lasem.semnan.ac.ir

جامعة سمنان

جامعة تشرين

دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها

علميّة محكّمة

٣٨

عناصر الإيقاع ودلالاتها في المجموعة الشعريّة الكاملة للشاعر السيد حيدر الحليّ (مراثي آل البيت (ع) أنموذجاً).....سمية حسنعليان؛ أمين نظري تريزي*؛ حسين نعمة الركابي

«السبع المثاني» من منظور «نظرية فنّ البيان البلاغيّة»

محمد خاقاني أصفهانيّ

نقد ترجمة الاحتباك في سورة آل عمران لمكارم الشيرازي

مريم خاني؛ حبيب كشاورز*؛ سيد رضا ميرأحمدي

دراسة سيميائيّة في قصيدة موسيقى عراقيّة لبشرى البستانى في ضوء نظرية ريفاتير

عاطفة رحماني*؛ محمدرضا إسلامي؛ حميد ولي‌زاده

ظواهر أسلوبية في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي، دراسة في المستوى الصوتي

حسن سرباز*؛ سازگار إسماعيل عبدالله

العدول الصوتيّ في الفاصلة القرآنيّة جامعا بين الإيقاع والدلالة

سيدرضا سليمانزاده نجفي؛ علي سالارپور*

تعليم اللهجة العراقيّة في إيران للسياحة الطبيّة (اقتراح منهج مبني على الواجبات)

سيد إسماعيل قاسمي موسوي

الرمز وأبعاده الدلاليّة في روايات محمود شقير للأطفال

عزت ملا إبراهيمي*؛ زهراء فاضلي

التحليل الوظائفي للشخصيات الرئيسة في روايتي التانكي ومنصب شاغر وفق منهج فلاديمير بروب دراسة مقارنة

علي كريم ناشد الدلفي؛ هادي نظري منظم*؛ فرامرز ميرزايي؛ عبدالنبي اصطيف

التلقي في رواية إعجام لسنان أنطون

نعيم عموري*؛ جواد سعدون زاده؛ زينب سواعدي مورزاده

أثر بيان القرآن عند الجرجاني في التفسير والنحو والبلاغة آياتُ سورة البقرة نموذجًا

سوسن أحمد نبريصي* ومحمّد الربّاع

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

نصف سنويّة دوليّة محكّمة تصدر عن جامعتَي

سمنان الإيرانيّة – تشرين السوريّة

السنة الرابعة عشرة – العدد الثامن والثلاثون – خريف وشتاء ١٤٠٣هـ.ش/ ٢٠٢٤ م

جامعتا سمنان و تشرين دراسات في اللّغة العربية و آدابها (٣٨)

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون – خريف وشتاء ١٤٠٣ هـ.ش/٢٠٢٤ م

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

(٣٨)

نصف سنويّة دوليّة محكّمة، تُصدرها جامعة سمنان الإيرانيّة

بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون

خريف وشتاء ١٤٠٢هـ.ش/٢٠٢٤م

✓ 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 .

✓ 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.

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

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 قهرماني 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

الإصدار والتجليد: جامعة سمنان الإيرانيّة.

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

الرقم الهاتفيّ: ٠٠٩٨٢٣٣١٥٣٢١٤١ / الجوّال: 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 المفتاحيّة. أمّا المعلومات المطلوبة من المؤلفين في الملخصات فهي كما يلي: يذكر الاسم الكامل للمؤلّف تحت عنوان المقالة، بالترتيب العاديّ. 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

باسمه العليّ الأعلى

أيّها الباحثون الأفاضل والقراء الأعزّاء! إنّ مجلتكم، "دراسات في اللغة العربية وآدابها" التي تصدرها جامعة سمنان الإيرانيّة بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة منذ سنة ٢٠١٠م كانت ولاتزال ترحّب بمشاركاتكم العلميّة في إطار بحوثكم القيّمة ومساهماتكم الفاعلة في سبيل رقيّ المجلة وبالتالي العلم، باعتبار المجلة منصّة لعرض الأفكار النشطة الفعالة والرؤى البديعة في مجال اللغة والأدب. ونطمح أن تكون الأعداد الجديدة من المجلّة تتميّز بنشاط أوفر ومسايرة أكثر ممّا كانت في ماضيها.

إنّ ما يواجهه أصحاب البحوث من التأخير في أمور التحكيم والحصول على كتاب القبول ونشر البحوث في زمن قد يطول بعض الأحيان ويتسبب في أذاهم، يرجع إلى أسباب منها: تأخّر المحكمين المحترمين في بعض الأحيان في أمر التحكيم؛ حيث يُلجئُنا ذلك إلى تغيير المحكمين لبحث ما. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نرى قلّة اهتمام بعض الباحثين الكرام في إرسال بحوثهم المتميّزة إلى مجلتهم، إضافة إلى الحساسيّة التي تُبديها أسرة التحرير في قبول البحوث أو رفضها.

وبحمده ومنّه-تعالى- أصبحت أعمال المجلة في تحكيم البحوث؛ قبولها أو رفضها، ووضعها في حالة البحوث الجاهزة للنشر وبالتالي نشرها في ظروف قريبة من حدّ المعيار؛ وهذا يرجع إلى جدّية أسرة التحرير في إزالة القلق من الباحثين الذين يمنّون عليها بإرسال بحوثهم القيّمة السامية إلى المجلّة والتنحّي عن المشاكل الوزارية والإرغامات الموجودة.

وإذا كان للمجلة تألّق وسمعة طيّبة، فإنّ ذلك لم يتحقّق دون إسهاماتكم القيمة، ولا يسعنا في الختام إلا أن نتوجّه بوافر الشكر والتقدير لإخوتنا في جامعة تشرين لما قدّموه من بحوث رفدوا بها المجلة وما زالوا يرفدون ونستحثّهم للمزيد من البحوث العلميّة المحكّمة من كافة الجامعات السوريّة والعربيّة.

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

مع فائق الاحترام
أسرة التحرير

فهرس المقالات

عناصر الإيقاع ودلالاتها في المجموعة الشعريّة الكاملة للشاعر السيد حيدر الحليّ (مراثي آل البيت (ع) أنموذجاً) ١

سمية حسنعليان؛ أمين نظري تريزي*؛ حسين نعمة الركابي

"السبع المثاني" من منظور "نظرية فنّ البيان البلاغية" ٣١

محمد خاقاني أصفهانيّ

نقد ترجمة الاحتباك في سورة آل عمران لمكارم الشيرازي ٦٣

مريم خاني؛ حبيب كشاورز*؛ سيد رضا ميرأحمدي

دراسة سيميائيّة في قصيدة موسيقى عراقيّة لبشرى البستانى في ضوء نظرية ريفاتير ٩١

عاطفة رحماني*؛ محمدرضا إسلامي؛ حميد وليزاده

ظواهر أسلوبية في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي، دراسة في المستوى الصوتي ١٠٩

حسن سرباز*؛ سازگار إسماعيل عبدالله

العدول الصوتيّ في الفاصلة القرآنيّة جامعا بين الإيقاع والدلالة ١٤٧

سيدرضا سليمانزاده نجفي؛ علي سالارپور*

تعليم اللهجة العراقيّة في إيران للسياحة الطبيّة (اقتراح منهج مبني على الواجبات) ١٦٧

سيد إسماعيل قاسمي موسوي

الرمز وأبعاده الدلاليّة في روايات محمود شقير للأطفال ١٨٩

عزت ملا إبراهيمي*؛ زهراء فاضلي

التحليل الوظائفي للشخصيات الرئيسة في روايتي التانكي ومنصب شاغر وفق منهج فلاديمير بروب دراسة مقارنة ٢١١

علي كريم ناشد الدلفي؛ هادي نظري منظم*؛ فرامرز ميرزايي؛ عبدالنبي اصطيف

التلقي في رواية إعجام لسنان أنطون ٢٤٣

نعيم عموري*؛ جواد سعدون زاده؛ زينب سواعدي مورزاده

أثر بيان القرآن عند الجرجاني في التفسير والنحو والبلاغة آياتُ سورة البقرة نموذجًا ٢٧٣

سوسن أحمد نبريصي* ومحمّد الربّاع

چكيده‌هاى فارسى ٣٠١

Abstracts in English 312

الهيئة الاستشاريّة للعدد الـ٣٨: (حسب الحروف الأبجديّة)

الدكتور محمدنبي أحمدي

(أستاذ مشارك بجامعة الرازي في كرمانشاه)

الدكتور علي أفضلي

(أستاذ مشارك بجامعة طهران)

الدكتور حسين إلياسي

(أستاذ مساعد جامعة فرهنگيان)

الدكتور رسول بلاوي

(أستاذ بجامعة خليج فارس)

الدكتور محمدجواد پورعابد

(أستاذ مشارك بجامعة خليج فارس)

الدكتورة سمية حسنعليان

(أستاذة مساعدة بجامعة أصفهان)

الدكتور محسن سيفي

(أستاذ مشارك بجامعة كاشان)

الدكتور مهدي شاهرخ

(أستاذ مشارك بجامعة مازندران)

الدكتور علي ضيغمي

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتور شاكر العامري

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتورة مرضية فيروزپور

(خرّيجة دكتوراه بجامعة سمنان)

الدكتور حبيب كشاورز

(أستاذ مساعد بجامعة سمنان)

الدكتور مصطفى كمالجو

(أستاذ مشارك بجامعة مازندران)

الدكتور حسين كياني

(أستاذ مشارك بجامعة شيراز)

الدكتور حسين مرعشي

(أستاذ مشارك بجامعة شيراز)

الدكتور دانش محمدي ركعتي

(أستاذ مشارك بجامعة شيراز)

الدكتور سيدرضا ميرأحمدي

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

الدكتورة زهرة ناعمي

(أستاذة مساعدة بجامعة الخوارزمي)

الدكتور علي أكبر نورسيده

(أستاذ مشارك بجامعة سمنان)

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

عناصر الإيقاع ودلالاتها في المجموعة الشعريّة الكاملة للشاعر السيد حيدر الحليّ (مراثي آل البيت عليهم‌السلام أنموذجاً)

سمية حسنعليان * ؛ أمين نظري تريزي ** ؛ حسين نعمة الركابي ***

مقالة علميّة محكّمة

صص ٣٠-١

DOI: 10.22075/lasem.2023.30751.1380

الملخّص:

ظهر أثر واقعة الطف واستشهاد الإمام الحسين عليه‌السلام وأصحابه وما حلّ بأهل البيت عليهم السّلام من الاضطهاد والقتل وهتك حرمتهم في الفنون الأدبية، حيث نجد أروع المراثي في تسجيل هذه الأحداث والمأساة العظيمة؛ والسيد حيدر الحليّ شاعر شيعي قد عبرّ عن هذه المأساة العظيمة في ديوانه، حيث شكلت المراثي قسماً أساسياً وموضوعاً رئيساً من أشعاره وتحتاج إلى بحث عميق من حيث الأسلوب و سياق الشعر؛ من هنا هدف هذا البحث إلى دراسة عناصر الإيقاع ودلالاتها في مراثي السيد حيدر الحليّ، حيث تمثّلت في المستويين الخارجي والداخلي؛ وما توصّلت إليه الدراسة هو أنّ البحر الطويل، والبحور المركبة والبحور الكاملة أكثر تردداً في المراثي؛ والشاعر استطاع أن يخرج من بحر واحد أنغاماً موسيقية مختلفة بتنوّع عواطفه وأحاسيسه. وقد شكلت القافية المطلقة حضوراً كاملاً في المراثي فقد لجأ الشاعر إلى توظيف هذا النوع من القافية لرغبته في إيصال صوته إلى المتلقّي بأكبر قدر من الوضوح؛ وإن أسلوب التكرار في المراثي جاء منسجماً مع الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر كما يناسب المعنى الذي يسعى إلى تقديمه؛ ويشكل التجنيس غير التام والتجنيس الاشتقاقي حضوراً واسعاً قياساً إلى التجنيس التام ويعزى ذلـك إلى الجهود التي بذلها الشاعر في تقريب المفهوم والمعنى المراد إلى ذهن المتلقي قياساً إلى التجنيس التام الذي يخلق نوعاً من الغموض في تقريب المعنى.

كلمات مفتاحيّة: الإيقاع، الدلالة، السيد حيدر الحليّ، المراثي.

---

* – أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران.

** –أستاذ مساعد في قسم اللغةالعربيّةوآدابها، جامعه شيراز، شيراز، إيران.(الكاتب المسؤول).الإيميل: aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir

*** – ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠٣/٠٨هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٥/٢٩م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠٩/١٨ هـ.ش= ٢٠٢٣/١٢/٠٩م.

المقدّمة

لقد لاحظ الدارسون قديماً أنّ لكل نصّ أسلوبه الخاص الذي يميّزه عن غيره من النصوص ويمنحه صفات خاصّة به وحده، لذلك اهتمّوا بقراءة النصوص من خلال تحليل أساليبها، فظهر مصطلح الأسلوبيّة في الأوساط العلمية. ويعتبر الإيقاع لبنة أساسية في بناء أسلوب الشاعر لأنّ الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعريّ وجزء لايتجزأ منه. من منطلق هذا الأمر كان الإيقاع؛ سواء أكان واقعاً داخلياً أم خارجياً، انعكاساً لأسلوب الشاعر الذي يعين المتلقّي على معرفة الجماليات التي يتسم بها كل عمل أدبي. ومن جهة أخرى يساعده على معرفة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر. إنّ الإيقاع المستخدم في قصائد السيد الحليّ بشكل عام ومراثيه بشكل خاص يؤدّي دوراً لافتاً في إكمال الدلالة والكشف عن جماليات نصه الأدبي، حيث يفتح آفاقاً واسعة للمتلقّي لمعرفة أسلوبه الشعريّ فيجذبه نحو قراءة النص كما يشد انتباهه ويجمع أفكاره نحو ما يريد التعبير عنه. ومن هنا تأتي أهمية البحث في تقديم دراسة تكشف عن أهمّ المواصفات الإيقاعيّة التي تمتاز بها مراثي الشاعر الحليّ عن غيرها، وذلك من خلال تحليل مراثيه في ديوانه. الآن وحسب ما قيل، فإن الهدف الرئيس لهذه المقالة إماطة اللثام عن أهم المواصفات الإيقاعيّة التي تمتاز بها مراثي السيد حيدر الحليّ والتي تتمثّل في المستويين الخارجي والداخلي ودورها في تكوين الدلالة. كما تحاول هذه الدراسة الإجابة عن السؤالين التاليين مستعينة بالمنهج الأسلوبي القائم على نظرية شارل بالي في الأسلوبيّة الوصفية:

- بم تمتاز البنية الإيقاعيّة الخارجية لمراثي السيد حيدر الحليّ؟
- ما أهم مظاهر البنية الإيقاعيّة الداخلية في مراثي السيد حيدر الحليّ وما يريد تحقيقه الشاعر من خلال توظيف هذه المظاهر؟

خلفيّة البحث

تناول الباحثون أشعار السيد الحليّ بالدراسة، حيث كتبت عنه مقالات وبحوث يمكن أن نخصّ بعضها بالذكر:

- عالج فارس عزيز (٢٠١١م) في بحثه أغراض ديوان السيد حيدر الحليّ المديح، والرثاء، والحماسة، والغزل والهجاء؛ وكذلك فنون التخاميس، والموشح والتأريخ الشعريّ. ونتائج البحث تشير إلى أنّ الشاعر قد تفوّق في جميع الأغراض الشعريّة لاسيّما في الرثاء الذي نال إعجاب النقاد

واشتهر فيه، إلا أنّه لم يكن ناجحاً في التخاميس، والموشّح والتأريخ الشعريّ، حيث إنّ شهرته كانت قائمة على الرثاء.

– تناول فارس عزيز (٢٠١١م) في بحثه الأساليب الإنشائية في مراثي آل البيت عليهم السّلام عند الشاعر العراقي السيِّد حيدر الحليّ. وأهم ما توصّلت إليه هذه الدراسة أنّ السيد حيدر الحليّ قد مال إلى استخدام الجمل الإنشائية أكثر من الجمل الخبرية لما في الجمل الإنشائية من قابلية على الخطاب وإظهار العواطف المتقدة والمشاعرالجياشة التي كانت تعتمل في نفس الشاعر من رثائه لأئمته وأجداده الطاهرين عليهم السلام.

– تناول حيدر زهراب وزملاؤه (٢٠١٨م) أشكال الهجاء السياسى الوارد في حوليات السّيد حيدر الحليّ، وكشف اللثام عن سبب رغبه الشاعر في: «الهجاء السياسى عن طريق توظيف القضايا التاريخيه» بشكليه المباشر والضمني، أكثر بالقياس إلى باقي أنماط الهجاء عن طريق دراسة الاحتمالات الواردة بهذا الشأن وذلـك من خلال الاستقراء التام لأبيات الهجاء فى هذه الحوليات. وقد توصّل البحث إلى نتائج أهمها أنّ أنماط الهجاء السياسي في هذه حوليات تنقسم إلى ثلاثه أقسام هى:١- الهجاء السياسى الفاحش ٢- الهجاء السياسى المقترن بالمدح ٣- الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخيي (بشكليه: المباشر والضمني)، وقد مال الشاعر إلى استخدام النمط الأخير بشكل أوسع في حولياته لاشتماله على وظيفة حِجاجيّة تساعد في إقناع المخاطب أنّ المهجو يستحق الذمّ حقيقةً، ولكونه أكثر انسجاماً مع مفهوم الالتزام الديني واتصافه بعنصر الصدق عند المخاطب.

– درست سمية حسنعليان وزملاؤها (٢٠٢٣م) في بحثهم أسلوبيّة البنية الدلالية في مراثي السيد حيدر الحليّ التي تتمثّل في الحقول الدلالية والصور الشعريّة مطبقين المنهج الأسلوبي، أشارت نتائج الدراسة إلى أنّ الخطاب الشعريّ في المراثي قد تكوّن من أربعة حقول شعرية وهي حقول الجريمة، والألم، والدين، والمكان. وكثرة تواتر حقول الجريمة راجعة إلى طبيعة الشعر الرثائي الذي يحفل بالقتل والدمار والأحداث الجسيمة التي يعبر عنها الشاعر، كما أنّ الصور الشعريّة في المراثي تتمحور حول دلالات مثل مناقب أهل البيت عليهم السلام، واستنهاض الإمام المهدي (عج)، ووصف ساحات الحرب وغيرها من الدلالات.

إنّ يمكن استنتاجه من نصوص الأبحاث السابقة هو أنّ الشخصية الأدبية للسيد الحليّ قد تمت دراستها من قبل العديد من العلماء والمفكرين حتى الآن، كل منهم أشار إلى جزء من عالمه

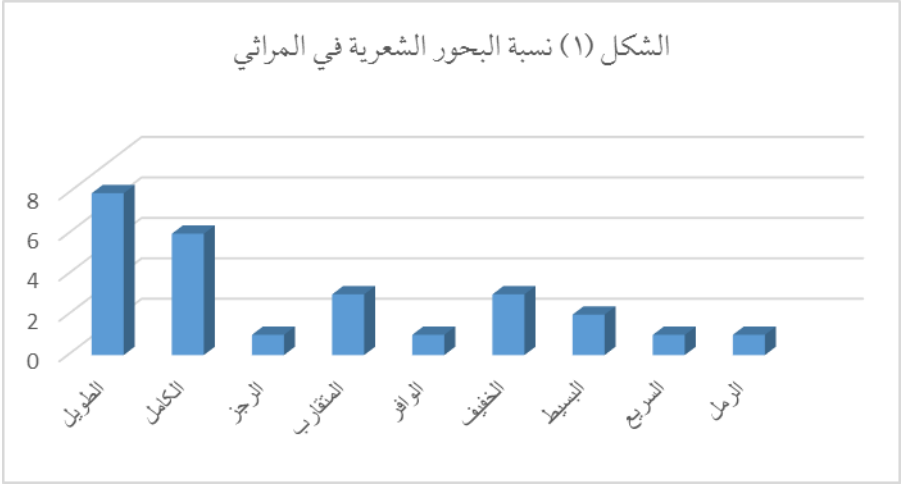
الشعريّ وأنشطته الأدبية. ولكن ما لم يتم ذكره حتى الآن هو دراسة الإيقاع ودورها في تكوين الدلالة في أشعار السيد الحليّ.

الإيقاع الخارجي والداخلي

إنّ الإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتية ويشتمل على أنظمة صوتية مختلفة،، حيث إنّ الوزن والقافية لا يمثّلان إلا المستوى الخارجي منه بينما يتأسّس الإيقاع الداخلي على بعض الظواهر البلاغية كالتجنيس، والتكرار، والمقابلة، والتقسيم والقافية الداخلية وقس على هذا[١]. وقد تمت دراسة الإيقاع الخارجي المتمثّل بالوزن العروضي، والقافية والروي والإيقاع الداخلي المتمثّل في أساليب التكرار والتجنيس كسمة أسلوبيّة بارزة في مراثي السيد الحليّ.

الوزن العروضيّ وتشكيلاته

فيما يلي ستحصي الدراسة أوزان الشعر في مراثي السيد حيدر الحليّ وستحدّد نسبة تواتر كلّ وزن منها، بما أنّ الإحصاء هنا ليس غاية تنتهي إليها الدراسة، ولكنّه وسيلة تعين على تحديد المظاهر الإيقاعيّة المميّزة والبارزة في مراثي الشاعر الحليّ، وتزيد شيئاً من الموضوعية في مناقشة العلاقة بين المظاهر الإيقاعيّة والدلالات العامّة لهذه المراثي؛ وقد قمنا برصد شيوع البحور الشعريّة في المراثي، فانتهينا إلى النتائج الآتية:



[١]- الصحناوي، هدى، **الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة**، ص٩٤.

بالنظر في الشكل أعلاه يتبيّن أنّ الإطار الإيقاعي لمراثي السيد حيدر الحليّ يتشكل من تسعة بحور، ويأتي ترتيبها وفق نسبة استعمالها كما يلي: (١- الطويل بنسبة ٣٠٫٧٦%؛ ٢- الكامل بنسبة بلغت ٢٣٫٠٧%، ٣- الخفيف والمتقارب بنسبة ١١٫٥٣%، ٤- البسيط بنسبة ٧٫٦٩%، ٥- الرجز، والوافر، والسريع والرمل بنسبة ٣٫٨٤% لكلّ منها؛ فيمكن توزيع البحور الشعريّة من، حيث تواترها في خمسة دوائر: الدائرة الأولى هي الطويل؛ الدائرة الثانية هي الكامل؛ الدائرة الثالثة هي الخفيف والمتقارب؛ الدائرة الرابعة تتضمّن البحر البسيط؛ والدائرة الخامسة تحتوي على بحور الرجز، والوافر، والسريع والرمل.

وبناء على ما سبق، نرى أنّ السيد حيدر الحليّ لم يختر مراثيه في مجموعها من بحور الشعر الستة عشر كلّها، فقد عزف عن ستة بحور ولم يختر منها بيتاً واحداً وهي (المقتضب، والمضارع، والمديد، والمتدارك، والهزج والمجتث). وفي ما يتعلّق بالبحور المستعملة في المراثي، نجد أنّ البحر الطويل يشكل نسبة تواتر كبيرة، حيث أحرز المرتبة الأولى من بين البحور المتواترة؛ والذي يكشف عن أنّ البحور الأكثر مقاطع والأوسع مساحة تعدّ أساساً في البنية الإيقاعيّة لمراثي الشاعر؛ فإنّ الطويل الذي احتلّ المرتبة الأولى بين سائر الأوزان يتكوّن من ٢٨ مقطعاً وفيه (٤٨ متحرّكاً وساكناً) لقد بلغت نسبة تواتر هذا البحر ٣٠٫٧٦% وهذه النسبة تتفق مع النتيجة التي توصّل إليها إبراهيم أنيس في دراسته الإحصائية لأشعار الجمهرة والمفضليات وبعض دواوين الشعر القديم والقصائد العمودية، حيث يرى أنّ البحر الطويل «نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ»[١] أما البحور التالية للبحر الطويل (الكامل، الخفيف، البسيط، الوافر) فتعدّ أيضاً من أكثر البحور مقاطع وأوسعها مساحة؛ الكامل الذي حقّق المرتبة الثانية يتكوّن من ثلاثين مقطعاً وهو بذلك يتكوّن من أكبر كمّ من المقاطع قياساً إلى البحور الأخرى؛ والبسيط الذي سجلّ المرتبة الخامسة يتكوّن كالطويل من ٢٨ مقطعاً وفيه ٤٨ متحركاً وساكناً. والخلاصة أنّ هذه البحور التي تعدّ أوسع مساحة وأكثر مقاطع تسجّل حضوراً لافتاً ويهيمن حضورها في مراثي السيد الحليّ على سائر البحور، فقد بلغ عدد المراثي التي اختارها الشاعر على أوزان هذه البحور ٢٠ قصيدة من مجموع المراثي البالغ ٢٦ مرثية، وبنسبة تبلغ ٧٦٫٩٢% وهي نسبة كبيرة. تجدر الإشارة إلى أنّ الشعراء منذ القديم كانوا يميلون إلى النظم على البحور الكثيرة المقاطع، بيد أنّ نسبة البحر الطويل قد حاز المرتبة الأولى؛

[١]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٩١.

فماذا عن ارتفاع نسبة البحر الطويل في مراثي الشاعر الحليّ؟ أوّلاً: البحر الطويل «نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ، وأنّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم[١]». فقد جرى الشاعر الحليّ مجرى الشعراء القدامى في توظيفه البحر الطويل بنسبة كبيرة وقد ذكر أنّ العرب كانت تسمّي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم[٢]. ثانيا: «إنّ الشاعر في حالة الحزن يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه[٣]» فإنّ طبيعة هذا البحر من حيث احتوائه على سعة إيقاعيّة وموسيقى متدفقة تنتجها كثرة المقاطع واتساع المساحة وطول العبارة يتناسب مع المواقف الفاخرة وجلالها، والرثاء اهتمّ به الشعراء القدامى اهتماماً بالغاً.

يتّضح من الإحصاء الذي أجريناه على شعر السيد الحليّ أنّ أوزان البحور المركبة تحظى بحظ أوفر في توظيفها قياساً إلى البحور المفردة، ولولا الكامل والمتقارب ونسبتهما العالية لتراجعت نسبة حضور الأوزان المفردة قياساً إلى الأوزان المركبة بشكل لافت، كما يظهر ذلك في الجدول التالي:

الجدول (١) نسبة البحور المركبة والمفردة في المراثي

البحر المركب	النسبة	البحر المفرد	النسبة
الطويل	%٣٠/٧٦	الكامل	%٢٣/٠٧
الخفيف	%١١/٥٣	الوافر	%٣/٨٤
السريع	%٣/٨٤	الرجز	%٣/٨٤
البسيط	%٧/٦٩	الرمل	%٣/٨٤
ــــــــ	ــــــــ	المتقارب	%٨/٣٣
الإجمالي	%٥٣/٨٤	الإجمالي	%٤٦/١٥

يتّضح من الجدول السابق هيمنة البحور المركبة على البحور المفردة، ما يشير إلى أنّ السيد الحليّ يفضّل توظيف الأوزان المركبة أكثر من الأوزان المفردة في مراثيه وقد يعزى ذلك إلى أنّ

[١]- **المصدر السابق**، ص١١٩.

[٢]- المعرّي، أبوالعلاء، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، ص٢١٢.

[٣]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٧٧.

«الأوزان المركبة والموفّرة لأكثر من تنوّع في التنسيق والسعة توفر الإبداع أكثر من غيرها[١]» كما أنّها لاتسامها بالثراء الإيقاعي تبعد الرتابة التي ينتجها تكرار التفعيلة نفسها في الأوزان المفردة، وإلى شيء من هذا يشير حازم القرطاجني وقد استحسن البحور المركبة قائلاً: «وما كان متشافع أجزاء الشطر.... فهو أكمل الأوزان مناسبة، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب[٢]».

وقد جاءت صور البحور في أشعار العرب متنوّعة، منها ما لا يظهر إلّا تامّاً، ومنها ما جاء تامّاً ومجزوءاً، ومنها ما ظهر تاماً ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً، فكيف تبلورت صورة البحور في مراثي السيد الحليّ؟ تشير الدراسة الإحصائية التي أجريناه على مراثي الشاعر إلى أنّ صور البحور التامّة قد وردت في مراثي الشاعر بشكل كبير، حتى تكاد تغيب صورة البحور المجزوءة، فلم ترد البحور في صورتها المجزوءة سوى في مرثيتين من مجزوء الكامل من إجمالي ٢٤ نصّاً رثائياً أي بنسبة ٨٫٣٣% وقد يعزى حضور البحور التامة وغياب المجزوءات في المراثي للأسباب التالية:

أ. يتمكن الشاعر من التعبير عن خلجات نفسه وعما يدور في أعماق ذاته مستعيناً بالبحور التامّة لاحتوائها على امتداد نغمي واتسامها بتدفّق موسيقي قياساً إلى البحور في صورتها المجزوءة، حيث إنّ الأبيات القصيرة في البحور المجزوءة لا تقدر على تلبية حاجة الشاعر في حل الأفكار المعقّدة والمشاكل العويصة.

ب. قد أنشد الشاعر الحليّ مراثيه على الأوزان الطويلة التامّة ليؤدّي الوظيفة الإعلامية أمام القرّاء وهي التعبير عما حلّ بأهل البيت عليهم السلام من قتل ودمار وتشريد وهذا ما تتطلبه الأوزان التامّة على عكس الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة التي تصلح للتلحين والغناء وقد عزف الشاعر عن استعمالها في مراثيه.

ج. إنّ استعمال الصور التامة من البحور كان هو الاتجاه السائد والمألوف في الشعر العربيّ القديم وإنّ توظيف الشاعر هذه الصور من البحور يؤكد على نظرته القديمة وعزوفه عما يجري في الشعر الحديث، فقد كان الشعراء القدماء «يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على

---

[١]- ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربيّة**، ص٢٥٧.

[٢]- القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٣٦٧.

المجزوءات[١]» يرى إبراهيم أنيس «أنّ هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم ولا سيما الجاهلي وصدر الإسلام[٢]».

قد أبدى النقد العربيّ القديم والحديث عناية بالغة بطبيعة العلاقة بين غرض القول والبحر، حيث يؤكد حازم القرطاجني هذه العلاقة، حيث يقول: «لما كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس[٣]». كما يعتقد الناقد العربيّ المعاصر إبراهيم أنيس بطبيعة العلاقة بين غرض القول ووزن البحر قائلاً: «إنّ الشاعر في حالة الحزن والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه[٤]» وما نقدر على أن نسجّله من ملاحظة في هذا الشأن في المراثي هو النموذج التالي من الطويل الذي يمتاز بتنوّع إيقاعي تنتجه التفعيلات المقبوضة التي تؤدّي دوراً بارزاً في تنويع بنية الوزن الشعريّ كما جاءت متلائمة مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر والمعنى الذي يريد التعبير عنه. في النموذج التالي يرثى الشاعر شهداء الطفّ ويصف ما جرى في هذه المعركة من الدّمار وتضحية أنصار الإمام الحسين (ع) موبّخاً المخاطب على أنّ الصبر لا يطاق تجاه هذه المأساة المريعة:

أصَبْراً وأعرافُ السَّوابِقِ لم يَكُنْ ... مِنَ الدَّمِّ في لَيْلِ الكفاحِ اخْتِضَابُها

فعولن مفاعيلن **فعول مفاعلن** ... فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

أصَبْراً وَلَم تُرْفَعْ مِنَ النَّقْعِ ظُلَّةٌ ... يُحِيلُ بَياضَ المُشْرِقينَ ضَبَابُهَا

فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن** ... **فعولُ** مفاعيلن **فعولُ مفاعلن**

أصَبْراً وَسُمْرُ الْخَطِّ لا مُتُقَصِّدٌ ... قَنَاهَا ولَم تَنْدَقَّ طَعْناً حِرابُها

فعولن مفاعيلن **فعولُ مفاعلن** ... فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

أصَبْراً وبِيضُ الهِنْدِ لَم يُثْنِ حَدَّهَا ... ضِرابٌ يَرُدُّ الشَّوْسَ تُدْمَى رِقابُها[٥]

---

[١]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٩٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص١٠٦.

[٣]- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٢٦٦.

[٤]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٧٧.

[٥]- **الديوان**، ص ٥٧.

فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولُن **مفـــاعلن** فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن **مفـــاعلن**

بناء على ما سبق من آراء المؤيدين في قضية العلاقة بين الغرض والوزن، يمكن القول إنّ سعة مساحة البحر الطويل واتساع تفعيلاته ساعدت في تفريغ ما يجري في صدر الشاعر من الآهات والتحسّر على ما حلّ بالإمام الحسين وأولاده وأصحابه في كربلاء؛ مع أنّ البحر الطويل عادة لا يسمح للشعراء بالمناورة كثيراً، نلاحظ هنا أنّه قد تساوق الإيقاع الصوتي في هذه الأبيات مع المعنى المراد تثبيته في ذهن المتلقّي، ذلك من خلال دمج فاعلية مظاهر الإيقاع الخارجي (التفعيلات المقبوضة) والداخلي (تكرار الجملة: أصبراً). نلاحظ هنا تنويع بنية الوزن الشعريّ وتدفّق الإيقاع واسترسال النغم من خلال ظهور التفعيلات المقبوضة ١٢ مرة بسبب حذف الخامس الساكن من «فعولن» و«مفاعيلن»، فجاءت التفعيلة «فعولن» مقبوضة أربع مرّات في الأبيات، والتفعيلة «مفاعيلن» مقبوضة ثماني مرّات في العروض، حيث بلغت نسبة التفعيلات المقبوضة في الأبيات الأربعة السابقة ما يقارب ٤٠% وهذه نسبة كبيرة حسب ما يعتقده بعض الباحثين قائلين إنّه إذا تجاوزت الزحافات ٢٠% تعلّقت بها دلالة خاصّة[١].

تجدر الإشارة إلى أنّ قضية طبيعة العلاقة بين الغرض والوزن قد أثارت نقاشاً واسعاً في النقد الحديث، وأفضى النقاش إلى اتجاهين متباينين، أحدهما يتابع القدماء في تأكيد وجود علاقة بين الأغراض والأوزان. وهذا الاتجاه يرى أنّ الشاعر في لحظات الدفق الشعريّ يبحث عن التجسيد الإيقاعي الذي يوافق أحاسيسه وانفعالاته ويتلبس بها، أما الاتجاه الآخر فإنّه ينكر وجود علاقة بين البحور الشعريّة المختلفة وبين موضوعات شعرية بعينها، ويذهب هذا الاتجاه إلى أنّ موسيقى البحر الشعريّ في القصيدة الواحدة «تختلف من غرض إلى آخر، أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر، طبقاً لما يطرأ على عواطف الشاعر وأحاسيسه من تغير، ومعنى ذلك أيضاً أنّ الشاعر القديم قد استطاع أن يعبّر من خلال هذه الأنغام المتغيّرة والمنبثقة من وزن بعينه، أو قل آلة موسيقية بعينها عن معانيه وأحاسيسه المتناقضة التي يمتلئ بها عالمه النفسي الواقعي وتجد صداها في عالمه الشعريّ[٢]» وبغض النظر عن أدلة كلّ طرف فيما ذهب إليه، فلا يمكن أن نتّخذ أيّاً من هذه

[١]- ينظر: عصام، شرتح، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، ص ٩٦.

[٢]- محمّد، إبراهيم عبدالرحمن، **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**، ص ٢٧٧.

الآراء قانوناً صارماً في العمل الشعريّ «فالشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية، وإنما يأتي هذا طواعية أحاسيسه وانفعالاته[١]».

القافية المقيّدة والمطلقة

القافية المقيّدة هي التي يكون رويها ساكنة، والقافية المطلقة هي التي ترد محركة الروي، والجدول التالي يوضّح نسبة تواتر القوافي المطلقة والمقيّدة في المراثي:

الجدول (٢) نسبة تواتر القوافي المقيّدة والمطلقة في المراثي

القافية	عددها في المراثي	النسبة
المطلقة	٢٦	%١٠٠
المقيّدة	٠	ـــــ
الإجمالي	٢٦	%١٠٠

إنّ المتأمّل في الجدول أعلاه يجد أنّ القافية في المراثي كلّها تكون مطلقة دون القوافي المقيّدة ويرجع ذلك إلى أنّ القافية المقيّدة «قليلة الشيوع في الشعر العربيّ، ولا يكاد يجاوز (١٠%)[٢]» وقد علّل تمام حسان شيوع القافية المطلقة في الشعر العربيّ بالنسبة إلى القافية المقيّدة بسببين هما «الأوّل: أنّ الشعر موسيقى والموسيقى تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون (إلا تعمّداً) باعتباره طريقة تعبيرية ذات قيمة خاصة في مجال المزاج الشعريّ، والثاني: أنّ الطابع الإنشادي للشعر العربيّ يجعل الشاعر يترنّم بالشعر، فيشبع حركاته الأخيرة بما يسمى إطلاق القافية وهذا الإشباع يتيح له إمكانات التغني والترجيع[٣]».

في ما يتعلّق بالقوافي المطلقة التي يكون فيها الروي متحركاً بحركة يلتزمها الشاعر في كل أبيات القصيدة، نجد أنّ نسبتها قد بلغت ١٠٠% في المراثي؛ وهذه النسبة الكبيرة للقافية المطلقة في المراثي تتساوق مع الاتجاه السائد في الشعر العربيّ، وارتفعت نسبة حضور القوافي المطلقة في

---

[١]- نافع، عبدالفتاح صالح، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، ص ٧٤.

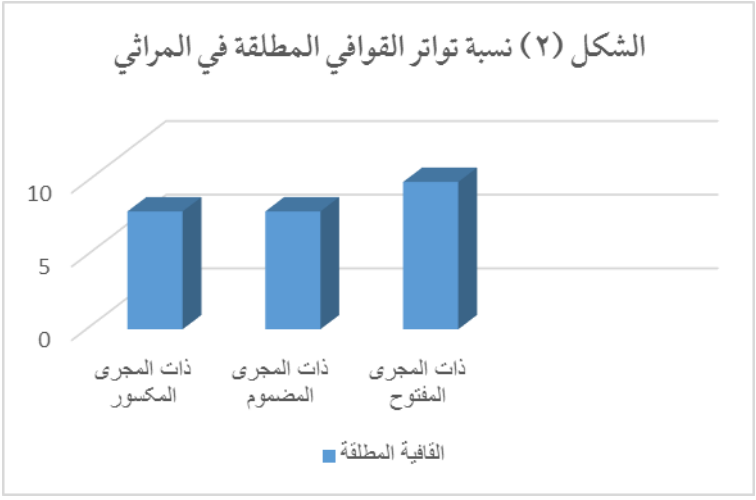
[٢]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٦٠.

[٣]- حسان، تمام، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، ص٢٧١.

المراثي قياساً إلى النسبة التي حدّدها إبراهيم أنيس، حيث يقول: «إنّ ما يقارب من (٩٠%) من الشعر العربيّ محرّك الروي».[١] إنّ هذا الحضور الكثيف للقافية المطلقة بما فيها من روي متحرك يتناسب مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقّي بأكبر قدر من الوضوح و وميوله الجانحة في التعبير عما حلّ بأهل البيت (ع) من مصائب جمّة والكشف عن الحالة النفسية المشبعة بالألم الّتي تعتريه من جرّاء واقعة الطفّ و... «فالروي المطلق أوضح في السمع، وأشد أسراً للأذن؛ لأنه يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقرر في علم الأصوات أنّ حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى[٢]».

والقوافي المطلقة في المراثي تحتوي على ثلاثة مجريات الكسرة والضمّة والفتحة، وإذا تمّ تصنيف القوافي المطلقة في المراثي حسب تواترها كانت كالآتي:

الشكل (٢) نسبة تواتر القوافي المطلقة في المراثي



إنّ المتأمّل في الجدول أعلاه يجد غلبة القوافي ذات المجرى المفتوح على نظيرتيها المضمومة والمكسورة، حيث بلغت نسبتها (٣٨/٤٦%) وقد يعود ذلك إلى معاني الشعر الرثائي وطبيعته التي تتساوق مع الفتحة أكثر من الضمّة والكسرة، حيث أومأ إلى جانب منه عبد الله الطيب في قوله: «فالكسرة حركة تشعر بالقوّة والحسم والشدّة والتهديد والوعيد، والضمّة حركة تشعر بالفخر والسموّ والرفعة، أما الفتحة فإنّها تأتي بالإطلاق، وفي الإطلاق الصياح؛ لأنّه ألف ممدودة طويلة ومخرجها

[١]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٨١.

[٢]- المصدر نفسه، ص٢٨١.

من أقصى الحلق[١]». من هذا المنطلق، يمتاز مجرى الفتحة في القافية المطلقة بالتأوّه والصياح الذي ينسجم مع رغبة الشاعر في إيصال صوته ونبرته الحزينة إلى المتلقّي إثر ما حلّ بأهل البيت (ع) من مصائب جمّة ودوس لكرامتهم من جانب الأعداء الجبابرة. وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر قد أمعن في إبراز قافيته المطلقة من خلال اتخاذ رويها المفتوح ومن الصوت الذي يوحي بالحزن والشجن والانكسار المتمثّل في حرف «الهمزة» الذي يتناسب مع المضمون العام للقصيدة وأجوائها الحزينة، حيث يقول {من الكامل}:

لكنَّمَـــا نَفْسِـــي بِمُعْتَـــرَكِ الأَسَـــى أسَـــرَتْ فَـــوَادِحُ كـــرْبَلاءَ عَزَاءَهَـــا

يـــا تُربَـــةَ الطَـــفِّ المُقَدّسَـــةَ الَّتـــي هَـــالوا عَلَـــى ابْـــنِ مُحَمَّـــدٍ بَوْغاءَهَـــا

حَيَّـــتْ ثَـــرَاكِ فَـــلا طَفَتْـــه سَـــحَابَةٌ مِـــنْ كـــوْثَرِ الفِـــرْدَوسِ تَحْمِـــلُ مَاءَهَـــا

وارَيْـــتِ رُوْحَ الأنبيَـــاءِ وإنَّمَـــا وارَيْـــتِ مِـــنْ عَـــيْنِ الرَّشَـــادِ ضِـــياءَها

فَلِأيِّهِـــمْ تَنْعَـــى المَلَائـــكُ مَـــنْ لَـــهُ عَقَـــدَ الإلـــهُ ولاءَهُـــمُ وَوَلاءَهَـــا؟[٢]

والمتأمل في قوافي الأبيات السابقة يجد أنّها جاءت متساوقة مع أجواء النص الشعريّ ومعاني الأبيات وترتبط بها ارتباطاً عضوياً؛ فإنها لم تؤدّ وظيفتها الإيقاعيّة فحسب، بل جاءت لإثراء البنية الدلالية إلى جانب تعميق البنية الإيقاعيّة كظاهرة مكملة للدلالة، حيث تتكوّن القافية من روي متحرك (الهمزة) يسبقه ردف ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج، فاتخذ الشاعر الهمزة المفتوحة روياً. وقد أنشد الشاعر هذه المرثية لشهادة الإمام الحسين سائلاً إياه عن كيفية مقدرة الملائك في نعيه ونعي أهله وأعوانه وذلك للتحسّر على ما فاته من اللآلي الثمينة. الشاعر هنا مكسور القلب ومكلوم الفؤاد (لكنّما نفسي بمعترك الأسى) فنظم هذه الأبيات كملاذ له ومتنفّس من كربه. هذا الوضع الخانق للنفس يناسب ويوافق ما يمتاز به روي الهمزة الحلقية التي تتّسم بصعوبة النطق لكون مخرجها من الحلق ذاته[٣]، كما أنّ كون الروي مفتوحاً مطلقاً تبعته ألف الخروج سمح للشاعر بمدّ نفسه وإيصال صوته الحزين إلى القارئ.

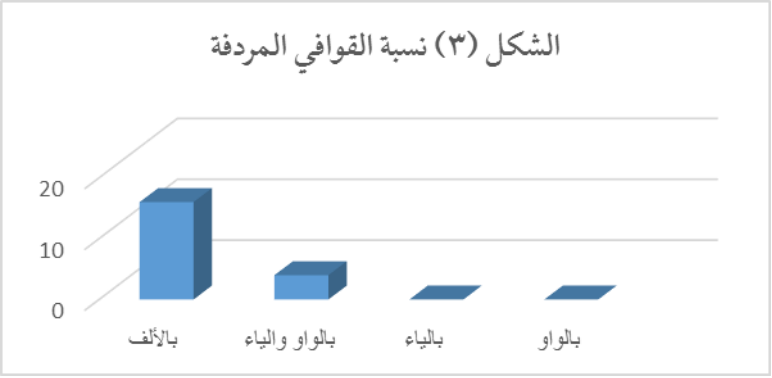
---

[١]- الطيب، عبدالله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ص٦٨-٦٩.

[٢]- **الديوان**، ص ٦٥.

[٣]- البكوش، الطيب، **التصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**، ص٣٩.

تعدّ القوافي المردوفة من أهم مظاهر القافية المطلقة في المراثي وأكثرها شيوعاً، فقد قام الشاعر باستعمالها كثيراً في مراثيه، حيث قد بلغت المراثي المردوفة (٢٠) مرثية، بنسبة (٧٤%)، فما سرّ ارتفاع نسبة هذه الظاهرة في قصائد الشاعر؟ تدلّ هذه النسبة الهائلة على رغبة الحليّ وميوله الجانحة في إيصال صوته إلى المتلقي واضحاً مسموعاً كما تعين الشاعر على تكثيف إيقاع قصائده وإثرائها. قد أحرز الإرداف بألف المد المرتبة الأولى والإرداف بالياء والواو المزدوجتين في المرتبة الثانية، أما الإرداف بالياء مفردة أو الواو مفردة فلم يكن لهما حضور في المراثي، كما يبين ذلك الشكل التالي:



يتّضح من الجدول الأعلى أنّ الإرداف بالألف المدية تمّ استعمالها بشكل يلفت النظر وسبب ذلك رغبة الشاعر في إيصال صوته واضحاً مسموعاً إلى القارئ ليشاركه في انفعالاته ويسرع في عملية التفاعل معه إذ إنّ الإرداف بألف المدّ وفق ما ذهب إليه إبراهيم أنيس يمتاز بـأنّه «أوضح كل الحركات في السمع[١]» ومن أمثلة الإرداف ما قاله الحليّ:

يَعْلَـــمُ اللـــهُ أنَّ قَلْبِـــي صَـــفَاةُ ... سَـــئِمَتْ طـــولَ قَرْعِـــهِ الْحَادِثَـــاتُ

مَضَـــغَتْهُ لُهَـــا الخُطُـــوبِ وَكلَّـــتْ ... وَعَلَـــى الْمَضْـــغِ لا تَلِـــيْنُ الحَصَـــاةُ

فُطِـــرَتْ مُهْجَتِـــي مِـــنَ الصَّـــبْرِ لَكِـــنْ ... لِحُسَـــــيْنٍ فَطَرْنَهُـــــا الزَّفَـــــرَاتُ

يَـــا قَتِـــيلاً وَمَـــا نَعَتْـــهُ الْمُرِنَّـــا ... تُ وَلَـــمْ تَبْكِـــهِ الظُّبَـــى الْبَـــاتِرَاتُ

أَكَـــلَ الْلَـــؤْمُ هَاشِـــمَاً بَعْـــدَ يَـــومٍ ... شَـــرِبَتْ فِيْـــهِ نَفْسَـــكَ المُرْهَفَـــاتُ[٢]

[١]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٦٥.

[٢] - **الديوان**، ص٨٧.

في النموذج السابق نجد أنّ القوافي المردوفة بالألف قد أعطت النصّ ثراء إيقاعياً متناغماً منسجماً مع البنية الدلالية والحالة النفسية للشاعر، حيث إنّ المد الصوتي الطويل الناتج عن القوافي المردوفة بالألف ساعد الشاعر في إيصال صوته إلى القارئ للتعبير عن لوعة الوجع التي ازدحمت في نفسه وحالة الألم التي أصابته جرّاء ما حلّ بالإمام الحسين (ع) من المصائب، إضافة إلى أنّ اقتران الألف مع حرف الروي (التاء) قد أتى مكملاً لحالة الأسى المسيطرة على نفسية الشاعر؛ حرف التاء يتناسب تماماً مع مضمون القصيدة التي غلبت عليها نبرة حزن عميقة لا رياء فيها لأنّها نابعة من ذات متوجعة محبطة ومحتارة من كارثة مأساوية تبعث الحزن والألم، فوجد الشاعر في صوت "التاء" نغماً صوتياً مساعداً يسهّل التعبير عن هذه اللوعة بل يكاد يجسّدها تجسيداً، كما يتّصف حرف "التاء" بخصائص نطقية تجعله يحقّق تلك المعاني، فالتاء «خافية مستقلّة وباردة والدم لا يجري في اللسان أثناء النطق بها[١]» وهذه الدلالات الإيحائية للصوت تعكس شعور الشجن عند الشاعر الحليّ وتعبّر عن حالة الإحباط التي يعيشها جرّاء ما حل بقلبه من الخطوب والحادثات الطاحنة من واقعة الطفّ.

ومن أمثلة الإرداف بالألف قول الشاعر {من المتقارب}:

تَرَكـــــتُ حَشَـــــاكَ وَسُـــــلْوَانَهَا ... فَخَـــــلٍّ حَشـــــايَ وَأحْزَانَهَـــــا
وَلَـــوْ وَجَـــدَتْ بَعْـــضَ مَـــا قَـــد وَجَـــدْتُ ... لَبَلَّـــــتْ مِـــــنَ الـــــدَّمْعِ أَرْدَانَهَـــــا
كفَـــانِي ضَـــنىً أَنْ تُـــرى فِـــي الحُسَـــيْنِ ... شَـــــفَتْ آلُ مَـــــرْوانَ أضْـــــغَانَهَا
فَأَغْضَـــــبَتِ اللّـــــهَ فِـــــي قَتْلِـــــهِ ... وَأَرْضَـــــتْ بـــــذلِكَ شَـــــيْطَانَهَا
رَأَى القَتْـــلَ صَـــبْراً شِـــعَارَ الكـــرَامِ ... وَفَخْـــــراً يُـــــزِيْنُ لَهـــــا شَـــــانَهَا
فَشَـــــمَّرَ لِلْحَـــــرْبِ فِـــــي مَعْـــــرَكٍ ... بـــــهِ عَـــــرَكَ المَـــــوْتُ فُرْسَـــــانَهَا
كـــــأَنَّ المَنِيَّـــــةَ كانَـــــتْ لَدَيْـــــهِ ... فَتَـــــاةٌ تُواصِـــــلُ خُلْصَـــــانَهَا
تَنَـــــامُ وَبـــــِ(الطَّفِّ) عَلْيَاؤُهَـــــا ... (أُمَيَّـــــةُ) تَـــــنْقُضُ أرْكانَهَـــــا

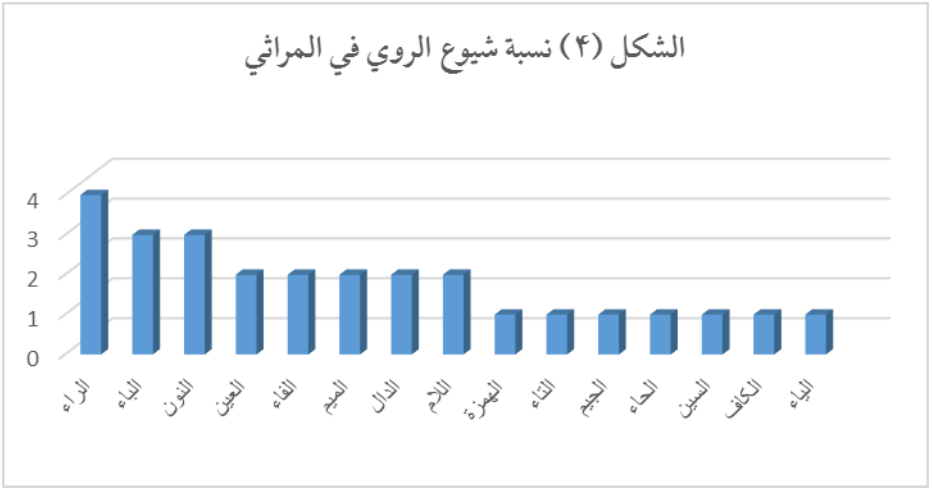
[١]- الغرفي، حسين، **حركة الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر**، ص٣٧.

وَتِلْـــكَ عَلَـــى الأرْضِ مَـــنْ أخْـــدَمَتْ وَرَبُّ السَّـــــــــمَاوَاتِ سُـــــــــكانَهَا
ثَلاثـــــاً قَـــــدِ انْتُبِـــــذَتْ بـــــالْعَرَاءِ لَهَـــــا تَنْسُـــــجُ الـــــرِّيحُ أكفَانَهَـــــا[١]

القوافي المردوفة بالألف في النموذج السابق (أحزانها، أرادنها، سكانها، فرسانها، أكفانها...) جاءت من، حيث الدلالة لتعبّر عن مشاعر الحزن والجراح والألم المخيّمة على نفسية السيد الحليّ، كما أنّ المد الصوتي الطويل الناتج عن الوصل في هذه القوافي قد ساعد الشاعر على الإفصاح عما يدور في نفسه المجروحة من تعرّض الإمام الحسين (ع) وأصحابه للإهانة والقتل والدّمار، فإنّ امتداد صوت الألف الناتج عن الوصل وكذلك القوافي المردوفة بالألف وانتشارها كثيفاً لقد أعانا الشاعر في الإفضاء بحالته النفسية المشحونة بالحزن والشجن.

الرويّ

قد أسفر الإحصاء العددي لاستخدام الشاعر الحليّ الحروف روياً عن الوقوف على الأصوات التي يميل إليها في مراثيه، وتلك التي يعزف عنها، فتوزّعت الأصوات العربيّة حروف روي في مراثي السيد الحليّ على النحو التالي:



بناء على المعلومات الواردة في الجدول السابق، نلاحظ أنّه:

– بلغت الأصوات المستخدمة روياً في مراثي الشاعر الحليّ خمسة عشر صوتاً، أما أصوات «الغين، الخاء، الشين، الواو، الزاي، الظاء، الذال، الثاء، الطاء» فلم يرد أيّ منها روياً في المراثي.

[١]– **الديوان**، ص١٦٠.

من ثم نلاحظ أنّ ابتعاد السيد الحليّ عن النظم على هذه الحروف يشايع التوظيف العربيّ السائد الذي «ابتعد عن استخدام الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في ألفاظ نادرة جداً[١]» من ثمّ نلاحظ أنّ الشاعر الحليّ قد جرى مجرى الشعراء القدامى في نظم مراثيه على الأصوات السالف ذكرها وقد سار على نهجهم في ذلك.

- إنّ الأصوات السبعة (الراء، الباء، النون، العين، الميم، الدال، العين) يمثّل مجموع تواترها في المراثي (١٨) مرّة وبنسبة (٦٦/٦٦%)، أي أن ما يزيد على ثلاثة أخماس القوافي المستخدمة في المراثي قد نظم على هذه الأصوات، ومما يجدر التنبه إليه في هذا المقام هو أنّ هذه الأصوات هي الأكثر استعمالاً عند معظم شعراء العربيّة، كما هو واضح في النتائج التي توصّل إليها إبراهيم أنيس في دراسة الروي ونسبة شيوعه في الشعر العربيّ[٢].

- تشكل الأصوات المجهورة حضوراً لافتاً في روي المراثي، حيث قد بلغ عدد المراثي المنظومة على روي الأصوات المجهورة عند الشاعر الحليّ (٢١) قصيدة، بنسبة (٧٧/٧٧%) أي ما يقارب بأربعة أخماس من كل الأصوات المستخدمة في الروي، بينما نجد أنّ نسبة الأصوات المهموسة تتضائل، أضف إلى ذلك تعدّ الأصوات المائعة وهي (اللام، والنون، والميم والراء) أكثر الأصوات المجهورة توظيفاً، وقد يعلّل ذلك بأنّ هذه الأصوات «تتميّز بأنّها أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى النفس فيها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف وأنّها أكثر وضوحاً في السمع[٣]». وهذا ما يناسب طبيعة الشعر الرثائي والذي يصرخ الشاعر ويصيح ويتأوّه لإظهار تحسّره على ما فاته وإيصال صوته إلى المتلقّي لإماطة اللثام عن صعوبة الموقف العاطفي الّتي يمرّ بها. فهذه الأصوات -كما ذكرنا في الأعلى- تشبه أصوات اللين التي تلائم حالة الأسى العميق الذي يعتري الشاعر، إذ إنّ مجرى النفس تعترضه بعض الحوائل في استعمال هذه الأصوات.

---

[١]- ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربيّة**، ص٢٠٩.

[٢] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٤٨.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص٢٧.

وليس هناك من قاعدة تربط حروف الروي بموضوع القصيدة غير أنّه لوحظ أنّ هناك إمكانية تربط حرف الروي بموضوع القصيدة، والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور والموضوع الذي يتناوله النص الشعريّ[١]. بناءً على ذلك فإنّ الروي قد يقوم بوظيفة أسلوبيّة تنسجم ورؤية الشاعر التي تتجسّد في النصّ الشعريّ[٢]. ولتوضيح ذلك نتناول نماذج من المراثي بالتركيز على حروف الروي الأكثر استخداماً فيها:

صوت الراء

من النماذج التي استخدم الشاعر فيها حرف الراء روياً قوله {من المتقارب والقافية من المتدارك}:

أَقَـــائِمَ بَيْـــتِ الْهُـــدَى الطَّـــاهِرِ ... كَـــمِ الصَّـــبْرُ؟ فُـــتّ حَشَـــا الصَّـــابرِ

نَـــرَى مِنْـــكَ نَاصِـــرَهُ غَائِبَـــاً ... وَشِـــرْكُ العِـــدَى حاضِـــرُ النَّاصِـــرِ

فَنُوسِـــعُ سَـــمْعَكَ عَتْبـــاً يَكـــادُ ... يُثِيـــرُكَ قَبْـــلَ نِـــدَا الآمِـــرِ

نَهُـــزُّكَ لا مُـــؤْثِراً لِلْقُعُـــوْدِ ... عَلَـــى وَثْبَـــةِ الأسَـــدِ الْخَـــادِرِ

وَنُـــوقِصُ عَزمَـــكَ لا بَائِتـــاً ... بِمُقْلَـــةِ مَـــنْ لَـــيْسَ بِالسَّـــاهِرِ

وَنَعْلَـــمُ أَنَّـــكَ عَمَّـــا تَـــرُوْ ... مُ لَـــمْ يَـــكُ بَاعُـــكَ بالقَاصِـــرِ

وَلَـــم تَخْـــشَ مِـــنْ قَـــاهِرٍ، حيثمَـــا ... ســـوَى اللّـــهِ فَوْقَـــكَ مِـــنْ قَـــاهِر

وَلا بُـــدَّ مِـــنْ أنْ نَـــرَى الظَّـــالِمِيْنَ ... بسَـــيْفِكَ مَقْطُوْعَـــةَ الـــدَّابِرِ

وَلَـــوْ كُنْـــتَ تَمْلُـــكُ أمْـــرَ النُّهُـــوْضِ ... أَخَـــذْتَ لَـــهُ أُهْبَـــةَ الثَّـــائِرِ

فَلَـــوْ تَسْـــأَلُ اللّـــهَ تَعْجِيلَـــهُ ... ظُهُـــورَكَ فِـــي الـــزَّمَنِ الْحَاضِـــرِ

أُولَئِـــكَ آلُ الْـــوَغَى الْمُلْبِسُـــوْنَ ... عَـــدُوَّهُمُ ذُلَّـــةَ الصَّـــاغِرِ

---

[١]- المسدّي، عبد السلام؛ **الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، ص١٣.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص١٤.

هُـــمُ صَـــفْوَةُ الْمَجْـــدِ مِـــنْ هاشِـــمٍ وَخالِصَـــــةُ الحَسُـــــبِ الفَـــــاخِرِ[١]

"الراء" من الأصوات المكرّرة أو التردّدية، يتكوّن هذا الصوت عن طريق تكرار ضربات اللسان على اللثة بشكل متسارع، ولذا سمّي بالصوت المكرّر[٢]. ويحدث ذلك بأن «يندفع الهواء من الرئتين، حيث تتذبذب الأوتار الصوتية في الحنجرة ويشقّ الهواء طريقه إلى التجويف الفموي، حيث يصادف اللسان مسترخياً فيضرب طرف اللثة ضربات مكرّرة عدها البعض من اثنتين إلى ثلاث ضربات[٣].» تكرّر صوت الراء في قواف بعينها (الثائر، الفاخر، قاهرِ، الناصرِ) والتي تحمل دلالة القوّة والصّلابة، والتّحدي، والتفاؤل بالسمتقبل والغضب تجاه العدو. الشاعر هنا يقرن صفة الخادر بالأسد، ومقطوعة الدابر بالسيف، والحاضر بالأجل ويرى فيها تلازماً واستلزاماً للقضاء على قواعد الظلم والطغيان.

صوت النون

من النماذج التي استخدم الشاعر فيها حرف النون روياً قوله {من السريع}:

اليَـــوْمَ قَـــدْ صَـــوَّتَ نَـــاعِي الهُـــدَى يُفْصِـــــحُ بـــــالنَّعْي وَلا يُكنِـــــي
يَنْعَـــى قَتِيـــلَ الطَّـــفِّ عِنْـــدَ ابنْـــهِ الـــ مَهْـــــدِيِّ مَـــــوْلَى الإنْـــــسِ وَالْجِـــــنِّ
وَقَائِـــلٍ ذَا السَّـــقْفُ مَـــا بَالُـــهُ ابـــ يَـــضَّ وَعَهْـــدِي فِيْـــهِ كالـــدُّجْنِ؟
قُلْـــتُ: رَأَى المَهْـــدِيَّ مُسْتَشْـــعِرَ الـــ سَّـــــوادَ حُزْنـــــاً بَـــــاكيَ الجَفْـــــنِ
فَصَـــــارَ عَيْنـــــاً كلُّـــــهُ لِلْبُكـــــا فَهَـــا هُـــوَ ابـــيَضَّ مِـــنَ الْحُـــزْنِ[٤]

اختار الشاعر صوت النون روياً أصلياً للنموذج السابق، وتكرر النون خمس مرات روياً وثمان مرّات في الحشو، وبالتالي يكون مجموع وروده في النموذج الأعلى هو ١٣ مرّة، حيث أسهم هذا التواتر في الخاصية الشعريّة والأسلوبيّة للقصيدة. إنّ «صوت النون يتمتّع بإيحاءات صوتية»[٥]«وهذه

---

[١]- **الديوان**، ص١٠٤-١٠٥.

[٢]- بونجمة، محمد، **الرمزية الصوتية في شعر أدونيس الدلالة الصوتية والصرفية**، ص٤٤.

[٣]- عبد الجليل، عبد القادر، **الأصوات اللغوية**، ص١٧٥.

[٤] - **الديوان**، ص١٦٦.

[٥]- شاكر أحمد طعمة العامري، ومحمد علي العامري، **الإيقاع الداخلي في شعر الحاج جواد بدقت**، ص٤٨٦.

الإيحاءات الصوتية في النون مستمدّة أصلاً من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنّ أنيناً)[١]». إنّ التكرار الكثيف لهذا الصوت خاصة اقترانه بصوت المدّ اليائي أو الكسرة في القوافي يعكس ما يعمقه من دلالات الحيرة، والتضرّع والأنين إضافة إلى دلالات الألم والضعف والحزن التي تضمنتها بعض الألفاظ والتراكيب في القصيدة (باكي الجفنِ، الحزنِ، النّعي، قتيل الطف، البكا). الشاعر يصف في الأبيات السابقة خيمة ضربت للعزاء في دار العلّامة السيد مهدي القزويني في شهر محرّم قد بُطِّنت ببياض فينقل لنا مشاعره التي تعجّ بالحرقة والألم والحسرة عندما لاحظ الخيمة فهو يبكي مكلوم الفؤاد؛ وهذه معان ينطق بها أكثر الأسطر الشعريّة وانسجمت مع ما ساق لها الشاعر من حروف.

التجنيس

إنّ البلاغيين يعتبرون التجنيس تقنية تؤدّي دوراً مهمّاً في تشكيل الخطاب الشعريّ، حيث إنّهم «قد أولوه عناية خاصة، وأعلوا من شأنه فجعلوه من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في وجه الفرس»[٢]. في ما يتعلّق بنوعية التجنيس المستعمل في مراثي السيد الحليّ ومن خلال دراسة أشعاره لاحظنا أنّ التجنيس غير التام والتجنيس الاشتقاقي يشكلان حضوراً واسعاً في مراثيه قياساً إلى التجنيس التام الذي تبلور قليلاً في القصائد المختارة ويتّضح ذلك في الجدول التالي:

الجدول (٣) نوعية التجنيس المستعمل في المراثي

نوعية التجنيس	عدد تواتره	النسبة المئوية
التجنيس التام	١٨	%١٣/٨٤
التجنيس غير التام	٣٢	%٢٤/٦١
التجنيس الاشتقاقي	٨٠	%٦١/٥٣
الإجمالي	١٣٠	%١٠٠

[١]- **المصدر نفسه**، ص٤٨٦؛ نقلاً عن حسن عباس، **خصائص االحروف العربيّة ومعانيها**، ص٧٣.

[٢]- اليمني، يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج٢، ص٣٥٥.

ويمكن تعليل قلة حضور التجنيس التام في المراثي وعزوف الشاعر عن استخدامه بأنّ استعمال التجنيس التام في النصّ الشعريّ يؤدّي إلى نشوء غموض في المعنى والالتباس فيه[١] إذ إنّ الخداع عن المعنى من نتائج هذا اللون من التجنيس فيصير فهم المعنى أمراً صعباً معقّداً للمتلقّي العادي[٢]، لذا فإنّ السيد الحليّ قد أعرض عن توظيف هذا اللون من التجنيس إلا ما جاء به عشوائياً كي يعين المتلقي العادي على إدراك المدلول وتقريبه إلى فهمه؛ من هذا المنطلق، تضاءل التجنيس التام في القصائد المختارة.

أما بالنسبة إلى فاعلية التجنيس ودوره في الإيقاع والدلالة فإن فاعليته لا تنحصر في البنية الإيقاعيّة بل تتجاوزها إلى دور وظيفي يساهم مساهمة فعالة في تكوين الدلالة ويزيد من البناء الفنّي للنص. والتكامل والتناقض من الأدوار التي يقوم بها التجنيس في المراثي كما نلاحظهما في ما يلي:

أ. التكامل

يؤدّي التجنيس وظيفة تتجلّى في تكامل المعنى وإتمام الدلالة بالمجانسة، وهي ظاهرة نلاحظها كثيراً في المراثي كقوله {من الكامل}:

نَعَـــى شَـــاكراً نَـــالَ الشَّـــهَادةَ صَـــابراً وَقَـــدْ يُجْتَنَـــى شَـــهْدُ الْعَواقِـــبِ بالصَّـــبْرِ[٣]

المتأمّل في البيت السابق يجد تكامل المعنى وإتمام الدلالة بالمجانسة في اللفظين المتجانسين في حشو البيت السابق (شاكراً، صابراً)، إذ إنّ اللفظين المتجانسين يكملان صفات الإمام الحسين عليه السّلام وقيمته المعنويّة عند نيله الشهادة بكونه صابراً شاكراً، فإنّ التجنيس هنا قد زاد اللفظين نوعاً من التكامل الدلالي فضلاً عن تكثيف إيقاعيّة النصّ الشعريّ وإثراء موسيقيته.

ومثل هذا يتجلّى في قوله {من الكامل}:

لِلمُرْهَفَـــاتِ نُفُوسُـــهُمُ وَجسُـــومُهُمُ لِلْـــوَحْشِ لَـــمْ يُشْـــقَقْ لَهـــا رِمْـــسُ[٤]

---

[١]- الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٨٦.

[٢]- الجرجاني، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة**، ص٨.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص١١٦.

[٤]- **المصدر السابق**، ص١٢١.

فقد أدّى التقارب الصوتي الحاصل بين اللفظين المتجانسين (نفوسهم، جسومهم) في حشو النموذج السابق إلى تكاملهما في الدلالة مع أنّ اللفظين يختلفان فيما بينهما في دلالتيهما المعجمية، حيث إنّ لفظ «جسومهم» يشير إلى الشكل المادي الظاهري، و«نفوسهم» يشير إلى الشكل المعنويّ الداخلي، فتكاملت بذلك صفات المهجوين الشكليّة والمعنويّة.

ب. التناقض

التناقض بين مدلولي اللفظين المتجانسين عن طريق التشابه الصوتي، كما يتبيّن ذلك في قوله {من الطويل}:

نَعَـــى صَـــفْوَةَ اللّـــهِ العَظـــيمِ ولُطْفِـــهِ عَلَى الخَلْقِ فِي الدُّنيا وفِـي الْحَشْـرِ وَالنَّشْـرِ[١]

فاللفظان المتجانسان في البيت السابق «الحشر» و«النشر» يمثّلان دلالتين متضادتين، على رغم ما بينهما من تشابه صوتي. فالحشر جمع والنشر تفريق. قال المعجم الوسيط: «حشر الله الناس حشرا جمعهم وساقهم. ونشر الشيء نشرا فرقه ويقال نشر الراعي غنمه في المرعى والكتاب أو الثوب أو نحوهما بسطه والخبر أو المقال أذاعه[٢]». على الرغم من وجود التناقض في الدلالة بين اللفظين المتجانسين من الملاحظ أنّ هناك صلة معنويّة بين اللفظين المتجانسين مما يزيد من الصفة القدسية للإمام الحسين عليه السلام لتأكيده كون الإمام الحسين عليه السّلام صفوة الله في يوم القيامة؛ فإنّ التجنيس في هذا البيت لا تقتصر فاعليته على الدور الإيقاعي فحسب، بل يتجاوز هذا الحد ليسهم بدور وظيفي في البناء الفنّي وتشكيل الدلالة، ولعلّ هذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني، حيث يقول: «فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً[٣]».

[١] - **المصدر نفسه**، ص١١٥.

[٢] - مصطفى، إبراهيم وزملاؤه، **المعجم الوسيط**، ص١٧٥-٩٢١.

[٣] - الجرجاني، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة**، ص١٤.

أساليب التكرار

إنّ السيد حيدر الحليّ تمتّع بأسلوب التكرار للإلحاح على المواقف الواردة ضمن نسيج الشعريّ وإضفاء البعد الغنائي على بنية الشعر. فأصبحت هذه التقنية بمثابة القافية للشعر عنده استطاع خلالها تصوير ما يدور في نفسه من ويلات وثورات وعكس تجربته الشعريّة. ومن ثمّ أصبحت أشعاره مفعمة بظاهرة التكرار وشتّى أساليبه، الّتي تجسّد سمة أسلوبيّة بارزة في نتاجه الشعريّ. فيما يلي ستتضح أساليب التكرار ودوره في الإيقاع والدلالة في المراثي:

تكرار الصّوت

يعدّ تكرار الصوت جزءاً لا ينفصل عن شعر السيد حيدر الحليّ، تتكرّر بعض الأصوات في بيت واحد والتي تنسجم مع الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر ويعيشها كما يتناسب للمعنى المراد الذي يسعى تقديمه، ومن ذلك قوله {من الطويل}:

وَلا مِثْلَ يَوْمِ الطَّفِّ لَوْعةُ وَاجِدٍ وَحُرْقَةُ حَرَّانٍ وَحَسْرَةُ مُكمَدِ[1]

إنّ البيت السابق قائم على إيقاع حزين وهادر معاً، وما أنتج هذا النوع من الإيقاع في هذا البيت؟ المتأمّل في البيت يجد أنّ خصائص الأصوات المستعملة في البيت وكيفية توزيعها عليه قد أدت إلى إثارة هذا النوع من الإيقاع، إذ نلاحظ تكرار حرف الرّاء مضعّفاً وغير مضعّف، قد أثار إيقاعاً قوياً وجرساً موسيقياً هادراً متصاعداً يؤكد على تضعيف الحرقة واللوعة والحسرة المسيطرة على نفس الشاعر إثر ما حدث في يوم الطفّ، كما أنّ حرف الحاء وهو صوت مهموس يحاكي شدّة الحسرة والشجن جاء ليعبّر عن الاختناق النفسي للشاعر؛ لأنّ «الأصوات المهموسة تتطلّب قدراً أكبر من هواء الرئتين في نطقها قياساً إلى الأصوات المجهورة[2]».

وقد يكون تكرار الصوت يتجاوز عن بيت واحد إلى أبيات القصيدة بكاملها ومن ذلك قوله {من الكامل}:

وَقُلُوبُ أبْنَاءِ النّبِيِّ تَفَطَّرَتْ عَطَشاً بِقَفْرٍ أرْمَضَتْ أشْلاَءَهَا

وَأَمَضُّ مَا جَرَعَتْ مِنَ الغُصَصِ الَّتي قَدَحَتْ بِجائحَةِ الهُدَى إيرَاءَهَا

---

[1] - **الديوان**، ص٩٩.

[2] - أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٣٢.

هَتْـــكُ الطُّغَـــاةِ عَلَـــى بَنـــاتِ مُحَمَّـــدٍ حُجُـــبَ النُبُـــوَّةِ خِـــدْرَها وخِباءَهَـــا
فَتَنازَعَـــتْ أحْشَـــاءَها حُـــرَقُ الْجَـــوَى تَجاذَبَـــتْ أيْـــدِي الْعَـــدُوِّ رِدَاءَهَـــا
عَجَبـــاً لِحِلْـــمِ اللّـــهِ وَهـــيَ بِعَيْنِـــهِ بَـــرَزَتْ تُطِيـــلُ عَوِيلَهَـــا وَبُكاءَهَـــا
مـــا ذَنْـــبُ فَاطِمَـــةٍ وَحَاشَـــا فاطِمـــاً حَتَّـــى أَخَـــذْتَ بِـــذنبِهَا أبْناءَهَـــا[١]

يتّضح من النموذج السابق استعمال أصوات الحلق بنسبة كبيرة، حيث وصل عددها إلى ٥٣ صوتاً توافق صعوبة الموقف العاطفي الّذي يعيشه الشاعر، فالأصوات الحلقية «هي الأخرى صعبة النطق كون مخرجها من الحلق ذاته»[٢] تكرّر صوت "الهاء" ١٤ مرّة و"الحاء" ٩ مرّة و"العين" ٧ مرّة و"الغين" ٢ مرّة و"الخاء" ٣ مرّة وتكرّر صوت "الهمزة" ١٨ مرّة، الصوت الّذي «يخرج من الأوتار الصوتية ذاتها»[٣]. هذا الكمّ الهائل من الأصوات الحلقية الّذي وصل إلى ٥٣ مرة يعزّز الشعور بالاختناق والضيق النفسي والتنفّسي لدى الشاعر كما أنّه يصرّح بهذا الأمر بقوله: «عجباً لِحلم اللهِ». كما نرى أنّ الأبيات السابقة لا تكاد تخلو من تكرار صوت التاء، حيث بلغ تكراره ٢١ مرّة، وإنّ هذا اللون من التكرار قد صيّر البيت شبيهاً بفاصلة موسيقية تعكس وحداتها المتردّدة أجواء الحزن المخيمة على نفسية الشاعر وحالته المشبعة بأحاسيس الألم. إذ إنّ هذا الصوت يعدّ من الأصوات المهموسة الشديدة، وقد شبّه خروجه بآهة حبيسة ذبيحة[٤]. وما يشدّ انتباهنا في الأبيات السابقة هو ظهور أصوات المدّ جلياً ونسبة تواترها خاصة "ألف" والتي تكرّرت ٤١ مرة. وتكرار هذه الأصوات على هذه الشاكلة قد منح البيت إيقاعاً حزيناً هادئاً أنتجته مشاعر الألم في نفس الشاعر والتي سبّبها له هَجومُ الطُغاةِ على بناتِ محمّدٍ في واقعة الطفّ وما حلّ بأبناء النبي في أرض كربلاء من فوادح تفطّر القلوب وقتل ودمار. فقد جاءت أصوات المدّ لتعبّر عن آهات الشاعر وحالة الحزن التي يحسّها ويعيشها، لأنّ أصوات المدّ تناسب التأوّه والصياح «لاتساع مجرى النفس عند النطق بها»[٥].

---

[١] - **الديوان**، ص٧١.

[٢] - البكوش، الطيب، **التصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**، ص٣٩.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٤٠.

[٤] - سليمان، أماني داوود، **الأسلوبية والصوفية - دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج-**، ص٧٧.

[٥] - عباس، حسن، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ص٩٦.

أضف إلى ذلك كون روي القافية صوتاً حلقياً (الهمزة) مسبوقاً بألف الردف ومتبوعاً بالهاء وألف الوصل جاء ليؤكد على هذه الأحاسيس ذلك لأنّه يتسم بامتداد الصوت وزيادة رنين القافية.

تكرار الكلمة

من أنواع تكرار الكلمة الجلي في مراثي الشاعر هو تكرار البداية، وتكرار المجاورة. ومن نماذج تكرار الكلمات تكرار مفردة «نعى» في مستهلّ الأبيات، حيث استهلّ الشاعر بهذه المفردة ٢٩ بيتاً من بداية المرثية إلى نهايتها فألحّ الشاعر على تكرارها ليجعلها محوراً أساسياً تدور حوله الأبيات، حيث يقول:

نَعَى الرُّوحُ جِبْرِيْلٌ بِأَنَّ ذَوِي الغَدْرِ ... أَرَاقُوا دَمَ المُوفينَ للّهِ بالنُّذْرِ
نَعَى مَنْ بقَلْبِ الدَّهْرِ مِنْ جُرْحِ جِسْمِه ... جُرَاحَاتُ حُزْنٍ لا يُعَالَجْنَ بالسَّبْرِ
نَعَى أنَّ رُوْحَ الكَوْنِ بالطفِّ أقْلعَتْ ... يَدُ الْمَوْتِ مِنْهُ وَهْيَ دَامِيَةُ الظُّفْرِ
نَعَى مَنْ أَعَارَ اللّهَ بالطَّفِّ هَامَهُ ... وَمَنْ قَلْبُه فِيْهَا أَقَامَ عَلَى جَمْرِ
نَعَى ذاتَ قُدْسٍ يَعْلَمُ اللّهُ أنَّهَا ... مُنَزَّهَةُ الأفْعَالِ فِي السِّرِّ والْجَهْرِ
نَعَى الْجَوْهَرَ الْفَرْدَ الَّذِي فِي أُمُورِهِ ... تَجَرَّدُ للرَّحْمَانِ مِنْ عَالَمِ الذَّرِّ[1]

من الملاحظ أنّ مفردة «نعى» قد تكرّرت في مستهلّ الأبيات ٦ مرّة في النموذج السابق و ٢٩ مرّة على هذه الشاكلة في القصيدة بكاملها إنّ هذه المفردة تعدّ بمثابة نقطة مركزية تدور حولها فكرة الأبيات؛ إذ إنّ هذا اللون من التكرار جاء بصورة متسلسلة ومتعاقبة تلعب دوراً رئيساً في بناء الأبيات، حيث حوّل بناء الأبيات إلى بناء متلاحم متماسك إيقاعي. وفي ما يتعلّق بدور هذا التكرار في البنية الدلالية، نلاحظ أنّه جاء كأداة جمالية تخدم البنية الدلالية للنص الشعريّ مفصحة عن حالة الأسى التي لاتفارق الشاعر أبداً. فتكرار هذه الكلمة ٢٩ في بداية الأبيات جاء ليعبّر عن استمرارية الحالة النفسية المتأزّمة التي تعتري الشاعر، وجاء ليؤكد على مشاعر الألم والأسى لشهادة أبناء أحمد (ص) الأتقياء في يوم الطفّ؛ على أنّ المقصود بهذا التكرار أيضاً الإشادة بمنزلة الإمام الحسين عليه السّلام، إذ يسعى الشاعر إلى إثارة انتباه المتلقّي إلى الحدث المأساوي الذي حلّ بالإسلام من

[1] - **الديوان**، ص١١٤-١١٥.

خلال استعمال معمول يلي فعل «نعى» كـ «الجوهر الفرد» و«ذات قدس» و«منزّهة الأفعال» وبالتالي فإنّ المتلقّي يصبح أكثر تفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته.

يعدّ تكرار المجاورة من أنواع التكرار المستعملة جلياً في مراثي السيد الحليّ. ومن نماذج تكرار المجاورة تكرار لفظة "واريت" التي توحي للمتلقّي المصاب الجلل لدى الشاعر إضافة إلى أنّه أحدث نوعاً من الانسجام الإيقاعي الّذي يلفّ إيقاع الحزن نحو النصّ:

يـــا تُرْبـــةَ الطَّـــفِّ الْمُقَدَّسَـــةَ الَّتِـــي هَـــالُوا عَلَـــى ابْـــنِ مُحَمَّـــدٍ بَوْغاءَهَـــا

وارَيْـــــتِ رُوْحَ الْأنبيـــــاءِ وإنَّمـــــا وارَيْـــتِ مِـــنْ عَـــيْنِ الرَّشَـــادِ ضِـــياءَهَا[1]

أمّا إنّ تكرار المجاورة للفظة «واريت» في البيت الثاني فيفصح عن الحالة النفسية المتأزّمة التي يعيشها السيد الحليّ وحالة الأسى الّتي لا تفارقه. فالشاعر يعرف أنّ تربة الطف المقدّسة وارت الجسد المطهّر للإمام الحسين (ع) لكنّه يتّخذ من هذا التكرار وسيلة جوهرية في لفت انتباه المتلقّي إلى عظمة الإمام ومكانته الجليلة كروح الأنبياء وضياء عين الرّشاد فيستغرب كيف استطاعت تربة الطف أن تسع هذه العظمة.

تكرار العبارة

هو لون من التكرار يتعمد الشاعر فيه تكرار عبارة معيّنة في أبيات القصيدة، ومن أمثلة تكرار العبارة في المراثي تكرار عبارة "وتلك بأجراعِ الطفوفِ نساؤكم". كذلك تكرار جملتي "أفتيانَ فِهرٍ أين عن فَتياتكم"، حيث أصبحت هذه العبارات بؤرة أساسية تدور أبيات المراثي حولها دلالية كانت أو إيقاعيّة:

وَتِلـــكَ بـــأَجْراعِ الطُّفُـــوفِ نِسَـــاؤُكمْ يَهِـــدُّ الْجِبَـــالَ الرَّاسِـــيَاتِ انْتِحَابُهَـــا؟

وَتِلـــكَ بَـــأجْراعِ الطُّفُـــوفِ نِسَـــاؤُكمْ عَلَيْهَـــا الفَـــلَا اسْـــوَدَّتْ وَضَـــاقَتْ رِحَابُهَـــا؟

تُنـــادِي بِصَـــوْتٍ زَلْـــزَلَ الْأرضَ فِـــي الْـــوَرَى شَـــجَا ضُـــعْفِهْ حَتَّـــى لَخِيـــفَ انْقِلابُهَـــا

أفتِيـــانَ فِهْـــرٍ أيـــنَ عَـــنْ فَتَيـــاتِكمْ حَمِيَّـــتُكمْ والْأُسْـــدُ لَـــمْ يُحْـــمَ غابُهَـــا؟

أفِتيـــانَ فِهْـــرٍ أيـــنَ عَـــن فَتَيـــاتِكمْ حَفِيظَـــتُكمْ فِـــي الْحَـــرْبِ إنْ صَـــرَّ نَابُهَـــا؟[1]

[1] - **المصدر السابق**، ص٦٥.

إنّ تكرار "وتلك بأجراعِ الطفوفِ نساؤكم" في بداية البيتين الأوّل والثاني، جاء مؤكداً الحزن المنبعث في نفس الشاعر من خلال ترديد الأحداث المرّة التي حلّت بالنساء الأسيرات ودوس كرامتهن في أرض الطف، حيث تُهَدّ الجبال الراسيات لما جرى عليهن من الإهانة والتحقير والازدراء؛ ومن الملاحظ أن هذا التكرار يخدم النص دلالياً وفكرياً، حيث إنّ ترديد «وتلك بأجراعِ الطفوفِ نساؤكم» مرّتين يعبّر عن حالة الشاعر النفسية والشعورية المشبعة بمشاعر الألم وأحاسيس الحزن من خلال كلمات تمثّل روحاً أسيراً متعذبّاً يذكر الأحداث المريعة التي تركتها في ذهنه معركة الطف. في ما يتعلّق بتكرار عبارة «أفتيانَ فِهرٍ أين عن فَتياتكم»، يكشف تكرارها على هذه الشاكلة حدّة المأساة وشديد المعاناة التي يعيشها الشاعر كما يدلّ على أنّها تمثّل النقطة المركزية التي تتمحور حولها فكرة البيتين، فإنّ الشاعر يوجّه خطاباً إلى آل فهر للإيحاء بأنّه المعنى الرئيس.

النتيجة

من خلال قراءة فاحصة لمراثي السيد الحليّ من منظور أسلوبي إيقاعي، توصّلنا إلى النتائج التالية:

– في ما يتعلّق بالنتائج المتعلّقة بالسؤال الأوّل، لاحظنا أنّ البحر الطويل لقد تصدّر في الحضور ويليه بحور الكامل، والخفيف، والبسيط، والوافر. فإنّ هذه البحور كلّها تعدّ من أكثر البحور مقاطع وأوسعها مساحة قياساً إلى سائر البحور التي ضرب الشاعر عنها صفحاً، وهذه البحور تمتاز باتساع المساحة وطول العبارة وتسمح للشاعر أن يصب فيها أشجانه ويعبّر عن حزنه وجزعه قياساً إلى سائر البحور. وما يشدّ انتباهنا هو أنّ الشاعر كثيراً ما يقوم بدمج مظاهر الإيقاع الخارجي والداخلي لغرض التنويع في البنية الإيقاعيّة وتدفّق الإيقاع وتكثيفه مثلما لاحظناه في نموذج من البحر الطويل عندما وصف الشاعر ما جرى في كربلاء من الدمار وتضحية أعوان الإمام (ع)، حيث تمّ استخدام التفعيلات المقبوضة متوالية وفي الوقت نفسه نجد تقنيات إيقاعيّة داخلية كتكرار جملة «أصبراً». إنّ القافية المطلقة ذات المجرى المفتوح والمردوفة بالألف من أهم مظاهر القافية المطلقة في المراثي؛وقد استعان الشاعر بهما لمدّ صوته ونبرته الحزينة وإيصال ما يجري في ذهنه وقلبه إلى المتلقّي فنجده قد استخدم القافية المردوفة بالألف ذات المجرى المفتوح تتبعه ألف الخروج بغية الإفصاح عما نفّذه الطغاة من الإجرام الشنيع في حق أهل البيت (ع) لا سيما الإمام الحسين (ع)

[١]- **المصدر السابق**، ص ٨٣.

وأعوانه. وتشكل الأصوات المجهورة حضوراً لافتاً في روي المراثي إذا ما قورنت بنظائرها المهموسة، كما أنّ صوتي «الراء» و«النون» أكثر الأصوات المجهورة توظيفاً في الروي، حيث إن صوت الراء في روي القوافي جاء ليؤكد دلالات القوّة والصّلابة والتحدّي والتفاؤل بالمستقبل نظراً لإيحاءاته الصوتية، كما أن صوت النون باقترانه بصوت المد اليائي أو الكسرة في القوافي عبّر عن معاني الحيرة والتفجّع والأنين نظراً لما يمتاز به هذا الصوت من إيحاءات حزينة.

– بالنسبة إلى النتائج المتعلّقة بالسؤال الثاني نلاحظ أنّ التكرار والتجنيس من أهمّ المظاهر الإيقاعيّة الداخلية في المراثي، وأنّ التكرار بمختلف أساليبه يشكل سمة أسلوبيّة بارزة في مراثي السيد الحليّ، حيث لم يأت عشوائياً ضمن النسيج الشعريّ، بل كان يرتبط مباشرة بالبنية الدلالية والإيقاعيّة كقافية داخلية؛ وتتكرّر الأصوات المستعملة في البيت الواحد أو في الأبيات منسجمة مع الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر ويعيشها كما يتناسب مع المعنى المراد الذي يسعى إلى تقديمه، على سبيل المثال نلاحظ أنّ الشاعر يلجأ إلى استخدام أصوات ذات جرس هادر موسيقياً عندما تقوم الأبيات على دلالة اللوعة والحرقة المضعّفة في نفس الشاعر؛ كما يقوم بتوظيف أصوات الحلق بكثافة على مساحة النصّ الشعريّ لتعزيز شعوره بالاختناق والضيق النفسي والتنفسي لاتّسام هذه الأصوات بصعوبة النطق كون مخرجها من الحلق ذاته. إنّ تكرار الكلمة المجاورة يأتي به السيد الحليّ لغرض التأكيد والتنبيه وجلب انتباه المتلقي على المصاب الجلل والأزمة النفسية التي يعيشها الشاعر كما أنّ هذا النوع من التكرار جاء ليؤكد عظمة الإمام ومكانته الجليلة كروح الأنبياء وضياء عين الرّشاد. بالنسبة لتكرار العبارة فيؤدّي هذا النوع من التكرار إلى لفت انتباه المتلقي بما حلّ بأهل البيت (ع) من دوس كرامتهم وما جرى عليهم من الإهانة والازدراء بوصفه المحور الرئيس الذي تدور حوله المراثي إضافة إلى زيادة الأداء الصوتي وإثراء موسيقى البيت. و في ما يتعلّق بالتجنيس، فإنّ التكامل هو من الأدوار الأكثر ترديداً وتوافراً التي يقوم بها التجنيس في المراثي، حيث أراد الشاعر من خلاله أن يكمل صفات الإمام الحسين (ع) وقيمته المعنويّة أو يقوم بإكمال صفات الأعداء الطغاة الشكليّة والمعنويّة.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب العربيّة

١. ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعريّة العربيّة**، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٦م.

٢. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ط٦، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨م.

٣. البكوش، الطيب، **التصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**، ط٣، تونس: مكتبة الإسكندرية، ١٩٩٢م.

٤. بونجمة، محمد، **الرمزية الصوتية في شعر أدونيس الدلالة الصوتية والصرفية**، القاهرة: مطبعة الكرامة، ٢٠٠١م.

٥. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨م.

٦. _____، **أسرار البلاغة**، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨م.

٧. حسان، تمام، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، ط٥، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠٠٦م.

٨. الحليّ، السيد حيدر، **ديوان السيد حيدر الحليّ**، تحقيق: مضر سليمان الحليّ، بيروت: شركة الأعلمي للمطبوعات، ٢٠١١م.

٩. سليمان، أماني داوود، **الأسلوبيّة والصوفية - دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج-**، الأردن، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠٠٢م.

١٠. شرتح، عصام، **ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.

١١. الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١٢. الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها.** ج١، بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م.

١٣. عباس، حسن، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٨م.

١٤. عبد الجليل، عبد القادر، **الأصوات اللغويّة**، عمان، الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

١٥. الغرفي، حسين؛ **حركة الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر**، المغرب: إفريقيا الشرق، ٢٠١١م.

١٦. القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٩٦م.

١٧. محمّد، إبراهيم عبدالرحمن، **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ٢٠٠٠م.

١٨. المسدّي، عبد السلام، **الأسلوبيّة والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، تونس: الدار العربيّة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٩. مصطفى، إبراهيم؛ وأحمد حسن زيات؛ وحامد عبدالقادر؛ ومحمد علي نجار، **المعجم الوسيط**، ط٤، مصر: مجمع اللغة العربيّة، ٢٠٠٤م.

٢٠. المعرّي، أبو العلاء، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

٢١. نافع، عبدالفتاح صالح، **عضوية الموسيقى في النص الشعريّ**، الأردن: مكتبة المنار، ١٩٨٥م.

٢٢. اليمني، يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٤م.

ب- المجلات

٢٣. الصحناوي، هدى، «الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"»، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد ٣٠، العدد٢، ٢٠١٤م، صص ٨٩-١٢٢.

٢٤. العامري، شاكر أحمد طعمة؛ والعامري، محمد علي، «الإيقاع الداخلي في شعر الحاج جواد بدقت: رائيته في رثاء الإمام الحسين (عليه السّلام) أنموذجاً»، **مجلة تراث كربلاء**، السنة ٧، المجلّد ٧، العدد ١-٢، ٢٠٢٠م، صص ٤٧٣-٥٠٤.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

"السبع المثاني" من منظور "نظرية فنّ البيان البلاغيّة"

محمد خاقاني أصفهاني *

مقالة علميّة محكّمة

صص ٦٢- ٣١

DOI: 10.22075/lasem.2024.32270.1402

الملخّص:

صحيح أن عبارة: "**سبعاً من المثاني**" لم ترد إلا مرة واحدة في القرآن الكريم: ﴿وَلَقَدْ آتَيناك سَبْعاً مِنَ الْمَثانى وَالْقُرْآنَ الْعَظيمَ﴾ الحجر:٨٧، لكنها جاءت مؤكدة بالتأكيدين "ل" و"قد"، ومقدّمةً على "القرآن العظيم"، وبصيغة النكرة "سبعا"، مما يبرّر اعتبارها من أهمّ الكلمات المفتاحية في القرآن الكريم، ويوحي بأنها هدية عظيمة جداً قدّمها الله تعالى لنبيّه الكريم (ص). وقد اختلفت آراء المفسرين الشيعة والسنّة في تفسيرها اختلافا نابعا من صيغة "سبعا" بشكل نكرة، ولذلك فتحت المجال للتنوع في تفاسير هذا المصطلح القرآني. وقد استطاع هذا البحث بتوظيف المنهج الوصفيّ التحليليّ - بعد إلقاء نظرة على هذه الآراء - أن يكشف الستار عن ثلاثة مصاديق جديدة لحقيقة السبع المثاني، أحدها سبع التفاتات في سورة الحمد، والثاني السبع المثاني في القرآن الكريم، والثالث في نظام الكون أولا، وفي نظام اللغة والأدب تبعا لنظام الخلق ثانياً. توصّل البحث إلى نتائج، أهمّها أن السبع المثاني هو سرّ سورة الحمد وسورة الحمد ملخّص القرآن الكريم، والقرآن نسخة متناظرة مع نظام الكون، مما يقتضي شمول السبع المثاني للنص القرآني ولعالم الوجود في نفس الوقت، ودليل على صدق نظرية فنّ البيان البلاغيّة في تناظر نظام اللغة والأدب مع نظام الكون.[١]

كلمات مفتاحيّة: السبع المثاني، تفسير القرآن الكريم، نظرية فنّ البيان البلاغيّة، البلاغة الجديدة، الدراسة النصانية.

---

*- أستاذ في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة أصفهان أصفهان، إيران. Email: khaqani@fgn.ui.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠٨/١٦هـ.ش= ٢٠٢٣/١١/٠٧م - تاريخ القبول: ١٤٠٢/١٠/٢٩ هـ.ش= ٢٠٢٤/٠١/١٩م.

[١] يُعتبر هذا البحث جزءاً من "نظرية فنّ البيان البلاغية" التي نالت النجاح في إقامة "كرسي تنظيري" بهذا العنوان بعد موافقة مجلس الحكام ولجنة النقاد على اعتبارها أول نظرية علمية أدبية في أقسام اللغة العربيّة وآدابها في جامعات الجمهورية الإسلامية الإيرانية. وبذلك استطاعت هذه النظرية أن تستمدّ من أصل قرآني مغفول عنه كأصل من أصولها السبعة لرسم بلاغة جديدة بديلة عن بلاغة السكاكيّ.

١. المقدّمة

إن "نظرية فنّ البيان البلاغيّة" التي نجحت في مراحل التحكيم في إطار "كرسي تنظيري"، سجّلت باسم هذا المؤلف -والحمد لله – واعتبرت النظرية العلمية الأولى في أقسام اللغة العربيّة وآدابها في الجامعات الإيرانية، المسجلة في المجلس الأعلى للثورة الثقافية.

وقد استمدّت هذه النظرية أصولها السبعة من الرؤية الإسلامية الفلسفية الكونية التابعة لمنظومة الحكمة المتعالية الصدرائية. وهي الأصول السبعة التالية: ١. **التنزيل** في عالم الكائنات، وفي الانتقال من المعنى إلى اللفظ عند مرسل الرسالة اللغوية أو الأدبيّة، ٢. **الترفيع** في ارتقاء الكائنات، وفي الانتقال من اللفظ إلى المعنى عند المتلقي، ٣. **التشكيك** وهو أن الوجود واحد مشكك ذو مراتب في الشدّة والضعف، كما أن مراتب الجمال في النصّ الأدبيّ مشككة، ٤. **التسبيع**، وهو كون الكثرات غير المتناهية منتظمة في منظومات سباعية في نظام الوجود، وفي نظام اللغة والأدب، ٥. **التجميع** في العلاقات التركيبية في عالم الكائنات، وفي نظام اللغة والأدب، ٦. **التفريق** في العلاقات الاستبدالية في عالم الكائنات، وفي نظام اللغة والأدب، ٧. **التوصيل** الشامل للتوحيد والتجميع والتفريق في اللغة والأدب.

يتكفّل هذا البحث بشرح الأصل الرابع "**التسبيع**"، عبر تقديم مصاديق جديدة من **السبع المثاني**"، وهو مصطلح قرآني له أهمية بالغة في الكشف عن أسرار القرآن الكريم، وعن أسرار عالم الوجود.

وقد يبدو بادئ الأمر أن العدد **سبعة** عدد كسائر الأعداد، لا قيمة له بحسب ذاته مقارنة بالأرقام الأخرى. لكن هناك سببين دفعا هذا الباحث إلى اعتبار هذا العدد ذا قيمة أعلى، تؤهّله ليكون كلمة ذهبية في سلّم الكلمات المفتاحية القرآنية، منها:

– أن اختيار الله تعالى هذا العدد في خلق السماوات السبع والأرضين السبع، يستحيل أن يكون ترجيحاً بدون مرجّح، والترجيح بلا مرجّح مستحيل في فلسفتنا الإسلامية،

- وأن ظهور جمّ غفير من مصاديق هذا العدد في مختلف الثقافات والحضارات (الإسلامية، المسيحية، اليهودية، السومرية، الإيرانية، اليابانية، الغربية و....) يكشف عن ميزة ذاتية منحصرة فيه.

ننطلق في هذا البحث من تقديم رؤى جديدة عن الآية ٨٧ من سورة الحجر المباركة: ﴿وَلَقَدْ آتَيناك سَبْعاً مِنَ الْمَثاني وَالْقُرْآنَ الْعَظيمَ﴾، لنقدّم مصاديق جديدة لهذا المصطلح القرآني على ضوء "نظرية فنّ البيان البلاغيّة". وهي في هذا البحث ثلاثة مصاديق:

- السبع المثاني في سورة الحمد (على أساس رأي معظم المفسرين بأن المقصود من السبع المثاني هو هذه السورة)،
- السبع المثاني في كل القرآن الكريم (على أساس رأي بعض المفسرين أن السبع المثاني هو سبع سور طوال في القرآن الذي سمى بالكتاب المتشابه المثاني،
- السبع المثاني في نظام الوجود، وهو الموقف العلمي البحثي التنظيري لهذا المؤلف، بحجّة أن القرآن الكريم هو كتاب الكون ونسخة طبق الأصل لتقرير حقائق عالم الوجود.

أهمية البحث وفائدته

يكفي في مدى أهمّية هذا البحث أن نتذكر أن الله تعالى منّ على نبيه الكريم بتقديم السبع المثاني والقرآن العظيم له في نص الآية المذكورة آنفا. يكشف هذا البحث عن علاقة ذاتية بين عالم الوجود وبين القرآن الكريم وبين سورة الحمد عبر السبع المثاني.

أما ربط هذه المصاديق بعضها بالبعض الآخر، فيكمن في كون سورة الحمد ملخصاً للقرآن الكريم (لأنها أم الكتاب)، وكون القرآن الكريم نسخة مكتوبة عن عالم الوجود (وَلَا رَطْبٍ وَلَا يَابِسٍ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُبِينٍ) (الأنعام: ٥٩)

أسئلة البحث

١.ما السبع المثاني في سورة الحمد حسب "نظرية فنّ البيان البلاغيّة"؟
٢. ما السبع المثاني في كل القرآن الكريم حسب "نظرية فنّ البيان البلاغيّة"؟
٣. ما السبع المثاني في نظام الوجود حسب "نظرية فنّ البيان البلاغيّة"؟

منهج البحث

منهج البحث في هذه المقالة وصفيّ تحليلي، يصف مراتب الوجود السبع حسب منظومتنا القرآنية، ثم يحلّل درجات الجمال السبع في الألفاظ وطبقات الكمال السبع في المعاني بتطبيق مراتب الوجود عليها.

سابقة البحث

مما يرتبط نوعا ما بهذا البحث الدراسات التالية:

- كتاب بالفارسية بعنوان: "سبع المثاني تفسير سوره حمد"، (السبع المثاني تفسير لسورة الحمد)، للباحثة فاطمه اكبرى و سيد على رئيسى، مكان النشر: قم. وقد سمّت الباحثة كتابها بهذا الاسم، باعتباره اسماً من أسماء سورة الحمد، لا لأن تبحث عن مصاديق السبع المثاني.
- كتاب آخر باسم السبع المثاني، للشاعر نجيب الدين رضا تبريزي، والكتاب منظومة شعرية عرفانية بالفارسية لاتحظى بصبغة بحثية.
- كتاب بعنوان: تعامل تفسير و حديث در تعيين سبع المثاني» يعقوب جعفرى نيا / ترجمه مرتضى كريمى. قم : مؤسسه فرهنگى و اطلاع رسانى تبيان ، 1387
- بحث بعنوان: گلچينى از جلوه‌هاى جمال در سوره‌هاى قرآن، سوره حمد» / على چراغى. نويسنده :چراغى، على. رشد آموزش قرآن تابستان ١٣٩٢ - شماره ٤١ 2)صفحه - از ٢٢ تا ٢٣ [1].
- بررسى سندى و دلالى روايات اهل سنت در تفسير سبعاً من المثاني» / عبد الهادي فقهى‌زاده، مهديه دهقانى.
- قامت وكالة تسنيم بنشر بحث لم يُسمّ كاتبه عن قدسية العدد ٧ بين مختلف الأقوام والمذاهب.[1]

[1] . https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/١١٩٧٧٩٥/

- كتاب: "عدد هفت در اساطير و اديان". (العدد سبعة في الأساطير والأديان)، اثر محمود روح الأمينى، تهران: انتشارات چيستا، ١٣٦١ش، (١٩٨٢م) .
- كتاب: "راز عدد هفت" (السرّ في العدد سبعة)، أثر مهدى نصيرى دهقان، منشورات ابتكار دانش، تهران: گنج عرفان، ١٣٩١ش، (٢٠١٢م).
- كتاب: "هفت در قلمرو فرهنگ جهان" (السبعة في رحاب ثقافة العالم)، للكاتب مؤيد شريف محلاتى، انتشارات نقش جهان، ١٣٣٧ش، (١٩٥٨م).
- كتاب: "هفت در قلمرو تمدّن و فرهنگ بشرى" (السبعة في رحاب الحضارة والثقافة البشرية)، تأليف زهره والى، تهران: اساطير، ١٣٨٩ش، (٢٠١٠م).
- تفاسير القرآن الكريم من السنة والشيعة، وقد تطرقوا إلى السبع المثاني على هامش الآية ٧٨ من سورة الحجر، والتي استعمل فيها هذا المصطلح، كتفسير الميزان للعلامة الطباطبائي، ومجمع البيان للطبرسي وتفسير عياشي وتفسير الآلوسى وغيرها.

لايعرف الكاتب باحثا آخر تطرّق إلى مصطلح "السبع المثاني" للكشف عن مصاديق جديدة له. والله أعلم.

٢. عبارة ﴿سبعاً من المثاني﴾ في قراءة عابرة

قال الله تبارك وتعالى: ﴿وَ لَقَدْ آتَيناكَ سَبْعاً مِنَ الْمَثانى وَ الْقُرْآنَ الْعَظيمَ﴾ الحجر:٧٨. السبع في اللغة هو العدد السابع في سلسلة الأعداد، والمثاني هي الثنائيات.

قيل في شأن نزول هذه الآية: "دخلت سبع قوافل تجارية المدينة المنورة لنقل القماش والعطور والجواهر إلى يهود بني قريظة وبني النضير، فقال المسلمون: لو كانت هذه البضائع لنا لكنا أقوى ولاستطعنا أن ننفقها في سبيل الله. فنزلت الأية الكريمة، ثم قال النبي (ص)، أعطيتكم سبع آيات أفضل من هذه القوافل السبع"[٢].

[1] https://www.tasnimnews.com/fa/news/١٤٦٧٣٣/٣١/٠٦/١٣٩٢

[٢]. واحدى نيشابوري، **أسباب النزول**، ١٤٧.

ما يخطر في البال عند القراءة العابرة أن الله تعالى منّ على رسوله الكريم بتقديم السبع المثاني والقرآن العظيم له ليثبّت فؤاده بهاتين الهديتين العظيمتين بحرفي التأكيد (لقد)، إذ يكمّل قوله: ﴿لَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَى مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِنْهُمْ وَلَا تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ﴾ الحجر:٨٨. وإذا كان المقصود من السبع المثاني سورة الحمد - وهي جزء من القرآن العظيم - فهو من باب ذكر الخاصّ قبل العامّ لتعظيم مكانة هذه السورة بين السور القرآنية، فهي (فاتحة الكتاب) و(أم الكتاب)، وعصارة أو ملخّص للقرآن الكريم، تحتوي على أصول القرآن الكريم من جانب، وأصول السنن الإلهية الكونية من جانب آخر، لأن القرآن الكريم نسخة مكتوبة طبق الأصل عن عالم الخلق وكلاهما نزلا من عند الله تعالى شأنه.

و"التعبير عن السبع بصيغة النكرة (سبعاً) للدلالة على فخامة شأن مدلوله"[١] أيا كان. "وإذا كانت (من) للتبعيض، فتدل على أن سورة الحمد بعض من القرآن لأنه مثاني"[٢]، في إشارة إلى أن القرآن مثان: (كتابا متشابها مثاني) (الزمر:٢٣).

٣. مصاديق ﴿سبعاً من المثاني﴾ في تفاسير الشيعة والسنّة

ثمّة خلاف بين المفسرين في المقصود من السبع المثاني، هذه بعض الأقوال في تفسيرها:

أ) أقوال في تفسير السبع المثاني بغير القرآن الكريم:

١. جاء في بعض الروايات أن المقصود منها المعصومون الأربعة عشر (النبي وفاطمة الزهراء والأئمة الإثنى عشر (ع)، وعددهم سبعة مضاعفة (السبعة المثنّاة أو مرتين)[٣].
٢. وقيل إن المقصود منها سبع صحف نزلت من السماء إلى الأنبياء[٤].

---

١. طباطبايي، **الميزان في تفسير القرآن**، ج ١٢، ١٩٢.
٢. **المصدر نفسه**، ج ١٢، ١٩١.
٣. المجلسي، **بحار الأنوار**، ج٤٦، ٢٠٠.
٤. الآلوسي، **روح المعاني**، ج١٤، ٧٨.

ب) أقوال في تفسير السبع المثاني بكل القرآن الكريم:

٣. قال ابن عباس إن المقصود منها سبعة معان مزدوجة (مثناة) في القرآن الكريم[١]. وهي: الأمر، النهي، التبشير، الإنذار، الأمثال، القصص، النعيم:الجنة، و....[٢] . وهي حسب مصادر أ خرى: الوعد، الوعيد، الوعظ، القصص، الأمر، النهي، والأدعية[٣].

ج) أقوال في تفسير السبع المثاني بسبع سور من القرآن الكريم:

٤. قيل إن المقصود منها سبع سور طوال من البقرة إلى التوبة، والقصص فيها مزدوجة (مثان)[٤].

٥. قيل إن المقصود منها أن القرآن يحتوي على سبع سور طوال هي من أهم السورة القرانية وهو في نفس الوقت كتاب المثاني لأنه نزل مرتين الأولى بشكل دفعي بنزوله دفعة واحدة في ليلة القدر المباركة، وهو المسمّى بالإنزال. والثانية بشكل تدريجي على مدار ٢٣ سنة ويعبر عنه بالتنزيل.

د) أقوال في تفسير السبع المثاني بسورة الحمد:

معظم المفسرين ذهبوا إلى أن المقصود منها سورة الحمد، وقد أشير إلى هذا القول في عدة روايات[٥].

٦. روي عن الإمام الصادق (ع) أن تفسيرها هو قراءة سورة الحمد بآياته السبع مرتين (في ركعتين) في الصلاة[٦].

---

١. أبوالفتوح، **تفسير ابوالفتوح** ج ٣ چ ٢٥٠.

٢. دهخدا، **لغت نامه دهخدا:**

https://abadis.ir/fatofa/سبع-المثانی/

3 https://www.tasnimnews.com/fa/news/١٤٦٧٣٣/٣١/٠٦/١٣٩٢

٤. العياشي، **تفسير العياشي**، ج١، ١٩.

٥. الطباطبائي، **الميزان في تفسير القرآن**، ج١٢، ١٩١.

٦. العياشي، **تفسير العياشي**، ج١، ١٩.

٧. قيل إنها سورة الحمد لأنها سبع آيات نزلت مرتين مرة في مكة ومرة في المدينة[١].
٨. أو لأنها تحتوي على سبع مفردات تكررت مرتين، وهي: (الله) و(الرحمن) و(الرحيم) و(و) و(إياك) و(الصراط) و(عليهم).

لكنّ أهم الآراء في السبع المثاني عند الباحث هو الرأي المرتبط بموضوع هذا البحث، وهو التفسير التالي:

٩. إنها سبع آيات تنقسم إلى قسمين: النصف الأول من السورة (وهو تقديم الحمد لله)، والنصف الآخر (وهو طلب العباد من الله تعالى)[٢]. وهذا التقسيم راجع إلى رواية قدسية شريفة نقلها المحدّثون برواية الإمام علي(ع) أنه قال: (قَالَ اللَّهُ تَبَارَكَ وَتَعَالَى قَسَمْتُ فَاتِحَةَ الْكتَابِ بَيْنِي وَبَيْنَ عَبْدِي فَنِصْفُهَا لِي وَ نِصْفُهَا لِعَبْدِي)[٣].

هذه حقيقة تستحق أن تعتبر بها سورة الحمد (أم الكتاب): ﴿وَإِنَّهُ فِي أُمِّ الْكِتَابِ لَدَيْنَا لَعَلِيٌّ حَكِيمٌ﴾ (الزخرف: ٤). ورغم أني لا أرفض الروايات التي ذكرتها في وجوه تسمية سورة الحمد بالسبع المثاني، إلا أني أتصورها معلومات عن السورة قد لا تفيد في حل أزمة أو مشكلة وإن كانت صحيحة، لكن ربط السبع المثاني بالثنائيات السبع في التفاتاتها يقدّم منهجا علميا دقيقا في حل أزمة الثنائيات في العالم الذي نعيش فيه، والله أعلم.

نرى أن المفسرين لم يجمعوا على معنى واحد عن مصطلح (السبع المثاني)، مما يسمح لنا بالتدبر الأكثر في الكشف عن مصاديق أخرى منه وخاصة أن مجيء (سبعا) بصيغة النكرة كأنها تفتح المجال للمزيد من التدبر فيه على أساس قاعدة "الجري والانطباق" القرآنية.

