جامعتا سمنان و تشرين
دراسات في اللّغة العربية و آدابها (٣٦)
السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون – خريف وشتاء ١٤٠١ هـ.ش/٢٠٢٣ م

جامعة سمنان

جامعة تشرين

دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها

علميّة محكّمة

٣٦

ردمد للنسخة المطبوعة: ٢٠٠٨-٩٠٢٣ / ردمد للنسخة الإلكترونية: ٢٥٣٨-٣٢٨٠

الوظائف التواصليّة للصورة الفوتوغرافيّة في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي
زينب دريانورد؛ محمد جواد پورعابد*؛ رسول بلاوي؛ علي خضري؛ هيثم الصويلي

طغيان العلم والتقنية في رواية «حرب الكلب الثانية» وفق ميتاسرديّات جان فرانسوا ليوتار ما بعد الحداثيّة ..... أحمد عارفي*؛ رجا أبوعلي

دراسة الأسلوب المهذّب في اللغة العربيّة وفقاً لنظريّة التأدّب عند براون وليفنسون
محمدعلي عامري؛ علي ضيغمي*؛ سيد رضا ميرأحمدي

الإنسان المثال في مرآة نهج البلاغة، النّبيّ محمّد (ص) أنموذجاً - دراسة فنّيّة أسلوبيّة
منتجب عمران

الخصائص الشكليّة للغزليّات العربيّة والفارسيّة: دراسة مقارنة إحصائيّة
آمنه فروزان كمالي؛ علي أصغر قهرماني مقبل*؛ ناصر زارع

الكلمة العربية بين التأليف الصوتيّ والبناء المقطعيّ ..... رائد محمد منصور

موتيف البحار في ديوان شهاب الدين الحويزي ..... عبدالسعيد مقدم؛ خيرية عجرش

دراسة أساليب التكافؤ في ترجمة محمد حزبائي‌زاده من رواية"حين تركنا الجسر" على أساس نظرية جوزيف مالون 1988م ..... علي أكبر نورسيده*؛ حسن مجيدي؛ مسعود سلماني حقيقي

نصف سنويّة دوليّة محكّمة تصدر عن جامعتَي
سمنان الإيرانيّة – تشرين السوريّة
السنة الثالثة عشرة – العدد السادس والثلاثون – خريف وشتاء ١٤٠١هـ.ش/ ٢٠٢٣ م

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٣٦)

نصف سنويّة دوليّة محكّمة، تُصدرها جامعة سمنان الإيرانيّة

بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة

السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون

خريف وشتاء ١٤٠١هـ.ش/٢٠٢٣م

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدبها» على درجة «علميّة محكّمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة التعليم العالي الإيرانيّة وفق الكتاب المرقم بـ١٧٩٨٦١ المؤرخ ١٣٩٠/٠٩/١٢ هـ.ش (٢٠١١/١٢/٠٣م).

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

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

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

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

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

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلة نصف سنويّة دوليّة محكّمة

الناشر: جامعة سمنان الإيرانيّة

المدير المسؤول: الدكتور علي ضيغمي (أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

رئيسا التحرير: الدكتور سيدرضا ميرأحمدي (إيران) والدكتور عبدالكريم يعقوب (سوريا)

هيئة التّحرير (حسب الحروف الأبجديّة):

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

المدير التنفيذيّ: الدكتور علي‌أكبر نورسيده

منقّح النصوص العربيّة: الدكتور شاكر العامري

منقّح الملخّصات الإنكليزيّة: الدكتور شمس‌الدين رويانيان

التصميم والمراجعة: الدكتور علي ضيغمي

مدير الموقع الإلكترونيّ: الدكتور حبيب كشاورز

الخبير التنفيذيّ: علي برهاني

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

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

الرقم الهاتفي: ٠٠٩٨٢٣٣١٥٣٢١٤١ / الجوال: ٠٠٩٨٩٩٣٧٩٤٦٦٧٠

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

شروط النشر في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

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

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

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

٢- يرتّب البحث على النحو الآتي: أ- صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه وبريده الإلكترونيّ). ب- الملخّص العربيّ حوالي ٢٥٠ كلمة مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية الملخّص. ج- نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج). د- قائمة المصادر والمراجع هـ- ترجمة لجميع المصادر باللغة الإنجليزية. و- الملخّصان الفارسيّ والإنكليزيّ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

١٠- يجب أن تكون الترجمة الإنجليزيّة للملخص والمصادر منقّحة من قبل مترجم حاذق ودقيقة على أساس النص العربيّ. وتتمّ ترجمة كل المصادر غير الإنجليزية (العربيّة والفارسيّة وغيرهما من اللغات) إلى الإنجليزية كما يلي:

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

Tabl, Hassan, **the Meaning of Arabic Calligraphy**, I1, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, [In Arabic]. 1998.

١١- يجب أن يراعي الكتّاب قواعد الإملاء العربيّ الصحيح وخاصّة في كتابة الهمزة والياء والشدّة وكتابة تنوين النصب على الألف الزائدة للإطلاق والمنقلبة عن نون التنوين في الوقف، وليس على الحرف الذي قبلها. والأسلوب الصحيح لاستعمال علامات التنويع والتفريع، حيث تستعمل الحروف للمباحث الأصليّة والأعداد للمباحث الفرعيّة.

١٢- في سابقة البحث، يجب ذكر الترجمة العربيّة لعناوين البحوث والرسائل داخل القوسين بعدها إذا كانت بلغة غير عربيّة وتبديل التاريخ الهجريّ الشمسي إلى الميلادي. أما في قائمة المصادر، فيجب ذكر التاريخ الميلادي (بين قوسين) إلى جانب التاريخ الهجري الشمسيّ.

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

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

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

يتمّ الاتصال بالمجلة عبر العنوانين التاليين:

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

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

الرقم الهاتفيّ : إيران: / ٠٠٩٨٩٩٣٧٩٤٦٦٧٠ /٠٠٩٨٢٣٣١٥٣٢١٤١ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

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

كلمة العدد

باسم الربّ العليّ الأعلى

إنّ مجلتكم، دراسات في اللغة العربية وآدابها التي تصدر من قبل جامعة سمنان الإيرانيّة بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة منذ سنة ٢٠١٠م كانت ولاتزال ترحّب بكم وبمشاركاتكم العلميّة للإدلاء بآرائكم السديدة في إطار بحوثكم العلميّة المحكّمة ومساهماتكم العامّة في سبيل رقيّ المجلة وبالتالي العلم، باعتبار المجلة منصّة لعرض الأفكار النشطة الفعالة والرؤى الطيبة في مجال اللغة والأدب. ونطمح أن تكون هذه المرحلة الجديدة من المجلّة في نشاط أوفر ومسايرات أكثر ممّا كانت في ماضيها.

إنّ ما يواجه أصحاب البحوث من التأخير في أمور التحكيم وإعطاء كتاب القبول ونشر البحوث في زمن قد يطول بعض الأحيان ويتسبب في أذيتهم، يرجع إلى أسباب منها: تأخّر الحكام المحترمين من حين إلى حين في أمر التحكيم؛ حيث يُلجئُنا ذلك إلى تغيير الحكّام لبحث ما. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نرى قلّة اهتمام بعض الباحثين الكرام في إرسال بحوثهم القويّة إلى مجلتهم، إضافة إلى الحساسية التي تُبديها أسرة التحرير في قبول البحوث أو رفضها.

وإذا كان للمجلة تألّق وسمعة طيّبة، فإنّ ذلك لم يتحقّق دون إسهاماتكم القيمة، ولا يسعنا في نهاية هذا المقتضب إلا أن نتوجه بوافر الشكر والتقدير لإخوتنا في جامعة تشرين لما قدّموه من بحوث رفدوا بها المجلة وما زالوا يرفدون ونستحثّهم للمزيد، رغم أننا ما زلنا نشتكي من قلّة بحوثهم المرسلة للمجلة من غير جامعة تشرين. كما نتقدّم بشكرنا الخالص للباحثين السوريين الأعزاء لالتزامهم الدقيق بشروط النشر في المجلة، حيث كنا نعاني سابقاً من عدم التزام أكثر الباحثين بشروط النشر، ما كان يحمّلنا من الأعباء ما لا يُستهان به ويأخذ من أوقاتنا زمنا غير قليل.

وأخيراً يمدّ إخوانكم المعنيّون بأمر هذه المجلة العلميّة الدوليّة يد المساعدة العلميّة الأخوية إليكم وينتظرون استلام بحوث الباحثين الأفاضل الجديدة عبر موقع المجلّة وشكراً.

مع فائق الاحترام

أسرة التحرير

فهرس المقالات

الوظائف التواصليّة للصورة الفوتوغرافيّة في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي ١

زينب دريانورد؛ محمد جواد پورعابد*؛ رسول بلاوي؛ علي خضري؛ هيثم الصويلي

طغيان العلم والتقنية في رواية «حرب الكلب الثانية» وفق ميتاسرديّات جان فرانسوا ليوتار ما بعد الحداثيّة ٢٥

أحمد عارفي؛ رجا أبوعلي*

دراسة الأسلوب المهذّب في اللغة العربيّة وفقاً لنظريّة التأدّب عند براون وليفنسون ٦١

محمدعلي عامري؛ علي ضيغمي* ؛ سيد رضا ميرأحمدي

الإنسان المثال في مرآةِ نهج البلاغة، النّبيّ محمّد (ص) أنموذجاً - دراسة فنّيّة أسلوبيّة....٨٩

منتجب عمران

الخصائص الشكليّة للغزليّات العربيّة والفارسيّة: دراسة مقارنة إحصائيّة ١١٣

آمنه فروزان كمالي؛ علي أصغر قهرماني مقبل*؛ ناصر زارع

الكلمة العربية بين التأليف الصوتيّ والبناء المقطعيّ ١٤١

رائد محمد منصور

موتيف البحار في ديوان شهاب الدين الحويزي ١٦٧

عبدالسعيد مقدم؛ خيرية عجرش

دراسة أساليب التكافؤ في ترجمة محمد حزبائي‌زاده من رواية"حين تركنا الجسر" على أساس نظرية جوزيف مالون ١٩٨٨م ١٩٥

علي أكبر نورسيده*؛ حسن مجيدي؛ مسعود سلماني حقيقي

چكيده‌هاى فارسى ٢١٩

Abstracts in English..... 227

الهيئة الاستشاريّة للعدد:

الدكتورة فرشته أفضلي

(أستاذة مساعدة بجامعة دامغان)

الدكتور شهيا بوانا

(أستاذ مساعد بجامعة شريف هداية الله، أندونيسيا)

الدكتورة سمية حسنعليان

(أستاذة مساعدة بجامعة أصفهان)

الدكتور تورج زيني وند

(أستاذ مشارك بجامعة الرازي في كرمانشاه)

الدكتور مهدي شاهرخ

(أستاذ مساعد بجامعة مازندران)

الدكتور شاكر العامري

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتور عبد الأحد غيبي

(أستاذ مشارك بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان)

الدكتور حبيب كشاورز

(أستاذ مساعد بجامعة سمنان)

الدكتور سيدرضا ميرأحمدي

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتور فرامرز ميرزابي

(أستاذ جامعة تربية مدرس)

الدكتور عبدالرحمن مهاجر ساجادي

(أستاذ مشارك بجامعة سونان كاليجاكا الإسلامية في أندونيسيا)

الدكتور نجفي إيوكي

(أستاذ مشارك بجامعة كاشان)

الدكتور علي أكبر نورسيده

(أستاذ مساعد بجامعة سمنان)

الدكتور مهدي نوري كيذقاني

(أستاذ مشارك بجامعة الحكيم السبزواري)

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠١هـ ش/٢٠٢٣م

الوظائف التواصليّة للصورة الفوتوغرافيّة في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي

زينب دريانورد *؛ محمد جواد پورعابد**؛ رسول بلاوي***؛ علي خضري****؛ هيثم الصويلي*****

مقالة علميّة محكّمة

صص ١- ٢٤

DOI: 10.22075/lasem.2023.29373.1359

الملخّص:

تُعدّ الصورة إحدى وسائل التعبير في عملية التواصل الإنساني. ونظراً لمكانتها المهمّة، فإنها تجعل المرسل يخضع لمدى فاعليتها على المُرسل إليه. وقد استطاعت الصورة الفوتوغرافيّة أن تلامس مشاعر المرسل إليه، فهي لغة بصرية تخاطب اللاوعي وغالباً ما تجعله يقتنع بمضمونها لا إرادياً. من هنا تورق العلاقة بينها وبين الفن الروائيّ من خلال اقتحام ملامح النص الأدبيّ المنفتح على الفنون الأخرى، حيث إنّ دمج اللغة المكتوبة باللغة البصرية المتمثلة بالصورة الفوتوغرافيّة في صيغة مُوحَّدة يُلزمنا الوقوف على حقلين دلاليين يتعلّقان بالنسق البصري والنسق اللساني، حيث تُعتبر الصورة الفوتوغرافيّة أداة داعمة للنص السردي والعكس صحيح، إذ يكمن ذلك في أنّ أحدهما يعزّز مضمون الآخر. تقف هذه الورقة البحثية على المواطن المكثفة للصورة المرئية في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي الذي اعتمد فيها على البُعد البصري لإثراء نصه الأدبيّ ببعض مناظر القرى العمانية كالتركيز على الجبال والوديان وبعض الأحداث المهمة في الرواية، كي يوثّق العلاقة بينه وبين المُرسل إليه. ويسعى هذا البحث لتبيين انفتاح تجربة القاسمي الروائيّة على الصورة البصرية كأداة تعبيرية وإظهار أهم الوظائف التي تؤديها في السرد الروائيّ لبيان فاعليتها وفقاً للمنهج الوصفيّ- التحليليّ وبالتركيز على التداولية لاستجلاء الوظائف التواصلية. ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن مدى التقارب بين لغة الصورة المرئية والأدبيّة، وتداول خطاب الصورة

---

* - طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

** - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، إيران (الكاتب المسؤول). الإيميل: m.pourabed@pgu.ac.ir

*** - أستاذ في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

**** - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

***** - أستاذ في اللغة العربيّة وآدابها بجامعة ذي قار، العراق.

تاريخ الوصول: ١٤٠١/١٠/٠٥هـ.ش= ٢٠٢٢/١٢/٢٦م - تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠١/١١ هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٣/٣١م.

الفوتوغرافيّة لتوجيه الأحداث حسب ما تقدّمه الصورة من وظائف فاعلية ونشاط في النص، وتقديم رؤية نقدية لعلامات التواصل البصريّ. ومن أهم النتائج التي توصّلت إليها هذه الدراسة هي أنّ الصورة الفوتوغرافيّة تمكّنت من وضع معلومات غزيرة ودقيقة بين يدي المتلقي كالتوجيهات والإرشادات، وإظهار الأبعاد النفسية للنص الروائيّ من خلال لغتها المرئية والكشف عن الدلالات التعبيرية والخفية لإيصال فكرة معيّنة عن الشخصيات. ومن هذا المنطلق تنبثق النافذة البحثية إلى عدّة وظائف تقوم بها الصورة البصرية في النص الروائيّ كالوظيفة الإرشادية والتعبيرية والسيكولوجية والجمالية.

كلمات مفتاحيّة: الرواية العمانية المعاصرة، الصورة الفوتوغرافيّة، الخطاب التواصلي، زهران القاسمي، رواية "تغريبة القافر".

المقدمة

تحتل الصورة الفوتوغرافيّة مكانة متميّزة في المجتمعات البشرية فأينما حلّت لابدّ لها من جلب الأنظار، فبمجرد أن يقوم المصوّر (المرسل) بخلقها ووضعها أمام ناظري المرسل إليه، يكون في تواصل تام مع أفكاره والإيديولوجية السائدة في الخطاب البصري المشحون بالوحدات الدلالية، ومن هنا تأتي نقطة التلاقي بين الخطاب البصري الذي تقدّمه الصورة الفوتوغرافيّة وبين النسق اللساني الذي يجمع شمل الخطابات المختلفة؛ لأنّ المرسل إليه لا يمكنه تحليل وتأويل الصورة دون الاستناد إلى النسق اللساني والبُعد اللفظي، ومن جهة أخرى قد يرتكز تحليل الصورة على الطابع الأدبيّ ولا سيّما الجنس الروائيّ لتعالقه التام بالواقع الملموس، وهذا يعني أنّ العلاقة بين الرواية والصورة الفوتوغرافيّة بين أخذ وعطاء، وإن تتبّعنا هذه العلاقة الثنائيّة من زاوية أخرى بأنّ الصور الفوتوغرافيّة التي يتم التقاطها من قِبل النقاد السينمائيين لتحليل الأفلام السينمائية غالباً ما تكون مأخوذة من السرد الروائيّ المفلمن، ولهذا يستعين الناقد السينمائي بالتحاليل الأدبيّة لشرح الصور. ولا نجافي الحقيقة إن قلنا إنّ الروائيّ المعاصر قد يستعين بالأشكال التعبيرية البصرية كأداة

سرديّة ووسيلة اتصال لتسجيل الحقائق وهذا ما نجده في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي[١] حيث تلتقي الصور الفنية والتجربة الروائيّة لتسجيل معاناة الإنسان العماني في سنين القحط والجفاف، والثقافة المتمثلة في الشخصيات الرئيسة التي لا يعرف اليأس إلى ذواتها طريقاً. يعتمد الروائيّ في مساحات مهمة من هذه الرواية على الصور الفوتوغرافيّة لمعالجة القضايا الثقافية والنفسية والإيديولوجية المطروحة، كما أنّ الرواية تتميّز بخطاب اللغة البصرية حيث يبدع السارد في الصور المرئية للأشياء، فمن خلال الوظيفة التعبيرية للصورة كتعابير الوجه يتبيّن موقف الشخصيات من الأحداث وقد تتجلّى الوظائف الأخرى كتركيز القاسمي على الصور الجمالية للوديان والجبال والمناظر الخلّابة الأخرى للقرى العمانية أو إظهار الحالة النفسية للشخصيات بواسطة اللغة البصرية لتوسيع الأفق الروائيّ.

كل صورة فنية واردة في هذه الرواية لها فاعليتها ووظيفتها التواصلية الخاصة لإضاءة الأحداث من قبل الراوي (المرسل) وتبيين ثقافة الشخصيات وحالاتها النفسية، وكأنّ الصورة مازالت تُبَث من جديد ما دام المتلقي (المرسل إليه) يقرأها. إنّ القارئ لتجربة زهران القاسمي الروائيّة يجد أثراً وتقاطعاً ملحوظاً بين تجربته الروائيّة والمؤثرات البصرية المبثوثة في نصه السردي، وما يميّز القاسمي في هذه الجزئية قدرته على ضم قواعد الصورة الفوتوغرافيّة دون الإخلال بفنيّة عمله ومن خلال هذا النمط رصد للمتلقي الأجواء الفكرية والثقافية بهدف تقريب شخوص الرواية من المتلقي.

أهمية البحث وضرورته تكمن في اهتمام زهران القاسمي بقواعد الصورة الفوتوغرافيّة ووظائفها، بصفتها لغة بصرية تتقاطع في بعض النقاط مع النص الروائيّ لتصوير التركيبة الاجتماعية ومظاهر الحياة في القرية العمانية، وبهذا العمل تتوفّر للمتلقي معلومات مكنونة داخل النص السردي، ولا

[١]. زهران القاسمي روائي وشاعر عماني ولد عام ١٩٧٤م لديه إصدرات عدّة تتوزّع بين الرواية والشعر، والجدير بالذكر أنّ رواية "تغريبة القافر" للقاسمي وصلت إلى القائمة القصيرة في جائزة البوكر العالمية للرواية العربيّة، في دورتها السادسة عشر لعام ٢٠٢٣م (نقلاً عن: بلال رمضان، رواية عن مقتفى أثر الماء، موقع اليوم السابع)، هذا وقد تطرق الروائي إلى قواعد فتوغرافية عديدة في تجربته الروائية كتطبيق لغة النص السردي وفقاً للغة البصرية.

سيما المقاطع التي استخدم الروائيّ فيها بعض الرموز والدلالات، لذا نلاحظ أنّ الوظائف التواصلية للصورة الفوتوغرافيّة قامت بتفكيك الشفرات المعقدة في النص الروائيّ وتقريب المتلقي من الرؤية السردية.

هدف البحث يكمن في النتائج الحاصلة من تطبيق آليات الصورة الفوتوغرافيّة على النص السردي، والكشف عن التقارب الحاصل بين اللغة المرئية والنص الروائيّ، وتقييم وظائف الصورة ومدى تأثيرها على الصورة الروائيّة، وتبيين النقاط المشتركة بين عنصري الرواية والصورة، وما تحمله الوظائف التواصلية للصورة الفوتوغرافيّة من كفاءة وقوّة، وعناصر إفهامية تقود المتلقي إلى إدراك البعد المقصدي، والتي بدورها تتمركز على وصف الرسالة البصرية كالوظيفة الإرشادية التي تقدّم بعض الإشارات والتوجيهات للوصول إلى هدف معيّن في الحدث أو التمهيد لشيء يخفيه الروائيّ في بداية القصة ويكتفي بالتلميح له، أو إظهار الحالة النفسية للشخصيات من خلال الإشارة إلى تعابير الوجه وحركة الجسم.

اعتمد البحث على المنهج الوصفي- التحليلي والتداولي، للكشف عن فاعلية الصورة الفوتوغرافيّة في النص الروائيّ، ولرسم صورة دقيقة وشاملة عن الموضوع الذي يُراد تقديمه للمرسل إليه بوساطة لغويّة كإظهار تقاسيم الوجه وخطوطه وملامحه، وتبيين أهمية هذه الصور في محاكاة أحداث الرواية من خلال الوظائف التواصلية التي تقوم بها الصور الفوتوغرافيّة وتأثيرها على المرسل إليه.

إحاطة رواية "تغريبة القافر" ببعض قواعد الصورة البصرية دفعنا إلى طرح التساؤلين التاليين:

-كيف تقاطعت وظائف الصورة الفوتوغرافيّة مع سردية رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي؟

- كيف تمكّن الروائيّ من إدخال قواعد الفن الفوتوغرافي في مخزونه اللغوي في هذه الرواية؟

وبالنسبة **لخلفيّة البحث** نرى أنّ القواعد المتواجدة في الصور المرئية قد شيّدت دعائم الصورة الأدبيّة وجعلتها تضاهي الفن البصري. بالرغم من أهمية التعالق الفني بين الرواية والصورة الفوتوغرافيّة إلا أنّ نادراً ما نرى دراسات تصب في هذا المسار البحثي، ويمكن إيراد أهمّها:

كتاب موسوم بـ"بلاغة الصورة الروائيّة أو المشروع النقدي العربي الجديد" لجميل حمداوي طبع عام ٢٠١٤م في مطبعة بني ازناسن سلا بالمغرب، تطرّق الكاتب إلى العديد من الصور في الرواية العربيّة المعاصرة في إطار نظري وبصورة عابرة.

مقال تحت عنوان "فضاء الصورة الفوتوغرافيّة في رواية يا مريم" لسامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، طبع في مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية في جامعة بابل عام ٢٠١٨م، في العدد ٤١، حاول الباحث في هذه الدراسة أن يبرز مهارة الروائيّ وقدرته على تمثيل مقتضيات التعبير الصوري في رواية "يا مريم".

مقال "سوسيولوجيا الصورة الفوتوغرافيّة في الغلاف الروائيّ رواية "أرصفة وجدران" لمحمد زفزاف أنموذجاً"، طبع في مجلة سوسيولوجيا للدراسات والبحوث الإجتماعية، عام ٢٠١٨م، في العدد ١، قامت الباحثتان نصيرة لكحل وخيرة لكحل بتحليل الصورة الفوتوغرافيّة المثبتة على الغلاف وفقاً للتجربة الروائيّة المتمثّلة في النص.

كتاب بعنوان "تعالق الصورة الفوتوغرافيّة مع القصيدة في الشعر العربي قصورات على الإمارة نموذجاً" للباحث ميثم الراعي صدر عام ٢٠٢٠م، عن دار الأدب البصري للطباعة والنشر والتوزيع في البصرة، تطرّق الباحث إلى النص المرئي والنص المكتوب وإنتاج المعنى وخصوصية التلقي للنصوص.

مقال موسوم بـ"تداولية الخطاب التواصلي في قصائد المقاومة للشاعر سعيد الصقلاوي" صدر عن مجلة آفاق الحضارة الإسلامية في العدد ٢، عام ١٤٤٢هـ، لرسول بلاوي، قام الباحث في هذا المقال بتحليل النص الشعري وفقاً للنقد البصري والخطاب التواصلي فسلّط الضوء على الوظيفة التعبيرية للصورة البصرية.

أما بالنسبة لزهران القاسمي ورواياته فلم نجد دراسة أكاديمية تتطرّق لتجربته الروائيّة والشعرية، وفي ما يخصّ موضوع الوظائف التواصلية في الرواية العربيّة، لم يتم العثور على أيّة دراسة متخصصة تتناول هذا الموضوع، والدراسات التي ذكرناها مجرد بحوث محدودة جداً تتقاطع مع الدراسة الحالية التي جاءت لإثراء النقد البصري وتبيين فاعلية الصورة الفوتوغرافيّة في الرواية العمانية.

ملخص رواية "تغريبة قافر"

تدور أحداث القصة حول الحياة في القرية العمانية حيث كان يقطن عبد الله على تلّ منفرداً. تبدأ القصة بسقوط زوجته في قاع البئر، حيث كان قد اعتراها صداع مزعج، وعندما برزت معالم الحمل بدأت تعاني من الألم مع كوابيس مخيفة. كانت مريم تسمع أصواتاً تتبعثر من قاع البئر فخضعت إليها حتى أدّت إلى سقوطها، واجتمع أهل القرية ليتعرّفوا على هوية الغريقة فتقدمت كاذية وأخرجت الجنين، وتكفّلت به ولما كبر ظهرت عليه أمارات غريبة وأخذ الناس يخشون التقرّب منه ظنّاً منهم أنّه على علاقة مع أهل الأرض السفلى، لكن بعدها أدركوا أنّ سالم يمتلك موهبة ربانيّة تجعله يسمع مجاري المياه في جوف الأرض، كفّوا عن أذيته ولقّبوه بالقافر وصار سبباً في نجاتهم. ولم يلبث الفرح في قلب القافر حتى فُجع بوفاة أبيه أثناء حفر القناة، وبعد فترة جاءه شاب لحفر قنوات في قرية خاوية، فسلك طريقه نحوها. تعاقبت الأيام ووجدوا في إحدى الفرضات خاتماً يسدّ طريق الماء، وبعد شهور من الحفر يأس العمال وتركوا القافر لوحده فتهشّمت صخرة وجرفه السيل إلى القاع، فبقى سجين الأرض وزوجته تنتظره، وبعد معاناة طويلة استطاع أن يحرر نفسه من سجنه.

الصورة الفوتوغرافيّة

تُعتبر الصورة من الأشياء المحسوسة التي لها معاني متعددة وفي الإصطلاح لها دلالات شتى و«إذا نظرنا إلى مختلف التعبيرات لكلمة صورة لوجدناها ذات معاني متعددة ومختلفة فهي إعادة ترجمة المجتمع الواقعي»[١]. إنّ الفوتوغرافيا فن تصويري وهو الفكرة الخاطفة التي تزور ذهن المبدع لينقذها ويجعل منها شكلاً بصرياً. «الصورة هي "لغة عالمية" فالإنسان في أي مكان يستطيع أن يشاهد صور غيره المنشورة»[٢] ويرى تقارير بحجم مُصغّر من ثقافات متنوعة، «وهي مصدر ومرجع

[١]. وردة ساسي، وردة وبوقرة نور الهدى، **الرواية العربيّة الجديدة بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية رواية "إبرة الرعب" لهيثم حسين**، ص٢٤.

[٢]. عبد العالي بشير، **أهمية الصورة الفوتوغرافية في توثيق الأحاسيس وتوقيف انسياب الزمن**، ص٤٦.

يُعتمد عليه وبالتالي فهي تُعيد إنتاج الموجودات غير المتكررة إنتاجاً لا متناهياً»[١]. وما يلفت انتباهنا في مجال الصور الفوتوغرافيّة هو التطوّر الملحوظ والمتسارع وهو ما شهدته ثمانينات القرن الماضي من تطوّر كبير في التقنيات بهذا المجال.

الصورة الفوتوغرافيّة تترسخ في مخيال المتلقي وتتكرر بصورة آلية باعتبارها حدثاً حياً بالرغم من أنّه يرتبط بزاوية زمنية خاصة سواء كان الحدث مفرحاً ينعش الذاكرة ويعيد للقلب مشاعره الجياشة، أو حدثاً أليماً يشلّ صاحبه حرفياً ويحرمه من القوة. تُعتبر الصورة الفوتوغرافيّة من الخطابات الإعلامية التي تُعدّ «من أنجع الوسائل ولنقل الحقائق وتقويم الأفكار، وتنمية المشاعر الإنسانية؛ ويهدف إلى نقل الفكرة أو المعلومة على نطاق أوسع عبر وسائل سمعية أو بصريّة»[٢]. الصورة الفوتوغرافيّة أو الصورة الضوئية تُنتج من آلات التصوير وتكون صوراً لأشياء ومضامين مختلفة كحدث سياسي أو اجتماعي أو أدبيّ وقد تكون لقطات من الطبيعة. إنّ فكرة صُنع الصورة الضوئية تبدو كفكرة الرسام التشكيلي الذي يرسم الأشياء بفرشاته السحرية. كما أنّ «الوسيط السينمائي ينهض على فلسفة القدرة على سرد الأحداث عن طريق الصورة، فالصورة هي الوسيلة الأساس التي يعتمدها المخرج في قص الأحداث وإنتاج المعنى»[٣]، بواسطة العناصر المركبة في المشهد العام من الفكرة الرئيسة للمؤلف.

التعالق الفني بين النص الأدبيّ والفوتوغرافيا

عندما يدور الحديث حول تعالق الأدب والصور المرئية «يقتادنا المخزون للفن الموغل في القدم، إلى محاولات الإغريق القديمة وبالتحديد "أرسطو" ومقولته الشهيرة: الفن هو محاكاة الطبيعة»[٤].

---

١. هناء مهايبة وعائشة رماش، **التعالق الفني نحو تبئير الفن الروائي ازدواج خطية السرد، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب**، ٣٤٤- ٣٤٦.

٢. رسول بلاوي، **تداولية الخطاب التواصلي في قصائد المقاومة للشاعر سعيد الصقلاوي**، ص١٢.

٣. مراح مراد، **الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي أفلام ميل غيبسون أنموذجاً (القلب الشجاع_ آلام المسيح)**، ص٢٢٨.

٤. أقدس بهزادي بور وآخرون، **السرد الروائي في خطاب "ناجي العلي" الكاريكاتيري**، ص٥٨.

حين يلتقط المصوّر الصورة الفوتوغرافيّة ويضعها بين يدي المرسل إليه، يسعى المتلقي كي يقوم بتحليلها وفقاً للتحليل اللساني والخطاب السردي حتى يقتنع بالمضمون الذي يكمن في حنايا الصورة الفوتوغرافيّة عبر التحاليل المنطقية والمنتظمة ومن هنا قد تؤثّر على العواطف والأحاسيس وهذا يعني «الانتقال من مجال الأحكام التقريرية الموضوعية، إلى مجال الأحكام التقريرية المعيارية الذاتية. يتطلب هذا الانتقال من مجال موضوعي عقلي إلى مجال ذاتي حسي ضبطاً لأدوات الحكم والتعبير»[١]. وقد يكون المؤثّر البصري المتعلق بالصورة الفوتوغرافيّة يعالج قضايا اجتماعية وثقافية مما يجعل المرسل إليه (المتلقي) يتأملها ويحللها وكأنّها نص أدبيّ أو قطعة أدبيّة تتطرق إلى قضية هامة في المجتمع الإنساني ومن هنا قد تشقّ الصور الفوتوغرافيّة طريقاً لتلتقي بالطابع الأدبيّ حيث يجتمع النص والدوال الناتجة عنه حينما يركّز المرسل إليه على الصورة الفوتوغرافيّة لاستخراج الفكرة الرئيسة من باطن الصورة البصرية.

وقد ذكر سعيد بنكراد بعض القضايا المتعلقة بهذا المسار بأنّ الصورة «متجاورة لنفسها وقابلة للتأويل وفق مرجعيات ثقافية متعددة. ذلك أنّ الصورة شأنها شأن الكلمة لا تدل من خلال ممكناتها الذاتية، بل تقدّم استناداً إلى محيط مباشر أو ضمني يستعيد، بالتناظر والإيحاء، وضعيات إنسانية سابقة، أو يسقط، من خلال السيرورة ذاتها، ما يمكن أن تتخيله الذاكرة»[٢]، وهذا يعني أنّ الناقد الأدبيّ بإمكانه أن ينتشل الصورة ويفكّك العناصر الموجودة فيها كما هو الحال في النص الأدبيّ.

الصورة الضوئية في المعنى المعاصر هي التي يلتقطها المصوّر من أشياء مختلفة ومتعددة كالطبيعة والجمادات والشخوص وغيرها، و«تُعتبر الصورة الضوئية أكثر وسائل الإعلان المرئي بشقيه الثابت والمتحرّك إثارة لمشاعر المتلقي ولفت انتباهه وجذبه، وذلك لما تتميّز به عما سواها خصوصاً إذا توفّرت هذه السمات: ١) سرعة التعبير عن الموضوع بأفكار مبتكرة وجاذبة. ٢) القدرة على إثارة عناصر التشويق والإغراء والتحفيز بما يناسب احتياجات ورغباب الأشخاص ٣) اختفاء

---

[١]. إدريس القري، **عتبات في الجماليات البصرية- الفوتوغرافيا**، ص٤٥.

[٢]. سعيد بنكراد، وهج المعاني- **سيميائيات الأنساق الثقافية**، ص١٦٣- ١٦٤.

الواقعية والصدق قدر الإمكان»[١]. كل صورة ضوئية قد تتميّز بخاصية شعرية وأدبيّة تثير في نفس المتلقي شعوراً خاصاً يتجلّى في عبارات لغوية ترتكز على علائق بلاغية وقد تتقاطع مع الفن الروائيّ الحديث الذي يستجيب لتوظيف الصورة الضوئية.

وظائف الصورة الفوتوغرافيّة ومؤثراتها في الرواية

من أهمّ وظائف الصورة الفوتوغرافيّة مدّ جسور التواصل بين الأنا الفردية (المرسل) والجماعية (المرسل إليه)، وعبر هذا التواصل تتأتى طاقة شعورية من مؤثرات الصورة المتمثلة في فعل المشاهدة. لم تقتصر رؤية الصورة على حياة المبدع الخاصة فحسب، بل راح يتعقب تجارب الآخرين عبر منصات الصورة من زوايا مختلفة فقد يقوم بوصف زرقة السماء وبياض السحاب والحدائق المبتهجة في فصل الربيع مما يجعل المتلقي يقبض على واقعية الأشياء.

إنّ المؤثرات الفوتوغرافيّة باتت أهم وأنجح وسيلة لانتشار الأفكار البارزة والمبطنة في المجتمعات. والصورة «أصبحت هي الأساس وليست الواقع، بل باتت تسابقه وتمهد له، وبقدر ما هي مرآة لهذا الواقع فإنّه يمكن توظيفها لتزييف أو تشكيل او إثارة الرأي العام تجاه قضية معينة»[٢]، مما جعل المرسل يوصل هدفه إلى الجمهور بكل وضوح وشفافية. «يُقصد بالتواصل النصي أنّ الصورة والنص تسيران في اتجاه واحد حيث أنّها تؤيد أو تكمّل بعضها الآخر»[٣]. قد تتجه الصورة إلى وظائف عدّة فتارة نراها تقوم بإرشاد المرسل إليه وتوعيته من خلال بعض المؤشرات والدلالات فيقبل عليها الجمهور شريطة ألّا تكون مملّة وجافة كي لا يفر منها المرسل إليه وتارة أخرى قد تبدي لنا الجو النفسي المهيمن على المشهد الملموس. وقد تعني هذه الوظائف «تجميد لحظة من الزمن

---

١. مبارك محمد محجوب نصر وعلي محمد عثمان، **فاعلية الصورة الضوئية الإبداعية في الترويج لسياحة البيئات الصحراوية في السودان**، ص٣٥٥.

٢. لؤي الزعبي، **مدخل إلى الصورة والسينما**، ص٣٨.

٣. علي أصغر حبيبي وآخرون، **ارتباط تصوير و متن در تعامل كودک با داستان های كودكانه ی محمد العبد براساس نظريه ی پری نودلمن**، ص٧.

أو أنّها شكل جامد ينقل لحظة أو حال ما ربما كان موجوداً وربما مازال حاضراً»[١]، كما أنّ في مثل هذه الوظائف قد يتعلق الأمر بأبعاد الصورة الملتقطة حيث كل بُعد يمثّل حالة نفسية معينة.

الوظيفة الإرشادية[٢]

تُعدّ الوظيفة الإرشادية إحدى الوظائف الأساسية في التصوير الفوتوغرافي؛ لأنّها تضع معلومات غزيرة ودقيقة بين يدي المتلقي وقد تتضمن على «موضوع معيّن وتوجيهات وإرشادات معيّنة لفئة خاصة أو للجمهور عموماً. ويراعى دائماً في إعداد هذه الصور أن تكون مشوّقة وجذّابة كي يُقبل الجمهور على مشاهدتها وتقدم صور التوعية والإرشادات اللازمة في مختلف المجالات»[٣]. الوظيفة الإرشادية هي أهمّ الوظائف التي أخذت البُعد الدلالي في رواية "تغريبة القافر" حيث شيّد المؤلف الأحداث الأساسية للرواية بواسطتها فما كان له إلّا التحكّم بها كي يعرض الموهبة المتخفية في ذات الشخصية الرئيسة من خلال البرمجة العفويّة من قِبَل الروائيّ وقواعد السرد لأنّ العفوية ناتجة عن مخيلة المصوّر/ الراوي وهي بدورها تخضع لأبنية فنيّة مشكّلة كما في النص التالي:

«بينما اتكأ الطفل على جذع السدرة وبدأ ينكش الرمل بعصا صغيرة، وفي غمرة حديثهما أحنى رأسه ووضع أذنه على الأرض تماماً عند جذعها، ثم بدأ يهمس بكلمته التي يرددها دوماً في تلك الحال (ماي.. ماي..)»[٤]

تبدأ الوظيفة الإرشادية في هذه الصورة حينما ظهرت العلامات الأولى لموهبة "سالم بن عبد الله"، فيضع الروائيّ بعض الأمارات بين يدي المخاطب بواسطة اللغة البصرية، وهي عندما اتكأ الطفل على جذع السدرة وأخذ ينكش بالعصا وكأنّه يبحث عن شيء ما. يحاول الروائيّ هنا أن

---

١. سعيد الغريب الحجار، **التصوير الصحفي الفيلمي والرقمي**، ص٣٢.

2 . The guiding function

٣. لؤي الزعبي، **مدخل إلى الصورة والسينما**، ص٤٣.

٤. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص٧٢.

يتواصل مع المتلقي عبر بعض الحركات التي يقوم بها الطفل، لم يُصرّح السارد بالموهبة التي يمتلكها "سالم بن عبد الله"، بل يرشدنا إليها كما سعى القافر ببعض الإشارات لتبيين القضية وكشفها لأهله وسكان القرية، وهي إرشاد الناس لمجاري المياه المحتبسة في قاع الأرض. كما نلاحظ أنّ الروائيّ هنا بدأ بتوزيع ألبومه الصوري بحالات متسلسلة للطفل لإظهار الموهبة؛ ١. بداية بدأ الطفل بالبحث عن الشيء الذي يجذبه ٢. تسلّل فكره تدريجياً لصوت المياه وأحنى رأسه ٣. وفي النهاية استسلم لنداء مجاري المياه تحت الأرض.

١- تركيز الطفل على صوت المياه

٢-انحناء رأسه للتأكّد من الصوت ٣-الاستسلام لنداء خرير المياه

وعلى هذا المسار، يأتي مثال آخر للوظيفة الإرشادية وهو عندما كان الوعري يتحسس الأمل بين الناس المتعبين من الطرق على الصخرة الصلبة بعدما جفّت القرية ولم يبق فيها قطرة ماء:

«رأى الصخرة وهي تسدّ القناة وتحبس الماء، نظر إليه الناس، بعضهم بدا متوجساً والبعض الآخر ظل يترقّب ما سيقول، حتى نطق قائلاً لمن حوله:

_تحتاج تدهن بثوم.

فصرخ أحدهم وقد فتح عينه متعجباً:

_ثوم، من وين نجيب ثوم في هذا المحل؟»[١]

في هذا المقطع يعلو صوت الصورة ويحتل القاعدة اللغوية المتعلقة بالسرد الروائيّ فيأتي النص خاضعاً للوظيفة الإرشادية المختصة بالصورة الفوتوغرافيّة. بداية يركّز الروائيّ من منظار الوعري والزاوية التي يقف فيها، على تلك الصخرة الصمّاء التي تسدّ القناة وتحبس المياه، فعندما نزل الوعري إلى الصخرة بدأ ببعض الإرشادات للناس المتواجدين الذين كانوا يطلبون الإغاثة لتروية ظمئهم. من الملاحظ أنّ ملامح الصورة قد تمثلت في النص الذي يحمل طابع الصورة المرئية. وقد نرى أنّ الجمع بين اللغة الأدبيّة والصورة الفوتوغرافيّة أدّى إلى شحن الدلالات في كلا العنصرين.

الوظيفة السيكولوجية[٢]

ترتبط الصورة بالوظيفة السيكولوجية ارتباطاً وثيقاً فقد تحلّ بعض المفاهيم والمتطلبات العالقة والمعقدة كالعناصر النفسية والعقلية للمرسل إليه. «تُعتبر الصورة الفوتوغرافيّة إحدى عناصر اللغة المرئية، يوظفها المصمم لعمل علاقة متوازنة بين عناصر التصميم باعتبارها وسيطاً اتصالياً هاماً ينقل المعلومات والأحاسيس معاً»[٣]، أمّا في الأدب فبمجرد النظر إليها تنفك الكثير من الشفرات في النص الأدبيّ وعلى هذا الأساس جاء النص الروائيّ في رواية "تغريبة القافر" خاضعاً لقواعد الصورة الفوتوغرافيّة بواسطة زوايا المنظار النصي المتعلق ببعض الأمكنة المذكورة في الرواية. «وفي هذا الإطار تتميّز هذه الصورة بالاقتصاد والتكثيف والاختزال لأنّها تثبّت حالة نوعية في هذا المستوى الذي يُقرأ فيه النص/ الكتاب بدلالة الصورة الفوتوغرافيّة»[٤]. استخدم القاسمي هذه التقنية في خطابه

---

[١]. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص ١٢٠ و١٢١.

[2] . The psychological function

[٣]. هلال أحمد هلال طلبة، **دور النظام البصري لآلة التصوير والعوامل المؤثرة عليه في انتاج الصورة الرقمية**، ص٨٧.

[٤]. نصيرة لكحل وخيرة لكحل، **سوسيولوجيا الصورة الفوتوغرافية في الغلاف الروائي لرواية "أرصفة وجدران" لمحمد زفزاف أنموذجاً**، ص٢٧٦.

البصري ليحيل خيال المرسل إليه إلى صورة يتغلغل في إطار دقيق وواضح خاصّة تلك اللقطات المسجّلة من سيناريو الأحداث الهامّة.

في مشهد من اللحظات التي كانت آسية في طريقها إلى زوجها، شتّت الصورة مشاعر المرسل إليه فلا يدري إلى أي طابع نفسي يهتدي فتتداعى إلى نفسه أحاسيس مختلفة كما ورد أثناء سفر آسية إلى زوجها وتركها طفلها الذي كانت معه بين كل دقيقة وثانية وقد عزّ عليها هذا الفراق حتى تكرّر لها حلم مخيف يراودها بين كل حين ولحظة:

«كانت أحياناً تغفو على ظهر الدابة وتحلم بيدٍ صغيرةٍ تخرج من صفحة الماء وتمتدّ إليها طلباً للنجدة، وعندما تحاول انتشالها يُداخلها خوفٌ شديد من تلك اليد»[١]

بداية يحدّد القاسمي المسافة بين مكان التصوير ونقطة البؤرة حيث تقف آسية في اليابسة لتترقب لحظة نجاة الطفل وفي هذه الأثناء ينتابها شعور غريب مزيج بالدهشة والسعي لإخراج الطفل والخوف الشديد من الصورة المتجسدة أمام عينيها. وبما أنّ الصورة قد استخرجت من الحلم الذي يراود آسية في منامها أثناء سفرها إلى زوجها، فمن الملاحظ أنّ هذه الصورة قد امتلأت بالدلالات النفسية المزعجة بالنسبة لها وتكرار ظهورها جعل المرسل إليه يحل مكان الشخصية الروائيّة لتنبثق العلاقة الوطيدة بين النص السردي وفن الصورة المرئية ومن خلال هذه الزاوية وتقريب المتلقي من الشخصية ينقل لنا الشعور بالقلق لإنقاذ الطفل قبل الغرق.

٤- الحلم الذي يراود آسية في منامها

[١]. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص٤٧.

ينبثق من هذه الأماكن السرد البصري الفوتوغرافي الناتج عن مخيلة الكاتب فنراه يتكلم بلغة تضيء النص السردي ليجعل الصورة تسرد الحكاية كما في رواية "تغريبة القافر" حين كانت تمشي آسية بين الوديان متجهة إلى زوجها فأصابها التعب والإرهاق لتتوقف عند العين التي تجري من الوادي:

«بعد ساعة من الوقت هبطا وادياً تجري مياهه على حجارة الصفا وتتجمع في أحواض صغيرة ثم تتسرب في رملة مختلطة بحجارة مصقولة لتخرج من مكان آخر. يمرّ الماء عبر تلك الأرض الحجرية المصقولة مثل قنوات نُحتت بمهارة وعناية، في مكان يعمه الصمت والسكون، لو لا ذلك الحوار الطويل الذي لا يخفت للمياه المتدفقة.. مرّ شريط ذكرياتها أمامها..»[١]

تكمن في هذه الصورة الفوتوغرافيّة قيمة شعورية يسعى الروائيّ لإظهارها، ليبيّن الحالة النفسية التي تمرّ بها آسيا ومعاناتها بأنّها تحملت فراق طفلها الذي تركته في القرية لتبحث عن زوجها المصاب بالمرض في قرية الغافتين. ونلاحظ أنّ الصورة قد لعبت دوراً هامّاً في استجماع شريط الذكريات والشعور بالحزن إثر الحوادث التي مرّت بها آسيا وكل ذلك ظهر أمام عينيها من خلال الصورة الفوتوغرافيّة للمكان والماء المتدفق. مرور الماء عبر الأرض الحجرية وتدفق المياه بعث في نفسها الهدوء التام وتهيئتها للتفكير بالماضي.

٥- الأرض الحجرية

٦- تدفق المياه

[١]. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص٤٨.

إنّ المشهد المصوّر من هذه الحادثة، سقوط مريم في البئر، يمتلك جميع مؤهلات الصورة الفوتوغرافيّة الاحترافية وذلك بعد ما وقعت مريم في البئر العميق وعندما زاد الطرق في رأسها وبدأت تسمع هلوسات عجيبة وغريبة تناديها باسمها في قاع البئر مما يتراءى لها:

«احتشد الناس على هذا النحو: يأتي الواحد منهم مُهرولاً، يحدّق في الظلال القاتمة وفي عمق المياه حتّى تنجلي له صورة شخص ما في القعر، شخص لا يتمكن أحد من تبيين ملامحه ولا جنسه، وهكذا دواليك:

قالت امرأةٌ وهي تُغَطي فمها بلثام:

- كأنها خلقة.

وقال شابٌ في العشرين من عمره:

- ما شفت حد غرقان»[١]

كما هو واضح من إطار الصورة المتداعية أنّ النزعة السيكولوجية جعلت زهران القاسمي يقوم باستحضار هذه الصورة الفنية الممزوجة بالرعب والإبهام والغموض. فمن خلال الزاوية الفوقية التي يترصد بها الحدث (تنجلي له صورة شخص)، ومن منظار الناس القائمين في هذه الزاوية ينقل للمتلقي (المرسل إليه) شيئاً من الغموض والفضول لمعرفة المجهول المختبئ في ثنايا الحدث الدرامي. يتبين من هذه الزاوية عمق البئر الذي ابتلع "مريم بنت غانم" كما أنّه يثير تساؤلات عدّة لدى الحشد المتجمع من الناس وفي الوقت نفسه قد يؤثّر هذا الحدث على سيكولوجية المرسل إليه لما يحمل من طابع مثير.

الوظيفة التعبيريّة[٢]

الوظيفة التعبيريّه هي التي تُعبّر عن كل ما هو مكنون ويتضمن دلالات خفية أو بارزة لإثارة فضول المرسل إليه وتشويقه لمعرفة القدرة الكامنة في الصورة لإيصال فكرة معينة تحتوي على حدث هام

[١]. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص١٠.

[2] . The expressive function

أو مشاعر أو إشارات تتطلب تفاعل الجمهور و«هذه القدرة الاتصالية والتلميحية والإيحائية للصورة تمارسها هذه الأخيرة من خلال مختلف الإشارات والرموز والدلالات غير اللفظية، وأحيانا اللفظية في حالة المادة السمعية البصرية، التي تشكّل مفردات لغة الصورة، وعلى اعتبار، أنّ الصورة هي العنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى، فإنّ الدلالة البصرية أسهمت في توصيل المعنى للمشاهد مباشرة»[١]، فنرى أنّ الصورة هنا تستفرد دلالة «في المخيلة ضمن إطارها المعرفي والمرجعي الذي يتم تلقيه عبر حواس الاكتساب المعرفي»[٢]، على هذا النمط ثمة صور تعبيرية عديدة تناثرت على كافة الرواية إذ يتحدث الروائيّ عبر اللغة البصرية في وصف الشخصيات وأحداث القصة ويظهر ذلك حينما جرّبت "مريم بنت حمد بن غانم" أنواعاً عديدة من الأدوية إلّا أنّ أيّاً منها لم ينفع فأحضر لها زوجها، المُداوي ورأى أنّها مصابة بالشقيقة ولابد من كيّ رأسها ففزعت مريم من كلام المداوي ولكنّه أخبرها بأنّها يجب أنّ تصبر كي تشفى من الصداع. ترك مشهد كَيّ رأسها علامات تعبيرية عديدة على وجهها:

«صارت حديدته حمراء مثل جمرةٍ متّقدة، ثم بدأ في حرق فروة رأسها صبرت على الوجع والحديدة تكوي رأسها، ولكنّ الحروق سبّبت لها حمّى، فسقطَتْ بسببها طريحةَ الفراش أسبوعاً كاملاً، ولازمتها عمّتها كاذية بنت غانم»[٣]

يعتمد المتلقي هنا على الصورة الفوتوغرافيّة في تحليلها وفق مستويات الوظيفة التعبيرية للصورة ليضاهي مستويات التحليل في الخطاب اللساني. في هذه الصورة تظهر علامات التعب والوجع بسبب الصداع الشديد والكيّ بالحديدة على رأس مريم بحيث لازمتها الحمّى الشديدة مع ظهور كدمات وعلامات حمراء حول عينيها وكافة وجهها ورأسها بعد التعرض للإصابة مما جعلها طريحة الفراش أسبوعاً كاملاً . إنّ المرسل إليه قد وقع تحت سيطرة إيديولوجيا المرسل فأصبح رهين الصورة التعبيرية والفكرة المطروحة من قبل المُرسل (الكاتب) لتثبيت المفاهيم المنبعثة من الصورة ويتمثّل

١. لؤي الزعبي، **مدخل إلى الصورة والسينما**، ص٤٩ و٥٠.

٢. شاكر عجيل صاحي الهاشمي، **تمثلات السينما في رواية "حذاء فيللليني" لوحيد الطويلة**، ص٤٢٠.

٣. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص١٩ و٢٠.

ذلك في مقدرة المرسل على وصف الحالة التي تمرّ بها الشخصية من آلالام وأوجاع تتراءى لنا في الصورة الفوتوغرافيّة.

٧- الصورة التعبيرية لظهور الكدمات على وجه مريم

وفي حدث آخر تتجلى الصورة التعبيرية لتبيّن مدى أهمية المصيبة لدى "ود عامور" حينما تطوّع رجل لإبلاغه بأنّ ثمة جثة هامدة داخل البئر المظلم فذهب راكضاً إلى حيث دأب "ود عامور" أن يقبل على مزرعته الصغيرة وبينما كان في ثباته ويتلذذ بالنعاس سمع صوت الرجل وهو يناديه بصوت عالٍ فهبّ من رقدته ليتجه نحو موقع الحادثة:

«أخبره الرجل بما حدث فهبّ مسرعاً من دون أن يعود إلى الداخل للبس حذائه ركض حافياً ولم يتوقف إلّا عند البئر»[١].

تحكي هذه الصورة عن مدى تفاعل الشخصية مع الحدث بحيث أنّه بدأ يركض حافياً دون اكتراث وهذه الصفات تدلنا على صفات أخرى للشخصية وهي شهامة "ود عامور" وشجاعته لمساعدة أهل القرية كما أن السرعة والعجلة تدلان على أنّ المجتمع القروي تخيّم عليه روح التكاتف ومساعدة الغير.

٨- تعبير الصورة لتفاعل الشخصية مع الحدث

[١]. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص١٢.

كما استُحضرت أمارات التعب والإرهاق في وجه مريم من خلال رؤية إحدى الشخصيات العابرة في الرواية:

«سلّمت عليه ومشت في طريقها لكنّه شاهد ترنحاً خفيفاً في مشيتها وشاهد العصابة التي عصّبت بها رأسها، فاستوقفها قائلاً:

-تريدي دواء حال الصداع؟

_ التفتت ناحيته والتعجب بادٍ على وجهها، ثم سألته:

_مو دراك بصداعي؟

_كل شيء باين على وجهش»[١]

عندما أراد القاسمي تبيين الحالة العصيبة التي تمر بها مريم من ألم في رأسها عمد إلى لغة الصورة البصرية عبر قواعد خاصة تميل إلى الوظيفة التعبيرية، فجعل زاوية التصوير تقف محل بائع الأدوية الذي مرّت مريم من جانبه. استخدم الروائيّ هنا لغة الصورة لذا من خلال الموقف ظهرت أمام الشخصية صورة امرأة متعبة تترنح في مشيتها، وظهرت فيها علامات الكَيّ على رأسها، ولهذا شعر الرجل أنّها تشكو من صداع جسيم بالرغم من هذه العلامات التعبيرية البارزة تعجبت مريم من الأمر، ولكنّه أخبرها أنّها تبدو متعبة وتشكو من الصداع. نرى أنّ اللغة السردية قد تسربت إلى أعماق اللغة البصرية ونتجت منها لغة جديدة وممزوجة. عندما يقف المرسل إليه محل شخصية بائع الأدوية قد يرى صورة تمتاز بعلامات تعبيرية تجعله يعرف التلميحات البارزة في الصورة لإظهار علامات الألم والمرض على وجه الشخصية.

يبدع السارد في تصوير الشايب حميد بو عيون الذي يجلس في طرف من المشهد الروائيّ المتعلّق باستفتاء الناس والشيخ حامد لإخراج الجنين من بطن أمه المتوفاة:

فنقر الشايب بوعيون بعصاه الأرض الطينيّة وردّ عليه:

_الشرع هذا تتحمّله في عنقك إلى يوم القيامة[١]

[١]. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص٢٠ و٢١.

في زاوية من إطار المشهد يركّز القاسمي على الشايب حميد بو عيون في صورة تسلّط الضوء عليه لإظهار تعابير وجهه التي كانت بين غضب ولا مبالاة أي بينما كان الناس مجتمعين ويتحاورون بشأن الجنين، خرج الشيخ حامد بكلام يختلف عن رأي بوعيون حينها عبّرت الصورة عن غضبه، ومن الملاحظ أنّ وجوده في زاوية المشهد يعبّر عن ضبط النفس في وقت الشدّة وعدم الولولة كما فعل بقية أهل القرية. هنا تزيد الصورة من تفاعل المتلقي، ويُفهم من خلال سياق القصة جلوس بوعيون بهذه الطريقة في المشهد بمدى حكمته حيث حث الجميع على إنقاذ الجنين من خطر الموت.

٩- تعابير وجه الشايب وهو ينقر بعصاه على الأرض

الوظيفة الجماليّة[٢]

تُعدّ الصور من الأعمال الفنية التي تحتضن مضامين ومحتويات عديدة وتكون الداعم الأساسي لتنشيط الصحف والمجلات المزودة بنصوص ترتبط بهذه الصور. تدبّ روح الحيوية والنشاط في النصوص الأدبيّة بواسطة الملامح البصرية المترافقة بالعمل السردي، فمن خلال تسلّل الوظيفة الجمالية في النص الروائيّ قد يتمكن المرسل إليه أن يكون في تواصل تام دون انقطاع مع التجربة الروائيّة فيقوم بتفكيك الصور وتحليلها وفقاً للعناصر الجمالية المترتبة داخل سياق النص، وقد تنطلق هذه التجربة من «القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن، أو توفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدّة، والرؤية المباشرة، والموضوعات

١. **المصدر السابق**، ص٤٥.

2 . The aesthetic function.

القديمة المألوفة، من حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقض أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق»[١]، كما أنّ توظيف الراوي لهذا البُعد من الصورة في روايته «من أجل معالجة مهنية جمالية وأيديولوجية، ما يعطي للنص بُعداً تضمينياً، توجّه إلى المتلقي الذي لا يكتفي بتسليمها فقط، وإنّما يعيد قرائتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي»[٢]، وعلى هذا النحو قد تثير الصور اهتمام المتلقي وتجذبه إليها كبعض الصور التي جاء بها الروائيّ من الطبيعة الساحرة في إحدى قرى عمان:

«كانت شلالات الماء تهبط من الجبال وتذهب إلى عمق صحراءَ حصويةٍ نبتت فيها أصنافٌ من الأشجار الكبيرة مثل السدر والغاف والقرط والسمر، في سنوات الخصب التي أعقبت غرق مريم بنت حمد ود غانم»[٣]

تتفق هذه الصورة مع مجموعة دوافع للصعود بالمحتوى الجمالي إلى مراحل التخييل التي يمتلكها الروائيّ فيجعلنا أمام قصاصات من صور الطبيعة في القرية العمانية، فيبدأ بالتقاط صور عدّة من الحياة للقرية ليختم ألبومه الصوري. بهذا العمل يجعل المرسل إليه يجلس في زاوية من خياله ليتلقّى بعض الصور الخلابة من تلك الشلالات التي تخرج من جوف الجبال فتتحد آخذة طريقها نحو المنحدرات فالصحراء الحصوية المليئة بأصناف الأشجار والنباتات، فنرى أنّ هذه الوظيفة للصورة لعبت دور الوسيط وأنشأت قاعدة جمالية للتواصل التام بين المحتوى والمرسل إليه.

١٠- الصحراء الحصويّة

١١- شلالات الماء

١. ريتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، ص٣١٢.

٢. عبد الكاظم الأسدي، **فضاء الصورة الفوتوغرافية في رواية يا مريم**، ص٢١٢٩.

٣. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص٩٧.

وفي مقطوعة أخرى يحاول الراوي أن يبرز العلاقة بين التصوير والحس الذاتي وذلك حينما خرج المصلّون من المسجد بعد صلاة الفجر بدأ "أبو عيون" بتأمّل صفحة السماء:

«فنظر أبو عيون إلى صفحة السماء ووجد بعض النجوم الزاهرة ما زالت ترسل أضواءها فيها، لكنّه لم ير شيئاً غير عادي ومضى»[١]

ما يثير انتباهنا هو أنّ عدسة تصوير الروائيّ حلّت محل الشخصية الروائيّة ليتمكن المرسل إليه من العبور داخل كيان الشخصية ويتعمّق في طباعها وسلوكياتها. بعد ما هبّت الريح الجنوبية وتنبّأ شخص من المصلين أنّ هذه الريح تحمل ورائها أمر غير عادي فمن خلال هذه الصورة تظهر لنا عفوية "أبو عيون" وهدوئه التام إزاء هذا التنبأ لأنّ الصورة بدت بما تحمله من جماليتها الخاصة تتخللها السكينة والأمان إذ تحتوي على هدوء السماء والنجوم الزاهرة التي ما زالت ترسل أضواءها في صفحة السماء.

١٢- النجوم الزاهرة

الخاتمة

_ إنّ تواجد الصورة الفوتوغرافيّة في رواية "تغريبة القافر" يُعدّ من أكثر الصور تأثيراً بالمتلقي كونها تحمل تفاعلاً كبيراً مع المعطيات السردية في هذه الرواية فهي صورة مطرّزة وفقاً للواقع وهذا هو السبب الرئيس الذي حث زهران القاسمي لتوظيف آليات الصورة الفوتوغرافيّة.

_ تنبعث وظائف عدّة من الصورة الفوتوغرافيّة في النص السردي فتتمثّل في نسيج اللغة الروائيّة كالوظيفة الإرشادية المتجلية في مقاطع تتميّز بالبُعد الدلالي واللغة البصرية التي ترشدنا لأفكار

[١]. زهران القاسمي، **تغريبة القافر**، ص٤٢ و٤٣.

معينة يرمي إليها الروائيّ. وجود هذه الآلية في النص الأدبيّ لهذه الرواية في كثير من الأحيان تعدّ وثيقة تساهم في إعادة إحياء الأحداث.

_ إنّ إظهار الوظيفة التعبيرية في اللغة الروائيّة جعل المرسل إليه يسعى لاستحضار الصور، فمن خلال القدرة الكامنة في النص كالإيحاءات والإشارت والرموز، تتفكك بعض الأمور المعقدة، وهذه الميزة وفّرت الطاقة للمتلقي كي تخلق صورة تتجه نحو سدّ الفراغات في السرد الروائيّ وثبّت هذا الأمر من خلال التطرق لجميع تفاصيل الشخصيات بتصوّر ذهني مبدئي كي يتمكن المرسل إليه من استقبال الأحداث الآتية التي تلي الحادثة الكبرى وهي غرق "مريم بنت غانم" في البئر.

_ توظيف الألبوم الفوتوغرافي في هذه الرواية يُعدّ ذريعة للراوي كي يُظهر الجانب النفسي من النص الروائيّ الذي يتجسّد في سيكولوجية الشخصيات البارزة للثقافة العمانية عبر تعريف بعض المفاهيم المتعلقة بأساليب الحياة والأعراف القائمة في القرى العمانية آنذاك.

_ تضمّن المخزون اللغوي من النص الروائيّ لزهران القاسمي آليات فوتوغرافيّة عدّة تقوم بتسهيل العملية التواصلية بين المرسل والمرسل إليه، وبهذا العمل قد يتمكّن المتلقي من إدراك الفكرة المعنيّة التي يرمي إليها الروائيّ من خلال زوايا سردية عديدة.

قائمة المصادر والمراجع

أ: الكتب

١. بنكراد، سعيد، **وهج المعاني- سيميائيات الأنساق الثقافية**، الطبعة الأولى، المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٣م.

٢. الحجار، سعيد الغريب، **التصوير الصحفي الفيلمي والرقمي**، الطبعة الأولى، القاهرة: الدار المصرية اللبنيانية، ٢٠٠٨م.

٣. ريتشاردز ، إ. أ، **مبادئ النقد الأدبيّ**، ترجمة: مصطفى بدوي، الطبعة الأولى، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦١م.

٤. الزعبي، لؤي، **مدخل إلى الصورة والسينما**، الطبعة الأولى، سورية: منشورات الجامعة السورية الافتراضية، ٢٠٢٠م.

٥. القاسمي، زهران، **تغريبة القافر**، الطبعة الأولى، تونس: دار رشم للنشر والتوزيع، ٢٠٢٢م.

٦. القري، إدريس، **عتبات في الجماليات البصرية- الفوتوغرافيا**، الطبعة الأولى، الرباط: منشورات فكر، ٢٠١٦م.

ب: الرسائل والأطاريح الجامعيّة

٧. ساسي، وردة، بوقرة نور الهدى، «الرواية العربيّة الجديدة بين الكتابة الروائيّة والصورة السينمائية رواية "إبرة الرعب" لهيثم حسين»، رسالة ماجستير، المشرف: خالد شبلي، كلية الآداب واللغات: جامعة محمد بوضياف، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ٢٠٢٠م.

٨. مراد، مراح، الفيلم الروائيّ التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي أفلام ميل غيبسون أنموذجاً (القلب الشجاع_ آلام المسيح)، كلية الآداب والفنون: جامعة وهران، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، ٢٠١٩م.

ج: المجلات

٩. الأسدي، عبد الكاظم، ٢٠١٨م، «فضاء الصورة الفوتوغرافيّة في رواية يا مريم»، **مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية**. جامعة بابل، كلية الآداب، ع٤١. ص ٢١٢٧- ٢١٤٢/

١٠. بشير، عبد العالي، «أهمية الصورة الفوتوغرافيّة في توثيق الأحاسيس وتوقيف انسياب الزمن»، **مجلة بحوث سيميائية**، العدد١٦. ص ٤٠- ٥٣، ٢٠٢١م.

١١. بلاوي، رسول، «تداولية الخطاب التواصلي في قصائد المقاومة للشاعر سعيد الصقلاوي/ قصيدة صرخة طفل أنموذجاً»، **مجلة آفاق الحضارة الإسلامية**، العدد٢، طهران، ص٢٥-١، ١٤٤٢هـ.

١٢. بهزادي بور، أقدس، أنسية خزعلي، «السرد الروائيّ في خطاب "ناجي العلي" الكاريكاتيري»، **مجلة ادب عربي**، العدد٢١، صص٥٧-٩٧، ١٤٠٠ه. ش.

١٣. حبيبي، علي أصغر، عبد الباسط عرب يوسف آبادي، «ارتباط تصوير و متن در تعامل كودک با داستان هاى كودكانه ى محمد العبد براساس نظريه ى پرى نودلمن»، **فصلنامه ى علمى لسان مبين**، شماره ٤١، ص٢٤- ١، ١٣٩٩هـ.ش.

١٤. لكحل، نصيرة، وخيرة لكحل، «سوسيولوجيا الصورة الفوتوغرافيّة في الغلاف الروائيّ لرواية "أرصفة وجدران" لمحمد زفزاف أنموذجاً»، **مجلة سوسيولوجيا للدراسات والبحوث الإجتماعية**، العدد١، صص ٢٧٠- ٢٧٨، ٢٠١٨م.

١٥. مهايبة، هناء، عائشة رماش، «التعالق الفني نحو تبئير الفن الروائيّ ازدواج خطية السرد»، **مجلة إشكاليات في اللغة والأدب**، ج١١، العدد١، ص٣٤٤- ٣٦٦، ٢٠٢٢م.

١٦. نصر، مبارك محمد محجوب، علي محمد عثمان، «فاعلية الصورة الضوئية الإبداعية في الترويج لسياحة البيئات الصحراوية في السودان، **مجلة العلوم والتقانة: في العلوم الإنسانية**، ج١٩، العدد٤، ص٣٥٢- ٣٧٧، ٢٠١٨م.

١٧. الهاشمي، شاكر عجيل صاحي، تمثلات السينما في رواية "حذاء فيلليني" لوحيد الطويلة، **مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية**، العدد٣١، ص٤١٨- ٤٣٤، ٢٠١٨م.

١٨. هلال، أحمد هلال طلبة، «دور النظام البصري لآلة التصوير والعوامل المؤثرة عليه في انتاج الصورة الرقمية»، **مجلة علوم وفنون- دراسات وبحوث**، العدد٢٠، ص ٦٩ -٨٢، ٢٠٠٨م.

د: المواقع الإلكترونية

١٩. بلال رمضان، «رواية عن مقتفى أثر الماء»، https://m.youm7.com، (١٢/ ٣/ ٢٠٢٣).

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠١هـ ش/٢٠٢٣م

طغيان العلم والتقنية في رواية «حرب الكلب الثانية» وفق ميتاسرديات جان فرانسوا ليوتار ما بعد الحداثيّة

أحمد عارفي*؛ رجاء أبوعلي**

مقالة علميّة محكّمة

صص ٦٠- ٢٥

DOI: 10.22075/lasem.2023.28898.1350

الملخّص:

تناول ليوتار عقلانية المجتمع الحديث وعلمه وتقنيته وطردها كلها، لأنها أداة قمع في خدمة الرأسماليّين الذين يتاجرون بها في النظام الرأسمالي الذي خلق العلمَ والتكنولوجيا لكسب رأس‌المال، فأثّرا على كافّة جوانب الحياة البشريّة وأدّيا إلى هلاكه. إنه طرد الميتاسرديات الاستيعابية واقترح السرديات الصغرى والمؤقتة. تعالج هذه المقالة كيفيّة تجلّي النظام الرأسمالي عامّة والعلم والتقنية خاصّة في رواية «حرب الكلب الثانية» لإبراهيم نصر الله بطريقة المنهج الوصفيّ التحليليّ بالاعتماد على نظرية ليوتار ما بعد الحداثية «طرد الميتاسرديات». ومما وصلت إليه المقالة أن العلم والتكنولوجيا في رواية «حرب الكلب الثانية» أداة سلطة يدمّران البشر، لأن السياسيين استخدموهما استخداما أداتيا سيئا في تحقيق مصالحهم الخاصّة، حيث اخترع راشد التقنية واستخدمها في المستشفى لكسب الأموال، فأتاح المجال لتشابه الشخصيات الروائيّة، فأدّى ذلك إلى الفوضى وتدمير البشر. ومن آراء ليوتار ونصر الله المتشابهة بينهما أنهما أشارا إلى أن العلم والتكنولوجيا أداة سلطة في خدمة السياسيين وإلى الأزمات الّتي تسبّبها عقلانية المجتمع الحديث وعلمُه وتقنيته إلى حد شكّ كلاهما في هذا المجتمع وعلمه وتقنيته نتيجة الاستخدام الأداتي لكسب الربح، مع فارق أن ليوتار رفض تماما مجتمعَ الحداثة ومظاهره التي لا نستطيع رفضهاكلها، حيث عمل ذلك المجتمع بشكل ناجح إلى حد كبير -رغم مظاهره السلبية- على توفير الحياة الأحسن والحريّة والمساواة وإزالة الظلم والتمييز العنصري. وأمّا نصر الله فلا يرفضه تماما، بل يبدو أنه اقترح تحسينه وإصلاحه من خلال العقل التواصلي من خلال حوارات الشخصيات الروائيّة والتعبير عن الحجج من قِبَلها، وإن كانت كثرة الحوار في الرواية لا تشير إلى الديمقراطية وحرية التعبير، بل تشير إلى خداع البشر والفاشيّة والسيطرة السريّة، حيث سلبت الشخصياتُ الدكتاتوريّةُ حريةَ التعبير من الشخصيات الأخرى، وأهانتها ولم تسمح لها بإيرادَ الكلام والسؤال.

كلمات مفتاحيّة: ما بعد الحداثة؛ ليوتار؛ طرد الميتاسرديات؛ الرأسمالية والعلم والتكنولوجيا؛ إبراهيم نصر الله ورواية «حرب الكلب الثانية».

---

* – طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة العلامة الطباطبايي، إيران. (الكاتب المسؤول) Ahmad.ac73@gmail.com

** – أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة العلامة الطباطبايي، طهران إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٠٨/٢٨هـ.ش= ٢٠٢٢/١١/١٩م – تاريخ القبول: ١٤٠١/١١/١٢ هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٢/٠١م.

المقدمة

إن ما بعد الحداثة فكرة لنقد الحداثة، على خلاف الذين يرون ما بعد الحداثة من الجهة التاريخية، كما وصفها جان فرانسوا ليوتار بوضع الثقافة والحضارة البشريّة وعلمها وتقنيتها المؤديتين إلى الفوضى وتدمير البشر وهي جزء من الحداثة واستمرار لها وسّع الفلاسفة ما بعد الحداثيين فضاءَها الواسع مع نقدها. فإن ليوتار رأى ما بعد الحداثة عصر طرد الميتاسرديات الّتي نزعت مشروعيتها لتوسيعها وجعلها في متناول السياسيين الرأسماليين الذين يبرّرون بوسيلتها أعمالهم غير الأخلاقيّة وعصر الحكايات الصغرى التي تكون في متناول أيدي الناس ولا تدّعي إثبات حقيقة شاملة على خلاف الميتاسرديات.

إن رواية «حرب الكلب الثانية» لإبراهيم نصر الله رواية سياسية كتبها الروائي سنة ٢٠١٦م في الدفاع عن الشعب الفلسطينيّ للتخلص من استعمار أمريكا وإسرائيل الغاصبتين. مسألة هذه الرواية المحورية هي مسألة تشابه الشخصيات الروائية -وهي حرب الكلب الثانية نفسها- إثر اختراع التقنية على يد راشد بطل الرواية الّتي تؤدّي إلى الفوضى والنزاع وفي النهاية تدمير البشر. هذه الروايةُ -وإن كانت تُعرَف بوصفها رواية فانتازيّة وما فوق الواقعيّة- ذات تقنيّات ما بعد حداثية تستحق الدراسة وفق نظريات ما بعد الحداثية كنظرية ليوتار المسماة بطرد الميتاسرديات، المصطنعات والاصطناع وما فوق الواقع لجان بودريار، نظرية معرفة الوجود لمك‌هيل ونظرية السلطة والقدرة لميشيل فوكو.

ضرورة البحث

أمّا ضرورة بحثنا فهي أن النظام الرأسمالي والعلم والتقنية تلعب دورا رئيسا في أحداث الرواية؛ حيث إنها تظهر أداة مدمرة عند السياسين في قمع البشر واستبعادهم وتدميرهم؛ لأنهم استخدموها كلها في تحقيق مصالحهم الخاصة بسبب انتهازيتهم في كسب الأموال إلى حد المتاجرة بنفوس البشر وحياتهم بوسيلة مهنة الطب في المستشفى التي صارت أداة السلطة والقمع، فقاموا بعمليّة جراحيّة مزيفة خطرة لكسب الأموال.

أسئلة الدراسة

كيف يتجلّى ويطغى النظام الرأسماليّ عامّة والعلم والتقنية خاصّة في رواية «حرب الكلب الثانية» وفقا لنظريّة ليوتار؟

ما الأفكار المتشابهة وغير المتشابهة بين ليوتار ونصر الله في رواية «حرب الكلب الثانية»؟

خلفيّة البحث

قد أنجزت دراسات حول نظريّة ليوتار ورواية «حرب الكلب الثانية»، نشير إلى أهمها باختصار:

رسالة ماجستر «جماليّة الأساليب النحويّة في رواية «حرب الكلب الثانية» (٢٠٢٠م) لأحمد عارفي من جامعة تربيت‌مدرس تحت إشراف فرامرز ميرزايى. يدرس الكاتب هذه الرواية نحويا وبلاغيا وارتباط الأساليب النحويّة والبلاغيّة مع العناصر الروائيّة كالسرد والوصف والحوار. ولا إشارة فيها إلى نظريات ما بعد الحداثة.

رسالة «دراسة زاوية الرؤية في رواية «حرب الكلب الثانية» وفقا لنظرية سيمبسون» (٢٠٢٠م) لمونا نعيمى كيابياني من جامعة الزهرا (س) تدرس زاوية رؤية الرواية حسب نظرية سيمبسون.

مقالة «سرديّة الفوضى وعقد الإنسان في الرواية العجائبيّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصر الله نموذجا» (٢٠١٩م) لمصطفى حسين إيمان ومحمد القضاة في مجلة جامعة البعث. يدّعي الكاتبان أن الشك سيطر على هذه الرواية وأن البشر، إثر مسألة التشابه والتقليد العشوائي، هم ضحيّة الحروب والفوضويات التي عاملها البشر أنفسهم.

مقالة «فانتازيا الرؤية المستقبليّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصر الله أنموذجا» (٢٠١٩م) لهدى أبو غنيمة، في مجلة الأفكار، ادّعت أن نصر الله في هذه الرواية، باستخدام أسلوب الفانتزيا للمستقبل، يهدّد سلامة الإنسان وعلاقته مع المجتمع.

مقالة «استراتيجية في حل منازعة ليوتار وهابرماس حول اللغة والإجماع العام» (٢٠١٧م) لهادي آجيلي و محسن سلگي في مجلة الحكمة والفلسفة، العدد الثالث، السنة الثانية عشرة.

يدرس الكاتبان استراتيجة في حل منازعة بين ليوتار وهابرماس ويريان أن هاتين النظريتين مكملان لبعضهما البعض الآخر.

مقالة «الدلالات التربويّة لرؤية ليوتار ما بعد الحداثية ونقدها» (٢٠٠٥م) لحجت الله فاني في مجلة «فصلنامه نوآوری‌های آموزشی» العدد التاسع، السنة الثالثة. درست الدلالات التربويّة لرؤية ليوتار ما بعد الحداثية ونقدتها.

رغم الدراسات المنجزة على أساس نظرية ليوتار ورواية «حرب الكلب الثانية» لنصر الله الدالة على أهمية الرواية، لم‌نجد دراسة تدرس هذه الرواية حسب نظرية ليوتار. ففرق بحثنا عن كل الأبحاث المشار إليها حول هذه الرواية في هذه الخلفيّة هو أن بحثنا يتطرّق إلى دور الرأسماليّة عامة والعلم والتقنية خاصّة في أحداث الرواية وقمع البشر واستعبادهم وتدميرهم وفقا لنظريّة ليوتار، حيث لا تشير إليها الأبحاث الأخرى، بل تبحث عن الدلالات النحوية وعناصر الرواية كالسرد وزواية الرؤية وما إلى ذلك خارج نظريّة ليوتار. لذا يمكن القول إن هذه المقالة هي أول مقالة تدرس مكونات ليوتار ما بعد الحداثيّة في هذه الرواية.

وضعية ما بعد الحداثة وفق نظريّة ليوتار

إن استيعاب وضعية ما بعد الحداثة بفضل فلاسفة كجان فرانسوا ليوتار (Jean-Francois Lyotard) ولاسيما بعد نشر كتابه الجليل «الوضع ما بعد الحداثي، تقرير عن المعرفة»، حيث كافّة البحوث دون ملاحظاته في هذا الكتاب ناقصة جدا. رأى بعض العلماء أن سبب ظهور ما بعد الحداثة يتجلّى في الأزمات التي تؤدّي إليها تطوراتُ عصر الحداثة، التطرف في عقلنة الشؤون، البيروقراطية وسيطرة التقنية على الإنسان الّتي وفّرت تقييد الإنسان بدل حريته[١]. فلذا «يرى البعض بأن مجتمع ما بعد الحداثة هو مجتمع أقل إنسانية بلا قِيَم؛ لأن القيم تفقد فيه

[١]. ملاابراهيمى ورحيمى، **تحليل مؤلفه‌هاي پسامدرنيسم در آثار داستاني جبرا ابراهيم جبرا(با تكيه بر رمان‌هاي البحث عن وليد مسعود ويوميات سراب عفّان)**، ص٢٧٣.

صفة المعيارية بسبب تطور علمي وتكنولوجي يسبّب نشر الرذيلة والعنف[١]». «وحقا إن مفهوم ما بعد الحداثة ظهر أول ما ظهر عند المؤرخ البريطاني الشهير «آرنولد توينبي» (Arnold Toynbee) (١٩٥٩)، فجعله يدلّ على أمارات ثلاث ميّزت الفكر والمجتمع الغربيين بعد منتصف قرن العشرين، وهي اللاعقلانية والفوضوية والتشوّش[٢]». فالعلماء لا يتّفقون في تعريف ما بعد الحداثة وتوصيفه، حيث إن عالم الاقتصاد هيرمان كاهن (Herman Kahn) يصفه بعصر المجتمع ما بعد الاقتصادي، ودانييل بل(Daniel Bell) عالم الاجتماع الأمريكي يصفه بعصر ما بعد الصناعي، وأميتاي إتزيوني(Amitai Etzioni) الناقد الفني يصفه بعصر ما بعد العهد الحديث، ويصفه زبيچنيو بريجنسكي(Zbigniew Brzezinski) بعصر ما بعد عهد التقنية والالكترونيك ويصفه ليوتار بعصر ما بعد المجتمع الحديث[٣]. فكل هذه الأوصاف تشمل عصر ما بعد الحداثة، حيث أشار كل عالم إلى واحد منها ونحن نشاهد هذه الأوصاف في المجتمع الحالي والآثار ما بعد الحداثية كرواية «حرب الكلب الثانية».

إن ليوتار هو من أكبر فلاسفة ما بعد الحداثة الذي جاء بما بعد الحداثة من الفلسفة إلى الأدب. إنه رأى ما بعد الحداثة جزءا من الحداثة واستمرارا لها[٤] وعرّفها بوضعية البشر وثقافتهم وعقلانيتهم وعلمهم المتأزم مع التشكيك في الميتاسرديات ونزع مشروعيتها نتيجة التقدّم في العلوم والتقنية خلال الحرب العالمية الثانية[٥]، فـ«عصر ما بعد الحداثة هو ردّة فعل ضد الحداثة، أي ضد تمجيد النزعات الوضعية والتقنية والعقلانية، والإعلاء من شأن التقدم الأحادي الجانب والإقرار بالحقائق المطلقة، والتخطيط العقلاني للأنظمة الاجتماعية، وتوحيد أنماط إنتاج المعرفة. مقابل ذلك، يُوصَفُ عصر ما بعد الحداثة بكونه عصر التنوع والاختلاف والتشظي

---

١. معدن، «**قراءة سوسيولوجية في " الوضع ما بعد الحداثي" عند فرنسوا ليوتار**»، صص٣١٣-٣١٢.

٢. الشيخ والطائري، **مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة-حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، ص١٠.

٣. **المصدر نفسه**، ص١٢.

٤. ليوتار، **الوضع مابعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة**، ص٩٥.

٥. **المصدر نفسه**، صص٢٤ و ٥٦.

