.
١٢. الرماني، علي بن عيسى، معاني الحروف، التحقيق: عرفان بن سليم العشاحسونة الدمشقي، بيروت: المكتبة العصرية، (د.ت).

١٣. رواجبة، بشير راضي أحمد، الظروف في ديوان الأعشى، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٧م.
١٤. السلمي، سليم بن ساعد، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠٩م.
١٥. شيخو اليسوعي، لويس، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٨٩٦م.
١٦. رياض الأدب في مرآتي شواعر العرب، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٨٩٧م.
١٧. عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، لا مكان، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧م.
١٨. عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربيّة؛ علم المعاني، البيان، البديع، بيروت: دارالنهضة العربيّة، (د. ت).
١٩. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربيّ، قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٨٠ش.
٢٠. فيود، عبدالفتاح بسيوني، علم المعاني؛ دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، الطبعة الرابعة، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.
٢١. قاسم، محمد أحمد، وديب، محي الدين، علوم البلاغة؛ البديع والبيان والمعاني، الطبعة الأولى، طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب، ٢٠٠٣م.
٢٢. القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، القاهرة: دار الكتاب المصري وبيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٩٩م.
٢٣. المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م.
٢٤. يعقوب، أميل بديع، موسوعة علوم اللغة العربيّة، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العربيّة، ٢٠٠٦م.

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية دولية محكمة
السنة الثانية عشرة، العدد الرابع والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٠هـ ش/٢٠٢٢م

منهجية ترجمة الصور الكنائية عن القيامة في القرآن الكريم وفق نظرية لارسون ترجمة مكارم الشيرازي وحسين أنصاريان نموذجاً

حسين بيات*؛ علي ضيغمي**؛ سيد رضا ميراحمدي***؛ إبراهيم رضاپور****

DOI: [10.22075/lasem.2021.24193.1295](https://doi.org/10.22075/lasem.2021.24193.1295)

صص ٢٩ - ٥٤

مقالة علمية محكمة

الملخص:

إن ترجمة النصوص المختلفة وخاصة المقدسة منها والصور الأدبية المستخدمة فيها، بما في ذلك الكناية، تتطلب حلولاً أساسية. ولارسون هي واحدة من اللغويين الذين قدّموا استراتيجيات عملية لترجمة الصور المجازية، حيث تؤكد، من خلال تقديم ثلاث الاستراتيجيات والتمييز بين الأسس الدلالية والبنى الفوقية النحوية والمعجمية والصوتية للغة، على اكتشاف المعاني الأصلية من خلال فحص البناء اللغوي ثم إعادة التعبير عنه في إطار اللغة الهدف؛ إذ ترجمتها الدلالية هي ترجمة وفية للغة المصدر وتعتبر طريقة موثقة لترجمة النصوص المختلفة وخاصة النصوص الدينية. والغرض من هذا البحث هو التعرف على طرق الترجمة في نموذج لارسون ودراسة مدى فعالية الاستراتيجيات المقترحة في هذا النموذج ونسبة توافقها مع ترجمة "مكارم الشيرازي" و"حسين أنصاريان" في ترجمة كنايات النصف الأول من القرآن الكريم. تم تنظيم هذا البحث من خلال طريقة مراجعة الترجمات بناءً على نهج لارسون، حيث اختيرت اثنتا عشرة صورة كنائية من إحدى وعشرين صورة موجودة عن موضوع القيامة في هذا القسم. ومن أهم نتائج البحث التي تجدر الإشارة إليها هي أن أداء المترجمين كان مختلفاً في مكونات الترجمة الدلالية، إذ كان "مكارم" في ترجمة المعاني المجازية أكثر دقة من أنصاريان، وأتصف الأخير في ترجمة المكونات المعجمية المهمة ونقل المعلومات الضمنية والصريحة للنص بأداء أكثر دقة وحساسية. ولكنهما في ترجمة العلاقات العامة والخاصة للكلمات يتبعان نهجاً مشابهاً.

كلمات مفتاحية: المنهجية، القرآن، صور كنائية للقيامة، نظرية لارسون، الترجمة الفارسية.

* - طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران.

** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران. (الكاثب المسؤول) الإيميل: zeighami@semnan.ac.ir

*** - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

**** - أستاذ مساعد في قسم اللغويات، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠٦/٠٣هـ ش = ٢٠٢١/٠٨/٢٥م - تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٨/٠١هـ ش = ٢٠٢١/١٠/٢٣م.

المقدمة

يجب أن يكون المترجم، في ترجمة معنى من لغة إلى أخرى، على دراية بمعاني اللغة المصدر، حيث يتطلب اكتشاف المعاني الخفية في نص المصدر الانتباه إلى طرق العرض غير المباشر للرسالة والأنماط الدلالية والأدب .. إلخ. فالיום، بعد تطوّر علم اللغة، تم اعتبار الكناية عملية لغوية عقلية بالإضافة إلى كونها أداة للتفكير والفهم والتعرّف على المفاهيم المجردة. كما تعدّ الكناية إحدى صور الخيال ومن أهم أدوات التصوير الفني، حيث استُخدمت هذه الصناعة في القرآن الكريم للتعبير عن مفاهيم يوم القيامة ولتصوير مشاهداتها. فإنّ ترجمة القرآن وخاصة محسناتها الأدبية بما في ذلك الكناية في مواضيع مختلفة مثل مشاهد يوم القيامة، إضافة إلى الحساسيّة الخاصة التي تتطلب مهارة خاصّة لا يمكن إجراؤها بشكل صحيح ودقيق دون الإلمام بعلم الترجمة وتقنياتها، كل ذلك يقتضي أن يكون المترجم على دراية بالنسبة للنظريات اللغوية والنظريات المتعددة المطروحة في الترجمة.

تعتبر ميلدرد لارسون¹ (١٩٨٤م) واحدة من المنظرين، ولديها نظرية علمية مفيدة في مجال الترجمة الكنائية، وهي نظريتها المسماة بـ«الترجمة الدلالية» التي حظيت بالكثير من الاهتمام والتوظيف. ففي هذه النظرية تسهّل لارسون وصول المترجم إلى الترجمات الدقيقة وتؤكد على اكتشاف المعاني والتعرّف على المكونات الدلالية عن طريق نقلها من هياكل نحوية إلى إنشاءات دلالية عميقة وتغييرات في مظهر اللغة المصدر وشكلها، كما تؤكد على عدم حدوث أيّ تغيير في المعنى لتحقيق الترجمة الدلالية. ومن خلال تقديم هذه النظرية، يعدّ نهجها الرئيس في الترجمة «التركيز على المعنى»². وناصر مكارم الشيرازي (١٩٢٧م) وحسين أنصاريان (١٩٤٤م) مترجمان إيرانيان شهيران أسّسا ترجمتهما للقرآن الكريم إلى الفارسية على نقل معنى الآيات إلى الجمهور وحاولا إبعاد ترجمتهما، قدر الإمكان، عن الترجمة الحرفية وتقديم ترجمة من الفحوى إلى

¹ - Mildred L. Larson.

² - لارسون، ترجمه بر اساس معنا: ص ٤٩.

الفحوى^١. تحاول الدراسة الحالية استخدام المنهج الوصفي التحليلي والنهج النقدي مع تقديم المكونات الدلالية للارسون بغية إظهار كفاءة هذا النموذج في ترجمتي مكارم وأنصاريان. وبالطبع، تجدر الإشارة إلى أن هذين المترجمين ربما لم يعرفا هذا النمط، لكننا نقيس امثال الترجمتين لتلك المعايير لنذكر مدى أثر مراعاة هذه الملاحظات في تحسين الترجمة. لذلك بُذلت في هذا البحث محاولة لفحص التفسيرات الكنائية المتعلقة بمشاهد القيامة في القرآن للإجابة عن هذين السؤالين:

(أ) ما مدى فعالية تطبيق نموذج لارسون في تحقيق توازن الترجمة وفهم الصور الكنائية لمشاهد يوم القيامة؟

(ب) ما هي كيفية أداء كل مترجم في ترجمة الصور الكنائية للقيامة بناءً على مكونات ترجمة لارسون الدلالية؟

خلفية البحث

هناك العديد من الأبحاث في مجال تاريخ الترجمة الدلالية للارسون ونقد ترجمة الكناية، من قبيل:

١- «كيفية ترجمه معنایی از منظر نظریه لارسون در ترجمه یثربی از قرآن در سوره كهف» (كيفية الترجمة الدلالية من منظر نظرية لارسون في ترجمة يثربي لسورة الكهف) بقلم علي صياداني وآخرين (٢٠١٩م)؛ حيث حاول مؤلفو هذه المقالة أن يقدموا ترجمة يثربي كترجمة دلالية. وإضافة إلى كون المترجم المدروسة ترجمته مجهولاً، فإن الاعتماد على سورة واحدة (سورة الكهف) في هذه الدراسة لا يمكن تعميمها على جميع سور القرآن، لذا فإن تقييم المؤلفين غير مكتمل ولا يمكن أن يكون أساساً للحكم الصحيح حول ترجمة يثربي.

٢- «خطاهای ترجمه در باهم آیی های قرآنی با تکیه بر دیدگاه نیومارک، بیکر ولارسن» (أخطاء الترجمة في المترادفات القرآنية بناءً على وجهة نظر نيومارك وبيكر ولارسون) كتبه أميری فر وآخرون

^١ - ينظر: مكارم شیرازی، ترجمه قرآن؛ أنصاريان، ترجمه قرآن.

(٢٠١٧م). في هذا البحث، بالاعتماد على آراء نيومارك وبيكر ولارسون من جهة وترجمة القرآن من جهة أخرى، يقسم المؤلفون تحديات الترجمة إلى مرادفات قرآنية بغض النظر عن تقسيمها النحوي من خلال استخلاص الأدلة على ذلك. حيث يقدم حلولاً لهذه التحديات من خلال عشر ترجمات معاصرة للقرآن. في هذه المقالة يتناول المؤلفون تحديات مثل: سوء فهم التقارب والفرق بين صحة وطبيعية المكافئات في اللغة الفارسية والاختلاف في ترتيب التقارب في لغتي المبدأ والمصدر.

٣- «مطالعه تطبيقي ترجمه‌های تصاویر کنایی دنیا در خطبه‌های نهج البلاغه» (دراسة مقارنة لترجمات الصور الكنائية للنديا في خطب نهج البلاغة) كتبه قائمي وفتحی مظفري (٢٠١٤م)، حيث تم إجراء المقارنات فقط وتم التعامل مع الجانب المعجمي للكنيات أكثر.

٤- «درآمدی در نقد ترجمه‌های کنایاتی از نهج البلاغه» (مقدمة في نقد ترجمات كنائية لنهج البلاغة) بقلم عباس إقبالي (٢٠٠٩م). في هذه المقالة تمت دراسة أمثلة من الكنيات المستخدمة بشكل معجمي وتم تقسيم المترجمين من حيث الترجمة الحرفية والدلالية.

٥- «ترجمه معنایی از منظر میلدرد لارسن» (الترجمة الدلالية من منظور ميلدريد لارسون) كتبه جلالی (٢٠١٠م)؛ حيث سعى الباحث في هذا البحث إلى تقديم أهم عملية في ترجمة لارسون الدلالية وهي عملية اكتشاف المعاني وعدم نقد وتقييم ترجمة معينة.

٦- «روش‌شناسی ترجمه کنایه در ترجمه‌های قرآن» (منهجية ترجمة الكنيات في ترجمات القرآن) كتبه مصطفوي نيا وآخرون (٢٠١٠م). وفي هذه المقالة استخلص الباحثون أثناء ذكرهم طريقة ترجمة الكناية، أمثلة على الكناية من كتب البلاغة والتفسير ولم يؤكدوا على استخدام نظرية لارسون.

إنّ ما ورد في هذه الدراسات هو تحليل وشرح الصور الكنائية بأسلوب جمالي وقد قام مؤلفو هذه المقالات بتقييم الصور الكنائية الموجودة معجمياً ومع ذلك لم يتم إجراء أي بحث حول تقويم جودة الترجمات الشهيرة والمستخدمه على نطاق واسع مثل مكارم الشيرازي وحسين أنصاريان حسب ترجمة لارسون الدلالية للآيات المتعلقة بيوم القيامة. تهدف الدراسة الحالية إلى تقييم جودة ترجمة هذين المترجمين من خلال دراسة استراتيجياتهما وأساليبهما في الترجمة الدلالية بسبب

أهمية التراكيب اللغوية في ترجمة النصوص الدينية واستخدام النظريات الموجودة في هذا المجال كنظرية لارسون.

ترجمة لارسون الدلالية

الترجمة الدلالية هي ترجمة «قائمة على المعنى» تركّز على عملية «اكتشاف المعنى» و«نقله» من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. ولتحقيق ذلك تسعى نظرية لارسون إلى لفت انتباه المترجم إلى نقاط مهمّة سواء في عملية اكتشاف المعنى أو في نقل المعنى، لذلك، فإنّ التركيز على الشكل والظاهر يقع في جانب واحد من أنواع الترجمة والتركيز على المعنى (أي المتحدث أو الكاتب) يقع في الجانب الآخر، وإنّ الحصول على الشكل مقدمة للحصول على المعنى. ففي الترجمة الدلالية، ينصبّ كل جهد المترجم بعد مرحلة تحقيق المعنى على نقله الدقيق إلى اللغة الهدف. وفي هذه المرحلة، يجب أن يحاول المترجم وضع التركيب الدلاليّ للغة المصدر في البنية النحوية والبنية الظاهرة للغة الهدف ويمنع نقل صورة لغة المصدر إلى اللغة الهدف^١.

ولنقل المعنى بشكل كامل، يجب على المترجم أن ينجز تلك الخطوات. وقد اعتبرت لارسون أن تحليل المحتوى أمراً مهمّاً في مرحلة اكتشاف المعنى؛ حيث تعدّ تحليل الفحوى عنصراً مهمّاً في الترجمة من دونه لا يمكن التأكد من دقّة الترجمة. وبالإضافة إلى تحليل المحتوى، هناك عوامل أخرى تؤثر على التحليل الصحيح للمحتوى واكتشافه، ويمكن تسمية هذه العوامل «بالسمات اللغوية» التي تُعتبر معرفتها جزءاً من المعرفة اللغوية للمترجم ودون معرفتها لا يمكن اكتشاف المعنى الذي هو محور النظرية الدلالية^٢. وهذه الميزات عبارة عن:

(أ) تصنيف مكوّنات المعنى كمصطلحات معجميّة؛ إذ إنّ هذا التصنيف له أشكال مختلفة في لغات مختلفة، وبمعنى آخر، في معظم اللغات يوجد مكوّن دلاليّ وفي بعض اللغات الأخرى يكون

^١ - لارسون، ترجمه بر اساس معنا: ص ١٢١.

^٢ - صياداني والآخرون، كيفيت ترجمه معنایی از منظر تئوری لارسن در ترجمه يثربى از قرآن (مطالعه موردی ترجمه سوره كهف): ص ٦٨.

هذا المعنى ضمن عدّة مكوّنات. أحد المكونات الدلالية الأكثر شيوعاً هو معنى الكلمة لتكون «مفرداً» أو «جمعاً» والذي يُرى بطريقة محدّدة في كل لغة. في بعض اللغات تحتوي الكلمة على العديد من المكوّنات الدلالية التي إذا تمّت ترجمتها إلى لغة أخرى فلا مناص من ترجمتها كجملّة. على سبيل المثال في اللغة العربية هناك بعض الكلمات التي يجب ترجمتها إلى عدة كلمات باللغة الفارسيّة أو الإنجليزيّة. على سبيل المثال تعني كلمة «المُهْطِعُ» من ينظر بذل وتواضع و«الإهْطاع» فقط في حالة الخوف.

(ب) المكوّن الدلاليّ لشيء ما، له هياكل واضحة مع العديد من الأشكال المعجمية المتعدّدة. على سبيل المثال كلمة «الجَنّة» في اللغة العربية لها معنى قد يرادف كلمتي «البُسْتَان» و«الحَدِيقَة».

(ج) يستخدم الشكل للإشارة إلى عدة معانٍ مختلفة، مثل: «الأشْهادُ» جمع «شاهد» وقد يكون المعنيّ أحد العناوين التالية: ١- الأنبياء ٢- الملائكة ٣- الأعضاء والأعضاء البشرية ٤- القرآن الكريم ٥- الأرض ٦- الزمان^١.

(د) عدم المطابقة: أي عدم وجود علاقة مباشرة متداخلة بين الشكل والمعنى. وهذه الميزة هي السبب الرئيس لتعقيد أعمال الترجمة. فإذا لم يكن هناك تناقض، فكل الكلمات والأشكال النحويّة لها معنى واحد فقط، بينما اللغة هي مجموعة من العلاقات غير المتماثلة بين المعنى والشكل (الكلمة والقواعد) وهو ما شوهد في الأمثلة أعلاه^٢.

و«إحدى الفرضيات الأساسية لهذه النظرية هي أنّ هناك تمييزاً بين الأسس الدلالية والتراكيب النحويّة والمعجميّة والصوتيّة للغة. ووراء البناء الظاهر، هناك عمق وهو المعنى ووظيفة المترجم هي اكتشاف هذا العمق. والفرضيّة الثانية في هذه النظرية هي أن المعنى منظم أيضاً وهذه البنية تختلف عن البنية الظاهرة، حيث إنّ الهيكل الدلاليّ هو شبكات من الوحدات الدلالية والعلاقات

^١ - ينظر: طيب، أطيب البيان في تفسير القرآن: ج٧، ص٢٦-٢٧.

^٢ - ينظر: لارسون، ترجمه بر اساس معنا: ص١١-١٥.

بين هذه الوحدات التي يمكن التعبير عنها بطرق مختلفة والعلاقات فيما بينها^١. ولذلك، فمن المهم الانتباه إلى اختيار الكلمات في النصّ الهدف أو الحصول على مكافئ للكلمات والقواعد باعتبارها الهياكل الظاهرة الرئيسة للنصّ في الترجمة؛ ولهذا السبب، فمن المهم فحص كيفية استخدام الكلمات والمصطلحات في الجملة، والمعنى المجازي للكلمة، وكيفية نقل هذه المعاني إلى المتلقّي، إذ يمكن تصنيفها إلى المكوّنات التالية:

١- ترجمة المعاني المجازية.

٢- ترجمة المكوّنات المعجميّة المهمة.

٣- كيفية ترجمة العلاقات العامة والخاصة للكلمات.

٤- نقل المعلومات الضمنيّة والصريحة.

وسيتّم تفصيل كل حالة من هذه الحالات في قسم تقييم الآيات المدروسة كما يأتي:

ترجمة المعاني المجازية

الكناية هي من أجمل مظاهر البلاغة والكلام غير المباشر وطرق التعبير غير المباشرة والأدوات التخيلية في الكلام. وقد تعاملت لارسون أكثر من أي لغويّ آخر مع موضوع ترجمة الكنايات، حيث أشارت إلى حلول مناسبة في هذا الصدد. ففي رأيها، هناك ثلاث طرق لترجمة التفسير المجازي وهي: (أ) الترجمة المجازيّة؛ يعني التعبير عمّا يعادل التعبير المجازي في اللغة الهدف. مثل ترجمة آية ﴿وَلَا يَظْلُمُونَ فِتْيَانًا﴾ (إسراء: ٧١): «وبه أنّها سر سوزنى ستم نحواهد شد». (ب) الترجمة الدلاليّة؛ بهذه الطريقة يعتمد المترجم على نقل مفهوم الكناية إلى اللغة الهدف، فالترجمة الدلاليّة هي غاية عظيمة لا تزال يصعب على العديد من المترجمين الوصول إليها وتحقيقها، كما نرى في ترجمة الآية المذكورة: «وبه أنّها كوچك ترين ستمى نحواهد شد». (ج) الترجمة الحرفيّة؛ وهي غير مناسبة بشكل عام لترجمة التعبيرات المجازيّة ويجب الاحتراز عنها في ترجمة التعبيرات المجازيّة قدر الإمكان، مثل الترجمة التالية للآية: «وبه اندازه رسته ميان هسته خرما مورد ستم قرار

^١ - جلالی، ترجمه معنایی از منظر میلدرد لارسون: ص ١٢٩.

نمی گیرند»^١. وعند استكمال الحلول المذكورة أعلاه، يجب أن يقال إن «كل كلمة في اللغة المصدر ليس لها بالضرورة مكافئ في اللغة الهدف والحالات التي لها مكافئ لا يوجد تداخل دلاليّ كامل في المقابل»^٢. ومن ناحية أخرى، فإن الالتزام بالنص المصدر في ترجمة النصوص الدينية هو أكثر من النصوص الأخرى؛ حيث يمكن أن تكون هذه الأسباب بمثابة مسوّغ لاستخدام الترجمة الدلالية مع تفسير مماثل. وملخص القول هو أنّ الباحثين يرون أن أفضل طريقة لترجمة الكناية هي الحصول على مكافئ؛ إنه مزيج من الطريقتين الأولى والثانية؛ لأن ذكر مكافئ في بعض الأحيان وحده لا يكفي لنقل المعنى والمفهوم. لذلك فإن الترجمة المقترحة حسب نظرية لارسن للآية السابقة هي كالتالي: «وبه أنّها كوچک ترین (سر سوزنی) ستمی نخواهد شد».

سنقوم الآن بتقييم بعض الأمثلة للآيات المتعلقة بيوم القيامة التي تحمل معنى كنايةً:

(أ) ﴿فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ﴾ (البقرة: ٢٤)

مكارم: از آتشی بترسید که هیزم آن، بدن های مردم (گنهکار) و سنگ ها [بتها] است.

أنصاریان: ... از [آتشی] که هیزمش مردم و سنگ هایند، بپرهیزید.

في الآية أعلاه، هناك كناية في كلمة «الحجارة»، حيث ترجم معظم المترجمين هذه الكلمة حرفياً وتعتبر هذه الترجمات غير مناسبة أو غير دقيقة وفقاً لنظرية لارسون؛ لأن الترجمة توقفت في مرحلة المعنى ولم تصل إلى مرحلة إعادة التعبير عن المعنى. فلم يدقق أنصاریان في إعادة التعبير عن المعنى ولم يقدم ترجمة مكافئة. ويقول صاحب الميزان في تفسيرها: هي الحجارة التي نحتوها وعبدوها كالأصنام، حيث قال في مكان آخر: ﴿إِنَّكُمْ وَمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ حَصَبٌ جَهَنَّمَ﴾ (الأنبياء: ٩٨): لأن كلمة «حصب» لها نفس معنى «الوقود»^٣. وفي الآية حذر الله من الجحيم، موضّحاً أن طعامها من الإنسان والحجر. إذن بالتأمل في سياق الآية ودراسة كتب التفسير نجد أن

^١ - ينظر: لارسون، ترجمه براساس معنا: ص ٩٦.

^٢ - طيب، نگاهی به سه ترجمه نهج البلاغه از دیدگاه زبان شناسی: ص ٥٨.

^٣ - ينظر: الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن: ج ١، ص ١٣٩؛ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، ج ١، ص ٩٥؛ الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ج ١، ص ١٠٣.

معنى «الحِجَازَة» هنا هو الأصنام التي صنعها الكفار بأيديهم وعبدها، فجعلهم الله وآلهتهم حطباً لجهنم التي ستحرقهم وتعذبهم يوم القيامة. ويتضح مما ذكر أن أنصارين اكتفى بالترجمة الحرفية فقط ولكن مكارم أشار بدقة إلى المعنى الأصلي للآية وتركيبها بين القوسين وهذه، حسب نظرية لارسون، أفضل طريقة لترجمة الكناية؛ لأنها حافظت على جانبها المعجمي من ناحية، ومن ناحية أخرى ذكر معناها ومفهومها لإزالة الغموض (الترجمة الحرفية فقط). فكان أكثر نجاحاً في إعادة صياغة هذه الصورة الكنائية.

(ب) ﴿فَمَنْ أَوْتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَأُولَئِكَ يَقْرَءُونَ كِتَابَهُمْ وَلَا يُظْلَمُونَ فَتِيلًا﴾ (إسراء: ٧١)

مكارم: كساني كه نامه عملشان به دست راستشان داده شود، آن را (با شادی و سرور) می خوانند؛ وبه قدر رشته شكاف هسته خرمايي به آنان ستم نمی شود!

أنصاريان... وبه اندازه رشته میان هسته خرما مورد ستم قرار نمی گیرند.

في هذه الآية، توجد كناية في الوصف وهي «الفتيل». «فتل»: لَوَى. و«الفتيل»: اللَّي. يقول الراغب: «فَتَلْتُ الحبل فَتَلًّا، وَالفَتِيلُ: المَفْتُولُ، وَسُمِّي ما يكون في شَقِّ النّوَاةِ فتَيْلا لكونه على هيئته. وهو ما تَفْتَلُهُ بين أصابعك من خيط أو وسخ». وقد ورد ذكر هذه الكلمة ثلاث مرات في القرآن (النساء: ٤٩، ٧٧؛ الإسراء: ٧١)، «ويضرب به المثل في الشيء الحقيق^١». و«الفتيل» هو قشرة رقيقة تغطّي نواة النخيل^٢. ويقول الطبرسي في تعليقه عن هذه الكناية: أي لا ينقصون ثواب أعمالهم مقدار فتيل وهو المفتول الذي في شق النواة عن قتادة وقيل الفتيل في بطن النواة والنقير في ظهرها والقطمير قشر النواة^٣. ونقلاً عن تفسير آية مشابهة، يقول الزمخشري إنّ ذلك معناه عدم اقتطاع أدنى شيء من أجرهم كقوله: ﴿وَلَا يُظْلَمُونَ شَيْئًا﴾ (مريم: ٦٠) وقوله تعالى: ﴿فَلَا يَخَافُ ظُلْمًا وَلَا هَضْمًا﴾ (طه: ١١٢)^٤. وقد ورد في الثقافة العربية ما يشبه هذا التعبير القرآني: «قيد أنملة، ومثقال ذرة

^١ - الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن: ص ٦٢٣.

^٢ - ينظر: الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن: ج ١٣، ص ١٦٨.

^٣ - ينظر: الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، ج: ٦، ص ٦٦٣.

^٤ - ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج ٢، ص ٦٨٢؛

وحبة خردل، وشروي نقيز، وشخطة واحدة» الذي يعادل كلمه «سرسوزن وسرمو» في اللغة الفارسية^١.

وفي ضوء التفسيرات المذكورة أعلاه، سنقوم بتقييم الترجمتين. والظاهر من فحص طريقة الترجمتين المذكورتين أعلاه في هذه الكناية أن كلا المترجمين قد اكتفى بالطريقة الحرفية. والاكتفاء بهذه الطريقة يحافظ على كنيّة تفكير الجمهور في البنية الظاهرة للمعنى وهي ظهور الكلمة، بينما تؤكد نظرية لارسون على نقل المعنى دون شكل اللغة المصدر^٢. تجدر الإشارة إلى أنه بالإضافة إلى إمكانية الترجمة الدلالية لهذا التفسير، فإنّ هناك أيضاً مكافئاً كئيباً له بالفارسية، لذا فإن عدم الدقة في مثل هذه الحالات يؤدي إلى عدم تقديم ترجمة دقيقة. لذلك يتم تقديم الترجمة التالية بديلة للآية المذكورة وهي مزيج من الترجمة المكافئة والدلالية:

الترجمة المقترحة: «وبه أنها كوچك ترين (سر سوزنى) ستمى نحواهد شد».

الجزء المركب - المعجمي

ترجمة المكونات المعجمية المهمة

هناك مصطلحات في كل اللغات لا تصحّ الترجمة الحرفية لها عادة، ويجب أن يبحث عن مكافئ لها في اللغات الأخرى. وفي هذه العملية يكون مكافئ بعض الكلمات صفرأً (أي أنّ الكلمة لا يوجد لها مكافئ في اللغة الأخرى)، وطريقة الترجمة في مثل هذه الحالات هو شرح نفس الكلمة في الهامش السفلي. والأخرى لها مكافئ واحد (هناك مكافئ واحد للكلمة فقط) وبعض الكلمات الأخرى لديها عدة مرادفات أمام الواحد (أي للكلمة الواحدة في لغة أخرى عدة مكافئات)^٣.

ألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج ٨: ص ٥٠.

^١ - ينظر: نجفي أيوكي وميرأحمدي، فرهنگ تعابیر متداول فارسی - عربي: ص ٢٨٠.

^٢ - جاللي، ترجمه معنایی از منظر میلدرد لارسون: ص ١٣٥.

^٣ - ينظر: لارسون، ترجمه بر اساس معنا: ص ١٥.

وعند وجود مكافئ، يجب أن يتم اختيار الكلمات وفقاً لسياق الجملة والنص والقواعد اللغوية للغة الهدف وينبغي الاهتمام الوافر بالجوانب الدلالية لهذه الكلمات؛ لأن نظرية لارسون تقوم على نقل المعنى دون شكل اللغة المصدر أيضاً. وخلاف ذلك قد يؤدي إلى شذوذ لغوي في نص الترجمة؛ لأنه «إذا لم يتم استخدام الصيغة المنقولة للغة المصدر أو الإعجاب بها من قبل اللغة الهدف، فإن لغة الترجمة ستكون غير مألوفة وغير سائرة، وبعض ترجمات الآيات من القرآن الكريم من هذا النوع كأن المترجمين يلزمون أنفسهم بالحفاظ على شكل كلمة الوحي»^١.

﴿إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾ (الأعراف: ٤٠)

مکارم: کسانی که آیات ما را تکذیب کردند، و در برابر آن تکبر ورزیدند، (هرگز) درهای آسمان به رویشان گشوده نمی شود؛ و (هیچ گاه) داخل بهشت نخواهند شد مگر اینکه شتر از سوراخ سوزن بگذرد!

أنصاریان: قطعاً.... درهای آسمان [برای نزول رحمت] بر آنان گشوده نخواهد شد، و در بهشت هم وارد نمی شوند مگر آنکه شتر در سوراخ سوزن درآید! [پس هم چنانکه ورود شتر به سوراخ سوزن محال است، ورود آنان هم به بهشت محال است].

تحدث الآية السابقة عن مصير المتكبرين الملحّين اللد الذين لا يؤمنون بآيات الله ولا يخضعون للحق. وعبارة «لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ» كناية عن عدم استجابة صلاتهم؛ إذ إن نفي الله لاستيلائهم على أبواب السماء يشمل كلاً من انتصاره على دخول وصعود صلواتهم وأعمالهم، وفتح من أجل صعود أرواحهم، والغرض من عدم فتح أبواب الجنة، دخولهم الجنة فقط. وفي الآية كناية ثانية وهي: «حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ»، تعني كلمة «السم» الثقب وجمعها «السموم»، وكلمة «خياط» تعني «الإبرة» مثل «المخيط». في هذه الجملة، تم تعليق دخولهم إلى

^١ - طيب، نگاهی به سه ترجمه نهج البلاغه از دیدگاه زبان شناسی: ص ٦٢.

الجنة، على شيء مستحيل؛ لأنها إشارة إلى أنّ مثل هذا الشيء لن يحدث ويجب أن يخيب أملهم فيه إلى الأبد، ففي الواقع، ربط الله ما هو مستحيل بما يعرف أنه غير ممكن^١.

وعبر الزمخشري عن كناية «لَا تُفْتَحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ» أنّها بمعنى «لا يصعد لهم عمل صالح»؛ حيث يستشهد بآية «إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ» (الفاطر: ١٠)^٢.

ويقول صاحب أطيب البيان عن هذه الكناية: في ظاهر الكناية شمول الرحمة. ورائحة الرحمة لا تصل إلى أنوفهم ولا يتم احترامهم فتغلق عليهم أبواب الرحمة، على خلاف المؤمن الذي تفتح له أبواب الرحمة وكأن جملة: «وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلْبِغَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ» هي أيضاً كناية عن حقيقة أنها مستحيلة وممتنعة^٣.

وكما ورد في مختلف التفاسير، هناك كنيتان في هذه الآية، ممّا يدلّ على استحالة دخول المنكرين والمكذّبين للوحي الإلهي إلى الجنة. ووفقاً لنظرية لارسون الدلالية في هذه الآية، فإن طريقة التعبير عن الكناية في التفسير الثاني هي: «حَتَّى يَلْبِغَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ» واحدة مقابل عدة. أي أن هذه الكلمة في لغة أخرى لها عدة مكافئات (هنا ما يعادل ستة مصطلحات في اللغة المصدر وهي كلمة «مستحيلة» في اللغة الهدف). لذلك فإن هذا الموضوع يتطلّب ترجمة شاملة. فتظهر الترجمات أعلاه أن كلا من أنصاريان ومكارم قد عبر عن بعض التأكيد في الآية بين القوسين، ولكن فيما يتعلّق بتوفير الترجمة الدلالية، فإن أنصاريان تمكّن له أن يضيف تفسيراً بين القوسين من كل من الكنايات والتغيير في حالة لغة المصدر لتحقيق إعادة التعبير عن المعنى وتوفير ترجمة دلالية دقيقة وشاملة نسبياً. بطبيعة الحال، فإن التضارب في الترجمات من تفسير الكناية للثاني بسبب اختيار مكافئ مختلف لكلمة «ولوح»، يشير إلى ضرورة ترجمة أدق. والترجمة التالية مقترحة بهذه التفاصيل:

١ - ينظر: الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن: ج ٨، ص ١١١؛ الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، ج ٤، ص ٦٤٦.

٢ - الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ج ٢، ص ١٠٣.

٣ - طيب، أطيب البيان في تفسير القرآن: ج ٥، ص ٣١٩.

الترجمة المقترحة: قطعاً كسانی که آیات ما را تکذیب کردند واز پذیرفتن آن‌ها تکبر ورزیدند، دعایشان مستجاب نخواهد شد، ورودشان به بهشت محال است مگر آنکه شتر در سوراخ سوزن درآید.

ب) ﴿مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُؤُوسِهِمْ لَا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْنَدْتُهُمْ هَوَاءً﴾ (ابراهيم: ٤٣)

مكارم: گردن‌ها را كشيده، سرها را به آسمان بلندكرده، حتى پلك چشم‌هايشان از حرکت بازمی‌ماند؛ زیرا به هر طرف نگاه كنند، آثار عذاب آشكار است و (در این حال) دل‌هايشان فرومی‌ریزد؛ واز اندیشه وامید، خالی می‌گردد!

أنصاريان: [دیدگان‌شان ذیلان‌ه به برنامه‌های محشر دوخته شده] تا جایی که پلك‌هايشان به هم نمی‌خورد و دل‌هايشان [از بیم عذاب فروریخته واز تدبیر وچاره‌جویی] تهی است.

والآية المذكورة وصف لحال الظالمين يوم القيامة، ويمكن رؤية كنايةات في عبارات مثل «لا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ» و«وَأَفْنَدْتُهُمْ هَوَاءً». ففي شرح الميزان جاء للكناية الأولى: «لا يقدر الظالمون على تحريك عيونهم لشدة الرعب والخوف مما يرونه في مشهد العذاب عند لقاء الله». وقال حول معنى الكناية الثانية: «إن قلوب الظالمين خالية عن أي عقل وحيلة أو يختفي ويذهل ذهنهم كلياً»^١.

يقول الراغب الأصفهاني في التعبير عن المعنى الضمني للآية الكريمة ﴿وَأَفْنَدْتُهُمْ هَوَاءً﴾: معناه أن قلوبهم فارغة. «هَوَاءً»؛ ما بين الأرض والسماء وهو ما يحمله نفس المعنى في هذه الآية؛ لأن قلب أم موسى - عليه السلام - الذي فرغ كان فارغاً كالهواء. ﴿وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا﴾ (القصص: ١٠). «يتهاوون في الهواء»، هم في عمل بعضهم البعض - أهواء - رفعه في الهواء وأوقعه أرضاً^٢.

الطبرسي وآخرون لهم نفس الرأي في هذا الصدد، وفي كتابه يقتبس من آخرين قولهم: «لا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ»: أي عيونهم شاخصة ومفتوحة كعيون الموتى. وفي آية «وَأَفْنَدْتُهُمْ هَوَاءً»: يقول ابن

^١ - ينظر: الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن: ج ١٠، ص ١٧٧.

^٢ - ينظر: الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن: ص ٨٤٩.

عباس: معناه أن قلوبهم فارغة من كل شيء بسبب شدة الخوف. فيقول البعض: أي قلوبهم فارغة من الفرح والأمل^١.

الآن وبعد ذكر التفسيرات والمستندات للآية، نقوم بتقييم الترجمتين:

في هذه الآية التي تتناول العقوبات المخيفة ليوم القيامة وحالات المنكرين، هناك كنايةات، كل منها تتكوّن من عدة كلمات. وبحسب نظرية لارسون الدلالية، في هذه الآية، طريقة التعبير عن الكناية "واحد أمام عدة". وفقاً لهذه النظرية، في ترجمة مثل هذه التفسيرات يؤدي نقل شكل اللغة المصدر إلى اللغة الهدف إلى حدوث شذوذ لغوي وإنشاء ترجمات غير مكتملة. لذلك، يجب على المترجم أن يتجاوز البنية الظاهرة ليبحث عن المعنى العميق الناتج عن الترابط بين مكونات الكلمات. وفي التفسيرات المذكورة أعلاه، فإن الترجمة الحرفية المجردة تحرم الجمهور من متعة الترجمة الدلالية. ويحاول مكارم إقناع الجمهور بترجمة الكناية الأولى، بينما يكشف في الكناية الثانية المعنى ويعبر عنها. كما أن أنصاريان كان أكثر حذراً ويوضح بين القوسين سبب توقّف الجفون في المشهد الرائع، كما أنه يكشف المعنى في الكناية الثانية بشكل أفضل كترجمة مكارم. وبشكل عام وفقاً لترجمة لارسون الدلالية، فإن أنصاريان أقرب إلى نموذجها. ففي سياق الآية السابقة، يتضح من البداية أن السبب الرئيس لحالات الظالمين والتي ورد ذكرها بمصطلحات كناية مختلفة، هو الخوف الذي يحيط بوجودهم وجميع أجزاء أجسادهم (الرأس والعين والقلب وغيرها). لذلك، يجب على المترجم في هذا التحدي الدلالي ألا ينسى نسيج النص ومساحته، وألا يهمل ربط المكونات المهمة للكلمات؛ لأنه سيعاني من نقص المعنى وزيادة غموض الجمهور مع ترجمة غير مكتملة. فيُتّرح هنا الترجمة التالية لمنع الترجمة من التفسير والإطالة:

الترجمة المقترحة: شتابان سر برداشته، از شدت ترس چشم بر هم نمی زنند واز وحشت، دل در دلشان نیست.

^١ - الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، ج ٤، ص ٧٤٨؛ الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ج ٢: ص ٥٦٢.

(ج) ﴿وَكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنشُورًا﴾ (إسراء: ١٣)

مكارم: وهر انساني، اعمالش را بر گردنش آويخته‌ايم؛ وروز قيامت، كتابي براي او بيرون

مي‌آوريم كه آن را در برابر خود، گشوده مي‌بيند (اين همان نامه اعمال اوست).

أنصارريان: وعمل هر انسانی را برای همیشه ملازم او نموده‌ايم، وروز قيامت نوشته‌اي را [كه

كتاب عمل اوست] برای او بيرون مي‌آوريم كه آن را پيش رويش گشوده مي‌بيند.

الكنایة في الآية السابقة هي في جملة «الزَمْنَا طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ»؛ «لزم: لزم، لزوم و لزام» تعني الإثبات والاستمرارية «لَزِمَ الشَّيْءُ: ثبت ودام». و«الإلزام» تعني الإثبات والاستمرار والضرورة؛ لقد ثبت عمل كل إنسان معه وتعلّق برقبته، أي أنّ عمل كل إنسان معه لا ينفصل^١. وفسّر المفسّرون كلمة «طائر» في الآية على أنها تعني العمل. إذ تدرك الآية نفسها أن معنى «طائر» هو كل عمل صالح وسيء للبشر لا ينفصل عنه وبحكم الله فإنّ الخير والشر مرتبطان بالسبب نفسه. وقد صدق الراغب في هذا الأمر عندما قال في الآية التالية: «أَيَّ عَمَلُهُ الَّذِي طَارَ عَنْهُ مِنْ خَيْرٍ أَوْ شَرٍّ» وقد صرح صاحب الميزان أنها هي النية. والشئ الذي يجلب السعادة والبؤس للإنسان دائماً على عنقه والله هو الذي جعل مصير الإنسان لا ينفصل عنه وهذا المصير مثل عمل الإنسان؛ لأن الله يقول: ﴿وَأَنْ لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى﴾ (النجم: ٣٩)؛ (وهذا بالنسبة للإنسان ليس إلا ما سعى إليه) ومعنى الكتاب الذي سينزل على البشر يوم القيامة «وَنُخْرِجُ لَهُ ... كِتَابًا» أنها حقيقة أعمال كل شخص ممثلة له^٢. فاتّضح أن المراد من كلمتي «الطير» و«الكتاب» الواردتين في الآية المعنوية شيء واحد وهو فعل الإنسان وأن وحدانية الاثنين اقتضت تفسيراً ثانياً وليس لأن «الكتاب» كان غير «الطائر» ولكن لأنه لا ينبغي أن يتوهم أحد أن «العمل» كان «طائراً» من قبل ولم يكن كتاباً وصار في يوم القيامة كتاباً ولم يعد «طائراً»^٣.

ويوضّح الطبرسي سبب تسميته «العمل» «طائراً» في الآية السابقة، فيقول: في اللغة العربية

«جرى طائره بكذا» يعني أن عمله قد تمّ بهذه الطريقة. ويشبهه في القرآن: ﴿قَالُوا طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ﴾

^١ - ينظر: قرشي، قاموس قرآن: ج ٦، ص ١٨٧.

^٢ - ينظر: الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن: ج ١٣، ص ٤٦.

^٣ - ينظر: المصدر نفسه، ص ٤٧.

(يس: ١٩) ﴿إِنَّمَا طَائِرُهُمْ عِنْدَ اللَّهِ﴾ (الأعراف: ١٣١)١. وجاء في كتاب بيان المعاني أن الآية: «الزَّمْنَةُ طَائِرَةٌ» تعني: «مصيبته وسعادته التي هي نتيجة الخير أو السيئات في الدنيا كقلادة على عنقه لأنها تزينه أو تشوّهه ومعنى الضرورة؛ إنه لا ينفصل»٢.

كما يذكر صاحب أطيب البيان أنه: هناك «طائر»؛ يكون بمناسبة طيران الرسائل التي أعطاها صاحبها. و«وجوب في العنق»؛ الكناية أنه بسبب شهادة الأعضاء والجوارح والأنبياء والأئمة والملائكة وغيرهم من الشهود، فلا يمكنهم الإنكار٣.

ومع الأخذ بنظر الاعتبار الترجمات وفحص النقاط التفسيرية المتعلقة بها بناءً على نظرية لارسون، نجد أن مكارم لم يكن قادراً على تصوير الجمال البلاغي الموجود في الآية الكريمة بالترجمة الحرفية، وكان مقتنعاً بالمظهر أو البنية الظاهرة للكناية. بالإضافة إلى ذلك، كان من الضروري تفسير كلمة «طائر» بشكل منفرد في الترجمة. ولكن أنصاريان عبّر عن معنى الكناية المذكورة ومفهومها. وعلى الرغم من أن الترجمة الدلالية للارسون هي طريقة مقبولة في معظم التعابير لكننا، في بعض التعابير من خلال الإشارة إلى التعبير المكافئ جنباً إلى جنب الترجمة الدلالية بالإضافة إلى الحفاظ على البلاغة وأناقة النص المصدر، يمكننا الحصول على ترجمة أكثر دقة. ففي هذه الآية تعبير (التعليق على العنق، وربط شيء ما) شائع في الثقافة الفارسية ك «طوق گردن»٤، وهو ما لم يرد ذكره في أي من الترجمتين. بهذه التفاصيل، من المناسب في ترجمة هذه الآية، من أجل جمال المعنى الضمني الوارد فيها، ألا تكون ترجمة الكلمات كافية ويجب على المترجم أن يترجمها في شكل تفسير مكافئ (طوق گردن)، حيث تتداخل هنا تماماً مع الترجمة الدلالية في اللغة الهدف. لذلك، يبدو أن الترجمة التالية تحتوي على هذه الميزة:

١ - الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، ج ٦، ص ٦٢٠.

٢ - آل غازي، بيان المعاني، ج ٢: ص ٤٥٠.

٣ - طيب، أطيب البيان في تفسير القرآن: ج ٨، ص ٢٢٩.

٤ - ينظر: دهخدا، امثال وحكم، ج ٢: ص ١٠٧٧.

الترجمة المقترحة: وعمل هر انسانی را طوق گردن او نموده ایم وروز قیامت کتابی برای او بیرون می آوریم که آن را در برابر خود گشوده می بیند.

كيفية العلاقات العامة والخاصة للكلمات

تسمى دراسة العلاقات الخاصة والعامة للكلمات بعلم التصنيف. والمفهوم العام والخاص مفيد جداً في تحليل كلمات لغة المصدر ولغة المتلقي، حيث هناك استخدامات عديدة في المكافئة لفهم هذه العلاقة. ويمكن للمترجم استخدام المفردات العامة للغة المتلقي التي تتضمن كلمات اللغة المصدر، ثم إضافة عبارة وصفية لتضييق معنى اللغة المصدر¹. فمعظم الكلمات المحددة والعامة في النصوص الدينية تتضمن كلمات وعبارات مقدسة². ستكون هذه الطريقة أكثر فاعلية في ترجمة الكلمات الخاصة بثقافة معينة أو التي لها نطاق دلالي واسع تكون مكافأته بالكشف الدقيق أكثر صعوبة. وهذه بعض الأمثلة:

﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَىٰ عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أُولَٰئِكَ يُعْرَضُونَ عَلَىٰ رَبِّهِمْ وَيَقُولُ الْأَشْهَادُ هَٰؤُلَاءِ الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَىٰ رَبِّهِمْ﴾ (هود: ١٨).

مكارم: چه کسی ستمکارتر است از کسانی که بر خدا افترا می بندند؟! آنان (روز رستاخیز) بر پروردگارشان عرضه می شوند، در حالی که شاهدان [پیامبران و فرشتگان] می گویند: «اینها همانها هستند که به پروردگارشان دروغ بستند».

أنصاريان: ... وگواهان [اعمال] می گویند...

تتسم ترجمة الكلمات العامة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف بقدر معين من التعقيد والحساسية. فيجب أن يكون المترجم على دراية كاملة بنسيج النص وتماسكه حتى يتمكن من ترجمة الكلمات العامة بنفس الأسلوب العام أو باستخدام كلمات خاصة مع مزيد من التوضيح. وتعتقد لارسون بأن المترجم يجب أن يستخدم كلمات أكثر عمومية لترجمة الكلمات الشائعة.

¹ - ينظر: لارسون، ترجمه بر اساس معنا: ص ٥٦-٥٧.

² - Larson, *Manual for Problem Solving in Bible Translation*: 41.

فالآية السابقة تشير إلى أن الذين يكذبون على الله سيخضعون للاستجواب يوم القيامة وتعرض أقوالهم وأفعالهم على الله وسيشهد الشهود عليهم. في هذه الآية كلمة «الأشهاد» هي كلمة عامة تتضمن أي نوع من الأدلة ويجب أن يكون أيضاً ما يعادلها بالفارسية واحدة من الكلمات العامة. ولفظ «أشهاد» هو جمع شهيد مثل كلمة «الشاهد». وقد قال البعض: إنه جمع «شاهد»، كـ«أصحاب» التي هو جمع صاحب^١. وجاء في شرح الكاشف: معنى هذه الكلمة «شهادة الملائكة والأنبياء وشهادة السنة وأيادي وأرجل المنكرين والمضللين»^٢. كما يعتقد صاحب أطيب البيان أن «الأشهاد» جماعة من الشهود وفي يوم القيامة شهود كثيرون، ومنهم: ١- الأنبياء والأئمة الأطهار عليهم السلام ٢- الملائكة، الكرام الكاتبون، الرقيب العتيد ٣- أعضاء البدن ٤- ملائكة السماوات والأرض ٥- القرآن الكريم ٦- الأرض ٧- الوقت مثل شهر رمضان وهكذا، لكن الأعلى والأهم هو الله تعالى^٣.

وعند الدقة في أداء المترجمين واستناداً إلى نظرية لارسون للترجمة الدلالية، حيث يبدو أن استخدام الكلمات الشائعة والعامة في مثل هذه الحالات يكون متكافئاً، يتضح أن ترجمة مكارم لكلمتي «أنبياء وملائكة» سبب في تضيق كثير للمعنى. وبحسب آراء المفسرين في هذا الشأن ودقتها في سياق الآية والآيات قبلها وبعدها يلوح أن ترجمتها لا يمكن التعبير عنها بكلمة أو أكثر. فإن ترجمة أنصاريان لهذه الكلمة أكثر دقة وحساسية وكمالاً من مكارم؛ لأنه تصرف وفقاً لنظرية لارسون بالضبط. فتمّ تقديم الترجمة عامةً وفارسيةً. فمن ناحية، ترجم كلمة «أشهاد» (جمع الشهيد) إلى الفارسية (گواه)، ومن ناحية أخرى، ترجمها عامةً على أنها «گواهان اعمال»؛ جميع الشهود، بما في ذلك الأنبياء والملائكة والأعضاء، إلخ. نتيجة لذلك، تم اقتراحها على أنها ترجمة كاملة ودقيقة مكافئة حسب ترجمة لارسون الدلالية.

^١ - ينظر: الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن: ج ١٠، ص ١٨٨.

^٢ - مغنية، التفسير الكاشف: ج ٤، ص ٢٢١.

^٣ - ينظر: طيب، أطيب البيان في تفسير القرآن: ج ٧، ص ٢٦-٢٧.

ب) ﴿وَإِذْ تَبَرَّأَ الَّذِينَ اتَّبَعُوا مِنَ الَّذِينَ اتَّبَعُوا وَرَأَوْا الْعَذَابَ وَتَقَطَّعَتْ بِهِمُ الْأَسْبَابُ﴾

(بقره: ١٦٦)

مكارم: در آن هنگام، رهبران (گمراه وگمراه کننده) از پیروان خود، بیزاری می جویند؛ وکیفر خدا را مشاهده می کنند؛ دستشان از همه جا کوتاه می شود.

أنصاریان: ... و همه دست آویزها و پیوندها از آنان بریده شود.

الآية تتحدث عن أولئك الذين يشركون بالله. ففي يوم القيامة عندما تنكشف الحقيقة، يكره الرئيس المرؤوسين ويكره الأتباع المتبوعين؛ لأن العذاب شديد والصلوات والروابط بين الناس مقطوعة ﴿وَتَقَطَّعَتْ بِهِمُ الْأَسْبَابُ﴾. و«السبب» هو: الوسيلة وهي الخيط الذي يصعدون به النخلة والجمع «الأسباب»؛ ﴿فَلْيُزْتَفُوا فِي الْأَسْبَابِ﴾ (ص: ١٠). وهذا يعني الإشارة إلى الآية ﴿أَمْ لَهُمْ سُلْمٌ يَسْتَمِعُونَ فِيهِ﴾ (الطور: ٣٨)، ثم بأي وسيلة قالوا «السبب». كما قال صاحب القاموس أن المعنى الأول هو الخيط والمعنى الثاني الوسيلة. يقول ابن الأثير: «سبب»؛ الخيط الذي يسحبون به الماء ويطلق عليه مجازاً «السبب» أي وسيلة. ﴿فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَاءِ ثُمَّ لِيَقْطَعْ فَلْيَنْظُرْ هَلْ يُذْهِبَنَّ كَيْدَهُ مَا يَغِيظُ﴾ (الحج: ١٥)، فالآية موجودة في سيرة الذين لم يؤمنوا بتقدم الإسلام. ﴿وَأَتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا فَاتَّبَعِ سَبَبًا﴾ (الكهف: ٨٤-٨٥) ﴿وَتَقَطَّعَتْ بِهِمُ الْأَسْبَابُ﴾ (البقره: ١٦٦) الآية عن يوم القيامة، أي قطعت وسائل الدنيا عنهم^١. وقد أعطى صاحب «مجمع البيان» الآية المعاني الآتية: وهي معنيتان بعدة جوانب: ١- قطع وسائل الاتصال التي أقيمت بينهم في العالم. ٢- قطع القرابة التي كان لها حنان ورافة. ٣- يجب إنهاء عهود الصداقة والمودة التي تم إبرامها. ٤- القصد قطع الأسباب وأسباب الأعمال والأفعال التي ارتبطت بهم واقترب بعضها من بعض. ٥- قطع وسائل الخلاص من العذاب الإلهي نهائياً. وأخيراً يقول الطبرسي: إن ظاهر الآية يحتمل كل هذه الأقوال^٢.

^١ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب: ج ٣، ص ٢٠٦؛ قرشي بناي، قاموس قرآن: ج ٣، ص ٢٠٥.

^٢ - ينظر: الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن: ج ١، ص ٤٥٧؛ صافي، الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه مع فوائد نحوية هامة: ج ٢، ص ٣٣٢.

ولذلك فمن الأنسب نقلها إلى الجمهور، كأنه قال إن كل الوسائل التي ارتبطوا بها في العالم، كما أن المكانة والقربة والصداقة والعهد واليمين، كلها مقطوعة عنهم وهذا نهاية اليأس.

ففي الترجمة الدلالية، يحاول المترجم استخدام المصطلحات المعروفة والمستخدمة على نطاق واسع والشائعة في اللغة الهدف وستكون نتيجة ترجمته دقيقة ومثالية. ونجد أن اختيار المكافئ العام لكلمة «الأسباب» أكثر دقة، ويشمل جميع الجوانب الدلالية ويتجنب أيضاً اللجوء إلى الاختزال الدلالي؛ وذلك باعتناؤه بنظرية لارسون وتكييفها مع ترجمة الكلمة في الآية. فكان مكارم قادراً على المساواة متقناً باستخدام عبارة فارسية تماماً، والإتيان بكناية ومكافئ عام للكلمة المعنوية. ولكن أنصاريان، على الرغم من محاولته المساواة واستخدام عبارة عامة، لم يستطع تقديم ترجمة موجزة ودقيقة مثل مكارم ومع ذلك، فإن ترجمة أنصاريان هي ترجمة حرفية معدلة حاول المترجم من خلالها إنشاء شكل وهيكل اللغة المصدر بطريقة مقبولة في اللغة الهدف.

نقل المعلومات الضمنية والصريحة للنصوص

في أي نص، هناك معنى يتم ذكره بوضوح وصراحة بالإضافة إلى معنى يبقى ضمناً ويجب أن يكون المترجم على دراية بهذين النوعين من المعلومات. والمعلومات التي يعبر عنها صراحة من حيث المفردات والأشكال النحوية وتشكل جزءاً من البنية الظاهرة هي «معلومات صريحة» وهذه المعلومات ليست شكلاً ولكنها جزء من الاتصال المقصود من المؤلف وتسمى «المعلومات الضمنية». في كل علاقة تظل بعض المعلومات التي يتم نقلها، ضمنية في المحادثة أو في الكتابة.^١

وفي بعض الحالات تشير الكلمة الضمنية إلى عبء دلالي واسع وفي مثل هذه الحالات يمكن أن يلفت الانتباه إلى سياق الجملة ومساحة النص المترجم إلى المعنى الدقيق للكلمة. وفيما يلي مثالان للآيات التي لها مثل هذه المعاني.

(أ) ﴿قَدْ خَسِرَ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِلِقَاءِ اللَّهِ حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُمُ السَّاعَةُ بَغْتَةً﴾ (الأنعام: ٣١)

^١ - ينظر: لارسون، ترجمه بر اساس معنا: ص ٤٠.

يعلن القرآن في الآية السابقة خسران منكري يوم القيامة وحسرتهم، اولئك الذين كذبوا بهذا اليوم العظيم. بمجرد أن يأتي يوم القيامة فجأة، عندما يرون ذلك اليوم الرهيب وموقف أهل الثواب وأهل العقاب فيه، سيندمون لكونهم من الخاسرين. ففي هذه الآية الكريمة، عبارة «لقاء الله» لها معنيان صريحان وضمنيان؛ معناها الصريح هو «لقاء الرب» وهو أمر لا يصح ذكره فكراً ودينياً، ووفقاً لنظرية لارسون ليست ترجمة دقيقة. وقد جاء في التعبير عن معناه الضمني: «إن لقاء البعث ولقاء ثواب الله وعقابه هو لقاء الله وهو استعمال مجازي». وقد ورد في كتاب «الجدول» صراحة هذا الجانب من المعنى^١. كما جاء في كتابي الميزان وعيون التفاسير في تفسير «لقاء الله» أنه: عبّر عن البعث والقيامة التي وردت في التفسيرات قبل الآية بأنها «لقاء الله» وذكر فوراً «الساعة» ليدرك أن المقصود منها «لقاء الله»^٢. وقد ذكر الزمخشري حول الآية ما يلي: «بمعنى الآخرة وأحداثها» التي تؤكد تعبير «الساعة»^٣.