---

١. الطبرسي، **مجمع البيان**، ج١، ١٧.
٢. نفس المصدر، ١٧.
٣. محدّث نوري، **مستدرك الوسايل**، ج٤، ٢٢٨/، و٣٢٧/ - مجلسي، **بحار الأنوار**، ج٨٢، ٥٩، وج٨٩، ٢٢٦ - الصدوق، **الأمالي** ، ١٧٤، الصدوق، **عيون أخبار الرضا** ، ج١، ٣٠٠

http://alvahy.com/%D%٨١%٩D%٨A%٧D%٨AA%D%٨AD%D٣/٨٧%٩

٤. ثلاثة مصاديق جديدة في تفسير السبع المثاني

المصداق الأول: في الالتفاتات السبع في سورة الحمد

"الرؤية الجديدة" المذكورة في عنوان هذا البحث تكمن في أن سورة الحمد **سبع من المثاني**، فالمثنى هو النصفان الأول والثاني من السورة ، والباحث يسمّيهما "**الفقرتين**" ليحلّلهما من منطلق الدراسة النصّانية، والسبع إشارة إلى **سبع التفاتات** بين هاتين الفقرتين.

لنبدأ من تقسيم سورة الحمد إلى الفقرتين (الأولى والثانية)، لدراسة **الالتفات النصي** بينهما:

(الجدول رقم ١: تقسيم سورة الحمد إلى فقرتين)

الفقرة الأولى	بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين. الرحمن الرحيم. مالك يوم الدين	
الفقرة الثانية	إياك نعبد وإياك نستعين. اهدنا الصراط المستقيم. صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم و لا الضالين	

إن السورة تحتوي في فقرتيها على سبعة أنواع من **الالتفات** وهذا مثير إلى أبعد الحدود، وهي:

١. الالتفات من الغائب إلى المخاطب
٢. الالتفات من الجملة الاسمية إلى الجمل الفعلية
٣. الالتفات من الثوابت إلى المتغيّرات
٤. الالتفات من قوس النزول إلى قوس الصعود
٥. الالتفات من الله تعالى إلى الإنسان
٦. الالتفات من نظام التكوين إلى نظام التشريع
٧. الالتفات من الخبر إلى الإنشاء

والشرح كما يلي:

الالتفات من الغائب إلى المخاطب

الجملة الأولى ﴿الحمد لله رب العالمين﴾ تضع الله في صيغة الغياب، لكننا نلتفت من الغائب إلى المخاطب بقولنا ﴿إياك نعبد﴾ والجمل الواقعة بعدها. وتحت هذا الالتفات سرّ من الأسرار الجمالية لهذه السورة، نرى أن الله تعالى في بداية الخلق غيب مطلق والغياب يناسب هذا المقام لكن الإنسان عندما يظهر بالرحمة الإلهية في عالم الكون ينظر إلى آثار رحمة الله فيحمده حمدا يقتضي عبادته والعبادة تناسب الحضور وليس الغياب. وهناك وجه آخر وهو أن الحمد الإلهي يشمل كل ما يستحق الحمد في المراتب غير المتناهية لعالم الوجود وهذه المراتب غائبة عن ذاكرة الإنسان ولذلك يحمده بصيغة الغياب ليشمل هذا الحمد النعم الإلهية الغائبة أيضا. لكنه في مقام العبادة يجب أن يرى الله حاضرا حتى يتمكن من عبادته إذ لا يمكن تحقق العبادة بدون حضور المعبود أمام العابد.

الالتفات من الجملة الإسمية إلى الجمل الفعلية

الفقرة الأولى من السورة تشمل جملة نحوية واحدة وهي جملة اسمية. لكن الفقرة الثانية فيها ثلاث جمل فعلية. ومن المعروف أن الاسم مطلق عن الزمن لكن الفعل مقيّد بأحد الأزمنة الثلاثة.

الالتفات من الثوابت إلى المتغيّرات

كون الفقرة الأولى شاملة لجملة اسمية يعني أنها تركز على الثوابت غير المتجددة وهذه خصوصية الاسم في الصرف العربيّ، وهي تناسب المفاهيم الثابتة غير المتغيرة في هذه الفقرة كالألوهية والرحمانية والرحيمية والربوبية والمالكية ويوم الدين الخالد. لكن الفعل يفيد التجدد والتغير المستمر وخاصة في صيغة المضارع وهي تناسب حركة الإنسان بعبادة الله نحو الكمال المطلق والعبادة من تعبيد الطريق وهي صريحة في معنى السير وكذلك مفردات كالصراط والهداية.

الالتفات من قوس النزول إلى قوس الصعود

الفقرة الأولى ترسم لنا ما يسمّيه العرفاء بقوس النزول، والمقصود منه انحدار الخلائق من بحر الرحمة الإلهية التي تغطي كل شيء. فالحديث في هذا الشطر عن ربوبية الله لمجموعة غير متناهية من العالمين.

والفقرة الثانية ترسم قوس الصعود وهو ارتقاء الأشياء بعودتهم إلى المصدر الذي صدروا منه ﴿كما بدأكم تعودون﴾ (الأعراف: ٢٩). هذه العودة تتم عبر العبادة والهداية في صراط الله المستقيم.

ثمّ إنّ الغالب في الفقرة الأولى من سورة الحمد هو الكسرة في نهاية الكلمات. فالباء في بداية البسملة مكسورة، والله والرحمن والرحيم واللام على كلمة الله والله والرحمن والرحيم ومالك ويوم والدين كلها مكسورة الآواخر، مما يوحي بأن الكلمات تتحدث عن انحدار مراتب الوجود من الذات المقدسة الإلهية واحدة تلو الأخرى. ولكن الحركات الأخيرة على الكلمات في الفقرة الثانية من سورة الحمد تتغير إلى الفتحة والضمة من إياك نعبد إلى أنعمت عليهم لتوحي بقوس الصعود الذي يتحقق بفضل عبادة الإنسان لله وتعبّر عن حركته الاستكمالية نحو الله تعالى. لا شك أن هذا التناسب بين حركات الكلمات والمدلول المراد في شطري السورة من أجمل أنواع التناسب بين الصوت والمعنى في رحاب القرآن الكريم.

ومما يثير دهشة القارئ الفطن أن الكلمات الأخيرة في آخر السورة ﴿غير المغضوب عليهم ولا الضالين﴾ تعود مرة أخرى إلى حركات الكسرة، لتشير إلى أن المغضوب عليهم والضالين يسيرون بالاتجاه المعاكس، وينحدرون إلى هاوية الجحيم بسبب تمرّدهم على أحكام الله وشريعته.

الالتفات من ربوبية الله تعالى إلى عبودية الإنسان

الفقرة الأولى تتلخص في الحديث عن الله وأهمّ أوصافه وهي الألوهية والرحمانية والرحيمية والربوبية والمالكية. لكن الفقرة الثانية تركز على الناس المأمورين بعبادة الله والاستعانة به للاهتداء إلى الصراط المستقيم. وهذا الالتفات في واقع الأمر هو التفات من ربوبية الله إلى عبودية الإنسان.

الالتفات من نظام التكوين إلى نظام التشريع

الفقرة الأولى تتحدث عن نظام التكوين. فما يسبب صدور الخلائق عن الذات الإلهية هي الرحمة الإلهية التي تتجلى بشكلين: الرحمانية التي تسع جميع الخلائق ﴿ورحمتي وسعت كل شيء﴾ الأعراف:١٥٦، والرحيميّة التي تعبّر عن استمرار ودوام الرحمة إلى دار الخلود.

أما الفقرة الثانية فتلوّح بنظام التشريع عندما نسأل الله الاستعانة للاهتداء إلى الصراط المستقيم وهذه الهداية ليست تكوينيّة بل هي تشريعية بدليل أن الهداية التكوينية غير قابلة للتمرد وهذه الهداية تقبل التمرد بدليل الحديث عن المغضوب عليهم وهم المتمردون على شرائع الله.

الالتفات من الخبر إلى الإنشاء

الفقرة الأولى تنحصر في جملة خبرية اسمية هي (الحمد لله). ويخطر بالبال في البداية أن الجملتين ﴿إياك نعبد﴾ و﴿إياك نستعين﴾ في بداية الفقرة الأولى هما أيضا خبرية، لكنهما برأي الكاتب خبريتان انتقلا إلى الإنشائية بمعنى أننا نعبر عنهما بأن علينا بالعبادة والاستعانة بالله للهداية. هذا ما يعبّر عنه في البلاغة العربيّة التقليدية بنتنزيل الخبر منزلة الإنشاء، والدليل على هذا أن إياك نعبد إذا كانت خبرية فهي تعني أننا نعبد الله فقط ولانعبد الشيطان لحظة واحدة ونحن المسلمين نعرف ونعترف بأننا نرتكب بعض المعاصي أحيانا، وارتكاب المعصية هي عبادة للشيطان وعبادة للنفس الأمارة: ﴿أفرأيت من اتخذ إلهه هواه؟﴾ (الجاثية: ٢٣).

إشكاليّة الالتفاتات السبعة ونصانية سورة الحمد

إن الالتفات حسب البلاغة العربيّة التقليدية هو محسنة معنويّة من محسنات علم البديع. ولكن رغم كونه من المحسنات يثير إشكالا كبيرا في تمامية النص؛ لأن الالتفات يقضي بحدوث دوران أو نقلة نوعية في داخل النص مما يؤدي إلى ضعف التماسك في أجزاء النص. وقد يكون معفوّا عنه إذا كان التفاتا واحدا في النص. لكن تزامن سبع التفاتات كبيرة بين فقرتين من سورة مؤلفة من فقرتين فقط، هذا لاشك يتطلب معالجة لإثبات أن هاتين الفقرتين يمكن الجمع بينهما في نصّ واحد. إذن المشكلة الكبيرة أن أي تماسك يبقي في هذا النص المؤلف من فقرتين بينهما سبع التفاتات؟!!

وهنا تكمن معجزة سورة الحمد؛ في الحفاظ على التماسك النصي بكل قوة بين فقرتيها بالرغم من أن أي التفات يسبب ضعف التماسك.

ما توصلنا إليه ـ بعونه تعالى ـ في هذا المجال هو أن سورة الحمد تشمل أدوات جذابة من آليات التماسك اللفظي مرّ ذكرها في الحديث عن درجات الجمال في هذه السورة المباركة. ولكن يهمّنا هنا التركيز على آليات التماسك المعنويّ بين فقرتي هذه السورة. فما هي هذه الآليات؟ وكيف

استطاعت سورة الحمد أن تثبت أنها أم الكتاب (ملخص القرآن الكريم)؟ وكيف أظهرت أجمل وأروع أنواع التماسك في الشطرين المختلفين تماما؟

يرى هذا الباحث أن التماسك المعنويّ بين فقرتي السورة حصل بصورة أشبه بالمعجزة، إذ نرى أن مدلول الآية الكريمة ﴿إياك نعبد﴾ هو بالحقيقة عبارة أخرى من الآيات التي سبقتها: ﴿الحمد لله ربّ العالمين﴾. لأن الإقرار بربوبية الله لجميع المخلوقات يدفع الإنسان إلى الإقرار بالعبودية له في ﴿إياك نعبد﴾. يمكن القول إنّ الآية ﴿إياك نعبد﴾ هي مجرد إيضاح للآية ﴿ربّ العالمين﴾ لأن اعتبار الله ربنا هو يساوي أننا عباده. التطابق بين الآيتين بشكل تام يحل مشكلة التماسك المعنويّ بين الفقرتين. لكنه يثير سؤالا عن سبب ذكر ﴿إياك نعبد﴾ المفهوم الذي يبدو أنه حشو زائد في السورة. وكما أننا إذا قلنا: السماء فوق الأرض (الجملة الأولى)، فلا داعي إلى أن نقول: وإن الأرض تحت السماء (الجملة الثانية).

لأن الجملة الثانية منطوية في داخل الجملة الأولى. فكذلك القول بأن الله رب العالمين يغنينا عن ذكر أننا عباد الله. لكن الذي يتصوره الباحث دليلا على ذكر ﴿إياك نعبد﴾، هو أنها جملة تمهيدية لقول ﴿إياك نستعين﴾، وهي غير منطوية في ربّ العالمين. وهي جملة تمهيدية لهذا الطلب الجميل ﴿اهدنا الصراط المستقيم﴾ الذي هو أساس التشريع والحكمة في سريان الشرائع الإلهية من النبي آدم إلى صفوة الأنبياء محمد رسول الله (ص).

يرى الباحث أن سورة الحمد – باعتبارها ملخصا للقرآن الكريم ونظرا لمكانتها بين السور القرآنية والتي لا مثيل لها وهي عمود الصلوة (لا صلاة إلا بفاتحة الكتاب) – تقدّم بثنائياتها (التفاتاتها) السبعة مفتاحا ذهبيا لحل إشكالية جميع الثنائيات التي تغطي نظام الكون، كثنائية الأمر/الخلق، والفيزياء/الميتافيزياء، والثوابت/المتغيرات، والمقدس/المادي، والجبر/التفويض و...

المصداق الثاني: السبع المثاني في كل القرآن الكريم

القرآن كتاب السبع المثاني: للباحث تجربة قرآنية ترجع إلى التدبّر في كون القرآن ﴿كتاباً متشابها مثاني﴾ (الزمر: ٢٣)، ترتبط بهذا الموضوع، وهي أنه درس موضوع **الثنائيات في عالم الوجود،** وتوصّل إلى أنها تغطي كل أرجاء هذا العالم، وهي كثيرة جدا ولكن مردّها إلى **ثنائية الآفاق والأنفس** (خارج الإنسان وداخله) وكل منها تنقسم إلى **سبع مراتب**.

وعندما أراد أن يدرج الثنائيات الفرعية الكثيرة في هذه الثنائيات الأصلية خطر بباله أن يستقصي الثنائيات المذكورة في القرآن الكريم، فقام بإحصاء هذه الثنائيات من أول القرآن الكريم إلى آخره.

وما أثار دهشته من هذه المعجزة الإلهية الخالدة (القرآن الكريم) أن هذا الرقم توقف عند عدد ٧٠٠! وحينئذ تذكر الآية الكريمة: ﴿كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (البقرة: ٢٦١). فرتّب فهرس الثنائيات السبع مائة القرآنية في أخر الكتاب الذي ألفه بعنوان: "أمر بين أمرين، ثنائيات الإنسان والكون" (خاقاني.١٩٩٩). فليراجعه من يهمّه هذا.

المصداق الثالث: السبع المثاني في نظام الخلائق

تمهيد في علاقة اللغة بنظام الكون

عوّدتنا البلاغة العربيّة على منظومة من جماليات أدبيّة بلاغيّة منثورة عشوائية غير متنظمة تتوزع بين علوم المعاني والبيان والبديع، ولا تمتّ بصلة إلى أية منظومة أخرى. إنها - بالإضافة إلى كونها غيرمنتظمة – تشكل جزيرة مستقلة لا ترتبط بسائر الجزر في نظام الكون، بحجة أن البلاغة والعلوم اللغوية والأدبيّة من العلوم الاعتبارية ولا علاقة لها بالعلوم الحقيقية. فهل هذا الاتجاه صائب؟ إليكم نظرة تفصيلية إلى هذا التفكير والتفكير المضادّ:

العلوم الاعتبارية مستقلة لاتخضع للسنن الكونية الحقيقية

هذا الاتجاه لايرى أية مناسبة بين العلوم الاعتبارية (ومنها اللغة) وبين الحقائق الكونية. يؤكد أصحاب هذا الاتجاه أن اللغة من العلوم الاعتبارية، وهي لا تنطلق من الحقائق الوجودية، بل تتم بالمواضعة والاصطلاح، ولا يمكنها أن تنحدر من العلوم الحقيقية. فالعلوم الحقيقية كالفيزياء والبيولوجيا مجموعة علوم يكشفها الإنسان من خلال التجربة وفي التعامل مع ما هو خارج عن وجوده. لكن العلوم الاعتبارية تنحدر عن القيم الروحية والأخلاقية كالفقه والأخلاق والقانون، وهناك بون شاسع بينهما. لذلك لاتتبع اللغة نواميس الكون والحياة، وإنما هي مجموعة من

اعتبارات بشرية تتغير بتغير الثقافات والأوضاع الاجتماعية. يستدلّ أصحاب هذا الاتجاه على فقدان النسبة بين العلوم الحقيقية والاعتبارية بأن هذه النسبة المفترضة لو كانت موجودة لكانت تؤدي إلى معرفة المواضعات والمصطلحات بعد معرفة الحقائق. لكن معرفة الحقائق الكونية لا توصّلنا إلى معرفة الاعتباريات، فلا نتعلم اللغة الصينية واليابانية، على سبيل المثال، بعد تعلّم الفيزياء والكيمياء، بل يجب علينا تعلّم كل لغة بشرية بشكل مستقل.

إذن: في هذا الاتجاه، من الخطأ ربط النظام اللغوي والأدبيّ بمعايير وسنن العالم الخارجي. تعوّدنا على هذا الموقف في البلاغة العربيّة التقليدية، كما تعوّدنا عليه في الصرف والنحو، ولم ير الباحث في دراساته أنهم أشاروا إلى أية علاقة لأقسام الكلمة في الصرف بأقسام الحقائق في نظام الخلق، وأية علاقة للمبتدأ والخبر والفعل والفاعل بما يجري في العالم العيني.

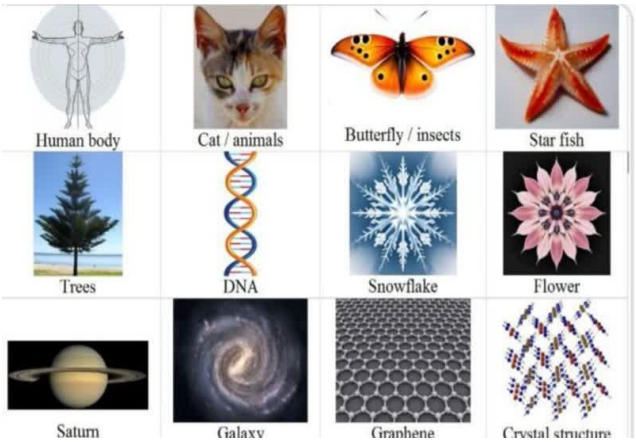
العلوم الاعتبارية تنبثق من السنن الكونية الحقيقية

لكنّ "نظرية فنّ البيان البلاغيّة" تتجه في الاتجاه المعاكس للنحو التقليدي والبلاغة التقليدية، وهي تعترف بأن العلوم الاعتبارية تختلف في بنيتها عن العلوم الحقيقية؛ لأنها تابعة لقيم الإنسان وتقاليده الثقافية والاجتماعية، لكنها في نفس الوقت تؤكد أن العلوم الاعتبارية ليست أنظمة منفصلة عن عالم الكون تماما. صحيح أنها قائمة على المواضعة والاصطلاح، لكنها تستمد في خلفيتها من أصول في نظام التكوين والسنن الحقيقية. والقيم النفسية التي تؤدي إلى خلق هذه الأنظمة (كالأنظمة السياسية والدينية والثقافية) هي مركوزة في صميم الفطرة الإلهية التي فطر الناس عليها، وهي حقائق كونية وسنن لا تتغير مع أحداث الدهر ﴿فطرة الله التي فطر الناس عليها، لاتبديل لخلق الله﴾ (الروم: ٣٠). على هذا الأساس، اللغات البشرية تتألف من كلمات ومفردات تتم بالمواضعة والاصطلاح، لكنها في نفس الوقت تتمحور على بنى تحتية مشتركة مستمدّة من الأسس المنسجمة مع سنن الحياة والكون. إذن، تتبنّى "نظرية فنّ البيان البلاغيّة" وجود مناسبات بين المواضيع اللغوية والأدبيّة وسنن عالم الوجود. على سبيل المثال:

- بين الوصل والفصل في علم المعاني وبين كلّ اتصال أو انفصال في حقائق العالم.
- وبين التشبيه الذي يتخيله الأديب والشاعر والتشابهات والتناسبات الموجودة في خارج ذهن الأديب.
- وبين الجناس في علم البديع وتجانس شجرتي الصفصاف في مواصفاتهما وميزاتهما.

فإذا كان التقارن سنة إلهية مطبقة على الحقائق الكونية، فهذا التقارن هو ذاته يتمظهر في اللغة ويسبّب جمال النص الأدبيّ:

(الشكل رقم١)



(مظاهر التقارن في الموجودات)

نجد نفس هذا التقارن في الشعر العمودي عبر تساوي مصراعيه في كل بيت، ونحيل جمال الشعر العمودي إلى نفس ذلك التقارن.

اللغة ذات بنيتين: تحتيّة وفوقيّة

نظرية "فنّ البيان" ترى أن الجانب الوضعي والاعتباري من اللغة ترتبط ببنيتها الفوقية، واللغة في هذه البنية عملية اكتسابية تختلف اللغات البشرية فيها في المستويات اللغوية الأربعة: الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي. لكن للّغة لها قبل هذا بنية تحتية، وهي فيها عملية غير اكتسابية فطرية حقيقية لا اعتبارية مركوزة في صميم الكيان البشري، وقد تكون هي المقصودة بالآية الكريمة: ﴿خلق الإنسان علّمه البيان﴾ (الرحمن: ٣و٤). واللغة في هذا الجانب من الحقائق الكونية، ولابدّ أن تكون منسجمة مع السنن الكونية العامة في نظام الخلائق.

ونحن مقتنعون بالتناسق بين قواعد اللغة والأدب من جانب وقواعد الذهن من جانب وقواعد الوجود من جانب ثالث. بمعنى أن التناسق حاكم على أضلاع **مثلّث: العين، الذهن، اللغة**. وقد طبقنا تلك المبادئ الفلسفية الكونية في تنظيم أصول فنّ البيان. في هذا الإطار وكما هو معروف أن

اللغة مرآة صافية لثقافة القوم، نرى أن القواعد اللغوية تخضع للسنن العامة في نظام الكون، لأن اللغة ليست جزيرة مستقلة في هذا النظام.

وثمّة بعض الإشارات القرآنية والإسلامية تؤيد هذا الاتجاه، منها:

- أن الذات الإلهية تساوي التكلم الأزلي الأبدي فالله يتكلم دائما لأنه لا يخلق شيئا إلا بالتحاور معه: ﴿إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون﴾ (يس: ٨٢)، وبذلك يوحّد بين الحقيقة والكلمة. وهو يشهد دائما بوجوده: ﴿شهد الله أنه لا إله إلا هو﴾ (آل عمران: ١٨)، ويصلّي دائما على نبيّه: ﴿إن الله وملائكته يصلون على النبي﴾ (الأحزاب: ٥٦).
- وأنه تعالى سمّى النبي عيسى (ع) بـ (الكلمة): ﴿إِنَّمَا الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَكَلِمَتُهُ أَلْقَاهَا إِلَىٰ مَرْيَمَ وَرُوحٌ مِنْهُ﴾ (النساء: ١٧١).
- ثمة أحاديث شريفة تصرّح بكون العالم نتاج كلمة تكلّم بها الله تعالى.[١]
- وأن الإمام عليا (ع) عرّف نفسه بـ (القرآن الناطق). مما يؤكد على الاتحاد بين نص القرآن الكريم –وهو نصّ لغوي – ونفسه في نظام التكوين.
- وأننا نعرّف أئمة الهدى بأنهم: (كلمات الله التامات) - في الزيارة الجامعة الكبيرة[٢].
- وأن القرآن الكريم نصّ لغوي وأدبيّ، وهو نسخة مكتوبة للعالم بأجمعه: ﴿لا رطب ولا يابس إلا في كتاب مبين﴾ (الأنعام: ٥٩). وهذا ما يدلّ على انسجام اللغة والأدب مع حقائق الكون. وقد جمع الله تعالى بين الحقائق العينية ونص القرآن الكريم بـ (التنزيل) من عنده تعالى.
- وقد نصّ إنجيل يوحنا في الآية الأولى بما يوافق هذا يقول فيها: "إن في البدء كانت الكلمة وكانت الكلمة عند الله وكانت الكلمة هي الله"[١].

---

[١]. منها ما ورد عن الثمالي عن أبي جعفر (ع) (الإمام محمد الباقر) أنه قال: إن الله سبحانه تفرد في وحدانيته ثم تكلم بكلمة فصارت نورا ثم خلق من ذلك النور محمدا و عليا و عترته (ع)، ثم تكلم بكلمة فصارت روحا و أسكنها في ذلك النور وأسكنه في أبداننا فنحن روح الله وكلمته احتجب بنا عن خلقه فما زلنا في ظل عرشه خضراء مسبحين نسبحه و نقدسه حيث لا شمس ولا قمر ولا عين...

http://www.miralamdar.blogfa.com/post/12

[٢]. والحاصل: أن المقصود من الكلمات التامات في مراتب النزول هي العقول المتنزّهة عن الحالات المنتظرة. وهي في قوس الصعود: العقول الكاملة وقد ورد عن الأئمة (ع) أننا "نحن الكلمات التامات".

http://www.imam-khomeini.ir/fa/c78_86852

- [1]للمزيد من الحديث عن اتحاد العالم بالكلمة يمكن للقارئ الكريم مراجعة كتاب: "نشانه شناسی و زبانشناسی اسلامی". (خاقاني. ١٣٩٣).

ثم إن اعتبار اللغة نابعة من حقائق ذاتية لايخصّ رؤيتنا الكونية الإسلامية، بل هو أمر معترف به عند كثير من اللسانيين الجدد، فهذا "نعام تشومسكي" المنظّر اللغوي الحيّ والذي ابتكر مدرسة اللسانيات التوليدية والتحويلية، يؤكد على استمداد أصول مدرستها من فلسفة ديكارت العقلية ويسمّى مدرستها بالمدرسة اللسانية الديكارتية في كتاب له يحمل هذا الاسم. إذن ليس غريبا لنا نحن المسلمين أن نبني مدرسة لسانية تستمد أصولها من مدرسة فلسفية إسلامية. من جانب آخر، إن مصطلح "**النص**" الذي كان يوظّف سابقا في النصوص اللغوية فقط، بدأ يتسع في المدارس اللسانية الحديثة وفي علم التناص، بحيث يشمل النصّ كل حقيقة في نظام الكون، وهذا أيضا يؤيد ما ذهبنا إليه.

بالعودة إلى اتجاهين في تحليل اللغات البشرية نحن في نظرية فنّ البيان نتبنّى الاتجاه الثاني، الذي يستمدّ مبادئه من السنن الحقيقية في نظام الكائنات. إنها نظرية تستوحي أصولها من المنظومة الفكرية الفلسفية للحكمة المتعالية، وهي مدرسة صدرالمتألهين الشيرازي (ره)، انطلاقا من أن اللغة لايمكن أن تعكس حقائق الكون إلا إذا كانت مسايرة في أصولها لأصول نظام الكون.

هذا فيما يتعلق بعلاقة اللغة والنحو بالسنن الحاكمة على نظام الكون بشكل عام. أما عن البلاغة وجماليات اللغة الأدبيّة وعلاقتها بجمال الكون، فنذهب في نظرية "فنّ البيان" إلى أن جمال النص الأدبيّ ليس إلا صورة من جمال ما خلقه الله. والجمال هو الجمال نفسه سواء تمظهر في مجرات السماء أو في مشاهد الأرض أو في لوحة فنية لرسّام أو قطعة موسيقية لعازف، أو قصيدة شعرية أو قصة أو رواية. وهذا ما نحاول إثباته في بحثنا هذا:

أصول فنّ البيان في التناظر بين جمال الخلق وجمال النصّ الأدبيّ

لقد استنبطنا هذه الأصول من الرؤية الإسلامية الفلسفية الكونية التابعة لمنظومة الحكمة المتعالية الصدرائية لتقديم نظرية "فنّ البيان" التي هي جزء من مشروعنا الأدبيّ الإسلامي. وهي الأصول السبعة التالية: ١. **التنزيل** في عالم الكائنات، ٢. **الترفيع** والاستكمال في حركة الكائنات،

---

[1]. https://cdn.ymaws.com/www.tbsbibles.org/resource/collection/10B4B62B-75A3-4AA9-8252-E0C00A2DE046/انجيل-يوحنا.pdf

٣. **التشكيك** وهو أن الوجود واحد مشكك ذومراتب في الشدّة والضعف، ٤. **التسبيع**، وهو كون الكثرات غير المتناهية منتظمة في منظومات سباعية، ٥. **التجميع** في العلاقات التركيبية في عالم الكائنات، ٦. **التفريق** في العلاقات الاستبدالية في عالم الكائنات، ٧. **التوصيل** الشامل للتوحيد والتجميع والتفريق في اللغة والأدب. هذا البحث يتكفّل بشرح هذه الأصول في نظام الخلق وأثرها في خلق الجمال في جميع الفنون ومنها فنّ البلاغة وجماليات النصّ الأدبيّ:

التسبيع

التسبيع في عالم الوجود

هذه الكثرات غير المتناهية التي تتوحد في إطار التشكيك لابدّ أن تتشكل في منظومات أصلية تتفرع منها سائر الكثرات. والمنظومات المختارة في نظرية فنّ البيان هي المنظومات السباعية التي نظنّ أن القرآن الكريم يؤكد عليها بقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ﴾ (الحجر: ٨٧). إن القرآن الكريم اهتم بما سمّاه ﴿سبعاً من المثاني﴾ في هذه الآية الكريمة، وجعله مقدّما على القرآن العظيم.

إن هذه الآية صريحة في كون القرآن الكريم حاملا لمنظومات سباعية، ليكون نسخة مكتوبة عن الحقائق الكونية؛ لأنها هي أيضا تتشكل في منظومات سباعية، وذلك لقوله تعالى: ﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا﴾ (الطلاق: ١٢). يبدو أن الفعل يتنزّل في الآية الكريمة يشير إلى كون عوالم الكون ذات مراتب وهي التي تتبناها نظرية تشكيك الوجود في الحكمة المتعالية الصدرائية.

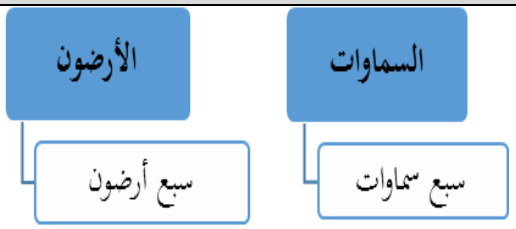
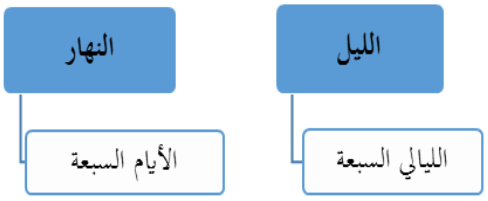
تجدر الإشارة إلى أن عبد الحميد الكاتب شبّه النسبة بين اللفظ والمعنى بالنسبة بين الأرض والسماء، بقوله الشهير: "ينبغي أن يكون اللفظ فحلا والمعنى بكراً"[١]. لكننا نفضّل في نظرية فنّ البيان تشبيه النسبة بين اللفظ والمعنى بالنسبة بين الأرض والسماء؛ لأن الانتقال من اللفظ إلى المعنى كالانتقال من الأرض للتحليق في السماء. كما نشير إلى أن المنظومة الفكرية الحاكمة على محي

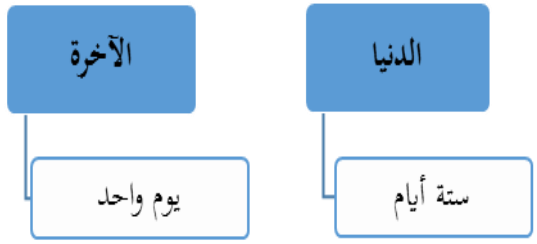
[١] . هذا ما سمعته من أستاذ أثق به.

الدين ابن العربيّ تقوم على المربّعات والمثمّنات، لكن المؤلف اقتنع بأن التسبيع أكثر انطباقا مع ثقافتنا القرآنية والإسلامية.

بعض مصاديق السبع المثاني في عالم الوجود

(الجدول رقم ٢: بعض مصاديق السبع المثاني في عالم الوجود)

السبع	المثاني
عالم الكون سبع طبقات: ﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ﴾ (الطلاق: ١٢)	
﴿ومنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنّ﴾ . (الطلاق: ١٢)	
أيام الأسبوع السبعة: السبت، الأحد، الإثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس والجمعة	
﴿إِنّ فِي خَلْقِ السّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللّيْلِ وَالنّهَارِ لآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾. (آل عمران: ١٩٠) ربطت الآية بين خلق السماوات والأرض (الكون) واختلاف الليل والنهار ربطا مثيرا للفكر عند أولي الألباب.	

أيام الدنيا ستة ويوم القيامة واحد = 6+1=7 ﴿الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ ۚ الرَّحْمَٰنُ فَاسْأَلْ بِهِ خَبِيرًا﴾ (الفرقان: ٥٩) ﴿مالك يوم الدين﴾ (الحمد: ٤)	
درجات الجنّة: 8=1+7 دار السلام، دار الخلد، الفردوس، جنة المأوى، جنة النعيم، دار إجلال، ودار المقامة[1]، والرضوان **دركات النار:** جهنم. لظى، الحطمة،السعير،سقر،الجحيم والهاوية[2]	

قد يخطر بالبال: لماذا ليست درجات الجنة سبعاً؟

حسب نظرية صدرالمتألهين الشيرازي في كتاب الأسفار، للجنة سبع درجات مقابلة لدركات النار السبعة، لكن الدرجة الزائدة في الجنة ليس لها مقابل بين دركات النار، ولذلك افترضنا كون درجات الجنة ودركات النار من مصاديق السبع المثاني. أما سبب كون الملائكة الحاملين لعرش الله ثمانية: ﴿وَالْمَلَكُ عَلَىٰ أَرْجَائِهَا ۚ وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ﴾ (الحاقّة: ١٧)، فيرى المؤلف أنه نابع من أن السماوات سبعة، والأرضين سبعة ولكن السماء العليا السابعة ليست أرضا

[1] https://www.almrsal.com/post/1118462

[2] https://qabilaa.com/درجات-الجنة-ودركات-النار

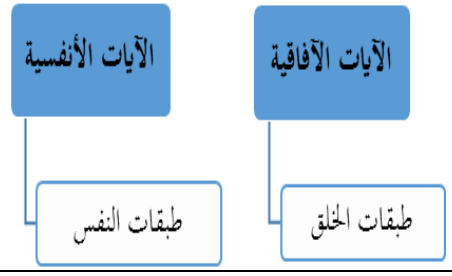
لسماء فوقها، والأرض الدنيا الأولى ليست سماء لأرض فوقها، وهكذا يصبح العرش ثماني درجات، رغم كون السماوات والأرضين فيها سبعة، والله أعلم:

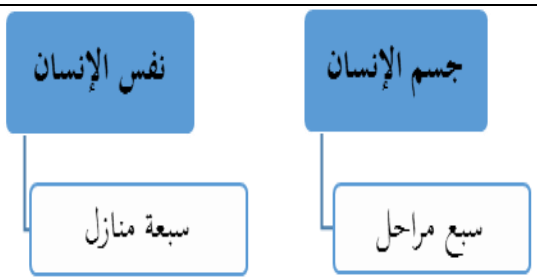
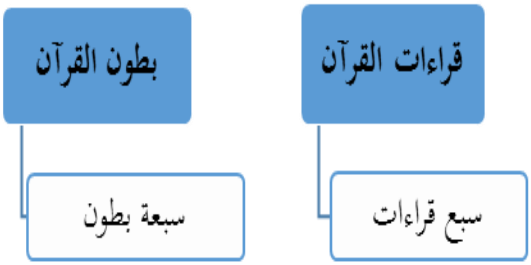
(الجدول رقم ٣: درجات العرش)

درجات العرش ٨	السماوات ٧	الأرضون سبعة
١.	السماء السابعة ليست أرضا لسماء فوقها	-----
٢.	السماء السادسة	هي الأرض السابعة
٣.	السماء الخامسة	هي الأرض السادسة
٤.	السماء الرابعة	هي الأرض الخامسة
٥.	السماء الثالثة	هي الأرض الرابعة
٦.	السماء الثانية	هي الأرض الثالثة
٧.	السماء الأولى (الدنيا)	هي الأرض الثانية
٨.	-------	الأرض الأولى (الدنيا) ليست سماء لأرض تحتها

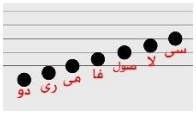
مصاديق أخرى من السبع المثاني: في عالم الإنسان

(الجدول رقم ٤: مصاديق من السبع المثاني في عالم الإنسان)

السبع	المثاني
السموات السبع ﴿سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الآفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ﴾ (فصّلت: ٥٣) ﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ﴾	

(الطلاق: ١٢)	
منازل السلوك السبعة (مدن العشق السبع): الطلب، العشق، المعرفة، الاستغناء، التوحيد، الحيرة، الفقر والفناء	
مراحل تطور الجسم السبع: الذرة، النطفة، العلقة، المضغة، العظام، اللحم، الخلق الآخر ﴿ثُمّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ﴾. (المؤمنون: ١٤)	
مراتب النفس الطبع والنفس والعقل والقلب والسرّ والخفيّ والأخفى	
القراءات السبع: ﴿إِنَّ الْقُرْآنَ نَزَلَ عَلَى سَبْعَةِ أَحْرُفٍ﴾[1] القراء السبعة هم: نافع، ابن كثير، ابو عمرو، عاصم، حمزه، كسائى، ابن عامر.	

[1] https://makarem.ir/main.aspx?typeinfo=43&lid=0&mid=418300&catid=5894

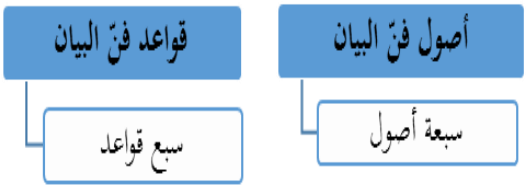
وبما أن لكل قارئ راويين تصبح روايات القرآن الكريم أربع عشرة رواية. ونحن هنا أيضا أمام مصداق آخر من السبع المثاني!	
سبعة أبطن: (انّ للقرآن ظهراً وبطناً ولبطنه بطن الى سبعة أبطن)[1]	
الفنون السبعة: العمارة (أو الهندسة المعمارية)، النحت، **الفنون** البصرية (الرسم. الطلاء, الفوتوغرافيا...)، الموسيقى، المؤلفات (كتب. شعر..)، الأداء (مسرح. رقص...)، السينما	
الألوان السبعة: أحمر، برتقالي، أصفر، أخضر، أزرق، نيلي، بنفسجي	
النوتات السبعة[2]: يتكون السلم الموسيقى من ٧ نغمات أو درجات من أسفل لأعلى: (دو ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي) 	

[1] http://hadith.net/post/1501/

[2] https://www.eskchat.com/article-10670.html

المقامات الموسيقية سبعة[١]: راست (ويبدأ من دو)، بيات (ويبدأ من ر)، سيكاه (ويبدأ من مي)، چهارگاه (ويبدأ من فا)، نوا (ويبدأ من صول)، نوا (ويبدأ من لا) وصبا (ويبدأ من سى)[٢]. وفي العربيّة تسمى: الرست، بيات، السيكاه، النهاوند، الحجاز، العجم، والصبا	

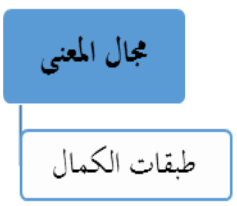
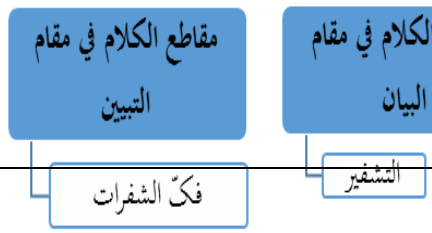
مصاديق متناظرة من السبع المثاني في عالم اللغة والأدب (في نظرية فنّ البيان)

(الجدول رقم ٥: مصاديق متناظرة من السبع المثاني في عالم اللغة والأدب)

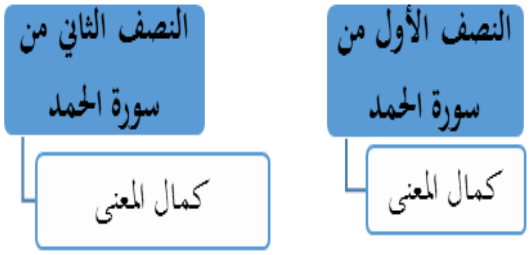
السبع	المثاني
الأصول السبعة: التنزيل، الترفيع، التشكيك، التسبيع، التجميع، التفريق، التوصيل	
القواعد السبعة: المجالات، المقامات، المسارات، المساحات، المقاطع، المظاهر، المراتب	

[١] خاقاني أصفهاني، **عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي في الأدبين العربيّ والفارسيّ**.

[٢]. شاه ميوه اصفهاني، **هنر تلاوت**، ١٣٥-١٣٩.

المسارات السبعة: **المدارس الأدبيّة السبعة:** الواقعية، المثالية، الميتاواقعية، الوجودية، الرومانسية، الرمزية، العجائبية **المدارس النقدية السبعة:** التاريخية، النفسية، الاجتماعية، البنيوية، الشكلانية، التأويلية، الثقافية	
المساحات السبعة: النثر الفنّي، المقامة، القصة، شعر التفعيلة، الشعر العمودي، الدعاء، السورة القرآنية	
درجات الجمال الشفهي السبع (في اللفظ): التنافر والتقارب والتلاؤم والتوازن والتجانس والتناغم والتناسب	
درجات الجمال الكتبي السبع: الخط الكوفي، النسخ، الثلث، التوقيع، التعليق، نستعليق وشكسته نستعليق.	
طبقات الكمال السبع (في المعنى): التناقض والتضاد والتجاور والتقارن والتشابه والتبادل والتظاهر	
مقاطع الكلام السبعة: الصوتيم والصرفيم والكلمة والعبارة والجملة والفقرة والنصّ	

النص والفقرة والجملة والعبارة والكلمة والصرفيم والصوتيم	
النصف الأول	النصف الثاني
١. الله	١. الإنسان
٢. الغائب	٢. المخاطب
٣. الثوابت	٣. المتغيرات
٤. التكوين	٤. التشريع
٥. الربوبية	٥. العبودية
٦. قوس النزول	٦. قوس الصعود
٧. الخبر	٧. الإنشاء



مصاديق أخرى من التسبيع

وإذا غضضنا النظر عن التشكيك، فإن مصاديق التسبيع كثيرة بشكل مدهش في ثقافتنا وثقافات سائر الأمم أيضا، فقد نصّ القرآن الكريم والأحاديث الشريفة على السباعيات في مواطن كثيرة جداً، منها:

(الجدول رقم ٦: مصاديق أخرى من التسبيع)

الحديث عن السنابل السبعة في الآية الكريمة: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ﴾ (البقرة: ٢٦٧).
في الصلاة: التكبيرات المستحبة في بداية الصلاة ستة وتصبح سبعة بإضافتها إلى تكبيرة الإحرام، وهي كما ذهب إليه إمامنا الخميني (ره) تمثّل المراتب السبعة لنظام الكون. والمصلي بكل تكبير يطوي مرتبة منها للوصول إلى الله جلّ شأنه. مواضع السجود التي توضع على الأرض سبعة، وكون السجود يتم بسجدتين في كل ركعة يؤدي إلى مصداق من السبع المثاني!

أقاليم الأرض سبعة، وهي مذكورة في كلمة للإمام علي (ع): (وَاللَّهِ لَوْ أُعْطِيتُ الْأَقَالِيمَ السَّبْعَةَ بِمَا تَحْتَ أَفْلَاكِهَا، عَلَى أَنْ أَعْصِيَ اللَّهَ فِي نَمْلَةٍ أَسْلُبُهَا جُلْبَ شَعِيرَةٍ مَا فَعَلْتُهُ)[1]
في الحج: أشواط الطواف سبعة، سعي الصفا والمروة سبعة، عدد الأحجار في رمي الجمرات في الحج سبعة،
السنوات في مراحل رشد الطفل سبع، وفي الحديث الشريف: (الولد سيّد سبع سنين، وعبد سبع سنين، ووزير سبع سنين).
عدد البقرات والسنابل في رؤيا عزيز مصر سبع. ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ﴾ (يوسف: ٤٣).
تعرّض قوم عاد للعذاب الإلهي سبع ليال: ﴿سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا﴾ (الحاقّة: ٧)
في التطهير: عدد غسل الآنية التي لمسها كلب أو خنزير سبعة، عدد الخطوات التي تطهّر أسفل الحذاء المتجنس سبع،
في التقاليد الإيرانية: هفت خان رستم و اسفنديار، هفت سين نوروز، هفت شهر عشق و سلوك مولوى و عطار، هفت كره و هفت دريا، عجايب هفت‌گانه، هفت‌سياره، هفت قلم آرايش، و هفت خط روزگار و... وفي التقاليد العالمية: عجائب الدنيا سبعة.....[2]

[1] .https://lib.eshia.ir/١٣٥٨/١/٧١٨٠٨

[2]. وهناك الكثير من هذه المصاديق ذكر بعضها في الرابط التالي:

- https://www.tasnimnews.com/fa/news/١٤٦٧٣٣/٣١/٠٦/١٣٩٢

٥. النتائج والإجابة عن أسئلة البحث

توصّل هذا البحث إلى عدّة نتائج، منها:

- أنّ التعبير القرآني: "سبعا من المثاني" بصيغة النكرة يفتح المجال للكشف عن مصاديق جديدة من السبع المثاني في رحاب التطورات العلمية واللغوية والأدبيّة من باب قاعدة "الجري والانطباق" القرآنية.
- وأنّ الالتفاتات السبعة بين النصف الأول والنصف الثاني من سورة الحمد مصداق جديد حقيقي من السبع المثاني، باعتبار أن سورة الحمد هي السبع المثاني في معظم الروايات. وهي: الالتفات من الغائب إلى المخاطب، ومن الجملة الاسمية إلى الجمل الفعلية، ومن الثوابت إلى المتغيّرات، ومن قوس النزول إلى قوس الصعود، ومن ربوبية الله تعالى إلى عبودية الإنسان، ومن نظام التكوين إلى نظام التشريع، ومن الخبر إلى الإنشاء.
- وأنّ هذه القراءة لسورة الحمد لم تكن ممكنة في منظومة البلاغة التقليدية التي تنحصر في إطار بلاغة الجملة، بل حصلت عبر بلاغة النص التي هي الأساس في "نظرية فنّ البيان البلاغيّة".
- وأنّ القرآن عرّف نفسه بالـ "مثاني" وذكر ثنائيات كثيرة وصلت في استقصاء المؤلف إلى ٧٠٠ ثنائية وهي ثنائية فرعية نابعة من ٧ ثنائيات رئيسة، وهذا أيضا مصداق جديد للسبع المثاني في القرآن الكريم. ومنها ثنائية القراءات السبع والبطون السبعة،
- وأن عالم الإنسان أيضا يحظى بكثير من مصاديق السبع المثاني، منها ثنائية الآيات الآفاقية والأنفسية السبع، والفنون السبعة.
- وأن عالم الوجود برمّته خاضع لنظام الثنائيات السبعة، فهناك السبع المثاني في كون ثنائية السماوات والأرضين مرتبة في سبع طبقات، وفي ثنائية الليل والنهار في أيام الأسبوع السبعة، وفي أيام الدنيا والأخرة، وفي درجات الجنّة والنار، وطبقات الألون السبعة والنوتات الموسيقية السبعة والمقامات الموسيقية السبعة،

- وأن "نظرية فنّ البيان البلاغيّة تؤكد على حتمية خضوع المنظومات اللغوية والأدبيّة لنظام الوجود، ورغم كون اللغة والأدب من العلوم الاعتبارية إلا أن لها بنى تحتية ليست اعتبارية بل هي حقيقية خاضعة لنظام الكون.
- وأن هذه النظرية استمدت من مصاديق السبع المثاني في عالم الوجود وفي فضاء القرآن، وقدّمت بلاغة جديدة مؤلفة من سبعة أصول، وسبع قواعد، وسبعة مسارات، وسبع مساحات وسبعة مقاطع، وسبع درجات من جمال الألفاظ الشفهي، وسبع درجات من جمال الألفاظ التحريري، وسبع طبقات من كمال المعنى.
- وأخيرا: أن هذه النظرية البلاغيّة الإيرانية الإسلامية الجديدة استطاعت أن تغيّر بلاغة السكاكي برسم منظومة متكاملة تنسجم مع سنن عالم الوجود عبر أصولها، والمستجدات اللغوية والأدبيّة عبر قواعدها، وثنائية بنية اللغات البشرية عبر بابي: جمال الألفاظ وكمال المعاني.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب

-القرآن الكريم

١. أبوالفتوح الرازي، حسين بن علي، **روض الجنان و روح الجنان فى تفسير القرآن**، ج ٣، مشهد: بنياد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، ١٣٩٧ش، (٢٠١٨م).
٢. آلوسی البغدادي شهاب الدين، **روح المعانی**، ج١٤، بيروت: دار إحياء التراث العربيّ، ١٤١٥ق.
٣. خاقاني أصفهاني، محمد، **أمر بين أمرين، ثنائيات الإنسان والكون**، بيروت: دار الهادي، ١٩٩٩م.
٤. خاقاني أصفهاني، محمد، **عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي في الأدبيّن العربيّ والفارسي**، مسقط: مؤسسة اليونسكو، ٢٠٠٦م.
٥. خاقاني أصفهاني، محمد، **نشانه شناسی و زبانشناسی اسلامی**، مشهد: بنياد پژوهش های آستان قدس رضوی، ١٣٩٣ش، (٢٠١٤م).
٦. روح الأمينی، محمود، **عدد هفت در اساطير و اديان** ، تهران: انتشارات چيستا، ١٣٦١ش، (١٩٨٢م).
٧. شاه ميوه اصفهاني، غلامرضا، **هنر تلاوت**، ط ٣، اصفهان: انتشارات تلاوت، ١٣٨٩ش. (٢٠١٠م)
٨. شريف محلاتی، مؤيد، **هفت در قلمرو فرهنگ جهان**، انتشارات نقش جهان، ١٣٣٧ش، (١٩٥٨م).
٩. الشيخ الصدوق، محمدبن علي، **الأمالی**، بيروت: مؤسسة البعثة، ١٤٣٤ق.
١٠. الشيخ الصدوق، محمدبن علي، **عيون أخبار الرضا**، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات. د.ت.
١١. الطباطبايی، محمدحسين، **الميزان فى تفسير القرآن**، ج ١٢، ط٢، طهران: دار الكتب الإسلامية، ١٣٨٩ش، (٢٠١٠م)
١٢. الطبرسی، فضل بن حسن، **مجمع البيان**، ج، ١بيروت: دار المعرفة، ١٤٠٨ق،
١٣. عياشی السمرقندي، محمد بن مسعود. **تفسير عياشی**، ج١، تهران: المطبعة العلمية، ١٣٨٠ق، (٢٠٠١م).
١٤. مجلسی، محمد باقر، **بحار الأنوار**، ج٤٦ و ج٨٢، تهران: الإسلامية، ١٤٠٣ ق.
١٥. محدث نوري، ميرزاحسين، **مستدرك الوسايل**، ج٤، ط٢، قم: موسسة آل البيت عليهم السلام لاحياء التراث، ١٣٦٨ق.
١٦. نصيری دهقان، مهدی، **راز عدد هفت**، انتشارات ابتكار دانش، تهران: گنج عرفان، ١٣٩١ش، (٢٠١٢م).
١٧. واحدی نيشابوری، علي بن أحمد، **أسباب النزول**، تهران: نشر ني، ١٣٨٣ش، (٢٠٠٤م).
١٨. والی، زهره، **هفت در قلمرو تمدّن و فرهنگ بشری**، تهران: اساطير، ١٣٨٩ش، (٢٠١٠م).

ب- المصادر في الشبكة المعلوماتية:

١٩. دهخدا، على أكبر، **لغت نامه دهخدا**: https://abadis.ir/fatofa/سبع-المثانى/

٢٠. صدوق، محمد بن علي، **عيون أخبارالرضا**، ج١، تهران: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٤٠٤ق:

21. http://alvahy.com/%D%٨١%٩D%٨A%٧D%٨AA%D%٨AD%D

22. http://www.miralamdar.blogfa.com/post/12

23. http://www.imam-khomeini.ir/fa/c78_86852

24. https://cdn.ymaws.com/www.tbsbibles.org/resource/collection/10B4B62B-75A3-4AA9-8252-E0C00A2DE046/انجيل-يوحنا.pdf

https://www.almrsal.com/post/1118462

25. https://qabilaa.com/درجات-الجنة-ودركات-النار

26. https://makarem.ir/main.aspx?typeinfo=43&lid=0&mid=418300&catid=5894

27. http://hadith.net/post/1501/

28. https://www.eskchat.com/article-10670.html

29. https://lib.eshia.ir/١٣٥٨/١/٧١٨٠٨

30. https://www.tasnimnews.com/fa/news/١٤٦٧٣٣/٣١/٠٦/١٣٩٢

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

نقد ترجمة الاحتباك في سورة آل‌عمران لمكارم الشيرازي

مريم خاني*؛ حبيب كشاورز**؛ سيد رضا ميرأحمدي***

مقالة علميّة محكّمة

صص ٩٠- ٦٣

DOI: 10.22075/lasem.2022.23841.1289

الملخّص:

لترجمة القرآن الكريم، هذه المعجزة الخالدة، أهمية كبيرة، حيث قام عدد من المترجمين في إيران بترجمة كتاب الله العظيم إلى الفارسية. وتبعا لحساسية ترجمة الكتب المقدسة، وأهمها القرآن، بُذلت جهود مضنية في نقله من لغته الأصلية مضموناً ولغة على أحسن وجه. ولا مجال للشكّ في أنّ الذي يقوم بهذا الدور الحساس يواجه تحديات كثيرة في ترجمة معانيه إلى جانب ما يتعلّق باستخدام الفنون الأدبية. والاحتباك من الفنون الرائعة التي تردد استخدامها في القرآن كثيرا؛ إذ قد يواجه المترجمون صعوبة في نقل الآيات التي استخدم هذا الفن فيها. والاحتباك نوع من الحذف لا يعرفه إلاّ المتضلّع في اللغة العربية، حيث يجب على المترجم، أثناء الترجمة إلى اللغات الأخرى، ذكر المحذوف في بعض الأحيان لإيصال المعنى بشكل كامل اتقاء للخلل في إيصال الرسالة إلى المخاطب. تنوي هذه المقالة، باستخدام المنهج الوصفيّ-التحليليّ، أن تلقي الضوء على فنّ الاحتباك في سورة آل عمران بداية، ثم دراسة ترجمة مكارم الشيرازي للآيات التي تمّ استخدام الاحتباك فيها. وتشير نتائج الدراسة إلى أن المترجم قلّما اهتمّ بهذا الفنّ في ترجمته ولم يذكر المحذوف الذي من شأنه أن يذكر واكتفى بترجمة ما ذكر في النصّ في أحيان كثيرة، بينما يصبح معنى الكلمة واضحا لو تمّ ذكر المحذوف؛ ولهذا يواجه المخاطب الغموض والإبهام في ترجمة بعض الآيات القرآنية التي تحتوي على هذا الفنّ. وقد يكون خوف المترجم من إدخال شيء خارج القرآن في الترجمة ولكن بمراجعة الكتب التفسيرية المشهورة عند الترجمة تتمّ إزالة هذا الخوف. وبما أنه متضلّع في اللغة العربية والتفسير فقد لا ينتبه إلى الغموض في الآيات المترجمة التي لم يذكر القسم المحذوف من فنّ الاحتباك في الترجمة.

كلمات مفتاحيّة: القرآن الكريم، سورة آل عمران، الاحتباك، الترجمة، مكارم الشيرازي.

---

* – ماجستيرة قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران.

** – أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران. (الكاتب المسؤول). الإيميل: hkeshavarz@.ac.ir

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

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠٤/١٠هـ.ش= ٢٠٢١/٠٧/٠١م – تاريخ القبول: ١٤٠١/٠٦/٠٨ هـ.ش= ٢٠٢٢/٠٨/٣٠م.

المقدّمة

اللغة العربية لغة القرآن من أجمل اللغات وأدقها تعبيراً ولها مميّزات كثيرة منها الإيجاز. ويتجلّى الإيجاز بشكلَي الاختصار في الكلام أو حذف بعض أجزائه لأغراض يدعو إليها البيان. وقد تنبّه علماء البلاغة إلى هذه الظاهرة وانتهوا إلى أن الحذف ينقسم إلى فروع ويسهم في ربط الجمل بعضها ببعض. ونجد العديد من المصطلحات والمسميات لبعض مفردات هذه الظاهرة؛ منها «الاحتباك». ومع أنّ هذا الفن استُخدم مرات عديدة في القرآن الكريم وهو ضرب من ضروب إيجاز الحذف الذي هو أحد السنن البيانية الكبرى للتعبير القرآني، ولكن قلّما نجد لمفهوم الاحتباك تصوراً بارزا عند كثيرٍ ممّن اهتمّ بعلوم البلاغة لقلّة دراسته والعناية به، وبالتالي فقد أهمله معظم المترجمين وأحياناً ترجموا الآيات دون أدنى التفات إلى هذه الظاهرة. وربّما يعرف العرب محذوفات الآيات بسبب معرفتهم بلغة القرآن وهذا الأسلوب، ويفهمون غرضها، ولكن عدم الانتباه إليها في الترجمة، يؤدي إلى صعوبة الفهم والغموض والإبهام فيه من جانب وإلى الخلل من جانب آخر، خاصة أنّنا نعلم أن ترجمة القرآن تهدف إلى إبلاغ فحوى كلام الله لجميع المتلقين من الفرس، فكيف يحصل هذا المهم عندما تكون الترجمة مبهمة وغامضة أو ناقصة ولا يراعى أسلوب النصّ المستهدف فيها؟! وبما أن القرآن الكريم تبيان لكل شيء[1]، فمن الأهمية بمكان، أن تكون ترجمته نقل فحوى الآيات لجماهير الناس في لغات أخرى.

وبالارتكاز على الاحتباك الموجود في الآيات بسبب تمييز المحذوفات وتحديدها وذكرها في الترجمة، يمكن إزالة بعض الغموض منها وزيادة وضوح الترجمة عند أبناء اللغة الفارسية وتقريبها من نمط اللغة المستهدفة وأسلوب كتابتها، وهذا هو السبب الذي ساق الباحثين إلى التعمّق في هذا الموضوع وسبر أغواره. فمن هذا المنطلق، يتناول البحث الراهن أسلوب الاحتباك ومواضع استخدامه في آيات سورة آل عمران، ثم مقارنته مع ترجمة مكارم الشيرازي للقرآن الكريم إلى

١- إشارة إلى سورة النحل، الآية، ٨٩.

الفارسية. وأخيراً يقدّم الباحثون الترجمة المقترحة في المواضع المذكورة مستندين إلى هذا الأسلوب الرائع.

وما يجدر ذكره هنا هو سبب اختيار ترجمة مكارم الشيرازي؛ وذلك لأنه مترجم معاصر وترجمته دقيقة لحدٍّ كبير ومفهومة ووفية للنص في الوقت نفسه، ناهيك عن نحلته التفسيرية. وما يجب مراعاته في ترجمة هذه الظاهرة هو ألا تتعارض إعادة المحذوف مع الدقة في النص والوفاء به، فلا بد أن حذفها كان لحكمة في كلام الله، فهل إرجاع المحذوف وذكره في الترجمة لا يضرّ بتلك الحكمة؟

وقد أشار المترجم في تعليقٍ ألحقه في نهاية ترجمته للقرآن، بأنه قد اختار الترجمة التواصلية وترجم القرآن بحيث لا يحتاج قارئه الرجوع إلى التفسير لفهم المعنى؛ إذن من شأن تلك الترجمة أن تكون في درجة عالية من الوضوح والصّراحة للدّلالة على فحوى كلام الله للقراء[١].

والسؤال الرئيس لهذه المقالة هو: كيف تعامل المترجم مع فن الاحتباك في القرآن الكريم ومتى يجب ذكر القسم المحذوف في الترجمة؟

وفرضية هذه المقالة هي أن ترجمة الاحتباك في القرآن الكريم ضرورية في أحايين كثيرة نظرا إلى دور القسم المحذوف في الإفهام، وعلى المترجم أن يدرس مواضع الغموض في الآيات التي تم استخدام الاحتباك فيها لمعرفة المواضع التي تحتاج إلى ترجمة القسم المحذوف بعد مراجعة الكتب التفسيرية المشهورة.

وبسبب أهمية موضوع الاحتباك في الأدب العربي، هناك بحوث عديدة تطرقت إلى الحديث عن الاحتباك؛ وقد اهتمّ به القدماء وتناولوه بالتفصيل كما فعل السجلماسي (٧٠٤ق) والغرناطي (٧٧١ق) والزركشي (٧٩٤ق) والبقاعي (٨٨٥ق) والسيوطي (٩١١ق) والآلوسي (١٠٢٥ق) وغيرهم، وتناوله من بعدهم الباحثون المحدثون كذلك. ولكن هذا الفن غير معروف لكثيرٍ من

[١] – مرتضى كريمی‌نيا، **نقد و بررسی ترجمه قرآن كريم از آيت الله مكارم شيرازی**، ص ١٤١.

العلماء والأساتذة والطلاب في أيامنا. وأما في اللغة الفارسية، فقد تناولته بحوث قليلة، لا تتعدّى مجال تبيين أساليبه وتصنيف أنواعه وذكر بعض نماذجه في القرآن.

وفي مجال تأثير «الاحتباك» على الترجمة الفارسية، ما عثرنا إلا على بحث واحد؛ وهو باسم: «واکاوی صنعت احتباك در ترجمه‌های معاصر قرآن کریم» (دراسة صنعة الاحتباك في الترجمات المعاصرة للقرآن الكريم) لإلهام سادات حجازي، المنشورة في مجلة (ترجمان وحي)، العدد ٤٤، خريف وشتاء ١٣٩٧ش(٢٠١٨). حاولت الباحثة، بعد تعريف فن الاحتباك، إثبات قابلية ترجمته إلى اللغة الفارسية عبر دراسة ترجمة القرآن الكريم لمكارم وفولادوند وحداد عادل وخرمشاهي في ١١ موضعاً من آيات السور المختلفة وتوصلت إلى أنّ المترجمين لم ينتبهوا إلى الاحتباك في ترجماتهم وهي مختلفة عن بحثنا هذا في مادة الموضوع وما يعالج فيها. والبحث الراهن يتطرق إلى إستراتيجيات ترجمة الاحتباك في ترجمة مكارم الشيرازي لآيات سورة آل عمران التي استخدم فيها هذا الفن وتعالج ما قد تمّ ترجمته من أجزاء الاحتباك وما لم يُهتمّ به، وأخيرا تُطرح الترجمة المقترحة لتلك المواضع.

وقد تناول شهبازي وزملاؤه في مقالة باسم «الوظيفية البلاغية للحذف في القرآن الكريم» نشرت في مجلة (پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن)، العدد الأول، ربيع وصيف١٣٩٤. توصلوا فيها إلى أنه لا يمكن ترجمة بعض تفاصيل أسلوب الحذف الدقيقة، وأنّ من أبرز النواقص في نقل محذوفات القرآن هو الإبهام وعدم الانسجام في الترجمة.

وقد تناولت بتول علوي (١٣٩١) (٢٠١٢) «معالجة إيجاز الحذف وأساليبه في القرآن» وأشارت إلى أنواع الحذف وما حذف في آيات القرآن وصنّفته إلى أساليب: الاختزال والتضمين والاحتباك. وفي خاتمة بحثها صرّحت بأنّ أكثر محذوفات القرآن تتعلّق بأسلوب الاختزال وأقلّها متعلقة بأسلوب الاحتباك. وفي مقالتها المستلة من الرسالة، تناولت أسلوب الاحتباك بشكل خاص واستنتجت أنه قد يحذف اللفظ المفرد أو الجملة في هذا الأسلوب ومن أغراضه هي: الاحتراز عن العبث والتعظيم والتحقير وما تطرقت إلى موضوع الترجمة.

وهناك بحوث في اللغة العربية منها:

– رسالة «أسلوب الاحتباك في آثار أهل العلم ومواقعه في القرآن الكريم»، إعداد أمينة بنت سعود بن خيشان العواضي القرشي (١٤٣٠هـ)، جامعة أم القرى. قد تطرقت كاتبتها إلى دراسة الاحتباك وشبهه في تراث أهل العلم من النحاة والمفسرين والبلاغيين وغيرهم والموازنة بين مناهج النظر المتبعة في بيان هذا النوع من الحذف، ثم قامت بدراسة الآيات القرآنية التي فيها الاحتباك وشبهه. ووصلت إلى أنه أقدم إشارة إلى هذا النوع من الحذف يعود إلى القرن الثاني عند سيبويه ولكن ظهرت واضحة عند ابن عطية الأندلسي في نهاية القرن الخامس. وأنه للاحتباك وشبهه أثر فاعل في إنماء الجانب الإيماني والعاطفي لمن يتدبره.

– مقالة «الاحتباك في القرآن الكريم، رؤية بلاغية» من إعداد أحمد فتحي رمضان وعدنان عبد السلام أسعد (٢٠٠٦م). نشرت في مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد الرابع، العدد ٢، في ٢٠٠٦م. وقد حصر الكاتبان فيها الاحتباك، للإحاطة بهذا النوع من الحذف، في خمسة أقسام وهي: "الاحتباك الضدي" و"الاحتباك المتشابه" و"الاحتباك المتناظر" و"الاحتباك المنفي المثبت" و"الاحتباك المشترك" ومن ثم طبّقا هذه الآلية على القرآن الكريم.

– مقالة «من الاحتباك إلى الاعتداد بالمبنى العدمي»، منشورة في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، رمضان ١٤٣٥، العدد ٨٧، بقلم هيثم حماد الثوابية. وصل إلى أن النحو العربي لا يهتم فقط بالحذف المتوقع بحدود الجملة الواحدة القائمة على المسند والمسند إليه، بل هناك العديد من المسائل النحوية التي تلزم أو تجيز أن يحذف بعض عناصر الحدث الكلامي لدليل مقالي يسبقه أو يلحق به. وهذه الأمور شكلت الأساس المتين للاحتباك البلاغي ولنحو النص. ولم يتفق البلاغيون على ماهية الاحتباك البلاغي. والمصطلحات الثلاثة: "الاحتباك البلاغي" و"الاحتباك النحوي" و"الاعتداد بالمبنى العدمي" تتفق في أغلب الجزئيات المكونة لها.

– مقالة «ترجمة الاحتباك في القرآن الكريم إلى اللغة الإنجليزية»، منشورة في مجلة أدب الرافدين، ١٤٣٤هـ، المجلد ٦٤، بقلم عبد الرحمن عبد الرحمن. وقد تناول فيها الباحث ضوابط الاحتباك وأنواعه منها: احتباك ضدي ومتشابه ومنفي- مثبت. ويعتقد أن الحذف شائع في الإنجليزية كما هو في العربية إلا الباحث لم يجد نوعًا من علامات الحذف في اللغة الإنجليزية

مشابهة للاحتباك؛ لأنه يحدث في لغة القرآن الكريم إلاّ عندما تكون هناك علامة حذف متبادلة. ووصل إلى أنّ المفسرين قد فسروا بعض الآيات بشكل غير صحيح لعدم وعيهم بالمفهوم والجوانب اللغوية للبلاغة القرآنية، وأنّ الترجمة التفسيرية هي أكثر فاعلية للتعبير عن آيات القرآن الكريم لأنها توصل المعنى بشكل دقيق. ولقد لوحظ أن تعبئة التعبيرات والكلمات المحذوفة أكثر موثوقية من التقنيات الأخرى مثل الترجمة الحرفية.

وفي هذا البحث، نحن بصدد دراسة إستراتيجية ترجمة الاحتباك في آيات سورة آل عمران ومعالجة ترجمة مكارم الشيرازي لها والكشف عن كيفية اهتمامه به وتقديم ترجمة مقترحة عند اقتضاء الحاجة. ولا نجد بحثاً مستقلاً تناول هذا الموضوع حتى الآن. وما يهمّنا هنا هو الكشف عن وسيلة ونمط في ترجمة هذا الأسلوب الجميل في القرآن كي يجعل الترجمة أكثر قرباً من أسلوب النصّ المستهدف ويسهل فهمه لقارئه؛ لأنّ على المترجم أن يحافظ على أسلوب اللغة المستهدفة في ترجمة النص. وبما أن هذا النوع من الحذف غير موجود في اللغة الفارسية فيجب أن يقترَح حلّاً في ترجمته، وهو ما نحاول القيام به عن طريق تحديد العناصر المحذوفة والتعبير عنها في الترجمة بعد العثور عليها من خلال العناصر المذكورة.

وأما عن **منهج البحث** فقد تمّ إعداد هذا البحث باستخدام المنهج الوصفي-التحليلي باختيار الآيات التي استُخدم فيها أسلوب الاحتباك، عبر البحث في كتب بلاغية مختلفة بعد التطرق إلى المعنى اللغوي والاصطلاحي؛ ثم تمّ تحديد أركان هذا الأسلوب وبالتالي تعيين المحذوفات، وتطبيق الأسلوب على الترجمة ودراسة مدى انتباه المترجم إلى هذا الأسلوب في ترجمته للآيات، والإشارة إلى آثار عدم استيعاب هذا الأسلوب في الترجمة وأخيراً تُطرح الترجمة المقترحة لتلك المواضع.

الاحتباك في علم البلاغة

قبل تناول أسلوب الاحتباك ووقعه في ترجمة القرآن، علينا أن نعالج الدلالة اللغوية والاصطلاحية للمصطلح والعلاقة بين الدلالتين ثم نتناول المقصود الرئيس من هذه الدراسة.

الاحتباك لغة واصطلاحا

الاحتباك مصدر من باب «افتعال» ومن مادة «ح ب ك». وللتعرف على ما تدلّ عليه الكلمة في اللغة، يكفينا الرجوع إلى عدد من المعاجم. فقد جاء في جمهرة اللغة: الحَبْك: مصدر حَبَكَه يَحْبِكه ويَحْبُكه حَبْكا، وهو أثر حُسن الصنعة في الشيء واستوائها. (وَالسَّماءِ ذاتِ الْحُبُكِ) (الذاريات: ٧)، أي الاستواء وحُسن الصنعة[١]. كما يعتقد صاحب تهذيب اللغة: أنّ «الاحتباك شَدُّ الإزار وإحكامه، وكلُّ شيء أَحْكَمْتَه وأَحْسَنْتَ عَمَلَه فقد احْتَبَكْتَه[٢]». وفي الصحاح: «حَبَكَ الثوب يَحْبِكُهُ بالكسر حَبْكاً، أي أجادَ نسجه[٣]».

يتضح مما تقدّم أن كلمة «الاحتباك» في العرف اللغوي تدلّ على الشيء المتقن في بنائه، المحكم المترابط في حياكته ونظمه.

والاحتباك اصطلاحاً: هو نوع من الحذف بحيث تحذف من الأول ما أثبتَّ في الثاني، ومن الثاني ما أثبتَّ في الأول؛ لغرض بلاغي. عرّف هذا الفن البلاغي بأكثر من تعريف وأخذ مسميات عدة طوال الأزمنة. فقد سمّاه السجلماسي(٧٠٤ق) بـ«الاكتفاء بالمقابل والحذف المقابلي» وعرّفه بقوله: «هو القول المركب من أجزاء فيه متناسبة. نسبة الأول منها إلى الثالث كنسبة الثاني إلى الرابع. أو ما كانت النسبة فيه كنحو ذلك، فاجتُزِىء من كل متناسبين بأحدهما؛ لقطع الدلالة مما ذُكر على ما تُرك. وقولنا: في الفاعل أو ما كانت النسبة فيه كنحو ذلك، لنحوي به ما كان نسبة الأول فيه إلى الثاني كنسبة الثالث إلى الرابع، كما في بعض صور هذا النوع أقلّ ذلك والأول أكثره وأعمّه. وهذا النوع بالجملة هو من القول الجميل ذي الطلاوة والبهجة والعذوبة. الجزل المقطع، الغريب المنزع، اللذيذ المسموع، لِما بين أجزائه من الارتباط، لِما للنفس الناطقة من الالتذاذ بإدراك النسب والوصل بين الأشياء، ثمّ بإبراز ما في القوة من ذلك إلى الفعل، وبالشعور به. فلذلك تَوفّرَ عليه من المزية ما

[١]-ابن‌دريد، **جمهرة اللغة**، ج١، ص٢٨٢.

[٢]-أزهري، **تهذيب اللغة**، ج٤، ص٦٨.

[٣]-جوهري، **الصحاح**، ج٤، ص١٥٧٨.

تراه يباين به سائر النظوم[١]». قد قسّم القول إلى أربعة أجزاء؛ الجزأين المذكورين والجزأين المحذوفين وفيهما تناسب. ويشير المذكوران إلى المحذوفين.

وبعده عرفّه الغرناطي (٧٧١ ق) بقوله: «وفيه لقب غريب من ألفاظ البديع يقال له الاحتباك، وهو عزيز عندهم، وهو أن تُحذَف من الأول ما أثبت نظيره في الثاني، وتُحذف من الثاني ما أثبت نظيره في الأول.»[٢] وهو يعتبر الكلام بقسمين يُحذف جزء من الأول والجزء المذكور في الثاني تدلّ به وعلى العكس من ذلك. وبدرالدين الزركشي(٧٩٤ق) في البرهان في علوم القرآن، سمّاه بـ «الحذف المقابل» وكلامه فيه هو: «أن يجتمع في الكلام متقابلان، فيحذف من واحد منهما مقابله؛ لدلالة الآخر عليه.»[٣] وقد ذكر أنه يجب أن تكون الجملتان متقابلتين. وقد عرّفه برهان الدين البقاعي (٨٨٥ق) بقوله: «وهو أن يؤتى بكلامين يحذف من كلّ منهما شيء إيجازاً، ويدلّ ما ذُكر من كلّ على ما حُذف من الآخر وبعبارة أخرى: هو أن يحذف من كل جملة شيء إيجازاً ويذكر في الجملة الأخرى ما يدلّ عليه[٤]». وقوله فيه يشبه قول الغرناطي والسجلماسي. وكذلك، قد سمّاه السيوطي (٩١١ق) بالاحتباك وضمّنه النّوع الثالث من الحذف وقال: «النوع الثالث من الحذف ما يسمّى بالاحتباك؛ وهو من ألطف الأنواع وأبدعها، وقلّ من تنبّه له أو نبّه عليه من أهل فنّ البلاغة[٥]».

وفي التعريفات السالفة، أفضل تعريف اصطلاحي لهذا الفن البلاغي في رأينا يتعلق بـالسجلماسي؛ لأنه قد شرح الفن جيدا وأشار إلى التفاصيل بحيث يفهمه القارئ المبتدئ في البلاغة. وقد تناول علماء البلاغة المتأخرون هذا الفن بشيء من التفصيل والاهتمام ولاسيما في كتب التفسير كـ «البقاعي»(٨٥٥ ق) و«الآلوسي»(١٠٢٥ق).

---

[١]-سجلماسي، **المنزع البديع**، ص١٩٥.

[٢]-الغرناطي، جعفر، **طراز الحلة وشفاء الغلة** ص٥٠٨-٥١٠ نقلا عن حماد الثوابيه، هيثم، «**من الاحتباك إلى الإعتذار بالمبنى العدمي**»، ص ٢٣٩.

[٣]-زركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، ص١٢٩.

[٤]-إبراهيم بقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ج٢، ص٣٢.

[٥]-سيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ص ٥٤٢.

ومن البديهي أن هناك علاقة بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية؛ «ويلاحظ أن العلاقة بين الدلالتين تنتمي إلى مأخذ هذه التسمية من الـ «حبك»، الذي معناه الشدّ والإحكام وتحسين أثر الصنعة في الثوب. ومواضع الحذف من الكلام شبّهت بالفُرَج بين الخيوط فلما أدركها الناقد البصير بصوغه الماهر في نظمه وحوكه فوضع المحذوف مواضعه، كان حابكا له مانعا من خلل يطرقه[١]».

إذن، الدلالة اللغوية لـ «حبك» هو الشدّ والإحكام وتحسين أثر الصنعة في الثوب من خلال سدّ الفُرَج التي بين خيوطه، وقد انتقل ذلك إلى الدلالة الاصطلاحية من خلال تشبيه مواضع الحذف في التراكيب بالفُرَج التي بين الخيوط؛ فوضع المحذوف موضعه المناسب يحبك النص ويؤدي إلى متانة سبكه. كلام فيه احتباك موجز والنفوس اليه أميل ومن الناحية المعنوية يتمثل الجمال في دقة الكلام وترابطه وتلاحمه وإدراكها بحاجة إلى تأمل لا يوهب إلا لمن له فهم تدبر الكلام العالي.

طريقة فن الاحتباك وضوابطه

الاحتباك بأسلوبه الخاص هو نوع من الحذف. وهناك نقاط تساعدنا على إيجاد هذا الأسلوب في الآيات وتمييزها من أنواع الحذف الأخرى. فيتحقّق الاحتباك بدلالة العبارة المذكورة في أول النصّ على المحذوفة من آخره، ودلالة ما في الأواخر على المحذوف من الأوائل وكما سبق، قد أشار السجلماسي إلى أنه أحيانا تقابل الأولى الثانية والثالثةُ الرابعةَ ولكن الأول أكثره وأعمّه. «وطريقة الاحتباك كامنة في أسلوب الجمل المكوّنة من أربع كلمات أو جمل، اثنتان في الشقّ الأول، واثنتان في الشِّق الآخر؛ بشرط أن تقابل الأولى الثالثة، والثانية الرابعة في المعنى، وهذا النوع من الحذف أدقّ في النظم وألطف في الحسن وأكمل في البلاغة. ولكنّ الأهم فيه: إن ذُكرت الأولى، حُذف مقابلها سواء أكانت الثانية أم الثالثة؛ وإن ذُكرت الرابعة حُذف مقابلها سواء أكانت الثانية أم الثالثة والعكس. فيصبح نظير كل واحدٍ من المذكور محذوفاً في كلا الطرفين»[٢].

وضوابط هذا الفن التي تدلّنا بتمييزه في الكلام هي:

---

[١]- سيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ص ٥٤٢.

[٢]-العواضي القرشي، **أسلوب الاحتباك في آثار أهل العلم ومواقعه قي القرآن الكريم**، ص٢٢.

- أن يكون في الكلام بعد الحذف دليل على المحذوف.

- تحقق شرط التقابل أو التناظر بين المحذوفين والمذكورين.

- تحقق شرط النسبة بين الجمل المحذوفة والمذكورة، بمعنى أن يكون المذكور له علاقة بالمحذوف من قربٍ أو بعدٍ.

- وجود فقرتين مذكورتين، وأخريين محذوفتين؛ يحذف مقابل أو نظير كل فقرة من الفقرات.

- أن يكون وراء الحذف غرض بلاغي[١].

ونتابع البحث في الآيات التي استخدِم فيها هذا الأسلوب ونعالج الترجمة ابتغاء الوصول إلى كيفية عمل المترجم تجاه المحذوف في الاحتباك ووضع إستراتيجية ثابتة لهذه الظاهرة قلّما يتجاوزها.

تحليل الاحتباك في آيات سورة آل‌عمران وترجمتها

في هذا القسم يأتي ذكر الآيات التي تمّ العثور على الاحتباك فيها ومن ثمّ تحديد الأجزاء المذكورة والمحذوفة بالنظر إلى ضوابط هذا الفن بمنهج تحليلي تأويلي ثمّ تدرَس الترجمة وتعالج إستراتيجية نقل هذا الأسلوب فيها.

آل‌عمران ١٣

﴿قَدْ كَانَ لَكُمْ ءَايَةٌ فِي فِئَتَيْنِ الْتَقَتَا فِئَةٌ تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَأُخْرَى كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُم مِّثْلَيْهِمْ رَأْيَ الْعَينِ واللَّهُ يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِ مَن يَشَاءُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبرَةً لِّأُولِي الْأَبْصَارِ﴾

قد تقارَن الفئتان المتعارضتان في الآية ونرى التقابل بين الجمل. وُصفت الفئة الأولى بفعلها وحُذف نعتها ولكن وُصفت الفئة الأخرى بنعت وحذف فعلها. والفقرتان المذكورتان تدلّان على مقابلهما المحذوف. وضوابط هذا الأسلوب موجودة في الآية وهو: التقابل بين الجملتين والفقرتين المذكورتين والمحذوفتين والعلاقة بينهما وغرض بلاغي من الحذف وهو «أن الكلام غير مسوق

[١]-الثوابية، حماد، **من الاحتباك إلى الاعتداد بالمبنى العدمي**، ص ٢٤٧ والعواضي القرشي، **أسلوب الاحتباك في آثار أهل العلم ومواقعه في القرآن الكريم**، ص ٢٣.

للمقايسة بين السبيلين بل لبيان أن لاغنى من الله تعالى وأن الغلبة له، فالمقابلة بالحقيقة بين الإيمان بالله والجهاد في سبيله وبين الكفر به تعالى»[١].

يعتقد محيي‌الدين درويش أنّ الآية انطوت على أرفع الخصائص البيانية ومنها الاحتباك وهو الحذف من كلامين متقابلين وكلّ منهما يدلّ على المحذوف من الآخر، ففي قوله تعالى: {فئة تقاتل في سبيل اللّه وأخرى كافرة} حذف من الكلامين، وتقديره: فئة مؤمنة تقاتل في سبيل اللّه وفئة أخرى كافرة تقاتل في سبيل الشيطان. فحذف من الأول ما يفهم من الثاني، وحذف من الثاني ما يفهم من الأول[٢]. وقد أشار البقاعي إلى هذا الموضوع كذلك[٣].

وجاء في البحر المحيط: «(فِئَةٌ تُقاتِلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وأُخْرى كافِرَةٌ) أي: فئة مؤمنة تقاتل في سبيل اللّه، وفئة أخرى تقاتل في سبيل الشيطان، فحذف من الأولى ما أثبتت مقابله في الثانية، ومن الثانية ما أثبت نظيره في الأولى، فذكر في الأولى لازم الإيمان، وهو القتال في سبيل اللّه وذكر في الثانية ملزوم القتال في سبيل الشيطان، وهو الكفر»[٤].

وقال ابن عرفة: فيها سؤال، وهو لِمَ عبَّر في الأولى بالفعل وفي الجملة الثانية بالاسم، وهلّا قيل فيه: مقاتلة في سبيل اللّه وأخرى كافرة، أو يقال فيه: تقاتل في سبيل اللّه وأخرى تكفر؟ والجواب: إما بأن القتال أمر فعلي فهو متجدّد، فلذلك عبر بالفعل، والكفر أمر اعتقادي قلبي فهو ثابت فناسب التعبير عنه بالاسم، وإما بأن الآية حذف التقابل أي فيه مؤمنة تقاتل في سبيل اللّه، وأخرى كافرة تقاتل في سبيل الطاغوت[٥].

إذن، يسهم الاحتباك في الكشف عن حال المؤمنين والكافرين وبالنظر إلى ضوابط هذا الأسلوب وما جاء في التفاسير السابقة، نستطيع أن نعين المحذوفَين عبر الانتباه إلى المذكورَين.

١-محمّدحسين طباطبايي، **الميزان في تفسير القرآن**، ج٣، ص ٩٤.

٢-محي‌الدين درويش، **إعراب القرآن الكريم وبيانه**، ج١، ص٤٦٧.

٣-انظر، إبراهيم بقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ج٢، ص٣١.

٤-أبوحيان الأندلسي، **البحر المحيط فى التفسير**، ج٣، ص٤٥.

٥-ابن‌عرفة، **تفسير إبن‌عرفة**، ج١، ص٣٥٣.

الجدول (١)

المذكور	المحذوف
فئة تقاتل في سبيل الله	فئةٌ تُقاتلُ في سَبيل الطّاغوتِ
كافرةٌ	مؤمنةٌ

وقد ترجم مكارم الآية هكذا: «در دو گروهى كه (در ميدان جنگ بدر،) با هم روبه‌رو شدند، نشانه (و عبرتى) براى شما بود: يك گروه، در راه خدا نبرد مى‌كردند؛ وجمع ديگرى كافر بودند، (و در راه شيطان و بت مى‌جنگيدند،) در حالى كه كافران، مؤمنان را با چشم خود، دو برابر آن‌چه بودند، مي‌ديدند. (و اين خود عاملى براى وحشت و شكست آن‌ها شد.) و خداوند، هر كس را بخواهد (و شايسته باشد)، با يارى خود، تأييد مى‌كند. در اين، عبرتى است براى صاحبان بصيرت».

فيلاحَظ، ما ذكر محذوف الجملة الأولى وهي (مؤمنة) في الترجمة إلا أنّه عبّر عن مفردة (مؤمنان) في شقّ آخر من الترجمة وأزال غموض الجملة الأولى. وقد جاءت ترجمة المحذوف الثاني بين القوسين وهو (و در راه شيطان و بت مى‌جنگيدند). فقد انعكست ترجمة ثلاثة أجزاء وفي التالي، قد أشار إلى الشقّ الآخر. فنستطيع أن نقول قد ترجم مكارم هذا القسم واضحاً وصحيحاً، من غير نقص أو خلل.

آل‌عمران ٣٠

﴿يَوْمَ تَجِدُ كُلُّ نَفْسٍ مَّا عَمِلَتْ مِنْ خَيرٍ محُّضَرًا ومَا عَمِلَتْ مِن سُوءٍ تَوَدُّ لَوْ أَنَّ بَيْنَهَا وبَيْنَهُ أَمَدَا بَعِيدًا ويُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ واللَّهُ رؤوفُ بِالْعِبَادِ﴾

في هذه الآية قد ذكِر الاحتباك في موضعين: أحدهما «ذكر إحضار الخير دلالة على حضور السوء، وودّ بعد السوء دلالة على ودّ لزوم الخير»[١].

[الجدول (٢)

[١]- إبراهيم بقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ج ٢، ص٦١.

المذكور	المحذوف
ما عملت من سوء محضَرًا	ما عملت من خير محضَرًا
تَوَدُّ لَوْ أَنَّ بَيْنَهَا وبَيْنَهُ أَمَدًا بَعِيدًا	تَوَدُّ لزوم الخير

وتقديره: يَوْمَ تَجِدُ كُلُّ نَفْسٍ مَّا عَمِلَتْ مِنْ خَيرْ محُّضَرًا [تَوَدُّ لزومه] وَمَا عَمِلَتْ مِن سُوءٍ [محُّضَرًا] تَوَدُّ لَوْ أَنَّ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ أَمَدًا بَعِيدًا ...

وباعتبار الاحتباك يحقق جملة من لطائف المعاني تدل على أنه في الآخرة، الخير حاضر للذين عملوه وهم يفرحون منه ويودّون أن يلازمهم والسوء حاضر لمن عمله وهو يكرهه ويود أن يفارَق بينها وبينه أمدا بعيدا.

ترجمة مكارم لهذا القسم: «روزی که هر کس، هر کار نیکی که انجام داده، حاضر می‌بیند؛ و آرزو می‌کند میان او، و هر کار بدی که انجام داده، فاصله زمانیِ زیادی باشد. ...»

نرى، علاوة على أن المترجم لم يشر إلى الاحتباك الموجود في الآية، لم يترجم عبارة «ما عملت من سوء» مع أنها مذكورة في الآية وقد ترجمها خلال الجملة الأخيرة، دون الإشارة إلى حضور السوء لمن عمله في حين أنه لعبارة «محضرا» دور مهمّ في بيان شدة التحذير من ذلك اليوم بأنه سيرى الإنسان فيه كل ما قد عمل في الدنيا، إما خيرا وإما سوءا كما جاء في الآية الكريمة: ﴿فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَه * وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَه﴾[١].

والترجمة المقترحة لهذا القسم هي: روزی که هر کس هر کار نیکی که انجام داده را پیش رو می‌بیند [و دوست دارد که آن کارها همراه او باشد] و کارهای بدی که انجام داده را [نیز حاضر می‌بیند] و دوست دارد که بین آن کارها و او فاصله زیادی باشد.

ويظهَر الاحتباك ثانيا في القسم الأخير من الآية: «التحذير أولا دال على الوعد بالخير ثانيا، والرأفة ثانيا دالة على الانتقام أولا واللّه سبحانه وتعالى الموفق»[٢].

---

[١]- الزلزلة : ٧ و٨.

[٢]- إبراهيم بقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ص٦١.

والعبارة «رَؤوف» في الجانب الثاني تدلّ على العبارة المحذوفة من الجانب الأول وهي: «الانتقام». وحُذِف الوعد بالخير من الجانب الثاني لدلالة «ويُحَذِّرُكُمُ» المذكورة في الجانب الأول.

[الجدول (٣)

المذكور	المحذوف
وَيُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ	ويعدكم الله بالخير
واللَّهُ رَءُوفُ بِالْعِبَاد	والله منتقم من العصاة

والتقدير هو: ... وَيُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ [والله منتقم من العصاة] [ويعدكم الله بالخير] وَاللَّهُ رَءُوفُ بِالْعِبَادِ.

ترجمة مكارم: «... خداوند شما را از (نافرمانی) خودش، برحذر می‌دارد؛ و (با این حال،) خدا نسبت به همه بندگان، مهربان است.»

لم يُذكر الاحتباك في الترجمة وقدّم ترجمة ما قد ذكر في الآية فقط في حين أن له أثراً فاعلا في توجيه البشر إلى مراعاة حدود الله والفرق بين العباد والعُصاة. وإغفاله أدّى إلى ترجمة عابرة لا يفهم منها الفرق بين من يراعي حقوق الله ومن لا يراعيها وكيفية جزائهما.

والترجمة المقترحة لهذا القسم: ... خداوند شما را از [نافرمانی] خودش، بر حذر می‌دارد [و از سرکشان انتقام می‌گیرد] [و به شما وعده های نیک می‌دهد] و خدا نسبت به همه بندگان، مهربان است.

آل‌عمران ٥٧

﴿وأَمَّا الَّذِينَ ءَامَنُواْ وعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ فَيُوَفِّيهِمْ أُجُورَهُمْ واللَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِين﴾

في هذه الآية احتباك ونرى تقابلا بين معاني القسم الأول والأخير؛ لأن الوصف في نهاية الآية مغاير لوصف الذين ذكِروا في بدايتها، ونظمها في الأصل: «فنوفّيهم لأنّا نحبّهم واللّه يحبّ المؤمنين، والذين ظلموا نحبط أعمالهم لأنّا لا نحبهم واللّه لا يحب الظالمين؛ فتوفية الأجر أولا

ينفيها ثانيا، وإثبات الكراهة ثانيا يثبت ضدها أولا، وحقيقة الحال أنه أثبت للمؤمنين لازم المحبة المراد منها في حق اللّه سبحانه وتعالى؛ لأنه أسّر، ولازم المراد من عدمها في الظالمين لأنه أنكأ»[١].

[الجدول (٤)

المذكور	المحذوف
وَأَمَّا الَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ فَيُوَفِّيهِمْ أُجُورَهُمْ	والذين ظلموا يحبط أعمالهم
واللَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ	واللّه يحبّ المؤمنين

تقديره هو: وَأَمَّا الَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ فَيُوَفِّيهِمْ أُجُورَهُمْ [لأنّ اللّه يحب المؤمنين] [والذين ظلموا يحبط أعمالهم] واللَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ.

ترجمة مكارم: امّا كسانى كه ايمان آوردند، و كارهاى شايسته انجام دادند، خداوند پاداش آنان را بطور كامل خواهد داد؛ و خداوند، ستمكاران را دوست نمى‌دارد.

فالمترجم قام بترجمة ظاهر الآية دون الالتفات إلى الاحتباك وهذا يؤدي إلى خلل في فهم المعنى؛ لأنه جاء في مواضع كثيرة من القرآن الكريم. فلاشكّ أنّ كل نفس تجازى أو تؤاخذ بما تعمل. وكراهة الظالمين لا تكفي جزاء لهم ولا تنطبق مع الحكمة الإلهية بأنه تعالى يوفي أجور المؤمنين، وبالنسبة للظالمين، أنّه لا يحبّهم فحسب! بل فعل الله تعالى مساير للحكمة ويحكم بالعدل، وكلاهما يتطلب جزاء المؤمنين وعقاب الظالمين. والدقة في المحذوفات وإعادتها في الترجمة تؤثر في المقابلة المثيرة للموسيقى، ناهيك عن أنّ الملتقي للترجمة يستوعب المعنى الأصلي بدقائقه وهكذا تصبح الترجمة وفية للنص.

الترجمة المقترحة: امّا آن‌ها كه ايمان آوردند، و كارهاى شايسته انجام دادند، خداوند پاداش آنان را به طور كامل خواهد داد؛ [چرا كه خداوند مؤمنان را دوست دارد.] [و كارهاي ستمكاران را تباه مى‌سازد] و خداوند، ستمكاران را دوست نمى‌دارد.

[١]- نفس المصدر، ج ٢، ص ٩٩.

آل عمران ١٠٤ و ١٠٥

﴿وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الخَيرِ ويَأْمُرُونَ بِالمَعْرُوفِ وينْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وأُوْلَئكَ هُمُ الْمُفْلِحُون﴾

﴿ولا تَكُونُواْ كَالَّذِينَ تَفَرَّقُواْ واخْتَلَفُواْ مِن بَعْدِ مَا جَاءَهُمُ الْبَيِّنَاتُ وأُوْلَئكَ لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾

إن التقابل بارز في الآيتين. فقد مدحت الطائفة الأولى بـ«المفلحون» وما ذُكر جزاؤهم وذُكر جزاء الطائفة الأخرى بـ«عذاب عظيم لهم» وما ذكر شأنهم وكلٌّ منهما يدلّ على مقابله المحذوف. وربّما سرّ اختلاف التعبير عن حالهم وجزائهم يكون في تشريف الطائفة الأولى وتوبيخ الطائفة الثانية. ويظهر الاحتباك في الآيتين بناء على ضوابطه الموجودة.

كما يعتبر البقاعي الآيتين من الاحتباك ويقول: «إثبات {الْمُفْلِحُونَ} أولاً يدل على «الخاسرون» ثانياً، و{العذاب العظيم} ثانياً يدلّ على النعيم المقيم أولا[١]». ويعتبر ابن عاشور أنّ «{وأولئِكَ لَهُمْ عَذابٌ عَظِيمٌ} مقابل قوله في الفريق الآخر: ﴿وَأولئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُون﴾[٢].» ولكن رأيه ليس صحيحا نظراً إلى الاحتباك الموجود وكلٌّ منهما دالّ على محذوف آخر كما يلي:

[الجدول (٥)

المذكور	المحذوف
هُمُ الْمُفْلِحُونَ	هم الخاسرون
لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ	لهم نعيم مقيم

فيتحقّق الاحتباك بدلالة ما في الأوائل على المحذوف من الأواخر، ودلالة ما في الأواخر على المحذوف من الأوائل، فتقديره: ... وأُوْلَئكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ [ولهم نعيم مقيم] ... أُوْلَئكَ [هم الخاسرون و] لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ.

[١]-إبراهيم بقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ج٢، ص١٣٣.

[٢]- إبن‌عاشور، **التحرير والتنوير**، ج٣، ص١٨٤.

ترجمة مكارم: «و(برای رسیدن به وحدت) باید از میان شما، جمعی دعوت به نیکی، و امر به معروف و نهی از منکر کنند. و رستگاران آنها هستند. و مانند کسانی نباشید که پس از آن که نشانه-های روشن (پروردگار) به آن رسید پراکنده شدند و اختلاف کردند؛ و آن‌ها عذاب عظیمی دارند».

من الملحوظ أنه للاحتباك دور في الربط بين عاقبة المفلحين والخاسرين ولكن انفلت هذا الأسلوب من المترجم وما نقل المحذوفات في الترجمة، وهذا أدّى إلى عدم إيصال فحوى كلام الله؛ لأنّه تعالى لم يكن في مقام الإخبار عن مدح الطائفة الأولى وجزاء الطائفة الثانية فقط؛ بل تكمن في بيانه هذا المعاني الكثيرة، ومنها: إبراز خاصية الترغيب في الدعوة إلى الخير والنهي عن المنكر بمدح عامليه واجتناب التفرقة والاختلاف من خلال ذكر عاقبة عامليه. وهذه المعاني تستخرج من خلال الانتباه إلى المحذوفات وذكرها في الترجمة وهو ما لا نراه في ترجمة المترجم.

وبناء على هذا، فالترجمة المقترحة لهذا القسم هي: ... و رستگاران آن‌ها هستند [که نعمت‌های دائم و همیشگی برای آنان است]. ... [آن‌ها زیانکاران هستند که] عذاب بزرگی برای آنان است.

آل عمران ١٠٦ و ١٠٧

﴿يومَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وتسوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ)*(وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾

نلاحظ في الآية، مقابلة بين الطائفتين. وقد ذُكر سبب تعذيب الذين اسودّت وجوههم بأنهم كفروا بعد الإيمان ولكن ما ذكر سبب خلود الذين ابيضّت وجوههم في رحمة الله. وبالنظر إلى الاحتباك، ذكر «الرحمة» في الطرف الثاني دالّ على المحذوف من الطرف الأول وهو «اللعنة»، كما حُذف من الطرف الثاني «الإيمان»، لدلالة ذكر «الكفر» في الطرف الأول.

قال ابن عرفة: «تقدم منّا سؤال وهو لِمَ ذكر سبب تعذيب أولئك وعدد لهم وهددوا، ولم يذكر سبب رحمة هؤلاء وثوابهم فلم يقل وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ، فيقال لهم اهتديتم إلى الإيمان واتبعتم الرسول فأنتم خالدون في رحمة اللّه، قال والجواب: إما أنه من حذف التقابل»[١].

١-إبن‌عرفة، **تفسير** إبن**عرفة**، ج١، ص ٣٩٤.

ومن هذا المنطلق، فيه احتباك: «إثبات الكفر أولا دلّ على إرادة الإيمان ثانيا، وإثبات الرحمة ثانيا دلّ على حذف اللعنة أولا»[١].

[الجدول (٦)

المذكور	المحذوف
أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ	لأنهم آمَنوا فأمنوا من العذاب
فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ	إنّكم فِي لعنَةِ اللَّهِ ماكثونَ

فتقديره: ... فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَ كَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ [إنكم في لعنة الله ماكثون] بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ * وأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ [لأنهم آمنوا فأمنوا من العذاب] فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ.[٢]

ترجمة مكارم: «(آن عذاب عظيم) روزى خواهد بود كه چهره‌هايى سفيد، و چهره‌هايى سياه مى‌گردد؛ اما آن‌ها كه صورت‌هايشان سياه است، (به آن‌ها گفته مى‌شود:) آيا بعد از ايمان، (و برادرى در سايه آن،) كافر شديد؟! پس بچشيد عذاب را، به سبب آنچه انكار مى‌كرديد! * و امّا آن‌ها كه چهره‌هايشان سفيد است، در رحمت خداوند، جاودانه خواهند ماند».

وما يسترعي الانتباه هو أنّ المترجم لم يشر إلى المحذوفات في الترجمة؛ لأنه ما اهتمّ بالاحتباك الموجود في الآية وترجم ما جاء في ظاهر الآية فقط.

والترجمة المقترحة لهذا القسم هي: ... به آن‌ها كه سيه‌رو شده‌اند [گفته مى‌شود]: پس از ايمان آوردنتان، كافر شديد؟! پس به خاطر آن‌چه كه بدان كفر مى‌ورزيديد، عذاب بكشيد [و همواره مورد لعنت خداوند خواهيد بود.] ولى آن‌ها كه سفيدرو شده‌اند [به خاطر ايمان آوردنشان از عذاب در امان هستند و] در رحمت خداوند جاودانه خواهند ماند.

١-إبراهيم بقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ج٢، ص ١٣٤.

٢ - **المصدر نفسه**، ج٢، ص ١٣٤.

آل عمران ١١٧

{مَثَلُ مَا يُنفِقُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَوةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُواْ أَنفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ وما ظَلَمَهُمُ اللَّهُ ولكِنْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُون}

قد شبِّه (ما ينفقون) بحرث، و(إنفاقهم في الدنيا) في كونه لم ينفعهم بريح فيها صرٌّ وشبّه (إحباط إنفاقهم) بـ(هلاك الحرث) المصاب بالريح المهلكة. وحُذف المشبه به (الحرث) والمشبه (الإنفاق) ولكن الاحتباك يرشدنا إلى أنّ عبارة «ما ينفقون» تدلّ على «الحرث»، و«الريح» تدلّ على «الإنفاق».

وفسّر ابن عطية بأنه «وقع التشبيه بين شيئين وشيئين، ذكر اللّه عزّ وجلّ أحد الشيئين المشبهين وترك ذكر الآخر ثم ذكر أحد الشيئين المشبه بهما وليس الذي يوازي المذكور الأول، وترك ذكر الآخر، ودلّ المذكوران على المتروكين، وهذه غاية البلاغة والإيجاز»[١].

فمثل ما ينفقون في كونه لم ينفعهم في الدنيا بإنتاج ما أرادوا فيها وضرّهم في الدارين، أما في الدنيا فبضياعه في غير شيء، وأما في الآخرة فبالمعاقبة عليه لتضييع أساسه وقصدهم الفاسد به، مثلُ الزرع الموصوف فإنه لم ينفع أهله الموصوفين، بل ضرّهم في الدنيا بضياعه، وفي الآخرة بما قصدوا به من المقصود الفاسد، ومثل إنفاقهم له في كونه ضرّهم ولم ينفعهم مثل الريح في كونها ضرت الزرع ولم تنفعه، فلما كانت الريح الموصوفة أمرا مشاهدا جليا جعلت في إهلاكها مثلا لضياع إنفاقهم الذي هو أمر معنوي خفي، ولما كان الزرع المحترق أمرا محسوسا جعل فيما حصل له بعد التعب من العطب مثالا لأمر معقول، وهو أموالهم في كون إنفاقهم إياها لم يثمر لهم شيئا غير الخسارة والتعب، فالمثلان ضياع الزرع والإنفاق، وضياع الزرع أظهر فهو مثل لضياع الإنفاق لأنه أخفى، وقد بان أنّ الآية من الاحتباك: حذف أولا مثل الإنفاق لدلالة الريح عليه، وثانيا الحرث لدلالة ما ينفق عليه[٢].

---

[١]-إبن‌عطية، **المحرر الوجيز فى تفسير الكتاب العزيز**، ج١، ص ٤٩٥ و إبن‌عرفة، **تفسير إبن‌عرفة**، ج١، ص ٤٠١.
[٢]-إبراهيم بقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ج٢، ص١٤٠.

[الجدول (٧)

المذكور	المحذوف
مَثَلُ ما ينفقون	كمَثَلِ حرثٍ
كمثل الريح	مثل إنفاقهم

تقديره: مَثَلُ مَا يُنفِقُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَوةِ الدُّنْيَا [كَمَثَلِ حرث أصيب بالريح] [ومثل إنفاقهم له] كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صرّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُواْ أَنفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْه وما ظَلَمَهُمُ اللَّهُ ولكِنْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُون

ترجمة مكارم: «آن‌چه آن‌ها در این زندگی دنیا انفاق می‌کنند، همانند باد سوزانی است که به زراعت قومی که بر خود ستم کرده (و در جایگاه نامناسب، کشت نموده‌اند)، بوزد و آن را نابود سازد. خدا به آن‌ها ستم نکرده؛ بلکه آن‌ها خودشان به خویشتن ستم می‌کنند.»

فمن الملحوظ في الترجمة أنه قد شبّه «ما ينفقون» بـ «ريح فيها صرّ»، ولكن بالنظر إلى الاحتباك الموجود في الآية عيّن تشبيهها بـ«حرث» وتشبيه فعل «إنفاقهم» بـ «الريح». «ضرب لأعمالهم المتعلّقة بالأموال مثلا، فشبّه هيأة إنفاقهم المعجب ظاهرها، المخيّب آخرها، حين يحبطها الكفر، بهيأة زرع أصابته ريح باردة فأهلكته، تشبيه المعقول بالمحسوس. ولمّا كان التّشبيه تمثيليا لم يتوخ فيه موالاة ما شبّه به إنفاقهم لأداة التّمثيل، فقيل: كمثل ريح، ولم يقل: كمثل حرث قوم»[١].

وما انتبه المترجم إلى هذه النقاط في الآية وبالتالي ما نقل التشبيه بشكل صحيح في الترجمة؛ لأنه قد شبّه ما ينفقون (مشبه ١) بحرث (مشبه به ١) وكيفية إنفاقهم (مشبه ٢) بريح فيها صرّ (مشبه به ٢) ولكن في الترجمة قد شبّه ما ينفقون (مشبه ١) بريح فيها صرّ (مشبه به ٢) ولا يلتفت إلى كيفية إنفاقهم.

[١] إبن‌عاشور، **التحرير والتنوير**، ج٣، ص١٩٨.

فإذن الترجمة المقترحة لهذا القسم هي: آن‌چه آن‌ها در این زندگی دنیا انفاق می‌کنند، [همانند کشتزاری است که باد سوزانی به آن بوزد] و [انفاق کردنشان] همانند بادی سوزان است که به زراعت قومی که بر خود ستم کرده بوزد ... .

آل‌عمران ١٢٠

﴿إِن تَمْسَسْكُمْ حَسَنَةٌ تَسُؤْهُمْ وإن تُصِبْكُمْ سَيِّئَةٌ يَفْرَحُواْ بها وإن تَصْبروا وَتَتَّقُواْ لَا يَضُرُّكُمْ كَيْدُهُمْ شَيئا إِنَّ اللَّهَ بِمَا يَعْمَلُونَ مُحِيط﴾

في الآية، مقابلة بين «الحسنة والسيئة» و«المساءة والفرح». مسّ الحسنة للمؤمنين يسوء أعداءهم وهم يكرهونه ويحبون أن تصيبهم السيئة ويفرحون بها. قد ذكرت المساءة وما ذكر مسبَّبها و«يفرحوا» تدلّنا بأنه هو الحزن وقد ذكر الفرح وما ذكر سببه و«تسؤهم» تدلّنا على «تنفعهم».

كما قال ابن عرفة: «وفي الآية حذف التقابل، قال: وذلك الأمر الملائم المعبر عنه بالحسنة سبب في الفرح، والأمر المؤلم المعبر عنه بالسيئة سبب في الحزن، فإذا مسّت المؤمنين حسنة جعل للمنافقين أمرين ضرر في أبدانهم، وهو مشقة مشاهدتهم ذلك وسماعه وحزن في قلوبهم وإذا مست المؤمنين سيئة جعل للمنافقين بذلك تنعما في أبدانهم بشهادتهم لذلك، وسماعهم إياه، وفرح قلوبهم وابتهاج في نفوسهم، فكأنه يقول: إِنْ تَمْسَسْكُمْ حَسَنَةٌ تَسُؤْهُمْ ويحزنون بها، وإن تصبكم سيئة تنفعهم ويفرحون بها؛ لأن السوء يهدي للتنعيم، والحزن ضد الفرح، أي إذا تنعمتم تضرروا هم وحزنوا فإذا أصابكم سوء في ضرر تنعموا وفرحوا»[١] .

[الجدول (٨)

المذكور	المحذوف
تَسُؤْهُمْ	تنفعهم
يَفْرَحُواْ بِهَا	يحزَنوا بها

[١]-إبن‌عرفة، **تفسير إبن‌عرفة**، ج١، ص٤٠٥.

تقديره: إِنْ تَمْسَسْكُمْ حَسَنَةٌ تَسُؤْهُمْ [ويحزنوا بها]،وإن تصبكم سيئة [تنفعهم] ويفرحوا بها وإن تَصْبروا وَتَتَّقُوا لَا يَضُرُّكُمْ كَيْدُهُمْ شَيئا إِنَّ اللَّهَ بِمَا يَعْمَلُونَ محِيط.

ترجمه مكارم: اگر نيكى به شما برسد، آن‌ها را ناراحت مى‌كند؛ و اگر حادثه ناگوارى براى شما رخ دهد، خوشحال مى‌شوند. ولى اگر (در برابرشان) استقامت و پرهيزگارى پيشه كنيد، توطئه‌هاى آنان، به شما زيانى نمى‌رساند؛ زيرا خداوند بر آنچه انجام مى‌دهند، احاطه دارد.

فنلاحظ أنّ المترجم ما أشار إلى المحذوفين في الترجمة ولكن لم يؤثّر هذا الإهمال في الفحوى كثيرا.

الترجمة المقترحة لهذا القسم: اگر نيكى به شما برسد، براى آن‌ها خوشايند نيست و [اندوهگين مى‌شوند]؛ و اگر حادثه ناگوارى براى شما رخ دهد، [به نفع آن‌هاست و] خوشحال مى‌شوند... .

آل عمران ١٢٦

﴿وَمَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلَّا بُشرَى لَكُمْ ولتطمئنّ قُلُوبُكُم بِهِ وَمَا النَّصرُ إِلَّا مِنْ عِندِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الحَكِيم﴾

على أساس السياق، في هذه الآية أراد الله أن يذكّر العباد ويمنّ عليهم بأنّ نصرهم بإنزال الملائكة كان بشارة لهم وطمأنينة لقلوبهم. «لتطمئنّ» في الطرف الثاني يدلّ على المحذوف في الطرف الأول وهو «لتستبشر» و«بشرى» في الطرف الأول يدلّ على المحذوف في الطرف الثاني وهو «الطمأنينة».

فيه احتباك وتقديره: «وَمَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلَّا بُشرَى لَكُمْ [لتستبشر نفوسكم به] [وطمأنينة لكم] لتطمئن قُلُوبُكُمْ بِهِ (أي الإمداد)»[١].

[الجدول (٩)

المذكور	المحذوف
بُشرى لَكُمْ	طمأنينة لكم
لِتَطْمَئنّ قُلُوبُكُم	لتستبشر نفوسكم

[١] - إبراهيم بقاعي، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ج٢، ص١٥٠.

ترجمة مكارم: ولی این (یاری فرشتگان) را خداوند فقط برای بشارت، و اطمینان خاطر شما قرار داده؛ وگرنه، پیروزی تنها از جانب خداوند توانای حکیم است.

فكما نرى، ليس في ترجمة الآية إشارة إلى المحذوفات. و«البشرى» تختلف عن «ليطمئن»، ولكن عُطف الفعل على الاسم وتُرجِم كاسمٍ.

إنّ عدم الانتباه إلى المحذوفات يؤثر على فحوى الآية؛ لأنه تعالى يريد أن يمنّ على المؤمنين ويذكر فضله عليهم بالتفصيل بين النفس والقلب؛ ولهذا الغرض، لكل من البشرى والاطمئنان معنى محدد وتأثير محدد. البشرى تؤثر في النفس والطمأنينة تؤثر في القلب ولكن لا أثر لهذه المواضيع في الترجمة، الأمر الذي يقلّل من فحوى الآية في الترجمة.

والترجمة المقترحة لهذا القسم هي: ... خداوند آن را فقط بشارتی برای شما قرار داد [تا خوشحال شوید] واین که [اطمینان خاطری برای شما باشد تا] مایه آرامش قلبتان باشد.

آل‌عمران ١٤٠

﴿إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُ وتِلْكَ الْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَينَ النَّاسِ ولِيَعْلَمَ اللَّهُ الَّذِينَ ءَامَنُواْ ويَتَّخِذَ مِنكُمْ شهدَاء واللَّهُ لَا يُحبُّ الظَّالِمِين﴾

وصورة الاحتباك ظاهرة في (ويَتَّخِذَ مِنكُمْ شهدَاء واللَّهُ لَا يحبُّ الظَّالِمِين)؛ لأنه «إثبات الاتخاذ أولا دال على نفيه ثانيا، وإثبات الكراهة ثانيا دال على المحبة أولا»[١].

إذن المحذوف من الجانب الأول هو [والله يحبّ المؤمنين] لدلالة (والله لا يحبّ الظالمين) من الجانب الثاني وعبارة (ويتخذ منكم الشهداء) من الطرف الأول تدل على [ويمحق الظالمين] المحذوفة من الجانب الثاني. عبارة (والله لا يحبّ الظالمين) تدلّ بأنه من يتخذه الله شاهدا ليس بظالم، ومن ليس ظالما، يحبّه الله.