والتفتّت»[١]. إنّ البشر والعلم والثقافة البشرية باعتقاد ليوتار في خدمة الحكومات الرأسماليين كسلع يتاجرون بها[٢]، فلذا «ليس الإنسان المستقل والعقلاني ذا طبيعة واحدة وثابتة، ولكنه ممثل يجد هويات متعددة بناءً على الأدوار التي يقوم بها في ألعاب اللغويات المتعددة»[٣]. و«نظرًا لعدم وجود حقيقة منفصلة عن المصالح الإيديولوجية، فإن تجزئة العلم معيار، والتعددية الدائمة للثقافة هي مجرد حقيقة واقعيّة غير مصطنعة يجب أن يواجهها البشر دائما»[٤] ونتيجة لإتلاف الحقيقة، وفقًا لنظرية جان بودريار فإن المصطنعات والنسخ قد حلّت محل الحقيقة، فلا توجد طريقة للتمييز بين الاثنين[٥].

ميتاسرديات ليوتار ما بعد الحداثية ونقدها

عرّف ليوتار نظريته ما بعد الحداثية، بطرد الميتاسرديات التي يعتقد أن ما بعد الحداثة تساوي التشكيك في الميتاسرديات ونزع مشروعيتها نتيجة تقدّم العلوم والتقنية منذ الحرب العالمية الثانية[٦]. إنه عرّف الميتاسرديات بأيّ اعتقادات مذهبيّة وعلمية وسياسية وثقافية مطلقة واستيعابية كالنظريات العلمية أو الاعتقاد بالديموقراطية أو النظام الرأسمالي[٧] أو «أيّ سعي نظري لتواجد الأصل أو الأصول الكليّة الحاكمة على كافّة الأعمال البشريّة والعلاقات الاجتماعيّة الّتي أية منهما لعبة لغويّة»[٨]. وبرأيه بما أن عالم ما بعد الحداثة عالم نسبي و«بسبب تعدد طبيعة الألعاب

---

١. الشيخ والطائري، **مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة-حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، ص١١.

٢. ليوتار، **الوضع مابعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة**، ٢٩ و ٧٧.

٣. فانی، **دلالتهای تربیتی دیدگاه پست مدرنیستی لیوتار ونقد آن**، ٧١.

٤. ترنر، **نظریه‌های پست‌مدرنیست**، ١١.

٥. بودريار، **المصطنع والاصطناع**، ١٨.

٦. ليوتار، **الوضع مابعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة**، ٢٤ و ٥٦.

٧. يوسف، **مابعدالحداثة وتجلياتها النقدية**، ٢٨.

٨. حقيقی، **گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا**، ٣٣.

اللغوية، ليست مكانة للأصول الكليّة الحاكمة عليها، فأي سعي لتواجد الميتاسرديات يدين بالفشل»[١]. هذه الميتاسرديات «تستند إلى السرديات التاريخيّة الّتي يشكّك في صحّتها ما بعد الحداثيين»[٢] وإنها تكثرية واستيعابية في العالم وفقا لنظرية يورغن هابرماس(Jürgen Habermas). ينقد ليوتار هذه النظرية كميتاسرديّة[٣] ويعتقد أن الميتاسرديات تُواجه أزمة المشروعيّة بسبب استيعابها وخطرها وعدم التنوع والإبداع اللّذَين يسبّبان سقوط المجتمع، لأن الحكوميين السياسيين أو من يريد أن يصل إلى الحكومة والقدرة «يبنوها ويشيعوها. فإنهم عندما يريدون أن يبرّروا أهدافهَم ونواياهم مشروعةً، فيتوسلوا إلى هذه الميتاسرديات حول القيم الوطنية القديمة والروح الوطنية والملاحم التاريخية للأمة»[٤]. فلذا ليس لهذه الميتاسرديات أساس حقيقي، لكنها تبدو ذات أساس حقيقي يصدَّق، لأن الرواياتِ الصغيرةَ التي خلقتها، صحيحةً في مكانها إلى حد أن هذه الروايات الصغيرة تؤدّي إلى أن تبدو الميتاسرديات بأنها ذات أساس حقيقي، مع أنها خال عن أساس حقيقي، فلها أساس اصطناعي مزيّف على تعبير جان بودريار[٥]. ففي المجتمع الذي سيطرت عليها المعرفة العلميّة والتقنية، أخذت الميتاسردياتُ مشروعيتَها من معلومات خلطت مع تقدم التقنية والمصارف المعلوماتيّة والأدوات الكمبيوتريّة[٦]. فاقترح ليوتار بدل الميتاسرديات، الحكاياتِ الصغرى التي سبّبت تقدّمَ المجتمع بسبب عدم الاستيعاب وذات التنوع والإبداع[٧] وإنها «شكل من المقاومة وراء التأثيرات الخطابيّة للميتاسرديات التي صيّرت في الماضي وصولَ أيدينا إلى المصادر المعلوماتية والعلم

---

١. **المصدر نفسه**، ص٣٣.

٢. پاينده، **نظريه ونقد ادبى(درسنامه‌اى ميان رشته‌اى)**، ١٧٩.

٣. ليوتار، **الوضع مابعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة**، ص٢٥.

٤. پاينده، **نظريه ونقد ادبى(درسنامه‌اى ميان رشته‌اى)**، ١٧٩-١٨٠.

٥. **المصدر نفسه**، ١٧٩.

٦. عطية، **ليوتار والوضع مابعدالحداثي**، ص٢٢٧.

٧. **المصدر نفسه**، ٢٥٢.

غيرَ ممكن بوصفهما أداة تدمير البشر»[١]. استمدّ ليوتار لإثبات نظريته ما بعد الحداثية من نظرية الألعاب اللغوية لفيتجنشتاين بتأثر منه. والمقصود من الألعاب اللغوية هو عدمُ وجود أصول كليّة حاكمة على الأعمال البشرية والعلاقات الاجتماعية في المجتمع كاللغات البشرية الّتي لم‌تحكم عليها أصولٌ كليةٌ، بل كل منها بأنواعه المختلفة ذو قاعدة خاصة به. فإن مجتمع ما بعد الحداثة مجموعة من المجتمعات الصغرى مع قواعد وأصول أخلاقية واجتماعية متنوعة وفي بعض الأحيان متضادة غير مقارنة»[٢]. فكل من الأديان والعقائد الدينية والحقول الثقافيّة المتنوعة كالعلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية والفلسفه والأدب والأخلاق والسياسة والنظريات العلميّة كالديمقراطية والشيوعيّة والاشتراكيّة يعتبر نوعا مختلفا من الألعاب اللغوية والميتاحكايات غير المقارنة، لأن هذه النظريات كالديمقراطية والشيوعيّة والاشتراكيّة وغيرها باعتقاد ليوتار ليس لها مصداق حقيقي يدلّ عليها في المجتمع، بل يخدع السياسيون بأسمائها البشرَ بأن المساوات أو حرية التعبير وغيرها تسود المجتمع، فيقمعون ويدّمرون البشر من خلالها، فاعتقادُه هذا إلى حدٍّ ما صحيحٌ ومعقولٌ.

يذكر ليوتار مسألة الميتاسرديات في الواقع وراء مفهوم"أزمة المشروعية والإجماع" لهابرماس، لأن هابرماس في نظريته المعنونة بالفعل التواصلي أو العقل التواصلي، تابعا لأمانوئل كانت(Immanuel Kant) الذي يعتقد بالإجماعيّة والشموليّة في الأحكام الأخلاقيّة، يؤكّد على قاعدة المحادثة والإقناع والإجماع والوفاق، فيخالفه ليوتار بشدّة ويعتقد أن الألعاب اللغوية غير مقارنة معا بسبب نسبية الإجماع واختلاف الألعاب اللغوية وتنوعها[٣].

ومن هذا المنظار تم نقد ليوتار، لأن نظريّة ليوتار المسماة بطرد الميتاسرديات نفسها نوعٌ من الميتاسرديات الاستيعابية الشمولية، إلى حد أن هابرماس أيضا ينقد نظرية ليوتار باعتبارها نوعا من الميتاسرديات، لأن «ردَّ الميتاسرديات على يد ما بعد الحداثيين معادلُ المعارضةِ مع

---

١. **المصدر نفسه**، ص١٨٠.

٢. فيتجنشتاين، **تحقيقات فلسفية**، ٢٢٥؛ حقيقى، **گذار از مدرنيته؟ نيچه، فوكو، ليوتار، دريدا**، ٤٢).

٣. ليوتار، **الوضع مابعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة**، ٢٥.

النظريّات والقواعد والأصول كلها التي لا مفر منها. فجملة ليوتار الشهيرة «ما بعد الحداثة هو عدم الاعتقاد بالميتاسرديات» نفسها هي نظرية استيعابية شموليّة، فهي ميتاسرد. فلذا يعتقد بعض ناقدي ما بعد الحداثة كرطاسني وبوين أن ليوتار يرسّم تصويرا شموليّا واستيعابيا للكل ولا يستطيع أن يفرّ من تعيين التكافؤ الاستعمالي في عمليّة السعي على تواجد نظرية اجتماعية ما بعد حداثية»[١]. فنقد هابرماس على ليوتار صحيحٌ ومعقولٌ، لأن صحة حكم نظرية ما بعد الحداثيين تُثبت عن طريق حكم كلي واستيعابي باسم طرد الميتاسرديات، حيث لا يستطيع ما بعد الحداثيين الفرار من هذه الأصول الكليّة لإثبات نظرياتهم وملاحظاتهم، لأننا في تعلّم العلوم والفنون، نحتاج في البداية إلى الأصول والكليات، ثمّ نتعلّم الجزئيات، لأن «التعلّمُ تعلّمُ أصلٍ واحدٍ دائما. فنحن لا نتعلّم من علمائنا السلفيين دون أصول، وبيان استدلال للأصول والكليات عامّةً، فليس هناك استدلال للخواص عامّةً»[٢].

وعلى هذا الأساس، تعتبر كل مكونات ليوتار كالنظام الرأسمالي والعلم والتقنية وانعدام الحقيقة والتشكيك ميتاسرديات. فنعبّر عنها تحت عنوانين فرعيين، هما: العلمُ والتقنية المرتبطان معا، وانعدامُ الحقيقة والتشكيكُ المرتبطان معا، ولا نذكر النظام الرأسمالي تحت عنوان مستقل، بل نشير إليه تحت عنوان العلم والتقنية اللّذَينِ هما حصيلتا هذا النظام، لأننا نرّكز أكثر على آراء ليوتار الأساسيّة الّتي تتمحور في العلم والتقنية ونتاجهما أي انعدام الحقيقة والتشكيك.

العلم والتقنية

لم يكن العلم في الماضي مرتبطا بالصناعة والاقتصاد، بل ارتبط بهما في عصر الحداثة مع تطور البشر على صعيد الحياة والثورة الصناعيّة وانتهازيتها، فالتقنية ثمرة هذا الارتباط للحداثة في النظام الرأسمالي الّذي أصبح معيارًا لتحديد قيمة كل شيء في المجتمع، حيث سيطر هذا النظام الرأسمالي على البشر بعد أن نشأة البشر ويحاولون أن يسيطروا عليه، فالبشر صاروا جزءا

[١]. قمی، **تأثير نظريه بازي‌هاي زباني ويتگنشتاين بر فلسفه ليوتار**، ص٨١.

[٢]. حقيقی، **گذار از مدرنيته؟ نيچه، فوكو، ليوتار، دريدا**، ١١٠.

منه، حيث يستخدم كل شيء ماديا وأداتيّا تحت هذا النظام لمنافعه وهذا شيء طبيعي، لأن الغرب يميل إلى الماديات، فنشأت الرأسمالية للوصول إلى الماديّات. جدير بالذكر أننا إذا كنا نستحدم الرأسمالية كوسيلة في رفع الحوائج مع السيطرة عليها، فليست (الرأسمالية) مخربة ومضرّة في ذاتها، وأما إذا كنا نجعلها غاية لنفسها، ونستخدمها كغاية، فتكون مخربة ومضرة تسبّبُ سقوطَ الأخلاق والمجتمع.

ومن السمات البارزة لهذا العصر، نشرُ الأفكار البشرية من خلال التقنية التي أسست في الفترة الحالية ثورة نووية وإلكترونية عظيمة، حيث قصفت الولايات المتحدة في الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩م مدينتي هيروشيما وناغازاكي من اليابان بالقنبلة الذرية التي قتلت آلاف الأشخاص ودمرت آلاف المباني، لدرجة جعلت مفكري ما بعد الحداثة متشائمين من المجتمع الحديث وتقدمه العلمي، لأن الحداثيين بمعاداة الدين وردّه ووضع العقل موضعه كمحور، زعموا أن العقل يسبب سعادة البشرية، بينما العقل الحديث يسبب الفوضى في المجتمع، وتدمير البشر والتمييز العنصري وتفوق العرق الأبيض على الأسود وتفوّق الغرب على الشرق، واستعمار البشر واستغلالهم، والمجاعة والجوع، وغيرها، بدلاً من سعادة البشرية[١]، إلى حد رفض ليوتار للنظام الرأسمالي باعتباره ميتاسرد ورآه كأداة في خدمة الحكومات السياسية الرأسمالية، وحتى عامة الناس الذين يستخدمون العلم والتقنية استخداما سيّئا للوصول إلى رأس المال والسيطرة على البشرية كسلعة، ورأى العقل الحديث هيمنة وقوة السياسيين[٢].

إن البحث عن التقنية شاع لأول مرة بين مدرسة فرانكفورت، ولاسيما عند هربرت ماركوزة، التي اعتبرت العالم الصناعي تحت سيطرة البيروقراطية الحديثة نتاجًا لعملية العقلانية الحديثة الّتي سببت فوضويّة المجتمع وتدميره باستخدامها الأداتي[٣]، حتى امتدت هذه المعركة إلى مفكري ما بعد الحداثة. إن التقنية كمظهر من الميتاسرديات في نظرية ليوتار أنشأها السياسيون ووسعوها

---

[١]. يوسف، **مابعدالحداثة وتجلياتها النقدية**، ص٢٥.

[٢]. سبيلا وبنعبدالعالى، **مابعدالحداثة، تجلياتها وانتقاداتها(دفاتر فلسفية، نصوص مختارة)**، ١٠.

[٣]. فينلايسون ، **درآمدى بر هابرماس**، ٢٦.

للوصول إلى رأس المال[١]، لذا فإن العلم في شكل سلعةٍ معلوماتيةٍ لازمةٍ لقوةِ الإنتاجِ، أصبحَ الآن امتيازًا مهمًا – ربما أهمَّ امتيازٍ – في المنافسة العالمية للسلطة وستظل كما هي[٢]، فيربط ليوتار التقنية بالاقتصاد، ويعتقد أن لا تقنية دون الاقتصاد ولا اقتصاد دون التقنية[٣]. ويعتقد أيضا أن مجتمع ما بعد الحداثة هو مجتمع ما بعد صناعي ظهر في الفترة الثالثة من اكتناز الرأسمالية وهو عاملٌ يتمايز تعدد الجنس والاستهلاكية، ويؤكد على أسعار السلع والاستهلاك على أساس الإنتاج، وهي مرحلة مهمة من التقدم النووي والإلكتروني[٤].

يعلن ليوتار أن عصر التقنية مرحلة جديدة من الصراع العالمي والعنف، إلى حد أن ميشيل فوكو(Michel Foucault) أكبر منتقدي عقل الحداثة ومن أعظم مفكري ما بعد الحداثة، يربط قضية موت الإنسان بالتقنية ويعرّف العقلَ والتقنية الحديثين قوة قمعية للسياسيين[٥]. حسب رأي فوكو يموت الإنسان المعاصر في يوم واحد عدة مرات، لأنه يعاني من هيمنة الأنظمة الشرقية والغربية وتأثيرات وفجائع الحروب وأسلحة الدمار الشامل وهيمنة التقنية والتقدم الصناعي. فتتحوّلُ الحياةَ إلى عالم مليء بالرغبة في شهوات الرأسماليين الذين لا يشبعون، فيفقد الإنسانُ المعاصرُ إرادةَ الحياة ويعلن انتحاره، لأنه أدرك أن التقنية سببت خسارة وتدمير البشرية نفسها[٦].

بما أن نقد ليوتار للمجتمع الثقافي الحديث، كنقد بقيّة مفكري ما بعد الحداثة، نقد جذري وأساسي، لكنه لا يقدّم استراتيجية لهذه المشكلة، بل بدلاً من ذلك يرفض تمامًا مشروع التنوير والعقلانية للمجتمع البشري الحديث، فهو نقد أساسي لنظريته، لأنه يجب أن يكمل ويحسّن

---

١. حقيقی، **گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا**، ٢٥.

٢. ليوتار، **الوضع مابعد الحداثی؛ تقرير عن المعرفة**، ٥٧.

٣. **المصدر نفسه**: ٦٢؛ ليشته، **خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى مابعد الحداثة**، ٤٩٦.

٤. يوسف، **مابعدالحداثة وتجلياتها النقديّة**، ١٥.

٥. فوكو، **نظام الخطاب**، ٧٣.

٦. **المصدر نفسه**، ٧٣-١٠٠؛ قادم، **موت الإنسان في الفلسفة الغربية الحديثة: من نيتشه إلى فوكو قراءة في نماذج**، ١٤٥-١٤٦.

مع نقده الجذري والأساسي، -وفقًا لهابرماس- مشروعَ التنوير غير المكتمل من خلال إيجاد طريقة للتحكم في قوة المعرفة والتقنية وارتباطها بالعمليات القائمة على الفطرة السليمة والحياة اليومية بواسطة عملية التنوير[١]، وإلا فإن النقد دون تقديم الإستراتيجيّة وإعادة البناء والتحسين، مُدان بالفشل.

انعدام الحقيقة والتشكيك الشديد

ظهرت ما بعد الحداثة في بداية حقبة جديدة من ازدواجية الشك واليقين. سيطرت الطريقة التجريبية في القرن التاسع عشر على العصر كطريقة لتحقّق المعرفة اليقينية من خلال التجربة الخارجية والحواس الخمسة، حتى شكّت الفلسفة الألمانية بقيادة كانط في قوة الحواس والتجربة الخارجية الناشئة عن الحواس في تحقيق المعرفة اليقينية. ثم بدأ عهد جديد في منتصف القرن التاسع عشر مع ظهور العلم والتقنية في النظام الرأسمالي والصناعي، الذي يتّسم بانعدام الحقيقة والشك. كانت هذه الشكوك نتيجة النظام الرأسمالي ومنتجاته، أي العلم والتقنية، حيث قصفت الولايات المتحدة الأمريكية خلال الحرب العالمية الثانية مدينتي هيروشيما وناغازاكي في اليابان بالقنابل الذرية وسببت دمارا واسع النطاق. وأدّت نتائج تطبيقات التقنية على الاكتشافات العلمية إلى الشعور بالخوف الشديد وأدرك العالَم أن العلم والتقنية قد فشلا في توفير السعادة والأمن واليقين، وقدّما البؤس للعالم، فسادَ الشكُّ واليأسُ على عصر التقنية في قوة العلم لتوفير السعادة والمعرفة والحقيقة، حتى طرد ما بعد الحداثيين عقل الحداثة وعلمها وتجربتها، فآمنوا بغياب الحقيقة واللامعنى، بحيث اعتبروا الحقيقة أوهامًا وأخيلة نسيها الناس لأنها وهم وخيال[٢] أو وفقًا لاعتقاد نيتشه فإن الحقيقة هي «نوع من الخطأ لا يستطيع الإنسانُ استمرارَ الحياة دونها»[٣].

---

[١]. فينلايسون، **درآمدی بر هابرماس**، ٩٨-٩٩.

[٢]. حمودة، **المرايا المحدبة(من البنيوية إلى التفكيك)**، ٢٩٩-٣٠٠.

[٣]. حقيقي، **گذار از مدرنيته؟ نيچه، فوكو، ليوتار، دريدا**، ١٤٨.

يكونُ الشك الشديد والإيمان بمستويات مختلفة من الوجود، سمتُ من السمات البارزة للأعمال المكتوبة على أساس مكونات ما بعد الحداثة. يعتقد ليوتار وفقًا لطريقته التي تقوم على الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة كـ«مك‌هيل» أن الحداثة والآثار القائمةِ عليها، ذاتُ طبيعة معرفية نظرًا إلى أنها تسعى إلى تفسير العالم، ونظرا إلى أن ما بعد الحداثة تسعى إلى فهم طبيعة العالم ووجوده، فإن لها طبيعة معرفة الوجوديّة، والسؤال الناتج عن هذا الشك يدور حول وجود الأشياء. ففي الأعمال التي تقوم على ما بعد الحداثة، نجد أنفسَنا في موقف وصل فيه الشك في الحداثة إلى أقصى الحدود وأصبح الوجود نفسه مكانًا للشك. فوفقًا لليوتار يمكن أن يكون لعمل واحد جوانب حداثية (نظرية المعرفة) وجوانب ما بعد الحداثة (علم‌الوجود). لكن الجانب المهيمن على أعمال ما بعد الحداثة هو الأسئلة الوجودية[١]. فينكر ليوتار الحقيقةَ تحت تأثير كانط ونيتشه نتيجة هذا الشك والتشاؤم ما بعد الحداثي تجاه كل شيء في المجتمع ويعتقد أن العلم لا يقدّم لنا الحقيقة بالمعنى المحدد والمطلق[٢]. وإنه كبقيّة مفكري ما بعد الحداثة، يشكك في كل الميتاسرديات كالتقدم والعلم والحقيقة وجميع العلوم، ويرفضها بسبب نسبيتها باعتقاده؛ لأن الحقيقة باعتقاده تظهر وفقًا لمنظور كل شخص وزاوية رؤيته بطريقة خاصة.

وقد ظهر نقد آخر على ليوتار وبقية مفكري ما بعد الحداثة وهذا هو أننا إذا قبلنا وفقًا لرأيهم أن الحقيقة تنعدم، فإن نظريتهم الخاصة تخلو من الحقيقة وتُبطل، لأننا لا نجد حقيقة لنميّز وفقًا لها أن نظريتهم صحيحة أو غير صحيحة. لذلك يجب أن تكون هناك حقيقة كمعيار للتمييز بين الكلم والمحتوى الصحيحة والمعقولة عن الباطلة وغير الصحيحة.

مكونات ليوتار ما بعد الحداثية في رواية «حرب الكلب الثانية» لإبراهيم نصر الله

يجب أن تدرس الرواية -بوصفها أحسن أداة تلائم للتعبير الأدبي وانعكاس الوضع الثقافي والاجتماعي والسياسي المضطرب للمجتمع البشري الحديث- جوانبَ الحياة البشرية بشكل

---

[١]. پاينده، **نظريه ونقد ادبى(درسنامه‌اى ميان رشته‌اى)**، ص١٠٠.

[٢]. حمداوي، **نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة مابعد الحداثة**، ٢٤.

نقدي بغض النظر عن أسلوبها وشكلها – سواء كانت ما بعد الحداثية أو غير ذلك –، وتعبّر عن فكرة ونظرية حولها، لدرجة يرى ميلان كونديرا، بأن الرواية تكشف جانبًا غير متناول من الوجود وحياة المجتمع البشري، وإلا فلن يكون لها أي قيمة أخلاقية، ومن وجهة النظر هذه، فإن العلم هو أخلاق الرواية[1]. فعلى هذا الأساس يجب أن تكتب روايات ما بعد الحداثة على أساس المجتمع البشري الحالي وبما يتماشى مع الظروف الحالية للمجتمع المليء بالتناقضات والأزمات والفوضيويات والاضطراباب والتشاؤمات.

وتعتبر رواية نصر الله "حرب الكلب الثانية" من هذه الروايات الملائمة لمكونات الحداثة وما بعد الحداثة، فتعرض وتنقد مشاكل مجتمعنا الحالي واضطراباته. تحكي هذه الرواية قصة راشد بطل الرواية الذي يتحول في النظام الرأسمالي من شخصية إيجابية معارضة للنظام إلى شخصية انتهازية متفقة مع النظام بسبب فساد المجتمع وخداع النظام الرأسمالي. إنه اخترع التقنية بواسطة العلم بسبب انتهازيته للوصول إلى رأس المال، فاستخدمها كوسيلة لقمع البشرية وتدميرها. لذلك فإن موضوع الرواية هو توحش عصر الحداثة نتيجة التراكم النهم للثروة البشرية التي تقضي على اليقين من الجذور، وشكّت في كل شيء وتجرّ مستقبل البشرية إلى التدهور. تتكّونُ هذه الرواية من عدة حكايات صغيرة مرويّة واحدة تلو الأخرى، حيث كل منها تناقض الأخرى بطريقة ما، ويبدو أن لا علاقة بينهما. فيسرد الراوي هذه الحكايات المتناقضة بشكل متداخل؛ فيروي الحكاية الصغيرة الثانية في أثناء الحكاية الأولى وقبل الانتهاء من سرد الحكاية الصغيرة الأولى. وهكذا يتم سرد الحكايات الصغيرة التالية، حيث يتمُّ سردُ جزءٍ من الحكاية السابقة في مقدمة كل واحدة بشكل متداخل، بحيث يواجه القارئ نوعًا من الارتباك والذهول. فيعبر عن أحداث الرواية بطريقة فوضوية وغريبة، لدرجة أن زمن الأحداث يفقد النظم والترتيب، بل إن نصر الله يبدأ أولًا من الزمن الحالي، حيث يشاهد صبي فيلمًا مثيرا للرعب والدهشة فتراه والدته حين مشاهدة الفيلم من التلفزيون كأداة السلطة والقمع، فتمنعه من مشاهدته خوفًا من

[1] .Kundera, **the art of the novel** , 5-6.

تأثير الأحداث العاطفية لهذا الفيلم على ابنها. ويتمكن الروائي من تقديم أجواء الرواية للقارئ بهذه الطريقة، ثم ينصرف إلى الزمن الماضي مشيرا إلى جهل البشر وعناده في الصراع بينهم وتدمير بعضهم البعض بسبب شيء لا قيمة له، فيذكر حرب الكلب الأولى بأن رجلا يبيع كلبه. ويتفق البائع والمشتري على سعر ويبرمان عقدًا لدفع نصف المبلغ في هذا الشهر ودفع الباقي في الشهر التالي. يأتي الشهر المقبل لكن المشتري لا يفي بوعده، ووعد البائعَ بالدفع في الشهر القادم مرة ثانية. يأتي الشهر المقبل ويأتي البائع إلى بيت المشتري ولا يجد المشتري، فيسأل زوجتَه عن زوجها. فتجيب الزوجة بأنه في بيت العزاء. فيغضب البائع يائسًا من استعادة بقية الأموال، ويذهب إلى منزله، وفجأة يقفز الكلب المباع من فوق الحائط في طريق عودته فيقتل صاحبه السابق. فيقوم أقارب البائع المقتول بقتل المشتري من أجل الانتقام للضحية. ثم يدخل أقارب الضحية الثانية في قتال مع أقارب الضحية الأولى حتّى يتوسع هذا الصراع ليعمّ القرية أولاً، ثم المدينة والبلد والقارة والعالم بأسره، مما سبب دمار البشرية والعالم كلّه[١].

يشير نصر الله في هذه الحكاية إلى الحروب القديمة؛ العربية وغير العربية، كحرب داحس والغبراء التي دامت زمنا طويلا وحرب أنجلو زنجبارية حيث دامت ٣٨ دقيقة كأقصر حرب في العالم، محاولا أن يجعل أحداث الرواية طبيعية ومعقولة، ويُبعِد المساحة الخيالية لتظهر الحكاية حقيقية. ثم يتحدث عن الزمن المستقبل، فيروي حرب الكلب الثانية باعتبارها المسألة المركزية والأساسية في الرواية، حيث اقتتل الناس وتصارعوا، حتى دمّروا العالم في النهاية. ويرجع ذلك إلى ظهور التشابه بين الشخصيات الروائية بسبب التقنية التي اخترعها راشد والجراحةِ التجميلية على سكرتيرة راشد التي يعشقها بناء على طلبه ليشبهها بزوجته سلام. وأخيرًا تروي حرب الكلب الثالثة أن راشدا قد ألقي في صحراء بلا ماء ولا عشب، حيث فَقَدَ كلَّ شيء نتيجة انتهازيته. هذه هي الطريقة التي تدمر بها التقنية العالمَ.

[١]. نصرالله، **حرب الكلب الثانية**،١٢٥-١٢٦.

العلم والتقنية في رواية «حرب الكلب الثانية»

التقنية واختراعات العصر من الأمور التي يعالجها نصر الله في روايته «حرب الكلب الثانية». إنه قال في مقابلة مع موقع الجزيرة إن: «أجمل ما في "حرب الكلب الثانية" -وهي أول عمل له كرواية خيال علمي- "أنها أيقظت مناطق جديدة في عقلي وخيالي، وطرحت عليّ أسئلة لم أطرحها على نفسي من قبل، فكان علي أن أؤثث المستقبل باختراعات جديدة غير موجودة اليوم»[١]. و«لعلّ مرجعيّة «حرب الكلب الثانية» وغيرها من رواياته كامنة في تجربة الشاعر والفنان إبراهيم نصر الله وإطاره المعرفي المتنوع المرجعيات إضافة إلى تجربته الإنسانيّة، ومهما حاولنا إخضاعها للتأويل والتفسير تظلّ محتفظة بسلطة الكاتب ورؤيته المستقبليّة وتأثره بالمنجزات الّتي حقّقتها الثورة التقنية الحديثة على صعيد السينما أو الإنترنت أو ثقافة الصورة عموما... فالعالم الذي كان في هذه الرواية عالم لميعد يهتمّ بالمشاعر الإنسانيّة أو يحترم خصوصيّة الإنسان»[٢].

يصفُ ليوتارُ ومفكرو ما بعد الحداثة هذه التقنية بقاتل البشرية ومجتمعها ويربطونها بالاقتصاد والنظام الرأسمالي الذي ابتكره السياسيون بسبب إحساسهم النّهم بتراكم الثروة[٣] والسلطة على البشر، لدرجة أنه يعتقد أن لا تقنية دون ثروة ولا ثروة دون تقنية، مادام العلم قوة إنتاجٍ وتحكّمٍ في متناول السياسيين في دورة رأس المال[٤] ويُسبِّبُ هذا النظام الرأسمالي ظهورَ العقلانية الأداتية والاستخدام الأداتي للمجتمع والبشرية، والسيطرة على الإنسان بدلاً من سيطرة الإنسان عليه، فيؤدي إلى تدمير المجتمع وحرمان البشرية من الحرية، بينما يدعي هذا النظام ظاهريًا تعزيزَ حريةِ الإنسانِ، فيغفل البشرُ بأنه معمول مؤثَّر على يد النظام الرأسمالي، في حين أنه يفكر أنه

---

١. الجزيره، ٢٠١٨: **http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2018/4/25/حرب-الكلب-الثانية-طردة-التوحش-التي-تبرر-كل-شيء)**

٢. أبوغنيمة، **فانتازيا الرؤية المستقبليّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصرالله أنموذجا**، ٧٥-٧٦.

٣. ليشته، **خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى مابعد الحداثة**، ٤٩٦؛ ليوتار، **الوضع مابعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة**، ٦٢.

٤. **المصدر نفسه**، ٦٢.

حرّ، فيطيع الرأسمالية بزعمه بوعيه لمصلحتها، غافلا عن أن هذه الهيمنة والعبودية ليست مع حريته ووعيه، وفي الواقع هذا هو خداع هذا النظام الرأسمالي في الصناعة. فيخلق احتياجات زائفة للبشرية ويفرض هذه الحاجات الكاذبة عليه ويجبره على الانصياع لهذا النظام واستخدام منتجاته المزينة لخداعه الأفضل حسب حاجته تحت مراقبته[١]، وهذا الأمر يشير إليه في رواية "حرب الكلب الثانية" لإبراهيم نصر الله في شخصية راشد بطل الرواية، فنرى أنه يتحول من شخصية نموذجية تعارض النظام، إلى شخصية انتهازية تعاون النظام وتدعمه نتيجة لفساد المجتمع وخداع النظام الرأسمالي للجذب فيه، حيث أضاف فوكو «حول أشكال الخطاب والممارسة والاستراتيجيات الخاصة بالسلطة مايتعلق بقوله: إن أنظمة السلطة وبطريقة ما تشجع الناس على تنظيم أنفسهم، دون تهديد فعّال بالعقاب، فنحن نستدمج في داخلنا نظرة محدّقة إداريّة تراقبنا وتجعلنا نتصارع بطريقة معينة. فإن مجتمعنا الحالي هو مجتمع المراقبة، لأننا موجودون داخل منظومة الرؤية الكليّة الخاصّة بالمراقبة[٢].

يربط نصر الله في روايته أيضا كليوتار، التقنية بالاقتصاد والتجارة في النظام الرأسمالي والصناعي، ويشير إلى أن راشد سعى لكسب الثروة وتراكمها إثر التقنية، واخترع جهازا طبيا يسمّى أنبوبا طبيا من أجل استخدامه لكسب المال في المستشفى المُحَوَّلَة إلى مكان تجاري بمشاركة طبيب المستشفى[٣]. فيشير الراوي من خلال محادثة بين راشد وطبيب المستشفى، بصفتهما انتهازيين لا يشبعان، إلى أن راشد يسافر مع سكرتيرته وطبيب المستشفى إلى بلد آخر لاختراع هذا الأنبوب الطبي نتيجة للتقنية ووضعه في دول مختلفة، والغدر على زوجته لإجراء جراحة تجميلية على سكرتيرته وجعلها مثل سلام زوجته بعيدًا عن أعين الجميع، حتى يتمكن من ذلك إقامة علاقة غير شرعية معها بأسهل ما يمكن. إنه مصر جدًا في هذا العمل لدرجة أنه

---

١. ميلر، **سوژه، استيلا و قدرت**، ٧٣.

٢. أبوغنيمة، **فانتازيا الرؤية المستقبليّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصرالله أنموذجا**، ٧٦.

٣. إيمان والقضاة، **سرديّة الفوضى وعقد الإنسان في الرواية العجائبيّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصرالله نموذجا**، ص ١٠٩.

عندما يسأل الطبيب عن إصراره على إجراء هذه الجراحة، ذكر أن السبب الرئيسي لإحضار الطبيب إلى هذه الرحلة هو نفس الجراحة:

«- أنت مصرّ على أن نبدأ العمل؟ قال الطبيب أخيرا.

- بالتأكيد. لقد جئتك من بلد آخر لهذا الغرض»[١].

وأخيرًا ناقش راشد الذي يرى نجاح هذه العمليّة الجراحية، أي أن تشبه سكرتيرته زوجته سلام تمامًا، في اجتماع مع الطبيب ليشكره على النتائج المذهلة لهذه الجراحة نتيجة تأثير هذه التقنية والأنبوب الطبي، وأعرب عن رأيه معه حوله وإمكانية نقل هذه التقنية والأنبوب الطبي إلى مستشفى مكان مهنته واعتبره أعظم إنجاز طبي حتى ذلك الوقت:

«أظن أن هذا أعظم إنجاز طبي حتّى الآن: يدخل الإنسان من فتحة، ويخرج من الأخرى إنسانا آخر، بل على صورة أي إنسان آخر يريد أن يكون مثله.

- لاتنس، سيد راشد، أننا لم نستخدم أكثر من عشرة بالمائة فقط من قدرات هذا الاختراع»[٢].

ويسأل راشد الطبيب عن إمكانية بيع هذا الاختراع لكسب المال، فيجيب الطبيب أن هذا الجهاز الطبي إلى جانب عشرة أجهزة أخرى في العواصم العشر للدول الكبرى مملوكة مباشرة للشركات من أجل كسب الكثير من الربح. من الجدير بالذكر أن نصر الله أشار إلى أن المستشفى أداة سلطة وقمع عند السياسيين للتسلط على البشر وأخذ ممتلكاتها وأخذهم كعبيد، كما يعتقد فوكو أن المستشفى والمدارس والجامعات والسجون وكل المنظمات أداة سلطة على البشرية[٣].

نلاحظ أن نصر الله في هذه الرواية خلافا لليوتار، لا يعتبر التقنية مدمرة وقمعية بطبيعتها، بل عندما تكون هذه الصناعة بأيدي السياسيين على أساس متطلبات النظام الصناعي والرأسمالي بهدف استخدامه الأداتي وقمع البشرية، فإنها تصبح مدمرة وقمعية، تخرج سيطرتها عن أيدي

---

١. نصرالله، **حرب الكلب الثانية**، ١٠٣.

٢. **المصدر نفسه**، صص١٠٣-١٠٨.

3. Foucault, **the birth of the clinic**, 69.

البشرية، وتجعل البشرية تحت سيطرتها وتؤثر على جميع جوانب حياته وتحوّل إلى ميتاسرديّة واسعة إلى حد ما تُعتبر أداة للسيطرة على البشرية، فتؤدي إلى استغلال الجماهير البشرية واستعبادها، وهذا تحت تأثير تام بالمصالح السياسيين الرأسماليين.

هذه ليست نهاية القصة، لأن مسألة التشابه تحدث من خلال هذا الجهاز، فتصبح الشخصيات الروائيّة متشابهة تلقائيًا مع بعضها البعض (تشابه الراصد الجوي مع راشد، تشابه السكرتيرة مع سلام، وغير ذلك) نتيجة المحاكاة والاصطناع، ويصبح في النهاية فيروسًا منتشرًا على نطاق واسع لا أحد في مأمن منه، وحتّى تشمل أنواع الحيوانات والفواكه والخضروات التي أصبحت شبيهة ومتماثلة إلى حد يشعر راشد بالارتباك من هذه المشكلة. فيروي الراوي من لسان راشد وبائع الفاكهة الذي وصل راشد إلى مكانه نتيجة مطاردته من قِبَل الراصد الجوي لقتله:

«- لا ترتبك يا سيد راشد... أنت لاتستطيع التفريق بين الخيار والكوسا، ولا بين الطماطم والتفاح، ولا بين البطاطا والجوافة، أ ليس كذلك؟

...

- هل تعتقد أن التشابه يمكن أن يتطوّر إلى هذا الحدّ؟»[١].

تصبح مسألة التشابه شديدة لدرجة أن القلعة (مركز القوة) تحاول أخيرًا إيجاد إستراتيجيّة، فتمنح الشخصيات بطاقات هوية لتمييز الأصل عن المزيف وبالتالي تدمير المزيّف. فتضع مراكز التفتيش في الشوارع لمسح وجوه الشخصيات من أجل التعرف على المزيف والقضاء عليه. فتخشى الشخصيات الحقيقية أن تجد شبيها لها، فيُقتَلون بدل قتل المزيف. من ثمّ عند ظهور شبيه، تتصارع الشخصيات الأصلية وشخصيات النسخ والمزيفة معا حول هذا الموضوع بأن الأصل من هو؟ حتى يتم إنقاذها من الموت. يحدث أخيرًا هذا لراشد الذي أُعتُقِلَ عند إحدى نقاط التفتيش، فسُجِنَ ويعذّبه الضابط في القلعة ليعترف راشد بأنه نفس السائق الذي كان معه في إحدى الشوارع، فقتله راشد ووضع نفسه موضعه لإقامة علاقة غير شرعية مع زوجة السائق

[١]. **المصدر نفسه**، ١٦٧.

المقتول. جاءت زوجة السائق المقتول فجأة إلى السجن أثناء التعذيب من قبل الضابط لأخذ الاعتراف، وأخبرت الضابط بشكل قاطع بأنه زوجها سائق سيارة الأجرة لا راشد، بينما أصرّ راشد على هويته وقال مرارًا: إنه راشد. أخيرًا أجبره الضابط على الاعتراف بأنه السائق الذي قتل راشدَ بعد تغيير وجهه وعدم تمييز راشد السائق:

«لماذا تصرّ على أنّك راشد؟، لأنّه لا يريد أن يعترف بأنّه قتل راشد، أضاف زوجة السائق»[١]. في هذا الوقت يتحول راشد في السجن وتحت التعذيب من شخص مثالي معارض للنظام إلى شخص جشع انتهازي يصبح عضوًا في القلعة ويتعاون مع مدير القلعة العام والضابط وطبيب المستشفى الذين حوّلوا المستشفى باقتراح راشد إلى مكان للأعمال التجارية وكسب الأرباح، فيتاجرون بنفوس البشر تحت مهنة ستار الطب لغصب أموالهم بالخداع. يعتقد فوكو أن السجن أداة سلطة وقمع عند السياسيين في تعذيب المعارضين وتحويلهم بموافقيهم وتابعيهم كعبيد لهم، لأن طريقة المراقبة والجزاء قد تغيرت في المعاصر من التعذيب الجسدي إلى التعذيب الروحي الذي يجري السياسيون السلطة على روح البشر وبالتالي جسده كشخصية راشد في هذه الرواية، وهذه المراقبة بطريقة غير حسية وغير مرئية من قِبَل أشخاص تحت السلطة والمسجونين كما نرى في الرواية أن المسجونين لا يرون أن السجانين والضابط يراقبونهم بآلات التصوير أو الكاميرا[٢]. فيكون راشد في النهاية ضحية الموت كبقية الشخصيات الروائية نتيجة مسألة التشابه التي هي نفس حرب الكلب الثانية – استعارة لقسوة الإنسان وتوحشه–، فيُلقى في صحراء عارية من الماء والعشب، حتّى مات فيها[٣] ولكن السياسيين الحكوميين في هذه الصراعات والحروب يبقون دون أي خدوش، والناس فيها يدمّرون دائما كما يروي الرواي في الرواية: «ما يزعجني يا جار، كثيرا عن هذه الحروب لاتتغيّر نتائجها أبدا، إذ يخرج الناس منها

---

١. **المصدر السابق**، ٣٣٣.

2. Valvarde, **Michel Foucault**, 35-40

٣. إيمان والقضاة، **سرديّة الفوضى وعقد الإنسان في الرواية العجائبيّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصرالله نموذجا**، ص٩٨-٩٩.

مدمّرين دائما، وتخرج الحكومات دون أيّ خدوش»[١]. فإن ما بعد الحداثيين نفوا المجتمع الحديث، لأن التقنية أداة مدمرة للتسلط على البشر واستغلالهم كي تتزايد باستمرار كمية الاحتياجات: يضيف الشخص قيمًا خاطئة لتدمير الحرية الإنسانية الحقيقية بحجة توفيرها[٢]. فيربط ميشيل فوكو كليوتار قضية موت الإنسان بالتقنية. وبرأيهما يموت إنسان العصر الحديث في يوم واحد عدة مرات، لأنه يعاني من سيطرة النظامين الشرقي والغربي[٣].

وتجدر الإشارة إلى أن نهم راشد في تكديس الثروة يرتفع لدرجة أنه يحوّل المستشفى إلى مكان تجاري يتاجر فيه بحياة الإنسان وممتلكاته ويحاول خداع الناس لسرقة ثرواتهم. وفي هذا الصدد يشير الراوي إلى أن راشد يُقنِع طبيبَ المستشفى بعدم إفشاء وفاة المريض تحت رعايته أمام أقارب المريض لخداعهم والإعلان عن وجوب إجراء عملية جراحية لمريضهم مقابل أخذ المال منهم نتيجة النظام الرأسمالي الذي أخذ أموال الفقراء بالخداع وجعلهم أفقر وجعل أموالَهم في أكياس الأثرياء السياسيين وجعلهم ذوي مال أكثر وهذا شيء يريده السياسيون؛ أن يغتصبوا أموال الناس ويأخذوها حيلة، ليجعلوهم أكثر فقرا وأكثر جوعا، حتى لا يستطيعوا الثورة على السياسيين وإهلاكهم، لأن الذين هم فقراء وجياع تكون كل أفكارهم وأعمالهم حول البحث عن الطعام ليملأوا معدتهم وبطونهم، فلا يفكرون في الثورة على السياسيين إذا كانوا جائعين:

«– أنا وأنت فقط من يعرفان أنه ميّت.

– ...

– أجل، لن يستطيعوا استلام الجثّة إن لم يدفعوا تكاليف محاولات إنقاذه»[٤].

---

[١]. نصرالله، **حرب الكلب الثانية**، ص٥١.

[٢]. ماركوزه، **انسان تك‌ساختی**، ٧٨.

[٣]. فوكو، **نظام الخطاب**، ٧٣-١٠٠؛ قادم، **موت الإنسان في الفلسفة الغربية الحديثة: من نيتشه إلى فوكو قراءة في نماذج**، ١٤٥-١٤٦.

[٤]. نصرالله، **حرب الكلب الثانية**، ص٧٨.

يطغى هذا الأمر إلى حد أن بعض الشخصيات الروائية تُعرّف نفسَها أطباء لانتهازيتها في كسب الأموال، في حين أنها ليست أطباء واقعيين، بل مزيفون، فتسبب الفوضى، فيروي الراوي: «- ابتعدوا رجاء، أنا طبيب، ابتعدوا. ... - إنه نصّاب، أنا الطبيب! التفت الناس إلى الأعلى، فوجدوا الطبيب الذي في الأعلى نسخة عن الطبيب الذي في الأسفل![1]» فسادت قضية الشبيه أو الاصطناع بتعبير جان بودريار حول الرواية، حيث لم يميّز الحضّارُ الطبيبَ الحقيقي من الطبيب المزيّف والاصطناعي، لأن الحقيقة تُحرّف ولا سبيل إلى تمييز الأصل من المزيّف والاصطناع باعتقاد بودريار بوصفه أكبر فيلسوف ما بعد الحداثة[2].

اختار الراوي في هذه الرواية مهنة الطب التي تتطلب مزيدا من اليقظة والوعي؛ لأن الطبيب له علاقة بأرواح المرضى وأنفسهم. هنا يريد الراوي أن يقرّر حالة العالم القبيحة خلال الرواية، حيث أصبحت مهنة الطب مهنة تجارة بأرواح البشر وأنفسهم. ودفع عالَمُ الفساد وانعدام الأخلاق الطبيبَ إلى إجراء الفحوص التي لا حاجة في الواقع إلى إجرائها، لكن الطبيب يقوم بها من أجل المال، كما أن الطبيب يخفي موت المريض، حتى يتّفق مع أسرة المتوفى على دفع الكثير من المال نتيجة هذه الفحوص المزيفة على المتوفى، فيحصل على الأموال الضخمة[3].

فنستنتج أن ليوتار ونصر الله أشارا إلى أن العلم والتقنية اخترعهما السياسيون لتكديس الثروة، فيسببا تدمير البشرية، غير أن ليوتار برؤيته المتشائمة بالنسبة إلى عقلانية المجتمع الحديث وعلمه يرفض عقلانيته وتنويره بتاتا؛ لأن العقلانيّة الحداثة ليس لها وجه إلّا عقلانية أداتيّة للسيطرة والتحكم[4] الذي نقدٌ لملاحظته هذه، لأنه يجب أن يكمل ويحسّن مع نقده الجذري والأساسي، -وفقًا لهابرماس- مشروعَ التنوير غير المكتمل من خلال إيجاد طريقة للتحكم في

---

[1]. نصرالله، **حرب الكلب الثانية**، ص١٨٨-١٨٩.

[2]. بودريار، **المصطنع والاصطناع**، ص١٨.

[3]. إيمان والقضاة، **سرديّة الفوضى وعقد الإنسان في الرواية العجائبيّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصرالله نموذجا**، ص٨٤.

[4]. حقيقي، **گذار از مدرنيته؟ نيچه، فوكو، ليوتار، دريدا**، ٢٢.

قوة المعرفة والتقنية وارتباطها بالعمليات القائمة على الفطرة السليمة والحياة اليومية بواسطة عملية التنوير[١]، وإلا فإن النقد الذي لا يستعمل لإعادة البناء والتحسين ولا يقدم الإستراتيجيّة، فلا قيمة له ومُدان بالفشل[٢]. يعتقد هابرماس أن العقل ينقسم إلى العقل التواصلي والعقل الأداتي. والعقل الأداتي آلة قمع البشر وتدميرهم على يد السياسيين للوصول إلى رأس المال بجعل البشر والعلم والتقنية سلعة يتاجرون بها، وأمّا العقل التواصلي فيتمّ من خلال الحوار عن طريق الوصول إلى الإجماع والوفاق لمنع الهيمنة وإساءة استخدام العقل والمعرفة والتقنية والسيطرة عليها، وهو اقتراح هابرماس لتحسين الحياة الاجتماعية وتجنب أزمة المجتمع الحالية[٣]، ومن ناحية أخرى فالعقل الأداتي ليس مضرا ومبيدا تماما، كما يعتقد أفلاطون، بل إن الإنسان يستطيع أن يستفيد من اللذات والشهوات والميول والغرائز (كنوع من العقل الأداتي) إلى حد يقتضيه العقل (التواصلي)، حيث يسيطر عليها ولا يسمح لها أن تتجاوز الحد، فلن يقمع الإنسان هذه اللذات، بل يستلذّ بها تحت ضوء العقل ويراعي الاعتدال والتناسق بين العقل والميول والغرائز وبين العقل الأداتي والعقل التواصلي ووضع العقل الأداتي مقيّدا في ضوء العقل التواصلي دون رفض العقل الأداتي الكامل، حيث يعتقد أرسطو بالحدّ الوسط أو التناسق والاعتدال، ولو أنّ الحد الوسط لا يجري في كلّ شيء مثلا بين الصداقة والأمانة وغيرهما، بل يجري في بعض الأشياء فقط كبين العقل الأداتي والتواصلي أو بين الجبن والجسارة أو بين الكرم والبخل[٤]، وعلى هذا الأساس، وخلافًا لرأي ليوتار، فإن الرفض الكامل للمجتمع الحديث وعلمه وتقنيته ليس عملا صحيحا لتحسين الحياة الاجتماعية، لأن المجتمع الحديث مع مظاهره عمل بشكل ناجح إلى حد كبير في توفير الحياة الأحسن والحريّة والعدالة والمساواة وإزالة الظلم والتمييز العنصري وغير ذلك. لذا فإن «نقد عالم الحداثة لا يعبر إلّا عن توسيع

---

١. فينلايسون، **درآمدی بر هابرماس**، ٩٨-٩٩.

٢. **المصدر نفسه**، ٢٢٢.

٣. **المصدر نفسه**، ٢٢.

٤. پاپكين واسترول، **كليات فلسفه**، صص١٥١-١٥٢ و٣٦-٤٣.

الفضاء الداخلي للحداثة، وليس عابرًا عنها ورفضها» وفقًا لأليرشت فولمر[١]، لكن أفضل إستراتيجيّة هي أن نستخدم علم الحداثة وتقنيته استخداما صحيحا من خلال التحكّم بقوّتهما وإخراج الإنسان من سيطرتهما لتحسين الحياة الاجتماعية وتلبية احتياجات الفرد والمجتمع من خلال العقل التواصلي. كما لا نستطيع رفض المجتمع التقليدي والديني كما رفضه الحداثيّون، بل نوجد اعتدالا وتوازنا بين المجتمع التقليدي الديني والحديث وفقًا لنظرية هابرماس، لأن الدين لا مشكلة فيه، بل المشكلة في أصحابه وعامليه الذين يسخدمونه في تحقيق أهدافهم ومصالحهم وجعلو منه أداة تجارية، كما أنّ المشكلة ليست في عقل الحداثة وعلمها، بل المشكلة في عامليها الذين يستخدمونها استخداما سيئا.

أمّا نصر الله فيبدو أنه يقترح إيجاد إستراتيجيّة من أجل إصلاح المجتمع وتحسينه من خلال حوارات الرواية والتعبير عن الحجج من قبل الشخصيات الروائية والنقد الذي يوجهه للمجتمع الحديث من خلال الرواية. فلهذا يستخدم الشخصيات الروائية على شكلين: ١. شخصيات مفيدة قليلة، كـ«سلام» زوجة راشد التي تحبّ السلامَ والهدوءَ، إذ استخدم الراوي لها هذا الاسم للإشارة إلى هذا المعنى، معبّراً عن قلقها الدائم من وقوع الحرب والصراع في صفحات مختلفة من الرواية في خطابها لزوجها راشد واقتراحها بالابتعاد عن الحرب، حيث تقول لراشد بهدف إقناعه وإخماد غضبه إثر مسألة تشابه الراصد الجوي معه، حيث قرّر راشد قتله نتيجة هذا التشابه: «أنت غاضب، والغاضب مثل القنبلة، لا يمكن أن نعرف متى ستنفجر، قالت سلام لراشد، وهي تحاول استعادة نفسها بالظهور بشكل طبيعي»[٢]، و٢. شخصيات مخربة كثيرة كبطل الرواية راشد وغيره، وهذه الشخصيات تُثير حوارات جدلية، وكل منهما يقدّم إيديولوجيته الخاصة، والجدير بالذكر أن كثرة الحوارات في الرواية لا تشير إلى الديمقراطية والمساواة وحرية التعبير، بل تشير إلى الفاشيّة والسيطرة السريّة والدكتاتوريّة وخداع البشر في إطاعة السياسيين وفقا لنظرية الفدرة لفوكو، حيث سلبت الشخصياتُ الدكتاتوريّةُ الحريةَ في التعبير من

---

١. حقيقي، **گذار از مدرنيته؟ نيچه، فوكو، ليوتار، دريدا**، ٩.

٢. نصرالله، **حرب الكلب الثانية**، ٢٧١.

الشخصيات الأسيرة، حيث أهانتها ولم تسمح لها بالكلام والسؤال عند قيامها بالحوار والسؤال، فيروي الراوي: «- هل قامت الحرب؟ سأل أحد الأسرى - هل انتهت الحرب؟ سأل آخر. - هل سقط الدكتاتور؟ سأل آخر. - أغلق فمك أيها الكلب. صرخ رجل الأمن الشرير»[١]. يشير هذا النص كبقية نصوص الرواية إلى نظام الفاشيّة والدكتاتوريّة التي ظهرت في النظم الديمقراطية، فهو ظاهرة ما بعد الديمقراطية وما بعد الصناعية المتطورة من حيث العلم والتقنية، لدرجة أن العلم والتقنية في المجتمع الصناعي تكونان عاملين لتقوية الفاشية ورواجها حيث تتم الدعاية لها ونشر أفكارها بواسطة العلم والتقنية والاقتصاد على أيدي الأثرياء الذين يعتبرون عاملا لتقوية الفاشية ورواجها[٢] كما رأينا في أحداث هذه الرواية حول ربط العلم والتقنية بالأثرياء والسياسين وطريقة عنفهم ودكتاتوريتهم، فيُبنى نظام الفاشية على إنكار أصل المساوات، والنظام المعتمد على الكذب والعنف، وإدارة الحكومة على يد عدّة من النُخَب، وغير ذلك[٣] الذي يحتوي كل جوانب حياة الإنسان ويتدخل في أعماله وحتى في مشاركته أو عدم المشاركة في مجالس تدفين الميّت في المقبرة[٤].

يعتقد ليوتار، على هذا الأساس، أن مراجعة العلم تتمّ كالخطابات الأخرى بناءً على الحقل السياسي الذي تحدث فيه صراعات السلطة لتحكم المعنى. فالعلم من وجهة نظر الحداثة وعد بتحرير الإنسان، ولكنه من وجهة نظر ما بعد الحداثة رمزٌ للقمع والسلطة[٥] ويعبر نصر الله عن نفس الرأي تقريبًا من خلال هذه الرواية بسبب الخلط بين العلم والنظام الرأسمالي، مع فرق واحد هو أن نصر الله لديه نظرة أكثر اعتدالا.

---

[١]. **المصدر السابق**، ص٢٧٩.

[2]. Otto boer, **Fascism & Capitalism**, 25-27.

[3]. Walter Laqueur, **Fascism, A Readers Guide**, 69-76.

[4]. Stanley G. payne , **Frankos spain**, 48.

[٥]. قمي، **تأثير نظريه بازي هاي زباني ويتگنشتاين بر فلسفه ليوتار**، ٨٤-٨٥.

ويعتقد ليوتار أيضا أن الإنسان سلعة يتاجر السياسيون بها، فطالما كان مفيدا لهم، لا يأخذون هويته، ولكن إذا هدّد منافعهم، فسيأخذون هويته ويقضون عليه[١]. نلاحظ في هذه الرواية أيضا أن راشد يتاجر بحياة الإنسان في المستشفى لكسب أموال طائلة لنفسه ولمن هم في السلطة كمهنة تجارية يومية إلى حد أن عالم الرواية يمتليء بالفساد والفوضى، وتميل شخصياتها الانتهازية إلى الوحشية والعنف تجاه إخوانهم من بني البشر لتحقيق مصالحهم الخاصة، فاستعدوا للقيام بأعمال تجارية دون معاناة أو شفقة.

٢/١/٣. انعدام الحقيقة والتشكيك الشديد

التشكيك الشديد والإيمان بمستويات مختلفة من الوجود من السمات البارزة للأعمال المكتوبة على أساس مكوّنات ما بعد الحداثة. وليس التشكيك وانعدام الحقيقة في نظرية ليوتار مكونًا منفصلاً عن العلم والتقنية، ولكنه نشأ نتيجة طغيان العلم والتقنية لدى السياسيين، بحيث أصبح ما بعد الحداثيين متشائمين حول كل شيء بعد خيبة أملهم في سعادة العالم الحديث إثر عقلانية الحداثة وتوجهها العلمي. فيعلن ليوتار هذا التشكيك تجاه الميتاسرديات التي ظهرت نتيجة تقدم العلوم[٢] ويعلن نسبية كل شيء ومؤقتيته لتقدم المجتمع في موضع النقد، لأن انعدام الحقيقة والتشكيك الشديد في عالم ما بعد الحداثة قد تركا تأثيرا سلبيا واسع النطاق، فهو حكم عام ويعتبر ميتاسرديا، فإن قيمة النسبية تظهر في ضوء حكم عام وكلّي، حيث تسيطر الأحكام الكلية على النسبيات، لأن النسبية أساسًا تحتاج للتعبير عن نسبيتها، إلى حكم عام وشامل. فتنتهي نسبية مفكري ما بعد الحداثة إلى طريق مسدود، لأنهم يرفضون القواعد العامة والشاملة والعالمية من ناحية، ومن ناحية أخرى يستخدمون قاعدة عامة وشاملة تسمى النسبية لإثبات نظريتهم النسبية. فإذا رفضوا الميتاسرديات، فتُرفض نظريتهم الخاصة وستصبح ما بعد الحداثة بلامعنى، وبالطبع هذه الفوضى في نظرية ما بعد الحداثيين تعكس أساسا فوضويات مجتمعنا

---

[١]. ليوتار، **الوضع مابعدالحداثي(تقرير عن المعرفة)**، صص٢٩ و ٧٧.

[٢]. **المصدر نفسه**، ص٢٤.

الحالي وتناقضاته الّتي تظهر بواسطة تحكّم النظام الرأسمالي على المجتمع كمعيار، حيث إن ملاحظات الأثرياء العديمة القيمة أفضل من ملاحظات الفقراء القيمة الجليّة.

رواية "حرب الكلب الثانية" تُحوّل اليقينَ إلى الشكِّ الشديدِ في وجود كلّ شيء والقطعيّةَ إلى النسبيةِ، -كما هي طبيعة أعمال ما بعد الحداثة- من خلال مسألة التشابه التي هي الموضوع الرئيس للرواية، فمسألة التشابة المؤدية إلى الصراع والفوضى وتدمير العالم، هي نفس حرب الكلب الثانية التي هي في ضوء حكم شامل وعالمي. تُروّج هذه الرواية النسبية كخصيصة ما بعد الحداثة الأساسيّة، من خلال منع وحدة السرد، وباستخدام روايات جزئية متعددة، لأن ما بعد الحداثيين يعتقدون أن ليس في المجتمع أي حادثة تاريخية إلّا عن طريق الرواية حتى نعرفها من خلال السرد. فإن سيطرة السرد باعتقادهم منتشرة جدًا لدرجة أن آرائنا وأخيلتنا وجميع علاقاتنا وتفاعلاتنا مع المجتمع ذات بنية سرديّة. يشعر القارئ من خلال قراءة هذه الرواية بالفراغ وخيبة الأمل في كشف الحقيقة، عندما لا تتحقق توقعاته من الرواية ويجد نفسه في موضع غير مؤكد ومليء بالشكوك، بحيث يمكن أن يشك في وجود نفسه، لاستيعاب الشك وخيبة الأمل وإحساسه بالعدم والفراغ في وجوده، بعد أن يدرك أن التناقض في هذه الرواية كأعمال ما بعد الحداثة الأخرى في أن تفسير العالم لا يمكن، وفقًا لعدم إمكانية تفسير هذه الروايات، كما يحدث في الرواية، حيث إن الشخصيات الروائية تشك في وجودها بسبب طغيان قضية التشابه نتيجةَ اختراع التقنية من قِبَل راشد.

في موقف من الرواية يخشى راشد -بعد استيعاب تشابه الشخصيات الواسع- من أن أحدا يشبهه. فيحكي مع السائق بعد ركوبه سيارته بأنه نصح زوجته سلام بعدم فتح الباب لأي شخص يشبه راشدَ. ثم طلب - راشد - بعد ذهابه وإيابه من زوجته أن تفتح الباب، لكن زوجته شكّت في أن يكون راشد نفسه أو من يشبهه. كما حاول راشد إثبات وجوده وذكر أنه راشد، لكن زوجته تدعي أن لا فرق بين الأصل والمماثل، حتى يثبت الأصلُ وجودَه، لأن التشابه ليس خارجيًا فقط، بل يستوعب العادات والخواطر وبصمات الأصابع والأصوات والعيون، فرفضت كلام راشد. في هذه الحالة لم تفتح الباب من الخوف، حتى صرخ راشد عدة مرات لتفتح الباب.

غضب فجأة وأراد كسر الباب. في هذا الوقت قالت له زوجته باعتبار عدم التمييز بين الأصل والشبيه بعد فقدان المعيار والحقيقة وفقا لنظريّة بودريار حول المصطنعات وما فوق الواقع:

«هل رأيت؟ إن شبيهك يتصرف مثلك تماما!»[١].

ففزع السائق من حكاية راشد أن أحدا يشبهه. ثمّ نزل راشد من السيارة وعاد إلى منزله، وطرق الباب وطلب من زوجته أن تفتح الباب، فسألت زوجته عن هويته. فأجاب أنه راشد. بعد طرق الباب للمرة الثانية، فتحت زوجته الباب بعد التشكيك فيه، وبعد أن أخذ نفسا عميقا، أعرب راشد عن خوفه من تغيير زوجته لتصبح مثل امرأة أخرى:

«خشيت أن تكوني قد تغيّرت وأصبحت شبيهة امرأة أخرى»[٢].

وفي موقف آخر خلال محادثة بين عائلة راشد التي يسأل بعضهم عن البعض باستمرار ويثيرون مسألة الوجودية والتشكيك فيها، تحتضن ابنةُ راشد الراصدَ الجويَّ أثناء ركوبها إلى الحافلة في طريقها إلى المنزل من المدرسة، لزعمها أنه والدها بسبب تشابهه مع راشد وعدم تمييزه عن راشد. فارتعب راشد الذي كان على الجانب الآخر من الشارع، من رؤية هذا المشهد، فسأل ابنته بعد وصولهما إلى المنزل:

«- منذ متى تخلطين بيني وبين الراصد الجويّ؟ وشجّعها مضيفا: كل الناس يرتكبون هذا الخطأ هذه الأيام فلا تخافي.

- هذه هي المرة الثانية فقط، قالت الصغيرة»[٣].

غضبت زوجة راشد في هذا الوقت بسبب خطأ ابنتها وصرخت بقصد توبيخها:

«كيف تركتبين خطأ كهذا، ألاتعرفين أباك؟»[٤].

---

[١]. نصرالله، **حرب الكلب الثانية**، ص١٩٨.

[٢]. **المصدر نفسه**، ص٢٠٢.

[٣]. **المصدر نفسه**، ص٢٦٨.

[٤]. **المصدر نفسه**، ص٢٦٩.

تؤكد هذه المحادثة العائلية على هذه الحالة المليئة بالشكوك التي نشأت بسبب ظهور شبيهين لراشد وزوجته سلام، حيث لا توجد طريقة للتمييز بين الأصل والشبيه، بينما يحاول ضباط القلعة تدمير المشابيهين والنسخ. ولكن كيف يمكن قتلهم عندما لا يمكن تمييز الأصل من الشبيه؟ وحتى المشابيهين يظنون أنهم الأصل والآخر استنساخا لهم؟ فإن طرحُ هذه الأسئلة نتيجةُ الشك بين الأصل والتشابه، حيث لاتستطيع هذه الشخصيات الروائية أن تقبل الواقعَ. وهذه الأسئلة تتناسب مع هذا التشاؤم والتشكيك تجاهَ الواقع والجو المتشائم الناتج عنه. يستخدم الراوي في إنكار الواقع ورفضه والتشكيك فيه، أسلوبَ النفي ١٧٥٩ مرة، أي ما يعادل ٥٢٪، باعتباره أكثر الأساليب استخدامًا في الرواية، بحيث يرفض كل شيء نتيجة التشاؤم من خلال الشخصيات الروائية. ثمّ أسلوب الاستفهام ليكون أكثر الأساليب استخداما بعد أسلوب النفي، إذ يستخدمه ٨١٢ مرة، أي مايعادل ٢٤٪، ومن أدواته الأكثر استخدامًا هي «هل»: ٢٥٨ مرة: ٣٢٪»، «الهمزة»: ٢٢٦ مرة: ٢٨٪ في معنى التصديق غالبا[١] مما يدلّ على أن الشخصيات الروائية شديدة التشاؤم في تصديق الواقع، بحيث يواجهون بعضهم البعض باستمرار بالسؤال عن الوجود وينشرون النسبية التي هي حسب رأيهم ذات تضاد مع الكليّة.

فالجدير بالذكر أنّنا لا نستطيع رفض الكليّة وأحكامها الشموليّة في إثبات النسبية على عكس ما بعد الحداثيين، لأن إصدار حكم في إثبات النسبية نفسها هو حكم ومعيار عام وكلي، فلا نستطيع رفض النسبية أيضًا، لأن علينا التحكُّمَ والتقييد على الكليّة والعموميّة وإيجاد الحدود عليها، وإلا سيصبح نطاقُها غيرَ محدودٍ ولانهائي، وستكون هناك حلقة مفرغة وتسلسل باطل.

فلذلك نحن نحتاج في بعض الحالات وفقًا لظروف المجتمع إلى حكم عام ونحتاج في حالات أخرى إلى حكم نسبي مؤقت، حتى لاتحدث حلقة مفرغة، فلا ينبغي اعتبار العمومية والنسبية متضادتين، بل إن الاثنتين مرتبطتان معا، لأننا عند المقارنة بين نظريتي هابرماس وليوتار يجب أن نكون إلى جانب هابرماس الديمقراطي ونؤيّده، لأنه يقترح الإجماع والاتفاق من خلال

[١]. عارفي، **جماليّة الأساليب النحويّة في رواية «حرب الكلب الثانيّة»**، صص٨١-٨٢ و ١٢١-١٢٢.

الحوار اللطيف مع التعبير عن الحجج المنطقية، ويؤمن بالإجماع والوفاق فهذا شيء معقول للمجتمع الديمقراطي الذي ينبني على المساوات وحريّة التعبير وإن كانت الدميقراطيّة في المعنى الحقيقي للكلمة، رغم جهل البشر ولجاجته وإحساسه الانتهازي وطلب الرئاسة والتحكّم بالنوع لا تتحقّق بشكل كامل بتاتا، ولكن، من ناحية أخرى، ينبغي أن نقف إلى جانب ليوتار ونؤيده، لأن الإجماعَ العامَ شيءٌ مستحيلٌ، فلا يمكن أن يُدعى كلّ الناس من كل البلدان إلى المشاركة في تبادل الآراء والمحادثة للوصول إلى الإجماع والوفاق من جميع الطبقات المختلفة، كالأغنياء والفقراء، العمال والعاطلين عن العمل، الطلاب وغير الطلاب، كبارًا وصغارًا، ولا يمكن المشاركة في اجتماع محدد من منطقة معينة للنقاش إلّا لمعظم الطبقات الغنية والمزدهرة، فليس للفقراء إمكانيّة المشاركة في منتدى المناقشة بسبب المشغوليّة في ملئ معدتهم وبطونهم وقلق الفقر وغير ذلك. وبالطبع، فإن نظرية هابرماس من خلال إزالة الخلافات دون وعي ونظريّة ليوتار من خلال الإيمان باستحالة اعتبار أي إجماع واتفاق وتفاهم، كلتاهما مستعدة لترويج العنف في المجتمع، ويزول هذا العنف بالإجماع التكثري وقبول الخلافات والتعايش السلمي والتأكيد على وجود الإنسان ككائن مدرك لذاته معتمد على جماعات وروايات خاصة بدلاً من الروايات العالمية بغض النظر عن العاقل وغير العاقل أو القوي والضعيف والتمييز بينهما[١]. وأما بورديو (Pierre Bourdieu) فيعتقد أن العلماء المعاصرين والمثقفين والأثرياء خادمون للنظام الرأسمالي ويعملون لمنافعهم وهم جزء من هذا النظام وفي الواقع كل منهم بنوع ما يتاجرون بالعلم والثقافة لاكتساب المال، حيث جعل بورديو هؤلاء المثقفين جزءا من الطبقة العليا وخادمين للنظام والحكومات، لأنهم بخلق العلم يتبعهم طلاب العلم ومن في مسلكهم، فإنهم طبقة خاصة منفصلة عن طبقة الأميين والفقراء الذين لا يستطيعون المشاركة في جلسات بحث العلماء والمثقفين في تبادل الآراء والمحادثة

[١]. آجيلي و سلگی، **راهکاری در حل منازعه «ليوتار و هابرماس» در مورد «زبان و اجماع عمومی»**، ٢٢-٢٣.

للإجماع والوفاق[١]. فيجب أن نبحث عن إجماع يقبل الخلافات، وعلى الرغم من قبول الخلافات بغض النظر عن العاقل وغير العاقل أو القوي والضعيف، بل نرى الجميع بنفس العين، ليكون لنا مجتمع ديمقراطي خال من العنف أو بأقل قدر من العنف، بخلاف هابرماس الذي يبحث عن إجماع عام وشامل يسبب العنف وهو مستحيل، لأن الملاعب في الحياة الاجتماعية وفق شروط مختلفة لا تتبع قواعد محددة. لذلك نرى أن طريق الحوار والاتفاق بين الناس في مختلف المجالات مستحيل على خلاف هابرماس[٢]. بالإضافة إلى ذلك، ينقد نقاد آخرون أيضًا الإجماعية المطلقة لهابرماس الديمقراطي استنادًا إلى أن التعميم اللامحدود الذي يدخل إلى الأمور الغامضة، لأن الحكم الكلي باعتقادهم يجب أن يقيّد بالأمور الواضحة وذات القيمة، وإلا فهو يتجاوز الأشياء الواضحة ويدخل في أشياء غامضة وباطلة لا حجة لإثباتها، نظرًا لكونه غير محدود، لأن الحجة تقتصر على الأمور العامة الواضحة[٣] ومن ناحية أخرى تجرّ الأمور الكليّة جدّا إلى ابتذال لا قيمة له. فلذلك يجب أن نراعي توازنا واعتدالا بين النظريّات العلميّة، لأن ردّ النظريات لا يمكن بسهولةٍ بشكل عامّ، هذا أولا، وثانيا كلُّ النظريات وحتى النظريات المردودة، ذاتُ مباحث جليّة ضروريّة لا مفر منها.

النتائج

اعتبر ليوتار العلم والتقنية -من خلال نظريته رفض الميتاسرديات- نتاج النظام الرأسمالي الذي سبّب سقوط الأخلاق والمعنويات والمجتمع، حيث سبّب السياسيون فوضى المجتمع واستعباد البشر وتدميرهم باستخدامهم الأداتي لهم في النظام الرأسمالي. جدير بالذكر أن الرأسماليّة والعلم والتقنية ليست مخربة ومضرّة إذا كنا نجعلها وسيلة تحت سيطرتنا في رفع حاجاتنا،

[1]. Milner and Browitt, **Contemporary Cultural Theory An Introduction**, (١٢٦-١٢٧

[٢]. **المصدر نفسه**، ٢٣.

[٣]. فينلايسون، **درآمدی بر هابرماس**، ١١٩-١٢٨.

فنستخدمها كوسيلة، وأما إذا كنا نجعلها غاية في نفسها ونستخدمها غاية لأنفسنا، فتكون مخربة مضرة تسبّب سقوط الأخلاق والمجتمع وتدميرنا مع السيطرة علينا.

تكشف رواية "حرب الكلب الثانية" فوضويات المجتمع البشري الحالي وتوحش البشرية إثرَ انتهازية الشخصيات الروائية في النظام الرأسمالي الذي يحكم الإنسان ويأخذ حريته ووعيه بعد خداعه، حتى يطيع هذا النظام بزعمه بوعي وبحرية لمصالحه الخاصة، بينما هو في الوهم والخداع في إطاعة هذا النظام، فإن النظام هو الذي سبّب الفوضى في المجتمع، وانتهازية الإنسان ودماره. يعتقد الراوي أن سبب هذه الفوضى والانتهازية هو اختلاط الاقتصاد والعلم والتقنية الذي تستخدم الشخصيات الروائية العلم والتقنية استخداما سيّئا كأداة لاكتساب الثروة وتجميعها، مما يؤدي إلى التجارة بحياة الإنسان وممتلكاته والتوحش والشك والتشاؤم في كل شيء. لذلك يظهر العلم والتقنية في هذه الرواية أداة مبيدة للبشر وتدميرهم عند السياسيين بسبب استخدامهم استخداما أداتيا. فنرى أن راشدا بطل الرواية يخترع، بواسطة الأنبوب الطبي، مسألةَ التشابه الّتي توقع البشر في صراع ليدمّر بعضهم البعض الآخر. لذلك يربط ليوتار وإبراهيم نصر الله العلم والتقنية بالاقتصاد والتجارة، اللذين اخترعهما السياسيون لتكديس الثروة ويسبّبان تدمير البشرية بسبب استخدامهما استخداما سيّئا من قِبَل السياسيين أو البشر نفسه. وتؤدّي التقنية نفسها في النهاية إلى الفوضى والشك في وجود الأشياء، مع فرق واحد هو أن ليوتار، كبقيّة مفكري ما بعد الحداثة، يرفض عقلانية الحداثة وتنويرها بتاتا؛ لأن عقلانيّة الحداثة باعتقاده ليس لها وجه إلّا عقلانية أداتيّة للسيطرة والتحكم. وأما نصر الله فيبدو أنه يقترح إيجاد إستراتيجيّة في اتجاه إصلاح المجتمع وتحسينه من خلال حوارات الرواية والتعبير عن الحجج من قبل الشخصيات الروائية والنقد الذي يوجهه للمجتمع الحديث من خلال الرواية، فلهذا نراه يستخدم الشخصيات الروائية على شكلين: ١. شخصيات مفيدة قليلا، كـ«سلام» زوجة راشد التي تحبّ السلام عن الحرب، فتعرِب عن قلقها الدائم من وقوع الحرب والصراع في صفحات مختلفة من الرواية في خطابه لزوجها راشد واقتراحها له بالابتعاد عنها، و٢. شخصيات مخربة كثيرة كبطل الرواية راشد وغيره، وبين هذين النوعين من الشخصيات يُثار

حوارٌ جدلي، وكل منهما يقدّم أيديولوجيته الخاصة. والجدير بالذكر أن كثرة الحوارات في الرواية لا تشير إلى الديمقراطية والمساواة وحرية التعبير، بل تشير إلى الفاشيّة والسيطرة السريّة والدكتاتوريّة وخداع البشر في إطاعة السياسيين وفقا لنظرية الفدرة لفوكو، حيث سلبت الشخصياتُ الدكتاتوريّةُ الحريةَ في التعبير من الشخصيات الأسرى، حيث إنها أهانتها ولن تسمح لها إيرادَ الكلام والسؤال.

قائمة المصادر والمراجع

أ) الكتب العربيّة

١- البحراوي، سيد، **الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر**، لامك: لانا، لاتا.

٢- بودريار، جان، **المصطنع والاصطناع**، ترجمة: جوزيف عبدالله، مراجعة: سعود المولى، بيروت: الحمراء، ٢٠٠٨م.

٣- حمداوي، جميل، **نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة**، لامك: لانا، ٢٠١١م.

٤- حمودة، عبدالعزيز، **المرايا المحدبة(من البنيوية إلى التفكيك)**، الكويت: علم المعرفة، ١٩٩٨م.

٥- سبيلا، محمد وعبدالسلام بنعبدالعالى، **ما بعد الحداثة، تجلياتها وانتقاداتها(دفاتر فلسفية، نصوص مختارة)**، المغرب: دار توبقال، ٢٠٠٧م.

٦- الشيخ، محمد وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة-حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٦م.

٧- عطية، أحمد عبد الحليم، **ليوتار والوضع ما بعد حداثي**، بيروت: دار الفارابي، ٢٠١١م.

٨- فوكو، ميشيل، **نظام الخطاب**، ترجمة محمد سبيلا. بيروت: دار التنوير، ٢٠٠٧م.

٩- ليشته، جون، **خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة**، ترجمة فاتن البستاني، بيروت: المنظمة العربية، ٢٠٠٨م.

١٠- ليوتار، جان فرانسوا، **الوضع ما بعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة**، ترجمة: أحمد إحسان، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٤٤م.

١١- نصر الله، إبراهيم، **حرب الكلب الثانية**، بيروت: دار العلوم ناشرون، ٢٠١٦م.

١٢- يوسف، علي حسين، **ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية**، عمان: الرضوان، ٢٠١٦م.

ب) الكتب الفارسيّة

١٣- پاينده، حسين، **نظريه و نقد ادبی(درسنامه‌ای ميان رشته‌ای)**، تهران: سمت، ج٢، ١٣٩٧ش.

١٤- پاپكين، ريچارد وآوروم استرول، **كليات فلسفه**، ترجمه و اضافات دكتر سيد جلال الدين مجتبوی، تهران: حكمت، ١٣٩١ش.

١٥- ترنر، جاناتان اچ، **نظريه‌های پست‌مدرنيست**، ترجمه صمد عابدينی، تبريز: ستوده، ١٣٨١ش.

١٦- حقيقی، شاهرخ، **گذار از مدرنيته؟ نيچه، فوكو، ليوتار، دريدا**، تهران، مروارید، ١٤٠١ش.

١٧- فينلايسون، جيمز گوردون، **درآمدی بر هابرماس**، ترجمه هاشم آقا بيگ‌پوری و جليل سحابی، تهران: جامعه شناسان، ١٤٠٠ش.

١٨- ماركوزه، هربرت، **انسان تك‌ساختی**، ترجمه محسن مؤيدی، تهران: امير كبير، ١٣٦٢ش.

١٩- ميلر، پيتر، **سوژه، استيلا و قدرت**، ترجمه نيكو سرخوش و افشين جهانديده، تهران: نی، ١٣٨٢ش.

ج) الكتب الإنجليزيّة

20- Foucault, Michel**, the birth of the clinic**, translated by Presses Universitaires de Francem, france: Routledge, 1976.

21- Milner and Browit, (2002), **Contemporary Cultural Theory An Introduction**, London: Routledge.

22- Stanley G. payne , **Frankos spain**, Rkp, london, 1976.

23- Kundera, milan, **the art of the novel**, Translated from the French by Linda Asher, First published in French as *L' Art du roman* by Editions Gallimard, 1986.

24- Otto boer, **Fascism & Capitalism**, Frankfurt, 1969.

25- Valverde, Mariana**, Michel Foucault,** new York: Routledge, 2017.

26- Walter Laqueur, **Fascism, A Readers Guide**, Penipel, 1982.

د) الرسائل الجامعيّة

٢٧- عارفي، أحمد، **جمالية الأساليب النحويّة في رواية «حرب الكلب الثانية» لإبراهيم نصر الله»**، رسالة ماجستر، جامعة تربيت مدرس، ١٣٩٨ش.

هـ) المقالات العربيّة

٢٨- أبوغنيمة، هدى، «فانتازيا الرؤية المستقبليّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصر الله أنموذجا»، **مجلة الأفكار**، العدد ٣٦٠، ٢٠١٩م، صص٧٣-٧٦.

٢٩- إيمان، مصطفى حسين ومحمد القضاة، «سردية الفوضى وعقد الإنسان في الرواية العجائبيّة؛ رواية حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصر الله نموذجا»، **مجلة جامعة البعث**، العدد١٠٣، المجلد٤، ٢٠١٩م، صص٧٥-/١٢٠

٣٠- قادم، عبداللطيف، «موت الإنسان في الفلسفة الغربية الحديثة: من نيتشه إلى فوكو قراءة في نماذج»، **مجلة أبوليوس**، جامعة سوق أهراس، العدد٧، ٢٠١٧م، صص١٣١-/١٤٩

٣١- معدن، شريفة، «قراءة سوسيولوجية في " الوضع ما بعد الحداثي" عند فرنسوا ليوتار»، **مجلة الإنسانية والعلوم الاجتماعية**، المجلد07. العدد02، ٢٠٢١م، صص٣٠٥-٣١٩.

و) المقالات الفارسيّة

٣٢- آجيلی، هادی و محسن سلگی، «راهکاری در حل منازعه «ليوتار و هابرماس» در مورد «زبان و اجماع عمومی»»، **مجله حکمت و فلسفه**، سال دوازدهم، شماره سوم، صص٧-٢٨، ١٣٩٥ش.

٣٣- فاني، روح‌الله، «دلالتهای تربیتی دیدگاه پست مدرنیستی لیوتار ونقد آن»، **نشریه نوآوری‌های آموزشی**، دوره سه، شماره٩، صص٦٦-٨٧، ١٣٨٣ش.

٣٤- قمی، محسن، «تأثير نظريه بازي هاي زباني ويتگنشتاين بر فلسفه ليوتار»، **فصلنامه انديشه دينی دانشگاه شيراز**، پياپی١٦، صص٦١-٩٢، ١٣٨٤ش.

٣٥- ملا ابراهيمی، عزت، وصغری رحيمی، «تحليل مؤلفه‌هاي پسامدرنيسم در آثار داستاني جبرا ابراهيم جبرا(با تكيه بر رمانهاي البحث عن وليد مسعود ويوميات سراب عفّان)»، **مجله زبان و ادبيات عربي**، شماره شانزدهم، صص٢٧٣-٣٠٦، ١٣٩٦ش.