والآن فيما تقدم نذكر ونقيّم ترجمتي الآية السابقة التي ذكرها المترجمان:

مكارم: أنها كه لقاي پروردگار را تكذيب كردند، مسلماً زيان ديدند؛ (و اين تكذيب، ادامه مى يابد) تا هنگامى كه ناگهان قيامت به سراغشان بيايد.

أنصاريان: آنان كه ديدار [پاداش ومقام قرب] ما را تكذيب كردند، يقيناً دچار زيان شدند. تا هنگامى كه قيامت به طور ناگهان وغافل گيرانه به آنان رسد.

بالنظر إلى التفسيرات المذكورة أعلاه حول المعنى الضمني في الآية وتطابقها مع نظرية لارسون في علم الدلالة، نستنتج أن معظم المفسرين قد أكدوا على المعنى الضمني المقصود وأن العديد من المترجمين قد أشاروا إليه بشكل مباشر أو بين قوسين. هنا أيضاً ترجم مكارم الاستعارة حرفياً

١ - صافي، الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه مع فوائد نحوية هامة: ج ٧، ص ١٢٦.

٢ - بنظر: الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن: ج ١٠، ص ١٨٨؛ سيواسي، عيون التفاسير: ج ٢، ص ١١.

٣ - الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ج ٢، ص ١٦.

لكن أنصاريان عبّر عن معناها بين القوسين، رغم أنّ ترجمته ليست دقيقة. لذلك تقترح الترجمة التالية:

الترجمة المقترحة: آنان که رستاخیز (ثواب و عقاب) ما را دروغ انگاشتند قطعاً زیان دیدند. تا هنگامی که قیامت به طور ناگهانی به آنان رسد.

ب ﴿وَلَا يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَبْخُلُونَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ هُوَ خَيْرًا لَّهُمْ بَلْ هُوَ شَرٌّ لَّهُمْ سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخِلُوا بِهِ يَوْمَ الْقِيَمَةِ﴾ (آل عمران: ١٨٠).

مکارم: کسانی که بخل می‌ورزند، و آنچه را خدا از فضل خویش به آنان داده، انفاق نمی‌کنند، گمان نکنند این کار به سود آنها است؛ بلکه برای آنها شر است؛ بزودی در روز قیامت، آنچه را نسبت به آن بخل ورزیدند، همانند طوقی به گردنشان می‌افکنند.

أنصاريان: به زودی آنچه به آن بخل ورزیدند در روز قیامت طوق گردنشان می‌شود.

يؤكد تقسيم لارسون من الترجمة الدلالية إلى المعلومات الصريحة والضمنية على نقل المعلومات الضمنية إلى اللغة الهدف قدر الإمكان. فالآية السابقة هي من بين تلك النصوص التي لها دلالة خاصة تأتي على شكل كلمة «بخل»، حيث تعتبر هذه الآية موجهة لمن يبخل في الصدقة. ثم إن الله يعتبر أن الامتناع عن الصدقة علامة على الشر كطوق يلبسه البخيل في عنقه يوم القيامة. المعنى الضمني لهذه الآية يكمن في تعبير «مَا بَخِلُوا» وما يوحيه للجمهور؛ فهل البخل بحد ذاته له مثل هذه العقوبة أم أن هناك معنى آخر في هذا التعبير؟ لا شك أن البخل صفة مكروهة ولكن هل يشمل البخل في الصدقة كل صدقة، كالمستحبة والواجبة؟ رغم أن الآية لم تذكر الزكاة والحقوق المالية الواجبة ولكن في روايات أهل البيت (ع) وأيضاً في كلام المفسرين أن الآية خصصت لموانع الزكاة والتشدد الموجود في الآية هو الدليل على أن الصدقة واجبة غير مستحبة. وجاء في تكملة الآية وصف مصير البخلاء: «سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخِلُوا بِهِ»؛ تعبير «تطويق» هنا إشارة إلى شدة العذاب^١.

^١ - مغنية، التفسير الكاشف: ج ٢، ص ٢١٧.

يقول الزمخشري وآخرون عن تعبير «ما بَخِلُوا»: الممتلكات التي لم يتم دفع حقوقها الإلزامية، فلم يستفد منها المجتمع ولم تستخدم إلا في سياق الرغبات الفردية وفي بعض الأحيان النفقات المجنونة، أو تراكم من دون سبب. تراكم لم يستعمله أحد وكغيره من الأعمال البشرية القبيحة، فإنه في يوم القيامة يتجسد في قانون «تجسد الأعمال» ويكون وسيلة للعقاب المؤلم. مثل هذا التجسيد هو إشارة إلى هذه الحقيقة^١.

وبالنظر إلى ترجمة لارسون الدلالية وتطابقها مع الترجمات المذكورة أعلاه، فقد وجدنا أن مكارم وأنصاريان قاما بترجمة تعبير «ما بَخِلُوا» الضمني بطريقة عامة دون إشارة إلى معناه الضمني. وعلى الرغم من وجود اختلافات بين الترجمتين، ففي ترجمة مكارم المأخوذة من تفسيره «تفسير نمونه»^٢، قسّم الآيات إلى عناوين عامة كما تمت مناقشة المعنى الضمني للآيات. وعلى سبيل المثال قبل ترجمة هذه الآية، فإن العنوان «طوق سنگين اسارت» يشير إلى معناها الضمني، بينما لا نشاهد في ترجمة أنصاريان مثل هذه الطريقة. وفي ترجمة عبارة «سَيَطُوقُونَ» استخدم أنصاريان المصطلح الفارسي «طوق گردن» والذي يستخدم لشيء لا ينفصل وقد تم تقديم ترجمة سلسلة بعيداً عن الإطناب. ومع هذه التفاصيل، لم يذكر التعبير الضمني «ما بَخِلُوا» في أيّ من الترجمتين. وعلى أساس نظرية لارسون التي تركز على المعنى ومن أجل تحقيق ترجمة دقيقة، يجب تقديم ترجمة دلالية.

الترجمة المقترحة: به زودی آنچه به آن بخل ورزیدند (اموالی که حقوق واجب آن پرداخت نشده است) در روز قیامت طوق گردنشان می شود.

١ - الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ج ١: ص ٤٤٦؛ آل غازي، بيان المعاني، ج ٥: ص ٤٣٤.

٢ - تفسير نمونه أو (الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل) ألفه الشيخ ناصر مكارم الشيرازي وآخرون باللغة الفارسية في ٢٧ مجلداً في القرن الـ ١٤ الهجري وتمت ترجمته إلى لغات أخرى منها العربية والإنجليزية والأوردية.

النتيجة

باستخدام نموذج لارسون في هذا البحث اتضح لنا تطابق ترجمتي مكارم وأنصاريان معه، حيث تكون الترجمتان أكثر دقة في الأمثلة التي تتوافق مع استراتيجيات هذا النموذج. ويدعم هذا الادعاء القواميس وكتب التفسير التي راجعناها في بداية تحليل كل عينة. وأدت كفاءة الاستراتيجيات المذكورة في نظرية لارسون إلى قيام الترجمتين وخاصة أنصاريان بمقاربة الترجمة وفقاً للتفسيرات والقواميس على أساس ثقافة اللغة الهدف للانتقال من مرحلة الصحيح إلى الدقيق. وفي ختام المقارنة، حددنا ترجمة أكثر دقة؛ إذ يمكن القول إن درجة توافق الترجمتين مع مكونات هذه النظرية هي كما يلي:

١- في عملية اكتشاف المعنى ظهر مكارم وأنصاريان بمكونات مختلفة. ففي عنصر الترجمة للمعنى المجازي، يبذل مكارم قصارى جهده لتقديم الترجمة قدر الإمكان حول موضوع القيامة أثناء اكتشاف المعنى وإعادة تعريف المعنى في شكل اللغة الهدف.

٢- في الجزء التركيبي - المعجمي وفي ترجمة خصائص القاموس المهمة، استطاع أنصاريان أثناء اكتشاف المعنى وإعادة تعريف المعنى، عرض ترجمته بدقة أكثر بالنسبة إلى مكارم الشيرازي. طبعاً بقي أداءه في بعض الحالات أو في مرحلة اكتشاف المعنى ناقصاً ولم ينجح كثيراً في إعادة التعبير عن المعنى في اللغة الهدف، أو أنه كان دقيقاً بدرجة كافية في كلتا المرحلتين مما أدى إلى إنتاج ترجمة دقيقة. ولكن مكارم توقّف في مرحلة اكتشاف المعنى، رغم أنه حاول في بعض الأحيان إقناع الجمهور، لكنّه لم ينجح في هذا المكوّن مثل أنصاريان.

٣- وفي ترجمة مكوّن العلاقات العامة والخاصة للكلمات، فإنّ مكارم الشيرازي، على عكس المكونات الأخرى التي يميل فيها إلى الترجمة الحرفية، قام في هذا المكوّن بتعديل الطريقة الحرفية، حيث قدّم ترجمة دقيقة وموجزة ومعبرة، بينما أكد أنصاريان على طريقته الدلالية.

٤- وأما في مجال نقل المعلومات الضمنية والصريحة للنص ومطابقة الترجمتين مع نموذج لارسون، فإنّ أنصاريان لم ينجح في ترجمة الكنايات كمكونات أخرى على الرغم من أنه حاول تعديل الترجمة الحرفية ولكنه، بشكل عامّ، عمل مثل مكارم.

٥- الآيات المتعلقة بيوم القيامة ونظراً للإنذار الموجود فيها هي من الآيات التي يجب التعمق في المعنى لدى ترجمتها، إذ يحافظ تطبيق الاستراتيجيات في نموذج لارسون على الرسالة والمعنى

وينقلها في شكل التعبيرات الأكثر شيوعاً ودقّةً لتحقيق التوازن بين اللغة المصدر واللغة الهدف بواسطة المترجم.

٦- وبشكل عام، تعتبر ترجمة أنصاريان نظراً لوضوحها وامتثالها للقواعد الهيكلية لترجمة لارسون الدلالية وملاءمة الترجمة لسياق الآيات أكثر تركيزاً على المعنى وأدقّ من ترجمة مكارم الشيرازي.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. الكتب:

- القرآن الكريم

١. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ادب الحوزة: قم، ١٩٨٤م.
٢. أنصاريان، حسين، ترجمه قرآن، اسوه: قم، ٢٠٠٤م.
٣. آلغازي، عبدالقادر، بيان المعاني، دمشق: مطبعة الترقى، ٢٠٠٣م.
٤. آلوسى، محمود بن عبدالله، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، بيروت: دار الكتب العلميّة، منشورات محمد علي بيضون، ١٤١٥ق.
٥. دهخدا، علي أكبر، امثال وحكم، ج ٢، چاپخانه سپهر: تهران، ١٩٨٦م.
٦. الراغب اصفهاني، حسين بن محمد، مفردات ألفاظ القرآن، بيروت: دار الشاميّة، ١٤١٢ق.
٧. الزمخشري، محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الطبعة الثالثة، بيروت: دارالكتاب العربي، ١٤٠٧ق.
٨. سيواسي، أحمد بن محمود، عيون التفاسير، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٤٢٧ق.
٩. صافي، محمود، الجدول في إعراب القرآن وصرفه وبيانه مع فوائد نحوية هامة، دمشق: دار الرشيد، ١٤١٨ق.
١٠. الطباطبائي، محمدحسين، الميزان في تفسير القرآن، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٣٩٠ق.
١١. الطبرسي، فضل بن حسن، مجمع البيان في تفسير القرآن، چاپ سوم، ناصر خسرو: تهران، ١٩٩٧م.
١٢. طيب، عبدالحسين، أطيب البيان في تفسير القرآن، اسلام: تهران، ١٩٩٠م.
١٣. فراهيدي، خليل بن أحمد، العين، مؤسسة دار الهجرة: قم، ١٤٠٩ق.
١٤. قرشي بنابي، علي أكبر، قاموس قرآن، چاپ ششم، دار الكتب الإسلامية: تهران، ١٩٩٢م.

۱۵. لارسون، میلدرد، ترجمه بر اساس معنا. ترجمه علی رحیمی. چاپ ۲، انتشارات جنگل: تهران، ۲۰۰۸م.

۱۶. مغنیه، محمدجواد، التفسیر الکاشف، دار الكتاب الإسلامی: قم، ۱۴۲۴ق.

۱۷. مکارم الشیرازی، ناصر، ترجمه قرآن، قم: دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی، ۱۹۹۴م.

۱۸. نجفی آیوکی، علی و میراحمدی، سید رضا، فرهنگ تعابیر متداول فارسی- عربی، چاپ دوم، دانشگاه کاشان: کاشان، ۲۰۱۶م.

ب. المجالات:

۱۹. اقبالی، عباس، درآمدی بر نقد کنایاتی از نهج البلاغه، دوفصلنامه حدیث پژوهی، سال ۱. شماره ۱. صص ۱۸۰-۲۰۵، ۲۰۰۹م.

۲۰. امیری فر، محمد و روشنفکر، کبری و پروینی، خلیل و کرد، عالیه، خطاهای ترجمه در باهم آیی- های قرآنی با تکیه بر دیدگاه نیومارک، بیکر و لارسون. دوفصلنامه پژوهش های ترجمه در زبان و ادبیات عربی. سال ۷. شماره ۱۶. صص ۶۰-۸۶، ۲۰۱۷م.

۲۱. جلالی، سید لطف الله، ترجمه معنایی از منظر میلدرد لارسون. مجله پژوهش. س ۲. ش ۱. صص ۱۱۹-۱۳۶، ۲۰۰۹م.

۲۲. صیادانی، علی و حیدر پور، یزدان و اصغر پور، سیامک، کیفیت ترجمه معنایی از منظر تئوری لارسن در ترجمه یثربی از قرآن (مطالعه موردی ترجمه سورة كهف). دو فصلنامه پژوهش های ترجمه در زبان و ادبیات عربی. سال ۹. ش ۲۰. صص ۵۹-۹۱. ۱۳۹۸ش.

۲۳. طیب، محمدتقی، «نگاهی به سه ترجمه نهج البلاغه از دیدگاه زبان شناسی». فصلنامه مترجم. ش ۳۹. صص ۵۷-۷۱، ۲۰۰۴م.

۲۴. قائمی، مرتضی و فتحی مظفری، رسول، مطالعه تطبیقی ترجمه های تصاویر کنایی دنیا در خطبه های نهج البلاغه. دوفصلنامه پژوهش های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال ۴. شماره ۱۱. صص ۱۱۳-۱۵۴، ۲۰۱۴م.

۲۵. مصطفوی نیا، سید محمد رضی و طاهر، محمد مهدی، روش شناسی ترجمه کنایه در ترجمه های قرآن (معزی، صفارزاده، آیتی). دوفصلنامه ترجمان وحی. سال ۱۴. ش ۱. صص ۷۱-۹۱، ۲۰۱۰م.

فاعلية البرنامج الأدنوي في قصص "فقايع" القصيرة جدًا لجمال الدين الخضيري

مينا غانمي أصل عربي*؛ علي خضيري**؛ رسول بلاوي***

DOI: [10.22075/lasem.2021.23363.1284](https://doi.org/10.22075/lasem.2021.23363.1284)

صص ٥٥ - ٨٢

مقالة علمية محكمة

الملخص:

يرتكز البرنامج الأدنوي المتشعب من علم اللسانيات على فكرة الإيجاز، وعدم الإطالة في السرد، ويُعدّ التطرّق إلى جوهر القصة دون الالتفات إلى الزخارف الكلامية والاستعارات المنمّقة من أصوله؛ كما يميل إلى محاكاة الواقع أكثر من مكوثه في عالم الخيال. تُعتبر القصة القصيرة جدًا، من الأنواع الأدبية التي وظّفت العناصر الأدنوية بين سطورها القليلة وبذلك تفرّدت عن سائر النتاجات متّخذة إطارًا نصيًّا متميِّزًا. هناك بعض القاصّين الذين بنوا كتاباتهم على أساس المنهج الأدنوي، كالقاص المغربي جمال الدين الخضيري والذي نحن بصدد دراسة مجموعة من قصصه القصيرة جدًا، تحت مسمّى "فقايع". تروم هذه الدراسة، وفقًا للمنهج الوصفي - التحليلي، إلى معالجة هذا النوع الأدبي الموجز والبحث وراء العلة التي أجازت شيوع مثل هذا البرنامج وتسلّله في الأعمال السردية المستحدثة ولاسيما المجموعة التي سنتطرّق إليها؛ كما تسعى هذه الدراسة العلمية أن تردّد على بعض وجهات النظر المعارضة للبرنامج الأدنوي عبر تسليط الضوء على منهجية هذا المفهوم اللساني والإشادة بمميّزات توظيفه في النص القصصي القصير جدًا. من هذا المنظار تندرج المحاور ضمن البحث عبر عنصريّ الكم والماهية؛ إلا أنّ اقتصادية الحجم، والشخص، والفضاء الزمكاني، والحبكة تنضوي تحت محور الكميّة والقضايا المتعلقة بالقضايا الإنسانية، والاجتماعية، والسياسية، والعصرية، تمثّل الماهية. أمّا أبرز النتائج الحاصلة فهي أنّ الخضيري يعتبر القصة القصيرة جدًا لقطة مكثفة ومستجيبة لسرعة العصر والميل إلى الاختصار والنص القصصي القصير جدًا يتمتّع في مجموعة الخضيري، بالكثافة والتقدير في أركان القصة؛ كما يتّسم بنهايات حيّة تبض في فكر القارئ إذ يتقاسم الكاتب النهاية مع قارئه بواسطة إعطائه دورًا ديناميكيًا بدل الإستاتيكية المعتادة في القراءة المحضنة ممّا نلاحظ فاعلية المتلقّي باعتباره العنصر الأخير والمكتمل الذي ينسج نتيجة القصة المعتمدة على تأملاته الاستنتاجية. وتتسم قصص الخضيري أيضًا ببناء متناغم مع البرنامج الأدنوي وثيمات فلسفية مكثّلة بنزعات واقعية تساهم في فتح رؤى جديدة أمام القارئ تجاه الأمور.

كلمات مفتاحية: القصة القصيرة جدًا، البرنامج الأدنوي، جمال الدين الخضيري، مجموعة "فقايع".

* - طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خلیج فارس، بوشهر، إيران.

** - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خلیج فارس، إيران. (الکاتب المسؤل): alikhzri@pgu.ac.ir

*** - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خلیج فارس، بوشهر، إيران.

المقدمة

السرعة التي تسود العالم في عصرنا الحالي، وانخراط الناس في التكنولوجيا الحديثة وسيرهم في العوالم الافتراضية، كلّها عوامل تسببت في تغيير نمط الحياة الإنسانية، إلى جانب ذلك لقد أدى هذا التغيير إلى تحوّل الذائقة الأدبية أيضاً وظهور ألوان أدبية جديدة وعصرية أكثر جاذبية وتماشياً مع روح الجيل الجديد وفكره المتّجه إلى ما هو في متناول اليد وسريع الاستجابة. أصبحت هذه الألوان يوماً بعد يوم تتنافس في ميدان الأنواع الأدبية المألوفة والسائدة بين متذوقي الأدب بأشكاله المتنوعة. ارتبطت القصة القصيرة جداً بالقصة القصيرة المألوفة وتطوّرت شيئاً فشيئاً حتى كشفت عن نتائج بعض الكتاب وعرضت استعدادهم في سرد قصة وجيزة مؤثرة تترك في نفس القارئ انطباعاً ملحوظاً ما لا يمكن أن تتركه بعض الروايات المفصلة بأجزائها وبذلك تكسب ذائقة المتلقّي بإيجازها الخاص وتتميّز بأسلوبها العصري الفريد الذي تشارك به القارئ في استخراج الفكرة الأساسية.

تختصّ القصص القصيرة جداً ببعض المؤشرات والعناصر السردية؛ كما تقوم على بعض الشروط الملائمة لنوعها، وأهمّها الاختصار الذي يتمثّل في جميع أركان القصة من البداية حتّى النهاية؛ إذ إنّها لا تخضع لإطار الفقرات المتنامية الأحداث والحبكات المتداخلة أو العلاقات الجغرافية المتعدّدة؛ زمانية كانت أم مكانية، بل تُعتبر حاضنة لنماذج ثقافية، واجتماعية، وسياسية قريبة من الواقع الإنساني. هذه الميّزة التي نشأت ونمت عليها القصص القصيرة جداً، فتحت مجالاً أمام الباحثين للولوج فيها والتطرّق إليها عبر نظريات وبرامج مشتقة عن سائر العلوم والمدراس كما هي الحال في اللسانيات الحديثة والبرنامج الأدنوي المتشعب منها كروية جديدة كرّست اهتمامها على جانب محدّد وموضوع معين، أي القصر المبني على إيجاز الكلام دون الإجحاف بالنص وفحواه.

تعدّ الأدنويّة فضاءً حاضناً لمعطيات ومؤشرات القصص القصيرة جداً من باب تركيزها على الاختصار وإيصال المغزى والفحوى عبر استخدام تقنيات كتابية تتصف بالقصر. ومن هذا المنظار نسعى لدراسة مجموعة قصصية متكوّنة من قصص قصيرة جداً، تحت مسمّى "فقايع" للقصص المغربي جمال الدين الخضير حسب المنهج الوصفي - التحليلي والذي يكون بواسطة استخراج الشواهد وتحليلها من منظار البرنامج الأدنوي. إنّ الدافع وراء هذا البحث واختيار القصة القصيرة

جدًا بالتحديد، يندرج ضمن تماشي هذا النوع من القصص وعناصرها مع البرنامج الأدني الذي نسعى إلى التعريف به للقارئ من خلال تطبيقه على نماذج قصصية قصيرة جدًّا تحتوي على شواهد تساهم في نشر وبسط رؤية الأدنوية وما ترنو إليه؛ كما نهدف إلى تقديم محاور تضمّنت تحليلًا ودراسةً لقسمي الكم والماهية وعناصرهما بعد التدقيق والتمحيص في النص القصصي القصير جدًّا. في هذا البحث سنكون بصدد الإجابة عن السؤالين التاليين: كيف تجلّت الأدنوية في مجموعة "فقاقيع" لجمال الدين الخضيرى؟ وكيف عبّر الخضيرى عن قضايا الواقع الحالي في ظلّ مجموعته القصصية بواسطة أسلوبه المتمركز على الإيجاز؟

وللإجابة عن ذينك السؤالين، نطرح ما يلي -على محمل الفرض: أنّ البرنامج الأدني تجلّى في قصص جمال الدين الخضيرى عبر إلقاء الضوء على جوانب القصر والتكثيف ومن دون الالتزام بجميع أركان السرد القصصي، أمّا بالنسبة للسؤال الثاني فإنّنا نفترض وجود ثيمات أساسية أشار إليها الخضيرى تحت إطار البرنامج الأدني كالمسائل السياسية والاجتماعية وبعض المضامين الجوهرية والإنسانية التي ساهمت بأنّصاف قصص مجموعة "فقاقيع" القصيرة جدًّا بنزعة واقعية.

تُعتبر الأنواع السردية من أبرز وأغنى المجالات الأدبية لما تحتويه من طاقات بحثية ونقدية ساقّت إليها الكثير من الباحثين والنقاد؛ كما تصدّرت أغلفة بعض الكتب. مع ذلك فإنّ القصص القصيرة جدًّا والمشتقة من عائلة السرديات تواجه قلّة المصادر بحيث أننا لم نعر على دراسات كثيرة خلال دراستنا لسابقة البحث. ومن تلك الدراسات، كتاب موسوم بـ «شعرية القصة القصيرة جدًّا» لجاسم خلف إلياس (٢٠١٠م)؛ يشتمل هذا الكتاب على دراسة تناولت القصة القصيرة جدًّا كنوع أدبي متفرع عن أنواع أدبية يستحق المعالجة والتحليل. وقد استفدنا منه من باب تناوله للقصة القصيرة جدًّا والإشارة إلى آليات الكتابة القريبة من مؤشرات الأدنوية، حيث أدرج فيه المؤلف ثلاثة فصول، تطرّق فيها إلى الشعرية ومن ثمّ طرح موضوع القصة القصيرة جدًّا من حيث اللغة، والمفارقة، والاستهلال والخاتمة؛ كما ركّز على بعض الشروط والمعايير التي اختصّت بها. هناك كتاب آخر تحت عنوان «القصة القصيرة جدًّا ورؤى وجماليات» للمؤلف حسين المناصرة (٢٠١٥م)؛ ضمّ الكتاب ستة فصول، تحدّث فيها حول ماهية القصص القصيرة جدًّا وبعض التساؤلات والإبهامات المحيطة بها؛

كما جاء بنماذج تطبيقية قدّم فيها قراءات شاملة عن الأمكنة، والدلالات والمفارقات. يعدُّ هذا الكتاب من المصادر المساهمة في رفع التناقض الموجود من باب الرفض والقبول حول تعريف القصة القصيرة جدًّا. «ريخت شناسی داستان های مینی مالیستی (مورفولوجيا القصص المينيماالية)» عنوان آخر لكتاب باللّغة الفارسية لمحمّد جواد جزيني (١٣٩٤ش/ ٢٠١٥م)؛ جاء الكتاب مقدّمًا قراءة جذرية لتاريخ القصة القصيرة جدًّا، ومبيّنًا لأقسامها. إنّ المؤلف في هذا الكتاب يسعى لتقديم المينيماالية كفكرة أو فلسفة وجدت محبيها من بين الأدباء وحتّى القراء. أمّا في مجال الرسائل الجامعية فهناك مذكرة ماجستير حول «شعرية القصة القصيرة جدًّا في الجزائر» للطالب محمّد يوسف غريب (٢٠١٣م)؛ كرّس الباحث فيها اهتمامه على جذور القصة ونشأتها؛ كما تطرّق في الفصول التالية إلى معمارية النص والفضاء الكتابي بينما ختم دراسته مشيرًا إلى التقنيات المستخدمة في القصة القصيرة جدًّا. وقد توصل إلى نتائج عدّة منها كون القصة القصيرة جدًّا تجربة جديدة في ساحة الأدب مهما اعترض عليها النقاد وقد كانت التحولات الفكرية والفنية من عوامل ظهورها وثبوتها بين الآداب القصصية الأخرى. أمّا على صعيد الدراسات الخاضعة للبرنامج الأدنوي فنذكر منها كتابًا يحمل عنوان «اللسانيات التوليدية من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي: مفاهيم وأمثلة» لمصطفى غلفان وآخرين (٢٠١٠م)؛ يحمل الكتاب في طياته الأسس الفلسفية والعلمية متناولًا لبعض المفاهيم الرائجة في اللسانيات التوليدية كنظرية المعيار ونظرية المبادئ؛ كما يتطرّق إلى البرنامج الأدنوي في الفصل الحادي عشر تحت عنوان الاتّجاهات التوليدية الجديدة. كتاب آخر في هذا المجال مترجم إلى الفارسية «The minimalist program (البرنامج الأدنوي)» للّساني الأمريكي نعوم تشومسكي وترجمة محمّد فرّخي يكتا (١٣٩٩ش/ ٢٠٢٠م)؛ توسّع هذا الكتاب في شرح وتبيين الأدنوية كبرنامج لا نظرية وتناول كل ما يختصّ بها من مفاهيم واشتقاقات لسانية. «البرنامج الأدنوي: الأسس والثوابت» للباحثين علوي والملاخ (٢٠١٧م)؛ دراسة منشورة في مجلة "العلوم الإنسانية والاجتماعية" في العدد ٣١. إنّها دراسة نقدية ارتكزت على الأدنوية كنموذج متقدّم وحديث في تاريخ اللسانيات التوليدية. هناك بحث في اللغة الفارسية معنون بـ «خوانش كمينه گرایانه داستان های كتاب "الثائ" اثر جبران خليل جبران

دراسة في العناصر المينيمالية في قصص كتاب "التائه" لجبران خليل جبران» لعلي أصغر حبيبي (١٣٩٣ش/٢٠١٤م)؛ منشور في فصلية "نقد ادب معاصر عربي" في العدد ٧. يُعدُّ هذا البحث من الأبحاث التي تناولت الأدنوية بواسطة تطبيقها على قصص جبران خليل جبران وشمل محاور عديدة ومتنوعة، لكنَّ النظرة التمهيدية بالنسبة للبرنامج الأدنوي اتخذت موقعاً بسيطاً من البحث واستغنت عن الولوج فيه بصورة وافية.

بخصوص نتاجات جمال الدين الخضير السردية ولاسيما مجموعته القصصية القصيرة جداً والمعنونة بـ "فقايع"، لم نتوصل إلى دراسة شاملة سوى دراستين قدّمهما الناقد جميل حمداوي تحت عنوان كتاب «القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكروسردية» قصبصات جمال الدين الخضير نماذج» (٢٠١٧م)؛ وآخر يحمل عنوان «المعمار النصي في القصة القصيرة جدا» سمية البوغافية وجمال الدين الخضير وميمون حرش نماذج» (٢٠٢٠م)؛ في الكتابين المشار إليهما لم يتطرق المؤلف إلى البرنامج الأدنوي في أعمال الخضير بل تناول جوانب أخرى كخاصية الانزياح والاشتقاق والتتابع والتسريع و...، ودرسها حسب المنظور الميكروسردية المهتم بأساس نقدي أدبي يسعى لدراسة القصة القصيرة جداً عبر المستويات الداخلية والخارجية أو حسب المنظور المعماري؛ كما أنه لم يتخذ في دراساته مجموعة قصصية معينة للتطبيق بل جمع بينها متخذاً بعض الشواهد المعدودة من جميع نتاجاته القصصية وقد اكتفى بإيراد عناوين القصص دون التطرق إلى نصوصها. في هذا البين، وبعد ذكر أهم الدراسات والأبحاث، تبين لنا أنه أولاً: لم تخضع مجموعة "فقايع" القصصية لجمال الدين الخضير لدراسة مستقلة عن سائر نتاجات الخضير، وثانياً: قلما توصلنا إلى دراسات ركزت اهتمامها بشأن البرنامج الأدنوي كبرنامج حديث من الممكن دراسته في الأعمال القصصية القصيرة جداً مما أجاز لنا تناول هذا البحث وتخصيص دراسة حول فاعلية البرنامج الأدنوي في قصص "فقايع" القصيرة جداً.

أ: جمال الدين الخضير

يُعدُّ القاص والناقد جمال الدين الخضير الذي هو من مدينة الناظور في المغرب، من أبرز الكتّاب المعاصرين الذين لمع نجمهم في سماء القصص القصيرة جدًّا. وتعتبر مجموعته القصصية المسماة بـ "فقايع" من أوّل إصداراته وهي التي لفتت انتباهنا لتكون مادة للدراسة لاشتمالها على العديد من الموضوعات الاجتماعية والسياسية والإنسانية إلى جانب تناسبها مع مؤشرات البرنامج الأدنوي. وقد تلت المجموعة الأولى مجموعات أخرى تحت عناوين "وثابة كالبراغيث" و"سوق المضاجع". إنّه «مبدع يتأرجح بين التجريب والتأصيل، ويستفيد كثيرًا من تقنيات السرد العربيّ القديم، بالانفتاح على التقنيات السردية الحديثة»^١ وهذا ما يتمثّل في مقاماته القصيرة جدًّا والتي أطلق عليها عنوان "حدثني الأخرس بن صمام" على غرار المقامات المعروفة في الأدب العربيّ. وقد ضمّت نتاجاته السردية موضوعات مختلفة شديدة الصلة بالواقع الإنساني؛ إذ يستحضر القاص الكثير من الأحداث والصراعات التي يعاني منها الإنسان المعاصر في النص القصصي القصير مضيّفًا إليها بعض التقنيات السردية التي يغلب عليها طابع البساطة والإيجاز.

ب. القصة القصيرة جدًّا (short short story)

بدايةً وقبل التطرّق إلى البرنامج الأدنوي وتطبيقه على مجموعة الخضير القصصية، نرى أنّه من الضروري الوقوف على القصة القصيرة جدًّا وتبيينها عبر ثلاثة محاور سنتناول فيها نشأتها ومكانتها بين الأجناس الأدبية الأخرى، ونقل بعض الآراء الموافقة والمعارضة لهذا النوع القصصي؛ كما ستكون لنا نظرة موجزة صوب القصة القصيرة جدًّا وروادها في المغرب.

١. نشأة القصة القصيرة جدًّا

البحث في جذور القصة القصيرة جدًّا لا يعني التطرّق إلى نوع أدبي بحت ومستقل عن سائر الأنواع السردية بل هناك أنواع تشبّبت منها هذه القصص وراجت بين الأجناس الأخرى وشدّت إليها الكثير

١. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكروسردية (قصصات جمال الدين الخضير نماذج)، ص ١١٣.

من القراء. ومع هذا لا يمنع أن نقدّمها ونعرّف بها للقارئ حسب ما تناولها النقاد. ظهرت القصة القصيرة جدًّا أو ق.ق. جدًّا في «أمريكا اللاتينية منذ مطلع القرن العشرين مع إرنست هيمينغواي سنة ١٩٢٥م، حينما أطلق على إحدى قصصه مصطلح (القصة القصيرة جدا)»^١؛ كما أنّ هناك إشارة إلى «قصة (الديناصور) للكاتب الغواتيمالي أوجستو مونتيروسو وقصة الكاتب المكسيكي لوي فيليبي لومولي»^٢ باعتبارهما قصصا قصيرة جدًّا انتشرت في الغرب إبان القرن العشرين. أمّا في الشرق، فظهرت القصة القصيرة جدًّا بخلفية تاريخية كانت متمثلة بشتى الأنواع الأدبية القصيرة. «إنها خطاب جديد له سياقه الثقافي التاريخي الممتد على طول تاريخ الإبداع، الذي جسد روح الإرهاصات القصصية القصيرة جدًّا، التي شاعت في ماضينا على شكل الأخبار، والحكايات، والخرافات، والأساطير، وال نوادر، والحكم، والأمثال»^٣. من هذا المنظار فإنّ القصة القصيرة جدًّا برزت في الحقل السردي وعليها صبغتان غربية وشرقية؛ غربية من حيث التأثير بالإطار والمنهج الغربي الذي صيّرهما مصطلحًا جديدًا إلى جانب الأنواع السردية الأخرى، وشرقية من جهة النظرة التأصيلية لأجناسها شاكلتها من حيث الطول والفكرة مع عناوين مختلفة إلا أنّ كاتبها تتمتع بحريّة الإبداع وتمتّع قارئها بحريّة التحليل. بهذا الموروث الذي تعيّن عليه جذور القصة القصيرة جدًّا، يصبح هناك نوع من المشروعية لهذا الجنس الأدبي الذي يواجه بعض الآراء المعارضة له، وبذلك يمكن بسطه ونشره كجنس أدبي رائج في فترات زمنية بمسمّيات مختلفة؛ كما راج وانتشر بصورة مستحدثة في عصرنا الحالي و«في أغلب الوطن العربيّ، منذ أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين»^٤ تحت مسمّى القصة القصيرة جدًّا.

١. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكروسردية (نحو مشروع نقدي عربي جديد)، ص ٢٠.

٢. هيثم بهنام بردى، القصة القصيرة جدا الريادة العراقية، ج ١، ص ١١.

٣. حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ص ١٤٨.

٤. سعيد يقطين، القصة القصيرة جدًّا: النوع، الفضاء، الوسيط، ص ١٠٤.

لقد شاعت وتناقلت أسماء وعناوين متعدّدة بخصوص تسمية القصة القصيرة جدًّا ممّا فتح المجال لبعض الإشكاليات بالنسبة لمفهوم هذا الجنس الأدبي والعنوان الذي يمثّله ويتماشى مع ماهيته، مثل «القصة الومضة- القصة اللقطة- القصة القصيرة للغاية- القصة المكثفة- القصة الكبسولة- اللوحة القصصية- الصورة القصصية- النكتة القصصية- الخبر القصصي- القصة الشعر- الخاطرة القصصية- القصة الجديدة- القصة الحديثة- الحالة القصصية- المغامرة القصصية- القصة القصيرة جدًّا وأيضًا يمكن أن نضيف، قصة المترو، قصة السندويج، قصة الصرعة»^١. كلّها عناوين انطرحت من قبل النقاد حسب انطباعهم ووجهة نظرهم النقدية صوب هذا الغصن الحديث النمو من شجرة السرديات، إلّا أنّ عنوان "القصة القصيرة جدًّا" حظي بقبولٍ بين مختلف التسميات؛ لما فيه من دلالةٍ على مفهوم القصة وتركيزٍ على الحجم والكمّية؛ كما نلاحظ فيه امتدادًا لما سبقه من القصة والقصة القصيرة، وتجنبًا عن نعوت ومفاهيم لا تنظيرية كالمترو، والسندويج، والصرعة والكبسولة التي تجعل القصة القصيرة جدًّا بمنعزلٍ عن سائر الأجناس.

إلى جانب التسميات المتعدّدة، وردت هناك تعريفات شتى بخصوص القصة القصيرة جدًّا؛ مبادرة من النقاد والكتّاب لتجنيس هذا النوع الأدبي وإيضاحه للمتلقّي عبر إزاحة الضبابية عنه. وصف الناقد أحمد جاسم الحسين القصة القصيرة جدًّا بأنّها «قصة أوّلاً وقصيرة جدًّا ثانيًا، فالمهم فيها القصصية والتكثيف وهي فن أدبي قائم بذاته له أركانه، تقنياته، وعناصره»^٢؛ في حال توجد بعض التصورات الخاطئة التي تُشيدُ فنيّة القصة القصيرة جدًّا على أساس الإيجاز والابتعاد عن الإطناب فقط، إلّا أنّ وجود المؤشرات والتقنيات المستخدمة فيها بالإضافة إلى قصر الحجم، معًا تُشكّلُ بنية ما نعرفه اليوم بالقصة القصيرة جدًّا؛ كما يعتقد حسن النعمي في مقاله بأنّ الفكرة المضمرة في النص من مقوّمات القصة التي تزوّدها بالمتعة الممزوجة بالتخمين والحُدس^٣. ومن بين كثرة التعاريف الواردة، نشير إلى آخر ضمن هذه الورقة البحثية موضحين بأنّ القصة القصيرة جدًّا «تجلُّ سردِي،

^١ هيثم بهنام بردي، القصة القصيرة جدا الريادة العراقية، ج١، ص ١٠ و١١.

^٢ أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدًّا _ مقارنة تحليلية، ص ١٩٣.

^٣ حسن النعمي، في فن القصة القصيرة جدًّا، ص ١٣٢.

وتنوعٌ فنيٌّ داخل جنس أدبيٍّ أعم، هو القصة، عرفه المشهد الثقافي العربيّ المعاصر المتمثّل بالأدب والقضايا الاجتماعية استجابةً لجملة من التحولات السوسيوثقافية^١، لا شك أنّ هذه القصة بمدلولها القصير جدًّا ما هي إلا صورة متطورة عن القصة القصيرة، بنصٍّ يتّسم بالإبداع والحداثة، يبدأ بدهشة تشدّ القارئ نحوها وينتهي بلغزٍ يستوقف الذهن والفكر.

٢. وجهة نظر النقاد حول القصة القصيرة جدًّا

يعتقد المسرحي الفرنسي "يوجين يونسكو" بأنّ «كل أدب جديد هو عدائي»^٢، في الواقع هذه النظرة سائدة بخصوص أغلب الروافد والأجناس الحديثة والمتشعبة من كليات أدبية ذات تأصيل، وأطر، وتنظير؛ لكن هذا لا يمنع من تقبّل جزئيات أدبية مشتقة من تلك الكليات طالما يبقى مجالها مفتوح لتبني أنماط تزيدها رونقًا وتقدمًا؛ وكما يُقال بأنّ «الكتابة التي تتعدّد في أجناسها تبقى عالما مفتوحا لتوالد أجناس جديدة أخرى»^٣. فالقصة القصيرة جدًّا وما حصدت من آراء موافقة ومتقبّلة لنوعها إلا أنّها لم تسلم من نظرة المنكرين لها والمعارضين اتّجاهها. يطرحُ الناقد العراقي جاسم خلف إلياس في كتابه، خمسة آراء جمعت بين الذين صرّحوا عن رفضهم التام حيال القصة القصيرة جدًّا وآخرين أعلنوا عن رفضهم كالجماعة الأولى، لكن سرعان ما تقبّلوها؛ كما يشير إلى فئة أخرى اتّخذت موقفًا محايدًا لا منكر ولا مؤيد، بينما ظهر العديد من النقاد الذين أفصحوا عن آرائهم الموافقة عن قناعة بعد دراسة وتحقيق، والصنف الخامس والأخير هم الذين تفاعلوا مع القصة القصيرة جدًّا وراقت لهم بغضّ النظر عن كشفها ودراستها أو التطلّع إلى جذورها.^٤ نظرًا لما سبق فإنّ الذين خالفوا انتشار هذا النوع السردي الجديد واتّخذوا رؤية متّسمة بالمحافظة مع عدم الميل إلى التجديد في الفنون السردية، فإنّهم ما درسوه كما يجب وما تطلّعوا على خصائصه وغفلوا عن جنسه الأدبيّ الحامل لفوارق جوهرية وجماليات بالإضافة إلى قواسم يشترك بها مع سائر القصص، ومن منظار آخر فإنّه

١. فريد أمعضشو، من قضايا القصة القصيرة جدًّا، ص ١٤٦.

٢. عدنان الصائغ، اشتراطات النصّ الجديد، ص ١١٠.

٣. حسين المناصرة، القصة القصيرة جدًّا ورؤى وجماليات، ص ١٤٩.

٤. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدًّا، ص ٦٩-٧١.

«لا يعيب القصة القصيرة جدًّا في الوقت نفسه أن تكون ابنة زمنها وعصرها وأن تستجيب لسرعة العصر وأن تتخلص من المادة الطويلة التي لم تعد تجذب القراء، حيث المادة القصيرة جدًّا هي التي يفترض بها أن تشد القراء إلى أعماقها»^١ وتستوقفهم لسبر أغوار الأدلجة التي أضمرتها في مغزى سطورها القليلة بعيدًا عن الإسهاب والإطناب.

٣. تطوّر القصة القصيرة جدًّا في المغرب

راجت القصة القصيرة جدًّا في المشهد الأدبي العربيّ، حسب الأقوال الواردة في هذا المجال، في السبعينيات وعلى الأغلب كانت هذه الفترة ممزوجة بالمحاولات التي مهّدت الطريق لتناول هذا النوع القصصي في التسعينيات بنطاقٍ أوسع من قبل؛ بينما مثل «العقد الأول من القرن الحادي والعشرين الفترة الذهبية للحوار حول هذه الظاهرة والتنظير لها وظهور عدد من الكتب التي تسعى لجعلها جنسًا أدبيًا مستقلًا»^٢. في المغرب أيضًا ظهرت بوادر هذا الفن المستحدث أي الإيجاز والتكثيف والإبداع على بعض نصوص الكتاب المغاربة إلا أنّ الناقد المغربي جميل حمداوي يعتبر «محمد العتروس أول من كتب القصة القصيرة جدًّا بالمغرب بمجموعته القصصية (هذا القادم) الصادرة سنة ١٩٩٤م»^٣، ممّا أدى إلى طبع بصمة جديدة في السرد المغربي؛ إذ تعدّدت المجاميع القصصية بعد ظهور عدد يسير من القاصّين؛ الأمر الذي جعل المغرب من الدول المذكورة بالريادة والزعامة في سجل القصة القصيرة جدًّا.

ج. البرنامج الأدنوي (Minimalist Program)

البرنامج الأدنوي أو ما يُعرف بالأدنوية (Minimisation) هو من أقرب النظريات إلى مفهوم القصة القصيرة جدًّا؛ إذ يتمثّل في فرعٍ من اللسانيات التوليدية الذي تتوفّر فيه سمات القصة القصيرة جدًّا

١. حسين المناصرة، القصة القصيرة جدًّا رؤى وجماليات، ص ١٣٤.

٢. صالح هويدي، السرد الوامض مقارنة في نقد النقد، ص ١٤.

٣. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدًّا في المغرب، موقع صحيفة المثقف.

من حيث الكثافة والبساطة المعتمدة على اقتصادية الجمل والعبارات. ظهر هذا المصطلح «مع بداية التسعينيات (١٩٩٣_١٩٩٥) في إطار ما عرف بالبرنامج الأدنوي ويمثل لهذا التصور التوليدي بكتاب تشومسكي: «The Minimalist Program»^١ الذي أسس هذا البرنامج مستخرجاً إياه من قلب الاتجاه اللساني التوليدي باعتباره أحدث مولود في تاريخ هذه النظرية. أوضحه اللساني المغربي عبد القادر الفاسي بعنوان «مفهوم مرتبط بالبساطة (simplicity) والتقليص (reduction) والتقتير (parsimoni)»^٢. يعتمد البرنامج الأدنوي على فكرة تمكّن الفنانين والأدباء لخلق أثر مقتصد وبسيط بالإضافة إلى اتصافه بالجدّة والحداثة، فهو، من هذا المنظار، نراه يمتاز بـ «مبادئ قوامها الاقتصاد والاكتفاء بالأدنى الضروري من الاشتقاقات، وذلك باعتماد استنتاجات صورية قائمة على عدد محدود من الفرضيات القادرة على تغطية أكبر قدر من المعطيات والوقائع»^٣. إنّ الخصائص التي اختصّت بها الأدنوية ولاسيما توظيف الإيجاز والارتكاز على الحد الأدنى، لم تكن اعتباطية بل هي نتاج أدلجة مدروسة تشرعن لشعار «القليل أيضاً كثير»^٤. كل هذه المعطيات المتوفرة في الأدنوية، ارتبطت بفن القصة القصيرة جداً وانسجمت معها نحو طرح رؤية متكاملة صوب تجنيس هذا الفن وتعميم مشروعيته بعنوان نوع سردي يمكن دراسته تحت إطار برنامج حديث أو حتى نظرية.

د. تجليات البرنامج الأدنوي في قصص "فقايع"

تجلّى البرنامج الأدنوي في قصص جمال الدين الخضير؛ لما فيها من مادة بحثية ملائمة لهذا المفهوم النظري الذي يستحق الدراسة والتحليل، حيث اشتملت مجموعة الخضير القصصية على ٨٨ قصة قصيرة جداً. تناولت أسلوباً سردياً حديثاً جعلها في عداد النتاجات الأدبية المتميزة،

^١ مصطفى غلفان وآخرون، اللسانيات التوليدية من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي: مفاهيم وأمثلة، ص ١٩٩.

^٢ عبد القادر الفاسي الفهري، المقارنة والتخطيط في البحث اللساني العربي، ج ١، ص ١٧.

^٣ ناصر فرحان الحريص، المظهر الإبداعي للغة: مقارنة أدنوية-إدراكية، ص ٢٨.

^٤ محمّد جواد جزيني، ريخت شناسی داستانهای مینی مالیستی، ص ٧.

ونظرًا لذلك فإننا ننوي التطرّق إلى هذا العمل السردّي بواسطة دراسة عنصرين مهمّين هما الكمّ والماهيّة؛ كما نسعى إلى استخلاص أبرز الخصائص المرتبطة بهذين العنصرين من خلال الأدنوية.

١. عنصر الكمّ

يرتكز هذا المحور من الدراسة على تمييز عنصر الكمّ بمعناه القليل القصير والذي أوردناه في أربعة محاور فرعية معنونة بأدنويّة الحجم، وأدنويّة الشخوص، وأدنويّة الفضاء، وأدنويّة الحبكة؛ إذ سنقوم بإيراد كلّ محور مع شواهد ومن ثمّ دراسته في ظلّ ضوابط البرنامج الأدنوي.

١/١. أدنويّة الحجم

الحجم هو المؤشر الأساسي والدالّ الرئيس على مصطلحي القصة القصيرة جدًّا والبرنامج الأدنوي. الحجم يشمل عدد السطور، والكلمات، والمرادفات والجملات الوصفية كذلك، بحيث كلّما كانت أسطر القصة القصيرة جدًّا أقلّ ومفرداتها محدودة من دون توسع ومرادفات إضافية، كلّما كانت قريبة من الحجم المطلوب للقصص القصيرة جدًّا. يتحقّق وجود قصر الحجم في النصّ إلى جانب سائر أركان القصة وسماتها. وهناك من لا يذكره ضمن أركان القصة القصيرة جدًّا ويقترحون عناصر أخرى؛ بينما يراه آخرون مكوّنًا شديد الأهميّة في العملية السردية من حيث استجابته لنمط الحياة السريع، ف«نحن الآن في زمن يقول لنا: ما تكتبه في مئة صفحة اكتبه في عشر صفحات، وما تكتبه في عشر صفحات اكتبه في صفحة واحدة، وما تكتبه في صفحة اكتبه في ثلاثة أسطر»^١. جمال الدين الخضير أيضًا وظّف هذه التقنية ومن خلالها برزت في نصوصه رؤية مقتصدة من حيث المفردات، والعبارات، والسطور كالشاهد التالي:

«اختار منفا.. ولّى ظهره للعالم فأصبحت لا تراه إلّا من قفاه»^٢

تعدُّ هذه القصة المعنونة بـ "دنيا"، من أقصر القصص الواردة في مجموعة الخضير؛ إذ لا تتجاوز السطر الواحد، متجانسة مع البرنامج الأدنوي بواسطة التكتيف الموجود في شرح حال إنسانٍ

^١. حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ص ١٣٤.

^٢. جمال الدين الخضير، فقايع، ص ٤٧.

فضّل الزهد والعبادة معتزلاً الدنيا ومنزويًا عن ناسها. إنّها قصة أقل من عشر كلمات لكنّها تحمل إيجازًا واختصارًا ينمّان عن التزام القاص بالمستوى الكمي المتمثّل باقتصادية الجمل وقصر الحجم. لقد واطب الخضيرى على أعمال هذه التقنية على أكثر عدد ممكن من قصصه وقد تجلّى اهتمامه هذا في قصة أخرى حملت عنوان "خُشْب":

«قال وهو يرى حرائق تلتهم الجبال والرجال:

- كيف تأتي لخُشبية ثقاب أن تزدرد قارة من الأخشاب؟»^١

قصة قصيرة جدًّا بمؤشر قوي ودقيق يتّسم برؤية سلبية دون الالتفات إلى المقدمات والتوسيع في الألفاظ والمعنى، نرى أنّ الخضيرى يجعل هذا السؤال محور قصته بل يجعل القصة سؤالًا دون التطرّق إلى الجواب؛ تعمّدًا منه كي يُدخل القارئ معه في فضاء تأويل قصته هذه، لذا يوفّر الجواب ويُلقِي به على عاتق القارئ المتأمل. هو هكذا أوصل رسالته إلى المتلقي بصورة تامّة مبتعدًا عن تحمّل وزر التوسيع والإطناب الممل، مكثفياً بسطرين من الجمل.

٢/١. أدنوية الشخصوس

حضور الشخصيات في الأعمال القصصية، من العوامل الأساسية في العملية السردية ومن الأجزاء المرتبطة ببقية العناصر. الشخصيات موجودة في جميع النتاجات القصصية أيًّا كان نوعها سواء كانت روايات أو قصص قصيرة أو قصيرة جدًّا؛ أمّا بالنسبة للقصص القصيرة جدًّا، فإنّ الشخصيات تقلّ فيها لا لأنّها غير مهمّة، بل لأنّ الكاتب يسعى لتقديم نص بشخصيات معدودة حتّى يبرز ويكشف عن إبداعه في الكتابة بحيث لا يشعر القارئ، عند قراءة النص القصير جدًّا، بأنّ هناك نقصاً أو جانباً مبهماً؛ كما أنّ هذا الأمر لا يعيها، بل يُعتبر خصيصة مميزة تمثّل أمام القارئ شخصية واحدة ثابتة، إلّا أنّها في الوقت نفسه تفرض عليه إيجاد مثيلاتها في عالم الواقع وبهذا يكون النص القصصي القصير جدًّا ذا فاعلية متراوحة بين الشخصية الوحيدة الحاضرة في النص وبين الشخصيات التي يقوم المتلقي بخلقها بعد الانطباع الذي يتكوّن في مخيلته. لقد برزت هذه السمة

^١. المصدر السابق، ص ٧٣.

المؤثرة، أي قلّة الشخصيات، في قصص الخضيرى متّخذةً إطارًا مقتصدًا بالنسبة لتناول الشخصيات المتعدّدة، الأمر الذي يُصنّف مجموعته ضمن نهج البرنامج الأدنوي وخصائصه. في هذه الفقرة سنشير إلى بعض القصص الواردة بهذا الأسلوب وسندرسها من حيث اقتصادية الشخوص كالقصة التالية المعنونة بـ "قضية":

«قال للمحامي الكبير وهو يعرض عليه مشكلته:

- قضيتي غير منطقية ومستعصية يا أستاذ.
- أنا متخصص في مثل قضاياك. هات ما عندك.
- مشكلتي أنني أريد أن أكسب قضية تتلخص في: $1+1=5$
- في المتناول.. فقانوننا مكتوب بلغة غير رياضية.^١»

ترتكز هذه القصة على شخصيتين فقط، حدث بينهما حوار حول قضية يراها الزبون المجهول الهوية غير قابلة للحل؛ إذ لا تتماشى مع العقل والمنطق يرفضها، بينما يراها ممثل القانون، أي المحامي قضية سهلة لا تتطلّب هذا الكم من القلق، والدليل يكمن في أنّ القانون الذي يشير إليه القاص معرّض لأنواع وأشكال التحريف والاختراق حسب المصلحة والرغبة الفردية. الشخصيات ثابتة، غير أنّ شخصية المحامي والتي يسخر منها الخضيرى عبر نعتها بـ "الكبير"، تُظهر حقيقة هذا المحامي المزيف في السطر الأخير مدهشة القارئ بما تفوّه به شخص درس القانون لكنّه أول من قام بنقضه فكيف حال سائر الناس. طرح القاص مسألة مهمة مثل هذه التي تبيّن فساد الجهات القانونية وكيفية تلاعبها بالمقرّرات عبر شخصيتين دون استدعاء شخصيات متعدّدة وكأنّه يضع أمام المخاطب نموذجًا واحدًا يكفي لإيجاد نماذج كثيرة أخرى في عالم الواقع. وهذا الأسلوب، في الحقيقة، ناتج عن براعة السارد وتمكّنه من وضع صورة كاملة من حقيقة اجتماعية لا بواسطة حضور وتداخل جميع عناصر السرد بل بظهور عدد قليل منها، وهذا ما نلمسه في القصة التالية:

^١. جمال الدين الخضيرى، فقائع، ص ٣٩.

«انتبه فوجد نفسه يبيع الذباب. نَشَّ، وهَشَّ، ورَشَّ. لم يتذبذب الذباب.

قيل له:

- بكم تبيع الذباب؟

غضب. جرّ العربة المحملة بالسمك ومضى.

كان يلفه الضباب. كان يلفه الذباب.»^١

في قصة "بائع الذباب"، تحضر في النص شخصيتان يتعرف عليهما القارئ من خلال السؤال المطروح من قبل شخصية مجهولة لم يصفها الخضيرى بصفة سوى أنّها شخصية سائلة وبواسطة هذا السؤال تتشكّل صفة أخرى له وهي السائل المستهزئ، الساخر أو الحشري. والشخصية التالية جسّدت حالة بائع السمك المرهق من النش (الطرد والإبعاد)، والهش (الضرب بالعصا أو اليد)، والرش (التبليل بالماء) محاولاً منه لنشر الذباب عن السمك، والغاضب من السؤال الموجّه له. من الملاحظ أنّ البائع لا يتكلّم مع أحد ولا يجيب على الشخصية السائلة، ومع ذلك برز في النص عبر الصفات والحالات التي تصورها له القاص. قصة قصيرة جدّاً احتوت على أقل عدد ممكن من الشخصيات بينما رسمت صورة يومية غالباً ما شاهدناها أو سمعناها في الأسواق أو حتّى في الشوارع.

٣/١. أدنوية الفضاء

القصّد من الفضاء في هذه الورقة البحثية، هو الفضاء الزمكاني المشتمل على أبعاد جغرافية وأمّكنة مختلفة_ عامّة كانت أم خاصّة، مفتوحة كانت أو مغلّقة_ وأزمنة متعدّدة؛ كما نقصد الزمان والمكان معاً «انطلاقاً من أن المكان لا ينفصل عن الزمان الذي يلتحم به؛ فلا مكان، ولا فضاء، ولا حيز بدون زمان أو لحظة زمنية»^٢. وفي هذا المضمار، لقد سعينا لدراسة الأرضية التي تتحرك عليها الشخصيات وتنسج أفعالها حسب الفترات الزمنية؛ غير أنّ حضور الفضاءات بطابع غير مباشر كان الوجه الغالب على نصوص جمال الدين القصيرة جدّاً، كالنص التالي الوارد في قصة "بعوضة":

^١. المصدر نفسه، ص ٦٠.

^٢. حسين المناصرة، القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، ص ٤٩.