[الجدول (١٠)

المذكور	المحذوف

[١]- نفس المصدر، ج٢، ص ١٦٠.

ويَتَّخِذَ مِنكُمْ شهدَاءَ	ويمحق الظالمين
واللَّهُ لَا يحبُّ الظَّالِمِين	واللَّهُ يحبُّ المؤمنين

فتقديره: ولِيعْلَمَ اللَّهُ الَّذينَ آمَنُوا ويتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَداءَ و[الله يحب المؤمنين] [ويمحق الظالمين] واللَّهُ لا يحِبُّ الظَّالِمينَ.

ترجمة مكارم : اگر (در جنگ احد،) به شما جراحتی رسید (و ضربه‌ای وارد شد)، به آن جمعیّت (نیز در جنگ بدر)، جراحتی همانند آن وارد گردید. و ما این روزها (ی پیروزی و شکست) را در میان مردم می‌گردانیم؛ (و این خاصیّت زندگی دنیاست) تا خدا، افرادی را که ایمان آورده‌اند، مشخص سازد؛ و (خداوند) از میان شما، شاهدانی بگیرد. و خدا ستمکاران را دوست نمی‌دارد.

وفي هذه الآية أيضا لم ينتبه المترجم إلى وجود الاحتباك وبالتالي واجه القسم الأخير من الترجمة الغموض؛ لأنه من الصعب إيجاد الصلة بين القسمين الأخيرين دون الالتفات إلى الاحتباك. وليس بين الجملتين (ويتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَداءَ واللَّهُ لا يحِبُّ الظَّالِمينَ) علاقة دلالية قوية.

ذكر أفضل ما للمؤمن حثا على الإيمان وأقبح ما للكافر ترهيبا من الكفر، بشارة في الترغيب بأنه لا يفعل مع الكفرة فعل المحبة وفي ذلك بشارة للمتقين وإنذار للمقصرين، فالناس قبل الابتلاء بالمحن والفتن يكونون سواء، فإذا ابتلوا تبين المخلص والصادق، والظالم والمنافق.[١]

والترجمة المقترحة لهذا القسم هي: ... خداوند از میان شما، شاهدانی بگیرد [خداوند مؤمنان را دوست می‌دارد] [ظالمان را نابود می‌سازد] و خدا ظالمان را دوست نمی‌دارد.

آل‌عمران ١٦٢

﴿أَ فَمَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَ اللَّهِ كَمَن بَاءَ بِسَخَطٍ مِّنَ اللَّهِ وَمَأْوَئهُ جَهَنَّم وبِئْسَ المَصِيرُ﴾

قد ذكر في الآية عمل الذين يتبعون رضوان الله ولم يشر إلى عاقبة عملهم وذكرت عاقبة عمل الذين لايتبعون ذلك ولم يذكر عملهم.

[١] - محمّد رشيد، **تفسير المنار**، ج٤، ص ١٥٥.

إن الذي يتّبع رضا الله يختلف عمّن يتّبع رضا الشيطان. يكشف الاحتباك نفي التساوي بين من اتبع رضوان الله وعمل بطاعته، متبعا في عمله كل ما يرضي الله، مجتنبا سخطه، وبين من انصرف متحملا سخط الله وغضبه واتبع رضا الشيطان فاستحق جهنم[١]. كما جاء في البحر المحيط أنه «من حيث المعنى حذف والتقدير: أ فمن اتبع ما يؤول به إلى رضا اللّه عنه، فباء برضاه كمن لم يتبع ذلك فباء بسخطه؟![٢]».

[الجدول (١١)

المذكور	المحذوف
اتَّبَعَ رِضْوَانَ اللَّهِ	اتَّبَعَ سبيل الشيطان
باءَ بِسَخَطٍ مِّنَ اللَّهِ وَمأْواهُ جهَنَّمُ وبئس المصير	نال رضا الله ومأْواهُ الجنة ونعم المصير

ففي الآية احتباك وتقديره: أَ فَمَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَ اللَّهِ [ونال رضاه ومأواه الجنة ونعم المصير] كَمَنْ [اتبع سبيل الشيطان و] باءَ بِسَخَطٍ مِنَ اللَّهِ وَمَأْواهُ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمَصيرُ؟

«حمل النظم على الاحتباك يحقق جملة ثريّة من دقائق المعاني التي من أجلّها: إعلام البشر بحقيقة نفي المساواة في الآخرة بين المطيع والعاصي؛ وبمعرفة المرء ذلك، إرشاد نبيل يدفع إلى المسارعة في نيل رضوان اللّه للارتقاء في عبادته والعمل بما توجبه الأوامر والنواهي[٣]».

ترجمة مكارم: آيا كسى كه به دنبال رضاى خدا بوده، همانند كسى است كه به خشم الهى گرفتار شده و جايگاه او جهنم، و پايان كار او بسيار بد است؟!

وقد جاء في الترجمة ما ذكر في الآية ولم ينتبه المترجم إلى الاحتباك وما ذكر المحذوفات في الترجمة. وهذا يؤدي إلى الغموض في بيان حالة الفريقين وموقفهما ومصيرهما، في حين أن الانتباه

[١] – محمّدبن‌جرير طبري، **جامع البيان**، ج٤، ص١٠٧ بتصرف.

[٢] – أبوحيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج٣، ص٤١٣.

[٣] – العواضي القرشي، **أسلوب الاحتباك في آثار أهل العلم ومواقعه في القرآن الكريم**، ص٥٣٣ .

إلى هذا الفن يكشف عن هذه المضامين كلها ويضع أمام القارئ صورة واضحة عن حالة الفريقين ليختار ما يشاء.

والترجمة المقترحة لهذا القسم هي: آيا كسى كه دنبال رضاى خدا بوده [و رضايت ايشان را حاصل نموده، جايگاهش بهشت است و سرنوشت خوبى دارد]، همانند كسى است كه [دنباله رو شيطان بوده] و گرفتار خشم الهى شده، جايگاهش جهنم و سرنوشتش بد است؟!

النتيجة

تم اختيار واحدة من أطول سور القرآن، سورة آل عمران، لدراسة فن الاحتباك وتقييم كيفية ترجمة المحذوف في هذا الفنّ. وعند مراجعة أمهات كتب التفسير والبلاغة ظهر أنه تم استخدام فن الاحتباك ١٣ مرة في هذه السورة. وفي هذه المقالة تمت الإشارة إلى أهم هذه الآيات. وتشير نتائج الدراسة إلى أنه على المترجم أن يقوم بترجمة الاحتباك مع أن الاحتباك يعتبر نوعا من الحذف؛ لأنه يمكن العثور على المحذوف في اللغة المبدأ بواسطة القرائن الموجودة ولكن في الترجمة إلى اللغات الأخرى، ومنها الفارسية لا يمكن العثور على المحذوف وربما يؤدي عدم الإشارة إلى المحذوف بواسطة المترجم إلى الغموض في العبارة وعدم إيصال رسالة الآية بشكل واضح في أغلب الأحيان.

واتّضح من دراسة ترجمة مكارم الشيرازي للآيات التي تم استخدام الاحتباك فيها أنه في معظم الحالات لم يذكر المحذوف إما لعدم معرفة هذا الفنّ أولحرصه على الترجمة الحرفية وعدم إضافة شيء آخر إلى القرآن الكريم. وبشكل عام، فإنّ عدم الاهتمام بهذا الفن وعدم ذكر المحذوف في الترجمة، أضر في معظم الأحيان بالترجمة وجاءت الترجمة غامضة وغير قادرة على إيصال دلالة الآية الكريمة.

وفي هذه المقالة تم ذكر الترجمة المقترحة للآيات التي لم يذكر المترجم القسم المحذوف منها، ومن الأفضل للمترجم القيام بمراجعة هذه الترجمة فيما يخص الاحتباك وذكر الأقسام المحذوفة في هذا الفن لإزالة الغموض من العبارات الفارسية ويجب على المترجمين الآخرين الذين ينوون ترجمة القرآن في المستقبل الاهتمام بهذا الفن وترجمة الأقسام المحذوفة عندما يضر عدم ذكرها بالمعنى في اللغة المستهدفة.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربيّة

أ. الكتب

القرآن الكريم.

١. ابن دريد، محمدبن‌حسن، **جمهرة اللغة**، ط١، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٨م.

٢.ابن عاشور، محمدبن‌طاهر، **التحرير والتنوير** المعروف بتفسير ابن عاشور، ط١، بيروت: مؤسسة التاريخ العربي، ١٤٢٠هـ.

٣.ابن عرفة، محمدبن‌محمد، **تفسير ابن عرفة**، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، ٢٠٠٨م.

٤.ابن عطية، عبدالحق‌بن‌غالب، **المحرّر الوجيز فى تفسير الكتاب العزيز**، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، ١٤٢٢هـ.

٥.أبوحيان، محمدبن‌يوسف، **البحر المحيط فى التفسير**، ط١، بيروت: دار الفكر، ١٤٢٠ هـ.

٦.أزهري، محمدبن‌أحمد، **تهذيب اللغة**، ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٢١ هـ.

٧.بقاعي، إبراهيم‌بن‌عمر، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، ١٤٢٧ هـ.

٨.جوهري، اسماعيل‌بن‌حماد، **تاج اللغة وصحاح العربية**، ط١، بيروت: دار العلم للملايين، ١٣٧٦ هـ.

٩. درويش، محي‌الدين ، **إعراب القرآن الكريم وبيانه**، ط٤، حمص: الارشاد، ١٤١٥ هـ.

١٠.سجلماسي،أبي محمد القاسم، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، الرباط: مكتبة المعارف، ١٩٧٧هـ.

١١.السيوطي، جلال الدين، **الإتقان في علوم القرآن**، ط١، دمشق: مؤسسة الرسالة ناشرون، ٢٠٠٨م.

١٢. زركشي، محمدبن‌بهادر، **البرهان في علوم القرآن**، الجزء الثالث، القاهرة: مكتبة دارالتراث.

١٣. طباطبائي، محمدحسين، **الميزان في تفسير القرآن**، ط٢، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٣٩٠هـ.

١٤. طبري، محمّدبن‌جرير ، **جامع البيان في تفسير القرآن**، ط١، بيروت: دار المعرفة، ١٤١٢ هـ.

١٥. رضا، محمدرشيد، **تفسير القرآن الحكيم الشهير بتفسير المنار**، بيروت: دارالمعرفة، ١٤١٤ هـ.

ب: الرسائل والأطاريح الجامعيّة

١٦. العواضي القرشي، أمينة، **أسلوب الاحتباك في آثار أهل العلم ومواقعه قي القرآن الكريم**، المملكة العربية السعودية: جامعة أم القرى، ٢٠٠٩ م.

ج: المجلات

١٧.الثوابية، حماد، «من الاحتباك إلى الاعتداد بالمبنى العدمي»، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، العدد ٨٧، رمضان ١٤٣٥هـ.

ثانياً: المصادر الفارسيّة

أ. المجلات

١٨. كريمی‌نيا، مرتضى، «**نقد و بررسی ترجمه قرآن كريم از آيت اللّه مكارم شيرازي**»، مجلة بيّنات (مؤسسه معارف اسلامی امام رضا عليه السلام)، العدد ٩، ربيع ١٣٧٥ ه.ش.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

دراسة سيميائيّة لقصيدة بشرى البستاني "موسيقى عراقيّة" في ضوء نظرية مايكل ريفاتير

عاطفة رحماني*؛ محمدرضا إسلامي**؛ حميد وليزاده***

مقالة علميّة محكّمة

صص ١١٨- ٩١

DOI: 10.22075/lasem.2023.28087.1337

الملخّص:

تُعدّ السيميائيّة من المناهج النقدية ذات التأثير والفاعلية في فهم النص والتخطّي الواعي لنظام العلامات النصية. وهي بوصفها من المناهج النقدية الجديدة التي تتابع حركة الدوالّ في النص وتسهم في تبيين الحقيقة وإماطة القناع المسيطر على الألفاظ والأنساق، تُعدّ وسيلة للنفاذ إلى مكامن النص والظفر بمضامينه. ويعدّ منهج ريفاتير من أهمّ المناهج السيميائيّة الجديدة وهو منهج يختصّ بالشعر دون غيره من النصوص. تقوم هذه النظريّة على مجموعة من المحاور لدراسة النص الشعري ومعالجة رموزه تحت بعض المسميّات كالماتريس البنيوي والمنظومات الوصفيّة وسلسلة الدوال الشعرية. يعتمد هذا البحث على المنهج السيميائيّ في ضوء الآليات السيميائيّة في محاولته دراسة شعر بشرى البستاني، قصيدة «موسيقى عراقيّة». ومن النتائج التي توصّل إليها البحث، أنّ الماتريس البنيوي في القصيدة يدور بين دلالات الموت والألم والانتصار والانفتاح، كما أنّ المنظومة الوصفيّة لا تتعدّى أربع منظومات وهي حالة الضعف والخيانة والاحتلال وحتمية الفعل الفينيقي في العراق الحضاري. تنطلق الحركة النصية من تصوير حالة الموت والضياع والعقم وحالة الصراع وتنتهي حركة الدوال في القصيدة بتجسيد الانتصار ودحر العدوان وزوال القحل واستعادة الحياة في العراق والأرض.

كلمات مفتاحيّة: السيميائيّة، ريفاتير، بشرى البستاني، موسيقى عراقيّة.

---

* – طالبة دكتوراه في قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران.(الكاتبة المسؤولة). atefh.27aban.rahmani@gmail.com

** –أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران.

*** – أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٠٥/٢٥هـ.ش= ٢٠٢٢/٠٨/١٦م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠٥/٣١ هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٨/٢٢م.

المقدّمة

يُعدّ الشعر مرآة تعكس واقع البيئة، واللّغة الفنية، والصورة الجمالية ممّا جعل الدراسات الحديثة تبحث عن فكّ شفرات النص ورموزه، بينما يُعدّ المنهج السيميائي واحداً من المناهج الأدبية واللسانية الحديثة، التي برزت على الساحة النقدية العربية المعاصرة، وسعت للكشف عن مفاتيح نصية، من خلال الخوض في الظواهر واستكشاف مدلولاتها، بالتطرق إلى فهم العلامة وما يكمن وراءها. وقد ظهر هذا النوع لأوّل مرة في كتابات تشارلز بيرس ودي سوسير. ورغم اختلاف السيميائية في منطلقها الفرنسيّ ووجود بعض الفوارق بينها وبين المنطلق الآخر إلّا أنّ ظهور السيميائية الواعي أعرب عن ظهور منهج جديد فاعلٍ في معالجة النصوص، حيث احتفى به خطابنا النقدي المعاصر، إذْ هو نظام يُعنى أكثر بكل ما من شأنه أنْ يُعدَّ إشارة وكلّ ما ينوب عن الآخر، علماً أنّ الإشارة من منظور سيميائيّ تأخذ شكل الكلمات والأصوات والإيماءات والأشياء.[١]

تهدف هذه المقالة إلى دراسة قصيدة «**موسيقى عراقيّة**» لبشرى البستاني، الشاعرة العراقيّة المعاصرة، في ضوء نظريّة ريفاتير السيميائيّة، لتبيين العلامات الدلالية التي تستخدم في القصيدة من خلال تقديم أسلوبه. أنشدت القصيدة في ظلّ الحرب في العراق، ويبدو أنّ استخدام الرموز والعلامات في الشعر كان أمراً سائداً نظراً للظروف الاجتماعية والسياسيّة والحربية التي كانت تعشيها العراق آنذاك. من هنا يمكن لنظريّة ريفاتير أن تساعدنا في تأويل العلامات أو الرموز التي تستخدم في القصيدة كما تعييننا على استكشاف خبايا دلالاتها عن طريق الانتقال من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى للقصيدة.

يسعى المؤلّفون إلى الإجابة عن **السؤالين** التاليين:

- ما هي أهم الخصائص السيميائيّة لقصيدة موسيقى عراقيّة وكيف يتكوّن التناص والماتريس البنيوي في هذه القصيدة؟

- ماهي أهم مؤشرات المنظومات الوصفيّة في قصيدة بشرى البستاني؟

---

[١] -عبيد، **الخطاب الشعري من التشكيل إلى التدليل**، ص١٤٥.

الدراسات السابقة

هناك دراسات قامت بتطبيق نظريّة ريفاتير السيميائيّة على شتّى النصوص كما أنجزت كثير من الدراسات اللسانية وغير اللسانية في شعر بشرى البستاني وتناولته من جوانب مختلفة، غير أنّه لم نعثر على دراسة قامت بتسليط الضوء على قصيدة "موسيقى عراقيّة" في ضوء سيميائيّة ريفاتير، مع ذلك هناك دراسات تقترب من مقالتنا هذه بشكل من الأشكال، ومنها:

- مقالة:«**خطاب الأمل في شعر بشرى البستاني دراسة ونقد**»، لعلي باقر طاهرنيا وحسين إلياسي، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية ٢٠١٦م، قامت بدراسة عنصر الأمل والتفاؤل الشعبي في الخطاب الثوري الشعري لبشرى البستاني اعتماداً على المنهج الوصفي- التحليلي ووقفت على الشواهد الملائمة ودرست علاماتها ودلالاتها لاستكشاف الرؤية الفكرية للشاعرة في خطابها هذا. وفي نهاية المطاف توصّلت إلى أنّ بثّ روح الأمل والتفاؤل هو بحدّ ذاته استراتيجية فكرية عند الشاعرة تدعو من خلالها المخاطب إلى مقارعة العداون، كما أنّ الحبّ هو عامل يغرس الأمل والتفاؤل في ذهن المخاطب.

- مقالة:«**الانزياح في البنية النصيّة عند بشرى البستاني؛ تراسل الحواس أنموذجاً**»، لعلي باقر طاهرنيا وحسين إلياسي، مجلة إضاءات نقدية، ٢٠١٨م، قامت بدراسة دور تراسل الحواس في خطاب بشرى البستاني الشعري وفاعلية هذه الصنعة البلاغية في التعبير الشعري عندها وتبيين الدلالات والإيحاءات القائمة عليها. ينقسم فيها البحث إلى الحسّي و الدلاليّ. فيبيّن لنا أنّ التراسل يدور في محورين: المحور الحسّي الذي يتراوح بين المرئي والشمّي والمحور الدلاليّ الذي يتراوح بين الشمّي والانتزاعي. كما كسر التراسل العلاقات المألوفة بين الفعل والفاعل وبين المضاف والمضاف إليه وبين الموصوف والصفة وبين المبتدأ والخبر.

- مقالة:«**گفتمان كاوى شعر بشرى بستاني بر اساس رويكرد نورمن فركلاف (مطالعه موردى: دوقصيدة الحركات ومكابدات ليلى فى العراق)**،(تحليل الخطاب في شعر بشرى البستاني في ضوء منهج نورمن فركلاف؛ قصيدتا الحركات ومكابدات ليلى في العراق نموذجاً)»، لعلي باقر طاهرنيا وحسين إلياسي، مجلة لسان مبين، ٢٠١٨م. تناولت هذه الدارسة قصيدتي الحركات

ومكابدات ليلى في العراق من ديوان "البحر يصطاد الضفاف" لبشرى البستاني اعتماداً على نظريّة فركلاف التي تبتني على الوصف والتفسير والتبيين. وحاولت الكشف عن استراتيجية الشاعرة التي اتخذتها في القصيدتين لمواجهة حزب البعث العراقي وسياساته الحربية. وخرجت في النهاية بهذه النتيجة وهي أنّ الشاعرة في قصيدتيها تستخدم الألفاظ الاستعارية وتقنية القناع والثنائيات الأدبية والتناص وغيرها من التصاوير الفنية لتحقيق هذه الاستراتيجية وكشف الستار عن عدم مشروعية حكومة صدّام بدعوة الشعب العراقي إلى المقاومة والثبات، كما ظهر لنا أنّ الخطاب في القصيدتين يعتبر خطاباً ثورياً يسعى للتغيير والتحوّل.

- مقالة: «***قصيدة" رحلة ثانية لجلجامش" لجواد الحطاب؛ على ضوء نظريّة مايكل ريفاتير»***[١]، لفاطمة تنها وآخرين، مجلة لسان مبين بجامعة الإمام الخميني (ره) بقزوين، ٢٠٢١م، عالجب قصيدة «رحلة ثانية لجلجامش لجواد الحطاب» وفقاً لنظريّة ريفاتير السيميائيّة اعتماداً على المنهج الوصفي- التحليلي لاستكشاف الدلالات الخفية في القصيدة. وخلص إلى أنّ من المعاني القائمة في القصيدة الانطلاق والحركة، التدمير و الزوال والهجران والفراق. وفي نهاية المطاف توصّلت إلى أنّ المتاريس البنوية في القصيدة تبدأ بالاضطرابات والخلجات الذهنية للشاعر وتستمرّ بالبحث عن الهادي والمنجي وتنتهي باليأس والتشاؤم.

- مقالة: ***«قصيدة "بلقيس" لنزار قباني على ضوء نظريّة الاستكشافية والاسترجاعية ريفاتير»***[٢]، لليلا قاسمي وآخرين، مجلة نقد ادب معاصر بجامعة يزد، ٢٠١٩م، قامت بدراسة قصيدة بلقيس لنزار قباني الشاعر السوريّ على أساس نظريّة ريفاتير من خلال مستويين؛ هما الاستكشافية والاسترجاعية. تظهر نتائج هذا البحث أنّ القراءة الاستكشافية لهذه القصيدة تبيّن أنّ الشاعر،

---

[١] خوانش نشانه شناسی قصیده «رحلة ثانية لجلجامش» جواد الحطاب براساس ديدگاه مايكل ريفاتر، **نشريه لسان مبين** (پژوهش ادب)، دوره ١٢، شماره ٤٣، سال ١٤٠٠.

[٢] نشانه‌شناسی قصیدة بلقیس نزار قبانی بر اساس نظرية خوانش اکتشافی و پس کنشانة مایکل ریفاتر، لیلا قاسمی وهمکاران، **مجله نقد ادب معاصر دانشگاه یزد**، سال ٢٠١٩م.

بإشارته إلى مقتل بلقيس، يحاول أن يرثي حبيبته بكلمات رومانسية، لكنّ القراءة الاسترجاعية تدلّ على أنّ قصيدة بلقيس لها تراكمان ونظامان. التراكم الأوّل هو الحبيب نفسه ونظامه الوصفي هو الوطن وفي التراكم الثاني هو الأمّة العربية ونظامها الوصفي هو الهوية العربية.

- مقالة ـ:***«دراسة سيميائيّة في قصيدتي: التينة الحمقاء لأبي ماضي و صنوبرين لمحمد جواد محبت على ضوء نظريّة ريفاتير»*** لمحمد جعفر اصغرى وآخرين، مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها، ١٣٩٨ه. تناولت هذه المقالة قصيدتي «التينة الحمقاء» لإيليا أبي ماضي و«صنوبرين» لـمحمّد جواد محبّت على أساس نظريّة ريفاتير السيميائيّة لتبيين ما فيهما من بنية دلالية مشتركة تنطوي عليها القصيدتان بما فيهما من مضامين ودلالات متقاربة المعنى تفرض على القارئ النموذجي تجاوز عقبة الواقع؛ لأنّ كلتا القصيدتين تصف وصفاً يحيد عن تصوير الواقع مؤدّياً إلى تفسير رمزي يرتبط بـقراءة ريفاتير. ومن نتائج البحث: أنّ التناقض بين المحاكاة واللانحويات في القصيدتين يقود القارئ إلى الكشفِ عَنِ التعابير المتراكمة المشتركة، من قبيل "الأنانية، والقساوة، والدّمار وظروف المجتمع القاهرة" ما يتيح مجالاً لبناء النّص من جديد.

وبعد استعراض الدراسات السابقة وذكر بعض نتائجها، يتبيّن لنا أنّ بحثنا هذا لا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما سبق ذكره لأنّه يتطرّق إلى القصيدة المنشودة اعتماداً على نظريّة ريفاتير أوّلاً وثانياً يتركز على الحزن والمقاومة كركنين في القصيدة. كما يتناول العلاقة بين النص الشعري والسلطة الاجتماعية.

١- نظريّة ريفاتير السيميائيّة

يُعدّ مصطلح السيمياء من المصطلحات الحديثة التي شهدت اضطراباً واسعاً في الدراسات النقدية، واختلافاً واضحاً في المسمّيات والترجمات، فالسيميائية أو السيمائية أو السيميولوجيا أو السيموطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة ترجمات تطول لعلم واحد بمصطلحين

شائعين من اليونانية. فنجد في الاصطلاح الغربي السيميائية السوسيرية (semiology) ، والبيرسية (semiotic)، وكلاهما مشتق من الجذر اليوناني (semeion) ويعني العلامة[١].

لقد تعدّدت تعريفات السيمياء، ولكنهّا لم تخرج عن كونها العلامة التي تدلّ على الأشياء؛ فاتفق السيميائيون على أنّ السيمياء تدلّ على شيء محدّد واضح ومعلوم. وأهم التعريفات هي التي قدّمها رائد هذا العلم العالم السويسري دي سوسير (de Saussure)، حيث يفسّر مفهوم السيميولوجيا بقوله: «اللّغة نظام من العلامات التي تعبّر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذه اللّغة بنظام الكتابة، أو الأبجدية المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية، أو العلامات العسكرية، أو غيرها من الأنظمة، ولكنّه أهمها جميعاً، ويمكننا أن نتصوره علماً لدراسة حياة العلامات في المجتمع، فيكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وهو بدوره جزء من علم النفس العام، وسأطلق عليه علم العلامات»[٢]. إنّ موضوع السيمياء هو العلامة سواء كانت لغوية أم غير لغوية، القصدية وغير القصدية، وهذه العلامة والإشارة هي الكل الناتج عن الجمع بين الدالّ والمدلول. وبذلك تقوم السيميائية على دراسة العلامات اللسانية وغير اللسانية في أبعادها التركيبية والدلاليّة. وهذا ما أكده العديد من الباحثين والدارسين، حيث إنّ «السيميولوجيا ولدت انطلاقاً من مشروع دي سوسير وموضوعها هو دراسة حياة العلامات في كنف المجتمع»[٣].

وبما أنّ الشعر المعاصر شعر معقد ونحتاج في معالجته إلى منهج جديد ذي فاعلية لفهمه على وجه الخصوص. ومنهج ريفاتير السيميائيّ من المناهج السيميائيّة الخاصة بالشعر؛ بمعنى أنّ المنهج الذي خطّط له ريفاتير في السيميائيّة يختصّ بمعالجة الشعر دون أيّ نصّ آخر، فلذا يسمّى بمنهج سيميائيّة الشعر والذي يحاول المتلقي في ضوئه تحليل النص الشعري للوصول إلى معانيه الحقيقية والخفية. هذا المنهج يجري على النصوص الشعرية اعتماداً على الماتريس البنيوي[٤] للشعر

---

[١] -قطوس، **سيمياء العنوان**، ص١٢.

[٢] -خلف كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، ص١٧.

[٣] -الفاخوري، **تيارات في السيمياء**، ١٩٩٠.

[٤] هو مولد بنائي يمكن اختزاله في جملة واحدة. ولكن المولد لا يمكن اختزاله إلّا على نحو، فليس له وجود فعلي بوصفه كلمة

ومعالجة المنظومات الوصفيّة والعلاقات التي تحكم الظواهر النصية وخاصة العلاقات النصية. بعبارة أخرى، يُعدّ نهج مايكل ريفاتر السيميائي أحد مناهج النقد الأدبي للعصر الحديث التي تعتمد على البنيوية واستجابة القارئ ويسعى إلى فحص إشارة الإشارات إلى بعضها البعض داخل النص لإنشاء شبكة مترابطة من الإشارات و إطار متماسك يقدّم النقد والتحليل للشعر. أساس هذه النظرية هو اكتشاف الشبكة الدلاليّة للقصيدة بناءً على التفسير القائم على القدرة الأدبية للقارئ ومحاولة التعرّف إلى أصل النص من خلال الخرائط الفرعية المنتشرة في النص، وعلى الترابط الداخلي للنص بالرغم من وجود تغيرات لغوية تحدث بالانتقال من القراءة الاستكشافية إلى القراءة بأثر رجعي، وقد تمّ الحصول على الرسوم البيانية[١].

وميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) من الناقدين الأمركيين ويعدّ أحد الأسلوبيين البنيويين، حيث اقترح في كتابه "سيمياء الشعر" منهجاً سيميائياً لقراءة الشعر، فيزيح القارئ الستار عن تلك العناصر معتمداً على قدرته الأدبية ويستخدمها في تحليل النص. يعتقد ريفاتير أنّ قراءة النص الشعري يمرّ بمرحلتين؛ الأولى تسمى "القراءة الاستكشافية"، أو "الاسترشادية" وهي المرحلة الأولى من فكّ الشفرات في النص الشعري، واتّجاهه يسير في اتجاه حركة القصيدة، أي من الأعلى إلى الأسفل ومن السطر الأوّل إلى السطر الأخير. في هذه القراءة، يعتبر القارئ- بالنظر إلى مقدرته اللغوية- كلّ لفظ بمنزلة دلالة مرتبطة بمعناها في العالم الواقعي وبالتالي يصل إلى فهم وإدراك معنى القصيدة واستيعابها بالشكل المطلوب[٢]. والمرحلة الثانية هي القراءة العميقة التأويلية وتسمّى

واحدة أو جملة واحدة في القصيدة. بعبارة أخرى، وفقًا لريفاتير، يتم تنظيم العلامات المتناثرة في النص الشعري بطريقة تجعل من الممكن نقل رسالة واحدة إلى القارئ بطرق مختلفة. يحاول القارئ، في تعامله مع هذه العلامات، إعادة تنظيمها وإعادة بناء المفهوم المطلوب. من الواضح أنّ المفهوم الذي يدور في ذهن الشاعر مشفّر من خلال مجموعة من الترتيبات، والقارئ قادر على التعامل مع العمل الأدبي دون إصدار أحكام مسبقة. من خلال إعطاء شكل لهذه العلامات وإعادة هيكلتها، فإنّها تأخذ خطوة نحو فهم النص وتفسيره. من آراء ريفاتير في سيميائية الشعر، يبدو أنّ معنى الشعر يكمن في فهم العلاقات بين العلامات وتنظيمها على أساس مجموعة من القواعد البنيوية الخاصة (ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، دلالة القصيدة، ص١).

[١] بارت، **عناصر السيميائية**، ص ٢١

[٢] -ريفاتير، **سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة**، ص٥

"بالقراءة الاسترجاعية" أو "القراءة الراجعة" من خلال قراءة فرضية تشكلت في القراءة الاستكشافية، فيتجاوز القارئ من خلالها مستوى المعنى ويبحث عن المدلولية في القصيدة، ويشكل الشبكة الدلاليّة في النص الشعري، وهي قضية أساسية تحكم على توفر الوحدة العضوية للقصيدة.[١] بعبارة أخرى أنّ المؤول من خلال القراءة الاسترجاعية أو القراءة غير المباشرة يحصل على التعابير المتراكمة أو المنظومة الوصفيّة، كما يصل إلى الماتريس البنيوي في النص الشعري وأخيراً يطغى الماتريس على وحدة للنص.

يبدو أنّ ريفاتير يمزج بين الرؤية التأويلية والجمالية في النص الشعري ويتأثر فيها بما يطرحه ياكوبسن حيث يرى أنّ إهمال القارئ للعناصر التعبيرية يؤدّي إلى التباس النص، كما أنّ اهتمامه بها يودّي بالضرورة إلى حضورة المقصدية بأبعادها الدلالية، وهذا يعني أنّ ريفاتير في نظريته يقدّم منهجاً لمعالجة النصوص الشعرية دون غيرها من النصوص ويهتمّ من خلالها بالتحليل السيميائيّ. ووفقاً لما يطرحه ريفاتير يمكن الخلوص إلى محورين مختلفين: المحور الأوّل هو دراسة سيميائيّة للنص الشعري والمحور الثاني دراسة موسومة بالعمق في فهم النص الشعري. المحاولة السيميائيّة تتمّ لفهم المنظومات الوصفيّة للنصوص الشعرية ونوعية الماتريس البنيوي المحقق في النص الشعري والكشف عن العلاقات التناصية فيه ومن ثمّ تبيان الأثر والفاعلية لعملية التناص والنصوصية في الشعر.

لقد خرجت الحركة الشعرية النسوية المعاصرة عن موضعها الرئيس في الدفاع عن حقوق المرأة وما يتعلّق بها وعن إشكاليات الواقع العربي الثقافي التي تفرض الضغوط على المرأة وممارساتها الاجتماعية، فنرى الاهتمام البالغ بالقضايا السياسية والاجتماعية والوطنية في الكتابة والحركة النسوية المعاصرة. وتُعدّ بشرى حمدي البستاني من الشواعر العريقات والبارزات في هذه الحركة الشعرية المعاصرة والتي تضرم في شعرها فتيل الثورة.

---

[١] -**المصدر السابق**، ص٦.

ولدت بشرى حمدي البستاني في مدينة الموصل وترعرعت في بيت دأب على محبة العلم والدين والتراث ولقيت تشجيعاً خاصاً من الأسرة والمدرسة معاً وسنحت لها دراسة القرآن الكريم والحديث فضلاً عن اطلاعها العميق على حياة الصحابة وقادة الفتوحات قبل إكمالها المرحلة الابتدائية، ومن ثَمّ اهتمامها بالشعر على امتداد مراحله منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث.[١] الأمر الذي أسهم في تكوين الثقافة الشعرية لديها، حيث نرى مخايل هذا الاهتمام والإلمام بالشعر العربي والقرآن والحديث الشريف في أشعارها برمّتها تحت قانون التناص والنصوصية. يمزج الشعر عندها بين الواقعية والإبداع، بعبارة أخرى لا تغفل الجانب الإبداعي للشعر ونرى الابداع إلى جانب الواقعية، رغم اهتمام الشاعرة بالقضايا الوطنية وموضوع الأرض والوطن[٢].

٢-القراءة الخطيّة والقراءة الاسترجاعية لقصيدة بشرى البستاني

القراءة الخطيّة للنص الشعري وفق نظريّة مايكل ريفاتير هي قراءة سيميائيّة للنص حيث كانت وظيفة القارئ أن يتعامل مع بنية النص الشعري لفهم معناه الظاهري، كما تعدّ نظرة عابرة إلى القصيدة الشعرية بغية خلق نوع من التعامل المثمر في مستوى الدلالة في المرحلة التالية.

قصيدة "موسيقى عراقيّة" من أشهر قصائد بشرى البستاني التي أنشدتها في ظروف الحرب والحصار المفروض على العراق بعد سنة ٢٠٠٣ م، وهي السنة التي شنّت الولايات المتحدة الأمريكيّة فيها هجوماً على العراق متمسكة بذرائع مختلفة فتم تدمير هذا البلد سياسيّاً واجتماعياً واقتصادياً ونهب ثرواته العظيمة. ينماز عنوان القصيدة بالمقصدية من قبل الشاعرة ولا شكّ أنّ اختيار هذا العنوان قائم على أساس الوعي ويحمل الوظيفة الإبلاغية والإفهامية وغيرها من الوظائف الأخرى. "موسيقى عراقيّة" عنوان هذه القصيدة تعزف الألحان من أوّل القصيدة إلى نهايتها فحيناً تعزف ألحان الحزن والأسى وتارةً أخرى تتغنّى بالحضارة العراقيّة العريقة. تقول بشرى البستاني في موقف شعري:

---

[١] -فتحى غانم، **تداخل الفنون في شعر بشرى البستاني**، ص٢٩.

[٢] شيما سالم، **البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني**، ص٣٤.

«ليت الفتى حجر/يا ليتني حجر/ألتمّ شظايا الدهرِ تنهمر/دار مية/ما في ربعها سطروا/ودار مية مذبوح بها الأثر/تبكي مدارجها/والفجر معتكر../غيلانُ../غيلانُ...»[١]

النظرة السيميائيّة للقصيدة تكشف أنّ القصيدة جاءت معالجةً للواقع العراقي في أرض الماضي وفي الحقيقة تستخدم الشاعرة الماضي كوسيلة للبوح بالواقع المأساوي الذي يعيشه العراق. فالماضي بالنسبة للشاعر المعاصر المرتكز والمعوّل لبناء الصورة الشعرية ذات التأثير والإيحاء في التعبير عن الواقع العراقي المعاصر في ظل احتدام الحرب والصراع والخراب بفعل السلطة الأمريكيّة وهو الوسيلة للتكثيف وبداية القصيدة إحالة إلى البيت الشهير لتميم بن مقبل الذي جاء مطلعه على هذا النحو:

ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجرٌ تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

والشاعرة تستخدم في مطلع القصيدة هذا البيت للتعبير عن أمنية الإنسان العراقي المعاصر في ظلّ الحروب والصراعات الدامية وتحت العصف والقصف والنيران الأمريكيّة وقالت في موقف آخر من القصيدة:

«فوت الحبيبِ الذي/أوجعته ظفرُ/في روعه ندم/ في صدره صقر»[٢]

والنصّ هنا يقودنا إلى ما قاله المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني. وشاعرتنا بشرى البستاني في هذه القصيدة تستخدم ما قاله الشاعر في الثناء على ممدوحه بالصورة التحويرية للتعبير عن الحالة السلبية الراهنة وموقف الدول الأخرى الحبيبة تجاه قضية العراق ومحنة العراق المتمثّلة بالاحتلال.

٣.دراسة الألفاظ في القصيدة

من محاور دراسة النص الشعري والدراسة السيميائيّة في القراءة الخطيّة للقصيدة هي دراسة الألفاظ بوصفها من أهم الأنساق الشكلية للنص الشعري والرؤية السيميائيّة، فآليات التأويل السيميائيّ تأخذ الألفاظ والمفردات بعين الاعتبار، انطلاقاً من الدور الإبلاغي والوظيفي الذي تؤدّيه

---

[١] -البستاني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٥٠.

[٢] -**المصدر نفسه**، ص٣٥٠

في النصّ الشعري[١]، حيث يقوم استخدام المفردات في النص الشعري على أساس القصد والاتصال بالبعد الجمالي والدلاليّ المهتم به في التأويل السيميائيّ. في هذا الصدد تقول بشرى البستاني:

«على مقعد من يقين/تستريح الحمامات/مطفئة نارها/البرتقال/يفجر أشجانه/في النوار الحزين/تبكي دجلة وتبكي النخلة»[٢]

والمفردات في القصيدة تبوح بالدلالة والإيحاء وتؤدّي دوراً رمزياً في النص الشعري. تستخدم بشرى البستاني المفردات المتعلقة بالأرض ومعطياتها، ومنها النخلة التي هي من الألفاظ الكثيرة المكثفة الحضور في شعر بشرى البستاني وهي رمز العراق، كما أنّ دجلة من رموز العراق وهي في شعر بشرى البستاني رمز للحركة والاستمرارية.

وتقول بشرى البستاني في موقف شعري آخر:

«ينجرح الليل/على مقعد من ورود الزمان/ ويدور المكان خلف خيول الزمان/ تجرُّ القوافل في دمنا قيدها/خطوة خطوة»[٣]

الليل من المفردات الإيحائية في شعر بشرى البستاني وجاءت هذه اللفظة في هذا المقطع، محاولة لبناء المعادل الشعري للواقع العراقي. فسواد العراق يعكّر وعي بشرى البستاني ويسلب منها نقائها وصفائها الحضاري، حيث تخيّم الحلكة والسواد على العراق في ظل السلطة الأمريكيّة، وتعبيراً عن هذه الحالة السلبية للعراق تستخدم الشاعرة لفظ الليلة للتعبير عن هذا الوضع المأساوي، لأنّ الليل مع الظلمة التي ترافقه يدلّ على الظروف العصيبة والمأساوية.

٤. نماذج من التماثلات والتنوعات

يمكن فهم النص عبر الرؤية السيميائيّة وإزالة العقبات الحائلة بين المتلقي والنص الشعري الذي يطفح بالإشارات والدلالات. فالاستجلاء الحقيقي لهوية النص الشعري يتحقّق بالرؤية السيميائيّة

[١] -سعدية، **استراتيجية النص الأنموذجي**، ص٤٤.

[٢] -البستاني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٥٤.

[٣] -**المصدر نفسه**، ص٣٥٤.

التي تتسرب إلى طيات النص الشعري ويمكن تحليله ابتداءً بمجموعة من التماثلات والتنوعات المتخلفة التي يحتوى عليها النص الشعري كالتناص والتشاكل والتباين، وهذا من جهة التماثلات. وأمّا من جهة التنوعات فندرس النص الشعري من ناحية التركيب والنحو، بالارتبط بتنضيد الجمل والوسائل الشعرية الأخرى التي يتوكأ عليها الشاعر في صياغة البنية الشعرية.

وتتجلى الرؤية السيميائيّة للقصيدة من حيث التركيب النحوي، في أنّها تتنوّع ما بين الجمل الفعلية والاسمية ونرى الحضور الطاغي للجمل الاسمية والفعلية للحصول على التنوّع، حيث يُعزى انتقال الشاعرة من الجمل الفعلية إلى الاسمية والعكس، إلى حالة العراق التي تتأرجح بين الفوضى والفتن والظروف المأساوية التي تجعل الإنسان العراقي يجد في الموت، ملجئاً للخلاص والنجاة:

«دار مية مذبوح/تبكي مدارجها/الفجر معتكر/هل يجدي الفتى حذر/عاثت بنا النذر/الليل ينهمر[١]

ونرى في هذا المقطع من القصيدة توالي الجمل الاسمية والفعلية حيث إنّ المقطع يبتدأ بالجملة الاسمية (**دار مية مذبوح**) وتعقبها الجملة الفعلية (**تبكي مدارجها**) التي تعبّر عن بكاء مدارج العراق ثمّ تستخدم الشاعرة الجملة الاسمية (**الفجر معتكر**) للإشارة إلى فعل التحوّل من البياض والنقاء إلى السواد والتعكر في الفجر العراقي وبعد تلك الجملة الاسمية تستخدم الشاعرة الجملة الفعلية وتعقبها بالجملة الاسمية التي تصوّر حلول الليل وسدوله على العراق والليل في هذه القصيدة حزين على الإنسان العراقي.

واستخدام الشاعرة الجملة الاسمية في هذه القصيدة، لخلق الفضاء البنيوي المعادل للفضاء المحيط من حيث استمرارية المأساة وتسلسلها في الأرض العراقيّة واستخدامها الجملة الفعلية للتلاؤم بما تحمله من الدلالات والإيحاءات وثبوت المحنة وفعل السلب والقهر ورسوخه في الأرض العراقيّة بحيث جعلت السلطة الأمريكيّة العراق خاضعاً لها تفعل ما تشاء دون حسيب أو رقيب ودون أن تواجه الردع من قبل الدولة والحكومة المركزية أو بعض السلطات العربية. وفي

[١] -**المصدر السابق**، ص٣٥١.

الرؤية المقارنة بالنسبة لمدى توارد الجمل في القصيدة نرى اعتماداً على الرؤية السيميائيّة أنّ للجمل الفعلية حضوراً مكثفاً فيها بحيث أكثرت الشاعرة من استخدام هذه الجمل في القصيدة وهذا الاستخدام والتوظيف يكون على أساس الوعي الشعري ولبناء الفضاء البنيوي المناسب وفي بعض المقاطع من القصيدة لا نرى حضور الجمل الاسمية أصلاً بل تستخدم الشاعرة الجمل الفعلية بكثافة:

«على مقعد من ظنون/تستريح الفتاة/على مقعد من ورود الزمان/ ينجرح الليلُ في دمها/يدور المكان/تلقي دجلة بأدغالها في الزمان و.. [١]

وفي هذا المقطع من القصيدة تستخدم بشرى البستاني الفعل المضارع بدلالته المألوفة عند المتلقي فنرى الليل ينجرح في دم الورود والليل هو الطرف الأمريكيّ في حضوره على أرض العراق وفي محاولته لتحويل العراق ونرى المكان يدور ويرزح تحت السلطة الأمريكيّة ودجلة تلقي بأدغالها في زمن النسيان والضياع والشاعر للتعبير الشعري عن هذا الوضع المأساوي للعراق تعتمد على الجمل الفعلية المتصدرة بالمضارع بما تحمله هذه الجمل من دلالات و إيحاءات تتلاءم مع الحضور السلبي المدمّر والثابت للعراق المعاصر ومن هنا يمكن القول: إنّ الجمل الفعلية في هذه القصيدة تهدف إلى المرمى الدلاليّ واستخدامها يحمل الوظائف المختلفة بصورة الكفاية الدلالية للفضاء المحيط بالقصيدة الشعرية بحيث تكون مهمة هذه الجمل الوظيفة التوجيهية والإشعارية لما يجري في الأرض العراقيّة من صور الدمار والقتل البشع والجرائم الإرهابية التي ترتكبها الولايات المتحدة الأمريكيّة في العراق دونما ردع. بشرى البستاني في قصيدتها تسعى لإثبات الحقيقة والهوية في مستوى الصراع فالأفعال في هذا المستوى تحمل الوظيفة التوجيهية داخل النص الشعري والوظيفة التوجيهية والتأكيدية للجمل تنبثق من صدرها بلوازم الجملة الإنشائية التي تلتزم بها وتكثر منها بشرى البستاني في قصيدة موسيقى عراقيّة من خلال وجه الإثبات في الدلالة على حقيقية العراق وحقيقية الطرف الأمريكيّ والعربي من خلال المحاولة للتقرير وإزالة الكذب

[١] -**المصدر السابق**، ص٣٥٣.

والصدق في الجمل باستخدام أدوات الإنشاء قبل الجمل وإلى جانب هذه الوظيفة للجمل الفعلية نرى الجمل الاسمية تحمل الوظيفة نفسها في التعبير عن الحالة الثانية للعراق والتي تختلف عن حالة العذاب والمأساة. تقول: بشرى البستاني في قصيدة موسيقى عراقيّة:

«البحر يمتشق الزبد/الريح تشعل في السواحلِ/وردها/والجرح ربان الحريقِ إلى السواحل[١]

ونرى الحضور الطاغي للجمل الاسمية في هذه القصيدة غير أنّها لا تحمل التعددية والاحتمال وتحمل عادة الوظيفة التوثيقية والإثباتية[٢]. يعتقد البلاغيون أنّ الجمل الاسمية تفيد التأكيد واستخدامها في القصيدة عمداً ولإثبات حتمية الحياة التالية بعد لحظة المأساة والهزيمة مقابل السلطة الأمريكيّة والتوثيق بهذا المفهوم هو الوظيفة التي تحملها الجمل الاسمية في هذه القصيدة. نرى في المقطع الشعري البحر وهو رمز العراق يمتشق صهوة الزبد بدلالاته على الضعف والهشاشة والدلالات مأخوذة من قوله تعالى[٣]: أما الزبد فيذهب جفاء فامتشاق البحر للزبد إيذان ببطلان السلطة الأمريكيّة وزهوقها وسحقها في النهاية والريح وهي الرفض والثورة تشعل في السواحل العراقيّة والورود والأزهار في الدلالة على المرحلة الجديدة للعراق والشاعرة تؤكّد جازمةً على رفضها هيمنة أمريكا على العراق، من خلال تريّثها وانتقائها لكلمات تفي بذلك الغرض.

٥. سيميائيّة التشاكل

التشاكل من الموضوعات المطروحة في النظريّة السيميائيّة الشعرية وأخذها مايكل ريفاتير في تحليله للنماذج الشعرية من الطروحات المتصدرة عن غريماس. إنَّ غريماس هو المؤسس الأوّل

---

[١] **المصدر السابق**، ص٣٥٨.

[٢] حميد كاظم، **الخطاب الشعري**، ص١١٤.

[٣] ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ تَتَّقُوا اللَّهَ يَجْعَلْ لَكُمْ فُرْقَانًا وَيُكَفِّرْ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَيَغْفِرْ لَكُمْ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ﴾ (الأنفال/ ٢٩).

للتشاكل في الدرس السيميائيّ واللساني، حيث طرحه في هذين الحقلين بعد أن اجتلبه من السرد السيميائيّ وعلمي الكيمياء والفيزياء ليأخذَ بعين الاعتبار العلاقة بين الألفاظ وبين المكوّنات الخطابيّة والصور النصيّة أي العلاقة المتشابكة بين المكونات الخطابيّة التي يفضي بعضها إلى البعض ويحيل بعضها إلى البعض ويجمع بينها خيط دلاليّ رفيع وأوجه شبه متعددة تندرج تحت محور واحد يمكن تسميته الحقل الدلاليّ[١]. والسمة الأساسيّة في التشاكل عند غريماس تبرز في العلاقة الدلاليّة بين المكوِّنات الخطابيّة؛ تلك العلاقة الدلاليّة التي تفضي إلى الانسجام الدلاليّ للنص وتجعل منه أجزاءً متلاحمة تشدّ بعضها بعضاً وتمنح النص وظيفة تكثيف الدلالة وهذه هي وظيفة التشاكل في النص الشعري. ونظراً لأهميتها، أولتها السيميائيّة الجديدة اهتماماً بالغاً، كما اهتم بها مايكل ريفاتير في نظريته السيميائيّة وتبيان وظيفتها في النص الشعري باعتباره منظومات أو «مقولات تصنيفية متكررة تحقق انسجام النص وتزيل غموضه وعلى هذا الأساس يبدو لنا أنّ الفرق الرئيس بين التشاكل والمنظومات الوصفيّة في نظريّة ريفاتير، يكمن في تكرار المقولات التصنيفية بشكل متواتر في التشاكل»[٢]. وقد رأينا حضور الحقل الدلاليّ أو التماثل بين الصور الشعرية والرموز الشعرية في مواضع عديدة من قصيدة بشرى البستاني، حيث ترمي هذه التماثلات في القصيدة إلى التأكيد أو الإصرار على المعنى والدلالة المقصودة. تقول بشرى البستاني:

«تفيض في الليل الجداول/الوطن المكابر/يشرق/ البلابل تلوب على كتفيك/ على نبض قلبك/النخل يشعل خيمته/ظلل شرفة بيتي[٣].

ونرى الحقل الدلاليّ في هذا النص من خلال الدلالة المركزة على المعنى الإيجابي وحتمية الحياة وتجاوز منطقة الحزن والمأساة من خلال الصور الشعرية الموظفة. وفي هذا المقطع تحمل وظيفة التعبير عن هذا المفهوم الواحد بأشكال مختلفة ممّا يخلق نوعاً من التماثل الدلاليّ في القصيدة.

---

[١] -واصل، **في تحليل الخطاب الشعري: دراسة سيميائيّة**، ص٤٤.

[٢] -اصغرى، **دراسة سيميائيّة في قصيدتي: التينة الحمقاء لأبي ماضي وصنوبرين لمحمد جواد محبّت على ضوء نظرية ريفاتير**، ص٣٨.

[٣] -البستاني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٦٦.

كما يحمل النص العبارات "الجداول تفيض في اللّيل والوطن العربي يشرق وتلوب البلابل وتفرح على نبض قلب الأرض العراقيّة والنخل يشعل خيمته ويظلّل شرفة بيت الشاعرة" التي تمثّل تعبيراً عن حالات الهدوء والطمأنينة. وعليه فإنّ تحقق التماثل الدلاليّ منوط بالارتباط الدلاليّ العميق بين الصور الشعرية وبين الرموز الشعرية.

٦. سيميائيّة التباين

التباين هو ما يخالف التشاكل في السيميائيّة الجديدة وهو مواطن الاختلاف والفروق الكامنة في النص. في الحقيقية يقع التباين في النص على الاختلاف والتمايز بين جنسين ونوعين بينهما علاقة بوجه من الوجوه وهذا الاختلاف هو الذي يمنح العلامة قيمتها في مواجهة علامات أخرى رصفت معها في حيّز نظام واحد[١]، وتجدر الإشارة إلى أنّ التباين متعلّق بالتناقضات والاختلافات بينما تكمن وظيفة التشاكل في منح النص تماسكاً وترابطاً. ومن شأنه الالتفات السيميائيّ إلى مواطن الخلاف. إذا كان قول التناقض أحد أساليب التشهير وخلق الغموض الفني في شعر بشرى البستاني. والبحث عن الدلالات التي تشيعها. ونرى المواضع المختلفة والصور العديدة من التباين والثنائية في مستوى الرموز أو الصور الفنية في قصيدة بشرى البستاني.

اعتمدت الشاعرة في قصيدتها على الإمكانيات والطاقات المتأتية من التباين وفعل التضاد لخلق نوع من المفاجأة والاغتراب لتحفيز وعي القارئ وأحاسيسه ومشاعره وحضّه على الدخول في النص. قالت بشرى البستاني في قصيدتها:

«إذا مضيت... /يا أيها المتوسط المخمورُ/هذي النار/تشعلُ في عيون البرق/آخر زبقة.. /في أوج أغنيتي / ألوذ بماء صدرك / بالغبار على خطاك هل نعود إلى الحدود.[٢]

---

[١] پورحشمتي، **مؤشرات سيميائيّة في شعر محمد عفيفي مطر، قصيدة مكابدات كيخوتية متتابعات نموذجاً**، ص٦٨.

[٢] البستاني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٦٢.

ونرى في هذا المقطع من القصيدة التباين بين الدوالّ اللونية، والمتحقق من خلال الاختلاف بين الألوان في حضورها السيميائيّ في القصيدة، فنرى الشاعرة تصوّر النار باعتبارها علامة للحياة في حين تشعل الزنبقة، ثمّ تأتي بعيون البرق التي تدلّ على البياض والنور، وعندما تشعل النار الزنبقة نرى الشاعرة تلوب وتلوذ بماء أرضها ووطنها. وحينئذ تسأل الأرض: "هل تعود إلى الحدود بالموافقة على غبار خطاها وممشاها"؟ والغبار هنا يحمل الدلالة المألوفة على السواد وتخلق العلاقة بين الدلالة القائمة في ألفاظ "الغبار والبرق والنار" في القصيدة، التباينَ والاختلاف القصدي في النص الشعري، كما تمنحه التماسك اللفظيّ والدلاليّ علاوة على الدور التوجيهي والجمالي الذي يدور في النص. هذه كلّها يحملها التباين الكامن في القصيدة.

وقالت بشرى البستاني في موضع آخر من قصيدتها:

«ضاعوا بآخرة النهار/ ضاعوا/زرعوا الطريق بالألغام/فانفجرت شظايا الروح/قالت الأغصان لن يأتي/وقالت غيمة/سيجيء/أول دربنا الجرح/وآخر خطونا برق وما بين الندى والجرح»[١]

إنّ التباين في النموذج السابق يتحقق في مستوى الألفاظ وفي هذا المقطع الشعري يتحقق بالاختلاف بين الصور الشعرية. والصورة الأولى: في الحقيقة نرى الأعداء يعمدون إلى الخراب والدمار، ويزرعون الألغام في وجه الإنسان العراقي، فتنفجر شظايا الروح، وأمّا الصورة الثانية نرى الأغصان لا تصدق المجيء ولكنّ الغيم سيفعل. والصورة الشعرية الأولى هنا تدلّ على فعل الخراب والدمار وضياع الحياة، والثانية تعقب الصورة الأولى والتي تختلف عنها من خلال تصوير المواجهة، حيث تنفي ما يروم إليه الأعداء من القتل والخراب والدمار. في الحقيقة تمثل الصورة الأولى دلالة اليأس والموت لأنّ فيها فعل التدمير والخراب، وأمّا في الثانية فتوجد دلالة الأمل والحياة، لأنّ حركة السحاب على صفحة السماء تتنهي أحياناً بالبرق، الذي يدلّ عند الشاعرة على

[١] **المصدر السابق**، ص٣٦٤.

الوصول إلى المبتغى، إذن نرى التباين بين فعل الأعداء وفعل الغيمة من المواجهة والخروج من الحالة المترتبة عن فعل الأعداء إلى حالة النور والشروق.

٧. التناص في القصيدة

الحقيقية المعترف بها في النقد المعاصر وخاصة عند النقاد المعاصرين هي أنّ النص لا يكون جديداً بأسره بل إنّه لا يتشكلّ إلّا من خلال سلسلة من نصوص أخرى وكذلك النص الذي بين أيدينا فهو وليد من النصوص السابقة أو المعاصرة مّما أدّى إلى ظهور النصوصية أو التناص في الشعر العربي المعاصر. والتناص هو إعادة النصوص وإعادة صياغتها من جديد بحيث لا يبقَى من النصوص القادمة سوى مادّتها ويغيب الأصل ولا يدركه إلّا ذو الخبرة والمران[١] ولا يخفى أن جوليا كريستيفيا هي أوّل من طرحت هذا المصطلح في الخطاب النقدي المعاصر ثمّ انتقل إلى الخطاب النقدي العربي وتأسّست المضامين والأفكار الجديدة بالاعتماد على أمّهات النصوص الأخرى. ويعتمد الناقد المعاصر في النقد الجديد على الخاصية السيميائيّة للتناص وعملية النصوصية والاستخدام الفني للنصوص السابقة أو المعاصرة لبناء النص الجديد؛ ممّا يعني أنّ عملية النصوصية تؤدّي دوراً فاعلاً في تشكيل النصوص المتقدمة وذلك لا يكون إلّا للأغراض السيميائيّة. ومن هذا المنطلق صار التناص محطّ اهتمام في النظريّة السيميائيّة عند مايكل ريفاتير بحيث أصبح وسيلة التوليد الدلاليّ على غرار النظريّة التوليدية لتشموسكي، فإنّ التناص عند الشاعر له بنى عميقة تحمل خاصية سيميائيّة.[٢]

هناك أنماط كثيرة للتناص في قصيدة بشرى البستاني، إذ تستخدم الشاعرة التناص بالصور الفنية المختلفة من أجل جعل النص الشعري الجديد ذا دلالة وإيحاء. ويتجلّى ذلك في قولها: "**ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجر**" وما قالته الشاعرة في هذه القصيدة يتناص مع العمود الشعري القديم

---

[١] عزام، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، ص٢٩.

[٢] -ريفاتير، **سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة**، ص٢١٩.

لقصيدة الشعر العربي التي أنشدها الشاعر المخضرم القديم التميمي. ونتيجة استخدام التراث والتناص في قصيدة بشرى البستاني يمكن تشكيلها وتنظيمها على أساس العمود الشعري القديم.

كما نرى أنّ القصيدة تتناص مع قصيدة الموسيقى لمحمود درويش في ديوانه حصار لمدائح الأرض. في هذا الديوان نجد قصيدة بنفس العنوان وتتناص الشاعرة في قصيدتها مع تلك القصيدة حيث نرى الظلال الواسعة لقصيدة محمود درويش في شعر بشرى البستاني ودرويش في موسيقاه يعزف حزن الفلسطينيين وبشرى البستاني في موسيقى عراقيّة تعزف حزن العراقيّين والحزن هو حلقة الوصل بين بشرى البستاني ومحمود درويش. فنلاحظ بين القصيدتين نوعاً من التناص اللاشعوري.[١] والشاعران غير واعيين بحضور نصّ أحدهما في النصّ الآخر. أمّا رؤيتهما المشتركة عن المضامين فهي «الحزن» الذي يشكّل مظهراً من مظاهر التناص اللاشعوري أو اللاوعي في القصيدتين.

قالت بشرى البستاني في قصيدة موسيقى عراقيّة:

«على جراحه/نارٌ/وقدها حجر/يبكي إذا انكسرت في بوحها المطرُ/فوت الحبيب الذي/أوجعته ظفر/في روعه ندم/في صدره سقر»[٢]

ولعلّ الشاعرة استفادت في هذا المقطع من قصيدتها من معطيات ومغزى الآية الكريمة: «**فاتقُوا النّار التي وَقودها النّاسُ والحجارة**»، حيث استخدمت بالصورة الواعية للتعبير عن معاناة العراقيّين أمام جور الحصار الذي أهلك الحرث والنسل في الشارع العراقي وخلق العداوة بينهم، فالنار تشبه نار الجحيم التي أسقطت كسفها على الذات الشاعرة عذاباً جارحاً.

ومن صور التناص مع الشعر القديم التي نجدها في قول بشرى البستاني:

«الفجر/معتكر/غيلان/غيلان/هل يجدي الفتى حذر/كان يفقأ أعين سرب القطا/هل أعار القطا جنحه/هل تفيأ سرب القطا/نخلة في العراق».[٣]

---

[١] التناص اللاشعوري أو تناص الخفاء؛ فيكون المؤلف فيه غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه.

[٢] البستاني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٥٧.

[٣] **المصدر نفسه**، صص٣٥٢-٣٥٣.

هذا المقطع الشعري يتناص مع الشعر العذري القديم في التعبير عن عذاب الإنسان العراقي. فاستخدمت بشرى البستاني من قصة الحب الشهيرة في التراث العربي بين الشاعر ذي الرمة وغيلان بن عقبة العدوي. تأتي القصة العذرية لتصف هذا المزج والرفد التراثي عمّق معاناة الإنسان العراقي الذي عانى من الحرب وويلاتها، ممّا دفعه ليتمنّى أن يكون حجراً صلداً لا يشعر بشيء، كما تفرّق الأخوة والأصدقاء من العرب وتشظت الأواصر ولم يبق سوى الحسرة والعذاب.

٨. التراكم الدلاليّ

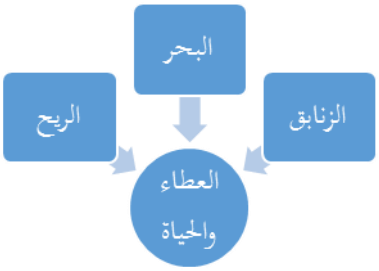
ومن الموضوعات المطروحة في نظريّة ريفاتير السيميائيّة هي دراسة ومعالجة المفردات التي تصبّ في المجرى الدلاليّ المشترك أو المفردات ذات الخيط الدلاليّ الواحد، وهذه الاشتراكية تسمّى في السيميائيّة للريفاتير باسم التراكم، بمعنى الاستخدام والتوظيف لمجموعة من الألفاظ والمفردات المتعددة في الدلالة ولكنّها تحمل وجهاً دلاليّاً واحداً في سياق الاستخدام والتوظيف. و التعددية عادة في الدلالة هي السبب في حركية الألفاظ ومن ثم انتباه القارئ إلى المعنى والمفهوم. هذه تعتبر الخصوصية الرئيسة في شعر بشرى البستاني بحيث نجد الأنماط الكثيرة من صور التراكم الدلاليّ بين الألفاظ والمفردات في النص الشعري عند الشاعرة، حيث نجد في مستوى الرموز والألفاظ سلطة السياق في تحديد دلالة الألفاظ والتكثيف الدلاليّ في شعرها، بعبارة أخرى خلق الأواصر والوجه الدلاليّ بين الألفاظ والمفردات وسيلة لدى بشرى البستاني لبلوغ تكثيف الدلالة والإصرار على المعنى المقصود من العملية التخاطبية.

نرى صور هذا التراكم والارتباط الدلاليّ لدى بشرى حمدي البستاني بارزاً في قولها:

«البحر يمتشق الزبد/والريح تشعل في السواحل/وردها/تعطي الزنابق/البحر تقطع الليالي»[١]

[١] -البستاني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٥٧.

ونرى في هذا المقطع الشعري التراكم المنبعث عن الارتباط الدلاليّ بين الرموز الشعرية التي استخدمتها الشاعرة للتعبير عن ضياع الحصار وهزيمة عوامل الاحتلال والقتل والدمار:



الرموز المستخدمة في هذا المقطع الشعري تحمل الدلالات الإيجابية في التعبير عن الخروج وفكّ الحصار المفروض وسحق العدوان الأمريكيّ. نرى في القصيدة لفظ البحر وهو رمز للعراق الذي يمتشق الزبد وهو المعادل للسلطة الأمريكيّة أيضاً، هذه الرؤية الإيديولوجية مأخوذة من القرآن الكريم بحيث يصف الزبد بالجفاء في قوله الكريم: «**فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ**»[١] والشاعرة تستخدم الآية للتعبير عن ضعف السلطة الأمريكيّة وضياعها وتحوّلها إلى جفاء. والريح تحمل ما يحمله البحر من الدلالات ونراها تشعل الورد بدلالاته الإيجابية المثمرة في سواحل العراق. وما تفعله الريح هو ما تفعله الزنابق في السواحل العراقيّة بحيث تمنح الحياة للشعب العراقي الذي يتمنى الموت تحت الدمار والحصار. والعلاقة الدلالية بين المفردات والرموز في المقطع الشعري يوفّر للنص التراكم في مستوى الدلالات والألفاظ والمفردات، وخاصية التراكم هي التعبير عن ضياع السلطة والعدوان وبداية حياة جديدة في العراق ومن شأن هذا التراكم في النص الشعري لبشرى البستاني تحقيق الانسجام والاتساق في النص من خلال الوجه الدلاليّ المشترك في الشعر.

[١]. الرعد: ١٧

٩. المنظومات الوصفيّة

تعبّر المنظومات الوصفيّة في نظريّة ريفاتير السيميائيّة عن المركز الدلاليّ الواحد للنص الشعري عادة وإحاطته بمجموعة من الصور الشعرية التي تقود في النهاية إلى المقصود الواحد. نرى في هذه القصيدة لبشرى البستاني المنظومات الوصفيّة المتعددة التي تكرّس وتؤكد الماتريس المركزي والهيبوغرام المحوري.[١] ففي المقطع الأوّل من القصيدة نرى المنظومات الوصفيّة تخدم الماتريس المركزي وتؤكد عليه في كونها تعبيراً عن العذاب وتمني الموت، بسبب الفقر والجوع والحرب والحصار:

«حين شظايا الدهر تنهمر/ألتم حين تلوح الأرض/شوهاء/لا يعرف الشوق/الشجر/يعرف الجوع/من نازف وعر.[٢]

كلّ هذه المساحات النصية تؤكّد وتقوّي إدراك الشاعرة للحزن والقلق. نرى في المقطع الشعري مجموعة من الصور الشعرية الوصفيّة في تحليقها حول الماتريس المركزي تقود المتلقي إلى الوضع المأساوي للعراق المعاصر الذي يرزح تحت خيمة الاحتلال والقهر، كما نرى الدهر ينهمر ويسقط فالأرض العراقيّة تلوح وتتلوح بالصورة الشوهاء، والإنسان العراقي لا يعرف من معاني الحياة وفق ما تصوّر بشرى البستاني إلّا النزف والجرح والقهر والجوع، ممّا يدفعه إلى أن يتمنى الموت وصيرورته حجراً كي لا يشعر بشيء لشظف الحياة وقسوتها بفعل الحضور الأمريكيّ.

وتقول في مقطع آخر:

«أعنة الليلِ محمول بها الخطر/في طيها الوجع/نسج الشباك في كفهم/يا ساري البرق/النار في دمنا المعطوب/ويكذب القمر/خانه الليل والمخبرون الصغار»[٣]

والماتريس المركزي في هذا المقطع الشعري هو الإشارة إلى الخيانة وتمزيق وحدة العراق في ظلّ الحصار الأمريكيّ، وزد على ذلك عدم الاكتراث به من قبل الزعماء العرب والشعوب العربية

[١] يحتوي النص على مضمون ثابت يتكرر بشتى العناوين ويشكل بؤرة النص في النظام البنيوي.

[٢] -البستاني، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٤٩.

[٣] -**المصدر نفسه**، ص٣٥١.

الأخرى. والمنظومة الوصفيّة تصوّر كذبة القمر الذي يطلع على الشعب العراقي بنوره وبرقه، وهذا يدلّ هنا على العرب ونسج شباك العراق في يد الزعماء الخونة الذين لا يقارعون الاحتلال ويزيدون بموقفهم المذلّ الجرح العراقي.

وتقول في المقطع الشعري الآخر من قصيدة موسيقى عراقيّة:

«تستفيق هواى/كل المكان صالح للتوحد/كل المكان صالح للحلم/الوحدة/الأرض تنحني للحياة/العشب يصبو»[١]

والماتريس المركزي في هذا المقطع الشعري هو التعبير عن إمكانية الوحدة العربية، والمنظومة الوصفيّة جاءت في تحقق الحلم والحضور في وسط الحصار والحرب. استخدمت الشاعرة الأرض المنحنية كرمز لكلّ البلدان العربية، فتقصد منها إعادة الحياة بعد الخروج من ذلك الحصار والذي لا يتحقق على أرض الواقع إلّا بعد التوحد. فمن هنا نرى كلّ المنظومات الوصفيّة تدور حول الماتريس المركزي.

١٠. الهيبوغرام في القصيدة

الهيبوغرام هو حصيلة مجموعة من التراكمات والمنظومات الوصفيّة وعملية النصوصية داخل النصّ الشعري أو هو الوحدة الكلية بين المجموعات الوصفيّة والتراكمات الدلالية. يرى ريفاتير في نظريته السيميائيّة أنّ الشعر نتيجة لتحوّل الماتريس في النصّ الشعري وهو باعتباره الجزء الأساسي في الشعر، كما تكون الدلالة المخبوءة التي تتغطى بمجموعة من الرتوشات أو الغطاءات لا ندرك مغزاها إلّا بعد القراءة العميقة للنصّ الشعري.[٢]ويقوم القارئ بعد معرفة المجموعات الوصفيّة بكشف الهيبوغرام وهو الموضوعات المحورية والبارزة في النص الشعري والتي تخلق تصوّراً واضحاً للنص. والهيبوغرام في قصيدة بشرى حمدي البستاني يبدأ بالحركة الدائرية للمجموعات الوصفيّة في القصيدة والتراكمات العديدة التي تستخدمها بشرى البستاني لخلق المعادل الشعري

---

[١] **المصدر السابق**، ص٣٥٧.

[٢] تنها، **خوانش نشانه‌شناسی قصيدة رحلة ثانية لجلجامش، جواد الحطاب بر اساس روش ريفاتير**، ص١٩.

للحقيقية العراقيّة الراهنة. الهيبوغرام في قصيدة بشرى البستاني ذو مرجعيات مختلفة ونرى حضور الماتريس تحت الموضوعات والمضامين العديدة بحيث نرى كلّ مقطع شعري يحتوي على الماتريس البنيوي الخاص. قضية الفقر والجوع والوضع المأساوى للعراق من الناحية الاقتصادية هي الهيبوغرام البنيوي للمقطع الأوّل، كما تكون تعبيراً عن وحشية الطرف الأمريكيّ. والعدوان أيضاً يعدّ الهيبوغرام البنيوي الآخر للقصيدة. كما أنّ الاختلاف وفقدان الوحدة العربية الشاملة والدعوة الشعرية إلى التضامن والوحدة من الماتريسات البنيوية للقصيدة. والخيانة وعدم التنديد الشامل من قبل الشعوب العربية للفعل الإجرامي الذي يصدر عن الولايات المتحدة الأمريكيّة هو الهيبوغرام الشعري الآخر للقصيدة. وتعمد بشرى البستاني على إلقاء هذه الماتريسات وخلق المعرفة بما يجري في الواقع العربي والعراقي معتمدةً على مجموعة من الرموز والإشارت والصور الشعرية الفنية والرموز المرتبطة بالحضارة والثقافة العراقيّة، وأيضاً التعبير عن تدمير الحضارة باعتباره الهدف الرئيس البنيوي في خطاب الولايات المتحدة الأمريكيّة وفضح السياسة الاستعمارية للولايات المتحدة الأمريكيّة من أهمّ الهيبوغرامات البنيوية لقصيدة بشرى البستاني التي تلفت نظر المتلقي والقارئ.

١١. الماتريس في القصيدة

يقوم القارئ بعد كشف الهيبوغرام ودراسة سيميائيّة المنظومات الوصفيّة بدراسة الماتريس في النص الشعري ويتجه فعل القراءة السيميائيّة في النهاية إلى الفهم النهائي للنصّ الشعري ومحاولة إدراك المعنى المركزي للقصيدة وهو الماتريس للنص الشعري باعتباره المعنى المركز أو الكتلة المفهومية؛ لأنّ هذا الماتريس يمنح الشعر وحدة وانسجاماً. والماتريس البنيوي الذي يستخرج من بين التراكمات والمجموعات الوصفيّة والهيبوغرامات هو محاولة للحفاظ على حلم الإنسان المعاصر والتأكيد على الفعل الثقافي والحضاري وحتمية الخروج من الحصار. فانتهاء العدوان الأمريكيّ من الماتريسات الأساسية المحورية لقصيدة بشرى البستاني.

ظلمات أمريكا تخيم فوق أشجار الهديل/ ظلمات أمريكا تحاصر غرة الشرق النبيل/ ظلمات أمريكا تحاصر فى الذهاب و فى الأياب... [١].

تظهر نتائج البحث أنّ مجموعات القصائد اختيرت بشكل صحيح، لأنّ الفكر السائد عليها هو احتلال الحكومة الأمريكيّة لوطنها، وهو فكر حاضر في القصيدة، يخبر عن كيفية تكوّن هذا الاحتلال واستمراره. والحقيقة أنّ الشاعرة قد أنشدت هذه القصيدة في ما آلَ إليه مصير وطنها من مصادرة الحريّات واتخاذ قرارات نيابة عنه واستغلال مورادة الطبيعية ونهب ثرواته وخيراته بشكل عامّ، وقد بدا واضحاً في عبارات الشاعرة، بل حتى في جميع المواضع التي ذكرت فيها الآيات القرآنية.

نتائج البحث

تحتوي القصيدة على مجموعة من الرموز والدلالات المختلفة. ونرى الارتباط الوثيق بين الحاضر والتراث في شعر بشرى البستاني والوحدة والمزج العلاقة بينهما بين الحاضر والماضي. تستخدم الشاعرة الروافد التراثية المختلقة لصياغة الشعر واللّغة الشعرية ذات الشحن والقوة الدلالية البارزة. التناص بالنصوص المختلفة من القرآن الكريم أو الشعر العمودي القديم وسيلة شعرية وجزء شعري مهم عند بشرى البستاني تعتمد عليه للتعبير عن معاناة الإنسان العراقي أو للتأكيد على فكّ الحصار وضياع السلطة الأمريكيّة. نرى في القصيدة التراكم الدلاليّ بين الرموز والإشارات التراثية والطبيعية وتستخدم الشاعرة الرموز المتعلّقة بالأرض والوطن لتظهر اهتمامها ببلدها وحدوده، كما هناك مجموعة من المنظومات الوصفيّة والصور الشعرية في غاية الإبداع والإيحاء.كما نرى الحضور الواسع للتشاكل والتباين في القصيدة ويبتدأ الهيبوغرام فيها بالصورة الدائرية من الإشارة إلى الوضع المأساوي للعراق من الناحية الاقتصادية والفعل الاجرامي للولايات المتحدة الأمريكيّة وتدمير الحضارة العراقيّة، انتهاءً برفض خيانة الزعماء والشعوب العربية وإهمالهم للقضية العراقيّة.

[١] البستاني، الأعمال **الكاملة لبشرى البستاني**، ص ٢٢٩.

والماتريس البنيوي في هذه القصيدة يدور حول الأمل بخروج المحتلّ وحتمية فكّ الحصار الأمريكيّ وعودة الحياة واشتعال الورد في السواحل العراقيّة وحضور الزنابق في العراق، كلّ ذلك يبعث روح الأمل في المقاومين والمناضلين في ساحة الحرب والنضال.

قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب:

١ -القرآن الكريم

٢- بارت، رولان، **عناصر السيميائية**، طهران: لؤلؤة. ١٣٩٦/

٣-البستاني، بشرى، **الأعمال الشعرية الكاملة**، عمان: دار فضاءات، ٢٠١٩م.

٤-جاناتان،كالر، **در جستجوى نشانه ها: نشانه شناسى، ادبيات، واسازى**، ترجمه: ليلا صادقى و تينا امر اللهى، چاپ دوم، تهران: علم، ١٣٩٠ش.

٥-حميد كاظم، سعيد، **الخطاب الشعري**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٧م

٦-ريفاتير، مايكل، **سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة**، ترجمه: فريال جبوري غزوال، القاهرة: دارالیأس، ١٩٧٨م.

٧-سعدية، نعيمة، **استراتيجية النص الأنموذجي**، بيروت: دارالحوار لنشر والتوزيع، ٢٠١٧م.

٨-شيما، سالم. **البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني**، من متطلبات الماجستير. بجامعة الموصل، ٢٠١٢م.

٩-عبيد، محمد صابر. **الخطاب الشعري من التشكيل إلى التدليل**، بيروت: دار المتنبي للنشر، ٢٠١١م.

١٠-عزام، محمد، **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م.

١٠-عصام، خلف كامل، **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، الطبعة الأولى، مصر: دار فرحة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

١٢-الفاخوري، عادل، **تيارات في السيمياء**. الطبعة الأولى، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩٠.

١٣-فتحي غانم، فاتح، **تداخل الفنون في شعر بشرى البستاني**، الطبعة الأولى، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م.

١٤-قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، الطبعة الأولى، الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠١م.

١٥-واصل، عصام، **في تحليل الخطاب الشعري: دراسة سيميائيّة**، الطبعة الأولى، الجزائر: دارالتنوير، ٢٠١٤م.

١٦-هياس، خليل شكري، **ينابيع النص وجماليات التشكيل**، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م.

ب. المقالات:

١٧-أصغري، محمد جعفر؛ سميرا، حيدرى راد؛ كمال دهقانى اشكذرى، «دراسة سيميائيّة في قصيدتي: التينة الحمقاء لأبي ماضي وصنوبرين لمحمد جواد محبّت على ضوء نظريّة ريفاتير»، **مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها**، العدد٥٢، صص٦٣- ٨٢، ١٣٩٨ش.

١٨-پور حشمتى درگاه، حامد؛ شهريار، همتى؛ تورج، زينى‌وند؛ يحيى، معروف، «مؤشرات سيميائيّة في شعر محمد عفيفي مطر، قصيدة مكابدات كيخوتية متتابعات نموذجاً»، **مجلة بحوث في اللغة العربية**، العدد ٢٠، صص٥١- ٧٢، ١٣٩٨ش.

١٩-تنها، فاطمه؛ مهين، حاجى زاده؛ ابوالحسن، امين مقدسى؛ عبدالاحد، غيبى، «خوانش نشانه شناسى قصيدة رحلة ثانية لجلجامش، جواد الحطاب براساس روش ريفاتير»، **مجله لسان مبين**، سال ١٢، عدد ٤٣، صص١- ٢١، ١٤٠٠ش.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

ظواهر أسلوبيّة في شعر ابن مرج الكحل الأندلسيّ، دراسة في المستوى الصوتيّ

حسن سرباز*؛ سازگار إسماعيل عبدالله**

مقالة علميّة محكّمة

صص ١٤٦- ١١٩

DOI: 10.22075/lasem.2024.30376.1372

الملخّص:

المستوى الصوتي الذي يتمثّل في البنية الصوتية والبنية الإيقاعية الداخلية والخارجية يعدّ من أهم المستويات في الدراسات الأسلوبيّة والدلالية. وفي هذا المستوى يدرس الإيقاع أو الموسيقى الخارجية والعناصر التي تعمل على تشكيلها في الشعر مثل الوزن، والتنغيم، والقافية والأثر الجمالي الذي يحدثه، كما يدرس الإيقاع أو الموسيقى الداخلية والعناصر التي تشكّله مثل التكرار، والجناس، والطباق، والتصريع، والدلالات الموحية التي تنتج عنها. وتهدف هذه الدراسة مستفيدة من المنهج الوصفي- التحليلي وعلى أساس الأسلوبيّة البنيوية إلى تسليط الضوء على أسلوبيّة المستوى الصوتي في ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي وميزاته الشعريّة من خلال رؤية نظرية وتطبيقية على قصائده وذلك من خلال دراسة الموسيقى الخارجية والداخلية في شعره. وفي بعض الجوانب المتعلّقة بإحصاء البحور الشعريّة وحروف الروي وأنواع الجناس والطباق في شعره نستفيد من المنهج الإحصائي. ففي دراسة الموسيقى الخارجية عند الشاعر تشير نتائج البحث إلى أنه قد نظم قصائده ومقطوعاته الشعريّة على البحور الشعريّة المعروفة في الشعر العربيّ، واستفاد من البحر الطويل أكثر من بقية البحور ويأتي بعد ذلك البحر الوافر والبحر الكامل والبسيط. وهناك بعض البحور قد أهملها الشاعر مثل المديد والهزج والرجز والمنسرح والمضارع والمقتضب والمتدارك. ووظف الشاعر أغلب الحروف العربيّة في القافية واستعمل القافية المطلقة أكثر بكثير من القافية المقيدة. وتفنن الشاعر في استعمال الموسيقى الداخلية عبر وسائل متنوعة مثل تكرار الأصوات، والكلمات، والعبارات، والجناس، والطباق، وصنعة التصريع في مفتتح قصائده ومقطوعاته الشعريّة.

كلمات مفتاحيّة: المستوى الصوتي، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية، ابن مرج الكحل.

---

* – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة كردستان. سنندج، إيران.(الكاتب المسؤول). h.sarbaz@uok.ac.ir

** –ماجستيرة في الأدب العربيّ بجامعة كردستان، سنندج، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠١/٢٦هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٤/١٥م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/١٠/٢٠ هـ.ش= ٢٠٢٤/٠١/١٠م.

المقدّمة

في بداية القرن العشرين بدأت ثورة فكرية وأدبية عظيمة في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية نشأ عنها اهتمام متزايد بعلم اللغة واللسانيات، ومن نتائج هذا الاهتمام ظهور علم جديد يبحث في النصوص اللغويّة المكتوبة والمنطوقة وعرف في الدراسات الحديثة بـ "علم الأسلوب أو الأسلوبيّة". وبما أنَّ النصوص الأدبية التي تدرسها الأسلوبيّة ذات بنية لغوية تعتمد على الألسنية، فإن الأسلوبيّة وليدة علم اللغة الذي أرسى دعائمه العالم السويسري دي سوسير[1] في آثاره ومحاضراته.

والأسلوبيّة تدرس النص في مستويات مختلفة، منها المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى البلاغي والمستوى الدلالي. ويعدّ المستوى الصوتي الذي يتمثّل في البنية الصوتية والبنية الإيقاعية الموسيقية الداخلية والخارجية من أهم هذه المستويات في الدراسات الأسلوبيّة والدلالية، وذلك لأن المادة الصوتية تشتمل على إمكانات تعبيرية في الأبعاد الفكرية والعاطفية.

وتهدف هذه الدراسة مستفيدة من المنهج الوصفي- التحليلي وعلى أساس الأسلوبيّة البنيوية إلى تسليط الضوء على أسلوبيّة المستوى الصوتي في ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي بتصحيح وتحقيق البشير التهالي ورشيد كناني وميزاته الشعريّة التي تميزه عن غيره من شعراء عصره من خلال رؤية نظرية وتطبيقية على قصائده. وفي بعض الجوانب المتعلّقة بإحصاء البحور الشعريّة وحروف الروي وأنواع الجناس والطباق في شعره نستفيد من المنهج الإحصائي.

أسئلة البحث

١- ما هي أهم أساليب التشكيل الإيقاعي في شعر ابن الكحل الأندلسي؟

٢- ما هي أهم الميزات الصوتية في ديوان الشاعر؟

٣- ما هو أثر البنية الإيقاعية في شعر الشاعر؟

[1] Ferdinand de Saussure

سابقة البحث

هناك دراسات متعددة حول ابن مرج الكحل الأندلسي وشعره نكتفي بذكر بعض منها.

فوزي عيسى (١٩٨٩) في كتابه «ابن مرج الكحل حياته وشعره»، تطرّق في القسم الأول من كتابه إلى عصر الشاعر وحياته، وفي القسم الثاني قام بدراسة بعض خصائص شعره الفنية. صلاح جرار (١٩٩٣)، في كتابه «مرج الكحل الأندلسي: سيرته وشعره»، تطرّق إلى حياة الشاعر وموضوعاته الشعريّة. ويعد هذا الكتاب من أهم الكتب التي اهتمت بسيرة مرج الكحل وبأدبه دراسة وجمعا وتحقيقا.

أسماء بوضياف (٢٠١٧)، كتبت رسالة لنيل شهادة الماجستير بعنوان «جماليات قصيدة المديح في شعر مرج الكحل الأندلسي»، تناولت فيها شعر المديح عند الشاعر وأبعاده الموضوعية والجمالية.

سازگار إسماعيل عبد الله (١٣٩٩ش) في رسالتها تحت عنوان «شعر ابن مرج الكحل الأندلسي؛ دراسة أسلوبيّة بنيوية" تطرّقت إلى دراسة الأسلوبيّة البنيوية في المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى البلاغي والمستوى الدلالي في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي.

نجم عبد علي رئيس (١٩٨٩)، نشر مقالة تحت عنوان: «ابن مرج الكحل وما تبقى من شعره»، تناول فيها حياة الشاعر وأخباره وشاعريته وموضوعاته الشعريّة وتأثّره بسابقيه. عبد الباقي محمد (٢٠١١)، كتب مقالة بعنوان «التجريد في شعر مرج الكحل الأندلسي: مقاماته وأسراره البلاغية»، تناول فيها التجريد في شعر الغزل والطبيعة والفخر والهجاء والإخوانيات والحكم والمواعظ عند ابن مرج الكحل. محمود شاكر محمود (٢٠١٨)، كتب مقالة بعنوان «معارضة المشارقة للأندلسيين؛ رائية ابن مرج الكحل الاندلسي ت٥٥٤ هـ ومعارضها شمس الدين الكوفي المشرقي ت٦٢٣ هـ أنموذجا»، تناول فيها معارضة شمس الدين الكوفي لرائية ابن مرج الكحل الأندلسي.

هذه الدراسات تطرقت إلى شعر ابن مرج الكحل الأندلسي من جوانب مختلفة، ولكنها كما رأينا لم تدرس شعره من الناحية الأسلوبيّة خاصة في المستوى الصوتي وهذا ما سيقوم الباحثان بدراسته في هذا البحث.

الأسلوبيّة

الأسلوبيّة من المناهج النقدية الحديثة التي ارتبطت نشأتها تاريخيا بنشأة علوم اللغة على يد العلماء واللغويّين، وعلى رأسهم العالم السويسري فرديناند دي سوسير الذي يعد رائد اللسانيات وواضع قواعد التفكير البنيوي فيها. ويعد شارل بالي[١] (١٨٦٥-١٩٤٧م) تلميذ دي سوسير المؤسّس والمبدع الأول للأسلوبيّة الحديثة، حيث نشر كتابه الأول «بحث في علم الأسلوب الفرنسي» سنة ١٩٠٢م ثم أتبعه بدراسات أخرى نظرية وتطبيقية وهو يعرّف الأسلوبيّة بأنها «هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغويّ من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[٢]. إذن، يمكن القول «إن مصطلح الأسلوبيّة لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغويّة الحديثة التي قرّرت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته أو يوظّف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك»[٣].

فالأسلوبيّة هي «دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية، والمقطعية، والدلالية، والتركيبية، إذ يهتم باستكشاف خصائص الأسلوب، وتبحث في كيفية تحول الخطاب الإبداعي من وظيفته النفعية العادية، إلى الوظيفة الشعريّة والتأثيرية فضلا عن استخلاص مقوماته الفنيّة والجمالية وآثار ذلك كله في المتلقّي»[٤]. وتعتمد الأسلوبيّة في دراسة الأسلوب على البنية اللغويّة للنص وتعني بدراسة النصوص أدبية أو غير أدبية عن طريق تحليلها لغويا بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر صاحب النص من خلال تحليل نصه[٥]. وفي الحقيقة يتعامل التحليل الأسلوبي مع عناصر ثلاثة:

---

[1] Charles Bally

[٢] ناظم، حسن، **البنى الأسلوبية**، ص٣١ و فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، ص١٨.

[٣] أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، ص٣٩.

[٤] بويران، وردة. (٢٠١٧م). **محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص٥.

[٥] سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، ص٤٣.

١- العنصر اللغويّ، إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع رموزها.

٢- العنصر النفعي الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف، والقاريء، والموقف التاريخي، وهدف النص، وما شابه.

٣- العنصر الجمالي الأدبي الذي يكشف عن تأثير النص على القاريء وعن التفسير والتقويم الأدبي له.

ولايفترض في التحليل الأسلوبي أن يتعامل في جميع الحالات مع تلك العناصر الثلاثة، بل يركز بعض الأحيان على دراسة مكونات عنصر واحد غافلا عن بقية العناصر[١].

تسعى الأسلوبيّة البنيوية إلى دراسة الهيكل البنائي للنص من خلال العناصر اللغويّة المشكّلة له في المستوى الصوتي، والتركيبي، والدلالي والبلاغي.

نبذة عن حياة ابن مرج الكحل الأندلسي وخصائصه الشعريّة

هو محمد بن إدريس بن علي بن إبراهيم بن القاسم، يكنى أبا عبد الله ويلقب بـ "مرج الكحل" أو "ابن مرج الكحل" وهو شاعر أندلسي ولد سنة ٥٥٤هـ في جزيرة شقر الواقعة في شرقي الأندلس[٢]. لقد عاش ابن مرج الكحل في عصر الموحدين في الأندلس حيث ظهر في هذا العصر عدد هائل من العلماء والأدباء والشعراء[٣]. ولا نعرف شيئا كثيرا عن حياته وأسرته إلا أن المصادر تشير إلى أنه نشأ في أسرة فقيرة وأنه كان يعيش في البداية عن طريق بيع السمكة في الأسواق وكان مبتذل اللباس على هيئة أهل البادية[٤]. وقارن ابن سعيد المغربي بين حياته وحياة الوأواء الدمشقي في الشرق الذي كان يعيش فقيرا ويشتغل دلالا في سوق الفاكهة بدمشق حتى اتصل بسيف الدولة فحسنت

[١] أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبيّة، الرؤية والتطبيق**، ص٣٨.

[٢] ابن خلكان، أبوالعباس شمس الدين أحمد بن محمد، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ج٢، ص٣٩٧.

[٣] الداية، محمد رضوان. (٢٠٠٠م). **في الأدب الأندلسي**، ص٤٠.

[٤] لسان الدين بن الخطيب، أبوعبدالله محمد بن عبدالله. (١٤٢٤هـ). **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج٢، ص٢٢٨.

حاله[١]. وأشاد بعض العلماء ببعض الفنون الشعريّة عنده فيقول ابن عبد الملك المراكشي: «وكان شاعرا مفلقا، غزلا بارع التوليد، رقيق الغزل، وكانت بينه وبين طائفة من أدباء عصره مخاطبات ظهرت فيها إجادته، وله أمداح في كثير من أمراء وقته ورؤسائه وكان ذلك مما أجاد فيه»[٢]. وقد عالج ابن مرج الكحل موضوعات شعريّة كثيرة ومنها الإخوانيات، ووصف الطبيعة وفن الروضيات، والهجاء، والمديح والغزل.

كان لابن مرج الكحل صلات مع الأدباء والشعراء المعاصرين له وقد أخذ عنه وروى أشعاره وأذاعها بين الناس مجموعة من الأدباء منهم أبو الربيع بن سالم، وأبوعبد الله بن أبي البقاء، وأبو عبد الله بن عسكر وغيرهم[٣]. ومن رواة شعره أيضا أبو الحسن علي بن محمد بن علي الرعيني، وأبو جعفر بن عثمان الوراد، وأبو عبد الله بن الأبار، وأبو محمد بن عبد الرحمن بن برطلة.[٤]

وقد أجمعت المصادر على أن وفاته كانت بمسقط رأسه بلدة شقر وذلك في يوم الاثنين الثاني من ربيع الأول سنة أربع وثلاثين وستمائة[٥].

المستوى الصوتي في شعر ابن مرج الكحل

الصوت عنصر أساسي في بناء اللغة، فاللغة تبدأ بالنظام الصوتي الذي تتألف منه الكلمات والجمل. ويُعرَّف الصوت اللغويّ «بأنَّه الانطباع السمعي الذي يصدر عن الأعضاء التي يطلق عليها جهاز النطق وهذا الانطباع السمعي هو الذي يجعلنا نميّز بين صوت وآخر في نحو صوت (التاء-ت)،

---

[١] ابن سعيد المغربي، أبوالحسن علي بن موسى. (١٩٥٥م). **المغرب في حلى المغرب**، ج٢، ص٣٧٣.

[٢] ابن عبدالملك المراكشي، أبوعبدالله محمد بن محمد، **الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة**، ج٤، ص١٢١.

[٣] ابن الأبار، محمد بن عبدالله، **التكملة لكتاب الصلة**، ج٢، ص١٣٦.

[٤] عبد علي رئيس، نجم، **ابن مرج الكحل و ما تبقى من شعره**، ص١٦٥.

[٥] المقري التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد، **نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب**، ج٥، ص٥٥.

و(الباء-ب)، و(الكاف-ك) في كلمة (كَتَبَ) وبه نعرف أن هذه الكلمة تتألف من ثلاث وحدات صوتية وليس من وحدتين أو أربع»[١].

وهناك علاقة وطيدة بين الشعر والموسيقى بحيث تعدّ الموسيقى من أهم عناصر الشعر وذلك لأن الشعر «من الفنون القولية، ومادته الأصوات اللغويّة. ولما كانت هذه الأصوات جرسا ذا دلالة كان الشعر موسيقى ومضمونا ذا طبيعة خاصة»[٢]. ولذلك قرّر النقاد أنه «ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها القلوب»[٣]. ويشير محمد مندور إلى أهمية العنصر الموسيقي في الشعر الغنائي منذ القدم وحتى العصر الحديث خاصة عند الرمزيين الذين يرون الشعر موسيقى قبل كل شيء[٤]. وتنقسم موسيقى الشعر نظرا إلى العناصر التي تشكّلها إلى قسمين وهما الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض وتنحصر في الوزن والقافية والموسيقى الداخلية التي تحكمها قيم صوتية أرحب من الوزن والنظام المجردين[٥].

وفي دراسة المستوى الصوتي في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي نركّز على الموسيقى الخارجية التي تتمثل في الوزن والقافية، والموسيقي الداخلية التي تعتمد على التكرار والجناس والطباق والتصريع.

الموسيقى الخارجية

وهي الموسيقى التي تتجلى في العروض الشعريّ والوزن والقافية وترتبط بالناحية الشكلية من الشعر وسنقوم بدراستها في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي من خلال دراسة الوزن والقافية.

---

[١] حسن أحمد، نوزاد، **المنهج الوصفي في كتاب سيبويه**، ص٨٥.
[٢] نصار، حسين، **القافية في العروض والأدب**، ص٣٣.
[٣] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٥.
[٤] مندور، محمد، **فن الشعر**، ص١٦.
[٥] بكار، يوسف حسين، **بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم**، ص١٩٣.

الوزن

الوزن من أهم عناصر الموسيقى الخارجية في الشعر بحيث لايمكن الفصل بينه وبين الشعر؛ لأنَّه يقوم بتنظيم المقاطع الصوتية ولا يكون الكلام شعرا إلا إذا كان موزونا لأن «الركن الثالث الذي لابد للكلام أن يستوفيه ليكون شعرا هو الوزن»[١]. والوزن في القصيدة العمودية «هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت»[٢]. ولقد سمّى الخليل بن أحمد الفراهيدي الأوزان الشعريّة بحور الشعر ووضع لكل بحر اسما. واكتشف الخليل خمسة عشر بحرا واستدرك عليه الأخفش الأوسط بحرا آخر فأصبح مجموعها ستة عشر بحرا[٣].

من خلال استقراء ديوان ابن مرج الكحل تبيّن أن الشاعر استعمل بحورا شعريّة مختلفة في ديوانه بحيث تتوافق مع موضوعات شعره، فأكثر في استعمال بعض البحور، وأهمل بعضا منها. فمن البحور المستعملة في شعره:

أ- البحر الطويل

وهذا البحر من أكثر البحور الشعريّة استعمالا في الشعر العربيّ القديم بحيث ادعى البعض أن ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ القديم قد جاء من هذا الوزن[٤]. وتفعيلات هذا البحر أربع في كل شطر ووزنه:

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن

وأكثر صور البحر الطويل شيوعا وأحبها إلى النفوس وأقبلها في الآذان هي كالتالي:

١- فعولن (أو فعولُ)/ مفاعيلن/ فعولن (أو فعولُ)/ مفاعلن.

٢- فعولن (أو فعولُ)/ مفاعيلن/ فعولن(أو فعولُ)/ مفاعي.

٣- فعولن(أو فعولُ)/ مفاعيلن/ فعولن(أو فعولُ)/ مفاعيلن[٥].

---

[١] حسين، طه وآخرون، **التوجيه الأدبي**، ص١٥٧.

[٢] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، ص١٦٥.

[٣] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ** ، ص١٩.

[٤] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٥٧.

[٥] **المصدر نفسه**، صص٦٠-٦١.

ولعل الطويل من البحور الرسمية الرصينة التي كثرت في المديح والرثاء في الشعر العربيّ على العكس من البحور الأخرى والتي يمكن وصف بعضها بالشعبية كالرمل والمتقارب و كثرت في شعر الغناء والقصائد الشعبية في العصر العباسي والعصور التالية له ولذلك نجد الشاعر ابن مرج الكحل يركّز في ديوانه، في غرض المديح، على البحر الطويل أكثر من بقية البحور؛ حيث أنشد فيه ١٦٧ بيتا وبنسبة ٣٦٫٨٦% ما بين قصيدة ومقطوعة فيقول في قصيدة يمدح فيها محمد الناصر على البحر الطويل:

قَدِمْتَ قُدُومَ الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ	تُـرَوّي صَـوَادِي مَعْـقِلٍ بَعْدَ مَعقِلِ
o//o// /o// o/o/o// /o//	o//o// o/o// o/o/o// o/o//
فعولُ / مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
فَطَوْراً بِوَبْلٍ مِنْ أَنَامِـلِ خَضْرِمٍ	وَطَوْراً بِوَيْلٍ مِنْ مَضَارِبِ مُنْصُلِ
o//o// /o// o/o/o// o/o//	o//o// /o// o/o/o// o/o//
فعولن / مفاعيلن / فعولُ/ مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعولُ/ مفاعلن
عَلَيْكَ لِـوَاءُ الْنَصْرِ يَهْـفُو كَأَنّهُ	فُؤَادُ جَـبَانٍ أَوْ قَـــــوادِمُ أَجـــدَلِ[١]
o//o// /o// o/o/o// o/o//	o//o// /o// o/o/o// /o//
فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن	فعولُ / مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعلن

وقد تتحوّل تفعيلة (فعولن) إلى (فعولُ) في بعض مواطن ورودها في الأبيات الشعريّة السابقة وهي من صور البحر الطويل الأكثر شيوعا[٢]. فهذه الأبيات تتضمن النوع الأول من صور البحر الطويل. فالشاعر في هذا المقطع أراد الحركة الموسيقية ضمن اختياره للبحر الطويل لما يردده من موسيقى تناسب هيبة الممدوح ومكانته الرسمية التي تناسبها تفعيلات هذا البحر المتين، فضلا عمّا لهذا البحر من صفات أخرى تجعلنا نعزوها للشاعر من قبيل النفس الشعريّ وطوله التي يحاول ابن مرج الكحل إبرازه للمتلقي المقصود بقصيدته المدحية، خاصة وأننا نؤمن بما يمتلكه ذلك المتلقي من قوة أدبية ولغوية تمكنه من معرفة ما يخاطب به من أوزان وكلمات وتراكيب فضلاً عن الصور الفنية سواء كانت بلاغية أو غيرها من الصور التي عرفها الشعر الأندلسي أو تلك الصور التي تميز

[١] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص١٣٤.
[٢] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٦٠.

بها ابن مرج الكحل عن غيره من الشعراء. واستعمل ابن مرج الكحل هذا البحر في بعض الأغراض الشعريّة الأخرى مثل ذم الجهل والهجاء والاعتذار لكن بصورة قليلة.

ب- البحر الوافر

وأجزاؤه (مُفاعَلَتُنْ) ست مرّات فيكون وزنه التام:

مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ

إلا أن عروضه وضربه لايستعملان صحيحين بل يحذف منهما الحرفان السادس والسابع ويسكّن الخامس فيصبح كل منهما (مُفاعَلْ) ويحوّل إلى (فَعولُنْ)[١] فيكون وزنه:

مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ فَعُولُنْ مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ فَعُولُنْ

ويأتي حشو البيت (مُفاعلتن) محرّك اللام أو ساكنها وكلتا الحالين سواء في نسبة الشيوع والموسيقى وتستريح بسماعها الآذان والأنفاس[٢]. وهذا البحر من ألين البحور وزنا وأكثرها مرونة يشيع فيه نغم جميل وموسيقى عذبة ويصلح للوصف والفخر والحماسة والرثاء[٣].

واعتمد ابن مرج الكحل في شعره على هذا البحر كثيراً ويأتي في المرتبة الثانية من بين البحور الأخرى (١١٠ بيتا وبنسبة ٢٨/٢٤%)، وقد استعمل هذا البحر لأغراض متنوعة ومنها الوصف، والاشتياق، والهجو، والمدح. فيقول في وصف جزيرة شقر:

سَقَـى اللهُ الجَزِيرَةَ مـنْ مَحَلٍّ فَـقَدْ حَسُـنَتْ لِـقَاطِنِهَا مَـرَاحَـا

o/o// o///o// o///o// o/o// o///o// o/o/o//

مفاعلْتُن / مفاعَلَتُن / فعولن مفاعَلَتُن / مفاعَلَتُن / فعولن

وَطَافَ بِهَا طَوافَ الصِّلّ نَهـرٌ كَمَا أَبْصَرْتَ فَي خَصْرٍ وِشَاحَا

o/o// o/o/o// o///o// o/o// o/o/o// o/o/o//

مفاعَلَتُن / مفاعلْتُن / فعولن مفاعلْتُن / مفاعلْتُن / فعولن

وَرُبَّ عَـشِـيَّةٍ فِيـهِ طَـفِقْنـا نَـــرُودُ الظّـلَّ وَالْمَـاءَ الْقَرَاحَا[٤]

o/o// o/o/o// o///o// o/o// o/o/o// o/o/o//

---

[١] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، ص٣١.

[٢] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٧٤.

[٣] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، ص٣٣.

[٤] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٥٩.

مفاعَلَتُن / مفاعلْتُن / فعولن مفاعلْتُن / مفاعلْتُن / فعولن

في هذه القطعة الشعريّة، قام الشاعر بوصف جزيرة شقر التي عاش فيها واستعمل هذا البحر لتناسبه مع غرض الوصف لرقة تفعيلاته وعذوبتها عند سماعها حيث تؤدي إلى حركة غنائية رائعة تستمتع نفس القارئ بسماعها وتطمئن إليها. ولا يعني هذا أن الشاعر قد التزم ببحور شعريّة خاصة لمضامين شعريّة خاصة، حيث لم يتقيّد الشاعر بوزن لغرض ما كما لم يقصر وزنا على غرض ما؛ لأن ذلك يرتبط بالحالة العاطفية للشاعر أكثر من ارتباطه بالمضامين الشعريّة.

ج- البحر الكامل

وأجزاء هذا البحر (مُتفاعِلُنْ) ست مرات فيكون وزنه:

مُتَفَاعلن/ مُتَفَاعلن/ مُتَفَاعلن مُتَفَاعلن/ مُتَفَاعلن/ مُتَفَاعلن

حيث يتكرر في صدر وعجز البيت، وهذا المقياس يتكرر في هذا البحر فقط، أمّا في كثير من الأحيان يأتي (مستفعلن) بدل (متفاعلن) وهو مقياس آخر. وللكامل نوعان: الأول هو: التام الذي تتكرر فيه (متفاعلن) ثلاث مرات، والثاني هو: الناقص الذي يكون في مقياس الأخير نقص (متفاعلن + متفاعلن + متفا)[١]. وهذا البحر من البحور الشائعة المستعملة في الشعر العربيّ في القديم والحديث ولكونه بحرا سهلا استعمله الشعراء في العصور المختلفة واستعمله ابن مرج الكحل كسائر الشعراء الأندلسيين حيث يأتي البحر الكامل في المرتبة الثالثة فنظم فيه (١٠٠ بيت وبنسبة ٢٢%) واستعمله لأغراض مختلفة مثل الغزل، والاستغفار، والمدح، والفخر، والوصف. قال في قصيدة يندم لذنوبه ويذكر بعض الواعظين ويستدعي منه الدعاء:

أُذْكُرْ ذُنوبَك أيّها ذا الناسي واستَغْفِرَنَّ اللهَ ربَّ النَّاسِ

o/ o/o/o// o/ o/o// o/ o/ o / o/ o/o//o/ //o// o/ o/

مستفعِلُنْ / متفاعِلنْ / مُتْفاعِلْ مستفعلن / مستفعلن / مُتْفاعِلْ

واقْرَعْ علَى ما فاتَ سِنَّكَ نادِماً واكْرَعْ مِنَ العَبَراتِ في أَكواسِ[٢]

o/ o/o/ o// o///o// o/ o/ o// o/ // o// o/ o/o// o/ o/

مستفعلن / مستفعلن / متفاعلن مستفعلن / متفاعلن / مُتْفاعِلْ

[١] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٦٢.

[٢] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن إدريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٧١.

ففي هذه القصيدة تغيّر (متفاعلن) إلى (مستفعلُن) كثيرا وهذا قد يؤدي إلى التباس البحر الكامل بالبحر السريع ولكن عندئذ إذا وجد في الأبيات (متفاعلن) ولو مرة واحدة كانت من الكامل وإلا فهي من السريع[١]. استخدم الشاعر في هذه القصيدة الحكمية البحر الكامل وإن كان غير مناسب لهذا النوع من المضامين، لأن هذا البحر كأنما خلق للتغنّي المحض سواء أريد به الجد أو الهزل والحكمة والتأمل يحتاجان إلى هدوء وأن يكون نغم الوزن فيهما شيئا منزويا يصل إلى الذهن من غير جلبة ولاتشويش[٢].

د- البحر البسيط

البسيط من البحور المركّبة ويتشكّل من ثمانية أجزاء ووزنه:

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن

وفي كثير من الحالات تصبح التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول (فَعِلُن)، أمّا في الشطر الثاني تصبح (فعِلن أو فعْلن) أمّا تفعيلات حشو البيت (مُستفعِلُن/ فاعِلُنْ) فلا تلتزم صورة واحدة، بل قد تصبح (مستفعلن) (مُتَفَعِلُنْ)، وتصبح (فاعلن) (فَعِلُن).[٣] وهذا البحر شائع الاستعمال في الشعر العربيّ قديماً وحديثاً، حيث يعطي القاريء طمأنينة عندما يسمعه بما فيه من حركة صوتية رائعة تؤدي إلى حركة موسيقية جميلة. وهذا البحر يشبه البحر الطويل من حيث القوة والرصانة. والاستفادة من هذا البحر في شعر ابن مرج الكحل يأتي في المرتبة الرابعة بعد البحر الطويل والوافر والكامل، حيث أنشد فيه (٥٢ بيتا وبنسبة ١١/٤٧%) وركز فيه على غرض المديح؛ لأنَّ المديح يحتاج إلى البحور القوية حتى يكون مؤثرا وجميلا، كما جاء فيه بأغراض أخرى غير المديح مثل الفخر، والشوق، ومعارضة الشعراء. يقول في مقطوعة شعريّة يمدح فيها الأمير أبا الربيع الموحدي على هذا البحر:

---

[١] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، ص٩٣.

[٢] الطيّب، عبدالله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج١، ص٣٠٣.

[٣] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٦٩ و علي، عبدالرضا، **موسيقى الشعر العربيّ قديمه وحديثه**، ص١١٨.

مَا فَوْقَ قَدْرِكَ لَا شَمْسٌ ولاَ قَمَرُ وَلاَ كَجُودِكَ لاَ بحرٌ ولاَ مَطَرُ

o/// o//o/o/ o/// o//o/o/ o/// o//o/o/ o///

مُستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن مُتَفْعِلُن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن

فَارْكَبْ مُتُونَ أَيَادِيكَ الّتِي غَمَرَتْ مُشَهَّرَاتٍ لَهَا الأَحْجَالُ وَالْغُرَرُ[١]

o//o/o/ o/// o//o/o/ o/// o//o/o/ o///

مُستفعِلن / فعِلن / مُستفعِلن / فعِلن متَفْعِلُن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن

قام الشاعر في هذا المقطع بمدح الأمير أبي الربيع سليمان الموحدي فأعلى شأنه ورفع قدره ووصفه بالسخاء والشجاعة والمجد والقوة واستفاد في مدحه هذا من البحر البسيط الذي يشبه البحر الطويل من حيث القوة والرصانة؛ حيث إن البحر الطويل والبسيط من أطول بحور الشعر العربيّ وأعظمها أبهة وجلالة[٢].

وهناك بعض البحور الشعريّة لم يستفد منها ابن مرج الكحل إلا قليلا لخصناها في الجدول التالي:

نوع البحر	عدد تواتر الأبيات	الموضوع الشعريّ
السريع	١١	الزهد
الرمل	٧/٥	الفخر، الهجاء، الحكمة
الخفيف	٤	المدح، حسن الظن بالله
المتقارب	٢	الهجاء
المجتثّ	٢	الحكمة

أما البحور الأخرى مثل (المديد، والهزج، والرجز، والمنسرح، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك) فابن مرج الكحل لم ينشد فيها شعرا على حسب ما جاء في ديوانه الذي اعتمدنا عليه في هذه الدراسة، مع أنه يمكن أن يكون عنده أشعار أخرى قد ضاعت وأنشدت في هذه البحور.

[١] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٨٦.

[٢] الطيّب، عبدالله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج١، ص٤٤٣.

القافية

القافية، إلى جانب الوزن، هي الظاهرة الثانية التي تتشكل منها الموسيقى الخارجية للشعر ولا تقلّ أهميتها عن أهمية الوزن؛ لأن «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولايسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[١]. وهناك آراء مختلفة حول تعريف القافية وأهمها هو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي، فهي عنده: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله»[٢]. والقافية إمّا مطلقة وهي التي يكون فيها الروى متحركا، وإمّا مقيدة وهي التي يكون فيها الروى ساكناً[٣]. والقافية المطلقة أكثر شيوعا في الشعر العربيّ ولذلك نرى أن معظم قوافي ابن مرج الكحل قوافٍ مطلقة بصورة مضمومة أو مكسورة أو مفتوحة ولم يستفد من القافية المقيّدة إلا في أبيات معدودة.

نوع القافية	حركة الحرف الروي	عدد الأبيات	النسبة
المطلقة	المضمومة	١٨٨	%٤١/٥
	المكسورة	١٥٧	%٣٤/٦٥
	المفتوحة	٩٢	%٢٠/٣
المقيّدة	الساكنة	١٦	%٣/٥٣

ونلاحظ في هذا الجدول أن القافية المطلقة المضمومة في شعره جاءت في المرتبة الأولى بـ ١٨٨ بيتا بنسبة ٤١/٥% ثم جاءت القافية المكسورة في المرتبة الثانية بـ ١٥٧ بيتا بنسبة ٣٤/٦٥% فيما حلّت القافية المفتوحة في المرتبة الثالثة بـ ٩٢ بيتا وبنسبة ٢٠/٣% أما القافية المقيدة الساكنة فلم يستخدمها الشاعر إلا في ١٦ بيتا بنسبة ٣/٥٣%. والقافية المطلقة بمجموع ٤٣٧ بيتا بنسبة ٩٦/٤٦% تفوق كثيرا القافية المقيدة وبذلك نرى أن ابن مرج الكحل قد سار على نهج الشعر العربيّ؛ حيث إن القافية المقيدة قليلة الشيوع في الشعر العربيّ.

[١] ابن رشيق القيرواني، أبوعلي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج١، ص١٥٩.

[٢] عياد، شكري محمد، **موسيقى الشعر العربيّ**، ص٩٩.

[٣] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٥٨.