ز) المواقع الإلكترونيّة

٣٦- الجزيره، قناة الجزيرة «حرب الكلب الثانية".. طردة التوحش التي تبرر كل شيء»، http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2018/4/25/حرب-الكلب-الثانية-طردة-التوحش-التي-تبرر-كل-شيء، ٢٠١٨م.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون

دراسة الأسلوب المهذّب في اللغة العربيّة وفقاً لنظريّة التأدّب عند براون وليفنسون

محمدعلي عامري*؛ علي ضيغمي**؛ سيد رضا ميرأحمدي***

مقالة علميّة محكّمة
صص ٨٨-٦١
DOI:10.22075/lasem.2022.23600.1286

الملخّص:

إنّ الأسلوب المهذّب من القضايا المهمّة في التواصل، حيث يمهّد الطريق لتواصل ناجح مع المخاطب ويحول دون الفشل التداوليّ. لقد درست هذه المقالة الأسلوب المهذّب في اللغة العربيّة وفقاً لنظريّة التأدّب عند براون وليفنسون التي تعتبر من أشهر النظريّات في هذا المجال، إضافة إلى نظريّة بروك وناغاساكا المأخوذة من النظريّة الأصليّة. ولكنّ البحث لم يتوقف عند النظريّة، بل قام بدراسة أنواع الأساليب المهذّبة في اللغة العربيّة بأمثلة وظيفيّة وفقاً للمنهج المتبع في هذا البحث وهو منهج وصفيّ - تحليليّ، بعد أن درس خلفيّة التأدّب في اللغة العربيّة وبيّن الفارق بين التلطّف والتأدّب وهما مصطلحان خلط بعض الباحثين بينهما في دلالتهما. وقد اقترحت هذه الورقة البحثيّة مستويات للتأدّب من المستوى الأوّل حتى الثالث لتيسير استخدام الأساليب المهذّبة في المواقف التواصليّة. وخلصت إلى أنه من الأحسن أن نستخدم التلطّف بمعنى حسن التعبير الذي يقابل المحظور اللغويّ ونستخدم التأدّب لتسمية نظريّة براون وليفنسون نظراً لدلالته اللغويّة. كما يمكن تناول الأساليب المهذّبة ضمن تقسيمها إلى أربع فئات رئيسة (مخاطبة الآخرين، واستخدام الأسلوب المباشر بشكل مهذّب، والاعتذار، والاستفهام) وفئات فرعيّة، حيث يتمّ تقديم مستويات للتأدّب وفقا لنظريّة براون وليفنسون في ثلاثة مستويات، وكلّما ارتفع المستوى كانت نسبة تهديد ماء وجه المخاطب أكثر.

كلمات مفتاحيّة: نظريّة التأدّب، الأساليب المهذّبة، مستويات التأدّب، الفشل التداوليّ.

---

* – دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران.

** – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة سمنان، إيران. (الكاتب المسؤول) الإيميل: zeighami@semnan.ac.ir

*** – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠٣/١٤هـ.ش= ٢٠٢١/٠٦/٠٤م – تاريخ القبول: ١٤٠٠/١٠/١٧ هـ.ش= ٢٠٢٢/٠١/٠٧م.

المقدّمة

في كل لغة من لغات العالم توجد أساليب يعبّر المتكلّم بها للكشف عمّا يريد، وتنقسم الأساليب إلى أنواع مختلفة باعتبارات متنوّعة منها الأسلوب المباشر وغير المباشر والمهذّب ... إلخ، أو الأساليب الخبريّة والإنشائيّة وغيرها من الأنواع. وبغضّ النظر عن التقسيمات المتعددة في هذا المجال على كل متعلّم للغة ثانية أن يتعرّف إلى الأساليب المستخدمة في اللغة المستهدفة بغية إنشاء تواصل ناجح مع المخاطب، ومن المهّم أن يعرف المتعلّم كيفيّة مخاطبة من يريد مخاطبته دون أن يؤدّي الأمر إلى انزعاج الطرف الآخر. ونظراً لأهميّة هذا الأمر في المواقف التواصليّة المختلفة تمّ إنشاء نظريّات التأدّب لتأطير كيفيّة الخطاب بشكل مهذّب. ومن أشهر هذه النظريّات هي نظرية التأدّب عند براون وليفنسون (Brown and Levinson)، حيث درسا أساليب الخطاب المهذّب من خلال تقديم مفاهيم وإستراتيجيّات تساعد المتكلّم على إنشاء الخطاب المهذّب.

لقد اخترنا في هذه المقالة الأسلوب المهذّب في اللغة العربيّة عنواناً لعملنا البحثيّ من أجل تسليط الضوء على كيفيّة التعامل المهذّب مع الناطقين بالعربيّة، وذلك من خلال دراسة الأساليب المستخدمة في الحوارات اليوميّة والرسميّة بين العرب وفي سياقات متنوعة. الأمر الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار في القاعات الدراسيّة وأن يندرج ضمن المواد الدراسيّة بهدف تعريف الطلاب بالأساليب المهذّبة في اللغة العربيّة، خاصة الطلّاب الإيرانيّين الذين لا يملكون معلومات كثيرة حول ثقافة الدول العربيّة وتقاليدها. ولم نطبّق النظرية على نصّ من النصوص الأدبيّة الموجودة، لأنّه لم يكن ضمن أهداف البحث، بل حاولنا أن نستشهد بنماذج من الحوارات الوظيفيّة اليوميّة التي يستخدمها أهل اللغة بدل نصّ أدبيّ قديم أو جديد. وتنبع **أهميّة** هذا البحث من التركيز على الأساليب المهذّبة في اللغة العربيّة المعاصرة بتنظيم جديد وحسب الحوارات اليوميّة والرسميّة، وهو ما لم يذكر سابقاً في البحوث. و**منهجنا** في هذا البحث هو وصفيّ - تحليليّ، حيث درسنا نظريّة التأدّب عند براون وليفنسون وعند بروك وناغاساكا، ثم تطرّقنا إلى التأدّب في التراث العربيّ ووضّحنا الفرق بين مصطلحي التلطّف والتأدّب، إضافة إلى أنّنا لم نقتصر على ما جاء في النظريّات فحسب، بل تناولنا أساليب التأدّب في اللغة العربيّة المعاصرة بتنظيم جديد وبتفاصيل أكثر مثل

مخاطبة الآخرين، واستخدام الأسلوب المباشر بشكل مهذّب، والاعتذار، والاستفهام وصولاً إلى اقتراح مستويات للتأدّب. **الهدف** من هذا البحث هو دراسة الأساليب المهذّبة في اللغة العربيّة حسب نظريّة التأدّب عند براون وليفنسون، وتقديم نماذج من الكلام المهذّب في العربيّة، إضافة إلى التركيز على ضرورة الاهتمام بتعليم هذه الأساليب داخل القاعات الدراسيّة. أما **الأسئلة** التي نسعى الإجابة عنها في هذا البحث فهي:

١- ما الفرق بين التلطّف والتأدّب؟

٢- كيف يمكن تقديم تقسيم وظيفيّ للأساليب المهذّبة الأكثر استخداماً في اللغة العربيّة المعاصرة؟

٣- ما هي مستويات التأدّب في اللغة العربيّة المعاصرة؟

سابقة البحث

هناك بحوث كثيرة تطرّقت إلى الأساليب المهذّبة وفقاً لنظريّات التأدّب في اللغات المختلفة بأشكال متنوعة مثل دراسة كيفيّة استخدام هذه الأساليب عند الناطقين الأصليين أو مقارنة بالمتعلمين عبر الدراسات الميدانيّة، أو الدراسات النظريّة عبر تناول النصوص المختلفة وما يدور في كلام الناس اليوميّ، وهنا سنشير إلى بعض البحوث التي درست الأساليب المهذّبة في اللغة العربيّة بشكل نظريّ، كما يجب أن نذكّر أنّه ليست هناك بحوث كثيرة حول الأساليب المهذّبة في اللغة العربيّة كما أن أكثرها تطرّقت إلى أساليب التلطّف (حسن التعبير)، التي تشترك في جهات مع التأدّب. وقد كُتبت دراسات حول الأساليب المهذّبة في التراث العربي والإسلامي مثل مقالة «**نزاهت در قرآن كريم= النزاهة في القرآن الكريم**» منشورة في مجلة تحقيقات علوم وقرآن وحديث، ١٣٨٨ ه.ش (إيران ٢٠١٠م) لعبد الغني إيرواني زاده وسيد رضا مير أحمدي، حيث درست المقالة النزاهة في القرآن الكريم وكيفيّة ذكر المحظورات اللغويّة فيه، ووصل البحث إلى نتائج منها: أنّ القرآن يؤكّد على ضرورة استخدام الكلام المهذّب وتتجلّى النزاهة في كلام الله سبحانه خاصة في اختيار أسلوبي الكناية والسخريّة للإشارة إلى المحظورات، كما أنّ النزاهة لا تقتصر على الهجاء، بل تشمل ما يتعلق بالنساء وعدم ذكر أسمائهن ... إلخ. والمقالة الأخرى هي:

«**زاوية النظر الأخرى (التلطف في التعبير)**» منشورة في مجلة المخبر، جامعة بسكرة (الجزائر ٢٠١٤م) لحسين يوسف قزق وآخرين، حيث درسوا مظاهر التلطّف والتأدّب في اللغة العربيّة وبينّوا أنّ التلطّف لا يقتصر على مستوى الكلمة فحسب، بل هناك مستويات أخرى مثل مستوى التركيب والبلاغة وقسّموا كل واحد من المستويات إلى أنواع. كذلك هناك مقالة تحت عنوان **ظاهرة التلطّف في الأساليب العربيّة (دراسة دلاليّة لتقبل الألفاظ لدى الجماعة اللغوية)** (موقع شبكة الفصيح) لمحمد بن سعيد بن إبراهيم الثبيتي، حيث درست المقالة مواقف استخدام التلطّف ودوافعه، وخلصت إلى بيان أهم وسائل التلطّف وهي الاستعمال المجازيّ والتحريف الصوتيّ. ومن البحوث التي ركزّت على أساليب التهذّب في اللغة العربيّة المعاصرة مقالة **Politeness in Arabic Culture** (مجلة Theory and Practice in Language Studies، ٢٠١٥م) لعبدالله يعقوب سمارة، حيث تطرّق الباحث إلى التأدّب في الثقافة العربيّة عبر دراسة العبارات الدالّة على التهذّب وبعض المجاملات في اللغة العربيّة ومن أبرز نتائج البحث هي إمكانيّة تقسيم العبارات المهذّبة إلى عشر فئات دلاليّة مثل التواصل الاجتماعيّ، والامتنان، والإذن، والاحترام ... إلخ، وأنّ التأدّب في العربيّة متأثر بالعقائد الدينيّة والأعراف الاجتماعيّة. أما ما يميّز بحثنا فهو أنّه لا يدور حول تعداد العبارات الدالّة على التأدّب في اللغة العربيّة وتسليط الضوء على أنواعه فحسب، بل يحاول أن يقدّم الأساليب في إطار تقسيمات غير معقّدة وبأمثلة بسيطة حسب مواقف تواصليّة مختلفة تساعد المتلقّي على فهم الموضوع بشكل جيّد، إضافة إلى ذكر ما يعادل هذه الأساليب في اللغة الفارسيّة، واقتراح مستويات للتأدّب على شكل صيغ لكي تكون هذه الحالات وظيفيّة، وذلك باستخدام الأساليب المدروسة في المقالة.

نظرية التأدّب

تبحث نظريّة التأدّب (Politeness theory) عن عناصر حوار مهذّب؛ إذ للتواصل الناجح مع الناطقين الأصليّين باللغة لا مفرّ من توظيف إستراتيجيّات للتحدّث بشكل مؤدّب. كما أنّ التأدّب يرتبط بالشؤون الثقافيّة في كل لغة أو منطقة، فيمكن اعتبار التهذيب، حسب قول يول (Yule)، «مبدأً

ثابتاً في ثقافة واحدة، كما في فكرة "السلوك الاجتماعيّ المهذّب" أو "آداب المعايشة". ويمكن تحديد عدد من المبادئ العامة المختلفة لتعريف "المهذّب" في تفاعل اجتماعيّ ضمن ثقافة معيّنة»[١].

ويرجع بزوغ هذه النظريّة إلى السنوات الأخيرة للسبعينيّات من القرن الماضي، ولم تكن هذه النظريّة موضع اهتمام رغم أهميّتها الواقعيّة قبل هذه الفترة[٢]. تبدأ النظريّة بآراء لاكوف (Lakoff) وليتش (Leech) وصولاً إلى براون وليفنسون وغيرهم من المنظّرين. لكنّ نظريّة براون وليفنسون لقيت إقبالاً أكثر؛ حيث تمّ إنجاز دراسات مختلفة كثيرة في عدة لغات وفقاً لها حتى يومنا هذا. والتأدّب في رؤية براون وليفنسون متكوّن من مجموعة من الأفعال الكلاميّة في ما بين جماعة تتكلّم بلغة مشتركة، ودورها هو التجنّب من تهديد ماء وجه المشاركين في التفاعل[٣]. فقد أشار براون وليفنسون في نظريّة التأدّب إلى عناصر مهمّة يجب التركيز عليها مثل مفهوم الوجه، والوجه الإيجابيّ والسلبيّ، والمتغيّرات الاجتماعيّة، والأعمال التهديديّة لماء الوجه، وإستراتيجيات لتقييم مستويات التأدّب. وسنسلّط الضوء على هذه المصطلحات الآن كما يلي:

الوجه (face)، «الصورة أو التأثير الإيجابيّ الذي يحاول الشخص إبرازه بالنسبة للمشاركين الآخرين في الحوار»[٤]. وله أنواع، حيث ينقسم إلى الإيجابيّ والسلبيّ؛ حيث «يشير الأوّل إلى رغبة كل شخص في أن تكون له صورة ذاتيّة يجري تقديرها وفهمها وتقبلّها من الآخرين، بينما يشير الثاني إلى رغبة كل شخص في أن لا تواجهه أيّة معوّقات، وأن تكون لديه حريّة التصرّف دون أيّ إملاءات تُفرض عليه»[٥]. فهناك أفعال تهديديّة لماء الوجه (Face Threatening Acts) بنوعيه الإيجابيّ والسلبيّ. وقد تتواجد هذه الأفعال التي تذكر بشكل (FTA) اختصاراً للكلام، في أيّ حوار يدور بين شخصين. ويعرّفها براون وليفنسون بأنّها «تلك الأفعال التي تتعارض بطبيعتها مع رغبات

---

[١] – جورج يول، التداولية، ص ٩٨.

[2] – Gabriele Kasper. **Linguistic politeness: Current research issues** , p193.

[٣] – حاتم عبيد، **البعد الثقافي في تعليم العربية لغة ثانية**، ص١٢١ نقلاً عن براون وليفنسون ١٩٧٨.

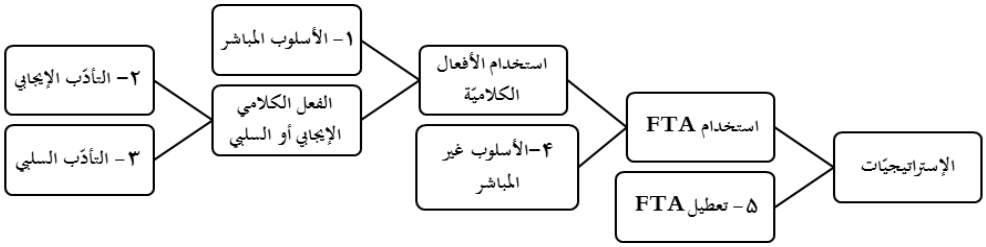
[٤] – إبراهيم چگني، **فرهنگ توصيفي آموزش زبان و زبان شناسي كاربردي**، ص ٢٠٦.

[٥] – سعد الجديع، **الأعمال اللغويّة وتعليم اللغة العربيّة للناطقين بغيرها: نظرة في المنهجين القديم والحديث**، ص ٥٠٩.

المخاطب أو المتكلّم»[١]. ومن أمثلة هذه الأفعال التهديديّة هي الطلبات، والأوامر، والتهديدات، والاقتراحات، وما إلى ذلك[٢].

ومن الأمور المهمّة الأخرى التي أشار براون وليفنسون إليها، مسألة المتغيّرات الاجتماعيّة التي تؤثّر بشكل مباشر على إنتاج أفعال الكلام، وهي «ثلاثة متغيّرات: البعد الاجتماعيّ، أي: مستوى التآلف والقرابة الاجتماعيّة بين المتحدّث والمستمع، والمنزلة الاجتماعيّة، أي: منزلة المتحدّث الاجتماعيّة مقارنة بمنزلة المستمع، كمدير وموظّف، ودرجة الإملاء، أي: حجم المهمّة المراد تنفيذها، وما إذا كانت شاقة أو سهلة على المستمع»[٣]. إنّ هذه المتغيّرات مهمّة جداً في إنشاء تفاعل بين شخصين كما ورد في هذا التقسيم، حيث تحدّد هذه المتغيّرات كيفيّة اختيار الأفعال الكلاميّة وتوظيفها في المواقف التواصليّة لغرض إنشاء تفاعل ناجح.

القضيّة المهمّة الأخرى التي طرحها براون وليفنسون هي اقتراح إستراتيجيّات لتقييم مستويات التأدّب، فهما اقترحا خمس إستراتيجيّات كما يلي:



الرسم البياني ١ لإستراتيجيّات التأدّب عند براون وليفنسون[٤]

وتفصيلاً لما ذكرنا حول الإستراتيجيّات الخمس سنبيّن كل واحدة من الإستراتيجيّات من الأولى حتى الخامسة في إطار مثال ورد فيه أنّ شخصين جالسان في حديقة وعند أحدهما حلويّات:

---

[1] - Brown, P. & S. Levinson. **Politeness: Some Universals in Language Usage**, p65

[٢]- سعد الجديع، **الأعمال اللغويّة وتعليم اللغة العربيّة للناطقين بغيرها: نظرة في المنهجين القديم والحديث**، ص ٥٠٩.

[٣] - سعد بن محمد القحطاني، **تطور التداوليّة في اللغة الثانية وكيفيّة تدريسها**، ص ٧٠.

[4] - Brown, P. & S. Levinson. **Politeness: Some Universals in Language Usage**, p69

١- الأسلوب المباشر: تستخدم هذه الإستراتيجيّة عندما تكون نسبة تهديد ماء الوجه قليلة. فعلى سبيل المثال يكون الشخصان صديقين حميمين، فيستخدم المتكلّم، في هذا الموقف، الفعل الكلامي بشكل مباشر بالنسبة للآخر فيقول له عبارات مثل: كُل مِن هذه الحلويات.

٢- التأدّب الإيجابيّ: يتكلم المتكلّم بحماس ويحاول إظهار شعوره. مثلاً يقول: هذه الحلويّات لذيذة جداً جرّبْ واحدة.

٣- التأدّب السلبيّ: يتحدّث المتكلّم في هذه الحالة بشكل رسمي، فمثلاً يقول: تفضّلْ سيدي، أو عفواً، هلّا تمانعون أن أقدّم لكم الحلويات.

٤- الأسلوب غير المباشر: في هذه الحالة يتم استخدام أعمال غير لغويّة مثل الإشارات، حيث يشعر المتحدّث بأنّ التواصل الكلاميّ يهدّد ماء وجه المخاطب. فمثلاً يقوم المتحدّث بتقديم الحلويّات للمخاطب دون أن ينطق بكلمة.

٥- التعطيل: يشعر المتحدّث بأنّ أيّ تواصل كلامي أو غير كلامي يهدّد ماء وجه المخاطب، لذا يغضّ النظر عن تقديم الحلويّات للمخاطب[١].

وفقاً لما أسلفنا، تعرّفنا على نظريّة التأدّب عند براون وليفنسون وما كشفا عنه من المصطلحات في هذه النظريّة. ومن الواضح أنّ هذه النظريّة تعدّ نظريّة شاملة تقريباً لما يمكن تعليمه في القاعات الدراسيّة ضمن تدريس المهارات التداوليّة، لكنّه يبدو أنّ هذه النظريّة، رغم شموليّتها واستخدامها في المباحث اللسانيّة، معقدّة للتطبيق في القاعة الدراسيّة؛ بغية تعليم الطلبة كيفيّة قيامهم بتوظيف الأفعال الكلاميّة بشكل مهذّب. فالطلبة بحاجة إلى خريطة طريق أكثر وضوحاً حتى يتبيّن لهم الأمر بسهولة وأن لا يبقوا عالقين في التمييز بين التهذّب الإيجابيّ والسلبيّ وغيرهما من العناصر المذكورة. فمن هنا تتبيّن لنا ضرورة استخدام إستراتيجيّات أكثر وضوحاً وأسهل استعمالاً في القاعات الدراسيّة. وذلك مثل ما ذهب إليه بروك وناغاساكا (Brock & Nagasaka) في تعليم اللغة الانجليزيّة، فهما ضمن اقتراح خطوات لتدريس التداوليّة[٢]، قاما بإنشاء نشاط تدريبي وفقاً

[١] - سهراب آذرپرند، **تغييرات راهبرد زباني خطاب بر اساس نظريه براون و لوينسون**، ص ٨٧و٨٨.

[2] - Brock., & Nagasaka **Teaching pragmatics in the EFL classroom? Sure You Can**,p 20-23

لنظريّة براون وليفنسون، بهدف ترقية مستوى الوعي التداوليّ لدى المتعلّمين، حيث يقوم الأستاذ بتصنيف الطلبات وفقاً لنظريّة التهذّب بشأن شخص يريد أن يأخذ قلم شخص آخر، كما يلي:

غير مباشر: «نسيتُ قلمي. / قلمي لا يعمل».

مباشر: «أعطني قلمَك!»

مهذّب: «هل أستطيع أن أستعير قلمك، لو سمحت؟ / هل تمانع أن تُعيرَني قلمَك؟»

مألوف: «أشكرك إذا أعطيتني قلمَك!»[١].

فهما بهذا التقسيم للأساليب، قاما بدمج التهذيب الإيجابيّ والسلبيّ ضمن قسم (مهذّب)، بجانب ذكر الأساليب الأخرى مثل الأسلوب المباشر وغير المباشر والمألوف. ويبدو أنّ هذا التصنيف للأساليب أسهل بكثير مما سبق ويظهر أنّ تطبيقه أكثر وظيفياً وفقاً للخطوات المذكورة أعلاه. ورغم الفوارق الموجودة فيها مع النظريّة الأصليّة في التقسيم أو إضافة عناصر جديدة، مفيدة للاستخدام في القاعات الدراسيّة. إلا أنّه يجب أن تدرس من جديد بالنسبة للغات الأخرى، خاصة العربيّة، وجدير بالذكر أن هذا التقسيم يحتاج إلى بعض تعديلات مثل إضافة تقسيمات غير لغويّة تعتمد على لغة الجسد. لكنّنا في هذا البحث لا ننوي دراسة النظريّة ونقدها من جميع الزوايا، بل نريد تسليط الضوء على الأسلوب المهذّب الذي يندرج ضمن التقسيم الأصليّ لبراون وليفنسون وتقسيم بروك وناغاساكا، وفقاً للأساليب التعبيريّة في اللغة العربيّة. لكنّنا، قبل أن نشير إلى الأسلوب المهذّب وكيفيّة تناوله في اللغة العربيّة، يجب أن ندرس هذا الأسلوب في التراث العربيّ.

خلفيّة التأدّب في اللغة العربيّة

كما أسلفنا سابقاً، يختلف التأدّب ومعاييره حسب الثقافة والخلفيّة التاريخيّة وما إلى ذلك لدى الناس الذين يعيشون في مناطق مختلفة. وتتبلور الميزات الثقافيّة وغيرها من العناصر الحضاريّة في تصرّفات الناس ولغتهم كما جاء في كتاب اللغة والمجتمع، حيث قال: «وما يكون عليه الأفراد من حشمة وأدب في شؤونهم ... بعضهم ينبعث كذلك صداه في لغتهم ألفاظها وتراكيبها. فاللغة اللاتينيّة لا تستحي أن تعبّر عن ... الأعمال الواجب سترها بعبارات مكشوفة، ولا أن تسمّيها بأسمائها

[١] – سعد بن محمد القحطاني، **نحو تدريس الكفايّة التداوليّة في برامج تعليم اللغة الثانية: دراسة تحليليّة**، صص ٣٥ و٣٦.

الصريحة. على حين أنّ اللغة العربيّة بعد الإسلام تتلمس أحسن الحيل وأدناها إلى الحشمة والأدب في التعبير عن هذه الشؤون، فتلجأ إلى المجاز في اللفظ وتستبدل صريح القول بالكناية»[١]. ونظراً لما أحدث الإسلام في اللغة العربيّة من الاكتراث بجانب التأدّب في الكلام، تطرّق العلماء القدماء لهذا الأمر وسمّوه بأسماء مختلفة واستخدموا مصطلحات متنوّعة بالنسبة له[٢]، وهو ما يشير إليه محمّد الثبيتي بقوله: «ودرسوها تحت مباحث الكناية وأنواعها ودوافعها، واستعملوا بعض المصطلحات المتصلة بها مثل: تحسين اللفـظ، وتلطيف المعنى، والكنايات اللطيفة، والتعريض»[٣].

هناك أساليب عدة في اللغة العربيّة في هذا المجال منها: التسمية بالنقيض، وعدم التصريح، والعدول عن الأمر، والمجاز، والتخيير ... إلخ. لكنّه من أبرز الأساليب التي تمّت دراستها ضمن هذا الباب في التراث العربي هو الكناية؛ فعلى سبيل المثال يقول ابن فارس حول الكناية: «الكناية لها بابان: أحدهما: أن يُكْنى عن الشيء فيذكر بغير اسمه تحسيناً للفظ، أو إكراماً للمذكور، وذلك كقوله جلّ ثناؤه: [وَقَالوا لِجُلُودِهِمْ: لِمَ شَهِدّتم عَلَيْنَا] (فصلت: ٢١) قالوا إنّ الجلود في هذا الموضع كناية عن آراب[٤] الإنسان»[٥]. ومثال آخر هو أنّ الثعالبي يخصّص فصلا من كتابه أسماه: فصل في الكناية عما يستقبح ذكره بما يستحسن لفظه[٦]، أو هناك كتب تخصّ الكناية فحسب مثل كتاب «المنتخب من كنايات الأدباء وإشارات البلغاء» للجرجاني.

إضافة إلى ما ذكرنا في هذا المجال، قام بعض الباحثين بتقسيم التلطّف حسب ما يوجد في التراث الإسلامي والعربي من الآيات القرآنيّة، والأحاديث الشريفة، وما إلى ذلك من مصادر. فعلى سبيل المثال يأتي الثبيتي بتقسيم للتلطّف، حيث يذكر مواقف استخدامه ويقسمّها إلى موقفين:

---

[١] – علي عبد الواحد وافي، **اللغة والمجتمع**، ص ١٥.

[٢] – مثل النزاهة التي خصص لها ابن أبي الإصبع المصري فصلاً في كتابه **تحرير التحبير**، ص٥٨٤.

[٣] – محمد بن سعيد بن إبراهيم الثبيتي، **ظاهرة التَلطّف في الأساليب العربية**، ص٣.

[٤] – مأْخوذ من الإِرْب، وهو العُضْو، والجمع آراب. (ابن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص٢١٠).

[٥] – ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة العربيّة**، ص٢٥٥.

[٦] – أبو منصور الثعالبي، **فقه اللغة وسرّ العربيّة**، ص٤٣٨.

الموقف الأول فردي، حيث يعمد المتكلّم إلى التلطّف في موقف خاص، وذلك لا يخص كل أفراد المجتمع، بل يخصّ من يعرف بالذكاء والفطنة[١]. ومن أمثلة ذلك ما جرى بين الخليفة المنصور ووزيره الربيع، عندما سأل الخليفة الربيع عن اسم شجرة لما وصل إليه خبر خروج محمد وإبراهيم بالبصرة، فقال الربيع: طاعة يا أمير المؤمنين، وكان اسم تلك الشجرة خلافاً، فتفاءل المنصور بذلك وعجب من ذكائه[٢]. والموقف الثاني هو موقف اجتماعي، حيث يتعلق بالمجتمع اللغوي وقيمه الأخلاقية فالعرب مثلاً يعيبون على الرجل إذا كان يصرحُ فيما حَقُهُ السترُ والأدبُ[٣]. أو يمكن الإشارة إلى تقسيم حسين يوسف قزق، حيث يكشف عن صور التلطّف في اللغة العربيّة مقسّماً إياها إلى مستويات، هي: مستوى الكلمة، ومستوى التركيب، ومستوى البلاغة[٤]. مع أنّ هذه التصنيفات للأساليب المهذّبة في العربيّة مفيدة جداً لكنّها تبقى في إطار النصوص القديمة ولا تعالج الأساليب المستعملة اليوميّة إلا في بعض الأحيان. ومن الأحسن تحديث هذه التقسيمات وفقاً لمتطلبات العصر وبأمثلة من اللغة اليوميّة.

أساليب التأدّب في العربيّة المعاصرة

عندما يدرس القارئ التعاريف والتصنيفات المختلفة في هذا المجال يدرك أنّه هناك مصطلحات مختلفة، فهنالك مصطلح التلطّف ومصطلح التأدّب ومصطلح التهذّب وما إلى ذلك. وهذا الأمر أدّى إلى الخلط بين معاني هذه المصطلحات عند الباحثين. مثال ذلك هو ما قال قزق فهو يعتبر التلطّف في التعبير مرادفاً لحسن التأدّب. بينما يذكر في قسم استخدام الضمير من أنواع التلطّف، مثالاً يشير إلى كياسة القائل التي أدّت إلى خلاصه من المأزق الذي وقع فيه[٥]. أو كما يذكر الثبيتي بشأن ردّة فعل الربيع تجاه الخليفة ما يشير إلى كياسة الربيع كما قدّمنا. فطرح هذه الأمثلة من قبل الباحثين يكشف عن الخلط بين التلطّف وبين حسن التأدّب، لأنّ التلطّف يعني لغوياً

---

[١] – محمد بن سعيد بن إبراهيم الثبيتي، **ظاهرة التَّلَطف في الأساليب العربية**، ص٥.

[٢] – أبو منصور الثعالبي، **الكناية والتعريض**، مقدمة الكتاب، ص١٥٧.

[٣] – محمد بن سعيد بن إبراهيم الثبيتي، **ظاهرة التَّلَطف في الأساليب العربية**، ص٦.

[٤] – حسن يوسف قزق والآخرون، **زاويّة النظر الأخرى - التلطف في التعبير**، صص٤٢-٥٤.

[٥] – **المصدر نفسه**، ص ٤٩.

الترفق[١]، وهو لا يتنافر مع الذكاء والفطنة، ويعني اصطلاحاً الكلام الحسن، كما يقول حسام الدين، حيث قال: «فقد عُرِف في الدراسات الغربية الحديثة بمصطلح يوناني (Euphemism) تعني الدلالةُ الحرفيةُ للكلامَ الحسن (Well speaking)»[٢]. والنقطة المهمّة في الأمر هي ما يقابل ظاهرة التلطّف وهو «ما يسمّى بالمحظور اللغوي، أو الكلام المحرم (Taboo)، أو اللامساس، وهو يظهر ... في ذكر الموت، والمرض، والحياة الجنسيّة بين الرجل والمرأة، وكل ما يمكن أن يسيء إلى الشخص باللفظ الصريح»[٣].

ويجدر القول أنّ استخدام الكلام الحسن لا ينجم دائماً عن حسن التأدّب، بل من الممكن أن ينبع من ذعر المتكلم تجاه المخاطب فهو يلطّف حدة كلامه باستخدام أساليب مختلفة. أو مثلاً بعض الباحثين يضعون التلطّف مرادفاً لنظريّة التأدّب فمثلاً أشار القحطاني إلى نظريّة براون وليفنسون باسم نظريّة التلطّف[٤]. ونظراً لمعاني كلمة التلطّف اللغويّة والاصطلاحيّة يتبيّن لنا أنّه من الأحسن أن نستخدم التلطّف بمعنى حسن التعبير وما يقابل المحظور اللغوي ونستخدم التأدّب والتهذّب نظراً لدلالتهما اللغويّة، لتسمية نظريّة براون وليفنسون وغيرهما من المنظريّن في هذا المجال.

وفقاً لما أسلفنا، يتبيّن لنا أنّ التلطّف له سابقة قديمة في اللغة العربيّة وله مشتركات مع نظريّة التأدّب الحديثة. لكنه يفتقر إلى تقديم نموذج من الأساليب المختلفة لمراعاة التأدّب في الكلام وما يمكن تدريسه للناطقين بغير اللغة العربيّة بوضوح. وإنّ قضيّة تدريس المهارات التداوليّة ومن ضمنها الحيلولة دون الفشل التداولي (Pragmatic Failure) من القضايا المهمّة التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار خاصة بالنسبة للطلبة الإيرانيين الذين يعانون من عدم اطلاعهم على عادات

---

[١] – ابن منظور، **لسان العرب**، ج ٩، ص ٣١٧.

[٢] – نهلة حسين طه وسروة فيصل عزيز، **ظاهرة التلطف في اللغة العربية والكردية**، ص ٢٠٣، نقلاً عن كريم زكي حسام الدين، المحظورات اللغوية، ص١٧.

[٣] – حسن يوسف قزق والآخرون، **زاويّة النظر الأخرى - التلطف في التعبير**، ص ٤٠.

[٤] – سعد بن محمد القحطاني، **نحو تدريس الكفايّة التداوليّة في برامج تعليم اللغة الثانية: دراسة تحليليّة**، ص٣٥.

البلدان العربيّة وتقاليدها، وبشكل عام الثقافة العربيّة، كما أنّ خلفيّتهم الذهنيّة بالنسبة للغة العربيّة ليست إيجابيّة[١]. فلتقديم حلول لهذه المشاكل يمكن اقتراح أساليب تندرج ضمن الأسلوب المهذّب من مجموعة أساليب نظريّة التأدّب عند بروك وناغاساكا حسب اللغة العربيّة كما يلي:

أ- مخاطبة الآخرين

تتم مخاطبة الآخرين بصور وأنواع مختلفة في اللغة العربيّة وعبر الاطلاع على هذه الصور يمكن للمتعلّم أن يستخدم كلاً منها في المواقف التواصليّة المناسبة وبالتالي إنشاء تواصل ناجح دون الإصابة بالفشل التداولي. وهذه الحالات هي كما يلي:

١- استخدام صيغة الجمع بالنسبة للمفرد

قبل أن نشير إلى كيفيّة استخدام صيغة الجمع في اللغة العربيّة ومواقفها يجب أن نشير إلى خلفيّة هذه الظاهرة في اللغة العربيّة، إذ إنّ كثيراً من الأساليب المختلفة التي نستخدمها حالياً ناجمة عن القضايا الاجتماعيّة والثقافيّة كما يشير إلى ذلك وافي بقوله: «فمخاطبة المفرد بضمير الجمع تعظيماً له: (أرجو أن تتفضلوا ...)، وإجراء الخطاب في صيغة الإخبار عن الغائب: (يتفضل سيدي ...)، كل ذلك وما إليه من أساليب التبجيل لا يبدو في اللغة إلا حيث ينحرف الناس عن مبادئ المساواة وتكثر الفوارق بين الطبقات»[٢]. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الفوارق الطبقيّة بالنسبة للغة العربيّة لم تكن موجودة في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي، حيث ساد في خطابهم ضمير المفرد، ولم تبد في لغتهم مظاهر المبالغة في التبجيل. وقد سار القرآن على هذه الطريقة حتى في توجيه الخطاب إلى الله عزّ وجلّ، بل حدثت تلك الفوارق عندما التقت العرب بالحضارات الأخرى خاصة الحضارة الفارسيّة، وتم إنشاء طبقات من الأغنياء والمستضعفين في المجتمع

---

[١] - عبدالقاسم ترابي، **آسيب شناسى رشته زبان و ادبيات عربى در نظام آموزشى عالى**، ص ٢٥٢.

[٢] - علي عبد الواحد وافي، **اللغة والمجتمع**، ص ١٢.

العربي، فأثّرت هذه الأحداث على اللغة وساد فيها أساليب التبجيل، ونفذت إليها ألفاظ «الحضرة» و«الجناب» ... وما إلى ذلك[١].

أما الآن فيتم توظيف صيغة الجمع في المجتمعات المختلفة لإنشاء تواصل مهذّب ناجح. لكنّ كيفيّة هذا الاستخدام تختلف حسب الثقافات واللغات المختلفة. ففي الفارسيّة تستخدم صيغة الجمع للاحترام سواء أكان بالنسبة للمخاطب أو للغائب، لكنّ الأمر مختلف في العربيّة قليلاً، حيث لا يتمّ استخدام صيغة الجمع للغائب، كما أنّ استخدام الأفعال في العربيّة بصيغة الجمع لمخاطبة الأشخاص موجودة في الحوارات الرسميّة، أكثر الأحيان. وهذه المواقف الرسميّة تشمل الحوار بين سلطات دولة من الدول أو في مواقف مثل ما يحدث في الجامعة. وفي المواقف اليوميّة عادة يتم استخدام الخطاب المفرد لمخاطبة المفرد. أما الآن فنذكر بعض أمثلة بهذا الشأن كما يلي:

الموقف: الطالب يطلب من الأستاذ أن يكرّر كلامه.

الطالب: هل يمكنكم أن تعيدوا كلامكم من جديد؟

فبدلاً من أن يقول هل يمكنك أن تعيد كلامك من جديد؟ استخدم الطالب صيغة الجمع لغرض الاحترام والتبجيل بالنسبة لأستاذه.

٢- اللقب

هناك ألقاب مختلفة في جميع اللغات لمخاطبة الأشخاص والاطلاع على هذه الألقاب يساعد المتعلّم على أن يتكلّم بشكل مهذّب مع المخاطب. توجد ألقاب في اللغة العربيّة تخصّ المهن أو الدرجات العلميّة والمعنويّة التي يحملها الأشخاص، من أمثال الدكتور، والمهندس، والأستاذ وما إلى ذلك. المثال:

الموقف: طالب يرى أستاذه في ممر الكليّة.

الطالب: السلام عليكم يا أستاذي متى عندكم فرصة حتى نتكلّم قليلاً؟

---

[١] - **المصدر السابق**، صص ١٢ و١٣.

كما لاحظنا في المثال، استخدم الطالب النداء بجانب اللقب ليخاطب أستاذه، بدلاً من أن يناديه باسمه. وجدير بالذكر أنّ مخاطبة شخص أكبر منّا سناً أو مكانة باسمه المجرد مرفوض في الثقافة العربيّة كما يشير قزق إلى ذلك الأمر بقوله: «هذا مرفوض في البيئة العربيّة التي لا تتعامل بالاسم الأول للشخص، وخاصّة الكبير، بل إنّه يعدّ تحقيراً له ينادى به، وهذا مع المرأة أبين وأظهر»[١].

كذلك توجد ألقاب تضاف إلى ألقاب الفئة الأولى للاحترام والتبجيل مثل سيادة الرئيس، وسعادة الدكتور، وحضرة الأستاذ، وسماحة الشيخ، وحضرة القاضي وما إلى ذلك. المثال:

الموقف: هناك حفلة لتكريم أحد الأساتذة الجامعيين.

المذيع: ندعو سعادة الدكتور محمد حسين ليلقي كلمته.

فقد استخدم المذيع لقب سعادة بجانب لقب الدكتور الذي يدلّ على درجة المخاطب العلميّة في كلامه ليخاطب ذلك الشخص بشكل مهذّب.

وهناك ألقاب تطلق على الأشخاص بشكل عام مثل السيد أو السيدة أو الآنسة، لكنّ استخدام هذه الفئة من الألقاب تختلف عن الفارسيّة، حيث تستخدم في الحوارات الرسميّة والتي يكون فيها البعد الاجتماعي أكثر، وبدلاً منها كما جاء في موقع الريحانة، يتمّ استخدام مفردات مثل العم أو الخالة أو الأخ أو الأخت وما إلى ذلك في الخطابات اليوميّة[٢]. وهي ألقاب خرجت من معناها الحقيقي وتطلق على أشخاص مختلفين. وكل هذه المفردات تستخدم في ظروف مختلفة إضافة إلى معانيها الأصليّة، حيث يتمّ استخدام كلمات الحاج أو العمّ أو العمّة أو الخالة ... إلخ، للإشارة إلى من هو أكبر منّا سنّاً، بينما يستعمل الأخ أو الأخت لمن يشترك معنا في الفئة العمريّة، وجدير بالذكر أنّ استخدام هذه الكلمات في المكان غير المناسب لها يؤدّي إلى الفشل التداوليّ؛ فاستخدام كلمة الخالة لمرأة ليست كبيرة في السّن يؤدّي إلى انزعاجها منّا مثل استخدام كلمة حاج خانم أو مادر في الفارسيّة لمرأة ليست كبيرة في السّن. المثال:

---

[١] – حسن يوسف قزق والآخرون، **زاويّة النظر الأخرى - التلطف في التعبير**، ص ٤٧.

[٢] – ريحانه پور شجاعى، **فرهنگ مردم عرب**، موقع الريحانه.

الموقف: شخص يذهب إلى السوق لشراء الملابس.

الزبون: كم سعر هذه السترة يا عمي؟

فبدلاً من استخدام كلمة السيد، استخدم الزبون كلمة عمي (إذا كان البائع أكبر منه سناً) لمخاطبة البائع.

هناك ألقاب تطلق على المخاطب بصرف النظر عن مكانته العلميّة أو المهنيّة أيضاً، ومثال ذلك استخدام لقب الأستاذ بالنسبة لأي شخص لا نعرف لقبه العلمي أو المهني أو نريد أن نتكلّم معه بتهذّب، وذلك إضافة إلى مواقف نستخدم فيها لقب الأستاذ لمن يكون أستاذاً في مجال ما. الأمر الذي يعادل لقب مهندس في اللغة الفارسيّة في كثير من الأحيان. فيمكن أن يطلق هذا اللقب على شخص يكون مهندساً فعلاً أو ليس مهندساً، بل فقط تتم مخاطبته بهذا اللقب لغرض التهذّب في الكلام. المثال:

الموقف: يذهب شخص إلى سفارة دولة عربية للحصول على شهادة الولادة.

المراجع: السلام عليكم أريد أن آخذ شهادة الولادة.

الموظّف: عليكم السلام أنا لا أقوم بهذه الشؤون. يجب أن تذهب عند الأستاذ محمد لتحصل على الشهادة.

في هذا الموقف يشير الموظّف إلى زميله بلقب الأستاذ وهو ليس أستاذاً بالفعل.

الحالة الأخرى هي أن تتم مخاطبة الآخرين في اللغة العربيّة عبر استخدام اللقب بجانب الاسم الأوّل، مثل الدكتورة فاطمة. وهذه قضيّة لا تستخدم في الفارسيّة بالنسبة لكثير من الألقاب إلّا بعض ألقاب مثل السيد أو السيدة، حيث يتم استخدام آقا + الاسم الأوّل (آقا مرتضى) أو الاسم الأوّل+ آقا (على آقا) أو الاسم الأوّل + خانم (مريم خانم)[١]، بينما يتم في المواقف الرسميّة، استخدام اللقب والاسم الثاني (اللقب العائلي) لمخاطبة شخص ما، مثل الدكتور محمّدي.

الموقف: طبيب يبحث عن زميله في المستشفى.

[١] – سهراب آذرپرند، **تغييرات راهبرد زبانى خطاب بر اساس نظريه براون و لوينسون**، ص ٨٤.

الطبيب: السلام عليكم هل تعرفون أين الدكتور محمود اليوم؟

وجدير بالذكر أن مناداة المخاطب باسمه الأوّل لا تعتبر كلاماً غير مهذّب إذا كانت نسبة البعد الاجتماعي قليلة مثل الحوار الذي يجري بين صديقين. أما النقطة المهمّة فهي أنّنا نواجه استخدام مناداة بالاسم الأوّل حديثاً في مواقف رسميّة تقريباً مثل ما يوجد في البرامج التلفزيونيّة العامة التي تدور حول الحوار في مواضيع مختلفة مع حضور عدد من الضيوف. مثال ذلك هو برنامج (صباح الخير يا عرب) الذي يتم بثّه على قناة إم بي سي (mbc) الفضائيّة السعوديّة، ففي إحدى حلقات هذا البرنامج التي تم رفعها على موقع يوتيوب بتاريخ ٢٠٢١/٢/٢٤ خاطبت مذيعة البرنامج زميلها باسمه الأوّل (خليل) وهو خاطبها باسمها الأوّل (هدى) وفيما بعد قام المذيع بالتحدّث مع ضيفة البرنامج وهو يخاطبها باسمها الأوّل (مروج)[١]. وتجدر الإشارة إلى أنّ مناداة الزملاء بالاسم الأوّل في البرامج المتلفزة لا تنحصر بالقنوات الفضائيّة التابعة للدول العربيّة، بل توجد حتى في القنوات الإيرانيّة باللغة العربيّة. فمثال ذلك هو برنامج (يوم جديد) الذي يتم بثّه على قناة الكوثر. ففي إحدى حلقاته التي تم رفعها على موقع قناة الكوثر بتاريخ ٢٠٢١/١/٧، تخاطب المذيعة زميلها على نحو زميلي علي أو باسمه الأوّل (علي)، كما يخاطب المذيع زميلته باسمها الأوّل (سوسن)[٢].

ويجب أن نشير إلى أنّ هذه الظاهرة ظهرت أخيراً في اللغة الفارسيّة أيضاً، خاصّة في برامج القنوات الفضائيّة الفارسيّة. مثل قناة بي بي سي الفارسيّة وما شابهها، حيث يخاطب المذيع زميله أو زميلته بالاسم الأوّل[٣]. لكنّه لا يخلو من الفائدة أن نشير إلى أنه تتم مخاطبة الضيف في البرامج التي تتمحور حول مواضيع تخصّصية مثل السياسة وعلم الاجتماع أو الاقتصاد ... إلخ، بشكل أكثر رسمياً، حيث يشارك في البرنامج ضيوف بمناصب حكوميّة أو دوليّة أو بدرجات علميّة، مقارنة بالبرامج العامة. مثال ذلك هو برنامج (من واشنطن) الذي يتم بثه على قناة الجزيرة الفضائيّة القطريّة، ففي إحدى حلقات هذا البرنامج التي كانت تحت عنوان (بايدن في مواجهة التحدياّت

---

[١] – برنامج **صباح الخير يا عرب** على موقع يوتيوب.

[٢] – برنامج **يوم جديد** على موقع الكوثر.

[٣] – سهراب آذرپرند، **تغييرات راهبرد زبانى خطاب بر اساس نظريه براون و لوينسون**، ص ٨٤.

الأفغانيّة) وتم رفعها على موقع الجزيرة بتاريخ ٢٠٢١/٢/١٩، خاطب المذيع ضيفة البرنامج التي كانت سفيرة أفغانستان لدى الولايات المتحدّة الأمريكيّة بالسيدة السفيرة، مع أنه خاطب بقية الضيوف الذين لم يكن عندهم مناصب حكوميّة أو دوليّة باسمهم الأوّل أو بالاسم الأول إضافة إلى اللقب العائلي بعد أن عرّف بهم في البرنامج بألقابهم[١]. فنلاحظ أنّ قضايا اللغة، وخاصة القضايا التي ترتبط بالثقافة، تتغير يوماً بعد يوم، حيث وصلت قضية المناداة خاصة بالنسبة للنساء من عدم ذكر الاسم الأوّل في المواقف الرسميّة أو شبه الرسمية الذي كان يعتبر عدم مراعاة للتأدّب، وصلت إلى ذكر الاسم الأوّل المجرد دون أي شعور بعدم مراعاة التأدّب. وهذه الظاهرة مشتركة بين الثقافة العربيّة والفارسيّة.

٣- الكنيّة

الكنية من الأشكال المتداولة لدى العرب في التخاطب منذ القدم حتى الحاضر. والمقصود منها عادة استخدام اسم الولد أو البنت بعد كلمات من مثل الأب والأم، أو استخدام ابن أو بنت قبل اسم الأب أو الأم أو أن يتم التكني بالنسبة لغير ما ذكر مثل الأخ أو الأخت وما إلى ذلك. وتجدر الإشارة إلى أن الكنية لا تستخدم بالنسبة للذي عنده أولاد أو بنات فحسب، بل يمكن أن تستخدم بشكل عام وبالنسبة لشخص ليس لديه أولاد، أو بالنسبة لشخص لا نعرف ما إذا كان عنده أولاد أو لا. وهذا الأمر يتوقف على اسم الشخص ففي العراق، على سبيل المثال، إذا كان اسم الشخص علياً فيطلق عليه أبو حسين، أو إذا كان اسم الشخص حسيناً فيطلق عليه أبو علي، مثال آخر هو إذا كان اسم الشخص محمداً فيطلق عليه أبو جاسم وإذا كان اسمه جاسماً فيطلق عليه أبو محمد ... إلخ. ويرجع سبب استخدام التكني إلى تبجيل المخاطب كما ورد في كتاب شمس العلوم: «كنية الإنسان ما يكنى بها، نحو: أبي سعد وأبي بكر وأم عمرو. والمراد بالكنية: التنبيه والتعظيم، وأصل الكنى للعرب لخفة أسمائهم وسهولة كلامهم»[٢]. وهذا الأمر لا ينحصر في إطار التاريخ والمجتمعات

[١] – برنامج **من واشنطن** على موقع الجزيرة.

[٢] – نشوان بن سعيد حميري، **شمس العلوم ودواء كلام العرب عن الكلوم**، ج ٩، ص ٥٩٠٥.

القديمة، بل وصل إلى العصر الحديث، فمثلاً جاء في موقع صحيفة الاتحاد على شبكة الإنترنت حول هذه الظاهرة في دولة الإمارات ما يلي: «في العصر الحالي نرى بعض الناس يحرص على أن يكنّي زميله أو مديره في العمل بالكنية التي يحبها ما يخفّف حدة الرتابة داخل بيئة العمل ويجعل العلاقة بين جميع الأطراف تتصف بنوع من الحميميّة»[١]. لكنّ الكنية لم تفقد دلالتها على الاحترام والتهذّب مع أنّها تخفّف الرتابة في العلاقات الاجتماعيّة. فقد جاء في الموقع نفسه أنّ «بعض كبار السن يفضّلون الكنية على أسمائهم الحقيقيّة وقد يشعرون بالضيق حين يتحدّث إليهم بعض الأشخاص بأسمائهم المعروفة، كما أنّه حين يختار أحد أفراد المجتمع كنية له من اسم أحد أبنائه فهو يكرّم هذا المولود أو الصبيّ»[٢]. هذه الظاهرة غير موجودة في الفارسيّة بشكل عام- إن صحّ التعبير – مع أنّها موجودة في المناطق الجنوبيّة في إيران، حيث تختلط الثقافة الإيرانيّة بالعربيّة.

ب - توظيف الأسلوب المباشر بشكل مهذّب

لا يعدّ استخدام الأسلوب المباشر غير مهذّب بالنسبة للمخاطب في جميع الأحوال، فيمكن استخدام هذا الأسلوب حتى بالنسبة للمخاطب الذي لا نعامله كما نعامل صديقنا، إذا تم توظيف بعض عبارات بجانبه، تخفّف من حدة كلامنا أو الفعل الكلامي الذي نستخدمه في كلامنا. وهذه بعض الطرق:

١- توظيف عبارات مثل: "من فضلك" و"لو سمحت" ...

في كل لغة من لغات العالم توجد عبارات لتحويل الكلام المباشر، الذي يتم فيه استخدام صيغة المفرد سواء أ كان في الضمائر أو الأفعال، بالنسبة للمخاطب، إلى كلام مهذّب. ومن أبرز هذه العبارات هي: من فضلك، لو سمحت، يرجى، رجاءاً ... إلخ، ونتناول أهمّها كما يلي:

من فضلك (لو سمحت): عبارة تستخدم عند طلب شيء ما من المخاطب، حيث تحوّل الجملة من الأمر الذي يمكن أن يهدّد ماء وجه المخاطب إلى طلب أقل حدّة كما جاء في موقع الجزيرة

---

[١] - **الكنية توقير للكبار وتكريم للصغار**، موقع الاتحاد.

[٢] - **المصدر نفسه**، موقع الاتحاد.

حول هذه العبارة: «وفقاً لمعهد إميلي بوست، تعدكلمة "من فضلك" إحدى الكلمات السحريّة التي ينبغي استخدامها يوميّاً، وتسهم هذه الكلمة ببساطة في تغيير الأمر إلى الطلب، وتظهر الاحترام والتقدير للشخص الذي تخاطبه»[١]. المثال:

الموقف: طالب يخاطب زميله ليطلب منه كتابه.

الطالب: من فضلك أعطني كتابك.

زميله: تفضل.

وهناك ملاحظة أنّ عدم استخدام هذه العبارات رغم بساطتها في الحوارات، تؤدّي إلى الفشل التداوليّ والأمر لا يتعلق بغير الناطقين بالعربيّة فحسب، بل يشمل الناطقين الأصليين أيضاً. مثال ذلك ما ورد في جريدة الرياض حول موقف لم يستخدم فيه موظّف قسم الجوازات عبارة "لو سمحت" عندما طلب من المسافر أن يضع إصبعه على جهاز البصمة، فأدّى الأمر إلى انزعاج المسافر فطلب المسافر من الموظف أن يقول تلك العبارة اللطيفة لكنّ الموظّف شعر أنّ الطلب فيه عدم احترام لعمله. المسافر كرّر الطلب متمسكاً بموقفه، والموظّف لم يستجب للطلب. وفي النهاية رفع المسافر الأمر إلى المدير[٢]. فكما لاحظنا في هذا المثال أنّ التحدّث بشكل مباشر عندما تكون نسبة البعد الاجتماعي مرتفعة قد يؤدّي إلى الفشل التداولي الذي قد يكون من نتائجه الشجار بين الطرفين.

٢- يرجى، ورجاءً، وأرجو

شأن رجاءً هو شأن من فضلك ولو سمحت، حيث تستخدم بالمعنى نفسه ويمكن استخدامها بجانب فعل الأمر أو في نهاية الجملة مثل من فضلك أو لو سمحت. لكنّ فعل يرجى يستخدم في مواقف أكثر رسمياً مع أنّه من الجذر نفسه، ويخاطب العام (مثل: يرجى عدم التدخين هنا) أو الذي يكون أعلى منّا مكانة (مثل: يرجى أن توافقوا مع طلبي). كما يوجد

[١] - **١٤ عبارة يستخدمها الأشخاص المهذبون باستمرار**، موقع الجزيرة.

[٢] - يوسف القبلان، **لو سمحت**، موقع جريدة الرياض.

ما يعادله في الفارسيّة بشكل (خواهشمند است / مستدعى است)، حيث يستخدم في الخطابات أو المواقف الرسميّة التي يتم فيها طلب إنجاز فعل من المخاطبين. كما أنّه هناك فعل آخر وهو أرجو أو نرجو، حيث يتم استخدام هذا الفعل إما للدلالة على تواضع المتكلّم بالنسبة للمخاطب (أرجو من حضرتكم أن تسمحوا لي بالتدخّل) وإما للدلالة على مخاطب أدنى منّا مكانة أو في المكانة المساوية (أرجو أن تذهب إلى الدائرة وتأتي بالوثائق المطلوبة)، إذ نلاحظ أننا لا نستطيع أن نكتفي بظاهر الكلمات والعبارات وحتى جذورها، إذ إنّ السياق يحدد لنا كيف نستخدم اشتقاقات مختلفة من جذر واحد في كلامنا.

٣- تفضّل ومُرني

إضافة إلى ما أسلفنا، هناك عبارات تدلّ على مراعاة التهذّب رغم أنّها تستخدم بشكل مباشر. ومثال ذلك فعل تفضّل بصيغه ومعانيه المختلفة.

تفضّل: يمكن استخدام تفضّل بصيغة الأمر وبمعان متنوّعة كما توجد في الفارسيّة بمعنى بفرما أو بفرمايید (حسب الصيغة المستخدمة) مثلاً للإشارة غير المباشرة إلى أفعال كطلب الأكل، وطلب التحدّث، وطلب الجلوس، وطلب الدخول أو الخروج ... إلخ. كما أنّه يمكن استخدام صيغة الجمع له إذا كان البعد الاجتماعي مرتفعاً. فمع أنّ تفضّل بصيغة الأمر يعدّ فعلاً مباشراً لكنّه يحمل في ذاته الدلالة على التهذّب. مثال:

الموقف: المريض يريد أن يدخل غرفة الفحص.

المريض: هل يمكنني الدخول؟

الطبيب: نعم تفضّل.

يمكن استخدام تفضّل بصيغة الماضي أو المضارع أيضاً، بمعنى تحدّث لغرض الإشارة إلى ما قال المخاطب أو شخص آخر بشكل مهذّب. هذا الأمر موجود في الفارسيّة أيضاً وفي الموقف نفسه، حيث يستخدم بمعنى (فرمودن)، وتكون نسبة مراعاة التهذّب أكثر بكثير من استخدام القول(گفتن). المثال:

الموقف:موظّف يريد أن يحصل على الإجازة وهو يخاطب مديره.

الموظّف: كما تفضّلتم لا توجد حلول للحصول على الإجازة لمدة أسبوع لكنّه ما رأيكم حول تقليل زمن الإجازة من أسبوع إلى يومين؟

المدير: هذا أفضل. من الممكن أن ندرس الأمر.

الحالة الأخرى لاستخدام تفضّل هي بشكل فعل وبمعنى (لطف كردن) أو (محبت كردن) في الفارسيّة، حيث يتمّ استخدامه للإشارة إلى تفضّل المخاطب على المتكلّم.

الموقف: موظّفة تريد أن تشكر جارتها للاعتناء بطفلها أثناء دوامها.

الموظّفة: أشكرك جزيل الشكر، فلقد تفضّلت عليّ بقبول الاعتناء بطفلي أثناء دوامي.

الجارة: العفو، الفضل لله.

كما نلاحظ في هذا المثال تستخدم الموظّفة فعل (تفضّلت) لتوجيه الاحترام إلى جارتها والجارة تنسب الفضل إلى الله تعالى لكي لا تتصف بالكبر وأن تتكلّم بتواضع مع الموظّفة.

مُرني: إنّ فعل أمر (مُرني) مثال آخر في هذا المجال، حيث يعدّ فعلاً مهذّباً مع أنّه مباشر وبصيغة المفرد. وكما يقول قزق: «وقد يستخدم بعض المتكلّمين في بعض البلدان العربيّة هذا الأسلوب، فيقول لصاحبه: مرني، وهو لا يقصد الأمر، بل التلطّف في عرض المساعدة»[١]. وهذه القضيّة موجودة في الثقافة الإيرانيّة وفي اللغة الفارسيّة كقولهم: «چه امرى داريد؟ / چه دستور مى‌دهيد؟= ماذا تأمرون؟».

ج - الاعتذار

الأسلوب الآخر من أساليب التأدّب في اللغة العربيّة الذي يستخدم في كثير من اللغات العالميّة هو أسلوب الاعتذار في غير المواقف الاعتذارية، تلك المواقف التي نقدم فيها اعتذارنا عمّا قصرنا في إنجازه، فيمكن استخدام الاعتذار في مواقف مختلفة كما يلي:

١- بدء التحدّث

[١] - حسن يوسف قزق والآخرون، **زاويّة النظر الأخرى - التلطف في التعبير**، ص ٤٥.

عندما يريد شخص أن يبدأ محادثة مع من يخاطبه، عادة يستخدم عبارات دالّة على الاعتذار ليمهّد الطريق وصولاً إلى غرضه. مثل عفواً، وعذراً، ومعذرة ... إلخ. فبهذا الشكل يؤثّر على المخاطب إيجاباً بأنّه يحترم موقف المخاطب ومكانته ولا يريد أن يباشر في التكلّم معه. مثال:

الموقف: طالب يريد إنشاء صداقة مع أحد الطلاب في الجامعة.

الطالب: السلام عليكم. عفواً هل عندك فرصة لنتكلم سوياً؟

المخاطب: نعم طبعاً تفضّل.

٢- تقديم الطلب

من الإستراتيجيّات التي يمكن استخدامها لتقديم طلب ما، توظيف العبارات الدالّة على الاعتذار قبل أن نصرّح بما نطلبه من المخاطب. فبهذه الطريقة نعامل مع من نخاطبه بالتبجيل والاحترام، حيث يؤدي الأمر إلى رسم صورة إيجابيّة منّا لدى المخاطب. المثال:

الموقف: شخص يبحث عن هاتف جوال ليجري اتصالاً هاتفيّاً.

الشخص: السلام عليكم. عفواً للإزعاج هل تمانع أن أستخدم جوالك لأجري اتصالاً هاتفياً؟

المخاطب: لا، تفضّل.

٣- إظهار التواضع

في بعض الأحيان، خاصة عندما نتكلّم في محاضرة أو ما شابهها ولإظهار التواضع، نستخدم عبارات دالّة على الاعتذار لغرض إيصال رسالة إلى المخاطب بأنّ وقته الذي صرفه للاستماع إلى كلامنا يهمّنا. وبهذه الطريقة نحترمه ونتصرف بتهذّب. المثال:

الموقف: في نهاية محاضرة جامعيّة.

المتكلم: شكراً جزيلاً لحسن استماعكم أرجو المعذرة لما أخذته من أوقاتكم الثمينة.

د- الاستفهام

إنّ أسلوب الاستفهام من الأساليب الكثيرة الاستخدام في الحوارات اليوميّة. لكنّه يمكن للمتكلّم أن يوظّف هذا الأسلوب في غير ما وضع له لتلطيف ما ينوي فعله وبالتالي التحدّث بشكل مهذّب. فعلى سبيل المثال يمكن استخدام الاستفهام بدلاً من صيغة الأمر «فبدلاً من استخدام صيغة الأمر،

والتي قد تبدو في رأي بعض المخاطبين فظّة غليظة، فإنّ المتكلّم يعرض عن هذا، ويستخدم صيغة الاستفهام، وذلك نحو قولك للأستاذ: أرني، فتأتي بالجملة على شكل آخر، وتقول له: هل تستطيع أن تريني؟»[١].

في هذا القسم أشرنا إلى أبرز الأساليب المهذّبة التي تستخدم عند الناطقين بالعربيّة قدر المستطاع، كما يمكن إضافة أساليب أخرى في البحوث المستقبليّة.

مستويات التأدّب

إنّ استخدام الأساليب المهذبّة يتوقّف على سياق الكلام والمتغيّرات الاجتماعيّة وهو مهّم جداً في التفاعلات اليوميّة بين الناس كما أشرنا سابقاً. أما النقطة المهمّة فهي كيف يستطيع المتعلّم أن يميّز بين هذه المواقف وكيف يمكنه اختيار الأساليب المناسبة حسب السياق وبسهولة؟ للإجابة عن هذا السؤال يمكن اقتراح مستويات للتهذّب، إضافة إلى الأساليب التي أشرنا إليها آنفاً كما فعل براون وليفنسون ولكن بطريقة أخرى ومن منظور آخر، حيث يتم التركيز على الأسلوب المهذّب وبتفاصيل أكثر. وتسهيلاً لعملية تعلّم كيفية استخدام الأساليب المهذّبة يمكن تقسيمها حسب مستويات وكلما يرتفع عدد المستوى تكون نسبة تهديد ماء وجه المخاطب أكثر، وحينها على المتكلّم أن يوظّف كميّة أكثر من الأساليب المهذّبة في كلامه وهي كما يلي:

١- المستوى الأول

في هذا المستوى تكون نسبة تهديد ماء الوجه أقل، حيث يتم استخدام الأسلوب المباشر إضافة إلى أساليب مهذّبة كالاعتذار أو عبارات مثل من فضلك.

- الاعتذار + الأسلوب المباشر

عفواً، أعطني قلمك.

- الأسلوب المباشر + من فضلك (وما شابهها)/ من فضلك (وما شابهها) + الأسلوب المباشر

من فضلك أعطني قلمك.

[١] - حسن يوسف قزق والآخرون، **زاويّة النظر الأخرى - التلطف في التعبير**، ص ٤٥.

٢- المستوى الثاني

يتمّ في هذا المستوى استخدام عدد أكثر من الأساليب بجانب بعضها البعض، حيث يتمّ استخدام الأسلوب المباشر كالمستوى السابق، إضافة إلى استخدام الألقاب والتعابير المهذّبة مثل من فضلك وما شابهها أو يمكن استخدام الاعتذار والاستفهام أيضاً. لكن الركيزة الرئيسة في هذا المستوى هي إضافة اللقب إما بمفرده أو بجانب ألقاب أخرى.

- الأسلوب المباشر+ اللقب (حضرة، وجناب ... إلخ) + من فضلك (وما شابهها)

تفضّل أستاذي رجاء.

- الأسلوب المباشر+ اللقب (حضرة، وجناب ... إلخ) + اللقب + من فضلك (وما شابهها)

تفضّل سعادة الدكتور لو سمحت.

٣- المستوى الثالث

في هذا المستوى وهو أعلى مستويات التأدّب يتمّ استخدام صيغة الجمع في الخطاب والضمائر إضافة إلى التعابير المهذّبة والاعتذار والاستفهام ... إلخ.

- خطاب بصيغة الجمع + من فضلك (وما شابهها) + الخطاب بضمير الجمع

تفضّلوا من فضلكم.

- الاعتذار + الاستفهام + اللقب+ الخطاب بالضمير الجمع

عفواً، هل يمكن لحضرتكم المجيء إلى الطابق السفلي؟

- الاعتذار + الاستفهام + خطاب بصيغة الجمع + اللقب + من فضلك (وما شابهها) + الخطاب بضمير الجمع

عذراً، هل يمكنكم أن تقرؤوا الرسائل المستلمة يا سيادة الرئيس لو سمحتم؟

النتائج

قمنا في هذا البحث بدراسة الأساليب المهذّبة في اللغة العربيّة المعاصرة من خلال تبيين الفارق بين مصطلحي التلطّف والتأدّب، وذلك بسبب الخلط بين معنى المصطلحَين عند بعض الباحثين.

وقد تبيّن أنّه من الأحسن أن نستخدم التلطّف بمعنى حسن التعبير وما يقابل المحظور اللغويّ ونستخدم التأدّب بدلالته اللغويّة لتسمية نظريّة براون وليفنسون. وبعد أن تمّت الإشارة إلى خلفيّة التأدّب في اللغة العربيّة، تم تقديم نماذج من أكثر الأساليب المهذّبة استعمالاً عند العرب بالتركيز على دور هذه الأساليب في الحيلولة دون الفشل التداوليّ عند المتعلّمين أو حتى الناطقين الأصليّين. وتم تناول الأساليب ضمن تقسيمها إلى أربع فئات رئيسة تستخدم كثيراً في المواقف التواصليّة، وهي مخاطبة الآخرين (استخدام صيغة الجمع لمخاطب المفرد، واللقب، والكنية)، واستخدام الأسلوب المباشر بشكل مهذّب (من فضلك ولو سمحت، ورجاءاً ويرجى وأرجو، وتفضّل ومُرني)، والاعتذار (بدء التحدّث، وتقديم الطلب، وإظهار التواضع)، والاستفهام. ولترسيخ الأساليب في ذهن القارئ، تم استخدام أمثلة وظيفيّة وفقاً للمواقف التواصليّة اليوميّة مع ذكر بعض الأمثلة من اللغة الفارسيّة، كما أنّه تم تقديم مستويات للتأدب وفقاً لنظريّة التأدّب عند براون وليفنسون في ثلاثة مستويات، حيث كلّما يرتفع عدد المستوى تكون نسبة تهديد ماء وجه المخاطب أكثر، وحينها على المتكلّم أن يوظّف كميّة أكثر من الأساليب المهذّبة في كلامه.

وانتهى هذا الجهد إلى فتح باب لتناول الأساليب التعبيريّة في اللغة العربيّة للدراسات المستقبليّة، حيث يمكن إضافة أساليب مهذّبة أخرى في اللغة العربيّة أو أن تتمّ المقارنة بين هذه الأساليب في اللغة العربيّة واللغة الفارسيّة أو دراسة كيفيّة تعليم هذه الأساليب داخل القاعات الدراسيّة أو دراسة أساليب أخرى مثل الأسلوب المباشر أو غير المباشر.

قائمة المصادر والمراجع

أ) المصادر العربيّة

١. **القرآن الكريم**

٢. ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب**، حقّقه عمر فاروق الطباع، بيروت: مكتبة المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

٣. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر، ١٤١٤ه.ق.

٤. الثعالبي، أبو منصور، **فقه اللغة وأسرار العربيّة**، حققه ياسين الأيوبي، الطبعة الثانية، بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٠.

٥. _____، **الكناية والتعريض**، تحقيق عائشة حسين فريد، دون الطبع، القاهرة: دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

٦. الجديع، سعد، «الأعمال اللغويّة وتعليم اللغة العربيّة للناطقين بغيرها: نظرة في المنهجين القديم والحديث»، **مؤتمر اتجاهات حديثة في تعليم العربيّة لغة ثانية**، معهد اللغويات العربيّة جامعة الملك سعود، ٢٠١٤، ص٥٠٥- ٥٢٢.

٧. حميري، نشوان بن سعيد، **شمس العلوم ودواء كلام العرب عن الكلوم**، تحقيق مطهر بن على ارياني، يوسف محمد عبد الله، حسين بن عبدالله عمري، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر، ١٤٢٠ه.ق.

٨. طه، نهلة حسين وسروة فيصل عزيز، «ظاهرة التلطّف في اللغة العربية والكردية»، **مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع**، العدد ٣٤، كلية الإمارات للعلوم التربويّة، ٢٠١٩، ص ٢٠٠-٢١٠.

٩. عبيد، حاتم، «البعد الثقافي في تعليم العربيّة لغة ثانية»،العدد ٢، **مجلة اللسانيّات العربية** لمركز الملك عبد الله بن عبد العزيز، ٢٠١٥، ص ١١٨ -١٤٧.

١٠. القحطاني، رنا بنت سعد بن عوض، «الاستدلال على المعاني الضمنية في استعمال التعبيرات الاصطلاحيّة حسب نظريّة المبادئ الحواريّة لغرايس دراسة تداوليّة»، المجلّد ٣٤، العدد ٥، حولية **كليّة الدراسات الإسلاميّة والعربيّة للبنات بالإسكندريّة التابعة لجامعة الأزهر**، ٢٠١٨، ص ٨٥٤-٨٨٥.

١١. القحطاني، سعد بن محمد، «تطور التداوليّة في اللغة الثانية وكيفيّة تدريسها»، من كتاب **اتجاهات حديثة في اللغويات التطبيقيّة**. الطبعة الأولى، الرياض: دار وجوه للنشر والتوزيع، ٢٠١٨، ص ٦٥- ٩٢.

١٢. ـــــــــــــــــــ، «نحو تدريس الكفاية التداوليّة في برامج تعليم اللغة الثانيّة: دراسة تحليليّة»، **مجلة الدراسات اللغويّة والأدبيّة**، العدد الثاني-السنة التاسعة، ٢٠١٧، ص ٢١-٥٥.

١٣. قزق، حسن يوسف وحسين بطاينة وانصاف المؤمني، « زاويّة النظر الأخرى - التلطف في التعبير»، **مجلة المخبر**، العدد العاشر، الجزائر: جامعة بسكرة، ٢٠١٤، ص ٣٩-٦٤.

١٤. المصري، ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق حفني محمد شرق، الجمهورية العربية المتحدة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، دون الطبع، ١٩٦٣.

١٥. وافي، علي عبد الواحد، **اللغة والمجتمع**، الطبعة الثانية، مصر: دار إحياء الكتب العربية،١٩٥١.

١٦. يول، جورج، **التداوليّة**، ترجمة قصي العتّابي، الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

ب) المصادر الفارسيّة

١٧. آذرپرند، سهراب، «تغییرات راهبرد زبانی خطاب بر اساس نظریه براون و لوینسون»، فصل نامه **زبان شناسی اجتماعی**، دانشگاه پیام نور، دوره ٢، شماره ٤، ١٣٩٨، ص ٨٣-٩٨.

١٨. ترابي، عبد القاسم، آسيب شناسی رشته زبان و ادبيات عربی در نظام آموزشی عالی با بررسی ده دانشگاه منتخب ايران، أطروحة الدكتوراه، جامعة فردوسي، مشهد، ١٣٩٥ه.ش.

١٩. چگني، إبراهيم، **فرهنگ توصیفی آموزش زبان و زبان شناسی کاربردی**، تهران: رهنما، چاپ دوم، ١٣٩٧.

ج) المصادر الإنجليزيّة

20. Brock, M., & Nagasaka, Y «Teaching pragmatics in the EFL classroom? Sure You Can.», TESL **Reporter**,2005,17-26.
21. Brown, P. & S. Levinson, **Politeness: Some Universals in Language Usage**, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
22. Kasper, G, «Linguistic politeness: Current research issues» **Journal of Pragmatics**, 14 (2),1990, 193-218, Retrieved fromhttp://www.sciencedirect.com/science/article/pii/

د) المواقع الإلكترونيّة

٢٣. «١٤ عبارة يستخدمها الأشخاص المهذبون باستمرار»، **موقع الجزيرة**، (aljazeera.net/news/lifestyle/2019/11/17) (تاريخ الاسترجاع ١٣٩٩/١٢/١١هـ.ش).

٢٤. «برنامج صباح الخير يا عرب»، **موقع يوتيوب**، (youtube.com/watch?v=oynT1AiAffY&t=14s)، (تاريخ الاسترجاع ١٣٩٩/١٢/٦ش).

٢٥. «برنامج من واشنطن»، موقع **يوتيوب**، (aljazeera.net/programs/fromwashington/2021/2/19) (تاريخ الاسترجاع ١٣٩٩/١٢/٦).

٢٦. «برنامج يوم جديد»، موقع **الكوثر**، (alkawthartv.com/episode/262169)، (تاريخ الاسترجاع ١٣٩٩/١٢/٦ هـ.ش).

٢٧. پور شجاعی، ریحانه، «فرهنگ مردم عرب»، (https://alreihane.com/فرهنگ-مردم-عرب)، (تاريخ الاسترجاع ١٣٩٩/٠٥/١٦ هـ.ش).

٢٨. الثبيتي، محمد بن سعيد بن إبراهيم، «ظاهرة التَّلَطف في الأساليب العربية دراسة دلالية لتقبل الألفاظ لدى الجماعة اللغوية»، **شبكة الفصيح**، (www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=6274) (تاريخ الاسترجاع ١٣٩٩/١٢/١١).

٢٩. القبلان، يوسف، «لو سمحت»، موقع **جريدة الرياض**، (alriyadh.com/1741019) (تاريخ الاسترجاع ١٣٩٩/١٢/١١ هـ.ش).

٣٠. الكنية توقير للكبار وتكريم للصغار، موقع **جريدة الاتحاد**، (alittihad.ae/article/71111/2014)، (تاريخ الاسترجاع ١٣٩٩/١٢/٥ هـ.ش).

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠١هـ ش/٢٠٢٣م

الإنسان المثال في مرآةِ نهج البلاغة
النّبيّ محمّد (ص) أنموذجاً - دراسة فنّيّة أسلوبيّة

منتجب عمران *

مقالة المراجعة
صص ١١٢- ٨٩
DOI: 10.22075/lasem.2023.7790

الملخّص:

يدرس البحث صورة الإنسان المثال ممثّلةً بشخصيّة النّبيّ محمّد (ص) وفق ما تناولها الإمام عليّ في نهج البلاغة، فيبدأ بعرض آراء بعض الفلاسفة في الإنسان عموماً، والإنسان المثال بشكلٍ خاصٍّ، ثمّ ينتقل ليتناولَ الإنسان المثال، وهو القسم الّذي يشغل الحيّز الأكبر من البحث، فيدرس ذلك وفق إحدى خطب الإمام عليّ الّتي ذكر فيها صفاتِ رسول اللّه (ص)، يُستشَفُّ من خلالها صفات الإنسان المثال، أو ما ينبغي أن يكون عليه الإنسان، ويتمّ ذلك بقالبٍ فنّيٍّ لغويٍّ صِرفٍ، يسلّطُ البحث الضّوء على جزئيّاته المختلفة وعناصره المتعدّدة الجوانب، ويُظهر الجوانب الجماليّة فيها، وأثر الصّورة الفنّيّة واللّغة والإيقاعِ الموسيقيِّ في تبيان صورة الإنسان المثال - محمّد (ص)، من دون أن يغيبَ عنّا سياقها الّذي وُضعت فيه.

كلمات مفتاحيّة: الإنسان المثال، النّبيّ (ص)، نهج البلاغة، الإيقاع، الصّورة الفنّيّة.

* - طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، سورية. الإيميل: montajb2009@hotmail.com
تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠٧/٢٨هـ.ش= ٢٠٢١/١٠/٢٠م - تاريخ القبول: ١٤٠١/٠١/٣٠ هـ.ش= ٢٠٢٢/٠٤/١٩م.

المقدّمة:

يعدّ النّبيّ (ص) القدوة والمثال في تمثّل مكارم الأخلاق، والقيام بالواجبات الدّينيّة والإنسانيّة على حدّ سواء؛ لذلك فقد أفاض الإمام عليّ (ع) في ذكر صفات رسول اللّه (ص)، والحديث عن كرم منبته، واصطفاء اللّه تعالى له من بين الخلق جميعهم، وعن زهده وازدرائه الدّنيا، وفي المقابل أدائه ما أوكل إليه حقّ التّأديةِ والخضوع لأوامره والتّسليم بها، ليكون قدوةً للبشريّةِ ورحمةً بها ولها.

أهميّة البحث وأهدافه:

تكمن أهميّة البحث من كونه يشغل بمجمله صورة الإنسان المثال الّذي جمع في شخصه الصّفات الدّينيّة والدّنيويّة ممثّلة في شخصيّة النّبيّ (ص)، مقدَّمةً في ثوبٍ فنّيّ بديع، حيث تتآزر في الخطبة أساليب البيان والبديع ومفردات اللّغة وتراكيبها لتقديم صورةٍ يريدها الإمام عليّ مثلى عن شخص النّبيّ محمّد (ص)، ولذا ستركّز الدّراسة على جوانب التّحليل النّحويّ والصّرفيّ والصّوتيّ والدّلاليّ.

وتقدّم الدّراسةُ أنموذجاً إحدى خطب الإمام عليّ، يرسم فيها صورة الإنسان المثال من خلال صفات النّبيّ (ص) بأساليب تعبيريّة تظهر مقدرة الإمام عليّ وبراعته الفنّيّة في تطويع اللّغة والتّعبير عن المعاني والأفكار.

منهج البحث:

يعتمد البحث في دراسته المنهج الوصفيّ الأسلوبيّ، مبرزاً صفات النّبيّ (ص) كما وردت في النّهج، متوخّياً إبراز الأساليب التّعبيريّة الّتي توسّل من خلالها الإمام عليّ (ع) إلى تقديم صفات النّبيّ محمّد (ص)، فيلامس الجانب اللّغويّ، ويقف على جماليات التّراكيب، ساعياً إلى إظهار طاقاتها الإيحائيّة، كما يتناول بالدّراسة الإيقاع الموسيقيّ، فيعرض للنّاحية الصّوتيّة ضمن الكلمة الواحدة، من خلال تآلف الحروف وتنافرها، ثمّ مدى انسجام الكلمة مع سواها ضمن سياقها اللّغويّ، ولابدّ من الوقوف على الجانب البديعيّ لإبراز ما ترسمه ألوان البديع المختلفة من زخرفةٍ لفظيّةٍ إيقاعيّةٍ تجلّي المعنى، وتظهره جميلاً عذباً.

الإنسان المثال عند الفلاسفة (توطئة):

تناول الفلاسفة الإنسان المثال في خضمّ سعيهم الحثيث للغوص في خفايا هذا الكائن - المحور، أساسِ الحياة وغايتها، وكان لهم في ذلك مذاهب شتّى؛ إذ يتحدّث الشّريف الجرجانيّ عمّا سمّاه (الإنسان المثال)، فهو برأيه «الجامعُ لجميع العوالم الإلهيّة والكونيّة الكليّة والجزئيّة، وهو كتابٌ جامعٌ للكتب الإلهيّة والكونيّة؛ فمن حيثُ روحُهُ وعقلُهُ كتابٌ عقليٌّ مسمّى بأمّ الكتاب، ومن حيثُ قلبُهُ كتابُ اللّوحِ المحفوظِ، ومن حيثُ نفسُهُ كتابُ المحوِ والإثباتِ، فهو الصّحفُ المكرّمةُ، المرفوعة المطهّرة، الّتي لا يمسّها ولا يُدرِكُ أسرارها إلا المُطهّرون من الحجبِ الظّلمانيّةِ».[١]

إذاً فـ «الإنسانُ الكاملُ» برأي الجرجانيّ هو الإنسانُ الّذي لا يمكنُ أنْ يدخلَ الخللُ إلى فعلِهِ أو تفكيرِهِ، فهو صورةٌ للكمالِ، روحُهُ وعقلُهُ مثالٌ يُحتَذى، وكتابٌ جامعٌ هو أمّ الكتاب، وقلبُهُ حافظٌ يحفظُ الفضائلَ والخيراتِ، ولا يمكنُ أن يزولَ شيءٌ منها كما اللّوحُ المحفوظُ لا يستطيعُ أحدٌ محوَ حسنةٍ أو سيّئةٍ منهُ، وهذا يظهرُ أنَّ نظرةَ الجرجانيّ الفلسفيّة للإنسان هي نظرةٌ إلى روحهِ وملازمتها لبدنِ الإنسان: «فنسبةُ العقلِ الأوّل[٢]إلى العالم الكبيرِ وحقائقِهِ بعينها نسبة الرّوح الإنسانيّ إلى البدن وقواه»[٣]، في حين يرى أبو البقاء الكفويّ أنّ الإنسان ليس هو هذا البدن، بل المعنى القائم فيه: «واعلم أنّ الإنسان هو المعنى القائم بهذا البدن، ولا مدخل لبدن في مسمّاه، وليسَ المشار إليه بـ(أنا) الهيكل المحسوس، بل الإنسانيّة الّتي هو صورتها النّوعيّة الحالّة في مادّتها المحصّلة لنوع البدن الإنسانيّ».[٤]

---

[١]- الشّريف الجرجاني، **التّعريفات**، ص٦١.

[٢]- راجع: جعفر آل ياسين، **الفارابي في حدوده ورسومه – العقل الأوّل**، ص٣٦٧.