«ما كدت أغفو في نومي حتى حرّمته عليّ بعوضة سليطة بأزيها المزعج وقرصها الأليم. بت أبحث عنها في ثنايا الجدران وخلف الستائر، لكن دون جدوى. تقلبت على أكثر من جنب. نبتت في جسدي مصابيح لا تريد الانطفاء. تعجبت كيف تأتي لهذه الحشرة أن تقوم بقلبي وتحريكي بهذه السرعة وأنا البدين الثقيل. ضاقت بي الدنيا بما راق، وتيقنت فعلاً أنّها لا تُساوي عضة بعوضة.»^١

الفضاء الزمكاني غير واضح ويخلو من الشفافية وإنّما يمكن الإمام به من خلال الجو الحاكم على القصة، أي النوم. بواسطة هذا المؤشر فإنّ القاص يستغني عن إيراد اسم المكان والذي نرى الغالب فيه "غرفة النوم"، إلا أنّ زمان النوم غير مشخص ومحدّد، لا ندري أنّه قصد النوم ليلاً أم نهاراً بينما نعتقد أنّ الزمان الذي أراد الخضيري إيصاله للقارئ هو "الليل"؛ باعتبار القرائن الدالة عليه كساعات النوم المريح الذي لا يتحقّق سوى في سكون الليل، والسكوت والهدوء المتخيّم على المكان بحيث يعلو فيه أزيز البعوضة ويسلب النوم من العيون. هذه العملية السردية تشارك المتلقي معها في الحدث وتفتح أمامه مجال التأمل والتدقيق عبر مفاعلة أدنوية تظهر باستخدام مؤشرات تُرشد القارئ إلى المكان أو الزمان المقصود من قبل القاص وهذا ما يظهر في القصة التالية:

«طويل القامة. بارز العروق. منحن على منجله طول يومه. خَلْف وراءه أكوام من الحصاد. تراءت له أفعى رَقْطاء تتجه نحوه. استمر في انحنائه ولم يبال بها قط. وما أن غرست أنيابها في ساقه نافثة سمها حتى سقطت ميتة. أخذها وربط بها قبضة من السنابل.»^٢

يتمثّل الفضاء الجغرافي في هذه القصة عبر مساحة زراعية، نستنتجها بواسطة بعض المفردات المستخدمة لسرد الأحداث منها: "المنجل (أداة لقطع الزرع)" و"الحصاد (موسم الحصد)" و"قبضة السنابل". كل هذه المفردات تمهّد لاستحضار صورة المكان لدى القارئ دون ذكرها مباشرة. ويتمثّل الفضاء الزماني عن طريق الإشارة إلى نفس المفردات الدالة على المكان عبر تصوير موسم الحصاد. نظرًا لذلك فإنّ القاص ضرب عصفورين بحجر، أي دلّ على الزمان وأيضًا على المكان من خلال حقل من الكلمات المشتركة؛ إذ وقرّ على نفسه جرّ المفردات المرتبطة بمدلول واحد؛ كي

^١. جمال الدين الخضيري، فقايع، ص ٥٨.

^٢. المصدر نفسه، ص ٧٧.

لا يقع في مغبة الإسهاب وفي هذا البين تمكّن من دمج صورتين وصفيتين تمثلت الأولى لشخصية الحاصد القوي الشجاع بواسطة العبارة التالية "وما أن غرست أنيابها في ساقه نافثة سمها حتى سقطت ميتة" وبعض الأوصاف الخارجية؛ كما قدّم الثانية عبر صورة وصفية للمكان الموجود فيه بصورة مكثفة ومتّسمة بالتدقيق.

٤ / ١. أدنوية الحُبكة

غالبًا ما تُبنى القصص القصيرة جدًّا على حبكة واحدة طالبة لفت انتباه القارئ على زاوية ثابتة من فكرة القصة دون توظيف جميع الأجزاء المرتبطة بها؛ كما تدور حول حدث بعيد عن التشابك والاندماج، بينما التحريك في الأعمال الروائية يخضع للشرح والتعمق في الأحداث ويستدعي حضور كافة فروع الحبكة ويتضمّن وضوحًا من البداية حتّى النهاية. فالسارد في قصته القصيرة جدًّا، يُشعل الحدث في ذهن المتلقي ويتركه بحالة توهج إلى أن ينطفئ بتأويلٍ أو استنتاجٍ من قبل القارئ والدليل هو أنّ الحبكة في السرد المقصود، تُبرز الأحداث بصورة مكثّفة ومتراصة؛ لأنّ القصة القصيرة جدًّا تلمع كالبرق الخاطف^١. لقد تطرّق جمال الدين الخضيرى إلى الحبكة في قصصه متناوّلًا بعض أجزاءها بصورة جمالية؛ كما يُلاحظ في النص التالي:

«في حديقة "داروين" القائمة في ضواحي المدينة، سرعان ما وقف الطفل عند أحد الأقفاص وقال صائحًا:

- أهذا هو القرد يا جدي؟

قال الجد:

- نعم يا حفيدي..

وقال القرد:

- نعم يا حفيدي..»^٢

١. أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدًّا - مقارنة تحليلية، ص ٥٢.

٢. جمال الدين الخضيرى، فقايع، ص ٦٦.

تكوّنَت هذه القصة من بنية بسيطة جدًّا، لا تعقيد ولا تداخل فيها. استحضّر السارد من خلالها إشارة مفتاحية فلسفية لـ "داروين" مؤسس نظرية التطور البشري من دون مقدّمات ولا حتّى توضيح آخر إضافي؛ إذ لا مجال للوقوف والإكثار من السرد، ومن ثمّ تابع السرد عبر سؤال طفلٍ متحمّس لاستكشاف ما يرى مع إجابة عادية من قبل الجد، إلّا أنّ ظهور إجابة أخرى غير متوقّعة في السطر الأخير، تستوقف القارئ وتضعه بدوامة من الأسئلة مسترجعة إياه إلى سلالة البشر وهذه هي النهاية المفتوحة التي تستلزم دقّة المتلقّي تجاهها. نختم هذه الفقرة عبر دراسة اقتصادية الأحداث في نص آخر تحت مسمّى "عطب":

«متكئة على سيارتها المركونة جنب الطريق في انتظار من يغيّر لها إطار العجلة.

كلّ مرة كان يتمّ التغيير، لكن بقيت العجلة على حالها.»^١

السطر الأوّل من هذا النص يركّز على لقطة معينة تستوقف القارئ على مشهد معين. فعند قراءة القصة يترأى للقارئ بأنّها قطعة مفصولة عن إطار كامل منسجم، نظرًا لذلك فإنّ السارد صوّر للمتلقّي مشهدًا واقعيًا يصف فسادًا اجتماعيًا، استجمع وكثّف فيه جميع ما يمكن قوله في قصة أعم من هذه. يخلو هذا المشهد من أي عقدة أو تداخل أو حتّى حوار أو نزاع ولكن في نفس اللحظة يوصل للمتلقّي فكرة جوهرية توضّح أمامه بغية الكاتب أو القاص. إنّها لقطة وجيزة سريعة بنتيجة بيّنة ونهاية مكشوفة للقارئ.

٢. عنصر الماهيّة

من الممكن أن تتخلّى القصة القصيرة جدًّا عن بعض عناصرها أو تقتصد فيها وتسم بالتقليص، إلّا أنّ ماهيّة القصة والثيمة الغالبة عليها تبقى موجودة لا يمسه حذف ولا تقشير؛ إذ يسودها جوٌّ من الجرأة أكثر من الرواية والأجناس السردية الأخرى لما فيها من النزعة الواقعية. هذه القصص غالبًا ما تتجرّد من الأدوات البلاغية؛ بسبب اصطكاكها الشديد بالأمور والموضوعات الواقعية، حتّى إنّ اللغة المسيطرة عليها هي لغة جامحة ساخرة في مواجهة ما يجري على الإنسان المعاصر في مجتمعه

^١. المصدر السابق، ص ٧٦.

المتنم تارةً واللإنساني تارةً أخرى، فيغدو السارد ناقدًا ثقافيًا أو اجتماعيًا يضع رؤية نقدية بين يدي القارئ بالنسبة لطبقات المجتمع بشتى مشاكلها. لقد شحن الخضيرى قصصه بثيمات متنوعة وعالج زوايا عديدة وأهم القضايا التي تطرق إليها من الممكن تلخيصها عبر المحاور الآتية.

٢/١. القضايا الإنسانية

أبرز القضايا الإنسانية التي وجهها الخضيرى إلى المتلقين، هي التفرقة العنصرية التي مازالت تلازم العقلیات المحدودة بالرغم من التطور والتطور الحاصل وقد تجلت هذه المسألة في قصة اعتلاها عنوان "النادلة":

«نادلة سوداء مثل الفحمة. لما اتجهت نحو منضدته تسأل عن بغيته. نظر فيها ملياً وقال:

- ترى لو طحناك هل سنصنع منك كحلاً تمتلئ به مرادنا؟!»^٣

تمثل القصة ردّة فعل القاص تجاه هذه النظرة التحقيرية التي مازالت تلاحق ذوي البشرة الداكنة، طالبةً تغيير العقلية التي يسود فيها الاختلاف الطبقي وتقييم الإنسان الذي هو أشرف المخلوقات باعتبار لون بشرته سوداء كانت أم بيضاء. إنّها رسالة مستوطنة لفكرة زاخرة بالإنسانية والمساواة. إنّها الثيمة الغالبة التي ترنو إلى تجدد فكري أساسي بخصوص الإنسانية؛ كما يجري في "البرتقالة" القائلة:

«عمّ القحط وسادت المجاعة في البلاد. استشرى الجراد وتنافس مع بني البشر في افتراس النبات ولحاء الشجر. ظهر رجل في الزقاق أنهكه الهزال يتمسح بأعتاب برتقالة، ثمّ سرعان ما دسّها في عبه بحركة برقية. تبعه هيكل عظمي على مشارف الموت يجرّ خطاه بثقل كأنه ينتزعها من صمغ لصيق. يودّ لو يظفر ببعض القشور أو بعض الفتات. طفق صاحب البرتقالة في تقشيرها. ازدرد

١. حسين باينده، ژانر ادبی "داستانک" و توانمندی آن برای نقد فرهنگ، ص ٤٢.

٢. جمع كلمة مرود بمعنى قطعة من العاج أو الخشب تُستخدم لوضع الكحل في أهداب العين.

٣. جمال الدين الخضيرى، فقايق، ص ٧٨.

القشور أولاً وأتبعها بلبها. سقط الرجل الهيكل ريشة هامدة من هول المشهد واستفحال الطوى، وتساقط الرجل الآخر من فرط التخمة.^١

لقطة سريعة تضمّنت مشهداً مأساوياً تنعدم فيه الإنسانية في الحين الذي يتوجب التسلّح بها أكثر من أي وقت آخر. يطلُّ الكاتب النصّ بفضاء الجذب والجفاف مقابلاً بين الغني والفقير أو بالأحرى بين الرجل الهزيل المتصف بالهيكل العظمي والمشرف على الموت بسبب شدة الجوع، وبين الآخر الشبعان من فرط التخمة والممثل لشخصية أنانية لا تفكر بغيرها.

٢/٢. القضايا الاجتماعية

لقد التفت الخضيري إلى القضايا والمضامين الاجتماعية وطرحها في نصوصه؛ كما خصّص لها حيزاً اشتمل على موضوعات مهمّة على مستوى المجتمع من باب أنّ القصة القصيرة جدّاً «تسعى إلى تحديد ملامح لحظة اجتماعية محددة بنهاية لا نمطية»^٢. وإحدى القضايا الاجتماعيّة المشار إليها هي القضية المتعلقة بنموذج سلبي يُخبر عن ازورار المراهقين وانحدار تصرفاتهم وسلوكهم. نقف عند هذا النموذج المنقول من القصة الآتية:

«يحلوه له أن يقامر في كلّ شيء وبكلّ شيء. جرّب أشكالاً من اللعب.. استيقظ صباحاً وجد أمه قد تركت له شايّاً في إبريق مناصفة مع أخيه. أطلّ فيه فوجده لا يكفيهما. تحسس جيبه. جذب أوراق اللعب (الكرطة) وقال لأخيه:

- سنقامر.. هذا الشاي لن يكرعه إلا واحد منّا بالكاد سيكفيه»^٣

"الطفل المقامر" العنوان الذي اختاره الخضيري لهذه القصة وبدل من أن ينتخب مفردة "المغامر" بدلالاتها الإيجابية، فضّل استخدام مفردة أخرى على وزنها، أي "المقامر" لكن بدلالة مختلفة تحمل طابعاً سلبياً؛ تعمّداً منه لطرح قضية انحراف المراهقين والتنبيه عليها. لقد أخذت هذه اللعبة مفعولها

١. جمال الدين الخضيري، فقايع، ص ٥.

٢. محمد يونس، القصة القصيرة جدا من هرمس إلى نويل، ص ٦.

٣. جمال الدين الخضيري، فقايع، ص ٦٥.

وأثرت على هذا الطفل؛ إذ أصبح القمار والرهان على كل شيء وحتّى الأمور العادية، ديدنه. فإنّها مسألة مصيرية تهدّد مستقبل هذا الطفل؛ كما الجهل بهذه الأمور يشكّل خطرًا ونظرًا لذلك فإنّ القاص يلفت انتباه المتلقي صوب أهميّة التعليم كقضية اجتماعية أخرى بواسطة قصة "الصحيفة":

«وقف أمام الكشك، وبدأ يتصفح الجرائد المبتوثة أمامه واحدة تلو أخرى بعناية.

طال تصفحه وفارت أعصاب صاحب الكشك. خرج ناهراً إياه:

- ألم تر أنّ اللافتة مكتوب فيها "يُمنع تصفح الجرائد"؟

- لا تؤاخذني سيدي، فأنا لا أعرف الكتابة ولا القراءة.

- غريب.. وما جدوى تصفحك إذن!!

- لكل صحيفته، وأنا أريد أن أرى أعماله في الصحيفة.»^١

يستحضر القاص جانباً متجدّراً من القضايا الاجتماعية العتقية بأسلوب ساخر يحتوي على موضوع التعليم كونه القاعدة الأساسية والعمود القوي الذي تتكئ عليه الشعوب والأمم لصعود سلم التقدّم والرقي. في الوهلة الأولى يواجه القارئ شخصية متعلّمة ومثقفة مشغولة بتصفح الجرائد، إلّا أنّ الكاتب يغافله بشخصية أميّة محضة؛ بحيث لا تفرّق بين هذه الصحيفة/ الجريدة الورقية وتلك الواردة في القرآن الكريم. هذه إشارة إلى ضرورة محو الأميّة لكسب شعب واعٍ ومتنوّرٍ بواسطة سرد حدثٍ يومي مزوّد بتناص قرآني كاشفاً عن الحاجة الماسّة لجعل تحصيل العلم من أولويات البرامج والخطط.

٢/٣. القضايا السياسية

الكلام عن السياسات الخاطئة كانت ومازالت محور الكثير من الأعمال السردية ولاسيّما القصص القصيرة جدًّا؛ لما فيها من الجرأة والوضوح حيال ما يقابله الإنسان وما يشعر به. فقد «استطاعت أن ترسم صورة جليلة لسيرورة الفرد والمجتمع، ومساراته السيكولوجية والسوسيوثقافية بكل ما تحمله

١. جمال الدين الخضير، فقاهع، ص ١٢.

من آمال وأحلام وصراعات وانكسارات»^١. نظرًا لذلك نالت القضايا السياسية حيّزًا من قصص هذه المجموعة وقدّمت صورًا مطابقة للواقع مشتملة على تبعات السياسة كالحروب والدمار: «أراد أن يختزل ملامح مدينته في لوحة تشكيلية على شاكلة بورترية لامرأة تغزوها ضحكة جوكاندية، فلم يجد إلا الغزو وحده جائئًا»^٢

يستخدم الخضير في قصصه العديد من المصطلحات والتعابير المرتبطة بالفن التشكيلي كاللوحات والرسومات المعروفة والشعراء أمثال الفرنسي بودلير؛ فهذه القصة ليست الوحيدة التي يطغى عليها الطابع الفني، بل هناك أخريات مثل قصة "القناع"، و"لوحة"، و"مذهب"، اعتمد فيهن على جانب فني وطرح رؤيته من خلالهن. هو، في الحقيقة، يُعبّر عن الكثير من المسائل ويشير إليها عن طريق هذا الأسلوب الذي غدا جليًا كهذه القصة التي عنوانها بـ "بورترية" بمعنى رسم الأشخاص. يستدعي شخصًا غائبًا يحاول رسم مدينته على هيئة امرأة مزوّدة بضحكة جوكاندية، كضحكة "موناليزا" الغامضة والشكلية، الضحكة التي بقيت يابسة على شفتيها دون أن تلامس روحها؛ لكن تفشل محاولاته في الرسم؛ إذ لا شيء متبقٍ من هذه المدينة سوى الغزو الشامل، إنّها الحرب بمعناها المدمر الهدام. وفي قصة أخرى ينظر إلى الوعود الناتجة عن مصلحة سياسية بأسلوب من التهكم والاستهزاء عندما يقول:

«يمشي في الحي بعنجهية. يعد باسترداد الحقوق للصانعة منهم. يعد برفع القهر عن المقهورين. يعد بإيصال الأصوات إلى ذوي النفوذ. يعد ويعد... يدخل مقهى. يلوّح بيديه في أكثر من اتجاه. تتحلق حوله بطاتته. يدس يده في عبه. يخرج قارورة "طابا". يدردر المسحوق على ظهر إبهامه. يلقم أنفه. ينتشي. يتفشى مخاطه. يعلو صوت في ركن ما:

- من لا يجلب حقًا لأنفه، فكيف سيجلبه لغيره؟!»^٣

١. حسن دواس، معالم القصة القصيرة في الجزائر - النشأة والتطور والمضامين -، ص ٦.

٢. جمال الدين الخضير، فقايق، ص ٥٤.

٣. المصدر نفسه، ص ٥٩.

الوعود المزيفة وأكاذيب المصلحة ما عادت تنفع لخداع الناس ومن ثمّ كسب آرائهم الموافقة. تتلخّص الثيمة المقصودة التي يسعى لها جمال الدين الخضيري في الصوت الصادر في السطر الأخير، الصوت المجهول والذي يكون على الأغلب صوت القاص نفسه النائب عن الشعب من باب أنّ جمال الدين الخضيري كثيراً ما يسعى لتجسيد الواقع اليومي ويرنو لإيصال رسالة نفور الشعب من السياسيين الذين لا يجيدون عملاً سوى تَمُصُّ شخصية عرقوب الذي ضُرب به المثل لعدم الوفاء بعهوده غير أنّ عرقوب أمس هو سياسي اليوم لكن الديدن نفسه لم يتغيّر.

٢/٤. القضايا العصرية

لقد كان للحدث، خاصّة القضايا العصرية المواكبة للآليات الجديدة والسريعة مثل استخدام الهواتف الذكية والفنون التشكيلية الجديدة وظهور القصص القصيرة جداً التي نحن بصددّها، نصيب من أعمال القاص المغربي جمال الدين الخضيري. أبرز هذه القضايا تجلّت في وجهة نظر النقاد والمخاطبين صوب التنوع الأجناسي الحاصل في ميدان الأنواع السردية لاسيّما النوع الأخير المسمّى بـ "القصة القصيرة جداً". لكن مع ذلك يبقى هذا الاعتقاد «بأنّ النص يبرهن على وجوده ويقوم بتحديث نفسه حسب بعض القواعد، أو ضد بعض القواعد»^١، وعلى ما يبدو أنّ الكاتب في مجموعته هذه، واجه آراء معارضة حيال اتّخاذه وجهة قصيرة جداً في نتاجاته السردية؛ إذ ضمّن مجموعته بقصص ردّ فيها على معارضي هذا الغصن اليافع:

«استغرق زمناً طويلاً جداً في كتابة قصة قصيرة جداً. وما أن أنجزها حتى تلقفها النقاد. رقتوها في هواتفهم النقال. أرسلوها.. مضغوها.. وأدوها.. فأزعم أن ينقلب إلى كتابة رواية فارعة الطول في وقت وجيز وقياسي. تناول القصة ذاتها. أشبعها نفخاً ونفحاً ونفجاً، حتى صارت ذات أجزاء وأثناء. قال وهو ينوء بحملها:

— منذ اليوم لا قراء ولا أعداء.»^٢

١. محمّد يونس، القصة القصيرة جداً من هرمس إلى نوبل، ص ٩.

٢. جمال الدين الخضيري، فقاقيع، ص ٤٣.

من الممكن اعتبار هذه القصة، خلجة نفسية تراود القاص بين الحين والآخر عندما يشاهد سبهاام الرفض المصوّبة نحو فنه الحديث. فإنّه يجيب عليهم بنفس هذا الفن جاعلاً من قصته القصيرة جدّاً، ردّاً حكيمًا. تستقيم القصة القصيرة جدّاً على خلفيّة تستغرق زمنًا طويلاً وجهدًا أضعاف الذي يستهلك لكتابة الرواية، كي تصل لهذه المرحلة. يراها القارئ المتأمل بأنّها صورة مصغّرة وزاخرة بالمعاني في آن واحد، بينما يكتفي المعارضون بنظرتهم السطحية التي لا تتجاوز الشكل الظاهري لتصل إلى عمق المعنى المودع فيها؛ هذا وإنّ «صغر حجم النص يضع الكاتب أمام تحدٍّ كبير للخروج بنص مميز. فصغر حجم الكم القصصي في النص قد يوحي بسهولة كتابتها، إلا أن مهارة تحقيق اشتراطاتها الفنية في هذا الحجم يكون مصدر صعوبتها»^١. نظرًا لهذا يقارن الخضيرى بين الرواية وبين هذه البنت الصغرى (القصة القصيرة جدّاً) التي تمّ دفنها قبل أن تقف على رجليها؛ كما يُلغى المعيار والمقياس الخاطي، أي الطول والقصر، لتصنيف جودة العمل الأدبي. في قصة "حمية" التي تلي هذه القصة، يستوقف السارد المتلقّي على علل شيوع هذا الفن القصصي بالرغم من رؤية المخالفين تجاهه:

«لأنّ البدانة ليست موضوعة، ولأنّ القارئ النهم والأكول الشره في طريقيهما إلى الانقراض كما الديناصورات، تتبعت نظام حمية صارم:

تناولت وجبة خفيفة جدّاً..

كتبت قصة قصيرة جدّاً..

فأصبحنا رشيقيين جدّاً»^٢

هذا الشاهد ردّ من قبل القاص لأولئك الذين ينتقدون طريقة كتابة القصة القصيرة جدّاً. رؤية الخضيرى تؤكد على السير مع حداثة العصر وضرورة التماشي مع العصر الحالي فإنّ لكل عصر جيله وذوقه وعلى حسب هذه العصور يتوجب خلق نتاجات مستحدثة تروق الذائقة العامّة، وإن صحّ التعبير؛ كما كانت الرواية في فترة من الفترات تعيش في عصرها الذهبي، حان الآن لسائر

^١. عباس عجاج، حوارات عربية حول القصة القصيرة جدّاً، ص ٩.

^٢. جمال الدين الخضيرى، فقايق، ص ٤٤.

الأجناس والأنواع أن تجرّب حظّها؛ من المؤكّد بأنّ القاص يريد بهذه القصة القصيرة جدًّا أن يطرح فكرة بأنّ «القصة القصيرة جدا ستكون أفضل الأجناس الأدبية في المستقبل لأنّ عصرنا يتّسم بالسرعة والعجلة والإيقاع المتسارع»^١. من هذا المنظار تُعدّ قصة "حمية"، خطابًا توجيهيًا إلى رافضي هذا الفن؛ كما تتضمّن دعوة لتقبّلها شأنها كشأن كلّ فن مستحدث.

الخاتمة

بعد قراءة مجموعة "فقايع" القصصية ودراستها حسب البرنامج الأدني، توصلنا إلى نتائج توضّح أسلوب القاص المغربي جمال الدين الخضيرى ووجود مؤشرات الأدنية في أسلوبه كالاتي:

- تجلّت الأدنية عبر عناصر عكست التكثيف والإيجاز مستغنيّة عن الإطناب والإسهاب، وقد برزت فاعلية البرنامج الأدني في المتن السردي الذي كوّن أقرب صورة من المؤشرات الدالة على توظيف الحدّ الأدنى من أركان القصة القصيرة جدًّا.
- يعتقد القاص المغربي جمال الدين الخضيرى بأنّ الكثافة المتمثّلة بالتبسيط والإيجاز إلى جانب النزعة الواقعية، هما المعيار الأجود لتقييم جودة الأعمال القصصية لا الحجم؛ إذ تتمتع بخلفيّة محكمة ومن هذا المنظار نرى مجموعته القصصية المعنونة بـ "فقايع" أكبر دالّ على وجود تناسب وانسجام مع البرنامج الأدني.
- ينعدم الزمان والمكان عند الخضيرى؛ إذ أغلب الفضاءات المشهودة في قصص جمال الدين تتّسم بطابع اللامكان واللازمان؛ كما تأخذ الأمكنة صورة غير مباشرة يستخرجها القارئ بواسطة بعض المؤشرات المتعلقة بالشخصيات أو الأجواء الكليّة الحاكمة على النص.
- تطرّق الخضيرى إلى الحكمة في قصصه متخطّيًا القاعدة الأساسية التي تقوم عليها؛ بحيث يقوم بإسقاط البداية ويكتفي بالوسط، أو أن يتركها بنهاية حيّة تنبض في فكر المتلقي مشاركةً إيّاه الأحداث كعنصرٍ يؤدي دورًا ديناميكيًا.

^١. عباس عجّاج، حوارات عربية حول القصة القصيرة جدا، ص ٥٨.

- مرارة العيش تستوطن مخيّلته القارئ أكثر من حلاوة الحياة المرفهة؛ إذ يحضر الواقع السلبي بعنوان الثيمة الغالبة على قصص الخضيرى؛ كما استطاع أن يستجمع أكبر عدد ممكن من معاناة وهموم الواقع المرير على المستويات الإنسانية، والاجتماعية، والسياسية، والعصرية.
- تناول القاص هموم الإنسان وقضايا المجتمع الراهن عبر طرح أسماء لمنظرين معروفين أمثال داروين وديكارت بأسلوب ينم عن براعة وإلمام بالعلوم والفنون الأخرى كالفلسفة، والتاريخ، والفن...، وهذا الخلط بين العلوم المختلفة أغنى نصه وميّزه عن سائر الأعمال.
- لقد جعل الخضيرى من قصصه الناتجة عن تأطير منظر، ردّاً على معارضى القصة القصيرة جدّاً؛ بحيث يرُدُّ على نقدهم بنفس النوع الذي أشرعوا على نقده ورفضوه، ممّا يُبرز أسلوبه الفريد الخاص، ويعكس تفنّنه في الردّ على المخالفين.

قائمة المصادر والمراجع:

(أ) العربيّة:

١. إلياس، جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدّاً، لاطبعة، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
٢. بردى، هيثم بهنام، القصة القصيرة جدا الريادة العراقية، الجزء الأول، الطبعة الأولى، عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٧م.
٣. الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدّاً _ مقارنة تحليلية، لاطبعة، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٠م.
٤. حمداوي، جميل، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكروسردية (نحو مشروع نقدي عربيّ جديد)، الطبعة الثالثة، الناظور: دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ٢٠١٧م.
٥. _____، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكروسردية (قصصات جمال الدين الخضيرى نماذج)، الطبعة الأولى، الناظور: دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ٢٠١٧م.

٦. أمعشوشو، فريد، «من قضايا القصة القصيرة جداً»، مجلة الموقف الأدبي (سوريا)، العدد ٥١٦، ٢٠١٤م، صص ١٤٥ - ١٥٦.
٧. الحريص، ناصر فرحان، «المظهر الإبداعي للغة: مقارنة أدنوية-إدراكية»، مجلة اللسانيات العربية (السعودية)، العدد ٦، ٢٠١٨م، صص ٢٦ - ٥٩.
٨. حمداوي، جميل، «القصة القصيرة جداً بالمغرب»، صحيفة المثقف:
<https://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayaama-12/74040-2013-04-30-07-41-57>, (2021/3/24).
٩. الخضيرى، جمال الدين، فقايع، الطبعة الأولى، الرباط: التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
١٠. دواس، حسن، «معالم القصة القصيرة في الجزائر - النشأة والتطور والمضامين-»، مجلة مقامات، العدد ٧، ٢٠٢٠م، صص ١-٩.
١١. الصائغ، عدنان، اشتراطات النص الجديد، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨م.
١٢. عجاج، عباس، حوارات عربية حول القصة القصيرة جداً، الطبعة الأولى، دار إدراك للنشر الإلكتروني، ٢٠٢٠م.
١٣. غلفان، مصطفى وامحمد الملاخ وحافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات التوليدية من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي: مفاهيم وأمثلة، الطبعة الأولى، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
١٤. الفاسي الفهري، عبد القادر، المقارنة والتخطيط في البحث اللساني العربي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٨م.
١٥. المناصرة، حسين، القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، الطبعة الأولى، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.
١٦. النعمي، حسن، «في فن القصة القصيرة جداً»، مجلة الراوي (السعودية)، العدد ٢٦، ٢٠١٣م، صص ١٢٩ - ١٣٢.
١٧. هويدي، صالح، السرد الوامض مقارنة في نقد النقد، لا طبعة، الشارقة: دائرة الثقافة، ٢٠١٧م.

١٨. يقطين، سعيد، «القصة القصيرة جدًّا: النوع، الفضاء، الوسيط»، مجلة قوافل (السعوديّة)، العدد ٢٩، ٢٠١٢م، صص ١٠٠-١٠٦.

١٩. يونس، محمّد، القصة القصيرة جدا من هرمس إلى نوبل، لا طبعة، بغداد: دار يوتيبيا للطباعة والنشر، ٢٠١٤م.

(ب) الفارسيّة:

٢٠. جزيني، محمّد جواد، ريخت شناسي داستان هاي ميني ماليستي، چاپ اول، تهران: نشر ثالث، ١٣٩٤ش.

٢١. پاينده، حسين، «ژانر ادبي "داستانک" و توانمندی آن برای نقد فرهنگ»، فصليّة پژوهش هاي ادبي، العدد ١٣ و ١٢، ١٣٨٥ش، صص ٣٧-٤٨.

التحليل النقدي لخطاب بشري البستاني الشعري على ضوء نظرية لاكلا وموف

(دراسة في قصيدة "مائدة الخمر تدور")

عبدالأحد غيبي*؛ مهين حاجي زاده**؛ عاطفة رحمانى***

DOI: [10.22075/lasem.2022.24021.1291](https://doi.org/10.22075/lasem.2022.24021.1291)

صص ٨٣-١٠٦

مقالة علمية محكمة

الملخص:

تطورت مناهج التحليل النقدي للخطاب بتطور الوعي النقدي. التحليل النقدي للخطاب في أبرز خصوصياته يخرج عن الإطار العام والمألوف وينصب فيه الاهتمام على الظروف والبيئة والعلاقة بين الخطاب وبين السلطة. ويمثل لاكلا وموف هذه الحركة النقدية الجديدة ولهما اتجاههما الخاص في التعامل مع الخطاب وخاصة الخطاب السياسي. فالنظرية النقدية عند لاكلا وموف خليطة من عدة نظريات وتقوم بدراسة الدوال وحركة التمثيل في الخطاب أو النص، حيث يستطيع الباحث بالاعتماد على ما يطرحه لاكلا وجنتال موف دراسة حركة الدوال والمواصفات الوصفية والعلاقات السلطوية وفعل التقويض والتسحيق الذي يشتمل عليه الخطاب. يحاول هذا البحث معتمداً على المنهج الوصفي التحليلي دراسة قصيدة "مائدة الخمر تدور" للشاعرة العراقية بشري البستاني. هذه القصيدة من أشهر قصائد الشاعرة أنشدتها في ظروف القهر والبطش والحرمان والاحتلال الأمريكي للعراق. تشير النتائج إلى أن القصيدة تفتح بالدوال المختلفة والحركة النصية في إبراز المفاهيم الرئيسية، حيث تعتمد على الرموز والإشارات والروافد المختلفة لإلقائها، ونرى سلسلة التماثل الخطابية في محوره حول مفهوم المقاومة أو رفض الآخر الأمريكي وتأتي عملية الإبراز لتضخيم الحالة الحضارية للعراق والبوح الشعري اللذين يؤديان إلى خذلان المخاطب وسحقه وخروجه من العراق الحضاري كما نرى الحضور الواسع للدوال الفارغة في هذا الخطاب الشعري وفي الحركة إلى الخروج والخلص.

كلمات مفتاحية: تحليل الخطاب، نظرية لاكلا وموف، بشري البستاني، مائدة الخمر تدور.

*-أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيدمدني بأذربيجان، إيران. (الكاتبالمسؤول): abdolahad@azaruniv.ac.ir

** - أستاذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيدمدني بأذربيجان، إيران.

*** - طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيدمدني بأذربيجان، إيران.

المقدمة

تحليل الخطاب لا يخرج عن أطر التعامل مع النص والخطاب والاهتمام البالغ بالخطاب وخصائصه اللفظية ومؤشراته النصية من دون الاهتمام والاكتراث بما عداها كالسلطة والصراع والظروف والسيميائية والأسلوبية وغيرها من مناهج تحليل الخطاب لا تتجاوز إطار ظاهر النص ونظام علاماته. ونرى الاهتمام النقدي بالخطاب وبالعناوين والأنساق والهيكلية الشكلية من دون الإلمام النقدي بالمفاهيم الأخرى غير أن الوعي النقدي المعاصر أدرك هذه الحقيقة بأن الاهتمام بالهيكلية الشكلية للخطاب لفهم النص وحقيقية الخطاب لا يكفي، وعلى المحلل أن يجعل مفاهيم كالسلطة والصراع وظروف الخلق والإنشاد نصب العين، وهذا هو المنطلق في التحليل النقدي للخطاب. ونرى أنّ أول مبادرة واعية في هذا الموضوع لفيركلاف، وجاء بعده الآخرون وأسهموا في تطوير هذا الحقل الجديد.

التحليل النقدي للخطاب تعامل مع الخطاب على أنه حصيلة المجتمع، وهناك علاقة ثنائية حتمية لا بدّ منها بين الخطاب وبين المجتمع والسلطة الجزء المهم في عملية بناء الخطاب. والتعامل مع المجتمع وسلبياته وكل فعل خطابي يفترض فيه وجود السلطة والصراع الخطابي. لا كلا وموف من النقاد الذين لهم دور ريادي في تطوير نظرية التحليل النقدي للخطاب. والاتجاه النقدي عند لا كلا وموف جمع حقيقي بين مطروحات ما بعد البنيوية وكتابات غرامشي وما جاء به فوكو في دراساته المعرفية حول التاريخ. يحاول هذا البحث عبر الاعتماد على هذا الاتجاه النقدي أن يحلل التمثيل ودوائرية حركة الدوال داخل الخطاب الشعري دراسة قصيدة «ماندة الخمر تدور» من ديوان أندلسيات لجروح العراق لبشري البستاني.

وبما أن الموضوع السائد في قصيده «ماندة الخمر تدور» يكشف عن حياة العراق السياسية والاجتماعية في العصر الراهن، وهذا هو الدافع الرئيس لدراستها على ضوء نظرية لا كلا وموف التي تلائم البحث عن النصوص السياسية لخلق المعرفة بالخطاب الشعري عند بشري البستاني، إذ تسير المعالجة في مرحلتين: الأولى دراسة الدوال الثابتة والمتحركة والثانية دراسة علاقات السلطة

والخطاب والنص وتحديد إيديولوجيات النص لبشرى البستاني. وحصيلتنا بعد دراسة النص الشعري لبشرى البستاني الوصول إلى الإجابات الواضحة للأسئلة التالية:

ما هي الدوال المحورية في الخطاب الشعري عند بشرى البستاني؟

ما هو موقف الشاعرة من السلطة وما هو اتجاه القصيدة نحو السلطة؟

وما هي أهم المؤشرات الخطابية لفعل الإبراز والتهميش في هذا الخطاب الشعري؟

خلفية البحث

بشرى البستاني من البارزين في الشعر العربي المعاصر وكثرت الدراسات والبحوث العلمية المختلفة التي تناولت شعرها وقامت برصده من النواحي المختلفة: هناك مقالة تحمل عنوان: «تمظهرات المقاومة في شعر بشرى البستاني» لأصلائي وكهوري نشرت في مجلة لسان مبین العام ٢٠١٥م وهي دراسة للمقاومة وأهم تمظهراتها في شعر الشاعرة. والمقالة هذه دراسة عابرة لموضوع المقاومة من دون التطرق إلى الموضوعات الأخرى أو معالجة موضوع الوطنية وفلسطين. «تحليل گفتمان شعر بشرى البستاني بر اساس رويکرد نورمن فركلاف» عنوان مقالة لحسين إلياسي وآخرين نشرت في مجلة لسان مبین عام ٢٠١٧م. وقام الباحثون في هذه المقالة بدراسة شعر البستاني وفق نظرية فركلاف. هذه المقالة دراسة لقصيدة مكابدات لیلی في العراق من بشرى البستاني في المحاور المختلفة الثلاثة من الوصف إلى الإيضاح. هناك مقالة أخرى لحسين إلياسي وطاهري نيا تحمل عنوان: «جمالية الانزياح في شعر بشرى البستاني؛ تراسل الحواس أنموذجاً» والتي نشرت سنة ٢٠١٨م في مجلة إضاءات نقدية وهي «دراسة لظاهرة تراسل الحواس في شعر بشرى البستاني». والمقالة دراسة عبر الرؤية الجمالية لشعر بشرى البستاني غير أن الباحثين لم يعالجا الشواهد العديدة لتشير إلى حضور الثوابت تحت ما يسمى بالتراسل في شعر الشاعرة. وهناك بعض الأمثلة والشواهد لا تحتوي على التراسل أصلاً. وكتب مرتضى زارع برمی مقالة معنونة بـ «ترسبات الغزو الأمريكي للعراق (٢٠٠٣م) في الشعر العراقي الجديد؛ بشرى البستاني نموذجاً» والمقالة نشرت في مجلة إضاءات نقدية سنة (٢٠١٨م) وهي دراسة للعلاقة بين الحرب

وبين العمل الإبداعي المتمثل في الشعر لدى بشري البستاني واكتفى الباحث في دراسته بعرض موجز للبعد الموضوعاتي لشعر بشري وتمظهرات الحرب في شعرها ويغلب الطابع الوصفي على البحث من دون المعالجة والنقد. وهناك مقالات وبحوث أخرى غير أن ما يلفت الانتباه هو أننا لم نعثر على بحث يقوم بدراسة شعر الشاعرة ودراسة قصيدة مائدة الخمر تدور وفق نظرية لاكلا وموف. ويبدو أن هذه المقالة هي أول محاولة علمية تهتم بفحص هذه القصيدة وشرحها وفق منهج التحليل النقدي للخطاب.

تحليل الخطاب

أول من أشار إلى مصطلح الخطاب وتحليل الخطاب هو زليخ هاريس «Harris». كان هاريس متأثراً بشديد التأثير باللسانيات العامة وما جاء في كتابات دي سوسير «Saussure De» واقترح لأول مرة هذا المصطلح وله الدور الريادي في إرساء قواعد تحليل الخطاب. ولا يخرج تحليل الخطاب عند هاريس عن دراسة الدور الوظيفي للغة في سياق الاستعمال انطلاقاً من القول بأن كل عناصر اللغة متماسك بسياق الاستعمال وتحليل الخطاب مهم لفهم اللغة وعملية لغوية بحتة^١. يبحث تحليل الخطاب عن كيفية استخدام اللغة في المجتمع وهو في تعبير آخر تحليل للغة والسياق الذي تستخدم فيه اللغة والمقصود هو السياق النصي ولا غرو من أن نشير إلى حقيقة في الفكر اللساني وفي الارتباط مع تحليل الخطاب هو أن تحليل الخطاب وخاصة عند مؤسسه يستمد مقوماته من المدرسة التوزيعية كما أن: التحليل التوزيعي هو تحليل الخطاب على اعتباره كلاً متميزاً دون أن نلجأ إلى دراسته أو إلى أية معرفة سابقة مثل حدود المورفيمات، وهذا ممكن لأن التوزيعية هي طريقة أساسية في التحليل^٢، وتحليل الخطاب يستمد مؤشرات ومقوماته عن التوزيعية اللغوية في البحث عن الدور الوظيفي للغة في سياق الاستعمال، فلهذا تعددت المناهج في نظرية تحليل الخطاب لمعرفة الخطاب وتأويله، من كونها ينطلق عن الاهتمام البالغ باللغة والسياق المستخدم

^١ - فان دايك، النص والسياق، ص ١٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٧.

فيه ولا يخرج التحليل وفق ما جاء في كتابات هاريس ودراساته اللسانية عن إطار ما هو مألوف في أذهان الباحثين والدراسين للخطاب أو الاتجاهات المحددة للتحليل والدراسة مثل الشكلائية والسيمائية والهرمونوطيقيا والتداولية وغيرها. وكلّ هذه المناهج في دورانها حول الخطاب والمسعى للنفاذ إلى معاني الخطاب لا تخرج عن معيارية الاهتمام باللغة والأنساق اللفظية.

التحليل النقدي للخطاب

التحليل النقدي للخطاب فيه توسع وفضفاضة من حيث المجال والتوجه فهو نتيجة لإثراء الوعي النقدي عند النقاد المعاصرين، ورغم أن التحليل النقدي للخطاب كتحليل الخطاب بالمعنى العام ذي التوجه اللساني لكن التحليل النقدي للخطاب يتجاوز هذا المدى في التحليل ويسعى للعمق والنفاذ إلى كنه بعض المفاهيم الأساسية التي صارت كالفرضية الأساسية في التحليل النقدي للخطاب. إن التحليل النقدي للخطاب أحدث مقاربات تحليل الخطاب ذي التوجه اللساني ويعنى بدراسة العلاقة الجدلية بين اللغة والخطاب والمجتمع والسلطة التي تركزها تلك العلاقات على صعيد الممارسة الاجتماعية وما تحدّثه من تغيرات اجتماعية في بطن المجتمع.^١

يسعى التحليل النقدي للخطاب لمعالجة نوعية حضور الأنظمة السياسية على وجه المجتمع. والخطاب وفق هذا التعريف فعل اجتماعي واللغة المستخدمة في الخطاب، لا تخرج عن التعريف السابق في الدرس النقدي من كونها أداة التواصل والنشاط الاجتماعي بالامتياز.^٢ فعلى هذا الأساس تحليل الخطاب النقدي هو ممارسة نقدية للكشف عن العلاقة الجدلية بين الخطاب بوصفه جزءا من المجتمع وبين السلطة. وما يُطرح كفرضية أساسية في التحليل النقدي للخطاب هو أن «العلاقة الديالكتيكية بين السلطة وممارستها وبين الخطاب أمر محتوم في عملية التحليل النقدي للخطاب»^٣ ويفترض في التحليل النقدي للخطاب أن الخطاب ينبع من المجتمع والسلطة،

^١ - جماعي، التحليل النقدي للخطاب، مفاهيم ومجالات وتطبيقات، يطاوي، ص ١٥.

^٢ - فان دايك، مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی، ص ١١١.

^٣ - فركلاف، تحليل گفتمان انتقادی، ص ٨٥.

والظروف المحيطة تسهم في بناء الخطاب وكذلك يسهم الخطاب في بناء المجتمع وتغيير فعاليات السلطة.

تعددت مذاهب التحليل النقدي للخطاب وراح المشتغلون والمهتمون بتحليل الخطاب النقدي لدراسة الخطاب وخاصة الخطاب السياسي عبر المناهج والأطر المختلفة. من أهم النظريات والاتجاهات المطروحة في مجال التحليل النقدي للخطاب نظرية لاكلا وموف. هذه النظرية جمعت بين الطروحات الماركسية والبنوية وما بعدها، وما فعله لاكلا وموف من خلال هذه النظرية هو المزج بين الماركسية والبنوية في التحليل النقدي للخطاب^١. وإلى جانب هذا المزج بين الاتجاهين في نظرية لاكلا وموف نرى التوجه والاهتمام بالسيمائية فيما يسمّى بالتمفصل في الاتجاه النقدي عند لاكلا وموف. «والتفصل في فكر لاكلا وموف دراسة لنظام العلامات والإشارات في الخطاب والتمفصل وفق نظرية لاكلا وموف هو الاجتماع بين الظواهر الخطابية المتعددة. وهذا الاجتماع بدوره يؤدي بالضرورة إلى ترسيخ هوية محددة وهو في النهاية يسبب ترسيخ الدوال والهويات والمؤشرات الخطابية^٢». والفرضية في حركة التمفصل هي الصراع بين الخطاب وغيره في محاولة للترسيخ والاستقرار في الارتباط مع الهويات والعناصر الخطابية المتعددة من خلال دراسة حضور الدوال في الخطاب وحركتها في المسير النصي والخطابي ودراسة الصراع الخطابي السائد بالتركيز على الدوال المختلفة والمبعثرة في النص أو الخطاب. وفي هذا الخطاب الشعري الذي نحن نرمي إلى دراسته نحاول البحث عن العلاقات المكتومة بين الدوال والصراع بين الخطابات وتبيان الإيديولوجيات الرئيسة للخطاب الشعري والكشف عن محاولة بشرى البستاني لتقويض خطاب الفارغ للسلطة الحاكمة وخروج الدوال في كلا الخطابين من الحالة المركزة إلى الحالة المبعثرة المتناثرة وفق ما يجتبيبه النص الشعري ودراسة المحاور المختلفة التي يطرحها لاكلا وموف في اتجاههما النقدي مثل التقويض والهيمنة وفعل التضخيم في مستوى

^١ - يورغنسن وفيليبس، نظريه و روش در تحليل گفتمان، ص ٥٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٥٤.

الدلالات والمفاهيم والهويات من أجل بلوغ الفهم الحقيقي عن الخطاب الشعري عند بشرى البستاني.

تحليل نقديّ لقصيدة "مائدة الخمر تدور"^١

العرض التحليلي لقصيدة بشرى حمدي البستاني يعتمد على نظرية لا كلا وموف وتتأتى المقاربة المنهجية على أساس الأطر المعرفية التي يقترحها لا كلا وجنتال موف في دراسة الخطاب بأنماطه المختلفة ودراسة التمثيل وحركة الدوال الخطابية وليس الخطاب عند لا كلا وموف لإسلسلة من الدوال المختلفة والتمثيل في مستوى الدوال من الرواسخ في الخطاب وخاصة الخطاب الشعري.

^١ هذه القصيدة للشاعرة العراقية بشرى حمدي البستاني. ولدت بشرى حمدي البستاني في مدينة الموصل في بيت نشأ على محبة العلم والدين والتراث ولقيت تشجيعاً خاصاً من الأسرة والمدرسة معاً. حصلت على شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها. وبعد تخرجها من الجامعة عينت أستاذة للغة العربية بجامعة الموصل. وفي هذا الجامعة واصلت مسيرتها التوعوية الخاصة. الشعر عند بشرى البستاني مزيج بين الواقعية والإبداع ورغم اهتمام الشاعرة بالقضايا الوطنية وموضوع الأرض والوطن، غير أنه لا تغفل الجانب الإبداعي للشعر. وفي الجانب الموضوعاتي لشعر بشرى البستاني نرى التوجه التام عند الشاعرة بقضايا المرأة وتهميشها من قبل المنظومات الذكورية ويأتي بعدها الاهتمام بقضايا العراق والحالة الراهنة للعراق ومن ثم الاهتمام بالقضايا القومية التي تعاني منها الأمة العربية ويعاني منها الإنسان كقضية الوحدة العربية وقضايا التحرر والثورة والكفاح الوطني في أقطار الأمة العربية وعليه فإن إشكالية الوجود من حيرة واغتراب وقضايا الوطن والأمة كانت المحور الذي دارت حوله مضامين شعر الشاعرة. لبشرى البستاني مجموعات شعرية كثيرة، وما يثير الإعجاب في هذه المجموعات الشعرية هو إيحائية اللغة الشعرية وإمكانية تعددية المعنى وخاصة التعبير والبوح والفضاء الصوفي في أشعار الشاعرة. ومن هذه المجموعات الشعرية: ما بعد الحزن (١٩٧٣م). الأغنية والسكين (١٩٧٦م). أنا والأسوار (١٩٧٧م). البحر يصطاد الضفاف (٢٠٠٠م). مكابدات الشجر (٢٠٠٢م). كتاب الوجد (٢٠١١م). وأشهر هذه الدواوين الشعرية هو ديوان أندلسيات لجروح العراق والذي نشر سنة ٢٠١٠م عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. وهذا الديوان يحتوي على الرؤية الحضارية، وموضوع الخاصية الحضارية وترسيخ الأمل والتفاؤل هو ما تبحث بشرى البستاني لزرعها في نفوس الشعب منذ عتبة العنوان إلى الكلمة الأخيرة التي تقولها الشاعرة. (انظر: البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني،

أ) الدالّ الرئيس

يسلط لاكلا وموف الضوء على دراسة الدال المركزي والرئيس في العمل الخطابي معقدين أن الفعل الخطابي يتضمن مجموعة من الدوال الرئيسة التي تتمحور وتتمفصل حولها الدوال الأخرى التي تكتسب هوية الانتقال والاستقرارية في العمل الخطابي، وفي هذه الأثناء الدال المركزي هو الدالّ المفصلي الذي يكون بمثابة المركز للدوال الأخرى والدال المركزي بدوره يحمل الأسباب المختلفة لبناء انسجام الخطاب والتنضيد الخطابي^١ بحيث يصبح الخطاب نتيجة الحضور المنطقي للدال المركزي وما يتمفصل حوله من الدوال الأخرى في هذا الكل، أي الخطاب المنسجم. والدال المحوري في هذه القصيدة هو الترسخ الفني عبر الاعتماد على الخطاب الصوفي لحالات الفتح والسرور والبهجة.

والتقابلية بين فعل الخراب والتدمير وممارسة فعل الخراب والضياع وشوق الأرض إلى الحياة هي ما يشكل الصفحة التقابلية والثنائية في هذا الخطاب الشعري. حضور هذا الدال المحوري في عتبة العنوان مشهود، إذ كانت الدبابات تدور لتدمير العراق وضياعها كما تصور بشري البستاني في قصيدة أندلسيات لجروح العراق. وعند الملاحظة الدقيقة للنص الشعري في قصيدة مائدة الخمر تدور، نلاحظ الصورة التقابلية والصراع بين الأرض والدبابات التي تدور بالأرض والفعل المقاومي من الأرض محاولة للحدّ من استمرارية فعل الخراب والضياع. الخمر في عتبة العنوان من الألفاظ التي ترتبط بالحقل الصوفي والخطاب الصوفي واستخدام هذه اللفظة في عتبة العنوان محاولة شعريّة لتصوير حالات الوجد والفرح والنشوة مقابل حالات الضياع والخراب التي يمارسها العدوان الأمريكي على العراق.

تقول بشري البستاني: «مَائِدَةُ الْحَرْبِ تَدُورُ/قَمَرٌ مَرِ بِكِ/وَسَجَادَةُ الرَّمْلِ مَرَجَانَةٌ ذَابِلَةٌ/لَيْلَةُ آفَلَةٍ»^٢ الصورة الشعريّة تجلية للحضور الأمريكي في العراق عبر الإشارة إلى حضور مائدة الحرب، ونتيجة

١- سلطاني، قدرت، كفتمان و زبان، ص ٧.

٢- البستاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص ١٥٤.

الحضور الأمريكيّ الوضع المأساوي وتدهور الحالة الحضارية للعراق في ضوء الممارسات الإرهابية. فنشاهد أن عبارة «مائدة الحرب تدور» هي الدال الرئيس في القصيدة ثمّ يأتي بعده الدال المركزي وهو ارتباك القمر رمزا للعراق وذبول المرجانة العراقية وأفول اللية الحضارية. والدال الرئيس هو حضور الولايات المتحدة الأمريكية وتتمفصل في محورها الدوال الشعرية الأخرى ورغم اللاستقرارية في مستوى الدوال الشعرية إلا أننا نرى التتمفصل التام للدوال المبعثرة حول الدال الرئيس. وما يقودنا إلى الإعجاب هو أفول الليل في الصورة الشعرية. الأفول يرتبط بالشمس غير أنّ الشاعرة تسند الأفول في هذه الصورة الشعرية إلى الليلة مما يقود إلى الإعجاب. الليلة في هذه الصورة الشعرية هي الليلة الحضارية والتميز الحضاري للعراق وهذه الليلة هي ليلة الهدوء والسكون مع سيادة الزمن الحضاري المثمر في العراق غير أن هذه الليلة الإيجابية تأفل في الظروف الراهنة تحت السلطة الأمريكية.

ومقابل هذا الدال الرئيس الذي تتمحور حوله الدوال الأخرى نرى حضور الدال الرئيس الآخر في القصيدة، وهو رفض الحالة السلبية والتصدي للعدوان الأمريكي واستعادة الحياة واستردادها من قبل الأرض العراقية المنكوبة والمأزومة بفعل الوحشية الأمريكية والإرهاب الذي تفرضه الولايات المتحدة الأمريكية على العراق.

تقول بشرى البستاني في قصيدة مائدة الخمر تدور من ديوان أندلسيات لجروح العراق: «مائدة الوجدِ تدور/تلوبُ على السعفِ عناقيد الدمع/أعلنُ بهجة قلبي/ تشرقُ في عينيك/فصوصُ المرجان/تتوهج»^١، حيث يتجسّم حضورُ المقاومة وفعل الاستمرار من قبل الأرض والوطن مقابل الزحف الاستعماري وفرض الخراب والضياع والعجلة الاستعمارية على العراق. صيغة الفعل المضارع المستمر (تلوب) الذي اتسم به كل من الجبل والأرض وهو ما هو إلا رسم تصويري للقدرة على التحمل والمقاومة على الرغم مما يعاني من المكابدات والألم والمعاناة والمشاهد المختلفة من العذاب والتشريد والقتل وما تفعله السلطة الأمريكية الوحشية بحق العراق وشعبه غير

^١ - المصدر نفسه، ص ١٥٦.

أن هذا الفعل يواجه المقاومة، وهذا هو ما يعبر عنه الإعلان في الشعر، والإعلان هو إحضار و يقين بفعل الحياة والخروج من الراهن السلبي. والنهاية في الصراع بين الولايات الأمريكية وبين العراق الحضاري هي الخلاص وإشراقه عيني الأرض الحضارية وتوهج المرجانة وإضاءة النور والليلية العراقية^١.

ب) الدوال المبسطة

المرحلة التالية بعد دراسة الدوال المركزية وفق نظرية لاكلا وموف هي مرحلة دراسة الدوال المبسطة والمبعثرة التي تدور حول الدال الرئيس الذي يكون بمثابة المركز والصلب للهيكال الخطابى وتحوم حوله الدوال الأخرى التي تحمل وظائف مختلفة حسب السياقات التي تستخدم فيها الدوال. والوظيفة المحددة للدوال المبسطة وفق ما جاء في كتابات لاكلا وموف هي التأييد والترسيخ في الدوال المركزية. والدال المبعثر هو الدال الذي لا يقَر له القرار في الخطاب وموسوم بصفة الحرية الدلالية والانتقالية الدائمة في حضوره في الخطاب. وبعبارة أخرى الدال المبعثر هو الدال الذي يحمل المداليل المختلفة وبه يتم الصراع والنضال لاكتساب الهوية الحقيقية وانجذاب الدلالة^٢. وفي هذا الخطاب لبشرى البستاني دوال كثيرة تمحورت حول الدال المركزي وارتبطت مع الدال الرئيس الذي يجسد فعل الخراب والتدمير. تقول بشرى البستاني: «الصواريخ/مفتونة بالليالي/ترشُ رذاذ الخراب على الشرف الواجفة/تراوُد أسرارها»^٣. والصواريخ تحوم في البلد وتسقط الخراب والتدمير على الشرف المطلة على الأرض البيضاء المشرقة وتسعى لاستكناه أسرار الأرض وتبطنها للولوج إلى خفاياها من السر المدفون في الحقيقية العراقية.

ونراها تقول: «مجدافٌ صديء/بحر تشربه الأسماك/أشلاء حديد/عاصفة تذر الرمل على التيه المنشور/على دولاب تمسكه الأرض/السعفة حبلى بالشمس/الصحراء تشق مخابنها النارية/تبتلع

١- فتحي غانم، تداخل الفنون، ص ٢١٠.

٢- عرب يوسف آبادي، تحليل گفتمان انتقادی مكتوبات حلاج بر اساس رويکرد لاكلا و موف، ص ٦.

٣- البستاني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٨.

الصخر الأسود/يطلع ورد في الصحراء»...^١ وعند الصراع مع الولايات المتحدة الأمريكية التي تربك الأرض العراقية وتسعى لأن توقف عجلة الحضارة العراقية، نرى كسب الهوية الجديدة التي تتأتى من الدوال المبعثرة المرسوخة في القصيدة. فالأرض تصبح كالمجداف الصديء لا ماء فيها غير الجفاف والبحر تشربه الأسماك في معادلها للسلطة الأمريكية الوحشية الطامعة غير أن الأرض العراقية تكتسب حياتها الجديدة من خلال الحضور في ساحة القتال والنضال. والعلاقة بين هذه الدوال والبدال المحوري علاقة وثيقة، وتأتي الدوال المتحركة لتؤكد الدال المركزي أو تثبت وتبث اليقينية بوجود الدال المركزي. الشمس هي رمز النور والإشراق والسعفة وهي النخلة رمز للأرض العراقية والسعفة في هذه اللقطة الشعريّة هي الحبل، وفي إضافة صفة الحبل على السعفة تعبير شعري عن الحياة الجديدة وحمية الخروج وانتهاء الأزمة العراقية وبداية حياة جديدة يكسوها النور والسرور والإشراق والصفات الإيجابية التي كانت للأرض قبل العاصفة الأمريكية.