وبالنسبة إلى حرف الروي، استخدم الشاعر أغلب الحروف العربيّة في القافية، وهناك بعض الحروف المهملة تركها الشاعر في ديوانه مثل (الألف، والزاي، والظاء، والغين، والواو) وأغلبها من الأصوات المجهورة ما عدا (الألف) التي هي من الأصوات المهموسة، أما القوافي التي استفيد منها كثيرا في شعر ابن مرج الكحل فهي: (الراء والعين واللام والنون والدال والسين) وهي من الأصوات المجهورة ما عدا (السين) التي هي من الأصوات المهموسة، ويمكن تلخيص القافية عند ابن مرج الكحل في الجدول الآتي:

حرف الروي	تكراره	صفات الأصوات	موضوع الشعر	حرف الروي	تكراره	صفات الأصوات	موضوع الشعر
الراء	٨٢	الجهر- التوسط	المدح والرثاء	الحاء	٧	الهمس- الرخاوة	الوصف- المعارضة
العين	٧٨	الجهر - التوسط	المدح والهجاء.	الخاء	٧	الهمس- الرخاوة	الرثاء
اللام	٧٥	الجهر - التوسط	الحكمة والفخر والهجاء والمدح.	الثاء	٧	الهمس- الرخاوة	المدح
النون	٤٤	الجهر - التوسط	المدح والهجاء.	الكاف	٥	الهمس- الشدة	الرثاء والحكمة.
الدال	٣١	الجهر - الشدة	المدح والوصف.	الصاد	٤	الهمس- الرخاوة	الفخر والهجاء والحكمة.
السين	٢٣	الهمس-الرخاوة	الدعاء والاعتذار	التاء	٣	الهمس- الشدة	الوصف والفتنة العمياء.
الميم	١٦	الجهر - التوسط	مدح وحكمة وغزل.	الياء	٣	الجهر- الرخاوة	
الباء	١٥	الجهر - الشدة	ذم الجهل والمدح والشوق والفخر.	الضاد	٢	الجهر - الرخاوة	الفخر.
القاف	١٤	الهمس- الشدة	الهجاء والمدح والوصف.	الطاء	٢	الهمس- الشدة	الهجاء.
الشين	١٢	الهمس- الرخاوة	الشوق.	الذال	٢	الجهر - الرخاوة	الرثاء.
الفاء	١٠	الهمس- الرخاوة	الحكمة والهجاء والغزل.	الهاء	٢	الهمس- الرخاوة	الهجاء والمدح.
الجيم	٩	الجهر - الشدة	المدح.				

بعد دراسة القافية وحرف الروي اتضح أنَّ شعر ابن مرج الكحل حافل بأصوات كثيرة، وهي الأصوات العربيّة الجميلة، وكل واحد منها له دور خاص بحيث يؤدي وظائف وأدوارا مهمة، وبها تصبح الأشعار متكاملة ورائعة فنرى أنَّ الشاعر استعمل قافية (الراء، والعين، واللام) أكثر من القوافي الأخرى؛ وذلك لأنَّ هذه القوافي من القوافي الشائعة في الشعر العربيّ القديم، كما أنَّها تحمل الموسيقى القريبة من النفوس والمحببة لدى المستمعين والتي تتناسب مع الموضوعات الشعريّة التي تطرق لها، ومنها فن المديح والرثاء والهجاء ونلحظ عبر الجدول السابق أنَّ الشاعر قد استفاد قليلا من القوافي القليلة الاستعمال في الشّعر العربيّ حاله حال غيره من شعراء العرب عامّة وشعراء الأندلس خاصّة والتي يطلق عليها القوافي الحوشيّة والوحشيّة وهي من القوافي الصّعبة التي تنبو عن سماعها الأذن؛ حيث تقسّم حروف الهجاء التي تقع رويّا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الشّعر العربيّ:

أ- حروف تقع رويا بكثرة وهي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.

ب- حروف متوسطة الشيوع وهي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء.

د- حروف نادرة في وقوعها رويا وهي: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو[١]. وكما رأينا في الجدول أعلاه، لم يستفد ابن مرج الكحل من الحروف النادرة الاستعمال في الروي إلا قليلا وفي أبيات محدودة.

الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية من العناصر الفنية المهمة في الشعر وتتولد بفضل انسجام أصوات اللفظة المفردة وحروفها وحركاتها وكذلك العلاقات الموجودة بين تلك العناصر في بيت شعريّ واحد. وهي «ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما

[١] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٤٦.

لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف»[١]. وهذا النوع من الموسيقى يؤدي دوراً هاماً في جمالية النص الأدبي والنغم الموسيقي في الشعر؛ حيث يربط بين المعنى والتركيب الشعريّ داخل النص الأدبي. وتتجلى الموسيقى الداخلية في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي عن طريق وسائل (التكرار، الجناس، الطباق، التصريع) تكوّن الإيقاع الداخلي وتساعد على إبراز النغم الموسيقي في شعره.

التكرار

التكرار ظاهرة أسلوبيّة مألوفة في الشّعر العربيّ وهو من العناصر الأساسيّة في تشكيل الموسيقى الداخليّة في الشعر خاصّة إذا كان عفوياّ دون تصنّع. والتكرار لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة أو غيرها في السياق الشعريّ، وإنما يهدف إلى ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي.[٢] والغرض من تكرار الأصوات والألفاظ والتراكيب في الشعر هو تأكيد الشاعر على ما يريد إيصاله إلى المخاطب. ويتجلى التكرار في شعر ابن مرج الكحل بصور مختلفة مثل تكرار الحرف أو الكلمة أو التركيب.

أ- تكرار الحرف أوالصوت

تكرار الصوت من أكثر أنواع التكرار شيوعاً في الشعر، وهذا التكرار «إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكّده، وإما أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد»[٣]. وتلاحظ هذه الظاهرة الصوتية في شعر ابن مرج الكحل ويظهر هذا النوع من التكرار في نسيج القصيدة كما يظهر في نسيج البيت الواحد.

ففي البيت التالي:

---

[١] آلوجي، عبدالرحمن. (١٩٨٩م). **الإيقاع في الشعر العربيّ**، ص٧٤.

[٢] حامد مصطفى، ياسر عكاشة، **مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي الميتوى الصوتي نموذجا**، ص٧٣٠.

[٣] عياشي، منذر، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص٧٨.

فلاَ بَرِحَتْ يُمْنَاكَ تَرتَاحُ لِلْنَدى وَدُمتَ دَوَامَ النّيّرَاتِ الّتِي تَسْرِي[١]

تكرر صوت (التاء) سبع مرات وصوت (الراء) أربع مرات. وفي هذا البيت يمدح الشاعر الوزير أبا بكر بن زهر. وصوت التاء كما هو معلوم من الأصوات المهموسة وصفته الشدة والانفجار، وهي مناسبة لموضوع المدح، لأنَّ المدح من الفنون التي تتطلب أصواتاً قوية وجزلة وجميلة ورائعة. فنجد أن التاء خلق جرساً موسيقياً بتناوبه ضمن تركيب البيت السابق وأكثر ارتفاعا نغميّاً في كلمة (ترتاح) وكذلك تقارب حرف الدال وحرف التاء في كلمة (دمت) وتركيب (النيرات التي تسري) فضلا عن حضور التاء في العبارات الأخرى المشكلة للأبيات السابقة. و(الراء) حرف مجهور ذو صفة تكرارية وهو متوسط بين الشدة والرخاوة. وتكرار حرف الراء هنا يخلق الحركة التي تلائم موضوع المدح؛ لأن الممدوح يهتز بتكرار فضائله وصفاته الحميدة من جانب الشاعر. وفي تكرار الراء زاوج الشاعر بين الحرف المكرّر وحرف الروي وهذا التجانس الصوتي يخلق ارتياحا في النفس؛ لأن «الأصوات التي تتكرر في حشو البيت، إضافة إلى ما يتكرّر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم... يستمتع بها من له دراية بهذا الفن»[٢]. وفي معظم أبيات هذه القصيدة الرائية التي تشكّلت من سبعة وثلاثين بيتا تكرّرت الراء ثلاث مرات إلى خمس مرات.

وفي مقطوعة شعريّة تكونت من أربعة أبيات يهجو فيها ابن حريق، تكرر صوت (النون) خمس عشرة مرة وصوت (القاف) عشر مرات، فصوت النون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة وصوت القاف صوت مهموس صفته الشدة. يقول:

يَقُولُ عَليٌّ إنَّني غَيْرُ شَاعِرٍ وَإنَّـــي دَعِيٌ في القَرِيضِ أُمَخْرِقُ
وَحُـــقَّ لَهُ فِي أَنْ يَقُولَ لأَنَّـــهُ بِمَنْطِـقِ أَبْنَـــــاءِ الْخَنَاقَـةِ يَنْطِـقُ
وَلَمْ يُدْنِهِ مَوْلاَهُ يَبْغِي كَرَامَـــةً وَلَكِنْ فَتِيتُ الْمِسْكِ بِالنَّتْنِ يَعْبِـقُ
فَأَشْعَارُهُ زِبْلٌ وَذَلِكَ رَوْضَـةٌ وَلاَغَرْوَ أَنَّ الرَّوْضَ بِالْزِّبْلِ يُونِقُ[٣]

نلاحظ أنه قد تكرّر هنا حرف مهموس شديد وحرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة كما نلاحظ أن الشاعر قد زاوج هنا بين الحرف المكرّر وحرف الروي.

---

[١] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٧٧.

[٢] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٤٣.

[٣] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص١١٧.

ب- تكرار الكلمات

يعتبر تكرار الكلمات أو الألفاظ من العناصر المهمة في تشكيل الموسيقى الداخلية للشعر وليس الغرض من تكرارها الإيقاع الموسيقي فقط، بل له أهداف معنوية أيضا وهذا يعني أن تكرار الشاعر للفظ واحد في بيت أو قصيدة يحمل من الدلالات ما يوازي الإحساس الكامن في ذات الشاعر ويدفعه إلى تأكيد هذا الإحساس و تسليط الضوء عليه من خلال تكراره[١]. وقد كرر ابن مرج الكحل عدداً كبيراً من الألفاظ في ديوانه في موضوعات مختلفة مما جعل شعره ذا جمالية وقوة شعريّة تزيد إثارة المتلقي. يقول في ذم الجهل:

عَجِبتُ لِمَنْ يَرجُو مَتَاباً لِجاَهِـلٍ وَمَا عِنْدَهُ أَنَّ الذَّنُوبَ ذُنُوبُ
إِذا كَانَ ذَنْبُ الْمَرءِ لِلْمَرءِ شِيمَةً وَلَمْ يَرَهُ ذَنْباً فَكَيْفَ يَتُـوبُ[٢]

تكررت كلمة (الذنب) أربع مرات وبأشكال مختلفة حيث جاءت بصيغة الجمع والمفرد والمعرفة والنكرة، فتتقلب مفردات الذنب في البيت تبعا للموقع النحوي. وتكرار هذه المفردة يكشف شعوريا عن حالة البغض والنفرة بالنسبة إلى ظاهرة الذنب في نفس الشاعر ويحدث من الناحية الفنية نوعا من التكثيف الصوتي والموسيقي الناتج من هذه المفردة المكررة.

وفي قصيدة مطوّلة بدأها بالغزل وأنهاها بمدح أبي الحسن علي بن عمر بن عبد المؤمن والي تلمسان، يقول الشاعر:

يَعِزُّ عَلَى الْمَكَارِمِ أنَّ قَـوْمِي أَضَاعُونِي وَأَيَّ فَتًى أَضَاعُواْ
وَلَستُ كَمَا يَظُنُّونِي مُضَاعـاً وَلَكِنَّ الْمُضِيعَ هُوَ المُضَاعُ
وَكَيفَ بِرَعْيِ حَقِّي في أُنَاسٍ رَأَيْتُ الْحُـرَّ بَيْنَهُمُ يُضَـــاعُ
وَلَستُ كَمَا يَظُنُّونِي مُضَاعاً إذا مَا كَانَ لِي مِنهُ اصْطنَـاعُ
وكَيفَ تَضِيعُ لي حُرُماتُ حقٍّ ولي في شُكرِهِ خَبرٌ مُذاعُ[٣]

---

[١] حامد مصطفى، ياسر عكاشة، **مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي الميتوى الصوتي نموذجا**، ص٧٤١.

[٢] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٤٧.

[٣] **المصدر نفسه**، صص١٠٣-١٠٤.

تكررت كلمة (ضاع) بمشتقاتها ثماني مرات في خمسة أبيات بأشكال مختلفة؛ الماضي والمضارع، والمجرد والمزيد، والمعلوم والمجهول، واسم الفاعل والمفعول. فتكرار مشتقات (ضاعَ) ثماني مرات في هذا المقطع الشعريّ يكشف عن حالة الحزن والألم في نفس الشاعر بسبب ما يعانيه من قومه ومجتمعه حيث يرى أن الحرّ بينهم يُضاع، ويحدث فنّيا نوعا من التكثيف الصوتي والموسيقي.

ومطلع هذه الأبيات يذكرنا ببيت من عيون الشعر العربيّ وهو ما تضمنته قصيدة العرجي في العصر الأموي حيث يقول:

أَضَاعُونِي وَأيَّ فَتَىً أَضَاعُوا لِيَومِ كَرِيهَةٍ وَسَدَادِ ثَغْرِ
وَخَلَّونِي لِمعْتَرَكِ الْمَنَايَا وَقَدْ شَرَعَتْ أَسِنَّتَهَا لِنَحْرِي[١]

ج- تكرار العبارات

ومن التكرار ما نجده يتسع لأكثر من تكرار المفردات ونعني به ذلك التكرار الذي يشمل التراكيب اللغويّة المشكلة للبيت الشعريّ وهو يؤدي ما يؤديه تكرار المفردات وقد يفوق ذلك لكونه تكرارا مزدوجا يمثله التركيب بما فيه من مفردات مختلفة التصريف والتشكيل. وهذا ما زخرت به أبيات ومقطوعات الشاعر ابن مرج الكحل والتي تعطي تصورات شعريّة عدة. ومن هذه النماذج الشعريّة قوله:

وَلَستُ كَمَا يَظُنُّونِي مُضَاعاً وَلَكِنَّ الْمُضيعَ هُوَ المُضَاعُ
وَلَستُ كَمَا يَظُنُّونِي مُضَاعاً إذا مَا كَانَ لِي مِنهُ اصْطنَاعُ[٢]

فالعبارة (ولستُ كما يظنوني مُضاعاً) تكررت مرتين في بيتين من قصيدة واحدة، حيث أراد الشاعر أن يؤكد عبر هذه العبارة على أنَّه ليس مضاعاً، وأدى هذا التكرار إلى حركة موسيقية رائعة في شعره. وكذلك من التكرار قوله:

دَخَلْتُمْ فَأَفْسَدْتُمْ قُلُوباً بِمُلْكِكُمْ فَأَنْتُمْ عَلى مَا جَاءَ فِي سُورَة النَمْلِ
وَبِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ لَمْ تَتَخَلَّقوا فَأَنْتُمْ عَلى مَا جَاءَ فِي سُورَة النَّحْلِ[١]

---

[١] العرجي، عبدالله بن عمر، **ديوان العرجي**، صص٢٤٦-٢٤٧.

[٢] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، صص١٠٣-١٠٤.

تكررت عبارة (فأنتم على ما جاء في سورة) مرتين في بيتين. فتكرار هذه العبارة يتناسب مع ما يرمي إليه الشاعر من بيان إفسادهم وعدم تخلّقهم بالعدل والإحسان حيث يترك تأثيرا كبيراً عند القارئ، فيشعر بالانزجار الشديد عنهم. عبارة (فأنتم على ما جاء في سورة النمل) تشير إلى قوله تعالى: ﴿إنَّ المُلوك إذا دخلوا قريةً أفسدوها وجعلوا أعزَّةَ أهلِها أذلّة﴾[٢]، وعبارة (أنتم على ما جاء في سورة النحل) تشير إلى قوله تعالى: ﴿أينما يوجّههُ لايأتِ بخيرٍ﴾[٣].

الجناس

الجناس أوالتجنيس هو من المحسّنات اللفظية الأساسية في علم البديع وله دور مهم في خلق الموسيقى الداخلية في الشعر. وهو «عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما»[٤]. والجناس تام وناقص، فالجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف معناهما، والناقص هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام[٥]. وقد استفاد ابن مرج الكحل كغيره من الشعراء من الجناس بأنواعه المختلفة ولكن معظم ما في شعره من الجناس هو من نوع الجناس الناقص وقلّما نجد في شعره الجناس التام وربما يرجع ذلك إلى وجود التكلّف في استخدام الجناس التام. فمن الجناس التام في شعره قوله:

وَقَـرِيحَةٍ بالسيِّئَاتِ قَرِيحَـــةٌ خَمَدَتْ وَكَانَتْ فِي ذَكَاءِ إِيَاس[٦]

ففي هذا البيت جاء الشاعر بجناس تام بين (قَرِيحَة- قَرِيحَة) حيث اتفق اللفظان في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها واختلفا في المعنى فالأولى تعني الذوق والموهبة والثانية تعني الجرح، أي ذوقه وموهبته جريحة بالسيئات.

---

[١] **المصدر السابق**، ص١٣١.

[٢] سورة النمل: ٣٥.

[٣] سورة النحل: ٧٦.

[٤] العلوي، يحيى بن حمزة، **الطراز لأسرار البلاغة**، ج٣، ص١٩٦.

[٥] عتيق، عبدالعزيز. (د.ت). **علم البديع**، صص١٩٧- ٢٠٥.

[٦] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي، ص٨٨**.

وهناك نماذج مختلفة للجناس الناقص بأنواعه في شعره نكتفي بذكر بعض الأمثلة.

أَبا عَمْرٍو وَلِي نَفَسٌ ونَفْسٌ تَهَادَى ذَا إِلَيْكَ وَذِي تَجِيشُ[١]

فبين لفظتي نَفَسٌ ونَفْسٌ جناس ناقص من نوع المحرّف حيث يختلف الركنان في الحركات والسكنات. ونَفَسٌ بمعنى التنفس، أي الريح التي تخرج من أنف الحي، أمّا نَفْسٌ فهي بمعنى الروح.

فَطَوراً بِوَبْلٍ مِنْ أَنامِلِ خِضْرِمٍ وَطَوْراً بِوَيْلٍ مِنْ مَضَارِبِ مُنصُلِ[٢]

فبين وَبْلٍ ووَيْلٍ جناس ناقص من نوع جناس اللاحق، حيث يختلف ركناه في حرفين متباعدتين مخرجا.

ضَعُفَتْ خُطاكَ وَذي طَريقٌ صَعْبَةٌ قُطِعَتْ بِها بَيْدَاؤُهَا وَرِمَالُهَا مَهْمَا
مَنْ ذَا يُبَـاري الْبَـرقَ أَوْ أَرْواحَــهُ تَهُبُّ جَنُوبُهَا وَشَمَالُهَا[٣]

فبين لفظتي رِمالُها وشَمالُها، جناس ناقص من نوع الجناس اللاحق، لأن الاختلاف بين اللفظتين في حرفين بعيدي المخرج في أول الكلمتين، ويوجد أيضا اختلاف بين حركة أول الكلمتين وبهذا الاعتبار يسمى الجناس محرّفا.

وَقَلْبٌ ضَلَّ عَنّي لَسْتُ أَدْرِي أَمَثْـوَاهُ الجَزِيرَةُ أَمْ شَـرِيـــشُ
سِوَى أَنَّي يَطِيرُ إِلَيْكَ رُوحِي بِأَجْنِحَةِ الْهَوَى وَالشَّوْقُ رِيشُ[٤]

وفي هذين البيتين يوجد جناس ناقص بين شَـريــشُ ورِيشُ ويسمى هذا النوع من الجناس جناس المردوف؛ لأن الاختلاف بين اللفظتين بزيادة حرف في أول الكلمة.

وَتَمْتَثِلُ الصَّفَائِحُ مِنْهُ أَمْراً تُنَفِّذُهُ الصَّحَائِـفُ وَاليَرَاعُ[٥]

بين الصَّفَائِحُ والصَّحَائِـفُ، جناس ناقص يسمى جناس القلب وذلك لاختلاف الكلمتين في ترتيب الحروف.

١المصدر السابق، ص٩١.
٢المصدر نفسه، ص١٣٤.
٣المصدر نفسه، ص١٢٩.
٤المصدر نفسه، ص٩١.
٥المصدر نفسه، ص١٠٤.

الطباق

الطباق من المحسنات المعنوية في البديع، وهو «الجمع بين متضادين أي متقابلين في الجملة، ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد... وإما بلفظين من نوعين»[١]. والطباق نوعان، الأول هو طباق إيجاب، وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً، والثاني طباق سلب، وهو أن يختلف الضدان إيجاباً وسلباً[٢]. وللطباق تأثير كبير في الموسيقى الداخلية للشعر «والعنصر الجماليُّ في الطباق هو ما فيه من التلاؤم بينه وبين تداعي الأفكار في الأذهان، باعتبار أنّ المتقابلات أقرب تخاطراً إلى الأذهان من المتشابهات والمتخالفات»[٣]. ولذلك اهتم به الشعراء قديما كما اهتم به ابن مرج الكحل، وسنكتفي بذكر وتحليل نماذج من شعره:

فَلْتَشْفِهَا بَعْدَ الضَّلاَلَةِ بِالْهُدَى أَنتَ الطَّبيبُ لَهَا وَأنتَ الآسِي[٤]

في هذا البيت يوجد طباق واحد وهو طباق الإيجاب بين الضلالة والهدى.

تُرَدّدُني شَرقُ البلادِ لِغَـرْبِهَا تَرَدُّدَ مَغْنَى مِنْ خَيَـــال إلى فِكْرِ
وَجُبْنا مِنَ الْبَيْـــداءِ كُلَّ ثَنِيَّةٍ فَمِنْ مَسْلَكِ سَهلٍ إلى مَسْلَكٍ وَعْرِ
هُوَ البحر يُبدي لِلْعُيُونِ مَهَـابَةً وَبَاطِنُـــهُ يُخْفِي النَّفِيسَ مِنَ الدُّرِ
حَنَانَيكَ إنَّ الدَّهْرَ أَوْدَى بِوَفْرِنَا وَكُنَّـــا أُولِي غُرٍّ وَكُنَّـــا أُولِي وَفْرِ
ومَنْ كَانَتِ الدُّنْيَا الدَّنِيَّةُ هَمَّهُ فَلاَبُدَ مِنْ يُسْـــرٍ وَلاَبُدَّ مِنْ عُسْرِ
فَإِنْ مَسَّنِي يَوْمَاً وَلاَ مَسَّ ضُرُّهَا فَقَدْ عَلِمَتْ قَدْرَ اصْطِبَارِي عَلَى الضُّرِ[٥]

ففي هذه الأبيات يوجد طباق بين: شرق – غرب، سهل– وَعر، يُبدي - يُخفي، غُر– وَفر، يُسر - عُسر، مَسَّ - لا مَسَّ، وكلها طباق إيجاب ما عدا مسَّ ولا مَسَّ فإنَّهُ من نوع طباق السلب. ويمكن القول بأنَّ الطباق ظاهرة شعريّة عند الشاعر حيث استفاد منه كثيراً في شعره سواء في مستوى الأبيات أو في مستوى القصائد والمقطوعات الشعريّة وذلك للتأكيد على ما يريد بيانه عن طريق تداعي الأضداد حيث يزداد المعنى وضوحا وقوّة بتوظيفه، وإضفاء جمال موسيقي داخلي في شعره.

---

[١] الصعيدي، عبدالمتعال، **بغية الإيضاح، ج٤**، صص٤-٥.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٧.

[٣] حبنّكة الميداني، عبدالرحمن حسن، **البلاغة العربيّة**، ج٢، ص٣٨٠.

[٤] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٨٨.

[٥] **المصدر نفسه**، ص٧٥.

ويمكن تلخيص الطباق بنوعيه في شعر ابن مرج الكحل في الجدول التالي:

الطباق	نوعه	الصفحة	البيت	الطباق	نوعه	الصفحة	البيت
شَرقاً - غَرباً	الإيجاب	٤٨	١	يبتسم - الباكي	الإيجاب	١٠٢	١١
تَفْعَلُ - مَا تَفعَلُ	السلب	٤٩	٣	وَدَاع - التقاء	الإيجاب	١٠٣	٣١
الغنى- البخل	الإيجاب	٥٥	٣	ضيق - اتساع	الإيجاب	١٠٣	٣٣
تُكابدُ - ما تُكَابدُ	السلب	٦٤	٥	المغربين - المشرقين	الإيجاب	١٠٤	٤١
حلماء- جهال	الإيجاب	١٢٨	٣	ضحك - بكاء	الإيجاب	١٠٧	٢
الشرق - الغرب	الإيجاب	٧٥	١٢	جبان - شجاع	الإيجاب	١٠٩	٢
سَهلِ - وَعرِ	الإيجاب	٧٥	١٤	أُشرعَت - ما أُشرعَت	السلب	١١٥	١
يُبدي - يُخفي	الإيجاب	٧٥	١٨	الصبح - الليل	الإيجاب	١٢٣	٢
يُسر - عُسر	الإيجاب	٧٥	٢٠	جنوب - شمال	الإيجاب	١٢٩	١٥
مَسَّ - لا مَسَّ	السلب	٧٥	٢١	إسرَاراً - إعلاناً	الإيجاب	١٤٦	٤
الماء - النار	الإيجاب	٧٧و ٩٧	٢و٣٤	القوة - الضعف	الإيجاب	١٥١	٢
آخر - أول	الإيجاب	٨٠و١٣٥	٩و١٥	الميت - الحي	الإيجاب	٧٨	١
شَمس - قَمَر	الإيجاب	٨٦	١	الدنيا- والأخرى	الإيجاب	٨٠	٩
مَلَكْ - بَشَرْ	الإيجاب	٨٦	٥	مفضّض- مذهّب	الإيجاب	٨٢	٧
الضلالة - الهدى	الإيجاب	٨٨	١٦	الورد- الصدر	الإيجاب	٨٦	٣
عزاً- ذِلةً	الإيجاب	١٣٣	١				

ويبدو من هذا الجدول أن ابن مرج الكحل اهتم بطباق الإيجاب أكثر من طباق السلب، حيث وجدنا في ديوانه الطباق بنوعيه ٣١ مرة، ٢٧ مرة لطباق الإيجاب بنسبة ٨٧% و أربع مرات لطباق السلب بنسبة ١٢/٩%.

التصريع

التصريع هو جعل الْعَرُوض، وهي آخر المصراع الأوّل من البيت، مقفّاةً تقفية الضَّرْب، وهو آخر المصراع الثاني من البيت[١]. وبتعبير آخر هو التناسب الصوتي مع التوافق في الموسيقى بين التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني مع تطابق الحرف الأخير من الكلمتين. وللتصريع أهمية كبيرة في إغناء الموسيقى الداخلية للشعر ولذلك قد اهتم به الشعراء في بداية قصائدهم. وقد استخدمه ابن مرج الكحل في ابتداء قصائده ومقطوعاته الشعريّة لإثراء تجربته الشعريّة وإغناء الحركة الصوتية والموسيقية في شعره مما يؤدي إلى التفات القاريء إليه والالتذاذ بسماعه، ومنه قوله:

سَقَى سِدْرَةَ الْوَادِي السّحَابُ الغَوَائِثُ وَإِنْ غَيَّرَتْ مِنهُ السُّيُولُ العَوَائِثُ[٢]

ففي هذا البيت التزم الشاعر بالتصريع بين التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني وهي (مَفاعِلُنْ) كما يوجد التوافق بين الحرف الأخير فيهما وهو حرف الثاء في (غَوَائِثُ وعَوَائِثُ). فعندما نقرأ هذا البيت أو نسمعه نلاحظ ما فيه من حركة موسيقية جميلة تستريح إليها النفوس.

ويقول في ابتداء قصيدة أخرى يمدح فيها الكاتب ابن عياش:

سَرَى الطَّيْفُ مِنْ أَسْمَاء وَالنَّجْمُ رَاكِدُ ولا جَفْنَ إِلاَّ وَهْوَ فِي الْحَيّ رَاقِدُ[٣]

في هذا البيت يوجد تصريع بين التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني وهي (مَفاعِلُنْ) حيث يوجد بينهما التوافق والتناسب في التفعيلة والحرف الأخير وينشأ عنه تناغم وموسيقى عذبة.

---

[١] حبنّكة الميداني، عبدالرحمن حسن، **البلاغة العربيّة**، ج٢، ص٥٠٧.

[٢] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٥٥.

٣ **المصدر نفسه**، ص٦٤.

النتيجة

بعد دراسة شعر ابن مرج الكحل قد توصل البحث إلى جملة من النتائج نلخّصها في ما يلي:
للمستوى الصوتي الذي يتمثّل في البنية الصوتية والبنية الإيقاعية أثر واضح في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي وتتجلى البنية الإيقاعية في شعره في الموسيقى الخارجية والداخلية.

أما فيما يخص الموسيقى الخارجية فقد وجدنا أنَّ الشاعر نظم قصائده ومقطوعاته الشعريّة على البحور الشعريّة المعروفة في الشعر العربيّ، ويأتي البحر الطويل في المرتبة الأولى في شعره، خاصة في القصائد المدحية (١٦٧ بيتا ونسبة ٣٦/٨٦%) لكونها تتناسب مع البحور الرسمية الطويلة، ويأتي بعد ذلك البحر الوافر (١١٠ بيتا وبنسبة ٢٤/٢٨%) والكامل (١٠٠ بيت وبنسبة ٢٢%) والبسيط (٥٢ بيتا وبنسبة ١١/٤٧%). وقد استعمل بعض البحور بقلة مثل السريع والرمل والخفيف والمجتث والمتقارب، وأهمل بعض البحور مثل المديد والهزج والرجز والمنسرح والمضارع والمقتضب والمتدارك. ووظف الشاعر أغلب الحروف العربيّة في القافية واستعمل قافية (الراء، والعين، واللام) أكثر من القوافي الأخرى؛ وذلك لأنَّ هذه القوافي من القوافي الشائعة في الشعر العربيّ القديم، كما أنَّها تحمل الموسيقى القريبة من النفوس والمحببة لدى المستمعين والتي تتناسب مع الموضوعات الشعريّة التي تطرق لها ومنها فن المديح والرثاء والهجاء وما يرافق هذه الموضوعات. واستعمل القافية المطلقة المضمومة والمكسورة والمفتوحة (بنسبة ٩٦/٤٦%) أكثر من المقيدة (بنسبة ٣/٥٣%)، حيث إن القافية المقيدة قليلة الشيوع في الشعر العربيّ.

وتفنن الشاعر في استعمال الموسيقى الداخلية وإظهار الحركات الصوتية والموسيقية الجميلة عبر وسائل متنوعة من قبيل: التكرار والجناس والطباق والتصريع، إذ يؤدي التكرار بأنواعه المختلفة دوراً كبيرا في إظهار التناغم الصوتي مثل تكرار الأصوات والحروف والكلمات والعبارات. وللجناس بأنواعه المختلفة أيضا دور في الموسيقى الداخلية في شعره واستفاد من الطباق خاصة طباق الإيجاب كما استفاد من صنعة التصريع في مفتتح قصائده ومقطوعاته الشعريّة لإثراء تجربته الشعريّة وإغناء الموسيقى الداخلية في شعره.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن الأبار، محمد بن عبد الله، **التكملة لكتاب الصلة**، تحقيق عبدالسلام الهراس، بيروت: دارالفكر، ١٩٩٥م .

٢. ابن خلكان، أبوالعباس شمس الدين، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دارصادر، ١٩٩٤م.

٣. ابن رشيق القيرواني، أبوعلي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد عطا، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتب العلمية، ٢٠٠١م.

٤. ابن سعيد المغربي، أبوالحسن علي بن موسى، **المغرب في حلى المغرب**، تحقيق شوقي ضيف، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف، ١٩٥٥م.

٥. ابن عبدالملك المراكشي، أبوعبد الله محمد بن محمد، **الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة**، الطبعة الأولى، تونس: دارالغرب الإسلامي، ٢٠١٢م.

٦. أبو العدوس، يوسف. **الأسلوبيّة، الرؤية والتطبيق**، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

٧. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مصر:مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

٨. آلوجي، عبدالرحمن، **الإيقاع في الشعر العربيّ**، دمشق: دار الحصاد، ١٩٨٩م.

٩. بكار، يوسف حسين، **بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم**، بيروت: دارالأندلس، د.ت.

١٠. بو ضياف، أسماء، **جماليات قصيدة المديح في شعر مرج الكحل الأندلسي**، رسالة ماستر، الجزائر جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٧م.

١١. بويران، وردة، **محاضرات في الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، الجزائر: جامعه ٨ مای ١٩٤٥ قالمة، ٢٠١٧م.

١٢. جرار، صلاح، **مرج الكحل الأندلسي سيرته وشعره**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م.

١٣. حامد مصطفى، ياسر عكاشة، «مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي المستوى الصوتي نموذجا»، **حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربيّة للبنات بالزقازيق**، العدد السادس، ٢٠١٦م، صص٦٧٧-٧٧٨.

١٤. حبنّكة الميداني، عبدالرحمن حسن، **البلاغة العربيّة**، الطبعة الأولى، دمشق: دارالقلم، ١٩٩٦م.

١٥. حسن أحمد، نوزاد، **المنهج الوصفي في كتاب سيبويه**، عمان: دار الدجلة، ٢٠٠٧م.

١٦. حسين، طه وآخرون، **التوجيه الأدبي**، الطبعة الأولى، بيروت: عالم الأدب، ٢٠١٦م.

١٧. الداية، محمد رضوان، **في الأدب الأندلسي**، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠م.

١٨. سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٤م.

١٩. شاكر محمود، محمود، «معارضة المشارقة للأندلسيين؛ رائية ابن مرج الكحل الاندلسي ومعارضها شمس الدين الكوفي المشرقي أنموذجا»، **مجلة الآداب**، جامعة المستنصرية، الملحق ١. العدد ١٢٧، ٢٠١٨م، صص ١٣٥-١٥٦.

٢٠. الصعيدي، عبدالمتعال، ***بغية الإيضاح***، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٩م.

٢١. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثالثة، الكويت: مطبعة دولة الكويت، ١٩٨٩م.

٢٢. عبد علي رئيس، نجم، «ابن مرج الكحل و ما تبقى من شعره»، **مجلة المورد**، المجلد ١٨، العدد ١، ١٩٨٩م، صص ١٦٣-١٧٩.

٢٣. عبدالباقي محمد ، عبدالباقي حسين ، «التجريد في شعر مَرج الكُحل الأندلسي، مقاماته وأسراره البلاغية»، **المجلة العلمية لكلية اللغة العربيّة بأسيوط**، مجلد: ٤ العدد ٣٠، ٢٠٠١م، صص ٢٢٠٣-٢٢٨٣.

٢٤. عتيق، عبدالعزيز، **علم البديع**، بيروت: دارالنهضة العربيّة، د.ت.

٢٥. العرجي، عبد الله بن عمر، **ديوان العرجي**، تحقيق سبيح جميل الجبيلي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨م.

٢٦. العلوي، يحيى بن حمزة، **الطراز لأسرار البلاغة**، الطبعة الأولى، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٣هـ.

٢٧. علي، عبدالرضا، **موسيقى الشعر العربيّ قديمه وحديثه**، الطبعة الأولى، عمان: دارالشروق، ١٩٩٧م.

٢٨. عياد، شكري محمد، **موسيقى الشعر العربيّ**، الطبعة الثانية، القاهرة: دارالمعرفة، ١٩٧٨م.

٢٩. عياشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، الطبعة الأولى، د.م: مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م.

٣٠. عيسى، فوزي، **ابن مرج الكحل حياته وشعره**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٩م.

٣١. فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، حلب: جامعة حلب، ١٩٩٦م.

٣٢. لسان الدين بن الخطيب، أبوعبد الله محمد بن عبد الله، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٤٢٤هـ.

٣٣. المقري التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد، **نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب**، تحقيق احسان عباس، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م.

٣٤. مندور، محمد، **فن الشعر**، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي آي سي، ٢٠١٧م.

٣٥. ناظم، حسن، **البنى الأسلوبيّة**، بيروت: دار البيضاء، ٢٠٠٢م.

٣٦. نصار، حسين، **القافية في العروض والأدب**، الطبعة الأولى، بورسعيد: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠١م.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

العدول الصوتيّ في الفاصلة القرآنيّة والجمع بين الإيقاع والدلالة؛

مفردة (ضيزى) في الآية﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنْثَى تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى﴾ من سورة الشعراء نموذجاً

سيدرضا سليمان‌زاده نجفي*؛علي سالارپور**

مقالة علميّة محكّمة

صص ١٦٦- ١٤٧

DOI: 10.22075/lasem.2023.29915.1366

الملخّص:

تعتبر الفاصلة إحدى روافد الإيقاع القرآنيّ في تجسيد المعنى والتأثير على نفس المتلقي. قد اعتنى بها القرآن كاهتمامه بالمعنى وبالسياق لتحقيق أغراضه ومقاصده بحيث لو طرحت لاختلّ المعنى في الآية. من هنا يلحظ بأنَّ القرآن قد يعدل عن نظم كلامه بسبب الفاصلة، فيكون لهذا العدول تأثير رائع في نسق الكلام وتعديل مقاطعه. تحدّث هذا البحث عن دقة انتقاء القرآن للألفاظ الغريبة وتوظيفها في الفاصلة القرآنيّة كأداة من أدوات التعبير الإيقاعيّة وأثرها في إيصال المعنى وما يحدثه ذلك من أثر في نفس السامع. قد جمع بين دلالتها الصوتيّة والمعنوية في الشّرح والتّحليل إذ لم يكن الفصل مناسباً بينهما؛ لأنَّ إحداهما متعلّقة بالأخرى ومكملة لها. وقد حددنا البحث في الإيقاع باقتصاره على الفاصلة[ضيزى] التي جاءت في سورة النجم، حيث إنّ القرآن قد آثر هنا استعمال الغريب من الألفاظ، فعدل عن كلمة (جائرة) أو(ناقصة) أو ما يشبههما إلى ما هو أغرب، وهي لوحة عاكسة لترسم المعنى والتوافق الصوتيّ للآية في آن واحد.كان المنهج المتبع في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليليّ الذي قام على وصف ظاهرة العدول الصوتيّ وأغراضه البلاغية والدلالية ولطائف اختيار مفردة[ضيزى] في السياق الذي استعملت فيه، ومن أبرز نتائج هذه الدراسة عدم إمكانية إحلال كلمة مكان أخرى في سياق واحد في القرآن الكريم حتى يتساوى معه في إبراز المعنى تماماً، لقصدية الألفاظ ودقة اختيار القرآن الكريم للمفردة (ضيزى) إذ جاءت مكملةً للمعنى والإيقاع معاً.

كلمات مفتاحيّة: سورة النجم، العدول الصوتيّ، الإيقاع، الدلالة، الفاصلة.

---

* – أستاذ مشارك بقسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة أصفهان، إيران.

** – طالب الدكتوراه بقسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة أصفهان، إيران.(الكاتب المسؤول). ali.salarpour.phd95@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٤٠١/١٢/١٤هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٣/٠٥م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠٦/٢٢ هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٩/١٣م.

المقدّمة

من سمات إعجاز القرآن الكريم أنَّ أيَّ مفردة فيه جاءت في محلّها المناسب بها، فلا يمكن أن يستبدلها بمفردة أخرى وإلّا يؤدي ذلك الأمر إلى اختلال في نظم الكلام. وفي هذا الشأن قد أشار الرافعي بأنّ القرآن تألفت كلماته من حروف لو سقط واحد منها أو أبدل بغيره أو أقحم معه حرف آخر لكان ذلك خللاً بيّناً أو ضعفاً ظاهراً في نسق الوزن وجرس النغمة، وفي حس السمع وذوق اللسان، وفي انسجام العبارة وبراعة المخرج وتساند الحروف وإفضاء بعضها إلى بعض، ولرأيت هجنة في السمع كالذي تنكره من كل مرئي لم تقع أجزاؤه على ترتيبها، ولم تنفق على طبقاتها[١]. وظاهرة الفاصلة من صور إعجاز القرآن التي تعدّ عمود نظمه ولها تأثير عظيم في إكمال المعنى وتحقيق التلاؤم الصوتيّ والتأثير في السامع، وهي تحمل غرضين في آن واحد، الأول: وقع موسيقي يكون أهم عناصر الإيقاع الصوتيّ في القرآن والثاني: شحنة من المعنى المتمم للآية وبها تتجسد الدلالة ويفهم المقصود.[٢]

إنَّ التأثير الذي يوجده الإيقاع الناتج عن الفواصل في فكر القارئ ونفسه يظهر في طاقته الشعرية، فالذي يقرأ القرآن حين تلاوته من سورة إلى سورة أخرى يحس أنَّه ينتقل من جوّ إلى آخر، وفي بعض الأحيان يقع هذا الانتقال من خلال السورة الواحدة، والعلّة في ذلك راجع إلى تعدد الموضوعات في سور القرآن الكريم وتنوّع فواصله وهذا الأمر في السور القصيرة أكثر وضوحاً. فنحن نلمس التناسب في السور القصيرة بين الألفاظ ودلالاتها، ولا نرى المعنى يسبق الفاصلة، ولا الفاصلة تسبق المعنى. وللوصول إلى مقاصده، اختار القرآن الكريم في كل حالة مفرداتها الخاصة التي لا يمكن أن تستبدل بغيرها، حيث نرى التلاؤم الصوتيّ وتناغم الحروف في فواصله مراعياً فيها المعنى والسياق والجرس وكل ما يتعلق بجمالية البيان وروعته. والألفاظ المختارة ذات جرس موسيقي عذب تثير الأحاسيس في نفس المتلقي حتّى يستلذها ويتقبلها عاطفياً.

---

١. الرافعي، **إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة**، ١٤٢٥هـ، ١:١٤٩

٢. بكرى الشيخ أمين، **التعبير الفني في القرآن**، ١٣٩٩هـ، ١:٢٠١.

وقد بيّن العلماء من قبل السمة الصوتيّة للقرآن الكريم، حيث يقول الخطابي: «إنما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم، وإذا تأمّلت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة، حتى لا ترى شيئاً من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظماً أحسن تأليفاً وأشد تلاؤماً وتشاكلاً من نظمه»[١]. وعندما يكون للفاصلة بسبب روعة مقاطع الآيات القرآن وحسن نسقها تأثير بالغ في نفس السامع، نجد في بعض آيات القرآن الكريم العدول من نظم الكلام والخروج عن نسق المعتاد والمألوف وهذا ما سمّاه الزركشي بإيقاع المناسبة إذ قال: «واعلم أنَّ إيقاع المناسبة في مقاطع الفواصل، حيث تطرد متأكد ومؤثر في اعتدال نسق الكلام وحسن موقعه من النفس تأثيراً عظيماً، لذلك خرج من نظم الكلام لأجلها في مواضع».[٢] من هذا المنطلق، ليس العدول إلّا أسلوباً أساسياً يساعد المتكلّم لإظهار أحاسيسه ونشر أغراضه الكامنة وتأثيره في ذهن القارئ، لهذا استعرضنا سورة النجم التي زُيّنت بأساليب بلاغية جميلة ونادرة، ومفرداتها التي استعملت استعمالاً عجيباً، وهذا ما جعلنا منبهرين أمام أسلوبها العجيب ونظم هذه المفردة الغريبة. ومن أمثلة العدول التي تخرج عن الأسلوب المألوف في آياتها السابقة إلى فاصلة غير مألوفة في لغة العرب قوله تعالى: ﴿أَلَكُمُ ٱلذَّكَرُ وَلَهُ ٱلأُنثَىٰ*تِلكَ إذا قِسمَة ضِيزَىٰ﴾(النجم:٢١-٢٢). ذلك أنّ القرآن قد آثر هنا استعمال الغريب من الألفاظ، فعدل عن كلمة (جائرة) أو(عجيبة) إلى ما هي أغرب وهي (ضيزى).

يهدف هذا البحث إلى دراسة العدول الصوتيّ في فاصلة (ضيزى) التي كان لها جرس خاص في التعبير القرآنيّ والتعرف على طبيعة البنية الصوتيّة في هذه المفردة للوقوف على أسرار المعاني الدلالية و الجمالية وصلتها بالآيات السابقة وتسعى الدراسة أيضاً للإجابة عن بعض **الأسئلة**، أهمها:

- ما الغرض الذي استدعى هذه الفاصلة دون المفردات الأخرى في النظم القرآنيّ؟

-كيف تتلاءم أصوات هذه المفردة القرآنيّة(ضيزى) وتسهم في توجيه المعنى؟

---

[٣]. الخطابي، **بيان إعجاز القرآن**،١٩٥٦م،٢:٢٤.

[٤]. الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**،١٣٧٦هـ:١:٦٠.

– ما الأثر الذي تحدثه غرابة هذه الكلمة في ذهن المخاطب؟

حاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال **المنهج** الوصفيّ التحليليّ ضمن مبحثين: نظري وتطبيقي، حيث سيختصّ المبحث الأوّل بالجانب التعريفي لاصطلاحات العدول، الصوت، الإيقاع والفاصلة من، حيث اللغة والاصطلاح باعتبارها العناصر الأساسية المرتبطة بصلب الموضوع؛ وسيتناول المحور الثاني ثلاثة عناصر مهمّة: مراعاة القيمة الدلالية أو المعنوية، مراعاة القيمة الإيقاعية، ومراعاة القيمة التداولية لكلمة «ضيزى» المستعملة في قوله تعالى: ﴿أَلَكُمُ ٱلذَّكَرُ وَلَهُ ٱلأُنثَىٰ*تِلكَ إِذا قِسمَة ضِيزَىٰ﴾ ثمّ نخلص إلى أهمّ النتائج.

ومن **الدّراسات السّابقة** حول ظاهرة العدول الصوتيّ:

«أثر التلوين الصوتيّ في انتقاء الكلمة القرآنيّة» لأسامة عبد العزيز جاب الله كلية الآداب، جامعة كفر الشيخ؛ بحث يتحدث فيه الكاتب عن دقة انتقاء الألفاظ وتوظيفها في النص لتؤدي الوظيفة الجماليَّة المرادة منها ووصلت الدراسة إلى أنَّ الألفاظ القرآنيّة لم تُخْتَرْ اعتباطاً أو عبثاً، بل اختيرت لكلّ حالة ألفاظها الخاصّة التي لا يمكن أن تستبدل بغيرها.

وأيضاً «الإيقاع الصوتيّ في القرآن الكريم» لنعيمة بكوش جامعة أدرار، حيث تهدف هذه الدراسة إلى إظهار أهمية الإيقاع في القرآن الكريم، و إبراز الصلة التي تربط الإيقاع بالسياق في النص القرآنيّ بهدف الوقوف على سمة من سمات الإعجاز القرآنيّ وهو الإعجاز الصوتيّ واستنتجت أنّ الإيقاع ورد في القرآن بطرق متنوعة تتماشى مع المعنى وله أثر فعّال في إمالة النفس لتقبّل المعاني والأغراض التي جاء بها.

و«من دلالات العدول الصوتيّ في الفاصلة القرآنيّة سورة الضحىّ أنموذجا» لسليم سعداني، جامعة حمة لخضر الوادي، إذ قسم البحث إلى قسمين: قسم نظري تناول فيه خصائص العدول عامّة والعدول الصوتيّ خاصّة، وقسم تطبيقي سعى إلى إبراز دلالة مظاهر العدول في الفاصلة على مستوى توالي السّلاسل الإيقاعيّة. ووصلت الدراسة إلى أنَّ سورة الضّحى مكوّنة من ثلاث سلاسل إيقاعيّة في موضوع التبشير والنهي والأمر وكان لكلّ سلسلة فاصلة محدّدة ارتبط صوتها بدلالة الموضوع.

والملاحظ على عناوين هذه الدراسات وموضوعاتها أنّها مقصورة على دراسة الأصوات دون ربطها بالمعاني، حيث يسعى هذا المقال إلى الكشف عن دقة انتقاء القرآن للألفاظ النادرة وتوظيفها في الفاصلة القرآنيّة كأداة من أدوات التعبير الإيقاعيّة وأثرها في إيصال المعنى وما يحدثه ذلك من أثر في نفس السامع جامعاً بين دلالتها الصوتيّة والمعنوية في الشّرح والتّحليل.

المبحث الأوّل: الإطار التنظيريّ

قبل الخوض في الموضوع الأساسي للدراسة، نتناول مفاهيم العدول والفاصلة وغيرهما لغةً واصطلاحاً.

أولاً: مفهوم العدول

من التعاريف اللغوية لمصطلح العدول الواردة في المعاجم، نشير إلى ما ورد في كتاب العين، حيث يقول: «العَدْلُ: الطريق، ويقال الطريق يُعدَلُ إلى مكان كذا، فإذا قالوا ينعدل في مكان كذا أرادوا الاعوجاج»[١]. وجاء في لسان العرب: «عَدَلَ عن الشيء يعدلُ عَدْلاً وعُدُولاً:حاد، وعن الطريق: جار، وعَدَل إليه عدولاً: رجع. والعَدْلُ: أن تعدل الشيء عنه وجهه، تقول: عَدَلْتُ فلاناً عن طريقه وعَدَلتُ الدابّة إلى موضع كذا، فإذا أراد الاعوجاج نفسه قيل: هو ينعدل أي يَعوَجُّ. وانعدل عنه وعادل: اعْوَجَّ، وعَدَل عنه ينعدل عُدُولاً إذا مال كأنّه يميل من الواحد إلى الآخر، عَدَلَ عني يَعدِلُ عُدُولاً: لا يميل به عن طريقه الميل»[٢]. من هذين التعريفين يمكن القول إنَّ العدول لغةً هو الخروج والميل.

أمّا العدول اصطلاحاً، فقد اهتمَّ النقاد والبلاغيون به اهتماماً بالغاً، حيث يطرحون لهذا الأسلوب مصطلحات متنوعة منها: الانزياح والالتفات والمجاز والانحراف والتحريف والخروج ومنافرة العادة وغيرها. ويعتبر أسلوب العدول من الأساليب المهمة في الأسلوبية الحديثة، ويقول تمّام حسّان بهذا الشأن: «أسلوب العدول خروج عن أصل أو مخالفة لقاعدة ولكن هذا الخروج وتلك المخالفة اكتسبا في

١. الفراهيدي، **معجم العين**،٢٠٠٣م،١:١١١.

٢. ابن منظور، **لسان العرب**، ١٤١٤ هـ،١١:٤٣٤

الاستعمال الأسلوبي قدراً من الإطراد رقى بهما إلى مرتبة الأصول التي يقاس عليها[١]». ويؤكد أيضاً أنَّ هذا العدول لا يكون هكذا، بل له شرط وهو أمن اللبس. يقول: «وشرط جواز العدول عن الأصل من هذه الأصول أن يؤمن اللبس فتتحقق الفائدة»[٢]. على هذا الأساس، يُستنتج بأنَّ العدول في معناه الاصطلاحيّ هو الانتقال بالمفردات في النص من سياقها المعتاد والمألوف إلى سياق جديد مغاير للظاهر حتى يثير التساؤل عند متلقيه ويلفت انتباه السامع.

ثانياً: معنى الصوت لغةً واصطلاحاً

الصوت لغةً من صات يصوت صوتاً، فهو صائت، ومعناه: صائح، قال ابن السكيت: الصوت صوت الإنسان وغيره، والصائت: الصائح، ورجل صيِّت أي شديد الصوت[٣]. ويدلُّ الصوت من الجانب اللغوي أو المعجمي على الصياح والدعاء والنداء.

ويقول الجاحظ: «الصوت هو آلةُ اللَّفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولا تكون حركات اللِّسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولامنثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف[٤]». أمّا ابن جني فقد قال عن الصوت الإنساني: «عَرَضٌ يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها[٥]». ويعرف تمّام حسّان الصوت: «فالصوت عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيها بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقيّ ومركز استقباله وهو الأذن»[٦].

---

٣. تمام حسان، **البيان في روائع القرآن**، ٢٠٠٠م، ٢:٧٧.

٢ . تمّام حسان، **الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**، ١٤٢٠هـ، ١:١٢٢.

٥. ابن منظور، **لسان العرب**، ١٩٩٧م، ٧:٣٠٢.

٤. الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١٩٦٠م: ١:٧٩.

٥ . ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ١٤١٣هـ، ١:٦٠.

٦ . تمّام حسّان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ١٩٩٤م، ١:٦٦.

ثالثاً: تعريف الإيقاع لغةً واصطلاحاً

الإيقاع مفردة تستخدم عادةً في مستوى الشعر والموسيقى. جاء في لسان العرب: الإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أنْ يوقع الألحان ويبيّنها[١]. نلاحظ من كلام ابن منظور أنّه يربط الإيقاع بالألحان والغناء لما للعلاقة العميقة التي تحدث بين الموسيقى والشعر، لهذا نرى الشعر يساهم في الموسيقى في استخدام هذا الأسلوب.

والإيقاع بأنواعه المختلفة يعتبر شكلاً من أشكال التناسق في القرآن ومن سمات إعجازه الذي يظهر في أسلوب جميل مع مراعاة المعنى. هذا النظم اللغوي والجمال الصوتيّ الذي نراه في أسلوب القرآن قد ظهرت بصورة منظمة مع ترتيب حروفه وتوازن كلماته. هذه الظاهرة الفنية لها تأثير عظيم في إبراز معانى المفردات وتقويتها والتأثير في نفوس المستمعين وإثارتهم. لهذا نشير إلى ما ذهب إليه عبد الرحمان تبرماسين وهو واحد من أعلام منطقة بسكرة بقوله: «الإيقاع هو انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزازاً وشعوراً بالمتعة، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والصورة، فالجذب من قبل النظر للصورة يقابله الواقع في السمع من قبل الكلمة، ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس والإحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع، فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة والسمع ويصيران كلاً واحداً[٢]». فقد تبيّن مما تقدّم أنّ القرآن اهتمّ بالإيقاع اهتماماً بارزاً، حيث نرى الموسيقى كوسيلة من وسائل التعبير الفني ارتبطت بالأغراض والمفاهيم التي وردت في التعبير القرآنيّ ارتباطاً متلائماً مع المعنى المراد. يمزج القرآن هذه الظاهرة الجمالية بروعة المعنى مزجاً عجيباً بحيث لو طرحت لاختلّ النظم واضطرب الفهم.

رابعاً: الفاصلة القرآنيّة، تعريفها وتوظيفها في السياق القرآني

لمادة (فصل) في اللغة العربية أصل واحد ولكن جاءت دلالات لغوية متنوعة لها في كتب المعاجم، منها: «البون ما بين الشيئين والقصد به: إبانة أحد الشيئين من الآخر حتى يكون بينهما فرجة وأيضاً المفاصل،

---

[١]. ابن منظور، **لسان العرب**،١٩٩٧م،١٥:٢٠٣.

[٢]. محمد الصغير ميسة، **جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم،١٤٣٣هـ**،١٧.

الواحد مفصل ويقال فصلت الشاة أي قطعت مفاصلها»[١] وقيل:«الخرزة التي تفصل بين الخرزتين في النِّظام». وسمّيت الفاصلة لأنّها تفصل بين الآية والآية التي بعدها وربّما أخذت هذه التسمية من قوله تعالى:﴿كتاب فصلت آياته﴾ [فصلت:٣]. هذه الآية لها معنيان: الأول: تفصل آياته بالفواصل والثاني: فصّلناه أي بيّناه.[٢]

أمّا في الاصطلاح: فقد عرفها من القدماء الرُّماني وقال إنَّها: «حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني، وفيها بلاغة، والاسجاع عيب لأَنَّ السجع يتبع اللفظ والفواصل تابعة للمعاني[٣]». يقول الزركشي: «هي كلمة آخر الآية، كقافية الشعر وقرينة السجع[٤]». لكن العلماء رفضوا تسمية الفاصلة بالقافية لأنّ الله لما نفى تسمية القرآن بالشعر سلب القافية عنه أيضاً؛ بقوله: ﴿وما هو بِقَولِ شَاعرٍ قَليلاً ما تُؤْمنُون﴾[الحاقة:٤١]. والعلة الثانية التي ذكرها آنفاً ما ذهب إليه الرّماني بأنّ فواصل القرآن كلّها من البليغ وألفاظه تابعة لمعانيه، بخلاف السجع الذي تكون فيه المعاني تابعة للألفاظ.

على هذا الأساس، يجب أن نعترف بتفوّق الفاصلة القرآنية على السجع في النثر والقافية في الشعر؛ لأنّنا نرى جمالية المعنى والجرس في سياق الآيات شكّلا بصورة دقيقة لا نلاحظها في غيرها استناداً بما يقول تمّام حسّان: «تأتي الفاصلة في نهاية الآية لتحقق النص جانباً جمالياً لا يخطئه الذوق السليم؛ لأنّه مهما يكن من شئ نحس أنّها تضفي على النص قيمة صوتية منتظمة ينقسم سياق النص بها إلى وحدات أدائية تعد معالم للوقف والابتداء وتتضافر مع الإيقاع فينشأ من تظافرهما أثر جمالي لا يبعد كثيراً عمّا نحسّه من وزن الشعر وقافيته ولكن هذا الأثر يمتاز عن ذلك بالحرية من كلّ قيم مما تفرضه الصنعة على الوزن والقافية»[٥].

لم تستعمل الفاصلة في السياق القرآنيّ لغواً أو عبثاً أو لتكميل الأسجاع فحسب، بل في جميع الأحيان تُستخدم لأداء المعنى الذي يحتاج إليه السياق وتستريح به نفس السامع. يؤكّد القدماء والمحدثون على التناسق والمناسبة بين الفاصلة القرآنية والسياق الذي تطلبه الدلالة كما في قول الرمّاني: «فواصل القرآن

---

١. لسان العرب، **لسان العرب**،١٤١٤هـ،١٠:٢٧٣.

٢. الأزهري، **تهذيب اللغة**،٢٠٠١م،١٢:١٣٦.

٣ . الرماني، **النكت في اعجاز القرآن**،١٩٧٦م،٣:٩٧.

٤ . الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**،١٣٧٦هـ،١:٥٣.

٥ . تمّام حسّان، **البيان في روائع القرآن**،٢٠٠٢م،١:١٩٥.

كلُّها بلاغة وحكمة[١]» وأشارت بنت الشاطئ إلى ذلك أيضاً: «ما من فاصلة قرآنية إلايقتضي لفظها في سياقه دلالة معنوية لا يؤديها لفظ سواه، قد نتدبره فنهتدي إلى سره البياني، وقد يغيب عنّا فنقر بالقصور عن إدراكه[٢]».

المبحث الثاني: الجانب التطبيقي

يعتبر العدول الصوتيّ من التقنيات الجمالية في النظم القرآنيّ الذي اتّسم بسهولة كلماته وتلائمها مع بعض لاسيّما في الفاصلة القرآنية. هذا التلاؤم الصوتيّ يجذب نفوس المستمعين ويبعد عنهم الملل والرتابة. غير أنّ هذا الانزياح في الفاصلة القرآنية يدلُّ على لطائف إعجاز القرآن الكريم، خاصةً إذا جاءت لتحقيق أغراض معنوية. لهذا نتناول في هذا المبحث أسباب العدول الصوتيّ مركّزين على كلمة[ضيزى] متناولين ثلاثة مباحث؛ يتناول المبحث الأول مراعاة القيمة الدلالية، والثاني مراعاة القيمة الإيقاعيّة، فيما يبحث الثالث مراعاة القيمة التداولية.

المبحث الأول: البعد المعنوي

إنَّ القرآن الكريم دقيق في انتقاء كلماته، يضع كلّ مفردة في مكانها اللائق بها، فضلاً عن اختلافات دقيقة نراها بين هذه المفردات متناسبة مع المعنى المقصود؛ لأنّ المتكلم عندما يعدل عن كلمة ويطلب مفردة أخرى، يقصد بذلك العدول الفائدة التي اقتضاها نظم الكلام. فقد ذكر ابن الأثير أنّ «العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلاّ لنوع خصوصية اقتضت ذلك»[٣]، حيث إنّه في هذا العدول راعى الجوانب المتنوعة بحسب أغراض الكلام كالجانب البياني فقط، أو الجانب الإيقاعيّ أو المعنوي. ولكن أول فائدة يقصدها المتكلم في كلامه هي فائدة المعنى، بدليل أنَّ العدول جائز مادام المعنى بعيداً عن الاختلال والاضطراب.

---

١ . مليكه حفّان، **بلاغة الخطاب القرآني عند الرمّاني**، د.ت،١:١٦.

٢. بنت الشاطي، **الإعجاز البياني للقرآن**،١٤١٩هـ،١:٢٧٨.

٣ . ابن الأثير، **المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر**،١٩٩٥م،٢:١٢.

مفردة (ضيزى) من أغرب المفردات في اللغة العربية، ولا نرى استعمالاً لها إلّا أنها وردت مرّةً واحدةً في قوله تعالى: ﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الأُنْثَى، تِلْكَ إِذاً قِسْمَةٌ ضِيْزَى﴾. يقول الرافعي: «في القرآن ألفاظ اصطلح العلماء على تسميتها بالغرائب؛ وليس المراد بغرابتها أنها مُنكرة أو نافِرة أو شاذة، فإنَّ القرآن منزَّه عن هذا جميعه، وإنّما اللفظة الغريبة ههنا هي التي تكون حسنة مستغربَة في التأويل؛ بحيث لا يتساوى في العلم بها أهلها وسائر الناس[١]». فـ(ضيز) في الحكم، أي: جار، وضازه حقه: يضيزه ضيزاً نقصه وبخسه ومنعه، وضِيزت فلان أضزه وضيزاً: جرتُ عليه، وقسمة ضيزى، أي:جائرة[٢]. إنَّ هذه الفاصلة كسائر الفواصل في القرآن ما جاءت مصادفةً، بل جاءت لتتمّ المعنى الذي يطلبه السياق، نلحظ من سياق هذا الكلام أنَّ المشركين قد زعموا أنّ لله البنات وأنَّ لهم البنين والغريب في ذلك أنّهم قد جعلوا لأنفسهم ما يرضونه وجعلوا لله ما لا يرضونه لأنفسهم. وقد ذهب بعض المفسرين إلى أن علة انتقاء النظم القرآنيّ لهذا اللفظ في هذه الآية هي رعاية الفاصلة حفظاً لموسيقى الكلام؛ منهم ابن الأثير الذي أشار إلى ذلك بقوله: «إذا جئنا بلفظة في المعنى هذه لفظة قلنا: (قسمة جائرة أو ظالمة) ولاشك أنَّ جائرة أو ظالمة أحسن من ضيزى، إلّا أنّنا إذا نظمنا الكلام فقلنا (أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ ٱلأُنْثَى تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ جائرة) لم يكن النظم كالنظم الأول وصار الكلام كالشئ المعوز الذي يحتاج إلى تمام وهذا لا يخفي على من له ذوق ومعرفة لنظم الكلام[٣]. قد علّل ابن الأثير سبب اختيار القرآن الكريم لهذه المفردة مراعاة فواصل الآيات؛ لأنّ فواصل الآيات تنتهى بالألف المقصورة، فالفواصل قبلها العزّى، الأخرى، الأنثى... والفواصل بعدها: الهدى، تمنّى والأولى، ولو جاءت الآية بالكلمة الأخرى (ظالمة) لاختلّ الإيقاع، ومما يتّضح أنّ تعليل ابن الأثير مركّز على الانسجام الصوتيّ لهذه الكلمة ولا ريب أنّ للجانب الشكلي دوراً كبيراً في التّأثير على المتلقي ولفت انتباهه. كذلك نجد السيوطي عندما يصل إلى هذه الفاصلة قائلاً عنها إيثار أغرب اللفظتين ﴿قسمةً ضيزى﴾ ولم يقل جائرةً؛ لمراعاة فواصل كل سورة[٤]. أمّا الزمخشري الذي يُعدّ من كبار البلاغيين

---

١ . الرافعي، **إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة**،١٩٧٣م ،٩:٢٣٠.

٢ . ابن منظور، **لسان العرب**،١٤١٤هـ،٥:٣٦٧.

٣. ابن الأثير، **المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر**،١٩٩٠م،١:١٦١.

٤. السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**،١٣١٨هـ،٢:٩٨.

فيذهب إلى تلاؤم اللفظ والمعنى معاً في فهم الفاصلة القرآنية وفي بعض الأحيان نرى أنّه يترجّح جانب المعنى على لطائفها اللغوية حتى نقل الزركشي كلامه قائلاً: «لا تحسن المحافظة على الفواصل لمجردها إلا مع بقاء المعاني على سدادها، على النهج الذي يقتضيه حسن النظم والتئامه، كما لا يحسن تَخيّر الألفاظ المونقة في السمع، السلسة على اللسان إلا مع مجيئها منقادة للمعاني الصحيحة المنظمة، أما أن تهمل المعاني ويهتم بتحسين اللفظ وحده غير منظور فيه إلى مؤداه على بال فليس من البلاغة في فتيل أو نقير»[١].

إذا تأمّلنا في سياق هذه الآية نلحظ أنّ الاستفهام في ﴿أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى﴾ جاء لتحقير وازدراء هذه الأصنام كما ذكر صاحب الكشاف: «لا يعني على أنّ كلمة «الأخرى» قد زادت لمجرد القافية أو الوزن وإنّما هي ضرورية في السياق لِنكتٍ معنوية خاصة، فمعناها: المتأخرة الوضيعة المقدار، جاءت في موطن الذّم لهذه الآلهة المعبودة من دون الله»[٢].ثمّ تكرر أسلوب الاستفهام مرة أخرى ﴿ألكم الذكر وله الأنثى﴾ استهجاناً به وسخريةً، إذ إنَّ من عادة بعض العرب الجاهليين إذا بشّر أحدهم بالأنثى أن يقتلها ثمّ يدفنها خوفاً من العار. فالأناث لديهم مظهر من مظاهر العيب والفقر والشؤم، وحينما تصل البنت عندهم إلى هذه المنزلة الحقيرة الخفيفة يجعلونها مع أصنامهم بناتاً لله والغريب في ذلك أنّهم اختصوا لأنفسهم ما هو أعلى وأفضل وهم الأولاد الذكور. السر البلاغي الذي اقتضى اختيار هذا الفاصلة دون سواها وإيثارها على الكلمات المرادفة لها أنّها لم ترد لتدلّ على معنى جائرة أو ناقصة أو ظالمة فقط، بل إنّ السياق الذي وردت فيه (ضيزى) فضلاً عن هذه المعاني، تحتوي عن المعاني الخسة والاستهجان والاستخفاف والسخرية والتعجب والتوبيخ المستفاد من الاستفهام الوارد في هاتين الآيتين وهذه دلالات بلاغية ظريفة لا نجدها إلا باختيار مفردة ضيزى. فجاءت لفظة ضيزى معبّرة عن كل هذه الدلالات، فقابل أغرب المعاني بأغرب الألفاظ. كما قال الرافعي: «كلمة ضيزى من أغرب ما جاء في الفاظ القرآن ومعناها ناقصة أو جائرة، ومع ذلك فإنَّ حسنها في نظم الكلام من أغرب الحسن وأعجبه. ولو أدرت اللغة عليها ما صلح لهذا الوضع غيرها، فجاءت الكلمة في معرض الإنكار على العرب؛ إذ

[١]. الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**،١٩٩٤م،١:٧٢.

[٢] . الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**،١٣١٩هـ،٣:١٤٩.

وردت في ذكر الأصنام وزعمهم في قسمة الأولاد، فإنّهم جعلوا الملائكة والأصنام بنات الله مع أولادهم البنات، فقال تعالى: ﴿ألكم الذكر وله الأنثى تلك إذًا قسمة ضيزى﴾ فكانت غرابة اللفظ أشدّ الأشياء ملاءمةً لغرابة هذه القسمة التي أنكرها. كانت الجملة كلّها كأنّها تصور في هيئة النطق بها الإنكار في الأولى والتهكم في الثانية، وكان هذا التصوير أبلغ ما في البلاغة وخاصةً في اللفظة الغريبة التي تمكّنت في موضعها من الفصل، ووضعت حالة المتهكم في إنكاره من إمالة اليد والرأس بهذا المدين فيها إلى الأسفل والأعلى، وجمعت إلى كل ذلك غرابة الإنكار بغرابتها اللفظية[١].

٢- مراعاة القيمة الإيقاعيّة

إنّ القرآن الكريم متزيّن بروعة الإيقاع، والإيقاع الذي اهتم به القرآن له تأثير بالغ في استمالة النفس لقبول المعاني والأهداف التي يقصدها، فتعدّ أداةً للتمكين والتأثير بغية إقناع المخاطب وتبكيته أحياناً. لهذا نرى النظم القرآنيّ فريداً في اختيار مفرداته ورصف أصواته وروعة نغماته. لا ريب أنَّ للإيقاع علاقة وثيقة بموضوع الجمال الصوتيّ، وهذا الجمال الصوتيّ يزداد سرعة انتقال المعنى إلى قلب المتلقي؛ لأنَّ أذن المتلقي تستلذه وترتاح إليه. قد تكونّت سورة النجم من اثنتين وستّين آيةً نقسّمها وفق طبيعة فواصلها إلى أربع فقرات:

الفقرة الأولى: يلاحظ فيها أنَّ السّلاسل الإيقاعيّة من الفاصلة الأولى إلى الفاصلة السادسة والخمسين انتهت بالألف المقصورة في قوله تعالى: ﴿وَالنَّجْمِ إِذ هَوَى* مَا ضَلَّ صَاحِبُكم وما غوى* وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الهَوَى* إِنْ هُوَ إِلا وَحْيٌ يُوحَى* عَلَّمَهُ شدِيدُ القوى* ذو مِرَّة فاسْتوى... . أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ ٱلأُنْثَى* تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضيزى﴾. يتمثّل التركيب المقطعي للمفردة «ضِيزَى» هكذا: (ص ح ح + ص ح ح).

تنتهي الفواصل بالتاء المدوّرة في السّلسلة الإيقاعيّة الثانية من الآيتين ٥٧-٥٨ بالمقطع (ص ح ح+ ص ح+ ص ح ص) في قوله تعالى: ﴿أزفتِ الأزفةُ* لَيسَ لَهَا مِن دُونِ ٱللَّهِ كَاشِفَةٌ﴾.

[١]. الرافعي، **إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة**، ١٩٧٣م، ٩: ٢٣٠.

الفقرة الثالثة: من الآية ٥٩ إلى الآية ٦١ تنتهي فواصلها بالنون المردوفة بالواو في قوله تعالى: ﴿أَفَمِن هذا الحديثِ تَعجَبونَ* تَضحَكُونَ وَلَا تَبكُونَ* وَأنتم سامِدونَ﴾ وبالتركيب المقطعي لسامدون (ص ح ح + ص ح + ص ح ح ص). واللوحة الأخيرة تمثلها فاصلة واحدة وهي: ﴿فَاسْجُدُوا لِلَّهِ وَاعْبُدُوا﴾ والتركيب المقطعي للفعل «اعْبُدُوا»: (ص ح ص + ص ح + ص ح ح ص).

إذا تأمّلنا في سورة النجم نرى تنوع الفاصلة من فقرتها الأولى إلى نهايتها، يلاحظ في السّلسلة الإيقاعيّة الأولى من هذه السورة تُختار لفظة في فواصلها ويُعدل عن ترادفها مراعاةً للتنغيم والدقة الإيقاعيّة إلى جانب المعنى المقصود الذي تؤديه في السياق لأنَّ الفاصلة القرآنية لم تأتِ من أجل الإيقاع الصوتيّ فحسب، لأنّها مغايرة لبلاغته وإعجازه، بل تعد من سمات إعجاز القرآن؛ أنَّ الفاصلة تابعة للمعنى ومتأخرة عنه. في هذه الفقرة نرى العدول عن وزن «فُعلَى» إلى «فِعلَى» في قوله تعالى: ﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنْثَى* تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى﴾ [النجم:٢٢]. تكوّنت لفظتا الأُنثى وضيزى من مقطعين مختلفين على الوجه الآتي:

البنية الإيقاعيّة لـ «الأُنثى» دون ال، هي: ص ح ص (مقطع طويل مغلق) + ص ح ح (مقطع طويل مفتوح).

البنية الإيقاعيّة لـ «ضيزى» هي: ص ح ح+ ص ح ح (مقطع طويل مفتوح).

بناءً على ذلك فإنَّ الفاصلة«ضِيزَى» تحقق النهاية (ص ح ح + ص ح ح) التي عليها اثنتان وعشرون آية وكانت هي الانتهاء بصوت الألف المقصورة؛ فهي تنسجم مع باقي الفواصل. وهذا العدول الصوتيّ بتغيير الحركة من ضَمٍّ الضاد إلى كسرها حقّق الانسجام في الإيقاع بين فواصل السورة لأنَّ تركيبه المقطعي (ص ح ص+ ص ح ح) هو الذي عليه أغلب فواصل السورة، وما جاءت هذه النهاية إلا أن يرتبط الإيقاع بالمعنى بتتابع المدين: أحدهما مدّ ثقيل (ضِي) والآخر مدّ خفيف (زَى).

ضيزى وزنها فُعلَى فكُسرت الضاد للياء وليس في النعوت فِعلَى[١]. من هذا المنطلق يستنتج أنّ هذه الكلمة نادرة الاستعمال في لفظها كما هي غريبة في صيغتها. يقول عبدالعظيم المطعني: «وقسمة الإناث للهِ

[١]. الطوسي، **التبيان في تفسير القران**،١٤٠٩هـ،٩:٤٢٨.

سبحانه والذكور للكافرين قسمة غريبة فدلَّ عليها بأغرب لفظة عرفتها لغة العرب»[١]. ومن جهة الموسيقى وأيضاً حرف الروي، جاءت الفاصلة في الفقرة الأولى من سورة النجم على صوت واحد؛ وهو الألف المقصورة في كل آيات هذه الفقرة نحو: هوى/ غوى/ الأخرى/ الأنثى/ ضيزى/ الدنيا/ أبقى/ أحيا/ أوفى /اقنى/ مأوى/ يسعى/ أكدى/ شيئا/ يرضى/ الأولى..... . وقد خرجت هذه الكلمة بلفظها الغريب عن وزن«فُعلَى» إلى«فِعلَى» كما نرى عادة التعبير القرآنيّ بأن تُستبدل لفظة محل أخرى رغم تقاربهما في المعنى في كثير من الآيات. خروج هذه الفاصلة عن الوزن رغم التنوع الصوتيّ الذي نراه في حروفه لا يحدث رتابةً في الأداء، بل جاءت الكلمةُ (ضِيزَى) متوافقةً مع الفاصلة في السورة. ورغم هذا التغاير في وزن الفاصلة، جاءت على روي واحد وهو الألف، إذ هو نوع من التنويع الموسيقى المشوق لسماع الكلام؛ لأنّ الكلام إذا كان جارياً على جرس وإيقاع واحد لم يسلم من التكلف وإثارة الملل في النفس السامع كما قال صاحب الكشاف:«الكلام إذا نقل من أسلوب إلى آخر كان أحسن تطريةً لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد»[٢].

إنَّ المعنى في قوله تعالى﴿تِلْكَ إِذاً قِسْمَةٌ ضِيْزَى﴾ هو جائرة أو ظالمة، إنّما جاء التعبير القرآنيّ عن هذه الدلالة بلفظة(ضيزى) من دون غيره من الألفاظ لما في هذا اللفظ من القوة في التعبير عن المعنى المقصود، وقد اكتسب هذا اللفظ قدرته التعبيرية من الأصوات التي اشتملتْ على صوتي(الضاد) بما فيه من تفخيم وإطباق، لأنّ الضاد حرف مجهور مستعل مطبق مصمت وهي رخوة يشبه صَدَى صوتها صوت الظاء ولكن صدى صوت الضاد أغلظ وأفخم وصوت(الزاي) بما فيه من صفير وجهر ومعلوم أنَّ هذا الصوت من الأصوات الصفيرية المجهورة التي يصاحبها حدوث صفير يخرج من الأوتار الصوتيّة عند النطق بها[٣]. فضيزى مكوّنةٌ من المقطع الصوتيّ الطويل المفتوح الذي تكون من صامتين بينهما مصوت قصير(ض –ِ ي) + (ز –ى). فإذا نظرنا إلى أصوات حروفها نلحظ جرسين متقابلين لهذه المفردة: أحدهما مدّ ثقيل الذي في حرف الياء بعد الضاد، نحو الأسفل (ضِي) والآخر مدّ خفيف إلى الأعلى(زَى) وكأنّهما يصوّران

١. المطعني، **خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية**، ١٤١٣هـ،٢:٤٤٨.

٢ . الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ٢٠٠٠م،١:١٢.

٣ . حسن جبل، **المختصر فى اصوات اللغة العربية**، ٢٠٠٦م،١١٣.

ميزاناً اختلت كفتاه تصوّراً بهبوط إحدى الكفتين نحو الأسفل مع ثقلها، وارتفاع الكفة الأخرى نحو الأعلى مع خفَّتها، وكأنَّ هذين المدّين وهاتين الكفتين غير متوازنتين يمثلان صورة مرئية للجور والظلم. في هذا الانتقال السريع من الأسفل إلى الأعلى إشارة إلى الموسيقى المتماوجة وعدم الاتزان اللذين يتفقان مع حالة الجور الشديد في تلك القسمة. فضلاً عن الإيحاء المستمد من أصوات هذه الكلمة فالضاد بتفخيمها وانفجارها وجهرها وشدّتها توحي بأنَّ الجور في هذه القسمة قد بلغ من المدى مما لا مزيد عليه والزاي ذات الجرس الصارخ والنغم الصارم والصدى البين إعلان صريح عن حقيقة هذه القسمة.

ثالثاً: البعد التداولي

إنّ للمخاطب وأحواله نصيباً عظيماً في إنشاء الكلام والعبارات، لإنّ المتكلّم يختار الكلمات والألفاظ اللائقة في سياق محدّد بغية التأثير على المتلقّي، فيضطر، في صياغة خطابه، إلى اختيار المفردات المناسبة حتّى يتأثر السامع بخطابه من جهة ويحقّق أغراضه من جهة أخرى، ولهذا يلحظ في الخطابِ مراعاة حال المخاطبين وصفاتهم أكثر وضوحاً وتبلوراً، خاصةً في الخطاب القرآنيّ. وقد اهتمَّ القرآن بقضية المقام ومطابقة الكلام لمقتضى الحال اهتماماً وافراً، حيث نرى البلاغة العربية قائمة إلى حد كبير على العبارة الشهيرة«لكلِّ مقامٍ مقال». هذا يعني أنَّ المتكلم والسامع كليهما متشاركان في إنتاج عملية الخطاب. الخطاب المستعمل في هذه السياقات﴿أَفَرَأيتم اللَّات وَالعزَّى وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الأخرَى* أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الأُنْثَى* تِلْكَ إِذَاً قِسْمَةٌ ضِيْزَى﴾ يجري بين صاحب الخطاب أي الله سبحانه وتعالى وبين المخاطبين يعني المشركين الذين يعبدون الأوثان الثلاثة وهي اللات والعزى ومناة، من دون الله ويدّعون بأنَّ هذه الأصنام بنات الله مع أنّهم كانوا يقتلون بناتهم بغير ذنبٍ وهم يرفعون شأن الذكور ويخفضون مقام الإناث. وبهذه العقيدة الباطلة يشير إليهم سبحانه وتعالى في أسلوب الاستفهام الإنكاري لإثبات حقيقة زعمهم الفاسد، فقيل لهم توبيخاً:﴿أَفَرَأيتم اللَّات وَالعزَّى وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الأخرَى﴾. جاء هذا الاستفهام لتحقير منزلة هذه الأوثان التي ذكرها الله يعني أخبروني عن شأن هذه الأصنام وما قيمتها ومكانتها.ثمَّ جاءت الآية ﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ ٱلأُنْثَى﴾ التي تشتمل على الاستفهام الإنكاري والآية﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضيزى﴾ نهايتها أي لفظة (ضيزى) مشتملة على معنى التهكم ومعنى الاستفهام في الآية الأولى متناسباً مع معنى التهكم في الآية الثانية﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضيزى﴾. هذه المفردة الغريبة(ضيزى) أجدر ما جاء في هذا

السياق دلالةً على التهكم لأنّها وصفت حالة المتهكم في إنكاره من إمالة الرأس واليد بهذين المدين منها الى الأسفل والأعلى.

قال ابن الخطيب في دلالة الاستفهام: «معناه كيف جعلتم لله البنات وقد اعترفتم في أنفسكم أنَّ البنات ناقصات والبنون كاملون والله كامل العظمة، فكيف نسبتم إليه الناقص وهو في غاية الذلة والحقارة، حيث عبدتم الجماد من الحجارة والشجر ثم نسبتم إليكم الكامل، فهذه قسمة جائرة على زعمكم وعادتكم لأنّه كان ينبغي أن تجعلوا الأعظم للعظيم والأنقص للحقير، فخالفتم العقل والعادة والنقل[١]». يأتي هذا الاستفهام التوبيخي جواباً عن الاستفهام السابق أَفرأَيتم اللَّاتَ وَالْعزَّى ولا نرى شيئاً لإثبات التوبيخ والتبكيت أحسن من جواب الاستفهام بالاستفهام، وتقديم المجرورين في«ألكم الذكر وله الأنثى» للاهتمام بالاختصاص الذي أفادته اللام اهتماماً في مقام التهكم والتسفية على أنَّ في تقديم «وله الأنثى» إفادة الاختصاص أي دون الذكر وجملة«تلك إذا ....» تعليل للانكار والتهكم المفاد من الاستفهام في««ألكم الذكر وله الأنثى» أي قد جرتم في القسمة وما عدلتم وانتم أحقّ بالإنكار[٢].

عند تأمّل الفكرة التي كانت وراء اختيار مفردة ضيزى والعدول عن مفردات أخرى كجائرة أو ظالمة يتّضح لنا ذلك البعد التداولي الذي جرى بين صاحب الخطاب سبحانه وتعالى وبين المتلقي في بيان الدلالات والأغراض التي تكون وراء هذا العدول عن طريق تلك المفردة التي أرادها الله لتوبيخ المشركين وتبكيتهم ثمَّ إقناع المخاطب. عدول الاستفهام من معناه الأصلي الذي هو السؤال إلى استفهام غير حقيقي أي الاستفهام الإنكاري يدلُّ على قيمة تداولية وهي دلالة الآية على معنى التوبيخ والتقريع والتعجب. ويجدر بنا أن نشير في هذا المقطع إلى سياق الآية، ذلك أنّ القوم الكافرين كانوا يفضلون الذكور ويكرهون الإناث وقد خصّوا الله بالإناث دون الذكور، فواجههم تعالى بقبيح قسمتهم البعيدة الجائرة استنكاراً عليهم[٣]. قد أشار إليها تعالى بالبعد استهانةً واستنكاراً بقوله (تلك) فإنكارها بذلك يدلّ على إجحافها وعدم مساواة العدل فيها، كما يدلّ اسم الإشارة البعيدة(تلك) على بُعد أغراضهم التي

---

[١]. ابن العاشور، **تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد**،١٩٨٤م،٢٩:١٠٦.

[٢]. **المصدر نفسه**.

[٣]. الرازي، **مفاتيح الغيب من القرآن الكريم**،٢٠٠٠م،٢٨:٢٣١.

يريدون أن يصلوا إليها. ومن هذا المنطلق تكون الرؤية البلاغية لأسلوب الاستفهام رؤية تداولية مبنيّة على مراعاة أحوال المتكلم والمخاطب.

النتائج

إنَّ للفاصلة (ضيزى) في ختام هذه الآية﴿تِلْكَ إِذَاً قِسْمَةٌ ضِيْزَى﴾ وظيفةً دلاليةً وأيضاً إيقاعيّة فنية بحيث لو أُسقطت ضيزى أو بدّلت إلى كلمة أخرى لاختلَّ معنى الآية واضطرب فهم المتلقّي لها. فضيزى جاءت مناسبة لمعنى الآية لأنّها من مصاديق القسمة الجائرة كما أنّها وردت لتحكيم المعنى وتقويته في نهاية السياق من خلال إيقاعها الخاص. فتكون علاقة الفاصلة (ضيزى) بما قبلها في التمكين، حيث نرى المناسبة في المعنى بين نهاية هذه الآية وأوّلها، وفائدتها ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي بوصف حالة المتهكم في إنكاره.

وصلت الدراسة أيضاً إلى أنَّ غرابة هذه المفردة القرآنيّة في الفاصلة لاسيّما في ارتفاع أصواتها وانخفاضها وطريقة نطقها؛ قد ولدت دلالات جديدة متلائمة مع السياق، لا تؤدّيها غيرها؛ منها: دلالة الجور والظلم من لفظها ودلالة التعجب والسخرية من سياقها ورسم دلالة النفور والاشمئزاز من كلام الكفّار وعقولهم الفاسدة التي سوّغت لهم أن يكون الإناث لله تعالى على وجه الناطق بالكلمة، في حين لايرضون بالإناث لأنفسهم فيتخلصون منهن بالقتل والوأد.

يستنتج أنَّ المعاني القويّة قد اقترنت بالصّفات القويّة كالجهر والشدّة والاستعلاء والتّفخيم، وأنَّ المعاني الضعيفة قد اقترنت بالصّفات الضّعيفة كالهمس والرّخاوة والتّرقيق.كما أسهم صوت الضاد في(ضيزى) بصفاتها ومخرجها في تعزيز معنى الجور الشديد في تلك القسمة والتأكيد على عدم المساواة والعدل فيها، وهو صوتٌ ذو صفة قوة لأنَّه مجهور ومستعلٍ ومفخَّم. إضافةً إلى هذا فقد شاهدنا أنَّ تنوع التّشكيلات الصوتيّة في المقطع الأوّل من سورة النجم بإيقاعاته وأجراسه لتنوع أصواته ودلالاته أثّر في نفس المتلقي ومشاعره تأثيراً كبيراً؛ لأنّ جمالية الإيقاع والموسيقى في القرآن ارتبطت بمفاهيمه ارتباطاً جعلها من أهم الأدوات ذات التأثير المباشر في نفس السامع ووجدانه.

يلحظ في هذا السياق بأنّ المتكلم قد وازن بين المعنى والمخاطب والحال وراعى هذه العناصر بمقدار ومراعاة المعنى يكون بانتقائه للألفاظ المناسبة للمعنى الذي يريد إيصاله، من هذا يتبيّن لنا أنّ هذه اللفظة

(ضيزى) عندما جاءت مفردة خارج النظم كانت غريبة وقبيحة في الوقت نفسه، لكن بلاغتها وحسن اختيارها جاءت متزامنةً لتحقيق المعنى والإيقاع معاً، حيث جعل السامع في حالة من الدهشة وجذب مشاعره.

تتبين الأهمية الإيقاعيّة للّفظة(ضيزى) بتركيبها المقطعي وتركيب بديليها(جائرة وظالمة) ثم مقارنتهما بالنسق العام لفواصل السورة مقطعاً وتقفيةً:

التركيب المقطعي للفظ «ضِيزَى»: ص ح ح + ص ح ح

التركيب المقطعي للبديل «جائرة»: ص ح ح + ص ح + ص ح ص

نلاحظ أنَّ كلاً من البديلين«جائرة وظالمة» لا يحققان شرطي الانتهاء بالمقطع (ص ح ح) ورويّه وهو الألف المقصورة، أمّا الكلمة«ضيزى» فإنّ نهايتها (ص ح ح) تختلف عن «جائرة» في المقطع االثاني (ص ح ح) ولكنها متماثلة مع «أنثى» وأيضاً باقى الفواصل في النهاية المقطعية وفي الفتحة الطويلة وكذلك في روي الراء، والانسجام فيه واضح في المراوحة بين الحركة والسكون وبذلك تكون «ضيزى» الأنسب إيقاعاً ودلالةً من«جائرة وظالمة».

قائمة المصادر والمراجع

١. **القرآن الكريم**

٢. الأزهري، محمد بن أحمد، **تهذيب اللغة**، ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي،٢٠٠١م.

٣. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين، **المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط٢، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٥م .

٤. ابن جني، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، ج١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٣هـ.

٥. ابن عاشور، الطاهر بن محمد، **تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد**، تونس: دار التونسية للنشر،١٩٨٤م.

٦. ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، **لسان العرب**، ط٣، بيروت: دار صادر١٩٩٧م.

٧. بكري الشيخ أمين، **التعبير الفني في القرآن**. ط ٣، بيروت: دار الشروق، ١٣٩٩هـ.

٨. بنت الشاطئ، عائشة عبدالرحمن، **الإعجاز البياني للقرآن**، ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٤١٩هـ.

٩. تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، د.ط، المغرب: دار البيضاء،١٩٧٣م.

١٠. ـــــــ، **البيان في روائع القرآن**، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٣م.

١١. ـــــــ، **الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**، (د.ط)، القاهرة: عالم الكتب، ١٤٢٠هـ.

١٢. جبل، محمد حسن حسن، **المختصر في اصوات اللغة العربية**، ط٤، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٦م.

١٣. الحنبلي، ابن عادل الدمشقي، **اللباب في علوم الكتاب**، ط١، بيروت: دارالكتب، ١٤١٩هـ.

١٤. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، الطبعة الثانية، مصر: مكتبة الخانجي، ١٩٦٠م.

١٥.الخطابي، أبو سليمان، **بيان إعجاز القرآن**، ط٢، القاهره: دارالمعارف، ١٩٥٦م.

١٦. الرماني، ابو الحسن علي بن عيسى، **النكت في اعجاز القرآن**، ط٣، مصر: دار المعارف، ١٩٧٦م.

١٧. الرّافعي، مصطفى صادق، **إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة**، ط٩، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٢٥هـ.

١٨. الرازي، محمد بن عمر، **مفاتيح الغيب من القرآن الكريم**، ط٣، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٠م.

١٩. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، **البرهان في علوم القرآن**، ط١، بيروت: دار المعرفة، ١٣٧٦هـ.

٢٠. الزمخشري، محمود بن عمر، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ط٢، القاهرة: المطبعة الاميرية، ١٣١٩هـ.

٢١. السيوطي، جلال الدين، **الإتقان في علوم القرآن**، ط٢، القاهرة: المطبعة الاميرية، ١٣١٨هـ.

٢٢. الطوسي، أبو جعفر محمد بن حسن، **التبيان في تفسير القران**، بيروت: احياء التراث العربي، ١٤٠٩هـ.

٢٣. الفراهيدي، خليل بن أحمد، **معجم العين**، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م.

٢٤. المطعني، عبد العظيم إبراهيم محمد، **خصائص التعبير القرآنيّ وسماته البلاغية**، ط١، القاهرة: مكتبة وهبة، ١٤١٣هـ.

٢٥. مليكه، حفان، **بلاغة الخطاب القرآنيّ عند الرمّاني**، ط١، المغرب: المكتبة الشاملة، د.ت.

٢٦. ميسة، محمد الصغير، **جماليات الإيقاع الصوتيّ في القرآن الكريم**؛ بسكرة: جامعة محمد خيضر، ١٤٣٣هـ.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

تعليم اللهجة العراقيّة في إيران للسياحة الطبيّة (اقتراح منهج مبنيّ على الواجبات)

سيدإسماعيل قاسمي موسوي*

مقالة المراجعة

صص ١٨٨- ١٦٧

DOI: 10.22075/lasem.2024.31496.1390

الملخّص:

تُعدّ السياحة من المجالات المهمة عند المنظمات المحلّية والدولية كمجال للازدهار والتنمية؛ ومن أهم المجالات فى السياحة هي السياحة الطبيّة والصحيّة التي تستقطب للبلدان المضيفة عملة أجنبية كثيرة ولذلك تعطيها الحكومات والقطاع الخاص أهمية قصوى. والجامعات من أهمّ المؤسسات التي تزوّد السياحة بالطواقم المتخصصة، كما أنّه من شأن هذا المجال أن يساعد في توفير فرص العمل لخريجي الجامعات بالمقابل؛ وبالتالي فإنّ قسم اللغة العربيّة وآدابها، وخاصة فرع ترجمة اللغة العربيّة، بإمكانه أن يؤثر في هذا المجال بناء على الدور المهمّ الذي يؤدّيه السيّاح العراقيّون في السياحة الطبيّة في إيران؛ عليه فإنّ المقال الحالي يسعى بمنهج وصفي-تحليلي إلى دراسة الإمكانات، وقضايا تعليم اللغة، وخاصة تعليم اللهجة العراقيّة والمشاكل الموجودة، ووصل إلى نتائج، من أهمّها: ضرورة إعادة النظر في البرامج الدراسية لتعليم العربيّة بأخذ اللهجة العراقيّة وأهميتها بعين الاعتبار؛ وضرورة تأليف المصادر، وخاصة مصادر تعليم هذه اللهجة... كما اقترح نموذج ويليس ذا المستويات الثلاثة: ما قبل الواجبات والتي تشمل التعرف إلى مواضيع ذات صلة بالسياحة الطبيّة يتحدث المعلّم حولها، مرحلة الواجبات التي تشمل قيام المتعلّم بواجبات تواصلية وفي قالب فريق، حول الموضوعات التي تعرف إليها وما بعد الواجبات التي تشمل التحدث حول الموضوع و قيام المعلّم بدور الإشراف في المحاضرة والقيام بنشاطات نظراً لفعاليته في تعليم اللغة.

كلمات مفتاحيّة: تعليم اللغة العربيّة، تعليم اللهجة العراقيّة، السياحة الصحيّة، السياحة الطبيّة.

* – أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة لرستان، خرم‌آباد، إيران. الإيميل: ghasemi.es@lu.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠٥/٢٢هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٨/١٣م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/١٠/٢٢ هـ.ش= ٢٠٢٤/٠١/١٢م.

المقدمة

إنَّ تعليم اللغات الأجنبية من المجالات المثيرة للتحدي سواء في العلوم اللغوية التقليدية أم في علم اللغة الحديث وقد طرحت مباحث، وآراء ونظريات كثيرة في هذا المجال وأراد كلٌ منهم أن يعلّم متعلّمي اللغة بمنهجه الخاصّ طريقة استعمال اللغة الأجنبية. فتعليم اللغة العربيّة في إيران رغم قدمه يواجه تحديات مهمة ولأسباب مختلفة تُعتبر إعادة النظر في تعليمها وتفاصيل برامجها الدراسية بمختلف المستويات، وخاصة بالجامعات ضرورة ملحة؛ ومن المجالات المهمة التي جرت نقاشات كثيرة حولها هي كيفية تعليم الطلاب مهارات تساعدهم في سوق العمل وفي الحصول على وظائف.

إنّ السياحة، وخاصة السياحة الطبيّة تُعتبر من أهمّ فروع السياحة ومن شأنها أن تقدم مساعدات مهمة لاقتصاد البلدان المستثمرة فيها؛ فالحكومات، والمنظمات، والجامعات وغيرها يجب أن تعطيها أهمية قصوى. ومن الإمكانات الفكرية الضرورية لاستقطاب السياح، يمكن أن نشير إلى توفّر المترجمين الشفويين أو مرشدين سياحيّين يتمتعون بمهارات لغوية للترجمة الشفوية في الظروف السياحيّة. فإنّ الجامعات تُعدّ من أهمّ المراكز المسؤولة عن تربية طواقم بهذه الشروط؛ وفي إيران على وجه الخصوص، ونظراً لدور السياح العرب الكبير، خاصة العراقيّين، يمكن لأقسام اللغة العربيّة وآدابها أن تقوم بدور فعال ومهم في هذا المجال بتربية خريجين أخصائيين بمهارات لغوية كافية وأن تساعد في توظيف خريجيها كذلك.

وتؤكّد المنظمات العالمية والإقليمية على أهمية السياحة ودورها الكبير في اقتصاد البلدان؛ فمثلاً تشير منظمة التعاون الإسلاميّ في دراسة إلى أهمية دور السياحة في اقتصاد البلدان الإسلاميّة قائلة: «قد أظهرت نتائج هذه الدراسة التي أجريت بين ٢٠١٣-٢٠١٨، أنّ الإيرادات السياحيّة في البلدان الأعضاء قد تصاعدت من ١٥٧/١ دولار أمريكيّ في سنة ٢٠١٣، إلى ١٨١/٩ دولار في ٢٠١٨؛ وهذا رغم تراجع جزئي في إجمالي إيرادات هذه البلدان من السياحة عالمياً والتي تراجعت من ١٢/٧% في ٢٠١٣ إلى ١٢/٤% في ٢٠١٨. وقد وصلت نسبة السياح المسلمين من إجمالي السياح الذين زاروا هذه البلدان من ٣٤/٤% في ٢٠١٣ إلى ٣٧/٦% في ٢٠١٨»[١]؛ حسب هذه

[١]. مركز الأبحاث الإحصائية والاقتصادية والاجتماعية والتدريب للدول الإسلامية في منظمة التعاون الإسلامي، السياحة الدولية في بلدان منظمة التعاون الإسلاميّ: آفاق وتحديات، ص iii.

الإحصائية، فإنّ السياح المسلمين يشكلون نسبة كبيرة من السياح في إجمالي جميع دول منظمة التعاون الإسلاميّ و لكنّ نسبة السياح المسلمين، وخاصة من الدول المتاخمة مثل العراق، لها أهمية مضاعفة في إيران. فقد أعلن رئيس دائرة السياحة الطبيّة لوزارة الصحة[١] في مقابلة معه أنّه رغم تراجع دخول السياح الأجانب في البلاد بسبب كورونا سنة ٢٠٢٠ فإنّه قد عبر حوالي مليون سائح صحي وطبي الحدود الإيرانيّة. و«حسب تقرير المراسل الاجتماعي لوكالة تسنيم للأنباء... قد أشار رئيس دائرة السياحة الطبيّة في وزارة الصحة إلى أنّ الجمهورية الإسلاميّة الإيرانيّة تتمتع بظروف جيدة في السياحة الطبيّة في مستوى الطاقات الكامنة الموجودة ولكنها بحاجة إلى بذل جهود أكثر في المستوى الوظيفي... وبناءً على تقرير سنة ٢٠٢٠، فإنّ إيران قد فازت بالمرتبة الـ٤٦ بين ١١٠ بلداً في السياحة الطبيّة. وحول استقطاب السياحة الصحيّة للعملة الأجنبية للبلاد، قال: إنّه كل سائح عادي غير طبي ينفق ٨٤٠ دولاراً أمريكياً في البلد في المعدل ولكنّ السائح الطبيّ ينفق مبلغاً بين ٣٠٠٠ إلى ٥٠٠٠ دولار. فإذا دخل ٢٠٠ ألف سائح صحي في البلد فستكسب البلاد مليار دولار. وأضاف رئيس دائرة السياحة الطبيّة في وزارة الصحة أنّ أكثر من مليون سائح أجنبي يزور إيران سنوياً لكنّ نصفهم يدخلون البلد بواسطة السماسرة... ثمّ أن نسبة ٨٠% من التحويلات للسياح الأجانب ينتسبون إلى البلدان المجاورة، خاصة العراق وأفغانستان.» [٢] كما أن وكالة إيرنا بتاريخ "٢٧ آبان ١٣٩٨"[٣] نشرت خبراً حول ٥٠٠ إلى ٧٠٠ ألف سائح صحّي سنوياً وهكذا يمكننا أن نستنتج ازدياد رقم السيّاح الصحّيين في إيران وتضاعف أهميتها[٤]. فنظراً لاستقطاب كمية كبيرة من العملة الأجنبية في السياحة الطبيّة ونظراً لتأكيد هذا التقرير والتقارير المشابهة وإشاراتها إلى أهمية العراق

---

[١]. اداره گردشگری سلامت وزارت بهداشت.

[٢]. وكالة تسنيم للأنباء، ورود يك ميليون بيمار بين‌المللی به ايران/ كاهش ٧٠ درصدی گردشگری سلامت در پی شيوع كرونا ، ٢٦ فروردين ١٤٠١، موقع وكالة تسنيم للأنباء.

[٣]. ١٨/ نوفمبر/ ٢٠١٩.

[٤]. قارن ذلك مع الأعداد التي ذكرتها وكالة إيسنا حول سنة ١٤٠٠ (٢٠٢١-٢٠٢٢)؛ ١٦ فروردين ١٤٠١ (٥ أبريل ٢٠٢٢) موقع وكالة تسنيم مقابلة مع مدير السياحة الصحية في جامعة مشهد للعلوم الطبية؛ وفي هذا الخبر أشير إلى ايرادات بمقدار ٤٨ مليون دولار في مدينة مشهد الإيرانية من السياحة الصحية سنة ١٤٠٠ش (٢٠٢١-٢٠٢٢) وكذلك الموقع المتخصص للسياحة الصحية (بهار) حول السياحة الصحية في عام ١٣٩٩ (٢٠٢٠-٢٠٢١) في إيران.

في السياحة الصحيّة في إيران، فإنّه يبدو من الضروري إعادة النظر في تعليم اللغة العربيّة، لأهداف سياحيّة صحيّة وأخذ اللهجة العراقيّة بعين الاعتبار في هذا المجال. عليه فإن المقال الحالي يسعى بمنهج وصفي-تحليلي لإلقاء نظرة على تعليم اللغة العربيّة، واللهجة العراقيّة في الجامعات الإيرانيّة، وعلى البرامج الدراسية والمصادر الموجودة وكذلك يسعى لتقديم طريقة مقترحة لتعليم اللغة العربيّة. والجدير بالذكر أنّه استُخدم مصطلح"السياحة الطبيّة والصحيّة" في البحث الحالي ليشمل القطاع كلّه من الخدمات الطبيّة المتخصصة إلي الخدمات الطبيعية والاستعلاجية والوقائية التي سيأتي ذكرها.

وعلى هذا فإن المقالة الحالية تسعى وراء الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما هي ضرورة إعادة النظر في برامج اللغة العربيّة وتعليم اللهجة العراقيّة لأهداف سياحية صحيّة؟
- كيف يمكن تقديم طريقة فاعلة لتعليم اللهجة العراقيّة ؟

سابقة البحث

بما أنّ السياحة والتعليم لأهداف سياحيّة في الجامعات تُعتبر فكرة جديدة نسبياً، فإنّ هناك حاجّة ملحّة للقيام ببحوث متخصصة، خاصّة في مجال تعليم اللغات الأجنبية بهدف السياحة والسياحة الطبيّة خاصّة. رغم هذا فإنّ بحوثاً قيّمة قد أُجريت في مجال السياحة؛ من بينها ما يلي:

- بنأحمد وجعفر (٢٠١٨)، درسا في مقالهما «**واقع اللغة العربيّة لأغراض سياحيّة إسلاميّة أنموذجاً**»، ظروف اللغة العربيّة واستعمالها في ماليزيا، في أغراض مختلفة منها السياحة، والسياحة الطبيّة، وكذلك استعمال المواطنين الماليزيين للغة العربيّة في السياحة في بلدان عربيّة.

- ودرس دلكشايي وآخرون (٢٠١١م) في مقالهم «**وضعيت موجود گردشگری پزشکی: مطالعه موردی ایران**» (**الظروف الراهنة للسياحة الطبيّة: دراسة ظروف إيران أنموذجاً**)، الواقع الموجود للسياحة الطبيّة والصحيّة في إيران، ومشاكلها، وفرصها.

- كما عالج عامر وشوقي (٢٠١٤) في مقال «**دور الفنادق العلاجية في تنشيط حركة السياحة العلاجية في مصر والأردن دراسة حالة عن واحة سيوة-مصر**» الظروف الراهنة للسياحة الطبيّة في مصر والأردن وكانت حالة دراستهما فندقاً للمرضى في مصر وقد أشارا إلى دور عدد من فنادق المرضى في استقطاب السياح الصحّيين، وخاصة من دول الخليج الفارسي النفطية والبلدان الأخرى.

- وأكّد دانيال وآخرون (٢٠١٧) في مقالهم «Training for Medical Tourism in Iran» (**التعليم لأغراض سياحيّة طبيّة في إيران**) على أخذ السياحة الطبيّة بعين الاعتبار في تعليم الطاقم الصحّي في الجامعات الإيرانيّة.

- وعالج رحمان، ساركر وحسن (٢٠٢١) في مقالهما « Medical Tourism: The Islamic perspective» (**السياحة الطبيّة: النظرة الإسلاميّة**) السياحة من منظور إسلاميّ والسياحة الصحيّة بين المسلمين والإمكانات، والمسائل، والفرص الموجودة في البلدان الإسلاميّة إقليمياً وعالمياً.

- قام مركز الدراسات الإحصائية، والاقتصادية، والاجتماعية، والتعليمية للدول الإسلاميّة التابع لمنظمة التعاون الإسلاميّ (٢٠٢٠) في دراسته «**السياحة الدولية في بلدان منظمة التعاون الإسلاميّ: آفاق وتحديات**» بدراسة الإحصاءات والظروف الراهنة لأقسام السياحة في البلدان الأعضاء في منظمة التعاون كما أنّه قام بتقديم تقارير عن السياحة في الدول الأعضاء.

- ودرس عامري وضيغمي (١٣٨٦ ش/٢٠٠٧ م) في مقالهما «النمط الجنوبي فى اللهجة العراقيّة: تاريخ وتطور» اللهجة الجنوبية في اللهجة العراقيّة وعلاقتها باللهجات العربيّة اللهجة في محافظة خوزستان الإيرانيّة وميزات هذه اللهجات، لكنّهما لم يدرسا تعليم هذه اللّهجات.

- كما أنّ محسنيٰنجاد (١٣٩٧ ش/ ٢٠١٩) قد عالجت في مقالها «أسس ومعايير كتب تعليم اللغة العربيّة للناطقين بغيرها، سلسلة كتاب تعليم العربيّة نموذجاً» ظروف تعليم اللغة العربيّة في إيران واقترحت المعايير المناسبة لتأليف الكتب في هذا المجال.

لكنّه رغم هذه الدراسات القيمة حول اللغة العربيّة والأغراض السياحيّة وكذلك الدراسات حول السياحة الطبيّة في بلدان المنطقة خاصة في إيران، لم يُعثر على دراسة مستقلة حول اللهجة العراقيّة لأغراض سياحيّة في إيران؛ فأهمية دراسة كهذه تتأكد.

السياحة الطبيّة والعلاج بالطبيعة

لقد اقترح الدارسون تعاريف مختلفة للسياحة الطبيّة «لكنّ منظمة السياحة العالمية[1] قد قدّمت تعريفاً جامعاً تقريباً: «إنّ السياحة الطبيّة تشمل أقسام السياحة التي يُعدّ اكتساب الصحّة الجسدية والنفسية فيها هو الدافع الأساس وذلك عن طريق نشاطات طبيّة أو صحيّة تضاعف قدرة الأشخاص على القيام بالأمور»[٢].

وميّز الباحثون بين السياحة العلاجية والسياحة الطبيّة، ففي السياحة العلاجية تُوفَّر الخدمات الطبيّة السريرية بجانب الميزات الطبيعية والبيئية لاستقطاب السياح وقد يُقصد بالسياحة العلاجية، العلاجات الطبيعية مثل المياه الحارة المعدنية والكبريتية وسائر العلاجات الطبيعية وغيرها فالسياحة العلاجية «تُعرّف بأنّها نمط سياحيّ يتواجد في مواقع محدّدة ذات ملامح طبيعية خلابة وبيئة مفتوحة وتتوافر فيها خدمات العلاج والنقاهة تحت إشراف طبّي دقيق (مصحّات الاستشفاء)»[٣]. ففي هذا النوع من السياحة تُعوّض الطرق البديلة والمكمّلة عن العلاج بالأدوية الكيمياوية وهذه الفعاليات قد تكون لأغراض علاجية أو وقائية؛ ومن أهم فروعها هي السياحة العلاجية الطبيعية.

والفرع الآخر أو السياحة الطبيّة «يُقصد بها "التوجّه إلى أقاليم تشتهر بدور العلاج من الأمراض مثل أمراض القلب، أو العيون، أو الروماتزمية بما في ذلك العلاج بأساليب طبيعية... أي يكون

---

[1] .UNWTO

[٢]. مركز الأبحاث الإحصائية والاقتصادية والاجتماعية والتدريب للدول الاسلامية، منظمة التعاون الإسلاميّ، السياحة الدولية في بلدان منظمة التعاون الإسلاميّ: آفاق وتحديات، ص ٣٤.

[٣]. جابر عامر وشوقي، دور الفنادق العلاجية في تنشيط حركة السياحة العلاجية في مصر والأردن دراسة حالة عن واحة سيوة- مصر، ص ٣٢؛ كذلك راجع: الشيمي، السياحة والفندقة العلاجية، ص ٣٢.

هدف السائح من السفر العلاج من الأمراض العضوية، أو إجراء عملية جراحية معيّنة في إحدى المستشفيات أو المراكز الطبيّة المتخصّصة. ومن أهم العوامل المساعدة لنشاط حركة السياحة الطبيّة في العالم، هو وجود طلب كبير لهذا النوع من العلاج الطبّي.»[١] ففي هذا النوع من السياحة يكون الدافع هو علاج الأمراض الجسمية بخدمات متخصّصة أرخص أو بمستوى أعلى وغيرها ومن العناصر المهمة في هذا النوع، وجود طاقم متخصص مشهور بالدقّة والخدمات المطلوبة للسيّاح.

وفي كلا النوعين تتمتّع إيران بمزايا كثيرة ومتعدّدة طبيعياً وبشرياً وكذلك بسبب المشتركات الثقافية والدينية بين إيران والعراق فالطلب للسياحة الطبيّة كهدف أوّلي أو ثانوي في تزايد بين السياح العراقيّين، وفي هذا ما يوفّر فرصة جيّدة لاستقطاب العملة وتوظيف الطاقة البشرية المتخصّصة. هذا وقد تزايد الطلب العالمي، في العقود الأخيرة، لأقسام أساليب الحياة الصحيّة وغيرها يسافر عدد متزايد من الناس إلى خارج بلدانهم كسيّاح؛ والواقع أنّ نسبة كبيرة منهم يسافرون للصحّة والعلاج؛ فهذا جعل الكثير من المنظّمات والدوائر في البلدان المختلفة، تهتمّ بأمر السياحة والسياحة الصحيّة. وقد قامت بعضها ببناء المستشفيات، والفنادق وغيرها لاستقطاب السيّاح وتوفير الخدمات اللازمة لهم. يؤكّد تقرير منظمة التعاون الإسلاميّ على إمكانية مساعدة السياحة الصحيّة للكثير من البلدان الأعضاء حالما وُجدت برمجة صحيحة لتوفير خدمات أكثر تنوعاً للسيّاح[٢].

وهذه الأهمية المتزايدة لقطاع السياحة الطبيّةجعلت الكثير من البلدان الآسيويه مثل إيران تنوي حيازة حصّة أكثر من هذا السوق. وإيران تتمتع بإمكانيات وقدرات كامنة في بعض المنتجات والخدمات يمكنها أن تصبح مصدراً مهماً للإيرادات الأجنبية لها، فحسب وثيقة تنمية إيران ١٤٠٤ ش (٢٠٢٥ م) يُقدّر أن تستضيف إيران حتى ذلك اليوم أكثر من ٤٠ مليون سائح محلي و٢٠ مليون سائح أجنبي. وبسبب التطورات العظيمة التي حدثت في إيران والظروف الثقافية والمناخية وما إلى ذلك فإنّ الكثير من المرضى في دول الجوار يطلبون هذا القسم من العلاجات[٣].

---

[١]. جابر عامر وشوقي، دور الفنادق العلاجية في تنشيط حركة السياحة العلاجية في مصر والأردن دراسة حالة عن واحة سيوة- مصر، ص ٣٢.

[٢]. مركز الأبحاث الإحصائية والاقتصادية والاجتماعية والتدريب للدول الاسلامية، منظمة التعاون الإسلاميّ، السياحة الدولية في بلدان منظمة التعاون الإسلاميّ: آفاق وتحديات، ص ٣٤.