[٣]- الشّريف الجرجاني، **التّعريفات**، ص٦١.

[٤]- أبو البقاء الكفوي، **الكليات- القسم الأوّل**، ص٣٣٣.

وغير بعيد عن سابقيه يرى الدّكتور عبد المنعم الحفني أنّ الإنسان هو «الكون الجامع، وهو موجودٌ ليس بجسمٍ ولا جسمانيّ»[١]؛ أي أنّه يختصر الوجود والعالم المثال، ويعكس صورته بروحه وليس بجسمه.

دراسة خطبة للإمام عليٍّ (ع) علّمَ فيها النّاسَ الصّلاةَ على النّبيّ (ص)، وفيها ذكرُ صفاتٍ له (ص).

يطيل عليٌّ الدّعاء والابتهال إلى اللّه تعالى في سائر أحواله[٢]، قبل الإقدام على أيّ فعلٍ، أو حتّى في دعائه لنبيّ اللّه وصلواته عليه، كما سنرى في خطبته الّتي سنعرضها بغية تحليلها إلى عناصرها الّتي تتألّف منها، ومحاولة اكتناه أبعادها ومراميها الخبيئة.

نصّ الخطبة:

«اللَّهُمَّ دَاحِيَ المَدْحُوَّاتِ[٣]، وَدَاعِمَ المَسْمُوْكَاتِ، وَجَابِلَ القُلُوْبِ عَلَى فِطْرَاتِهَا، شَقِيِّهَا وَسَعِيْدِهَا، اِجْعَلْ شَرَائِفَ صَلَوَاتِكَ، وَنَوَامِيَ[٤] بَرَكَاتِكَ، عَلَى محمّد عَبْدِكَ وَرَسُوْلِكَ، الخَاتِمِ لِمَا سَبَقَ، وَالفَاتِحِ لِمَا اِنْغَلَقَ، وَالمُعْلِنِ الحَقَّ بِالحَقِّ، وَالدّافِعِ جَيْشَاتِ الأَبَاطِيْلِ، وَالدّامِغِ[٥] صَوْلَاتِ الأَضَالِيْلِ، كَمَا حُمِّلَ فَاِضْطَلَعَ، قَائِمَاً بِأَمْرِكَ، مُسْتَوْفِزَاً[٦] فِي مَرْضَاتِكَ، غَيْرَ نَاكِلٍ[٧] عَنْ قُدُوْمٍ، وَلَا وَاهٍ فِي عَزْمٍ، وَاعِيَاً لِوَحْيِكَ، حَافِظَاً لِعَهْدَكَ، مَاضِيَاً عَلَى نَفَاذِ أَمْرِكَ، حَتَّى أَوْرَى قَبَسَ القَابِسِ، وَأَضَاءَ الطّرِيقَ لِلْخَابِطِ[٨]، وَهُدِيَتْ بِهِ القُلُوْبُ بَعْدَ خَوْضَاتِ الفِتَنِ وَالآثَامِ، وَأَقَامَ بِمُوْضِحَاتِ الأَعْلَامِ وَنَيِّرَاتِ الأَحْكَامِ، فَهُوَ أَمِيْنُكَ المأمونُ،

---

[١]- عبد المنعم الحنفي، **معجم مصطلحات الصّوفية**، ص٢٧.

[٢]- ينظر مثلاً: ابن أبي الحديد، **شرح نهج البلاغة**، ٦: ١١٠، ٧: ١٤٠، ٨: ٢٠٨.

[٣]- المدحوّات: الأرضون.

[٤]- النّوامي: الزّوائد.

[٥]- الدّامغ: المهلك.

[٦]- مستوفزاً: غير بطيء، أي مستعجل.

[٧]- غيرَ ناكلٍ: غير جبانٍ ولا متأخّرٍ عن إقدامٍ.

[٨]- الخابط: الّذي يسير ليلاً على غير جادّة الصّواب، وهي استعارةٌ هنا.

وَخَازِنُ عِلْمِكَ المخْزُوْنِ، وَشَهِيْدُكَ يَوْمَ الدّيْنِ، وَبَعِيْثُكَ بِالحَقِّ، وَرَسُوْلُكَ إِلَى الخَلْقِ. اللَّهُمَّ افْسِحْ لَهُ مَفْسَحاً فِي ظِلِّكَ، وَأَجْزِهِ مُضَاعَفَاتِ الخَيْرِ مِنْ فَضْلِكَ...»[١].

نجد بعد قراءة المقتطف أنَّ الخطبةَ تبدأ بدعاء عليٍّ لله تعالى بأشرف الصّلوات وأتمّها على النّبيّ محمّد (ص)، ولكنَّ عليّاً هنا يبيّن صفات هذا الرّسول الّذي استحقَّ شرائف صلوات اللّه، ونوامي بركاته (على عبدكَ ورسولكَ)؛ فالنّبيّ (ص) هو عبد اللّه تعالى قبل أن يكون رسولاً، ونرى عليّاً قد استعمل في دعائه ضمير المخاطب (الكاف)، فالمخاطَب، وإن كان غائباً، فهو حاضرٌ في الذهن والقلبِ، وعليٌّ يشعر بقربه من اللّه – عزَّ وجلَّ – فيخاطبه خطاباً، ويشير ذلك إلى قوله تعالى: (مَا يَكُوْنُ مِنْ نَجْوَى ثَلاثَةٍ إِلّا هُوَ رَابِعُهُمْ) (المجادلة: ٧)، وقوله: (وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الوَرِيْدِ) (ق: ١٦)، وقد قال الإمام عليّ عندما سأله ذِعلِبُ: «هل رأيت ربّكَ يا أمير المؤمنين؟، فقال (ع): أَفَأَعْبُدُ مَا لَا أَرَى؟ فَقَالَ: وَكَيْفَ تَرَاهُ؟، فَقَالَ: لَا تُدْرِكُهُ العُيُوْنُ بِمُشَاهَدَةِ العيَانِ، وَلَكِنْ تُدْرِكُهُ القُلُوْبُ بِحَقَائِقِ الإِيْمَانِ».[٢]

وإذا مضينا قدماً في القراءة السّابقة نلحظ تكراراً في الصّيغ الاشتقاقيّة، تكراراً لا يخلو من حدّةٍ وتنوّعٍ، يتجدّد بتجدّد استخدامه، وتخضع هذه الصّيغ لتبدّل سياق الكلام، إذ يمكننا تقسيم الخطبة على النّحو الآتي:

القسم الأوّل: الدّعاءُ الّذي بدأ به الإمام عليّ «اللَّهُمَّ دَاحِيَ المَدْحُوَّاتِ، وَدَاعِمَ المَسْمُوْكَاتِ، وَجَابِلَ القُلُوْبِ عَلَى فِطْرَاتِهَا، شَقِيِّهَا وَسَعِيْدِهَا، اِجْعَلْ شَرَائِفَ صَلَوَاتِكَ، وَنَوَامِيَ بَرَكَاتِكَ، عَلَى محمّد عَبْدِكَ وَرَسُوْلِكَ».

[١]- **نهج البلاغة**، ٦: ١١٠.

[٢]- **نهج البلاغة**، ١٠: ٥١.

القسم الثّاني: صفاتُ النّبوّة الّتي أطلقها الإمام عليٌّ «محمّد عَبْدِكَ وَرَسُوْلِكَ، الخَاتِمِ لِمَا سَبَقَ، وَالفَاتِحِ لِمَا اِنْغَلَقَ، وَالمُعْلِنِ الحَقَّ بِالحَقِّ، وَالدّافِعِ جَيْشَاتِ الأَبَاطِيْلِ، وَالدّامِغِ صَوْلَاتِ الأَضَالِيْلِ، كَمَا حُمِّلَ فَاِضْطَلَعَ، قَائِمَاً بِأَمْرِكَ، مُسْتَوْفِزَاً فِي مَرْضَاتِكَ، غَيْرَ نَاكِلٍ عَنْ قُدُوْمٍ، وَلَا وَاهٍ فِي عَزْمٍ، وَاعِيَاً لِوَحْيِكَ، حَافِظَاً لِعَهْدَكَ، مَاضِيَاً عَلَى نَفَاذِ أَمْرِكَ».

القسم الثّالثّ: بيان تأدية النّبيّ محمّد (ص) الرّسالة «حَتَّى أَوْرَى قَبَسَ القَابِسِ، وَأَضَاءَ الطّرِيقَ لِلْخَابِطِ، وَهُدِيَتْ بِهِ القُلُوْبُ بَعْدَ خَوْضَاتِ الفِتَنِ وَالآثَامِ، وَأَقَامَ بِمُوْضِحَاتِ الأَعْلَامِ وَنَيِّرَاتِ الأَحْكَامِ».

القسم الرّابع: عودةٌ إلى ذكر صفات النّبوّة «فَهُوَ أَمِيْنُكَ المأمونُ، وَخَازِنُ عِلْمِكَ المخْزُوْنِ، وَشَهِيْدُكَ يَوْمَ الدّيْنِ، وَبَعِيْثُكَ بِالحَقِّ، وَرَسُوْلُكَ إِلَى الخَلْقِ».

القسم الخامس: الاختتام بالدّعاء والإطالة فيه: «اللَّهُمَّ افْسِحْ لَهُ مَفْسَحَاً فِي ظِلِّكَ، وَأَجْزِهِ مُضَاعَفَاتِ الخَيْرِ مِنْ فَضْلِكَ، اللّهمّ وَأَعْلِ عَلَى بِنَاءِ البَانِيْنَ بِنَاءَهُ...».

وإذا كنّا قد تحدّثنا عن القسم الأوّل، وهو الدّعاء، فإنّه يمكننا أن نفرد مساحةً للنظر في صفات رسول اللّه (ص) والبحث فيها.

نجد عليّاً في القسم الثّاني يكرّر استخدام صيغة اسم الفاعل اثنتي عشرة مرّةً، عشراً منها مثبتةً (الخاتم، الفاتح، المعلن، الدّافع، الدّامغ، قائماً، مستوفزاً، واعياً، حافظاً، ماضياً)، واثنتين منفيّتين (غير ناكلٍ، ولا واهٍ)، وما في هذه الصّيغ من دلالاتٍ على الحدث ومن قام به، مع تغييرٍ في عملها طبقاً للمعنى المرجوّ.

ويمكن تجزئة هذا القسم بدوره إلى مستوياتٍ عديدةٍ، تبعاً للإيقاع الموسيقيّ والسّجع الّذي تتّبعه، ففي المستوى الأوّل: قوله: «الخاتم لما سبق، والفاتح لما انغلق، والمعلن الحقَّ بالحقِّ»، فقوله: (الخاتم لما سبق) لم نجد فيه مفعولاً لاسم الفاعل (الخاتم) بل يُفهم من السّياق، وقد جاء

مجروراً باللّام الدّالة على الملكيّة، إذ إنَّ محمّداً (ص) قد ختم الرّسالات السّماويّة الّتي بدأت بالنّبيّ آدم (ع)، واستمرّت في هداية البشريّة كلّما حادت عن الجادّة، وصولاً إلى خاتم الأنبياء محمّد (ص)، أمّا الاسم الموصول (ما) الدّال على غير العاقل – الّذي تكرّر ذكره مرّتين متتاليتين - فقد عدل إليه عليٌّ عن الاسم الظّاهر للتّعظيم. وقد جاءت جملة الصّلة (سبق) مجرّدةً من فاعلٍ مذكورٍ صراحةً أو مفعولٍ به، رغم أنَّ السّياق يظهرهما. وتكمن جماليّة ذلك في دفع القارئ إلى التّمعّن والتّفكّر لاستنتاج مالم يُذكر؛ فالحذفُ يكونُ «بحذفِ كلمةٍ أو جملةٍ أو أكثر مع قرينةٍ تعيّن المحذوف»[١]، إذ يمكن تقدير الكلام: إنَّ النّبيّ محمّداً (ص) قد ختم ما سبق من رسالاتٍ سماويّةٍ وأحكامٍ وتشريعاتٍ إلهيّةٍ جاء بها رسلٌ وأنبياء كُثُرٌ. ومثلُ ذلك قوله: (الفاتح لما انغلق)، وهذه تقابل على التّرتيب (الخاتم لما سبق)؛ فلفظة (الفاتح) تقابل (الخاتم)، وتضادّها في المعنى الظّاهريّ، لكننا لا نجد تناقضاً في المضمون ولا تضادّاً؛ فمحمّد (ص) خاتم الرّسل، وهو فاتح الأمور المستغلقةِ، فإذا كان النّبيّ قد ختم ما سبق من رسالاتٍ سماويّةٍ، فإنّه في الوقت عينه قد فتح الباب على عهدٍ جديدٍ أظهر من خلاله مستغلقات الأمور وبيّن غوامضها.

وقوله (المعلن الحقَّ بالحقِّ) اسم الفاعل المصوغ من فعلٍ ثلاثيٍّ مزيدٍ بحرفٍ (أعلن) كان معموله ظاهراً معلَناً (الحقَّ)، وكانت أداة هذا المعلَن هي المعلَن ذاته، أي أداة إظهار الحقّ هي الحقّ ذاته (الحقّ بالحقّ)، وتمثّل هذه العبارة نقطة تحوّلٍ في الإيقاع الموسيقيّ الّذي مثّله التّسجيع بحرف القاف (سبق، انغلق، بالحقّ) الّذي سيتناوله البحث لاحقاً.

أمّا المستوى الثّاني فقوله: «الدّافع جيشات الأباطيل، والدّامغ صولات الأضاليل».

نجد أنّ اسم الفاعل (الدّافع - الدّامغ) قد نال معموله في كلتا العبارتين، وجاء معموله جمعاً مؤنّثاً سالماً، مضافاً إلى جمعٍ آخر هو جمع التّكسير بالمستوى الأعلى منه، وهو صيغ منتهى الجموع

[١]- أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، ص٣٤٩.

(الأفاعيل)[١]، وفي ذلك دلالةٌ قويّةٌ على الدّور الّذي قام به النّبيّ محمّد (ص) في محاربة جحافل جيوش المشركين الّذين احتشدوا لأذيّة رسول اللّه والمسلمين والنّيل من دعوة التّوحيد الإلهيّة، فكان محمّد (ص) خير من تصدّى لذلك، وليس هذا فحسْب، بل إنَّ ورود اللّفظتين على صيغ منتهى الجموع فيه دلالةٌ واضحةٌ على أنَّ النّبيّ قد طهّر نفوس العرب وعقولهم من شتّى ضروبِ العباداتِ الباطلةِ كاللّات والعزّى ومناة وهُبل والنّار، وغيرها من صنوف الضّلال والانحراف.

وتمثّل عبارة (كما حمّل فاضطلع) الّتي خرجت عن الانسجام اللّفظيّ، دون المعنويّ، مع المستوى الثّاني، تمثّل ذروة الالتّزام والخضوع لأمر اللّه تعالى، فالفعل (حُمّل) مبنيٌّ للمجهول، لكنّه مسندٌ إلى مقدّرٍ معلومٍ في ذهن القارئ المتلقّي، وفاعل هذا الفعل هو اللّه تعالى الّذي حمّل نبيّه مسؤولية تأدية الرّسالة، فالتّزمها وأدّاها، خاضعاً لأمره تعالى، يدلّ على ذلك قوله: (فاضطلع) فصيغة (افتعل) تدلُّ على المطاوعة والانقياد[٢]، وقد مثّلت هذه العبارة نقطة الفصل والوصل (برزخاً)، بين المستويين الثّاني والثّالث.

المستوى الثّالثّ: يتجلّى في قول عليٍّ: «قائماً بأمرك، مستوفزاً في مرضاتك»، يتألّف هذا المستوى من عبارتين مسجوعتين، وكلّ عبارةٍ تتألّف بدورها من اسم فاعل مصوغ من فعلٍ لازمٍ، يليه حرفٌ جارٌّ واسمٌ مجرورٌ؛ فمن حيث المعنى يرتبط هذا المستوى بسابقه. إنَّ النّبيّ ملتزمٌ بما أُمرَ، طالبٌ الفوز بمرضاة اللّه تعالى، كما أنّ للنسق اللّغويّ دوراً في تزيين الإيقاع بين (أمرك، مرضاتك) وفيه تذكيرٌ أنّ التّضرّع ما زال قائماً، والصّلة بين الدّاعي والمدعوّ قائمةٌ بصوت (كاف الخطاب) الّتي تكرّرت وستتكرّر غير مرّةٍ في هذه الخطبة.

المستوى الرّابع: يتجلّى في قوله: «غير ناكلٍ عن قدومٍ، ولا واهٍ في عزمٍ».

---

[١]- تعدّ (أفاعيل) من ملحقات (فعالّ)، ينظر: محمّد خير الحلواني، **الواضح في علم النّحو والصّرف** (قسم الصّرف)، ص١٤٧.

[٢]- محمّد خير الحلواني، **الواضح في النّحو والصّرف** (قسم الصّرف)، ص٦٥.

يستمرّ التّوازن بين عبارات الخطبة، لكنّ اسم الفاعل استُخدم ههنا منفيّاً؛ ففي الأُولى (غير ناكلٍ)، وفي الثّانية (ولا واهٍ)، وعلّة النّفي أنّ اسمَي الفاعلين كانا يدلان على صفات العجز والضّعف والقنوط، حتّى لفظة (واهٍ) تُنطق (واهن) فيوحي صوت مقطعيها الطّويلين بمدلولها المعنويّ، فكأنّنا نشعر في صوت المقطع المفتوح (وا) ابتعاد النّبيّ (ص) عن الوهن ابتعاداً لا حدود له، وكذلك نسمع في صوت المقطع المغلق (هن) ألم الانقطاع عن الضّعف والعجز، وهو ما ينسجم مع الدّور الّذي اتّخذه الرّسول (ص) أثناء تأدية واجبه في أداء الرّسالةِ على أكمل وجهٍ.

ولمّا كانت الصّفتان (ناكل، واهٍ) لا تليقان بنبيٍّ مرسَلٍ، فقد جاءت الصّفات منفيّةً. إذاً هو نفيٌّ يُراد به الإثبات، فنفي الضّعف والوهن والعجز هو إثباتٌ للقوّةِ والعزم والإرادةِ الّتي وسمت النّبيّ محمّداً (ص)، وأظهرت سعيَه الدّؤوب لنيل مرضاة اللّه (مستوفزاً في مرضاتك)، والعمل على تبليغ رسالة ربّه إلى النّاس كافّةً.

المستوى الخامس: «واعياً لوحيك، حافظاً لعهدك، ماضياً على نفاذ أمرك».

تتشابه العبارات الثّلاث، من حيث إنَّ كلَّ عبارةٍ تقوم على: اسم فاعل (حال)، يليه حرفٌ جارٌّ، ثمَّ اسمٌ مجرورٌ، ثمَّ مضافٌ إليه. وهنا تظهر صفاتٌ كثيرةٌ أخرى جديدةٌ للرّسول المكلّف (ص): واعٍ وحافظٌ وماضٍ في تأدية الرّسالة، وليست هذه المشتقّات جميعها مصوغةٌ من أفعالٍ متعدّيةٍ، فاسما الفاعلين (واعٍ، حافظٌ) مصوغان من فعلين متعدّيَين، لكنَّ (ماضٍ) مصوغٌ من فعلٍ لازمٍ، فكان محتاجاً إلى جارٍّ ومجرورٍ، وربّما فرض اللّازم تغييراً في تركيب جمل المتعدّي، لأنَّ المتعدّي يمكن أن يساير اللّازم، ولا يستطيع اللّازمُ ذلك، فجاءت عبارات هذا المستوى على النّسق السّابق.

وبعد أن يفرغ الإمام عليٌّ من ذكر صفات رسول اللّه (ص) الّذي اصطفاه اللّه تعالى بأتمّ الصّفات (إِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيْمٍ) (القلم: ٤١) يذكر تأديته الرّسالة والأعمال الّتي قام بها في سبيل ذلك. وهنا يمكن الانتقال إلى القسم الثّالثّ من هذه الخطبة.

ونلحظ تغييراً في استخدام الصّيغ الاشتقاقيّة المتمثّلة في العدول عن أسماء الفاعلين إلى الأفعال بنوعيها اللّازم والمتعدّي؛ بحسب ما يقتضيه السّياق، فقد أوردها عليٌّ أربع مرّاتٍ، ثلاثاً منها على

وزن (أفعل)، أي بإضافة همزة التّعدية، وما تظهره من تأثير الفاعل على المفعول، وواحدةً على (فَعِلَ) في حالة اللّزوم، ففي قوله: «حتّى أورى قبس القابس، وأضاء الطّريق للخابط» لا يبدو الكلامُ منمّقاً موشّى بزخارف الكلام وبديعه، إنّما هو عميق الدّلالة؛ فالفعل (أورى) جاء بعد (حتّى) الّتي تضمر بعدها (أن) النّاصبة، لكنَّ الفعل بعدها لم يكن مضارعاً بل ماضياً، دلالةً على تحقّق الفعل، ووليه فاعلٌ مستترٌ عائدٌ على النّبيّ (ص)، إذ لا حاجةَ لإظهار الفاعل المعلوم المقدَّر في ذهن المتلقّي، ثمّ المفعول به المضاف إلى ما بعده بلفظٍ من جنسه (قبس القابس)، فيكون المعنى: إنَّ النّبيّ (ص) ظلّ في السّعي والعمل الدّؤوب لنشر الدّعوة الإلهيّةِ، وما كابده ولاقاه في سبيل ذلك إلى أن أبطل كلَّ البدع، وقوّض أركان ما يُعبَد من دون اللّه تعالى، ثمّ إنَّ النّبيّ (ص) قد «أضاء الطّريق للخابط»، فهو (ص) نورٌ يهدي المتخبّط في دياجي الظّلمة، وقد تجرّد الاسم المجرور (الخابط) من الإضافة، وعلّة ذلك - ربّما - أنّ الإمام عليّاً لو أضافه إلى اسمٍ بعده لنقله من التّعميم إلى التّخصيص، وعندئذٍ يكون النّبيّ (ص) قد أنقذ النّاس من صنفٍ واحدٍ أو من جانبٍ واحدٍ من الجهالة، فالتّجريد عن الإضافة أبلغ، من حيث اتّساع دائرة الهداية لتشملَ كلَّ ما كان الإنسان غارقاً فيه قبل البعثة الشّريفة؛ فقد «بعثه اللّه في زمنٍ كان النّاسُ فيه أحوجَ ما يكونونَ إلى دينٍ جديدٍ، ينيرُ لهم ظلماتِ الحياةِ، ويبشّرهم بالجزاء الكريمِ، وينذرهم سوءَ العاقبةِ»[1] ثمّ يقول: «وهديت به القلوب بعد خوضات الفتن والآثام، وأقام بموضحات الأعلام ونيّرات الأحكام» فجعل فعل الهداية مبنيّاً للمجهول، مستغنياً عن ذكر الفاعل تعظيماً له، وذلك لأنّ شهرته تنوب عن ذكره، وهذا بدوره يشير إلى عظمة المسؤولية الّتي حملها النّبيّ محمّد (ص)، فأدّاها بكلّ أمانةٍ، وبلّغ ما أمره به اللّه تعالى، أمّا دور النّاسِ فيتمثّلُ في قبولهم التّعاليم الجديدة، واهتداء قلوبهم، فكلٌّ يقوم بما يقتضيه الواجب، إذ لا بدَّ لإفهام الدّين ونقل الرّسالة الإلهيّة من طرفين: طرفٍ ناقلٍ وموجّهٍ وهادٍ، وآخر مستقبِلٍ وموجَّهٍ ومتلَقٍّ. واهتداء القلوب ليس بالأمر اليسير، بحيث تتقبّل الدّعوة الإسلاميّة مباشرةً، إلا من هداه اللّه تعالى وذكرته حوادث التّاريخ الإسلاميّ، في حينَ إنّ الغالبيّة من المسلمين لم

[1]- محمود كحيل، **النّزوع المثالي في الشّعر الإسلامي والأموي**، ص٦٢.

تدخل في الدّين الجديد إلّا بعد وقوعها في الزّلات والآثام والفتن والحروب الّتي عصفت بقبائل العرب آنذاك (وهديت به القلوب بعد خوضات الفتن والآثام)؛ وقد ذُكرت (الفتن والآثام) بصيغ جمع التّكسير، مع الإشارة إلى أنَّ (الفتن) جاءت على جمع الكثرة (فِعَل)[١]، و(الآثام) جاءت على وزن (أفعال) وهو لجمع القلّة، لكنّ شواهد العربيّة تثبت أنّ الأمر معياريّ في ثبات دلالات الجموع في المفردات؛ فكثيراً ما يُستعمل جمع القلّة في موضع الكثرة، وجمع الكثرة في موضع القلّة، كما في قوله تعالى: (وَلَوْ أَنَّ مَا فِي الأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلامٌ) (لقمان: ٢٧) «إذ استعمل فيه جمع القلّة (أفعال) والمقام يستدعي التّكثير»[٢]، كما أنَّ من النّحاة «من يذهب إلى أنَّ جموع القلّة تفيد الكثرة إذا اقترنت بأل الّتي تفيد الاستغراق»[٣]، وهو ما يمكننا زعمه في قول عليٍّ «خوضات الفتن والآثام»، وعلى هذا تكون اللّفظتان دالّتين، بحسْب السّياق، على أنّ ما وقع فيه العربُ وقتذاك لم يكن بضع فتنٍ أو آثامٍ، وإنّما حلّت بهم مصائبُ وفتنٌ كثيرةٌ متعاقبةٌ حتّى استقرّ الأمر لنبيّ اللّه محمّد (ص).

القسم الرّابع لخطبة الإمام عليٍّ، فيه عودةٌ لذكر صفات رسول اللّه (ص)، يقول عليٌّ: «فهو أمينك المأمون، وخازن علمك المخزون، وشهيدك يوم الدّين، وبعيثك بالحقّ، ورسولك إلى الخلقِ»

يستأنف عليٌّ الكلام على صفات مبلّغ الدّعوة ومعها تعود المشتقّاتُ إلى الظّهور من جديدٍ، وفي هذا الجانب ذكرَ ستّةً منها بمختلفها ومتشابهها، تُظهر جميعها خصائص النّبيّ (ص) وصفاته، لكنّ عليّاً وزّع أجزاء هذه الصّفات في خمس جملٍ موزونةٍ هيَ: «فهو أمينك المأمونُ – وخازنُ علمكَ المخزونِ – وشهيدُكَ يومَ الدّينِ – وبعيثُكَ بالحقِّ – ورسولُكَ إلى الخَلْقِ».

يبدو في المستوى الأوّل ذكر (أمينُك)، وهي صفةٌ مشبّهةٌ، تدلّ على الثّبات والدّيمومة، فالأمانة صفةٌ متأصّلةٌ في رسول اللّه (ص)؛ إذ كان يوصف بين أهل مكّةَ قبل البعثة بالصّادق الأمين[٤]، وما دامت الأمانة صفةً متأصّلةً فيه فهي مستمرّةٌ، ولذلك أكّدت بصفةٍ أخرى على وزنٍ آخر (المأمون)،

---

[١]- ينظر: محمد خير الحلوانيّ، **الواضح في النّحو والصّرف** (قسم الصّرف)، ص١٢٧.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص١١٥.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص١١٦.

[٤]- محمود كحيل، **النّزوع المثالي في الشّعر الإسلامي والأموي**، ص٥٩.

وهو اسم مفعول يُظهر مدى إخلاصه (ص) في أداء الأمانة الّتي ائتمنه عليها اللّه – تعالى ذكره –، ومدى خضوعه لأوامره – عزّ وجلّ – في تمثّل الأمانةِ في صفاته وأفعاله؛ فكلا المشتقّين على اختلاف نوعيهما يرجعان إلى جذرٍ لغويٍّ واحدٍ (أَمِنَ)، وذلك للإلحاح على صفة الأمانة، وما يتطلّبه حمل الرّسالة النّبويّة من ضرورة تمثّل تلك الصّفة، ثمّ إنّ النّبيّ محمّداً (ص) «خازن علمك المخزون»؛ فاسم الفاعل (خازن) يظهر إيداع اللّه تعالى كنوز علمه ومعارفه الخفيّة على البشر في نبيّه، وهل كانت هذه العلوم لتخزّن لدى محمّد (ص) لولا أمانته الّتي وُصف بها، «فهو أمينك المأمون»؟ ثمّ قول عليٍّ «شهيدك يوم الدّين»؛ فصوت النّون واحدٌ بين العبارات الثّلاث الأولى، لكنّ اتّفاق العبارتين الأولى والثّانية في الوزن (المأمون، المخزون): (المفعول)، واختلافهما مع وزن (الدّين): (الفِعْل) جعل من هذه العبارة نقطة التقاءٍ وافتراقٍ مع سابقاتها؛ التقاءٍ بصوت النّون، وافتراقٍ من حيث تمهيدها لوزنٍ آخر جديدٍ.

إنّ النّبيّ (ص) سيكون شاهداً على الخلقِ يوم القيامة، فالعدول من صيغة على وزن (فاعل - شاهد) إلى صيغة الصّفة المشبهة (فعيل - شهيد) يُكسب النّصّ مظهرين جماليّين، الأوّل لغويٌّ تمثّل في العدول من (فاعل) إلى (فعيل)، والثّاني معنويٌّ تمثّل في دفع المتلقّي إلى إعمال الفكر لاستجلاب المعنى ممّا بين ثنايا اللّفظ (الشّكل)، فشهادةُ النّبيّ (ص) على الخلق قائمةٌ فيه ثابتةٌ إلى يوم الدّين، وبذلك تكون شهادته صفةً متأصّلةً فيه، وهو ما يميّز نبوته (ص).

والمستوى الأخير في هذا القسم الّذي مهّدت له العبارة السّابقة هو «وبعيثك بالحقّ، ورسولك إلى الخلق»، فالمشتقان (بعيث، رسول) كلاهما حدث فيه انزياحٌ أيضاً؛ فالأوّل على وزن (فعيل) لكنّ سياقه يشي بأنّ المراد منه صيغة (مفعول) أي أنّ النّبيّ (ص) مبعوثٌ بالحقّ، واسم المفعول مصوغٌ من المبنيّ للمجهول، إذ يتحوّل فيه المفعول به إلى نائب فاعل، ويغيّب الفاعل الرّئيس، ويقدّر في الذهن، وبذا يكون النّبيّ (ص) قد بُعث من اللّه تعالى ليؤدّي رسالة الحقّ بأدواتٍ، ملؤها الحقّ (وبعيثك بالحقّ).

والثّاني على وزن (فعول) ولكنّه انزاح عن اسم المفعول أيضاً (مرسَل). فالبعث بالحقّ، وأداء الرّسالة مهمّتان خصَّ بهما اللّه تعالى رسوله (ص) دون غيره من العباد، ليخرجهم من ظلام الجهالة، إلى نور الهداية.

في القسم الخامس – والأخير - من الخطبةِ عودةٌ إلى الابتهال إلى اللّه تعالى بالدّعاء والإطالة فيه؛ وهذا لن نفصّل الحديث فيه، إذ لا يدخل في صلب بحثنا السّاعي إلى استقصاء الصّفات الّتي حملها النّبيّ محمّد (ص).

المستوى الإيقاعيّ:

إنَّ قراءة المقطع المقتطف من الخطبة تظهر كمّاً كبيراً من ألوان البديع الّتي تحمل إيقاعاتٍ موسيقيّةً مختلفةً؛ تذكّر بسمة الخطابة الإسلاميّة وخصائصها المميّزة آنذاك، لكنّها ليست بحالٍ من الأحوال شكلاً فنّيّاً بعيداً عن المعنى المرجوّ؛ فالغاية التي يمكن الجزم بها هي الوصولُ إلى المعنى المراد، وهو ذكر صفات النّبيّ الواجب الاقتداء به، فيأتي الشّكل الفنّيّ ليُبرِزَ عمق المعنى، وينسجم معه انسجاماً عضويّاً، يؤكّد استحالة الفصل بين الشّكل ومضمونه، وإن حصل هذا الفصل فإنّما لغايةٍ درسيّةٍ، يقتضيها التّحليل وضرورة تشريح النّصّ إلى ما يتكوّن منه قبل إعادة تركيبه. يذهب النّاقدُ الإنكليزيّ ريتشاردز إلى أنَّ «النّغمةَ الواحدةَ في أيّةِ قطعةٍ موسيقيّةٍ لا تستمدُّ شخصيتها ولا قابليتها ولا خاصّيتها المميّزة لها إلا من النّغمات المجاورة لها» .[١]

ويرى الدّكتور تامر سلّوم أنَّ «البحث في الإيقاع ليس في حقيقته إلّا بحثاً عن أسرار المعنى، وطرائق تقديمه وتشكيله، فإذا كان المعنى الشّعريّ معنىً مغلقاً، بمعنى أنّه نصٌّ مبهمٌ، لا نقدر أن نؤطّره، فإنَّ الإيقاع رحيلٌ في هذا المبهم المغلق المجهول. إنّه مجموعة متناقضاتٍ، وحداتٌ زمنيّةٌ مفاجئةٌ،

[١]- محمّد زكي العشماويّ، **قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث**، ص٢٠.

ألحانٌ غير متوقّعةٍ، تقودنا إلى المجهول»[١]، وأنَّ المسألة في الإيقاع «هي الوصول إلى المجهول عبر تعطيل الحواسّ كلّها».[٢]

يبدو السّجع غالباً على سائر أجناس البديع الأخرى، وهو يقابل القافية في الشّعر، فمهما قلّ استخدام عناصر الإيقاع، لأسبابٍ مختلفةٍ، لا يمكن للشاعر أن يتخلّى عن القافية في نظمه الشّعر، وربّما لسببٍ قريبٍ من ذلك كان السّجع ممّا يصعب أو يندر التّخلّي عنه في فنّ الخطابةِ، عموماً، والإسلاميّةِ منها على وجه الخصوص. كما أن ظاهرة السّجع «أكثر سطوعاً وبروزاً عبر تجلّياتها الّتي تجذب المتلقّي من دون بذل جهدٍ تأمليٍّ لتشخيص ملامحها واستجلاء تمظهراتها الصّوتية».[٣]

ترد ثلاثة أنواعٍ للسّجع في المقتطف الموجود بين أيدينا، وهي السّجع المطرّف والمتوازي والتّرصيع، فمن الأوّل قوله «الخاتم لما سبق، والفاتح لما انغلق، والمعلن الحقّ بالحقّ»، «غير ناكلٍ عن قدومٍ ولا واهٍ في عزمٍ»، ومن الثّاني «شرائف صلواتك ونوامي بركاتك»، «بعيثك بالحقّ ورسولك إلى الخلق»، ومن الثّالثّ «داحي المدحوّات، وداعم المسموكات» و «الدّافع جيشات الأباطيل، والدّامغ صولات الأضاليل».

وقد يتحوّل السّجع من نوعٍ إلى آخر كما في قوله: «فهو أمينك المأمون، وخازن علمك المخزون» فالسّجع متوازٍ يقع بين (المأمون، المخزون)، وقد اتّفقت اللّفظتان في الوزن والقافية معاً، لكن يأتي بعد ذلك قوله: «وشهيدك يوم الدّين» ليختلف الوزن مع بقاء القافية المتمثّلة بحرف النّون فيصبح السّجع مطرّفاً. والسّجع الّذي يستسيغه البلاغيّون وهو «ما تساوت قرائنه»[٤]يفوقُ سواه في عبارات الخطبة، نقرأ مثلاً «داحي المدحوّات، وداعم المسموكات»، «شرائف صلواتك، ونوامي بركاتك»، «الخاتم لما سبق، والفاتح لما انغلق» يليه في الحسن «ما طالت قرينته الثّانية»[٥]، ومنه «بعيثك

---

[١]- تامر سلّوم، **أسرار الإيقاع في الشّعر العربي**، ص٢٥١.

[٢]- **المصدر نفسه**، ٢٥١.

[٣]- نوفل هلال أبو رغيف، **المستويات الجمالية في نهج البلاغة - دراسة في شعرية النّثر**، ص٩٩.

[٤]- جلال الدّين الخطيب القزويني، **التّلخيص في علوم البلاغة**، ص٣٩٩.

[٥]- **المصدر نفسه**، ص٣٩٩.

بالحقّ، ورسولك إلى الخلق». ثمّ قرينته الثّالثة[١]ومنه «واعياً لوحيك، حافظاً لعهدك، ماضياً على نفاذ أمرك».

والتّوازن محسّن لفظيٌّ آخر ليس بعيداً عن السّجع، وإن كان يقتصر على الوزن دون القافية[٢]، ولا نعثر في المقتطف سوى على مثالٍ واحدٍ له، يقول عليٌّ: «حتّى أورى قبس القابس، وأضاء الطّريق للخابط». فكلٌّ من (القابس، الخابط) جاءتا على وزن (الفاعل) لتُظهر التّوازن الّذي أحدثه محمّد (ص) حينما بُعث نبيّاً، إذ إنّه عندما أزال الشّرك وضع مكانه التّوحيد، وحينما حارب الظّلم أرسى قواعد العدل، فلم يكن ليزيل عقائد فاسدةً، ويترك النّاسَ حيارى يتخبّطون لا يجدون بدائل صحيحةٍ، وإنّما يهدم ليبنيَ، ويقوّض دعائم الكفر ليرفع دعائم الإيمان الحقِّ باللّه تعالى، من هنا جاء التّوازن بين فاصلتَي الجملتين، فجاء وزن (فاعل) في (القابس) ليحلَّ محلّ وزن (الخابط)، ولا يزيد عليه ولا ينقص، وكأنّه الدّواء لذلك الدّاء، يأتي ليزيله.

والتّكرار قليل الظّهور في المقتطف، فصفات النّبيّ كثيرةٌ، وكذا مهماته الموكلة إليه، ربّما كان ذلك سبباً في الإقلال من التّكرار، نجده في قول عليٍّ: «المعلن الحقّ بالحقّ» وحتى هذا ليس تكراراً بالمعنى الحقيقيّ للكلمة، بل تحمل إحدى الكلمتين معنىً ليس في الأخرى، فالحقّ الّذي جاء النّبيّ محمّد (ص) لينشره بين النّاس كان لا بدّ له من أداةٍ لنشره؛ فكانت الحقّ ذاته، أي الصّدق والأمانة والنّيّة الخالصّة لله تعالى، ومهما يكن من أمرٍ، فإنّ الإيقاع النّاشئ من هذا التّكرار (الحقّ بالحقّ)، ولا سيّما التّضعيف، يعزّز قوّة الدّعوة الحقّةِ، والتّصميم على نشرها، والعمل بالتّكليف الإلهيّ.

الجناس يُنشئ إيقاعاً بديعاً، من غير إغفالٍ لدوره في إبراز المعنى؛ فالجناس في (الدّافع، الدّامغ) يسمّيه البلاغيّون مضارعاً، لاختلافهما في النّوع، ثمّ لتوحّد المخرج الصّوتيّ للحرفين المختلفين؛ فـ (الميم والفاء) حرفان شفويّان، إنّه تجانسٌ في الفعل الّذي يقوم به النّبيّ محمّد (ص) ضدّ الباطل، وجد طريقه مجانسةً في اللّفظ، ونلمس في تكرار صوت الدّال المضعّفة قوّةً تماثِل

[١]- **المصدر نفسه**، ص٣٩٩-٤٠٠.

[٢]- ينظر: الخطيب القزويني، **التّلخيص في علوم البلاغة**، ص404.

القوّة الّتي يتطلّبها دفع الباطل والضّلال. وكذلك يحتوي النّصّ على عددٍ غير قليلٍ ممّا يسمّيه البلاغيّون ملحقات الجناس[١](داحي، المدحوّات) (قبس، القابس) (أمينك، المأمون) (افسح، مفسحاً)، وكلٌّ منها يتوحّد مع نظيره في الجذر اللّغويّ، يغري أذن السّامع إلى تتّبع أثر الإيقاع وانعكاساته المعنويّة، والبحث في الاختلاف بين المتشابه (اختلاف المعنى وتشابه اللّفظ).

الطّباق يوحي بالتّضاد الحاصل في المجتمع آنذاك، كما يبيّن الصّراع القائم بين الحقّ والباطل، ويظهر جهد النّبيّ محمّد (ص) في مجابهة شتّى صنوف الضّلال والشّرك، وما كابده حتى استقرّت الأحوال، وانتشرت الدّعوة الإسلاميّة، ويعكس أخيراً إرادته وتصميمه في سبيل ما يسعى إليه، فضلاً عن الإيقاع الّذي يصدر عن الكلمات المتضادّة (شقيّها، سعيدها) (الخاتم، الفاتح) (خازن، المخزون)، فالشّقاء ملازمٌ للفطرة الّتي جبل اللّه الإنسان عليها، تقود صاحبها إلى فعل كلّ سوءٍ، وتوقعه في المهالك، والسّعادة كذلك، ممّا فطر اللّه تعالى الإنسان عليها، تدفع صاحبها إلى فعل كلّ خيرٍ، وتمنحه شرف العلا والخلود، والحال ذاتها في الأمثلة الأخرى، يظهر النّقيض نقيضه، واضحاً جليّاً.

الإيقاع الدّاخليّ للألفاظ غايةٌ في الأهميّة، ولا يمكن تجاوزه، فالكلمات يعرض لها الائتلاف والتّنافر اللّذان يؤثّران في جمالها الإيقاعيّ، ويوحيان بالمعاني المتوخّاة، وهو الغاية الأساسيّة في كلّ ذلك؛ إذ يرى جان كوهين أنَّ «العملية الشّعرية تجري في مستويي اللّغة معاً: الصّوتيّ والدّلاليّ».[٢]

صحيحٌ أنّ الذّوق العربيّ يميل إلى تباعد حروف الكلمات إلا أنّ إجماعاً حول ذلك لم يحدث بينهم؛ فقد «اختلف القدماء في تحديد معنى تنافر الحروف، فرآه بعضهم: في تباعد حروف الكلمة

---

[١]- **المصدر السابق**، ص٣٩٢.

[٢]- جان كوهين، **بنية اللّغة الشّعرية**، ص٥١

من حيث المخرجُ، ورآه بعضهم[١] الآخر: في تقاربِ الحروفِ»[٢]، فذهب إلى إبراز الجمال في الحروف ذات المخرج الواحد كما فعل الدّكتور محمّد النّويهيّ في (الشّعر الجاهليّ).[٣]

بعمليّةٍ إحصائيّةٍ لتكرار الحروف في النّصّ المقتطف يتبيّن الآتي: تكرّرت:

- الهمزة سبعَ عشرةَ مرّةً - الباء ستَّ عشرةَ مرّةً - التّاء ثمانيَ عشرةَ مرّةً - الثّاء مرّتين - الجيم أربعَ مرّاتٍ - الحاء أربعَ عشرةَ مرّةً - الخاء سبعَ مرّاتٍ - الدّال ثلاثَ عشرةَ مرّةً - الذّال مرّةً واحدةً - الرّاء ثلاثَ عشرةَ مرّةً - الزّاي خمسَ مرّاتٍ - السّين عشرَ مرّاتٍ - الشّين أربع مرّاتٍ - الصّاد مرّتين - الضّاد تسعَ مرّاتٍ - الطّاء خمسَ مرّاتٍ - الظّاء مرّتين - العين ستَّ مرّاتٍ - الغين ثلاثَ مرّاتٍ - الفاء أربعَ عشرةَ مرّةً - القاف خمسَ عشرةَ مرّةً - الكاف إحدى وعشرين مرّةً - اللّام خمساً وخمسين مرّةً مع عدّ اللّام القمريّة واستثناء الشّمسيّة منها - الميم ثلاثاً وثلاثين مرّةً - النّون أربعَ عشرةَ مرّةً - الهاء ثلاثَ عشرةَ مرّةً.

يبدو صوت اللّام غالباً على ألفاظ الخطبة، إذ وردت خمساً وخمسين مرّةً، إذا احتسبنا اللّام القمريّة، واستثنينا اللّام الشّمسيّة الّتي لا تُلفظ، واللّام حرفٌ مجهورٌ متوسّطٌ بين الشّدّة والرّخاوةِ، يتراوح بين الصّوت المرقّق والصّوت المفخّم، ولا سيّما بعد (ص، ض، ط، ظ) (صولات، اضطلع، الأباطيل، ظلّك) يظهرُ إيقاعُ اللّام الجهريّة، الجهرَ بأحقيّة النّبيّ محمّد (ص) بإمامة المسلمين، والثّقة المطلقة به بعد مضيّ عهد الدّعوة السّرّيّة للإسلام في أوّل الأمر، كما يشعرنا الضّغط على الأحرف بثقل المهمّة الملقاة على كاهل النّبيّ (ص)، أو الجهد الّذي يبذله (ص) في أداء مهامه،

---

[١]- وردت كلمة (بعضهم) في المرجع معرّفةً بـ أل (البعض).

[٢]- محمّد حسين الطّريحي، **البنية الموسيقية في شعر المتنبّي**، ص١٧.

[٣]- دحضَ الدّكتور محمّد النّويهيّ في كتابه الشّعر الجاهليّ رأيَ مَن أنكر تكرار الأعشى لحرف الشّين في بيته المشهور:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مشلٌّ شلولٌ شلشلٌ شَوِلُ

وراح يورد الحجة بعد الحجّة لإثبات بطلان ما زعمه المنكرون. ينظر: محمّد النّويهيّ، **الشّعر الجاهليّ**، ج١، ص٦٧-٦٨.

والإلحاح على القيام بالواجب، ثمّ إنّه يرتبط بشكلٍ جليٍّ بالدّعاء إلى اللّه تعالى والتّضرّع إليه، دعاءٌ ملؤه الإرادة والتّصميم والظّفر بنيل رضاه وثوابه.

ويتكرّر صوت الميم ثلاثاً وثلاثين مرّةً بخاصّيّته الجهريّة أيضاً، وهو حرفٌ شفويٌّ، تبدو الغنّة فيه واضحةً، يشي صوته المتّصل في (اللّهمّ)، الّتي استفتح الدّعاء بها، ثمّ كرّرها في نهايته، بدوام الصّلّة واستمراريتها بين عليٍّ واللّه تعالى وديمومة الدّعاء للنبيّ محمّد (ص)، وهذا يعني استمراريّة التّرغيب بفضائله وكريم أخلاقه، ثمّ إنّ صوت الميم يشكّل حيّزاً من اسم النّبيّ محمّد (ص)، إذ يتكرّر إيقاع الميم مرّتين، يحتاج منّا إلى ضمّ الشّفتين غير مرّةٍ - والميم الثّانية مضعّفة - هذا الضّمّ يستدعي منّا طول التّأمّل في خُلُق النّبيّ محمّد، وصدق أفعاله وسعيه الحثيث إلى ضمّ أمّة المسلمين تحت لواء الحقّ والتّسامح والعطف والمحبّة، فعبّر إيقاع الميم - مع صوت الدّال المتوازن بين استعلاء الطّاء وتسفّل التّاء[١]- عن الحقيقة السّامية الّتي جسّدها النّبيّ الكريم، وما أُثر عنه (ص)، من حسن التّعامل والرّحمة والتّسامح مع النّاس جميعاً (وَمَآ أَرْسَلْنَاكَ إِلا رَحْمَةً لِلْعَالَمِيْنَ) (الأنبياء: ١٠٧)، حتّى مع أعدائه، لكنّ ذلك لا يعني التّهاون معهم، إن دعتِ الحاجةُ إلى ذلك، وهو ما وجدناه في توازن الدّال بين العلوّ والانخفاض.

إلى جانب إيقاع اللّام والميم، يشيع في النّصّ تكرار صوت الكاف إحدى وعشرين مرّةً، ستَّ عشرةَ مرّةً منها كانت ضمير المخاطَب (كاف الخطاب) (صلواتك، بركاتك، أمرك، أمينك، علمك، شهيدك...) ولهذا دلالتّه – لا شكَّ – فعليٌّ كما أسلفت يدعو ربّه، ويناجيه، ويتوسّله الخير والبركات على نبيٍّ، يضرب عنق الباطل، وينقذ النّاس ممّا غرقوا فيه من جهلٍ، فصحيحٌ أنَّ النّصّ تغلب عليه صفات محمّد (ص)، لكنَّ الخيط الجامع لها، هو دعاء عليٍّ اللّهَ لنبيٍّ تلك صفاته. والكاف حرفٌ شديدٌ مهموسٌ، ذو صوتٍ احتكاكيٍّ؛ إذ يرى سيبويه أنَّ الحروف الهامسةَ سميت كذلك «لأنَّ الهمسَ الصّوتُ الخفيُّ، فلضعفِ الاعتماد فيها وجري النّفس مع ترديد الحرف تضعُفُ»[٢]. يبدو الصّدق سمة الدّعاء والصّلة بين الدّاعي والمدعوّ مباشرةً، لا حائل يمنعها، يناسبها الهمس، فدعاء

[١]- أبو الفتح عثمان بن جنّيّ، **الخصائص**، ٢: ص١٦٢.

[٢]- إبراهيم أنيس، **الأصوات اللّغوية**، ص١١٩.

اللّه تعالى قد يكون بين الإنسان ونفسه لا حاجة له لرفع الصّوت عالياً، وإن كان يتطلّب بذل جهدٍ في تكرار الدّعاء، وهو ما أفاده جرس الكاف الاحتكاكيّ.

ويسير الإيقاع على هذا المنوال في سائر الحروف الّتي لا نجد غياباً لأيٍّ منها على الإطلاق في النّصّ المقتطف، بل تراوح ذكرها بين المرّة الواحدةِ،كما في صوت الذّال (نفاذ) برخاوته وجهره، وعشرات المرّات كما وجدنا في أصوات اللّام والميم والكاف.

يرى بعض اللّغويين أنّ «ازدحام الدّال، والتّاء، والطّاء، والرّاء، واللّام، والنّون، إذا مازجتهنّ الفاءُ على التّقديم والتّأخير، فأكثر أحوالها، ومجموع معانيها أنّها للوهن والضّعف ونحوهما»[١]، وخير شاهدٍ على ذلك كلمة (نفاذ) إذ يوحي تجاور النّون والفاء، فضلاً عن جرس الذّال الرّخو، بالخضوع، وهنا مكمن الوهن، لكنّه ليس وهناً سلبيّاً، إنّه انقيادٌ لإرادة اللّه تعالى وطاعة أوامره، وأيّ قوّةٍ أمام قوّة اللّه تعالى وإرادته؟

واجتماع الفاء مع التّاء والنّون في (الفتن) يزيد الجرس الإيقاعيّ إيحاءً بالوهن والضّعف، فالفاء والتّاء حرفا همسٍ، والنّون جهريٌّ متوسّطٌ بين الشّدّة والرّخاوةِ، أي بين الفاء الرّخو والتّاء الشّديد، كلُّ ذلك يشي بالتّشتّت الّذي تسببه الفتن والانقسامات، مهلكةً كلّ ما يعترض طريقها.

وليست حروف الإطباق بأقلَّ خطراً ممّا عداها، فإيقاعها يملأ الفم عند النّطق بها، والثّقل النّاشئ عنها ينعكس بشكلٍ حتميٍّ على المعنى، فجرس الطّاء في (الأباطيل) شديدٌ، يظهر خطورة الباطل، وفعله القبيح، وصعوبة مواجهته، أو الوقوف في وجهه، لكنّ النّبيّ (ص) وقف متسلّحاً بما يحمله من تكليفٍ إلهيٍّ، وبعزمه الّذي لا يلين، رغم حجم التّحدّيات وفداحتها. وقد خفّف إيقاع اللّام الّتي جاءت مرقّقةً، بحكم ورودها مجرورةً، خفّف من حدّة طغيان الباطل فجعل نهايته ضعيفةً، ولا سيّما أنّها متأرجحةٌ بين الشّدّة والرّخاوة، فأوحى جرسها المضطرب باضطراب الباطل وتأرجحه، فلا يقدر أصحابه أن يمتلكوا زمام المبادرة، فيكون ذلك سبباً في القضاء عليه، إلى جانب عزم الطّرف الآخر وإصراره على مواجهته، وهو النّبيّ (ص) كما ذكرنا قبل قليل.

[١]- ابن جنّيّ، **الخصائص**، ٢: ص١٦٦.

والجرس نفسه في (الخابط) يوحي خير إيحاء بالمعنى الخبيء في اللّفظ؛ فالخاء صوتٌ رخوٌ يليه الباء الشّديد فالطّاء الشّديد المطبق، وكأنّ المرء الّذي يضلّ طريقه يبدؤه ليناً رخواً رخاوة الخاء، ولولا لينه وضعفه ما سلكه، ولَوقفَ في وجه ما يعرض عليه من أمورٍ، تحرفه عن الطّريق القويم، ورويداً رويداً، يغوص أكثر في وحول الضّلال، ثمّ يأتي جرس الباء الشّديد المجهور مع الطّاء الشّديد المطبق، ضمن مقطعٍ طويلٍ مغلقٍ (بِطْ - /o/)، فيوحي بصوت الارتطام والاصطدام والسّقوط، ومحاولة الوقوف العبثيّة، بعد أن فقد عناصر القوّة والإرادة، واستحال أداةً تحرّكها الأهواء والرّغبات.

وإذا كانت حال التّخبّط كذلك، فإنّ طرفاً آخر يقف على نقيضه، يبرع الإيقاع في إظهاره، فـ (القابس) إنسانٌ آمنَ بما جاء به النّبيّ (ص)، والتقط الشّعلة الّتي أوقدها له، ليجعلها منارةً له، تنقذه من الجهل والضّلال (أورى قبس القابس)، (القاف) حرفٌ شديدٌ مجهورٌ، فيه من الصّلابة ما هو مرجوٌّ لاتّقاد الشّعلةِ بشكلٍ جيّدٍ، يساعدها على ذلك إطالة صوت (الألف) بعدها. الّذي يشعرنا بامتداد الشّعلة إلى ما لا نهاية، ثمّ الباء الشّديد الانفجاريّ، وكأنّ في نطقه بعد حبس الهواء نفثاً يزيد الضّوء اتّقاداً، وبعد أن يستقرّ ضياء الشّعلة ويستتبّ أمره، يستقرّ معه صوته المستمرّ باستمراريّته، نجد ذلك في صفير (السّين) ذي الجرس الرّخو المهموس. إنَّ شعلة الضّياء الّتي أوقدها النّبيّ هي شعلة الهداية من الضّلال، وتوجيه المرء لما فيه خيره في الدّنيا والآخرة، وذلك الوصف المادّيّ للقبس هو تجسيدٌ للوصف المعنويّ للهداية الّتي تتطلّب البدء بزخمٍ قويٍّ، كي تتمكّن من الاستمرار وتحقيق الغاية المرجوّةِ منها.

إنّ صلابة القاف المضعّفة وشدّتها وجهرها، مع همس الحاء في كلمة (الحقّ) الّتي وردت ثلاث مرّاتٍ في النّصّ توحي بقوّة الحقّ وعظمته في مواجهة الباطل والشّرك، يقول اللّه تعالى في كتابه الكريم: (بَلْ نَقْذِفُ بِالحَقِّ عَلَى البَاْطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هَوَ زَاْهِقٌ) (الأنبياء: ١٨)، فالحقّ يسحق الباطل، ويزيله ويتركه أثراً بعد عينٍ، يتركه في بادئ الأمر يصول، ويجول، ويفعل ما يحلو له إلى أجلٍ مسمّى، حتى إذا ما بلغ حدّاً تجاوزه تحرّك الحقُّ ليسحقه بجولةٍ واحدةٍ، تكون قاصمةً لقوّتها، وهذا ما أدّاه جرس (الحاء) مع (القاف) المضعّفة، فكأنّنا نسمع في صوت (الحاء) نحنحة الدّفع، ونحسّ

في جرس (القاف) المضعّفة الشّدّة في دحر الباطل. مع الإشارة إلى أنّ جرس القاف تكرّر في النّصّ خمسَ عشرةَ مرّةً، ثلاثاً منها في لفظة (الحقّ) أي بالتّضعيف، وهو ما ترك إيقاعاً مدوّياً قويّاً، يشي بثبات النّبيّ وصلابته، ورغبته في دفع الباطل وإحقاقِ الحقّ.

كذلك جرس (القاف) في الجملتين المسجوعتين «الخاتم لما سبق، الفاتح لما انغلق». فضلاً عن الإيقاع الموسيقيّ النّاشئ عن النّسق والتّرتيب الواحد، يُظهر الجرس (القاف) قوّة الإيقاع لأنّ (القاف) تحسّن بناء الكلمةِ، إذا دخلت عليها، لأنّها مع العين «أطلق الحروف وأضخمها جرساً»[١]، فالقاف تشعرنا بمخرجها من أقصى اللّسان، أو من أقصى الحلق، بالضّيق والشّدّة اللّذين أعقبهما الفرج من خلال قيام النّبيّ (ص) بالإيضاح والتّبيين.

هذا غيضٌ من فيض في الحديث عن الإيقاع الخارجيّ والدّاخليّ في نصّ الخطبة، وهي لا تعني بأيّ حالٍ التّكلّف والبحث عن الصّنعةِ، على الرّغم من غلبة السّجع وهو أكثر ما يظهر التّوازن والتّقسيم بين العبارات فإنّه يظهر لنا البراعة اللّغويّة للإمام عليّ، وامتلاكه البلاغة، وإحكامه القبضة الفنيّة على اللّغة، يقتبس من مَعينها ما يوضّح الفِكَرَ والمعاني، ويرى يحيى بن حمزة اليمني صاحب كتاب (الطّراز) «أنَّ أحداً من البلغاء وأهل الفصاحةِ لا يبلغُ -وإن عَظُمَ خطرهُ - شأوَ كلامهِ.... ويقصر عن الإتيان بمثالهِ. وما ذاكَ إلا لأنّهُ سبقَ وقصّروا، وتقدّمَ وتأخّروا»[٢] كما لا يخفى أسلوب الخطابة الإسلاميّة آنذاك ولا سيّما الدّعاء الّذي يغلب عليه التّسجيع وحسن التّقسيم في العبارات، والّذي استمرّ في العصور اللّاحقة، وبولغ فيه حتّى صار تنميقُ الدّعاء بألوان البديع المختلفةِ غايةً في ذاته.

---

[١]- الخليل بن أحمد، **معجم العين**، 1: 53.

[٢]- يحيى بن حمزة اليمني، **الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ص٢٢١.

الخاتمة

لقد مثّلت صفات النّبيّ (ص) صورة الإنسان المثال الّذي اضطلع بالمهام الموكلة إليه، ودعا إليها، وعمل على تحقيقها طيلة حياته؛ كالهدايةِ والعدل، فهو (ص) نورٌ يهتدي إليه التّائهون، ومعينٌ لا ينضبُ من العلم والتّقى، ينهل منه أهله، وهو الأمينُ الّذي حمل الرّسالة، فأدّاها خير تأديةٍ، ولم يفرّط بأيٍّ من جزئيّاتها أو تعاليمها، كي لا يكون للناسِ حجّةً في الجهلِ أو الإنكار.

وأدّت أطياف البيان والبديع دورها في تجليةِ تلك الصّفات، وتآزرت جزئيّات المستويين النّحويّ والصّرفيّ فكوّنت النّسيج العام للنصّ، مظهرةً قدرة الإمام عليّ في تطويع المخزون اللّغويّ للتعبير عن المعاني والأفكار.

برز دور الوزن الصّرفيّ في الكلمة في نقل المعنى، وارتباطها فيما عداها من مفردات تكشف عن معاني إضافية جديدة.

وقد فرضت طبيعة المادة المدروسة مساحةً أكبر للجانب الصّوتيّ، فكان للبديع على اختلاف ألوانه أثره في جرس نغمةٍ تتلاءم والمعنى، كما برز دور الموسيقا الدّاخليّة للألفاظ والأحرف من حيث الائتلاف والاختلاف، وما ذهب إليه ابنُ جنّيّ في الخصائص من مجانسة الصّوت للمعنى وتعبيره عنه.

قائمة المصادر والمراجع

أ) المصادر:

- **القرآن الكريم.**

١. آل ياسين، د. جعفر، **الفارابي في حدوده ورسومه**، الطّبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت: ١٩٨٥ م.

٢. ابن أبي الحديد، **شرح نهج البلاغة**، تح محمّد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المركز الثّقافيّ اللّبنانيّ.

٣. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تح د. محمّد عليّ النّجّار، بيروت: دار الهدى للطباعة والنّشر.

٤. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، تح: د. حسن هنداوي، الطّبعة الأولى، دمشق: دار القلم، ١٩٨٥م.

٥. الجرجانيّ، الشّريف، **التّعريفات**، تحقيق وتعليق: عبد الرّحمن عميرة، الطّبعة الأولى، بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٧ م.

٦. الخطيب، الإمام جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن القزويني، **التّلخيص في علوم البلاغة**، ضبط وشرح: عبد الرّحمن البرقوقيّ، الطّبعة الأولى، مصر: المكتبة التّجاريّة الكبرى، ١٩٠٤م.

٧. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **معجم العين**، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرائي، إيران – قم: منشورات دار الهجرة، ١٤٠٥هـ.

٨. الكفويّ، أبو البقاء، **الكلّيّات**، تح عدنان درويش ومحمّد المصريّ، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة، ١٩٨١، ١٩٨٢م.

ب) المراجع:

١. أبو رغيف، نوفل هلال، **المستويات الجماليّة في نهج البلاغة - دراسة في شعريّة النّثر**، الطّبعة الثّانية، بغداد، ٢٠١١ م.

٢. أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللّغويّة**، دار الطّباعة الحديثة، الطّبعة الخامسة، مصر: مكتبة الأنجلو المصريّة- دار وهدان للطّباعة والنّشر، ١٩٧٩م.

٣. الحفني، عبد المنعم، **معجم المصطلحات الصّوفيّة**، الطّبعة الأولى، بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٠م.

٤. الحلواني، محمّد خير، **الواضح في النّحو والصّرف** (قسم الصّرف)، الطّبعة الثّالثة، اللّاذقية- سورية: منشورات مكتبة الشّاطئ الأزرق، ١٩٧٩م.

٥. سلّوم، د. تامر، **أسرار الإيقاع في الشّعر العربيّ**، الطّبعة الأولى، اللّاذقية- سورية: دار المرساة، ١٩٩٤م.

٦. الطّريحي، محمّد حسين، **البنية الموسيقيّة في شعر المتنبّي**، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

٧. العشماويّ، محمّد زكي، **قضايا النّقد الأدبيّ بين القديم والحديث**، الطّبعة الثّالثة، الإسكندريّة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٨م.

٨. كحيل، محمود، **النّزوع المثاليّ في الشّعر الإسلاميّ والأمويّ**، الطّبعة الثّانية، حلب: دار القلم العربيّ، ٢٠٠٥م.

٩. كوهين، جان، **بنية اللّغة الشّعريّة**، ترجمة محمّد الولي، ومحمّد العمري، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء: دار توبقال للنّشر، ١٩٨٦م.

١٠. مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، الطّبعة الأولى، بغداد: مطبوعات المجمع العلميّ العراقيّ، ١٩٨٣م.

١١. النّويهيّ، محمّد، **الشّعر الجاهليّ**، القاهرة: الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر.

١٢. اليمنيّ، يحيى بن حمزة، **الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، مصر: مطبعة المقتطف، ١٩١٤م.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠١هـ ش/٢٠٢٣م

الخصائص الشكليّة للغزليّات العربيّة والفارسيّة: دراسة مقارنة إحصائيّة

آمنه فروزان كمالي*؛ علي أصغر قهرماني مقبل**؛ ناصر زارع***

مقالة علميّة محكّمة

صص ١٤٠- ١١٣

DOI: 10.22075/lasem.2023.28286.1340

الملخّص:

يعدّ الغزل من الأغراض والفنون الشعريّة المهمّة في الأدبين العربيّ والفارسيّ، إذ أقبل عليه الشعراء العرب والفرس منذ القديم واهتمّوا به شكلاً ومضموناً. وتكشف لنا الدراسة التاريخيّة والشكليّة التأثّرات المتبادلة بين الغزل العربيّ والفارسيّ في أصولهما الشكلية والإيقاعيّة. وهذا الأمر دفعنا إلى معالجة هيكليّة هذا النوع من الشعر وأوزانه معتمدين على المنهج المقارن لكي يتضح لنا مدى التأثّر والتأثير في هذا الإطار. ونهدف بإنجاز هذه الدراسة إلى الكشف عن الاختلافات ووجوه الشبه الموجودة بينهما وكذلك التلاؤم والتناسب الموجودين بين المضمون والشكل الخارجي للغزل بين الأدبين. فحسب هذا نقسّم البحث إلى ثلاثة مباحث؛ أوّلاً نعالج البناء الفني للغزل بين الأدبين ثمّ نقوم بدراسة أوزان الغزليّات العربيّة والفارسيّة. وأخيراً نفرد مبحثاً خاصّاً بملاءمة أوزان الغزليات مع المعنى في الأدبين. على مستوى أوزان القصائد والمقطوعات الغزليّة في الأدب العربيّ نرى أنّ شعراءها أكثروا من نظمها في الأوزان المعروفة بشكل عام، غير أنّهم أهملوا الأوزان القصيرة وقلّلوا من الأوزان المجزوءة، ورأينا الفرس قد استحسنوا نظم الغزليّات في الأوزان الطويلة ذات المقاطع الكثيرة (أكثر من ١٣ مقطعاً) لاسيّما في القرنين السابع والثامن وما بعدهما، وهو ما نراه واضحاً في غزليّات سعدي وحافظ الشيرازي ولعلّه يكون من أهمّ العوامل الّتي أدّت إلى إقبال الناس على غزليّاتهما، فلكلّ من الأوزان المستعملة في الغزليّات الفارسيّة والعربيّة خصائص ملاءمة لنفسيّة الشاعر في نظمه الغزليّة. فالشاعر يختار الأوزان الّتي أنِستها أذواق أصحاب اللغة.

كلمات مفتاحيّة: الأدب المقارن، الغزليّة العربيّة، الغزليّة الفارسيّة، أوزان الغزليّات.

---

* – طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

** – أستاذ مشارك في اللغة العربيّة وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، إيران (الكاتب المسؤول). الإيميل: a_ghahramani@sbu.ac.ir

*** – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠٧/٢٨هـ.ش= ٢٠٢١/١٠/٢٠م – تاريخ القبول: ١٤٠١/٠١/٣٠ هـ.ش= ٢٠٢٢/٠٤/١٩م.

المقدمة

تُعَدّ الموسيقى من الضرورات الّتي يقوم عليها الشعر، بل هي جوهر الشعر وعنصره المهم. فللموسيقى الدور الأساس في التأثير على المتلقّي، حيث تؤثّر عليه حتّى لو لم يدرك الأفكار الّتي يحملها النص وهذا يعود إلى النغمات السحريّة والإيقاعيّة الّتي يتوافر عليها الشعر. ونظراً إلى هذه الأهميّة، حرص الشعراء على توفّرها في الأدب، ولتحقيقها استخدموا عدة وسائل كالوزن والقافية إضافة إلى الإيقاع الداخلي والتوافق الموسيقي بين الكلمات. والبحث يلقي الضوء على البناء الفني والظاهرة التي تؤدّي إلى إنتاج الإيقاع الخارجي في نمط الغزل، وهي ظاهرة "الوزن". ونحن نحاول أن نسلّط الضوء على هذه الخصائص في إطار الأدب المقارن بين الأدبين العربيّ والفارسيّ، ليكون **المنهج** الأساس عندنا هو المنهج المقارن. فإدراكنا لأهميّة الدراسات المقارنة الّتي تكشف عن زوايا خفيّة بين هذين الأدبين إلى جانب أهميّة الغزل، دفعنا إلى معالجة هذا النوع من الشعر مؤكّدين على قضيّة التأثّر والتأثير بين الأدبين. نرجو بإنجاز هذه الدراسة، إزالة بعض الغموض الموجود والكشف عن نقاط الالتقاء والاختلاف في نمط الغزل بين هذين الأدبين معتمدين على نماذج شعرية منهما.

إنّ هذا البحث يحاول الإجابة عن **السؤالين** الآتيين: ما هي وجوه الشبه والاختلاف للغزل في بنائه الفني وعنصر الوزن بين الأدبين العربيّ والفارسيّ؟ ما هي أكثر الأوزان استعمالاً في الغزل في الأدبين؟

بغية الإجابة عن الأسئلة المطروحة، قسّمنا البحث إلى ثلاثة مباحث؛ إذ رأينا أن نقوم أوّلاً بالبحث في البناء الفني للغزل بين الأدبين ثمّ نعالج أوزان الغزليّات العربيّة الفارسيّة. وأخيراً نفرد مبحثاً خاصّاً بملاءمة أوزان الغزليات للمعنى في الأدبين. وهناك ملاحظات جديرة بالذكر وهي: أنّنا لا نقف في دراسة أوزان الغزل على فترة زمنيّة خاصّة أو شاعر خاصّ، إذ توجد شواهد شعريّة كثيرة في الأدبين، فنأتي ببيت شعري لكلّ ما نورد من المعلومات ضمن المقالة، ولا يفوتنا أن نشير إلى أنّنا دوّنا الأبيات الشعريّة الفارسيّة بالرموز الصوتيّة، حتّى يتمكّن القارئ العربيّ من قراءة هذه الأشعار بشكل سليم، إلى جانب مراعاة الوزن الشعري. فمثلاً كلّ الحروف (ز/ ذ/ ظ/ ض)، تُلفظ في الفارسيّة على شكل واحد وهو (ز) ونحن نرمز لكلّ هذه الحروف برمز (z) فأتينا بهذه الرموز الصوتيّة في صفحة مستقلّة ذيل عنوان "الرموز الصوتيّة المستعملة في البحث" وألحقناه بالمقالة. كما قمنا بترجمة الأبيات الفارسيّة إلى العربيّة في الهوامش.

خلفيّة البحث

نرى دراسات عديدة في العربيّة والفارسيّة أجريت حول موسيقى الغزل كما يُعدّ كتاب **تحقيق انتقادي در عروض فارسيّ وچگونگي تحوّل أوزان غزل** (الدراسة النقديّة في العروض الفارسيّ وكيفيّة تحوّل أوزان الغزل) لناتل خانلري (١٣٢٧ش/١٩٤٨م) من الأبحاث الأولى في مجال النظام الوزني في العصر الحديث. الباب الأول من هذا الكتاب هو تمهيد حول وزن الشعر الفارسيّ والباب الثاني جهد في صياغة القواعد العلميّة لأوزان الشعر الفارسيّ. أما الباب الثالث، وهو ما استفدنا منه في هذا البحث، فيتطرّق إلى أوزان الغزليّات الفارسيّة من القرن السادس الهجري حتّى القرن الثالث عشر. الهدف الرئيس للمؤلف في هذا الكتاب هو البحث عن الأوزان التي يستخدمها الشعراء الغزليون الإيرانيون في قصائدهم والعلاقة بين ذوقهم الشخصي وملائمة قصائدهم مع الأوزان التي اختاروها. ولكن بما أنّ المؤلف تطرّق إلى قواعد ومعايير العروض في هذا الباب، فقد اتجه البحث نحو عروض القصائد فقط وقد لوحظت فيه العيوب والأخطاء أحياناً في إحصائه للأوزان. وكتاب **سير غزل در شعر فارسيّ** (تطوّر الغزل في الشعر الفارسيّ)، لسيروس شميسا (١٣٦٩ش/ ١٩٩٠م)، تحدّث الكاتب في كتابه هذا عن الغزل وتطوّره في الأدب الفارسيّ حسب تقسيم العصور الأدبيّة المختلفة في الفارسيّة كما هو تطرّق إلى الغزل في الأسلوب العراقي والهندي ونحو ذلك من الأساليب الأدبيّة الرائجة في حقبة زمنيّة في الأدب الفارسيّ ولم يهتمّ إلى مدى التأثير والتأثر الموجود بين الأدبين العربيّ والفارسيّ في تشكيل نمط الغزل كما لم يقم بمقارنة هذا النمط بين الأدبين في شكله الخارجي وأوزانه. وهناك كتاب **النظام الشعري بين العربيّة والفارسيّة، وزناً وقافيةً ونمطاً: دراسة مقارنة** (٢٠١٦م)، قام فيه الكاتب؛ علي أصغر قهرماني مقبل، بمقارنة النظام الشعري الموجود بين الأدبين العربيّ والفارسيّ، إذ ركّزت الدراسة على ثلاثة عناصر من النظام الشعري بين العربيّة والفارسيّة وهي الوزن والقافية والنمط. كما يتضح من العنوان، بادرت هذه الدراسة إلى معالجة علم العَروض العربيّ وعلم العَروض الفارسيّ من حيث الوظائف والفوائد والسلبيات،كما بيّنت أنّ الكثير من وجوه الشبه والاختلاف بين النظامين الشعريّين بشكل عام وبين النظامين الوزنيّين بشكل خاصّ، يعود إلى الخصائص اللغويّة بين العربيّة والفارسيّة، فقام الكاتب بمقارنة النظام الشعري في الأدبين بشكل عام، ولكنّنا في هذه الدراسة، نعالج البناء الفني للغزل بين الأدبين ونقوم بدراسة أوزان الغزليّات العربيّة والفارسيّة وملاءمة هذه الأوزان مع المعنى في الأدبين. وهناك أيضاً كتاب **الغزل في العصر الجاهلي** (دون تاريخ) لأحمد الحوفي، عالج الغزل بأنواعه:

العذري والحسي والكيدي في العصر الجاهلي كما تطرّق إلى أسلوب الغزل ومعناه في هذا العصر. فمن الواضح أن الكاتب تطرّق إلى الغزل من حيث المعنى في العصر الجاهلي ولم يهتمّ إلى سماته الشكليّة في هذا العصر ولا في العصور الأخرى. وهناك مقالة عنوانها: «أوزان الشعر وقوافيه في العربيّة والفارسيّة والتركيّة» (١٩٣٣م)، لعبد الوهّاب عزام، طبع في **مجلّة كليّة الآداب** (جامعة فؤاد الأوّل)، المجلد الأوّل، الجزء الثاني، وهو قام بمقارنة صيغ القوافي وأوزان وأشكال النظم في هذه اللغات الثلاث. كما أشار إلى أنّ نمط الدوبيت أو الرباعي نمط فارسيّ وقد سبق الفرس العرب إليه وافتنوا فيه افتناناً، وفي قسم الأوزان يقول أنّ الفرس سار على نهج العرب في أكثر أوزانهم واستخرج علماء العروض الفارسيّ من دوائر العروض العربيّ كلّ الأوزان الفارسيّة حتى الرباعيات والفهلويات وقد أخذ الترك العروض الفارسيّ جملته وتفصيله، فلم يهتمّ المؤلف في آرائه باختيار القصائد والشواهد من اللغات الثلاث بشكل دقيق وبحسب الأوزان، واكتفى بذكر البحور فقط فجاء بنظرية عامّة دون التفصيل والشواهد. ونرى مقالة أخرى عنوانها: «بررسی آماری کاربرد وزنهای شعر عربی و فارسی» (دراسة مقارنة لتوظيف أوزان الشعر العربيّ والفارسيّ) لعلي أصغر قهرماني مقبل (١٤٠٠ش/٢٠٢٢م)، طبع في **مجلة زبان و زبانشناسي**، في هذا البحث، تم تحديد مدى استخدام الأوزان المستعملة في العربيّة والفارسيّة، لكي تبرز أهميّتها وموقعها في النظام العروضي، فوصل الباحث إلى أنّ الوزن الوحيد بين الأوزان العربيّة والفارسيّة المستخدمة على نطاق واسع، هو وزن "متقارب محذوف الضرب" في العربيّة وهو ما يعادل في الفارسيّة وزن "فعولن" القائم على ١١ مقطعاً. في هذه المقالة، يقدم المؤلف الأوزان الأكثر استخداماً والأقل استخداماً بشكل عام في اللغتين العربيّة والفارسيّة فقام بإحصائها، ولم يتطرّق إلى أوزان الغزليّات بالتفصيل. فنحن قد استفدنا من هذه الدراسات غير أنّ دراسة وزن الغزل وبنائه الفني دراسة مقارنة بين الأدبين الفارسيّ والعربيّ، لم يتطرّق أحد إليها من قبل.

المبحث الأوّل: البناء الفنّي للغزل بين الأدبين

إنّ الغزل في الأدب العربيّ يحسب غرضاً من الأغراض الشعريّة ولا يعتبر نمطاً أو قالباً شعريّاً مستقلّاً، بل هو يُطلق على المضمون الغزلي فحسب، وقد أدّى هذا الأمر إلى اعتبار الأنماط المختلفة الّتي تعبّر عن المضامين الغزليّة كالقصيدة والمقطوعة وحتّى الموشّح والزجل من فئة الغزليّات. يقول يوسف بكّار حول بناء الغزل العربيّ: «لم يكن لقصيدة الغزل بناء واحد مطرد، فهي

إمّا جزء من قصيدة في غرض من الأغراض وهي ما تعرف بالمقدمات، وإمّا قصيدة مستقلّة بذاتها تتفاوت طولاً وقصراً بتفاوت الشعراء وتجاربهم، وإمّا مقطوعة في أبيات محدودة وهو أكبر تطوّر آلت إليه قصيدة الغزل عند أكثر الشعراء»[١]. فنرى المقدّمات الغزليّة في القصيدة المتكاملة في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، واحتفظت بها أكثر أغراض الشعر، خاصّة المديح. وإذا ما جاوزنا المقدّمات نجد في العصر الأموي قصائد مستقلّة أفردت للغزل. ولكن كان هناك شعراء أكثر غزلهم مقطوعات أو قصائد تشكّل كلّ منها وحدة موضوعيّة تقصّ حادثة أو تروي خبراً طارئاً في سبيل شكوى وعتاب، أو نصح واعتذار، أو مراسلة ورجاء، أو مصالحة ومقابلة، أو زيارة ومغامرة، أو غير ذلك ممّا يكثر وقوعه بين المحبّين.

أمّا بناء قصيدة الغزل فلا يفترق عن القصيدة الجاهليّة غير أنّ الغزل يمتاز بالوحدة الداخليّة والموضوع الواحد فيلاحظ أنّ أكثرها تكون متوسّطة في عدد أبياتها ليست بطويلة ولا قصيرة، وسبب هذا كونها في موضوع واحد. أمّا بشأن المقطوعات الغزليّة، فقد اختلف الأدباء والنقّاد في عدد أبياتها، فمنهم من ذكر أنّها دون سبعة أبيات، أو دون عشرة أبيات. قال ابن رشيق: «إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس... ومن الناس لا يعدّ القصيدة إلّا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد»[٢]. والآن نقوم برسم نظام التقفية في قصيدة الغزل أو المقطوعة الغزلية لمعرفة أفضل وأكثر هذا النمط الشعري كما في المخطط التالي:

..... (أ/ ب/ ج) ..... أ

.... أ

.... أ

.... أ

.... أ

....

نلاحظ أنّ الشطر الأوّل من البيت الأوّل قد ترد فيه القافية وقد لا ترد، وبتعبير آخر، يكون الشاعر مختاراً في أن ينظم هذا الشطر مقفّى أو مرسلاً كما نلاحظ في نظم القصائد والمقطوعات العربيّة. وهذا الفرق من الفروق المهمّة بين بناء الغزل العربيّ والغزل الفارسيّ فالشاعر الفارسيّ ملزم

[١] يوسف بكّار، **اتّجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، ص٣٢٩.

[٢] ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص١٨٨-١٨٩.

بالإتيان بالقافية في الشطر الأوّل من البيت الأوّل من الغزل. كما نرى أنّ الغزل، ولاسيما الغزل العذري، أكثر حضورا في المقطعات منه في القصائد المكتملة البناء. فالمقطّعات الشعريّة التي يتراوح عدد أبياتها ما بين ثلاثة وسبعة كما مرّ بنا: «بالقلوب أوقع، وإلى الحفظ أسرع، وبالألسن أعلق، وللمعاني أجمع، وصاحبها أبلغ وأوجز»[١]. وإذا وُجد شعر غزلي مستقلّ أقلّ من ثلاثة أبيات فيُسمَّى "نتفة" إذا اقتصر على بيتين اثنين، ويُسمّى "يتيماً" أو "فرداً" إذا كان بيتاً واحداً. وهناك الأبيات المفردة في دواوين بعض الشعراء في الأدب الفارسيّ، وأكثرها في مضامين غزليّة. كما يعتقد وحيديان كاميار بأنّ الشاعر كان ينظم مطلع الغزل ولكن ما كان يجد مجالاً لاكتمال نظمه، فتبقى هذه الأبيات مفردةً ضمن شعره وهي ما أطلق عليها الأدباء اسم "المفردات" أو "المطالع" على مرّ الزمن.[٢]

واللافت للنظر أنّنا وجدنا، من خلال عدد الأبيات في دواوين كبار الغزلين العرب، أنّهم أكثروا من نظم المقطوعات والغزليّات المتوسّطة الأبيات. وقد أحصينا عدد الأبيات في ديوان عمر بن أبي ربيعة، وهو زعيم الغزليين في الأدب العربيّ، إذ إنّ ديوانه يكاد يقتصر على الغزليّات؛ فقمنا بإحصاء كلّ الأشعار في ديوانه:

الجدول١- عدد أبيات القصائد والمقطوعات الغزليّة في ديوان عمر بن أبي ربيعة

عدد الأبيات	عدد الغزل	النسبة المئويّة	عدد الأبيات	عدد الغزل	النسبة المئويّة
الأبيات	٢١	٤/٧٨ %	١١ بيتاً	٢٢	٥ %
بيتان	٣٧	٨/٦٥ %	١٢ بيتاً	١٥	٣/٤١ %
٣ أبيات	٢٢	٥/٠١ %	١٣ بيتاً	١١	٢/٥٠ %
٤ أبيات	٢٩	٦/٦٠ %	١٤ بيتاً	١٤	٣/١٨ %
٥ أبيات	٢٤	٥/٤٦ %	١٥ بيتاً	١١	٢/٥٠ %
٦ أبيات	٤٤	١٠ %	١٦ بيتاً	٩	٢ %
٧ أبيات	٣٨	٨/٦٥ %	١٧ بيتاً	٨	١/٨٢ %
٨ أبيات	٣٣	٧/٥١ %	١٨ بيتاً	٧	١/٥٩ %

[١] أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص١٧٤.