تقول البستاني: «مائدة الخمر تديف الحلم الموغل بالغصة/القابع بالأوصاب/يحلق صبر المائدة الضمأ/أخرج من يابسة من جوف الحوت/وأدخل جذع التوت»^٢. ومثل المقاطع الشعريّة السابقة نشاهد أنّ الشاعرة في هذا المقطع الشعري تسعى لزراعة الحالة الإيجابية. والبدال المبعثر الذي يتمحور حول الدال الرئيس في اعتباره الفرض والأساس واليقين في الصراع بين الزمنين والمقطع الشعري مؤشر منهجي واختزال شعري للواقع العراقي والفضاء المعيش الآتي بعد الزمن الراهن^٣. واستخدمت بشرى البستاني هذه الحالة الشعريّة في التمهيد حول الدال المركزي. وفي اللقطة الشعريّة تخرج مائدة الخمر من ثيابها وتخرج الشاعرة من بطن الحوت كما خرج يونس النبي (ع) وتدخل جذع التوت في عنوانه على الحياة. والحلم الجميل والتوت هو رمز الحياة، وخروج الشاعرة من بطن الحوت ودخولها في جذع التوت تعبير من الحتمية و يقينية الخروج من مأساة العراق إلى زمن الحياة وزمن السرور والابتهاج والاحتواء.

^١- المصدر نفسه، ص ١٦١.

^٢- المصدر نفسه، ص ١٦٢.

^٣- واصل، الخطاب الشعري: دراسة سمبائية، ص ١١٧.

ج) الهيمنة والسطوة

السيطرة والسطوة والهيمنة من المفاهيم الأساسية المرتبطة بالقوة والقدرة. والهيمنة في الفكر السياسي المعاصر هي إنتاج المعنى بوصفه وسيلة لاستقرار القدرة وثباتها، وتعبير آخر الهيمنة هي علامة النفوذ والتسرب وفرض السلطة من قبل شخص أو أشخاص على الآخرين والجماهير، والقيادة السياسية والفكرية لسلطة ذات هيمنة تأتي على أساس تشكيل خطابي ممتاز^١. والسطوة وكيفية تجليها في الخطاب، وخاصة الخطاب السياسي، هي ما يقوم لاكلا وموف بدراسته في نظريتهما. ونرى هذا في الخطاب الشعري الثوري الذي تتجلى فيه مفاهيم الهيمنة وفرض السلطة والمحاولة الشعريّة لبناء القدرة والكتلة النضالية لمواجهة القدرة الأمريكية، حيث يظهر أن بشرى البستاني أدركت حقيقة الصراع وحقيقتة الانتصار ووعت الأسباب المختلفة التي تحمل مسؤولية هزيمة العرب منذ النكسة المخزية حتى اليوم الراهن، ومصائب العراق وإخفاقاته في الصراع مع السلطة الأمريكية تنبع عن تلك الأسباب.

هذا، إلى جانب الاهتمام البالغ من قبل بشرى البستاني ببعض المفاهيم كالحب لفرض الهيمنة والفعل التوليدي للقدرة في مستوى الصراع مع السلطة الخارجية، إذ نراها تهتم بموضوع الوطنية بوصفها رمز الخلاص للعراق المأزومة. الوطنية في شعر بشرى البستاني من اللوازم التكرارية الكثيرة التي بلغت حد الاستقرار اللازم في شعر بشرى البستاني. والوطنية في ذا المستوى المركز هي وسيلة الخلاص وسبيل الإنقاذ من حالة الضياع للشعب والخروج من الحالة الراهنة ووسيلة الشاعرة الأخرى لفرض الهيمنة وتوليد الإستراتيجية المناسبة لفرض السطوة مقابل السلطة الأمريكية؛ هي رفض الموت والعدمية وإشاعة خطاب الحياة مقابل خطاب الموت: «أشقُّ عصا الموتِ. أفتح نافذة للغزلان/ السمك الأخضر يعدو في الفلوات/ وبيتلع الأوثان/ يبدل خارطة الألوان»^٢. وهذه هي وسيلة بشرى البستاني لفرض السيطرة وخلق كتلة المواجهة والتصدي في مقابل السلطة الأمريكية

^١- تاجيك، گفتمان. بادگفتمان و سیاست، ص ٥٢.

^٢- البستاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص ١٦٦.

الطامعة، وهي الطريقة لنيل الحرية والحد من الحضور الأمريكي في أرض العراق ورفض الموت والعدمية وعدم الخنوع والانتكاس مقابل خطاب الحرب والتدمير والضياع والموت. فالشاعرة بشرى البستاني تشق عصا الموت للتعبير عن رفضها للموت والعدمية والضياع فهي لا تقبل الموت تحت عجلة الضياع وخطاب الموت بل تشق عصا الموت وتفتح نافذة الحياة والإشراق وهذه هي وسيلة بشرى البستاني لفرض القدرة والسلطة.

د) فعل البلورة والتهميش

يرى لاكلا وموف أن الخطابات تتشكل من عنصر الصراع والثنائيات الضدية، لأن الخطابات تعتبر من الأساسيات المغلقة، وهي غير قابلة للتجدد والحدوث وتكتسب هويتها من الاحتكاك المباشر مع الخطابات الأخرى^١ في بعض الأحيان مقابل خطاب ما تتأسس الضديات المتعددة التي يتكأ عليها الخطاب لكسب هويتها الجديدة^٢. تضطلع عملية البلورة والتهميش في مستوى الهويات وتلعب دورا مهما في بناء الهويات الجديدة في الصراع الخطابي التوجه إلى هذا الفعل وعملية التهميش والضخم لبناء الهوية المطلوبة، وتتحقق في مستوى الصراع نوعية من كتلة مواجهة من الأنا مقابل الآخر في مستوى الهوية، فكما يبدو أنّ الخطاب الشعري لبشرى البستاني يكتسب هويته الجديدة من خلال التصوير الفني المتخيل للحقيقة الأمريكية وفضح الهوية الاستعمارية والوحشية لها. الولايات المتحدة تحتل البلدان المغلوبة على أمرها وهدفها الواضح من الغزو وشن الهجوم على البلدان الأخرى، وخاصة بلدان الشرق الأوسط التي تطمع الولايات المتحدة الأمريكية في نهب خيراتها وثرواته الدافقة.

بشرى حمدي البستاني أدركت حقيقة الغزو الأمريكي بوعي عميق. قالت في هذه القصيدة:
«مائدة الحرب تدور/ يُبعثرنى النوم على أشلاء الفجر/أكسر عصف الصاروخ القادم من طائرة كابوجي/أشرب دعر الأطفال وأمنحهم عطري/يسترخي الطفل المذعور/بفوح العطر الفادع بين

^١ - جي، نظريه وروش: مطالعاتي پيرامون گفتمان، ص ٢٥.

^٢ - سلطاني، قدرت، گفتمان و زبان، ص ١١١.

ذراعي^١ تستخدم الشاعرة الرموز المعرفية المختلفة للتعبير عن حقيقية هوية الولايات المتحدة الأمريكية عبر استخدام المشاهد الشعرية ذات الشحن الدلالي والطاقات الوافرة الإيحائية. ففي هذا المشهد ماندة الحرب تدور وتعصف بالعراق عاصفة الاحتلال الأمريكي، والهدف من هذا الغزوا يخفى على بشري البستاني وهي من تيار المثقفات الواعية في المشهد العراقي المعاصر. فنشاهد أن فعل البعثة من النوم يوجه للذات الشاعرة تعبيراً عن فقدان الثبات والطمأنينة في العراق وإضافة الأشلاء إلى الفجر في الصورة الشعرية ردة فعل على ما ترمي إليه الولايات المتحدة الأمريكية جراء غزوها للعراق والإطاحة بالحكم، والإشارة إلى زعر الأطفال محاولة لبلورة عذاب الأطفال في العراق ومن ثم تهميش النية المخفية في الخطاب الأمريكي وفضح هذا الإدعاء والمشهد العراقي يصور عذاب الأطفال والبكاء والضيق والمشهد الواقعي يختلف وحقيقة ما تناديه به الولايات المتحدة الأمريكية. ما يحيل إلى الاغتراب والدهشة هو فقدان التلاؤم المنطقي بين الفعل وهو الشرب وبين المفعول به مما يقود القارئ إلى الإعجاب والدهشة وليس هذا إلا محاولة شعرية للرد على الهوية المبطنة في الخطاب الأمريكي.

هـ) العقدة والحل

العقدة والحل من المفاهيم المطروحة في نظرية لاكلا وموف. العقدة في النظرية الخطابية خاصة عند لاكلا وموف تعبير عن إشكالية ربما تكون الدافع والأساس في تشكيل الخطاب، يتضمنها الخطاب في تشكيله وتكوينه. والحل يكون بمثابة تسوية وانتهاء للأزمة الخطابية. وهذا التعريف للعقدة والحل نفس ما نعالجه في الدراسات السردية والخطاب السردية؛ إذ إن الإشكالية المحتوية عليها الرواية أو الأقصوصة هي بمثابة الدافع والمحفز، والهدف من الانغمار في العمل الإبداعي هو الحل وتسوية الإشكالية والأزمة.

ففي الخطاب الشعري لبشري البستاني نرى الإشكاليات الكثيرة التي تكون بمثابة العقدة المعقدة في التكوين الخطابي من ضعف السياسة العربية والتداخل الداخلي وعدم الاهتمام بالوحدة العربية

^١ - البستاني، الأعمال الشعرية الكاملة: ص ١٦٣.

إلى إشكالية الحضور السلبي للولايات المتحدة الأمريكية وأبرز وأخطر إشكالية وعقدة في الساحة السياسية العربيّة في العصر الراهن هي التعاون مع سلطة الولايات المتحدة الأمريكية من قبل بعض الدول العربيّة وأيضاً الموت والضعف في مواجهة المد الأمريكي؛ «في شط العرب الأفعى / في فيها تحمل مفتاح الأرض..»^١ وهذه هي ما تعتبر الإشكالية الأساسية عند بشرى البستاني والأفعى وهي السلطة الأمريكية تتقلب في الأرض العربيّة وفي يديها مفاتيح الأرض وهذه المفاتيح في يدها تقودنا إلى فعل الخيانة، حيث يسلمها الحكام مفاتيح البلاد لتخضع الأرض العربيّة لفعل القتل والذبح والنهب للثروات. والشاعرة في هذه القصيدة إلى جانب معالجة فنية لهذه الإشكاليات الدامغة في الساحة السياسية العربيّة نراها تقوم بعرض فني للحل وطريقة تسوية الإشكاليات الراهنة. وتعتقد بشرى البستاني أن الإشكاليات برمتها تنبع أساساً من الفجوة بين الإنسان العربيّ المعاصر وبين الأرض العربيّة، وهو ما يحمل مسؤولية سلبية الحاضر، ووسيلة الشاعر لحل هذه الإشكاليات وسلبيات الواقع العربيّ هو العلاقة الوثيقة بين الأرض وبين الإنسان العربيّ المعاصر مما يمهّد الطريق للخروج من الأزمات الراهنة وخاصة في المشهد السياسي. وترى أنّ مادامت العلاقة بين الأرض والإنسان ضعيفة ومادام الإنسان العربيّ يغفل القضية الحقيقية الإشكالية قائمة في الواقع العربيّ. ومن هنا تلح الشاعرة بالصورة الشعريّة على هذه الحقيقية وتدعو للقضاء على الإشكاليات وسلبيات الواقع العربيّ بالتواصل والاهتمام بالقضية العربيّة ومفاهيم أساسية كالوحدة والتلاحم البنوي والالتزام بتجربة الحب بوصفه الملجأ والملاذ: هل قلت للأرض أحبك كي ينهض النخل. والحب هو الحل ووسيلة لمعالجة العقدة الحالية، وفي الحقيقية أن الشاعرة بالوعي والعمق الشديد تشعر بالعقم في الساحة السياسية العربيّة وما ترتبه في الظروف الراهنة هو الحب بحيث تحول الحزن إلى مادة شعريّة شديدة الخصوبة والفاعلية والتأثير في الصراع مع السلطة وفي مسار استعادة الأرض وإعادة الحياة إليها. وعلى البلدان العربيّة، والحكام تحديداً، الالتزام بتجربة الحب بوصفه

^١ - المصدر نفسه: ص ١٦٨.

الوسيلة التي تعطي الأرض المغلوبة والمأزومة نكهة الحياة وتجعلها قادرة على النهوض والإحياء بعد مواجهة الآخر ودحره بعد الهيمنة الكاملة لتجربة الحب في الساحة السياسية العربية وفي ميدان الصراع مع السلطة الأمريكية.

ط) الدوال الفارغة

تصبح الدوال الفارغة بمثابة أسطورة الخطاب ووظيفة الدوال الفارغة ملء فجوات الواقع الاجتماعي أو تصوير الحالة المنشودة في غياب الحاضر. وظيفة الدوال الفارغة تصوير الحالة المثالية التالية بعد سلبية الواقع وحضور هذه الدوال في الخطاب يؤدي إلى حركية الواقع السياسي والاجتماعي^١. إنّ الدوال الفارغة حاضرة في كل خطابات بشري البستاني، وهمت الشاعرة باستخدامها وكأنها ثابتة وراسخة، وهي لا تتمكن من التخلي عنها في كل خطاباتها الشعرية ونرى الحضور البارز للدوال الفارغة في وظيفتها للمعادل الشعري للمرحلة الاجتماعية والسياسية المنشودة. تقول بشري البستاني: «على غربها يطلع الشجر/ يكتبني من جديد/ ويكتبني من جديد/ يشعلني من جديد/ على غربها تتوهج عيناك/ قدساً وأندلساً/ بروق الليالي مخضبة بالأسى/ وبوحي يُعيدُ مسلة يثرب/ يشعل عمري/ وعلى غربها تشتعل القصائد»^٢. تكره بشري البستاني في هذه اللقطات الشعرية الحالة السلبية التي تفترق وروحها الوثابة إلى الجمال المطلق والراهن السلبي وبوعيا المرهف العميق تؤكد الحالة المثالية التي تأتي بعد رفض الواقع السلبي. ضمير الهاء في غربها يعود إلى دجلة وهي رمز الصفاء والحياة والاستمرارية وحضور دجلة بما يألفه وعي القاري الجاد في تبني فكرة النص الشعري، ويكون هذا الحضور بث وإشاعة لحتمية المرحلة الزمنية المنشودة. الشجر رمز للخصب وللنماء وفعل الاخضرار الموسوم به الشجر في وعي القاريء تعبير عن المرحلة المثالية وكتابة الشاعر من جديد من قبل الشجر بوح شعري بداية المرحلة المعيشة الجديدة والحياة المتجددة وفعل الاشتعال في نسيج النص الخطابي بداية للخروج من تحت الرماد

^١ - كسرايى و پور شیرازى، نظريه لاكلا و موف ابزاري كارآمد در فهم و تبیین پديده‌هاى سياسى، ص ٣٥٥.

^٢ - البستاني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٦٨.

ولاستمرارية الحياة في العراق وتوهج العين في المسرح الشعري إضاءة وإشراقاً وبداية إزالة لسواد الحاضر الذي ينبع عن الإرهاب والإجرام الأمريكي.

ي) العلاقة بين الدوال

إن الدوال وفق ما جاء في نظرية لاكلا وموف ليست موسومةً بسكونية المعنى والدلالات، وفي الحقيقية العلم والوعي بمسار التوزيع الدلالي وترديف الدوال يقودنا إلى حقيقة حضور الدوال في الشعر والخطاب الشعري الذي يبنى على الإيحاء والإيماء من دون المخاطبة و الإشارة المباشرة. الدال الشعري في الخطاب الشعري بعيد عن الوضوح كل البعد والدال الواحد يحمل المعاني والمداليل المختلفة ويستقر له القرار على المعنى الواحد. في ضوء هذه الحقيقة تبدو الحقيقية الخطائية صعبة المنال والمحاولة للوصول إليها أكثر صعوبة، وهذه هي الحقيقة المعترف بها في التحليل النقدي للخطاب وخاصة عند لاكلا وموف في نظريتهما النقدية. وعلى المحلل أن يسعى لتنفاذ إلى داخل النص والخطاب قصد تبطينه وإزالة الغشاوات الظاهرية للوصول إلى الأهداف والغايات الرئيسة للمنشئ للخطاب^١. وهذا هو ما يتجلى للقارئ منذ العنوان إلى الختام في قصيدة بشرى البستاني وما هو ملحوظ من البداية إلى الكلمة الأخيرة بحيث لا نرى الدال الواحد موسوماً بالمدلول الواحد، والعلاقة بين الدوال في الحركة والتوزيع الدلالي على أساس الصدفة والتلقائية وما هو غير مألوف.

قالت بشرى البستاني في قصيدة مائدة الخمر تدور: «إن للبحر أوجاعه/ ودموع مواجده/ إن للبحر ليلاً يكابد أسراه.../ للبحر أسراه./ للبحر أذرع تغتالني في الليالي»^٢ والبحر في هذه القصيدة لا يحمل الدلالة الواحدة. ورغم حضور هذا الرمز والدال المحوري في كل السطور الشعريّة لبشرى البستاني، تتجلى براعة الشاعرة في استخدام الرمز في التلائم التام مع السياق الذي يستخدم فيه

^١ - چندلر، مباني نشانه شناسی، ص ٣٩.

^٢ - البستاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص ١٧٠.

الرمز الشعري مثل رمز البحر. فالبحر في الصورة الشعرية تعبير عن العراق في تمثيلها للمرحلة الحضارية الواسعة وهو الآن تحت السلطة الأمريكية يشعر بالعذاب وله أوجاعه في ظل هذه السلطة الغاشمة والوحشية. ويصبح البحر في السطر الشعري الآخر رمزاً ودلالة للسلطة الأمريكية، وهي تغتال الذات الشاعرة وتصبح مصدر آلام بشري البستاني وعذاباتها. فظهر أن العلاقة بين الدوال في الخطاب الشعري علاقة على أساس الصدفة والانتقائية ولا يمكن للدال الواحد أن يحمل المعنى الواحد والدلالة الواحدة بل يحمل المعاني المختلفة والمداليل العديدة التي تتحدد في السياق الخاص بها.

ك) الصراع

إلى جانب الغيرية المطروحة في نظرية لاكلا وموف نرى الصراع يعتبر من المفاهيم الأساسية في هذه النظرية. يسعى الخطاب عادة لتهميش خطاب الآخر وتضخيم خطابه هو، وتبلغ هذه العملية في مستوى التهميش والتضخيم مبلغاً يصل حد الصراع المباشر بين الخطاب والآخر بحيث يصبح الكل في مسعى لخروج الخطاب من محوره والمشهد برمته. عملية التهميش والتضخيم جزء شعري مهم ومحاولة شعرية واعية من بشري البستاني في قصائدها الثورية، وحضور هذه العملية أدى إلى بروز مشهد الصراع الخطابي بين الخطاب الشعري لبشري البستاني والخطاب الأمريكي. والخطاب الشعري يحاول فضح السلطة الأمريكية والدخول مع خطاب السلطة في صراع. تسعى بشري البستاني لإخراج الثوابت الخطابية إلى دائرة التهميش والتبعثر في مستوى الدوال، وليس الحقيقة الأمريكية هي ما تقوله الولايات المتحدة الأمريكية، بل الحقيقية والهوية الأمريكية هي ما تفضحها وتقدمها بشري البستاني في صورتها الحقيقية المضادة للإنسانية والبشعة والجرائم النكراء التي ترتكبها ضد الإنسان العربي المعاصر.

هذه هي الحقيقية والهوية الفاعلة للسلطة الأمريكية في تعاملها مع شعوب منطقة الشرق الأوسط بحيث تغطي هويتها وحضارتها تحت غلالات مختلفة من الغشوات والأستار المزيفة، وتسعى لاستغلال شعوب المنطقة وتحويلها إلى الخراب والدمار. وإلى جانب الصراع بين الخطاب

الشعري مع خطاب السلطة في محاولة لفضح الآخر ومحاولة الكشف عن الهوية الحقيقية للسلطة، نرى الصراع بين الأنا والآخر المطروح في الخطاب السياسي وحينئذ يصح الخطاب مسرح الصراع والقتال ووسيلة تجسيد النضال بين الأنا العربي والآخر الأمريكي. ومن صور هذا الصراع نرى في قول بشرى البستاني: «البصرة تجرح معصمها/ كي لا تغو في زاوية الخندق والسياب/ يرفع فوق شنائيل الحزن جراح وفيقة/ فوق الدبابة خاتم الأثني/ يلمع في وهج الشمس/ ويرقى عبر سلالم تعزف حزن القدس»^١ والصراع بين الأنا العراقي والحضارة العراقية وبين السلطة الأمريكية واضح. البصرة حية لاتزال في الخندق وتحارب السلطة الأمريكية، وهي تواجه عظم السلاح والعزيمة للأرض. والبصرة كما نرى في هذه الصورة الشعرية لا تخضع لفعل القتل والسلب بل تقاوم السلطة الأمريكية وتنفي الانتكاسة والرضوخ والانحناء مقابل السلطة المتغترسة الوحشية التي لا ترحم حتى الأطفال والصبيا الأبرياء بحيث صاروا ضحية الطمع والخيانة والجشع الاستعماري للسلطة الأمريكية التي تراوغ بامبرياليتها المزيفة العالم بأجمعه.

ونتيجة الصراع بين الأرض وبين السلطة الأمريكية ليست إلا انتصاراً للأرض وللبصرة التي لا تغفو في زاوية الخندق للحد من استمرارية العدوان وهزيمة السلطة الأمريكية الغاشمة. وهذه هي حقيقة الصراع وحتمية النتيجة عند بشرى البستاني. وتشير الشاعرة بوعيها الحضاري والأسطوري إلى نتيجة هذا الصراع بتصوير حضور خاتم الأثني فوق الدبابة وهذا الحضور من جهة يحتوي على الرؤية الأيدولوجية المرتبطة بقضايا المرأة في المجتمع العربي بحيث يكون هذا الحضور ردة فعل على الفكرة المسيطرة على الحالة الثقافية العربية، ومن جهة أخرى تأكيد على حتمية الفوز والانتصار على العدوان. وهذه هي الحقيقية التي تعترف بها بشرى البستاني باستخدام رمز المرأة في هذه القصيدة الثورية. النظر الدقيق في هذا المقطع الشعري يكشف عن الوعي الأسطوري والحضاري لبشرى البستاني والصورة الشعرية التي جاءت في الحقيقية متسقة مع ما ساد المجتمع العربي بحق المرأة ومكانتها الاجتماعية ومع حالة الصراع مع السلطة ووضع على الحروف في

^١ - المصدر نفسه، ص ١٧٠.

التعبير عن حتمية الانتصار، إذ إن المرأة في فكر بشري البستاني رمز النماء والخصب، واستخدام هذا الرمز الشعري في قصيدة الشاعرة تبتل بالإيحاء ومحاولة استراتيجية لمقاومة جهتين: الجهة الأولى سحق حالة المجتمع ونوع رؤيتها إلى المرأة وإعادة القيمة إلى المرأة في المجتمع العربيّ، والجهة الأخرى مواجهة السلطة الأمريكية.

م) من الغلق إلى الانفتاح

يرى لاكلا وموف أن الغلق والخروج منه إلى الحالات المختلفة وخاصة من الغلق إلى الانفتاح أمر محتوم وجزء غير مستهان به في بنية الخطاب. إن الخطاب في الفكر النقديّ للاكلا وموف يبتني على عدم الثبات وعدم الاستقرار، وما يحدث في الفعل الخطابي هو خروج الحالة المبعثرة من حالتها المألوفة إلى الاستقرارية والثبات العميق^١. والثنائية بين الحالتين في الخطاب الشعري لبشري البستاني والحالة الحرجة الراهنة للواقع العراقي واضحة تمثل الدال المبعثرة والمتشظية في خطاب بشري البستاني الشعري. وترفض الشاعرة هذه الحالة وتحاول تغيير هذه الحالة والخروج إلى الحالة المستقرة والمستمرة بالاعتماد على الوسيلة والمرتكز الأساسي. تقول في هذه القصيدة: «مات السمك الأخضر مقتولاً في ثقب الإبرة/في كهف البرق الأخضر/ قال ليلىك/ثقب الإبرة أوسع من بحر/ تبتلع الحمى مرآه/ينفرط العقد/أهوي نحو القاع/ماندة الوجد تدور/تلوب الغزلان بحقول الموتى/تفرّ البلدان/ نحو خرائط أخرى/هل قلت للأرض/ أحبك/كي ينهض نخل الأرض/ويشتعل الكون»^٢ والحالة العراقية موسومة بالغلاق وعدم الحرية وفضاءات الانفتاح والاتساع. وتشير البستاني إلى هذه الحالات السلبية باستخدام رمز الكهف وحضور السمك الأخضر في ثقب الإبرة مما يجعلنا أمام الصورة الفنية الممتازة في التعبير عن حالات انغلاق الواقع العراقي. وما لا بد من تحقيقه في العراق هو الخروج من هذه الحالة إلى حالة الحرية والانفتاح ولكن ما هي الوسيلة والمرتكز للانتقال من الحالة الراهنة إلى الحالة الأخرى؟ المرتكز هو الحب والعلاقة بين الإنسان العربيّ

^١ - مقدمي، نظريه تحليل گفتمان لاكلا و موف و نقد آن، ص ١٠١

^٢ - البستاني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٣.

المعاصر والأرض المسحوقة وعدم احتدام حالات الحب بين الأرض والإنسان ما يحصل في ظل هذه العلاقة هو الخروج من الغلق واشتعال الكون ونهوض نخل الأرض.

ن) سلسلة التكاثر الخطابي

ومن المفاهيم الأساسية المرتبطة بموضوع الاختلاف والغيرية أو التماثلية مفهوم سلسلة التكافؤ الخطابي. يحاول الخطاب في فكر لا كلا وموف، بالاعتماد على سلسلة التكافؤ الخطابي، تجلية الاختلافات أو التماثلات بين الوحدات والعناصر المختلفة العديدة التي يحتويها الخطاب، ويسعى إلى بناء الوحدة الخطابية والانسجام^١. وعملية سلسلة التكافؤ الخطابي تقود المتلقي للخطاب إلى أن المنشئ يحاول دائماً، بالاعتماد على العناصر المختلفة، التأكيد على المعنى المقصود والإلحاح على جهة مهمة في الفكرة الخطابية وهي في عملية التمثيل وفي الارتباط مع الدوال الرئيسة تعني المزج بين الاشارات والوحدات والصور الفنية بغية خلق حالة التأثير والتأكيد معاً. تتحقق سلسلة التكافؤ الخطابي في قصيدة بشرى البستاني من الاشتراك بين الصور الشعرية التي تعكس الحالة السلبية للعراق تحت قنطرة السلطة الأمريكية الغاشمة التي أضمرت مقاصدها الرئيسة من شن الهجوم على العراق الحضاري، وهي خلاف ما تضمنه تنادي وتهتف بالشعارات المتضادة الأخرى. تقول بشرى البستاني: «يَمَحُو ما سَطَرُهُ الْيَاقُوتُ عَلَى الْأَغْصَانِ/ وَجَعُ السَّمَكِ الْقَابِعِ فِي الْكَهْفِ الْبَرِّقِ الْأَخْضَرِ/ مَاتَ السَّمَكُ مَقْتُولاً/ النَّخْلُ عَلَى الْأَعْوَادِ/ يَنْفِرُ الْعَقْدُ»^٢ في هذه اللقطة الشعرية تتكدس الصور الشعرية التي تعكس الحالة السلبية للعراق والموت الذي أحاط بالعراق زمن الاحتلال. نرى السلطة تمحو فعل الياقوت وهو عنوان الحياة على الأغصان وتبيد علامات الحياة على الأغصان. والسماك، وهو العراق، يعاني ويشعر بالوجع والألم. وفي صورة شعرية أخرى تضاهي الصور الشعرية السابقة نرى موت السمك في ثقب الإبرة. وحضور النخل وهو رمز العراق على الأعواد والعود من آلات الشنق والموت. والشاعرة، بواسطة تصوير حضور النخل على الأعواد،

^١ - حسيني زاده، نظريه گفتمان و تحليل سياسي، ص ١٩٢.

^٢ - البستاني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٢.

تشير إلى موت العراق؛ إذن ظهر أن سلسلة التكافؤ الخطابى تتحقق بالتماثلية بين الصور الشعريّة لقصيدة الشاعرة.

تقول بشرى البستاني: «ينهض نخل الأرض/ ورد الحب/ أعلنُ بهجة قلبي/ أدفيء قلبي/ كفي تومض/ هديل الحلم يناول كأسك خمر الناي»^١. إنّ التماثلية تحقق سلسلة التكافؤ الخطابى فى هذه اللقطة الشعريّة التي تعكس الانتقالية من الحالة السلبية السابقة إلى الحالة الإيجابية الموسومة بالحياة والإشراق. نشاهد فى الصورة الشعريّة أنّ النخل ينهض، ونهوضه استمرارية للحياة ورفض للموت وخطاب الضياع الأمريكى ويطلع ورد الحب فى أرض العراق. و الشاعرة عند احتدام الحياة فى العراق تعلن بهجة قلبها. وفى صورة شعريّة أخرى نرى حضور الحلم وهديله يناول الكأس ليد الشاعرة، والصورة الشعريّة عنوان للحياة المليئة بالبهجة والحلم الحياة، والاشترك فى التعبير عن الحالة المستقبلية يحقق سلسلة التكافؤ الخطابى فى شعر بشرى البستاني، ومن شأنها بناء الانسجام فى القصيدة وأيضاً التأكيد على الخروج من السلبية الحاضرة إلى الإيجابية وفعل الحضور والنهوض والحياة فى مستقبل قريب عند بشرى البستاني.

الخاتمة

الخطاب الشعري لبشرى البستاني يتكى على الرؤية الحضارية، وتسعى بشرى البستاني لمعالجة الواقع السياسى والاجتماعى عبر الرؤية الثورية الثاقبة الراضة. دراسة قصيدة مائدة الخمر تدور وفق نظرية لا كلا وموف تظهر لنا بعض الحقائق نشير إليها أدناه:

١. تكشف المعالجة النقدية عن الصراع بين الخطاب الشعري لبشرى البستاني والسلطة الأمريكية التي استولت على العراق وتسعى لهدم الحضارة العراقية ونهب الثروات العراقية فتقف الشاعرة الموقف الراض من هذه السلطة التي تحمل الخراب والدمار إلى شعوب المنطقة وتسعى الشاعرة لإظهار الهوية والوجه الحقيقي للسلطة الأمريكية.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٥٨.

٢. مواجهة السلطة الأمريكية تُمثل الدال المحوري في قصيدة بشرى البستاني والتأكيد على الفعالية الحضارية للعراق وهي أيضاً تُمثل الدال المحوري الآخر الذي تقاوم به بشرى البستاني الفعل الأمريكي في سلب العراق وتدميره ونهب الثروات الجمة للعراق والتركيز على الحثّ والعلاقة الثنائية بين الأرض والأخذ والمنح عملية منقذة للأرض وللإنسان العراقي عند بشرى البستاني، ومن هنا تشدّد الشاعرة على الحب وعلى الأمل بوصفهما من الدوال المتحركة للحفاظ على الحلم العراقي.

٣. والتقويض هو الفعل الخطابي الممتاز الذي يحمل وظيفة إزالة المشروعية عن السلطة الأمريكية وفضح النوايا الرئيسة لهذه السلطة الأمريكية الغاشمة واستخدام الدوال الفارغة في هذا الخطاب الشعري استراتيجية خطابية تحمل وظيفة إعادة الأمل والحلم إلى الشعب العراقي في الظروف السلبية الراهنة.

٤. يأتي فعل التهميش لإزالة السلطة الأمريكية وتضخيم دور الحياة وحمية استمراريتها رغم كل الويلات والعذابات والأفعال الإجرامية التي ترتكبها السلطة الأمريكية. تعتمد بشرى البستاني في محاولتها لمواجهة السلطة الأمريكية على التقنيات والاستراتيجيات المختلفة ويمثل التراث أهم المرتكزات الرئيسة البالغة الأهمية عند بشرى البستاني وتعتمد عليها الشاعرة لبيان الوضع العراقي وفضح السلطة الأمريكية الوحشية التي ترفضها بشرى البستاني ويأتي الخطاب في علاقة الصراع والجدال مع خطاب السلطة الوحشية. وفي مستوى التهميش والتضخيم، تسعى الشاعرة إلى جعل الحضارة الأمريكية مقابل الحضارة والهوية العراقية، وذلك عن طريق الصورة التقابلية لتعلن عبر مجموعة من صور الضعف الحضاري للسلطة الوحشية وضياح الحصار وبلوغ الحياة في الخطاب الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب:

- ١- البستاني، بشرى، الأعمال الشعريّة الكاملة، عمان: دار فضاءات. ٢٠١٤م.
- ٢- تاجيك، محمد رضا، گفتمان. پادگفتمان و سياست، تهران: مؤسسه تحقيقات و توسعه علوم انسانی. ١٣٨٣ش.

- ۳- جماعي، مؤلف، التحليل النقدي للخطاب، مفاهيم ومجالات وتطبيقات، يطاوي، بيروت: المركز الديمقراطي العربي. ۲۰۱۹م.
- ۴- جي، اتمانوئل، نظريه و روش: مطالعاتی پيرامون گفتمان، ترجمه: احمد رضا مختاری، تهران: نشر هرمس، ۱۹۹۹م.
- ۵- چندلر، دانيل، مباني نشانه شناسی، ترجمه: مهدی پارسا، چاپ اول، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۶ش.
- ۶- سلطاني، علی اصغر، قدرت، گفتمان و زبان، چاپ اول، تهران: نشر ني، ۱۳۸۳ش.
- ۷- شيما، سالم، البنية الإيقاعية في شعر بشري البستاني، من متطلبات الماجستير: جامعة الموصل، ۲۰۱۲م.
- ۸- فان دايك، توين، النص والسياق، ترجمة: عبدالقاهر قنيني، أفريقيا الشرق: المغرب، ۲۰۰۰م.
- ۹- _____، مطالعاتی در تحليل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی، ترجمه: پیروز ایزدی، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات: تهران، ۱۳۹۰ش.
- ۱۰- فتحي غانم، فاتح، تداخل الفنون، الطبعة الأولى، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ۲۰۱۴م.
- ۱۱- فرکلاف، نورمن، تحليل انتقادی گفتمان، ترجمه: شايسته پيران، چاپ سوم، تهران: مرکز مطالعات و تحقيقات رسانه‌ها، ۱۳۹۱ش.
- ۱۲- واصل، عصام، الخطاب الشعري: دراسة سميائية، بيروت: دار المتنبی للنشر والتوزيع، ۲۰۱۴م.
- ۱۳- يورگنسن، ماريان، فيليبس، لوييز، نظريه و روش در تحليل گفتمان، ترجمه: هادی جليلي، چاپ ششم، طهران: نشرني، ۱۳۹۵ش.
- ب. المقالات:**
- ۱۴- حسيني زاده، محمد علي، «نظريه گفتمان وتحليل سياسي»، مجله علوم سياسي، شماره ۲۸، صص ۱۸۱-۲۱۲، ۱۳۸۳ش.
- ۱۵- صادق پور، حافظ؛ محمد، پارسا نسب، «تحليل گفتمان انتقادی مکتوبات حلاج بر اساس رويکرد لاکلا و موف»، مجله شعر پژوهی (بوستان ادب)، شماره ۴، ص ۶، ۱۳۹۹ش.
- ۱۶- کسرايي، محمد سالار؛ علی، پور شیرازی، «نظريه لاکلا و موف ابزاري کارآمد در فهم و تبیین پديده‌های سياسي»، فصلنامه سياست دانشکده حقوق و علوم سياسي، دوره ۳۹، شماره ۳، صص ۳۳۹-۳۶۰، ۱۳۸۸ش.
- ۱۷- مقدمي، محمد، «نظريه تحليل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن»، مجله معرفت فرهنگي واجتماعي، دوره ۲، شماره ۲، صص ۹۱-۱۲۴، ۱۳۹۰ش.

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية دولية محكمة
السنة الثانية عشرة، العدد الرابع والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٠هـ ش/٢٠٢٢م

المفارقات الزمنية في مسرحية "الصرير" ليوسف العاني

ناصر قاسمي*؛ فيصل سياحي**

DOI: [10.22075/lasem.2022.21759.1261](https://doi.org/10.22075/lasem.2022.21759.1261)

صص ١٠٧-١٣٨

مقالة علمية محكمة

الملخص:

يعدّ الزمان من أهم العناصر في كينونة العمل الأدبي وتوظيفه بشكل فني يبرز قدرات الكاتب ويضفي طابعا جماليا على ناصية النص، خلافا للكلاسيكيين الذين كان أكثرهم يستخدم الزمن الكورنولوجي لطبي مساحات الزمن السردي. وقد استخدم الكتاب الجدد هذا العنصر الحيوي بإحداث مفارقات زمنية تتلاعب ببنية زمن القصة، والفضل يعود للشكلايين الروس الذين أبدعوا في تشييد دعائم الزمن. تقوم هذه الدراسة على منهج بنيوي - تحليلي مستهدفة كيفية توظيف التقنيات الزمنية وغايتها في بنية هذه المسرحية مستخدمة الترتيب والاستغراق بشتى عناصرهما لكسر جدار زمن الكورنولوجي مستعينة لهذه المهمة بالزمن السردي. وقد برع يوسف العاني في التوظيف، فوظف الاسترجاع والاستباق، وأبطأ السرد وأسرع. وقد حصل هذا البحث على نتائج هي؛ نسف رتبة الزمن الخطي بزمن السرد، حيث طغت الاسترجاعات الخارجية على الاستباقات لسد بعض الثغرات أو للتنوع أو للتعريف بشخصية وخلفتها. أما الاستشرقات فأكثرها مزجية، حيث أبدع الكاتب في الاستغراق الزمنية التي تدب في إطار الوقفة الدينامية في الحركة والسكون والمونولوج وسبر أعماق سايكولوجية الشخص ووظف التلخيص لعدم الولوج في الإطناب أو للأحداث الثانوية، وخلافا للكتاب الكلاسيكيين كثر الحذف الضمني مقارنةً بالحذف المعلن.

كلمات مفتاحية: يوسف العاني، المفارقة الزمنية، الاسترجاع، الاستباق، الاستغراق، مسرحية الصرير.

*-أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، فريديس فارابي، إيران. (الكاتب المسؤول): naserghasemi@ut.ac.ir

** - طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، فريديس فارابي، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/٠٨/١٨هـ ش = ٢٠٢٠/١١/٠٨م - تاريخ القبول: ١٤٠١/٠١/٢٠هـ ش = ٢٠٢٢/٠٤/٠٩م.

المقدمة

للزمن دور مهم في الحياة من أجل تنظيم تخطيطات الإنسان وبناء هويته. ولا تكمن أهميته في الحياة فحسب، بل دخل كافة المجالات؛ حتى الأدب الروائي انفرد بزمن مختص لبيئته كالزمن السيكولوجي والكورنولوجي ليعيد الرواية عن واقع العالم. فطالما تحدث الأحداث في زمن ما، فسيكون للزمن دور في إطار بنية الرواية والمسرحية، ليمثل عنصراً أساسياً يقوم عليه فن القص. فإذا صنفت الفنون إلى زمانية ومكانية فالأدب يعتبر فناً زمنياً؛ لأن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن ويرجع فضل ذلك للشكلايين الروس الذين ركزوا اهتمامهم بشكل مهم عليه وفضلهم يعود لتأثيره وإخراجه كمكون أساسي في السرد وترابط أجزائه، ففي الآونة الأخيرة ركزت الدراسات على هذا المكون في بنية النصوص. والمسرح أيضاً نجده مقيداً بالزمان فلا نجد مسرحية تخرج حبكة عن إطار الزمن؛ لأن الحبكة دينامية مدمجة تبني قصة تامة من أحداث مترامية. لكن الركيزة التي تدور حولها هذه الورقة هي الدور الذي يلعبه الزمن في بنية مسرحية الصرير للمسرحي يوسف العاني^١، حيث سنعتمد في بحثنا هذا على آراء جيرار جينت بمنهج نقدي بنيوي لدراسة المفارقات

^١ - ولد العاني في ١٩٢٧/٧/١ بمحلة بسوق حمادة البغدادية بعد الثانوية تخرج في كلية الحقوق بجامعة بغداد سنة ١٩٤٤ وعمل بالمحاماة فترة. ثم عاد للكلية ليعمل مدرساً ومشرفاً على النشاط الفني فيها. وفي عام ١٩٤٩ كتب مسرحية "مجنون يتحدى القدر" دون علمه بالمسرح اللامعقول «لم أكن أعرف -آنذاك- مسرحاً اسمه (مسرح اللامعقول) ولا مسرحية هي (مونودراما) ولا تمثيلاً هو لممثل واحد» (العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٣٥). وفي عام ١٩٥٩ عمل ملحقاً صحفياً في سفارة العراق بالرباط، وتدرج عام ١٩٦٠ في المناصب حتى صار مدير مصلحة السينما والمسرح العام، حيث تأثر العاني بالمسرح البريختي «لعل أشهر الأعمال وأهمها التي قدمت في هذه الفترة مسرحية (المفتاح) التي عرضت عام ١٩٧٨ فقد أدخلت المسرحية الشكل الملحمي للمسرح العراقي» (العبودي، المسرحية في الأدب العراقي الحديث، ٣٣). فسأل لسان قلمه برفع مكانة الإنسان وتحفيز القارئ على التغيير الذي ينشده، كما أشار حميد المطبوعي بقوله: «موضة الإنسان كانت ومازالت هي البؤرة الفنية التي التقت عندها كل رويته، وانحصرت فيها كل اهتماماته» (العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦). وهو محايد في نظره للمسرحيات كما أفصح عن آرائه لمقدمة لأعمال قاسم مطرود: «في قراءتي -للمسرحيات- تعجبني "عدم المسؤولية" عما أقرأ... أن أضغ نفسي محايداً كي أتلقى من خلال القراءة ما أراد أن يقوله أو يجسده الكاتب» (الأنباري، قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي، ١٦). يعد العاني أديباً في مجال التأليف وفناناً في مجال التمثيل والإخراج، فهو خزين معرفي يحمل في طياته العديد من الأفكار والروى. توفي العاني بالأردن في ١٠ تشرين الأول ٢٠١٦.

الزمنية ودورها في تحكيم بنية المسرحية. ولأن غاية الدراسات النقدية البنوية اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية، لذلك سيكون هذا المنهج منهجنا لتسليط الأضواء على المسرحية التي غطت فترات طويلة من زمن القصة.

تظهر أهمية هذا البحث في طريقة تعامل الكتاب مع الزمن وكشف جماليات هذه التقنية المدسوسة في عمق الأعمال الأدبية، حيث دامت أقدم النقاد حقول الرواية كثيرا في هذا المجال دون المسرحية لانفساح زمنها، لربما بسبب الفكرة التي تنص على أن المسرحية أقرب إلى الفنون الجميلة منها إلى الأدب، لأجل هذا نجد ثغرات لم تملأ في هذا المجال، خاصة في مسرحية "الصيرير".

لذا تهدف هذه الدراسة إلى قراءة بنيوية في حبكة مسرحية "الصيرير" ليوسف العاني موظفة المفارقات الزمنية، خاصة آراء جيرار جنيت كي تبين العلاقة العضوية التي تربط الشكل بالمضمون مع بيان التقنيات الزمنية التي وظفها الكاتب والغاية التي حفزته على استخدامها ودورها في تسليط الأضواء على كوامن المعاني والإشادة بدور الزمن، خاصة الروائي في إيصال الرسالة المطلوبة ضمن طيات النص. لذا يحاول هذا البحث الإجابة عن السؤالين التاليين:

١. كيف ساهمت البنية الزمنية في تشكيل البنية العامة في مسرحية الصيرير؟

٢. كيف تجلت تقنيات المفارقات الزمنية وما غاية توظيفها في مسرحية الصيرير؟

وقد تناولت عدد من الدراسات السابقة موضوع المفارقات نذكر عدة منها:

- «المضامين الفكرية في نصوص يوسف يوسف العاني المسرحية» مقال لمحمد عباس حنتوش ٢٠١٣م، كلية الفنون الجميلة-جامعة بابل، حاولت الدراسة البحث عن المضامين وأنواعها ضمن نصوصه، خاصة في مسرحيتي «الساعة والمفتاح» كاشفة عن مضامينها الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

- «النص المسرحي القصير في الأدب العربي الحديث» لصبحة أحمد علقم وآخرين ٢٠١٧م، قدم قراءة تحليلية لخمس مسرحيات من ضمنها مسرحية الصيرير من منظار النص المسرحي القصير وخصائصه وجذوره ومكانته بين الأدبيين العربي والغربي.

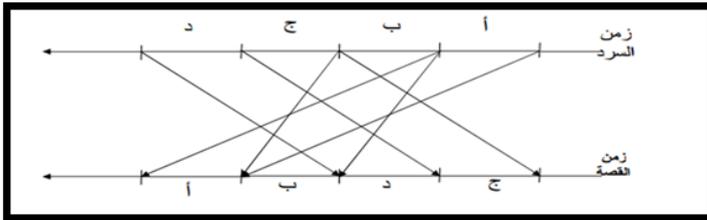
- «دراسة البنية الداخلية للمسرحية العراقية؛ المفتاح نموذجاً» مقال لمحمد حسين أمراي ٢٠١٥م في مجلة الأدب المعاصر، العدد ٢٥ تناول لمحات من مكونات نص المسرحية الداخلي ومنها الثيمة والفكرة الرئيسة والشخصيات ومستوياتها الخمسة والصراعات والأحداث الموجودة في مسرحية المفتاح ليوسف العاني وزمانية نصها وميزات خطابها.

- «يوسف العاني رائد المونودراما العربية» لمؤلفه حسين علي هادف صدر عام ٢٠٠٧م عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد يتناول سيرة حياة يوسف العاني الفنية والمسرحية وإسهاماته كأحد رموز الحركة المسرحية العربية، ويشير هذا الكتاب إلى أن أول عرض مونودرامي شهده المسرح العراقي والعربي هو مسرحية «مجنون يتحدى القدر».

ما توصلت إليه من البحث عن خلفية البحث هو أنني لم أجد مقالاً أو كتاباً يبحث المفارقات الزمنية في مسرحية الصرير، لذا يعد هذا المقال الأول من نوعه في هذا المجال.

المفارقة الزمنية (Anachronie)

تعرف الحكاية بـ«مقطوعة زمنية مرتين...: فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)»^١. والمسرحية لا تختلف سرداً عن الرواية لأجل هذا الدور البناء الذي يلعبه الزمن في بنية الحكاية عند السرد والقص؛ لأن «زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.. وهكذا يحدث ما يسمى



"مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"^٢.
وتحدث المفارقات عندما «يخالف زمن السرد

^١ - جينت، خطاب الحكاية، ٤٥.

^٢ - لحمداني، بنية النص السردى، ٧٤.

ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه^١. فإذا كان زمن القصة مرتباً على «أ ← ب ← ج ← د»، فإن زمن سرد الأحداث ربما يكون على السرد التالي «ج ← د ← ب ← أ». فمقارنة زمن السرد بزمن القصة يظهر بالخطاطة التالية:

المفارقة الزمنية مصطلح علمي لا يتحدد بمجموعة من المدلولات ولكن للدلالة على كل أشكال التنافر بين ترتيب الزمن القصصي والحكائي وهي أشكال لا تنحصر تماماً في الاستباق والاسترجاع، فزمن القصة تابع للسرد المنطقي والطبيعي لكن الزمن السردى للحكاية لا يتقيد بذلك رغم أن هناك بعض الروايات تابعت ذلك الترتيب وهي من الطراز الكلاسيكي لكن الكتاب الجدد لم يتقيدوا بهذا تماماً، إضافة إلى هذا فزمن السرد ليست لديه القدرة على سرد أحداث وقعت في آن واحد فيجتهد الكاتب حسب ذوقه في اختيار اللحظة المناسبة لبدء السرد ثم يرتب زمن القصة بأسلوب زمن الحكاية.

ملخص المسرحية

تتكوّن المسرحية من فصل واحد وتقع أحداثها بمنزل في طرف المدينة وزمانها يوم تقديم المسرحية ووقتها صباحاً وتتألف من شخصين «هو» و«هي»، كلاهما متقاعد ووحيد وزميل، كانت بينهما علاقة لكن شاءت الأقدار أن يرسلها لطلب يد زميلتها (زوجته التي ماتت)، فكتمت جها وتزوجت وصارت جده. تبدأ المسرحية بوصف الحالة النفسية للبطل مخاطباً ضلفتي الباب وكأنه يعيش مع صرير الباب فيكلمه ويملاً وحشته معه، إلى أن زارته «هي» التي تعطلت حافلتها قرب منزله. وبعد حديث دار بينهما ذهب «هو» لشراء القهوة، فتجولت في أرجاء المنزل حتى شاهدت صورة زميلتها (زوجته التي ماتت) فاسترجعت أياماً جميلة ومرة في آن؛ ثم تبهت لصرير الباب فهتت بإزالته بقطعة قماش مع زيت، إلى أن عاد «هو» فشربا القهوة وودعته. وبعد وداعها دفع الضفلتين لكنه لم يسمع الصرير فغضب وجنّ. ويرنّ الجرس مرة أخرى وتدخل «هي» مرة ثانية، لأن الباص تم

^١ - بوعزة، تحليل النص السردى، ٨٨.

اصلاحه وتركوها فيجب عليها الانتظار ساعة أخرى. وعندها يسألها عن سبب زوال الصرير فتزد بهدوء إنها مجرد أوساخ متراكمة في الباب كانت سبب هذا الصرير وأنا قمت بإزالتها، ثم يغضب عليها معاتباً لما فعلته، حتى ينتهي بهما الحوار عن سبب ذهابها للمدينة، فتزد: أن هناك منحة تعطى للمتقاعدين للعودة للعمل مرة أخرى وأنا ذاهبة لتقديم طلب وتطلب منه أن يأتي معها لتقديم نفس الطلب، حتى إذا قبل الطلب ذهاباً معاً للعمل وترجع الأيام المنصرمة، فيوافقها بشرط الزواج فتوافق.

المفارقات الزمنية في مسرحية الصرير

المفارقات الزمنية هي مدى اختراق الرواية لخطية الزمن، حيث تسير الأحداث عادة في رواية القصة بترتيب زمني متتابع، لكن قد تحدث في ترتيب الزمن اختراقات سماها النقّاد بـ"المفارقة الزمنية" التي تقوم بتحطيم خطية الزمن الكورونولوجي عند توظيف الزمن الحكائي، فهي سفر زمني في آفاق الزمن الخطي. وذاك تقنيات شتى نذكرها على الترتيب التالي:

١_ الترتيب (Order)

هو من مباحث الزمن التي اهتم بها المنظرون وقدموها على سائر التقنيات، «وتعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث في القصة»^١. حينما يسرد الكاتب القصة تكون هناك لحظة صفر يتوقف فيها زمن السرد ففي هذه اللحظة يبدأ تكسير الزمن إما نحو الماضي أو المستقبل وهنا تتولد تقنيتان: الاسترجاع والاستباق (الاستشراق).

١_١_ الاسترجاع (Retrospection)

هو من التقنيات الشائعة في السرد لأنه خلفية تسدّ الثغرات وتعطي معلومات في قراءة النص فتعني كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، إذا «الاسترجاع يروي لنا ما حدث

١- جيت، خطاب الحكاية، ٤٧.

في الماضي سواء كان ماضياً قريباً أو بعيداً، أي ما حدث قبل بدء الرواية أو بعد بدئها»^١. فبهذا التعريف نجد في المسرحية استرجاعات كثيرة للذكريات أو تطويل زمن السرد أو تنويعه أو إيضاح بعض الأحداث التي لعبت دوراً مهماً في الحبكة و «يشكل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنية تابعة للأولى»^٢. ويحقق الاحتفال بالماضي وتوظيفه غايات جمالية وفنية تبرز في مقام النص والحالة التي تجري فيها الأحداث معبرة عن غايات مثل «ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد»^٣. وننظر لهذا الاسترجاع من منظور الاسترجاع الداخلي الذي يسلط الأضواء على إحدى الشخصيات أو الأحداث التي تقع أثناء بداية فتح باب المسرحية والاسترجاع الخارجي الذي يسلط الضوء على أحداث وشخصيات خارج زمن نقطة بداية القصة واسترجاع مزجي يبدأ قبل زمن بدء السرد من ثم يدخل في السرد.

*الاسترجاعات الخارجية

▼ تغيير مكان الأشياء

بعد لحظات من زيارتها ذهب لشراء القهوة، فتجولت في البيت ثم غيرت موضع الطاولة وبعد رجوعه استذكر أول يوم من توظيفها:

«هو: ما زلت على عادتك، تغيرين مواقع الأشياء، أتذكرين يوم جئت للدائرة وجلست على طاولتي المعتادة، فلم أجد من أوراقي شيئاً؟»

١- النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ٣٣.

٢- جينت، خطاب الحكاية، ٦٠.

٣- بحراوي، بنية الشكل الروائي، ١٢١.

هي: لم تكن طاولتك؟ نقلتها إلى الجهة الثانية، ووضعت طاولتي مكانها...»^١

في هذه الفقرة وقف زمن السرد ورجع إلى الوراء بتقنية الاسترجاع؛ لأن القصة وقعت خارج زمن بداية المسرحية فهو استرجاع خارجي استخدمه الكاتب لاستذكار حادثة مماثلة وقعت سابقاً، حيث ساهمت هذه التقنية في «ربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تذكر في النص الروائي للاقتصاد».^٢

▼ السكاير:

عندما رجع «هو» من المحانوت بعد شراء القهوة، اعتذر منها لعدم شراء علبة سيجار:

«هو: آخ هي: ماذا؟»

هو: نسيت أن أشتري سكاير هي: لمن؟

هو: لك.. هي: تركت التدخين منذ ثلاث سنوات.. نسيت؟

هو: أنا تركته أيضاً قبل عام فقط».^٣

غاية هذا الاسترجاع بيان تطور الشخصية الجديدة وكشف القناع عن ماضيها، إذ «يكشف الاسترجاع عن عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر».^٤ فالتغيير المدرج في إطار الشخصية الإقلاع عن التدخين وتبعاً لها «هو» صرّح أيضاً بهذه الحقيقة، وهذه المشابهة، نوعاً ما، تربط النص بنهايته ليكونا معاً.

^١ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٧١.

^٢ - قاسم، بناء الرواية، ٦٢.

^٣ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٩.

^٤ - القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ١٨٨.

▼ رفض تهيئة القهوة

بعد ذهاب «هو» لشراء القهوة هيأت الماء الساخن واستذكرت أيام الوظيفة وبراعته في تهيئة القهوة ورفضه من يشاركه فيها:

«هي... كان يرفض أن يشاركه أحد في تهيئة القهوة...»^١.

وفي موقف آخر عند الجلوس على الطاولة تردد كلامها مرة ثانية «هي... (تشرب القهوة) ما زلت تحسن صنعها، كنت أبرع من يصنعها بين كل موظفي وموظفات الدائرة..»^٢. المؤشر اللساني لهذا الاسترجاع (كان وكنت)، حيث يدلّان على الماضي، ف«هي» استرجعت الماضي بهذه الذكرى لكي تلمّح ببعض خفايا جوانب شخصيته؛ لأن لاسترجاع يعمل على «تنوير اللحظة الحاضرة من حياة الشخصية وفعلها، من خلال استعادة الماضي وإلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي وأبعادها النفسية والاجتماعية»^٣.

▼ الصفة الخاصة

في أيام العمل كان بينهما مزاح فهي كانت تطلق عليه صفة لا يحبها كي تحرك مشاعره آنذاك ويحسبها مزحة اليوم.

«هي: كم مضى من الوقت وأنت لم تقدم إليّ فنجاناً من القهوة يا بخيل ويا عديم الأصول ويا....»

هو: لا تقولي يا... أعرف هذه الصفة وكم تخاصمنا لأنك تردّينها أمامي وأمام بعض الأصدقاء.

^١- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٨.

^٢- المصدر نفسه، صص ٧٠-٧١.

^٣- القصراوي، الزمن في الرواية العربيّة، ١٨٨.

هي: كانت تغيضك بالأمس.. أما اليوم فقد تحسبها دعابة..»^١ فهذا الموقف هو الذي أحالها على ذكر تلك الأيام؛ لأن المواقف الحالية تعتبر بؤرة لاسترجاع الماضي ومدى هذا الاستدكار الخارج عن نطاق بداية المسرحية فهو خارجي وغايته الفنية والجمالية الولوج إلى شخصية «هو».

▼ الفَراش والقهوة

كان لديها وسواس تجاه صحن الفنجان، إذ يجب أن لا تسقط فيه قطرة والفرش الطاعن في السن ترتجف يده وبعض الأحيان تحسب موقفه إهمالاً فتلعنه أما الآن فقد أصبحت يدها ترتجف.

«هي: إتبته إلى القهوة.. إذا سقطت نقطة من الفنجان في الصحن لا أشربها.. أتذكر؟

هو: أذكر.. كم مرة لعنت الفراش حين كانت يده ترتجف وأنت تحسبين ذلك إهمالاً منه..