[٣]. دلگشايى والآخرون، وضعيت موجود گردشگرى پزشكى: مطالعه موردى ايران، صص ١٧٣-١٧٦.

وبناء على ما تقدم وسائر الإحصائات والظروف الطبيعية والثقافية في المنطقة وفي إيران، لا يبقى شكّ في أهمية السياحة الطبيّة والصحيّة في إيران وإمكانيتها في مساعدة البلاد والمواطنين، وخاصة خريجي الجامعات؛ لكنّ الوصول إلى هذه الأهداف يحتاج استثماراً مناسباً من الحكومة وتعليم طواقم متخصصة في الجامعات ومن الواضح أنّ قسم اللغة العربيّة وآدابها بمقدوره أن يقوم بدور مهم في هذا المجال إذا صُمّمت البرامج الدراسية بصورة تخدم هذه الأهداف.

تعليم اللغة العربيّة في الجامعات الإيرانيّة

تعليم اللغة العربيّة من المجالات المهمّة في تنشيط حركة السياحة في إيران، وفي السنوات الأخيرة، بذلت الجامعات الإيرانيّة جهوداً كبيرة لتعليم الطلاب المهارات اللغوية اللازمة لاستخدام اللغة وتعليمهم مهارات تساعدهم في دخول سوق العمل. فتعليم اللغة للمتعلّم هي علمية لإيجاد ملكة في عقل الشخص؛ عليه فإنّ تعليم اللغة العربيّة أكثر من تخزين للمعلومات في ذهن المتعلّم حول تلك اللغة أو جعل المتعلّم يتعرّف إلى تلك اللغة؛ كما أنّ تعليم اللغة عملية هادفة يعرف الشخص مسبقاً وظيفته فيها[١].

ومن الواضح أنّ طريقة القواعد والترجمة كانت من المشاكل التي أشار إليها الكثيرون في مناهج تعليم اللغة العربيّة؛ فالقواعد هي الأساس في اللغة العربيّة؛ لكنّ تعليم قواعد اللغة العربيّة يعد من أصعب التحدّيات في تعلم اللغة العربيّة بداية من تسجيل القواعد المعقدة في هذه اللغة في كتب النحو إلى آخره. فقد بذل الكثيرون جهوداً لتسهيل قواعد اللغة العربيّة للمتعلّمين، وهذا ما يؤكّد الحاجّة لبحث معمّق في جوانب تعليمها؛ خاصّة في أيامنا هذه، وقد أدرك المتخصّصون ومحبّو العربيّة أن المشكلة ليست في اللغة نفسها، بل غالباً ما تكون المشكلة في مناهج تعليم اللغة العربيّة[٢].

رغم ذلك، فإنّ السنوات الأخيرة قد شهدت مناهج جديدة في تعليم اللغة حصلت على نسب أعلى في الأداء باستخدام نتائج العلوم المرتبطة قياساً مع الطريقة التقليدية. إنّ «عدم تحقيق كتب تعليم اللغة العربيّة المستوى المطلوب في التعليم دفع الكثير من الأفراد والهيئات إلى المطالبة

١. Albantani، مستويات تعلم وتعليم اللغة العربية عند رشدى احمد طعيمة، ص ١٤٠-١٤١.

٢. راجع الماحي محمد، معايير اختيار التراكيب النحوية فى كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (دراسة تطبيقية على كتاب الطالب ١ من سلسلة العربيّة بين يديك)، ص ١-٢.

بضرورة إعداد كتب أساسية في تعليم اللغة... وقد بات تعلّم اللغة أمراً تنافسياً في المراكز الخاصّة لتعليم اللغة الثانية، وعند ملاحظة الكتب الدراسية لتعليم اللغة العربيّة نرى، للأسف، أنّ المناهج تتّبع الأساليب القديمة ومازالت الكتب الدراسية الجامعية تُؤمّن من المصادر القديمة التي عفى عليها الزمن، وبما أن حقل تعليم العربيّة للناطقين بغيرها مازال في حاجّة إلى تجارب وأبحاث وغيرها فقد ظهرت محاولات عديدة سواءً في الدول العربيّة أو في الجمهورية الإسلاميّة الإيرانيّة، لتأليف مجموعات علمية لتدريس العربيّة للناطقين بغيرها.»[١].

بناءً على هذه الضرورة الملحّة التي أحسّ بها الباحثون في اللغة العربيّة، أُلّفت كتب مختلفة تسعى لسدّ هذا الفراغ ولكنّها قد كُتبت حسب استراتيجيات تعليمية ولأغراض مختلفة. وقد قسم خرما وحجاج كل طرق تعليم اللغة الأجنبية إلى ثلاثة طرق رئيسة؛ لأنّها جميعا ترجع إلى أصول مشتركة رغم تعدّدها وتنوّعها:

«١- الطريقة التقليدية (طريقة القواعد والترجمة)

٢- الطريقة التركيبية/ البنيوية.

٣- الطريقة التواصلية»[٢].

ربّما يمكننا القول بأنّ جميع الطرق في تعليم اللغات قد واجهت انتقادات وتحدّيات، وكانت هذه الانتقادات من قبل أنصار الطرق الأخرى لتعليم اللغات لكنّها قد تبدو انتقادات صحيحة، وخاصة التي وُجّهت للطريقة التقليدية[٣] ويبدو أنّ عدم أخذ الظروف الاقليمية، وأهداف المتعلّمين، واختلاف مستواهم، وعمرهم، وكذلك ثقافة المتعلّمين وعلاقتها باللغة التي يتعلّمونها وغيرها بعين الاعتبار أو إعطائها الأهمّية الكافية من الأسباب التي تجعل هذه الانتقادات صحيحة. وهذه المشاكل قد تسفر عن تقليل كفاءة الطرق وتقليل مستوى التعليم لدى المتعلّمين، ولكن الطريقة المبنية على الواجبات قد اثبتت فعاليتها فى تعليم اللغة حسب الدراسات التي أُجريت حول تعليم اللغات.

---

[١]. محسني نجاد، أسس ومعايير إعداد كتب تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها سلسلة الكتاب في تعلم العربية نموذجاً، صص ١١٠-١١١.

[٢]. خرما وحجاج، **اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها**، ١٥٣.

[٣] راجع كمثال نقد خرما وحجاج للطريقة التقليدية؛ **المصدر نفسه**، صص ١٧٥-١٧٧.

اللهجة العراقيّة

اللغة العربيّة لها مستويات وخطابات متعددة؛ يمكن أن نصنّف الفصحى في الأعلى وفي المراتب التالية العامية الدراجة التي هي لغة التخاطب اليومي؛ في مستوى اللهجة العامية بُسّطت الأبنية اللغوية والتلفظ وفي بعض الأحيان نواجه ما يخالف الفصحى ويُعد خاطئاً فيها صرفيّاً أو نحويّاً وغيرها ولكنّ الناس يفضّلونها بسبب سهولة استخدامها والتخلّص من القواعد الصعبة والغامضة للفصحى وغيرها وتُعتبر جزءًا مهماً من حياة الناس اليومية وثقافتهم الشعبية في البلدان العربيّة[١].

إنّ اللهجة العامية مفهوم بذل الكثير من العلماء جهودهم لتعريفه وتحديده ولكن يمكننا أن نستنتج تعريفاً واحداً تشترك فيه التعريفات المختلفة بطريقة أو بأخرى وهو أنّ اللهجة العامية «مجموعة من الخصائص اللغوية التي تنتمي إلى بيئة معينة، ويشترك فيها جميع أفراد هذه البيئة التي تُعدّ جزءًا من بيئة أكبر تضمّ لهجات عدّة وتتميز عن بعضها بظواهرها اللغوية، غير أنّها تتفق فيما بينها بظواهر أخرى تُسهّل اتصال أفراد تلك البيئات بعضهم ببعض وفهم ما يدور بينهم من حديث»[٢]. كيفما كان تاريخ اللغة العربيّة ولهجاتها فإنها تتمتّع بلهجات عامية مختلفة ولكنّ اللهجات تفتقر إلى قواعد نحوية وصرفية صارمة أو معيّنة ثابتة؛ وإذا أمعنّا النظر يمكننا تقسيم اللهجات العامية في العالم العربيّ إلى ثلاثة لهجات رئيسة: أ. اللهجة الشامية، ب. لهجات العراق ودول الخليج الفارسي وشبه الجزيرة العربيّة ج. اللهجات المصرية والإفريقية[٣].

عليه فإنّ اللهجة العراقيّة يمكن تعريفها بأنها اللهجة التي يستعملها الناس في العراق لتخاطبهم اليومي ومن خصائصها يمكن الإشارة إلى: إبدال القاف بالكاف (g/ گ)، والكاف بالجيم (ch/ چ) إبدال الجيم بالياء وغيرها وكذلك تشارك لهجة تميم في عدد من صفاتها الخاصة كالإمالة

---

١. للأكثر حول مستويات اللغة العربية والفصحى والدارجة أنظر مثلاً: عبدالواحد وافي، **فقه اللغة**، ص ٥٥؛ وكذلك عامري وضيغمي، **النمط الجنوبي في اللهجة العراقية: تاريخ وتطور**، ص ٤٢-٤٦؛ توفيق محمود، **الواقع اللغوي في العالم العربي في ضوء هيمنة اللهجات المحلية واللغة الإنجليزية**، صص ١٢-١٢٥.

٢. غالب، **لهجة قبيلة أسد**، ص ٣٣؛ كذلك راجع مثلا: خلف، اللغة والبحث اللغوي، ص ٣١؛ و زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر، ص ٣.

٣. حول العربية الدارجة راجع مثلاً: توفيق محمود، **الواقع اللغوي في العالم العربي في ضوء هيمنة اللهجات المحلية واللغة الإنجليزية**، صص ١٢٠-١٣٩.

وكسر حرف المضارعة وتحقيق الهمزة[١] وغيرها ثمّ إنّ اللهجة العراقيّة تقع في مكانة مهمة من بين اللهجات العامية العربيّة لأغراض سياحيّة طبيّة وصحيّة للأسباب التي مرّ ذكرها؛ فـإنّه «يمتلك العراق العديد من الأطياف والأقليات الاجتماعية، وبتنوع هذه الأطياف تتنوع اللغة فيه... واللغة العربيّة في العراق منوّعة في طريقة لهجها على لسان العراقيّين لذلك تنوّعت كغيرها من لهجات العالم المتنوّعة بالتنوع المكاني للبلد... وإنّ مجاورة العراق لإيران والتاريخ المشترك والعلاقات الثقافية المشتركة منذ خضوع إيران للحكم الإسلاميّ حتى العصر الحديث، كل ذلك أوجد نوعاً من التبادل اللغوي بين العراق وإيران.»[٢] وفي الدراسة الحالية نتطرق إلى تعليم هذه اللهجة فى قسم اللغة العربيّة و آدابها في إيران والفرص والتحديات الموجودة في هذا المجال.

تعليم اللهجة العراقيّة لأغراض سياحيّة صحيّة

نظراً لأهمية العراق في السياحة الإيرانيّة حالياً والاحصاءات التي مرّ ذكرها، فإنّ تعليم لهجة هذا البلد لأغراض سياحيّة بإمكانه أن يقوم بدور فعال في إيجاد فرص عمل لخريجي قسم اللغة العربيّة وآدابها ومن الضروري أن يكون تعليم اللهجة العراقيّة من التوجّهات المهمة في المهارات التي يتعلّمها طلاب هذا القسم. عليه ونظراً لضرورة تعليم المهارات اللغوية للطلاب باللغة العربيّة الفصحي وبعض من اللهجات، وخاصة العراقيّة، فإن ضرورة مراعاة هذه المهارات في البرامج الدراسية والوحدات الدراسية المرتبطة والكافية في تصميم البرامج الدراسية تبدو ملحة.

قسم اللغة العربيّة وآدابها في الجامعات الإيرانيّة له ثلاثة فروع: الأدب العربيّ، ترجمة اللغة العربيّة وتعليم اللغة العربيّة ومن بين هذه الفروع يبدو أنّ فرع الترجمة يلائم تعليم هذه المهارات أكثر من المجالين الآخرين. والجدير بالذكر أن الترجمة في قسم اللغة العربيّة، لها طلّاب في الجامعات الإيرانيّة في المرحلة الأساسية لترجمة اللغة العربيّة، وماجستر ترجمة اللغة العربيّة، ودكتوراه دراسات الترجمة العربيّة. ونظرة في البرامج الدراسية تظهر أنّ هناك درساً واحداً باسم التعرّف إلى اللهجات العربيّة المعاصرة (١٧ حصة و٣٤ ساعة)؛ ورغم وجود ١٣ وحدة دراسية اسمها ترجمة النصوص في المجالات المختلفة لكنها لا تعير اهتماماً لترجمة النصوص السياحيّة.

---

١. العامري وضيغمي، **النمط الجنوبي في اللهجة العراقية: تاريخ وتطوّر**، ص ٤٥-٤٧.

٢. **المصدر نفسه**، ص ٤٧-٤٩؛ كذلك أنظر المصدر نفسه للأكثر حول خصائص اللهجة العراقية وتاريخها.

ثمّ إنّ وحدة التعرف على اللهجات العربيّة المعاصرة، هي من ضمن الوحدات الاختيارية التي على الطالب أن يجتاز أربعة دروس (٨ وحدات) منها من بين ١١ درساً (٢٢ وحدة). ومن بين هذه الدروس الأحد عشر، يختار كل مدير قسم أربعة عناوين دراسية حسب ظروف القسم، وأساتذته، وآراء أعضاء هيئة التدريس فيه ومن الممكن ألّا تكون وحدة التعرّف إلى اللهجات العربيّة المعاصرة بين هذه الدروس الأربعة لسبب من الأسباب؛ لكنّه حتّى وإن سُجلّت الوحدة بين الوحدات الدراسية اللازم اجتيازها لطالب الأساسية فإنّها لا تبدو كافية زمنيّاً حسب الأهداف المذكورة في البرامج الدراسية والمصادر الموجودة ومن غيرالمرجح وصول الطلاب في هذه المدة الزمنية إلى المستوى المطلوب للعمل في مجال السياحة (ناهيك عن سياحة متخصصة مثل السياحة الطبيّة).

أما البرنامج الدراسي المقرر في وزارة "العلوم والأبحات والتكنولوجيا" للدراسة الأساسية ترجمة اللغة العربيّة والذي يتمّ تنفيذه في الجامعات فقد تمّ إقراره بتاريخ ١٣٩١/١٢/٢٠ (٢٠١٣/٠٣/١٠) أي أنّه قد مرّت عشرة أعوام على إقراره؛ وفي هذا البرنامج قد ذُكر الهدف من وحدة «آشنايى با لهجه هاى معاصر عربى» (التعرّف على اللهجات العربيّة المعاصرة) كالتالي: تعرّف الطالب على ثلاث لهجات مهمة في البلدان العربيّة بهدف فهم الحوارات العامّية؛ وقد ذكر الأهداف بالتفصيل لهذه الوحدة في البرنامج الدراسي: «التعرّف إلى لهجات العراق ودول الخليج الفارسي، التعرّف علي لهجات منطقة الشام (فلسطين، سوريا، الأردن ولبنان)، التعرّف على اللهجة المصرية». ونظراً للمحدودية الزمنية (درس واحد، في ساعتين في الأسبوع، وفصل دراسي واحد) وكذلك نظراً للمهارات اللغوية عند الطلاب الذين يجب أن يتعلّموا اللغة العربيّة الفصحى كلغة أجنبية قبل ذلك، فإن هذه الأهداف لا تبدو أهدافاً واقعية.

كما أنّ المصادر التي ذُكرت في هذا البرنامج يمكن أن تكون صدىً للغموض الموجود في برنامج الوحدة وأهدافها: «المصادر الرئيسة: قواميس اللهجات العامّية»؛ فعلى سبيل المثال هناك عدة قواميس ذات عدّة مجلّدات في العامّية المصرية فحسب، كما أن القواميس لا تبدو مصدراً رئيساً مناسباً لتعليم اللغة. والمواد الأخرى أو الثانوية لهذا الدرس هي: «الأفلام العراقيّة، والسورية، واللبنانية، والمصرية؛ والأشرطة والمقطوعات التعليمية للهجات العربيّة؛ واستخراج اللغات العامية من الروايات المصرية، والعراقيّة، واللبنانية»؛ المشكلة في هذه المصادر والبرامج هي كونها غيرواقعية وعدم قابلة للتنفيذ ويبدو أنّ الظروف والمصادر المحدودة الموجودة في هذا المجال في

زمن إقرار البرنامج كانت قد أملت على المبرمجين بعض هذه الظروف ناهيك عن أن تعلّم اللهجات لم يكن في الأولوية القصوى لدى المبرمجين. كما أنّه ليس من المعلوم كيفية تعليم هذه المواد الدراسية و الاستراتيجية التعليمية المناسبة لتعليم اللغة عامة واللهجات على وجه الخصوص.

هناك وحدة أخرى مرتبطة بتعليم اللهجات عنوانها «آشنايي با شرايط معاصر كشورهاي عربيّ» (التعرّف إلى الظروف المعاصرة في البلدان العربيّة) لكنّه ليس في مصادرها ولا أهدافها ما يقرّب الطالب من السياحة الصحيّة والطبيّة أو يثير اهتمام الطالب نحو هذا القطاع. كذلك بين دروس تعليم ترجمة النصوص المتخصّصة هناك درس واحد يمكن أن يكون مرتبطاً بعض الشيء بالسياحة الطبيّة وعنوانه «ترجمه متون علمى از عربى به فارسى وبالعكس» (ترجمة النصوص العلمية من العربيّة إلى الفارسية والعكس). وقد ذُكر أنّ الهدف من هذه الوحدة هو التعرّف إلى النصوص العلمية قديماً وحديثاً والتعرّف إلى استراتيجيات ترجمتها. وجاء في البرنامج الدراسي لها: اختيار مجموعة من النصوص العلمية في مختلف الموضوعات حسب حاجة الطالب وتشمل النصوص القديمة والجديدة؛ والفارسية والعربيّة وتعليم طرائق ترجمتها من كلتا اللغتين. مصادر الوحدة: **نظام الإسلام**، سميح عاطف الزين، بيروت دارالكتب العربيّة (١٩٨٩)؛ والفكر الإسلاميّ والمجتمع المعاصر، محمد البهي، بيروت دارالكتب اللبناني (١٩٨٢)؛ ففي هذه الدروس أيضاً لم تُؤخذ الأهداف السياحيّة والمهارات اللازمة للطالب، خاصّة تعلم اللهجات العربيّة، في هذا المجال، بعين الاعتبار؛ ونظرا لكثرة النصوص والمسائل المتخصّصة لكلتا الوحدتين المذكورتين في اللغة الفصحى، فليس من الواقعي توقّع تعليم اللهجات بأهداف متخصّصة من الطالب وتدريسها في هذا القالب المحدود. هناك أيضاً وحدات باسم الترجمة الشفوية ١ و٢ (من العربيّة ومن الفارسية) لكنّنا لا نشاهد هنا أيضاً إشارة للهجات العامّية وضرورة تعلّمها.

وفي البرامج الدراسية للجامعات الإيرانيّة، يجب اجتياز ١٤ وحدة من بين ٢٨ وحدة اختيارية. وإذا افترضنا أنّه قد تم اختيار وحدة تعليم اللهجات، فالمنطقي أن يتمّ تعليم واحدة من اللهجات والاكتفاء بالتعرّف المختصر على بعض من سائر اللهجات. لكنّه بالنظر في بعض البرامج الدراسية في الجامعات، يبدو أن تعليم اللهجات لطلّاب ترجمة اللغة العربيّة لم يكن من الأولويات وليس هناك وحدة تعليم اللهجات لأسباب عديدة يمكن أن يكون عدم توفّر المدرّس المناسب جزءاً منها وغيرها. وبعد مناقشة البرنامج الدراسي في بعض الجامعات في إيران، مثل جامعة طهران وجامعة

الزهراء، لم يُعثر على وحدة اللهجات العربيّة (الشامية أو العراقيّة أو المصرية) في ماجستير ترجمة اللغة العربيّة.

ورغم أنّ تعليم اللهجات لأغراض سياحيّة طبيّة يجب أن يكون في مستوى الدراسة الأساسية والماجستير على الأكثر، لكنّ الأبحاث ضرورية في هذا المجال خاصّة في مرحلة الدكتوراه ففي البرنامج الدراسي للدكتوراه في فرع دراسات ترجمة اللغة العربيّة هناك وحدات باسم البحث في اللهجة المصرية، والبحث في لهجات منطقة الشام، والبحث في لهجات منطقة العراق من بين الدروس الاختيارية وهناك مرحلة دكتوراه لدراسات ترجمة اللغة العربيّة في جامعة طهران، لكنّنا لا نشاهد أياً من هذه الدروس في البرنامج الدراسي لهذه المرحلة، وحتّى لو كانت هناك، فإنّ هدفها بحثي وليس تعليم اللهجات بهدف الحصول على عمل وما شابه ذلك.

ومن ضمن الدورات التعليمية الرسمية خارج الجامعات، يمكن الإشارة إلى إقامة دورات تعليم اللهجة العراقيّة في معهد إيران للغات، لكنّها بصورة محدودة وكذلك يمكن أن نحصل على بعض الدورات الخاصة أو دورات في الفضاء الافتراضي ولكنّها لا تبدو متعلّقة بشكل مباشر بالعمل في السياحة الطبيّة والصحيّة؛ ناهيك عن أنّ هذه الدورات ليست مسؤولة للتخطيط لتوظيف خريجي اللغة العربيّة.

عليه ونظراً لأهمّية تعلّم اللهجات في الكثير من الفروع خاصة السياحة والسياحة الطبيّة خاصة وأنّ تعليم اللهجة العراقيّة بسبب أهمّية هذا البلد للسياحة الإيرانيّة وضرورة تعليم مترجمين شفويين، فإنّ إعادة النظر في البرامج الدراسية والمصادر الموجودة تبدو ضرورة ملحّة وكذلك هناك حاجة لتطوير طرق تعليم الترجمة الشفوية وتعليم اللهجات في فرع الترجمة.

اقتراح منهج لتعليم اللهجة العراقيّة

إنّه من شأن المناهج التعليمة والبرامج الدراسية المتناسبة أن تقوم بدور فعّال في سبيل التعليم المناسب للغة واللهجات؛ ومن بين المناهج التعليمية يمكننا أن نشير إلى منهج ويليس لدائرة الواجبات[١] وهو منهج مقترح لتعليم اللغة ومبني على الواجبات لكنه لا يركز على الطالب فحسب،

[١] Willis J., A flexible framework for task-based learning An overview of a language teaching, 1996. task-based framework for

نقلا عن: شفيعي، وتوكلي ودستجردي، **طرحی برای آموزش ترجمۀ دیداری در کلاس‌های ترجمه‌ی شفاهی**.

بل يقترح وظائف للمعلّم والمتعلّم وكذلك لا يغض النظر عن البرنامج التعليمي. و«هناك بحوث كثيرة حول كيفية التعلم. وحسب نتائج هذه الدراسات فإنّ الطريقة المبنية على التكاليف تُعدّ من أفضل مناهج تعليم اللغة»[١].

عليه فإنّ الدراسة الحالية تسعى أن تأخذ بعين الاعتبار تعليم المترجم وتعليم اللهجة العراقيّة في نفس الوقت؛ إذ تقترح الجمع بين منهج ويليس لتعليم اللغات الأجنبية وبين استعمال طرق تحسين الذاكرة، وخاصة الذاكرة الالقصيرة الأمد ومهارة تدوين الملاحظات في الصف وكذلك القيام بتدريبات مناسبة. وكما سبقت الإشارة فإنّ الباحثين قد اقترحوا في الطرق المبنية على الواجبات، ومن بين هذه الطرق منهج ويليس الذي يبدو بالإمكان استعماله في تعليم اللهجة العراقيّة خاصّة، حيث يقسّم ويليس دائرة التعليم في الطريقة المبنية على الواجبات، إلى ثلاث مراحل: مرحلة ما قبل الواجبات، مرحلة الواجبات ومرحلة ما بعد الواجبات.

المرحلة الأولى أو ما قبل الواجبات تشمل تعريف الموضوع وإشارة إلى المصطلحات الأساسية ومساعدة المتعلّم في فهم مراحل القيام بالواجبات أو المرحلة التمهيدية، حيث يرسم المعلّم طريقة العمل في منهجه للمتعلّمين. «مثلاً لتعليم الزمن الماضي يبدأ المعلم بالكلام عن النشاطات التي قام بها أو لم يقم بها منذ الصباح باللغة العربيّة وباستخدام الفعل الماضي ويكتب الجمل على اللوحة؛ ثمّ يقدّم الواجب الأول: تقديم فهرس لأهم النشاطات التي قام بها الطلاب أو امتنعوا عن القيام بها منذ بداية السنة الدراسية»[٢]. ويمكن استخدام هذا المثال في تعليم اللهجة واستخدام اللهجة في الأمثلة وفي المراحل التالية فهذه المرحلة لتعليم اللهجة العراقيّة في فرع ترجمة اللغة العربيّة لأغراض سياحيّة تشمل التعريف باللهجة العراقيّة، وخصائصها، وعلاقتها بسائر اللهجات وبالعربيّة الفصحى، وتعيين الاحتياجات الراهنة والفرص الموجودة في السياحة والسياحة الصحيّة بين إيران والعراق؛ وتقديم المصادر الموجودة لتعلّم اللهجة العراقيّة وكذلك مصادر حول

---

١. كلانتر وسعيدي، **تأثير روش "تكليف محور" بر درك مطلب زبان آموزان علوم تربيتي**، ص ١٧٨؛ حول فعالية الطريقة المبنية على الواجبات كذلك راجع: رفيعي وخاقاني إصفهاني ونجادأنصاري، بررسى تأثير كوتاه وبلند مدت رويكرد تكليف‌محور در ارتقاي توانش دستوري عربي دانش‌آموزان إيراني، ص ٨٣-٨٤.

٢. رفيعي وخاقاني إصفهاني ونجادأنصاري، بررسى **تأثير كوتاه وبلند مدت رويكرد تكليف‌محور در ارتقاى توانش دستورى عربى دانش‌آموزان إيرانى**، ص ٨٧.

المصطلحات الطبيّة والصحيّة؛ تقديم إستراتيجات استعمال التقنيات اليومية والإنترنت في التعليم وفي ترجمة المصطلحات وما شابه ذلك من الإجراءات.

المرحلة الثانية أو مرحلة الواجبات يمكن أن تُقسّم إلى قسمين لتعليم اللهجة العراقيّة: في القسم الأول يقوم المتعلم أو الطالب بتدريب استعمال اللهجة العراقيّة؛ وتجدر الإشارة إلى أن تعليم اللهجة يمكنه أن يقوّي هواجس المتعلمين لتعليم الترجمة الشفوية والاطلاع على الفرص الموجودة في السياحة بين البلدين. وفي القسم الثاني يستعمل المتعلّم معلوماته في اللهجة والمصطلحات الطبيّة ويوسّع دائرة معلوماته في هذه العملية وفي نفس الوقت يتعلّم الترجمة الشفوية، وخاصة الترجمة الشفوية المتتابعة التي ربما تستعمل أكثر في الأغراض السياحيّة. في منهج ويليس للمعلّم دور المحكّم والمشجع للمتعلّمين. وفي مثال تعليم استخدام الفعل الماضي يبدأ الطلاب بالكتابة ثمّ التحدث عما حدث لهم منذ بداية السنة الدارسية والمعلّم يساعدهم في هذه العملية ويشارك المتعلّمين في الكلام عما ينوون ولكنّه يحترس من أن يصبح مشرفاً ويوجد الخوف من الخطأ فى نفسية المتعلّمين. «من أهمّ النقاط في "الطريقة المبنية على الواجبات" هو تعزيز شعور الثقة بالنفس لدى المتعلّمين عن طريق تقديم فرص كثيرة لاستخدام اللغة دون الخوف الدائم من الوقوع في الأخطاء.»[١]

وفي المرحلة الثالثة أو مرحلة مابعد الواجبات، يتم تحليل الواجبات، ومقارنة أداء المتعلّمين ويحرّضهم المعلّم للمنافسة؛ كما يُطلع المعلّم الطلاب على نقاط القوّة والضعف في أدائهم لكي يشدّدوا على الهفوات ويزيلوا نقاط ضعفهم[٢].

ويرى وليس أنّ واجبات الصف كلها تشكل سلسلة متصلة تنتهي إلى تفاعل المتعلم مع الموضوع وتجهيز الأرضية لنشاطات على شكل اللغة والقواعد التي سيحتاجها فيما بعد؛ فيقدم مثالاً لسلسلة واجبات: «تبدأ المحاضرة بتقديم المدرس استطلاعَ رأي حول المخدرات. تستمر هذه السلسلة بطلب رأي كل متعلّم ثمّ تستمر بحوار جمعي في الصف بإرشاد المعلّم ثمّ نشاط قراءة ثم حوار جمعي مرة أخرى وتقييم استنتاجات كاتب النص (نص القراءة) ما نراه هنا سلسلة من

١. وليس ووليس، **اجراى آموزش تكليف‌محور**، صص ٢٦-٢٧.

٢ شفيعي، توكلي ودستجردي، **طرحى براى آموزش ترجمهٔ ديدارى در كلاس‌هاى ترجمه‌ى شفاهى**، ص ١٠٧.

الواجبات و كل واحدة من هذه النشاطات يمكن افتراضها واجباً... هذه السلسلة تسبب للمتعلمين التفاعل مع الموضوع والمعاني.»[١]

للذاكرة الالقصيرة الأمد وتدوين الملاحظات دور مهم في الترجمة الشفوية ففي مرحلة ما قبل الواجبات ومرحلة الواجبات من الضروري أن يولي مصمّمو البرنامج الدرسي والمعلّم هذه المهارات اهتماما وأن يجتهدوا لتعزيزها. يؤكّد قاسمي ودانشمند على أن يتم تدوين الملاحظات في الترجمة الشفوية بهدف تسجيل المحتوى وتذكره. ويجب على المترجم أن يحلّل المعلومات المسموعة ويسعى أن يختزنها في خاطره بترتيب منطقي وحسب ماسمع. ففي هذه العملية هناك أشياء يصعب تذكرها وليس للتحليل المنطقي دور في تذكرها مثل الأعداد (خاصة أنّ هناك اختلاف في استعمال الأعداد في الفارسية والعربيّة)، أسماء العلم، والفهارس وماشابهها، ناهيك عن أنّ المترجم سيفوته الكلام إذا أراد أن يختزن جميع ما يسمعه في ذاكرته[٢]. وهذه المسألة أكثر أهمية في الترجمة الشفوية لأغراض سياحيّة لأنها ربما تكون أصعب بسبب أنّها تتمّ في ظروف وبيئات مختلفة ومشتتة للتركيز غالباً. فحسب ما أشار إليه بعض الباحثين، إنّ هناك علاقة مباشرة بين كمّية الملاحظلات المدوّنة وبين جودة الترجمة الشفوية وبعبارة أخرى، كلّما كانت الملاحظات أكثر لدى المترجم، كلّما كانت ترجمته أكثر جودة[٣]. عليه فإنّ تعليم كيفية تدوين الملاحظات، والتلخيص واستعمال علائم تلخيص مكان المفردات والعبارات وغيرها يُقترح لمعلّمي الترجمة الشفوية، وخاصة باللهجة العراقيّة.

وللذاكرة وتعزيزها دور مهم في تعليم اللغة وفي تعليم الترجمة الشفوية. يشير قاسمي، ضيغمي وعسكري في مقال إلى أداء الذاكرة الالقصيرة الأمد في عملية الترجمة الشفوية العربيّة-الفارسية والعكس ويُلخّصون أهمّ التحدّيات في أداء الذاكرة القصيرة الأمد في التالي: الصعوبة في إيجاد المكافئ وتداخل اللغات، ترجمة الأفعال من الفارسية إلى العربيّة، نسيان المضامين، عدم تشفير كامل للمفاهيم والعبارات، عدم التخزين الصحيح والتذكر الناقص لها، عدم المراجعة الذهنية وعدم تحليل المعلومات في الذاكرة الناشطة. ثمّ يقترحون إستراتيجيات لاجتياز ذلك

---

[١]. وليس ووليس، **اجرای آموزش تکلیف‌محور**، ص ٥٣.

[٢]. قاسمي ودانشمند، **درآمدی بر ترجمه شفاهی**، ص ٥٧.

[٣] **المصدر نفسه**، ص ٥٨.

للمترجمين منها: استعمال مذكِّرات مثل عناصر التداعي، خلق التصاوير، التخليص باستعمال الحروف الأولى للكلمات وغيرها[١].

الجدير بالذكر أنّ هذه الدراسات القيمة تنظر إلى المترجمين المحترفين لكنّ طالب الترجمة لأغراض سياحيّة يجب أن يتعرّف على الأقل إلى الظروف الصعبة للترجمة في الأماكن العامة، وفي الظروف البيئية المحرفة للذاكرة، والعمل على تعزيز الثقة بالنفس لدى الطالب والتدريب على حفظها في الظروف الصعبة. بالنظر إلى اقتراح منهج ويليس في الدراسة الحالية فإنّه من الممكن تقديم المصادر المناسبة والدراسات الحديثة حول تعليم اللهجات، والترجمة الشفوية، وتعزيز الذاكرة، وكذلك الدراسات حول أثر الغذاء، طريقة العيش والتمارين الرياضية وما شابه على الذاكرة في مرحلة ما قبل الواجبات؛ وتمارين مناسبة لتعزيز الذاكرة إلى جانب تعلم اللهجة العراقيّة وتعلم الترجمة الشفوية، في مرحلة الواجبات والتعرّف إلى نقاط ضعف الطلّاب والعمل على تحسن أدائهم في مرحلة ما بعد الواجبات والمراحل التالية؛ كما يجب أخذ الميزات الخاصة للهجة العراقيّة مثل العلاقات الثقافية التاريخية والدينية بين البلدين وكذلك التقارب بين اللهجة العراقيّة واللهجة العربيّة الخاصة بمحافظة خوزستان الإيرانيّة وإمكان استخدام هذه اللهجة بسبب قربها من اللهجة العراقيّة في العلاقات بين البلدين كذلك المسائل غير اللغوية كلها بعين الاهتمام فى التعليم وتصميم البرامج الدراسية والمصادر الخاصة لتعليم اللهجة.

النتائج

بناء على ما تقدّم فإنّ السياحة تعتبر من المجالات المهمّة المساهمة في ازدهار البلدان كما أنّ الجمهورية الإسلاميّة الإيرانيّة أعطتها أهمية كبرى، خاصة في مجال السياحة الطبيّة والصحيّة التي بإمكانها استقطاب عملة أجنبية كثيرة للبلاد ويبدو أنّها من أهمّ القطاعات استعداداً لتوظيف الخريجين الجامعيين بأقسام اللغة العربيّة وآدابها، وخاصة فرع ترجمة اللغة العربيّة. رغم ذلك فإن اللهجات لم تلق الاهتمام الذي تستحقّه في البرامج الدراسية، والمصادر والتعليم الجامعي ويمكن أن نقول إنّ توظيف الطلاب عن طريق تعلّم اللهجات قد تمّ تجاهله.

---

[١]. قاسمي، ضيغمي وعسكري، **بررسی عملکرد حافظه کوتاه مدت در فرایند ترجمه‌ی شفاهی عربیّ به فارسی وبالعکس** (بررسی موردی ترجمه‌ی شبکه‌های العالم وخبر)، ٣٥-٤٤.

وحسب ما تقدّم في هذه الدراسة، من الضروري إعادة النظر في البرامج الدراسية في أقسام اللغة العربيّة وآدابها عن طريق وضع مسألة إيجاد فرص العمل، وتعلّم اللمهارات اللازمة للتوظيف أو العمل في السوق وبأخذ أهداف الطلّاب والمدّة الزمنية المحدودة وأهداف المبرمجين كلّها بصورة واضحة في سلم الأولويات. ومن اقتراحات هذا المقال استخدام المناهج المبنية على الواجبات وتكليف المعلّمين فى البرامج الدراسية باستخدام موضوعات ومصادر ذات صلة بالحياة الواقعية؛ ثم تصميم برامج دراسية بشكل يعزّز المهارات اللغوية لدى الطلاب وبخاصة مهارة الاتصال باللهجات العربيّة، وخاصة اللهجة العراقيّة، ثم إدخال موضوع السياحة الطبيّة والصحيّة ضمن موضوعات وحدات تعليم اللهجات العربيّة المعاصرة، الترجمة الشفوية والترجمة المتزامنة والإشارة إلى ضرورة تجهيز الخريجين بالمهارات اللازمة في مجال السياحة. كما يجب تصميم الوحدات المرتبطة بتعليم اللهجات والترجمة الشفوية على أساس المنهج المبني على الواجبات والتأكيد على المراحل الثلاث لتحريض الطلاب على التعلم وتعزيز ثقتهم بالنفس وتذكير المدرّسين بضرورة كونهم مرشدين فى المحاضرات وليسوا مصححين، لأنّ خوف المتعلّمين من الخطأ يعتبر من عوائق عملية التعليم.

يبدو أنّ الإصلاحات المستقبلية في البرامج الدراسية، والدورات التعليمية الحضورية والافتراضية، وبرامج الحاسوب، والمواقع وبرامج الجوال والترجمة يجب أن تستخدم في سبيل استخدام الفرص الموجودة لفائدة طلّاب فرع اللغة العربيّة ويجب أخذ الفرص الموجودة في مجال السياحة بعين الاعتبار وأن تولى أهمّية كبيرة، وخاصة للفرص الموجودة في السياحة الطبيّة لخريجي قسم اللغة العربيّة وآدابها لتربية مرشدين سياحيّين ومترجمين وكوادر مرتبطة للعمل في قطاع السياحة.

إنّ منهج ويليس ذا المراحل الثلاث والذي يشمل مرحلة ما قبل الواجبات، ومرحلة الواجبات، ومرحلة ما بعد الواجبات قد تمّ اقتراحه في هذه الدراسة كواحد من المناهج المناسبة لتعليم المترجم وتعليم اللغة ويمكن استعماله في تصميم البرامج الدراسية الجامعية والمصادر خاصة في تعليم اللهجة العراقيّة والترجمة الشفوية لأغراض سياحيّة وكذلك في تصميم برنامج التعليم طوال الفصول الدراسية لأنه يأخذ مخطط البرامج، والمعلّم، والمتعلّم بعين الاعتبار؛ ففي هذه المراحل الثلاث يُقترح تعليم بعض اللهجات العربيّة، وخاصة اللهجة العراقيّة، وتقديم المصادر المناسبة والموجودة، والدراسات والأبحاث الراهنة، ودور تدوين الملاحظات وأهمّيته في الترجمة الشفوية

وتعليم الإستراتيجات المناسبة في هذا السبيل، وتعليم طرائق التلخيص، وتعزيز الذاكرة القصيرة الأمد في مرحلة ما قبل الواجبات ومرحلة الواجبات والاختبار وإعارة الأهمية الكافية لتطور المهارات اللغوية عند الطلّاب كلّهم وعدم نسيان هذه النقاط المهمّة في تصميم البرامج وفي تعليم اللغة العربيّة وترجمتها.

قائمة المصادر والمراجع:

١. إبراهيم سليمان، «اللغة العربيّة لأغراض وظيفية، تعليم اللغة العربيّة للمرشدين السياحيّين»، **مجلة الاسلام فى آسيا**، ٢٠١١ م، ص ٢٩١-٢٦١.

٢. بهرام دلگشايي والآخرون، «وضعيت موجود گردشگرى پزشكى: مطالعه موردى ايران»، **فصلنامه پايش**، السنة ١١، ع ٢، فروردين- ارديبهشت ١٣٩١ ش (أبريل 2012)، ص ١٧١-١٧٩.

٣. حسن مالك، «إستراتيجيات تعلّم اللغات الاجنبية»، **مجلّة علوم التربية**، ع ٥٧، ٢٠١٣ م، ص: ٧٩-٨٤.

٤. روح الله قاسمى وملوك دانشمند، **درآمدى بر ترجمه شفاهى**، تهران: انتشارات دانشگاه شهيد بهشتى، ١٣٩٦ ش.

٥. رضا كلانتر و مهناز سعيدي، «تأثير روش "تكليف‌محور " بر درك مطلب زبان آموزان»، **علوم تربيتى**، سال دوم، شماره ٦، تابستان ١٣٨٨ ش، ص: ١٧٥-١٨٧.

٦. راضيه رفيعى ومحمد خاقاني‌إصفهاني وداريوش نجادأنصاري، «بررسى تأثير كوتاه وبلند مدت رويكرد تكليف‌محور در ارتقاي توانش دستوري عربيّ دانش‌آموزان إيرانيّ» **مجلة الجمعية الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها، فصلية محكمة**، العدد ٦٦، ص: ٧٠-١٠٤.

٧. سهيلا محسني‌نژاد، «أسس ومعايير إعداد كتب تعليم اللغة العربيّة للناطقين بغيرها سلسلة الكتاب في تعليم اللغة العربيّة نموذجاً»، **پژوهش‌نامۀ انتقادى متون وبرنامه‌هاى علوم انسانى ومطالعات فرهنگى**، السنة ١٨، ع ١١، بهمن ١٣٩٧ش (يونيو ٢٠١٩ م)، ص: ١٠٩-١٣٧.

٨. شاكر العامري وعلي ضيغمي، «النمط الجنوبي في اللهجة العراقيّة: تاريخ وتطور»، **مجلة الجمعية الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها**، ع ٨، الخريف والشتاء ١٣٨٦ ش (٢٠٠٧-٢٠٠٨ م)، ص ٤١-٦٢.

٩. شيلان شفيعي، منصور توكلي وحسين وحيددستجردي، «طرحى براى آموزش ترجمۀ ديداري در كلاس‌هاي ترجمه شفاهي»، **پژوهش ونگارش كتب دانشگاهى**، ع ٤٢، بهار وتابستان ١٣٩٧ ش (الربيع والصيف ٢٠١٨ م)، ص ١٠٣-١٢٨.

١٠. عادل خلف، **اللغة والبحث اللغوي**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٣ م.

١١. عبدالجواد توفيق محمود، «الواقع اللغوي في العالم العربيّ في ضوء هيمنة اللهجات المحلية واللغة الإنجليزية»، **رؤى إستراتيجية**، المجلد ٢، ع ٥، ٢٠١٤ م، ص ١٢٠-١٣٩.

١٢. عبدالنور محمد الماحي محمد، «معايير اختيار التراكيب النحوية فى كتب تعليم اللغة العربيّة لغير الناطقين بها (دراسة تطبيقية على كتاب الطالب ١ من سلسلة العربيّة بين يديك)»، **مجلة العلوم الإنسانية**، الدورة ١٦، ع ٣، ٢٠١٥ م، ص ٢٦٢-٢٤٦.

١٣. علي عبد الواحد وافي، **فقه اللغة**. ط٧، القاهرة: دارالنهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٢ م.

١٤. علي ناصر غالب، **اللهجات العربيّة، لهجة قبيلة أسد**، عمان: دارحامد للنشر والتوزيع، ١٤٣١ ق/ ٢٠١٠ م.

١٥. محبوبه قاسمي وعلي ضيغمي وصادق عسكري، «بررسى عملكرد حافظه كوتاه‌مدت در فرايند ترجمه شفاهي عربيّ به فارسي وبالعكس (بررسي موردي ترجمه شبكه‌هاي العالم وخبر)»، **مجلة الجمعية الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها**، ع ٦٠، خريف ١٤٠٠ ش (٢٠٢١ م)، ص٢٥-٥١.

١٦. محمد عمران بن أحمد ومحمد نجيب جعفر. «واقع اللغة العربيّة لأغراض سياحيّة إسلاميّة أنموذجا»، **4th INTERNATIONAL CONFERENCE N ILAMYYAT STUDIES 2018**، ٢٠١٨ م، 675-646 p.

١٧. مركز الأبحاث الإحصائية والاقتصادية والاجتماعية والتدريب للدول الإسلاميّة، منظمة التعاون الإسلاميّ، **السياحة الدولية في بلدان منظمة التعاون الإسلاميّ: آفاق وتحديات**، أنقره: منظمة التعاون الإسلاميّ، ٢٠٢٠ م.

١٨. نايف خرما وعلى حجاج، **اللغات الاجنبيه تعليمها وتعلمها**، الكويت: عالم المعرفة، ١٩٨٨ م.
١٩. نبيل الشيمي، **السياحة والفندقة العلاجية**، القاهرة: مكتبة بستان المعرفة، ٢٠٠٦ م.
٢٠. نهلة جابر عامر ومنال شوقى، «دور الفنادق العلاجية في تنشيط حركة السياحة العلاجية في مصر والأردن دراسة حالة عن واحة سيوة- مصر»، **مجلة اتحاد الجامعات العربيّة للسياحة والضيافة**، المجلد ١١، ع ١، ٢٠١٤ م، ص ٣١-٤٦.
٢١. ديو وليس وجين وليس، **اجراى آموزش تكليف‌محور**، ترجمة أكبر سيدجليلي، تهران: نويسه پارسى، ١٣٩٧.

المواقع الإلكترونية

٢٢. - وكالة تسنيم للأنباء، «ورود يك ميليون بيمار بين‌المللى به ايران/ كاهش ٧٠ درصدى گردشگرى سلامت در پى شيوع كرونا»،**موقع وكانة تسنيم للأنباء**، https://tn.ai/2695921، ٢٦ فروردين ١٤٠١ ش (15 April 2022).
٢٣. موسسه آموزش عالى آزاد بهار (گردشگرى بهار)، «توريسم درمانى در سال ٩٩ در كشور ايران»، **موقع موسسه آموزش آزاد بهار**، www.bahartourism.com، ١٧ فروردين ١٤٠٠ ش (6 April 2021).
٢٤. وكالة إيسنا، «درآمدزايى ٤٨ ميليون دلارى مشهد از گردشگرى سلامت در سال ١٤٠٠»، **موقع وكالة إيسنا للأنباء**، https://isna.ir/xdLnMW ، ١٦ فروردين ١٤٠١ ش (5 April 2022).
٢٥. افشين شاعري، « بيش از ٥٠٠ هزار گردشگر سلامت خارجى به ايران آمدند»، **موقع إيرنا (وكالة أنباء الجمهورية الإسلاميّة الإيرانيّة)**، https://irna.ir/xjwfVpK ٢٧ آبان ١٣٩٨ ش (18 November 2019).

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

الرمز وأبعاده الدلاليّة في روايات محمود شقير للأطفال

عزت ملا إبراهيمي *؛ زهراء فاضلي **

مقالة علميّة محكّمة

صص ٢١٠- ١٨٩

DOI: 10.22075/lasem.2023.29323.1365

الملخّص:

أصبح استخدام الرمز من أبرز ميزات أدب الطفل في فلسطين. فالكاتب باستخدامه للرموز إنّما يزيد في جماليات رواياته من خلال إضفاء مسحة الغموض والعمق على لغته القصصية. ويعتبر محمود شقير من أبرز الأدباء الذين استخدموا الرمز في رواياته الواقعية، فكانت بعض رواياته مفعمة بالإبداع والتوليد مثل روايات "أنا وجمانة" و"كلام مريم" و"أحلام الفتى النحيل"، ممّا جعلنا نتتبّع الرمزية في أعماله الروائية للطفل، فقد نهل شقير من هذه الينابيع الثرّة واستقى محاوره الفكريّة ليعبّر عن واقع الطفل الفلسطيني، سواء واقعه الخارجي الذي يحيط به أو واقعه النفسي وما يختلج في ذاته من مشاعر وأحاسيس ورؤى. كلّ ذلك لتعميق تجربته الإبداعية والإنسانية والشعورية، والتأثير في جماهير الأطفال. تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي- التحليلي للكشف عن أهم مظاهر الرمزية في بعض أعمال محمود شقير، وقد وصلنا إلى أنّ نتاجه القصصي يصوّر الواقع، واجتهد الكاتب في التنويع والتمرد على التنميط المألوف في الواقعية. كما أنّه تأثّر بالرمزية، فكان الرمز ضرورة فنية في أدب محمود شقير، وقد لجأ الكاتب لاستخدامه كوسيلة للتعبير عن آرائه نتيجة لكبت حرية التعبير وفرض الحصار الثقافي، إذ تجاوز، من خلاله، قيود الاحتلال ورقابته الأمنية، ولقد اتخذ الأديب من الرمز وسيلة فنية وركيزة من ركائز تصويره للواقع، وقد تنوّعت وتشعّبت مصادر رموزه في أدبه الطفلي، منها التاريخية والدينية والطبيعيّة والأسطورية.

كلمات مفتاحيّة: الرمز، محمود شقير، أدب الطفل، فلسطين، الواقعية.

---

* – أستاذة في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران.(الكاتبة المسؤولة). mebrahim@ut.ac.ir

** –ماجستيرة في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠١/١١/١٣هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٢/٠٢م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠٦/٢٨ هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٩/١٩م.

١ - المقدمة

إنّ أدب الطفل هو مجموع آليات مستخدمة في تخصيص البنى لهذا الأدب، والكتابة للطفل تذهب لتؤسس نماذج أدبية تنتمي للمعنى الفني واللغوي والأسلوبي إلى مفهوم أدب الأطفال الذي يقوم على أساليب أدبية معروفة ومفهومة كما في أدب الكبار كالشعر والقصة والمسرحية والرواية والحكاية. لكنّ اللغة في هذه الكتابة تتطلب التدرّج اللغوي حسب مراحل الطفولة، وبعبارة أخرى لكل مرحلة من مراحل الطفولة لغتها وأساليبها الخاصة؛ لغة الطفولة المبكرة هي غير لغة الطفولة المتوسطة والمتأخرة.

وهناك الكثير من الأدباء الذين اهتمّوا بأدب الطفل الفلسطيني ومن أهمّ هؤلاء الأديب محمود شقير، الذي أصبح الواقع بكل معالمه مصدراً ثرّاً لإنتاجه الأدبي والإبداعي، فقد تأثر بالواقعية، خصوصا أنها كانت ملائمة للواقع الفلسطيني، ولكثير من أحوال المجتمع العربي الخارج من الاستعمار الأوروبي، ذي الطبيعة الاستغلالية البرجوازية، وكانت واقعيته صورة ملتزمة بالرؤية الاشتراكية.

يعدّ شقير من أبرز الأدباء العرب المرتبطين بالواقعية، فهو في كتاباته واقعي منتمٍ لمدرسته الواقعية، التي تحرص على تسجيل الواقع والدعوة الدائمة للتغيير نحو الأفضل بروح التفاؤل والأمل. بيد أنّ «هذا التيار نشأ في فلسطين ضمن ظروف خاصّة قبل أن يتأثر به العرب ويصبح مصدراً للإنتاج الإبداعي في العصر الحديث، لكنّ هناك بواعث أدّت إلى إنضاج الظروف المحلّية في المجتمع الفلسطيني مما أدّى إلى سيطرة الاتجاه الواقعي في الرواية الفلسطينية»[١]. وقد نتج هذا الأمر إثر الحوادث التي ألمّت بالشعب الفلسطيني طيلة منتصف القرن الماضي، فكانت هذه الأحداث والظروف السياسيّة، لا تترك أثرا للرومانسية في الأدب، إنّما تفرض على الأدب الواقعية الإيجابية في هذه الأحداث، وتوظيفها لمصلحة الوطن. وفي خضمّ هذا التفاعل بين الأديب الفلسطيني وواقعه المعاش، بما في هذا الواقع من احتلال للمكان، وتهديد للهوية والوجود، وإجراءات المحو والطمس والتهويد، انبرى محمود شقير لمقاومة هذا الواقع، فصارت هموم أطفال شعبه وآلامهم من موضوعاته الفاعلة وشغلت منافذ أفكاره.

[١]- أحمد أبو مطر، **الرواية في الأدب الفلسطيني**، ص٢٢٢.

الكتابة الإبداعية للطفل عند محمود شقير امتداد موضوعي لتأصيل القصة الواقعية، فكان يتفاعل مع الواقع تفاعلا إيجابياً وينقله بأمانة تامة، بعد ما تفنّن في صياغة الواقع الذي يعيشه الأطفال في فلسطين. فكانت بعض رواياته واقعاً مفعماً بالإبداع مثل الروايات التي سنتناولها في هذه الدراسة، فنرى شقير يتعامل مع النمط الرمزي في البنية الروائية وإن كان رمزه شفافاً وواضحاً، ويسهل الوصول إليه دون صعوبة في التلقّي، كي يتناسب مع قدرات الأطفال الإدراكية ومستوياتهم العمرية. ثم إن لجوء الأديب الفلسطيني إلى الرمز في الأرض المحتلة لم يكن للتجريب والمحاكاة وتثبيت الإبداعات الفنية، وإنما جاء لضرورة واقعية، دفعت الكاتب لاستخدامه كوسيلة للتعبير عن آرائه وأفكاره، وذلك «منذ أن أدرك العدو دور الأدباء في توعية الأطفال وتحريضهم وتثقيفهم. فقام الاحتلال بسنّ القوانين الجائرة التي تحدّ من عملية الإبداع والتعبير»[١]. انطلاقاً من هذا جاءت الرموز بسيطة حتى تكاد تكون مباشرة.

١ - ٢. أسئلة البحث

والهدف وراء هذا المقال، هو الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما طبيعة الرموز التي استخدمها محمود شقير في أدبه؟

٢. هل امتزجت رموز محمود شقير بالواقع وعبّرت عنه؟

٣. ما أثر الرمز الأسطوري في أدب محمود شقير وما هي أبعاده؟

١-٣. منهجيّة البحث

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي- التحليلي للكشف عن أهم مظاهر الرمزية ومصادرها في أعمال محمود شقير، وترصد الواقعية الرمزية في روايات "أنا وجمانة" و"كلام مريم" و"أحلام الفتى النحيل". وتسعى إلى معرفة الوسائل الفنية التي اعتمد عليها الكاتب في أدبه الرمزي، بالتزامن مع تحليل المحتوى واستنباط النتائج من خلال دراسة النماذج المستخرجة من نصوص قصصه.

---

[١]- رجاء شحادة، **قانون المحتل**، ص١٥٦.

١-٤. خلفية البحث

كتبت عدّة دراسات عن محمود شقير وأعماله القصصية، منها:

- «الفن القصصي عند محمود شقير»، سامي عبد الله السرخي، رسالة ماجستير، جامعة القدس، ٢٠٠٧؛ تناول الباحث في هذه الدراسة تجربة محمود شقير القصصية منذ ستينات القرن العشرين حتى عام ٢٠٠٥، وتأثيره على ترسيخ القصة القصيرة جدا في الوسط العربي، وعالج الواقع الفلسطيني والقضايا الإنسانية والاجتماعية والوطنية وصراع الكاتب بين الطبقات البرجوازية والفقيرة، ووضّح كيفية انتقال شقير من القصة السردية إلى كتابة القصة القصيرة جداً.

- «تحليل العناصر القصصية في قصة "مقعد رونالدو" للقاص الفلسطيني محمود شقير»، حريرچي وآخرون، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٤، ٢٠١٠؛ يهدف هذا البحث إلى تحليل العناصر الفنيّة في قصة "مقعد رونالدو"، وتسليط الضوء على قصص محمود شقير القصيرة، وتناول مظاهر الاستبداد الصهيوني والاستكبار الغربي في آثار محمود شقير، وجدلية الأدب والسياسة في قصصه القصيرة.

- «دراسة العناصر الفنية في قصص محمود شقير للأطفال (قصص الحاجز، مهنة الديك، الملوك الصغار نموذجاً)»، مهدي أكبري، رسالة ماجستير، جامعة بو علي سينا، ٢٠١٤؛ تناول الباحث العناصر الفنيّة في عدّة قصص، وألقى الضوء على انسجام تلك العناصر مع شخصية الطفل، والقضايا الاجتماعية ذات المضمون التعليمي الأخلاقي.

- «بنية القصة القصيرة العربية المعاصرة (دراسة قصة طقوس للمرأة الشقية لمحمود شقير)»، نسرين كاظم زادة، مجلة لسان مبين، ٢٠١٤؛ تعتقد الكاتبة أن هذه المجموعة القصصية تشمل لحظات حسّاسة ومتأملة في حياة المرأة وتجاربها القاسية، وتسعى في سبيل رقيّ منزلة المرأة في المجتمع. وتتطرق إلى التقنيات القصصية والخصائص الأسلوبية البارزة، كالشخصية، والمفارقة، والانزياح، والتكرار، والتكثيف، والوصف، والتشخيص، وغيرها.

- «الطفل في أعمال محمود شقير القصصية»، زهور علي محمد يوسف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠١٦؛ عنيت هذه الدراسة بالأبعاد الطفولية ومضامينها وأساليبها في

قصص محمود شقير، وتطرّقت إلى الأبعاد النفسية والاجتماعية والوطنية والتربوية والسياسيّة. وبيّنت أن هذه الأبعاد كانت صدى لما يدور في كوامن الكاتب وهواجسه، وأظهرت الطفل ورؤيته الطفولية للأرض، والشهادة، والوطن، والاحتلال، والبيئة الاجتماعية. ورصدت الباحثة التشكيل الجمالي لحضور الطفل في أعمال محمود شقير القصصية، فأظهرت الجوانب الجمالية فيها، ومنها: اللغة، والأسلوب، والصورة.

- «صورة المرأة في الرواية الفلسطينية روايتا "فرس العائلة" و"مديح لنساء العائلة" لمحمود شقير نموذجا»، آيات مأمون بوريني، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، ٢٠١٧؛ كشفت الكاتبة عن تعدّد صورة المرأة التي تتراوح بين الإيجابة والسلبية، تجسّدت فيها صورة الأم المناضلة التي تقدّم أبناءها في سبيل الدفاع عن الوطن، وظهر بشكل واضح تأثير التعليم والثقافة على وعيها النضالي، وتمثّلت صورة المرأة المتمردة التي تقف لتحقيق كرامتها، وتكدّ في سبيل تأمين قوت أبنائها.

- «سخرية الذات في مجموعة قصص "صورة شاكيرا" القصيرة لمحمود شقير»، سيدة أكرم رخشنده نيا، مجلة معرفة، العراق، ٢٠١٨؛ تطرّقت الكاتبة إلى جانب السخرية الذاتية في هذه المجموعة القصصية، حيث إنها سخرية مباشرة من الجلاد بذاته، وإنها سخرية الواقع في تفاصيل حياة الناس البسطاء ويومياتهم.

- «الشكل والمضمون في رواية الفتيان، دراسة في قصص محمود شقير»، حسين عبيد الله العزازمة، رسالة ماجستير، جامعة فيلادلفيا، الأردن، ٢٠١٩؛ تطرق الباحث إلى ملامح البنية السردية، في روايات محمود شقير، وتحديد عناصر العمل السردي من حدث وشخصية وسرد وحوار ولغة وأسلوب وزمان ومكان.

- «المفارقة والسخرية في القصة القصيرة جداً (محمود شقير نموذجاً)»، إيمان محمد علي زيادة، رسالة ماجستير، جامعة فيلادلفيا، ٢٠١٩؛ تناولت الدراسة عنصري المفارقة والسخرية في سبع مجموعات في القصة القصيرة جداً عند شقير، وتوصّلت إلى غلبة توظيف عنصر المفارقة على عنصر السخرية في تلك المجموعات، فالمفارقة في رأيها غالباً ما تكون ضربا من السخرية المكتومة، بينما السخرية يستخدمها من المحتل والسياسيين الذين يستغلون قضية فلسطين لمصالحهم الشخصية.

- «تجليات المقاومة في أدب الطفل الفلسطيني (أعمال محمود شقير نموذجا)»، عزت ملا إبراهيمي، وزهراء فاضلي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، العدد ٢٧، ٢٠٢٠؛ يهدف هذا البحث إلى أهم تجليات المقاومة في أدب شقير ودعوته في مقاطع غير قليلة إلى الكفاح والمقاومة من أجل طرد العدو المحتل من أرضهم الأم واعتقاده الراسخ بالالتزام بمناهج المقاومة السلمية في هذا السبيل دون إراقة قطرة دم واحدة، كما أنّه يكثر من تلوين حبكه القصصي بألوان التكاتف والمساواة بين الولد والبنت ويجسّد روح التآخي بين المسلمين والمسيحيين، ويبيّن لنا ضرورة الانسجام والتواشج لبناء وطن واحد مهما كانت قومياته ودياناته.

- «هوية القصة القصيرة عند محمود شقير»، أماني سليمان داود، جامعة البترا، الأردن، ٢٠٢٠؛ يسعى هذا البحث إلى رصد الملامح القصصية لمحمود شقير، ويرصد الملامح الفنية والمضمونية التي شكّلت هويةً خاصّة تميز بها شقير في نتاجه الأدبي.

- «جمالية الخطاب الساخر وأساليبه في مجموعة "صورة شاكيرا" للقاصّ الفلسطيني المعاصر محمود شقير»، محمد جواد بور عابد، وأحمد عادل ساكي، مجلة اللغة العربة وآدابها، العدد ١، سنة ٢٠٢٠؛ تطرّق الباحثان إلى دراسة أسلوبية لمجموعة "صورة شاكيرا" القصصية، وكشف مستويات الأسلوب الساخر وقيمته الفنيّة في هذه المجموعة الأدبية وفهم الأساليب التي لجأ إليها شقير في بنيته القصصية.

رغم أنه كتبت عدّة دراسات عن محمود شقير وأعماله القصصية، إلّا أنّ موضوع الرمز وأبعاده الدلالية في رواياته لم يحظ بدراسة الباحثين ولم يدخل إلى حيّز التداول في هذه البحوث، فيمكن القول بأن هذه الدراسة مبتكرة في نوعها.

٢- المبادئ النظرية

٢-١. الرمزية: لغة واصطلاحاً

يطلق الرمز عند العرب على: «الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو الفم واللسان»[١]، ويرى البعض أنّ «أصل الرمز هو الصوت الخفيّ الذي لا يكاد يفهم»[١]، كما في قوله تعالى: (أَلَّا

[١]- مجدالدين فيروزآبادي، **القاموس المحيط**، مادة "ر م ز".

تُكَلِّمَ النّاسَ ثَلَاثَةَ أَيّامٍ إِلّا رَمْزًا)[٢]. وقيل إنّ الرمز هو «الكلام الخفيّ الذي لا يكاد يفهم، ثمّ استعمل حتى صار كالإشارة»[٣]، وقيل الرمز: «مجاز نوعاً ما، يسعف الإنسان على فهم المثال بالإشارة إليه وتمثيله وتمويهه في آن واحد».[٤]

أما الرمز (Symbol) اصطلاحاً: فهو اللفظ القليل المشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدلّ عليها، وفق هذا المنطوق فإنه تم نقل الرمز من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي[٥]. وبعبارة أخرى الرمز هو آلة أدبية تُمكن الأديب أن يتكلم وراء النص ويتيح له أن يتأمل شيئاً آخر وراء النص. فالمتكلم يستخدم الرمز في أدبه لغرضٍ يرمي إليه، فيجعل لكلمة اسما من أسماء الطير، أو الشجر، أو الوحش، فتكون تلك الكلمة مرموزة عن غيرها.

٣- أنماط الرمز عند محمود شقير

الرمز في أدب الطفل قليل الاستعمال وذلك لصعوبة فهم دلالاته للطفل. لكنّ على الرغم من ذلك فإنّ توظيف الرمز في أدب الطفل يسهل عمليه عرض الأحداث المحيطة به على أرض الواقع وينقل المفاهيم ويجعلها ملموسة. ثمّ إنّ أديب الطفل الفلسطيني يثري أدبه عبر توظيف الرمز وجعله أداة لنقل المفاهيم التي تدور في مخيلته الإبداعيه وعلى هذا السياق فيتمكّن الأديب من تعزيز القيم الأخلاقية والتربوية في نفوس الأطفال.

وليس على الكاتب أن يلتزم بالمواصفات الرمزية كما استخرجها من مصادرها الأصلية، بل يستطيع أن يقوم ببنائها ويعيد تشكيلها من جديد ويتخلّى عن بعض خصائصها، ويضفي عليها صفات وملامح دلالية جديدة ومتنوعة. بما يتلاءم مع واقع تجربته النفسية والانفعالية ورؤيته الفنية.

---

[١]- قدامة بن جعفر، **نقد النثر**، ص٦١.

[٢]- آل عمران / ٤١.

[٣]- ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وأدبه**، ص٢١٠.

[٤]- أمية حمدان، **الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني**، ص٢٥.

[٥]- عباس توفيق، **نقد الشعر العربي الحديث في العراق**، ص٩٠.

«فالتراث بالنسبة للمبدع: رموز مليئة بالحياة والإيحاء، فليس مجدياً إعادة تسجيله بهيكله ولكن باكتشاف القدرات الموحية والملهمة للإنسان المعاصر لإعادة نفسه بوعي».[١]

لم ترد الرموز في روايات محمود شقير بطريقة اعتباطية أو عشوائية، بل إنّه استقى عناصر رموزه بعناية واهتمام كي تتساوق مع تجربته الانفعالية، وتتكيّف مع الموقف الذي يريد التعبير عنه، فجاءت معظم رموزه من الواقع المحيط به. وتوظيف الأديب للأحداث والوقائع القديمة ليس لذاتها، ولا بهدف التغنّي بالماضي، ولكن بهدف تصوير مجتمعه الفلسطيني وما يلمّ به من أحداث ووقائع، وبالعادة يكون ذلك في فترة الهزائم والسقوط والنكبات، أو في فترة التحدّي التي يواجهها المجتمع، «فمفهوم الإبداع يقوم على أساس أنّه مواجهة ناجحة مبتكرة لتحدٍّ طارئ يشكّل خطراً يهدّد المجتمع، فهذا التحدّي إنّما هو تحدٍّ لواقع معيّن، وإنّ التراث جانب جوهري في تكوين الواقع الوجودي أو الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي وغير ذلك، وأنّ استجابة ناجمة من جانب المبدع لهذا التحدّي تقتضي بالضرورة استلهاما لهذا التراث حتى تظلّ مرتبطة بالواقع ومؤثّرة فيه»[٢]

ويأتي توظيف شقير للتراث حينما يتجنّب تسمية الواقع بطريقة مباشرة، وذلك فراراً من قبضة السلطة وقمعها، ومن هذا المنحى، لجأ الكاتب إلى التراث، واستمدّ منه رموزاً حافلةً بالدلالات الجديدة، فغدت بذلك الأحداث والظواهر والشخصيات وأبطاله مصدر وحي وإلهام فنّي، واتخذها وسيلة من وسائل التعبير، تتسع لكلّ رؤاه وأفكاره وتجسّد همومه وما يطمح إليه، فأصبحت الاستعانة بالتراث لغرض تصوير الواقع وإدراك متناقضاته، واسترفاد معطياته وسيلة لإضاءة الحاضر، وتحميلها إيحاءات ودلالات جديدة، بحيث «تصبح هذه المعطيات معطيات تراثية ومعاصرة، وتغدو عناصر التراث خيوطاً أصيلة من نسيج الرؤية الفنيّة، وليست شيئاً مقحماً عليها أو مفروضاً عليها من الخارج»[٣]. ولقد تنوعت المصادر التراثية التي وظّفها محمود شقير ليعبّر عن الواقع، كما تعدّدت العناصر التي استقى منها في كل مصدر من هذه المصادر ما بين الشخصيات والأحداث وغيرها.

---

[١]- سيزا قاسم، **البنيات التراثية في رواية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا**، ص١٩٤.

[٢]- عفت الشرقاوي، **التراث التاريخي عند العرب**، ص١٤٢.

[٣]- علي عشري زايد، **توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر**، ص٢٠٤.

٣- ١. الرمز التاريخيّ

لقد اهتمّ شقير بالتاريخ واحتفى به في أدبه، وهذا ينبع من العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الكاتب وتاريخه، لأنّ التاريخ «من أكثر العلوم ارتباطاً بالإنسان، والتاريخ في بحثه المستمر وراء الإنسان عبر العصور هدفه أن يفهم الإنسان ويفهمه حقيقة وجوده على سطح الأرض، والعلاقة بينهما جدلية، إذ يؤثّر كلّ منهما في الآخر ويشكلّه بدرجة أو بأخرى، فالإنسان هو الذي يصنع التاريخ، كما أنه من نتاج التاريخ».[١]

والتاريخ وسيلة لتغيير الواقع المأساوي، فالأديب المقدسي يستمدّ مادته من المصادر التاريخية وما تحتويه من أحداث ووقائع وشخصيات ليفصح بحريةٍ عن التجارب والمفاهيم التي لا يستطيع الإفصاح عنها بصورة مباشرة. وحينما يسقط شقير التاريخ على الواقع، هذا لا يعني أن يعيد التاريخ نفسه في إطار الواقع، أو أن الواقع يستمدّ من التجربة التاريخية، بل يعني «أن الأديب حين ينقل متلقّيه من واقعه لكي يزجّ به في إطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية، فإنّه يريد له أن يعود حين يعود إلى نفسه ليتأمل واقعه في ضوء ما عايشه من هذه التجربة.[٢]

ولقد وجد الأديب المقدسي في التاريخ في الأرض المحتلة ملجأ آمنا ليعبّر عن آرائه وأفكاره وهموم شعبه لاسيما الصراع مع العدو وتوجيه النقد للأنظمة العربية والعبرية وسياستها القمعية، وبسبب خصوصية الواقع الذي يعيشه الطفل الفلسطيني فقد قام الكاتب باستدعاء ما ينسجم مع طبيعة هذا الواقع من أحداث ووقائع وشخصيات تاريخية. ففي رواية " أنا وجمانة" يتكئ الكاتب على واقعة تحرير القدس من جيوش الإفرنج بعد معركة حطين ضد الصليبيين أي بعد حصار القدس الذي حدث من ٢٠ سبتمبر إلى ٢ أكتوبر ١١٨٧ وانتهى باسترجاع صلاح الدين الأيوبي للقدس، وانهيار مملكة القدس الصليبية، وفتحت القدس بعد هذا الحصار فأسقط محمود شقير هذه الحادثة على الواقع المعاصر حين قال: «ها هو ذا صلاح الدين الأيوبي يعودُ إلى القدس بعد غيابِ ألف عام، ولا يختارُ من كل الأولاد أحداً سواي لمرافقته في المدينة التي بَذَلَ الكثير من أجل تحريرها من جيوش الفرنجة»[٣]، وفي هذا السياق ينتقي الكاتب من التاريخ الإسلامي، الرموز التي

[١]- قاسم عبده قاسم، **الشعر والتاريخ**، ص٢٣٥.

[٢]- عز الدين إسماعيل، **توظيف التراث في المسرح**، ص١٧٤.

[٣]- محمود شقير، **أنا وجمانة**، ص٨.

تحمل دلالات إنسانية عميقة وتكشف عن موقف الشخصية من الأعداء أثناء الحرب والمواقف العصيبة، وهكذا استدعى شقير أحد قادة المقاومة وشخصية جواد ورفاقه التي ترمز إلى المقاومة الفلسطينية أثناء تأهبهم للانطلاق لتنفيذ عملية عسكرية.

واتصاف الوضع الراهن بالعقم والشلل الذي كان حصيلة حكام يتسمون بالعجز والتهاون أدى إلى استدعاء شخصيات تاريخية تقف على طرف نقيض مع هؤلاء الحكام واستبدادهم، تلك الشخصيات التي تمت بصله وثيقه للوعي الجمعي العربي بالانتصارات ومنطلقا من عدة مواقف مبدئية أدّت دورا إيجابيا ومؤثرا في تاريخ الشعب، لكن تردّي العصر الحاضر وعدم تمكنه من مساعدة الكتاب والأدباء دفعهم إلى نبش مطاوي التاريخ وبعث الشخصيات من مرقدها كشخصية صلاح الدين الذي عاد بعد غياب ألف عام وذلك لإضاءة الواقع الحافل بالهزائم وإيقاظ الأمة من سباتها العميق لتنهض من كبوتها وتتخلص من حالة الهزيمة، ليعيدها إلى عهدها السابق، فبعض هذه الشخصيات التراثيه قد بلغت حدّاً من الذيوع في الأدب العربي الحديث بحيث أصبحت تمثّل ما يمكن أن نسمّيه نموذجاً رمزياً تراثياً كشخصية صلاح الدين الأيوبي وثباته على مواقفه وإصراره على الوصول إلى مبتغاه بالرغم من صعوبة الواقع الفلسطيني وكثرة المؤامرات التي يحيكونها من حوله.

وفي موطن آخر يحاول القاصّ الفلسطيني انتقاد الواقع العربي الراهن والحكام والشعوب، حين يقول: «وجه صلاح الدين تجهَّمَ فجأةً وقال: أنتم أبناء هذا الزمان، أسأتم إلي»[١]، فالكاتب ينتقد أبناء هذا الزمن بمقارنته بين حال الأمة سابقا وحالها الراهن، ففي العصور السابقة كانت الأمة تتسمم بالحيوية تستنجد وتتحرك إذا تعرّضت للظلم والعدوان أما واقع الأمة الآن فقد فقدت معالم الحياة بحيث لا يكلّف الشخص نفسه مؤونة الاستنجاد والتحرّك مهما مارس الأعداء من غطرسة واضطهاد له.

ويتحدّث عن هوية صلاح الدين عبر التاريخ وأنه رمز للإنسان الوطني الذي يبقى صامداً في الميدان مهما مرّ الزمان، وقدم تضحيات جسيمة في سبيل تحرير القدس من براثن الصليبيين

[١]- محمود شقير، **أنا وجمانة**، ص١٩.

فحينما أخبره جواد بأنّ العدو لا يسمح بدخول المدينة دون هوية إسرائيليه أجابه: «لستُ بحاجة إلى بطاقة هوية. أنا صلاح الدين الأيوبي، والقدسُ هي مدينتي».[١]

وهنا يعمد الكاتب إلى توظيف التراث التاريخي ليخلق ضرباً من الالتحام بين الماضي والحاضر، وكما ذكرنا آنفاً بأنّ شيوع الرموز التاريخية في الأدب العربي ناجم عن الانكسارات والهزائم والفشل الذي لحق بالشعوب في استعاده أمجادها السحيقة بعد محاولات حثيثة.

من نافلة القول أنّ شقير لم يلجأ إلى توظيف التراث التاريخي لتجسيد الأحداث والوقائع والشخصيات فحسب، بل عمد إلى هذا الاستدعاء لتجذير وتعميق تجربته الشعورية التي تتراوح بين الزمن الماضي وما آل إليه الشعب في العصر الحاضر، ومن هذا المنحى نجد ثمة تطور دلالي للرموز المستمدّة من التاريخ داخل حبكه القصصي كي يجد التاريخ ملاذاً آمناً للتعبير عن رؤاه ومواقفه الفكرية.

ويجسّد الكاتب هموم أطفال شعبه خاصة قضية الاحتلال وهذا التوظيف الدلالي يتناغم مع طبيعة واقع الطفل الفلسطيني من شخصيات ومواقف تاريخية، ثمّ إنّ الرموز التاريخية لها مكانة كبيرة في الحياة الاجتماعية والعلمية لدى شقير بحيث أنّه يثري العمل الأدبي بدلالات وإيحاءات حافلة بالتجارب الإنسانية.

ويعدّ هذا الرمز التاريخي قناعاً فعّالاً يوظّفه الكاتب ليعبّر به عن معاناة الطفل النفسية والروحية بحيث أنّه لا يستطيع أن ينسى أمجاد وطنه وماضيه المشرق لذا أصبحت الشخصيات التاريخية جسرا للتواصل بين شقير وبين مجتمعه الإنساني.

ونستنتج مما سبق ذكره أن الكاتب استخدم الرمز التاريخي ليعبّر عن التفاعل الفكري والروحي مع هذا التاريخ العريق الذي أصبح مصدراً ثرّاً لتجربته الإبداعية كما يعبّر عن المعاناة الإنسانية التي ألمّت بالطفل الفلسطيني بالرغم من صغر سنه ومدى تأثر الكاتب بها فقد سعى شقير عبر توظيفه للشخصيات التاريخية إلى تحقيق هدفين: الأول إثراء تجربته الإبداعية ومنحها طابعا من العراقة

[١]- **المصدر السابق**، ص١٨.

والأصالة. والثاني إضفاء إيحاءات ودلالات جديدة على هذه الشخصيات التاريخية لتتسم بأبعاد الحيوية والديناميكية لتعكس حالة الكاتب النفسية.

٣- ٢. الرمز الدينيّ

استطاع محمود شقير عبر توظيف الرموز الدينية أن يحيى صلة وثيقة بينه وبين التراث عامة وبين التراث الديني خاصة، فهو ينتمي إلى هذا التراث الديني الراسخ في الذات، وقد أدرك أنّ المعتقدات الدينية لها تاثير عميق في وجدان الشعب الفلسطيني، فعمد إلى استخدام هذا الرمز وما يحويه من معطيات فنية وإيحائية وما يوحيه من معانٍ عميقة قادرة على تجسيد التجارب الإنسانية.

تفاعل شقير مع التراث الديني وتأثّره به ووظف شخصياته، واستلهام محاوره الفكرية، منطلقا ممّا أصاب شعبه من ظلم واستبداد، كما أنّ محاولة العدو المحتل طمس هوية الشعب الفلسطيني ومحو وجود الإنسان الفلسطيني من المكان وتجريده من التراث الديني وقطع جذوره، باعث للتمسك بالتراث الديني واحتضانه. فاستخدم معظم رموزه من المصادر الإسلامية، لأن التراث الديني الإسلامي فيه من الكنوز والذخائر ما يلبّي مبتغى الكاتب وحاجته، لذا وجد في معطياته خير وسيلة للتعبير عن الوضع الراهن وما يقع فيه من أحداث واقعية.

ارتباط شقير بالتراث الديني ناجم عن همومه وتجاربه المعاصرة فكان استدعاؤه للمواقف والأحداث والشخصيات الدينية التي خاضت نفس التجربة وعانت منها كما عانى منها الكاتب وأطفال شعبه، لذلك كان يختار الشخصية بعناية ودقة لتكون هذه الشخصية قادرة على إثراء التجربة الإبداعية والتفاعل مع وجدان شعبه.

استثمر محمود شقير ثقافته الدينية واختار من قصص الأنبياء التي ذكرت في القرآن ما يتماهى مع واقع الشعب الفلسطيني فنراه يستدعي شخصية المسيح عليه السلام التي تحمل بعداً دلالياً لأهميتها القصوى في الذاكرة الجماعية، وهي تكتسب شرعيتها الدلالية من الجانب الديني والإنساني. لقد «عاش المسيح بين الناس ورأى ما يتعرضون له من مشقات تتعبهم وآلام تحزنهم، ومسرّات تفرحهم وكان ينفعل وتجيش نفسه بشتى العواطف والانفعالات التي يعرفها كلّ الناس، من

هنا ومن خلال هذا التشكّل غدت هذه الشخصية رافداً ثرّاً يعتمد عليها الشعراء»[١]، فكثير من أدباء فلسطين استخدموا شخصية المسيح عليه السلام وراحوا يعلّقون على هذه الشخصية الدينية همومهم الوطنية وقضاياهم الموضوعية، فقد تمثّلت روح الفداء والتضحية في سبيل الآخر في هذه الشخصية أكثر من أي شخصية أخرى كما يقول شقير: «وفيها رسوٌم شتّى للسيّد المسيح وهو يتحدّثُ إلى بسطاء الناس، أو هو معلّقٌ على الصليب لكي يفتدي بآلامه جموعَ البشر».[٢]

صورة المسيح عليه السلام وهو معلّق على الصليب تحمل في الدلالات المسيحية مفهومي المهزوم (بالصليب) والمنتصر (على الموت والفناء وواهب الحياة والرجاء)، وهذان المفهومان يشكّلان الذات الفلسطينية بين حالة الاستلاب والرغبة بالانتصار وبعد اجتياح اسرائيل لبيروت وطرد الفلسطينيين منها ووقوع مجزرة صبرا وشاتيلا على أيد مسيحية تدعمها اسرائيل يسقط الرمز العربي والإسلامي ليبقى الإنسان الفلسطيني وحيداً في ساحة المأساة ولا ملجأ له غير الصليب. كما أصبحت الدلالة المسيحية تجسّد الواقع العربي المحبط سياسياً بشكل عام وقد يتبنى البعض هذا القول لكننا لا نتفق معه تماماً بأن استدعاء شخصية المسيح عليه السلام جاءت إثر نكسات العرب وخيبة الشعب الفلسطيني، بل على عكس ذلك ازداد توجّه الكاتب الفلسطيني إلى تراثه وتشبثه بجذوره القومية ورموزه العربية والإسلامية بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ لصدّ محاولات العدو المحتل الرامية لطمس ثقافته وهويته الوطنية في الإقبال على استدعاء شخصية المسيح عليه السلام. واستطاع محمود شقير أن يزاوج بين ما تعرض له الفلسطيني وما تعرض له المسيح عليه السلام من قهر وجور، فاتخذ من المسيح رمزاً للإنسان الفلسطيني ومن صليبه رمزاً للهموم التي تلمّ بالإنسان في الأرض المحتلة.

ولا غرو أنّ رمز الصلب يعبّر بصورة موحية عن التجربة التي خاضها الكاتب الفلسطيني ويجسّد موقفه لأنّ كل واحد منهم أحسّ أن شعبه ووطنه مصلوب، ارتبط الصليب بأرض فلسطين منذ صلب السيد المسيح عليه السلام على يد اليهود القتلة في أرض فلسطين، ومن ذلك الوقت ظلت قصه الصليب رمزا للفداء والتضحية من أجل خلاص الإنسان، «وما حدث لشعب فلسطين في العصر الحديث يشبه إلى حد كبير قصة الصليب فلقد تمزّقت فلسطين على يد الصهيونية وأصبحت

---

[١]- عبدالوهاب أحمد، **نبوة الأنبياء في اليهودية والمسيحية والإسلام**، ص٧٦.

[٢]- محمود شقير، **أحلام الفتى النحيل**، ص٣١.

مأساتها نموذجاً غير عادي لأفظع قصة تعرّض لها شعب من الشعوب خلال التاريخ الإنساني المعاصر»[١].

يعتمد شقير في تصوير معاناة الطفل الفلسطيني على ذكر قصة معاناة المسيح عليه السلام على أيدي اليهود وهكذا راحت هذه الشخصية تتجاوز دلالات التضحية والفداء المترسبة في ثقافة العالم المسيحي إلى دلالات تتناغم مع تجارب الكاتب وواقعه المأساوي.

٣- ٣. الرموز الطبيعيّة

إنّ الطبيعة ومكوناتها من أهم عناصر التصوير الرمزي لما تحتويه من مفردات وعناصر متنوعة فغدت ينبوعاً زاخراً اعتمد عليه الأديب الفلسطيني وأصبحت من المرتكزات الأساسية لتجسيد همومه الوطنية وتمسكه بتراب وطنه، ليرسم لوحة تعبّر عمّا حلّ بالشعب الفلسطيني من ظلم وجور. تعني الرموز الطبيعيّة تقديم صورة رمزية لمكونات الطبيعة حيث يقوم الكاتب الفلسطيني بتحويل مكونات الطبيعة كالشجر والجبال والبحر والنباتات والأزهار إلى رموز تعبّر عما يختلج في نفسه من معان شعورية وهموم وطنية.

تتسم الرموز الطبيعيّة بالحيوية والمرونة لأنّها تتحوّل إثر التطورات الاجتماعية وتوفّر للكاتب في الأرض المحتلة أرضية مناسبة للإبداع الأدبي لذا يستطيع الكاتب أن يتصرف في الرموز الطبيعيّة وفق ما يدور في مخيلته من مشاعر وأفكار. إنّ المقصود من الرموز الطبيعيّة في أدب الطفل هو خلق صور رمزية من جميع الكائنات الحيّة وغير الحيّة في الطبيعة الفلسطينية، ويرمي الأديب في ذلك إلى التعبير عن أفكاره ورؤاه كما يعمد إلى الرمز من خلال الاستعانة بالكائنات الموجودة في الطبيعة كالجبال، والأشجار، والنباتات، ... ليتمكن من التعبير عن المعاني الميتافيزيقية الخالدة في ذهنه، ويجعلها ترتقي لتتبدّل إلى صور حسيّة بعد أن كانت عصيّة على الفهم. فالأديب «يطبع كينونته على الطبيعة المادية عبر الرؤيه الرمزية لأنّه يستعمل المادة كرموز لمشاعره الخاصة»[٢]، والبناء الفني هو الذي يخرج عناصر الطبيعة من معناها المعين إلى مستوى إيحائي ويضفي عليها طاقة إيحائية قوية.

---

[١]- رجاء النقاش، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، ص٢٠٩.

[٢]- تشارلز فيدلسون، **الرمزية والأدب الأمريكي**، ص١٢١.

عمد بعض أدباء الأطفال في الأرض المحتلة إلى انتزاع بعض عناصر الطبيعة فأخذوا يخرجونها من جمودها ودلالاتها المحدودة لتكتسب حالة دينامية، وتوحي بغير ما توحيه في الواقع الطبيعي فجاءت "الشجرة" في بعض الروايات نابضة بالحياة والدلالات الجديدة وممثلةً لمحاور الأديب الفكرية، ولقد جاء اختيار الشجرة من بين مفردات الطبيعة المتعددة لما توحي به من الثبات والحياة والرسوخ. تحوّلت الشجرة عند محمود شقير إلى هامشية دور المرأة في مجتمع ذكوري يظلم النساء. كما في قوله: «أمّي ليست أكثرَ من شجرة في غابة أبي».[١] وفي موضع آخر يقول شقير: «بدت لي مثل شجرة غامضة يلفّها الظلام»[٢]، وهنا يشير الكاتب إلى قمع المرأة وعدم إتاحة الفرصة لها لكي تأتي في وضح النهار للتعبير عن مشاعرها.

لا يكتفي شقير بالمدلول البسيط للشجرة بل يتألق به، ويعود إلى مرجعيات تراثية في تأمله لهذه الظاهرة الطبيعيّة وهذا ينبع من معرفته بجمالية الرمز وسماته الإيحائية الانفعالية. فعندما قال مهنّد لعزيزة: «أنا أربطُ منديلي على غصن شجرة وابتعد. بدتْ متحمّسة وقالت: وأنا أبحثُ عن المنديل وأحتفظُ به إلى أنْ تعود. أغمضتْ عينيها، وربطتُ المنديلَ على غُصن شجرة وابتعدت»[٣]. وهذا يشير إلى علاقة الشجر بالسفر وبالانتظار حين يترك الحبيب منديلاً على الشجرة ويغيب. ومن هنا نرى وعي الكاتب بقيمة التراث الطبيعي.

ويحضر "القمر" في رواياته بصفته رمزاً طبيعياً عاملاً مؤثّراً في خيال الطفل، فضلاً عن دلالاته وإشعاعاته الشعبية والنفسية. فالأطفال منذ صغرهم كانوا يخرجون ويغنّون للقمر، وحينما يغيب يشعر الإنسان بعامة والطفل بخاصة، بالوحشة، والظلمة، والضياع. حينما يلجأ شقير لهذا القمر يستدعي معه كلّ حمولاته المشرقة التي تبعث في نفس الطفل مشاعر الأمل والتفاؤل، ودلالته على الحرية.

ولا يتعامل شقير مع القمر على أنّه ظاهرة طبيعيّة جامدة وإنّما يؤنسنه ويجعل منه شخصاً آخر يخاطب جواد، فيقول له: «عِم مساء يا جواد»[٤]، والقمر في الذاكرة الفلسطينية، خاصة، كالشمس

---

[١]- محمود شقير، **أحلام الفتى النحيل**، ص٢٩.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص٨٤.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص١٤.

[٤]- محمود شقير، **أنا وجمانة**، ص٥٢.

«رمز للحرية والانعتاق من ليل الاحتلال الطويل» [١]، يرنو إليه الفلسطيني ويتمنى دوام سطوعه ليرى من خلاله نور الحرية.
ولهذا نجده يجعل جمانة تمارس لعبتها المحببة "ربط القمر"، ليظلّ القمر مبدّداً ظلمة الاحتلال. ويقول جواد: «نقفُ قُربَ النافذة، نرقبُ القمرَ المطلَّ علينا من فوق أحياء المدينة، تبادرُ جمانةُ إلى ممارسة لعبتها المحببة: وهي رَبْطُ القمر، تربطه بحبل طويل كي لا يغادر النافذة»[٢]، وهكذا يوظّف شقير هذه اللعبة وهذا الرمز ليدفع الأطفال نحو واقع أفضل.
ويعتبر "المطر" رمزاً للخصوبة والنمو والتفاؤل، وتحقيق الأمل، وهذا المطر يصبح رمزاً للانبعاث الإنساني، إذ إنّه «أداة لتفجير الطاقات الباطنة في ذات الكاتب، وهذه الأداة التي تقع على مترسبات الشعور واللاشعور ومعطيات الواقع واللاواقع يمتزج فيها الحلم بالواقع والرمز بالحقيقة في جدلية متشابكة»[٣]، فينقل شقير شعر السياب على لسان ماري ولميس "مطر مطر مطر".

وتكرار كلمة "مطر" في مواضع متعددة من روايات محمود شقير إنّما هو تكرار أدبي موظّف يدلّ على حركة الطبيعة، فهذا المطر هو حلقة الوصل بين السماء والأرض، والخيط الواصل بين الجفاف والخصب وبين الموت والحياة والظلم والحرية ليغدو خيط الثورة، فكما يغير المطر الطبيعة كذلك الثورة تغير المجتمع.

لكن المطر نفسه يأتي بدلالة مغايرة حين يقرنه الكاتب بالماء والحصى والحجر، ويصبح نذير شؤم، وذلك حينما يردّد جريس «مطر مطر مطر ماء حصى حجر»، «يفهم جواد ما يقصده جريس، ويفكّر أنه يلمح إلى السّر الذي بينه وبين جمانة»[٤]، وهنا يرمز إلى سر جريس الخاص بتحويل الماء إلى حصى وحجارة كي يطرد المستوطنين الذين يسرقون المياه الجوفية.

هذه الرموز الطبيعيّة تحتوي على دلالات عميقة؛ إذ إنها تتجاوز الواقع، وتكتسب دلالات جديدة تضفي على واقع النص إيحاءات متنوعة. انطلاقا من هذا، أتاح توظيف الرمز داخل الحبك

---

[١]- عزت ملاإبراهيمي والآخرون، **الرموز ودلالاتها في شعر توفيق زياد**، ص١٠٠.
[٢]- محمود شقير، **أنا وجمانة**، ص٥٢.
[٣]- رجاء عيد، **دراسات في لغة الشعر رؤية نقدية**، ص٩٧.
[٤]- محمود شقير، **أنا وجمانة**، ص٥٨.

القصصي فرصة ملائمة للخوض في التراث للبحث عن المحاور الفكرية التي تتناغم مع المواقف الحاضرة.

٣-٤. الرمز الأسطوري

يحاول الأديب أن يستثمر الذاكرة الميثولوجية القديمة بأبعادها المتعددة، سواء أكانت جزئية أم كلية، كلّ طاقات التراث الثقافي العربي والإنساني ليجسّد رؤيته ويخدم محاوره الفكرية والوجدانية. والأسطورة نفسها «زمرة من الرموز تكمن فيها دلالات معينة»[١]، ولا يستدعي الأديب من هذه الرموز إلا «ما يتناسب مع التجربة الإبداعية وما يتواءم مع واقعه، ويقدر على تجسيد رؤيته وفكرته وانفعالاته»[٢]، ذلك أنّ الأسطورة تعدّ أداة من الأدوات الفنيّة الجمالية والتعبيرية التي يلجأ إليها الأديب لإثراء نصّه وإضفاء عمقٍ عليه وبعدٍ إنساني عام.

ويبدو أنّ توظيف الأسطورة في قصص الأرض المحتلة أقل بكثير جداً مما هو عليه الحال في الشعر[٣]، وربما يعود ذلك إلى أنّ التراث العربي وأنواعه الشتّى قد لبّى احتياجات الأديب كما أنّ توظيف الأسطورة يؤدي إلى صعوبة فهم القارئ لمضمون القصة وعرقلة توصيل فكرة الأديب إلى المتلقي، لكنّ الشعر بما يحتويه من تكثيف تحقّقه الرموز الأسطورية بحاجة أكثر إلى توظيفها. بل إنّ الشعر والأسطورة يلتقيان في منابعهما الأولى باعتمادهما على مساحة كبيرة من اللاوعي.

وبالرغم من كلّ هذا إلّا أنّنا لا نعدم أمثلةً على توظيف محمود شقير للأسطورة ورموزها في كتابته للأطفال، سواء بوعي أو لاوعي، ذلك أنّ عالم الطفل بميله الطبيعي إلى الخيال والغريب والعجيب ينتمي في معظمه إلى اللاشعور، ويلتقي مع الخيال الفانتازي الذي اعتمد عليه شقير في قصصه ليثير الطفل ويدهشه ويدفعه إلى التأمّل والتخيّل فضلاً عن رغبة الكاتب في إثراء مخيّلة الطفل وفتح آفاقٍ جديدة أمام ناظريه عند القراءة.

ولعلّ من أهمّ الرموز الأسطورية التي اتكأ عليها شقير في قصصه رمز الشجرة. ففضلاً عمّا يثيره هذا الرمز من دلالات قريبة كالثراء والنماء والثبات والاستمرار في الحياة، إلّا أنّه يصرّ على ربط الشجرة

١- أحمد كمال زكي، **التفسير الأسطوري للشعر الحديث**، ص٩٢.

٢- نبيل أبوعلي، **في نقد الأدب الفلسطيني**، ص٣٠٣.

٣- أحمد شعث، **الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص٤٥.

بالمرأة أو ربط المرأة بالشجرة. سواء كانت هذه المرأة أمّاً حينما قال: «والأشجارُ على أطراف السهل ترقبنا مثلَ الأمّهات»[١]، أو كانت هذه المرأة حبيبته "عزيزة "حين قال: «بدت مثل شجرة غامضة».[٢]
إنّ مثل هذا الربط بين المرأة والشجرة يعود في جذوره الأولى إلى ذلك الحدث الأسطوري حينما مُسخت "مورا" وتحوّلت إلى شجرة بعد أن اقترفت الإثم مع والدها، وطلبت من الآلهة ألّا تكون حيّةً فتلعنها آلهة السماء وألّا تكون ميتةً فتلعنها آلهة العالم السفلي، فحوّلتها الآلهة إلى شجرة وانجبت أدونيس الذي خرج من ساقها وتلقّفته عشتار.
وكما تحوّلت المرأة إلى شجرة في الذاكرة العربية، «وذلك حينما روي عن "العزى" التي عبدت في سمرات ثلاث عند العرب في الجاهلية وحينما قطعت الشجرة الأخيرة خرجت منها امرأة سوداء نافشة شعرها»[٣]، ويمتدّ هذا التصوّر والربط بين المرأة والشجرة إلى الشعر الإسلامي، فنرى حميد بن ثور الهلالي يرمز إلى محبوبته بالسرحة أي الشجرة حينما مُنع من التغزّل بالمرأة مباشرة فقال:

«وهل أنا إن علّلت نفسي بسرحة من السرح موجود عليّ طريق»[٤]

ليس غريباً بعد كلّ هذا الموروث الكامن في اللاوعي العربي أن يغرف منه شقير وأن يلجأ إلى واقعه المليء بالأشجار فيعقد علاقةً بين المرأة والشجرة، ويقدّمه للطفل الفلسطيني ليغرس فيه أولاً حبّه للشجرة التي تتشبّث بالأرض ليزيد من علاقة هذا الطفل بالمكان الذي تنبت فيه الشجرة. وليجعل من ثبات الشجرة بجذورها مثالاً لثبات هؤلاءِ الأطفال في أرضهم وليدلّل على هذا العطاء المشترك بين المرأة والشجرة؛ المرأة بكلّ تجلياتها سواء كانت أمّاً أم حبيبة. فضلاً عن حبّ الأطفال للأشجار ولما تمنحهم من خضرة وظلال وثمار تجعلهم متعلقين بها أيّما تعليق.

نتائج البحث

وبعد هذه الرحلة مع الرمزية في أدب الطفل ودور محمود شقير فيه، جدير بنا أن نصل إلى نتائج هذا البحث وأهم مخرجاته:

١- محمود شقير، **كلام مريم**، ص٢٦.
٢- **المصدر نفسه**، ص٢٨.
٣- إحسان الديك، **صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي**، ص٢٠.
٤- ابن السيد البطليوسي، **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**، ص٣٩٨.

- في ظلّ تعدّد الآراء حول مفهوم أدب الطفل واختلاف الباحثين حوله، رأينا أنّ أدب الطفل يقوم على الخصائص الفنية والأسلوبية واللغوية، وآلية الكتابة فيه يجب أن تتناسب مع لغة الطفل بحيث تتدرّج حسب مراحل طفولته إذ لكل مرحلة من مراحل الطفولة لغتها وأساليبها الخاصة. فلغة الطفولة المبكرة غير لغة الطفولة المتوسطة والمتأخرة.

- وفق محمود شقير إلى حد ما في الجمع بين نظرية أدب الأطفال في الإيقاع واللغة والخيال من جهة، وفي نقل الطفل من مملكة الطفولة إلى الواقع اليومي، حيث هناك تدرج وارتقاء في اختيار اللفظة ومراعاة مدارك الأطفال العقلية. كما أحدث تطورا واضحا في قصصه للأطفال ويتجلى ذلك من حيث تنوع الموضوعات المألوفة من أجل بناء حياة أفضل، وكذا من حيث تطويع الأسلوب الفني للخصائص التربوية.

- عبّر محمود شقير في رواياته الثلاث "أنا وجمانة" و"كلام مريم" و"أحلام الفتى النحيل" وبقية أعماله الأدبية، عن الواقع الفلسطيني، وصوّر واقع الطفل الفلسطيني ومأساته، ووقف إلى جانب الفقراء والمعدمين، وبدأ منافحاً مدافعاً عن الحقّ الفلسطيني في الحرية والحياة.

- كان الرمز ضرورة فنية في أدب محمود شقير خاصة، والأدب الفلسطيني عامة؛ إذ من خلاله تجاوز الأديب قيود الاحتلال ورقابته الأمنية، حيث اتخذ شقير من هذا الرمز وسيلة فنية وركيزة من ركائز تصويره للواقع، فتعدّدت مصادر رموزه في أدب الطفل، بين التاريخية والدينية والطبيعيّة والأسطورية.

- يعبّر الرمز عن المعادل الموضوعي لتجربة السارد الشعورية والإنسانية، خاصة في ما يتعلّق بقضية الاحتلال والمعاناة النفسية والجسدية. كما أنّ الرمز يمثّل قدرة السارد الإبداعية ومدى اندماجه مع الحقيقة والواقع. وبهذا أصبح الرمز يجسّد مدى انفعاله مع الواقع وتصويره للقضايا الراهنة في المجتمع الفلسطيني بغية التأثير على الطفل.

- محمود شقير علامة بارزة في خارطة أدب الطفل الفلسطيني، أرسى كثيراً من قواعده وعمل على إثرائه وتجديده، وإضافة الكثير إلى خصائصه، فقد كان واقعياً اشتراكياً إلّا أنّه أضاف إلى هذه الواقعية الكثير من الوسائل الفنية مثل الرمز لبناء جيل جديد يدرك واقعه ويعرف ما يجري حوله، ليقاوم واقعه المظلم ويدفعه بوعي للتحرّر من ظلم العدو، وتحقيق الحرية، والعيش بكرامة إنسانية مثل بقية أطفال العالم.

الهامش:

(١) محمود شقير هو قاصّ، كاتب وأديب فلسطيني من مواليد جبل المكبر في القدس عام ١٩٤١. حاصل على ليسانس فلسفة واجتماع من جامعة دمشق سنة ١٩٦٥. ابتدأ الكتابة سنة ١٩٦٢ ونشر العديد من قصصه ومقالاته الأدبية والسياسيّة في صحف فلسطينية وعربية وأجنبية. إنه نائب رئيس رابطة الكتاب الأردنيين وعضو الهيئة الإدارية للرابطة لمدة عشر سنوات١٩٨٧. عضو الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين. عضو المجلس الوطني الفلسطيني. رئيس تحرير صحيفة الطليعة المقدسية الأسبوعية. مشرف عام مجلة دفاتر ثقافية الصادرة عن وزارة الثقافة الفلسطينية. حاز محمود شقير على جائزة "محمود سيف الدين الإيراني للقصة القصيرة" العام ١٩٩١ وجائزة محمود درويش للحرية والإبداع العام ٢٠١١ (ملا إبراهيمي وفلاح، ١٣٩٩:74). له مؤلفات كثيرة في مجال القصة والنقد والأدب، من مؤلفاته الطفلية: أحلام الفتى النحيل (مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، رام الله، ٢٠١٠)؛ أغنية الحمار (دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٨)؛ أنا وجمانة (مركز أوغاريت، رام الله، ٢٠٠٠)؛ أنا وفطوم والريح والغيوم (منشورات الزيزفونة، رام الله، ٢٠١٣)؛ أولاد الحي العجيب (منشورات الزيزفونة، رام الله، ٢٠١٢)؛ بنت وثلاثة أولاد في مدينة الأجداد (مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، رام الله، ٢٠١٢)؛ تجربة قاسية (الأونروا، القدس، ٢٠٠١)؛ الجندي واللعبة (دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦)؛ الحاجز (دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦)؛ الربّان (مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، ٢٠٠٣)؛ رحلة الحمار وقصص أخرى (منشورات الزيزفونة، رام الله، ٢٠١١)؛ طيور على النافذة (الأونروا، القدس، ٢٠٠١)؛ عصفور سناء (دار البحيرة، رام الله، ٢٠١٤)؛ علاء في البيت الصغير (الأونروا، القدس، ٢٠٠٤)؛ قالت مريم... قال الفتى (اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٦)؛ قالت لنا الشجرة (مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، ٢٠٠٤)؛ القدس مدينتي الأولى (منشورات الزيزفونة، رام الله، ٢٠١٤)؛ قطّوطة في المدرسة وقصص أخرى (منشورات الزيزفونة، رام الله، ٢٠١٢)؛ كلام مريم (منشورات الزيزفونة، رام الله، ٢٠١٣)؛ كلب أبيض ذو بقعة بيضاء (مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، ٢٠٠٨)؛ كوكب بعيد لأختي الملكة (مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، رام الله، ٢٠٠٧)؛ مريم وكنعان وقصص أخرى (منشورات الزيزفونة، رام الله، ٢٠١٤)؛ الملك الصغير (الأونروا، القدس، ٢٠٠٤)؛ مهنة الديك (مركز أوغاريت للنشر والترجمة، رام الله، ١٩٩٩)؛ الولد الذي يكسر الزجاج (الأونروا، القدس، ٢٠٠١).

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

١. أبوعلي، نبيل، **في نقد الأدب الفلسطيني**، غزة: دار المقداد، ٢٠٠١.

٢. أبو مطر، أحمد، **الرواية في الأدب الفلسطيني**، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام، ١٩٨٠.

٣. أحمد، عبدالوهاب، **نبوة الأنبياء في اليهودية والمسيحية والإسلام**، بيروت: مكتبة وهبة، ١٩٧٩.

٤. إسماعيل، عز الدين، «توظيف التراث في المسرح»، **مجلة فصول**، المجلد الأول، العدد ١، ١٩٨٠، صص ١٦٦_١٩١.

٥. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وأدبه**، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة أمين هندية، ١٩٢٥.

٦. البطليوسي، ابن السيد، **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**، القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٩٦.

٧. توفيق، عباس، **نقد الشعر العربي الحديث في العراق**، بغداد: دار الرسالة، ١٩٧٨.

٨. حمدان، أمية، **الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني**، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.

٩. الديك، إحسان، **صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي**، الطبعة الثانية، تونس: دار الفكر للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.

١٠. شحادة، رجاء، **قانون المحتل**، ترجمة محمود زايد، الكويت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٩٠.

١١. الشرقاوي، عفت، «التراث التاريخي عند العرب»، **مجلة فصول**، المجلد الأول، العدد ١، ١٩٨٠، صص ١٣٩_١٥٥.

١٢. شعث، أحمد، **الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر**، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠.

١٣. شقير، محمود، **أحلام الفتى النحيل**، القدس: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، ٢٠١٠.

١٤. شقير، محمود، **أنا وجمانة**، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠١٨.

١٥. شقير، محمود، **كلام مريم**، رام الله: الزيزفونة لتنمية ثقافة الطفل، ٢٠١٣.

١٦. عبده قاسم، قاسم، «الشعر والتاريخ»، **مجلة فصول**، المجلد الثالث، العدد ٢، ١٩٨٣، صص٢٣٥_٢٤٥.

١٧. عشري زايد، علي، **توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

١٨. عيد، رجاء، **دراسات في لغة الشعر رؤية نقدية**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٩.

١٩. فيروزآبادي، مجدالدين، **القاموس المحيط**، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٢.

٢٠. فيدلسون، تشارلز، **الرمزية والأدب الأمريكي**، ترجمة هاني الراهب، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦.

٢١. قاسم، سيزا، «البنيات التراثية في رواية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا»، **مجلة فصول**، المجلد ٣، العدد ١، ١٩٨٠، صص ١٩٢_٢٠٢.

٢٢. قدامة بن جعفر، **نقد النثر**، تحقيق: طه حسين وعبدالحميد العبادي، القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٣٩.

٢٣. كمال زكي، أحمد، **التفسير الأسطوري للشعر الحديث**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.

٢٤. ملا إبراهيمي، عزت ومنال فلاح، **أدب الطفل الفلسطيني**، طهران: جامعة طهران، ١٣٩٧ه.ش.

٢٥. ملا إبراهيمي، عزت وزهراء فاضلي، «تجليات المقاومة في أدب الطفل الفلسطيني (أعمال محمود شقير نموذجا)»، **مجلة القسم العربي**، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، العدد ٢٧، ٢٠٢٠، صص ٣١٧- ٣٤٨.

٢٦. ملا إبراهيمي، عزت والآخرون، «الرموز ودلالاتها في شعر توفيق زياد»، **مجلة القسم العربي**، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، العدد ٢٦، ٢٠١٩، صص ٩١- ١١٨.

٢٧. النقاش، رجاء، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، القاهرة: دار الهلال، ١٩٧١.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

التحليل الوظائفي للشخصيات الرئيسة في روايتي "التانكي" و"منصب شاغر" وفق منهج فلاديمير بروب "دراسة مقارنة"

علي كريم ناشد الدلفي *؛ هادي نظري منظم **؛ فرامرز ميرزايي ***؛ عبد النبي اصطيف ****

مقالة علميّة محكّمة

صص ٢٤٢- ٢١١

DOI: 10.22075/lasem.2023.31164.1385

الملخّص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن وظيفة الشخصيّة الروائيّة الرئيسة وفق منهج فلاديمير بروب، وتحليل دورها الروائيّ في روايتي "التانكي" لعالية ممدوح و"منصب شاغر" لجي كي رولينغ لما للشخصيات من دور مهم في البناء الروائيّ، ولما لوظيفتها من مهمة أساسية تُبنى عليها أحداث الرواية في تعبيرها عن الفكرة الرئيسة التي يقصدها الكاتب في عمله الأدبي؛ ثم مقارنة كل ذلك لكشف مواطن الشبه والاختلاف بين وظائف الشخصيات في كلتا الروايتين، وذلك انطلاقاً من منهج وصفي تحليلي ومقارن. رغم التباعد الجغرافي بين المجتمعين العراقيّ والبريطاني، والاختلاف البيئي والثقافي واللغوي والديني والتاريخي، إلا أن طبيعة الإنسان ومشاعره تبقى واحدة، ولكنها تختلف بطريقة التفكر وأسلوب التعامل؛ لذا لا بد من التعرف على كل ذلك من خلال تحليل وظائف الشخصيات الروائيّة. ومن خلال هذه الدراسة تبين أن مواطن التشابه بين شخصيات الروايتين أكثر من مواطن الاختلاف. وهذه التشابهات والاختلافات اعتمدت على طبيعة الظروف الاجتماعية الناتجة من بيئة كلتا الروائيّتين اللتين وظفتاهما وفق طبيعة واقعهما واعتماداً على طبيعة المشاهد التي تقصدتاها، تحت قالب طبيعة تخصصهما الذي فسح المجال أمامها ليمكنهما من تنويع الشخصيات ورسم سلوكها بدقة.

كلمات مفتاحيّة : روايتا التانكي ومنصب شاغر، الشخصيّة، منهج فلاديمير بروب.

---

* – طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.

** – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تربيت‌مدرس، إيران.(الكاتب المسؤول). hadi.nazari@modares.ac.ir

*** - أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.

**** - أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبيّ، قسم اللغة العربية، جامعة دمشق، دمشق ، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠٤/١٧هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٧/٠٨م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠٧/٠٨ هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٩/٣٠م.

١- ١ المقدمة

يتوقف العمل الروائيّ على ما تقوم به الشخصيّة من وظيفة ودور يبرز ما تمثله من واقعيّة، ونجاح العمل يعتمد على عنصر الشخصيّة في تمثله للواقع ودفع الأحداث نحو الحبكة. ونجاح الشخصيات يعتمد على حسن اختيار الروائيّ للشخصيات، وتقنياته الفنية وثقافته الشخصيّة ورؤاه الفكرية، وطريقة وصفه لمظهرها وسلوكها النفسي وحركتها التفاعلية في رسم الأحداث مع إعطائها الحرية في السرد المعبر عن المجتمع ومشكلاته من خلال شخصيات واقعيّة. رغم أن الشخصيّة هي المحرك للأحداث إلا أنها لم تأخذ دورها كقيمة أدبيّة في الدراسات النقدية حتى حدد فلاديمير بروب وظيفة الشخصيّة في ضرورة دراسة الحكاية معتمداً على البناء الداخلي للرواية. فاكتسبت أهميّة كبرى في الدراسات، وصارت محط أنظار الباحثين.

تقوم هذه الدراسة على مقارنة وظيفة الشخصيّة الروائيّة الرئيسة في رواية "التانكي" العراقيّة ورواية "منصب شاغر" البريطانية؛ لتظهر مواطن الشبه ومواطن الاختلاف بين وظيفة كل شخصيّة. تتضح مشكلة دراستنا في التعرض لمجتمعين مختلفين بيئياً ولغوياً وفكرياً وفلسفياً، لكل منهما زاوية ينظر من خلالها إلى المشكلة الاجتماعية، وكذلك تأثير المرحلة التاريخية السابقة بكل تداعياتها على حاضر كلا المجتمعين. يحلل الأدب المقارن الأدب-وفق المدرسة الأمريكية- ويربطه بالنظم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يمثلها ويعبر عنها مع اختلاف لغته وثقافته وطبيعة مؤثراته الخارجية؛ فهو يهتم بدراسة علاقة الأدب بالعلوم الأخرى سواء كانت إنسانية كعلم النفس والاجتماع، أو فنية كالرسم والنحت والموسيقى، أو العلوم الطبيعية وغير ذلك من العلوم المختلفة. وتتجلى أهميّة الأدب المقارن في المساهمة الكبيرة للكشف عن نقاط القوة والضعف في أي أدب قومي، وكشف جانب التأثر والتأثير والروابط والصلات بين مختلف فنون الآداب المتعاقبة، وإبراز التقارب بين الغايات القصوى التي ترمي إليها الآداب القومية المختلفة، ويمثل جسراً رابطاً للثقافات المختلفة من خلال التأثر والتأثير في النصوص الإبداعية، ويحسن العلاقات الأدبيّة بين

الأمم، ويقف على مواطن التشابه والاختلاف في الذوق والإبداع، ويقوم بردم الفجوة بين الثقافات المتباينة، ورفع الغبن التاريخي الذي لحق ببعض الثقافات.