[٢] وحيديان كاميار، "آيا در شعر فارسي قالب مفرد هست؟"، **مجلّه ادبيات فارسي**، ص٥٢.

٩ أبيات	٣٠	٦٫٨٣ %	١٩ وأكثر	٣٩	٨٫٨٨ %
١٠ أبيات	٢٤	٥٫٤٦ %	**المجموع**	**٤٣٨**	**١٠٠ %**

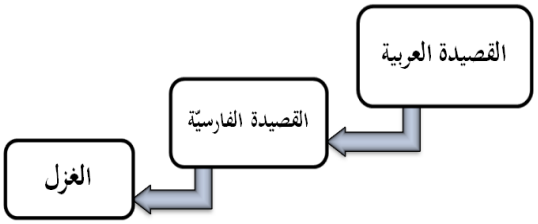
فنلاحظ أنّ عمر بن أبي ربيعة أكثر من نظم الأشعار المتوسطة الأبيات في المضمون الغزلي غالباً. واللافت للنظر أنّ نمط الغزل الفارسيّ يقترب من قصائد ومقطوعات العرب الغزليّة من حيث عدد الأبيات وهذا يعود إلى ما أشرنا إليه قبل قليل من أنّ الاقتصار على فكرة معيّنة وموضوع واحد لا يسمح بكثرة الأبيات غالباً. فإنّ القصائد الأحاديّة الموضوع كثيراً ما تكون قصيرة وهذا يصدق بوجه عام. والغناء هو سبب آخر يقتضي الميل إلى قلّة الأبيات في الغزل الفارسيّ أو القصائد والمقطوعات الغزليّة في الأدب العربيّ.

وفي كتاب **اتّجاهات الشعر العربيّ في القرن الثاني الهجري**، ذُكرت عدّة عوامل لثورة الشعراء على القصائد المطوّلة الّتي كانت أساساً للشعر الجاهلي القديم واتّجاههم إلى المقطّعات الصغيرة الّتي لا تتجاوز بضعة أبيات. فمن هذه العوامل: «طبيعة التطوّر الحضاري الّذي آل إليه المجتمع الإسلامي... ولم يعد لديهم لا الاستعداد ولا الوقت الّذي يتيح لهم أن يقفوا... ليستمعوا إلى قصيدة طويلة قد يستغرق إلقاؤها ساعة أو بعض ساعة...، وهناك سبب آخر لانكماش القصائد المطوّلات في القرن الثاني وهو أنّ الشاعر أصبح يحد قصيدته بفكرة معيّنة... وإلى هذين السببين يمكننا أن نضيف أيضاً تأثير الغناء... فطبيعة الغناء تفرض على الشاعر... أن يقتصر شعره على المقطّعات الصغيرة دون غيرها يمكن تقديمها في إطار موسيقى جذّابة حتّى تتواءم معانيها المباشرة مع ما يتطلّبه الغناء من تأثير سريع وتطريب».[١]

أمّا بالنسبة إلى مسيرة الغزل الفارسيّ ونشأته فنرى أنّ الفرس قد تأثّروا بالقصيدة العربيّة في نظم قصائدهم منذ القرن الثالث الهجري كما اتّبعوا منهجم في نظم القصائد فجاؤوا بالأبيات الغزليّة في مقدّماتها. وشاعت القصيدة بينهم حتّى القرن الخامس الهجري ثمّ جاؤوا بالمضامين الغزليّة متأثّرين بغزل القصيدة في نمط مستقلّ متوسّط الأبيات من خمسة إلى اثني عشر بيتاً موحّد القافية كما ذكروا في مقطعه أو أبياته الأخيرة لقبهم الشعري أو التخلّص، فسمّوا هذا النمط بالغزل. فكأنّ الغزل هو غزل القصيدة الّذي استقلّ عنها، وهو قائم بذاته. كما يعدّ هرمان اِتِه (١٣٣٥/١٩١٧)، القصيدة والقطعة والغزل والمزدوج والرباعي من أنواع الشعر الفارسيّ ثمّ يعقّب على ذلك: «إنّ هذه

[١] محمّد هدارة، **اتّجاهات الشعر العربي**، ص١٤٨-١٤٩.

الأنواع غالباً ما تكون متأثّرة بالأدب العربيّ غير الرباعي، فقيل إنّه من إبداعات الإيرانيّين».[١] وكذلك ذهب شفيعي كدكني إلى أن «ليست القصيدة في الفارسيّة من الأنماط الأصليّة وهي محاكاة للقصيدة العربيّة».[٢] وقد ظهر الغزل بهذا المعنى على يد سنائي الغزنوي في القرن السادس الهجري، واتّجه إليه الشعراء في القرون التالية وأثّروا في تطوّره بأساليبهم المتنوعة في النظم. فمن هنا ذهب كثير من الباحثين إلى أنّ الغزل الحديث هو مأخوذ من القصيدة الفارسيّة الّتي كانت متأثّرة بالقصيدة العربيّة في نشأتها، فنرى في (الشكل ١) حلقة العلاقة بين هذه الأنماط في الأدبين. وهكذا ظهرت لنا كيفيّة تحوّل الغزل الفارسيّ من مضمون غزلي إلى نمط مستقلّ.



الشكل ١: حلقة العلاقة بين القصيدة والغزل في الأدبين العربي والفارسي

إنّ النقّاد والأدباء الفرس تطرّقوا إلى الجانب الشكلي في تعريفهم للغزل، إضافة إلى معناه، كأنّه ملازم لمعناه دائماً ولا يرونهما مفترقين أبداً. فقد ذكر التهانوي: «أنّ الغزل عبارة عن عدّة أبيات متّحدة في الوزن والقافية. وأوّل تلك الأبيات ذو مصراعين ولا يتجاوز عدد الأبيات اثني عشر بيتاً، وإن يكن بعض الشعراء قد زاد على ذلك، وفي العادة لا يزيد على أحد عشر بيتاً، وما زاد على ذلك فيُسمّى قصيدة. وغالباً ما يذكر في الغزل ذكر أحوال المحبوب، وأوصاف حال المحبّ وأحوال العشق والمحبّة. والغزل يقال له أيضاً التشبيب».[٣]

ويقول سيروس شميسا: «الغزل في الاصطلاح الأدبي هو نوع من أنواع الشعر المتشكّل من عدّة أبيات (عادةً سبعة أبيات)، متّحد الوزن، والأشطر المزدوجة فيه ذات قوافٍ. ولا بدّ أن يكون البيت الأوّل (المطلع) مقفّى...، والشاعر يأتي في البيت الأخير (المقطع) باسمه أو في الحقيقة يأتي بالتخلّص الشعري».[٤]

---

[١] هرمان اته، **تاريخ ادبيات فارسي**، ص٢٣-٢٤.

[٢] شفيعي كدكني، **موسيقي شعر**، ص٢٠٨.

[٣] التهانوي، **كشّاف اصطلاحات الفنون**، ج٢، ص١٢٥٣.

[٤] سيروس شميسا، **سير غزل در شعر فارسي**، ص١٢.

عرفنا ممّا سبق أنّ الغزل يُنشَد عادةً في خمسة أبيات إلى اثني عشر بيتاً. ورأينا هذا خلال معالجة ديوان سنائي الغزنوي، فقسّمنا غزليّاته على النحو التالي حسب عدد أبياتها:

الجدول٢- عدد أبيات الغزليّات في ديوان سنائي الغزنوي

عدد	عدد	النسبة المئويّة	عدد	عدد	النسبة المئويّة
٣ أبيات	١	% ٠/٢٤	١٢ بيتاً	١٨	% ٤/٤١
٤ أبيات	١٣	% ١	١٣ بيتاً	١١	% ٢/٦٩
٥ أبيات	٤٧	% ١١/٥١	١٤ بيتاً	٦	% ١/٤٧
٦ أبيات	٨١	% ١٩/٨٥	١٥ بيتاً	٦	% ١/٤٧
٧ أبيات	٧٦	% ١٨/٦٢	١٦ بيتاً	٤	% ٠/٩٨
٨ أبيات	٥٧	% ١٤	١٧ بيتاً	٤	% ٠/٩٨
٩ أبيات	٣٧	% ٩/٠٦	١٨ بيتاً	١	% ٠/٢٤
١٠ أبيات	٢٢	% ٥/٣٩	١٩ وأكثر	٧	% ١/٧١
١١ بيتاً	١٧	% ٤/١٦	**المجموع**	**٤٠٨**	**% ١٠٠**

فنرى أنّ هناك فرقاً كبيراً في نسبة استعمال الغزليّات المتوسّطة الأبيات (من خمسة إلى اثني عشر) مع سائرها. فهذا الإحصاء قريب من عدد غزليّات كبار الشعراء في الأدب الفارسيّ. فمع أنّنا نراهم أكثروا من نظم الغزليّات المتوسّطة الأبيات، ولكن قد نرى غزلاً تتجاوز أبياته اثني عشر، كما رأينا خلال البحث غزلاً لجلال الدين الرومي الملقّب بالمولوي، يحتوي على ٤٣ بيتاً، بهذا المطلع:

بويي هَمي آيَد مَرا مانا كِه باشَد يارِ مَن بَر يادِ مَن پيمود مِي آن با وَفا خَمّارِ مَن[١]

Būī hamī āyad marā mā nā ke bāšad yare man

Bar yāde man peymūd mey ʾān bā vafā xammāre man

وزاد مثل هذه الغزليّات مع أبيات كثيرة في الأسلوب الهندي[٢] كما توجد ضمن غزليّات صائب

[١] مولوي، **كليّات شمس تبريزي**، ص٦٧٤. الترجمة: أشمّ رائحة، يا ليتها كانت رائحة حبيبي، شرب المدام بذكري، هو الحبيب الموفي بالعهد وشارب الخمر.

[٢] الأسلوب الهندي نوع من الأساليب الشعريّة، ظهر في القرن التاسع، عندما اتّجه الشعراء الفرس نحو الهند لعدم اهتمام البلاط الصفوي بالأشعار المدحيّة وإقبال بلاط الهند عليهم، فتأثّر الفرس بالهنود في نظم أشعارهم. فمن ميزاته استخدام التراكيب والتشبيهات الطريفة والمعاني الغامضة. هذا الأسلوب استمرّ حتّى القرن الثالث عشر

التبريزي (١٦٧٧/١٠٨٦). ونرى كذلك غزلاً قد يقلّ عن خمسة أبيات أحياناً مثل ما رأيناه في أربعة أبيات لوحشي البافقي، أنشده بهذا المطلع:

دور اَز چَمَنِ وَصل يكي مُرغِ اَسيرم تَرسَم كِه شَوي غافِل و دَر دام بِميرم[1]

Dūr az čamane vasl yekī morqe asīram

Tarsam ke šavī qāfel o dar dām bemīram

هناك فئة من الأدباء الفرس يرون بأنّ الغزل، يُطلق على المضمون الغزلي ولا يُطلق على بناء فنّي خاصّ، منهم زين العابدين مؤتمن، إذ يقول: «إذا كانت قطعة من الشعر، منظومة في مضامين الحبّ والغرام ونُظمت في شكل غير الشكل المعروف للغزل، يعدّه الأدباء ضمن فئة الغزليّات».[2] وهو لا يقصد بهذا القول الأنماط المستقلّة نحو القصيدة والمزدوج والمقطوعة والدوبيت ونحوها الّتي يتضمّن كلّ منها موضوعاً غالباً، كما صرّح بهذا الأمر، بل يقصد أنواع الشعر الّتي ليست مستقلّة ومعروفة وليست لها شأن كشأن الأنماط الأخرى في الأدب الفارسيّ ولذا يمكن تسميتها غزلاً، كما نلاحظ مثل هذه الأنواع في دواوين الشعراء ضمن غزليّاتهم، ثمّ يأتي لذلك بنماذج من دواوين الشعراء.[3] ولكن الأمر الواضح هنا، هو أنّ الشعراء الفرس رجّحوا نمط الغزل بشكله الفنّي الخاص لبيان عواطفهم الغزليّة وأقبلوا عليه وزادوا منه حتّى أصبح من الأنماط الأساسيّة في النظام الفارسيّ.

المبحث الثاني: أوزان الغزليات العربيّة والفارسيّة

قبل أن ندرس الأوزان الّتي استعملها شعراء الغزل في الأدبين ونستخرج الإحصاءات المتعلّقة بأوزان الغزل في الشعر العربيّ والفارسيّ، لا بدّ أن نشير إلى الاختلاف الكبير في استعمال الأوزان بين النظامين -إلى جانب الأساس الكمّي (quantitative) المشترك بين النظامين الوزنيّين العربيّ والفارسيّ- فعدد الأوزان المشتركة قليل جدّاً رغم التسميات المتشابهة، ولذلك أوردنا التقطيع الوزني في الأوزان الفارسيّة اجتناباً عن الالتباس المحتمل أثناء ذكر التسميات.

وأحياناً يسمّى بالأسلوب الأصفهاني إذ راج في أصفهان.

[1] وحشي بافقي، **ديوان**، ص١٣٣. الترجمة: أنا كطائر أسير، بعيد عن وصالك، فأخاف أن تهملني، فأموت في القيد.

[2] زين العابدين مؤتمن، **تحوّل شعر فارسي**، ص٦٣.

[3] زين العابدين مؤتمن، **المصدر نفسه**، ص٦٣-٦٩.

أولاً: أوزان الغزليات العربيّة

ما يهمّنا هنا، هو معالجة تحوّل الأوزان وتطوّرها من القصائد المكتملة البناء حتّى الغزل بشكله المستقلّ، وذلك لنكشف عمّا واجه الغزل في استقلاليّته من التغيرات الوزنيّة، فنعرض عن هذه التحوّلات الوزنيّة معتمدين على المخطّطات الإحصائيّة التي نستطيع من خلالها الكشف عن نسبة استعمال الشاعر الغزلي بعض الأوزان الشعريّة وتركه بعضاً آخر. إن أمعنّا النظر إلى القصائد المكتملة البناء في الأدب العربيّ، خاصّة في العصر الجاهلي، فسنجدها منظومة في أوزان مختلفة لكلّ البحور، إذ كان الشعراء يتغزّلون ويمدحون ويفاخرون في البحور الّتي شاعت عندهم، غير أنّ بعضها فاق البعض. فمثلاً بعد قيامنا بإحصاء أوزان الدواوين لأصحاب المعلّقات السبع[١] وجدنا الأوزان الكثيرة الاستعمال فيها على الترتيب التالي:

الجدول٣- الأوزان الكثيرة الاستعمال في دواوين أصحاب المعلّقات

المرتبة	الوزن	اسمه	النسبة المئويّة
١	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	الطويل ذو العروض المقبوضة والضرب المقبوض	%٢٤/١١
٢	مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن	الوافر ذو العروض المقطوفة والضرب المقطوف	%٢١/٦٨
٣	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	الكامل ذو العروض التامة والضرب التام	%٧/٧٥
٤	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	الكامل ذو العروض التامة والضرب المقطوع الممنوع إلا من	%٦/٦٣

[١] امرؤ القيس، طرفة بن العبد، عمرو بن كلثوم، عنترة بن شداد، زهير بن أبي سلمى، الأعشى الكبير، لبيد بن ربيعة.

	متفاعلن متفاعلن فعلاتن	الإضمار والسلامة	
	مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مشطور الرجز	%٦/٦٣
٥	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن	البسيط ذو العروض المخبونة والضرب المخبون	%٥/٩٧
٦	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	الطويل ذو العروض المقبوضة والضرب التام	%٣/٧٦
٧	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن	الطويل ذو العروض المقبوضة والضرب المحذوف المعتمد	%٣/٣١
٨	فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن	الخفيف ذو العروض التامة والضرب التام الجائز فيه التشعيث	%٢/٨٧
٩	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	الرمل ذو العروض المحذوفة، الضرب المحذوف	%٢/٦٥

نرى حسب الإحصاء في الجدول قد فاقت بحور الطويل والوافر والكامل والبسيط بالنسبة إلى أوزان أخرى في دواوين أصحاب المعلقات، فهذه البحور المختلفة تقوم بها قصائد العربيّة المكتملة البناء لا سيّما في العصر الجاهلي. بعد أن تطوّرت القصيدة العربيّة في العصر الأموي واستقلّ مضمون الغزل في بناء القصيدة الغزليّة، تبعه تطوّر آخر يتجلّى في موسيقاها وأوزانها. فمن خلال

نظرة إحصائية في دواوين كبار الشعراء العذريّين، وجدنا أنّهم أكثروا من نظم أشعارهم الغزليّة في الأوزان ذات المقاطع الكثيرة وأهملوا الأوزان القصيرة وقلّلوا من الأوزان المجزوءة. أمّا عمر بن أبي ربيعة فقد أكثر من الأوزان القصيرة والمجزوءة بالنسبة إلى الشعراء الغزلين العذريّين وربّما كان من أهمّ عوامل ذلك الإكثار ميله إلى الغناء ومقتضياته آنذاك، فأكثر من أوزان بحر الخفيف وهو أقلّ استعمالاً في أشعار العذريّين. والآن نعرض الأوزان الكثيرة الاستعمال لهؤلاء الشعراء العذريّين ونأتي بجدول آخر لأوزان عمر بن أبي ربيعة:[١]

الجدول٤- الأوزان الكثيرة الاستعمال لكبار شعراء الغزل العذري في الأدب العربيّ

المرتبة	الوزن	اسمه	قيس بن الملوح	قيس بن ذريح	جميل بثينة	كثير عزّة	الكل
١	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	الطويل ذو العروض المقبوضة والضرب المقبوض	٤٨	٢٥	٣٤	٦٦	١٧٣
٢	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن	الطويل ذو العروض المقبوضة والضرب المحذوف المعتمد	٢٣	٢٦	٢٣	١٠	٨٢
٣	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	الطويل ذو العروض المقبوضة والضرب السالم	٢٠	٩	١٦	٥	٥٠
٤	مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن	الوافر ذو العروض المقطوفة والضرب المقطوف	١٢	١٧	٨	١١	٤٨

[١] بما أنّ دواوين هؤلاء الشعراء تكاد تقتصر على الغزليّات، فقمنا بإحصاء كلّ الأشعار فيها غير الأبيات المفردة والدوبيت.

٥	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن	البسيط ذو العروض المخبونة والضرب المخبون	٦	٥	٤	٤	**٢٣**
٦	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	الكامل ذو العروض التامة والضرب التامّ	٤	١	٧	٣	**١٥**
٧	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن	الكامل ذو العروض التامة والضرب المقطوع الممنوع إلا من الإضمار والسلامة	٤	١	٥	٣	**١٣**
٨	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُن	البسيط ذو العروض المخبونة والضرب المقطوع اللازم الثاني	٣	٥	٤	-	**١٢**

أثبتت نتائج الإحصاء أنّ هذه الأوزان المستعملة في أشعار هؤلاء الشعراء الغزلين العذريّين، مع أنّها قريبة من الأوزان العامّة الكثيرة الاستعمال في الشعر العربيّ الجاهلي الّتي ذكرناها، لكنها مختلفة عنها في المراتب التي احتلّتها، فإذا ألقينا نظرة على الخانات الثلاثة الأولى في أوزان غزليات العذريين لرأيناها في البحر الطويل جمعياً باختلاف الضرب والعروض، كما أنّ وزن مشطور الرجز قلّما استُعمِل في دواوين الشعراء العذريين فلا نراه من خلال الأوزان الثمانية الأولى في الجدول، بينما هو في المرتبة الرابعة بين الأوزان المستعملة في دواوين أصحاب المعلقات. فهؤلاء العذريّون لم يقولوا شعراً إلّا في الأوزان التامّة الّتي نراها في الجدول ولم نر في دواوينهم أوزانا قصيرة أو مجزوءة غير واحد أو اثنين. أمّا بشأن عمر بن أبي ربيعة فإنّه كان أوسع استعمالاً للأوزان من الشعراء

العذريّين. فالجدول التالي يظهر الأوزان المستعملة في ديوان عمر بن أبي ربيعة:

الجدول٥- الأوزان الكثيرة الاستعمال في ديوان عمر بن أبي ربيعة

المرتبة	الوزن	اسمه	عدد الغزليّات
١	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فـــاعلاتن مســـتفعلن فاعلاتن	الخفيف ذو العروض التامّة والضرب التام	٨٨
٢	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفاعلن	الطويل ذو العروض المقبوضة والضرب المقبوض	٧١
٣	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	الكامل ذو العروض التامة والضرب التام	٣٨
٤	مســتفعلن فــاعلن مســتفعلن فَعِلُن مســتفعلن فــاعلن مســتفعلن فَعِلُن	البسيط ذو العروض المخبونة والضرب المخبون	٢٩
٥	متفاعلن متفاعلن فعِلُن متفاعلن متفاعلن فعْلُن	الكامل ذو العروض الحذّاء الثالث والضرب الأحذّ المضمر	٢٣
٦	مفاعلتن مفاعلتن فعولن	الوافر ذو العروض المقطوفة والضرب	١٩

	مفاعلتن مفاعلتن فعولن	المقطوف	
٧	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفاعيلن	الطويل ذو العروض المقبوضة والضرب السالم	١٧
٨	فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعَلْ	المتقارب ذو العروض التامة الجائز فيها الحذف والقصر والضرب المحذوف المعتمد	١٥
٩	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	الرمل ذو العروض المحذوفة الجائز فيها الخبن والضرب المحذوف	١٥
١٠	مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن	المنسرح ذو العروض الممنوعة من الخبل والضرب المطوي	١٥

فنلاحظ أنّ وزن (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن/ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، المسمّى بالخفيف ذي العروض التامّة والضرب التام يأتي في الرتبة الأولى في ديوان عمر بن أبي ربيعة، الطويل والكامل يأتيان بعده، وهذا الوزن قلّما رأينا استعماله في دواوين العذريّين:

أرسَلَتْ خُلّتي إليّ بأنّا قَدْ أتينا ببعضِ ما قَدْ كتَمْتا[١]

فإضافةً إلى الأوزان العامّة الكثيرة الاستعمال عنده، قد نرى الأوزان القصيرة والأوزان المجزوءة في ديوانه نحو: مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعِلن/ فاعلاتن مستفعلن)، مجزوء الوافر (مفاعلتن مفاعلتن/ مفاعلتن مفاعلتن)، ومجزوء الهزج (مفاعيلن مفاعيلن/ مفاعيلن مفاعيلن)، ومجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلاتن فاعلاتن). وكما ذكرنا لعلّ هذا الأمر يعود إلى نظمه الغزل

[١] عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، ص٨٣.

الصريح كما يتّضح أثر الغناء في قصر الأوزان أكثر.

وإذا ما قارنّا بين هذه النتائج الّتي تتعلّق باستعمال الأوزان في فنّ الغزل العربيّ نراها قريبة من نسبة شيوع الأوزان في الأشعار العربيّة بشكل عام. كما نرى الأوزان العشر الأكثر استخداماً في أوزان: «١- طويل مقبوض العروض، مقبوض الضرب/ ٢- وافر مقطوف العروض، مقطوف الضرب/ ٣- كامل تامّ العروض، مقطوع الضرب/ ٤- خفيف تام العروض، تام الضرب/ ٥- كامل تام العروض، تام الضرب/ ٦- بسيط مخبون العروض، مخبون الضرب/ ٧- طويل مقبوض العروض، سالم الضرب/ ٨-بسيط مخبون العروض، مقطوع الضرب/ ٩-طويل مقبوض العروض، محذوف الضرب/ ١٠- متقارب تام أو محذوف العروض، محذوف الضرب»[١] كما صرّح بهذا إبراهيم أنيس بقوله: «إنّ البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ،... ثمّ نرى كلا من الكامل والبسيط يحتلّ المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وربّما جاء بعدهما كلّ من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة الّتي ظلّت في كل العصور موفورة الحظّ يطرّقها كلّ الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربيّة»[٢]. وقد جاء يوسف بكّار بمخطّط إحصائي لأوزان بعض شعراء الغزل في القرن الثاني الهجري، إذ احتلّ البحر الطويل المرتبة الأولى عندهم وثمّ البسيط وتلته البحور الأخرى من الكامل والخفيف والسريع وغيرها[٣].

ثانياً: أوزان الغزليّات الفارسيّة

إنّ الأوزان الّتي تصاغ فيها الغزليّات الفارسيّة ليست محدودة ولا تقتصر على وزن خاصّ، إلّا أنّ الفرس قد اختاروا أجمل الأوزان وأسلسها وفقاً لعواطفهم الغالبة ومقدار ما يرونه من مناسبة الوزن للغرض الّذي يتناولونه. يقول عبد الوهاب عزام حول الأوزان الفارسيّة بشكل عام، إنّه قد سار شعراء الفرس على نهج شعراء العرب في أكثر أوزانهم. واستخرج علماء العروض الفارسيّ من دوائر العروض العربيّ كل الأوزان الفارسيّة غير الرباعيات والفهلويات...أهمل شعراء الفرس بعض

---

[١] لمزيد من المعلومات حول توظيف الأوزان المستعملة في العربية والفارسية أنظر: قهرماني مقبل، «بررسي آمارى كاربرد وزن هاى شعر عربى و فارسى»، **زبان و زبانشناسى**، ١٤٠٠ش.

[٢] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص١٨٩-١٩٠.

[٣] انظر: يوسف بكّار، **اتّجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، ص٣٣٢.

البحور العربيّة واستخرجوا من الدوائر بحوراً أخرى لم يعرفها العرب[١]. وقبل أن نتطرّق إلى أوزان الغزليّات الفارسيّة، نرى من الشيّق أن نبدأ بما قام به إلوِيل ساتِن المستشرق الإنجليزي، من إحصاء لأوزان الغزليّات والقصائد والمقطوعات والأنماط الأخرى غير المزدوجات والدوبيتات في دواوين الشعراء الفرس. فنأتي بالأوزان الّتي لها الصدارة في هذه الأشعار بشكل عام، مبينة في الجدول التالي:[٢]

الجدول ٦- الأوزان الفارسيّة الكثيرة الاستعمال حسب إحصاء إلويل ساتن

الرتبة	الوزن حسب التفعيلات	الوزن حسب الترتيب المقطعي	النسبة المئوية
١	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	ـ ◡ ـ ◡ ـ ◡ ـ ـ ◡ ◡ ـ ◡ ـ ◡	%١٥
٢	مفعولُ فاعلاتُ مفاعيلُ فاعلن (مستفعلن مفاعلُ مستفعلن فعل)	ـ ◡ ـ ◡ ـ ـ ◡ ◡ ـ ◡ ـ ◡ ـ ـ	%١٣/٢
٣	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	ـ ◡ ـ ـ ـ ◡ ـ ـ ـ ◡ ـ ـ ـ ◡ ـ	%١٢/٢
٤	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	ـ ◡ ◡ ـ ـ ◡ ◡ ـ ـ ◡ ◡ ـ ـ ◡ ◡	%٩/٧
٥	فعلاتن مفاعلن فعلن	ـ ◡ ◡ ـ ◡ ـ ◡ ـ ـ ◡ ◡	%٨/٩
٦	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	ـ ـ ـ◡ ـ ـ ـ◡ ـ ـ ـ◡ ـ ـ ـ◡	%٦
٧	مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلُ فعولن (مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فعلن)	ـ ـ ◡ ◡ ـ ـ ◡ ◡ ـ ـ ◡ ◡ ـ ـ	%٥/٧
٨	مفاعيلن مفاعيلن فعولن	ـ ـ◡ ـ ـ ـ◡ ـ ـ ـ◡	%٤/٦

فاستخرجنا من هذا الإحصاء، الأوزان المتعلّقة بالغزليّات، نرسم ما لها الصدارة في الجدول التالي:

[١] انظر: عزام، «أوزان الشعر وقوافيه في العربيّة والفارسيّة والتركيّة»، **مجلة كلية الآداب جامعة فؤاد الأول**، ص١٦٢-١٦٣.

[2] Elwell- Sutton, *The Persian Metres*, p. 162.

الجدول ٧- الأوزان الكثيرة الاستعمال للغزليات الفارسيّة حسب إحصاء إلويل ساتن

الرتبة	الوزن حسب التفعيلات	الوزن حسب الترتيب المقطعي	النسبة المئوية
١	مفعولُ فاعلاتُ مفاعيلُ فاعلن (مستفعلن مفاعلُ مستفعلن فعل)	- ∪ - ∪ - - ∪∪ - ∪ - ∪ - -	%١٩
٢	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	- ∪ - - - ∪ - - - ∪ - - - ∪ -	%١٨
٣	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	- ∪∪ - ∪ - ∪ - - ∪ ∪ - ∪ - ∪	%١٧
٤	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	- ∪∪ - - ∪∪ - - ∪∪ - - ∪∪	%١٧
٥	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	- - -∪ - - -∪ - - -∪ - - -∪	%١١
٦	مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلُ فعولن (مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فعلن)	- - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - - ∪ ∪ - -	%٩
٧	مفاعيلن مفاعيلن فعولن	- - ∪ - - - ∪ - - - ∪	%٥
٨	فعلاتن مفاعلن فعلن	- ∪∪ - ∪ - ∪ - - ∪ ∪	%٤

يبدو حسب إحصاء إلويل ساتن أنّ استعمال أوزان الغزليّات الفارسيّة تقترب من أوزان الأشعار الفارسيّة بشكل عام، ولكن مع هذا نرى فرقا بين هذين الجدولين وهو سقوط وزن "فعلاتن مفاعلن فعلن" (المتكوّن من ١١مقطعاً) من المرتبة الخامسة في الأوزان الفارسيّة الكثيرة الاستعمال إلى المرتبة الثامنة في أوزان الغزليّات وسبب هذا يعود إلى عدم إقبال الغزلين الفرس على الأوزان التي تحتوي على عدد أقل من المقاطع وإقبالهم على الأوزان ذات المقاطع الكثيرة في نظم غزلياتهم. حيث ذكر إلويل ساتن أنّ الأوزان القصيرة للغزل الّتي تشتمل على ١٣ مقطعاً وأقلّ، استعملت بنسبة

١٥/١%، والأوزان الطويلة من ١٣ مقطعاً وأكثر، استعملت بنسبة ٨٤/٩ %.[١] وعموماً إذا أمعنّا النظر في غزليّات الشعراء منذ ظهورها في القرن السادس حتّى الآن فنراها مختلفة أحياناً في الفترات المختلفة. وقد أشار ناتل خانلري إلى هذا الاختلاف وقام بإحصاء أوزان الغزليّات في الفترات المختلفة من القرن السادس الهجري الّذي استقلّ فيه نمط الغزل حتّى القرن الثالث عشر الهجري، حيث ذكر عشرين وزناً من الأوزان الّتي استعملت في الغزل خلال هذه الفترة. وفي إحصائه، نرى أنّ الأوزان القصيرة الّتي نُظمت عليها الغزليّات الفارسيّة شاع استعمالها في القرون الأولى منذ ظهور الغزل وكلّما تقدم الزمن إلى الأمام وتطوّر الغزل رأينا أنّ هذه الأوزان يقلّ استعمالها.[٢]

وعلى العكس من ذلك نجد الأوزان الطويلة كانت تستعمل قليلاً بعد ظهور الغزل في القرن السادس ويكثر استعمالها في القرن السابع والثامن وما بعده. أمّا بالنسبة إلى العوامل المؤدّية إلى هذا الاختلاف في أوزان الغزليّات خلال القرون المختلفة فيمكن القول إنّ مقتضيات البيئة أو الحقبة الّتي يعيش فيها الشاعر تؤثّر في هذا الاختلاف، كما صرّح بهذا ناتل خانلري إذ يقول: «إنّ اختيار الوزن في الغزليّات ليس مقيّداً بذوق الشاعر فقط، بل تؤثّر فيه التقاليد المسيطرة لنظم الشعر في الزمن الّذي يعيش فيه، وهذا يؤدّي إلى اختيار الشاعر بعض الأوزان وتركه الآخر بصورة غير طوعية».[٣]

إذا أمعنّا النظر في غزليّات القرن السادس الهجري، مثلاً، فسنرى أوزانها أكثر اختلافاً قياساً للقرون الأخرى، وهو ما جاء في قول خانلري السالف أنّه بما أنّ الغزل في هذا القرن لم يجد أسلوبه الخاص في النظم بعد لكي يتّبعه الشعراء، نراه مختلف الأوزان من شاعر إلى شاعر آخر. فكلّ واحد من الشعراء الغزلين يتخذ طريقاً في نظم غزليّاته، ولعلّ هذا من أهمّ أسباب اختلاف الأوزان في هذا القرن. كما نرى هذا الاختلاف في القرون التالية ويمكن أن يعدّ من عوامله البعد المكاني، بحيث يمكن أن يختار الشاعر وزناً ملائماً للذوق الرائج في مكانه، مثل ما نراه في أوزان غزليّات أنوري وخاقاني فمع أنّهما كانا يعيشان في حقبة زمنيّة واحدة ولكن اختلفت أوزانهما باختلاف مكانهيما؛ إذ كان أنوري يعيش في خراسان وخاقاني في آذربايجان، حيث نرى من خلال الإحصائيات، أنّ أنورى أوسع استعمالاً للأوزان القصيرة من خاقاني فكأنّ الأوزان القصيرة كانت أكثر ملاءمةً لأذواق

---

[1] Elwell- Sutton, *The Persian Metres*, p. 166-167.

[٢] انظر: ناتل خانلري، **تحقيق انتقادي در عروض فارسي وچگونگي تحوّل أوزان غزل**، ص١٥٢-١٩٩.

[٣] ناتل خانلري، **تحقيق انتقادي در عروض فارسي و چگونگي تحول اوزان غزل**، ص٢٠٢.

الخراسانيّين.[١]

ولكن الأمر اللافت للنظر هنا، هو استعمال الأوزان الطويلة (أكثر من ١٣ مقطعاً) في غزليّات أكثر الغزلين لاسيّما في القرنين السابع والثامن وما بعدهما. فنرى استعمال هذه الأوزان السلسة والجميلة واضحاً في غزليّات سعدي وحافظ الشيرازي ولعلّ ذلك من أهمّ العوامل الّتي أدّت إلى إقبال الناس على غزليّاتهما.[٢]

نستنتج ممّا ذكرنا أنّ أوزان الغزليّات الفارسيّة قد اختلفت في الفترات المختلفة؛ فنرى في فترةٍ ما اتّجه الشعراء إلى نظم الغزليّات في الأوزان القصيرة وفي فترة أخرى إلى نظمها في الأوزان الطويلة؛ ثقيلة أو خفيفة. وقد لاحظنا من خلالها، أنّ كثيراً من الشعراء الغزلين الفرس قد استحسنوا أن يبنوا غزليّاتهم على وزن من الأوزان الطويلة الّتي تحسن موسيقاها وتلائم ما فيها من المضامين.

المبحث الثالث: ملاءمة أوزان الغزل للمعنى في الأدبين

هناك اختلافات في آراء النقاد والباحثين منذ القديم حول ملاءمة الوزن للمعنى، فأكثرهم ربطوا بين موضوع الشعر والبحر الّذي ينظم فيه الشعر، سواء كان فارسيّاً أو عربيّاً. كما أشار حازم القرطاجني إلى خصائص البحور لاستعمالها في المعاني الخاصّة بها: «فعروض للطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد. وللخفيف جزالة ورشاقة. وللمتقارب سباطة وسهولة. وللمديد رقّة ولين مع رشاقة. وللرمل ليناً وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء»[٣].

هذا ويكون الوزن تابعاً لحالة الشاعر الانفعاليّة والتجربة الّتي عاشها والتجربة الشعريّة هي الّتي تحدّد الوزن الّذي يتلاءم مع طبيعتها. فكان الشعراء العرب يفضّلون البحرين الطويل والبسيط على غيرهما لما لهما من تأثير عاطفي وإيقاعي، إذ يختار الشاعر الغزلي البحر الطويل لإيقاعه الهادئ نسبيّاً على استيعاب تجربته النفسيّة، حيث تستبد به ذكريّاته العاطفيّة فيسري في نفسه حنين واشتياق

---

[١] انظر: ناتل خانلري، **المصدر نفسه**، ص١٧٢.

[٢] للاطلاع على الأوزان الكثيرة الاستعمال في غزليّات كبار الغزلين الفرس لإيضاح ما ذكرنا، انظر: وحيديان كاميار، **فرهنگ اوزان شعر فارسي**، صفحات ١٦٨، ١٩٦، ٢٠٢، ٢٤٠، ٢٩٩.

[٣] القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٢٦٩.

وشعور بالحزن والألم بسبب طول البيت. كما بين لنا المخطّط الإحصائي المذكور أعلاه حول الغزليّات العربيّة أنّ طبيعة الغزل العربيّ لا سيّما الغزل العذري العفيف توافق مع الأوزان الرصينة الطويلة، فنظم أكثر الشعراء على موسيقاها، فكانت هذه الأوزان أكثر ملاءمة لتجاربهم النفسيّة من الأوزان الخفيفة ذات الحركات السريعة.

وبعد القيام بذكر أوزان الغزليّات العربيّة والفارسيّة وملاءمتها للمضمون، لعلّنا نفكر في تقسيم الغزل تبعاً لأوزانه، إذ إنّ الأوزان مختلفة نظراً إلى عدد الصوامت والمصوّتات وانتظامها في البيت. فنرى من الأوزان ما هو ذو قوة وصلابة، ومنها خفيف وبهيج، ملائم للرقص والغناء ومنها ملائم للملحمة أو الرثاء أو نحوها. فنظراً إلى المضامين الغزليّة، نستطيع أن نقسّم أوزانها إلى قسمين؛ ما يلائم المضامين الغزليّة الّتي تعبّر عن الوصال والفرحة السريعة والرقص وتتمثّل في الأوزان الخفيفة أو القصيرة، وما يلائم المعانى الّتي تعبّر عن الحنين العميق وألم فراق الحبيب أو الشكوى فيتمثّل في الأوزان الطويلة المناسبة لآهات الشاعر. فإذا ألقينا نظرة عامّة على الأوزان الّتي ذكرناها في الغزليّات العربيّة والفارسيّة فسيبدو لنا أنّ النوع الثاني يكون أكثر الأوزان شيوعاً وأكثرها إقبالاً، فكأنّ الشاعر والمتلقّي كليهما ينزعجان من ألم فراق الحبيبة ويتأوّهان.

إنّ ميزات الأوزان الخفيفة والطويلة تتمثّل في تعداد المقاطع الطويلة والقصيرة وانتظامها في التفعيلات وكذلك في طول الشطر أو البيت. فكلّما زادت المقاطع القصيرة في بيت كان أقرب من الأوزان الخفيفة كما إذا وقع مقطعان صغيران متواليان في تفعيلة واحدة. ويعدّ طول البيت من هذه الميزات. فمثلاً نرى المولوي هو أكثر من نظم غزليّاته على الأوزان الخفيفة والمناسبة للسماع والغناء، كما نظم عدة غزليّات في أوزان بحر الرجز المطْوي، نحو: (مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن)، والشاعر يأتى بالقافية الداخليّة فيزيد من روعته وابتهاجه. مع أنّنا ما رأينا ضمن غزليّات سعدي غير ٤ غزليّات منظومة على هذا الوزن ولم نجد ضمن غزليّات حافظ الشيرازي مثلها. فنحوها يتمثّل في البيت التالي للمولوي:

مُرده بُدَم زِنده شُدَم گِريه بُدَم خَنده شُدَم دولَت عِشقْ آمَد ومَن دولت پايَنده شُدَم[1]

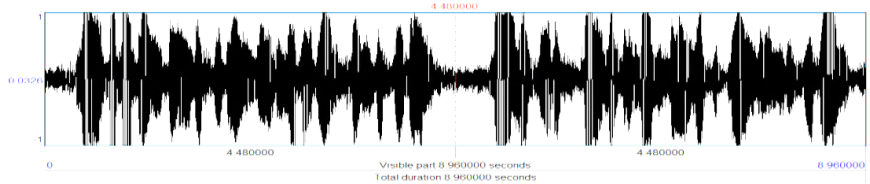
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

[1] مولوي، **كليّات شمس تبريزي**، ص٥٣٩. الترجمة: كنت ميّتاً فأصبحت حيّاً، كنت بكاءً فأصبحت ضحكاً، وأقبلتْ عليّ دولة الحبّ فأصبحتُ دولة خالدة.

Morde bodam zende Šodam gerye bodam xande Šodam

Dowlate ʿešq āmado man dowlate pāyande Šodam

فهو قائم على تفعيلة "مفتعلن"، حيث تبدأ كلّ تفعيلة بمقطع طويل يتبعها مقطعان قصيران ثمّ يليها مقطع طويل آخر، فهذا البيت متشكّل من ٣٢ مقطعاً، ستّة عشر منها قصير وستّة عشر منها طويل. فنرى طريقة أداء الحروف والأصوات لهذا الوزن في الرسم الإيقاعي التالي:



فمع أنّ هذا البيت يتشكّل من مقاطع كثيرة ولكن عندما نقرأه نشعر بالأصوات والأوزان المفرحة، فالصوت فيه على حالة واحدة لا يرتفع ولا ينخفض كثيراً، ويكون أداء الحروف والكلمات بشكل سريع فالمدّة الّتي تستغرق قراءته كما ذكر في الرسم "٨/٩٦٠٠٠٠".[١] فيمكن القول إنّ انتظام المقاطع في هذا البيت أدّت إلى سرعته وخفّته. ونحو هذه الأوزان السريعة اختار المولوي من أوزان الرمل وزن الرمل المشكول (فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن). كما نرى وزن: (مفتعلن مفتعلن فاعلن)، من هذه الأوزان الخفيفة والسريعة في غزليّة لسعدي الشيرازي بهذا المطلع:

اِي نَفَسِ خُرَّم بادِ صَبا اَز بَرِ يار آمده‌اي مَرحبا[٢]

ʾEy nafasē xorrame bādē sabā // az bare yār āmade ʾī marhabā

ونحن قلّما نرى هذا الوزن في غزليّاته التي يصل عددها إلى ٧ غزليّات فقط. وفي المقابل نرى أوزاناً أخرى كثيراً ما تحتوي على المضامين الّتي تعبّر عن الألم والهجر وبُعد الحبيب. كما نرى سعدي قد أكثر من نظم غزليّاته في الأوزان الطويلة نحو: (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن)، حيث استعمل هذا الوزن ١١٣ مرّة كما ذكرناه في إحصاء وحيديان كاميار، ويتمثّل هذا الوزن في البيت التالي:

اگر تو فارغي از حالِ دوستان يارا فراغَت از تو مُيَسّر نمي‌شَوَد ما را[٣]

---

[١] الجدير بالذكر أنّنا أظهرنا الوقت المحدد الذي تستغرقه قراءة البيت وشدة الأصوات وخفّتها في البيت، من خلال برنامج Praat الذي يوضح الوقت المحدد لقراءة البيت.

[٢] سعدي، **كليّات "غزليّات"**، ص٥٢١. الترجمة: يا نسيم صبا اللطيف، جئت من لدن حبيبي فمرحباً بك.

[٣] سعدي، **المصدر نفسه**، ص٥٢٣. الترجمة: يا حبيبي! لو أنك غفلت عن أحوال الأصدقاء، ولكن لا تيسر لنا نسيانك.

ʾAgar to fāreqī y az hāl e dūstāⁿ yārā // faraqat az to moyassar nemīšavad mā rā

ونحو هذه الأوزان الطويلة البيت التالي القائم على وزن متشكّل من تكرار تفعيلة "فعلاتن" أربع مرّات في كل شطر:

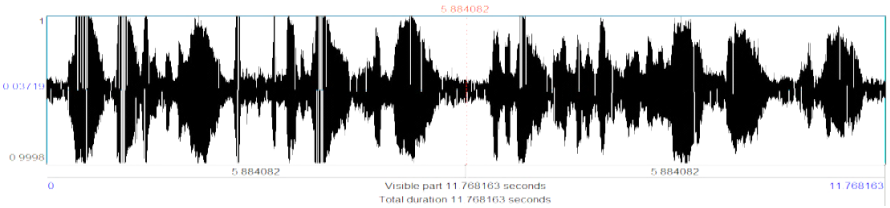
یاد باد آنکه زِ ما وَقت سَفَر یاد نکَرد بِه وِداعي دِلِ غَمدیده ما شاد نکَرد[١]

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

Yād bād āⁿ ke ze mā vaqte safar yād nakard

Be vedāī dele qamdīdeye mā šād nakard

فنرى هذا الوزن من الأوزان الكثيرة الاستعمال في غزليّات كبار الشعراء الفرس وأقبل عليه الناس. نلاحظ طريقة أداء الأصوات لهذا البيت في الرسم الإيقاعي التالي بحيث ترتفع الأصوات تارةً وتمدّ وتنخفض تارةً أخرى. فالمدّة الّتي تستغرق قراءة هذا البيت كما ذكر في الرسم هي ١١/٧٦٨١٦٣".



ومثل هذه الأوزان نرى البيت التالي على وزن مفعولُ فاعلاتُ مفاعيلُ فاعلن (مستفعلن مفاعلُ مستفعلن فعل). فأنشد خاقاني أكثر غزليّاته على هذا الوزن. كما نرى على سبيل المثال متمثّلاً في البيت التالي لحافظ الشيرازي:

دیشَب بِه سِیلِ اَشکْ رَه خواب میزَدَم نَقْشي بِه یادِ خَطِّ تو بَر آبْ میزَدَم[٢]

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن

Dīšab be seyl e ʾašk rah ē xāb mīzadam

---

[١] حافظ، **ديوان**، ص١١١. الترجمة: «لتدم ذكرى من لم يذكرنا وقت الرحيل، ومن لم يدخل السرور على قلبنا الحزين بوداعه الجميل».

[٢] حافظ، **ديوان**، ص٢٤١. الترجمة: «ليلة أمس في سيل من الدموع كنت أضرب في طريق النوم والأحلام، وعلى ذكر صدغك الجميل أخذت أرقم على دموعي صورة زائلة كالأوهام».

Naqšī be yād e xat te to bar ʾāb mīzadam

ومع أنّنا نرى المقاطع في الوزن الأوّل (رجز مثمن مطوي الأجزاء)، أكثر من المقاطع في الأوزان المذكورة الأخيرة، ولكن نرى في الرسوم الإيقاعيّة أنّ مدة قراءة البيت في الوزن الأوّل المتمثّل في بيت المولوي تكون أقصر وأسرع بالنسبة إلى الأوزان الأخيرة. فمع أنّ المقاطع فيهما أقلّ من ذاك البيت فإنّهما أطول مدّةً في الأداء. فعرفنا أنّ طريقة تركيب المقاطع والأصوات والصوامت في كلّ تفعيلة تنبعث وزناً إيقاعيّاً يلاءم نوعاً من العواطف.

ويمكن تطبيق مثل هذا التقسيم في القصائد والمقطوعات الغزليّة في الأدب العربيّ. كما نشعر عند قراءة المقطوعة الغزليّة التالية لعمر بن أبي ربيعة بالفرح، وهي قائمة على وزن (فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن) من مجزوء الرمل:

مَـرّ بـي سِـربُ ظُبـاءِ رائحـاتٍ مـن قُبـاءِ
زُمُـراً نَحْـوَ المصـلّى مُسْـرعاتٍ فـي خَـلاءِ
فتعرّضـتُ وألْقيـتُ جلابيـبَ الحيـاءِ
وقـديماً كـانَ عهْـدي وفتـوني بالنسـاءِ[1]

فجاء الوزن مناسباً للمعنى الّذي عبّر عنه الشاعر في افتتانه بالنساء. وفي المقابل نرى الغزليّة التالية لقيس لبنى قائمة على وزن من أوزن البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) ذي العروض المقبوضة والضرب المقبوض:

ألا لَيْـتَ لُبْنـى فـي خَـلاءِ تَزورُنـي فَأَشْـكو إِلَيْهـا لَـوْعَتي ثُـمَّ تَرْجـعُ
صَـحَا كُـلُّ ذِي لُـبٍّ وكـلُّ متـيّمٍ وَقَلْبـي بِلُبنـى مـا حَيِيـتُ مُـرَوَّعُ
فيـا مَـنْ لِقَلْـبٍ مـا يُفيـقُ مِـن الَهـوَى وَيـا مَـنْ لِعَـيْنٍ بالصَّـبابةِ تَـدْمَعُ[2]

فهذا الوزن يكون ملائماً لما يشكو الشاعر من فراق حبيبته وما أصابه من الحبّ والهوى. وكما مرّ بنا فإنّ هذا الوزن هو أكثر الأوزان استعمالاً في دواوين الشعراء العرب لاسيّما العذريّين.

[1] عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، ص٣٥-٣٦.
[2] قيس بن ذريح، **الديوان**، ص٨٦.

الخاتمة

بالنسبة إلى هيكليّة الغزل في الأدب الفارسيّ، تستعمل المضامين الغراميّة في نمط الغزل بشكله الخاص المتشكّل من سبعة أبيات إلى اثني عشر بيتاً، متّحد الوزن غالباً. أمّا بشأن الغزل في الأدب العربيّ فليس له نمط خاص، بل تأتي المضامين الغزليّة إمّا ضمن مقدّمات القصائد وإمّا ضمن القصائد والمقطوعات الغزليّة المستقلّة. ووجدنا خلال البحث أنّ عدد أبيات هذه المقطوعات الغزليّة في العربيّة قريب من عدد أبيات الغزليّات الفارسيّة، إذ يكون متوسطاً بين خمسة إلى اثني عشر وذكرنا من عوامله وحدة الموضوع في الغزل بين الأدبين.

وقد رأينا، بعد إحصاء الأوزان للغزلين الكبار في الأدب العربيّ، أنّهم أكثروا من نظم غزليّاتهم في الأوزان الطويلة ذات المقاطع الكثيرة وأهملوا الأوزان القصيرة وقلّلوا الأوزان المجزوءة. ولكن عمر بن أبي ربيعة كان أوسع استعمالاً للأوزان بالنسبة إلى العذريّين، إذ نلاحظ أنّ وزن (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن/ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، المسمّى بالخفيف ذي العروض التامّة والضرب التام يأتي في الرتبة الأولى في ديوان عمر بن أبي ربيعة، كما استعمل الأوزان المجزوءة أيضاً، نحو: مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعِلن/ فاعلاتن مستفعلن)، مجزوء الوافر (مفاعلتن مفاعلتن/ مفاعلتن مفاعلتن)، ومجزوء الهزج (مفاعيلن مفاعيلن/ مفاعيلن مفاعيلن)، ومجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلاتن فاعلاتن)، وهذه الأوزان قلّما رأيناها مستعملة في دواوين العذريّين، وهذا يعود إلى اتّجاه عمر بن أبي ربيعة نحو الغناء ونظمه في الغزليّات الصريحة فأثر الغناء يتّضح في قصر الأوزان أكثر. ووصلنا خلال معالجة أوزان الغزليّات الفارسيّة إلى أنّها قد اختلفت على مدى القرون المختلفة ولا تقتصر على وزن خاص. ورأينا، حسب إحصاء ناتل خانلري، أنّ الشعراء في القرون الأولى من ظهور الغزل أكثروا من النظم في الأوزان القصيرة وكلّما تطوّر الغزل ومشي نحو الأمام رأيناه منظوماً في الأوزان الطويلة وذكرنا أنّه تؤثّر في هذا الاختلاف مقتضيات البيئة والحقبة الزمنيّة الّتي يعيش فيه الشاعر. وعند إمعان النظر في أوزان الغزليّات الفارسيّة بشكل عام نراها متّفقة غالباً على الأوزان الكثيرة الاستعمال في الأشعار الفارسيّة كما أسفر إلويل ساتن في أوزان الأشعار الفارسيّة أنّ الغزلين الفرس اتّجهوا إلى الأوزان الطويلة ذات المقاطع الكثيرة أكثر من الأوزان القليلة المقاطع. وقد رأينا أنّ وزن "فعلاتن مفاعلن فعلن" الذي يتكون من ١١مقطعاً يحتلّ المرتبة الثامنة في أوزان الغزليات الفارسيّة، بينما هو في المرتبة الخامسة في الأوزان الفارسيّة الكثيرة الاستعمال بشكل عام. وفي النهاية استنتجنا أنّ المضامين الغراميّة التي تعبّر عن المغامرات

واللقاءات وأيّام الوصال، كثيراً ما تتمثّل في الأوزان الخفيفة ذات الحركات السريعة، وأنّ الغزليّات الّتي تعبّر عن فراق الحبيبة والشوق والحنين إليها تأتي في الأوزان الطويلة ذات المقاطع الطويلة. كما نرى طريقة تركيب المقاطع وانتظامها في الأفاعيل وكذلك انتظام الأفاعيل في البيت وطول قراءة البيت كلّها تؤثّر في إثارة هذه العواطف وإلقائها إلى المتلقّي.

قائمة المصادر والمراجع

أ) المصادر والمراجع العربيّة والمترجمة إلى العربيّة

١. ابن رشيق، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة: في محاسن الشعر وآدابه ونقده**؛ حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه محمّد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الجيل، ١٤٠١/١٩٨١.

٢. أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**؛ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، القاهرة: دار إحياء الكتب العربيّة، ١٣٧١/١٩٥٢.

٣. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٥٢م.

٤. بكّار، يوسف حسين، **اتّجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأندلس، د.ت.

٥. التهانوي، محمد علي بن علي، **كشّاف اصطلاحات الفنون**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦م.

٦. حافظ الشيرازي، شمس الدّين محمّد، **الديوان**؛ ترجمه إبراهيم أمين الشواربي، الطبعة الأولى، تهران: مهر انديش، ١٩٩٩م.

٧. عزام، عبدالوهاب، «أوزان الشعر وقوافيه في العربيّة و الفارسيّة والتركية»، **مجلة كلية الآداب جامعة فؤاد الأول**، مصر، ج ٢، ١٩٣٣م، ص ١٤٩ - ١٦٥.

٨. عمر بن أبي ربيعة، **الديوان؛** قدم له ووضع هوامشه وفهارسه فايز محمّد، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٤١٦/١٩٩٦.

٩. القرطاجني، أبي الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**؛ تقديم وتحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الغرب الاسلامي، ١٩٨٦م.

١٠. قهرماني مقبل، على أصغر، **النظام الشعري بين العربيّة والفارسيّة، وزناً وقافيةً ونمطاً: دراسة المقارنة**، الطبعة الأولى، بيروت: منشورات جامعة القديس يوسف/ جامعة خليج فارس، ٢٠١٦م.

١١. قيس بن ذريح، **الديوان**؛ اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، الطبعة الثانية، بيروت: دار المعرفة، ١٤٢٥/٢٠٠٤.

١٢. هدارة، محمّد مصطفى، **اتّجاهات الشعر العربيّ في القرن الثاني الهجري**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م.

ب) المصادر والمراجع الفارسيّة

١٣. حافظ شيرازي، شمس الدّين محمّد، **ديوان**؛ بر اساس نسخه محمد قزويني ودكتر قاسم غني، چاپ سوم، تهران: طلايه، ١٣٨٥ش.

١٤. سعدي، أبو محمّد مُصلِح الدين بن عبدالله، **كليّات**؛ به تصحيح محمد علي فروغي، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس، ١٣٨٥ش.

١٥. سنائي، أبو المجد مجدود بن آدم، **ديوان**؛ با مقدمه وحواشي وفهرست بسعي واهتمام مدرس رضوي، چاپ سوم، تهران: از انتشارات كتابخانه سنايي، ١٣٦٢ش.

١٦. شفيعي كدكني، **موسيقي شعر**، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه، بهار ١٣٧٦ش.

١٧. شميسا، سيروس، **سير غزل در شعر فارسيّ**، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس، ١٣٦٩ش.

١٨. مؤتمن، زين العابدين، **تحول شعر فارسيّ**، تهران: كتابفروشي حافظ ومصطفوي، ١٣٣٩ش.

١٩. مولوي، جلال الدين محمّد الرومي، **كليّات شمس تبريزي**، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات امير كبير، ١٣٧٦ش.

٢٠. ناتل خانلري، پرويز، **تحقيق انتقادي در عروض فارسيّ و چگونگي تحول اوزان غزل**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٢٧ش.

٢١. وحشي بافقي، كمال الدين وحشي بافقي، **ديوان**؛ با مقدمه سعيد نفيسي، چاپ اول، تهران: نشر ثالث، ١٣٩٢ش.

٢٢. وحيديان كاميار، تقي، **فرهنگ اوزان شعر فارسيّ وفرهنگ اوزان صد شاعر بزرگ فارسيّ زبان**، چاپ اول، مشهد: دانشگاه فردوسي مشهد، ١٣٨٩ش.

٢٣. _____، "آيا در شعر فارسيّ قالب مفرد هست؟"، **مجلّه ادبيات فارسيّ**، دانشگاه آزاد مشهد، سال ١٣٨٥ش، شماره ١٠، ص٤٠-٥٤.

٢٤. هرمان اِته، **تاريخ ادبيات فارسيّ**؛ ترجمه رضا زاده شفق، بدون چاپ، تهران: انتشارات بنگاه ترجمه ونشر كتاب، ١٣٥٦ش.

ج) المراجع الأجنبيّة

25.Elwell-Sutton, Laurence Paual, *The Persian Metres*, First edition, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠١هـ ش/٢٠٢٣م

الكلمة العربيّة بين التأليف الصوتيّ والبناء المقطعيّ

رائد محمد منصور *

مقالة علميّة محكّمة
صص ١٦٦- ١٤١
DOI: 10.22075/lasem.2023.7791

الملخّص:

سعت اللغة العربيّة إلى تحقيق التآلف والانسجام بين الأصوات المشكّلة للكلمة بما ينعكس سهولة في النطق، واختزالا للجهد العضلي المبذول، بالتوازي مع الوصول إلى حد أعلى من الوضوح السمعي، وأوجدت اللغة العربيّة نظامها الصوتي الخاص بها الذي يحقق لها اليسر والسهولة في نطق الكلمات في أثناء أدائها لمعانيها.

حاول هذا البحث الوقوف على أحد أهم مسائل النظام الصوتي العربي، إنها مسألة بناء الكَلِم العربيّة على أساس صوتي مقطعي، فبيّن أنّ الكلمة العربيّة يجري تأليفها وفق قواعد خاصة على أساس مخارج الأصوات (قرباً وبعداً)، وتجاورها (تقديماً وتأخيراً)، وصفاتها (الذلاقة والإصمات)، مع اعتماد تشكيلات مقطعية يُسمح بائتلافها، وتكون غير ثقيلة على النطق وعلى السمع، فينتج عن ذلك كَلِم تتصف بأنها تنطق بيسر وخفة، وبيّن البحث أنّ تلك الخفة عدّت معياراً من معايير الفصاحة العربيّة، كما عدّت التشكيلات الصوتية المستخدمة مؤشراً على عربيتها.

كلمات مفتاحيّة: الكلمة، العربيّة، التأليف، الصوت، المقطع.

* – مدرّس اللغة العربيّة، كلية التربية، جامعة تشرين، سورية. الإيميل: gkhafar@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠١/٢٨هـ.ش= ٢٠٢١/٠٤/١٧م – تاريخ القبول: ١٤٠١/٠١/٣٠ هـ.ش= ٢٠٢٢/٠٤/١٩م.

المقدمة

تنبّه الدرسُ اللغوي العربي التراثي إلى الجانب الصوتي الاجتماعي للغة، فقد عرفها ابن جني بأنها: «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.»[١]. كما عرفها ابن خلدون بقوله: «إن اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني، فلابد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم».[٢]

إنّ المادة الأساسية للغة هي الأصوات التي تتموضع على شكل سلاسل صوتية يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً، وتنشئ تآلفاً خاصاً بها، فالأصوات اللغوية لا تحمل معنى وهي منفردة، بل يجري تأليفها «بطرائق اصطلاحية في كلمات ذات دلالات اصطلاحية»[٣]. هذه الكلمات تشكل بدورها جملاً يتمكن المتكلمون بها من التواصل والتعبير والتفاهم.

وعلى الرغم من اشتراك اللغات جميعها في كونها منظومات صوتية، إلا أنّ لكل لغة نظاماً خاصاً يمايزها من غيرها، ويُظهر خصائصَها وصفاتِها التي بدورها تعكس مزاجَ الناطقينَ بها.

يهدف هذا البحث إلى التعريف بركن أساسي من أركان النظام الصوتي العربي، وهو بناء الكلم العربيّة والتراكيب بطريقة خاصة توخّت التآلف والانسجام بين الأصوات؛ مما جعلها تنطق بيسر وسهولة، مع أقل قدر من الثقل والجهد العضلي المبذول. وقد سار البناء الصوتي للغة العربيّة في اتجاهين متلازمين: الأول: تأليف الكلمة المفردة، ويُعنى ببناء الكلمة المفردة من الأصوات المفردة حيث يجري بناء الكلمة العربيّة على أساس من التقارب والتباعد المخرجي، ويتفق معظم اللغويين على أن بناء الكلمة العربيّة من أصوات متباعدة المخارج هو الأحسن.

وتبنى الكلمة أيضاً بحسب مجاورة الأصوات تقديماً وتأخيراً، فأقل الحروف تألّفاً بلا فصل هي حروف الحلق، يليها حروف أقصى اللسان التي لا تتجاور، ولا تبنى الأسماء والأفعال من تجاور الضاد والكاف مبدوءاً بالضاد إلا مفصولاً بينهما بحرف أو أكثر باستثناء المضاعف.

---

١ - أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص، ١: ٣٣.**

٢- عبد الرحمن ابن خلدون المغربي، **مقدمة ابن خلدون**، ص٥٤٦.

٣ - محمود السعران، **علم اللغة**، ص/٦٣

ولصفات الأصوات دور كبير في البناء الصوتي للكلمة، فأيّ كلمة رباعية أو خماسية معرّاة من الحروف الذّلق أو الشفوية تكون محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب إلا ما شذّ. أما صوتا الطّلاقة فلا يدخلان في بناء إلا حسّناه.

والاتجاه الثاني: البناء الصوتي المقطعي، و يُعنى ببناء الكلمة والتركيب من نسج مقطعية قبلها الذوق العربي، وحدد من خلالها الخصائص البنيوية لنُسُج كلماته، ووضع قواعد مكنته من معرفة اللفظ العربي الأصيل، وتمييزه من الدخيل عليه. ففي العربيّة لا توجد كلمات تشتمل على المقطع (ح ص) في وسطها أو آخرها، أو كلمات مكونة من المقطعين (ح ص + ص ح) فقط، وكذلك لا تقبلُ الكلمةُ العربيّة اجتماعَ مقطعٍ من النوع (ص ح ص) مع مقطعين من النوع (ص ح ح) نحو سرغايا، أو اجتماع مقطع من النوع (ص ح ح) مع مقطعين من النوع (ص ح ص) نحو شابَنْدَر، أو اجتماع مقطع من النوع (ص ح ح) مع مقطع من النوع (ص ح ص ص) نحو: جومَرْتْ[١].

واقتضت طبيعة البحث منهجاً يقوم على وصف المادة اللغوية، وتحليلها تحليلاً علمياً دقيقاً، كما انطلق البحث من الفرضيات الآتية:

- البناء الصوتي للغة العربيّة تأثّر بعامل الجهد الأقل أو الخفة، الذي يحدّ من الثقل، ومن الجهد العضلي المبذول في أثناء النطق، فاعتمدت العربيّة أبنية لا تخلو من أصوات وصفت (بالخفيفة) كحروف الذلاقة، واستبعدت الأبنية التي تتركب فقط من أصوات وصفت (بالثقيلة)، كالحروف المصمتة التي يمتنع بناء رباعي أو خماسي منها وحدها.

- كذلك تأثّر البناء المقطعي الصوتي للغة العربيّة بعامل الجهد الأقل أو الخفة، فاعتمدت أنواعاً خاصة من المقاطع، واستثقلت أنواعاً أخرى.

- اللغة العربيّة استخدمت جهاز النطق ببراعة تامة وكان مرشدها على الدوام ذوق العربي وحسه الذي وجد فيه ابن جني شاهداً عادلاً: «من أين ساغ لك أن تقضي عليهم بكلفة التقارب في

[١]- يقصد بالرمز (ص) الصوت الصامت، وبالرمز (ح) الصوت الصائت القصير، وبالرمز (ح ح) الصوت الصائت الطويل.

المخارج نحو الذال مع الثاء والسين مع الصاد فالجواب أنّ الحسّ أعدل شاهد»[١]، كما أنّ نتائج الدرس اللغوي العربي التراثي تؤكّد السبقَ المشرّف له في دراسته الصوتية للغة. وسيتناول البحث بالدراسة تأليف الكلمة المفردة، والمقطع العربي.

أولاً- تأليف الكلمة المفردة: وضع الدرس التراثي اللغوي العربي قواعد بناء الكلمة اعتماداً على حسه المرهف، وعلى تصوره لعمل جهاز النطق، فأنتج كلماً راعى فيها مخارج الأصوات، وتجاورها، وصفاتها.

١ - بناء الكلمة بحسب المخرج (بعداً أو قرباً):

يُعرّف المخرج بأنّه: «مكان النطق الذي يحدث فيه التصويت. ويدعى أحياناً بنقطة النطق حيث يجري الاعتراض حبساً أو تضييقاً كما في الأصوات الصامتة التي تحدد أساساً عن طريق المخرج ودرجات الانفتاح وصفات النطق»[٢].

وقد رتّب الخليل ومن جاء بعده كسيبويه، والمبرد، و ابن جني الأصوات وفق مخارجها ترتيباً يخالف الترتيب المألوف اليوم، فجاء ترتيبهم تصاعدياً يبدأ من أقصى الحلق و ينتهي بالشفتين، و بناء على توزيعهم مخارج الأصوات على الجهاز النطقي يمكن تحديد ثلاث مناطق رئيسة للمخارج، هي:[٣]

أ- المنطقة الأولى (الدنيا)، وهي منطقة الشفتين، وتضم المخرجين الآتيين:

١- الشفوي: (ب م و) ٢- الشفوي الأسناني(ف).

ب- المنطقة الثانية (الوسطى)، وهي منطقة مقدم اللسان، وتضم المخارج الآتية:

٣- الأسناني: (ث ذ ظ) ٤- الأسناني اللثوي: (ت د ض ط س ز ص).

٥- اللثوي: (ن ل ر) ٦- الغاري(ج ش ي).

ج- المنطقة الثالثة (العليا)، وهي منطقة مؤخر اللسان والحلق، وتضم المخارج الآتية:

---

[١] - أبو الفتح عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٢: ٨١٦ -٨١٧.

[٢]- أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص٦٠.

[٣]- تمام حسان، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، ص٢٦٦.

٧- الطبقي: (ك) ٨- اللهوي: (خ غ ق) ٩- الحلقي: (ع ح) ١٠- الحنجري (ء ه)

ووفق التقسيم السابق جرى اعتماد تقارب مخارج الأصوات، أو تباعدها أساساً مهماً في البناء الصوتي للكلمة الذي يجب أن يحقق فصاحة الكلمة، ويبعدَها عن التنافر، ويجعلَها أيسر نطقاً. ووجد بعضُ اللغويين كالخليل والرماني أنَّ بناءَ الكلمة من أصواتٍ مخارجُها متقاربة أو متباعدة تباعداً شديداً، يؤدي إلى التنافر «وقد ذهب علي بن عيسى أيضا إلى أنّ التنافر أن تتقارب الحروف في المخارج أو تتباعد بعداً شديداً. وحكى ذلك عن الخليل بن أحمد. ويُقال إنه إذا بَعُدَ البعدَ الشديدَ كان بمنزلة الطّفر، وإذا قرُبَ القُربَ الشديدَ كان بمنزلة مشي المقيّد لأنّهُ بمنزلةِ رفع اللسان وردّه إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان، والسهولة من ذلك في الاعتدال، ولذلك وقع في الكلام الإدغام والإبدال»[١].

وأكّد ابنُ سنان الخفاجي أنّ التنافر ليس في البعد ما بين مخارج الحروف، وإنما هو في القرب نحو: «أم وأو، لأنّ الواو من أبعد الحروف من الهمزة، وليس هذان المثالان مثل: عح ولا سز لما يوجد فيهما من التنافر لقرب ما بين الحرفين في كلّ كلمة»[٢]. يُلاحظ في (أم) و(أو) أنّ مخرج الهمزة هو الحنجرة، وهو بعيد عن مخرج الميم الشفوي والباء الشفوي، فحَسُنَ تأليف الهمزة مع كل من الباء والواو، أمّا في مثل (عح)، فقد قبح التأليف من العين والحاء، لأنهما من مخرج واحد هو الحلق، وكذلك قبح تأليف السين مع الزاي في مثل (سز) لأنّهما من مخرج واحد هو المخرج الأسناني اللثوي.

ووجد ابن جني أنّ الحروف في التأليف على ثلاثة أضرب: «أحدها تأليف المتباعدة، وهو الأحسن. والآخر تضعيف الحرف نفسه، وهو يلي القسم الأول في الحسن. والآخر تأليف المتجاورة، وهو دون الإثنين الأولين، فإمّا رُفض البتة، وإما قَلّ استعماله»[٣]، وفضّل تأليف الأصوات

---

[١] – ابن سنان الخفاجي الحلبي، **سر الفصاحة**، ص٩٤، وينظر جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة**، ١: ١٩٣.

[٢] – ابن سنان الخفاجي الحلبي، **سر الفصاحة**، ص٩٤.

[٣]– أبو الفتح عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٢: ٨١٦.

متباعدة المخارج لما ينشأ عن هذا التأليف من جرس ساحر يولّد وضوحاً سمعياً، و عذوبة خاصة «وذلك أنّ الصوت إذا انتحى مخرج حرف فأجرس فيه ثم أريد نقله عنه، فالأخلق بالحال أن يعتمد به مخرج حرف يبعد عنه ليختلف الصوتان فيعذبا بتراخيهما، فأمّا أنْ ينقل عنه إلى مخرج يجاوره وصدى يناسبه ففيه من الكلفة ما في نقد الدينار من الدينار ونحو ذلك، ففي هذا إشكال، وفيهما إذا تباعدا من الكلفة ما في نقد الدينار من الدرهم أو نحو ذلك، وهذا أمر واضح غير مشكل، فلذلك حَسُنَ تأليف ما تباعد من الحروف»[١].

ونقل السيوطي عن بهاء الدين السبكي أنّه جعل الفصاحة رتباً، معتبراً أنّ «الكلمة تخف وتثقل بحسب الانتقال من حرف إلى حرف لا يلائمه قرباً أو بعداً»[٢]. وذكر السبكي اثني عشر تركيبا للكلمة الثلاثية[٣]:

- الأول: الانحدار من المخرج الأعلى إلى الأوسط إلى الأدنى، نحو (ع د ب)
- الثاني: الانتقال من الأعلى إلى الأدنى إلى الأوسط، نحو (ع ر د)، والصحيح أنه (عبد) برأي الباحث تمام حسان.[٤]
- الثالث: من الأعلى إلى الأدنى إلى الأعلى، نحو(ع م هـ)
- الرابع: من الأعلى إلى الأوسط إلى الأعلى، نحو (ع ل ن)، والصحيح أنه (عله) برأي الباحث تمام حسان [٥].
- الخامس: من الأدنى إلى الأوسط إلى الأعلى، نحو (ب د ع)
- السادس: من الأدنى إلى الأعلى إلى الأوسط، نحو (ب ع د)
- السابع: من الأدنى إلى الأعلى إلى الأدنى، نحو (ف ع م)
- الثامن: من الأدنى إلى الأوسط إلى الأدنى، نحو (ف د م)

---

[١] - **المصدر السابق**، ٢: ٨١٦

[٢]- جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة**، ١: ١٩٧.

[٣]- **المصدر السابق**، ١: ١٩٧.

[٤]- تمام حسان، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، ص٢٦٧.

[٥] - **المرجع السابق**، ص٢٦٧.

- التاسع: من الأوسط إلى الأعلى إلى الأدنى، نحو (د ع م)
- العاشر: من الأوسط إلى الأدنى إلى الأعلى، نحو (د م ع)
- الحادي عشر: من الأوسط إلى الأعلى إلى الأوسط، نحو (ن ع ل)
- الثاني عشر: من الأوسط إلى الأدنى إلى الأوسط، نحو (ن م ل)

واستحسنَ مجموعة من التراكيب، فأحسنها الأول ثم العاشر، ثم الثاني عشر، ووجد أن التركيبين التاسع والخامس متساويان في الاستعمال، مع ترجيح القياس لاستعمال التاسع، بينما وجد أنّ الأقلّ استعمالاً هو السادس[١].

وبرأي الباحث تمام حسان أنّ احتمالات تركيب الكلمة من المخارج السابقة يجب أن تكون سبعة و عشرين مخرجاً، وهو حاصل ضرب المخارج الثلاثة(الأدنى والأوسط والأعلى) بنفسها مرتين.[٢]

وقد أثبتت الدراسات الإحصائية الصوتية الحاسوبية الحديثة لجذور المعاجم العربيّة الكبرى، كالصحاح في اللغة للجوهري، ولسان العرب لابن منظور، وتاج العروس للزبيدي، أنّ أقوى الاحتمالات لتركيب الجذور مخرجياً هي الآتية[٣]:

(حلق- فم- شفتان) وهو ذو اتجاه أمامي، ويعادل الشكل الأول عند السبكي.

(شفتان- فم- حلق) وهو ذو اتجاه خلفي، ويعادل الشكل الخامس عند السبكي.

(فم- حلق- شفتان) وهو ذو اتجاه خلفي أمامي، ويعادل الشكل التاسع عند السبكي.

(شفتان- حلق- فم) وهو ذو اتجاه خلفي أمامي، ويعادل الشكل السادس عند السبكي.

(فم- شفتان -حلق) وهو ذو اتجاه أمامي خلفي، ويعادل الشكل العاشر عند السبكي.

(حلق- شفتان- فم) وهو ذو اتجاه أمامي خلفي، ويعادل الشكل الثاني عند السبكي.

---

[١]- جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة**، ١: ١٩٧، ١٩٨.

[٢]- تمام حسان، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، ص٢٦٧.

[٣]- أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١٢٦-١٢٧

وبمقارنة هذه النتائج مع التراكيب المخرجية التي ذكرها السبكي ورتبّها وفق استحسانه لها نجد تطابقاً بين استحسانه للتركيب الأول و ورود هذا التركيب بالمرتبة الأولى في الإحصاءات، و نجد تقارباً بينه وبين الإحصاءات فيما يتصل بالتركيبين الخامس والتاسع، أمّا التركيب العاشر الذي استحسنه السبكي بعد الأول فقد تراجع في الإحصاءات للمرتبة الخامسة، كذلك تراجع التركيب الثاني الذي أخذ المرتبة الثالثة عند السبكي إلى المرتبة السادسة في الإحصاءات، بينما التركيب السادس الذي تأخرت رتبته عند السبكي في الاستعمال تقدم على الشكلين العاشر والثاني وفق الإحصاءات.

٢- بناء الكلمة بحسب مجاورة الأصوات (تقديما وتأخيراً)

وجد ابن جني أن أقل الحروف تآلفا مع بعضها بلا فصل حروف الحلق (أ . هـ . ع . ح . غ . خ)، وأنّ اجتماع اثنين منها يوجب الفصل[١]، ولا تتجاور إلا في ثلاثة مواضع[٢]:

أ- أن تُبتدَأَ الهمزةُ، فيجاورها من بعدها واحد من ثلاثة أحرف حلقية، وهي: الهاء والحاء والخاء نحو: أَهْل، أحَدٍ، أخَذَ يستثنى من ذلك نحو: بَهَأْتُ، ونَهِيَ اللحمُ ونحو: حاحأت وهأهأت لأجل التضعيف.

ب- ائتلاف الهاء مع العين المقدمة دوما نحو: عَهْد، عَهَرَ، عِهْن.

جـ- ائتلاف العين مع الخاء المقدمة دوما نحو: بَخَعَ، النَّخَعْ.

ولم يتسامح الذوق العام مع أي خلل في هذا التوزيع، فقد وصف الخليل كلمة(العُهْعُخ) بأنها شنعاء وعُدّت غير عربية بسبب تأليفها من أصوات لا يسمح بتجاورها« قَالَ الخليل: سَمِعْتُ كلمةً شَنعاءَ لا تَجُوزُ في التأليف الرُباعيِّ، سُئِل أعرابيٌّ عن ناقته فقال : تَرَكْتُها تَرْعَى العُهْعُخ، فَسَأَلْنا الثِقاتِ من عُلمائهم فأنكَروا أن يكونَ هذا الاسْمُ من كلام العرب، وقال أعرابيٌّ : إنَّما هو الخُعْخُعُ وهذا موافق لقياس العربيّة»[٣].

---

[١]- أبو الفتح عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٢: ٨١٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ٢: ٨١٢، ٨١٣.

[٣] - الخليل بن أحمد الفراهيدي، **العين**، ٢: ٢٧٤.

يليها حروف أقصى اللسان: القاف، والكاف، والجيم، والتي لا تتجاور، فلا يوجد نحو: (قَجْ) ولا (جَقْ) ولا (كَجْ) ولا (جَكْ) ولا (قَكَّ) ولا (كَقَّ) يستثنى من ذلك نحو: (يَأْجَجُ) و (مَأْجَج) لأن تكرار الحرف يعرضه للإدغام[١].

وإنْ أرادَ العربُ البناءَ من صوتين تجاور مخرجاهما بدؤوا بالأقوى من الحرفين، نحو (أُرُلٍ) و(وَرَلٍ) و(وَتَدٍ) و(مَحْتِدٍ) و(وطد)، فبدؤوا بالراء قبل اللام، وبكل من التاء والطاء قبل الدال لقوة الراء على اللام، وقوة كل من التاء والطاء على الدال[٢]. ومصطلح القوة هنا يعني أمرين:

الأول: القوة الإسماعية للصوت الناتجة عن الجرس الموسيقي الخاص به، فالراء أقوى من اللام لأنّ «القطع عليها أقوى من القطع على اللام».[٣] وكل من الطاء والتاء أقوى من الدال لأنّ «جَرْس الصوت بالتاء والطاء عند الوقوف عليهما أقوى منه وأظهر عند الوقوف على الدال»[٤].

الثاني: الجهد المبذول عند النطق بالصوت الأقوى، فالصوت الذي يحتاج لمجهود أكبر عند نطقه يُقدّم لأنّ «المتكلّم في أوّل نطقه أقوى نَفْسا وأظهر نشاطاً فقدّم أثقل الحرفين وهو على أجمل الحالين»[٥] فينتج عن نطق الثقيل أولاً اختصار في الجهد المبذول.

وذكر الخليل أنّ تأليف أبنية الأسماء والأفعال من تجاور الضاد والكاف مبدوءاً بالضاد أمر مستقبح «ألا تَرَى أنَّ الضّادَ والكافَ إذا أُلِّفَتَا فبُدئ بالضّادِ فقيل: (ضك) كان تأليفاً لم يحسن في أبنية الأسماء والأفعال إلا مفصولاً بينَ حرفيه بحرف لازم أو أكثر، من ذلك: الضَّنْك والضحك وأشباه ذلك»[٦]. واستثنى من ذلك المضاعف نحو (الضّكضاكة)، لأن المضاعف «جائز فيه كل غَثّ وسَمين من الفصولِ والأعجازِ والصدورِ وغير ذلك»[٧]. وبرأيه أنّ قُربَ المخرجِ منعَ ائتلافَ العينِ مع

١- أبو الفتح عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٢: ٨١٤، ٨١٥.

٢ - **المصدر نفسه**، ٢: ٨١٤، ٨١٨

٣- أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ١: ٥٥.

٤ - **المصدر نفسه**، ١: ٥٥.

٥- **المصدر نفسه**، ١: ٥٥.

٦- الخليل بن أحمد الفراهيدي، **العين**، ١: ٥٦.

٧ - **المصدر نفسه**، ١: ٥٦.

الحاءِ في كلمةٍ واحدةٍ إلا في حالة اشتقاقِ فِعْلٍ من الجمعِ بينَ كلمتين فيقال (حيعَل) في (حَيَّ على)[١]. وذلك لصعوبة نطقهما متجاورين، فهما من وسط الحلق، ومخرجهما واحد. ورأى أنّ «العين مع هذه الحروف: الغين والهاء والحاء والخاء مهملات»[٢].

وقد وضع اللغويون مجموعة من القواعد التي تعرف بها عجمة الاسم، منها ما هو خاص بتجاور الحروف:

- لا يوجد في كلام العرب اسم أوله نون ثم راء نحو: نرجس[٣].
- لا يوجد في كلام العرب اسم آخره زاي بعد دال نحو: مهندز[٤].
- لا يوجد في كلام العرب اسم يجتمع فيه الصاد والجيم نحو: الصولجان[٥].
- لا يوجد في كلام العرب اسم يجتمع فيه الجيم والقاف نحو: المنجنيق، أو اسم يجتمع فيه الجيم والتاء من دون حرف ذولقي[٦].
- الشين لا تؤلف مع الضاد، و حروف الصفير وهي الصاد والسين والزاي «لا يتركب بعضها مع بعض، ليس في الكلام مثل سص ولا صس ولا سز ولا زس ولا زص ولا صز»[٧].

وقد جاءت الدراسات الحديثة بنتائج متوافقة مع ما قرره الدرس العربي التراثي، ووفق إحدى الدراسات جرى تقسيم الأصوات من حيث تأليفها في الكلمة الواحدة إلى قسمين:[٨]

الأول: أصوات لا يصحّ اجتماعها في كلمة عربية، وذلك نحو الجيم والقاف، والسين والذال، والجيم والطاء، والكاف والجيم، والجيم والتاء، والصاد والسين، والصاد والزاي، والسين والزاي،

١- **المصدر السابق**، ١: ٦٠.

٢ - **المصدر نفسه**، ١: ٦٠.

٣ - جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة**، ١: ٢٧٠، وينظر الخليل بن أحمد الفراهيدي، **العين**، ١: ٥٣.

٤- جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة**، ١: ٢٧٠.

٥- **المصدر نفسه**، ١: ٢٧٠.

٦- جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة**، ١: ٢٧٠.

٧- أبو الفتح عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب** ٢: ٨١٧- ٨١٨.

٨- أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١٣١.

والباء والسين والتاء، والكاف والقاف، والكلمات التي لم تتقيد بنظام التأليف هذا عُدّت دخيلة على العربيّة، مثل: الجص، والسميذ، والطاحن والطست، والجرندق، والجبت، وغيرها.