هي: لقد اعتذرت منه حين عرفت السبب.. أحيانا أتذكره حين ترتجف يدي».^٢ هذا الاستدكار قدم تفسيراً جديداً لموقف قديم لأن تقوم دلالة «بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد».^٣ فالتأويل ساعدها على فهم سبب عمل ذلك الفراش واستذكاره حينما ترتجف يدها.

▼ قارئة الفنجان

كانت تقرأ له فنجانه مقلوباً كي تثيره فتستذكر هذه القصة.

«هو: ...أتذكرين؟ كنت تقرأين لي حظي؟

هي: أقرأها بالمقلوب لكي أثيرك...».^٤

^١ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٥.

^٢ - المصدر نفسه، ٦٩.

^٣ - بحراوي، بنية الشكل، ١٢٢.

^٤ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٦.

الدلالة اللسانية لفعلي (كنت تقرأين وأقرأها) يرجعان الزمن السردي ماضيا ويحدثان مفارقة زمنية تعبيراً عن خلفية الشخصيتين فـ«بعض الأحيان» «تكون المؤشرات واضحة أكثر، حينما يستعمل السرد أفعال التذكير، من قبيل تذكرت»^١.

*الاسترجاعات الداخلية

▼تعمير الباص

فعندما أصلحوا الباص، ذهبوا وهم تركوها فرجعت إلى بيته مرة أخرى غاضبة.

«هي: هل تصدق أنهم يفعلون هذه الفعلة؟ هو: ماذا؟»

هي: أصلحوا الباص بسرعة. أخذوا من كان بالقرب منه وتركوا الآخرين!».^٢ قبل هذه الحادثة ذكرت سبب مجيئها للزيارة «هي: الباص وصل إلى هنا فاكشف السائق أن الماكينة لا يمكن أن توصلنا إلى المدينة... وعلينا أن ننتظر ساعة...، قلت لتكن الزيارة خلال فترة الانتظار هذه»^٣. هذا الاسترجاع الذي وقع بعد زمن بداية المسرحية فبعد غيابها كشف ما جرى لها في غيابها؛ لأن إحدى غايات الاسترجاع أن «يسلط الضوء على شخصية عرفناها في بداية الرواية ثم غابت عنا ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها»^٤.

١_٢_ الاستباق (Prolepse)

يعدّ من الحيل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب لخلق حالة انتظار لدى المتلقي، إلا أن تحققه لاحقاً غير إلزامي في شيء، فهو لا يحمل أي ضمان بالوفاء؛ لأن ما تطرحه أو ما تتبينه الشخصيات من تطلعات يمكن أن يصيب أو يخيب وهو «كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو

١- بوعزة، تحليل النص السردي، ٩٠.

٢- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٦.

٣- المصدر نفسه، ٦٦.

٤- زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ٢٠.

يُذكر مقديما).^١ فهو سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث المتوقعة، بحيث يقوم ذلك السرد برحلة في مستقبل الرواية، ويعتبر نوعاً من الحيل كي يخلق «تطور خط معين من الفعل إلى خاتمة المنطقية، حتى تصل به نقطة الالتقاء مع حاضر الراوي، بينما تستخدم استباقات أخرى للتثبت من صحة سرد الماضي عبر دالة حضوره في الذاكرة الراهنة».^٢ تعمل هذه التقنية بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها فتحمل غايات شتى على المستوى الوظيفي كـ«حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات... كما أنها قد تأتي على شكل إعلان announce عما سيتؤول إليه مصائر الشخصيات».^٣ وينقسم الاستباق إلى استباق داخلي يسلط الأضواء على تنبؤات ضمن زمن القصة تحدث في ما بعد أو لا تحدث لكن وجودها يوري مشعل الشوق في خاطر المتفرج، واستباق خارجي يسير في مسافات زمنية أبعد من لحظة الصفر في البنية لكنه لن يعبر حدود نهاية العمل الأدبي ويعبر عن أمانٍ وأعمال آتية. أما الاستشراق المزجي فهو استباق يتصل فيه الاستباق الداخلي بالخارجي فيكون قسم منه داخلياً والآخر خارجياً، أي يتجاوز خاتمة الرواية ويتعدى الحدث الرئيسي الذي تتكوّن منه الحكاية.

*الاستباقات الداخلية

▼ عودة الطائر

عندما كانت تتجول في أرجاء البيت لفت خاطرها صوت مزعج يتصاعد من صنفلي الباب حاولت إصلاح الباب بقتل ذلك الصوت.

^١ - جينت، خطاب الحكاية، ٥١.

^٢ - ريكور بول، الزمان والسرد، ج ٢، ١٤٦.

^٣ - حسن بحرأوي، بنية الشكل، ١٣٢.

«هي: ما هذا؟ صفارات إنذار.. (توقف الباب، ثم تحرك مرة أخرى، فيعلو الصوت... تمسك بدورق صغير..) زيت..! سأصلح الباب»^١ وفي مكان آخر من الزمن السردي عندما أرادت اللحاق بالباص رافقها حتى الباب لكن فجأة «هو: ما هذا؟ أين صوت الباب.. لم أسمع إليه حتى حين حركته وهي تخرج؟ (يتقرب منه ويحركه).. معقول؟ أين الصوت؟ (يوقفه ثم يحركه) أين الصوت؟ من فعل هذا؟ هي؟ مستحيل! ما الذي دعاها لتفعل ذلك. ثم كيف تجرأت لانتزاع الصوت منه..»^٢. فهذه الحالة كأنها قراءة سايكولوجية للبيت مؤثرة على الشخصية؛ لأن «من المنطقي أن نقول إننا «نقرأ بيتاً» أو «نقرأ حجرة» لأن الاثنين رسمان بيانان سايكولوجيان يقودان الكتاب والشعراء في تحليلهم للألفة»^٣ وفي نهاية المسرحية تعترف وتذكر سبب فعلتها دون أن تعلم ماذا جنت:

«هي: هل عاد الهدوء إلى البيت؟ هو: أي هدوء؟ البيت هادئ..»

هي: أعني هذا الصوت المزعج في حركة الباب؟ هو: كيف عرفت؟

هي: أنا الذي خنقته!^٤ فهذا الاستباق الداخلي الذي أعطى ثماره قبل ختام المسرحية غايته حمل القارئ على متابعة العمل و«التوقع لحادث ما أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات...»^٥. والصرير الذي خنقته هو ذلك الحب المكتوم، حيث بدأت صفحة جديدة في حياتهما بعد خنقه.

▼ انتظار الباص الثاني

بعد إصلاح الباص الأول وحركته وعدم لحاقها به، قررت أن تبقى ساعة أخرى كي تركب حافلة ثانية.

^١ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٨.

^٢ - المصدر نفسه، ٧٣.

^٣ - باشلار، جماليات المكان، ٦١.

^٤ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٧٥.

^٥ - بحراوي، بنية الشكل الروائي، ١٣٢.

«هي: سأنتظر الباص الآخر! هو: متى يصل؟»

هي: بعد ساعة أيضاً! هو: سنكون سوية ساعة أخرى...»^١

وفي التهمة ينتهي الزمان وتصل لحظة حركة الباص وهكذا يتحقق الاستباق داخل النص بركوبهما الحافلة.

«هي: المهم أن تهَيِّ أوراقك لنذهب سوية في الباص الذي سيصل بعد نصف ساعة أو أقل، من يدري..»

هو: سأهَيِّ الأوراق وأعود...»^٢. فهذا الاستباق جزئي داخلي؛ لأنه «يتناول حدثاً محدداً في الزمن واقعا داخل السرد الأولي... وهو يبدأ وينتهي بعبارات صريحة تعلن نهايته»^٣.

*الاستباقات المزجية:

▼ استلام الراتب معا

عادة، كانت تذهب وحدها آخر كل شهر لاستلام الراتب. لكنهما يتفان على استلام الراتب شهريا وشراء حوائجهما، فقد ارتبط زمن السرد بزمن القصة واتفقا معا فجرى الزمن حتى خرج عن نهاية المسرحية.

«هو: اسمعي.. لماذا لا نذهب سوية لاستلام راتب التقاعد..»

هي: يجب أن نتفق على يوم معين، أول يوم أو ثاني يوم...»^٤. يتحقق هذا الاستباق عند نهاية المسرحية، حيث يتفان معا لبناء حياة جديدة فهذا التمهيد لن يأتي إلا لتشويق القارئ لمتابعة السرد ويضفي عليه الحماس والتشويق.

^١ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٧٤.

^٢ - المصدر نفسه، ٧٨.

^٣ - زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ١٦.

^٤ - يوسف العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٧٠.

▼ الإعادة إلى العمل

بعد ما سألتها عن سبب ذهابها إلى المدينة، تروي له معاملة إعادتها إلى العمل؛ لأن هناك فرصة تعطي للراغبين بالعمل فتسرد ما يجري على النحو التالي:

«هي: أكمل معاملة إعادتي إلى العمل.. هو: إعادتك إلى العمل.

هي: بإمكان المتقاعدات والمتقاعدين العودة إلى العمل إذا رغبوا ذلك.. هو: هل ترغبين بالعودة..

هي: طبعاً.....»^١.

وفي زمن آخر تكمل الحديث وتطلب منه أن يرافقها ويقدم طلباً معها كي يكونا معا في نفس القسم.

«هي: اسمع، لماذا لا تقدم طلباً بالعودة.. ربما عدنا إلى نفس العمل. هو: نفس القسم..؟

هي: ربما! هو: وأعود وأعمل وأدقق و...»^٢.

فهذا الاستباق يحدث ضمن زمن السرد ويتعدى زمن نهاية المسرحية، غايته نشوة الأمل وتخطيط للمستقبل وتغيير نمط حياتهما والخروج من الوحشة فهو مقدمة للحدث «في صورة توقعات أو تخطيط لشخصية لما سيقع وما ستفعله في ضوء المواقف التي تجتازها. كانت هذه التوقعات أو الخطط تتحقق أو تخيب وقفا لتطور الأحداث»^٣.

*الاستباقات الخارجية

▼ طلب الزواج

١- المصدر نفسه، ٧٦.

٢- المصدر نفسه، ٧٧.

٣- قاسم، بناء الرواية، ٦٥.

بعد أن يتفقا على العودة للعمل، يوقعان على اتفاقية أخرى وهي الزواج فيستبقها بالحديث طالبا يدها لتكون شريكة حياته.

«هو: هل أستطيع أن أتقدم بطلب آخر؟ هي: ماذا؟»

هو: تتزوجيني؟ هي: عدت إلى مزاجك وطفوليتك...؟^١.

وفي نهاية المسرحية في زمان آخر رداً على الاستشراق المذكور يسرد الموقف التالي:

«هو: طيب.. بالمناسبة جلبت معي أوراقاً ووثائق أخرى.. هي: أخرى؟»

هو: أوراقا نحتاجها عند... هي: عند ماذا؟

هو: الزواج! هي: مازلت كما أنت عجولاً.. لنذهب قبل أن يفوتنا الباص...^٢.

ربما هذا الاستشراق هو الحل لعقدة المسرحية والأحداث تطوف حوله؛ لأن توظيفه يمنح

«للقارئ إحساساً، بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات، لا يخضع

للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية، وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى الى بلورتها في

النص»^٣.

▼ الذهاب بالباص للوظيفة

بعد أن ذكرت سبب زيارة المدينة لأجل إعادتها إلى العمل، يسألها عن كيفية ذهابها وإيابها من العمل.

^١ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٧٨.

^٢ - المصدر نفسه، ٧٨.

^٣ - القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ٢٠٩.

«هو: لكنك الآن بعيدة عنها.. هي: أذهب بالباص صباحاً وأعود به مساءً»

هو: وحدك؟ هي: كثيرون يذهبون ويعودون مثلي»^١.

فهذا النص فيه نوع من التواتر وهو استخلاص وإيجاز للمسرحية وتمهيد لأحداث تأتي في النهاية، حيث خلق لدى للقارئ حالة الانتظار والتنبؤ بما سيحدث؛ لأن الاستشرقات «تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية»^٢.

٢_ الاستغراق (La duree)

في مجال العلاقة بين زمن السرد وزمن القصة، هناك تركيز آخر له صلة بوتيرة السرعة والبطء، حيث «إن السرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث. وهكذا يمكن قياس سرعة النص في التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات. والطول (طول النص) مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات»^٣. تستخدم هذه التقنية لتسريع أو تبطيء الزمن حتى تلخص أحداثاً جرت في زمن طويل، لخصتها بمدة وكلمات قليلة أو عكس ذلك بما أن المدة «سرعة القصة، ونحدها بالنظر للعلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي نستغرقه، وطول النص قياساً لعدد أسطره أو صفحاته»^٤، حيث لها مظهران مظهر تعطيل السرد ومظهر تسريعه.

٢_١_ تعطيل السرد

ينتج تعطيل زمن السرد عند توظيف التقنيات التي تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وخروجه بعض الأحيان من زمنه الخطي وتعطيل وتيرة زمن السرد ويتمثل في «تعطيل الزمن القصصي على

١- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، صص ٧٦-٧٧.

٢- القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ٢٠٨.

٣- قاسم، بناء الرواية، ٧٧.

٤- العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ١٢٤.

توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي *recit scenique* أو بتوظيف تقنية الوقف *pause* «^١ وأهم هذه التقنيات هي المشهد، والمونولوج، والوقفة، وقد وضع البعض المونولوج ضمن المشهد والبعض فرقه لكن نحن نضعه مع المشهد؛ لأنه يلعب دوراً مهماً في بنية المسرحية.

٢_١_١_المشهد (Scene)

هو ما يميز المسرحية عن الرواية من المنظور الزمني وهو المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتجاوز في ما بينها مباشرة دون تدخل السارد، حيث يشكل هيكلية المسرحية «لأن المواقف الحوارية تكون أقرب إلى التمثيل المسرحي الدرامي منها إلى السرد القصصي»^٢. ففي المشهد تكون حركة السرد بطيئة وتتساوى مع زمن السرد، حيث المشاهد «تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث مدة الاستغراق»^٣.

عندما تأتي زائرة لـ «هو» ويرن الجرس ثلاث مرات ولم يفتح الباب، يدور بينهما هذا الحوار المبطاء للزمن.

«هي: أطرش.. ثلاث مرات يرن جرسك الشائخ وانت لا تسمعه؟.. ماذا يعني هذا؟

هو: يعني أنني لم أكن أتوقع من يزورني الآن..

هي: لماذا؟ هل قاطعك الناس أم قاطعتهم أنت؟

هو: لا، أنا أعيش وحيداً كما تعلمين...»^٤ وظف المشهد هنا لإظهار قيمة افتتاحية للتعريف

بشخصية «هي» التي دخلت عالم المسرحية ولأن «للمشهد قيمة افتتاحية *valeur*

^١- بحراوي، بنية الشكل الروائي، ١٢٠.

^٢- إدريس، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ١١٠.

^٣- لحمداني، بنية النص السردية، ٧٨.

^٤- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٣.

inaugurale عندما يشير إلى الدخول إلى وسط أو مكان جديد»^١ وعندما يسألها عن سبب زيارتها للمدينة يتفاجأ ويستمر الحوار ونجد وتيرة إيقاع زمن السرد تسير ببطء:

«هو: لماذا لم تقولي إنك ذاهبة لهذا الغرض؟ هي: متى؟

هو: قبل أن تذهبي وتعودي ثانية؟ هي: لم تسألني عن هدفي من زيارة المدينة...»^٢
 يتمحور الحديث حول وحشة الحياة ومرور الأيام فهو يذكر إحدى أجمل جمل المسرحية بهذا الحوار، حيث نشاهد حركة السرد تتباطأ:

«هو: صحيح لكن الأيام كلما زحفت تصبح ذات طعم غريب لا بد من اكتشاف ما وراءه أو ما...»

هي: أو ما خلفه! (تضحك) بدأت تفلسف الأشياء على خلاف عادتك..

هو: ليست فلسفة، بل شرح لأمر نعيشها»^٣.

في مشاهد هذه المسرحية، صار المشهد هو البؤرة التي يدور حولها الزمان والأحداث تتجلى في طياته؛ لأنه الأساس في المسرحية، حيث شغل مساحة نصية هائلة. و«لاشك أن هذه المساحة أضفت على المشهد طابعا جديدا فأصبح أقرب إلى بؤرة زمنية أو نواة أصلية تبنى حولها العناصر الأخرى»^٤. فمن الطبيعي أن يصبح المشهد في المسرحية العمود الفقري لبنية الأحداث.

٢_١_٢_ المونولوج (Monologue)

هو تحليل الذات، من خلال حوار الشخصية نفسها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنتقل حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة ليعبر عن مشاعر الشخصية وتأملاتها؛ لأن «الانتقال الزمني إجراء شائع جداً في الرواية الحديثة، بيد أنه عادة ما يضاف عليه مظهر "طبيعي" بوصفه من

^١- بحراوي، بنية الشكل الروائي، ١٦٧.

^٢- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٧٧.

^٣- المصدر نفسه، ٦٥.

^٤- قاسم، بناء الرواية، صص ٩٥-٩٦.

عمل الذاكرة؛ إما بتقديم تيار وعي شخصية من الشخصيات (المونولوج...)^١. لأن الكلام إذا قيل عفويا يعبر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار تسلسل الزمن الخارجي فهو يختزل الزمن الخطي متماشيا مع الزمن السردي.

في بداية المسرحية عندما يستيقظ ويتكلم مع صرير الباب الذي صار أنيس وحشته، يكتب مذكراته عادة، لكنه نسي «أوه نسيت أن أشطب اليوم الذي فات.. راح يوم.. نحن الآن في .. ما شاء الله! الأيام تجري بسرعة وحيوية.. انها تتسابق معك...»^٢. فمن خلال هذا المونولوج، يعرفنا الكاتب عن الشخصية وأحوالها وما يكمن في ضميرها فهو بيان لاشعوري لسبر مسافات داخل الشخصية.

بعد ما يشعر بصوت معدته ويعلم بنفاد قهوته، يهين لنفسه فطورا ليسدّ جوعه ويقوم بحوار داخلي مبينا حاله «نسيت أن أشتري القهوة، نفدت أمس، "يلله!" آكل لقمة من الزبد مع المربي... الزبد موجود، المربي موجودة، والخبز موجود، وصرير الباب موجود. فأنا فوق الموجود. لابد من الإسراع في الأكل لأعود إلى تسجيل يومي كاملاً في دفتر الحياة.. سأسكت صوت الجوع المتوحش.. سخيف من قال: الجوع أمهر الطباخين! الجوع يجعلك تلتهم كل شيء...»^٣. فهنا وظّف المونولوج لإدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للبطل وما يجول في أكنافه من خلجات وعواطف ذاتية؛ لأن «تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر، لتنتقل حركة الزمن النفسي في إتجاهات مختلفة، يعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها»^٤.

حينما كانت تمسح الأوساخ المتجمدة على أماكن احتكاك ضفلاتي الباب لإيقاف الصرير المزعج بعد مغادرتها في المرة الأولى وبعد جلوسه على طاولته ليعيد فنجان القهوة، فجأة يلتفت إلى الباب

^١- لودج، الفن الروائي، ٨٨.

^٢- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٥٧.

^٣- المصدر نفسه، ٥٩.

^٤- القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ٢٤٢.

فيشاهده يتحرك بلا صرير فتأخذه الدهشة ويسيطر عليه الخوف وتغمره الوحشة «ما هذا؟ أين صوت الباب.. لم أستمع إليه حتى حين حركته وهي تخرج؟... معقول؟ من فعل هذا؟ هي؟ مستحيل! ما الذي دعاها لتفعل ذلك.. ثم كيف تجرأت لانتزاع الصوت منه...»^١ فالملاحظ في هذه المنولوجات أنها لم تسرع بزمن السرد لكنها عطلته كي يتحرك ببطء، فالزمن الكورونولوجي فيها يناسب زمن السرد وفي هذه التقنية تكون وقفة للتعبير عما في ضمير الشخصية أو بيان حالتها بالاستفادة من ألفاظها أو تعريفها بلسانها. ومما يلاحظ عند تطبيق هذه التقنية «أنها صعبة النجاح، تسحق السرد ببطئها، وتسحق القارئ بوفرة تفاصيلها. والكاتب يكابد صعوبة كبيرة عندما يحاول أن يصنع بالكلمات سجلاً للتجربة الباطنية. لهذا لم ينجح فيها سوى القلة»^٢. ولكن يوسف العاني أبدع في المونولوج فسبر أعماق ضمير شخصياته وبين سايكولوجية كل منها فجسم لنا تيبولوجية كل شخصية ومشاعرها.

٢_١_٣_ الوقفة (Pause)

تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة تعليق حركة الزمن الخطي على حساب الزمن السردى و«هي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن»^٣. ومهما تكن الوقفة، فهي دائماً تشكل بظهورها في النص توقفاً للسرد أو على الأقل إبطاء وتيرته مما يترتب عليه خلل في الإيقاع الزمني المستخدم لأغراض يقصدها السارد فهناك يكون انتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف الزمن مساره المعتاد.

١- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٧٣.

٢- زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ٦٤.

٣- بوعزة، تحليل النص السردى، ٩٦.

يوظف يوسف العاني هذه التقنية في وصف المكان الذي يسكنه «هو» فيبدأ بوصف المكان كلياً ثم يتدرج إلى الأجزاء حتى يكشف عن زمن الأدوات «بيت قديم وبسيط يكاد يكشف عن كل محتوياته، ففي جانب منه تبدو كل أدوات المطبخ واضحة، وكذلك المخزن الصغير - الدولاب، تبدو الصحون والعلب في داخله واضحة للعين. في الجانب الثاني طاولة كتابة وكرسي قديمان، أمامهما أريكة قديمة وكرسي قديم أيضاً وطاولة في الوسط تشارك كل أثاث البيت في العتق!...»^١. إذا كان للوصف قيمة جمالية فهو، هنا إضافة لتلك القيمة، يمثل قيمة تفسيرية أو توضيحية تطوي مسافات الزمان التي تظهر من خلال وصف الأشياء القديمة وتبرز نفسية البطل فالفضاء المكاني يعبر عن سايكولوجية «هو» من منظور هذا الوصف؛ حيث «تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار الحكيم»^٢.

وفي تنمة هذه الوقفة تبرز دينامية الوصف عند حركة خروجه بهدوء من غرفته وفي الصرير حينما يتعالى في أرجاء المكان معطلا زمن السرد فيتحرك الخط الأفقي السردى الحكائي نحو الزمن العمودي الطولي بوصف يوقف الزمن «زمن من صمت يسود المكان.. وحين تسطع الشمس لتملأ كل المكان، يخرج هو من غرفته بهدوء.. يبدو مقطب الجبين، لا حياة فيه، يقترب من الباب فجأة وبحيوية غير اعتيادية يضغط على ضلقتي الباب ثم يتركهما يتأرجحان وصرير حاد يتعالى جراء هذه الحركة.. تتغير كل أساريه...»^٣. وظّف الوصف في هذا المقطع لتفسير حياة البطل الواقعية، إذ يريد أن يشارك المتلقي الصورة المروية كي يتفاعل مع الأحداث بإشراف على نفسية البطل؛ لأنه «حين يأتي مقطع وصفى لتفسير حياة الشخصية الداخلية والخارجية، يلعب دوراً في بناء الشخصية وبناء الحدث، وخدمة السياق السردى بصورة عامة»^٤. فصورة الوصف المنساق هنا، تفسيرية رمزية متناغمة مع صرير الباب...

١- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٥٥.

٢- لحمداني، بنية النص السردى، ٧٩.

٣- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٥٥.

٤- القصرأوي، الزمن في الرواية العربية، ٢٤٦.

حينما يأتي طائر جميل فالزمن يتوقف ويصف الطائر حتى يعطينا صورة تشرح الحالة وتبرز جماليات الطائر وشعوره تجاه العالم الذي حوله «سمعت تغريد طائر لم أره أول الأمر.. بعد قليل كان الطائر يحلق أمام الشباك. كان طائراً جميلاً، يحرك جناحيه بقوة كأنه طائر النورس، كان أصغر منه وأجمل منه، كان مزداناً بألوان خلافة، كأنه من طيور الحب. تقدمت إليه ظل مرفرفاً بجناحيه.. ينظر الي وينقر زجاج الشباك ويغرد...»^١. لجأ السارد هنا للوصف معلقاً لفترة زمن السرد لبيان التلأمات والخواطر حينما يواجه الطائر الجميل فيبدع يوسف العاني في هذا الوصف؛ لأن هذا الوصف الدينامي المبهر يرسم الحركة والسكون بأدق تفاصيلها، حيث التزم بـ«وصف دينامي يصف الشيء في ثباته (مكونات ثابتة: الشكل، الحجم، اللون) وفي حركته»^٢. فرسم بريشته على لوحة المسرحيّة هذا الثبات والنشاط بحركة رفرقة جناحي الطائر الجميل.

٢_٢_٢ تسريع السرد (Narrative speed)

تقنية يوظفها السارد لتسريع زمن السرد لأسباب تقنية لها علاقة بحبكة المسرحيّة والشخصيات ويقوم المسرحي بـ«استعمال صيغ حكاية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى ونموذجه هو السرد التلخيصي *recit sommaire*... والحذف *ellipse* وهو يؤثر على الثغرات الواقعية في التسلسل الزمني ويتميز باسقاط مرحلة بكاملها»^٣. فهناك أحداث ووقائع لا جدوى من ذكرها فيلجأ الكاتب إلى هذه التقنية موظفاً الحذف أو الخلاصة.

٢_٢_١ الحذف (Ellipse)

يلجأ السارد للحذف، لتسريع الزمن السردية، حيث يقوم بحذف فترة زمنية من زمن القصة «أي يقفز الراوي، على مرحلة أو مراحل زمنية، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارة مثل بعد مدة

^١ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٥٥.

^٢ - بوعزة، تحليل النص السردية، ٩٨.

^٣ - بحراوي، بنية الشكل الروائي، ١٢٠.

زمنية"....»^١ لأن في الحذف نوع من السكوت لأحداث وقعت لكن السارد تجاوزها، حيث يحذف فترة زمنية من زمن القصة ولا يتطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئاً وله أنواع لكن النوع الغالب في المسرحية الحذف الضمني وهو «تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن للقاري أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»^٢. والحذف المعلن الذي عادة ما يكون في الروايات التقليدية صريحاً وبارزاً، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به.

□ □ □ * الحذف الضمني

▼ قصة بنتها وحفيدتها

نجد في هذا الاسترجاع الخارجي حذفاً لقصة زواج بنتها وطفولة حفيدتها حتى الثانوية والأحداث التي جرت لها مدة أسبوع عند زيارتها فهذا زمان طويل لكنها حذفت معظم أحداثه لابتعادها عن حبكة المسرحية التي تدور حولها الأحداث الرئيسة:

«هو: أخبار ابنتك التي كنا نسميها القرنفلة؟»

هي: بخير وابنتها دخلت الثانوية الفرع الأدبي، تحب المسرح والشعر، وحين تكتب لخالها رسالة تضمنها أبياتا من شعرها، في الشهر الماضي قضت أسبوعاً معي، كانت تغني قبل النوم...»^٣. استخدمت تقنية الاسترجاع هنا للتعريف بخلفية الشخصية التي ظهرت على السرد واختفت بسرعة فلأجل هذا حذفت معظم أحداث قصتها لبعدها عن أصل الحكاية ومن الصعب على السارد أن يسرد الفترات الميتة في القصة «كون السرد عاجزاً عن التزام التابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطراً، من ثم إلى القفز، بين الحين والآخر، على الفترات الميتة في

^١ - إدريس، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ١٠٨.

^٢ - جينت، خطاب الحكاية، ١١٩.

^٣ - العاني، الصربير خمس مسرحيات قصيرة، ٧١.

القصة»^١. والمدة المحذوفة لا تعين بالإشارات النصية فالحذف ضمني منطوق تحت قناع الاسترجاع الملخص لمدة زمنيّة طويلة.

▼ زواج «هي»

تسترجع الشخصية مدة زمنيّة طويلة وتحذف قسماً كبيراً من زمن حياتها فهي تذكر قبول الواقع ومعاناتها حتى تلمح بزواجها دون تفاصيل. ولعدم التصريح بالمدة الزمنيّة، يكون الحذف ضمناً يعرف من سياق السرد؛ لأن المقام لا يناسب ذكر التفاصيل الجزئية في المونولوج:

«كانت مفاجئة لك حين جئت أقول لك إنه يريدك زوجة.. لقد كضمت حبي وأحسست بغصة وبفرحة في آن واحد.. لكن الغصة لم تدم طويلاً.. فقد واجهت الواقع كما يجب أن يكون.. تزوجت وصار الحب ذكرى ككل الذكريات الحلوة معه ومع أصدقائنا وصديقتنا.. الله ما أحلى أن يعيد الإنسان ذكرياته بلا موعده..»^٢. فالزمن المحذوف هنا يصعب تحديده بصورة دقيقة؛ لأن الفترات الممتدة في السرد تكون كثيرة ومن الصعب على السارد الالتزام بالزمن الكورنولوجي فهذا «الحذف الضمني يميز الرواية الحديثة لما يتضمنه من تطور في تقنية تساعد على التلاعب بالزمن، وإسقاط الفترات الممتدة، وتجاوز الأحداث الثانوية في السرد»^٣. فزواجها رواية أخرى ومن الطبيعي أن يحذفها السارد لتجنب الحشو المفرط التزاماً بالحبكة.

▼ الأدوات المنزليّة

يعيش البطل منعزلاً عن المدينة والناس فقدم الأدوات المنزلية دالاً على زمن طويل انصرم والمدة لا تحدد بسهولة لكن العلائم تدل على طول الزمن «في الجانب الثاني طاولة كتابة وكرسيان قديمان، أمامهما أريكة قديمة وكرسي قديم أيضاً وطاولة في الوسط تشارك كل أثاث البيت

^١ - بحراوي، بنية الشكل الروائي، ١٦٢.

^٢ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٧.

^٣ - القصرابي، الزمن في الرواية العربيّة، ٢٣٥.

في العتق!.. شباك يطل على حديقة مهجورة، صورة سيدة معلقة على الحائط...»^١. وفي
تممة السرد تذكر حالة الحديقة:

«هي: (تضحك من الشباك) مازالت هذه الحديقة على حالها منذ..

هو: منذ أكثر من عام.. لم تزوريني منذ أكثر من عام»^٢.

فالعزلة تطغى على نمط حياته وعتق الأدوات والفضاء يدل على هذا فـ«إن كل ركن في البيت، وكل زاوية في الحجرة، وكل بوصة في المكان المنعزل الذي تعودنا الاختباء فيه أو الانطواء فيه على أنفسنا هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال، أي أنه بذرة الحجرة والبيت»^٣. وأيضا تبرز وحشته وعزلته حينما تقاطعه زميلته سنة ولم تزره، إذ هو تأكيد لما جرى وتبيان لحاله.

*الحذف المعلن

▼ يوم واحد

يسرع سرد الأحداث في هذا المقطع بذكر كلمة اليوم الفائت فهو يسرده دون ذكر أحداثه، حيث زمن السرد أقل من زمن القصة مختزلا بصورة تامة:

«هو...أوه! نسيت أن أشطب اليوم الذي فات.. راح يوم.. ونحن الآن في..»^٤. التجأ إلى

هذا الحذف المعلن، حيث الأحداث الواردة ضمنه ليس لها تلك الأهمية المنشودة في تطور بنية

المسرحية و«يلجأ الراوي إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية أو

معلومة»^٥. وعادة الروائيون التقليديون يستخدمون الحذف المعلن أكثر من الضمني خلافا

للروائيين الجدد ويوسف العاني خلافا لهذه، أعطى للحذف الضمني حصة الأسد في سرد هذه

المسرحية تاركا إداركه على عاتق القارئ مقارنة للأحداث التي تجري على خشبة المسرح.

^١ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٥٥.

^٢ - المصدر نفسه، ٦٣.

^٣ - باشلار، جدلية الزمن، ١٣٤.

^٤ - العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٥٧.

^٥ - زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، صص ٧٤-٧٥.

٢_٢_٢_ الخلاصة (Sommaire)

تعتمد في الحكي على سرد أحداث يفترض أنها جرت بزمن طويل أو قصير، واختزلت بصفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض لتفاصيلها وهذه التقنية من خصائص اللغة العربية، خاصة في البلاغة يلح البلاغيون على الإيجاز، وهناك تشابه بينهما في تعريف آخر للتلخيص هو «إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها»^١. يسمي جيرار جينت هذه التقنية بالمجمل ويعرفها بأنها «سرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال وأقوال»^٢.

▼ أيام الوظيفة مع الحب المكتوم

حينما نظرت إلى الصورة الملصقة على الجدار استرجعت قصة حبها له وزواجه من زميلتها؛ لأن الأشياء تلعب دورا مهما في توليد الاسترجاع فلخصت كل هذه المدة الزمنية الطويلة من زمن القصة التي تحمل خبر حبها وذهابها لطالب يدها له ونفسيها ومرور الأيام حتى زواجها بهذا الحجم القليل من النص، وهو بالتأكيد لا يناسب الزمن الكرونولوجي.

«هى:.. كنت جميلة حقاً... الله كأتني أعيش ذاك اليوم. جاءني يقول ما رأيك؟ سأتزوجها.. كنت في حيرة، كنت أحبه وكنت أحبك، كان بيننا صديقا نعيش معه الساعات بفرحة كأننا شركة... لقد كضمت حبي وأحسست بغصة وبفرحة في آن واحد... لكن الغصة لم تدم طويلاً.. فقد واجهت الواقع كما يجب أن يكون.. تزوجت وصار الحب ذكرى ككل الذكريات الحلوة معه ومع أصدقائنا وصديقتنا...»^٣. لا يحيى هذا الشعور إلا بالعاطفة الحاضرة التي أحيته «فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقيده بموضوعية شعورية حاضرة

١- بوعزة، تحليل النص السردي، ٩٣.

٢- جينت، خطاب الحكاية، ١٠٩.

٣- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٦٧.

بالضرورة. لابد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا ، شيمة الأحداث الفعلية، في وسط من الأمل والقلق ،في تمازج جدلي. فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني، بدون هذا الشعور الحيوي^١، حيث يعمل الاسترجاع الخارجي أيضا بالعودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في المقدمة ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها كما حدث في هذا التلخيص.

▼ القرنفلة

لديها بنت يعرفها منذ أيام الوظيفة فاسترجع قصتها لكن ملخصة، حيث أخذت مساحة قليلة بالنسبة لزمن القصة الذي يكون أكثر مما ذكر وتكون هذه العودة التلخيصية إلى الماضي كثيرة التواتر في الروايات فتقوم بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها، فالسارد لخص أحداثا كثيرة في جمل قليلة حول بنتها وحفيدتها ودراستها ومجيئها لها أسبوعا:

«هو: أخبار ابنتك التي كنا نسميها القرنفلة؟»

هي: بخير وابنتها دخلت الثانوية الفرع الأدبي، تحب المسرح والشعر،.. في الشهر الماضي

قضت أسبوعا معي،...»^٢.

فعودته إلى الماضي هنا هي «إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديداً مثل الذكريات كلما تقدمت تغيرت نظرتنا إليها أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث»^٣.

وهناك تقنية يوظفها السارد لإحداث مفارقات زمنية، وهي التواتر الذي هو عدد المرات التي تروى فيها الحادثة، وهو إما تواتر إفرادي، وهو توصيف لحادثة واحدة لمرة واحدة أو تواتر مكرر، وهو توصيف حدث واحد عدة مرات أو تواتر إعادتي، وهو يصف الحدث الذي حدث عدة مرات لكنه

١- باشلار، جدلية الزمن، ٤٧.

٢- العاني، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، ٧١.

٣- قاسم، بناء الرواية، ٥٩.

ذكر مرة واحدة. لكنه قليل جدا، فلقلته ولاختلاف منظري الزمن في درجة تشكيله المفارقات نتركه جانبا في هذه الورقة.

النتائج

بعد عرض للمفارقات الزمنية في مسرحية الصرير خلصت إلى النتائج التي أجملها في النقاط التالية:

- ساهمت البنية الزمنية بتقنياتها في كسر الزمن الكورنولوجي للقصة بزمن السرد، حيث هدم الكاتب رتابة جدار الزمن في بنية المسرحية بتوظيف المفارقات الزمنية. ومن هذه الزاوية نجد تجلي بعض الأحداث وإهمال بعضها وتطويل وتلخيص لبعضها الآخر، مع مشاركة شكلية تشد ساعدها على المضمون؛ فبناء المسرحية برزت جمالياته بهذا التوظيف.
- ما يفرض نفسه هو الاسترجاع أكثر من سائر التقنيات، حيث وظفه الكاتب لسد بعض الثغرات وللتنوع والتعريف بشخصية ما وخلفيتها، وأكثرها كانت خارجية.
- الاستباقات لم تحظ بحصة الأسد لكنها لم تنعدم؛ فوظفت، خاصة في نهاية المسرحية معبرة عن آمال وأحلام تهدف إلى تجديد نمط حياة البطلين والاستباق المزجي أكثر من الخارجي والداخلي.
- الاستغراقات برزت كثيرة في المسرحية في نمطها التسريعي والتبطيني لكن أكثرها كانت في إطار استرجاعت واستشراقات ملخصة فالمشهد في هذه الحالة تربع على مساحة كبيرة من مساحة النص بالنسبة للتقنيات الأخرى؛ لأن بناء المسرحية قائم عليه؛ فمن المنطقي أن تغلب هذه التقنية على أخواتها.
- وظف الكاتب المونولوج لسبر عمق المسافات النفسية للشخصيات وما يكمن من أحوالها وسايكولوجيتها، فاستخدمه لدخول عالم لاشعور الشخصية، حيث أدخل القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للبطل وما يجول في ضميره من خلجات وعواطف ذاتية.

- في تسريع السرد الحذف الضمني هو الغالب على المعلن، عادة يستخدم الروائيون التقليديون الحذف المعلن أكثر من الضمني خلافاً للروائيين الجدد ويوسف العاني يعتبر من المسرحيين الجدد لأجل هذا نجد كثرة الحذف الضمني.
- استخدم التلخيص في كثير من الاسترجاعات والاستشراقات؛ لأنها كانت أحداثاً ثانوية أو لقصر نص المسرحية التي تحمل فصلاً واحداً.
- أبدع يوسف العاني في الوقفة الوصفية فعلق لفترة، زمن السرد موظفاً الوقفة لبيان التأملات والخواطر، وتألّق نجمه في الوصف الدينامي المبهر الذي رسم الحركة والسكون بأدق تفاصيلها.
- لم تستخدم تقنية التواتر كسائر التقنيات لقصر نص المسرحية لكنها لم تختف، حيث اختلف كبار الأدباء في إلحاق هذا المبحث ضمن المفارقات الزمنية فتجنّبناه لهذين الدليلين.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب

١. الأنباري، صلاح، قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي، الطبعة الأولى، مصر: دار نون، د.ت.
٢. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.
٣. بوديبة، إدريس، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطبعة الأولى، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠٠.
٤. بوغزة، محمد، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الطبعة الأولى، دار الأمان، الرباط، ٢٠١٠.
٥. بول، ريكور، الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، ج ٢، ترجمة: فلاح رحيم، الطبعة الأولى، بيروت: دار كتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦.
٦. جينت، جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، الطبعة الثانية، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.
٧. زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، الطبعة الأولى، لبنان: دار النهار، ٢٠٠٢.
٨. يوسف العاني، يوسف، الصرير خمس مسرحيات قصيرة، الطبعة الأولى، بغداد: دار المدى، ٢٠٠٨.
٩. العبودي، صبار شبوط طلاع، المسرحية في الأدب العراقي الحديث، الطبعة الأولى، قم: المجتبى للطباعة المحدودة، ٢٠١٨.
١٠. العيد، يمني، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٠.
١١. غاستون، باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل وآخرون، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٩٢.
١٢. غاستون، باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤.

١٣. قاسم، سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.
١٤. القصرأوي، مها حسن، الزمن في الرواية العربيّة، الطبعة الأولى، عمان: دار الفاس، ٢٠٠٤.
١٥. لحمداني، حميد، بنية النص السردى، الطبعة الثانية، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.
١٦. لودج، ديفيد، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطولى، الطبعة الأولى، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
١٧. النعيمي، أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة، الطبعة الأولى، عمان: دار النفايس، ٢٠٠٤.
١٨. هارف، حسين علي، يوسف العاني، رائد المونودراما العربيّة، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٧.

ب) المقالات

١٩. حنتوش، محمد عباس، المضامين الفكرية في نصوص يوسف يوسف العاني المسرحية، مجلة: العلوم الإنسانية، العراق، العدد ١٨، نيسان، ٢٠١٣، (ص ٢١٧-٢٤٠).
٢٠. عقلم، صبحة أحمد؛ العتوم، مها محمود، النص المسرحي القصير في الأدب العربيّ الحديث "نماذج منتخبة". مجلة: الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد ٤٤، العدد ١، ٢٠١٧، (ص ٨٥-٩٨).
٢١. أمراي، محمد حسن، دراسة البنية الداخلية للمسرحية العراقية؛ «المفتاح» نموذجاً. فصلية دراسات الادب المعاصر، السنة ٧، العدد ٢٥، ربيع، ٢٠١٥، (ص ٨١-١٠٤).

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية دولية محكمة
السنة الثانية عشرة، العدد الرابع والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٠هـ ش/٢٠٢٢م

الضرورة الشعرية عند أبي سعيد السيرافي

سامي عوض*؛ مالك يحييا**؛ كسرى زهيري***

DOI: [10.22075/lasem.621.6457](https://doi.org/10.22075/lasem.621.6457)

صص ١٣٩ - ١٦٠

مقالة علمية محكمة

الملخص:

يتناول البحث الضرورة الشعرية عند أبي سعيد السيرافي الذي شرح كتاب سيبويه، وتوقف عند باب ما يحتمل الشعر، وألف كتاباً خاصاً بضرورة الشعر، مع أن هذا المصطلح لم يرد بكتاب سيبويه، إنما وردت اشتقاقته مثل: اضطرار، مضطر، ومرادفاته مثل: يجوز للشاعر، أو مما يجوز له. فهم السيرافي طبيعة الضرورة التي تقتضي ورود الحديث عنها في أي باب من الكتاب، فتعقب إشارات سيبويه ضمن أبواب الكتاب كلها، وأشار إلى مسوغاتها، وتوسع في شرح شواهد الضرورات، وقسم الضرورات إلى سبعة أقسام هي: الزيادة، والحذف، والتقديم والتأخير، والإبدال، وتغيير وجه الإعراب، وتذكير المؤنث، وتأنيث المذكر. وعرف كل نوع، وأورد شواهد، وعلق عليها. وأشار إلى المبدأ الذي يسوغ الضرائر، فالضرائر تقوم على الرد إلى أصل، أو المشابهة أو القياس، وميّز بين ضرائر حسنة، وضرائر قبيحة، وميّز بين الضرورة واللحن، وصنّف اللحن ضمن حقل الخطأ، ولم يدخله في ضرورة الشعر، وفي كتابه ضرورة الشعر لا يسوغ الضرائر فقط، بل يسعى لإيجاد مخرج لكل ضرورة أيضاً، ويعدّها منسجمة مع طبيعة الشعر المتميزة عن النثر.

كلمات مفتاحية: الضرورة، القياس، اللحن، القواعد.

* - أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية - سورية. (الكاتب المسؤول): ٠٠٩٦٣٤١٢٤١٠٩٥٠

** - أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية - سورية.

*** - طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، في جامعة تشرين، اللاذقية - سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٨هـ ش = ٢٠١٤/١٠/٢٠م - تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٨/٢٤هـ ش = ٢٠١٦/١١/١٤م.

مقدمة:

الضرورة لغة: تتناول معاجم اللغة الضرورة في مادة (ضرر) ^١، وتدور حول معنى واحد هو الحاجة، فالضرورة مأخوذة من الاضطرار، وهو الحاجة إلى الشيء، ورجل ذو ضرورة أي ذو حاجة تقول: حملتني الضرورة على كذا وكذا، وتُجمع على ضرائر وضرورات، ويذكر الجرجاني الضرورة في كتاب التعريفات بقوله: "هي التازل ممّا لا مدفع له" ^٢.

والضرورة في الشعر: هي الحالة الداعية إلى أن يرتكب الشاعر فيه ما لا يرتكب في النثر، فهي خروج في التعبير الشعري عن التّعديد الشمولي الذي يلتزم به الناثر، جاء في معجم مصطلحات التقد القديم "الضرورة الشعرية هي الخروج على القواعد والأصول بسبب الوزن والقافية، وقد جوّز القدماء للشاعر ما لم يجوّزوا للناثر" ^٣.

وفي المفهوم ذاته يقول د. محمّد علي الشوابكة: "الضرورة الشعرية هي التغيير في البنية أو التركيب أو الإعراب في بعض لغة الشعر ممّا ينحرف بها عن سنن العربية وقواعدها العامة" ^٤.

أهمية البحث وأهدافه: يهدف البحث إلى إبراز ما يأتي:

- الضرورة الشعرية ليست دائماً مخالفة لقواعد اللغة، بل هي سعة في التعبير، اختارها المبدع لتحقيق أهداف، ويراها حاجة شعورية.
- ليست الضرورة دائماً هي شيء لا مندوحة عنه، بل تأتي أحياناً موافقة لهجة من لهجات العرب.

^١ ينظر: جمال الدين أبو الفضل، ابن منظور، لسان العرب، (ضرر)، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط.

^٢ علي بن محمّد بن علي الجرجاني، كتاب التعريفات، باب الضاد، ١٨٠.

^٣ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات التقد العربي القديم، ٢٨٠.

^٤ محمّد علي أبو سويلم الشوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، ١٦٣.

- يهدف البحث إلى أن يبيّن أمراً هاماً اختلف فيه النّحاة اختلافاً كبيراً في موقف سيبويه من الصّروحة الشعريّة، فبعضهم يرى أنّ سيبويه عدّها مخالفة لقواعد اللغة وبعضهم يرى أنّ سيبويه رآها ممّا يجوز في الشعر.

منهجية البحث:

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، حيث يدرس مفهوم الصّروحة في كتاب ضرورة الشعر لأبي سعيد السّيرافي، ويحلّل شواهد، وتصنيفه للصّرائر والأحكام التي يطلقها على بعض الصّرائر، ممّا لم يشر إليه سيبويه صراحة في كتابه.

الصّروحة والنحو العربي:

نشأ النحو في رحاب القرآن الكريم، ابتغاء القدرة على النطق به صحيحاً سليماً من اللحن. وقد تولّدت رغبة في الإحاطة بالعلوم الشرعيّة، كوّنت دافعاً لإتقان اللغة العربيّة، ومعرفة ضوابطها الإعرابيّة، وغريب ألفاظها، ونظام تركيبها، ولم يظهر علم النحو ناضجاً مكتملاً، بل هو مثل بقيّة العلوم، بدأ بالملاحظة والاستقراء، وتدرّج حتى أصبح له مجالس علم وحلقات للدارسين.

وتختلف الأخبار في نسبة هذا العلم وأوّل من عمل فيه، والدّافع إليه، لكنّ الأكثرية تجمع على أنّ أبا الأسود الدؤليّ أوّل من أخذ هذا العلم عن أمير المؤمنين علي عليه السّلام^١، وتوالت الجهود النحويّة، وتوّجت بأوّل كتاب لسيبويه، استنبط القواعد من الظواهر المطردة في الاستعمال مما أورده الرّواة عن فصحاء بغداد وفصحاء البادية، وقد كان هناك خلاف بين علماء النحو البصريين والكوفيّين حول الأصول المعتمدة، انعكست في رؤيتهم للجائز وغير الجائز.

وألفت في ذلك مسائل، ثمّ تتبّه النّحاة إلى الأشعار التي لا تنضب مع القواعد فجاء مصطلح/ ما يجوز للشاعر / أو / يحقّ للشاعر / حافظاً للشعر ومبقياً على مصداقيّة القواعد، وأوّل من أشار إلى مكانة الشعر والشّعراء، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥ هـ) الذي قال: "الشّعراء أمراء الكلام

^١ أبو الطّيب اللغوي، مراتب النّحويين، ٢٤.

يصرّفونه أنّى شأؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم^١ ثمّ أشار سيبويه (ت ١٨٠ هـ) في كتابه إلى جوازات الشعر في باب ما يحتمل الشعر^٢ من دون ذكر مصطلح الضرورة، أو تصنيف للضرائر، لكنّه ذكر اشتقاقات للمصطلح ومرادفاته^٣.

وأشار بعده المبرّد (ت ٢٨٥) إلى الضرائر في كتابه المقتضب^٤، وأفرد ابن السّراج (ت ٣١٦ هـ) باباً للضرائر في كتاب الأصول توسّع في دراستها وصنّفها خمسة أصناف^٥. ثمّ شرح أبو سعيد السيرافي (٣٦٨ هـ) كتاب سيبويه، وجمع الضرائر ودرسها وصنّفها سبعة أصناف، وأفرد لها كتاباً مستقلاً حمل عنوان / ضرورة الشعر / هو موضوع بحثنا^٦.

الضرورة الشعرية عند أبي سعيد السيرافي (٣٦٨ هـ):

شرح السيرافي كتاب سيبويه، وعندما درس باب ما يحتمل الشعر، أورد ما قاله سيبويه تحت هذا العنوان، قال: "قال سيبويه: اعلم أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، من صرف ما لا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء، لأنّها أسماء، كما أنّها أسماء"^٧، ولم يكتفِ بما أورده سيبويه فيما يتعلّق بالضرورة في هذا الباب، بل تعقّب إشارات ضمن أبواب الكتاب، لأنّه فهم طبيعة الضرورة التي تقضي ورود الحديث عنها في أي باب، وألّف كتاباً خاصّاً سمّاه ضرورة الشعر، استفاض في شرحها ومناقشة شواهدها، وأشار إلى دوافعها ومسوّغات إجازتها وذكر آراء العلماء في إجازتها، وقسمها إلى أبواب، ودرس شواهد الباب الواحد وأشار في بداية الكتاب إلى إخراج بعض الاستعمالات من باب الضرائر، وتصنيفها مع اللحن، يقول: "اعلم أنّ الشعر لمّا كان موزوناً، تكون الزيادة فيه والتقص منه،

^١ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ١٤٣.

^٢ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، ٢٦ / ١.

^٣ المصدر نفسه، ينظر ١ / ٣٢ - ٣٣، ٢ / ٢٦٩، ٣ / ٦١ - ٦٣.

^٤ أبو العباس محمّد بن يزيد المبرّد، المقتضب، ١ / ١٤٦.

^٥ ابن السّراج، الأصول في التّحو، ٣ / ٤٣٥.

^٦ أبو سعيد الحسن بن عبد الله السيرافي، ضرورة الشعر، ٣٣.

^٧ - المصدر نفسه.

يخرجه عن صحة الوزن، حتى يحيله عن طريق الشعر المقصود، مع صحة معناه، استجيز فيه لتقويم وزنه، من زيادة ونقصان، وغير ذلك، ما لا يستجاز في الكلام مثله، وليس في شيء من ذلك رفع منصوب ولا نصب مخفوض، ولا لفظ يكون المتكلم فيه لاحقاً، ومتى وجد هذا في شعر كان ساقطاً مطرحاً؛ ولم يدخل في ضرورة الشعر^١. فالسيرا في يربط الضرورة بالوزن، وتحقيق الوزن أحد مسوغات الضرورة، وتتردد في كتابه عبارة ما يجوز في الشعر ولا يجوز في الكلام^٢، وعبارة إذا اضطر جاز له^٣.

وهذا يؤكد نظرة النحاة إلى الشعر وإدراكهم طبيعته الخاصة المتميزة عن النثر، التي تعطي للشاعر حرية في استخدام اللغة، بما لا يخرج عن الإطار العام للغة، فللضرورات مع كل هذه الحرية - ضوابط، وعمادها الرد إلى أصل، أو التشبيه أو الحمل والقياس، ولا تخرج الضرائر على هذه الأسس، فليس شيء مما يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به جهأً. ويناقش آراء النحاة في بعض الظواهر التي يختلفون في إجازتها أو رفضها، ففي حديثه عن الحذف، يقول: "... ومن ذلك، حذف الضمة والكسرة في الإعراب، كقولهم: قام الرجل إليك، وذهبت جارتك و.. أنا أذهب إليه، وكان سببويه يجيز هذا، وأنشد فيه أبياتاً، وأنشد غيره أيضاً ممن يوافق الرأي، ومما أنشده سببويه في ذلك قول امرئ القيس:

فَالْيَوْمَ أَشْرَبُ غَيْرَ مُسْتَحَقِّبٍ إِثْمًا مِنَ اللَّهِ وَلَا وَاغِلٍ °

فسكن الباء من "أشرب" والوجه أن يقول أشرب بالرفع^٤.

وبعد مناقشته العديد من الشواهد^٥ يورد رأي سببويه ويعقبه بموقف المبرد والزجاج:

^١ المصدر نفسه، ٣٤.

^٢ المصدر نفسه، ينظر ١٠٨، ١٤٤.

^٣ المصدر نفسه، ينظر ١٠٥، ١٧٨.

^٤ سببويه، الكتاب، ٣٢.

^٥ امرئ القيس، ديوان شعر، ٢٥٨ وروايته فاليوم فاشرب وعلى ذلك ليس فيه ضرورة، وينظر الأصمعي، الأصمعيات

١٣٠ / ٤٠. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٩٨.

^٦ السيرا في، ضرورة الشعر، ١١٩.

"قال سيويوه: شبّهوا هذه الضّمات والكسرات المحذوفة بالضّمّة من "عُضد" والكسرة من فخذ، حين قالوا (عُضد وفخذ)، غير أنّ حذفها من (عضد وفخذ) حسن مطرد في الشّعر والكلام جميعاً، من قبل أنّه لا يزيل معنىً، ولا يغيّر إعراباً. وفيما ذكرناه يزول الإعراب الذي تتعقد به المعاني، إلاّ أنّه شبّه اللفظ باللفظ، وكان أبو العبّاس محمّد بن يزيد المبرّد والزّجاج ينكران هذا، ويأبيان جوازه، وينشدان بعض ما أنشدنا على خلاف الرّواية التي ذكرنا، فأما بيت امرئ القيس فأنشده فاليوم أسقى غير مستحقٍّ و: فاليوم فاشرب غير مستحقٍّ...^٢. فالمبرّد والزّجاج يبحثان عن رواية أخرى، وسيويوه يبحث عن تخريج حسنٍ للبيت، وإن ساق تشبيهاً بعيداً.

قسّم السيرافي الضرائر إلى سبعة أوجه، وفصل في كل وجه، وشرح شواهد، لكنّه أبقى الضرائر الصّرفيّة والتّحويّة معاً، ولم يفصل الضرائر القبيحة عن الحسنّة، حيث تجد في كل قسم من الضرائر الحسن والقبيح، فمثلاً تجد من ضرائر الحذف ضرائر قبيحة وضرائر حسنة^٣. وهذا التّوصيف لا يطلقه على جميع الضرائر، فتراه يشير إلى ضرورة بالقبح أو الحُسن، ولا يشير بشيء من ذلك في ضرورة أخرى، فمثلاً في الحذف، ومنه التّرخيم في غير التّداء، يقول: "وهذا التّرخيم إنّما يكون في التّداء، فإذا اضطرّ الشّاعر فليس بين التّحويين خلاف أنّه جائز له في غير التّداء، على أنّه يجعله اسماً مفرداً، ويعرّبه بما يستحقّه في الإعراب"^٤. وفي موضع آخر يشير إلى قبح الحذف، يقول: "وربّما اضطرّ الشّاعر فحذف الحركة أيضاً، قال^٥:

فَظَلْتُ لَدَى الْبَيْتِ الْعَتِيقِ أَخِيْلُهُ وَمَطْوَايَ مِشْتَاقَانَ لَهُ أَرْقَانَ^٦

^١ المصدر نفسه، ينظر ١٢٠-١٢١.

^٢ السيرافي، ضرورة الشعر، ١٢١. وينظر إنشاد الأبيات ١٢٢، ١٢٣.

^٣ المصدر نفسه، ينظر ١١٠، ١١١.

^٤ المصدر نفسه، ٨٣، وينظر، ٨٤-٨٧.

^٥ الشّاعر يعلى بن الأحوّل الأزدي.

^٦ السيرافي، ضرورة الشعر، ١١٠، جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب (مطأ). أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ١٢٨/١.

وأقبح من هذا حذف الواو والياء من (هو) و (هي)، وذلك أنّ الواو والياء فيهما متحركتان تثبتان في الوقف، من ذلك قوله: **دائرٌ لسلمي إذم من هواكا**^١. أزد: إذ هي^٢.

ويفتد كلّ وجه من أوجه الصّوروات، ويعدّد حالاته ويعلّق عليها بالتسويغ والاستحسان أو بالتقييح، يقول: "وضرورة الشعر على سبعة أوجه، وهي: الزيادة، والتقصان، والحذف، والتقديم والتأخير، والإبدال، وتغيير وجه الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه، وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث"^٣.