تنبع أهميّة موضوع دراستنا من أهميّة الأدب المقارن الذي يسلط الضوء على أدبين مختلفين، أو على جانب محدد من كلا الأدبين، ومحاولة الوقوف على مواطن الشبة والاختلاف كلتا الروايتين، ومحاولة رفع قيمة العمل الأدبي المحلي غلى العالمية من خلال مقارنته بالاعمال الأدبيّة الأجنبية، والنظر إلى الوضع الاجتماعي والبيئي لكلا المجتمعين. إن ما دعانا لاختيار كلتا الروايتين العراقيّة (التانكي) لعالية ممدوح، والبريطانية (منصب شاغر) هو أن مؤلف كلّ منهما امرأة، وأنّ كلتا الروايتين حاصلة على جائزة، وأنّ كلتيهما صورت واقع مجتمعها الراهن عبر تأطير سرديّ يشتمل على الذات والآخر والعلاقات المتوترة بين الناس وداخل الأسرة الواحدة، في طرح إشكالية مجتمع يعاني من صراعات ناجمة عن ورود أفكار سلبية للفرد والمجتمع، ظاهرة في جوانب النفس الإنسانية. ونسجت كلتا الروايتين شخصيات حية ودستها في حياة بعضهما بعضا، وتضجان بحركة غالبية الشخصيات، وعبرتا عن فهم لكينونة الإنسان والعمل الروائيّ، وكلتا الروايتين تناولت أثر التحولات السياسية. لقد ساهم فلاديمير بروب في تقدم النقد وتطوره ومنه الشخصيّة في الأعمال الأدبيّة؛ فمن خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية"، حدد بروب هوية الشخصيّة الروائيّة عبر أفعالها التي تقوم بها، وهي وظائفها التي تؤديها. أي أنه اختزل الشخصيّة الروائيّة بوظائفها التي تقوم بها، فالوظيفة إذن هي عمل شخصيّة ما. وقسمها إلى عناصر ثابتة (أفعال الشخصيّة أو الوظائف التي تؤديها)، وأخرى متغيرة (أسماء الشخصيات وأوصافها)، محدداً إحدى وثلاثين وظيفة للعمل الأدبي. وهذا ما أصبح منهجا معتمداً لدراسة الشخصيات الروائيّة.

١-١ أهميّة البحث وأهدافه:

تبرز أهميّة البحث في إجراء مقارنة بين وظائف الشخصيات الرئيسة لروايتي التانكي العراقيّة ومنصب شاغر البريطانية، ويهدف إلى الوقوف على مواطن التشابه والاختلاف بين هذه الوظائف التي تؤديها الشخصيات لما للشخصيات الروائيّة من أهميّة في ما تمثله ويأتي على لسانها في

التعبير عن واقع كلا المجتمعين، وتساهم به في فهم كلا النصين الروائيّين فهما أعمق وأشمل وفق منهج تحليلي مقارن.

١-٢ منهج البحث:

يعتمد البحث التحليل الوظائفي للشخصيّة الروائيّة وفق منهج فلادمير بروب في روايتي التانكي العراقيّة، ومنصب شاغر البريطانية، دراسة تحليلية مقارنة لمعرفة مواطن التشابه والاختلاف في وظائف شخصيات كلتا الروايتين.

١-٣ أسئلة البحث:

تسعى هذه الدراسة للإجابة عن الأسئلة أدناه بالاعتماد على روايتي التانكي ومنصب شاغر:

١- ما نوع وظيفة الشخصيّة التي بُنيت عليها أحداث الروايتين "التانكي، ومنصب شاغر"؟
٢- ما الوظيفة المشتركة بين شخصيات كل رواية من الروايتين؟
٣- ما قيمة وظيفة الشخصيّة وأثرها في البناء السرديّ لكلتا الروايتين؟

١-٤ الدراسات السابقة

من خلال البحث عن الدراسات السابقة لكلتا الروايتين، لم نجد سوى مقالات مبسطة غير متعمقة ولا شاملة، ولا مقارنة للروايتين، ومن أهم ذلك:

١- دراسات عن نظرية فلاديمير:

-حنان مشاط، وكريمة حميشي (٢٠١٤)، **وظائف فلاديمير بروب في الحكاية الشعبية، البنات السبع أنموذجا**. تناول البحث مفهوم نظرية فلاديمير بروب، وتسليط الضوء على الوظائف وأنواع هذه الوظائف، ومسألة إثبات صلاحية تطبيق منهج بروب في تحليل الحكاية الشعبية، وأخيراً تم تطبيق منهج بروب على الحكاية الشعبية البنات السبع.

-طيبون فريال (٢٠١٦)، **نظام الشخصيّة في روايات الطاهر وطار البناء والدلالة**. لقد ركز البحث على الشخصيّة الروائيّة وأهميتها ووظيفتها وفق المنهج البنيوي والمنهج السيميائي، والوقوف على علاقة الشخصيّة بعناصر الرواية كالزمان والمكان والحدث، وطرق تصنيف الشخصيات الروائيّة وعلاقتها بدلالة اسمائها، ووظائفها السرديّة التي تؤديها.

-نازك أحمد، وصاحب رشيد (٢٠٢٢)، **التحميل الوظائفي في رواية حارس التبغ لعلي بدر في ضوء منهج فلاديمير بروب**. سعى الباحثان إلى كشف آليات الربط والتشكيل البنية في رواية حارس التبغ لعلي بدر من خلال تفكيك وحداتها وكشف العلاقة الرابطة بينها وبين وظائف شخصياتها وفق منهج فلاديمير بروب.

-عسيري، آل شايع، علي محمد علي (د. ت) "**التحليل الوظائفي للشخصيّة الروائيّة وفق منهج فلاديمير بروب رواية قلب الليل لنجيب محفوظ أنموذجا**". تناول الباحث أهميّة الشخصيّة في البناء الروائيّ، وتفصيل منهج فلاديمير بروف لوظيفة الشخصيّة الروائيّة من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" مقسما وظائف الشخصيّة على احدى وثلاثين وظيفة. وقد حلل الباحث رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ وفق منهج بروب.

٢- دراسات عن الروايتين:

-زينب هادي حسن (٢٠٢٠)، **الفضاء النصي في السرد النسوي العراقيّ: عالية ممدوح أنموذجا**. تشير الباحثة إلى القضية السيميائية في بحثها عن الفضاء النصي في السرديّ النسوي العراقيّ لنماذج من روايات عالية ممدوح ومنها التانكي، حيث وجدت الباحثة أن صورة الغلاف تمثل ايقونة مميزة للعمل الروائيّ، إذ تطرح الصورة العديد من التساؤلات الأمر الذي يحفز القارئ بصريا، ويغريه بالقراءة ولا سيما مع تناغم الألوان في العنوان، وشكل صنابير المياه المتداخلة والمتشابكة مع بعضها ومع الوصلات

المعدنية، وهذا في حقيقة الأمر إشارة إلى ذاكرة الأبطال في الرواية التي تتقاطع، ثم تعاود الالتقاء.

-أسامة غانم (٢٠٢٠)، **الصورة السرديّة المتشظية في النص المتجمع**. تشغل رواية التانكي العراقيّة لعالية ممدوح عدة أمكنة متداخلة في آن واحد، فالرواية تتكون من نصوص وطوابق، وهذه النصوص تنقسم إلى قسمين؛ نص مكشوف مقروء، ونص مختفي لا مقروء، فالنص المكشوف يكون مفضوحا في إعلانه بأنه يستمد من النص الثاني المختفي خطاباته وآلياته وتحولاته في فك رموزه، أما المختفي فليس مناقضا للمكشوف، بل هو المتن الذي يمنح المكشوف قوة واستمرارية وديمونة في الفضاء الروائيّ يمنحه الدخول في التجربة الرمزية.

-عدنان حسين أحمد (٢٠٢٠)، **التانكي رواية تنحاز إلى الشكل ولا تضحي بالمضمون**. تشير إلى أن الروائيّة لجأت إلى تشظية السرد من خلال تحطيم نسقها الخطي المتصاعد الذي اعتادت عليه في رواياتها الأخر؛ إذ جعلت روايتها "التانكي" بطولة جماعية رغم أن عفاف هي بطلة الرواية؛ كون باقي الشخصيات تتشاطر في دور البطولة.

-المثنى الشيخ عطية (٢٠٢١)، **التانكي رواية العراقيّة عالية ممدوح، مكعب الجمال القاسي في تحطيم الأشكال لتجلية الروح**. تتناول قضايا الرواية الجوهرية ومضامينها كالسياسية والاجتماع والدين بالإضافة إلى الإشارات السيميائية بدءً من عنوان الرواية فما التانكي إلا رمز تدور حوله أحداث الرواية.

٣- دراسات عن الشخصيّة وتحليلها الوظائفي:

- مصطفى لطيف عارف (٢٠٢١)، **سيميائية الشخصيّة الجمالية في رواية التانكي لعالية ممدوح**. يحلل الباحث أهميّة الشخصيّة في الرواية، ويعدها العنصر السرديّ الأكثر أهميّة في العمل القصصي بكل أشكاله وأنماطه ولا سيما في القص السيكولوجي الذي

تستقطب فيه الشخصيّة الأضواء والاهتمام على حساب العناصر السرديّة الأخرى، وأن النص الذي يصور الأحداث من دون فاعلها هو أقرب إلى كينونة الخبر منه إلى كينونة الرواية، ويرى أن الروائيّة قد أرادت من روايتها أن تكون مرآة للمجتمع العراقيّ المتحضر والمتطور عبر شخصيتها الروائيّة عفاف.

- Nurliana Fitri, Erni Suparti, Fakultas Ilmu Budaya (٢٠١٦)، **تحليل صورة التسلط والاعتداء على الأنثى في شخصيات رواية منصب شاغر.**

Analysis the Portrayal of Patriarchal Oppression Towards the female Characters in The casual Vacancy

تتناول الدراسة الاضطهاد الموجّه للمرأة في رواية منصب شاغر، وسيادة النظام الأبوي الموجود في المجتمع، وأوضحت أن النظام الأبوي يخلق إساءة فيجعل من الذكر شريرا ومن الأنثى خطيئة، وبينت قمع خمس شخصيات نسائية في الرواية.

- Fairuz Suda, Christinawati (٢٠١٦) المفاهيم الخاطئة التي شكلت فيما بعد وعي بلدة باغفورد الجماعي تجاه مدمني المخدرات.

Society's Ignorance towards Addicts' Predicament in J. K. Rowling's The Casual Vacancy: A Dynamic Structuralism Study.

تتناول الدراسة المفاهيم الخاطئة التي شكلت فيما بعد وعي بلدة باغ فورد الجماعي تجاه مدمني المخدرات من خلال أغلب سكان البلدة الذين أظهروا كرههم اتجاه مدمني المخدرات في بلدة باغ فورد، مما أدى إلى الوعي الجماعي لأغلبية البلدة، وبذلك وقعت مسؤولية الوعي الجماعي للبلدة، وأن المجتمع يلحق الضرر بنفسه إذا انعدم وعيه وضعفت أخلاقه.

- Mohammad Rofi'uddin (٢٠١٩)، **التحليل النفسي لجنوح المراهقين في رواية منصب شاغر.**

Psychological Analysis of Juvenille Delinquency in The Novel, The Casual Vacancy.

تتناول هذه الدراسة التحليل النفسي لجنوح المراهقين، واهمال الآباء تربية أبنائهم في رواية منصب شاغر، وتشير نتائج هذه الدراسة إلى أن الروائيّة كتبت هذه الرواية من خلال إظهار مراهق قام بالكثير من أشكال جنوح الأحداث في إهمال الآباء في تعليم أبنائهم، وقد خلقت الروائيّة صراعا في هذه الرواية عندما أراد والد ستيوارت كولن مقعدا شاغرا في مدينة باغ فورد.

- Valentina Králová (٢٠١٩)، **الشخصيات الثانوية في رواية منصب شاغر.**
  The Imperfect Heroes of J.K. Rowling.

يهدف البحث إلى تذكر شخصيّة ج. ك. رولينج، ونجاحها الهائل في سلسلة هاري بوتر، ومقارنتها بروايتها التي تتوجه بها إلى البالغين، ويقدم نظريات مختلفة عن الأنماط البدائية للأبطال، وكذلك يشير إلى أفكار الشخصيات البطلة، تلك الشخصيات التي ترتبط ببعض الأساسيات المميزة كالخلفية العائلية المختلفة، ثم يحلل السمات المماثلة لأبطال رولينج، بالإضافة إلى قصصها وموضوعاتها مع التركيز الرئيس على دور الشخصيات الكبيرة كشخصيّة الأم والأب.

- Ahmad Dahlan (٢٠٢١)، **شخصيّة كريستال ويدون في رواية شاغر : دراسة التحليل النفسي.**
  The personality of krystal weedon in J.K Rowling's the casual vacancy : a psychoanalysis study.

توصلت الدراسة إلى أن الشخصيّة الرئيسية (كريستال ويدون) في رواية منصب شاغر قد تأثرت بحياتها الاجتماعية بعائلتها (أمها الداعرة المدمنة، وموت أختها الكبرى) وبالحي (نظرتهم لها كنظرتهم لأمها الداعرة المدمنة) وبالمجتمع المدرسي (تعرضها

للتنمر من قبل أصدقائها)، كذلك أشارت إلى تغير شخصيتها إلى الشخصيّة الطيبة، وإلى أنها شخصيّة جيدة وسيئة في وقت واحد بالاعتماد على والمجتمع والأشخاص المحيطين بها.

٢- الروايتان:

٢-١ رواية التانكي :

لقد عبرت رواية "التانكي" عن واقع العراق وما مر به من أوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية خلال تاريخ العراق الحديث (قبل عام ٢٠٠٣، وبعده) أثرت بدورها على سلوك الفرد ومبادئه وطموحاته مما جعله فرداً مسيّسا متخبطا محاولا الخلاص من كابوسه المفزع، وكانت محط نظر الرواية بغداد، وتحديداً حي الأخطل المعروف بشارع التانكي، منطلقة من سلوك الفرد ومعاناته داخل أسرته مروراً بمجتمعه وانتهاء بالمجتمعات الأجنبية كالفرنسي والبريطاني والروسي. وعبر رسائل بين عائلة عفاف وطبيبها النفسي، تدور أحداث الرواية حول الشخصيّة البطلة عفاف الغائبة التي من خلالها يكشف النص تنوع سلوكيات الفرد العراقيّ على مستوى العائلة الواحدة بين محدودية الشخصيات التي غلب عليها الثبات نتيجة لطبيعة المصير المحسوم لكل شخصيّة من الشخصيات الروائيّة. أما أسلوب الروائيّة، فرغم توجهها لفن الرسائل إلاّ أنها تلجأ إلى أسلوب سرديّ متشظٍ محطمة النسق التصاعدي في الأحداث، فأتت بأسلوب مختلف، إذ جعلت كل شخصيّة مقربة من عفاف تبدأ بنقطة سرد وفق رؤى الشخصيّة في سرد حدثها، أي أنها لم تجعل الفكرة متواصلة من حيث تواترها بين صعود ونزول في الحدث، وهذا ما جعل الرواية تتسم ببطولة جماعية رغم وجود شخصيّة محورية.

٢-٢ رواية منصب شاغر:

مثلت الرواية سلسلة من الأحداث ترويها الروائيّة انطلقت شرارتها الأولى بوفاة الشخصيّة الرئيسة (فاري بيربرذر) التي دارت حولها كل أحداث الرواية وبموتها تفجرت الصراعات واشتدت بعد أن كان المجتمع يعيش بهدوء واستقرار، كأن وجود هذه الشخصيّة في مجتمعها صمام أمانه، وكأن فقدها شرارة في قش. فخلفت منصباً شاغراً أصبح محط نزاع بين الناس

لإشغاله؛ لذا اشتد الصراع، وانفضحت النفوس والنوايا، وبان توتر العلاقات بينهم وزادت شبكة التناقضات السلوكية والاجتماعية بينهم التي تنعكس بدورها على طبيعة الأسر البريطانية ما أنشأ جيلا غير صحيح مفتون بين القيل والقال، وقد وصلت حالة النفور والتوتر إلى داخل الأسرة الواحدة. لقد أظهرت النصوص الروائيّة جانباً من العنصرية في المجتمع البريطاني لسكان بلدة باغفورد ضد بلدة ويارفيل وبيان مدى اختلاف طبيعة الفرق بين البلدتين على المستوى الاجتماعي والنفسي من طبقة غنية ومتوسطة وفقيرة، موضحة طريقة تعاطيهم في علاقاتهم ببعض المدفوعة بالضغينة والحسد، مظهرة نوازع الشر في نفوس أغلب الشخصيات لا سيما أولئك الطامحين لذلك المنصب الذي خلفه موت الشخصيّة البطلة.

لم يختلف أسلوب الروائيّة في تسلسل سرد أحداث روايتها بل كان سرداً تقليديا مباشرا، إلا أن طبيعة الصراع قلبت موازين مصير الشخصيات مما أظهر براعة الروائيّة في طريقة سردها، وقد استعانت بالرسائل عبر البريد الإلكتروني لتقديم وصف للشخصيات التي يشتد بينها صراع من أجل الفوز بالمنصب الشاغر. جعلت الروائيّة المكان ذا دلالة دقيقة وواضحة من حيث طبيعة البيئتين؛ فبلدة باغفورد ميسورة ماديا واجتماعيا على عكس بلدة يارفيل التي تعاني الفقر والحرمان وعدم الاستقرار الاجتماعي والأمني. ولم تحدد الروائيّة تاريخا معينا بسنة محددة، بل اكتفت بالإشارات إلى أيام الأسبوع، وتوقيت الساعة، وقولها صباحاً ومساءً في محاولة منها لجعل الزمن مفتوحاً كي تتماشى أحداث الرواية مع كل الأزمان ولا تنحصر في زمن ما؛ كون تلك الأحداث تصف عمق الإنسان في كل زمان ومكان. قامت الروائيّة بتعريف شخصياتها، كل عائلة على حدة، مبينة طبيعة علاقات أفراد الأسرة ببعضهم، والروابط الأسرية بينهم ومشكلات التفكك الأسري.

٣- مفهوم الشخصيّة:

في العالم الروائيّ، هي كلمات ورقية وجودها تخيّلي وليس واقعياً، يشير إلى التعابير المستخدمة في الرواية للدلالة على الشخصيات ذات الكينونة المحسوسة والفاعلة، فتتخذ

شكل لغة مرتبة منطقيا، فالشخصيّة لبنة من اللبنات المحورية في البناء السرديّ الروائيّ، إذ لا يمكن تصور أي عمل أدبي سرديّ دون شخصيات فكل رواية هي رواية عن شخصيّة تدور حولها الأحداث. تقدم الشخصيات الروائيّة حسب ثقافة الروائيّ والتقنيات الروائيّة التي يستخدمها، حيث يعتمد نجاحه على طريقه وصفه لها ومظهرها وحركتها، ومن الروائيّين من يترك المجال للشخصيّة لتكشف عن نفسها. ويعرفها الأستاذ عبد الملك مرتاض بأنها كائن حركي ينهض بالعمل السرديّ ليوظفه دون أن يكونه، وهي التي تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليه إنجازه[١]. وهي التي تصطنع اللغة وتثني وتستقبل الحوار، وتصطنع المناجاة وتنهض بدور الصراع وتنشيطه وتقع عليها المصائب والعقد والشرور وتتفاعل مع الزمن.

٤- منهج فلاديمير بروب Vladimir Propp :

هو ناقد شكلي من أعلام الاتجاه الجديد في النقد الأدبي، لفت الانتباه إلى دراسة الشخصيّة في العمل الأدبي من خلال بنائه الداخلي مقتضيا بذلك السياقات النفسية والاجتماعية. بعد أن كانت الشخصيّة قديما اسما فقط، ولم تأخذ دورها كقيمة أدبيّة في الدراسات النقدية رغم أنها المحرك للأحداث، أخذت الشخصيّة الروائيّة تتدرج قيمتها بتدرج عناية النقاد بها، وكان أحد المصنفين والمحللين لقيمة الشخصيّة هو فلاديمير بروب الذي انطلق في تصنيف وظيفة الشخصيّة الروائيّة من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافي" الذي حدد فيه وظيفة الشخصيّة في ضرورة دراسة الحكاية معتمداً على البناء الداخلي للرواية لا على التصنيف الخارجي أو الموضوعاتي، مما دفع به إلى تقديم نموذج يحتوي على عناصر ثابتة وأخرى متغيرة، وجعل من المتغيرة أسماء الشخصيات وأوصافها، أما الأفعال والوظائف فهي ثابتة؛ فالوظيفة هي عمل الشخصيّة، ونوّع في الوظائف باستنباطه لمئة حكاية روسية، خرج منها بإحدى وثلاثين وظيفة، وأن لكل رواية مجموعة وظائف.

الوظيفة هي فعل شخصيّة، قد حُدد من وجهة نظر دلالته لسيرورة الحبكة[٢]. هي الحدث الذي تنشئه الشخصيّة في الرواية حاملا معها دلالات متطورة بتطور الحدث إلا أن عناصر

[١] – مرتاض، عبد الملك، **تحليل الخطاب السرديّ معالجة تفكيكية مركبة** (رواية زقاق المدق)، ص ١٢٦.

[٢] – بروب، فلاديمير، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص ٣٥.

وظائف الشخصيّة تأخذ حالة الثبات أيا كانت طبيعة الوظائف[١]. فالوظيفة هي التي تخلق الشخصيات، وليس العكس. إن مفهوم الشخصيّة الروائيّة هو مفهوم البطل، فالبطل الروائيّ صورة خيالية تخلقها بنية الروائيّ الفكرية معتمدة موهبته وجهده ومستمدة وجودها من مكان وزمان معينين؛ وهوية البطل تتحدد بطبيعة الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ووظائف الشخصيّة وظائف فنية، والأدوار التي تقوم بها الشخصيات، هي عناصر أساسية في بناء رابط العمل الروائيّ، وأبعاد الشخصيّة الروائيّة[٢]. إن للشخصيات الروائيّة وظائف متعددة ومتنوعة وفق ما يبينه بناؤه الداخلي في النص، وهي كالآتي[٣]:

٥- وظيفة الشخصيّة الرئيسة في روايتي التانكي ومنصب شاغر:

١- وظيفة الغياب: مثلها هلال أيوب بهروبه إلى بريطانيا بحثاً عن ملاذ آمن مع تواصله المستمر مع أهله عبر الرسائل، نتج عن غيابه بشاعة الغربة وضياعه وذله: "أود التبليغ عن غائبين اثنين، لا أستطيع إلا البدء به قبل أختي عفاف خالي سامي الغائب الأكبر"[٤]. كذلك تمثلت بسفر عفاف إلى فرنسا للدراسة مع انقطاع أخبارها عن أهلها: "نعم، دكتور بعد أن سافرتْ سمعنا عن حالتها، لم نفهم ما بها حتى الساعة... تفضل البقاء في ذلك الجانب الشقي من الحياة"[٥]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها باري فيربراذر بموته: "فيربراذر مات، سقط ميتاً أمام نادي الغولد الليلة الماضية"[٦].

٢- وظيفة التحذير: مثلتها عفاف بمحاولتها الإعلان عن انتحارها: "لقد وقفتْ في الفرندة بعد أن حاولت أن تقذف بنفسها إلى الشارع العام من الطابق الرابع"[٧]، ومثلتها طرب بكلامها الموجه

---

[١] – مشاط، وحميشي، **وظائف فلاديمير بروب في الحكاية الشعبية البنات السبع أنموذجا**، ص ١١.

[٢] – العبيدي، سلمان، سناء، **الشخصية في الفن القصصي والروائي عندي سعدي المالح**، ص ١٥٠.

[٣] – عسيري، آل شايع، علي محمد علي،"**التحليل الوظائفي للشخصية الروائية وفق منهج فلاديمير بروب رواية قلب الليل لنجيب محفوظ أنموذجا، ص** ١١١٣.

[٤] – ممدوح، عالية، **التانكي**، ص ٩٣.

[٥] – ممدوح، عالية، **التانكي**، ص ٦٦.

[٦] – رواينغ، ك. ج. **منصب شاغر**، ترجمة هاشيت أنطوان، ١٣.

[٧] – ممدوح، عالية، **التانكي**، صص ١٣٢، ١٣٣.

إلى عفاف بأنها ليست بصادقة: "هل تصدقينني يا عفاف، إذا أخبرتُك بأنني أغار منك، ومن درجة الانقضاض التي تقومين بها على نفسك... هل تتحايلين على متاعبك الروحية والنفسية؟ ... هل تطمسين رغباتك الخفية... فيما بعد... وضعتْ إشارة رفض للقاء بطرب"[١]، ومثلها هلال بإعلانه عن فقدان الأمن في بلده: "ظهر بضعة أفراد من جهاز الأمن العام وربما من الجيش... تراءى لي. كانوا يتكاثرون ويطلقون الرصاص ويصطادون تلك الأجساد الضامرة النحيفة... لم أستطع تعداد الجثث التي أُعدمت، كنا نقف في صفوف... في تلك الليلة لم يعد ذلك الهلال إلى البيت"[٢]، ومثلها الطبيب كارل فالينو بإخباره أهل عفاف عن إصرار عفاف على الانتحار: "في إحدى المرات... وصلتنا عفاف في عربة الإسعاف وفي ساعة متأخرة من الليل أُعطيت منوم... كان التقرير المكتوب عنها مؤذيا وقاسيا وضعوا في كيس بلاستيكي خصلا طويلة من شعرها... وكانت بشرتها لا تزال تحمل ندوباً غائرة"[٣]، ومثلها ياسين الشيوعي بإخبار عفاف بعدم مقبوليتها لديه: "تفاهة في مقابل ياسين، الفتى العشريني الشيوعي الذي سخر منها وسفه موهبتها، ومزق ما كان يُترك من تخطيطات موزعة في أرجاء غرفته إلى نتف تتطاير في وجهها"[٤].

أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها باري فيربراذر: "في تلك اللحظة، صعقه ألم لم يسبق أن شعر به، ألم فجر رأسه مثل مهدة بالكادر شعر بركبتيه ترتطمان على الاسفلت البارد وهو ينهار أرضا"[٥]، وهاورد: "قبل يومين من وفاة باري المفاجأة... علم هاورد من مصدر موثوق به أن خصمه خرق كل قواعد الاشتباك المعترف بها، وتوجه إلى الصحيفة المحلية ليروي لهم قصة كريستال ويدون"[٦]، وكريستال: "بدأ روبي ينوح ويصرخ مناديا كريستال. عاد وتسلق الضفة، قلب النظر كالمجنون يميناً ويساراً على طول الطريق لكنه لم يجد أثراً لها"[٧].

---

[١] – **المصدر السابق**، ١٤٣.

[٢] – **المصدر نفسه**، ١٢٣.

[٣] – **المصدر نفسه**، ١٣٢.

[٤] – **المصدر نفسه**، ١٤٥.

[٥] – **رواينغ**، ١٠.

[٦] – **المصدر نفسه**، ص ٧٧.

[٧] – **المصدر نفسه**، ٥٥٠.

٣- وظيفة الاستسلام: مثلتها عفاف بمحاولة انتحارها: "لقد وقفتْ في الفرندة بعد أن حاولت أن تقذف بنفسها إلى الشارع العام من الطابق الرابع"[١]، ومختار من خلال فشله بالزواج واقتناعه بأنه قد تقدم في العمر، ومثلها هلال أيوب بقبوله بالزواج من امرأة عجوز خرفة، وتقبله للذل معها: "كان زواجي من سيدة شبه خرفة وثرية أجمع لها كلابها الأربعة... على شرط أن لا يُسمع لي صوت"[٢]، ويونس النحات: "أنا يونس المرعوب من الخوض في الحروب ومن الاحتفال بالسلام أخاف من وجهي البشوش وصفاء سريرتي، وفضولي العادي ولامبالاتي بكل ما يحصل"[٣]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها: "خرج من منزلها وهو يتمتم لنفسه بصوت عالٍ: هذا ما تحصل عليه حين تحاول أن تسلب حياة أعز صديق لك، من دون أن يتنبه لزلّة لسانه"[٤]، وسكوفيندر: "تشكلت في رأسها خطة يائسة وهي تمشي متعبة في الحر. لو كان بوسعها العثور على مكان تمكث فيه... كل ما تريده هو أن تبقى وحيدة، وتتفرغ لما تفعله بشفرتها عادة"[٥]، وكريستال: "لم تحقن كريستال نفسها من قبل لكنها رأت آخرين يفعلون أمامها... تعلم مما قيل أمامها أن الذين يتعاطون حديثاً عليهم أن يحترسوا لأنهم لا يحتملون الجرعات... طفت إلى ذهنها مشاهد مرتجفة واهية مثل ومضات من حياتها... انزلقت الإبرة بدون أي مقاومة في عرق كريستال ضغطت على المكبس بقوة حتى آخر نقطة... حققت مبتغاها الوحيد باتت إلى جانب شقيقها حيث لا يمكن لأحد أن يفرق بينهما"[٦].

٤- وظيفة الفقدان: مثلتها عفاف بغيابها عن عائلتها وانقطاع أخبارها: "ترى هل ما زالتْ عفاف عراقيّة؟ هل بمقدورنا سؤال السفارة العراقيّة في باريس؟ هل رحلتْ؟ هل توفيتْ وأُعيدتْ إلى بلدها دون علمكم؟ هل قضتْ ودُفنتْ هنا في مدافن المسلمين؟"[٧]. ومثلها مختار بتأثره بفقدان ابن أخيه هلال: "توقفتُ عن الفزع منذ بدء الاحتلال كانوا في عمر هلال عندما فر في

---

[١] - ممدوح، ١٣٣ .

[٢] - المصدر نفسه، ١٢٤ .

[٣] - المصدر نفسه، صص ١٥٩، ١٦٠.

[٤] - رولينغ، ٥٨٨.

[٥] - المصدر نفسه، ٥٥٢.

[٦] - المصدر نفسه، ٥٧٣.

[٧] - ممدوح، صص ١٤٩، ١٥٠.

العام ١٩٦٩، وبعد طرد الآباء اليسوعيين كان في السابعة عشرة أو أكثر قليلا"[١]، ومثلها هلال أيوب بتأثره بموت خاله سامي وفقدان أخته عفاف: "هل كان ذاك الذي حصل هو القتل؟ أم الانتحار؟ فذلك الغائب كان أكثر رسوخاً وإقامة في ذلك البيت"[٢]، ومثلها يونس النحات بتأثره بفقد عفاف: "لم نذرف الدموع في وداع عفاف دكتور في العام ١٩٧٩، كان الكلام يجف في الحلق ويتحول إلى حجر مدبب، فلا يفضي إلى الصمت الخائب"[٣].

أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلتها بارميندر: "كان حزن جامح وهائل يعصر صدرها، مثل وحش مخيف انبعث فجأة من تحت الأرض"[٤]، وكولين عندما فقد باري: "أجهش كولين بالبكاء مطلقا نشيجا وعبرات بدون دموع مثل طفل مصاب بالتهاب بالحنجرة" (نفسه، ١٠٧)، وكريستال بفقدها لأخيها: "عثرت الشرطة أخيراً على كريستال ويدون. وجدتها تعدو يائسة بمحاذاة النهر عند مشارف باغفورد وهي لا تزال تنادي شقيقها بصوت مبحوح. اقتربت منها الشرطة... محاولة نقل الخبر إليها برفق"[٥]، كذلك: "روبي مات وهي المسؤولة. كانت تحاول إنقاذه فقتلته"[٦].

٥- وظيفة المغادرة: مثلتها عفاف بسفرها خارج العراق: "عفاف بقيتْ حتى تركت البلد لا يعنيها أي أحد بالمطلق"[٧]، ومثلها هلال أيوب بسفره خارج العراق: "أعرف أن موضوع الشر لم يكن هو البول ولا اعدام الكلاب. كان قد حصل معي أمر مسلٍّ وصل حدوداً أن جعلني لا أرفع رأسي وأنا في انكلترا، هو زواجي من سيد"[٨].

أجبرتها أمها كايا على الانتقال من مدينتها لندن إلى بلدة باغفورد لتكون الأم قريبة من عشيقها غافين؛ لذلك كانت تعاند أمها وتلومها وتغضب منها، وتحتقر عشيق أمها: "كانت المساعدة الاجتماعية كايا بودن انتقلت مع ابنتها غايا من لندن... وكانتا آخر الوافدين إلى باغفورد... كل

---

[١] - المصدر السابق، ٦٩ .

[٢] - ممدوح، ٩٣.

[٣] - المصدر نفسه، ١٨٣.

[٤] - رواينغ، ٥٠.

[٥] المصدر نفسه ، ٥٦٩.

[٦] - المصدر نفسه ، ٥٧٢.

[٧] - ممدوح، ١٤٧.

[٨] - المصدر نفسه ، ١٢٤.

ما كانت تعرفه عن باري فيربراذر هو أن وفاته أثارت شجاراً بائساً في مطبخها، فر على أثره عشيقها غافين منها"[١]، وسايمون: "حان الوقت لتسوية الأمور وكسب سايمون إلى جانبه حليفاً له. إنهم عائلة واحدة وسوف ينتقلون من البلدة"[٢].

٦- وظيفة بداية الفعل المضاد: مثلتها عفاف بردة فعلها اتجاه مشاعر أصدقائها عند سفرها: "اسمعوا جميعاً وكما اتفقنا. تضعونني في الباب وتغادرون. صميم، أنت لا تريد مني أن أضحك بل على العكس تريد أن أنتحب، أكفر عن اختياراتي الشريرة في الاختباء في السفر والرسم و..."[٣]. ومثلها هلال أيوب بزواجه من سيدة عجوز خرفة وعدم قبوله للذل، بل إنه سكت راضخاً: "كان زواجي من سيدة شبه خرفة وثرية أجمع لها كلابها الأربعة... على شرط أن لا يُسمع لي صوت"[٤]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "وبعدما فرغا من هذه الشكليات، وصلاً إلى المسالة الجوهرية التي تجعل كل ما عداها يبدو مجرد ثرثرة فارغة. ما الذي سيحصل؟ سألتْ بصوت متلهف. قال هاورد حسنا هذا هو السؤال المطروح، أ ليس كذلك مو؟ إننا في وضع شعور ظرفي، وهذا يمكن أن يحدث فرقاً حاسماً... هذا ما يحصل حين يصبح منصب بالمجلس شاغراً بداعي الوفاة"[٥]، وسايمون: "كان سايمون يبغض الكشف عن عنوان منزله، إلى حد يلامس التطير... كان يرى في منزل هلتوب هاوس ملاذاً طاهراً عليه أن يصونه"[٦]، وبارميندر: "مات أعلنتْ مورين... بقيتْ بارميندر مستمرة... ثم بعد برهة حولتْ عينيها صوب هاورد انهار وسقط ميتا... قال هاورد... هل هذه نكتة؟ سألتْ بارميندر بصوت حاد وعالٍ... وضعتْ بارميندر قنينة الزيت بعنف على الرف... وغادرتْ المحل"[٧]، وكولين: "أراهن على أن هاورد موليسون يبحث منذ الآن عن دمية يمكن أن تحل محل باري. لا شك

[١] - رولينغ، ٨١.

[٢] - المصدر نفسه، ٥١٨.

[٣] - ممدوخ، ١٩٤.

[٤] - ممدوح، ١٢٤.

[٥] - رولينغ، ٤٥.

[٦] - المصدر نفسه، ٦٠.

[٧] - المصدر نفسه، ٤٨.

في أنه حاليا ... حسمتُ أمري أنني مصمم على موقفي. سوف أتحقق غداً من الاجراءات التي يترتب عليّ اتباعها"[١].

٧- وظيفة التحول المكاني بين مملكتين: مثلتها عفاف بتغيير مكانها من بغداد إلى باريس: "كانت طرب تطلب مني انشاد نشيد الأناشيد... فهي صالحة في أيام الجفاف والألم، وفي حالة من يغادر ولا يعود مثلي"[٢]. ومثلتها طرب بقرارها المصيري حين كانت في باريس بالبقاء في العراق: "طرب، وطوال ثمانية أعوام بقيتْ تسافر إليها في باريس، وحين تعود لا تكد ولا تنفي، وهي تقول اسمع صميم بل يمكن أن تتوقف القصة في المشفى ذاك أو تلك الردهة أو عيادة ذلك الطبيب إياه، فهي تدخل وتخرج إلى هناك. الحالة ليست خطيرة وهي ما زالت تسخر من كل شيء. كانت تضيف بنبرة حزينة من الجائز هي تعتقد أننا تركناها تضيع من بين أيدينا. فنحن أيضاً توقفنا عن الشوق إليها والبحث عنها. هكذا عناداً، حمقاً منها وعليها هل نحن أسباب المرض؟ كلا كلا، لا أريد الحكم الآن"[٣]، ومثلها هلال أيوب بتغيير مكانه من بغداد إلى انكلترا، ومثلها ياسين الشيوعي بتغيير مكانه من بغداد إلى روسيا. ومثلها في رواية منصب شاغر كايا وأمها تحولاً إلى باغفورد، ثم إلى لندن، وسايمون إلى لندن: حان الوقت لتسوية الأمور وكسب سايمون إلى جانبه حليفاً له. إنهم عائلة واحدة وسوف ينتقلون من البلدة"[٤].

٨- وظيفة الصراع: مثلتها عفاف بحبها لبلدها العراق وخوفها من العيش فيه لسوء ظروفه وشعورها وحبها لجمال باريس ولكنها تشعر بالاغتراب: "فعندما نترك بلدنا، يا ترى هل تبقى أقدامنا هناك ونحضر بعكازين لطيفين يثيران الشفقة في نظراتكم إلينا... ربما، نحضر بقدم واحدة فقط وضداً لإرادتنا، ونترك الثانية هناك، وأيضا ضد إراداتنا"[٥]، ومثلها معاذ الألوسي بقبوله فكرة موت عفاف أو حياتها: "أين عفاف دكتور؟ الآن الوقت صار قليل ونحن جميعاً أسوأ حالا من ذي قبل، فندعوك ونعرف أن الوقت يفر من الموت والآخر... نحن نتآكل يوميا في البحث

[١] - المصدر السابق، ١٢٢.

[٢] - ممدوح، ١٢٢.

[٣] - المصدر نفسه، ٢١.

[٤] - رولينغ، ٥١٨.

[٥] - ممدوح، ١٣٠.

عنها"[١]، ومثلها هلال أيوب بقبوله العيش بخوف في بلده أو تقبله حالة الذل مع زوجته العجوز الخرفة. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "كان هاورد يثق بسلامة حكم أبناء بلدته، لكنه كان يخشى أن يحرّف الصحفيون الوقائع وأن يتدخل البعض من ذوي النوايا الخيرة الذين يجهلون حقيقة الأمور"[٢]، وكولين: "ذهل لنشر أسرار سايمون برايس القذرة علنا بهذه الطريقة على موقع المجلس الالكتروني. ذلك الخوف من الانكشاف الذي سيطر على القسم الأكبر من حياة كولين... غالباً ما تخيل كولين كيف سيكتشف أن السباق انتهى بالنسبة إليه... تصور سقوطه ألف مرة ومرة، إحساسه بالعار مفضوحاً معلقا حول عنقه مثل جرس مجذوم... سوف يُطرد من وظيفته"[٣]، وغافين: "كان شديد التوتر وشعر بغثيان طفيف قضى ليلة مضطربة فاستيقظ عند الفجر بعدما راودته كوابيس مروعة. رأى نفسه في الحلم الأول يوقع النعش أرضاً فتخرج منه جثة باري... ثم حلم بأنه استغرق في النوم وفاته الدفن"[٤]، وسكوفيندر: "كان جميعهم يسخرون من لدغتها الخاصة بأهل الجنوب الغربي من انكلترا ومن افتقارها إلى أي حس بالموضة والأناقة وكانت سكوفيندر تكره أن يضحك أي كان عليها"[٥]، وكريستال في حالة صراعها النفسي والعائلي: "أحستْ كريستال بثقل يضغط على صدرها وطنين في أذنيها. لا شك في أن أوبو لم يكتفِ بإعطاء والدتها جرعة، بل أعطاها حزمة كاملة... في المرة المقبلة التي تذهب بها تيري إلى عيادة بلتشابيل ستظهر نتائج فحوصها إيجابية وسوف يطردونها مرة أخرى... راح قلب كريستال يطرق بجنون في صدرها"[٦].

٩- وظيفة المانح أو المكافئ[٧]: مثلتها عفاف بإعطائها أهميّة وقيمة وتقدير لإنجازات أصدقائها مع تقديم المساعدات لهم: "صميم كان يعرض عليها فصولا من مسودات الكتب التي يروم نشرها، والأستاذ معاذ كان يستهويه لو وضعتْ أي ماكيت لتصميم المكعب، وأرسلته من

---

[١] - **المصدر السابق**، ٥٠.

[٢] - **رولينغ**، ٧٨.

[٣] - **المصدر نفسه**، صص ٣٥٤، ٣٥٥.

[٤] - **المصدر نفسه**، ١٨٥.

[٥] - **المصدر نفسه**، ٣٧٤.

[٦] - **المصدر نفسه**، ١٣٣.

[٧] - مشاط، وحميشي (٢٠١٤) **وظائف فلاديمير بروب في الحكاية الشعبية البنات السبع أنموذجا**، ١٨

باريس فكان يبدو عليه الزهو"[١]، ومثلها صميم بحبه لعفاف وعائلتها ومساعدته لهم، طرب: "فعاد صميم إلى الكلام يا عفاف، دائما تسفهين المواضيع وتدعينني أضيع وقتي هباء، إنني أحترق من أجلك وبعض ظروفك، آه، طبعاً سأمر كالعادة وأزور عائلتك ولن أدعهم، أي، طبعاً أنا وطرب. سأبحثُ عن هلال وأرسل إليك عنوانه في إنكلترا أو غيرها"[٢]، ومثلها معاذ الألوسي بأنه أول من منح عفاف الأمان والطموح: "أخبرك صميم وربما طرب، إذا تركتْ عنادها، لكوني سأكون الشخص الثالث الذي له بعض التأثير في حياة عفاف"[٣]، ومثلها هلال أيوب بتنظيمه لرسائل عائلة عفاف وإرسالها إلى الطبيب كارل فالينو: "من هؤلاء وصلتني ملفات مرتبة منسقة معنونة ومرقمة... منتظرين بأن أوثق لهم فصلي الجديد هو خطاب رجاء... مهمتي وضع قدمي إن أمكن... والتورط بتدشين الفصل الذي لا أعرف ترتيبه"[٤]، ومثلها كارل فالينو بإعطائه أخبار عفاف إلى أهلها: "ستتحول بدورك من محتكر لبعض أو الحقيقة كلها إلى قولها لنا، لأفراد عائلتها التي تنتظر منا البحث عنها قبل فوات الأوان"[٥]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها باري: "كان يسعى جاهداً لإرضاء زوجته بوسائل بسيطة كهذه"[٦]. كذلك : "لا أحد سوى باري استطاع يوما أن يقنع كريستال ويدون بالانضمام إلى أي مجموعة والبقاء فيها"[٧]. وكذلك : "وتوجه إلى الصحيفة المحلية ليروي لهم قصة كريستال ويدون شارحاً كم أنعمتْ عليها الحياة بانتسابها إلى مدرسة سان توماس، والفرصة الرائعة التي سنحت لها بالتعلم فيها"[٨]، وبارميندر: "كانت بارميندر تواصل النظر إلى ابنتها بطرف عينها تبحث باستمرار عن حجة لملامستها، فترفع خصلة شعر عن عينيها أو تقوّم ياقتها"[٩]، وكولين: "وكأنه قد يتمكن من إعادة باري إلى الحياة، إذ ما استطاع الوصول إلى هناك بسرعة قياسية وكأنه يسابق الواقع

[١] – ممدوح، ١٤٨.

[٢] – المصدر نفسه، ١٩٠.

[٣] – المصدر نفسه، ٤٣.

[٤] – المصدر نفسه، ١٠٢.

[٥] – المصدر نفسه، ١٥.

[٦] – رولينغ، ٩.

[٧] – المصدر نفسه، ٥٦.

[٨] – المصدر نفسه، ٧٧.

[٩] – المصدر نفسه، ٥٨٩.

ليرغمه على تغيير مساره"[١]، وغافين: "آه، عليّ أن أغادر قالت ماري وهي تنهض واثبة على الكنبة... لا لا، قال غافين بنبرة لم يسبق أن معتها كاي من قبل نبرة عطف وتودد، يجدر بك أن تتناولي بعض الطعام لن يحصل أي مكروه للأولاد إن بقيتِ ساعة من الزمن"[٢].

١٠- وظيفة الاستطلاع: مثلها صميم بتقصيه أخبار عفاف: "كما هو في النظام السرديّ، وهو يفتح لي طرقا سرية في البحث عن نوع اللامبالاة الملطفة وإنجاب عبارات طازجة على شاكلة تفاهة"[٣]، ومثلتها طرب بتقصيها أخبار عفاف: "في السنة الأولى في ثانوية الحريري، كانت تفضل لو تختفي، تقول الحبوب تجعلها تبدو أقل وأضأل من قبل فتصير أشبه متوحشة"[٤]، ومثلها هلال أيوب ببحثه عن أخبار طبيعة علاقات الخالات بأخيهن الميت سامي: "روايته تتضاعف إثارة، وبقي السؤال على الأقل بالنسبة إلي: لماذا يعملن لحساب ذلك الغائب، ويمكثن طويلا عنده فيطول الصمت في حشمة وأنفة؟" (نفسه، ٩٥)، ومثلها كارل فالينو بالنظر في أحوال مريضته النفسية عفاف وطبيعة علاقاتها العائلية والشخصيّة: "ابدئي من أول السطر من فضلك. يا آنسة، التاريخ مهم تاريخ الميلاد. تاريخ بدء تعارفك بكيوم، إذا شئت يونس وياسين وطرب"[٥]، ومثلها يونس النحات بالبحث عن الأثر الذي تركه غياب عفاف: "لم أحب سنية دكتور كنت ألتجأ إليها لتصريف الوقت الباقي ما بين غياب عفاف، وتبادل النظر مع متروكاتها في الطابق الاعلى، فأحاذيها وحيداً وأبقى أحدث نفسي"[٦]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "أوحتْ نبرة صوته بأنه كان يتوقع تطوراً جذريا ما في أوضاع باري غير أن احتمال موته لم يخطر له"[٧]، وكولين: "فيما راح كولين يهمهم كلاما غير مفهوم، وهو يهرع في كل الاتجاهات ويصطدم بقطع الأثاث... ثم خرجا مسرعين إلى السيارة انطلق كولين

[١] - المصدر السابق، ٥٧.

[٢] - رولينغ، ٢٦٢.

[٣] - ممدوح، ٣٦.

[٤] - المصدر نفسه، ٥٧.

[٥] - المصدر نفسه، ١٢٧.

[٦] - المصدر نفسه، ١٧٨.

[٧] - رولينغ، ١٣.

بسرعة جنونية إلى يارفيل"[١]، وغافين: "عليّ أن أبدل قميصي سحقاً! أعددتُ بنفسي وصية باري، عليّ أن أتحقق منها"[٢]، وكريستال: "ما الذي حصل للسيد فيربراذر؟ سألتْ أخيراً يعتقدون أن شريانا انفجر في دماغه ما هو السبب؟"[٣].

١١- وظيفة الحصول: مثلها صميم بتطلعه لمعرفة أخبار عفاف من الطبيب كارل: "حسب علمي، الدكتور سوف يجيب أن القسم الأول الذي يخص الملف الطبي، لكني متأكد سوف يُعرج على الملف الفني، ونحن سوف نكمل الجانب الذي يخصنا هنا"[٤]، ومثلتها طرب بحصولها على طبيعة أخبار عفاف من خلال فهمهاً الشخصي لها: "لكني سأعيد ما شعرتُ به وهي طالبة متفوقة، فإن هذه الشابة الجذابة كانت تريد أن تفرغ من شبابها وبسرعة فلعل النوم يعاودها فيما إذ فقدتْ سنين من حياتها"[٥]، ومثلها هلال أيوب بتعرفه على ملامح خاله المتوفى سامي وتصرفاته من خلال التركيز على نفسه: "فكنتُ أصطدم بوجه وجسد وتصرفات خالي عندما أشاهد ملامحي وتصرفاتي وطول قامتي حتى لو لم يتركوا لنا صورة شمسية واحدة له. كنا نحدس أنا وعفاف"[٦]، ومثلها كارل فالينو بكسبه معلومات من عفاف فلسفية وحياتية تصب في مصلحته الشخصيّة والعائلية: "أنا منحاز لتلك الآنسة، منحاز لمرضها حتى... قد لا يستلطف الآخر طريقتنا في استخدامنا لدواتنا أن الجنون في أدنى حالاته... موجود لدى كل أمرئ"[٧]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "يا ألهي، قال هاورد كم يبلغ هذا الشاب من العمر؟ أربعون عاما بالكاد... ما الذي أصابه؟ نوبة قلبية"[٨]، وسايمون: "اقترب الفتى من مكتبه ماداً يده. كان أحد أصدقائي هنا في الليلة الماضية ورأى رجلاً يسقط على الأرض ميتا... أجل سمعتُ بهذه القصة أجاب سايمون. عضو فاسد في مجلس البلدة... كان يتقاضى

---

[١] - المصدر السابق، ٥٧.

[٢] - المصدر نفسه، ٣٣.

[٣] - المصدر نفسه، ٥٥.

[٤] - ممدوح، ٣٨.

[٥] - ممدوح، ٥٨.

[٦] - المصدر نفسه، ٩٥.

[٧] - المصدر نفسه، ١٢٨.

[٨] - رولينغ، ١٣.

رشاوي وما شابه... حقا؟ قال سايمون بنبرة غير مبالية، رغم أن هذه المعلومات أيقظت اهتمامه"[١]، وكريستال: "كان مصاباً بعطب خلقي ولم يكن يعلم به"[٢].

١٢- وظيفة الحل: مثلها صميم باقتراحه بكتابة عائلة عفاف رسائل لطبيبها النفسي كارل فالينو: "لقد دعا أفراد عائلة عفاف جميعهم، هكذا، أراد بعض التكريم للأوقات العصيبة التي مرت على الجميع فقد بقي يشعر بتحمل التبعات كما وعد عفاف في أحد الأيام"[٣]، ومثلها كارل فالينو بتوصله لمرض عفاف واقتراحه علاجا لها ينص على أنها يجب أن تحب نفسها: "كانتْ فقط تحتاج أن تكون نفسها، فكان عليها ربما أن تنتظر"[٤]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "ما يجدر بنا أن نفكر فيه الآن هو من سيحل محل فيربراذر... وعلينا بالتالي أن نفكر من جهتنا أيضاً بشخص مناسب للمنصب وعلى وجه السرعة أنها ببساطة مسألة حسن إدارة"[٥]، وكولين: "كل ما كان باري يحاول إنجازه في مجلس البلدة، كل ما قاتل من أجله كان حي الحقول وعيادة معالجة المدمنين... أطلق تنهيدة عميقة وأكمل إنني مصمم تماما على إكمال مسيرته"[٦]، وكريستال: "كانت كريستال تود لو يعهدون بروبي إلى المربية "كات" مثلما فعلوا معها مرات عديدة في طفولتها، كلما انهارت تيري"[٧].

١٣- وظيفة التعرف: مثلها صميم بقيامه بالتعريف عن نفسه للطبيب كارل، وبالتعريف عن عفاف وعائلتها للطبيب: "أنا صميم، كاتب سري أشتغل باسم حركي، هو الرجل ذاته الذي قدم معها في العام ١٩٨٦ إلى عيادتك الخاصة"[٨]. ومثلها كارل فالينو بجوابه لرسائل عائلة عفاف بالتعريف عن نفسه لهم: "نعم، نعم، أتذكر الآنسة إياها جيدا؛ عفاف أيوب آل، والكلمة الأخيرة لم أفهمها، حاولتْ شرحها لي، فتضاعفتْ غموضا. أجل موافقتي جاهزة للزيارة،

---

[١] - المصدر السابق، ٦١.

[٢] - المصدر نفسه، ٦٥.

[٣] - ممدوح، ١٧٩.

[٤] - المصدر نفسه ، ١٢٩.

[٥] - رولينغ، ١١٩.

[٦] - المصدر نفسه، ١٢٢.

[٧] - المصدر نفسه، ١٣٦.

[٨] - ممدوح، ١٣.

لكنني اليوم رجل عجوز، أمسك العصا في يدي اليمنى بدلا من القلم"[١]، ومثلها يونس النحات بالتعريف عن نفسه للطبيب كارل: "آني يونس الهادي، الذي كانت تطيره تنورة قصيرة، وتهزه ضفيرة شعر على صدر ناهض... أسيل وأنصهر وأنا بين أكوام الطين الحر"[٢].

١٤- التوصل إلى الحادثة الموصلة توسط في الحادثة الموصلة كما في الرواية على لسان معاذ: "كل يوم أستيقظ وأتتبع الرائحة ذاتها: رب العائلة أيوب وبيبي فاطم والخالتين المكروبتين، وهما تحتفظان بالأسى... فتدخلان في صمت تام، وعمي مختار الذي أراه دائما على أهبة الاستعداد... كانت الحياة لا تعلق في أهداب هذه العائلة، لا يكفي أن يكون لنا عائلة هنا"[٣]. وكذلك قول معاذ: "هذا مكعب قيمته في قبول الانشقاق على كل شيء وكسر كل شيء، فيرغب كل واحد منا في أن يكون مكعبه، ويريد امتلاك البرهان على ذلك"[٤]. وكذلك جاء لسان معاذ: "اسم المكعب، نعم، كان اختراعي الخصوصي، ولما أطلقتُه أمام صميم صاح فرحا"[٥]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "كان يعلن للسياح الذين يقصدون البلدة في فصل الصيف أنني من أهالي باغفورد الأصليين ولدت هنا ونشأت هنا... إنه كان في الواقع يعتد بأصوله"[٦]، وكولين: "أريد القيام بذلك من أجل باري. سوف أكمل المسيرة حيث تركها أريد التحقق من أن كل ما عمل وكابد من أجله لن يتبدد ويذهب سدى"[٧].

١٥- وظيفة المهمة الصعبة: مثلها صميم بتحمل مسؤولية عفاف وعائلتها والاهتمام بهم في حالة غيابها، ومثلها هلال أيوب في كيفية كتابته للرسائل التي تخص عفاف وعائلته التي يريد إرسالها للطبيب كارل. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها باري فيربراذر: "كل ما كان يشغل بال باري وهو يمسك بالمقود بعصبية... هو الأخطاء التي كان واثقا بأنه ارتكبها وهو على

---

[١] - المصدر السابق، ١٢٧.

[٢] - المصدر نفسه، ١٥٧.

[٣] - المصدر نفسه، ٤٤.

[٤] - المصدر نفسه، ٤٧.

[٥] - المصدر نفسه، ٧٩.

[٦] - رولينغ، ٧٧.

[٧] - المصدر نفسه، ١٢٢.

عجلة من أمره لإتمام المقالة التي أرسلها للتو عبر البريد الإلكتروني إلى جريدة يارفيل والجوار... غير أنه كان يجد صعوبة في ترجمة أطباعه العفوية هذه على الورق"[١].

١٦- وظيفة العودة : مثلتها طرب برجوعها من باريس إلى بغداد: "طرب عادت من هذه المدينة وبعد الزواج، وهي لا زالت في المرحلة الأخيرة من الدراسة... ولا تقدر على وصف أو نحت أو تصوير ما شاهدتْ فظلت تزفر زفرات طويلة... وتريد أن تصوغ خطاباً لكي تقول لا تصلح باريس لمتزوجين حديثاً أو قديماً"[٢]. مثلتها كايا بودن وابنتها غايا بالرجوع إلى مدينتها لندن: "رمق آندرو غايا بطرف عينه، وتبادلا ابتسامة صغيرة... لكن آندرو فكر أنه على الأقل سيكون حيث هم ذاهبون أقرب إلى لندن بخطوة"[٣].

١٧- وظيفة المخالفة: مثلها مختار باختراقه قيم مجتمعه وعاداته ودينه: "أرجوك، لا تغضب مني فيما إذا جعلتُك تُغرر ببعض النساء والفتيات، وتعمل بعض الأعمال المخلة بالآداب العامة. أنت رجل مغر للكتابة. أي نعم، محام، سكير، ضجر، مسن غير هياب من أصحاب اللحى الصبيان الفاسدين"[٤]، ومثلها هلال أيوب برفضه للحزب الحاكم لبلده: "ولم يبرح نومي ومعطفي ووسادتي كما حصل معي في العام ١٩٦٩ أيضا عندما يبتدع مخربو الحزب الحاكم والرفاق الأشداء خارج كلية بغداد وهم يلاحقوننا وبأسماء شتى، وتحت طائلة التهديد والوعيد"[٥]، ومثلها ياسين الشيوعي بمخالفة لدينه وبلجوئه إلى ما لا يمارسه العشاق مع عشيقاتهم: "فهو لا يطلع من النظريات والكتب والمنشورات، وأنا أقوم بالتخطيط له ولغرفته في أجزائها كلها، المكتبة والثياب والخزانة والستائر والسرير الذي كانت تفوح منه رائحة... فيما بعد عرفتُ أنه استمناء"[٦]. أما في منصب شاغر، فقد مثلها هاورد بالخيانة الزوجية: "هاورد موليسون المواطن الأول في باغفورد ومورين لوو المقيمة في البلدة منذ الأزل هما منذ سنوات

[١] - ممدوح، ١٠.

[٢] - المصدر نفسه ، ٢١٤.

[٣] - رولينغ، ٥٩٢.

[٤] - ممدوح، ٦٣.

[٥] - المصدر نفسه، ١١٩.

[٦] - المصدر نفسه، ١٤٤.

مديدة أكثر من مجرد شريكي عمل... الشخص الوحيد الغافل كليا عن الأمر... شيرلي زوجة هاورد"[١].

١٨- وظيفة ردة فعل البطل : مثلها معاذ الألوسي بصمته أو إلقائه اللوم على نفسه حول غياب عفاف: "إن هذا المعاذ لا ينبس ببنت شفة وطوال ساعات، وفي كثير من الأوقات، يلقي اللوم على نفسه... يوم تركتُها تلقي بنفسها في أكاديمية الفنون الجميلة ولم أصر عليها بالاستمرار في الهندسة المعمارية"[٢]. مثلتها في منصب شاغر سكوفيندر: "خرجت سكوفيندر من هذه الفاجعة بطلة، بعدما جازفت بحياتها محالة إنقاذ الصبي"[٣].

١٩- وظيفة الانقاذ: مثلها معاذ الألوسي بإنقاذه لعفاف نفسيا من خلال جعل مكعبه صورة شخص تلوذ به: "أنا المكعب معاذ الألوسي، أظن عفاف شعرتْ بذلك، وكنتُ أريدها أن تخمن وتتخيل أن ذلك البناء في طور التأسيس له وجه وأنف وعينان وأسنان... له قسمات تمتُّ إليّ وإليها"[٤]، ومثلها كارل فالينو بنجاحه في شفاء عفاف ولكن وقتيا: "وها هي أمامي تلك الآنسة الغريبة والجذابة التي توقفتْ زياراتها لعيادتي الخاصة... بعدما تأكدنا هي وأنا أنها في طريقها للشفاء"[٥]. ومثلما مثلت سكوفيندر البطولة، فقد مثلت دور الإنقاذ، وكولين: "انطلق كولين بسرعة جنونية إلى يارفيل، وكأنه قد يتمكن من إعادة باري إلى الحياة، إذا استطاع الوصول إلى هناك بسرعة قياسية وكأنه يسابق الواقع ليرغمه على تغيير مساره"[٦].

٢٠- وظيفة الخداع: مثلها يونس النحات بخداعه لنفسه من خلال إقامته لعلاقة جنسية مع الخالة سنية وحبه لابنة أختها عفاف، ورغبته في جسم طرب: "وهي مضطجعة على سريري في شقتي، وأنا أرى طيف عفاف في بهاء لحم ومسام وبطن وظهر سنية. تستلقي ولا تتحدث. سكوتها يستحم بجمال قد اختمر طويلا"[٧]، ومثلها ياسين الشيوعي بنظرة عفاف له، وعدها إياه

---

[١] - **رولينغ**، ٥٢٧.

[٢] - **ممدوح**، ٤٣.

[٣] - **رولينغ**، ٥٩٠.

[٤] - **ممدوح**، ٤٤.

[٥] - **المصدر نفسه**، ١٣٢.

[٦] - **رولينغ**، ٥٧.

[٧] - **ممدوح**، ١٥٧.

أنه هاوية نجت منها: "ترى دكتور، أي هاوية نجوت منها؟ ياسين وأي عناد حظيت به فعلا، وأنا أقوم باسترداد نفسي"[١]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "كان يتسأل على الدوام عما يمنع السكان من تنظيم صفوفهم للنهوض بحيهم، عما يمنعهم من ضم مواردهم الزهيدة... لكنه كان يطرح هذه التساؤلات لمجرد تسجيل موقف"[٢]، سايمون: "راح سايمون بيرس يفكر بجشع في المقعد الشاغر على مائدة المحظيين حيث تمطر الثروات بدون أن تجد من يتلقفها"[٣]، وكريستال: "إذا حملتْ بطفل فاتس وول، سيكون بوسعها الحصول على مسكن اجتماعي من المجلس. وستتمكن من أخذ روبي ليعيش معها ومع الطفل إذا عادت تيري تتعاطى المخدرات"[٤].

٢١- وظيفة العقاب: مثلها يونس النحات بمعاقبته لنفسه وإلقاء اللوم عليها فيما فعلته سنية بعائلتها وحالة غيابها: "كنتُ أشبه كبسولة على وشك الانفجار... الأهل يقولون اختفتْ، وهذه الكلمة لها وقع المصيبة التي تخترق القلب... سعلتُ بصوت خافت ودندنتُ بكلام غير مفهوم، وقمتُ من مكاني لم أصافح أحداً ولا ألتفتُ لطرب التي نادتْ عليّ... فتحتُ الباب وبدأت أجري في شارع التانكي... خفتُ من المرور على المكعب، كي لا تنطلق منهم أي رائحة هو الآخر"[٥]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها كريستال: "روبي روبي أين أنت؟ كانت هذه كريستال ويدون، تركض هلعة ذهاباً وإياباً على طول ضفة النهر كان فاتس واقفاً... يراقب كريستال صعوداً ونزولاً"[٦]، كذلك: "أما كريستال، فلم يكن للحقنة والشعلة أي تأثير إيجابي على صورتها وسمعتها. بل على العكس قلدها موتها في ذهن حرس باغفورد القديم

[١] - المصدر السابق، ١٤٥.

[٢] - رولينغ، ٧٦.

[٣] - المصدر نفسه، ٦٣.

[٤] - رولينغ، ٣٩٦.

[٥] - ممدوح، ١٨٢.

[٦] - رولينغ، ٥٥٢.

على أنها مخلوق خال من الروح"[١]، وسايمون: "حسناً انتهى الأمر قال سايمون لروث أنسحبُ من المسألة برمتها، إن كان هذا نوع القذارة التي يمارسونها"[٢].

٢٢- وظيفة كشف الادعاءات: مثلها يونس النحات بكشفه لما في نفسه والبوح للطبيب كارل التي يبين سلوكه النفسي، وما هي إلا لإحساسه بالذنب تجاه علاقته بسنية ومصيرها: "هل أنا مذنب وقاتل ومسبب هذه الحرائق كلها دكتور؟ مجرم وحيد، ويشعر بالملل، ويسمي الجنس مع سنية نوعاً من التفاهة التي لا تتطابق مع فن الحرمان حتى، ولكن مقومات الجريمة جميعها كانت في حوزتي: فجوري، جاذبيتي، شهوانيتي، طمعي، الشيء اليسير من الشهرة التافهة، كنحات طلع من الظل"[٣]. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "خصص هاورد الكثير من الوقت والجهد لكتابة مقالته شارحاً فيها كيف أن حي الحقول وعيادة بلتشابيل يشكلان عالة على باغفورد ووصمة عار لها"[٤]، وكريستال: "لن أضحك إطلاقا، مفهوم؟ زعقتْ كريستال... قلتُ له إنني لن أضحك أبدا... انهمرتْ الدموع فجأة، وراحت كريستال تفرك عينيها الملطختين بالكحل بإصبعها القصيرة السمينة"[٥].

٢٣- وظيفة الشر: مثلها ياسين الشيوعي بردود أفعاله التسفيهية لعفاف وموهبتها. أما في رواية منصب شاغر، فقد مثلها هاورد: "لم يسع هاورد إلا أن يشعر بمشيئة ألهية خلف إعادة الترتيب المباغتة هذه مساحة المعركة التي تواجه فيها مع باري لوقت طويل"[٦]، وسايمون: "تقدم سايمون خطوتين نحو زوجته ضارباً رجليه بالأرض فتراجعتْ روث والتصقتْ بالمجلى... لن أدفع لذلك السافل تكاليف عادته البذيئة! ... ضرب سايمون صدره بقبضته بقوة ليؤكد على ملكيته للبيت"[٧].

---

[١] - **المصدر السابق**، ٥٨٠.

[٢] - **المصدر نفسه**، ٣٦٠.

[٣] - **ممدوح**، ١٧٩.

[٤] - **رولينغ**، ٣٦٨.

[٥] - **المصدر نفسه**، ٥٣.

[٦] - **رولينغ**، ٤٦.

[٧] - **المصدر نفسه**، ٢٠.

٢٤-وظيفة النصر هاورد: "في وسعه أن يضحك اليوم. فالهدف الوحيد الذي لا يزال هاورد يطمح إلى تحقيقه بات في متناول يده، إذ بدتْ عودة حي الحقول إلى فلك يارفيل أمراً وشيكاً مؤكداً"[١]، وسكوفيندر: "خرجت سكوفيندر جاواندا من هذه الفاجعة بطلة بعدما جازفت بحياتها محاولة إنقاذ الصبي"[٢]، وكريستال: "كان ذلك أعظم يوم في حياة كريستال. وخلال التجمع العام الذي تلا هذا الانتصار، نادت المديرة لاعبات الفريق للصعود إلى المنصة أمام المدرسة برمتها"[٣].

النتائج

من خلال إجراء مقارنة بين الروايتين في وظيفة الشخصيات الرئيسة، اتضحت النتائج التالية:

أولا: مواطن التشابه:

١- مثلت وظيفة غياب الشخصيّة الرئيسة المحور الأساس لأحداث كلتا الروايتين "التانكي، ومنصب شاغر".

٢- الوظيفة المشتركة:

- تمثلت وظيفة المغادرة بشخصيّة عفاف وهلال أيوب، أما في رواية منصب شاغر فقد تمثلت مغادرة بشخصيّة كايا بودن وسايمون بيرس. ووظيفة التحول المكاني بين مملكتين تمثل في كلتا الروايتين، عفاف، هلال أيوب، وكايا بودن، سايمون. وجمعت كلتا الروايتين وظيفة التحذير، لأن الواقع الاجتماعي لكلتا البيئتين ينبئ عن حالة من القلق وردود الأفعال.

٣- قيمة وظيفة الشخصيّة وأثرها:

- مثلت وظيفة الاستسلام في كلتا الروايتين حالة اليأس والخوف لواقع كلا المجتمعين. وعبرت وظيفة الفقدان في كلتا الروايتين حالة أو انقطاع الصلة أو السفر. وتتمثل وظيفة بداية الفعل

[١] - المصدر السابق، ٧٧.

[٢] - المصدر نفسه، ٥٩٠.

[٣] - المصدر نفسه، ١٢٩.

المضاد في كلتا الروايتين بردود الأفعال الطبيعية التي تمثل صورة أي موقف. إن في كلتا الروايتين عبرت وظيفة الصراع عن أطماع شخصيّة، رفض للواقع، أمراض نفسية، أسرار شخصيّة. وفي كلتا الروايتين مثلت وظيفة المانح تضحية الشخصيات ونبلها وشعورها الإنساني اتجاه الآخر.

- في كلتا الروايتين مثلت وظيفة الاستطلاع ووظيفة الحصول طبيعة الإنسان التي جُبل عليها؛ كونه كثير السؤال والبحث بدافع الحب لما يريد أن يعرفه أو الكره لمن يعاديه، أو لتحقيق مصلحة ما يسعى لها.
- في كلتا الروايتين مثلت وظيفة العودة اعتراف الشخصيّة العائدة بتقبل واقع بيئتها والإصرار على الاستمرار فيه بشخصيّة صميم وطرب، وكايا بودن.
- في كلتا الروايتين تتمثل وظيفة الحل بمحاولة الآخر في وضع حد للأزمات التي تعرض طريقه أو التي تعترض طريق من يهمه أمره.
- في كلتا الروايتين مثلت وظيفة توسط الحادثة الموصلة غاية الشخصيات إما لغرض نبيل، أو لغرض يخدم المصلحة الشخصيّة.
- في كلتا الروايتين تتمثل وظيفة المهمة الصعبة بمستوى إدراك كل شخصيّة وعزيمتها؛ لذا لم يتصف بها إلا القليل من الشخصيات.
- تمثلت وظيفة الإنقاذ في الروايتين بالصفات الإنسانية التي تتمتع بها الشخصيات الروائيّة كالصداقة والحب والوفاء، وتمثلت بمعاذ الآلوسي، صميم، طرب، وسكوفيندر، وكولين.
- في كلتا الروايتين تتمثل وظيفة الخداع بالشخصيات الضعيفة الجبانة والانتهازية والمتحايلة والتائهة التي لا تستطيع الوصول لمبتغاها بوضوح.
- في كلتا الروايتين نتجت وظيفة العقاب عن سوء الأفعال كالجبن والخداع والاستغلال.
- في كلتا الروايتين تمثلت وظيفة كشف الادعاءات بتبرير الاتهام، أو التبرير لعنصرية ما، أو الكشف عن موقف ما.
- في كلتا الروايتين عبرت وظيفة الشر عن تصورات الآخر وعنصريته ونرجسيته.

ثانيا: مواطن الاختلاف :

١- طبيعة وظيفة غياب الشخصيّة الرئيسة في رواية التانكي هي السفر والهجرة إلى فرنسا، أما طبيعة وظيفة غياب الشخصيّة الرئيسة في رواية منصب شاغر فهي موت تلك الشخصيّة.

٢- الوظيفة المشتركة:

- في رواية التانكي تمثلت وظيفة المغادرة بسفر عفاف وهلال أيوب هرباً من الظروف القاسية عليهما، أما في رواية منصب شاغر فقد وردت مغادرة كايا نتيجة لفشل علاقتها العاطفية بغافين، وسايمون بيرس غادر باغفورد نتيجة لفصله من عمله.
- اعتمدت رواية التانكي على وظيفة التحول المكاني بين مملكتين؛ فأحداثها تدور-بالأساس- حول هروب الخائفين من واقع بيئتهم، أما في رواية منصب شاغر، فقد تمثلت بتحول كايا لتبتعد عن حبيبها وتكسب ود ابنتها، كذلك سايمون تحول بهدف إيجاد عمل.
- في رواية التانكي تمثلت وظيفة المخالفة على مستوى العادات والتقاليد والدين، أما في رواية منصب شاغر فمثلت العنصرية والاحتيال وقضايا نفسية.
- في رواية التانكي تمثلت وظيفة ردة فعل البطل في شخصيّة معاذ الألوسي عبر نتشال شخصيّة عفاف من بؤسها النفسي، أما في رواية منصب شاغر، فقد قامت سكوفيندر بدور البطول عبر محاولة إنقاذ الطفل روبي من الغرق.
- خلت الرواية العراقيّة من وظيفة النصر، وندر وجودها في الرواية البريطانية.
- في رواية التانكي مثلت وظيفة الهزيمة حالة فشل كل من سولت له نفسه بالاحتيال والطمع، وقد خلت من هذه الوظيفة رواية منصب شاغر.
- خلت رواية التانكي من وظيفة الظهور الجديد، واحتوت رواية منصب شاغر على هذه الوظيفة التي برز فيها بطل نتيجة لتطور الأحداث

٣- قيمة وظيفة الشخصيّة وأثرها:

- في رواية التانكي، تمثل وظيفة التعرف والتوصل نوعاً من التقرب من الآخر للوصول له ومعرفة شيء معين منه، ولبعث الطمأنينة لدى الآخر، وتخلو رواية منصب شاغر من هذه الوظيفة.

قائمة المصادر والمراجع

١- أحمد، عدنان حسين، **التانكي رواية تنحاز إلى الشكل ولا تضحي بالمضمون**. مجلة الأمة برس، ٢٠٢٠م.

٢- بروب، فلاديمير، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٦م.

٣- حسن، زينب هادي، **الفضاء النصي في السرد النسوي العراقيّ: عالية ممدوح أنموذجا**. المجلد (٢٧)، العدد (١١٠)، كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠٢٠م.

٤- الخطيب، حسام، **آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط٢، ٢٠٠٣م.

٥- الخطيب، سليم، علي، **في الأدب الحديث ونقده**، دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٩م.

٦- روانغ، ك. ج. **منصب شاغر**، ت. هاشيت أنطوان، بناية فورست، رياض الصلح، بيروت، لبنان، ٢٠١٣م.

٧- السيد، يعقوب، وجيه، **الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

٨- عبد الدايم، صابر، **الأدب المقارن التراث والمعاصرة**، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، ط٢، ٢٠٠٣م.

٩- العبيدي، سلمان، سناء، **الشخصيّة في الفن القصصي والروائيّ عندي سعدي المالح**، دار غيداء للنشر، عمان، ٢٠١٥م.

١٠- عسيري، آل شايع، علي محمد علي،"**التحليل الوظائفي للشخصيّة الروائيّة وفق منهج فلاديمير بروب رواية قلب الليل لنجيب محفوظ أنموذجا**"، م٨، العدد ٣٣، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، (د. ت).

١١- عطية، المثنى الشيخ، **التانكي رواية العراقيّة عالية ممدوح، مكعب الجمال القاسي في تحطيم الأشكال لتجلية الروح**. مجلة القدس العربي، ٢٠٢١م.

١٢- عوض، إبراهيم، **في الأدب المقارن مباحث واجتهادات**، المنار للطباعة، د. ط، ٢٠٠٦م.

١٣- غانم، أسامة، **الصورة السرديّة المتشظية في النص المتجمع**، العدد ٢٥، مجلة الرقيم، كربلاء، ٢٠٢٠م.

١٤- محمد، سعيد، أراق، **الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

١٥- مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.

١٦- .....، **تحليل الخطاب السرديّ معالجة تفكيكية مركبة** (رواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.

١٧- مشاط، حنان، وحميشي، كريمة، **وظائف فلاديمير بروب في الحكاية الشعبية البنات السبع أنموذجا**، جامعة البويرة، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٤م.

١٨- ممدوح، عالية، **التانكي**، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ٢٠١٩م.

١٩- نازك أحمد، وصاحب رشيد، **التحميل الوظائفي في رواية حارس التبغ لعلي بدر في ضوء منهج فلاديمير بروب**. العدد الثالث والتسعين، مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، العراق، ٢٠٢٢م.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ ش/٢٠٢٤م

التلقّي في رواية إعجام لسنان أنطون

نعيم عموري*؛ جواد سعدون زاده**؛ زينب سواعدي مورزاده***

مقالة علميّة محكّمة

صص ٢٧٢- ٢٤٣

DOI: 10.22075/lasem.2024.31770.1394

الملخّص:

عرفت الرواية العراقيّة مسارا تطوريا حافلا بالعديد من المنجزات التي واكبت تحولات المجتمع العراقيّ على مختلف الأصعدة السياسية، الثقافية، الاجتماعيّة والاقتصادية والقارئ المتتبع لهذا المسار لن يتردد في الاعتراف بتميز بعض التجارب الروائية المعاصرة التي قدمت نصوصا كسرت رتابة الكتابة الكلاسيكية وانفتحت على آفاق إبداعية جديدة، ونكتفي باستحضار تجربة الكاتب العراقيّ سنان أنطون؛ حيث يمكننا القول إنها من أبرز التجارب الروائية التي جسدت تلك التحولات من خلال رواياته الأربع: إعجام، الفهرس، وحدها شجرة الرمان ويا مريم. تركز هذه الدراسة على رواية إعجام تحديدا؛ الرواية التي تتكاثف فيها المفارقات والخيبات لآفاق انتظار القراء، حيث تناولت دراستنا مدى تأثير جمالية التلقّي في رواية إعجام، من خلال ما ارتكزت عليه جمالية التلقّي ألا وهي آليات رائديها ياوس وآيزر المتمثلة في أفق الانتظار والمسافة الجماليّة والقارئ الضمنيّ. كما تهدف الدراسة، بتبنيها منهج نظريات القراءة والتلقّي، إلى تبيين كيفية تخييب أفق انتظار القارئ في السرد، وتشرح توسع المسافة الجماليّة في العنوان والشخوص وأخيرا تقف عند تجليات القارئ الضمنيّ في النص. ونتج عن هذا البحث أن الكاتب نجح في تخييب أفق انتظار القارئ السلطويّ عبر استحضار الذاكرة المضادة. كما اتضح لنا القارئ الضمنيّ بعلامتيه الصامتة والناطقة.

كلمات مفتاحيّة: التلقّي، انطون، إعجام، أفق الانتظار، المسافة الجماليّة.

---

*- أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، إيران.(الكاتبالمسؤول). n.amouri@scu.ac.ir

**-أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيدتشمران اهواز، اهواز، إيران.

***- طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠٦/٢٠هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٩/١١م - تاريخ القبول: ١٤٠٢/١١/١٨ هـ.ش= ٢٠٢٤/٠٢/٠٧م.

المقدمة

إن المتأمل في الروايات الأدبية الحديثة يلاحظ أنها اتجهت وجهة جديدة تربط بين النص والقارئ بعدما دكت حصون المكاتب الرومانسية المتحدثة عن خيال الكاتب الجامح في ما ينثر من در وبعدما اضمحلت صورة المدارس الاجتماعيّة الثابتة الرابطة بين الأدب والمحيط الاجتماعيّ الذي واكبه الكاتب فاستمد بنات أفكاره منه. ونتيجة لهكذا تحولات جذرية جاءت نظريات تنادي بموت المؤلف وبالاهتمام بالمفهوم الحقيقي للنص دون العوامل الخارجية التي ساهمت في تبلوره، وكانت نظرية التلقّي إحدى هذه النظريات، حيث توشحت بمضامين موضوعية أدبية تنأى عن الكاتب وتقترب من النص بآليات يلمسها القارئ ويقرّ بها حين قراءة النص. أهم تلك المضامين هو أفق الانتظار والمسافة الجماليّة اللذين تحدث عنهما الرائد [ياوس][١] وكذلك القارئ الضمنيّ بعلامتيه الصامتة والناطقة اللذين تحدث عنهما الرائد آيزر[٢]. يتداول مفهوم أفق الانتظار الأفكار السائدة التي يتسلح بها القارئ عند قراءة النص كما تبين لنا المسافة الجماليّة الهوة التي يحدثها النص بإتيانه بالجديد المناقض لتلك الآفاق. أما القارئ الضمنيّ فهو عبارة عن إشارات تتكون من ضمائر ومن صفحات فارغة تجعل القارئ يساهم في عملية التأليف وتحفزه على الاستمرار لكشف الغطاء عن مستجدات النص الأدبي عبر استرعاء اهتمامه. مدلولات هذه المفاهيم تتكاثف بتكاثف الصفحات في روايات الكاتب سنان أنطون لهذا هدفت أن أستكشف ما تيسر لي منها في هذه الدراسة على ضوء معطيات موضوعية ومنها:

أولا: أن النظريّة برغم صعوبة تطبيقها توفر فضاء قراءاتيا رحبا للباحث يمكن الاشتغال عليه بطريقة أو أخرى ونعني بذلك أولوية القارئ وفسحة الحرية التي تمنحها له أضف إلى الرغبة في التعرف إلى الأدب العراقيّ والتعريف به.

---

[١] Yaws، أحد رواد نظرية التلقي.

[٢] Izer، أحد رواد نظرية التلقي.

ثانيها: الرغبة في الاستفادة من المناهج النقدية المعاصرة بتوظيف منهج تجاوز سلطة المؤلف أو كسر علاقة النص بمؤلفه التي قضت ردحا من الزمن تعتز بالكاتب دون سواه باعتباره المفتاح الرئيس للنص الأدبي.

أسئلة البحث

١_ ما مفهوم نظرية التلقّي؟

٢_ ما طبيعة العلاقة بين الذاكرة المضادة وأفق انتظار القارئ في النص السردي للرواية؟

٣_ كيف فسح سنان أنطون المجال في رواية إعجام لتوسع المسافة الجماليّة في العناوين والشخوص؟

سابقة البحث

_ نظرية التلقّي بين ياوس وآيزر، عبد الناصر حسن حميد، كلية الآداب، جامعة عين شمس، دار النهضة العربيّة، القاهرة، ٢٠٠٢م: تناول هذا الكتاب الأسس النظرية لنظرية التلقّي متحدثا عن المبادئ التاريخية مرورا بالشكلانية والماركسية وقوفا عند صناعة المعنى لدى آيزر بالقارئ الضمنيّ وملء الفراغات والفجوات.

_ قضية التلقّي في النقد العربيّ القديم، الدكتورة فاطمة البريكي، عمان، دار الشروق، ٢٠٠٦م، تحدثت الكاتبة في هذا الكتاب عن نشأة نظرية التلقّي وتطورها كما أشارت إلى التلقّي عند النقاد والبلاغيين، وفي فصل ثالث تحدثت عن التلقّي عند المفسرين، وجاء فصلها الرابع متناولا التلقّي عند شراح الدواوين الشعرية حتى ختمت كتابها بالتلقّي والعناصر الفنية.

_ إستراتيجية التلقّي في رواية وصية المعتوه لإسماعيل يبرير، أميرة ربعي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة العربيّ بن مهيدي -أم البواقي، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربيّة و آدابها، ٢٠١٨م.

جاء هذا الكتاب في ثلاثة فصول، ناقشت الكاتبة في الفصل الأول نظرية التلقّي، الأصول، المفهوم، المصطلح للمقاربة النظرية. ثم تطرقت في الفصل الثاني إلى آليات هانز روبارت ياوس وتجلياتها في رواية "وصية المعتوه"، كما خصصت الفصل الثالث من الكتاب لتناول آليات آيزر في التلقّي.

_ إشكالية التلقّي في أعمال كاتب ياسين، كريمة بلخامسة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربيّ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراة، ٢٠١٨م.

تناولت الكاتبة في الفصل الأول من الكتاب القارئ وفعل القراءة في خطاب كاتب ياسين، ثم شرحت الإستراتيجيات النصية وفعل التلقّي في الفصل الثاني، وبدأت بالتطبيق في الفصل الثالث حيث تحدث عن حركة التلقّي في أعمال كاتب ياسين. كما تناول فصلها الرابع السيرورة التاريخية لقراءة أعمال الكاتب تحت عنوان القارئ الجزائري وتجربة القراءة في أعمال كاتب ياسين.

ملخص الرواية:

بطل الرواية هو طالب مسيحي يدرس اللغة الإنكليزية وآدابها في الجامعة، ويتعرض لمضايقات من أعضاء الحزب المنضوين في اتحاد الطلبة العراقيّين نتيجة مواقفه المعارضة للنظام، وهو ما ينتهي به معتقلًا. يناور الكاتب بين الأحداث التي تدور في السجن، وبين ذاكرته التي طبعها "البعث" في جميع مراحل حياته، بدءًا من المرحلة الابتدائية، حين كان يفرض على الطلاب الخروج بمسيرات لتأييد ودعم "القائد"، مرورًا بالمرحلة الثانوية وصدامه مع البعثيين الراغبين في ضمه إلى الحزب، وحتى المرحلة الجامعية، حيث تدور أغلب أحداث الرواية. وتحضر الحياة العاطفية للكاتب في أغلب صفحات الرواية مقارنة بضآلة الحضور العائلي، إذ يعيش بطل الرواية مع جدته منذ أن توفي والداه وهو لا يزال طفلًا، وتبدو شخوص الرواية قليلة بالعموم، فلا تكاد علاقات البطل تتعدى جدته

وصديقه الوحيد وحبيبته. ويحاول الكاتب أن يهرب من تفاصيل اعتقاله، رغم أنه يتحدث عن مواقف مريرة تعرض لها هناك، كتعرضه للاعتداء الجنسي من قبل أحد الضباط، ويبقى خلال الرواية غير قادر على تحديد المكان النفسي الذي يقبع فيه البطل، ويصفه بأنه: هنا(ك). يعتمد أنطون، الذي درس الأدبين الإنكليزي والعربيّ في العراق وأمريكا، على الطباق والجناس اللغوي للتعبير عن مواقف البطل، ويستخدم هوامش لتوضيح الكلمة الأصلية، فيستبدل القائد بـ "القاعد"، والحقوق بـ "العقوق". لا يتجاوز عدد صفحات الرواية ١٢٨ صفحة، وهي قائمة على تكثيف الأفكار وضخ الحالة النفسية الكفيلة بتقبل نهايتها المفتوحة التي تعطي صورة واضحة عن مصير البطل، كما يُظهر الكاتب البطل بشخصية أقرب للسلبية نتيجة تعرضه لضغوط اجتماعيّة ومعارضته للنظام الحاكم.

نظريّة التلقّي

تربط نظرية التلقّي، بآليات روادها، بين النص ومتلقّيه، ويتبين للقارئ وللمتطلع لاستكشاف مضامين نظرية التلقّي بأن دور القارئ لا يستهان به، ولا يمكن مطلقا إغفاله؛ لأن النص عبارة عن حروف لا تستكن النقاط عليها إلا بفعل القارئ وهذا ما يقوم به عن طريق تدخلاته وملاحظاته التي يصدرها إزاء النص بهدف إجلاء معانيه وبهذا لاقت نظرية التلقّي ترحيبا واسعا نختصره بإشارة بعض النقاد والباحثين في حقل الأدب المتمثلة في أن لا أساس ولا فائدة من النشاط النقدي ما لم يحضر القارئ؛ لأنه العنصر الذي يبث الحياة في روح الإبداع. ونحن بحديثنا عن القراءة لا نقصد تهجية الكلمات، بل نتطلع به إلى فعل قرائي جاد يروم بلوغ المعاني المتوالية خلف السطور. وبهذا عرف اللغويون الأدب بأنه بنية من الإشارات اللفظية وأن النقد الجماليّ هو: «مجموعة من القواعد الجمالية، المستمدة من القواعد الأسلوبيّة واللغوية والبلاغية»[١].

[١] -أحمد رحماني، **نظريات نقدية وتطبيقاتها**، ص ٥٠.

لذا يكشف هذا المبحث اللثام عن البعد التاريخي، والإرهاصات، والمؤثرات في تكوين نظريّة التلقّي، فضلا عن جهود رواد هذه النظريّة، هانز روبرت ياوس ولفغانغ آيزر. وفي سياق ذي صلة، تجدر بنا الإشارة إلى حديث فطوم القائل بأن التلقّي ما هو إلا «البحث عن قنوات أو ملء الفراغات وكسر أفق التوقع، بل هو فاعلية بناء وإنتاج بمقدار ما هو مفعولية القراءة»[١].

أي هو مردود فعل القراءة عند المتلقّي، فالتلقّي هو بؤرة اهتمام كل من المصطلحين: نظرية التلقّي لياوس وفعل القراءة أو "جماليات التلقّي" لـ: فولفانغ آيزر، فلا يفهم التلقّي إلا في إطار الاتصال، كما لا يجسد فعل الإتصال إلا في منطقة الموضوعات التي يلتقي فيها النص والقارئ».[٢]

ومن هناك تزداد علاقة النص بالقارئ متانة، ويبرز أثر النص من خلال ما يتركه فيه منطقه مهما كان نوعه،(أنواع القارئ).

كما يرى فؤاد عفاني في حديثه عن مصطلح جمالية التلقّي وتاريخ التلقّي أنهما يحيلان إلى أمرين اثنين «الأول أن جمالية التلقّي، وتاريخ التلقّي مصطلحان لهما جذور في الفكر النقدي الألماني، والثاني أن نظريّة التلقّي ألمانية الأصل ومؤسسوها هم رواد مدرسة كونستانسن.[٣]

وما بحث في ثقافات أخرى عن جذور لها في تراثها النقدي إلا مجرد اجتهادات، فلم تجد البحوث في التراث النقدي الأوروبي أو الأمريكي ما يحيل إلى دراسات مقاربة أو ممهدة لنظريّة التلقّي إلا ما جاءت به مدرسة كونستانسن الألمانية.

لقد كانت كلمة "التلقّي" بالنسبة إلى التابعين لصورة النقد الألماني مفتاح الاهتمامات النظريّة خلال العقد ونصف العقد الماضيين وليست هناك منطقة من مناطق الاهتمام الأدبي لم تؤثر فيها نظريّة التلقّي، وقد أثرت في بعض النظم المتاخمة مثل علم الاجتماع وتاريخ الفن، على أن تكاثر الأبحاث النظرية والتطبيقية لم يفض إلى توحيد المفهوم وما زال النزاع قائما حتى اليوم حول ما تستهدفه الدراسات المتعلقة بالتلقّي على وجه التحديد، وربما كانت الصعوبة الأساسية هي في

---

[١]- مراد حاسم فطوم، **التلقي في النقد العربي في القن الرابع هجري**، ص ١٣.

[٢]- فيصل حسين طحمير غوادر، **رواية المعجزة بين التلقي والتأويل والرؤية العامة للبنية النصية والفنية**، ص١.

[٣]- فؤاد عفاني، **نظرية التلقي....رحلة الهجرة**، صص ٣١_٣٢.

تحديد ما يعنيه المصطلح تحديدا دقيقا[١]، فتعدد دلالات مصطلح التلقّي جعل من معناه زئبقيا وقابلا لتخريجات عديدة.

بناء على أسس هذه النظرية باتت الاستعانة بالقارئ ضرورية لذا ولكي تتوشح الدراسة بالموضوعية وتعقيبا على هذا القول يستنتج بأن الغاية المرجوة من النص لا تظهر للعلن إلا باستقراء القارئ معانيه متزودا بآليات نظرية التلقّي المستخلصة من المعطيات الموضوعية لرائدي النظرية وهي:

آليات هانز روبارت ياوس وتجلياتها في رواية " إعجام"

١_أفق الانتظار

٢_المسافة الجمالية في إعجام

يعد ياوس الرائد الأول لنظرية التلقّي في مدرسة كونستانس[٢] الألمانية، حيث قدم في درسه الافتتاحي لجامعة كونستانس سنة ١٩٦٧م آراء جديدة يشرح فيها جمالية التلقّي، حين أدرك أن الدراسات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية بقيت سجينة الرؤية التي لا تفرق في العملية الإبداعية بين المؤلف والقارئ، إذ لم تعط أدنى اهتمام لا للقارئ ولا لتاريخ القراءة، وأراد من أطروحته تلك أن يقدم تاريخا أدبيا جديدا يكاد يكون مثاليًا بالنسبة إليه، وكان لمحاضرته تلك ردود فعل كثيرة، وترجمت كتاباته إلى مختلف اللغات العالمية.[٣]

حاول ياوس إرساء قواعد نظريته من إيمانه بأفكار معينة جسدها في عدة إجراءات أساسية تتمثل في (افق الانتظار، المسافة الجمالية والسيرورة التاريخية) التي نتطرق إليها بالتنظير والتطبيق. عمد

---

[١] محمد عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثها النقدي**، ص٤٥.

[٢] Constance، مدرسة ألمانية. تفرعت مدرسة كونستانس إلى فرعين رئيسين؛ الأول يهتم بعلم جمال التلقي وأهم من مثله هانز روبرت ياوس، و الفرع الثاني مثله آيزر الذي تعمق في اتجاه البحث في القارئ الضمني.

[٣] سامي إسماعيل، **جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند ياوس وآيزر**، ٢٧.

ياوس من خلال نظريته" جمالية التلقّي" إلى إرساء مجموعة من الآليات التي تمكن القارئ من فهم العمل الأدبي وتتمثل في:

١- أفق الانتظار

أخذ ياوس هذا المفهوم "الأفق" من جادمير وأضاف له كلمة الانتظار من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر[١] وهو ذلك الفضاء الذي يتشكل فيه بناء المعنى، ويتبين من خلاله دور القارئ في إنتاج المعنى بواسطة التأويل فالمفهوم الحقيقي عند ياوس لأفق الانتظار هو أفق التوقعات ويعني هذا المصطلح المقاييس والمعايير التي يستعملها القراء لترجمة وتفسير النصوص الأدبية.[٢]

يعد أفق الانتظار حجر الزاوية لنظريّة التلقّي، وواحد من أهم الركائز المنهجية التي أتى بها ياوس ويسمى أيضا أفق التوقع وهو مفهوم جديد للرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الأدبية وتأويلها، إذ يشكل هذا المفهوم عند" ياوس" مجموعة التوقعات الأدبية، والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي. في تناوله للنص وقراءته.[٣]

ويعني بهذا محصلة المرجعيات الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية التي يعتمدها القارئ في فهم العمل الأدبي بأبعاده الوظيفية، والجمالية، والتاريخية من خلال سيرورة تلقيه المستمرة السلسلة، التعاقبية لفعل التلقّي.

٢- المسافة الجماليّة

وتتمثل في المسافة بين أفق التوقعات والعمل الأدبي الجديد، وتتجلى بصورة واضحة في العلاقة بين الجمهور والنقد، وهي تقتضي أيضا تحديد طبيعة التأثير الذي يحدثه عمل محدد في جمهور منشود، ومن تخييب الأفق أو تأكيده لدى القارئ، ويحدث التخييب مسافة جمالية تفصل بين أفق

---

[١] *Karl Raimund Popper*، فيلسوف نمساوي.

[٢] صبيرة قاسي، "النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ"، **مجلة قراءات**، ٢٢٥.

[٣] ميجان الرويلي، سعد البازغي، **دليل الناقد الأدبي**، ص ٢٨٥.

الانتظار السائد وبين الأفق الذي يحدثه القارئ، وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفًا ولا قيمة أدبية له. [١]

تعد المسافة الجمالية من أهم المفاهيم الإجرائية المعتمدة في نظريّة " ياوس " فهي مفهوم يتمم مفهوم الأفق ويعد معيارا مقوما للنصوص الأدبية والحكم عليها بالجودة من عدمها. عرف " ياوس" المسافة الجمالية بقوله :« ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه». [٢]

وهي المسافة الفاصلة بين العمل الأدبي الجديد وأفق الانتظار الموجود سلفا، بسبب وجود فعل الجمهور المختلفة مثل: الاستنكار، الرفض والإعجاب بهذا العمل، وعلى مستوى هذه الردود المحتملة تقاس قيمة العمل الجمالية، ولذلك ذهب " ياوس" إلى أن تخييب أفق انتظار الجمهور الأول يمثل معيارا للحكم على قيمة العمل الجمالية. [٣]

بناء على ما سلف، يتضح لنا بأن القارئ يؤدي دورًا أساسيًا في تطور النوع الأدبي، لأن ياوس يعتقد أن القطيعة بين الأفق التاريخي للمتلقّي وأفق النص، إنما يسعى باتجاه تطور العمل الأدبي، فالتعارض بين المعايير التي يحملها المتلقّي عن أشكال الأعمال السابقة وبين الأعمال التي يكونها العمل الجديد لحظة ظهوره يؤدي إلى نشوء قيم جمالية جديدة.

الآليات الإجرائية لولفغانغ أيزر وتطبيقاتها على رواية إعجام

١_القارئ الضمنيّ

علامات القارئ الضمنيّ في النص:

---

[١] فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، ص٥٤.

[٢] عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، **نظرية القراءة المفهوم والإجراء**، ص ٣٩.

[٣] سعيد عمري، **الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ**، ص٣٤.

أ ـ العلامات الصامتة

ب ـ العلامات الناطقة

ينطلق آيزر في نظريته من الوعي بالبعد الاجتماعيّ للنثر وللقراءة، وقد ركز على الجوانب الجماليّة لهذه القراءة المعتمدة على الوعي بالبعد الاجتماعيّ، بينما حدد ياوس موقع العمل الأدبي ضمن الأفق التاريخي، ويضع آيزر شروطا للعمل الأدبي لكي تتحقق فعالية القراءة، كأنما يحمل النص دفعًا ذاتيا يدفع القارئ نحو وعي قصدي جديد، كما يضع شروطا أيضا للقارئ لكي يحقق فعل القراءة، وذلك بالتفاعل والتناغم بين النص والقارئ، وينبغي أن يعي القارئ شفرات النص الذي ينبغي أن يكون قيما، وبقدر ما يكون التساؤل عميقا عند الذات القارئة تكون التفسيرات أعمق للعمل الأدبي، ويستطيع القارئ أن يملأ الفجوات في النص، وملء الفجوات أو الفراغات لا يتطلب الاستناد على المرجعيات الخارجية وإنما يتطلب تحقيق التفاعل بين بنية النص وفهم القارئ.[١]

من هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، نسميهما: القطب الفني والقطب الجماليّ، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. فهو يركز على كيفية التفاعل بين النص وقرائه الممكنين وتأثيره عليهم، وكيف أن المعنى ينتج عن هذا التفاعل ولا يتجلى في النص، إذ إن العلاقة بين النص والقارئ علاقة جدلية تستدعي من كل واحد منهما طرحه ثم تنغلق عليه، فيكون حضورهما فيها حتما لا ينقضي، ويكون وجودهما بقاء لا يتناهى، وهي ملزمة على هذه الصورة، ذات طبيعة تكاملية، إذ لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير أدب.

القارئ الضمنيّ

أسس " آيزر" مجموعة من المفاهيم و المصطلحات التي تساعد على فهم آليات التلقّي أهمها: " القارئ الضمنيّ" «فهو بنية نصية وحالة من حالات إنتاج المعنى، وبالتالي هو ومن هذا المنطلق ليس القارئ الفعلي الذي يمكن أن نتصوره في عملية قراءة ميكانيكية».[٢]

---

[١] قاسي، **المرجع السابق**، صص: ٢٢٧_٢٢٨

[٢] فطوم: **المرجع السابق**: ٣٥

ومن هذا المنطلق يرى "آيزر" «أنه علينا أن ندرك التأثيرات الناتجة و الاستجابات التي تثيرها الأعمال الأدبية ولا بد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي، وقد نطلق عليه "القارئ الضمنيّ"...» فالقارئ الضمنيّ كمفهوم له جذور راسخة في بنية النص، إنه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي. بهذا يكون "آيزر" قد ميزه عن باقي تصنيفات القراء لأنه «بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة». [١]

ويقسم آيزر القراء إلى: قارئ ضمنيّ وقارئ فعلي، والأول يخلقه النص لنفسه بواسطة أبنية متضمنة في النص تثير القارئ، أما الثاني فهو يستقبل أفكار النص وصوره، وقد كتب آيزر كتابا سنة ١٩٧٢م، بعنوان القارئ الضمنيّ وتحدث عنه في كتابه [فعل القراءة] الذي ألفه سنة ١٩٧٦م وبين في كتابه الأخير الذي اشتمل على معظم ما ورد في نظريته من أفكار حول نظريته في التلقّي ما قصده من مصطلح القارئ الضمنيّ، حيث يتجلى هذا القارئ في أثر النص على قارئ محدد موجود في ذهن الكاتب حين يشرع في كتابة نصه، والقارئ أي قارئ يجد نفسه يستجيب بطريقة أو بأخرى إلى مقترحات النص انطلاقا من نشاطه الإدراكي وخبراته الشخصية. [٢]

يتضح مما سبق أن أيزر جاء بمفهوم إجرائي مختلف عما أتى به ياوس، يتمثل في ما أسماه بالقارئ الضمنيّ كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص. إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي، وهذا القارئ ليس له وجود حقيقي ولكنه يجسد التوقعات الداخلية للنص، فالقارئ الضمنيّ مسجل في النص بذاته ولا يصبح للنص حقيقة إلا إذا قُرأ في شروط وقام القارئ باستخلاص ما في النص من صور ذهنية فكأنه يعيد بناء المعنى من جديد.

القسم التطبيقي

ـ تجليات أفق الانتظار في رواية إعجام

ـ تجليات المسافة الجماليّة في رواية إعجام

---

[١] أيزر، فولفغانغ: **فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية**، ص٣٠.

[٢] البريكي، **المرجع السابق**: صص ٥٥_٥٦.

ـ القارئ الضمنيّ

-تجليات أفق الانتظار في رواية إعجام

تتضمن الكتابة الإبداعية عملية القراءة، حيث لا يتحقق التواصل الأدبي إلا بتفاعل النص وقارئه، وإن تلقّي النص فعل ملازم لظهوره وضامن لاستمراريته، لأن العمل الأدبي لا يقوم بنفسه ولا يمنح معناه دفعة واحدة، بل يتشكل تدريجياً مع دينامية القارئ وتعاقب القراءات عبر التاريخ. «وبنظرة سريعة على مشهد تلك التلقّيات تكشف أن النص لا يحيا حياة رتيبة ثابتة، كما أنه لا يحيا بخصائصه الداخلية فحسب، إنما بالصدى الذي يكون له في سياق ثقافي معين». [١]

ويرتبط فعل القراءة بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي في المرجعين اللذين يسمحان لها بطرح أسئلة معينة، واستنباط أجوبة ممكنة، كما تغيب فيه أسئلة، وتقصى أجوبة لا يقرها الأفق التاريخي أو لا يوفرها السياق الثقافي الخاص. لهذا «فتحديد زمان القراءة ومكانها واللحظة الحضارية التي تمت فيها من الأهمية بمكان، ذلك أن المعطيات هي التي تحدد فعل القراءة ودوافعها وغاياتها والكيفية التي تمت بها. إنها المعطيات التي تتحكم في القراءة فتحمل القارئ على قراءة أمور معينة، وإعطاء الأهمية لجانب من جوانب المقروء والتقليل من أهمية الجوانب الأخرى على إبراز شيء وإهمال شيء آخر». [٢]

حين قراءة النصّ في رواية إعجام، يتموضع أفق انتظار القارئ أمام خيارين، إما موافقة أفق النص وتأييده فيكون العمل الأدبي ذا جودة بسيطة لا تنتج الجديد في مضمار الحداثة اللغوية أو المعنوية، وإما رفض أفق النص وتخييبه ليكون العمل الأدبي فريدا من نوعه وذا قيمة جمالية تنضح بالجدة وبالعطاء اللغوي والمعنوي. يتسنى لنا تبيين هذه المفارقة من خلال دراسة العنصر الأساسي الذي ترتكز إليه حبكة السرد وهي الرقابة القائمة بين دفتي الرواية أو المخطوطة بصفتها مطبقة لمقولة الذاكرة المضادة وهي مقولة فلسفية نظرية رئيسة في فلسفة فوكو وهي تستند إلى تضادها ورفضها

[١] عبد الفتاح كليطو، ، **المقامات: السرد والأنساق الثقافية**، ص٤.

[٢] محمد عابد الجابري، **نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي**، ص ٦٢.

لفكرة الأصل وثباته.« تعود فرضية الذاكرة المضادة إلى مقال تأسيسي نشره مبكرا الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، وهو بعنوان: "نيتشه، الجينالوجيا والتاريخ».[١]وجوهر هذه الفرضية يقول إن التاريخ هو ذاكرة مضادة. «ويتم الأمر عند فوكو باستعمال التاريخ استعمالا يحرره إلى الأبد من النموذج الميتافيزيقي والانثربولوجي[٢] للذاكرة. يتعلق الأمر بأن نجعل من التاريخ ذاكرة مضادة ونبث فيه، نتيجة ذلك، شكلا آخر للزمن».[٣]

وفقا لنظرية فوكو فما الكتابة إلا سبيلا للتذكر. «يتعلق الأمر عند نيتشه كما يبين فوكو برفض شكل معين من التاريخ يعمد إلى اختزال التنوع الزمني وردّه إلى كلية منغلقة على ذاتها».[٤]

وعلى أساس من هذا «يميز الفيلسوفان، لاسيما فوكو، بين نوعين من التاريخ، هما التاريخ الجينالوجي[٥] وتاريخ المؤرخين[٦]. أو التاريخ الفعال والتاريخ التقليدي».[٧]

إن الذاكرة المضادة تتحدد، إذن، بتضادها ومعارضتها لأصول وقواعد سابقة. فإذا كان قد جرى تحديدها عند نيتشه وفوكو بتضادها ورفضها فكرة الأصل وثباته، فإنها في سياق ما بعد الحداثة تفيد تضادها مع السرديات السابقة، لاسيما الجليلة وذات الأثر الكبير. وفي رواية إعجام نجد أنها تتضاد مع ذاكرة السلطة وخطاباتها بواسطة ثيمة كبرى وهي الرقابة المناهضة لأفق الانتظار المفروض نتيجة ما زود به القارئ من نصوص مشبعة بالضبط والمراقبة الكثيفة الداعمة للسلطة الحاكمة. بناء على ما

---

[١] حميد باسم صالح ونادية غضبان محمد، "أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة، السرد العراقي الحديث أنموذجا"، **مجلة كلية التربية الأساسية**، مج١٩، العدد التاسع والسبعون، ص٥٤.

[٢] يركز العلم على دراسة الإنسان ضمن الإطار الثقافي والاجتماعي بشكل عام، حيث لا يقتصر على دراسة الفرد بمفرده كما يفعل علم النفس أو الفيزيولوجيا، ولكنه يهتم أيضًا بدراسة الإنسان كجزء من مجموعات ومجتمعات، ويدرس أحداثهم وأفعالهم ككل.

[٣] سلام إبراهيم، **الأرسي**، ص ٣٨.

[٤] رولان بارت، **التحليل البنيويّ للسرد**، ص ١٢٤.

[٥] تطور هذا المصطلح خلال القرن السابع عشر ١٧م، بحيث أصبح يمثل فرع من فروع دراسة التاريخ، وذلك من منطلق أن كل من الجينيالوجيا والتاريخ، يتتبعان دراسة الانتماء العرقي والنسب للأفراد في الأسرة الواحدة، أو علم دراسة السلالات.

[٦] التاريخ، هو مصطلح شامل يتعلق بالأحداث الماضية بالإضافة إلى الذاكرة، واكتشاف، وجمع، وتنظيم، وعرض، وتفسير المعلومات حول هذه الأحداث. يطلق على العلماء الذين يكتبون عن التاريخ اسم المؤرخين.

[٧] رنا عبد الحميد سلمان الضمور، **الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية**، أطروحة دكتوراة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا، جامعة موته، عمان، الأردن، ص ٤٦.

سبق، يتكون مفهوم أفق الانتظار في رواية إعجام من مفاهيم وأسس سلطوية تذر الرماد في عيون المواطنين فتخيب محاولات معظمهم ما عدا الذين نجحوا في تخييب هذا الأفق بما فيهم الروائي في نصوصه الآتية:

«بحثت عما يستحق القراءة في جريدة الجمهورية، كانت هناك ترجمة جميلة لإحدى قصائد نيرودا في الصفحة الثقافية تحاصرها نصوص أخرى تعوي وتنهق للحزب والثورة، سعفات النخل تصفق برفق فوق رأسي احتفالا بقدوم نيسان.«شهر العطاء...مولد البعث والقاعد».[١]

ذكر فعل المحاصرة في المقتطف هذا يدل على العنف وتضييق الخناق على أحدهم والإحاطة به والكاتب يفرغ ما يثقل فكره من جرائم تعنيف واضطهاد مورست[٢] بحق شعبه باستخدام المفردة هذه والتي استبدلت بواسطة المصحح النقيب/ المراقِب، بمفردة المجاورة الدالة على الهدوء والسلم. فالكتابة عن العنف في النصوص ترتبط برصد وقائع المجتمع كما وصفها [بشير مفتي] بقوله تأثرا بالغرب كتب العرب أيضا في جنس الرواية التي لم تكن بمنأى هي الأخرى عن تصوير العنف، حيث رافق موجة العنف التي اجتاحت العالم العربيّ روايات تعبر عنه وتعكسه، ذلك أن الكاتب إنسان قبل كل شيء ولا يمكنه إلا أن يكون عضوا في شرطه الإنساني الذي يجمعه بغيره فكتابة العنف لا تعني أن الروائي يملك نزعة العنف في لا وعيه، وإنما هي رصد لوقائع المجتمع وما يعتري علاقاته وإعادة إنتاجها بفعل الكتابة، حيث يتفاعل دائما مع واقعه وتاريخه الحاضر بشكل أو بآخر.[٣]

«أيقظني سرمد من تهوري وقررت يومها أن أكون أكثر حذرا. فما الذي سيحققه ضياعي في غياهبهم؟ وتساءلت إذا ما كان هو نفسه واحدا منهم أو أن مبادرته كانت تحذيرا».[٤]

---

[١] أنطون، سنان، **إعجام**، ص ١١.

[٢] مبني للمجهول من الممارسة.

[٣] مفتي بشير، **سيرة طائر الليل، نصوص شهادات أسئلة**، ص٩٣.

[٤] أنطون،**المرجع السابق**، ص ٢١.

ذُكرت هنا مفردتان أخريان تدلان على مزيد من كسر لأفق انتظار القارئ، إذ يتوقع من السلطة الحاكمة أن توفر الأمن للشعب وأن تحرس على سلامة مواطنيها. إنما مفردة [غياهب[١]] أي الظلمات بوقعها السلبي تنافي المضامين الحقيقية للسلطة، كذلك الحال مع مفردة تحذير، فإن كانت السلطة داعمة للفرد، ما الذي يستلزم تحذير الفرد هذا والفرد الذي نتحدث عنه هو بطل الرواية، [فرات] الكاتب، الكاتب الذي لم يتطاول في نصوصه على مبدأ من مبادئ السلطة ولم يتماد في شيء حسبما يتضح لنا الأمر من المخطوطة. إذن ينجح الكاتب بهذا المقتطف وفي مقتطفات أخرى في رسم الصورة الواضحة لممارسة السلطة للعنف السياسي بحق المواطنين لأن القضايا التاريخية والسياسية تنعكس في الأدب، لذا فالأدب والواقع والسياسة ترتبط ببعضها بصلة قوية، فالرواية التي تكتب في فترة الأزمات تأخذ مادتها بالطبع من بيئتها. وها هو أنطون يتخذ من الحوادث السياسية للعراق وعنف السلطة السياسية إزاء المثقفين مضمونا لروايته.

تتنوع التعاريف المتعلقة بمفهوم العنف السياسي لكن أغلب الدارسين يتفقون على أن العنف يصبح سياسيا عندما تكون أهدافه سياسية، لذلك فإن أغلب الباحثين يعرفون العنف السياسي بأنه: استخدام القوة المادية أو التهديد باستخدامها أهداف سياسية.[٢]

يتبين لنا من مفردة الغياهب أن الكاتب يخاف أن يذهب ضحية في ظل ظروف غامضة وهذا مآل بعض المثقفين الراضخين تحت نير سلطة مجحفة على حد قول يابوش: النخبة المثقفة وجدت نفسها في وضعية جد خاصة وحرجة، حيث تعرضت من جهة لسكين الذبح والتقتيل، حيث ذهب كثير من المثقفين والمفكرين والإعلاميين ضحايا في ظل ظروف غامضة غير واضحة والبعض فضل السفر، في حين بقي البعض الآخر يندد أو يوافق، يعارض أو يعاضد[٣].

«لكي لا أصاب بالجنون إزاء الأغاني والشعارات والقصائد التي كانت وزارة السخافة والإيهام تقصفنا بها يوميا، كنت أتلاعب بترتيب الكلمات والصور وأبعبصها على هواي وبما يتلاءم مع

---

[١] جمع غيهب: الظلمة

[٢] توفيق، حسنين، **ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية**، ص ٢٧.

[٣] جعفر يابوش، **الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل**، ص ٢٢٣.