الثاني: أصوات يصحّ اجتماعها إذا التزمت ترتيباً معيناً، فالنون تجتمع مع الراء بشرط تقدم الراء، والزاي تجتمع مع الدال بشرط تقدم الزاي، فإذا جرت مخالفة هذا التأليف من حيث التقديم والتأخير عدت الكلمة غير عربية وذلك نحو: نرجس، و مهندز. وقد ساعدت الدراسات الإحصائية الصوتية الحاسوبية الحديثة على معرفة ما لا يأتلف من الأصوات، وعلى معرفة الثنائيات الشائعة في الكلام العربي، والثنائيات الممنوعة فيه من خلال دراسة جذور المعاجم الكبرى، وجاءت متوافقة مع نتائج الدرس العربي التراثي إلى حد كبير[١].

٣- بناء الكلمة بحسب صفات الأصوات:

صنف الخليل مجموعة الحروف الذُّلْق والشَّفَويَّة وهي «ر، ل، ن، ف، ب، م وإنَّما سُمِّيَت هذه الحروف ذُلْقاً لأنَّ الذلاقة في النطق إنّما هي بطَرَف أَسَلَةِ اللّسان والشفتين، وهما مدرجَتَا هذه الأحرف الستة»[٢]، ووجد أن أيَّ كلمةٍ رباعيّة أو خماسيّة معرّاة من حروف الذَّلَق أو الشفوية تكون مُحْدَثةً مُبْتَدَعةً ليست من كلام العرب، نحو: الكشعبج والخَضَعْبَج والكَشَعْطَج[٣]. وبرأيه أنّ القسم الأعظم من البناء الرباعي المنبسط «لا يَعْرَى من الحروف الذُّلْق أو من بعضِها، إلا كلمات نحواً من عشر كُنّ شواذَّ ومن هذه الكلمات: العَسْجَد والقَسْطوس والقُداحِس و الدُّعشُوقَة والهدُعَة و الزُّهْزُقَة»[٤].

وباقي الحروف تسمى المصمتة، وهي التي أصمتت_ أي منعت- من أن يُبْنَى منها كلمة رباعية أَو خماسية معرّاة من حروف الذلاقة.[٥]

١- **المرجع السابق**، ص١٣١.

٢- الخليل بن أحمد الفراهيدي، **العين**، ١: ٥١. وينظر عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنباري، **أسرار العربيّة**، ص٢٠٩.

٣- **المصدر نفسه**، ١: ٥٢.

٤- **المصدر نفسه**، ١: ٥٣.

٥- أبو الفتح عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب**، ١: ٧٥.

كذلك صنف الخليل حرفي الطلاقة، وهما العين والقاف اللتان لا تدخلان «في بناء إلا حَسَّنَتَاه لأنهما أطلق الحروف وأضخمها جَرْساً» [١] فإذا ما وَرَدَ بناءُ اسمٍ رباعيّ مُعَرَّى من الحروفِ الذُّلْق والشفويّة، فإنّه لا يُعَرّى من أحد حرفي الطلاقة أو من كليهما[٢]. وأوجبَ وجودَ السّين والدال، أو الهاء مع بناءِ الاسم الرباعيّ المعرّى من الحروف الذُّلْق والشفوية، بالإضافة لوجود حرفي الطلاقة[٣].واستثنى الخليل من الأحكام السابقة:

أ- ما ورد على سبيل الحكاية المؤلفة نحو دَهداق، وزهزاق، معتبراً أنّ الهاء والدال المتشابهتين مع لزومِ العينِ أو القافِ مستحسَنْ، وبرأيه أن غيابَ الهاء عن الحكاية المؤلفة غير المعراة من الحروف الذلق لا يضرّ بها نحو: (الغَطمطة)، و«لا تكونُ الحكايةُ مؤلفةً حتى يكونَ حرفُ صدرِها موافقاً لحرفِ صدرِ ما ضُمّ إليها في عجزِها، فكأنّهم ضمّوا (دهـ) إلى (دق) فألفوهما، ولولا ما جاء فيهما من تشابه الحرفين ما حسنت الحكاية فيهما» [٤].

ب- ما وَرَدَ على سبيلِ الحكايةِ المُضَاعفة، نحو: الصَّلْصَلة، والزَّلْزلة[٥]، وعَرّفَ المضاعَفَ في البيان (في الحكايات وغيرِها) بأنّه «ما كانَ حرفا عجزِهِ مثلَ حرفي صدرِهِ، وذلكَ بناءٌ يستحسنُه العربُ، فيجوز فيه من تأليف الحروف جميع ما جاء من الصحيح والمعتلّ، ومن الذُّلْق والطُّلْقِ والصُّتم»[٦].

وذكر السيوطي في المزهر أنه «لا يكادُ يجيءُ في الكلامِ ثلاثُة أحرفٍ من جنسٍ واحدٍ في كلمة واحدةٍ، لصعوبةِ ذلكَ

على ألسنَتِهم»[٧]. ورتّب الحروف بحسب استعمالها فوجد: «أنّ أكثر الحروف استعمالاً عند العرب الواوُ والياءُ والهمزة

١- الخليل بن أحمد الفراهيدي، **العين**، ١: ٥٣.

٢- **المصدر نفسه**، ١: ٥٤.

٣- **المصدر نفسه**، ١: ٥٤.

٤- **المصدر نفسه**، ١: ٥٤.

٥- **المصدر نفسه**، ١: ٥٥.

٦- **المصدر نفسه**، ١: ٥٥.

٧- جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة**، ١: ١٩٢.

وأقلّ ما يستعملون على ألسنتهم لثقلها الظاء، ثم الذال، ثم الثاء، ثم الشين، ثم القاف، ثم الخاء، ثم العين، ثم النون، ثم اللام، ثم الراء، ثم الباء، ثم الميم، فأخفُّ هذه الحروف كلِّها ما استعملته العرب في أصول أبنيتهم من الزوائد لاختلاف المعنى»[١]. وقد أظهرت الإحصاءات الحديثة التي قام بها بعض الباحثين أنّ أكثر الحروف دوراناً في الكلام العربي هو الراء، واللام، والنون، والباء، والميم، ثم العين، والقاف، والدال، والفاء، والسين، حيث جاءت حروف الذّلاقة عدا الفاء أولاً، ثم حرفا الطلاقة (العين والقاف) ثانيا، ثم حرفا التوسط (الدال والسين) ثالثاً[٢]. كما أظهرت الدراسات الحاسوبية أنّ أكثر الحروف تردداً في الأبنية الرباعية، والخماسية، والثلاثية، والثنائية، هي حروف الذلاقة[٣].

٤- الدور الوظيفي للصوت:

تنبه الدرس اللغوي العربي القديم إلى مفهوم الأسرة الصوتية أو العائلة الصوتية التي تعني أنّ للصوت وجوهاً عديدة في النطق بحسب السياقات التي يرد فيها، وهو ما يعبر عنه في الدراسات الحديثة بمصطلح الفونيم "phoneme" الذي تعددت تعريفاته، ومنها تعريف دانيال جونز له بأنه: «أسرة من الأصوات في لغة معينة متشابهة الخصائص ومستعملة بطريقة لا تسمح لأحد أعضائها أن يقع في كلمة في نفس السياق الصوتي الذي يقع فيه الآخر»[٤]. و مثاله صوت النون الذي يمثل اصطلاحاً شاملاً يدخل تحته عدد من الأصوات، كالذي في بداية (نحن)، والذي قبل الثاء في (إن ثاب)، وقبل الظاء في (إن ظهر)، وقبل الشين في (إن شاء)، وقبل القاف في (إن قال)، مع اختلاف واضح بين هذه الأصوات في المخرج[٥]، وهذا المعنى هو ما قصده ابن جني بقوله: «وذلك أن الحرف الساكن ليست حاله إذا أدرجته إلى ما بعده كحاله لو وقفت عليهِ. وذلك لأن من الحروف

١- **المصدر السابق**، ١: ١٩٥.

٢- أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١٢٩.

٣- **المرجع نفسه**، ص١٣٠.

٤ - أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، ص١٤٩.

٥ - تمام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، ص١٥٧.

حروفاً إذا وقفت عليها لحقها صُويت مّا مِن بعدها، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك الصويت، وتضاءل للحِسّ، نحو قولك احِ، اِص، اِث، اِف، اِخ، اِك. فإذا قلت: يحرِد، ويصبر، ويسلم، ويثرد، ويفتح، ويخرج، خفي ذلك الصويت وقلّ، وخفّ ما كان له من الجَرْس عند الوقوف عليه»[١].

وفي باب في إمساس الألفاظ أشبَاَهَ المعاني تحدث ابن جني عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث واستطاع الوقوف على الدور الوظيفي للصوت (الفونيم) فقد ذكر «أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المعبَّر بها عنها فيعدّلونها بها ويحتذُونها عليها. وذلك أكثر ممّا نقدّره وأضعاف ما نستشعِره. من ذلك قولهم: خَضِم وقِضِم. فالخَضْم لأكل الرَّطْب كالبِطّيخ والقِثَّاء وما كان نحوهما من المأكول الرَطْب. والقَضْم للصُلْب اليابس نحو قضِمتِ الدابَّة شعيرها ونحو ذلك.»[٢] وبرأيه أنهم اختاروا «الخاء لرخاوتها للرَّطْب، والقافَ لصلابتها لليابس؛ حَذْواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث. ومن ذلك قولهم : النضح للماء ونحوه والنضخ أقوى من النضح قال الله سبحانه ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾[٣] فجعلوا الحاء – لرقّتها – للماء الضعيف والخاءَ – لغِلَظها – لما هو أقوى منه.»[٤]

إن ما أورده ابن جني إشارة واضحة إلى دور الصوت الوظيفي في التفريق بين المعاني اعتمادا على ملاحظة ما يملكه الصوت من خصائص تجعل منه قادراً على التعبير عن المعاني والتمييز بينها، وهذه النظرة الوظيفية للصوت تنسجم مع تعريف الدرس الحديث للفونيم بأنه «أصغر وحدة صوتية، عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني»[٥]. فصوتا القاف والخاء أديا إلى اختلاف معنى الكلمتين المتجانستين (قضم/خضم) اعتماداً على خصائص كل منهما، فالقاف صوت لهوي

١- أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ١: ٥٧.

٢- أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ٢: ١٥٧.

٣- سورة الرحمن آية ٦٦.

٤- أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ٢: ١٥٨.

٥- أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، ص١٥١.

مجهور، أما الخاء فصوت حنجري مهموس، فالأول لقوته انسجم مع معنى الشدة واليبس والصلابة، والثاني لرخاوته انسجم مع معنى اللين والرطوبة والطراوة، وفي (نضح ونضخ) مايز الصوتان (الحاء والخاء) بين معنييهما، فالحاء صوت حلقي مهموس، والخاء صوت حنجري مهموس، اتفقا في الصفة (الهمس)، واختلفا في المخرج الذي جعل الخاء في نضخ تتسم بالغلظة لتناسب تدفق الماء بسرعة وغزارة؛ مما أدى إلى التفريق بالمعنى.

وهناك أمثلة كثيرة جرى فيها استيحاء معاني الألفاظ اعتماداً على جرس أصواتها المشكلة لها و ما تملكه من صفات كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والتكرير والتفشي، من ذلك أنّ دلالة اجتماع الدال والتاء والطاء والراء واللام والنون بممازجة الفاء تقديماً أو تأخيراً أكثر ما تكون للوهن والضعف ونحوهما «من ذلك (الدالفِ) للشيخِ الضعيف، والشيء التالف والطلِيف، (والظلِيف) المجّان وليست له عِصمة الثمين، والطَنَف، لِمَا أشرف خارجا عن البناء وهو إلى الضعف،لأنه ليست له قوّة الراكب الأساس والأصل، والنَطَف: العيب، (وهو إلى الضعف) والدنِف : المريض»[١].

ثانياً - المقطع

غابت عن الدرس اللغوي العربي التراثي الدراسات المقصودة بذاتها التي تخصّ المقطع العربي، وتضع القوانين والقواعد الخاصة به، لكنّ اللغوي العربي أحسّ بالمقطع، فضلاً عن معرفته مفهومي الحركة والسكون المتصلين بمفهوم المقطع، فبنى دراساته الصوتية والعروضية على هذين المفهومين، وعلى إحساسه بالمقطع، وبدأ يتبلور مفهوم المقطع (بمعنى اجتماع الصامت مع الصائت) بدءاً من القرن الرابع الهجري عند بعض العلماء كالفارابي (ت٣٣٩هـ) و ابن سينا (ت ٤٢٨هـ) والقاضي عبد الجبار الأسد آبادي (ت ٤١٥هـ) وابن رشد (ت ٥٩٥هـ) الذي وقف على حقيقة المقطع بقوله:

١- أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ٢: ١٦٦.

«المقطع يحدث عن اجتماع الحرف المصوّت وغير المصوّت»[١] . وفي العصر الحديث عرّف اللغويون المقطعَ بحسب نظرتِهم إليه من خلال الاتجاهاتِ التالية:

١- الاتجاه الفونتيكي (الصوتي السمعي)[٢]: يُعرَّف المقطع وفق هذا الاتجاه بأنه: تتابعٌ من الأصواتِ الكلاميةِ، لهُ حدٌّ أعلى أو قِمّةُ إسماعٍ طبيعيّةٍ تقعُ بينَ حدَّين أَدْنَيين من الإسماع، أو قِطَاعٌ من تيّارِ الكلامِ، يحتوي صوتاً مقطعياً ذا حجمٍ أعظمَ، محاطاً بقطاعين أضعف أكوستيكياً (من حيث الإسماع)، أو أصغرُ وحدةٍ في تركيبِ الكلمة، أو وحدة صوتيّة أكبرُ من الفونيم وتأتي بعدَهُ مباشرة من حيث الأبعادُ الزمنيّةُ (في النطق) والمكانيَّةُ (في الكتابة)[٣]. وهذا الاتجاه يعتمد درجةَ الإسماع، أو الوضوحَ السمعيّ أساساً في تحديد المقطع. وأصوات اللين(المد) في اللغة العربيّة هي أعلى ما يصل إليه الصوت من الوضوح السمعي (قمم) فيها، لذلك عُدّت أصواتاً مقطعيةً تحدد المقاطعَ الصوتيةَ في الكلام، وقُسمَتْ مقاطُع الجملةِ بحسب ما فيها من أصوات اللين[٤].

٢- الاتجاه الفونولوجي (الصوتي الوظيفي)[٥]: يعرّف المقطع وفق هذا الاتجاه بأنه:الوحدة التي يمكنُ أن تحملَ درجةً واحدةً من النبرِ (كما في الانكليزية)، أو نغمةً واحدةً (كما في كثير من اللغات النغمية). أو وحدة تحتوي على صوتِ علّةٍ واحدٍ فقط، إما أن يكونَ وحدَه، أو مع سواكن (صوامت) بأعداد معينة وبنظام معين. وقد عرّفه دوسوسير بأنه الوحدةُ الأساسيةُ التي يؤدي الفونيمُ وظيفةً داخلَها.

٣ - الاتجاه الفيزيولوجي (العضوي):

يرى هذا الاتجاه أنّ إنتاج الكلام «لا يتمّ بضغطٍ متواصلٍ وثابت من الرئتين خلال المجموعة النَّفَسيَة الواحدة، فعضلات الصدر تنتِجُ نبضاتٍ منفصلةً من الضغط خلال إنتاجِ المجموعةِ النفسيّة

١- عبد السلام المسدي، **التفكير اللساني في الحضارة لعربية**، ص٢٦٢

٢- أحمد مختار عمر،**دراسة الصوت اللغوي**، ص٢٤١.

٣ - بسام بركة، **علم الأصوات العام**، ص٩٧.

٤- ابراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص١٦١، أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١١٠.

٥- أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، ص٢٤٢، ٢٤٣.

الواحدة»[١]. فهو ينتج «بنبضة منفصلة من الضغط لكل مقطع»[٢] وهذا ما دفع بعضهم إلى تعريف المقطع بأنه «نبضة صدرية أو وحدة منفردة لتحرك هواء الرئتين لا تتضمن أكثر من قمة كلامية، أو قمة تموج مستمر من التوتر في الجهاز العضلي النطقي، أو نفخة هواء من الصدر »[٣].

و عدّ الباحث عبد العزيز الصيغ أنّ أكثر التعريفات تقييدا لمعنى المقطع أنّه «مجموعة صوتية تبدأ بصامت، يتبعه صائت[٤]، وتنتهي قبل أول صامت يرد متبوعاً بصائت، أو عند انتهاء الكلام».[٥] أو «أنه عدد من الأصوات التي يمكنُ أن يخرجَها الإنسانُ في دفعةٍ واحدةٍ من دفعات الزفير»[٦].

مكونات المقطع:

١- من الناحية الفيزيولوجية[٧]: يتكون من مجموعةِ الحركاتِ النطقيّة التي تنتج أصواتَ المقطعِ (الصوامت والصوائت) عبرَ ثلاثِ درجاتٍ من توتُّرِ العضلات الخاصّة بعمليةِ إنتاج الصوت:

١- توتر متصاعد ٢- نقطة الذروة (القمة) ٣- توتر متناقص

٢- من الناحية الفيزيائية[٨]: يتكون المقطع من أصواتٍ متفاوتةِ الوضوحِ السمعيّ، تبدأُ بتوتّر منخفضٍ، يتصاعدُ إلى نقطة الذُّروة (قمة المقطع)، ثم يبدأُ بالانخفاض.

١- بسام بركة، **علم الأصوات العام**، ص٩٦.

٢- أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، ص٢٣٨.

٣- **المرجع نفسه**، ص٢٤٢.

٤- الصوائت العربيّة هي الفتحة، والضمة، والكسرة، والألف في مثل عدا، والواو في مثل قالوا، والياء في مثل القاضي، والصوامت العربيّة هي باقي الأصوات إضافة للواو في مثل وَلد، والياء في مثل يَترك.

٥ - عبد العزيز الصيغ، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربيّة**، ص٢٧٨

٦ - **المرجع نفسه**، ص٢٧٨.

٧ - أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، ص٢٤٦، ٢٤٧.

٨ - برتيل مالمبرج، **علم الأصوات**، ص١٥٩، ١٦٠.

٣- يمكنُ الاستنتاجُ أنَّ المقطعَ يتكونُ من صائتٍ (نواة مقطعية) يكون مصحوباً غالباً بصامتٍ أو أكثَر، وتتّصفُ هذه المكونات بالاتحاد والتماسك النطقي[١]. وبالتالي يمكن النظر للمقطع على أنّه «مزيجٌ من صامتٍ وحركةٍ، يتّفقُ معَ طريقةِ اللغةِ في تأليف بنيتِها، ويعتمدُ على الإيقاع التنفّسي»[٢].

أنواع المقطع:

أ- من حيث موقعُ الصوتِ[٣]:

١-مفتوح: وهو الذي ينتهي بصائت قصير مثل: بَ أو طويل مثل بِي.

٢-مغلق: وهو الذي ينتهي بصامت مثل منْ، عَنْ.

٣-مضاعف الإغلاق: وهو الذي ينتهي بصامتين مثل: بَحْرْ في الوقف.

ب- من حيث الطول والقصر[٤]:

١-قصير: يتألّف من صامت وصائت قصير (بَ) ويكون مفتوحاً دائماً. وقد ذكر الباحث تمام حسان المقطع القصير المغلق ومثّلَ له بأداة التعريف[٥].

٢-متوسط: يتألف من صامت وصائت طويل (لِي)، أو من صامتين وصائت قصير (مَنْ).

٣-طويل: يتألف من صامتين أو أكثر مع صائت طويل (بَابْ)، أو من ثلاثة صوامت مع صائت قصير(بَدْرْ).

جـ- المقطع التشكيلي والمقطع الأصواتي:

ميز الباحث تمام حسان[٦] بين المقطع التشكيلي وهو تجريدي، مكوّن من الحروف، والمقطع الأصواتي وهو مقطع محسوس، مسموع مكوّن من الأصوات، فكلمة عَقْلْ بسكون القاف واللام،

١- بسام بركة، **علم الأصوات العام**، ص٩٧.

٢- عبد الصبور شاهين، **المنهج الصوتي للبنية العربيّة**، ص٣٨.

٣- أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١١١.

٤- **المرجع السابق**، ص١١١.

٥- تمام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، ص١٧٣.

٦- **المرجع السابق**، ص١٧٣.

تتألف من المقطع التشكيلي: ص ح ص ص بينما تتكون أصواتياً من مقطعين بسبب وجود صائت القلقلة بين القاف واللام: عَـ / قْـ قلقلة لْ ← ص ح / ص ح ص.

أنواع المقاطع الموجودة في اللغة العربيّة:

يتفق معظم الباحثين على وجود المقاطع الخمسة الأولى[١]:

١- ص ح (صامت + صائت قصير) ويُسمى: قصير مفتوح.

٢- ص ح ح (صامت + صائت طويل) ويُسمى: متوسط مفتوح.

٣- ص ح ص (صامت+ صائت قصير + صامت) ويُسمّى: متوسط مقفل.

٤- ص ح ح ص (صامت + صائت طويل + صامت) ويُسمَى طويل مقفل (أو مديد مقفل بصامت).

٥- ص ح ص ص (صامت + صائت قصير + صامت + صامت) ويسمى: طويل مزدوج الإقفال (أو مديد مقفل بصامتين).

٦- ح ص (صائت + صامت) ويسمى قصير مغلق. ذكر هذا المقطع الباحث تمام حسان[٢]

٧- ص ح ح ص (صامت +صائت طويل + صامت). ذكر هذا المقطع الباحث أحمد مختار عمر[٣]، ومعظم الباحثين يتفقون على ندرة هذا المقطع[٤].

الخصائص البنيوية للمقطع العربي:

١ - الأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع العربيّة هي الشائعة[٥].

٢ - النوع الرابع ص ح ص قليلُ الشّيوع، ولا يكون إلا في أواخر الكلمات وفي الوقف،[٦]مثاله (نَسْتَعين) :

---

[١]- أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، ص٢٥٦.

[٢]- تمام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، ص١٧٣.

[٣] - أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، ص٢٥٦.

[٤]- كريم زكي حسام الدين،**أصول تراثية في علم اللغة**، ص١٨٣،و عاطف مدكور، **علم اللغة بين القديم والحديث**، ص١١٤. وإبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، و تمام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، ص١٧٨.

[٥]- ابراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص١٦٥. وينظر أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، ص٢٦١.

[٦]- ابراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص١٦٥.

نَسْـ / تَ / عينْ :

ص ح ص / ص ح / ص ح ح ص.

٣ - النوع الخامس ص ح ص ص لا يوجد في الفصحى إلا في آخر المجموعة الكلامية حين الوقوف بالسكون على مشدّد، أو على صحيحين مختلفي المخرج. وهو أحد المواضع التي تحدث فيها ظاهرة القلقلة في اللهجات العربيّة[١]، مثاله: المستقرّ: الـ / مُ س / تَ / قَ رْ رْ

ص ح ص /ص ح ص /ص ح / ص ح ص ص

٤ - النوع السادس (ح ص) مقطع تشكيلي غير أصواتي، فالأصوات لا تَبتدِئ المجموعةَ الكلامية بحركة، لذلك تُنشِئ همزةً قبلَ الحركة تتّخذُها قنطرةً للنطق بها،مثل (انجح)، وتدخلُ في بنية المقطع الذي لا تعترف به الأصوات إذا وقع في وسط الكلام؛ لأنها تتخذ من الصحيح قبله قنطرة. وهذا المقطع يَلزمُ موقعَهُ في بدايةِ الكلمة ولا يقبل النّبر أبداً[٢].

٥ - في اللغة العربيّة كلمات أحادية المقطع، مقطعها قصير مثل (وَ)، أو متوسط مفتوح مثل : (مَا) أو متوسط مغلق مثل (لَمْ)، وفيها كلمات ثنائية المقطع مثل (لمّا) وثلاثيته مثل (يُقاتِل)، ورباعيّتُه مثل (يتعلم)، وخماسيَّته مثل (متخاصمين)، وسداسيَّتُهُ مثل (يتجاهلون)، وسباعيته مثل (متحدثيهما)[٣].

٦- في العربيّة لا توجد كلمات تشتمل على المقطع (ح ص) في وسطها أو آخرها، أو كلمات مكونة من المقطعين (ح ص + ص ح) فقط، أو كلمات مجردة من الملحقات واردة في صورة (ص ح ح + ص ح ص ص)، أو كلمات متعددة المقاطع تبدأ بالمقطع (ص ح ص ص)، أو كلمات مجردة ثلاثية المقطع منتهية بالمقطع (ص ح ح ص)، أو (ص ح ص ص)[٤]، كما أن المقطع (ص ص ح ص) ليس من نسج المقاطع العربيّة[٥].

---

[١]- تمام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، ص١٧٨.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص١٧٧.

[٣] - **المرجع نفسه**، ص١٧٤.

[٤] - **المرجع نفسه**، ص١٧٦.

[٥] - ابراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص١٨٠.

٧ - لا تزيد مقاطع الكلمة المجردة من اللواحق على أربعة إلا نادرا، وأقل ما تتركب منه هو مقطع واحد[١].

٨ - لا توجد كلمة مجردة مكونة من أكثر من أربعة مقاطع متحدة الشكل. أما ذات أربعة المقاطع المتحدة الشكل فمثل: ضَرَبَكَ، لم أستقبلهم[٢].

٩ - لا تقبلُ الكلمةُ العربيّة اجتماعَ مقطعٍ من النوع (ص ح ص) مع مقطعين من النوع (ص ح ح) نحو سرغايا، أو اجتماع مقطع من النوع (ص ح ح) مع مقطعين من النوع (ص ح ص) نحو شابَنْدَر، أو اجتماع مقطع من النوع

(ص ح ح) مع مقطع من النوع (ص ح ص ص) نحو: جومَرْتْ[٣].

١٠- العربيّة تميل إلى رفض المقطع (ص ح ح ص) في أكثر المواقع، وتحويلِهِ إلى مقطع من النوع (ص ح ص)[٤] بوساطة الطرق التالية: أ- تقصير الحركة[٥]: لم يَقُوْم ⟸ لم يَقُم

لم/يَـ/قُوْم ⟸ لم/يَـ/قُمْ

ص ح ص/ص ح/ص ح ص ⟸ ص ح ص/ص ح/ص ح ص

ومنه: رمى + تْ = رَمَتْ

ب- إبدال همزة مفتوحة بالحركة الطويلة: أو ما عرف بإقحام همزة في الكلمة[٦]، وذلك في بعضِ اللهجات العربيّة، وبعض القراءات القرآنية. وعلّل بعض اللغويين كالزمخشري وابن جني وابن يعيش هذا الإبدال بالهروب من التقاء الساكنين، فنقول في دابّة وشابّة: دأبة وشأبة[٧]. وقرأ أيوب

---

[١]- أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١١٤.

[٢]- تمام حسان، **مناهج البحث في اللغة**، ص١٧٦.

[٣]- أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١١٤.

[٤]- **المرجع نفسه**، ص١١٥.

[٥]- رمضان عبد التواب، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، ص٩٦.

[٦]- **المصدر نفسه**، ص٩٦.

[٧]- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، **المفصل في علم العربيّة**، ص٣٥٤، والإمام موفق الدين بن علي بن يعيش النحوي، **شرح المفصل**، ١٢٩/٩، ١٣٠. وأبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ٣: ١٤٨.

السختياني (ولا الضألين) الفاتحة/٧ بالهمز[١]، كما قرأ عمرو بن عبيد (ولا جأن) الرحمن/٥٦ بالهمز[٢].

لا ضـ / ضالْ / لين

ص ح ح ص/ ص ح ح ص/ ص ح ح ص

١- إقحام الهمز لا ضْـ / ضَـ / أل / لين

ص ح ح ص ا ص ح ا ص ح ص ا ص ح ح ص

٢- تقصير الحركة لَضـ / ضـ / أل / لين

ص ح ص ا ص ح ا ص ح ص ا ص ح ح ص

يمكن أن نلاحظ تحول المقطع الطويل المقفل وسط الكلمة إلى مقطعين، قصير مفتوح، ومتوسط مغلق، عن طريق انقسام الصائت الطويل إلى صائتين قصيرين يفصل بينهما الهمز، والمقطع الأول (ص ح ح ص) أول الكلمة تحول إلى المقطع (ص ح ص) عن طريق تقصير الحركة.

جـ - ترك التضعيف في الشعر في مثل (جانّ) = (جانِ)[٣]

١١- تميل العربيّة إلى التخلص من توالي مقطعين مؤلفين من صوامت متماثلة أو متقاربة في المخرج عن طريق الحذف[٤]: أ- أول الكلمة تتذكرون بالحذف تَذَكّرون

ب- وسط الكلمة استطاع بالحذف اسطاع

جـ- آخر الكلمة {أتحاجونني} بالحذف ﴿أتحاجّونّي﴾ (الأنعام: ٨).

حيث تحذف نون الأفعال الخمسة مع نون الوقاية قبل ياء المتكلم، أو مع ضمير المتكلمين المنصوب، وتحذف نون الوقاية مع الحروف المشبهة قبل ياء المتكلم، أو ضمير المتكلمين المنصوب.

---

[١]- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، **الكشّاف**، ١: ٢٧.

[٢]- **المصدر نفسه**،١: ٢٧.

[٣]- رمضان عبد التواب، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، ص٩٧.

[٤]- **المرجع نفسه**، ص٧٣، ٧٤.

١٢- تميل العربيّة إلى الابتعادِ عن توالي أربعة مقاطع من النوع (ص ح)، مثال ذلك الماضي الثلاثي المتصل بضمير رفع متحرك[١]: ضَـ / ـرَ / بَـ / ـتَ ضَـ / ـرَ بْـ / ـتُ

ص ح/ص ح/ص ح/ص ح ص ح / ص ح ص / ص ح

١٣- بعض اللهجات العربيّة تكره الحركة القصيرة في مقطع قصير قبل مقطع مغلق فتعمد إلى إغلاق المقطع القصير بتشديد الحرف الثاني مثل: أدويّة في أدوِيَة، وبصّاق في بُصَاق[٢].

١٤- في العربيّة الصوامتُ لا تكونُ قمّةً مقطعيةً، بينما الصوائتُ هي القمم دوماً، وعدد المقاطع في اللغة يساوي ما فيها من الصوائت[٣].

١٥- المقطع لا يتكون من صامت دون الحركة، أو من الحركة فقط[٤].

١٦- جميع مقاطع العربيّة تبدأ بصامت ولا يجوز أن تبدأ بحركة أو بصامتين متواليين، أو أن تتكون منهما[٥]. وإذا تَتَابَعَ صامتان وسط الكلمة، فإنّ أوّلَهما يكون نهايةَ مقطعٍ، وثانيهما بدايةً لمقطعٍ آخر[٦]. من ذلك تصغير الكلمات الرباعية المضعّفةِ العين مثل تصغير دابّة على دويبة:

دابْـ / بَـ / تُن دُ / وَيـ / ـبَـ / تن

ص ح ح ص/ص ح/ص ح ص ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ص

[١] - رمضان عبد التواب، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، ص٩٦.

[٢] - **المرجع نفسه**، ص٩٨.

[٣] - ابراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص١٦١. وينظر أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١١٠.

[٤] - عبد الصبور شاهين، **المنهج الصوتي للبنية العربيّة**، ص٣٨.

[٥] - أحمد قدور، **مبادئ اللسانيات**، ص١١٤، وكريم زكي حسام الدين، **أصول تراثية في علم اللغة**، ص١٨٣. وعبد الصبور شاهين، **المنهج الصوتي للبنية العربيّة**، ص٤١.

[٦] - هنري فليش، **العربيّة الفصحى نحو بناء لغوي جديد**، ص٤٣.

الخاتمة والنتائج:

١- تمكن الدرس اللغويّ العربيّ التراثي - وعلى يد كبار العلماء كالخليل وابن جني - من وضعِ قوانينَ تتّصلُ بمخارجِ الأصوات، وتجاورها، وصفاتها، وأنواع المقاطع المستخدمة، وقد شكّلت تلكَ القوانينُ نظاماً صوتياً استطاعَ بناءَ اللّغة العربيّة الفصحى، ومعرفة الأصيل في اللغة العربيّة والدخيل عليها، فلا يوجد في كلام العرب اسم آخره زاي بعد دال نحو: مهندز، كما أنّ أيَّ كلمةٍ رباعيّة أو خماسيّة معرّاة من حروف الذَّلَق أو الشفوية تكون مُحْدَثةً مُبْتَدَعةً ليست من كلام العرب نحو: الكشعبج والخَضَعْبَج والكَشَعْطَج، و الجيم والتاء لا تجتمعُ في كلمة من غير حرف ذَلَقيّ ولهذا ليس (الجبْت) من مَحْض العربيّة، و الكلمةُ العربيّة لا تقبلُ اجتماعَ مقطعٍ متوسط مقفل مع مقطعين من النوع المتوسط المفتوح نحو سرغايا، أو اجتماع مقطع متوسط مفتوح مع مقطعين من النوع المتوسط المقفل نحو شابَنْدَر، أو اجتماع مقطع متوسط مفتوح مع مقطع طويل مزدوج الإقفال نحو: جومَرْتْ.

٢- تنبه الدرس اللغوي العربي القديم إلى مفهوم الأسرة الصوتية أو العائلة الصوتية التي تعني أنّ للصوت وجوهاً عديدة في النطق بحسب السياقات التي يرد فيها، واستطاع الوقوف على الدور الوظيفي للصوت في التفريق بين المعاني.

٣- أكدت الدراسات الحديثة بوسائلها الحديثة النتائج القيّمة التي حقّقها الدرس اللغويّ العربيّ التراثي.

٤- العربيّة استخدمت جهاز النطق ببراعة تامة، وألفت كلماتها من أصوات نظمتها بطريقة أكسبتها تناسقاً وجرساً

موسيقياً وانسجاماً جعلها تنطق بيسر وسهولة، وكان مرشد هذه اللغة الدائم الذوقَ والحسَّ.

٥-التأليف من أصوات متقاربة المخارج يؤدي إلى التنافر، والتأليف من أصوات متباعدة المخارج ينتج أصواتاً متآلفة مصحوبة بجرس موسيقي ووضوح سمعي، وينتج عن ذلك كلمات توصف بالفصيحة.

٦- تأليف الكلمة الواحدة من حروف الحلق بلا فصل بينها يولد ثقلاً وتنافراً، وإذا اضطر العربُ إلى تأليف الكلمة من صوتين تجاور مخرجاهما بدؤوا بالأقوى من الحرفين نحو قولهم: أهل، أحد، أخ، وتد، ورل، وطد.

٧- أصوات الذلاقة أكثر الأصوات خفة وامتزاجاً بغيرها، وهي أكثر الأصوات دوراناً في الكلام العربي.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

١- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، ط٢، بيروت: دار الهدى، بدون تاريخ.

٢- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، ط١، مصر: شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٣٧٤هـ-١٩٥٤م.

٣- ابن خلدون المغربي، عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، ط٤، بيروت: دار إحياء التراث العربي، بدون تاريخ.

٤- ابن سنان الخفاجي الحلبي، **سر الفصاحة**، ط١، مصر: مكتبة الخانجي، ١٩٣٢م.

٥- ابن يعيش النحوي، موفق الدين بن علي، **شرح المفصل**، بيروت: عالم الكتب، بدون تاريخ.

٦- الأنباري، عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله، **أسرار العربيّة**، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

٧- أنيس، ابراهيم، **الأصوات اللغوية**، ط٤، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١م.

٨- بركة، بسام، **علم الأصوات العام**، بيروت: مركز الإنماء القومي، بدون تاريخ.

٩- حسان، تمام، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.

١٠-حسان، تمام، **مناهج البحث في اللغة**، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٤٠٠هـ-١٩٧٩م.

١١- حسام الدين، كريم زكي، **أصول تراثية في علم اللغة**، ط٢، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٥م.

١٢- الخليل بن أحمد الفراهيدي، أبو عبد الرحمن، **العين**، ط١، بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٤١٨هـ-١٩٨٨م.

١٣- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، **المفصل في علم العربيّة**، بيروت: دار الجيل، بدون تاريخ.

١٤- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد، **الكشّاف**، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٤٢هـ- ٢٠٠٣م.

١٥- السعران، محمود، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، بيروت: دار النهضة، بدون تاريخ.

١٦- السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ط٢، مصر: دار إحياء الكتب العربيّة، بدون تاريخ.

١٧- شاهين عبد الصبور، **المنهج الصوتي للبنية العربيّة**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٠م.

١٨- الصيغ، عبد العزيز، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربيّة**، ط١، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م

١٩- عبد التواب، رمضان، **التطور اللغوي**، ط٢، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.

٢٠- عمر، أحمد مختار، **دراسة الصوت اللغوي**، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ١٣٩٦هـ -١٩٧٦م.

٢١- فليش، هنري، **العربيّة الفصحى نحو بناء لغوي جديد**، ط٢، بيروت: دار المشرق ش م م، بدون تاريخ.

٢٢- قدور، أحمد، **مبادئ اللسانيات**، ط١، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م.

٢٣- مالمبرج، برتيل، **علم الأصوات**، مصر: مكتبة الشباب، بدون تاريخ.

٢٤- المسدي، الدكتور عبد السلام، **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، ليبيا-تونس: الدار العربيّة للكتاب ١٩٨١م.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠١هـ ش/٢٠٢٣م

موتيف البحر في ديوان شهاب الدين الحويزي

عبدالسعيد مقدم*؛ خيرية عجرش **

مقالة علميّة محكّمة
صص ١٩٤- ١٦٧
DOI: 10.22075/lasem.2023.28919.1351

الملخّص:

حينما نتطرّق إلى ذكر البحار في نصوصنا النثريّة، غالبا ما نقصد بها تلك المياه الحقيقيّة ذات اللون الأزرق والشديدة الملوحة التي تسير فيها السفن، وتسبح فيها الأسماك، وتغور في قعرها الحيتان. ولكن عندما يذكر الشاعر البحار في قصائده، ربّما لا يستخدمها بمعناها الحقيقيّ، وقد وجدنا أن الشاعر شهاب الدين الحويزي استخدمها بمعناها المجازي، وكموتيف استدعاه في معظم قصائده، والذي يستلزم بحثا لكشف هذه المعاني المخبّأة في خبايا أبياته. وقد انتهجنا التوصيف والتحليل في دراستنا، حيث جئنا بالأبيات التي يتطرّق الشاعر فيها إلى البحار، فشرحنا غايته من ذكرها. ووصلنا إلى أنّ موتيف البحر أضفى على الأبيات جمالاً لدى المتلقّي، فعندما نسمع لفظه، يستحضرنا جمال طبيعته، ورمال شواطئه، ونوارسه، وسفنه...وهذه تمنح الروح بعض الهدوء والراحة. وظّف شهاب الدين الطباق والكناية والمجاز في استخدامه للبحار؛ فهو تارة يصف ملوك المشعشعيّين الذين مدحهم بأنّهم بحور يُظهرون دررهم للفقراء، وهذا عكس ما تفعله البحار الحقيقيّة التي تُخبّئ دررها في قعرها. وتارة أخرى يهدي الذين يبحثون عن الخير في لجج البحار أن يتوجّهوا إلى كرمه.

كلمات مفتاحيّة: شهاب الدين الحويزي، الموتيف، البحار، المشعشعيّون، المدح.

* – طالب ماجستير في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيدتشمران، إيران: (الكاتب المسؤول) الإيميل: saeed135057@gmail.com
** – أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة الشهيد تشمران، الأهواز، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٠٨/١٥هـش= ٢٠٢٢/١١/٠٦م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠١/١١ هـش= ٢٠٢٣/٠٣/٣١م.

المقدّمة

استخدم معظم الشعراء موتيفاً خاصّاً يلحظه القارئ عندما يستوفي في قراءة دواوينهم، منهم من يستدعي الشخصيّات التراثيّة ليشكو لها حاضره المتناقض التعيس، ويبثّ بحنينه إلى الماضي البسيط والناصع بكلّ ما تعنيه هذه الكلمة من نقاء. ومنهم من يخاطب النخلة ويتغزّل بها كلّما سنحت له الفرصة؛ فتراه يكرّر ذكرها كالعاشق الذي يستذكر حبيبته في كلّ آن ليؤكّد ثبات جذوره في الأرض. ولا حاجة أن نشير إلى الشاعر الفلسطيني وهو يتّخذ الزيتونة موتيفاً كرمز لمقاومته ضدّ الاحتلال؛ أو إلى الشعراء الصعاليك الذين اتّخذوا الصبر والتجلّد موتيفاً في قصائدهم، أو إلى أبي نواس الذي كرّر الخمرة في قصائده إلى درجة الثمالة. وموتيف البحار استُخدم في دواوين شعراء كثيرين، منهم من وصف هدوءها وصفاءها وقت الشروق، ومنهم من وصفها بالهائجة التي تخيف الوارد إليها حين اضطرابها، وهناك من رآها طريقاً على المغامر أن يجازف في الانخراط فيه رغم خطورته ليحصل على ما لا يستطيع الآخرون المتريّثون أن ينالوه.

وشهاب الدين الحويزي استخدم البحار ومترادفاتها موتيفاً على طريقته الخاصّة وابتداعه المميّز، ورأينا من الضروري أن نشرح هذا الإبداع ليتعرّف القارئ إلى هذا الشاعر الذي يستحقّ أن يهتمّ بديوانه الباحثون ليكتبوا حول مواضيع كثيرة يستطيعون أن يجدوها في قصائده الرائعة. ومسألة البحار التي اخترناها لندرس موتيفها في مقالنا هذا، أبدع في استخدامها الشاعر؛ ومن الضروري أن نعرف في ديوان شاعرنا الذي سمّاه ابنه معتوق (طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء)، أنّ البحار قد تكون الطريق الوحيد لطلب المعالي، فلا بدّ إذن من ركوبها رغم خطورتها والمجازفة في هذا السفر الذي سينتهي بنا إلى غايتنا المنشودة، وكيف جعلها تنقلب من حال إلى حال متضادّة، كما سنعرف كيف جعل الشاعر موتيف البحر رمزاً للتخلّص من فقره وذكر متعلّقات البحر، وهي تقتضي شرحاً. وقد أنشأ الشاعر علاقة بين تراثه الديني وموتيفه البحار، وغايتنا أن نشرح هذه العلاقة الوطيدة التي تبيّن مدى أنس الشاعر وتشبّثه بمعتقداته الدينيّة. ولنعرف كيف أنّ بعض الدرّ يطفو على سطح المياه وبعضه يرسب، وهي ليست مسأله فيزيائيّة طبعاً، وإنّما أدبيّة محضة. وفي جميع هذه النماذج التي سوف نأتي بها في دراستنا، يستخدم الشاعر التقنيّات الأدبيّة التي تدلّ على قدرته في اللغة والفصاحة

والبلاغة. وظهر لنا من خلال هذه الدراسة أنّ الرجل أجهد نفسه ليتعلّم العلوم البلاغيّة والقرآنيّة والتاريخ واللغة والحكمة، وكلّ هذه العلوم الأدبيّة والدينيّة والاجتماعيّة تتّضح جليّا للقارئ إن فتح الديوان وقرأ بعض القصائد منه.

تظهر ضرورة هذا البحث لدى قرّاء الأدب العربي وخاصّة المهتمّين بالأشعار في لزوم التعرّف على المراد من استخدام البحار تكراراً ومراراً عند شهاب الدين الحويزي. كما يهدف البحث إلى التعريف بالموتيف وبهذا الشاعر المرموق.

ومقالنا هذا سيجيب على الأسئلة المطروحة التالية:

١-ما معنى مفردة الموتيف في (موتيف البحر) التي جاءت في ديوان الحويزي؟

٢- كيف وظّف الشاعر البحر كموتيف في غزله وفي مدحه؟

خلفيّة البحث

كُتبت دراسات كثيرة حول الموتيف وحول ديوان شهاب الدين الحويزي، لكنّنا لم نجد من درس موتيف البحار في قصائده، ومن الدراسات التي وجدتها حول ديوانه:

١- رسالة (بررسي وتحليل ديوان ابن معتوق حويزي)، (دراسة وتحليل ديوان ابن معتوق الحويزي) للطالب قاسم محموديانى من جامعة تشمران الأهواز في مرحلة الماجستير سنة ١٣٨٨ش. (٢٠٠٩م.) وقد درس المدح والرثاء في ديوان ابن معتوق، ذكر محموديانى أبياتاً بصورة عشوائيّة وشرح المدح والرثاء وقدرة الشاعر في قصائده، لكنّه مرّ مرور الكرام على القصائد، فلم يتعمّق في شرح الأبيات التي جاء فيها المدح أو الرثاء. درس الديوان كلّه دراسة كليّة وأتى بنماذج من الديوان دون أن يشير إلى معنى كلمة واحدة من الأبيات.

٢-مقال موتيف الأشجار في شعر محمود درويش كتبه خليل برويني وكبرى روشنفكر وحامد بو رحشمتي، وقد نشرته مجلة الجمعيّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها في عددها ٤٣؛ سنة ١٣٩٦ش. (٢٠١٧م.)، درسوا فيه ثلاث شجرات: النخلة والزيتونة والبرتقالة كموتيف تكرّر في دواوين درويش وله دلالته ورموزه، هذه الموتيفات فيها إشارة إلى الانتماء للوطن وللدين. وقد قدّم الباحثون موتيف

النخلة على الزيتونة! بينما الزيتونة هي التي أصبحت رمزاً معروفاً وموتيفاً متكرّراً في أشعار الفلسطينيّين.

٣-مقال موتيف النخلة والزيتونة في شعر سميح القاسم، كتبه حامد بورحشمتي وكبرى روشنفكر، نشرته مجلة إضاءات نقديّة في عددها ٢٠ وقد تطرّقا إلى دور موتيف النخلة والزيتونة في شعر سميح القاسم، وأشارا إلى أنّ النخلة ترمز إلى الإنسان الفلسطيني، والزيتونة رمز لملكيّة الأرض، وقد قدّما النخلة على الزيتونة، بينما الزيتونة هي الرمز المعروف للفلسطينيّين.

٤-مقال موتيف النهر والبحر عند يحيى السماوي كتبه مرضيّة آباد ورسول بلّاوي، ونُشر في مجلّة العلوم الإنسانيّة الدوليّة عام ٢٠١٣ في عددها ٢٠، وقد درسا الموتيف ودلالاته النقديّة في الشعر، ومدى حضور البيئة النهريّة والبحريّة في شعر السماوي، وأثر هذه الموتيفات على المتلقّي، وهو مقال متكامل.

٥-مقال (التناصّ في شعر أبي معتوق الحويزي) كتبته مريم حاتم فيصل، ونهى حسين كندوح من جامعة القادسيّة كليّة التربيّة قسم اللغة العربيّة، وقد نشر عام ٢٠٢٠ في مجلة لارك للفلسفة واللسانيّات والعلوم الاجتماعيّة الفصل الرابع العدد ٣٩؛ ودرستا التناصّ القرآني، والتناصّ من المأثور، والتناصّ الشعري ، والتناصّ من النثر في ديوان الشاعر. وفي التناصّ من القرآن استلهم الشاعر المعاني القرآنيّة ليسقطها على ذاته، أو على الأشخاص الذين مدحهم، وكذلك فعل في تناصّه من المأثور والشعر والنثر.

٦-مقال (استدعاء شخصيّة أبي ذر في شعر يحيى السماوي) كتبه مرضيّة آباد ورسول بلّاوي، نُشر في مجلّة دراسات النقد والترجمة في اللغة العربيّة وآدابها، عام ٢٠١٢ في عددها الرابع، وقد درسا التراث واستدعائه في الشعر المعاصر وأهميّة هذا الاستدعاء ووظيفته، وأنّ أبطال السماوي رموز وقادة في التاريخ الإسلامي والعربي يستلهم منهم دروس التاريخ وعبره، وقوّة العقيدة واستمراريّتها وحيويّتها عبر القرون؛ ومن هؤلاء شخصيّة أبي ذر الغفّاري.

٧-مقال (قراءة في المكان /الحضارة في شعر شهاب الدين الحويزي) كتبه سعيد إسماعيل ونشر في مجلة النوابت العدد الخامس عام ٢٠٢١ في الأهواز. وقد أشار إلى المكان والحضارة في الشعر

العالمي، ثمّ في الشعر العربي مثل الأطلال ومكّة والطائف، وأنّ الشاعر الجديد اهتمّ بالمدينة والوطن والمواطنة الكونيّة؛ أمّا شهاب الدين فقد تطرّق إلى الحويزة والصلة بين الملك والمدينة، ثمّ يشير الكاتب إلى مخاوف الشاعر من الدمار الذي قد يحلّ بالحويزة.

٨-رسالة (بررسي مضامين ديني سروده هاي ابن معتوق)، (دراسة المضامين الدينيّة في أشعار ابن معتوق) للطالبة طاهرة رحيمي من جامعة قم سنة ١٣٩٤ش. (٢٠١٥م.) وقد درست المضامين الدينيّة في الديوان. ورسالة أخرى عنوانها (بررسي مضامين شعري ابن معتوق)، (دراسة المضامين الشعريّة لابن معتوق) للطالبة فاطمة حبيبي من جامعة فردوسي مشهد في مرحلة الماجستير سنة ١٣٩٠ ش. (٢٠١١م.) وقد تناولت حياته الأدبيّة وعنصري الخيال والعاطفة في أشعاره. ولم يأتِ ذكر للموتيف في هاتين الرسالتين.

٩-مقال (شعر البند العربي عند أبي معتوق الحويزي) كتبه عادل الحيدري من جامعة آزاد الإسلامية طهران، وقد نشر في مجلة الكليّة الإسلاميّة للجامعة العدد ٤٨ السنة ١٩٩٧. يقول الحيدري أنّ شعر البند الذي أوجده شهاب الدين الحويزي يشكّل باكورة الشعر الحرّ، ويذكر بحوراً للبند؛ بينما يذكر تاريخ الأدب العربي أنّ الشعر الحرّ بدأه بدر شاكر السيّاب بقصيدته (أنشودة المطر)، ونازك الملائكة بقصيدتها (الكوليرا).

١٠-مقالة (مدح اهل البيت از منظر ابن معتوق)، (مدح أهل البيت من وجهة نظر ابن معتوق) كتبها أبو الحسن امين مقدسي نشرت في نشريه دانشكده ادبيات وعلوم انسانى دانشگاه تهران، (مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة طهران) في عددها ١٧٣ سنة ١٣٨٣ش. (٢٠٠٥م.) وقد تناول مدح آل البيت في الديوان. والحقيقة أنّ ابن معتوق لم يكن له سوى قصيدتين مدح بهما الرسول الأكرم، وقصيدة مدح بها الإمام عليّاً، وقصيدة رثى بها الإمام الحسين عليهم السلام، وقد كُتبت دراسات عدّة حول هذا الموضوع. شها ب الدين اشتُهر في مدحه لملوك الحويزة لا لأهل البيت.

وتتميّز دراستنا هذه في أنّنا لم نجد دراسة تطرّقت إلى موتيف البحر في ديوان شهاب الدين الحويزي.

منهج البحث:

منهجنا في هذا البحث سيكون وصفيّا تحليليّاً، فقد سعينا أن نذكر الأبيات التي تطرّق فيها الشاعر إلى البحار ونشرحها ونحلّلها تحليلاً وافياً، مشيرين إلى الغاية من ذكر الشاعر البحرَ.

الموتيف

الموتيف (Motif) لغة يعني الموضوع، والأصل، والشكل المعتمد[١]؛ ومن معانيه أيضا: فكرة أساسيّة، عنصر زخرفة متكرّر[٢]. واصطلاحا يعني فكرة أو موضوعاً يُعاد أكثر من مرّة؛ وفي الأدب «يعني الفكرة الرئيسة أو الموضوع الذي يتكرّر في العمل الأدبي، أو المفردة المتكرّرة، أو الحافز والباعث»[٣]. في الموتيف، المفردة لا تتكرّر اعتباطياً، بل «أن يكون اللفظ المكرّر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلّا كان لفظة متكلّفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها»[٤]. يقول سليمان العطّار عن الموتيف: «القطع المتكرّرة في المعمار والزخرفة ... تتكرّر كلمة الموتيفة في الاستعمال الأدبي بشكل غير عادي»[٥]. ثمّ يقترح كلمة "الحرّيك" لمقابلة الموتيف في العربيّة. إذن الموتيف في الأفلام، هو المشهد الذي يتكرّر لغاية ما؛ وفي الموسيقى، هو النوتة التي تتكرّر لتكون الأساس في الألحان، وفي علم الرياضيات هو شكل الدالّة f(x)=[x] والتي تسمّى باللغة الفارسيّة (تابع متناوب). وإن كان التكرار قد وقع في الاسم كما جاء في مقالنا هذا؛ «لا يمكن القول إنّ هذا التكرار يهدف إلى تعريف الاسم المكرّر»[٦]. ذلك أنّ البحر معروف بوصفه تجمع كبير للمياه، له صفاته التي يعرفها البحّار وغيره. ويظهر ممّا تقدّم أنّ الموتيف في الأدب، فكرة أو كلمة أو جملة تتكرّر غير مرّة لتجلب انتباه القارئ أو السامع. يتّضح أنّ الكاتب أو الشاعر يبتغي أن يوصل ما

---

[١]- عباس ومنوچهر، آريانپور كاشانى، **فرهنگ انگليسى به فارسى**.

[٢]- قواميس على الإنترنت، **قاموس إنجليزي - عربي**، ورد رفرنس.

[٣] -طه، المتوكّل، **حدائق إبراهيم**، ص ٢٠٨.

[٤] - فهد، ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص ٦٠.

[٥]- دار الإعلام العربيّة، «**الموتيف في الأدب الشعبي والفردي**»، البيان.

[٦] - فهد، ناصر عاشور، **المصدر نفسه**، ص ٦٨.

في خلده إلى مخاطبيه عن طريق هذا التكرار المقصود، وقد يكون غير مقصود لكنّه ترسّخ في ذهنه وشغل باله ليدور حوله ينشد أبياته أو يسطّر كلمات نثره به. ولذا فهو يؤثّر في القارئ أو السامع تأثيراً ملحوظاً بسبب التكرار والتركيز على الفكرة أو المفردة أو الجملة، ويشدّه جاذباً إيّاه ليكتشف سرّ هذا التركيز والتكرار. تجدر الإشارة إلى أنّ كثرة التكرار للّفظ إن لم تكن وراءها غاية - كالغاية التي نحن في صدد دراستها في هذا المقال - قد تضرّ بفصاحة الكلام. ولنرَ كيف استخدم شهاب الدين موتيف البحر والبحار واليمّ في قصائده:

موتيف البحار عند الشعراء

لم يجاور الشعراء العرب البحار كثيراً، ولم يألفوا زرقتها الجميلة التي تسحر الأعين عندما تختلط بحمرة غروب الشمس؛ لكنّهم عرفوها بما يكفي من القرآن الكريم؛ قرأوا أنّ البحر طريق تسير فيه السفن، يقول الله في كتابه المجيد: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلامِ﴾.[١] وأنّه شاسع، حيث جعله الله مقابل البرّ: ﴿وَيَعْلَمُ مَا فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ﴾[٢]. وكريم فيه أنعم منها طعام ومنها زينة: ﴿وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْماً طَرِيّاً وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا﴾[٣]. والبحار أكثر سعةً من اليابسة، ولهذا استخدمها الله للكثرة: ﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً﴾[٤].

وهناك شعراء سافروا عبر البحار ورأوا بأمّ أعينهم تلك السكينة المأثورة التي يتمنّى الإنسان أن لا يفارقها ساعة؛ والشواطئ التي يأمل أن يسكن في جوارها أمداً بعيداً. وهناك من قرأ دواوين شعراء عاشوا قبله فخطا على خطاهم، وأصبح يستخدم البحر في قصائده. يقول زهير بن أبي سلمى:

---

[١]- الرحمن: ٢٤

[٢] - الأنعام: ٥٩

[٣] - النحل: ١٤

[٤] - الكهف: ١٠٩

يَنزِعنَ إِمّةَ[١] أقوامٍ لِذي كَرَمٍ بَحرٍ يَفيضُ عَلى العَافينَ إِذْ عَدِمُوا[٢]

ويقول أبو الطيّب المتنبّي:

وَبَحرُ أَبِي المِسكِ الخِضَمُّ الّذي لَهُ عَلى كُلِّ بَحرٍ زَخرَةٌ وَعُبابُ[٣]

ويقول الشريف الرضي:

تَغَامَسَ فِي بَحرِ الحَديدِ وَخَلفَهُ لِمَاءِ المَنايَا زَخرةٌ وَعُبابُ[٤]

وهل يعقل أنّ شاعراً مثل شهاب الدين[٥] الحويزي لم يقرأ ديوان أبي سلمى، أو ديوان المتنبّي، أو ديوان الشريف الرضي الذي تأثّر منه تأثيراً بالغاً بسبب المعتقد الديني المشترك؟! ونكاد نجزم وهذا ما وجدناه في ديوانه أنّه قرأها حتّى حفظها عن ظهر قلبه؛ ولذا سنجد أبياتاً غير قليلة تطرّق فيها

---

[١] محمد بن مكرّم، الأنصاري (ابن منظور)، **لسان العرب**. حرف الألف، إمّة: نعمة، مادّة أ م م، ص ٣٨٧

[٢]- زهير، ابن أبي سلمى، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص ١١٧.

[٣]- أبو الطيّب، المتنبّي، **ديوان المتنبّي**، ص ٤٧٩.

[٤]- الشريف، الرضي، **ديوان الشريف الرضي**، ص ٢٢٦.

[٥] الشاعر في سطور: اسم شاعرنا شهاب الدين الحويزي أبو معتوق، وقيل ابن معتوق، فقد عُرف بابن معتوق، ولم يكن اسم أبيه أو أحد من أجداده معتوقاً، كان اسم ابنه الأكبر معتوقاً؛ فهو على الأرجح أبو معتوق وليس ابن معتوق. وشهاب الدين الحويزي هو شاعر الملوك المشعشعيّين في القرن الحادي عشر الهجري. وُلد شهاب الدين سنة ١٠٢٥هـ.ق. / ١٦١٦م. وتوفّي سنة ١٠٨٧هـ.ق. / ١٦٧٦م. بعد أن بلغ الثانية والستّين من عمره. وأكثر قصائده جاءت في المدح، حيث خصّص منها ما يقارب الستّين بالمئة لملك الحويزة السيّد علي بن خلف المشعشعيّ. جمع ديوانه ابنه معتوق بأمر من الملك السيّد علي المذكور آنفاً والذي حظي بحصّة الأسد من قصائد المدح في ديوانه كما أشرنا. طُبع ديوان شهاب الدين قبل قرن مرّتين، مرّة في مصر على يد مصطفى البابي الحلبي وأخويه، ومرّة في لبنان على يد اللغوي المعروف سعيد الشرتوني. وقد أشاد بقصائد شهاب الدين كثير من الأدباء والمؤرّخين، وأنّه كان شاعراً مقتدراً جمع بين البلاغة والوصف والبديع. يبدأ شاعرنا قصائده بالغزل، ثمّ يتابعها بالمدح، إلى أن يختمها بالدعاء إلى الشخص الممدوح، وقد مدح الرسول الأكرم صلّى الله عليه وآله وسلّم، ومدح عليّاً عليه السلام، ومعظم قصائده كما أشرت سالفاً كانت في مدح الملوك والوزراء، وخاصّة الملوك المشعشعيّين الذين كانوا يحكمون في الحويزة وأرجائها؛ ولهذا اشتُهر بشاعر المشعشعيّين. (المصدر: عارف، عبد الله نصر، **أبو معتوق الحويزي شاعر الدولة المشعشعيّة**، صص ١٧و١٩و٢٣) .

شاعرنا إلى البحر والبحور، وهذا ما جعلنا ندرس موتيفها في ديوانه. يظهر من أشعار شهاب الدين أنّه قرأ القرآن ودواوين الشعراء الذين سبقوه قراءة عميقة، وتأثّر بها وتعلّم الكثير من العلوم البلاغيّة، والتأريخ، واللغة، والحكمة، ليصبح شاعراً من الطراز الأوّل في القرن الحادي عشر.

موتيف البحر في مدح ملوك الحويزة

اشتُهر شهاب الدين الحويزي في مدح ملوك الحويزة، حيث خصّص لهم ٨٥ في المئة من قصائده المدحيّة التي جاءت في الفصل الأوّل من ديوانه، وكان على رأس أولئك، الملك السيّد علي المشعشعيّ. ولا شكّ أنّ الفاقة هي التي اضطرّت الشاعر ليبالغ في مدح الملوك إلى هذا الحدّ، وقد شكّل هذا النوع من الشعر ٩٣ بالمئة من ديوانه. استهلّ شهاب الدين معظم قصائده بالغزل كما فعل الشعراء القدامى، إلّا أنّ هذا الاستهلال لا يشفع لديوانه كي لا يُعدّ من دواوين المدح. وفيما يلي ندرس جانباً من المدح الذي استخدم فيه البحر موتيفاً. اخترنا لكلّ نموذج عنواناً استخرجناه من البيت أو الأبيات التي تطرّقنا إليها في دراستنا، والتي جاء فيها ذكر البحر أو البحار.

استدعاء درّ البحر

قال شهاب الدين يمدح ملك الحويزة السيّد علي المشعشعيّ:

بَحرٌ إِذَا سُئِلَ النَّوالَ[١] فَدُرُّهُ يَطفُو وَدُرُّ البَحرِ فيهِ يَرسُبُ[٢]

يصف الشاعرُ الملكَ بالبحر الذي إذا سأله سائل، يتفضّل عليه بأغلى ما يملكه وهو الدرّ؛ في تناصّ من الآية القرآنيّة التي تدعو المؤمنين بالإنفاق من أطيب ما لديهم، حيث يقول الله سبحانه: ﴿يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَنفِقُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا كَسَبْتُمْ وَمِمَّا أَخْرَجْنَا لَكُمْ مِنْ الأَرْضِ وَلا تَيَمَّمُوا الْخَبِيثَ مِنْهُ

[١]- محمد بن مكرّم، الأنصاري (ابن منظور)، **لسان العرب**. حرف النون، النوال: العطاء، مادّة ن و ل، ص ٦٨٠

[٢]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ٦٨.

تُنفِقُونَ﴾[١] وكرم الملك لا يضاهيه كرم رجل آخر، هو كالبحر في العطاء، وكحاتم الطائي في البذل على السائل، ولا يكتفي بإعطاء القليل، ولا يُكرم بالرديء.

وكنّا ننتظر في ختام المصراع الأوّل أن يشبّه الشاعرُ كرم الملك بالبحر، البحر الذي اشتُهر بأنّه رمز للكرم والجود، فإذا به يفاجئنا فيجعل البحر أقلّ كرماً من الملك! استطاع الشاعر دون اللجوء إلى الطباق أن يرمز بالبحر الأوّل إلى البذل والسخاء، وبالبحر الثاني إلى البخل والإمساك. وجاء الطباق هنا بين (يطفو ويرسب)، ليبيّن الاختلاف بين درّ الملك ودرّ البحر، فدرّ الملك يطفو ليعرض نفسه أمام الذين يحتاجونه؛ أمّا درّ البحر فيرسب ويختبئ خوفاً من أن يستغني به أحد. وفي درّ الملك الطافي أمام المعوز إشارة إلى كرمه الذي لم يمنعه عن أحد، فالشاعر في هذا البيت استخدم الدرّ كناية عن العطاء والجود. وكُتبُ التاريخ تشهد أنّ الملك لم يكن يكرم الشعراء الذين يمدحونه فحسب، بل كان يجود بكرمه على الفقراء والمنكوبين إثر الحروب أيضا. وهناك موقف إنساني ذكره عالم ديني عاصره، حيث هبّ الملك لدعم النازحين من حرب اشتعلت بين العثمانين وآل أفراسياب.[٢]

وقد يستخدم مفردة البحر أكثر من مرّة في قصيدة واحدة، فيبالغ بها في مدح الملك السيّد علي الذي مدحه في ثلاثين قصيدة مطوّلة. تكرّرت لفظة البحر في هذا البيت مرّتين، فالبحر الأوّل موتيفه يرمز للكرم، والبحر الثاني رمز للإمساك. وموتيف البحار الكريمة غير غريب على الشاعر الذي عانى أشدّ المعاناة[٣] من الفقر والحرمان؛ فمن الطبيعي أن يتّخذه رمزا للعطاء ليجعل الملك يجود عليه. ولا حاجة أن يغور الباحث في قصائد شهاب الدين باحثاً عن الموتيفات، يكفي أن يقرأ قليلا من القصائد ليجدها -ومنها موتيف البحر- طافية على سطح قصائده، فهي تجذب انتباه القارئ من دون أي عناء منه بكثرة تكرارها، وتأكيدها على المواضيع التي كانت تشغل بال الشاعر.

---

[١]- البقرة: ٢٦٧

[٢]- سيد نعمة الله، الموسوى الجزائري، **الأنوار النعمانيّة**، ص ٣١٩.

[٣]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ٤.

استدعاء متعلّقات البحر كالموج واللجّ...

جاءت الأبيات التالية غير متوالية، وفي صفحات مختلفة من القصيدة التي مدح بها الملك السيّد علي:

رَكِبتُ بِهِ مَوجَ المَطَايَا وخُضتُ فِي ... بِحارِ المَنايَا طالباً دُرَّةَ الخِدرِ[٢]
أَيَا وَارِدِي لُجَّ[١] البِحارِ اكتَفُوا بِهِ ... فَسَبعتُهَا فِي طَيِّ أَنمُلِهِ العَشرِ
أَخُو هِمَمٍ يَستغرِقُ الدِّرعُ جِسمَهُ ... ومِن عَجَبٍ أَن يَغرَقَ البَحرُ بِالكَرِّ[٣]
وَأَضحَت وُحوشُ البَرِّ مِمَّا أَرَاقَهُ ... مِن الدَّمِ كَالحيتَانِ فِي لُجَّةِ البَحرِ[٤]

لقد استخدم الشاعر موتيف البحار في أربعة أبيات من قصيدة واحدة، وهذا الإصرار في تكراره، يعني أنّ لهذه الكلمة – جمعاً جاءت أم مفرداً- شأنها ومكانتها في مخيّلته؛ إذ «إنّ تكرار فكرة أو صورة أو رمز ما لتكوين الموتيف، يعني أهميّة تلك الفكرة والصورة والرمز عند الشاعر، حيث تضجّ وترغي في رأسه حتّى تملأ عليه نفسه[٥]». وقد وظّف الحويزي هذا الموتيف بعد أن ضجّ في رأسه وملأ نفسه ليفرغ من خلاله ما لديه من أفكار تارة في النسيب وتارة أخرى في المدح. وقد جاء البيت الأوّل في النسيب، وفي غزله يُشبع الحبيبة بالإطراء والوصف الجميل، وأنّ محاسنها ترويها النجوم عن الفجر، ويذكر خالها، وزهور خدّيها، وسيوف جفنها، ونبال هدبها؛ ثمّ يصف نفسه ودموعه ولوعة قلبه التي لو كانت في حشا المزن لمطرت جمراً؛ ويتكلّم عن ليل هجرانها، والذي يعود الضمير في (ركبت به موج المطايا) إليه. فقد ركب موج المطايا غير مبال بالأخطار التي سوف تتعرّض إليه مجازفاً لوصال الحبيبة التي يصفها بالدرّة المكنونة في الستر، وهذه الدرّة لا يجدها إلّا البطل الذي يواجه المنايا، ولا يخشى ممّا يوجد في أعماق البحر من أخطار.

---

[١] – محمد بن مكرّم، الأنصاري (ابن منظور)، **لسان العرب**. حرف اللام، اللجّ: معظم الماء، مادّة ل ج ج، ص ٥٧

[٢] – **المصدر نفسه**، حرف الخاء، الخدر: الستر، مادّة خ د ر، ص ١٣٣

[٣] **المصدر نفسه**، حرف الكاف، الكرّ: من أسماء الآبار، مادّة ك ر ر، ص ١٥٩

[٤]– شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**،، صص ٥١ و٥٢ و٥٣.

[٥]– رسول، بلاوي، وآخرون، **موتيف استدعاء الشخصيّات التراثيّة في شعر يحيى السماوي**، ص ٥٢.

والبيت الثاني جاء في مدح الملك، وفيه تعريض لكرمه وجوده؛ وأن لا حاجة أن يذهب المحتاج إلى غيره، لا حاجة أن يتحمّل المتاعب ويواجه الأخطار، وليس من اللزوم أن يرد لجّ البحر باحثاً عن الدرر، فالبحار السبع في طيّ أنمله العشر، ولكن كيف يدا الملك تتسلّطان على البحار السبع؟! هذا ما لا تستطيع عقولنا إدراكه في عالمنا الطبيعي، ولكن في الواقع الشعري يصبح أمراً ممكناً. وما قصّة البحار السبع التي ذكرها الشاعر في هذا البيت، والتي يُضرب المثل بها للكثرة؟ لا توجد في العالم بحار سبعة فقط، هناك المزيد من البحار على كرة الأرض، ولكنّ السبعة جاءت ربّما من السماوات السبع التي ذكرها الله جلّ جلاله في القرآن، ولذا أصبحت رمزاً للكثرة والغزارة. وقيل «إنّ رقم سبعة من الأرقام التي لها دلالة في بعض الأشياء، فهو رقم الكمال والتمام للكثير من الأشياء؛ لذلك نجد أنّ السماوات سبعة، طبقات الأرض سبعة، ألوان قوس قزح سبعة، وأيّام الأسبوع سبعة، فالرقم سبعة موجود ومتكرّر في كثير من الأشياء التي تعبّر عن الطبيعة[١]».

ويستمرّ الشاعر في البيت الثالث بمدح الملك، وجاء تعبير (أخو همم) على غرار (أخو سفر)، ليبالغ في همّة الملك الملازمة له دائماً، فالهمّة في قضاء الأمور لا تفارقه، هو ملك ذو همّة في تحكيم العدل، وفي العطاء، وفي البأس. وجاء ذكر الدرع الذي لا يُلبس إلّا في الحرب، ليبيّن أنّ بلاد المَلك تعرّضت إلى الاعتداء، وأنّه لبس درعه وتسلّح ليدفع شرّ من أرادوا به وببلاده سوءاً، وكان في مواجهتهم شجاعاً مقداماً يتقدّم جيوشه ليهبهم من الهمّة التي وصفه بها الشاعر. ومفردة البحر جاءت في هذا البيت لتعبّر عن عظمة المَلك في جميع الصفات التي ذكرها الشاعر آنفاً، فهذا المَلك العظيم كيف يستوعبه فضاء ضيّق كالدرع؟! وهل من الممكن أن يستوعب البئرُ البحرَ بوسعته؟! هذا ما يثير العجب!

ثمّ يستعرض الشاعر مشهداً من الحرب التي خاضها الملك ضدّ أعدائه، وجاء البحر في البيت الأخير ليبالغ الشاعر به في كثرة المقتولين من الجبهة المعادية، وشبّههم بالحيتان في قعر البحر لكثرتهم.

---

[١] ليلى، جبريل، **البحار السبعة وأسماؤها**، مقال.

هذا الإصرار في تكرار موتيف البحر والبحار في أربعة أبيات من قصيدة واحدة، يلفت انتباه المتلقّي ليتساءل عن علاقة الشاعر الوطيدة بالبحار، حتّى لو أنّه لم يرَها عن كثب. فموتيف البحر في هذه الأبيات يظهر للقارئ من حيث يدري أو لا يدري وهو يرى الشاعرَ يسهب في تكرارها. ولا نستبعد أنّ الشاعر كان يتعمّد هذا التكرار ويعتبره مبتكرا في قصائده، علماً بأنّ الشعراء القدامى «عدّوا التكرار في بعض صوره لوناً من ألوان التجديد في الشعر.[١]»

البحر وصفات الملك

قال يمدح الملك منصور بن عبد المطّلب:

لا يُدرِكُ الأمَلَ الأسنَى سِوَى رَجُلٍ يَشُقُّ بَحرَ الرَّدى عَن جَوهرِ الأمَلِ

ثمّ وفي نفس القصيدة جاء ببيتين متواليين:

يَا مَن يُشبّهُ بِالأَمطارِ نائِلُهُ أقصِرْ فَمَا لُجَجُ الأَبحارِ كَالوَشلِ
أُنظُرْ إِليهِ تَرى لَيثا وَشَمسَ عُلاً وَبَحرَ جودٍ بَرَاهَا اللهُ في رَجُلِ[٢]

الملك منصور كان أحد ملوك الحويزة، تولّى الحكم في عام ١٠٤٤ هـ بعد أن ثار ضدّ ابن أخيه وأزاحه عن السلطة. بنى قلعة المحسنيّة وشكّل فيها جيشا، وأصبحت المحسنيّة مدينة عامرة فيها الجامع والحمّام والأسواق. مدحه شهاب الدين في ثلاث قصائد مطوّلة.[٣] جاء ذكر البحر ثلاث مرّات في هذه القصيدة، ما يعني أنّ موتيف البحر محسوس جدّا فيها، والذي نستطيع بسهولة فهم دلالاته الرمزيّة. هذا التكرار المكثّف للبحار في أبيات الشاعر يدلّ على حضورها في وجدانه، لا شكّ أنّه كان يتصوّر أبّهتها وزرقة مياهها وجمال شواطئها وهو يقرأها في دواوين الشعراء، «وأدب

[١] – نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٣٠.
[٢] – شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ٢٤.
[٣] – جاسم حسن، شبر، **تاريخ المشعشعيّين وتراجم أعلامهم**، ص ١٢٢.

البحر العربي يتميّز بالثراء والتنوّع في المادّة الأدبيّة بشكل لا نكاد نجده في أدب أي شعب آخر.[١]» أو كان يسمع وصف رهبتها من الرحّالة الذين زاروا الحويزة آنذاك. هذا الحضور الدائم للبحار في وجدان الشاعر جعلها موتيفاً يبرزه تكراراً في أشعاره؛ والتكرار «يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الإصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه.[٢]» وهكذا فعل شهاب الدين حتّى استطاع أن يؤثّر على قرّائه، وعلى الباحثين واللغويّين ليهتمّوا بديوانه ويتناولوه بين الضبط والطبع والدراسة.

وفي البيت الأوّل معنى جميل، وتقوية للعزم وإثارة للهمّة. وهو تناصّ من الشاعر الشافعي، حيث قال:

بِقَدرِ الكَدّ تُكتَسبُ المَعالي وَمَن طَلبَ العُلى سَهرَ اللَيَالي[٣]

ولكن ما هذا الأمل الذي يصفه الشاعر بالسناء تارةً، وبالجوهر تارةً أخرى، وأنّه يستحقّ أن يشقّ المرءُ البحرَ ذا المخاطر والهلاك للحصول عليه؟! لا شكّ أنّه الأمل الذي لو لم يكن، لما كانت الحياة جديرةً أن تُحيا.

في البيت الثاني جاء بمدح جميل للملك وهو يصف كرمه وعطاءه بالأمطار، والأمطار جاءت جمعا ليشمل عطاؤها جميع البلاد، وليعمّ الخير في كلّ الأرجاء. ثمّ يصف كرمه بالبحار التي جاءت جمعا هي الثانية؛ وهل نستطيع أن نقيس البحار العظيمة بالماء القليل الوشل؟! هكذا هو نوال الملك بالنسبة إلى عطاء الآخرين.

وقد استخدم الشاعر فعل (برى) في البيت الثالث لصفات الملك التي أودعها الله فيه، هذا الفعل يدلّ على عناية خاصّة في الصنع، فهو ليس ليثاً كالليوث الأخرى في شجاعته؛ كلّا، لقد أحسن الله

---

[١]- أحمد محمّد، عطيّة، **أدب البحر**، ص ٨.

[٢] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٣١.

[٣]- محمد، الشافعي، **ديوان الشافعي**، ص ١٠٨.

في خلق هذه الصفة للملك، كأنّه أعطى الليوث هذه الصفة الحميدة، ثمّ فضّل الملك بشجاعة خاصّة براها له برياً.

أمّا في رفعة الشرف، فهو عالٍ بعلوّ الشمس، وفي الجود والكرم فهو بحر. وجاء البحر في البيت الأخير ليدلّ على سخاء الملك الذي لا يقاس بسخاء وإحسان رجل آخر. ويتكرّر موتيف البحر، ليصبح عنصراً فعّالاً في قصائد الشاعر. ويتكرّر الكرم ليكون موتيفاً آخر هو الثاني، هذان الموتيفان بينهما علاقة وطيدة؛ أينما جاء ذكر البحر، يستحضر الكرم نفسه؛ وإن جاء طارئ الكرم، جاء التشبيه بالبحر يتبعه.

بحر من النضار

قال يمدح الملك السيّد بركة المشعشعيّ:

بَحرٌ تَدفَّقَ بِالنُّضَارِ فَأغرَقَ الـ سَبعَ البِحارَ بِلُجِّ زَاخرِ مَدِّهِ[١]

السيّد بركة هو ابن الملك منصور، تولّى الحكم بعد أبيه عام ١٠٥٣ هـ، وكان أديباً يحبّ الأدب والشعر، يقصده الأدباء فيبالغ في إكرامهم، ولم يعدل مع القبائل بعد تولّيه الحكم، فسقطت حكومته بعد ستّ سنوات[٢]. مدحه شهاب الدين بثمان قصائد؛ يقول عمر موسى: «لكن إرضاء الممدوح لا بدّ منه لأنّه طريقة إلى الرزق والحياة.[٣]» وهذا الموقف لهذه الغاية لا يجعل الشاعر في مكانة محمودة. يشبّه الشاعر الملكَ السيّد بركة بالبحر الذي يتدفّق ويجري في قوّة، لكنّه لم يجرِ بالمياه السائلة التي نعرفها كالبحار الأخرى؛ بل يسيل بالنضار. وقد فاض هذا البحر من شدّة مدّه فغطّى البحار السبع التي قد تكلّمنا عنها آنفاً، وأغرقها! وهذا مدح بلغ حدّه في الوصف، لا نستطيع أن نتصوّر هذا المدح الجميل إلّا في الأفلام الأنميشن التي ينقلب فيها ماء البحر إلى ذهب نضار، ثمّ

[١]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ٣٢.

[٢]- جاسم حسن، شبر، **تاريخ المشعشعيّين وتراجم أعلامهم**، ص ١٢٩.

[٣]- عمر موسى، باشا، **تاريخ الأدب العربي العصر العثماني**، ص ٣٩٩.

يفيض هذا الذهب ليغرق البحار الأخرى بذهبه ليصبح المشهد خلّاباً يذكّر الإنسان بالجنان التي جاء ذكرها في قرآننا الكريم.

عندما يستخدم الشاعر موتيف البحار، يتجاوز شعره الحدود الجغرافيّة، فهذه البحار قد تكون بحاراً في مشارق الأرض، أو في مغاربها. ولم يذكر اسم الملك أيضاً، لتتجاوز الأبيات الأسرة الحاكمة كلّها.

«يساعدنا الموتيف في فهم أسلوب الشاعر ، مثلما يشير إلى القضايا / الأفكار التي كانت تتفاعل في ذهنه، وإذا وجد عند شاعر من الشعراء إنّما يوضّح تلك العلاقة الحميمة والتلاحم الكبير بين هذه الصور والمعاني وبين الواقع النفسي للشاعر ولتوجّهاته وآرائه[١]». ولولا هذا الموتيف والموتيفات الأخرى التي نستطيع أن نجدها في ديوان شهاب الدين، لكان الجمود هو الذي يتحكّم في قصائده، القصائد التي جاءت عموديّة، علما أنّ البعض يعتقد «إنّ نشوء الموسيقى الشعريّة من تكرار تفعيلة بعينها في قصيدة طويلة، أوقع نماذج هذا الشعر في رتوب مملّ وتشابه نغمي جعله أقرب إلى وقع أرجل الخيل وهي تجرّ العربات.[٢]»، وهذا يعني أنّ القصيدة الطويلة كقصائد شهاب الدين التي بلغ بعضها المئة بيت، يجب أن تتّصف بالمحسنات اللفظيّة، وبالبلاغة، وبالموتيفات المختلفة، هذا إذا ما أراد الشاعر أن تكون قصائده متدفّقة، مسليّة، وذات حيويّة.

بحر من متضادّين

وقال يمدح الملك السيّد حيدر المشعشعيّ:

بَحرٌ بِيومِ السّلمِ يَعذُبُ وِردُهُ وَيعودُ يَومَ الحربِ نَاراً تَسفَعُ[٣]

حكم السيّد حيدر الحويزة عام ١٠٨٩ هـ بعد وفاة أبيه الملك السيّد علي، وخالفه أخوه، وحصلت حروب داخليّة بين الإخوة أدّت إلى الخراب وضعفِ الإمارة، ثمّ توفّي السيّد حيدر سنة

[١]- رسول، بلاوي، مرضيّة، آباد، **موتيف النهر والبحر عند يحيى السماوي**، ص ٢.

[٢] مصطفى، جمال الدين، **ديوان مصطفى جمال الدين**، ص ٥٨

[٣]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ١٠٣.

١٠٩٢هـ[١]وقد مدحه شاعرنا بقصيدتين، جاء هذا البيت في إحداهما. وموتيف البحر يرمز في المصراع الأوّل إلى العطاء المعهود للبحار، المعنى الإيجابي الذي يجعل البحر يجود بسخائه الغزير للمقبلين عليه، الوالجين فيه، الراكبين أمواجه. ولكنّ هذا البحر الكريم الهادئ، ستتلاطم أمواجه وينقلب إلى جحيم إذا ما الحرب اشتعلت، سيضرب أعداءه من غير رحمة، يحرقهم بلهيبه الذي لا يرأف على من دنا ليمسّ مملكته. في المصراع الثاني يتقابل الموتيف مع نفسه ليمسي رمزاً للسلب والحرق، وفيه تناصّ من الآية ﴿وَإِذَا البِحَارُ سُجّرَت[٢]﴾. فالملك إن أعطى، لا يعطي القليل؛ لأنّه البحر، وإن غضب، لا يستطيع الأعداء أن يحتووا غضبه، يمسي غضباً عارماً كالبحر المسجَّر الذي يحرق الأعداء حرقاً.