ويفرد باباً لكلّ وجه من الصّوروات ويعدّد فيه أنواعاً مختلفة مع شواهد، ويستذكر آراء النحاة في الشاهد، ويعلّق عليه استحساناً أو تقيحاً، يقول: "فأما الزيادة فهي زيادة حرف، أو زيادة حركة، أو إظهار مدغم، أو تصحيح معتل، أو قطع ألف وصل، أو صرف ما لا ينصرف وهذه الأشياء بعضها حسن مطّرد، وبعضها مطّرد ليس بالحسن الجيّد وبعضها يسمع سماعاً ولا يطّرد، فأول ذلك ما يُزاد في القوافي للإطلاق، فإذا كانت القافية مرفوعة مطلقة، جاز إنشادها على ثلاثة أوجه، أحدها أن يجعل بعد الصّمة واواً مزيدة كقول زهير:

صَحَا الْقَلْبُ عَن سَلْمَى وَقَدْ كَادَ لَا يَسْلُو وَأَقْفَرٌ مِّن سَلْمَى التَّعَانِيقُ فَالْتَقَلُّو^٤

فتلحق آخر (الثقل) واواً إبتاعاً لضمّة لام الثقل، ويجوز أن يجعل مكان الواو التّنين، فينشد:
وَأَقْفَرٌ مِّن سَلْمَى التَّعَانِيقُ فَالْتَقَلُّن.

والوجه الثالث في الإنشاد أن يُنشد البيت على خفة من الإعراب، كقول جرير:

مَتَى كَانَ الْخِيَامُ بِذِي طُلُوحٍ سُقِيَتِ الْغَيْثَ أَيَّتُهَا الْخِيَامُ^٥

^١ هذا البيت من مشطور الرّجز وقيله: هل تعرف الدّار على تبراكا، ينظر: كمال الدّين الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ٢ / ٦٨٠، والسّيرافي، ضرورة الشعر، ١١١، وسيبويه، الكتاب، ٢٧/١ وهو من الخمسين مجهولة القائل.

^٢ السّيرافي، ضرورة الشعر، ١١١ - ١١٢.

^٣ المصدر نفسه، ٣٤.

^٤ زهير بن أبي سلمى، شرح ديوانه، ٩٦. السّيرافي، ضرورة الشعر، ٣٥.

^٥ جرير بن عطية، ديوان جرير، ٥١٢. سيبويه، الكتاب، ٤ / ٢٠٦.

فتسكن الميم إذا وقفت، وتضمها بلا واو، ولا تنوين إذا وصلت".^١

وبعد أن يشرح العديد من الشواهد^٢، يقول: "وإنما جاز فيه هذه الزيادة في الشعر، في القوافي لأنهم يترنمون بالشعر، ويحدون به، ويقع فيه تطريب، لا يتم إلا بحرف المد، وأكثر ما يقع ذلك في الأواخر، وكان الإطلاق بسبب المدّ الواقع فيه للترنم"^٣.

وهو يمنع هذه الزيادة في حشو الكلام تمييزاً للغة الشعر لاختصاص الشعر بها، يقول: "هذه الزيادة غير جائزة في حشو الكلام، وإنما ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام، وهي جيدة مطردة، وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر، إذ كان جوازها بسبب الشعر"^٤.

وفي حديثه عن صرف ما لا ينصرف يشير إلى مبدأ الرّد إلى أصل وهو المسوّغ الذي اعتمده النحاة في الضرورة، يقول: "وهو - أي الصرف - جائز في كل الأسماء مطرد فيها، لأنّ الأسماء أصلها الصرف، ودخول التنوين عليها، وإنما تمتنع من الصرف لعلل تدخلها، فإذا اضطرّ الشاعر ردها إلى أصلها، ولم يحفل بالعلل الداخلة عليها. والدليل على ذلك أنّ ما لا أصل له في التنوين لا يجوز للشاعر تنوينه للضرورة، ألا ترى أنّ الشاعر غير جائز له تنوين الفعل، إذ كان أصله غير التنوين، وليس يرده بتنوينه إلى حالة قد كانت له، ومما جاء منوّناً مما لا ينصرف قول التابغة:

فَلتَأْتِيكَ قَصَائِدٌ وَلَيْرِكِبِنَ
جَيْشٌ إِلَيْكَ قَوَادِمَ الْأَكْوَارِ ٥

فنون "قصائد" وهو لا ينصرف^١ ويشير إلى أنّ صرف ما لا ينصرف لا ينحصر بالتنوين، وإنما يكون أيضاً بالجرّ، "واعلم أنّ ما لحقه التنوين ممّا لا ينصرف في ضرورة الشعر، لحقه الجرّ لأنّه يرّد الكلمة إلى أصلها، فيحركها بالحركة التي ينبغي لها، كقول التابغة:

^١ السيرافي، ضرورة الشعر، ٣٦.

^٢ المصدر نفسه، ينظر ٣٥ - ٣٨.

^٣ المصدر نفسه، ٣٨.

^٤ المصدر نفسه، ٣٩.

^٥ التابغة الديباني، ديوان التابغة الديباني، ٩٩. وروايته: (فَلتَأْتِيكَ قَصَائِدٌ وَلَيْرِكِبِنَ أَلْفٌ إِلَيْكَ قَوَادِمَ الْأَكْوَارِ)، وروى أبو عبيدة: فلتعلّسنّ ندامةً وليركبن، وعلى هذا ليس فيه ضرورة، وينظر: السيرافي، ضرورة الشعر، ٤٠. سيبويه،

إِذَا مَا غَدُوا بِالْجَيْشِ حَلَقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ^٢

فخفص (عصائب) لَمَّا رَدَّهَا إِلَى أَصْلِهَا^٣.

وبعد ذكر عدّة شواهد على صرف ما لا ينصرف يورد رأي الفراء والكسائي مشيراً إلى الخلاف بين المدرسة البصريّة والكوفيّة، يقول: "وقال الكسائي والفراء: يجوز صرف كل ما لا ينصرف إلاّ "أفعل منك" فإنّهما لا يجيزان صرفه في الشّعر، وزعما أنّ "مِنْ" هي التي منعت من صرفه، وأبى أصحابنا البصريّون ذلك فأجازوا صرفه"^٤.

ويعقب على رأي ابن السّراج في ترك صرف ما لا ينصرف الذي يقارنه بحذف الواو من (هو) في بيت العجير السّلولي:

فَبَيْنَاهُ يَشْرِي رَحْلَهُ قَالَ قَائِلٌ لِمَنْ جَمَلٌ رِخْوُ الْمِلَاطِ نَجِيبٌ^٥

يقول: "والذي قال - أي ابن السّراج - وجهه، غير أنّ حذف التّونين عندي، وإن كان زائداً، أقبح من حذف الواو في (هو)، لأنّ التّونين علامة تفرّق بين ما ينصرف وما لا ينصرف، وسقوطه يوقع اللبس، وحذف الواو من (هو) لا يوقع لبساً، ولا يُلحقه بغير بابه"^٦.

ويطلق حكم القبح على زيادة التّون المشدّدة كقولهم في القطن قطن، يقول: "وهذا من أقبح الضّرورة. قال الرّاجز^٧:

كَأَنَّ مَجْرَى دَمْعِهَا الْمُسْتَنَّ كُفُنَةٌ مِنْ أَجُودِ الْقُطْنِ

^١ السّيرافي، ضرورة الشّعر، ٤٠.

^٢ التّابغة الدّيباني، ديوان التّابغة، ٥٧.

^٣ السّيرافي، ضرورة الشّعر، ٤٣. وينظر شواهد أخرى ٤٣ - ٤٤.

^٤ المصدر نفسه، ٤١.

^٥ ابن جني، الخصائص، ١/ ٦٩. أبو البركات الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ٥١٢. السّيرافي، ضرورة الشّعر، ٤٧.

^٦ السّيرافي، ضرورة الشّعر، ٤٨. وينظر شواهد أخرى ٤٤ - ٤٥.

^٧ الرّجز لقارب بن سالم المري، ويقال لدهلب بن قريع، ينظر ابن منظور، لسان العرب / قطن /. السّيرافي، ضرورة الشّعر، ٥١.

ومن ذلك تحريك المعتل فيما حقه أن يكون اللفظ به على السكون، وردّه إلى أصله في التّحريك، الذي ينبغي له مع ما فيه من الاستثقال. من ذلك قول ابن الرّقيّات:

لا بَارَكَ اللهُ في العَوَانِي هَلْ يُصْبِحَنَّ إِلَّا لَهُنَّ مُطَلَّبٌ^١
حرّك الياء بالكسرة للضرورة وردّه إلى أصله^٢.

ومن الزّيادة إبقاء حرف العلة الواجب حذفه في حال الجزم، مثل قوله^٣:

ألم يَأْتِيكَ وَالْأَنْبَاءُ تَمِي بِمَا لَأَقْتَ لِبُونُ بَنِي زِيَادٍ

أثبت الياء ولم يحذفها للجزم ضرورة (والوجه فيه / ألم يَأْتِيكَ تُسْقَطُ للجزم الياء، لأنّها ساكنة في الرّفْع، غير أنّ الشّاعر إذا اضطرّ جاز له أن يقول (يَأْتِيكَ) في حال الجزم، إذا كان من قوله، يَأْتِيكَ في حال الرّفْع، فلحق هذه الصّرورة جزمٌ أسكنها وكان علامة الجزم حذف الصّمّة. وفي النَّاسِ من يتأوّلُه على غير هذا فيقول: نحن إذا قلنا (يَأْتِيكَ) في حال الرّفْع نقدر صمّةً محذوفة، فإذا جزمناه، قدرنا حذف تلك الصّمّة، وإن لم يظهر شيء من ذلك في اللفظ^٤.

ومن الزّيادة إبقاء ياء المعتل الممنوع من الصّرف في حال الرّفْع والجر، من ذلك قول الفرزدق:

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكنّ عبد الله مولى مواليا^٥

وينبّه على أنّ الزّيادة جائزة إذا كان فيها ردٌّ إلى أصل، وإلاّ فهي غير جائزة، فليس للشّاعر أن يزيد في الكلام ما ليس فيه، ويرفض مدّ المقصور لأنّه لا أصل له في ذلك.

^١ عبيد الله بن قيس الرّقيّات، شعر عبيد الله بن قيس الرّقيّات، ٣. وروايته لا بَارَكَ اللهُ في العَوَانِي فما، وعلى هذا لا ضرورة، ويروى لا بَارَكَ اللهُ في العَوَانِي وهل. وينظر، ابن منظور، لسان العرب، غني.

^٢ السيرافي، ضرورة الشعر، ٦٠. وينظر شواهد أخرى ٦١.

^٣ البيت لقيس بن زهير، ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (أتى). ابن جنبي، المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها) ١ / ٦٧. وروايته: ألم يبلُغك، وعلى هذا ليس فيه ضرورة، السيرافي، ضرورة الشعر، ٦١.

^٤ السيرافي، ضرورة الشعر، ٦٢. وينظر شواهد أخرى ٦٣ - ٦٤.

^٥ المصدر نفسه، ٦٥. ينسب للفرزدق وليس في ديوانه، كذلك ابن قتيبة، الشعر والشّعراء، ٨٩. ابن منظور لسان العرب (عرا). المبرّد، المقتضب، ١ / ٢٨١.

ثم ينتقل إلى باب الحذف ويبدأ حديثه بالقول: "اعلم أنّ الشاعر يحذف ما لا يجوز حذفه في الكلام لتقويم الشّعر، كما يزيد لتقويمه، فمن ذلك، ما يحذفه من القوافي الموقوفة من تخفيف المشدّد، كقول امرئ القيس:

لا وأبيكِ ابنةَ العامريِّ لا يدّعي القومُ أنّي أفرّ^١

وكقول طرفة:

أصحوّت اليومَ أم شأقتك هز ومِن الحُبِّ جُنونٌ مُستعزّ^٢

فأكثرُ الإنشاد في هذا حذف أحد الحرفين، لتتشاكل أواخر الأبيات، وتكون على وزن واحد^٣. وإذا توقفنا عند قصيدة امرئ القيس نجدها من البحر المتقارب وقد ورد فيها العروض من الضرب الثالث ووزنه (فَعِلْ) وقد التزمه من أول القصيدة، فسكّن من مرفوع (حذف الحركة) وسكّن من مجرور، وفي بعض الأبيات سكن من مشدد فحذف الحرف الأخير، وأبقى الأول ساكناً، وهو لو أبقى المشدّد لكان قد عاد بالبيت إلى أصل هذا البحر.

إذاً هو لم يضطرّه تحقيق الوزن في البيت، إنّما اضطرّه تحقيق الضرب الذي سارت عليه القصيدة، وهذا يذكرنا بقول الفرزدق لابن أبي اسحق عندما سأله عن سبب الرفع في بيته:

يا أيها المشتكي عكلا وما جرمت إلى القبائل من قتلٍ وإبأس

إنّا كذلك إذا كانت همّرجةً نسبي ونقتل حتى يسلم النَّاسُ

قال: ويحك فكيف أصنع وقد قلت "حتى يسلم النَّاسُ"؟^٤.

^١ امرؤ القيس، ديوان شعر، ١٥٤. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١٢٢/١.

^٢ طرفة بن العبد، ديوان طرفة، ٤٥. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ١٣٨، ابن جني، الخصائص، ٢٢٨/٢.

^٣ السّيرافي، ضرورة الشعر، ٧٩ - ٨٠.

^٤ أبو العباس ثعلب، مجالس ثعلب، ١/٤٠.

فالبيت الأول لا ينكسر لو قيل (من قتل وإبأس)، لكن الذي ألزمه الرفع هو روي القصيدة الذي صبح الأبيات كلها حتى لو كان هذا البيت هو مطلعها.

ومن الحذف الترخيم في غير النداء وهذا ممّا ينكره المبرد "وكان أبو العباس محمّد بن يزيد ينكر هذا ولا يجيزه"^١

ويناقدش أقوال النّحاة في بيت ابن الأحمر:

أَبُو حَنْشٍ يُؤرِّقُنِي وَطَلِقُ
وَعَبَادٌ وَآوِنَةٌ أَثَالَا^٢

يقول: " ذكر سيبويه أنّ / أثالا / معطوف على / أبو حنش وطلق / غير أنّه قد حذف الهاء منه، وأصله / أثالة / وأبقى اللام على فتححتها... وكان أبو العباس ينكره وذكر أنّ (أثال) معطوف على التّون والياء في يؤرّقني فموضعه نصب لذلك، والذي عندي في (أثال) غير ما قال الفريقان، وهو أنّ (أثال) لم يُحذف منه هاء، لأنّه ليس في الأسماء (أثالة) وإنّما هو (أثال) ولم ينصبه للعطف على التّون والياء في يؤرّقني، لأنّ ابن الأحمر يبكي قوماً من عشيرته ماتوا، أو قُتلوا فيهم أبو حنش، وطلق وعباد وأثال، فرفع الأسماء المرفوعة بيؤرّقني، فدلّ بيؤرّقني على أنّه يتذكّرهم، لأنّهم لا يؤرّقونه إلاّ وهو يذكّرهم، فنصب (أثالا) بأذكر، الذي قد دلّ عليه يؤرّقني"^٣ ويشير إلى اختلاف النّحاة في ضرورة قصر الممدود بعد أن يذكر عدّة أبيات، منها قول الرّاجز:

لأبدّ من صنعا وإن طال السّفر^٤.

يقول: " وقد أجمع على جوازه التّحوّيون، غير أنّ الفراء يشترط فيه شروطاً، يهملها غيره،.... وزعم الفراء أنّه لا يجوز أن يُقصر من الممدود ما لا يجوز أن يجيء في بابه مقصوراً"^٥.

ومن اختلافات النّحاة في الضّرائر الاختلاف بين رأي الخليل ورأي الفراء في بيت طرفة:

^١ السيرافي، ضرورة الشعر، ٨٦. وينظر شواهد أخرى ٨٣ - ٨٥.

^٢ ابن جني، الخصائص، ٣٧٨ / ٢. ابن منظور، لسان العرب، / حنش /.

^٣ السيرافي، ضرورة الشعر، ٨٦. وينظر شواهد ٨٧ - ٨٩.

^٤ المصدر نفسه، ٩٢. ابن منظور، لسان العرب، (صنع).

^٥ المصدر نفسه، ٩٢ - ٩٣.

اضرب عنك الهموم طارقها ضربك بالسيف قونس الفرس^١

أشار السيرافي إلى هذه الآراء من دون أن يبين أي رأي اعتمد، قال: "فإن الخليل يقول في هذا إنّه حذف النون الخفيفة منه، أراد اضرباً عنك، فحذف النون لأنّها زائدة، وحذفها لا يخلّ بمعنى، ولا يدخل شيئاً في غير بابه... وقال الفراء: أراد اضرب عنك، فكثرت السواكن فحرك للضرورة"^٢.

يتبين أنّ هذه الضرورة بحسب تعليل الخليل ضرورة حذف، وبحسب الفراء ضرورة زيادة، ويشير إلى معارضة المبرد والزجاج لسيبويه في شواهد أخرى معتمدين روايات مختلفة تخرج الشاهد عن الضرورة، من أمثلة ذلك إنكارهم التّسكين في بيت امرئ القيس:

فَالْيَوْمَ أَشْرَبَ غَيْرَ مُسْتَحَبِّ
إِثْمًا مِنَ اللَّهِ وَلَا وَاغِلٍ

وإنشادهم البيت: فاليوم فاشرب^٣.

وفي باب البدل يقول: "اعلم أنّهم يبدلون الحرف من الحرف في الشعر، في الموضع الذي لا يُبدل مثله في الكلام، لمعنى يحاولونه، من تحريك ساكن، أو تسكين متحرك، ليستوي وزن الشعر به، أو ردّ شيء إلى أصله، أو تشبيهه بنظيره"^٤.

ويورد شواهد على بدل حرف من حرف مثل، بدل (الياء) الذي لا تظهر عليه الحركة من حرف (الباء) إذا احتاج إلى التّسكين، من ذلك قوله^٥:

لها أشارير من لحم تتّمه
من الثّعالبي ووخر من أرائها

أراد: "أرائها" و"الثّعالبي" غير أنّه كره إبقاء الباء في الحرفين، فيلزمه تحريكها، وتحريكها يكسر الشعر، فأبدل منها حرفاً لا يُحرك"^٦.

^١ طرفة بن العبد، ديوان طرفة، ١٦٤. الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ٥٦٨. ابن منظور، لسان العرب، قنس.

^٢ السيرافي، ضرورة الشعر، ١١٤.

^٣ المصدر نفسه، ١٢١. وينظر شواهد أخرى ١٢١ - ١٢٣.

^٤ المصدر نفسه، ١٣٣.

^٥ البيت لأبي كاهل اليشكري، في ابن منظور، لسان العرب، تمر، وخر، شرر، أبو العباس المبرد، المقتضب، ١ / ٣٨٢. ثعلب، مجالس ثعلب، ١٩٠.

وفي بدل الأسماء (أسماء الأعلام) يقول: "وهو يجيء في الشعر على ثلاثة أوجه: وجه جائز في الشعر والكلام، ووجه جائز في الشعر دون الكلام، ووجه لا يجوز في الشعر ولا في الكلام"^٢. إن ما يجوز في الشعر والكلام يخرج عن موضوع الضرورة، لأن الضرورة هي ما يقع في الشعر ولا يقع في الكلام، والنوع الثالث يندرج تحت عنوان الخطأ، ومن دراسة الشواهد التي اعتمدها السيرافي يتبين أن الخطأ حصل في المعنى، فهو يقول: "فالغلط الذي يغلظه الشاعر في اسم أو غيره، مما يُظن أن الأمر فيه على ما قال، كقوله: **والشيخ عثمان أبو عفان**. فظن أن عثمان يكتى أبا عفان"^٣.

السيرافي يورد مثل هذا الشاهد من دون تعليق إلا بقوله: "مما يُظن أن الأمر فيه على ما قال". ولكن إذا فكرنا في قول الشاعر وعرفنا أنه يعني به عثمان بن عفان فهل نحن أدر كنا ذلك، والشاعر توهم أن الخليفة اسمه عثمان أبو عفان!، أم أنه اضطر إلى حرف ساكن فاستحضر الواو بدلاً من النون المضمومة في كلمة (ابن)."

ومما يخرج عن الضرورة إبدال الحروف عن بعضها عند بعض القبائل^٤ وليس من الضرورة إبدال حروف الجر من بعضها كإبدالهم (على) من (عن) في قول الشاعر:

إِذَا رَضِيَتْ عَلِيَّ بَنُو قُشَيْرٍ
لَعَمْرُ اللَّهِ أَعْجَبْتِي رِضَاهَا °

"أي: عتي"^٥.

ويشير أبو سعيد السيرافي إلى سبب ذكرها في كتاب الضرورة وهي ليست منها، بعد أن يستعرض عدة شواهد يقول: "ولهذا أشباه كثيرة لا أحصيها، وليس في شيء مما ذكرناه، ولا في إبدال

^١ السيرافي، ضرورة الشعر، ١٣٥ - ١٣٦.

^٢ المصدر نفسه، ١٤٢.

^٣ المصدر نفسه، ١٤٥. وينظر شواهد ١٤٦ - ١٤٨.

^٤ السيرافي، ضرورة الشعر، ١٥٣ - ١٥٤ ينظر عننة تميم، كشكشة بكر.

^٥ البيت للقحيف العقيلي في ابن منظور، لسان العرب، رضي. وابن جنبي، الخصائص، ٣١١/٢. أبو العباس المبرد، المقتضب، ٣١٨/٢.

^٦ السيرافي، ضرورة الشعر، ١٥٦. وينظر شواهد ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩.

حرف جر من غيره ممّا تقدّم ذكره، ضرورة، وإنّما ذكرناه ليعلم أنّه ممّا يجوز في الكلام والشعر، ولا ينسب قائله إلى دخول في ضرورة^١.

ويطلق حكم القبح على بعض ضرورات الإبدال، فيقول: "ومن أقبح الصّوروات جعل الألف واللام بمعنى (الذي) مع الفعل كقول طارق بن ديسق:

يقول الخنا وأبغض العجم ناطقاً إلى ربّنا صوت الحمار اليجدع^٢

أراد: الذي يجدع، ولو قال: المجدع للزّمة أن يخفض فيقوي، لأنّ القصيدة مرفوعة، ففرّ من الإقواء إلى ما هو أقبح، وفيه عندي وجه آخر، وهو أنّه لم يرد الألف واللام التي بمعنى "الذي" ولا الألف واللام التي للتعريف، ولكّنه أراد "الذي" نفسها فحذف الدّال والياء وإحدى اللامين، لأنّه قد رأى (الذي) يلحقها حذف، كقولهم "اللذّ واللذّ"^٣.

وينتقل إلى باب التّقديم والتّأخير، ويسوّغ وضع الكلام في غير موضعه، وإن أدّى ذلك إلى تغيّر الإعراب معتمداً سهولة الاستدلال على المعنى المراد، يقول: "اعلم أنّ الشّاعر قد يضطر حتى يضع الكلام في غير موضعه الذي لا يحسن في الكلام غيره، ويعكس الإعراب، فيجعل الفاعل مفعولاً، والمفعول فاعلاً، وأكثر ذلك فيما لا يُشكل معناه.

فمن ذلك قول الأخطل^٤:

أمّا كليبُ بنُ يربوعٍ فليس لهم عند المفاخر إيرادٌ ولا صدر

مثل القنافذ هداجون قد بلغت نجران أو بلغت سواتهم هجر

^١ المصدر نفسه، ١٦٠.

^٢ ابن منظور، لسان العرب، جده، وينسبه لـ ذي الخرق الطّهوي وقبلة أتاني كلام التّغليبي بن ديسق ففي أي هذا ويله يتسرّع. الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ١٥١.

^٣ السّيرافي، ضرورة الشّعر، ١٦٥-١٦٦.

^٤ الأخطل التّغليبي، شرح ديوان الأخطل التّغليبي، ص ١٧٨. السّيرافي، ضرورة الشّعر، ١٧٣.

أراد: بلغت نجران سواتهم أو هجر، وذلك وجه الكلام، لأنَّ السَّوَاتِ تنتقل من مكان فتبلغ مكاناً آخر، والبلدان لا ينتقلن، وإنما يُبلِغْنَ ولا يبلِغْنَ^١.

فالسيرافي لا ينظر إلى الحركة الإعرابية ليميّز الفاعل من المفعول إنّما يستحضر المعنى في ذهنه، فما استحقَّ حركة الرِّفْع في البيت هو المفعول به، وكذلك أعطى للفاعل حركة النَّصْب، أي بادل بين الحركات الإعرابية المميّزة للفاعل والمفعول به، وسوّغ السيرافي ذلك اعتماداً على الدّلالة العامة للتّركيب كما بيّن سابقاً، وهذه الشّواهد التي يوردها في هذا الباب تنسجم مع باب تغيير وجه الإعراب أكثر من التّقديم والتّأخير فهو لم يقدّم المفعول به على الفاعل إنّما غيّر حركة إعراب المفعول به إلى حركة الفاعل.

ونحن نتساءل لو كان رويّ القصيدة منصوباً، ألم يكن قد عاد ترتيب العبارة إلى وضعه وحركاته الإعرابية الصحيحة؟ وأي أداة ففي مثل هذه الشّواهد لا مسوّغ لها، وذلك لغياب مبدأ الضّرورة، وهو الرّد إلى أصل، أو الحمل على معنى، والسيرافي نفسه يعقّب على هذه الشّواهد بقوله: "ولو قال قائل: إنّ التّقديم والتّأخير فيما ذكرناه ليس من الضّرورة لم يكن عندي بعيداً، لأنّها أشياء قد فهمت معانيها"^٢.

وتحت عنوان التّقديم والتّأخير يورد شواهد الفصل بين المضاف والمضاف إليه، ويعدّ ما فصل به مقدّماً على المضاف إليه، يقول: "... فإذا اضطرّ شاعر جاز أن يفصل بينهما بالظّروف وحرف الجر، فتشبهها بأنّ وأخواتها حيث فصل بينها وبين أسماؤها بالظّروف فقط، قال الشّاعر:

كَأَنَّ أَصْوَاتَ مِنْ إِيغَالِهِنَّ بِنَا أَوَاخِرِ الْمَيْسِ أَصْوَاتُ الْفَرَارِيحِ^٣

أراد: كأنّ أصوات آواخر الميس من إيغالهن بنا"^٤

^١ السيرافي، ضرورة الشعر، ١٧٣ - ١٧٤.

^٢ المصدر نفسه، ١٧٧.

^٣ البيت لذي الرّمة، ينظر، سيبويه، الكتاب، ١ / ١٧٩. المبرد، المقتضب، ٤ / ٣٨٦. ابن جني، الخصائص، ٢ / ٤٠٤.

^٤ السيرافي، ضرورة الشعر، ١٧٨ - ١٧٩.

ومن الفصول ما جاء معقداً كالأحاجي، يصعب فكّه وإعادة معترضاته ليُفهم ما أريد منه، فهل تراها تتولّد من حالة القلق والاضطراب التي تفرض نفسها فجأة على الشّاعر فيخرج الشّعر بهذا الشّكل المعقّد؟، أم أنّها في معرض إبراز التّمكّن في قول شِعْر يشبه الطلاسّم؟ يحتاج إلى إعمال فكر ويستند إلى معرفة المناسبة، كما في قول الفرزدق^١:

وما مثله في الناس إلاّ مملكاً
أبو أمّه حيّ أبوه يقاربه

حيث استفاض السّيرافي في تفسيره، وفكّ جُمّله وإعادة صياغتها حتّى تستقيم دلالتها. وهنا تتساءل ما هي نسبة أمثال هذا الاستعمال؟ وهل كان المتلقي زمن الفرزدق يدرك ما أدركه السّيرافي بعد الفكّ والتّركيب لمعترضاته!.

ويبدأ السّيرافي حديثه في باب تغيير وجه الإعراب عن وجهه بشاهدٍ يوضّح من خلاله هذه الصّورة، يقول: "فمن ذلك قول الشّاعر:

سأتركُ منزلي لبني تميمٍ
والحقُّ بالحِجازِ فأستريحاً^٢

والوجه في هذا الرّفْع، وذلك أنّ قوله (سأترك) هو مرفوع موجب، وما بعده معطوف عليه داخل في معناه، فحكمه أن يكون جارياً على لفظه، وإنّما يُنصب ما كان جواباً لشيءٍ مخالف لمعناه، وإذا اضطر الشّاعر فنصب فيما ذكرنا أنّ الوجه فيه الرّفْع، يُؤوّل تأويلاً يوجب النّصب^٣. فالسّيرافي يُجهد نفسه في إيجاد مخرج أو يسوّغ ذلك وظهر هذا الموقف في غير شاهد^٤.

وفي باب تأنيث المذكر وتذكير المؤنث يبدأ بالقول:

"فمن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

^١ ابن سلامّ الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٢ / ٣٦٥. ينسبه للفرزدق وليس في ديوانه، وينظر أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، ١٦٢.

^٢ البيت للمغيرة بن حبياء، المبرد، المقتضب ٢ / ٢٢ ويروى لأستريحاً، ولا ضرورة فيه، وينظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ٢ / ٢٣٨.

^٣ السّيرافي، ضرورة الشّعر، ١٩٥.

^٤ المصدر نفسه، ينظر ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩.

وكان مجني دون من كنت أتقي ثلاثاً شخوص كاعبانٍ ومعصر^١

فحذف التاء من ثلاثة وكان ينبغي أن يقول، ثلاثة شخوص من قبل أن الشَّخص مذكَّرٌ، ولكنَّه ذهب به مذهب النَّسوة لأنَّهنَّ كنَّ ثلاثَ نسوة^٢.

ويذكر شواهد أخرى، ويشير إلى إجازة أبي العباس المبرِّد لتأنيث المذكَر المضاف إلى مؤنَّث في الشَّعر وغيره، مستنداً إلى ورود ذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فَطَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ﴾^٣

النتائج:

- الضرائر لا تنضبط في تصنيف ومعيار يحكمها ويشملها، وهذت ينسجم مع طبيعتها الخاصة.
- إنَّ اختلاف وجهات النَّظر في استعمال معيَّن تمثَّل في اختلاف الأصول المقيس عليها ونجمَ عن ذلك اختلاف في تصنيف بعض الاستعمالات اللغويَّة إلى ضرائر أو ليست من الضرائر.
- إنَّ تمسَّك النَّحوي بالقواعد التي قَعدها دفعه إلى التماس الأعدار لما خالف قواعده ولم يدفعه إلى إعادة النَّظر بالقواعد لتشمل الضرائر.
- بعض الشواهد رويت بغير وجه، فتمسَّك بعض النَّحاة بالرَّواية التي تحمل ضرورة وفتشوا عن مسوِّغ لها ولم يرفضوا الرَّواية لعدم فتح الباب للطَّعن في رواية الشَّعر العربيِّ.
- تساهل النَّحاة في قبول الشَّعر كثيراً ومع ذلك بقيت أشعار لم تدخل في الضَّرورة وصنِّفت مع الأخطاء وبقي اللحن لحناً ولم يسوِّغ.

^١ عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، ١٠٠. وروايته فكان نصيري، سيبويه، الكتاب، ٥٦٦/٣. ابن

جني، الخصائص، ٤١٧/٢. المبرِّد، المقتضب، ١٤٨/٢. السيرافي، ضرورة الشَّعر، ٢٠٧.

^٢ السيرافي، ضرورة الشَّعر، ٢٠٧.

^٣ الشَّعراء، ٤. وينظر شواهد أخرى ٢٠٩ - ٢١٠.

- إنّ تسويغ التّحوي للضّرائر هو إقناع لأبناء اللغة بالإبقاء على مصداقيّة القواعد، واحترام لمكانة الشّعري.
- أطلق السيرافي حكم القبح وحكم الحسن على بعض الضرائر، وترك أخرى من دون حكم.
- لم يعر السيرافي كثير اهتمام للحالة الشعورية التي تفرض على الشاعر صياغة مخالفة للأعراف النحوية، بل أشار إلى الوزن والقافية سبباً للضرائر.
- الشعر يحقق الشعرية، وليس بالضرورة أن يحقق القاعدة.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

- ١- ابن السراج، الأصول في النحو، تحقيق د. عبد الحسين الفتلي، ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٥.
- ٢- ابن جنى، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط٢، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، د.ت.
- ٣- _____، المحتسب في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصف، عبد الحلیم النجار، د. عبد الفتاح إسماعيل الكلبي، القاهرة: وزارة الأوقاف، ١٩٩٤.
- ٤- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط١، القاهرة: دار الحديث، ١٩٩٦.
- ٥- ابن قيس الرقيّات، شعر عبيد الله بن قيس الرقيّات، رواية أبي سعيد الحسن بن الحسين السّكري، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت: دار صادر، د.ت.
- ٦- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حب الله، هاشم محمد الشاذلي، ط٣، القاهرة: دار المعارف، د.ت.
- ٧- الأصمعي، عبد الملك بن قُريب، الأصمعيّات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٥، بيروت: د.ت.
- ٨- الأنباري، كمال الدين أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، د.ت.
- ٩- البكري، طرفة بن العبد، ديوان طرفة، شرح الأعلام السّنتمري، تحقيق د. ريه الخطيب، لطفي الصّغار، دولة البحرين: دار الثقافة والفنون، د.ت.
- ١٠- التّغليبي، الأخطل، شرح ديوان الأخطل التّغليبي، صنّفه وكتب مقدّماته وشرح معانيه وأعدّ فهرسه إيليا سليم الحاوي، بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨.
- ١١- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، مجالس ثعلب، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، ط٥، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

- ١٢- الجرجاني، علي بن محمد بن علي، كتاب التعريفات، حققه وقدم له ووضع فهرسه إبراهيم الأبياري، مصر: دار الريان للتراث، د.ت.
- ١٣- جرير بن عطية، ديوان جرير، نشر محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، القاهرة: ١٩٣٥.
- ١٤- الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، القاهرة: الناشر دار المدني، بجدة، ١٩٨٠.
- ١٥- الذبياني، التابغة، ديوان التابغة الذبياني، صنعة ابن السكيت، تحقيق شكري فيصل، بيروت: دار الفكر، ١٩٦٨.
- ١٦- زهير بن أبي سلمى، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.
- ١٧- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط١، بيروت: دار الجيل، ١٩٩١.
- ١٨- السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله، ضرورة الشعر، تحقيق د. رمضان عبد التواب، ط١، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٥.
- ١٩- الشوابكة، محمد علي أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، ١٩٩١.
- ٢٠- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: منشورات المكتبة المصرية، ١٩٨٦.
- ٢١- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
- ٢٢- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د.ت.
- ٢٣- القيرواني، أبو الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلّق عليه محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة: دار الطلائع، ٢٠٠٦.
- ٢٤- الكندي، امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

- ٢٥- اللغوي، أبو الطيب، مراتب التحويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، القاهرة: دار التهضة للطبع والتشتر، ١٩٧٤.
- ٢٦- المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة: المجلس الأعلى للمنشورات الإسلامية، لجنة إحياء التراث، ١٩٩٤.
- ٢٧- المنزومي، عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الأندلس، ١٩٨٨.
- ٢٨- مطلوب، أحمد، معجم مصطلحات التقد العربي القديم، ط١، بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠١.

تكرار الضمير في شعر ابن مقبل، سياقاته، دلالاته

حسين وقاف*؛ رقية سيف الدين عيد**

DOI:10.22075/lasem.621.645

صص ١٦١-١٨٦

مقالة علمية محكمة

الملخص:

التكرار ظاهرة أسلوبية تفنن العرب في استخدامها، إذا أرادوا معنى إضافياً، لا يتحقق بغيره، ويربط بين أجزاء معنوية متعلقة بمرجع واحد يقع عليه التكرار، وله لطائفه البلاغية والمعنوية التي يحددها السياق الذي جاء فيه، والمقام الذي فرضها، ومقتضى الحال. ويكون التكرار في اللفظ والمعنى معاً، وربما يقع في اللفظ من دون المعنى، أو في المعنى من دون اللفظ، سواءً أكان في الجملة أم في اللفظ المفرد. فمن تكرار اللفظ المفرد الذي رسم به ابن مقبل لوحاته الفنية كان تكرار الضمير؛ إذ بدأ كلاً منها بالمرجع الذي يشكل أساسها، ثم عدل عنه إلى ضميره المُعني عنه، يستكمل به أوصافه المتعددة، أو يذكر به بعد طول فصل، أو يؤنس به نفسه، أو يؤكد معنى أراد تقريره في نفس المتلقي، أو يظهر لوعةً وحسرةً ملأت قلبه، إلى غير ذلك من المعاني التي جادت بها كليات التعبير الشعرية لديه، وتوقف البحث عندها.

كلمات مفتاحية: التكرار، السياق، الدلالة، الإطناب.

*- أستاذ النحو والصرف، قسم اللغة العربية، جامعة طرطوس، سورية، (الكاتب المسؤول) هاتف: ٠٩٦٣٩٥٥٤٦٠١٩٧

** - طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ٢٠٢٢/٠٢/١٣٩٥هـ.ش= ٢٠٢١/٠٤/٢١م - تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٨/٢٤هـ.ش= ٢٠١٦/١١/١٤م.

مقدمة:

التكرار ظاهرة أسلوبية اعتاده العرب في خطاباتهم؛ يوضحون به ما هو مبهم، أو يؤكدونه، كأنهم يقيمون التكرار مقام المُقسَم عليه، أو يبالغون في تعظيم الدعاء؛ إذ جاد به النصّ القرآني في ذكر قصص الأنبياء، وفي المواعظ والوعد والوعيد. درسه البلاغيون ضمن باب الإيجاز والإطناب والمساواة، بوصفه ضرباً من ضروب الإطناب؛ بما يضيفه من معنًى على المعنى المطروق، لا يتحقّق إلا به.

يشكّل التكرار أساس قرائن الربط بين أجزاء الكلام، فيجعل منه بنيةً دلاليةً متماسكةً، مكوّنةً من مجموعة معانٍ جزئيةٍ. ويقع التكرار في الجملة كما يقع في اللفظ المفرد، على ما هو حال تكرار الضمير، ضمير الرفع وضمير النصب، عند ابن مقبل الذي أشبع ديوانه في استخدامه، كيف لا وهو الرسّام للوحات الفرس ومتعلقاتها الوصفية، وللوحات الطبيعة بكل موجوداتها، وهو الواصف لمن أحب، والمؤنس نفسه، واللآثم والمعاتب والرّاحل الذي يجوب الصحارى، والرّائي المنفجوع الذي استثار الآخرين للأخذ بالثأر.... هذه المعاني قدّمها بكيفياتٍ تعبيريةٍ مختلفةٍ، كان عمادها الضمير الذي يعود على كلّ مرجعٍ لها، فتعدّدت الأغراض البلاغية لتكرار الضمير، لتعدّد سياقاتها التي جاء فيها، ولتعدّد مقاماتها، ومقتضى الحال عند المتلقي. إنّ كثرة شواهد تكرار الضمير وتعدّد معانيها وتداخلها، فرض على البحث الاكتفاء بذكر بعضٍ منها، مع الإشارة إلى ما لم يُذكر في متن البحث، وأهميته البلاغية والدلالية، إذ إنّ البحث فيها جميعاً يحتاج إلى عشرات الصفحات، فتركت لتكون في متن بحثٍ يشتمل عليها جميعاً، ويفصّل القول فيها.

أهمية البحث:

تظهر أهمية البحث، من خلال الكشف عن الأسرار البلاغية الكامنة وراء تكرار الضمير الذي استخدمه ابن مقبل في ديوانه للربط بين مجموعةٍ من المعاني الخاصة بمرجعٍ واحدٍ أغنى ضميره عن ذكره، ولإظهار أنّه من الممكن أن يؤدي التكرار أكثر من غايةٍ دلاليةٍ، أو غرضٍ بلاغيّ.

منهج البحث:

اعتمد البحث طريقة التحليل الأسلوبية (Stylistic analysis)، لأنّ الأسلوبية هي دراسةٌ في كفاءات التعبير والكلام، تعتمد فكرة الانزياح، وتحدّد وظائف التراكيب اللغوية وبواعثها بالتحليل

الدلالي؛ إذ تركّز على كَيْفِيَّة أداء العبارة لدلالاتها بما هي رسالةٌ يَبْتَهَا مرسلٌ ويتلقاها مستقبلٌ يفتك شفرتها لإدراك دلالتها، وللكشف عن بنيتها السطحيّة والعميقة^(١)؛ للدلالة على أنّ ما يظهر على السطح من تنافرٍ بين مفردات العبارة الواحدة، يكون متآلفاً ومتفقاً في البنية العميقة؛ إذ تقوم الأسلوبية بسبر أغوار اللغة بما فيها من وسائل تعبيرية تُبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والاجتماعية والنفسية العميقة.

مفهوم التكرار لغةً واصطلاحاً:

التكرار لغةً: هو مصدر كرّر؛ إذا ردّد وأعاد، وكرّرت الشيء تَكْريراً مصدر صيغته تَعَعَلَّ، وتكرّراً هو مصدرٌ صيغته: "تَعَعَلَّ"^(٢)، وليس بقياس، وهو مذهب سيبويه^(٣). أمّا الكوفيون فهو عندهم مصدر "فَعَّلَ" والألف عوض من الياء في التفعيل، ويجعلون ألف التكرار بمنزلة ياء التكرير^(٤).
التكرار اصطلاحاً: هو ذكر الشيء مرّتين أو أكثر لفوائد ودواع^(٥)، وهو أبرز أشكال الإطناب، فهو إطنابٌ يلحّ عليه المعنى المطروق؛ لأنّ المراد منه (الإبلاغ بحسب العناية بالأمر)^(٦).

١ - ينظر: د.صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص ٣٠٢ - ٣٠٣.

٢ - ينظر: جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظور الأنصاريّ الأفريقي، (٦٣٠هـ - ٧١١هـ)، لسان العرب، طبعة مصوّرة عن طبعة بولاق معها تصويبات وفهارس متنوّعة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٣ - ينظر: سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ج ٨٤/٤.

٤ - ينظر: المصدر السابق، الجزء والصّفحة نفسها.

٥ - ينظر: علي بن محمّد بن عليّ أبو الحسن الحسينيّ الجرجانيّ الحنفيّ (ت ٨١٦)، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه: محمّد باسل عيون السّود، ط٢، منشورات دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، ص ٦٩.

٦ - أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي اللّغويّ، الصّاحبي في فقه اللغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، حقّقه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطّباع، ط١، مكتبة المعارف، بيروت، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، ص ٢١٣.

الإطناب والتكرار:

التكرار قسم من أقسام الإطناب المتمثل في زيادة ألفاظٍ لفائدةٍ معنوية، يؤتى به لغرضٍ بلاغيٍّ كالتوكيد، والإفهام، وأمن اللبس في فهم الاتصال بعد طول انفصال الكلام، وتقريب الفهم على المتلقي..... إلخ من المعاني التي يفيدها السياق؛ فكلّ تكرار إطنابٌ وليس كلّ إطنابٍ تكراراً بناءً على ما جاء به "ابن الأثير" في توضيحه للقيمة البلاغية التي حقّقها الإطناب في قوله تعالى: (لَا يَسْتَأْذِنُكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ أَنْ يُجَاهِدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالْمُتَّقِينَ، إِنَّمَا يَسْتَأْذِنُكَ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَارْتَابَتْ قُلُوبُهُمْ فَهُمْ فِي رَيْبِهِمْ يَتَرَدَّدُونَ) (التوبة: ٤٤-٤٥)، فرأى أن لا تكرار في الآيتين، مع أنّ الآية الثانية كالأولى إلّا في النفي للثانية، والإثبات الذي تتسم به الأولى، في قوله: "لا يستأذنك الذين يؤمنون" و "إنما يستأذنك الذين لا يؤمنون"، وإنّما هو إطناب؛ لأنّ الثانية اختصّت بمزيد فائدةٍ، لولا هذه الفائدة لكان تكراراً، ولم يكن من الإطناب^(١).

فإذا كان في الإطناب فضل فائدةٍ دلالية، فإنّ هذه الزيادة في المعنى يمكن الاستغناء عنها؛ إذ يكون المعنى قبلها تاماً، وإذا كان الإطناب لتوضيح ما سبق؛ فإنّ التركيب لا يستغني عنه لهذه الفائدة، ولا يقع التكرار إلّا لفائدةٍ تتعلّق بالتركيب اللغويّ "الجملة" وما يعتره من تقديم وتأخير، وفصلٍ ومباعدةٍ بين متلازمين، فيكرر ما ذكر أولاً للتذكير به، وللربط بينه وبين متعلقاته من فضل الكلام، أو لتأكيد في مقامٍ يستدعي ذلك. من هنا رأى بعض الباحثين أنّ للإطناب أساليبَ متعدّدةً في لغة العرب، كان التكرار واحداً منها، وإيراده ضرورة دلالية تميّز التكرار عن أساليب الإطناب الأخرى، من خلال تقديم مفهوم كلّ منها، وتثبت أنّ التكرار إطنابٌ يلحّ عليه المعنى المراد التعبير عنه^(٢). إنّ أضرب الإطناب، غالباً، تقوم على التكرار الجزئي أو الكلّي، أو التكرار المعنوي. والتكرار،

١ - ينظر: أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م، ج ٢/١٢٦.

٢ - ينظر: درويش الجندي، علم المعاني، ص ١٧٥-١٨٦. يورد صاحب هذا الكتاب التكرار على أنّه غرضٌ من أغراض الإطناب، في حين المتبع لهذا البحث لا بدّ أن يخلص إلى نتيجة مفادها أنّ التكرار أسلوبٌ من أساليب الإطناب الذي يوصف به كل كلام زاد لفظه على معناه؛ إذ إنّ معيار وصف الكلام بالإيجاز والإطناب هو كثرة حروفه وقلتها، والتكرار فيه معنويٌّ زائد على المعنى المراد. وينظر: جلال الدين بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ص ٢٢١-٢٣٥، مضيفاً التوشيح على أغراض الإطناب، ص ٢٢٢.

من الإطناب، يكون في اللفظ أو مرادفه ويقع في المعنى، وما يعيننا هو التكرار اللفظي "Verbal Repetition"؛ كونه أصل قرينة الربط؛ إذ يكون التكرار في الاسم وفي الفعل وفي حرف المعنى، وفي الجملة، لأداء المعنى وتوكيده، أو لغرضٍ بلاغيٍّ يشير إليه السياق.

الأغراض البلاغية للتكرار:

استخرج الباحثون البلاغيون الأغراض البلاغية للتكرار من دراستهم النصّ القرآني، غالباً، والنصّ الشعريّ، للكشف عن قضايا الإعجاز القرآني، إذ كان التكرار أحد أساليب القول فيه. والتكرار أسلوباً من تلك الأساليب التي اعتمدها العرب في كلامهم، لأداء معانٍ لم تكن يُعبّر عنها بغيره. فمعاني التكرار التي وقف عندها الباحثون القدامى والمحدثون، هي معانٍ ارتبطت بنصّ القرآن، من ذلك ما أورده الزركشيّ "ت ٧٩٤هـ" منها في "البرهان في علوم القرآن" تحت عنوان "التكرار على وجه التوكيد"^(١)، إذ ارتبطت معانيه بالموضوعات التي ورد فيها، وتعدّدت؛ لاختلاف دواعي التكرار، فدواعيه وأسبابه في مقام الوعد والوعيد، تختلف عن دواعي معانيه في تكرار القصص، وهذه تختلف عن معاني تكرار الإضراب.. إذ كانت فوائد التكرار لديه: التأكيد، وتأكيد التأسيس، والتذكير بعد طول كلام. وهناك "كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري"^(٢) الذي لم يفصل بين الإطناب والتكرار؛ إذ جعل التوكيد أهمّ فوائده. وكتاب "البلاغة، علم المعاني"^(٣) الذي فصل القول في أضرب الإطناب وكان التكرار واحداً منها له فوائده البلاغية التي بدأت بالتأكيد، وانتقلت إلى التفخيم والتهويل، وتقريب الفهم على السّامع، لطول الفصل بين دفتي الكلام، وإظهار التحسّر، وإرادة الاستيعاب والإفهام. وكتاب "علم المعاني" لدرويش الجندي^(٤) الذي توقف عند عدّة معانٍ للتكرار، وكتاب "البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية أسلوبية للنصّ القرآني"^(٥)

١ - بدر الدّين محمّد بن عبد الله الزركشيّ، البرهان في علوم القرآن، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ١، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م، ج ٣/ القسم الرابع عشر، ص ٨-٢٢.

٢ - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكريّ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، ط ٢، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ص ٢١٣.

٣ - مزيد نعيم، ص ١٣-١٤.

٤ - درويش الجندي، علم المعاني، ص ١٧٨-١٧٨.

٥ - تمّام حسان، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية أسلوبية للنصّ القرآنيّ، ط ١، عالم الكتب، ١٤١٣هـ -

الذي درس التوكيد من وجهة نظرٍ نحويّةٍ، وقدم رأيه في التوكيد اللفظي، والمعنوي. و"علم المعاني، قراءة ثانية في التشكيل النحوي" (١) الذي فصل القول في التكرار بعد أن ربطه بالإطناب، ومواطن استجاداته محللاً أقوال البلاغيين القدامى فيه، ولم يفصل بين الإطناب والتكرار وإنما جعل المتلقي أمام خيارين في تسمية هذا الأسلوب؛ إذ إنّه في كلّ مرّة يذكره على لسان باحثٍ يقول: (الإطناب أو التكرار) (٢)، وقوله: (ونراه يتوسّع في الحديث عن الإطناب من ذلك حديثه عن الترداد والتكرار...) (٣). أمّا معاني التكرار اللفظي (٤)، سواء أكان في المفردات أم في الجمل، فهي:

- التأكيد وتقرير المعنى في النفس؛ إذ إنّ التقرير يبيّن المعنى بالعبارة (٥)، (واعلم أنّ التكرير أبلغ من التأكيد؛ لأنّه وقع في تكرير التأسيس، وهو أبلغ من التأكيد، فإنّ التأكيد يقرّر إرادة معنى الأول، وعدم التجوّز) (٦)، نحو عطف الجمل بـ"ثمّ" في قوله تعالى: (كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ، ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ) (التكاثر: ٣-٤)، وفيه ينقل الزركشي رأي الزمخشري الذي ذهب إلى أنّ (الثانية تأسيس لا تأكيد؛ لأنّه جعل الثانية أبلغ في الإنشاء، وفي "ثمّ" تبييه على الإنذار الثاني أبلغ من الأول) (٧)، إذ إنّ الإنذار الثاني يعلو على الأول تنزيلاً لبعده المرتبة منزلة بعد

١٩٩٣م، ص ٤٩٥-٤٩٦.

١ - - تامر سلّوم، علم المعاني، قراءة ثانية في التشكيل النحوي، منشورات جامعة تشرين، ١٤١٧ - ١٤١٨هـ
١٩٩٦-١٩٩٧م، ص ٤٠٨-٤٢٥.

٢ - تامر سلوم، علم المعاني، قراءة ثانية في التشكيل النحوي، ص ٤٠٨.

٣ - المرجع السابق، ص ٤٠٩.

٤ - تخصيص التسمية احترازاً من الخلط بين معاني التكرار اللفظي ومعاني التكرار المعنوي 'Repetition in meaning'؛ إذ ورد الثاني منهما في دراسات الباحثين بتسمياتٍ أخرى جعلت من أضرب الإطناب، وهي الإيغال والتذييل. هذان الضربان يختلفان في الماهية عن التكرار اللفظي الذي يشكّل اللبنة الأساسيّة في قرينة الربط.

٥ - ينظر: الجرجاني، التعريفات، ص ٦٨، وعلم المعاني، درويش الجندي، ص ١٧٨، وينظر في معاني التكرار، أميل يعقوب وآخرون، قاموس المصطلحات اللغويّة والأدبيّة، "عربي - إنكليزي - فرنسي"، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٤٥.

٦ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص ٩.

٧ - المصدر نفسه، ص ١٠.

الزمان، ويحمل دلالة التدرّج بالإنذار^(١). ورأى ابن مالك أنّ قوله تعالى السابق من باب تكرار الجملة؛ إذ نُقلَ عنه: (أنّ الجملة التأكيدية قد تُوصَل بعاطفٍ، ولم تختصّ بثمّ)^(٢)، وقولهم بأنّه تأكيدٌ يريدون تأكيد المعنى لدى المخاطب بتكرير الإنشاء، لا يريدون أنّه تأكيد لفظي، ولو أنّه كذلك ما فصل بين الجملتين بالعطف؛ إذ إنّ المؤكّد تابع للمؤكّد. وقد جعل الزركشي التكرار في الآية السابقة من باب الوعيد والتهديد^(٣)، ومن الباحثين مَنْ رأى أنّه تأكيد الإنذار والردع الذي جاءت به "كلّاً" التي تفيد الردع والزجر عن التشاغل بالدنيا عن الآخرة، والعطف بـ"ثمّ"؛ ليكون الإنذار الثاني أكثر تأثيراً في نفس المتلقي من الأوّل^(٤).

- التكرار لـ(زيادة التنبيه على ما ينفي التهمة، ليكمل تلقي الكلام بالقبول)^(٥)، بتعبير أدقّ التكرار للترغيب بقبول النصح^(٦)، نحو تكرار النداء في قوله تعالى: (وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ، يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ) (غافر: ٣٨-٣٩)؛ إذ أراد بالنداء استمالة قومه واستثارة عطفهم؛ لإبعاد أيّ شكٍّ بإخلاقهم لهم في نصحه.
- التكرار لطول الفصل، فإذا طال الكلام وخشي تناسي الأوّل أعيد ثانياً تطرية له، وتجديداً لعهد؛ إذ يكون الذهن قد غفَلَ عنه^(٧). نحو تكرار فعل الرؤية في قوله تعالى: (يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ) (يوسف: ٤)؛ للتذكير بالحدث الذي جيء به أوّلاً، فيُعاد ذكره لتقريب الفهم على المتلقي وربط آخر الكلام بأوله^(٨).

^١ - ينظر: درويش الجندي، علم المعاني، ص ١٧٨.

^٢ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص ١٠.

^٣ - ينظر: المرجع السابق، ص ١٣.

^٤ - ينظر: مزيد نعيم، علم المعاني، ص ٦٣، والخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص ٢٢٤-

٢٢٥، وأميل يعقوب، قاموس المصطلحات الأدبية "عربي- إنكليزي- فرنسي"، ص ١٤٥.

^٥ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص ١١.

^٦ - ينظر: درويش الجندي، علم المعاني، ص ١٧٨.

^٧ - ينظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص ١١، والخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص

٢٢٤، والجندي، درويش، علم المعاني، ص ١٧٨.

^٨ - ينظر: مزيد نعيم، علم المعاني، ص ٦٤.

- التكرار بقصد الاستيعاب^(١)؛ إذ إننا أكثر ما نجده في الدراسات النحويّة في باب التوكيد اللفظي "Verbal Corroboration"، على أنّ هذا الباب يشمل غير باب من أبواب النحو، نحو باب التحذير والإغراء، الذي يتكرّر فيه المفعول به؛ للتعويض عن حذف العامل فيه، وقد يتكرّر ذكر المفعول المطلق، ويقع في تكرار الظرف.
- التكرار تلذّذاً بذكره^(٢)؛ إذ يكثر هذا الأسلوب في سياق ذكر المحبوبة، أو المكان الخاصّ بها. فلا بدّ في كلّ تكرارٍ من شيءٍ أخصّ منه.
- التكرار لإظهار التحسّر واللوعة^(٣)، إذ يكثر في مقام الرثاء والتفجع والفرق.
- التعجب^(٤) والإنكار، نحو قوله تعالى: (فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ، ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ) (المدثر: ١٩-٢٠)، فكرر الجملة مع الدعاء عليه تجنّباً من تقديره وإصابته الغرض.
- التكرار لتعدّد المتعلّق^(٥)؛ إذ يرد كلّ تكرارٍ متعلّقاً بما قبله، نحو التكرار الوارد مع تعدّد نعم الله على الإنسان، في قوله تعالى: (فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ) (الرحمن: ١٣-٣٥)، فكلمّا ذكر نعمةً، على تعدّد نعمه، طلب إقرارهم واقتضاهم الشكر عليها، وقد جاء تكراره ذلك الإقرار في سياقين مختلفين، هما الوعد والوعيد، أمّا تكراره ذلك في الوعيد فهو للإنذار والتحذير؛ فيرتدعون عن معصيته، وأمّا التكرار في سياق الوعد؛ للترغيب في تلك النعم، وللحرص عليها، والمقابلة فيما بين الضدين؛ لتحقيق معرفة الشيء بأنّ تعثره بضده؛ فالضدّ يُظهر حسنه الضدّ^(٦).
- التكرار في مقام التعظيم والتهويل والتفخيم^(٧)، من مثل قوله تعالى: (الْحَاقَّةُ، مَا الْحَاقَّةُ) (الحاقة: ١-٢).

١ - ينظر: درويش الجندي، علم المعاني، ص ١٧٨، ونعيم، مزيد، علم المعاني، ص ٦٤.

٢ - ينظر: المرجع السابق، ص ١٧٩.

٣ - ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها، وأبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٢١٣، ومزيد نعيم، علم المعاني، ص ٦٤.

٤ - ينظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص ١٣.