مزاجي. بدأت بالأغاني السياسية وبلمسات بسيطة هنا وهناك كانت تصبح أكثر واقعية فكنت أردد: بيت بيت ناچ الشعب، بيت بيت بيت، ولا بيَّن بوجهه التعب، بيت بيت بيت. وباسم الشعب والأمة كنت أوجه فوهة قلمي اللامرئي وأعيد الأمور إلى نصابها»[١].

يظهر حقد الراوي أو ربما حقد المؤلف المشارك في السرد بطلا، من خلال مفردات بذيئة قامت مقام مفردات أخرى في نص أغنية سياسية لمطرب عراقيّ يدعى حسين نعمة تحت عنوان وجه الخير. استخدام الراوي لفعل [ناچ] [= ناك] والذي يعني ممارسة الجنس بمعناه الفصيح وفي هذه الحالة الاعتداء الجنسي يدل على أقصى درجات العنف الممارسة بحق فئة محددة من الشعب وإن عمم الكاتب الفعل على جميع البيوت إنما المقصود هو الاعتداء على المناهضين للسلطة من تلك البيوت أو البيوت كلها بفعل جبروته وظلمه. لكن اللافت للنظر هو أن النص الغنائي هذا يردده فرات في سره، إذن هو يندد بالظلم والعنف والتنكيل بالناس عبر استحضار ذكرياته وهي نوع من تجليات العنف في الأدب، تجلى هذا النوع من مفردات الأغنية مع دعائم أخرى سبقتها في النص وهي مفردة القصف أو مصطلح السخافة والإيهام المراد بها الصحافة والإعلام دالا بها على التضليل والنفاق الإعلامي. إذن هي صرخة من أعماق الظلام ضد الظلام كما وصفها واسيني في مقدمة عمله، ذاكرة الماء: «وهل للماء ذاكرة؟ هو ذاكرتي أو بعضها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لا بديل عن النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون. هو مجرد صرخة من أعماق الظلام ضد الظلام ومن داخل البشاعة ضد البشاعة»[٢].

تكتسي المفاهيم الثقافية حلة غير ثقافية في النص، حيث استبدلت مفردة الثقافة بالسخافة وكذلك استبدلت مفردة الإعلام بالإيهام والديمقراطية بالديمضراطية [إطلاق الريح]وبهذا ينجح المؤلف

---

[١] أنطون، **المرجع السابق**: ص١٤.

[٢] واسيني الأعرج، **ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري**، ص ١٠.

في تخييب أفق انتظار المتلقّي الذي عَهَدَ الثقافة موردا يغرف منه الإنسان تمكنًا من العلوم والفنون والآداب.

تحت شعار الديمضراطية مصدر قوة للفرد والمجتمع أجريت انتخابات لاتحادات الطلبة في كافة الجامعات والمعاهد. وجاء أحد الرفاق إلى المحاضرة وطلب من الأستاذة، التي كانت يومها تتكلم عن مدارس النقد الأدبي الحديث، بأن تسمح لنا بالخروج للمشاركة في هذا الهرس الديموقراطي والإدلاء بأصواتنا. لم تكن هناك حملات انتخابية أو لقاءات مع المرشحين، مثلا، لعرض رؤيتهم لدور الاتحاد أو التجديد الذي يعدون الناخبين به! كان الأمر لا يتعدى جلوس المرشحين جميعا ببلاهة على طاولة في الساحة الكبيرة وأمام كل واحد ورقة كتب عليها اسمه. كلهم بعصيون، طبعا، وأعضاء في الاتحاد الوطني للطلبة. لكن المهزلة كانت توفر فرصة الخروج من المحاضرات المملة.[١]

من خلال هذا المقتطف تظهر لنا مفارقة أخرى تجلي خيبة أخرى لأفق انتظار القارئ، فالدولة التي ترفض نص الكاتب المتمركز حول هلوسة أم تنتظر جثمان ابنها الوحيد الذي مات في الحرب وتطلب أن يستبدل النص بنص تظهر فيه أم الشهيد سعيدة مزغردة لأن الشهداء أكرم منا جميعا، لا بد من إقرارها بحقوق الشعب عامة، وحقه بانتخابات نزيهة خاصة لأنها ترنو إلى المضامين الإسلامية وتطبيقها رغم علمانيتها. والعدالة أساس الحكم في الإسلام. وحتى تصبح الانتخابات نزيهة، يجب أن تكون هناك مجموعة من المؤشرات العامة في النظام الانتخابي الدالة على ذلك تتمثل بالآتي:

«مدى كون الجهة التي تشرف على تنفيذ قانون الانتخابات والمسؤولة عن العملية الانتخابية هيئة مستقلة ومهنية تقوم بدورها بكل مهنية وموضوعية وحيادية، وهل يثق المجتمع والأحزاب ومؤسسات المجتمع المدني بها وتشارك نشاطاتها بفاعلية، وهل الجهة التي تعين الهيئة ليست صاحبة

[١] أنطون، **المرجع السابق**: ص٣٥.

مصلحة، وهل يرأسها أو يشارك فيها عدد لا بأس به من القضاة والشخصيات المستقلة المعروفة بالنزاهة والحياد، أو يشارك فيها ممثلون عن جميع الأحزاب المرشحة».[١]

إذن وفقا لما نص عليه قول البرغوثي تسقط ديموقراطية الانتخابات هذه لأنها على حد قول الراوي مختصرة على البعصيون (البعثيون) وتوظيف هذه المفردة بعد مفردة ديموضراطية (ديموقراطية) يدل على انعدام النزاهة في انتخابات ديموقراطية لتكون بوتقة تخييب ينصهر فيها أفق انتظار القارئ، إذ من أبسط حقوق الناخبين هو أن تُضمن لهم نزاهة الانتخابات وعندما لا تضمن لهم نزاهتها تتسع المسافه الجماليه فى النص لان السرد تناقض مع حقيقة الانتخابات لدى القارئ.

٢-تجليات المسافة الجماليّة في رواية إعجام

لعل المتمعن في النص الروائي" إعجام " يلاحظ أن أجزاء " المسافة الجمالية " التي جاءت بها دراسات ياوس متواجدة داخل الرواية ويعبر عنها بواسطة درجات التخييب التي تفاجئ القارئ والذي يتوجه إلى قراءة النص محملا بأفق انتظار معين فإن وافق النص انتظار القارئ قصرت المسافة الجمالية بينهما وإن اختلف فإنها تتسع لأنها تركت القارئ في حالة من الاضطراب والاستقرار «ليعيد موقفه فينتقل إلى مرحلة مفادها التلقّي الجماليّ للعمل الروائي؛ أو أن يرفض هذا العمل فينزوي في خانة انتظار قراءات لاحقة»[٢].

والرواية موضوع الدراسة" إعجام " تحوي الكثير من مواقع التخييب التي تصور مساحة جمالية هدفها دفع القارئ لإنشاء معنى جديد يمكنه من تجاوز المضمر الذي تفرضه الرواية بين الفينة والأخرى.

٢-١إعجام:

[١] بلال البرغوثي، **ضمانات النزاهة والشفافية والمساءلة في العملية الانتخابية**، ص ٢١.

[٢] أحلام العلمي، **تجربة " عمارة رخوص " الروائية في منظور جماليات " القراءة والتلقي "، ص ٢٨٩.**

عنونت الرواية بالإعجام ومن باكرتها نعلم بأن المراد بالإعجام هو الإبهام أو الكتابة دون نقاط، إذ تبدأ الرواية بنص تطلب فيه وزارة الداخلية ممن يهمه الأمر تنقيط المخطوطة فتوعز لأحد خبرائها فك العجمة.

«إلى من يهمه الأمر

تم العثور على المخطوطة المرفقة أدناه أثناء إجراء الجرد الشامل لكافة الملفات استعدادا للانتقال إلى المجتمع الجديد. وبعد الاطلاع عليها اتضح أنها كتبت بدون نقاط. الرجاء تكليف أحد الرفاق بقراءتها وتنقيطها مع طبعها على الآلة الطابعة، وتزويدنا بنسختين منها بموعد أقصاه نهاية الشهر الحالي. مع الشكر سلفا».[١]

لكننا، بعد التقدم في صفحات الرواية، يتضح لنا بأننا أمام النص المنقط وأن لا إبهام يلمس في الرواية. بهذا تتسع المسافة الجماليّة في عنوان الرواية لأنها ساهمت في تخييب أفق انتظار القارئ من العنوان. لأن الإعجام يعني الإبهام وفق شرح ابن منظور. أعجمت الكتاب: ذهبت به إلى العجمة وقالوا: حروف المعجم. فإن قيل إن جميع الحروف ليست معجمة إنما المعجم بعضها، ألا ترى أن الألف والحاء والدال ونحوها ليس معجما فكيف استجازوا تسمية جميع هذه الحروف، حروف المعجم؟ وسئل أبو العباس عن حروف المعجم: لم سميت معجما؟ فقال: أما أبو عمر الشيباني فيقول أعجمت أبهمت.[٢]

تنزاح هذه المفردة، مرة أخرى، عن معناها المألوف في أحد مقتطفات الرواية لتتخذ معنى الإسكات وبهذا تتسع المسافة الجماليّة صانعة من النص نصا جماليا بامتياز.

[١] أنطون، **المرجع السابق**: ١٠

[٢] ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، **لسان العرب**، مادة ع، ج، م، ج١٢، ٣٨٧.

«كما أصدر الملحس الوطني الذي تم انتخاله ديموقراطيا قانونا يقضي بإيقاع عقوبة الإعجام بكل من تسول له نفسه نشر الغموض والإبهام أو تعاطيهما، والمسّ بوضوح المعنى الذي ضحى من أجله الشهداء بدمهم الغالي»[١].

بما أن مفردة الإعجام تعني وضع النقاط على الحروف لإزالة الإبهام والشبهات، يواجه القارئ في هذا المقتطف تخييبًا لأفق انتظاره بعدما ارتبطت هذه المفردة بإعدام الصحفيين. خرجت هذه المفردة من بنيتها اللغوية لتتخذ طابعا اجتماعيّا وهذا ما لا نجده في مسلمات القارئ.

٢-٢المخطوطة

جرت عادة الباحثين المهتمين بالمخطوطات من حيث تاريخها وفهرستها ونسخها أن لا يستوفوا مفردة المخطوطة حقها في التأصيل اللغوي. أما إذا عدنا إلى المعجم الوسيط الذي أخرجه مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، سنة ١٩٦٠م، في طبعته الأولى، فسنجد هذه المادة قد بدأت تدخل المعجمات المتأخرة، تفريقا بينها وبين الكتاب المطبوع. فقد جاء في جذر خطَّ من المعجم المذكور: «المخطوط: المكتوب بالخط، لا بالمطبعة، جمعه مخطوطات، والمخطوطة: النسخة المكتوبة باليد».[٢]

إذن يتضح لنا من هذا الشرح بأن المخطوط لفظة حديثة جاءت بعد اكتشاف الطباعة، لهذا لا نجد ذكرا لهذه الكلمة في كلام المتقدمين، وإنما حدثت هذه اللفظة بعد دخول الطباعة، فأصبحت الكتب قسمين: مخطوطات ومطبوعات، فما كان منها مكتوبا بخط اليد سمي مخطوطا، وما طبع منها سمي مطبوعا، تمييزا له عن الأول. إذن تعتبر المخطوطة عملا غير منجز طباعة، لكنها منجزة سردا في الرواية، حيث نقرأ المخطوطة مطبوعة وهذا يتنافى وأصل التسمية.

---

[١] أنطون، **المرجع السابق**: ١٠١_١٠٢

[٢] إبراهيم، أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، ص ٢٤٤.

«طبقا للتعليمات الواردة في كتابكم رقم ٢٣٤٧٥٨ج بتاريخ ٢٣ آب ١٩٨٩، قمت بالاطلاع على المخطوطة المرفقة أدناه وبتنقيطها وطبعها بالآلة الكاتبة. يبدو أن النص عبارة عن خواطر غير متسلسلة ومشاهدات واستذكارات غير منطقية لحوارات كتبها أحد السجناء».[١]

بهذا إذن تبتعد المفردة عن معناها الأصلي وتتسع المسافة بين اللفظ والمعنى فتتسع المسافة الجماليّة باتساع الهوة بينهما.

٢-٣على مستوى رسم الشخصيات

إن أسماء الشخصيات متخيلة، ولا يعني كونها كذلك أنها بعيدة عن الواقع، بل إنها تمثل شريحة من المجتمع وتدور حولها الأحداث فنيا وتكون عنصرا رئيسا يقوم بتطوير الحدث وبنائه وتتبادل الشخصية التأثر والتأثير مع بقية عناصر الرواية الأخرى. أما الاسم فهو يتأثر على الصعيد السيميائي، حيث تضيء السيميائية طرفا من الدال والمدلول أو المؤشر نحو بيئة الشخصية أو مكان مولدها أو طرف من سلوكها أو غير ذلك. فتقف السيميائية من خلال التسمية عند صورة الشخصية الإنسانية أو الشخصية غير الإنسانية التي تبنى في الرواية. «فحتى إن كانت أسماء الشخصيات من عالم الحيوان، فهي تكاد تمثل أو تصور أناسا أو تعوض عن ذكر سمات بشرية».[٢]

إذن بتحدث [فيدوح] عن السمة السميائية للشخصيات، فسح المجال لدراسة أسماء الشخصيات دراسة سيميائية ينكب فيها الباحث على دراسة المستوى الصوتي في تشكيل الأسماء والربط بين دلالات الحروف وسلوك الشخص وهذا ما أشار إليه عبد القادر في دراسته حول الشخصية الروائية. «تعد أسماء الشخصيات الروائية من الوسائل الفنية المهمة التي يعتمد عليها الكاتب في تعميق الفكرة، والمضمون، وذلك عن طريق الرمز، والإيحاء اللذين يحملهما المدلول اللفظي للاسم.

[١] أنطون، **المرجع السابق**: ص ١٢٥.

[٢] عبد القادر فيدوح، **دلائلية النص الأدبي**، ص ١٢٤.

فالكاتب العالم ببواطن شخصياته هو الذي يجعل اللقاء بين الشخصية والفكرة أمرا حتميا، تقوم به الدلالات والإشارات الخاصة بالأسماء».[١]

إذن بدراسة المستوى الصوتي لأسماء الشخصيات يتسنى لنا تبيين توسّع المسافة الجماليّة في الرواية:

٢-٣-١صلاح

يعني اسم صلاح الاستقامة والخلو من الفساد. يرد هذا الاسم في أحيان أخرى على شاكلة مركبة على غرار صلاح الدين الذي يعني الشخص المكافح للفساد ويعد هذا الاسم من الألقاب الأميرية، حيث حمله صلاح الدين الأيوبي. لكننا نجد الدلالات لا تأتلف مع المدلول بالنظر للمسمى في الرواية.

«نزل صلاح من السيارة وسمعت صوت الصندوق يقفل. عاد وبيده قطعة قماش بيضاء. بعد ثوان مد صلاح يديه ليعصب عيني. حاولت منعه فأنزل يدي بعنف، وقال بعصبية:

إذا تتحرك والله أكسر سنونك بالأخمص، افتهمت؟ سمعت صرير البوابة وهي تغلق وراءنا وكان آخر ما رأيته وجه القاعد وهو يحدق في من ساعة صلاح السويسرية قبل أن يعصبني. قاومت ثانية فجاءتني ضربة قوية على مؤخرة رأسي. لا أذكر ما حدث بعدها». [٢]

من خلال هذا المقتطف تتضح لنا سمات شخصية صلاح المتأرجحة بين الخبث والعنف والشدة لكننا باستدرار دلالات حروف الاسم يظهر لنا أن دلالات الاسم تتطبع بطابع الليونة والحنان والبراءة والطهارة كما يشرحها لنا حسن عباس في كتابه، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها:

حرف الصاد: لقد صنفت هذا الحرف شعوريا، لجمال صوته وعذوبة موسيقاه، ولما يثيره في النفس من إيحاءات النقاء والصفاء والطهارة والبراءة والعزة وقوة الشكيمة. [١]

---

[١] عبد الخالق، نادر أحمد، **الشخصية الروائية بين علي باكثير ونجيب الكيلاني**، ص٣٧٥.

[٢] أنطون، **المرجع السابق**: ١٧

حرف اللام: إن صوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة.[٢]

حرف الألف اللينة: إن الألف اللينة التي تقع في أواسط المصادر أو أواخرها، يقتصر تأثيرها في معانيها على إضفاء خاصية الامتداد عليها في الزمان والمكان.[٣]

حرف الحاء: إذا لفظ صوته بحناجر حضارية رخوة مرققا، أوحى لنا بملمس حريري ناعم دافئ وبطعم بين الحلاوة والحموضة، وبرائحة ذكية ناعمة.[٤]

وفقا للشروح المعطاة لمعاني الحروف يتجلى لنا كونها على طرفي نقيض مع خصائص الشخصية لهذا تتسع المسافة الجماليّة في النص لأن أواصر العلاقة بين السياق والتشكيل الصوتي شبه مبددة بينما نادى ابن جني بضرورة وجود تلك العلاقة:

«إن هناك تفاعلا دائبا بين السياق والتشكيل الصوتي، فالمبدع يختار بوعي أو من دون وعي التشكيل الصوتي المناسب للسياق الذي يخوض فيه، كما أن السياق هو الذي يخلع على التشكيل الصوتي إيحاءاته المناسبة له. فهناك علاقة بين تلك السمات الصوتية للتشكيل الصوتي للكلمة ومناسبتها لسياقها ونسقها الدلالي».[٥]

بعد دراسة المستوى الصوتي أو التقطيع الصوتي لشخصيات الرواية اتضح، لنا أن المسافة الجماليّة متسعة باتساع الفرق بين الشخصية ومدلولات اسمها اللغوية في الرواية. فكما أن صلاح لا يمت للصلح بصلة كذلك وجدنا المخطوطة قد طُبعت، بينما المراد بها لغويا هو الكتابة اليدوية. بهذه الفروق اللغوية والمعنوية للمفردات وللشخصيات نجح المؤلف في توسيع المسافة الجماليّة في روايته.

٣-القارئ الضمنيّ

---

[١] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص١٥١.

[٢] **المصدر نفسه**: ٧٩.

[٣] **المصدر نفسه**: ٩٧.

[٤] **المصدر نفسه**: ١٨٢.

[٥] أبو الفتح عثمان ابن جني، **الخصائص**، ص ١٦.

لقد أهملت الدراسات النقدية الأدبية عنصر القارئ وأهميته في قيام الفعل التواصلي لمدة طويلة قبل ظهور نظرية التلقّي. وقد تركز الاهتمام على النص ومرسله، وهُمِّش المرسل إليه، وأُهمل طويلاً، إذ إن «علامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية وأكثر عدداً من علامات القارئ (إن السرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلم أكثر مما يستعمل ضمير المخاطب) كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد». [١]

وقد نجحت نظرية التلقّي في قلب الموازين لصالح الملتقي فبات حاضرا بعلامات القارئ الضمنيّ المتأرجحة بين الصمت والنطق.

٣-١ العلامات الصامتة

يتضمن النص مجموعة من العلامات المضمرة التي تحيل بطريقة غير مباشرة إلى حضور القارئ في طياته، وتتجلى في تلك الضمائر المبثوثة في الوحدات التلفظية. وتلعب الضمائر باعتبارها ظاهرة لغوية دوراً في ضمان الإطار التداولي للخطاب، وهي "أشكال فارغة دون مضمون ما دامت لم تدخل في السياق مادة فارغة تجد لنفسها محتوى انطلاقاً من لحظة تلفظ الفرد بها ضمن حال الحديث ويتنوع معناها بتنوع مقامات توظيفها.[٢]

«أنا متأكد من عدم وجود كاميرا تراقبني، فالمبنى قديم ولم يصمم أساسا ليكون سجنا. هو، بالتأكيد، بيت قديم صودر وحول إلى معتقل. يمكنني سماع وقع أقدم أي شخص قبل قدومه وهذا يعطيني وقتا كافيا لكي أخفي الأوراق تحت المرتبة. وحتى إذا اكتشفوها فسيظنون بأني جننت. يمكنني أن أبتلع هذه الورقة».[٣]

---

[١] بارت، **المرجع السابق**: ٢١

[٢] جبر، محمد عبد الله، **الضمائر في اللغة العربية**، ص ١٢.

[٣] أنطون، **المرجع السابق**:ص ٥٣.

يحاول الكاتب عبر هذا المقتطف إدخال القارئ فضاء الاختناق والتعتيم السائدين آنذاك، حيث تمارس الرقابة الذاتية بأضيق الطرق خناقا على الكاتب أو المدون للانتهاكات بصورة عامة؛ لأن ضمير المتكلم يكون أكثر إقناعا للمتلقّي على حد قول عادل ضرغام:

إن النصوص المسرودة بضمير المتكلم تتخذ طابعا ذاتيا وأحيانا تحليليا لهذا تظل هذه النصوص أكثر حميمية وإقناعا للمتلقّي، وفاعلية هذا الضمير وثيقة الصلة بفاعلية الأنا السردية، وحضورها في الموقف السردي، في إطار جدلها مع الآخر وحضوره في إطار حركة المعنى المرتبطة بزاوية الرصد المقدمة في النص السردي.[١]

«راجعنا مركز تجنيد الكرادة الشرقية أربع مرات في الشهر الذي أعقب الفحص قبل أن نحصل على النتيجة ذاتها: غير صالح للخدمة العسكرية المسلحة وغير المسلحة. كانت اللجنة قد استحدثت خطابا جديدا، كنا قبلها معفوين، أما الآن فقد تحولنا إلى غير صالحين. بضاعة كاسدة في زمن الحروب. لم نشعر بفرح غامر، بل براحة هادئة، لأننا عرفنا أن موتنا سيؤجل حتى إشعار آخر أو لجنة أخرى أو حرب أخرى».[٢]

عندما نتمعن في هذا المثال، نتبين أن فعل الحكي يأتي بصيغة ضمير المتكلم الجمع (نحن)، وهذا يحمل أبعادا ستراتيجية في قيام عملية التواصل وتفعيل فعل القراءة، بحيث يتمظهر عنصر المتلقّي ضمن الخطاب بطريقة إيحائية غير مباشرة يفهم من سياق القول، خاصة وأن موضوع مواجهة الظلم هو قضية إنسانية تهم الجميع. وتوظيف الضمير نحن هو دلالة على انفتاح الخطاب على المتلقّي أنت، والضمير المتكلم نحن هو جمع لضمائر ثلاثة: أنا، أنتم، هم. فينخرط المفرد في الجمع والمتكلم في المخاطب والغائب.[٣]

وبالتالي يحضر القارئ ضمنيّا في الخطاب كنعصر يشارك في بناء العملية التواصلية كنعصر مورست ضده تلك الممارسات التعسفية كإنسان مناهض للتنكيل.

---

[١] ضرغام، عادل، **في تحليل النص الشعري**، ص ٦٨.

[٢] أنطون، **المرجع السابق**: ٣١

[٣] بلخامسة، كريمة، **إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين**، ص ١٧.

٣-٢العلامات الناطقة

تتمظهر علامات القارئ الضمنيّ، من جانب آخر ذي صلة، من خلال أقوال وملفوظات مباشرة يدونها السارد على لسان المسرود له أي الشخصية وهذه العلامات تتطبع بطابع القارئ الضمنيّ وتأتي على هيئة أفعال من قبيل القراءة والاستماع وما شابههما لتذكية مخيلة القارئ لإدخاله العالم المتخيل الذي يخلقه السارد. وانطلاقا من تفكيك هذه العلاقة سنسعى لتتبع مطارح حضور القارئ الضمنيّ عبر دراسة عنصر المسرود له:

لتسهيل عملية التنقيب عن آثار المسرود له تجدر بنا الإشارة إلى أن المسرود له هو من يوجه إليه الحكي في المنتوج الأدبي وبهذا يكون قد اختلف تماما عمن يقرأ الكتاب أي القارئ الحقيقي. وتتجلى مواضعه في مقتطفات شتى تتخلل مفاصل الرواية والتي بها ينوب المسرود له عن القارئ الضمنيّ عبر تقنية الحوارية أو السؤال والجواب ومنها ما يلي:

«ترى ماذا أعدوا لي؟ كان سرمد على حق. هل كتب أحدهم تقريرا عني؟ ربما سجلوا لي شيئا؟ واحدة من النكات التي أرددها أو صوتي وأنا أقلد لهجته؟ صدقت جدتي.

_لتحكي برّا يا ابني

_إذا رحت شسوي أنا؟

_ غير أموت من القهر

_ لتطول لسينك بعدين يقصونو. هذولي ميخافون من الله». [١]

بهذا الحوار الخارجي الدائر بين بطل الرواية وجدته تظهر بوادر المسرود له والذي ينصهر فيه القارئ الضمنيّ لأن أفعال الأمر الموجودة في النص تخرج من قالبها السردي وتتجاوز الحدود لتشمل خارجه أيضا، حيث يكون القارئ الضمنيّ. لا تحكي (لا تتكلم)، لتطول لسينك (لا تطول لسانك)، أفعال يراد بها رسم أوضاع التكتم والخوف الملمّين بالشعب إبان حكم حزب البعث في العراق.

[١] أنطون، مرجع سابق: ١٥

أما الحوار في الدراسات الأدبية فهو تقنية قصصية يعتمد عليها في الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية، لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام وكما شرحه يوسف نوفل: له وظائف متنوعة، فهو يكشف أفكار الشخصيات لأنه يرسم ملامحها الداخلية والخارجية لارتباطه بها وكونه الوسيلة الأساسية المتاحة لدى الشخصيات لتعبر من خلاله عن أفكارها ورؤاها ووعيها للعالم الذي تعيشه.[١]

ولأن أفكار الراوي وليدة بيئته، لا يكون القارئ الضمنيّ بمنأى من الانتماء لبؤرة التفكير والانتماء ذاتها.

النتائج

_ نجح الكاتب في تخييب أفق انتظار القارئ السلطوي عبر استحضار الذاكرة المضادة أو المقاومة ممهدا بهذا الطريق لتبني أفكار ورؤى جديدة نائية عن السلطة ومناهضة لها.

_تكاثفت المفارقات في النص السردي واتساع المسافة الجماليّة بتكاثف صفحات الرواية، بدءا بالعنوان ومرورا بالشخصيات المرسومة في الرواية.

_تجلى القارئ الضمنيّ بعلامتيه الصامتة والناطقة بوضوح في الرواية، حيث أكثر الكاتب من استخدام ضمير المتكلم المفرد ليشمل المخاطب أو القارئ الضمنيّ كما جاء بالحوار الخارجي متطبعا بطابع المسرود له فضم القارئ الضمنيّ وأسهمه في عملية صناعة المعنى في الرواية.

[١] يوسف، نوفل، **قضايا الفن القصصي(المذاهب، اللغة، النماذج البشرية)**، ص ١٦٣.

قائمة المصادر والمراجع

١. إبراهيم، أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، دار إحياء التراث العربيّ، لبنان، ط١، ج١، ٢٠٠٤.

٢. إبراهيم، سلام، **الأرسي**، الدار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤.

٣. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، **لسان العرب**، مادة ع، ج، م، ج١٢، ١٤١٤.

٤. ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، الطبعة الثالثة، بيروت، ٢٠٠٨.

٥. إسماعيل، سامي، **جماليات التلقّي، دراسة في نظرية التلقّي عند ياوس وآيزر، ال**مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

٦. الأعرج، واسيني، **ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري**، ط٤، دمشق: ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

٧. أنطون، سنان، **إعجام**، طبعة دار الجمل، بيروت_بغداد، ط١، ٢٠١٣.

٨. أيزر، فولفغانغ، **فعل القراءة، نظريّة في الاستجابة الجمالية**، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٦.

٩. بارت، رولان، **التحليل البنيوي للسرد**، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع: ٩/٨ ،المغرب، ١٩٨٨.

١٠. البريكي، فاطمة، **قضية التلقّي في النقد العربيّ القديم**، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٦

١١. البرغوثي، بلال، **ضمانات النزاهة والشفافية والمساءلة في العملية الانتخابية**، مجلة نزاهة، العدد الثاني، ٢٠٢١

١٢. بشير، مفتي، **سيرة طائر الليل، نصوص شهادات أسئلة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٣.

١٣. بلخامسة، كريمة، **إشكالية التلقّي في أعمال كاتب ياسين**، أطروحة لنيل الدكتوراة، الجزائر، جامعة مولود معمري، قسم الأدب العربيّ، ٢٠١٨.

١٤. تبرماسين، عبد الرحمان وآخرون، **نظريّة القراءة المفهوم والإجراء**، ط١ ،منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٩.

١٥. توفيق، حسنين، **ظاهرة العنف السياسي في النظم العربيّة**، ط٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٩٩.

١٦. الجابري، محمد عابد، **نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢.

١٧. جبر، محمد عبد الله، **الضمائر في اللغة العربية**، دار المعارف، مصر (د س)، ١٩٨٠.

١٨. رحماني، أحمد، **نظريات نقدية وتطبيقاتها**، (د.ط)، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠٠٣.

١٩. الرويلي، ميجان، سعد البازغي، **دليل الناقد الأدبي**، ط٣ ،المركز الثقافي العربيّ، لبنان/المغرب، ٢٠٠٢.

٢٠. ضرغام، عادل، **في تحليل النص الشعري**، منشورات الاختلاف، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

٢١. الضمور، رنا عبد الحميد سلمان، **الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربيّة**، أطروحة دكتوراة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا، جامعة موته، عمان، الأردن، ٢٠٠٩.

٢٢. عباس، حسن، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد_الوطنية، ١٩٩٨.

٢٣. عبد الخالق، نادر أحمد، **الشخصية الروائية بين علي باكثير ونجيب الكيلاني**، دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإيمان، ٢٠٠٩.

٢٤. العلمي، أحلام، **تجربة " عمارة رخوص " الروائية في منظور جماليات " القراءة والتلقّي "**، ٢٠١٧.

٢٥. _عمري، سعيد، **الرواية من منظور نظريّة التلقّي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ**، ط١، منشورات مشروع البحث النقدي ونظريّة الترجمة، المغرب، ٢٠٠٩.

٢٦. _فطوم، مراد حاسم، **التلقّي في النقد العربيّ في القن الرابع هجري**، الهيأة العامة السورية للكتاب، السلسلة ٤، دمشق، ٢٠١٣.

٢٧. فيدوح، عبد القادر، **دلائلية النص الأدبي**، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ١٩٩٣.

٢٨. _قاسي صبيرة، **النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ**، مجلة قراءات، ٢٠١٤.

٢٩. _كليطو، عبد الفتاح، **المقامات: السرد والأنساق الثقافية**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٩٣.

٣٠. يابوش، جعفر، **الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل**، الجزائر: مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثقافية، ٢٠٠٧.

٣١. يوسف، نوفل، **قضايا الفن القصصي(المذاهب، اللغة، النماذج البشرية)**، دار النهضة العربيّة، ط١، ١٩٧٧.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ ش/٢٠٢٤م

أثر بيان القرآن عند الجرجاني في التفسير والنحو والبلاغة

آياتُ سورة البقرة نموذجًا

سوسن أحمد نبريصي *؛ محمّد الربّاع **

مقالة المراجعة

صص ٣٠٠- ٢٧٣

DOI: 10.22075/lasem.2024.28384.1347

الملخّص:

عندَ الحديث عن الدّراسات القرآنية، تجدُ جهودًا حثيثةً في هذا المضمار، بيانًا وتوضيحًا، ولكنَّ الساطع بين تلك الجهود، جهودُ عبد القاهر الجرجاني، حيثُ أولى القرآن الكريم عنايةً كبيرةً، ونظرَ إليه نظرةً شموليةً، مستندًا إلى نظريته اللُّغوية. وأطالَ التمعُّنَ حول جدلِ سابقيه في قضيةِ اللّفظِ والمعنى، وأثارَ انتباهَه في خضّمِ ذلك تعالُقَ الألفاظِ، حيثُ رأى أنَّ الألفاظَ تتعالقُ في ما بينها تعالقًا لافتًا، وأدركَ أنَّ المزيةَ تكمنُ في ذلك. وعلى ضَوءِ ذلك أرسى قواعدَ ثابتةً، كانتْ ولا تزال موضعًا للبحث والدّراسة اللُّغوية، ولا سيَّما القرآنيةُ، وبناءً على ذلك يستقرئُ البحثُ جهودَ عبد القاهر الجرجاني في ضَوء كتابه "دلائل الإعجاز"، بُغيةَ الوصولِ إلى تصوّرٍ عن نظرتهِ وفكرِه والتعرفِ إلى آرائِه، والوقوفِ على منهجهِ، وبيانِ مقاصدِه، وذلك من خلال تناولِ آياتِ سورةِ البقرةِ. وقد هدف البحث إلى بيان جهود عبد القاهر الجرجاني، في ضَوء القرآن الكريم، ولا سيَّما سورةِ البقرة، والإشارةِ إلى الجهودِ اللُّغويةِ التي حيَّت آراءَه. ولبلوغ ذلك اعتمد البحث المنهج الوصفيّ التحليليّ والاستقرائي، حيثُ قامَ باستعراضِ جهودِ عبد القاهر الجرجاني وتحليلِها، سعياً للوصولِ إلى أثرِها في اللّغة العربية، واستقراءِ آراءِ اللّغويين بعده، وذلك في ضَوءِ آياتِ سورةِ البقرةِ. وخلُص أنَّ الجرجاني خالفَ سابقيه، فقد زاوجَ بين اللّفظِ والمعنى، واستشهدَ في نظريته بآيات الله عزّ وجلَّ، حيث استضاء بآيات الذكر الحكيم في كل قضية لغوية عالجها، وكانت سورة البقرة موضع الدراسة والتحليل. فقد أبان عن المكانة التي تؤديها المفردة في النص القرآني، وتناسقها التام ضمن المعنى العام، وقد اقتفى أثره علماء اللُّغة والتفسير، فقد وافقوه في مسائل، وخالفه بعضهم في أخرى، إلّا أنَّه بذلك تجلّت آية من آياتِ إعجاز القرآن الكريم، وانتهتْ بإرساء قواعدَ علمٍ جديدٍ ذي صلةٍ وثيقةٍ بعلوم اللُّغة ولا سيَّما علمِ النحو.

كلمات مفتاحيّة: اللّفظ، المعنى، النظم، الجرجاني، سورة البقرة.

---

* –طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعةالنجاح الوطنية نابلس، فلسطين.(الكاتبةالمسؤولة). sawsannabresi@hotmail.com

** –أستاذ اللغة والنحو في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين. (أشرف على البحث)

تاريخ الوصول: ١٤٠١/٠٧/٢٩هـ.ش= ٢٠٢٢/١٠/٢١م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/١١/١٧ هـ.ش= ٢٠٢٤/٠٢/٠٦م.

المقدمة

تشدُّ الانتباهَ جهودُ عبد القاهرِ الجرجانيّ في الدراساتِ القرآنيةِ اللُّغويةِ، إذْ شكَّلَ منعطفًا زاهرًا، امتازَ به من سابقيه، وانتشر انتشارَ النارِ في الهشيمِ، ومنِ الثابتِ ثبوتًا قطعيًا أنَّ الجهودَ كافةً من فجر الإسلام وعلى مدار القرونِ نشطتْ نفعًا للنص القرآني، ومنها؛ العلومُ اللُّغويةُ، فولدتْ رغبةً ورهبةً للحفاظِ عليه، وسبرِ أغوارِه، فكان للقرآن الكريم الأثرُ الكبيرُ على اللغةِ العربيةِ، حتى عدَّه الدارسون الباعثَ لهذه العلوم. ولمّا كان القرآنُ المعجزةَ الإلهيةَ، التي تحدّى الله بها العربَ كافةً، كانَ محطَ طعنِ الطاعنينِ وجدلِ الشاكينِ، ومن تجلياتِ هذا الجدال، اللفظُ والمعنى، فذهبَ بعضُ اللغويين والعلماء إلى القولِ إنَّ ألفاظَه معروفةٌ، وآخرونَ أشاروا إلى أنَّ معانيَه معروفةٌ أيضًا، وقد تصدّى علماءُ العربيةِ على مرَّ العصورِ لتلكِ الأقوالِ، وأكّدوا أنَّ القرآنَ الكريمَ معجزٌ بلفظِهِ ومعناه على السواءِ، حتى غدتْ مسألةُ ما "إذا كانَ القرآنُ معجزًا بنظمِه وتأليفِه، أم بمعانيه فقط، أم بنظمِه ومعانيه معًا من القضايا الفكرية التي استقطبتْ اهتمامَ المفكرينِ،... من القرن الثالثِ إلى القرن الخامس الهجري"[١]، وهي امتدادٌ للعهد النبويّ، وللمناقشاتِ العلميةِ المتشعبةِ للوصولِ إلى سرِّ إعجاز القرآن الكريم، إلى أنْ تُوّجَتْ بما ارتآه عبد القاهر الجرجاني (ت.٤٧١هـ) بكتابيْه " دلائل الإعجاز" و" أسرار البلاغة" في نظرية النظم؛ القائمة على الجمعِ بين اللفظِ ومعناه، حيثُ كانتْ جهودُه من أكبرِ الجهودِ اللُّغويةِ وأبرزِها قيمةً في بيانِ أثرِ إيضاح المعنى الوظيفي في التركيب والسياق[٢]، ومن البدهيّ تأثُرُ مَنْ جاؤوا بعده به، فبنى على قوله أبو هلال العسكري مقولتَه: " وليس الشأنُ في إيرادِ المعاني؛ لأنَّ المعاني يعرفُها العربيُّ والعجميُّ، والقرويُّ والبدويُّ، وإنَّما هو في جودةِ اللفظِ وصفاتِه: وحسنِه، وبهائِه، ونزاهتِهِ ونقائِه، وكثرةِ طلاوتِه ومائِه، مع صحةِ السبكِ والتركيبِ، والخلوِ من أودِ النظمِ والتأليفِ"[٣]، وتعقَّبَ خطواتِهما ابنُ رشيق بقوله: " اللّفظُ جسمٌ، وروحُه المعنى، وارتباطُه به

[١] محمد عابد الجابري: **بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية**، صص٧٦_٧٧.

[٢] تمام حسان: **اللغة العربية مبناها ومعناها**، ص١٨.

[٣] أبو هلال العسكري: **الصناعتين: الكتابة والشعر**، ص٥٧.

كارتباط الروحِ بالجسم: يضعفُ بضعفِه، ويقوى بقوتهِ، فإذا سلمَ المعنى واختلَّ بعضُ اللُّفظ كانَ نقصاً للشعرِ وهجنة عليه"[١]، وما زالتْ مسألةُ المفاضلةِ بين اللُّفظ والمعنى قائمةً، وسارَ في الاتجاهِ ذاتِه ابنُ الأثير أيضًا، حيثُ قال:" الألفاظُ تجري من السمعِ مجرى الأشخاصِ من البصر، فالألفاظُ الجزلةُ تُتَخَيَّلُ في السمعِ كأشخاصٍ عليها مهابةٌ ووقارٌ، والألفاظُ الرقيقةُ تُتَخَيَّلُ كأشخاصٍ ذي دماثة ولينِ أخلاقٍ ولطافةِ مزاجٍ"[٢]. وفي الجهة المقابلة، هناك مَنْ التفتَ إلى المعنى وأهميتِه إلى جانب اللفظِ، وتجلّى ذلك في بيانِ المفسرين لكلامِ الله عزَّ وجلّ، فقالَ أبو حيان التوحيدي: "المعاني ليستْ في جهة والألفاظُ في جهة، بل هي متمازجةٌ متناسبةٌ، والصحةُ عليها وقف، فمَنْ ظنَّ أنَّ المعاني تخلُصُ له مع سوءِ اللّفظ وقبحِ التأليفِ والإخلالِ بالإعراب فقد دلَّ على نقصهِ وعجزِه"[٣]، وغيرُه الكثيرُ، وأشهرُهم القاضي عبد الجبار بقوله: " اِعْلَمْ أنَّ الفصاحةَ لا تظهرُ في أفرادِ الكلام، وإنَّما تظهرُ في الكلامِ بالضمّ، على طريقةٍ مخصوصةٍ، ولا بُدَّ مع الضمّ أنْ يكونَ لكل كلمةٍ صفةٌ، وقد يجوزُ في هذه الصفةِ أنْ تكونَ بالمواضعةِ التي تتناول الضمّ، وقد تكونُ بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع"[٤]. فمن الجليّ أنَّ إعجازَ القرآنِ له الأثرُ البيّن في ولادةِ نظريةِ النظم بعد صولاتٍ وجولاتٍ فكريةٍ كانتْ البذرةَ لاستوائها على سوقِها عند الجرجاني، وقد عرّفها بقوله: "توخي معاني النحو وأحكامِه ووجوهِه وفروقِه في ما بين معاني الكلم"[٥]، فلا نظمَ في الكلمِ ولا ترتيبَ، حتى يعلقَ بعضُها ببعض، ويبنى بعضُها على بعض، وتجعلُ هذه بسببٍ من تلك، فاللّفظُ تبعٌ للمعنى في النظم، وأنَّ الكَلِمَ تترتّبُ في النطقِ بسبب ترتُّبِ معانيها في النفس"[٦].

---

[١] ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ١٢٤/١.

[٢] ابن الأثير، نصر الله بن محمد: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، بيروت_المكتبة العصرية للطباعة والنشر، (١٤٢٠هـ).

[٣] أبو حيان التوحيدي: **البصائر والذخائر**، ٣٧/٦.

[٤] عبد الجبار أبو الحسن الآسدبادي: **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، ص١٩٩.

[٥] عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٥٢٥.

[٦] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، صص٥٥-٥٦.

وبعد هذه النبذةِ عن أبرز الجهود اللُّغوية السابقة له ليتنسى تقديمَ موقفِه، وحينما اتَّسقَ ذلك كانَ الانطلاقُ إلى منهجِه وآرائِه، المتجلّيةِ في آياتِ سورةِ البقرة نموذجًا. ومنْ هُنا فإنَّ **البحثَ يهدفُ** إلى إماطةِ اللثامِ عن جهود عبد القاهر الجرجاني، في ضَوء القرآن الكريم، ولا سيَّما سورةِ البقرة، والإشارةِ إلى الجهودِ اللُّغويةِ التي حيَّت آراءَه.

أمَّا **منهجُ البحثِ** فهو منهجٌ وصفيّ تحليليّ واستقرائي، حيثُ قامَ باستعراضِ جهودِ عبد القاهر الجرجاني وتحليلِها، سعياً للوصولِ إلى أثرِها في اللّغة العربية، واستقراءِ آراءِ اللّغويين بعده، وذلك في ضَوءِ آياتِ سورةِ البقرةِ.

الفصل والوصل

يقفُ الباحثُ لأثرِ الجرجاني في اللُّغةِ والقرآنِ الحكيم، ولا سيَّما لآياتِ البقرة على غير قضيةٍ لُغويةٍ، لكنَّه يستهلُّها بثنائية الفصل والوصل، ويلحظُ أنَّ الجرجاني قدَ أفردَ لها فصلاً، لفتَ به إلى أهميتِها في سَبكِ عناصرِ الكلامِ والجملةِ وحَبكِه على السواءِ، حتى غدتْ حدًا للبلاغة، بقوله: "وقد بلغَ من قوةِ الأمرِ في ذلك أنَّهم جعلوه حدًا للبلاغة.. وذاك لغموضِه ودقةِ مسلكِه، وأنَّه لا يَكْمُلُ لإحرازِ الفضيلةِ فيه أحدٌ، إلّا كَمَلَ لسائرِ معاني البلاغة"[١]، وبذلك يُثبتُ أهميةَ اللّفظِ وأثرَه في إيصالِ المعنى، وتتابعَه وتعلُّقَ بعضِه ببعضٍ، اتّضحَ ذلك بقوله: "لا نظمَ في الكلمِ، ولا ترتيبَ حتى يعلقَ بعضها ببعض، ويُبنى بعضُها على بعض، وتجعلُ هذه بسبب من تلك"[٢]. وقد استهلَّ كلامَه بالحديثِ عن عطفِ المفرد، وأبانَ أنَّ الصفةَ والتأكيدَ، لا يحتاجان إلى صلةٍ، في اتصالهما بالموصوف أو المؤكّد، موضحًا بمثاليْن؛ جاءني زيد الظريفُ، جاءني القومُ كلُّهم، وبيّن أنَّ الأمرَ ذاتَه ينطبقُ على الجملةِ المؤكّدة، ولكنَّه سلَّطَ الضَوءَ وأسهبَ حينَ تحدثَ عن عطفِ الجملِ، وقد استشهدَ على ذلك بغيرِ موضعٍ من سورة البقرة، في قوله تعالى: ﴿**ألم * ذَلِكَ الْكِتَابُ* لاَ رَيْبَ فِيهِ* هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ**﴾ (الآيات،١،٢)، فقد جاءت الجملةُ القرآنيةُ (لا ريبَ فيه) تأكيدًا لما سبقَها

---

[١] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٢٢٢.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص٥٥.

(ذلك الكتاب)، بلا صلةٍ بينهما، والتقديرُ (هو ذلك الكتاب* هو ذلك الكتاب)، فالجملةُ المؤكّدةُ لم تحتجْ إلى عاطفٍ يربطُها بما سبقها[١].

وأيدّه أبو حيان الأندلسي شيخُ المفسرين، في كتابه "تفسير البحر المحيط" فأشارَ إلى امتناعِ مجيء (لا ريبَ فيه) خبرًا ثانيًا، لتباينها عن الخبر الأول المفرد، وبالتالي لا حاجةَ لعاطف، وأشار أبو حيان إلى أنَّ (ريبَ) قُرئت بقراءة الجمهور بالفتح، وذلك ينسجمُ انسجامًا تامًا مع المعنى، وهو النفي بالمطلق، في حين أنَّ الرفع لا يتضمن العمومية[٢].

وتعقّبَ الزمخشريُّ قولَهما مؤكدًا أنَّ الجملَ الأربعةَ جاءتْ في الآيتيْن الكريمتيْن متآخيةً، متعانقةً، آخذةً بعضها بعنقِ بعض، وأنَّ كلَّ كلمةٍ متناسقةٌ في موضعِها، فتقديمُ الريبِ على الظرفِ لدلالةِ، فالنفيُ يتمحورُ حول الريبَ، ويثبتُ أحقيتَه وصدقَه، والاستغراقُ فيه يُنبئ بنبأ واضحٍ، فالنفيُ لم يتضمنْ المرتاب، وإنَّما الكتابُ (المريب)، ليقول إنّه واضحٌ وساطعُ البيان، فكيف يقع في النفس الشكُ[٣]؟، وبذلك يثبت ما ارتأه الجرجاني أنَّ الجملةَ مؤكدةٌ لما يسبقُها، فلا مسوغَ لعاطفٍ.

فالفصلُ بين الجملةِ والاسمِ قبلها، أضفى على المعنى قوةً وتناسقًا أقوى من ربطها، وهذا ما أكّده علمُ البلاغة، حيثُ بيّنَ السكاكي، أنَّ المعطوفَ عليه جاءَ مفصولًا للتأكيدِ والتقرير، فقولُه تعالى(لا ريبَ فيه) معطوفًا على الجملةِ السابقةِ، في الآية المتقدمة(ذلك الكتاب)، جاءَ الكتابُ خبرًا معرّفًا لاسم الإشارة ذلك، الأمرُ الذي أبلغَه درجةً من الكمالِ والأهميةَ في نسقِ التركيبِ، وحينَ تبعَه النفي، مؤكّدًا ذلك الكمال؛ ومن تجلّياتِ الكمالِ صدقُه وحقيقتُه، وقولُه تعالى (هدًى للمتقين) تبعِتْ ما تقدمَ بلا مسوغٍ لفاصلٍ لتقريرِ المعنى المتقدم أيضًا [٤]. وكذلك الزركشي؛ ففي صدد حديثِهِ

---

[١] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٢٢٧.

[٢] أبو حيان: **تفسير البحر المحيط**،١/ ١٦٠_١٦١.

[٣] أبو القاسم محمود بن عمرو الزمخشري: **تفسير الزمخشري الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ١/٣٦_٣٧.

[٤] يوسف بن أبي بكر بن محمد السكاكي،: **مفتاح العلوم**، ص٢٦٨.

عن عطفِ الجملِ، استشهدَ بقوله ﴿الم * ذَلِكَ الْكِتَابُ* لَا رَيْبَ فِيهِ﴾، وبيّن أنَّ ذلك يكون عندما "يَكُونَ مَا قَبْلَهَا بِمَنْزِلَةِ الصِّفَةِ مِنَ الْمَوْصُوفِ وَالتَّأْكِيدِ مِنَ الْمُؤَكَّدِ فَلَا يَدْخُلُهَا عَطْفٌ لِشِدَّةِ الِامْتِزَاجِ"[١]. وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ هناك مَنْ فسَّرَ قولَه تعالى (لا ريبَ فيه) خبرًا للكتاب وليس تأكيدًا، ومنهم البغوي، بقوله: " لَا رَيْبَ فِيهِ، أَيْ: لَا شَكَّ فِيهِ أَنَّهُ من عند الله وَأَنَّهُ الْحَقُّ وَالصِّدْقُ، وَقِيلَ: هُوَ خَبَرٌ بِمَعْنَى النَّهْيِ أَيْ: لَا ترتابوا فيه"[٢]. مخالفًا بذلك قول الجرجاني. واستضاء بقول الجرجاني ابنُ مالك، فقال: "(لا رَيْبَ فِيهِ) جملة اسمية وقعت حالًا، والرابط الضمير في (فيه) وتمتنع الواو لكون جملة الحال مؤكدة لما قبلها"[٣]. وحذا حذوه ابن هشام وفصّل في امتناع الواو في العطف لصور سبع، من ضمنها المؤكدة لمضمون الجملة، وبيّنَ أنَّ مجيء كلٍ من الجملتين حالًا مؤكدة لمضمون الجملة قبلها؛ فتمتنع الواو لأنَّ المؤكَد عين المؤكِد؛ فلو قُرِنَ بالواو، كان في صورة عطف الشيء على نفسه[٤].

والأمرُ ذاتُه، اقتضى في سياقِ ونسقِ قوله تعالى ﴿**إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَآءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ۝ خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ**﴾ (٦ و٧)، حيث جاء التأكيدُ مرتيْن، بلا رابطٍ لفظيّ، فقد جاءتْ الجملةُ (لا يؤمنون) مفصولةً عمّا سبقها، وذلك كونُ عدمِ إيمانِهم مقررًا من قوله تعالى (أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ)، وكذلك في التأكيد الثاني (خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ). وقد أشارَ الجرجانيُّ إلى أنَّ التأكيدَ الثاني أبلغُ من الأول، لأنَّ مَنْ كانَ حالُه أُنْذِرَ أمْ لمْ يُنْذَرْ سيانٌ، فهو في غاية الجهل[٥]، إذن، زادَ التأكيدُ الثاني المعنى بيانًا، فَهُم المطبوع على قلوبهم وسمعهم، يتساوى في

---

[١] أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ١٠٤/٤.

[٢] البغوي ابن الفراء، الحسين أبو محمد: **معالم التنزيل في تفسير القرآن: تفسير البغوي**، ٨١/١.

[٣] ابن الوردي زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر: **شرح ألفية ابن مالك المسمى «تحرير الخصاصة في تيسير الخلاصة**، ٣٤٧/١.

[٤] جمال الدين ابن هشام، عبد الله بن يوسف أبو محمد: **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ٢٨٨،٢٨٩/٢.

[٥] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص ٢٢٨.

حالهِم الإنذارُ وعدمُه. وقد تجلّتْ جماليةُ التركيب والمعنى القرآني، بارتباطِها وتسلسلها برابط معنويّ.

واستشهدَ الجرجاني بالآية الكريمة في مواضعِ التقديمِ والتأخيرِ أيضًا، ضمنَ مسائل الاستفهام بالهمزة والفعل الماضي، بقوله: " **أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ**" وأشارَ إلى أنَّ الاستفهامَ إذا أُتْبعَ بالفعلِ فالمقصودُ الاستفهام والتساؤل حول وجودِهِ؛ أي وجود الفعل، ولكنْ إذا أُلحقَ بالاسم، فكانَ التساؤلُ والتردُدُ حينئذ حول فاعلِه[١]، و يؤكّدُ ذلك حذف المفعول به الثاني لدلالة السياق عليه، فالمقصود الإنذار لقطع الحجة عليهم[٢]، وهذا ينسجمُ مع دلالةِ النصِ القرآني فالشكُّ ليس حول قيام الرسول_ صلّى الله عليه وسلم_ بذلك أم لا، بل لتساوي حدوثِ الفعلِ وعدمِهِ.

وقد أشار إلى ذلك أبو بكر الأنباري، بقوله: "الوقف على (أم لم تنذرهم) قبيح لأنَّ قوله: (لا يؤمنون) فيه المعنى والفائدة"[٣]، واستنار أبو حيان بقولهما إذْ وضّحَ أنَّ قوله تعالى (لا يؤمنون) إمَّا أنْ تكونَ جملةً معترضةً، تَأْكِيدًا لِمَضْمُونِ الجُمْلَةِ؛ لِأَنَّ مَنْ أَخْبَرَ اللَّهُ عَنْهُ أَنَّهُ لا يُؤْمِنُ اسْتَوى إنْذارُهُ وعَدَمُ إنْذارِهِ. وإمَّا جُمْلَةً تَفْسِيرِيَّةً لِأَنَّ عَدَمَ الإيمانِ هو اسْتِواءُ الإنْذارِ وعَدَمُهُ"[٤]، وأكّدتْ ذلك كتب التفسير بعدهما، حيثُ أشارَ القرطبي إلى أنَّ هذه الآية" اختلف العلماء في تأويلها، فقيلَ: هي عامة ومعناها الخصوص فيمن حقتْ عليه كلمة العذاب"[٥]. فالجملة المؤكِدة (لا يؤمنون) تدلُّ على العمومية؛ فهي جمعتْ الذين أنذروا والذين لم ينذروا، فعدم الإيمان هو أحد وجوه الكفر[٦]، نلحظُ دقةَ الخطابِ القرآني بتأكيدِه " لا يؤمنون" بلا رابط لاختصاصها بالذين نزلتْ فيهم الآية، فلو عمَّ كلَّ الكفارِ، لانسدَّ بذلك بابُ الهداية، والقرآنُ كلامُ الله الهادي[٧].

---

[١] الجرجاني: **دلائل الاعجاز**، ص١١١.

[٢] أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف بن علي: **البحر المحيط في التفسير**، ١/١٧٥.

[٣]- أبو بكر الأنباري، محمد بن القاسم: **إيضاح الوقف والابتداء**، ١/٤٩٤.

[٤] أبو حيان الأندلسي: **البحر المحيط في التفسير**، ١/٧٧.

[٥] أبو عبد الله القرطبي ومحمد بن أحمد الأنصاري : **الجامع لأحكام القرآن**، ص١٨٤.

[٦] محمد حسين الطباطبائي: **الميزان في تفسير القرآن**، طهران_ دار الكتب الإسلامية، ص٥١.

[٧] الطباطبائي: **الميزان في تفسير القرآن**، ص٥٠.

وشهدتْ بلاغةُ السكاكي بذلك أيضًا؛ فالذي لا يلتفتُ للإنذار، غير المؤمن، وهو الذي لا يملكُ قلبًا خالصًا، يخلُصُ إليه الحق، وسمعًا يُدركُ، وبصرًا يَعتبِرُ به، فنفي الإيمان، وفصلُه عما سبقَهُ ولحقَهُ، إقرار بسواءِ الإنذارِ وعدمِهِ، وأنَّ ذلك مثابة لقفلِ قلوبِهم وحواسِهم[١]. وكذلك الزركشي، حيثُ أشارَ إلى أنَّ قولَه {ختم الله على قلوبهم} معطوفة على قوله {لا يؤمنون}[٢]. أمّا القزويني، فيقول إنَّ معنى قوله: {لا يُؤْمِنُون} معنى ما قبله، إلّا أنَّه أجاز أيضًا مجيء {لا يُؤْمِنُون} خبرًا؛ لأنَّ "الجملة قبلها اعتراض"[٣]. أمَّا قولُه (ختم على قلوبهم وعلى سمعهم) فهو "تأكيدٌ ثانٍ؛ لأنَّ عدمِ التفاوت بين الإنذارِ وعدمِهِ لا يصحّ إلّا في حقِ منْ ليس له قلبٌ يخلُصُ إليه حقٌ، وسَمعٌ تُدْرَكُ به حجةٌ، وبَصرٌ تَثبتُ به عبرةٌ، ويرى وجه منعِ العطف في التأكيد، كون التأكيدِ مع المؤكدِ كالشيء الواحد[٤].

وفي موطنٍ آخرَ من السورة الكريمة، في قوله تعالى ﴿**وَمِنَ النَّاسِ مَن يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ وَبِالْيَوْمِ الآخِرِ وَمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ ۝ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلاَّ أَنفُسَهُم وَمَا يَشْعُرُونَ**﴾ (٨ و٩)، أكدَّ الجرجاني أنَّ الخداعَ ما هو إلا صورةٌ من صورِ عدم الإيمان، لذلك وجبَ مجيء الجملة الفعلية بلا صلةٍ لفظيةٍ تربطُها بما قبلِها، لأنَّ" المخادعةَ ليستْ شيئًا غيرَ قولِهم "آمنا" من غير أن يكونوا مؤمنين"[٥]، فلم يأتِ السياق القرآني بـ "ويخادعون"، لأنَّ الجملةَ موضحةٌ ومبيّنةٌ لقولِهم[٦]، وأيّده في ذلك الزمخشري بقوله" (يخادعون) بيانٌ ليقول، وأشارَ إلى أنَّه من الممكن أنْ تكونَ مستأنفةٌ، كأنَّ السياقَ لِمَ يدّعون الإيمانَ؟ إنَّهم كاذبون، فقيل يخادعون[٧]، وكذلك الزركشي أيضًا

---

[١] السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص٢٦٨.

[٢] الزركشي :**البرهان في علوم القرآن**، ١٠٤/٤-١٠٥.

[٣] محمد بن عبد الرحمن بن عمر القزويني، أبو المعالي: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ١١٠/٣.

[٤] القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ١١٠/٣.

[٥] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**،ص٢٢٨.

[٦] السكاكي: **مفتاح العلوم**،ص٢٦٧

[٧] الزمخشري: **الكشاف**،ص٤٥.

حيثُ يرى أنَّ {يخادعون الله} معطوفة على قوله: {وما هم بمؤمنين} فَإِنَّ الْمُخَادَعَةَ لَيْسَتْ شَيْئًا غَيْرَ قَوْلِهِمْ {آمَنَّا} مِنْ غَيْرِ اتِّصَافِهِم"[١]، وبذلك ثبتٌ لما ذهبَ إليه الجرجاني.

والقارئُ المتمعنُ يلْحظُ وصلَ الجملةِ الفعليةِ في قوله تعالى ﴿**قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُونَ**﴾ بما سبقها في الذكر الحكيم: ﴿**وَإِذَا لَقُواْ الَّذِينَ آمَنُواْ قَالُواْ آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُونَ**﴾ (١٤ و١٥) فمن الواضحِ البيّنِ أنَّ قوله تعالى: **{ قالوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُونَ}** لم يأتِ معطوفًا على **{ وَإِذَا لَقُواْ الَّذِينَ آمَنُواْ قَالُواْ آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ}** لأنَّ المقصودَ من(إنَّا معكم إنَّما نحن مستهزءون)، أي أنَّهم كاذبون بما يدّعون، فلم يؤمنوا بالنبي محمد _صلّى الله عليه وسلّم_ كما قالوا، وما قولُهم إلا استهزاءٌ وسخريةٌ[٢]، وقد أشار الزمخشري إلى أنَّها قد تأتي للتوكيد لردّ الإسلام، أو للاستئناف وكأنَّهم اعترضوا عليهم حين أعلنوا إيمانهم، فقالوا ما بالكم ألم تعلنوا إسلامكم[٣]. أمَّا الزركشي فيرى أنَّ قوله تعالى (إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ) خَبَرٌ لقوله {إِنَّا مَعَكُمْ} وَذَلِكَ لِأَنَّ مَعْنَى قَوْلِهِمْ { إِنَّا مَعَكُمْ} أَنَّا لَمْ نُؤْمِنْ وَقَوْلُهُ: {إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ} خبر لِهَذَا الْمَعْنَى بِعَيْنِهِ[٤].

واستحالَ العطفُ في قوله تعالى **{اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ}** عن قوله{ **قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُونَ}** أيضًا، وذلك لِمَا يقتضيه معنى الآية الكريمة، على الرغم من أنَّه قد يُهيأ للقارئ وجوب العطف، إلّا أنَّ معنى (الله يستهزئ بهم) خبرٌ من الله تعالى مجازاةً لهم على الكفر والاستهزاء، لذلك وجب الاستئناف، وامتنع العطف[٥]، على قولهم **{قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُونَ}** ولمّا كان قوله تعالى (قالوا إنَّا معكم) جوابًا للشرط يمتنع العطف ثانية، لأنه لو عطفت لدخلت في

---

[١] الزركشي: **البرهان في علوم القرآن**، ٤/١٠٥،١٠٤.

[٢] القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، ١/٢٠٧.

[٣] الزمخشري: **الكشاف**، ص٣٥.

[٤]–الزركشي: **البرهان في علوم القرآن**، ٤/١٠٥.

[٥] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٢٣١_٢٣٣.

جواب الشرط[١]، في قوله تعالى **{ وَإِذَا لَقُواْ الَّذِينَ آمَنُواْ قَالُواْ آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُنَ * اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ وَيَمُدُّهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ}**، وأكَّد الزمخشري ما ذهب إليه الجرجاني، حيث بيّن أنَّ الاستئناف في غاية الجزالة والفصاحة[٢]، ودلالة ذلك أنَّ الله يستهزئ بهم الاستهزاءَ الأبلغ، واتفق معه السكاكي، ولكنَّ الأخير أشار إلى أنَّ ذلك يفيد التوكيدَ والتقريرَ أيضًا، ومعنى القول (إنَّا معكم قلوبًا)[٣]. وفسّر القزويني بأنَّه لو عطف قوله تعالى (الله يستهزئ بهم) على جملة: {إِنَّا مَعَكُمْ} التي هي مقول القول، لكان من قول المنافقين، وليس من الله سبحانه وتعالى[٤]. واقتفى أثرَهم صلاح الدين العلائي، بقوله: " فَلَو عطف قَوْله {الله يستهزئ بهم} على مَا قبله لأوهم مشاركته فِي الِاخْتِصَاص بالظرف الْمُتَقَدّم وَهُوَ قَوْله {وَإِذا خلوا إِلَى شياطينهم} لِأَنَّهُ الْوَقْت الْمَقُول فِيهِ {إِنَّا مَعكُمْ إِنَّمَا نَحن مستهزؤون} وَلَا شكَّ أَنَّ استهزاء الله بهم وَهُوَ خذلانه إيَّاهُم واستدراجه لَهُم من حَيْثُ لَا يَشْعُرُونَ مُتَّصِل لَا يَنْقَطِع بِكُل حَال خلوا إِلَى شياطينهم أم لم يخلوا إِلَيْهِم"[٥].

إذن، أفاد الوصلُ معنًى، فتارةً للتأكيدِ والتقريرِ، وأخرى للبيان والاستئناف. والجديرُ بالإشارة أنَّ هناك مواضعَ يأتي فيها الفصلُ لغاية، فقد اقتضى الحالُ قطعَ الوصل، في قوله تعالى ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ قَالُواْ إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ۝ أَلا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِن لاَّ يَشْعُرُونَ۝ وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ آمِنُواْ كَمَا آمَنَ النَّاسُ قَالُواْ أَنُؤْمِنُ كَمَا آمَنَ السُّفَهَاء أَلا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهَاء وَلَكِن لاَّ يَعْلَمُونَ**﴾ (١١- ١٣)، حيثُ وجبَ قطعُ وصل قوله تعالى **(أَلا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ)**، وقوله **(أَلا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهَاء)** عمّا قبلهما، وذاك لأنهما خبرٌ من الله، وردٌّ على قول الكافرين السابق، لذلك جاءَ مستأنفًا مفتتحًا بألَا، في قوله تعالى **(ألا إنَّهم هم المفسدون)**، وتجلّى هنا دقة الخطاب

---

[١] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٢٣٣.

[٢] الزمخشري: **الكشاف**، ص٣٥.

[٣] السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص٢٦٩.

[٤] القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ١٠١/٣.

[٥] الدمشقي العلائي، **الفصول المفيدة في الواو المزيدة**، ص١٣٣.

القرآني، فحينَ جاءَ على لسان اليهود ادعاؤهم بالصلاح، وظّفَ الخطاب (إنَّما) (**قَالُواْ إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ)** وتفيد هنا بأنَّ أمرَ صلاحهم معلومٌ، وصحيحٌ فلا يدفعه دافعٌ، وجاء الجمع بين ألا وإنَّ في بيان ادّعائهم وتكذيبهم، للتأكيد[١]. وذكر الزمخشري أنَّ (إنَّما) في قوله تعالى جاءتْ لقصرِ صفةِ الصلاح عليهم، فهُمْ المصلحون الذين لا تشوبهم شائبةٌ، في حين جاءتْ همزةُ الاستفهام والنفي للتنبيه وتحقيقِ ما بعدها[٢]. وأشارَ السكاكي إلى قطعِ العطفِ لئلا يستلزمُ عطفَه على ما سبقَ من قولِهم، لأنَّه يدلُّ بعد ذلك على المشاركة[٣]. وكذلك ذكرَ شهاب الدين النويري، أنَّ قوله تعالى (ألا إنَّهم هم المفسدون)، كلامٌ مستأنفٌ، فهو إخبارٌ من الله تعالى، فلو أتى بالواو لكانَ إخبارًا عن اليهود بأنَّهم وصفوا أنفسهم بأنَّهم يفسدون، عندئذ يختلُّ المعنى، والأمر ذاته، في قوله تعالى: (وَإِذا قِيلَ لَهُمْ آمِنُوا كَما آمَنَ النَّاسُ قالُوا أَنُؤْمِنُ كَما آمَنَ السُّفَهاءُ أَلا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهاءُ)[٤].

جملةُ القولِ، إنَّ الجرجاني أكّد أنَّ الفصلَ والوصلَ ظاهرةٌ تزيدُ من الاقترانِ والتشابكِ بين عناصر الكلِم تارةً، وتشهدُ بالتداخلِ الجلي بين علوم اللُّغة تارة أخرى، ولا سيَّما علميْ الدلالة والنحو، وبالتالي ترتبطُ ارتباطًا وثيقًا بنظريته؛ نظرية النظم.

المجاز

من القضايا البلاغية التي وضَّحَها الجرجاني، في صدد بيانِه بلاغةَ الإعجازِ القرآني المجازُ، فقد خصصَ له فصلاً في باب اللّفظ والنظم، حيثُ أشارَ إلى أنَّه مما يوجبُ الفضلَ والمَزيةَ، وذكرَ صراحةً أنَّه كنزٌ من كنوزِ البلاغةِ، وأكَّد أنَّه ركنٌ من أركانِ الإعجاز[٥]، وقد استشهدَ على ذلك في الخطاب القرآنيّ، في قوله تعالى ﴿**أُوْلَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُاْ الضَّلالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ**

---

[١] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ٣٥٨.

[٢] الزمخشري: **الكشاف**، ص٣٣.

[٣] السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص٢٦٣،٢٦٢.

[٤] شهاب الدين النويري، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، ٧٣/٧.

[٥] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٢٩٥.

وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ ﴾ (١٦)، فقد جاءَ المجازُ في قوله تعالى (فما ربحت تجارتهم)، نلْحظُ أنَّ المجاز لم يخرجْ عن المعنى الذي وُضِع له، وأُريد به، وإنَّما المجاز يكمنُ في الحكم، حيث إنَّ إسناد الفعل إلى الشيء حكم في الفعل، فقد أسندتْ التجارةُ إلى فعلِها الربح، وذلكَ كونُ التجارةِ هي السببَ في الربح، فلم يأتِ قوله (فما ربحوا في تجارتهم) عطفًا على اشتروا، لغدا ذلك حقيقة، كما أنَّ دقةَ المعنى جليةٌ في ذلك، وأُطلِقَ عليه المجازُ الحكمي، وبيَّنَ أنّه ليس واجبًا أن يكونَ للفعل فاعلٌ، لأنّ ذلك يخرجُه إلى الحقيقة [١]. واتفق الجرجاني في ذلك مع الفراء، حيث أثار الأخيرُ التساؤلَ الذي يتبادرُ إلى ذهن القارئ، بقوله:" ربما قال القائل: كيف تربحُ التجارةُ؟ وإنّما يربحُ الرجلُ التاجرُ؟ وذلك من كلام العرب: ربح بَيْعُك وخسر بيعُك، فحسن القول بذلك لأنَّ الربح والخسران إنَّما يكونان في التجارة، فعُلِمِ معناه"[٢]، وتبعَ الجرجاني أبو حيان الأندلسي في ذلك فقد أشارَ إلى أنَّ نسبةَ الربحِ إلى التجارةِ مجازٌ، وذاك لأنَّ الرابحَ والخاسرَ هو التاجرُ وليسَ التجارةَ، ولمّا صوّر اللّفظ القرآني الهدى والضلالة بالمشترى، أفضى ذلك إلى المجاز البديع[٣]، وكذلك ابنُ عطية، فقد رأى أنَّ الربحَ أُسندَ إلى التجارة، والمعنى فما ربحوا[٤]، أمّا علماء البلاغة فهناك من وافق نهج الجرجاني، وهناك مَنْ خالفه أيضًا، فالزمخشري بيّن أنَّ الإسناد في قوله (فما ربحت تجارتهم) مجازي، وأردف أنَّ ذلك من الصنعة البديعة التي تبلغ بالمجاز الذروة العليا[٥]. وكذلك القزويني حيثُ جعلَ قوله تعالى من قبيل المجاز، وذلك كونُ إسنادِ الربح إلى التجارة إسنادًا إلى غير ما هو له، أو لأنَّ ما ربحتْ تجارتهم، أيَّ خسرت، فالمجازُ العقلي قد يكون في الإسناد المثبت[٦]، والأمرُ ذاتُه

---

[١] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٢٩٣_٢٩٦.

[٢] أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء، **معاني القرآن**، ١/٤٨١،١٤.

[٣] أبو حيان: **تفسير البحر المحيط**،، ١/١١٩

[٤] ابن عطية الأندلسي، **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، ١/٩٨.

[٥] الزمخشري: **الكشاف**، ١/٧٠.

[٦] القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ١/٨٢.

في قول الدسوقي، حيث رأى أنَّها من قبيل المجاز، وذلك لأنَّ إسنادَ الربحِ إلى التجارة ما هو إلّا إسنادٌ إلى غير ما هو له، أو أنَّ ما ربحت تجارتهم أي الخسارة، أو إثبات النفي[١].

وفي الجهةِ المقابلةِ هناك رأيٌّ أخرَ مثّلَه السكاكي، فقد بيّنَ أنَّ المجازَ كلَّه لغويٌ، وبالتالي يخالف العلماء في تأويلِ السياق، وقولِهم بالمجاز العقلي[٢]. وقد سبقه في ذلك سيبويه، حيث بيّن أنَّ المجازَ ما هو إلّا سعةٌ في الكلام بالإيجاز والحذف والاختصار[٣].

صرّح الجرجاني هنا، وما لبثَ الإعادةَ والتكرارَ في غيرِ موضعٍ، أنَّ المزيةَ والفضلَ تجلّى في ضروب البلاغة التي تُخرِجُ اللّفظَ عن ظاهرِه وتُعلّقُه بالألفاظ المجاورة له، وخلُص إلى أنَّ المجازَ أبلغُ من الإفصاحِ، والاستعارةَ أبلغُ من الحقيقة[٤]. وبذلك أكَّدَ أنَّ المزيةَ ليستْ في اللّفظِ ولا في المعنى أيضًا، وإنَّما في انتظامِ الكلمات بعضِها إلى بعض، وذلك لأنَّه "لا يُكنى باللّفظ عن اللّفظ، وإنّما بالمعنى عن المعنى... ولا يُستعارُ اللفظُ مجردًا عن المعنى، ولكنْ يُستعارُ المعنى"[٥]، واستشهدَ على ذلك بقوله تعالى ﴿**وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَكُمْ وَرَفَعْنَا فَوْقَكُمُ الطُّورَ خُذُواْ مَا آتَيْنَاكُم بِقُوَّةٍ وَاسْمَعُواْ قَالُواْ سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا وَأُشْرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِن كُنتُمْ مُّؤْمِنِينَ**﴾ (٩٣)، موضع الشاهد في قوله تعالى (**وَأُشْرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ**) فارتباطُ الكلماتِ إلى بعضِها البعضِ هو الذي أكسبَها المزيةَ عن القول: " اشتدَّتْ محبتُهم للعجل وغلبتْ على قلوبهم"[٦]، ودحض أنْ يكونَ ذلك من غريبِ الألفاظ، وأبانَ أنَّ الفضلَ بإخراجِ اللّفظِ عن ظاهره، بإعمالِ الفكر[٧]، موافقًا بذلك ما قاله أبو عبيدة معمر بن المثنى" سقوه حتى غلبَ عليهم، مجازُه

---

[١] محمد بن عرفة الدسوقي، **حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني**، ٤٠١/١.

[٢] السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص٤٠٠ -٤٠١.

[٣] سيبويه، **الكتاب**، ٢١٨،٢١٩/١؛ محمد بن عبد الرحمن جلال الدين القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ١٠٥/١.

[٤] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٦٦-٧٣، ص٤٢٩_٤٧٨.

[٥] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٤٣٣.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص٤٢٧.

[٧] **المصدر نفسه**، صص٣٩٥-٣٩٧.

مجاز المختصر أشربوا فى قلوبهم العجل: حبّ العجل"[١]، واستضاءَ أبو حيان بذلك، فأشارَ إلى أنَّ قوله تعالى (**وَأُشْرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ**) عطفٌ على ما تقدم وليس استئنافًا، وذكرَ أنَّ القلوبَ مكانُ الإشرابِ، وتوقفَ عند دقةِ اللّفظ القرآني بالشرب وليس الأكل، وذلك لأنَّ الشربَ يوحي بالتمازجِ والتغلغلِ، فشربُ الماءِ يتغللُ في الأعضاء حتى يصّلَ إلى باطنها، وأبانَ أنَّ المقصودَ بالعجلِ "حبُّ عبادةِ العجل"[٢]. واقتفى أثرَهَم الزمخشري فبيّن أنَّ حبَّهم وعبادتَهم للعجل تتداخلُ في قلوبهم كما يتداخلُ الثوبَ الصبغةُ[٣]، وكذلك ابنُ عطية بقوله صراحةً: "وأشربوا في قلوبهم العجل بكفرهم، والتقديرُ حبُّ العجل، والمعنى جعلتْ قلوبُهم تشربه، وهذا تشبيهٌ ومجازٌ، ويوحي بتمكن أمر العجل في قلوبهم"[٤]. واستنارَ ابن هشام بذلك، ببيانه حذف المفعول به، بقوله: "أن يكونَ المضاف مفعولًا به قبل الحذف كقوله تعالى: {وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ}، والتقدير: وأشربوا في قلوبهم حبّ العجل"[٥]، وقال في موضع آخر: "وَضعف قَول بَعضهم فِي {وأشربوا فِي قُلُوبهم الْعجل} إِن التَّقْدِير حب عبَادَة الْعجل وَالْأول تَقْدِير الْحبّ فَقَط"[٦].

وبما تقدم تجلّت عظمة الخطاب القرآني فإنَّ الله _جلَّ وعلا_أراد أنْ يقدّم الصورةَ الواضحةَ الكاملةَ في أنَّهم أشربوا العجلَ ذاتَه، أي دخلَ العجلُ إلى قلوبِهم، فلم يقلْ محبةَ أو حبَّ العجل، ونلحظُ دقةَ الأداءِ القرآنيِ، في الفعل أشربوا، الذي يوحي بالشيوع والتغلغل، والصورةُ تكشفُ عن تغلغلِ الكفر في قلوب بني إسرائيل، وازدادَ المعنى قيمةً وتشويقًا بتأخير المفعول به (العجل). ومن هنا نتساءل كيف يمكن أنْ تقدمَ هذه الألفاظُ المعنى السابق منفصلةً، وكيف يمكنُ للمعنى السابق أن يتجلّى في ألفاظ مغايرة في الوقت ذاتِه؟، وبذلك يتجلّى ما تبلْور على يدي الجرجاني، والجدير بالإشارة أنَّه استشهدَ بقوله تعالى في غيرِ موضع، من فصول كتابه، لتأكيد ما يصبو إليه.

---

[١] أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي، **مجاز القرآن**، ٤٧/١.

[٢] أبو حيان: **تفسير البحر المحيط**، ١٩٥/١.

[٣] الزمخشري، **الكشاف**، ص ٨٦،٨٧.

[٤] ابن عطية: **المحرر الوجيز**،١٨٠/١.

[٥]– **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ١٥٠/٣.

[٦]– ابن هشام: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ص٨٠٢.

وفي الباب ذاتِه، يستدلُّ الجرجاني على دقةِ النظم القرآني، فكلامُه سبحانه وتعالى معجزٌ بتوالي ألفاظِه ومعانيه إلى بعضها البعض، فكلُّ حرفٍ وكلُّ حركةٍ تفضي إلى دلالة في اتصالِها، فمجيءُ لفظةِ الحياةِ نكرةٌ، في قوله تعالى عن اليهود **(وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ)** له دلالتُه، فلمَ لمْ تأتِ معرفةً، يجيبُ عن ذلك السياق القرآني بتكاملِه، ويؤكّدُ الجرجاني أنَّ لهذا التنكير "حسنًا وروعةً ولطفَ موقع لا يقدر قدره، وتعدم ذلك مع التعريف، وتخرجُ عن الأريحية والأنس إلى خلافهما،"[١]، وذلك لأنَّ "المعنى على الازدياد من الحياة لا على الحياة من أصلها"[٢]، أيّ أنَّهم لا يحرصون على الحياة بالمطلق، وإنَّما حريصون كلَّ الحرصِ على البقاءِ، بغض النظر عن طبيعته، وبذلك يفضلون ما لا قيمة له على الموت الذي تحدّاهم به القرآن، في قوله تعالى ﴿**قُلْ إِن كَانَتْ لَكُمُ الدَّارُ الآخِرَةُ عِندَ اللَّهِ خَالِصَةً مِّن دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوُاْ الْمَوْتَ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ۝ وَلَن يَتَمَنَّوْهُ أَبَدًا بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ۝ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُواْ يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ وَمَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِ مِنَ الْعَذَابِ أَن يُعَمَّرَ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِمَا يَعْمَلُونَ**﴾ (٩٤-٩٦)، وبذلك أكّد أنَّ المزيةَ تكمُنُ في دلالة اللّفظ ضمن السياق، وليس في ظاهر اللفظ[٣]. وقد أقرَّ أبو حيان بذلك، حيثُ بيّنَ أنَّ التنكيرَ جعلها موطنَ تأويلٍ، وأشارَ في الوقتِ ذاتِه إلى أنَّ أُبيًّا قرأها معرفةً، ولكنّه ذكرَ أنَّ التنكيرَ أبلغُ، لأنَّ المرادَ حياةٌ مخصوصةٌ، وهي المتطاولةُ[٤]، وسارَ على الخطى ذاتِها الزمخشري حيث رأى أنَّ الحياةَ المقصودةَ هي حياةٌ مخصوصةٌ، والمرادُ بها الحياةُ المتطاولةُ، وأشارَ إلى أنَّ التنكير خرجَ لمعنى بلاغي وهو التوبيخ[٥]. وأيّدهم القزويني، حيثُ بيّن أنَّ التنكيرَ يتضمنُ دلالةً بلاغية؛ وهي" النوعية، أي نوعٌ من الحياة مخصوصٌ، وهي الحياةُ الزائدةُ، كأنَّه قيل: ولتجدنَّهم أحرص الناس- وإنْ عاشوا ما عاشوا- على أن

---

[١] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٢٨٨.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٢٨٨.

[٣] **المصدر نفسه**، ص٢٨٦.

[٤] أبو حيان: **تفسير البحر المحيط**، ٥٠٢/١.

[٥] الزمخشري، **الكشاف**، ص٨٧

يزدادوا إلى حياتهم في الماضي والحاضر حياةً في المستقبل، فإنَّ الإنسانَ لا يوصفُ بالحرص على شيء إلَّا إذا لمْ يكنْ ذلك الشيء موجودًا له حال وصفه بالحرص عليه"[١].

والأمرُ ذاتُه في صددِ الحديثِ عن القصاصِ في قوله تعالى(**وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ**) نلحَظُ دقةَ الأداءِ القرآني، فلمْ تأتِ (حياة) معرفةً، وذلك انطلاقًا من انتظام الألفاظ ومعناها في الآية والآية السابقة لها، في قوله تعالى﴿**يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِصَاصُ فِي الْقَتْلَى الْحُرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ وَالأُنثَى بِالأُنثَى فَمَنْ عُفِيَ لَهُ مِنْ أَخِيهِ شَيْءٌ فَاتِّبَاعٌ بِالْمَعْرُوفِ وَأَدَاء إِلَيْهِ بِإِحْسَانٍ ذَلِكَ تَخْفِيفٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَرَحْمَةٌ فَمَنِ اعْتَدَى بَعْدَ ذَلِكَ فَلَهُ عَذَابٌ أَلِيمٌ۝ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**﴾ (١٧٨-١٧٩)، وذلك لأنَّ المعنى ليس على الحياة نفسِها، وإنَّما على حياة الهامّ بالقتل، والتوقف خوفًا من القصاص، فكانَ القصاصُ سببًا له في حياةٍ، ما كانتْ لتكون لو أقدمَ على قتْلِ مَنْ ينوي قتلَه، إذن، فالحياةُ المرادُ بها هنا هي حياة على وجه مخصوص، وليستْ الحياةُ بمطلقها، لذلك وجبَ التنكيرُ[٢]. وأيّده أبو حيان الأندلسي، فأكّد أنَّ الإنسانَ إذا علِمَ أنّه سيقتلُ إذا قتلَ، فسيحجمُ عن ذلك، وله بذلك حياةٌ، وقدّرَ حذفَ المضاف "لكم في شرعِ القصاصِ حياةٌ"[٣]، وكذلك الزمخشري فبيّنَ أنَّ في تعريفِ القصاصِ وتنكيرِ الحياةِ محض البلاغة، وذلك لأنَّ القصاصَ قتلٌ وتفويتُ لفرصةِ العيشِ، إلّا أنَّه رأى أنَّ في القصاص حياةً عظيمةً لنفسيْن[٤]. واقتفى خطاهم القزويني أيضًا، فذكرَ أنَّ التنكيرَ يدلُّ على نوعيةِ الحياةِ، ولتعظيمِ الحدثِ في الوقت ذاتِه، فإذا همَّ الإنسانُ بالقتلِ تذكرَ الاقتصاصَ فيرتدعُ، ويكفُ عمّا تخالجُه به نفسُه، فسيحيا حياةً كاملةً وعظيمةً هو ونفسُ المنوي قتلُه[٥]. ولم يخرجْ السكاكي عما أبانَه الجرجاني، فبيّن أنَّ الفهمَ والذوقَ يقضيان إلى تمام معنى الكلِم، وبيّنَّ أنَّ التنكيرَ حملَ وظيفةً دلاليةً، وهي؛

---

[١] القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ٣٦/٢.

[٢] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٤٢٨، ٢٩٠، ٢٨٩.

[٣] أبو حيان: **تفسير البحر المحيط**، ١٥٣/٢_١٥٤.

[٤] الزمخشري: **الكشاف**، ص١١١.

[٥] القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ٣٨/٢.

النوعيةَ، والتعظيمَ والتهويلَ، وقد تجلَّتْ في الارتداعِ عن القتلِ للعلمِ بالقصاصِ، فالمحصلةُ حياةٌ عظيمةٌ[١].

ونادى الجرجاني في باب اللّفظِ والنّظمِ في استعمالِ اللَّفظ، ولكنَّ المرادَ به دلالةُ المعنى على المعنى، واتَّضحَ في سورة البقرة بدلالة نفي (كاد)، واستشهدَ بقوله تعالى ﴿**قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلاَ تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لاَّ شِيَةَ فِيهَا قَالُواْ الآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ**﴾ (٧١)، فمن المعلومِ أنَّ (كادَ) تدلُّ على مقاربةِ الشيء، أي عدم حدوثه، ولكنْ هناك اختلافٌ على دلالة نفي (كادَ)، فقد أشارَ ابن مالك أنَّه "اشتهرَ القولُ بأنَّ (كادَ) إثباتُها نفيٌ، ونفيُها إثبات"[٢]، بخلاف الأفعال، حتى عدَّ المعري ذلك لغزًا [٣]، وقد اعترضَ الجرجاني على قول النحاة السابق، في أنَّ نفيَ (كادَ) إثباتٌ، مفسّرًا أنَّ ما ذهبوا إليه يتضمن أنَّ الفعلَ قد فُعِلَ بعد جُهْدٍ جَهيد، وقد وضَّحَ أنَّ نفي (كادَ) يدلُّ على أنَّ "الفعلَ لم يكنْ من أصلِه، ولا قاربَ أنْ يكون، ولا ظُنَّ أنّه يكون"[٤]، وذلك انطلاقًا من النظريةِ التي استندَ إليها الجرجاني القائمةِ على تركيبِ الألفاظِ في سياقِها، وتوخي معناها، وذلك في قوله تعالى **(فذبحوها وما كادوا يفعلون)** فقد جاءت (ما كادوا) عقب إثبات، ليؤكد أنَّ المعنى لا يقارب أنْ يكونَ فضلًا عن أنْ يكون[٥]. وقد وافق الجرجاني في ذلك ما قاله الزجاج قبله، فقد قال "هنا منفيَّةٌ" ولكنه تابع مفسرًا "وخبرُها مُثْبَتٌ في المعنى؛ لأن الذبْحَ وقع لقوله: «فَذَبَحُوها»، والجوابُ عن هذهِ الآية من وَجْهَين، أحدِهما: أنه يُحْمَلُ على اختلافِ وَقْتَيْنِ، أي: ذَبَحوها في وقتٍ، وما كادوا يفعلونَ في وقتٍ آخرَ، والثاني: أنه عَبَّر بنفيِ مقاربةِ الفعل عن شدَّةِ تعنُّتِهِمْ وعُسْرِهِم في الفعلِ"[٦]، وكذا ذهب أبو حيان إلى ذلك، إذْ بيَّنَ أنَّ (كادَ) كغيرِها من الأفعال

---

[١] السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص١٩٣.

[٢] ابن مالك، **شرح الكافية الشافية**، ١٦٦/١.

[٣] أَنَحْوِيَّ هذا العصرِ ما هي لفظةٌ... جَرَتْ في لِسانَيْ جُرْهُمٍ وَثَمُودِ
إذا نُفِيَتْ – واللهُ أعلمُ – أُثْبِتَتْ... وإنْ أُثْبِتَتْ قامَتْ مَقَامَ جُحُودِ ابن مالك : **شرح الكافية الشافية**،١٦٧/١.

[٤] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٢٧٥.

[٥] **المصدر نفسه**، ص٢٧٦.

[٦] أبو إسحاق إبراهيم بن السري الزجاج، **معاني القرآن وإعرابه**، ٤٨/٤.

وجوبًا ونفيًا، ففي الثبوت تدلُّ على المقاربةِ، وفي النفي تتضمن نفي المقاربة، وقد ذكر ما ذهب إليه آخرون، في أنَّ نفي (كادَ) إثباتٌ، لكنَّه لمْ يجزه[١]. وتبعهم الزمخشري، فأبانَ أنّ نفيَ كاد يعني نفي المقاربة[٢]، وأشار إلى تعددِ تفسيرِ سبب عدم الذبح؛ إمّا لاستثقال استقصائهم وبحثهم، وإمَّا لارتفاع ثمنها، أو خشيةً لانكشاف الأمر[٣]. وأكَّدَ ذلك ابنُ مالك أيضًا بقوله: "حكم "كاد" حكم سائر الأفعال من أنَّ معناها منفي إذا صحبها حرف نفي، وثابت إذا لم يصحبها،"[٤]، فقولُك: "كادَ زيدٌ يبكي" بمعنى قاربَ البكاءُ، و"لم يكدْ يبكي" أي لمْ يقارب[٥]. وكذلك كانَ رأيُ ابن هشام أيضًا بقوله: "وَالصَّوَاب أَنَّ حكمهَا حكم سَائِر الْأَفْعَال فِي أَنَّ نَفيَها نفيٌ وإثباتَها إِثْبَاتٌ، وَبَيَانُه أَنَّ مَعْنَاهَا المقاربة وَلَا شكَّ أَنَّ معنى كَادَ يفعلُ قَارب الْفِعْل، وَأَنَّ معنى مَا كَاد يفعل مَا قَارب الْفِعْل فخبرها منفي دَائِمًا، أمَّا إِذا كَانَت منفية فَوَاضِح لِأَنَّهُ إِذا انْتَفَت مقاربة الْفِعْل انْتَفَى عقلاً حُصُول ذَلِك الْفِعْل"[٦].

وعلى النقيض هناك من وقفَ في الجهة المقابلة، فيرى ابنُ عطية أنَّ نفي (كادَ) إثباتٌ تارة، ونفي تارة أخرى، ببيانه "إذا كانَ حَرْفُ النَفْيِ مَعَ "كادَ" فالأمْرُ مُحْتَمَلٌ، مَرَّةً يُوجِبُ الفِعْلَ، ومَرَّةً يَنْفِيهِ، تَقُولُ: "المَفْلُوجُ لا يَكادُ يَسْكُنُ"، فَهَذا كَلامٌ صَحِيحٌ تَضَمَّنَ نَفْيَ السُكُونِ، وتَقُولُ: "رَجُلٌ مُتَكَلِّمٌ لا يَكادُ يَسْكُنُ"، فَهَذا كَلامٌ صَحِيحٌ يَتَضَمَّنُ إيجابَ السُكُونِ بَعْدَ جُهْدٍ ونادِرًا، ومِنهُ قَوْلُهُ تَعالى: (فَذَبَحُوها وما كادُوا يَفْعَلُونَ) نَفْيٌ مَعَ "كادَ" تَضَمِّنَ وُجُوبَ الذَبْحِ"[٧]، مقتفيًا بذلك خطى ابن جني[٨]. وأشار سليمان الجمل أنَّ نفي (كادَ) إثباتٌ رأيٌ راجح أيضًا[٩].

---

[١] أبو حيان : **البحر المحيط في التفسير**، ١١٦/١.

[٢] أبو القاسم محمود بن عمرو الزمخشري، **المفصل في صنعة الإعراب**، ص٣٥٩.

[٣] الزمخشري: **الكشاف**، ص٨٢.

[٤] ابن مالك: **شرح الكافية الشافية**،١٦٧/١

[٥] **المصدر نفسه**،١٦٧/١.

[٦] ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ص٣٦٩.

[٧] ابن عطية: **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، ١٨٨/٤.

[٨] الزجاج: **معاني القرآن وإعرابه للزجاج**، ٤٨/٤.

[٩] ابن الازهري الجمل، **حاشية الجمل على شرح المنهج**، ٤٢٨/٤.

وفي سياق حديثه عن الخبرِ والإسنادِ، يستدلُّ الجرجاني على أسبقيةِ المعنى على اللّفظِ، وأنَّ اللَّفظ جاءَ خدمةً للمعنى، في قوله تعالى ﴿**وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ**﴾ (٣١)، فتفسيرُ القولِ الكريمِ يؤكّدُ أنَّهم يعرفون الشيء المشارَ إليه، لكنَّهم لم يكونوا يعلمون اسمَه، ودليلُ ذلك لم يقلْ النص القرآني (**أَنبِئُونِي بِهَؤُلاء**)، فلفظةُ الأسماءِ هي موضعُ السؤال، وبذلك يرى الجرجاني أنَّ اللَّفظَ وعاءٌ للمعنى، فسبقَ المسمى الاسمَ، وذلك لأنَّ الإجماعَ على معنى يكون على ما هو معلوم[١]. ويؤكّدُ ذلك السياقُ القرآنيُّ، فالآيةُ السابقةُ ﴿**وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ**﴾، تشيرُ إلى علمِ الملائكةِ ومعرفتِها بالمعروض عليها. ووافق بذلك الجرجاني أبو حيان، فبيّنَ أنَّ النصَ القرآني:" لَمْ يَقُلْ: أَنْبَئُونِي بِهَؤُلاءِ،... والَّذِي يَدُلُّ عَلَيْهِ ظاهِرُ اللَّفْظِ أنَّ اللَّهَ عَلَّمَ آدَمَ الأسْماءَ، ولَمْ يُبَيِّنْ لَنا أسْماءَ مَخْصُوصَةً، وبيّن أنَّ لفظةَ (كُلَّها) تدلُّ عَلى الشُّمُولِ، والحِكْمَةُ حاصِلَةٌ بِتَعْلِيمِ الأسْماءِ، وإنْ لَمْ تُعْلَمْ مُسَمَّياتُها"[٢]، ولكنه أشارَ إلى: أنَّه "يُحْتَمَلُ أنْ يُرِيدَ بِالأسْماءِ المُسَمَّياتِ، فَيَكُونُ مِن إطْلاقِ اللَّفْظِ ويُرادُ بِهِ مَدْلُولُهُ"[٣]. ووافقهم ابن عطية في ذلك، لكنه أشارَ إلى اختلافِ التأويلِ، في قوله تعالى(الْأَسْماءَ كُلَّها)، بقوله: "واخْتَلَفَ المُتَأوِّلُونَ بقَوْلِهِ: "الأسْماءَ"، فَقالَ جُمْهُورُ الأُمَّةِ: عَلَّمَهُ التَسْمِياتِ، وقالَ قَوْمٌ: عَرَضَ عَلَيْهِ الأشْخاصَ. والأوَّلُ أبْيَنُ، ولَفْظَةُ "عَلَّمَ" تُعْطِي ذَلِكَ"[٤]. وكذلك الزمخشري، حيثُ وضّحَ أنَّ معنى (الْأَسْماءَ كُلَّها) أي أسماءُ المسمّيات، فحذفَ المضاف اليه لكونه معلومًا مدلولاً عليه بذكر الأسماء، لأنَّ الاسم لا بُدَّ له من مسمى[٥].

---

[١] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٥٣٩_٥٤٥.

[٢] أبو حيان: **البحر المحيط في التفسير**، ٢٣٦/١.

[٣] **المصدر نفسه**،٢٦٣/١.

[٤] ابن عطية: **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، ١٢٠/١.

[٥] الزمخشري: **الكشاف**، ١٢٥/١_١٢٦.

الفصاحة والبلاغة

وفي باب الفصاحةِ والبلاغةِ والقولِ في إعجاز القرآن، توقفَ الجرجاني عند بيان معنى التحدي الذي جاء في قوله تعالى ﴿**وَإِنْ كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنتُمْ صَادِقِينَ** ﴾ (٢٣)، وأشارَ إلى أنَّ الإعجازَ يكمُنُ في مطالبةِ الخطابِ القرآني العربَ الإتيانَ بكلامٍ مشابهٍ للقرآن الكريم في الوصف، ومما لا شكّ فيه أنَّ هذا الوصفَ متجلٍ وواضحٌ في أذهان المطلوب منهم، فلم يطلب الله _جلّ وعلا_ منهم شيئًا لم يألفوه، وغريبًا عليهم، بل كانوا أهلَ بلاغةٍ وبيانٍ، لكنْ حِيلَ بينهم وبين هذا الطلبِ، واستطردَ الجرجاني في تفسيرِ معنى التحدي في النصِ القرآنيّ، حيثُ نفى أنْ يكونَ في اللّفظةِ المفردةِ، أو غريبِ اللغةِ، أوترتيبِ الحركاتِ والسكناتِ، أوالفواصل والمقاطع أيضًا كما زعمَ العربُ، وذكرَ ما ذهبتْ إليه المعتزلةُ، في أنَّ التعجبَ من عجزِهم، وعدمِ استطاعتهم، وإغلاقِ بابٍ كان مفتوحًا عليهم، ولكنَّ الجرجاني بيّنَ أنَّ المعجزةَ التي تحدَّى الله بها العرب تكمنُ في النظم، وتوخي معاني النحو وحكمِها في القول، مؤكّدًا أنَّ الألفاظَ تتجلّى قيمتُها ومعناها في ضمِّ بعضِها إلى بعض[١]. وأيّده الزمخشري حيثُ أشارَ إلى أنَّ معنى الآية الكريمة "فأتوا بسورة مما هو عليه، على صفته في البيان الغريب، وعلو الطبقة في حسن النظم"[٢]. أمّا أبو حيان الأندلسي فكان له رأيٌ مخالفٌ، وقد استعرضَ أوجه اختلاف التأويل في قوله تعالى (من مثله)، قائلًا: "وفي المِثْلِيَّةِ عَلى كَوْنِ الضَّمِيرِ عائِدًا عَلى المُنَزَّلِ أقْوالٌ، الأوَّلُ: مِن مِثْلِهِ في حُسْنِ النَّظْمِ، وبَدِيعِ الرَّصْفِ، وعَجِيبِ السَّرْدِ، وغَرابَةِ الأُسْلُوبِ وإيجازِهِ وإتْقانِ مَعانِيهِ. الثّانِي: مِن مِثْلِهِ في غُيُوبِهِ مِن إخْبارِهِ بِما كانَ وبِما يَكُونُ. الثّالِثُ: في احْتِوائِهِ عَلى الأمْرِ، والنَّهْيِ، والوَعْدِ، والوَعِيدِ، والقَصَصِ، والحِكَمِ، والمَواعِظِ، والأمْثالِ. الرّابِعُ: مِن مِثْلِهِ في صِدْقِهِ وسَلامَتِهِ مِنَ التَّبْدِيلِ والتَّحْرِيفِ. الخامِسُ: مِن مِثْلِهِ، أيْ كَلامِ العَرَبِ الَّذِي هو مِن جِنْسِهِ. السّادِسُ: في أنَّهُ لا يَخْلُقُ عَلى كَثْرَةِ الرَّدِّ، ولا تَمَلُّهُ الأسْماعُ، ولا يَمْحُوهُ الماءُ، ولا تُغْنى

[١] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، صص٣٨٥_٤٠٧.

[٢] الزمخشري، **الكشاف**، ص٦٠.

عَجائِبُهُ، ولا تَنْتَهِي غَرائِبُهُ، ولا تَزُولُ طَلاوَتُهُ عَلى تَوالِيهِ، ولا تَذْهَبُ حَلاوَتُهُ مِن لَهَواتِ تالِيهِ. السّابعُ: مِن مِثْلِهِ في دَوامِ آياتِهِ وكَثْرَةِ مُعْجِزاتِهِ. الثّامِنُ: مِن مِثْلِهِ، أيْ مِثْلِهِ في كَوْنِهِ مِن كُتُبِ اللَّهِ المُنَزَّلَةِ عَلى مَن قَبْلَهُ "[١]، وكذا كان قولُ ابن عطية أيضًا[٢].

القصر والاختصاص

وأفردَ الجرجاني فصلًا تحدثَ فيه عن (إنّما)، ضمنَ بابِ القصرِ والاختصاصِ، وبيَّنَ أنَّها تختلفُ في الدلالةِ عن أسلوب (ما.. وإلّا..)، وأكَّد أنّ السياق هو الذي يفرضُ توظيفَ أيّ منهما، وبالتالي من غير الممكن إبدال أيّ منهما مكان الأخرى، وذلك أنَّ (إنّما) تثبت ما بعدها، وتنفيه عن غيره، وتدخل على خبر معلوم بالنسبة للمخاطب، ويقرّ به، على العكس من ذلك (ما.. إلّا..) فإنَّها تدخل على خبر يشكّ به المخاطب وينكره[٣]، واستشهدَ على ذلك بقوله تعالى: **(إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ)** في الآيات الكريمة: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ كُلُواْ مِن طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَاشْكُرُواْ لِلَّهِ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ۝ إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ وَلَحْمَ الْخِنزِيرِ وَمَا أُهِلَّ بِهِ لِغَيْرِ اللَّهِ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلاَ عَادٍ فَلا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ**﴾ (١٧٢- ١٧٣)، وقد تجلّت هنا دقة الأداء القرآني، فاللّه سبحانه وتعالى أثبت بـ (إنّما) تحريم لحم الميتة والدم والخنزير، وفي الوقت ذاته نفاه عن سواها من اللحوم. وقد وافقه ابنُ الحاجب في ذلك، حيث أشار إلى أنَّ (إنّما) تشير "بنفي غير المذكور في الكلام آخرًا"، والتفتازاني أيضًا إذ أكد أنَّ مفهوم (إنّما) "نفي غير ما ذكر آخرًا في الكلام المصدّر بإنَّما، لأنَّه يدلُّ على الحصر في الجزء الأخير من كلامه، بمعنى الإثبات فيه،

[١] أبو حيان: **البحر المحيط في التفسير**، ١٦٩_١٧١.

[٢] ابن عطية: **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، ١٠٦/١.

[٣] الجرجاني : **دلائل الإعجاز**، صص٣٢٨_٣٣٠.

والنفي في ما يقابله"[١]، وكذلك الزمخشري بقوله: "و(إنَّما) لقصر الحكم على شيء، أو لقصر الشيء على الحكم، والقصر يدلَّ على النفي عما سواه"[٢].

وكان لأبي حيان رأيٌ مغايرٌ، إذْ زعم أنَّ الحصرَ مستفادٌ من السياق، وليس من الأداة (إنّما)، وإلى أبعد من ذلك فقد اعتقدَ أنَّ الرأيَ القائلَ بحصر(إنّما) رأيٌ فاسدٌ قد صدرَ من غير عارف بالنحو، وإنَّما السياقُ هو الذي يحدد مفهوم الحصر[٣]، وتبنّى رأيَه ابنُ عطية، فقد أشار إلى اختلاف في قراءة (الميتة) هل هي بالنصب أم بالرفع، فحينَ النصب تثبتُ أنَّ (إنّما)حاصرة، والسياق دالٌ على ذلك، وبالرفع تكون خبرٌ إنَّ وتدلُّ على العموم لكنْ المراد بها مخصص، لأنَّ الحوت والجراد لم يدخل في هذا العموم[٤].

وهناك من خالف الجرجاني وأجرى عليها دلالة (ما..إلّا..) حيثُ أشارَ علي الربعي، إلى أنّها تفيدُ الحصرَ، لدلالة لفظية وأخرى معنوية، اللّفظية لأنّه يجري عليها حكم النفي وما يجرى على إلّا، أمَّا المعنوية لأنَّ (إنَّ وما) تفيدان التأكيد، فغدا المعنى تأكيدًا على تأكيد[٥]، وسار على خطاه السكاكي، ففي بيانه معنى إنّما قال: "إنّما يضرب زيد، تقدير: ما يضرب إلّا زيد"[٦]. وابنُ عاشور أيضًا فقد قال إنَّ (إنّما) تدل على (ما وإلّا)، أي ما حرَّم عليكم إلّا الميتة وما عطف عليها[٧].

---

[١] عبد الرحمن عضد الدين الإيجي، **شرح [مختصر المنتهى الأصولي للإمام أبي عمرو عثمان ابن الحاجب المالكي]**، ١٩٥/٣_١٩٦.

[٢] الزمخشري: **الكشاف**، ٦٢/١.

[٣] أبو حيان: **تفسير البحر المحيط**،١٠٠/١

[٤]ابن عطية، **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، ٢٣٩/١.

[٥] حسن بن قاسم بن عبد الله المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، صص٣٩٦،٣٩٧.

[٦] السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص٢٩٩.

[٧] ابن عاشور، **التحرير والتنوير " تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد"**، ١١٥/٢.

الخاتمة

خالف الجرجاني سابقيه، واستضاء المفسرون واللّغويون، أبو حيان الأندلسي وابن عطية والسكاكي والزمخشري والقزويني وابن مالك وابن هشام، بأقوال الجرجاني، وبنوا مؤلفاتهم الضخمة في بيان وشرح القضايا اللّغوية والاستشهاد على آرائه، وتجدر الإشارة أنَّ غالبيتهم أيّده في أكثرية المواضع، والبعض خالفه في أخرى، إلّا أنَّ ذلك كان تمهيدًا لولادة علمٍ جديدٍ له أصولٌ وأركانٌ؛ وهو علم البلاغة. وتمثّلت أهم النتائج بالآتي:

١. عرض الجرجاني ثنائيةَ الفصل والوصل عرضًا أكَّدَ به أهميتَها في تعالق الكلِم ببعضه البعض وتعانقه، واتّساق النصِ القرآني وانسجامِه، واستشهدَ بآيات سورة البقرة أنَّ وصل وفصل الجملة عن السابق لها، يتضمن معانٍ ودلالاتٍ، وبذلك أكَّد أنَّ الروابطَ المعنويةَ تكسبُ النصَ قوةً ودلالةً وتماسكًا تفوقُ حروف المعاني. ومثال ذلك قوله تعالى﴿ **ألم* ذَلِكَ الْكِتَابُ* لاَ رَيْبَ فِيهِ* هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ**﴾، حيث قال الجرجاني إن جملة (لاريب فيه)جاءت مؤكدة لما قبلها فلم تحتج إلى عاطف، وأيده أبو حيان الأندلسي، والزمخشري والسكاكي، وابن مالك وابن هشام، وعارضه البغوي والفراء.

٢. عمدَ الجرجاني إلى بيان أنَّ اللُّغةَ ليستْ مجموعةً من الألفاظ، بل العلاقات القائمة في ما بينها، وصرّحَ أنَّ الفضلَ يكمنُ في خروج اللّفظ عن ظاهر معناه، وتتجلّى المزيةُ في دلالةِ تعلّق الألفاظ في ما بينهما، وأكّد أنَّ الدلالة المجازية ركنٌ من أركانِ الإعجازِ، تجلّى ذلك في قوله تعالى **(فما ربحت تجارتهم)**، فلم يأتِ قوله تعالى **(فما ربحوا في تجارتهم)** عطفًا على اشتروا، ولو جاء لغدا ذلك حقيقة، وقد أيده أبو حيان، وابن عطية والزمخشري، وعارضه السكاكي، حيث يخالف العلماء بقولهم بالمجاز العقلي، ويرى أنَّ المجاز كله لغويًا.

٣. نصَّ الجرجاني على دقةِ النص القرآني، حيث إنَّ لفظَه ونظمَه سرُّ فصاحتِه وبلاغتِه وإعجازِه، فكلُّ حرفٍ وحركةٍ، وتقديمٍ أو تأخيرٍ، وتعريف وتنكير له دلالته، وذاك يلتقي مع نظرية النظم حيثُ إنَّ كلَّ عنصرٍ من عناصر التركيب، عنصرٌ اقتضاه النظم، برز ذلك في تنكير الحياة قوله

تعالى (**ولتجدنهم أحرص الناس على حياة**) ويجيب عن ذلك السياق القرآني بتكامله، هذه الآية جاءت في صدد الحديث عن اليهود، فهم حريصون كل الحرص على البقاء بغض النظر عن طبيعته، وأيده أبو حيان الزمخشري والقزويني.

٤. نفى الجرجاني أن يكون معنى التحدي في قوله تعالى (**وَإِنْ كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنتُمْ صَادِقِينَ**) في اللّفظةِ المفردةِ، أوغريبِ اللغةِ، أوترتيبِ الحركاتِ والسكناتِ، أوالفواصل والمقاطع أيضًا كما زعمَ العربُ، وذكرَ ما ذهبتْ إليه المعتزلةُ، في أنَّ التعجبَ من عجزِهم، وعدمِ استطاعتهم، وإغلاقِ بابٍ كان مفتوحًا عليهم، وبيّنَ أنَّ المعجزةَ التي تحدَّى الله بها العرب تكمنُ في النظم، وتوخي معاني النحو وحكمِها في القول، مؤكّدًا أنَّ الألفاظَ تتجلّى قيمتُها ومعناها في ضمِّ بعضِها إلى بعض، أيده الزمخشري، وخالفه أبو حيان الأندلسي وابن عطية.

٥. نادى الجرجاني في باب اللّفظِ والنّظمِ في استعمالِ اللّفظ، ولكنَّ المرادَ به دلالةُ المعنى على المعنى، واتَّضحَ في سورة البقرة بدلالة نفي (كاد)، واستشهدَ بقوله تعالى ﴿**قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلاَ تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لاَّ شِيَةَ فِيهَا قَالُواْ الآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُونَ**﴾ (٧١)، فمن المعلومِ أنَّ كادَ تدلُّ على مقاربةِ الشيء، أي عدم حدوثه، ولكنْ هناك اختلافٌ على دلالة نفي كاد، فقد أشارَ ابن مالك إلى أنَّ "كاد" بخلاف الأفعال، وقد اعترضَ الجرجاني على قول النحاة السابق، في أنَّ نفيَ كاد إثباتٌ، مفسّرًا أنَّ ما ذهبوا إليه يتضمن أنَّ الفعلَ قد فُعِلَ بعد جُهْدٍ جَهيد، وقد وضَّحَ أنَّ نفي كاد يدلُّ على أنَّ الفعلَ لم يكنْ من أصلِه، ولا قاربَ أنْ يكون، ولا ظُنَّ أنّه يكون، وذلك انطلاقًا من النظريةِ التي استندَ إليها الجرجاني القائمةِ على تركيبِ الألفاظِ في سياقِها، وتوخي معناها، وذلك في قوله تعالى (**فذبحوها وما كادوا يفعلون**) فقد جاءت (ما كادوا) عقب إثبات، ليؤكد أنَّ المعنى لا يقارب أنْ يكونَ فضلًا عن أنْ يكون.

٦. إنَّ منهجيةَ الجرجاني في دراسة (إنما) قائمة على القيمة الدلالية، وبذلك تختلف عن دلالة (ما..إلّا)، مركزًا في ذلك على أهمية السياق في توظيف أيّ منهما، فإنَّ إنّما تثبت ما بعدها، وتنفيه عن غيره، وتدخل على خبر يعلمه للمخاطب، ويقرّ به، ومثال ذلك في سورة البقرة **(إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ وَلَحْمَ الْخِنزِيرِ)**، وأيده ابن الحاجب والتفتازاني والزمخشري، وخالفه أبو حيان الأندلسي وابن عطية، والربعي والسكاكي وابن عاشور، بينما (ما.. إلّا..) على العكس من ذلك فإنَّها تدخل على خبر يشكّ به المخاطب وينكره.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

١. ابن الأثير، نصر الله بن محمد: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ت: محيي الدين عبد الحميد، بيروت_المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٤٢٠هـ.

٢. ابن الأزهري الجمل، سليمان بن عمر بن منصور: **حاشية الجمل على شرح المنهج**،(د.ط)، دار الفكر،(د.ت).

٣. الآسدبادي عبد الجبار أبو الحسن: **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، قوّم نصه أمين خولي، (د.ت).

٤. الأنباري أبو بكر، محمد بن القاسم: إيضاح الوقف والابتداء، ت: محيي الدين عبد الرحمان رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٣٩٠هـ/ ١٩٧١م.

٥. الإيجي عبد الرحمن عضد الدين: **شرح [مختصر المنتهى الأصولي للإمام أبي عمرو عثمان ابن الحاجب المالكي]**، ت: محمد حسن محمد حسن إسماعيل ط١، بيروت_ دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤م.

٦. البغوي ابن الفراء، الحسين أبو محمد: **معالم التنزيل في تفسير القرآن: تفسير البغوي**، ت: عبد الرزاق المهدي، ط١، بيروت - دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠هـ.

٧. التيمي، أبو عبيدة معمر بن المثنى: **مجاز القرآن**، ت: محمد فؤاد سزكين، القاهرة_مكتبة الخانجي، ١٣٨١هـ.