بعض الرموز قد لا تظهر في الأشعار أكثر من مرّة أو مرّتين، كرمز البحر في الشطر الثاني من هذا البيت الذي رمزَ للدمار، وهذا هو الفرق بين الرمز والموتيف؛ الرمز لا يحتاج إلى تكرار ليصبح رمزاً، ولكنّ الفكرة أو الموضوع لا يُعدّ موتيفاً إن لم يظهر تكراراً ومراراً.[٣]

ومعظم قصائد شهاب الدين التي جاءت في المدح، بدأها بالغزل؛ ثمّ وبعد أن أشبع الحبيبة من الإطراء والنسيب، وبعد أن أفرغ ما كان في قلبه من ألم الهجران والاشتياق، راغ إلى مدح ممدوحه، ويتمّ هذا الانتقال من التشبيب إلى المدح بطريقة ماهرة جدّاً، حيث لا ينتبه القارئ إليه، وكأنّه جالس في قطار دون أن يحسّ أنّه غيّر مسيره وانتقل من سكّة إلى أخرى؛ وهذا يعني أنّ الشاعر بارع في تمشية قصائده.

وقد استخدم الشاعر الطباق في هذا البيت بين (البحر والنار)، ليدلّ على أنّ تصرفات الملك وقت السِلم والحرب تختلف اختلافاً فاحشاً، فهو وقت السلم ملك رحيم عطوف متهلّل؛ لكنه إذا ما اشتعلت الحرب ينقلب إلى ملك قاسٍ عنيف يهابه الأعداء ويهربون أمامه وكأنّهم يفرّون من نار

---

[١]- جاسم حسن، شبر، **تاريخ المشعشعيّين وتراجم أعلامهم**، ص ١٥٢.

[٢]- التكوير: ٦

[٣] - ميلاد، حيدري، **موتيف چيست؟**، هنر فردي.

تكاد تسفع أجسادهم. وجاء طباق آخر في نفس البيت بين (السلم والحرب)، وهو طباق حقيقي وإيجابي بين اسمين ليجعل البحر ذا المياه العذبة للسلم؛ والنار ذات اللهب والحريق للحرب.

استدعاء بحرٍ شعري

قال وهو يتغزّل بحبيبته:

أَرَدتُ بِهَا التّشبيبَ فِي وَزنِ شَعرِهَا فَغَزَلتُ فِي البَحرِ الطويلِ مِن الشِّعرِ[١]

وهنا أراد أن يتشبّب بالحبيبة التي لم يذكر اسمها في ديوانه الذي يبلغ مئتي وتسع وثلاثين صفحة، قطّ. ولا ندري أكانت تلك الحبيبة واحدة لا تزاحمها ضرّة في ديوانه، أم كانت للرجل حبيبات عدّة يتعمّد أن يُخفي أسماءهنّ حفظاً لمكانته الاجتماعيّة والاعتقاديّة والأدبيّة. فشهاب الدين كان يحضر مجلس الملك السيّد علي، وهو ممدوحه الأوّل في ديوانه، والسيّد علي رجل دين له تفسير في القرآن ومؤلّفات اعتقاديّة أخرى؛ إذن لا نستبعد أنّ شاعرنا كان يخشى على مكانته أن تُخدش عند الملك الذي أكرمه وأغدق عليه بالعطايا.

نعم، أراد الشاعر أن يتغزّل في وزن شَعر الحبيبة المجهولة، فإذا به يتّخذ وزن البحر الطويل من بحور الشعر لغرضه. وجاء ذكر البحر في هذا البيت مختلفاً معنىً عمّا سبقه، حيث كان البحر يأتي في الأبيات السابقة متقارناً بالبحور السبع؛ أمّا هنا فهو ينتمي إلى البحور الستّة عشر التي ينشد الشعراء قصائدهم فيها.

البحار وطلب المعالي

قال في قصيدة مدح بها الملك السيّد علي، وقد بلغت القصيدة أربعة وتسعين بيتاً من بحر الوافر:

وَمَن يَسعَى إِلى طَلبِ المَعَالِي فَلا عَجَبٌ إِذَا رَكِبَ البِحَارا[٢]

وهذا البيت يستحقّ أن يكون في عداد الأبيات التي شاعت في الحكمة والأمثال؛ وفيه تناصّ من بيت الشافعي الذي أشرنا إليه آنفا في مقالنا هذا. وكيف يطلب المرء العلا وهو لا يجازف لطلبها؟!

---

[١]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ١٣٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ١٧٧.

الذي يطلب العزّ والمعالي، ويريد أن يعيش في إباء وكبرياء، لا يجلس في بيته خائفاً من الأخطار التي تحفّ طريق النجاح والعلوّ؛ فمثل هذا ليس عجيباً إذا ما وجدته يركب الأمواج الهائجة في جرأة الرجال ذوي الهمم والطموح سائراً نحو قمّة النجاح. والملك السيّد علي لم يفز بالسلطة عن طريق الوراثة، لم ينل المعالي بسهولة ويسر، أبوه نُفي من الحويزة إلى الخلفيّة بعد أن كان قائداً في الجيش. هو أيضا تمّ نفيه إلى إصفهان وكاشان وقزوين[١]، وعاش حياة الغربة التي كان يشكو منها طوال مكوثه هناك، وديوانه مملوء بشكاويه من ألم البعد والفراق، ومن أبياته التي تظهر اشتياقه لبلاده التي يسمّيها بلاد الكرختين، وجاءت في ديوانه (خير أنيس لخير جليس):

يَحِنُّ إِلى أرضِ الحويزةِ نازحٌ يُؤَمِّلُ مِن دُنياه أوبةَ غَائبِ
إِذَا مَا ذَكرتُ الكَرختينِ وَأَهلَها عَرَفتُ هَوانَا مِن صَهيلِ السَّلاهبِ
دِيَارٌ بِهَا حَلَّ الشَّبابُ تَمائِمي وَأَرضٌ بِهَا جَرُّ الفَخارِ ذَوائبي
مَحلُّ هَوَى قَلبي وَنَجحُ مَطالِبي وَمَجمَعُ أَصحَابِي وَمَغنَى حَبائبي[٢]

ثمّ اعتلى عرش الحويزة بعزمه ونضاله ضدّ أعدائه، وبقي فيها ملكاً مدّة ثلاثة عقود إلّا قليلاً إلى أن توفّاه الله.[٣]

وجاء ذكر البحار في بيت شهاب الدين رمزاً للأخطار التي لا بدّ أن يغامر المرء في الدخول إلى لججها، وذلك إذا ما أراد أن ينال دررها التي ترمز إلى الفوز بما طلبه الملك. ويرمز موتيف البحر هنا إلى مركبة لا يبدو امتطاؤها سهلًا، لكنّها ستعلو بك إلى تحقيق أمانيك؛ فالرحلة مجازفة ومجهولة ومحفوفة بالمخاطر، لكنّ نهايتها سعيدة. واختار الشاعر طريق البحر وليس سواه، ذلك لأنّ البحر «هو المضياف الفاتح صفحاته لكلّ مغامر وطالب حياة جديدة حافلة بالمغامرات والأسرار»[٤].

---

[١]- عبدالرحمن كريم، اللامي، **شاعر الأهواز القومي**، ص ٤٦.
[٢]- **المصدر نفسه**، ص ٧٩.
[٣]- **المصدر نفسه**، ص ٥٤.
[٤]- أحمد محمّد، عطيّة، **أدب البحر**، ص ١٨٢.

البحر البخيل!

قال يمدح الملك السيّد علي:

لَو كَانَ لِلبَحرِ الخِضَمِّ سَمَاحُهُ لَم يَخزُنِ الدُرَّ اليَتيمَ بِقَعرِهِ[١]

من صفات الموتيف أنّه يشغل ذهن الشاعر، ويظلّ الشاعر يكرّره مستخدماً إيّاه لغايات عدّة منها:«دنيا جديدة، وكشف جديد، وخلاص من الرتابة، وانعتاق من القيود الأرضيّة، وخروج إلى آفاق البحر الرحبة الممتدّة بلا نهاية[٢]».

لمفردة السماح معانٍ عدّة، لكنّها جاءت هنا بمعنى السخاء والكرم؛ والبحر الخضمّ هو البحر الوسيع والعميق.

وعادة ما نَصِفُ الشخص الكريم بالبحر بما فيه من دُرر ونِعم أخرى، فالبحر اشتُهر في النصوص العربيّة وغير العربيّة بالكرم والجود؛ ولكن أن يأتي الشاعر ويجعل البحر بخيلاً أمام جود الملك وسماحه، هذا ما يسمّى تشبيهاً منعكساً للتفضيل، وإنّه وصف بليغ وصل إلى ذروته في المبالغة. يستطيع الشاعر أن يمكّن الذي نظنّ حدوثه مستحيلاً، فهو ذو خيال واسع يصيغ من المحال أمراً محتملاً، ولهذا وصف الله سبحانه في كتابه الكريم الشعراء بأنّهم ﴿فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾[٣] هذا إذا ما نظرنا إلى الجانب الإيجابي من تفسير هذه الآية للشعراء، وأن نعتبر هيامهم في كلّ واد يعني هيام خيالهم الشعري. ولو قرأنا بعضاً من ديوان شهاب الدين، اطّلعنا على الإكرام الذي تلقّاه من الملك السيّد علي، والذي رافقه مدّة تقارب ثلاثة عقود.

والدرّ اليتيم هو الدرّ الذي لا مثيل له، كما يقال في الأدب (البيت اليتيم)، وهو البيت الذي يعادل قصيدة بأكملها معنىً ومفهوماً؛ وكما نقول (فلان يتيم عصره في العلم، أو في الشجاعة، أو في الكرم)، إذا ما أردنا أن نصفه بالأعلم والأشجع والأكرم. والدرّ اليتيم هو الدرّ الذي يعزّ نظيره، وهو

---

[١]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ٧٢.

[٢]- أحمد محمّد، عطيّة، **أدب البحر**، ص ١٨١.

[٣]- الشعراء: ٢٢٥

الأغلى والأثمن بين الدرر الأخرى، وهذا يعني أنّ الملك يعطي مَن سأله أفضل ما لديه؛ وهو لا يتعلّم الكرم من البحر، بل هو أكرم من البحر كثيراً، ولو كان كرمه لدى البحر، لأظهر دره لطالبها ولم يخزنها في أعماقه. ومن صفات البخيل أنّه يخزن أشياءه الثمينة ولا يظهرها لمن يطلبها منه، ولهذا نرى البخلاء إذا ما أرادوا أن يتصدّقوا، تيمّموا الخبيث لينفقوه. إذن جاء البحر في هذا البيت ليدلّ على البخل أمام كرم الملك، والدليل أنّ البحر يخزن دُرّه في قعره، بينما الملك يبذل أغلى ما عنده للذين يلتمسون منه العطاء. وقد استخدم الشاعر فنّ التجسيد للبحر، فجعله هو الذي يخزن دره في قعره. وتجاوز القوانين الطبيعيّة مثل جاذبيّة الأرض وقوانين الفيزياء في السوائل، ليمنح البحر إرادة تتصرّف.

سخاء بحر الملك

قال يمدح السيّد منصور المشعشعيّ:

أَأَسْتَسقِي السَّحَائِبَ نَازِحَاتٍ وَهَذَا البَحرُ مُعتَرِضاً حِيَالِي[١]

اتّخذ الشاعر من البحر رمزاً لكرم الملك، وفي هذا الرمز تعريض للملك أن يتعهّد الشاعرَ بالخير، وأن يسوق إليه الجميل. في هذا البيت الذي جاء بصيغة السؤال الإنكاري، يقول الشاعر كيف أجلس منتظراً المطر من سحابة تمرّ وقد تمطر أو لا تمطر، والبحر حاضر ومتّسع أمامي؟! يصف الملك بالبحر لكثرة كرمه وجوده. هل من المعقول أن يستعطي من غيره وهو كالبحر في كرمه وعطائه؟! والملوك لا يضنّون على الشاعر الذي يمدحهم، خاصّة إن كان هذا الشاعر شخصا بوزن شهاب الدين، والذي عرف الملوك قيمة مدحه لهم، هذا المدح الذي يصبح كإعلان رسمي يدخل في حيّ ويخرج من حيّ آخر، يردّده الشيوخ لصغارهم، والأزواج لزوجاتهم؛ ويتناوله المدرّسون في مدرسة العلوم بالإعراب والتفسير والشرح، المدرسة التي أسّسها السيّد عبدالمطّلب جدّ الملك في الحويزة؛ وماذا يبتغي الملك أكثر من هذا؟! وكيف لا يختصّ الشاعرَ بمعروفه؟!

[١]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ٤٣.

تكرّر موتيف البحار كثيراً في قصائد شهاب الدين، فما الأفكار المستترة وراء هذا التكرار؟ اتّخذ شهاب الدين رموزاً مختلفة في قصائده، ومعظمها كانت تتوفّر في بيئته آنذاك، منها الظباء والخيول، والهلال والبدر، والنجوم التي كانت تتلألأ ليلًا في غياب الكهرباء؛ وكلّها موتيفات رمز بها إلى ما كان في نفسه من حاجة. والبحار التي أحبّها لصفائها الذي يشبه صفاء طباعه القرويّة النقيّة، ولهذا نرى الإلحاح والإصرار في تكرارها كموتيف، ولا مراء أنّه كان يريد من خلال هذا الموتيف أن يدعو المتلقّي ليتطبّع بطباع البحار بما فيها من جود وكرم وصفاء. لا يبتغي الشاعرُ بهذا البيت والأبيات الأخرى التي جاءت في الثناء والتمجيد، مدحَ الملوك فحسب؛ بل يريد أن يدعو الآخرين بالتخلّق بالصفات الحميدة أيضاً. الملك شجاع وكريم، فعليكم أيّها الناس - إذا ما أردتم أن تقتربوا إلى الكمال -أن تكونوا شجعان وكرماء، أن تكونوا ذوي همم، وبحاراً في السماح والعطاء. وإذا ما نظرنا إلى هذا البيت من زاوية أخرى، نجد أنّ الشاعر ينهى الإنسان الحرّ - إن تعرّض لضغوط الحياة واضطرّته الظروف إلى طلب الحاجة - ينهاه من أن يرفع حاجته إلى الشخص الحريص الذي لا تندّي يمينه، الشخص الذي يمنعه جشعه من البذل، فلا يسوق جميلاً، أو يكتفي بإعطاء الزهيد.

التسلّط على البرّ والبحر

قال يمدح الملك السيّد علي:

وَكَم قَبلَهُم صَبَّحتَ قَوماً بِغَارَةٍ فَلَم يَحتَمُوا مِنهَا بِبَرٍّ وَلا بَحرِ[١]

جاءت كم الخبريّة هنا لتبيّن أنّ الذين خرجوا على الملك لم يكونوا قلّة، ولم تختصر محاولاتهم الباغية ضدّ الملك الذي نعته الشاعر في أكثر من قصيدة أنّه ملك عادل، لم تختصر على محاولة واحدة أو محاولتين. واستخدام فعل (صَبّحتَ) تعني أنّ معظم الحروب كانت تُشنُّ في وضح النهار.

[١]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ١٠١.

ولو نظرنا إلى كتب التاريخ، لدعمتنا في رأينا حول كثرة الفتن التي أثارها الذين خرجوا على الملك من غير حجّة مقنعة.[١] وفي معظم هذه الحروب كان الملك السيّد علي يخرج من المعركة منتصراً[٢]. «أحيانا يُتّخذ البحر رمزاً للمنقِذ والمخلّص[٣]» كما ظنّه الفارّون من الملك فاحتموا فيه، ولكنّ الملك إذا ما غار على قوم باغين، هزمهم شرّ هزيمة؛ وهربوا ليحتموا في مغارة ما، أو ملجأ، أو مدخل، أو أن يهربوا عن طريق البحر؛ لكنّهم لم يجدوا مكانا آمنا للاحتماء فيه، ولم يستطيعوا الفرار من يد الملك وجيشه؛ لا في البرّ ولا في البحر! وجاء البحر لعجزه في احتمائه للفارّين من يدّ الملك الفتّاكة. استخدم الشاعر الطباق الحقيقي بين (البرّ والبحر)، ليسدّ الطرق كلّها أمام الفارّين من بطش الملك وجيشه. فموتيف البحر رمز للخلاص من جهة الفارّين، وفي المقابل هو رمز للعجز من جهة الملك الذي صوّر الشاعر قدرته الفائقة أنّها لا يصعب أمامها شيء.

وقال يمدحه في قصيدة أخرى مشيرا إلى غضبه حين الحرب:

لَو تَرتَمي فِي اليَمِّ مِنهُ شَرارةٌ لَغَدَت بِهِ الأمواجُ ذَاتَ وُقودِ[٤]

لقد بالغ الشاعر في غضب الملك إذا ما تعرّضت مملكته إلى خطر داخلي أو خارجي؛ من الانقلابات العسكريّة التي تحدث داخل المملكة لأجل كرسي السلطة؛ فترى الأخ يقتل أخاه، والابن ينفي أباه، وأبناء العمومة يتقاتلون وتسيل الدماء أنهارا لأجل كرسي الحكم. أمّا الخطر الخارجي ضدّ الملك فيأتي من جانب الدول المجاورة التي قد تسوّل لها أنفسها فتطمع في خيرات إمارة المَلك، أو قد تطمع بالتوسّع فتشنّ بجيوشها نحو الحويزة ونهري الكرخة وكارون؛ وعندها يشتعل بأس الملك نارا ليدفع شرّ هؤلاء الأشرار المعتدين. والشاعر يستطيع أن يتلاعب بقوانين الطبيعة حسب غاياته، فيصيّر البحر الذي من طبيعته أن يطفئ النار، يشتعل من شرارة واحدة. وجاء

---

[١]- عبدالنبي، قيّم، **پانصد سال تاريخ خوزستان**، ص ١٩٩. وكذلك محمد علي، رنجبر، **مشعشعيان ماهيت فكري -اجتماعي وفرايند تحولات تاريخي**، ص ٣٢٥

[٢]- عبدالنبي، قيّم، **پانصد سال تاريخ خوزستان**، ص ١٩٩.

[٣] - رسول، بلاوي، مرضيّة، آباد، **موتيف النهر والبحر عند يحيى السماوي**، ص ٩

[٤]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ١٠٩.

الشاعر بذكر متعلّقات البحر كالأمواج، واللجج، والمدّ الزاخر، ليمنح موتيفه قدرة ورهبة؛ فإن كان البحر هادئاً دون أمواج متلاطمة، ودون مدّ عالٍ، فلن يخشاه وارده؛ ولا يوصف ببحر المنايا، ولا يُضرب به المثل لمن أراد العلى أن يركب أمواجه.

نماذج أخرى

وفي ختام مقالنا نأتي بنماذج أخرى من الديوان دون شرحها ودراستها لكي لا يطول المقال، ونشير إشارة مقتضبة عن قصد الشاعر من البحر أو البحار:

قال في قصيدته البردة عندما تطرّق إلى مدح عترة الرسول:

يَدري الخَبيرُ إِذَا مَا خَاضَ عِلمَهُمُ أيُّ البُحورِ الجَوارِي فِي صُدورِهِمِ[١]

وجاء بذكر مفردة البحور بدل البحر للمبالغة في علم آل الرسول، وهذا ليس عجيباً إذ إنّهم تخرّجوا من مدرسة جدّهم النبيّ محمّد صلّى الله عليه وآله وسلّم.

وقال يمدح الملك السيّد منصور:

وَبُحورُ الظّلامِ غُرنَ وَعَامَتْ حُوتُهَا مِن ضِيائِهِ فِي غَديرِ[٢]

ووصف الظلام بالبحور حين عمّ على البلاد وغطّاها بسواده الحالك، ولا ريب أنّه يقصد الظلم الذي فشا بين الناس وسيطر على حياتهم ليقلبها إلى جحيم يحترق بها الضعفاء. ولكن حين اعتلى الملك منصور العرشَ، غارت هذه البحور السوداء من ضيائه الذي يبشّر بالعدل والخير والوقوف في وجه الظالمين.

وقال يمدح الملك السيّد بركة:

بَشَرٌ يُريكَ البَحرَ تَحتَ رِدَائِهِ وَالبَدرَ فَوقَ سَريرِهِ المُوضونِ[١]

---

[١]- شهاب الدين، الموسوي، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ص ١٥.

[٢]- المصدر نفسه، ص ٢٠.

والبحر العظيم الذي استطاع الملك السيّد بركة أن يحتويه تحت ردائه، يرمز إلى كرم الملك وعدله وصبره وطول باله. وهذه الصفات يجب أن يتخلّق بها كلّ ملك.

وقال يمدح الملك السيّد علي:

يا مَن إِذَا حَدّثتُ عَنهُ بِأنّهُ بَحرٌ فَلا أخشى وَلا أَتَحَرّجُ[٢]

والملك السيّد علي ثانية، هذا الملك الذي لا مراء أنّه أكرم شاعرنا ذلك الكرم الذي جعله يكثر في مدحه ويبالغ. يقول الشاعر بثقة تامّة إنّه لم يبالغ في مدح هذا الملك إذ يصفه بالبحر في كرمه، وفي عظمته وخُلقه، فهو إذن لا يتحرّج ولا يخشى من لوم الذين قد يتّهمونه بالمبالغة.

وقال يمدح السيّد محسن بن الملك السيّد علي:

فِي وَجهِهِ نورُ الهدُى وُبِغِمدِهِ نارُ الرّدَى وَبِكفّهِ بحرٌ طَمَى[٣]

لم يختصر الشاعر في استخدامه موتيف البحر على مدح الملك فحسب، بل تعدّى إلى أبناء الملك أيضا، حيث وصف وجه السيّد محسن بأنّه منوّر، ووصف سيفه بالنار التي تهلك الأعداء وتميتهم، ثمّ وصف كفّه بالبحر لكثرة كرمه وسخائه.

النتائج

استخدم شهاب الدين الحويزي شاعر القرن الحادي عشر الهجري البحر، والبحور، والبحار، والبحرين، أكثر من خمسين مرّة، واستخدم اليمّ أقل من عشر مرّات؛ فموضوع البحار في ديوانه موتيف جليّ. والموتيف في مقالنا هذا، رمز استخدمه الشاعر للعناية بموضوع البحار؛ وقد بيّن مخاطر لجج هذه البحار، وكشف من خلالها ما يشغل ذهنه، كما كشف بهذا الرمز صفات الملوك

---

[١]- **المصدر السابق**، ص ٣٥.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ١٢١.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ١٢٩.

الذين عاصرهم. وموتيف البحر أضفى على الأبيات جمالاً لدى المتلقّي، فعندما نسمع لفظه، يستحضرنا جمال طبيعته، ورمال شواطئه، ونوارسه، وسفنه...وهذه تمنح الروح بعض الهدوء والراحة. وهذا الموتيف يُظهر لنا مدى علاقة شاعرنا بالبحر، وقد ضخّ من خلاله ما خلج في داخله من مدح للملوك الذين عاصرهم. وفي جميع هذه الأسماء أبدع الشاعر في المجاز والتشبيه والكنايات وغيرها من المحسنات اللفظيّة، وهو يشبّه كرمَ وجودَ ملوك الحويزة بالدرر التي توجد في قعرها، وقد يفضّل كرمهم على كرم البحار بما تحتويه من لؤلؤ وخير تبتغيه العباد؛ ففي هذه الحالة على البحار أن تتعلّم من الملك الجود والإحسان، وليس العكس. وقد شبّه كرم الملوك المشعشعيّين بالبحار التي ظهرت موتيفًا واضحاً بسبب تكرارها وإصرارها في تقديم نفسها للمتلقّي، وفي أبيات أخرى جعل كرم الملك يفوق على كرم البحر وهو يظهر درره للمستحقّين المقبلين عليه، بينما البحار تخبّئها في أعماقها؛ فشتّان بين هذا الكرم وذلك البخل. إنّ هذه البحار لا تستطيع أن تطفئ شرارة غضب الملك أمام الأعداء، كما أنّها ورغم وسعتها لا تتمكّن من حماية أولئك الأعداء الذين بغوا على الملك وحاربوه، ثمّ اضطرّتهم جيوشه إلى الفرار من ساحة الحرب، فاتّجهوا نحو البحار ظانّين أنّها ستنجيهم من قهره نظرا لوسعتها ووفور طرق الفرار فيها؛ لكنّ الملك مسيطر على البراري والبحار، وستنالهم جيوشه أينما اتّجهوا. وهناك نموذج جاء الشاعر بذكر البحر فيه وهو يقصد بحر الشعر، وخصّ بحر الطويل للتشبيب بحبيبته. فهو موتيف واحد، لكنّ الشاعر استخدمه للحالة ولمتضادّها، وقد دخل البحر الذي خلقه الله، والمألوف معنىً بواسطة هذا الموتيف، ثمّ خرج ليلج في بحر آخر هو من خلق الفراهيدي.

وقد استخدم موتيف البحر رمزاً سلبيّاً محفوفاً بالمخاطر، وأنّه ليس كالوشل. كما جاء به رمزاً إيجابيّاً يتدفّق بالنضار إشارة إلى منتهى كرمه وجوده؛ وقد ينقلب هذا الموتيف من سائل عذب إلى نار تسفع فتحرق الأعداء حرقًا، وجاء رمزاً للضيق عندما جعله الشاعر لا يحمي الأعداء رغم وسعته. ويحاول الشاعر أن يستخدم فنّ التعريض في استخدامه البحار وعلاقتها مع كرم الملك ليجود عليه ويخصّه بالعطايا.

قائمة المراجع والمصادر

أ) الكتب العربيّة

القرآن الكريم

١- ابن أبي سلمى، زهير، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٨٨م.

٢- الأنصاري (ابن منظور)، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، بيروت: دار إحياء التراث العربي. ١٩٨٨م.

٣- باشا، عمر موسى، **تاريخ الأدب العربي العصر العثماني**، بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٩٨٩م.

٤- جمال الدين، مصطفى، **ديوان مصطفى جمال الدين**، بيروت: دار المؤرّخ العربي، ١٩٩٥م.

٥- الرضي، الشريف، **ديوان الشريف الرضي**، تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو، العراق: دار سلسلة التراث، ١٩٧٦م.

٦- الشافعي، محمد، **ديوان الشافعي**، تحقيق محمد عبدالمنعم الخفاجي، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهريّة، ١٩٨٥م.

٧- شبر، جاسم حسن، **تاريخ المشعشعيّين وتراجم أعلامهم**، النجف: مطبعة الآداب، ١٩٦٥م.

٨- طه، المتوكّل، **حدائق إبراهيم**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.

٩-عبدالله نصر، عارف، **أبو معتوق الحويزي شاعر الدولة المشعشعيّة**، بيروت: الدار العربيّة للموسوعات، ٢٠١٨م.

١٠- عطيّة، أحمد محمّد، **أدب البحر**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨م.

١١- اللامي، عبد الرحمن كريم، **شاعر الأهواز القومي الملك علي بن خلف الحويزي**، لبنان: الدار العربيّة للموسوعات، ٢٠١٢م.

١٢- المتنبّي، أبو الطيّب، **ديوان المتنبّي**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.

١٣- الموسوى الجزائري، سيد نعمة الله، **الأنوار النعمانية**، الجزء ٤، مطبعة شركة چاپ، ١٣٨٠ق.

١٤- الموسوي، شهاب الدين، **ديوان طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء المعروف بابن معتوق**، ضبطه سعيد الشرتوني، بيروت: المطبعة الأدبيّة، ١٨٨٥م.

١٥- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.

١٦- ناصر عاشور، فهد، **التكرار في شعر محمود درويش**، الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

ب) الكتب الفارسيّة

١٧- آريانپور كاشانى، عباس ومنوچهر، **فرهنگ انگليسى به فارسى**، تهران: مؤسسه انتشارات أمير كبير، ١٣٧٥ ش.

١٨- رنجبر، محمد علي، **مشعشعيان ماهيت فكري -اجتماعي وفرايند تحولات تاريخي**، تهران، مؤسسه انتشارات آگه، ١٣٨٢ ش.

١٩- قيّم، عبدالنبي، **پانصد سال تاريخ خوزستان**، تهران: نشر اختران، ١٣٩٣ش.

ج) المجلّات

٢٠- آباد، مرضيّة، وبلّاوي، رسول، «موتيف النهر والبحر عند يحيى السماوي»، **مجلّة العلوم الإنسانيّة الدوليّة**، العدد ٢٠، ٢٠١٣م.

٢١- بلاوي، رسول، وآخرون، «موتيف استدعاء الشخصيّات التراثيّة في شعر يحيى السماوي»، **مجلّة الأدب العربي**، العدد الأوّل، السنة السادسة، ١٣٩٣ش.

د) المواقع الإلكترونيّة

٢٢- جبريل، ليلى، «البحار السبعة وأسماؤها»، **المقال**، https://mqaall.com/seven-seas-names/، (٢٠٢١م).

٢٣- حيدري، ميلاد، «موتيف چيست؟»، **هنر فردي**، https://honarfardi.com/public-skills/routine/what-is-motif/، (١٤٠١ش).

٢٤- دار الإعلام العربيّة، «الموتيف في الأدب الشعبي والفردي»، **البيان**، https://www.albayan.ae/paths/books/٢٠١٢-٠٦-١٠-١٦٦٦١٦٨/١، (٢٠١٢م).

٢٥- قواميس على الإنترنت،، **قاموس إنجليزي عربي إلكتروني**، https://www.wordreference.com/enar/motif

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الثالثة عشرة، العدد السادس والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠١هـ ش/٢٠٢٣م

دراسة أساليب التكافؤ في ترجمة محمد حزبائي‌زاده من رواية«حين تركنا الجسر» على أساس نظريّة جوزيف مالون ١٩٨٨م

علي أكبر نورسيده*؛ حسن مجيدي**؛ مسعود سلماني حقيقي***

مقالة علميّة محكّمة

صص ٢١٨- ١٩٥

DOI: 10.22075/lasem.2023.28331.1342

الملخّص:

يعتني نقد الترجمة وبرؤية شاملة بأبعاد معرفية مختلفة للترجمة ولها أهمية لدى المعنيّين بالأمر. وإذا كان هذا النقد دون تحيّز أو حقد ووفقاً لمبادئ الترجمة وأطرها الصحيحة ومستندا إلى العلم والمعرفة، فسيحدث تغييراً وتقدماً كبيراً. هناك العديد من الأساليب والنظريات النقدية للترجمة منها؛ نظرية جوزيف مالون. ويمكن أن يؤدّي استخدام الأساليب الجديدة للترجمة إلى معالجة كثير من المشاكل في هذا المجال وما يرافقها. ويقدّم مالون للترجمة بعض الطرق، وهي: المطابقة، والتوافق، وإعادة التجميع، والتبادل، وإعادة الترتيب. وفي هذا البحث تمت دراسة ترجمة محمد حزبائي زاده لرواية (حين تركنا الجسر) لعبد الرحمن منيف بناء على نظرية جوزيف مالون. والبحث وصل إلى أنّ الترجمة كانت تتّفق مع عناصر المطابقة، والتوافق، وإعادة التجميع. ونجحت في نقل المعنى الضمني للكلمة والرسالة المخبأة فيها إلى القارئ نقلا صحيحاً مقارنة مع العنصرين الآخرين (التبادل وإعادة الترتيب).

كلمات مفتاحيّة: الترجمة، جوزيف مالون، حين تركنا الجسر، حزبائي‌زاده.

---

* – أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، إيران:(الكاتب المسؤول) الإيميل: noreside@semnan.ac.ir

** – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة الحكيم السبزواري، سبزوار، إيران.

*** – طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها،جامعة الحكيم سبزواري، سبزوار، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٠٦/١٦هـ‌ش= ٢٠٢٢/٠٩/٠٧م – تاريخ القبول: ١٤٠١/١٠/١١ هـ‌ش= ٢٠٢٣/٠١/٠١م.

المقدّمة

يسعى علم اللغويات إلى فهم التغييرات التي حدثت في الأصوات والكلمات والتراكيب والمعاني اللغوية وصياغة القواعد التي نتجت عن هذه التغييرات. وعلى الرغم من أنّ علم اللغة هو أحد العلوم اللغوية، إلّا أنّه لا يستغني عن العلوم الاجتماعية والإنسانية الأخرى، وبما أنّ الترجمة تعتبر نشاطاً لغوياً، فمن المعقول أن يُبحث عن آراء نقّاد اللغة في نقد الترجمة ويمكن اعتبار العلاقة بين علم اللغة والترجمة علاقة ثنائيّة؛ حيث يمكن استخدام إنجازات علم اللغة في ما يتعلّق بالتّرجمة ومن ناحية أخرى، يمكن دراسة الترجمة حسب النظريات اللغوية بدلاً من النظريات الأدبية أو النفسية حول الترجمة[١]. ويرى الباحث الإنجليزي جان كتفورد[٢] (١٩٦٥م)، في كتابه أنّه: «من الواضح أنّ أيّ نظرية للترجمة يجب أن تُستخرج من نظرية تتعلق باللغة أي نظرية لغوية عالمية»[٣]. وعلى الرغم من ذلك، فقد شكّك المنظّر الأمريكي نعوم تشومسكي[٤] في تطبيق نظريته في الترجمة وكان يعتقد أن نظريته لا تعني أن هناك إجراءات منطقية لترجمة اللغات إلى بعضها البعض[٥].

يتحمّل مترجم النصّ الأدبي مسؤولية كبيرة في نقل رسالة المؤلّف وأحاسيسه، حيث إن المؤلّف يكشف عن مشاعره في سياق الأدب ويُقدِّم للقارئ تجاربه التخيّلية وعواطفه المعنوية، ويقوم بطريقة غامضة بتعريف النفس المعقّدة للإنسان اعتمادا على قوة الخيال والعاطفة، ويخلّد مشاعره بأشكال مختلفة[٦]. ويرى الخبراء أن الترجمة الأدبية تصل إلى درجة عالية من الفاعلية عندما تثير اللغة المستهدفة لدى القارئ نفس الشعور الذي يحسّ به قارئ لغة المصدر[٧].

---

[١]- فاوست، ترجمه و زبان تبیینی بر پایهٔ نظریه‌های زبان‌شناسی، ص١٨.

[2]_ John catford.

[3]. Catford, a linguistic theory of translation pp1-192.

[4] _Noma chomsky.

[5]- Chomsky, aspects of the theory of syntax, p30.

[٦]- گرجی و رستم پور، نقد ترجمه فارسی منتخب آثار جبران در کتاب حمام روح بر اساس مدل گارسس، ص١٤٧.

صنّف مالون، بصفته أحد المنظّرين في مجال الترجمة، نظرية فينه وداربلينه وقدّم أساليب وإستراتيجيات جديدة للترجمة هي: «**المطابقة** والتبادل والتوافق وإعادة الترتيب وإعادة التجميع»[١].

إنّ مبدأ استكشاف المعنى هو أهم جزء في عملية الترجمة، حيث يحاول المترجم العثور على التكافؤات المناسبة والصّحيحة لكلّ كلمة وعبارة من اللغة المستهدفة إلى لغة المصدر. وإذا كانت التكافؤات المختارة تتوافق مع لغة المصدر، فللترجمة نفس تأثير النص الرئيس على القارئ وفي هذه الحالة نجد الترجمة عملا مفيدا[٢]. وفي الواقع، أثناء عملية الترجمة، يقع المترجم بين عالم المؤلّف وعالم القارئ وليس على استعداد ليتلف أحدا منهما ويُبقي الآخر.

وفي هذا البحث، أجريت دراسة ترجمة ستة فصول من ١٨ فصلا للترجمة. واخترنا هذه الفصول الستة التي وجدنا فيها شواهد للترجمة وفقا لنظرية مالون ويمكن تطبيقها على أساس هذه النظرية. ومن خلال دراسة عدد من المقالات والكتب المقدّمة حول نظريات الترجمة التي طرحت في القرنين التاسععشر والعشرين، نرى أن تلك النظريات من حيث بعض الخصائص والعناصر المدروسة متشابهة مع بعضها البعض، مثل نظرية الترجمة لليفون زوارت[٣]، كتفورد، نايدا[٤]، فينة وداربلينة[٥] وغارسيس[٦] ومالون. واقترح المنظّرون طرقا للترجمة مثل: التغيير والتعديل، والحذف، والزيادة، والتوسع، والانخفاض وإلخ... وهذا المقال يدرس أسلوب المترجم في الحصول على تكافؤ التعابير والكلمات عبر استخدام عناصر الترجمة المقدمة من ناحية جوزيف مالون ويسعى إلى أن يجيب عن هذين السؤالين:

---

[1] ،Malone, the science of linguistics in the art of translation, p2.

[٢]- رشيدي و فرزانة، ارزيابى و مقايسه ترجمه‌هاى فارسى رمان انگليسى شاهزاده و گدا بر اساس الگوى گارسس، ص ١٩.

[3] _Van Leuven Zwart

[4] _ Nida

[5] _Vinay & Darbelnet

[6] _Garce

١_ ما هو تأثير العناصر التي حددها جوزيف مالون في نقل الرسالة ومعنى العبارات في ترجمة حزبائي‌زاده لرواية (حين تركنا الجسر)؟

٢_ ما مدى انطباق الترجمة المنظورة مع نظرية مالون؟

خلفيّة البحث

لم نجد بحثا مستقلّا في مجال نقد ترجمة حزبائي‌زاده لرواية (حين تركنا الجسر) وفقا لنظرية جوزيف مالون لكنّ هناك عدداً من البحوث في مجال نقد ترجمة هذه الرواية أو بحوثاً في نقد ترجمة الروايات الأخرى وفقا لنظريات قريبة من نظرية مالون، يمكن الإشارة إليها:

_ رسالة ماجستير عنوانها «ترجمة كتاب (حين تركنا الجسر) ونقده» لأحمدي (٢٠٠٨م) نقدت ترجمة الكتاب المذكور. وقد تبيّن أنه لم يستخدم الباحث نظرية خاصة في تقييم الترجمة وقام بدراسة الرواية وعناصرها أكثر من نقد ترجمتها.

_ رسالة ماجستير عنوانها (تقييم ترجمة حزبائي‌زاده لرواية «حين تركنا الجسر» لعبد الرحمان منيف على أساس نظرية غارسيس) لشاه حسيني (٢٠٢١م)، درست ترجمة الرواية المذكورة على أساس نظرية غارسيس واستنتجت أنّ هذه الترجمة تميل إلى المخاطب وذلك باستخدام معايير كالاقتباس والبسط النحوي وغير ذلك ونرى فيها انطباقا أكثر مع المستوى اللغوي والمعنوي ولها أقلّ انطباق مع المستوى الحواري- الوظيفي.

_ مقالة (دراسة جزء من ترجمة رواية «الشحاذ» على أساس نظرية فينه وداربلينه) (واكاوى بخشى از ترجمه رمان "الشحاذ" بر اساس الگوى نظرى وينى وداربلنه) لنيازي وآخرين (٢٠١٩م)، منشور في مجلة دراسة اللغة، ولقد قام الباحثون باستخراج أمثلة مقارنة من ترجمة هذه الرواية مع مراعاة الطرق المقدّمة من جانب فينه وداربلينه. وتظهر نتائج البحث أنّ المترجم استخدم طرق الترجمة غير المباشرة ومن بين الأساليب المختلفة للطريقة المذكورة، أقبل على الاستيعاب أكثر من غيرها.

_ مقالة (نقد ترجمة رواية «فرانكشتاين فى بغداد» لأحمد سعداوي على أساس نظرية غارسيس) (نقد ترجمه فرانكشتاين في بغداد نوشته احمد سعداوى بر اساس نظريه گارسس) لبشيري وهادوي خليل آباد (٢٠٢٠م)، المنشورة في مجلة بحوث الترجمة في اللغة العربية وآدابها، درست ترجمة الرواية المذكورة ونظراً إلى نتائج هذا البحث، يمكن القول إنّ الترجمة المقدّمة ناجحة.

_ مقالة (إعادة التعرّف على عناصر التحوّل في ترجمة ابن عربشاه من كتاب مرزبان نامه على أساس نظرية فينه وداربلينه) (بازشناسى مؤلفه‌هاى دگرديسى در ترجمه ابن عربشاه از مرزبان‌نامه با تكيه بر الگوى وينه وداربلنه) لغفاري وآخرين (٢٠٢١م)، منشورة في مجلة بحوث الترجمة في اللغة العربية وآدابها. لقد ابتنى هذا البحث على إجراء نموذج فينه وداربلينه ويستهدف تقييم جودة ترجمة ابن عرب شاه وقياسها. أظهرت نتيجة البحث أنّ (فاكهة الخلفاء) ترجمة مقتبسة من مرزبانامة، وأنّ المترجم جعل لغة الترجمة طبيعية باستخدام بدائل تتماشى مع اللغة المستهدفة، واستبدال الجمل البسيطة بدلاً من التراكيب المعقّدة، وزيادة وتقليل معنى الكلمات.

لم يُدرس موضوع هذا المقال في أي بحث على أساس نموذج جوزيف مالون. ومهمّة هذا البحث هي الحصول على التكافؤ المناسب للكلمات والتعابير على أساس المؤشرات التي قدّمها مالون.

ضرورة البحث وأهميّتها

بما أنّ دراسة الترجمة وفق الآراء الجديدة توسع الآفاق المعرفية للدارسين وتساعد المعنيين على دراسة النصوص من الوجوه المختلفة ونظراً إلى عدم وجود دراسة مستقلة لهذه الترجمة، قمنا بدراسة حسب نظرية مالون عسى ولعلّ أن نفتح مجالا ولو ضيّقا في دراسة الترجمة.

منهج البحث

اتخذنا في هذا البحث المنهج الوصفيّ التحليليّ لدراسة الترجمة المذكورة واخترنا نظرية جوزيف مالون في هذا المسار واستفدنا من الطرق المقترحة لإظهار مدى نجاح المترجم في أمره وحاولنا إظهار مدى تطبيق هذه النظرية على الترجمة.

ملّخص رواية (حين تركنا الجسر)

تتطرّق رواية (حين تركنا الجسر) لعبد الرحمن منيف من كتّاب العرب الناشطين، والتي دوّنها في ١٨ فصلاً إلى معاناة المثقّفين في العالم العربي وقمع الحكّام وعنفهم وهذا من المكوّنات الثابتة في أعمال منيف. هذه الرواية هي قصة رجل فاشل اسمه زكي، كانت له مهمة مع رفاقه لبناء جسر فوق نهر لكي يعبره الجنود، لكن الأمر لم يتحقّق فعلا. ويرافقه كلبه الوفي فيردان ويلتقي برجل عجوز على ضفاف المستنقع ليتعلم منه الطريق لتحقيق أحلامه. وبشكل عام، هذه الرواية هي قصة حيرة الإنسان في العالم. وقد ترجم محمد حزبائيزاده هذه الرواية إلى الفارسيّة عام ٢٠١٥، واستخدم في ترجمته المفردات والتعابير الشعبية وابتعد عن استخدام العبارات الغامضة.

نظرية جوزيف مالون

يرى مالون أنه ليس لأبعاد اللغة وأبعاد علم اللغة استخدام واحد. فعلم اللغة التاريخي، إلى جانب بقية أقسام علم اللغة كالمقارن والتقابلي، يتواصل مع الترجمة تواصلاً قليلاً وهو يهدف إلى دراسة تغيرات اللغة وتطوّراتها عبر التاريخ. من ناحية أخرى، لعلم اللغة التاريخي الذي يدرس دور اللغة وبنيته دون أن يأخذ التغيرات التاريخية بعين الاعتبار، أهمية كبيرة في دراسة الترجمة[١]. وتعتبر نظرية جوزيف مالون من النظريات الجديدة في مجال الترجمة التي لم تُستخدم في نقد النصوص وتقييمها مثل النظريات الأخرى لحد الآن.

إنّ العناصر التي درسها مالون للترجمة تكمل نظرية فينه وداربلينه. فقد أضاف مالون المزيد من الفنون والأساليب مثل (المطابقة [٢]والتبادل[٣] والتوافق[٤] وإعادة التجميع [٥]وإعادة الترتيب[١]) إلى القائمة

١-منافی انارى، **رويكردى زبانشناختى به ترجمه**، ص ٧٧.

[2] _matching

[3] _zigzagging

[4] _recrescence

[5] _repackaging

التي حددها فينه وداربلينه[٢]. ويدّعي مالون أن هذه الأساليب والفنون «تُستخدم كأدوات لدراسة الترجمة المكتملة، أي أنّ لها أسلوباً تحليلياً، وهي فعالة كمساعدات للترجمة، أي أنّ لها خاصية وظيفية»[٣].

وقبل أن نتطرّق إلى دراسة الترجمة وفقاً لنظرية مالون، يجب القول إنّ الطريق المعهود في دراسة ترجمة النصوص حسب النظريات هو ذكر الطرق أو محاور النظرية وتحديدها ثم الإتيان بالنماذج لإبداء مدى نجاح المترجم أو فشله في عمله. فنحاول دراسة الترجمة لإظهار مدى تطبيق النظرية على الترجمة.

المطابقة: الاستبدال (equation) والتسوية (transposition)

الطريقة الأولى التي قدّمها مالون هي طريقة المطابقة والتي تتضمن عنصري الاستبدال والتسوية. طريقة مالون للتسوية والاستبدال هي نفس الترجمة الحرفية. والمطابقة هي عملية عامة ويمكن أن يكون لها وضعان:[٤]

أ): التكرار المتبادل للتسوية والاستبدال لأسباب أسلوبية: هذا الطريق يرتبط بشروط المترجم الذي يقدم نوعاً من الأسلوب كنوع من سلسلة المرجع المشترك (Co-refrence chain). مثلا نأخذ قصة بعين الاعتبار حيث يكتب طفل بهذا الشكل: استيقظ جان من النوم في صباح باكر. ذهب جان ليصطاد السمك. كان جان يحبّ اصطياد السمك بينما يكتب روائيّ بارع تلك القصة هكذا: استيقظ جان من النوم وذهب لاصطياد السمك. كان الشاب يحبّ الرياضة[٥]. وفي هذا المجال ترى

---

[1] _Reordering

[٢]- فاوست، **ترجمه و زبان تبيينى بر پايۀ نظريه‌هاى زبان‌شناسى**، ص ١٠٧.

[3]- Malone, **the science of linguistics in the art of translation**, p2.

[٤]_ فاوست، **ترجمه و زبان تبيينى بر پايۀ نظريه‌هاى زبان‌شناسى** ، ص ١٠٨.

[٥]_ **المرجع نفسه**، ص١٠٩.

مُنى بيكر[1] أنّه «تتمتّع كل لغة بأنماط خاصة للإرجاع حيث إنّنا نسمّيها أولويات كلية؛ الأولويات تتغير على أساس نوع النصّ»[2].

ب): الاستبدال بشيء ليست تسوية ولا استبدالا. أما بالنسبة إلى هذه الحالة يعني الظروف التي لا تشمل الاستبدال والتسوية، بل تشتمل على الاستقراض[3] والتطابق المصنوع من قبل[4] والتطابقات الكاذبة[5] أو المرادفات الكاذبة[6] فيمكن ذكر النماذج التالية:

١ _ منيف: نيرانك رَكّزْها عَلى العَدوّ الأساسي وَليسَ عَلى كُوز الذُّرة.

١_ حزبائي‌زاده: تيراتو طرف دشمن واقعى نشونه بگير، ول كن بلالو.

٢ _ منيف: العَجْزُ في دَمي، البَلاهَةُ فِي دَمي وَلاأسْتّحِقُّ شَيئاً.

٢_ حزبائي‌زاده: ناتوانى تو خونمه، حماقت تو رگمه و مفتمم گرونه!.

٣_ منيف: الجلّطُ لا يُساوي شّيئا.

٣_ حزبائي‌زاده: درنا مفتش گرونه.

٤ _ منيف: قُلتُ بِصوتٍ أَردتُه أنْ يَكونَ شديدَ الثّقةِ.

٤_ حزبائي‌زاده: با صدايى كه مى‌خواستم اعتماد به نفس در آن موج بزند، گفتم.

٥ _ منيف: عَينايَ مَليئتانِ بِالحُمرة ووجهي كالنُّحاسِ المَحروقِ.

٥_ حزبائي‌زاده: چشام كاسه خون و صورتم سياه سوخته‌اس.

٦ _ منيف: لِماذا يَمْتَلئُ قَلبُك بهذا الغَيظ كُلّه عندما تَراهُم يَحُومونَ عندَ المُستَنقعِ؟

٦_ حزبائي‌زاده: چرا وقتى مى‌بينى دور و بر مرداب مى‌پلكن، خون خون تو مى‌خوره و خشم توى سينه‌ات تنوره مى‌كشه؟

---

1 Mona Baker
2 Baker, **a coursebook on translati**, p183.
3 Carry-over matching
4 Prefabricated matching
5Faux amis

٤_ فاوست: **ترجمه و زبان تبيينى بر پايهٔ نظريه‌هاى زبان شناسى**، ص١٠٩.

٧_ منيف: قُلتُ له بِصوتٍ رقيقٍ: يجبُ أن نقتلها... أ تَسمعُ ما أقوله لك؟ أن نقتلها!

٧_حزبائي زاده: با صدايى نرم به او گفتم: بايد دخل شو بياريم. شنيدى چى گفتم؟ بايد حساب شو برسيم!.

٨_ منيف: وَقَفَ عَلى قائمتيه الأماميتين كأنّه يُريدُ أنْ يَنطلقَ. أَعرفُهُ عِندما يَنوي شَيئاً.

٨_حزبائي زاده: روى دو دستش ايستاد. انگار مى‌خواست خيز بردارد. وقتى قصد كارى مى‌كند، شستم خبردار مى‌شود.

كما يتضح من الأمثلة أعلاه، فإنّ المترجم قد سار في مسار التسوية (ترجمة حرفيّة) لترجمة الكلمات والعبارات التي أشير إليها بخطّ، وقام بتكافؤ كل واحد منها في صياغة الاستبدال. يرى مالون أنّ التسوية هي عملية ترجمة المفردات كلمة بكلمة. وفي بعض الأحيان، ومن أجل تنظيم النصّ المستهدف، من الضروري المرور عبر المسارات التي تخلق مفاهيم حرفية وموضوعية. كما يرى مالون أنّه عندما لا يمكن استخدام التسوية لأي سبب من الأسباب، فإن الاستبدال هو الطريق المناسب للترجمة. وأكثر أنواع التغيير شيوعاً في بنية الجملة هو الاستبدال الذي قام به المترجم لتطبيع النصّ. ومن خلال تغيير بنية اللغة وشكلها، يخلق المترجم تحولا في هذا المجال دون الإخلال بالمعنى[١].

وتبيّن أن المترجم قام بترجمة عبارة (ليس على كوز الذرة) التي تعني حرفياً في اللغة الفارسيّة (نه بلال را) إلى عبارة أمرية من(اترك كوز الذرة) في اللغة المستهدفة. وفي المثالين الثاني والثالث أخرج المترجم عبارة (لا أستحق شيئاً ولا يساوي شيئا) من شكلها الحالي وعبّر عنها على أنها تركيب اسمي (مفتمم گران است و مفتش گرونه). وفي المثال الرابع، قام بنقل التركيب الوصفي لـ(شديد الثقة) إلى شكل البناء الحالي وأضاف المعنى الضمني له في الترجمة. وبشكل عام، يمكن القول إنّ المترجم قد دخل في طريق الاستبدال بالمرور عبر قناة التسوية للنصّ المصدر

[١]-غفاري وآخرون، **بازشناسى مؤلفه‌هاى دگرديسى در ترجمهٔ ابن عربشاه از مرزبان‌نامه با تكيه بر الگوى وينه و داربلنه**، ص ١٧.

والمستهدف، وهكذا أعطى نوعاً من الانسجام والاتساق للترجمة. فهويحسن استخدام مثل أدوات الترجمة هذه ويخلق منها عملاً فخماً وجميلاً مما يترك انطباعاً أفضل لدى المتلقّي. وقد يكون سبب التعبير البديل أننا لا نميل إلى المتكافئ في أذهاننا بل نميل إلى تقديم متكافئ أكثر جمالاً وملائمة، لذلك نغير تعبير الجملة الفارسيّة لتتناسب مع التكافؤات التي نملكها عندنا، ويجب أن ننتبه إلى أن لا تؤديَ المكافئات المعنية إلى نقص معنى الجملة[١].

وفي المثال الخامس، الترجمة الحرفية لعبارة (ميلئتان بالحمرة) باللغة الفارسيّة هي (پر از سرخی)، يمكن أن يكون لتطبيق قاعدة التسوية لهذه المجموعة تأثير غير مناسب للقارئ. وقد قام المترجم باستخدام مبدأ الاستبدال بنقل العبارة المذكورة على أنّها مزيج من اسم المكان (كاسه خون) في النصّ المستهدف، وبإزالة معناه الحرفي والمتكرر، فقدّم الترجمة الدقيقة. ويتشكل الاستبدال وتغيير مظهر الكلمة بسبب الاختلاف في النظام الهيكلي للغتين. وتقع جميع التحولات مثل تحويل الهياكل الفعلية إلى اسمية و بالعكس، وتغيير عناصر الظرف، وتحويل الأفعال المبنية للفاعل إلى المبنية للمفعول وبالعكس، وتحويل الأسماء المفردة إلى صيغة الجمع وما شابه ذلك، في هذه العملية التي تحدث وفقاً لشبكة العلاقات النحوية [٢]. ونرى في النماذج الخمسة الأولى أن الاستبدال تبلور في اللغة المستهدفة.

واستخدم المترجم في الأمثلة الثلاثة الأخيرة التكافؤات التي لا تعتبر استبدالاً ولاتسويةً وفقاً لحالة ثانية من وتيرة المطابقة. فقد تم إجراء التكافؤات التي استخدمها المترجم لهذه الأمثلة الثلاثة وفقاً للمعايير الثقافية واللغوية للغة المستهدفة. فعلى سبيل المثال توجد هناك عبارة (يمتلئ قلبك بهذا الغيظ كلّه) في المثال السادس حيث لم يترجم حزبائيزاده هذه العبارة حرفيّا ولم يستخدم الاستبدال بل استخدم التكافؤ الثقافي واللغوي.

---

[١]-حيدري، **تغيير بيان و فاخرگويی در ترجمه از فارسی به عربی بر اساس نظرية وينه وداربلنه**، ص ٢٠٦.

[٢]- شهبازي و پارسايیپور، **بررسی تعريب داستان شاه و كنيزک مثنوی با تكيه بر الگوی وينه و داربلينه**، ص٢٥٢.

التبادل: الانحراف (divergence) والتقارب (convergence)

الطريقة الثانية التي اقترحها جوزيف مالون هي مكوّن التبادل (الانحراف والتقارب). كلّ منها يمكن أن يكون مفيداً في توضيح وشرح معنى الكلمة أو العبارة[١]. وقد يكون للانحراف أيضاً آثار جانبية. ربّما يستخدم المؤلف أداة مثل الغموض لخلق نوع من التشويق في لغة المصدر، في مثل هذه الحالة، قد لا يمكن خلق هذا الموقف في اللغة المستهدفة؛ لأن المترجم يجب أن يستخدم كلمة غير غامضة من خلال الانحراف. وقد يحلّ الانحراف المستبدل (Paradigmatic divergence) محل الانحراف المرافق (Syntagmatic divergence). هذا يعني أن المترجم يجب أن يجمع كل إمكانيات الترجمة معا، بدلاً من مجرد ترجمة كلمة واحدة في لغة المصدر في شكل انحراف إلى كلمة أو كلمتين في اللغة المستهدفة[٢].

والنقطة المضادة للتبادل هي التقارب؛ أيحالة يكون فيها متكافئ واحد فقط في اللغة المستهدفة للعديد من كلمات لغة المصدر. وفي كثير من الحالات، لا يبحث المترجم عن كلمة معينة للتعبير عن حقيقة صغيرة من الحياة، إلا إذا كان الاختلاف المعجمي الرئيس هادفاً ويظهر موقفاً أو ظروفاً معينة [٣]. والتبادل هو مصطلح يتضمّن الانحراف والتقارب. في مثل هذه الحالات، توجد كلمات في لغة المصدر تسمّى (أزواج ذات جذور مشتركة (doublet))، أي الكلمات التي لها نفس المعنى، ولكن معانيها الضمنية مختلفة[٤].

١_ منيف: أَضعتُ الثَّالوثَ المَجوسي الذي أَتْبَعُه فِي الصّيد.

١_ حزبائي‌زاده: تثليث ممنوعي كه تو شكار دنبال می‌كردم، دود شد رفت هوا.

٢_ منيف: املأ خَياشيمَك بِحفنَةٍ مِن التُّرابِ وَارقدْ وَأما الحركة المجنونة.

١- فاوست، **ترجمه و زبان، تبيينی بر پايهٔ نظريه‌های زبان شناسی**، صص ١١٢-١٣٣.

٢- **المصدر نفسه**، ص٨٨.

٣-**المصدر نفسه**، ص١١٥.

٤-***المصدر نفسه***.

٢_ حزبائي‌زاده: يه مشت خاک تو اون پوزت بتپون و بتمرگ و دست از اون ورجه وورجه‌های جنون آميزت بردار.

٣_ منيف: هَلْ قَدَّمتَ لي العَزاءَ بِطَقسٍ ذَليلٍ لأشعرَ أني مازلتُ مُهماً.

٣_ حزبائي‌زاده: يه تسليت خشک و خالی هم به من نگفتی تا خيال کنم هنوزم مهمم.

٤_ منيف: أيُّها الشَّيطانُ المُلوِّثُ المُتداخِلُ الأَلوانِ لَنْ تَفلِت.

٤_ حزبائي‌زاده: ای شيطان هفت رنگ، از چنگم در نمی‌ری.

نری بعض الأحيان في نصّ المصدر، كلمات وعبارات تحتاج إلى إضافة أو شرح أكثر من أجل توضيح معناها الدقيق وإزالة الغموض في اللغة المستهدفة. ويمكن التعبير عن هذه المشكلة في الأمثلة المذكورة. في المثال الأول، ذكر لكلمة التثليث (الثالوث المجوسي) كمتكافئ (تثليث ممنوعی) في اللغة المستهدفة. وقد يواجه القارئ بعض الغموض عند مواجهة هذه العبارة لأول مرة. في هذه الحالات، من المناسب استخدام الانحراف لتحديد المعنى الدقيق للكلمات والعبارات المعقدة. ويمكن أن يستخدم المترجم المتكافئ الأكثر دقة لـ (سه گانه باوری مسيحی) للمصطلح أعلاه من أجل إزالة الغموض حول هذه الكلمة، والتي أهملها المترجم في النهاية وتغافل عن ترجمتها الصحيحة . ولقد استفاد المترجم من كلمة (تو) لترجمة حرف جر (في). وهذا يعني أنه استخدم اللغة العامية وكان من الأفضل أن يترجم هذه الكلمة بشكل (در شكار). هذ النوع من الترجمة يعود إلى نمط المترجم، وأسلوبه و نظرا إلى أنّ الترجمة تقترب من اللغة العامية في أكثر الأحيان، على هذا نری أنّ هذه الهفوات اللغوية توجد في بعض صفحات الترجمة رغم أننا اتخذنا نظرية خاصة لا تلائمها مثل هذه النواقص. ورغم أنّ استخدام بعض المفردات العامية التي نجدها في طيّات الترجمة لا يخالف هذه النظرية، لكنّه من الأفضل أن نبدّل هذه المفردات بما يعادلها في الفصحى؛ لأنّ محاور هذه النظرية لاتتطرق إلى استخدام المفردات العامية بدل المفردات الفصحى فلايضرها هذا الأمر ولايمنعنا من دراسة النص المترجم. ونری في المثالين الثاني والثالث أنّ عبارة (الحركة المجنونة والعزاء بطقس ذليل) تعني حرفياً (حركت ديوانه وار و تسليتی دارای آب و هوای ذلت بار) في اللغة الفارسيّة. المتكافئ اللفظي للعبارتين المذكورتين له معنى غير واضح

حسب سياق النص، وسيواجه القارئ أيضاً هذا الغموض عند قراءة النص، فماذا يعنى (حركت جنون آميز و تسليتى داراى آب و هواى ذلت بار؟)، لذلك يقدّم المترجم المعنى المتكافئ والواضح لهذين التعبيرين في اللغة المستهدفة باستخدام قاعدة الانحراف، و ترجمهما: (دست از ورجه ورجه‌هاى جنون آميزت بردار وتسليت خشک و خالى) و أظهرت الترجمة المعنى للقارئ. وبمعنى آخر، يمكن القول إنّ الكلمات والتعابير الخاصة بكل نصّ توضع في تنسيقات دلالية مختلفة وفقاً لسياقها وموقعها. وقد يجد المترجم نفسه في موقف حرج عند مواجهة هذه المفردات والعبارات التي لها معانٍ مختلفة في ظروف مختلفة، وللتخلص من هذه المواقف، يمكن استخدام طرق مثل: ١_ الحذف الدلالي ٢_ التقليل الدلالي ٣_ الاستعلاء الدلالي[١].

وفي المثال الرابع، ذُكرت عدة سمات لكلمة (الشيطان) في لغة المصدر واستفاد المترجم من متكافئ واحد يعني (هفت رنگ) وذلك باستخدام عنصر التقارب. وعبارة (الملوّث المتداخل الألوان) تعني حرفياً في اللغة الفارسيّة (آلوده‌ى در چند رنگ وارد شده). لذلك حاول المترجم استخدام قاعدة التقارب لإعلام القارئ بما يعادل العبارة المذكورة. وفي الواقع، قام المترجم بترجمة محدودة متقاربة للمثال الرابع؛ لأنه لم يضف إليها عبارات ولم يترجمها حرفياً. وفي ترجمة نظام التقارب، يكون عمل المترجم سهلاً للغاية ويمكنه العثور على متكافئ مطابق تماماً للعبارة التي قصدها مؤلّف النصّ الرئيس في اللغة المستهدفة والتي تسمّى الترجمة المتقاربة المحدودة أو الغامضة؛ لكنّه في بعض الأحيان لا يكتفي بهذا الأمر[٢].

التوافق: التوسع (Expansion) والانخفاض (reduction)

التوافق هو عنصر آخر يحدّده مالون. والتوافق مصطلح عام للتوسع والانخفاض. ويمكن استخدام عنصر التوافق بدلاً من الاقتباس (adaptation) وهو بمعنى أنه يقدّم توضيحات عند صاحب اللغة

١-توكلي وآخرون، **تحليل فرايند همگرا و واگراى زبانى در ترجمه از ديدگاه نشانه معناشناسى گفتمانى (مطالعهٔ موردى عناوين فصول كتاب پيامبر ترجمهٔ حسين الهى قمشه‌اى)**، ص ١٨٥.

٢- **المصدر نفسه**، ص ١٨٤.

المستهدفة بدلا من الاقتباس الثقافي كطريقة لسدّ الفجوات. ويرتبط مدى قدرة المترجم على استخدام هذه الفنون بموقفه ووجهة نظره اتجاه النصّ وصعوبته[١].

ويحاول المترجم في كثير من الحالات توسيع الترجمة، وهو، في الحقيقة، يتعامل مع المعرفة الموسوعية، وبما أن هذه الأنواع من التوسع تملأ فجوات المعلومات، فإن مالون يسمّيها «التوسع التعويضي (compensatory amplifications)». ويمكن أن تتضمّن التوسعات من هذا النوع إضافة كلمة أو كلمتين في النصّ أو تضمين إضافة هامش سفلي أو حتى مرفق. وهناك بعض الإضافات التي يجب تطبيقها لأسباب لغوية، والتي يسمّيها مالون بـ«التوسّعات المصنّفة (Classificatory amplifications)»؛ لأنّ هذه الأنواع من التوسعات توضّح أن الكلمة المعنية ليست سوى واحدة من مجموعة الكلمات التي يمكن تمثيلها من جديد[٢]. ويتضمّن الانخفاض إزالة المعلومات غير الضرورية أو غير المهمة بحيث يكون النصّ أقرب من فهم المتلقّي. يتمّ ذلك إذا لم يكن هناك خلل في معنى النص ورسالته[٣].

١_ منيف: نَزَّ العَرَقُ فَجأةً و كأن كُتلةً مِن الثّلجِ البَاردِ أو كُتلةً مِن النّارِ تَدفنُني.

١_ حزبائي‌زاده: یک باره عرق از هفت بند بدنم سرازیر شد،گویی میان خروارها برف یا کومه‌ای آتش مدفون شده بود.

٢_ منيف: فَجأةً رَأيتُ المياه تَصْفَعُني.

٢_ حزبائي‌زاده: یک باره دیدم آب، شترق کشیده‌ای بر صورتم زد.

٣_ منيف: اصْرخي بِفَرحِ الأَبالسةِ حَتى تَتَشقَّقَ مُؤخراتُك النتنةُ فالهزءُ الذي يَمتلئ بِه الهواءُ لَمْ يَعُدْ يَهُمُّني.

٣_ حزبائي‌زاده: شادمانه فریاد بزنید این مسخرگی‌ای که هوا را مالامال کرده، برایم هیچ اهمیتی ندارد.

---

[١] _ فاوست، **ترجمه و زبان تبیینی بر پایه نظریه‌های زبان شناسی**، ص ١١٦.

[2] -Malone,.**the science of linguistics in the art of translation**, p45.

[٣] _**المصدر نفسه**، ص ٤٧.

٤_ منيف: نَسيتُ البُنْدُقيةَ التي كانتْ تَرْتَاحُ في يدي اليُمْنى وَنَسيتُ الطَّيرَ.

٤_ حزبائي‌زاده: تفنگم را كه در دست راستم آرام گرفته بود، از ياد برده بودم و پرنده را هم .

٥_ منيف: سَيأتي يَومٌ لايَنْسلُ رِجالُ هذه الأمةِ إلا الأقزامَ والمشوهينَ. والأقزامُ والمشوهونَ لايعرفونَ إلا أنْ يَموتُوا رَخِصينَ.

٥_ حزبائي‌زاده: يه روزى مى‌رسه كه زاد و رود مردای اين امت مى‌شه پس انداختن فرزندانى عقب مونده و كوتوله... اينا هم كارى حاليشون نيست غير اين كه مفت مفت جون بدن.

أحد فروع نظرية مالون هو التوسّع. في المثال الأول والثاني، يمكن رؤية عنصر التوسّع التعويضي. ولقد مثّل المترجم التوسّع التعويضي بإضافة المفردات والتراكيب مثل (از هفت بند بدنم) و(شترق) للتعبير عن المعنى الضمني وتوضيح معنى الجملة في الترجمة. وعلاوة على ذلك، لا يوجد تكافؤ للكلمات والعبارات المضافة إلى الترجمة في النصّ الرئيس. ولقد رسم المترجم المعنى الخفيّ في المفردات المذكورة للمتلقّي جيّدا وذلك باستخدام هذا المبدأ في ترجمته.

وفي‌الأمثلة الثالث والرابع والخامس، يمكن القول إنّ المترجم استخدم عنصر الانخفاض في ترجمته دون أن يكون مطّلعا على ذلك وقدّم بعض المفردات والعبارات من نصّ المصدر بشكل تركيب منخفض في النصّ المستهدف. والانخفاض هو مصطلح اعتبره كل من المنظّرين في مجال الترجمة و من هذه المصطلحات هو (الإزالة أو الحذف) من وجهة نظر مالون. وفي‌المثال الأول، قام بترجمة عبارة (اصرخي بفرح الأبالسة حتى تتشق مؤخراتك النتنة) على أنّها (شادمانه فرياد بزنيد). ويمكن أن يؤدي تقليل العناصر المعجمية في الترجمة وفقاً لسياق النصّ إلى خلق الاتّساق ونقل المعنى ومن الممكن أن يقلّل من جمال تماسك النصّ المستهدف أيضا. ولذلك يتمّ الحذف أو الانخفاض من أجل تقليص بنية الكلمة. ويمكن أن يكون هذا الأمر بالتزام أو بسبب إهمال المترجم وخطئه.

وفي المثالين الرابع والخامس، تكررت عبارة (نسيت والأقزام مشوّهين) مرّتين في لغة المصدر، وهو أمر غير مرغوب فيه في الفارسيّة؛ لأنّ الجملة الفعلية تبدأ بالفعل في اللغة العربية، وفي هذه الجملة عناصر متعددة، والمسافة طويلة بين الفعل الأول والفعل المتكرّر، فلذلك نحتاج إلى تكرار

الفعل. والمترجم استخدم متكافئاً مختلفاً لكلمة «هم و اينا هم» لعبارة (نسيت والأقزام والمشوّهين) من أجل منع التكرار في اللغة المستهدفة. ويجب أن نتذكر أن تقليل أو إزالة الكلمات والعبارات غير الضرورية في الترجمة لا يخلّ بالمعنى والرسالة الرئيسة للكلمة.

وقد يقوم المترجم بإزالة الترجمة أو الإضافة إليها في بعض الحالات. تكمن النقطة البارزة للغة في أن جاذبيتها الدلالية تنكشف عند إزالة إحدى ركيزتها أو متعلقاتها، أو حتى يمكن توضيحها بذكر تلك الكلمة أو العبارة المحذوفة. وبالطبع، يحقّ للمترجم الإزالة أو الإضافة فقط إذا كان هناك مبرّر. وعلى الرغم من ذلك، يبدو أن المترجم يمكنه حذف ما لا يخدم المعنى الكلي للعمل[١].

إعادة التجميع: التشتيت (dispersion) والتكثيف (condensation)

إعادة التجميع مصطلح اقترحه مالون ويتضمن التشتيت والتكثيف، حيث نعلم أنه في حالة إضافة المعلومات أو طرحها من النصّ أثناء التوسّع والانخفاض فأنه لايمكن التعبير عن نفس المعلومات الموجودة في شكل أطول أو أقصر في التشتيت والتكثيف. ويحدث التشتيت لسببين؛ أحدهما سبب بنيوي ويتعلق بالقدرة اللغوية، والآخر مرتبط تماماً بالترجمة[٢].

ويذهب مالون إلى أن التكثيف أقل فائدة من التشتيت. ومن استخدامات التكثيف على مرّ السنين الحاجة إلى إزالة أجزاء من النصّ التي بدت مملّة أو بغيضة أو كانت هناك إشكالية سياسية[٣]. والتشتيت مهمٌّ جداً في الحالات التي يتم فيها ترجمة مفهوم معقّد في لغةٍ ما، لكن ليس لها مثل هذه الشروط في لغة أخرى. وفي حالة التشتيت، تصبح ترجمة الكلمة أو العبارة أطول من النص الرئيس، ولكن في حالة التكثيف، تصبح الترجمة أقل وأقصر من النص الرئيس.

١-گنجيان خناری، **واكاوی چالش‌های ترجمۀ ادبی: بررسی تحليلی نوع متن، اجزای متن و چالش خواننده**، صص ١٠٩-١١٠.

٢- فاوست، **ترجمه و زبان تبيينی بر پايه نظريه های زبان شناسی**، صص ١٢٢-/١٢١

٣- **المصدر نفسه**، صص ١٢٤-١٢٣.

١_ منيف: لَوكُنتُ أَملِكُ شَمساً تَخترقُ الظُّلمةَ بِضوءٍ نِيزكيٍ مُذهلٍ هل يَجرؤُ هذا الوَغدُ عَلى التَّحدي؟.

١_ حزبائي‌زاده: اگر خورشيد تو مشتم بود و می‌تونستم تاريکی رو با نور شهاب گونهٔ شگفت انگيزش بشکافم، اين عوضی وجودشو داشت رو به روم بايسته و براق بشه؟.

٢_ منيف: الهزيمةُ حفرةٌ مَليئةٌ بِالوَحْلِ تَشُدُّني.

٢_ حزبائي‌زاده: شکست همچون باتلاقی مرا فرو می‌کشيد.

٣_ منيف: أما عَيناكَ الهَرِمتانِ فَكانتا تَقولانِ كلماتِ رديئةً بِحَقِّي.

٣_ حزبائي‌زاده: چشمای پيرت هم داشت فحشم می‌داد.

في المثال الأول كلمة (التحدي) بمعنى (مبارزه كردن و رو به روی شدن) في اللغة الفارسيّة. ولقد قام المترجم بزيادة ما يعادل الكلمة المذكورة من متكافئ واحد إلى عدة متكافات في الترجمة وذلك باستخدام عنصر التشتيت. جدير بالذكر أنّ هذا النوع من التشتيت أو التوسّع يتمّ من أجل توضيح معنى كلمات اللغة الرئيسة، والمجال مفسوح تماما للمترجم لاستخدام الكلمات. وفي المثال الثاني، قام المترجم بتكثيف عبارة (حفرة مليئة بالوحل) والتي تعني حرفياً (چاله پر از گل) في صيغة مضغوطة، أي (باتلاق) في اللغة الفارسيّة.

وفي‌المثال الثالث، تكافئ المترجم عبارة (كانتا تقولان كلمات رديئة بحقي) التي ترجمتها الحرفية (حرف‌های زشتی به من می‌گفتند) بصيغة موجزة (فحشم می‌دادند). ويمكن ترجمة عبارات نصّ المصدر بوضوح وشفافية، ممّا يمكن تقليل حجمها في اللغة المستهدفة. مثلا في المثال الثاني والثالث، صورة العبارتين المذكورتين واضحة ومميزة في اللغة الرئيسة. ولذلك، يمكن للمترجم أن يقدّم معناها بشكل مضغوط ومختصر في نص الترجمة من خلال تطبيق قاعدة التكثيف. وتحدث إعادة التجميع لأسباب مختلفة بما في ذلك الحاجة إلى تحديد شيء ما بالتفصيل في بداية النصّ وإيجاد طرق أسرع وكلمات أقصر للإشارة إلى الشيء نفسه في بقية النصّ للحيلولة دون الكتابة

الطويلة والإسهاب والحاجة إلى منع استخدام تراكيب الجمل المعقّدة، والحاجة إلى تبسيط التراكيب البلاغية، وما إلى ذلك...[١].

إعادة الترتيب (fresh makeup)

وهناك طريقة أخرى يقترحها مالون للترجمة هي (إعادة الترتيب). ويوضّح مالون المواقف التي يكون فيها إعادة ترتيب الكلمات معا أمرا ضروريا للفهم، مثلا عندما يُحصل على ترتيب جديد من خلال تقاطع البنى المعقّدة؛ أو لأن لغتي المصدر والهدف لهما تراكيب سردية وأسلوبية مختلفة[٢].

١_ **منيف: أمّا الرِّجالُ حِينَ يَتركُونَ الجِسرَ فإنّهُمْ يَنْتَهونَ.**

١_ حزبائي‌زاده: ولی مردا تموم میشن وقتی پل رو ول می‌کنن!.

٢_ **منيف: قُلتُ فِي نَفسي: الطُّيورُ الصَّغيرةُ تُتابعُ رِحلتَها دُونَ أَنْ تَحفِلَ بالكلماتِ الحَليقةِ.**

٢_ حزبائي‌زاده: با خودم گفتم: پرنده‌های کوچک به راهشون ادامه می‌دن، بدون این که خودشون رو باحرفای شیک و اتو کشیده سرگرم کنند.

٣ _ **منيف: أَلتِصقُ بِجَسِدها لَعلَّه يَمْنَحُني الشُّجاعةَ التي أُريدُها.**

٣_ حزبائي‌زاده: خود را می‌چسباندم به او تا دلم قرص بشود و جرأتی که لازم داشتم به من بدهد.

في المثال الأول، غيّر المترجم مكان السبب والمسبب في الترجمة و الزمن أيضا كذلك. تقديم الظرف «هنگام رهاسازی پل» في نصّ الترجمة، يخلق تماسكاً وترتيباً في الكلمات والمعنى، ولكن هذا أيضاً يخلق الاتّساق والانسجام في نصّ المصدر. ويمكن النظر في العبارة المذكورة من خلال النظر في المبادئ اللغوية وإعادة تقاطع بنيتها في شكل ترتيب جديد في اللغة المستهدفة، أي:(ولی مردها به هنگام رها کردن پل، تمام می‌شوند). وقد يمكن ألّا يكون أسلوب نقل الكلمات والعبارات ومتكافئاتها لطيفاً بعد ترجمة جزء من الجملة، وفي هذه الحالة سيحدث خللاً في التكامل البنيوي

---

[١]- فاوست، **ترجمه و زبان تبیینی بر پایه نظریه های زبان شناسی**،ص ١٢٤.

[٢]- **المصدر نفسه**،ص ١٢٥.

بين الجمل. ويجب الانتباه إلى ترتيب الكلمات بجانب بعضها البعض، و الاستخدام المناسب للعبارات في الترجمة لحلّ هذه المشكلة. وأيضا يجب وضع كل واحدة منها في مكانها الصحيح بعد تحديد عناصر الجملة حتى يدرك القارئ، عند مواجهة الترجمة اختلافه وتمييزه عن النصّ الرئيس.

وفيالمثال الثاني، قام المترجم بالترجمة من خلال الحفاظ على هيكل اللغة الرئيسة. ويسمّى تكوين الجملة باللغة المستهدفة مع الحفاظ على شكل لغة المصدر بالتداخل اللغوي. وبلغة أخرى يُظهر«التداخل اللغوي(linguisticinterference)» تأثير لغة المصدر على اللغة المستهدفة والذي يمكن أن يكون إيجابياً أو سلبياً. ويعمل التأثير الإيجابي على تسريع الترجمة، مثل الكلمات الشائعة بين لغتين، و التأثير السلبي يربك تكوين الجمل في الترجمة ويقلل من قابليتها للقراءة[١]. ويمكن للمترجم إعادة الترتيب للنصّ وتجميله من خلال إدخال الجملة (دون أن تحفل بالكلمات الحليقة) في الترجمة. وإعادة الترتيب للعبارة المذكورة في اللغة الفارسيّة هي كما يلي: (پرندههای کوچک بدون آنکه خودشون رو با حرفای شیک سرگرم کنند به راهشون ادامه میدن). ويدلّ أسلوب ترجمة مقدمة لهذا التعبير على التشابه في ترتيب موضع كلمات اللغتين المصدر والمستهدفة، بالإضافة إلى حدوث التناظر الصوري. وعندما يكون ترتيب الكلمات في جمل المصدر والترجمة واحداً سيحدث التناظر الصوري[٢] .

تعتبر عملية تغيير عناصر الجملة تحدياً للمترجم لإظهار قدرته في تكوين الجمل ونقل المعنى. وهنا على المترجم أن ينأى بنفسه عن لغة المصدر ويقترب من لغة المقصد في الترجمة قدر المستطاع. وبحسب ما قيل عن التناظر الصوري، فكلما زاد حجم الاستبدال قلّ التناظر الصوري[٣].

---

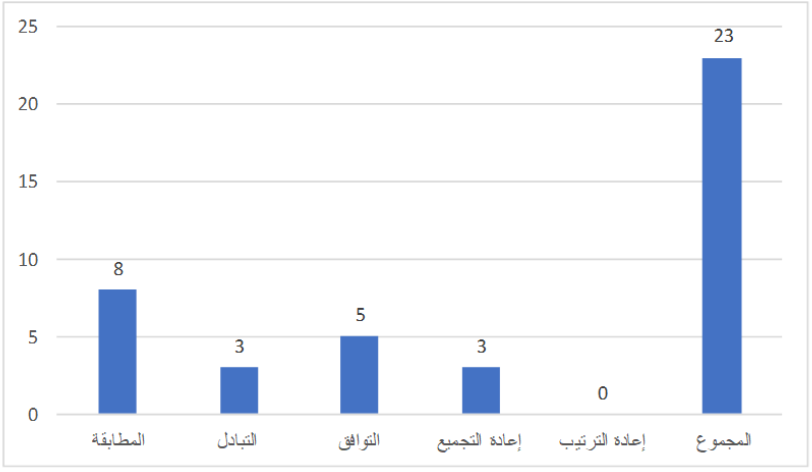
[1]_https://khazargolden.ir /tra

[٢]- أحمدي، **نقد ترجمه ادبی نظریهها و کاربستها**، ص ٢٤.

[3]_ https://khazargolden.ir /tra

وفي المثال الثالث، لم يهتم المترجم بترتيب الكلمات في الترجمة وجاء الفعل قبل المفعول به، هذا إذا كان المفعول به يأتي قبل الفعل بالفارسيّة. فإعادة الترتيب للعبارة المذكورة في الفارسيّة هو عبارة عن: (خودم را به او می‌چسباندم)، والتي تُركت بعيداً عن أعين المترجم. والتحدّي الأكبر في مجال التركيب هو مسألة بنية الجملة أو نظامها؛ لأن اللغة ليست مجرد مجموعة من الكلمات والعبارات ونرى أيضاً وجود المركبات فيها. ويختلف نوع تكوين كل لغة عن لغة أخرى، وبالتالي، يجب أن يكون المترجم على دراية كاملة بخصائص التكوين في كل من لغتي المصدر والمستهدفة[١].

الرسم البياني الدائري رقم ١ للنسبة المئوية لعناصر الترجمة في ترجمة محمد حزبائي‌زاده



الرسم البياني رقم ٢ لعدد عناصر الترجمة التي تمت مراعاتها من ناحية المترجم

١- گنجيان خناری، **واكاوی چالش‌های ترجمهٔ ادبی: بررسی تحليلی نوع متن، اجزای متن و چالش خواننده**، ص ١٠٨.

النتيجة

_ في ما يتعلّق بمدى انطباق الترجمة على أساس محاور نظرية مالون يمكن القول إنّ المترجم يسعى إلى تقديم ترجمة مناسبة رغم أنه لم يكن ملتزما بمحاور النظرية والعناصر والطرق المقترحة.

– تبيّن أن عناصر المطابقة والتوافق وإعادة التجميع كانت أكثر انسجاما مع ترجمة المترجم، ومن خلالها، تم نقل المعنى الضمني للكلمة والرسالة المخبأة فيه إلى القارئ بحذق. لذلك، فإن هذه العناصر الثلاثة مقارنة بالعنصرين الآخرين (التبادل وإعادة الترتيب) كان لها مزيد من الانعكاس والتعبير في ترجمة الأجزاء المختارة.

_وفي ما يتعلق بمنهج المترجم وأدائه على أساس النظرية المذكورة، تبين أن المترجم سعى أن يقدّم ترجمة مناسبة لكنّه، في بعض الحالات، تغافل عن تقديم ترجمة مناسبة. والعناصر التي اقترحها جوزيف مالون كانت متفقة تقريباً مع الترجمة في الأمثلة التي درسناها على الرغم من أنه يمكن ألا يكون مطلعا على هذه النظرية.