٥ - ينظر: د. مزيد نعيم، علم المعاني، ص ٦٣.

٦ - يُنظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص ١٤.

٧ - ينظر: د. مزيد نعيم، علم المعاني، ص ٦٤.

لا تنتهي معاني التكرار عند هذا الحدّ، وإنّما يعوّل على السياق في بيان معاني أخرى يقتضيها المقام والمقال معاً.

الأغراض البلاغية لأسلوب التكرار في ديوان ابن مقبل:

تعدّدت أغراض التكرار في ديوان ابن مقبل بتعدّد موضوعاته الشعريّة التي تفاوتت بين ذكر المحبوبة، وديارها المهجورة التي أطال الوقوف عليها، وبين الفخر، والمديح، والهجاء، والرثاء، والوصف لراحلته التي رسمها على شاكلة الثور الوحشيّ؛ إذ أراد اللّحاق بمن أحبّ، وبين قصائده المشوبة بالإيمان والكفر؛ إذ إنّه شاعرٌ مخضرم؛ عاش في العصرين ما قبل الإسلام بملذّاته وصدر الإسلام الذي جبّ ما قبله، وكان "ابن مقبل" كثير الحنين إلى ما فات من زمن الملذّات التي حرّمها الإسلام.

تنوّعت أساليب التكرار في ديوانه، وتعدّدت معانيها، فمنها ما كان تكراراً في الجملة سواء أكانت فعليّة أم اسميّة، ومنها ما كان تكراراً في اللفظ المفرد سواء أكان اسماً أم فعلاً أم حرفاً. هذا لا يعني أن الشّاعر وحد معنى تكرار الجملة، أو الاسم، أو الفعل، أو الحرف، وإنّما تباينت معانيها بتباين سياقاتها وأغراضها الدلالية. أمّا أهمّ تلك التكرارات فكانت في الضمير، سواء أكان ضمير رفع على أنواعه، أم ضمير نصب متصل أم منفصل، الذي أغنى عن ذكر مرجعه العائد إليه، إذ أدّت من موقعها معاني كثيرة يقف البحث عند أهمّها:

- تكرر الضمير لتعدّد المتعلّق به:

الضمير من الإضمار الذي يعني الخفاء، لا يأتي الضمير في السياق، من دون مرجعه العائد إليه الذي لا يمكن تكراره في سياق الجملة الفعلية؛ لئلا يُظنّ أنّه شخصٌ آخر، فيُغني الضمير عن تكرار العائد إليه في كلّ مرّة يحتاج إليه السّياق^(١). وتكرار الضمير يعني استمرار حال الإضمار والخفاء معه، في مقابل إظهار ما يجعله جليّاً واضحاً، والربط بين كلّ التفاصيل التي تخصّ صاحب

^١ - ينظر: أبو بكر محمّد بن السّراج النحويّ البغداديّ (ت ٣١٦هـ)، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ط ١، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، ج ٢/ ٢٤٠.

الضمير، نحو ما جاء على لسان "ابن مقبل" في وصف القداح التي يُضربُ بها على النَّاقَة في الميسر لتُتحر، فيُسرع في إفنائها^(١):

وَقَوْلِي: فَتَى تَشْقَى بِهِ النَّابُ رَدَّهَا عَلَى رَغْمِهَا أَيْسَارُ صِدْقٍ وَأَقْدَحُ

تَحْيَلٍ فِيهَا ذُو وَسُومٍ، كَأَنَّمَا يُطَلَّى بِحُصٍّ، أَوْ يُصَلَّى فَيُصْبِحُ

جَلَّتْ صَنِفَاتُ الرَّبِطِ عَنْهُ قَوَابُهُ وَأَخْلَصَنَّهُ مِمَّا يُصَانُ وَيُمْسَحُ

صَرِيحٌ دَرِيرٌ مَسَّهُ مَسُّ بَيْضَةٍ إِذَا سَنَحَتْ أَيْدِي الْمُفِيضِينَ يَبْرَحُ

بِهِ قَرَعٌ، أَبْدَى الْحَصَى عَنْ مُتُونِهِ سَفَاسِقٍ، أَعْرَاهَا اللَّحَاءُ الْمُسْبَحُ

ج

غَدَا وَهُوَ مَجْدُولٌ، فَرَّاحٌ كَأَنَّهُ مِنَ الصَّكِّ وَالتَّقْلِيْبِ فِي الكَفِّ أَفْطَحُ

ج

إِذَا امْتَنَحْتَهُ* مِنْ مَعَدِّ عِصَابَةٍ غَدَا رَبَّهُ قَبْلَ الْمُفِيضِينَ يَقْدَحُ

كَتَبَ بِالنَّابِ عَنِ النَّاقَةِ الْمَسْنَةِ، الَّتِي تَشْقَى بِالْفَتَى "الشَّاعِر"، ثُمَّ اسْتَعَاضَ عَنْهَا بِضَمِيرِهَا الْغَائِبِ "الهَاءِ" مَكْرَرًا إِيَّاهُ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ فِي بَيْتَيْنِ اثْنَيْنِ، بَعْدَ أَنْ ذَكَرَ مَا يَعُودُ إِلَيْهِ أَوَّلًا، فَأَبْعَدَ بِذَلِكَ اللَّبْسِ فِي فَهْمِ الضَّمِيرِ عَنِ ذَهْنِ الْقَارِئِ، ثُمَّ أَتَى عَلَى ذِكْرِ الْقَدْحِ مُسْتَغْنِيًا عَنْهُ بِضَمِيرِهِ الَّذِي تَنَاوَبَ فِي ذِكْرِهِ بَيْنَ ضَمِيرٍ غَائِبٍ ظَاهِرٍ أَوْ مُسْتَرٍ، وَبَيْنَ رَفْعٍ وَنَصْبٍ، وَبَيْنَ مُسْنَدٍ إِلَيْهِ، وَفَضْلَةٍ، بِمَا يَتَنَاسَبُ مَعَ حَالِ

١- ابن مقبل، ديوانه، عني بتحقيقه: عزة حسن، دار الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٨١هـ - ١٩٦٢م، ص ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠.

*- امْتَنَحْتَهُ، فِي اللفظ قلبُ مكانِي؛ إِذْ وَرَدَ فِي حَاشِيَةِ الصَّفْحَةِ "٣٠" عَلَى لِسَانِ مُحَقِّقِ الدِّيَّوَانِ أَنَّ الكَلِمَةَ وَرَدَتْ عَلَى هَذِهِ الصُّورَةِ فِي المَخْطُوطِ وَبَعْضِ المَعَاجِمِ، وَوَرَدَتْ " إِذَا امْتَنَحْتَهُ فِي بَعْضِهَا الأُخْرَى. لَعَلَّهُ قَدْ طَرَأَ عَلَى الكَلِمَةِ قَلْبُ مَكَانِيٍّ، وَالقَلْبُ المَكَانِيُّ مِنْ سَنَنِ العَرَبِ فِي كَلَامِهَا، تَحَدَّثَ عَنْهُ الخَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ الفَرَاهِيدِيِّ فِي كِتَابِهِ "العَيْنُ" تَحْتَ مَا يُسَمَّى "نِظَامَ القَلْبِ فِي الكَلِمَةِ"، وَسَمَّاهُ ابْنَ جَنِيٍّ "الاشْتِقَاقَ الكَبِيرَ". يَنْظُرُ: أَبُو الفَتْحِ عَثْمَانُ بْنُ جَنِيٍّ، الخَصَائِصُ، تَح: مُحَمَّدُ عَلِي النِّجَّارُ، ط٢، دَارُ الِهُدَى، بِيروَت، ج٢/١٣٤.

القدح في مقامه، فذكره بضمير النصب ثماني مرّات في سياق وصفه، فهو الغائب المحاضر، المُتحدّثُ عنه، وهو الفاعل المستتر لكرامته وأهميته باستتار ضميره في فعله الواقع عليه معنًى والصادر عنه إسناداً، إذ تكرر خمس مرّات في " يُطَلَى، يَصَلَّى، يُضْبَحُ، يَبْرَحُ، رَاحٌ " وهو القدح الذي غدا مجدولاً بعضه إلى بعض، فصار في الكفّ أفضحاً؛ لكثرة استعماله، فغدا ضميره " وهو مجدولٌ " المسند إليه المبتدأ، جليّاً؛ لأنّ الحال حاله.

ظهر النصّ متماسكاً من خلال تضافر مجموعة من القرائن المعنويّة واللفظيّة، التي تجلّت منها قرينة الربط بالضمير المُغني عن ذكر مرجعه، إذ كرّر الشّاعر ضمير الغيبة، النصب المتصل في غير مكانٍ من ديوانه، عندما يكون خاضعاً لفعلٍ ما؛ أي: أن يكون معمولاً وليس عاملاً، وأكثر منه في موضوعات وصف النّاقة، أو الفرس الذي يتوجّب عليه القيام برحلة محفوفة بالمخاطر، أو لوحة المطر، أو الصحراء المملوءة بما يشيب الولدان، أو الثور الوحشي الذي عليه أن يحمل مكونات الشّاعر بصخبها، وأسائها، ولوعتها، وحرمانها.... إلخ؛ للربط بين تلك الأوصاف المتعدّدة، والأخبار المتنوّعة وبين مرجعها لاستكمال معالم اللوحة التصويريّة من جوانبها كافة، بالإضافة إلى أنّ موقف الحال تطلّب هذا التكرار. وتكرر ضمير الغائب المفرد المؤنث المُغني عن ذكر النّاقة؛ لوصف شدّة سيرها وسرعتها في بيتين اثنين؛ لتعدّد صفاتها الجسديّة في أثناء السير، وهذا أدعى لقوتها التي تمكّنها من تحمّل عناء السفر، فكلّما أضاف صفةً تعزّز نشاطها، يعود إلى تكرار ضميرها، من دون العودة إلى المرجع المُخبر عنه، في قوله^(١):

هَلْ أَنْتَ تُخَبِّرُ عَنْهَا كَيْفَ سَيْرَتِهَا إِذَا التَّقَى حَقَبٌ مِنْهَا وَنَصْدِيرُ

أَلَا يُبَلِّغُ جَنِينَ بَيْنَ أَرْجُلِهَا ظَلَّتْ تُقْلِقُهُ صَهْبَاءُ مُشِيرُ

كثرت صفات المرح والنشاط لدى ناقته الموصوفة حتّى بلغت أشدها حين ظلّت تقلقل الجنين في بطنها من مرحها ونشاطها المتعدّد الأشكال، فكرر ضميرها "الهاء" مع كلّ صفة فيها أو حدث صدر عنها، لربط أجزاء النصّ، وشدّ بعضها إلى بعض، فلا يتوهّم معه أيّ انفصالٍ بين أجزاء المعنى.

^١ - الديوان، ص ١٠٦، القصيدة الثّانية عشرة.

أما في وصف رحلة الظعائن فقد استعان الشاعر بضمير النسوة "النون" للربط بين جمل النص، التي عددت متعلقاتهن، وهنّ يجدن السير إلى مبتغاهنّ^(١):

رَكِبْنَ جَهَامَةً بِحَزِيرٍ فَيَدِ يُضِنَّ بِلِيلِهِنَّ إِلَى النَّهَارِ
جَعَلْنَ جَمَاجِمَ الْوَرَكَاءِ خَلْفًا بِغَرَبِي الْقَعَاعِ فَالْسَّتَّارِ
وَهُنَّ كَانَهُنَّ ظِبَاءٌ تَرَجَّ تَكْشَفُ مِنْ سَوَالِفِهَا الصَّوَارِي

ربط بنون النسوة بين أجزاء اللوحة الوصفية لرحلة الظعائن، فأغنته عن ذكر المرجع "الظعائن" الذي تعود إليه تلك النون، وتتعلق به أوصافٌ مختلفةٌ لا بد من ذكرها والربط فيما بينها بضمير؛ نون النسوة الذي جيء به غير مرّة مسنداً إليه، ومرّة كان مضافاً إليه لتخصيص ما هو مضافٌ به. ومما كُتِر لتعدد ما تعلق به، ما جاء على لسان الشاعر من أسئلة معطوفة متباعدة في مضامينها بين سلامٍ وسؤالٍ موجّهين إلى المخاطب "أنت"؛ إذ قال^(٢):

هَلْ أَنْتَ مُحَيِّي الرَّبْعِ أَمْ أَنْتَ سَائِلُهُ بِحَيْثُ أَحَالَتُ فِي الرَّكَاءِ سَوَائِلُهُ
وَكَيْفَ تُحَيِّي الرَّبْعَ قَدْ بَانَ أَهْلُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَسْهُ وَجَنَادِلُهُ

جاء تكرار ضمير الرفع المنفصل "أنت" في سياق الاستفهام المبني على المعادلة بين السؤالين، بـ"أم" من دون الاستفهام بالهمزة التي تؤدي هذا المعنى؛ إذ استعاض عنها بـ"هل" التي يحتاج السؤال معها إلى جواب، لكنّ المعادلة بين السؤالين المتعلقين بالسائل "أنت" أفضت إلى أسئلة لا حاجة معها إلى أجوبة؛ لأنّ مياه الربيع سالت في الركاء، وجاء السؤال بـ"كيف" في صدر البيت اللاحق، فألغت وجود مَنْ كان يربيع في المكان، حتى صار السؤال لا فائدة مرجوة منه، بعد أن عرف السائل حال الربيع المسؤول عنه.

أكثر الشاعر من تكرار الضمير لتعدد المتعلق به، سواءً أكان ضمير رفع أم ضمير نصب، بأنواعها الدالة على المفرد والمثنى والجمع، مع ملاحظة أنّه قد كثر ضمير الغيبة، لأنّ موقف حال الشاعر هو

^١ - الديوان، ص ١٥٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

استرجاع ما كان، أو تصوير ما هو كائن، لذلك يكتفي البحث بإيراد ما سبق، والإشارة إلى أن شواهد تكرار الضمير لتعدد متعلقاته قد ملئ الديوان بها، خاصةً في موضوعات وصف الطبيعة، أو الفرس، أو مجلس الشرب والخمرة، أو الديار التي أتى عليها الزمن.....

- التكرار لإظهار الحسرة واللوعة في مقام الفراق والتفجع:

ينتقل البحث إلى التكرار لإظهار الحسرة واللوعة على ما فات، أو على فراق الأحبة الذين تركوا وراءهم دياراً خاويةً، تُذكر الشاعر بهم، فكان ضمير المتكلم المفرد والجماعة وضمير الغائب مرجع هذا التكرار؛ لأنّ الأسى خاصّ بالمتكلم، يبيته للآخر للتنفيس عن ذاته، ولتنبيه المتلقي وتحذيره من عواقب أمورٍ مخفية لا يعلمها، أو لتذكيره إن كان متناسياً؛ إذ أكثر ما استعمل هذا التكرار في سياق العتب واللوم ممّن سخّر منه، فحاول تذكيره بما كان عليه، وتحسّر على حاله التي آل إليها، نحو قوله^(١):

قَدْ كُنْتُ أَهْدِي وَلَا أَهْدِي، فَعَلَّمَنِي حُسْنَ الْمَقَادَةِ أَنِّي فَاتَنِي بَصْرِي
رَامَيْتُ شَيْبِي، كِلَانَا قَائِمٌ حِجْجاً سِتِّينَ، ثُمَّ ازْتَمَيْنَا أَقْرَبُ الْفَقْرِ
أَرْمِي النَّحُورَ فَاشْوِبْهَا، وَتَلْمِئَنِي تَلْمَ الْإِنَاءِ، فَأَعْدُو غَيْرَ مُنْتَصِرٍ

تكرّر ضمير المتكلم عدّة مرّات، وتباينت مواقعه في الوظيفة النحويّة بين الفاعليّة مع الأحداث والفضلة من الكلام؛ إذ جعل الشاعر ضميره مسنداً إليه تارةً "كنتُ، راميتُ" ومفعولاً به أو مضافاً إليه تارةً أخرى "فعلّمني، فاتني، بصري، شيبني، تلمني، ليخصّص به حالاً بات عليها، أو ليصور حاله جزاء وقوع الفعل عليه عندما يتمكّن منه الزمن، أو راميه. إنّها مفارقة دلاليّة بين حالين متناقضين أفضت إليها المفارقة النحويّة في استخدام ضمير المتكلم والمراوحة فيه بين أن يكون الفعل مُسنداً إليه أيام الصبّا، وبين أن يكون المتكلم معمول الفعل مغلوباً على أمره، فيجعله منقاداً وخاضعاً لفعل لا يمكن رده.

^١ - نفسه، ص ٧٤.

ويكثر الشاعر من تكرار ضمير المتكلم في سياق اللاعودة، أو سياق اليأس وعدم القدرة على تحقيق ما يتمناه؛ إذ تقدّم به العمر، فمع حال العجز التي صار إليها عاد بنفسه إلى الوراء يستجمع قواه التي خارت، من خلال تذكر ما كان يتمتع به من قوة، وعنفوان، ورجولة، وكبرياء، وحسن أخلاق، وصبا.... إلخ أمام مستهزئ به أو ساخر منه حقيقي أو افتراضي.

ويأتي تكرار ضمير الغائبة "الديار" الذي أغنى عن ذكرها وهي مرجع الكلام ومحوره؛ لأنها أساس لوحة تصويرية تعدّد صفاتها، وتبين أحوالها، قامت على السؤال الذي لا إجابة، لأنه قد وجه لما تعرّض للإحساء والاندثار؛ إذ شكّل استعمال الضمير انزياحاً عن الأصل في استعمال المرجع ذاته، فأغنى عن تكراره، ليقع في شرك تكرار ضميره؛ لأن ما تعلق به شيء كثير في سياق مملوء بالحسرة والألم، نحو قوله^(١):

سَلِ الْمَنَازِلَ كَيْفَ صَرْمُ الْوَاصِلِ أَمْ هَلْ تُبَيِّنُ رُسُومَهَا لِلِسَائِلِ

عَرَجْتُ أَسْأَلُهَا بِقَارِعَةِ الْغَصَا وَكَأَنَّهَا أَلْوَحُ سَيْفٍ نَائِلِ

أُورِدَ حَمِيرٌ بَيْنَهَا أَخْبَارَهَا بِالْحَمِيرِيَّةِ فِي كِتَابِ ذَابِلِ

بِالْخَلِّ تَقْتَسِمُ الرِّيَّاحُ تُرَابَهَا تَسْفِي عَلَيْهَا مِنْ صَبَاً وَشَمَائِلِ

تعددت أسباب عدم الإجابة على سؤال السائل، ممّا استدعى تكرار الضمير العائد على المنازل الدارسة بفعل العديد من عوامل الطبيعة بعد أن هجرها قاطنوها.

يستمرّ حال تكرار ضمير الغائب المتصل، لربط المعاني الجزئية المتعلقة بمرجعه، لتكتمل لوحة القلب الذي يعاني الأسى والحسرة؛ إذ صحا عن أهله وخلّانه على لسان الشاعر القائل^(٢):

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ أَهْلِ الرِّكَاءِ وَفَاتَهُ عَلَى مَأْسَلِ خِلَانَتِهِ وَحَلَائِلُهُ

أَخُو عَبْرَاتٍ سَبَقَ لِلشَّامِ أَهْلُهُ فَلَا الْيَأْسُ يُسْلِيهِ وَلَا الْحُزْنُ قَاتِلُهُ

^١ - الديوان، ص ٢١٦.

^٢ - نفسه، ص ٢٤٠.

تعددت المعاني التي تعلقت بضمير الغيبة المفرد الذي ناب مناب المرجع العائد إليه، ممّا احتيج معها إلى تكراره، فالفوت للقلب، والخلان خلان القلب، والحلائل حلائله، وكذلك هو أخو العبرات الذي سيق أهله للشام، لذلك لم يجد سبيلاً يخلصه من الحال التي وصل إليها، فكّر ضمير الغيبة الهاء؛ للجمع بين حكمين متناقضين ظاهراً، متفقين داخلاً، غير محققين، هما النسيان والقتل؛ إذ إنّ اليأس غير قادر على أن يسلي قلبه، والحزن غير قادر على قتله فيرتاح، فكلاهما لا يجديان نفعاً، أو فقدتا مفعولهما.

يستأنس الشاعر بتكرار ضمير الاثنين المخاطب في موضعين نحويين مختلفين، لأنّ قلبه قد ملئ أسى ولوعةً أظهرهما بدعاء السلام المملوء بغصة الفراق لأمّ خشرم، في قوله^(١):

خَلِيلِيَّ عُوْجًا حَيًّا أُمَّ خَشْرَمٍ وَلَا تَعْجَلَانِي أَنْ أَقُولَ لَهَا اسْلَمِي

الخطاب موجّه إلى اثنين هما خليلا الشاعر، يطلب إليهما أن يعوجا، ويحييا أمّ خشرم، إذ كرّر الطلب بضميرهما من دون ذكرهما ثابتةً، ثم يعود إليهما بطلب آخر " لا تعجلاني"؛ ليكونا فاعل الفعل وهو مفعوله، وإن كان من يُطلب إليه القيام بعملٍ ما في سياق الطلب هو مفعولٌ به من حيث الطالب، أو مرسل الخطاب ومعنى الطلب، أمّا من حيث مضمون الطلب فهو فاعلٌ للفعل، تكرر هذا الفاعل، ضمير الاثنين، ثلاث مرّات بعد المرجع الذي عادت إليه تلك الضمائر "خليلي"، لخلق الاستئناس الذي افتقده الشاعر.

يكثر لدى الشاعر تكرار ضمير الغائب في حالات استرجاع ذكريات ما اعتاده في ماضيه، فيقف عند قضية يذكرها بعينها، ومن ثمّ يعيد ذكرها بضميرها المغني عنها، كلّما اقتضت الحاجة إلى ذلك، لتشكّل المرجع الرئيس الذي يدور حوله السياق برمته، من مثل ندائه دار ليلي، ومن ثمّ الاستغناء عنها بضميرها المؤنث كلّما تجدد ذكرها بإضافة معنوية تعلقت بها، بالإضافة إلى إظهار الحسرة واللوعة على ما حلّ بتلك الديار وأهلها، وإظهار الشوق والحنين إليها؛ إذ إنّّه ماقتيء يبكي جاهليته التي عاشها في إسلامه روحاً وفكراً، نحو قوله^(٢):

١ - الديوان، ص ٢٨١.

٢ - نفسه، ص ٣١٧-٣١٨.

يَا دَارَ لَيْلَى خَلَاءَ لَا أَكْلَفُهَا إِلَّا الْمَرَانَةَ حَتَّى تَعْرِفَ الدِّينَا
تُهْدِي زَنَانِيرُ أَزْوَاحِ الْمَصِيفِ لَهَا وَمِنْ ثَنَائَا فُرُوجِ الْكُورِ تُهْدِينَا
هَيْفَ هَدُوجِ الضُّحَى سَهْوٍ مَنَاجِبَهَا يَكْسُونَهَا بِالْعَشِيَّاتِ الْعَثَانِينَا
يَكْسُونَهَا مَنْزِلًا لَاحَتْ مَعَارِفُهُ سُفْعًا، أَطَالَ بِهِنَّ الْحَيُّ تَدْمِينَا
عَرَجْتُ فِيهَا أَحْيِيهَا وَأَسْأَلُهَا فَكِدَنْ يُبْكِينِي شَوْقًا وَبُيُكِينَا
فَقُلْتُ لِلْقَوْمِ: سِيرُوا، لَا أَبَا لَكُمْ، أَرَى مَنَازِلَ لَيْلَى لَا تُحْيِينَا

لوحة الديار، التي ألقى عليها ابن مقبل تحيته، وسأله عن أهلها، إذ بدأها ببناء الدار الخالية، لوحة احتاج معها إلى ضمير الدار الغائب غياب أهلها عنها، لاستكمال متعلقاتها التي تسكن خيال الشاعر، إذ أراد بلوغها، فالتفت من خطابها وندائها إلى الإخبار عنها، ليجعلها الحاضرة في ذاكرته، الغائبة في واقعه؛ إذ أراد بلوغها، فكانت وسيلته ناقته "المرانة"، لينتقل بعد وصوله المفترض إليها، إلى وصف حالها الذي بدت عليه، فرياح الصيف الحارة تأتيها من رملة زانير، تكسو الديار بالغبار عند العشاء، فاحتاج إلى ضميرها مرة أخرى، لربط أجزاء لوحة الديار بعضها ببعض، ثم تبدأ حركته فيها معرجاً فيها يحييها ويسألها؛ إذ كان الشوق متبادلاً بينهما، فكانت نتيجته أن كاد الطرفان يبكيان، ليظهر أن الشاعر لم يكن وحيداً، وإنما كان ضمن قوم يرافقونه رحلته هذه؛ إذ طلب إليهم أن يسيروا؛ لأسباب تعلقت بعدم رد التحية من قبل منازل ليلي. يختم الشاعر لوحته بذكر المرجع الذي أحال إليه متعلقاته بضميره، مع تغيير الاسم المضاف، إذ كان الثاني "منزل" من مرادفات الأول "ديار"، وتحمله معاني لم تكن في الأول؛ إذ لكل منهما معناه الذي يشير إليه.

- التكرار لزيادة التنبيه، والترغيب بقبول النصح:

ناوب الشاعر في وظيفة ضمير الاثنين النحويّة، وقد كرّره غير مرة في سياق تقديم النصيحة، والترغيب بقبولها، فكلما جاء على ذكر علة تدفع إلى قبول نصائحه التي استفادها من تجاربه، استوجب عليه تكرار ضمير الاثنين المخاطبين، في قوله مخاطباً خليليه^(١):

^١ - الديوان، ص ٦٠.

خَلِيلِيَّ لَا تَسْتَعْجِلَا، وانظُرَا غَدًا، عَسَى أَنْ يَكُونَ الْمُكْتُ فِي الْأَمْرِ أَزْشَدَا
لَعَلَّكُمَا أَنْ تَخْزِيَا قَرْضَ مِثْلَهَا، عَلَى حَاجَةٍ، إِنْ نَابِئُ الدَّهْرِ أَطْرَدَا
دَعَا الدَّهْرَ يَفْعَلُ مَا أَرَادَ فَإِنَّهُ إِذَا كُفَّ الْإِفْسَادَ بِالنَّاسِ أَفْسَدَا

السِّيَاقُ سِيَاقُ طَلَبٍ مُوجَّهٍ إِلَى مُخَاطَبٍ، إِذْ يَخْرُجُ الطَّلَبُ عَنْ مَعْنَاهُ الَّذِي وَضَعَ لَهُ "الأمْر" إِلَى مَعْنَى الْإِلْتِمَاسِ وَالنَّصِيحَةِ، مَعْلَلًا ذَلِكَ مَعَ تَكَرُّرِ ضَمِيرِ الْإِثْنَيْنِ فِي "لَعَلَّكُمَا" الَّتِي تَفِيدُ التَّرْجِيءَ، لِأَخْذِ الْحَذَرِ الَّذِي يَجِبُ الْمَخَاطَبَ الْوَقُوعَ فِي الدَّلَلِ، ثُمَّ أَعَادَ خُطَابَهُمَا لِلتَّسْلِيمِ بِالْقَدْرِ، وَعَدَمِ مَوَاجَهَةِ الدَّهْرِ؛ إِذْ لَا غَالِبَ لَهُ.

كثيْرًا مَا يَكْرُرُ الشَّاعِرُ ضَمِيرَ جَمَاعَةِ الْمُتَكَلِّمِينَ فِي سِيَاقِ الْفَخْرِ، فَيَخْلُقُ مِنْ ضَعْفِهِ قُوَّةً يَسْتَعِينُ بِهَا عَلَى تَحْمَلِ الْمَآسِي وَمَا آلَ إِلَيْهِ حَالُهُ، لِتَذْكِيرِ الْآخِرِ بِمَنْ هُمْ قَوْمُهُ، وَمَا هِيَ مَكَاتِبُهُمْ، لِأَخْذِ الْحَذَرِ وَالْحَيْطَةِ، كَأَنَّهُ يَقْدَمُ لَهُمْ نَصِيحَةٌ بِعَدَمِ التَّعَرُّضِ لَهُمْ، نَحْوُ قَوْلِهِ^(١):

فَإِنَّا أَنَاسٌ عُودُنَا عُودٌ نَبَعَةٌ بِهِ أَوْدٌ لَمْ يَسْتَطِعْهُ الْمُتَّقِفُ
لَنَا عَكَرٌ حَوْمٌ، وَعِزٌّ عَرْنَدَسٌ، فَنَمْضِي إِذَا سِتْنَا، وَنَأْبَى فَنَزْحَفُ

تَعَدَّدَ الْمُتَعَلِّقُ بِضَمِيرِ جَمَاعَةِ الْمُتَكَلِّمِينَ، الْمَسْنَدُ إِلَيْهِ فِي "إِنَّا وَنَمْضِي وَنَأْبَى وَنَزْحَفُ"، وَضَمِيرُ النِّصْبِ فِي "عُودُنَا وَلَنَا وَسِتْنَا"، فَكُرَّرَهُ؛ لِشُمُلِ بِهِ كُلِّ مَا يَمْلِكُونَ مِنْ عِزٍّ وَجَاهٍ ثَابِتِينَ لَا يَتَحَوَّلَانِ. وَيُظْهِرُ تَكَرُّرَ ضَمِيرِ جَمَاعَةِ الْغَائِبِينَ فِي سِيَاقِ الْفَخْرِ بِقَوْمٍ أَغْنَى ضَمِيرَهُمْ عَنْ تَكَرُّرِ ذِكْرِهِمْ، إِذَا تَعَدَّدَتِ صِفَاتُهُمْ وَتَنَوَّعَتْ؛ إِذْ إِنَّ تَعَلُّقَ عَدَدٍ مِنَ الصِّفَاتِ الْمُتَبَايِنَةِ بِضَمِيرِ جَمَاعَةِ الْغَائِبِينَ دَفَعَ الشَّاعِرَ إِلَى تَكَرُّرِ "الْوَاوِ" الَّذِي أَخَذَ دَوْرَ الْفَاعِلِ فِي بِنَاءِ جَمَلِ النَّصِّ؛ لِاتِّصَالِهِ بِأَحْدَاثٍ وَقَعَتْ فِي الزَّمَنِ الْمَاضِي، نَحْوُ قَوْلِهِ^(٢):

أَبْلُغْ حَنِيفَةً أَنْ أَوَّلَ سَبَقِهِمْ ذَهَبُوا عَلَى مَهَلٍ فَلَمَّا يُدْرِكُوا
نَالُوا السَّمَاءَ، فَأَمْسَكُوا بِعِمَادِهَا حَتَّى إِذَا كَانُوا هُنَاكَ اسْتَمْسَكُوا

١ - نفسه، ص ١٩١.

٢ - نفسه، ص ٢٠١.

جاء ضمير الرفع المتصل بالفعل الماضي الواصف لأحوال المُخْبِر عنهم المتعددة، والمتعلقة بواو الجماعة الضمير، الذي أغنى عن ذكر حنيئة ثانياً؛ فكان أداة الشاعر في الإخبار عن تفوقهم، وعدم تمكّن الآخر من اللحاق بهم، وعن عزّهم وشرفهم وعلوّ مرتبتهم، على سبيل النصح، بعد التنبيه على ما ينفي عنهم ذلك. ويكرّر الشاعر ضمير الرفع المنفصل؛ صدر الجملة الاسميّة، في سياق الفخر بقومه؛ والرفع هو المناسب لرفعهم وسمو مكانتهم؛ إذ تعلّق بهم العديد من الصفات التي استدعت منه تكرار ضمير المرجع "قومه" "هم" الذي تصدّر الجمل الاسميّة المخبرة عنهم بأكثر من خيرٍ جاء على صيغةٍ صرفيّةٍ واحدة؛ إذ استعمل صيغة اسم الفاعل الذي دخلت عليه "أل" الموصوليّة، فوقع التكرار في المبتدأ لفظاً ومعنى، وفي الخبر على مستوى الصيغة الصرفيّة التي تشير إلى مَنْ قام بالفعل، من جهة أنّها اسم مشتقّ على وزن فاعل، في قوله^(١):

هُمُ التَّابِعُونَ الْحَقَّ مِنْ عِنْدِ أَصْلِهِ بِأَحْلَامِهِمْ حَتَّى تُصَابَ مَفَاصِلُهُ

هُمُ الصَّارِبُونَ الْيَقْدُمِيَّةَ تَعْتَرِي بِمَا فِي الْجُفُونِ أَخْلَصْتُهُ صَيَافِلُهُ

على أنّ تكرار صيغة اسم الفاعل الجمع استمر فيما بعد للتمكّن من تحقيق الإحاطة والشمول بكل ما يتسمون به من صفات القوّة والشجاعة والإقدام، فهم التّابعون، والصّارِبون، والفكّاكون، وهم المصاليات الذين يمضون في الأمور، ذلك كلّه بقصد المبالغة في صفات المُفْتَخِر بهم، وما يحمله هذا الفخر من تهديدٍ مبطنٍ يهدّد به مَنْ توجّه إليهم بالخطاب. ناهيك عن أنّ التكرار قد جاء في سياق التقديم والتأخير، الذي أفاد تخصيص تلك الصفات بـ"هم" المُخْبِر عنهم، وأدعاء تفرّدهم بتلك الصّفات.

يعتدّ الشاعر بتكرار ضمير الجماعة في مقام الفخر، للربط فيما بين صفات قومه، الذي أغنى عن ذكرهم كلّ منها في موضعه المناسب للمعنى والسياق معاً، وإن كان قد ذكرهم بصفةٍ من صفاتهم، فحلّت الصّفة مكان الموصوف في قوله^(٢):

فِي دَارِ حَيٍّ يَهِينُونَ اللَّحَامَ، وَهُمْ لِلْجَارِ وَالضَّيْفِ يَغْشَاهُمْ مَكَارِيمُ

١ - الديوان، ص ٢٤٢.

٢ - نفسه، ص ٢٧٥.

فَتِيَانُ صِدْقٍ إِذَا مَا الْأَمْرُ جَدَّ بِهِمْ أَيْدِي حَوَاطِبِهِمْ دَامٍ وَمَكْلُومٌ
قَدْ أَيَقُنُوا أَنَّ مَالَ الْمَرْءِ يَتَّبَعُهُ حَقٌّ عَلَى صَالِحِ الْأَقْوَامِ مَعْلُومٌ

يصف قوماً بالكرم؛ لم يكتفِ ببذلهم الطعام للدلالة على كرمهم، بل كرّر المعنى بجملة اسمية تصدّرها ضميرهم "هم" المسند إليه، وبذلك كرّر المسند إليه "واو الجماعة" الوارد في الجملة الفعلية "يُهينون اللحم"، مع الاهتمام بالمعنى الذي تقدّمه كلٌّ من الجملتين، فالأولى تفيد معنى الحركة والتجدّد في الحدث، ليغدو كرمهم دائم الحضور، أما الثانية فتفيد معنى الثبوت في الخبر، فهم مضافون كرماء لكلِّ مَنْ يأتيهم، حتى صار كرمهم بالجملتين منقطع النظير. ثم يكرّر ضميرهم في الإخبار عنهم في البيت الثاني، بعد أن تحوّل به من موضع المسند إليه إلى الفضلة من الكلام، محافظاً على مرجع الكلام، فهم محور الإخبار سواءً أكان بضمير الرفع، أم بضمير النصب، فربط بين صدقهم وتضامنهم ووحدة رأيهم إذا جدّ بهم الأمر، كما ربط بين حالهم وحال إيمانهم اللّاتي يجمعن الحطب، وجُرحت أيديهنّ منه، ودُميت. هؤلاء الذين اتصفوا بصفات الكرم هذه، لديهم يقين أنّ في أموالهم صدقة معلومة، هي حقٌّ لمستحقيها من صالح الأقوام. ربّما استقى الشّاعر هذه الفكرة من دين الإسلام؛ إذ إنّ شاعرٌ مخضرمٌ أدرك الإسلام وتعلّم مبادئه وقيمه التي جاء بها.

- تكرار الضمير تهكّماً واستنكاراً:

يستخدم الشّاعر ضمير الخطاب يستعيض به عن ذكر مَنْ يعود إليه، إذ ذكره أولاً ثمّ أتمّ خطابه ذا اللّهجة اللاذعة مستغنياً بالضمير عمّن يخاطبه، إذ أراد به "سليمي وأختها" اللتين عابتا عوره^(١):

وَاسْتَهْرَأْتُ تَرْبُهَا مَنِّي. فَقُلْتُ لَهَا: مَاذَا تَعَيَّيَانِ مَنِّي يَا ابْنَتِي عَصْرٍ؟
لَوْلَا الْحَيَاءُ وَلَوْلَا الدِّينُ عَيْبُكُمَا بَعْضٍ مَا فِيكُمَا إِذْ عَيْبْتُمَا عَوْرِي
قَدْ قُلْتُمَا لِي قَوْلًا لَا أَبَا لَكُمَا فِيهِ حَدِيثٌ عَلَى مَا كَانَ مِنْ قِصْرِ
مَا أَنْتُمَا وَالَّذِي خَالَتْ حُلُولُكُمَا إِلَّا كَحَيْرَانَ إِذْ يَسْرِي بِلَا قَمَرٍ

ع

أراد الشاعر توبيخ اللتين سخرتا منه، منكرًا عليهما ما نطقنا به، فكلمًا ذكرهما بمذمة صدرت عنهما، كرّر ضمير المخاطب؛ لإبعاد اللبس عن ذهن المتلقي، في فهم أنّ المذمة جاءت على لسان واحدة من دون الأخرى، فكلماتهما مشتركتان بالسخرية والاستهزاء منه، لذلك جمع بينهما بضمير المخاطب المثني، بعد أن ذكرهما بالاسم؛ إذ إنّ ضمير الغائب المؤنث في "تربها" يعود على سُلَيْمِي التي ذكرها في بيت سابق، ثم استغنى عنها بضميرها عندما ذكر أختها، ليستغني عنهما لاحقًا بضمير المخاطب، متحوّلًا من الإخبار إلى الخطاب اللاذع؛ إذ أراد ردّ اعتباره أمامهما.

- تكرار الضمير في مقام الفخر المبطن بالتهديد والوعيد:

أكثر الشاعر من استخدام ضمير الجماعة المتكلمة التي صهر ذاته فيها، يستدعي القوة، ويتمسك بأسبابها، وضمير الجماعة الغائبة يُذكر بما كانوا عليه وبما عرفوا به، في مقام الفخر، والتهديد، وخوض المعارك التي تتطلب منه التحدي، وتأكيد الإنذار والرّدع، والهجاء..... فيكرّر الشاعر معاني الفخر والمديح الخاصة ببني عامر، التي ربط فيما بينها بضميرهم المتكلم، يريد به الترغيب بقبول النصح من قبل المخاطب في سياق الفخر المبطن بالتهديد، المملوء بلغة التحدي التي يظهرها، في قوله^(١):

كَأَنَّكَ لَمْ تَشْهَدْ قَنَابِلَ حَيْلِنَا إِذِ الدِّينُ هَرَجَ قَبْلَ أَنْ يَتَعَبَّدَا

وَنَحْنُ قَتَلْنَا الْقَوْمَ لَيْلَةَ أَحْجَمَتْ هَلَالٌ، وَقَالَتْ: حَرَّزُوا، وَأَنْظُرُوا غَدَا

فِتْنَتَا نَعِيدُ الْمَشْرِفِيَّةَ فِيهِمْ وَنَبْدِي حَتَّى أَصْبَحَ الْجَوْنَ أَسْوَدَا

قَتَلْنَا وَأَنْعَمْنَا. فَكُلُّ قَبِيلَةٍ يُعَادُونَ فِينَا أَيْبُضُ الْوَجْهِ سَيِّدَا

فَأَصْبَحَ فِينَا حَاجِبٌ فِي يَمِينِهِ صَفِيحَةٌ قَدْ قَدْ شَدَدْنَا بِهَا يَدَا

^١ - الديوان، ص ٥٧ - ٥٨.

كّرر الشاعر ضمير جماعة المتكلمين، وناوب في وظيفته النحويّة بين الفاعليّة والمفعوليّة، فبدأ به مضافاً إليه في "خيلنا"، وكّرره بصورة ضمير جماعة المتكلمين المنفصل الذي أدّى به وظيفة المسند إليه، المبتدأ "نحن" الذي عاد إليه ضمير الرفع المتصل من جملة خبره "قتلنا" ليربط به المبتدأ بالخبر ويشدّ أطراف الكلام بعضه إلى بعض، فكّرر الضمير مع المخالفة فيما بينهما في الوظيفة النحويّة التي تماشي المخالفة فيما بين الضميرين المنفصل والمتصل، وتناوبت الوظيفة النحويّة للضمير المتصل بين الفاعليّة والمفعوليّة، سواءً أكان معمولاً للفعل، أم لحرف الجرّ، أم للاسم المضاف، على أنّ ما كّرر لأداء وظيفة الفاعل "المسند إليه" في السياق، هو الأكثر؛ فالضمير النائب عن جماعة المتكلمين هو محور الكلام، ومداره، وأساس البناء القائم على اختيار الألفاظ المعجميّة، وكيفيات بنائها؛ لإغناء قومه موضوع فخره بمعالم القوّة، ومن ثمّ سحبها عليه؛ إذ إنّه واحد من تلك الجماعة المتكلّمة.

ينحاز ابن مقبل إلى استخدام ضمير جماعة المتكلمين المتصل والمنفصل إذا أراد التطلّل بظّل الجماعة في موقف حالٍ يتطلّب منه ذلك؛ يستمدّ منهم أسباب القوّة كلّها، شأنه في ذلك شأن سائر الشعراء يستعملون ضمير الجماعة؛ لما فيه من قوتين ماديّة ومعنويّة لهم، بالإضافة إلى إرادة تفصيل معاني التهديد والوعيد المتعلّقة بالمرجع، الذي ناب عنه ضميره، استوجبت من الشاعر تكرار الضمير "نا" الفاعلين، وهو واحد منهم، فتمكّن بذلك أن يلحق بذاته صفات قومه من شجاعة، وإقدام، وبسالة، وإصرار.

أمّا تكرار ضمير الخطاب في موضوع الهجاء الذي تناوله "ابن مقبل"، فقد تجلّى في قصيدته الثانية والأربعين، التي نقض بها هجاء النجاشيّ لقومه، علماً أنّه لم يكن هجاءً، إذ إنّ قارئ ديوانه سيقف عند عدم تمكّنه من فنّ الهجاء، وهذا ما ذهب إليه محقق الديوان أيضاً^(١)، الذي شهدناه في نقائض جرير والفرزدق، وغيرهما ممّا سبقوهما من شعراء الهجاء من مثل الحطيئة الذي عرّف بهجائه اللاذع. لذلك جاء هجاءه مشوباً بالتهديد والوعيد، والتحدّي، الذي ظهر من خلال تكرار ضمير المخاطب العائد على المهجو، في رسالةٍ وجهها للذي نال بشعره من قوم "ابن مقبل"، فتعمّد إضمار مخاطبه بعد تحديده باسمه؛ للنيل منه، وإذلاله، ولتعدّد ما تعلّق بذلك المخاطب من أمورٍ

١ - الديوان، المقدّمة، ص ٩.

أراد إيصالها بالتفصيل، ومن ثم عاد إلى نفسه وقد صُهرت ضمن الجماعة، إذ أراد تحديي المخاطب، فكرر صوت جماعة المتكلمين، إذ قال^(١):

أَبْلُغْ حَدِيدِجًا^(٢)، فَإِنِّي قَدْ سَمِعْتُ لَهُ
بَعْضَ الْمَقَالَةِ يُهْدِيهَا فَتَاتِينَا
مَا لَكَ تَجْرِي إِلَيْنَا غَيْرَ ذِي رَسَنِ
وَقَدْ تَكُونُ إِذَا نُجْرِيكَ نُعْنِينَا
وَقَدْ بَرَيْتَ قِدَاحًا أَنْتَ مُرْسِلُهَا،
وَنَحْنُ رَامُوكَ، فَانظُرْ كَيْفَ تَرْمِينَا
فَأَقْصِدْ بِذَرْعِكَ، وَاَعْلَمْ لَوْ تُجَامِعُنَا
أَنَا بَنُو الْحَرْبِ نَسْقِيهَا وَنَسْقِنَا
سَمُّ الصَّبَاحِ بِخِرْصَانٍ مُقْوَمَةٍ
وَالْمَشْرِفِيَّةِ نَهْدِيهَا بِأَيْدِينَا
إِنَّا مَسَائِمُ إِنْ أَرَشْتَ جَاهِلَنَا
يَوْمَ الطَّعَانِ، وَتَلْقَانَا مِيَامِينَا

البلاغ موجه إلى مَنْ ذكره وقد حقره بتصغير اسمه، وحمله بهذا الاسم معناه اللغوي، فهو حديث الولادة لا خبرة له في فنون قول أو القتال، لذلك ما سمعه الشاعر على لسان خديج هذا، هي مقالة لم يضع في ذهنه أنها ستصله، لذلك توجه إليه بسؤال العارف المملوء بالاستنكار على ما جاء به مهجو ابن مقبل، مبيناً قدرتهم على الرد، والنيل منه، لذلك عاد كرر ضميره " فانظر كيف ترمينا"، وأردف هذا الطلب الذي يحمل معنى التهديد والوعيد، بطلب آخر خرج إلى معنى إساءة النصح بعد التهديد " فاقصد بذرعك"؛ أي: أرفق بنفسك، لأسباب لا علم لك بها، أهمها أننا متمرسون على خوض الحروب، إذ إننا نسقيها دماء الآخرين، فلا نبخل عليها، لذلك توجه إليه بأسلوب الشرط غير الجازم وأداته "لو" التي منعت الشاعر من السقي، لامتناع خديج عن ملاقاته بني الحرب؛ ابن مقبل وقومه. يكثر تكرار ضمير المخاطب، عند ابن مقبل، في مقام التهديد والوعيد، وفي مقام الفخر المُبطن بهما أيضاً، والهجاء للنيل من المهجو وإذلاله، إنه تكرار التحدي العلني؛ الذي يذوب فيه صوت الأنا في صوت جماعة المتكلمين، الذي ربط بين أجزاء أخبارهم المتفرقة حيناً، والمتضادة حيناً آخر، وأدى معنى التهديد والوعيد، والتنبيه على ما ينفي التهمة عنهم، ليكمل تلقي الكلام بالقبول بتكرار الضمير.

^١ - نفسه، ص ٣٣٠ - ٣٣١.

^٢ - خديج بن عمرو وأخوال الشاعر النجاشي، قيس بن عمرو، شاعر الإمام عليّ كرم الله وجهه في صفين.

- تكرار الضمير في مقام الفخر، لطول الفصل:

يكرّر الشاعر ضمير جماعة الغائبين " المسند إليه" في مقام الفخر بمنّ ينتمي إليهم، لتذكير الآخر بخصالهم الحميدة، وتجديد عهد المتلقي بهم، أو تقريب الفهم عليه، لطول الفصل بين المتلازمات، وربط أول الكلام بآخره، مع أنّ التكرار يمكن أن يؤدي، في المقام الواحد، أكثر من غرضٍ بلاغيّ، نحو طول الفصل، خشية تناسيه، وتعدّد المتعلّق به؛ إذ إن كثرة الصفات وتعدّد جوانبها تستدعي تكرار المرجع كلّما فُتح بابٌ جديدٌ على صفاتٍ جديدةٍ غير مقترنةٍ بسابقاتها، لكتّنها تعمل على إكمال حلقة المحامد التي يتسم بها المرجع الموصوف، نحو ما جاء على لسان ابن مقبل في مديح بني عامر^(١):

هُم حَيُّ ذِي الْبُرْدَيْنِ، لَا حَيٍّ مِثْلَهُمْ إِذَا أَصْبَحَتْ شَهْبَاءُ بِالثَّلَجِ تَنْصَحُ
 هُمْ مَلُؤُوا نَجْدًا، وَمِنْهُمْ عَسَاكِرٌ تَطَلُّ بِهَا أَرْضُ الْخَلِيفَةِ تَدْلَحُ
 وَهُمْ مَلَكَوْا مَا بَيْنَ هَضْبَةِ يَدْبُلٍ وَنَجْرَانَ. هَلْ فِي ذَلِكَ مَرْعَى وَمَسْرَحُ

عمد الشاعر إلى هذا التكرار لتعدّد الصفات، فكّلما استجدت صفةً تطلّب منه تكرار ضمير الغائبين العائد على قومه "بني عامر"، الذين ذكروهم صراحةً في القصيدة ذاتها، قبل أن يأتي على تقديم سماتهم النبيلة والحميدة.

نتائج:

زخر ديوان ابن مقبل بتكرار الضمير بنوعيه: الرفع والنصب، على ما بينهما من فرق في الوظيفتين النحويّة والدلاليّة، وقف عندها البحث، مع ملاحظة التفاوت في استعماله؛ إذ أكثر من تكرار بعض أنواع الضمير وأقلّ في استعمال غيرها، بما يتطابق ومقتضى الحال من جهة، وبما يلائم المعنى المطروق والتركيب الذي جاء فيه من جهة أخرى. لذلك انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج التي ارتبطت بتكرار الضمير لدى ابن مقبل، وهي:

- يرتبط الضمير بالاسم ارتباطاً وثيقاً، يغني عنه في سياق الجملة الفعلية؛ إذ لا يجوز تكرار الاسم؛ للبس قد يحصل عند المتلقي، فيظنُّ أنّه شخصٌ آخر.
- كرّر ابن مقبل ضمير الغيبة في موضوعات الوصف؛ لتعدّد المتعلّق به من صفاتٍ، أو أحوالٍ، أو أخبارٍ؛ للربط فيما بينها وبين مرجعها؛ فكان الضمير متنوّعاً بين ضمير رفع متصلٍ أو منفصلٍ في مواقع الفاعلية والإخبار والخطاب، ونصبٍ متصلٍ غالباً في مواقع المفعولية والتخصيص والتعيين تبيان المعنى المراد.
- كرّر الشاعر ضمير الجماعة المتكلمة في سياقي الفخر، والرّثاء، لتذكير مَنْ وجّه لهم رسالته بمكانة قومه، وهو واحد منهم، ولتحفيز روح الجماعة لديهم، وإشعار المخاطب بقوّتهم المهدّدة له، فكان تكرار التحدي.
- استعمل ضمير المخاطب غير مرّة، في سياقاتٍ مختلفةٍ، لاختلاف موضوعاتها، فجعله بسيطاً بينه وبين مخاطبٍ آخر، لا بدّ له من تكراره في سياق الهجاء، نفذ إليه بعد أن اطمأن قلبه؛ إذ إنّه لم يكن هجاءً. ومن جانبٍ آخر، نفذ بمنّ حمّله رسالةً إلى الآخر، اضطر إلى تكراره؛ للتمكّن من إدانته، ورفع اللوم عن نفسه.
- أمّا أهمّ ما يمكن التوصل إليه من نتائج، فيتعلّق بالمعنى المُبتغى من التكرار، وهو أحاديّ، أم متعدّد؟ والجواب رهين البحث الذي كشف عن تعدّد المعاني المتعلقة بظاهرة التكرار الواحدة، وتداخلها، إلّا أن معنّى واحداً يطفو على ما بقي من المعاني التي يحملها السياق لتلك الظاهرة. فتكرار الضمير؛ لتعدّد متعلّقاته، لا ينحصر بهذا المعنى وحده، وإنّما يفرض عليه السياق والمقام معانٍ أخرى من مثل الاستنكار، أو التوكيد، أو الاستهزاء، أو التذكير بعد طول الفصل.... إلخ من المعاني التي يحملها التكرار؛ لذلك لا يُربط التكرار بمعنّى واحدٍ، فقد يحمل أكثر من معنّى.

قائمة المصادر والمراجع

● القرآن الكريم

١. ابن الأثير، أبو الفتح، ضياء الدين، المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، صيدا، لبنان: المكتبة العصرية، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.
٢. الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الحنفي (ت ٨١٦هـ)، التعريفات، وضح حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود، ط ٢، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
٣. الجندي، درويش، علم المعاني، لا معلومات أخرى عنه بسبب التلف الذي لحق بدفتي الكتاب.
٤. ابن جنّي، أبو الفتح، عثمان (ت ٣٩٢هـ)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط ٢، بيروت: دار الهدى. بلا تاريخ.
٥. حسان، تمام، البيان في روائع القرآن، دراسة أسلوبية للنص القرآني، ط ١، مصر: عالم الكتب، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
٦. الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ)، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، بلا تاريخ.
٧. الزركشي، بدر الدين أبو عبد الله، محمد بن بهاء بن عبد الله "ت ٧٩٤هـ"، البرهان في علوم القرآن، قدّم له وعلّق عليه وخرّج أحاديثه: مصطفى عبد القادر عطا، ط ١، طبعة جديدة منقحة ومصحّحة، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٧م - ١٤٢٨هـ المجلد "٣-٤".
٨. ابن السراج، أبو بكر، محمد بن سهل النحويّ البغداديّ (ت ٣١٦هـ) الأصول في النحو، تح: د. عبد الحسين الفتلي، ط ١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
٩. سلّوم، تامر، علم المعاني، قراءة ثانية في التشكيل النحويّ، اللاذقية: منشورات جامعة تشرين، ١٤١٧ - ١٤١٨هـ ١٩٩٧م.
١٠. سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
١١. العسكريّ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: د. مفيد قميحة، ط ٢، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.

١٢. ابن فارس، أحمد الزاوي اللغوي، أحمد، الصّاحبي في فقه اللغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، حقّقه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطّباع، ط١، بيروت: مكتبة المعارف، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
١٣. فضل، صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشّروق، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
١٤. ابن مقبل، تميم بن أبي، ديوان ابن مقبل، عني بتحقيقه: د. عزّة حسن، دمشق: دار الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٣٨١هـ - ١٩٦٢م.
١٥. ابن منظور، جمال الدّين محمّد بن مكرم الأنصاريّ (٦٣٠هـ - ٧١١هـ)، لسان العرب، طبعة مصوّرة عن طبعة بولاق معها تصويبات وفهارس متنوّعة، مصر: المؤسسة المصريّة للتأليف والنشر، الدّار المصريّة للتأليف والترجمة.
١٦. نعيم، مزيد، البلاغة، علم المعاني، دمشق: مطبعة ابن خلدون، ١٩٨١ - ١٩٨٢م.
١٧. يعقوب، أميل، وبركة، بسام، وشيخاني، مي، قاموس المصطلحات الأدبيّة "عربي - إنكليزي - فرنسي"، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

چیدهای فارسی

قیدهای زمان و مکان در شعر خنساء؛ بررسی معنی‌شناختی و زیباشناختی

مقاله علمی - پژوهشی

خداداد بحری*

چکیده:

قیدها بر معنای کلام می‌افزایند و به آن روشنی می‌بخشند تا آنجا که می‌توان گفت: هرچه قیدهای کلام فزونتر باشد، معنایش فزونتر می‌گردد و دلالت‌هایش فراوانتر می‌شود. قیدهایی که بر زمان و مکان دلالت می‌کنند، از پرکاربردترین قیدها در زبان عربی است؛ زیرا هر فعلی را زمانی است که در آن رخ می‌دهد و مکانی است که در آن واقع می‌گردد. خنساء از بنام‌ترین بانوان شعرسرای ادبیات عرب و سرآمد سوگنامه نویسان است. نویسنده در این مقاله در نظر دارد به بررسی قیدهای زمان و مکان در شعر خنساء پردازد تا نقش آن‌ها در معنا آفرینی و تصویر سازی در شعر او روشن شود. این مقاله که از روش توصیفی تحلیلی استفاده کرده است، به این امر اشاره می‌کند که خنساء برای بیان احساسات خویش در مرگ خویشانش از توان قیدهای زمان و مکان بهره برده است به وسیله آن‌ها معانی و مضمون‌های ابتکاری آفریده است. شاعر با به‌کارگیری قیدها صفت‌های مدحی که در ستایش عزیز از دست رفته می‌آورد، را دوچندان می‌کند و وی را در قله آن صفت قرار می‌دهد. در کنار معنا افزایی قیدها، خنساء گاه آن را وسیله غنا بخشی به تصویرهای تشبیهی و استعاره‌ای که می‌آفریند قرار می‌دهد و گاهی نیز با استفاده از آنها تصویرهایی کنایی می‌آفریند.

کلیدواژه‌ها: قید زمان، قید مکان، نقش دلالت‌گری، نقش زیبایی‌شناختی، شعر خنساء.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. ایمیل: bahri@pgu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۰۵ ه.ش = ۲۰۲۰/۱۱/۲۵ م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۲۸ ه.ش = ۲۰۲۱/۱۲/۱۹ م.