٨. الجابري محمد عابد: **بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية**، ط٩، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٩م.

٩. الجرجاني عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، (د.ط)، (د.ت).

١٠. حسان تمام: **اللغة العربية مبناها ومعناها**، المغرب – دار الثقافة، ١٩٩٤م.

١١. أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف بن علي: **البحر المحيط في التفسير**، ت: صدقي محمد جميل، بيروت _دار الفكر، ١٤٢٠هـ.

١٢. أبو حيان التوحيدي، محمد بن علي بن يوسف: **البصائر والذخائر**، ت: د/ وداد القاضي، ط١، بيروت_دار صادر، ١٩٨٨، ١٤٠٨هـ.

١٣. الدسوقي محمد بن عرفة: **حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني**، ت: عبد الحميد هنداوي، بيروت_ المكتبة العصرية، (د.ت).

١٤. الدمشقي العلائي، صلاح الدين أبو سعيد خليل بن كيكلدي: **الفصول المفيدة في الواو المزيدة**، ت: حسن موسى الشاعر، ط١، عمان- دار البشير، ١٩٩٠م.

١٥. ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، ١٩٨١م/١٤٠١هـ.

١٦. الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السري: **معاني القرآن وإعرابه**، ت: عبد الجليل عبده شلبي، ط١، بيروت_ عالم الكتب، ١٩٨٨م.

١٧. الزركشي **أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن**، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، ١٣٧٦ هـ/ ١٩٥٧م.

١٨. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو، **تفسير الزمخشري الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ط٣، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٧هـ.

١٩. السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد: **المفصل في صنعة الإعراب**، ت: د.علي بو ملحم، ط١، بيروت_مكتبة الهلال، ١٩٩٣.

٢٠. ــــــــــــــــــــــــــ: **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، ط٢، بيروت_دار الكتب العلمية، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

٢١. سيبويه، عمرو بن عثمان: **الكتاب**، ت: عبد السلام محمد هارون، ط٣، القاهرة_ مكتبة الخانجي، ١٩٨٨م/١٤٠٨هـ.

٢٢. شهاب الدين النويري، أحمد بن عبد الوهاب بن محمد: **نهاية الأرب في فنون الأدب**، ط١، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٣هـ.

٢٣. الطباطبائي، محمد حسين: **الميزان في تفسير القرآن**، طهران_ دار الكتب الإسلامية، مطبعة الحيدري، (د.ت).

٢٤. ابن عاشور، محمد الطاهر: **التحرير والتنوير " تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد"**، تونس- الدر التونسية للنشر، ١٩٨٤م.

٢٥. ابن عطية الأندلسي، أبو محمد عبد الحق بن غالب: **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، ت: عبد السلام عبد الشافي محمد، ط١، بيروت_دار الكتب العلمية، ١٢٢هـ.

٢٦. الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد: **معاني القرآن**، ت: أحمد يوسف النجاتي، محمد علي النجار، عبد الفتاح إسماعيل الشلبي،ط١، مصر_ دار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ت).

٢٧. القرطبي، أبو عبد الله، محمد بن أحمد الأنصاري: **الجامع لأحكام القرآن**، ت: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، ط٢، القاهرة_دار الكتب المصرية، ١٩٦٤م.

٢٨. القزويني محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، ط٣، بيروت- دار الجيل، (د.ت).

٢٩. ابن مالك، أبو عبد الله جمال الدين: **شرح الكافية الشافية**، حققه وعلّق له : عبد المنعم أحمد هريدي، ط١، مكة المكرمة_جامعة أم القرى، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

٣٠. المرادي، حسن بن قاسم بن عبد الله: **الجنى الداني في حروف المعاني**، ت: دفخر الدين قباوة- الأستاذ محمد نديم فاضل، ط١، بيروت_دار الكتب العلمية، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.

٣١. ابن هشام، جمال الدين عبد الله بن يوسف: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ت: د. مازن المبارك/ محمد علي حمد الله، ط٦، دمشق_ دار الفكر، ١٩٨٥م.

٣٢. **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ت: يوسف الشيخ محمد البقاعي، (د.ط)، دار الفكر، (د.ت).

٣٣. أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله: **الصناعتين: الكتابة والشعر**، ت: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت _المكتبة العصرية، ١٤١٩هـ.

٣٤. ابن الوردي، زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر: **شرح ألفية ابن مالك المسمى «تحرير الخصاصة في تيسير الخلاصة»**، ت: عبد الله بن علي الشلال، ط١، مكتبة الرشد، الرياض - المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٨.

چکیده‌های فارسی

عناصر آوا و دلالت‌های آن در دیوان السید حیدر الحلی
(نمونهٔ مورد بررسی سوگ‌سروده‌های اهل بیت علیهم‌السلام)

سمیه حسنعلیان [*]؛ امین نظری تریزی [**]؛ حسین نعمة الركابي [***]

مقالهٔ علمی - پژوهشی صص ۳۰-۱
DOI: 10.22075/lasem.2023.30751.1380

چکیده

واقعه کربلا و شهادت امام حسین علیه‌السلام و یارانش و همچنین هتک حرمت اهل بیت علیهم‌السلام، آزار، اذیت و کشتار ایشان، در فنون ادبی نمود بارزی یافت، جایی که شگفت‌انگیزترین سوگ‌سروده‌ها را می‌توان در ثبت این وقایع و تراژدی بزرگ یافت. سید حیدر حلی از جمله کسانی است که این فاجعه بزرگ را با قلم ادبی خویش به تصویر کشیده است، به طوری که مرثیه بخش اساسی و مضمون اصلی اشعار او را تشکیل می‌دهد و از نظر سبک و سیاق شعر نیازمند تحقیق عمیق است؛ از این رو، هدف پژوهش حاضر بررسی سبکی ساختار آوایی درونی و بیرونی سوگسروده‌های سید حیدر حلی و نقش آن در ایجاد و تکمیل معنا بوده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که بحر طویل، و بحور مرکب و کامل در سوگسروده‌ها نمود بیشتری داشتند؛ و شاعر توانست با تنوع عواطف و احساسات خود نغمه‌های موسیقایی متفاوتی را از یک بحر استخراج کند. قافیه مطلق در سوگ‌سروده‌ها حضور کامل داشت، در واقع شاعر با کاربرد این نوع قافیه قصد دارد صدای خود را با بالاترین درجه وضوح به گوش مخاطب رساند. اسلوب تکرار با حالت روانی شاعر و با ساختار دلالي سوگسروده‌هایش همخوانی داشت. جناس غیر تام و اشتقاقی در مقایسه با جناس تام، در سوگسروده‌ها حضور چشمگیری داشت؛ این امر مرهون تلاش‌های شاعر در نزدیک‌تر کردن مفهوم و معنای مورد نظر به ذهن خواننده است، در مقایسه با جناس تام که نوعی ابهام در معنای مورد نظر ایجاد می‌کند.

کلید واژه‌ها: ساختار آوایی، ساختار معنایی، سید حیدر حلی، سوگ‌سروده‌ها.

---

[*] – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

[**] – استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.(نویسنده مسؤول).ایمیل: aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir

[***] – کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۸هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۵/۲۹م – تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۸ هـ.ش= ۲۰۲۳/۱۲/۰۹م.

«سبعا من المثاني»؛ بر اساس نظریه بلاغی فنّ بیان

محمد خاقانی اصفهانی *

مقالهٔ علمی - پژوهشی صص ٦٢- ٣١

DOI: 10.22075/lasem.2024.32270.1402

چکیده

هرچند عبارت: "سبعا من المثاني" فقط یک بار در قرآن کریم در سوره حجر به کار رفته، اما تأکید آن با دو ادات تأکید "ل" و "قد" و تقدّم آن بر قرآن کریم، و کاربست "سبعا" به شکل نکره ایجاب می کند که آن را یکی از واژگان کلیدی قرآن کریم محسوب کنیم، و این که مدلول آن هدیه ای بزرگ است که خدا به پیامبرش (ص) ارزانی داشت. استعمال "سبع" به شکل نکره زمینه را برای برداشت های مختلف از آن باز گذاشت. این جستار با روش توصیفی تحلیلی برآن است که سه مصداق نو از سبع المثاني را عرضه کند، که اولین آن ها التفات های هفتگانه در سوره حمد، و دوم سبع المثاني در قرآن کریم، و سوم سبع المثاني در جهان آفرینش و در نظام زبان و ادبیات است. این تحقیق به نتایجی رسید که مهمترین آنها این است که سبع المثاني راز سوره حمد، و سوره حمد خلاصه قرآن کریم، و قرآن نسخه ای مطابق با نظام هستی است، که ایجاب می کند سبع المثاني هم متن قرآن و هم عالم هستی را در بر گیرد، و گواهی بر ادعای "نظریه بلاغی فن بیان" در تناظر نظام زبان و ادبیات با نظام آفرینش است#°.

کلیدواژه‌ها: هفت دوگانه، تفسیر قرآن کریم، نظریه فن بیان بلاغی، بلاغت جدید، متن پژوهی.

---

*- استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. ایمیل: khaqani@fgn.ui.ac.ir

تاریخ دریافت: ١٤٠٢/٠٨/١٦هـ.ش= ٢٠٢٣/١١/٠٧م - تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/١٠/٢٩ هـ.ش= ٢٠٢٤/٠١/١٩م.

#° . این پژوهش بخشی از کرسی نظریه‌پردازی است که با عنوان: "نظریه بلاغی فنّ بیان" توانست نظر موافق هیأت داوران و کارگروه ناقدان را جلب کند و به عنوان اولین نظریه علمی ادبی در گروه‌های زبان و ادبیات عربی در دانشگاه‌های جمهوری اسلامی ایران به ثبت برسد، و اصلی فراموش‌شده از قرآن کریم را برای ترسیم بلاغتی نو که جایگزین بلاغت سکاکی است عرضه کند.

بررسی و نقد ترجمه احتباك در قرآن
(مطالعه موردی ترجمه مکارم‌شیرازی از سوره آل عمران)

مریم خانی*؛ حبیب کشاورز**؛ سید رضا میراحمدی***

مقالۀ علمی - پژوهشی

صص ۹۰- ۶۳

DOI: 10.22075/lasem.2022.23841.1289

چکیده

ترجمه قرآن کریم، معجزه جاودان خداوند، به زبان‌های دیگر از اهمیت فوق‌العاده ای برخوردار است. در ایران اسلامی مترجمان زیادی به ترجمه این کتاب بزرگ خداوند به زبان فارسی پرداخته‌اند. با توجه به حساسیت ترجمه کتاب های مقدس، از جمله قرآن، شاهد تلاش‌های سختی در انتقال آن از زبان اصلی از نظر محتوا و زبان به بهترین شکل ممکن هستیم. بدون شک هرکس این نقش حسّاس را بازی کند، علاوه بر مسائل مربوط به استخدام آرایه‌های ادبی، در ترجمه معانی قرآن کریم با چالش‌های زیادی روبرو می‌شود. احتباک یکی از آرایه‌های شگفت‌انگیزی است که مکرّر در قرآن به کار رفته به طوری که نمی‌توان آن را نادیده انگاشت. مترجمان در انتقال آیاتی که این فنّ در آن‌ها به کار رفته، با مشکل مواجه‌اند. احتباک یک نوع حذف است. کسی که زبان عربی را به خوبی می‌داند، محذوف را می‌شناسد ولی در هنگام ترجمه به زبان‌های دیگر از جمله زبان فارسی، مترجم باید محذوف را در کلام ذکر کند تا معنی را به طور کامل برساند. این مقاله در صدد است با استخدام روش توصیفی-تحلیلی ابتدا آیاتی از سوره آل عمران که این فن در آن‌ها به کار رفته را مشخص نموده سپس ترجمه مکارم شیرازی از این آیات را بررسی نماید. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که مترجم در ترجمه‌هایش به ندرت به این فن ادبی توجه نموده، بیشتر مواقع، محذوفی را که بهتر بود در ترجمه ذکر بشود، بیان نکرده‌است و به همین دلیل در ترجمه آیات دارای این فنّ، با ابهام و غموض مواجه هستیم.

کلیدواژه‌ها: قرآن کریم، آل عمران، احتباك، نقد ترجمه، مکارم‌شیرازی.

---

* - کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، ایران.

** - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، ایران. (نویسنده مسؤول). ایمیل: hkeshavarz@semnan.ac.ir

*** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۱۰هـ.ش= ۲۰۲۱/۰۷/۰۱م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۸ هـ.ش= ۲۰۲۲/۰۸/۳۰م.

بررسی نشانه‌شناسی قصیده بشری البستانی "موسیقی عراقیة" بر پایه نظریه مایکل ریفاتیر

عاطفه رحمانی* ؛ محمدرضا اسلامی** ؛ حمید ولیزاده***

مقالهٔ علمی - پژوهشی صص ۱۱۸- ۹۱

DOI: 10.22075/lasem.2023.28087.1337

چکیده:

نشانه‌شناسی، از روش‌های مؤثر نقد به شمار می‌آید. این روش در شناخت متن و غلبه آگاهانه بر نشانه‌های متنی اثرگذار است. این روش به عنوان یکی از روش‌های نقدی جدید است که حرکت دال‌ها را در متن دنبال می‌کند و در تبیین حقیقت مشارکت دارد، و نقابی که روی کلمات کشیده شده است، برمی‌دارد. این روش وسیله‌ای برای نفوذ به لایه‌های پنهان متن و دستیابی به مضامین آن است. از جمله مهمترین روش‌های ترجمه نقدی روش ریفاتر است این روش از مهمترین روش‌های نقد نشانه‌شناسی است که در شعر مورد استفاده قرار می‌گیرد. این نظریه بر پایه چند محور مطالعاتی استوار است که محور مطالعه متن شعر و نمادهای آن، تحت عنوان ماتریس ساختاری و منظومه‌های توصیفی و سلسله دال‌های شعری است. این تحقیق بر روی روش نشانه‌شناسی در پرتو ابزارهای نشانه‌شناسی در تلاش است تا به مطالعه شعر بشری البستانی قصیده (موسیقی عراقیة) بپردازد. از جمله نتایجی که به آن دست یافتیم این است که ماتریس ساختاری این قصیده میان دلالت مرگ، درد، پیروزی و گشایش می‌چرخد. کما اینکه منظومه توصیفی این قصیده در چهار منظومه منحصر است و آن ضعف، خیانت، اشغال و حتمی بودن واکنش فینیقی‌ها در عراق متمدن است. حرکت متن با به تصویر کشیدن حالت مرگ، گم شدگی، نازایی و درگیری آغاز می‌شود و حرکت دال‌ها در قصیده با مجسم ساختن پیروزی و عقب راندن دشمنان و زائل شدن خشونت و بازپس‌گیری زندگی در سرزمین عراق است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، ریفاتیر، بشری البستاني، موسیقی عراقیة.

* - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. (نویسنده مسؤول). ایمیل: Atefh.27aban.Rahmani@gmail.com

** - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

*** - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۲۵هـ.ش= ۲۰۲۲/۰۸/۱۶م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۳۱ هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۸/۲۲م.

سبک شناسی شعر ابن مرج الکحل اندلسی، پژوهشی در سطح آوایی

حسن سرباز*؛ سازگار اسماعیل عبدالله**

مقالۀ علمی - پژوهشی صص ۱٤٦- ۱۱۹

DOI: 10.22075/lasem.2024.30376.1372

چکیده

سطح آوایی که در ساختار آوایی درونی و بیرونی شعر ظاهر می شود، یکی از مهمترین سطوح در مطالعات سبکی و معنایی به شمار می‌رود. در این سطح به مطالعه ریتم یا موسیقی بیرونی و عناصر تشکیل دهندۀ آن مثل وزن، لحن، قافیه و جلوه‌های زیبایی شناختی آن در شعر پرداخته می‌شود. در این سطح همچنین ریتم یا موسیقی درونی و عناصر تشکیل دهندۀ آن مثل تکرار، جناس، طباق، تصریع و دلالت‌های الهام‌گر ناشی از آن بررسی می‌شود. در این پژوهش تلاش می‌شود با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس سبک شناسی ساختگرا ، سبک‌شناسی سطح آوایی در دیوان ابن مرج الکحل اندلسی و ویژگی‌های شعری او مورد بررسی قرار گیرد. در موارد مربوط به میزان استفاده از بحور شعری، حروف روی، جناس و طباق از روش آماری نیز استفاده شده است. در بررسی موسیقی بیرونی در شعر او، نتایج تحقیق حاکی از آن است که او اشعار و قطعات شعری خود را در البحرهای معروف شعر عربی سروده و از البحر طویل بیش از بقیه بحور شعری استفاده کرده است. بعد از البحر طویل، به ترتیب البحرهای وافر، کامل و بسیط بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده اند. برخی از بحور شعری، مانند مدید، هزج، رجز، منسرح، مضارع، مقتضب و متدارک در شعر وی دیده نمی‌شوند. شاعر بیشتر حروف عربی را در قافیه به کار برده و از قافیه مطلقه بیشتر از قافیه مقیده استفاده کرده است. وی همچنین از طریق تکرار، جناس، طباق و تصریع بر غنای موسیقی درونی شعر خود افزوده است.

کلیدواژه‌ها: سطح آوایی، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، ابن مرج الکحل.

*- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.(نویسنده مسؤول) h.sarbaz@uok.ac.ir

**- کارشناسی ارشد گرایش ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۰۱/۲٦هـ.ش= ۲۰۲۳/۰٤/۱۵م - تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۰/۲۰ هـ.ش= ۲۰۲٤/۰۱/۱۰م.

انحراف آوایی در فاصله قرآنی با ترکیب آهنگ و معنا

واژه (ضیزی) در آیهٔ ﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ ٱلْأُنْثَى تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى﴾ از سورهٔ شعراء به عنوان نمونه

سیدرضا سلیمان‌زاده نجفی*؛ علی سالارپور**

مقالهٔ علمی - پژوهشی صص ١٦٦- ١٤٧

DOI: 10.22075/lasem.2023.29915.1366

چکیده

فاصله در تجسّم معنا و تأثیرگذاری بر روان گیرنده یکی از شاخه ها ی آهنگ قرآن به شمار می رود. قرآن برای رسیدن به اهداف خود همانند معنا و سیاق به آن توجه داشته، به طوری که اگر کنار گذاشته شود، معنای آیه مخدوش می شود. از اینجا به این نکته توجه می شود که قرآن گاهی از ترتیب کلمات خود به خاطر فاصله روی می گرداند و این انحراف در چینش کلام و اصلاح حروف آن تأثیر شگفت ا نگیزی خواهد داشت. در این پژوهش از دقت انتخاب واژه های غریب قرآن و به کارگیری آنها در فاصله به عنوان ابزار بیان آهنگین و مؤثر در انتقال معنا و بر روح شنونده صحبت می شود. اهمیت آوایی و معنایی آن در تبیین و تحلیل کلام ترکیب شده، به طوری که جدا کردن آنها از هم دیگر شایسته نیست. این پژوهش به آهنگ فاصله (ضیزی) که در سوره نجم آمده محدود شده، زیرا قرآن در اینجا استفاده از اصطلاحات عجیب را ترجیح داده است و از کلمه (ناعادلانه) یا (ناقص) به کلمه عجیب تر روی آورده است. این تابلو، بازتاب همزمان ترسیم معنا و سازگاری آوایی است. رویکرد این پژوهش، توصیفي و تحلیلی مبتنی بر شرح پدیده انحراف آوایی، اهداف بلاغی و معنایی و ظرا فت های انتخاب واژه (ضیزی) در زمینه ا ی که در آن به کار رفته، و از جمله بارزترین نتایج این تحقیق عدم امکان جایگزینی کلمه ای به جای کلمه دیگر در یک سیاق در قرآن کریم در بیان کامل معنا به شکل برابر، هدف دار بودن واژه ها، و دقت انتخاب کلمه (ضیزی) به عنوان مکمل معنی و آهنگ در کنار هم می باشد.

کلیدواژه‌ها: سوره نجم، انحراف آوایی، آهنگ، معنا، فاصله.

---

* - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

** - دانشجوی دکتری گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.(نویسنده مسؤول) ali.salarpour.phd95@gmail.com

تاریخ دریافت: ١٤٠١/١٢/١٤هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٣/٠٥م - تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٠٦/٢٢ هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٩/١٣م.

آموزش لهجه عراقی در ایران، باهدف گردشگری پزشکی (پیشنهادی شیوه‌ای تکلیف‌محور)

سیداسماعیل قاسمی موسوی*

مقالهٔ علمی - ترویجی صص ۱۸۸- ۱۶۷ DOI: 10.22075/lasem.2024.31496.1390

چکیده

سازمان‌های محلی وبین‌المللی گردشگری را زمینه‌اي مناسب برای توسعه می‌دانند وسرمایه‌گذاری‌های بسیار در آن انجام می‌دهند که گردشگری سلامت وپزشکی از انواع مهم گردشگری است که ارزآوری زیادی، برای کشورهای مقصد دارد وبه‌همین خاطر دولت‌ها و بخش خصوصی اهمیت بسیاری بدان می‌دهند. دانشگاه‌ها از مهم‌ترین نهادهایی هستند که می‌توانند نیروی متخصص برای بخش گردشگری آموزش دهند وبه‌تبع به درآمدزایی واشتغال برای فارغ التحصیلان خود نیز کمک کنند. رشتهٔ زبان وادبیات عربی، وگرایش مترجمی زبان عربی، باتوجه‌به نقش بسیار پررنگ گردشگران عراقی در گردشگری سلامت، می‌تواند نقش مهمی در این زمینه ایفا کند؛ برهمین‌اساس تحقیق حاضر با شیوهٔ توصیفی-تحلیلی به بررسی پتانسیل‌ها ومشکلات آموزش زبان عربی وبه ویژه آموزش لهجهٔ عراقی با هدف گردشگری سلامت وپزشکی پرداخته وبا نگاهی به منابع، سرفصل‌ها ودوره‌های موجود به این نتیجه رسیده که بازنگری سرفصل‌های آموزشی، تالیف منابع وطراحی دوره‌های آموزش این لهجه با رویکرد گردشگری سلامت و... از مهم‌ترین ضرورت‌هاست، علاوه‌براین الگوی آموزشی سه مرحله‌ای ویلیس، باتوجه به تأثیرگذاری وموفقیت آن پیشنهاد شد: پیش‌تکلیف، شامل آشنایی با موضوعات مرتبط با گردشگری سلامت وسخن معلم در این مورد وارائه واژگان و تعابیر کاربردی تکلیف شامل اقدام به انجام تکلیف‌های ارتباطی ودر قالب گروه درمورد موضوعات ارائه شده وپس تکلیف که شامل سخن گفتن در مورد موضوع ونظارت معلم در این مرحله از کلاس وعلاوه بر آموزش لهجهٔ عراقی ومهارتهای ترجمه‌ای، معرفی منابع وتحقیقات ومعرفی نقش واهمیت یادداشت‌برداری، خلاصه‌نویسی وحافظهٔ کوتاه مدت... در آموزش لهجه عراقی با اهداف گردشگری پزشکی اهمیت دارند.

کلیدواژه‌ها: آموزش زبان عربی، آموزش لهجه‌ی عراقی، گردشگری سلامت، گردشگری پزشکی.

* – استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. ایمیل: ghasemi.es@lu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۲۲هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۸/۱۳م – تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۲ هـ.ش= ۲۰۲۴/۰۱/۱۲م.

رمزپردازی در داستان‌های کودکانه محمود شقیر

عزت ملا ابراهیمی *؛ زهراء فاضلی **

مقالهٔ علمی - پژوهشی

صص ۲۱۰- ۱۸۹

DOI: 10.22075/lasem.2023.29323.1365

چکیده

رمز و رمزپردازی امروزه به یکی از بارزترین ویژگی ادبیات داستانی کودک و نوجوان در فلسطین تبدیل شده است. نویسنده با استفاده از نمادپردازی است که بر ابعاد زیبایی‌شناسانه رمان‌های خود می‌افزاید و زبان روایی خود را غنا می‌بخشد. محمود شقیر یکی از برجسته‌ترین نویسندگان حوزه کودکان است که در آثار واقع گرایانه خود از رمز بهره می‌برد. برخی از داستان‌های او سرشار از خلاقیت و نوآوری است که در این میان می‌توان به رمان‌های «أنا وجمانه»، «کلام مریم»، «أحلام الفتی النحیل» اشاره کرد. این موضوع نگارندگان را واداشت تا به بیان نمادگرایی در آثار وی بپردازند و با تکیه بر رویکردی توصیفی- تحلیلی، مهمترین جلوه‌های نمادگرایی آثار شقیر را در این پژوهش بررسی و تحلیل کنند. از یافته‌های تحقیق استنباط می‌شود که نمادپردازی یک ضرورت هنری در ادبیات داستانی شقیر بوده است. زیرا بدین‌وسیله هم محدودیت‌های اشغالگری و سانسور امنیتی آن را درمی‌نوردید و هم از رمز به عنوان ابزاری برای بیان عقاید خود استفاده می‌کرد. چه در فضای اشغال شده فلسطین و سرکوب آزادی بیان و نیز تحریم فرهنگی مجالی برای بازگو کردن عقاید صریح برای نویسنده باقی نمی‌ماند. در نتیجه شقیر از چشمه‌های پربار رمزپردازی بهره می‌گیرد و محورهای فکری خود را برای بیان واقعیت کودک فلسطینی ترسیم می‌کند؛ خواه واقعیت بیرونی که کودک فلسطینی را احاطه کرده است و یا واقعیت درونی که احساسات و بینش او را تحت الشعاع قرار می‌دهد. در واقع نویسنده از تکنیک رمزپردازی با هدف عمق بخشیدن به خلاقیت هنری خود، بیان تجربه عاطفی و تأثیر گذاشتن بر کودکان فلسطینی استفاده کرده است.

کلیدواژه‌ها: رمز، محمود شقیر، ادبیات کودک، فلسطین، واقع گرایی.

---

* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران.(نویسنده مسؤول). mebrahim@ut.ac.ir

** - کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۳هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۲/۰۲م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۸ هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۹/۱۹م.

تحلیل کارکردهای شخصیتهای اصلی دو رمان "التانکی" و "پُست خالی" بر مبنای روش ولادیمیر پراپ "پژوهشی تطبیقی"

علی کریم ناشد الدلفی *؛ هادی نظری منظم **؛ فرامرز میرزایی ***؛ عبد النبی اصطیف ****

مقالۀ علمی - پژوهشی صص ۲۴۲- ۲۱۱ DOI: 10.22075/lasem.2023.31164.1385

چکیده

این پژوهش بر آن است تا کارکرد شخصیت داستانی اصلی را بر اساس رویکرد ولادیمیر پراپ آشکار کند و نقش داستانی آن را در رمان‌های "التانکی" اثر عالیه ممدوح و «پُست خالی» اثر جی کی رولینگ واکاوی کند، زیرا شخصیت‌ها دارای اهمیت مهمی در ساختار روایی رمان هستند و چون کارکرد آنها وظیفه ای اساسی است که رویدادها-که بیانگر ایده اصلی و مورد نظر نویسنده هستند- بر آن بنا می‌شوند. سپس همه این ها را با هم مقایسه می شوند تا بر اساس رویکرد توصیفی، تحلیلی و تطبیقی، شباهت‌ها و تفاوت‌های بین کارکردهای شخصیت های هر دو رمان آشکار شود .علیرغم فاصله جغرافیایی جامعه عراق و انگلستان و تفاوت‌های محیطی، فرهنگی، زبانی، مذهبی و تاریخی، ماهیت و احساسات انسان ثابت است، اما در طرز تفکر و نحوه برخورد با هم متفاوت است. بنابراین لازم است با تحلیل کارکردهای شخصیت های داستانی همه این ها را بشناسیم. با این پژوهش مشخص شد که شباهت‌های شخصیت‌های دو رمان بیشتر از تفاوت‌هاست. این شباهت‌ها و تفاوت ها به ماهیت شرایط اجتماعی ناشی از محیط هر دو رمان نویس بستگی دارد. آنها با توجه به ماهیت واقعیت خود و بسته به ماهیت صحنه‌هایی که در نظر داشتند، در قالب ماهیت تخصص خود از آن استفاده می‌کردند. بدینسان راه را برای آن دو باز شد تا آنها بتوانند شخصیت‌ها را متنوع کنند و رفتار آنها را به درستی به تصویر بکشند.

کلیدواژه‌ها: رمان «التانکی»،رمان «پست خالی»،شخصیت، رویکرد ولادیمیر پراپ.

* - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.(نویسنده مسؤول). hadi.nazari@modares.ac.ir

*** - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

**** - استاد ادبیات تطبیقی و نقد ادبی، گروه زبان عربی دانشگاه دمشق، دمشق ، سوریه.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۷هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۷/۰۸م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۸ هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۹/۳۰م.

دریافت در رمان‌های سنان انطون

نعیم عموری*؛ جواد سعدون زاده** ؛ زینب سواعدی مورزاده***

مقالهٔ علمی - پژوهشی

صص ۲۷۲- ۲۴۳

DOI: 10.22075/lasem.2024.31770.1394

چکیده

رمان عراقی مسیری تکاملی سرشار از دستاوردهای فراوان را طی کرد که با دگرگونی‌های جامعه عراق در سطوح مختلف سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی همراه بود، خواننده‌ای که این مسیر را دنبال می‌کند از تصدیق برتری برخی از تجربیات داستانی معاصر ارائه‌دهنده متونی که یکنواختی نوشتار کلاسیک را شکسته وبر افق‌های خلاقانه جدیدی چشم گشوده است، دریغ نخواهد کرد. به یادآوری تجربه نویسنده عراقی سنان انطون بسنده می‌کنیم، جایی که می‌توان گفت یکی از برجسته‌ترین تجربه‌های داستانی است که این دگرگونی‌ها را در چهار رمان «اعجام»، «الفهرس»، «تنها درخت انار» و «ای مریم» تجسم بخشیده است. این پژوهش به طور خاص بر رمان اعجام تمرکز دارد؛ رمانی که در آن تناقض‌ها وتخییب افق انتظار خوانندگان تشدید می‌شود، از لحاظ اینکه مطالعه ما به بررسی میزان تأثیر زیبایی‌شناسی دریافت در رمان اعجام، از طریق آنچه نظریه زیبایی‌شناسی دریافت بر آن استوار بود، یعنی مکانیسم‌های پیشگامان آن، یاوس و آیزر، که در افق انتظار، فاصله زیبایی‌شناختی و خواننده ضمنی بازنمایی می‌شوند.این پژوهش همچنین بر آن است تا با اتخاذ رویکرد تئوری خواندن ودریافت، نشان دهد که چگونه افق انتظار خواننده در رمان تخییب می‌شود و همچنین گسترش فاصله زیبایی‌شناختی در عنوان و شخصیت‌ها را تبیین می‌کند و در نهایت جلوه‌های خواننده ضمنی در متن را آشکار می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: أنطون، دریافت، اعجام، افق انتظار، فاصله زیبایی‌شناختی.

* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.(نویسنده مسؤول). n.amouri@scu.ac.ir

** -دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

*** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۲۰هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۹/۱۱م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸ هـ.ش= ۲۰۲۴/۰۲/۰۷م.

تأثیر بیان قرآن نزد جرجانی در تفسیر، نحو و بلاغت
آیات سوره بقره به عنوان نمونه

سوسن أحمد نبریصی *؛ محمّد الربّاع **

مقالۀ علمی - ترویجی صص ۳۰۰- ۲۷۳ DOI: 10.22075/lasem.2024.28384.1347

چکیده:

وقتی صحبت از قرآن پژوهی می‌شود، تلاش مجدانه‌ای در این زمینه از نظر بیان و توضیح ملاحظه می‌گردد، اما آنچه در میان این تلاش‌ها می‌درخشد، تلاش‌های عبدالقاهر جرجانی است که توجه زیادی به قرآن کریم داشته و نگاه جامعی بر اساس نظریه زبانی‌اش بدان داشته است. او بحث‌های پیشینیان خود را در مورد لفظ و معنی به طور مفصل مطالعه کرد و در این میان توجه وی به ارتباط متقابل کلمات جلب شد؛ زیرا دید که کلمات ارتباط متقابل قابل توجهی با یکدیگر دارند و متوجه شد که مزیت در همین مسأله نهفته است. وی با توجه به این امر قواعد ثابتی را وضع کرد که موضوع تحقیق و مطالعه زبانی به ویژه پژوهش‌های قرآنی بوده و هست؛ بر این اساس، تلاش‌های عبدالقاهر جرجانی در پرتو کتاب «دلائل الإعجاز» مورد استقراء و بررسی قرار می‌گیرد تا با بررسی آیات سوره مبارکه بقره، به دیدگاه و اندیشه او دست یافته و از نظرات وی آگاه شده و رویکرد او را دریابیم و اهدافش را بیان کنیم. هدف این پژوهش، تبیین تلاش‌های عبدالقاهر جرجانی در پرتو قرآن کریم به‌ویژه سوره بقره است تا به تلاش‌های زبان‌شناختی اشاره شود که دیدگاه‌های او را احیا کرده است. برای دستیابی به این هدف، پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی، تحلیلی و استقرایی به بررسی و تحلیل تلاش‌های عبدالقاهر جرجانی پرداخته و در پی دستیابی به تأثیر آن بر زبان عربی و استنباط نظرات زبان‌شناسان پس از وی با توجه به آیات سوره بقره بوده است. پژوهش به این نتیجه رسیده است که جرجانی با پیشینیان خود تفاوت دارد؛ زیرا لفظ و معنی را با هم ترکیب می‌کند و در نظریه خود به آیات الله تعالی استناد می‌نماید و در هر موضوع زبانی که مطرح می‌کند با آیات قرآن کریم تمسک جسته است و سوره بقره مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است؛ که بیانگر جایگاهی است که این کلمه در متن قرآن ایفا می‌کند و قوام آن را نشان داد و در معنای عام کامل است و علمای زبان و تفسیر از او الگو گرفته‌اند و در مسائلی با وی موافق بودند. و در برخی دیگر با او اختلاف نظر داشتند، اما با این کار یکی از آیات اعجاز قرآن آشکار شد و با پایه‌گذاری علم جدید نزدیک به علوم زبان به خصوص علم دستور زبان پایان یافت.

کلیدواژه‌ها: لفظ، معنا، نظم، جرجانی، سوره بقره.

* – دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ملی النجاح نابلس، فلسطین.(نویسنده مسؤول). sawsannabresi@hotmail.com

** –استاد زبان و نحو گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ملی النجاح نابلس، فلسطین. (راهنمای پژوهش)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۹هـ.ش= ۲۰۲۲/۱۰/۲۱م – تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷ هـ.ش= ۲۰۲۴/۰۲/۰۶م.

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

Semnan University

Abstracts in English

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Elements of rhythm and their connotations in the complete poetry collection of poet Sayyed Haider Al-Hilli (The elegies of the Ahlol bayt, as an example)

Somayeh Hasan Alian*, Amin Nazari Terizi, Hossein Nemah Alrekabi*****

Scientific- Research Article **PP: 1-30** **DOI: 10.22075/lasem.2023.30751.1380**

How to Cite: Hasan Alian, S., Nazari Terizi, A., Nemah Alrekabi, H. Elements of rhythm and their connotations in the complete poetry collection of the poet Sayyed Haider Al-Hilli (The elegies of the Ahlol bayt, as an example). *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 1-30. DOI: 10.22075/lasem.2023.30751.1380

Abstract:

The impact of the incident of al-Taff, the martyrdom of Imam al-Hussein, peace be upon him, and his companions, and what happened to the Ahl Albait, from persecution, killing, and desecration, appeared in the literary arts, where we find the most wonderful elegies in the recording of these events and the great tragedy. And whose name emerges among the expressors of this great tragedy is the Shiite poet Sayyid Haider al-Hilli, where elegies constituted a basic section and a major theme of his poems,

*- Associate professor and faculty member in the Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
**- Assistant Professor at the Department of Arabic Language and Literature at Shiraz University, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz, Iran. (Corresponding Author.) Email: aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir
***- MA in Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Receive Date: 2023/05/29 **Revise Date:** 2023/12/03 **Accept Date:** 2023/12/09.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

which need deep research in terms of style and context of poetry. So, this research aimed at a stylistic study of the rhythmic structure of Sayyid Haider al-Hilli's elegy, which was represented in the external and internal. rhythms. The results of the study indicate that Bahr al-Taweel, Compound Bahour and Complete Bahour are more frequent in elegies. And the poet was able to extract from one sea different musical melodies with the diversity of his emotions and feelings. The absolute rhyme formed a complete presence in the elegies, as the poet resorted to employing this type of rhyme for his desire to communicate his voice to the recipient with the greatest degree of clarity. The method of repetition in the elegies was consistent with the psychological state that the poet is going through, as well as the intended meaning that he seeks to present. The incomplete naturalization and derivational naturalization constitute a wide presence compared to the complete naturalization. This is attributed to the efforts made by the poet in bringing the concept and the desired meaning closer to the mind of the recipient in comparison to the complete naturalization that creates a kind of ambiguity in bringing the intended meaning closer.

Keywords: rhythm, semantic, Sayyid Haider al-Hilli, elegies.

The Sources and References:

A: Arabic books

1. Abbas, Hassan, **Characteristics of Arabic Letters and Their Meanings**, Damascus: Publications of the Arab Writers Union, [In Arabic], 1998.
2. Abdol Jalil, Abdol Qader, **Linguistic Voices**, Amman, Jordan: Dar Safaa for Publishing and Distribution, [In Arabic], 1998.
3. Al-Bakoush, Al-Tayyib, **Arabic Conjugation Through Modern Phonology,** 3rd edition, Tunis: Bibliotheca Alexandrina, [In Arabic], 1992.
4. Al-Hilli, Al-Sayyid Haidar, Diwan: Al-Sayyid Haidar Al-Hilli, investigation: Mudar Suleiman Al-Hilli, Beirut: Al-Alamy Publications Company, [In Arabic], 2011.
5. Al-Jurjani, Abdel-Qaher, **Evidence of Miracles in the Science of Meanings**, corrected and commented by Muhammad Rashid Reda, Beirut: Dar Al-Maarifa, [In Arabic], 1988.
6. _____, _____, Asrar al-Balaghah, corrected and commented by Sayyid Muhammad Rashid Rida, Beirut: Dar al-Ma'rifah, [In Arabic], 1988.

7. Al-Ma'ari, Abu Al-Alaa, **Chapters and Goals in Glorifying God and Sermons**, Beirut: The Commercial Office for Printing and Publishing, [In Arabic], 1986.
8. Al-Masadi, Abdul Salam, **Stylistics and Style - Towards a Sunni Alternative in Literary Criticism,** Tunisia: Arab House of Books, [In Arabic], 1997.
9. Al-Qartajani, Hazem**, Minhaj Al-Bulgaha and Siraj Al-Adabaa**, Tunisia: Dar Al-Kutub Al-Sharqiya, [In Arabic], 1996.
10. Al-Tayeb, Abdullah, **the guide to understanding Arab poetry and its production**. Part 1, Beirut: Dar Al-Fikr, [In Arabic], 1970.
11. Anis, Ibrahim, **Music of Poetry,** 6th Edition, Cairo: Anglo Egyptian Bookshop, [In Arabic], 1988.
12. Al-Yamani, Yahya bin Hamzah Al-Alawi, **Al-Tiraz Al-Mintahad for Asrar Al-Balaghah and the Sciences of Facts of Miracles**, Part 2, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Alami, [In Arabic], 2014.
13. Bounjma, Muhammad, **phonetic symbolism in the poetry of Adonis, phonetic and morphological significance**, Cairo: Al-Karama Press, [In Arabic], 2001.
14. Al-Gharfi, Hussein; **Rhythm Movement in Contemporary Arabic Poetry**, Morocco: Africa East, [In Arabic], 2011.
15. Hassan, Tammam, **The Arabic language, its meaning and structure**, 5th edition, Cairo: The World of Books for Publishing, Distribution and Printing, [In Arabic], 2006.
16. Ibn al-Sheikh, Jamal al-Din**, Arabic Poetry**, Morocco: Toubkal Publishing House, [In Arabic], 1996.
17. Mohammad, Ibrahim Abdel Rahman, **Pre-Islamic Poetry, Its Artistic and Thematic Issues**, Longman: Egyptian International Publishing Company, [In Arabic], 2000.
18. Mostafa, Ibrahim; And Ahmed Hassan Zayat; And Hamed Abdel Qader; And Muhammad Ali Najjar, **Al-Mu'jam Al-Wasit**, 4th edition, Egypt: Arabic Language Academy, [In Arabic], 2004.
19. Nafi, Abdol Fattah Saleh, **The Membership of Music in the Poetic Text**, Jordan: Al-Manar Library, [In Arabic], 1985.
20. Shertah, Essam, **Stylistic Phenomena in the Poetry of Bedouin Al-Jabal**, Damascus: Publications of the Arab Writers Union, [In Arabic], 2005.

21. Suleiman, Amani Daoud, **Stylistics and Sufism - A Study in the Poetry of Al-Hussein Bin Mansour Al-Hallaj**, Jordan, Amman: Dar Majdalawi, [In Arabic], 2002.
22. Trabelsi, Muhammad al-Hadi, **Characteristics of Style in Shawqiyyat**, Tunisia: Tunisian University Publications, [In Arabic], 1981.

B: Magazines:

23. Al-Ameri, Shaker Ahmed Tohme; Al-Amiri, Muhammad Ali, "Internal Rhythm in the Poetry of Hajj Jawad Badqat: I saw it in the lamentation of Imam Hussein (peace be upon him) as a model," **Karbala Heritage Journal**, Year 7, Volume 7, Issue 1-2, 2020, pp. 473-504.
24. Al-Sahnawi, Hoda, "The Internal Rhythm in the Contemporary Poem: "The Structure of Repetition in Al-Bayati as a Model", **Damascus University Journal**, Issue 30, [In Arabic], 2014, pp. 89-122.

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

Volume 14, Issue 38, Fall 2023 and Winter 2024

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

“Seven double numbers", based on “the rhetorical theory of expression”

Mohammad Khaqani Isfahani *

Scientific- Research Article **PP 31-62** **DOI: 10.22075/lasem.2024.32270.1402**

How to Cite: Khaqani Isfahani, M. “Seven double numbers", based on “the rhetorical theory of expression”. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 31-62. DOI: **10.22075/lasem.2024.32270.1402**

Abstract:

The phrase: “Seven double numbers" is used only once in the Holy Quran, but due to its emphasis, it requires that we consider it as one of the key words of the Holy Quran, which is a great gift that God gave to His Prophet. The use of "Saba" in the form of indefinite left the ground for different interpretations of it. This research, with a descriptive and analytical method, aims to present three new examples of the “Seven double numbers”, the first of which is the seven Rotations in Surah Al Hamd, the second, the Seven double numbers in “the Holy Qur'an, and the third, the Seven double numbers in the world of creation and in the system of language and It is literature. The research reached results, the most important of which is that the “Seven double numbers" are the secret of Surat Al-Hamd and Surat Al-Hamd is the summary of the Holy Qur’an, and the Qur’an is a copy corresponding to the system of the universe, which requires that the “Seven double numbers" include the Qur’anic text and the world of existence at the

*- Professor in the Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: khaqani@fgn.ui.ac.ir

Receive Date: 2023/11/07 **Revise Date:** 2024/01/16 **Accept Date:** 2024/01/19.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

same time, and is evidence of the truth of the rhetorical theory of the art of expression, the symmetry of the language and literature system with the system of the universe.

Keywords: Seven double numbers, Interpretation of The Holy Quran, the rhetorical theory of the art of expression, New Rhetorics, Text Research.

The Sources and References:

1. Abu al-Fatouh al-Razi, Hossein bin Ali, **Ruz al-Jinnan and Ruh al-Jinan in Tafsir al-Qur'an**, vol. 3, Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation, 2018.
2. Alousi al-Baghdadi Shahab al-Din, **Ruh al-Ma'ani**, vol. 14, Beirut: Dar Ihya al-Trath al-Arabi, 1415 AH.
3. Al-Sheikh Al-Sadooq, Muhammad Bin Ali, **Al-Amali**, Beirut: Al-Baath Foundation, 1434 AH.
4. Al-Sheikh Al-Sadooq, Muhammad Bin Ali, **Ayoun Akhbar Al-Reza**, Beirut: Al-Alami Publishing House. D.T.
5. Ayashi al-Samrqandi, Muhammad bin Masoud. **Tafsir Ayashi**, Volume 1, Tehran: Al-Mattaba Al-Elamiya, 1380 AH, (2001 AD).
6. Khaghani Asfahani, Mohammad, **Islamic Semiotics and Linguistics**, Mashhad: Astan Quds Razavi Research Foundation, 2014.
7. Khaghani Esfahani, Muhammad, Amr Bin Amrin, **The Dualities of Humanity and Valkon**, Beirut: Dar Al-Hadi, 1999.
8. Khaqani Asfahani, Muhammad, Al-Khalil bin Ahmed **Al-Farahidi's works in Arabic and Persian literature**, Muscat: UNESCO Foundation, 2006.
9. Majlesi, Mohammad Baqir, **Bihar al-Anwar**, vol.46 and vol.82, Tehran: Islamic, 1403 AH.
10. Muhaddith Nouri, Mirza Hossein, **Mostadrak Al-Usayl**, Vol. 4, Vol. 2, Qom: Al-Al-Bait Institute, peace be upon him, Lahia al-Tarath, 1368 AH.
11. Nasiri Dehghan, Mahdi, **The Secret of Number Seven**, Ebtekar Danesh Publications, Tehran: Ganj Irfan, 2012.
12. Rooh Amini, Mahmoud, **number seven in mythology and religions**, Tehran: Chista Publishing House, 1361, (1982 AD).
13. Shahmeuh Esfahani, Gholamreza, **The Art of Recitation**, Vol. 3, Isfahan: Recitation Publications, 2009. (2010 AD)

14. Sharif Mehlati, Muayid, **Seven in Qalamro Farhang Jahan**, Naqsh Jahan Publications, 1337, (1958 AD).
15. Tabarsi, Fazl bin Hasan, **Majma al-Bayan**, Vol.
16. Tabatabaei, Mohammad Hossein, **Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an**, vol. 12, vol. 2, Tehran: Dar Al-Katb al-Islamiyya, 1389 (2010 AD)
17. Vahidi Neishabouri, Ali bin Ahmad, **Nazal al-Nuzul**, Tehran: Nei Publishing House, 2004, (2004).
18. Vali, Zohra, **Seven in the field of civilization and human culture**, Tehran: Asatir, 2010, (2010).

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature
Semnan University

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Strategies for translating the Ihtebak in the Qur'an (Makarem Al-Shirazi's translation of Surat Al-Imran into Persian as a model)

Maryam Khani*; Habib Keshavarz; Seyed Reza MirAhmadi*****

Scientific- Research Article **PP: 63-90** **DOI: 10.22075/lasem.2022.1289**

How to Cite: Khani, M., Keshavarz, H., Mirahmadi, S. R. Criticism of the translation of Alihtebak in Surat Al-`Imran By Makarim Shirazi .*Studies on Arabic Language and Literature* 2024; 14(38): 63-90. DOI: 10.22075/lasem.2022.23841.1289

Abstract:

Translation of Alihtebak in the Noble Qur'an (Makarim Al-Shirazi's translation of Surat Al-Imran into Persian as an example).

To translate the Holy Qur'an, its paramount importance, a large number of translators in Iran translated it into Persian. And according to the sensitivity of translating holy books, including the Qur'an, we see strenuous efforts to transfer it from its original language in terms of content and language in the best way.

Whoever plays this sensitive role faces many challenges in translating the meanings of the Qur'an, in addition to what is related to the use of literary arts. Alehtebak is a wonderful art frequently that has been used in the Qur'an a lot, and translators have difficulty in

*- Master's student in the Department of Arabic Language and Literature at Semnan University, Semnan, Iran.

**- Assistant Professor in the Department of Arabic Language and Literature ,Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Author) Email: hkeshavarz@.ac.ir

***- Associate Professor in the Department of Arabic Language and Literature ,Semnan University, Semnan, Iran.

Receive Date: 2021/07/01 **Revise Date:** 2023/11/08 **Accept Date:** 2022/08/30.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

transmitting verses in which this art was used.This article, with a descriptive and analytical approach, aimed to shed light on the art of Alehtebak in Surat Imran and then study Makarim Shirazi's translation for the verses in which alehtebak was used. Results point out that the translator doesn't care about this art in translating.

Keywords: Alihtebak, translation of the Qur'an, translated by Makarem-Shirazi.

The Sources and References:

A: Books

Holy Quran

1.IbnDoreyd, Mohammad Ibn Hassan, **Jamhrah Al-loghah**, I 1, Beirut: Dar Al-Elm Lelmalayin, (1988)

2.IbnĀshūr, Muhammad ibn Tāhir, **Tafsir Al-Tahrīr wal-Tanwīr**, I 1, Beirut: Al-Tarikh Al-Arabi Institute. (1420 AH)

3. IbnArafa, Mohammed Ibn Mohammed, **Tafsir Ibn Arafa**, I 1, Beirut: Dar Al-Kutub Al-'Ilmiyyah, (2008).

4.Ibn Atyeh, AbdAl-Haq Ibn Ghaleb, **Al-Mohrar Al-Wajiz Fi Tafsir Al-ketab Al-Aziz**, I 1, Beirut: Dar Al-kotob Al-Elmiyah (1422 AH)

5.AbuHayyan, Muḥammad ibn Yūsuf, **Tafsīr al-Baḥr al-Muḥīt**, I 1, Beirut: Dar-Al-Fikr, (1420 AH).

6.Azhari, Mohammad Ibn Ahmad, **Tahzib Al-Loghah** , I 1Beirut: Dar Ehya Al-Torath Al-Arabi, (1421 AH)

7.Baqaei, Ibrahi Ibn Umar, **Nazm Al-Darar Fi Tanasob Al-Ayat v Ssowar**, I 3, Beirut: Dar Al-Kutub Al-'Ilmiyyah, (1427 AH).

8.Johari, Esmaei Ibn Hemad, **Taj Al-Loghah v sehah Al-Arabiyah**, I 1 , Beirut: Dar Al-Elm Lelmalayin (1376 AH)

9.Darwish Mohyi Al-Din, **Irab Al-Quran Al-Karim** v Bayaneh, I 4 , Homth: Al-Ershad, (1415 AH)

10. Ridha, MohammadRashid, **Tafsīr al-Qur'an Alhaakim Al-Shahir BeTafsir Almenar**, Beyrut, : Dar Al-Marefa (1414 AH).

11.Sajalmasi, AbiMohammad Al-Qasem, **Al-moghne Al-Badi Fi Tajnis Asalib Al-badi**, Rebat: Maktabah Al-maarif, (1977)
12. Siyouti, Jalal Al-Din, **Al-etqan Fi Olum Al-Quran**, I 1, Damascus, Al-Risala Publishers Foundation, (2008)
13.Ṭabāṭabāeī, Sayed Muhammad Hussein, **Al-Mīzān fī Tafsīr al-Qur'an**, I 2, Beirut: Al-Alami Le Al-matbuat Instute, (1390 AH).
14. Tabari, Mohammad ebne Jarir,**Jame Albayan fī Tafsīr al-Qur'an**, I 1, Beirut: Dar Al-Marefa,(1412 AH)
15. Zarkeshi, MohammadIbnBahador, **Al-Borhan Fi Olum Al-Quran**, the third part, Cairo, Dar Al-Turath Library

B: University Theses
16. Al-Awazi Al-Qarashi, Amineh, **Oslub Al-ehtabak Fi Athar Ahl Al-elm Va Mawaqehi Fi Al-Quran**, Saudi Arabia, Umm Al Qura University (2009)
C: Magazines
17. Al-thawabiyah, Hemad, **Min Al-Ehtebak Ila Al-etedad bel-mabna Al-adami**, Journal of the Jordanian Arabic Language Association, No 87, (1435 AH)
18. KarimiNia, Morteza, **Critique of the translation of the Holy Quran by Ayatollah Makarem Shirazi**, Bayyenat Magazine, Imam Reza Institute of Islamic Studies, No 9, (1375 SH).

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

Volume 14, Issue 38, Fall 2023 and Winter 2024

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

A Semiotic Study of Bushra al-Bustani's Poem Iraqi Music Based on the Theory of Michael Riffaterre

Atefeh Rahmani*; Mohammadreza Eslami; Hamid Valizadeh*****

Scientific- Research Article **PP 91-118** **DOI: 10.22075/lasem.2023.28087.1337**

How to Cite: Rahamani, A., Eslami, M. R., Valizadeh, H. A Semiotic Study of Bushra al-Bustani's Poem Iraqi Music Based on the Theory of Michael Riffaterre. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 91-118. DOI: 10.22075/lasem.2023.28087.1337

Abstract:

Semiotics is regarded as an effective method of criticism that influences one's cognition of the text and conscious triumph over textual signs. As a new critical method, semiotics follows the movement of signifiers in the text, participates in the explanation of truth, and unveils words. This method is employed to influence the concealed layers of text and gain access to its themes. One of the main methods of critical translation as well as of semiotic criticism is Riffaterre's method which is used in poetry. His theory is underpinned by structural matrix, descriptive constellations and the chain of poetic signifiers, around which the study of the text of poetry and its signifiers are centered. This research on the semiotic method in the light of semiotic tools attempts to study Bushra al-Bustani's poem *Iraqi Music*. One

*- Ph.D student in the Department of Arabic Language and Literature, Shahid Madani University, Azerbaijan, Tabriz, Iran. (Corresponding Author) Email: Atefh.27aban.Rahmani@gmail.com

**-Assistant Professor in the Department of Arabic Language and Literature, Shahid Madani University, Azerbaijan, Tabriz, Iran.

***- Assistant Professor in the Department of Arabic Language and Literature, Shahid Madani University, Azerbaijan, Tabriz, Iran.

Receive Date: 2022/08/16 **Revise Date:** 2023/08/19 **Accept Date:** 2023/08/22.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

of the conclusions we reached was that the structural matrix of the poem is cycled through the four significations of death, pain, victory, and opening. Similarly, the descriptive constellations of the poem are exclusive to four constellations whose movements are weakness, betrayal, occupation, and the certainty of Phoenician response in civilized Iraq. The text begins with the illustration of the states of death, being lost, infertility, and conflict, and the movement of signifiers in the poem is through visualizing victory, driving enemies away, and reclaiming the land of Iraq.

KeyWords: semiotics, Riffaterre, Bushra al-Bustani, *Iraqi Music*.

The Sources and References:

A: Books

1-The Holy Qur'an

2-Abid, Muhammad Sabir. **Poetic Discourse.** Beirut: Mutanabbi Publishing House, 2011. [In Arabic]

3-Al-Bustani, Bushra, **Complete Poetic Works.** Oman: Fada'at Publications. 2019. [In Arabic]

4-Azzam, Muhammad, **Hidden Text: Signs of Intertextuality in Arabic Poetry**, Damascus: Arab Writers Union, 2001. [In Arabic]

5-Barthes, Roland, **Elements of Semiology**, Tehran: Morvarid Publications. 2017**.** [In Arabic]

6- Jonathan , Cullar, **The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction,** translated by Leila Sadeqi and Tina Amrollahi, Second Edition, Tehran: Elm Publications. 2011. [In persian]

7-Fakhuri, Adil, **Currents in Semiotics**, First Edition, Beirut: Tali'a li-Taba'a wa-l-Nashr Print and Publishing House, 1990. [In Arabic]

8-Fathi Ghanim, Fatih, **Overlapping of Arts in the Poetry of Bushra al-Bustani**, First Edition, Oman: Fada'at Publishing and Distributing House, 2014. [In Arabic]

9-Hamid Kazim, Sa'id, **Poetic Discourse**, First Edition, Damascus, Arab Writers Union, 2017. [In Arabic]

10-Hayas, Khalil Shukri, **Sources of Text and Its Aesthetic Elements**, Oman: Fada'at Publishing and Distributing House, 2014. [In Arabic]

11-Isam, Khalaf Kamil, **Semiotics and Criticism of Poetry**, First Edition, Egypt: Publishing and Vitality House, 2003. [In Arabic]

12-Qatus, Bassam, **Semiotics of Titles,** First Edition, Jordan: Ministry of Culture, 2001. [In Arabic]

13-Riffaterre, Michael, **Semiotics of Poetry**, Translated by Firiyal Jaburi Ghazawl, Cairo: House of Disenchantment, 1978. [In Arabic]

14-Sa'diyya, Na'imi, **An Exemplary Textual Strategy**, Beirut: Hiwar Publishing and Distributing House. 2017. [In Arabic]

15-Wasil, Assam, **On Poetic Content Analysis: A Semiotic Study**, First Edition, Jazayir: The House of Enlightenment, 2014. [In Arabic]

B: University Theses

16-Shima, Salim. **The Musical Structure in the Poetry of Bushra al-Bustani**, Master's Dissertation, al-Mawsil University, 2012. [In Arabic]

C: Magazines

17-Asghari, Mohammad Jafar; Samira Haydari Rad, Kamal Dehqani Ashkzari, "A Semiotic Study of Two Odes: *al-Tina al-Humaqa'* by Abi Madi and *Sinawbarain* by Mohammad Javad Mohabbat Ali on the Basis of the Theory of Riffaterre", **Iranian Association's Journal of Arabic Language and Literature**, no. 52, p.p. 63-82, 1398. [In Arabic]

18-Purhishmati Dargah, Hamid; Shahriyar Hemmati; Turaj Zainivand; Yahya Maruf, "Semiotic Indicators in the Poetry of Muhammad Afifi Matar: A Case Study of the Ode *Mukabadat Kaikhuti-yyi Mutatabi'at*", **Research Journal of Arabic Language**, no. 20, p.p. 51-72, 1398. [In Arabic]

19-Tanha, Fatemeh; Mahin Hajizadeh; Abolhassan Amin Moqaddasi; Abdolahad Ghaibi, "A Semiotic Reading of the Ode *Rihla Thaniya Li-Jiljamish* by Javad al-Hattab Based on Riffaterre's Method", **Journal of Explanatory Language**, 12th year, no. 34, p.p. 1-21, 1400. [In persian]

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature
Semnan University

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Stylistic appearances in the poetry of Ibn Marj Al-Kohl Al-Andalusi, a study on the phonetic level

Hassan Sarbaz*, Sazgar Ismail Abdullah**

Scientific- Research Article **PP: 119-146** **DOI: 10.22075/lasem.2024.30376.1372**

How to Cite: Sarbaz, H., Ismail Abdullah, S. Stylistic appearances in the poetry of Ibn Marj Al-Kohl Al-Andalusi, a study on the phonetic level. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 119-146. DOI: 10.22075/lasem.2024.30376.1372

Abstract:

The phonetic level, which is represented in the phonetic structure and the internal and external rhythmic structure, is considered one of the most important levels in stylistic and semantic studies. At this level, the research studies the rhythm or external music and the elements that make it in poetry, such as meter, intonation, rhyme and its aesthetic effect. It also studies rhythm, internal music, and the elements that make it, such as repetition, alliteration, contrast, assonance, and their inspiring connotations. This research with a descriptive-analytical method seeks to investigate the stylistics of the phonetic level in the Diwan of Ibn Marj Al-Kohl Al-Andalusi and his poetic features through a theoretical and applied vision on his poems through the study of external and internal music in his poetry. In the study of the poet's external music, the results of the research indicate that he composed his poems and poetic pieces on the well-known poetic meters in Arabic poetry, and he benefited from the Al-bahr Al-tawil more

*- Associate Professor in the Department of Arabic Language and Literature at the University of Kurdistan/ Researcher at the Academy of Kurdish Studies at the University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. (Corresponding Author.) Email: h.sarbaz@uok.ac.ir
**- Master's degree in Arabic Literature at Kurdistan University, Sanandaj, Iran.
Receive Date: 2023/04/15 **Revise Date:** 2023/12/31 **Accept Date:** 2024/01/10.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

than the rest of the meters, and after that comes the Al-Bahr Al-Wafer and the Al-Kamel and Al-Baseet. And there are some meters that the poet neglected them, such as Al-Madid, Al-Hazaj, Al-Rajaz, Al-Monsreh, Al-Mozarea, Al-Muqtadab, and Al-Mutadarik. The poet employed most of the Arabic letters in the rhyme and used the absolute rhyme much more than the restricted rhyme. The poet diversified the use of internal music through variety of means, such as repetition of sounds, words, phrases, alliteration, contrast, and assonance in the beginning of his poems and poetic pieces.
Keywords: phonetic level, external music, internal music, Ibn Marj al-Kohl.

The Sources and References:

1. Ibn al-Abbar, Muhammad bin Abdullah, **Al-Takmila likitab Alsila**, Beirut: Dar al-Fikr, 1995.
2. Ibn Khalkan, Abu al-Abbas Shams al-Din, **The deaths of notables and news of the sons of time**, Beirut: Dar Sader, 1994.
3. Ibn Rasheeq Al-Qayrawani, Abu Ali Al-Hassan, **The Principal in the virtues of poetry and its etiquette**, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiah, 2001.
4. Ibn Saeed Al-Maghribi, Abu Al-Hassan Ali Bin Musa, **Al-Moghrib fi Hola Al-Maghrib**, Cairo: Dar Al-Maarif, 1955.
5. Ibn Abd al-Malik al-Marakshi, Abu Abdollah Muhammad ibn Muhammad, **Al-dhayl wa Al-Takmilat likitabay Al-mawsul wa Al-sila**, Tunisia: Dar al-Gharb al-Islami, 2012.
6. Abu Al- Adous, Yousef. **The Stylistics, vision and application**. Amman: Dar Al Masirah, 2007.
7. Anis, Ibrahim, **Music of Poetry**, Egypt: maktabat al'anjilu almisriia, 1952.
8. Alooji, Abd Al- Rahman, **Rhythm in Arabic Poetry**, Damascus: Dar Al-Hasad, 1989.
9. Bakkar, Youssef Hussein, **The structure of the poem in ancient Arabic criticism**, Beirut: Dar Al-Andalus.
10. Bodiaf, Asmaa, **The Aesthetics of praise poem in the poetry of Marj Al-Kohl Al-Andalusi**, Master Thesis, Algeria, Mohamed

Kheidar Biskra University, Faculty of Arts and Languages, 2017.
11. Bouiran, Warda, **Lectures on Stylistics and Discourse Analysis,** Algeria: University of May 8, 1945, Qaima, 2017.
12. Jarrar, Salah, **Marj Al-Kohl Al-Andalusi, his biography and poetry**, Beirut: Al-Resala,1993.
13. Hamed Mostafa, Yasser Okasha, "**Levels of stylistic composition in Diwan Shumukh fi zaman Al-inkisar by Abdul Rahman Salih al-Ashmawy, the phonetic level as a model",** Yearbook of the College of Islamic and Arabic Studies for Girls in Zagazig, No. 6, 2016, pp. 677-778.
14. Habannakah Al-Maidani, Abdul Rahman Hassan, **Arabic Rhetoric**, Damascus: Dar Al-Qalam, 1996.
15. Hassan Ahmed, Nawzad, **The Descriptive Approach in Sibawayh's Book**, Amman: Dar Al Dijlah, 2007.
16. Hussein, Taha and others, **literary guidance**, Beirut: Alam Al-Adab, 2016.
17. Al-Daya, Muhammad Ridwan, **in Andalusian literature**, Damascus: Dar Al-Fikr, 2000.
18. Suleiman, Fathollah Ahmed, **Stylistics, A Theoretical Approach and An Applied Study**, Cairo: Maktabat Al-Adab, 2004.
19. Shaker Mahmoud, Mahmoud, "**Al-Masharqa's Opposition to the Andalusians; The Ibn Marj al-Kohl al-Andalusi's Raye and his opponent, Shams al-Din al-Kufi al-Mashreqi as a model"** Journal of Arts, Al-Mustansariya University, Issue 127, 2018, pp. 135-156.
20. Al-Saidi, Abd Al- Mutaal, **Bughyat Al-Idah**, Cairo: Maktabat Al-Adab, 1999.
21. Abd Ali Raiis, Najm, **"Ibn Marj al-Kohl and what remains of his poetry"**, Al-Mawred Magazine, Vol. 18, No. 1, 1989, pp. 163-179.
22. Abd al-Baqi Muhammad Abd al-Baqi Hussein, "**Abstraction in the poetry of Marj al-Kohl al-Andalusi, its rhetorical secrets",** Scientific Journal of the Faculty of Arabic Language in Assiut, Volume: 4, Issue 30, 2001, pp. 2203-2283.
23. Ateeq, Abd Al-Aziz, **Al-Badia**, Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

24. Al-Araji, Abdullah bin Omar, **Diwan Al-Araji**, Beirut: Dar Sader, 1998.
25. Al-Alawi, Yahya bin Hamzah, **Al-Taraz Li Asrar Al-Balaghah**, Beirut: Al-Maktaba Al-Asriyyah, 2002.
26. Ali, Abd Al-Reda**, Music of Arabic Poetry**, Amman: Dar Al-Shorouq, 1997.
27. Ayyad, Shukri Muhammad, **Music of Arabic Poetry**, Cairo: Dar Al-Marefa, 1978.
28. Ayyashi, Munther, **stylistics and discourse analysis**, Civilization Development Center, 2002.
29. Issa, Fawzi, **Ibn Marj al-Kohl, his life and poetry**, Al-Iskandaria: Monshaat Al-Ma'arif, 1989.
30. Fakhoury, Mahmoud, **Music of Arabic Poetry**, Aleppo: University of Aleppo, 1996.
31. Lisan Al-Din Bin Al-Khatib, Abu Abdullah Muhammad Bin Abdullah, **Briefing in the News of Granada,** Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, 1424 .
32. Al-Maqri Al-Telmsani, Shahab Al-Din Ahmad bin Muhammad, **Nafh Al-Tayyib fi gosn Al- Andalus Al-Ratib,** Beirut: Dar Sader, 1997.
33. Mandour, Muhammad, **The Art of Poetry**, United Kingdom: Hindawi CIC, 2017.
34. Nazim, Hassan, **The stylistic structures**, Beirut: Dar Al-Bayda, 2002.
35. Nassar, Hussein, **Rhyme in Prosody and Literature**, Port Said: Maktabat Al-Thaqafat Al-diniia, 2001.

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature
Semnan University

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Phonetic alternation in the Quranic comma, combining rhythm and semantics

The femal﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ ٱلْأُنْثَى تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى﴾) in the verse(ضيزى**)** the term

Sayed Reza Solimanzade nagafi*, Ali Salarpour**

Scientific- Research Article **PP: 147-166** **DOI: 10.22075/lasem.2023.29915.1366**

How to Cite: Solimanzade nagafi, S. R., Salarpour, A. The sound rejection in the Quranic commas and the Semantics. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 147-166. DOI: 10.22075/lasem.2023.29915.1366

Abstract:

The comma is one of the branches of Qur'anic song in visualizing the meaning and influencing the mind of the receiver. In order to achieve its goals, the Qur'an has paid attention to it as well as its meaning and context, so that if it is left out, the meaning of the verse will be distorted. From here, it is noted that the Qur'an sometimes deviates from the order of its words due to distance, and this deviation will have an amazing effect on the arrangement of words and the modification of its letters. In this research, the careful selection of strange words of the Qur'an and their use in space as a means of melodious and effective expression in conveying meaning and on the listener's soul are discussed. Its phonetic and semantic importance are combined in the explanation and analysis of the word, so that it is no longer appropriate to separate them from each other. This research is limited to the

*- Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Iran.
**- PHD student in the Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Iran. (Corresponding Author.) Email: l_sadeghi64@yahoo.com
Receive Date: 2023/03/05 **Revise Date:** 2023/11/11 **Accept Date:** 2023/09/13.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

song of distance that is found in Surah Najm, because the Qur'an has preferred the use of strange terms here and has switched from the word (unfair) or (incomplete) to a more strange word. This tableau is a simultaneous reflection of drawing meaning and phonetic consistency. The approach of this research is descriptive and analytical based on the description of phonetic deviation phenomenon, rhetorical and semantic goals and subtleties of choosing the word in the context in which it is used, and among the most obvious results of this research is the impossibility of substituting a word for Another word in a context in the Holy Quran is in the full expression of the meaning in an equal form, the purpose of the words, and the accuracy of the choice of the word as a complement to the meaning and the song together.

Keywords: Surah Najm, phonetic deviation, song, meaning,comma.

The Sources and References:

1.**The Holy Quran**.

2. Al-Azhari,Muhammad bin Ahmed,**Tahdheeb Al-Lugha**,I1Beirut: dar 'iihya' alturath alearabii. [In Arabic]. 2001AD

3. Ibn al-Athir, Abu al-Fath Diaa al-Din, **almathal althaayir fi 'adab alkatib w alshaaeiri**,I 2, ,bayrut:lmaktabat aleasriati.[In Arabic].1995AD

4. Ibn Jinni, Abul-Fath Othman. **sr sinaeat al'iierabi,**I1, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya,[In Arabic].1413 AH

5. Ibn Ashour, Al-Taher bin Muhammad, **tahrir almaenaa alsadid watanwir aleaql aljadid min tafsir alkitaab almajid**,Tunisia: Dar Al-Tunisiyah for publishing.[In Arabic] 1984AD

6. Ibn Manzoor, Muhammad bin Makram bin Ali**, Lisan Al-Arab,**I3, Beirut: Dar Sader,[In Arabic].1997AD

7. Bakri Sheikh Amin,**altaebir alfaniyu in the Qur'an**,I3, Beirut: Dar Al Shorouk,[In Arabic].1399AH

8. Bint alshaatii, Aisha Abdul Rahman**, al'iiejaz albayaniu lilqurani**,I3,Cairo: Dar Al-Maarif. [In Arabic].1419AH

9. Tamam Hassan**, allughat alearabiat maenaha wamabnaha.**I1, Morocco: Dar Al-Bayda.[In Arabic].1973AD

10.TamamHassan,**albayanfi rawayie alqurani**,I1,Cairo:World of Books,[In Arabic].2003AD

11. tamaam hasaan, **al'usula, dirasat 'iibistimulujiat lilfikr allughawii eind alarab**,(N.D),Cairo: ealam alkutub, 1420 AH.

12. Jabal, Muhammad Hassan Hassan, **Al-Mukhtasar fi Aswat al-Lughah al-Arabiyya,** I4, Cairo: mktabat aladab,[In Arabic].2006AD

13. Al-Hanbali, Ibn Adel Al-Dimashqi,**allabab fi eulum alktab**,I1, Beirut: Dar Al-Kutub.[In Arabic].1419AH

14. Al-Jahiz, Abu Othman Amr bin Bahr,**albayan waltabyini,**I1,Egypt: maktabat alkhanji.[In Arabic].1960AD

15. Al-Khattabi, Abu Suleiman,Statement of the Miracles of the. **bayan 'iiejaz alQur'an**,I2 , Cairo: Dar Al-Maaref. [In Arabic].1956AD

16. Al-Rumani,Abu Al-Hassan Ali Bin Issa,**alinkt fi aiejaz alQur'an**,I3, Egypt: Dar Al-Maarif.[In Arabic].1976AD

17.Al-Rafei, Mustafa Sadiq,**iiejaz alquran walbalaghat alnnbwy**,I9, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.[In Arabic].1425AH

18.Al-Rāzī, Muḥammad b.Umar, **Mafātīḥ Al-Ghayb**,I3. Beirut: Dār 'Iḥyā' alTurāth al Arabī,In in Arabic2000AD[

19.Al-Zarkashi, Badr al-Din Muhammad bin Abdullah**. Al-Burhan alburhan fi eulum alQur'an**,I1, Beirut: Dar Al-Maarifa.[In Arabic].1376AH

20. Al-Zamakhshari, Mahmoud bin Omar**, alkshaf ean haqayiq ghawamid altanzyl,** I2, Cairo: Al-Mataba' Al-Amiriyyah. [In Arabic].1319AH

21. Al-Suyuti, Jalal Al-Din, **l'iitqan fi eulum alQur'an**,I2,Cairo: Al-Mataba' Al-Amiriyyah.[In Arabic].1318AH

22. Al-Tusi, Abu Jaafar Muhammad bin Hassan,**Al-Tibyan altibyan fi tafsir Qur'an,** Beirut: Revival of Arab Heritage,[In Arabic].1409AH

23.Al-Farahidi, Khalil bin Ahmed, **muejam aleayn**, I1, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Alamiyyah,[In Arabic].2003AD

24. Al-Matani, Abdul-Azim Ibrahim Muhammad,**khasayis altaebir alquranii wasimatih albalaghiati**,I1, Cairo: Wahba Library[In Arabic].1413AH

25. Malika, Hafan, balaghat alkhitab alquranii eind alrmmany,1st edition, Morocco: almuktabat alshaamilati,[In Arabic]n.d.

26. Maysa, Muhammad Al-Soghair, **jamaliaat al'iiqae alsawtiu fi alquran alkarim,** Biskra: Muhammad Kheidar University[In Arabic].1433AH

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

333 **Volume 14, Issue 38, Fall 2023 and Winter 2024**

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Teaching Iraqi Dialect for Medical-Tourism in Iran

(Proposing a Task-Based Method)

SeyedEsmaeil GhasemiMusavi *

Review Article **PP: 167-188** **DOI: 10.22075/lasem.2024.31496.1390**

How to Cite: GhasemiMusavi, S. Teaching Iraqi Dialect for Medical-Tourism in Iran (Proposing a Task-Based Method). *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 167-188. DOI: 10.22075/lasem.2024.31496.1390

Abstract:

Tourism is an important area for local and international organizations and it can help to reach prosperity and development. One of the most important areas of tourism is medical and health tourism, which attracts a lot of foreign currency to the target countries, therefore it's so important for governments and private sector. Universities are among the most important institutions to help tourism by hardware and software, and besides that, this field can provide job opportunities for their graduates. The Department of Arabic Language and Literature, especially the Department of Arabic Language Translation can help in medical and heath tourism in Iran, given the important role of Iraqi tourists in Iran. Accordingly, with a descriptive-analytical approach, this paper aims to study the possibilities and issues of teaching the language, especially the teaching of the Iraqi dialect, and proposes task-based language teaching model with three levels: Pre-task includes learning about topics related to medical tourism and the teacher talks about them. The task level includes the learner carrying out communicative tasks, in a team format about the topics he has learned about, and post-task, includes talking about the topic and the teacher playing the role of supervising, carrying out activities due to their effectiveness. In addition to teaching the Iraqi dialect, linguistic and translation

* - Assistant Professor in the Department of Arabic Language and Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran. Email: ghasemi.es@lu.ac.ir

Receive Date: 2023/08/13 **Revise Date:** 2024/01/05 **Accept Date:** 2024/01/12.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

skills and providing useful sources and research, note writing and summarizing skills, enhance short-term memory.

Keywords: Arabic Language Teaching, Teaching Iraqi Dialect, Health Tourism, Medical Tourism.

The Sources and References:

1. Ebrahim Solayman, Arabic language for functional purposes, teaching Arabic language to tour guides, **journal of Islam in Asia**, 2011, p. 261-291. (In Arabic)
2. Bahram Delgoshaei and the others, The Present Status of Medical Tourism: A Case Study of Iran, **Payesh Journal**, Vol 11, No 2 April 2012, p 171-179. (In Persian)
3. Hassan Malek, Strategies for learning foreign languages, **journal of Education Sciences**, Vol 57, 2013, p 79-84. (In Arabic)
4. Rouholah Ghasemi and Molouk Daneshmand, **Manual of interpretation history and methods**, Tehran: Shahid Behesti University Publications, 1396 SH/2017. (In Persian)
5. Reza Kalantar and Mahnaz Saeedi, "The Effect of the Task-Based Method on Comprehension Skill of Iranian Language learners, Educational Sciences, vol 2, no 6, summer 2018, pp. 175-187. (In Persian)
6. Razia Rafiee and Mohammad Khaqani-Isfahani and Dariush Nejad Ansari, "Evaluation of the Short-Term and Long-Term Effect of the Task-Based Approach in Improving Arabic Grammatical Skills of Iranian Students", **Journal of the Iranian Association for Arabic Language and Literature**, no 66, pp. 104-70. (In Persian)
7. Soheila Mohseni Nejad, "Basics and Standards of Preparation of Arabic Language Teaching Books for Non-Native Speakers, A Case Study of Al-Ketab in Arabic Language Teaching Series of Books ", **Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences**, Year 18, 11 A.H., Bahman 2017 (June 2019), pp. 109-137. (In Arabic)
8. Shakir Al-Amiri and Ali Zaighami, " The Southern Pattern in the Iraqi Dialect: History and Development", **Iranian Association for Arabic Language and Literature Journal**, Vol. 8, Fall and Autumn 1386 (2007-2008 AD), pp. 41-62.
9. Shilan Shafi'i, Mansour Tawakli and Hossein Vahid Dastjardi, "A plan for Teaching Visual Translation in Interpretation classes", **Research and**

Writing Academic books Journal, 42nd year, Spring and Summer 2018 (Spring and Summer 2018), pp. 103-128. (In Persian)
10. A'del Khalaf, **Language and Linguistic Research**, first edition, Cairo:Maktabat Al-A'dab, 1993. (In Arabic)
11. Abdel-Jawad Tawfiq Mahmoud, "The Condditions of Language in the Arab World in Light of the Dominance of Local Dialects and the English Language," **Strategic Visions**, Volume 2, p. 5, 2014, pp. 120-139. (In Arabic)
12. Abdelnour Muhammad al-Mahi Mohammed, "Criteria for Selecting Grammatical Structures in Tteaching Arabic to Non-Native Speakers books (an Applied Study on the Student's Book1 from the Al-Arabiah Bayn Yadayk" series)", **Journal of Human Sciences,** vol 16, p. 3, 2015, p. 262-246.
13. Ali Abdel-Wahed Wafi, **Philology**. 7th ed, Cairo: Dar Al-Nahda Egypt for printing and publishing, 1972.
14. Ali Nasser qaleb, **Arabic Dialects, the Dialect of Asad Tribe**, Amman: Dar Hamed for publication and distribution, 1431 BC / 2010 AD.
15. Mahbubeh Ghasemi, Ali Zeighami and Sadiq Askari, "Investigation of Short-Term Memory Function in the Process of Interpertation Arabic-Persian and vice versa (a Case Study of Interpretations of Al-Alam News-snetwork), **Iranian Association of Arabic Language and Literature Journal**, Vol. 60, Fall 1400 (2021), p. 51-25. (In Persian)
16. Mohammed Omran Bin Ahmed and Mohammed Najeeb Ja'far. The Status Arabic language a Case study of Arabic for Islamic Tourism Purposes, **4th INTERNATIONAL CONFERENCE N ILAMYYAT STUDIES 2018**, ،٢٠١٨ ،p 646-675 . (In Arabic)
17. Sesric, **International Tourism in Countries of Organization of Islamic Cooperation: Prospects and Challenges**, Ankara: Organization of Islamic Cooperation, 2020. (In Arabic)
18. Nayef Kharma and Ali Hajjaj, **Teaching and Learning Foreign Languages**, Kuwait:A'lam Al-Ma'refeh, 1988. (In Arabic)
19. Nabil El-Sheimy, **Tourism and Medical Hotel Management**, Cairo: Maaktabat Bostan Al-mA'refeah, 2006. (In Arabic)
20. Nahla Jaber-Amer and Manal Shawqy, "The Role of Medical Hotels in Stimulating the Medical Tourism Movement in Egypt and Jordan, A Case Study on Siwa Oasis–Egypt," **Journal of the Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality**, Volume 11, p. 1, 2014, pp. 31-46. (In Arabic)

21. Dave Willis and Jane Willis, Doing task-based teaching, translated by Akbar Seyed Jalili, Tehran: Neviseh Parsi, 2017. (In Persian)

Websites:

22. Tasnim News Agency, "The arrival of one million international patients in Iran / 70% decrease in Medical Tourism Due to the Corona", **Tasnim News Agency**, https://tn.ai/2695921, (2022 April 15). (In Persian)

23. Azad Bahar Institute of Higher Education (Bahar Tourism), "Medical Tourism in 2019 in Iran", **Azad Bahar Institute of Education**, www.bahartourism.com, (2021 April 6). (In Persian)

24. ISNA news Agency, "Mashhad's 48 Million Dollar Income from Medical Tourism in 1400", ISNA news agency website, https://isna.ir/xdLnMW, (2022 April 5). (In Persian)

25. Afshin Shaae'ri, "More than 500,000 Foreign Medicall Tourists Came to Iran", IRNA Times (Iranian Press Agency), https://irna.ir/xjwfVpK (November 18, 2019). (In Persian)

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

337 **Volume 14, Issue 38, Fall 2023 and Winter 2024**

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Symbol in the Literature of Mahmoud Shakir for children

Ezzat Molla Ebrahini *; **Zahra Fazeli** **

Scientific- Research Article **PP: 189-210** **DOI: 10.22075/lasem.2023.29323.1365**

How to Cite: Mollaebrahimi, E., Fazeli, Z. Symbol in the Literature of Mahmoud Shakir for children. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 189-210. DOI: 10.22075/lasem.2023.29323.1365

Abstract:

Mahmoud Shukair is considered one of the most prominent writers affiliated with realism, especially when the local conditions in Palestinian society matured, which led to the dominance of the realist trend in the Palestinian novel. These political circumstances and events did not leave a trace of romance in literature, but rather imposed positive realism on literature, so Mahmoud Shukair turned to his society, and the concerns and pain of his people's children became one of his active themes and the main themes of his ideas. His writing became an objective extension of the real-life story, in its connection with the Palestinian child's concerns and suffering. Some of his novels were a reality full of creativity, such as "I and Jumana," "Maryam's Words" and "Dreams of the Skinny Boy". That made us trace three types of realism in it, most notably documentary realism, which tends to convey reality as it is, and realism and the symbol that came to a realistic necessity, which prompted the writer to use it as a means to express his views, as a result of the suppression of freedom of expression, and the imposition of cultural siege. The third form in the stories is "fantasy," which is represented in the way the writer seeks to stimulate and stimulate the imagination of the child and is embodied in the child's dream of

* - Professor in the Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: mebrahim@ut.ac.ir

- **M.D in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.

Receive Date: 2023/02/02 **Revise Date:** 2023/09/14 **Accept Date:** 2023/09/19.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

transcending the time and spatial limits… to fly into a new reality. We have come to the conclusion that his fictional production depicts reality, and conveys it faithfully, to expose it and then to change it with his new means, such as fantasy and symbol. This is what distinguishes Shukair in his narrative construction. We have sensed solutions and proposals that call for changing the reality; this in itself is positive in the narrative construction, and is in harmony with the realists' positions, values and calls to criticize and change reality.

Keywords: Palestinian children's literature, Mahmoud Shukair, documentary realism, symbol, fantasy.

The Sources and References:

A: Books

1. The holy Quran

2. Abu Ali, Nabil, **Criticism of Palestinian Literature**, 2001, Gaza, Dar Al-Miqdad, 2001.

3. Abu Matar, Ahmed, **The Novel in Palestinian Literature**, Baghdad, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1980.

4. Ahmed, Abdel Wahhab, **The Prophecy of the Prophets in Judaism**, Christianity and Islam, Beirut, Wahba Library, 1979.

5. Al-Batliosi, Ibn Al-Sayed, **Brief Explanation of Book Literature**, Cairo, Dar Al-Kutub Al-Masria, 1996.

6. Tawfiq, Abbas, **Criticism of Modern Arabic Poetry in Iraq**, Baghdad, Dar Al-Risala, 1978.

7. Hamdan, Umayya, **Symbolism and Romanticism in Lebanese Poetry**, Baghdad, Al-Rasheed Publishing House, 1981.

8. Al-Deek, Ihsan, **Echo of the Legend and the Other in Pre-Islamic Poetry**, Tunisia, Dar Al-Fikr for Publishing and Distribution, second edition, 2015.

9. Shehadeh, Raja, **The Law of the Occupier, translated by Mahmoud Zayed**, Kuwait University, Institute for Palestine Studies, 1990.

10. Shaath, Ahmed, **The Legend in Contemporary Palestinian Poetry**, Amman, Dar Majdalawi for Publishing and Distribution, 2020.

11. Choucair, Mahmoud, **Dreams of the Skinny Boy**, Jerusalem, Tamer Institute for Community Education, 2010.

12. Shukair, Mahmoud, **Jumana and I**, Amman, Al-Ahlia for Publishing and Distribution, 2018.

13. Choucair, Mahmoud, **Kalam Maryam**, Ramallah, Al-Zayzouna for the Development of Child Culture, 2013.

14. Ashry Zayed, Ali, **The Employment of Arab Heritage in Our Contemporary Poetry**, Cairo, The Egyptian General Book Organization, 1980.

15. Eid, Raja, **Studies in the Language of Poetry, Critical Perspective**, Alexandria, Manshaat al-Maarif, 1979.

16. Firuzabadi, Majdaldin, **Al-Muhit Dictionary**, Cairo, Al-Babi Al-Halabi Press, 1952.

17. Fidelson, Charles, **Symbolism and American Literature**, translated by Hani Al-Raheb, Damascus, Ministry of Culture and National Guidance, 1976.

18. Qudamah bin Jaafar, **criticism of prose, investigation: Taha Hussein and Abdul Hamid al-Abbadi**, Cairo, Misr Press, 1939.

19. Kamal Zaki, Ahmed, **The Legendary Interpretation of Modern Poetry**, Cairo, The Egyptian General Book Organization, 1981.

20. Molla Ebrahimi, Ezzat and Manal Falah, **Literature of the Palestinian Child**, University of Tehran, Tehran, 1397.

21. Al-Naqqash, Please, **Mahmoud Darwish Poet of the Occupied Land**, Cairo, Dar Al-Hilal, 1971.

B: Magazines

22. Abdo Kassem, Kassem, “Poetry and History”, **Fosoul** Magazine, Volume Three, No. 2, pp. 235_245, 1983.

23. Al-Sharqawi, Effat, “The Historical Heritage of the Arabs,” **Fusoul** Magazine, Volume 1, No. 1, pp. 139_155, 1980.

24. Ismail, Izz al-Din, “The Employment of Heritage in Theater,” **Fusoul** Magazine, Volume One, No. 1, pp. 166_191, 1980.

25. Qasim, Siza, “Traditional Structures in Walid Bin Masoud’s Novel by Jabra Ibrahim Jabra,” **Fusoul** Magazine, Volume 3, Issue 1, pp. 192_202, 1980.

26. Molla Ebrahimi, Ezzat and Zahraa Fadili, “Manifestations of Resistance in the Literature of the Palestinian Child (Mahmoud Shuqair’s Works as a Model)”, **Al-Qasim Al-Arabi** Magazine, Punjab University Lahore, Pakistan, Issue 27, pp. 317-348, 2020.

27. Molla Ebrahimi, Ezzat and order, "The Symbols and Symbols in Tawfiq Ziyad's Poem", **Al-Qasim Al-Arabi** Magazine, University of the Punjab, Lahore, Pakistan, Issue 26, pp. 118-91, 2019.

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature
Semnan University

341 **Volume 14, Issue 38, Fall 2023 and Winter 2024**

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Functional analysis of main personalities in two novels Altanki and The Casual Vacancy

Ali Kareem Nashid Aldelfi *; **Hadi Nazari Monazam** **; **Faramarz Mirzaei** ***, **Abdul-Nabi Isstaif** ****

Scientific- Research Article **PP: 211-242** **DOI: 10.22075/lasem.2023.31164.1385**

How to Cite: Aldelfi, A., Nazari Monazam, H., Mirzaei, F., Isstaif, A. Functional analysis of main personalities in two novels Altanki and The Casual Vacancy. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 211-242. DOI: 10.22075/lasem.2023.31164.1385

Abstract:

This study aims to reveal the function of the main fictional character according to the method of Vladimir Prov, and to analyze her fictional role in the two novels (The Tanki) by Alia Mamdouh and (The casual Vacancy) by J.K. The novel expresses the main idea intended by the writer in his literary work. Then we compare all this to reveal the similarities and differences between the functions of the characters in both novels, based on a descriptive, analytical and comparative approach. The study seeks to identify the points of similarity and difference in a novel that sheds light on

*- PhD student in the Department of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran.

**-Associate Professor in Department of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: hadi.nazari@modares.ac.ir

***-Professor in Department of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: f_mirzaei@modares.ac.ir

****- Professor of Comparative Literature and Literary Criticism, Department of Arabic Language, Damascus University, Damascus, Syria.

Receive Date: 2023/07/08 **Revise Date:** 2023/10/13 **Accept Date:** 2023/09/30.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

the social reality of Iraq, and another English novel that sheds light on the reality of British society. Despite the geographical distance between the Iraqi and British societies, and the environmental, cultural, linguistic, religious and historical differences, the human nature and feelings remain the same, but they differ in the way of thinking and the way of dealing; therefore, it is necessary to know all of this by analyzing the functions of the fictional characters. These similarities and differences depended on the nature of the social conditions resulting from the environment of both novelists, who employed them according to the nature of their reality and depending on the nature of the scenes they intended, under the mold of the nature of their specialization, which paved the way for them to enable them to diversify the characters and accurately chart their behavior.

Keywords: The Tanki, The Casual Vacancy, Personality, Vladimir Propp.

The Sources and References:

1- - Abdel Dayem, Saber, **Comparative Literature, Heritage and Contemporary**, 2nd Edition, Palestine: Palestine Library for Illustrated Books, 2003.
2- Ahmed, Nazik, and Rashid, Sahib, **Functional analysis in the novel The Tobacco Guardian by Ali Badr in light of Vladimir Propp's approach**, Iraq: Diyala Journal for Human Research, Issue Ninety-Three, 2022.
3- Al-Khatib, Hossam, **Horizons of Comparative Literature, Arab and International**, 2nd Edition, Syria: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution, 2003.
4- Al-Khatib, Salim, Ali, **In Modern Literature and its Criticism**, Amman: Dar Al-Masirah, 2009.
5- Al-Obeidi, Salman, Sana, **Personality in the Narrative and Narrative Art of Saadi Al-Maleh**, Amman: Ghaida Publishing House, 2015.
6- Asiri, Al Shaya, Ali Muhammad Ali, **Functional analysis of the novelist's character according to Vladimir Probe's approach**, Egypt: Naguib Mahfouz's novel Heart of the Night as a model," vol. 8, No. 33, College of Islamic and Arab Studies for Girls.

7- Attiya, Al-Muthanna Al-Sheikh, **Al-Tanki, the Iraqi novel by Alia Mamdouh, the cube of cruel beauty in destroying forms to reveal the spirit**, Al-Quds Al-Arabi Magazine, https://www.alquds.co.uk, (2023).
8- Awad, Ibrahim, **in Comparative Literature**, **Investigations and Jurisprudence**, Egypt: Al-Manar Press, 2006.
9- El-Sayed, Yacoub, Wajih,**The Egyptian Novel in the Light of Modern Critical Approaches**, 1st Edition, Cairo: Library of Arts, 2005.
10- Ghanem, Osama, **The Fragmented Narrative Image in the Collected Text**, Al-Raqim Magazine, Karbala, Iraq, Issue 25, https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=669883 (2023).
11- Hassan, Zainab Hadi, **Textual Space in the Iraqi Feminist Narrative: Alia Mamdouh as a Model**, Iraq: College of Basic Education, Al-Mustansiriya University, Issue (110), Volume (27), 2020.
12- Mamdouh, Alia, **Al-Tanki**, Milan, Italy: Al-Moustawasit Publications, 2019.
13- Mashat, Hanan, Hamichi, Karima, **The Functions of Vladimir Probe in the Folk Tale of the Seven Girls as a Model**, Algeria: University of Bouira, Republic of Algeria 2014.
14- Mortad, Abd al-Malik, **Analysis of the narrative discourse, a complex deconstructive treatment (the novel Alley Al-Madaq)**, Algeria: University Press Office, 1995.
15- Muhammad, Saeed, Arak, **Comparative Literature in the Light of Critical Analysis of Discourse**, 1st Edition, Jordan: Dar Osama for Publishing and Distribution, 2015.
16- Murtada, **In the theory of the novel, research in narration techniques**, Kuwait: Alam Al-Maarifa magazine, 1998.
17- Propp, Vladimir, **The Morphology of the Fairy Tale**, translated by Ibrahim Al-Khatib, Morocco: Moroccan Company of United Publishers,1986.
18- Roeng, K. C., **The Casual Vacancy**, translated by Hachette Antoine, Beirut: Forest Building, Riad El-Solh, 2013.

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

Volume 14, Issue 38, Fall 2023 and Winter 2024 344

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Reception in the novel Ijam by Sinan Anton

Naeem Amouri*; Javad SadounZadeh; Zainab SawaediMourZadeh*****

Scientific- Research Article **PP: 243-272** **DOI: 10.22075/lasem.2024.31770.1394**

How to Cite: Amouri, N., SadounZadeh, J., SawaediMourZadeh, Z. Reception in the novel Ijam by Sinan Anton. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 243-272. DOI: 10.22075/lasem.2024.31770.1394

Abstract:

The Iraqi novel traveled an evolutionary path full of many achievements, which was associated with the transformations of the Iraqi society at different political, cultural, social and economic levels. A reader who follows this path will not hesitate to acknowledge the superiority of some contemporary fiction experiences providing texts that break the monotony of classical writing and open new creative horizons. We will suffice to recall the experience of the Iraqi writer Sinan Anton, where it can be said that it is one of the most outstanding fictional experiences that embodied these transformations in four novels: "Ajam", "Al-Fahres", "The Only Pomegranate Tree" and "O Maryam". This research specifically focuses on Ajam's novel; A novel in which the contradictions and distortions of the readers' horizons are intensified. In the sense that our study examines the impact of the aesthetics of reception in Ajam's novel, through what the

*- Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. (Corresponding Author). Email: n.amouri@scu.ac.ir

**- Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

***- PHD student in the Department of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Receive Date: 2023/09/11 **Revise Date:** 2024/01/28 **Accept Date:** 2024/02/07.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

theory of the aesthetics of reception was based on, that is, the mechanisms of its pioneers, Yavs and Izer are represented in the horizon of expectation, aesthetic distance and the implied reader. This research also aims to show how the horizon of the readers' expectation is changed in the novel by adopting the reading and reception theory approach and also explains the expansion of the aesthetic distance in the title and characters. And finally reveals the implications of the implicit reader in the text.

Keywords: Anton, receiving, Ijam, expectation horizon, aesthetic distance

The Sources and References:

1. Ibrahim, Anis et al. (2004) **The Intermediate Dictionary**, Arab Heritage Revival House, Lebanon, 1st edition, vol. 1.
2. Ibrahim, Salam, (2008), **Al-Arsi**, Al-Dar Publishing and Distribution, Cairo, 1st edition.
3. Ibn Manzur, Muhammad bin Makram bin Ali, (1414 AH), **Lisan al-Arab**, Article A, C, M, Part 12
4. Ibn Jinni, Abu Al-Fath Othman (2008) **Characteristics**, third edition, Beirut.
5. Ismail, Sami (2002). **Aesthetics of Reception**, A Study in the Theory of Reception according to Yaus and Aiser, Supreme Council of Culture, Cairo, 1st edition.
6. Al-Araj, Wasini, (2008), **Memory of Water - The Ordeal of Naked Madness**, 4th edition, Damascus: Ward Printing, Publishing and Distribution.
7. Antoun, Sinan, (2013), **Ijam**, Dar Al-Jamal Edition, Beirut-Baghdad, 1st edition.
8. Iser, Wolfgang: (2006). **The act of reading**, a theory of aesthetic response, Trans: Abdel Wahab Alloub, Supreme Council of Culture, National Project for Translation.
9. Barthes, Roland (1988). **Structural Analysis of Narrative**, Trans.: Hassan Bahrawi and others, Afaq Magazine, Moroccan Writers Union, issue: 8/9, Morocco.

10. _Al-Buraiki, Fatima, (2006). **The Issue of Reception in Ancient Arabic Criticism**, Dar Al-Shorouk, Amman, 1st edition.
11.Al-Barghouti, Bilal, (2021), **Guarantees of Integrity**, Transparency, and Accountability in the Electoral Process, Nazaha Magazine, Issue Two.
12.Bashir, Mufti, (2003), **Biography of the Night Bird**, Texts of Question Testimonies, Al-Khifaq Publications, Algeria, 1st edition.
13.Belkhamsa, Karima, (2018), **The Problem of Reception in the Works of Kateb Yacine**, PhD thesis, Algeria, Mouloud Mammeri University, Department of Arabic Literature.
14._Tabarmasin, Abdel Rahman et al. (2009): **Reading Theory**, Concept and Procedure, 1st edition, Publications of the Laboratory of the Formation and Research Unit in Reading Theories and Curricula, Biskra, Algeria.
15.Tawfiq, Hassanein, (1999), **The Phenomenon of Political Violence in Arab Regimes**, 2nd ed., Beirut: Center for Arab Unity Studies.
16._Al-Jabri, Muhammad Abed, (1982). **We and the Heritage**, Contemporary Readings on Our Philosophical Heritage, Dar Al-Tali'ah, Beirut.
17._Jabr, Muhammad Abdullah, (1980). **Pronouns in the Arabic Language**, Dar Al-Maaref, Egypt (DS).
18._Rahmani, Ahmed, (2003). **Critical Theories and Their Applications**, (ed.), Wahba Library, Cairo.
19._Al-Ruwaili, Megan, Saad Al-Bazghi, (2002): **The Literary Critic's Guide**, 3rd edition, Arab Cultural Center, Lebanon/Morocco.
20.Dargham, Adel, (2009), On **the Analysis of Poetic Text**, Al-Kifala Publications, Lebanon, Beirut, 1st edition.
21.Al-Damour, Rana Abdel Hamid Salman, (2009), **The Censor and the Mechanisms of Expression in the Arab Feminist Novel,** a doctoral thesis submitted to the Deanship of Graduate Studies, Mutah University, Amman, Jordan.
22.Abbas, Hassan, (1998), **Characteristics of Arabic Letters and Their Meanings**, Publications of the Arab Writers Union, Al-Assad_National Library.
23.Abdel Khaleq, Nader Ahmed, (2009), **the fictional character between Ali Bakathir and Najib Al-Kilani,** an objective and artistic study, Dar Al-Ilm wal-Iman.

24.Al-Alami, Ahlam: (2017). **The experience of the novel** "Amara Rakhous" from the perspective of the aesthetics of "reading and receiving."
25._Omri, Saeed, (2009): **The novel from the perspective of reception theory with an analytical model on the novel "Children of Our Neighborhood" by Naguib Mahfouz,** 1st edition, Publications of the Critical Research and Translation Theory Project, Morocco.
26._Fattoum, Murad Hasem, (2013): **Reception in Arabic Criticism** in the Fourth Hijri Canon, Syrian General Book Authority, Series 4, Damascus.
27.Fidouh, Abdelkader, (1993), **Semantics of the Literary Text,** a semiotic study of Algerian poetry.
28._Qasi Sabira, (2014): **The literary text between self-productivity** and reader productivity, Qiraat Magazine.
29._Klito, Abdel Fattah, (1993): **Maqamat: Narratives and Cultural Patterns,** Trans.: Abdel-Kabir Al-Sharqawi, Dar Toubkal, first edition, Casablanca.
30.Yaboush, Jaafar, (2007) **New Algerian Literature: Experience and Fate,** Algeria: Center for Research in Social and Cultural Anthropology.
31.Youssef, Nofal, (1977), **Issues of Narrative Art** (Sects, Language, Human Models), Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1st edition.

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature
Semnan University

Volume 14, Issue 38, Fall 2023 and Winter 2024 348

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Echo of the Quranic Statement, Grammar & Rhetoric of Abdul Qaher Jarjani, Al Baqara Chapter as an Example

Sawsan Nabresi*; Mohammad Al_Rabaa**

Review Article **PP: 273-300** **DOI: 10.22075/lasem.2024.28384.1347**

How to Cite: Nabresi, S., Al_Rabaa, M. Echo of the Quranic Statement, Grammar & Rhetoric of Abdul Qaher Jarjani Al Baqara Chapter as an Example. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 273-300. doi: 10.22075/lasem.2024.28384.1347

Abstract:

When addressing the Quranic studies, huge tradition & illustrations are produced, among which, Abdul Qaher Jarjani's work was profound. He paid great attention to the Quran with holistic view based on his linguistic theory. He deeply pondered his predecessors' debates regarding pronunciation & meaning. In the midst of that, he was struck by the connection of words in a remarkable manner. He realized the advantage on which he established fixed rules that has been subject to research & linguistic study, especially those in Quran.

This study investigates Abdul Qaher Al Jarjany's efforts in light of his book" Signs of Miracles", to reach a perception of his perspective & insight in a way to reveal his opinions ,

*- PhD student in the Department of Arabic Language and Literature, An-Najah National University, Nablus, Palestine.(Corresponding Author.)Email: sawsannabresi@hotmail.com

**- Professor of Language and Grammar in the Department of Arabic Language and Literature, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

Receive Date: 2022/10/21 **Revise Date:** 2024/02/14 **Accept Date:** 2024/02/06.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

methodology and purposes via the verses of Al Baqara (Cow)Chapter.

Keywords: pronunciation, meaning, semantics, Al Jarjany.

The Sources and References:

1. **Holy Quran**.
2. Ibn al Athir,Nasrallah Bin Mohammad(1420H): **Al Mathalussaa'er fi Adab al kateb Washshaa'er**, Translated by:Muhyiddin Abdul Hameed,Beirut, Al Maktaba al 'Asriyyah for Printing & Publishing.
3. Ibn al Azhary al Jamal,Sulayman Bin Omar Bin Mansour, **Hashiyet Aljumal 'ala Sharh al Manhaj**, Dar al Fikr
4. Al Asdabady, Abdul Jabbar Abul Hasan: **Al Mughni fi Abwab Attawhid wal 'adl**, edited by Ameen Khouli.
5. Al Anbari Abu Bakr, Mohammad Ibn Alqasem (1970/1390H): **Eidhah al Waqf wal Ibtida'**, Translated by: Muhyiddin Abdulrahman Ramadan, Arabic Language Academy Publishing, Damascus.
6. Al Eejy Abdulrahman 'Adhoddin(2004): **Sharh Mukhtasar al Muntaha al Usooly of Imam Abi Amr Othman Ibn al Hajeb al Maliky**, Translated by: Mohammad Hasan Mohammad Hasan Ismail, 1st Edition, Beirut, Dar al Kutob al 'ilmiyyeh.
7. Al Baghawy Ibn al Farraa', al Husayn Abu Mohammad (1420H): **Ma'aalem Attanzil fi Tafsir al Quran**: Tafsir al Baghawy, Translated by: Abdul Razzaq al Mahdi,1st edition, Dar Ihyaa' Attuarth al Arabi
8. Atteimi, Abu Obayda Mo'mmar Bin al Muthanna(1381H): **Majaz al Quran**, Translated by: Mohammad Fu'ad Sazkin, Cairo- Khanji Library.
9. Al Jaberi Mohammad Abed(2009): Bunyat al 'Aql al Arabi: **Dirasa Tahleelyyeh Naqdiyyeh Linathm al Ma'rifa fi Aththaqafa al Arabiyyeh**, 9th edition,Beirut: Markaz Addirasat al 'Arabiyyah.
10. Al Jahez, Amr Bin Bahr(1424): **Al Hayawan**, 2nd edition, Beirut, Dar al Kutob al Ilmiyyeh.
11. Al Jarjani, Abdul Qaher: **Dala'el al 'I'jaaz, read & commented** by: Mahmoud Mohammad Shaker.
12. Hassan Tammam(1994): Allugha al Arabiyyah :**Mabnaaha wa Ma'naaha**, Morocco, Thaqafa Publishing House.

13. Abu Hayyan al Andalusi,Mohammad Bin Yousuf Bin Ali(1420H): **Al Bahr al Muheet fi Attafsir**, Translated by: Sudqi Mohammad Jamil,Beirut-Dar al Fikr.
14. Abu Hayyan Attawhidi, Mohammad Bin Ali Bin Yousuf (1988/1408H): **Al Basaa'er wa Thakhaa'er** , Translated by: Dr. Widad al Qadhi, 1st edition, Beirut, Dar Sader.
15. Addasouqi Mohammad Bin Arafa: **Hashiyat Addasouqi 'ala Mukhtasar al Maani li Sa'diddin Attaftazi**, Translated by: Abdul Hameed Hindawi, Beirut- Al Maktaba al 'Asriyyah.
16. Addimashqi al Al'alaa'i, Salahiddin Abu Said Khalil Bin Kikladi(1990): **Al Fusool al Mufeeda fil Waw al Mazeeda**, Translated by: Hasan Musa Ashsha'er, 1st edition,Amman- Al Basheer Publishing House.
17. Ibn Rashiq al Qirawani (1981/1401H): **Al 'Umda fi Mahasen Ashshi'r wa 'Adabeh**, Translated by: Muhyiddin Abdul Hameed, 5th edition,Dar al Jeel.
18. Azzajjaj, Abu Ishaq Ibrahim Bin Assirri(1988): **Ma'ani al Quran wa 'I'rabeh,** Translated by: Abdul Jalil Abdoh Shalabi, 1st edition, Beirut-'Aalam al Kutob.
19. Azzarkashi Abu Abdallah Badriddin Mohammad Bin Abdallah (1957/1376 H): **Al Burahan fi Uloom al Quan**, Translated by: Mohammad Abu al Fadhl Ibrahim, 1st edition, Dar Ihya' al Kutob al Arabiyyeh-Isa al Babi al Halabi & Co.
20. Azzamakhshari, Abul Qasem Mahmoud Bin Amr: (1407): **Tafsir Azzamakhshari al Kashshaf 'Ala Haqa'eq Ghawamedh Attanzil**, 3rd edition, Beirut-Dar al Kitab al Arabi.
21. (1993): **Al Mufassal fi San'at al 'Irab**, Translated by: Ali Bu Milhem, 1st edition, Beirut-Al Hilal Library.
22. Assakaki, Yousuf Bin Abi Bakr Bin Mohammad (1987/1407 H): **Miftah al Uloom**, edited & commented by: Naim Zarzoor, 2nd edition, Beirut, Dar al Kutob al 'Ilmiyyah.
23. Seibawayh, Amr Bin Othman (1988/1408 H): **Al Kitab**, Translated by: Abdussalam Mohammad Haroun, 3rd edition ,Cairo- Khanji Library.
24. Shihabiddin Annweiri, Ahmad Bin Adul Wahhab Bin Mohammad (1423H): Nihayat **al Arab fi Funoon al Adab**, 1st edition, Cairo, Dar al Kutob wal Watha'eq al Qawmiyyah.
25. Attabataba'i, Mohammad Husein: **Al Mizan fi Tafsir al Quran**, Tahran, Dar al Kutob al Islamiyyeh , Haydari Press.

26. Ibn Ashour, Mohammad Attaher(1984): **Attahrir Wattanwir**" Tahrir Ma'na Assadid Watanwir al Aql Min Tafsir al Kitab al Majeed",Tunisia, Addurar Attunisiyyah Publishing.
27. Ibn Atteyyeh al Andalusi, Abu Mohammad Abdul Haq bin Ghaleb (122H): **Al Muharrar al Wajeez fi Tafsir al Kitab al Aziz**, Translated by: Abdussalam Abdushafi Muhammad, 1st edition, Beirut- Dar al Kutob al 'Ilmiyyah.
28. Al Farraa', Abu Zakeriyya Bin Ziyad: **Ma'ani al Quran**, Translated by: Ahmad Yousuf Annajati, Mohammad Ali Annajjar, Abdul Fattah Ismail Ashalabi, 1st edition, Egypt- Dar al Masriyyah for Writing & Translation.
29. Al Qurtubi, Abu Abdullah, Mohammad Bin Ahmad al Ansari (1964): **Al Jame' li Ahkam al Quran**, Translated by: Ahmad al Badoni & Ibrahim Atfeish, 2nd edition, Cairo- Dar al Kutob al Misreyyah.
30. Al Qazwini,Mohammad Bin Abdulrahman Bin Omar,Abul Ma'ali: **Al Eidhah fi Uloom al Balagha**, Translated by: Mohammad Abdul Mun'em Khafajy, 3rd edition, Beirut-Dar al Jeel.
31. Ibn Malek, Abu Abdullah Jamaliddin (1982/1402H): **Sharh al Kafiya Ashshafiya**, Edited by: Abdul Mun'em Hreidi, Makka, 1st edition ,Um al Qura University.
32. Al Mauradi,Hasan Bin Qasem Bin Abdullah (1992/1413H): **Al Jana Addani fi Huroof al Ma'ani**, Translated by: Fakhriddin Qabawa, Mohammad Nadim Fadhel, 1st edition, Beirut- Dar al Kutob al 'ilmiyyah.
33. Ibn Hisham, Jamalddin Abdullah bin Yousuf: (1985): **Mughni Allabib 'an Kutob al A'aareeb**: Translated by: Dr.Mazen al Mubarak/Mohammad Ali Hamdallah, 6th edition, Damascus, Dar al Fikr.
34. Awdhah al Masalek '**ila 'Alfiyyat Ibn Malek**, Translated by: Yousuf Ashsheikh Mohammad Albqa'ie, Dar al Fikr.
35. Abu Hilal Al'askari,Al Hasan Bin Abdullah (1419H): Assina'atayn: **al Kitaba Washshi'r**, Translated by: Ali Mohammad al Bajawi, Mohammad Abul Fadhl Ibrahim, Beirut- al Maktaba al Asriyyah.
36. Ibn al Wardi,Zeiniddin Abu Hafs Omar Bin Muthaffar (2008): **Sharh Alfiyyat Ibn Malek** (Tahrir al Khasasa fi Taysir al Khulasa), Translated by: Abdallah Bin Ali Ashshallal, 1st edition, Maktabat Arroshd, Riyadh- Saudi Arabia.

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature
Semnan University

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
Semnan University

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

lasem.semnan.ac.ir

Tishreen University

Semnan University

Print ISSN: 2008-9023 / Online ISSN: 2538-3280

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

38

Elements of rhythm and their connotations in the complete poetry collection of poet Sayyed Haider Al-Hilli (The elegies of the Ahlol bayt, as an example)
Somayeh Hasan Alian; Amin Nazari Terizi*; Hossein Nemah Alrekabi

"Seven double numbers", based on "the rhetorical theory of expression"
Mohammad Khaqani Isfahani

Strategies for translating the Ihtebak in the Qur'an (Makarem Al-Shirazi's translation of Surat Al-Imran into Persian as a model)
Maryam Khani; Habib Keshavarz*; sayyed reza Mirahmadi

A Semiotic Study of Bushra al-Bustani's Poem Iraqi Music Based on the Theory of Michael Riffaterre
Atefeh Rahamani*; Mohamad reza Eslami; Hamid Valizadeh

Stylistic appearances in the poetry of Ibn Marj Al-Kohl Al-Andalusi, a study on the phonetic level
Hassan Sarbaz*; Sazgar Ismail Abdullah

Phonetic alternation in the Quranic comma, combining rhythm and semantics
Sayed Reza Solimanzade nagafi; Ali Salarpour*

Teaching Iraqi Dialect for Medical-Tourism in Iran (Proposing a Task-Based Method)
SeyedEsmaeil GhasemiMusavi

Symbol in the Literature of Mahmoud Shakir for children
Ezzat Mollaebrahimi*; Zahra Fazeli

Functional analysis of main personalities in two novels Altanki and The Casual Vacancy
Ali Aldelfi; Hadi Nazari Monazam*; Faramarz Mirzaei; Abdul-Nabi Isstaif

Reception in the novel Ijam by Sinan Anton
Naeem Amouri*; Javad SadounZadeh; Zainab SawaediMourZadeh

Echo of the Quranic Statement, Grammar & Rhetoric of Abdul Qaher Jarjani Al Baqara Chapter as an Example
Sawsan Ahmad Nabresi*; Mohammad Al_Rabaa

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)

Volume 14, Issue 38, Fall 2023 and Winter 2024/ 1402