_ في قسم المطابقة ترجم حزبائي‌زاده المفردات والعبارات على أساس الحالتين الموجودتين في هذا العنصر (الاستبدال والتسوية).

– بالنسبة إلى قسم التبادل، أخطأ المترجم في الحصول على التكافؤ الصحيح لأحد النماذج كما أشرنا إليه خلال الدراسة. لكنّه استطاع أن يترجم بقية الأمثلة بشكل مقبول مبنيا على الانحراف والتقارب اللذين يقعان ضمن هذا العنصر.

– وفي قسم التوافق قدّم المترجم معنى الكلمات والجمل كلها على أساس التوسع والانخفاض والتزم بهذه المؤلفة في ترجتمه بشكل كامل. وفي إعادة التجميع أيضا تعهّد المترجم بمراعاة العنصرين المتعلقين بها (التشتيت والتكثيف) وأظهرهما في الترجمة بالضبط.

– لا نرى إعادة الترتيب في ترجمة حزبائي زاده وهو لم يأخذها بعين الاعتبار حيث أدى هذا الأمر إلى انخفاض جودة ترجمته.

- بعد دراسة قسم من هذه الرواية وجدنا ثلاثة وعشرين نموذجا يطابق عناصر الترجمة عند مالون، منها ٨ نماذج لعنصر المطابقة و٥ نماذج للتوافق، ٤ للتبادل و٣ لإعادة التجميع و٣ لإعادة الترتيب. ولقد أظهر المترجم العناصر الثلاثة للمطابقة والتوافق وإعادة التجميع بناءً على نموذج مالون في ترجمته بشكل كامل. وفي ما يتعلق بالتناوب، من بين الأمثلة الأربعة المذكورة، قام بترجمة ثلاثة نماذج في اللغة المستهدفة بناءً على النظرية المذكورة، وتجاهل موضوع إعادة الترتيب في ترجمته ولم يلاحظ أياً من هذه النماذج في ترجمته.

قائمة المصادر والمراجع

أ) الكتب

١_ احمدی، محمد رحیم، «**نقد ترجمه ادبی نظریه‌ها و کاربست‌ها**»، تهران: نشر رهنما، ١٣٩٥ش.

٢_ حزبائی‌زاده، محمد، «**پل ناتمام**»، چاپ اول، تهران: نشر پوینده، ١٣٩٢ش.

٣_ فاست، پیتر، «**ترجمه و زبان تبیینی بر پایهٔ نظریه‌های زبان‌شناسی**»، ترجمهٔ راحله گندمکار، چاپ اول، تهران: نشر علمی، ١٣٩٧ش.

٤_ منيف، عبد الرحمن، «**حين تركنا الجسر**»، الطبعة الرابعة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م.

ب) الرسائل والأطاريح

١_ احمدی، هادی،«**ترجمه و نقد کتاب «حین ترکنا الجسر»**»، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی، تهران: دانشکده علوم انسانی دانشگاه تهران، ١٣٨٧ش.

٢_ شاه حسینی، پیمان، «**ارزیابی ترجمه حزبائی زاده از رمان «حین ترکنا الجسر» عبد الرحمان منیف بر اساس الگوی گارسس**»، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی، سمنان: دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، ١٤٠٠ش.

ج) المقالات

١_ بشيری، علی و هادوی خلیل آباد، زهرا، «**نقد ترجمۀ رمان «فرانکشتاین في بغداد» نوشتۀ احمدسعداوي بر اساس نظریۀ گارسس»**، مجلۀ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش ٢٣، ١٣٩٩ش، صص ٣٠٤-٢٧١/

٢_توکلی، لیلی و دیگران، «**تحلیل فرایند همگرا و واگرای زبانی در ترجمه از دیدگاه نشانه معناشناسی گفتمانی (مطالعۀ موردی عناوین فصول کتاب پیامبر ترجمۀ حسین الهی قمشه‌ای)**»، مجلۀ پژوهش‌های زبان‌شناسی، ش ٢٢، ١٣٩٩ش، صص ١٩٦- ١٧٧/

٣_حیدری، حمیدرضا، «**تغییر بیان و فاخرگویی در ترجمه از فارسی به عربی بر اساس نظریۀ وینه و داربلنه**»، مجلۀ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش ٢٠، ١٣٩٨ش، صص ١٩٧-٢١٦/

٤_رشیدی، ناصر و فرزانه، شهین، «**ارزیابی و مقایسه ترجمه‌های فارسی رمان انگلیسی شاهزاده و گدا، اثر مارک تواین بر اساس الگوی گارسس(١٩٩٤)**»، مجلۀ زبان پژوهی، ش٣ ، ١٣٨٩ش، صص ٥٨-١٠٦/

٥_ شهبازی، علی اصغر و پارسایی پور مصطفی، «**بررسی تعریب داستان شاه و کنیزک مثنوی با تکیه بر الگوی وینه و داربلنه (مورد پژوهی مقایسه ترجمۀ منظوم هاشمی و جواهری)**»، مجلۀ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش٢٣، ١٣٩٨ش، صص ٢٦٨-٢٣٨/

٦_غفاری، سولماز و دیگران، «**بازشناسی مؤلفه‌های دگردیسی در ترجمۀ ابن عربشاه از مرزبان‌نامه با تکیه بر الگوی وینه و داربلنه**»، مجلۀ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش ٢٤، ١٤٠٠ش، صص ٩-٣٧/

٧_ گرجی، زهره و رستم پور، رقیه، «**نقد ترجمۀ فارسی منتخب آثار جبران در کتاب «حمّام روح» بر پایۀ مدل نظری گارسس**»، مجلۀ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش ٢٤، ١٣٩٩ش، صص ١٤٦- ١٨٤/

٨_ گنجیان خناری، علی، «**واکاوی چالش‌های ترجمۀ ادبی: بررسی تحلیلی نوع متن، اجزای متن و چالش خواننده**»، مجلۀ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش ١٨، ١٣٩٧ش، صص ٩٥- ١١٤/

٩_منافی اناری، سالار، «**رویکردی زبانشناختی به ترجمه»**، مجلۀ زبان و زبانشناسی، ش١، ١٣٨٤ش، صص ٩٠-٧٧/

١٠_ نیازی، شهریار و دیگران، **«واکاوی بخشی از ترجمۀ رمان «الشحاذ» بر اساس الگوی نظری وینی و داربلنه»**، مجلۀ زبان پژوهی، ش ٣٠، ١٣٩٨ش، صص ٧٢-٤٩.

د) المصادر الإنجليزيّة

1_ baker, Mona (1992) in other words: a coursebook on translation, London & new York: routledge.

2_Catford, john c.(1965) a linguistic theory of translation London: oxford university press.

3_Chomsky, Noam(1965) aspects of the theory of syntax Cambridge, ma: the mit press.

4_Delisle, Jean(1988) translation: an interpretive approach Ottawa: university of Ottawa press.

5_Malone, joseph l.(1988) the science of linguistics in the art of translation: some tools from linguistics for the analysis and practice of translation, Albany: state university of new York press.

هـ) المصادر الإنترنتيّة

١_ صادقي (١٦ ديسمبر ٢٠١٦)، قاعدة بيانات الترجمة، مبادئ الترجمة، نصائح لتحسين الترجمة:

https://khazargolden.ir /tra

چکیده‌های فارسی

کارکرد ارتباطی تصویر فوتوگرافی در رمان "تغريبة القافر" زهران قاسمی

زینب دریانورد *؛ محمد جواد پورعابد**؛ رسول بلاوی***؛ علي خضري****؛ هیثم الصویلي*****

مقالهٔ علمی - پژوهشی

DOI: 10.22075/lasem.2023.29373.1359

تصویر فوتوگرافی از جایگاه ویژه ای نزد انسان معاصر برخوردار است، به همین خاطر بهره گیری از این صنعت جهت رسیدن به هدف های معین، مهم می‌باشد. تصویر یکی از ابزارهای ضروری در روند ارتباط انسانی به شمار می آید، و در میزان تأثیر گذاری فرستنده بر گیرنده کمک می کند. تصویر فوتوگرافی توانسته است با بکارگیری دلالت‌ها بر درک و احساس گیرنده تأثیر بگذارد، چون عقل ناخودآگاه را مورد خطاب قرار می دهد و ناخواسته باعث می‌شود که محتوای آن را بپذیرد. همانا که آمیختگی زبان نوشتاری با زبان تصویری باعث مي شود که هر دو در راستای جذب گیرنده مورد توجه قرار گیرند. بنابراین پژوهش حاضر به جایگاه‌های متراکم تصویر مرئی در رمان "تغريبة القافر" زهران القاسمی می پردازد. رمان نویس برای پربار کردن متن ادبی خود از بعد بصری برخی مناظر روستاهای عمان بهره جسته، تا بتواند ارتباط میان خود و گیرنده را به نمایش بگذارد. به همین دلیل پژوهش برآن است که تجربه ی روایی قاسمی در زمینه ی بکار گیری تصویر بصری را شرح داده و نیز کارکردهای آن را در متن روایی، طبق شیوه ی توصیفی -تحلیلی، و با تکیه بر رویکرد کاربرد شناختی مورد کاوش قرار دهد. هدف این پژوهش کشف عناصر تصویر فوتوگرافی بکار رفته در رمان، و آشکار کردن نقاط مشترک بین زبان تصویر و زبان ادبی می‌باشد، همچنین دیدگاهی بصری از دلالت‌های کارکرد ارتباطی تصاویر را ارائه مي‌دهد. از مهم ترین یافته های این پژوهش می توان به اثر گذاری تصویر فوتوگرافی در افزودن بسیاری از اطلاعات دقیق به مخاطب همچون نشانه‌ها و تبیین جنبه های روانی در متن روایی، و نیز نمایاندن نشانه های بیانی و پنهان برای رساندن دیدگاه مشخصی از شخصیت های رمان، اشاره کرد. ازین رو این پژوهش به چند کارکرد تصویر بصری در متن روائی همچون کارکرد ارشادی، بیانی، روانشناختی و زیبا شناسی می پردازد.

کلیدواژه‌ها: رمان عمانی معاصر، تصویر فوتوگرافی، گفتمان ارتباطی، زهران قاسمی، رمان تغريبة القافر.

---

* – دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

** – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، ایران. (نویسنده مسؤول). ایمیل: m.pourabed@pgu.ac.ir

*** – استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

**** – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

***** – استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ذی قار، عراق.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵هـ.ش= ۲۰۲۲/۱۲/۲۶م – تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۱۱ هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۳/۳۱م.

طغیان دانش و تکنولوژی در رمان «حرب الکلب الثانیة» بر اساس فراروایت‌های پسامدرنیسم ژان فرانسوا لیوتار

احمد عارفی*؛ رجاء ابوعلی**

مقالهٔ علمی - پژوهشی

DOI: 10.22075/lasem.2023.28898.1350

چکیده:

لیوتار وضعیت عقل و دانش و تکنولوژی جامعه مدرن را بررسی کرد و آن‌ها را کامل رد می‌کرد، زیرا به اعتقاد او آنها ابزار قدرت و سرکوب در خدمت ثروتمندانی هستند که در نظام سرمایه داری که آن دو را برای کسب ثروت خلق کرد، با آن دو تجارت می‌کنند، پس تمامی جنبه‌های زندگی بشری را تحت تاثیر قرار داد و باعث نابودی او گردید. او فراروایت‌های گسترده را طرد کرد و خرده روایت‌های کوچک و موقتی را پیشنهاد کرد. این مقاله با توجه به روش توصیفی - تحلیلی و با تکیه بر مؤلفه‌های پسامدرن لیوتار در پی بررسی نقش نظام سرمایه‌داری به طور کلی و نقش دانش و تکنولوژی به طور خاص در رمان «جنگ دوم سگ» از ابراهیم نصرالله است. از یافته‌های پژوهش مقاله این است که در رمان «جنگ دوم سگ» دانش و تکنولوژی با قرار گرفتن در دست سیاستمداران و استفاده ابزاری از آن بشر را نابود می‌کنند، به گونه‌ای که قهرمان داستان راشد با اختراع آن باعث شباهت شخصیت‌های داستانی شده تا در اثر آن، آشوب و در نهایت نابودی بشر را به ارمغان آورد. از نظریه‌های مشابه لیوتار و ابراهیم نصرالله این است که هر دو نظام سرمایه‌داری و دانش و تکنولوژی و بیمارستان را ابزار قدرت و سرکوب می‌دانند و به بحران‌هایی که جامعه مدرن و نظام سرمایه‌داری و دانش و تکنولوژی آن به آنها در نتیجه استفاده ابزاری برای کسب سود، منجر شده‌اند، اشاره کرده‌اند، با این تفاوت که لیوتار پروژه روشنگری و عقل مدرن و مظاهر آن را کامل رد می‌کند، که نمی‌توان جامعه مدرن با مظهرهایش را رد نمود، چون جامعه مدرن با تمام کاستی‌هایش تا حد بسیاری در فراهم نمودن زندگی بهتر، آزادی، برابری، برداشتن ستم و تبعیض نژادی و غیره موفق عمل کرده است، اما به نظر می‌رسد که نصرالله بدون رد کامل آن، بهبود و اصلاح جامعه مدرن را از خلال عقل ارتباطی برگرفته از گفتگوهای شخصیت‌های داستانی و ارائه استدلال به وسیله این شخصیت‌ها پیشنهاد می‌دهد، هر چند که گفتگوهای زیاد رمان اشاره به دموکراسی و آزادی بیان ندارد، بلکه اشاره فاشیسم و دیکتاتوری و غلبه پنهانی دارد، تا جائی‌که شخصیت‌های دیکتاتور آزادی بیان را از شخصیت‌های اسیر گرفته و آنها را تحقیر کرده و در هنگام سخن گفتن و پرسیدن به آنان اجازه سخن گفتن و پرسش را نمی‌دهند.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم؛ لیوتار؛ طرد فراروایت‌ها؛ نظام سرمایه‌داری و دانش و تکنولوژی؛ ابراهیم نصرالله و رمان «حرب الکلب الثانیة».

---

* - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) Ahmad.ac73@gmail.com

** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۸هـ.ش= ۲۰۲۲/۱۱/۱۹م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۲ هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۲/۰۱م.

بررسی اسالیب مؤدّبانه در زبان عربی بر اساس نظریّه ادب براون و لوینسون

محمدعلی عامری*؛ علی ضیغمی**؛ سید رضا میراحمدی***

مقالۀ علمی - پژوهشی

DOI:10.22075/lasem.2022.23600.1286

چکیده:

مؤدّبانه سخن گفتن راه را برای تعاملی موفق با مخاطب هموار می‌کند و مانع از شکست کاربردشناختی می‌گردد. مقاله حاضر روش مؤدّبانه در زبان عربی را بر اساس نظریّه ادب براون و لوینسون، در کنار نظریّه بروک و ناگاساکا که برگرفته از نظریّه مذکور است، بررسی کرده است. این پژوهش ضمن بررسی پیشینه ادب در زبان عربی، تفاوت میان دو اصطلاح تلطّف و تأدّب را بیان نموده است، و روش‌های کلام مؤدّبانه را در زبان عربی با ذکر مثال‌هایی کاربردی مورد مداقه قرار داده است. همچنین پژوهش حاضر سطوحی را جهت تسهیل به کارگیری اسالیب مؤدّبانه پیشنهاد نمود. نتایج پژوهش حاضر عبارت است از استفاده از اصطلاح تلطّف به معنی بیان زیبا که در برابر تابوی کلامی قرار می‌گیرد و به کارگیری ادب جهت اشاره به نظریّه براون ولوینسون. امکان بررسی روش‌های مؤدّبانه ضمن تقسیم آن به چهار دسته اصلی (مخاطب قرار دادن، استفاده مؤدّبانه از روش مستقیم، عذر خواهی و پرسش) و شاخه‌های آن. ارائه سطوحی برای ادب طبق نظریّه براون و لوینسون در سه سطح، بدین صورت که با افزایش سطح، میزان تهدید وجهه مخاطب نیز افزایش می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: نظریّه ادب، اسالیب مؤدّبانه، سطوح ادب، شکست کاربردشناختی.

* – دانش‌آموخته دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

** – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان. (نویسنده مسؤول) ایمیل: zeighami@semnan.ac.ir

*** – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۱۴هـ.ش= ۲۰۲۱/۰۶/۰۴م – تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۷ هـ.ش= ۲۰۲۲/۰۱/۰۷م.

انسان نمونه در آینه نهج البلاغه

پیامبر اکرم (ص) به عنوان نمونه - بررسی هنری سبکی

منتجب عمران *

مقالۀ علمی - ترویجی

DOI: 10.22075/lasem.2023.7790

چکیده:

این پژوهش با توجه به فرمایشات امام علی در نهج البلاغه، به بررسی تصویر شخصیت آرمانی پرداخته است که در شخصیت پیامبر اسلام (ص) نمود پیدا می‌کند؛سپس با ارائه نظرات برخی از فلاسفه درباره انسان به طور کلی آغاز می‌شود و به انسان آرمانی به طور ویژه می‌پردازد؛ انسان آرمانی بخشی است که بیشترین قسمت تحقیق را به خود اختصاص داده است، لذا براساس یکی از خطبه‌های امام علی که در آن به ویژگی‌های رسول خدا (ص) بیان شده است، به بررسی آن می پردازد که از طریق آن ویژگی‌های انسان آرمانی درک می‌شود یا اینکه یک شخص باید چه باشد و این کار با قالبی صرفاً هنری و زبانی انجام می‌شود.این پژوهش قسمت‌های مختلف آن و عناصر چندوجهی‌اش را روشن می‌کند و زیبایی شناختی آن را نشان می‌دهد. جنبه ها، و تأثیر تصویر هنری، زبان و ضرباهنگ موسیقایی در تبیین تصویر انسان نمونه - حضرت محمد (ص) را آشکار می‌کند، بدون اینکه زمینه‌ای که در آن قرار گرفته است را از دست بدهد.

کلیدواژه‌ها: انسان آرمانی، پیامبر (ص)، صفات هنری، زبانی، آهنگ، تصویر هنری.

* - دانشجوی دکتری گروه زبان عربی، دانشگاه تشرین، سوریه. ایمیل: montajb2009@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۷/۲۸هـ.ش= ۲۰۲۱/۱۰/۲۰م - تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۰۱/۳۰ هـ.ش= ۲۰۲۲/۰٤/۱۹م.

بررسی تطبیقی- آماری ویژگی‌های شکلی غزل در عربی و فارسی

آمنه فروزان کمالی*؛ علی‌اصغر قهرمانی‌مقبل**؛ ناصر زارع ***

مقالۀ علمی - پژوهشی

DOI: 10.22075/lasem.2023.28286.1340

چکیده:

پیوند میان شعر و موسیقی پیوندی استوار و ناگسستنی است. پیشینه موسیقی در شعر از تأثیر و تأثر موجود در اصول و مبادی آهنگین دو ادبیات عربی و فارسی پرده برمي‌دارد. افزون بر مضمون غزل، شکل و موسیقی خارجی آن از عوامل استقبال مردم به سرودن و خواندن این قالب شعری است. ما در این مقاله از منظر ادبیات تطبیقی، درصدد بررسی وزن غزل در دو ادبیات عربی و فارسی هستیم تا از این رهگذر به وجوه اختلافات و اشتراکات موجود در این زمینه و نیز تناسب و هماهنگی موجود بین معنا و شکل غزل در این دو ادبیات دست یابیم.

با بررسی اوزان قصاید و مقطوعات غزلی در ادبیات عربی به تشابه آن با اوزان پرکاربرد در اشعار عربی به صورت کلی پی بردیم، به طوری که اوزان طویل، وافر، کامل و... از اوزان پرکاربرد به شمار می‌آیند. اغلب اوزان پرکاربرد در غزلیات فارسی را نیز مشابه اوزان پرکاربرد اشعار فارسی یافتیم. اوزان قالب غزل فارسی در قرون مختلف به دلیل شرایط زمانی و مکانی متفاوت بوده است؛ در قرن ششم که غزل نوظهور بوده است، اوزان آن از تنوع بیشتری برخوردار است و از اوزان کوتاه نیز بهرۀ بیشتری برده است. سپس در قرون بعد غزل‌سرایانی چون سعدی و حافظ به سرودن غزل در اوزان بلند روی می‌آورند که تا کنون هم رایج است. همه این اوزان غزلی ویژگی‌هایی دارند که با حالات روحی و درونی شاعر اعم از غم و شادی هماهنگ و متناسب است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، غزل عربی، غزل فارسی، اوزان غزلیات.

---

* - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده مسؤول). ایمیل: a_ghahramani@sbu.ac.ir

*** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۸هـ.ش= ۲۰۲۱/۱۰/۲۰م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۳۰ هـ.ش= ۲۰۲۲/۰۴/۱۹م.

کلمه عربی بین نوشتن صدا و ساختار مقطعی

رائد محمد منصور *

مقالۀ علمی - پژوهشی

DOI: 10.22075/lasem.2023.7791

چکیده:

زبان عربی به دنبال دستیابی به هارمونی و انسجام بین صداهای سازنده کلمه است که در سهولت تلفظ و کاهش تلاش عضلانی برای توازن به همراه رسیدن به سطح بالاتری از وضوح شنیداری برای معانی آنها منعکس می‌شود.

در این پژوهش سعی شده است با اتخاذ هجاهایی که مجاز به ادغام و ادغام نیستند، بر روی یکی از مهم‌ترین مسائل نظام آوایی عربی قرار گیرد؛ که موضوع ساخت واژه های عربی بر اساس واج هجایی است و در تلفظ و شنوایی سنگین و در نتیجه کلماتی به دست می‌آید و به آسانی و سبک تلفظ می‌شوند؛ تحقیقات نشان می‌دهد که این سبک، ملاک فصاحت عربی و صوت‌های آوایی به کار رفته نشان‌دهنده عربی بودن آن‌ها محسوب می‌شود.

کلیدواژه‌ها: کلمه، زبان عربی، نویسندگی، صدا، بخش، مقطع.

* - استادیار زبان عربی، دانشکده علوم تربیتی دانشگاه تشرین، سوریه. ایمیل: gkhafar@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰۱/۲۸هـ.ش= ۲۰۲۱/۰٤/۱۷م - تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۰۱/۳۰ هـ.ش= ۲۰۲۲/۰٤/۱۹م.

نقش بن‌مایه دریاها در دیوان شهاب الدین حویزي

عبدالسعید مقدم*؛ خیریه عجرش **

مقالۀ علمی - پژوهشی

DOI: 10.22075/lasem.2023.28919.1351

چکیده:

هر گاه نام دریا را در نثرمان بیاوریم، اغلب منظورمان همان آب‌های حقیقی آبی رنگ شوری است که کشتی‌ها روی آنها، وماهی‌ها ونهنگ‌ها در قعرشان شناورند. اما اگر شاعر آنها را در اشعارش بیاورد، ممکن است قصدش معنای حقیقی آنها نباشد، همان طور که شهاب الدین حویزی در بیشتر قصیده‌های خود آنها را بصورت مجازی ونقش مایه استفاده کرد. و این مستلزم بررسی برای کشف معانی نهفته در سطرهای ابیات آنهاست. ما در بررسی بیت‌هایی که شاعر در آنها نام دریاها را آورده، از روش توصیف وتحلیل استفاده کرده وهدف از ذکر دریاها را بیان کردیم. وبه این نتیجه رسیدیم که نقش‌مایه‌ی دریا به ابیات زیبایی می‌بخشد، وقتی لفظش را می‌شنویم، یاد زیبایی طبیعتش، شن های سواحل، مرغ های دریایی وکشتی‌هایش می‌افتیم؛ واین به روح آدمی آرامش وآسایش می بخشد. شهاب الدین متضاد وکنایه ومجاز را در کاربرد نقش مایه دریا استفاده کرده گاهی پادشاهان را به دریاهایی که صدف‌های گران‌بهای خود را به فقیران عرضه می‌کنند توصیف می‌کند، در حالی که دریاهای واقعی صدف‌هایشان را در قعر خود پنهان می‌کنند. گاهی شاعر کسانی که در دریاها در جستجوی روزی خود هستند را به کرم پادشاه راهنمایی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شهاب الدین حویزي، نقش مایه، دریاها، مشعشعي‌ها، مدح.

* -دانشجوی کارشناسی‌ارشد گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه شهیدچمران،ایران:(نویسنده مسؤول)ایمیل: saeed135057@gmail.com

** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۱۵هـ.ش= ۲۰۲۲/۱۱/۰۶م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۱۱ هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۳/۳۱م.

بررسی شیوه‌های برابریابی در ترجمه محمد حزبائی‌زاده از رمان«حین ترکنا الجسر» با عنوان«پل ناتمام» بر اساس نظریهٔ جوزف مالون۱۹۸۸م

علی‌اکبر نورسیده*؛ حسن مجیدی**؛ مسعود سلمانی حقیقی***

مقالهٔ علمی - پژوهشی

DOI: 10.22075/lasem.2023.28331.1342

چکیده:

نقد ترجمه به معنای نگاه جامع و شامل به ابعاد گوناگون ترجمه است که در نزد پژوهش‌گران، ادبا و سایر افرادی که به حوزهٔ ترجمه اهتمام می‌ورزند از اهمیت برخوردار است. نقد ترجمه اگر بدون غرض و کینه و با توجه به اصول و چارچوب‌های درست آن به درستی انجام گیرد و مبتنی بر علم و آگاهی باشد موجب تحولی شگرف و پیشرفتی چشمگیر می‌شود. امروزه برای نقد ترجمه، شگردها و نظریه‌های گوناگونی وجود دارد که یکی از این نظریه‌ها، نظریهٔ جوزف مالون است. استفاده از نظریات و رویکردهای نوین ترجمه می‌تواند مشکلات و چالش‌های این حوزه را برطرف نماید. مالون برای ترجمه، روش‌هایی نظیر: تطابق، سازگاری، بازمجموعه‌سازی، متناوب‌سازی و آرایش تازه مطرح می‌کند. در این پژوهش بخشی از ترجمهٔ محمد حزبائی‌زاده از رمان «حین ترکنا الجسر» اثر عبد الرحمن منیف، بر اساس نظریهٔ جوزف مالون مورد نقد و بررسی قرار گرفت. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که عناصر تطابق، سازگاری و بازمجموعه سازی با ترجمه مترجم همخوانی بیشتری داشته و از طریق آنها معنای ضمنی کلمه و پیام نهفته در آن به طور شیوا به خواننده منتقل شده است .بنابراین، این سه عنصر در مقایسه با دو عنصر دیگر (متناوب سازی و آرایش تازه) بازتاب و بیان بیشتری در ترجمه قسمت‌های انتخاب شده داشتند.

کلید واژه‌ها: نقد ترجمه، جوزف مالون، حین ترکنا الجسر، حزبائی‌زاده.

---

* – استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران:(نویسنده مسؤول) ایمیل: noreside@semnan.ac.ir

** – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

*** – دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/۰٦/۱٦هـ.ش= ۲۰۲۲/۰۹/۰۷م – تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۱۰/۱۱ هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۱/۰۱م.

Abstracts in English

The communicative functions of the photograph in the novel "The Alienation of the Qafir" by Zahran Al Qasimi

Zainab Daryanavard[*]; Mohammad Javad Pourabed[**]; Rasoul Balawi[***]; Ali khezri[****]; Haitham Al-Suwaili[*****]

Scientific- Research Article **DOI: 10.22075/lasem.2023.29373.1359**

Abstract:

The photograph occupies a prominent position for the modern human, so we see him trying to control it for certain goals. The image is one of the necessary means of expression in the process of human communication. The photograph was able to touch the feelings of the addressee through symbols within the visual language and address the subconscious mind. From here, the relationship between her and the fictional art began by intrusion into the features of the literary text open to other arts. The integration of the written language in the visual language represented by the photograph in a unified formula requires us to stand on two semantic fields related to the visual and linguistic format. The photograph is the supporting tool for the narrative text, and quite the opposite, in that both reinforce the content of the other. This study focuses on the features of the visual image in Zahran Al Qasimi's novel "The Alienation of Al Qafer". In this novel, the novelist relied to enrich his literary text on the visual dimension of some Omani villages landscapes.This research aims to show the openness of Al-Qasimi's novel experience to the visual image as an expressive tool, according to the

[*]- PhD student in the Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

[**]- Associate Professor in Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. (Corresponding Author.) Email: m.pourabed@pgu.ac.ir

[***]- Professor in Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

[****]- Associate Professor in Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

[*****] - Professor of Arabic Language and Literature, Thi Qar University- Iraq.

Receive Date: 2022/12/26- **Accept Date:** 2023/03/31.

descriptive-analytical approach. One of the most important findings of this research is the explanation of psychological aspects in the narrative text, and the presentation of expressive signs to convey a certain point of view of the novel's characters. This study aims to monitor the elements of the photographic image in the novel, and focus on the functions of the visual image in the narrative text, such as the guiding function, the expressive function, the psychological function, and the aesthetic function.

Keywords: contemporary Omani novel, photograph, communicative discourse, Zahran Al Qasimi, The Alienation of the Qafir

How to cite: Daryanavard, Z., Pourabed, M. J., Balawi, R., Khezri, A., Al-Suwaili, H. The communicative functions of the photograph in the novel "The Alienation of the Qafir" by Zahran Al Qasimi. **Studies on Arabic Language and Literature**, 2023; 13(36): 1-24. **DOI**: 10.22075/lasem.2023.29373.1359

The Sources and References:

A: Books

1. Benkrad, Said, **The glare of meanings- Semiotics of Cultural Forms**, 1st Edition, Morocco: Arab Cultural Center, 2013.
2. Al-Hajjar, Saeed Al-Ghareeb, 2008, **Film and Digital Photojournalism**, 1st Edition, Cairo, The Egyptian Lebanese House.
3. Al-Qary, Idris, **Thresholds in Visual Aesthetics - Photography**, 1st, Rabat: Fikr Publications, 2016. [In Arabic]
4. Al-Qasimi, Zahran, **The exclusion of Al-Qafer**, 1st, Tunis: Dar Rasham for Publishing and Distribution, 2022.
5. Richards, **Principles of Literary Criticism**, Translated by: Mostafa Badawi, 1st, Cairo: The Egyptian Institution for Authoring and Publishing, 1961.
6. Al-Zoubi, Louay, **Introduction to Image and Cinema**, 1st, Syria: Syrian Virtual University Publications, 2020.

B: University Theses

7. Murad, Marah, 2019, **the historical fiction film between the literal historical incident and the cinematic imaginary**. Mel Gibson films as a model (Brave Heart_ The Passion of Christ), Faculty of Arts and Arts: University of Oran, a letter submitted for obtaining a PhD.
8. Sassy, Warda; And Bouqara Nour Al-Huda, 2020, **The New Arabic Novel Between Narrative Writing and the Cinematic Image, "The Needle of Horror"**

novel by Haitham Hussein, Master's thesis, Faculty of Arts and Languages: Mohamed Boudiaf University, Ministry of Higher Education and Scientific Research.

C: Magazines

9. Al-Asadi, Abdul-Kadhim, 2018, "The Space of the Photograph in Ya Maryam Novel," **Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences**. University of Babylon, College of Arts, Issue 41, pp. 2127-2142.

10. Balawy, Rasool, "Pragmatics of the Communicative Discourse in Said alSaqlawi's Resistance Poetry: A Case Study of the Poem "The Cry of a Child", **Horizons of Islamic Civilization Magazine**, 1442 AH, Issue 2, Tehran, pp. 25-1.

11. Bashir, Abdel-Aali, "The importance of the photograph in documenting feelings and stopping the flow of time," **Semiotic Research Journal**, 2021, Issue 16, pp. 40-53.

12. BehzadiPour, Aqdas, Ensieh Khazali, "The Narration in the Caricatured Speech of "Naji Al-Ali", **Arab Literature Magazine**, 1400, Issue 21, pp. 57-97.

13. Habibi, Ali Asghar; Abdul Basit Arab Yusuf Abadi, (1399 A.H.) "The relationship between image and text in the child's interaction with Muhammad Al-Abd's children's stories based on Nodelman's fairy tale theory", 1399 A.H., **Lasan Mobin Scientific Quarterly**, Issue 41, pp. 24- 1.

14. Hilal, Ahmed Hilal Tolba, "The Role of the Optical System of the Camera and the Factors Affecting It in the Production of the Digital Image," **Journal of Science and Arts - Studies and Research**, 2008, Issue 20, pp. 69-82.

15. Al-Hashemi, Shaker Ajil Sahi, Representations of Cinema in the Novel "Fellini's Shoes" by Waheed Al-Tawila, Lark Journal of Philosophy, **Linguistics and Social Sciences**, 2018 AD, Issue 31, pp. 418-434.

16. Likhil, Nasira, and Khaira Likhil, "The Sociology of the Photograph in the Novel Cover of the Novel "Pathways and Walls" by Muhammad Zafzaf as a Model", **Sociology Journal for Social Studies and Research**, 2018, Issue 1.

17. Mahaiba, Hana, Aisha Rammash, "Artistic Interconnection Towards Focusing Narrative Art Dual Linear Narrative", **Journal of Problematics in Language and Literature**, 2022 AD, vol. 11. P1. pp. 344-366.

18. Nasr, Mubarak Muhammad Mahjoub, Ali Muhammad Othman, "The effectiveness of the creative optical image in promoting tourism to desert environments in Sudan**," Journal of Science and Technology: In Human Sciences**, 2018 AD, Part 19, Issue 4, pp. 352-377.

Websites

19. Bilal Ramadan, "**A Novel about Water Trackers**", https://m.youm7.com, (3/12/2023).

Outbreak of knowledge and technology in the novel "The Second War of the Dog" based on Jean-Francois Lyotard's postmodern metanarratives

Ahmad Arefi*, Raja AbuAli**

Abstract: **Scientific- Research Article** **DOI: 10.22075/lasem.2023.28898.1350**

Lyotard examined the state of knowledge and technology in modern society and questioned them because they serve the rich who do business with them in the capitalist system that created them to acquire wealth. So it affected all aspects of human life and caused his destruction. He rejected extensive meta-narratives and suggested small and temporary sub-narratives. According to the descriptive-analytical method and relying on Lyotard's postmodern components, this article investigates the role of the capitalist system in general and the development of knowledge and technology in particular in the novel. "The Second Dog War" by Ebrahim Nasrallah. One of the research findings of the article is that in the novel "The Second Dog War", knowledge and technology destroy mankind by being in the hands of politicians and using it as a tool, in such a way that the protagonist Rashed by inventing it causes a similarity. The fictional characters brought chaos and ultimately the destruction of mankind as a result. One of the similar theories of Lyotard and Ebrahim Nasrallah is that both of them have pointed to the crises that modern society and the capitalist system and its knowledge and technology have led to as a result of using tools to earn profit. , With the difference that Lyotard completely rejects the project of enlightenment and modern reason and its manifestations, which cannot reject modern society with its manifestations, because modern society with all its shortcomings is largely in providing a better life. Freedom, equality, removal of oppression and racial. discrimination, etc. have been successful But it seems that Nasrallah, without completely rejecting it, proposes the improvement and reform of modern society through the communicative intellect derived from the dialogues of fictional characters and presenting arguments through these characters, although many dialogues in the novel does not refer to democracy and freedom of speech, but it refers to fascism and dictatorship and covert domination to the extent that the dictator's characters

*- PhD student in the Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran. (Corresponding Author.) Email: ahmad.arefi@yahoo.com.

**- Associate Professor in the Department of Arabic Language and Literature at Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.

Receive Date: 2022/11/19- **Accept Date:** 2023/02/01.

took the freedom of speech from the captive characters and humiliated them and allowed them to speak when speaking and asking questions and they don't ask the question.

Keywords: postmodernism; Lyotard; rejection of metanarratives; Capitalism And knowledge and technology; Ebrahim Nasrallah And The novel "The Second War Of The Dog"

How to cite: Arefi, A., AbuAli, R. Criticism and analysis of postmodernist metanarratives in the novel "The Second War Of The Dog" by Ebrahim Nasrallah from the point of view of the theory of Jean-Francois Lyotard; The Outburst of knowledge and technology. **Studies on Arabic Language and Literature**, 2023; 13(36): 25-60. **DOI**: 10.22075/lasem.2023.28898.1350

The Sources and References

A) **Arabic books**

1- Atiya, Ahmed Abdul Halim, **Lyotar and our post-modern situation**, Beirut: Dar al-Farabi, 2011.

2- Al-Bahrawi, Seyyed, **Genres of prose in modern Arabic literature**, no place: no publication, no date.

3- Baudrillard, Jean, **pretense and pretences**, translated by Jozef Abdallah, revised by Saud Al-Mouli, Beirut: Al-Hamra, 2008.

4- Foucault, Michel, **Discourse System**, translated by Mohammad Sabila. Beirut: Dar al-Tanvir, 2007.

5- Hamdawi, Jamil, **Theories of Literary Criticism and Rhetoric in the Postmodern Stage**, No Place: No Publications, 2011.

6- Hamouda, Abdul Aziz, **Concave mirrors** (from structuralism to deconstruction), Al Kuwait: Alam al-Marafa, 1998.

7- Lishte, Jun, Khamsoun **Mafkare Asiya Contemporaries from Al-Baniwiyyah to Post-Modernity**, translated by Faten Al-Bustani, Beirut: Al-Moght Al-Arabiya, 2008.

8- Lyotard, John Francois, **the postmodern situation**; Tarot on Al-Marafa, translation: Ahmed Ihsan, Cairo: Dar Sharqiyat, 1944.

9- Nasrallah, Ibrahim, **Second Dog War, Beirut**: Dar al-Uloom Publishers, 2016.

10- Sebila, Muhammad and Abd al-Salam bin Abd al-Ali, **Postmodernism, Manifestations and Criticisms (philosophical books, selected texts)**, Maghreb: Dar Toubqal, 2007.

11- Al-Sheikh, Mohammad Vyaser Al-Tayeri, **Approaches in modernity and post-modernity- Selected dialogues of contemporary German thought**, Beirut: Dar al-Tali'a, 1996.
12- Youssef, Ali Hossein, **Postmodernism and Critical Manifestations**, Amman: Al-Rizwan, 2016.

B) Persian books
13- Haghigi, Shahrokh, **transition from modernity**? Nietzsche, Foucault, Lyotard, Derrida, Tehran, Marwarid, 1401.
14- Finlayson, James Gordon, **Introduction to Habermas**, translated by Hashem Agha Beg-Puri and Jalil Sahabi, Tehran: Sociologists, 1400.
15- Markoze, Herbert, **Mono-constructed Man**, translated by Mohsen Moayidi, Tehran: Amir Kabir, 1362.
16- Miller, Peter, Subject, **Stila and Power**, translated by Niko Sarkhosh and Afshin Jahandideh, Tehran: Nei, 2013.
17- Payandeh, Hossein, **theory and literary criticism (an interdisciplinary textbook)**, Tehran: Samit, vol. 2, 2017.
18- Popkin, **Richard and Avrom Stroll**, The Principles of Philosophy, translation and additions by Dr. Seyyed Jalaluddin Mojtaboi, Tehran: Hikmat, 2013.
19 - Turner, Jonathan H., **postmodernist theories**, translated by Samad Abedini, Tabriz: Sotoudeh, 2013.

C) English books
20- Foucault, Michel, **the birth of the clinic**, translated by Presses Universitaires de Francem, France: Routledge, 1976.
21- Kundera, Milan, **the art of the novel**, translated from the French by Linda Asher, first published in French as L'Art du roman by Editions Gallimard, 1986.
22- Milner and Browit, (2002), **Contemporary Cultural Theory** An Introduction, London: Routledge.
23- Otto Boer, **Fascism & Capitalism**, Frankfurt, 1969.
24- Stanley G. Payne, **Frankos Spain**, Rkp, London, 1976.
25- Valverde, Mariana, **Michel Foucault**, New York: Routledge, 2017.
26- Walter Laqueur, Fascism, **A Readers Guide**, Penipel, 1982.

D) Theses
27- Arefi, Ahmed, Aesthetics of syntactic styles in the novel "**The Second War Of The Dog**" by Ibrahim Nasrallah, Master's thesis, Tarbiat Modares University, 2018.

E) Arabic articles

28- Abu Ghanimah, Hoda, "Fantasia of the vision of the future; Narrative of the Second War of the Dog by Ebrahim Nasrallah, "Imagine", **Magazine of Al-Hadab**, Issue 360, 2019, pp. 73-76.

29- Iman, Mustafa Hossein and Mohammad Al-Qadaa, "The Coldness of Al-Fawzi and the Contract of Humanity in Al-Rawaiya Al-Ajaibiyyah; Narrative of the Second War of the Dog by Ebrahim Nasrallah Al-Muqada", **Journal of Al-Baath Society**, No. 103, Vol. 4, 2019, pp. 120-75.

30- Madan, Sharifa, "Sociological reading of Francois Lyotard's "post-modern situation**", Journal of Humanities and Social Sciences**, Volume 07. Issue 02, 2021, pp. 305-319.

31- Qadem, Abdul Latif, "The Death of Man in Al-Gharbiyyah Al-Hadith: My Nietzsche and Foucault Reading in Models", **Abulius Magazine**, Souq Ahras University, No. 7, 2017, pp. 131-149.

F) Farsi articles

32- Ajili, Hadi and Mohsen Selgi, "A solution to the conflict of "Lyotar and Habermas" about "language and general consensus", **Hikmat and Philosophy magazine**, 12th year, 3rd issue, pp. 28-7, 2015.

33- Fani, Ruhollah, "Educational Implications of Lyotard's Postmodernist Perspective and Its Criticism", **Educational Innovations Magazine**, Volume Three, Number 9, pp. 66-87, 2013.

34- Molla Ebrahimi, Ezzat, and Soghari Rahimi, "Analysis of the components of postmodernism in the fictional works of Jabra Ebrahim Jabra (based on the novels "The Search for Walid Masoud" and "Jumiyat Sarab Affan"), **Journal of Arabic Language and Literature**, No. 16, pp. 273-306. 2016

35- Qomi, Mohsen, "The effect of Wittgenstein's theory of language games on Lyotard's philosophy", **Shiraz University Religious Thought Quarterly**, 16, pp. 61-92, 2014.

G) Electronic websites

36- Al-Jazeera, Al-Jazeera channel "**Harb al-Kalb al-Second**". Al-Tabrar-Kol-Shi, http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2018/4/25، 2018.

A study of the polite method in the Arabic language according to Brown and Levinson's theory of politeness

MohammadAli Ameri[*], Ali Zeighami[**] , Sayyed Reza Mirahmadi[***]

Scientific- Research Article

DOI:10.22075/lasem.2022.23600.1286

Abstract:

Polite method is one of the important issues in communication, as it paves the way for a successful communication with the addressee and prevents pragmatics failure. This article has studied the polite method in the Arabic language according to the politeness theory of Brown and Levinson, which is considered one of the most famous theories in this field in addition to the theory of Brooke and Nagasaka taken from the original theory. However, the research did not stop at the theory, rather it studied the types of polite methods in the Arabic language with functional examples, after studying the background of politeness in the Arabic language and showing the difference between Euphemism and politeness, which are two terms that some researchers have confused in defining their significance. This paper has suggested levels of politeness from Level 1 to Level 3 to facilitate the use of polite techniques in communicative situations. It concluded that it is better to use Euphemism in the sense of good expression that corresponds to the linguistic taboo, and to use politeness to name Brown and Levinson's theory due to its linguistic connotations. Polite methods can also be dealt with within its division into four main categories (addressing others, using the direct method politely, apologizing, and interrogating) and subcategories, where levels of politeness are presented according to Brown and Levinson's theory in three levels, and the higher the level, the higher the threat level more.

Key words: politeness theory, polite methods, levels of politeness, pragmatics failure.

[*]- Ph.D. in Arabic language and Literature, Semnan University, Iran.

[**]- Associate 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.

Receive Date: 2021/06/04- **Accept Date:** 2022/01/07.

How to cite: Ameri, M., Zeighami, A., Mirahmadi, S. R. A study of the polite method in the Arabic language according to Brown and Levinson's theory of politeness. **Studies on Arabic Language and Literature,** 2023; 13(36): 61-88. **DOI**: 10.22075/lasem.2022.23600.1286

The Sources and References

A) Arabic Sources

1. **The Holy Quran**

2. Ibn Faris, **Al-Sahbi in the Arabic Philology and its Issues and the styles of the Arabs**, edited by Omar Farouk Al-Tabbaa, Beirut: Maktaba al-Maaref, first edition, 1993.

3. Ibn Manzur, Muhammad Ibn Mukarram, **Lisan Al Arab**, Third Edition, Beirut: Dar Sader, 1993.

4. Al-Thaalebi, Abu Mansour, **Philology and the Secrets of Arabic**, edited by Yassin Al-Ayoubi, second edition, Beirut: al- Maktaba al- Asriya, 2000.

5. _____, **Metonymy and innuendo**, Edited by Aisha Hussein Farid, without edition number , Cairo: Dar al-Anba for Publishing and Distribution, 1998.

6. Al-Humairi, Nashwan bin Saeed, **Shams al-Uloom and the medicine of the words of the Arabs on al-Klum**, Edited by Mutahhar bin Ali Aryani, Yusuf Muhammad Abdullah, Hussein bin Abdullah Al-Omari, first edition, Damascus: Dar al-Fikr, 1999.

7. Al-Daji`, Saad, "Linguistic Business and Teaching Arabic to Non-Speakers: A Look at the Old and Modern Approaches", **Conference on Modern Trends in Teaching Arabic as a Second Language**, Institute of Arabic Linguistics, King Saud University, 2014, pp. 505-522.

8. Taha, Nahla Hussein and Sarwa Faisal Aziz, "The Phenomenon of Sincerity in the Arabic and Kurdish Language", **Journal of Arts, Literature, Humanities and Sociology**, Issue 34, Emirates College for Educational Sciences, 2019, pp. 200-210.

9. Obaid, Hatam, "The Cultural Dimension in Teaching Arabic as a Second Language," Issue 2, the **Journal of Arabic Linguistics** of the King Abdullah Bin Abdulaziz Center, 2015, pp. 118-147.

10. Al-Qahtani, Rana bint Saad bin Awad, "Inferring the implications of using idiomatic expressions according to Grace's Dialogical Principles Theory, a

deliberative study", Volume 34, Issue 5, Yearbook of the **College of Islamic and Arab Studies for Girls of Alexandria of Al-Azhar University**, 2018, p. 854- 885.

11. Al-Qahtani, Saad bin Muhammad, "The development of deliberativeness in the second language and how to teach it," from the book **Modern Trends in Applied Linguistics**. First edition, Riyadh: Dar al-Wojooh for Publishing and Distribution, 2018, pp. 65-92.

12. Al-Qahtani, Saad bin Muhammad, "Towards the Teaching of Deliberative Competence in Second Language Teaching Programs: An Analytical Study", **Journal of Linguistic and Literary Studies**, Second Issue - Ninth Year, 2017, pp. 21-55.

13. Qazak, Hassan Youssef, Hussein Bataineh, and Insaf Al-Moameni, "The Other Angle of View - Kindness in Expression", **Al-Mukhber Journal**, Issue 10, Algeria: University of Biskra, 2014, pp. 39-64.

14. Al-Masry, Ibn Abi Al-Usbah, **Editing Inking in Poetry and Prose and Explaining the Miracles of the Qur'an**, Edited by Hefni Muhammad Sharq, United Arab Republic: The Committee for the Revival of Islamic Heritage, without edition number, 1963.

15. Wafi, Ali Abdel Wahid, **Language and Society**, Second Edition, Egypt: Dar Ehyaa al-Kutub al-Arabiya, 1951.

16. Jol, George, **Pragmatics**, translated by Qusay Al-Attabi, first edition, Beirut: al- Dar al-Arabiya lil- Oloum Publishers, 2010.

B) Persian Sources

17. Azarparand, Sohrab, "Changes in language strategy of speech based on Brown and Levinson's theory", **Sociolinguistics Journal** , Pyam Nour University, cycle 2, (4), 2019, pp. 83-98.

18. Turabi, Abd al-Qasim, Pathology of Arabic language and literature in the higher education system with a review of ten selected universities in Iran, doctoral thesis, Ferdowsi University, Mashhad, 2016.

19. Changi, Ibrahim, **A Dictionary of language teaching and applied linguistics**, Tehran: Rahnama, Second Edition, 2017.

C) English Sources

20. Brock, M., & Nagasaka, Y »Teaching pragmatics in the EFL classroom? Sure You Can. **", TESL Reporter**, 2005,17-26.

21. Brown, P. & S. Levinson, **Politeness: Some Universals in Language Usage, Cambridge**: Cambridge University Press, 1987.

22. Kasper, G, "Linguistic politeness: Current research issues" **Journal of Pragmatics**, 14 (2), 1990, 193-218, Retrieved from http: //sciencedirect.com/science/article/pii/

D) Websites:

23. " 14 phrases that polite people use frequently", **Al-Jazeera website**, (www.aljazeera.net/news/lifestyle/2019/11/17) (retrieved 2021/01/31).

24. "Good Morning Arab Program", **YouTube**, (youtube.com/watch?v=oynT1AiAffY&t=14s), (retrieved 2020/09/02)

25. "Program from Washington", **YouTube** (aljazeera.net/programs/fromwashington/2021/2/19) (retrieved 2020/09/02).

26. "A New Day Program", **Al-Kawthar website**, (alkawthartv.com/episode/262169), (retrieved 2020/09/02).

27. pour Shujai, Rayhanah, "Arab culture", (https://alreihane.com/ Arab culture) (retrieved 2017/07/12).

28. Al-Thubaiti, Muhammad bin Saeed bin Ibrahim, "The phenomenon of sympathy in Arabic styles, a semantic study of the acceptance of words in the linguistic community," **Al-Faseeh Network**, (www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=6274) (retrieval date 2021/ 03/01).

29. Al-Qablan, Yusef, "Please," **Al-Riyadh newspaper** website, (www.alriyadh.com/1741019) (retrieved 2021/01/31).

30. The nickname is a reverence for the adults and an honor for the young, **Al-Ittihad newspaper** website,(alittihad.ae/article/71111/2014),(retrieved 2021/2/23).

The ideal human in Nahjul Balaghah
The prophet Mohammed» (pba) – Stylistic art study

Montajab Omran*

Review- Article

DOI: 10.22075/lasem.2023.7790

Abstract

The research looks at the image of the ideal man represented by the character of Prophet Mohammed (pba) that is dealt with by Imam Ali in 'Nahjul Balaghah'. The research begins by showing the opinion of some philosophers in man in general and the ideal man in particular. Then، it moves to deal with 'the ideal man'. The idea that occupies most of the research and considers that according to one of the Imam Ali's speeches in which he mentions the characteristics of the prophet (pba)to make it obvious, the characteristics of the ideal man or what the expected image of man should be that's all done in a mere، distinct، technical، linguistic from. The research sheds light on man's different deeds and his multi – aspect elements prevailing the appealing aspects in the speech and the impact of technical images، the language، the cadence in exposing the image of the ideal man- the prophet himself making its context and the speech it put within very clear.

Keywords: man، ideal، the prophet، characteristics، technical، linguistic، cadence، technical images.

How to cite: Omran, M. The ideal human in Nahjul Balaghah the prophet Mohammed» (pba) – Stylistic art study. **Studies on Arabic Language and Literature**, 2023; 13(36): 89-112. **DOI**: 10.22075/lasem.2023.7790

The Sources and References

1- **Al-Quraan Al-Kareem**

2- Abu Ragheef، Nofal Hilal، **Aesthetic Levels in Nahj al-Balagha - A Study in the Poetics of Prose**، Second Edition، Baghdad، 2011.

*- Ph.D. student in Arabic language department, Tishreen University, Syria.

Receive Date: 2021/10/20- **Accept Date:** 2022/04/19.

3- Al Yassin، Dr. Jafar، **Al-Farabi in his Limits and Drawings**
4- Al-Ashmawi، Muhammad Zaki، Dr.Issues of Literary Criticism between Ancient and Modern، Third edition، General Egyptian Book Authority، Alexandria، 1978.

5- Al-Farahidi، Al-Khalil bin Ahmed، **Al-Ain Lexicon**، Reviewed by Dr. Mahdi Makhzoumi & Dr. Ibrahim Al-Samarrai، Part One، Dar Al-Hijrah Publications، Iran - Qom 1405 AH.
6- Al-Halawani، Muhammad Khair، Dr.**The Clear in Grammar and Syntax، Department of Phonology.** Third Edition، Blue Beach Library Publications، Latakia - Syria، June 1979.

7- Al-Jurjani، Al-Sharif، **Definitions**، Reviewed and commented by Dr. Abdul Rahman Amira، First Edition، World of Books، Beirut – Lebanon، 1987.
8- Al-Kafwi، Abu Al-Baqaa،**Faculties**، Reviewed by Dr. Adnan Darwish & Muhammad Al-Masri، Parts One and Two، Publications of the Ministry of Culture، Damascus، 1981، 1982.

9- Al-Khatib، Imam Jalal al-Din Muhammad ibn Abd al-Rahman al-Qazwini **Abstract in the Sciences of Rhetoric**، Analyzed and reviewed by Dr. Abdel Rahman Al-Barqouqi، First Edition، Great Trade Library، Egypt 1904.
10- Al-Nuwaihi، Muhammad، Dr.**Pre-Islamic Poetry**، Part One، National House for Printing and Publishing، Cairo - Egypt.
11- Al-Turaihi، Muhammad Hussein، Dr.**The Musical Structure in Al-Mutanabbi's Poetry**، First Edition، 2008.

12- Al-Yamani، Yahya bin Hamza،**The Style Involving the Secrets of Rhetoric & the Science of Realities of Miracles**، Al-Muqtaf Press، Part One، Egypt، 1914.
13- Anis، Ibrahim، **Linguistic Voices**، Modern Printing House، Anglo-Egyptian Library - Wahdan House for Printing and Publishing. Fifth Edition، 1979.

14- Cohen، Jean، **The Structure of Poetic Language**، Translated by Muhammad Al-Wali & Muhammad Al-Omari First Edition، Toubkal Publishing House، the Literary Knowledge Series.Casablanca، 1986
15- El Hefny، Abdel Moneim، Dr. **A Dictionary of Sufi Terms**، First Edition، Dar Al Masira، Beirut، 1980.

First Edition، World of Books، Beirut، 1985.
16- Ibn Abi Talib، Ali، **Nahj Al-Balagha**، Analyzed by Ibn Abi al-Hadid، Reviewed by Muhammad Abu al-Fadil Ibrahim، Part VI، The Lebanese Cultural Center، Beirut - Lebanon.
17- Ibn Jinni، Abu al-Fath Othman، **Characteristics**، Reviewed by Dr.Muhammad Ali Al-Najjar، Part Two، Dar Al-Huda for Printing and Publishing، Beirut - Lebanon.
18- Ibn Jinni، Abu al-Fath Othman، **The Secret of the Syntax Industry**، Reviewed by Dr. Hassan Hindawi، Part Two، First Edition، Dar Al-Qalam، Damascus، 1985.
19- Kahil، Mahmoud، Dr.**The ideal tendency in Islamic and Umayyad poetry,** Second Edition، Dar Al-Qalam Al-Arabi - Aleppo، 2005.
20- Matlab، Ahmed، **A Dictionary of Rhetorical Terms and Their Development**، First Edition، Publications of the Iraqi Academic Council، 1983.
21- Salloum، Tamer، Dr.**Asrar Rhythm in Arabic Poetry**، First Edition، Dar Al-Morsa، Lattakia - Syria، 1994.

The formal characteristics of Arabic and Persian ghazals: a statistical comparative study

Ameneh Forouzankamali*, Aliasghar Ghahramani Moghbel**, Naser Zare***

Scientific- Research Article

DOI: 10.22075/lasem.2023.28286.1340

Abstract:

The link between poetry and music is stable and inseparable. The musical background in poetry reveals the influence of melodious principles and bases of the texts in both Arabic and Persian literatures. In addition to the meaning of the Ghazal, its form and foreign music are the factors that make people compose and read this poem format. In the paper, from the perspective of comparative literature, we are going to investigate the Ghazal's meter in two Arabic and Persian literatures to achieve the real differences and commonality in this field and the harmony between the meaning and form of Ghazal in both literatures.

By examining the meters of the odes and Ghazal pieces in Arabic literature, we have found a similarity with the meters used in Arabic poetry in general so that the Tawil, Wāfer, and Kāmel meters are considered to be the most widely used ones. We also found the most commonly used meters in Persian poetry, similar to those of total Persian poetry. Meter format of Persian Ghazal in different centuries was due to the temporal and local conditions. In the sixth century, in which Ghazal emerged, its meters were more diverse and were of shorter meters. Then, in the next few centuries, Ghazal composers such as Sa'di and Hafez composed lengthy Ghazals that are still common. All these Ghazal meters have features that are consistent and proportional to the poet's mental and inner states of sadness and joy.

Keywords: comparative literature, Arabic Ghazal, Persian Ghazal, meters of Ghazal.

How to cite: forouzankamali, A., Ghahramani Moghbel, A., Zare, N. The formal characteristics of Arabic and Persian ghazals: a statistical comparative study. **Studies on Arabic Language and Literature**, 2023; 13(36): 113-140. **DOi**: 10.22075/lasem.2023.28286.1340

*- Ph.D. student in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

**- Associate Professor in Arabic language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (Corresponding Author.) Email: a_ghahramani@sbu.ac.ir

***- Associate Professor in Arabic language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Receive Date: 2021/10/20- **Accept Date:** 2022/04/19.

The Sources and References:

1. Abu Hilal Al-Askari, Al-Hasan bin Abdullah, **The Book of the Two Industries: Prose and Poetry**; Investigation by Ali Muhammad Al-Bajawi and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, I1, Cairo: dar 'iihya' alkutub alarabiah, [In Arabic]. 1952.
2. Al-Qirtagani, Abi Al-Hassan Hazim, **Minhaj Al-Balagha and Siraj Al-odaba**; Presented and investigated by Muhammad al-Habib Ibn al-Khoja, I3, Beirut: Dar al-Gharb al-Islami, [In Arabic], 1986.
3. Al-Thanawy, Muhammad Ali bin Ali, **Scouting Art Conventions**, I1, Beirut: maktabat lubnan nashirun, [In Arabic]. 1996.
4. Anis, Ibrahim, **Music of Poetry**, I2, Cairo: Anglo-Egyptian Library, 1952.
5. Azzam, Abdel Wahab, "Poetry meters and Rhymes in Arabic, Persian and Turkish", **Journal of the Faculty of Literature**, Fouad Al-Awl University, Egypt, vol. 2, 1933, pp. 149-165. , [In Arabic].
6. Bakkar, Youssef Hussain**, Directions of Ghazal in the Second Hijri Century**, I1, Beirut: Dar Al-Andalus, [In Arabic]. No date.
7. Ghahramani Moghbel, Ali asghar. **A comparative study of metre, rhyme and form in Arabic and Persian poetry**, I1, Beirut: Saint Joseph University Publications, [In Arabic]. 2016.
8. Hadara, Muhammad Mustafa**, Arab Poetry Trends in the Second Hijri Century**, Cairo: Dar Al Maaref, [In Arabic], 1963.
9. Hafez Al-Shirazi, Shams Al-Din Muhammad, **Al-Diwan**; Translated by Ibrahim Amin Al-Shawarbi, I1, Tehran: Mehr Andish, [In Persian]. 1999.
10. Hafez Shirazi, Shams al-Din Mohammad**, Diwan**; Based on the version of Mohammad Qazvini and Dr. Qasim Ghani, I3, Tehran: Talaiyeh, [In Persian]. 2015.
11. Ibn Rashiq al-Qayrawani, Abu Ali al-Hasan, **Al-Umda: On the merits of poetry, its literature and criticism**; Edited, detailed and commented on its footnotes by Muhammad Muhyi al-Din Abd al-Hamid, I5, Beirut: Dar al-Jeel, [In Arabic]. 1981.
12. Molavi, Jalaluddin Mohammad al-Roumi, **Shams Tabrizi Colleges**, I14, Tehran: Amir Kabir Publications, [In Persian]. 1998.
13. Motaman, Zain al-Abidin, **The evolution of Persian poetry**, Tehran: Hafez and Mustafavi bookstore, [In Persian]. 1960.
14. Natal Khanleri, Parviz, **Critical Research in Persian Prosody and How Ghazal meters Change**, Tehran: Tehran University Press, [In Persian]. 1949.
15. Omar bin Abi Rabia, **Al-Diwan**; presented to him and put its margins and indexes, Fayez Muhammad, I2, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi, [In

Arabic]. 1996.
16. Qais bin Dharih**, Al Diwan**; Explained by Abdel Rahman Al-Mastawi, I2, Beirut: Dar Al-Maarifa, [In Arabic], 2004.
17. Saadi, Abu Muhammad Mosleh al-Din bin Abdullah, **kolliyat**; Edited by Mohammad Ali ForoughiI1, Tehran: Hermes Publishing House, [In Persian]. 2006.
18. Sana'i, Abu al-Majd Majdod bin Adam, **Diwan;** With an introduction, footnotes, and an extensive and interesting list by Modares Razavi, I3, Tehran: from Sana'i Library Publications, [In Persian]. 1983.
19. Shafi'i Kadkani, **music of poetry**, 5th edition, Tehran: Age publishing house, , [In Persian] 2016.
20. Shamisa, Siros, **Ghazal cycle in Persian poetry**, I2, Tehran: Ferdous Publications, , [In Persian]. 1990.
21. Vahidian Kamiyar, Taqi, "Is there a singular form in Persian poetry?", **Persian Literature Magazine,** Mashhad Azad University, 2015, No. 10, pp. 40-54. [In Persian].
22. Vahidian Kamiyar, Taqi, **The Culture of Persian Poetry and the Culture of One Hundred meters Persian Poets**, I1, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad, [In Persian]. 2009.
23. Vashish Bafghi, Kamaluddin**, Diwan**; With an introduction by Saeed Nafisi, I1, Tehran: 3rd publication, [In Persian]. 2013.
24. Herman Ete, **history of Persian literature**; Translated by Rezazadeh Shafaq, out of print, Tehran: Translation and book publishing company, 1977.

The Arabic Word between phonology and Morphology

Raed Mohammad Mansoor*

Scientific- Research Article

DOI: 10.22075/lasem.2023.7791

Abstract:

The Arabic language tried to make harmony between the sounds making the word, which reflects easy pronunciation and apply less physical effort, and reaching a great way of clarity. The Arabic language also created its own phonological system and pattern that allows for easy articulation. This research paper tries to tackle one of the most important issues in Arabic phonology: i.e. the phonological and suprasegmental structure of the Arabic word. It shows that the making of Arabic word is done in accordance with the place of articulation as well as the manner of articulation, and allowing for segmental harmony, not difficult if articulated or heard. It also shows that the ease of articulation is considered a criterion for eloquence

Key words: sound syllable, word, construction

How to cite: Mohammad Mansoor, R. The Arabic Word between phonology and Morphology. **Studies on Arabic Language and Literature**, 2023; 13(36): 141-166. doi: 10.22075/lasem.2023.7791

The sources and References:

- The Holy Quran

1. Ibn Jinni, Abu Al-Fath Othman, **Al-Khasiyat**, 2nd Edition, Beirut: Dar Al-Huda, undated.

2. Ibn Jinni, Abu Al-Fath Othman, **The Secret of the Syntax of Expression**, 1st Edition, Egypt: Mustafa Al-Babi Al-Halabi & Sons Company and Press, 1374 AH-1954 AD.

3. Ibn Khaldoun al-Maghribi, Abd al-Rahman, **Introduction to Ibn Khaldoun**, 4th edition, Beirut: House of Revival of Arab Heritage, undated.

*- Teacher assistant of Arabic Language education Department, Tishreen University, Syria. montajb2009@hotmail.com

Receive Date: 2021/04/17- **Accept Date:** 2022/04/19.

4. Ibn Sinan Al-Khafaji Al-Halabi, **The Secret of Eloquence**, 1st Edition, Egypt: Al-Khanji Library, 1932 AD.

5. Ibn Yaish Al-Nahwi, Muwaffaq Al-Din Bin Ali, **Sharh Al-Mofasal**, Beirut: The World of Books, undated.

6. Al-Anbari, Abdul Rahman bin Muhammad bin Obaid Allah, **Asrar Al-Arabiya**, 1st Edition, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, 1418 AH-1997AD.

7. Anees, Dr. Ibrahim, **Linguistic Voices**, 4th Edition, Cairo: Anglo-Egyptian Library, 1971 AD.

8. Baraka, Dr. Bassam, **General Phonetics**, Beirut: Center for National Development, undated.

9. Hassan, Dr. Tammam, **Arabic language, its meaning and structure**, Egypt: The Egyptian General Book Authority, 1973.

10. Hassan, Dr. Tammam, **Research Methods in Language**, Casablanca: House of Culture, 1400 AH-1979AD.

11. Hossam El Din, Dr. Karim Zaki, **Traditional Origins in Linguistics**, 2nd Edition, Egypt: Anglo-Egyptian Library, 1985 AD.

12. Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi, Abu Abd Al-Rahman, **Al-Ain**, 1st Edition, Beirut: Publications of the Al-Alamy Foundation for Publications, 1418 AH-1988 AD.

13. Al-Zamakhshari, Abu Al-Qasim Mahmoud bin Omar, **Al-Mofassal in the Science of Arabic**, Beirut: Dar Al-Jeel, undated.

14. Al-Zamakhshari, Abu Al-Qasim Mahmoud bin Omar bin Muhammad, **Al-Kashaf**, 2nd Edition, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, 1442 AH - 2003 AD.

15. Al-Saran, Dr. Mahmoud, **Linguistics, an introduction to the Arab reader**, Beirut: Dar Al-Nahdha, undated.

16. Al-Suyuti, **Al-Mizhar in Sciences of Language and its Kinds**, 2nd Edition, Egypt: House of Revival of Arabic Books, undated.

17. Shaheen Dr. Abdel-Sabour, **The Phonetic Approach to the Arabic Structure**, Beirut: Al-Resala Foundation, 1980.

18. Formulas, d. Abdel Aziz, **The Phonetic Term in Arabic Studies**, 1st Edition, Beirut: House of Contemporary Thought, 1421 AH - 2000 AD.

19. Abdel-Tawab, Dr. Ramadan, **Linguistic Development**, 2nd Edition, Cairo: Al-Khanji Library, 1415 AH - 1995 AD.

20. Omar, Dr. Ahmed Mukhtar, **Study of the Linguistic Sound**, 1st Edition, Cairo: World of Books, 1396 AH -1976 AD.

21. Fleish, Henry, **Classical Arabic towards a new linguistic structure**, 2nd Edition, Beirut: Dar Al-Mashreq LLC, undated.

22. Kadour, Dr. Ahmed, **Principles of Linguistics**, 1st Edition, Beirut: House of Contemporary Thought, 1416 AH - 1996 AD.

23. Malmberg, Bertil, **Phonology**, Egypt: Youth Library, n.d.

24. Al-Masadi, Dr. Abdel Salam, **Linguistic Thinking in Arab Civilization**, Libya -Tunisia: The Arab Book House 1981 AD.

The Sea Motif in the Diwan of Shehab Al-Din Al-Howizi

Abdalsaeed Moghaddam*; Khayriyah Echresh**

Scientific- Research Article **DOI: 10.22075/lasem.2023.28919.1351**

Abstract:

When we refer to the seas in our prose texts, we often mean the real blue and salty waters in which ships travel, fish swim in, and whales sink to the bottom. But when the poet mentions it in his poems, he may not use it in its true meaning, and I found that the poet Shehab al-Din al-Howizi used it in its figurative sense, and motif called it in most of his poems, which requires a search to reveal these hidden meanings in the lines of his verses.

The necessity of this research appears to all readers of Arabic literature, especially those interested in poetry, in the necessity of knowing what is meant by the use of seas repeatedly, according to Shehab al-Din al-Howizi. The research also aims to introduce the motif and this eminent poet. We have followed the description and analysis in our study, where we brought the verses in which the poet deals with the seas, and we explained his purpose by mentioning them. And we have come to the conclusion that Shehab al-Din used verbal improvements, including the counterpoint, the metaphor, and the metaphor in his use of the seas. Sometimes he describes the kings of the Al-Musha'sha'i who praised them as seas that show their pearls to the poor, and this is the opposite of what real seas do that hide their pearls at their bottom. And at other times he guides those who are looking for good in the deep seas to turn to his generosity.

Keywords: Shihab al-Din al-Hawizi, al-Mutif,the sea, al-Musha'sha'iyyun, to praise.

How to cite: Moghaddam, A., Khayriyah, E. The seas Motif in the Diwan of Shehab Al-Din Al-Howizi. **Studies on Arabic Language and Literature**, 2023; 13(36): 189-216. **DOI**: 10.22075/lasem.2023.28919.1351

The Sources and References:

A) Arabic books

* - M.a in Arabic language and Literature, Shahid Chamran University, AlAhvaz, Iran. (Corresponding Author.) Email: saeed135057@gmail.com

** - Associate Professor in Arabic language and Literature, Shahid Chamran University, AlAhvaz, Iran.

Receive Date: 2022/11/06- **Accept Date:** 2023/03/31.

- **The Haley Quran**.

1. Ibn Abi Salma, Zuhair, **Diwan of Zuhair bin Abi Salma**, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, 1988.
2. Al-ansary(Ibn Manzoor), Muhammad Bin Makram, **Lisan Al Arab**, Lebanon, Beirut, House of Revival of Arab Heritage. 1988.
3. Pasha, Omar Moussa, **History of Arabic Literature in the Ottoman Era**, House of Contemporary Thought, Beirut, 1989.
4. Al-Radi, Al-Sharif, **Diwan Al-Sharif Al-Radi**, investigation by Abdel-Fattah Muhammad Al-Helou, Ministry of Information, Dar Silsilat Al-Turath, Iraq, 1976.
5. Al-Shafi'i, Muhammad, **Diwan Al-Shafi'i**, investigated by Muhammad Abdel-Moneim Al-Khafaji, Al-Azhar Colleges Library, Cairo, 1985.
6. Shuber, Jassim Hassan, **The History of the Musha'sha'is and the Translations of Their Flags**, Najaf, Al-Adab Press, 1965.
7. Taha, Al-Mutawakil, Hadayek Ibrahim, Beirut, **Arab Institute for Studies and Publishing**, 2004.
8. Abdullah Nasr, Aref, Abu Maatouq Al-Huwaizi, **Poet of the Mushasha'i State**, Arab House for Encyclopedias, Beirut, 2018.
9. Attia, Ahmed Muhammad**, Literature of the Sea**, Dar Al-Maarif, Cairo, 1978.
10. Al-Lami, Abdul Rahman Karim, **Ahwazi National Poet**, King Ali bin Khalaf Al-Huwaizi, Arab House of Encyclopedias, Lebanon, 2012.
11. Al-Mutanabbi, Abu Al-Tayyib, **Diwan Al-Mutanabbi**, Beirut Printing and Publishing House, 1983
12. Al-Musawi Al-Jaza'iri, Sayyid Ni'mat Allah, **Al-Anwar Al-Nu'maniyyah**, Part 4, Chap Company Press, 1380 AH.
13. Al-Musawi, Shihab al-Din, **Divan Taraz al-Balgha wa Khatima al-Fushaa known as Ibn Maatouq**, edited by Saeed al-Shartouni, Beirut, Literary Press, 1885
14. Nasser Ashour, Fahed, **Repetition in darwish's poetry**, Dar Al-Faris for publication and distribution، Jordan, 2004.

B) Persian books

15. Arianpour Kashani, Abbas and Monouchehr, **English to Farsi culture**, Tehran, Amir Kabir publishing house, 1375.
16. Rangbar, Muhammad Ali, **Mushashaiyan intellectual-social Nature and the process of historical development**, Tehran, Ageh publishing institute, 1382
17. Qayyim, Abdul Nabi, **Five Hundred Years of Khuzestan History**, Tehran, Akhtaran Publishing House, 2013.

C) Journals

18. Abad, Marzieh and Blawi, Rasul, "The Motif of the River and the Sea according to Yahya Al-Samawi," **International Human Sciences Journal**, Issue 20, 2013.
19. Balawi, Rasoul, and others, Motif summoning traditional characters in the poetry of Yahya al-Samawi, **Journal of Arabic Literature, Number One**, Sixth Year, 1393.

D) Websites

20. Jebril, layla, «**The senen seas and their names**», almaqal, https://mqaall.com/seven-seas-names/, (2021).
21. Arab Media House, "The Motif in Popular and Individual Literature," Al-Bayan, https://albayan.ae/paths/books/2012-06-10-1.1666168 (2012).
22. Online dictionaries, **English Arabic electronic dictionary**, https://wordreference.com/enar/motif

Criticism of equalization methods in the translation of Mohammad Hizbaizadeh from the novel "When we left the bridge" with the title "Unfinished Bridge" based on the theory of Joseph Malone 1988

Aliakbar Noresideh[*], Hassan Majidi[**], Masoud Salmanihaghighi[***]

Scientific- Research Article

DOI: 10.22075/lasem.2023.28331.1342

Abstract

Translation criticism means a comprehensive and inclusive look at various aspects of translation, which is of great importance to researchers, writers and other people who pay attention to the field of translation. Translation criticism, if it is done correctly without bias and malice and according to its correct principles and frameworks and is based on science and knowledge, it will cause a tremendous change and significant progress. Today, there are various methods and theories for translation criticism, one of which is Joseph Malone's theory. The use of new translation ideas and approaches can solve the problems and challenges of this field. For translation, Malone proposes methods such as: adaptation, regrouping, alternation and new arrangement. In this research, a part of Mohammad Hizbaizadeh's translation of the novel "Hain Turkana Al Jasr" by Abdur Rahman Manif was analyzed based on Joseph Malone's theory. The result of the research shows that the elements of matching, compatibility and regrouping are more consistent with the translation of the translator and through them the implied meaning of the word and the message hidden in it are eloquently conveyed to the reader. Therefore, these three elements compared to the other two elements (alternation and fresh arrangement) had more reflection and expression in the translation of the selected parts.

Keywords: Criticism of translation, Joseph Malone, when we left the bridge, hazbaee zadeh.

How to cite: Noresideh, A., Majidi, H., Salmanihaghighi, M. Criticism of equalization methods in Mohammad Hizbaizadeh's translation of the novel "When we left the bridge" based on Joseph Malone's theory1988. **Studies on Arabic Language and Literature**, 2023; 13(36): 217-240. **DOI**: 10.22075/lasem.2023.28331.1342

[*]- Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Semnan University, Iran. (Corresponding Author.) Email: noreside@semnan.ac.ir

[**]- Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

[***]- Ph.D. in Arabic language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Receive Date: 2022/09/07- **Accept Date:** 2023/01/01.

The Sources and References:

A. books

1- Ahmadi, Mohammad Rahim, "**Criticism of Literary Translation of Theories and Applications**", Tehran: Rahnama Publishing, 2015.

2- Hezbaizadeh, Mohammad, "**Unfinished Bridge**", first edition, Tehran: Poivendeh Publishing House, 2012.

3- Faust, Peter, "**Translation and explanatory language based on linguistic theories**", translated by Rahela Gandhamkar, first edition, Tehran: Scientific Publication, 2017.

4- Manif, Abd al-Rahman, "**When we left al-Jasr**", fourth edition, Beirut: Al-Arabaya Foundation for Studies and Publishing, 1987.

B. dissertation

1- Ahmadi, Hadi, "**Translation and review of the book "When Leaving Al-Jasr"**, master's thesis in Arabic translation, Tehran: Faculty of Humanities, University of Tehran, 2007.

2- Shah Hosseini, Peyman, "**Evaluation of Hizbaizadeh's translation of the novel** "Hain Turkana Al Jasr" by Abd al-Rahman Munif based on the model" of his master's thesis in Arabic translation, Semnan: Faculty of Humanities, Semnan University, 2021.

C. Articles

1_Bashiri, Ali and Hadavi Khalilabad, Zahra, "Criticism of the translation of the novel "Frankenstein in Baghdad" written by Ahmed Saadawi based on Garces theory", **Journal of Translation Research in Arabic Language and Literature**, vol. 23, 2020, pp. 271-304.

2-Tavakoli, Leili and others, "Analysis of linguistic convergence and divergence process in translation from the perspective of discourse semantics (a case study of chapter titles of the Prophet translated by Hossein Elahi Qomshaei)", **Journal of Linguistic Research**, Vol. 22, 2020, pp. 177-196.

3- Haydari, Hamidreza, "Change of expression and boasting in translation from Persian to Arabic based on the theory of veena and darbalneh", **Journal of Translation Researches in Arabic Language and Literature**, vol. 20, 2018, pp. 197-216.

4_Niazi, Shahryar and others, "Analysis of a part of the translation of the novel "Al-Shahaz" based on the theoretical model of Vinny and Darbelneh", **Journal of Language Research**, Vol. 30, 2019, pp. 49-72.

5- Rashidi, Nasser and Farzaneh, Shaheen, "Evaluation and comparison of Persian translations of the English novel The Prince and the Beggar, by Mark Twain based on the model of Garces (1994)", **Language Research Magazine**, Vol. 3, 2009, pp. 106-58.

6- Shahbazi, Ali Asghar and Parsaeipour Mustafa, "Study on the translation of the story of Shah and the Concubine of Masnavi based on the model of Vinah and Darblaneh (a case study comparing the translation of Hashemi and Javaheri poems), **Journal of Translation Research in Arabic Language and Literature**, Vol. 23, 2018, pp. 268-238.

7- Syadani, Ali and others, "Criticism and review of the Persian translation of the novel "Qalb al-Lil" with the title "Dell Shab" based on the model of Garces", **Journal of Translation Research in Arabic Language and Literature**, Vol. 16, 2016, pp.118-87.

8- Ghafari, Solmaz and others, "Recognition of metamorphosis components in Ibn Arabshah's translation of Marzbannameh based on the model of Vinah and Darbalneh**", Journal of Translation Research in Arabic Language and Literature**, vol. 24, 2021, pp. 9-37.

9- Gurji, Zohra and Rostampour, Ruqiyeh, "Criticism of the Persian translation of selected works of Gibran in the book "Bath of the Spirit" based on Garces' theoretical model", **Journal of Translation Research in Arabic Language and Literature**, Vol. 24, 2019, pp.146-184.

10- Ganjian Khanari, Ali, "Analyzing the Challenges of Literary Translation: An Analytical Review of Text Type, Text Components and

Reader's Challenge", **Journal of Translation Research in Arabic Language and Literature**, Vol. 18, 2017, pp. 114-95.

D: English sources:

1_Catford, john c. **a linguistic theory of translation London**: oxford university press, 1965.

2_Chomsky, noam, **aspects of the theory of syntax Cambridge**, ma: the mit press, 1965.

3_Malone, joseph l **the science of linguistics in the art of translation**: some tools from linguistics for the analysis and practice of translation, Albany: state university of New York press, 1988.

E: Internet resources

1_ Mrs. Sadeghi, (16 January 2016)/ **Al-Tarjmeh database**, principles of translation, tips for better translation

نظام الكتابة الصوتيّة

الصوامت:	العربيّة	الفارسيّة
ا	،	،
ب	b	b
پ	.	p
ت	t	t
ث	th	s
ج	j	j
چ	.	č
ح	.h	.h
خ	Kh	kh
د	d	d
ذ	dh	dh
ر	r	r
ز	z	z
ژ	.	
س	s	s
ش	sh	sh
ص	ṣ	ṣ
ض	.d	ż
ط	ţ	ţ
ظ	.z	.z
ع	،	،
غ	gh	gh
ف	f	F
ق	q	q
ك	k	k
گ	-	g
ل	L	L
م	m	m
ن	n	n

الصوامت:	العربيّة	الفارسيّة
و	w	v
ه	h	h
ي	y,ī	y,ī

الصوائت (المصوّتات)	عربيّة	فارسيّة
ـِ	i	e
ـَ	a	a
ـُ	u	o
اِي	ī	ī
آ	ā	ā
او	ū	ū

الصوائت المركّبة	العربيّة	الفارسيّة
اَيْ	ay	ey
أو	aw	ow

journal of
Studies on Arabic Language and Literature

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)
Publisher: Semnan University
Director-in-Charge: Dr. Ali Zeighami (Semnan University Associate Professor)
Co-editors-in Chief: Dr. Sayed Reza Mirahmadi 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 Mirzai, (Tarbiat Modarres University Professor).
Dr. Hamed Sedqi, (Kharazmi University Professor).
Dr. Sadeq Askari, (Semnan University Associate Professor).
Dr. Ali 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 / **Mob:** +989937946670
Website: lasem.semnan.ac.ir
Email: lasem@semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

Print ISSN: 2008-9023 / Online ISSN: 2538-3280

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

36

The communicative functions of the photograph in the novel "The Alienation of the Qafir" by Zahran Al Qasimi .....Zainab Daryanavard; Mohammad Javad Pourabed*; Rasoul Balawi; Ali khezri; Haitham Al-Suwaili

Outbreak of knowledge and technology in the novel "The Second War of the Dog" based on Jean-Francois Lyotard's postmodern metanarratives ..... Ahmad Arefi*, Raja AbuAli

A study of the polite method in the Arabic language according to Brown and Levinson's theory of politeness ..... MohammadAli Ameri, Ali Zeighami*, Sayyed Reza Mirahmadi

The ideal human in Nahjul Balaghah, The prophet Mohammed (pba) – Stylistic art study Montajab Omran

The formal characteristics of Arabic and Persian ghazals: a statistical comparative study Ameneh Forouzankamali, Aliasghar Ghahramani Moghbel*, Naser Zare

The Arabic Word between phonology and Morphology ..... Raed Mohammad Mansoor

The Sea Motif in the Diwan of Shehab Al-Din Al-Howizi Abdalsaeed Moghaddam*; Khayriyah Echresh

Criticism of equalization methods in the translation of Mohammad Hizbaizadeh from the novel "When we left the bridge" with the title "Unfinished Bridge" based on the theory of Joseph Malone 1988 Aliakbar Noresideh*, Hassan Majidi, Masoud Salmanihaghighi

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)

Volume 13, Issue 36, Fall and Winter 2023/ 1401