روش‌شناسی ترجمه تصویرهای کنایی قیامت در قرآن کریم بر اساس نظریه لارسن در ترجمه‌های مکارم شیرازی و انصاریان

مقاله علمی - پژوهشی

حسین بیات*؛ علی ضیغمی**؛ سید رضا میراحمدی***؛ ابراهیم رضاپور****

چکیده:

ترجمه متون مختلف به‌ویژه مقدّس و تصاویر ادبی به‌کار رفته در آنها از جمله کنایه، نیازمند راهکارهای اساسی است. لارسن از جمله زبان‌شناسانی است که راهبردهای کاربردی در شیوه‌های برگردان تصویرهای کنایی ارائه نموده است. وی با معرفی سه راهبرد و با تمایز بین ژرف‌ساخت‌های معنایی و روساخت‌های دستوری، واژگانی و آواشناختی زبان، ابتدا به کشف معانی اصلی از طریق بررسی ساخت زبانی و سپس بیان مجدد آن در قالب زبان مقصد تأکید دارد. ترجمه معنایی او ترجمه‌ای وفادار به زبان مبدأ و راهکاری مطمئن برای ترجمه متون به‌ویژه متون دینی است. هدف پژوهش پیش‌رو شناخت روش‌های برگردان در الگوی لارسن، میزان کارایی راهبردهای مطرح در این الگو و مطابقت آنها با ترجمه مکارم و انصاریان در ترجمه کنایات نیمه نخست قرآن است. این پژوهش که با روش نقد و بررسی ترجمه‌ها براساس رویکرد لارسن سامان یافته، دوازده تصویر کنایی را از بین بیست و یک تصویر به‌صورت هدف‌مند در موضوع قیامت برگزیده است. برآیند پژوهش نشان می‌دهد؛ مترجمان در مؤلفه‌های ترجمه معنایی عملکرد متفاوتی داشته‌اند. در ترجمه معنای مجازی، دقت مکارم بیشتر است، در زمینه ترجمه اجزای مهم واژگانی و انتقال اطلاعات ضمنی و صریح متن، انصاریان عملکردی دقیق‌تر و ظریف‌تر دارد. اما در برگردان روابط عام و خاص واژگان هر دو مترجم رویکردی شبیه به هم دارند.

کلیدواژه‌ها: روش‌شناسی، قرآن، تصویرهای کنایی قیامت، الگوی لارسن، ترجمه فارسی.

* - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران.

** - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران. (نویسنده مسؤول): zeighami@semnan.ac.ir

*** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران.

**** - استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه سمنان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۳ ه.ش = ۲۰۲۱/۰۸/۲۵ م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۰۱ ه.ش = ۲۰۲۱/۱۰/۲۳ م.

اثر بخشی برنامه کمینه‌گرا در مجموعه داستان‌های کوتاه کوتاه "فقايع" جمال الدين الخضيری

مقاله علمی - پژوهشی

مینا غانمی اصل عربی*؛ علی خضری**؛ رسول بلاوی***

چکیده:

کمینه‌گرایی برنامه‌ای مبنی بر ایجاز و کوتاه‌نویسی است. شاخصه اصلی این برنامه در پرداختن به اصل داستان و پرهیز از زیاده‌گویی و نیز دوری جستن از گونه‌های زیبانشاخی کلام و استعاره‌های پرآب و تاب، نمایان می‌شود. برنامه کمینه‌گرا به دنبال ارائه تصویری شبیه‌سازی شده از واقعیت است و از تصوّر و خیال کمتر بهره می‌گیرد. داستان کوتاه کوتاه از جمله ژانرهای ادبی است که می‌توان ردپای برنامه کمینه‌گرا را در آن احساس کرد، بنابراین با در نظر گرفتن یک چارچوب متنی خاص، وجه تمایزی را برای خود رقم زده است. برخی داستان نویسان مبنای نویسه‌های خویش را بر پایه برنامه کمینه‌گرا قرار داده‌اند از جمله داستان‌نویس مراکشی جمال الدين الخضيری، که در صدد بررسی مجموعه‌ای از داستانک‌های وی بنام "فقايع" هستیم. پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد توصیفی - تحلیلی، به بررسی ژانر ادبی بسیار کوتاه و یافتن علت رواج برنامه کمینه‌گرا و تأثیر آن بر داستانک‌های معاصر به‌ویژه مجموعه داستانی مورد بررسی می‌پردازد. این پژوهش سعی دارد با روشن ساختن چارچوب نظری این مفهوم زبان شناسی و تحسین قابلیت‌های بکارگیری آن در متون داستانی کوتاه کوتاه، پاسخی درخور مخالفان برنامه کمینه‌گرا ارائه دهد. از این رو محورها را به دو بخش کمیت و ماهیت تقسیم کرده و نگاهی مقتصدانه به حجم، شخصیت، زمان و مکان و پیرنگ داشته؛ و موضوعاتی از قبیل انسانی، اجتماعی، سیاسی و مدرن را در محور ماهیت مورد توجه قرار داده‌ایم. اما یافته‌های پژوهش نشان‌دهنده این است که الخضيری داستانک‌های کوتاه را تصویرگر لحظه‌ای کوتاه و در عین حال سریع می‌داند که پاسخگوی سرعت عصر پیش‌رو است از این رو داستانک‌های وی از متنی زایا برخوردار بوده و محدود به بخشی از عناصر داستانی است. پایان باز، صفت بارز این داستانک‌هاست که در اندیشه خواننده جریان می‌یابد، به گونه‌ای که نویسنده بواسطه اعطای خواننده نقشی پویا به جای نقش ثابت همیشگی، پایان را با او سهیم می‌شود. در این میان اثربخشی خواننده بعنوان آخرین عنصر مکمل داستان، از طریق گره‌زنی نتایج حاصله از تفکر، نمود پیدا می‌کند. داستان‌های الخضيری همچنین دارای ساختاری هماهنگ با برنامه کمینه‌گرا و محتوای فلسفی آراسته به رویکردهایی واقع‌گرایانه است که سهمی مورد توجه در گشودن افق‌های نوین در برابر دیدگان خواننده دارد.

کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه کوتاه، برنامه کمینه‌گرا، جمال الدين الخضيری، مجموعه داستانک‌های "فقايع".

* - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، ایران. (نویسنده مسؤول): alikhezri@pgu.ac.ir

*** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۸ ه.ش = ۲۰۲۱/۰۵/۰۸ م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۷ ه.ش = ۲۰۲۱/۱۲/۲۸ م.

تحلیل گفتمان انتقادی شعر بشری البستانی بر اساس نظریه لاکلا و موف؛ (مطالعه‌ی موردی قصیده‌ی «مائدة الخمر تدور»)

مقاله علمی - پژوهشی

عبدالأحد غیبی*؛ مهین حاجی زاده**؛ عاطفه رحمانی***

چکیده:

رویکردهای تحلیل گفتمان انتقادی همگام با رشد آگاهی و غنای معرفت انسانی دچار تحول شد. تحلیل گفتمان انتقادی در برجسته‌ترین شکل خود، از چارچوب عمومی و شناخته شده خارج شده و در آن به شرایط، محیط و رابطه میان گفتمان و سلطه توجه می‌شود. لاکلا و موف از جمله صاحب‌نظران این جنبش انتقادی هستند و رویکرد خاصی در تعامل با گفتمان و بخصوص گفتمان سیاسی دارند. نظریه انتقادی لاکلا و موف آمیخته‌ای از دیدگاه‌ها و نظریات متفاوتی است که دال‌ها و جریان پیوندها را در گفتمان با متن مورد بررسی قرار می‌دهد و پژوهشگر با تکیه بر نظریات لاکلا و موف می‌تواند جریان دال‌ها، ویژگی‌های وصفی، روابط قدرت و عملکرد گسستگی و نابودی را که در این گفتمان مطرح می‌شود مورد بررسی قرار دهد. این پژوهش تلاش دارد با رویکرد توصیفی تحلیلی قصیده‌ی «مائدة الخمر تدور» اثر بشری البستانی را مورد تحلیل قرار دهد. این قصیده که از مشهورترین قصاید شاعر است در دوره ظلم، ستم و محرومیت‌هایی سروده شده است که بر اثر اشغال عراق توسط آمریکا به وجود آمده بود. نتایج پژوهش حاکی از این است که قصیده دربردارنده‌ی دال‌های مختلفی است و جریان متن برای بیان مفاهیم اصلی و القای آنها به مخاطب از نمادها، اشاره‌ها و ادوات مختلفی بهره می‌گیرد و زنجیره‌ی مشابهت گفتمانی را در محور قرار دادن مفهوم مقاومت یا نفی درگیری (آمریکا) شاهد هستیم. فرایند برجسته‌سازی به منظور پررنگ جلوه دادن وضعیت تمدنی عراق و بیان شاعرانه‌ای است در جهت مبارزه با طرف مقابل و درهم شکستن و خارج کردن او از عراقی است که سرشار از تمدن می‌باشد. همچنین دال‌های تہی متعددی در این گفتمان شعری و جریان بافت متنی برای خروج و رهایی به چشم می‌خورد.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، نظریه لاکلا و موف، بشری البستانی، مائدة الخمر تدور.

* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران. (نویسنده مسؤول): abdolahad@azaruniv.ac.ir

** - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران.

*** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۹ ه.ش = ۲۰۲۱/۰۷/۲۰ م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵ ه.ش = ۲۰۲۲/۰۱/۰۵ م.

زمان پریشی در نمایشنامه «صریر» یوسف العانی

ناصر قاسمی*؛ فیصل سیاحی**

مقاله علمی - پژوهشی

چکیده:

مقوله‌ی زمان از مهمترین مؤلفه‌های اثر ادبی شمرده می‌شود و تمهید هنرمندانه‌ی آن، نمودار توان نویسنده است و نمایی زیبایی‌شناسانه بر تارک متن می‌افزاید. برخلاف بیشتر سنت‌گرایانی که زمان تقویمی (کرونولوژیک) را برای تبیین و محاسبه زمان روایی در نظر می‌گیرند، نویسندگان مدرن با بکارگیری این عنصر اساسی و استفاده از ویژگی‌های زمان‌پریشی، پیرنگ داستان را به هم ریخته‌اند. صورت‌گرایان روس (فرمالیست‌ها) بخاطر تبیین سازواره‌های مقوله زمان زمان روایی پیشگام بوده‌اند. پژوهش حاضر بر آن است تا با روش ساختاری-تحلیلی، ضمن بررسی مقوله زمان‌پریشی در ساختار هنری نمایشنامه «صریر»، به چگونگی و شیوه‌های بکارگیری مؤلفه‌های زمانی در پیرنگ این نمایشنامه بپردازد. العانی برای بر هم زدن زمان تقویمی از شگردهایی نظیر نظم و تداوم سود جسته است. و با هنرمندی تمام مؤلفه‌های زمانی، پس‌نگری، پیش‌نگری، گسترش و فشرده‌گی را بکار برده است. این بررسی نشان می‌دهد، نظم زمان گاهشمارانه (تقویمی) خطی طی بکارگیری زمان روایی درهم می‌ریزد. در این میان پس‌نگری برونی با غلبه بر پیش‌نگری موجب پر کردن رخنه‌های داستان، ایجاد تنوع روایی و معرفی شخصیت و منش او شده است. پیش‌نگریها غالباً ترکیبی هستند. مکث‌های توصیفی دارای پویایی خاصی هستند. نویسندگان در مجرای تک‌گویی‌ها ژرفای روانی شخصیت‌ها را کاویده و برای پرهیز از اطناب و عدم پرداختن به رویدادهای فرعی از تلخیص بهره برده است. در این نمایشنامه برخلاف شیوه‌های روایی کلاسیک حذف ضمنی از حذف آشکار بیشتر است.

کلیدواژه‌ها: یوسف العانی، زمان‌پریشی، پس‌نگری، پیش‌نگری، تداوم، نمایشنامه صریر.

* - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، پردیس فارابی، ایران. (نویسنده مسؤول): naserghasemi@ut.ac.ir

** - دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، پردیس فارابی، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۱۸ ه.ش = ۲۰۲۰/۱۱/۰۸ م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۰ ه.ش = ۲۰۲۲/۰۴/۰۹ م.

ضرورت شعری از نظر ابوسعید سیرافی

سامی عوض*؛ مالک یحیا**؛ کسری زهیری***

مقاله علمی - پژوهشی

چکیده:

پژوهش حاضر به بررسی ضرورت شعری در نظر ابوسعید سیرافی شارح کتاب سیبویه می‌پردازد. و با مذاقه در باب (ما یحتمل الشعر) کتابی در باب ضرورت شعر نگارش کرده است. با وجود اینکه این اصطلاح در کتاب سیبویه ذکر نشده است، اما مشتقات آن مانند: اضطرار، مضطر، و مترادف‌های آن مانند آنچه برای شاعر مجاز است، یا هرچه برای شاعر جایز است، مورد استفاده قرار گرفته است.

سیرافی ماهیت ضرورتی که در ابواب مختلف الکتاب سخن از آن رفته است را به خوبی دریافت نموده است و اشاره‌های سیبویه در الکتاب را مورد ارزیابی قرار داده و به تفصیل به شرح شواهد ضرورت‌های شعری پرداخته و این ضرورت‌ها را به هفت نوع تقسیم کرده است که عبارتند از: افزایش، حذف، تقدیم، تأخیر، ابدال، تغییر وجه اعرابی، مذکر شدن مونث و مونث شدن مذکر. و هریک را معرفی کرده و شواهد آنها را ذکر نموده و بر آنها تعلیقاتی نوشته است. وی همچنین به شرح اصولی که موجب این ضرورت‌ها شده، پرداخته است. از نظر او ضرورت‌ها بر اساس بازگشت به اصل یا مشابهت و یا قیاس است. او ضرورت‌های زیبا و بد را از هم جدا کرده و میان ضرورت و لحن تفاوت قائل شده است. وی لحن را نوعی اشتباه قلمداد کرده و آنرا جزء ضرورت‌های شعری به حساب نمی‌آورد. او در کتاب ضرورت‌های شعری خود تنها ضرورت‌ها را مجاز نمی‌داند، بلکه تلاش می‌کند برای هریک از این ضرورت‌ها توجیهی ذکر کند و آنها را جزئی از طبیعت شعری قلمداد کند و وجه تمایز شعر و نثر را هم همین امر می‌داند.

کلیدواژه‌ها: ضرورت، قیاس، لحن، قواعد، ابوسعید سیرافی.

* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، سوریه. (نویسنده مسؤول)، تلفن: ۰۰۹۶۳۴۱۲۴۱۰۹۵۰

** - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، سوریه.

*** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، سوریه.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۷/۲۸ ه.ش = ۲۰۱۴/۱۰/۲۰ م - تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۸/۲۴ ه.ش = ۲۰۱۶/۱۱/۱۴ م.

تکرار ضمیر در شعر ابن مقبل، بافت‌ها و دلالت‌ها

مقاله علمی - پژوهشی

حسین وقاف؛ رقیه سیف‌الدین عید**

چکیده:

تکرار یک پدیده زبانی است که عرب‌ها در کاربرد آن، هنگامی که به دنبال معنایی اضافی بوده‌اند که فقط با آن محقق می‌شده است، از روش‌های مختلفی استفاده کرده‌اند؛ و آن بین اجزای معنایی متعلق به یک مرجع واحد که دارای تکرار است را به هم ربط می‌دهد؛ و دارای ظرافت‌های بلاغی و معنایی است که سیاقی که در آن ذکر شده است و همچنین مقامی که آنرا تحمیل کرده یا مقتضای حال، آنرا مشخص می‌کند. تکرار در لفظ و معنا با هم است و گاهی فقط در لفظ یا صرفاً در معنی صورت می‌گیرد؛ و فرقی نمی‌کند در جمله یا در لفظ مفرد باشد. از جمله تکرارهای لفظ مفردی که این مقبل تابلوهای هنری خود را با آن رسم کرده است، تکرار ضمیر می‌باشد؛ وی هر یک از آنها را با مرجعی که اصل آن محسوب می‌شود شروع نموده، سپس از آن به ضمیر عدول می‌کند و با آن صفت‌های متعدّدش را کامل می‌نماید یا پس از فاصله زیاد آن را یادآوری می‌کند، یا خود را با آن دلداری می‌دهد و یا معنایی را مورد تأکید قرار می‌دهد که قصد دارد مخاطب در درون خود به آن اقرار کند، یا سوز و حسرتی که قلبش را پر کرده اظهار می‌دارد و همچنین دیگر معانی که در چگونگی بیان شعری آن تبخّر دارد و در پژوهش ما مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: تکرار، سیاق، دلالت، اطناب.

* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه طرطوس، سوریه. (نویسنده مسؤول)، تلفن: ۰۰۹۶۳۹۵۵۴۶۰۱۹۷

** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، سوریه.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۲/۰۲ ه.ش = ۲۰۱۶/۰۴/۲۱ م - تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۸/۲۴ ه.ش = ۲۰۱۶/۱۱/۱۴ م.

Abstracts in English

The Role of Meaning Creation and Beauty Creation Associated with Using Adverbs in Al-Khansa's Poem: A Case Study of Time and Place Adverbs

Khodadad Bahri*

DOI: [10.22075/lasem.2021.21814.1263](https://doi.org/10.22075/lasem.2021.21814.1263)

Abstract:

Adverbs add to the meaning of the word and clarify its different angles in such a way that it can be said the more the verbal adverbs are, the greater its meaning will be and its implications become wider. Adverbs of time and place are the most commonly used in Arabic because every action takes place at a time and occurs in a place. Al-Khansa is one of the most famous Arab poets and the pioneer of making jeremiad of that nation. In this article, the author intends to examine the adverbs of time and place in Al-Khansa's poetry in order to clarify how the poet has used them to creating meaning? And what roles have these adverbs played in the images which she has created?

The method chosen to conduct this research is a descriptive analytical method and sometimes the use of statistics. The results of this research point to the fact that Al-Khansa has used well-known adverbs to express her emotions, which more reflects the grief of the loss of her relatives, and has created meaning and innovations through the proper use of them. She has added to her admiration through using adverbs which has placed him at the top of that trait. Occasionally, by using specific adverbs, such as giving or delaying, she extracts her intended meaning. The poet has also used the adverbs for the richness of the simile and metaphorical images she creates, and she used them to create metonymic images.

Key words: time adverb, place adverb, meaning creation, dedicating beauty, Al-Khansa.

*- Assistant professor in Arabic language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: bahri@pgu.ac.ir

Receive Date: 2020/11/25- **Accept Date:** 2021/12/19

The Sources and References:

-The Holy Quran.

1. -Abbas, Fadl Hassan, **Balaghah fununuha wa afnanuha** (ilm al-bayani wa al-badi), n.p: Dar Al Furqan for Publishing and Distribution, [In Arabic]. 1997.
2. -Abdulaziz Ateeq, **Fi Al-Balaghah Al- Arabia**, (ilm al-bayani wa wa al-bayan wa al-badi), beirute: Dar Al Nahda Al Arabiyia for Publishing and Distribution, [In Arabic]. n.d.
3. -Al-Fakhouri, Hanna, **Comprehensive in the history of Arabic literature**, Qom: Publications of those close to her, [In Arabic]. 2001.
4. -Al-Jauhari, Ismail bin Hammad, **The Crown of Language and the Correct Arabic**, examined by: Ahmad Abdul Ghafour Attar, 4th edition, Beirut: Dar El Ilm Lilmalayin, [In Arabic]. 1990.
5. -Al-khansa, **Diwan al-khansa'** sharahahu tha'lab abu al-'abbas ahmad ibn yahya ibn sayyar al-shaybani, examined by: Anwar Abu Swailem, 1th edition, Oman: Dar 'Ammar, [In Arabic]. 1999.
6. -Al-Maraghi, Ahmad Mustafa, **The Science of Rhetoric**, Expression, Meanings and Innovation, Third Edition, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Alamiya. [In Arabic], 1993.
7. -Al-Qazwini, Al-Khatib, **Clarification in the science of rhetoric**, Cairo: Dar al-Kitab al-Masri and Beirut: Dar al-Kitab al-Lebanese. [In Arabic] 1999.
8. -Al-rommani, ali ibn eisa, **Maani al-huruf**, Beirut: Al-maktabat al-asriyat. [In Arabic], n.d.
9. -AL-Solamy, Saleem Bin Sa`ed, **The figurative language in the poetry of Al-Khansa**, M.A Dissertation, Mu'tah University, [In Arabic], 2009.
10. Cheikho, Louis, **Anīs al-julasā' fī sharḥ Diwān al-Khansā'**, Beirut: al-Maṭba'ah al-Kāthūlīkīyah lil-Ābā' al-Yasū'īyīn., [In Arabic]. 1896.
11. -Fayoud, Abdul Fattah Basyuni, **The Science of Meanings; Rhetorical and critical studies on the issues of meanings**, fourth edition, Cairo: Independent Foundation for Publishing and Distribution. [In Arabic] 2015.
12. -Ibn Akeel, Bahaa **al-Deen Abudullah**, Explanation of Ibn Akeel on Alfyyeit Ibn Malek, Edited by: Muhammad Muhei al-Deen Abdul Hameed, 8th edition, TehranNasir Khusraw. [In Arabic]. 1370h.
13. -Ibn Ashur, Mohammed bin Taher, **The Verification and Enlightenment**, Tunisia: DarlTunsia. Linashr [In Arabic]. 1984.

14. -Ibn Hisham al-Ansari, Jamal al-Deen, **Mughni al-Labib An Kutub al-A'areeb**. Edited by Mazen al-Mubarak & Muhammad Ali Hamdallah. 3th Edition. Qom: Bahman. [In Arabic]. 1367h.
15. -Ibn Manzour, **The Arab Tongue**. 2th Edition, Beirut: The Arabic History and Dar Ehia Al Tourath Al Arabi, . [In Arabic]. 1992.
16. -Abu oshaiba, **Lona ab al-rahman**, Linguistic Construction in the poetry of AlKansa and Fadwa Toqan: Acomparative Study Acomparative Study, M.A Dissertation, The Islamic University of Gaza. [In Arabic], 2013.
17. -Hamad saidi, Haitham Ghali, **Compositions situational study in Arabic and functional**, M.A Dissertation, Thi-Qar University, [In Arabic], 2014.
18. Harkati, Miloud, **The linguistic structure in Al-Khansa's poetry in the light of modern linguistics**; Functional Analytical Study, M.A Dissertation, Batna University. [In Arabic], 2007.
19. -Harkati, Miloud, **Phonetic, morphological**, grammatical and semantic language systems in Al-Khansa's poetry, Ph.D. Dissertation, University of Batna. [In Arabic], 2017-2018.
20. -Jaqub, Emil Badi, **MAWSUAT ULOM AL-LUGAH AL-ARABIYAH** (Encyclopedia of Arabic linguistics), 1st, Beirut: Dar Al-kotob Al-Ilmiyah. [In Arabic], 2006.
21. -Qasim, Mohammad Ahmad, and Dib, Mohi al-Din, **Science of Rhetoric**; Al-Badi 'wa al-Bayyan wa al-Ma'ani, first edition, Tripoli: Hadith Foundation for the book. [In Arabic] 2003.
22. Rawajbeh, Basheer Radi Ahmad, **The adverbs in Al-A'sha Divan of poems**, M.A Dissertation, An -najah national university, [In Arabic], 2007.

The methodology of translating the metonymic images of the Resurrection in the Holy Qur'an according to Larson's theory, the translation of Makarim Al-Shirazi and Hussain Ansaryan as an example

Hossein Bayat*, Ali Zeighami**, Sayyed Reza Mirahmadi***, Ebrahim Rezapour****

Abstract:

DOI: [10.22075/lasem.2021.24193.1295](https://doi.org/10.22075/lasem.2021.24193.1295)

The translation of various texts, especially sacred ones and the literary images used in them, including irony, requires basic solutions. Larsen is one of the linguists who has provided practical strategies in the methods of translating metaphorical images. By introducing three strategies and distinguishing between semantic underpinnings and grammatical, lexical and phonological superstructures of language, he first emphasizes discovering the main meanings by examining the linguistic construction and then re-expressing it in the form of the target language. His semantic translation is a faithful translation into the source language and a reliable way to translate texts, especially religious texts. The purpose of this study is to identify the translation methods in Larsen's model, the effectiveness of the strategies proposed in this model and their compatibility with the translation of Makarem and Ansarian in translating the allusions of the first half of the Qur'an. This research is organized by the method of reviewing translations based on Larsen's approach who has selected twelve ironic images from among twenty-one images purposefully on the subject of resurrection. The results of the research show; translators have performed differently in the components of semantic translation. In translating the virtual meaning, Makarem is more accurate. In translating important lexical components and conveying tacit and explicit information of the text, Ansarian has a more precise and delicate function. But in translating the general and special relations of words, both translators have a similar approach. Summary: The effectiveness of Larsen's semantic components in translating both is evident in varying proportions.

Keywords: Methodology, ironic images of the Resurrection, Quran, Larson model.

* - Ph.D. candidate in Arabic language and Literature, Semnan University, Iran.

** - Assistant Professor in Arabic language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author.) Email: zeighami@semnan.ac.ir

*** - Associate Professor in Arabic language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

**** - Assistant Professor in Linguistics, Semnan University, Semnan, Iran.

Receive Date: 2021/08/25- **Accept Date:** 2021/10/23.

The Sources and References

- The Holy Quran.

1. Alusi, Mahmud bin Abdullah, **The Spirit of Meanings in the Interpretation of the Great Qur'an and the Second Seventh**, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Alamiya, Muhammad Ali Beyzun Publications, 1995.
2. Dehkoda, Ali Akbar, **Proverbs and Verdict**, Volume 2, Sepehr Printing House: Tehran, 1984.
3. Eghbali, Abbas, **An Introduction to the Critique of Quotes from Nahj al-Balaghah**, Bi-Quarterly Journal of Hadith Studies, Vol. No. 1. pp. 180-205, 2009.
4. Farahidi, Khalil Ibn Ahmad, **Al-Ain**, Dar Al-Hijra Foundation: Qom, 1989.
5. Ghaemi, Morteza and Fathi Mozaffari, Rasoul, **A comparative study of translations of satirical images of the world in Nahj-al-Balagheh sermons**. Bi-Quarterly Journal of Translation Studies in Arabic Language and Literature, Volume 4. Number 11. pp. 113-154, 2014.
6. Jalali, Seyed Lotfollah, **semantic translation from the perspective of Mildred Larson**. Research Journal. Q2. ش ۱. Pp. 119-136, 2010.
7. Larsen, Mildred, **translation based on meaning**. Translated by Ali Rahimi. Ch 2, Jangal Publications: Tehran, 2008.
8. Larson, M.L, **Meaning- Based Translation: A Guide to Cross-Language. Equivalence**, University Press of America, Lanham, 1984.
9. Larson, Mildred, **Manual for Problem Solving in Bible Translation**. Dallas, Texas: the Summer Institute of Linguistics, 1975.
10. Makarem Shirazi, Nasser, **Translation of the Quran**, Qom: Office of Islamic History and Studies, 1994.
11. Mostafavi Nia, Seyed Mohammad Razi and Taher, Mohammad Mehdi, **Methodology of irony translation in translations of the Quran (Moezzi, Saffarzadeh, Ayati)**. Bi-Quarterly Translator of Revelation. Year 14.sh 1. pp. 71-91, 2010.
12. Mughniyeh, Mohammad Javad, **Tafsir Al-Kashif**, Dar Al-Kitab Al-Islami: Qom, 2003.
13. Najafi Ayouki, Ali and Mirahmadi, Seyed Reza, **Dictionary of Common Persian-Arabic Interpretations**, Second Edition, Kashan University: Kashan, 2016.
14. Qorshi Bonabi, Ali Akbar, **Quran Dictionary**, sixth edition, Islamic Books House: Tehran, 1992.
15. Sivasi, Ahmad ibn Mahmud, **Ayoun al-Tafasir**, first edition, Beirut: Dar Sader, 2006.

16. Tabarsi, Fadl Ibn Hassan, **Majma 'al-Bayyan fi Tafsir al-Quran**, third edition, Nasser Khosrow: Tehran, 1993.
17. Tabatabai, Mohammad Hussein, **Al-Mizan in the interpretation of the Qur'an**, Beirut: Scientific Foundation for Publications, 2011.
18. Tayeb, Mohammad Taghi, "**A look at the three translations of Nahj al-Balaghah from the perspective of linguistics**". Translator Quarterly. Sh 39. pp. 57-71, 2004.
19. Tayyib, Abdul Hussein, **Atib al-Bayyan in the interpretation of the Qur'an**, Islam: Tehran, 1990.
20. Zamakhshari, Mahmoud Ibn Umar, **Discovering the facts of the obscure of the revelation and the eyes of the narrators in the aspects of interpretation**, third edition, Lebanon - Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi, 1987.
21. -Al-Ghazi, Abdul Qadir, **Statement of Meanings**, Damascus: Al-Tarqi Press, 2003.
22. -Amirifar, Mohammad and Roshanfekar, Kobra and Parvini, Khalil and Kurd, Alieh, **translation errors in Quranic verses based on the views of Newmark**, Baker and Larson. Bi-Quarterly Journal of Translation Studies in Arabic Language and Literature. Year 7. No. 16. pp. 60-86, 2017.
23. -Ansarian, Hussein, **translation of the Quran**, Aswa: Qom, 2004.
24. -Ibn Manzur, Muhammad ibn Makram, **Arabic language**, seminary literature: Qom, 1984.
25. -Ragheb Isfahani, Hussein Ibn Muhammad, **Glossary of Quranic Words**, Beirut: Dar Al-Shamiya, 1992.
26. -Safi, Mahmud, **The table in the Arabic of the Qur'an and its economy and expression with the syntactic benefits of all**, Damascus: Dar al-Rasheed, 1998.
27. -Sayadani, Ali and Haidarpour, Yazdan and Asgharpour, Siamak, **The quality of semantic translation from the perspective of Larsen's theory in Yathribi's translation of the Qur'an (Case study of the translation of Surah Al-Kahf)**. Two Quarterly Journal of Translation Studies in Arabic Language and Literature. Year 9. Sh 20. pp. 59-91. 2019.

The effectiveness of the minimalist program in the very short stories of "faqaqi" by Jamal Al-Din al_khadiri

Mina Ghanemi Asl Arabi^{*}, Ali Khezri^{**}, Rasoul Balawi^{***}

Abstract

DOI: [10.22075/lasem.2021.23363.1284](https://doi.org/10.22075/lasem.2021.23363.1284)

Minimalism is a program based on brevity and short hand. The main feature of this program is in dealing with and avoiding exaggeration and also avoiding aesthetic types of words and metaphors full of water and light. The minimalist program is a video which provides a simulated image of reality and uses less imagination. Short stories are among the literary genres in which the traces of the minimalist program can be felt. Therefore, by considering a special textual framework, it has made a distinctive point for itself. Some story tellers base their characters on a minimalist program, including the Moroccan novelist Jamal al_Din al_khadiri, whose collection of short stories is called faqaqi. The present study relies on descriptive _ analytical approach to examine a very short literary genre and also to find the reason for the prevalence of minimalist program and its impact on contemporary short stories, especially the collection of stories that we want to study. This study tries to provide a suitable answer for the opponents of the minimalist program by clarifying the theoretical framework of this concept of linguistics and its applicability in short story texts. He has divided the axes into two parts, quantity and nature, and has taken an economical look at volume, personality, time, place, and plot. The most prominent results obtained are: Al-Khudairi considers the very short story an intense and responsive snapshot of the speed of the times and the tendency to be short. It is also characterized by vivid endings that pulsate in the reader's mind, as the writer shares the end with his reader by giving him a dynamic role instead of the usual static in pure reading, which we notice

* - 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: alikhhezri@pgu.ac.ir

*** - Associate Professor in Arabic language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

the effectiveness of the recipient as the last and complementary element that weaves the result of the story based on his deductive reflections. Al-Khudairi's stories are also characterized by a structure in harmony with the lower program and philosophical themes crowned with realistic tendencies that contribute to opening new insights for the reader about matters.

Keywords: Short short story, Minimalist program, Jamal al_Din al_khadiri, collection of short stories faqaqi.

The Sources and References:

1. Ajaj, Abbas, **Arab Dialogues about the Very Short Story**, I 1, Edraak Electronic Publishing House, 2020.
2. Al-Fassi Al-Fihri, Abdel-Qader, **Comparison and Planning in Arabic Linguistic Research**, Part One, I 1, Casablanca: Dar Toubkal Publishing, 1998.
3. Al-Haris, Nasser Farhan, "The Creative Appearance of Language: An Acoustic-Perceptual Approach", **Arab Linguistics Journal (Saudi Arabia)**, Issue 6, 2018, pp. 26-59.
4. Al-Hussain, Ahmad Jassim, **A Very Short Story _ An Analytical Approach**, Not an Edition, Damascus: Dar Al-Takween Authorship, Translation and Publishing, 2010.
5. Al-Khadiri, Jamal al-Din, **faqaqi**, I 1, Rabat: Al-Tanoukhi for printing, publishing and distribution, 2010.
6. Al-Manasrah, Hussein, **The Very Short Story, Visions and Aesthetics**, I 1, Irbid: Modern Book World for Publishing and Distribution, 2015.
7. Al-Naimi, Hassan, "On the Art of a Very Short Story", **Al-Rawi Magazine (Saudi Arabia)**, Issue 26, 2013, pp. 129-132.
8. Amadsho, Farid, "One of the very short story issues", **Al-Mawkif Al-Adabi Magazine (Syria)**, Issue 516, 2014, pp. 145-156.
9. Barada, Haitham Behnam, **The Very Short Story, The Iraqi Leadership**, Part 1, I 1, Amman: Ghaida House for Publishing and Distribution, 2017.
10. Dawas, Hassan, "Milestones of the Short Story in Algeria - Origins, Evolution and Contents -", **Maqamat Magazine**, Issue 7, 2020, pp. 1-9.

11. Elias, Jassim Khalaf, **Poetry of a Very Short Story**, Not an Edition, Damascus: Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution, 2010.
12. Galfan, Mustafa, Muhammad Al-Malakh and Hafiz Ismaili Alawi, **Generative Linguistics from the Pre-Standard Form to the Minimalist Program: Concepts and Examples**, I 1, Irbid: The Modern World of Books for Publishing and Distribution, 2010.
13. Hamdawi, Jamil, "The very short story in Morocco", **Al-Muthaqaf newspaper**: <https://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-12/74040-2013-04-30-07-41-57> (2021/3/24)
14. _____, **The very short story in the light of the micro-narrative approach (towards a new Arab criticism project)**, I 3, Al-Nador: Dar Al-Reef for Printing and Electronic Publishing, 2017.
15. _____, **The very short story in the light of the microsruential approach (the stories of Jamal al-Din al-Khadiri are examples)**, I 1, Nador: Dar Al-Reef for Printing and Electronic Publishing, 2017.
16. Howeidi, Salih, **The Flashing Narrative: An Approach to Criticism of Criticism**, No Edition, Sharjah: Department of Culture, 2017.
17. Jezzini, Muhammed Jawad, **Richchnassi Dastanghai Minimalist**, I 1, Tehran: Third Publication, 2015.
18. Payandeh, Hussain, "Banar Adabi" Dastank "and Tawanmendi An Baray Naqd Farhang," **Juhashihai Literary Quarterly**, Issues 13 & 12, 1385, pp. 37-48.
19. Sayegh, Adnan, **New Text Requirements**, I 1, Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing, 2008.
20. Yunus, Muhammad, **The Very Short Story from Hermes to Noble**, Not an Edition, Baghdad: Utopia Publishing House, 2014.
21. -Yaktin, Saeed, "The Very Short Story: Genre, Space, and the Mediator", **Qawafil Magazine (Saudi Arabia)**, Issue 29, 2012, pp. 100-106.

Discourse Analysis of "Almaedehalkhamertadoor" from Boshra al-Bostani according to Lacla and Mof

Abdolahad Gheibi^{*}, Mahin Hajizadeh^{**}, Atefe Rahmani^{***}

Abstract

DOI: [10.22075/lasem.2022.24021.1291](https://doi.org/10.22075/lasem.2022.24021.1291)

Critical discourse analysis approaches have grown due to the progress of awareness and richness of human knowledge. Critical discourse analysis in its most prominent manifestations has been removed from the general and common framework, in any conditions, the environment and the relationship between discourse and domination. Lacla and Mof are the most prominent scholars in this critical movement and have had a special approach to engage with discourse and especially political discourse. The critical theory of Lacla and the mixed mosquitoes are different from the views and views that examine the dans and the flow of links in discourse or text, and the researcher relies on theories of Lacla and Mof, the duty flow, the characteristics of the function, the power relationships and the failure of the breakdown and destruction. To examine the discourse, this research attempts to analyze the descriptive-analytical approach of "Almaedeh alkhamert adoor" from the Qassa poet al-Bostani poet. This is the most famous poet who has written in oppression and deprivations that occurred by the American occupation of Iraq. The results of the research point that the information contains different dashes, and the flow of the text is used to express the main concepts and induces the audience of symbols, references and various devices, and the chain of the dialogue in the axis of placing the concept of resistance or involvement of the conflict (America). We are witnessing the prominent process to make the Iraqi civilization situation and the poetic expression of the fight against the opposite side and break it from

* - Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author.) Email: abdolahad@azaruniv.ac.ir

** - 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.

Iraq, which is full of civilization. We also see many null dashes in this poetry discourse and texture of texture for exit and liberation.

Keywords: Critical discourse analysis, lacla and Mof, Boshra Al.bostani, Almaedeh Alkhamr Tadoor.

The Sources and References

1. Al-Bostani, Boshra, **Complete poetry set of BoshraAl-Bostani**, Oman: Space Home. 2014
2. Chandler, Daniel, **MarkologyBasics**, Translation: Mahdi Parsa, First Printing, Tehran: Surah Mehr, 2007
- 3.Fan Dike, Tivin, **TextandStylistics**, Translation: Abdul QahlahGazani, East Africa: Kabarab, 2000
- 4.Fan Dike, Tivin, **Study in discourse analysis: From the text order to critical mining**, translation: piruz Izadi, Institute of Culture, Arts and Communication: Tehran, 2011
- 5.Fathi Ghanem, Fateh, **ArtInterferenceinPoetryBoshraAl-Bostani**, First Printing, Oman: Home Publishing and Female Space, 2014
- 6.Feraklaf, Norman, **Critical Analysis of Discourse**, Translation: shayesteh Piran, Third Edition, Tehran: Media Studies and Research Center, 1391
- 7.Gamaeei, Moalef, **CriticalDiscourseAnalysis,Concepts,FieldsandAdaptions**, Beirut: The Center for Arab Democracy, 2019.
- 8.Hosseinzadeh, Mohammad Ali, **DiscoursetheoryandPoliticalAnalysis**, Journal of Political Sciences, No. 28, Pages 212, 2004
9. Ji, Attaminuel, **theoryandmethod: Studiesondiscourse**, translation: Ahmad Reza Mokhtari, Tehran: Publication of Hermes, 1999
- 10.Kasraie, Mohammad Salar and Ali Pour Shirazi, **the theory of Lacla andMufanefficienttoolinunderstandingandexplainingthepoliticalpheno mena**, the Journal of Political Law and Political Science, Volume 39, No. 3, Pages 339-360, 2009
- 11.Moghaddami, Mohammad, **Lacla's Discourse Analysis Theory and its MoudVinc and Moif**, the Journal of Cultural Cultural Development, Volume 2, No. 2, Pages 91- 124, 2011

12. Sadegh Pour, Hafez and Mohammad Parsa Nasab, **the analysis of the critical discourse of Hallaji written based on the approach of Lacla and Mof**, the magazine of poetry research (Bostan Literature), No. 4, p. 6, 1399
13. Soltani, Ali Asghar, **Power, Discourse and Language**, First Printing, Tehran: Publishing, 2004
14. Shima, Salem, **musical structure in poetry Boshraal-Bostani**, Master's Treatise: Al-Muan University, 2012
15. Tajik, Mohammad Reza, **Discourse. Our antibodies and politics**, Tehran: Institute of Research and Development of Humanities, 2004
16. Vasel, Essam, **Critical Analysis of Poetry**, Beirut: Home Publishing and Distribution of Al Mutanabi, 2014
17. Yorgenesn, Marian and Phillips, Louise, **Theory and Method in Discourse Analysis**, Translation: Hadi Jalayi, Sixth Edition, Tehran: Publishing, 2016.

Anachronism in drama of AL Sarir from Youssef Al Ani

Naser Ghasemi*, Feysal Sayahi**

DOI: [10.22075/lasem.2022.21759.1261](https://doi.org/10.22075/lasem.2022.21759.1261)

Abstract:

The concept of time is considered as one of the most important elements of a literary work and its artistic creation is a diagram of the author's power and adds an aesthetic view of the text. Unlike most traditionalists who use chronological time to explain and calculate narrative time, modern writers have disrupted the plot by using this basic element and the features of Anachronism. Russian formalists have been pioneers in explaining the mechanisms of narrative time.

This study intends to use a structural-analytical method, while examining the Anachronism in the artistic structure of the drama AL "Sarir" for Youssef Al-Ani, to deal with how and methods of using time components in the plot of this drama. And continuity is profitable. And with artistry, he has used all the components of time, Flash back, Flash Forward, expansion and contraction.

The results of this research show that the linear chronological time order is disrupted during the use of narrative time. In the meantime, the external retrospectiveness of the preface has filled the gaps in the story, created a variety of narratives, and introduced his characters. Forecasts are often mixed. Descriptive pauses have a special dynamism. In this play, unlike the classical narrative methods, implicit omission is more than obvious omission.

Key words: Youssef Al-Ani, Anachronism, Flash back, Flash Forward, Expansion, AL Sarir.

* - Assistant Professor in Arabic Language and Literature, University of Tehran – Pardis of Farabi, Tehran, Iran. (Corresponding Author.) Email: naserghasemi@ut.ac.ir

** - Ph.D. candidate in Arabic language and Literature, University of Tehran – Pardis of Farabi, Tehran, Iran.

Receive Date: 2020/11/08- **Accept Date:** 2022/04/09.

The Sources and References:

A) Books:

1. AL- anbari, salah, **Qasim Matroud in the mirrors of theatrical criticism**, I 1, Egypt, dar nun for Translation, Publishing and Media Services, (n.d)
2. Bahrawi, Hassan, **Structure of the narrative form (space - time - character)**, I1, Beirut: al-markaz al-thaqafiu al-arabi, 1990.
3. Boazza, Mohammad, **Narrative text analysis (techniques and concepts)**, I1, Rabat: Dar Al-Aman for publishing and distribution, 2010.
4. Boudiba, Idris, **Vision and structure in Publications the narratives of Al-Taher vetari**, I1, Constantine: Mentouri University, 2000.
5. Paul, Ricoeur, **Time and narration (representation in storytelling)**, vol 2, Translation: Rahim Fallah, I1, Beirut: dar al-kitab al-jadid al-mutahidat, 2006.
6. jynit, Girard, **Story Speech (Research in Curriculum)**, Translated by: Muhammad Mu'tasim, Abdul Jalil Al-Azdi, Omar Hali, I2, Cairo: al-majlis al-'aelaa lilthaqafa, 1997.
7. Zeitoni, latif, **Glossary of novel criticism terms**, I1, Lebanon: Dar Al-Nahar for Publishing, 2002.
8. Al-Ani, Yossef, **ALsarir five short dramas**, I1, Baghdad: Dar Al-Mada for Culture and Publishing, 2008.
9. Abdelali, Boutayeb, **Levels of study novelist text (theoretical approach)**, I1, Rabat: Press of al-'amniat, 1999.
10. AL- abudi, Sabbar Shaboot Talla, **Drama in Modern Iraqi Literature (Basra as an option)**, I1, qom: Al Mujtaba Limited Edition, 2018.
11. AL- Eid, Yemeni, **Narrative techniques in light of the structural approach**, I3, Beirut: Dar Al-Farabi, 2010.
12. Gaston, Bashlar, **The dialectic of time**, Translation: Khalil Ahmad Khalil, Omar Hili, I3, Beirut: al-muasasat al-jamieyt for Studies, Publishing and Distribution, 1992.
13., **Aesthetics of the place**, Translated by Ghalib Helsa, I2, Beirut: al-muasasat al-jamieyt for Studies, Publishing and Distribution, 1984.
14. Qasim, Siza, **Narrative construction (a comparative study in the Naguib Mahfouz trilogy)**, I1, Cairo: maktabat Al-Osra, 2004.

15. Al-Qasrawi, Maha Hassan, **Time in the Arabic novel**, I1, Jordan: dar al-fas for Publishing and Distribution, 2004.
16. Lahhamdani, Hamid, **Narrative text structure**, I2, Beirut: al-markaz al-thaqafiu al-arabi, 1991.
17. Ludch, David, **Art of narration**, Translation: Maher El-Bataly, I1, Cairo: al-majlis al-'aelaa lilthaqafa, 2002.
18. Al-Nuaimi, Ahmed Hamad, **The Rhythm of Time in the Contemporary Arab Novel**, I1, Jordan - Amman, Dar Al Nafaes for Publishing and Distribution, 2004.

B) Articles

19. Hantoush, Muhammad Abbas, **Intellectual implications in Yusuf Al-Ani's theatrical texts**, Journal: Humanities, Iraq, Issue 18, April, 2013, (pp. 217-240).
20. Amraei, Muhammad Hassan, **study of the internal structure of the Iraqi play; The key is an example**. Contemporary Literature Studies Quarterly, Year 7, Issue 25, Spring 2015, (pp. 81-104).
21. Aklam, Sobha Ahmed; Al-Atoum, Maha Mahmoud, **The Short Dramatic Script in Modern Arab Literature : (Selected Models as A Sample)**. Journal: University of Jordan, Jordan, Volume 44, Issue 1, 2017, (pp. 85-98).

The poetic Necessity According to Abe Saaid Alseefi

Sami Awad* Malek Yahia **, Kesra Zherie ***

DOI: 10.22075/lasem.621.6457

Abstract:

This research studies the poetries necessity according to Al Serafi, who explained Sebawis book and focused on address about probability of poetry. Also, he wrote a special book about poetic necessity. He didn't use this term but its derivations are there: necessity, compelled and synonyms used by the poet.

Alserafi understood the nature of the necessity which is available in every section of the book. He followed Sebawi's signals in the book sections and pointed to their justifications and he expanded in explaining the necessity and divided necessities into seven section: addition, deletion, detention, substitution, and changing the analysis and making the female male and feminizing the male. Also he defined every sort and brought evidences and commented on them and pointed to the principle of justifying the necessities based on its origin.

Alserafi distinguished between good and bad necessities, and between necessity and error. He kept the error in the mistake's field not in necessities field. He, also, doesn't allow the necessity only, but does his best in finding an outlet for each necessity considering it harmonious with poetry nature which differs it from prose.

Keywords: necessity, measurement, error, grammatical rules, Abe Saaid Alseefi.

* - Professor in the department of Arabic language and literature, Tishreen University, Lattakia, Syria. (Corresponding Author.) Tel: 00963412410950.

** - Professor in the department of Arabic language and literature, Faculty of Arts and literature, Tishreen University, Lattakia, Syria.

*** - Ph.D. candidate in the department of Arabic language and literature Faculty of Arts and literature, Tishreen University, Lattakia, Syria.

Receive Date: 2014/10/20- **Accept Date:** 2016/11/14.

The sources and References:

-The Holy Quran.

- 1 – A lasmaai, Abd Almalek Bn Korib, **Alasmaaiat**, Check, Ahmad Mohammad Shaker, Abd Alsalam Haron, Edetion 5, Bairot: Non date
- 2 – Alanbare, Kamal Aldin Abo Albarakat, **Iqal at deferant things**, Check, Mohammad Mohei alden Abd AL Hamed, Eiget: Big treading library, non date.
- 3 – Albakry,Tarafh Bn Alabd, **dewan Tarafh**, Explean by Alaalm Alshentmry, Check, D.Raeya Alkhateb, Lutfi Alsaer, Albahren national: Dar Althakafh , non date.
- 4- Altagleby, Alakhtal, **Explain divan Al akhtal**, Classified and rote its introductions and explain its mennings Elea Saleem Alhawe, Bairot: Dar Althakafh, 1986.
- 5 – Thalab, Abo alabbas Ahmad bn yehya, **Majales Thalab**, Explain and check by Abd Alsalam Haron, Edetion 5,Cairo: Dar Almaaref, non date.
- 6 – Aljurjani, Ali bn Mohammad bn Ali, **Ketab Altarefat**, check and put its indexes Ibrahem Alabiare, Eegipt: Dar alraian , non date.
- 7 – Jarer bn Ateah, **Divan jarer**,Prepare by Mohammad Esmael Abd allah A Isawe, Ciro: 1935.
- 8 – Aljumahe, Mohammad bn Sallam, **Femost Poetry steeps**, read and explan it Mahmod M ohammad Shaker, Cairo: dar almadani 1980.
- 9 – Ibn jenni, Abo alfath Othman,**Alkhasaes**, Check, Mohammad ali alnajjar, Edetion 2, Bairot: Dar alhuda for prent, non date.
- 10 – Alzobiane, Alnabeah, **Divan Alnabeah Alzobiane**, assort Ibn alsekket, Check Shukre Faesal, Bairot: Dar alfekr, 1968.
- 11 – Bn Abe solma, Zohaer, **Explain of divan zohaer bn abe solma**, assort Abo alabbas thalab, Cairo: Aldar alkaomeah for prent,1964 .
- 12 – Ibn alsarraj,**Bases of grammar**, Check D. Abd alhusain alfatle, Edetion 1, Bairot: Alresalh establish, 1985.
- 13 – Sebaweh, Abo beshr amr bn authman, **Sebaweh Book**, Check and explain Abd alsalam haron, Edetion 1, Bairot: Dar aljel, 1991.
- 14 – Alserafi, Abo saaed alhasan bn abdllah,**Poitic necessity**, Check D.R amadan abd altawwab, Edetion 1, Bairot: Dar alnahda alarabea, 1985.

- 15 – Alshwabeka, Mohammad ali abo swaelem, **Decthenary of rithm**, Dar albasher, 1991.
- 16 – Alaskare, Abo helal alhasan bn abdllah bn sahl, **Book of tow kind of litreture poet and purse**, Check Ali mohammad albajjawe, Mohammad abo alfadl ibrahem, Bairot: Almaktabh almasreah, 1986.
- 17 – Alfiroz abadi, Mjd alden mohammad bn yaqub, **Almohet Dictionary**, Cairo: Internathional Egept for book, 1977.
- 18 – Ibn kotaeba, Abo mohammad abdllah bn moslem, **Poiet and poitry**, Check, Ahmad mohammad shaker, Edetion 1, Cairo: Dar alhadeth, 1996.
- 19 – Alkortajanne, Abo alhasan Hazem, **Menhaj albolakaa and suraj aludabaa**, Check Mohammad alhabeeb bn alkhoja, dar algarb aleslame, non date.
- 20 – Alkairawani, Abo alhasan bn rashek, **Alumda of good poetry and its lucther and critics**, Check, classified it Mohammad mohei alden abdlhamed, Cairo: dar altalaa, 2006.
- 21 – Ebn kais alrukaieat, **Poetre of ubaid allah bn kais alrukieat**, history of abo alhasan bn alhusain alsukkare, Check and explain D. mohammad yosef najm, Bairot: Dar Sader, non date.
- 22 – Alkende, Aumroo Alkais, **Divan Aumroo alkais**, Check, Mohammad abo alfadl Ebrahem, Edetion 5, Cairo: Dar almaaref, non date.
- 23 – Allugawi, Abo altaeb, **Gramatical steeps**, Check, Mohammad abo alfadl Ebrahem, Edetion 5, Cairo: Dar alnahda for prent, 1974.
- 24 – Almobarred, Abo alabas Mohammad bn Yazed, **Almoktadab**, Check Mohammad Abd alkhalek udaimh, Cairo: hayer eslamic heritag, 1994.
- 25 – Almakhzomi, Aumar bn abi rabeah, **Explan of Aumar bn abi rabeah divan**, Check Mohammad mohee alden abdlhamed, Edetion 4, Dar alandalos, 1988.
- 26 – Matlob, Ahmad, **Old Arabic critical dictionary**, Edetion 1, Bairot: libanon library, 2001.
- 27 – Ibn Manzor, Jamal alden abo alfadl, **Arabs taunge**, Check, Abdllah Ali alkaber, Mohammad ahmad hob allah, Hashem mohammad alshazele, Edetion 3, Cairo: Dar almaaref, Non date

Repetition of pronoun in Ibn Muqbel's poetry contexts's, and meanings

Husein Waqaf *, Ruqaya Saif Al- deen Eid**

DOI: 10.22075/lasem.621.6459

Abstract:

Repetition is a stylistic phenomenon used by Arabs when adding an extra meaning they cannot obtain without it. It strings together the parts of a piece of information related to a single reference displaying repetition.

Repetition also has its rhetorical and semantic features dictated by the context in which they occur. Moreover, word and meaning repetitions can occur, and may occur in wards, not in meaning, and they happen in a sentence or a single ward. In so doing, Ibn Muqbel asserts among other things, a meaning he wants to instill in recipients, relying on his modes of poetic expression.

Keywords: Repetition, context, Denotation, Brevity, Equality.

The Sources and References:

- **The Haley Quran.**

1. Ibn Al-Atheer, Abo Alfattah, Dhaa Aldeen, **The Proverb in the lilerntverb the writer and poet**, Mohammad Muhe Al-deen Abdolhameed, Saida, Lebanon, Al- Asreya, 1411h- 1990.
2. Aljwrjani, Abo- Alhasan, Ali bn Mohammad- bn- Ali Alhosaini Alhanafi, **the edified**, Mhammad Basel Oyoun Assod. I 2, Beirut, dar Alkotob Al almaya, 1424h -2003m.
3. Aljondi Darwish, **Semantics science**. No other information about it, because of rain of the book.
4. Abn janni, Abo Al-fattah, Othman, **Characteristic instigations**, Mohammad Ali Najjar, Beirut, Dar Alhuda.

* - Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tartous University, Syria, (Corresponding Author.) Tel: 00963955460197.

** - Ph.D. candidate in Department of Arabic, Faculty of arts And Humanities, Tishreen university, Lattakia, Syria

Receive Date: 2016/04/21- **Accept Date:** 2016/11/14.

5. Hassan, Tammam, **The Statement in the masterpieces of the Quran**, Astylshie study of the Qurunnic Text, I 1, Egypt, Allam Al-kootob, 1413h-1993.
6. Al-khateeb Al-Qezwini, jalal Aldeen ben Abdalwarahman, **Summary in the sciences of rhetoric** Edited and upland by Abd-Irahman Al-barkoki, Egybt, Almaktaba Al-teajariya Al-kuobra.
7. Azzarkashi, badro-ddeen, AboAbdallah. Mohammad bn bahaa Bn Abdallah, **The Proof in the science of the Quran**, Mostafa Abdo-lqader Ata, I 1, Beirut, Lebanon, Daro-lkotobil-Alalmiaya, 1428h- 2007.
8. Ibn Alsarraj, Abo bakr, Mohammad bn Suhel Alnahwi Albagdadi, **Assisting Grammar**, Abdulhusain Alfatli, Beirut, Moassasato Al-Resala, 1405h- 1985.
9. Sallom. Tamer, **The science of Semantics, ascend reading in grammatical has wation**, latakai, Tishrain university, 1997.
10. Sibawih, Omar, bnothman, bnqhambar, **The book**, the edilied, Abdossalam haroon, Beirut dar aljeel, 1991.
11. Alaskari Abo helal. Alhasan bn Abdallah bn Sahel, **The book of the two indnstaiies, writing and poetry**, Mofeed Qamiha, Beirut, dar Alkotob Al almaya, 1989.
12. Ibn Fares Ahmad Alrrazi Alloghawi, **Assahbe in the scunis prudence all the Arabic language and its rssues and the traditions in the Arabs in their speech**, E.P. Omar Al-tabbah. I 1, Bairut, maktabat Al- maaref, 1993.
13. Fadel- Salah, **Stylistics, Principals and procedures**, i1, Dar Al-shorook, 1992.
14. Abn Moukbel, **Poetry of Abn Moukbel**, E.P Azza Hassan, i1, Dar athaqafa w Al-Arshad Al- qawme, Damascus, 1962.
15. Abn Mokbel, tamim bn obai, **poetry of ibn mokbel**, inueshigurea by Azza Hassan, Damascus, Daro thaqafa w laearshad Al-qawme, 1381h- 1962m.
16. Abn Manzor, Jamal Adden Mohammad bn Manzor Al-Annsari, **Arab's language**, Egypt, Eruption of writing and translating.
17. Naeem, Muzed, **Rhetoric, Science**, al- imeunings Abn khaldon, Damascus.
18. Yakoob. Ameal, Barakah. Bassam, Shikani, Mai. **Dictionary of liteing Terms, Arabic, English, Fence, Knowledge** darol-Alme lilmalein, Beirut, 1927M.

نظام الكتابة الصوتية

الفارسية	العربية	الصوامت:	الفارسية	العربية	الصوامت:
v	w	و	،	،	ا
h	h	هـ	b	b	ب
y,ī	y,ī	ي	p	.	پ
			t	t	ت
فارسية	عربية	الصوائت (المصوّتات)	s	th	ث
e	i	ِ	j	j	ج
a	a	َ	č	.	چ
o	u	ُ	.h	.h	ح
ī	ī	إي	kh	Kh	خ
ā	ā	آ	d	d	د
ū	ū	او	dh	dh	ذ
			r	r	ر
فارسية	العربية	الصوائت المركبة	z	z	ز
ey	ay	أيّ		.	ژ
ow	aw	أو	s	s	س
			sh	sh	ش
			ş	ş	ص
			ž	.d	ض
			ţ	ţ	ط
			.z	.z	ظ
			،	،	ع
			gh	gh	غ
			F	f	ف
			q	q	ق
			k	k	ك
			g	-	گ
			L	L	ل
			m	m	م
			n	n	ن

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